الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون تيارت

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي الموسومة بـــ:

شعرية الخطاب الروائي العرفاني

– رواية "موت صغير"لمحمد حسن علوان ـ أنموذجا.

إعداد الطالبتين:

– آسية عبد الله.

– سارة عبد الله.

إشراف الدكتورة:

– د. فاطمة شريفي.

أعضاء لجنة المناقشة:

– د. يوسف يوسفي .....رئيـــسا.

– د. فاطمة شريفي ..... مشرفا مقررا.

– د. علي مداني .....عضوا مناقشا.

السنة الجامعية: 1441- 1442هـــ/ 2020- 2021م.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

شكر وتقدير

أشكر بادئا من قال في كتابه المبين:

﴿وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾.

فالحمد لله على توفيقه لي لتقديم هذا العمل.

ثم شكراً متبوعاً إلى كل أساتذة لغة الضاد في جامعة ابن خلدون، من كانوا شحنة الأمل وبوصلة العقل.

كما أخص بشكري إلى الذين كان لي نصيب في أن أجلس أمامهم على طاولة العلم، جزاهم الله كل خير.

دون أن أنسى صاحبة الضحكة المزمزة الأستاذة شريفي فاطمة، أطال الله في عمرها وأمدها بصحة وعافية.

وإلى كل طلبة العلم عموماً وقسم الأدب العربي خصوصاً.

إهداء

إلى من كساني عباءة الرضا

وكان حبي الأول أبي الغالي

إلى مكة قلبي وياقوتته أمي الحبيبة

إلى من أناروا طريقي وكانوا مشكاة العطاء والحب

إخوتي كل باسمه.

إلى براعم أسرتنا: كوثر، رضوان، رنيم، محمد، نجيب...

إلى من تقاسمت معهم حجرة الدرس فكنا أحباباً في الله إلى:

منينة، عيسى، صافي، فتحي، طيب.

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي خلق القلم وعلم الإنسان ما لم يعلم، والصلاة والسلام على سيد الأمم وعلى آله وأصحابه ذوي الهمم؛ وبعد:

لم تعد الرواية العربية محصورة على المتألف في الكتابة، فحاولت الخروج من دائرة التقليد لتلامس اللامألوف؛ والذي تجلى في استحضار الموروث الإسلامي، فوظفت موضوعاته (من تاريخ، وتصوف)، وشخصياته (مثل جلال الدّين الرومي، الحلاج، ابن عربي)، نصاً، وموضوعاً، وأسلوباً، فتموقعت كجزء أصلي منها- الرواية العربية- مما مهد لميلاد نصوص جديدة مخالفة لسابقاتها، فانطبعت الكتابات المعاصرة بالأسلوب المكثف، والبناء المختلف، نتيجة اغتراف الروائيين من الخطاب الصوفي العرفاني.

ومن بين الروايات التي تعبّر عن هذه المواضيع، رواية: "**موت صغير**" وعليه وقع الاختيار على موضوع **شعرية الخطاب الروائي العرفاني ـــ رواية موت صغير لمحمد حسن علوان** أنموذجاًوذلك لجملة من الدوافع والأسباب منها:

محاولة الوقوف على دور الخطاب العرفاني في النسج الروائي مع تحديد الميزات الفنية التي رافقت الرواية العربية عامة، والإسلامية خاصة في اندماجها مع هذا النوع الخطابات، وسعيا لإظهار مختلف التداخلات والتعالقات بين النصوص والأجناس، ومعرفة القيمة الفكرية والفنيّة لها، من هذا المنطلق كان الاختيار لهذا العنوان اختيارا تسوغه مكانة هذا الخطاب في السرديات العربيّة لما له من سيمات شعرية.

وعليه تمحورت إشكالية البحث حول **ما مدى شعرية الخطاب الروائي العرفاني في رواية موت صغير؟** وللإجابة عن هذه الإشكالية ارتكزت خطة البحث على: مقدمة ومدخل نظري، وثلاثة فصول تطبيقية، فتناولت مقدمة البحث التصوّر والدواعي مع ذكر أسباب اختيار الموضوع، ومعرفة مدى توافق الخطاب العرفاني

والعمل السردي، ثم مدخل بعنوان: **مفاهيم نظرية**، فاقتضت طبيعة الموضوع وجوده، حيث عالج عناصر جوهرية، التصوّف، العرفان، الخطاب الروائي العرفاني.

ثم الفصل الأوّل الموسوم بـ: **البنيّة الزمكنية** تناول هذا الفصل مبحثين، الأوّل البنية الزمانية في رواية موت صغير، حيث اشتغلنا على تقنيات الزمن من ترتيب زمني، وديمومة، وتواتر، لتنتقل إلى المبحث الثاني وهو بنيّة المكان الذي حددنا فيه تعريف المكان، والفرق بين الفضاء والحيّز، بالإضافة إلى استخراج الأماكن المغلقة والمنفتحة في الرواية.

أمّا الفصل الثاني فارتأينا ان يكون عنوان: **الشخصية والتراث في الرواية**، واشتمل على مبحثين، الأوّل هو بنية الشخصية في الرواية والثاني توظيف التراث في الرواية.

ثم يعقب الفصل الثالث الذي وسم بـ: **شعرية السرد الروائي العرفاني** والذي عالجنا فيه البنية اللّغوية للنص الروائي العرفاني، فاشتمل على مبحثين الأوّل هو اللّغة العرفانية، إضافة إلى دلالة العنوان مع التعرض إلى دور التناص في التجربة العرفانية، والمبحث الثاني هوة الخيال والتّخييل في هذا النوع من السرد.

وخلصنا إلى خاتمة اعتصرت أهم النتائج المتوصل إليها من خلال دراسة هذا الموضوع، متتبعين في ذلك **المنهج الوصفي** القائم على آلية التحليل للرواية.

أما مراجع البحث وروافده فقد تنوعت منها المتعلقة بتحليل الرواية ونذكر: بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات، والتقنيات والوظائف) لـ "ناهضة ستار"، "وبنية النص السردي لحميد لحميداني"، إضافة إلى الاعتماد على أطروحة دكتوراه المعنونة بـ: الخطاب الصوفي في رواية الولي الطاهر يعود إلى المقام الزكي للباحث خير مسك وغيره من المراجع الأخرى.

غير أننا واجهنا بعض الصعوبات فلا يخلو سبل الباحث من العثرات ولعل أهمها: قلة الخبرة في إنجاز مثل هذه الرسائل، صعوبة المقاربة في الدراسة نتيجة لعمق الخطاب العرفاني، كثرة الراجع التي لم تكن عاملاً مساعداً بقدر ما كانت استهلاكاً للوقت والجهد.

وختام التّقديم لا يسعى إلا أن أشكر الأستاذة الكريمة شريفي فاطمة على قبول الإشراف أولا، وعلى تقويم مسار هذا البحث لينال هذه الصورة ثانيا.

فإن أصبنا فتوفيق من الله، وإن أخطأنا فحسبنا القصد.

تيارت: 18-07-2021.

- آسية عبد الله.

- سارة عبد الله.

مدخل:

مفاهيم نظرية

- التصوف
- العرفان
- الخطاب الروائي العرفاني

1- التصوف:

لفظة تعددت دلالتها اللغوية الأصلية إلى اصطلاحية مختلفة، ففي اللغة هي لفظة مشتقة من الصفاء[1]، لأن الصوفية أو المتصوفة يسعون إلى تطهير أنفسهم من الشوائب، بابتعاد عن ملذات الدنيا، أي خلوص الناس من كل شيء.

لكن شيخ الإسلام ابن تيمية رفض هذا الاشتقاق لانزياحه عن قواعد اللغة فالأصح عنده هو أن يقال صفوية أو صفائية. [2]

وهناك من ينسبها إلى الصوف، فقد جرت العادة أن يلبس النساك والعباد والزهاد ألبسة صوفية وهو لباس الرسل والأنبياء. [3]

كما نجد نقطة انعطاف مهمة وهي أن هذه اللفظة دخيلة وافدة مشتقة من «الكلمة اليونانية صوفيا والتي تحمل مدلول الحكمة». [4]

أما التصوف في شقه الاصطلاحي فاختلف عبر التاريخ باختلاف المتطرقين له.

فنجد الكرخي (ت 200 هـ) يعرفه بأنه «الأخذ بالحقائق واليأس مما في أيدي الخلائق». [5]

أي الاقتناع والرضا بما كتبه لنا الله في القضاء والقدر، والسير على النهج السليم، فالخير موجود دائما فيما اختاره الله.

---

1 - أبو بكر عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، تحقيق: معروف زريف وعلي عبد الحميد، دار الخير، بيروت- لبنان، ط: 02، 1416 هـ، ص: 279.

2 - ينظر: مجموعة فتاوى شيخ الإسلام ابن تيمية، جمع وترتيب :عبد الرحمن النجدي، العدد 10، ص: 369.

3 - ينظر: أبو بكر محمد بن إسحاق الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، تعليق: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط: 01، 1993م، ص: 30.

4 - علي سامي النشار، نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، دار المعارف، مصر، ط: 07، 1978م، العدد 03، ص: 42.

5 - أبو بكر عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، ص: 280.

أما عند صاحب المقدمة ابن خلدون فينظر إلى هذا العلم على أنه التوازن عينه حيث يقول: «العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله والإعراض عن زخرفة الدنيا وزينتها».[1]

فبالنسبة للمتصوفة السعادة الحقيقية تكمن في رضا الله تعالى، بتنفيذ أوامره واجتناب نواهيه، فالنفس لتطمئن بطاعة وذكر الخالق، وإن الأخلاق لتصحح على حبّه وبها يكون خارج وداخل الإنسان سليما.

ولقد تم ذكر هذا في كتاب (إلى التصوف عبّاد الله) لأبو بكر الجزائري حيث يقول في هذا العلم «بأنه علم تعرف به أحوال تزكية النفس وتصفية الأخلاق وتعمير الظاهر والباطن، وذكر الله لنيل السعادة الأبدية».[2]

ففي صدد هذا القول نجد العديد من الآيات الكريمة التي تصب في نفس المعنى منها قوله تعالى: ﴿**ثُمَّ جَعَلْنَاكَ عَلَى شَرِيعَةٍ مِنَ الْأَمْرِ فَاتَّبِعْهَا وَلَا تَتَّبِعْ أَهْوَاءَ الَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ**﴾.[3]

الإضافة إلى النظريات الفلسفية للتصوف التي أسهمت في ظهور علم الكلام وفرقة المعتزلة.[4]

2- العرفان:

هو فرع من الفروع التي نشأت في كنف الأديان واستخرج منها أسسه وقواعده، ثم انتقل إلى العالم الخارجي فأصبح علما مستقلا بذاته منذ القرنيين الثالث والرابع، له مسائلة المتفرد بها عن كافة العلوم الأخرى.

1 – ابن خلدون، المقدمة، من كتاب العبر وديوان المبتدأ أو الخبر، دار المصحف، القاهرة، مصر، ص: 467.

2 – أبو بكر الجزائري، إلى التصوف عباد الله، دار البصيرة، الإسكندرية، مصر، 1990م، ص: 18.

3 – سورة الجاثية، الآية: 18.

4 – ينظر: الفلسفة الصوفية في الإسلام،ص05

فلقد عرف العرفان عند الغرب قبل العرب، حيث اعتبر نظاماً معرفياً ساد في العصر الهلنستي منذ القرن الرابع قبل الميلاد، أما في العصر اليوناني فكان في القرنيين الثاني والثالث ميلادي، حيث تعلق بالكنسية، لأن هناك من اعتبر العرفان كلمة يونانية الأصل معروفة بـ "العنوص Gnose والعنوصة Gnostiuisme وتعني العرفانية و تطلق على الأديان التي تتمسك بأن المعرفة الحقيقية عن الله وعن الأمور المتعلقة بالدين وهي معرفة من الحكمة والتجربة الروحانية، هذا حسب رأي علي عبد الجابري.

كما يرى سامي النشار في كتابه "نشأة الفكر الصوفي في الإسلام" أن العنوص أو الغنوسيس كلمة يونانية معناها المعرفة، التي اكتسبت معنى اصطلاحي ولد من أعماق الديانة اليهودية والمسيحية، ومنحه السحرة والكهان،المنجمون عدة تسميات منها: (مفتاح الأسرار الإلهية- أسرار القدس الأعلى- الخلاص الأبدي- الوحي المتجدد- الفيض الأعلى...هلم جر).

وهذه كلها ألفاظ ثيوصوفية يراد منها الوصول إلى الحياة الجوهرية للملكوت الإلهي.[1]

أما العرفان عند العرب فهو لفظة مشتقة من المعرفة ولقد ذكرها ابن منظور في لسان العرب بقوله: «العرفان: علم فنقول عرفه، يعرفه، عرفة، ومعرفة، ورجل عارف: مطلع على سائر الأمور وهو العريف وجمعه عرفاء».[2]

1 - سامي النشار، نشأة الفكر الصوفي في الإسلام، دار المعارف، ط: 09،1991م، ج 01ص: 188- 190.

2 - ابن منظور، لسان العرب، نشر أدب الحوزة، قم، إيران، 1405هـ، مادة عرف، ج09، ص: 236.

ووضحه الشريف الجرجاني في كتابه التعريفات بقوله: «المعرفة أيضا إدراك الشيء على ما هو عليه وهي مسبوقة بجهل بخلاف العلم، ولذلك سميّ الحق تعالى بالعالم دون العارف».[1]

والمقصد من هذا القول أن المعرفة أقل مرتبة من العلم وأن اسم العالم ملتصق بالذات الإلهية في حين أن العارف اسم متعلق بذات الإنسان ،فهذه النقطة كانت أكثر تعمقا في معرفة الفرق بين العلم و المعرفة،حتى المتأخرين يفضلون العارف على العالم، هذا ما يحاجج ويؤكد عليه ابن قيم الجوزية في الشروح التي ذكرها في كتابه مدارج السالكين.

ووردت أيضا لفظة عرفان في المعجم الفلسفي لجميل صليبا حيث يذكر بأنه «هو العلم بأسرار الحقائق الدينية وهو أرقى من العلم الذي يحصل لكافة المؤمنين أو لأهل الظاهر من رجال الدين لمعرفة أسرارها».[2]

ولعل من بين الشروح التي حددت ملامح العرفان ما ذكره ذو النون المصري حيث صنف العرفان إلى ثلاثة معارف «أولها معرفة التوحيد وهي خاصة بالمؤمنين المخلصين وثانيها معرفة الحجة والبيان وهي خاصة بالحكماء، والبلغاء والعلماء المخلصين وثالثها معرفة صفة الوحدانية وتلك خاصة بأهل ولاية الله المخلصين الذين يشادون الله بقلوبهم حتى يظهر لهم الحق ما لم يظهره لأحد من العالمين».[3]

ونجد أيضا ممن درسوا هذا الموضوع عبد الرحمن بدوي ففي حديثه عن العرفان نجده يفسره بجانب فلسفي صوفي حيث يراه نزعة دينية كان شعارها أن

1 – الشريف علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، دار الكتاب اللبناني، ومكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1995م، ص: 221.

2 – جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني و مكتبة المدرسة، بيروت– لبنان، 1982م،ج:02، ص: 72.

3 – محمد عابد الجابري، بنية العلق العربي،مركز دراسة الوحدة العربية، بيروت– لبنان، ص: 251.

الكمال يكمن في معرفة الإنسان لنفسه كبداية، أما معرفة الخالق عز وجل فهي الغاية والنهاية. [1]

فمعرفة الإنسان لنفسه هي تصحيحها من الكدرات والشوائب لنيل الكمال، أما معرفة الله تعالى فهي الجلال وهذا من خلال التدبر في الموجودات باستناده على العقل والأحكام المسبقة دون تخطي حدود الأدلجة المذهبية وبهذا أصبح العرفان «مرآة عاكسة للجمال الآحدي»[2]، يعتمد في دراسته على كفتان هما الاستدلال والذوق، لكن هنالك من لا يشاطر هذا الرأي منهم عبد الرحمن دمشقية فهو يعتبره علما مستقلا بذاته يستند على «البرهان العقلي والمشاهدة القبلية».[3]

فأما البرهان فهو التأكيد على صحة الحجة وثباتها في حين أن المشاهدة القبلية هي التدبر في المجهودات تدبراً باطنياً لا ظاهرياً لمعرفة جوهر أسرار المخلوقات.

ونجد أفلوطين[4] يرى بأن العرفان ما هو إلاّ «تحرر وتطهير للنفس».[5]

فالعرفانيون من العلماء المسلمين يستخدمون الاعتبار الباطني في الفهم والتفسير عن القرآن وكذلك انتاج المعرفة منه.

وبين إبراهيم أدهم أن الدارس لهذا العلم يسمى عارفا فيقول: «آية العارف هي أن يكون خاطره أكثر انشغالا بالتفكير والعبر...وغالب عمله في الطاعة وغالب نظره في لطائف الصنع والقدرة».[6]

---

1 – ينظر: عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط:02 1984م، ، ج: 02، ص: 86.

2 – حسين الطباصباني، تفسير الميزان، ج: 02، ص: 95.

3 – أبو حامد الغزالي، أبو حامد الغزالي والتصوف، دار طيبة، الرياض، 1416 هـ، ط: 01، ص: 139.

4 – فيلسوف مصري، حذق الفلسفة اليونانية والهندية، ودان بالمسيحية وخلطها بالسحر والأساطير الوثنية. (ت 270 هـ).

5 – الموسوعة العربية الميسرة، العدد: 01، ص: 182.

6 – قاسم غني، تاريخ التصوف في الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1975م، ص: 617.

أي أن حالة العارف وصفته تفوق كلامه وخبرته أما العالم فعمله أوسع من حاله وصفته.

وخلاصة هذه المجموعة من التعاريف نجد أن العلاقة القائمة بين العرفان والتصوف هي علاقة تكاملية فكلاهما يكاد يكون مشتقا أو إن صح التعبير وافدا هذا لأن الأول مصدره كلمة غنوص والثاني مصدره كلمة صوفيا، وبهذا دخل علم العرفان وعلم التصوف في النظريات الفلسفة في الإسلام كما أنهما أسهما في ظهور علم الكلام وبالأخص فرقة المعتزلة، وكلاهما يحققان ماهية الوجود.

الخطاب الروائي العرفاني:

شهد الخطاب الروائي مشورا حافلا بالتغيرات التي طرأت على جوانيه الفنية والموضوعاتية، داعية إلى التحرر بغية الاتسام بالفنية والجمالية هادفا من وراء هذا لتحقيق الشعرية، وكان هذا باندماجه مع مختلف الأجناس الأدبية وخوضه في موضوعات جديدة منتقاة من شتى المجالات كالسياسية والفلسفية والتاريخية والدينية، وإن أشرنا لهذا الأخير فنحن نخص بالذكر الخطاب الروائي العرفاني، الذي خاضت غماره السردية العربية باعتباره مغامرة جديدة في مجال الكتابة.

ونجد العديد ممن اتجهوا إلى هذا النوع من السرد، الذي أضفى لظهوره العديد من المصطلحات التي وظفت في الخطاب العرفاني ولهذا اعتبر من الألاعيب السردية الناجعة والقيمة دراسةً وبحثاً ونقداً.

