الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

بنية الخطاب الروائي عند أمين معلوف

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب الحديث

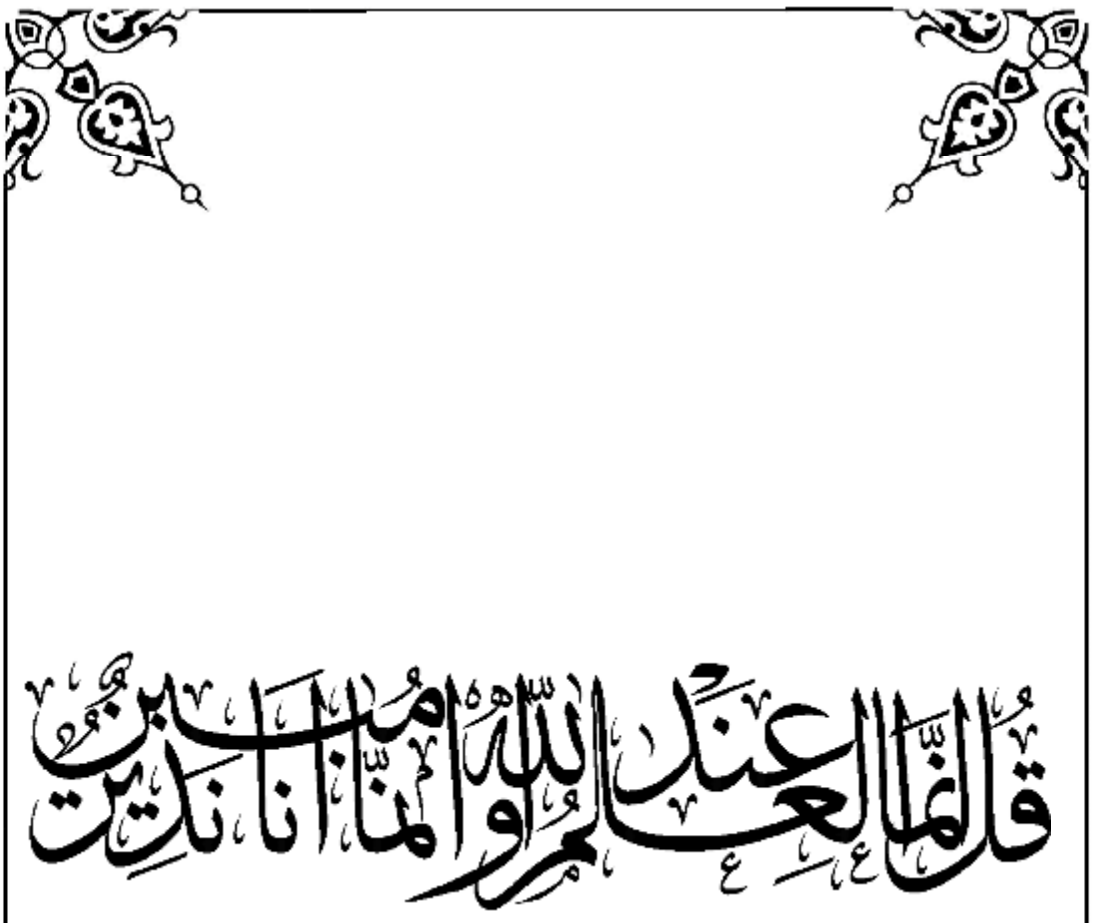
إعداد الطالبة:
سليمة بالنور

إشراف الأستاذ الدكتور:
رشيد رايس

لجنة المناقشة:

بلقاسم دكدوك:	أستاذ التعليم العالي جامعة أم البواقي	رئيسا
رشيد رايس:	أستاذ التعليم العالي جامعة تبسة	مشرفا ومقررا
عبد الغني بارة:	أستاذ التعليم العالي جامعة سطيف	عضوا مناقشا
فاتح حمليلي	أستاذ التعليم العالي جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا
طارق ثابت:	أستاذ محاضر أ. جامعة باتنة	عضوا مناقشا
لزهر فارس:	أستاذ محاضر أ. جامعة تبسة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2015/2016



سورۃ الملک آیۃ ۲۶

مقدمة

لقد حظي السرد بعناية فائقة من قبل النقاد والباحثين، وقد ازداد هذا الاهتمام منذ أن وضع بروب منهجه الوظائفي لدراسة الحكاية، وظهور النظريات النقدية الحديثة التي اشتغلت بالنصوص السردية وكشفت الأهمية التي تكتسبها هذه الأنماط.

وتعد الرواية من أبرز الأنماط السردية المكتملة فنيا في بناء لغتها وشخصياتها وأحداثها ومن أهم النصوص السردية في تلك الدراسات النقدية الحديثة، لما تحويه من تداخل وتشابك في مختلف قيمها التي تعتبر أحد بنياتها وأبرز سماتها التعبيرية، فهي تطرح بطريقتها الفنية المتميزة الإشكاليات الفكرية والاجتماعية والسياسية والنفسية التي شغلت الإنسان.

وأثبتت الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية حضورها في الأدب العربي بمعالجتها للقضايا الفكرية المعاصرة بروايات أمين معلوف، الكاتب اللبناني الذي لم تتناوله أقلام النقاد إلا قليلا لا يرقى إلى الدراسات الجيدة التي يمكن تصنيفها ضمن النقد، وقد كتب حوالي ثماني روايات متفاوتة في قيمتها الأدبية، حاول من خلالها أن يجعل هذا الفن شكلا يحمل الروح الشرقية بكل معانيها، وعرف من خلالها المجتمع الغربي بحقيقة الشرق ناقلا صورة إيجابية عنه.

وما تقدمه هذه الروايات من إشكاليات وما تعالجه من قضايا شغلت العالم الشرقي والغربي على السواء جعلها تتميز بخصائص معينة منحتها خصوصيتها ضمن الرواية العربية والعالمية، السبب الذي جعلني اتخذها موضوعا لهذا البحث، بالإضافة إلى قلة الدراسات الأكاديمية باللغة العربية المهتمة بالجانب الفني خاصة البناء، وحتى تلك التي تناولتها لم ترق إلى مصاف الدراسات الجدية وبأقلام أجنبية في الغالب.

فمن النقاد من تناول أعمال الكاتب مركزا على المفاهيم الفكرية والقضايا الحضارية التي تثيرها كحوار الشرق والغرب، ومنهم من حاول دراستها من خلال المقاييس العامة الأدبي والتاريخي بالتفسير والتحليل ومدى مطابقة أحداث الرواية للتاريخ الأصلي، وبالتعليق على رسم الشخصية التاريخية ومدى النجاح في تصويرها.

ولذلك يأتي هذا البحث محاولا تحليل روايات: سمرقند، ليون الإفريقي، حدائق النور، صخرة طانيوس، موانئ المشرق، رحلة بالداسار، بدايات من خلال الكشف عن البنى السردية التي تجسدت فيها (الزمن، المكان، الشخصية، الرؤية السردية)، والسعي إلى الإجابة عن جملة من الإشكالات على رأسها تحديد كيفية بناء العناصر الروائية للتقنيات السردية الحديثة، معولة في ذلك على المنهج البنيوي وأدواته الإجرائية.

وكانت الدراسة منطلقة من مدخل عبارة عن مفاهيم نظرية حول الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية وإشكالية انتمائها للأدب العربي وعن المنهج المتبع في التحليل وهو المنهج البنيوي، متطرقين إلى نظرياته وإجراءاتها، وكيفية تلقف الناقد العربي له وتطبيقه على نصوص روائية عربية لها تميزها وخصوصيتها، وكان الهدف من هذا المدخل تحديد الخلفية الفكرية للبحث وتحديد أدواته النقدية.

وكان الولوج في الفصل الأول المعنون ببنية الزمن في خطاب معلوف الروائي عبر تمهيد نظري عن مفهوم وتعريف مصطلح الزمن وتقسيماته لدى النقاد البنيويين، مع عرض تقنياته بالكشف عن كيفية تشكيل الزمن من خلال التقاء الماضي في الحاضر عبر المفارقات الزمنية من إرجاعات واستباقات ومن خلال الاستغراق الزمني أو المدة عن طريق: الخلاصة، الحذف، الوقفة الوصفية والمشهد.

والفصل الثاني: بنية المكان في خطاب معلوف الروائي، تناول في تمهيد نظري مفهوم مصطلح المكان والتمييز بينه وبين مصطلح الفضاء كاشفا عن تصورات النقاد لمفهوم المكان عبر التقاطبات المكانية منهم: الناقد يوري لوتمان والباحث غاستون باشلار، وتم التطرق لاستجلاء التشكيلات المكانية في الخطاب بالاعتماد على مبدأ التقاطبات المكانية في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين عناصر متعارضة (مفتوح/ مغلق)، و(شرق/غرب)، ولم يكن تركيزي على المكان الروائي لذاته بقدر إبرازي للجانب النفسي والشعور الداخلي للشخصية بهذه الأمكنة.

والفصل الثالث: بنية الشخصية الروائية في الخطاب الروائي اهتم بالبحث عبر تمهيد نظري عن مفهوم الشخصية والتقسيمات التي قدمت بخصوصها، انطلاقا من نموذج فلاديمير بروب وصولا إلى تقسيم فليب هامون ثم عرض طرق تقديم الشخصية الروائية بين التقديم الكمي والنوعي وكذلك تطرق إلى بنية النموذج الروائي بتصنيف الشخصيات الروائية إلى نماذج مهمة هي: نموذج الأب، نموذج المرأة كأم وزوجة وعشيقة، نموذج المثقف، نموذج رجل الدين، نموذج رجل السلطة ونموذج الآخر، والكشف من خلالها عن كيفية رسم الكاتب لهذه النماذج لإقناع القارئ بها، مع توضيح رؤيته الخاصة في بنائها وتصويرها.

أما الفصل الرابع والأخير فيبحث عن بنية الرؤية السردية في الخطاب الروائي وأنواع الرواة فيه، والكشف عن الصيغ السردية التي اعتمد عليها الكاتب من صيغة الخطاب المسرود وصيغة الخطاب المنقول وصيغة الخطاب المعروض.

وخلصت إلى مجموعة من النتائج العامة والخاصة بكل فصل أوجزتها في خاتمة البحث.

وقد اعتمدت في البحث على جملة من المصادر والمراجع تنوعت بين كتب عربية وكتب أجنبية، والتي ألفيت فيها العون والسند أهمها:

روايات أمين معلوف: سمرقند، ليون الإفريقي، حدائق النور، صخرة طانيوس، موانئ المشرق، رحلة بالداسار، بدايات، كتاب غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصيات)، تزفيتان تدروف: الشعرية ترجمة: شكري مبخوت ورجاء سلامة، جيرار جنات: خطاب الحكاية ترجمة: محمد معتصم وآخرون، سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب، محمود قاسم محمود: الأدب العربي المكتوب باللغة الفرنسية، حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مها قصراوي: الزمن في الرواية العربية وفليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بن كراد، ..وغيرها.

وفي الختام لا يسعني إلّا أن أتقدم بالشكر والامتنان إلى أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور رشيد رايس الذي تابع معي هذا الإنجاز، وإلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين أحرص على الاستزادة من توجيهاتهم والاستفادة من ملاحظاتهم للارتقاء والسمو بالبحث العلمي.

وأتمنى من الله العلي القدير التوفيق، وأن يكلل عملي بالنجاح.

مدخل

سورة الملك أية 26

أولا: الرواية العربية المكتوبة باللغة الفرنسية:

1- إشكالية الانتماء في الرواية العربية المكتوبة باللغة الفرنسية:

عندما يكون الحديث عن الرواية العربية يقصد بالطبع الرواية المكتوبة باللغة العربية، وهذا يعني أن ما كتب من رواية باللغة الفرنسية من طرف كتاب عرب لا تنطبق عليها هذه التسمية ولا تنتمي إلى الرواية العربية، وهذا عند أغلب النقاد والقراء على السواء.

ورغم تزايد الاهتمام بالرواية المكتوبة باللغة الفرنسية بفرنسا إلا أنها بقيت طيلة سنوات عديدة هامشية بالنسبة للقارئ العربي، وإذا حظيت باهتمام ما وذلك لاعتبارها مرآة تعكس واقعا عربيا وبيئة شرقية وليس لقيمتها الفنية.

فحسب المعيار اللغوي كل نص سردي يكتبه مؤلف عربي بغير اللغة العربية يخرج من مجال الثقافة العربية، فاللغة بمثابة الخط الأحمر الذي إذا تم تجاوزه خرجت أعمال صاحبه عن دائرة الانتساب للثقافة العربية، وهذا يعني أنه يمكن للأديب أن يستعير من الآخر كل شيء، الشكل والتقنية السردية، المواضيع، الإيديولوجيا ... وغير ذلك دون أن يفقد هويته الثقافية، وإذا استعار لغته يكون قد قطع الحبل السري الذي يربطه بالثقافة الأم، حتى ولو احتفظ بمقوماتها الأخرى [1]، لكن هؤلاء الكتاب كانوا مضطرين في مرحلة ما للكتابة بتلك اللغة، لينتقل هذا الفعل بعد تلك المرحلة القسرية إلى وسيلة للتعبير عن الهوية ومخاطبة الآخر، والتأكيد على تشبثه بخصوصيات المجتمع العربي انطلاقا من مبدأ ضرورة مخاطبة الآخر ومحاورته بلغته، دون التنصل عن اللغة الأم التي تبقى هي الأساس والأهم، فالكتابة بلغة الآخر لا تعني بالضرورة الذوبان فيه والتنصل من هوية الكاتب الحقيقية.

ويرى معظم النقاد أن هؤلاء الروائيين ظلموا في أوطانهم، ولهذا الظلم جوانب عديدة منها: مقياس الترجمة المتردي والنظر إليهم بريبة، كأن هذا الروائي أو الأديب عميل لدى

1- إبراهيم سعدي: " عودة إلى مسألة الرواية والهوية "، الملتقى الثامن للرواية (عبد الحميد بن هدوقة، دراسات وإبداعات)، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة لبرج بوعريريج، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع بتزي وزو، ص155

المستعمر ما دام اتخذ لنفسه لغته ليكتب بها، وإنه ينقل في أعماله السردية خاصة سلبيات المجتمع العربي الذي جاء منه، ويقدم صورة سلبية عنه بنقله أجواء الحارات والأزقة الفقيرة.[1]

ولهذا كانت تسمية الرواية العربية لا تؤشر إلى مدرسة أو اتجاه أو إلى منطقة جغرافية أو إلى جنسية بل فقط لتحديد لغوي أي لغة النص، فربط هوية الرواية باللغة وحدها يعني ضمنيا أن ماهية الرواية تتمثل في اللغة دون غيرها من العناصر، فالرواية عبارة عن كل مركب ليست اللغة سوى عنصرا مهما من العناصر المكونة لها، إلا إذا كان التصنيف يقصد به التمييز بين أدب لغة ولغة أخرى، فإن الأمر لا يحيل بالضرورة إلى مسألة الهوية، فالأدب الذي ينتجه كتاب عرب بلغة أجنبية لا يفقد بصورة آلية هويته كأدب عربي[2].

بالإضافة إلى أن الأدب العربي من منظور خارجي لا ينحصر في الأدب الذي يكتب بالعربية فقط، فالكاتب العربي الذي هاجر إلى فرنسا للمعيشة فيها يعامل على أنه عربي، والأعمال السردية أو الشعرية التي يكتبها عربية دون منازع، وهو في كلي الجانبين: العربي والغربي يعتبر غريبا ..، أجنبيا بأدبه الذي يكتبه، وقد اتضح ذلك في مقدمة رواية " نجمة " للروائي الجزائري" كاتب ياسين " حيث أكد صاحب دار النشر seuil: بقوله إننا أمام كاتب أجنبي[3].

كما نلاحظ أيضا أن النظرة الفرنسية إلى الإنتاج الأدبي الفرانكفوني العربي لا تزال نظرة فوقية، بينما يختلف الأمر عندما يتعلق بالكتابات الفرانكفونية الأوربية، دليلنا على ذلك: أدباء كنتالي ساروت، ويونسكو ... وغيرهم، كلهم ليسوا فرنسيين لكنهم كرسوا كأعلام الأدب الفرنسي، بينما يبقى آخرون كبار من بلدان المشرق العربي وعلى الرغم من الجوائز الأدبية في موقع الأجنبي والغريب.

ويذكر إبراهيم سعدي أن " المجلة الفرنسية magazine littéraire " قد خصصت عددا خاصا بالأدب العربي، فلم يشمل فقط الروائيين والشعراء الذين يكتبون بلغة الضاد

1- محمود قاسم: الأدب العربي المكتوب باللغة الفرنسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص 14

2- إبراهيم سعدي: مرجع سابق، ص15

3- محمود قاسم: مرجع سابق، ص 14

أمثال: محمود درويش، ونجيب محفوظ، بل أيضا كاتب ياسين، طاهر بن جلون، محمد ديب، رشيد بوجدرة وادريس شرايبي الذين يكتبون بالفرنسية، ويرى الروائي والناقد أن التسمية ليست باللغة وإنما الأدب الذي يكتبه العرب وبأي لغة كانت[1]، وهذا يؤكد أن الفرنسيين يعتبرون الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية عربية دون منازع ولا يدرجونها أصلا ضمن الأدب الفرنسي.

والغريب أن أول مجلة أدبية ظهرت بالمغرب كانت باسم (أنفاس) عام 1966، في عددها الأول أبدت شكوكا حول الأدب العربي المكتوب بالفرنسية، وتساءلت: هل يجب أن نصرح أن هذا الأدب لا يخصنا أكثر من أنه جزء بسيط منا؟ ليست لدينا إجابة حول حاجتنا لأدب يحمل ثقل واقعنا الحي في مواجهة ثورة تلطمنا[2]، وقد اهتمت المجلة دوما بالدفاع عن هذا الأدب المكتوب بالفرنسية باعتباره عربيا، إضافة إلى ذلك أنّ همّ الروائي العربي الذي يكتب بالفرنسية لا ينحصر بالانبهار بالثقافة الأوروبية فقط، بل كان همه الأول هو البيئة العربية وثقافتها القديمة والحديثة والكتابة عنها وتعريف المجتمع الفرنسي بها، ويقول الباحث محمود قاسم: " **نحن أمام أدب عربي مكتوب باللغة الفرنسية، لأنه مرتبط بالمكان الذي يكتب عنه، والناس الذين يعيشون في هذا المكان بثقافاتهم وسلوكهم الخاص والعام، وهو دائما أسير هذا الفضاء الذي عاش فيه أغلب سنوات طفولته وشبابه لا يستطيع أن ينزع نفسه منه**"[3].

كما يؤكد إبراهيم سعدي هذا ويرى بأن اللغة ليست هي المكون الثقافي الوحيد والأهم في النص السردي، فهناك عنصر الفضاء الذي يشكل أساسا من أساسيات النص، يبقى قائما حتى لو كان العمل مكتوبا بلغة لا تمت صلة إلى هذا الفضاء، الشخوص والأجواء أيضا مكونات ثقافية سردية أساسية ينطبق عليها نفس الحكم، بالإضافة إلى المادة الأولية التي يمارس عليها الروائي عمل التشكيل السردي هي من إنتاج المجتمع، الذي يعتبر بثقافته التي لا تمثل اللغة إلا عنصرا من عناصرها، وبالعوامل الاجتماعية الأخرى شريك المؤلف في إبداع العمل[4].

1- إبراهيم سعدي: مرجع سابق، ص156

2-D.C.Joubert: les littératures francophone depuis 1945, paris, 1985., p180

3- محمود القاسم: مرجع سابق، ص14

4- إبراهيم سعدي: مرجع سابق، ص ص157-158

وتشكل كتابات الجيل الجديد إضافة للأدب العربي، فهي تلج أمكنة وموضوعات مختلفة لم يسبق التطرق إليها، كما انها تقدم صورة جديدة مغايرة لسابقتها سواء التي كتبت بالعربية أو بالفرنسية، وذلك أنها أصبحت أكثر التصاقا بالتجربة الشخصية في مختلف إشكالاتها اليومية البسيطة، وابتعدت عن الهموم الكبرى التي كانت سائدة في السابق، كما أنها أصبحت تناقش علاقة الذات بالآخر من خلال فتح مجالات الحوار والإقرار بالاختلاف والرغبة في التعايش، و هو في ذلك يتماشى مع توجهات الأدب العالمي، بالإضافة أنه يقدم صورة العرب الحقيقية لا تلك الجاهزة في ذهن القارئ العربي.[1]

فالرواية المكتوبة بالفرنسية هي رواية عربية، ولابد لنا من تجاوز إشكالية انتمائها للأدب العربي ولماذا كتبت بالفرنسية والتركيز على ما تحويه هذه الكتابات من أبعاد لغوية وثقافية وجمالية، فالكتابة بلغة أخرى لا تعني بالضرورة الذوبان فيها، كما يصرح أحد الروائيين " أنا كاتب عربي، وإن كنت أكتب باللغة الفرنسية فأنا أحمل المشكلات ذاتها التي يتحدث عنها زملائي بالعربية ".

وتبقى الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية رواية عربية رغم أنوف من يأبى الاعتراف بذلك، ويكفي الاهتمام الذي تثيره فينا هذه النصوص السردية والانجذاب الفطري نحو كل كتاب يصدر عن مؤلف يشترك معنا في الثقافة والتجربة، وحسب إبراهيم سعدي أن اللغة لا تلغي الموروث المشترك وهو أحد ركائز الهوية الثقافية[2].

2- الرواية العربية المكتوبة باللغة الفرنسية بين التأسيس والصيرورة:

إن البدايات الأولى للرواية المكتوبة بالفرنسية يرجحه المؤرخ الفرنسي (جان ديجو Jean déjeux) لنص سردي جزائري بعنوان " انتقام شيخ " يعود لسنة 1891 لمؤلفه محمد بن رحال الذي يتحدث فيه عن التقاليد الاجتماعية الجزائرية وقد نشر في المجلة الجزائرية التونسية الأدبية الفنية[3]، أما الباحث محمود قاسم فيذهب إلى أن البداية الفعلية للأدب المكتوب باللغة الفرنسية كانت عن طريق الشعر ثم الرواية، ويرى أن الشاعر العربي الذي يكتب بالفرنسية

1- محمود قاسم: مرجع سابق، ص 20

2- المرجع نفسه: ص158

3 -Jean déjeux : situation de la littérature maghrébine de langue française. O p u. Alger. 1982 P18.

خاصة في المشرق العربي استفاد من شكل القصيدة الفرنسية، فراح يسعى بدوره لكسر البنية التقليدية للقصيدة العربية، ولم تأت الاتجاهات الحديثة في الشعر إلا من خلال ذلك الالتقاء[1].

ويؤكد أن ظهور هذا الأدب المكتوب بالفرنسية كان بداية في لبنان قبل المغرب العربي بسنوات طويلة، ويقول إذا كان الجيل الأول في الجزائر قد ظهر بعد الحرب العالمية الثانية، فإن نص مسرحية "عنترة" الذي كتبه شكري غانم عام 1910 قد سبق مثيله في المغرب العربي وأيضا في مصر، وقد تناول نص المسرحية كفاح العرب ضد الاحتلال العثماني[2].

والملاحظ أن محمود قاسم رغم بحثه في عدة مراجع فرنسية قيمة، وكتابته للكتاب الأول عن الأدب العربي المكتوب بالفرنسية إلا انه لم يطلع على كتابي (جان ديجو Jean déjeux) الأول: "حالة الأدب المغاربي المكتوب باللغة بالفرنسية "

«Situation de la littérature maghrébine de langue Française»

والثاني: " الأدب الجزائري المكتوب الفرنسية"

«La littérature algérienne d'expression française» الذي يؤكد فيهما جان ديجو بذور هذا الأدب بنصوص شعرية وروائية جزائرية كانت في الفترة بين: 1886-1920 ولكن الانطلاقة الفعلية سنة 1920 ويعد النص السردي المعنون بـ: " أحمد بن مصطفى القومي " للكاتب الجزائري القايد بن شريف بداية تلك الانطلاقة[3].

أما ما يخص ظروف تأسيسه، تتمايز من قطر عربي إلى آخر ويعود لتاريخ اللغة الفرنسية وبدايتها وتأصيلها في كل مجتمع، ففي مصر ارتبط استعمال الفرنسية والتعبير بها بظهور حملة " نابليون بونابرت " التي انتهت عام 1801 وتركت وراءها مخلفات علمية وعملية استغلها

1- محمود قاسم: مرجع سابق، ص 17.

2- المرجع نفسه: ص70 .

3- Jean déjeux : La littérature algérienne d'expression française. P.u.f ; paris. 1979. P59.

المصريون، بالإضافة إلى أن " محمد باشا " توجه لفرنسا من خلال مشروعه الثقافي والحضاري وليس لإنجلترا، وهكذا بدأت اللغة الفرنسية تدخل بصفة رسمية في مصر[1].

ففي فترة الثلاثينات والأربعينيات ظهرت نصوص أدبية تتنوع بين السرد والشعر والنقد مكتوبة باللغة الفرنسية من بينها "الحكيم ميكار" عام 1953 لجوزيف أجوب، و"اللآلئ المتناثرة" لواصف بطرس غالي المنشور عام 1923، ثم توالت أعمال سردية أخرى نذكر منها: "كتاب جحا البسيط" عام 1919 لألبير عدس وألبير جويبوفتش المصريين، و"مناضلو النيل" عام 1928 للروائية اليان فنين و" زنوبة " عام 1940 و"الخزانة الهندسية" عام 1951 للكاتبة المصرية قوت القلوب.[2]

أما تاريخ اللغة الفرنسية في لبنان يعود إلى القرن الثامن عشر حيث بدأ انتشار مدارس الإرساليات الأجنبية في بيروت والجبل، ونتج عنه جيل من الأدباء أبدعوا في كتابة الرواية، رغم الانطلاقة الأولى للأدب المكتوب باللغة الفرنسية في المشرق على يد شكري غانم سنة 1910 بمسرحية "عنترة ".

ولكن التجربة لم تتضح إلا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية حيث ظهر مجموعة من الشعراء والروائيين الرومانسيين من أمثال فرج الله حايك الذي بدأ بنشر رواياته الرومانسية منذ عام 1940 خاصة ثلاثيته المعروفة بـ: " أبناء الأرض" و "أبو ناصيف" عام 1948، ثم "ابنة الله" عام 1949 و"سجن الوحدة" التي كتبها سنة 1951، وقد تطرق فيها إلى عادات وتقاليد القرى والضيعات اللبنانية[3].

كما صور الروائي أوريس شحادة عنف الحرب الأهلية اللبنانية في رواية " يوميات آن " عام 1947، وكتب عنها أيضا ايفلين العقاد في رواية "المستأصلة" واندرية شديد بروايتي "منزل بلا جذور" سنة 1985، و "الطفل المتنامي" عام 1989[4]، وجورج شحادة الذي كان أول روائي يحصل على جائزة الأدب الفرانكفوني عام 1986، وأمين معلوف الذي تألق في كتابة

1-محمود قاسم: المرجع السابق، ص ص ص28-29-30

2- المرجع نفسه: ص 100

3- D.C. Joubert: ibid, p72

4- محمود قاسم: الأدب المكتوب بالفرنسية، مرجع السابق، ص ص70-71

تاريخ المشرق بلغة فرنسية عذبة في روايات عديدة منها: سمرقند 1989 وليون الإفريقي، 1986، وغيرها.

ورغم إصرار الكتاب الفلسطينيين الذين يعيشون في الشتات على الكتابة باللغة العربية، إلا أننا نجد روائيا فلسطينيا أجاد كتابة النصوص السردية، هو الدبلوماسي والأديب: إبراهيم الصوص الذي عمل سكرتيرا عاما في منظمة التحرير الفلسطينية في باريس، أصدر روايته الأولى سنة 1986"بعيدا عن القدس" ناقش فيها اليهود وحاورهم على الطريقة الأوربية ويروي فيها تاريخ أسرته منذ 1935 حتى تاريخ صدور الرواية[1].

وفي الجزائر حرص الاستعمار الفرنسي على فرض لغته وثقافته الفرنسية على المجتمع الجزائري، وجعل اللغة الفرنسية هي اللغة الرسمية للجزائر مع طمس اللغة العربية التي انحسرت في العامية عبر التواصل والتخاطب اليومي بين أفراد المجتمع الجزائري، هذا السبب جعل ظهور الأدب المكتوب باللغة الفرنسية – كما سبق الذكر–متقدما عن الأقطار العربية الأخرى أي منذ 1891، أي بعد قرابة ستين سنة من دخول المستعمر الفرنسي للجزائر.[2]

وكان لاستعداد المحتلين الاحتفال بالذكرى المئوية بإظهار ثمار الرسالة الحضارية التي اتخذها المستعمر ذريعة في احتلال الجزائر للرأي العام العالمي، تشجيع الأدب ونشر أعمال إبداعية، وعلى هذا النحو ظهرت في عشرية 1920 – 1930 أعمالا سردية منها: "السيرة الذاتية للقايد بن شريف " و "زهراء زوجة المنجمي" لعبد القادر حاج حمو عام 1925، " مأمون" لشكري خوجة التي صدرت عام 1929[3].

أما المرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية ولدت حياة أدبية أكثر ثراء وانفتاحا وتنوعا نتيجة صدمة الحرب وبداية الاتصال بثقافات أخرى، وأصبح الأدباء الجزائريون خاصة الروائيين

1- المرجع نفسه: ص ص98-99

2- أحمد منور: " روايات الجزائريين باللغة الفرنسية "، الملتقى الثامن للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، مرجع سابق، ص107

3- المرجع نفسه، ص107

الشباب مطلوبين لدى القراء والناشرين، وقد ساعد هذا على ظهور ما يسمى المدرسة الجزائرية[1].

وقبل أن تنتهي سنوات الأربعينات بدأت الأسماء الجزائرية تلمع في الأفق، ولأول مرة يظهر تعبير الأدب العربي المكتوب بالفرنسية في الجزائر، وكان الجيل الذي ظهر بعد 1952 أكثر شهرة في البلاد العربية، حيث ترجمت أغلب أعماله للعربية، منهم محمد ديب بثلاثية "الدار الكبيرة" عام 1952، و "الحريق" 1954[2]و " النول" عام 1957، مولود فرعون " بابن الفقير"، كاتب ياسين ب "نجمة" عام 1956، مالك حداد، آسيا جبار ... وغيرهم.

وتبدو العلاقة مع الثقافة واللغة الفرنسية في المغرب وتونس أقل تعقيدا وحدة وأقل هدوء، وربما يعود ذلك إلى أن هذين البلدين لم يعانيا كالجزائر من الاحتلال الفرنسي، ففي تونس فضل الأدباء التونسيون اللغة العربية رغم الاستعمار، وأول نص سردي كتب بالفرنسية كان للأديب الشاعر الذي تحول للرواية "كلود بناوي " بعنوان "حمامات زهرة الحب" عام 1941[3].

بعده جاء هاشمي بالكوش برواية " تبقى ذمتي " عام 1958، وهي عبارة عن سيرة ذاتية للمؤلف صلاح الدين بحيري، عادل العروي، مصطفى التليلي، وعبد الوهاب مدب برواية "طلسم " سنة 1974 وسعاد جلوز[4].

أما في المغرب استطاع الكاتبان المغربيان أحمد سفريوي وادريس شرايبي أن يقتحما الإبداع المغربي المعاصر في عام 1954 بروايتين شهيرتين: "علبة العجائب" و "الماضي البسيط" المكتوبتين بالفرنسية، وقد صنع هذا الأدب جيلا موازيا للجيل الجزائري الذي ظهر في 1952[5]، وفي التسعينيات ظهر الطاهر بن جلون الذي كان أول عربي فاز بجائزة الغونكور سنة 1987 عن رواية "ليلة القدر"[6].

1-Joubert, ibid, p171.

2- محمود قاسم: الأدب المكتوب بالفرنسية، مرجع السابق، ص 105

3- المرجع نفسه: ص ص145-174

4- المرجع نفسه: ص ص178-179

5- المرجع نفسه: ص 151

6- المرجع نفسه: ص ص152- 153

ثانيا: البنيوية السردية والخطاب الروائي:

1- نظريات البنيوية السردية:

في أوائل القرن العشرين برزت دراسات وبحوث جريئة تتناول الأثر الأدبي بمفهوم جديد أحدثت هزة عنيفة في الممارسات النقدية السائدة، باعتمادها على دراسة الأدب من الداخل والتركيز على الأعمال السردية بالخصوص والبحث عن البنى الحكائية ووصفها في العمل الأدبي.

ولقد بدأ الشكلانيون الروس هذه الدراسات، حيث رفضوا اعتبار الأدب نقلا لبيئة الأدباء وحياتهم ودعوا للبحث عن المميزات والخصائص التي تجعل الأدب أدبا أو بالأحرى البحث عن البنيات السردية والأسلوبية في الأثر الأدبي، كما يقول جاكبسون أحد الشكلانيين الروس: " **إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنما الأدبية أي ما يجعل الأدب أدبا** "[1].

ورغم الفضل الذي يعود للشكلانيين الروس في إنقاذ الأدب من براثن الدراسات السياقية، إلا هذا لا يغفل عن دور لسانيات سوسير ودور النقد الجديد اللذان ساهما بقسط كبير في إحداث تغيير كبير لمفهوم الأدب، حيث درس سوسير بنية النص أي النص من الداخل فقط الأمر الذي ترتكز عليه البنيوية، وساهمت مدرسة النقد الأنجلوساكسوني في بلورة مفاهيم لغوية متصلة بالبنية إضافة إلى تنبه روادها للعديد من القضايا الفنية المتصلة بجنس الرواية.

وبتضافر جهود وانجازات الشكلانيين الروس ورواد النقد الجديد والبنيويين الفرنسيين أفرز في حقل النقد الأدبي الدراسة البنيوية في تحليل النصوص الأدبية، "**التي تهتم بدراسة بنية النص من الداخل والعناصر الداخلية، أي العلاقات التي تربط هذه العناصر بعضها ببعض**" [2]، ونظرا للأهمية التي اكتسبتها الدراسات البنيوية، سأحاول عرض البعض منها بالتركيز على تلك التي اهتمت بتحليل السرد.

1- رومان جاكوسبون: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، 1983، ص9.

2- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي: دار الجسور، الجزائر، 2007، ص71.

ويعتبر (فلاديمير بروب Propp Vladimir) هو أول من درس الحكاية الشعبية شكليا وذلك في كتابه "مورفولوجية الحكاية " ويقول في مقدمته: "**إن كلمة مورفولوجية الحكاية تعني دراسة الأشكال** "[1] وينطلق أساسا من ضرورة دراسة الحكاية اعتمادا على بنائها الداخلي مقدما نموذجه الوظيفي، حيث قام بتحليل مئة حكاية شعبية روسية متوصلا إلى أن هناك عناصر ثابتة وعناصر متغيرة في كل الحكايات، فالذي يتغير هو أسماء وأوصاف الشخصيات، وما لا يتغير هو أفعالها التي سماها الوظائف وحصرها في 31 وظيفة، يقول: "**إن ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من قام بفعل هذا الشيء أو ذاك وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها باعتبارها توابع لا غير** ."[2].

وإذا كان بروب يركز على الوظائف التي تتكرر وتتابع في جميع الحكايات، فإنه يحث على الاهتمام بدلالة وظيفة كل منها ومفعولها في إطار سياق الحكاية، حتى ولو تشابهت الوظائف فهي تتمايز في الدلالات التي ستكون متعددة، وقد عرف الوظيفة على "**أنها ما تفعله الشخصية من وجهة نظر أهميتها داخل مجرى الأحداث.**"[3]

ويتوصل في الأخير إلى نتائج اعتبرت تمهيدا لانطلاق دراسات أوسع وهي:

- الوظائف هي عناصر ثابتة في الحكاية الشعبية مهما تغيرت الشخصيات.
- إن عدد الوظائف محدود وحددها ب 31 وظيفة.
- تتالي الوظائف موجود في كل الحكايات الشعبية المماثلة.
- لحكايات الجنيات نموذج واحد خاص ببنيتها.

وبعد أن تحدث بروب عن الوظائف بالتفصيل قام بتوزيعها على سبع دوائر أساسية للشخصيات وهي:

1/ المعتدي أو الشرير (agresseur ou méchant)

2/ الواهب (donateur)

1- فلاديمير بروب: مورفولوجية القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمر، شراع للنشر والتوزيع، دمشق، 1996، ص1.6

2- المرجع نفسه: ص29.

3- المرجع نفسه: ص30.

3/ المساعد(auxiliaire)

4/ الأميرة (princesse)

5/ الباعث (mandateur)

6/ البطل (héros)

7/ البطل الزائف (faux héros)[1]

ويصرح بروب أن الوظائف التي حددها تتابعها لا يمثل شرطا لكل أنواع الحكاية، وقد نبه سابقا من أن مسار اهتمامه هو الحكاية العجيبة وليس أنواع السرد الأخرى.

أما الشكلاني (بوريس توماشفسكي Boris Tomachevski) فقد انطلق في دراسته المعنونة "بالموضوعاتية " بالاهتمام بالرواية والقصة على اعتبارها أنها أعمال تحمل موضوعات وتفترض وجود مؤشر الزمن ومؤشر السببية أيضا، إلا أن تركيزه الفعلي انصب على ما يعرف بالحوافز "les motifs"، وقد ميز بين مضمون الخرافة " fable" (المتن الحكائي) وهي عنده مجموع الأحداث فيها بينها والتي تم إبلاغنا بها من خلال العمل وبين البناء الذي حسب تعريفه يتكون من الأحداث نفسها، لكن مع احترام لنظام ظهورها في العمل وجملة الأخبار التي تحددها لنا [2].

وكل عمل يحتوي على تيمته وعند تجزئيه إلى وحدات تتضمن كل وحدة تيمتها الخاصة، ويمكن أن تتناهى التجزئة إلى حد الجملة التي عدها الجزء الأصغر غير القابل للتجزئة في العمل والمحتوى بدوره على تيمة يسميها حافزا، مع اشتراط وجود عنصر السببية في الحافز[3].

ثم ينتقل لشرح مفهوم الحوافز باعتبارها وحدات سردية، فالمتعلقة بالمتن يسميها حوافز مشاركة تخضع للنظام نفسه والتي لها علاقة بالبناء الحكائي يسميها حوافز حرة، وهي مقررة من منطق الزمن والسببية[4]، والتحفيز أو التبرير يقصد به نظام الكيفيات والطرائق التي يبرر إدخال

1- المرجع نفسه: ص35.

2- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب مرجع سابق، ص2.21-

3- سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 2009، ص ص 42- 43.

4- فاضل ثامر: اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب الروائي الحديث)، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1994، ص185.

الحوافز الخاصة ومجموعها، لان طرائق التحفيزات مختلفة ومتباينة في طبيعتها، فقد عمد إلى تقسيمها إلى ثلاث أنواع: تحفيز تركيبي وتحفيز واقعي وآخر جمالي[1].

وقد دعا هذا المجهود الواضح الناقد (جان ميشال أدام Jean Michel Adam) الإعلان بأنه: "**من المغالطة أن ينسب إلى بروب وحدة فضل أبوة السرديات المعاصرة** ..(..)..**يجب التنبه إلى الخطوات الكبرى لمقاله "موضوعاتية" في نظرية الأدب التي نشرها توماشفسكي في ليلنغراد سنة 1925**"[2]

وحاول النقاد بعد بروب وتوماشفسكي العمل على التوصل إلى نموذج يمكن الاستفادة منه في نقد بقية أنواع السرد وليس اقتصاره على الحكاية، ومن هنا حاول غريماس الاستفادة من نموذج بروب واعتبره "**بهذه الطريقة المزدوجة المتمثلة في تحديد الشخصيات واختزالها إلى سبعة ادوار قد حدد بالفعل العوامل دون أن يضع اسم المصطلح**"[3].

ويعد (غريماس Julien Greimas Algirdas) التحليل الوصفي والوظيفي متكاملين وذلك في كتابه: "الدلاليات البنيوية " وينطلق من تحليل العالم الصغير (القصة) الذي توجد بداخله العوامل، أو تمارس فيه أفعالها ويطرح الأسئلة التالية:

1/ ما هي العلاقات المتبادلة بين العوامل في العالم الصغير، وما هي شكل وجوده المشتركة ضمن ذلك العالم؟

2/ ما هو المعنى العام للنشاط المنسوب للعوامل؟ ومما يتكون هذا النشاط وإن كان تحويليا فما هو الإطار البنائي لتحويلاته؟[4]

للإجابة عن العلاقات المتبادلة بين العوامل وشكل وجودها يضع تصوره للنموذج العاملي مستندا على مفهوم اللسانيات لها، فقد لاحظ أن الوظائف في علم التركيب التقليدي هي أدوار تمثلها كلمات داخل الجملة، تكون فيها الذات فاعلا والموضوع مفعولا وتصبح الجملة

1- حميد لحميداني: مرجع سابق، ص22.

2- سليمة لوكام: مرجع سابق، ص 44.

3-A.creimas : sémantique structural, recherche de méthode, Larousse 1966, p175.

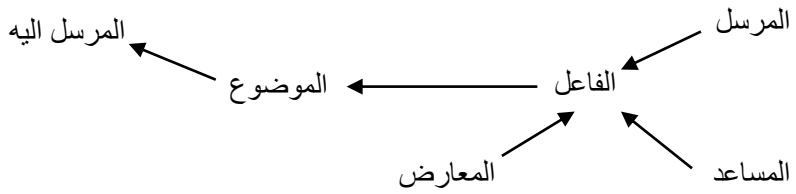
4- المرجع نفسه: ص173.

مشهدا، وهكذا فان الأفعال والممثلين les acteurs متغيرون، بينما المشهد يبقى ثابتا ويحصل على علاقتين تربط العوامل actants في شكل تقابلي:

الفاعل (الذات) ـــــــــــ الموضوع

المرسل ـــــــــــــــ المرسل اليه[1]

ثم ينطلق غريماس من شتراوس لكي يكمل به نظرية بروب، فيصوغ نموذجا معدلا يشمل ستة عناصر يمثلها الشكل التالي:



وهذا النموذج يقوم على ثلاث علاقات:

1/ علاقة الرغبة: (relation de désire) بين الفاعل (الذات) والموضوع، لو بين ملفوظات الحالة التي يسميها غريماس ذات الحالة أو فاعل الحالة (sujet d'état) وهذه الذات تكون في حالة اتصال أو في حالة انفصال عن الموضوع، وإذا كانت في حالة اتصال فإنها ترغب بالانفصال والعكس، وملفوظات الحالة يترتب عنها تطور يسميه غريماس ملفوظ الانجاز énonce de faire، ويسمي الفاعل عندئذ ذات أو فاعل الإنجاز (sujet de faire) وقد تكون ذات الإنجاز هي نفسها الشخصية الممثلة لذات الحالة، و قد يكون الأمر متعلقا بشخصية أخرى ويصبح العامل الذات (l'actant sujet) في هذه الحالة ممثلا في الحكي بشخصيتين يسميها غريماس ممثلين، والتطور الحاصل بسبب تدخل ذات الإنجاز يسميها: البرنامج السردي(programme narratif P.N)[2].

1- المرجع نفسه: ص173.

2- حميد لحميداني: مرجع سابق، ص ص 33- 34

2/ علاقة التواصل (relation de communication): تجمع بين المرسل والمرسل إليه، ويرى غريماس أن الفاعل يحتاج إلى دافع كي يحقق تلك الرغبة ويسميه مرسل والرغبة ذاتها تكون موجهة إلى عامل آخر هو المرسل إليه، وعلاقة التواصل يمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة أي علاقة الذات أو الفاعل بالموضوع.[1]

3/ علاقة الصراع (relation de lutte): وينتج عن هذه العلاقة إما منع حصول العلاقتين السابقتين، وإما العمل على تحقيقها وضمن هذه العلاقة يتعارض عاملان: الأول يسميه المساعد، ويعمل على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع[2].

ومن ناحية أخرى حاول (كلود بريمون Claude Brémond) تناول التحليل من خلال منطق السرد نفسه فهو لا يرى أن الأحداث تسير آليا حيث تستدعي كل وظيفة الوظيفة التي تليها، وإنما هناك منطق يحكمها وهو منطق التحقيق وعدم التحقيق، إذ هناك ثلاث مراحل في أي عملية سردية:

1/ الواقعة (موقع يهيئ الإمكانية)

2/ عدم تحقيق الإمكانيات

إنجاز أو عدم إنجاز، ومن هذه المتواليات يتكون السرد، حيث تتداخل الوظائف المتقاطعة معا، وهو يمثل ذلك بالشكل التالي:

واقعة ← تحقق
واقعة ← عدم التحقق ← إنجاز (نجاح)
عدم التحقق ← عدم إنجاز (فشل) [3]

ويؤكد بريمون على أهمية الشخصيات وارتباطها بالوظائف واحتمال اضطلاعها بالأدوار في حدود المنطق، وعمد إلى اقتراح ستة أدوار تعتمد عليها الشخصيات هي:

1- المرجع نفسه: ص ص35-36.

2- المرجع نفسه: ص ص36.

3- وائل سيد عبد الرحيم: تلقي البنيوية في النقد العربي السرديات أنموذجا، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ 2009، ص105.

"المنفعل"Le patient "الفاعل" L'agent "المحرض المؤثر" L'influenceur "المدافع" Le protecteur"المحبط "Le frustrateur "المستحق "L'acquéreur [1].

لكن نلاحظ أن بريمون ظل يدور في فلك نمط معين من المحكي كما يقول جون ميشال آدم " **إن إعادة ترسيمة بروب على هذا النحو خطوة اتجاه تحليل جديد للحكاية لكن ينبغي قبل ذلك ترك نوع خاص جدا من المحكي وإيجاد الوسائل التي تحول التعميم** "[2].

بعد تعرضنا للمحاولات النقدية الأولى في مجال السرد الحكائي، تنتقل بعدها للدراسات الفعلية التي ركزت على تحليل الخطاب الروائي.

ويعد (تزفيتان تدروف Tzevtan Todorov) رائدا من رواد السرديات والأكثر جرأة تحليلا وتنظيرا، وهو أول من وضع مصطلح السرديات عام 1969 كما أكّد زميله جيرار جينات (Gérard Genette)، يصرح في مقدمة مقالته (Les catégories du récit littéraire) مقولات السرد الأدبي: "**بأن مهمتنا أن نقترح نسقا من المفاهيم يمكنها أن تصلح لدراسة الخطاب الأدبي** "[3].

وبالتالي فهو يهدف لإيجاد مصطلحات جدية تعني بتحليل الخطاب الأدبي، ويؤكد أن العمل الأدبي في مستواه العام مظهران: قصة وخطاب في آن واحد، مشيدا بما توصل له توماشيفسكي من مفهومي المتن والمبنى الحكائي، والقصة لديه هي مجموعة الأحداث المرتبطة ببعضها البعض وشخصيات تتمازج من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الواقعية، والخطاب هو ما ينقله سارد أو راو يروي وقارئ يتلقاه، وهذا هو المظهر اللغوي للسرد وفي هذا المستوى ليست الأحداث التي تتم نقلها موضوع الاهتمام والدراسة بل الطريقة التي أطلعنا بها السارد على تلك الأحداث[4].

1- المرجع نفسه: ص 106.

2- سليمة لوكام: مرجع سابق، ص 67.

3- تزفيتان تدروف: " مقولات السرد الأدبي"، طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: الحسن سحبان، وفؤاد صفا، منشورات كتاب المغرب، الرباط، 1992، ص41.

4- المرجع نفسه: ص41.

بعدها يحدد مكونات المظهرين التي يمكن تحليلها مميزا بين مستويين في القصة:

أ- منطق الأفعال:

والتي يصفها مرتكزا على منطق السرد عند بريمون ويرى أنها تخضع لنموذج ثلاثي له ثلاث أصناف، يتعلق الأول بالمحاولة لتحقيق مشروع ما قد ينجح وقد يفشل ويهتم الثاني بطموح، والثالث بمصيبة ويلاحظ أن الأفعال تتعاقب تماثليا ويربط بينها المنطق[1].

ب- المستوى الثاني للقصة هو الشخصيات وعلاقاتها:

ورأى أنها تقوم على ثلاث علاقات أخرى الكراهية مقابل الحب والجهر مقابل التكتم والمساعدة ضد الحيلولة دون المساعدة ضد الحيلولة دون المساعدة ومعارضتها، ثم يشتق ستة علاقات أخرى انطلاقا من قاعدة الانفعال يصف بواسطتها الحكاية ولكي يصف حركة العلاقات والسرد يدخل سلسة جديدة من القواعد يطلق عليها قواعد الفعل الروائي تمييزا لها عن قواعد الاشتقاق[2]، يسمى من خلالها الشخصيات عواملا ومن ثمة يصل إلى النموذج العاملي الذي وضعه غريماس.

المرسل....الفاعل(الذات)....المرسل إليه

المساعد...الموضوع.....المعارض.

أما المظهر الثاني: الخطاب يحدده تدروف في ثلاثة عناصر:

1/ زمن السرد: الذي يتم التعبير من خلاله عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب.

2/ مظاهر السرد: وهي الكيفية التي تدرك بها القصة من طرف السارد.

3/ أنماط السرد: أي مظاهره التي تتوقف على نوع الخطاب المستعمل من طرف السارد لتوصيل القصة، وهي الكيفية التي يعرض لنابها السارد القصة وتقوم بصيغتين هما: العرض

1- المرجع نفسه: ص46.

2- المرجع نفسه: ص ص 50-51.

والسرد حيث يكون العرض كلام الشخصيات والقصة لا تنقل لنا بل تجري أمام أعيننا بينما السرد كلام السارد ويكون فيه السارد كالشاهد الذي ينقل الوقائع[1].

ويؤكد (تدروف Todorov) أن زمن القصة متعدد الأبعاد ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تحدث في آن واحد، لكن الخطاب ملزم على ترتيبها ترتيبا متتاليا بالتالي فهو زمن خطي لهذا السبب يقوم الخطاب بالتحريف الزمني يقدم ويؤخر حدثا عن آخر، أو يورد حدثا ضمن آخر في شكل متداخل مما يسمح بإضفاء عنصر الجمالية على النص[2].

ونجده في كتابه "الشعرية" يطور مقولاته السابقة ويصنفها بعنوان جديد تحليل الخطاب الأدبي حيث قسم النص الأدبي إلى ثلاثة أقسام:

- المظهر الدلالي:

يميز فيه بين نمطين من الاستفسارات الدلالية بعضها يخص الشكل والبعض يخص الناحية المادية أي ما هي الطريقة التي يدل عليها النص؟ وعلى ما يدل؟

- المظهر اللفظي:

يتناول فيه ثلاث مقولات "الصيغة"، "الزمن"، "الرؤية".

- المظهر التركيبي:

دراسة بنيات النص: النظام الزمني والسببي والنظام الفضائي ويكون بالخصوص كما يصرح في الشعر والتركيبات السردية أو العلاقات بين الوحدات والتخصيصات ووظائف الشخصيات[3].

وجيرار جنات (Gérard Genette) بدوره يميز بين الخطاب والمحكي ويحاول إزالة اللبس عن مصطلح محكي يرى أن كلمة "محكي" لها دلالات مختلفة حصرها في ثلاث مفاهيم متمايزة:

– المنطوق السردي: أي الخطاب الشفوي المكتوب الذي يضطلع برواية سلسلة من الأحداث وهذا في الاستعمال الشائع.

1- المرجع نفسه: ص58-59.

2- المرجع نفسه: ص55-56.

3- تزفيتان تدروف: الشعرية، تر: شكري البخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، المغرب، 1990، ص310.

– يدل على سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخييلية ومختلف علاقاتها (من تسلسل، تعارض وتكرار) وهذا عند محللي المضمون السردي ومنظريه.

– يدل على حدث، لكن ليس الحدث الذي بل الحدث الذي يقوم على شخص ما يروي شيئا ما، أي فعل السرد والحكي، والمعنى كان في الاستعمال القديم[1].

ويرى أن الذي يجب دراسته هو المحكي بمعناه الأكبر شيوعا، أي الخطاب السردي، ويتطلب دراسة العلاقات بينه وبين الأحداث التي يرويها من جهة وبين الخطاب نفسه والفعل الذي أنتجه من جهة أخرى[2]، ويقترح لهذه المظاهر السردية الثلاثة، مصطلحات قطعية: فجعل مصطلح القصة للمحتوى السردي أي المدلول، ومصطلح المحكي خص به الملفوظ وقصد به كذلك الخطاب الدال أو النص السردي في ذاته، أما السرد فعني به الفعل المنتج للمحكي[3].

والذي يهمنا في الدراسة – كما يصرح – هو الخطاب السردي الوحيد الذي له قابلية الانفتاح على التحليل النصي، الذي هو نفسه أداة الدراسة الوحيدة التي كنا نملكها في حقل المحكي الأدبي والمحكي التخيلي بوجه خاص[4]، وتحليل الخطاب الأدبي هو دراسة العلاقات بين المحكي والقصة والمحكي والسرد باعتبارهما يندرجان في الخطاب كما وضح تدروف أيضا.

وبعد ذلك أرسى جنات مقولات تحليل الخطاب السردي انطلاقا من مقولات تدروف، فكانت مقولة الزمن: لتبين العلاقة بين المحكي والقصة ومقولة " صيغة المحكي " هي الطريقة التي يروي بها السارد القصة، ومقولة " الصوت " أي جهة حدث الفعل المتفحص في علاقاته بالذات[5].

لتبيين العلاقة التي تربط السارد بالمتلقي، وتحليل الخطاب كمستوى من المستويات الحكي حسب التصور الذي يهمنا، يمثله كل من تدروف وجيرار جنات، وهو الذي سنتبناه في دراستنا التحليلية للخطاب الروائي لدى أمين معلوف.

1- جيرار جنات: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، ط3، الجزائر، 2003، ص37.
2- المرجع نفسه: ص37.
3- جيرار جنات: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، المغرب 2000، ص13.
4- جيرار جنات: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص40.
5- المرجع نفسه: ص227.

2- البنيوية السردية والخطاب الروائي العربي:

إن البنيوية السردية أو ما يسمى السرديات باعتبارها تخصصا علميا يهدف إلى تحليل المحكي وتدارس بنياته، والكشف عن العلاقات التي تنظمه بواسطة آليات وأدوات دقيقة، أصبحت تشكل وجها من وجوه الخطاب النقدي العربي المعاصر، وهذا يحيلنا للتساؤل عن مرجعية هذا الدرس النقدي العربي أولا ومدى قدرة الناقد العربي استعارة وتطويع تلك الآليات والأدوات لدراسة المحكي العربي ثانيا.

والملاحظ أن السرديات الفرنسية كمرجعية في النقد العربي المعاصر كان لها الحظ الأوفر وهذا راجع لنشأة السرديات الأدبية في حضن الفرنسيين ومن رحم فرنسي – كما سبق أن تطرقت إلى ذلك – على يد تدروف وجيرار جنات.

ورغم هذا فالناقد العربي استطاع أن يتمثل آلياتها المنهجية والإجرائية انطلاقا من رؤية خاصة عربية محاولا بناء تصور نقدي خاص يلائم خصوصية السرد العربي، وبهذا سأحاول الكشف عن أهم أشكال حضور البنيوية السردية وطرائق تلقيها في النقد العربي اعتمادا على مجموعة من الباحثين والنقاد أمثال: موريس أبو ناظر في كتابه (الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة)، وسيزا أحمد قاسم في كتابها (بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، وسعيد يقطين في مدونة (تحليل الخطاب الروائي)، وتناولي لهؤلاء النقاد كنموذج للدراسة يفسره استفادتي من جهودهم الإجرائية في البحث.

ونبدأ من أول محاولة في إطار النقد السردي البنيوي في العالم العربي وتتمثل في كتاب (الألسنة والنقد الأدبي) لدى موريس أبي ناظر الذي حاول التنظير والتطبيق في النقد العربي، وتناول بالتحليل بعض قصص ألف ليلة وليلة يرى فيها مدونة قائمة بذاتها يمكن تجزئتها إلى الحوافز المترابطة لدى توماشفسكي وإلى الوظائف الأساسية عند رولان بارت[1].

1- موريس أبو ناظر: الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والتطبيق، دار النهار، 1979، ص18.

ثم رتب هذه الوظائف في مقاطع تضم مجموعة من الوظائف تكون كلا متماسكا في وحدته وحسب موريس تحديد هاتين الوظيفتين يساعد على تفكيك نصوص القصص وعلى تكثيف مضمونها الذي يشكل سلسلة من الجمل القصيرة تمثل كل واحدة منها وظيفة[1].

وبالنسبة لثنائية الشكل المضمون فاستعار مصطلح جماعة (مو mu) الذي اقترحه لويس يمسلاف بين شكل التعبير ومادته من جهة وشكل المضمون من جهة أخرى[2]، وتوصل الناقد أن في قصص " ألف ليلة وليلة " إحدى وثلاثون وظيفة وهي نفسها الوظائف التي حددها بروب في كتابه " مورفولوجية الحكاية " .

ولدى اشتغاله على رواية " طواحين الهوى " اعتمد على عوامل غريماس في كتابه (السيمياء البنيوية) وقد حدد فيه الأشخاص لا ككائنات نفسية وإنما كمشاركين لأن من وجهة نظر الألسنية – كما يروى – أن الشخص لا يحدد بميوله النفسية وإنما بمكانته أو بموقعه داخل القصة أي عن شخص يفعل فعلا ما بالتالي يتم النظر إليه كوظيفة نحوية، وتحديد الشخص بالفعل الذي يقوم به ينبع من مفهوم صرفي نحوي، إذ ليس هناك من وجهة نظر نحوية، فعل دون فاعل أو فاعل دون فعل، فالفاعل النحوي هو من يقوم بالفعل وهو ذاته الفاعل الفني في القصة[3].

وهذا المفهوم قابل للتطبيق في مجال القصة وهي نفس العوامل التي وضعها غريماس، يقول: "**أن توزع العوامل بالشكل الذي قدمنا هو مستوحى من غريماس، أثبت قابلية للتطبيق على كل مجالات الحياة وهو يمثل في نهاية المطاف البنية الأساسية لعالم المعنى .**"[4]

وقد اشتغل على مفهوم "السرد القصصي" في رواية "أنهار" حيث حاول تطبيق ما يسميه "أشكال التعبير" لإبراز بعض الخطوات العامة التي يمكن على ضوئها فهم ذلك السرد القصصي

1- محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،2003، ص77.
2- موريس أبو ناظر: مرجع سابق، ص21.
3- المرجع نفسه: ص60.
4- المرجع نفسه: ص60.

ودراسة البناء الداخلي للرواية، وترتيب الأحداث تبعا لمفهوم زمني معين حصره الباحث في ثلاث أنواع:

1/ النسق الزمني الهابط: وهو الزمن الذي يطالعنا من خلال علامات الطباعة.

2/ النسق الزمني الصاعد: ما يسمى الزمن الخطي.

3/ النسق الزمني المتقطع: وفيه تتقطع الأزمنة في سيرها[1].

وفي رواية (بقايا الصور) يؤكد على تحديد أشكال التعبير من خلال الرؤية القصصية التي تنبع من مفهوم القول وقائل القول وتربط مباشرة بالبناء الداخلي حيث يركز على ثلاث مفاهيم: أنا الراوي: وهو الكاتب، أنا الراوي الحاضر: هو ياء المتكلم في الرواية، وأنا الراوي الغائب: الذي يروي بصيغة الغائب كلما توقف الراوي الثاني عن السرد[2]، أما في (موسم الهجرة إلى الشمال) فاكتفى بالوصف القصصي ودراسة لوصف الأمكنة والأشخاص والأشياء.

ولكن ما يؤخذ على الناقد موريس تحريفه لمصطلحات أخذها عن جماعة (مو) كما يعاب عليه عدم ضبط مصطلحات بروب فالوظيفة (7): التواطؤ أصبحت عنده الخضوع، والوظيفة (9): الوساطة أصبحت التكليف، وكذا الحال في عدة وظائف[3]، ومهما يكن فان الباحث بمؤلفه يظل أول وأجرأ محاولة إجرائية بنيوية سردية في النقد العربي المعاصر.

واستطاعت الباحثة سيزا قاسم التمرس في المنهج البنيوي من خلال دراستها الثلاثية نجيب محفوظ "بين القصرين والسكرية وقصر الشوق " في كتابها "بناء الرواية"، حيث صرحت عن اختيارها لهذا المنهج في التحليل السردي قائلة: "**وإذا كنا قد اخترنا المنهج البنيوي مدخلا لبحثنا هذا فإننا لا نزعم إننا ننكر أهمية الزوايا الأخرى التي يمكن أن تدرس من خلالها الأعمال الأدبية، حتى لا ننكر أيضا حتمية النظر إلى الأدب على أنه كائن متطور** "[4].

1- المرجع نفسه: ص89.

2- المرجع نفسه: ص ص 106- 109.

3- محمد عزام: مرجع سابق، ص79.

4- سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1985، ص15.

كما تشير الناقدة في المدخل إلى اعتمادها على دراسات جيرار جنات لانتمائه للمنهج البنيوي الفرنسي وتأكيده على ضرورة الالتزام به وبضرورة أخذ المناهج الأخرى مثل المنهج التفسيري والتاريخي، كما استعانت بأعمال الشكلانيين الروس واوزبنسكي بالخصوص [1]، وفي إطار تحديد أهداف دراستها رسمت الباحثة خطة للقضايا التي ستتعرض لها بالتحليل مستفيدة من "جاك لوفبر" لمفهوم القص، إذا رأت أن تعريفه يقوم على تميز ثلاث وحدات رئيسية: الزمان، المكان، المنظور، و تبعا لهذا قسمت دراستها إلى ثلاثة فصول :

1/ بناء الزمن الروائي.

2/ بناء المكان الروائي.

3/ بناء المنظور الروائي.

ومهدت لكل فصل بتقديم نظري أعقبتها دراسة تطبيقية للثلاثية، مقارنة بغيرها من الروايات الواقعية الأجنبية، ورغم أن هدف الباحثة في اضطلاعها على المنهج البنيوي دراسة النص من الداخل، إلا أننا نلاحظ أنها لم تلتزم بذلك فنجدها في مواضع تفسيرها للثلاثية بنصوص غربية تقع في التأويلات الفلسفية والاجتماعية وأحيانا الأيديولوجية.

واعتبر الناقد حميد الحمداني إهمالها دراسة البنية الدلالية، العنصر الأساسي الذي ارتكزت عليه المنجزات السردية الفرنسية عند البنيويين تفاوتا وعدم تجانس بين الأهداف النظرية والإجراء التطبيقي والسبب يرجعه إلى عدم استعانتها بأعمال بروب وكلود بريمون وغريماس، التي حاولت دراسة النصوص كبنية كليه دون إقصاء للجزئيات[2] ،وعلى كل حال تعتبر تجربتها التطبيقية خطوة إيجابية في تطوير النقد العربي المعاصر، حيث لها فضل الريادة في استحداث مصطلحات السرد البنيوي في مرحلتها وفي عرض إجرائيات هذا المنهج مع كشف لتقنيات السرد الروائي العربي .

ناقد آخر حاول ولوج عالم السرديات ولم يكتف بالتحليل والدراسة التطبيقية، بل حاول وضع رؤية خاصة به في مقارباته البنيوية السردية مع استقدام مصطلحات جديدة أسالت كثيرا

1- المرجع نفسه: ص17.

2- حميد لحميداني: مرجع سابق، ص126.

من الحبر وأثارت العديد من التساؤلات، ففي كتابه تحليل الخطاب الروائي أعلن سعيد يقطين في مقدمته التزامه بمنهج واحد، وهو البنيوية: **"نسلك في تحليلنا هذا مسلكا واحدا، ننطلق فيه من السرديات البنيوية، كما تتجسد من خلال الاتجاه البويطيقي "**[1]، حيث وقف عند ثلاث مكونات للخطاب الروائي: 1/الزمن، 2/الصيغة، 3/المنظور الروائي.

ولكي يقدم الناقد دراسة متكاملة، فإنه مزج بين النظرية والتطبيق على نصوص روائية، مستخرجا البنيات المشتركة بين هذه الخطابات على صعيد "الزمن، السرد، التبئير"[2]، حيث تطرق في كتابه إلى تعريفات وإجراءات "السرديات البنيوية "بدء من الشكلانيين الروس مرورا ببارت وبريمون وغريماس وجنات، وطرح تصوره الذي تبناه حول الخطاب الروائي، حيث اعتمد على تدروف وجنات في تقسيمهما الثنائي للحكي والقصة والخطاب، واكتفى بتحليل المستوى النحوي أي الخطاب فقط كمظهر نحوي[3].

أما المستوى الدلالي فيدرس فيما يسمى النص لا الخطاب، فهو يرى أنه مقيد بالسرديات البنيوية، فالمستوى الدلالي يجبره على ولوج سوسيولوجيا النص مع بيار زيما، وهذا ما تطرق له في كتابه "انفتاح النص الروائي"، بالتالي فهو يدرس العلاقة بين الراوي والمروى له في إطار علاقتهما بالخطاب، فيقف عند حدود الزمن، والصيغة والرؤية والصوت ويبقى ملتزما بمنهج السرديات البنيوية [4].

والملاحظ أن مقاربات سعيد يقطين النقدية تتم وفقا لخلفية منهجية يضعها كتصور طوال ممارساته التطبيقية، والتي تحاول تلمس سبل تطبيق هذه المناهج على النصوص الأدبية العربية، مع التزامه بحدود المنهج الذي يتبناه، وبهذا الاجتهاد يسعى إلى قيام نقد عربي جديد، باستطاعته مسايرة تطور الخطاب الروائي العربي.

1- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 1997، ص7.
2- المرجع نفسه: ص50- 52.
3- المرجع نفسه: ص52.
4- المرجع نفسه: ص52.

الفصل الأول

البنية الزمنية في الخطاب الروائي لأمين معلوف

أولا مفهوم الزمن:

إن الزمن هو هاجس الإنسان الحديث لذلك فقد حظي باهتمام شديد من قبل الأدباء والعلماء والفلاسفة فبه يتشكل الكون والحياة، " **ولعل ما ترويه الأساطير اليونانية القديمة عن كرونوس إله الزمن وتصويره يلتهم أبنائه إشارة إلى استيعاب الزمن لكل الأحداث**"[1].

فالزمن هو إثبات لهذا الوجود، بل هو الوجود نفسه، الذي يسامرنا ليلا ونهارا.(..)..صبا وشيخوخة، دون أن يغادرنا لحظة من اللحظات، موكل بالكائنات ومنها الإنسان يتقصى مراحل الحياة ويلج في تفاصيلها بحيث لا يفوته شيئا، كما تراه موكلا بوجود نفسه، يتبدل من مظهره، فإذا هو الآن ليل، وغدا هو نهار[2].

وكلمة الزمن هذه متشعبة الدلالات لا تخلو منها مجال من مجالات المعرفة، ففي الأدب تعتبر قوام والعمود الفقري لأي عمل أدبي، لذلك فالزمن يكتسب معان عدة متباينة، ويأخذ أبعادا شتى في الفلسفات المختلفة، وما يهم في بحثنا دلالة ومفهوم الزمن في العمل الأدبي، فالأدب من الميادين الأشد ارتباطا بالزمن، بل يجعله هانز ميرهوف مثل الموسيقى فنا زمنيا، لأن الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة[3]، وتعتبره سيزا قاسم عنصرا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص، " **فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا، فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن**"[4].

والزمن الروائي هو زمن يصنع المبدع ليخرج عن تلك الخطية التقليدية، ذلك أنه يستطيع من خلال هذه العمل وبسهولة أن يقفز إلى المستقبل ويعود إلى الطفولة، فهو يفسح المجال أمام خياله لتزول الأشياء والأماكن والأحقاب ويعيد خلقها وبناءها كما يشاء[5]، ويختلف من مبدع لآخر فهو متعدد ومتباين، فكل روائي يحاول تشكيله في صورة تستعمل في ضبط مظاهره المتنوعة وفق ما تقتضيه البنية العامة للرواية.

1 – مها قصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2004، ص 17.

2 – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، عدد240، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1998، ص 199.

3 – هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، تر: أسعد زروق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1972، ص 07.

4 – سيزا قاسم: مرجع سابق، ص 33.

5 – عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، دراسة ثلاثية لخيري شلبي، دار عين، 2009، ص 103.

ويعرفه د.نعيم طعمة: " **إن الزمن الروائي باعتباره عملا أدبيا أداته الوحيدة هي اللغة، يبدأ بكلمة البداية وكلمة النهاية يدور الزمن الروائي، أما قبل كلمة البداية وبعد كلمة النهاية ليس للزمن الروائي وجود، لذلك كان لدراسة الزمن في الرواية عدة جوانب، فأحد هذه الجوانب يتمثل في أن الرواية فن يتم تذوقه تحت قانون الزمن، إذ أن استيعاب أي عمل أدبي لا يكون لحظيا أو آنيا مثل تأثير العمل التشكيلي، وإذا بحثنا عن سبب في ذلك الامتداد الذي يستغرقه الإعجاب بالعمل الأدبي، فسنجده في طبيعة الأداة التي يستخدمها الروائي ذاتها ألا وهي اللغة، إذ أن رص الكلمات بعضها إلى جوار بعض يتضمن فكرة الحركة والتتابع والصيرورة**"[1].

وإذا كانت الرواية التقليدية تلجأ إلى تشكيل زمنها من خلال تداخل الأزمنة الداخلية وجدلها، لذلك يسعى الروائي إلى ابتداع أساليب لينقل وهم المزامنة، رغم التعاقب في الواسطة، وأن يجد طريقة يعادل بها تأرجح العقل إلى الأمام والخلف في الزمن مع حركة اللغة إلى الأمام[2].

فالزمن في الرواية الجديدة لم يعد ذلك الزمن الروائي المطابق للزمن الواقعي، فالروائيون الجدد حاولوا تحطيم سلطة التقليد في توالي الأحداث وخطية زمنها التي كانت سائدة في الروايات التقليدية، فـ (ألان روب غرييه A.rob griellet) أحد مؤسسي الرواية الجديدة يرى أن الوظيفة في الرواية الجديدة انتقلت من وصف الأشياء إلى التركيز على حركة الوصف نفسه، وعليه فالزمن ليس ذلك الذي ينمو بل هو هذا الحاضر الماثل أمامنا، ما دامت الحركة هي التي تحدده لكونها جامدة والوصف يعطيها زمنيتها ولا وجود لها خارج هذا الحضور[3]، ويرى (ميشيل بوتور Michel Butor) أن الزمن الروائي ثلاثة مستويات:

1- زمن الكتابة، 2-زمن المغامرة، 3- زمن القراءة.

أما باحثي السرديات البنيوية منهم (جيرار جنات Gerard Genette) فيميزون الحكي بين مستويين للزمن:

1/ زمن الحكاية (القصة) : وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة ويخضع للتتابع المنطقي.

1 – نعيم عطية: دلالة الزمن في الرواية الحديثة، مجلة المحابة، العدد 170، فبراير 1971، ص 19.

2 – عاليا محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان الأردن،2005، ص 18.

3- A.robe griellet :pour un nouveau roman، ed gallimard, 1977، p 155.

2/ زمن السرد (الحكي، أو زمن الخطاب): هو الزمن الذي يقدم من خلاله الراوي القصة ويكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة الواقعي[1]، وهناك بعض الباحثين يستعملون زمن الخطاب بدل مفهوم زمن السرد*، والعلاقة التي تربط زمن القصة أو الحكاية بزمن السرد فيجد جيرار جنات:

- علاقة الترتيب الزمني بين توالي الأحداث في الحكاية، وبين ترتيبها في السرد وينتج عنها: المفارقات الزمنية: الإرجاع (l'analepse) والاستباق (la prolepse).

- علاقة المدة المتغيرة بين أحداث الحكاية ومدة السرد التي ينتج عنها مجموعة من التمظهرات الزمنية هي: الخلاصة (Le Sommaire) الوقفة الوصفية (La pause) والحذف (L'ellipse) والمشهد (La scène).

- علاقات التواتر بين أنواع التكرار في الحكاية والسرد على السواء[2].

وتنطلق دراستنا في البنية الزمنية في روايات أمين معلوف بالكشف عن كيفية تشكيل الزمن من خلال المفارقات الزمنية والاستغراق الزمني أو المدة.

1 - جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص122.

* منهم الناقد تدروف.

2 - المرجع نفسه: ص 129.

ثانيا: تجسيد بنية الزمن في خطاب معلوف الروائي:

1- بنية المفارقات الزمنية :

يخضع زمن القصة للترتيب المنطقي والطبيعي على خلاف زمن السرد الذي يخضع لاحتمالات متعددة لإعادة إنتاج وكتابة القصة، مما يتطلب وجود ما يسميه) جيرار جنات (Gerard Genette) بالمفارقات الزمنية، ويرى أن المفارقات الزمنية تعني دلالة الترتيب الزمني لحكاية ما، من خلال مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا يشير إليه الحكي صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك...[1].

فالمفارقة الزمنية تعني انحراف زمن السرد، فالمدة التي تغطيها المفارقة سواء كانت طويلة أم قصيرة يسميها جيرار جنيت مدى المفارقة، أما المسافة الزمنية التي تستغرقها أثناء العودة بالحكي إلى الماضي ثم الرجوع به نحو لحظة الحاضر المتوقف عندها سماها المفارقة[2].

1-بنية الإرجاع: (Analepse):

الإرجاع أو الاسترجاع المصطلح الأكثر شيوعا في الدراسات العربية النقدية المعاصرة، وهو تقنية سردية تحطم النظام الزمني التقليدي الطبيعي، وتعتبر أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا في النص الروائي، يعرفه (تدروف T.Todorov) "**ما يروى للقارئ فيما بعد ما قد وقع من قبل**"[3].

وهي مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق، ويمكن أن يكون موضوعا مؤكدا أو ذاتيا غير مؤكد ووظيفته التفسيرية غالبا تسليط الضوء على ما مضى من حياة الشخصية، أو على ما وقع لها من خلال غيابها عن السرد[4].

1 - المرجع نفسه: ص 47.

2 - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 77.

3 - تزفيتان تدروف: الشعرية، مرجع سابق، ص 48.

4 - لطيف زيتوني: معجم المصطلحات، نقد الرواية، دار النهار، لبنان، 2002، ص 17.

والإرجاع عملية تقنية قديمة نشأت مع الملاحم اليونانية القديمة، حيث يذكر جنيت أن أهم المفارقات الزمنية التي استعملها هوميروس تلك التي جاءت في البيت الثامن من الإلياذة، فالراوي قبل تطرقه إلى الخصام بين (أخيل وإغمانون) أشار في بداية سرده عن رجوعه عن عشرات الأيام السابقة والتي تعرض النزاع التاريخي، إهانة (إيزيس)، غضب (أبولو)....وتمت العودة إلى الوراء خلال مائة وأربعين بيتا استذكاريا[1].

ويرى حسن بحراوي الإرجاع أنه عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة[2]، والماضي يتميز أيضا بمستويات متفاوتة ومختلفة من ماضي بعيد وقريب من ذلك نشأت أنواع مختلفة من الإرجاع:

1/ إرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية، وينهض بإعلام القارئ بأمر سابق.

2/ إرجاع داخلي: يعود إلى ماضي لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص، ويفضل جنات تسمية هذا الإرجاع الداخل حكائي (Hétérodiegétique) باعتباره يتداخل مجاله زمنيا مع المحكي الأولي[3].

نستهل دراسة مفارقة الإرجاع بمثال من رواية (ليون الإفريقي) التي تبدأ بإرجاع داخلي في الافتتاحية يقول فيه الراوي: ".. **لقد أقرضني الديان أربعين عاما بددتها في الأسفار، فعشت الحكمة في روما، والصّبابة في القاهرة، والغم في فاس**..."[4]، ويطلعنا على أحداث ماضية تمهد لما سيأتي في الرواية، يعود فيه السارد إلى أربعين عاما مضت، وسعته بضعة أسطر.

وبعدها يتراجع الإرجاع الداخلي لتطغى عليه الإرجاعات الخارجية في كامل الرواية والتي جعلت الزمن يتخلخل بين الماضي والحاضر، ومن ذلك رجوع الراوي إلى طفولة والدته أيام غرناطة والبذخ الذي كان يعيشه السلطان والفساد الذي كان سببا في سقوط المدينة دون مقاومة، فقد تذكرت والدته أحداثا لم تمح من ذاكرتها حينها كانت في سن العاشرة، يقول

1 - جيرار جنات: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص47ص 48.

2- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص 121.

3- جيرار جنات: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص62.

4- أمين معلوف: ليون الإفريقي، تر: عفيف دمشقية، دار الفارابي-anep، ط2، 2001، ص10.

الراوي: "**ذلك العرض الملعون لقد عاود أمي الغثيان بسببه كما في الأسابيع الأولى من حملها :رأت نفسها من جديد في ذهنها الملبد بالضباب صبية في العاشرة من العمر ،حافية القدمين..(..)..جالسة في الوحل وسط زقاق مقفر كانت قد مرت فيه مئة مرة و لكنها لم تكن تعرفه..**"[1] .

إرجاع بعيد المدى، وسعته دامت عشر صفحات، وفيه تصف الأم لابنها الحفلات التي كان يقيمها السلطان، بالإضافة إلى الجرائم الشنيعة التي اقترفها في حق أهل غرناطة، ومن جراء ذلك الوضع انصب غضب الله على العباد انجر عنه طوفانا هلك المدينة، وقد جاءت المفارقة لسد ثغرة خلفها السرد الحاضر، إضافة لإعلام القارئ بفحوى العرض الملعون الذي عجل بسقوط المدينة.

ولم يكتف الراوي بإرجاع ماضيه وماضي عائلته بل تطرق لاستحضار أحداث تاريخية مضت تذكرها حين صادف مكان وقوعها، فوصول قافلته إلى واحتي توات وغرارة رأسا سير القوافل الصحراوية يثير في ذهنه حدث إبادة اليهود من قبل المسلمين، وذلك عام سقوط غرناطة يقول: " **وكان كثير من التجار اليهود قد أقاموا في هاتين الواحتين بيد أنهم وقعوا ضحية اضطهاد عجيب، ففي العام الذي سقطت فيه غرناطة بالذات، وكان في الوقت نفسه عام طرد اليهود للأسبان، حضر أحد وعاظ تلمسان إلى فاس محرضا المسلمين على إبادة اليهود، وما إن علم الملك أمر هذا الداعية إلى الشعب حتى أمر بطرده ولجأ هذا إلى واحتي توات وغرارة ونجح في إهاجة الناس على اليهود ولقد ذبحوا عن بكرة أبيهم تقريبا ونهبت أرزاقهم.**"[2]، سعة المفارقة ستة أسطر ومداها عشر سنوات، وتجسد حضور ماضي غرناطة في ذهن الراوي لإنارة لحظته الحاضرة وكشف ضبابية الرؤيا فيها.

وترد الإرجاعات الخارجية في رواية (ليون الإفريقي) إما لتعويض حذف خلفه السرد الحاضر أو لتقديم الشخصيات للقارئ وتنوير ماضيها كشخصيات: والد حسن وأستغفر الله ونور الجركسية وغيرهم، ومثال ذلك المقطع السردي التالي يقدم فيه الراوي شخصية جديدة ظهرت في متن الفصل الثاني، هي شخصية الزروالي خطيب أخته مريم، يقول حسن الوزان:"...**وكان ذا ثروة جمعت بشكل رديء، وابتسامة هي ابتسامة من تعلم مبكرا أن الحياة سرقة**

1- المصدر نفسه: ص21.

2- المصدر نفسه: ص 178.

واحتيال ...ويقال أنه قضى السنوات الأربعين الأولى من حياته يجول بماعزه ..."[1]، ومدى الإرجاع بعيد يقارب أربعين سنة، وسعته تحتل ثلاث صفحات.

أما رواية (سمرقند) فالزمن يتوزع على حقبتين تاريخيتين يفصلهما ألف عام، وعليه فقد هيمنت أيضا الإرجاعات الخارجية في النص أكثر من الداخلية منها، وذلك لضيق الزمن السردي" **فكلما ضاق الزمن الروائي شغل الإرجاع الخارجي حيزا أكبر**" [2].

وما ورد من الإرجاعات الداخلية كان في بداية الرواية حين جلس عمر الخيام بحضرة الملك ناصر خان برفقة قاضي سمرقند الذي ذكر الحاضرين بالحادثة التي تعرض لها عمر الخيام حين وصل إلى سمرقند، يقول:" ...**لقد تعرض زائرنا الشهير مساء أمس لحادثة مزعجة، فأرهق في شوارع سمرقند هو المبجل في خرسان وفارس ومزندران**"[3].

