الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العاليّ والبحث العلميّ

جامعة لونيسي علي – البليدة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة العربيّة وآدابها

البنـاء السّرديّ في رواية " عزازيل"

ليوسف زيدان

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي

تخصص: أدب معاصر

إعداد الطالب: طرش علي

إشراف الأستاذ الدّكتور: عبدلي محمّد السّعيد

السنة الجامعية: 2017/2016

الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العاليّ والبحث العلميّ

جامعة لونيسي علي – البليدة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة العربيّة وآدابها

البنـاء السّرديّ في رواية " عزازيل"

ليوسف زيدان

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي

تخصص: أدب معاصر

إعداد الطالب:

طرش علي

أمام اللجنة المشكلة من:

عبد الحفيظ ملواني	أ . التعليم العالي	جامعة البليدة 2	رئيسا
عبدلي محمد السعيد	أ. التعليم العالي	جامعة البليدة2	مشرفا ومقررا
سليم حيولة	أستاذ محاضر(أ)	جامعة المدية	عضوا مناقشا
عمار بن ا زيد	أ. التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا
عبد الحليم ريوقي	أستاذ محاضر(أ)	جامعة البليدة 2	عضوا مناقشا
عاشور سرقمة	أستاذ محاضر(أ)	جامعة غرداية	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2017/2016

كلمة عرفان

أتوجّه بالشّكر والعرفان الخالصين لله وإلى الأستاذ المحترم: الأستاذ الدّكتور **محمّد السّعيد عبدلي** على دعمه وإشرافه، وعلى ما قدّمه لي من نصائح وتوجيهات قيّمة، وعلى الثّقة التي وضعها فيّ.

داعيا الله أن يجزيه الإحسان بالإحسان، وأن يرفع قدره في الجنة مع أهله ومن أحب.

الملخص باللغة العربية

تتضمن هذه الدراسة بحثا نظريا في المشكلة السردية عند الغرب، وكيف تلقاها الباحثون العرب، وذلك بهدف وضع أساس نظري للعمل التطبيقي الذي كان له نصيبا وافرا من الدراسة، هذه الأخيرة تمثلت في تفكيك واحدة من الروايات العربية المعاصرة للروائي المصري ***يوسف زيدان*** والمعنونة بـ: ***عزازيل***.

وقد تمحورت الإشكالية أساسا في البحث عن الأسس والمقومات السردية من خلال تفكيك بناء الشخصيات وباقي البنى السردية كالزمان والمكان، وكان سبب اختيارنا لهذا الموضوع وهذه المدونة لكونها تمثل شكلا جديدا من أشكال التجريب الروائي المعاصر، فقد كانت تعالج موضوعا تاريخيا من منظور سردي جديد، و تكمن أهمية الموضوع في كونه إضافة نوعية للدراسات السردية التي لا غنى لأي مجتمع عنها، لكون السرد ظاهرة إنسانية موجودة في كل المجتمعات والواقع التاريخي يثبت ذلك.

وهذا ما جعل الدراسة متعددة المداخل، فقد تضمنت المجال البنيوي والمجال التفكيكي والمجال النفسي، في محاولة لفهم الظاهرة السردية العربية بشكل عام والرواية التي بين أيدينا بشكل خاص، كظاهرة إنسانية تتخطى الحدود التاريخية والجغرافية بما فيها. وقد اعتمدنا على منهجية علمية ارتكزت على المنهج البنيوي بالأساس، مستعينين بالمنهج النفسي والمنهج السيميائي في تحليل مختلف البنى السردية دون تجاوز المقارنة التاريخية بين أحداث الرواية والواقع التاريخي.

فكانت النتائج متنوعة، وتجيب بشكل تفصيلي على الإشكالية المطروحة، حيث كشفنا عن العلاقات داخل الرواية وخارجها، وفككنا بناءها بما يتيح للمتلقي التعامل مع الدراسة والرواية على حد سواء بيسر. أما عن إمكانية التطبيق العملي لهذه النتائج فمتاحة أمام الدارسين والكتاب الروائيين وحتى المهتمين بهذا المجال من الحقول المعرفية الأخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع مثلا، إذ لا

يخفى على العام والخاص أن علم النفس بالأساس اعتمد في الوصول إلى بعض نتائجه الهامة على تجارب الكتاب والفنانين بشكل عام.

فهرس الموضوعات

كلمة عرفان..... 3

الملخص باللغة العربية 4

فهرس الموضوعات..... 6

فهرس الأشكال: 9

فهرس الجداول: 9

مقدمة: 10

مدخل في مفهوم النص والخطاب 17

1- **مقدمة المدخل** 18

2- في مفهوم النص: 18

3- في مفهوم الخطاب: 31

4. خلاصة 35

الفصل الأول: في البناء السّرديّ 37

1. مقدمة الفصل: 38

2. مفهوم السرد والسرديات: 44

2-1 مفهوم السرد: 48

2.2 مفهوم السردية: 55

3.2. السردية العربية: 58

3. السارد 59

4. زاوية الرؤية (أشكال التبئير) 60

1.4. الرؤية السردية عند جون بويون وتودوروف: 62

5. وظائف السارد 65

6. بناء الشخصيات السردية: 68

1.6. مفهوم الشخصية: 68

7. مفهوم المكان: 79

8. المكان في الرواية: 85

9. وظائف المكان: 92

10. جدلية الزمن والزمن الروائي: 94

1.10. الزمن في السرد: 98

11. خلاصة: 110

الفصل الثاني: بناء الشخصيات في رواية "عزازيل" 111

1. مقدمة الفصل: 112

2. شخصية المترجم: 115
3. حياة السارد: 120
4. تحليل شخصية هيبا: 121
1.4. هيبا المتردد: 124
2.4. هيبا ومشكلة الإيمان: 132
5. شخصية الوالدين: 138
6. شخصية عزازيل: 140
7. شخصية نسطوريوس: 147
8. شخصية أوكتافيا: 152
9. شخصية هيباتيا: 154
10. شخصية مرتا: 156
11. الشخصيات المساعدة: 158
12. الشخصيات المعادية: 163
13. الشخصيات المرجعية: 166
14. وظائف الشخصيات: 167
15. خلاصة: 168
الفصل الثالث: بناء المكان في رواية "عزازيل" 169
1. مقدمة الفصل: 170
2. دلالة المكان في الرواية: 172
1.2. الإسكندرية: 172
2.2.مدينة القدس: 181
3.2. دير حلب: 189
4.2. الصومعة: 193
5.2. الكنائس: 198
6.2. المعابد الوثنية: 202
7.2. البحر: 204
8.2. الوطن: 208
9.2. الصحراء: 212
3. تحولات المكان: 214
1.3. جدول تحولات المكان في الرواية 221
2.3. تحليل معطيات الجدول: 224
4. خلاصة 225
الفصل الرابع: بناء الزمان في رواية "عزازيل" 226
1. مقدمة الفصل: 227

2. ملخص ترتيب الأحداث في رواية عزازيل: 228
3. شكل بناء الزمن في رواية عزازيل: 231
4. عتبة الإهداء: 238
5. حاضر السرد: 239
6. الاسترجاع: 241
1.6. الاسترجاع الداخلي: 243
2.6. الاسترجاع الخارجي: 247
7. الاستباق الداخلي والخارجي في رواية عزازيل: 253
8. تقنيات زمن السرد 260
1.8. الحذف: 260
2.8. الخلاصة: 264
9. إبطاء زمن السّرد: 268
1.9. الوصف: 269
2.9. الحوار: 274
3.9. المونولوج أو المناجاة: 276
10. خلاصة 280
الفصل الخامس: الرؤية وأشكال التبئير في رواية "عزازيل" 282
1. مقدمة الفصل 283
2. أصل الانحراف: 284
3. اضطهاد الأنثى 290
4. فكرة الشيطان في الرواية 295
5. دلالة العدد ثلاثة 298
6. أشكال التبئير 305
1.6. الرؤية من الخلف 309
2.6. الرؤية من الخارج 311
3.6. الرؤية مع 313
7. خلاصة 315
خاتمة: 316
قائمة المصادر والمراجع 321
أولا: المصادر 322
ثانيا: المراجع العربية 322
ثالثا: المراجع المترجمة إلى العربية 325
رابعا: المراجع الأجنبية 328
Résumé 330

فهرس الأشكال:

الرقم	الشكل	الصفحة
01	شكل موقع القصة من الخطاب والنص.	20
02	شكل يمثل العلاقة بين علم السرد وعلم السرد الأدبي	47
03	شكل معلم زمني ميلادي عليه أهم التواريخ التي تضمنت أحداثا في الرواية.	235
04	شكل يوضح أشكال التحفيز الخارجية على السارد	315

فهرس الجداول:

الرقم	الجدول	الصفحة
01	**جدول تحولات المكان في الرواية**	227، 228

مقدمة:

مقدمة:

الدراسات السردية كثيرة ومتنوعة سواء بالعربية أو باللغات الأجنبية، فلا يمكن حصرها بيسر، ولا يتأتى ذلك لفرد أو جماعة قليلة العدد، والمنجز السردي من روايات وقصص يتراكم يوما بعد يوم، والواقع في تحول دائم وفي حركية لا نهائية، فأين نحن من ذاك، وماذا يمكن أن نقدمه ضمن هذا التراكم المعرفي الكبير، وكيف يمكن لنا أن نتميز بين آلاف الدراسات، وهذا سؤال صعب، ولكن حسبنا أننا نقدم ما استطعنا وأن نجتهد ونقدم ما نراه أهلا لذلك.

فمنذ البداية والسؤال يلح كثيرا ويتردد في ذهني: ما جدوى هذه الدراسة؟ وهي لرواية نشأت في بيئة غير البيئة الجزائرية، وتحكي عن زمن وعن ثقافة لا تعنينا وصراع لا يمس عقيدتنا مسا مباشرا. ومنهج الدراسة غربي أسست له الشكلانية وانتهى عند الفرنسيين فعمقوه، فماذا بعد هذا الجهد من جد، وما جدوى ما نحن فيه؟.

ولكن، إذا سلمنا بصحة هذا الرأي الذي يكاد يُظهر لنا أننا خضنا مجالا غير مجالنا وعالما بعيدا عن عالمنا، وهو ما سمعته من أكثر من واحد؛ ألا تعتبر إذا هذه الرؤية التجزيئية للعالم قتلا للعلم وطمسا للتبحر في فضاءات الغير التي يمكن أن نستثمرها بما يخدم عالمنا الخاص؟ ثم أليس البحث في تاريخ وعالم الآخر هو أيضا استكشاف لذلك الآخر الذي يعيش معنا على أرض واحدة وتحت سماء واحدة؟ وكذلك، ألا يعتبر الانغلاق على الذات قتلا للذات؟

إن الإجابة عن هذه التساؤلات الأخيرة هي التي تعطي لبحثنا مشروعيته وقيمته الحضارية والفكرية، لأن فهمنا للآخر قد يعصمنا من الوقوع في أخطائه، وهو أيضا يسهم في تقوية قدراتنا على مواجهته إن اقتضى الأمر المواجهة، والاستفادة من تجاربه إن كان في تجاربه ما يخدم إنسانيتنا، وهو أيضا السبب الذي كان وراء اطلاعي وقراءتي لروايات عربية وأخرى مترجمة وبعض الأعمال الصغيرة الأخرى باللغة الفرنسية، وإن كان زادي فيها يحتاج في العديد من المرات إلى قاموس.

وضمن هذا المسعى، اكتشفت وأنا أقرأ رواية (عزازيل) للكاتب المصري يوسف زيدان روايةً تستفز الإنسان على البحث، وذكرتني حينها برواية الكاتب الأمريكي دان براون (شفرة دافنشي Da Vinci code)، ففكرت حينها في عقد مقارنة بين العالمين الروائيين لكونهما يطرقان الموضوع ذاته بلغتين وطريقتين مختلفتين، ولكنني أعرضت عن ذلك لأسباب عدة، فاقتصرت رغبتي على دراسة رواية (عزازيل) بحثا عما فيها من أيديولوجيات وتفكيكا لبنياتها السردية سعيا لفهم أدق لهذا العالم الروائي الذي يبدو أنه مستوحى من فكرة رواية (شفرة دافنشي) المذكورة، على الرغم مما بينهما من الاختلاف في طريقة الطرح وبعض الجزئيات، ولا أعتبر هذا عيبا في ذاته لأن الإبداع الإنساني تراكمي بحيث تتضافر الجهود للوصول إلى عمل أكثر نضجا وأرحب فكرا، وليس هناك عمل على وجه الأرض إلا وله صورة سابقة أخذ منها شيئا مهما كانت قيمته.

ولقد كان بحثنا ملخصا في البحث عن البنيات السردية انطلاقا من دراسة بنيوية للشخصيات في عالمها المكاني والزماني انطلاقا من قاعدة نظرية مؤسسة على نظريات ومقولات هي نتائج دراسات سابقة، وانتهاء بطرح فهمنا لهذه الشخصيات ضمن علاقاتها بمختلف البنيات معتمدين على إشكالية معرفية تنير لنا الطريق وملخصها في السؤال التالي:

ماذا يقول النص؟ وكيف يقول ذلك؟

وسعيا للإجابة على هذا السؤال، اعتمدنا أساسا على عمليات تفكيكية اتخذت المنهج البنيوي أساسا لها، وقد حاولنا أن نبسط آراءنا وتأويلنا لما نراه وما تقوله هذه الرواية وما تحويه من أحداث ومواقف انطلاقا من قناعاتنا وفهمنا للظاهرة الإنسانية خصوصا، والوجودية عموما، ولا ندعي أن ما نذهب إليه هو الجواب الأمثل ولا الصحيح؛ ولكن حسبنا أننا اجتهدنا للوصول إلى أقرب إجابة لما نراه صوابا من منظورنا، لأن قراءة النص قراءة تأويلية معمقة هي عملية تعتمد على الاختلاف لا

على الاتفاق لما يحمله القراء والدارسون من منطلقات معرفية وأيديولوجية مختلفة، ولما يعتري الأفهام من وهم ومن نقص طبيعي.

المهم أن هدفنا كان منصبا على وضع تصورات خاصة من خلال هذا النص وانطلاقا مما تقوم به الشخصيات وما يطرحه السارد من رؤى بناء على دراسة تطبيقية بالأساس. وقد أتاحت لنا هذه الدراسة الغوص في عالم الرواية واختبار آليات مناهج مختلفة للوصول إلى قراءة خاصة لهذا النص السردي. وحيث أن هذه الرواية تحمل في طياتها عالما كاملا من المتناقضات والمتضادات، والأبعاد النفسية والأيديولوجية، فقد اعتمدنا في جانب منها على كتاب تاريخ الفكر المسيحي ليوحنا جرجس، لتتسنى لنا مقارنة العالم المتخيل بتاريخ الكنيسة، إضافة إلى كتب أخرى كالعهد القديم من الكتاب المقدس للاستعانة به في فهمنا لشخصية عزازيل، أو كتب المفكر السوري فراس سواح التي يفكك فيها شيئا من القضايا الدينية والتاريخية المتعلقة بتطور الفكر الديني لما لهذا المبحث من قيمة في الرواية. واعتمدنا كذلك على بعض مفاهيم علم النفس التحليلي لفهم الشخصيات وبالأساس نفسية السارد غير المستقرة.

وهذا التعدد في المناهج ليس تشرذما بينها، بل هو إثراء للدراسة وتعميق للفهم لاستبطان الشخصيات أساسا، وعلاقتها بباقي البنيات السردية. وتكمن أهمية المنهج البنيوي في كونه يساعدنا على تفكيك النص من أجل بناء المعنى الذي يريده. وليس المنهج الواحد سوى أساس عام يستند على مناهج أخرى تساهم في إثراء البحث، لأن النص يحمل جملة من الأبعاد النفسية والفكرية والأيديولوجية والاجتماعية التي لا يمكن تفكيكها وفهمها إلا من خلال استثمار جملة من المناهج الملائمة.

وقد قسمنا البحث إلى خمسة فصول مسبوقة بمقدمة ومدخل ومشفوعة بخاتمة؛ فمقدمة البحث وهي ما نحن فيه الآن جئنا بها للتعريف بأجزاء البحث عموما وهذا سبيل المقدمات في كل

عمل؛ أما مدخل البحث فقد عالجنا فيه قضية النص والخطاب ومفهوم كل منهما، وحاولنا فصل المصطلحين فيما يشتركان وما يختلفان فيه، وقد كانت أهميته للبحث وإن كانت تبدو غير ظاهرة بشكل مباشر؛ تتمثل في وضع الرواية في إطارها العام من حيث كونها نصا من جهة، ومن جهة كونها خطابا من منظور آخر، فالرواية وهي عمل تشكل خطابا يحوي خطابات متعددة، ونصا إذ يتحول الخطاب إلى مكتوب دون أن يفقد تماما بعده الخطابي في كثير من المواقف رغم وجود تقارب بين المصطلحين في الواقع مما يصعّب عملية الفصل بينهما، وقد طرحنا آراء النقاد في هذا الصدد دون إطناب فاقتصرنا على المشهور دون السعي وراء المؤلفات الكثيرة التي عالجت هذين المفهومين.

وكان الفصل الأول خاصا بمجمل المفاهيم النظرية التي تحتاجها بقية الفصول، وقد تميز هذا الفصل عن باقي الفصول في كونه يمثل القاعدة النظرية التي بنيت عليها الفصول الأربعة المتبقية وهي كلها تطبيقية استثمرنا فيها تلك المعارف المبسوطة في الفصل الأول الذي عنوناه بـ: (في البناء السردي)، وعرضنا فيه مفاهيم أساسية لها علاقة مباشرة بعملية التحليل كالسرد، والسرديات، ومفهوم الشخصيات، والمكان والزمان، والرؤى، وقد قدمنا الجانب المادي على الجانب غير المادي، وهذا هو سبب اعتمادنا لهذا الترتيب، فالمكان أكثر مادية من الزمان والشخصية أوسع المفاهيم بالمقارنة مع المكان والزمان، وأخرنا الرؤية لأنها خلاصة الخلاصة في دراسة البنيات السابقة لها، وهي أكثر تجريدا من بقية البُنى؛ لذلك كان فصلها عملا إجرائيا صعبا لشدة ارتباطها بالشخصيات.

أما الفصل الثاني، وكان بعنوان: (بناء الشخصيات في رواية "عزازيل") فقد درسنا فيه مجمل شخصيات الرواية، وتطرقنا إلى كل شخصية منفصلة مع النظر في علاقاتها ببقية الشخصيات حيث هيمنت شخصية السارد نظرا للأدوار الهامة التي تلعبها داخل المتن، دون أن

نستثني أيا من تلك الشخصيات التي لعبت دورا إيجابيا أم تلك التي لعبت أدوارا سلبية، وقد قدمنا شخصية الوالدين على شخصية عزازيل لأن صراع الوالدين كان السبب في تشكيل شخصية السارد على النحو الذي هي عليه. وقد جمعنا بعض الشخصيات فيما تشترك فيه لضعف دورها منفردة؛ فكان أن قسمنا تلك الشخصيات ضعيفة الأدوار إلى شخصيات (مساعدة – معادية – مرجعية)، لأن فصلها في نظرنا سيؤدي إلى الإكثار من الشخصيات دون جدوى.