فالخطاب الروائي العرفاني قد شيد أسسه داخل منظومة دينية، لأن تأويله ونظرته للوجود مستمدة من القرآن الكريم والسنة النبوية والذي يقوم محوره الأساسي على الذات التي تحتل مكانة مقدسة ورفيعة، فالخطاب العرفاني يقدر ويمجد الإنسان ويقلص المسافات بينه وبين الله تعالى، لكن الدارس لهذه الخطابات يجد للوهلة الأولى نوعا من الغرابة فيحكم عليها بالكفر نتيجة نظرته السطحية، لأن الكثير من العرفاء

والمتصوفة ينسبون لأنفسهم أقوال الذات الإلهية ومن هذه الأقوال نجد ما ذكره أبو يزيد البسطامي في قوله: «سبحاني، سبحاني، ما أعظم شأني».[1]

بإضافة إلى قول الحلاج «إلهي أنت تعلم عجزي في مواضع شكرك فاشكر نفسك عني، فإنه الشكر لا غير».[2]

وعليه فالخطاب العرفاني في ماهيته يتوفر على جميع العناصر الأدبية تماما كما نجدها في الخطاب الأدبي، إلا أنه يمتاز بمجال واسع وخصب في الدرس الأدبي، وهذا منسوب للصرامة في قوانينه والدقة في استراتيجيات التواصل فيه، فهو يمتلك من الخصائص ما يجعله خطاباً مثيراً للجدل، مفتوح للدراسة والنقاش والنقد من شتى جوانبه، إما الشكل أو المضمون، فعند النقاد هو خطاب لم يعلن عن نفسه بتواتر إنما حضر دفعة واحدة حيث أصبح الشغل الشاغل للأغلبية، فتداخل الفكر واللغة والتجربة زاد من تشعب التراكيب فيه، والذي بالضرورة أدى غلى اختلاف القراءات أي أن الخطاب العرفاني رسخ مبدأ التنوع والتعدد الذي تمنحه اللغة في بناء الدلالة.

فاختلاف القراءات في هذا الخطاب ينبع من معطيات الوجدان الذي لابد من إقناع الحس والعقل، ضف إلى هذا تركيز على مسألة الذوق لأن «تعقيد هذه الرؤية أو صعوبة التعبير عنها بعبارة أدق، تنبع من أن سالكها يعتمد على الذوق والمشاهدة والاستبطان الذاتي والغوص في أعماق النفس ليستجلي خباياها، ويراقب نزواتها وطيشها، كالفرس الجموح الذي يأبى الانقياد، وهذه المعرفة الذوقية لا يمكن الاستدلال عليها بالنظر العقلي ومنطقي وإنما هي معرفة حدسية تتلاشى معها حدود الزمان والمكان».[3]

1 – أبو يزيد البسطامي، شطحات صوفية، وكالة المطبوعات، الكويت، ط: 02، 1976م، ص: 143.

2 – أبو عبد الرحمن السلمي، الطبقات الصوفية، تحقيق: أحمد الشرباصي، كتاب الشعب، دط، 1998م، ص: 103.

3 – حميدي خميسي، مقالات في الأدب والفلسفة والتصوف، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2005م، ص: 74- 75.

لهذا يعتبر الخطاب العرفاني مرآة عاكسة للذات الإنسانية وأداة المعرفة الكامنة في التخاطب بين العقل والوجدان، فلقد أكد الكثيرون أن هذا النوع من الخطابات يسعى لنسج رؤية خاصة للكون والحياة يحقق من ورائها حركية شعورية مزدوجة، يكمن قطبها الأول في جانب فني يخلقه المؤلف من خلال البناء اللغوي له وتقيده بالدلالات المضمونية قصد تبليغ القارئ بحمولة الخطاب المعرفية أما قطبها الثاني فهو الجانب الجمالي الذي يخرج الخطاب من حالته المجردة إلى حالته الملموسة، أي يتحقق بصريا وذهنيا عبر استيعاب الخطاب وفهمه وتأويله عبر بسبر أغواره والبحث عن معانيه الخفية والواضحة بانطلاق من تجربة القارئ الخيالية والواقعية.

وزد على هذا الجهود الأخيرة المبذولة في فهم الخطاب العرفاني ونخص بالذكر ما قدمه الدكتور عبد افله بن عرفة من المغرب الذي وجد في هذا الأخير مشروعا أدبيا مهمشا ومنسيا فسعى جاهدا لإزالة الغبار عنه وإظهاره في الساحة الأدبية بصورة سهلة ولعل المتلقي الذي أجراه بالكويت في مركز الحروف الثقافي حيث اعتبر الخطاب العرفاني شكلا جديدا من السرد العربي الحديث بناء ولغة، «يسير وفق بعدين أولهما هو اعتبار الخطاب العرفاني النوراني حركة ثقافية معرفية وثانيهما هو أن هذا الخطاب ما هو إلا حركة اجتماعية».[1]

كما أدرج عبد الإله بن عرفة الخيال الخلاق في هذا الخطاب الذي ينهض باللغة من ركام الذاكرة، فالتخييل داخله يقوم على سيرورة بناء جمالية عرفانية، هذا ما استثمره عبد الإله عرفة في روايته، لهذا فالخطاب العرفاني عنده خطاب وجودي خاص أو فلنقل أنه خطاب النخبة فهو يتطلب جهدا فكريا بعيدا عن وجودية سارتر،

1 – عبد الإله بن عرفة، الخطاب العرفاني وتجاوزه جمود العالم المادي ملتقى وألق بصرك، مركز حروف الثقافي، مكتبة الكويت الوطنية، اليوم الأول، 24 أفريل 2019.

وعليه حاول جعل كل مظاهره «خاضعة للمعقولية، قابلة لدراسة والتفسير لأنها كلها تخضع للمشاهدة والتجربة والتفسير...». [1]

واستنادا لما سبق فإن تفاعل الخطاب الأدبي والنص الصوفي في إطار الحداثة العربية، حرر الأدباء فشيدوا عالما لغويا رفض سكون اللغة والفكرة وخلق الفكر عالما جديدا قوامه الثورة المتجددة، وهذا ما برز في الخطاب الروائي العرفاني الذي تميز بروح سردية انصهر فيها الوعي الصوفي والوعي المكاني والتاريخي والإنساني.

1 – محمد عابد الجابري، فكر ابن خلدون، العصبية والدولة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط8، 2007م، ص: 118.

الفصل الأول:

البنية الزمكنية في رواية موت صغير

المبحث الأول: بنية المكان.

المبحث الثاني: بنية الزمان.

المبحث الأول: بنية المكان

مفهوم المكان:

بما أن أهمية المكان لا تخفى على أحد، ولما يقوم بهذا المكون من دور رئيس في حياة الإنسان، فمنه ينطلق وإليه يعود، أو ليست حياتنا ككل رحلة مكانية تبدأ برحم الأم وتنتهي بالقبر.

وإن الاهتمام الكبير بالمكان يعود لحضوره الكثيف في كل مناحي حياتنا ولعظم قدره في الحياة الإنسانية بعامة ولعلّه ما من قرين للترجمة البشرية مثله، فهو عمادها ومصطلحها وهو مغذيها وهو منطلقها ومصبها وهو ترجمتها أيضا. [1]

أ- لغة:

أجمع جل اللغويين على إعطاء المكان معنى الموضوع والمترلة فقد جاء في لسان العرب لابن منظور على أنه: «المكان أو المكانة واحد التهذيب: أصل تقدير الفعل مفعل، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه غير أنه لما كثر أجروه في التصريف مجرى فعال فقالوا مكانة وقد تمكن والمكان الموضوع والجمع أمكنة كقذال أقذلة، وأماكن جمع الجمع والعرب تقول: كم مكانك وقم مكانك واقعد مكانك، فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه»[2]، وتناول ابن سيدة لفظة المكان بنفس المعنى في معجمه المحكم والمحيط الأعظم فقال: «أن الجمع أمكنة وأماكن، توهموا الميم أصلا حتى قالوا: تمكن في المكان، وهذا كما قالوا في تكسير المسيل: أمسلة وقيل الميم في

1- ينظر: نصيرة زوزو، إشكالية القضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 06، جانفي 2010م، ص: 06.

2- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر (مادة م، ك، ن)، المجلد 14، ط1، 2001م، ط: 02، 2003م، ط: 3، 2004م، ص: 112- 113، نقلا عن: مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، النية، المكانية في رواية رياح القدر لمولود بن زادي، شعبة الدب العربي، تخصص: أدب عربي حديث، 2016- 2017م/ 1437- 1438هـ.

(المكان) أصل كأنه من التمكن دون السكون وهذا يقويه ما ذكرناه من تكسيره على أفعلة»[1].

نلاحظ من خلال المعجمين أن ابن منظور وابن سيدة اتفقا في جمع اللفظة ومعناها في حين اختلف عنهما الزبيدي في معجمه تاج العروس فقد أعطاه معنى الموضوع الحاوي فقال: «الموضوع الحاوي للشيء، وعند بعض المتكلمين أنه عرض، وهو اجتماع جسمي، حاو ومحوي، وذلك تكون الجسم الحاوي محيطا بالمحوي، فالمكان عندهم هو المناسبة بين هذين الجسمين وليس هذا بالمعروف في اللغة، قاله الراغب جمع أمكنة كقذل أو أقذال وأماكن جمع الجمع»[2]، فمن خلال قوله نلاحظ أنه اتفق في جمع لفظة المكان مع المعجمين السابقين لكن المعنى كان فلسفيا بعض الشيء في تفسيره بقوله الموضوع الحاوي.

وفي القاموس الجديد للطلاب نجد لفظة المكان: «وهو الموضوع كون الشيء وحصوله».[3]

وفي المعجم الفلسفي "المكان": «هو الموضوع، جمع أمكنة، وهو المحدد فنقول: مكان فسيح ومكان ضيق وهو مراد للامتداد».[4]

ب- اصطلاحا: يلعب المكان دورا هاما في بناء العمل الروائي فوصف محيط الحوادث وصفا دقيقا يسهم بشكل او بآخر في فم عام وشامل عما تحتويه الرواية من أماكن متنوعة وسنقف أولا في تحديد مفهوم شامل عما اختلف الدارسون في تسمية المكان فهناك من اعتبره الحيز وآخر عرفه على أنه الفضاء وسنأتي للتفصيل أكثر عن

1- علي بن إسماعيل بن سيدة، معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية، ص: 108.

2- محمد مرتضى بن محمد لحسين الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تتمة باب النون، فصل دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، المجلد 18، ط: 01، 2007م، ص: 94.

3- ينظر: جميل صليبيا، المعجم الفلسفي، ص: 412.

4- ينظر: علي بن هادية لحسن بشير وآخرون، القاموس الجديد للطلاب عربي ألفبائي، الشركة الوطنية للتوزيع، الجزائر، ط: 01، 1979م، ص: 1128.

الرواية الجديدة لا تستحضر أو تبتكر فضاء معينا إلا إذا وجدنا له منظورا وزرعت ظلاله خلاله واضواءه بما يخدم استراتيجية الكتابة والقراءة معا إذ تكاد جملة في الكتابة الروائية تحيل على فضاء معينا أو تستحضر فضاء معين مادامت تعبر عي فعل يتم في الوجود وبهذا المعنى فإن صلة الفضاء بالنص الروائي هو أكثر من وطيدة نكاد نقول بان ليست هناك رواية أبدا فضاء. [1]

الفرق بين الحيز والفضاء:

نظرا لتعدد وجهات النظر والرؤى حول مصطلح "المكان" جب علينا في هذا السياق أن نعرض إلى أهم آراء النقاد والأدباء سعيا منهم ومحاولة التمييز الحاصل بين المصطلحات الثلاث (المكان والحيز والفضاء) بغية معرفة طبيعة كل مصطلح لكن قبل هذا سنعرض إلى المعنى اللغوي الذي يحطه الفضاء إذ جاء في معجم مقاييس اللغة لابم فارس من مادة "فضى" الفضاء «المكان الواسع». [2]

.بمعنى أن الفضاء رقعة جغرافية تتميز بالاتساع والامتداد كذلك الانفتاح على عكس المكان الذي يكون مهددا من جهة وقد يكون ضيقا من جهة أخرى والآن وكما قلنا سابقا سنعرض أهم الآراء التي حاولت تمييز بين المصطلحات الثلاث بادئين بالناقد الغربي "حميد لحميداني" الذي جعل الفضاء أعن وأشمل وأوسع من المكان وأن هذا الأخير حيز وعنصر مكون للفضاء بقوله: «إن الفضاء في الرواية هو: أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في

1- حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط: 01، 2000م، ص: 48.

2- ابن فارس، ابن الحسن احمد، مقاييس اللغة، مج 04، مادة فضى، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط:01، 1999م، ص: 508.

سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر عن تلك التي تدرك بالضرورة».[1]

ثم قول الناقد "حسن بحراوي"، فقد أكد أكثر من مرة: «أن المكان هو الفضاء»[2].

وهذا يعني أنه يستعمل المصطلح الأول تارة والثاني تارة أخرى او المصطلحين معا أي "المكان والفضاء"، كذلك نجد "صلاح صالح يؤكد هذا الموقف في كتابه "فضاء المكان الروائي" جامعا المصطلحين معا.

إننا نجد "حميد لحميداني" يعتبر الفضاء هو الحيز فنقول: يعتبر الفضاء هو الحيز فيقول: «يفهم الفضاء في هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية او الحكي عامة، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي "L'espace géographique"، فالروائي مثلا في نظر البعض يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن».[3]

كما نجد بأنه: «المكان في العمل الفني شخصية متماسكة بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفني».[4]

ونجد "حسين بحراوي" يعتبر المكان على أنه الفضاء فيقول في هذا الصدد: «إن الفضاء الروائي "Espace verbal" بامتياز أنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه

1- حميد لحميداني، بنية النص السردي من نظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط: 03، 2000، ص: 62.

2- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العري، بيروت، الدار البيضاء، ط: 01، 1990، ص: 20.

3- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 53.

4- ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الحرية للطباعة، بغداد، (د. ط)، 1986م، ص: 17.

الروائي بجميع أجزائه ويحطه طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه».[1]

ويعرف أيضا "حميد لحميداني": «إن الفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية».[2]

وأثناء تشكيل الروائي لفضائه سيحاول جاهدا أن يكون منسجما مع الشخصيات وتتطابق تطابقا تاما، وذلك لأنه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين المكان والشخصية أو البيئة التي تحيط بها ومن هذه الناحية يمكن اعتبار قوله: «إذا تحدثت عن المكان فغنه يعني الفضاء».[3]

أما الآن سننتقل للمعنى اللغوي الذي يحمله مصطلح "الحيز" إذ جاء في معجم "لسان العرب" لابن منظور تحت مادة (حوز): «حوز الدار وحيزها انظم إليها من المرافق والمنافع، يقال فلان مانع لحوزته أي لما في حيزه، حمى حوزة الإسلام في حدوده ونواحيه».[4]

ثم نحدد من أهم الآراء التي حاولت التمييز بين المصطلحات الثلاث نذكر منهم "أبو الحسن علي الآمدي"، "عبد المالك مرتاض"، "حسين مناصرة"، "مراد مبروك عبد الرحمان"، فأبو الحسن الآمدي نجده فضل مصطلح الحيز بدل المكان مفرقا بين مصطلح الحيز والخلاء، فالحيز عنده: «عبارة عن بعد قائم لا في المادة من شأنه أن يملأه»[5]، بمعنى أنه لا يفصل بين المكان والحيز بل يعتبرهما مصطلحين مترابطين

1- حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 27.

2- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 64.

3- صلاح صالح، قضايا المكان الروائي، دار شرقيات، القاهرة، دط، 1997م، ص: 12.

4- ابن منظور، لسان العرب، مج04، مادة (حوز)، ص: 276.

5- باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص: 173.

ومتلازمين أما النقاد الجزائري "عبد المالك مرتاض" اهتم بمصطلح الحيز في كثير من كتبه حين اعتبر «أن الحيز امتدادا يبدأ حيث ينتهي المكان»[1]، أي بمعنى أن الحيز عنده ينشأ مباشرة عند انتقالنا من هذا المكان ومنه فإن المكان يكون محددا بحدود معينة.

في حين نجده يفرق بين الفضاء والمكان والحيز إذ يرى أنه من الضروري «أن يكون الفضاء معناه مجازيا في الخواء والفراغ فيما الحيز ينصرف استعماله إلى النشوء، الوزن، الصقل، والحجم، والشكل...على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده»، فالفضاء عنده أهم من الحيز الذي توظفه في لرواية بمصطلح المكان قائلا: «إن الحيز خاص، والفضاء عام، فقد لا يكون مع الحيز فضاء، في حين لا مناص من وجود الحيز في الفضاء وبذلك يصبح الحيز الحقيقي ضربا من المكان الجغرافي ولكن أولى أن نطلق على هذا الحيز الحقيقي المكان».[2]

الفضاء الروائي بمثابة بناء يتم انشاؤه اعتمادا على المميزات والتحديدات التي تطبع الشخصيات ليأتي منسجما مع التطور الحكائي.[3]

يعرفه يوري لوتمان (Yuri Lutman) المكان: «على أنه المكان الأليف وذلك البيت الذي ولدنا فيه أي بيت الطفولة، ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور».[4]

1- عد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية "زفاف المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995م، ص: 245.

2- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 30.

3- فاطمة الزهراء، عجوج المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة، رسالة دكتوراه، إشراف عقاق قادة، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2017-2018م، ص: 06.

4- ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط: 02، 1984، ص: 06.

أما مولاي على بوخاتم قال: «المكان ثبات خلاف الزمان المتحرك وهو في ثبوته واحتوائه للأشياء الحسية إنه المجال الذي تخرج منه الشخصيات الروائية أو تزحف إليه، وهو الحيز الذي يكشف عن نظام الأخلاقيات وهو كالفضاء والفراغ والخيال».[1]

وهناك تعريف آخر للمكان وهو «مساحة ذات أبعاد هندسية أو طبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم وهو يرتبط بالإدراك الحسي، وأسلوب تقديمه هو الوصف لهذه المساحة الهندسية من خلال أبعادها الخارجية».[2]

وبعد تحديدنا لتلك المفاهيم نقف على أن المكان هو المأوى الحسي الذي تبنى فيه طفولتنا وأحلامنا ويقظتنا بمعنى (أنه مكان الألفة).

أنواع الفضاء:

1- الفضاء الجغرافي: لما تحدثت "جوليا كويستيفا" عن الفضاء الجغرافي لم تجعله أبدا منفصلا عن دلالته الحضارية، فهو إذ يتشكل من خلال العالم القصصي يحصل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة، للعالم.[3]

2- الفضاء الدلالي: ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنهما من بعد يرتبط بالدلالة المركزية بشكل عام.[4]

1- ينظر: مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيميائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2005م، ص: 276.

2- ينظر: عبد الله توأم، دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم سيميائية رواية الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى" لعبد الرحمن منيف أنموذجا، رسالة دكتوراه، إشراف هواري بلقاسم، جامعة أحمد بن بلة، وهران، كلية الآداب والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، 2005- 2006، ص: 16.

3- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 54.

4- سيد إسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهية والكتابية، ص: 244.

3- الفضاء النصي: يقصد به الحين الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطابع، وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها. [1]

- جغرافية الرواية:

الحدث الوائي يتموضع في أغلب الأحيان داخل طبوغرافيا نوعية، فالروائي يختار لموضوعه الحدث والشخوص داخل مكان معين، قد يمتد هذا المكان بوشائح إلى الواقع أو يستعار منه، وقد يخلق الروائي عالما سحريا أو يصنع جغرافية عجائبية تتصل ببعد أسطوري، يستدعي نماذج القارة في اللاوعي الجمعي، وعلى مستوى آخر تختلف الأماكن الروائية أيضا في تنوعها بين السعة والضيق والامتداد والبساطة، فقد يتشكل المكان من غرفة واحدة أو مكان واحد محدد، وقد يكون حيا أو قرية أو مكانا ذا ملامح خاصة لها دلالتها الرمزية، وقد تكون أيضا بلدا معينا بل قد يكون الحيز المكاني هو العالم برمته أو الفضاء الخارجي في صورة مستقبلية كما في روايات الخيال العلمي.