مدى المفارقة الزمنية قصير امتد بنصف يوم وسعته لا تتعدى هذه الأسطر المكتوبة، ووظيفتها هنا وظيفة بنائية تمثلت في تقديم هذه المعلومات الخاصة بشخصية عمر الخيام، وكذلك إعطاء تفسير جديد على ضوء الموقف المتغير، حيث إثر اقتياد عمر الخيام إلى ديوان القاضي بتهمة تعاطيه الكيمياء قام القاضي بتبرئته أمام كل الحضور.

وليس المثال السابق الوحيد في رواية (سمرقند)، بل موجودة الأمثلة لكنها قليلة بمقارنتها بالإرجاعات الخارجية، نذكر منها ما تذكره عمر الخيام في مجلس الملك ناصر خان عن كرم أحد سكان مدينة سمرقند حين قال: " **فيوم وصولي جهدت بغلتي في ارتقاء المرتفع الأخير المفضي إلى باب كش، وما إن ترجلت حتى اقترب مني أحدهم وقال: أهلا وسهلا بك في هذه المدينة...**"[4]، مدى الإرجاع عدة أيام، وسعته شغلت صفحة من الرواية وقد جاء لملء فراغا لابد منه في النّص، والمتمثل في إعلام القارئ وإخباره عن الظروف المصاحبة لوصول عمر الخيام لسمرقند وهو الحدث الأساسي في الرواية.

1- المصدر نفسه: ص169.

2- سيزا قاسم: مرجع سابق، ص40

3- أمين معلوف: سمرقند، تر: عفيف دمشقية، دار الفارابي، ط2 ،2007، ص29

4- المصدر نفسه: ص 36.

ويظهر الإرجاع الخارجي في (سمرقند) عند تذكر شخصيات الحقبة الزمنية الأولى من الرواية أحداثا تاريخية لها علاقة بالسلاجقة وملوكها، ومن الأمثلة استعادة ناصر خان لواقعة استيلاء جده على مدينة بلخ، معطيا لها تفسيرا جديدا في ظل المتغيرات الحالية المتمثلة في زحف السّلاجقة للاستيلاء على سمرقند، وليطمئن جنوده قائلا:"...**عندما أراد جدي – أدام الله ذكرى حكمته في نفوسنا– أن يستولي على مدينة بلخ امتشق سكانها الأسلحة في غياب ملكهم، وقتلوا عددا كبيرا من جنودها مكرهين جيشنا على الانسحاب، وقد كتب جدي حينذاك إلى محمود صاحب بلخ كتابا حافلا باللوم والعتاب: إني أرغب في مواجهة بين جيشنا...**"[1]، وهذا الإرجاع مداه بعيد يعود لحكم جد ناصر خان وسعته نصف الصفحة، ووظف ليبرر ويفسر بعض الأحداث الحاضرة بأحداث ماضية كما سبق القول.

ويبقى الإرجاع الخارجي سببا في تداخل زمني الماضي والحاضر لينتج دلالات فكرية، تفضح في ضوئها زيف الحاضر لكشفه الماضي، فنجد تردي أوضاع المسلمين وفشلهم الفكري والسياسي مع فقدانهم لعزتهم وكرامتهم، وذلك حين تذكرت جهان وعمر الخيام زواج المهانة الذي جمع بين طغرل بك وابنه الخليفة العباسي، وبدا عمر ناقما على السلاجقة مشفقا على حال الخليفة العباسي، وما وصلت له الدولة العباسية من تدني وتدهور لأوضاعها، حيث تسترجع جهان كل تفاصيل الحادثة قائلة: ".. **فلقد امتقع وجه الخليفة بالفعل عندما تلقى رسالة طغرل الذي طلب يد ابنته سيّدة ما كاد رسول السلطان ينسحب حتى كان هو قد انفجر قائلا: هذا التركي الذي لم يمض على مغادرته خيمته كبير وقت؟...كيف يجسر على طلب الزواج من ابنة أمير المؤمنين ذات الحسب والنسب؟**"[2]، مدى هذا الاستذكار اثنا عشر سنة، وسعته قرابة سبع صفحات، وقد جاء ليفسر الأحداث الحاضرة: استيلاء طغرل على أصفهان وغزوه لبغداد بهذه الأحداث الماضية.

ونجد أن الإرجاع الخارجي في سمرقند يكاد ينحصر في وظيفتي تفسير الأحداث الحاضرة بأخرى ماضية، وعرض وتقديم شخصيات ظهرت في السّرد ويريد الراوي إضاءة ماضيها: كجيهان وملكشاه، نظام الملك، شرين، جمال الدين الأفغاني، أو شخصية اختفت وعادت

1 – المصدر نفسه: ص 63.

2 – المصدر نفسه: ص 54.

للظهور من جديد ويجب استعادة ماضيها قريب العهد: كحسن الصباح، الطالب ذي الندبة وغيرهما.

ففي الفترة الزمنية الثانية من الرواية المعنونة بنهاية الأعوام الألف نجد جمال الأفغاني يستعيد ذكرياته ليعرض شخصية ميرزا رضا الذي كان سببا في ظهور مخطوط سمرقند مرة أخرى قائلا: ".. **لقد أهداه لي منذ أربع عشر سنة في الهند شاب من فارس قام بالرحلة وغايته الوحيد لقائه، وقد قدم نفسه بهذه الكلمات: ميزا رضا من مواليد كرمان تاجر سابق من تجار السّوق الكبرى في طهران، وخادمك المطيع.**"[1]، ومداه يعود إلى أربع عشرة سنة من زمن السّرد بينما سعته لا تتجاوز هذه الأسطر.

وتعتبر رواية (حدائق النور) استرجاعا طويلا، ذو سعة كبيرة تغطي 300 صفحة، يستحضر فيها الراوي قصّة الرسول ماني ورسالته السماوية، ويؤكد ذلك في استهلال القسم الأول قائلا: "**تبدأ قصّة ماني في فجر العهد النصراني، بعد أقل من قرنين على موت المسيح...**"[2].

وتتكون العتبة السّردية للرواية من إرجاعات داخلية قليلة شكلت ماضي ماني منذ اكتماله الطفولي الذي عرفه مع والدته مريم ومربيتها أوتاكيم، حيث تمثل الأيام الهنيئة القابعة في ركن من ذاكرته وقد ظلت أجمل ذكرياته الخاصة الممزوجة بالمرارة، مرارة الطفل الذي تخلى عنه والده وسجنت براءته في بستان التطهريين الذين يحرمون كل شيء، ويعتبر ذلك الحدث الأهم الذي لعب دورا أساسيا في استرجاع ماني بعضا من ماضيه كلما سنحت الفرصة، كقوله: " **في الثانية عشر من العمر علمت في نهاية الأمر من المرأة التي حملت بي وولدتني وكيف تكونت في هذا الجسد المكون من لحم، ومنه كان بذار الحب الذي بعثني حيا**"[3].

فطفولة ماني تعد المرحلة السوداء بالنسبة إليه كونه عانى الأمرين، فمن جهة ظروف حبسه في ذلك البستان والأوامر القاسية التي كان يتلقاها، ومن جهة أخرى حرمانه من حنان والديه، فأمه لم يكن ينبغي له أن يراها ثانية بل إنه لم يسمع بها طوال حياته، وأبوه يعيش معه

1- المصدر نفسه: ص 222.

2- أمين معلوف: حدائق النور، تر: عفيف دمشقية، دار الفارابي-anep، ط2، 2001، ص 8.

3- المصدر نفسه: ص 64.

لكن ماني لا يعرفه، يبدو أن ماني لم يكن ابن أحد بل ابن الجميع في بستان النخيل، مثال قول مالكوس: " **لقد عشنا أنا وأنت صبانا كلّه في بستان النخيل ذلك بمعزلة عن العالم عن أفراحه وأقراحه**...."[1].

والإرجاعات الداخلية جاءت في الرواية لملء فراغ ومساعدة القارئ على فهم الأحداث ومثال ذلك إرجاع الراوي لحادثة كانت سببا في التقاء ماني بكلوويه رغم أنه محبوس في سجن الأسنيين، يقول: " **والحق أن الشفقة كانت تستولي على بعضهم لرؤية ماني مقرفصا وسط بضاعته المعروضة متفكرا بائسا فيلمسن جبينه قائلات " يا ولدي"**...."[2].

والإرجاع الخارجي يأتي كلما دعت الضرورة إليه، كأن تظهر شخصية جديدة أو موقف يدفع الراوي لاستحضار أحداث مضت، فوصول ماني إلى كنيسة في الهند واعتلاء منبر كاهنها آثار في ذاكرته أقوال اليسوع، فأخذ يعيدها بأمانة محاكيا مسيحيي الإمبراطورية الرومانية، وهنا أخذ السارد يذكر ماضي هؤلاء موضحا للقارئ حججهم في إغواء الناس: " **ولم تكن طريقته بالجديدة فقد كان مسيحيو الإمبراطورية الرومانية يتصرفون هكذا في كنس الشتات، وكانوا يعرفون بأنفسهم معلنين أنهم قدموا رأسا من القدس، ويذكرون ما جد من أمور خاصة للطائفة**..."[3] ، وقد احتل الإرجاع قرابة صفحة ويعود إلى سنوات عديدة مضت.

ومن الإرجاعات الخارجية التي يسوقها السارد للتعريف بشخصيات تظهر في الرواية، رجوع السارد إلى سنوات عديدة للتعريف بشخصية والدة ماني (مريم) التي فقدت والديها ولم يبق لها سوى مرضعتها، وحتى زوجها تخلى عنها: " **وقد مات أبوها واقتسم إخوتها الممتلكات، ولم يكن في مقدورها تبعا للرّشاد أن تترك ملكها وأرضها وخدمها**..."(4)، وسعة الإرجاع صفحتان بينما المدى بعيد ونتيجة لغياب المؤشر الزمني السردي لا يمكن حساب مداه بعدد السنوات.

وباعتبار (حدائق النور) رواية تصور مسيرة حياة ماني ونشره لدينه الجديد، فجل الإرجاعات الخارجية وردت لتقديم الشخصيات التي يصادفها في مشواره، مع توضيح سوابقها

1- المصدر نفسه: ص 102.
2- المصدر نفسه: ص 51.
3- المصدر نفسه: ص 135.
4 - المصدر نفسه: ص 34.

للقارئ مثل رفيقه مالكوس الذي صادفه في صباه في بستان النخيل، يقول السارد: "**إلا أن أكثر الضحايا مواظبة على هذا العقاب الفكه مالكوس وهو صوري وأعظم الإخوان كرشا وأصغرهم سنا..(..)..كان أبوه و هو تاجر تبدو عليه مظاهر النعمة، قد وصل على غير انتظار إلى بستان النخيل قبل ثلاث سنوات من غير أن تعلم الدوافع الحقيقية إلى مثل هذا الإيمان الطارئ وعندما سرى الهمس بأن الدّهر قد قلب له ظهر المحن، وبأنه فقد أسرته وممتلكاته...**"[1]، وقد وصلت سعة المفارقة إلى قرابة نصف صفحة ويقدر مداها بثلاث سنوات.

كما يعرّف السّارد القارئ بشخصية كلوويه زوجة مالكوس وأسرتها يقول: " **كانت في الواقع تنتمي إلى أسرة من أسر المستعمرين الذين كان سلفهم قد جاء قديما للحرب في الشرق ضمن جيش الإسكندر، ثم اختاروا بعد موت المقدوني أن يبقوا في الأرض المحتلة، وأن يتخذوا المزارع والنساء ليكونوا لأنفسهم أرومة، وكان والد كلوويه لا يزال يحمل بزهو اسم جده شارياس...**"[2].

وأحيانا يسعى الراوي لإرجاع الماضي وترهينه في زمن السّرد ليعقد مقارنة بين حاضر مؤلم بائس وماضي مجيد مشرف، وهذا ما نجده في استحضار راوي حدائق النور معركة أربيل وأسرة شارياس اليونانية قبل عشرين جيلا في مقطع إرجاعي دام قرابة صفحة ونصف، يقول:" **يحكي لهم مرة أخرى قصة معركة أربيل الكبرى التي مزّق فيها جيش الغازي إربا إربا جيوش شارياس، والتي تلاقى فيها عدد كبير من الشجعان، التراسيون والأودريزيون والفرسان البيونيون...**"[3].

وتعتبر رواية (صخرة طانيوس) استرجاعا طويلا أيضا لأنها تروي حادثة مهمة حدثت عام 1838م، وهي اغتيال البطريرك على يد أبي الكشك معلوف، حيث تقوم الرواية في تشكيل بنيتها السّردية على الإرجاعات الخارجية المختلفة المدى والسّعة، إذ تمتد حكاياتها في اتجاهات زمنية مختلفة، ولم تظهر بشكل متّصل وإنما جاءت متقطعة، وكانت الإرجاعات المتصلة بشخصية طانيوس هي الأكثر حضورا وتجليا لكونها الإطار العام والأساس الذي يتضمن جميع الإرجاعات الأخرى التي برزت في محيطه مثاله قول الراوي: " **غالبا ما ذكر أمامي.(..)..ذلك الرجل بطل الكثير من الحكايات المحلية، وكان اسمه يثير فضولي على الدوام، كنت أعلم أن طانيوس**

1 – المصدر نفسه: ص 43.
2 – المصدر نفسه: ص 55.
3 – المصدر نفسه: ص 56

أحد الأسماء العامة الكثيرة لأنطون على غرار أنطوان..."[1]، وأيضا: " **كان طانيوس ابن لاميا، لابد أنك سمعت بها، لقد حدث ذلك منذ عهد سحيق، لم نكن قد ولدنا لا أنا ولا والدي، في ذلك الزمن كان والي مصر يحارب العثمانيين.** "[2].

ولا ينحصر حضور الإرجاع في عرض شخصية طانيوس رغم أنه المهيمن، بل يتعداها إلى ماضي الشخصيات، أولها شخصية الشيخ فرانسيس عمدة الضيعة الذي يشاع انتساب طانيوس له، يقول الراوي: " **كانت الضيعة بكاملها ملكا للإقطاعي ذاته**..(..)..**كان وريث سلالة عريقة من المشايخ**..(..)..**لم يكن أكثر الزعماء سطوة في البلاد القاطبة، فبين السهل الشرقي والبحر تنتشر عشرات المقاطعات التي تفوق مقاطعتها مساحة**..(..)..**كان يملك كفر يبدا وبعض المزارع حولها**..."[3]، ويحتل الإرجاع خمس صفحات من الرواية.

يواصل السّارد عرض شخصياته، فيعرف القارئ بشخصية لمياء وشخصية شيخة زوجة الشيخ وشخصية غريس وغيرها، يقول: " **وتظهر هذه الزوجة، خلافا لتوقعات البطريرك، ضعفا ملحوظا لاشك أنها متأثرة بنموذج أسرتها الإقطاعية وأشقائها المتهتكين، ووالدتها الصّبورة**..."[4]، سعة هذا المقطع الإرجاعي صفحتان، ومداه بعيد غير محدد بالسنوات، والسّارد في هذا السياق الحكائي قد ذكر الجانب الخفي من حياة شيخه زوجة فرانسيس وتأثيره فيما بعد في سلوكاتها مع الشخصيات الأخرى، أما الإرجاع الدّاخلي فيكاد ينعدم في الرواية وسبب ذلك ضيق الزمن السّردي للقصة.

تعد رواية (موانئ المشرق) رواية الماضي في زمن الحاضر السّردي، حيث يروي عصيان كتبدار حكايته للراوي الذي التقى به في باريس في إحدى عربات المترو، في شهر جوان 1976م، إذ يعود عصيان إلى الوراء ليروي تفاصيل حياته وعائلته المنحدرة من سلالة السلاطين العثمانيين، عبر فترات متتالية وذلك كلما التقى بالراوي الذي هون عليه عناء انتظار زوجته كلارا، يقول الراوي: " **سوف أستحوذ عليه طوال أيام الانتظار هذه، وأقوم بزعزعته، وإغاظته**

1 – أمين معلوف: صخرة طانيوس، تر: نهلة بيوض، الفارابي، ط2، 2001، ص 10.
2 – المصدر نفسه: ص 10.
3 – المصدر نفسه: ص 17.
4 – المصدر نفسه: ص 24.

ومضايقته وإرغامه على استحضار الماضي ساعة تلو ساعة، عوضا عن اجترار الحديث عن المستقبل".[1]

يسترجع عصيان حكايته متقطعة في صفحات الرواية، حيث تشكل إرجاعاته بنية الرواية، يبدأ في اليوم الأول بتذكر ماضي عائلته الذي يعود إلى 1867م، ثم 1900 و1919م، يقول: " **بدأت حياتي منذ نصف قرن قبل ولادتي في غرفة لم أزرها قط على ضفاف البوسفور، وقعت مأساة ودوّت صرخة وانتشرت موجة من الجنون لن يقدر لها أن تهدأ، ولذا عندما أبصرت النور، كانت خطوط حياتي قد رسمت إلى حد كبير.(..).. قد خلع السلطان عن العرش وسلم ابن أخيه...**"[2]، ويواصل استعادة الماضي واجتراره ليكشف عن واقع زواج جدته المخبولة سليلة الأسرة الحاكمة بالطبيب كتبدار وإنجابها لطفل وحيد هو والده الذي ترعرع في لبنان بعد هجرة والديه للأناضول، ثم تزوج بأرمينية أنجبت له ثلاثة أطفال، وهذا الإرجاع سعته خمسة وثلاثون صفحة.

ويعود عصيان للحاضر ليحاور السّارد وبعدها يكمل حكايته الموغلة في الماضي البعيد أثناء الأيام الثلاثة المتبقية، يقص عن سفره لفرنسا لدراسة الطب، وانخراطه في المقاومة السّرية، ليعود بعد ثماني سنوات إلى أرض الوطن دون شهادة الطب، مكلّلا بهالة القديس المتمرد، ليتزوج من يهودية بعدها يموت والده، فيمرض ويدخل إلى مستشفى المجانين، ثم يهرب منها ويسافر إلى فرنسا، وتعود هذه الإرجاعات زمنيا إلى 1938م و1940م، ثم 1945 و194م، و1968م، وبداية عام 1976م، وتحتل قرابة مئة وثلاثة وستين صفحة، ومثال عن ذلك قوله: " **وهكذا وجدت نفسي وقد بلغت التاسعة والعشرين من العمر، في ذلك المصح المعروف بمصح الطريق الجديدة، نعم كان مصحا، ولكنه ذلك المأوى الراقي المزعوم للمجانين الأثرياء، وعندما استعدت وعيي، رأيت جدرانا نظيفة...**".[3]

فرواية (موانئ المشرق) عبارة عن اعترافات عصيان سجلها الراوي على شكل مذكرات في أربعة أيام، بالتالي فالضيق الزمني السردي في الرواية قد لعب دورا في كثرة الإرجاعات الخارجية

1 – أمين معلوف: موانئ المشرق، تر: عفيف دمشقية، الفارابي-ANEP-ط2، 2001، ص9.
2 – المصدر نفسه: ص 21.
3– المصدر نفسه: ص 172.

بعيدة المدى، ولم يلجأ الكاتب للإرجاع الداخلي إلا قليلا جدا مثاله قول الراوي: "... **تذكرت أنني قرأت في الصحيفة، قبل فترة، خبرا صغيرا مفاده أن رجل أعمال يدعى سالم كتبدار كان وزيرا سابقا لفترة قصيرة...(..)..وجد مقتولا...**"[1].

وتعرض رواية (رحلة بالداسار) أحداثها عن طريق اليوميات بشكل متتابع من بداية الرواية إلى نهايتها، إذ تبدأ بالأشهر الأربعة الأخيرة من عام 1665م، والتي جاءت في مئة وخمسة وسبعين صفحة مقدمة للحديث عن عام 1966م، وتنتهي الرواية بنهاية عام 1666م، وبداية عام جديد 1667م.

ويرتد السارد إلى الوراء ليذكر أحداثا مضت يفسر بها أحداث الحاضر أو لتقديم شخصية من شخصيات السّرد أو لملأ فراغا خلفه السّرد الحاضر، ومثال ذلك الإرجاع الذي استهل به الكاتب الرواية ليحكي الراوي من خلاله عن تفاصيل حدث مهم يعود إلى عام 1648م، كان تفسيرا لاهتماماته بكتاب المئة الذي سافر من أجله يقول:" ...**قد يجدر بي التحدث عن ذلك الذي كان الأول من أيقظ هواجسي بشأن سنة الوحش، كان يدعى أفدوكيم، وكان حاجا من مسكوفيا قرع بابي منذ سبعة عشر عاما، أو نحو ذلك،..(..)..كان العشرين من شهر كانون الأول عام 1948م...**"[2]، وبلغت سعة الإرجاع سبع صفحات ومداه سبعة عشر عاما.

كما لجأ السارد إلى تحريف المبتغى الإخباري عن طريق الإشارة إلى أحداث سبقت إنجاز الخطاب وذلك عند استعادة بالداسار اليوم المشؤوم الذي فقد فيه كتاب أبي ماهر المازندراني، والذي كان سببا في اتخاذ قرار الرحلة للقسطنطينية، يقول:" **حدث ذلك يوم السبت الماضي في 15 آب، وقد عاهدت نفسي أن أكرس يوم الأحد لتفحص كتاب المازندراني مليا، ما إن استيقظت في ساعة متأخرة..(..)..حتى اجتزت الرواق الصغير الذي يصل غرفتي بالمتجر، وتناولت الكتاب..(..)..دق الباب، أفلتت مني شتيمة، وأصغت السمع على أمل أن تثبط عزيمة الزائر المزعج..(..)..الفارس هوغ دومارمونتيل، موفد بلاط فرنسا، رجل واسع المعرفة...**"[3]. وهذا السّرد الإرجاعي داخلي، سعته أربع صفحات ومداه قريب يقدر بثمانية أيام.

1- المصدر نفسه: ص 220.

2- أمين معلوف: رحلة بالداسار، تر: نهلة بيضون، الفارابي-anep، ط2، 2001، ص 08.

3- المصدر نفسه: ص 26.

وترد في رواية رحلة بالداسار إرجاعات خارجية لكنها قليلة نوعا ما، أراد بها الراوي إضاءة جانب من جوانب الشخصيات المحيطة به، كابني أخته: حبيب وبومة وعشيقته مارتا، وغيرهم ويقول متذكرا ماضي مارتا: ".. **كانت مارتا التي يدعوها الناس متغامزين، الأرملة، أصل هذه البلبلة، فقد تزوجت منذ بضع سنوات، رجلا كان الجميع يعلمون أنه من حثالة القوم، وينتمي أصلا إلى أسرة من الأوباش والنصابين واللصوص..**(..)..**مارتا الحسناء التي كانت حينها فتاة نبيهة، لعوبا، جموحة، ماكرة، إنما غير سيئة على الإطلاق، قد أغرمت بأحدهم...**"[1].

في المقطع السردي السابق حاول الراوي أيضا ذكر ماضي سياف زوج مارتا مبررا تصرفات كليهما، تضجر مارتا من زوجها والبحث عن فرمان يثبت أنها حرة، وهجر سياف لمارتا بعد أن ضحت بعائلتها من أجله، وقد احتل الإرجاع السابق أربع صفحات من الرواية.

وفي رواية (بدايات) يتذكر الراوي كل ماضي عائلته وأجداده، ويعيد سرده للقارئ معتمدا على وثائق تؤكد صحة روايته، لذلك زخرت الرواية بالإرجاعات الخارجية مقارنة بالإرجاعات الداخلية التي تكاد تنعدم، من ذلك هذا الإرجاع الداخلي الذي يتذكر فيه الراوي حديث صديقه لويس ديمنغو الذي كان السبب الرئيسي في نبش الراوي ماضي أجداده، وسفره لكوبا متعقبا آثارهم، يقول: " **يعود الفضل، كل الفضل إلى ذلك الصديق الدبلوماسي الذي سألني يوما، في معرض حديثنا، إن كنت أمت بصلة قربى مع مسؤول كوبي يحمل شهرتي...**(..)...**طلبت منه أن يكرر الاسم على مسمعي –أرنالدو– لا، لا يعني لي هذا الاسم شيئا...**"[2].

كما تنبني الرواية أيضا على إرجاعات متناوبة بين حكايات قريبة السارد ليونور ومعارف جده بطرس، بالإضافة إلى الرسائل التي عثر عليها السارد بصندوق في بيته القديم، حيث تقوم هذه الإرجاعات على التداعي الحر الذي تستدعيه كلمة أو موقفا أو وثيقة، فالحوار الذي دار بين الراوي وصديقه الدبلوماسي حول تاريخ أجداده، استدعى إلى ذاكرته أسطورة من الأساطير التي تناقلتها الأسرة عن شقيق جده الكاهن تيودوروس، يقول: " **في إحدى الأمسيات فيما كان جالسا يكتب يومياته، انكسرت الدواة فجأة، وسال خيط أحمر رفيع، كما قيل، على الطاولة، ثم على الورقة، تبعه القس بنظرته مرعوبا، وغص حلقه، وشلت أطرافه، وبعد برهة استعاد رباطة جأشه**

1- المصدر نفسه: ص 35.

2 - أمين معلوف: بدايات، تر: نهلة بيضون، الفارابي-Anep-، ط1،2004، ص.112

وأمسك بريشته ليروي الحادثة، فذكر تاريخ ذلك اليوم..(...)... وبعد مرور أشهر عديدة على هذه الواقعة، وصلت رسالة من كوبا تعلن وفاة جبرائيل اللحظة عينها التي انكسرت فيها دواة شقيقة الحمراء"[1].

وتقوم البنية السردية لرواية بدايات على الإرجاعات الخارجية بعيدة المدى لأن السارد حاول لملمة شتات شخصياته المتمثلة في أفراد عائلته عن طريق استحضار ماضيها البعيد في زمن ضيق، فالإرجاع الخارجي يرتبط بعلاقة عكسية مع الزمن السردي في الرواية نتيجة لتكثيف هذا الزمن السردي، " **فكلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزا أكبر**"[2].

وقد جاءت الرواية بحثا عن الأصول مستعينة باستعادة الماضي وإرجاعه، لاجئة إلى الوثائق والتواريخ، وقد طغى فيها الماضي على الحاضر، حيث الزمن الحاضر يظهر في بحث الراوي عن الوثائق وسفره إلى هافانا مقتفيا آثار أسرته، وتمثل الماضي-كما سبق الذكر-في استرجاعه لأحوال أجداده في زمن مضى عليه أكثر من مئة عام.

إن حضور الإرجاع بأنواعه في روايات أمين معلوف من أجل سد الثغرات التي خلفها السرد، وأيضا لتقديم الشخصيات بتنوير ماضيها للقارئ، وترتيب أحداث متزامنة وأخرى غاب عنها الراوي البطل أو الشاهد، ولكن طغت الإرجاعات الخارجية منها على حساب الداخلية، ويفسر ذلك لجوء الكاتب إلى أسلوب المذكرات والاعترافات (ليون الإفريقي، رحلة بالداسار، موانئ المشرق)، أو الرسائل والوثائق (صخرة طانيوس، سمرقند، حدائق النور، بدايات).

2-بنية الاستباق:

يعد الاستباق مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، وهو تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد، إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيس في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع[3]، ويعرفه سعيد أبو عيطة بأنه:

1 - المصدر نفسه: ص 23

2 - سيزا قاسم: مرجع سابق، ص 40.

3 - مها حسن قصراوي: مرجع سابق، ص 211.

" **يدل على كل مقطع حكائي يسرد أحداثا سابقة لأوانها أو يمكن توقع حدوثها**"[1].

ويتخذ الاستباق أحيانا شكل حلم كاشف للغيب أو هيئة تنبؤ أو افتراضات صحيحة نوعا ما بشأن المستقبل، ويرى جيرار جنات أن هذه المفارقة أقل حضورا في التقاليد السردية الغربية من الإرجاع، وأرجع ذلك لعدم تماشيها مع عنصر التشويق الذي كان حجر أساس في الروايات الكلاسيكية[2]، وصنف الاستباقات إلى داخلية وأخرى خارجية، وإلى استباقات تكميلية ومكررة، وأيضا صرح بأن الاستباقات قد تأتي طليعة لحدث رئيس سيحدث في السرد، وقد ترد إعلانا صريحا[3].

والاستباقات التي تأتي كتمهيد وتوطئة لما سيأتي من أحداث رئيسية مهمة، تخلق لدى القارئ حالة توقع وانتظار وتنبؤ بمستقبل الحدث والشخصية، أما التي ترد إعلانا عن حدث أو إشارة صريحة انتهى إليها الحدث، فالراوي يكشفها للقارئ[4].

وتميزت روايات (ليون الإفريقي)، (سمرقند)، (موانئ المشرق) و(رحلة بالدسار) بحضور الاستباقات بصورة كبيرة، لكنها أقل بمقارنتها بعدد الإرجاعات لكون الروايات واردة بضمير المتكلم، حيث يقول جيرار جنات: " **أن الحكاية بضمير المتكلم أحسن ملاءمة للاستشراف من غيرها من الروايات الأخرى، لأنها تسمح للسارد بالتلميح إلى المستقبل والإشارة إلى حاضره، وهذه التلميحات تشكل جزء من دوره الحكائي**"[5]

في رواية (ليون الإفريقي) يعلن الراوي حسن الوازن صراحة في افتتاحيتها عبر استباق عن بعض الأحداث التي سيشهدها السرد: "**ختنت أنا حسن بن محمد الوازن، يوحنا ليون دومتشي بيد مزين وعمدت بيد أحد البابوات وأدعى اليوم الإفريقي..(..)..لقد عرفت معصماي على التوالي دغدغات الحرير وإهانات الصوف، ذهب الأمراء وأغلال العبيد، وأزاحت أصابعي آلاف الحجب، ولسوف تسمع في فمي العربية والتركية والقشتالية والبربرية والعبرية واللاتينية وسترى أباك في زي أهل**

1 – سعيد أبو عيطة: " بنية الخطاب في رواية التيه"، مجلة البيان، الكويت، ع 316، نوفمبر 1996، ص 10.

2 – جيرار جنات: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 76.

3 – المرجع نفسه: ص83.

4 – مها حسن قصراوي: مرجع سابق، ص 212.

5 – جيرار جنات: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص76

نابولي على متن هذه السفينة التي تعيده إلى الشاطئ الإفريقي وهو منهمك في الكتابة، وكأنه تاجر يعد لائحة حساباته في نهاية رحلة بحرية طويلة..."[1]، هذا الإعلان يطلع القارئ عما سيحدث لاحقا، فالأحداث التي أشار إليها الراوي تتحقق تدريجيا في المتن الروائي ابتداء من ص13.

وهناك بعض الاستباقات تتخلل السرد ووردت بمثابة إعلان أيضا، منها ما يخبر به الراوي القارئ عن سلسلة الأحداث التي سيتعرض لها في كل افتتاحية فصل من فصول الرواية، الذي عنونه الكاتب بكتاب "كتاب غرناطة، كتاب فاس، كتاب مصر، كتاب روما، فنجد الراوي في كتاب روما مثلا يقول "...**أنا الذي وطئت أقدام أجدادي أرض أوروبا فاتحين سوف أباع إلى أمير من الأمراء، إلى تاجر ثري من تجار بالرمو أو نابولي أو راغوسة، أو ذاك أشنع إلى واحد من قشتالية يجر عني في كل لحظة جميع هوان غرناطة...**"[2]، وهو استباق مداه قصير لأن تحققه لم يستغرق مدة فسرعان ما تحقق في الصفحات الموالية من الفصل نفسه

كما نجد استباقات عديدة وردت كتمهيد أو طليعة لحدث آت في السرد، وتتمثل في توقعات وتنبؤات من قبل شخصيات الرواية عن سقوط غرناطة على يد القشتاليين، وهجرة سكانها وتشتتهم في أنحاء العالم، والتوقع الأول توقعه خال حسن الوازن بقوله: " **أعلم أنهم لم يكونوا يفكرون في الذود عن المملكة، وأن المنفى لن يلبث أن يكتب على شعبنا**"[3].

والتمهيد الثاني خمنه الشيخ أستغفر الله نتيجة بطش وفساد سلاطين وأمراء غرناطة، والحصار الذي فرض على المدينة "**اعلم يابني، أن هذا الرجل كان قد أمضى عمره يبصر الناس بأنهم إذا استمروا في العيش على ماهم عليه فإن الله تعالى سوف يعاقبهم في هذه الدنيا قبل الآخرة...**"[4]، ففساد سكان غرناطة بما فيهم سلاطينها كان حدثا أوليا تمهيديا نتج عنه الحدث الرئيسي المتمثل في سقوط غرناطة والتمهيد الثالث تنبأ به الحاخام إسحاق بن يهوذا الرجل الحكيم من طائفة اليهود التي تنتمي إليها سارة المبرقشة، والتي نقلت لأم الحسن توقعه استيلاء القشتاليين على المدينة قائلة: "...**وهو يقول إن طوفانا سوف يعمنا، طوفان دم ونار، عقابا سوف**

1 – أمين معلوف: ليون الإفريقي، ص9 ص10.
2 – المصدر نفسه: ص361.
3 – المصدر نفسه: ص 41.
4 – المصدر نفسه: ص 47.

يناله جميع الذين تركوا حياة الفطرة إلى فساد المدينة"[1].

فالاستباقات السابقة قصيرة المدى تتحقق في السرد الموالي في الجزء الأخير المعنون بسقوط غرناطة في فصل كتاب غرناطة، فالكارثة تقع لا محال، وتسلب المدينة من طرف القشتاليين النصارى ويصبح المسلمون مشردين، بل مخيرين بين المغادرة والتنصر: "**في مساء الأول من كانون الثاني (يناير) 1492 بالذات عاد الوزير يصحبه هذه المرة عدد كبير من الضباط المسيحيين الذين كان إدخالهم إلى المدينة وفقا لبنود الاتفاق، ودخلوها ليلا..(..)...ومثلوا في صباح اليوم التالي أمام أبي عبد الله في برج القمر فسلمهم مفاتيح الحصن، وما لبث أن وصل بالطريق نفسها بضع جنود القشتاليين فاستوثقوا من الأسوار، ورفع راهبا صليبيا فوق برج المراقبة، فهتف له الجنود ثلاثا: قشتالة، قشتالة، قشتالة، وكانت هذه عادتهم عندما يستولون على مكان، وإذا سمع الغرناطيون هذه الصيحات فقد أدركوا أن المقدر كان قد وقع**"[2].

والملاحظ أن أغلب الاستباقات في رواية (ليون الإفريقي) داخلية وقد تحققت في غضون السرد سواء على المدى القريب أو المدى البعيد، وهذا لا يعني أن الرواية خلت من استباقات خارجية أو استباقات لم تتحقق في أحداث الرواية، بل وجدت وبصورة ضيقة ومثال ذلك ما جاء على لسان الراوي متوقعا لبيازيد بن نور الجركسية حين يكبر الثأر لوالده المغدور والإطاحة بالسلطان العثماني سليم: "**سوف يزعزع بايزيد بن علاء الدين عرش العثمانيين في يوم من الأيام، فهو وحده القادر بوصفه آخر الأحياء من سلالته، على إثارة قبائل الأناضول للقضاء على السلطان التركي المعظم...**"[3]، إن هذا الاستباق خارج حدود الحقل الزمني للسرد الأساس في الرواية، بالإضافة أن توقع الراوي لم يتحقق تاريخيا بل استلم سليمان القانوني خلافة العرش بعد موت والده السلطان سليم موتا طبيعيا.

على غرار رواية (ليون الإفريقي) وظف الاستباق إعلانا في افتتاحية رواية (سمرقند)، ليكون بمثابة تلخيص لما يدور فيها من أحداث، وجاء على لسان الراوي الشخصية المحورية يقول: "**في أعماق المحيط الأطلسي كتاب وقصته هي التي سأرويها ربما كنتم تعرفون خاتمتها فالصحف**

1 - المصدر نفسه: ص68.
2 - المصدر نفسه: ص 73.
3 - المصدر نفسه: ص 312.

قد ذكرتها في حينه وسجلتها بعض المؤلفات مذاك، عندما غرقت الباخرة التيتانيك في الليلة الرابعة عشر من شهر نيسان(أبريل) 1912 وفي عرض مياه (الأرض الجديدة) كان أعظم الضحايا وأعجبها كتابا هو نسخة فريدة من رباعيات الخيام وهو حكيم فارسي وشاعر وفلكي. ولسوف يكون حديثي عن هذا الفرق قليلا..(..). ألست أنا بنيامين ع. لوساج من انتزعه من مسقط رأسه آسيا؟ ألم يبحر في أمتعني على متن التيتانيك؟..."[1]. فالاستباق هذا يجعل القارئ يتساءل ويتشوق لمعرفة أصل مخطوط سمرقند وحقيقة اختفائه.

ومع التقدم في السرد نجد تمهيدات عدة لأحداث لاحقة استبقها السرد، خاصة في الجزء الأول من الرواية الذي يمثل مرحلة تدوين مخطوط سمرقند، منها ما جاء طليعة لاستفحال بطش وإرهاب طائفة الحشاشين وزعيمها حسن الصباح، كقول الراوي: "**غير أن رجل قم سيعود لإنجاز انتقام يضرب به المثل**"[2].

وفي موضع آخر قول حسن الصباح مصرحا عن أمانيه وأحلامه في حوار دار بينه وبين عمر الخيام قائلا: "**تتحدث عما هو قائم وأتحدث عما سيكون، فلن تلبث أن تنصب في وجه الإمبراطورية السلجوقية الدعوة الجديدة المنظمة بعناية والقوية الجانب، ولسوف تجعل السلطان والوزراء يرتعدون...**"[3]. وقوله أيضا: "**ألم يقل سوف يقوم رجل من قم فيدعو الناس إلى الصراط المستقيم فيجتمع حوله رجال كأنهم أسنة الرماح لا تشتتهم ريح العواصف ولا يصيبهم كلل من الحرب ولا يفشلون....**"[4]، كذلك يقول الراوي:"...**في حين كانت الرايات في طبرستان تنشر في شوارع أصفهان كان حسن جوار آلموت، فلقد كان ذلك المشهد بالنسبة إليه كشفا وإلهاما، فما إن لمحه من بعيد حتى أدرك أن تيهه سوف ينتهي وأن مملكته ستقوم هنا**"[5].

وكل الاستباقات السابقة داخلية قريبة المدى نوعا ما، وتتحقق في السرد حيث يصبح حسن الصباح فعلا زعيم تنظيم طائفي أرهب العالم الإسلامي لفترة، فليس في وسع أحد أن يناقض القول بأن حسن قد نجح في بناء أشد آلات القتل هولا في التاريخ. ويلاحظ أن أغلب

1 – أمين معلوف: سمرقند، ص 9.
2 – المصدر نفسه: ص109.
3 – المصدر نفسه: ص 119.
4 – المصدر نفسه: ص 123.
5 – المصدر نفسه: ص 134.

الاستباقات في رواية سمرقند وردت في نهاية كل مقطع من المقاطع المشكلة لفصول الرواية معلنة عن حدث لاحق في المقطع التالي.

ومن أمثلة السرد الاستباقي أيضا في النص الروائي سمرقند استباقات داخلية وردت لتعلم القارئ بموت نظام الملك وزير السلطان ملكشاه نذكر: "**وليس لها في الإمبراطورية كلها من منافس غير نظام الملك، وها هي ذي في طريقها هذا العام 1092 إلى إخماده**"[1]، كذلك " **إنه محكوم عليه بالموت ثلاثا من الله ومن السلطان ومن الحشاشين**"[2]، وفي الصفحة 147 يقول الراوي: "**إنها آخر وجبة يتناولها نظام الملك والعشاء الأخير عبارة عن إفطار في اليوم العاشر من رمضان** ..."[3].

كل هذه الاستباقات في المقاطع السردية السابقة قصيرة المدى حيث تتحقق مباشرة، فبتوالي الأحداث يقتل نظام الملك من طرف أحد مريدي حسن الصباح مع تواطؤ السلطان وزوجته تركين خاتون: " **فما كاد نظام الملك يرى اليد وهي تتحرك حتى كان الخنجر في حذق ثوبه وجلده... واندست ظبته بين ضلوعه...ولم يصدر عنه سوى حركة ذهول واستنشاقة أخيرة...**"[4].

وقد لجأ الكاتب إلى ما يعرف بالإعلان المغلوط، ويقصد به المقطع الاستباقي الذي تعلن فيه الرواية عن حصول حدث يتأكد فيما بعد أنه عار من الصحة، ويتمثل في قول نظام الملك لملكشاه أنه سيموت قبله بأربعين يوما " **وقال لي النبي: لك ما أردت ستموت قبل السلطان بأربعين يوما**"[5]، بتتابع السرد يموت نظام الملك ويلحقه ملكشاه لكن بعد خمسة وثلاثين يوما فقط، أي أقل من المدة المتوقعة بخمسة أيام "**وفجأة حدثت آلام مغص يمزق الأحشاء، وها هو ملكشاه يزعق من الألم ...وهو يهذي ويغمي عليه...لقد مضى على موت نظام الملك خمسة وثلاثون يوما...**"[6].

وعلى الرغم من الاستخدام المكثف للاستباق في سمرقند، إلا أن هذه التقنية في البناء

1 – المصدر نفسه: ص145.
2 – المصدر نفسه: ص 148.
3 – المصدر نفسه: ص147.
4 – المصدر نفسه: ص148.
5 – المصدر نفسه: ص 143.
6 – المصدر نفسه: ص 155.

السردي تعد أقل تواترا في السرد من الإرجاعات، على حد قول جنات "**إن الحكايات ..(..)..لا تلجأ للاستشراف بقدر ما تلجأ للاستعادة**"[1].

ورواية (موانئ المشرق) قائمة على فواصل زمنية تشكل بعضها قصصا قائمة بذاتها زمنيا ودلاليا، حيث يتداول على السرد الراوي وعصيان كتبدار، وتبدو الرواية أكثر ميلا لاستخدام السرد الإرجاعي بمختلف أنواعه منه إلى استعمال السرد الاستباقي الذي يسعى إلى استباق الأحداث والقفز على حاضر النص.

الرواية مسرودة بضمير المتكلم، إلا أن جل الاستباقات الموجودة هي داخلية وبلسان عصيان كتبدار في بعض المواضع، وهو يروي قصة حياته للسارد ليخلق لديه حالة توقع وانتظار تحفزه على التخمين وعلى مواصلة الاستماع لاستكمال بقية الأحداث، من أمثلة الاستباق في الرواية قول عصيان "**شهدت أضنة بعض القلاقل، وعاش الناس فسادا في الحي الأرمني، وكان نذيرا لما سيحدث بعد ست سنوات**...."[2]، وهو إشارة استباقية للكارثة التي ستحصل وهي طرد الأتراك للأرمن من أضنة، ويتحقق الاستباق مباشرة في السرد اللاحق.

والملاحظ أن الكاتب يستخدم تقنية الاستباق ذات المدى القصير كإعلان عند نهاية الفصول السردية المكونة للراوية، أي حين يكمل عصيان قص جزء من قصته وانتهاء الفترة المخصصة لاعترافه للراوي، فيخلق حالة انتظار في ذهن القارئ هذا الانتظار الذي يحسم فيه بسرعة في السرد الموالي مباشرة، فـ "**الإعلانات ذات المدى أو الأمد القصير جدا، والتي تصلح في نهاية فصل مثلا للكشف عن موضوع الفصل التالي**"[3]، مثالها قول عصيان: "**تكفلت شقيقتي بإقناع والدي وسوف تنجح في مهمتها بلباقة، وحجتها أن الطب هو الطريق الأمثل لمن يريد تغيير البشر، إذ سرعان ما يكتسب صورة العالم والحكيم والمحسن بل والمخلص....وعندما تزف الساعة، يكون قادرا على التحول تلقائيا إلى زعيم وقائد**"[4].

وهكذا ينغلق المقطع السرد الأخير في الفصل على هذا الإعلان، الذي يثير فضول

1 – جيرار جنات: عودة إلى خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص33.
2 – أمين معلوف: موانئ المشرق، ص34.
3 – جيرار جنات: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص82.
4 – أمين معلوف: موانئ المشرق، ص 57.

القارئ ويشوقه لمعرفة تفاصيل دراسة عصيان الطب، فالتوقع غداة كل فصل يقوي إرادة القارئ على الانتظار وإن كانت حدته تقل نظرا لقصر المسافة بين موضع الإعلان ومكان تحققه.

كذلك هذا الاستباق التمهيدي الذي يلمح فيه عصيان كيفية خروجه من مصحة المجانين، "**وقد حصلت معجزة أو بالأحرى تغلغلت ببطء ودون أن أدري، إذ أمضيت فترة طويلة لا أرى شيئا في الأفق، ربما لأن الخلاص لم يأت من حيث كنت أتوقع**"[1]، وينتهي الفصل الرابع صباح السبت في الرواية بهذا الاستباق الذي يعد القارئ لاكتشاف حدث رئيس في الرواية، المتمثل في تحرر عصيان من المستشفى، وكان الحدث الممهد الزيارة غير المتوقعة لابنته نادية، لذا يعد جنات الاستباق طليعة أو تمهيد: " **مجرد علامة تلميحية لن تكتسي دلالتها إلا فيما بعد، والتي تتعلق بفن التهيؤ الكلاسيكي**"[2].

كما وردت في رواية (موانئ المشرق) استباقات إعلانية مغلوطة ترجمت أمنيات وأحلام عصيان التي لم تتحقق، مثل قوله: " **وطمأنت نفسي أنني قدم الأحداث سوف ألتقي امرأة عما قريب وستكون أجمل من تلك الفتيات الثلاث بل الأجمل على الإطلاق**"[3]، وفي موضع آخر: " **أردد بشراسة في قرارة نفسي: سأصبح طبيبا، لن أكون فاتحا أو قائدا ثوريا سأكون طبيبا**....."[4].

ومع تتابع وتقدم الأحداث في السرد لم يحقق عصيان ما تمناه عن المرأة الجميلة التي من نفسه بها، ولا شهادة الطب التي تحدى والده من أجلها بل أصبح ثوريا: " **غير أنني أرحل عن فرنسا بعد ثمانية أعوام، على متن الباخرة نفسها، دون شهادة الطب....وإنما مكللا بهالة القديس المتمرد**..(..)..**كان ذلك حلم والدي وليس حلمي**..."[5].

ونلاحظ أن الإعلان الثاني رغم عدم تحققه، له تأثير واضح على أحداث الرواية فيما بعد حيث الرجوع لبلده، فهو المحرك الرئيس لأحداث الرواية، ولولاه لما لاقى ذلك المصير المأساوي

1 – المرجع نفسه: ص 177.
2 – جيرار جنات: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 83.
3 – أمين معلوف: موانئ المشرق، ص 63.
4 – المصدر نفسه: ص 56.
5 – المصدر نفسه: ص 63.

المتمثل في ابتعاده عن زوجته وابنته وحبسه في مصحة نفسية.

واعتمدت رواية (رحلة بالدسار) في أحد ركائزها البنائية للزمن على الاستباق كركيزة مهمة في بنائها الروائي، مكنت الكاتب من استثثار الاهتمام المطلق بنصه، إذ لا يمكن للقارئ التخلي عنه لما فيه من وتيرة متصاعدة للأحداث، وتحقق للومضات الاستباقية بشكل سريع، حيث يستبق السارد الحدث معلنا عنه بصراحة أو ملمحا له بإشارات في بداية سرد يوم من يومياته، جارا القارئ للتساؤل، ومثال ذلك استباق بالداسار أحداث يوم 23 كانون الثاني قائلا: "... **سوف نمضي بضعة أيام في التحري، ثم نعود أدراجنا إلى أزمير، وسوف تحتج مارتا وتبكي، ولكنها سوف ترضخ للأمر الواقع في نهاية المطاف**..."[1]، والمقطع السردي السابق ما هو إلا إعلانا واضحا عن المنحى الذي ستأخذه الأحداث في اليوم نفسه، ويتحقق الاستباق مباشرة في القص الموالي كذلك وجود الاستباق في أيام: 17و 18و19و20 نيسان، 18و19 أيار.. وغيرها من الأيام كثير، ونلاحظ أن أغلب الاستباقات الواردة في المتن الروائي داخلية وظيفتها الإعلان إضافة إلى مداها القصير جدا، إذ سرعان ما تتحقق.

فالإعلان طويل المدى يعمل على تشويش ذهن القارئ وقد يعرض السرد لخطر التداخل، إذا لم يتم تطعيم السرد بموتيفات حكائية تبدد حيرة القارئ، وتقوم بمهمة تذكيرية بحلول ما جرى الإعلان عنه قبل وقت طويل[2].

ومن أمثلة الاستباق الوارد كتمهيد قول الراوي في افتتاحية سرد يوم 08 كانون الثاني: "**علمت اليوم بأمر سوف يغير مسار حياتي، وقد يرى البعض أن الحياة تعود إذا تحيد عن مسارها إلى المجرى، الذي كان مقدرا لها على الدوام، دون شك**..."[3]، يحاول السارد التمهيد لأشياء ستحصل له فيما بعد، وتغير مسار حياته في ذلك اليوم، وتتمثل في معرفة معلومات تجعل زوج عشيقته يتخلى عنها، بالتالي يتحقق حلمه بالزواج بها والعودة إلى مسقط رأسه جبيل، وهو الحدث الرئيس الممهد له، ويتحقق الاستباق في السرد اللاحق وفي الصفحة نفسها.

1 – أمين معلوف: رحلة بالداسار، ص 235.
2 – حسن بحراوي: مرجع سابق، ص 139.
3 – أمين معلوف: رحلة بالداسار، ص 223.

ومن الاستباقات الداخلية التي وردت للتطلع إلى الأمام ومحاولة استكشاف المجهول، مخاوف بالداسار والتي تجسدت في استفسارات عديدة: " **ما العمل الآن؟ وماذا يتوجب على مارتا أن تفعل؟ لقد قامت الرحلة لغاية واحدة وهي الحصول على الدليل الذي يثبت وفاة زوجها، وها قد ثبت العكس..**(..).**فهل لنا الاستمرار في العيش تحت سقف واحد؟، هل لنا العودة إلى جبيل معا؟...**"[1].

فقد ورد الاستباق السابق للكشف عما يدور في السارد، وما كان مجهولا للقارئ، محققا في الوقت ذاته متعة إثارة لدى القارئ عن طريق إشراكه في هذه التطلعات، وأسهم كذلك في دفع الأحداث إلى الأمام عن طريق التلاعب الزمني الحاصل من القفز إلى المستقبل، ويجيب السارد على تلك الأسئلة لاحقا، فمارتا تعود لزوجها المتواجد في أزمير، وبالدسار يواصل الرحلة باحثا عن كتابه المأمول، ليستقر في الأخير بجنوى.

والاستباقات الواردة للتلميح بنهاية العالم وظهور المسيح الدجال كثيرة منها، قول حبيب متطيرا: "**فلابد أنه إنذار من السماء، ومن الجنون الاعتراض...**"[2]، وملفوظ ميمون صديق السارد: "... **لأنهم ينتظرون الذي سوف يزلزل العروش ويطيح بكل النواميس....**"[3]، وأيضا اعتراف مارتا قائلة: "... **هذا الطوفان الذي يتنبأ به الجميع لا يرعبني كذلك، لأنه سوف يجعل الرجال والنساء سواسية في المحنة..**(..).. **فليأت الطوفان سواء كان سيلا أو نارا....**"[4]، وكذلك:" **في العام 408 من الألفية السادسة سوف يقوم الراقدون تحت التراب...**"[5]

هذه التمهيدات بمثابة بذور زرعها الراوي في مسار السرد وتركها لحظة اختمار، لكنها لم تختمر لأن الاستباقات لم تتحقق، فسنة 1666م حلت، لا العالم انتهى ولا المسيح الدجال ظهر، فحدث نهاية العالم رغم عدم تحققه إلا أنه يمثل الحدث الأساس المهم والمحرك لأحداث الرواية، لولاه لما رحل بالداسار أصلا من جبيل للبحث عن كتاب المائة الذي يحوي اسم الله الأعظم المنقذ من فناء العالم.

1- المصدر نفسه: ص 224.
2- المصدر نفسه: ص 49.
3- المصدر نفسه: ص 72.
4- المصدر نفسه: ص 72.
5- المصدر نفسه: ص167.

بالنسبة للروايات (حدائق النور)، (صخرة طانيوس) ، (بدايات) فحضور الاستباق فيها قليلا جدا وعبارة عن ومضات تظهر وتختفي بسرعة، ففي (حدائق النور) ظهر الاستباق كإعلان في قول باتنغ والد ماني مخاطبا زوجته:" **سأعيش مع جماعة من المؤمنين ليس فيهم امرأة...**"[1] ، وفي الصفحة الموالية في بداية الفصل الأول يتحقق الإعلان، حيث نجد باتنغ قد انضم إلى بستان الاسنيين وأصبح عضوا منهم، وعليه فمدى الاستباق قصير جدا.

وقد ورد هذا الاستباق ليكشف عن الحدث الأساس الذي تقوم عليه الرواية، المتمثل في عيش باتنغ مع أصحاب الملابس البيضاء في بستان النخيل مع ابنه ماني الذي مل وكره حياة هؤلاء المتطهرين المضللة، وعندما كبر ماني رحل عنهم ليبشر برسالته الجديدة التي تدعو إلى رؤية جديدة للعالم.

كما يندرج استباقا آخر في الرواية يمهد لمصير ماني في بستان النخيل، ويتجسد التمهيد في حلم مريم والدة ماني وهي حامل به:"...**قد ظهر لي ملاك، وكان يطير... وفجأة مد كلمح البصر يدين ذواتي مخالب كأنها ملاقط، وأخرج الطفل من أحشائي ليطير إلى السماء...**"[2]، ويمهد الحلم للحدث المهم أيضا المتمثل في مجيء باتنغ لأخذ ماني للعيش معه في بستان النخيل، ويتحقق في السرد الموالي في بداية القسم الثاني من الفصل الأول، أي بعد قرابة عشرين صفحة: " **لقد تخبط ماني ولا ريب يوم جاء كل أصحاب الملابس البيضاء لاختطافه...**"[3].

ويتبع الكاتب في نصوصه الروائية أشكال حضور الاستباق، بداية من السرد إلى الحوار إلى المونولوج، والملاحظ أن (حدائق النور) أغلب الاستباقات الواردة فيها عبارة عن حوار بين ماني وتوأمه المسمى بالآخر، نذكر على سبيل المثال التمهيد التالي:"...**قال له الآخر: إنك تجري وتجري، فهل تفكر في هذا النحو في الإفلات من إعيائك؟**

– إني متلهف إلى اكتشاف جميع الأمم التي لم أحمل إليها رسالتي بعد..(..).. ألست أنت من قال لي...

– كلا يا ماني لقد فات الأوان... وقد ضاع منك طريقك وعليك أن ترجع، إلى المناطق التي

1- أمين معلوف: حدائق النور، ص 23.
2- المصدر نفسه: ص 27.
3- المصدر نفسه: ص 41.

طردت منها؟

– سوف أجتاز المدن باسمك فيها أكثر الاسماء تبجيلا، كرنا، سوزا، غوجاي، خلصر.(..)..فسوف يهرع الناس في كل مكان للقائك.(..)..ولكنك ستقول لهم وحسب: تأملوني، اشبعوا نفوسكم من صورتي، لأنكم لن تروني أبدا....."[1].

ويؤدي الاستباق في المشهد السردي السابق وظيفة التوطئة، حيث توقع الآخر بأن نهاية ماني الموت، إذ لم يرجع أعقابه وواصل الذهاب إلى الملك بهرام لنشر رسالته السماوية، فالذهاب للملك بهرام حدث أولي ورد كطليعة لحدث أساس هو موت ماني، فالكاتب يوظف هذه المفارقة ليمهد لأحداث قادمة، ليكون وسيلة لنقل القارئ إلى الحدث الجديد الذي يسرده الراوي.

ومع تتابع السرد نجد أن الاستباق قصير المدى، فسرعان ما تحقق، فماني واصل مسيرته الإلهية وتحدى الملك بهرام فكانت نهايته مأساوية، فقد عذّب حتى الموت، ورفض بهرام تسليم جثمانه إلى تابعيه خوفا من أن يتحول قبره إلى مزار، وأمر أيضا بأن يعلق جثمانه قبل زواله مدة ثلاثة أيام على مدخل (بيت لابات): "**في اليوم السادس والعشرين انتهى آخر فصل من معاناته**"[2].

ويظهر السرد الاستباقي في رواية (صخرة طانيوس) في الإعلانات ذات المدى القصير المتصدرة أو المذيلة للفصول وتكون عبارة عن إشارات صريحة لقيام حدث وشيك، فبالنسبة للاستباقات الواردة في افتتاحية أغلب الفصول تتمثل في مقولات مأخوذة من مذكرات ومراجع، اعتمد عليها الكاتب كشواهد يعلن من خلالها عن الحدث الرئيس القادم في الفصل الثاني، " **وتدخل في صميم التعريف الزمني الذي يعمد إليه الكاتب لتحقيق مشاركة القارئ، وتحفيزه على المساهمة في بناء السرد وإنتاج المتعة الروائية**"[3].

فمثلا في العبور الثاني: صيف الجراد استهل الكاتب الفصل باستباق إعلاني صريح

1- المصدر نفسه: ص 285.

2 - المصدر نفسه: ص 300.

3 - حسن بحراوي: مرجع سابق، ص 136.

مستوحى من كتاب "أخبار الجبل" للراهب إلياس يقول فيه: " **في عام 1821، أواخر شهر حزيران، وضعت لمياء زوجة جريس، وكيل القصر، مولودا ذكرا أطلق عليه أولا اسم عباس، ثم طانيوس، وقد جرّ على الضيعة، قبل أن يفتح عينيه البريئتين، وابلا من الشّر لا يستحقه، وكان هو الذي لقب فيما بعد بالكشك، وشهد المصير الذي نعرف، وكانت حياته سلسلة من المعابر...**"[1].

والمقطع السردي السابق يعد تلخيصا استباقيا يعلن عن الأحداث التي سيشهدها السرد لاحقا في الرواية، حيث ينبئ الكاتب القارئ عن الأحداث التي ستحصل في الرواية بكل فصولها وليس في الفصل الثاني فحسب، فمصير طانيوس يخبر عنه العبور الأخير: مذنب بسبب الشفقة، إذ يختفي طانيوس اختفاء أسطوريا.

أيضا نجد استباقا إعلانيا آخرا في افتتاحية العبور السادس، الذي يخبر بالجريمة التي سيقترفها والد طانيوس بحق البطريرك، وتتحقق تدريجيا في السرد اللاحق في الفصل نفسه، يقول الرّاهب إلياس: " **كان مقدرا للمآسي التي ألمت بضيعتنا أن تتوج بفعل شنيع، ينذر بالشؤم: اغتيال البطريرك الثلاثي التبجيل على يدين ليستا معدتين على الإطلاق للقتل...**"[2].

أما الاستباقات الواردة في نهاية الفصول، فهي قليلة بالمقارنة بالاستباقات المتصدرة لها، فمن أصل تسعة فصول (معابر) تتكون منها الرواية ينتهي الفصلان، الثاني والسادس بالإعلان عن حدث لاحق في الفصل الموالي، ففي نهاية الفصل الثاني يعلن الراوي عن حدث رئيس يقوم عليه السّرد في الفصل الثالث، وهو إدراك طانيوس نسبه الحقيقي الذي كان يجهله: " ...**ويبدو أن أدنى شك لم يساوره حول ولادته، قبل ذلك اليوم المشؤوم الذي صرخ أحدهم في وجهه ثلاث مرات: طانيوس الكشك، طانيوس الكشك، طانيوس الكشك**"[3]، وهذا الاستباق قصير المدى وسرعان ما يتحقق في السّرد الموالي مباشرة.

كما ورد في الرواية استباقا تمهيديا تجسّد في زيارة القنصل الانجليزي لكفريبدا والهـدية التي قدمها لرعد، فهذا الحدث أولي مهّد لجريمة القتل التي قام بها جريس والد طانيوس بتلك

1 – أمين معلوف: صخرة طانيوس، ص 45.
2 – المصدر نفسه: ص 155.
3 – المصدر نفسه: ص 72.

الهـــدية المتمثلة في بندقية صيد، "...**وظلت قطعة السلاح بين أياد أكثر أمانا..(..)..ولكنها تبعث على التأمل، حين نعلم المآسي التي حملتها فوهة هذه البندقية**"[1].

فالإشارة الاستباقية الأولى جاءت في الفصل الرابع والإشارة الاستباقية الثانية في الفصل السادس، حين أعطى الشيخ فرانسيس قطعة السلاح (الهدية) لجريس والد طانيوس ليخبأها عن رعد ابنه، "...**هدية قنصل إنجلترا، أريدك أن تحكم الإقفال عليها في الخزنة مع مالنا، وحذار، فهي ملقّمة....**"[2].

إن انتظار القارئ ولهفته، تزداد كلما تقدم زمن السّرد، فمع كل حركة من حركات جريس كان القارئ يتجه إلى نهاية الاستباق، وتتحقق المأساة، عندما يأخذ غريس البندقية وهو غاضب، ويقتل البطريرك غدرا " **ظل القاتل وحيدا وسط الطريق، رافعا ذراعيه، حاملا البندقية ذات الانعكاسات المتوهجة، هدية قنصل انجلترا**"[3].

ولم تخل رواية (بدايات) بالاستباق، إن كانت أكثر ميلا إلى توظيف الاسترجاع، لأنها تروي سيرة عشيرة بني معلوف، وهو حدث مضى وانتهى، ويقوم الراوي باستعادته أو سرد ما يحدث في لحظة السرد الحاضر، ونلاحظ أن جل الاستباقات الواردة في النص الروائي استباقات تكميلية" **تسد مقدما ثغرة لاحقة**"[4]، من ذلك ذكر الراوي مسبقا مصير شركة عمه جبرائيل وسفر بطرس إليه إثر ذلك: " ...**أنشأ عام 1899 شركته لابرداد (La verdad) التي سوف يكرس لها كل دقيقة من وقته.(..)..ماذا كان سيفعل جدي العتيد؟.... قرر الرحيل ليعود بعد أربعة أو خمسة أعوام لاعنا الهجرة وزاعما أنه لن يفكر أبدا بالاستقرار ما وراء البحار**"[5].

كذلك الاستباق التالي الذي عوّض من خلاله الكاتب نقصا لاحقا في النص الروائي يقول الراوي: " **فابن الواعظ هذا رحل إثر خلاف مع والده، وكان خلافا عميقا لأن خليل سوف**

1 – المصدر نفسه: ص 116.
2 – المصدر نفسه: ص 173.
3 – المصدر نفسه: ص 189.
4 – جيرار جنات: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 79.
5 – أمين معلوف: بدايات، ص 186.

يموت بعد سبعة وعشرين عاما، ولم يتصالح معه ابنه"[1].

كما يحاول الكاتب سد ثغرة ستأتي في السّرد من خلال هذا الاستباق الذي يعلم القارئ مسبقا بإفلاس العم جبرائيل بعد وفاته، يقول الراوي: " ... **ولا يفطن أن المنافسين سوف يتصلون، فور انتشار خبر الحادث بالممولين الأجانب ليعرضوا عليهم خدماتهم، أو أن صاحب المصرف سوف يطلب من سكرتيرته..(..)..ملف شركة (la verdad) ويسعى لاسترجاع حصته"**[2].

والاستباقات كإعلان نادرة جدا في الحضور النّصي، وتتجلى عادة في نهاية المقاطع السردية المشكلة لفصول الرواية، ومثال ذلك إعلان الراوي في المقطع الخامس والخمسين من الفصل السادس، المعنون بعداوات عن حدث ولادة طفل للجد نوى تسميته كمال إعجابا بالقائد العلماني كمال أتاتورك، يقول: " **كانت جدّتي حاملا آنذاك..(..).وسوف تضع مولودها أوائل كانون الأول/ديسمبر 1921م، وكان جدي فد اختار للطفل اسما: سوف يدعوه كمال...**"[3]، وبتقدم زمن السّرد في المقطع السّردي التالي من الفصل يتحقق الاستباق، فتضع الجدة مولودا أنثى يسميه فعلا الجد باسم كمال " **ولد الطفل المنتظر في 09 كانون الأول / ديسمبر 1921م...سوف أدعوها كمال إنه اسم صبي، وما الفرق....**"[4].

وتبقى مفارقة الاستباق في نصوص معلوف قليلة، يتجنبها الكاتب لضرورة فنية، بكونه يكتب الرواية التاريخية الواقعية التي تعتمد على التسلسل الزمني للأحداث، ولا تميل كثيرا إلى توظيف الاستباق، وأغلب الاستباقات المهيمنة في النصوص وردت إعلانا عن حدث لاحق في السّرد وسرعان ما تتحقق في زمن السّرد الموالي.

1 - المصدر نفسه: ص 73.
2 - المصدر نفسه: ص 340.
3 - المصدر نفسه: ص 368.
4 - المصدر نفسه: ص 370.

2-بنية تقنيات زمن السّرد :

تقنيات زمن السّرد هي الأنساق الزمنية التي تنتجها العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب أثناء تتبع الكاتب لنصه الروائي سواء لتعطيل الزمن أو تسريعه، ويسميها جيرار جنات اسم الأشكال الأساسية للحركة السّردية، ويقسمها إلى طرفين متناقضين وطرفين وسيطين، أما الطرفان المتناقضان في البناء والنسق الزمني للسرّد: فهما الحذف والوقفة الوصفية، ففي الحذف يتسارع زمن السّرد بصورة كبيرة نتيجة للقفز الزمني السّردي[1].

أما الوقفة الوصفية فإن الزمن السّردي يتسع ويمتد في الخطاب مقابل تباطؤ زمن الحكاية أو يكاد ينعدم، ويتمثل الطرفان الوسيطان في المشهد والخلاصة، أما المشهد ففي الغالب يكون حواريا ويتحقق فيه شيء من المساواة الزمنية بين السّرد والحكاية، ولكنها مساواة أقرب إلى البطء، ثم الخلاصة وتعني السرد الموجز المختصر، وتعمل على تسريع السّرد، حيث يختصر الراوي زمن الأحداث الحكائية الممتدة لفترات زمنية طويلة في مقاطع سردية قصيرة وصغيرة عبر مساحة الخطاب الروائي[2].

1-بنية تقنيات تسريع السّرد:

أ-بنية الخلاصة (Sommaire):

الخلاصة (Sommaire) أو التلخيص (Résumé) أو المجمل: هي سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل[3]، ويرى جنات أن الخلاصة ظلت حتى نهاية القرن التاسع عشر، وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد وآخر، الخلفية التي عليها يتمايزان وبالتالي النسيج الذي يشكل اللحمة المثلى للحكاية الروائية[4].

1 - جيرار جنات: خطاب الحكاية، ص 108.
2 - المرجع نفسه: ص 109.
3 - حميد لحميداني: مرجع سابق، ص 76.
4 - جيرار جنات: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 110.

ويعرفها جان ريكاردو (j.Ricardou) أنها نوع من التسريع (Acceleration) الذي لحق القصة من بعض أجزائها، بحيث تتحول من جراء تلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل[1].

وتعدّ الخلاصة تقنية زمنية يلجأ إليها الراوي في حالتين الأولى: حين يتناول أحداث حكائية ممددة في فترة زمنية طويلة فيقوم بتلخيصها في زمن السرد، وتسمى الخلاصة الاسترجاعية، ويتحقق ذلك في كل روايات أمين معلوف، فراوي (سمرقند) يختزل مسيرة المصلح جمال الدين الأفغاني، ومحاربته للجهل والفساد في صفحات وحتى في سطور من ذلك قول الراوي:" **لقد قرر..(..).. هو الذي أمضى حياته في مقارعة جهل بعض رجال الدين وغشي محافل الماسونيين في مصر وفرنسا وتركيا، أن يستخدم آخر ما بقي له من سلاح لإخضاع الشام مهما تكن العواقب..**[2].

لخص الراوي في أسطر سنوات طويلة من حياة الأفغاني السياسية، ورحلاته في بلدان العالم محاربا السلاطين والملوك الطغاة، في سبيل إصلاحهم وإصلاح مجتمعاتهم وهدفه من هذا التلخيص تنوير ماضي شخصية جديدة أقحمت في السرد كان لها دورا مهما في دفع عجلة الأحداث في الرواية.

ويعود بنا سارد (ليون الإفريقي) إلى الماضي لاستعراض سريع وملخص لأحداث فترة مهمة عجلت بسقوط غرناطة، يقول الراوي: "**ها قد مرت سبع سنوات من الحرب، يقتل فيها الابن أباه ويخنق الأخ أخاه، ويرتاب الجار في جاره ويخون، سبع سنوات لا يقدر فيها الناس في ضاحيتنا البيسان أن يذهبوا ناحية جامع قرطبة...**"[3]، فاختصر الراوي أحداث سبع سنوات من الحرب الأهلية في أسطر لكون أن حدث الحروب الأهلية ليس سببا رئيسا في سقوط غرناطة، بل هامشيا لذلك مرّ الراوي سريعا على هذه الفترة الزمنية.

1 - J. Ricardou :problème du nouveau roman‹, seuil, tél quel 1967، p 164.

2 - أمين معلوف: سمرقند، ص 214.

3 - أمين معلوف: ليون الإفريقي، ص 31.

كما اختصر عصيان راوي (موانئ المشرق) ماضي نوبار في مقطع سردي حاول من خلاله التعريف أكثر بشخصية وتاريخ صديق والده يقول: " **لقد أراد والدي أن ينتقل صديقه للعيش معه، غير أن نوبار فضل استئجار منزل أكثر تواضعا في الجوار استعمله أيضا محترفا للتصوير..(..).. وفي غضون أشهر قليلة ازدهرت أعماله على غرار القمح في أعالي الجرود الذي يسرع في النمو...**"[1]، وجاءت الخلاصة لسد ثغرات فترات زمنية معتبرة، ولتوضيح ما وقع فيها لنوبار من تغيرات وانتقالات في حياته، لأن شخصية صديق والد البطل شخصية ثانوية لم يتسع السرد لمعالجتها بصورة تفصيلية.

وأول من تفطن للعلاقة الوظيفية بين الخلاصة واستعادة الماضي هو بيرسي لوبوك (Percy lubbok)، وتبعه في ذلك فيليس بنتلي (phyllis bently)، وأشار بوضوح إلى أن أهم وظائف السرد التلخيصي وأكثرها تواترا هو الاستعراض السريع لفترة من الماضي، فالراوي بعد أن يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصيته عن طريق تقديمها في مشاهد يعود بنا فجأة إلى الوراء، ثم يقفز بنا إلى الأمام لكي يقدم لنا ملخصا قصيرا عن قصة شخصياته الماضية[2].

ويظهر السرد التلخيصي أيضا في رواية (موانئ المشرق) حين يرجع الراوي إلى الوراء ليسرد للقارئ بعض من طفولة ماني في العديد من المقاطع السردية، نذكر منها قول الراوي:" **لم يأت باتنغ والد ماني قط طوال هذا العام من الاضطراب لوطء أرض ماردين، ولا حاول قط تسقط أخبارها، ولم يعد إلى الظهور إلا بعد ذلك بكثير، وقد قارب ماني أن ينهي عامه الثالث**"[3].

ويظهر في المقطع السردي السابق استعراض موجه لفترة غياب والد ماني عن ابنه، ولا يكتفي المقطع السردي بالتلخيص فحسب، بل يسعى بتذكير القارئ بواقع طفولة ماني التي حرم فيها من حنان الأب، يقول الراوي أيضا:" **وخلال أسابيع وشهور وخلال السنة الأولى**

1 – أمين معلوف: موانئ المشرق، ص 40.
2 – حسن بحراي: مرجع سابق، ص 146.
3 – أمين معلوف: حدائق النور، ص 35.

بأكملها من حياة ماني، ضرب إعصار كركلا محطما نواميس الملوك القدماء، محرقا حقول القمح، مقتلعا الكروم..."[1].

والملاحظ في رواية (حدائق النور) أن الفترة الزمنية التي تسرد طفولة ماني، جاءت عن طريق خلاصات متفرقة ومتباعدة زمنيا، والسبب ربما يعود للأحداث الكثيرة والمثيرة في حياة ماني، والفترة الزمنية الطويلة التي تغطيها، بالتالي فضل الراوي اختصار فترة الطفولة الأولى قبل التحاقه بالتطهريين في بستان النخيل لكونها ليست حدثا رئيسا يتحتم التركيز عليه بل هناك الأهم في الرواية.

وفي رواية (رحلة بالداسار) يختزل راويها بالداسار رحلته الشاقة للقسطنطينية، للبحث عن الفارس مارمونتيل لاسترجاع كتاب المازندراني في سطرين يقول: " **أمضيت شهرين بطولها على طرقات، عبرت سوريا، وقيلقيا وطوروس، وهضبة الأناضول، وكدت أفارق الحياة، لا يحدوني سوى الأمل لبقائه واستعادة كتاب الاسم المائة لبضعة أيام**"[2].

أما الحالة الثانية التي يلجأ الراوي من خلالها للخلاصة، وهي حين يتم التلخيص لأحداث سردية لا تحتاج إلى توقف زمني سردي طويل ويمكن تسميتها بالخلاصة الآنية في زمن السرد الحاضر[3]، ونجد أن حضور مثل هذه الخلاصات في الروايات المدروسة قليل نوعا ما، ولعل مرد ذلك أن السارد حاول تكثيف زمن السرد بصورة كبيرة جدا، لأن زمن الحكاية هو زمن التاريخ الممتد في الماضي، وهذا ما أدى إلى طغيان التلخيصات الإرجاعية على حساب التلخيصات الأخرى، فكلما ازداد تكثيف الزمن السردي، لجأ الكاتب إلى التلخيص لأحداث الحكاية لتغطية حركة الشخصيات والأحداث التي لم يتسن للراوي أن يقوم بسردها، حيث يبرز الماضي بقعا ضوئية على سطح الحاضر، فيلجأ الراوي إلى تسريع زمن الحكاية ليناسب إيقاعه مع سرعة السرد[4].

1 – المصدر نفسه: ص 35.

2 – أمين معلوف: رحلة بالداسار، ص 106.

3 – عالية محمود صالح: مرجع سابق، ص 39.

4 – مها قصراوي: مرجع سابق، ص 225ص226.

وما ورد من التلخيصات الآنية المقطع السردي التالي من رواية حدائق النور، والذي يلخص ما فعله الصوري مالكوس لحماية صديقه ماني من لحاق الصوريين له، وذلك أيام تواجد ماني وإقامته في بيت صديقه، يقول الراوي:" **تحاشى الصوري في الأيام التالية المرور بالحديقة، وفضل أن يرغم نفسه في التفاته كبيرة على أن ترى عيناه مجددا مخالطات ماني الدنيئة**"[1].

وارتباط الخلاصة بالأحداث الماضية هو أكثر بروزا في الاستعمال الروائي عند معلوف، غير أن هذا لا ينفي وجود خلاصات تتعلق بالحاضر وتصور مستجداته أو تستشرف المستقبل وتلخص ما سيقع لاحقا من أحداث.

ويكون هذا النوع من الخلاصات المرتبطة بالمستقبل عادة ما قبل الدخول في تفاصيل سرد القصة أو الحكاية أو كتمهيد يقدمه الراوي في افتتاحية الروايات، مثل هذه الإشارات التي قدمها الراوي بنيامين لوساج في (سمرقند) ملخصا بها حادثة ضياع مخطوط عمر الخيام بالمحيط وهو الحدث المحور في الرواية، يقول: " ... **كان أعظم الضحايا وأعجبها كتابا هو نسخة فريدة من رباعيات عمر الخيام**،..(..)...**ولسوف يكون حديثي عن هذا الغرق قليلا، فقد وزن أشخاص غيري المصيبة بالدولارات، وأحصى آخرون الجثث وآخر ما سمع من كلام**..(..).. **أليس أنا بنيامين من انتزعه من مسقط رأسه آسيا؟ ألم يبحر في أمتعتي على متن تيتانيك؟**"[2].

أيضا ما ذكره راوي (بدايات) من تلخيص حدث من أحداث القصة قبل تفصيله فيما بعد، يقول: " **كان يوم أحد، في الصّيف، بإحدى قرى الجبل، توفي والدي قبيل الفجر، وعهد لي بأفظع المهام على الإطلاق، الذهاب إلى بيت جدتي والإمساك بيدها لحظة يعلنون لها أنها فقدت أحد أبنائها**"[3]، بعد ذلك يواصل بالتدقيق سرد سبب وفاة والده، وكيفية مجيئه لبيت الجدة لإخبارها.

مثال آخر من رواية (صخرة طانيوس) يمثل الخلاصة الاستباقية من بداية الفصل السابع: (برتقال على سلم)، يلخص من خلاله الراوي حياة طانيوس ووالده الهاربين بعد جريمة القتل

1- أمين معلوف: حدائق النور، ص 100.
2- أمين معلوف: سمرقند، ص 09.
3- أمين معلوف: بدايات، ص 15.

عند وصولهما إلى فاماغوستا يقول: "**في فاماغوستا، أثناء ذلك، كان الهاربان يستهلان حياة جديدة وسط الهلع والندم، ولكنها حياة تميزت كذلك بالأفعال الجريئة والملذات والمسرات**"[1].

وفي (موانئ المشرق) يقدم الراوي بعض الأحداث المستقبلية تقديمها موجزا سريعا يقول: "**اندلعت الحرب العالمية وسوف يسميها الذين عايشوها بالحرب العظمى ولم تقاس من المعارك بقدر ما قاسينا من المجاعة وانتشار الأوبئة ثم الهجرة التي أفرغت القوى من سكانها... وسوف تنتشر في الجبل ولفترة طويلة من الزمن بيوت كثيرة اختفت سحب الدخان من مداخنها**"[2]، وقد ورد هذا السرد التلخيصي لسد ثغرات لاحقة خلفها السرد في النص.

ويمكن القول أن الخلاصة في النصوص الروائية التي بين أيدينا تتلبس بأشكال ووجوه مختلفة، لكن أهميتها تكمن في تسريع وتيرة السرد، والقفز على الفترات المظلمة في زمن القصة، بالإضافة أنها تلحم السرد بربط أجزاء المتن الحكائي بعضها بعض.

ب- بنية الحذف (l'ellipse):

ترجم مصطلح الحذف l'ellipse إلى اللغة العربية بالإضمار (صالح قسومة) والثغرة (عند سيزا قاسم) والقطع (حميد لحميداني)، ويعتبر من التقنيات الزمنية المسرعة كثيرا للزمن، حيث تعمل على إسقاط وإغفال فترات من زمن الأحداث، ويلجأ إليه الراوي حين لا يكون الحدث ضروريا لمسار الرواية.

ويعرفه حسن بحراوي بقوله: "**إن الحذف وسيلة تعمل على إسقاط الفترة الزمنية الميتة، ويقوم الراوي بالقفز بالأحداث إلى الأمام، وإلى جانب ذلك فالراوي يقوم بحذف زمن لم يقع فيه حدث يؤثر على سير وتطور الأحداث في النص الروائي، ويكون جزء من القصة مسكوتا عنه في السرد كلية، أو يكون مشارا إليه بعبارات زمنية تدل على موضع فراغ في الحكاية مثل: ومرت بضع أسابيع**"[3].

وينتج عن الحذف ما يسمى بالفجوة السردية الزمنية أو بالإغفال الذي يعرفه جيرالد برنس (J. Prince) بأنه" **يحدث حين لا يكون هناك جزء من السرد يقابل أو يعرض وقائع أو**

1- أمين معلوف: صخرة طانيوس، ص191.
2- أمين معلوف: موانئ المشرق، ص41.
3- حسن بحراوي: مرجع سابق، ص156.

مواقف سردية ذات علاقة بما حدث"[1]. والحذف يستخدمه الروائي في سرد أحداث القصة أو الحكاية، لأنه من الصعب عليه سرد كل الزمن الكرونولوجي بالأيام، والحوادث بشكل متسلسل دقيق، خاصة إذا كانت الحكاية تحتل فترة زمنية طويلة المدى، وبالتالي لابد من القفز واختيار ما يستحق أن يروى.

لكن ليس كل الروائيين مستعدين لترك مثل هذه الثغرات الواضحة في سير القصة، وبدلا من القفز فوق الفجوة بين فعل وآخر، فإنهم يفضلون أن يحققوا قدرا أكبر من سلاسة الاستمرار في القصة بحصر الزمن القصصي ضمن حدود ضيقة، فيقدمون المادة اللازمة لفهم القضية الرئيسية في القصة عن طريق إقحام لحظات من الماضي[2].

ويتمثل الحذف عند الصادق قسومة في إضمار حيز من الأحداث يسقط من السرد فلا يجد له القارئ ذكرا، وفي ثغرة في السرد تعمدها الراوي لتغييب قسم من المغامرة[3].فالحذف إذا هو القفز على فترة زمنية وعدم الإشارة إليها في السرد من قبل الروائي.

وقام جنات بتصنيفين ثنائيين لتقنية الحذف، فكان معيار التصنيف الأول زمنيا ومعيار التصنيف الثاني شكليا، حيث في التصنيف الأول ميز بين الحذف المحدد déterminé والحذف غير المحدد indéterminé [4] .