ثم كان الفصل الثالث بعنوان :(بناء المكان في رواية "عزازيل")، ودرسنا فيه المكان في بعده المرجعي، وعلاقة الشخصيات به، واقتصرنا الاهتمام على الأماكن التي لها قيمة لدى الشخصيات، وعلى رأسها شخصية السارد الذي قدم لنا سيرة لفترة من حياته حيث انتقل خلالها بين عدة مدن وأماكن تختلف فيما بينها من حيث القيمة التاريخية والنفسية. وقد كان للمكان حضور قليل باستثناء صومعته التي كتب فيها هذه السيرة، ومدينة الإسكندرية لما تحمله من أبعاد تاريخية في تاريخ الكنيسة عموما.

أما الفصل الرابع وهو بعنوان:(بناء الزمن في رواية "عزازيل")، وكان دليلنا في هذا الباب خاصة جهد جيرار جونات في كتابه figures III حيث اعتمدنا تقسيماته لبنيات الزمن مكتفين بما رأيناه مناسبا في هذا الباب، ودرسنا المفارقات الزمنية وتقنيات زمن السرد، فالأولى متعلقة بالاستذكار والاستباق والثانية بالسرعة والبطء.

وأما الفصل الخامس والأخير فقد كان بعنوان :(الرؤية وأشكال التبئير في رواية "عزازيل")، وحاولنا التعمق في بعض الأيديولوجيات والأفكار المطروحة من خلال رؤية الشخصيات لصراع الكنيسة، ونظرها للأنثى، وفكرة الشيطان، ودلالة العدد ثلاثة، ثم ثنينا بأشكال التبئير على ما هو مشهور عند جون بويون وتودوروف وجيرار جونات. وقد كان الفصل صعبا لصعوبة الفصل بين دراسة الشخصيات بنيويا ونفسيا ثم فتح المجال لدراسة أفكارها في فصل مختلف.

وختمنا بحثنا بجملة من النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة.

وقد اعتمدنا في كل ذلك على جملة من المراجع منها الفرنسية والعربية والمترجمة إلى اللغتين الفرنسية والعربية، واكتفينا بالقدر الكافي دون إغراق البحث في المراجع التي تحتوي تقريبا على الأفكار ذاتها، خاصة وأننا أولينا الجانب التطبيقي أهمية كبرى بحيث مثّل ما يقارب الثمانين في المائة من مجموع البحث.

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المحترم: الأستاذ الدكتور محمد السعيد عبدلي الذي شرفني بإشرافه على هذا العمل، ولا أنسى بعض الأساتذة من المختصين في الترجمة وفي اللغة الفرنسية الذين ساعدوني وراجعوا معي بعض ترجماتي للاقتباسات.

مدخل في مفهوم

النص والخطاب

1- مقدمة المدخل

يعد البحث في البنية السردية مجالا خصبا تتفرع فيه المشكلات والتساؤلات المتعلقة بالرؤية الخاصة للموضوع بصفة عامة، ومفاهيمه الأساسية بصفة خاصة. ولأن هذا البحث يرتكز أساسا على الدراسة البنيوية للخطاب الروائي، والتي هي متصلة بشكل وثيق بالدراسات اللسانية ابتداء من **ز. هاريس** Z. Harris من خلال بحثه المعنون بـ:" تحليل الخطاب" 1952. فقد كان لزاما علينا البحث في مفهوم النص والخطاب، وعلاقة المصطلحين بالرواية، ولذا كان هذا المدخل بمثابة القاعدة المرجعية العامة التي تقدم تصورا خاصا عن المنجز النظري في هذا المجال، فيكون المدخل خاصا بالمصطلحين: النص والخطاب، بغية تقديم تصور واضح عن المصطلحين وعلاقة كل منهما بالمتن الروائي الذي بين أيدينا.

2-في مفهوم النص:

يبدو أن تعريف النص في المقاربات النظرية النقدية والتطبيقية لم يلق اتفاقا بين كل الذين حاولوا أن يضعوا تعريفا دقيقا للمصطلح، فقد تنازعته عدة توجهات، كل توجه منها يفرض مفهوما مغايرا عن الآخر، وللوقوف على هذه التعاريف علينا استعراضها والمقارنة بينها للخروج بمفهوم واضح يقود ويؤطر موضوع دراستنا.

وبداية سنعود إلى المصطلح ونراجعه من حيث مفهومه اللغوي، ولذا وجب علينا الإشارة إلى أن المصطلح في مفهومه اللغوي لا يقدم شيئا تقريبا، لأنه بعيد عن الاصطلاحات الخاصة، رغم أنه موجود في أغلب الدراسات بطريقة آلية، لكنه لا يقدم كثيرا من هذه الناحية، إذا استثنينا البحث في المعاجم المتخصصة، والتي أوردت مفهوم المصطلح، كما في اصطلاحات علماء النص من المختصين في اللسانيات، واللسانيات النصية خاصة.

وعلى الرغم من محاولة الدارسين البحث عن تعريف دقيق للمصطلح، فإن الأمر بدا شبه مستحيل، فقد فصّل سعيد حسن بحيري في كتابه:"علم لغة النص" في تعاريف أربع عشرة عالما لسانيا ولم يجد بينها وسطا جامعا يمكننا من وضع تعريف وتحديد مفهوم واحد للنص. إذ كان كل واحد منهم ينطلق من أسس معرفية وقناعات تختلف عن الآخر، بداية بهارتمان P. Harttmann، مرورا بجوليا كريستيفا J. Kristiva.، ورولان بارت R Barthes، وانتهاء بلوتمان y. Lotmann.

وربما كانت صعوبة تحديد المصطلح تعود أساسا إلى انفتاح البحث النصي كما يقول سعيد حسن بحيري:

"إن البحث النصي ، في الحقيقة، يتجاوز تلك النظرة المحدودة إلى اللغة، إلى ذلك الفصل الحاد بين مستوياتها؛ إذ ربما تتضمن بعضُ أشكال اللغة العادية مدلولات ثرية تعجز أشكال أخرى عن تحقيقها. وبذلك يكون للوصف النصي خاصية جوهرية تفرقه عن الوصف البلاغي والأسلوبي... إذ إن البلاغيين لا يعنيهم إلا تلك الأشكال البلاغية فهي تستحق الدراسة والتوصيف في الاستخدام الاتصالي، وأن يعالج أشكالا نصية متباينة في سياقات تفاعل اجتماعي مختلفة من زوايا عدة. وتحتل الدراسات العميقة للسياقات النفسية والاجتماعية مركزا متقدما في بنائه الأساسي"[1]

فالبحث النصي وفق هذا المنظور أكثر انفتاحا من الوصف البلاغي والأسلوبي، وهو أيضا يتجاوز أطر وتحديدات الجملة، ومعلوم أن تحديد مصطلح النص ارتبط كثيرا بمصطلح الجملة، بل لقد بدأ النقاد تعريف النص انطلاقا من التفريق بينه وبين الجملة. فقد رأى بعضهم أن النص عبارة عن متتالية من الجمل، شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات، أو على – الأقل – بين بعض

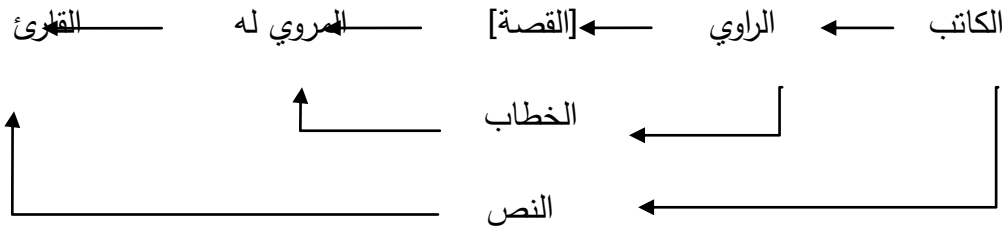
1 سعيد حسن بحيري، علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر . لونجمان، ط1، القاهرة، 1997، ص 60-61.

عناصر هذه الجمل علاقات سابقة أو لاحقة[1]، وهذا المفهوم فضفاض يمكن أن يوصف به أي مكتوب لا يحتوي على معنى كلي.

ويرى بول ريكور أن النص هو كل خطاب يثبت كتابة حيث يقول:

" لنسم نصا كل خطاب ثبتته الكتابة، تبعا لهذا التعريف يكون التثبيت بالكتابة مؤسسا للنص نفسه"[2]

وقد لزم من هذا التعريف أن كل نص هو خطاب وليس العكس، وأن يشترط في النص الكتابة، وبالتالي يستلزم وجود قارئ، وهو ما نجده أيضا عند سعيد يقطين في كتابه الكلام والخبر في الشكل التالي:



شكل 1: موقع القصة من الخطاب والنص.[3]

يمكن أيضا البحث في تعريف المفكر الألماني شلير ماخر F. Schleiermacher للنص، والذي يرى:

" أن النص عبارة عن وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ... وكلما تقدم النص في الزمن صار غامضا بالنسبة لنا"[1]

---

1 نقلا عن: محمد خطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، المركزالثقافي العربي، ط1، بيروت،1991، ص 13.

2 بول ريكور، من النص إلى الفعل، تر محمد برادة وحسان بورقية، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 2001، ص 105.

3 سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997، ص31.

وما يهمنا في هذا التعريف، هو أن رؤية النص كمكتوب تستلزم قارئا، وفي هذا اختلاف عن الخطاب الشفاهي، رغم ذلك، فالنص لدى شلير ماخر هو حالة سلبية أمام فكر المؤلف وفهم القارئ، لأنه يلعب دور الوسيط، وما نحتاجه من الوسيط هو الخاصية الناقلية، وما إن تصل الفكرة حتى نهمل الوسيط الذي أوصلها، وهو يرى أيضا أن:

" الموهبة اللغوية وحدها لا تكفي لأن الإنسان لا يمكن أن يعرف الإطار اللامحدود للغة. كما أن الموهبة في النفاذ إلى الطبيعة البشرية لا تكفي لأنها مستحيلة الكمال، لذلك لا بد من الاعتماد على الجانبين، ولا يوجد ثمة قواعد لكيفية تحقيق ذلك"[2]

فالقارئ عليه أن يتمتع بقدرتين أساسيتين: الأولى تتعلق بالموهبة اللغوية؛ أي القدرة على فهم التشكيلات اللغوية المختلفة، والثانية استبطان جوانب خفية في نفسية الكاتب في النص، والمزاوجة بين هاتين القدرتين هي التي تكفل لنا – إن لم نقل فهما صحيحا– فهما أقرب إلى قصدية الكاتب، وهي رؤية دينية هدفها الوصول إلى محمولات النص الفكرية التي سعى المبدع لإيصالها. ومفهوم النص في هذا الفكر متباين تماما عن التعريفات التي تهتم بالنص كوجود لغوي يستحق الدراسة، أما اعتبار النص مجرد وسيط لغوي فهو مفهوم ديني في عمومه، وتظل الفكرة فيه هي المحور الأساس في العملية التواصلية بين صاحب النص ومتلقيه، أما تعريف النص كوجود لغوي، فقد رأينا مثالا عند محمد خطابي الذي يعتبر النص متوالية من الجمل المترابطة، فتركيز الدراسة في هذا الحقل سيكون حول الترابط النصي والانسجام وغيرها من خصائص النص.[3]

---

1 نقلا عن: نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، د ط، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص20.

2 م.ن، ص21.

3 سعيد حسن بحيري، م س، ص 103.

فاعتبار أن النص متوالية أو تتابع مترابط من الجمل هو وصف ينطبق على النص المكتوب الهادف، ولكن المشكلة أنه يمكن لأي كان أن يكتب نصا وفق هذا التعريف، ويكون مترابطا من حيث الشكل أي مترابطا خطيا، ولكنه مفكك المضمون، تغيب فيه الدلالة الكلية، فهل يصح أن نطلق عليه مصطلح نص ويكون موضوعا للدراسة اللسانية؟

يقول سعيد حسن بحيري:

" النص هنا أكبر وحدة لغوية، ولا يمكن أن تدخل (تحتضن) تحت وحدة لغوية أخرى أكبر منها. وهو بذلك يخالف تحديد اللغوي الأمريكي بلومفيلد Bloomfield وتلاميذه للجملة بأنها أكبر وحدة في التحليل والوصف..."[1]

إن ما يهمنا هنا هو اعتبار النص متتالية من الجمل المترابطة، وبأنه أكبر وحدة لغوية، نجد تعريفا آخر لبرينكر يتأسس على اعتبار النص مجموعة منظمة من القضايا أو المركبات القضوية على حد قوله:

" النص مجموعة منظمة من القضايا أو المركبات القضوية تترابط بعضها مع بعض، على أساس محوري، موضوعي أو جملة أساس، من خلال علاقات منطقية دلالية"[2]

إنه تحديد فضفاض، فبغض النظر عن كون المركبات القضوية تتعلق بجملة من النصوص اللانهائية، فالكلام عن العلاقات المنطقية الدلالية غير محدد إن كان متعلقا بالعلاقات اللغوية واللسانية أم بالعلاقات المنطقية الدلالية بصفة عامة، وبالتالي بكليهما معا، ذلك أن وجود الأولى لا يتطلب وجود الثانية رغم أن وجود الثانية يستلزم بالضرورة وجود الأولى، فليس هناك دلالة ما لم يكن

---

1 م.ن، ص 109.

2 م.ن، ص 109-110.

هناك تعالق لغوي بين القضيتين المتجاورتين، ومن هنا كان التحديد الثاني أولى رغم أن التعريف قد يثبت الأول دون الثاني.

نتجاوز هذا التعريف إلى تعريف الناقدة جوليا كريستيفا J. Kristiva. والتي تتجاوز اعتبار النص مجرد خطاب مثبت كتابة إلى كونه " موضوعا لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة عبر لغوية، بمعنى أنها مكونة بفضل اللغة لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها... والنص نتيجة لذلك إنما هو عملية إنتاجية".[1]

إن هذا التعريف يقر بوجود علاقات خارجية للنص تتجاوز اللغة وقواعد تشكيلها، فهو تشكيل لغوي يتجاوز اللغة إلى ما هو أبعد من ذلك؛ أي إلى انفتاح النص على الممارسات الدلالية التي تتجاوز الإطار الظاهري للنص، وبالتالي الغوص والبحث في البنية العميقة للنص، وما وراء اللغة من خلال النص.

وتعقيبا على تعريفها يقول أحد النقاد:

" والمقصود منه (النص) هو أكثر من خطاب، لأنه يفيد توزيع نظام اللغة كاشفا في الأساس بين كلمات الإخبار المباشر فيه وبين الملفوظات السابقة عليه، إذ هو يمثل عملية (تناص) تتقاطع، وتتنافى فيها ملفوظات متنوعة.

إن علاقة النص باللغة إذن: هي من قبيل إعادة توزيع نظامها، (صدما) أي تفكيكا، ثم (تسوية) أي إعادة بناء، مما يجعله صالحا لأن يعالج بمقولات منطقية، أكثر من صلاحيات المقولات الألسنية الصرفة له"[2]

---

1 م.ن، ص 112.

2 عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 19.

فالنص إذن عندها يتمثل في إعادة تشكيل مفردات اللغة، فتلتقي بعضها مع المعاني السابقة، أو تتنافى معانيها مع المعاني المتناصة معها، وهكذا ينتج النص من إعادة بناء لنصوص كثيرة سابقة، بعد أن يتم تفكيكها، ثم تشكل تبعا لقواعد اللغة، ونظام توزيعها، وتتوالد معاني جديدة مغايرة، والهدف ليس الإيصال المباشر، بل إن تنوع موارد النص يجعله أكثر تعالقا بموارده، دون أن يكون له أصل واحد ومحدد، وبالتالي لا يتم فهمه إلا بفك التعالقات النصية ببينه وبين النصوص التي سبقته، وهو مفهوم التناص الذي أحدثته كريستيفا، ولكن السؤال هنا: إذا كان كل نص يحيل إلى مجموعة لامتناهية من النصوص التي سبقته، فكيف لنا أن نصل إلى المعنى؟

ويذهب رولان بارت R. Barthes في تحديده لمفهوم النص إلى أبعد من ذلك من خلال تفريقه بين النص والعمل فيقول:

" النص يُقَارَب ويمتحن إزاء الإشارة. بينما العمل، فينغلق على المدلول. ويمكننا أن ننسب لهذا المدلول طريقتين من طرق المعنى: فإما أن نزعم أنه ظاهر، وسيكون العمل والحال كذلك موضوعا لعلم الخطاب المتمثل في فقه اللغة. وإما يكون هذا المعنى ضائعا بخفائه، متواريا في الخلف، ويجب البحث عنه. وإذا كان ذلك كذلك، فإن العمل سيعد شأنا تأويليا، وتفسيريا. . . وأما النص، فإنه يمارس، على العكس من ذلك، ابتعادا لا نهاية له عن المدلول. وبهذا يكون إرجائيا، ويكون حقله هو حقل الدال."[1]

إن في هذه الفقرة جملة من القضايا الهامة التي تحتاج إلى مناقشة، ولعل أهمها هو دور القارئ في عملية إنتاج النص، وثانيها انفتاح النص على ثقافات عديدة ولغات أخرى مما يفتح الباب واسعا أمام التعدد الدلالي، وثالثها هو تجاوز النص حدود الأجناس والمراتب المتعارف عليها، ثم كونه إرجائيا –على حد تعبير بارت– يعني أن المعنى مفقود، ونسبي.

---

1 رولان بارت، هسهسة اللغة، تر. منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، 1999، ص 88 .89.

يلتقي هذا التعريف مع مفهوم جوليا كريستيفا في كون النص يتضمن نقولا متنوعة، إلا أنه يتجاوز نقول المؤلف إلى مشاركة القارئ، إذ أن النص لدى بارت لا يقوم إلا بمشاركة قارئ فاعل يؤثر في وجود النص، وهذه الفاعلية لا تكون إلا من خلال خلفيات معرفية وثقافية متنوعة، فالقارئ هنا ليس قارئا عاديا، إنه قارئ يحمل حمولات معرفية تؤهله للمشاركة في بناء النص وتشكله، إذ ليس هناك نص إلا في وجود قارئ، لأن الوجود الفعلي للنص لا يتحقق من خلال كونه مجموعة من الجمل في قرطاس، بل حين يكون موضوعا لقارئ ما.

هناك تعريف آخر سابق لهذا التعريف، يرى فيه رولان بارت أن النص:

" من حيث أنه نسيج، فهو مرتبط بالكتابة، ويشاطر التأليف المنجز به هالته الروحية، وذلك لأنه بصفته رسما بالحروف، فهو إيحاء بالكلام، وأيضا بتشابك النسج"[1]

وما يهمنا في هذا التعريف هو ارتباط النص بالكتابة، وهو ما يذكرنا بالتعريفات السابقة التي اعتبرت النص خطابا مثبتا بالكتابة، أما الحديث عن كون النص نسيجا، فهو راجع إلى أصل الكلمة اللاتيني Textus بمعنى نسيج.

أما عند ت تودوروف T. Todorov فقد بسّط الأمر وجعل من النص أي شيء يقوم على خاصيتين هما: استقلاليته وانغلاقيته، فيقول:

" النص يمكن أن يكون جملة كما يمكن أن يكون كتابا بكامله، وإن تعريف النص يقوم على استقلاليته وانغلاقيته، وهما الخاصيتان اللتان تميزانه، فهو يؤلف نظاما خاصا به لا يجوز تسويته مع النظام الذي يتم به تركيب الجمل، ولكن أن نضعه في علاقة معه، وهي علاقة اقتران وتشابه"[2]

---

1 ينظر: رولان بارت، هسهسة اللغة، م س، ص 90.