ويقدم المكان مستويات متنوعة من الانفتاح، فقد تبدأ الرواية بمكان واحد محدد ثم يتواصل الحدث في أماكن متنوعة أو تكون الرواية من البداية منفتحة على عدة أماكن، وفي كل النطاقات وأحيانا يكون المكان متشظيا بما أنه يمثل أقصى درجات الانفتاح، حيث الحركة والتنقل المستمر وتكوين رحلات فكرية في أكثر من مكان، وبعض الروايات أشبه بوعاء مغلق إذ تستقر أحداثها في مكان قار، لكن يمكن إحداث فتحة في هذا الوعاء بواسطة الأمكنة المتخيلة، ودخول آليات الحلم بآفاق أخرى أو التذكر كأن يكون المكان الروائي (قطارا أو عرفة أو سفينة) ويقوم الراوي بتذكر أماكن مغايرة. [2]

1- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 55.

2- محمد مصطفى علي حسين، استعادة المكان (دراسة في آليات السرد والتأويل)، (د د ن)، (دب)، (دط)، (دت)، ص: 24- 25.

وفي الأخير نستنتج أن إنتاج الأمكنة في الرواية يعود إلى اللاوعي الجمعي لدى المؤلف والشيء المتحكم في عددها وحجمها وأبعادها وانفتاحها وانغلاقها كذا واقعها وخيالها هي الشخصيات والأحداث.

- وصف الأمكنة:

نجد في الرواية اماكن مختلفة والتي تعد مرآة عاكسة للشخصيات وطباعها وعند عودتنا لدراسة رواية "موت صغير" نلمس في كتاب محمد حسن علوان الاستعمال الذكي والدقيق للأماكن اليت حازت على قسط من الوصف والأهمية في العمل الروائي، والتي تعددت واختلفت من دولة إلى دولة أو من دولة لأخرى، ونجد الأماكن في الرواية غير ثابتة ففي الرواية ينقلنا الكاتب من مكان إلى آخر «...حيث تتماسى الدواة والورق شباك تطل منه أوباض الأندلس وأزقة فاس وزوايا تونس وخوانق القاهرة وشعاب مكة وحوانيت بغداد وغوطة دمق وبحيرات قونية...أي عزلة هذه !». [1]

بالإضافة إلى وصفه بعض الأماكن في الرواية حيث يقول في وصفه لإشبيلية «...إنها مدينة عامرة، وتجارة رابحة، وحمامات واسعة وأرضها شريفة البقعة، كريمة التربة، دائمة الخضرة، وفي جانبها مزارع لم تعرف أرضها الشمس من ظل زيتونها وتشابك غصونها». [2]

- الأماكن في الرواية:

يشكل المكان في الخطاب الروائي عنصرا جوهريا إذ يعد إطارا وحيزا تدور فيه الأحداث والوقائع حيث يعطي في تشكيلاته بعدا جماليا فالقراءة الكفيلة بالكشف عن دلالة المكان تبنى على التقطابات المكانية التي ظهرت في الكثير من البحوث إذ

1- محمد حسن علوان، موت صغير، ص: 08.

2- نفسه، ص: 49.

اعتمدنا مقولة الثنائيات اليت جاء بها يوري لوتمان (Yuri Lutman)، يحق لما القول: «بأن الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكيلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق والانفتاح والانغلاق».[1]

- الأمكنة المغلقة:

تعد الأمكنة المغلقة ضمن الفضاءات الأساسية في الروايات المختلفة حيث تتميز بالانغلاق والانعزال على العالم الخارجي، وقد تكون إيجابية مثل: (الألفة والأمان)، كما قد تكون سلبية مثل: (الخوف والوحدة)، ويكتسب المكان وجودا من خلال أبعاده الهندسية والوظيفية التي يقوم بها، فإذا كانت الفضاءات المفتوحة امتداد للفضاء الكوني الطبيعي مع تغيير تفرضه حاجة الإنسان المرتبطة بعصره، فغن الحاجة ذاتها تربط الإنسان بفضاءات أخرى يسكنه ويحميه من الطبيعة، والمستشفى مكان العلاج، والسجن قيد يسلبه حريته، والمسجد لأداء العبادة هذه الفضاءات ينتقل بينها الإنسان ويشكلها حسب أفكاره، والشكل الهندسي الذي يروقه ويناسب تطور عصره وينهض الفضاء المغلق كنقيض للفضاء المفتوح".[2]

- البيت:

البيت هو ركننا الأول في العالم، هو الكون الحقيقي للفرد بكل ما للكلمة من معنى، فهو المأوى الذي يحوي الإنسان منذ ولادته برصف النظر عن شكله المادي وقيمته، وهو منبع الدفء والطمأنينة، كما يرى (غاستون باشلار) (aston Bacheler) وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى ننخرط في ذلك الدفء، وهو

1- ينظر: نور الدين صندوق، البداية في النص الروائي، دار الحوار، سورية، ط: 01، 1994م، ص: 52، 72.

2- ينظر: الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، (دراية في روايات نجيب محفوظ)، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط: 01، 2010م، ص: 204.

المناخ الذي يعيش الإنسان المحمي في داخله لقد كانت صورة البيت في الرواية حضور كبير وذلك من خلال النماذج التالية:

1- حملني إلى بيت طبيب البلاط الذي يقيم في حينا. [1]

2- دعوته للعشاء في بيتنا ذلك اليوم وقد هطل عزيرا فبلله حيث يجلس تحت قوس الحنية بإشبيلية. [2]

3- ...ولكنه في اليوم الحادي والعشرين من ولادتي أخذ خروفا من حظيرة القصر وساقه إلى الجزار ثم عاد باللحم إلى اليت وأمر أمي أن تطهوه... [3]

4- ...وجلب إلى بيتنا عبدًا قصيرًا... [4]

5-... عاد أبي إلى البيت يوما وفي يده درع أسنده على الفسقية ثم صعد إلى الحجرة. [5]

6-...فور وصولنا من بيت المقدس. [6]

7- لا يفارقني طيف نظام داخل البيت أو خارجه. [7]

8- يبدو أن وقت خروجي من هذا البيت قد اقترب !. [8]

- الغرفة:

من الأماكن المغلقة التي مهما جرى الحديث عنها ومهما قيل في خصائصها وتركيبها، لا نستطيع الكشف عن بينتها الجمالية، «فهي تقع فوق أرض، تحجب

1- محمد حسن علوان، موت صغير، ص: 16.
2- نفسه، ص:17.
3- نفسه، ص:26.
4- نفسه، ص:30.
5- نفسه، ص:33.
6- نفسه، ص:50.
7- نفسه، ص:337.
8- نفسه، ص:348

النور، وتصنعه، وتجعل لباحثها الصغيرة إمكانية تعويضية عن الفضاء السمح الأقل المتجدد، واستطاع الإنسان بخبرته وحاجاته وتعدد أزمنته وتعاقبها أن يوطن نفسه السكن فيها، فالغرف في تكوينها الفكري حاجات لا بديل لها، تصبح غطاء للإنسان يدخلها فيخلع جزءا من ملابسه، ويدخلها ليرتدي جزءا آخر عندما يألفها يتحك بحرية أكثر، وإذا ما اطمأن تماسكها بدأ بالتعري فيها التعري الجسدي والفكري، لكنه عندما يخرج منها يعيد تماسكه ويبدو كما لو أنه خرج من تحت غطاء خاص»[1]، وفي رواية موت صغير تجسد لنا هذا المصطلح – الغرفة- بكثرة، إلا أنه لم يكن يحمل دلالات مغايرة لما نألفه سابقا، نذكر بعض النماذج:

1- ...إن الملك حبس أمه في إحدى غرف القصر... [2]

2- ثم رمى بقية اللقمة التي في يده وانصرف إلى غرفته. [3]

3-...ودخلت غرفتي ونمت حتى صلاة الظهر. [4]

4-...بحثوا في أروقة القصر وغرف الجواري... [5]

5-...أن أقيم معهما في غرفتهما فأذن لي. [6]

6- أوقد قنديلين في غرفتي وأكتب... [7]

- السجن:

يمثل هذا المكان الواقع أشد مرارة من ذي قبل، واقع الانحباس والانغلاق على الذات فالسجن مكانا للنفي والتغيب لأنه يتصف بالضيق والمحدودية والرحمان

1- ياسين النصير، "الرواية والمكان"، ص: 94.

2- محمد حسن علوان، موت صغير، ص: 33.

3- نفسه، ص: 63.

4- نفسه، ص: 153.

5- نفسه، ص: 183.

6- نفسه، ص: 249.

7- نفسه، ص: 418.

والعذاب، وهذا العذاب لا ينصرف إلى المكان فحسب وإنما ينصرف إلى الإنسان المتسلط إذا «يعيد بناء الإنسان ويصوغه من جديد، حسب قوانينه، وأنظمته»[1]، فالسجن «ليس فضاء انتقال أو حركة وإنما هو بالتأكيد فضاء إقامة وثبات، وإن كان ذلك بصفة مؤقتة وفضلا عن ذلك فإن الإقامة في السجن خلافا لما سواها هي إقامة جبرية»[2].

فهو مكان تكبح فيه الحرية، ويتقيد فيه المرء بالقوانين التي تفرضها عليه سلطة المكان، فهو موضع قرار ومكوث، فيكون فيه الانتقال من الخارج إلى الداخل، فالسجن يمثل غرفة مغلقة، «مما يزداد التضييق على حركة الشخصية عندما تكون نزيلة زنزانة انفرادية، متناهية الضيق، وسيئة التهوية، مما يجعل قدرتها على الانتقال تختزل إلى الصفر»[3]، فيستحيل الخروج منه، وبهذا يزداد المكان محدودية وتتقلص فيه قدرة الانتقال، أو الخروج منه، «فالسجن أعد أصلا لعزل الإنسان، وشل قدرته...إنه حالة سلبية على نحو ما تؤكده الدلالة المركزية»[4]، وبهذا تصير الشخصية مخنوقة محكوم عليها بالمكوث الإجباري، وللإيضاح أكثر نذكر بعض النماذج.

1-....دخلت الزنزانة الضيقة. [5]

2-لماذا أنت في السجن؟. [6]

3-...عدت الى السجن حزينا. [7]

1- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط: 01، 1994م، ص: 317.

2- حسن بدراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 66.

3- المرجع نفسه، ص: 67.

4- أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، ص: 71.

5- محمد حسن علوان، موت صغير، ص: 405.

6- نفسه، ص: 396.

7- نفسه، ص: 399.

4-فاذا به تعالى يخرجه من قبره ليخرجني من سجني! [1]

- المسجد أو الجامع:

يمثل الحياة الروحية التي تقوي الروابط الدينية الربطة بين العبد وربه. [2]

فهو مكان للعبادة والتقرب إلى الله عز وجل بالصلاة والدعاء، إضافة إل ذلك فالمسجد أو الجامع «فضاء يساهم في بناء الرواية ويشكل إلى جانب الأماكن الأخرى بناء المكان العام للخطاب، يفتح على الناس كمكان للعبادة يجتمعون فيه لأداء الفريضة والتزويد، من أجل مواجهة ظرف الحياة الصعبة يذبون إليه في حركة متكررة خمس مرات في اليوم، يدفعهم إلزام نابع عن إيمانهم وارتباطهم بربهم يأتون تقودهم رغبة روحية». [3]

إضافة على ذلك يعتبر الجامع، جامع للمعارف أو ربما هو يعتبر أكثر وأهم عن المسجد في الدلالة والمعنى، حتى أن المتصوفة مالوا واستعملوا الجامع على المسجد في كتاباتهم.

ففي رواية "موت الصغير" نلاحظ أن "محمد علوان" أعطى "للمسجد" أو "الجامع" دوره البنائي من خلال مشاركته في أحداث الرواية نذكر بعض النماذج:

1- ...فالأغلب أنه سيذهب إلى جامع مرسية ليلقي درسا أو يحدث حديثا. [4]

2- البرنس للمسجد. [5]

1- محمد حسن علوان، موت صغير، ص: 404

2- ينظر: الأخضر بن السايح، سطورة المكن وشعرية القصر في رواية "ذاكرة الجسد" (دراسة تقنيات السرد)، عالم الكتب الحديث اربد، الأردن، ط: 01، 2011م، ص: 121.

3- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص: 234.

4- محمد حسن علوان، موت صغير، ص: 17.

5- نفسه، ص: 17.

3- كنت في السادسة عشر من عمري وكثير التردد إلى القطان الذي لا يجلس في جامع ولا مدرسة... [1]

4- التجارة الوحيدة التي انتعشت هي دروس الجامع... [2]

6 يصطف عند جدار المسجد... [3]

7- ...يسأل في كل مسجد يدخله... [4]

8- ...ذكانه من الدكاكين التي بين المسجد والممر الذي يخرجك إلى السوق...

9- خرجنا إلى المسجد الحرام لنؤدي الصلاة. [5]

10- خرجت غلى المسجد الحرام وطفت طوافا. [6]

- المقبرة:

تمثل المقبرة عموما النهاية التي يصل إليها كل إنسان مهما كانت حياته، وكيفما كانت ميتتة لكي تكون مثواه الأخير فهي بذلك تكون مكانة إقامة إجباري يقيم فيه الإنسان، وتسمى قطعة الأرض التي تخصص للقبور بالمقبرة أو الجبانة أو القرافة أو التربة لقوله تعالى: ﴿**ثُمَّ أَمَاتَهُ فَأَقْبَرَهُ**﴾. [7]

وقد ذكرها الروائي في الرواية مثل:

1- ...حمله بعضهم معنا إلى المقبرة... [8]

1- محمد حسن علوان، موت صغير، ص: 22

2- نفسه، ص: 39.

3- نفسه، ص: 70.

4- نفسه، ص: 110.

5- نفسه، ص: 302.

6- نفسه، ص:453.

7- سورة عبس، الآية: 21.

8- محمد حسن علوان، موت صغير، ص: 131.

2-...وجدت نفسي أخيرا في المقبرة... [1]

3- ودخلنا المقبرة فإذا الناس متحلقين حول قبرين. [2]

- الحمام:

هو المكان الذي يستخدم أو يغتسل فيه المرء وهذا المكان هو الوحيد الذي يشعر فيه الإنسان بالأمان دون ان يخشى صورة الآخر، نذكر بعض الصور التي وردت في الرواية:

1- ...ودخل بعضهم إلى الحمامات ليغتسل... [3]

2-...تركت درة في الحمام صابونا... [4]

3-...ثم أدخلته حمام العبيد ليغسلوه وينظفوه... [5]

- المدرسة:

مؤسسة تعليمية تربوية يتعلم بها التلاميذ الدروس بمختلف العلوم وتكون الدراسة بها عدة مراحل وهي الابتدائية والمتوسطة والثانوية، وتسمى بالدراسة الإجبارية في الكثير من الدول، «وبؤرة العلم والمعرفة وبها يرتقي الفهم، ينتشر الوعي، وتدفع الأفكار الرجعية المختلفة». [6]

ويظهر هذا المكان في الرواية نذكر منها:

1- محمد حسن علوان، موت صغير، ص: 151.

2- نفسه، ص: 422.

3- نفسه، ص: 435.

4- نفسه، ص:462

5- نفسه، ص:455

6 - نصيرة زوزو، بنية الفضاء في روايات الأعرج واسيني، رسالة مقدمة لنسل شهادة الدكتوراه، تخصص النقد الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2010م، ص: 125.

1- كنت في السادسة عشر من عمري وكثير التردد إلى القطان الذي لا يجلس في جامع ولا مدرسة... [1]

2- جامع جديد في سلا بمدرسة ملحقة به... [2]

3- ما يطلبه النساخون منا في مدارس سمرقند ومساجدها كافة. [3]

6- متى جاء ناظر المدرسة الصوفية؟[4]

- المكتبة:

من المعالم الرئيسية الدالة على ثقافة الشعوب، فهي مؤسسة علمية وثقافية وتربوية واجتماعية، هدفها جمع مصادر المعلومات وتنميتها بالطرق المختلفة، وتقدم خدماتها لجميع أفراد المجتمع الذين يحتاجونها من خلال الكتب والمعلومات القيمة الموجودة في غرفها، وقد وظف الروائي مصطلح المكتبة في المواضع التالية:

1-...الطريق من ديوانه إلى المكتبة ماشيا... [5]

3-...ركضت باتجاه المكتبة... [6]

- الحانة:

هو مكان ترفيهي يشمل كل أنواع الفنون، وهو رمز للفساد والانحراف وغياب القيم الأخلاقية كان له دور كبير في ضياع الناس فقد يلجأ إليه الإنسان هروبا من واقعه الطاحن وحاضره المقموع ليعبر عن الكبت الاجتماعي والجنسي، وقد ذكر هذا المكان في الرواية في المواضع الآتية:

---

1 - محمد حسن علوان، موت صغير، ص:478.

2 - نفسه، ص: 480.

3 - نفسه، ص: 340.

4 - نفسه، ص: 375.

5 - نفسه، ص: 375.

6 - نفسه، ص: 376.

1- جعل لهم الملك كنائس وحانات.

2- ويسد أبواب الحانات على قاصديها ليلا. [1]

وهو مكان تمارس فيه الرذائل والمحرمات، وتدنس فيه الأخلاق ويهان فيه الدين.

- الأزقة:

يمثل الزقاق مكانا صناعيا للتعبير عن الحالة المعاشية في المناطق الشعبية، وهو طريق ضيق يسمح بمرور وسيلة نقل واحدة ويتجلى هذا المكان في الرواية في المواضع الآتية:

1- أرباض الأندلس وأزقة فاس وزاويا تونس... [2]

2-...دخلت في الزقاق الأخير الذي ينتهي بينهما... [3]

3-...أمشي في الأزقة لا أدري ما هدفي منها... [4]

4-...كل ما في أزقتها وأنحائها وأرجائها... [5]

5-...في جواري فاس وأزقة القاهرة وشعاب مكة... [6]

- القبر:

المكان الذي يؤول إليه الإنسان بعد موته، (كبيرا كان أو صغيرا، غنيا كان أو فقيرا)، والقبر مكان شديد الانغلاق، وضيق المساحة.

نذكر بعض النماذج التي ذكرها الروائي على هذا المكان (القبر) منها:

1- محمد حسن علوان، موت صغير، ص: 136.

2- نفسه، ص: 08.

3- نفسه، ص: 350.

4- نفسه، ص: 356.

5- نفسه، ص: 361.

6- نفسه، ص: 519.

1- ...فدخلت وسلمت وجلت بين القبور فشعرت بسكينة. [1]

2-..يعذبنا في القبور فأخرج إليهم. [2]

3-...ودخلنا المقبرة فإذا الناس متحلقين حول قبرين. [3]

- الكوخ:

هو بيت مسنّم من قصب بلا كوّة، هذه منطقة الأكواخ التي يسكنها الفقراء (ج: أكواخ)، كل مسكن يتخذه الزارع من قصب أوقش أو طوب أو غيره يقيم فيه ليحفظ زرعه، أو هو مأوى بسيط، يصنع غالبا من الأخشاب، ولقد كانت صورة الكوخ حاضرة حضورا واضحا في بداية الرواية وذلك من خلال النماذج التالية:

1- هذا كوخ منسم في أعلاه.[4]

2-...فتراءى لي كوخي هذا عن بعد.[5]

3-...وهو ينادي لكنته الأعجمية من خارج الكوخ.[6]

- الأماكن المفتوحة:

إضافة إلى الأمكنة أن نقيض الأمكنة المغلقة نجد الأماكن المفتوحة بحيث تتميز بالحرية والانفتاح يتحكم بها الزمن يعد «المكان المفتوح حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة، يشكل فضاء رحبا، وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق»[7]، وهي الأمكنة التي توحي بالاتساع والتحرر بمعنى لا يخلو الأمر من مشاعر الضيق

1- محمد حسن علوان، موت صغير، ص: 151.