أ/ الحذف المحدد: تكون فيه المدة الزمنية المحذوفة غير معينة، ومن أمثلته في (ليون الإفريقي) قول الراوي: "**في شهر جمادى الثانية من هذا العام، أي بعد ثلاثة أشهر على سقوط غرناطة، جاءت رسل الملك إلى قلب المدينة**"[5].

يحذف الراوي من زمن السرد فترة ثلاثة أشهر التي سبقت سقوط غرناطة ولا يذكر عنها شيئا، وهذا الحذف له دلالته بالنسبة لأحداث الرواية، إذ يدرك الكاتب أن الوقائع التاريخية في

1- جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، الموزع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص71.
2- مها حسن قصراوي: مرجع سابق، ص233.
3- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص56.
4- جيرار جنات خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص117.
5- أمين معلوف: ليون الإفريقي، ص67.

المرحلة الزمنية المحذوفة لا تضيف شيئا جديدا بعمق دلالة الحدث الروائي، فما قبلها من أحداث قبل ثلاثة أشهر هي أسباب سقوط غرناطة وما بعدها كان النتيجة، حيث هاجر ورحل كل العرب إلى فاس، وبدأوا حياة جديدة بعد امتلاك القشتاليين موطن الراوي الأصلي.

نموذج آخر يستحق التمثيل في رواية (صخرة طانيوس)، حيث يقول الراوي: "**كان نادر في جولة بعيدا عن كفريبدا ولما عاد بعد أسبوع، ذاب الثلج وتحللت كل مكتبته في الوحل...**"[1]، أسقط الراوي أسبوعا من الأحداث التي لم يسردها في المقطع السردي السابق، لأن حدث غياب نادر البغال الشخصية الثانوية عن مكتبته التي تهدمت من جراء ذوبان الثلوج لا يعني الراوي في السرد الروائي ولا أهمية له في سيرورة الأحداث.

وفي رواية (رحلة بالداسار) يقفز السارد بزمنه السردي كثيرا من القفزات، لأن أحداث القصة استغرقت سنتين بالتالي لجأ لتسريع الزمن السردي عن طريق الحذف المحدد من أمثلته: "**بعد ثمانية أيام رست سفينة القديس ديونسيوس ظهر في لشبونة، وما كدنا نصل حتى واجهت ورطة عظيمة كادت تتحول إلى مصيبة**"[2]، أهمل الراوي ثمانية أيام من الأحداث لم يعط للقارئ عنها أية تفاصيل، لأن الحدث الذي يليها هو الأهم في أحداث الرواية.

في (موانئ المشرق) تستطيع القول أن الراوي لجأ إلى الحذف لتسريع زمن السرد باحتشام لأنه استغنى عنها بالخلاصة، لأن الرواية تحوي أحداث قصتين: الأولى محورية والثانية ضمنية وهي الأهم، بالنسبة للحكاية الأولى دامت أربعة أيام والثانية مدتها تقريبا 109 عاما، والمحذوفات الواردة في النص مداها قصير يعد بالأشهر وحتى بالأيام وذلك لاهتمام الراوي بكل الأحداث التي وقعت في كل السنوات، كقول الراوي: "**وكتبت لي بعد شهرين رسالة من سبع أو ثمان صفحات خيبت أملي بعض الشيء**"[3].

ب/ الحذف غير المحدد: تكون فيه المدة الزمنية المحذوفة غير محددة، وهذا النوع من الحذف غير محقق في نصوص معلوف إلا قليلا، وربما يرجع السبب لمادة التاريخ التي تتكئ

1- أمين معلوف: صخرة طانيوس، ص 158.
2- أمين معلوف: رحلة بالداسار، ص327.
3- أمين معلوف: موانئ المشرق، ص123.

عليها أغلب الروايات، حيث حاول الكاتب أن يكون سارده أمينا في نقل حوادث التاريخ وتواريخها، حتى ولو أسقط أحداثا ميتة لا أهمية لها للعيان فالمدة الزمنية تكون محددة.

ومن أمثلة الحذف غير المحدد في (رحلة بالداسار) قول الراوي: "**وبعد فترة من الزمن سرت شائعات أخرى أقل ثناء حول زوجها، فقيل أنه لقي حتفه في حادث غرق إحدى السفن، أو أصبح قرصانا..**"[1]، وفي (بدايات) يقول الراوي: " **بعد بضعة أيام على الفراق المحتوم، أدرك طنوس أن لا نكهة لحياته في غياب الفتاة**...."[2]، فالأيام المحذوفة غير معينة ولم يحدث خلالها حدث مهم لذلك أغفلت.

وميز جنات في التصنيف الثاني بين الحذف الصريح والحذف الضمني حيث:

1/ الحذف الصريح explicité: الإشارة إلى المدة الزمنية التي حذفت سواء كانت محددة أو غير محددة[3]، وقد تم الاستدلال على الحذف الصريح في روايات معلوف من خلال الحذف المحدد، والحذف غير المحدد.

2/ الحذف الضمني implicité: وهو نوع من الحذف الذي لا يعلن عن النص صراحة، والقارئ من يستطيع أن يدركه من خلال التغيرات التي تتخلل الوتيرة الزمنية، أي الثغرات الزمنية التي تقطع تسلسل الزمن، وتعيق استمرارية الحكي طوليا[4]، بالتالي على القارئ أن يهتدي إليه ويعرف مواطنه، لأنه لا يظهر في النص على الرغم من حدوثه، ولا تنوب عنه أية إشارة زمنية، فالسرد بطبعه عاجز عن الالتزام بالتتابع الزمني الكرونولوجي للأحداث، والحذف الضمني من الصعب على القارئ تتبعه في النص لما يكتنفه من تعقيد إلا بالتدقيق والاستنتاج والربط بين المواقف[5].

ويبدو الحذف الضمني جليا في نصوص معلوف، إذ جرى تتبع التسلسل الزمني الذي تأخذه في الأحداث في القصة، فعند وضع الأحداث على خط الزمن، نكتشف الزمن المحذوف

1- أمين معلوف: رحلة بالداسار، ص36.

2- أمين معلوف: بدايات، ص55.

3- جيرار جنات: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 117ص118.

4- المرجع نفسه: ص119.

5-آمنة يوسف: تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق، الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص 83

ونتعرف على الثغرات الزمنية في كل رواية، فمثلا في (سمرقند) بعد وضع السنوات على خط الزمن نكتشف 32 سنة محذوفة في الفترة الزمنية الأولى: فترة تدوين مخطوط سمرقند، وأطول مدة زمنية حذفت قرابة 900 سنة، بين الفصل الثاني والثالث: كتاب الحشاشين وبين كتاب نهاية الأعوام الألف، بعدما أوهم الراوي القارئ بحرق مخطوط عمر الخيام في مكتبة الحشاشين سنة 1257، ليظهر المخطوط ثانية في عام 1851، هناك فترة زمنية مسكوت عنها تجعل القارئ يطرح عدة تأويلات حول نجاة مخطوط سمرقند.

وفي رواية (صخرة طانيوس) ورواية (حدائق النور) يحذف راويهما فترات زمنية كبيرة ومتقطعة من طفولة الشخصية الرئيسة، فماني حذفت المدة الزمنية بين عامه الثالث وعامه الخامس عشر، وحذفت السنوات الأولى من عمر طانيوس حتى بلوغه سن الثالثة عشرة.

ويضيف جنات نوعا آخر من الحذف هو الحذف الافتراضي ويتجسد في البياضات النصية الموجودة بين فصول كل رواية، مثل ما جاء في رواية بدايات التي تميزت بفراغات نصية كبيرة نتيجة لامتداد زمنها السّردي كذلك رواية (حدائق النّور)، نذكر على سبيل المثال الفراغ الحاصل بين المقطع السّردي رقم 05 والمقطع السّردي رقم 06 من القسم الأول، المعنون بأصحاب الملابس البيضاء، حيث ينهي السّارد حديثه عن اللّقاء الذي دار بين ماني وكلوويه ليبدأ المقطع السّردي الموالي بحدث جديد متمثل في استعداد ماني للتخلي عن بستان النخيل وتجهيزه لنفسه[1].

ويعتبر البياض الطباعي الشكل الأكثر سرعة، لأنه يمحو كل شيء: " **حيث يمكن للكاتب ضمن هذا البياض أن يدخل تسلسلا يجبر القارئ على صرف الوقت للانتقال من الحادثة الأولى إلى الحادثة الثانية، وخصوصا لإقامة مقياس بين زمن القراءة وزمن المغامرة**"[2].

ويبرز الحذف أيضا في شكل تقنيتين اثنتين هما:

1- أمين معلوف: حدائق النور، ص 82.

2- ميشال بوتور: مرجع سابق، ص 101.

-تقنية النجمات الثلاث (***) والتي تظهر بين الحين والآخر بسبب التناوب شبه المستمر بين الارتداديين الخارجي والداخلي، أو سبب انقطاع حاضر السّرد عن متابعة تتابع أحداثه[1].

ونجد هذه التقنية في رواية (ليون الإفريقي) وفي كامل فصول الرواية مثال عن ذلك في قسم: عام العروس ضمن كتاب فاس نجد بين مقطعين سرديين ثلاث نجمات (***) "...**وفي اليوم الثاني خرجت أخيرا من البيت وتوجهت رأسا إلى السوق لانجاز آخر عمل في الاحتفال بالزواج الذي لا آخر له: شراء بعض السّمكات وإعطائها لأمي لتلقي بها عند قدمي العروس متمنية لها الصّحة والإنجاب**"[2].

***

" **قبل انتهاء ذلك العام كانت فاطمة حبلى، وشعرت على الفور بالحاجة إلى إيجاد عمل...**"[3]، فهذه النجمات عملت على إراحة القارئ قليلا، حدث خلالها انقطاع زمني مؤقت، حذف من خلاله الراوي مدة زمنية قدرها تقريبا عاما.

-والتقنية الثانية التي يبرز من خلالها الحذف الافتراضي هي تقنية النقاط المتتابعة، وتعبر عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها[4]، ولا يخلو فصل من فصول كل رواية من روايات معلوف من هذه التقنية، ففي رواية موانئ المشرق نجد الحذف مجسّد في ثلاث نقاط، " **أعرف أنّي كنت أنهار، وبالرغم من ذلك، مضيت قدما نحو الهاوية...**"[5]، فالسارد لم يوظف هذه النقاط اعتباطا، وإنما هدف من خلالها إلى الإفصاح عن كلام معين يكتفي بالإشارة إليه تحفيزا للقارئ لإشراكه في العملية الإبداعية في تأويله وسدّ الثغرات.

1- آمنة يوسف: مرجع سابق، ص 86.
2- أمين معلوف: ليون الأفريقي، ص 241.
3- المصدر نفسه: ص 241.
4- آمنة يوسف: مرجع سابق، ص 86.
5- أمين معلوف: موانئ المشرق، ص 167.

ويضيف جيرار جنات نوعا آخر من الحذف هو الحذف المؤهل (l'ellipse qualifié)[1]، ضمن الحذف الصّريح، ويطلق عليه لطيف زيتوني الحذف الموصوف،" **وهو ذاك الذي قدم إلى جانب الإشارة الزمنية إشارة وصفية أو معلومة**"[2].

ومثال الحذف الموصوف في رواية (سمرقند) قول الراوي: " **وبعد أعوام كثيرة من الاضطهاد كشف مئات الإسماعليين عن وجوههم...**"[3]، حيث حذف السّارد الفترة الزمنية التي عانى منها أصحاب حسن الصّباح من الاضطهاد، وأشار إليها فقط لإخبار القارئ عن أحوالهم في تلك الأعوام.

ومثال آخر للحذف الموصوف من (موانئ المشرق) يقول عصيان: " **بعد عشرين عاما من الإرادة الضامرة، عشرين عاما من تثاقل الفكر والنطق...**"[4]، فالسارد لم يتطرق في المقطع السّردي للعشرين سنة في الزمن السّردي، واكتفى بالإشارة إليها وإعطائها أوصافا، إحالة للوضعية التي كان عليها عصيان وهو في المستشفى الأمراض العقلية.

ويمكن القول أن تقنية الحذف كان لها حضورا في روايات معلوف لكنها بصورة أقل من الخلاصة، ولجوء الراوي للحذف كان لضرورة تجاوز الأحداث الثانوية في السّرد، وإسقاط الفترات الميتة والمهملة تاريخيا.

2.2-بنية تقنيات إبطاء السّرد:

أ-بنية المشهد: (La scène):

يقصد بالمشهد المقطع الحواري السّردي الذي يحدث في اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السّرد بزمن القصّة، من حيث مدة العرض، ويشير جنات إلى أن الحوار الحقيقي في الواقع الذي يمكن أن يجري بين أشخاص معينين من المحتمل أن يكون بطيئا أو سريعا، حسب طبيعة

1- جرار جنات: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 75.
2- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، دار النهار، لبنان، 2002، ص 75.
3- أمين معلوف: سمرقند، ص 158.
4- أمين معلوف: موانئ المشرق، ص 202.

الظروف المحيطة به، كما ينبغي مراعاة لحظات الصمت والتكرار، وهو السّر الذي يجعل الفارق الزمني بين حوار السّرد وحوار القّصة قائما على الدّوام[1].

والمشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة، ومن الصعب أن نصف المشهد بأنه بطيء أو سريع أو متوقف[2]، ويعرفه تدروف قائلا: " **أنه حالة التوافق التام بين الزمنين، عندما يتدخل الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهدا**"[3].

ويمثل المشهد في الرواية بؤرة تركيز سردي، فهو يستقطب كل أنواع الأحداث من وقفات وصفية وإرجاعات واستباقات، فجيرار جنات يرى أنه: " **يؤدي في الرواية بؤرة زمنية أو قطب جاذب لكل أنواع الأخبار والظروف التكميلية: فهو يكاد يكون دوما مضخما، بل مرهقا باستطرادات من كل الأنواع، من ارتدادات أو استشرافات ومعترضات ترددية، ووصفية وتدخلات تعليمية من السّارد**"[4]، ويميز تدروف بين ضربين من المشاهد الحوارية، الأول هو المشهد الحواري الآني، وهو وحدة من زمن الحكاية أو القصة تقابل وحدة من مماثلة من زمن الكتابة، حيث تحدث توازنا أقرب إلى البطء في حركة السرد حسب مساحته النّصية، وما يحتويه من دقائق تساعد على إبطاء السّرد[5].

والمقطع السّردي التالي من رواية بدايات يمثل الضرب الأول من المشاهد الحوارية، والذي يعمل على إبطاء الزمن السّردي واتساع الخطاب، ويدور بين الراوي وعجوزين من ضيعته، "...**أنت تعيش قي الغربة منذ وقت طويل، ونسيت أن النّاس هنا لا يزورون الأموات، وأصلا لو توفيت يوما، فسوف أحمل معي بعض الحصى لأرشقها على الذين يجرؤون الاقتراب من قبري.**

حدّجه شقيقته بنظرة عتاب، فصمت مفسحا لشقيقه المجال للكلام.

– أخي على حق، فأنت تعيش في فرنسا منذ زمن طويل، وهناك لكل ضيعة مقبرتها، والنصب تحصي واحدا واحدا الأموات في شتى الحروب، أمّا هنا، فلكل أسرة ابن مدفون في بيروت، أو في

1- جيرار جنات: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص109

2- حميد لحميداني: مرجع سابق، ص 78.

3- تزفيتان تدروف: الشعرية، مرجع سابق، ص 49.

4- جيرار جنات: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 121.

5- مها حسن قصراوي: مرجع سابق، ص 240.

مصر، أو في الأرجنتين أو البرازيل، أو المكسيك، وبعضهم في استراليا أو و.م.أ، فمصيرنا أن نتشتت في الموت مثل تشتتنا في الحياة.

واستأنف الأصغر: لو دفنت، سأخرج على شكل أفعى لإخافة النساء ولكن شقيقه تأبط ذراعه، وابتعد الاثنان قليلا، واحتميا من المطر والريح، وتركاني وحيدا للحظات أمام قبر جدي"[1].

والمشهد الحواري دار بين ثلاثة أطراف مع تدخل الراوي لتبيين الحالة الخارجية للشخصيات المحاورة قبل أن تباشر الكلام، بالإضافة أن هذا المشهد كشف عن وجهة نظر العجوزين من أعيان الضيعة اتجاه تغرب أبناء ضيعتهم في أنحاء العالم وتشتتهم في الحياة وضياع هويتهم حتى بعد الموت، ولا يخلو الحوار من سخرية وتحقير، ويعمل على تضخيم المشهد، بما يحويه من تقنيات سرد كالإرجاع والاستباق، وأدى إلى إبطاء الإيقاع الزمني.

وفي (صخرة طانيوس) يدور حوار بين لمياء وزوجها غريس، واحتل صفحتان من الرواية، ويحتوي على تقنيتي الإرجاع والاستباق. " **انتظر. يجب أن أحدثك؟**

– فيما بعد، تعرفين أنني يجب أن أنطلق على الفور؟

– سوف أعد سلة الفاكهة للشيخ، ولكنني أريدك أن تحملها أنت إليه، لا أرغب أن أدخل غرفته، لا اريد أن يطلب مني شيئا آخر.

– وماذا عساه أن يطلب منك؟

– لست أدري، فهذا الرجل متطلب للغاية، وقد يريد أن أقشر له الفاكهة، وأقطعها.

كانت تتلعثم، فأقفل غريس باب الخزنة التي فتحها والتفت نحوها.

– لو حافظت على مقامك، كما توسلت لك مرارا، لما طلب منك الشيخ شيئا...."[2].

جميع نصوص أمين معلوف تحوي مشاهد حوارية آنية، لكن المساحة التي تحتلها وعددها يختلف من رواية إلى أخرى، وهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بالسّرد.

والنوع الآخر هو المشهد الحواري الإرجاعي الذي يبطئ وتيرة زمن السرد، ويعمل على

1- أمين معلوف: بدايات، ص 37.

2- أمين معلوف: صخرة طانيوس، ص 41.

إضاءة ثغرات كان السّرد قد أغفلها، ومن ذلك المشهد الإرجاعي الذي تذكره بالداسار في رواية رحلة بالداسار، وهذا المشهد مثقل باستطرادات سردية وتدخلات من قبل الراوي، يقول: " **أستحضر مشهدا جرت أحداثه منذ شهرين أو ثلاثة أشهر خلت، فقد اضطررنا للعمل حتى ساعة متأخرة، أنا وابني أختي...(..)..وفجأة انحنى جابر في الطرف الآخر من المكتب، وقد لامس رأسه رأسي...وهمس بصوت آت من الآخرة:**

- **الكون أشبه بهذا القنديل، استهلك الزيت المخصص له، ولم يبق سوى القطرة الأخيرة، انظر الشعلة ترتعش، وقريبا سوف يخمد الكون.**

وبسبب الإرهاق وكذلك بسبب كل ما يقال حولي عن تنبؤات الدينونة، شعرت فجأة أني أنوء تحت وطأة هذه الكلمات، وخلت أنّني لن أقوي على النهوض، وفي هذه اللّحظة علا صوت حبيب خلفي ضاحكا، عابثا، مشعا ومنقذا:

- **بومة ألن تكف عن تعذيب خالنا؟**

ثم نهرته: بومة؟"[1].

المشهد الحواري الإرجاعي السابق، يعمل على إضاءة ثغرات كان السّرد قد أسقطها، فكلمات بومة حركت مشاعر الخوف والخشوع عند بالداسار وجعلته يسلم ويقتنع بدنو نهاية العالم، بعدما كان يراها أوهاما وخرافات، فكلام ابن شقيقته جعله يسعى للبحث عن كتاب المازندراني لتجنب نهاية العالم، وهذه الإضاءة بالإضافة الإضافات والتدخلات التي تعود للراوي أسهمت في إبطاء السّرد وتعطيله، ولكن هذا الإبطاء لم يكن عبثا، وإنما وظف لهدف معين، لأن " **الإبطاء المفرط الذي يقوم به المشهد على حساب حركة السّرد الروائي لا يأتي عبثا أو بهدف إيقاف نمو حركة السّرد، بل هو إبطاء فني من شأنه أن يسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية التي يعرضها الراوي عرضا مسرحيا وتلقائيا**"[2].

ومن نماذج المشاهد الإرجاعية في رواية (موانئ المشرق) والتي سيطرت على النّص، الحوار الذي دار بين عصيان ورجل يرتدي بزة الميليشيا فتح له الباب والذي استحضره عصيان للراوي، " **حدث ذلك في شهر تشرين الأول عام 1943م، وقد مضى على عملي كساعي بريد**

1- أمين معلوف: رحلة بالداسار، ص 20.

2- آمنة بوسف: مرجع سابق، ص 89.

أكثر من خمسة عشر شهرا دون عراقيل...فالرجل الذي فتح لي الباب كان يرتدي بزة الميليشا ويحمل مسدسا.

– هل الطبيب موجود؟

– أي طبيب.

– الطبيب لوفير، جئت لتصليح جهاز تخطيط القلب.

– لا يوجد طبيب يدعى لوفيفر هنا.

– لقد قيل لي أنه يقطن في الشّقة رقم 08.

– أستسمحك المعذرة، لابد أنّني أخطأت..."[1]، ولعب هذا الحوار دورا أساسيا في استحضار صورة عصيان البطل الثوري وملابسات مشاركته في المقاومة السّرية في فرنسا، والتي غيّبها السّرد.

وفي (ليون الإفريقي) يدور حوار بين سارة جارية محمد الوزان وأخيها جوان القشتالي غداة سقوط غرناطة في أيدي القشتاليين، ويحتل الحوار قرابة ثلاث صفحات يتخلله بعض السّرد الوصفي، حاولت أن أتوقف عند أكثر اللّحظات إثارة:

"– هذان الولدان ولداك؟.

واستدرت إلى جدار مترنحة وتمتمت ب "لا لم تلبث أن " غطتها بنعم، وإذ سمع جوان الكلمة الأخيرة فقد وثب باتجاهي ورفعني بين ذراعيه.

كيف السبيل إلى نسيان الزعقة التي أطلقتها عندئذ أمي؟

وارتمت على الجندي تخمشه بأظافرها وتنهال عليها ضربا بينما كنت أنا أتخبط... وسرعان ما تخفف من حملي هاتفا أخته بنبرة عتاب.

" الصّبية وحدها لك إذن".

ولم يقل شيئا الأمر الذي كان جوابا كافيا في نظر جوان.

– أتأخذينها معك أم تتركينها لهم؟

كانت النبرة عند هذا من القسوة بحيث خافت المسكينة، تضرعت قائلة:" اهدأ يا جوان، لا

1- أمين معلوف: موانئ المشرق، ص 88ص89.

أريد فضيحة، غدا آخذ أمتعتي وأذهب إلى القنطرية".

بيد أن الجندي لم يكن يفهم الأمر على هذا النحو:

أنت أختي وسوف تذهبين لجمع أمتعتك على الفور وتتبعينني.

وإذ تشجع أبي بما أبدت وردة من تراجع فقد اقترب قال:

– إنّها زوجتي.

قال ذلك بالعربية، تتمتم بقشتالية رديئة، وصفعه جوان بكل ما فيه من عزم فأرداه منبطحا على قارعة الطريق الموحلة، وأخذت أمي تقول وكأنها إحدى النادبات، في حين صاحت وردة:

– لا تؤذوه، لقد أحسن معاملتي على الدوام، إنه زوجي.

وتردد الجندي الذي كان بمسك بأخته من غير مداراة قبل أن يطلق، وقد خفّة حدّته:

في نظري أنك كنت أسيرة ولم تعود ملك يمينه بعد أن أصبحت هذه المدينة في أيدينا، وإن قلت لي إنه زوجك، كان في وسعه الاحتفاظ بك، ولكن ينبغي أن يعمد على الفور وأن يبارك كاهن زواجكما..."[1].

إن المشهد يكشف عن امتلاك الإسبانيين لغرناطة وفي قلوبهم غل وكراهية وانتقام للمسلمين الذين كانوا في السنوات الخوالي يستعبدونهم، ويشير الحديث أيضا إلى استحالة مواصلة العيش بينهما ولابد من هجر المدينة، وقد عمل المشهد على كسر رتابة السرد من خلال بث الحركة والحيوية فيه وأعطى القارئ إحساسا بالمشاركة الجادة بالفعل، لجمعه الكثير من التقنيات، فإلى جانب الحوار هناك الوصف والسّرد اللّذان قاما بمهمة إعطاء التفاصيل والوقوف عند الجزئيات.

وعبرت المشاهد الحوارية في خطاب أمين معلوف عن أدق أمور الحياة وتفاصيلها وأحداثها، وجعلتها وكأنها تعاش الآن، فأعطت القارئ إحساسا بالمشاركة الجادة بالفعل، فيرى الشخصيات تتحرك، وتمشي وتفكر، كما مثلت أيضا موقع تركيز درامي متوفر على الوصف والسرد والمفارقات الزمنية، وأظهرت براعة الروائي في تجسيد المشاعر وتمثيلها بدلا من عرضها مباشرة وبطريقة مباشرة سردية.

1- أمين معلوف: ليون الإفريقي، ص88ص89.

وقد يلجأ الروائي إلى تعليق الزمن من خلال الحوار الداخلي (المونولوج) فتجد الشخصية الفرصة للكشف عن ذاتها ومكنوناتها، وتمنح الفرصة للقارئ للغوص في عمق الشخصية ومعرفتها عن قرب، والانتقال من خارج النص إلى داخله، فالمونولوج نوع من أنواع الحوار ولكنه حوار داخلي يحدث بين الشخصية وذاتها، وهو يعمل أيضا على توقيف زمن الحكاية ليتسع ويتمدد زمن الخطاب، ويعرفه دوجاردين De jardine بأنه وسيلة إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية، دون أي تدخل من جانب الكاتب عن طريق الشرح والتحليل[1].

فالمونولوج هو تحليل الذات من خلال حوار الشخصية معها، فتتوقف حركة زمن السرد الحاضر لتنطلق حركة الزمن النفسي في كل النواحي المختلفة، ويعبر عن تجربة البطل النفسية الداخلية تعبيرا شعوريا دون اعتبار لتسلسل الزمن الخارجي[2].

ويعطي السرد بضمير الغائب الراوي حرية الإفصاح عن مكنونات الشخصيات، وتأملاتها عن طريق حوار الذات، بينما السرد بضمير المتكلم تكون حرية المونولوج للراوي فقط، وذلك لعدم معرفة ما يدور في ذهن الشخصية في كل لحظة زمنية تعيشها في النص[3].

ويمكن إيجاد الحوار الداخلي في كل خطاب معلوف، سواء كان السرد فيها بضمير المتكلم أو بضمير الغائب، ففي سمرقند يروي عمر لوساج حادثة ضياع زوجته ومخطوط عمر الخيام أثناء غرق سفينة التيتانيك، فيبحث عنها في مكتب "هوايت ستار" وهي الشركة التي تنتمي إليها السفينة، ثم في الفنادق التي أنزل فيها الناجون لقضاء ليلة، ولكنه لم يجدها، فإحساسه بفقدان شرين ورباعيات الخيام دفعه للتأمل في الماضي والحاضر متسائلا بينه وبين نفسه عنها، هل كانت شرين حقيقة أم سرابا عاشه لانبهاره بسحر الشرق، ويعبر عمر عن ذلك محاورا ذاته: "**لقد انتظرت طويلا إشارة من شرين، ولكنها لم تجئ قط، ولم تكتب لي، ولا ذكر**

1- رينية ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، تر، محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1983، ص235.

2- مها حسن قصراوي: مرجع سابق، ص244.

3- المرجع نفسه: ص245.

أحد اسمها أمامي، وأنا أتساءل اليوم: هل وجدت يا ترى؟ هل كانت شيئا غير كونها ثمرة كوابيسي الشرقية؟ وفي الليل وفي غرفتي الفسيحة...."[1]

ففي رواية (سمرقند) تكثر الحوارات الداخلية التي تعمل على تعطيل الزمن السردي، وتكشف عن أفكار ورؤى عمر لوساج الأمريكي الفرنسي الراوي اتجاه الشرق، ومشاعره لما يحدث حوله في مكانه الحاضر ولحظته الآنية.

وفي (حدائق النور) يمنح السرد السارد بضمير الغائب المجال ليقدم ما يجول بخاطر ماني وذهنه من أفكار وهواجس، فمثلا عندما علم بعد ترميمه الرسومات الموجودة على حائط الرجل اليوناني، بأنه كان يرسم الآلهة اليونانية، أنب ذاته واعتبر ما قام به كفرا وإلحادا، وهذا ما يكشفه المونولوج التالي: "...**ولم يفتأ يردد: ملعون! ملعون! ملعون!**

أو لم يعلموه منذ طفولته أن يهرب من اليونانيين...

.. وقال مرة جديدة: ملعون"[2].

ويبدأ المقطع السردي الحواري بكلمات ماني العتابية التي جاءت بصورة مونولوج يكشف عن إجرامه في حق دينه، وينتهي بانحناء ماني فوق الماء لتهدئة عينه، ليعود صوت الراوي من جديد، ورغم أن المونولوج يعمل على إبطاء وتعطيل الزمن السردي، إلا أنه يفسح المجال للشخصية للتأمل وحوار الذات للبروز والاتساع في مساحة الخطاب.

وفي أكثر من رواية يأتي المونولوج في نهاية الرواية كي يتوج السرد ويوقف مجراه، ويكون نهاية لمواقف الشخصيات، وإعلان نهاية القصة (سمرقند، ليون الإفريقي، رحلة بالداسار، بدايات) ويأتي بصورة استفهام أو تعجب، نتيجة لما تثيره اللحظة الآنية من تغيرات نفسية وذهنية تدفع الشخصية للتأمل وحوار الذات.

1- أمين معلوف: سمرقند، ص 390

2- أمين معلوف: حدائق النور، ص 62،63.

-2

2-الوقفة الوصفية أو الاستراحة: La pause

وهي تقنية زمنية بالغة الأهمية في عملية السرد، إذ يستحيل أن تخلو منها رواية ما، وهي تعمل على إبطاء الزمن السردي أو حتى توقيفه كليا، وهي أبطأ سرعات السرد وتتمثل بوجود خطاب لا يشغل أي جزء من زمن الحكاية، لا تصور حدثا، لأن الحدث يرتبط دائما بالزمن، بل ترافق التعليقات التي يقحمها المؤلف في السرد.[1]

ويرى حسن بحراوي أن الوقفة الوصفية ليست مجرد استراحة لعملية السرد وإعطاء مهلة للسرد أن يلفظ أنفاسه ويسترجع قوته، بل هي مساعدة له ومرتبطة عضويا بالمسار السردي وليست تابعة له[2].

وللوقفة الوصفية دور مهم في بنية النص الروائي، إذ يرى جيرار جنات أن الوظيفة الكبرى للوصف هي ذات طبيعة تفسيرية رمزية في نفس الوقت: فالصور الجسدية وأوصاف اللباس والتأنيث تتوخى عند بلزاك وأتباعه الواقعيين إثارة نفسية الشخوص وتبريرها في نفس الآن، تلك الشخوص التي هي بمثابة علاقة وعلة ونتيجة دفعة واحدة، هكذا يصير الوصف هنا على غير ما كان عليه في المرحلة الكلاسيكية، إذ يصبح عنصرا أساسيا في العصر[3].

وترى مها قصراوي أن للوقفة الوصفية نوعان: يتمثل النوع الأول في كون الوصف يرتبط بحركة الشخصية والحدث، بالتالي تعد الوقفة الوصفية جزء أساسيا من سياق السرد، والنوع الآخر من الوصف حين لا يرتبط بعلاقة جدلية متفاعلة مع عناصر السرد الأخرى، فيشبه بذلك محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه، ويتحول هنا الوصف ليكون غاية في حد ذاته، وهنا تكمن سلبية الوصف وخطورته[4].

وفي خطاب معلوف وردت أغلب الوقفات الوصفية متداخلة مع السرد، ومن أمثلة ذلك المقطع السردي التالي من رواية (حدائق النور) حيث تمازج وصف الصبية كلوويه بسرد ما تفعله

1 - نضالي الشمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، ط 1، 2006، ص98.

2 - حسن بحراوي: مرجع سابق، ص 176.

3 - جيرار جنات: حدود السرد، كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، مرجع سابق، ص 77.

4 - مها قصراوي: مرجع سابق، ص247.

وهي تكلم ماني: "**وعندما أصبح أمامها، رأى ماني أن ركبتيها ما تزالان تحملان آثار سقطات حديثة العهد، وأن شعرها الفاتح المجموع في طاقية ممزقة، وأنها تتقلد شكل حلية عقدا من عروق الكرز المضفورة، وفي يدها التي لم تكن تقذف بالحصى كانت تمسك دراقة سرقت للتو من بستان الجماعة، وهي تقضمها بجماع أسنانها، ورفعت ذيل بلوزتها....**"[1].

ينبنى الوصف في المقطع السردي على الرؤية البصرية للموصوف حيث عندما وقع نظر ماني على كلوويه، شرع ماني بمراقبتها ووصفها فيزيولوجيا على لسان الراوي ثم انتقل لوصف ما تفعله وهي تحدثه، فوصف الراوي ذلك بدقة متناهية، فكان الوصف آنيا عمل على بلورة الشخصية الجديدة في السرد "الفتاة كلوويه" وتشخيصها أمام القارئ من خلال رسم التفاصيل الصغيرة وتفسير نفسيتها وتبرير ماني في نفس الوقت.

وفي (صخرة طانيوس) يصف جبرائيل والدة طانيوس للراوي قائلا: "**كانت أجمل امرأة فاتنة من رأسها إلى أخمص قدميها، يداها طويلتان ورقيقتان، وشعرها فاحم يتهدل ناعما إلى نصف ظهرها، وعيناها واسعتان حنونتان، وصوتها شجي، وكانت تتعطر بالياسمين كمعظم صبايا الضيعة**"[2]، فلم يأت الوصف هنا من أجل الوصف فحسب وإنما كانت له ارتباطات ببنية النص السردي، ساعدت على تأويل بعض الأحداث في الرواية، فلميا فاتنة وبإعطائها أوصافا مثالية في الجمال يعطي دلالات لها علاقة بأبوة ابنها طانيوس – نتعرف عليها تدريجيا في السرد- ويفصح عن مقدرتها على إغراء الشيخ الذي وقع في حبها، كما أن سحر جمالها الذي وصفها به المجتمع قادها إلى واقعها الاجتماعي الذي عاشته بعد إنجابها طانيوس.

كما ساعدت المقاطع الوصفية بين ثنايا النصوص الروائية على تقديم معلومات طبوغرافية للفضاءات الجغرافية والأمكنة والأشياء المدرجة بداخلها حيث يشكل وجودها تعليقا لزمن القصة، وانفتاحا على أمكنة لا يقدر القارئ التقرب منها إلا من خلال اللغة، من ذلك ما جاء من وصف مدينة الجزائر من قبل راوي ليون الإفريقي يقول: "**ولكن مظهرها كان مع ذلك مظهر مدينة بأضوائها الأربعة آلاف، وأسواقها المنظمة بحسب المهن وحاراتها التي تحف بها البيوت الجميلة، وحماماتها وفنادقها، ولاسيما بأسوارها المبنية بحجارة ضخمة والممتدة من جهة الشاطئ بشكل**

1 – أمين معلوف: حدائق النور، ص 53.

2 - أمين معلوف: صخرة طانيوس، ص 38.

فناء فسيح..."[1]، ويضطلع المقطع الوصفي بوظيفة تفسيرية كشفت عن تبرير اتخاذ خير الدين بربروس الجزائر عاصمة له تابعة للعثمانيين، وذلك لموقعها الاستراتيجي.

ومن نماذج الوقفة الوصفية أيضا في (ليون الإفريقي)، المقطع السردي التالي الذي يصف فيه الراوي تحفة فنية معروضة للبيع، للأميرة الجركسية يقول: "**كانت سجادة حائط مشغولة بإبرة بدقة نادرة، وقدم حاط بها إطار من الخشب المنحوت، وكانت تمثل قطيعا من الذئاب الراكضة نحو قمة جبل مجلل بالثلج**"[2]، ينبني الوصف على الرؤية البصرية للموصوف اللوحة، ويتبع خطة محكمة فهو يبدأ بوصف موضع اللوحة ثم مكوناتها بانطلاقه من الكل إلى الجزء مع رصده لخصائص كل مكون، وتكشف الوقفة عن مستوى اجتماعي يتصف بالثراء والجاه.

ومن أمثلة الوقفات الوصفية في (سمرقند) ما يصفه الراوي في ميدان ريغستان بسمرقند، يقول الراوي: "**وكان من حظي أن ألفيت نفسي ذات صباح في ميدان ريغستان .....كانت ثلاثة صروح تنتصب حول ريغستان، ثلاث مجمعات ضخمة وأبراج وقباب وبوابات وأسوار عالية مزينة بالفسيفساء المنممة والزخارف المائجة بالذهب والجمز والفيروز، وخطوط رائعة الدقة لا يزال كل شيء جليلا غير أن الأبراج انحنت والقباب بقرت والواجهات تبقعت وأبلاها الزمن والريح وعصور طويلة من اللامبالاة....**"[3].

يواصل عمر لوساج راوي (سمرقند) وصف الزقاق لما يثيره في نفسه من إحساس الماضي، ماضي عمر الخيام، وسحر الرباعيات التي ألفت هنا وهناك في ميدان الريغستان، فتأمل السارد للميدان جعله يعيش في ذكريات أيام عمر الخيام، حيث تساءل: فهل هناك جزء واحد دقيق من المشهد لم يكن على ما كان عليه في زمن الخيام؟، فالوقفة الوصفية التأملية أيقظته من أحلامه وأمانيه، فالمكان الذي حفرت ملامحه في مخطوط الخيام قد دمر ولم يبق منه سوى كسرات من الخزف، وخرافات وحكايات الجن والشياطين.

1 – أمين معلوف: ليون الإفريقي، ص 325.

2 – المصدر نفسه: ص 301.

3 – أمين معلوف: سمرقند، مصدر سابق، ص 334.

وحاول بالداسار وصف كل ما صادفه من أشياء غريبة لم يألفها في محطات رحلته، رغم قلة حضور هذه التقنية في النص، وفي المقطع السردي التالي وقفة وصفية، يصف خلالها بالداسار سلوكا غريبا يقوم به النساء والرجال جهارا يقول: "**خلال النزهة**...(..)..**أشار جيورج إلى النساء اللواتي يتأبطن أذرعة الرجال، ويتضاحكن معهم، ويضعن أحيانا رأسهن على أكتافهم، كما أن النساء والرجال الذين يتلاقون، يقبلون بعضهم بعضا على الوجنتين، مرتين وثلاث وأربع مرات تباعا، وأحيانا يطبعون القبلة قرب الشفتين**...."[1].

نجد في الوقفة السابقة تداخلا بين الوصف والسرد، حيث وقف بالداسار يتأمل ويصف سلوك هؤلاء الناس متعجبا ومقارنا هذا السلوك المستهجن بسلوك شعوب مدن مر عليها في رحلته كالقسطنطينية وجنوى...إلخ، باحثا عن السبب في شيوع مثل هذا التصرف غير المحتشم في فرنسا فقط وقد أوقفت الوقفة الوصفية زمن الوتيرة السردية رغم تزاوج الوصف والسرد فيها.

وتزخر (رواية بدايات) بالوقفات الوصفية لأن الراوي أراد أن يخلد مسيرة أجداده، فهو لم يتوان في وصف البدايات الأولى لأسرته، سواء كانت البدايات أماكن أو أشخاص أو فترات زمنية، فوصف بيت جده بطرس في الضيعة والمدرسة التي أسسها وقبره والشخصيات التي عاصرها آنذاك ...إلخ، وانتقل الراوي إلى هافانا بكوبا ووصف كل ماله علاقة بأسرته هناك.

فرصد تحركات عمه الأكبر المهاجر بهافانا واصفا ما صادفه في رحلته من مبان، شوارع، وجوه غريبة...إلخ، حتى وصل إلى بيت العم بعد بحث مضن، فأعجبه بناءه الأرابيسكي القديم، ونقوشه وزخرفاته المستوحاة من نقوش قصر الحمراء، فأوقف زمن السرد وأفرد قرابة ثلاث صفحات وصفا لهذا البيت القديم مدققا في التفاصيل الصغيرة، منتقلا من الكل إلى الجزء، من البوابة الرئيسية إلى أصغر وحدة موجودة داخل البيت، ساردا أحيانا ما يقوم به وهو يتجول في أنحائه، متأملا ومستظهرا صورة عمه في زاوية من زوايا الحديقة، يقرأ جريدة ويحتسي قهوته العربية، محدثا نفسه أحيانا أخرى عن شدة انبهاره وعن فرحته، مفسرا كل شيء غريب وغير متوقع يصادفه في البيت، يقول:"...**بيتنا في هافانا بناء متين برجوازي بأعمدة، شبيه بتلك المباني المنتشرة في الأحياء السكنية للعاصفة، ألوانه بيضاء وعاجية، أنيق أكثر منه جذاب، وكأنما عرف عمي**

1 - أمين معلوف: رحلة بالدسار، ص398.

الأكبر الذي اغتنى فجأة أن يتحاشى على الرغم من كل شيء، الوقوع في الاستعراضية المبتذلة ونظرا للزخرفة المشرقة على ورق الرسائل الذي يحمل شعار محلاته التجارية واسمه، .....(...)..بأصابعي المثنية والمشدودة طرقت الباب بما يكفي من القوة قرب الحافة لينفتح المصراع قليلا مع كل طرقة...."[1].

والواضح أن الوقفة الوصفية السابقة أوقفت زمن السرد وعطلته بدرجة كبيرة لاحتلالها مساحة كبيرة في الرواية، مما أدى إلى اتساع الخطاب، راسمة بالتدقيق قصر جبرائيل الذي يعكس شخصيته المتمسكة بالتقاليد والعادات العربية التي لم يتنصل عنها في بلاد الغربة.

ومن خلال دراستنا لبنية الزمن في خطاب معلوف الروائي نستخلص ما يلي:

- أن الخطاب الروائي لأمين معلوف تعامل مع الزمن بطريقة مختلفة مما عرفناه في الخطابات الروائية التقليدية، فالبدء بالاستباق والرجوع لنقطة البدء والتقنيات الزمنية من مفارقات زمنية تكسر الخطية والتسلسل الزمني، حيث:

- يوظف الكاتب الإرجاعات بمختلف أنواعها خارجية وداخلية، وإن غلبت الخارجية منها في كل الخطاب الروائي، ويهدف توظيف الإرجاع بأنواعه إلى تقديم الشخصيات، وسرد الأحداث التاريخية المغيبة في السرد، وملأ الفراغات التي يتركها.

- يلجأ الكاتب في إدراج الإرجاع لوسائل فنية تقليدية، بالإضافة إلى طرق حديثة كاليوميات والمذكرات، الوثائق والرسائل، استخدمها كمنفذ يكشف منه أحداثا لم يشهدها السرد، ويغلب على مضمون أغلب الإرجاعات الموضوع التاريخي لكون الكاتب كاتبا للرواية التاريخية.

- أما الاستباقات رغم حضورها إلا أنها قليلة بمقارنتها بالإرجاعات، وأغلبها وردت كإعلان لما سيأتي في السرد لاحقا وتكون أحيانا في بدايات فصول الروايات وأحيانا أخرى في نهاياتها.

- احتلت الخلاصة المرتبة الأولى في تسريع زمن السرد، فساعدت الراوي في تلخيص الفترات التاريخية الطويلة للقصة أثناء عملية السرد، كما كان حضور الحذف في النص بارزا حيث احتل الحذف الضمني الدرجة الأولى في (سمرقند، بدايات، حدائق النور)، ويليه الحذف

1 - أمين معلوف: بدايات، ص ص 293، 294.

المحدد بينما يكاد ينعدم الحذف غير المحدد، ولعل السبب يرجع للأمانة التاريخية التي التزم بها الكاتب والدقة في نقل الأحداث والمعلومات التاريخية في الروايات.

- بالنسبة لتقنيات إبطاء الزمن السردي، هيمنت المشاهد الحوارية خاصة الأحادية منها على حساب الوقفة الوصفية، التي لجأ إليها الكاتب أحيانا لعرض مكنونات الشخصيات ومشاعرهم بالإضافة إلى وصف الأماكن، لكن باقتضاب دون إسهاب كبير.

الفصل الثاني

البنية المكانية في خطاب أمين معلوف الروائي

أولا: مفهوم المكان:

يعد المكان عنصرا مهما من جملة عناصر أساسية تساهم في تشكيل العالم الروائي ورسم أبعاده، حيث يستحيل تصور قصة دون مكان تسير فيه أحداثها، فكل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين.

ولعل الدّراسات الحديثة لم تهتم بتخصيص دراسات كافية ومستقلة للمكان الروائي بكونه مكونا مهما في بناء الرواية، بالمقابل فقد كان الزمن الروائي محل اهتمام وموضوع أغلب الدراسات المهتمة بالسرد كما يقول حميد لحميداني: " **إن الأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في الحكي تعتبر حديثة العهد، ومن الجدير بالذكر أنّها لم تتبلور بعد لتؤلف نظرية متكاملة عن الفضاء الحكائي، مما يؤكد أنّها أبحاث لا تزال فعلا في بداية الطريق ثم إن الآراء التي نجدها حول هذا الموضوع هي عبارة عن اجتهادات متفرقة...**"[1].

ولم يأت إهمال دراسة المكان مقابل الاهتمام المتزايد بالعناصر الأخرى مثل الزمن والشخصيات والسرد إهمالا عشوائيا، فلا شك أن هناك أسبابا تتلخص في اعتبار المكان أقل شأنا وأقل فعلا في نسيج النظرية الروائية، فقد نظر إليه الروائيون والنقاد بكونه إطارا ساكنا وسلبيا لاحتضان الأحداث والشخصيات والزمن، واكتفوا بوصفه وصفا سكونيا جامدا أقرب للتقرير العلمي والجغرافي مع حرصهم على توظيفه لخدمة العناصر الأخرى[2].

ومن بين هذه الجهود المتفرقة غير واضحة المنحى نذكر كتاب (غاستون باشلار Gaston Bachlar)، الذي قام فيه الناقد بدراسة القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر والشخصيات سواء في أماكن إقامتهم في شكل ثنائيات: الدّاخل/ الخارج، المغلق/المفتوح[3].

ويقيم باشلار علاقة بين المكان والإنسان الذي يعيش فيه فيقول: " **إن المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش**

1- حميد لحميداني: مرجع سابق، ص 53.

2- صلاح صالح: قضايا المكان الروائي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص13.

3- صالح ولعة: المكان ودلالته في رواية مدن الملح، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، 2010، ص 40.

فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تميّز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتّسم بالحماية في كمال الصّور، لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية.."[1]، فالمكان لديه ليس رقعة جغرافية بل هو أبعد من ذلك، فهو يحمل ذكرى تجارب إنسانية عاشها الإنسان ويتذكرها أحيانا.

ويقتصر المكان عند (باشلار Bachlar) على البيت الأليف، وهذا لا يعني أنه لا مكان في العالم سوى البيت، لكن الناقد ركّز على القيم الحميمية، فالمكان لا يقف عند الخصوصية القومية فقط بل يتعدى إلى أبعاد أخرى جمالية باتصالها بالعمل الروائي، فهو بيت الطفولة الذي ولد فيه الإنسان وعاش فيه وهو بؤرة الخيال فإذا ابتعد عنه ظل يستعيد ذكرياته[2].

ويعد (يوري لوتمان Yuri Lotman) من أكثر الباحثين الذين حاولوا إعطاء مفهوم للمكان باهتمامه بالتقاطبات المكانية فهو يرى أن: " **المكان هو مجموعة من الأشياء المتجانسة من لظواهر والحالات الوظائف أو الأشكال المتغيرة..(..).. التي تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/العادية (مثل الاتصال، المسافة...إلخ)، ويجب أن نضيف إلى هذا التعريف ملحوظة عامة، وهي أننا إذا نظرنا إلى مجموعة من الأشياء من جميع خصائصها ما عدا تلك التي تحددها العلاقات ذات الطابع المكاني التي تدخل في الحسبان.**"[3]

والعلاقات التي يقصدها لوتمان هي الطبقات المكانية والثنائيات الضدية، ويرى أيضا أن الإنسان يخضع العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان، ويلجأ للّغة لإضفاء إحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية مثل:

عال ≠ وطئ = قيم ≠ رخيص = رفيع ≠ سوقي

يمين ≠ يسار= حسن ≠ سيئ

قريب ≠ بعيد = الأهل ≠ الغرباء

مفتوح ≠ مغلق = سهل ≠ ممتنع = مفهوم ≠ غامض

محدود ≠ لانهائي = فان ≠ خالد[4].

1- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987، ص 31.

2- المرجع نفسه: ص 35.

3- نوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم: جماليات المكان لمجموعة من المؤلفين ط1، منشورات عيون المقالات الدار البيضاء 1988 ص69.

4- سيزا قاسم: مرجع سابق، ص ص100، 101.

ولكن أهم عمل بعد لوتمان في هذا المنحى هو الذي قام به (جان فيسجربر Jean Weisgerber) مستفيدا من المفاهيم العامة التي شكلت النسق المرجعي للفضاء، وقد توصل هذا الباحث إلى إقامة البناء النظري التي تستند إليه التقاطبات المكانية في اشتغالها داخل النّص، وذلك عن طريق إرجاعها إلى أصولها المفهومية الأولى، وهكذا ميّز بين التقاطبات التي تعود إلى مفهوم الأبعاد الفيزيقية الثلاثية مثل: التعارض بين اليسار واليمين، بين الأعلى والأسفل، وبين الأمام والخلف، كما أبرز تلك التقاطبات المشتقة من مفاهيم المسافة والاتساع والحجم التي ستشكل ثنائيات ضدية من نوع (قريب/بعيد)، (صغير/كبير)، (محدود/لامحدود)، وتلك المستمدة من مفهوم الشكل (دائرة/مستقيم)، أو الحركة (جامد/متحرك)، (اتساع/تقلص) (جذب/إقصاء)، (اتجاه أفقي/عمودي)، أومن مفهوم الاتصال (منفتح/متعلق)، (خارج/داخل) وغير ذلك من التقاطبات التي تتكامل فيما بينها لكي تقدم لنا المفاهيم العامة التي تساعدنا على فهم كيفية تنظيم واشتغال المادة المكانية في النوع الحكائي[1].

أما بالنسبة للدراسات العربية، فلم يلق موضوع المكان حقه من الاهتمام من طرف دارسي النقد الروائي إلا في بعض الدراسات نذكر منها: دراسة الناقد العراقي ياسين النصير في كتابه (الرواية والمكان) ودراسة الناقد حميد لحميداني في كتابه (بنية النص السردي)، والناقد عبد المالك مرتاض (في نظرية الرواية).

فياسين النصير يذهب مذهب غاستون باشلار في تعريفه للمكان بقوله: " **المكان عندي مفهوم واضح، يتلخص بأنه الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، لذا شأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحل جزء من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه**"[2].

فالمكان لديه لا يظهر كعنصر منعزل أو كبناء جغرافي جاف، بل يبدو كنشاط اجتماعي من خلاله يستطيع كل إنسان قراءة نفسية ساكنيه ومشاعرهم وهمومهم، وطريقة حياتهم، وكيفية

1- حسن بحراوي: مرجع سابق، ص ص 35،36.

2- ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون العامة، العراق، بغداد، 1986، ص 16.

تعاملهم مع الطبيعة، ويضيف الناقد: " **إنه يحمل أسرارهم الصغيرة والكبيرة، ما هو معلن وما هو مختفي، إنه تاريخ الإنسان**"[1].

أما الناقد حميد لحميداني الذي خصص في كتابه فصلا مستقلا تحت عنوان (الفضاء الحكائي) اهتم بحيز الصّفحة وحروفها وفراغاتها وبياضها، واعتبر الفضاء النّصي فضاء مكانيا لأنه يتشكل عبر مساحة الكتاب وأبعاده، وهو مكان محدود، لا علاقة له بالمكان الذي تتحرك فيه الأبطال، بل مكان تتحرك فيه عين القارئ، حيث تحدث في خضم الموضوع عن مظاهر تشكل فضاء النّص.

وعبد المالك مرتاض في كتابه (في نظرية الرواية) يحصر المكان في جغرافيته وأبعاده الهندسية التي تحددها قياسات وحسابات دقيقة بقوله: " **أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي..**"[2]، ويضيف في كتابه (تحليل الخطاب السردي): أن" **كل ما عني حيزا جغرافيا حقيقيا من حيث نطلق الحيز في حد ذاته على كل فضاء خرافي أو أسطوري أو كل ما يند عن المكان المحسوس كالخطوط، الأبعاد، الأحجام، والأثقال والأحياء المجسّمة مثل: الأشجار وما يعتري هذه المظاهر الحيزية من حركة وتعبير**...."[3]، والمكان في العمل الروائي حسب رأي مرتاض يستعمله الروائي عندما يتعلق الأمر بمفهوم الحيز الجغرافي وحده.

ثانيا: التمييز بين المكان والفضاء:

إن تحديد مفهوم المكان لا يكفي وحده، إذا أردنا الغوص في التحليل السرديبهذا المصطلح، بل من الضروري وضع الحدود بين مصطلحي المكان (place) والفضاء (espace)، وهذا لا يكون إلا إذا قمنا بتحديد العلاقة التي تربط بينهما.

وقد قطع النّقاد المحدثون شوطا كبيرا في تعريف المصطلحين والتفريق بين كل مصطلح واستخدامه، ومع ذلك لم يتوصلوا إلى اتفاق على تعريف نقدي موحد، فنقاد الشعرية عارضوا أبحاث اتجاه دراسة الفضاء النّصي أو الفضاء الطباعي الذي حجب المظهر التخيلي أو

1- ياسين النصير: البنية المكانية في القصيدة الحديثة، مجلة الآداب، 3كانون الثاني، (يناير/أفريل)، مارس، السنة 34، 1986، ص 41.
2- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 141.
3- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 245.

الحكائي الذي يعتبر أهم مظاهر الفضاء الروائي، رغم أنهم كانوا يسلمون بوجود فضاء نصي وفضاء طباعي مندمجين ضمن الكتاب، فقد اهتموا أساسا بدراسة الفضاء الروائي والذي قصدوا به المكان الذي تجرى فيه أحداث القصة، وليس فضاء الألفاظ أو الفضاء الطباعي[1].

وينحى الناقد حميد لحميداني المنحى نفسه حيث يرى أن المكان هو الفضاء الجغرافي، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، فيقول: "**إنه فضاء الذي يتحرك فيه الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون**"[2]، فالفضاء الجغرافي لديه هو مكون للفضاء الروائي بالإضافة إلى مكونات أخرى: فضاء النص والفضاء الدلالي والفضاء المنظور، وبهذا فالمكان الجغرافي يعد معادلا للفضاء الروائي ويؤكد الناقد أن المكان جزء من الفضاء بقوله: " **فالفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون للفضاء، ومادامت الأمثلة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا**..."[3].

فمجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية في تعاقب السرد تشكل فضاء يمثل الكل الذي يحوي حيز المكان، ويؤكد ذلك محمد بنيس الذي يقر بأن الفضاء بحاجة ضرورية للمكان الذي يعد سببا في تكوينه، كما يشير إلى أن الفضاء في الرواية يقوم على مجموع الأمكنة التي تعد مسرحا للحركة الروائية، وهذا ما أكده سابقه حميد لحميداني، يقول بنيس: " **إن المكان منفصل عن الفضاء، وإنه سبب وضع الفضاء، أي الفضاء بحاجة على الدوام للمكان**"[4].

أما الناقد عبد الحميد مرتاض يفضل مصطلح الحيز على مصطلحي الفضاء والمكان، وحجته في ذلك: " **أن مصطلح الفضاء قاصر بالقياس مع مصطلح حيز، لأن الفضاء معناه من الضرورة أن يكون جاريا في الخواء والفراغ، غير أن الحيز ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والنقل والحجم والشكل**...."[5]، فالمكان حسبه كل ما عني حيزا جغرافيا حقيقيا، ويرى أن النقاد الغربيين لا يكادون يستخدمون مصطلح المكان إلا نادرا ولأداء دلالات خاصة في إطار ضيق،

1- حسن بحراوي: مرجع سابق، ص 28.
2- حميد لحميداني: مرجع سابق، ص 62.
3- المرجع نفسه: ص 63.
4- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج3، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990، ص 111.
5- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 141.

إن المصطلح الشائع هو الحيز وترجمته (espace , space) بالفضاء مرة والمكان مرة أخرى هي ترجمة غير سليمة[1].

ففي اللغة الإنجليزية نجد المصطلحات: Space, Place, Location

وتقابلها بالفرنسية: Espace, Place, Lieu

ومرادفاتها بالعربية: المكان/ الفراغ، الموقع/ بقعة

وترى سيزا قاسم أن النقاد الكلاسيكيين اكتفوا باستخدام كلمة المكان lieu/Place للدلالة على المكان بأنواعه المختلفة، حيث لم يكن معنى الفراغ بمفهومه الحديث قد نشأ بعد لكن النقاد الفرنسيين ضاقوا فيما بعد بمحدودية كلمة lieu فاستعملوا كلمة Espace أي الفراغ بمقابل منهم نقاد الإنجليزية عندما لاحظوا اتساع كلمة Space، Place أضافوا كلمة Location، أي بقعة لدلالة على محدودية المكان[2].

لذلك فالناقدة اعتبرت الفضاء مكانا خياليا له مقوماته وأبعاده المميزة، أي أنه يتحقق كفضاء روائي بفعل البقعة، وأقرت أن الفضاء معادل للمكان[3]، ليس المكان الحقيقي الواقعي وإنما المكان الروائي الذي يتميز بطابعه التخيلي الوهمي بقولها: " **المكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث**"[4].

ومن مقاربات النقاد العرب لمفهوم المكان أيضا محاولة الروائي والناقد غالب هلسا في

1- المرجع نفسه: ص 141.
2- سيزا قاسم: مرجع سابق، ص 75.
3- المرجع نفسه: ص 76.
4- المرجع نفسه: ص 102.

ترجمته لكتاب (غاستون باشلار Gaston bachlar) (La poétique de l'espace شعرية الفضاء) تحت عنوان (جماليات المكان) حيث يعيب عليه الناقد حسن نجمي في مؤلفه: شعرية الفضاء "المتخيل و الهوية في الرواية العربية " على ترجمة الكتاب لتحمله مسؤولية الخلط الكامن بين مصطلحي المكان والفضاء في النقد العربي، والواضح إن الناقد غالب هلسا لم يهتم حتى للسؤال حول الفرق القائم بين الفضاء والمكان، ويسلم بأن المكان هو الفضاء، والكثير من نقاد الرواية العربية لم يولوا اهتماما للتمييز بين المصطلحين فضاء ومكان رغم عدم تطابقهما دلاليا.[1]

ومما سبق نستطيع القول أن الفضاء والمكان تبقى مسميات لمسمى واحد، وهو تلك البنية السردية التي تتناغم مع غيرها من البنيات السردية الأخرى، المتمثلة في الزمان، الشخصيات، واللغة، لتشكيل العالم الروائي وجعله نسيجا متشابكا محكم التماسك.

ثالثا: التشكيلات المكانية ووصفها في خطاب معلوف:

انطلاقا من التمهيد النظري نبدأ البحث عن المكان في خطاب أمين معلوف الروائي، بالتركيز على الجانب النفسي والشعور الدّاخلي للشخصية به وليس على المكان لذاته بانغلاقه وانفتاحه، "حيث أنّ المكان لا يستطيع التشّكُل بعيدا عنها، كما لا يمكنها هي الأخرى أن تعيش أو تقوم بوظائفها خارجه، فلا يكتسب المكان قيمته إلا إذا اخترقته الشخصيات"[2].

وسنعتمد في دراستنا للمكان على مبدأ التقاطبات المكانية التي تأتي المكانية في شكل ثنائيات ضدية –كما وضحت سابقا في الجانب النظري–تجمع بين عناصر متقابلة ومتعارضة، تحيل إلى العلاقات التي تجمع بين الراوي أو الشخصيات وأماكن الأحداث.

وتقوم التقاطبات بدورها في عملية السّرد كونها تستدعي دلالة المكان الخلفية، انطلاقا من رصد علاقاته بأهم مكون سردي (الشخصية الروائية)، حيث لا يمكن فصل المكان عن الشخصية، لأن وجود المكان دون شخصيات يجعله يقتصر على الوظيفة الشكلية التيبوغرافية،

1- ينظر حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل و الهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، المغرب، 2000.

2- شريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، 2011، ص105.

كحيز مغلق أو مفتوح لا أكثر، لكن ربطه بالشخصية يجعله ينفتح على علاقات تتحدد بناء على أحاسيس ومشاعر اتجاهه (ألفة/عداء/تعلق/نفور).

وقد اعتمدت تقسيم النقاد للمكان الروائي إلى مكان مغلق ومكان مفتوح، وبيان أثرهما في البناء الروائي، " **وقد يتبادر إلى الذهن أن دلالة المكان المفتوح عادة تكون مقرونة بالحرية، والسعادة والفرح، والحالة النفسية المستقرة، في حين يكون اقتران المكان المغلق بمعاني الانطواء والعزلة، والحزن، أو حتى الاضطهاد والتعب**"[1]، ورغم أن هذا المتعارف عليه والأكثر شيوعا، ولكن تختلف المعادلة في روايات معلوف، فيمكن أن يكون الإحساس بالاستقرار لا يقتصر على المكان المفتوح وحسب، بل يمكن أن يكون مكانا مغلقا كالغرفة أو الديوان أو نحو ذلك، كما يمكن أن يكون المكان المفتوح ذلك المكان الذي لا تشعر معه الشخصية بالألفة والاستقرار، بل العكس من ذلك تشعر نحوه بالعداء والكراهية والنفور، وقد رصدت الأمكنة حسب الترتيب التالي:

الأماكن المغلقة: البيت، القصر، قلعة آلموت، الديوان، النزل، المصحة، بستان النخيل، السجن، مقر الأنجمان، المدرسة الإنجليزية.

الأماكن المفتوحة: القرية والمدن الشرقية والمدن الغربية.

1- الأماكن المغلقة:

نقصد بالأماكن المغلقة: " **الأماكن التي تحدها حدود من جوانبها الثلاثة على أقل تقدير، بشرط أن تكون لها حدود سقفية**"[2]، وقد قسمت الأماكن المغلقة إلى:

1/ ماكن مغلقة خاصة: **ويكون المكوث فيها لأصحابها بشكل أساسي، ولا يحق للغير اقتحامها، فهي حرمة في الدين والقانون**[3]، كالبيوت وأشباهها من قصور وقلعة الموت.

2/ أماكن مغلقة عامة: يرتادها عامة الناس كالدّيوان ومقر الأنجمان، النزل، المصحة، السجن، المتجر، وأغلب الأماكن المغلقة تكون متنوعة الاستخدام كالبيوت أو الغرف أو

1- بان صلاح الدين محمد حمادي: "الفضاء في روايات عبد الله عيسى السلامة"، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد11، العدد1 ،2011، ص202.

2- رحيم علي الحربي: المكان ودلالته في الرواية العراقية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ،2003، ص 82.

3- المرجع نفسه: ص82.

المكاتب والبنايات التي تتسم مساحتها بالضّيق، وعدم الاتساع، وتوظف الشخصيات المكان بحسب احتياجاتها[1].

وكما سبق القول فالمعايير النسبية التي تجعل المكان المغلق مفتوحا والمكان المفتوح مغلقا هي نفسية الشخصية الموجودة في المكان، ويمكن رصد أشكال عدة للمكان المغلق في روايات معلوف متناولة الأماكن المغلقة الأكثر شيوعا فيها:

1-البيت: يعتبر البيت أحد الأمكنة المغلقة بالنسبة للآخر الذي غالبا ما يمثله المجتمع، ومكانا مفتوحا بالنسبة للشخصية التي تسكنه من خلال غرفه ونوافذه، فالبيت يمثل كينونة الإنسان الخفية، أي أعماقه ودواخله النفسية، "**والبيت كمكان للسكنى يجسّد قيّم الألفة بامتياز، ولأن البيت مأوى الإنسان، فإنّه يمثل وجوده الحميم**"[2]، ولم يعد البيت في الرواية المعاصرة ركنا من الجدران تزيّنه مجموعة من المحتويات، يصفها بدقة دون تجاوزها إلى الحضور الإنساني، بل قد أصبح البيت ذا دلالة تنطلق من زواياه وأركانه[3] .

ويقل وصف البيت في الروايات المدروسة، حيث يعطي معلوف بعض التفاصيل أو الأوصاف في أحيان قليلة، ويوظّف أيضا القصر كمكان للسكن أكثر اتساعا وفخامة من البيت.

ويقدّم نص (سمرقند) أربع نماذج من البيوت هي: بيت عمر الخيام وقصر السلطان ملكشاه، ثمّ قلعة آلموت مقر إقامة حسن الصّباح، بالإضافة إلى مسكن جمال الأفغاني، وبيت النسوة اللّواتي أنقّذن عمر لوساج، "**وهي فضاءات لا تكاد تبيّن معالمها إلاّ بما يميز علاقاتها بالعناصر الروائية أخرى، خاصة الشخصية التي تنجز أفعالها، وهي تتحرك في إطار هذا المكان**"[4].

- بيت عمر الخيام: لم يكن بيت عمر مكانا مركزيا في الرواية، لأن عمر لا يتواجد فيه كثيرا، فأغلب أوقاته كان يقضيها في قصر ملشكاه بحكم عمله، يصف الراوي المكان دفعة واحدة من خلال حديث نظام الملك مع عمر الخيام، فهو بيت فخم واسع، يوحي بحياة

1- المرجع نفسه: ص82.
2- محمد بوعزة: مرجع سابق، ص106.
3- شريف حبيلة: مرجع سابق، ص105
4- المرجع نفسه، ص105.

الرفاهية والبذخ، تحيطه الحدائق والبساتين، إضافة إلى ذلك كان هذا البيت مسكنا للوزير الأعظم سابقا، وهذا يدل على المكانة الرفيعة التي يحتلها عمر لدى أعيان الدولة السلجوقية، ".. **أما المسّكن فإني أقدم إليك أحد أجمل منزل أصفهان، لقد أقمت فيه أنا نفسي أثناء تشييد هذا القصر، وسيكون لك بحدائقه وبساتينه وخدمه وخادماته..**"[1]

أما أجزاء البيت التي تتصل بالعالم الخارجي المفتوح والمحببة للشخصية، يصفها معلوف من خلال تحركاتها وأفعالها في فضائه، فالبيت يتكون من شرفة واسعة تطل على الحديقة و هي مكان قضاء عمر أجمل أوقاته بين السكر ونظم الشعر: " **مائدة منصوبة عند عريشة عنب، وإبريق طويل العنق لأجود نبيذ أبيض في شيراز، نبيذ ممسك بقدر، وحوله وليمة من مئة صفحة، ذلك احتفال أمسية من أمسيات حزيران فوق شرفة العمر المبذولة...**"[2]، وتعتبر الشرفة الملاذ الآمن الذي يهرب إليه عمر مع عشيقته جهان من صخب قصر ملكشاه: " **حياة أو ثلاث أو سبع، فإني سأمضيها جميعا كما أمضي هذه، ممددا على هذه الشرفة، ويدي في شعرك**"[3].

ويضم البيت أيضا مرصدا يراقب عمر النّجوم من خلاله، ليضع التقويم الشهري الخاص بالأبراج للسلطان وزوجته وللوزير الأعظم، وقد بني له بأمر من نظام الملك: " **لقد طالما رغبت في بناء مرصد، بقبة مسدسة من الحجر، وبالإسطرلاب وآلات شتى..** "[4]، وفي الليل يذهب إلى هذا المرصد القائم فوق تلة قريبة من منزله، وما عليه إلاّ أن يجتاز حديقة ليلقى نفسه وسط الأدوات التي يحبها.

يمثل البيت لدى عمر الخيام جانبا من العزلة اتّجاه المجتمع والخلافات السياسية الحاصلة في بلاط قصر السلطان حيث يقول لجهان: " ...**هات يدك، ولنعد إلى بيتنا فتنظمي قصائدك وأرقب نجومي، وتأتين كل مساء فتلتصقين عارية بي..** (..)...**ويتوقف العالم في نظرنا عن الوجود ونقطعه من غير أن نراه أو نسمعه ولا يعلق بنعالنا وحله وآلامه**"[5].

1- أمين معلوف: سمرقند، ص91.
2- المصدر نفسه: ص113.
3- المصدر نفسه: ص115.
4- المصدر نفسه: ص184
5- المصدر نفسه: ص162.

يغادر عمر بيته مضطرا وهاربا من هؤلاء الذين يصرون على الانتقام منه، تاركا وراءه ذكرياته وأحلامه وأمنياته فيه، فقد أحرق البيت ولم يبق منه سوى تلك الأطلال والذكريات القابعة في ذهن عمر، فالبيت هو" **أحد العوامل التي تدمج أفكار وذكريات الإنسانية، ومبدأ هذا الدمج وأساسه أحلام اليقظة، ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت ديناميات مختلفة، كثيرا ما تتداخل أو تتعارض، وفي أحيان تنشط بعضها بعضا، في حياة الإنسان ينحى البيت عوامل مفاجئة، ويخلق استمرارية، ولهذا فدون البيت يصبح الإنسان مفتتا**"[1]، حيث يقول الراوي: "**وكان قد مضى على رحيلهما أقل من ساعة، حين حضر جمع هائج من النّاس فنهبوا منزل الخيام وأضرموا فيه النار وفي العصر كان المرصد قد خرب..**"[2].

وبمفارقة عمر البيت أضاع الأمان والسّلام، وطفق هائما في بلاد فارس، من مدينة إلى أخرى باحثا عن الاستقرار والسكينة، متذكرا أركان بيته وذكرياتها بمرارة، فللبيت حنين عارم دائم من قبل ساكنيه، وله ألفة تبعث عن الأنس الشديد به والشعور بالسعادة البالغة عند العودة إليه، وهذا حال عمر الخيام كل ليلة عندما يعود إلى بيته، يقول الراوي واصفا هذه العودة: ".. **وكان حسبه في العادة أن يدخله ويرنو ببصره إلى السماء..(..)..لكي تتلاشى جميع هموم الدنيا**"[3]، فالمكان المتخيل أو الواقعي يشارك الشخصية دائما ما تعيشه وما تحس به.

– قصر ملكشاه: هو مكان إقامة سلطان السّلاجقة وملكهم مع حريمه وأبنائه وحاشيته، وهو مقر أيضا للخلافات والنزاعات الدموية لأجل العرش بعد وفاته، والروائي رغم استغناءه عن الوصف يعرض القصر انطلاقا من رؤية تجزيئية، فلا يعرفه القارئ دفعة واحدة ولا تكتمل صورته حتى بانتهاء الرواية، لأن الكاتب قد أهمل بعض مكوناته، كالرواق وجناح الحريم، لكونهما لا يمثلان فضاء مركزيا لأحداث الرواية.

ويختار الروائي شخصية ما في حيز محدد من البيت ويصّور ما تقوم به، وهكذا تتنوّع الأمكنة ضمن هذا المكان المحور، كقاعة المقابلات أو قاعة العرش: وهي مقر اجتماع الملك ووزيره مع الدبلوماسيين والعلماء وحتى مع أفراد شعبه، ووصفها الكاتب على أنها حلبة وادعة

1- غاستور باشلار: مرجع سابق، ص38.
2- أمين معلوف: سمرقند، ص168.
3- المصدر نفسه: ص164.

جراء المكائد والدّسائس، حين مثل حسن الصّباح بين يدي السلطان لعرض تقرير حول ميزانية الإمبراطورية، ولكن الحسن لم يف بوعده جراء مؤامرة حبك خيوطها نظام الملك لاسترجاع حظوته لدى السلطان، فأصبحت تبعا لذلك حلبة للدسائس والمؤامرات.

بالإضافة إلى قاعة العرش نجد الجناح الخاص بملكشاه يستقبل فيه ضيوفه المقربين، ويقيم فيه المأدبة التقليدية الشولن لخاصته كل يوم جمعة، وأيضا هو المكان الحميمي لمضاجعة تركين خاتون زوجته وبقية الجواري، ورغم أهمية المكان إلا أن الكاتب لم يتعرض لوصفه في الرواية، حيث يمثل هذا الجزء من أجزاء القصر المكان الأليف في القصر لدى ملكشاه، أين يجد الراحة والسكينة بعيدا عن صخب قرارات أو اجتماعات تؤرق مزاجه: ".. **ففي آخر النهار، لدى الرجوع من صيد السباع، أومن سباق، أومن نزاع دام، أومن اجتماع صاخب مع الأمراء** ..(..)... **كان ملكشاه ينعم بالدّعة والسّلام في أحضان تركين**.."[1].

يضم القصر أيضا جناحا خاصا بالحريم، يشرف عليه صبية خصاة بثياب حمراء، وهو مقر للسلطانة تركين خاتون ووصيفتها جهان وبقية الجواري، ومبعث للمؤامرات والمكائد: "...**هي في النهار تدبر المكائد في جناح الحريم الملكي**.."[2].

ويصف الكاتب إحدى حجرات القصر رغم عدم أهميتها، وهي قاعة الستائر مكان مقابلة الحريم للرجال الغرباء في أمر يخص الدولة ويكون بينهما ستارة، وفيه التقى الخيام بالسلطانة بعد أن طلبته ليخفف النزاع القائم بين ملكشاه ووزيره الأعظم: "**إنها قاعة فسيحة يغطي الديباج جدرانها وفي طرفها كوة مدببة غير نافذة تحجبها ستارة**..."[3]، ويحتوي قصر السلطان كذلك على دهاليز وسلالم كثيرة وغامضة تعكس الأسرار والخبايا المخفية خلف أبواب حجراته: "..**قاد الرجل الخيام عبر متاهة من الدهاليز والسلالم**...."[4]

ويحيط بالقصر حديقة شاسعة وغناء تعبر عن الحياة الكريمة والرفاهية التي يعيشها أصحاب القصر وسكانه: "**حديقة لم يكن ليخطر في باله أن لها وجودا، كان هناك طواويس تختال**

1- المصدر نفسه: ص145.
2- المصدر نفسه: ص114.
3- المصدر نفسه: ص103.
4- المصدر نفسه: ص103.

بحرية، وأشجار مشمش مزهرة، وبركة يتعالى خريرها..." [1] فالكاتب يصّور هذا المكان للقارئ بصورة تفصيلية موهما له بواقعيته.

وفضاء القصر رغم اتساعه وانغلاقه إلاّ أنّه يمثل لملكشاه جنته التي لا ينازعه عليها أحد، فضاء للحرية المطلقة، فهو الآمر الناهي، لا سلطة تتفوق على سلطته، ولا جبروت يضاهي جبروته، ويعد المكان فضاء للنفوذ والسلطة والحرية ليس لملكشاه فقط بل حتى لزوجته السلطانة أيضا التي تعتبر المسير الفعلي للإمبراطورية، رغم مخاوفها الدائمة وقلقها المستمر على مستقبل أولادها في الدولة، ففي هذا القصر لاقت مصرعها مخنوقة وقد تأكدت مخاوفها: " ... **لقد عثر على تركين خاتون ميتة في سريرها وإلى جانبها سلاح الجريمة، والوسادة العريضة، الوثيرة التي أخمدت أنفاسها...**"[2].

كما يمارس القصر على عمر الخيام نوعا من كبت الحرية وسجن للأفكار والمشاعر، فيبدو كالسجن الذي يكبّل حريته ويبعده عن ملذاته وتأملاته، فنجده يتحاشى دوما التواجد في بلاط القصر، رغم مهمته التي تتطلب حضوره المستمر والدائم، ويمكن إدراج القصر كمكان معاد لدى عمر الخيام: " **لم يكن الخيام بعيدا جدا عن البلاط، وإذا كان يتحاشى الاندماج فيه ويفّر من جميع المكائد ويحتقرها..**"[3].

– قلعة آلموت: هي معتقل اتخذه حسن الصّباح ومريديه مستقرا لهم بعد مطاردات نظام الملك لهم، وتّعدُ مركز الدعوة الباطنية: "...**سوف تكون خلال مئة وستين عاما مقرا لأخطر طائفة عرفها التاريخ**"[4].

والوصف هو الأداة المثلى التي استخدمها معلوف للتعريف بالقلعة، حيث وصفها على مراحل تفسر حالتها التوبوغرافية وتبين قيمتها لدى المجتمع الفارسي، فإنه من غير الممكن الحديث عن معقل الإسماعليين آلموت دون التطرق إلى وصفها "**لأن الوصف هو الذي يدخلنا إلى تفاصيل المكان بأشيائه وجزيئاته ، جاعلا منه كيانا نابضا ، ليس بمكوناته فقط ، بل بدلالته الناتجة عن**

1- المصدر نفسه: ص103.
2- المصدر نفسه: ص159.
3- المصدر نفسه: ص116.
4- المصدر نفسه: ص135.

خضوعه لأبعاد بنيوية ودلالية رمزية"[1] فيصفها الكاتب بقوله: "**إنها حصن فوق صخرة على ارتفاع ستة ألاف قدم، يحيط بها جبال جرداء وبحيرات منسبة ولهوب، وممرات جبلية غير مفضية...**"[2]، ويصف فيها أيضا غرفة الحسن ومكوناتها "..**وبمقدور المرء عندما يزور اليوم أطلال القلعة أن يقف في القاعة الكبيرة التي كان يقيم فيها حسن وأن يبدي إعجابه بالبركة الهائلة التي تمتلئ وبقدر من مائها ولا تفيض...**"[3].

ويتضّح أنّ الوصف إلى جانب توضيحه لهوية المكان وأبعاده، فهو يوهم القارئ بواقعيته، فعندما يصف معلوف قلعة آلموت المرهوبة، فإنّه يمنح القارئ الفرصة كي يتأكد من وجودها الحقيقي، والملاحظ أن القلعة تكاد تكون المكان الوحيد الذي بالغ معلوف بوصفه وإعطاء أدق تفاصيله ومكوناته، ومرد ذلك ربما لكونه مكانا مركزيا أسهم في تطور أحداث الرواية والوجهة الثانية لرحلة مخطوط سمرقند.

ومن المواصفات التي اتصفت بها القلعة المتانة والمقاومة، مما جعل رجال الدولة يخفقون في الاستيلاء عليها والقضاء على الحسن، بل لم يتمكنوا من الولوج إليها لوعورة الدروب المفضية إليها: "**.. .وما كاد الحسن يستحوذ على القلعة حتى قام بأشغال تؤمن لها انغلاقا محكما على العالم الخارجي، وكان عليه قبل كل شيء أن يجعل كل نفاذ معاد إليها مستحيلا، وعليه فقد حسّن بفضل ما بذله من ذكاء في أعمال البناء ..(..)...سادا بقطع من الجدران أضيق الممرات بين تلتين.**"[4]

والقلعة هي مسكن حسن ومريديه، تمتاز بالصمود وتطبيق القوانين الصارمة، مما يجعل المكان ينأى عن الدلالة المنوطة به وهي الألفة والاستقرار والأمان، ليوحي بدلالة الموت، فآلموت تمثل الموت لدى مريديها ولدى أعدائهم، فرجال آلموت يموتون كل يوم دفاعا عن الدّعوة وطمعا في جنة الفردوس التي وعدهم حسن بها، ويقتلون بموتهم عددا لا يحصى من

1- خالد حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 2000 م، ص144.
2- أمين معلوف: سمرقند، مصدر سابق، ص133.
3- المصدر نفسه: ص170.
4- المصدر نفسه: ص169.

أبرياء المجتمع السلجوقي: "**فلسنا قتلة بل مدبرو موت، لا يكفي أن نقتل ونرهب، بل ينبغي أن نعرف كيف نموت..**"[1]

والملاحظ أن الكاتب ركز على البناء المعماري للقلعة، ليتخذه رمزا يكشف عن غرابة ساكنيه وغموض دعوتهم والخوف الذي يقلقهم، والموت الذي يترصد بهم، حيث شيد زعيمها قلعة أخرى داخل قلعة آلموت: " **ففي زمن الحشاشين كان يبلغ إليه عبر نفق ضيق في جهة الشرق يفضي إلى القلعة الواطئة..(..)... وكان شكل هذه شكل قنينة نائمة عريضة في الشرق وعنقها ممدودة نحو الغرب، وكانت فتحتها دهليزا محروسا حراسة مشدّدة ، وكان بيت حسن في نهايته ،وكانت نافذته تطل على هاوية..(..)..وإنّه لقلعة داخل قلعة.**"[2]

ويعكس فضاء القلعة الشعور بالألفة والأمان والاستقرار والسكينة لدى حسن الصّباح، إذ يمنحه المكان القوة والثقة بالنفس بعد حياة التشرد والمطاردة التي كان يعيشها، فتعلق به وأضحى لا يفارق حجرته إلا نادرا: "... **فقد أقام في قلعته، ولم يغادرها بعد ذلك أبدا..**"[3]، وتعتبر غرفته أقل اتساعا من الحجرات الأخرى الموجودة في القلعة، وكان مريدوه يرهبون مجرد النظر إلى الجدران التي تأويه، وكانوا يتجنبون الذهاب إلى جهتها: "...**فقد زرع حواليه الخوف ليوفّر لنفسه في ملاذه بآلموت فضاء صغيرا من الدعة.**"[4]

مسكن جمال الدين الأفغاني: ونجد نموذجين لمكان إقامة جمال الأفغاني، النموذج الأول: مسكنه بباريس والنموذج الثاني مسكنه بالقسطنطينية، فالأول كان غرفة صغيرة استأجرها في شارع سيز بالقرب من مادلين، عندما منع من الدخول إلى إيران وحين طرد من الهند، يصفها جمال الدين الأفغاني بأنّها غرفة معتمة، كما يصفها روشفور لمحدثه عمر لوساج قائلا: "...**وصعدت توا لغرفته، لقد كان من العسير الإيغال فيها لكثرة ما امتلأت به من صحف وكتب وكانت فوق السرير أحيانا، وحتى في السقف وكانت تخيم عليها رائحة سيكار خانقة**" [5].