2 عدنان بن ذريل، م س ، ص 15.

إذن النص عنده هو ما ألف نظاما خاصا به، يختلف عن النظام الذي به تتألف الجمل، إلا أن النظامين مقترنان و متشابهان، بمعنى أن النص – وكما يذهب هو في تعقيبه– له مقومات صوتية وتركيبية ودلالية كما في الجملة، ولكن تميزها في النص لا يكون على المستوى نفسه في تمييز هذه المقومات بالنسبة للجملة.

لذلك يميز بين ثلاث مظاهر في تحليل النص، سواء كان بلاغيا أم سرديا أم معلوماتيا، أم غير ذلك من النصوص كما يلي:

"مظهر **لفظي** (صوتي)، و**تركيبي** و**دلالي**"[1]

وفي هذا الصدد يقول الناقد عدنان بن ذريل:

" ثم يتحدث تودوروف بالنسبة إلى المظهر اللفظي عن (تحليل الخطاب) عند هاريس ومريديه، ثم يتحدث بالنسبة إلى المظهر الدلالي عن (تحليل القضايا) عند ديبوا...

ثم يقول أنه ظهر في الفترة الحديثة في فرنسا باحثون يمارسون تحليل النص من منظور علامي، مثل كريستيفا وبارت"[2]

إن ما يهمنا هنا هو ارتباط الخطاب عند تودوروف بالمستوى أو المظهر الصوتي، والنص بالمستوى العلامي الدلالي، وهذا ما يثبت الميل إلى رؤية أن الخطاب يتوقف عند مستوى اللفظ والصوت، وأن النص أعمق من ذلك، إذ يغوص في دلالات العلامات.

هناك تحديدات أخرى للنص مثل تحديد يلمسليف L. Hjelmslev وتحديد الناقد البولندي رومان انجاردن R.Ingarden..والسيميولوجي الإيطالي إيكو U. Eco، بل إن أقطاب الهرمنيوطيقا

---

1 م ن، ص 16.

2 م ن، ص ن.

واللسانيين لهم آراء مختلفة في مفهوم النص، ولأن المقام لا يتسع، سنكتفي أخيرا بموقف السميولوجي الروسي لوتمان Y. Lotmann، والذي يرى أن تحديد مفهوم النص يقوم على مكونات ثلاثة:

1. التعبير [1]: أي تحقق المستوى الكلامي والاستخدام الفعلي للغة من خلال علاماتها.
2. التحديد[2]: أي أن يكون النص محتويا على دلالة غير قابلة للتجزئة مثل أن يكون قصة أو وثيقة أو قصيدة أي أن يحقق وظيفة ثقافية محددة.
3. الخاصة البنوية[3]: أي يجب أن يشكل النص ككل بناء مكتفيا منسجما، وهذه الخاصية لها ارتباط وثيق بالخاصية الثانية، والعلاقة بينهما تكاملية، فلا يكون النص ذا دلالة غير قابلة للتجزئة ما لم تتحقق فيه الخاصية البنيوية.

فالنص إذن، وفق هذه الخصائص الثلاث هو تعبير لغوي مكثف بذاته، ويحمل دلالة غير قابلة للتجزئة، فلا يكون إلا بتوفر الخصائص الثلاث فيه. نجد أيضا أن الخاصيتين الأخيرتين إذا توفرتا في النص تحققت فيه صفة الاطراد أو الاستمرارية، كما يقول أحد النقاد:

" رأت اللسانيات النصية أن الصفة الأساسية القارة في النص هي خاصية الاطراد أو الاستمرارية وهي صفة تعني التواصل والترابط بين الأجزاء المكونة للنص"[4]

إن هذه الصفة الأساسية التي تعني الترابط هي التي تضمن التحديد، وتضمن للنص الخاصية البنيوية، فلا يمكن أن يكون نصا ما لم تكن له بنية داخلية مستمرة، وما لم يكن مترابطا بشكل يضمن له دلالة محددة، وإن هذه الدلالة لا تعني أن النص غير قابل للتأويل، بل بالعكس من ذلك، فهي تضمن فقط إطارا عاما للنص، إلا أن الدلالة الداخلية للنص تبقى مفتوحة أمام مجموعة

---

1 صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، د ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص 216.

2 م ن، ص ن.

3 م ن، ص ن.

4 جميل عبد المجيد، لغة النص، د ط، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1999، ص 15.

لانهائية من التأويلات، خاصة إذا كان النص أدبيا، لأنه إذا توفرت هذه الخصائص في النص العلمي أو الأدبي، كان الأمر بالنسبة للأول يحمل دلالة اتفاقية على المستوى التركيبي والدلالي معا، أما بالنسبة للثاني فالمستوى الدلالي يكون مفتوحا لأن اللغة الأدبية، وإن توفرت فيها هذه الشروط فإن الغموض لازم لها، وبالتالي كانت الحاجة للتأويل ضرورية، وبالعودة إلى فان ديك Van Dijk نجد السؤال التالي:

"لماذا لا تصلح سلاسل الجملة، وإن التزمت قيود الربط الأفقي (الخطي) بصورة حدسية دائما بالنسبة لمستعمل اللغة، أن تكون نصا مفهوما ومقبولا"[1]

هذا في الحقيقة سؤال يجعل من تعريف النص على أنه سلاسل جمل مترابطة أفقيا، لأن توفر الترابط الأفقي لا يعني بالضرورة أن بنية كبرى (أكبر من الجملة) محققة، ألا وهي النص، لذا وجب توفر – إلى جانب الربط الأفقي– ربطا عموديا يضمن لهذه السلسلة بنية كبرى ذات دلالة، أو دلالات متعددة، ومقبولة لدى المتلقي القارئ، ألا وهي الدلالة الكلية للنص الذي يمثل بنية كبرى تتجاوز حد الجملة، فإذا توفر ذلك يمكننا الآن الحديث عن نوعين من النصوص: الأولى واضحة، والثانية غامضة، وفي كليهما ربط على المستويين، إلا أن الربط العمودي في النصوص الواضحة بسيط ولا يحتمل المعنى فيه أكثر من دلالة وحيدة، بينما في نصوص أخرى فإن الدلالة فيها قابلة لجملة من التأويلات المتقاربة أو المتباعدة، حسب وجهة النظر وأيديولوجية وثقافة المتلقي القارئ.

وفي هذا المقام يذهب أحد النقاد إلى القول:

---

1 تون أ فان ديك، علم النص: مدخل متداخل الاختصاصات، تر وتع سعيد حسن بحيري، ط2، دار القاهرة، مصر، 2005، ص 79.

" النص من النوع الأول نص فقير، لأنه لا يحوز إلا على معنى وحيد، وهذا ما نجده في النصوص العلمية عموما: (علوم الطبيعة، والتاريخ، والنحو، والفقه...)، وإلى حد ما في النصوص الفلسفية.أما النصوص الدينية فإنني أرجح أنها ليست من النصوص الفقيرة...

أما النصوص من النوع الثاني، فإن اللغة فيها تكف عن القبول بكونها مجرد أداة توصيل حيادية، وتصر على دخول النص بوصفها طرفا رئيسيا فيه، لقد تعالت اللغة عن كونها وسيلة وأداة تعمل في ضوء العقل والمنطق والبرهان... وتحولت إلى مادة خام مستعدة لتقبل التشكيل الذي يقترحه عليها منتج النص، في ضوء العقل والخيال معا"[1]

أي أن الرواية والقصيدة والقصة تشارك فيها اللغة بوصفها طرفا رئيسيا في النص، وليست وسيطا ينتهي حال وصول الرسالة، فالنصوص إذن لم تعد تشكيلات لغوية وحسب، بل هي تشكيلات تكون اللغة فيها أحد أهم الأطراف إلى جانب بقية لبنات النص.

نلاحظ الآن كيف أن كلّ هذه التعريفات للنّص تعالجه من زاويا مختلفة فتعطيه مفاهيم مختلفة، فبينما يرى شليرماخر اللغة مجرد وسيط ، ترى كريستيفا أن النص عملية إنتاجية تتم بفضل اللغة، إلا أنه مفتوح على ممارسات تناصية، وإعادة هدم وبناء مما يجعله أكثر ثراء بتعالقاته ومعانيه المغايرة والمتوالدة عن معان سابقة، إنه أيضا ، كما يرى بارت صدى للغات وإشارات وثقافات عديدة يشارك بها القارئ في إنتاجه.

وبعد هذا البحث نقول إنه لا يمكن ولا يجب تحديد النص الأدبي تحديدا علميا لأنه يغلق باب التجريب، فمفهوم النص الأدبي يجب أن يبقى هكذا يتراوح بين مفهوم عميق، وآخر أعمق، بين

---

1 محمد راتب الحلاق، النص والممانعة: مقاربات نقدية في الأدب والإبداع، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 33-34.

مفهوم بسيط وآخر مشكل لأن النصوص الأدبية متباينة، وستظل كذلك مفتوحة على الإبداع والتجريب، فإذا حددتها قيدتها، وبالتالي انتهى الإبداع.

إلا أنه في النهاية يمكن قبول كل التعريفات السابقة على أساس كونها محاولات ضمن أحد المباحث الأساسية لعلم لسانيات النص، وهو وضع تحديد نهائي لهذا المفهوم، إلا أن اهتمامنا لا يجب أن يتوجه إلى تبسيط مشكلات هذا العلم، بل أن يتوجه إلى العمل على إيجاد تعريف للنص لا يغلق المجال أمام التجديد. ومن أجل ذلك نقترح تعريفا بسيطا:

النص الأدبي منتج لغوي مكتوب، تكون اللغة أحد أهم مكوناته، له في كليته دلالة عامة، وليست بالضرورة واحدة، وهو منفتح على نصوص وثقافات يأخذ منها كما يمكن أن يضيف لها.

أما النص العلمي، فهو كل منتج لغوي يعبر عن حقيقة أو حقائق علمية، بحيث تكون جمله مركبة تركيبا سليما على قواعد اللغة التي كتب بها، ولها معان محددة ومترابطة فيما بينها ترابطا منطقيا ولا تخلو من غموض ولا من تناقض.

فالنص الأدبي إذن يشترط أن يكون مقيدا بالكتابة، واللغة فيه ليست مجرد وسيط، بل عنصرا من أهم عناصره، لذا وجب في دراسته التطرق إلى اللغة كواحد من مكوناته الأساسية.

لكن السؤال الآن: كيف ندرس تأثير المتلقي في النص؟ وهو سؤال لا يمكن الإجابة عنه إلا بتحديد طبيعة القارئ، لأنه يمكن بسهولة الاعتراف بدور القارئ، لكن دراسة هذا الدور على المستوى التطبيقي شيء صعب إن لم نقل مستحيلا، فالنص كبنية أو كوجود مادي يمكن دراسته كمكون لغوي يعبر عن فكرة ما، أما ما لم يوجد فإننا لا نستطيع دراسته، لأن تحققه موجود على سبيل الافتراض لا على سبيل الواقع، فالقارئ يساهم في ثراء النص.

3- في مفهوم الخطاب:

يبدو أن مفهوم الخطاب لصيق لدى بعض النقاد والمنظرين بأصل المصطلح اللغوي، إذ يتضمن معنى الكلام الموجه من متكلم إلى مخاطَب أو متلق مباشر للكلام، إذ يتضمن مفهوم المصطلح المواجهة بالكلام بين اثنين أو أكثر، إلا أنه لدى ميشال فوكو Michel Foucault يتجاوز ذلك إلى خطاب مضمر، أو ما لم يقله المخاطب. وهو ما سماه بالأصل الخفي في قوله:

" وأن وراء كل بداية مظهرية يكمن دائما وباستمرار، أصل خفي بلغ من الخفاء والعمق حدا يصعب معه علينا تملكه، وإحكام القبضة عليه... وترتبط الفكرة بفكرة أخرى ترى أن كل خطاب ظاهر ينطلق سرا وخفية من شيء ما تم قوله، وهذا الماسبق قوله ليس مجرد جملة تم التلفظ بها، أو مجرد نص سبقت كتابته، بل هو شيء لم يقل أبدا، إنه خطاب بلا نص... فالخطاب الظاهر، ليس في نهاية المطاف سوى الحضور المانع لما لا يقوله"[1].

فالخطاب إذن خطابان: خطاب تم التلفظ به، أو تمظهر في صيغة كلامية ما، وهو أنواع: سياسي، اقتصادي، نحوي، طبي، أدبي... وغيرها، وخطاب آخر سابق له إنه مجموعة من الأيديولوجيات والمعارف التي تختبئ وراء الخطاب الظاهر، وفي هذا السياق يطرح فوكو السؤال التالي:

"ما الذي يجعل عبارة ما تظهر دون أن تظهر عبارة أخرى بدلا عنها؟"[2]

فالبحث في الخلفيات الفكرية والمعرفية التي توجه الخطاب الظاهر تقودنا إلى خطاب آخر هو خطاب بلا نص، أي إلى نوع سابق لا يتم فهم التالي إلا به. إن الخطاب وفق هذه الرؤية لا ينحصر

---

1 ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، تر سالم يفوت، ط 2، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1987، ص 253.
2 م ن، ص 27.

في الملفوظات الكلامية الهادفة، بل يتجاوز ذلك إلى الأيديولوجيا التي توجه هذا الخطاب الظاهر، ولتتضح الرؤية أكثر نراجع رأيه في مبادئ تميز الخطاب:

" ألا ينبغي لنا – على الأصح– أن نبحث عن تلك المبادئ في تبعثر نقط الاختيار التي لا يسمح بها الخطاب؟ ألا تكون تلك المبادئ هي مختلف الإمكانيات التي يتيحها الخطاب، والمتمثلة في بعث أفكار وموضوعات وجدت من قبل، وإحياء استراتيجيات متعارضة، وإفساح المجال لمصالح متعارضة، والقيام بأدوار مختلفة استنادا إلى ذات المفاهيم المحددة؟..."[1]

وهكذا يمضي فوكو في أسئلة جدلية تعقيبا على رؤية خاصة للبحث في المضامين الفكرية، وذلك قصد استقصاء جميع جوانب المشكلة، إلا أن ما يهمنا هو وجود تلك المضامين الفكرية، فهو بالضرورة يؤكد على وجودها، وهي نفسها تسمى خطابا، وإن لم تتمظهر في سياق كلامي شفوي أو مكتوب.

فالخطاب إذن لدى فوكو هو حالة فكرية ما، سواء تحققت كخطاب لغوي أم بقيت مخفية خلف خطاب ظاهر.

أما إذا انتقلنا إلى بول ريكور P.Ricoeur فإنه يرى أن الخطاب إنجاز يقوم على قطبين: الأول هو الحدث الكلامي، والثاني متعلق بالدلالة، إذ يقول:

" ذلك أن التوتر بين القطبين يولد إنتاج الخطاب كأثر، جدلية الكلام والكتابة، وكلٌّ سمات النص الأخرى ستغني نظرية المباعدة.

لتقديم جدلية الحدث والمعنى هذه، أقترح قول: أنه إذا أنجز كل خطاب كحدث، فإن كل خطاب فُهِم هو بمثابة دلالة".[2]

---

1 م ن، ص36.

2 بول ريكور، من النص إلى الفعل، م س، ص80.

فالخطاب إذن ناتج لغوي مرتبط بدلالة، أو هو حسب تعبيره حدث تحقق زمنيا في الحاضر، أي أن الخطاب هو الحدث الكلامي المتحقق فعليا في زمن حاضر المتكلم أثناء تأدية الكلام، وهو يوافق في ذلك إيميل بنفنيست Emile Benveniste على ما يسميه بإلحاح الخطاب في قوله:

" إن القول بأن الخطاب حدث ما، يعني أولا قول إن الخطاب قد تحقق زمنيا في الحاضر، في حين أن نسق اللغة مضمر وخارج الزمن، بهذا المعنى يمكن لنا أن نتحدث مع بنفنيست عن إلحاح الخطاب على تحديد ظهور الخطاب نفسه كحدث، ... بمعنى أن سؤال "من يتكلم؟" لا يليق بهذا المستوى"[1]

إن الخاصية التي يتمتع بها الخطاب هي توفره على جملة من العلامات توحي بوجود مرجعية ما هي المتكلم، وهذه المرجعية متعلقة بالزمن على عكس اللغة التي لا تقوم إلا بكونها قواعد عامة ومجموعة من الإمكانات خارج الزمن، وهنا تكمن مشروعية البحث عن المرجعية أو ماهية المتكلم أو منتج الخطاب، إضافة إلى البحث عن شخصية المخاطَب، لأن الخطاب كحدث هو ظاهرة تبادل بين شخصين اثنين على الأقل، ويؤكد بول ريكور في فصله بين اللغة والخطاب على وجود المخاطَب بقوله:

"بينما لا تكون اللغة سوى شرط أولي لتواصل يقدم له العالم رموزه، يكون الخطاب مكمن تبادل كل الإرساليات، بهذا المعنى، ليس للخطاب عالم فحسب، بل عالم ثان، شخص آخر، مخاطَب موجه إليه"[2]

أي بالإضافة إلى وجود مرجعية المخاطب فالخطاب ذاته عالم فاعل مقابل وكلا الفاعلين يضمنان التحقق الفعلي للخطاب وارتباطه بزمن هو كما أسلفنا الحاضر بالنسبة لهذا الخطاب.

---

1 م ن، ص80.

2 م ن، ص ن.

إن هذا المفهوم لا ينطبق وحسب على الأشخاص في واقع الحياة، بل يمكن أن يكون الأشخاص ضمن عمل روائي أو مسرحي أو غيرها من الخطابات.

ولا يكاد بول ريكور يفصل في كتابه "صراع التأويلات" بين الكلام والخطاب، أو هو يعتبر الخطاب حالة خاصة في الكلام، وهذا دائما في إطار محاولة فصله بين الخطاب كحدث كلامي آني وبين النسق أو اللغة ذات الوجود غير الزمني، فما يهم هنا هو أن الخطاب عنده هو تحقق زمني ويحدد لهذا التحقق خمس سمات لما أسماه مجرى الخطاب، وهي:

" 1. إن الفعل هو طريقة حضور الخطاب، وأما مجراه (بنفنيست) فطبيعته من طبيعة الحدث، ولذا كان الكلام حدثا آنيا، وفعلا مؤقتا، وذاهب إلى غياب...

2.يشتمل الخطاب على سلسلة من الاختيارات، وعن طريقها يتم اختيار بعض المعاني...

4- تنتج الاختيارات تركيبات جديدة...

5-يكمن مرجع اللسان في مجرى الخطاب، فالكلام هو قول كلام ما عن شيء ما...

6-نأتي إلى السمة الأخيرة من سمات مجرى الخطاب: يستلزم الاختيار، والحدث، والتجديد والمرجع طريقة خاصة أيضا للدلالة على فاعل الخطاب، إذ ثمة شخص يتكلم إلى شخص، وهنا يكون جوهر فعل التواصل..."[1]

إذن، فالخطاب هو حالة تبادل يتحقق فيها الهدف التواصلي في زمن ما، ذاهب إلى غياب، أي أن الزمن أصل في الخطاب، إذ يتم توجيه كلام إلى مخاطَب، أي أن الخطاب في النهاية هو كلام، وهذا يتطابق مع رؤية دوسوسير كما يذهب إلى ذلك سعيد يقطين في قوله:

" الخطاب مرادف للكلام عند دوسوسير، وهو المعنى الجاري في اللسانيات البنيوية"[2]

---

1 بول ريكور، صراع التأويلات: دراسات هيرمينيوطيقية، تر منذر عياشي، مراجعة جورج زيناني ط1، ، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2005، ص 124-125.