2- نفسه، ص: 420.

3- نفسه، ص: 422.

4- نفسه، ص: 07.

5- نفسه، ص: 09.

6- نفسه، ص: 10.

7- ينظر: أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، ص: 51.

والخوف بل بالانطلاق والحركة وهي ترتبط بالأمكنة المغلقة ارتباطا وثيقا حيث يعتبر الإنسان حلقة الوصل بينهما ما إذا ينطلق من المكان المغلق إلى المكان المفتوح.[1]

ونجد هذا النوع من الأماكن في الرواية متجسدا في:

- الشوارع والطرقات:

يعد الشارع جزء لا تيجزأ من المدينة واحد العلامات المكانية البارزة فيها تنفتح عليه الأبواب وتتحرك من خلاله الشخصيات وهو أكثر من جغرافيا مكانية لأنه الخيط الفاصل بين عالمين، عالم السر وعالم الجهر، والشوارع أماكن مفتوحة، تستقبل كل فئات المجتمع، وتمنحهم كامل الحرية في التنقل وسعة الاطلاع والتبدل، وهي لا تقوم على تحديدات ولا حدود ثابتة مما يصعب على الكاتب عملية الإمساك بها بالإضافة إلى أن الشوارع شريان المدن فهي إذن المصب والمسار في آن واحد[2]، فقد «احتل الشارع في الرواية العربية من قبل الروائيين الذين كتبوا روايات عن المدن العربية مكانا بارزا، وكانت له جمالياته المختلفة باعتباره مسارا وشريانا للمدينة».[3]

كانت صورة الطرقات والشوارع ممتلئة وكثيرة في الرواية نذكر بعض النماذج لها:

1- ...بل يلقي دروسه في الشوارع على المارة والمتسولين بلا أجر.[4]

2-امتلأت الشوارع بالشحاذين واختفت المراكب...[3]

5- الطريق من دكانه إلى بيته...[5]

6-...وبحيرات متقطعة بطول الطريق وأنهار تجري جنوبا.[6]

1- ينظر: حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص: 166.

2- ينظر: شاكر النابلسي، جماليات المكان، ص: 65.

3- المرجع نفسه، ص: 65.

4- محمد حسن علوان، موت صغير، ص: 17.

5- نفسه، ص: 26.

6- نفسه، ص: 46.

7- «طيق الحق مستقيم الاستدارة».[1]

8-...على جانبي الطريق أشجار مألوفة... [2]

9-...يصولون في شوارع دمشق منذ الصباح...[3]

10-...التي تجرها الحمير في الشوارع بسهولة... [4]

11- ولا ينصح بسلوك هذا الطريق. [5]

12-...في طريقه إليها غازيا بلاد الأردن... [6]

- الحي:

مكان نشأة الإنسان ويعد «النواة الأولى للقرية، والبلدة والمدينة يعتبر من أماكن الطفولة الأولى، مثله رحم الأم، والبيت الأول، ومثل هذه الأمكنة تتسم بالدفء والحنان والسلام، والمحبة، ومن هنا تبقى عالقة في الذاكرة، أطول مدة ممكنة، لأنها هي البدء، وهي أصول الأمكنة الأخرى»[7]. يعد الحي من أكثر أسماء الأمكنة العربية التي تشير إلى معنى الحياة وحريتها الدائمة[8]؛ لأنه مكان عام يمنح الناس «حرية الفعل وإمكانية التنقل وبغية الاطلاع والتبدل»، هذا يعني أنه مكان منفتح، ينفتح على العالم الخارجي ويعيش دوما حركة مستمرة تجعله مكان انتقال يؤدي وظيفة مهمة في سبيل الناس لقضاء حوائجهم[9]،فكلمة حي في اللغة مأخوذة من

1- محمد حسن علوان، موت صغير، ص: 169.
2- نفسه، ص: 172.
3- نفسه، ص: 181.
4- نفسه، ص: 273.
5- نفسه، ص: 438.
6- نفسه، ص: 475.
7- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية، ص: 244.
8- محمد حسن علوان، موت صغير، ص: 51.
9- الشريف حبيبة، بنية الخطاب الروائي، ص: 244.

الحياة وللحي معان كثيرة في اللغة: منها البين، الواضح، ومنها الحق...من خلال قراءتنا للرواية يتضح لنا أن الحي دائم الحركة والنشاط ويظهر ذلك في:

1- ...وعمي عبد الله وأبناؤه الصغار وكذلك فقراء الحي الذين يدعون في العقائق. [1]

2-تكاد تميز بيتنا من أول حي... [2]

3-...وبعد أيام طاف المنادون في الأحياء والحارات والمساجد... [3]

4-...وما أن بلغناه حتى دلنا على دآرهم أهل الحي. [4]

5-...وفي كل حي سوق يباع فيه ما لا يباع في سوق آخر. [5]

6-...يتوكأ عليه نجار في الحي. [6]

7-...دار جديدة في حي القصور. [7]

8-...اليوم قصفوا سيدي عمود، سوق الطويل، حي الشاغور. [8]

- السوق:

لا يمثل السوق ظاهرة اجتماعية اعتادها الناس في مناسبات وغير مناسبات، بل ظاهرة اقتصادية بالدرجة الأولى من حيث أنها تمثل مجمل النشاطات التجارية والتي تلبي حاجيات المجتمع من بين وسراء وهذا ما يجعله في حركة دائمة ومستمرة بصفته مكان انتقال[9]، أي أن "السوق" هو الرمز الأمثل للحركة الاقتصادية التي احتاجتها

1- محمد حسن علوان، موت صغير، ص: 40.
2- نفسه، ص: 73.
3- نفسه، ص: 207.
4- نفسه، ص: 277.
5- نفسه، ص: 410.
6- نفسه، ص: 469.
7- نفسه، ص: 480.
8- نفسه، ص: 488.
9- ينظر: فتحي بوخالفة، لغة النقد الأدبي الحديث، ص: 353.

المجتمعات على مر الأزمنة نتيجة التطورات الاجتماعية الحاصلة، ويظهر هذا المكان في قول السارد:

1- يزور أحدًا، أو يقضي حاجة في السوق. [1]

2-...فتبعوه إلى بقعة المعتادة في أول السوق... [2]

3-...عند مداخل الأسواق والجوامع والحارات... [3]

4-...ومدن كثيرة، وحصون شريفة، وبها أسواق قائمة... [4]

- الجبال:

هو تضريس أرضي يرتفع عما حوله من الأرض في منطقة محددة وجاوز التل علوا، وتتميز بقمم صخرية حادة وسفوح شديدة الانحدار وبها أيضا قمم مرتفعة العلو، الجبل بصورة عامة أكثر ارتفاع وحدة من الهضبة، والجبل مكان موجود في الطبيعة وقد ظهر في الرواية في الأماكن الآتية:

1- وقمة الجبل تجعل الأشياء في سفحه ضئيلة لا ترى، ساكنة لا تتحرك... [5]

2- حتى وقفت على قمة الجبل أخيرا ونمت ليلتي الأولى في عرائه...

3- احتجب القمر وراء قمم الجبال الشاهقة وهبط الليل... [6]

4-...ولقربه من الجبل... [7]

1- محمد حسن علوان، موت صغير، ص: 17.

2- نفسه، ص: 39.

3- نفسه، ص: 49.

4- نفسه، ص: 95.

5- نفسه، ص: 09

6- نفسه، ص: 10.

7- نفسه، ص: 72.

5-...وأخيرا عبر الخليفة بجيشه مضيق جبل طارق متجها إلى إشبيلية. [1]

6-...يجلس بين يدي السبتي في جبل جيليز بالمغرب. [2]

7-...بطول المسافة بين المدينتين، قفرا وشجرا، جبلا وسهلا... [3]

- البحر:

من الفضاءات المفتوحة التي تعتبر امتدادا للعالم الخارجي، ويختلف رمزه في الرواية من عمل لآخر، ويكون ذلك حسب الفكرة التي أراد توصيلها الروائي للراوي، نذكر بعض النماذج التي وظفها الكاتب في هذه الرواية منها:

1- ...التي تمخر نهرا كأنه بحر. [4]

2-...أكثر من خمسين ألفا في البر وعشرون ألفا في البحر !. [5]

3-...أركب البحر من ألمرية باتجاه وهران... [6]

4-...راكبين البحر من جدة إلى عيذاب. [7]

- المدينة:

المدينة هي مسكن الإنسان الطبيعي، اوجدها الناس لتكون في خدمتهم وعلى مستواهم، اوجدها الناس لتساعدهم في العيش وتحميهم من العالم المناوئ، ومن أنفسهم وتختلف المدن عن بعضها البعض، فكل مدينة موقعها الجغرافي وتتميز كل مدينة بعاداتها وتقاليدها، والمدينة قد تكون مكانا مفتوحا أو مغلقا، فقد تكون مغلقة على نفسها، أو قد تكون مفتوحة على البحر، أو قد تكون تابعة في زوايا الأودية

1- محمد حسن علوان، موت صغير، ص: 133.
2- نفسه، ص: 203.
3- نفسه، ص: 515.
4- نفسه، ص: 60.
5- نفسه، ص: 133.
6- نفسه، ص: 191.
7- نفسه، ص: 315.

منكمشة في حركة ذعر أو منتشرة في ظل السهل البعيد[1]، إذ تعد المدينة الوسط الذي يتم فيه العبور من الحاضر إلى الماضي إضافة إلى ذلك يتجمع فيها جميع فئات المجتمع من شباب، كهول، أطفال حيث تحدد لنا ميزة العلاقات الأسرية والصداقة. [2]

نذكر بعض النماذج لها منها:

1- ...فاستقل بمدينة مرسية ونصب نفسه ملكا. [3]

2-...أصبح هاجسا من هواجس المدينة خت ى تعطل فيها كل شيء. [4]

3-...سحب ألفونسو كل حامياته الصغيرة شمال المدينة وعاد ليحص بها مواقعه في العمق. [5]

4-...وشيخ التجار كان قد فر من المدينة قبل أشهر وسافر إلى المغرب... [6]

5- لم تمض ساعات حتى كان نصف جيش الموحدين داخل المدينة... [7]

6- مشينا حذاء نهر التين حتى مدينة لورقة التي انقطع النهر... [8]

7- إنها مدينة عامرة... [9]

8- توغلنا في المدينة حتى اقتربنا من سوقها... [10]

9-...سور طويل على مدينة الرباط... [11]

1- مهدي عبيدي، جماليات امكان في ثلاثية حنامينة، ص: 96.

2- ينظر: أحمد بورايو، منطق السرد (دراسة في القصة الجزائرية الحديثة)، ص: 146.

3- محمد حسن علوان، موت صغير، ص: 21.

4- نفسه، ص: 29.

5- نفسه، ص: 32.

6- نفسه، ص: 35.

7- نفسه، ص: 39.

8- نفسه، ص: 46.

9- نفسه، ص: 49.

10- نفسه، ص: 118.

11- نفسه، ص: 201.

- القرية:

مكان ليس مجرد وصف هندسي يحدده الروائي كإطار تجري فيه الأحداث، وغنما هو كائن ينموا مع الشخصية ويؤثر فيها «فهي عالم مجرد يتشكل ويتصور من خلال الأحلام والآمال والرؤى الذهنية والوجدانية، ويمدد في أكناف الطفولة والبدائية»[1]، وتحتل القرية مكانا رفيعا في جماليات المكان «فالقرية في روايات "هيلسا" تمثلت من حيث هي: بفقرها، وعزلتها وأمكنتها البسيطة، وفي حياة الخواء التي يعيش فيها أبنائها»[2].

نذكر بعض الصور للقرية المذكورة في الرواية الآتية:

1- مررنا بقرى أخرى تلك القرية... [3]

2- استعادة بعض القرى الصغيرة قرب قرطبة... [4]

3- ونفيه إلى قرية اليهود في أليسانة... [5]

- الحديقة:

تعتبر من الأماكن التي يذهب إليها الإنسان بغية الترويح عن النفس، فهو مكان يقصده الناس للراحة وقضاء وقت ممتع وجميل وقد ذكرت في الرواية في المواضع التالية:

1- ...وخرجت ألهو في الحديقة. [6]

1- عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، كلية الآداب، منوبة، دار محمد، علي تونس، ط 2003م، م 1، ص: 117.

2- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص: 41.

3- محمد حسن علوان، موت صغير، ص: 47.

4- نفسه، ص: 62.

5- نفسه، ص: 197.

6- نفسه، ص: 15.

2- وربما نام قيلولته في الحديثة. [1]

3-جعل أبي لنفسه متكأ في الحديقة... [2]

4- وفي يوم دعاني أبي إلى مجلسه بالحديقة... [3]

5- لا يبعد عن الحرم كثيرا ولكن لا فناء له ولا حديقة. [4]

6-...سرعان ما أزهرت في صدري مثل حديقة من الياسمين. [5]

7-...فصار يلاحق الوليد طيلة النهار في أرجاء الحديثة حتى يتعب... [6]

1- محمد حسن علوان، موت صغير، ص: 26.

2- نفسه، ص: 73.

3- نفسه، ص: 145.

4- نفسه، ص: 304.

5- نفسه، ص: 445.

6- نفسه، ص: 485.

المبحث الثاني: بنية الزمان

2- بنية الزمن في الرواية

تتعدد دلالة الزمن في أي رواية بتعدد الطفولة الموظفة فيها، حتى أصبح الزمن قطعة أساسية في شطرنج البحوث والأطروحات، ولعل الزمن في الرواية زئبقي يتلاعب به الراوي والروائي حسب ما يخدمه، فيساعده هذا من جانب التلوين في الضمائر، ومن جانب آخر يولد عقبات لنفسه نتيجة هذا التوظيف هذا لأنه «نسيج ينشأ عنه سحر، ينشأ عنه عالم، ينشا عنه وجود، ينشأ عنه جمالية سحرية أو سحرية جمالية، فهو لحمة سحر، وملح السرد وصنو الخير وقوام الشخصية...» [1]

وعليه فالرواية كعمل أدبي شبكة متعددة الاتجاهات، وبما أنها تقتضي التدقيق في كيفية التلاعب بالزمن لأهميته ودوره البالغ، فهو يضم العديد من التقنيات كالترتيب الزمني والديمومة والتواتر...هلم جر.

رواية موت صغير لمحمد حسن علوان، كغيرها من الروايات نجدها في بنيتها إن صح التعبير متخلخلة نوعا ما، لا تتوافق أحداثها مع الترتيب الطبيعي في الواقع، هذا لأن الرواية تدور حول أحداث حقيقية أولا، وطبيعتها التي تفرض ذلك ثانيا، لأنه من المستحيل عرض جميع الحقائق في وقت واحد بالترتيب «فالمبدع في الأطوار يستكنف عن الاستنامة إلى التعاقب الطبيعي للأحداث، لأنه يصطنعه في تشويه الزمن لغايات جمالية». [2]

أي أن تقديم وتأخير الكاتب في الأحداث والوقائع هو عملية فنية للرواية شكلا ومضمونا.

1- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998م، ص: 207.
2- المرجع نفسه، ص: 219.

ولعل أول ما صادفنا أثناء دراستنا لهذه الرواية هو تعدد الأزمنة[1]، فنجد زمن القصة تارة ونجد زمن السرد تارة أخرى، لأن الأول في أغلب الأحيان ما هو إلا تتابع للأحداث، في حيث أن الثاني «لا يتقيد بالتتابع المنطقي».[2]

1- الترتيب الزمني l'ordre temporel

في معظم الأحيان يعتبر إسقاط هذا النوع من التحليل على جنس الرواية قادرا على كشف روابط الانتظام الزمني لأحداث رواية "موت الصغير" بانتظام زمنية الحكي، وهنا يقع التقلب في الأدوار حيث يصبح الحاضر ماضي والماضي حاضرا، قصد التحقيق السردي، فالأطوار تتبادل ولا نهاية لها في الرواية.

فنجد تذبذبا واضحا في الرواية، فمن ناحية تكون في زمن معين متواترة ومتسلسلة في سردها للأحداث حسب رتبتها في الحكاية، ثم يتوقف بنا الراوي في نقطة حاسمة تستدعي الاستذكار واستحضار الماضي أو الغوص في عمق نقطة سردية مستقبلية لم يبلغها السرد بعد، كالتي ذكرها محمد حسن علوان في وصفه لمكان الخلوة.

أما حالة الاستذكار فيذكرها على لسان بطلنا عند حديثه عن مربيته فاطمة القرطبية في قوله: «كان انتقالي عبر يد طيبة تسحبني من رحم أمي هي يد فاطمة...».[3]

وفي قوله أيضا عنها «كان وجه هذه القابلة الطيبة أول وجه أراه...كان وجهها أوسع رحمة وهو حقيقة ماثلة أمامي».[4]

1- هنالك في النص الروائي حسب تودوروف ثلاثة أصناف من الأزمنة على الأقل هي: زمن القصة وزمن السرد وزمن القراءة والمتمثلة في الأزمنة الداخلية والأزمنة الخارجية هي: زمن الكاتب (المرحلة الثقافية التي ينتمي لها)، وزمن القارئ (المسؤول عن تفسير النص)، وزمن تاريخي (علاقة التخيل بالتاريخ).

2- حميد لحميداني، بنية النص السردي، مركز الثقافة العربية، المغرب، ط: 01، 1991م، ص: 73.

3- محمد حسن علوان، رواية موت صغير، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط: 01، 2016م، ص: 14.

4- الرواية، ص:14.

ففي الحقيقة نجد الكاتب في روايته هذه قد ذكر لنا الترتيب الزمني لحياة البطل وهو محي الدين بن عربي منذ الولادة ثم الطفولة ثم المراهقة ثم الكبر ونذكر قول محي الدين في حديثه عن ولادته في قوله:

«غشي على أمي فور ولادتي فلم يتسن لفاطمة أن تضعني على صدرها كما يفعلون، فغسلتني وكفلتني وراحت تمسح على وجهي كما تفعله الأمهات فتعلق قلبي بها التعلق الأول».[1]

ثم ذكر طفولته قائلا: «وانا طفل تضحك أمي لشدة شبهي بأبي».[2]

وهنا نعلم أن بطل روايتنا كان ذو شخصية حافلة للشقاوة خاصة في كونه بكر والديه وفرحتهما الأولى.

ثم يطلعنا بما حدث معه في مراهقته، حين تلقى دروسه الأولى على يد عبد الله القطان الذي اتخذ من الأرصفة والشوارع مدرسة للمارة وهذا ما أورده الكاتب في قوله على لسان محي الدين:

«كنت في السادسة عشرة من عمري وكثير التردد إلى القطان الذي لا يجلس في جامع أو مدرسة، بل يلقي دروسه في الشوارع على المارة والمتسولين بلا أجرة».[3]

فدروس الحياة التي كان يتلقاها على يد هذا الرجل كانت مراسم الطريق الأولى وملامح المغامرة التي قرر محي الدين بن عربي أن يسلكها ويخوض غمارها.

1- السوابق Prolepses:

لعل استعمال الكاتب للسابقة من أهم المساعدات التي تزخرف العملية السردية فالإشارة لأحداث لم تحدث بعد، ما هو إلا خلق لحالة من الانتظار والتوقع

1- الرواية، 15.
2- الرواية، 15.
3- الرواية، ص: 17.

لدى القارئ والتي شغلت حيزا كبيرا من الرواية وهذا خدمة وتوافقا مع طبيعة أحداث الرواية.