1- المصدر نفسه: ص149.
2- المصدر نفسه: ص171.
3- المصدر نفسه: ص171.
4- المصدر نفسه: ص 169.
5- المصدر نفسه: ص211.

والملاحظ أن الكاتب لم يطل في وصف الغرفة، حيث ورد المقطع قصير الطول يتنوع بين الوصف والسّرد، وقد اتخذ السارد هنري روشفور وسيلة يصف من خلالها محتويات الغرفة، فإنه من اليسر كما يرى جنات أن نتصور وصفا خاليا من أي مكوّن من أن نتصور العكس، فحتى الإشارة الأكثر تحفظا إلى عناصر وصية من القضايا وظروفها يمكن اعتباره سلفا مدخلا للوصف[1].

أما بيت القسطنطينية فكان هدية من السلطان العثماني إلى الأفغاني حين نفي إليها، وكان بيتا جميلا، يوحي بكل دلالات الأبهة والفخامة: " **ولقد وهبه السلطان مسكنا جميلا، يستطيع أن يستقبل فيه الأصدقاء والتلاميذ، غير أنه محظور عليه مغادرة البلاد، وهو يعيش على الدوام في ظل مراقبة دقيقة**"[2].

يصفه الكاتب عن طريق السارد عمر لوساج أثناء زيارته للأفغاني للحصول على مخطوط الخيام يقول: " **إنه لسجن فخم مشرع الأبواب: قصر من خشب والمرمر فوق تلة يلدز بالقرب من مقر الصّدر الأعظم، وكانت وجبات الطعام ترد ساخنة من المطابخ السلطانية، وكان الزوار يتقاطرون، فيجتازون السياج ويعبرون الممشى قبل أن يخلعوا أخفافهم عند العتبة** "[3]، كما ينعت الأفغاني المكان بالقفص: " **فلست أريد إضاعة كل أمل في الفرار ذات يوم من هذا القفص.**"[4].

إنّ معلوف يوظّف وصف المكان توظيفا خاصا، يجعله يعكس حقيقة شعور الأفغاني اتجاهه، فرغم رفاهية المسكن وفخامته وأهميته وانفتاحه على حديقة خاصة والسّماح للضيوف بالزيارة، إلاّ أنّ ساكنه يحس بأنّه سجين لدى السلطان وليس ضيفا عنده، مراقبة مستمرة، حظر مغادرة المكان، سلب وكبت للحرية الشخصية، حرمان من التمتع بكامل حقوقه السياسية، حيث يقول: ".. **هل أنا ضيفك؟ ائذن لي بالرّحيل**.. (..).. **هل أنا سجينك؟ غلّل قدمي وارمني في زنزانة...**"[5].

1- جيرار جنات: "حدود السرد"، تر: بن عيسى بوحمالة، طرائق تحليل السرد الأدبي، مرجع سابق، ص76.
2- أمين معلوف: سمرقند، ص215.
3- المصدر نفسه: ص216.
4- المصدر نفسه: ص221.
5- المصدر نفسه: ص220.

أمّا الغرفة المستأجرة في باريس رغم عتمتها وضيقها إلاّ أنّها تمثل للأفغاني فضاء للحرية المطلقة، حيث أصدر منها صحيفة تنطلق من رزم كاملة إلى الهند وبلاد العرب، فأفكاره وصوته منتشران في كل أنحاء العالم الإسلامي، حيث يقول: " **لقد عشت في باريس في غرفة معتمة، بيد أنها كانت تطل على العالم الأوسع، كانت أصغر من هذا البيت بمائة مرة، غير أني كنت أقل شعورا بالضيق، وكنت بعيدا آلاف الكيلومترات عن شعبي، ولكني كنت أعمل على تقدم أهلي بأنجع مما بوسعي أن أفعله هنا أو في باريس**.."[1]، وبناء على ذلك يمكن اعتبار أنّ بيت القسطنطينية مكانا للانغلاق وكبح الحرية ومكانا للتحكم والغربة والموت المنتظر على الرغم من انفتاحه نوعا ما، بينما غرفة باريس تجسد فضاء الانفتاح والانطلاق وحرية الأفكار والرأي لدى الشخصية الساكنة فيه .

– بيت النسوة اللواتي أنقذن عمر لوساج: هو مكان لا يتحدث عنه السّارد إلاّ في عدة صفحات فحسب، رغم دوره البنائي الذي يدفع الأحداث نحو الأمام ويعمل على استمرارها في الرواية، فلولا هذا المكان الذي دخل إليه عمر لوساج لتوقف سرد الأحداث لأنه سيقبض عليه ولن يجد مخطوط سمرقند وبالتالي تنتهي أحداث الرواية بهذا الحدث.

فبيت هؤلاء النساء هو مكان محرك لأحداث سمرقند، وقد نعته السارد بالجنة الخلاص، إذ انفتح بابه حين كان فارا من جنود الشاه حائرا إلى أين يتوجه وأين يختبئ: " **انفتح باب الجنة، باب صغير مخفي في جدار ملطخ بالوحل انفتح عند زاوية أحد الشوارع، ولامست يد يدي فتشبثت بها وسحبتني إليها، وأغلقت الباب خلفي**.."[2]، والمكان هو غريب عن لوساج، والنساء اللواتي أنقذنّه لا يعرفهن ولم يلتق بهنّ بتاتا في إيران، ولكنه أحس بالأمان والسكينة والراحة والألفة في بيتهن رغم مطاردة رجال الشاه له: " **لقد عشت في حميمية هؤلاء النسوة بلا حجب ولا حياء مفرط وفي قلب مدينة ربما كنت فيها أكثر الناس ملاحقة، لحظات غير مبالية من السلام والطمأنينة**."[3]

1- المصدر نفسه: ص216.
2- المصدر نفسه: ص241.
3- المصدر نفسه: ص245.

ويركز الكاتب على وظيفة البيت ودوره في بناء شخصية لوساج، فهو ملجأ ذلك الغريب الأجنبي، الآخر الذي له امتيازات عديدة في بلاد فارس، لكن المجتمع لا يعترف بها، فكان بيت النسوة مكانا ملائما للمصالحة بين الأنا الشرقية والآخر الغربي، وفهم أحدهما للآخر.

يقدم معلوف بيت النسوة من منطلق فكري يتمسك بالنموذج الشرقي، دلالة على ارتباط الإنسان الشرقي بتاريخه وأصالته وانتمائه الحضاري والفكري، حيث يختلف عن البيوت المعاصرة التي شيدتها الشركات الإنجليزية والأمريكية الموجودة في بلاد فارس، حيث يحتوي البيت على مدخل: (بيروني) يؤدي إلى مسكن الرجال، وهو الباب الرئيسي، وغرفة النساء وهي غرفة داخلية تسمى: (الأندرون): " ... **وكان في آخر البستان الذي حططت فيه رحالي كوخ صغير أجلستني داخله على كرسي من الخيزران وطمأنتني ببرطمة وبكلمة سحرية:" أندرون" بيت داخلي ولن يأتي الجنود للتفتيش حيث تقيم النساء...**"[1]، وأيضا: " **كنت أضل في العادة بعيدا عن المدخل، مدخل البيروني المفضي إلى مسكن الرجال، وهو الباب الرئيسي ومدخل البستان الذي دخلت منه، وكنت أتوارى من أول إنذار يطلق..**"[2].

ولا يهتم الكاتب بالجانب الداخلي للبيت، بل يوظف الوصف الخارجي للشكل الهندسي دون الولوج إلى العمق، ووصف محتوياته وأثاثه، يكشف فقط الطراز المعماري الشرقي، مهملا كل ماله علاقة بالتأثيث سوى ذكر كرسي خيزران الذي جلس عليه عمر لتدل رصانته ومتانته بالحماية المعطاة للأجنبي في بلاد فارس.

وتعرض (رواية ليون الإفريقي) عدة نماذج للبيوت، لدرجة عدم التمكن من إحصائها جميعا، وذلك لطبيعة موضوعها المتمثل في الرحلة، فنحن أمام دراسة لانتقال شخصية حسن الوزان بين أربع فضاءات من غرناطة إلى فاس، ثم إلى القاهرة، وصولا إلى روما وكل فضاء من هذه الفضاءات وردت فيه رحلات فرعية، لذلك نجد تعالقا كبيرا بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه، فهي تحيا حياة جديدة كلما انتقلت إلى مكان جديد، وهذا بالطبع يفرض تعدد البيوت التي تأويها سواء بمفردها أو مع عائلتها، وقد كان البيت في أغلب الرحلات رغم

1- المصدر نفسه: ص242.

2- المصدر نفسه: ص245.

المصاعب التي واجهت الشخصية يعبّر عن البيت الأليف الذي تجد فيه الراحة والسكينة والأمان فهو بمثابة المكان الذي يحتضنها في غربتها .

وأول نوع للبيوت البيت العائلي لحسن الوزان الموجود في غرناطة، ونستطيع أن نطلق عليه بيت الطفولة وهو المكان الذي مهما ابتعد عنه الإنسان يظل يحن إليه، ولا ينسى ذكرياته فيه أبدا فكما يقول باشلار" **فحين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى، ننخرط في ذلك الدفء الأصلي في تلك المادة لفردوسنا المادي**"[1].

ففي منزل غرناطة ولد ونشأ الوزان ابن الحرة سلمى في جوّ عائلي حميمي، ولم يقتصر بكونه بيت النشأة، بل تجاوز ذلك إلى أنه كان شاهدا على إكساب سلمى قيمة أكبر وجعلها أولى نساء البيت حظوة عند زوجها بولادتها الصبي، فقد كانت أم الحسن تشعر بفرحة عارمة وسعادة لا مثيل لها في هذا البيت، خاصة عندما أقيم حفل ختان ابنها: "... **وعشرات الأطباق الأخرى التي سردتها على أمي تذكارا لآخر احتفال كبير أقيم في بيتها قبل أن ينصب عليها وعلى أهلها غضب السماء..**"[2]

ولم يعرض الروائي البيت من خلال الوصف بل عن طريق تحركات الشخصيات التي تبيّن البناء الهيكلي له، فهو بيت واسع مكون من طابقين وحديقة، بنيت غرفه على الطراز العمراني السائد في الأندلس المستمد من فكرة السيادة والعبودية، فقد خصصت حجرة في الأعلى لسلمى الحرة لكونها السّيدة بينما وردة الجارية فقد خصصت لها غرفة في الطابق السفلي: "**وارتمت سلمى ووردة اللتان تضامنتا للمرة الأولى، وقد أنهكهما التعب وأضناهما الخجل على سرير واحد، سرير الخادمة، لأنّ الحرة كانت عاجزة عن ارتقاء السلم إلى مخدعها..**"[3]

أمّا البيت الثاني هو البيت الذي سكنه حسن وعائلته عندما استقروا في مدينة فاس بعد رحيلهم من غرناطة، وكان بيتا شعبيا ضيقا لا يرقى إلى بيت الطفولة بغرناطة، وصفه السّارد قائلا: "... **غير بعيد عن سوق الأزهار في آخر درب مسدود، بيتا ضيقا يعادل نصف الذي كنا**

1- غاستون باشلار: مرجع سابق، ص38.
2- أمين معلوف: ليون الإفريقي، ص19.
3- المصدر نفسه: ص16.

نسكنه في غرناطة، وكان بابا مدخله واطئا ومنفرا إلى حد أنّه لم يكن بالإمكان الوصول إليه، إلاّ بالغوص في مستنقع من الوحل..."[1]

وهذا المقطع الوصفي يعرض فيه الكاتب بيت فاس للقارئ حيث يبين من خلاله الوضع الاجتماعي وتدني المستوى المعيشي للعائلة، لأنّ هناك فرقا واضحا بين هذا البيت والبيت العائلي بغرناطة: " **داخل هذه الجدران العابقة بالنتن والعفن، فقد كان يسافر في ذاكرته ولا يعود إلا على مضض...**"[2].

فبين جدران البيت الحاضر يسرد والد الوزان ذكرياته عن البيت الغائب (بيت غرناطة) على حد قول باشلار: " **فالبيت هو ركننا في العالم، فسيبدو أيأس بيت جميلا، فالإنسان يأوي إلى ركنه ليحمي أحلام اليقظة ويتيح للإنسان أن يحلم**"[3]، ورغم رائحته العفنة وضيق مساحته المقلق فقد غدا البيت لدى عائلة الوزان فضاء للأمن والاستقرار والحماية في بلد غريب عنهم، فالبيت ينسي الإنسان همومه مهما كان نوعه وحجمها، وهو مكان للحماية والطمأنينة لكونه حيزا مغلقا، ومركز ثقته على قول باشلار " **يركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية**"[4].

البيت الثالث في (رواية ليون الإفريقي) مسكن حسن في القاهرة ، وهو بيت منحته له الصّدفة، حيث أعاره له قبطي مصري خوفا من نهبه من قبل الجيوش العثمانية، وصفه صاحبه لمضيفه قائلا: " **إنّه بناء أبيض تحيط به أشجار النّخيل والجميز يقوم على رابية صغيرة في الطرف الشمالي من المدينة القديمة على النيل مباشرة..**"[5]، ولكونه مسيحي الدّيانة فقد عكس البيت عقيدته من خلال الأشياء التي يحتويها:" **وفي البيت صليب وأيقونة، بإمكانك نزعها إذا كان يجرح شعورك..**"[6]، والواضح أن البيت يعبر عن الوضعية الاجتماعية الميسورة الحال لصاحبه لكون موقعه الاستراتيجي المهم المطل على نهر النيل.

1- المصدر نفسه: ص119.
2-المصدر نفسه: ص120.
3- غاستون باشلار: مرجع سابق، ص44.
4- المرجع نفسه: ص42.
5- أمين معلوف: ليون الإفريقي، ص 282.
6- المصدر نفسه: ص282.

ويعد بيت القاهرة المكان الحامي لحسن الوزان أثناء تفشي وباء الطاعون بالمدينة، وعند الغزو العثماني لها، ورغم أنّه كان مكانا عابرا في حياته إلاّ أنّه كان نقطة تحول كبيرة لعلاقته بنور الجركسية، حيث عقد قرانه بها في هذا البيت القبطي: "....**جرى الزواج بيسر وبساطة لأّن نورا، كانت أرملة، فقد التقى في منزلي لتناول الطعام بعض الأصدقاء والجيران، وفيهم كاتب بالعدل من أصل أندلسي**....." [1].

أمّا في روما فبداية كان قصر البابا أنجلو هو البيت الآوي للوزان حاملا طابع الفخامة والرّقي والمستوى المعيشي الجيد، يقدمه الكاتب كاملا بتفاصيله، باستثناء غرفة إقامة حسن: " **منذ وصولي إلى قصر القديس أنجلوا، وهو قلعة أسطوانية ضخمة أوصلوني إليها عبر درج حلزوني، وأجلست في حجرة صغيرة مؤثثة بسرير وكرسي وصندوق خشبي**.."[2].

إنّ ضيق غرفة الحسن في القصر وصغرها وخلوها من الأثاث اللازمة كالخزانة والسّجاد وغيره، تجعل البطل يشعر بالغربة والوحدة والاضطراب الشديد، يحوس خياله بين الماضي والمستقبل المجهول، ويزيد عذابه وإحساسه بالقلق حين يزلج باب الغرفة الثقيل بإحكام، وكأنّ القضية ليست قضية ضيافة.

يمارس بيت البابا نوعا من العزلة، يصير كالسّجن والمنفى ويكبّل حرية البطل ويبعده عن أهله ووطنه، فقد اقتيد إلى روما رغما عنه وقُدم هدية للبابا الذي استضافه في قصره: " **الحق أن قدومك إلى هذا المنزل قّد تّم خلافا لإرادتك وبوسائل لا يمكننا أن نقرها**..."[3]، فقصر البابا يمثل فضاء للغربة والتحكم والاستعباد، عن طريق فرض التعميد والتنّصر، ويمكن القول أنّ الرواية تعرض بيت البابا بدلالات جعلته ينزاح عن وظيفته الحقيقية التي وجد من أجلها المتمثلة في السكن والإقامة.

ويقل حضور البيت في (رواية حدائق النّور) لكون ماني يجوب أقطار الأرض في سبيل نشر رسالته، ولم يستقر في مكان معيّن يمكن اعتباره مستقرا له، باستثناء مكان بستان النخيل

1- المصدر نفسه: ص314.
2- المصدر نفسه: ص364.
3- المصدر نفسه: ص367.

مقر نشأته الأولى وترعرعه إلى أن اشتد عوده، ولعل تسميته يحيل إلى مكان مفتوح لكن الحقيقة غير ذلك، فبستان النخيل أو بستان الأسنيين هو مكان إقامة مغلق لأصحاب الملابس البيضاء الذين انضم إليهم ماني وهو في سن الثالثة تابعا لوالده.

وقد أسهب الكاتب في إعطاء تفاصيل هذا المكان وموقعه ومرد ذلك كون البستان بؤرة مركزية في تحريك أحداث الرواية، إذ أنّ الظروف التي عاشها ماني والقواعد الصّارمة المبالغ فيها من تحريم كل شيء جعلته منقذا للبشرية من الظلمات التي كانوا يعانوها، فالمكان كما يرى النقاد يحفظ ذكريات الإنسان السيئة أو الإيجابية، فهو لا يقتصر على كونه ذا أبعاد هندسية، بل يتعدى ذلك إلى التأثير في الحضور الإنساني.

ويحدد الكاتب موقع البستان: ".. **فنزولا من ماردين على مسيرة يومين من القناة الكبرى التي حفرها الجدود شرقي جدلة، كان يقوم بستان النخيل الذي يحكمه سبتابي سيّدا ومرشدا..**"[1]، ويتميز هذا المسكن بالاتساع الشديد وتعدد مرافقه، التي تدل عليها حركة الشخصيات وهي تنتقل من ركن إلى آخر، فينفتح على مساحات استغلها الأسنيون أراض للحرث والزّرع منها يقتاتون، لكونهم يتقيدون بأنظمة غذائية صارمة، حتى أنهم لا يأكلون قط ما يأتي من الخارج.

يضم البستان أيضا البيت المقدس، أو المكان الذي تقام فيه الشعائر: "**عندما جثا المرافقان أحدهما بجانب الآخر في البيت المقدس..**"[2] وقاعة الطعام: ".. **جميع الإخوة في قاعة الطعام انقسموا حول ثلاث موائد طويلة متوازية يترأس أوسطها سيتابي...**"[3]، ويحوي البستان كذلك مكتبة وهي المكان المحبب والحميم لدى ماني، أين يجد حريته ويعبر عن آرائه بالرّسم على أغلفة الكتب، رغم أنها مراقبة من قبل المرشد، فليس بإمكان ماني قراءة أي كتاب اختاره، خاصة إذا كان مؤلفه وثني بنظر أصحاب الملابس البيضاء: "... **ومع ذلك فقد بقي مضمارا كان يحرص فيه ماني على عدم التظاهر، فمن جميع أبنية البستان كان هناك واحد، المكتبة، لم يكل قط على اجتياز عتبته..**"[4].

1- أمين معلوف: حدائق النور، ص27.
2- المصدر نفسه: ص67.
3- المصدر نفسه: ص67.
4- المصدر نفسه: ص68.

يمثل المكان في بنائه المعماري دلالات تشّكل القيم المتحكمة في ساكنيه، والسّخرة التي كانوا يقومون بها يوميا، ونلمسها في ثنايا أجزائه المكونة له، ومع أن البستان هو مكان إقامة ماني الآمن الذي احتضنه منذ صغره وآواه من البرد والخوف، والملاذ الآمن والمستقر الدافئ له ولوالده إلاّ أنّ ماني كان يضجر من المكان ، ناعتا له في كثير من المواضع بالمكان البائس والمشؤوم والمنسي: "**لن أبقى طويلا في بستان النخيل هذا المشؤوم..**"[1]، وأيضا : " **تريد أن تقول لي أنّ في بستان النخيل البائس متسعا لي....**"[2]، وفي موضع آخر: "... **ولا يزال في وسع المرء أن يمارس ديانة من اختياره في بستان منسي...**"[3].

بالتالي فالبيت الآوي بستان النخيل يحيد عن دلالاته الأساسية التي جعل لها ليحيل إلى دلالات أخرى مناقضة لها، فالبستان يعني العزلة عن العالم عند ماني: " **فأنا بحاجة على الأخص إلى التسكع في هذه المدينة كيفما أتفق، لقد آن الأوان لكي أرى كيف يعيش العالم..**"[4]، ومقر للنفاق والإلحاد وتشويه للدين، ومكان للعبودية والإذعان والجثو: "**كانت تسلط عقوبات على من لا يتمثل للأوامر ويخرق القواعد والقوانين: صوم إجباري، جلد، نقل ماء ببراميل كبيرة طافحة، صلوات تكفير لا تنتهي..**"[5].

ولم يجد ماني الراحة في المكان إلاّ في معتزله السري، الفضاء المفتوح الذي أقامه لنفسه ليبتعد عن الجماعة، وفيه يجلس ويستلقي، ويبكي ويتهلل أو يحلم، وكثيرا ما يناجي نفسه بصوت جهير غير مبال بافتضاح سره، يصف الراوي المكان بقوله: ".. **وأقام لنفسه قضاة عزلة، مملكة طفل لا تطأها قدم رجل قط، وكان يهرع إليه ما إن يتسنى له ذلك، وكان ذلك في مكان تتلوى فيه ترعة "دجلة" وسط دغل من النخيل المنتصب بعضه لصق بعض، مرصوصا بشكل نصف قمر "المنحني بعضه الآخر فوق الماء وكأنه يشرب..**(..).. **ويجد المرء نفسه في شبه جزيرة من العبق والظل..**"[6]، غير أنّ هذه اللحظات التي يقضيها في مكانه الأليف والحميم نادرة، وتكون عادة عند هروبه بين عملين من أعمال السّخرة التي لا تنتهي، فالمكان المغلق المتمثل في بستان

1- المصدر نفسه: ص68.
2- المصدر نفسه: ص86.
3- المصدر نفسه: ص 104.
4- المصدر نفسه: ص99.
5- المصدر نفسه: ص42.
6- المصدر نفسه: ص42.

النخيل مارس على الشخصية سلب حريتها التي وجدتها في المكان المفتوح المتمثل في القرية، فالعلاقة بين الإنسان والمكان تقوم على مبدأ الحرية.

وتقدم (رواية موانئ المشرق) نموذجين للبيت: بيت طفولة الأب كتبدار أضنة، وبيت الأب وعائلته بجبل لبنان، ويمر أمين معلوف بوصف النموذجين مرورا سريعا في الغالب، وقد يعطي بعض التفصيلات أو الأوصاف في أحيان قليلة ومن هذه الأحايين ما جاء في وصف بيت أضنة: " **كانت دارا منتصبة في وسط المدينة، وفي نفس الوقت ، نائية عن الأنظار، لها أسوار شاهقة وحديقة من الأشجار الكثيفة، مشيدة من حجر رمادي يتوهج تحت المطر ويكتسي في الجفاف، غبارا ترابيا ناعما، كان الناس يمرون قربها متظاهرين بعدم رؤيتها**"[1]، ويتبين أن بيت كتبدار مكان منعزل ونائ عن المدينة ويهابه كل من يمر بجانبه: " **ولا ريب أنّها تمثل إليهم مرتعا للمخاوف الغامضة.**"[2].

فالكاتب استثمر وصف البيت للدلالة على أصحابه، فتلك المخاوف مرتبطة بأي دار تملكها العائلة الحاكمة التي ينحدر منها والد عصيان، وأيضا مخاوف متعلقة بالجنون الذي يسكنها وبالطبيب كتبدار الجد التي راحت الشائعات تنسب إليه ممارسات سرية، كما يحيل وصفه إلى الحالة الاقتصادية الميسورة التي تتمتع بها العائلة، ورغم انغلاق المكان وانعزاله إلاّ أنّ اتساعه جعل منه منطلقا للحرية، حيث غدا مقرا للاجتماعات والنقاشات الحرة المتعددة بين فئات التيارات المختلفة والديانات والجنسيات العديدة: " **كانت دارا للكلمة الحرة** ..(..).. **ولا يعني ذلك أنّ دارنا في أضنة كانت وكرا للمؤامرات والدسائس**"[3].

ويظهر البيت كمكان لنبذ الاختلاف وفضاء للحوار بين الأنا والآخر، إذ يقصده

أناس من مذاهب وأجناس شتى، والجامع الإنساني في هذا المكان هو تحقيق حرية التعبير والرأي، ورغم هذه الحرية فإنّ بيت كتبدار يبدو سلبيا إلى حد كبير، فنراه يبعث على الضيق والخوف والتوجس لكل سكان أضنة، ومن الطبيعي أن يكون الإحساس بالمكان مرتبطا بنوعية

1- أمين معلوف: موانئ الشرق، ص29.
2- المصدر نفسه: ص29.
3- المصدر نفسه: ص29.

علاقته بالشخصية التي تتفاعل معه، فبيت كتبدار يمثل مكان مغلقا منزويا يثير الخوف والرهبة لسكان المدينة، بينما يجسّد فضاء للحرية والانطلاق والإبداع لدى ساكنيه وزواره، حيث أسسّ صاحبه داخله ناد للتصوير بمساعدة صديقه نوبار.

ولا يجد القارئ وصفا دقيقا له من الدّاخل ولكن يجد الحديث عن ناد للتصوير كمكان جمالي يعتبر علامة من علامات الانفتاح الثقافي والاجتماعي على العالم الخارجي، وهذا يبرز فقط الوظيفة الأساسية التي يؤديها صاحب البيت والد عصيان.

ويصف عصيان بيت لبنان قائلا: "... **لقد شيد والدي استعدادا لزواجه العتيد، منزلا فخما من الحجر الرّملي في ضواحي بيروت، في المكان المعروف بتلة، الصنوبر على طراز الدّار التي فارقها**"[1]، ورغم أن والد عصيان متعلقا ببيت الطفولة بأضنة وذكرياته، إلاّ أنّه فارق المكان بإرادته نظرا للظروف السياسية اللاّمستقرة وحالة اللأمن التي تعيشها أضنة، وحقد سكانها للعائلة الحاكمة التي ينحدر منها، فضلا عن اضطهادهم لصديقه الأرمني، لذلك نجد أنّ بيت الجبل شيد على طراز بيت الطفولة الذي يظل عالقا في الذاكرة طوال العمر، لكي يتسنى للشخصية إيلافه والتعود عليه، وتذّكر ذكرياته وأركانه المتشابهة، فانتقال من بيت أضنة إلى بيت جبل لبنان لم يبتر العلاقة الحميمية التي تربطه ببيت النشأة والطفولة، بل بيت لبنان استمرار لبيت أضنة.

فالمكان الحميم يرمز للانتماء والاحتواء الإنساني، وبيت أضنة " **هو مكان الطمأنينة الذي يعد في أحد تجلياته أموميا، وهو تجل مشترك، قد يكون له بعض تجليات أخرى خاصة نحو المكان**"[2]، ويصف الراوي البيت من وجهة نظره قائلا: " **لقد عرفت داره المشيدة من الحجر الرّملي على تلة الصنوبر، لم أدخل إليها قط، بل كنت أمر أمام بوابتها في الحافلة التي تقلني إلى المدرسة، أذكرها جيدا فهي لمتكن شبيهة بأي دار أخرى –لا عصرية ولا ريفية ولا عثمانية–بل هجينة الطراز**"[3].

1- المصدر نفسه: ص40.

2- سليمان حسن: ممرات النّص والخطاب، دراسة في عالم جيرا إبراهيم جبرا، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1999، ص305.

3- أمين معلوف: موانئ الشرق، ص61.

فوصف السّارد للبيت وفقا لمنظوره كان أداة للتعبير عن موقفي الشخصيتين: كتبدار الابن وعصيان من العالم ورؤيتهما للحياة، اللذان يؤمنان بالتعدد والاختلاف ولم يكونا منحازين لأي مذهب أو عرق، كما أن وصف محتويات المكان يعكس فلسفة كتبدار الابن وموقفه الفكري المتمرد، فاللّوحة المعلقة في بهو منزله للمتظاهرين الذين حاولوا حرق بيت أضنة تشير إلى تحديه للواقع وثورته عليه.

والبيت يرتبط بالأمان والاستقرار وبالطفولة وذكرياتها، وإنّه ينقلب إلى النقيض من ذلك، ويصبح مكانا للتوجس ومصدرا للقلق والنفور، وسجنا للأحلام والطموحات، لدى شخصية عصيان الذي يرحل عن البيت ليستقل من تبعية والده ناشدا الحرية: "**كنت أجد أفراح الطفولة في مكان آخر، في رحلاتي النادرة بعيدا عن منزل الأهل**"[1].

فالبيت يغدو سجنا ويكون الابتعاد عنه أملا في التحرر منه "..**كنا نرحل وتتعاظم سعادتنا كلما ابتعد المنزل عنا**.."[2]، وهذا التنافر بين عصيان والبيت خلافا للأصل، لا يأتي من فراغ بل بسبب انقطاع صلات التفاهم بينه وبين من يسكنون معه: سالم ووالده الذي يفرض قوانين صارمة على أهل البيت، فضلا عن الطموحات والآمال الكبيرة التي كان يعلقها عليه، وبذلك فالبيت الأليف والحميم كان سببا في الشعور بالاغتراب والضغط النفسي:" **لم أشعر أحيانا بأنني سجين هذا المنزل ، دون أمل بالفرار منه**..."[3]، كما تتشكل مشاعر العداء نحوه ويصبح مكانا سلبيا وباردا، فيضطر عصيان إلى هجرة بيته بلبنان ليعيش الانطلاق والحرية والثقة بالذات في بيت آخر بباريس:" **قلت لنفسي يا لسعادتي**..(..)..**ما أجمل الرحيل**..(..).. **ما أروع أنني لم أعد أجلس على مائدة أسرتي** ..(..).. **لا ظل والدي ولا نظرته التي تسبر عيني وأعماقي وأفكاري**"[4]، فوجود الإنسان لا يتحقق إلاّ من خلال علاقته بالمكان، وإنه على قدر إحساس الإنسان بارتباطه بالمكان يكون إحساسه بذاته والعكس.

1- المصدر نفسه: ص47.
2- المصدر نفسه: ص48.
3- المصدر نفسه: ص62.
4- المصدر نفسه: ص 63.

وتعرض رواية صخرة طانيوس نمطا من البيت الذي يبلغ الاتساع والفخامة حدا يصبح فيه قصرا، البيت هو قصر الشيخ فرانسيس إقطاعي الضّيعة، حيث يشكل المكان البؤرة المركزية في الفضاء الكلي للرواية، فهو يجذب إليه معظم الأحداث وأغلب الشخصيات، ليكون مسرحا لتحولاتها وصراعاتها وأفعالها، ومكوّناته الرئيسية لا تعرض دفعة واحدة، بل انطلاقا من تصور يبدأ من كل جزء ليصل إلى الكل وتبعا لتحركات الشخصيات، ولا تكتمل صورته إلا بانتهاء الرواية.

وفضاء القصر بكامله يتشكل من أجزاء متجاورة تكون ضبابية لوحدها، لا تبين ملامح المكان للوهلة الأولى دفعة واحدة، فالوصف لا يأتي بصورته المتكاملة للمكان، بل كما يقول جنات: " **سيعمد الراوي إلى تجزيئ ذلك الوصف، فينتقي منه بحسب ما يستدعي نمو النص**"[1]، و أول قطعة يتكون منها القصر قاعة الأعمدة وهي مكان مهم يستقبل فيه شيخ الضّيعة سكانها للاستماع إلى شكواهم، يصف الكاتب محتوياتها قائلا: " .. **السجادة على الأرض والأقواس على السقف**"[2] وفي موضع آخر: " **وكان الجدار في قاعة الأعمدة خلف المكان الذي اعتاد الشيخ الجلوس فيه مزدانا بلوحة عريضة وعالية كتبت عليها شجرة العائلة**"[3].

واللوحة تشير إلى افتخار وزهو الشيخ الدائم بنسبه الذي ينحدر منه، وتعليقها في الجدار عاليا يوحي إلى أنّه وريث سلالة عريقة من المشايخ ترجع إلى السلالة النبوية الشريفة، فالمكان في طاقته الدّلالية يتضمن لغة إيجابية تنطق بها الأشياء والأثاث التي تخلق الشعور بالعظمة والقوة، والوصف لقاعة الأعمدة دون غيرها من الغرف يؤكد وجود قيمة فكرية يسعى الخطاب إلى إنتاجها "**فالفضاء المشخّص داخل نص أدبي هو فضاء كاشف لإيديولوجية معينة**"[4].

ويحوي القصر أروقة وأجنحة عدة، منها جناح الشيخ ومكان راحته وممارساته المشبوهة مع النساء، حتى أنّ كثيرا من نساء القصر يخشين الدخول إليه، خوفا من إغرائهن والوقوع في

1- جيرار جنات: "الأدب والفضاء"، الفضاء الروائي، مرجع سابق، ص32.
2- أمين معلوف: صخرة طانيوس، ص93.
3- المصدر نفسه: ص50.
4- يوري آيزنزقايك: "الفضاء والمتخيل والأدلوجة"، الفضاء الروائي، مرجع سابق، ص129.

الخطيئة، منهن لمياء زوجة وكيله: " **افهمني أخشى الدخول إلى هذه الغرفة...**"[1]، نجد أيضا جناحا متواضعا خاصا بمعاونه وأمين خزينته جريس، يسكن فيه مع عائلته: " **ويشغل جناحا متواضعا بالمقارنة مع أجنحة سيده، ولكنّه أفضل تأثيثا من أجمل بيوت الضيعة...**"[2]

ويحيلنا وصف جناح جريس إلى المكانة الاجتماعية والاقتصادية العالية التي يتمتع بها صاحبه بالمقارنة مع حال أهل الضيعة، ورغم أن القصر وجناح الوكيل بالتحديد يرتبط بالأمان والاستقرار لكونه مكان الحماية لعائلته، إلاّ أنّه ينقلب إلى مكان للمهانة والعار والمذّلة، ومصدر للشقاء لدى طانيوس نجل جريس فالقصر بالنسبة إليه مكان يصادر حريته وكرامته، ويدفع به إلى الشعور بالاحتقار والخضوع والاغتراب، ما جعله يغادره إلى بيت ستولتون المتواضع: " ... **لا ريب أن قصر الشيخ كان رحبا، ولكن عالمه مستور بجدران عالية وتقبيل الأيادي، كانت الدّواة تتوارى خجلا، والمسابح تتخايل، أمّا في منزل القس، فكان الاحترام يواكب المعرفة..**"[3]

يضم القصر جناحا لزوجة الشيخ " **انزوت في غرفتها أو تحديدا في شرفة غرفتها..**"، فاستقلال الزوجة بجناح خاص بها عن زوجها يدل على الخلافات الموجودة بينهما، بسبب تصرفاته الصبيانية وخيانته المتكررة لها، فغدا القصر بالنسبة لها مكانا إجباريا ليس من اختيارها، مكانا مرفوضا يحد من كرامتها وكبريائها ويظهر ذلك عندما عادت إلى أهلها ورفضت العودة للقصر، وبذلك اهتزت وضعفت العلاقة الحميمية مع هذا البيت عش الزوجية وانعدم انسجامها، فرفض الزوجة للقصر هو شكل من أشكال المقاومة ضد تصرفات زوجها ومغامراته العاطفية التي تخدش أنوثتها.

يقدم خطاب (صخرة طانيوس) بيتا آخر هو منزل القس ستولتون، مكان استقرار طانيوس بعد ضيقه من بيت طفولته (القصر)، ويصف الكاتب بناءه المعماري الخارجي بقوله: "...**لم يكن البيت فسيحا، ولكنه يوحي بمزيج من الرّقة والصّلابة، بفضل قرميد السطح الهرمي الشكل، والشرفات المتناسقة، والنوافذ المقوسّة، واللبلاب الذي يغطي الجدران..**"[4]، وأيضا: "**مررت**

1- أمين معلوف: صخرة طانيوس، ص41.
2- المصدر نفسه: ص28.
3- المصدر نفسه: ص135.
4- المصدر نفسه: ص121.

أمام بيت قس إنجليزي، فوجدت على بوابته علم مملكته..."[1]، وفي موضع آخر: ".. **كانت تمتلك بستانا صغيرا، إلى جانب أحواض من الزهور كالنرجس، والقرنفل، وأجمة من اللاّوند ومربع من الورد،..(..).. وقد أقمت زوجة القس بينهما سورا بسيطا من الحجارة المتراكمة، ولكنها تحدد سياجا رمزيا**"[2].

يكشف الوصف السابق للبيت عن ثقافة صاحب البيت الإنجليزي المختلفة عن ثقافة أهل الضّيعة، ويؤكد على أنّ مميزات الشعوب وخصائصها تتباين وتختلف من خلال طرق بناء منازلها، فذلك "**أنّ طرق بناء المساكن تكون نتيجة رؤية جمالية لها علاقة بالمعطى الحضاري لذلك المجتمع**"[3]، وقد يتجاوز الكاتب وصف البيت في عمومه من الدّاخل إلى وصف الغرفة، ويكون لهذا التركيز و الاهتمام بداخل البيت ما يبرره، فهو لا بد أن يخبرنا بأشياء أكثر خصوصية وأكثر وضوحا، فيما يتعلق بالحالة الاجتماعية والحالة الاقتصادية لصاحب البيت، فيصف غرفة طانيوس ومحتوياتها في بيت القس بقوله: " **كانت غرفته مريحة في دار ستولتون، تضم رفا وضع عليه صف من الكتب الصغيرة وخزانة مسمرة في الحائط ومرقد حطب، ونافذة زجاجية تطل على أحواض الزهور التي تخص زوجة المحترم**"[4]، فتحيل محتويات الغرفة إلى اهتمام القس بالمعرفة وسعة علمه وكثرة زواره: " **فإنّك إذا وصفت البيت وصفت الإنسان، فالبيوت تعبر عن أصحابها، وهي تفعل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه**"[5].

أمّا (رواية رحلة بالداسار) فيقدم فيها الكاتب أربع أمثلة عن البيوت، وهي أماكن استقر بها بالداسار فترة زمنية محددة أثناء رحلته، ونلاحظ أنّ حضور البيت في الرواية قليل ومرد ذلك أنّ الشخصية الرئيسية غير مستقرة، ودائمة الترحال من مكان إلى آخر.

بيت الشيخ إدريس هو المثال الأول للبيت الذي تعرضه الرواية، وهو مكان إيجاد بالداسار كتاب المئة، ووصفه الكاتب دون إسهاب، وبجمل قصيرة مقتضبة: " **يا إلهي كمكان بيته معتما.. (..)..و كم كان فقيرا ..(..).. دفعت البوابة الرئيسية المفتتة، وألفيت نفسي في حجرة**

1- المصدر نفسه: ص151.

2- المصدر نفسه: ص121.

3- صالح ولعة: المكان ودلالته في رواية مدن الملح، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010، ص165.

4- أمين معلوف: صخرة طانيوس، ص136.

5- حسن بحراوي: مرجع سابق، ص43.

أرضيتها وجدرانها عارية، كان إدريس يفترش الأرض، على بساط بلون الوحل..."[1] أيضا:" **لو قيل لي أنّي سأعثر عليه في هذه الخرابة.."**[2]، كذلك: " **أيعقل أنّ هذا الكتاب الذي يسعى وراءه العالم .. في أحقر البيوت**" [3]، ويكشف الوصف عن الحالة المزرية والفقر الذي يعيشه الشيخ إدريس، كما يدل وجود كتاب المئة في هذا البيت المعدم على أنّ كل فئات المجتمع بفقرائها وأغنيائها تؤمن بنهاية العالم المتوقعة في بداية عام 1666م.

والمثال الثاني بيت الخياط وهو مكان حماية بالداسار ومرافقيه من الأمطار، وقد استضافهم صاحب البيت ليومين، حين أنقذوا حياته خلال الرحلة، فصمم مجازاتهم على هذا العمل النبيل: " ... **وسوف تمضون الليلة في ضيافتي، وليس في أي مكان آخر**"[4]، ولم يهتم الكاتب بتفاصيله ولا بمحتوياته، لأنّ المكان خارج حدود تنامي الأحداث وحركة الشخصيات في الرواية، لذلك تقع عليه التعمية وتطمس معالمه.

المثال الثالث: بيت أليعازار في طرطوس: وهو مكان توقف بالداسار ومن معه لقضاء ليلة ولأخذ قسط من الراحة من مشقة الطريق، والبيت هو ملك لأحد أقرباء صديق يهودي تعرف عليه بالداسار في رحلته: " **أخبرني ميمون أنّه ينوي قضاء الليلة في ضيافة نسيب عزيز له في المدينة، بدلا من البقاء في الخان مع سائر المسافرين، وأنّه يتشرف بدعوتنا لقضاء الليلة تحت السقف الذي يأويه، أنا وزوجتي، فضلا عن ابني شقيقتي وخادمي**"[5].

يصف لنا الكاتب البيت من الخارج مقدما صورة إضافية عابرة لصاحب البيت وحالته المادية: "..**ذهبنا جميعا إلى دار ذلك النسيب المدعو أليعازار، وهو رجل متقدم في السن ويملك ثروة كبيرة، كانت داره دليلا على هذه الثروة، فهي تتألف من طابقين وسط بستان من شجر التوت والزيتون، وقد فهمت أنّه يعمل في تجارة الزيت والصابون..**" [6]، فالكاتب يعطي للقارئ صورة عن شخصية أليعازار على هامش المكان ، حيث يراد بها الكشف عن حضور الإنسان في المكان

1- أمين معلوف: رحلة بالداسار، ص22.
2- المصدر نفسه: ص22.
3- المصدر نفسه: ص31.
4- المصدر نفسه: ص51.
5- المصدر نفسه: ص74.
6- المصدر نفسه: ص75.

وتألقه الوجودي فيه، ويعني " **أنّه يصف الإنسان وهو إلى جوار المكان وليس من حيث صلته به ووعيه إياه**"[1].

ولكون البيت هو المكان الآوي لبلداسار، فمثله مثل الفندق الذي يبيت فيه النزيل ليلة أو أكثر، دون أن تنشأ بينهما علاقة ألفة وحميمية، إلاّ أنّ بالداسار كان يشعر بسعادة حقيقية في بيت مضيفه، لاقترابه عاطفيا من مارتا حلم شبابه، حيث ناما في غرفة واحدة متعانقان حتى الصباح ولا يربط بينهما رابط الزواج.

والبيت هو مكان مغلق، لكن يبدو منفتحا لجمعه تحت سقفه شخصيات ينتميان إلى ديانتين مختلفتين: اليهودية والمسيحية: " .. **لربما اعتقد أنني أخفي سببا آخر، غير معلن – يتعلق بريب بديانته–يمنعني من النوم في داره ... غير أنيّ سارعت في القبول شاكرا له حسن ضيافته، وعدنا إلى البهو، يتأبط كل منا ذراع الآخر..**"[2].

المثال الرابع: بيت غريغوريو: وهو آخر بيت استقر فيه بالداسار بجنوى وشهد فيه نهاية سنة 1665 وبداية سنة الوحش، ويذكر الكاتب في الرواية أنّ البيت عبارة عن قصر كبير تحيط به حديقة، دون ذكر تفاصيل أخرى: ".. **يملك القصر الذي أنا موجود فيه اللحظة، قرب كنيسة القديسة مادالينا، على التلال المشرفة على المرفأ..**"[3] ، ويكشف لنا المقطع السردي عن التدين الشديد لعائلة غريغوريو من خلال موقعه الاستراتيجي بجانب الكنيسة، وهذا ما توقفنا عنده لاحقا في أحداث الرواية: ".. **فقد أخبرني أنّ زوجته التي تدعى أوياتينا، تتميز بورعها الشديد، تفارقه كل سنة طوال فترة الصوم**"[4]

جسّد بيت جنوى في البداية المكان الأليف الذي وجد فيه بالداسار الأمان كأنه بيت طفولته، ووجوده وكينونته: " **لقد استضافني في داره وكأنها داري..**"[5] وأيضا: " **اسكن داره وكأنني**

1- حسن بحراوي: مرجع سابق، ص46.
2- أمين معلوف: رحلة بالداسار، ص76.
3- المصدر نفسه: ص264.
4- المصدر نفسه: ص269.
5- المصدر نفسه: ص363.

في داري، وأتنزه في حديقته .."[1] ولكن سرعان ما يتحول البيت إلى مكان سلبي بارد وغريب، بمجيء زوجة مضيفه، فتهتز العلاقة الحميمية مع هذا البيت، فيغادره بالداسار إلى الفندق: "..**أحسست بنفسي غريبا ، بل خطر ببالي الرحيل**"[2] وكذلك: " ..**لم أعد شخصا مرغوبا في هذه الدّار** .."[3]، ونتبين أن البيت في (رواية رحلة بالداسار) لا يتعدى كونه مجرد مكان الإقامة المؤقتة.

2-النّزل: ويعد مكانا مغلقا لأنه يمثل مكان إقامة مؤقتة بالنسبة لنازليه، مكان بديل يشعر فيه المقيم بالأمان والاحتماء رغم الإحساس بعدم الانتماء في بلد لا يمت له بصلة، وقد جسد في خطاب معلوف الروائي مأوى مؤقتا يوفر الراحة والحماية، و في (رواية سمرقند) كان النزل فضاء للهدوء والراحة من عناء السفر، ومثل نقطة تحول لأحداث الرواية بالتقاء الخيّام بحسن الصّباح، عندما لم يجد غرفة شاغرة فاقترح عليه صاحب الخان مشاطرة حسن غرفته، يصف معلوف الخان محددا موقعه: " .. **وخارج المدينة خان للقوافل في ظل أشجار النخيل، وله سور مستطيل بأبراج صغيرة للمراقبة، وفناء خارجي للبهائم والبضائع، وفناء داخلي تحيط به غرف صغيرة للنزل**.."[4]

ويعطي الكاتب صورة سلبية عن الفنادق الموجودة بفاس في خطاب (ليون الإفريقي)، فتبدو سيئة السمعة أغلبها: " **فإذا كان قد زار فاس في صباه فإنه لم يزل يذكر سمعة بعض الفنادق كانت من السوء ، بحيث لم يكن إنسان محترم من أهل البلد يرغب في اجتياز أعتابها، أو مخاطبة أحد أصحابها، لأنّ من كانوا يسكنونها كانوا معروفين بالهوى**.."[5]، لذلك فأهل حسن بكونهم غرباء في المدينة لم يجدوا فندقا حسن السمعة إلا بشق الأنفس وبأسعار مرتفعة:" **وكان علينا التأكد من عدم الوقوع في أحد تلك الأمكنة السيئة السمعة، أن تبحث عن فندق بجوار جامع القرويين، فهنا كان ينزل الأثرياء من المسافرين التجار، على الرغم من ارتفاع أسعار الغرف فيها بالنسبة للفنادق**

1- المصدر نفسه: ص265.
2- المصدر نفسه: ص286.
3- المصدر نفسه: ص286.
4- أمين معلوف: سمرقند، ص81.
5- أمين معلوف: ليون الإفريقي، ص117.

الأخرى، فإنّها لم تكن تخلو قط من النزلاء الذين كانوا يعيشونها بكامل قواهم..."[1]، ومثّل الفندق بديلا للبيت ومستقرا لحسن وعائلته إلى أن اشتروا بيتا.

وفي (رواية صخرة طانيوس) مثل النزل مكان لجوء طانيوس ووالده هربا من مطاردة رجال الأمير جراء اقترافهما جريمة قتل، وقد وصفه الكاتب:" **كان النزّل عبارة عن خان للتجار العابرين، ومتاهة من الدكاكين والشرفات والأعمدة المتصدعة، كان بناء قديما، شبه فارغ من الأثاث، ولكنه أكثر الفنادق المضيافة في المدينة**"[2].

ونلاحظ من خلال الوصف أنّ المكان خال نوعا ما من الأثاث بالإضافة إلى أنّه من الفنادق القديمة التي عادة ما تكون أسعارها منخفضة مما يسمح للهاربين المكوث مدة غير محدودة، لكونهما فرا من بلدتهما دون سابق إنذار أو تخطيط، وبالتالي فما بحوزتهما من المال فقليل لن يكفيهما للنزول في فنادق فاخرة جديدة ومؤثثة.

كان المكان في البداية يمثل لهما مصدرا للخوف والقلق، لأنهما غريبان إضافة إلى تذكرهما جريمتهما الحديثة التي لم تفارق ذاكرتهما: "... **في الأسابيع الأولى عاشا في خوف من أن يفطن أحدهم لأمرهما.. لا يخرجان إلا تحت جنح الظلام، سويا..**"[3]، رغم أن الأمان والطمأنينة تنشده الشخصية في الأمكنة المغلقة عادة، أما المكان المفتوح فيمثل لها الخوف والمطاردة.

ولكن بمرور الأيام أضحى المكان يجسد لهما الملاذ الآمن، وأصبحا يتحركان بكل حرية، فأحس طانيوس بسعادة لا مثيل لها بتحرره من قيود الضّيعة وأسوار ذلك القصر الذي يذكره دوما بالعار والمذلة، فلقد أعطى النزل لطانيوس شعورا قويا بالحرية، فكان بمثابة المنقذ له من الموت الذي ينتظره هو ووالده بل من الخضوع والخنوع والغربة التي يعيشها في قريته، كما ألهمه روح التجدد والسعادة بامتلاك الوجود: " **هل كان يجب أن أرحل إلى المنفى وأحط الرجال يائسا في**

1- أمين معلوف: ص118ص119.
2- أمين معلوف: صخرة طانيوس، ص191.
3- المصدر نفسه: ص191.

هذه المدينة الغريبة، وفي هذا الخان ..(..).. هل كان يجب أن تلفظني أمواج الحياة لتسنح لي هذه اللحظة من السعادة؟.."[1].

3-الديوان الملكي: ونقصد بالديوان الإدارة التابعة لسلطة الملك، يشتغل فيها موظفون سامون يرتبون أعماله وشؤونه وقضايا الدّولة، وتمثل في (رواية سمرقند) في ديوان أبي الطاهر في مدينة سمرقند، وديوان نظام الملك في أصفهان.

أما المكان الأول: ديوان القاضي يعد مكان بداية سطوع نجم عمر الخيام في سمرقند، حيث برأه حين اقتيد له بتهمة تعاطي الكيمياء، وعرّفه على جمهور مثقفي سمرقند وقدمه لملوكها، فضلا عن ذلك فقد أعطى القاضي عمر الخيام كتابا خاويا كهدية ليسجل فيها رباعياته خفية عن الأعين المتربصة به في كل مكان، فالدّيوان هو مكان ولادة مخطوط سمرقند الحدث الرئيسي في الرواية: " ...**احتفظ بهذا الكتاب، وفي كل مرة يتشّكل فيها بيت من الشعر في خاطرك**..(..) .. **أكتب فيه في هذه الأوراق التي ستبقى طي الكتمان**..."[2].

والواضح أن ديوان القاضي هو مكان مغلق، يتم فيه تسوية المشاكل العالقة في سمرقند ومحاكمة الخارجين عن القانون، ولكنّه يتحول عن دلالته الأساسية لينفتح ويحيل إلى دلالة أخرى هي التشجيع على كتابة شعر محظور، الجريمة التي يعاقب عليها القاضي، بالإضافة إلى منح الحرية لشاعر متهم بالزندقة.

والدّيوان الملكي هو مقر الحكومة ومكان إقامة نظام الملك الرسمية وزير دولة السلاجقة، يصفه الكاتب: " ... **يحدق في الغرفة وجدرانها العالية وطبقات السجاد الثلاث التي تغطي أرضها**.."[3]، ويضيف معلومات عنه وعن مهمته :".. **فقد كان بإمكان أي إنسان الدخول، حتى أوضع الأرامل كان مسموحا لهن بغشيان الدّيوان قاعة الاجتماعات، الفسيحة للدّنو من أقوى رجل**

1- المصدر نفسه: ص 199.
2- أمين معلوف: سمرقند، ص26.
3- المصدر نفسه: ص89.

في الإمبراطورية... وهنا فقط يحيط الحرس والحجاب بنظام الملك، ويستجوبون الزوار ويزيحون المزعجين.."[1].

وتكشف المقاطع عن الأبهة والفخامة التي يعيشها وزير الدولة، بالإضافة إلى اهتمامه بشؤون الرعية والاستماع لانشغالاتهم دون تمييز بينهم، ورغم هذه الرفاهية والفخامة التي يعيش فيها الوزير كذلك تمتعه بمحبة الناس المحيطة به، إلاّ أنّه يشعر بالضيق والوحدة ، وعدم الأمان، وهذا ما صرح به لعمر الخيام: "... **أجد نفسي وحيدا يا خوجة عمر، وحيدا إلى حد القنوط، ديواني خاو وقصري كذلك ، هذه المدينة وهذه الإمبراطورية إنّهما خاويتان.."**[2]،فيظهر الديوان مكانا للخوف والضّيق لدى الوزير الأعظم جراء الدسائس والمؤامرات التي تهدد حظوته ومنصبه في الدولة السلجوقية.

4-مقر الأنجمان: وهو مكان اجتماع أبناء آدم (الأعضاء السريين) للتخطيط لتحرير إيران من التدخل الأجنبي، ويصفه الراوي: " **ووصلنا في النهاية إلى باب نهشه الصدأ، ودفعه رفيقي وعبرنا حديقة صغيرة ذات أشواك إلى بيت من اللبن انفتح بابه، بعد سبع قرعات حادة، وهو يمر على غرفة فسيحة، يضيئها صف من المصابيح المقاومة للريح، كانت معلقة في السقف مترجحة بلا انقطاع بفعل تيار هوائي"**[3].

يعمل المقطع الوصفي الممتزج بالسرد على إيهام القارئ بواقعية المكان، إضافة أنّه يحيل إلى غموض المنظمة السرية، الأمر الذي أدى بعمر لوساج إلى عدم الارتياح، بإحساسه بالغربة والخوف الشديد: " **أما أنا فقد خامرني بأني ركبت متن قارب غير مأمون فما استطعت تحديد نقطة واحدة في أي وجه من الوجوه، وأحسست بحاجة للاستلقاء بأسرع ما يمكن وإغماض عيني بعض الوقت.."**[4]

5-المدرسة الإنجليزية: المكان الذي أسسه القس ستولتون لتدريس الإنجيل واللغة الإنجليزية وقواعدها ومختلف العلوم الأخرى: " **لقد منحته مقرا، فليس لنا مدرسة في السّهلين،**

1- المصدر نفسه: ص ص88، 89.
2- المصدر نفسه: ص91.
3- المصدر نفسه: ص289.
4- المصدر نفسه: ص289.

وكنت أرغب بإنشاء واحدة منذ بعض الوقت..(..).. فقد وعد بتعليمهم الإنجليزية والتركية إلى جانب الشعر العربي والبلاغة.."[1]، ويصفها الراوي بقوله:" **كانت الدروس في مدرسة القس ستولتون تقام في أقدم أجزاء المبنى الذي يتألف من قاعتين مقببتين شبه متناظرتين متطاولتين، ومظلمتين بالنسبة إلى الصفوف المدرسية، وسوف تضم إليهما لاحقا قاعات أخرى، ولكن المدرسة في عصر طانيوس كانت تضم ثلاثين تلميذا لا غير، وتقتصر على هاتين القاعتين، وعلى قاعة متاخمة فيها كتب القس ومكتبته، وقد خصص الطابق العلوي لسكنه الخاص..**"[2]، بهذا النمط يبني الكاتب معمار مدرسة القس وفق مخطط هندسي أجنبي، يختلف عن معمار مدارس الضّيعة والبنية الفكرية للمجتمع الشرقي.

وقد انتسب إلى المدرسة طانيوس الذي جعلها ملاذا للابتعاد عن إهانة أهل الضّيعة له، ورغم انغلاق المكان إلا أنه يمثل فضاء مفتوحا يمارس فيه طانيوس حريته، ومكانا منفتحا على العالم الواسع لقي فيه وجوده وكينونته " **فقد كانت المدرسة أمله بالغد، وفرحته اليتيمة التي لا يعيش إلا لأجلها، كانت مدرسة القس هي التي صالحته مع أسرته، ومع القصر والضّيعة، ومع نفسه، ومع سر ولادته..**"[3]، غير أن المدرسة تمثل لرجال الكنيسة مقرا للزندقة وإفساد أخلاق الشباب، منهم البطريرك الذي حرض رعد قائلا: " **المدرسة الإنجليزية، معقل الهراطقة والمجون، إنك تذهب كل صباح إلى دار إبليس، بغير علم منك**" [4]، أيضا قوله: " .. **أُخرج من هنا أخرج في الحال من هذه المدرسة، لا تعد إليها بعد اليوم ..(..)..إنّ وجودك عار على كل واحد منا**"[5].

6-المتجر: يعد أحد الأماكن المغلقة، هو مقر عمل بالداسار، فيه يبيع التحف والكتب القديمة، وقد اتصف بالعراقة والقدم: " **كان متجرنا من بين متاجر التحف، ومنذ مائة عام، أكثرها تنوعا وشهرة في المشرق، وكان الزبائن يقصدونها من كافة أرجاء المعمورة..**"[6] ويصفه الراوي عبر تحركات الشخصيات: " **يحيل النظر في أرجاء المتجر، محاولا استقراء فوضى الكتب والتماثيل الأثرية**

1- أمين معلوف: صخرة طانيوس، ص96.
2- المصدر نفسه: ص121.
3- المصدر نفسه: ص129
4- المصدر نفسه: ص120.
5- المصدر نفسه: ص124
6- أمين معلوف: رحلة بالداسار، ص9

والزجاجية والمزهريات الملونّة والصقور المصبرة.."[1]، ويكشف الوصف عن محتويات المتجر ونوعيتها.

ويجسد المتجر مكان إضاعة بالداسار الكتاب الثمين (كتاب المئة) وهو الحدث الرئيس الذي تنبني عليه أحداث الرواية، وتعدو علاقة بالداسار بالمكان علاقة تناغم، إلّا أنّه اضطر لمغادرته للبحث عن الكتاب، ولتبديد شكوكه إزاء نهاية العالم.

7-المصّحة: تتخذ المصحة في الواقع مكانا يعالج فيه المرضى من الأمراض: " **لا يركن بزواره المؤقتين يأتونه من أمكنة مختلفة بحثا عن الشفاء، ثمّ يغادرونه، يعيش حركة تجعله مكان انتقال مفتوح على الناس**"[2]، وتدور أغلب أحداث (رواية موانئ المشرق) في مصحة الأمراض العقلية: " **وجدت نفسي، وقد بلغت التاسعة والعشرين من العمر، في ذلك المصّح المعروف بمصح الطريق الجديدة، نعم كان مصحا، لكنّه ذلك المأوى المزعوم للمجانين الأثرياء**"[3]، ويصف الكاتب باقتضاب المكان عن طريق شخصية عصيان التي تعبر عما شاهدته فيه: " ... **عندما استعدت وعيي رأيت جدرانا نظيفة، وبابا أبيض معدنيا وواجهة زجاجية، كانت رائحة الكافور تلف سريري**"[4]، ولم يول الكاتب اهتماما بشكله الخارجي الذي يميزه عن غيره من الأمكنة المغلقة، إنّما يتوقف حضوره في الرواية على كلمة مصحة التي تتكرر كلما تحول الرّاوي إليه عارضا ما يجري داخله من أحداث.

إن الوصف العام لهذا المصح غير واضح ولا محدد، وصورته تكاد تكون ضبابية وأكثر غموضا، وهذا يدل على غموض الممارسات التي كان يقوم بها أطباؤه، واستبقاء المرضى والحيلولة دون استعادة قدراتهم العقلية: " ... **لأنني لم أشعر قط في مصحة المزعوم أنّهم يحاولون شفائي، لا أنا ولا سائر المرضى**"[5].

1- المصدر نفسه: ص9.
2- حبيلة الشريف: مرجع سابق، ص238.
3- أمين معلوف: موانئ المشرق، ص172.
4- المصدر نفسه: ص174.
5- المصدر نفسه: ص172.

ويحيد مكان المصح عن دلالته الأصلية من حيث هو فضاء مغلق يعالج المرضى، ليولد دلالة أخرى متمثلة في أنّه مصدر للتعاسة يصادر الحرية الإنسانية وعقل المقيمين فيه بسلسلة العذابات التي لا تنتهي، فيتحول إلى قفص وسجن إجباري مع حكم مؤبد للمريض: " ... **ومصح الطريق الجديدة، هل هو مشفى؟ قل بالأحرى أنّه كان قفصا، والممرضون والأطباء فيه مروضين، ونحن لم نكن مرضى بقدر ما كنا حيوانات سجينة ومعلولة**"[1].

8-السجن: يعد السجن من الأمكنة المغلقة التي لم تظهر بشكل جلي في خطاب معلوف الروائي، ولكونه مكانا مغلقا فهو يحيل الى دلالات سلبية، فذلك الانغلاق يجسد الخوف والتقيد، لأنّه يصادر الحرية بأوضح معانيها، وذلك أنّ المكان" **ارتباط لصيق بمفهوم الحركة، ويمكن القول إن العلاقة بين الإنسان والمكان، من هذا المنحى تظهر بوصفها علاقة جدلية بين الإنسان والمكان، وتصبح الحرية في هذا المضمار، مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات، أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجي، لا يقدر الإنسان قهرها أو تجاوزها**"[2].

يحضر السجن في (رواية ليون الإفريقي) بدلالته الأولى الأصلية التي تحيل إلى أنه مكان لمصادرة الحرية ومصدر للقهر والعذاب، حيث يزج بحسن الوزان في السجن ظلما من خلال منشور أتهم به، دسّه له راهب فرنسي، فيشعر في هذا المكان بعذاب نفسي وظلم شديد، يقول الراوي: " **سواء كان الأمر مصادفة أمكان مكيدة مدبرة فقد اقتادوني إلى قصر القديس أنجلو وحبسوني في زنزانة**"[3].

ولم يهتم الكاتب كثيرا بتقديم السجن ووصفه هندسيا، أكثر من اهتمامه بنقل إحساس الشخصية اتجاهه وعلاقته به، ولكون السجن مكانا مغلقا فهو معاد دائما وهذه المعاداة نابعة عن مصادرة الحرية وإحساس السجين بالظلم والخوف، حيث كان الوزان يعيش في زنزانة تحت

1- المصدر نفسه: ص174.

2- يوري لوتمان: "جماليات المكان"، عيون المقالات، ط2، الدار البيضاء، دار قرطبة، 1988، ص68.

3- أمين معلوف: ليون الإفريقي، ص405.

ضغوط نفسية، يشعر بالبرد والظلام فضلا عن العزلة والصمت: " **الظلام، البرد، الأرق، القنوط، الصمت**..(..).. **ولكيلا أصاب بالجنون فقد استرجعت عادة الصلاة، خمس مرات في اليوم**"[1].

كما ينزاح السجن عن دلالته التي وضعت له ليكرس جمالية مفارقة، إذ لم يأت معاد للشخصية الرئيسة على الدّوام، بل يصبح مكانا أليفا يتخذ أبعادا إيجابية، حيث حين اختطف الوزان واعتقل في زنزانة البابا، كان يعامل باحترام وكانت طلباته كلها مجابة، كأنه ضيف لا سجين:" **وجعلتني نبرة الاحترام آمل في أن أعامل بعد اليوم معاملة أقل قسوة** ..(..).. **وكأن القضية قضية فندق متواضع لا قضية سجن، إذ استثنينا الباب الثقيل المحكم الإزلاج من الخارج**"[2]، فقد أصبح السجن فضاء للحماية من مدينة لا يعرف أهلها ومصدرا للأمن والسكينة رغم مصادرة حريته: " **لم أكن أحتفظ بأية مرارة ولا بأي غل**.."[3].

وفي (حدائق النور) يغدو السجن مكانا مغلقا ومفتوحا في الوقت ذاته، حيث يزج الملك بهرام ماني في السجن المتمثل في فناء مبلط تابع للقصر، مع توافد الزوار لرؤيته دون انقطاع: "**أسلم ماني للتعذيب بالحديد** ... **فقد كان محتجزا وحسب في فناء مبلط من موقع الحراسة** "[4]، ورغم انفتاح المكان نوعا ما، إلاّ أنّ علاقته المتوترة بالشخصية زادته انغلاقا أكثر، فماني مهموم بمصير رسالته، فباحتجازه توقفت دعوته لهداية الناس وتبيين الحق والنور لهم وتفريقه عن الظلمات، فغدا مكان السجن فضاء لمصادرة دين ماني والتخلص منه.

ويبدو أنّ صمود ماني رغم التعذيب الذي يقع عليه يعود إلى أن لا فرق لديه بين الفضاء الخارجي والفضاء الداخلي السجن، فكلاهما يجسدان فضاء مغلقا بالنسبة إليه، فماني الذي كان يمتلك حريته ويعيش خارج أسوار سجنه، يشعر على المستوى المعنوي بأنّه في سجن بتسليم بهرام السلطة بعد قتله لأخيه هرمز نصير الدعوة المانوية، فالملك الجديد يود الانتقام من ماني ووضع حد لدعوته: " **كان نفس ماني عامرة بالمرارة في ذلك العام المضطرب، والأعياء أيضا،**

1- المصدر نفسه: ص405.
2- المصدر نفسه: ص366.
3- المصدر نفسه: ص375.
4- أمين معلوف: حدائق النور، ص293.

وبوعي مقيم، فحكم هرمز ما كان ليكون في نظره سوى فرجة متأخرة وعابرة في سماء من الظلمات.."[1].

وعليه فحضور السجن وذكره يقل في الخطاب الروائي لمعلوف، فمنها ما كان مسرحا للأحداث بشكل ليس بالقليل كما هو الحال في (رواية ليون الإفريقي)، ومنها ما كان السجن فيها موجودا بنسبة ضئيلة نحو (رواية حدائق النّور).

2-الاماكن المفتوحة:

ونقصد بالمكان المفتوح المكان الذي يكون مفتوحا من جانب فأكثر على الطبيعة، ويتمثل المكان المفتوح في خطاب معلوف الروائي في القرى والمدن، وليس بالضروري اعتبار هذا المكان المفتوح مكانا للشعور بالارتياح وانشراح الصّدر، ومن الأمكنة المفتوحة نقترح ما يلي:

1-القرية: إن القرية هي فضاء منفتح يعيش فيه الأفراد كما في المدينة، لكنها لا تتسم بسمات المدينة ولا بخصائصها، وتفتقر لأبسط المرافق الضرورية، وليس للقرية حضورا إلاّ في روايات: (سمرقند، ليون الإفريقي وصخرة طانيوس).

وتظهر القرية في خطاب (سمرقند) من خلال قرية آلموت: مكان عيش الإسماعيليين، حيث يصفها الكاتب قبل الاستيلاء عليها كالتالي: " **كانت ألموت يومذاك قرية محصنة، قرية بين عدة قرى يعيش فيها عددا من الجنود وعائلاتهم، وبعض الحرفيين، وبعض المزارعين وحاكم عيّنه نظام الملك..**"[2]، ويتضّح أن سكان القرية موالون لحاكم تابع للدولة السلجوقية، مما يؤكد على تصميم الصّباح الاستيلاء عليها ونشر عقيدة الإسماعليين فيها، لتحدي نظام الملك، إضافة إلى عدد سكانها القليل، مما أتاح للصّباح وأتباعه الاستقرار بها وإقناع سكانها باعتناق عقيدتهم، وعليه فقرية آلموت تُعدُ المكان الأول والوحيد في الدولة يعلن أهلها الولاء للحسن ولدينه الجديد،" **بدأ حسن بإرسال بعض الرفاق من أبناء المنطقة، فأخذوا يخالطون الحامية ويدعون إلى**

1- المصدر نفسه: ص283.

2- أمين معلوف: سمرقند، ص134.

اعتناق العقيدة، وما هي إلاّ أشهر حتى كان في وسعهم أن يعلنوا لسيدهم أن الأرض قد مهدت، وأن في مقدوره أن يأتي..."[1].

ورغم ضعف إمكانات القرى الاقتصادية والثقافية، إلا أن قرية آلموت تتمتع بكل ما يمكن أن يجعلها قرية مستقلة قائمة بذاتها لا تحتاج إلى إمدادات الدولة، حيث بذل الصّباح كل المجهودات كي تكون آلموت قرية متينة وقوية وصامدة ومقاومة للحصار الذي فرضه نظام الملك على سكانها: " **وعرف السيّد كيف يتجنب الضربة، فبدلا من أن ينتشل ما يلزمه من ماء من الأنهار المجاورة حفر في الجبل شبكة هائلة من المناقع والأقنية لتجميع مياه المطر وذوبان الثلج...**"[2] ، وأقام الصباح كذلك آبارا للتموين يحفظ فيها الزيت والخل والعسل، وجمع كذلك الشعير وسمن الغنم والثمار المجففة بكميات كبيرة كافية للصمود زهاء عام من الحصار الكامل.

ورغم متانة وانفتاح آلموت، إلا أنها تمثل لسكانها فضاء مغلقا، فيه يفتقدون للحرية ويعانون القمع والظلم، إضافة إلى الخوف من الموت المتربص بهم في كل لحظة، سواء من جنود الوزير الأعظم أومن مريدي حسن الصّباح، وقد استبعد الصّباح عن القرية كل الآلات الموسيقية وكل المسكرات وكان إذا عثر على أصغر مزمار كسره على مرأى الجماعة، وكان العقاب على المسكرات أدهى وأمر، فالقرية تعيش عزلة تامة بقوانين صارمة.

ولكن القرية تتحول إلى مكان منفتح على كل الأفراح والحريات والعيش الرغيد بموت حسن وخليفته وبفضل المخلص المنتظر: "**عندما مات الأب في عام 1162، خلفه الابن المتمرد من غير عقبة، ولأول مرة من زمن طويل عمت فرحة حقيقية أزقة آلموت المكفهرة..**"[3].

تمثلت القرية في خطاب (صخرة طانيوس) في ضيعة كفريبدا، المقاطعة الإقطاعية التي يتزعمها الشيخ، هي المكان الإطاري لأحداث قصة طانيوس، تقع في جبل لبنان المنطقة المتنازع عليها بين المصريين والأتراك العثمانيين، وكفريبدا قرية متواضعة، صغيرة المساحة، ليست أغنى من القرى المجاورة، حيث عمت بها المجاعة حين أقام بها صهر الشيخ وحاشيته شهرا، إذ نفذت

1- المصدر نفسه: ص134.
2- المصدر نفسه: ص 169، ص170.
3- المصدر نفسه: ص189.

موارد القرية الغذائية في خمسة أيام، لم يتطرق الكاتب لوصفها لكن القارئ يكتشف معالمها التيبوغرافية وبيوتها وأزقتها من خلال تحركات الشخصية الرئيسية طانيوس.

تعكس القرية حياة الخضوع والإذعان والإذلال التي يعيشها أهلها مقابل الحماية والرعاية وأخذ الغنيمة، يقول الراوي: " ..**كانوا يسلكون، كثرا كل صباح، طريق القصر لانتظار استيقاظه من النوم، متدافعين في الرواق الذي يفضي إلى مخدعه، وحين يطل عليهم، تلهج حلوقهم بالأدعية التي يهمسونها**.."[1] ، حيث كان أهالي كفريبدا يقبلون يد الشيخ علانية ويتفاخرون بذلك بقولهم لقد رأيت يد الشيخ هذا الصباح، عوضا عن قبلت يد الشيخ.

والقرية لم تتغير ولم تتطور حتى بتغير زعيمها، إذ بقيت على حالها وهيئتها تلك بمجيء روكز، فالإقطاعي هو السيد والبقية هم خدم وعبيد، إضافة إلى خوفهم وإحساسهم بعدم الأمان، حيث لما كان الشيخ فرانسيس زعيما للضيعة كانوا مطمئنين وآمنين حتى على حساب كرامتهم وتقبيلهم ليده، إضافة إلى ذلك إرهاق الجيوش المصرية كواهلهم، بسبب الضرائب والتجنيد القصري لشبابها، وتجريد الأهالي من السلاح.

إن فضاء القرية رغم انفتاحه، اكتسب طابع الانغلاق وهذا الانغلاق لم يضفه شكله التيبوغرافي أو عناصره المكانية بكونها فضاءات في حد ذاتها، وإنما أضفته سلوكات أهله من خضوع وخنوع وإذلال، لذلك نجد طانيوس يتضايق من المكان، ويلوذ بالفرار خارجه كلما سنحت له الفرصة،" **فالفضاء غالبا ما يفرغه الإقطاع من أبعاده النفسية والاجتماعية ويحوله إلى مجال إضرار، فهو أقرب إلى السجن النافي للحرية والكرامة.**"[2]

وفي (رواية حدائق النّور) يكشف فضاء القرية عن الكبت العقائدي والنفسي والاجتماعي الذي يعيشه ماني ومالكوس في بستان النخيل، فلقد مثلت القرية النجاسة والكفر بالنسبة لأصحاب الملابس البيضاء " **إنّ لمرة واحدة لكثيرة، لقد انغمستما في النجاسة والكفر**"[3]،

1- أمين معلوف: صخرة طانيوس، ص18.

2- عبد الصّمد زايد: المكان في الرواية العربية، الصوّرة والدلالة، دار محمد علي للنشر، تونس، 2003، ص224.

3- أمين معلوف: حدائق النور، ص21.

بينما جسدت فضاء الانطلاق والتحرر لدى ماني وصديقه، حيث كانت ترعة القرية بداية لدعوته بنزول الوحي عليه.

2-المدينة: وتعد المدينة " **المكان الذي يجمع شتات الشخصيات التي لا رابط بينها غيره، فيصبح هو صلة الدّم الجغرافية التي تقوم على أساسها شبكة العلاقات**"[1]، وما يلفت النظر امتداد المدن في خطاب معلوف على أساس الثنائية الضدية (الشرق/الغرب) وعلى النحو التالي: المدينة الشرقية والمدينة الغربية، لكون الكاتب يعمل جاهدا على بناء جسر يربط الشرق بالغرب.

أ-بنية المدينة الشرقية:

يطالعنا الخطاب الروائي على مدن شرقية كثيرة، منها مدن تاريخية تؤطر للقارئ أحداثا تاريخية هامة من تاريخ الشرق الإسلامي القديم والحديث، من هذه المدن: سمرقند وأصفهان، غرناطة، المدائن، أيبكتان، فاس ومدن أخرى: القاهرة وأضنة، جبل لبنان، حيفا، جبيل، ويصف الكاتب هذه المدن وصفا عابرا لكونها أماكن حقيقية غير متخيلة ليتيح للقارئ الفرصة كي يبحث عن معالمها في وجودها الحقيقي.

1-سمرقند: وهي مكان انطلاق أحداث الرواية ووجهة عمر الخيام القادم من نيسابور، ومكان ولادة رباعيات الخيام "مخطوط سمرقند"، مدينة الحلم الذي يتحول وهما، يصفها الراوي تبعا لرؤية شخصية الخيام: " ... **يحيل طرفه طويلا، فلا يرى إلاّ الماء والخضرة والمرابع الزاهرة، وشجر السّرو الذي شّذ به أمهر البساتين، في صورة ثيران وأفيال وجمال منيخة وفهود متواجهة تبدو وكأنها تستعد للوثوب**.."[2]

تتميز المدينة بسمعتها الطيبة وخصال أهلها المتصفون بالكرم والجود وقرى الضيف: "**كثيرة هي المدن التي تزعم أنّها أكثر ديار الإسلام قرى للضيوف، غير أنّ سمرقند وحدها ستحق هذا اللقب**.. "[3]، تتصف كذلك بالتمرد والمقاومة والصمود: "... **أربع مدن ولدت تحت شعار التمرد**

1- حافظ صبري: " الحداثة والتجسيد المكاني"، مجلة فصول، العدد 12، يوليو 1984، ص165.
2- أمين معلوف: سمرقند، ص20.
3- المصدر نفسه: ص31.

سمرقند ومكة وبالرمو...، فما حدث قط أن خضعت لحكامها.."[1]، يتبع أهل المدينة المذهب السني،لذلك كانت المحطة الأولى لدعوة حسن الصّباح، حيث تمكن في بداية دعوته الاستيلاء عليها، ولكن السلاجقة حرروها: " **أنبأني رجالي عن وصول زعيم الهراطقة إلى سمرقند..**"[2]

كما يعيش أهل سمرقند الخوف على عقيدتهم المحاصرة من كل صوب: " **الخوف يحدث هنا هوولید الخوف، إنّ عقيدتنا محاصرة من كل صوب، من قرامطة البحرين، ومن إمامية قم الذين يترقبون ساعة الثأر، ومن الطوائف الثنتين والسبعين، ومن الروم في القسطنطينية، ومن الكفرة من جميع الأصناف..**"[3]

كما يكشف المكان عن محنة الفيلسوف والمفكر والعالم حين يعيش في وسط لا يفهم ما يريد، حيث شهدت سمرقند الصّراع القائم بين المفكر والمجتمع: " ...**لا نريد فيلسوفا في سمرقند..**"[4]، حيث تم اقتياد عمر الخيام عند دخوله سمرقند إلى القاضي بتهمة الهرطقة لكونه فيلسوفا: " **أينبغي أن أصبح عجوزا كي أعبر عن أفكاري**"[5].

رغم مصادرة مدينة سمرقند حرية الخيام إلاّ أنّها ما زالت لديه موضع الحلم، الإلهام الذي لم يجده في أي مدينة من المدن التي زارها، الإلهام الذي جعله يكتب مخطوطة سمرقند بأشعار تفوح بالحب والفلسفة:" **لن أبغض هذه المدينَة حتى ولو اكتست الحقيقة وجه ذي الندبة الحقيقي، وحتى ولو قدر أن تكون هذه الليلة الرطبة آخر الليالي..**"[6]، سمرقند المدينة سحر الشرق تتحول إلى فضاء موارب ومعادل موضوعي للوهم والسّراب، الخوف والعنف، اللاّحرية، ولكنها تبقى الحلم الذي لم يحققه عمر الخيام ولن يتحقق.

2-أصفهان: مدينة أخرى تعد بؤرة مركزية لأحداث هامة لرواية (سمرقند)، مدينة أصفهان التي يرحل إليها عمر الخيام مفارقا سمرقند تلبية لدعوة نظام الملك، هي مدينة تاريخية

1- المصدر نفسه: ص 34.
2- المصدر نفسه: ص127.
3- المصدر نفسه: ص32.
4- المصدر نفسه: ص13.
5- المصدر نفسه: ص25.
6- المصدر نفسه: ص20.

عريقة، وأكبر مدن فارس وأجملها، حيث يقول الفرس: أصفهان نصفي جيهان، نصف الدنيا، هي ليست بمدينة بكل ما في الكلمة من معنى، بل واحة تحوي مدينتين: جي واليهودية: "**فاسم أصفهان لمتعرف به مدينة وإنّما عرفت طويلا واحة كانت تقوم فيها مدينتان متميزتان، تفصل بينهما مسافة ساعة من السير هما "جي" و"اليهودية""**[1].

يصف الكاتب المدينة بما فيها من بنايات وأسواق: " .. **والحق أنّها قائمة على ارتفاع خمسة ألاف قدم، ولكنّ أصفهان تأوي كذلك ستين فندقا ومئتي صيرفي وصرّاف وعدد لا يحصى من الأسواق المسقوفة، ومحترفاتها تغزل الحرير والقطن وسجادها وأقمشتها وأقفالها تصدر إلى أبعد المناطق، وورودها تتفتح ألف نوع ولون، وغناها مضرب الأمثال، وتجتذب هذه المدينة، أوفر مدن العالم الفارسي سكانا، جميع الساعين إلى النفوذ والثروة والمعرفة**"[2].