2 سعيد يقطين، م س، ص 222.

الخطاب وفق هذا مصطلح عام يشمل كل كلام موجه من مرسل إلى متلق في زمن ما يهدف من خلاله التعبير عن شيء ما، فالرواية خطاب يتضمن خطابات، والقصيدة حين إلقائها خطاب، وكلام السياسي، ورجل الاقتصاد، ورجل الدين كلها خطابات، أما ما يهمنا هنا هو الخطاب الروائي، والذي سنوسع مفهومه، فنبحث فيما قيل وما لم يقل في ظاهر العبارة، وفي الخلفيات والأيديولوجيات المحركة لشخوص الرواية، والروائي أيضا، لأنه ولسبب ما، ولو كان الفن من أجل الفن قد وضع خطابه، وربما حرك شخصياته، فلا يقول قائل أنها تتحرك من تلقاء نفسها، أو كما يقول سعيد يقطين:

" وليس الخطاب غير الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، قد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولة كتابتها ونظمها"[1]

4. خلاصة

في نهاية المدخل، يمكن تحديد فرق بين النص والخطاب يتمثل أساسا في كون الخطاب يمثل الجانب الشفهي، بينما يمثل النص الجانب المقيد كتابة، وبالتالي، فإن مجال الخطاب من وجهة نظر لغوية أشمل لأنه يعبر بالكلام وغيره كالإشارات والإيماءات من اليد والعين وغيرها، وبالرغم من ذلك فإن كل منهما يحمل قيمة خاصة تختلف عن قيمة الآخر؛ فقيمة النص هي في وجوده الدائم واستمراره على الورق، وبالتالي يمكن استحضاره في أية لحظة؛ بينما يحمل الخطاب قيمته من خلال تجسده في لحظة ما من قبل مخاطب يشحنه، لا باللغة المنطوقة وحسب؛ بل بما يضيفه عليه من إشارات لتعميق الدلالة وقول ما يعجز الكلام عن قوله، وهنا قيمة جوهرية يحوزها الخطاب في شكله الشفهي.

---

1 م ن، ص 07.

إن الخطاب في شكله الروائي هو ما يهمنا، فرواية (عزازيل) والتي تمثل نصا متكاملا يحمل جملة من الخطابات التي تكون خطابا واحدا بمختلف أبعاده الفكرية والأيديولوجية.

وقبل أن نلج عالم هذا الخطاب المتجسد في شكل رواية، أو خطابا روائيا –على حد تعبير سعيد يقطين– علينا أولا الانطلاق من فصل نظري في البنية السردية تسهيلا للدراسة.

الفصل الأول:

في البناء السّرديّ

1. مقدمة الفصل:

إن البحث في بناء السردية العربية ليس منفصلا عن البحث في البناء السردي بوجه عام، ذلك أن السرد له خصائصه المميزة والمشتركة بين جميع الأمم دون استثناء، لأن الشعوب جميعها وفي كل العصور عرفت السرد ، ولعل أبسط تلاق بين الأشكال السردية عموما هو في كون أي عمل سردي لا يخلو من سارد ومسرود ومسرود له، والمسرود في السرد جميعه حكاية في المكان و الزمان تتأثر بالواقع أو بالمتصور الخاص بالسارد خاصة، وبالتالي تكون كل هذه العناصر أركانا أساسية في العملية السردية التي يرتكز بناؤها على بعض أو كل هذه العناصر، لذلك وجب علينا قبل ولوج عالم الرواية المنشود دراستها وفك بنائها لاستكشاف مكنوناتها البنائية ومن ثم الدلالية والحضارية أن نبحث في مفاهيم هذه الأركان بشكل يساعدنا على استيعاب البناء السردي عموما، وبناء الرواية موضوع البحث خصوصا، وبالتالي يتشعب بنا البحث بعض الشيء للتطرق إلى معظم المصطلحات المتعلقة بالسرد والرواية عموما.

علما أن مصطلح الرواية موجود في التراث العربي ابتداء من رواية الشعر وانتهاء برواية القرآن والآثار النبوية، وهو متعلق بالرواية الشفوية في ما ذكرنا، إلا أن هذا المصطلح صار كما هو معلوم ترجمة للمصطلح الفرنسي Roman ، وجدير بالذكر أن الرواية الشفوية عند العرب هي الأصل، وإذا عدنا إلى القص في التراث العربي فإننا نجد مادة سردية حتى في الشعر، بما أن أغلب تآليفهم كانت شعرا، من ذلك ما نجده مثلا في المعلقات من ذكر تفاصيل الصيد أو الرحلة وآثار الديار والأحباب، وهو موجود خاصة في غرض الوصف، ونجد لهذا القص الشعري شيوعا في العصر الحديث عند أحمد شوقي في ديوانه " الشوقيات" الذي تضمن جزءا خاصا بالقص الشعري، ونجد كذلك في عصرنا الحاضر استمرارا لهذا النهج الشعري لدى بعض الشعراء كأحمد مطر وبعض

الشعراء الشباب الذين احتذوا حذو هذا النظم وإن كانوا غير مكثرين فيه. ولا داعي للاستفاضة في هذا الجانب لأن النثر هو ما يهمنا تحديدا.

لقد مرت بنا في المدخل التأسيسي مفاهيم مختلفة حول النص، وكان الغالب أن مصطلح النص متعلق بما هو مقيد كتابة، والخطاب يدل على معنى ما، جاء رواية شفاهية، وما يهمنا هنا هو ما تعلق بالمقيد كتابة ، وبالتالي تكون الرؤية متعلقة أساسا بالنص السردي، أو بالبناء السردي لهذا النص المسمى "رواية عزازيل"، ولكن قبل ولوج الفصول التطبيقية علينا أولا التطرق للمفاهيم المتعلقة بها من وجهة نظرية بحتة.

ونبدأ من تفريق الناقدة يمنى العيد بين مصطلح حكاية ومصطلح خطاب (قول)؛ باعتبار أن الحكاية مصطلح يشير إلى أحداث ووقائع، بينما يشير الخطاب إلى التعبير الحي المنطوق[1] وتستبدل مصطلح خطاب بمصطلح قول لما للأخير من دلالة أدق على المعنى المراد، ولكن على الرغم من ذلك فإنه لا يمكن لنا النظر إلى الرواية على أساس كونها قولا فقط، ولا على أساس كونها حكاية فحسب، فلا وجود للأول دون الثاني والعكس، إذ تنتهي هذه الناقدة إلى الاستنتاج الذي مفاده:

" ونحن لو تأملنا قليلا هذا الأمر لأمكننا أن نلاحظ أن معرفتنا للحكاية لا تتأتى إلا من خلال القول الروائي، وأن هذا القول ليس سوى صياغة الحكاية.

إذن؛ لا وجود للحكاية إلا في قول، ولا قولا سرديا روائيا بدون حكاية"[2]

وهنا كلام منطقي، لأننا لا نستحضر واقعا غائبا إلا باللغة مهما كانت طبيعة هذه اللغة، سواء كانت إشارية أم كلامية، وهذا ما يتحقق في الرواية، والتي تمثل استحضارا قوليا لحدث غائب

---

1 يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط2، بيروت، 1999، ص29.

2 م. ن، ص 30.

عن العين، وبالتالي تستدعي دراستها تقسيمها إلى مستويين تقسيما نظريا وحسب، لغرض تسهيل الدراسة.

ودراسة العمل السردي من حيث كونه حكاية يعني، كما ترى يمنى العيد، دراسة ما يلي:

1. ترابط الأفعال وفق منطق خاص.
2. الحوافز التي تتحكم بالعلاقات بين الشخصيات وبمنطق الترابط بين الأفعال.
3. الشخصيات والعلاقات فيما بينها.[1]

من الواضح أن الناقدة استثمرت مقال تودوروف Tzvetan Todorov, les catégories du récit littéraire ، كما هو، ولم تغير إلا قليلا، حيث قسم إلى قسمين هما:[2]

منطق ترابط الأفعال (logique des actions)، والشخصيات والعلاقات الرابطة بينها (les personnages et leurs rapports)، ولما كانت هذه الأخيرة لها محفزات، فقد فصلتها الناقدة فيما أسمته بالحوافز التي تتحكم بالعلاقات بين الشخصيات، بينما اعتبرها تودوروف من صميم دراسة الشخصيات وعلاقاتها، فلا حاجة لفصلها.

إن الفصل بين هذه المستويات أيضا فصل نظري لا يتحقق في واقع الأمر، إذ أن ترابط الأفعال متعلق تماما بالشخصيات التي تقوم بها انطلاقا من محفزات سواء كانت نفسية أم اجتماعية أم غير ذلك من المحفزات المختلفة.

لأن كل فعل تقوم به الشخصية، كما يرى تودوروف رهين حافز من الحوافز الأساسية الثلاثة: (الرغبة désir، والتواصل communication، والمشاركة participation)[3]

---

1 م. ن، ص 30-31.

2 Tzvetan Todorov, les catégories du récit littéraire, in Communication 8(1966): l'analyse structurale du récit, Ed. Seuil, Paris, 1981, p 132.

3 Ibid, p 133.

1. الرغبة: وشكلها الأبرز هو الحب.

2.التواصل: ويجد شكلَ تحققهِ في الإسرار بمكنونات النفس إلى صديق.

3. المشاركة: وشكل تحققها هو المساعدة[1]

ذلك أن أي فعل من الأفعال السردية يقوم به صاحبه بدافع نفسي داخلي، وأقوى هذه الدوافع هي الرغبات، وأقوى هذه الرغبات هو الحب، ثم بعد ذلك يمكن الحديث عن أنواع أخرى كالتواصل والمشاركة، ورغم أن تودوروف فرق بينها إلا أنه يمكن تقسيم الدوافع على ثنائية ضدية تتمثل في الرغبة والإكراه، فلا يتحرك متحرك إلا برغبة داخلية مهما كان نوعها، أو تحت ضغط خارجي، وإن كان الفاعل كارها لفعله، أما الحديث عن التواصل والمشاركة فقد يكون التواصل والمشاركة عن حب أو عن كره، فالدوافع قد تكون محببة وقد تكون غير ذلك.

وقد تحدث تودوروف في مقابل الحوافز الأساسية الثلاثة عن حوافز أخرى نقيض الأولى مشتقة منها، حيث يقول:

" نقول إذن، أن كل العلاقات الأخرى يمكن أن تشتق من هذه المحمولات الثلاثة التي تمثل العلاقات الأساسية"[2]

ويقصد بهذه المشتقات: (الكراهية la haine، الجهر l'afficher، الإعاقة l'empêcher)[3]

وقد لخصتها يمنى العيد كما يلي:

1. الكراهية: تقابل الحب الذي هو الشكل الأبرز للرغبة.

2. الجهر: ويقابل الإسرار الذي يحققه حافز التواصل.

---

1 يمنى العيد، مرجع سابق، ص 52.

2 Tzvetan Todorov, les catégories du récit littéraire, p 133.

3 Ibid, p133, 134.

3. الإعاقة: وتقابل المساعدة التي يحققها حافز المشاركة.[1]

رغم ذلك فإن حافز الجهر يكون عادة رهين حافز الرغبة أو الإكراه، فهو فعل أكثر من كونه حافزا، والإعاقة كذلك هي سلوك رهين للرغبة عادة وهو متعلق بالشر، وبالتالي يمكن اعتماد المحفز الأساسي، وهو الرغبة، وهي إما سلوك خير أو شرير، أو يمكن اعتبارها محفزات ثانوية خاضعة لنشاط تحفيزي أساسي كما أوضحنا، فيكون المحفز إما الحب أو الكراهية، والمساعدة أو الإعاقة تكون رهينة حافز الرغبة وبالتالي يمكن الحديث عنها كسلوك أكثر من كونها حافزا.

هذا وبالنسبة إلى دراسة الرواية باعتبارها حكاية؛ أما الدراسة السردية للعمل الروائي من حيث هو قول؛ فإنها ترتكز أساسا على ثلاث مقولات هي:

1. زمن القص (temps du récit) : ويعنى بثلاث مقولات أساسية هي: الترتيب، والمدة، والتواتر.
2. هيئة القص، أو الصيغة: (modes du récit)، والمقولة الأساسية هنا هي الرؤية السردية.
3. نمط القص، أو الصوت (la voix)، ويركز اهتمامه على أسلوب تقديم الأحداث.[2]

ويقصد بهيئة القص العلاقة بين الراوي وما يرويه، وعلاقته بمن يروي عنهم، والمقصود بالنمط هو مستوى الأسلوب، أو دراسة الصياغة اللغوية، أو الكيفية اللغوية التي يجسد من خلالها العمل السردي.

---

1 يمنى العيد، مرجع سابق، ص 53.

2 Gérard Genette, figures III, Ed. Seuil, Paris, 1972. لم نشر إلى صفحة محددة لأن هذه العناصر هي المكونات الأساسية الموزعة على كامل الكتاب.

ويجرنا الحديث عن الدراسة السردية للرواية أيضا إلى البحث في أنماطها، لأن البحث في أنماطها وتقسيم الأنواع يسهل نوعا ما الدراسة، خاصة وأن هناك من تحدث عن هذه الأنماط متجاوزا عن الحديث عن الفرق بينها وبين الدراما كما فعل فورستر E M Forster.[1]

لقد تحدث ادوين موير Edwin Muir من خلال دراسته لبعض النماذج الروائية عن أنماط شكلية للرواية كما يلي:

1. رواية الحدث:[2] وأهم خصائصها أن العلاقات تكون فيها تراكمية أكثر منها سببية وتقل فيها أهمية الشخصية بالمقارنة مع الحدث، فالروائي يسعى إلى إثارة القارئ وإمتاعه، وبالتالي يكون تركيزه على الحدث فتفهم علاقات الشخصيات من خلال الحدث مباشرة لا من خلال تقديم السارد لها.

2. رواية الشخصية:[3] يكون تركيز الروائي على الشخصيات أكثر، وعادة ما تكون شخصيات هذا النمط ثابتة لا تتغير، أي أنها شخصيات مسطحة.

3. الرواية الدرامية:[4] وتتوازن فيها قيمة الشخصية مع قيمة الحدث، بحيث تقوم الحبكة على أساسهما معا، والأحداث فيها خاضعة لمبدأ السببية.

4. الرواية التسجيلية:[5] وفيها تداخل بين طريقة السرد في رواية الحدث والرواية الدرامية.

إذن، فالرؤية السردية في الأنواع الأربعة متلفة تماما، ففي نوع ما نجد سيطرة للوصف الخارجي وبالتالي قد يغلب على السارد الاهتمام بجزئيات المكان والوصف الخارجي للشخصيات،

---

1 حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 2000، ص15.

2 م. ن، ص 17.

3 م. ن، ص ن.

4 م. ن، ص 18.

5 م. ن، ص ن.

وربما تطرق إلى الأعماق النفسية لها، وقد يكون العمل سردا للأحداث بغرض إثارة القارئ والتأثير فيه.

إن هذه الأنماط ليست شرطا واجبا على الروائي، بل هي وصف للمدونة الروائية المتوفرة في حينها، ومحاولة نظرية لتقسيم الأنماط الروائية من وحيث مدارات اهتماماتها. أما أغلب الدارسين للرواية فيدرسونها انطلاقا من التقسيم الثنائي: مستوى المحكي كحكاية، ومستوى المحكي كخطاب، فاعتبار الرواية متنا حكائيا يركز على الوظائف والشخصيات، واعتبارها خطابا أو قولا فيركز على مقولة الزمن والصيغة والرؤية السردية، وهناك من يدرس مثلا مقولة الزمن في علاقتها بالمتن الحكائي وكذا مع مستوى الخطاب، فنجد مثلا سعيد يقطين في كتابه " تحليل الخطاب الروائي" يدرس زمن القصة وعلاقتها بزمن الخطاب، لأنه لا يمكن فهم زمن الخطاب إلا بمقارنته مع مقولة سابقة هي زمن القصة. من أجل ذلك، سنحاول الوقوف عند أهم قضايا السرد بشيء من التفصيل معتمدين على الجمع والمقارنة بين مختلف المقولات والرؤى، مبتدئين بمفهوم السرد وعلاقته بالسرديات.

2. مفهوم السرد والسرديات:

لما كان المفهوم اللغوي للسرد لا يقدم شيئا كثيرا لهذه الدراسة، فإننا سنحاول ولوج الموضوع من باب المفهوم الاصطلاحي، رغم الاختلاف الحاصل في هذا المفهوم بين الدارسين، خاصة إذا تحدثنا عن العلاقة بينه وبين السرديات، وقد ربطنا بين المصطلحين في العنوان لوجود علاقة وطيدة بين المصطلحين، خاصة وأن بعض الدارسين ينطلقون من كون السرديات هي العلم الذي يدرس السرد كما يقول سعيد يقطين:

" لكن هذا التعريف الذي يقدمه المشتغلون بالسرديات، ويعترفون به، في الوطن العربي، يولونه ظهرهم حين يشتغلون بها سواء على المستوى النظري أو التطبيقي"[1]

وهذا الرأي يطلقه سعيد يقطين دفاعا عن علمية السرديات، وقد ركز على ضرورتين هما: علمية السرديات وتعميق المعرفة السردية، والتي تتولد عن الاعتراف بعلمية السرديات تفاديا للسطحية كما يقول:

"إن هذا العمق المعرفي السردي يجنبنا السطحية والتبسيط والاختزال.

ويدفعنا امتلاك المعرفة الدقيقة إلى القدرة على التمييز بين الاجتهادات، ويمكننا مع الزمن إلى الإسهام في تطوير السرديات بناء على وعي ورؤية واضحين"[2]

إنه يدافع بشدة عن علمية السرد، ويدعو إلى تجاوز وضعية الفوضى التي يعاني منها التحليل السردي العربي، ومن أجل ذلك يدعو أيضا إلى التمييز بين السرديات والنقد السردي وبين الاجتهادات السردية.

وبالعودة إلى (ميكي بال) Mieke Bal فإننا نجدها تركز على جملة من المفاهيم التي تراها أساسية لتحديد علم السرد Narratologie، وهي العناصر المكونة للنص السردي، إذ تقول:

" سيتحدد مفهوم علم السرد بدقة، وهذه الدقة ستؤدي إلى تعريف عدد معتبر من المفاهيم المرتبة ترتيبا مؤقتا (provisoire)، وعمليا؛ ويتعلق الأمر بالمفاهيم الأساسية التي لا غنى عنها في

---

1 سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي – الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2012، ص17.

2 م. ن، ص ن.