ونلمس هذا في الفقرة المذكورة في مطلع الرواية في قوله: «أعطاني الله برزخين برزخ قبل ولادتي وآخر بعد مماتي، في الأول رأيت أمي وهي تلدني وفي الثاني رأيت ابني وهو يدفنني، رأيت أبي يضحك مستبشرا ببكره الذكر وزوجتي تبكي مفجوعة في زوجها المسن».[1]

فالكاتب هنا قد منح شخصية البطل ميزة فريدة من نوعها هي معرفته للأحداث، وإلا كيف للإنسان العادي أن يستذكر لحظة ولادته ويرى لحظة مماته، هذا كله ساعد في خلق عدة ثنائيات في الرواية من بينها الحياة والموت، والولادة والفناء، والحلم واليقظة، وإن هذا النوع من الاستباق في الأحداث يخدم الكاتب الذي يرجو منه بتوظيفه في سرده «المستقبل لأمله فيه أو يأسه منه».[2]

وإن استعجال الكاتب في ذكره لبعض الأحداث هو اختزال منه لها لأنها لا تقدم ولا تأخر في العملية السردية أو القصة المبنية عليها الرواية، فهي اعتراضية لم يعرها حسن علوان محلا من الرواية، لذلك سارع ذكرها وهذا واضح في قوله: «عدت بعد عشرين سنة إلى مرسية...كان والداي قد ماتا ولحيتي طالت».[3]

والدلالة من وراء هذا القول هو أنه بعد انقضاء هذه المدة الطويلة قد حدثت أمور كثيرة وتغيرت أخرى.

1- الرواية، ص: 13

2- نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، دط، دت، ص: 72.

3- الرواية، ص: 41.

فالحكمة من استخدام الاستباق الزمني عند أغلبية الروائيين هي «الرغبة في بعض الغايات الجمالية».[1]

2-1- اللواحق Analepses:

وتسمى أيضا بعملية الاستذكار rétrospection «وهي إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد»[2]، إن عملية الاسترجاع هذه تساعد الكاتب في شتى جوانب الحياة المتعلقة بالرواية، أي سواء من جانب الشخصيات أو الزمن أو المكان تكون بغية الكاتب منها إمداد المتلقي أو القارئ بماضي إحدى هذه الجوانب، مثل «الأيام التالية كانت كلها يس، يس في صباحي ومسائي، يس في عدوّي وراحتي، وقرأت هذه السورة في قلبي...كانت رسالة الله إلى قلبي ومشكاة الطريق إلى الله».[3]

كما كان في أغلب الأحيان يشير إلى تلك المقاطع الاستذكارية بعابرات أو كلمات مثل قوله: «كان، اتذكر، أفقت، كنت أقضي، دخلت...» ومثل قوله أيضا: «وكلما تأخر علي ليلة تذكرت قول فاطمة لي وهي تودعني بمرسية طهر قلبك...ثم اتبعه».[4]

وما نلاحظه عن اللاحقة في هذه الرواية أنها قد أعطت اهتماما واسعا لكل عناصر الرواية سواء الشخصيات أو الزمن أو المكان.

بإضافة إلى هذا نجد الكثير من هذه العناصر قد ربطت وتعلقت بمنظور صوفي وهذا مثل قوله: «هذا كوخ مسنم أعلاه إذا اضطجعت فيه لأنام اضطجعت على ميل

1- أحمد طالب، مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب (بين النظرية والتطبيق)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران-الجزائر، دط، 2004م، ص: 27.

2- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، دت، ص: 80.

3- الرواية، ص: 80.

4- الرواية، ص: 194.

لفرط ضيقه، وإذا وقفت خنقني دخان النار الذي يتجمع في سنامه ويحجب سقفه».[1]

هذه المقولة هي إخبار من طرف محي الدين بن عربي عن مكان عبادته أو كما يعرف عند المتصوفة بالخلوة أو المقام، الذي اتخذ منه مكان للتعبد.

2- الديمومة:

في أي عمل قصصي نجد صعوبة في الفصل بين النظام الزمني للقصة التي تدور حولها الرواية وبين النظام الزمني للسرد المتعلق بالأحداث فالديمومة عنصر مهم يعتمد عليه الكاتب فهي: «ربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات وطول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل».[2]

وهي تعتمد على تقنيات أساسيّة منها:

2-1- المجمل Le sommaire:

هي ذكر ملخص résume، ويسمى أحيانا الإيجاز[3]؛ أي الإلمام بمجموعة من الأحداث التي وقعت في شهور وأيام وأعوام ولإيرادها في بضعة أسطر قصد القليل من زمن السرد والبعد عن التفصيل مثل قوله: «بعد أسابيع أخبرنا فريديك أن حصاد البهشية اقتربت وأنه يقضي هذا الشهر في مزرعته ودعانا للانضمام إليه».[4]

1- الرواية، ص: 07.

2- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص: 89.

3- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ط: 01، 1990م، بيروت- لبنان، ص: 84.

4- الرواية، ص: 136.

فهذه التقنية تجعل زمن السرد أقصر من زمن الحكاية، كما نجده في قوله: «مرت اثنا عشر يوما لم تطأ قدماي فيها إشبيلية وأهلي يظنونني معتزلا في المنيتار مع شيخ ما».[1]

فالإجمال لا يأتي عفو الخاطر أو استجابة لرغبة تعبيرية ذاتية أو مفروضة إنما ثمة دلالات ووظائف، فهو حركة تكون بمثابة حد فاصل بين المشهد والحذف، فالراوي لا يحذف أو يلغي لهذا يجمل الوقائع ويذكرها بصيغة جامعة لها مثل قوله:

«مرت أيام، اثنا عشر يوما، عدت بعد عشرين عاما...».

فالروائي يسارع في ذكر بعض الأحداث لتقليل زمن السرد من جهة وتجنب ملل القارئ من جهة أخرى.

2-2- الإضمار L'ellipse:

يستعين الروائي بتقنية الإضمار باعتبارها وسيلة اختزالية يعتمد عليها في الانتقال بين فترات زمنية محددة دون ذكرها أو الإلمام بحيثياتها كأنها مرحلة عابرة في حياة إحدى الشخصيات أو في الرواية ككل وهذا أيضا ما وظفه حسن علوان في روايته حيث يقول على لسان محي الدين: «انطوت أربع سنوات حدث فيها ما لم يخطر ببالي: صرت كاتبا للخليفة وزوجا لمريم بنت عبدون».[2]

وقوله أيضا: «هكذا قضيت ستة وعشرين يوما في مجلس الخليفة الذي طاب له المقام في إشبيلية، أجلس للناس منها كل يوم وأنظر في أمورهم وأقف على شؤونهم، وأنا حوله أسمع وأرى».[3]

1- الرواية، ص: 142.
2- الرواية، ص: 157.
3- الرواية، ص: 162.

وهذا النوع من الإضمار يسمى إضمارا صريحا، حيث تذكر فيه الأزمنة بدقة مثل قوله: «ودعته عند باب الرباط قبل ثلاثة وسبعين يوما أحصيها كما أحصي ركعات صلاتي وحبات مسبحتي».[1]

كما وظف حسن علوان نوعا آخر من الإضمار وهو الإضمار الضمني «وهي التي لا يصرح بها في النص إنما يستدل عليها القارئ من خلال ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال في استمرارية السردية».[2]

أي أنه لا يمكن تحديد الزمن بدقة في هذا النوع مثل قول السارد: «دخلت على أصحابي وهم جلوس حول الطعام، فانكبوا علي عناقا وبكاءً»[3]، فالكاتب هنا في ذكره لكلمة طعام لم يحدد أي وقت هل هو الغذاء أم العشاء.

وقوله: «مكثت في صلاتي حتى بزغ الفجر وخرجنا جمعا للمسجد»[4]، بإضافة إلى وجود نوع آخر من هذه التقنية وهو الإضمار الافتراضي الذي لا يمكن حصره في الرواية، أما في رواية موت صغير نجد حسن علوان قد أضفى عليه مسحة صوفية واضحة من خلال قوله: «كلما أظلم الليل أرسلت قلبي إلى من يشاء أن يكون في حضرته تلك الليلة، حيا كان أو ميتا، التقيت بكل شيوخي الذين أحب لقاءهم...وكأنني في الأيام القليلة التي مكثتها في سجن القاهرة قد زرت مشرق الأرض ومغربها ولاقيت العشرات من الشيوخ وقرأت العشرات من الكتب وصعدت إلى السّماء ونزلت إلى الأرض».[5]

1- الرواية، ص: 430.

2- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات)، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص: 216.

3- الرواية، ص: 404.

4- الرواية، ص: 441.

5- الرواية، ص: 397.

وهذا النوع من الزمن يمثل الأزلية والأبدية إذ «أنه امتداد الحضرة الإلهية». [1]

وهذا واضحا أيضا في قوله: «وأنا أخرج إلى الحرم فجرا فلا أعود منه إلى بعد صلاة العشاء متعبدا ذاكرا أصلي حتى توجعني قدماي وأبكي حتى تجف عيناي وأتعلق بستار الكعبة حتى يكل ساعداي». [2]

فالروائي هنا يحاول من خلال هذا النوع من الزمن أن يوضح لنا حالة التعبد عند محي الدين بن عربي، فالتوبة لديه تقتضي منه هذا الإجهاد والاجتهاد والحرمان للارتقاء إلى الذات العليا.

2-3- المشهد Sème:

للمشاهد دور هام في تطور الأحداث، وهي في الغالب ما تشتغل حيزا كبيرا من صفحات الرواية، وهذا العنصر لم يغيب عند حسن علوان فالرواية مشحونة بالمشاهد.

وبما أن المشهد حركة زمنية يعتمد عليها الراوي ليتيح للشخصيات مجال الحوار فيما بينها، وعليه إذ اعتبرنا الحوار محور المشهد فلا يجب إغفال الفرق بين الحوار الحقيقي والجمل المعبرة عنه حسب رأي جنيت «لأن زمن القصة يساوي زمن الوقائع» [3].

مثل قوله: «حتى شعرت بنقرة على كتفي فزعت، التفت فإذا بها ورائي:

- نظام !.

1- علي زيعور، العقلية الصوفية ونفسانية التصوف، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط: 01، 1979م، ص: 168.

2- الرواية، ص: 303.

3- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط: 02، 1997م، ص: 120.

كانت تخفي فمها بخمارها وبدت عيناها تضحكان، خجلت من حالتي وتعبي من جفاف فمي ورثاثة ثيابي، بدا ارتباكي واضحا ولساني معقودا لا يملك كلاما فتكلمت هي:

- ماذا تفعل هنا يا رجل؟

- أطوف !

- تطوف؟ في هذا اليوم؟

- ومالي لا أطوف في أي يوم؟

صمتت نظام وراحت تحملق في وجهي بدهشة، بدا أنها أدركت للتو أني لست في حال عادية، راحت تنتظر في وجه الرجل الذي طاف ألاف الأشواط في يومين...وأخيرا قالت بنبرة خفيفة خائفة:

- هل نظرت حولك؟

أدرت رأسي ببطء لأنظر إلى ما تقول فصدمت، نساء كثر، نساء فحسب...صحت بصوتي المخنوق الذي بالكاد يفارق حنجرتي:

- يا إلهي ! ماذا يحدث؟

- أجابتني نظام بقلق:

- اليوم هو التاسع والعشرين من رجب.

- ماذا يعني هذا؟

- يوم طواف النساء ! هل ترى رجلا غيرك في المسجد؟ اخرج الآن !». [1]

1- الرواية، ص: 317- 318.

وإن هذا التقارب في الحوار يعد «سمة المتحاورين أي هو ذو طبيعة نسبية تختلف من شخص لآخر ومن ظرف إلى آخر عند الشخص ذاته وهكذا والذي يجعل من المشهد أقرب الحركات إلى التطابق مع الزمن الفعلي».[1]

وهنا نعلم أن المشهد الحواري في غالب الأحيان يمتاز بالطول، كما نجد أن هذه التقنية أيضا لها خاصية أخرى هي التفصيل لكن ليس دائما لأن أغلبية المنظرين والدارسين يرون أن هذا التفصيل يؤدي إلى التناظر بين «ما هو درامي وما ليس درامي»[2]، أي بمعنى أن الإيقاع الزمني في السرد يعتمد على التفصيل والإجمال بمعنى أن التفصيل يتيح للسرد مساحة كبيرة فتذكر المشاهد بالتفصيل لدورها الفعال في الدراما وكعامل مؤثر في سير الأحداث، مثل قوله حين تعرف محي الدين على نظام ابنة الشيخ زاهر، فالمشهد ذكر قصة الحب التي بينهما، فشغلت بهذا جزءا كبيرا من الرواية، لأن نظام كانت بالنسبة للبطل امرأة على غرار كل النساء، سلبت قلبه وعقله الذي صار بها محضورا على بنات حواء، حيث يقول: «ذلك أنني كنت جالسا عند عتبتها فجاءت امرأة لم ترى عيناي أجمل منها».[3]

ثم أتبعها بوصفه لهذه المرأة وهنا طبق خاصية التفصيل، حيث قال: «يا لعينيها مثل حرف الحاء الذي ينفق فيه الخطاط نصف يومه ! يا لأنفها مثل دقة الدال إذ انتهى به السطر ! يا لشفتيها مثل وقار الثاء إذا سكتت والياء إذا ضحكت ! يا لهذا الخدش في صدغها مثل همزة أفلتت من ألفها ! ولوجهها مثل كتاب من نور سطرته أيدي الملائكة !».[4]

1- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات)، دراسة، ص: 225.

2- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص: 304.

3- الرواية، ص: 311.

4- الرواية، ص: 312.

فالكاتب قد شخص لنا نظام في هذا المشهد، كما لم يسبق لأحد أن وصف امرأة بكل هذه الدقة.

أما عنصر الإجمال ذكره حسن علوان حين تلقى بطل روايتنا خبر وفاة ابنته، ذلك النبأ الذي أجج في محي الدين مشاعر الأبوة فأجمل الكاتب حزنه واعتصره في جملة معبرة في قوله:

«إن قلبي مثقوب ثقبا واسعا بحجم حبي لزينب، وأني هجرتها يوم ولدت ويوم كبرت، ويوم ماتت، فأي أب أنا».[1]

نلمس من هذا القول حالة من اللوم والعتاب عاشها ابن عربي إثر وفاة ابنته.

إضافة إلى ما قلناه نجد أن في غالبية الأوقات ما تصاحب المشاهد بعلامات كالمطة أو تعقبها أفعال مثل: قال، مضى، نشأ...وفي أحيان أخرى تكون المشاهد في القصص الصوفية حوارات بين شخصيات معينة في الرواية، هذا ما وجدناه في رواية "موت صغير" فالروائي قد ضم شحنة مكثفة وطويلة من المشاهد فيها بغية «نقل تلك اللقطة بحوارها وكلماتها وشخوصها وحركاتهم وانفعالاتهم».[2]

التّوقف :pause

يحصل التّوقف أو الوقفة في أيّ عمل روائي عندما يعلق السرد في نقطة معيّنة يرجو منها الكاتب توفير بعض المعلومات، لكن الزمن الخاص بالسرد هنا نجده اعتمد على وصف المواقف والشخصيات وحتى الأفعال والحركات، فالوقفة حركة زمنية لطالما زخرت بها النصوص الصوفية لامتيازها بالطول كما أنها تتيح هي الأخرى مجال واسع للوصف كالذي نجده ماثلا في المشاهد الدرامية للرواية وهو استغراق وتفصيل مثل قوله عن شخصية نظام: «عذراء هيفاء تقيد النواظر وتزين المحاضر، عالمة عابدة

1- الرواية، ص: 306.

2- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص: 226.

سائحة، ساحرة الطرف، إن أسهبت أتعبت وإن أوجزت أعجزت وإن أفصحت أوضحت».[1]

فالوقفة تكمن أهميتها في أنها تمكن السارد من إيقاف مجرى الأحداث ليجند طاقاته ليصف منظرا أو شخصا أو شيئا، لا يستطيع أي أحد آخر النظر إليه ونقل نعته إلى المرويّ له، هذا كله لخلق تفاعل بين الموقف والإحساس.[2]

مثل قوله أيضا: «يحدثني عن حديقة صغيرة كان تعهدها بالرعاية، كانت أرضا يابسة في وسطها شجرة صنوبر عتيقة...فأحاط بها الزنبق والخزامى والزعفران...لكنهم لا يعلمون أنها كانت بيتا لروحي».[3]

فاعتماد حسن علوان على الوقفات الوصفية ما هو إلا زيادة في عمر الرواية «فضلا عن كونها حركة زمنية فيها ارتداد وفيها استرجاع واستغلال لفسحة الزمن المتداخل بالماضي والحاضر والآتي، أجد فيها مجلى لأسلوبية المؤلف/ الراوي، فهي مسار جيد يظهر لنا أسلوبية الكاتب وثقافته اللغوية والتعبيرية وكذلك حافظته وخزينه الذهني وطغيان شخصية الأديب المؤلف فالتعبير فيه يعلو على الحديث».[4]

فنخلص إلى أن لعنصر التوقف دور هام في العملية السردية كونه ومضات خاطفة تزيد من حياة القصة، أي بمثابة استراحة لالتقاط الأنفاس.

3- التواتر La Fréquence:

ترى نظرية القصة بأن التواتر هو «مجموعة من العلاقات المتكررة بين النص والحكاية».[5]

1- الرواية، ص: 335.

2- ينظر: ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي المكونات والوظائف والتقنيات، ص: 220.

3- الرواية، ص: 345.

4- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي المكونات والوظائف والتقنيات، ص: 224.

5- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص: 86.

وهو نفس التعريف الذي ذكر في كتاب معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بمعنى أنه حركة زمنية تعتمد على التتالي في الأحداث أو التعاقب فيها بذكرها لمرة أو أكثر من مرة مثل قوله:

«من شدة فرحي واحتمال بهجتي، تخيلت موضوع فراشنا من الحجرة ثم تخيلت...ثم تخيلت...ما أطيب هذه الحياة».[1]

فحسن علوان وظف رابطة وهي الأداة "ثم" التي تفيد الترتيب والتعقيب فلقد كان مسكوتا بفعل يعاوده فيشير إليه في أكثر من عبارة وبأكثر من صيغة، وقد شكل هذا الفعل بؤرة محورية في بنية العمل القصصي[2]. كما نجد أن معظم الروائيين والكتاب يعتمدون على أفعال محددة مثل: (كنت دائما، غالبا، في كل ليلة، اعتدت كل يوم...).

وعليه فنظام التكرار ميزة موجودة في متن الرواية والتي تعطي قيمة أكبر لبنية الزمن.

لهذا اعتبر جيرار جنيت تقنية التواتر مظهرا أساسيا في الزمنية السردية وقسمها إلى أربعة محاور هي:

«- تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.

- تروي مرة واحدة ما وقع عدة مرات.

- تروي عدة مرات ما وقع مرة واحدة.

- تروي عدة مرات ما وقع عدة مرات».[3]

1- الرواية، ص: 350.

2- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص: 87.

3- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص: 130- 131.

الفصل الثاني:

بنية الشخصية وتوظيف التراث

المبحث الأول: بنية الشخصية في الرواية.

المبحث الثاني: توظيف التراث الصوفي في الرواية.

المبحث الأول: بنية الشخصية في رواية "موت صغير"

اقتضت العادة دائما بأن يضم كل أثر أدبي في ثناياه شخصيات محددة بمكان وزمان منفردين بها، هذا لأن لكل شخصية دورها وقيمتها ودلالتها في الرواية بصفة عامة والصوفية بصفة خاصة، ولعل «الإشارة إلى الشخصية تصادفها في معظم الأوقات منذ السطور الأولى للرواية وأحيانا من الجملة الأولى».[1]

وفي أي عمل أدبي يصعب على الكاتب تحديد الشخصيات المناسبة لعمله إضافة إلى صعوبة تحديد التعبير الخاص بكل منها، فنجده في ذكره لبعض الشخصيات يصفها وصفا دقيقا كالمظهر والطبائع وهذه تسمى الطريقة المباشرة، وهذا ما نلمسه في رواية "موت صغير" مثل وصفه لشخصية البطل في قوله: «فقد كان وجهي مستديرا كوجهه، وأخذت من ملامحه عينيه البنيتين ووجنتيه البارزتين واستقامة أنفه وغزارة شعره، وأخذت من أمي دقة أطرافي واتساع جبيني وانتظام أسناني وبروز ذقني...».[2]

وهذا يدل على أن حسن علوان قد تعمّد ذكر الجانب المورفولوجي وأولاه أهمية بالغة، هذا ما كان واضحا في أغلب الشخصيات وكأنه كان «مولعا إيلاعا شديدا برسم الملامح الخارجية».[3]

وهذا أيضا ما تبدّى لنا في وصفه لشخصية نظام في قوله على لسان الراوي والبطلة محي الدين بن عربي: «إذا كتبت تراءى لي وجهها الصبيح مع كل حرف، يا

1- حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي (فضاء- زمن- شخصية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط: 01، 1990م، ص: 223.