يكشف الوصف عن التطور والازدهار الذي عرفته المدينة في عصر السلاجقة، والدور الكبير الذي لعبه نظام الملك في بناء وتشييد المدينة، طامعا في تخليد التاريخ لاسمه، حريصا على دحض أية منافسة ممكنة تزحزحه من منصب الوزير الأعظم للدولة، " **طف غدا بأحياء أصفهان، تر أفواج العاملين في الحضر والبناء والحرفيين الغارقين في العمل، ففي كل مكان تنتصب المصّحات والمساجد والفنادق والقلاع وقصور الحكومة، وما هي إلا أن يكون لكل مدينة مهمة مدرسة كبيرة تحمل اسمي المدرسة النظامية**...(..)..**إنّه لعصر مبارك**.."[3]، وتعد أصفهان فضاء للنزاعات الشخصية، والنزاعات المذهبية المستمرة بين نظام الملك الذي يمثل السلطة وحسن الصّباح الذي يمثل المثقف المتطرف الذي يدافع عن عقيدته.

3-طهران (فارس): من المدن الشرقية التي ذكرت في الرواية وكانت مسرحا لأحداثها، وهي محطة عمر لوساج بنيامين القادم من الغرب لاكتشاف الشرق والبحث عن مخطوط سمرقند (رباعيات الخيام)، يقدم الكاتب معلومات اقتصادية ودينية وسياسية عن المكان والمنتجات التي ينتجها، والمعتقدات التي يؤمن بها أهلها، عن طريق حوار داخلي يراجع من خلاله لوساج ما حفظه وما تعلمه عن المكان الذي سيزوره لأول مرة: " **ما المنتجات الممكن تصديرها من فارس؟**،

1- المصدر نفسه: ص88.
2- المصدر نفسه: ص86.
3- المصدر نفسه: ص90.

إنها خُمر كرمان والجمان والفيروز والسّجاد وتبغ شيراز، وحرير مزندران، والحرير ومباسم الغلابين المصنوعة من خشب الكرز.."[1].

كما يبين الكاتب التنوع الديني والتعدد المذهبي والطائفي الذي تعيشه بلاد فارس والذي كان سببا في النزاعات: " **ازدهرت منذ الأزل على الأرض الفارسية، الزرادشتية والمانوية، والإسلام السّني، والشيعي والفرقة الإسماعيلية التي أسسها حسن الصّباح، وفرق أقرب إلى عهدنا هي البابية والشيخية والبهائية..**"[2]، ونلاحظ أن المدينة تتمتع بوضع اقتصادي جيد، مما يدل على أنّ مشاكلها ليست اقتصادية بل مشاكل سياسية وعقائدية بالدرجة الأولى.

تمثل مدينة طهران فضاء للاستبداد ومصادرة الحريات والتضييق على الآراء والأفكار، خاصة الأفكار المنادية بالحرية والديمقراطية، وتعد مكانا للنفوذ الأجنبي، حيث طرد جمال الأفغاني من إيران لأنّه أراد الحدّ من الامتيازات الأجنبية والمطالبة بإقامة دستور ومحاولة الإصلاحات السياسية، حيث يقول: "**ليس في ركن واحد من ديار الإسلام أستطيع أن أعيش بمنجاة من الاستبداد..**"[3].

واهتمت (رواية ليون الإفريقي) بحضور المدينة، حيث قسمت الرواية إلى أربعة أقسام، كل قسم يحمل اسم مدينة كانت بؤرة مركزية لتنقلات الوزان وارتحالاته، فمن المدن الشرقية نجد غرناطة وفاس والقاهرة.

4-غرناطة: تعتبر المدينة الفضاء الأول الذي تنطلق منه الرواية، وهي مكان مسقط رأس الشخصية الرئيسية وعائلتها، لم يصف الكاتب المدينة هندسيا بما فيها من بنايات وحدائق وأزقة، بل تعرض للحديث عن الظروف التي أدت إلى انقسامها وسقوطها بيد القشتاليين، حيث كانت المدينة فضاء للصّراعات القائمة حول العرش بين الأسرة الملكية وفضاء للحروب الأهلية، يقول الراوي: " ... **وفي هذه الحرب التي لا تنتهي، في مدينتنا المقسمة والناس الذين يموتون كل يوم..**"[4]، كما تجسد غرناطة فضاء للاندثار وضياع الهوية، بخيانة السلطان لأهلها حين سلم

1- المصدر نفسه: ص229.
2- المصدر نفسه: ص262.
3- المصدر نفسه: ص214.
4- أمين معلوف: ليون الإفريقي، ص32.

آخر جوهرة العرب في أوربا للعدو باتفاق سري مسبق: "..**هذه المدينة يحميها لصوصها بالذات ويحكمها أعداؤها بالذات..**"[1].

تعد المدينة أيضا فضاء للموت، حيث من يبقى على دينه من أهلها يعدم أو ينفى ويطرد، ومن تنّصر وحافظ على حياته، فقد هويته الدينية وهويته الوجودية: ".. **وكل إنسان كان قد عمّد ويرفض أن يرجع مسيحيا يعتبر مارقا بهذه الصفة يحق عليه الموت..**"[2]، وأيضا " **منحت للغرناطيين الاختيار بين الخضوع والمنفى** .."[3]

فالصراع في غرناطة بين المسلمين والمسيحيين المتنصرين المتمسكين بغرناطة صراعا يحمل هوية وجودية، يبدو في ظاهره كأنّه قضية صراع على المكان بكونه جغرافيا واجتماعيا ودينيا، إلاّ أنّه في الحقيقة يعكس صراعا وجوديا حضاريا على هويته بين زمنين، وفي تجليات هذا الصّراع يأخذ المكان مفهوما جدليا إما الموت أو الحياة[4].

5-فاس: تعد المدينة الفضاء الثاني في حياة الشخصية الرّئيسية حسن الوزان، حيث انتقل مع عائلته إليها بعد حدث سقوط غرناطة ويصفها الكاتب باقتضاب فيما يلي: " ..**كان يحيط بفاس على مدّ النظر صف من التلال المرصعة بعدد لا يحصى من البيوت المصنوعة من القرميد والحجر، مزينة في أغلب الأحيان بمربعات من الخزف كما في غرناطة، هناك في ذلك السّهل الذي يقطعه النهر يقوم قلب المدينة، وعلى اليسار عدوة أهل القيروان، وفي وسطها جامع القرويين ومدرستهم، وذلك البناء الفسيح ذو القرميد الأخضر..**" [5].

يتضّح من خلال الوصف أن فاس مدينة المنفى قبلة الكثير من المهاجرين المنفيين منذ القدم دون غيرها من المدن الأخرى، نظرا لمكانتها العلمية التي تتمتع بها، وتمثل بكونها بلدا إسلاميا مكانا بديلا عن الوطن المفقود، وفضاء للأمان والسكينة والمستقر الذي تتوفر فيه

1- المصدر نفسه: ص34

2- المصدر نفسه: ص148

3- المصدر نفسه: ص95.

4- مروان ياسين الدليمي: "غياب الشخصية الساردة، حضور السارد العالم بكل شيء"، صحيفة الزمان، السنة السابعة عشرة، العدد:4992، 2015/01/04، www.azzaman.com. تاريخ الاطلاع: 2016/05/10

5- المصدر نفسه: ص110.

الحياة بكرامة دون خضوع بالإضافة إلى حرية ممارسة الشعائر الدينية للمسلمين واليهود على السواء.

وفاس مدينة المتناقضات فمن جهة تعد مكانا للعلم والتفقه بالعلوم الدينية والورع، فأغلبية سكانها ختموا القرآن: " **ولمعرفة ما يعنيه ختم القرآن في حياة مؤمن ينبغي أن يكون المرأ قد عاش في فاس، مدينة العلم التي يبدوا أنّها بنيت حول مدارس، كما تبنى بعض القرى حول عين ماء أو ضريح واليد..**"[1]، ومن جهة أخرى نجدها مدينة لشيوع الشعوذة والسحر ومكانا لفساد الذمم والتهتك وحتى السحاق: "**يسمي الناس الذين خبّروا الحياة طويلا هؤلاء النسوة –سحاقيات – لأنّ من عادتهن أن تستعمل إحداهن الأخرى، الأمر الذي لا أستطيع التعبير عنه بعبارات أكثر حشمة، وعندما كانت المرأة تأتي لزيارتهن كن يلقين في روعها أنهن على صداقة مع الجنّ..**"[2]، وكذلك: "**وهكذا زرنا نحن الثلاثة بعد بضعة أسابيع رجلا محترما جدّا في المدينة ،وهو راق منجم ويقوم دكانه بجوار جامع القرويين..**"[3].

5–القاهرة: وتعتبر المدينة من المدن الشرقية التي استقر فيها حسن مدة زمنية معيّنة عندما طرد من فاس، حين زارها كانت تعيش مصائبا عديدة ومجازرا دموية ارتكبها السلطان سليم في حق الجراكسة إثر دخول المدينة، فضلا عن وباء الطاعون الذي تفشى في أحيائها وبيوتها بشكل مريع: " **كان الوباء يجتاح العاصمة، وكانت تسّجل كل يوم في سجلات النفوس الرسمية خمسون أو ستون وفاة..**"[4].

كذلك الكوارث الطبيعية منها الزّلزال الذي هز المكان ثلاث مرات متتالية، والبرد الذي تساقط بشكل كبير مما خلف العديد من الخسائر البشرية، ناهيك عن الخسائر المادية: " ..**كما أن الأرض زلزلت يوم الاثنين ثلاث مرات، وفي اليوم التالي سجلت مئتان وأربع وسبعون وفاة، ويوم**

1- المصدر نفسه: ص175.
2- المصدر نفسه: ص127.
3- المصدر نفسه: ص127.
4- المصدر نفسه: ص285.

الجمعة التالي هطل وبل من البرد لم يسمع بمثله في ذلك الفصل من السنة، وأحصى ذلك اليوم نفسه ثلاث مئة وخمس وستون وفاة.."[1].

تعاني المدينة علاوة على هذه المصائب، طمع وجبروت حاكمها الذي يقوم بتجويع رعيته وإقامة حظر تجول من مغيب الشمس إلى شروقها:" **وقد قدّر أنّ أهل القاهرة كانوا قد نقصوا نقصا كبيرا، وأنّهم سوف يزداد تناقصهم، وأن يقتطع من العلة الجديدة مقدارا كبيرا من القمح لا يلبث أن يرسله إلى دمشق أو حلب حيث يستطيع بيعه بثلاثة أضعاف سعره، ومن ليلة وضحاها أخذ ثمن الخبز والطحين يزداد بلا حساب** "[2]، وأيضا: " **من يعثر عليه في الشارع بعد سبع درجات يجلد حتى تسيل دماؤه**"[3].

تتميز مدينه القاهرة بالكوزموبولتزية، وتعايش الطوائف المتعددة، حيث يعطي أحد الأقباط المسيحيين منزله لحسن الوزان المسلم ليستقر به، مع احتفاظ هذا الأخير بالصليب معلق على الجدار، ويظهر هذا التعايش أيضا في زواج نور الجركسية أرملة أمير عثماني من الحسن، ولم تكن القاهرة لدى حسن الوزان سوى فضاء منغلقا يسوده التوتر والخوف، ومحطة مخيبة للآمال زادته قلقا وخوفا من فقدان وطن آخر على غرار غرناطة، فيقرر الرحيل مع زوجته وابنها الى محطة اخرى.

وتحضر المدينة الشرقية في (موانئ المشرق) من خلال أضنة وجبل لبنان وحيفا.

6-أضنة: تمثل المدينة الفضاء الأول الذي تنطلق منه أحداث (رواية عصيان)، المكان الرّحمي ومسقط رأس كتبدار الابن، الذي تركه لأجل صديقه الأرميني، حين كانت المدينة تعيش صراعات طائفية بين الأرمن والأتراك: " **لقد حافظ الأتراك والأرمن على علاقات عمل ولياقات، أمّا الصّداقة الحقيقية والانسجام العميق فهذا لا تشهده تلك الفترة، فالعلاقات بين الطائفتين كانت تتدهور سريعا، وفي أضنة أكثر من غيرها من المدن**"[4].

1- المصدر نفسه: ص286.
2- المصدر نفسه: ص286.
3- المصدر نفسه: ص.292
4- أمين معلوف: موانئ المشرق، ص31.

وتجسد المدينة سجنا للأرمن يكبل حريتهم، ويحرمهم من التواجد في الشوارع مع الأتراك، فحبسوا في منازلهم، ونادرا ما يخرج أحدهم مستسلما لقدره المشؤوم، وتمثل الموت لكونها فضاء للنزاعات الدّموية المميتة: "**شهدت أضنة بعض القلاقل، وعاثّ الناس فسادا في الحي الأرميني..**(..).. **وأحرقت منازل كثيرة من بينها منزل نوبار الذي تمكّن من الفرار مع زوجته..**"[1]، وباندلاع الحرب العالمية الأولى بدأت المذابح في أضنة وغيرها من مدن الأناضول، فجسدت الموت بأتم معنى الكلمة.

رغم انغلاق هذه المدينة على صراعات طائفية ونزاعات دموية إلاّ أنّها تمثل لدى كتبدار الابن والأمير التركي الهوية الضائعة والحنين الدّائم لسلالة عريقة حكمت العالم لقرون من الزمن، ولم تصمد نتيجة النزاعات الداخلية، فتمزقت أشلاؤها واندثرت.

7-جبل لبنان: تعد إحدى مدن لبنان ومكان هروب كتبدار ونوبار من بطش الأتراك واضطهادهم للأرمن، رغم أنّه أرض تابعة لسلطة العثمانيين: "... **إنّ جبل لبنان كان بدوره أرضا عثمانية، غير أنّه اكتسب منذ نصف قرن، وضعا مستقلا مضمونا ومراقبا عن كثب من قبل السلطات العظمى، ولئن لم يكن ملاذا مثاليا للأرمن، فهو يبقى وجهة السفر الأقل خطرا والأكثر مناعة**"[2]، وقد وجد الصديقان في المدينة الأمان الذي افتقداه في أضنة: ".. **ألم نجد هناك ما افتقدناه في أضنة..**"[3]، إضافة للهدوء والسكينة والارتياح، خاصة من الحروب والنزاعات الدّموية والطائفية، وما كان يضايقهما في الجبل سوى المجاعة وانتشار الأوبئة، السبب الذي جعل سكانها يهجرونها.

يعتبر الجبل أيضا مكان ولادة عصيان الشخصية الرئيسية في الرواية، حيث ترعرع فيه إلى أن اشتد عوده لينتقل لفرنسا لدراسة الطب، وسفره هذا في الحقيقة كان نتيجة للضغوطات التي كان والده يمارسها عليه، فإحساسه بالأهل والبلد إحساسا باردا يؤطره القلق والضيق، فكان يبحث في المكان الجديد عن الحرية الشخصية التي كان محروما منها، وعن ذاته التي كان طوال

1- المصدر نفسه: ص34.
2- المصدر نفسه: ص37.
3- المصدر نفسه: ص39.

الوقت يكبتها، بسبب هيمنة والده على قراراته وآرائه: " **ولأنني كنت أرغب وأنا في الثامنة عشر، قبل كل شيء، الانعتاق من هيمنة والدي، وأدرس لأرحل أكثر مما كنت أرحل لأدرس..**"[1].

فعلاقة عصيان بالمدينة تتميز بالتذبذب الذي يتراوح بين نفور وحب وبين هروب وحنين، ففي لحظات السعادة والارتياح يتآلف عصيان مع المكان وفي لحظات البؤس والقهر والضغوطات يضطر للرّحيل، باحثا عن مدينة أخرى تحتضن ضيقه وقلقه حيث اضطر للسّفر إلى حيفا رغم توتر الأوضاع فيها عند خروج شقيقه من السجن وعودته لبيت العائلة: "**وخيم فجأة صقيع على الأجواء ..(..).. أما أنا وكلارا فقد رحلنا قبل نهاية الأسبوع**"[2]

8-حيفا: هي مقر إقامة زوجة عصيان وخالها ستيفان، يسود المدينة توترا بين العرب واليهود، حيث لا يمر يوم دون حصول اشتباكات أو عمليات إرهابية: " **وعند مدخل حيفا، بين شارع فيصل والكنغراوي على مقربة من سكة الحديد ..(..).. عندما أصابت طلقتان طائشتان سيارتنا أعقبها انفجارا هزها رأسا على عقب**"[3]، ولم تكن مدينة حيفا مسرحا لأحداث مهمة في الرواية، لذلك نجد حضورها قليلا، ولم يعط عنها الكاتب أية تفاصيل أخرى.

وعرضت (رواية حدائق النّور) مدينتين تاريخيتين هما: المدائن وأيبكتان.

9-المدائن: تحضر المدائن التاريخية في الرواية كعاصمة الساسانيين الفرس، وقبلة ماني الأولى لنشر دينه الجديد، يقحم الكاتب معلومات تاريخية عن ماضي المدينة عند وصول ماني إليها بقوله: " **إنّ الساسانيين وطدوا ملكهم على أنقاض البارتيين وطردوهم من أرجاء هذه الأرض من بلاد النهرين، في ميديا وحتى أبواب جزيرة: العرب الهند**" [4].

والمكان في بداية دعوة ماني الدينية كان فضاء فسيحا ومنفتحا على الدين الجديد، حيث قابل شاهبور ماني واستمع إليه، وسمح له بالمجاهرة بآرائه وأفكاره المعارضة لمعتقدات السلالة الساسانية في شوارع المدائن: " ... **أن نجيز لأحد رعايانا المخلص ماني، أن ينشر بكل حرية في جميع**

1- المصدر نفسه: ص147.
2- المصدر نفسه: ص150.
3- المصدر نفسه: ص 152.
4- أمين معلوف: حدائق النور، ص103.

مدن الإمبراطورية وقراها رسالته السّماوية التي حازت قبولنا السامي.."[1]، والمدائن هي مركز دعوة ماني حيث عرفت انتماء الكثير من سكانها إلى ماني وأتباعه.

وسرعان ما تنغلق المدينة بالاضطهاد الذي لاقاه ماني بتتويج بهرام ملكا: " **قل لهذين البارتيين بأني لا أريد أن أراهما يجران ثوبهما داخل أسوار المدائن وليرجعا إلى قريتهما ويمكثا فيها إلى الأبد..**"[2]، فأضحت تمثل السجن والتعذيب والموت، فلقد حبس ماني في قصر بهرام وعذّب حتى الموت.

10-أيكبتان: هي محطة من محطات نشر ماني رسالته، تعد المدينة إقطاعة الكهنة منذ أقدم الأزمنة، لذلك فقد عاد منها الرّسول ماني جارا أذيال الخيبة خلفه، يصف الكاتب مدخل المكان بقوله: ".. **عند مدخل أيكبتان أسد في أعلى لبدتة خصلة بيضاء منمنمة، ولكنها مذّلة لأشهر تمثال في الإمبراطورية، وقد نحت بالضبط ليكون طلسما لحماية المدينة من إنهمار الثلج**"[3]، ويتضح أنّ أهل المدينة يؤمنون بالمعتقدات الغيبية والخرافات لتجنبهم مظاهر الطبيعة القاسية، رغم أنّ المكان مقر الكهنة رجال الدين منذ القدم.

ووجد ماني وأتباعه في المدينة عراقيل كثيرة لنشر دينه، منها طبيعة المكان ومناخه القاسي: " **كان البلاء الأول الذي على موكب ماني مواجهته هو القرّ..(..).. وعلى فراسخ من أيكبتان صودفت رقاع الأرض المفروشة بالثلج..**"[4]، بالإضافة إلى المكيدة التي دبّرها بهرام والكاهن كاردير، فقد أخلوا شوارع المدينة من سكانها، ليلقى ماني نفسه وحيدا في موكبه، فلا وجود لمستقبلين له ولا مستمعين لدعوته: "**كانت شوارع أيبكتان خالية عند وصول ماني أوهي بدت كذلك، فقد كانت ريح الصباح قد هدأت وكانت الشمس في كبد السماء..**"[5]

فأصبحت المدينة فضاء مغلقا يجسد المذّلة والعذاب والسجن، حين فرض عليه كاردير حصارا قاسيا مع مريديه: " **فمن غير أن يكون أحد قد ضايق ماني، أو وجه إليه أدنى وعيد، فقد**

1- المصدر نفسه: ص171.
2- المصدر نفسه: ص113.
3- المصدر نفسه: ص196.
4- المصدر نفسه: ص196.
5- المصدر نفسه: ص196.

وجد نفسه ورفيقته في ذلك السجن الغريب، الذي لم تلبث جدرانه أن غلظت بصف ثان من العسكر، ولسوف يقضيان الليلة ثم اليوم التالي، وبعده ليلة مجددا في المكان نفسه بلا نار ولا ماء ولا قوت ولا أغطية أيضا .."[1].

11-جبيل: المدينة مكان ولادة شخصية بالداسار، والمكان الأول لظهور كتاب المئة لمازندراني، لم يصفها الكاتب، لأنها لم تكن بؤرة مركزية لسير الأحداث في الرواية، وبرحيل بالداسار عنها انتهت وظيفتها في المحكي، وتبدو مدينة جبيل فضاء لفشل بالداسار في بعض مجالات حياته، فقد أخفق في الظفر بالمرأة التي أحبّها في شبابه ليتزوجها غيره، كما فشل في الاحتفاظ بزواجه فزوجته تطلقت منه بحجة تعلقها برجل آخر، وكتاب المئة كان بحوزته بعد بحث مضن وباعه في لحظة تشوش ذهني إلى الفارس مارمونتيل "... **يريدني أن أطوي حياتي المحطمة، وأبدأ حياة جديدة..**"[2].

مدينة جبيل تمثل لدى بالداسار كذلك فضاء للغربة، لكونه سلسل أسرة مسيحية استوطنت المشرق، فموطنه الأصلي ليس جبيل رغم استقرار أجداده في هذا المكان، لذا فإحساس الغريب والكافر دوما يراوده " **فقد ولدت غريبا وعشت غريبا** "[3] وأيضا: " **ففي جبيل سأظل دائما الغريب.**"[4]، ورغم شعور بالداسار بالغربة، وإخفاقه في تحقيق حياة اجتماعية أفضل إلاّ أنّ جبيل ذلك المكان المنغلق حقق له السكينة والغنى مما جعله ينسى أحيانا أنه غريب فيها " **عشت حتى ذلك الحين في صفاء وسكينة أحوالي تزدهر، جاها واكتنازا..**"[5]

12-القسطنطينية: هي المحطة الأولى لرحلة بالداسار للحاق بكتاب المئة واسترجاعه من الفارس الفرنسي، والقسطنطينية في لغة أهل جبيل، أحد الأسماء العديدة لإسطنبول، بيزنطة، الأستانة والباب العالي، وقد بلغها بالداسار بعد رحلة مضنية كادت تؤدي بحياته، ذكرها الكاتب دون أن يصفها: " **أمضيت شهرين بطولهما على الطرقات، عبرت سوريا وفيلقيا وطوروس،**

1- المصدر نفسه: ص198.
2- أمين معلوف: رحلة بالداسار، ص276.
3- المصدر نفسه: ص385.
4- المصدر نفسه: ص353.
5- المصدر نفسه: ص7.

وهضبة الأناضول، وكدت أفارق الحياة لا يجدوني سوى الأمل بلقائه، واستعارة كتاب المئة لبضعة أيام.." [1].

ويظهر في القسطنطينية انتهاك موظفي قصر السلطان الشريعة الإسلامية بتعاطيهم الرشاوى، ويبدو ذلك حين أنفقت مارتا كل ما بحوزتها للحصول على فرمان سلطاني يؤكد وفاة زوجها، كذلك عندما طُلب من بالداسار تسديد مبلغ مالي باهض لتبرئة ذمته من تهمة كان بريئا منها مما أجبره على الرحيل:" **إذ كان زعيم عصابة حقير قد سلبك نقودك وأرغمك على تسديد إقرار بالدّين بقيمة مئة وخمسين قرشا لإطلاق سراحك..**"[2].

والقسطنطينية وأهلها ليست بمنأى عن يوم الدينونة وقربه، إذ أصدر الوزير الأعظم للدولة قرارا بمصادرة كل الكتب التي تتنبأ بنهاية العالم في العام نفسه: ".. **وقد زعم أنّ السلطات العليا علمت مؤخرا ببعض التنبؤات المتعلقة بيوم الدينونة الذي أصبح على قاب قوسين أو أدنى، وأنّ أحد المنجمين أخبر كبير الوزراء بأن كل الموائد سوف تقلب عن قريب..**(..).. **وقد أعطى الأمر، خوفا من إثارة الشائعات للهلع والعصيان، بمصادرة وإتلاف كل الكتب التي تعلن قرب نهاية العالم**"[3].

ب-بنية المدينة الغربية:

ينفتح خطاب معلوف على المدينة الغربية بعاداتها ونظامها المختلف عن المدن الشرقية، تلوذ إليها الشخصيات هربا من واقع قهرها، وتغترب فيها بمحض إرادتها: (كموانئ المشرق، صخرة طانيوس، رحلة بالداسار)، أو تجبر الشخصية على الارتحال إليها كشخصية الحسن في (رواية ليون الإفريقي)، ومن هذه المدن نذكر أهمها: باريس، فاماغوستا، مونبيليه، روما، لندن، جنوى.

1-باريس: تعد المدينة في رواية سمرقند فضاء الحرية الفكرية والإبداعية حيث يقابل مخطوط سمرقند (رباعيات الخيام) الشرقي الاهتمام الشديد، ويترجم إلى الفرنسية، ويقوم مفكرون بدراسته وشرح أبياته والوقوف على دلالاتها، متطرقين إلى الحديث عن شخصية عمر

1- المصدر نفسه: ص106.
2- المصدر نفسه: ص147.
3- المصدر نفسه: ص129.

الخيام وحياته ومؤلفاته، بعدما كان في موطنه مهمشا ومحظورا: " **في ذلك الوقت كانت أوربا قد اكتشفت للتو عمر والحق أن بعض المتخصصين كانوا قد تحدثوا عنه في أوائل القرن، وطبع كتابه في الجبر عام 1851 في باريس، ونشرت عنه مقالات في مجلات متخصصة** "[1].

وباريس أيضا الملجأ الذي لجأ إليه جمال الأفغاني عند طرده من بلاده، والمكان الذي يعبر فيه عن آراءه وأفكاره التحررية ضد الاستبداد في الشرق الإسلامي، من خلال صحيفة كان يصدرها من باريس وتنطلق من رزم كاملة إلى الهند والبلاد الغربية: "..**كان ذلك المكان المتواضع يكفيه لإصدار صحيفة كانت تنطلق في رزم كاملة إلى الهند وبلاد العرب**..."[2].

المدينة جسدت الفضاء المنفتح على الحرية والمساواة، الذي وجد فيه المفكر والمصلح ضالته من انفتاح فكري وحرية التعبير: " **لقد عشت في باريس في غرفة معتمة، بيد أنّها تطل على العالم الأوسع**.."[3]، وتمثل في (رواية موانئ الشرق) فضاء للأمل والحياة، فبعد فرار عصيان من (المصحة /الموت) جراء الحرب الأهلية في بيروت، يرحل إلى العاصمة الفرنسية آملا بلقاء زوجته المقيمة هناك، حالما بنسيان مرارة السنوات التي عاشها في المصحة بعيدا عن كلارا، وبوصوله لباريس يحدد موعدا للقائها على رصيف الساعة على جسر نهر السين، فهذا اللقاء لم يتم لا في لبنان ولا في حيفا، فالأنا والآخر اليهودي لم يلتقيا إلاّ في باريس مكان تآلف الأديان ونسيان الضغائن.

2-مونبيليه: وجهة عصيان لدراسة الطب، وللهروب من سلطة وقوانين الأب الصارمة، ولتحقيق وجوده وإحساسه بذاته التي تماهت قسريا مع ذات والده، فوجود الإنسان لا يتحقق إلاّ من خلال علاقته بالمكان، فعلى قدر إحساس الإنسان بأنه مرتبط بالمكان يكون إحساسه بذاته، وعصيان ارتبط بمونبيليه إلى درجة ارتباطه المفروض بوطنه، بالإضافة إلى سعادته باستقلاله عن والده: " **كوني غريبا لم يسبب لي الحرج، بل كنت بالأحرى أشعر بالسعادة لأنّي لست في موطني**.."[4].

1- أمين معلوف: سمرقند، ص 201.
2- المصدر نفسه: ص211.
3- المصدر نفسه: ص213.
4- أمين معلوف: موانئ المشرق، ص65.

ومونبيليه من الأمكنة الغربية المتحررة المنفتحة، وهذا ما ساعد عصيان على التحرر والتخّلص من تقاليد أسرة كتبدار، وجعله أكثر سعادة دون الشعور بالغربة إطلاقا، بل عكس ذلك، كانت المدينة بمثابة وطن له حيث حظي بالاحترام والتقدير والاهتمام، وانخرط في المقاومة السرية الفرنسية لمحاربة النازية، وكان دوره ينحصر في توزيع المناشير.

إضافة إلى ذلك نجد أن مونبيليه تجسد فضاء الانفتاح الحضاري والثقافي ونبذ التعصب الديني والعرقي، إذ نجد أنّ أعضاء المقاومة السرية الفاعلين والّذين كان لهم الفضل في القضاء على النازية الألمانية، مختلفي الجنسيات والديانات، فيجتمع الإسلام والمسيحية واليهودية في مونبيليه وتتعايش هذه الأديان دون حقد أو تعصب، فعصيان مسلم وتركي وكلارا يهودية نمساوية وبتران مسيحي فرنسي.

3-فاماغوستا: مدينة قبرصية مكان هروب طانيوس وجريس جراء ارتكابهما جريمة قتل، والمدينة هي أرض تابعة للعثمانيين أعداء أمير الجبل: " **ولن يفطن أحدهم إلى هويتنا، وفي كل الأحوال إنّنا موجودان على أرض العثمانيين الذين يخوضون حربا ضد الأمير فلماذا نختبئ** "[1].

وجسدت المدينة فضاء للأمان والطمأنينة والسعادة لدى طانيوس، ويبدو ذلك حين حط الرّحال بها وجد عشيقة أنسته أسماء المسؤولة عن اقترافه ووالده الجريمة، وأشعرته بالاهتمام والحب الذي افتقده في ضيعته:" **هل كان يجب أن أرحل إلى المنفى** ..(..).. **هل كان يجب أن تلفظني أمواج الحياة إلى هذا المكان النائي، لتسنح لي هذه اللحظة من السعادة العارمة**..."[2].

وبفعل مكائد ودسائس رجال الأمير ينخدع والد طانيوس ويرحل للبلاد، وينّفذ فيه حكم الإعدام، فيتحول المكان من مصدر سعادة لطانيوس إلى فضاء للحزن والكآبة والقلق والاضطراب، وشعور بالذّنب وانتظار لأخبار الجبل ولعودة القس ستولتون خاصة عند تأزم الوضع في ضيعته والمناطق القريبة منها، حين أرسلت الدّول العظمى سفنها الحربية وجيوشها لوضع حد لأطماع والي مصر وجنوده: ".. **وأمضى الليلة بطولها على الشرفة يراقب أضواء**

1- أمين معلوف: صخرة طانيوس، ص193.

2- المصدر نفسه: ص195.

فاماغوستا تنطفئ.."[1]، فطانيوس لا يبارح مكانه في فاماغوستا، فقد كانت المدينة تنسيه العار الذي لحق ولادته، وأحلامه الصبيانية التي جلبت المآسي للقرية، وكانت سببا في شنق والده غدرا.

4-لندن: هي المدينة التي حصل فيها بالداسار على كتاب المئة، الذي كان سببا في احتراقها: " **فقد أتيت إلى لندن، بعد اجتياز نصف بقاع الأرض سعيا وراء هذا الكتاب، وقد عثرت عليه خلافا لكل التوقعات..**"[2]، ولندن تعرضت للكثير من المصائب، أوّلها الحرب مع فرنسا وهولندا، ثم وباء الطاعون الذي حصد العديد من الأرواح، وأخيرا الحريق الذي قضى عليها نهائيا: " .. **في منتصف اللّيل، بدأت لندن تحترق، وقد أفادني أحدهم أنّ أحياءها تشتعل تباعا، ...(..).. ألمح عبر النّافذة الدّينونة المستقرة، ويتباعث من الشوارع عويل الناس المذعورين..**"[3].

هذه المدينة لم تخفف وطأة الإحساس بالغربة لدى بالداسار، بل ضاعفته نتيجة طبع سكانها وعدائهم لكل من هو غريب عنهم: " **كم أشعر بالغربة في هذه المدينة، وأخال دوما أنّي محط الأنظار لا تعاطف فيها، فلا يوجد بلد آخر يرمق فيه المسافرون بهذا القدر من العداء..**"[4]

5-جنوة: هي مكان استقرار بالداسار وآخر محطة في رحلته، وتعتبر الوطن المفقود الذي وجده بالداسار، طالما حن إليه: " **جنوى مدينتي الأم..**"[5]، وتمثل المدينة أيضا الحياة الجديدة التي يسعى إليها لنسيان فشله في لبنان: " **ساورني الشعور الغريب، أثناء عودتي سيرا على الأقدام، بأنني أبدأ حياة جديدة، في بلد آخر..**"[6]، والملاحظ أن وجود بالداسار في جنوة وقراره بالإقامة الدّائمة فيها واستقراره بها، لم يكن مخططا مسبقا بل من قبل الصّدفة ، حيث أسر في سفينة للقراصنة متوجهة إلى جنوة وفيها فك أسره صديق قديم لعائلته، ومع توالي الأحداث يعرض عليه

1- المصدر نفسه: ص221.
2- المصدر نفسه: ص358.
3- المصدر نفسه: ص377.
4- المصدر نفسه: ص161.
5- المصدر نفسه: ص245.
6- المصدر نفسه: ص269.

غريغوريو الاستقرار في المدينة: ".. **ففي هذه المدينة ولدت قبل ولادتي، وكوني لم أرها قط في حياتي يعزز مكانتها قلبي..**"[1].

لم يصف الكاتب المدينة بقدر تصويره لأحاسيس ومشاعر بالداسار اتجاهها، حيث تبدو له جنوة بشوارعها معشوقته التي طالما انتظرها في أحلامه، والمكان الجاذب له وسعادته وراحته، والفضاء الذي يحقق فيه وجوده ويستعيد من خلاله هويته الضائعة: " **الحقيقة أنّني أيقنت لدى وصولي إلى جنوة بأنني لن أعود أبدا إلى الجبل..(..).. ففي جبيل تعيش أختي الحبيبة، وتوجد تجارتي..(..).. ولكنّي أشعر فيها بالغربة كاليهود، أمّا جنوة التي لم تعرفني من ذي قبل، لقد تعرفت إليّ واحتضنتني، وضمتني إلى صدرها كالابن الضال، أسير في أزقتها مرفوع الرّأس وألفظ اسمها الإيطالي بصوت مسموع ..(..)... أزهو بإحساسي بالألفة في جنوة، وفي جنوة فقط..**"[2].

6-رومة: هي عاصمة البابوية ومكان تنصر حسن الوزان الشخصية الرئيسية في رواية (ليون الإفريقي) ومكان تسميته بليون الإفريقي أو يوهان دوميدشي، إذ عند عودته إلى تونس يقع أسيرا في يد قراصنة صقليين فيقدموه هدية للبابا ليون العاشر، فتتغير حياته جذريا في هذا المكان مختلف عن الأمكنة التي زارها من قبل، يقول: " **وبعد الرحلة الشاقة ووقفات لا تحصى نزلت من غير عباد على أحد أرصفة نابولي أكثر المدن الإيطالية ازدحاما، ثم اقتادوني وحيدا إلى رومة بطريق البر..**"[3].

والكاتب لا يصف المدينة هندسيا بل يصور للقارئ الأحداث الدموية والنزاعات المذهبية، نتيجة هيمنة رجال الكنيسة على تسيير أمور الدولة، فبدت المدينة في أحلك أيامها، مهددة من اللوثريين الذين استولوا عليها في النهاية بأبشع الجرائم التي شهدها التاريخ، يقول الراوي: "**أقسم بالله الذي جعلني أجوب الدّنيا الواسعة، بالله الذي جعلني أعيش عذاب القاهرة، كما عشت عذاب غرناطة، إنني لم أقارب قط هذا القدر من الوحشية..**"[4]

1- المصدر نفسه: ص260.
2- المصدر نفسه: ص432.
3- أمين معلوف: ليون الإفريقي، ص364.
4- المصدر نفسه: ص368.

كما تعاني المدينة من الطبقية والبؤس الاجتماعي، وعدم تكافؤ الفرص بين الرعية، بالإضافة إلى الفساد المتفشي بين رجال الكنيسة أنفسهم عن طريق صكوك الغفران، والرشاوي يقول: " **أردت أن يبقى ماثلا لعينيك على الدوام مشهد البؤس هذا عندما ترى كيف يعيش أمراء الكنيسة، جميع أولئك الكرادلة الذين يملك كل منهم ثلاثة قصور، يتنافسون فيها جاها ومجونا..**"[1]

ورغم الظروف القاسية للمكان إلا أنّ روما تجسد للوزان الحياة الجديدة والسّعيدة، خاصة عند زواجه بمادالينا اليهودية المتنصرة وانجابها: " ..**أنّ روما أذاقتني سعادتين حقيقيتين: السّعادة بمدينة قديمة تنبعث من جديد نشوة الجمال، والسعادة بابن كان نائما على ركبتي المرأة التي أحبها..**"[2].

مما سبق نستخلص مايلي:

ـ ركز الكاتب على وظيفة المكان ودوره في بناء الشخصية ومساهمته في رسم أبعادها وتصوير أحاسيسها ومشاعرها.

-كما قدم البيت من منطلق فكري يتمسك فيه بالنموذج الشرقي دلالة على ارتباط شخصياته بتاريخها وأصالتها وانتمائها الحضاري.

- وصور المدينة الشرقية كفضاء للاستبداد ومصادرة الحريات والتضييق على الآراء والأفكار، خاصة الأفكار المنادية بالحرية والديمقراطية، وبين أن المدينة الغربية الفضاء المنفتح على الحرية والمساواة، والانفتاح الفكري وحرية التعبير ونبذ التعصب الديني والعرقي.

- إن علاقة الشخصيات بالمكان تتمازج بين مشاعر سلبية وأخرى إيجابية، بين عداء وحب وبين هروب وحنين، ففي لحظات السعادة والسكينة تتآلف الشخصية مع المكان، وفي لحظات اليأس والضغوطات تنأى عنه وتشد الرحال باحثة عن مكان آخر، لذلك جاءت أغلب شخصيات الخطاب الروائي غير مستقرة.

1- المصدر نفسه: ص376.
2- المصدر نفسه: ص394.

-بالإضافة إلى أن إحساس الشخصيات بالاستقرار لا يقتصر على المكان المفتوح فحسب، بل على المكان المغلق أيضا كالبيت لدى عمر الخيام وبالداسار والديوان عند نظام الملك والمدرسة الإنجليزية لدى طانيوس، حيث يمثل المكان المفتوح لديها الفضاء الذي لا تشعر معه بالألفة والاستقرار، بل العكس من ذلك تشعر نحوه بالعداء والكراهية والنفور.

الفصل الثالث

بنية الشخصية في خطاب أمين معلوف الروائي

أولا مفهوم الشخصية:

تعد الشخصية من أهم بنيات العمل الروائي، إذ أنها نقطة ارتكاز سرده، بما يحمل من زمان ومكان حدث وحوار وصف ولغة، وقد عدها (فورستر forster) الركن الثاني في الأهمية، ضمن سبعة أركان، وعدها (هنري جيمس henry James) محور الأعمال في مجموعة الأسئلة التي طرحها في مقالته المشهورة (فن القصة): "**ما الشخصية إن لم تكن محور الأعمال؟ وما العمل إذا لم يكن تصوير تصرف الشخصية، وما اللوحة أو الرواية إن لم تكن وصف طباع الشخصية**"[1].

وتكاد تجمع آراء النقاد على الغموض الذي يكتنف مقولة الشخصية، ويعترف (ميشال زيرافا Michel Zeraffa) بذلك قائلا: "**إنه من الصعب تحديد تعبير الشخصية الأدبي**"[2]، ويشاركه في الرأي (فليب هامون Philippe Hamon) حيث يعتبر مسألة صيغ تحليل الشخصية إحدى الركائز الأساسية في النقد، وتشكل عائقا لنظرية الأدب قديمة كانت أم حديثة، فهي مشكلة غامضة وقدمت بشكل سيء، والسبب في ذلك حسب هامون إنما يعود إلى انتشار النقد السيكولوجي الذي أثار اللبس في التميز بين الشخص personne والشخصية personnage [3].

حسن بحراوي في كتابه (بنية الشكل الروائي) لخص مجموعة من آراء النقاد في هذا المعنى بقوله: "**فقد ظل مفهوم الشخصية غفلا، ولفترة طويلة من كل تحديد نظري أو إجرائي دقيق، مما جعلها من أكثر جوانب الشعرية غموضا**"[4].

ويرى (رولان بارت Roland Barthe) أن الشخصية مفهوم ثانوي يخضع لمفهوم الفعل، وهي نظرة الكلاسيكيين الجدد، حيث لم يتجاوزوا حدود الشعرية الأرسطية التي ترى الشخصية مجرد اسم للقائم بالفعل[5].

1- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص 96.

2- سيد محمد غنيم: سيكولوجية الشخصية، دار النهضة العربية، القاهرة، ص45.

3- فليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، تر، سعيد بن كراد، موقع سعيد بن كراد: www.saidbengrad.net

4- حسن بحراوي: مرجع سابق، ص 207.

5- رولان بارت: "التحليل البنيوي للسرد" تر: حسن بحراوي، مرجع سابق، ص23.

أما في القرن التاسع عشر وبصعود قيمة الفرد في المجتمع أصبح للشخصية مكانا بارزا في العمل الروائي ووجودا مستقلا غير خاضع لصيرورة الحدث، بل أصبحت كل عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية وإعطائها الحد الأقصى من البروز وفرض وجودها[1].

كما أسهمت الجهود النقدية في بتحديد تقسيمات للشخصية حسب أنواعها، وتصنيفاتها، فظهرت عند فوستر الشخصية المدورة rond والشخصية المسطحة plat، والفرق بينهما قدرة الشخصية المدورة على الإدهاش والإقناع بينما تظل المسطحة شخصية غير متطورة.

ويرى مرتاض أن مصطلح فوستر (الشخصية المدورة) موجود بمصطلحات أخرى فهي معادلة لمفهوم الشخصية النامية dynamique بينما المسطحة هي مرادف للشخصية الثابتة statique [2]، أما تدروف فيلاحظ أن هذا التحليل الذي يعطيه فوستر للشخصية يحيل على آراء القارئ العادي أكثر ما يحيل إلى آراء القارئ الحاذق sophistique الذي لا يتفاجئ بسهولة[3].

وقد صنف (ولاس مارتن) في كتابه (نظريات السرد الحديثة) ثلاث مجموعات من نظريات السرد الحديثة التي اهتمت بهوية الشخصية من خلال وظيفتها وشكلها ، وكونها تتعامل مع السرد بوصفه متوالية من الأحداث، أو بوصفه خطابا ينتجه سارد، أو بوصفه نتاجا اصطناعيا ينظمه قراؤه ويمنحونه معنى[4] .

يمثل المجموعة الأولى كل من (فلاديمير بروب Vladimir Propp) و(إتيان سوريو Etiénne Sauriau) و(غريماس A. Grimas) و(فليب هامون Phlippe Hamon)، حيث جعل هامون الشخصية بمثابة دليل signe له وجهان أحدهما دال:

1- حسن بحراوي: مرجع سابق، ص208.

2- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق ص 100ص101.

3- حسن بحراوي: مرجع سابق، ص215.

4- ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة الجاسم، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، ص 106.

signifiant والآخر مدلول signifié، أي يوازي مفهومها مفهوم العلامة اللغوية من حيث هي مورفيم morpheme فارغ في الأصل كلما تقدمنا في قراءة النص امتلأ تدريجيا[1].

فتكون الشخصية بمثابة دال عندما يتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بوساطة جمل متفرقة أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها، ويؤكد هامون أن الشخصية علامة فارغة أي بياض دلالي لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد، إنها كائنات من ورق على حد تعبير بارت[2].

وسنعرض الجهود النقدية التي تناولت الشخصية والتي قام بها كل من إتيان سوريو وفليب هامون.

يعد إتيان سوريو أول من وضع تيبولوجية خاصة بالشخصية المسرحية شبيهة بتلك التي وضعها بروب عن الحكاية الشعبية، فانطلاقا من الدراما أعطى سوريو أول نموذج عن العلاقات بين الشخصيات، ويتكون النموذج الذي أعده من ستة وحدات سماها وظائف درامية هي:

البطل: protagoniste، البطل المضاد: antagoniste، الموضوع: sujet، المرسل: destinateur، المستفيد: benificier والمساعد l'auxiliaire، وتمتاز هذه الوظائف بقدرتها على الاندماج مع بعضها البعض، فالبطل متزعم اللعبة السردية ويعطي قوة الدفع إلى الأمام، والبطل المضاد هو القوة العاكسة المضادة التي تعرقل قوة الدفع[3]، والملاحظ أن للشخصية دورا بارزا في نموذج سوريو بخلاف نموذج بروب.

تشكل دراسة فليب هامون أهمية كبرى في مجال دراسة الشخصية، والسبب يعود إلى استفادته من تنظيرات من سبقه من النقاد أمثال سوسير وغريماس ....وغيرهما، ومحاولته وضع تصور شمولي لمفهوم الشخصية، من حيث تحديد مفهومها والإجراءات المتبعة في دراستها إذ

1- فليب هامون: مرجع سابق، الموقع نفسه.
2- المرجع نفسه: الموقع نفسه.
3- حسن بحراوي: مرجع سابق، ص 219.

يقول حسن بحراوي: "**هي أهم وأغنى التيبولوجيات الشكلية من الناحية الإجرائية هي تلك التي يقترحها فليب هامون في دراسته اللامعة حول القانون السيمولوجي للشخصية**.....[1]".

يقدم هامون تصورا سيميائيا للشخصية، يختلف عن التصورات التقليدية في المنظورين السيكولوجي والدرامي، حيث يتبنى التصور اللساني فينظر للشخصية على أنها عبارة عن ملفوظ لغوي، لا يشترط صفة الإنسانية، وعليه فلا يمكن أن تكون عنصرا في أي حقل ما، ففي قانون الشركات تعد الشركة ورأس المال والمدير العام شخصيات وفي المطبخ يمكن أن تكون البيضة والدقيق شخصيات، كما يشكل الفيروس والميكروب والعضو شخصيات في نص السيرورة التطورية لمرض ما[2].

فهامون يقيم فرقا بين الشخصيات الأدبية والشخصية بمعناها الحرفي، حيث يتحقق الفرق بين وجودها واشتغالها في النص الأدبي أو اشتغالها في موقع آخر، كشخصية نابليون مثلا في نص ومرجع تاريخي تختلف عن الشخصية الموجودة في ملفوظ أدبي كرواية (الحرب والسلام) لتولستوي، لذا يقترح على الدارس تسمية أثر شخصية النص للدلالة على الشخصية الموجودة في الأعمال الروائية وهذا الأثر يتكون من خلال وحدات معجمية أو كلمات يتم من خلالها بناء الشخصية اعتمادا على معطيات النص وعناصره الثقافية[3].

كما يحدد هامون بعض الإجراءات التي يستطيع من خلالها دراسة الشخصية داخل الرواية، إذ أن وجودها يحتم وجود عناصر وعلاقات أخرى تتعامل معها، كالمكان والزمان واللغة، وإذا كانت الشخصية تتحدد من خلال الخصائص والمميزات الذاتية، فإنها تتكون أيضا من خلال علاقاتها مع الشخصيات المقابلة لها في المتن الروائي، وبناء عليه فإن إجراءات هامون تمكن الدارس من عزل الشخصية ودراستها كبؤرة استقلالية[4].

1- المرجع نفسه، ص 219.

2- فليب هامون: مرجع سابق، الموقع نفسه.

3- المرجع نفسه: الموقع نفسه.

4- سعيد بن كراد: سيميولوجية الشخصيات السردية، مجدلاوي، عمان، الأردن، 2003، ص 117.

كما يقدم هامون تصنيفات للشخصية تقترب من الشمولية من خلال الإطاحة بمختلف الشخصيات المتحركة في فضاء الرواية، ووضعها ضمن ثلاث تصنيفات:

أ- الشخصيات المرجعية (personnage référentiels): تحيل هذه الشخصيات على الواقع غير النصي extra textuel، الذي يفرزه السياق الاجتماعي أو التاريخي، وقسمها للأنواع التالية:

1- الشخصيات التاريخية: كنابليون في رواية دوماس.

2- الشخصيات الاجتماعية: كالعامل، الفارس، المحتال.

3- الشخصيات الأسطورية: فينوس، زوس.

4- الشخصيات المجازية: كالحب والكراهية[1].

ب-الشخصيات الواصلة: (personnage embrayeurs) وتكون علامات على حضور المؤلف والقارئ، أو ما ينوب عنهما في النص أي شخصيات ناطقة باسم المؤلف.

ج-الشخصيات المتكررة: (personnage anaphoriques): هي عموما تحليل إلى النظام الخاص بالعمل الأدبي، فالشخصيات تنسخ داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت، هذه الشخصيات تقوم بوظيفة تنظيمية لاحمة، أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارئ مثل: الشخصيات المبشرة بالخير، وتظهر هذه النماذج من الشخصيات في الحلم المنذر بوقوع حادث أو في مشاهد الاعتراف والبوح، وأشار هامون أنه بإمكان أية شخصية أن تنتمي في الوقت نفسه أو بالتناوب لأكثر من واحدة من هذه الفئات الثلاث[2].

1- فليب هامون: مرجع سابق، الموقع نفسه.

2- المرجع نفسه: الموقع نفسه.

ثانيا بنية تقديم الشخصية:

ويقترح فليب هامون مقياسين هامين من أجل التعرف على الشخصية وتصنيفها دلاليا.

أ-المقياس الكمي: ينظر إلى كمية المعلومات المتوافرة والمعطاة صراحة حول الشخصية.

ب-المقياس النوعي: وينظر في مصدر تلك المعلومات والبيانات إذ ما كانت تقدم من خلال الشخصية نفسها، أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تصدر عن الشخصيات الأخرى أو من قبل المؤلف، أو أنه يتم التوصل إليها من خلال الاستنباط[1].

وتكمن أهمية هذين المقياسين في كونهما يجنبان القارئ الدخول في متاهات الفصل والتمييز على أساس غير دقيق، مما يترتب عنه الغموض واللبس الذي يلحق دراسة الشخصيات، كما في التحليلات النقدية[2].

فاستعمالنا للمقياس الكمي يمكننا كما يرى حسن بحراوي من إدراك الأبعاد الدالة والوضع الحقيقي الذي يتخذه هذا المكون الأساسي ضمن البنية الروائية كما يتيح لنا العمل بالمقياس النوعي التعرف على أشكال التقديم الذي يكون في أصل المعلومات التي تمدنا بها الرواية عن شخصية ما[3].

في ضوء ما تقدم سأحاول تحليل بنية بعض الشخصيات المحورية بوصفها أمثلة تبين طريقة تقديم معلوف للشخصية الروائية، والبحث عن تتعدد طرائق تقديم هده الشخصيات من طرف الكاتب وتوافر المعلومات حولها وتعدد مصدرها بين التقديم المباشر والتقديم غير مباشر.

أبدأ (برواية ليون الإفريقي) التي تتميز بتقديم الشخصيات من خلال المقاطع الوصفية في المشاهد الأولى، ومن ثم كان التدرج في التقديم، ونأخذ كمثال شخصية حسن الوزان التي يقدمها الكاتب معتمدا على الراوي، الذي يفصح عن نفسه متحدثا عن ذكرياته وبلده غرناطة وأسرته، يقول في الاستهلال: "**وقد ولدت بفضل الله تعالى ومنه في أواخر شهر شعبان قبيل الشهر**

1- فليب هامون: نحو قانون سيميولوجي للشخصية نقلا عن حسن بحراوي: مرجع سابق، ص 224.
2-المرجع نفسه: ص 224.
3- المرجع نفسه: ص 224.

المبارك، فأعفيت أمي سلمى من الصيام بانتظار انقضاء النفاس وأعفي أبي محمد من التذمر في ساعات الجوع"[1].

لا يكتفي الراوي بالحديث عن طفولته وعائلته، بل يستحضر كل ماضيه عبر ذكرياته الخاطفة ذات الدلالة الكبيرة تغني عن كثير من المعلومات المفتقدة حول شخصيته، فتنفتح أمامنا صفحات مجهولة متفرقة من حياته، تسهم في الكشف عن جوانب كثيرة من شخصيته، فتتبلور معالمها، يقول: "**ختنت أنا حسن بن محمد الوزان يوحنا – ليون دوميتدشي بيد مزين، وعمدت بيد أحد البابوات، وأدعى اليوم الإفريقي، ولكنني لست من إفريقية ولا من أوروبا ولا من بلاد العرب، وأعرف أيضا بالغرناطي والفاسي والزياتي**"[2]

يفصح تصريح الوزان المباشر عن معلومات مهمة حول أصول الحسن ومستواه الاجتماعي وطريقة تفكيره، بكونه الرجل العالمي المؤمن بالتعدد والاختلاف بين البشر، فشخصية الوزان جاءت منذ البداية مكتملة النمو، ولولا عودة السارد نفسه إلى نبذات من ماضيها لما استطاع القارئ الوقوف على مراحل تطورها.

وقد بدا اهتمام الكاتب منصبا على إبراز جوهر الشخصية أكثر من تركيزه على مظهرها الخارجي، على الرغم من أن تحديد صفات شخصية حسن خلقيا من لون الشعر وشكل الوجه و ...الخ مهم جدا في تقديم الشخصية الروائية، وقد جاء الوصف الخارجي غير مفصل عبارة عن ومضة قصيرة جدا في سياق الحديث عن تعيينه كاردينالا في الكنيسة ومنحه لقب آل ديميتدشي العريق، حيث يقول: "**غير أن المترددين على البلاط البابوي أدهشهم أن يولد متأخرا واحدا من آل مدتشي أسمر، جعد الشعر لم يلبثوا أن أضافوا إلى اسمي لقب الإفريقي...**"[3].

والملاحظ أن الكاتب اعتمد في (رواية ليون الإفريقي) على الراوي في تقديم أغلب شخصياتها: أم الحسن سلمى، والأب محمد، الشيخ أستغفر الله، نور الجركسية وغيرهم.

1- أمين معلوف: ليون الإفريقي، ص 13.
2- المصدر نفسه: ص 9.
3 - المصدر نفسه: ص 374.

أما في رواية (سمرقند) فنجد أن تقديم الشخصيات الروائية يتقاسمه كل من الراوي والشخصيات: عمر الخيام، جهان والقاضي، وحسن الصباح بالإضافة إلى تقديمها غير المباشر، أحيانا يفسح المجال للشخصية للتعبير عن أفكارها وعواطفها واتجاهاتها وميولها.

والمعلومات المعطاة في الرواية عن الشخصيات وافرة أغلبها مثبوثة في فصول الرواية الأولى وبعضها الآخر موزع على بقية الفصول الأخرى، إلا شخصية السارد التي يبدأ تقديمها الذاتي للقارئ في الفصل الثالث المعنون بنهاية الأعوام الألف يقول: "**إنني قليلا ما تحدثت حتى هذه الصفحة عن نفسي لقد سبق أن ذكرت اسمي، بنيامين .ع.لوساج ، وعلى الرغم من الجرس الفرنسي و هو إرث جد بروتستاني هاجر في عصر لويس السابع عشر فإني مواطن أمريكي...**"[1]، وهذا كله إخلاص للمقياس الكمي الذي يدل على أن تحديد الشخصية الروائية لا يتم من خلال التقديم النوعي وحده، بل يحتاج إلى قدر وافر من المعلومات يوضح طبيعتها العامة أمام القارئ[2].

وفي الفصلين الأول والثاني يقدم السارد شخصية ملكشاه من خلال معلومات وبيانات موزعة في متنهما خارجية وداخلية، حيث يصف شكله وطريقة لباسه ويحدد عمره ويكشف عما يفكر وبما يحس، وكيف يتصرف في مملكته التي استلمها في عمر السابعة عشر: "**وهو عملاق بوجه طفل في السابعة عشر** .(..)..**متلفعا بعباءة فضفاضة مما يلبسه رجال المخافر**.."[3] ، وفي موضع آخر: "**وكان ملكشاه نفسه وهو في العادة مفرط في حيويته** ..."[4] ، وأيضا: "...**ذلك الملك عديم الشخصية** .."[5].

يبدأ الكاتب في (رواية صخرة طانيوس) بالتمهيد لظهور الشخصية الرئيسية طانيوس في أحداث الرواية، فيشرع بواسطة الراوي في بث الإشارات المتفرقة في الافتتاحية ".. **تتراءى أمام ناظري صخرة أخرى تلوح كمقعد جليل متقعر كأنه اهترأ في موقع المؤخرة** ..(..).. **و هي الصخرة الوحيدة التي تحمل اسم رجل: صخرة طانيوس**.."[6]، وأيضا قوله: "**غالبا ما ذكر أمامي ذلك الرجل**

1- أمين معلوف: سمرقند ص 197.

2- فيصل سمر روحي الرواية العربية: البناء والرؤيا، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق-سوريا 2003، ص 48.

3- أمين معلوف: سمرقند، ص 70.

4- المصدر نفسه: ص 105.

5- المصدر نفسه: ص 144

6- أمين معلوف: صخرة طانيوس، ص 10.

بطل الكثير من الحكايات المحلية وكان اسمه يثير فضولي على الدوام.."[1] ، فيتبين القارئ من خلال الافتتاحية السمات الغامضة التي تميز شخصية طانيوس فهو فتى أشيب الشعر اختفى وهو جالس على صخرة سميت بعدها باسمه، ثم يواصل الراوي الحديث عن فترة ما قبل ظهوره، وتقديم شخصياتها المحورية التي أسهمت في ظهور هذه الشخصية، لمياء، فرانسيس وجريس، وستكون لهذه المعلومات أهمية بالغة في إضاءة جوانب مهمة في شخصية طانيوس.

وبما أن الراوي هو المهيمن على عملية السرد، فهذا يعني أنه أحد أبرز مصادر المعلومات المبثوثة حول الشخصية بطريقة مباشرة، مما يؤدي إلى تراكم نسبة غير قليلة من البيانات حول تلك الشخصيات كاشفا عن مظهرها الخارجي وأحوالها الفكرية والثقافية، وانفعالاتها وشعورها الداخلي محددا ملامحها منذ البداية، حيث يصف الراوي الشيخ فرانسيس قائلا: " **كانت الضيعة بكاملها ملكا للإقطاعي ذاته، كان وريث سلالة عريقة من المشايخ..(..).. لم يكن أكثر الزعماء سطوة في البلاد قاطبة، فبين السهل الشرقي والبحر تنتشر عشرات المقاطعات التي تفوق مقاطعته، كان يملك كفريبدا وبعض المزارع حولها فحسب..(..) ..وشيخهم أصلا شخصا جليل المقام..**"[2].

ويواصل السارد تقديم الشخصية للقارئ من خلال مراكمة المعلومات وتجميعها، وكأنه يريد الانتهاء من شخصية فرانسيس دفعة واحدة، ليتفرغ للشخصيات الأخرى يفعل ما فعله مع الأولى، ف "**من الواضح أن الروائي هو الذي يحدد عدد ونوعية الصفات والمزايا التي يلصقها بشخصياته كما يحدد دلالة تلك القرائن المسندة إليها**".[3]

نلاحظ أن سارد (صخرة طانيوس) من يتكفل بمهمة تقديم أغلب شخصياته في الرواية وإعطاء المعلومات عنها والإحاطة بكل ملامحها سواء كانت داخلية أو خارجية، فنجده يصف جمال لمياء وبشرتها الناعمة وشعرها الأسود الفاحم المنسدل على كتفيها، ودلالها وتغنجها وقلبها الطيب الرقيق، يقول: "**كانت لمياء في ربيعها السادس عشر وحين تبكي تنحفر غمازتان**

1- المصدر نفسه: ص 10.

2- المصدر نفسه: ص 17.

3 - حسن بحراوي: مرجع سابق، ص 226.

وسط وجنتيها..(..).. كانت أجمل امرأة فاتنة من رأسها الى أخمص قدميها، يداها طويلتان ورقيقتان وشعرها فاحم ..."[1].

كما يخبرنا السارد عن ذكاء طانيوس الحاد ونهمه الشديد للمعرفة وغربته وسط أهالي القرية "..**طانيوس فهو شديد المعرفة وذو ذكاء حاد تعترضه تقلبات روح معذبة..**"[2]، وكل هذه المعلومات المقدمة بطريقة مباشرة، لا تجعل القارئ مضطرا إلى متابعة تصرفات الشخصية وأقوالها ليتمكن من تحديد بنائها، بل تقدم له جاهزة.

أما شخصيات (رواية حدائق النور) فأغلبها لا تتضح معالمها كثيرا، فكمية المعلومات المعطاة من قبل السارد حول ملامحها المادية قليلة جدا، وتكاد تكون منعدمة كشخصية شاهبور الإلهي، وما نجده من بيانات خارجية عنها ما يقوله الراوي: "**كانت الثياب مفصلة بالطبع من أكرم القماش وفائحة بتناغم الزوائد التزينية المضمومة إليها بيدا أنها ما كانت لتبهر قط فوق كتفي أحد رجال الحاشية، ولا حتى الشعر الطويل المعقوص...**"[3]، كذلك شخصية هرمز وشخصية دياغ المرأة الفتية ذات الضفيرة الرمادية.

ونستطيع الحصول على بيانات الشخصية المحورية والتي تخص ملامحها المادية، حيث يطلعنا عليها السارد مباشرة، فماني ذو ساق ملتوية يرتدي على الدوام ملابس ملونة وتتكرر هذه المعلومات في عدة مواضع من الرواية، يقول الراوي: "**كان ماني يلبس سراويل فضفاضة ساقيين مصبوغتين بالأصفر المحاكي لون الصدأ و الأخضر المحاكي لون الكراث** .(..)..**و على كتفيه قباء أزرق سماوي..**"[4]، أيضا: "**رجل بساق ملتوية جاء من مدينة بابل**"[5].

فشخصيات حدائق النور شخصيات غامضة لا يمكن التوصل مباشرة إلى صورة واضحة عنها من الداخل، لكن القارئ يستطيع أن يلتقط بعض البيانات التي تعمل على الكشف عن الشخصيات من خلال تصرفاتها وحركاتها، وعن طريق الحوار حيث يفسح الكاتب المجال

1 – أمين معلوف: صخرة طانيوس، ص 38.
2 – المصدر نفسه: ص 107.
3 – أمين معلوف: حدائق النور، ص 200
4 – المصدر نفسه: ص 83.
5 – المصدر نفسه: ص 142.

للشخصية للتعبير عن أفكارها وعواطفها دون أن يتدخل مباشرة في وصف هذه المشاعر والأفكار التي "**ترتبط مباشرة بالحوار ويستعين بها المؤلف، لأنها ترتكز على الذكريات والتأملات والأحلام التي تكشف الشخصية كشفا عميقا** "[1].

فماني يعبر عن أحلامه وأمانيه بنشر دينه الجديد عندما يختلي بتوأمه الآخر فيحاوره ويطلعه بما يفكر وبما يحلم: " **أمنيتي هي أن يصد جميع المحتاجين، وأن يتجنب في كل مكان من هذا الكون، المنازل والمعابد و الناس والأحجار وجميع الأجرام السماوية أيضا كل قسوة وكل إسفاف**.."[2].

وتعتبر (رواية حدائق النور) الرواية الوحيدة التي اعتمد فيها الكاتب في تقديم شخوصها الطريقة غير المباشرة، وهذا ما جعلها مميزة عن باقي رواياته، إذ أن غالبيتها اتخذت ضمير المتكلم والشخصية الواحدة أو تعدد الشخصيات أسلوبا يتم من خلاله تمرير المعلومات للقارئ.

واعتمد الكاتب في (رواية موانئ المشرق) على توزيع المواصفات الخاصة بالشخصية على طول فصول الرواية، هذه المواصفات تبتعد بوضوح عن الوقوف عند الشخصية من الخارج والداخل، فلا نجد ملامح واضحة لشخصية عصيان، وشخصية والده من حيث شكلها وملابسها وطريقة تفكيرها وعواطفها، ولكن نستطيع أن نلمس البيانات التي تعمل على تكوين الشخصيتين، وهي غالبا ما تكون على شكل شذرات متفرقة في متن الرواية.

ونحاول القبض على بعض المواصفات الداخلية التي تميز الشخصيات من خلال انفتاح المشهد الروائي على بعض البيانات، التي تحاول أن تقدم الشخصية تقديما مباشرا، حيث يتوصل القارئ إلى معلومات حول أصول شخصية عصيان وأهله وأحبائه، الجدة، الأب كتبدار، كلارا، الخال ستيفان، سالم الأخ، نوبار.

إضافة إلى البيانات التي أوردها السارد في افتتاحية الرواية عن شخصية عصيان، فقد كشفت هي أيضا معلومات عن نفسها أكثر من المعلومات التي أوردها السارد عنها، كما تكفلت بمهمة تقديم الشخصيات الفاعلة في حياتها بأسلوب الاعتراف، كشخصية الجدة

1 – محمد يوسف نجيم: فن القصة، دار الثقافة، ط5، بيروت، لبنان، ص 198.

2 – أمين معلوف: حدائق النور، ص178.

إيفيت التي أعطى عنها عصيان إشارات طفيفة تخص مواصفاتها الداخلية والخارجية أيام شبابها، يقول: "**إيفيت الابنة الحبيبة والطفلة المدللة المرحة والأنيقة**"[1].

والمتمعن في طرق إيراد المعلومات حول الشخصيات يلاحظ بوضوح اعتماد الكاتب في أغلب رواياته على ضمير المتكلم، كشكل من أشكال الاستتار على حد قول رولان بارت.

وفي (رواية رحلة بالداسار) أولى الكاتب أهمية بالغة بشخصية بالداسار، حيث صورها تصويرا كليا محيطا بجميع جوانبها، مبينا تناقضاتها أحيانا وضياعها بين العلم والوهم والاعتقاد بتكهنات اقتراب نهاية العالم، في حين لم يخص الشخصيات الأخرى إلا بإشارات طفيفة لأفعالها ومواقفها لأنها شخصيات ثابتة ولا وظيفة لها إلا بوجود الشخصية المحورية.

كان لشخصية بالداسار الحظ الأوفر من التقديم المباشر الذاتي عن طريق الاعتراف، لأن الرواية هدفها التركيز على الشخصية الرئيسية وهي تروي يومياتها في البحث عن كتاب المازندراني، لمواجهة ترهات نهاية العالم، فالكاتب اعتمد على السرد الذاتي والوصف للكشف عن ملامح بالداسار الخارجية حيث يقول عن نفسه: "**وحملق أكثر مما ينبغي في كرش التاجر المتنعم التي أحملها**"[2]، وأيضا لإبراز مشاعره الشخصية وانفعالاتها وأخلاقها يقول: "**والمزعج في الأمر أني أنسى الإساءة بطبيعتي وأنزع دوما للعفو عنها بسبب سماحة طبعي وقد اضطررت للمعاناة لبذل مجهود إضافي طيلة النهار من أجل الثبات على موقفي**"[3].

استعان الراوي كذلك بالحوار لتجسيد مواقف الشخصية وكشف أبعادها النفسية، والمونولوج لكشف أمانيها وأحلامها، يقول بالداسار محاورا نفسه: "**لا، ليس مثلي، بل أكثر مني فأنا أظل ممزقا بين عشقي وتجارتي، وأحلامي التافهة، وهمومي العادية، وأضطر كل يوم للتغلب على طبعي الخمول للمثابرة في السعي وراء كتاب الاسم المئة ..**"[4].

1 – أمين معلوف: موانئ المشرق، ص 24.
2 – أمين معلوف: رحلة بالداسار، ص 58.
3 – المصدر نفسه: ص 48.
4 – المصدر نفسه: ص 313.

تعتبر شخصية بالداسار سارد الرواية المصدر الأساس للمعلومات المتعلقة بأغلب شخوص الرواية، إذ كان يدون في يومياته بيانات الشخصيات الفاعلة فيها من مواصفات معنوية أو مادية ليكشفها للقارئ، كشخصية مارتا و شخصية ميمون اللذان تقاطع طريقهما مع طريق السارد عند الذهاب إلى الباب العالي، حيث قدم شخصية مارتا من منظور اجتماعي أخلاقي: "**كانت مارتا التي يدعوها الناس متغامزين الأرملة، أصل كل هذه البلبلة فقد تزوجت، منذ بضع سنوات..(..).. ومارتا الحسناء التي كانت حينها فتاة نبيهة، لعوبا، جموحة، ماكرة، إنها غير سيئة على الإطلاق قد أغرمت بأحدهم**"[1].

أما ميمون فقدمه الراوي بمنظور إيديولوجي وديني، بقوله: "**جاء صائغ يهودي يدعى ميمون..(..).. وكانت همساته تحمل ذلك التناغم الفكري الذي لا يمكن لأي ديانة توفيره ولأي مخلوق إطاحته..**"[2].

نستنبط مما سبق أن معلوف في تقديمه لشخوص رواياته ركز على الجانب الفكري والنفسي لديها أكثر من الجانب الفيزيولوجي، وابتعد عن الوصف الخارجي للشخصيات مقارنة مع الوصف الداخلي الذي احتل حيزا معتبرا في متون الروايات، فاهتمامه كان منصبا أكثر على الوصف النفسي لباطن شخصياته، كما سيطر التقديم المباشر الذاتي الذي يحفز ذهن القارئ على فهم الشخصيات، مع وجود سارد عليم يهتم بتقديمها في بعض الروايات (حدائق النور، صخرة طانيوس) ويكشف عن بياناتها الداخلية والخارجية.

ويتجلى الوصف الذاتي في التقديم المباشر من خلال ما يسمى بالاعترافات التي أخذت حيزا واسعا في (رواية ليون الإفريقي) و(رواية موانئ المشرق) و(رواية رحلة بالداسار)، إذ تقوم كثير من الشخصيات الروائية بوصف نفسها ودواخلها، فتكشف عن سيرتها ومعاناتها النفسية التي تعيشها.

1 – المصدر نفسه: ص 35.
2 – المصدر نفسه: ص 89 ص 70.

ثالثا بنية نموذج الشخصية الروائية:

النموذج كلمة تطلق على الشخصية متى كانت تمثل أرقى درجات التمثيل جملة من الخصائص أو القيم، أو المعطيات المعبرة عن طائفة محددة اجتماعيا أو مهنيا أو طبقيا[1]، فالشخصية التي تمثل النموذج هي تكثيف لسمات أخلاقية واجتماعية وتاريخية في مرحلة ما.

لا تكتسب الشخصية الروائية صفة النموذج إلا بمقدار ما تستشف الروابط الوثيقة الخفية بين الملامح الفردية والمسائل الموضوعية العامة، وبمقدار ما تتحول القضايا الكبرى من المستوى التجريدي إلى المستوى الشخصي[2]، ويرى صلاح فضل أن تين Ten هو أول من أشار إلى أن النماذج الأدبية تتدرج من الواقع إلى المثال، لأن غاية العمل الفني هو الكشف عن خاصية جوهرية أو بارزة بطريقة أكمل وأوضح مما تقوم عليه الأشياء في الواقع[3].

لقد أبدع معلوف نماذج اجتماعية مختلفة تعبر عن الحياة الواقعية، وعن المجتمع، وقد صنفنا الشخصيات الروائية إلى نماذج مهمة هي: نموذج الأب، نموذج المرأة، نموذج المثقف، ونموذج رجل الدين، ونموذج رجل السلطة ونموذج الآخر، فهل أجاد الكاتب فعلا استعارة نماذجه من الواقع الاجتماعي؟ وهل نجح بجعلها مقنعة للقارئ؟ وماهي رؤيته الخاصة التي يريد توصيلها له؟

1-نموذج الأب:

الأب هو الجزء القريب والأهم والمؤثر الأكبر في العائلة، وهو الصورة العليا المتوارثة لنظام لا يزال فاعلا في حياة الإنسان، حتى ليعد العمود الفقري للوحدة العائلية التي يعيش مجمل أفرادها في كنفها، كذلك لما يحدده وجوده من تعيين للهوية وانتماء للجماعة[4].

1 – الصادق قسومة: مرجع سابق، ص 68.

2 – نبيل سليمان: حوارية الواقع والخطاب، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا، ص 26.

3 – صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1986، ص154.

4 – عبد الحميد حنون: الاقتصاص من الأدب، مجلة الشبكة الثقافية العراقية، الموقع: www. ns1- immdns. com/articles /view 16375 تاريخ الاطلاع:2015/ 5/ 16

ومهما يكن من أمر فالأب في بعض الأحيان شخصية مرهوبة الجانب في الأسرة، له السلطة العليا في تسيير شؤون البيت بقسوة، وفي أحيان أخرى نجده شخصية محبوبة وعطوفة على أفراد عائلتها، لها السلطة في اتخاذ القرارات ولكن بعد مشاورة أفراد العائلة، ويظهر أيضا كشخصية مغلوبة على أمرها لا سلطة لها بين أفراد أسرتها ولا خارجها.

أما شخصية الأب السلطوية فتظهر من خلال شخصية محمد الوزان في (ليون الإفريقي)، وشخصية والد عصيان كتبدار في (رواية موانئ المشرق) وشخصية باتنغ في (حدائق النور)، وشخصية الأب المغلوب على أمره تتجلى في شخصية الأب جريس في (رواية صخرة طانيوس).

في (ليون الإفريقي) كان حضور شخصية الأب محمد الوزان حضورا كليا، فصورها الكاتب بأبعادها الداخلية، حيث رجع السارد للماضي للحديث عن مختلف مقوماتها من مواصفات داخلية وطريقة تفكير، أما المواصفات الخارجية غير موجودة فالكاتب لم يعطنا ملامح صورة هذا الأب الجسمانية والمادية.

يعد والد حسن مرجعا أساسيا لأحداث سقوط غرناطة التي يرويها لابنه حسن: "**فأنا أريد أن تعرف ما حدث بالضبط في مدينتنا غرناطة في عام الشقاء ذاك** ..."[1]، كما يتمتع بمكانة اجتماعية مرموقة حيث أنتخب ممثلا من ممثلي ألبيسان في قصر الحمراء: "**وهكذا فإنه عندما يقص علي خبر سقوط غرناطة، كان المحتم أن تبدأ حكايته من قاعات الحمراء المنجدة**"[2]، بالإضافة أنه يشغل منصبا مهما يقضي بوزن الحبوب والتأكد من سلامة الممارسات التجارية، وهذا ما أضفى عليه لقب الوزان، وهو يحرص دائما على المحافظة على هيبته أمام الجيران وأمام معارفه بمشاطرتهم أثناء أيام القحط بغرناطة السلع والمؤونة التي كان يحصل عليها بحكم عمله: "**و إذا كان أحد هواجس أبي ألا يفقد محبة جيرانه الموثوقين، فقد كان كثيرا ما يجعلهم ينتفعون بما يحصل عليه لاسيما اللحم و بواكير الخضر و الثمار**"[3].

1 – أمين معلوف: ليون الإفريقي، ص 60.
2 – المصدر نفسه: ص 59.
3 – المصدر نفسه: ص .59

ومحمد الوزان رجل مستقيم ونزيه في عمله، فهو لا يحاول أن يغتني باستغلال منصبه الذي يخول له أن يصبح من خلاله ثريا: "**كان باستطاعة أبي بوصفه وزانا أن يقتطع من السلع الخاضعة لإشرافه الكميات التي يشاءها، في حدود المعقول أو حتى أن يقبض بالدنانير الذهبية ثمن سكوته عما يرتكبه التجار من غش، ولا أعتقد أنه حاول أن يثري لكن مكانته كانت تبعد عنه وعن أقاربه شبح من أشباح المجاعة...**"[1].

ويظهر بشخصية العاشق الذي يتيم بجاريته القشتالية التي حازت النصيب الأكبر من عطفه وحنانه، رغم أنها لم تنجب له إلا بنتا، يبدو ولهه بها حين حزن وانطوى على نفسه لما استرجعها أخوها عند استيلاء القشتاليين على المدينة، فقرر عدم مغادرة غرناطة حتى يعيدها ملكا ليمينه: "**قبع محمد أياما في بيته لا يسلو، وكان يرفض الانضمام الى أصدقائه لتناول وجبة الإفطار، ومع ذلك لم يؤاخذه أحد إذ كان الجميع قد عرفوا محنته ..**"[2].

وتتغير طبيعة شخصيته الداخلية، حين يغادر غرناطة مجبرا مع عائلته، حيث نجده في مدينة غرناطة ذلك الأب الوديع الهادئ المتمسك بمبادئ وتعاليم دينه معتزا بكرامته وكبريائه، وأيضا محبا لولده مفاخرا به، بينما برحيله إلى فاس يبدو ذلك الرجل السكير الذي يتخلى عن دينه ليرتاد الحانات والنساء، والزوج الأناني الذي يتخلى عن أم ولده لمجرد غلطة ارتكبتها لأجله، والأب المتسلط الذي يريد تزويج ابنته الوحيدة لأحد أثرياء المدينة السيئ السمعة لتحقيق مشروع العمر الذي يحلم به، الأب القاسي الذي يطرد ابنه حسن عند معارضته زواج المصلحة هذا، فهذه القسوة التي يظهرها الأب اتجاه أبنائه هي أحد الدوافع التي أدت بالابن إلى هجرة بلده: ".. **وأخذت أتفرس فيه بدوري وفي لحظة مرت بخاطري عدة صور عنه: مهيج للعواطف وهو يقص علي أخبار غرناطة، ملؤه الحنان و هو يداعب رقبتي، مرعب عندما طرد أمي، مقيت عندما ضحى بأختي، يرثى له عندما كان متهالكا على مائدة في حانة..**"[3].

فضياع غرناطة أثر سلبا على الأب، فأضاع بضياعها حياته الهادئة والهنيئة فأضحى بصورة ذلك الأب المضطهَد، القاسي، والأناني واللامبالي رغم دوره الفاعل في السرد: "**ففي نظر**

1 – المصدر نفسه: ص 59.

2 – المصدر نفسه: ص 89.

3 – المصدر نفسه: ص 176.

أمي أن أبي لم يعد هو إياه منذ اليوم الذي رحلت فيه وردة، وأن عودة أم الولد لم تغير شيئا..(..).. وكانت تلكما العينان الغائبتان وذلك الصوت المستعار وذلك الانجذاب إلى بلد الروم وتلك الهواجس التي تجعله يتصرف خلافا لكل حكمة"[1].

نموذج آخر للأب في (رواية حدائق النور) باتنغ والد ماني، الذي كان حضوره كليا في سير أحداث الرواية، وقد وصفه السارد في بداية الرواية لكونه أول شخصية تظهر في السرد يقول: "**يتعرف المرء من بين متنزهي يوم الأربعاء بسهولة إلى باتنغ، إلى ساقييه المغلفتين في سراويل من الحرير الأخضر المثنى على الطريقة الفارسية، وذراعيه النحيلتين المحومتين تحت معطف من القطيفة، وفوق هذا الطيف الهزيل المتلفع على هذا النحو بالألوان الزاهية، يتعرف إلى رأس يبدو كأنه سرق من أحد تماثيل العمالقة: لحية كثة سمراء مضفورة وأنها عثكول، وشعر غزير مسندل ومربوط فوق الجبين..**"[2].

يظهر والد ماني بشخصية متناقضة في بداية الرواية، فيبدو بصورة الرجل المتدين الذي يضحي بزوجته وابنه وبيته للتقرب لله، من خلال الانضمام لبستان التطهريين: "**سأعيش مع جماعة من المؤمنين ليس فيهم إلا الرجال ولا تقبل فيها أية امرأة** "[3]، وكذلك بصورة الأب القاسي الذي يضم طفله ذو الأعوام الثلاثة غصبا إلى البستان حارما له من حنان أمه وعطفها: "**وأمه إنه لم يكن ينبغي له أن يراها ثانية ..(..)... وأبوه هل بالإمكان القول أنه كان يعيش معه، لقد كانا يتعايشان جنبا إلى جنب، كما يتعايش جميع الإخوة في بستان النخيل**"[4].

ورغم أن باتنغ كان أميرا بارتيا وذا مال وجاه، انضم إلى هؤلاء التطهريين لكي يصل إلى حقيقة الله، فتخلى عن كل ذلك وحتى عن أبوته لماني إلا أن هذا لم يدم طويلا، فبمجرد محاولة سيتايي زعيم الجماعة معاقبة ماني، خرج الأب عن صمته ودافع عن ابنه، وكان من الأولين الذين آمنوا برسالة ماني، وتبعه متخليا عن البستان الذي أنار له دروب المعرفة الإلهية، وأصبح لابنه خير المعين والسند: " .. **سأبقى معك يا ماني وأصغي إلى أقوالك جاهدا في إدخالها إلى قلبي،**

1 – المصدر نفسه: ص 120.
2 – أمين معلوف: حدائق النور، ص 10.
3 – المصدر نفسه: ص 23.
4 – المصدر نفسه: ص 41.