تعريف السردية (narrativité). ومن جهة أخرى، سأقوم بتعريف بعض المفاهيم التي تشكل في مجملها: عناصر مكونة للنص السردي..."[1]

وتقصد أساسا: (علم السرد، النص، الحكي « récit » ، القصة ، « Histoire » ، السرد)، إضافة إلى مفاهيم أخرى تندرج تحت هذه المفاهيم الأربعة، وهي مترجمة ومبسوطة في كتاب (السرديات والتحليل السردي لسعيد يقطين)، والذي أريد أن أنبه له، ولم يتطرق له يقطين هو ترجمة كلمة « Histoire » بمصطلح (قصة) وليس مصطلح (تاريخ) مثلا، وهذا يحيلنا على خيارات (ميكي بال) نفسها، والتي تذكرها في هوامش المدخل حيث ترى أن معاني مصطلح « Histoire »، تقريبا هي:

" « Fable » و « Action »، و « Intrigue » و « Plot »، لكن اختيار مصطلح « Histoire » ليس محض استلاب؛ بل كان خيارا يقترب من آراء جينيت"[2].

وهنا تنبيه لما لمشكلة المصطلحات وخياراتها من عمق حتى عند دارسي السرديات من الرواد.

إن علم السرد عندها هو:

" العلم الذي يبحث في تشكيل نظرية النصوص السردية ضمن مجال سرديتها"[3]

ورغم أنها حددت هذا المفهوم، إلا أنها تتحدث عن نوعين من علم السرد: علم السرد العام، وعلم السرد الأدبي، " فعلم السرد العام يعنى بقوانين علم النص، أما علم السرد الأدبي فمجاله علم الأدب العام"[1].

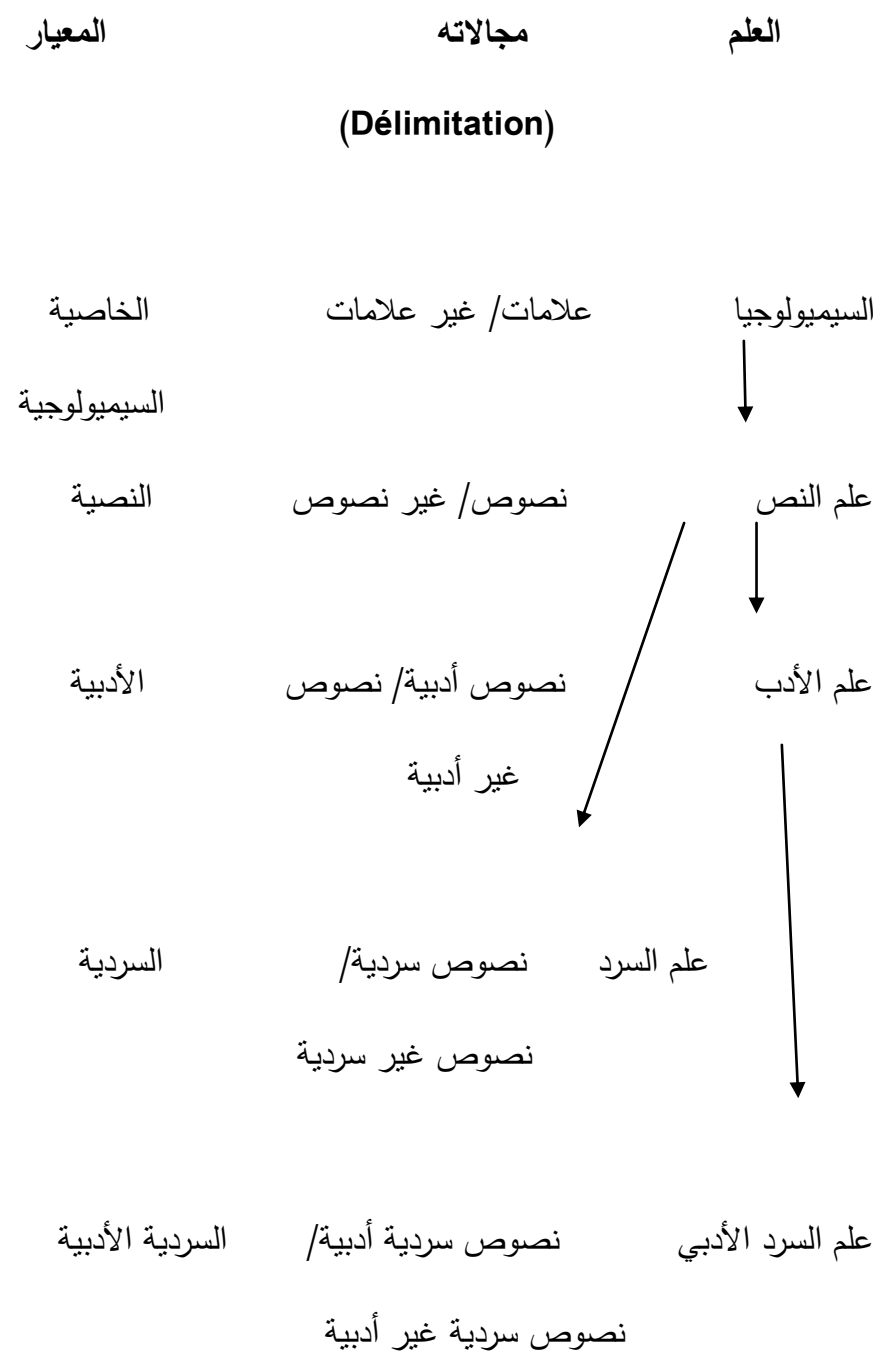
---

1 Mieke BAL, Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes), H E S Publishers, Utrecht, 1984, p 01.

2 Ibid, p 16.

3 Ibid, p 04.

ويحدد الشكل التالي، موضع هذين العلمين بين علوم الأدب الأخرى:



شكل رقم: 01 يمثل العلاقة بين علم السرد وعلم السرد الأدبي

1 Ibid, p 13.

ينقسم إذن علم النص إلى: علم الأدب وعلم السرد (العام)؛ أما علم السرد الأدبي فهو جزء من علم الأدب؛ فيكون مجال علم السرد هو النصوص من منطلق معيار سرديتها؛ أما علم السرد الأدبي فيعنى بالنصوص السردية بشكل عام للتمييز بين ما هو سرد وما هو غير ذلك، والثاني يعنى بكل ما هو سردي للتمييز بين السردية الأدبية والسردية غير الأدبية.

وقبل التفصيل وجب التطرق لمفهوم السرد منفصلا كما ورد لدى جملة من النقاد والدارسين كما يلي:

2-1 مفهوم السرد:

يرى والاس مارتن Wallace Martin أن أضيق تعريف للسرد يساويه بالخلاصة أو الإخبار[1]، ولكن مشكلة هذا التعريف أنه فضفاض ويمكن أن تدخل تحته مجموعة كبيرة من المسرودات والتي تخرج عن مجال الإبداع الروائي.

هناك تعريف آخر أكثر تحديدا وهو:" نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول، سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تخييليا، وسواء تم التداول شفاها أو كتابة"[2]

ويتبين لسعيد يقطين – من خلال هذا التعريف الذي ، ربما، استلهمه من مقولة لرولان بارث سنأتي على ذكرها لاحقا – أن السرد حاضر أيضا بقوة في مجالس العرب وأسمارهم، إذ أن العرب كما يقول:

"ينتجون السرد ويتداولون كل ما يتصل به، أو يندرج في إطاره من أخبار وحكايات وقصص وسير، ومقامات..."[3]

---

1 والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر.حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، د ط، القاهرة، 1998، ص 163.

2 سعيد يقطين، السرد العربي : مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2006، ص 72.

3 م. ن، ص 70.

إن رؤية يقطين هذه هي محاولة لإعطاء الموروث السردي العربي مكانة في الساحة النقدية عموما، وليفند من خلال ذلك مقولة أن الشعر ديوان العرب وحده، ليقول بأن السرد جزء من هذا الموروث.

إن السرد عند يقطين هو استحضار وتخييل، سواء تم مشافهة مثل مسامرات العرب، أم تم ذلك كتابة مثل بعض السير والمقامات التي دونت قديما، ويمضي في هذا السياق ليطرح سؤالا عن جدوى العناية بالسرد القديم، ويقدم لأجل ذلك مبررات أهمها وجوب العودة إلى التراث الإنساني وإعادة البحث فيه لفهم هذا التراث من خلال التصورات والرؤى والتطلعات الحديثة، لأن دراسة السرد عنده تبحث أولا في الخصائص السردية المشتركة قبل البحث في خصوصيات السردية العربية، فهي انطلاق من العام إلى الخاص.

وهناك من يساوي بين السرد والقص فيقول:

" السرد أو القص هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشمل السرد على سبيل التوسع مجمل الظروف المكانية والزمنية، الواقعية والخيالية التي تحيط به.فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة"[1]

من خلال هذا التعريف يمكن الوقوف على عناصر السرد الرئيسة فيه: الراوي، والمروي له، والخطاب، والمقصود بالخطاب هنا هو الصيغة التعبيرية اللغوية التي ينقل بها المحكي، سواء كان هذا المحكي واقعيا أم خياليا؛ فهو إذن: استحضار لغوي لحدث غائب مهما كانت طبيعته، مسندا إلى ظروفه الزمنية والمكانية.

---

1 لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، لبنان، 2002، ص 105.

إلا أن المشكل في هذا التعريف، وفي سابقيه أنه يُدخل ضمن السرد جميع السرود الواقعية والخيالية وحتى التواصلية، ونحن بصدد الحديث عن الأحداث التخييلية، أو على الأقل تلك السرود التي لا تكون واقعية تماما، بل قد تخلط الأحداث الواقعية بالتخييلية لغرض إبداعي جمالي.

ويواصل الناقد تعريف السرد ليوضح لنا العلاقة التي تربط الراوي بالمروي له فيقول:

" وتنعقد العلاقة بين الراوي والمروي له في السرد من خلال الأسئلة المباشرة أو غير المباشرة التي يطرحها الأول ليضمن حسن متابعة الثاني لحكايته، أو يطرحها الإثني (Ethnologue) حين يواجه ما يستغربه أو لا يوافق منطقه من كلام الأول، ويشرك الراوي أحيانا شخصيات الرواية في السرد... فالسرد هو الخيارات التقنية (والإبداعية) التي يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية."[1]

يبدو هذا التعريف وكأنه يتضمن فقط السرد التفاعلي المباشر ولا يشمل جميع أنواع المسرودات، ويستمر الناقد في الصفحة ذاتها معرفا السرد على أساس كونه صيغة من صيغ الخطاب وظيفتها وصف سير الحدث كفعل في الزمن، وهو عنده، وبهذا المعنى، لا يمكن حصره في نوع أدبي وحيد، ولا في الأدب وحده، فهو موجود في كتب التاريخ، وفي محاضر قضايا التحقيق، وفي كتب الكيمياء وغيرها.

لذلك، والحال هذه وجب علينا التمييز بين مختلف المجالات السردية. أقول مجالات، ولا أقول أنواعا، لأن مصطلح أنواع دال في العادة على أنواع السرد بحسب العلاقة بين زمن السرد وزمن الحدث، والذي يهمنا هو مجال السرد الروائي التخييلي، أما السرد الذي يصف الأحداث كما هي في الواقع فهو سرد عام يمكن أن نجده في محاضر قضايا التحقيق والحكايات التاريخية وغيرها، والسرد الذي يعنى باستحضار أحداث متخيلة في قالب قصصي فني وإن استند على شيء

---

1 م. ن، ص ن.

من الواقع، وهو مجال يخالف مجالات سرود أخرى، كالسرد الذي يتم من خلاله نقل الواقع والمشاهدة نقلا أمينا، كوصف شاهد في محكمة لتفاصيل جريمة ما، فهو وصف استرجاعي يعين الزمان والمكان والشخصيات والأحداث بدقة، ورغم أن الغاية منه هو وصف الحقائق والأحداث كما جرت في الواقع إلا أن هذا النوع أيضا لا يمكن أن يسلم من التخييل، كأن يكون الشاهد شاهد زور مخفيا ومحرفا لبعض الأحداث ومضيفا لأحداث أخرى لم تحدث أبدا، والأمر ذاته إذا عدنا للتوثيق التاريخي للأحداث فرغم أن الغاية هي تدوين التاريخ كما هو إلا أن هذا المجال من مجالات السرد قد تدخله الإضافات لأي سبب كان. إذن فكل عملية سردية، ومهما كان مجالها معرضة للإضافة من قبل السارد.

فالسرد إذن في معظمه، إما تخييلي ممزوج بالواقع الحادث أو ممكن الحدوث، أو سرد الوقائع مع إضافة أحداث متخيلة من قبل السارد، ورغم ذلك فإن ما يهمنا في هذا السياق هو النوع الأول، والذي ينقسم بحسب العلاقة بين زمن السرد وزمن الحدث إلى أربعة أنواع كما سيأتي.

ويرى حميد لحمداني أن السرد هو طريقة تقديم القصة، ويحدد مفهومه في قوله:

" يقوم الحكي على دعامتين أساسيتين:

أولهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة.

وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي"[1]

1 حميد لحمداني، م س، ص 45.

فالسرد عنده هو طريقة تقديم القصة، فهو متعلق بالخطاب أكثر من تعلقه بالقصة، وهو مصطلح جزئي لعملية تسمى الحكي، فالحكي هو (سرد زائد قصة) أو (خطاب زائد حدث)، فهو مضمون يقدم من خلال عملية إنتاج لغوية تدعى سردا.

أما إذا عدنا إلى رولان بارت Roland Barthes الذي يجعل من السرد فعلا حاضرا في جميع الأشكال الأدبية وغير الأدبية، ومتعلقا باللغة أو بغيرها، فإننا نجده يقول عن السرد أنه:

" يمكن أن يكون محمولا عن طريق اللغة سواء بشقيها المكتوب أم الشفوي، أو بواسطة الصورة: ثابتة أم متحركة، وبواسطة الحركة أو المزج المنتظم لكل هذه الأجزاء التي يمكن أن تشكل لنا سردا. وهو حاضر في الأسطورة والخرافة والحكاية على لسان الحيوان « Fable » والقصة والرواية والملحمة والتاريخ والتراجيديا والمأساة والملهاة، والمسرح الإيمائي (أو المسرح الصامت) « Pantomime » واللوحة الفنية..."[1]

فالسرد يشمل جميع أنواع الخطاب ، حسب بارت، بل ويتجاوزها إلى الفن التشكيلي، إذ يقول تتمة للقول السابق:

" ولنتأمل (لوحة القديسة أورسولا للفنان كارباكتشيو)، والواجهة الزجاجية والسينما، والهزليات، والعمل المنوع والمحادثة، وأكثر من ذلك أشكال غير منتهية تقريبا. والسرد حاضر في

---

1 Roland Barthes, Analyse structurale du récit, in Poétique du récit, Ed. Seuil, Paris, 2009, p 07.

راجع أيضا: رولان بارث، النقد البنوي للحكاية، تر. أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1988، ص 89.

جميع الأزمنة وفي كل الأماكن والمجتمعات، إنه يبدأ مع بداية التاريخ الإنساني نفسه، فلا يوجد أبدا، في أي مكان كان، شعب دون سرد "[1]

هكذا يوسع بارت في مفهوم السرد ويؤكد على وجوده في كل الأزمنة وكل الأمكنة، وفي كل المجتمعات، فالسرد ظاهرة إنسانية وجدت في كل الحضارات والثقافات.

لكن، يبدو أن مقولة بارت هذه لا تتناسب مع تصورات بعضهم، إذ يرى جوناثان راي* أن مفهوم السرد الموسع بهذا الشكل هو إجحاف في حق السرد، وهو إن لم يكن ينتقد بارت على وجه التحديد، ولكن السياق يتضمن ذلك بشكل يكاد يكون مباشرا، إذ يقول:

" إن القول بأن الفلسفة تماثل السرد وتشبهه، أو ربما تكون شكلا من أشكاله يبدو عرضة للاتهام بكونه تحصيل حاصل مبتذل: ففي معاجم بعض الناس بلغت كلمة (سرد) من الخصوبة ما صار يصعب فيه القول بوجود شيء لا تصح عليه، من القصائد الغنائية حتى البراهين المنطقية... سأستعمل كلمة (سرد) بمعنى أكثر تحديدا من المعنى الذي استعمله بها ريكور ومترجموه..."[2]

ويقصد هنا إلى محاولة حصر السرد في أشكال ثلاث هي:

" الملحمة والرومانس والدراما"[3]

فجوهر السرد عنده، يتمثل في كونه مرويا، أي أن هناك راو ومستمع مدعو إلى التخيل، وما يتخيله ليس مفصولا تماما عن الشخص الذي يروي.

---

1 Ibid, p 07.

* ج. راي: معيد في الفلسفة وتاريخ الأفكار، لندن، له من الكتب: فلاسفة البلوريتاريا 1984، وحكايات فلسفية 1987.

2 جوناثان راي، السرد والتجربة الفلسفية، ضمن كتاب: الوجود والزمان والسرد(فلسفة بول ريكور)، تر. سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1999، ص 116.

3 م ن ، ص 117.

هذا، وهناك من يقابل السرد مع القصة، فالسرد متعلق بالمبنى الحكائي والقصة متعلقة بالمتن الحكائي، وباعتبار أن الأول متعلق بالأحداث والشخصيات والثاني متعلق بتنظيم تلك الأحداث في نسق خاص وبكيفية خاصة من خلال سارد يتوجه به إلى مسرود له. ودراسة القصة بوصفها متنا حكائيا تعني دراسة مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، وبالتالي لا تخرج الدراسة عن محورين أساسيين، أولهما متعلق فقط بالأحداث، والثاني بالشخصيات التي تحرك الحدث، وقد عمل بروب Vladimir Propp على إهمال الشخصيات واعتبرها ثانوية، أو توابع للوظائف، التي تمثل العناصر الثابتة والأساسية في القصة كما نرى من خلال قوله:

" وهكذا تمثل وظائف الشخصيات الأجزاء الأساسية في القصة. وهذه الوظائف هي ما ينبغي علينا عزله.

لهذا الغرض، وجب تعريف الوظائف، وهذا التعريف يجب أن يكون محصلة لانشغالين اثنين: أولا، لا يجب أن نعطي اعتبارا للشخصيات المنفذة، ففي معظم الحالات سنسمي الوظيفة باسم الفعل كـ (الخطر، الاستجواب، الهرب... وغيرها)، ثم إن الفعل لا يعرف خارج إطار السرد"[1].

ومن هنا، يتبين أن لهذه الوظائف القيمة المركزية داخل المحكي، فلا نسأل عمن فعل الفعل، ولا كيف قام به، إلا باعتبار هذه الأسئلة توابع للمبحث الأهم وهو مبحث الوظائف الذي يكون كما في القول السابق محصلة انشغالين اثنين:

- إهمال الشخصيات أثناء عملية تحديد الوظائف.
- تسمية الوظيفة باسم يعبر عن الفعل.

---

1 Vladimir Propp, Morphologie du conte, Ed. Seuil, Paris, 2015, p 30. (Traductions du russe de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn).

وبالتالي يمكن أن نستنتج أيضا، أن السرد عند بروب هو عملية تتالي جملة من الوظائف التي تقوم بها الشخصيات التي تكون تابعة لها.