2- الرواية، ص: 15.

3- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة سيميائية تفكيكية لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص: 147.

لعينيها مصل حرف الحاء الذي ينفق فيه الخطاط نصف يومه ! .....نور سطرته أيدي الملائكة!».[1]

إذن مهمة الروائي تكمن في توصيف شخصيات روايته لتليه مهمة أخرى هي اكتشاف ميزة ومكانة كل شخصية وهذه مهمة ملقاة على عاتق القارئ بصفته الناقد الأول، وهذا يكون بتحليل للأحداث واكتشاف العلاقة بين كل شخصية وأخرى، فنخلص أن الروائي أثناء بنائه للشخصيات يسعى لحشد أكبر عدد ممكن من القيم والملامح النفسية، أي إسقاط العام على الخاص والموضوعي على الذاتي «لتصبح الشخصية نافذة يمكن التطلع منها إلى مساحات واسعة من الواقع الحياتي».[2]

وهذا ما ظهر في شخصية فخر النساء في قوله: «تقرأ عليّ علما سلسا نافعا له حلاوة وقبول لم أطعم مثلها في علوم الرجال...».[3]

وقوله أيضا: «فانشغل ذهني بها حتى استأذنته أن أجلس عندها للدرس».[4]

فالقارئ لهاتين العبارتين يكتشف بأن شخصية فخر النساء هي شخصية امرأة عالمة وحكيمة تخطت في إطلاعها وثقافتها معرفة الرجال.

فالكاتب يبدع في انتقاء صور شخصياته وقوة إبداعه تعتمد على عيشتها وحدها دون مساندة، «حيث يترك مسافة بينه وبين شخصيات عمله بحيث يتمكن من رؤيتها بوضوح ومراقبتها وهي تتصرف على سجيتها، لأن الذي يتحدث باسمه عن حياة الشخصيات ومصائرهم إنّما يضع عقبة إضافية بين الوهم والقارئ بمجرد

1- الرواية، ص: 312.

2- صلاح صالح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط: 01، 2003م، ص: 100.

3- الرواية، ص: 311.

4- الرواية، ص: 310.

وجوده ولكي يتخطى هذه العقبة عليه أن يقلل من وظائف صوته بشكل أو بآخر».[1]

وهذا ما اتعمده حسن علوان حيث أتاح المجال لشخصيات الرواية فأعطى كل منها حقها من الوصف والدور.

وعليه يرى "واين بوت" بضرورة وجود مسافة بين الروائي وعمله «مؤكدا أن هذه النواحي الفنية ليست هدفا في حد ذاتها ولكن أهمية تحليلها ترجع إلى الكشف عن أسباب نجاح العمل الفني أو إخفاقه».[2]

وهذا القول ينطبق على رواية "موت صغير" فحسن علوان احترم تلك المسافة فقد كان حريصا على نقل تفاصيل حياة البطل بكل حذافيرها لأنها عمل روائي أولا وسيرة ابن عربي ثانيا، حيث ذكر كل مراحل حياته إضافة إلى الأشخاص الذين عايشهم، وهو بهذا يتقاطع مع العمل الذي قدمه "عبد الإله بن عرفة" في رواية "جبل قاف".

وعليه فالشخصية الروائية «كيان فني مكتفي بذاته، مادتها الواقع ولكنها بعد أن تشكلت في قالب لغوي روائي، فقدت صلتها بالواقع الخارجي لتصبح صلتها به رمزا لغويا يعبر عن رؤية فنية ولا يقرر حقيقة حرفية للواقع».[3]

وعليه نجد نقطة مهمة في مثل هذه الأعمال يشير إليها أغلب النقاد وهي البطل الحقيقي للرواية، فنجد "إلياس خوري" يرى أن في هذا توجد إشكالية هي:

1- سمعان إنجيل بطرس، دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1978، ص: 106.

2- المرجع نفسه، نفس الصفحة.

3- عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسية في رواية نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت، ط: 01، 1986م، ص: 09.

«هل الكاتب هو البطل؟ أم البطل الذي يبدعه الكاتب! فمن الأهم شكسبير أم هاملت؟ دوستوفيسكي أو الإخوة كرمازوف؟».[1]

وهنا بما أن رواية "موت صغير" تحصلت على جائزة البوكر لأحسن رواية عربية يمكننا القول من بطلها، هل هو الروائي حسن علوان الذي برع في توظيف هذه الشخصية المهمة وأحسن استغلالها في أحداث روايته أم أنه ابن عربي الشخصية المحورية لما لها من الامتيازات ارتقت بالرواية إلى بعد عرفاني أخاذ.

كما نجد في أغلب الروايات «يرد اسم الشخصية مصحوبا بلقب يميزه عن باقي الشخصيات الأخرى، كما يساهم اللقب في تحديد التراث الاجتماعي للشخصية، الذي يخبرنا عنه معلومات، مثل الفقر والغنى والمكانة والمظهر فتأتي كلها لتدعم تلك الوحدة التي يؤشر عليها اسم الشخصية»[2]، كما نستخلص شيئا آخر أثناء دراستنا لهذه الرواية وهي أنّ الروائي في توظيفه لسيرة ابن عربي لم يمنحها الحقائق الموضوعية، لأنه يمنحنا فكرة كافية عن فكره كمتصوف وسعى في حصره في نطاق الأحداث التي تخدم متن روايته.

لأن في مثل هذه الحالة يكون للرواية تفسيرين: الأول أنها خاضعة للشخصية باعتبارها سيرة ذاتية، وثانيا تكون معتمدة على خيال الروائي الذي قد يمرر رسائل باسم الشخصية وهذا ما يؤدي في أغلب الأحيان إلى ميلاد العجائبية في السرد.

1- ينظر: علية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار ازمنة- عمان، ط: 01، 2005م، ص: 121.

2- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط: 01، 1990م، ص: 55- 248.

ضف إلى هذا فحسن علوان قدر ركب أمواج الخطر في مزجه بين الخيال والتاريخ أو إن صح التعبير الواقع التاريخي وأخيلة السرد، فذكره للأحداث التاريخية في بعض المواقف من حياة البطل فيه مخاطرة تمس الحقائق المتعلقة بهذا الأخير، أي لا يمكن لأي مبدع أن يبني شخصيات عمله وينسب لها ما يشاء بحجة العمل الإبداعي.

فالكاتب قد منح البطل شخصية تائهة في الأزمنة والأمكنة مزجها بعبق عرفاني صوفي تمثل في الزمن الباطني والمكان الكوني. [1]

1- ينظر: صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى، دمشق، سوريا، ط: 01، 2003م، ص: 114.

المبحث الثاني: توظيف التراث الصوفي

تعددت طرائق توظيف التراث الصوفي في الكتابات السردية العربية وكان هذا على امتداد خارطة الثقافة في العالم العربي فاختلفت الرؤى السردية في كيفية الاستفادة منه قصد محاولة إثراء الإبداع السردي المعاصر بقيمة جمالية ومعرفية.

ففي الآونة الأخيرة نجد الكثير من كتاب الرواية قد استثمروا هذا الموروث، فزاوجوا بينه وبين الخطاب الروائي وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدلّ على أن الرواية العرفانيّة كمشروع جديد نهلت مادتها من التراث، فاشتغلت على مستندات تراثية تنتمي لزمن سابق والروائي ينتقي ما يريده، فالتراث الصوفي: «هو الحقيقة المصفاة النابعة من القلب».[1]

فأغلب الذين أرادوا أن يكون لهم عمل ذا خلفية تراثية صوفية فإنّه «يتعين علينا أن نبدأ من حيث بدأ الصوفيون أدبهم وأن نعود للقرآن الكريم، لنتفهم أصول دعوته ولتمتلئ نفوسنا بجليل روحانيته ولنتعمق في فهمه ودراسته ونستلهم من عبره وعظاته».[2]

وعليه أصبحت الشخوص الصوفية هي مصدر الوهم لإنشاء مثل هذه الكتابات الجديدة خاصة كموضوع لجنس الرواية هذا لسعة اطلاعهم وكثرة علمهم وقيمة تركاتهم فانتقلوا من مرحلة النقل والتقليد إلى مرحلة الإبداع والتجديد.

فنجد حسن علوان يمرر رؤيته في استحضار الموروث الصوفي بين أسطر روايته، فشكل شخصية روايته على منحنى جعلها تنعتق من الطائفية والمذهبية إلى الإنسانية وكأنّه يبعث الحياة في تراث كبار المتصوّفة سعيا منه لإعادة وصلنا بذاكرتنا وتاريخنا وموروثنا الثقافي والفكري والعرفاني وعليه راحت الروايات المعاصرة تنهل من

[1] – زكي مبارك، التصوف الإسلامي، مطبعة الرسالة، القاهرة، مصر، دط، 1938م، ص: 125.

[2] – محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة الغريب، القاهرة، مصر، دط، دت، ص: 66.

التراث الصوفي وتسقي ظمأها من ينابيعه وتغلق ثغرة نقصها منه، لينتقل من صيغة القديم الثابت والميّتة إلى صيغة دينامية حيّة.

ويرى عبد الإله بن عرفة أنّ: «الأديب الحق هو من يشهد بحضوره على أحداث التاريخ بحيث يخرجها من مطويتها لينفخ فيها روح الحياة وليدلي بشهادة حضوره حولها ويؤكد على استمرار نتائجها.[1]

فالتراث حاضر بكثافة في الرواية محط الدراسة حيث استمد حسن علوان بعض الآيات النيّرات من الكتاب الحكيم مثل الأخذ من سورة النصر وسورة يس وسورة الحديد والنمل وغيرها من الآيات، إضافة إلى القصص القرآني فنقول أن رواية موت صغير قد استحضرت التراث الصوفي بكامل ثقله «بلاغته وروعته...وجمال ألفاظه وحسن صياغته...وبروائع ما اشتمل عليه من التمثيل والخيال والتصوير وحسن الاقتباس».[2]

فحسن علوان بما أنه يعبر عن شخصية صوفية فإنه يستمد منها ويرجع إليها، خاصة أنه يلمح إلى التأثير الحاصل في تلك الفترة بالثقافات الأجنبية الدخيلة، لكن في تعبيره نجد شيء من التجديد ليس مألوفا وهو ذاتية التعبير فأسلوبه شخصي لا شبيه له، فاختار من الأفكار والألفاظ ما يلائم المقام والغرض.

وهذا النوع من الأدب يسمى "فن المناقب" وهي: «التعرض لمناقب الأولياء والصالحين من الصوفية وبخاصة في عصر المماليك والأتراك».[3]

فلجوء الروائيين إلى طابع الموروث الصوفي باعتباره أداة التواصل والتوصل إلى الأهداف والتعبير عن الترعات، فكان له صدى عميق في حياتهم لما وجدوا فيه من

---

[1] – عبد الإله بن عرفة وآخرون، جمالية السرد في لرواية العرفانية، دار الآداب، بيروت– لبنان، ط01، 2014م، ص: 15.

[2] – محمد عبد المنعم خفاجي، الآداب في التراث الصوفي، ص: 113.

[3] – المرجع نفسه، ص: 75.

قيمة فكرية وتوجيهية عالية، وغايات إنسانية سامية وعليه صار التراث منبع الحكمة والموعظة فحفل أدبهم بروائع الفكر والقيم.

فالأخذ من الشخصيات التراثية الصوفية «لا يعد كونها مجرد أقنعة لذات الكاتب من جهة وللذات المستقبلية من جهة أخرى لعيش التجربة العرفانية التي اجتازتها هاته الشخوص في بنيتها بحكم أنه لا يمكن تقصي الأدوار بشكل كامل مهما اجتهدت الكتابة في نقل التجربة المعيشة».[1]

فمحمد حسن علوان حاول الحفاظ على كل القيم الثقافية التراثية وحاول التجديد فيها باستثناء المتعلقة بالدين والعلم.

فما نشر من التراث الصوفي لا يزال بكرا لم تتناوله الدراسات العلمية بالتفصيل فكان للتاريخ «فضل كبير في المحافظة على هذا التراث الذي تلقوه على بناة الحضارات».[2]

هذا الأخير قد حرك في الكتاب سواء كانوا روائيين أو شعراء، أو غيرهم لاحظوا الإهمال والتهميش الذي يرافق التراث ليس لنقص فيه إنما لجهلهم به وافتتانهم بحضارة الغرب.

فكان جهدهم محصورا في دراسة الشخصيات لأنها شخصيات تاريخية تراثية لها وجود في الواقع من جهة وعرفانية مالكة لأسرار معرفية من جهة أخرى الشيء الذي أعطاها قيمة أخلاقية ترتقي بها من عالم الواقع إلى العالم الرمزي مما يمنحها بطولة عرفانية متميزة.[3]

---

[1] – إبراهيم الحجري، الرواية العرفانية (مدخل لمعرفة قضايا النوع)، مجلة ذوات، مؤسسة "مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث"، الرباط المغرب، عدد 10، 2015م،.

[2] – توفيق الطويل، في تراثنا العربي الإسلامي، عالم المعرفة، الكويت، عدد 87، مارس 1985م، ص: 56.

[3] – عبد الإله البريكي، الرواية العرفانية ماهيتها وإشكالات تلقيها وخواصها السردية، مجلة ذوات، الرباط– المغرب، ص: 32.

بإضافة إلى أننا نلمس شيء في الكتابات المعاصرة التي تعتمد على التراث الصوفي وهو أن كتابها «لم يتعجلوا التسليم بما يقوله مشاهير المفكرين بدافع الإعجاب بهم والإفراط في تقديرهم، فأخذوا يعيدون النظر في ما يتلقونه عنهم ويمحصون أفكارهم ليقفوا على مدى صوابها أو مبلغ خطأها ويعملون على إكمال نقصها أو إبدالها بغيرها من أفكار تثبت تجربتهم».[1]

[1] – توفيق الطويل، في تراثنا العربي الإسلامي، ص: 14.

الفصل الثالث:

شعرية السرد الروائي العرفاني

البحث الأول: اللغة العرفانية

البحث الثاني: الخيال التخييل

المبحث الأول: اللغة العرفانية

إنّ الصوفية أو العرفانية لم تبتكر عالما وحسب إنما خلقت لهذا العالم لغته الخاصة ومفهوماته الخاصة وأشكاله الخاصة وطرائقه الخاصة وأخلاقياته الخاصة. [1]

والكاتب الذي يعبر عن التجربة الصوفية ينتقي لغة تمتاز بالعمق الدلالي والذوق الفني، هذا لأن أغلب لغة المتصوفة لغة متعددة الدلالات إضافة إلى أن الذوق في اختيار الألفاظ المعبرة عن التجربة «فعل نسبي أساسه الميل والفطرة والرغبة...فكان ضد التعلم، سبيله المعاناة والسلوك وليس السماع والنظر»[2]، ولهذا تعتبر لغة ذوقية متفردة.

فأغلب الكتاب أثناء تعبيرهم عن الموضوعات الروحية العرفانية يستعملون لغة مرمزة الغرض منها: أن يكون إنتاجهم مشحون الدلالات ومتعدد القراءات من كفة، وأن تكون «معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها»[3]، وهذا الحرص جعل من كتاباتهم فنا تعبيريا، ليجد المتلقي نفسه أمام كلمات تهز النفس وتثير الوجدان وتناسق بينها وبين مضمون الأحداث.

فاختراق الصوفية للغة العادية التواصلية والمتداولة، لأنها لا تستجيب للمقامات والأحوال التي تعيشها ولأن هذه اللغة هي: «لغة الرمز والإشارة».[4]

هذا باعتبار أن لغة الرمز هي اللغة الوحيدة والمكتملة القادرة على العبور إلى عوالم الذات الغامضة وإعطاء القارئ صورة معاكسة لها بأسلوب لا يخلو من الجمال كما لا يخلو من الجديد في إيصال الأفكار.

1- قصيدة الماضي، قصيدة المستقبل، حوار أجراه عواد ناصر مع أدونيس، النهج، العدد 25، 1989م، ص: 291.

2- أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال، تح: أحمد علوش، مصر، 1952م، ص: 32.

3- وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع هجري، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2006م، ص: 185.

4- أدونيس، علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)، دار العودة، بيروت- لبنان، ط 03، 1932م، ج02، ص: 95.

فاللغة الرمزية خلقت المعادل التخيلي لحالة الصوفي، وبهذا أسست لبداية التصور الرمزي للكون، الذي اكتمل في القرن السادس الهجري مع محي الدين بن عربي والسنجاري[1]، فكانت اللغة العرفانية لغة جديدة بدلالات جديدة «فلغة الصوفي تشير إلى شيء وتعبره دون أن تقوله، تعشقه وتتقلب معه دون أن تغير فهمه، فهي لغة الاحتمالات والضلال وهذا ما هيأها لتكون لغة برزخية يعجز العقل عن ولوجها».[2]

لأن الولوج في هذا العالم يتطلب منا النفاد إلى الموضوع الصوفي بل التنفذ في فهم العبارة الصوفية التي تنضوي على الكثير من الترميز والتشفير فاللغة المحتفى بها في رواية "موت صغير" هي لغة مكتملة ترقى بالروح وكان حسن علوان من بينهم حيث قدم لنا تحفة فنية تعتبر من روائع الأدب العربي والتي عبر عنها بلغة عربية فصيحة متشبعة بالمعجم الصوفي وهي لغة ابن عربي في عصره، حيث عرض لنا أحداث حياته بطابع غرائبي عجابي، فطريقة تسريده لسيرة هذا المتصوف في شكل الحكاية كان بلغة مرنة وعذبة تستهوي القارئ، بإضافة إلى اعتماده على التراث كمصدر يغرف منه فهو يمثل جزءا هاما من الثقافة التي أسهمت في تكوين خيالهم ولغتهم.

فاستخدام علوان لبعض المصطلحات والمفردات المتعلقة بعصر شخصية البطل، كان نقطة تحسب لصالحه وهو أيضا ما زاد من جمالية وعمق الرواية، فيقول: «أردت أن أجعل ابن عربي يتحدث كما كان يتحدث ويفكر مثلما كان يفكر، ويكتب كما أراد أن يكتب، فكان طبيعيا أن تأتي لغة الرواية محملة بظلالها التراثي واللغوي المتصلة بتلك الفترة التي فيها أحداث الرواية».[3]

1- ينظر: أدونيس، علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)، ص: 211.

2- خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2000م، ص: 97.

3- محمد حسن علوان، قراءة في رواية موت صغير، حوار أجراه سعد البازعي، 27 رمضان 1438هـ- 2017م.

ومن المصطلحات التي اعتمدها نجد (التختروان: وهي عربة لها ذراعان من الأمام والخلف تحملها الدواب).