افرض علي يديك فأكون أول مريديك.."[1]، وهذا إرضاء لابنه حتى يسامحه على ما مضى.

شخصية جريس هو النموذج الثالث للأب في (رواية صخرة طانيوس)، تبدأ ملامح شخصيته في الظهور من أول الرواية، وتبدو شخصية هادئة، خاضعة للشيخ، يغلب عليها قلق نفسي جراء تشكيك أهل القرية لأبوتها لطانيوس، يصفه السارد بقوله: "**كان جريس قليل الكلام، قليل الشهية، قلما يبتسم، كان قد حصل على بعض التعليم، ولكن طموحه كان يقتصر على الاحتفاظ بوظيفته، وبعطف سيده الذي كان يخدمه باستقامة ومثابرة** .."[2].

يتبع الكاتب شخصية جريس منذ ظهورها في السرد مرورا بكل مراحل حياتها في القرية مع عائلتها الصغيرة، التي أثرت في تحول هذه الشخصية إلى النقيض، فهو يعمل وكيلا في قصر الشيخ راضخا لطلباته وأوامره: "**لم يكن لذلك الأخير وظائف محددة فكان كاتبا وكبير خدم وأمين الخزانة وأمين سر، ومن واجبه أن يبقي سيده مطلعا على أحوال المقاطعة**"[3]، وكان بنظر أهل الضيعة الذين لا يكنون له المحبة، متعاليا وخبيثا ولكن بمرور الوقت ومع ولادة طانيوس المشكوك في نسبه، أصبحوا يشفقون عليه وأحيانا يستهزؤون به.

بتوالي أحداث الرواية تتحول شخصية جريس من ذلك الأب الخنوع الخاضع لسيده، الذي لا سلطة له على ابنه الذي هجره إلى بيت القس ستولتون، إلى ذلك الأب الحنون والحريص على سعادة ابنه، حيث تجرأ على قتل بطريرك الضيعة الذي كان عائقا في تزويج طانيوس من الفتاة التي يريدها، ليكسب الأب ثقة ابنه من جديد ويحس بأبوته لأول مرة حين ناداه طانيوس بأبي: "**أبي! منذ سنوات عديدة لم يناده طانيوس بهذا الاسم، رمق جريس الشاب بامتنان لقد تطلب الأمر أن يتحول إلى قاتل ليستحق سماع هذا النداء، بيي، مجددا في تلك اللحظة كان لا يأسف على شيء، ولا يريد شيئا فقد استعاد مكانته وشرفه واستعاد بجريمة حياته** .."[4].

1 – المصدر نفسه: ص 106.

2 – أمين معلوف: صخرة طانيوس، ص 30.

3 – المصدر نفسه: ص، 28.

4 – المصدر نفسه: ص، 182.

وعلاقة جريس الأب بابنه علاقة باردة، حيث لم يكن يشعر طانيوس ببنوته لجريس، بل كان يعتبره سببا في إذلال أهل الضيعة له وإشفاقهم عليه بكونه ابنا مشكوكا في نسبه، ويستاء من تصرفاته الخاضعة وولائه للشيخ، وكان يناديه باسمه دون ذكر لفظة والدي أو أبي: "**أنت لست أبي لا أدري من يكون أبي**"[1].

وفي (رواية موانئ المشرق) يظهر والد عصيان بصورة الأب المحافظ الصارم في نظامه العائلي، القاسي والرؤوف في الوقت نفسه، يكافئ أولاده عندما يستحقون المكافأة، ويعاقبهم إذا استحقوا ذلك، حيث تطلب منه الأمر ذات مرة ضرب ابنه سالم ضربا مبرحا، حين اكتشف أمر سرقته لتحف ثمينة من البيت: "**ففي سن الثانية عشرة على سبيل المثال سرق مخطوطتين ثمينتين من القرن السابع عشر، مزخرفتين وباعهما لأحد تجار الخردوات، وحرص على اتهام ابن البستاني ..(..)..وقد شعر والدي بالمهانة عندما اكتشف الحقيقة، و للمرة الأولى في حياته ضرب أحد أولاده بعقدة حزامه ضربا مبرحا حتى نفر منه الدم ..(..)..وقد أقسم أنه سوف يطرده من البيت**.."[2].كان سالم هو الوحيد من أبنائه يجهر بتمرده على سلطة الأب، ويرفض الانصياع لما يمليه عليه، حيث كان يتعرض دائما لكل أنواع العقاب.

الأب نموذج للمستبد المستنير، مستنيرا لأنه يحرص على تعليم ابنته وابنيه على قدم المساواة، ومستبدا في الطريقة التي يعبر بها عن أفكاره بصوت مرتفع وقاطع لا يتحمل النقاش، أيضا مستبدا في متطلباته اتجاه أولاده واتجاه مستقبلهم مقتنعا أن طموحه نبيل ولا يتساءل إذا كان أولاده يرغبون أو يقدرون على الانسجام معه، فهو يحاول تأسيس قاعدة مستقبلية لابنه عصيان تخوله بأن يكون قائدا ثوريا، المخلص الذي ينتظر منه العالم الأعاجيب:" **لقد كان والدي يريدني أن أصبح قائدا ثوريا عظيما**"[3]، فالأب كتبدار يجسد الأبوة الحانية خلف قناع السيطرة والتملك .

يصور الكاتب الأب تصويرا نفسيا من كل النواحي، بكونه أبا وبكونه أميرا عثمانيا ورجلا نبيلا يحلم بعالم لا يوجد فيه سوى رجال نبلاء وكرماء، وعظماء ثوريين تكون أقدامهم في

1 – المصدر نفسه: ص، 131.

2 – أمين معلوف: موانئ المشرق، ص54.

3 – المصدر نفسه: ص، 15.

الشرق وتشخص عيونهم في الغرب: "...**كان رجلا كريما إنما ليس بسهل المعشر، فقد كانت نزوات الطفل الوحيد و المنحدر من سلالة الأمراء، غير أنه لم يكن متذمرا ولا عصبي المزاج أو سليط اللسان**.."[1]، ويورد الكاتب بعض ملامحه الخارجية وطريقة لباسه التي تشير إلى تمسكه بأصوله العثمانية العريقة: "**كان رجلا وسيما أنيق الهندام متأنقا بعض الشيء، ربما أكثر مما ينبغي وقد يبلغ تأنقه درجة الهوس، ما تعلق الأمر بقبعاته وياقاته المنشاة، وتشذيب شاربيه الأصهب وثنيات سترته وألوان الزهرة التي يضعها في عروته** "[2].

ويتميز أيضا بالعالمية، فهو يؤمن بعالم متجانس في رحابه يمكن للتركي والأرميني أن يعيشا في أخوة، وتتقاطع هذه الميزة بين شخصيات الأب السابقة في الروايات المدروسة، والد ماني الذي يتبع دين ماني ويؤمن به وهو دين يجمع بين مختلف الأديان، ووالد حسن الذي يتزوج بجارية قشتالية مسيحية رغم أنه مسلم، فالأب يجسد نموذج الرجل العالمي، ونموذجا للسلطة الأبوية المعتدلة الأبوة الحانية التي تختبئ خلف قناع التسلط أو الضعف.

2-نموذج المرأة:

تشكل شخصية المرأة عنصرا مهما من شخصيات العمل الروائي، لذلك نجد الكاتب قد اهتم بها في رواياته بنماذجها المختلفة وبتفاوت في حضورها من رواية إلى أخرى، وإن كانت تحضر دوما كوحدة فاعلة رغم أن محور السرد ومركزه هو الرجل، هذه النماذج نجملها في ثلاثة:1/ المرأة: الأم، 2/ المرأة: الزوجة، 3/ المرأة: العشيقة.

1-نموذج الأم: الأم هي صاحبة الدور الكبير في المجتمع على مدى العصور، وفي الخطاب المدروس تجسدت شخصية الأم بنموذج المرأة النمطية المطيعة لزوجها، المحافظة على أخلاقها، الحانية على أولادها، ومن ذلك شخصية أم الحسن في (رواية ليون الإفريقي)، سلمى أم الولد الحرة التي تدافع عن بيتها وزوجها بكل الوسائل والطرق، حتى بلجوئها إلى السحر والشعوذة لإبعاد الجارية وردة التي استأثرت على فراش زوجها: "**أما سلمى فقد شددت من ضمي إلى صدرها و فهمت من أنفاسها المكتومة ومن بعض التنهيدات التي انطلقت على غير قصد منها أنها**

1 - المصدر نفسه: ص، 43.

2 - المصدر نفسه: ص، 43.

تتألم و كانت دموعها تجري لا ريب خلف نقابها، وما كان عن غير حق لأن عاطفة أبي الجامحة لن تلبث أن تقودنا جميعا إلى شفير الهاوية .."[1].

الأم سلمى تعاني في صمت وتصابر من أجل ابنها حسن، خاصة عندما سقطت غرناطة واسترد القشتاليون الجواري منهن ضرتها، ففزع زوجها على عشيقته وحاول استعادتها وحزن حزنا شديدا آلمها كثيرا وجرح كبريائها: "**لم يعد أحد يحس في البيت بوجود سلمى، فما كانت توجه إلى زوجها كلاما إلا للرد على أسئلته، و كانت تمنعني من إزعاجه، و تتحاشى هي أن تفرض عليه و جودها، من غير أن تبتعد قط عنه، لكيلا يضطر إلى طلب شيء مرتين..**"[2]، ورغم قلق الأم إلا أنها بقيت محافظة على هدوئها وصبرها، لأنها مقتنعة أن الزمن كفيل بإزالة ألم زوجها وكان ما يؤلمها كثيرا هو تعلقه الشديد بهذه الجارية، هذا التعلق الذي انكشف لجميع ثرثرات المدينة وجعل صورتها تهتز وكرامتها تخدش أمام كل أهلها .

نلاحظ أن الكاتب بيَن للقارئ علاقة سلمى بزوجها أكثر من علاقتها بولدها وممارستها لأمومتها، فنجد الراوي يحكي عن اضطهادها وعن تهميشها من قبل زوجها، رغم أنها لم تترك أي شكل من أشكال المواجهة إلا وجربته، فتذرعت بالصمت والألم ثم جربت السحر والتعاويذ لإعادته إليها دون جدوى، فخسرت ربها وخسرت زوجها الذي طلقها عندما اكتشف ذلك، ولم يعط الكاتب أية تفاصيل تخص ملامح شخصية الأم الخارجية، فاهتم بتحديد الملامح النفسية أكثر، ليظهر للقارئ آلام الأم وإحساسها بالغبن والاضطهاد والظلم.

نجد نموذجا آخر لشخصية الأم في (رواية صخرة طانيوس) والدة طانيوس لمياء تمثل مثال الأم المسلوبة الإرادة، التي لا تستطيع التحكم في تصرفات ابنها المراهق، لأنها في الحقيقة تدفع ثمن غلطة أجبرتها الظروف على ارتكابها بسبب جمالها الخارق، فابنها ناقم عليها ويعتبرها سبب تعاسته وشقائه في القرية، لكونه ابنا مشكوكا في نسبه إلى والده جريس: "**كان ناقما على العالم بأسره..(..).. وعلى لمياء وكل الذين يعلمون في الضيعة ما يقال في شأنه ..**"[3].

1 – أمين معلوف: ليون الإفريقي، ص 108.

2 – المصدر نفسه: ص 90.

3 – أمين معلوف: صخرة طانيوس ص 80.

يبدو أن الكاتب ركز على ملامح لمياء المادية أكثر من ملامحها النفسية وما تحس وما تفكر به، فيصف جمالها في عدة مواضع في متن الرواية، ربما لأن هذا الجمال كان سبب مصائب ابنها ومآسي قرية كفربيدا، يقول الراوي: "**كانت لمياء كالصليب... لميا لم تكن من تلك النساء فكأنها مغمورة بالضياء وحين تحجبت أو توارت وذابت وسط الجموع كان أمرها مفضوحا ومكشوفا للعلن**"[1].

كما يفصل في جمال جسدها قائلا: "**كانت أجمل امرأة فاتنة من رأسها إلى أخمص قدميها، يداها طويلتان ورقيقتان وشعرها فاحم يتهدل ناعما** ..."[2]، وقد كان جمال لمياء في حقيقة ما تصفها الرواية "**يشكل نقطة جاذبية أزلية ويمارس إغراء لا يمكن مقاومته لدى الأشخاص بل إنه أصبح بعد وقت اختزالا لشخصيتها وتحجيما لدورها في السرد من كثرة التركيز عليه وإظهاره بمظهر العنصر المهيمن في شخصيتها**"[3].

لمياء هي امرأة مرحة ومغناجا وعفوية وشفافة، حتى أن كل نساء الضيعة يلمسن لديها تلك الشفافية، وذلك الافتقار التام للتكلف والادعاء أو الخبث ويخاطبنها كالأخت، حتى زوجة شيخ الضيعة تكن لها المودة رغم انجذاب زوجها الجموح إليها، ويبين الكاتب أن علاقة جريس بشيخ الضيعة وخضوعه التام له كان سببا في ارتكاب لمياء زوجته المحظور مع سيده، إذ يستحي أن يرفض له طلبا لذلك لم يجرأ على منعه باشتهاء لمياء رغم أن لمياء أشارت عليه العديد من المرات بترك القصر والابتعاد عن الشيخ ومغامراته العاطفية، لكنه رفض فشعرت حينها بالخيانة والإهمال والخداع "**افهمني أخشى الدخول إلى هذه الغرفة**..(..).. **تلاقت نظرتهما لبرهة طويلة للغاية، وشعرت لمياء أن زوجها يتردد** ..(..).. **ولم ينبس ببنت شفة وصمتت لمياء بدورها خشية إغضابه، كان يبدو مترددا ومحتارا، بضع ثوان، ولكنها ثوان مديدة ثم دفعها وابتعد** ..."[4]

وفي (حدائق النور) تظهر شخصية الأم مريم التي حرمت من زوجها ثم ابنها الذي لم يتجاوز الثلاث سنوات، حيث انتزع منها بالقوة ليلتحق بوالده ويتطهر من دنس الدنيا

1 – المصدر نفسه: ص 27.
2 – المصدر نفسه: ص 28.
3 – حسن بحراوي: مرجع سابق، ص 276.
4 – أمين معلوف: صخرة طانيوس، ص 42.

بانضمامه إلى التتطهرين أصحاب الملابس البيضاء، فبكته بحرقة كما بكت قبله زوجها باتنغ الذي رحل عنها عندما كانت حاملا بماني "**سالت دموعها، دموع الصبية بصمت وخلا ذهنها من كل انتظار ووضعت جبينه فوق ذراع الرجل بخفر ولطف من غير أن تضغط، جاعلة من نفسها كيانا بخفة خصلة من خصلات شعرها، ترى ستعيش مع الزوج من جديد ذات يوم هذه اللحظات الوادعة..**"[1].

كانت الأم يتيمة ووحيدة فلقد مات والداها ولم يترك لها سوى مرضعتها أوتاكيم وكثيرا من الأملاك، هي دوما حزينة ومهمومة بافتقاد فلذة كبدها، الذي لم تره قط منذ آخر مرة حتى وافتها المنية، وماني أيضا لم يتسن له رؤيتها أبدا في حياته "..**إن أعواما طويلة قد انقضت من الاكتمال الطفولي الذي عرفه بين مريم وأوتاكيم وتمثل في الأيام الهنيئة القابعة في ركن كدر من ذكرياتها، وقد ظلت أجمل ذكرياته الخاصة بالروائح و الطعوم معجونة بالمرارة والكأدة، مرارة الطفل الذي أسلمه أو تركه أو تخلى عنه أو على الأقل أساء حمايته أعز مخلوق على قلبه**"[2].

يصفها الكاتب قائلا: "**أعرفك جيدا يا مريم، إن لك يدي بنات الملوك الناعمتين، وقلبا هشا من قلوب اللواتي محظهن أب حبا كبيرا ، لقد أحاطت بك الدمى من كل صوب وأنت طفلة وغطتك الحلى إذا أدركت وزفت إلى الرجل الذي اختارته...يا للبنية المسكينة، إنك لتعيشين في سعادة غامرة منذ زمن طويل...**"[3]، فمريم تمثل نموذج المرأة والأم السلبية غير الفاعلة، ضعيفة الشخصية المغلوب على أمرها والتي لم تستطع حماية ابنها والمحافظة عليه من قسوة والده، الذي أراده أن يكون في بستان النخيل بعيدا عنها وعن حنانها، فبقيت تندب حظها وتتألم إلى أن ماتت بحسرتها في ريعان شبابها .

وتعد الزوجة نموذجا آخر للمرأة في الخطاب وعنصرا فاعلا في المسار السردي إذ جعل لها الكاتب مكانة مرموقة، تسهم مع الرجل وتشاركه في تسيير شؤون الحياة، ففي (رواية سمرقند) تظهر شخصية السلطانة تركين خاتون زوجة قوية مسيطرة على زوجها السلطان، حيث تملي عليه مختلف القرارات الملكية ولا يجرأ على مخالفتها، فهي جالسة خلف حجابها تنقل جيوشا

1- أمين معلوف: حدائق النور ص 23.
2- المصدر نفسه: ص 43.
3- المصدر نفسه: ص 20.

من أحد أطراف آسيا إلى طرف آخر وتسمي الملوك والوزراء والقضاة، وتملي الرسائل إلى الخليفة وترسل المبعوثين إلى آلموت "**فقد كتب نظام الملك يقول: في غابر الأزمان هيمنت زوجة أحد الملوك كثيرا عليه فلم يكن من جراء ذلك سوى الشقاق والاضطراب، ولا أزيد لأن في وسع كل أحد أن يلحظ في أزمنة أخرى حوادث مشابهة**"[1].

تجسد الخاتون شخصية الزوجة التي يحبها زوجها الذي لا يرفض لها طلبا، المدللة والمحظوظة والمطاعة على الدوام، ورغم قوتها ونفوذها إلا أنها تعاني آلاما كثيرة بفقدان أبنائها واحدا تلو الآخر كلما اختارهم السلطان وريثا له: "**أتكون الصينية قد نالت مناها؟ وأنى لها أن تكون ؟، فما إن تكون وحدها أو مع جهان مستودع أسرارها تبكي بدموع الأم ودموع السلطان وتجأر بالشكوى من القدر الغاشم وما من أحد يفكر في لومها على ذلك**"[2].

وتمثل السلطانة أيضا الزوجة الذكية والداهية التي تبرع في حبك الدسائس والمؤامرات للإطاحة بالوزير الأعظم، إضافة إلى محاولتها إقناع زوجها بالتخلص منه وقتله واهمة إياه أن الوزير يعد نفسه منافسا له على العرش "**وليست تركين راضية وهي لا ترضى إلا إذا تأمن مصير أولادها بما يليق، والله يعلم ما إذا كانت تمنت أكثر من أي شيء في الدنيا إزاحة نظام الملك حجر عثرة في طريق أطماعها وكانت مستعدة في سبيل الحصول على قرار موته لعمل أي شيء، المكائد والتهديدات، وقد تابعت يوما بيوم المفاوضات مع الحشاشين ..**"[3].

ولم يهتم الكاتب بوصف السلطانة ماديا، حيث نجد وصفا لها في موضع وحيد بتشبيهه لها فيزيولوجيا بأخيها ناصر خان يقول الراوي "**فلقد ولدت في سمرقند في أسرة أصلها من كشغر على شاكلة أخيها الأكبر نصر خان لم يكن وجهها يكشف عن دم خليط فليس فيه قسمات أبناء سام من العرب ولا ملامح حام من الفرس**"[4]، يبدو أن الكاتب ركز على معالم شخصية خاتون الداخلية لتبيين دورها الفعال في تسيير الإمبراطورية السلجوقية.

1- أمين معلوف: سمرقند، ص 141.
2- المصدر نفسه: ص 146.
3 - المصدر نفسه: ص 147.
4 - المصدر نفسه: ص 144.

والزوجة تركين خاتون ليست المرأة التي تعترف بالهزيمة، فقد بقيت تقاوم لأجل تنصيب ابنها على العرش بعد موت زوجها ملكشاه إلى أن وجدت مخنوقة في جناحها، ومقتلها يشير إلى أنه من الصعب على المرأة حتى ولو كانت سلطانة العالم أن تتخلص من عبودية الرجل وهي تعيش في مجتمع شرقي يجعل من المرأة خاضعة للرجل وتابعة له.

ونجد نموذجا آخر للمرأة القوية في (رواية ليون الإفريقي) وهي نور الجركسية زوجة حسن الوزان الثانية، التي عقد قرانه عليها حين نفي إلى القاهرة، يصف الكاتب بعض ملامحها الخارجية بقوله: "**لا أدري ما الذي استرعى انتباهي أولا، أكان وجهها الصبوح السافر إذ لم يكن شعرها الأشقر سوى خمار من الحرير الأسود؟ أيكون قدها الدقيق في هذه المدينة التي لا يقدر فيه حق القدر غير النساء الطامعات إلى حد الكظة؟**"[1].

تبدو نورا مثالا للزوجة القوية والذكية، ذكية لأنها تزوجت رجلا لكي تحمي ابنها بيازيد الذي ينحدر من سلالة العثمانيين، ويسانده للأخذ منهم بثأر والده المقتول غدرا، وقوية لأنها قبلت بترك زوجها المخطوف في روما مضحية به، في سبيل البحث عن مستقبل ابنها إلى جانب أعداء من يطاردونه "**لو كان الأمر يتعلق بسعادتي لانتظرتك سنوات طوالا، حتى لو رأيت شعري يمسي بلون الفضة في حدة الليالي ولكني لا أحيا إلا من أجل ابني من أجل مصيره الذي سيكتمل يوما إن شاء الله و عندما ندعوك إلينا لمشاطرتنا الأمجاد كما شاطرتنا المخاطر وإلى أن يتحقق ذلك سوف أكون في فاس**"[2].

والمرأة العشيقة تعد نموذجا حاضرا في الخطاب، فتظهر جهان عشيقة عمر الخيام في (رواية سمرقند) بشخصية المرأة الانتهازية، المحبة للسلطة والنفوذ الأرملة الشابة التي استغلت حب الخيام لها لتشبع حاجاتها العاطفية، وعندما أرادت تولي منصب السلطانة بدل تركين خاتون المغدور بها تخلت عن عشيقها، واختارت السلطة والنفوذ مكان الحب والاستقرار "**إنها امرأة وهي فوق ذلك أرملة إنها تجهد في البقاء على قيد الحياة من غير أن تخضع لسيد**"[3].

1 – أمين معلوف: ليون الإفريقي، ص 300.

2 – المصدر نفسه: ص 398

3 – أمين معلوف: سمرقند، ص 73.

تبدو جهان امرأة طموحة ومنطلقة تأبى القيود وتناشد الحرية، لذلك ترفض الزواج وحياة الاستقرار وإنجاب الأولاد، حتى أنها تزوجت من الخيام بعد سنوات من العشق والمقابلات السرية، وعزمت عزما قاطعا ألا تثقل نفسها بذرية، بالإضافة إلى أنها دائمة الحضور في البلاط الملكي ومع حاشية السلطان وحريمه، وقليلا ما تكون في بيتها وبجانب زوجها فهي عاجزة عن مواجهة حياة غير حياة القصر "**إنهما معا ومتباينان، ومع أنهما عاشقان منذ تسع سنوات، ومتزوجان منذ أربع** ..(..)..**فجهان تلتهم الزمن وعمر يحسوه، إنها تريد أن تهيمن على العالم وتملك مسمع السلطان، وهي في النهار تدبر المكائد في جناح الحريم الملكي، وتطلع على الرسائل المتنقلة جيئة وذهابا، وعلى الهمسات التي تدور في المخادع**"[1].

جهان امرأة جميلة وأرملة مشبوبة بالعواطف والصبابات، بالإضافة إلى أنها شاعرة وهذا ما جعل عمر يتعلق بها ويعشقها حتى النخاع، ويحزن عليها حين تفارقه وترفض البقاء بجواره، فكانت المرأة هي المتحكمة في زمام العلاقة المصيرية بينهما، وصاحبة القرار في نهاية المطاف، وهذه أيضا رؤية جديدة للمرأة الشرقية في الروايات العربية.

ونجد في (رواية سمرقند) شخصية شرين الأميرة الفارسية عشيقة عمر لوساج واللذين جمعهما مخطوط عمر الخيام وأشعاره في غراميات غير مشروعة، وتظهر شرين في الرواية امرأة ناضجة، وطنية، إذ كانت تتضايق من تصرفات جدها الشاه إيران الخاضع للتدخل الأجنبي في شؤون البلاد الداخلية، كما أنها ساهمت مع أبناء آدم في ثورة تبريز، تمثل ملامح المرأة الشرقية بجمالها الخلاب يصفها الراوي بقوله "**يا لله ما كانت أجملها أول صورة لي عن الشرق! امرأة من أولئك اللاتي يعرف شعراء الصحراء وحدهم التشبيب بهن، ولكانو قالوا: وجهها الشمس وشعرها ظل وارف وعيناها عينا ماء عذب وقامتها نخلة ممشوقة وابتسامتها خلب** "[2].

جسدت شرين نموذج المرأة الشرقية التي لها القدرة والجرأة بالبوح و التعبير عن مشاعرها ورأيها بحرية، وتحديها العادات والتقاليد الاجتماعية التي ترفض ذلك وتمنعه، إذ تعرض نفسها

1 – المصدر نفسه: ص 114.

2 – المصدر نفسه: ص 217.

على عمر لوساج الرجل الأجنبي وتعبر له عن إعجابها وحبها له، وتدخله خفية إلى جناحها الملكي في قصر السلطان لتقضي معه ليال من العشق الحرام والمحظور.

تعد شخصية مارتا في (رواية رحلة بالداسار) نموذجا للمرأة العشيقة اللعوب والانتهازية، المستغلة لعشيقها بالداسار الذي يهيم بها ويريدها زوجة له، لكنها تخدعه وتفضل زوجها عليه، بعد أن تستغله في البحث عنه موهمة بالداسار بمرافقتها له في رحلته للقسطنطينية للحصول على فرمان من الباب العالي يثبت وفاة زوجها ويسمح لها بالزواج مرة ثانية، يصفها الراوي بقوله: ".. **مارتا الحسناء التي كانت حينها نبيهة لعوبا، جموحة، ماكرة، إنما غير سيئة على الإطلاق**"[1]، ركز الكاتب في تصويره لشخصية مارتا على المواصفات الحسية لهذه الشخصية في العديد من المواضع في متن الرواية، ليثبت أن جمال مارتا ومواصفاتها الجسمانية كانا سبب إغراء المحيطين بها وإغوائهم منهم بالداسار.

حاول معلوف من خلال نموذج العشيقة أن يوضح رؤيته عن علاقة الرجل بالمرأة، والتي تتلخص في أن تبادل مشاعر الحب بين الطرفين أمر مستحيل لا يمكن وجوده، فأغلب علاقات الحب في الروايات المدروسة كان مصيرها الفشل بسبب هجر العشيقة لعشيقها، وهذه رؤية حداثية لمفهوم العشق، فعادة يكون الرجل الطرف الأقوى في العلاقة ولكن لدى معلوف أصبح هو المتروك والعشيق المهجور والمتأزم في نهاية العلاقة، ففي رواية سمرقند بكى الخيام بحرقة ومرارة غداة هجر جهان له، وحزن عمر لوساج لدى هروب شرين وضياعها منه، و وفي رواية رحلة بالدسار تألم بالداسار بشدة حين تركته مارتا وذهبت مع زوجها.

والملاحظ أن رؤية معلوف للمرأة الشرقية رؤية منفتحة، فهي تتخذ غالبا صورة المرأة الغربية المتحررة، فلم تظل محافظة على القيم الأخلاقية الشرقية والدينية في علاقتها مع الرجل، كما جعلها بصورة المرأة التي تملك إرادة قوية في أصعب الأمور وأقساها، ومثالها الزوجة تركين خانون التي لعبت دورا مهما في تسيير أمور الإمبراطورية.

1 – أمين معلوف: رحلة بالدسار ص 35.

3-نموذج المثقف:

قدم كتاب الرواية العربية صورة المثقف بنماذجه المتعددة، وأعمال معلوف شأنها شأن هذه الأعمال الروائية تعرض لنموذج المثقف، وسنحاول إزالة الستار عن دور المثقف فيها مع تحديد إذا ما كان دور المثقف قد شهد انزياحا عن الدور التقليدي المسند له في الرواية العربية أم بقي محافظا على الدور ذاته المعروف في الرواية العربية.

ومن الشخصيات المثقفة في (رواية سمرقند) عمر الخيام، المثقف اللامنتمي، عالم وفلكي وشاعر وفيلسوف، لم يكن له دين محدد بنظر المحيطين به بل كان يسعى إلى معرفة ربه عن طريق عيشه للحياة المبهمة واكتشافه لها، وقد استعمل شعره للتعبير عن هذا المنظور، "**لست من أولئك الذين لا يعد إيمانهم أن يكون خوفا من يوم الحساب، ولا تعدو صلاتهم أن تكون سجودا، طريقتي في الصلاة أن أتأمل وردة، أعد النجوم، أتدله بجمال الخليقة، بكمال نظامها وترتيبها، بالإنسان أجمل ما أبدع الخالق، بعقله المتعطش للمعرفة، بقلبه المتعطش إلى الحب، بحواسه، كل حواسه متيقظة كانت أو متسرعة** "[1].

يضطر للسقوط داخل أمور الدولة والحرب والصراعات السياسية، لكنه يوضح موقفه منها ويستطيع التملص منها، ويعد بهذا نموذجا للمثقف اللامنتمي "**الذي لا يحس بوضعه الاجتماعي ودوره، فهو يمارس حياته ويكرس مواقفه دون أن يع منزلته الاجتماعية**"[2]، المثقف الذي أخذ يفقد رسالته الإنسانية مكتفيا بحالة الانطواء والعزلة، نظرا لرؤيته الفكرية للحياة وقناعاته الشخصية حيث يقول رادا على جهان: "**يحل ابن السلطان تركي محل ابن آخر ويزيح وزير وزيرا، يا الله يا جهان كيف يمكنك قضاء أجمل سنوات عمرك في قفص الوحوش هذا؟ دعيهم يتذابحون ويقتلون ويموتون، أتغدو الشمس أقل سطوعا والخمر أقل عذوبة؟**"[3]، وينكشف للقارئ نموذج المثقف الذي لا يملك هوية قومية من خلال الموقف السلبي للخيام اتجاه الخطر الداخلي الذي يواجه الدولة السلجوقية، التي منحته كل ما يحلم به من بيت ومرصد.

1 - أمين معلوف: سمرقند، ص ص 24، 25.

2 - محمد رجب الباردي: المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر والتوزيع 1993، ص110.

3 - المصدر نفسه: ص 162.

ويجسد الخيام شخصية المثقف المتسامح مع الفكر، وغير المتعصب للانتماء بكل أنوعه، حيث نجده صديقا لحسن الصباح الشيعي الذي حاول الشفاعة له لدى ملكشاه لينقذه من الموت، رغم اختلاف مذهبه الديني عن مذهبه، "**إن الخوجة عمر هو الذي شفع لحسن الصباح في اليوم الذي كان بمقدوري أن أحصل فيه على موته، لقد منعنا من قتله، فهل بوسعه الآن منعه من قتلنا؟**"[1].

كما يتخذ موقفا وجوديا من تكوين عائلة وإنجاب الأولاد، لأن الوجود بدا له ثقيل الوطء حيث تبنى شعار أبي العلاء المعري: هذا ما جناه أبي علي وما جنيت على أحد فيقول: "**السعيد من لم يظهر قط إلى الدنيا**"[2]، فالخيام مثقف لا زماني يبحث عن عالم مثالي ولا يريد الاقتراب من الواقع المؤلم.

ويبرز المثقف العضوي[3] بشخصية جمال الدين الأفغاني المفكر والمصلح الإسلامي، الذي يلتزم بقضايا المجتمع والأمة الإسلامية، ما جعله في صراع دائم ومستمر مع شاه إيران لأجل إقامة دستور، والحد من الامتيازات الأجنبية بالمنطقة، فنفاه إلى إسطنبول، وكمثقف حر ألقى محاضرات ودروسا تناهض الحرية وتنادي بالديمقراطية، فأثار الشكوك حوله فأقصي من إسطنبول، فانتقل إلى مصر ثم فرنسا ثم بريطانيا، يقول عنه صديقه رشفور: "**لقد أسعدني الحظ بمقابلة شخصية فذة، وأحد من أولئك الأشخاص الذين يجتازون التاريخ مصممين على أن يتركوا طابعهم في الأجيال الطالعة، وإن السلطان التركي ليخشاه ويجامله، وإن شاه فارس ليرتعد منه لمجرد ذكر اسمه، ومع أنه من نسل محمد فقد طرد من القسطنطينية لأنه قال في خطاب عام، وبحضور الشخصيات الدينية، إن رسالة الفيلسوف توازي في حاجة البشرية إليها رسالة النبي، إنه يدعى جمال الدين هل تعرفه ؟**"[4].

الأفغاني ناقم على مطاردة السلطان للمفكرين والمثقفين، وإجهاض محاولاتهم في الإصلاح والتغيير، أيضا ناقم على التعصب الديني الذي شتت أوصال البلاد الإسلامية، مع تخلف

1 – المصدر نفسه: ص 128.

2 – المصدر نفسه: ص 116.

3 – المثقف العضوي: هو الذي يربط مصالحه مع مصالح الجماهير ويخلص لطبقته، ويجعل فكره متماشيا مع حاجاتها ومتطلباتها، ينظر: محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية (دراسة)، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1990، ص 23.

4 – أمين معلوف: سمرقند، ص 210.

الوعي السياسي الذي مازال يعانيه أبناؤها، مقابل ذلك التقدم الذي تعيشه المجتمعات الغربية والوعي السياسي الذي يقدس الحريات الفردية وحقوق الإنسان، يقول: "**عندما طردت من الهند عام 1882 مررت بالولايات المتحدة، تصور إني على وشك أن أطلب الجنسية الأمريكية..(..).. ليس بركن واحد في ديار الإسلام أستطيع أن أعيش فيه بمنجاة من الاستبداد فلقد أردت أن ألوذ في فارس بحرم يتمتع تقليديا بحصانة مطلقة ودخله جنود الملك وانتزعوني من بين مئات الزوار..(..).. لو كنت أحمل جنسية الولايات المتحدة أو فرنسا أو النمسا، هنغاريا ناهيك عن بروسيا وإنجلترا، لدخل قنصل بلادي مكتب الصدر الأعظم من غير أن يقرع الباب وحصل على إطلاق سراحي في نصف ساعة، أقول لك–إن مسلمي هذا العصر –أيتام**"[1].

شخصية الأفغاني تمثل نموذج المثقف المتسامح مع الأديان والأجناس، ذو فكر منفتح غير معاد للغرب الذي يؤمن بالاختلاف، ويجسد فعلا جسرا للحوار بين الحضارات الشرقية والغربية، وإلغاء كل الصراعات التي لا تخدم الشرق، بل تزيد في تخلفه وتهميشه وإقصائه، يقول الراوي: " **واشترك بانتظام في تحرير لنترانزيجان، فكنا كثيرا ما نلتقي، ولقد قدم لي تلاميذه، وهم مسلمون من الهند ويهود من مصر و موارنة من سوريا، وأظن أني كنت أقرب أصدقائه الفرنسيين إليه، بيد أني لم أكن الوحيد، فلقد عرفه حق المعرفة أرنست رينان و جورج كليمنصو..**"[2].

وتعرض (رواية ليون الإفريقي) المثقف العالمي الذي يحمل هويات متعددة بشخصية حسن الوزان والمشهور بليون الإفريقي أو يوحنا ليون الإفريقي، الحالم بعالم مثالي يجسد التصالح، العالم المتفقه بكل العلوم، الشخصية المركبة التي تحمل في باطنها الشيء ونقيضه، شخصية ذو هوية مزدوجة لا مسلمة ولا متنصرة مرتدة عن دينها، ولد في غرناطة وشب في فاس وأصبح سفيرا لسلطانها عبر إفريقيا، وزار القاهرة وإسطنبول كما حج مع زوجته نور، سقط في الأسر خلال توقف سفينته في جزيرة جربة، واقتيد إلى روما كهدية للبابا ليون العاشر الذي أجبره على التنصر، والبقاء في روما لتدريس اللغة العربية وعلومها، ثم رجع بعدها إلى تونس بعد وفاة البابا ليستقر بها: "**ختنت أنا يوحنا ليون دومتدشي، بيد مزين، وعمدت بيد أحد البابوات وأدعى اليوم**

1 – المصدر نفسه: ص 220.

2 – المصدر نفسه: ص 210.

الإفريقي، ولكنني لست من إفريقيا ولا من أوروبا ولا من بلاد العرب..(..).. فأنا ابن السبيل، وطني هو القافلة وحياتي هي أقل الرحلات توقعا .."[1].

كان الارتحال المحفز السردي لقبول الاختلاف الذي أخذ به الوزان، فكلما مضى في ارتحاله انكشف أمامه تنوع العالم، واختلاف العقائد، بل وهشاشة الفرضيات التي تقوم عليها الحروب والمنازعات، فلقد نفيت أسرته من غرناطة على خلفية دينيه، وغادر هو روما على خلفية صراع مذهبي، وبين هاتين المرحلتين طاف في الديار الإسلامية باسمه الأول، وبان له التنوع الثقافي والديني حيثما وصل[2].

يعيش بهويات مختلفة، ليس باللغة والدين فقط، باللباس أيضا حيث لدى نزوله بتونس صمم على أن يلبس كأهلها الزي التونسي القريب من زيه الفارسي، وارتدى كسكان القاهرة عندما كان بالمدينة متأثرا بتعايش الطوائف المتعددة الذي تتميز به القاهرة، فيقول: "**واجتاحتني في غمرة الفرحة العارمة رغبة لا تقاوم في اتخاذ الزي المصري، وهكذا تخليت عن ملابسي الفاسية، ورتبتها بعناية فائقة لليوم الذي سأرحل فيه، وارتديت ثوبا ضيقا مقلما بالأخضر مخيطا عند الصدر ثم منسدلا باتساع حتى الأرض ..**"[3].

وتبدو شخصية الحسن حكيمة عند الشدائد والمحن التي تعترضها في حياتها، حيث تتعرض لعدة مصائب لكنها تنجح في التخلص منها بحكمة، بداية اتهامها في فاس بالتواطؤ لقتل الزروالي ثم اتهامها أيضا في روما بتوزيع مناشير ضد البابا أدريان، بينما تقف على مسافة حياد إيجابي اتجاه ما يدور حولها في العالمين من حروب دامية ومذابح في القاهرة، وفي روما صراع الباباوات الهراطقة اللوثريين الذين اجتاحوا مقر الباباوات في قصر القديس بطرس، فيرحل الحسن مع زوجته إلى تونس يقول الحسن: "**أقسم بالله الذي جعلني أعيش عذاب القاهرة ، كما عشت عذاب غرناطة، أنني لم أقارب قط هذا القدر من الوحشية** "[4].

1 – أمين معلوف: ليون الافريقي، ص 10.

2 – عبد الله ابراهيم: "السرد البنية الحولية"، صحيفة الرياض اليومية، الصادرة عن مؤسسة اليمامة، 2014/08/09، العدد16847، الموقع: www.alriyadh.com تم الاطلاع يوم 2015/08/22.

3 – أمين معلوف: ليون الإفريقي، ص 296.

4 – المصدر نفسه ص 386.

إن الكاتب أراد لشخصية الحسن أن تجسد صورة المثقف العالمي المتعدد الهوية والأديان و الثقافات، يقول الحسن مخاطبا ولده: "**لقد كنت في روما ابن الإفريقي، و سوف تكون في إفريقيا ابن الرومي، وأينما كنت فسيرغب بعضهم جلدك وصلواتك، فاحذر أن تدغدغ غريزتهم يا بني، وحاذر أن ترضخ لوطأة الجمهور، فمسلما كنت أو يهوديا أو نصرانيا عليهم أن يرتضوك كما أنت، وأن يفقدوك، وعندما يلوح لك ضيق عقول الناس فقل لنفسك أرض الله واسعة..(..).. ولا تترك قط في الابتعاد إلى ما وراء جميع البحار، إلى ما وراء جميع التخوم والأوطان والمعتقدات**"[1].

وترى رضوى عاشور أن الكاتب متعدد الهوية والألسنة اضطرته الظروف إلى الاغتراب، وهو يطابق شخصيته ليون الإفريقي في بعدي الهوية المتعددة واغتراب المثقف بسبب اللاتسامح[2].

وفي (رواية موانئ المشرق) نجد أيضا المثقف العالمي الذي تمثله شخصية عصيان كتبدار أوباكو أوبيكار، كلها أسماء لمسمى واحد للتركي المسلم ذو الجد الأرميني، سليل العائلة الأميرية المنهزمة، ولد من زواج كان يعد من الممنوعات بين تركي وأرمينية، ليسكن أبواه جبل لبنان، "**أنا أنتمي إلى أسرة حكمت المشرق فترة طويلة**"[3]، يربيه والده على المبادئ والقيم السامية والاعتماد على النفس لمجابهة المشقات، ويريد أن يكون له شأنا ثوريا عظيما " **سوف تصبح ثوريا عظيما يا بني سوف تغير وجه العالم يا ولدي**"[4].

لكن رغبة عصيان غير ذلك فهو يحلم أن يكون طبيبا مشهورا يغير العالم بطريقته، فيسافر إلى مدينة مونوبليه الفرنسية بعد إقناع والده لدراسة الطب والتحرر كذلك من السلطة التي كان والده يفرضها عليه في المنزل، وبالمصادفة يجد نفسه يؤمن الاتصال ونقل الرسائل السرية بين القادة وخلايا المقاومة إبان الاحتلال النازي الألماني لفرنسا، ويصبح ثوريا مشهورا تحتفي به السلطات الفرنسية بعد الاستقلال، وتنشر صوره على صفحات المجلات والكتب التاريخية، "**ماذا كنت أفعل عمليا؟ كان يجب تأمين الاتصال بين القادة الوطنيين في شبكة المقاومة والمسؤولين**

1 – المصدر نفسه: ص 452.

2 – رضوى عاشور: لكل غرناطة، موقع الكاتبة، الموقع: www.radwaashour.net ، تم الاطلاع عليه يوم: 2015/08/12.

3 – أمين معلوف: موانئ المشرق، ص 16.

4 – المصدر نفسه: ص 55.

الإقليميين، ومختلف خلايا المقاومة المعزولة، ونقل الأوامر والتعليمات والمطالب والمعلومات والوثائق"[1].

يتزوج عصيان بكلارا المرأة اليهودية متجاوزا كل الانتماءات الدينية والقومية، مجسدا فكرة المواطن المتسامح العالمي، حيث يقول: "**فإن كنت متمردا، فأنا متمرد على الحقد والضغينة**"[2]، ويقول أيضا عند زواجه بكلارا: "..**لدى كل منا الرغبة و العزم على العيش معا كل لحظة مقبلة، وإلى الأبد، و إذا اعترضت العقبات طريقنا، فسوف نقوم بتذليلها وقد بدا لنا لا شيء بمقدوره أن يقف حجر عثرة في طريقنا** .."[3]، يحلم بالتسامح فيكون مصيره الجنون ومستشفى الأمراض العقلية الذي لا يخرج منه إلا مع الحرب الأهلية يقول: "**وهكذا وجدت نفسي وقد بلغت التاسعة و العشرين من العمر في ذلك المصح المعروف بمصح الطريق الجديد** ..."[4]. و بهذا فهو يمثل المثقف المأساوي والمتأزم الذي يتقبل مصيره بصبر وثبات باحثا عن الخلاص و العدالة الإنسانية.

شخصية طانيوس في (رواية صخرة طانيوس) تمثل المثقف، الشاب المسيحي الذي يدرس في المدرسة الإنجليزية في مقاطعة يحكمها الفرنسيون، هو ابن لمياء المرأة الأسطورة الفائقة الجمال، تدور الشائعات حول والده الحقيقي بين جريس وشيخ الضيعة، فيعيش منبوذا ومحتقرا في طفولته، وفارا وهاربا في شبابه، وبعودته للضيعة يختفي بعد ثلاثة أيام اختفاء أسطوريا، وقد جرت ولادته الضيعة إلى مآس متعاقبة منفصلة عن مآسي لبنان أول هذه المآسي حادثة الجراد، ثم مقتل البطريرك على يد والده جريس الذي استعاد بجريمته مكانته وشرفه، وعقب هذه المآسي والمصائب مآس عديدة لا تحصى، يقول الراوي: " **كان مقدرا للمآسي التي ألمت بضيعتنا، أن تتوج بفعل شنيع ينذر بالشؤم، اغتيال البطريرك الثلاثي التبجيل، على يدين ليستا معدتين على الإطلاق للقتل**"[5].

1 – المصدر نفسه: ص 87.
2 – المصدر نفسه: ص 150.
3 – المصدر نفسه: ص 135.
4 – المصدر نفسه: ص 172.
5 – أمين معلوف: صخرة طانيوس، ص 155.

يرفض عقلية الولاء التي تقوم على الخضوع والخنوع والتبعية، فيغادر قصر الشيخ كشكل من أشكال التمرد على طأطأة الرأس وتقبيل اليد رمز الغطرسة الإقطاعية، للإقامة في بيت القس ستولتون، مناديا بإلغاء امتيازات الإقطاعيين: "**لم يجد طانيوس حرجا في الشرب احتفالا بهذه الفكرة المبهجة، كان قد توصل إلى ما يشبه التسوية مع ذاته، حول مسألة الامتيازات، إنما امتيازات المشايخ الأمر الذي كان يسمح بمراعاة هواجس القس، وتطلعات والد أسماء، إلى جانب ميوله الخاصة**"[1].

لكن هروبه من قصر الإقطاعي فرانسيس لم يحقق له الحرية ورد الاعتبار، فغادر القرية مع والده القاتل إلى قبرص، وبعد اعتقال جريس وإعدامه يغادرها إلى لندن وهو ممزق بين عالميين؟ بل بين انتقاميين الأول بدافع الدم والثاني بدافع الازدراء: " **كان يتمنى أن يواجه ببندقيته فهيم وسلوم، أجل، كان يحلم بذلك، ويشد قبضتيه، وترتسم في ذهنه صورة جريس مشنوقا، وبين الحين والآخر كان يفتقد الرغبة بالنضال، ويتوق الرحيل إلى الجهة الأخرى نحو الغرب إلى جنوى ومرسيليا، أو برتسول ومنها أمريكا، وما وراء البحار**"[2].

وبدت شخصية طانيوس متسامحة، كارهة للحقد والضغينة حين سامح قاتل والده، عندما كان له فرصة للانتقام منه بقرار نفيه من اللاذقية ومن الجبل بصفة عامة: "**وتفيد أخبار الجبل أن ابن كفريبدا نطق، لدى سماعه الشيخ الذليل، وتناسى رغبة الانتقام كأنه قد أشبعها ألف مرة، وأعلن جهارا: بوسع سموه أن يرحل إلى مالطا** "[3].

وتظهر في (رواية بدايات) العديد من الشخصيات المثقفة اخترنا منها شخصية الجد بطرس الذي يتعلم في مدرسة الإرساليين الأمريكان البروتستان، يسافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية لأجل نهضة إعلام الشرق والدفاع عنه، ثم يعود إلى زحلة ليلتحق بالكلية الشرقية مديرا الدروس اللغة العربية، حالما وآملا بمحو الأمية وإيقاظ أبناء أمته، وكان ينادي دائما بأعلى صوته في كل المحافل والندوات، أن الشرق لا ينقصه أي شيء إلا أنه يعاني الأمية

1 – المصدر نفسه: ص 154.
2 – المصدر نفسه: ص 241.
3 – المصدر نفسه: ص 265.

والجهل، اللذان يزدادان حدة جراء التعصب القومي والنزاعات العقائدية، وغايته في ذلك السعي للحاق الشرق بالغرب وتجاوزه.

فالمثقف في بدايات لديه طموحا كبيرا بتغيير بلده للأحسن مواطن عالمي يأمل بشرق خال من التعصبات العقائدية والعرقية والإيديولوجية.

أغلب الشخصيات المثقفة تعيش عدم استقرار وتوتر دائمين، حيث تعيش ترحالا وسفرا، إذ تغادر مسقط رأسها بحثا عن تحقيق هدف أو حلم معين، فتنتقل من فضاء إلى آخر، وتظل دوما رغم الاندماج الاجتماعي الناجح غريبة متأهبة دوما للرحيل.

مثقف يعيش تمزقا داخليا في عالم متناقض، تمزق بين الحلم والإحباط، بين الانتماء والاغتراب وتعدد الهوية، يخفق في تحقيق توازن عاطفي، فالخيام لم ينجح بالاستمرار مع جهان لعدم تنازل كل منهما عن مبدئه في الحياة، وليون لم تكن له أسرة ناجحة رغم تعدد زيجاته، وجمال الأفغاني لم يتخذ زوجة تهون عليه عناء رحلاته، لأنه كان منشغلا بتحقيق أفكاره في العالم الإسلامي، فعاش فردا ومات فردا، عصيان لم ينجح بعلاقته مع كلارا، وطانيوس لم يتسن له الزواج لأنه اختفى في ظروف غامضة وهو في ريعان شبابه رغم حبه الشديد لأسماء.

ويمكننا القول إن نموذج المثقف لدى معلوف تجاوز النموذج التقليدي للمثقف في الرواية العربية، ليجسد فكرة المواطن العالمي الذي يحمل رسالة إنسانية عالمية، المؤمن بالاختلاف وتقبل واحترام الآخر، الذي يمجد التسامح ويسعى إليه، ويقف مسافة حياد إيجابي مما يجري حوله من عنف للثقافات الدينية والقومية والمذهبية.

نموذج يحلم بالتصالح وتقبل الآخر ويمقت الحقد والضغينة يثور ضد كل الانتماءات بكل أشكالها: عقائدية، عرقية، إيديولوجية، والسؤال المطروح: هل نموذج المثقف لدى معلوف نموذجا موضوعيا أم مجرد نموذج مثالي يحلم به ولا يعدو أن يكون نموذجه هو كمثقف؟

4-نموذج رجل الدين:

يمثل رجل الدين نموذجا فنيا، وهو حالة مفردة تحوي أشياء كبيرة مشابهة في الواقع ومشتركة مع الشخوص الحياتية، ولكنها في الوقت نفسه تبقى متميزة عن الشخصية الواقعية لأنها خلق جديد، متمثلة بالعكس الخلاق الذي يقوم به المبدع في عمله من خلال إبراز النموذج الخاص[1].

لاطالما تناول الروائيون العرب شخصية الرجل المتدين أو شخصية رجل الدين في أعمالهم الروائية، حيث صوره أغلبهم بأبشع صورة للجشع والدجل والكذب، لكن معلوف في خطابه الروائي حاول إعطاء نموذجا حداثيا مخالفا لذلك النموذج النمطي ولتلك الصورة، فكيف هو هذا النموذج؟

نبدأ الكشف عن نموذج رجل الدين بشخصية أستغفر الله، الشيخ الوقور إمام بلدة بيلسان وأبرز فقهاء غرناطة، الصوت المحذر باستمرار من غضب الله، يقول الراوي: "**اعلم يا حسن يا بني، إن هذا الرجل قد أمضى عمره يبصر الناس بأنهم إذا ما استمروا في العيش على ما هم عليه، فإن الله سيعاقبهم في هذه الدنيا والآخرة** "[2]، وأفرد الكاتب في متن فصلا أسماه (عام أستغفر الله) للحديث عن هذه الشخصية وتبيين مواقفها أثناء حصار غرناطة، كما يروي سبب تسميته بهذا الاسم (أستغفر الله)، أن أمه هي من أطلق عليه هذا اللقب بسبب صيحاته المفزعة التي كان يطلقها إذا ذكر أمامه شيء منكر يقول الراوي: "**فكان يصرخ لمجرد ذكر الخمر أو جريمة قتل أو شيء من ملابس النساء، أستغفر الله، أستغفر الله**"[3].

وكان شغله الشاغل حصار غرناطة، فيعظ الناس وينصحهم بالابتعاد عما حرمه الله، ويرى أن سبب فاجعة غرناطة يعود إلى عقاب من الله سلطه على أهلها جراء انشغالهم عن الطاعة والعبادات بالمعاصي، إذ يقول في خطبة من خطبه: "**لماذا يحفظ الله غرناطة من الأخطار المحيطة بها مادام أهلها قد عادوا إلى سيرة الجاهلية، وجددوا ما كان مألوفا قبل الإسلام** .."[4]، سافر

1 – عبد الله رضوان: النموذج وقضايا أخرى، رابطة الكتاب، عمان، 1983، ص 35.

2 – أمين معلوف: ليون الإفريقي، ص 47.

3 – المصدر نفسه: ص 46.

4 – المصدر نفسه: ص 48.

إلى فاس إثر سقوط غرناطة ودخول القشتاليين إليها خشية تنصيره، وناشد المسلمين للهجرة إلى بلاد مسلمة خوفا من التمسح والاستلاب، حيث يقول: " **البقاء في بلد استولى عليه الكفار يحرمه الدين، تحريم الميت ولحم الخنزير وقتل الناس، كل مسلم يلبث في غرناطة يزيد عدد دار الكفار، ويسهم في ذلك في تقوية أعداء الله** "[1].

وتنحصر وظيفة رجل الدين أستغفر الله في التذكير بالعقاب الدنيوي والأخروي الذي ينتظر الغرناطيون، وإعادتهم إلى الصراط المستقيم، بالإضافة إلى تصديه لكل رؤوس الفتنة الذين يغوون الناس، منهم الشاعر والطبيب (أبي عمر) الذي ينعته أصحاب الشيخ بأبي خمرة، حيث كان والشيخ على الدوام في خلافات وحوارات فكرية، واتفقا إلا عند تقرير مصير غرناطة، حيث بذلا قصار جهدهما مع مجموعة من الفقهاء والعلماء، للتفاوض مع السلطان كي لا يسلم غرناطة للمسيحين، يقول الراوي: "**قبل أن يقطع أستغفر الله الصمت من جديد ناسيا في الوقت الحاضر عداءه لأبي خمرة، ويقول : لقد نطق الطبيب الحق، إن ما يريد الوزير تقديمه إلى ملك الكفار هو مدينتنا، بمساجدها التي ستصبح كنائس، ومدارسها التي لن يدخلها بعد القرآن** ..."[2].

وتحيل الصراعات الموجودة بين العلماء والفقهاء إلى تباين وجهات النظر، واختلاف الأهداف التي يسعون إليها، حيث أن الفقهاء ويمثلهم أستغفر الله يرفضون الأفكار الجديدة، ويعدونها بنظرهم رذيلة، وكان المهم لديهم أن يتبع المرء تعاليم الله كما نقلها العلماء وناقشوها، حيث يقول الشيخ "... **إن المسلمين ما ضعفوا أمام أعدائهم إلا لأنهم حادوا عن الصراط المستقيم، وتركوا أفكارهم وأخلاقهم نهبا للفساد**.. "[3].

ويتضح أن شخصية أستغفر الله تمثل النموذج الأمثل الذي يليق برجل الدين المسلم، الذي يدافع عن دينه ويعظ كل من حاد عنه بالرجوع إليه، ويحارب بالموعظة كل من يحاول محاربة الإسلام، وهي الوظيفة الفعلية لرجل الدين والصورة الحقيقية له بمواقفه الإيجابية.

1 – المصدر نفسه: ص 97.
2 – المصدر نفسه: ص 66.
3 – المصدر نفسه: ص 54.

النموذج الآخر لرجل الدين في (رواية حدائق النور) تجسده شخصية ماني الداعية والرسول، سليل البابليين الذي سخر خدمته لإرشاد الإنسانية لدين الجمال، يدعو إلى رؤيته الخاصة للعالم الجديد للإبداع والفن، رسالته الداعية للانسجام بين الطبيعة والألوهية، وهو حكيم وطبيب بارع ورسام، ومؤسس الرسم الشرقي، عاش تجربة قاسية في بستان النخيل إذ أمضى طفولته فيه محروما من عطف أمه وحنانها، وازدادت معاناته حين تخلى والده عنه، حيث كان يعيش معه في البستان لكن لا يعرف أنه والده: "**وأبوه هل بإمكان القول أنه كان يعيش معه، لقد كانا يتعايشان جنبا إلى جنب، كما يتعايش جميع الإخوة في بستان النخيل، بيد أن ماني لم يكن ابن أحد لم يكن إلا ابن الجماعة** ..."[1].

وقد اكتوى ماني بنار التعصب الديني للمذهب والحقد والكره للآخر المختلف عنه دينيا، حيث كان أصحاب الملابس البيضاء في البستان يكفرون كل طائفة دينية غير طائفتهم، ويرون أنهم وحدهم من يملكون الحقيقة الإلهية، ولا سواهم يمثل المعتقد الصحيح، لم يكن ماني يعتقد بمعتقدهم هذا بل كان ينتظر حتى يصبح ناضجا ليثور عليهم، ويواجههم بدينه الجديد الذي يحوي في جوهره كل الأديان، فيقول ماني: "**إن معتقدات أصحاب الملابس البيضاء ليست معتقداته، إنه لم ينتم يوما إلى ديانتهم، وأن نقاوتهم ليست سوى ادعاء وانحراف**.."[2]

ويمثل تمرد ماني في البداية ثورة على الملابس البيضاء، حيث تخلص من ثوبه الأبيض استعدادا للرحيل واستبدله بلباس رسم عليه بالألوان أزهارا، يقول السارد: "**غداة رحيله من بستان النخيل، فابن بابل كان في ذلك الوقت يملك روح فاتح، غير أن مظهره كان غير ذلك، كان مظهر راهب هائم يرتدي ملابس عجيبة الألوان** "[3]، فالتعصب الديني الذي عاشه ماني لدى الأسنيين جعله يمقت التعصب، ويطمح إلى المصالحة الدينية التي يعكسها مذهبه الذي يدعو إلى النور ودحض الظلمات والابتعاد عنها، نابذا الرؤى الأحادية المتعصبة التي أهدرت الإنسانية، داعيا إلى اكتشاف الجمال الكامن في الإنسان وفي حدائق النور التي تحيط به، حيث يقول: " **أنتمي إلى جميع الأديان، ولا أنتمي إلى أي منها، لقد لقن الناس ألا ينتسبوا إلى عقيدة ،كما**

1 – أمين معلوف: حدائق النور، ص 41.

2 – المصدر نفسه: ص 66.

3 – المصدر نفسه: ص 95.

ينتسبون إلى عرق أو قبيلة، وأنا أقول لهم أنهم كذبوا عليكم، اعرفوا أن تجدوا في كل عقيدة، وفي كل فكرة المادة المنيرة، إني أجل جميع المعتقدات ..."[1].

وتتوطد علاقة صداقة قوية بين ماني وبين ملك الملوك شاهبور، الذي يطلب منه دعمه في حربه على الرومان مقابل اعتناقه المانوية، لكن ماني يرفض تلطيخ اسمه بالدماء والقتل، وهو الذي يدعو إلى النور والسلام والوئام، حيث يقول لشاهبور رافضا عرضه: "**لن تسفك أقوالي الدم، ولن تبارك يدي أي سيف، ولا حتى سكاكين المضحين، ولا حتى فأس حطاب**"[2].

وتعتبر شخصية ماني نموذجا لرجل الدين المتسامح مع الأديان الأخرى الذي يحترم الآخر ويتحاور معه، الحالم بالمساواة بين البشر، النابذ للحروب والدماء، يجوب كل أرجاء الإمبراطورية الساسانية داعيا للسلام آملا في تحقيق عالم خال من الدمار والحروب، فيقدم حياته ثمنا لأحلامه فكان مصيره التعذيب إلى حد الموت.

وتجسد شخصية حسن الصباح نموذج رجل الدين المتطرف مؤسس فرقة الإسماعليين، والذي يعيث فسادا في مدن الإمبراطورية لأجل نشر مذهبه عنوا، رجل عالم بالدين والفلك والكيمياء والهندسة، ولم يكن المؤسس الأول للإسماعيلية وإنما من بعثها من مرقدها، وجدد دعوتها، وأزكى نار فتنتها بعد أن خمدت نحو قرنين من الزمان، لقب بشيخ الجبل نسبة إلى جبل آلموت، مقر قلعته التي تمكن من السيطرة عليها مقابل مبلغ من المال بعد أن طرد صاحبها، كان مريدوه وأتباعه لا يهابون الموت وكانوا يزدادون عددا وقوة وشجاعة يوما بعد يوم، يقول الراوي: "**كان حسن يعلم مريديه قائلا: لا يكفي أن تقتل أعداءنا، فلسنا قتلة بل مدبرو موت، وعلينا أن نعمل ما نعمل في العلن قصد الاعتبار، فإذا قتلنا رجلا أرهبنا ألف..**"[3].

لا يقدم الكاتب شخصية حسن الصباح دفعة واحدة، بل يجعلها تنمو من خلال السرد والتحولات التي تطرأ عليها تفاجئ القارئ مما يجعله يتشوق لمعرفة تطورها، فبداية ظهورها كان بلقائه مع شخصية عمر الخيام في قاشان كعابر سبيل، حيث ترجى الخيام أن يجد له عملا

1 – المصدر نفسه: ص 178.

2 – المصدر نفسه: ص 230

3 – أمين معلوف: سمرقند، ص 149.

لدى نظام الملك عندما علم أن الخيام متوجها إلى قصر ملكشاه، فيساعده عمر فيشغل الصباح وظيفة صاحب الخبر في الديوان الملكي، إلا أن نظام الملك سرعان ما يكتشف مؤامرة يحيكها له الصباح للإطاحة به، فينصب له فخا من خلاله يحكم عليه بالقتل إلا أن عمر الخيام يتدخل ليشفع له، وبالفعل يأمر السلطان بطرده من الإمبراطورية فحسب، فيطرد الصباح ويتوعد السلاجقة بانتقام شديد ومن نظام الملك بالخصوص، يقول السارد : " **غير أن رجل قم، سيعود لإنجاز انتقام يضرب به المثل**"[1].

لذلك فقد عاد للانتقام بدعوته الجديدة المنظمة بعناية، القوية والمرهوبة الجانب للأخذ بالثأر وتدمير الجبروت التركي وأتباع المذهب السني، فانتقم من الوزير الأعظم وقتله باتفاق مع السلطان، فبعث له أحد مريديه طعنه بخنجر فأرداه أرضا: "**ليس في وسع أحد أن يناقض القول، بأن حسن الصباح قد نجح في بناء أشد آلات القتل هولا في التاريخ** "[2].

جسد حسن الصباح نموذج رجل الدين المتطرف المتعصب لمذهبه، الذي لأجله استخدم العنف بكل أشكاله، رجل الدين الرافض للاختلاف المذهبي الناقم والحاقد على الآخر السني، ويعد صورة سلبية للداعية الذي لا يهاب الموت، يحرض أتباعه على القتل جهارا نهارا مدعيا امتلاك الحق، واهما إياهم بالجزاء في الآخرة بالفردوس خالدين فيها، ويربط الدين بالديكتاتورية وبالمصلحة، محتكرا فهم الدين مفسرا له تبعا لمصالحه.

ولقد حاول الكاتب جاهدا تجنب تشويه صورة رجل الدين، وأعطى صورة فعلية قدر الإمكان تعكس حقيقة رجل الدين المتطرف، حيث يقدم تفسيرا منطقيا لتسمية فرقة الصباح بالحشاشين، مدحضا أفكار المستشرقين عنها مصححا ما في المتخيل الغربي، حيث يقول الراوي: "**وقد صدق الناس الرأي القائل بأنهم إنما كانوا يفعلون ما يفعلون بسلطان الحشيش، ولقد أشاع ماركوبولو هذه الفكرة لدى عامة الناس في الغرب، فلقد أطلق عليهم أعداؤهم في ديار الإسلام أحيانا اسم الحشاشين، مدخني الحشيش للتقليل من اعتبارهم، وتوهم بعض المستشرقين في هذا التعبير أصل كلمة ASSASSIN التي أصبحت في عدة لغات أوروبية مرادفة لكلمة قاتل**..(..)..**أما**

1 – المصدر نفسه: ص 109.

2 – المصدر نفسه: ص150.

الحقيقة فكانت غير ذلك فإن حسن كان يحلو له أن يدعو مريديه (الأساسيين) أي المتمسكين بالأساس، أساس العقيدة "[1].

يبدو أن الكاتب يعرض وجهة نظره ورؤيته الخاصة بالدفاع عن حسن الصباح ومريديه، مثل هذه التبريرات تعري الكاتب أمام القارئ فيعجز الراوي عن إخفائه، فيظهر أمين معلوف بموقفه المتسامح بقبول الآخر المختلف حتى ولو كان متطرفا، المتطرف الذي يستخدم العنف لإلغاء الآخر المختلف عنه مذهبيا، كما وضح للقارئ أن الاضطهاد والاستلاب الذي مارسه السنيون الأتراك على أتباع المذهب الشيعي، أنتج نماذج متعصبة تعدم الحياة باسم المعتقد، وتستخدم العنف كسلوك مشروع لنفي الآخر السني والانتقام منه.

ونجد شخصية رجل الدين المسيحي متمثلة في بابا الكاثوليك ليون العاشر في (رواية ليون الإفريقي)، هو رجل فذ من رجال الكنيسة بروما مقر البابوية، يشجع العلم والعلماء، مولع بالفن بأنواعه، ويظهر ذلك في استضافته لحسن الوزان، وتمسكه به لكون الحسن يملك رصيدا معرفيا لا يستهان به، وتشجيعه له بكتابة مؤلفاته: "**إن رجلا يملك الفن والمعرفة، هو دائما على الرحب والسعة عندنا، لا بوصفه خادما بل بوصفه محميا ..**"[2].

يبدو البابا بصورة رجل الدين الذي يخاف على دينه، ويشجع كل من تحت رعايته على اعتناقه، حيث قرر البابا تعميد حسن وتنصيره وإعطائه اسما يليق به كمسيحي بينهم: "يوحنا ليون يوهانس دومتشي" لقب عائلة البابا العريقة، يقول الحسن: "**وكان قد أعطاني اسميه يوحنا وليون واسم عائلته المهيبة آل مدتشي، كل ذلك بفخامة وأبهة في السادس من كانون الثاني**"[3].

ويعد البابا بطيبته بمثابة أب لحسن، حيث عهد إليه أساتذة يعلمونه اللغة اللاتينية والتعليم المسيحي، وإن كان أسلاف البابا قد صنعوا أعظم كنيسة في منتهى القوة وبقوة السلاح، فإن ليون العاشر يأمل أن يجعلها بطيبته المعهودة وفضائله الجمة قوة عظيمة تحظى بكل مظاهر المهابة والإجلال باهتمامه الشديد بالمعارف والعلوم، كما كان ميالا للمصالحة

1 – المصدر نفسه: ص150.

2 – أمين معلوف: ليون الإفريقي، ص 367.

3 – المصدر نفسه: ص 372.

عندما ثار الراهب الألماني مارتن لوثر بآرائه المضادة للكنيسة، إذ أرسل إليه البابا رسولا لإعادة الاستماع ونظم المناظرات بين أنصار لوثر وأنصار البابوية الكاثوليكية، وتمت دعوة لوثر شخصيا ولم يحاول البابا رفع السلاح وإراقة الدماء بل أصدر قرارا يقضي بطرده إذا لم يتراجع عن آرائه المهرطقة: "**وكان هذا أول ما ذكر أمامي الخصام المتفاقم الذي بين ليون العاشر والراهب لوثر، و هو حدث كان قد بدأ يهدد بإغراق أوروبا بأسرها ..**"[1].

إنها لمفارقة أن يكون رجل الدين الورع ليون العاشر، الأب الأقدس يبيع الجنة بصكوك الغفران (إن دفعت غفر لك)، هذه القطرة التي أفاضت الكأس وأدت إلى ثورة اللوثريين الألمان، إضافة إلى إهداره أموال الكنيسة ببيع المناصب الكهنوتية، وبناء كنيسة القديس الأكبر بطرس بهذه الأموال المجموعة بطريقة غير مشروعة ومريبة، والتبذير والفساد الذي يعيشه مع رجال الكنيسة في قصورهم بكل مناصبهم ، بينما يعيش الشعب في فقر وبؤس، يقول الراوي: "**إن نمط حياة أساقفة روما يكلف مبالغ طائلة، في حين لا ينتج شيء في مدينة رجال الدين هذه، وجميع الأشياء تشترى من فلورنسا والبندقية وميلانو من الخارج، ولكي يمول الباباوات حماقات هذه المدينة فقد شرعوا يبيعون المناصب الكهنوتية..(..)..وهنا يباع كل شيء حتى منصب نائب البابا، ولما كان ذلك لا يكفي أبدا، فقد أخذوا يبيعون الرأفة للمساكين الألمان، فإن دفعت غفرت خطاياك وباختصار الأب الأقدس يسعى إلى بيع الجنة، وهكذا بدأ الخصام مع لوثر**"[2].

إن شخصية رجل الدين البابا ليون العاشر ظهرت بشخصية متناقضة في الرواية، تظهر ورعا وشغفا بالعلم والعلماء وفي الوقت ذاته تقوم بأعمال تناقض ذلك، شخصية منافقة تعد نموذجا فعليا يعكس صورة رجال الكنيسة في العصور الوسطى، استمدها الكاتب من الواقع.

حاول معلوف بخطابه إعطاء نموذج مخالف لذلك النموذج النمطي المشوه، نموذج حقيقي مستمد من الواقع يظهر فيه رجل الدين بشخصية متزنة محبة للخير ومؤمنة بالاختلاف الديني والمذهبي، كما يظهر فيه بشخصية المتطرف الذي يقتل ويرهب السنيين جراء تعصبه المذهبي،

1 – المصدر نفسه: ص 370.

2 – المصدر نفسه: ص 378.

كما صور رجل الديني المسيحي بصورة واقعية تعكس الأوضاع المتوترة في الكنيسة بأوروبا في تلك الحقبة التي تناولتها (رواية ليون الإفريقي).

5-نموذج رجل السلطة:

تعتبر شخصية رجل السلطة من الشخصيات المهمة التي تناولتها الرواية العربية، وفي الحطاب الروائي المدروس رجل السلطة يتمثل بشخصية نظام الملك في (رواية سمرقند)، وشخصية شيخ الضيعة في (رواية صخرة طانيوس)، والملك شاهبور في (رواية حدائق النور).

نستهل نموذج رجل السلطة بشخصية الوزير الأعظم للدولة السلجوقية، الأتابك الذي في ظل وزارته نعمت فاس والعراق من جديد بفترة رخاء إلى حد ما، وإن كان مدينا بشهرته في المحل الأول لما أسبغه من عطف على الفقهاء والعلماء، أنشأ المدارس والمعاهد في جميع المدن الرئيسية في الدولة، منها المدارس النظامية الحاملة اسمه في نيسابور، ثم في بغداد، حيث يوجه كلامه لعمر متحدثا عن انجازاته قائلا: "**طف غدا بأحياء أصفهان تر أفواج العاملين في الحفر والبناء والحرفيين غارقين في العمل، ففي كل مكان تنتصب المصحات والمساجد والفنادق والقلاع وقصور الحكومة، وما هي إلا أن يكون لكل مدينة مهمة مدرسة كبيرة تحمل اسمي(المدرسة النظامية)، لقد بدأت مدرسة بغداد بالعمل، وقد رسمت بيدي خطة الأمكنة وحددت منهاج الدروس واخترت لها أفضل المعلمين وخصصت كل طالب بمنحة** .."[1].

لنظام الملك الفضل في إنقاذ سمرقند من استهتار سلطانها أحمد خان ابن أخ السلطانة تركين خاتون زوجة ملكشاه، حيث كان صبيا مستهترا ومهزوز الشخصية إذ اعتنق مذهب حسن الصباح، فجاء قاضي سمرقند لنظام الملك يخبره بأمر بلاده ويتوسل له التدخل لإنقاذها وإقناع ملك شاه دخولها وخلع صاحبها، وبالفعل استطاع نظام الملك التدبير لإقناع السلطان وقصد سمرقند مع العساكر التي جمعها من جميع البلاد، وقد ساعده كذلك سكان سمرقند وتمكن من محاصرتها واعتقال صاحبها، يقول الراوي: "...**كان جيش من مئتي ألف رجل يزحف**

1 - أمين معلوف: سمرقند، ص 90.

مزودا بأفيال وآلات للحصار، ولا يهم كثيرا ما رافق حشده من مكائد وأكاذيب.. (..).. وبدأ الاستيلاء على بخارى من غير أدنى مقاومة، ثم توجه لسمرقند ..."[1].

ويعد الوزير بذكائه وخبرته بشؤون الحرب وحكمته ورجاحة عقله ونفوذه وسلطته التي لا حد لها، عائقا كبيرا أمام طموحات السلطانة ما أدى بها إلى تأليب السلطان ضده، فحاول ملكشاه مرارا التخلي عن وصاية وزيره كأتابك، ووضع حد لسلطته المطلقة، واتفق في الأخير مع زعيم الحشاشين لتدبير حادثة لمقتل الوزير، ونفذ الصباح الذي يريد الانتقام من نظام الملك حكم الموت عليه في شهر رمضان بعد إفطاره في نهاوند، حين حاول العودة إلى خيمته اعترض طريقه صبي من الحشاشين وقتله، بمقتله ضعفت الدولة وسقطت بعد مدة وجيزة.

فرجل الدولة المستقيم والنزيه الذي يخدم شعبه بإخلاص تكون نهايته مأساوية غالبا وعادة يكون مقتله عن طريق الدسائس والمكائد، ونظام الملك يُعد مثالا لرجل الدولة القوي، المستقيم الذي يخاف الله في شعبه، والعادل الذي يحقق العدل والمساواة بينهم الساعي إلى سيادة الاستقرار والسلام في كل أنحاء الدولة، يقول: "**أحلم بإمبراطورية يحكم كل إقليم فيها، وكل مدينة رجل عادل يخاف الله ويهتم بشكاوى أضعف الرعية، أحلم بدولة يشرب فيها الذئب والحمل معا بكل دعة ماء الساقية عينها ..**"[2].

وفي (صخرة طانيوس) نجد أن شخصية الشيخ فرانسيس زعيم ضيعة كفربيدا جسدت بامتياز رجل السلطة الإقطاعي، الذي يملك المزارع في الضيعة ويخضع تحت سيطرته قرابة ثلاثمائة بيت، وهو شيخ جليل المقام، ورغم استبداده إلا أن أهالي القرية يحبونه ويعتبرونه بمثابة أب للجميع لأنه أقل شجعا وقسوة من سواه، ويشكرون الله على رأفته بهم، وكان يقدم يده للتقبيل وأحيانا يصفع أحدهم صفعة مدوية، يقول السارد: "**أما يد الشيخ فتوزع الويلات اليومية، وبعض فتات السعادة..(..).. وفي لهجة أهل الضيعة، كانت كلمة كف تشير أحيانا إلى اليد والصفعة معا ..**"[3].

1 – المصدر نفسه: ص 131.

2 – المصدر نفسه: ص 89ص90.

3 –أمين معلوف: صخرة طانيوس، ص 18 ص19.

الشيخ قاضي الضيعة أيضا، إذ يقيم العدل ويسهر على تطبيقه فهو يسوي الخلافات بين الأهالي، ويقوم بواجباته اتجاههم، ورغم سيطرته على حصة محصول القرية فهو يقول دائما لرعيته: "**لا أحد يجوع طالما في القصر خبز وزيتونة** "[1]، ويقول السارد: "**وقد تحقق الفلاحون في أكثر من مناسبة أن هذا الوعد ليس مجرد كلام** .."[2]، ويوصف الشيخ بالشهامة والمروءة في مواقف كثيرة، حيث كان سلوكه أيام الحرب ينتزع الإعجاب، فقد جعل رعاياه يقاتلون تحت رايتهم الخاصة عوضا عن تجنيدهم مع مختلف جيوش المقاطعات الأخرى، وبقيادته ولا يتخلى عنهم إذا جرحوا، يستردهم إذا أسروا ويؤمن لهم جنازة تليق بهم إذا استشهدوا، إضافة إلى هيبته التي أجبرت السلطات العليا إلغاء زيادات في الضرائب عكس الأسياد الآخرين، فهو لا يخضع لما تمليه عليه السلطة العليا، يقول الراوي: "**لكن شيخنا لم يكن من هذه الطينة، كان يرغي ويزبد ويرسل العريضة تلو الأخرى، ويحتج بالمجاعة، والصقيع والجراد، ويوزع رشاوي مجزية، ويحصل أحيانا على مهلة أو تأجيل بل إعفاء من الضريبة** ..."[3].

إن استبداد الشيخ وطغيانه يتمثل في إعطاء نفسه حقوقا تعسفية على النساء والصبايا على غرار الكثير من الأسياد الإقطاعيين في كل أرجاء المعمورة، حيث يؤمن أن كل نساء مقاطعته تحت أمره وملكه مثلما يملك الأراضي والفلاحين وبيوتهم، هذا ما جعل أهالي الضيعة يشككون في نسب طانيوس ابن لمياء لوالده الحقيقي جريس، ويرون أن الأب البيولوجي له هو الشيخ لكون لمياء امرأة جميلة جدا وتعيش تحت جناحه وفي قصره ومؤكد أن الشيخ قد أغواها، يقول عنه العجوز جبرائيل: " **النساء كان الشيخ يشتهيهن جميعا ويغوي واحدة كل ليلة!**..(..).. **كان يعيش وهو مؤمن إيمانا راسخا بأنه يملك كل نساء مقاطعته على غرار البيوت، والأراضي، وأشجار التوت، والكروم، على غرار الرجال، وبوسعه المطالبة بحقه في أحد الأيام كما يحلو له** .."[4].

فشيخ كفريبدا زعيم محبوب لدى الأهالي رغم جبروته واستبداده الإقطاعي، المتمثل في معاقبة كل من يحاول الخروج عن الطاعة والاحتجاج، وهذا ما حصل لوكيل قصره السابق روكز عندما رفض أن تكون زوجته عشيقة من عشيقات الشيخ، فكان جزاؤه النفي والطرد من

1- المصدر نفسه: ص 20.
2- المصدر نفسه: ص 20.
3- المصدر نفسه: ص 21.
4- المصدر نفسه: ص 22.

المقاطعة: " **وكان لروكز رأي آخر..(..)..وقصة الاختلاس مجرد حجة اختلقها الشيخ لتحقير معاونه السابق، والحؤول دون عودته إلى كفربيدا، والسبب الحقيقي للخلاف بين الرجلين أن السيد حاول إغواء زوجة روكز الذي قرر مغادرة القصر صونا لشرفه** "[1].

كذلك ما وقع لنادر البغال حين أعرب عن موقفه في إلغاء امتيازات الإقطاعيين، وإعجابه بالثورة الفرنسية بحضور الشيخ، فتم طرده على غرار روكز، يقول السارد في ذلك: "..**ظل جبرائيل الذي نقل إلي هذه الواقعة في حيرة، لابد أن الشيخ اعتبر كلام نادر غير لائق و وقح، لا بل معرضا في حضور رعاياه** .."[2]، وهذه الحالات التي رأت في الإذعان والخنوع سوء انسجام مع الطبيعة البشرية، التي بطبعها تأبى القيود، دافعين فاتورة للتحدي وعدم الرضوخ[3] .

رغم الصفات السلبية التي تتمتع بها شخصية الشيخ، إلا أننا نلمس بعض الجوانب الإيجابية فيها على غرار الشهامة والمروءة، التسامح أيضا، وهذا ما وقف عنده القارئ في الرواية لما نهب أتباع الجرد العالي وسيدهم خيرات الضيعة، وقضوا على الأخضر واليابس في مزارعها عقابا للشيخ من صاحب الجرد العالي، فلم يبد الشيخ أي اعتراض أو مقاومة قد تؤدي بالضيعة إلى حرب أهلية، بل صبر وصابر إلى أن رحلوا، يقول الراوي عن ذلك: "**ولكن الشيخ كان يكرر على الدوام سوف أقطع إربا أولمن يشهر سلاحه، أشعر بما تشعرون، و أتألم كما تتألمون، وأرغب أكثر منكم جميعا بالأقدام على ما تقترحون، وأعلم أنكم تجيدون القتال، ولكنني لا أريد مجزرة**.. "[4].

ويظهر تسامحه أيضا بتقبله للآخر وتعايشه معه، وذلك بقبوله قيام مدرسة إنجليزية بروتستانية على أرض الضيعة التابعة للفرنسيين، وبمذهب مختلف عن المذهب الكاثوليكي المقدس والمتبع في الضيعة، مع انتساب ابنه رعد إليها، وهذا التسامح المذهبي جر عليه نقمة وغضب أمير الجبل وحلفائه الفرنسيين، والذين أزاحوه من منصبه وصادروا أملاكه، وعذبوه بحجة ضلوعه في جريمة مقتل البطريرك التي لا يد له فيها، وبحجة تحالفه مع الإنجليز ضد

1- المصدر نفسه: ص 83.