2.2 مفهوم السردية:

المشكلة الآن، هل مصطلح السردية هو ترجمة لمصطلح « Narratologie » أم مصطلح « Narrativité »؟

لذلك فإن ما سنقوم به في هذا المبحث هو تحديد مختلف التعريفات التي يتداخل فيها المصطلحان، غير أن ما أريد الوقوف عنده وإثباته، هو الفصل بين المصطلحين لتكون السردية في الأخير خاصية، وعلم السرد هو الذي يعنى بالخاصية السردية في القصص عامة والنص الروائي خاصة. على النحو الموضح في الشكل رقم 01، والمأخوذ عن (ميكي بال). وهذا لا يكون جليا إلا إذا تطرقنا إلى هذا المصطلح من خلال الاختلاف الحاصل، والذي ينظر لها من جهة على أساس كونها علما، ومن جهة أخرى ينظر لها على كونها خاصية أو معيار « Critère » نقيم من خلاله الأعمال إذا كانت سردية أم غير ذلك.

ففي "معجم مصطلحات نقد الرواية" الذي سنأخذ عنه لاحقا، نجد أن السردية هي ترجمة لمصطلح « Narratologie »، وهذا مخالف لما يعتمده، مثلا، سعيد يقطين حين يترجم لـ (م. بال): السرديات « Narratologie »، والسردية « Narrativité »

نجد مصطلح السردية، عند قريماس A.J Greimas تعني:

" ... اقتحام اللامتواصل للطولية الخطابية في حياة أو قصة أو فرد أو ثقافة. إن هذا الاقتحام يقوم بمفصلة هذه الطولية إلى حالات منفصلة..."[1]

يقرر هذا التعريف بأن السردية هي عملية كسر خطية الخطاب الحكائي ومفصلته إلى أجزاء يقدم بعضها ويؤخر البعض الآخر. وقد يكون هذا لغاية فنية جمالية كما قد يكون لغرض توضيح رؤية ما. فالسردية هي عملية ناتجة عن تدخل السارد في ترتيب أجزاء المسرود، وفي هذا التعريف إشارة لعمليتين بارزتين تلازمان أي عمل روائي هما القطع والاختيار أو الحذف والإثبات. وهذا أمر طبيعي في أي مسرود مهما كان نوعه، لأنه يستحيل على أي سارد، مهما كان غرضه، أن يصوغ حكاية خيالية أو يعيد صياغة الواقع دون أن يحذف ويقدم ويؤخر حسب رؤيته الخاصة.

وتعرف السردية « Narratology, Narratologie » أيضا في معجم مصطلحات نقد الرواية كما يلي:

" السردية أو السرديات، ربما المصطلح الأول أفضل تعبيرا، لأن السردية لا تعني علم نوع واحد من أنواع السرد، بل علم السرد بما هو مختلف عن سواه (كالمسرحية والقصيدة) وبما هو مؤتلف فيه ومطرد في بناء نصوصه.

السردية أو علم السرد. لم تتحول السردية إلى علم بالمعنى الصحيح بسبب الاختلاف في تحديد طبيعة النص السردي من جهة، وتعدد نظريات تحليل السرد من جهة أخرى. فهناك نظريات سردية متعددة ومختلفة في الموضوع والمنهج، ولكن التيارين الرئيسيين المعاصرين المتنافسين في السردية هما: الشعرية السردية والسيمياء السردية"[2]

---

1 سعيد بنكراد، سيميولوجيا الشخصية السردية (رواية "الشراع والعاصفة" لحنا مينة نموذجا)، مجدلاوي، ط1، عمان، 3002، ص 170.

2 لطيف زيتوني، م س، ص 107-108.

نلاحظ كيف يتم الخلط بين العملية الموصوفة بـ : (السردية)، وعلم السرد الذي يعنى بدراستها كخاصية أو كمعيار كما ذكرنا، وما يؤكد ما نذهب إليه الآن قول جيرالد برنس Gerald Prince:

"... نظرية السرد المستوحاة من البنيوية، وعلم السرد يدرس طبيعة وشكل ووظيفة السرد (بصرف النظر عن الوسيط أو الميديا المعروضة) كما يحاول أن يحدد القدرة السردية، وبصفة خاصة فإنه يقوم بتحديد السمة المشتركة بين أشكال السرد... وكذلك ما يجعلهم مختلفين عن بعضهم البعض، ويشرح السبب في القدرة على إنتاجهم وفهمهم. والمصطلح سكه تودوروف"[1]

هذا بالنسبة إلى علم السرد « Narratologie » أما حين يتحدث عن« Narrativité » فإن المترجم يسميها الخصائص السردية، ويعرفها ج. برنس على النحو التالي:

" مجموعة السمات التي تميز السرد وتفرق بينه وبين اللاسرد، السمات الشكلية والسياقية التي تجعل من السرد سردا.

ودرجة الخاصية السردية التي يصل إليها سرد ما تعتمد جزئيا على المدى الذي يحقق فيه هذا السرد رغبة المتلقي في تقديم عرض زمني متكامل..."[2]

ويبدو أن هذا التعريف يتطابق مع ما رأيناه من كلام (ميكي بال)، فالذي عليه الأمر حسبنا، هو أن السردية خاصية أما علم السرد فهو العلم الذي يدرس هذه الخاصية ضمن المجالات الموجودة فيها ومن هنا يمكن القول أن هناك فرقا واضحا بين علم السرد وبين الخاصية السردية.

أما عن علم السرد فإننا نجد له تحديدا آخر عند (برنار فاليت) في قوله:

---

1 جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر. عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003، ص 157

2 م ن، ص 156.

"... هو نوع من "الشعرية المقيدة" المختصة بالظاهرة الروائية وحدها، فأنساق التبئير (من يرى؟ من يتكلم؟) ونمذجة المونولوجات الداخلية مثلا هما من اختصاص علم السرد... إن علم السرد يسعى إلى أن يكون نسقيا. وهو ككل نسق يفرط في التنظير..."[1]

فهو إذن علم خاص بالرواية متعلق بها، أما باقي أنواع الحكي خارج إطار العمل القصصي الفني فهو خارج دائرة اهتمام علم السرد.

3.2. السردية العربية:

أما إذا نظرنا في كتاب السردية العربية الحديثة لعبد الله إبراهيم، فإننا نجده يصف مصطلح السردية بالظاهرة في قوله:

" انبثقت السردية العربية الحديثة بوصفها ظاهرة أدبية– ثقافية من خضم التفاعلات المحتدمة بين المرجعيات والنصوص والأنواع الأدبية، فهي الثمرة التي انتهت إليها حركة التمازج التي قامت بين الرصيد السردي التقليدي، ومؤثرات ثقافية جديدة..."[2]

إذن فهو يعتبر السردية ظاهرة، والظاهرة خلاف العلم. وهو يتحدث عن السردية العربية الحديثة ويعتبرها نتيجة تمازج وتراكم الرصيد السردي التقليدي مع المؤثرات الثقافية الجديدة، فالسردية ظاهرة قديمة تتغير خصائصها بتغير الظروف الثقافية والاجتماعية للمجتمع الذي تظهر فيه.

إن مشكلة المصطلح الوحيد الذي يطلق على محمولين دلاليين مختلفين تولد جملة من المشكلات المعرفية، لذا يمكن الفصل الاصطلاحي مادام هناك فصل مفهومي فإذا اعتبرنا أن السردية ظاهرة فإنه يتحتم علينا استخدام مصطلح علم السرد الذي يدرس هذه الظاهرة تفاديا لهذه

---

1 برنار فاليط، النص الروائي – تقنيات ومناهج، تر. رشيد بنجدو، المجلس الأعلى للثقافة، د ط، مصر، 1999، ص 100.

2 عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2003، ص 07.

الازدواجية و تجنبا للخلط في المصطلحات والمفاهيم، فتكون السردية ظاهرة أدبية تتجلى أكثر ما تتجلى في الرواية والقصة، وعلم السرد هو الذي يدرس السرد كفعل كلامي، والسردية كظاهرة أدبية.

والسؤال الذي يمكن أن نطرحه الآن هو: ما هو دور وحدود السارد في العملية السردية؟

3. السارد Narrateur

السارد في العربية هو اسم الفاعل من الفعل سرد، أي هو الذي يقوم بالسرد، وهذا بديهي، وبالتالي تكمن الإشكالية في مفهومه داخل الرواية ودوره.

ويتحدد السارد حسب معرفته وبحسب انتمائه وعدم انتمائه للعالم الذي يسرد لنا عنه، وكذلك في علاقته بالمؤلف. ولتبسيط هذه الرؤية نأخذ تعريف له من عدة أوجه، ونبدأ من جيرالد برنس حين يقول:

"... وفي سرد ما قد يكون هناك عدة ساردين يتحدثون لعدة مسرودين لهم أو لمسرود له واحد بذاته.

والسارد قد يكون في الغالب ظاهرا وعلى جانب من المعرفة وعليما بكل شيء وواعيا وموثوقا به... ويمكن أن لا ينتمي إلى عالم الحكي أو يكون جزءا منه وفضلا عن ذلك فإنه يمكن أن يكون من خارج المادة المحكية أو واحدا من شخصياتها..."[1]

وفي السياق نفسه يؤكد أيضا أنه لا يجب الخلط بينه وبين المؤلف، هذا الأخير لا يشكل أبدا عنصرا سرديا، وسيتضح الأمر أكثر أثناء بحثنا في العنصر الموالي أي في مشكلة التبئير.

---

1 جيرالد برنس، م س، ص 158. (بتصرف)

4. زاوية الرؤية (أشكال التبئير)

في البداية علينا أولا التطرق لمفهوم واين بوث Wayne C Booth لزاوية الرؤية من خلال قوله:

" وجهة النظر، هي بمعنى من المعاني، تقنية أو وسيلة للوصول إلى أهداف عميقة... أو هي، إذن، وسيلة تستخدم للتأثير في الجمهور"[1]

ويعلق حميد لحميداني على قوله قائلا:

" ويتبين لنا من خلال هذا التعريف أن زاوية الرؤية عند الراوي، هي متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة. وأن الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي"[2]

إن كون زاوية الرؤية متعلقة بغايات الروائي، فإن السارد، وفق هذا المفهوم، ما هو إلا وسيط سلبي يستخدمه الروائي لتمرير رسالة أو لتحقيق غاياته من خلال ما يسرده على لسانه. وفي هذا السياق، يمكن الحديث أيضا عن رؤية توماتشفسكي Tomachevski الذي يميز بين نمطين من السرد : ذاتي وموضوعي، كما يلي:

"... سرد موضوعي « Objectif » وسرد ذاتي « Subjectif »، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال؛ أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه"[3]

---

1 Wayne C Booth, Distance et point de vue, in Poétique du récit, p 87.

2 حميد لحمداني، م. س، ص 46.

3 يوريس توماشفسكي، نظرية الأغراض، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، تر. إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1982، ص 189.

الذي نلاحظه في مقال توماشفسكي هو اهتمامه بوعي الكاتب في علاقته مع الصورة التي يتمثل بها القارئ، رغم أن هذا الحضور للكاتب يتنافى مع مبادئ الشكلانيين الروس الذين حاولوا اعتبار أن المؤلف الحقيقي أو الكاتب هو تماما خارج إطار السردية بشكل عام، رغم ذلك فإنني لاحظت حضوره حتى عند ميك بال، وجونات، ورولان بارت نفسه وإن كان يعتبره ميتا، إلا أنه في أكثر من موضع يعترف بسطوته. وسأكتفي هنا بمثالين: واحد وهو قول بارت نفسه:

" إنه على الرغم من أن إمبراطورية المؤلف لا تزال عظيمة السطوة (لم يكن عمل النقد الجديد في الغالب سوى تعضيد لها)، فمن البديهي أن بعض الكتاب، قد حاول، منذ أمد بعيد،لا أن يزلزلها. ولقد كان ملارميه هو أول من رأى في فرنسا، وتنبأ بضرورة وضع اللغة نفسها مكان ذلك الذي اعتبر، إلى هذا الوقت، مالكا لها. فاللغة بالنسبة إليه، كما هي الحال بالنسبة إلينا، هي التي تتكلم وليس المؤلف"[1]

والثاني هو قول (ميشال بيتور) Michel Butor:

" إن الراوي، في روايته، لا يعتبر ضميرا متكلما محضا، وليس هو الكاتب بذاته، فيجب إذن ألا نخلط بين روبنسون وديفو، أو بين مارسيل وبروست. فالراوي هو نفسه شخص وهمي، ولكنه بين هذه الجماعة من الأشخاص الوهميين– وكلهم يعتبرون، بالطبع، من ضمائر الغائب– يمثل الكاتب وشخصه، وينبغي لنا أن لا ننسى أنه يمثل القارئ، كذلك، كما يمثل بدقة فائقة وجهة النظر التي يدعو إليها الكاتب..."[2]

يبدو جليا أن هؤلاء النقاد لم يستطيعوا فعلا تناسي دور الكاتب في الأعمال السردية، رغم الرغبة الجامحة لقتله، هذا القتل الذي اتخذ مشروعيته الأولى من مقولة الفيلسوف الألماني نتشة في

---

1 رولان بارث، نقد وحقيقة، تر. منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب –سورية، 1994، ص 17.

2 ميشال بيتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر. فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1971.

كتابه هكذا تكلم زردشت، ثم من مقولة الناقد الفرنسي بارث حين نادى بموت المؤلف في أكثر من موضع، بل له مقال أو شبه مقدمة في كتابه نقد وحقيقة تحمل شعار" موت المؤلف"[1] عنوانا لها.

نعود إلى السارد في النمط الأول (الموضوعي) ونقول أنه يعرف كل شيء ويقدمه بطريقة حيادية، ويترك حق الفهم والتأويل للمتلقي، وهذا النمط موجود، كما يرى أصحاب هذه الرؤية، في الرواية الواقعية والتي يقدم فيها السارد جميع التفاصيل ويترك لنا حق اتخاذ الموقف الذي نراه مناسبا؛ أما في النمط الثاني (الذاتي) فإن هناك دعوة لتوحيد الفهم لدى المتلقين ليطابق رؤية السارد وهو نموذج الروايات الرومانسية أو الروايات ذات البطل الإشكالي[2]

ولكي تتضح الرؤية أكثر علينا أن نتطرق بشيء من التفصيل لمفهوم الرؤية عند تودوروف:

1.4. الرؤية السردية عند جون بويون وتودوروف:

في مقال لتودوروف بعنوان(les catégories du récit littéraire) أو فئات الحكي الأدبي، يتطرق فيه إلى زاوية الرؤية معتمدا على ما قدمه سلفه جون بويون Jean Pouillon حيث يوضح ذلك قائلا:

" لقد اقترح ج. بويون تصنيفا لمظاهر (aspects) الحكي، وهو ما نستحضره هنا مع تغييرات طفيفة..."[3]

يصرح تودوروف أنه أدخل تعديلات طفيفة على ما اقترحه بويون، حيث قسم وجهة النظر إلى ثلاثة أنواع رئيسية هي:

أ- سارد > الشخصية الحكائية (الرؤية من خلف) [1] (La vision « par derrière »)

---

1 رولان بارث، نقد وحقيقة، م س، ص 15.

2 حميد لحميداني، م س، ص 47.

3 Tzvetan Todorov, les catégories du récit littéraire, p 147.

حيث تستخدم في السرد القديم غالبا، ويكون السارد عليما إلى أبعد حد بشخصياته، ويستخدم عادة في مثل هذا النوع من الحكي الضمير "هو"

ب- السارد= الشخصية (الرؤية مع) [2] (La vision « Avec »)

في هذا النوع لا يقدم الراوي شيئا ولا يعلق على شيء، حتى بعد حدوث الحدث، فالراوي في هذه الحالة إما شاهد على الأحداث أو شخصية مشاركة في صناعة الحدث السردي للقصة.

ت- السارد < الشخصية (الرؤية من الخارج) [3] (La vision « du dehors »)

في هذه الحالة يقدم السارد ما يشاهده بعينه ليس إلا، والحكي الذي يتأسس على هذه الرؤية نادر بالمقارنة مع الحالتين الأولى والثانية.

والأمر بالنسبة لهذا الأمر واضح لا يحتاج إلى مزيد تفصيل، فقط ينبغي الإشارة هنا إلى أن هذه التقنيات ليست خاصة برواية محددة تلتزمها، فيجوز المزج في الرواية الواحدة بين أكثر من نوع.

وهذا التصنيف الثلاثي لبويون الذي اعتمده تودوروف كما هو عند سعيد يقطين، إذ يتحدث عن الرؤية السردية عند تودوروف قائلا:

" ليست إلا الإطار الأكثر تعميما، وإلا فيمكن التمييز ضمن كل منها بين أنواع فرعية، كما يمكن أن تتداخل أو تتعدد حول الحدث الواحد"[4]

---

1 Ibid, p 147.

2 Ibid, p 148.

3 Ibid, p 148.

4 سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 293.

غير أننا نجد عند بيرسي لوبوك تفصيلا في هذه المسألة عندما يفرق بين التقديم المشهدي للأحداث، أو ما أسماه بالعرض، وبين السرد الذي يكون من خلال سارد عالم. وهذا التمييز جاء في إطار علاقة السارد بالقصة، والذي يستنتج منه سعيد يقطين جملة من وجهات النظر كالتالي:

" 1- في التقديم البانورامي نجد الراوي مطلق المعرفة يتجاوز موضوعه ويلخصه للقارئ.

1- في التقديم المشهدي كما في الدرامي نجد الراوي غائبا والأحداث تقدم مباشرة للمتلقي.

2- في اللوحات، تتركز الأحداث إما على ذهن الراوي، أو إحدى الشخصيات"[1]

فيما يخص التقديم المشهدي فإنه يعني أنَّ تدخل الرّاوي في الأحداث منعدم، إذ يقدم لنا مجموعة من المشاهد المتتالية كما يراها من الخارج، وكأن الأحداث مصورة أمام القارئ في شكل تتابعي، أما في الحالة الثالثة فإن التقديم يتم عن طريق راو هو جزء من الأحداث أو أحد الشخصيات في العمل السردي.

وقد قدم جيرار جونات Gérard Genette تصورا جديدا بناءً على ما قدمه كل من بويون وتودوروف، وذلك بعد استبدال مصطلح الرؤية « point de vue » بمصطلح جديد هو التبئير « Focalisation »، والذي قسمه بدوره تقسيما ثلاثيا كما يلي:

"...النوع الأول ونجده عموما في الحكي الكلاسيكي ويسمى التبئير الصفر، أو اللاتبئير « non-focalisé ou à focalisation zéro » والثاني هو التبئير الداخلي سواء كان ثابتا أم متغيرا « variable » أم متعددا « multiple »... والثالث هو التبئير الخارجي، وقد شاع بين الحربين في روايات داشييل هامت (Dashiel Hammett) حيث كان البطل يتفاعل أمامنا دون أن نتمكن من التعرف على دواخل الشخصية..."[2]

---

1 م. ن، ص 286.

2 Gérard genette, figures III, pp 206-207.

فالحكي ذو التبئير الداخلي الثابت يقصد به حصر وجهة النظر في سارد وحيد، وبالتالي يضيق حقل الرؤية لينحصر في شخصية ساردة وفقط[1]

ويقصد بـ **المتعدد** أن الحدث الواحد يرويه أكثر من سارد " كما في روايات المراسلة، حيث يتم وصف الحدث ذاته انطلاقا من وجهات نظر متعددة حيث تتبادل الشخصيات الرسائل « personnages-épistoliers »"[2]؛ أما **المتنوع** فإنه عكس الثابت، ففي الثابت يكون السارد وحيدا، أما المتنوع فإن السرد فيه قد يبدأ مبأرا على شخصية ثم ينتقل إلى شخصية أخرى، وهكذا يتنوع التبئير وينتقل من بؤرة إلى أخرى، ويكون المركز دائما شخصية من داخل القصة، " كما في مدام بوفاري، حيث تمثل شخصيات البؤرة ابتداء من شخصية Charles ثم شخصية Emma ثم شارل من جديد بطريقة سريعة جدا ودون توقف"[3] .