فوردت في قوله: «خرجنا معا من بيتي لنجد تختروانا يكاد يسد الدرب»[1]، وكلمة الجاشنكير وهو رئيس الطباخين والذي يتذوق قبل السلطان فذكره في قوله: «حتى اقترب الجاشنكير المنوط به تذوق طعام السلطان»[2]، وكلمة الجامكية والتي تعني الراتب الشهري للجندي، ذكرت في قوله: «وندخلهم في ديوان الجند ليصبح لكل منهم جامكية بدلا من نصيب الغنائم».[3]

وبهذا كانت لغة الرواية قد اكتسبت مصطلحاتها ومفرداتها من اللغات الأخرى، مثل الآرمية والفرنجية والتركمانية...ولعل هذا التوظيف الفني للغة زاد من ثقل الشخصية المذكورة والتي توافق فيها مع الأحداث، فحسن علوان في توظيفه للغة العرفانية سعى جاهدا لخلق توليفات لغوية بنفحة صوفية حضرت بكامل ثقلها الدلالي وكثافتها الرمزية، فهذه اللغة قد «اتسمت في المنظور السائد وقتئذ بالغرابة والتخييل واللامعقولية».[4]

وبهذا أصبحت اللغة العرفانية كيانا فكريا ومنظومة معرفية بدأت بالدين و لم تكتف به، فصاغت لفكرها مقولات تأسست عليها نظم التفكير والممارسة، فهي لغة تعتمد على قاعدة التضاد أو الثنائيات فأغلبية الأعمال المعبرة عن التجربة النورانية نجد تضمر (الظاهر/ الباطن/ الحقيقية/ الغيب- الكشف/ الخفاء...)، فالعارف يسعى لفهم

1- الرواية، ص: 476.

2- الرواية، ص: 477.

3- الرواية، ص: 477.

4- أدونيس، علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ج2، ص: 96.

الدين وإدراك المعرفة باعتماد على هذه القاعدة، خاصة فيما تعلق بموضوع (الإنسان والإله). [1]

«فلغة الرواية هي نظام لغات كثيرة تثير إحداها الأخرى حواريا لا يجوز وصفها ولا تحليلها لاعتبارها لغة وحيدة».[2]

كما نجد أنها لا تخلو من البيان والبديع، فالتشبيه مثلا يمثل الحقيقة الكاملة لدى العرفاء والمتصوفين، فهو أداة لخلق المعنى، وهذا الأمر أكد عليه النفري في قوله: «هي حقيقة لا تعرفها إلا بالتشبيه، والواقف لا يعرف المجاز، وإذا لم يكن بيني وبينك مجاز، لم يكن بيني وبينك حجاب».[3]

مثل قوله: «ابتعدت فورا وكأني طفل نهرته أمه، ترنحت في مشيي جهة باب المسجد وبدوت مثل تائه لا يدري أين هو».[4]

وفي قوله أيضا في وصفه للنظام: «وأطلت نظام بلا خمار، شعرها متسدل على كتفيها كأنه شلال من اللوز»[5]، دلالة أن شعرها بني وطويل فالعرفاء يعتمدون على التشبيه باعتباره الأنسب في إعطاء الصورة الكاملة بإضافة إلى التكرار أيضا فلقد ذكره حسن علوان في عدة مواضع وبعدة طرق مثل قوله: «الله المبتدأ، الله الطريق، الله الغاية»[6]، فلو شاء لذكر اسم الله مرة واحدة ولكننا نفهم من هذا تأكيده على كل عبارة تلت لفظ الجلالة وأن لكل منها معنى، وبهذا تكون اللغة حمالة أوجه.

1- ينظر: ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص: 31.

2- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف الحلاق، دمشق- سوريا، دط، 1988، ص:

3- محمد بن عبد الجبار النفري، المواقف والخطابات، تقديم وتعليق: د. عبد القادر محمود، تحقيق: آرثر اربري، الهيئة المصرية العامة للكتابة، القاهرة، مصر، دط، 1985م، ص: 140.

4- الرواية، ص: 318.

5- الرواية، ص: 319.

6- الرواية، ص: 532.

كما نجد الطباق والذي ذكرنا فقي ما سبق ان مصل هذه اللغة تعتمد على الثنائيات والأضداد مثل قوله: (الله/ الإنسان- الظاهر/ الباطن- الخروج والدخول- الذكر والأنثى).

والكناية في قوله: «اتسعت السماء فجأة حتى كأنها تحتضن الأرض مثل وليد صغير»[1]، أي أن الأرض والسماء تباعدتا عن بعضها مثل تباعد الأم وابنها بسبب الحشوة التي حجبت ما بينهما فكان حجم اللقاء بحجم البعد.

وقوله أيضا في وصف قوم الربيع «الأناضول يودعان بأجمل لباس في صندوق الطبيعة».[2]

ونجد أن حسن علوان قد زاد من ثراء اللغة حين اعتمد على التناص هذا العنصر الذي يعتبر «أحد أبرز وسائل الروائيين لقول ما يمكن بأقل ما يمكن وللتحرر من وطأة المباشرة ولإنجاز كتابة رواية تتجنب التعبير عن المعبر عنه».[3]

معنى هذا أن الكاتب المعاصر لا يبدأ من العدم فهو يتعرض لأعمال من سبقوه في مجال واسع وخصب تراكم نتيجة سعي الإنسان ومحاولاته المريرة في فهم هذا العالم الناتج عن علمية تفاعل بين الأبعاد الشخصية الفردية والاجتماعية والتاريخية، فالعمل الروائي هو «ذلك النص الذي يستوعي تعدد النصوص الأخرى ممتصا إياها مع الاتيان بمعنى جديد».[4]

ولعل استحضار حسن علوان لنصوص أخرى هو ما جعل من رواية موت صغير عملا فنيا مليئا بالأدبية والشعرية والجمالية.

1- الرواية، ص: 79.

2- الرواية، ص: 551.

3- نضال صالح، التزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001م، ص: 205.

4- Genette, la littérature au second degré- seuil, Paris, 1982, P : 10.

ولعل أبرز ما تقاطعت معه الرواية هو النص القرآني فذكر الروائي بعض الآيات الكريمة التي دعمت أفكاره واختزلت عليه عناء التعبير وهذا واضح من خلال اعتماده على بعض سور، في النظر إلى دلالتها نجدها تتحدث عن مضامين أساسية يرتكز عليها المتصوف وهي البعث والإيمان والبرهان على وحدانية الخالق عز وجل فهي مسك العظمة والعبرة فذكره لقوله تعالى: ﴿**إِنَّا نَحْنُ نُحْيِي الْمَوْتَى وَنَكْتُبُ مَا قَدَّمُوا وَآثَارَهُمْ وَكُلَّ شَيْءٍ أَحْصَيْنَاهُ فِي إِمَامٍ مُبِينٍ**﴾.[1]

فالكاتب يعتقد أن على الإنسان العاقل الحذر من تصرفاته وأن عليه محاسبة نفسه ليكون قدوة في الخير في حياته ومماته.

بالإضافة إلى عدة آيات من سورة يس، أمّا في قوله تعالى: ﴿**فَلَا يَحْزُنْكَ قَوْلُهُمْ إِنَّا نَعْلَمُ مَا يُسِرُّونَ وَمَا يُعْلِنُونَ**﴾.[2]

فالروائي في توظيفه لهذه الآية يحاول إسقاط الحالة التي عاشها الرسول صلى الله عليه وسلم في معاناته من أذى الكفار، والتي خدمته في حالة الحرب فأتت على لسان ابن عربي محاولة منه لتثبيت قلوب من معه.

كما ذكر سورة النصر خاصة الآية الأولى في قوله تعالى: ﴿**إِذَا جَاءَ نَصْرُ اللَّهِ وَالْفَتْحُ**﴾.[3]

فالفتح تعلق في الرواية بفتح الموحدين لمدينة مرسية، أما النصر فتمثل في قوله: «دبت الحياة في أوصال المدينة...فتدفق الرضا من القلوب ليغمر جنود الموحدين»[4]، ففرحتهم بانتهاء الظلم والجوع والفقر هو النصر.

1- سورة يس، الآية: 12.

2- سورة يس، الآية: 76.

3- سورة النصر، الآية: 01.

4- الرواية، ص: 51.

بالإضافة إلى الآيات فنجده قد نهل من قصص الأنبياء التي ساعدته في بعض المواقف المتعلقة بشخصية محي الدين بن عربي، مثل اقتباسه لحالة النبي المسجون يوسف عليه السلام، الذي دخل إلى السجن بسبب عصيانه وعدم خضوعه لزوجة العزيز، في حين أن ابن عربي دخل السجن لأنه لم يرضخ للحكم الظالم وللواقع الفاسد، وأشار إلى هذا في قوله: «السجن أحب إليّ مما تدعونني إليه».[1]

بالإضافة إلى قصة النبي صلى الله عليه وسلم حي نزل عليه الوحي في غار حراء لأول مرة حيث قال صلى الله عليه وسلم: «زملوني زملوني، دثروني دثروني» فهذه الحالة أسقطها حسن علوان على بطل قصته بعد قراءته لرسالة شيخه زاهر الأصفهاني وهذا نلمسه من خلال قوله: «أجلسني على فراشي وخلع نعلي وعمامتي ودثرني بدثاري، ومديده وقبض على كفي، وتوقف الزمان لوهلة وساد الصمت...وأنا أرتجف تحت الدثار».[2]

وعليه نعلم أن حسن علوان في اقتباسه لرواية آيات وقصص القرآن راجع إلى أن هذا الأخير يعتمد على التصوير «باعتباره هو الأداة المفضلة في الأسلوب القرآني فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية ثم يرتقي بالصورة التي رسمها فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجددة، فإن المعنى في هيئة أو حركة وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد وإذا النموذج الإنساني شاخص حي وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية، وهذه سمات الانفعال بشتى الوجدانات المنبعثة من الموقف...فأدركنا بعض أسرار إعجاز هذا اللون من التعبير القرآني».[3]

1- الرواية، ص: 398.

2- الرواية، ص: 373.

3- السيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط: 05، 1979م، ص: 32- 33.

وعليه نستنتج أن اللغة العرفانية لا تملك شعريتها من خارجها إنما بناؤها النصي هو الذي يراهن على إنتاج المعنى بالانفصال عن البلاغة والاعتماد على آليات التكثيف والغموض والدلالات.

وبهذا هي لغة شعرية ذات نسيج مفتوح يساق الإبداع منها وإليها في ازدياد المتدفق الشعري مع الدقة في انتقاء الكلمات لتحقيق الهيمنة وكسر الحدود.

دلالة العنوان:

أي عمل أدبي لابد لصاحبه أن يتوجه بعنوان مناسب يخدم مضمونه هذا باعتبار العنوان أهم عتبة نصية تحيلنا إلى ما يضمه العمل في ثناياه، فهو المفتاح والشيفرة «وهو المحرر الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه».[1]

فأول ما يصادفنا عند النظر لواجهة أي كتاب، هو العنوان الذي يكون في غالب الأحيان مكتوبا بخط غليظ وكبير، والمتأمل لعنوان رواية حسن علوان "**موت صغير**" يدرك ما لهذه العبارة من قوة ووقع. فعلوان اختار لروايته عنوانا توافق وانصهر مع محتواها فكان له نصيب من الجمال بقدر نصيبه من الدلالة.

عند رؤية عنوان الرواية نجد أن الكاتب قد اختار اللون الأزرق من مملكة الألوان، هذا اللون الذي تسلطن على الواجهة البيضاء، فهو يؤدي دورا هاما في السياق، زيادة على أنه يعبر عن تجربة الكاتب، لأنه يختزل الرموز والدلالات.

ففي علم النفس نجد أن اللون الأزرق هو لون عنصر الطبيعة الأول ألا وهو الماء، فالماء له عدة دلالات أيضا من الرهبة والرغبة.

وهو بهذا يرمز إلى القوة والسيطرة والعظمة فهو لون ملكي بإضافة إلى أنه لون السماء على الرغم من أن هذه الحقيقة مستبعدة فهي تكتسب لونها نتيجة انعكاس لون البحر، وعندما قلنا السماء فنحن نعني، التحليق والحرية والتأمل والخلاص.

1- محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ط: 02، 1990م، ص: 72.

أما دلالة لهذا اللون عند الصوفية، فهو متعلق بالفناء والصبر والحلول وهو من صفات النفس المعطاءة عندهم والتي تتسم أيضا بالجدية في القرارات.

اللون الأبيض هو الآخر لون النقاء والطهارة والصفاء أما عند المتصوفة فهو يمثل الفضاء الواسع أو ما يسمى ب"**التيه**"، فنجد هذا اللون يعكس أيضا هو الآخر جزءا من شخصية البطل الذي يمكن اعتباره بمثابة الأعمى الذي يتخبط عشواء لا يهتدي إلى شيء، رغم النور الواصب والصورة المبلجة الجلية.

ثم ننتقل للحديث عن الكلمات المنتقاة لهذا العنوان وهي دلالات لغوية ذات طابع صوفي وهي كلمتي "**موت**" "**صغير**" والتي لم يكن اختيار علوان لها مجرد صدفة إنما هو اختيار مدروس يحقق من ورائه مقصدية دلالية.

فكلمة موت من الكلمات التي تنفر منها النفس لما لها من دلالات فهي تحمل الحزن والألم والنهاية، إلا أنها هنا تأخذ بعدا صوفيا هذا لأن الموت «مرتبة من مراتب القرب الإلهي».[1]

فالموت عند الصوفية هو لقاء بالذات العليا وهي الذات الإلهية وحلول فيها بمعنى اتحاد، وبهذا يكون الحب موتا.

ثم نجده أتبعها بكلمة "صغير" والتي جاءت على وزن فعيل وكأنه يبسط ويسهل لنا الموت، ذلك أن «الموت ليس موتا، بقدر ما هو حياة أخرى».[2]

وبهذا حاول محمد حسن علوان أن يجعل القارئ يندمج في الفضاء الصوفي العرفاني لأن عند الصوفية الموت ارتقاء للبلوغ، فالعنوان في أصله هو عبارة أو مقولة لبطل الرواية محي الدين بن عربي وهي "**الحب موت الصغير**"، فاستعارها الروائي

1- سعاد حكيم، المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط: 01، 1981م، ص: 1234.
2- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص: 143.

لتصير عنوان روايته هذا من جهة، ومن جهة أخرى هي بمثابة الكاشف عن أغوار الرواية، فعلى دارسها أن يتحلى بصبر أيوب ليفك جزئياتها ويستخلص عبرها.

كما نجد أن الصوفية تمجد عقيدة الحب والحب في هذه الرواية له جانبين، الأول هو حب الآخرة وهو متعلق بحب الذات الإلهية والذي ينال بمشقة وعناء، فيما نجده في الثني متعلق بحب الدنيا وهو حب للذات البشرية، وبهذا أصبح عنوان الرواية "موت صغير" عنوانا فاق واجتاز حدود البساطة العادية ليشكل لنا العجائبية السحرية والشحنة الدلالية المكثفة.

الخيال والتخييل:

إن الكتابة الروائية عندما سارت في مشروع الرواية العرفانية، أطلقت لمتخيلها العنان في تسريد العرفان الذي راهن على الخيال هذا الأخير أطلق عليه عبد الإله عرفة "التخييل العرفاني" فهو تخييل نشأ في أساسه من رحم الخطاب الروائي، حيث يقوم على سيرورة بناء الجمال العرفاني، فنجده قد وظف واستثمر في العديد من الروايات منها رواية "جبل قاف" لعبد الإله بن عرفة ورواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" الطاهر وطار بإضافة إلى صاحب الرواية حسن علوان، إن دل على شيء فإنه يدل على أن هؤلاء الكتاب ليسوا روائيين محترفين فقط إنما هم ذوي شخصية صوفية، وعارفين يدهشونك بما يضمونه في أعماقهم من الفكر الفذ، وعليه نجد العديد ممن اعتمدوا على الخيال والتخييل في أعمالهم.

يرجع الخيال إلى الخطاب الصوفي، ويكتسي قيمته من وضعية العقل لدى الصوفية، فالعقل في نظرها «عاجز والعاجز لا يدل إلا على عاجز مثله».[1]

1- أبو بكر محمد بن اسحاق الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، دار الكتاب العلمية، بيروت- لبنان، ط: 01، 1993م، ص: 69.

ومن هنا جعلته متعلقا بمعرفة الله وأعطت للخيال خصوصية في معرفة الوجود والمطلق، ومنه أعطى الخطاب الصوفي أولوية كبيرة لهذا العنصر حتى أن محمود محمود الغراب قد ذكره في كتابه "الرؤيا والتخييل" الذي جمع فيه العديد من الأقوال المأثورة لابن عربي. [1]

وعليه نجد أن ابن عربي هو أهم متصوف نظر للخيال وشغله في تأويل الوجود و لم ينفصل في ذلك عن أطروحات الفلاسفة، حيث اعتبر أن «الخال لا يكون فاسدا قط، فمن قال بفساده فإنه لا يعرف إدراك النور الخيالي». [2]

بمعنى أن الخيال ليس خطأ لأنه خاضع لحكم العقل، فالوجود عند ابن عربي خيال في خيال، وبهذا يكون «الخيال الفاعل لدى العرفاني هو بدوره أيضا خيال يعتمد على التجلي». [3]

أما الخيال في علم النفس فهو «حالة متميزة من النشاط الإنساني يترتب عليها إنتاج جديد يمتاز بالجدة والأصالة والطرافة والمناسبة الكيفية، كما أن الجماعة التي يوجه إليها تميل إلى قبوله على أنه مقنع ومفيد». [4]

فالخيال نجده عندما صاحب نظرية التحليل النفسي "فرويد" الذي يرى بأنه «وسيلة لتحقيق الرغبات التي أحبطها عالم الواقع، إما بالعوائق الخارجية أو المثبطات

1 – ينظر: الخيال عالم البرزخ والخيال والمال ويليه الرؤيا والمبشرات، جمع وتأليف محمود محمود الغراب، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، سوريا، 1984، ص:18.

2 – الخيال عالم البرزخ والخيال والمال ويليه الرؤيا والمبشرات، ص: 34.

3 – كوربان هنري، الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، تر: فريد الزاهي، منشورات المرسوم، المملكة المغربية، د.ت، ص: 160.

4 - Bolton. N, The psyhology of thinking, new york : Meredith corporation, 1971, P : 181.

الأخلاقية، فالإنسان يبتعد أحيانا عن الواقع لأنه لا يستطيع أن يتخلى على إشباع غرائزه، فيسمح لرغباته الطموحة أن تلعب دورا كبيرا في عمليات التخيل».[1]

معنى هذا القول أن الكاتب أو المبدع في العالم التخييلي يستفيد من تعديل تخيلاته إلى حقائق من نوع جديد، يتم تقويمها من قبل آخرين على أنها انعكاسات ثرية للواقع.

وان على هذا الأخير أن يمتاز بسمات الاجتماعية والجدية والثبات الانفعالي والتفكير التحليلي والاعتماد على النفس والجرأة والطلاقة الفكرية والطموح.[2]

فسيف وائلي يرى في هذا الصدد «بأنه لا حاجة للروائي بان يحضر أشخاصا ويقيم بينهم مواقف معينة لكي يكتب روايته»[3]، فهو بهذا يكتفي بالخيال فقط.

أما الخيال عند بودلير «هو سيد الملكات وهو الذي يحلل العناصر التي تقدم للحواس والعقل ويعيد تشكيلها كما تتراءى له، وما العلام المرئي كله إلاّ مخزن صور ورموز يعطيها الخيال مكانة وقيمة نسبية، وهو نوع من الغذاء على الخيال أن يهضمه ويحوله».[4]

بمعنى أن الخيال هو عملية اجتزاز يعتمدها المبدع في إعادة تصوير الأحداث على هيئة غير التي تكون عليها في الواقع وبهذا يحقق "الفائدة العقليةوالمتعة الوجدانية، وهنا تكمن روعته حين تعانق الإقناع المنطقي العقلي والإقناع الشعوري القلبي».[5]

1- شاكر عبد الرحمن، العلمية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة الكتب الثقافية، عالم المعرفة، الكويت، عدد 109، يناير 1987م، ص: 30.