2- المصدر نفسه: ص 91.

3- عبد القادر ملوك: "ثقافة الولاء بدل ثقافة الأداء، رواية صخرة طانيوس أنموذجا"، الحوار المتمدن، العدد 3776، 2012/07/02، الموقع: www.alhewar.org، تاريخ الاطلاع: 2015/08/31

4- أمين معلوف: صخرة طانيوس، ص 67.

مصلحة الجبل، يقول السارد ناقلا كلام أحد أعوان أمير الجبل: "... **هذا الرجل الذي ترونه راكعا ورائي اقترف أسوء المعاصي، فقد تحالف مع الهراطقة وتورط في اغتيال بطريرك جديد وجلب لهذه الضيعة ولأهاليها غضب الرب والسلطات، هذه الضيعة لم تعد ملكا للشيخ بل لأهلها وكل أملاك الإقطاعي سوف تصادر** ..."[1].

يمثل زعيم الضيعة نموذجا للشيوخ الأسياد الإقطاعيين الذين كانوا على وعي تام بما يفعلون، يثيب ويعاقب حسبما يراه هو لائقا، ولا يستطع أي فرد التجرؤ على الاعتراض ولو حتى همسا، كونهم يعلمون بطشه وقهره، حتى ولو كانت نزواته تسيء لكرامتهم ورجولتهم وعرضهم، ومن جهة أخرى يمثل نموذج الإقطاعي العادل الشهم الذي تحبه رعيته، الذي يسهر على أمن القرية واستقرار أهلها وسلامتهم، المتسامح الذي يقر بالاختلاف المذهبي ويحترمه ولكنه لا يذوب فيه.

النموذج الثالث لرجل السلطة: شخصية شاهبور في (رواية حدائق النور)، ملك الدولة الساسانية، الذي احتضن ماني وأتباعه وشجعهم على مواصلة نشر الدين الجديد في ربوع الدولة، وحماه من كيد خصومه الكهنة الذين يعتبرونه زنديقا، يقول الراوي: "**قال العاهل: لقد قررنا اليوم..(..)..أن نجيز لأحد رعايانا المخلص ماني، أن ينشر بحرية في جميع الإمبراطورية وقراها رسالته السماوية التي حازت قبولنا السامي** "[2].

ويبدو أن ماني لفت انتباه الملك وشد أنظاره، حين عالج حفيدته ابنة هرمز من مرض عجز الأطباء عن علاجه، فبعث شاهبور بجنوده لجلب ماني إليه، وحين استمع إلى آرائه وحكمه أعجب بسماحة دينه الجديد، فشاهبور يعد أقوى ملوك الدولة الساسانية حيث وسع الدولة في الغرب فشملت بلاد آرام والأديابين والشروان التي يعتنق سكانها المسيحية، وفي الشرق الباكتريان والهند وطوران حيث يعبد بوذا، وكان لهذه البلاد منتهى الحرية في المعتقد، يبين ذلك طبيعة الملك المتسامحة مع الأديان، فهو لم يشجع المانوية فقط بل احترم كل الأديان الأخرى، ولم يجبر شعوب الإمبراطورية على إتباع المانوية بل سمح لماني بنشرها بالحسنى وإقناعهم

1- المصدر نفسه: ص 232.

2- أمين معلوف: حدائق النور، ص 179.

بهذا الدين الجديد، يقول: "**لقد فرضت عليا هذه الحرب وأبديت طويلا الصبر والمروءة، ولم أرغب في نقض الهدنة مع أنه كان في وسعي أن أفعل، في حين كان الكهنة يؤكدون لي باسم الأفستا أن الأمر سوف يكون مشروعا جديدا بالثناء ..**"[1].

6-نموذج الآخر:

الآخر الذي سنتناوله بالدراسة هو الغرب المختلف عن الأنا الشرق في جوانب متعددة هي الجنس والدين والعرق، يقول جمال شحيد: "**الشرق هو الأنا، الغرب هو الآخر**"[2]، وسنحدد نموذجين للآخر المختلف دينيا عن الأنا وهو الآخر اليهودي والآخر المسيحي ويجسد هذان النموذجان أربع شخصيات: شخصية عمر لوساج بنيامين الفرنسي الأمريكي المسيحي، وشخصية كلارا إيدمن اليهودية النمساوية، وشخصية خالها اليهودي استيفان تميرليس، وشخصية مادالينا اليهودية.

1/الآخر المسيحي: في (رواية سمرقند) يقدم الكاتب نموذج الآخر بشخصية عمر لوساج بنيامين المسيحي الأمريكي الفرنسي، الذي قاده شغفه برباعيات الخيام إلى دخول معترك المجتمع الفارسي بإيران بحثا عن هذه الرباعيات، منبهرا بسحر الشرق، يقول عن نفسه: "**أنا الغريب الآتي من أمريكا بقبعتي الصغيرة، قبعة الغريب، وخطواتي الوتيدة، خطوات الغريب، ومشاغلي مشاغل الغريب الذي قطع المسافة من باريس والقسطنطينية..(..).. للحصول على مخطوط، على كتاب شعر قديم، على ترهة من الأوراق لا تساوي شروى نقير في الشرق المائر بالاضطرابات** "[3].

عاش لوساج بنيامين في الشرق مدة معتبرة عشيقا للأميرة حفيدة الشاه، معاصرا أزمات الشرق وويلاته، مشاركا بصنع أحداثه، فانبهاره بعمر الخيام دفعه للدخول في الصراعات السياسية والحرب في إيران، حيث انضم إلى أبناء آدم الذين يكافحون لأجل الدستور والثورة على الانتداب البريطاني في إيران يقول: "**ولقد ذهبت مذاك إلى اجتماعات أخرى في موضوعات شتى، فأولئك الناس متعطشون عطشا شديدا للمعرفة، وهم أيضا أشد الناس انتصارا للدستور،**

1 - المصدر نفسه: ص 226.

2 - جمال شحيد: صورة الآخر في الرواية العربية، مجلة الآداب الأجنبية، دمشق، سوريا، العدد 5، 1999، ص128.

3 - أمين معلوف: سمرقند ص 216.

ويحدث أن أمر على مقرهم لاستطلاع آخر أنباء طهران، ينبغي أن نتعرف إليهم فهم يحلمون بالعالم الذي نحلم بهأنا وأنت "[1].

لقد جسد نموذج الآخر المسيحي المتسامح على عكس النموذج الجاهز في المتخيل العربي، فالمسيحيون من الشعوب التي طالما تصادمت مع المسلمين وكنت لهم الحقد والكراهية، لكن الكاتب حاول أن يرمم ما أفسده الدهر، ويلمع هذا النموذج القديم ويجعل المسيحي بصورة مشرفة ومضيئة، المسيحي المنفتح، المتسامح، المتقبل للاختلاف، والذي يساند الشرق المسلم دون أية دوافع ومطامع، دون اعتبار لاختلافه العرقي والديني والإيديولوجي، ولعل ازدواجية اسمه العربي الغربي دليل على ذلك.

2/الآخر اليهودي: جاءت أغلب الشخصيات الغربية في الخطاب الروائي يهودية الديانة، واكتست ثوبا براقا، ومثلت اليهودية المتسامحة رغم انغلاق عقلية اليهود بسبب فكرة أنهم شعب الله المختار وأحباؤه الذين لا ينساهم، أهم شخصية مثلت نموذج الآخر اليهودي شخصية كلارا إيدمن في (رواية موانئ المشرق) ، تلك المرأة اليهودية النمساوية الأصل من مدينة غراتز التي فقدت أهلها في المعتقلات والمذابح، فآلمتها الفاجعة كثيرا وزرعت في نفسها الكره والضغينة ونبذ الحروب، حيث تقول كل هذا لعصيان كتبدار في أول لقاء بينهما معرفة بنفسها: "**اسمي كلارا إيدمن..(..).. ثم تحدثت عن نفسها وطفولتها ومدينتها غراتز في النمسا..(..).. كانت قد فقدت عائلتها بأكملها فقدتها بكل ما للكلمة من معان "**[2].

تعاملت كلارا منذ البداية مع عصيان الشاب المسلم بكل صدق وثقة، وأخبرته بمكنوناتها وأحبته ووافقت على الزواج به، مجسدة بذلك نموذج المرأة المسالمة والنقية التي لا تبالي بالعنصرية، يقول الراوي: "**كانت السعادة تمر كحبل خشن الملمس على راحتينا، وغلبنا إطباق يدينا عليها بشدة كي لا تفلت منا، ولم نشأ أن نترك للقدر ترتيب لقاءاتنا المقبلة، ولدى كل منا الرغبة**

1 – المصدر نفسه: ص217.

2 – أمين معلوف: موانئ المشرق ص 83 ص 84.

والعزم على العيش معا كل لحظة مقبلة وإلى الأبد، وإذا اعترضت العقبات سبيلنا سوف نقوم بتذييلها"[1].

والرباط المقدس بين كلارا اليهودية وعصيان المسلم يبرز فكرة التسامح الديني والعقائدي، فكانت كلارا نموذجا للمرأة الطموحة التي ترى أن الاختلاف بين البشر يكمن في الفوارق الدينية، التي يجب عدم الوقوف عندها بل تجاوزها لأنها سبب المآسي في العالم، يقول الراوي: "**فلا هي ولا أنا كنا مقتنعين بالأديان السائدة**"[2].

انخرطت كلارا في المقاومة الفرنسية لأنها رأت فيها نضالا حقيقيا لشعب يستحق ذلك ليدافع عن حقه المشروع، لذا سافرت إلى فرنسا من أجل هذه الغاية، في خضم هذه الظروف التقت بعصيان: "**وفي حين كانت تعيش في أمان تام قررت المجيء إلى ليون، وإن لم تكن تطيق التصور أن البشر يتناحرون، وأن غيرهم من أقاربها يموتون بينما هي تكتفي بالبقاء في ملاذها، فاتصلت بأحد أعضاء الشبكة الذي ساعدها على الانتقال إلى فرنسا** .."[3].

فكانت بذلك نموذج المرأة المناضلة التي جعلتها تجربتها القاسية تتخذ موقفا عدائيا من الصراعات والتناحرات من أجل الانتماء، وكان موقفها واضحا بخصوص قضية فلسطين، وترى أن كل طرف من أطراف النزاع يعتبر نفسه ضحية، اليهود من جهة لأنهم عانوا أسوء ما يمكن أن يعانيه من محاولة إبادة، والعرب من جهة أخرى لأن تصحيح هذه الإساءة يتم نوعا ما على حسابهم، في حين أن لا علاقة لهم بالجريمة التي اقترفت بأوروبا: "**لم تكن تقبل أن يتصادم شعبان كان هتلر يضمر لهما الكراهية، وذلك غداة هزيمة النازية نفسها ويصل بينهما الأمر إلى حد الاقتتال، ويكون كل منهما مقتنعا بأنه يدافع عن حقه المشروع**"[4].

ويتبلور في الرواية صفة مميزة في وصف المرأة اليهودية الاندفاع في مغامرة الاندماج، ويثير موقفها هذا الإعجاب، ويوقظ قدرها في التعاطف معها، إنها تسحر القارئ الذي ينظر إليها

1 – المصدر نفسه: ص 136.
2 – المصدر نفسه: ص 135.
3 – أمين معلوف: موانئ المشرق، ص 84.
4 – المصدر نفسه: ص 124.

على أنها نموذج معارض، نموذج يحمل سلوكا من امرأة ذات جمال ساحر مليئة بالحب تضحي بنفسها من أجل الآخرين، تعشق وينبع من عشقها صوت قلبها وهي تتخلى عن معتقداتها القديمة، وعن شعبها لتجد في النهاية الإنسان[1].

وأنها نموذج المرأة المثالية، ثورية، شابة تتمتع بالجمال والذكاء معا، وتتصف بالحنان والطيبة، يقول عصيان عنها: "**إنها امرأة ذكية، جميلة وحنونة وثورية فماذا أطلب بعد**"[2]، بالإضافة إلى ذلك أنها سيدة مهذبة، رقيقة الحواشي لا تتجلى فيها علامات الغطرسة الصهيونية، المرأة الجادة في تصرفاتها وقراراتها ووجهة نظرها لا تغير آراءها.

والملاحظ أن معلوف قد حدد نموذج المرأة المثالية بالمرأة اليهودية بينما المرأة المسلمة مسلوبة العقل ضائعة كإفيت الجدة "**كانت تبدو مضطربة، تطلق صرخات في غرفتها** .."[3]، ومسلوبة الإرادة ومتألمة راضخة لمصيرها كأم عصيان "**غير أن والدتي لم تعرف الكثير من الأفراح في حياتها** ..."[4]، وأم الحسن في (ليون الإفريقي) أيضا.

إن كلارا مثال للآخر اليهودي المعتقد اليساري المواقف، تحمل تمثيلا لمعنى الطموحات الإنسانية، تضحي بنفسها من أجل السلام العالمي، لكن رغم أنها مؤمنة بالتعايش لم تستطع تقديم تبريرا لقدومها إلى حيفا والاستيطان فيها متخذة رغبة خالها حجة في ذلك، اختارت فلسطين وطنا بديلا دون باقي البلدان على غرار الكثير من يهود العصر الماضي والعصر الحاضر، "**فقد رست سفينتها البارحة في مرفأ بيروت وسوف تسافر مساء برا إلى حيفا، لم تكن متأكدة أنها تريد العيش في فلسطين وقد جاءت لترافق خالها العجوز**"[5].

وتظهر كلارا بالصورة المشرقة والمَلمعة التي برزت فيها في الرواية، إلا أنها تبقى يهودية لا محالة في النموذج الجاهز في المتخيل الإسلامي، حيث وضح لنا الكاتب صورة جديدة إيجابية رسمها لليهودي تختلف كثيرا عن صورته المعهودة لدى كتاب الرواية العربية، فعبرت كلارا عن

1 – عادل الأسطة: اليهود في رواية منيف أرض السواد، سلسلة الدراسات الإنسانية، العدد1، يناير 2005، المجلد الثالث عشر، ص 30.
2 – المصدر نفسه: ص 136.
3 – المصدر نفسه: ص 32.
4 – المصدر نفسه: ص 43.
5 – المصدر نفسه: ص 111.

نموذج اليهودية المتسمة بكل المظاهر الإيجابية نتيجة تسامحها، وانفتاحها على الآخر تسعى أن يسود السلام ويتعايش العرب المسلمون واليهود جنبا إلى جنب وفي حب وإخاء دائمين، وقد تجلى ذلك في مشاركتها في الاتحاد العام للعمال العرب واليهود ،الذي يسعى لتوطيد العلاقة بين الطرفين في ظل الظروف الراهنة .

ويبدو أن الآخر اليهودي في الروايات تجسد بكل صفاته الإيجابية في المرأة اليهودية، كما هو الحال في شخصية مادالينا أيضا في رواية ليون الإفريقي، والتي صورها الكاتب على أنها المرأة المثالية التي طالما بحث عنها الحسن في زيجاته السابقة، حيث يقول: "**كانت الحقيقة عن مادالينا إذ ذاك هي مادالينا، ولم تكن بي سوى رغبة واحدة هي الرغبة أن أتأمل إلى الأبد حركاتها وألوانها، فقد تتفوق على جميع نساء روما فتورا في المشية والصوت، وكذلك في النظرة التي كانت غازية ومستسلمة للألم في آن، وكان شعرها أسود حالك من ذلك السواد الذي تعرف الأندلس كيف تصفيه بكيمياء من الظل البارد والأرض المحروقة، بانتظار أن تصبح امرأتي كانت قد أصبحت أختي**"[1].

ومادالينا هي المرأة المرتدة، أصلها من غرناطة وقد أنجبت للحسن الولد المنتظر، حيث يقول الناقد حسين سرمك: "**حين تلاحق الصورة التي يرسمها معلوف للمرأة في الرواية، فستجد أن الأنموذج الصلب والمؤثر والمكتمل أنوثة وعقلا وقضية هي مادالينا اليهودية** "[2]، قد خسرت عائلتها في حادثة غرق وأجبرت على اعتناق المسيحية في دير الراهبات، فضاعت هويتها الدينية واندمجت مع النصارى فأصبحت فردا منهم، وهذا يشير إلى ميزة التصالح والتسامح التي يلصقها الكاتب بشخصياته اليهودية، المسالمة التي تعاني دوما من الاضطهاد والظلم، وتتسامح وتتصالح مع الآخر المتسبب في ضررها رغم كل شيء، وتنسى الحقد والضغينة بسهولة .

شخصية يهودية أخرى ظهرت في (رواية موانئ المشرق) هي شخصية الخال ستيفان تميرلس خال كلارا إيدمن، وشخصية الخال تختلف عن شخصية ابنة أخته كلارا في بنيتها الفكرية ورؤيتها، فهي شخصية عجوز أعزب غني، غريب الأطوار، لامسؤول، متكاسل ومستهتر: "**أخبرني والداي أنه كان يتصرف كأعزب عجوز حين كان في العشرينيات من عمره، فهو**

1 – أمين معلوف: ليون الافريقي، ص 384.

2 – حسين سرمك حسن: أمين معلوف ومصيدة المواطن العالمي، من ليون الافريقي إلى الهويات القاتلة"، موقع الناقد العراقي، 2012/09/03 الموقع: www.alnaked-alraqi.net. تاريخ الاطلاع عليه: 2015/08/26،

الذكر الوحيد، جاء بعد ست بنات إناث، وقد ورث ثروته تغنيه عن العمل إلى الأبد"[1]، إضافة إلى أنه نموذج سيء لرجل مهووس بعاداته وطقوسه، يحمل عنه الناس الذين عاشوا معه صورة مشوهة وسيئة، لا يحترمه أحد سواء كان يهوديا أو غيره، إضافة إلى أنه فرد اتكالي يعتمد على الغير في تسيير أموره، وينظر إلى الناس بشكل عدائي ولا يبادلهم قيم الانفتاح والمحبة، تقول عنه كلارا: "**أما والدي الذي كد طوال حياته، فلم يكن يتحدث عن الخال إلى بنقمة قاتلة ،وأمي بدورها لا تسعى للدفاع عن أخيها الذي تعده نموذجا سيئا لأولادها، وكان كل اليهود في غراتز لا يحترمون ستيفان تميرليس، وهو بدوره يعاملهم بالمثل، فلم يكن لديه صديق يهودي حتى أنه يتباهى بذلك** "[2].

فضلا عن ذلك فإن الخال هو شخصية عبثية ليس لها طموحات أو أهداف في الحياة، تعيش من أجل الشيء الموجود ولا تصبو للمزيد، تقول عنه كلارا: "**أرى أحيانا أنه ربما عاش فقط بسبب الاكتفاء، فالآخرون كان لديهم رغبات وتطلعات وطموحات وآمال تمزقهم**..(..)..**أما هو فلم يكن لديه شيء من هذا القبيل**"[3]، لكن نظرة الخال سرعان ما تغيرت إلى الأفضل من ناحية التعامل مع الناس، فجأة أصبح ملاكا يتقبل الآخر، وقد بين للناس بقبوله زواج كلارا من عصيان أنه شخص محب للتصالح لا يرى من التعايش بين العرب المسلمين واليهود أية مشكلة، أصبح يؤمن بإمكانية التخلي عن الانتماءات وغض النظر عن اختلاف الديانة والعرق.

لقد عكس الخال نموذج اليهودي المتصالح، المحترم والمتقبل فكرة التعايش بين اليهود والعرب المسلمين في وطن واحد، وقد تجلى ذلك عند اندماجه وانسجامه مع زوج أخت عصيان محمود الفلسطيني المسلم منذ اللقاء الأول: "**عدنا إليهما بعد ساعة على انفراد في المكان نفسه، وقد غرقا في قهقهة طويلة لم نفهم سببها بالطبع**.."[4].

نلاحظ أن الكاتب لم يصور اليهودي بذلك النموذج المعروف في الثقافة العربية أنه "**شخصية غريبة عن المنطقة، اغتصبت الأرض وشردت أصحابها وأقامت وجودها الملفق على جثث**

1 – أمين معلوف: موانئ المشرق، ص 118.
2 – المصدر نفسه: ص 120.
3 – المصدر نفسه: ص 113.
4 – المصدر نفسه: ص 141.

أبناء المنطقة العربية، وتهديم ما بنوه عبر آلاف السنين "[1]، ولم ينظر لهم بهذه النظرة السلبية المعتادة والفعلية، فقد اختار متعمدا زوجة عصيان وزوجة ليون الإفريقي من اليهود، وأظهر مدى الحب والتوافق بين كلي الزوجين رغم تباين المعتقد الديني والعرقي.

إن تجسيد اليهودي المتسامح "**كان شبيها بتسامح اليهودي دريدا الذي يرى أن التسامح في التراث الغربي لم يكن له مدلولا سياسيا واجتماعيا، وأنه يشير فقط إلى فصيلة دينية مسيحية، فالتسامح مجرد نوع من الإحسان صدقة وليس قيمة ملزمة اجتماعيا وسياسيا**"[2].

1 – صالح صلاح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1،2003، ص 198.

2 – بركات محمد مراد: الحوار المعاصر مع الغرب والمقتضى، مجلة العربي، دار السياسة، العدد 645 ،2012، ص 34.

الفصل الرابع

بنية السارد والرؤية السردية في خطاب معلوف الروائي

أولا: مفهوم الرؤية السردية:

إن ما يرمي إليه النقاد من وراء مصطلح الرؤية السردية، الكشف عن الكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد، وبعبارة (تزفتان تودوروف Tzvetan Todorov) "**تعكس العلاقة بين ضمير الغائب (هو) il (في القصة) وبين ضمير المتكلم(أنا) je (في الخطاب)، أي العلاقة بين الشخصية الروائية وبين السارد**"[1].

تعرف الرؤية السردية أنها الموقع الذي يحتله الراوي في علاقته بالشخصيات، فتقديم القصة لا يتم إلا عبر رؤية أو منظور سردي يعالج علاقات السارد مع الآخرين ومع العالم، ثم يفرض على الراوي وجهة نظر ما، وتكشف الرؤية عن مستويات عرض الحكاية من خلال موقع الراوي إزاء الحدث والشخصيات، والرواة يختلفون أمام الحدث الواحد، إذ كل ينقل كما شاهده هو، لا كما في الواقع[2].

وتسهم الرؤية بدرجة كبيرة في تحديد نوع بناء الرواية، ونمط العلاقات بين العناصر الفنية، لسبب أساسي وهو أنها تملك هيمنة شبه مطلقة على تلك العناصر، فهي تسفر عن الموقف الخاص للراوي إزاء عالم السرد، لأن كل فكرة تتحدد بالنسبة للصوت الذي يحملها، والأفق الذي تستهدفه.[3]

لم يلق هذا المكون السردي اهتماما كبيرا إلا مع مطلع القرن العشرين، حيث ظهرت دراسات مهد لها هنري جيمس وبرسي لبوك بكتاب (صنعة الرواية)، ثم جاء بعدهما نقاد آخرون اشتغلوا عليه باتجاهات مختلفة، كل له تصوره الخاص: الاتجاه الإنجليزي والاتجاه الألماني والاتجاه الروسي والاتجاه الأمريكي، وقد أعطت هذه الاتجاهات مفهوم الرؤية السردية عدة تسميات منها: وجهة نظر، البؤرة، المنظور، الرؤية، حصر المجال.

والحديث عن هذا المفهوم بداية كان مع النقد الأنجلو أمريكي وانطلاقا من الناقد (هنري جيميس henry jaimes)، حيث ميز بين راو مطلق المعرفة متواجد في كل مكان ومهيمن

1- تزفيتان تدروف: مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، مرجع سابق، ص58

2- محمد عزام: شعرية الخطاب الروائي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا،2005، ص 91ص 92.

3- عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي، مقاربات في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص62.

على السرد، وبين راو لا يمتلك السلطة الكلية، يمنح الشخصيات مجال أوسع للتعبير عن ذواتنا، وهو بذلك يدعو إلى مسرحة الحدث بدلا من سرده، وهكذا تصبح قضية حضور الراوي في الخطاب ودرجات ذلك أحد مكونات الخطاب الروائي، التي أثارت العديد من الاهتمام بمسألة وجهة النظر والمنظور السردي[1].

على خطى جيمس يميز (لوبوك P.Lubook) بين العرض: showing والسرد: telling حيث أن العرض يحكي القصة نفسها بنفسها، وفي الثاني يقدمها راو عالم بكل شيء، ومن خلال قراءته لرواية (مدام بوفاري) ميز بين عرض مشهدي le Style Scénique للأحداث في البداية، يليه عرض بانورامي Le Style Panoramique، وفي الرواية نفسها يسجل عرضا دراميا، وكل صيغة من هذه الصيغ تؤدي بدورها إلى استعمال وجهة نظر خاصة[2].

يظهر في العرض البانورامي كاتبا عالما بكل شيء، محيطا بالموضوع من كل جوانبه ويلخصه للقارئ، بينما يغيب الكاتب في العرض المشهدي كما في العرض المسرحي، وتوضع الأحداث مباشرة أمام القارئ، أما في الرسم أو اللوحات فالأحداث تنعكس، إما في وعي الراوي العالم بكل شيء وإما في وعي إحدى الشخصيات، ورغم اعترافه بإيجابيات وجهة النظر العالمة بكل شيء فإن لوبوك يفضل النماذج الأخرى لوجهة النظر، حيث يكون الراوي ممسرحا ومدمجا في الحكاية، وبهذا تكتفي الرواية بذاتها بالتالي لا يحتاج القارئ لسلطة خارجية تعينه على فهم الأحداث[3].

بعد لوبوك يظهر (نورمان فريدمان N.Friedman) بعد ثلاثين عاما ليميز بين القول dire والعرض montrer، حيث يصنف وجهات النظر الممكنة حسب درجة الموضوعية التي تسمح وجهات النظر بوصولها.

1- سعيد يقطين: مرجع سابق، ص 17.

2- مجموعة من المؤلفين: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي،1989، ص13

3- المرجع نفسه، ص13.

1/المعرفة الكلية للكاتب: تكون فيها وجهة نظر الكاتب غير محدودة، لا يتحكم فيها بشكل جيد وتتميز هذه الوجهة بتدخلات الكاتب، التي قد تكون على علاقة بالحكاية أو لا علاقة لها بها.

2/المعرفة الكلية المحايدة: تختلف عن الأولى بكون الكاتب لا يتدخل مباشرة، ويتكلم بضمير الغائب على الأحداث كما يراها هو لا كما تراها الشخصيات.

3/الأنا كشاهد: وهي وجهة نظر الروايات بضمير المتكلم، حيث يختلف الراوي عن الشخصيات، وفيها يلقى القارئ الأحداث من الراوي ولكنه يراها أيضا من جهات مختلفة.

4/الأنا كمشارك: هي وجهة نظر روايات بضمير المتكلم، حيث يتساوى السارد والشخصية الرسمية.

5/المعرفة الكلية المتعددة الزوايا: وفيها يتعدد الرواة وتقدم الحكاية مباشرة كما تحياها الشخصيات.

6/المعرفة الكلية الأحادية: هي عكس الوجهة السابقة، حيث نجد حضورا للراوي، لكنه يركز على شخصية مركزية وثابتة ترى القصة من خلالها.

7/الصيغة الدرامية: فيها لا تقدم إلا أفعال وأقوال الشخصيات دون أفكارها أو مشاعرها التي يمكن تلمسها من خلال الأفعال والأقوال.

8/الكاميرا: وتتميز هذه الوجهة بنقل شريحة عن حياة الشخصيات دون اختيار أو تنظيمهم، وبهذا التصنيف يحاول فريدمان الإلمام التام بالواقعية، بجعل القارئ يعيش أحداثا حقيقية[1].

أما الناقد (واين بوث Wayne Booth) فاقترح تصنيفا مفصلا لوجهات النظر، وتحليلا دقيقا للصيغ السردية في كتابه (بلاغة الرواية)، ويقصد بالبلاغة مجموعة التقنيات المستعملة من طرف الروائي ليحقق التواصل مع قرائه، أي ليفرض عليهم عالمه المتخيل وذلك

1- المرجع نفسه: ص14.

برصد الوسائل التي يتوصل بواسطتها الكاتب إلى التحكم بقارئه بشكل يجعل هذا الأخير يشاطره نظام قيمه[1].

ويرى بأن الهدف من الرواية نقل القيم لا الإيهام بالواقعية، ويركز دراسته حول أصوات الراوي ويقترح تصنيفات للرؤى السردية هي:

1-الكاتب الضمني هو الأنا الثانية للكاتب: نجده في كل الروايات مختفيا في الكواليس أو محركا للأقنعة إنه ليس إنسانا واقعيا.

2-الراوي غير الممسرح (غير المعروض): هو الراوي الذي يتشبه بالكاتب الضمني، فلا نستطيع التفريق بينهما، في حين هناك عمليا فرق بينهما، لأن هناك دوما وساطة بين القراء والحكاية[2].

فالراوي والممسرح (المعروض): هو كل شخصية مهما بدت متخفية، حتى الراوي المختفي يعد ممثلا بمجرد حديثه عن نفسه بضمير المتكلم أو بمجرد كلامه، وفي بعض الأعمال التي يكون فيها الراوي شخصية مركزية يختلف تماما عن الكاتب الضمني الذي يخلقه، ويتمتع بدينامية فيزيائية ذهنية أخلاقية كبرى، كما أننا نميز شخصية الكاتب اعتمادا على الفرق بين الراوي والكاتب الضمني[3].

بعد بوث وضع (جان بيون Jean Pouillon) دراسة اهتمت بالجانب السيكولوجي لوجهات النظر الموسومة ب(الزمن والرواية) واستنتج ثلاث وجهات نظر:

1- الرؤية مع: وفيها يتساوى الراوي والشخصية في المعرفة.
2- الرؤية من الخلف: تقوم على مفهوم الراوي العالم بكل شيء وهي ميزة الرواية التقليدية.
3- الرؤية من الخارج: يكون الراوي أقل معرفة بالأحداث من الشخصيات[4].

من بين النقاد السرديين الذين تناولوا الرؤية السردية بالتحليل والدراسة الناقد تزفيطان تدروف حيث ميز بين القصة والخطاب، وأبرز إمكانية تحليل الخطاب السردي من جهة الزمن،

1- المرجع نفسه: ص15.
2- سعيد يقطين: مرجع سابق، ص291.
3- المرجع نفسه: ص291.
4- مجموعة من المؤلفين: نظرية السرد، من وجهة النظر إلى التبئير، مرجع سابق، ص16ص17.

والصيغة، كمقولات للحكي، واعتبر أن أنماط الحكي هي الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي في علاقته بالقارئ، واعتبر أن قراءة العمل الحكائي لا تجعلنا مباشرة أمام إدراك أحداثه وقصته إلا من خلال الراوي[1].

اعتمد تقسيم بوبون الثلاثي مع بعض التعديلات البسيطة على الشكل التالي:

1- الراوي > الشخصية: (الرؤية من الخلف Vision par derriere) يكون فيها الراوي يعرف أكثر من الشخصية.

2- الراوي= الشخصية (الرؤية مع Vision – avec).

3- الراوي < الشخصية (الرؤية من الخارج Vision du dehors) [2].

إن تدروف إن لم يجدد كثيرا إلا من حيث إعادة تكييف تقسيم بيون، فإنه أعطى مفهوم الرؤية أبعادها داخل تحليل الخطاب الروائي، ودفع لها في خضم النقد لتتجلى أكثر من الوجهة العملية التي كشفت أهمية الراوي في السرد[3].

أما (جيرار جنات genette) في دراسة (خطاب الحكي) (discour du recit) ينطلق من قراءة كل تصورات سابقيه ليبلور نظرية متكاملة للرؤية السردية ليجنب النقد الخلط الذي ميز أعمال كل الباحثين السابقين بين ما يسميه الصيغة والصوت، أي بين من يرى؟ ومن يتكلم؟[4]

وبعد الاعتراضات التي أبداها على دراسات عديدة لم تصل إلى إدراك الفرق بين وجهة النظر والصوت مبينا مكامن الخطأ واللبس فيها، اختار مصطلحا رآه أكثر تجريدا وأكثر تناسبا مع بؤرة السرد focus of narration لـ (بروكس Cleanth Brooks) و(وارين Robert

1- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 95.

2- تزفيتان تدروف: مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، مرجع سابق، ص ص58،59.

3- الشريف حبيلة: مرجع سابق، ص27.

4-مجموعة من المؤلفين: نظرية السرد، من وجهة النظر إلى التبئير، مصدر سابق، ص60

Penn warren) من مفهومي (تدروف Todorove) و(بويونPouillon) وأقل دلالة على المرئي وهو مصطلح التبئير focalisation ويقسه إلى ثلاثة أقسام:

أ-محكي غير مبأر أو تبئير في درجة الصفر: ويظهر في المحكي التقليدي من أمثلته رواية مدام بوفاري أي تتغير فيها الشخصية المبأرة بشكل سريع، وفيه يكون السارد يعرف ويقول أكثر مما تقوله الشخصية أو أكثر مما تعرف[1].

ب-محكي تبئير داخلي: نادرا ما يضبط بشكل بالغ الدقة، ذلك أن المبدأ في هذه الصيغة السردية يتحتم ألا تعين شخصية التبئير أبدا، وألا تكون أفكارها وإدراكاتها محللة البتة من طرف السارد ولو موضوعيا، وبهذا فالتبئير الداخلي لا يتحقق إلا في محكي "الحوار الأحادي الداخلي"[2].

وحسب مدة حضوره يكون التبئير: ثابتا، متغيرا، متعددا.

1- الثابت (fixe): يكون فيه الراوي واحدا تمر عبره كل الرواية.

2- المتغير (variable): وفيه يتناوب المبئر الداخلي مع غيره في التبئير.

3- المتعدد: ويتعدد فيه ذكر الحدث الواحد حسب وجهات النظر متعددة تعبر عن شخصيات مختلفة. ج-محكي بتبئير خارجي: فيه لا يمكن التعرف على دواخل الشخصية، فرغم أنها تتحرك أمامنا، فلا نتمكن من معرفة أفكارها وأحاسيسها[3].

في مطلع السبعينات طرح الباحث السوفياتي (بوريس إسبنسكي Boris Uspenski) وجهة النظر بطرق جديدة، من خلال ما سماه شعرية التأليف ساعيا إلى معاينة المواقع التي يحتلها المؤلف، من خلال أربعة منظورات هي:

1- المنظور الإيديولوجي (ideologique).

2- المنظور التعبيري (phrasiologique).

3- المنظور النفسي (psychologique).

4- المنظور الزمكاني [4].(spatio- temporelle).

1- مجموعة من المؤلفين: نظرية السرد، من وجهة النظر إلى التبئير، مرجع سابق، ص60.

2- سليمة لوكام: مرجع سابق، ص128.

3- مجموعة من المؤلفين: نظرية السرد، من وجهة النظر إلى التبئير، مرجع سابق، ص 61-62.

4- بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف، من نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مرجع سابق، ص 81-82.

المنظور الإيديولوجي: يعرف على أنه منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنيا، ويركز على تحديده انطلاقا من المواقع الخارجية التي تقع خارج النص الروائي، وإما منظور شخصية مشاركة في الأحداث تقع داخل العمل الأدبي، وهكذا سمي الأول وجهة نظر خارجية والثانية سماها وجهة نظر داخلية، الأولى يروي فيها من خارج السرد والثانية يروي فيها من داخل السرد باعتباره أحد المشاركين[1].

المنظور النفسي: عند أوسبنسكي نوعان: موضوعي وذاتي فالمنظور الموضوعي تكون الأحداث والشخصيات من منظور ذاتي أي من خلال إدراك شخصية من الشخصيات المشتركة في الحدث، وكل من هذين المنظورين يمكن أن يكون خارجيا وداخليا، كما يمكن أن يتداخل المنظوران، فيتحول المنظور الموضوعي إلى ذاتي، والذاتي إلى موضوعي[2].

المنظور التعبيري: هو الزاوية التي يقدم من خلالها العالم التخيلي، وهو الأسلوب الذي تعبر الشخصية من خلاله عن نفسها، ويحدد فيه أوسبنسكي تغيير وجهة النظر أثناء انتقال الراوي من وجهة إلى أخرى، وكذا علاقات الراوي بعالم الرواية خاصة الشخصيات وأقوالها، فينظر إليها انطلاقا من وجهتي نظر: الأولى يكون فيها الراوي مجرد ملاحظ يتوخى الموضوعية في نقل كلام وحوار الشخصيات حيث تكون إزاء وجهة نظر خارجية، وفي الثانية لا يكتفي الراوي بنقل الحوار فقط بل يعمد إلى تفسيره والتعليق عليه من أجل التوضيح، وهنا تكون أمام وجهة نظر داخلية [3].

المنظور الزمكاني: يعاين موقع الراوي زمنيا ومكانيا في القصة وشخصياتها ويحدده بناء على تقسيمه أيضا داخلي وخارجي.

1- سعيد يقطين: مرجع سابق، ص 294.

2- محمد عزام: شعرية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص99.

3- سعيد يقطين: مرجع سابق، ص295.

ثانيا: الراوي ونمط السرد.

الراوي أو السارد هو الشخص الذي يحكي الحكاية أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقية أم متخيلة فالروائي لا يتكلم ولا يشترك أن يكون إما معينا، فقد يكتفي بأن يتقنع بصوت أو يستعين بصوته، ولكنه يفوض رواية أو ساردا تخيليا، يتوجه بضمير ما إلى قارئ تخييلي، وهذا الراوي هو الأنا الثانية للروائي وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية، فالروائي هو الكاتب خالق العالم التخيلي وهو الذي يختار الراوي[1].

وقد تطور مفهوم الراوي مع تطور الرواية واتخذ حضوره عدة أشكال يمكن تلخيصها كالتالي:

أ-راو يحلل الأحداث من الداخل:

1- بطل مشارك للأحداث يروي قصته بضمير الأنا حاضر.

2- كاتب يعرف كل شيء (كلي المعرفة) غير حاضر.

والمسافة هنا مع الأحداث معدومة وهي مع النمط الأول مبررة ومع النمط الثاني غير مبررة.

ب-راو يراقب الأحداث من الخارج:

1- شاهد (temoin) حاضر.

2- كاتب لا يحلل، ينقل بواسطة غير حاضر[2].

يعد الراوي في كل الأحوال كيانا منفردا بحد ذاته، يبدو وكأنه مكون خارجي، فهو وإن تداخل وتشاكل في المفهوم النصي مع المفاهيم الأخرى خارج حلقة المكونات السردية: كالمؤلف والروائي والكاتب، إلا أنه ينفصل عنهم انفصاليا نهائيا[3].

في القسم الأول من (رواية سمرقند)يحكي الراوي للقارئ عن عصر عمر الخيام برؤية من الخلف، فيعرض ما يكشفه مخطوط سمرقند بضمير الغائب: "...**صممت أن أعرض بأكثر ما يكون من الأمانة ما يكشفه مخطوط سمرقند من عمر الخيام، ومن الذين عرفهم ومن بعض الأحداث التي**

1- عبد الله إبراهيم: السردية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000، ص19.

2- الشريف حبيلة: مرجع سابق، ص282

3- محمد صابر عبيد وسوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق لنبيل سليمان)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2012، ص100.

رافقها.."[1]، فالراوي يعلم أكثر ما تعلمه الشخصيات، فيتحدث عن الخيام ومجيئه إلى سمرقند وإعجابه بها، مستبطنا دواخله مدركا ما يدور بخلده، يقول: " **عندما رجع الخيام في تلك الليلة إلى المنظرة التي كانت قد أصبحت منزله مذاك، كان قد أغفل أن يحمل معه مصباحا قائلا لنفسه إن الوقت قد تأخر لكي يقرأ أو يكتب**...."[2]

فسارد سمرقند سارد عارف بكل شيء يقف خلف الشخصيات والأحداث، يعرف ما يفكر به الخيام وما يحس به عند ارتياده قصور ملوك السلاجقة، يقول: "**فلقد كان عمر مضطرا لأن يحضر حفلات القصر التي لا تنتهي**..(..)..**وإن هذه المناسبات لتنهكه فعلاوة على شعوره فإنه يلبس جلد دب متعلم، فقد كان يحس باستمرار بأنه يضيع في القصر وقتا ثمينا كان من الممكن أن ينفقه بشكل أفضل إلى منضدة عمله، ناهيك بما فيه من المجازفة بلقاءات كريهة**."[3]

يتمتع الراوي بصفة الإله، فهو يعرف أكثر مما تعرفه الشخصيات عن نفسها، يمارس سلطة لا محدودة عليها، يقود حياتها ويحدد مصائرها، وقد يمتد نفوذه إلى التقرير مكان الشخصية الرئيسية الخيام، فيدفع به دفعا إلى التدخل للدفاع عن جابر الطويل من جماعة الطالب ذي الندبة، مما أدى به إلى اتهامه بالزندقة وجره إلى قاضي سمرقند الذي برأه وشجعه على كتابة مخطوط سمرقند، وبذات الطريقة يحرك باقي الشخصيات، فيجعل جهان ترحل مع حاشية ناصرخان إلى أصفهان، لتلتقي بعشيقها الخيام ثم تشغل مكان السلطانة دفاعا عن ولي العهد لتذبح على يد النظامية، كما يجعل الصباح يتقاطع طريقه مع الخيام في مدينة قم، ليعرفه الخيام على نظام الملك فتبدأ مأساة السلاجقة مع حسن الصباح وفرقته الإرهابية.

ويسقط الراوي رؤاه الأيديولوجية على بعض شخصياته، فنجد حسن الصباح رجل الدين المتطرف الذي يرهب العالم جراء تعصبه المذهبي، يعيب على التصرفات لا مقبولة لأتباع الشيعة وأتباع السنة ضد بعضها بعض، فيقول: "....**لقد حدث وأن شاركت بالطبع و أنا صبي في قم بهذه الاحتفالات، ولكن ما إن بلغت المراهقة حتى تغيرت نظرتي إليها، وأدركت أن مثل هذا الإفراط لا يليق برجل العلم. ولا هو موافق لتعاليم الرسول، وكذلك هو الأمر عندما تؤخذ في سمرقند وخارجها**

1- أمين معلوف: سمرقند، ص197.
2- المصدر نفسه: ص46.
3- المصدر نفسه: ص176.

برؤية مسجد مكسو بشكل رائع بالقاشاني، الذي صنعته أيدي حرفيي قاشان الشيعيين، ثم يكيل خطيب هذا المسجد نفسه من فوق منبره الشتائم، واللعنات على الزنادقة الملاعين من شيعة علي، فهذا أيضا لا يتوافق وتعاليم الرسول."[1]

ونتبين أن هذه رؤية السارد عمر لوساج الأمريكي الفرنسي الذي يرفض التعصب الديني، ويراه من أسباب التخلف في الشرق، وضمير الغائب هو القناع الذي يتموقع خلفه الراوي في القسم الأول من سمرقند: (شعراء وعشاق، فردوس الحشاشين)، حتى يتمكن من تقديم أفكاره وتصوراته دون التدخل مباشرة " **فالراوي يتوارى وراء ضمير الغائب فيمرر ما شاء من أفكار وإيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات وآراء دون أن يبدو تدخله صارخا أو مباشرا."**[2]

فراوي (سمرقند) لا يستطيع الحياد وأحيانا يتدخل مباشرة، ويجعل وجوده ملموسا من خلال التعليقات والأحكام التي يطلقها بين موضع وآخر في متن الرواية، ويتضح ذلك بتبريره ودفاعه عن الحشاشين وأصل تسميتهم، فحاول دحض كل الأقوال المسيئة لهم والمشوهة لتاريخهم فيقول: " **وكثيرا ما قيل لدى رؤية هذه المشاهد لا تصدق، ان رجال حسن كانوا يخدرون. وإلا فكيف تفسر مقابلتهم الموت بالابتسام؟ ولقد صدق الناس الرأي القائل بأنهم انما كانوا يفعلون ما يفعلون بسلطان الحشيش...(..)...والحق أن الصباح كان مولعا بالنباتات، وأنه كان يعرف كل المعرفة خصائصها الشفائية أو المهدئة أو المنشطة. وكان يزرع بنفسه أنواعا من الاعشاب ويعالج اتباعه...(..)...لم يكن للحشاشين من مخدر سوى إيمان لا يتلون، إيمان يعززه على الدوام احكم التعاليم وأنجع التنظيمات وأدق توزيع للمهمات..."**[3]

وفي مواضع عديدة يخرج الراوي عن حياده فيظهر مشاعر الحب والإعجاب لشخصية عمر الخيام، مصرحا بذلك، مقحما أحيانا أبيات من رباعياته، يقول: " **إنه الرائد العبقري لعلوم الهندسة غير الاقليدية، وينظم أيضا رباعيات مدفوعا، كما يظن، بخصائص الكرمة الخارقة في مرو..."**[4].

1- المصدر نفسه: ص8

2- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص177.

3- أمين معلوف: سمرقند، ص150.

4- المصدر نفسه: ص176.

للسارد معرفة غير منطقية، يمارس نفوذا على شخصياته، فيجعلها تتكلم لتحكي هي أيضا بعضا من أحداث الرواية، لكونها عاصرت الأحداث وشهدتها، كشخصية الخيام وشخصية جهان اللذان يرويان عن استيلاء السلاجقة على سمرقند، والحروب التي خاضوها والمدن التي نهبوها، يقول الراوي كاشفا نظرة الخيام السلبية اتجاه ملوك السلاجقة: "**علق الخيام قائلا: أولئك السلاجقة، نهابون أميون، وملوك مستنيرون، وهم أهل للدناءات ولأسمى الأعمال، وكانت جبلة طغرل بك على الأخص جبلة أحد بناة الإمبراطوريات. كنت في الثالثة من عمري عندما استولى على أصفهان، وفي العاشرة عندما غزا بغداد فارضا نفسه حاميا للخليفة، حائزا منه لقب سلطان المشرق والمغرب...**"[1].

كما يجعل السارد شخصية جهان تحكي عن نفسها، مبينه رؤيتها اتجاه الحياة، تقول: "**عندما غادرت البلاط طرحت بعض الأسئلة عنك وعرفت أين تسكن، وأشعت أنني ذاهبة للمبيت عند قريبة ...(..)...حين أنتقل في العادة مع الحاشية، أحصل على مضجع مع نساء الحريم، فلي فيه صديقات يستسغن صحبتي ويتلهفن لسماع ما أحمل إليهن من حكايات، ولا يرين في منافسة لهن، ويعلمن أني لا أطمح إلى أن أصبح امرأة الخان، لقد كان باستطاعتي إغواؤه، بيد أني كثيرا ما عاشرت زوجات الملوك، فيغريني مثل هذا المصير. والحياة في نظري اهم بكثير من الرجال! ومن جهة أخرى فإن العاهل يرغب جدا في ظهوري في ديوانه بأشعاري وضحكاتي، ما دمت امرأة رجل آخر ولست امرأة أحد، ولو فكر لحظة في الزواج بي لبدأ بحبسي**"[2]، والملاحظ أن الأحداث التي تنقلها الشخصيات بكونها راو هي أخبار هامشية لا تؤدي دورا بنائيا أساسيا.

السارد يروي عن الآخرين ثم يروي عن نفسه، متنقلا من الماضي إلى الحاضر، فالقسم الثاني من الرواية (نهاية الأعوام الألف، شاعر تائه) يروى بضمير المتكلم (أنا) ويشارك في الأحداث التي شهدتها فارس كثورة تبريز، مكتفيا ببعض التعليقات ولا يعرف عن الشخصيات أكثر مما تعرفه هي عن نفسها، يقول: " **كان جمال الدين يتكلم على مهل، وقد بدا لي أنه ضعف**

1- المصدر نفسه: ص54.

2- المصدر نفسه: ص48.

ونحل، وكانت تخترق وجهه المطمئن عادة عرات فتشوه قسماته في بعض الأحيان، وكان المرء يحس أنه يتألم ولاسيما عندما يأتي على ذكر رضا."[1]

سارد برؤية مصاحبة يرى ما تراه الشخصية ويسمع ما تسمع، وقد يستعين ببعضها لسرد أحداث غاب عنها، فيعطيها فرصة المشاركة في الرواية والإفصاح عن نفسها، كإقحامه لوالده لسرد ماضيه وحيثيات انتقاله من أمريكا للعيش في فرنسا و تعرفه على شعر رباعيات الخيام، يقول الراوي: " **ويتذكر أبي قائلا: ما إن وصلت إلى باريس حتى تعودت الذهاب كل صباح إلى مقهى ريش..(..)..في ذلك الوقت قد اكتشفت للتو عمر. والحق أن بعض المتخصصين كانوا قد تحدثوا عنه في أوائل القرن، وطبع كتابه في الجبر عام 1851 في باريس، ونشرت عنه مقالات في مجلات متخصصة، غير أن الجمهور الغربي كان لا يزال يجهله، وحتى في الشرق ما الذي بقي من الخيام؟ اسم، وخرافتان أو ثلاث، ورباعيات تدعو إلى الارتياب، وشهرة فلكي ملبدة..."**[2].

ويكتفي السارد بصياغة ما أخبرته به الشخصية، فابن عمه رشفور يروي له عن الأفغاني وأفكاره الإصلاحية، والأفغاني يحدثه بدوره عن أحلامه وعن شخصية ميرزا رضا الذي بحوزته مخطوط سمرقند الذي يبحث عنه الراوي، وتحكي شرين عن اضطرابات بلاد فارس عبر رسائلها المبعوثة إلى الراوي، فهؤلاء الرواة يتمحورون داخل الحكي بينما الراوي الأساسي هو خارج الحكي، يقول: " **وانتهى الأمر بشرين إلى الكتابة إلي ذات يوم..(..)..فما كانت الأميرة لتفكر قط مثلا في أن تكتب: انفجرت الثورة الفارسية عندما خطر في بال وزير بلجيكي الخاطر المشؤوم بالتنكر بزي ملا..."**[3].

والواضح أن الراوي يميل إلى إبراز الأصوات بشكل جلي، ويضع مسافة بينه وبين الشخصيات مسافة تقف دون معرفة دواخلها، فيكتفي بوصف ظاهرها، بينما يسقط المسافة مع الأحداث، حيث يشارك في صياغتها ونموها، ولا يلتزم الحياد، فتعليقاته تكشف عن إعجابه الشديد بشخصية الخيام ورباعياته وانبهاره بالشرق وسحره.

1- المصدر نفسه: ص255.
2- المصدر نفسه: ص198ص201.
3- المصدر نفسه: ص265.

يستخدم الراوي في (رواية ليون الإفريقي) ضمير المتكلم الأنا، مخاطبا القارئ مباشرة، فاتحا مجال الاعتراف والعودة إلى الماضي، وهو راو بطل ومشارك، يروي أحداث قصته لكنه ليس بالضبط البطل، فالراوي من يتكلم في الزمن الحاضر بينما البطل ذلك الذي شهد أحداثا مضت، فهناك مسافة زمنية بين حال الراوي وهو يروي بزمن الحاضر، وبين حاله لما كان بطلا "**وهكذا يجعل الراوي من شخصه في الماضي الذي ينظر إليه من زاوية جديدة، بطلا لعمله الروائي، ولا يعني هذا أنه يروي سيرته الذاتية، وإنما يستخدم تقنية فنية هي الراوي بضمير المتكلم أنا كي يسمح الحضور في السرد، تمكنه من التدخل للتعليق والتحليل بشكل مقنع فنيا.**"[1]

والراوي المشارك حسن الوزان له الحضور المتميز في نقل وعرض الأحداث، برؤية مصاحبة ما اصطلح عليه النقاد "الرؤية مع"، معبرا عن مشاعره وآرائه الخاصة، يقول: "**كنت قد ندمت في اللحظة التالية على ما فرط مني، ولسوف أبقى إلى آخر يوم في حياتي نادما على تلفظي بتلك الكلمات، وقد وددت أن يصفعني مرة أخرى..(..)..ورأسي خاو موجع، ولم أنم تلك الليلة.**"[2].

يرصد الراوي وينقل ويتفاعل في الأحداث وينفعل معها، ويحاول أن يروي ما كان شاهدا عليه من أحداث، وغالبا ما يكون بضمير المتكلم، لكنه أحيانا يلجأ إلى استخدام تقنية فنية أخرى وهي الاعتماد على بعض الشخصيات في السرد لتحكي الأحداث التي لم يشهدها، مما يسمح بتعدد الرواة، ففي بداية الرواية يسند الراوي مهمة السرد إلى والديه سلمى ومحمد الوزان، لكون الراوي في هذه الفترة – فترة سقوط غرناطة – لم يكن شاهدا على أحداثها، وحتى وإن كان شاهدا فقد كان صغيرا لا يتذكر الأحداث كلها، ويظهر ذلك من خلال توظيف العبارات: (باحت لي بعد مدة، وقد قالت لي أمي، أضافت أمي قائلة، أخذت أمي تستعرض ذكرياتها عن ذلك اليوم فقالت...، يتابع أبي قائلا، هكذا كان يقص علي خبر سقوط غرناطة).

فهذه العبارات تؤكد استلام الأبوين وظيفة الحكي، فتارة تحكي الأم عن طفولة الحسن وما تلاها من أحداث، وتارة أخرى تحكي عن ذلك العرض الملعون الذي تسبب بسقوط

1- حبيلة الشريف: مرجع سابق، ص123.

2- أمين معلوف: ليون الإفريقي، ص154.

مدينتها وعن تلك التنبؤات المشؤومة التي شاعت عشية هذا السقوط، حيث يقول السارد: "**وقد روت لي أمي قائلة: في أثناء الأسبوع الأخير من شهر صفر، وكان ذلك غداة عيد ميلاد المسيح عليه السلام، حضرت سارة المبرقشة لزيارتي وهي تحمل كتيبا ملفوفا بعناية..(..).. وشرعت تقول بنبرة باردة جدا: ..(..)..إن كاتبه رجل حكيم من جماعتنا ..(..)..وهو يقول إن طوفانا سوف يعمنا، طوفان دم ونار..**"[1]، ثم تنقطع سلمى عن السرد ليتكفل الوالد بالمهمة ليروي عن الصراع الفكري بين أبي خمرة وأستغفر الله، وعن مجلس السلطان الذي تقرر فيه تسليم غرناطة برؤية الراوي العليم.

وبانتقال السارد إلى القاهرة يستلم مقاليد السرد الشاب القبطي الذي صادفه على متن مركبه المتوجه إلى القاهرة، وقد روى أحداثا لم يشهدها الراوي، كالكوارث التي حلت بالمدينة من وباء الطاعون والزلازل والأمطار الطوفانية القاتلة، يقول: " **لقد نقل إلي هذه الأخبار تاجر شاب ثري متعلم توقف بمحاذاتنا بمركبه الخاص...**"[2]، كما يفسح الراوي المجال إلى أحد بائعي الشراب ليسرد حقيقة العين الجليلة التي أصيب بها السلطان قانصوه حيث يقول الراوي: " **وإذا أدرك أول بائع شراب جهلي متلذذا به فقد رأى من واجبه، وقد أوقف جميع أعماله وأبعد بحركة تنم عن الاحتقار زبائنه..(..)..ولم يكن ما سرده الأعيان والتجار على مسمعي ليختلف في شيء عما قاله لي ذلك الرجل فقد قال:...**"[3].

ويظهر صوت هانز تلميذ الحسن في روما كراو للمآل التي وصلت إليها الكنيسة جراء استغلال البابا وأتباعه مناصبهم لقضاء مصالحهم الخاصة، إضافة إلى الترف الذي يتمتعون به، بالمقابل فقر مدقع يعيشه الأهالي في المدينة: " **فقد ظن أن من المناسب أن يوضح لي الأمر ..(..).. عندما ترى كيف يعيش أمراء الكنيسة، جميع أولئك الكرادلة الذين يملك كل منهم ثلاثة قصور يتنافسون فيها جاها و مجونا...**"[4]، كذلك تروي مادالينا زوجة الحسن حقيقة ارتدادها عن

1- المصدر نفسه: ص68.
2- المصدر نفسه: ص287.
3- المصدر نفسه: ص290.
4- المصدر نفسه: ص276.

اليهودية بتنصرها، وملابسات حياتها في الأديرة، " **وقبل أن تجلس بدأت تقص قصتها، كل قصتها..(..)...وشرحت لي قائلة ...**"[1].

الملفت للأمر أن الشخصيات الثانوية هي التي تنهض برواية الأحداث، والراوي يظهر أحيانا بصورة من الداخل والذي يعرف أقل مما تعرف هذه الشخصيات ويشير ذلك ألفاظ: (أخبرني، علمت من...)، "**فتعدد الأصوات في الرواية يغير من وتيرة السرد، ويساعد على تبادل المواقع السردية بين الشخصيات المختلفة، فقد يكون الراوي راويا لمدة معينة، ثم يتراجع ليصبح شخصية عادية**"[2].

ويبدو أن الراوي الرئيسي حسن هو المهيمن رغم تعدد الأصوات و الرواة، فله الغالبية في الحكي و السرد، وحتى ما تحكيه الشخصيات يرد غالبا على لسانه، حيث يحاول الكاتب جعل الراوي يتخذ موقفا اتجاه الأحداث المحيطة به، فهو لم يكن مجرد شاهد على الأحداث أثناء ارتحالاته بل كان يحللها ويعلق عليها، ويتخذ منها موقفا ترسمه علاقاته بالشخصيات، كما يجعل الشخصيات تنتصر لموقفه، ولكن تعدد الأصوات أحيانا يجعل أحد الشخصيات معارضة للراوي كموقف نور الجركسية وتصميمها على إخبار الجركسيين بما يبيته السلطان العثماني لهم من شر، ورفض الراوي ذلك بكونه مبعوثا رسميا موثوقا به من الجزائر إلى القسطنطينية، أيضا موقف هارون صهر الوزان اتجاه قضية التسامح بين رومة والأستانة، فرغم صداقتهما وعلاقتهما القوية، فإن له تصور غير تصور البطل، لذا نجد الكاتب ينحاز لبطله لأنه مؤمن بفكرته ومجسدا لها، والكاتب وإن نجح في الاختفاء وراء الراوي بهذا القناع وإيهام القارئ بحيادته، إلا أن تعليقاته وآراءه تكشفه، من ذلك قوله: "**يشبه الوطن المفقود جثة أحد الأقرباء، ادفنها بإجلال وآمن بالخلود**"[3].

وجاءت (رواية حدائق النور) مروية بأكملها بضمير الغائب "هو" مجهول الهوية، تحتكم إلى راو عليم من خارج القصة ولا ينتمي إليها، حيث يقوم بتقديم أحداث قصة ماني ودعوته والشخصيات التي تقاطعت طريقها مع طريقه، بالإضافة إلى الأماكن التي ينتقل إليها في كل

1- المصدر نفسه: ص385.

2- حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية الفلسطينية 1950-2000، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، رام الله، فلسطين، 2007، ص55.

3- المصدر نفسه: ص94.

مرة لنشر دينه الجديد، مشيرا في أحيان قليلة إلى مصادر معلوماته بعبارات: لقد كتب ماني، وبحسب الحديث الذي حفظته كتابات التلاميذ.

فالراوي يتموقع في موقع يسمح له برؤية الشخصية ماني ومعرفة كل شيء عنها ينتقل من مكان إلى آخر متابعا لها أينما ذهبت، ويعلم أدق تفاصيلها وحواراتها السرية مع توأمها، يقول: "**عندما تمدد ماني في ذلك المساء على الحصير الذي كان فراشه منذ أن قدم، كان المهجع معتما وخاليا، إذ كان الإخوة لا يزالون مجتمعين في البيت المقدس..(..).. وأدار وجهه إلى النافذة باتجاه البدر إلى أن غسلت هالته عينيه فما لبث أن أغمضهما، وكأنه يهضم النور الذي التقطه على هذا النحو، عندئذ ارتسمت في ذهنه الصورة التي سبق أن رآها في ماء القناة..**"[1].

إن الراوي هنا يروي الأحداث برؤيته وصوته هو، فينتقل من شخصية إلى أخرى، يعطينا المعلومات المتسلسلة، متناوبة واحدة تلو الأخرى، فينتقل من ماني وهو ممدد على فراشه إلى الإخوة في البستان وهم يصلون في بيت المقدس، ثم يعود إلى ماني ليبين للقارئ ما يدور في ذهنه غداة التقائه بتوأمه عند ترعة القرية.

والراوي بضمير الغائب من أكثر ضمائر الخطاب الروائي تداولا في الروايات وأيسرها فهما على القارئ، لأنه الوسيلة الأولى للاستيلاء على القارئ بالطريقة التي يريدها[2]، ويبدو أن استخدامه في رواية (حدائق النور) يتلاءم وطبيعة موضوع الرواية، وهو الحديث عن الديانة المانوية ومسيرة مؤسسها ماني والتي استمد أحداثها من التاريخ القديم، ففي الخطابات الروائية ذات الطابع التاريخي، يلعب ضمير الغائب دورا بارزا في دفع القارئ إلى معايشة الأحداث وكأنها حقيقة، ودفعه على تصديق ما يحصل.

ويمكن القول إن (رواية حدائق النور) تقترب من النمط التقليدي للروايات التي كانت تضمن راويا واحدا يقوم بسرد الأحداث، ويعرف معرفة تامة تفاصيل الحياة الداخلية والخارجية لكل الشخصيات.

1- أمين معلوف: حدائق النور، ص76.

2- عبد الحميد محادين: تقنيات السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،1999، ص35.

يستخدم راوي (صخرة طانيوس) في افتتاحية الرواية ضمير المتكلم "أنا" مما يحقق الإيهام بالواقعية، وهو يروي من مركز الحدث قرية كفريبدا والصخرة التي اختفى منها الشخصية الرئيسية طانيوس، يقول: " **لطالما تأملت ذلك العرش الحجري ولم أجرؤ على ملامسته، ليس خوفا من الخطر، ففي الضيعة كانت الصخور مرتع لهونا المفضل، وقد اعتدت حتى في طفولتي على تحدي أترابي الأكبر مني سنا، والمجازفة بتسلق الصخور**.."[1]، فحين يروي الراوي بضمير المتكلم يتيح للقارئ الاقتراب من الحدث بشكل مباشر.

رغم أن الراوي يحتكر السرد بضمير المتكلم، فهو ينوع ويروي عن شخصية طانيوس الكشك وعن الشخصيات الأخرى الفاعلة في أحداث الرواية بضمير الغائب، فوقائع أحداث رواية صخرة طانيوس يرويها راو خارجي كلي العلم موجود في كل مكان، يعلق على الحدث في إطار الرؤية من الخلف، محيطا بكل جوانب حياة الشخصيات عالما بأفكارها وخلجاتها من ذلك حديثه عن روكرز وإحساسه لدى تسلمه منصب شيخ الضيعة، يقول: " **لا ريب أنه أمعن في الدسائس و التنازلات وتوزيع الإكراميات للحصول على معقل خصمه المخلوع، ولكنه لم يتمكن من الاستمتاع بهذا الانتقام الذي كان يترقب و يحضر له منذ سنوات طويلة**...."[2].

لقد منح الراوي لنفسه امتياز المعرفة عن الشخصية والنفاذ إلى دواخلها، فيكشف للقارئ ما يكنه شيخ الضيعة للمياء من مشاعر إعجاب واحترام تختلف عما يحس به اتجاه نساء القرية اللواتي يشتهيهن جميعهن، يقول الراوي: " **ولئن كان الشيخ يفصح مع سائر النساء عن غروره وشهوته، فقد كان موقفه من لميا، منذ النظرة الأولى مغايرا، وكان حسنها يشعره بالحياء، وهو شعور قلما انتابه، كان هذا الإحساس يؤجج سعير رغبته، ولا يفقده صوابه**..."[3].

كما يوضح السارد العليم أيضا الصراع النفسي الذي تعيشه شخصية طانيوس غداة إعدام والده من قبل رجال الأمير نتيجة مؤامرة دنيئة، فهو يريد العودة إلى البلد والانتقام له، كما يرغب في الرحيل بعيدا عن الضيعة وصخبها وحروبها، هائما في البلاد البعيدة مستمتعا بشبابه، ناسيا كل الأحقاد، يقول السارد: " **كان الشاب يعلم لأية جهة يميل قلبه، ففي بعض**

1- أمين معلوف: صخرة طانيوس، ص9.
2- المصدر نفسه: ص236.
3- المصدر نفسه: ص27.

الأيام كانت تساوره الرغبة بعبور ذلك الذراع البحري، والحصول على سلاح للانضمام إلى صفوف العصاة، ضد المصريين؟ كان يريد أن يقاتل الأمير، ذلك الذي خدع عملاؤه جريس وساقوه إلى الإعدام، كان يتمنى أن يواجه ببندقيته فهيم وسلوم. أجل كان يحلم بذلك، ويشد قبضتيه، وترتسم في ذهنه صورة جريس مشنوقا، فيتحول الحلم إلى كابوس حي، والغضب إلى غثيان. وبين الحين والآخر كان يفقد الرغبة بالنضال، ويتوق للرحيل إلى الجهة الأخرى نحو الغرب...."[1].

فمهمة الراوي تقديم الشخصيات ووصفها وكشف مكنوناتها، فقدم للقارىء شخصية شيخ الضيعة وشخصية جريس، وترك تقديم شخصية لمياء لراو آخر يدعى جبرائيل يتدخل في السرد بكونه راو كلي المعرفة أيضا، كان شاهدا على الأحداث في كفريبدا، يقول الراوي: " **كانت لميا في ربيعها السادس عشر وحين تبكي تنحفر غمازتان وسط وجنتيها وكأنها تلتقطان دموعها، كان جبرائيل لا يغفل أي تفصيل متى تعلق الأمر بها**"[2].

نجد الراوي العليم بالإضافة إلى تقديمه الشخصيات وما يتعلق بها يقوم بسرد الأحداث التي وقعت مع عرض الأسباب والدوافع وتنسيق الأحداث، فمقتل البطريرك تم على يد والد طانيوس الكشك، فجعل الراوي سبب القتل أولا رد اعتبار جريس لنفسه كأب مجروح في أبوته، وثانيا أن البطريرك يستحق القتل نتيجة كرهه للضيعة وأهلها وتحيزه في كل مناسبة لزعيم المقاطعة المنافسة الجرد العالي، إضافة لإقدامه على تزويج ابن أخيه من المرأة التي أحبها طانيوس، كل هذه الأسباب نسقها الراوي بامتياز لتكون مقنعة، وتجعل القارئ يتعاطف مع القاتل رغم اقترافه جريمة قتل وتسببه بمآس عديدة للضيعة.

ويظهر صوت الراهب إلياس كراو يقحمه الراوي الأساس في السرد ليكشف عن الدواعي الحقيقية الأولى لجريمة جريس موضحا ومبررا نوعا ما سبب اقترافها، يقول السارد: " **يرى صاحب أخبار الجبل أن هذا الحذر كان غير ضروري، لطالما كان البطريرك لا يطيق ولادة ذلك الشاب بحد ذاتها بسبب الأقاويل..(..).. فكيف كان بوسعه أن يطلب بالنيابة عنه يد تلك الفتاة للزواج؟**"[3].

1- المصدر نفسه: ص247.
2- المصدر نفسه: ص38.
3- المصدر نفسه: ص179.

ويوضح الراوي طريقة تعامل الشيخ مع الفلاحين، فعلاقته بهم لم تكن قائمة على العنف والتجبر، وإنما هي علاقة الأب بأبنائه، يعاقبهم لأمر فيه مصلحة ويخاف عليهم في ساحات الوغى، هذا حسب منظور الشيخ، أما الفلاحين فينظرون إليه على أنه السيد الذي لابد أن يكون ولاؤهم له غير محدود لأنه ولي نعمتهم، ويعتبرون أنفسهم محظوظين بسيد أقل جشع وقسوة من سواه، يقول الراوي: " **هكذا كان الشيخ يريد أن ينظر إليه رعاياه، وكان يخاطب حتى المسنين منهم قائلا: يا ابني أو يا بنتي، كان يؤمن إيمانا راسخا بأن حلفا وثيقا يربطه بأفراد رعيته الذين يدينون له بالطاعة و الإجلال**"[1].

يتولى الراوي الكلي المعرفة تحليل المواقف التي تمر بها الشخصيات كحادثة البلاطة التي اكتشف فيها طانيوس الكشك حقيقة نسبه، إثر خلاف نشب بينه وبين أحد أطفال القرية، فبدا الراوي محللا بإسهاب هذا الموقف وحقيقة نعته بلفظة الكشك التي أثارت غضبه، حيث يقول: " **لم تكن كلمة الكشك تصلح لقبا، فقد كانت تصف حساء سميك وحامضا مؤلفا من اللبن والقمح...**"[2]

يظهر الراوي في مواضع من الرواية ذا معرفة محدودة ويتحول إلى راو يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات، ويبدو ذلك في عدم تمكنه من معرفة حقيقة أبوة جريس لطانيوس، وما يورده عبارة عن شكوك غير مؤكدة، حيث تكشف الرواية أن لمياء والشيخ فقط من يعلمان الحقيقة، إضافة إلى ذلك جهله وجهة اختفاء طانيوس، فالحقيقة لا يعلمها إلا طانيوس نفسه ونادر البغال الذي كان حاضرا معه في تلك الساعة، والذي كتب في كتابه عن هذا الاختفاء لكن بلغة ملغزة، لم يستطع الراوي فك شفراتها ومعرفة إلى أين اختفى، حيث يقول: " **خلت أنني رأيت أمام ناظري خاتمة القصة، ولعلها الخاتمة بالفعل، أو ليست كذلك، ولعل هذه السطور تعكس ما كان البغال يعرفه، وبالعودة إليها لعلها تتضمن سوى ما كان يريد أن يعرفه يوما حول مصير صديقه الذي اختفى في مطلق الأحوال، وتبقى جوانب مظلمة قام الزمن بتكثيف ظلمتها...**"[3].

1- المصدر نفسه: ص20.
2- المصدر نفسه: ص78.
3- المصدر نفسه: ص294.

إن الرؤية والسرد في الرواية مهمة الراوي المجهول الذي يؤطر الحكاية، في الزمن الحاضر وهو يقتفي أثر طانيوس في الصخرة المتواجدة في ضيعته، ويعيد للقارئ سرد حكايته، باعتماده على مصادر كرواة كانوا شهود عيان للأحداث والوقائع، أحيانا نسمع أصواتهم في خفوت وهم: جبرائيل العجوز والراهب إلياس صاحب أخبار الجبل، والقس ستولتون المشارك في أحداث القصة المتعلقة بجريمة مقتل البطريرك، ونادر البغال صديق طانيوس.

فيظهر الراوي جبرائيل في السرد للإجابة عن تساؤلات يطرحها عليه الراوي المؤطر للرواية، فيقول الراوي في عدة مواطن: " قال لي جبرائيل العجوز..."، وأيضا: " جبرائيل الذي نقل لي الواقعة..."، ويحضر الراوي إلياس الراهب بنقل الراوي المؤطر على لسانه ما ورد في كتابه من معلومات تهم السرد وتسهم في بناء بعض الأحداث، مبررا شارحا في كثير من الأحيان بعضها، موهما القارئ بواقعيتها.

أما القس ستولتون فأقواله يستشهد بها الراوي لتعطي للرواية مصداقية لكونه مشاركا للأحداث التي وقعت في مدرسته: " كتب القس في يومياته بتاريخ 42 آذار 1836..."، ويقول الراوي مشيرا إلى مصادر معرفته المطلقة في افتتاحية الرواية: " **وكان جبرائيل، وهو نسيب جدي** ..(..)... **شهادة ذلك المعلم السابق الشغوف بالتاريخ المحلي من أهم الشهادات، بل كانت، والحق يقال، لا تعوض**....(...)...**وثمة مخطوطات ثلاث سوف أستشهد بها في أغلب الأحيان**...(..)..**مخطوطتان لشخصين عرفا طانيوس عن كثب، وثالثة أحدث منهما عهدا، صاحبها رجل دين توفي غداة الحرب العالمية الأولى وهو الراهب إلياس من كفريبدا** ..(..).. **ويحمل كتابه أخبار الجبل**..."[1].

ورغم تداخل الرواة في السرد إلا أن رؤية الراوي هي المهيمنة، والمتحكمة في منطق السرد، "**وليس تعدد الأصوات هو بالضرورة تعدد للمواقع أو حتى لزوايا النظر، لا يجوز الخلط بين الصوت كتلفظ وبينه كنطق أو كقول**"[2].

1- المصدر نفسه: ص12.

2- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص182.

تبدأ (رواية موانئ المشرق) باستخدام تقنية الراوي الشاهد الذي يسرد بضمير المتكلم تارة، وتارة أخرى بضمير الغائب حين يتحدث عن عصيان الشخصية الرئيسة في السرد، يقول: "**كم من الساعات أمضيت وأنا أتأمل هذه الصورة! في المدرسة** ..(..)... **أما هذه اللحظة، فالإله ماثل أمام ناظري في مقصورة المترو، متمسكا بعمود معدني: شخص مجهول محاط بحشد من الأشخاص المجهولين**..."[1].

يسرد الراوي المشارك داخل الحكي كل تحركات شخصية عصيان، وأفعالها التي يراها أمامه برؤية مصاحبة أحيانا، يقول: " ...**بدأ الرجل الذي أراقب بتوتر، ونظر إلى النهر حيث كانت تمر باخرة راح بعض السياح على متنها يلوحون بأيديهم، ربما يلوحون له، وهو لا يجيب على تحيتهم ويدير ظهره، لا أرى وجهه، ويبدو كتفاه متهالكتين**..."[2].

وأحيانا أخرى تجنح بنية السرد ليتخذ الراوي الرؤية من الخلف، فيبدو راويا من الخارج عليما بكل شيء، حتى دواخل الشخصية وإحساساتها، معلقا على الأحداث التي ترويها في أغلب الأحيان، محللا لها، يقول متذكرا بيت عائلة عصيان في بيروت والمعلومات التي نشرت عنها آنذاك في المجلات، لكونها معلما رفيعا من معالم الحياة الثقافية والفنية في الشرق في فترة ما بين الحربين: ".. **وتعود ذكرياتي إلى أواسط الخمسينات، ذلك أن الفترة التي حدثتني عنها عصيان هي أصلا قديمة، بيد أنني قرأت في مجلات وكتب فنية، وسمعت في بعض الأحاديث حولي اسم دار كتبدار**...(..)..**وكانت تدشن فيها المعارض الفنية، وتقام الحفلات الموسيقية**..(..).. **لم يذكرها محدثي كثيرا، ففي ذاكرته لم تحتل هذه الضجة الثقافية سوى حيز ضيق، وكانت هذه الضوضاء تصم أذنيه**.."[3].

والملاحظ في الرواية تداخل ضمائر السرد بين أنا المتكلم وهو الغائب، وهذا من التقنيات الحداثية التي استخدمها خطاب معلوف الروائي، ف" **الرواية المعاصرة تجاوزت الحد الفاصل بين**

1- أمين معلوف: موانئ المشرق، ص9.
2- المصدر نفسه: ص299.
3- المصدر نفسه: ص61ص62.

الضمائر الشخصية، وهي لا تتردد في إقامة علاقة متبادلة متموجة بين الراوي والشخصيات، وهذا ما شكل دوخة ضمائرية تتوافق مع منطق أكثر تحررا ومع فكرة أكثر تركيبا للشخصية"[1].

كما يظهر الراوي برؤية من الخارج، لا يعلم شيئا عن الشخصية ونجده يتساءل في قرارة نفسه عن موقف معين مرت به الشخصية ولم يستطع معرفته، ففي افتتاحية الرواية يستفسر عن حقيقة ما روته له الشخصية الرئيسة من أحداث ووقائع تخص مشوار حياته، ونضاله في المقاومة الفرنسية، ويبدو غير متأكد من صحة المعلومات، ولا يعرف فعلا أين الحقيقة فيما رواه له، يصرح ويقول: " **هل كذب علي أحيانا؟ أجهل ذلك** ..(..).. **ربما أخفي علي بعض الأمور– وتكتم حول دوافعه الشخصية في كل مرحلة من مراحل حياته–حول حياته، وعائلته التي قل نظيرها...**"[2].

تتميز الرواية بتعدد الرواة، حيث نجد الراوي المؤطر للخطاب الذي لا يكشف عن اسمه يقدم شخصية عصيان، ويتولى بناء خطابها، يحكي قليلا ثم يترك الكلام والسرد للمروي عنه عصيان ليحكي بصوت المتكلم، ويصبح بدوره راويا ثانيا عليما بكل شيء، وانطلاقا من ذاكرته يبدأ بالرجوع إلى الماضي وإرجاعه ليسرد أحداث قصة حياته، محيطا بكل جوانبها، فيسرد عن جدته الأميرة العثمانية، وزواجها من الطبيب كتبدار بعد جنونها، وانجابهما لوالد الراوي، حيث أن هذه الأحداث والوقائع لم يشهدها الراوي، بل سمع عنها فبدا راويا من موقع خارجي، مطلع على كل شيء دون الإشارة إلى مصدر معرفته، في ذلك يقول عن والده:" **..كان يزدري كل الازدراء ذاك الموقف الشائع في المشرق الذي يدعي مراعاة الحساسيات والانتماءات، ذلك الموقف الذي يقضي مثلا بأن يهمس المرء إلى مدعويه، فلان يهودي! أو فلان مسيحي، أو فلان مسلم !..**"[3].

عبر أسئلة الراوي الأول التي تشكل العودة إلى مسار القصة الأصلي، فيتراوح البناء الفني بين حكي الراوي والراوي المتكلم لسرد الآليات والمسببات التي حدثت في الماضي وأدت إلى حدوث الواقع الآني تواجده في فرنسا، فتتغير رؤيته من الرؤية من الخلف إلى الرؤية المصاحبة

1- جيرار جنات: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص256.
2- أمين معلوف: موانئ المشرق، ص7.
3- المصدر نفسه: ص140.

لكونه راويا مشاركا وفاعلا ومنفعلا مع الأحداث، يسرد ما يشاهده وما يشهده في فرنسا بضمير المتكلم، عن دراسته للطب وتغير مسار حياته بالصدفة، ليلقى نفسه مشاركا في تأمين الاتصال بين المقاومين السريين، يقول: "..**امتثلت لأوامره بحذافيرها، وجرت الأمور، وسوف يزودني برتران على دفعات بإعلانات أو مناشير..**(..).. **ويجب توزيعها أو لصقها على الجدران**...(..)..**كان كل شيء يتقدم بخطى خفية**..."[1].

لا ينفرد السارد الثاني بعملية الحكي، وإنما يستعين ببعض الشخصيات لتقديم نفسها، ولسرد بعض الأحداث المرتبطة بالزمن الماضي في بعض الأحيان، فتظهر شخصية كلارا لتحكي بمنظورها عن نفسها وعن عائلتها وظروف فقدانها لعائلتها، وملابسات انضمامها هي الأخرى للمقاومة الفرنسية، يقول الراوي: " **وفجأة سمعت تلك الكلمات التي كانت في غاية البساطة: اسمي كلارا،كلارا إيدمن**..."، وتكشف شخصية برتران بالحكي عن أخبار الحرب: " **وقد أعلن قائلا: الأنباء ليست على هذا القدر من السوء، فالطيارون الإنجليز يقومون بالمعجزات**..."[2].

ولا يعني هذا التناوب في السرد بين الراوي المجهول والراوي عصيان وتعدد الرواة في الخطاب تعدد الأصوات، فالصوت الوحيد المهيمن هو صوت الراوي الداعي إلى التسامح بين العرب واليهود وتناسي الأحقاد، ويتجلى ذلك بوضوح في مهمة الراوي عصيان وتعليقاته الصريحة، كقوله: " **هل كنت أنظر إلى الأمر نظرة شك؟ ليس بالقدر الذي يستشف من كلامي اليوم، فبعد ثلاثين عاما من الصراعات، تنتزع فكرة إنشاء اتحاد العمال العرب واليهود في فلسطين في يوم من الأيام ابتسامة منا، ابتسامة ساخرة عند البعض وابتسامة حنونة عندي**..(..)..**كان الذين يريدون الوقوف بوجه الحقد العنصري أو الديني لا يعرفون سوى أن يقولوا: يا عمال العالم اتحدوا، وفي الواقع لم يقدم هذا النداء أو يؤخر ولكنه كان الطريقة الوحيدة للقول: كفوا عن الاقتتال**"[3].

يبدو الكاتب منحازا لبطله الذي يحمل فكرته، وإن نجح في الاختفاء خلف الراوي عصيان، إلا أن تعليقاته تكشفه وآراؤه تعريه، بسبب سعيه الدائم توصيل فكرته للقارئ، وهي التسامح وتقبل الآخر، ونبذ التعصب بكل أشكاله.

1- المصدر نفسه: ص74.
2- المصدر نفسه: ص72.
3- المصدر نفسه: ص125.