فالتبئير متعلق بالسارد أو بالشخصيات محور القص، وليس بغيرها، ولما كان تركيز الحديث في كثير من الأحيان على شخصية ثم ينتقل إلى غيرها كان المبَأر متغيرا، أما في القصص القديمة والتي عادة ما تركز اهتمامها على شخصية بطلة تكون محور عملية القص كان التبئير فيها ثابتا، أو صفريا، إنه متعلق تحديدا بالسير خاصة، سواء كانت واقعية أم من نسج الخيال.

5. وظائف السارد

من خلال ما سبق نستخلص أن للسارد دورا فاعلا في العملية السردية ، مقدما ومؤخرا وموجها وفق رؤية سردية خاصة من خلال خمس وظائف حددها جينيت وهي: الوظيفة السردية

---

1 Ibid, pp 206-207.

2 Ibid, p 207.

3 Ibid, p 207.

المحضة، ووظيفة الإدارة، ووظيفة الوضع السردي، والانتباهية، أو وظيفة التواصل، وأخيرا وظيفة السارد الأيديولوجية.

كل هذه الوظائف يمكن أن تظهر وتختفي من نص سردي إلى آخر ما عدا الوظيفة السردية فهي حاضرة بالضرورة في جميع الأعمال السردية.

" ولا ينبغي تلقي هذا التوزيع إلى خمس وظائف بصفته جامعا مانعا، فليست أي من هذه المقولات خالصة تماما وغير متشاركة مع المقولات الأخرى، وليست أي منها(ما عدا المقولة الأولى أساسية) تماما"[1]

وفيما يلي شيء من التفصيل لهذه الوظائف:

1- الوظيفة السردية[2]: la fonction proprement narrative

لا يمكن، كما يرى جينيت، لأي سارد أن يحيد عنها دون أن يفقد صفة السارد، فالسارد يكتسب اسمه هذا من خلال قيامه بالوظيفة السردية.

2- وظيفة الإدارة[3]: la fonction de régie

السارد هو الذي يحرك ويدير وينظم المسرود ليأتي وفق رؤيته منسجما متناسقا، وكل عملية سردية ناجحة لا بد أن يكون السارد فيها قد أدى دورا تنظيميا جيدا وتنبثق هذه الوظيفة مما أسماه جورج بلان Georges Blin مؤشرات التنظيم [4] « indications de régie ».

---

1 Ibid, p 263.

2 Ibid, p 261.

3 Ibid, p 262.

4 Voir, Ibid, p 262.

3- وظيفة الوضع السردي[1]: la situation narrative

في هذه الوظيفة نجد المحركين هما: المسرود له (غائبا أم حاضرا أم متصورا) والسارد نفسه، وتحضر هذه الوظيفة عندما يسعى السارد إلى تحقيق تواصل بينه وبين المسرود له سواء كان حاضرا أم غائبا، وتكون عادة هذه الوظيفة سببا في تحقيق الوظيفة التواصلية.

4- الوظيفة التواصلية [2]: de communication

ويسميها جاكبسون الانتباهية [3] (émotive) يكون العنصر المهيمن في هذه الوظيفة هو المتلقي، وهي ناتجة عن إرادة السارد تحقيق التواصل مع المسرود له.

5- الوظيفة الأيديولوجية[4]: Idéologique

ستتضح هذه الوظيفة في الفصول التطبيقية من خلال ملاحظة حضور التأصيل الديني والتاريخي والفلسفي في الرواية موضوع الدراسة، ويسميها عبد الله إبراهيم بالوظيفة التأصيلية[5]، والسرد الذي يحقق هذه الوظيفة يدفع بالمتلقي إلى التمسك بما يشيد به السارد ويؤسس له ويدعمه. وسواء كانت الدعوة لتبني موقف، أو إثارة إشكالية ما ليطرحها للمتلقي الذي يتحفز بدوره ليفتح المجال لمناقشة القضايا التي يطرحها السارد، وهذا يفتح المجال لمناقشة قضية من قضايا نظرية الأدب وهي علاقة الأيديولوجية بالإبداع.

---

1 Ibid, p 262.

2 Ibid, p 262.

3 Voir, Ibid, p 262.

4 Ibid, p 263.

5 ينظر، عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1992، ص 150.

إن السارد يقدم لنا جملة من الأحداث المتعلقة بالزمان والمكان، وقد تكون مقدمة من قبل شخصية واحدة، كما قد يفتح السارد المجال أمام شخصيات أخرى لتعبر عن الأحداث أو عن ذواتها، مما يجعلنا نتساءل عن دور الشخصيات ضمن العمل السردي.

6. بناء الشخصيات السردية:

قبل الحديث عن بناء الشخصيات ووظائفها في العمل السردي وجب التطرق لمفهوم الشخصية.

1.6. مفهوم الشخصية:

إنه لن يفيدنا كثيرا البحث في المعاجم اللغوية عن معنى واشتقاق كلمة شخصية، لذلك كان لزاما معالجة المفهوم انطلاقا من آراء الباحثين في السردية أمثال هامون وبارث وغيرهما.

يقدم فيليب هامون Philippe Hamon أربع ملاحظات ترى أن الشخصية:[1]

أ- ليست حكرا على الميدان الأدبي.

ب- ليست مفهوما محصورا في الشكل الإنساني « anthropomorphe »، فمثلا الروح في أعمال هيجل يمكن اعتبارها شخصية.

ت- ليست مرتبطة حصرا بالنظام السيميائي (خاصة اللساني).

ث- هي إعادة بناء يقوم به القارئ أكثر منها بناء يقوم به النص (وربما كان أثر الشخصية حالة خاصة في نشاط القراءة.

لأن القارئ يتدخل برصيده المعرفي ليشكل صورة خاصة عن الشخصية الحكائية تختلف عن تصورات الآخرين، وذلك أن الرغبات والميولات الشخصية والقدرات المعرفية متباينة من شخص

---

1 Philippe Hamon, statut sémiologique du personnage, in poétique du récit, pp 118-119.

إلى آخر، وبالتالي يؤثر كل هذا على تشكيل الصورة العامة للشخصية، خاصة وأن الشخصية في الرواية الجديدة مغايرة تماما لها في السرد التقليدي الذي يركز على تعظيم الشخصية وتضخيمها وإعطائها بعدا خاصا.

وهذا المعنى الذي ذهب إليه هامون، هو نفسه تقريبا عند جون ييف تاديي Jean Yves Tadié حين يقول:

" نحن نركز كثيرا على وظيفة القراءة، فليس كل شيء موجود داخل النص. وإذا كان النص عبارة عن شيء مبني، فهو مبني من قبلنا نحن. فبنية نوع ما، تُعرف من خلال الأسئلة التي نطرحها خلال العملية النقدية"[1].

ويضيف في السياق ذاته قائلا:

" كل بنية إذن، هي في حالة حركة، كما الكتابة والقراءة كليهما، لكنه يجب على الناقد أن يبرهن على وجودها"[2]

فالشخصية هي حاصل هذه الحركية، وهو ما ينقله في بداية كتابه قائلا:

" هي ذلك الكل الموزع على أجزاء متقطعة من النص، وتمثيل الذوات موزع أو مذاب في سلسلة من الأوصاف " المقسمة إلى أجزاء، أو أجزاء صغيرة، أو أجزاء صغيرة جدا" كما يقول جول رونار Jules Renard[3]

إن هذا الناقد لم يخرج عما جاء به رولان بارت Roland Barthes الذي قد عرف الشخصية بأنها:" منتوج تركيبي"[4]، وهي عند الأقدمين: "ليست إلا اسما دالا على القائم بالفعل"[1]

---

1 Jean Yves Tadié, le récit poétique, Ed. P U F, Paris, 1978, p 115.

2 Ibid, p 117.

3 Voir, Ibid, p 14.

4 Roland Barthes, s/z, Ed. Seuil, Paris, 2011, p 68.

وينبهنا في الموضع ذاته إلى أن التراجيديا لم تعرف شخصيات؛ بل ممثلين. وهي في موضع آخر ليست أكثر من كائنات ورقية كما يقول:

" أما بالنسبة إلى وجهة نظرنا – على الأقل– فإن السارد والشخصيات ليسوا، أساسا، سوى (كائنات من ورق) « être de papier »؛ والكاتب (المادي) لقصة ما لا يمكن أن يتداخل في شيء مع ساردها.[2]

أي أنها لا تتشكل لدى القارئ إلا من خلال مختلف الخصائص الشخصية الموزعة على كامل العمل السردي. ويجمع بين أجزائها اسم دال عليها.

وكما يرى لحمداني: " لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ، لأنه هو الذي يكون بالتدريج – عبر القراءة– صورة عنها، ويكون ذلك بواسطة مصادر إخبارية ثلاثة:

- ما يخبر به الراوي.
- ما تخبر به الشخصيات ذاتها.
- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات."[3]

فإذا أمعنا النظر في المصدر الثالث وجدنا أن استنتاجات القراء لا تكون على قدم المساواة، بينما يمكن أن تكون استنتاجاتهم جد متباينة، ولذلك تبعا لثقافة القارئ والعوامل المختلفة المؤثرة في فهمه، فتكون لدينا مجموعة من التصورات المختلفة عن الشخصية الحكائية الواحدة، وهذا ما رآه البنيويون – حسب لحمداني–:

---

1 R. Barthes, Introduction à l'analyse structurale du récit, in poétique du récit, p 33.

2 Ibid, p 40.

3 حميد لحمداني، م س، ص 51.

" مزية من مزايا التحليل الذي يأخذون به، لأنه في نظرهم يجعل الحكي غنيا بالدلالات ما دام يرفض النظرة الأحادية التي تقترحها المناهج التقليدية ذات الأساس الاجتماعي أو السيكولوجي"[1]

وقريبا من هذه المعاني؛ يحاول والاس مارتن Martin Wallace أن يحدد مفهوما للشخصية من خلال طرحه للفرق بين الشخصية في السرد القديم حينما كان يمكن أن نضع شخصية مكان شخصية أخرى، دون أن يكون التغير الحاصل في البنية عنيفا، لأننا إذا استبدلنا شخصية مكان أخرى فلا بد أن تتغير بنية القصة، كما في المثال الذي يطرحه والاس مارتن عن استبدال شخصية راهب بشخصية تاجر مثلا لأن الفعل ملازم لطبيعة الشخصية كما يقول مستندا على رأي كل من بوريس توماشيفسكي B. Tomashevsky ورولان بارت:

" فالفعل والشخصية يتكونان تدريجيا على امتداد الخط الزمني في عملية القراءة وتطور السرد، حين يقول توماشيفسكي أن الشخصية خيط هاد يمكّن من فك مزيج المكررات ويسمح بتصنيفها وترتيبها، وحين يقول بارت أن المتواليات –بوصفها كتلا مستقلة– تُسرد عند مستوى الفعل الأعلى (مستوى الشخصيات)"[2]

فالعلاقة لازمة بين الفعل والشخصية، وهذه الأخيرة هي خلاصة ما يقدمه السرد عنها، ويعبر عنها باسم علم دال لا تكتمل معاني مدلوله إلا بعد انتهاء السارد من عمله. إن توماتشيفسكي وبارت يوحيان كما يقول ولاس مارتن:

" بأن الشخصية ما هي إلا فتات لفظي (المظهر المادي، الأفكار، التعابير، المشاعر) وُحّد على نحو متراخ بواسطة اسم علم"[3]

---

1 م. ن، ص ن.

2 والاس مارتن، م س، ص 152.

3 م. ن، ص 155.

إن الشخصية بهذا المفهوم جملة مركبة أساسها بناء لفظي يجلّي عالما من الأفكار والتعابير والمشاعر مضافا إلى مظهر مادي، فهي دمج لحالة عقلية ونفسية مع حالة مادية على طول خط السرد، فلا تكتمل صورتها إلا بعد نهاية فعل الحكي، وتلخص هذه المتوالية في اسم علم دال يفرقها عن غيرها من شخصيات الحكي. ويمكن الإشارة إلى أن هناك كثير من الشخصيات الحكائية تحمل إلى جانب اسم العلم صفة أو كنية، ويكون هذا الاسم في الغالب دالا على صفة غالبة سواء بالمعنى المباشر أم بعكسه.

إضافة إلى هذا لا يمكن، كما يرى مخائيل باختينM. Bakhtine أن نفهم الشخصية من خلال الأفعال وحدها دون تشخيص خطابها.[1]

وهذا التحديد للشخصية يعتبرها شكلا من أشكال المتكلّم أو هو واحد من أهمها، إذ أنّ فعل الكلام في الحكي يأخذ قيمة مركزية تتجلى من خلالها مختلف بنيات السرد الأخرى. واعتمادا على كلام السارد، فإنه يمكن فهمه وفهم الشخصيات التي يتحدث عنها، ويقول باختين:

" المتكلم في الرواية لا يكون بالضرورة، مجسدا في شخصية أساسية. فالشخصية ما هي إلا أحد أشكال المتكلم (صحيح أنها الأكثر أهمية)... سيصبح إلى حد ما مركزا على ذاته، بمعنى أنه لن يشخِّص فقط، بل سيكون مشَخَّصا أيضا"[2]

فالسارد إذن عبارة عن متكلم يكشف من خلال كلامه على نفسه وغيره، وهي نظرة تختلف عن النظرة الواقعية التي تعتبر الشخصية نسخة عن موجود أو ممكن التحقق كما يصوره الكاتب المؤلف، وفي نظرة باختين هذه تظهر الشخصية وتتجلى مختلف ملامحها من خلال اللغة، أما في نظر الواقعيين فإن للشخصية وجودا سابقا، وهذا الوجود هو الذي يحدد قيمتها ويجلي أبعادها التي

---

1 مخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر.محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1997، ص 104.

2 م. ن، ص ن.

تتطابق بشكل ما مع واقع سابق حادث فعلا بكليته، أو ممكن الحدوث كما تخيله مبدع انطلاقا مما هو موجود فعلا، فتعرف الشخصية على هذا الأساس من خلال أبعادها الثلاثة:

" منها الجانب الداخلي الذي يمثل الأحوال النفسية، والجانب الاجتماعي يمثل المركز الذي تشغله الشخصية، والجانب الخارجي الذي يمثل المظهر والسلوك الظاهري"[1]

وقد يوحي هذا القول بأن هذه الأبعاد خاصة بالاتجاه الواقعي وحسب، بل إن الاتجاه الواقعي يركز على الحقيقة الاجتماعية أكثر من الجانبين النفسي والظاهري رابطا كل ذلك بالواقع، على عكس النظرية الشعرية التي تهتم بهذه الأبعاد، لا انطلاقا من واقع خارجي، بل من الوجود اللغوي والتحقق اللساني للشخصية من خلال المتكلمين في العمل السردي.

ففي الرواية الواقعية يحاول الكاتب أن " يحدث توازنا بين تصرف الشخصية في الواقع، وبين النموذج الذي رسمه لها. أما حيوية الشخصية فمرتهنة بمعرفة الكاتب أسرار النفس البشرية، وانفعالاتها وتصرفاتها، وحركاتها."[2]

وقد يبدو هذا الموقف متطابقا مع رؤية (محمد غنيمي هلال) وإن كان يقصد به الشخصية المسرحية حين يقول:

" أن أهم الأسس في الشخصيات هو أن لا تهمل قرائن الواقع بغية وصف نماذج خالدة لخلق المعنى العالمي الذي ذكرنا، فلا قيمة ولا حياة له ولا للمسرحية، ما لم يحمل الكاتب شخصياته وحوادثه تاريخيا في مكانهما وزمانهما حتى يكتسبا كل ما لديهما من قوة فنية."[3]

إن الاهتمام بالشخصية وفق هذا المفهوم راجع إلى نظرة كلاسيكية واقعية تحاول أن تجعل من الأعمال الأدبية ضابطا اجتماعيا، محاكيا للواقع أو منعكسا عنه بصورة ما، فتكون الفنية هنا في

---

1 محبة حاج معتوق، م س، 281.

2 م . ن، ص 34.

3 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، د ط، بيروت، 1997، ص 612.

مدى مطابقة الأعمال والشخصيات للواقع الذي تعكسه، وهي نظرة واحدة تشمل الشخصيات المسرحية والقصصية وحتى الشعرية، ذلك أن الهدف هو تطهير المجتمع أكثر منه الحرص على الجمالية الفنية والإغراق في الخيال، فلا يُعتمد على الخيال إلا بما يحقق الغايات التي من أجلها جعل الأدب والتي تتلخص في التطهير.

فيفسر الأدب على ضوء المجتمع وصراعات طبقاتهن فتكون الشخصيات مولدة من الواقع، وتختلف أهميتها باختلاف الموقع الذي تحتله داخل العمل الروائي، فتبرز شخصية على حساب أخرى بحسب قيمة الوظيفة التي تؤديها، فنجد شخصيات نامية وأخرى ثابتة، وأخرى ثانوية.[1]

ومعروف عن الشخصية النامية أنها شخصية لا تنكشف جميع جوانبها إلا تدريجيا، وتتطور وتتغير مع تطور الأحداث، عكس الشخصية المسطحة والتي لا تتأثر تقريبا بتغير الأحداث، " وتبقى على حالها من البداية إلى النهاية دون أن تتأثر بالأحداث التي تحيط بها... وأخيرا الشخصية الثانوية التي تكون عاملا لتزيين الرواية دون أن يكون لها دور فعال. وهي تعطي انطباعا محليا عن البيئة. من أهم صفات هذه الشخصية أنها تلائم زمان البيئة التي تعيش فيها ومكانها، وأنها متقيدة بها وتتقبل مصيرها منها."[2]

فلهذه الأخيرة موقف سلبي، فهي تعيش ضمن الأحداث ولكنها مستلبة الإرادة، وخاضعة لأحكام البيئة والعرف والمحيط، وكأنها جعلت لتؤانس أصحاب الإرادة والقرار.

إن النظر إلى الشخصية على أساس كونها تمثل جانبا من حياتنا هو واحد من بين الأسباب التي تجعل من الأعمال الروائية والقصصية ممثلة في شخصياتها ذات أهمية بالنسبة للواقعيين

---

1 محبة حاج معتوق، م س، ص 35.

2 م . ن، ص ن.

ولأصحاب التحليل النفسي، ذلك أنها تساعدهم على استجلاء أشياء ما كان لها أن تتكشف في حياة الشخصيات لولا تفاعلها مع بعضها، كما يقول عبد الملك مرتاض:

" الشخصية الروائية بحكم قدرتها على حمل الآخرين على تعرية طرف من أنفسهم كان مجهولا إلى ذلك الحين؛ فإنها تكشف لكل واحد من الناس مظهرا من كينونته التي ما كانت لتتكشف فيه لولا الاتصال الذي حدث عبر ذلك الوضع بعينه."[1]

يكشف لنا هذا القول عن إحدى غايات العمل الفني عموما وهي كشف جوانب من الحياة النفسية والاجتماعية للشخصية. وحتى أن الأعمال الغرائبية، كتلك المتعلقة بالخيال العلمي والأسطورة، فإنها تكشف لنا عن رغباتنا الجامحة أو مخاوفنا من المجهول. فالشخصيات تمثل جزءا ولو يسيرا من الفكر والحياة البشرية، ولو لم تكن هي ذاتها فإنها قد تتشابه معها إلى حد كبير.