2- ينظر: سيد صبحي، دراسات وبحوث في الابتكار، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1976م، ص: 76، 87.

3 -Zerves. G. conversation with picasso in the creative process, ed, By B. chislin. New york the new. Amer : liber, 1952, PP :55-60.

4 - Arnheim. R, Art and visual perception, Apsyhology of the grendtive Eye, Berkley of cofrmia, Press, 1954, P: 51.

5- ينظر: النبأ العظيم، محمد عبد الله دراز، دار القلم، الكويت، دط، دت، ص: 113- 114.

وبه يصبح عالم الخيال مستودع تم تكوينه أثناء الانتقال من عالم الغرائز إلى عالم الواقع، فالكاتب ينسحب من عالم المواقع إلى عالمه الخيالي فتكون إبداعاته وأعماله مجرد خيالات لرغباته اللاشعورية.

أما الخيال عند "فكر تشيفيلد" في تحليله لشخصية الإنسان يرى أنه في مراحله الأولى من التعليم يقوم بممارسة الرسم والتعبير في فترة من حياته، لكن الذين يواضبون على هذه الممارسة يتميزون بارتفاع مستوى الامكانية في التخيل. [1]

وعليه فالكاتب في إقراره على الاعتماد على هذا العنصر فهو يقوم بالإعداد «لبروغ هذه الحالة لا يكون إلا بالسعي الحثيث والمتواصل».[2]

ونفهم من هذا أن الخيال ليس شيئا غامضا أو غير خاضع للبحث العلمي كما أنه ليس عملية واحدة منعزلة بل هو مجموعة من العمليات السيكولوجية المختلفة والمتفاعلة في نفس الوقت، والتي توجد لدى الأفراد بدرجات متفاوتة وفقا للفروق الفردية.

وعليه فالخيال هو إيجاد أشكال جديدة او تصورات جديدة لمضامين قديمة وابتكار أشياء جديدة أو مواقف تكون لها قيمتها التفسيرية الأصلية. [3]

أما مصطلح التخييل فهو مصطلح فلسفي تعرض له أريسطو ومنه انتقل إلى تنظيرات الفلاسفة العرب القدماء كالفارابي وابن سينا، قبل أن يشهد عبوره إلى

1- شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، ص: 13.

2- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1970م، ص: 46.

3 -Granvger, G.w, Psychology of in osychology suriroy No 2 ed connolly, London, george allen, 1979, P 32.

النقد والبلاغة وقد اهتم الفلاسفة العرب قديما بالمخيلة ضمن انشغالهم بقوى الإدراك التي ميزوا فيها بين قوى الإدراك الخارجية والداخلية. [1]

لكنه لم يحظى لدى الفلاسفة بمكانة فقد رأو أنه مرتبط بالكذب بالنسبة لهم وفضلوا العقل عليه.

أدونيس أيضا ممن اعتمدوا على هذا المصطلح في توصيف التجربة الصوفية فالتخييل عنده «هو القوة الرؤياوية التي تستشف ما رواء الواقع فيما تختص الواقع». [2]

فهو يعتبر من الأسس التي تأسست عليها السوريالية ويكفي أن نشير إلى تمجيد كل من الصوفية والسوريالية للتخييل ليتأكد لقاؤهما بخصوص اختراق الواقع، الشيء الذي كشف عنه أدونيس في دراسة عن الصوفية والسوريالية، ضف إلى هذا أن ذلك الاختراق «هو في حقيقة الأمر أمر مزدوج وهو ما أطلق عليه بالعقلانية». [3]

في حين نجد الجرجاني يفضل «استعمال مصطلح التخييل على الخيال ويشغله بحمولة الفلسفية، وبهذا نجده قد نفى وجوده في النص القرآني ومجد له الاستعارة». [4]

وبهذا يكون التخييل شيئا أشمل وأعمق من الخيال، فالتخييل هو رؤية الغيب ومعناه نجده عند معظم الصوفيين باعتباره مرجعية تفيد في توصيف التجربة الصوفية.

1- أدونيس، علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت- لبنان، 1979م، ج03، ص: 111.

2- أدونيس، علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت- لبنان، ط: 02، 1978م، ص: 59.

3- أدونيس، علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط: 03، 1932م، ج02، ص: 112.

4- ينظر: تحليل محمد بنيس للفرق بين الاستعارة والتخييل لدى الجرجاني الرومانية العربية، دار توبقال، البيضاء، ط: 01، 1990م، ص: 40- 41.

خاتمة

خاتمة:

في خاتمة بحثنا سجلنا جملة من النتائج المهمة التي أمكن استخلاصها وجمعها من أوراق هذه الدراسة نجملها في النقاط التالية:

- انفتاح الرواية العربية المعاصرة على الخطاب العرفاني؟

- استفادة السرد الروائي من الموضوعات الصوفية عامة، والسير خاصة.

- اندماج الخطاب العرفاني والنص الروائي شكل تكاملا وتعاضدا أثرى من قيمة الأعمال الإبداعية العربية.

- مارس النص الروائي العرفاني أثرا تواصليا وانفعاليا على يد القارئ من خلال التراكيب السردية (المكان، الزمان، الشخصية)، والبناء اللّغوي (اللغة العرفانية، التخييل).

- تعد اللغة العرفانية شيفرة أساسية يستند عليها القارئ لمحاولة وولوج فاء الرواية العرفانية.

- الخطاب السردي العرفاني يستمد أفكاره من القرآن الكريم والسنة، إضافة إلى التاريخ والتراث الإسلامي.

- اعتماد الخطاب العرفاني على التخييل لتوصيف التجربة العرفانية الصوفية.

- استحضار التراث الصوفي بغية تذكير النشء الصاعد بموروثنا وتاريخنا الفكري والأدبي والديني.

- الاستفادة من الشخوص ذات الثقل الفكري والصوفي ودمجها بالخطاب الروائي.

- وفي الختام نقول ونجزم أنه قد ينفذ جهد الباحث ولا ينفذ البحث ومنه ندعو إلى إعطاء هذا النّوع من المواضيع قيمة أكثر في الدراسات الأكاديمية.

والحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

- قائمة المصادر والمراجع:

أولا- المصادر:

1-محمد حسن علوان، رواية موت صغير، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط: 01، 2016م.

ثانيا- المراجع باللغة العربية:

2-ابن تيمية، أحمد بن عبد الحليم بن عبد السلام ،مجموعة فتاوى شيخ الإسلام ابن تيمية، جمع وترتيب عبد الرحمن النجدي، مطابع الرياض، المملكة العربية السعودية،1381 هـ.

3-ابن فارس، ابن الحسن احمد، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط:01، 1999، مجلد:04.

4-ابن منظور، لسان العرب، نشر أدب الحوزة، قم ،إيران، 1405هـ، مادة عرف، ج09.

5-ابن خلدون، المقدمة، من كتاب العبر وديوان المبتدأ أو الخبر، دار المصحف، القاهرة، مصر، دت.

6-أبو بكر الجزائري، إلى التصوف عباد الله، دار البصيرة، الإسكندرية، مصر، 1990م.

7-أبو بكر عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، تح: معروف زريف و علي عبد الحميد،دار الخير،بيروت،لبنان،ط:1416،02ه

8-أبو بكر محمد بن اسحاق الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، دار الكتاب العلمية، بيروت- لبنان، ط: 01، 1993م.

9-أبو حامد الغزالي:

-أبو حامد الغزالي والتصوف، دار طيبة، الرياض،ط:01، 1416 هـ.

-المنقذ من الضلال، تح: أحمد علوش، مصر، 1952م.

10- أبو عبد الرحمن السلمي، الطبقات الصوفية، تحقيق: د. أحمد الشرباصي، كتاب الشعب، دب ن، دط، 1998م.

11- أبو يزيد البسطامي، شطحات صوفية، وكالة المطبوعات، الكويت، ط: 02، 1976م.

12- أحمد طالب، مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب (بين النظرية والتطبيق)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران،الجزائر، دط، 2004م.

13- الأخضر بن السايح، سطورة المكان وشعرية القصر في رواية "ذاكرة الجسد" (دراسة تقنيات السرد)، عالم الكتب الحديث اربد، الأردن، ط: 01، 2011م.

14- **أدونيس، علي أحمد سعيد:**

- الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)، دار العودة، بيروت- لبنان، ط 03، 1932م، ج02.

-زمن الشعر، دار العودة، بيروت- لبنان، ط: 02، 1978م.

-الصوفية والسريالية، دار العودة، بيروت- لبنان.

15- السيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط: 05، 1979م.

16- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، (دراية في روايات نجيب محفوظ)، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط: 01، 2010م.

17- الشريف علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، دار الكتاب اللبناني، ومكتبة المدرسة، بيروت، 1995م.

18- أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية،دار الأمل،الجزائر 2009م. - باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي،الناشر عمان:جدارا للكتاب العالمي،2008م

19- توفيق الطويل، في تراثنا العربي الإسلامي، عالم المعرفة، الكويت، عدد 87، مارس 1985م.

20- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط: 01، 1990م.

21- حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط: 01، 2000م.

22- حميدي خميسي، مقالات في الأدب والفلسفة والتصوف، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2005م.

23- حميد لحميداني:

-بنية النص السردي من نظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط: 03، 2000.

- بنية النص السردي، مركز الثقافة العربية، المغرب، ط: 01، 1991م.

24- خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2000م.

25- زكي مبارك، التصوف الإسلامي، مطبعة الرسالة، القاهرة، مصر، دط،1938م

26- سمعان إنجيل بطرس، دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1978.

27- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، دت. - سيد إسماعيل ضيف الله حماد، آليات السرد بين الشفاهية والكتابية،دراسة في السيرة الهلاليةو مراعي القتل،المعهد العلمي الفرنسي للأثار الشرقية،د ب ن،2005م.

28- سيد صبحي، دراسات وبحوث في الابتكار، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1976م.

29- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط: 01، 1994م.

30- شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة الكتب الثقافية،عالم المعرفة،الكويت،العدد:109، يناير1987م

31- صلاح صالح:

-سرد الآخر الأنان والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط: 01، 2003م.

-قضايا المكان الروائي، دار شرقيات، القاهرة، مصر، دط، 1997م.

32- صلاح فضل:

- أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى، دمشق، سوريا، ط: 01، 2003م.

- بلاغة الخطاب وعلمك النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992.

33- عبد الإله بن عرفة وآخرون،جمالية السرد في الرواية العرفانية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط:01، 2014م.

34- عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسة في القصة الجزائرية الحديثة)،ديوان المطبوعات الجزائرية،الجزائر،1994م

35- عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، كلية الآداب، منوبة، دار محمد، علي تونس، ط 2003م، م 1.

36- عبد المالك مرتاض:

- تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية "زفاف المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995م.

- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998م.

37- عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسية في رواية نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت، ط: 01، 1986م.

38- علي زيعور، العقلية الصوفية ونفسانية التصوف، دار الطليعة للطباعة والشنٍ، بيروت، لبنان، ط: 01، 1979م.

39- علي سامي النشار، نشأة الفكر الصوفي في الإسلام، دار المعارف، مصر، ط: 09، 1991م، ج: 01.

40- علي سامي النشار، نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، دار المعارف، مصر، ط: 07، 1978م، العدد 03.

41- علية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار ازمنة- عمان، ط: 01، 2005م.

42- قاسم غني، تاريخ التصوف في الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1975م.

43- محمد بن عبد الجبار النفري، المواقف والخطابات، تقديم وتعليق: د. عبد القادر محمود، تحقيق: آرثر اربري، الهيئة المصرية العامة للكتابة، القاهرة، مصر، دط، 1985م.

44- محمد بنيس، تحليل الفرق بين الاستعارة والتخييل لدى الجرجاني الرومانية العربية، دار توبقال، البيضاء، ط: 01، 1990م.

45- محمد عابد الجابري، بنية العلق العربي، بيروت- لبنان، مركز دراسة الوحدة العربية، دط، دت.

46- محمد عابد الجابري، فكر ابن خلدون، العصبية والدولة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط8، 2007م.

47- محمد عبد الله دراز، النبأ العظيم، دار القلم، الكويت، دط، دت.

48-محمد عبد المنعم خفاجي، الآداب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، دط، دت.

49- محمد مصطفى علي حسين، استعادة المكان (دراسة في آليات السرد والتأويل)، (د د ن)، (دب)، (دط)، (دت).

50- محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ط: 02، 1990م.

51- محي الدين ابن عربي، الخيال عالم البرزخ والخيال والمال ويليه الرؤيا والمبشرات، جمع وتأليف محمود محمود الغراب، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، سوريا، 1984.

52- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1970م.

53- مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيميائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا، (د ط)، 2005م.

54- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات)، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.

55- نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، دط، دت.

56- نضال صالح، التروع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001م.

57- نور الدين صندوق، البداية في النص الروائي، دار الحوار، سورية، ط: 01، 1994م. - ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الحرية للطباعة، بغداد، (د. ط)، 1986م.

58- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ط: 01، 1990م، بيروت- لبنان.

59- وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع هجري، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2006م.

ثالثا-المراجع المترجمة للعربية:

60- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط: 02، 1997م.

61- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط: 02، 1984.

62- كوربان هنري، الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، تر: فريد الزاهي، منشورات المرسوم، المملكة المغربية، د.ت.

63- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف الحلاق، دمشق- سوريا، دط، 1988م.

رابعا-المعاجم والقواميس:

64- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت- لبنان، 1982م.

65- سعاد حكيم، المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط: 01، 1981م.

66- عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، 1984م، ط: 02، ج: 02. م.

67- علي بن إسماعيل بن سيدة، المحكم والمحيط في اللغة، تحقيق: محمد نجار، معهد المخطوطات، جامعة الدول العربية، دب، ط: 01، 1973م، ج: 07.

68- علي بن هادية لحسن بشير وآخرون، القاموس الجديد للطلاب عربي ألفبائي، الشركة الوطنية للتوزيع، الجزائر، ط: 01، 1979م.

69- محمد مرتضى بن محمد لحسين الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تتمة باب النون، فصل دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، المجلد 18، ط: 01، 2007م.

70- مجموعة مألفين ،الموسوعة العربية الميسرة،المكتبة العصرية،صيدا،بيروت،لبنان العدد: 01.

خامسا- الرسائل الجامعية:

71- فاطمة الزهراء، عجوج المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة، رسالة دكتوراه، إشراف عقاق قادة، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2017- 2018م.

72- عبد الله توأم، دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم سيميائية رواية الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى" لعبد الرحمن منيف أنموذجا، رسالة دكتوراه،

إشراف هواري بلقاسم، جامعة أحمد بن بلة، وهران، كلية الآداب والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، 2005- 2006.

73- نصيرة زوزو، بنية الفضاء في روايات الأعرج واسيني، رسالة مقدمة لنسل شهادة الدكتوراه، تخصص النقد الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2010م.

74- خيرة مسك، الحضور الصوفي في الكتابة الروائية الجزائرية، (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)، رسالة ماجستير، جامعة ابن خلدون، تيارت، مركز الدوريات والأطروحات، مصلحة البيبليوغرافيا، المكتبة المركزية، 2010م.

سادسا- المجلات و اللقاءات:

75- إبراهيم الحجري، الرواية العرفانية (مدخل لمعرفة قضايا النوع)، مجلة ذوات، مؤسسة "مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث"، عدد 10، 2015م، الرباط المغرب.

76- ــ عبد الإله البريكي، الرواية العرفانية (ماهيتها و اشكالات تلقيها وخواصها السردية)، مجلة ذوات، الرباط، المغرب، عدد:10، 2015م.

77- عبد الإله بن عرفة، الخطاب العرفاني وتجاوزه جمود العالم المادي ملتقى وألق بصرك، مركز حروف الثقافي، مكتبة الكويت الوطنية، اليوم الأول، 24 أفريل 2019.

78- قصيدة الماضي، قصيدة المستقبل، حوار أجراه عواد ناصر مع أدونيس، النهج، العدد 25، 1989م.

79- محمد حسن علوان، قراءة في رواية موت صغير، حوار أجراه سعد البازعي معه، 27 رمضان 1438هـ- 2017م.

80- نصيرة زوزو، إشكالية القضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 06، جانفي 2010م.

81- يات موكا روفسكي، اللغة معيارية واللغة الشعرية، ترجمة: ألفت كمال الروبي، مجلة الأسلوبية، مجلد: 05، العدد: 01، 1984م.

82- Conversation with, Picasso in the creative process, ed, By B, chislin, New York, the New Aner, liben, 1952.

سابعا-المراجع الأجنبية:

83- Arnheim. R, Art and visual perception, Apsyhology of the grendtive Eye, Berkley of cofrmia, Press, 1954.

84- Bolton. N, The psyhology of thinking, new york : Meredith corporation, 1971.

85- Genette, la littérature au second degré- seuil, Paris, 1982.

86- Zerves. G. conversation with picasso in the creative process, ed, By B. chislin. New york the new. Amer : liber, 1952.

87- -Granvger, G.w, Psychology of in osychology suriroy No 2 ed connolly, London, george allen, 1979.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

شكر وتقدر

إهداء

مقدمة ..... أ

مدخل: مفاهيم نظرية

1- التصوف.....02

2- العرفان 03

3- الخطاب الروائي العرفاني 07

الفصل الأول: البنية الزمكنية في رواية موت صغير

المبحث الأول: بنية المكان 12

مفهوم المكان.....12

الفرق بين الحيز والفضاء.....14

- جغرافية الرواية.....19

- وصف الأمكنة.....20

- الأماكن في الرواية.....20

المبحث الثاني: بنية الزمن في الرواية 39

- الترتيب الزمني 40

-الديمومة 44

-التواتر.....50

الفصل الثاني: بنية الشخصية وتوظيف التراث

المبحث الأول: بنية الشخصية في رواية "موت صغير" 54

المبحث الثاني: توظيف التراث الصوفي في الرواية.....59

الفصل الثالث: شعرية السرد الروائي العرفاني

المبحث الأول: اللغة العرفانية.....64
دلالة العنوان 71
الخيال والتخييل.....73
خـــاتمة 79
قائمة المصادر والمراجع 81
فهرس الموضوعات 92
ملخص

ملخص:

إنّ هذه الدراسة التي نضعها بين يدي القارئ الكريم تنم عن شعرية ودور الخطاب العرفاني في الرواية العربية إضافة إلى طريقة توظيفية فهو يرتكز في هذا على الاستلهام من التاريخ والتراث الإسلامي معتمدين على التراكيب السردية من: بنية المكان والزمان والشخصية إضافة إلى البناء اللغوي، فاخترنا رواية موت صغير لحسن علوان كحقل للتجارب، فكان نتيجة لهذه الدراسة مالها من وظائف دلالية وقيم تعبيرية فكرية إضافة إلى فضلها في امتاع العقل والوجدان وهذا النوع من الأعمال والدراسات يجعل ذات المتلقي تندمج مع ذات العارف المتصوف.

الكلمات المفتاحية: الخطاب العرفاني- التراكيب السردية- شعرية السرد العرفاني.

Summary:

This study, which we put in the hands of the honorable reader, is based on the poetics and the role of the divine discourse in the Arabic novel, in addition to an employment method, as it is based on inspiration from Islamic history and heritage, relying on the narrative structures of: the structure of place, time and personality in addition to the linguistic structure. Hasan Alwan is a young man in the field of experiments. As a result of this study, it has many semantic functions and intellectual expressive values, in addition to its virtue in pleasing the mind and conscience. This type of work and studies makes the recipient merge with the same mystic knower.

Keywords: mystical discourse - narrative structures - mystical narrative poetry.