والراوي في (رواية رحلة بالداسار) بطلها الذي له دور عضوي في مسرح الأحداث، الذي يروي بضمير المتكلم "أنا" من خلال مذكراته التي يدونها كل ليلة، فيحكي عن نفسه وعن الأحداث التي تقع له أثناء رحلته للبحث عن كتاب المازندراني المنقذ من فناء العالم، ويلجأ إلى أسلوب الراوي المشارك باستخدامه تقنية الإرجاع، ليروي ما حصل في يومه وبرؤية مصاحبة أحيانا، ويقول: "...**ولذا، أخط هذه السطور الأولى على الكراس البكر، وقلبي لا يخلو من الوجل، لا أدري بعد بأي أسلوب سوف أدون الاحداث التي جرت، وتلك التي تتهيأ أصلا: مجرد سرد للوقائع؟ أم يوميات؟ مفكرة رحالة؟ أم وصية؟..**"[1].

يرى الراوي ويسمع ويعلق، ويروي من الداخل من مركز الأحداث مشاركا، مؤثرا ومتأثرا بها، فيسقط المسافة بينه وبينها، بينما يضع هذه المسافة بينه وبين الشخصيات تقف دون معرفته بما تفكر فيه، فيكتفي برصد حركاتها وتصرفاتها، يبدأ في افتتاحية الرواية بتقديم نفسه، والحديث عن سنة الوحش والخوف الذي سيطر على عقله وعلى عقول كل من حوله، ممهدا ومبررا للرحلة التي سيقوم بها: " **لم يعد للناس من حولي حديث آخر، السنة التي تقترب، الإشارات والتنبؤات..**(..).. **فأقول لنفسي أحيانا: فلتقبل، ولتفرغ ما في جعبتها من عجائب ونوائب! ثم أتريث وأستحضر كل تلك السنوات العادية الخيرة..**(..).. **رأيت الخوف الفظيع يتغلغل في العقول، حتى عقول أفراد أسرتي، حتى في عقلي...**"[2].

وله حضورا متميزا في نقل وعرض الأحداث معبرا عن مشاعره وآرائه الخاصة، حيث نجده يعترف لنفسه عن حبه لمارتا، رغم أنها اختارت غيره وتزوجته، يقول: " **وماذا عني؟ هل أبكي تلك المرأة التي كادت أن تكون زوجتي؟ كانت تروق لي، وكنت أرغب بها، وأترقب في الماضي ضحكاتها، ومشيتها المتمايلة، وخصلات شعرها، ورنين أساورها، كان بإمكاني أن أحبها بحنان، وأضمها إلى صدري كل ليلة..**"[3]، ويبدو في مواضع من الرواية يناجي ذاته ليعريها بصدق ويفضح نواياها، كاشفا للقارئ عن دواخلها من أحاسيس سلبية أو إيجابية، مفرحة أو محزنة، مؤنبا نفسه في كثير من الأحيان، نادما على قيامه بهذه الرحلة، متحسرا على مسايرته الاعتقاد السائد بوجود كتاب يمنع فناء العالم: " ...**فهل أصبحت بدوري واحدا من ضعفاء العقول، هؤلاء**

1- أمين معلوف: رحلة بالداسار، ص8.
2- المصدر نفسه: ص7.
3- المصدر نفسه: ص39.

الذين يندد بهم صديقي الجديد؟ أحيانا أنتفض، وألعن التطير والسذاجة، وترتسم على وجهي ابتسامة الازدراء أو الشفقة..(..)...فيما أسعى وراء الاسم المئة!"[1].

يمرر الراوي في غالب الأحيان وجهات نظره بحرية اتجاه القضايا التي يصادفها بطريقه، كمعارضته للتقليد المسيحي السائد في عيد الصليب القائم، من إظهار الكراهية نحو اليهودي، كآية على التقى والورع، بقوله: " **حين يصبح الإيمان حقودا، بورك الذين يشككون!**"[2]، ويرصد طبائع الناس وسلوكاتهم بترقبهم لسنة الوحش، وخوفهم الفظيع منها وانعكاس هذا الخوف على تصرفاتهم، ولا يغفل عن إبراز المعتقد والبيئة المكانية وأثرهما في هذه الممارسات التي يقومون بها، يقول: " ... **سباتاي أو سيتاي قد أعلن نفسه المسيح، وأعلن حلول نهاية العالم عام 1666، محددا تاريخا دقيقا..(..)..وأغرب ما في الأمر أن معظم سكان إزمير، وحتى النصارى منهم الأتراك..(..).. يبدو أنهم مقتنعون بتحقيق نبوءته،..(..)..وإن اليهود أقلعوا عن العمل، وأنهم يمضون سحابة نهارهم في الصلوات والصوم،..(..)..فلم يكف اليهود وحدهم عن العمل، بل الناس أجمعين...(..)...يتحدثون عن نهاية العالم..**"[3]، ويبدو الكاتب مكشوفا للقارئ بتأويلاته للأحداث من منظور ذاتي بالشرح والتعليق.

ويفسح الراوي المجال للشخصيات لرسم الأحداث والتعبير عن وجهة نظرها، ونجد تعابيرهم مصاغة بلغة الراوي بصيغة الخطاب المنقول، فميمون اليهودي حاول أن يشكك في اعتقاد بالدسار بنهاية العالم سنة 1666، ونقل الراوي هذا التشكيك للقارئ من خلال إقناع ميمون له، بأن ضعفاء العقول من يصدقون ذلك، يقول الراوي: " **قال لي ميمون إنهم موجودون منذ عهد بعيد، ولكنهم يتنامون عددا، ويتشددون ورعا وتهورا أيضا، لأن ثمة شائعات تسري حول نهاية العالم، ولأن ضعفاء العقول يصدقون ذلك... ! آلمتني هذه الكلمات الأخيرة التي تلفظ بها..**"[4]، ويظهر ميمون معارضا صوت الراوي مختلفا معه في رؤية: الإيمان بترهات فناء العالم في سنة الوحش.

1- المصدر نفسه: ص72.
2- المصدر نفسه: ص70.
3- المصدر نفسه: ص169.
4- المصدر نفسه: ص72.

مما سبق يتضح أن الخطاب الروائي استخدم رواة متعددين لكنهم لم يتمكنوا غالبا من اختلاق عدد من الأصوات توازي الرواة المتعددين، فكان التعدد شكلا ليس له وظيفة، ورغم تحاور تقنيات سرد مختلفة ورغم اختلاط الرواة، إلا أنهم يتوحدون في النهاية في راو واحد وهو الراوي الأول.

ينوع الكاتب في اختياره لضمائر السرد، بين ضمير الغائب هو وضمير المتكلم أنا، كما يبدو منحازا لأبطاله الذين يحملون فكرته، وإن نجح في الاختفاء خلف الراوي، إلا أن تعليقاته تكشفه وآراؤه تعريه، بسبب سعيه الدائم توصيل فكرته للقارئ، وهي التسامح وتقبل الآخر، ونبذ التعصب بكل أشكاله بهدف تشييد جسر يربط الشرق بالغرب.

ثالثا: بنية الصيغة السردية:

الصيغة: "**هي الكيفية التي يعرض بها السارد للقارئ القصة وتقوم بصيغتين هما: العرض la representation والسرد la narration حيث يكون العرض كلام الشخصيات والقصة لا تنقل لنا بل تجري أمام أعيننا بينما السرد كلام السارد ويكون فيه السارد كالشاهد الذي ينقل الوقائع**"[1]، ويرى تدروف أن العلاقة الدينامية بين الشخصية والراوي معقدة بسبب نقل الراوي كلام الشخصيات بحذافيره، أو قد يصبغه بصبغته الخاصة، من هنا تأتي المستويات المختلفة في المنظور التعبيري.

فصيغ الخطاب تتعلق بالطريقة التي يقدم بها الراوي القصة، بحيث تتولد لنا أساليب مباشرة صادرة عن أقوال الشخصيات وأخرى غير مباشرة، ونوجزها في ثلاثة أنواع: الخطاب المسرود والخطاب المنقول والخطاب المعروض، وبحثنا عن بنية صيغ الخطاب الروائي يكون انطلاقا من التمييز بين هذه الصيغ.

1-**بنية الخطاب المسرود narrativisé:** وهو الذي نجده مهيمنا في سرد الراوي لكون الروايات المدروسة أغلبها تاريخية، "**ويمكن اعتباره حكي أفكار**"[2] وتستخدم هذه الصيغة من الخطابات في حالة كون المتكلم يرسلها على بعد مسافة منه، متحدثا إلى متلق، "**وتكتسب صفة السرد الخالص، ويأخذ السارد دور الشاهد الذي ينقل الوقائع**"[3].

وعند رصد صيغة الخطاب المسرود في الخطاب، يتبين أن لا رواية تخلو من هذه الصيغة، مع تفاوت واضح في استخدامها من رواية إلى أخرى.

ويعد الخطاب المسرود في (رواية سمرقند) خطابا متواترا ويشغل مساحة مهمة في خطابها السردي، ويمثل رؤية الراوي العالم بكل شيء والمهيمن على السرد، فهو يحدثنا عما تقوم به الشخصيات ويخبرنا بما يقع لها، من ذلك وصفه لظهور شخصية عمر الخيام وهي تتجول في

1- تزفيتان تدروف: مقولات السرد الأدبي، مرجع سابق، ص58-59.
2- سعيد يقطين: مرجع سابق، ص179.
3- تزفيتان تدروف: مرجع سابق، ص 60.

شارع من شوارع سمرقند، فيقول: " **يحدث أحيانا في مساء بطيء عبوس ان يتسكع بعض أهالي سمرقند في درب بين الحانتين غير النافذ بالقرب من سوق الفلفل لا لكي يذوقوا خمرة الصغد الممسكة، وإنما ليرقبوا ذهاب الناس وإيابهم أو ليخاصموا شاربا ثملا..(..)...هذه الحادثة في صيف 1072 فعمر الخيام في الرابعة والعشرين، ولما يمض على وجوده كبير وقت، فهل كان ذاهبا إلى الحانة في ذلك المساء...**"[1].

يواصل السارد سرد طريق عمر واصفا كل ما يصادف هذه الشخصية، محددا الإطار الزماني والمكاني للحدث الذي سيرويه، ويحتل الخطاب المسرود هذا قرابة الصفحتين يرصد فيه الراوي تحركات عمر لكونه الشخصية المحور في الرواية.

نجد سردا آخر يظهر مباشرة عقب خطاب معروض يقدم فيه الراوي شخصية جديدة ظهرت في السرد: " **أبو علي إنها أكثر الكنى شيوعا، لكن عندما يذكرها مثقف في بخارى وقرطبة أو بلخ أو بغداد يمثل هذه النبرة النامة عن إجلال مألوف فلا مجال للبس، فهو أبو علي بن سينا، إن عمر لم يعرفه إذا كان قد ولد بعد أحد عشر عاما من موته، بيد أنه يجله بوصفه معلم جيله غير منازع، ومالك جميع العلوم، وداعية العقل..**"[2]، ويبدو أن هذا السرد يقوم على الإرجاع الذي وظيفته تنوير القارئ بإضاءة ماضي الشخصية.

يفسر الراوي بالخطاب المسرود أيضا ما يختلج في نفسية عمر من قلق وخوف من أهالي سمرقند إذا علموا بحقيقته لكونه شاعرا، متخيلا مصيره الذي يشبه حتما مصير جابر الطويل، يقول الراوي: "... **ذلك أنه إذا كان يراه للمرة الأولى فإنه ما كان يجهل مصيره المفجع الباعث على الاتعاظ، فقد كان ابن سينا يرى فيه متمما لبه كما لآرائه في ما وراء الطبيعة، وكان معجبا بحججه..(..).. وما كان السكر هو الذي يخشاه إلى هذا الحد، فهو يعرف أنه لن ينغمس فيه، إذ تعلم هو والخمر أن يحترم كل منهما الآخر، ولن يهرق أي منهما الآخر أبدا على الأرض. وأخشى ما يخشاه هم عامة الناس وهدمهم جدار الوقار في ذات نفسه، وشعر أنه مهدد بمشهد هذا الرجل الخائر المكتسح، وود لو يشيح ويبتعد..**"[3]

1- أمين معلوف: سمرقند، ص13.
2- المصدر نفسه: ص14ص15.
3- المصدر نفسه: ص15.

يبدو أن هذا النوع من الخطاب يلجأ إليه الراوي حين يريد الوصف أو التفسير أو التعقيب على خطاب معروض، أو للإخبار عن أحداث مهمة جرت في السرد وتبعد مسافة بعيدة عنه زمنيا، كحروب السلاجقة وفتوحاتهم في شرق آسيا التي شغلت مساحة كبيره من الفصل الأول في الجزءين السابع والثامن، من ذلك حكي الراوي مغامرات جغري أحد ملوك السلاجقة: "...**ومع ذلك سرعان ما توصل رجل من فرض نفسه، ألب أرسلان بن جغري، وما هي إلا شهور حتى كانت له الكلمة العليا على جميع أفراد العشيرة، ذابحا بعضهم شاريا ولاء الآخرين، وما لبث أن بدا في عيون رعيته ملكا عظيما حازما عادلا...**"[1]

ويظهر الخطاب المسرود الذاتي أي الصيغة التي تتكلم فيها الشخصية لذاتها، في حديث الراوي عن نفسه وتقديمه لها في السرد وسرده عما يختلج في أعماقه من أحاسيس ومشاعر ومخاوف وتساؤلات، من ذلك قوله: "**إنني قليلا ما تحدثت عن نفسي، فقد صممت على أن أعرض بأكثر ما يكون من الأمانة ما يكشفه مخطوط سمرقند، من عمر الخيام ومن الذين عرفهم ومن بعض الأحداث التي رافقها، ويبقى أن أقول شيئا عن الطريقة التي عاد بها هذا العمل للظهور...**"[2]

ويكثر الخطاب المسرود الذاتي في (رواية سمرقند) لكون راويها بضمير المتكلم، كما هو الحال في (راوية ليون الإفريقي) التي تظهر فيها صيغته في عدة مواضع، ومن خلاله يحدثنا الراوي عن حياته وعن ماضيه، ويخبرنا عن الحروب التي شهدها أثناء رحلاته وانعكاسها وتأثيرها على نفسه، واصفا كل ما يشاهده في البلاد التي اجتازها والتي استقر بها على غرار القاهرة وروما، وكل ذلك في أغلب الأحيان ينقل بصيغة الخطاب المسرود الذاتي، ويقول متحدثا عن معاناته في تومبكتو: " **إنني حتى ولو كنت أكثر بلاغة، وقلمي أشد مطاوعة، فما كنت لأتمكن من وصف ما يستشعره المرء عندما تلوح له أخيرا بعد أسابيع من السير المضني، وقد تقرحت عيناه من الرياح المترية، وتورم فمه من ماء ملح فاتر، والتهب جسده، واتسخ وتنشى وتلوى، أسوار تومبكتو، ومما لاريب فيه أن جميع المدن جميلة عند نهاية الصحراء وجميع الواحات هي جنة عدن، غير أن الحياة لم تبد لي في أي مكان بالتهلل الذي بدت لي فيه في تومبكتو**"[3].

1- المصدر نفسه: ص61.

2- المصدر نفسه: ص197.

3- أمين معلوف: ليون الإفريقي، ص213.

ويبدو أن الخطاب المسرود يتداخل والمسرود الذاتي عبر شبكة نصية من العلاقات السردية المتداخلة، إذ يتكلم الراوي عن جمال الصحراء بعد أن ينتهي من الحديث عن معاناته الصعبة فيها، ويستطيع القول أن هذا التداخل بين الصيغ هو المهيمن في متن الرواية.

ومن الخطابات المسرودة في الرواية أيضا أخبار الراوي القارئ بما حدث من مآس في القاهرة ومجازر في روما، وذلك عبر العديد من الصفحات المسرودة برتابة تجعل القارئ يمل نوعا ما وكأن الخطاب السردي التخييلي تحول إلى خطاب تاريخي، يقول الراوي واصفا عذاب القاهرة ومصائبها المتوالية في الفصل الثالث: كتاب القاهرة: " **كان الوباء قد انكشف منذ بداية ذلك العام غداة عاصفة عاتية ووابل من الأمطار، وكلها عند القاهريين أمارات أكيدة على غضب السماء وعلى عقاب وشيك، ولقد أصيب أول ما أصيب الأطفال، وأجلى علية القوم عائلاتهم على عجل، بعضهم إلى جنوب سيناء حيث الهواء الصحي، وآخرون إلى الواحات، وفريق ثالث إلى مصر العليا إذ كانوا يملكون مسكنا فيها...**"[1]

ومن خلال الخطاب المسرود الذاتي يقحم الراوي أفكاره، وتصوراته مخاطبا القارئ مباشرة معبرا عن موقفه الفكري والأيديولوجي الذي تجسد في ذهنية التسامح الديني والعرقي بقوله: "... **لست من إفريقيا ولا من أوربا ولا من بلاد العرب، وأعرف بالغرناطي والفاسي والزياتي، ولكنني لم أصدر عن أي بلد ولا أي مدينة ولا عن أي قبيلة، فأنا ابن السبيل، ووطني هو القافلة، وحياتي هي أقل الرحلات توقعا**"[2].

وفي (رواية صخرة طانيوس) يطغى الخطاب المسرود على صيغ الخطابات الأخرى، فأحيانا نجد صفحات من السرد التاريخي الخالص، حيث يتولى الراوي المجهول إضاءة أحداث ماضية تتعلق بشخصيات الرواية، فتتداخل الأحداث مع الإرجاعات التي يحاول الراوي من خلالها بعث نفس جديد في السرد، ويتتابع السرد كلما تذكر الراوي حدثا مهما مقتطعا مسافة زمنية بعيدة، كسرده لحادثة الجراد التي تسببت في مجاعة أهل الضيعة: " **في ذلك الشتاء، عانت**

1- المصدر نفسه: ص285.

2- المصدر نفسه: ص9.

البلاد من المجاعة، وقاست ضيعتنا أكثر من غيرها، وكلما شحت المؤن، انهالت اللعنات على الجراد، ولو خطر ببال هؤلاء القوم العودة فلا أحد، ولا حتى الشيخ، كان قادرا على تفادي وقوع مذبحة "[1].

ويظهر الخطاب المسرود أيضا في الرواية في تأطير الراوي لبعدي الزمان والمكان لوقائعها وأحداثها لإيهام القارئ بواقعيتها، من ذلك تأطيره لزمكانية حادثة ولادة طانيوس المشؤومة، حيث يقول: " **في ذلك الزمن، كانت السماء وطيئة بحيث لا يجرؤ أي إنسان على الانتصاب بكامل قامته، ولكن الحياة كانت تمضي برغباتها وأعيادها..(..).. كانت الضيعة بكاملها ملكا للإقطاعي ذاته..**"[2].

ويكشف الخطاب المسرود في (رواية حدائق النور) عن مسيرة ماني والعقبات التي اعترضته في سبيل نشر دعوته، حيث يقول الراوي في ذلك: " **والحادثة الجلي لم يكن كردير في حاجة لإثارتها، فماني هو الذي أوجد جميع ظروفها بعزمه المفاجئ على زيارة أيبكتان المدينة التي كان أبوه من مواليدها، بيد أنها على الأخص عاصمة ميديا وإقطاعة الكهنة منذ أقدم الأزمنة، وكانت للزيارة بحد ذاتها سيما التحدي إذا عني ابن بابل بإعلانها قبل عدة أسابيع في عظة على الملأ في الساحة الكبرى بسلوقيا إحدى ضواحي المدائن، وهو يؤكد بأن الرحلة ستكون، وأنه لن يشجع أتباعه على اللحاق به فيها، غير أنهم تبعوه بالمئات**"[3].

ويأتي الخطاب المسرود دائما عقب الخطاب المعروض، لتفسير وجهة نظر إحدى الشخصيات أو التعليق من قبل الراوي كقوله معلقا على حوار دار بين شخصية دينا غ وشخصية ماني عند دخولهما إلى مدينة كهنة أيبكتان حول المعوقات التي سوف تعيق الدعوة، بصيغة الخطاب المسرود بأن قوة وإصرار الرسول لن يمنعاه من بلوغ هدفه، وحتى ولو كان ثمن ذلك موته: "**فحتى ولو كان مهددا بالمصادرة والموت فإنه سيقضي الليل في المدينة، لأنه لم يكن في وسع أحد أن يتجاهل أنه مزود بأسمى الأذون...**"[4]

1- أمين معلوف: صخرة طانيوس، ص71.
2- المصدر نفسه: ص17.
3- أمين معلوف: حدائق النور، ص19.
4- المصدر نفسه: ص198.

من أمثلة الخطاب المسرود المهيمن في (رواية موانئ المشرق) سرد الراوي الثاني عصيان كتبدار قصة حياته في صفحات متتابعة، بالعودة إلى الوراء متحدثا عن جدته إيفيت الأميرة العثمانية التي فقدت عقلها، وعن جده الطبيب كتبدار الذي تزوجها لأجل علاجها، وعن والده الغريب الأطوار الذي جعل من ابنه أسطورة ثورية، ناقلا وعارضا الأحداث بحكم رؤيته، وإحاطته الشاملة للأحداث، مثال ذلك قوله في هذا الخطاب المسرود الذاتي المتقاطع مع المسرود الموضوعي: " **كنت بذلك أستعيد اهتمامات جدي الذي كان طبيبا بل واختصاصيا في الأعصاب على غرار شاركو الذي التقى به مرة، خلال رحلة قام بها إلى سويسرا ، ولاريب أن وجود جدة مجنونة في المنزل، طوال فترة طفولتي، قد عزز فضولي وحبي للتحليل النفسي وأبحاث الأعصاب**"[1].

كما يمرر الراوي رؤيته ومنظوره الفكري عن طريق الخطاب المسرود في عدة مواطن في الرواية، كقوله: " **لقد سمعت منذ بضعة أيام، في باريس مناظرة إذاعية بين عربي ويهودي، وأعترف لك أنني صدمت، فهذه الفكرة التي تقوم على وضع شخصين في المواجهة ليتحدث كل منهما باسم قبيلته، ويتبارز الاثنان في إظهار النوايا السيئة والحنكة المجانية، هذه الفكرة تصدمني وتثير اشمئزازي، فأنا أجد هذه المبارزات الكلامية بذيئة وهمجية وتنم عن ذوق سيئ.**"[2]، وتبدو رؤية الراوي رؤية إنسان متبصر للأمور، هازئ من التعصب الديني والعرقي الذي يؤدي إلى الخصام والتنازع الدموي.

أما سارد (رواية رحلة بالداسار) فيروي للقارئ ما يكتبه يوميا في مذكراته أثناء رحلته للبحث عن كتاب المئة، وبصيغة الخطاب المسرود المسيطر في السرد، يحكي تارة عن أحداث وقعت له في يومه، وتارة أخرى يصف ويرصد ما يشاهده في سفره، مقدما للقارئ الشخصيات التي يلتقيها، ومتحدثا عن ماضيها، يقول : "**لم نتابع الرحلة إلا بعد ثمانية أيام، وانضممنا إلى قافلة قادمة من الشام التقيت فيها، بصدفة غريبة، شخصين من معارفي، الأول حلاق والثاني قس، توقفنا في كوتاهية، ثم إلى إزميت، لنصل إلى سكوتاري اليوم، بعيد الظهر، قرر رفاقنا الهرولة إلى السفينة**

1- أمين معلوف: موانئ المشرق، ص55.

2- المصدر نفسه: ص153.

مباشرة، وقد فضلت توفير قواي، والاستسلام والقيلولة لاستعادة نشاطي ومساعدتي على مواجهة المرحلة الأخيرة من الرحلة في هدوء..."[1].

2-بنية الخطاب المنقول: والخطاب المنقول المباشر هو أكثر محاكاة من الخطاب المسرود، لأن السارد يحافظ على مضمون الكلام الذي يفترض أن الشخصية تلفظت به، لكن بإدماجه نحويا في قصة السارد، "**ولا يعطي هذا الخطاب، رغم طبيعته المحاكاتية، القارئ أي ضمانة وخصوصا أي إحساس بأمانة النقل الحرفي للأقوال المتلفظ بها في الواقع**"[2]، أما الخطاب المنقول غير المباشر فالمتكلم الناقل للكلام لا يحتفظ بالكلام الأصلي، فيقوم بنقله على طريقته أي بشكل خطاب المسرود.

ويتجلى الخطاب المنقول المباشر في (رواية سمرقند) في أقوال وأحاديث المؤرخين المستمدة من المصادر التاريخية غالبا التي ينقلها الراوي كما هي دون تدخل، مثل نقله لكلام أحد المؤرخين فيقول: " **والحق أن ألب أرسلان مات بعد أربع ليال من الاحتضار، احتضار بطيء، وتأمل مرير، وقد نقل مؤرخو ذلك الزمان أقواله وهي: كنت أستعرض عسكري من فوق تل فشعرت بالأرض ترتجف تحت وقع أقدامهم، فقلت في نفسي: أنا سيد الدنيا، فمن ذا يستطيع أن يعدلني؟ ولقد بعث الله إلي على صلفي وغروري بأحقر الناس، بمغلوب أسير في طريقه إلى الموت، تبين أنه أقوى مني فضربني وأوقعني على عرشي وقضى على حياتي**"[3]، ويتضمن الخطاب رؤية نحو الموت الذي لا يدفعه حذر ولا مال ولا جاه.

وينقل الراوي نقلا مباشرا دون تحريف خطاب صاحب الخان في قاشان حين سأله عمر الخيام عن الغرف الشاغرة، مستخدما أسلوبه وصياغته السردية في وصف الخان، يقول: "**وخارج المدينة خان للقوافل في ظل أشجار النخيل، وله سور مستطيل بأبراج صغيرة للمراقبة وفناء خارجي تحيط به غرف صغيرة للنزلاء، وأراد عمر استئجار إحداها، غير أن صاحب الخان أبدى تأسفه: ليس من غرفة شاغرة لقضاء الليل، فقد وصل للتو أثرياء من أصفهان مع أبنائهم وخادماتهم. ولم يكن هناك من حاجة لمراجعة السجل للتأكد من صحة أقواله...**"[4]، ونلاحظ انتقال الراوي في خطابه

1- أمين معلوف: رحلة بالداسار، ص102.
2- جيرار جنات: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص186.
3- أمين معلوف: سمرقند، ص66.
4- المصدر نفسه: ص81.

من صيغة إلى أخرى وذلك ليس بهدف جمالي محض بتكسير وتيرة السرد وتفكيكها بإدخال تناوبات أو تضمينات صيغية على الصيغة الأصل، بل إلى جانب ذلك نجد أن تلك التبدلات يسهم بشكل كبير جدا في تطوير وتعميق صورة الأحداث المتناولة[1].

كما تظهر صيغ الخطاب المنقول غير المباشر في عدة مواضع في الرواية، نذكر منها ذلك الحديث الذي نقله روشفور كسارد على لسان جمال الأفغاني كرسالة وجهها إلى زعيم رجال الفرس يمنع فيها استيراد التبغ المحرم على المسلمين، يقول: " **وعليه فقد كتب رسالة مطولة إلى زعيم رجال الدين الفرس يسأله فيها أن يستخدم سلطانه لمنع العاهل من إرخاص أرزاق المسلمين الكفار، وأما البقية فلا بد أنك قرأتها في الصحف**"[2]، ويبدو أن الخطاب المسرود هو الذي يضم الخطاب المنقول وهو الذي يؤطر مختلف صيغ الخطاب الأخرى.

وفي (رواية ليون الإفريقي) يتجلى الخطاب المنقول بنوعيه في القسم الأول من الرواية المعنون بكتاب غرناطة، لأن الراوي غاب عن هذه الفترة الزمنية من السرد، فنقلت إليه أحداثها عن طريق والديه، بالتالي فصيغة الخطاب المنقول تولت مهمة نقل الأحاديث على لسان الشاهدين، من ذلك نقل محمد الوزان أقوال أبي خمر وأستغفر الله أثناء صراعهم الفكري: "**لابد أنك حرزت يا حسن يا بني أن هذا المدفع لم يستخدم على الإطلاق، فما كان عند أبي خمر قذائف ولا بارود ولا مدفعيون، وكان زواره قد بدأوا يسخرون. ولحسن حظه حضر المحتسب صاحب الشرطة وقد أقلقته التجمعات فأمر بعض رجاله بسحب ذلك الشيء إلى قصر الحمراء لعرضه على السلطان، ولم يظهر بعدها قط، لكن حديثه ظل يسمع طويلا، على لسان الطبيب طبعا، فهو لم يفتأ يردد أنه بالمدفع وحده يستطيع المسلمون الانتصار على أعدائهم، وأنهم إن لم يحزموا أمرهم على اقتناء عدد كبير من هذه الآلات أو صنعها بأنفسهم، فستظل ممالكهم عرضة للخطر. أما أستغفرالله فكان يبشر بأمور أخرى: سوف يتم سحق المحاصرين باستشهاد المقاتلين في سبيل الله**"[3]، ويتمازج الخطاب المنقول المباشر مع الخطاب المنقول غير المباشر، مبينا الرؤى الفكرية لكلي الشخصيتين المتعارضين فكريا.

1- سعيد يقطين: مرجع سابق، ص212.

2- أمين معلوف: سمرقند، ص 214.

3- أمين معلوف: ليون الإفريقي، ص56.

كذلك تنقل أم حسن أقوال سارة المبرقشة بصيغة الخطاب المباشر وكلام الحاخام بصيغة الخطاب غير المباشر المتنبئ بسقوط غرناطة، يقول الراوي: " **قد روت لي أمي قائلة: " في أثناء الأسبوع الأخير من شهر صفر، وكان ذلك غداة عيد ميلاد عيسى المسيح عليه السلام، حضرت سارة المبرقشة لزيارتي وهي تحمل كتيبا ملفوفا بعناية في خمار من الحرير البنفسجي سحبته بحذر من قعر سلتها فقلت لها جاهدة في الابتسام: لا أنا ولا أنت نعرف القراءة، ولكن بدا أنها فقدت كل مرحها، وشرعت تقول بنبرة باردة جدا: جلبت هذا لأوريه لابن عمك، إن كاتبه رجل حكيم من جماعتنا هو الحاخام إسحاق بن يهودا، وهو يقول إن طوفان دم ونار، عقابا سوف يناله جميع الذين تركوا حياة الفطرة إلى فساد المدينة. وكانت عبارتها متلجلجة ويداها ترتعشان..(..)..إن الحاخام إسحاق ألف للملك فرديناند ويعرف كثيرا من الأسرار..(..)..سعى إلى تحذيركم من أن غرناطة سوف تؤخذ..**"[1].

ومن أمثلة الخطاب المنقول غير المباشر في (رواية صخرة طانيوس) نقل السارد كلام الطفل الذي كان سببا في معرفة طانيوس حقيقة نسبه اثر خصام بين الطفلين، يقول السارد: "..**راح شليطا الذي كان حتى الحين يضحك لدعابته يعول كالأبكم، ولما أطاح به طانيوس أرضا، لحظة أفرج عنه، سمعه الجميع يصرخ على حين غرة: طانيوس الكشك! طانيوس الكشك! وهو يتخبط قبضته اليسرى على راحة يده اليمنى تشفيا** "[2].

ويظهر الخطاب المنقول غير المباشر في تذكر طانيوس لحديث الشيخ وهو يطري على طبخ أمه لمياء، وينقله الراوي بطريقته دون التزام بحرفيته، يقول: " **كان أول ما تذكره طانيوس، إذ سمع شليطا ينعته بهذا اللقب، وليمة أقيمت في القصر قبل أسبوعين، وأعلن خلالها الشيخ، لمن شاء أن يسمع، بأن ما منامراة في الضيعة تجيد إعداد الكشك مثل لميا التي لم تكن تشارك في الوليمة** "[3].

وتقل هذه الصيغة في رواية صخرة طانيوس، فأغلب كلام الشخصيات يتم عن طريق العرض، فالسارد يمنح شخصياته الحرية لتعبر عن ذاتها وأفكارها دون تدخل منه.

1- المصدر نفسه: ص68.

2- أمين معلوف: صخرة طانيوس، ص78.

3- المصدر نفسه: ص79.

وسارد (رواية حدائق النور) يعيد صياغة أقوال شخصيات الرواية وينقلها للقارئ بطريقة مباشرة في أغلب الأحيان، من ذلك إعادته أقوال أصحاب الملابس البيضاء متسائلين عن شجاعة ماني بقراره مغادرة البستان، نافين عن ماني صفة النبوءة والقداسة، يقول الراوي: "**إذا كان الاضطراب قد أخذ يعم بين الإخوة، فكان بعضهم وهم قلة قليلة والحق يقال، يتساءلون: ألا تبدو، في الثانية عشرة من العمر، عند مفارقة الطفولة، مخايل المختارين، وتنفجر حكمتهم في وجه من يكبرونهم؟ فكما يسوع في وجه فقهاء الشريعة، كذلك هو ماني!...(..)..وكان خصومه يقولون: لوكان ماني ذلك الشخص الطاهر الذي أشارت به العناية الإلهية لكان اختار رفيقا له، من بين هذا العدد من المريدين الفضلاء شخصا غير هذا الفاسد..**"[1]

ومن الخطابات المنقولة المباشرة أيضا قول السارد: " **كان ماني مقتنعا بأن صديقه سوف يرفض هذه الرحمة المتأخرة والمشبوهة وينتهز أول ليلة فيهرب، غير أن الصوري لم يحتقر المهلة التي عرضت عليه، وقد شرح ذلك لماني بقوله: لا أود أن أصل عند اليونانيين على هذه الحال!** "[2]، والملاحظ أن الخطاب المنقول المباشر هو المهيمن في الرواية قياسا مع الخطاب المنقول غير المباشر الذي يكاد ينعدم.

في (رواية موانئ المشرق) يحاول عصيان سرد تفاصيل حياته، فينقل كل أحاديث وأقوال شخصياته بصيغة الخطاب المنقول المباشر أحيانا، ومثال ذلك نقله للنقاش الذي دار بينه وبين أحد رفاقه في إحدى حانات مونبلييه حول مصير اليهود في الحرب العالمية الثانية، يقول: "**وراح الآخرون بدورهم يحدقون إلي، حتى أعز رفاقي، كانوا يرغبون بمعرفة ما يخفيه صمتي الدائم، وحفظا لماء الوجه، تحدثت..(..)..لم يفهم الشاب على الفور أني أسخر منه، بل راح يقول في البداية: " نعم، مرحى لك، هذا هو الوضع تقريبا..**"[3]

وأحيانا يسرد الراوي ناقلا كلام محاوريه بصيغة غير مباشرة مثل قوله: " **ربما أوحيت لك بأن علاقتنا لم تشهد لا مشاجرات ولا مشادات بالرغم من كل التوتر والضغينة اللذين يحيطان بنا، بلى، كنا نتشاجر، ولكن مشاجراتنا لم تكن من النوع المألوف، وأكاد أقول إن الأمور كانت تجري دائما، دون استثناء، خلافا لما كان سائدا، فعندما تعارضني كلارا، فهي تفعل ذلك لتؤكد على مساندتها**

1- أمين معلوف: حدائق النور، ص72.
2- المصدر نفسه: ص77.
3- أمين معلوف: موانئ المشرق، ص68.

للعرب ولتطلب مني وتقول أن أظهر المزيد من التفهم لموقفهم، وأنا أرد عليها وأقول لها إنها شديدة القساوة على أبناء طائفتها..."[1]، فالراوي يروي للقارئ ويعيد الحوار الذي دار بينه وبين كلارا حول الصراع بين العرب واليهود بصيغة الخطاب المنقول غير المباشر مضمنا رؤيته الفكرية التي حاول تمريرها من خلال شخصية كلارا، وهي التسامح بين الأنا والآخر اليهودي وتقبله والتغاضي عن أخطائه ومساوئه لتحقيق السلام العالمي.

في (رواية رحلة بالداسار) يتكفل السارد بنقل كل الأحاديث والأقاويل التي يشهدها ويسمعها أثناء رحلته في مذكراته عبر صيغة الخطاب المنقول غير المباشر، كالمثال التالي الذي ينقل فيه الراوي قول صاحبة النزل في لندن التي تختلق الأسباب للتقرب منه: " ..**أبدت قلقها لإصابتي بالصداع الذي كانت مصممة، كما قالت لي، على شفائي منه، وتحدثت عن فك شيء ما في كتفي أوفي مؤخرة العنق، وقد أثارت هذه الكلمة فضولي، فدعتني للجلوس..**(..).. **وقد أعلنت لها أنني تنشطت فجأة لئلا أجرح مشاعرها..**"[2]، بالإضافة إلى ذلك ينقل السارد أحاديث كل من يزورون متجره باحثين عن كتاب المئة، فيعيد كلامهم حول سنة الوحش وفناء العالم، والكتاب المنجي من الفناء، من ذلك قوله: " **هز الفويفود رأسه، حول هذه النقطة الأخيرة مشيرا إلى أنه علم بالنبأ، غير أنه لم يحرك ساكنا فيما تعلق ببقية الحديث، وإنما أخبرني، لما عاود الكلام أنه قد سمع بمختلف التنبؤات حول السنة العتيدة وأشار إلى كتاب الإيمان الروسي...**"[3].

والملاحظ أن الرواية تزخر بالخطاب المنقول غير المباشر مقارنة بالمنقول المباشر، ومرد ذلك ربما كون الرواية عبارة عن يوميات ينقل فيها راويها كلام من يصادفهم في رحلته من شخصيات بتصرف وباختصار، ومن أمثلة الخطاب المنقول المباشر القليلة إعادة الراوي كلام مارتا وهي تعالجه حين أصيب بحمى، وقد جاء الخطاب ممزوجا بين الخطاب المسرود والخطاب المنقول المباشر، فهو يسرد ما حصل له وما تقوم به مارتا لأجل شفائه ناقلا كلامها، يقول: " ..**صرت أرتعش وأضطرب وألهث، وتبللت ثيابي وفراشي، ووسط خليط من الأصوات التي كانت تصيح في**

1- المصدر نفسه: ص153.

2- أمين معلوف: رحلة بالداسار، ص357.

3- المصدر نفسه: ص 134.

رأسي الواهن، سمعت الأرملة تهمس بقربي: لن يرحل غدا، لو استأنف الرحلة بهذه الحالة، سوف يموت قبل بلوغ الأستانة.."[1].

3-بنية الخطاب المعروض: الخطاب المعروض المباشر يتكئ على ذلك الحوار المباشر بين متكلم مباشر ومتلق مباشر، وهنا يخرج الراوي من دائرة الحوار إذ يترك الحرية للشخصيتين للإفصاح عن آرائهما وجهات نظرهما، أما الخطاب المعروض غير المباشر يظهر فيه السارد بتدخله وتعليقه بين الحين والآخر[2]

وهذه الصيغة نجدها قليلة قياسا مع صيغ الخطاب الأخرى لكون هذه الصيغة تتجلى أكثر في الخطاب المسرحي، وأيضا لكون الخطاب الروائي لمعلوف يعتمد ساردوه في نقل كلام الشخصيات على الخطاب المنقول خاصة المباشر منه أكثر من الخطاب المعروض.

إضافة إلى ذلك نجد الخطاب المعروض المباشر في أغلب الروايات يتداخل مع المعروض غير المباشر مما يصعب الفصل بينهما، من ذلك هذا النموذج من (رواية سمرقند) وفيه يتحاور عمر الخيام مع نظام الملك الذي يحكي عن انجازاته للدولة السلجوقية: " **وجرع نظام الملك قدحه دفعة واحدة قبل أن يتابع قائلا: وجودك في هذا المكان يبهجني ويشرفني.**

أراد الخيام أن يرد على هذه الهجمة الودية فمنعه نظام الملك بحركة من يده وقال:

لا تظن أني أحاول تملقك، فأنا من نفوذي بغنى عن التسبيح بغير آلاء الخالق عز وجل. ولكن تأمل يا خوجة عمر أنه مهما يكن من سعة امبراطورية ما ووفرة أهلها وثرائها فهناك دائما قحط من الرجال، فكم في الظاهر من مخلوقات ومن أمكنة تعج بالناس ومن جموع غفيرة! ومع ذلك يحدث أن أتأمل في جيشي المبثوث، في مسجد وقت الصلاة، وفي سوق من الأسواق، وحتى في ديواني، وأتساءل: لو طالبت هؤلاء الرجال بعمل حكيم، بمعرفة من المعارف، بولاء ما، بإبداء النزاهة والإخلاص، أفلا أرى الحشد عن كل مزية أعددها يرق ثم يذوب ويتلاشى؟ أجد نفسي وحيدا يا خوجة عمر، وحيدا إلى حد القنوط. ديواني خاو، وقصري كذلك. هذه المدينة وهذه الإمبراطورية، إنهما خاويتان. أشعر على الدوام بأن علي أن أصفق وإحدى يدي خلف ظهري. ورجال مثلك لن

1- المصدر نفسه: ص100.

2- سعيد يقطين: مرجع سابق، ص197.

اكتفي باستقدامهم من سمرقند، بل أنا مستعد للذهاب بنفسي سيرا على قدمي إلى سمرقند للإتيان بهم.

–وغمغم عمر عبارة " لا قدر الله !"، غير أن الوزير لم يتوقف عندها.

تلك هي أحلامي وهواجسي. بوسعي أن أحدثك عنها أياما وليال.. (...)..إذا كنت مستعدا أن تشغل إلى جانبي المنصب الذي تستحق.

– مشاريعك مثيرة للحماسة وثقتك تشرفني !

ماذا تطلب للتعاون معي؟ قله بلا مواربة...(..)..."[1].

يشغل الخطاب قرابة ثلاث صفحات ويبدأ بالحوار غير المباشر بتدخل الراوي بتعليقاته مثل عبارات: (يتابع قليلا، غمغم ..)، وينتقل بعد ذلك الراوي لصيغة الخطاب المعروض ليترك شخصيتيه تتحاور فيما بينها دون تدخل منه، وليلقي الضوء على وجهة نظرهما المتعارضة، فالنظام رجل سلطة أسير جاهه وسلطته ويسعى للمحافظة عليهما بشتى الطرق، بينما عمر الخيام رجل فن وشعر، طليق يرفض ويبتعد عن كل ما يكبح حريته.

في (رواية ليون الإفريقي) يظهر الخطاب المعروض متداخلا مع الخطاب المسرود، فالسارد يتدخل بالتعليق والوصف أيضا فلا يكاد يخلو هذا النوع من الخطاب من صيغة السرد، من ذلك: ".. **استغليت الفرصة مجازفا بإبداء خجول فقلت:**

– ليس في هذا ما يشين في رأيي، فخلفاء النبي طالما قادوا جيوشا وأرادوا دولا.

واستمع إلى ترجمة ما فات بعناية غير متوقعة، وبادر إلى سؤالي: هل كان الأمر يجري هكذا على الدوام؟

– إلى الوقت الذي حل في محلهم السلاطين. وعندما فرض على الخلفاء أن لا يتعدوا حدود قصورهم.

– وهل هذا حسن؟

وبدا أن البابا علق أهمية كبرى على رأيي. وفكرت مليا قبل أن أقول:

1– أمين معلوف: سمرقند، ص90ص91.

لا أظن أن ذلك كان خيرا. فطالما كان الخلفاء هم الحكام كانت دار الإسلام تتألق ثقافة. وكان الدين يتحكم بوداعة في أمور هذه الدنيا. مذاك أصبحت القوة هي الحاكمة، ولم يعد الدين في معظم الأحيان غير سيف في يد السلطان"[1].

يضمن السارد في الحوار رؤيته فبدا مفتخرا بانتسابه للدولة الإسلامية، التي كان في الماضي حكامها ينشرون الإسلام ويشجعون العلم والثقافة، لكن في الحاضر أصبح الدين سيفا في يد الحاكم يحارب به ويسفك الدماء لأجل مصالحه الخاصة.

كما نجد خطابا معروضا آخر حاول من خلاله السارد نقل وجهة نظر البابا ليون اتجاه اللغة العربية، وتقديسه لها وتشجيعه على تعلمها، مما يحيل إلى تقبل الآخر:

" –اقرأ بصوت مرتفع يا بني!

ونفذت الأمر وأنا أقلب الصفحات بحيطة وحذر كبيرين:

كتاب دعاء الأيام...(..)..أنجز في 12ايلول (سبتمبر) 1514 ..(..)..في مدينة فانو في كنف قداسة البابا ليون...

وقاطعني حامي بصوت مرتجف غير واثق بقوله:

هذا أول كتاب باللغة العربية خرج من مطبعة. وعندما ترجع إلى أهلك احمله معك بعناية."[2]

وينقل السارد الحوار بمصداقية دون تحريف، متدخلا بتعليقاته في أغلب الأحيان، مبينا أفكار شخصية ليون العاشر وإنسانيته وتسامحه مع الآخر، فرغم اعتناق الوزان المسيحية بإرادته إلا أن البابا يعلم أن هذا الاعتناق مؤقت، ومصير الحسن الرجوع لوطنه والعودة إلى دينه الإسلام.

ويظهر الخطاب المعروض بنوعيه في (رواية صخرة طانيوس) عندما يعرض السارد الشخصيات وهي تتحاور فيما بينها بحرية دون تدخله أحيانا، معلقا أحيانا أخرى، من ذلك

1- أمين معلوف: ليون الإفريقي، ص367.

2- المصدر نفسه: ص374 .

الحوار الذي بين الشيخ فرانسيس والقس ستولتون وسعيد بك سيد السهلين، حيث يبدأ الحوار بصيغة الخطاب المعروض غير المباشر ثم ينتقل إلى صيغة الخطاب المعروض المباشر:

"–هذا الرجل الذي يرافقني قس إنجليزي، ولقد حرص على تأدية الواجب في هذا المصاب الأليم.

– أهلا وسهلابه !

– جاء يقطن في السهلين مع زوجته، وهي سيدة فاضلة ولم يجلب حضورهما بين ظهرانينا إلا البهجة.....(...)....وشرح سعيد بك وقد لمح نظرة الإعجاب في عيني الشيخ:

– لقد عاش المحترم سبع سنوات في حلب ...(..).. واختار العيش في ضيعتنا المتواضعة...(..)..

كان القس يهم بالرد حين أشار الشيخ الشيخ له بالجلوس...(..)..

– قيل لي أنه يعتزم انشاء مدرسة.

– أجل لقد منحته مقرا..(..)..

– ألا يسعى إلى حمل أبنائنا على تغيير دينهم.

– لقد تناقشنا في الأمر، وقد قطع لي وعدا...(..)..

...(..)..لما عاد الشيخ إلى مكانه...إحتل الخوري مكان الشرف بجواره:

– قس إنجليزي في ضيعتنا! عيش كتير تشوف كتير كما يقول المثل، يجب أن أعود بالماء المبارك لتطهير القصر قبل أن تلم بنا مصائب أخرى....(..)..".[1]

ويكشف الخطاب المعروض تعدد الأصوات المتعارضة، صوت سعيد بك والشيخ مشجعان قيام مدرسة إنجليزية في الضيعة، وصوت الخوري المعارض خوفا من التبشير الديني وحمل أهل الضيعة على تغيير مذهبهم.

ويبدو الخطاب المعروض في رواية حدائق النور في الحوارات التي تتم بين ماني وتوأمه الروحي، يستشيره في كل ما استصعب عليه في دعوته، وأيضا في المحادثات التي بين ماني

1- أمين معلوف: رحلة بالداسار، ص96ص98.

والملوك: شاهبور، هرمز، بهرام، يدعوهم فيها إلى اعتناق دينه الجديد، من أمثلة ذلك هذا الخطاب المباشر المتداخل مع الخطاب غير المباشر:

"– إيه أيها الطبيب البابلي، هل حصلت على جواب؟

– لا

– وانتظر شاهبور التتمة، ولم يكن هناك من تتمة.

– بم أجاب الصوت السماوي؟

– بلا شيء لقد رفض حتى الاستماع لسؤالي.

– لقد انتظرنا طويلا جدا من أجل قليل جدا من الأمر!

على الرغم من أهمية الأشخاص الذين حوله فقد كان ماني يتحدث إلى نفسه قبل أي كان..."[1]، وتظهر أفكار شخصية ماني الداعية إلى النور والنابذة للظلمات في كل خطاب معروض كانت طرفا فيه.

وفي (موانئ المشرق) يتمثل الخطاب المعروض في الحوارات التي تتم بين الراوي وشخصية عصيان من ذلك هذا الحوار الذي دار بينهما أثناء لقائهما الأول، ويحتل قرابة سبع صفحات، ويتداخل فيه الخطاب المعروض المباشر والخطاب المعروض غير المباشر: " **غداة التحرير كنت في حالة من النشوة، ولزمني بعض الوقت، بل الكثير من الوقت لأصحو من سكرتي، ثم لم أعد أرغب بمتابعة دراستي.**

– وعائلتك؟ ألم تصر على ذلك؟

– أنا الذي أردت أن أدرس الطب، أما والدي فكانت لديه مشاريع أخرى لي، كان يريدني أن أصبح ...

وتوقف هنيهة، وربما تردد للمرة الأخيرة لأنه رمقني بنظرة طويلة كما لو أراد أن يسبر أغواري قبل أن يبوح بأسراره.

–كان والدي يريدني أن أصبح قائدا ثوريا عظيما..."[2].

1- أمين معلوف: حدائق النور، ص254.

2- أمين معلوف: موانئ المشرق، ص15.

نلاحظ أن هذا الخطاب المعروض غير المباشر يوضح ويكشف عن جانب من جوانب شخصية عصيان الابن الذي يحلم بدراسة الطب، في حين والده يصر على أن يكون ثوريا،

فللخطاب المعروض وظائف شتى في رسم الشخصية منها:

- كشف بواطن ودواخل الشخصيات وما يعتمل فيها.
- إعطاء الحيوية لطبيعة الشخصيات.
- الإيهام بواقعية الشخصيات.
- إيضاح بعض الأحداث وتفسيرها.[1]

يبدو الخطاب المعروض في (رواية رحلة بالداسار) نادرا جدا، وقليلا فأغلب أقوال الشخصيات تكون منقولة لا معروضة، وما جاء في هذه الصيغة الحوار الذي دار بين الفارس مارمونتييل والراوي حول كتاب المئة للمازندراني، الذي وجده بالداسار لدى إدريس العجوز، وفي لحظة تشوش ذهني باعه للفارس الفرنسي:

" – منذ متى تملكه؟

– منذ البارحة.

– ألم تقل لي إن هذا الكتاب غير موجود في اعتقادك؟

– لطالما اعتقدت ذلك، ولابد أنني حذرتك كذلك من تداول بعض النسخ المزيفة من هذا الكتاب بين الحين والآخر.

– وهل تكون هذه النسخة مزيفة؟

– دون شك، ولكن لم تسنح الفرصة للتحقق من الأمر.

– كم تريد ثمنا له؟...

أجبت متلعثما: في الواقع هذا الكتاب يخص شيخا معتوها يعيش في أحقر بيوت جبيل، وأنه مقتنع بأنه يساوي ثروة..."[2].

1- أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، مؤسسة دار صادق الثقافية، 2012، ص406.

2- أمين معلوف: رحلة بالداسار، ص28.

ونلاحظ تداخل صيغتي الخطاب المعروض المباشر وغير المباشر في الحوار الذي يعطي للقارئ معلومات عن الكتاب، الذي يمكن أن يمنع سنة الوحش في اعتقاد كل أطياف المجتمع.

نستخلص مما سبق أن الصيغ الخطابية في الخطاب المدروس تتداخل فيما بينها، كما تطغى فيه صيغة الخطاب المسرود، ويقل وجود الخطاب المعروض فيه، حيث يتم نقل كلام الشخصيات بصيغة الخطاب المنقول بنوعيه المباشر وغير المباشر، والذي يحتل مساحة لا بأس بها في الخطاب الروائي.

خاتمة

أنتجت دراستي لبنية الخطاب الروائي لدى معلوف جملة من النتائج أجملها فيما يلي:

- إن الخطاب المدروس تعامل مع الزمن بطريقة مختلفة مما عرف في الخطابات الروائية التقليدية، حيث وظف الكاتب الإرجاعات بمختلف أنواعها خارجية وداخلية، وإن غلبت الخارجية منها، ويهدف توظيف الإرجاع بأنواعه إلى تقديم الشخصيات، وسرد الأحداث التاريخية المغيبة في السرد، وملأ الفراغات التي يتركها.

- كما لجأ الكاتب في إدراج الإرجاع لوسائل فنية تقليدية، بالإضافة إلى طرق حديثة كاليوميات والمذكرات، الوثائق والرسائل، استخدمها كمنفذ يكشف منه أحداثا لم يشهدها السرد، ويغلب على مضمون أغلب الإرجاعات الموضوع التاريخي لكون الكاتب كاتبا للرواية التاريخية.

- ويوظف الاستباقات والتي رغم حضورها إلا أنها قليلة بمقارنتها بالإرجاعات، وأغلبها وردت كإعلان لما سيأتي في السرد لاحقا وتكون أحيانا في بدايات فصول الروايات وأحيانا أخرى في نهاياتها، وهدفها في ذلك تشويق القارئ لمعرفة كيفية حدوث الأحداث المستبقة.

- احتلت الخلاصة المرتبة الأولى في تسريع زمن السرد، فساعدت الراوي في تلخيص الفترات التاريخية الطويلة للقصة أثناء عملية السرد، كما كان حضور الحذف في النص بارزا حيث شغل الحذف الضمني الدرجة الأولى في (سمرقند، بدايات، حدائق النور)، ويليه الحذف المحدد بينما يكاد ينعدم الحذف غير المحدد، ولعل السبب يرجع إلى الأمانة التاريخية التي التزم بها الكاتب والدقة في نقل الأحداث والمعلومات التاريخية في الروايات.

- بالنسبة لتقنيات إبطاء الزمن السردي، هيمنت المشاهد الحوارية خاصة الأحادية منها على حساب الوقفة الوصفية التي لجأ إليها الكاتب لوصف الشخصيات ومشاعرهم بالإضافة إلى الأماكن، لكن باقتضاب دون إسهاب كبير، وأغلب الوقفات الوصفية متصلة بالسرد ومتداخلة معه وتقوم بالإضافة إلى تعطيل حركة الزمن بدور تفسيري إيحائي من خلال علاقتها بالشخصية والزمان والمكان

- وبالنسبة لبنية المكان في الروايات، ركز الكاتب على وظيفة المكان ودوره في بناء الشخصية ومساهمته في رسم أبعادها وتصوير أحاسيسها ومشاعرها.

- كما قدم البيت من منطلق فكري يتمسك فيه بالنموذج الشرقي دلالة على ارتباط شخصياته بتاريخها وأصالتها وانتمائها الحضاري.

- وصور المدينة الشرقية كفضاء للاستبداد ومصادرة الحريات والتضييق على الآراء والأفكار، خاصة الأفكار المنادية بالحرية والديمقراطية، وبين أن المدينة الغربية الفضاء المنفتح على الحرية والمساواة، والانفتاح الفكري وحرية التعبير ونبذ التعصب الديني والعرقي.

- إن علاقة الشخصيات بالمكان تتمازج بين مشاعر سلبية وأخرى إيجابية، بين عداء وحب وبين هروب وحنين، ففي لحظات السعادة والسكينة تتآلف الشخصية مع المكان، وفي لحظات اليأس والضغوطات تنأى عنه وتشد الرحال باحثة عن مكان آخر، لذلك جاءت أغلب شخصيات الخطاب الروائي غير مستقرة.

- بالإضافة إلى أن إحساس الشخصيات بالاستقرار لا يقتصر على المكان المفتوح فحسب، بل على المكان المغلق أيضا كالبيت لدى عمر الخيام وبالداسار والديوان عند نظام الملك والمدرسة الإنجليزية لدى طانيوس، حيث يمثل المكان المفتوح لديها الفضاء الذي لا تشعر معه بالألفة والاستقرار، بل العكس من ذلك تشعر نحوه بالعداء والكراهية والنفور.

- أما ما يخص تقديمه لشخوص رواياته ركز على الجانب الفكري والنفسي لديها أكثر من الجانب الفيزيولوجي وابتعد عن الوصف الخارجي للشخصيات مقارنة مع الوصف الداخلي وما يختلج في نفوسها الذي احتل حيزا معتبرا في متون الروايات.

- كما سيطر التقديم المباشر الذاتي الذي يحفز ذهن القارئ على فهم الشخصيات، مع وجود سارد عليم يتكفل بمهمة تقديمها في بعض الروايات (حدائق النور، صخرة طانيوس) والكشف عن بياناتها الداخلية والخارجية، ويتجلى الوصف الذاتي في التقديم المباشر من خلال ما يسمى بالاعترافات التي أخذت حيزا واسعا في رواية ليون الإفريقي ورواية موانئ المشرق ورواية رحلة

بالداسار، إذ تقوم كثير من الشخصيات الروائية بوصف نفسها ودواخلها، فتكشف عن سيرتها ومعاناتها النفسية التي تعيشها.

- كما نجح معلوف في إبداع نماذج اجتماعية مختلفة تعبر عن الحياة الواقعية، وعن المجتمع، وقد صنفت الشخصيات الروائية إلى نماذج مهمة هي: نموذج الأب، نموذج المرأة، نموذج المثقف، ونموذج رجل الدين، ونموذج رجل السلطة ونموذج الآخر، وبهذه النماذج جعل شخصياته أكثر إقناعا.

- فيجسد الأب نموذج الرجل العالمي، ونموذجا للسلطة الأبوية المعتدلة الأبوة الحانية التي تختبئ خلف قناع التسلط أو الضعف.

- ويوضح نموذج العشيقة رؤية الكاتب في علاقة الرجل بالمرأة، والتي تتلخص في أن تبادل مشاعر الحب بين الطرفين أمر مستحيل لا يمكن وجوده، فأغلب علاقات الحب في الروايات المدروسة كان مصيرها الفشل بسبب هجر العشيقة لعشيقها، وهذه رؤية حداثية لمفهوم العشق، فعادة يكون الرجل الطرف الأقوى في العلاقة ولكن لدى معلوف أصبح هو المتروك والعشيق المهجور والمتأزم في نهاية العلاقة، ففي رواية سمرقند بكى الخيام بحرقة ومرارة غداة هجر جهان له، وحزن عمر لوساج لدى هروب شرين وضياعها منه، و وفي رواية رحلة بالدسار تألم بالداسار بشدة حين تركته مارتا وذهبت مع زوجها.

- إن رؤية معلوف للمرأة الشرقية رؤية منفتحة، فهي تتخذ غالبا صورة المرأة الغربية المتحررة، فلم تظل محافظة على القيم الأخلاقية الشرقية والدينية في علاقتها مع الرجل، كما جعلها بصورة المرأة التي تملك إرادة قوية في أصعب الأمور وأقساها، ومثالها الزوجة تركين خاتون التي لعبت دورا مهما في تسيير أمور الإمبراطورية السلجوقية.

- أغلب الشخصيات المثقفة تعيش عدم استقرار وتوتر دائمين، حيث تعيش ترحالا وسفرا، إذ تغادر مسقط رأسها بحثا عن تحقيق هدف أو حلم معين، فتنتقل من فضاء إلى آخر، وتظل دوما رغم الاندماج الاجتماعي الناجح غريبة متأهبة دوما للرحيل.

- مثقف يعيش تمزقا داخليا في عالم متناقض، تمزق بين الحلم والإحباط، بين الانتماء والاغتراب وتعدد الهوية، يخفق في تحقيق توازن عاطفي، فالخيام لم ينجح بالاستمرار مع جهان لعدم تنازل كل منهما عن مبدئه في الحياة، وليون لم تكن له أسرة ناجحة رغم تعدد زيجاته، وجمال الأفغاني لم يتخذ زوجة تهون عليه عناء رحلاته، لأنه كان منشغلا بتحقيق أفكاره في العالم الإسلامي، فعاش فردا ومات فردا، عصيان لم ينجح بعلاقته مع كلارا، وطانيوس لم يتسن له الزواج لأنه اختفى في ظروف غامضة وهو في ريعان شبابه رغم حبه الشديد لأسماء.

- إن نموذج المثقف لدى معلوف تجاوز النموذج التقليدي للمثقف في الرواية العربية، ليجسد فكرة المواطن العالمي الذي يحمل رسالة إنسانية عالمية، المؤمن بالاختلاف وتقبل واحترام الآخر، الذي يمجد التسامح ويسعى إليه، ويقف مسافة حياد إيجابي مما يجري حوله من عنف للثقافات الدينية والقومية والمذهبية، نموذج يحلم بالتصالح وتقبل الآخر ويمقت الحقد والضغينة يثور ضد كل الانتماءات بكل أشكالها: عقائدية، عرقية، إيديولوجية، فنموذج المثقف لدى معلوف مجرد نموذج مثالي يحلم به ولا يعدو أن يكون نموذجه هو كمثقف.

- كما أعطى للمتدين نموذجا مخالفا للنموذج النمطي والصورة المشوهة له، نموذج يظهر فيه المتدين في قالب رجل الدين بشخصية متزنة محبة للخير ومؤمنة بالاختلاف الديني والمذهبي.

- وجسد نموذج الآخر المسيحي المتسامح على عكس النموذج الجاهز في المتخيل العربي فالمسيحيون من الشعوب التي طالما تصادمت مع المسلمين وكنت لهم الحقد والكراهية لكن الكاتب حاول أن يلمع هذا النموذج القديم ويجعل المسيحي بصورة مشرقة ومضيئة، المسيحي المنفتح، المتسامح، المتقبل للاختلاف، والذي يساند الشرق المسلم دون أية دوافع ومطامع دون اعتبار لاختلافه العرقي الديني والأيديولوجي.

- كما عكست الشخصيات اليهودية نموذج اليهودي المتصالح المحترم والمتقبل فكرة التعايش بين اليهود والعرب المسلمين في وطن واحد، حيث لم يصور الكاتب الفرد اليهودي بالنموذج النمطي المعروف في الثقافة العربية أنه شخصية غريبة عن المنطقة، اغتصبت الأرض وشردت أصحابها وأقامت وجودها الملفق على جثث أبناء المنطقة العربية وتهديم ما بنوه عبر آلاف

السنين، ولم ينظر لهم بهذه النظرة السلبية المعتادة والفعلية لهم، بل حاول لصق ميزة التصالح والتسامح بشخصياته اليهودية التي يراها تعاني دوما من الاضطهاد والظلم، فتتسامح وتتصالح مع الآخر المتسبب في ضررها رغم كل شيء وتنسى الحقد والضغينة.

- وبالنسبة للرؤية السردية استخدم الخطاب رواة متعددين لكنهم لم يتمكنوا غالبا من اختلاق عدد من الأصوات توازي الرواة المتعددين، فكان التعدد شكلا ليس له وظيفة، ورغم تحاور تقنيات سرد مختلفة ورغم اختلاط الرواة، إلا أنهم يتوحدون في النهاية في راو واحد وهو الراوي الأول.

- كما ينوع الكاتب في اختياره لضمائر السرد، بين ضمير الغائب هو وضمير المتكلم أنا.

- ويبدو الكاتب منحازا لأبطاله الذين يحملون فكرته، وإن نجح في الاختفاء خلف الراوي، إلا أن تعليقاته تكشفه وآراؤه تعريه، بسبب سعيه الدائم توصيل فكرته للقارئ، وهي التسامح وتقبل الآخر، ونبذ التعصب بكل أشكاله.

وتظل هذه الدراسة على كل حال مجرد مقاربة ممنهجة، قابلة للهدم والبناء من جديد، على حد قول العماد الأصفهاني (ت1200): " **إني رأيت أنه لا يكتب أحد كتابه في يومه إلا قال في غده: لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد هذا لكان يستحسن، لو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لا كان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر**".

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر:

- *معلوف أمين*:

1-الحروب الصليبية كما رآها العرب، تر: عفيف دمشقية، دار الفارابي- Anep، الجزائر، ط2، 2001.

2- ليون الإفريقي، تر: عفيف دمشقية، دار الفارابي-Anep، الجزائر، ط2، 2001.

3- سمرقند، تر، عفيف دمشقية، دار الفارابي-Anep، الجزائر، ط2، 2001.

4- حدائق النور، تر: عفيف دمشقية، دار الفارابي-Anep، الجزائر، ط2، 2001.

5- صخرة طانيوس، تر: نهلة بيضون، دار الفارابي-Anep، الجزائر، ط2، 2001.

6- موانئ الشرق، تر: نهلة بيضون، دار الفارابي-Anep، الجزائر، ط2، 2001.

7- رحلة بالداسار، تر: نهلة بيضون، دار الفارابي-Anep، الجزائر،ط2،2001.

8-بدايات، تر: نهلة بيضون، الفارابي-Anep-، ط1، 2004.

2-المراجع باللغة العربية:

1- ابراهيم عبد الله: المتخيل السردي، مقاربات في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1990.

2- أبو ناظر موريس: الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والتطبيق، دار النهار، ط1، 1979.

3- أحمد حفيظة: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية 1950-2000، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، رام الله، فلسطين، ط1،2007.

4- الباردي محمد رجب: المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر والتوزيع 1993.

5- الخفاجي أحمد رحيم كريم: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، مؤسسة دار صادق الثقافية، ط1، 2012.

6- الشمالي نضالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1 ،2006.

7- العيد يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010.

8- القاضي عبد المنعم زكريا: البنية السردية في الرواية، دراسة ثلاثية لخيري شلبي، دار عين، ط1، 2009.

9- النصير ياسين: الرواية والمكان، دار الشؤون العامة، العراق، بغداد، 1986.

10- باشلار غاستون: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987.

11- بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

12- برنس جيرالد: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، الموزع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

13- بروب فلاديمير: مورفولوجية القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمر، شراع للنشر والتوزيع، دمشق، 1996.

14- بن كراد سعيد: سيميولوجية الشخصيات السردية، مجدلاوي عمان، الأردن، 2003.

15- بنيس محمد: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج3، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1990.

16- بوعزة محمد: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

17- تدروف تزفيتان: الشعرية، تر: شكري مبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990.

18- ثامر فاضل: اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب الروائي الحديث)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994.

19- جاكوبسون رومان: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الحطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1983.

20- جنات جيرار: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، ط3، الجزائر، 2003.

21- جنات جيرار: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد المعتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

22- حبيلة الشريف: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديثة، اربد، الادرن، ط1،2011.

23- حسن سليمان: ممرات النّص والخطاب، دراسة في عالم جيرا إبراهيم جبرا، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1999.

24- حسين خالد: شعرية المكان في الرواية الجديدة، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 2000.

25- رضوان عبد الله: النموذج وقضايا أخرى، رابطة الكتاب، عمان 1983.

26- روحي فيصل سمر: الرواية العربية، البناء والرؤية منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق- سوريا 2003.

27- زايد عبد الصّمد: المكان في الرواية العربية، الصوّرة والدلالة، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2003.

28- سليمان نبيل: حوارية الواقع والخطاب، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا.

29- صالح صلاح: قضايا المكان الروائي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،1998.

30- صالح صلاح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2003،1.

31- صالح عالية محمود: البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2005.

32- عبد الرحيم وائل سيد: تلقي البنيوية في النقد العربي السرديات انموذجا، دار العلم والايمان، ط1، كفر الشيخ 2009.

33- عبيد محمد صابر والبياتي سوسن: جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق لنبيل سليمان)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012.

34- عزام محمد: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،2003.

35- عزام محمد: شعرية الخطاب الروائي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا،2005.

36- غنيم سيد محمد: سيكولوجية الشخصية، دار النهضة العربية، القاهرة، دط، دت.

37- فضل صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1986.

38- قاسم سيزا: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1985.

39- محمود قاسم محمود: الأدب العربي المكتوب باللغة الفرنسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط1، 1996.

40- قسومة الصادق: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 2000.

41- قصراوي مها: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004.

42- لحميداني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب.

43- لوكام سليمة: تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 2009.

44- مارتن ولاس: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة الجاسم، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة.

45- مجموعة من المؤلفين: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، افريقيا الشرق،2002

46- مجموعة من المؤلفين: طرائق تحليل السرد الأدبي: تر: الحسن سحبان، وفؤاد صفا، منشورات كتاب المغرب الرباط، 1992.

47- مجموعة من المؤلفين: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي، ط1 ،1989.

48- محادين عبد الحميد: تقنيات السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،1999.

49- مرتاض عبد المالك: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر،1995.

50- مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1998.

51- ميرهوف هانز: الزمن في الأدب، تر: أسعد زروق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1972.

52- نجيم محمد يوسف: فن القصة، دار الثقافة، ط5، بيروت، لبنان.

53- هامون فليب: سميولوجية الشخصيات الروائية، تر، سعيد بن كراد، موقع سعيد بن كراد.

54- وتار محمد رياض: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية: دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1990.

55- وغليسي يوسف: مناهج النقد الأدبي: دار الجسور، الجزائر، ط1، 2007.

56- ولعة صالح: المكان ودلالته في رواية مدن الملح، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، 2010.

57- ويليك رينية ووارين أوستن: نظرية الأدب، تر، محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1983.

58- يقطين سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 1997.

59- يوسف آمنة: تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997.

3- المراجع باللغة الأجنبية:

1. A.robegriellet: pour un nouveau roman, éd Gallimard, 1977.
2. Algidas.creimas : sémantique structural, recherche de méthode, Larousse 1966.
3. D.C.Joubert: les littératures francophones depuis 1945, paris, 1985.
4. Jean déjeux : La littérature algérienne d'expression française. P.u.f; paris. 1979
5. Jean déjeux :situation de la littérature maghrébine de langue française. O p u. Alger. 1982.
6. jean.ricardou: problèmes du nouveau roman, seuil, tél quel 1967.

4-الدوريات:

1- مجلة أبحاث كلية التربيةالأساسية، المجلد11، العدد1،2011
2- مجلة الآداب، 3كانون الثاني، (يناير/أفريل، مارس)1986، السنة 34.
3- مجلة الآداب الأجنبية، دمشق، سوريا، العدد5، 1999.
4- مجلة البيان، الكويت، العدد 316، نوفمبر 1996.
5- سلسلة الدراسات الانسانية، العدد 1 يناير 2005، المجلد الثالث عشر.
6- مجلة الحوار المتمدن العدد 3776 ،2012/07/02
7- مجلة المحابة، العدد 170، فبراير 1971
8- مجلة العربي، دار السياسة، العدد 645،2012

9- مجلة الملتقى الثامن للرواية (عبد الحميد بن هدوقة، دراسات وابداعات)، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة لبرج بوعريريج، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع بتزي وزو.

10- عيون المقالات، ط2، الدار البيضاء، دار قرطبة، 1988.

11- مجلة فصول، المجلد 11، العدد04، 1993.

12- مجلة فصول، العدد2 يوليو،1984.

5- المعاجم:

1- لطيف زيتوني: معجم المصطلحات، نقد الرواية، دار النهار، لبنان، ط1، 2002.

6- الرسائل الجامعية:

1- رحيم علي الحربي: المكان ودلالته في الرواية العراقية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد،2003.

7- المواقع الإلكترونية:

1. www.ahewar.org
2. www.alnaked-aliraqi.net
3. www.alriyadh.com/959370
4. www.ns1-immdns.com/articles/view-16375
5. www.radwaashour.net
6. www.saidbengrad.net

فهرس

المقدمـــة: 4
المدخـــل: 9
الفصل الأول: 34
أولا: مفهوم الزمن:
Erreur ! ..... **Signet non défini.**
ثانيا: تجسيد بنية الزمن في خطاب معلوف الروائي:..... **Erreur ! Signet non défini.**
1- بنية المفارقات الزمنية :..... **Erreur ! Signet non défini.**
1- بنية الإرجاع: (Analepse):..... **Erreur ! Signet non défini.**
2- بنية الاستباق:..... **Erreur ! Signet non défini.**
2- بنية تقنيات زمن السّرد :.....64
1- بنية تقنيات تسريع السّرد:..... **Erreur ! Signet non défini.**
أ- بنية الخلاصة (Sommaire):.....64
ب- بنية الحذف (l'ellipse):..... **Erreur ! Signet non défini.**
2- بنية تقنيات إبطاء السّرد**:**..... **Erreur ! Signet non défini.**
أ- بنية المشهد: (La scène):..... **Erreur ! Signet non défini.**
ب- بنية الوقفة الوصفية أو الاستراحة La pause :.....83

الفصل الثاني: 90
أولا: مفهوم المكان:
Erreur ! Signet ..... **non défini.**
ثانيا: التمييز بين المكان والفضاء:..... **Erreur ! Signet non défini.**
ثالثا: التشكيلات المكانية ووصفها في خطاب معلوف:..... **Erreur ! Signet non défini.**
1- الأماكن المغلقة:..... **Erreur ! Signet non défini.**
1- البيت:..... **Erreur ! Signet non défini.**

2- النّزل: ..... **Erreur ! Signet non défini.**
3- الديوان الملكي: ..... **Erreur ! Signet non défini.**
4- مقر الأنجمان:..... **Erreur ! Signet non défini.**
5- المدرسة الإنجليزية: ..... **Erreur ! Signet non défini.**
6- المتجر:..... **Erreur ! Signet non défini.**
7- المصّحة: ..... **Erreur ! Signet non défini.**
8- السجن: ..... **Erreur ! Signet non défini.**
2- الاماكن المفتوحة: ..... **Erreur ! Signet non défini.**
1- القرية:..... **Erreur ! Signet non défini.**
2- المدينة:..... **Erreur ! Signet non défini.**
أ- بنية المدينة الشرقية:..... **Erreur ! Signet non défini.**
1- سمرقند: ..... **Erreur ! Signet non défini.**
2- أصفهان:..... **Erreur ! Signet non défini.**
3- طهران (فارس): ..... **Erreur ! Signet non défini.**
4- غرناطة:..... **Erreur ! Signet non défini.**
5- فاس:..... **Erreur ! Signet non défini.**
6- القاهرة:..... **Erreur ! Signet non défini.**
7- أضنة:..... **Erreur ! Signet non défini.**
8- جبل لبنان:..... **Erreur ! Signet non défini.**
9- حيفا:..... **Erreur ! Signet non défini.**
10- المدائن:..... **Erreur ! Signet non défini.**
11- أيكبتان: ..... **Erreur ! Signet non défini.**
12- جبيل ..... **Erreur ! Signet non défini.**
13- القسطنطينية: ..... **Erreur ! Signet non défini.**
ب- بنية المدينة الغربية: ..... **Erreur ! Signet non défini.**
1- باريس: ..... **Erreur ! Signet non défini.**
2- مونبيليه:..... **Erreur ! Signet non défini.**
3- فاماغوستا:..... **Erreur ! Signet non défini.**
4- لندن:.....146
5- جنوة: ..... **Erreur ! Signet non défini.**

6- رومة: ..... **Erreur ! Signet non défini.**

الفصل الثالث: 151

أولا مفهوم الشخصية:..... **Erreur ! Signet non défini.**

ثانيا بنية تقديم الشخصية:..... **Erreur ! Signet non défini.**

ثالثا بنية نموذج الشخصية الروائية:..... **Erreur ! Signet non défini.**

1- نموذج الأب:..... **Erreur ! Signet non défini.**

2- نموذج المرأة:..... **Erreur ! Signet non défini.**

1- نموذج الأم: ..... **Erreur ! Signet non défini.**

3- نموذج المثقف:..... **Erreur ! Signet non défini.**

4- نموذج رجل الدين: ..... **Erreur ! Signet non défini.**

5- نموذج رجل السلطة: ..... **Erreur ! Signet non défini.**

6- نموذج الآخر:..... **Erreur ! Signet non défini.**

1/الآخر المسيحي:..... **Erreur ! Signet non défini.**

2/الآخر اليهودي: 199

الفصل الرابع: 206

أولا: مفهوم الرؤية السردية:..... **Erreur ! Signet non défini.**

ثانيا: الراوي ونمط السرد:..... **Erreur ! Signet non défini.**

ثالثا: بنية الصيغة السردية:.....232

1- بنية الخطاب المسرود: 232

2- بنية الخطاب المنقول 238
3- بنية الخطاب المعروض: ..... **Erreur ! Signet non défini.**
الخـاتمة: 251
قائمة المصادر والمراجع: 257
الفهرس: 266

ملخص البحث:

إن بحث: "بنية الخطاب الروائي عند أمين معلوف" هو محاولة منا اقتحام عالم الروائي أمين معلوف، متخذين المقاربة البنيوية منهجا للتحليل رغم صرامته الشكلية التي تهتم بالنص من داخله وتهمل كل المكونات الخارجية، وهدفنا البحث عن أسرار هذا الخطاب الروائي من خلال بنياته المختلفة: الزمن، المكان، الشخصيات، الراوي والرؤية السردية، وللكشف عن هذه البنيات والعلاقات التي تنشأ بينها قمنا بتحليل سبع روايات وهي: سمرقند، ليون الإفريقي، حدائق النور، صخرة طانيوس، موانئ المشرق، رحلة بالداسار، بدايات.

حيث عرضنا قبل التفصيل في الحديث عن مكونات الخطاب الروائي وبنياته المفاهيم النظرية للرواية المكتوبة باللغة الفرنسية وإشكالية انتمائها للأدب العربي كتقديم لنوع الخطاب الروائي المدروس، كذلك حول المنهج المتبع في التحليل وهو المنهج البنيوي، متطرقين إلى نظرياته وإجراءاتها، وكيفية تلقف الناقد العربي له وتطبيقه على نصوص روائية عربية لها تميزها وخصوصيتها، وكان الهدف من هذا المدخل تحديد الخلفية الفكرية والأدوات النقدية للبحث.

ثم تناولنا في الفصل الأول بنية الزمن وكيفية اشتغاله في الخطاب الروائي لمعلوف مبينة خصائصه الزمنية من المفارقات الزمنية: إرجاع واستباق ووظيفة كليهما، ومن التقنيات الموظفة لتسريع زمن السرد وإبطائه: الخلاصة الحذف والمشهد الوقفة الوصفية.

وفي الفصل الثاني تطرقنا للكشف عن بنية المكان الروائي في الخطاب بالاعتماد على مبدأ التقاطبات المكانية في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين عناصر متعارضة (مفتوح/ مغلق)، و(شرق/غرب)، ولم يكن تركيزنا على المكان الراوي لذاته بقدر إبرازي للجانب النفسي والشعور الداخلي للشخصية بهذه الأمكنة.

والفصل الثالث كان لبنية الشخصية الروائية في الروايات تعرضنا فيه إلى طرق تقديم الشخصية الروائية بين التقديم الكمي والنوعي وبنية النموذج الروائي مصنفين الشخصيات الروائية إلى نماذج مهمة هي: نموذج الأب ونموذج المرأة، نموذج المثقف ونموذج رجل الدين، نموذج رجل السلطة ونموذج الآخر، وبينا من خلالها كيفية رسم الكاتب لهذه النماذج لإقناع القارئ بها، موضحين رؤيته الخاصة في بنائها وتصويرها.

أما الفصل والرابع الأخير تناولنا فيه بنية الراوي والرؤية السردية في الخطاب الروائي مبينين أنواع الرواة، باحثين عن الصيغ السردية التي اعتمد عليها الكاتب من صيغة الخطاب المسرود وصيغة الخطاب المنقول وصيغة الخطاب المعروض.

وخلصنا من رحلتنا البحثية عن بنية الخطاب الروائي عند أمين معلوف إلى مجموعة من النتائج العامة والخاصة بكل فصل أوجزناها في خاتمة البحث.

The Summary:

the research:" the structure of the novelistic discourse of Amin Maalouf "is our try to break into the novelist Amin Maalouf's world, taking the structural approach to analyze even though its formal rigor which deals with the inner part of the text neglecting all its external components, the aim of this research is to find this novelistic discourse's secrets through its different structures: time, place, characters, narrator, and the narrative vision, and to discover all these structure and relationship we analyzed seven novels: Samarkand, African Lion, Light Gardens, The Rock of Tanios, Middle Ports, Balthasar's Odyssey, Beginnings.

We've shown the theoretical concepts of French written novel and the problematic of its affiliation to Arabic Literature as a submitting to the examined discourse's type before detailing the components and the structures of novelistic discourse, also the literary theory we've followed to analyze which is the structuralism, puncturing its purposes and its influence on the Arabic critic, the goal of this introduction was to precise the intellectual background and criticism materials.

Then, in the first chapter we've dealt with the concept of time and its structures, and how it functions with the novelistic discourse, his temporal characteristic depends on the paradoxes of time: Analepsis, Prolepsis and their functions, and the techniques employed to speed up the narrative time and slow it down are: Summary, Ellipsis and Scene, Descriptive Pause.

In the second chapter, we've tried to put the lights on novelist place structure in the discourse relying on vulnerable couples gather between two polars, like (Opened/Closed),(East/West), also we haven't focused on the place of the narrator but on the side psychological and the character's inner feeling in these places.

In the third chapter we've also discussed the novelist character's structure in Maalouf's novels, and we've relied on studying many different examples of character's types: The Father, The Woman, The Intellectual, the religious, Man of power and Other, and we've printed how have the author characterized them all to convince the readers.

Though the fourth chapter and the last, we've dealt with the narrating vision of the novelistic discourse trying to mention the narrators' types looking for the narrating expressions that Maalouf relied on in the narrating discourse, the transmitted one, and the recital one.

We have summarized our researching journey to group of general and specific results in each chapter and we minimized it in the research's Conclusion.