ومن جهة أخرى فإن الشخصية عند جوليان قريماس A.J. Greimas تعتبر مفهوما متعلقا بالأدوار، وليس بالذوات المنجزة، فتحدث عن عوامل محدودة على الدوام هي:

" المرسل، المرسل إليه، الذات، الموضوع، المساعد، المعارض. أما عدد الممثلين فلا حدود له"[2]

وهو يتحدث عن مستويين: مستوى عاملي ومستوى ممثلي، فالشخصية في المستوى العاملي عبارة عن دور يؤدى بغض النظر عن الممثل الذي يؤدي ذلك الدور، وفي المستوى الممثلي تأخذ الشخصية كما يقول:

" (تأخذ) الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار عاملية."[1]

---

1 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية– بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون والآداب، د ط، الكويت، 1998، ص 79.

2 نقلا عن: حميد لحمداني، م س، ص 52.

فتكون الشخصية إذن، إما ممثلا يضطلع بدور أو عدة أدوار، والقيمة الأساسة هي في الفعل أو الدور وليس في فرد له صفات وخصائص معينة. إن هذه النظرة البنيوية للشخصية ترتكز على أساس كون العمل السردي متتالية من الأحداث والأفعال تتضافر لتنتج الحدث الكلي.

إن دور الشرير أو الخيّر مساعدا كان أم بطلا هو القيمة المحورية وليس الشخصي ، لأن القيمة باقية والشخص يمكن استبداله، إن مهنة الحدادة أو النجارة مثلا هي سلوك نافع، أما إن كان الحداد سعيدا أم عليا فهذا غير مهم، وهذه نظرة مادية براغماتية للواقع وللأشياء، فكأننا بأصحاب هذه النظرة يقولون أن الذي يهمنا هو العمل لا ذلك الشخص والذي يحقق ذلك العمل، إنك تريد الانتقال من البليدة إلى العاصمة، فليس المهم من هو السائق، فالمهم أن تكون وسيلة ما تؤدي الغرض بطريقة ترضاها.

" ولقد نظر إلى النص الحكائي وفق هذا التصور؛ ذلك أن ما هو أساسي فيه، هو الأدوار التي تقوم بها الشخصيات، ففي هذه الأدوار ينشأ المعنى الكلي للنص، وهذا هو سبب تحول الشكلانيين والبنائيين معا إلى الاهتمام بالشخصية الحكائية من حيث الأعمال التي تقوم بها أكثر من الاهتمام بصفتها وبمظاهرها الخارجية"[2]

إن معنى النص يعود إلى الأفعال لا إلى الشخصية في ذاتها، لأن قيمة الشخصية من قيمة الدور، وهذا أشبه بالقاعدة التي تقول: العبرة بعموم اللفظ لا بخصوص السبب. فما يهم هو الوظيفة التي تحققت أكثر من الشخص الذي حققها.

وهناك اهتمام آخر بالشخصية يركز على جانب علاقتها بالشخصية الواقعية، فيركز على ثلاثة أنواع من الشخصيات كما يلي:

---

1 م. ن، ص ن.

2 م. ن، ص ن.

- **فئـة الشخصـيات المرجعيـة:[1] une catégorie de personnages-référentiels**

ويقصد بها تلك الشخصيات السردية، والتي تحمل في العادة أسماء شخصيات تاريخية سواء كانت ثقافية أم دينية، أم سياسية وغيرها، ويحافظ السارد عادة على صفاتها وخصائصها المعلومة دون إحداث تشويه يتنبه له المتلقي العادي. وهذا حسب مكانة وشهرة الشخصية المرجعية. وقد يحدث تغيير مقصود لغاية في نفس السارد كأن يحاول إثارة البلابل هو تاريخ تلك الشخصية مثلا أو الإساءة إليها بشكل مباشر.

- **فئة الشخصيات الإشارية:[2] personnages-embrayeurs**

- وهي شخصيات من خلق المؤلف، ولا يمنع من إمكانية تحقق كثير من صفاتها في شخص ما، رغم حملها لأسماء وصفات ليس لأشخاص محددين بأعينهم، ويمكن أن تكون هذه الشخصيات بشرا وغير بشر كشخصيات كليلة ودمنة مثلا.

- **فئة الشخصيات العجائبية:[3] personnages-anaphores**

ويظهر معناها من اسمها، إذ يقصد بها تلك الشخصيات التي تشبه شخصيات الأساطير في تحولاتها وقيامها بأفعال فوق طبيعية، كما في شخصية "الحمار الذهبي" للوكيوس أبوليوس أو التحولات كما يترجمها البعض.

بعد هذا يمكننا التطرق إلى أساليب تقديم الشخصيات في العمل السردي عموما، ثم وظائف الشخصيات.

---

1 ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي – المكونات والوظائف والتقنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2003، ص 189.

2 م. ن، ص ن.

3 م. ن، ص 192.

2.6. أساليب تقديم الشخصيات: عموما يمكن الحديث عن ثلاثة أساليب مختلفة لتقديم الشخصيات هي:

1- أسلوب تصويري:[1] وفيه يركز السارد على الجانب الخارجي من الشخصية راصدا نموها وتطورها من خلال الأحداث والوقائع.

2- **أسلوب استبطاني**[2]: وهو أسلوب يسمح للشخصيات بالتعبير عن دواخلها وإحساساتها، مما يكشف الجانب المظلم من حياة الشخصية، حيث تعتمد هذه الروايات على تقنية الاستبطان، والمونولوج الداخلي للشخصيات.

3- أسلوب تقريري[3]: وهو أبسط الأساليب، لأنه يقوم على وصف أحوال الشخصية الروائية ووصف عواطفها وأفكارها وتحديد ملامحها العامة، وتقديم أفعالها بأسلوب الحكاية، مع التعليق على الأحداث وتحليلها.

هذا، والتجريب في الرواية مفتوح، إذ يمكن أن تتنوع الأساليب وأن تمتزج ببعضها في الرواية الواحدة فتتسع أشكالها، إلا أن ما يعنينا تحديدا هو الإطار العام الذي تقدم به الشخصية.

a. وظائف الشخصيات الروائية:[4]

يمكن الحديث عن أربعة وظائف أساسية للشخصيات، وهي:

- أن تكون عناصر تزيينية، أي أن يكون وجودها عرضيا لغايات سردية.
- لتؤدي فقط دورا في العمل السردي.
- أن تكون لسان حال المؤلف.

---

1 محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2005، ص 17.

2 م. ن، ص 18.

3 م ن، ص ن.

4 Roland Bourneuf et Réal Ouellet, l'univers du roman, Ed. PUF, Tunis; 1998, p 181.

- تلعب دور كائنات خيالية لها طريقتها الخاصة في تمثيل شعور الآخرين والعالم.

بعد الحديث عن الشخصيات يحسن بنا أن نتحدث عن المكان الروائي، وبعد ذلك الزمان، ذلك أن المكان هو المتفاعل المباشر مع الإنسان، وعن هذا التفاعل ينتج عنصر الزمان.

7. مفهوم المكان:

المكان هو عالم تتفاعل فيه المواد والأشياء، وتتلاقى فيه مكونات لا نهائية، فيجدها أو يصنعها الإنسان ليؤثثه بها، فيصبح المكان مكانين: مكان طبيعي لم تتدخل فيه يد الإنسان، وآخر أضاف له الإنسان تغييرات، فنجد بعض الأماكن قد تبدلت صورتها تماما، كتلك المدن الصناعية الكبيرة، فيوجد هذا التغير في المكان تغيرا في طبيعة النفس البشرية التي تتأثر بتفاعلات الكون، ويتولد مع الزمن حب للمكان (الأرض/ الأم)، ولما كانت قيمة المكان كبيرة في نفس الإنسان فقد جعل الإجلاء عنه عقوبة قاسية تعادل الصلب والقتل والتنكيل، فقد جعل الله عقوبة الذين يحاربون الله ورسوله نفيا من الأرض[1]، وذلك كما ورد في قوله تعالى:" إِنَّما جَزاءُ الذينَ يُحَارِبونَ اللهَ وَرَسُولَهُ ويَسْعَوْنَ فِي الأَرْضِ فسَادًا أنْ يُقَتَّلوا أو يُصَلّبوا أو تُقَطَّعَ أيْدِيهِمْ وأرْجُلُهُمْ منْ خِلافٍ، أو يُنْفَوا منَ الأرْضِ ذلكَ لَهُمْ خِزْيٌ في الدُّنيَا ولَهُمْ فِي الآخِرَةِ عَذَابٌ عَظِيمٌ" الآية 33 سورة المائدة.

وعلى العكس من ذلك، فقد تم توريث الأرض، مشارقها ومغاربها، في القديم لبني إسرائيل قبل أن يحاربوا الله كما في قوله:" وأوْرَثْنَا القَوْمَ الذينَ كَانُوا يُسْتَضْعَفُونَ مَشَارِقَ الأرْضِ ومَغَارِبَهَا التي بارَكْنا فيها وتمَّتْ كَلِمَتُ ربِّكَ الحُسْنَى على بني إسرائيلَ بما صَبَرُوا ودَمَّرْنَا ما كانَ يصنَعُ فرْعَونُ وَقَوْمُهُ وما كانوا يَعْرِشُونَ" الآية 137 سورة الأعراف.

---

1 محمد أبو القاسم حاج حمد، جدلية الغيب والإنسان والطبيعة– العالمية الإسلامية الثانية، دار الهادي، ط1، بيروت، 2004، ص 477.

فنلاحظ من خلال الآية أن جزاء القوم الذين صبروا هو توريثهم الأرض، ولا يتوقف الأمر عند ذلك؛ بل يتجاوزها إلى المباركة فيها، ثم بعد ذلك مورست عليهم عقوبة الطرد بعد رفضهم لتعاليم النبي موسى عليه السلام، ومن هنا فللمكان قيمة في ذاته من خلال إحلال بركة إلهية عليه مثلا. وهناك أماكن أخرى تكتسب قيمتها لارتباطها بماضي الإنسان مولدا ونشأة وتاريخا، كوطن المولد، أو الوطن الذي يوفر الراحة والأمن، كما في التجربة المحمدية مع المدينة المنورة، فقد اكتسبت المدينة قيمتها من حيث أنها وفرت للنبي الراحة والأمن، ثم أصبحت لأتباع محمد صلى الله عليه وسلم تمثل لهم القيمة الدينية والتاريخية.

لذلك يحارب الإنسان لأجل الوطن، فالوطن معادل موضوعي للوجود الإنساني، لأن ضياع الوطن يعني فناء العنصر الحال فيه، ولأنه يمثل الكل والإنسان جزء من الكل الذي يحتويه.

وفي مقابل تمسك الإنسان بالمكان الذي يحبه، نجد لديه رغبة جامحة في اجتناب أماكن أخرى لما تحويه من مخاطر تخيفه، والخوف ليس من المكان في ذاته، بل لما يمكن أن يحويه من مخاطر، لذلك كان البيت هو الوطن الصغير الذي نرتاح فيه ونحلم به، كما يقول غاستون باشلار Gaston Bachelard:

" حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى، ننخرط في ذلك الدفء الأصلي، في تلك المادة لفردوسنا المادي، هذا هو المناخ الذي يعيش الإنسان المحمي في داخله... وأودّ هنا عابرا، أن أؤكد امتلاء وجود البيت. أحلام يقظتنا تقودنا إليه"[1]

يمكن أن نفهم المقصود الأصلي من البيت، ذلك الفردوس الذي ولدنا فيه وترعرعنا، رغم ذلك فلا يمنع أن يكون الوطن الكبير حاملا لصفات البيت الضيق الصغير الذي آوانا في الأعوام

---

1 Gaston Bachelard, la poétique de l'espace, Ed. « Quadrige » PUF, Paris, 2013, p 27.
ينظر أيضا :غاستون باشلار، جماليات المكان، تر. غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1984، ص 38.

الأولى من حياتنا، ووفر لنا الحماية والدفء، إنه المكان الأجمل في العالم دائما، والذي يبقى الإنسان متعلقا به ويتذكره بكثير من الشوق والحنين. إن المكان عموما سواء كان كوخا أم قصرا، مدينة أم وطنا كبيرا متعلق ومرتبط بما يحمله من دلالات في نفس الإنسان الذي يصفه، ومرجع هذه الدلالات هو الذكريات التي تربطنا به. يقول باشلار:

" الآن يتضح هدفي: يجب أن أبين أن البيت هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية. ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة. ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت ديناميات مختلفة... فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا. إنه –البيت– يحفظه عبر عواصف السماء وأهوال الأرض"[1]

إن البيت له مكانة خاصة بالمقارنة مع غيره من الأمكنة بالنسبة لغالبية الناس، وهذا بصفة عامة، ذلك أن الأماكن التي ترتبط بالحالات الدينية أو بالمقدسات عموما فإنها تحمل من القيم الذاتية ما يجعلها تأخذ لدى الأفراد أهمية تتجاوز قيمة الأماكن التي نشأوا فيها، فتشرئب أعناقهم لها شوقا، ويضربون لها الرحال حجاجا، ويصورونها في أشعارهم ومدائحهم بأكثر مما يصورون به أماكن أخرى، وهذا راجع لما للمكان من قيمة مقدسة لدى الجماعة.

والمكان الذي يعالجه الشعراء والفنانون في أعمالهم ومقولاتهم يمتد في أعماق النفس أكثر بكثير مما يمتد به في الواقع الجغرافي والهندسي، إذ ربما غابت لديهم الأبعاد الهندسية وحضر في شعوراتهم وكأنه يمتلكهم أكثر مما يمتلكونه. ولنأخذ مثلا ورد في دراسة أحد النقاد، حين يستعرض لنا قول إحدى الشاعرات:

" أنت تؤسس في البيت لتمتلكه، تملؤه بما يملأ نفسك شحنة عاطفية نحو التراكم، فإذا ما امتلأ بها وملكته، امتلأ بما فيه.

---

1 Ibid, p 27.

كيف تستطيع أن تفقد ما تملكه كما تفقد ما لا تملكه، وبشجاعة، وبدون مواربة، ودون خوف أو توجس إذا استطعت أن تفقد استطعت أن تملك ذاتك وحدك مقابل العالم"[1]

إن طبيعة العلاقة بين الشاعرة والمكان نفسية شعورية، تحمل شحنات عاطفية تتجاوز المستويات المادية للمكان، وهو ما يقرره غاستون باشلار في قوله:

" الوجود أصبح الآن قيمة"[2]

والمقصود أن المكان أصبح قيمة شعورية مجردة وليس قيمة مادية محسوسة. وتكمن قيمة المكان في أنه يضعنا أمام حالات نفسية معقدة يتطلب فهمها إبحارا وتعمقا داخل أغوار النفس الإنسانية ومطابقة الحالات الشعورية مع الحالات المادية والواقعية، ويتضح ذلك من خلال ما استحضره باشلار في المثال الذي ضربه كارل غوستاف يونغ C. G. Jung[3] حينما يقارن بين القبو والعلية، وكيف أن العلية مكان تسكنه الفئران التي تختفي بمجرد صعود صاحب المنزل إلى العلية، عكس المخلوقات التي تسكن القبو وهي أكثر غموضا وأبطأ سرعة، فبمثل هذه الصفات يتضح الفرق بين القبو والعلية، فيصبح الأول مصدر خوف سرعان ما يزول، أما الثاني فالخوف منه عميق متجذّر في النفس، ويبقى الخوف من المكان ملازما للنفس يتوارث كما تورث بقية القيم المادية النفسية. ولفهم الحالة النفسية علينا أن نعود إلى البدايات لنفهم مخاوف الإنسان الأول، ومن بعد ذلك يمكننا فهم كثير من المخاوف التي لم يعد يوجد لها مبرر، كما يقول باشلار:

"والظاهراتي سوف يقبل، هنا، صورة المحلل النفسي بروح قلقة. سوف يستعيد بدائية وخصوصية المخاوف. في حضارتنا، حيث نجد الضوء نفسه في كل مكان ، وحيث نجد الكهربائي

---

1 نقلا عن: جمال الدين الخضور، زمن النص، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1995، ص 147.

2 Gaston Bachelard, la poétique de l'espace, p 26.

3 Ibid, pp 35- 36.

في القبو، إننا لن نهبط للقبو حاملين شمعة في اليد، ولكن اللاوعي لا يمكن تمدينه، إنه يحمل شمعة ليهبط إلى القبو"[1]

من خلال هذا الشاهد يتضح كيف أن المكان يخرج عن معناه الظاهر إلى معنى نفسي لا يمكن فهمه إلا بالعودة إلى طبيعة المكان البدائية، والتي هي مصدر تلك الحالة الشعورية. وحسب يونغ، فإن الإنسان يحمل لاشعورا جمعيا موروثا ومشتركا من المخاوف والهواجس والأحلام والآمال. لذلك يصعب فهم كثير من الشعورات إلا بالعودة إلى طبيعة المكان الأولى. وبالتالي يصبح المكان بهذه الصورة مختلفا عن المكان الهندسي.

إن للمكان مع الإنسان علاقة نفسية عميقة نابعة من تحولات المكان وكذا تحولات النفس المتعلقة بذلك المكان فيتبادلان بطريقة مباشرة وغير مباشرة التأثير والتأثر، والعلاقة يحولها الشعراء إلى جملة من الرموز كما يقول أحد النقاد:

" بالعلاقة التأثيرية التي تقوم بين الإنسان والمكان، فيغدو المكان محمولا نفسيا خبريا في ذات الكائن ويتحول إلى دلالات رمزية شاعرية وشعرية، شاعرية يؤلف منها الشاعر دلالات خاصة به، وشعرية لأنها تؤلف رموزا متداولة بين مجموعة الشعراء"[2]

يتحول المكان إذن من طبيعة مادية إلى طبيعة رمزية نابعة من طبيعة شعورية نفسية لا تعود بالضرورة إلى عالمنا الحالي؛ بل ربما تعود إلى العصور البدائية لأنها تسكن اللاوعي فإنه من الصعب التخلص ما بسبب التمدن، لأن اللاوعي حسب باشلار لا يمكن تمدينه.

ولنتجاوز الحديث عن الانتقال بالمكان من حالة مادية إلى حالة نفسية، إلى الحديث عن الأمكنة في علاقاتها مع بعضها، وربطها بصور أمكنة أخرى مغايرة للبيت كصور بيوت الحيوانات

---

1 Ibid, p 36.

2 سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب: دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 1998، ص 305-306.

وغيرها، وفي هذا السياق كان يحسن بنا العودة إلى باشلار لأخذ صورة أوضح حين يستعيد مثالا لفكتور هيجو Victor Hugo:

" إن الكنيسة كانت بالنسبة لكواسيديمو، على التوالي: بيضة وعشا وبيتا ووطنا وكونا"[1]

وبعد ذلك يمثل بقول لأحد الرسامين يدعى: فلامنك، عندما كان يعيش حياة هادئة في الريف معبرا عن سعادته بقوله:

" الرفاهية التي أعيشها وأنا جالس أمام النّار، بينما تهدر العاصفة غاضبة في الخارج هي هناءة حيوانية خالصة، فالفأر في جحره، والأرنب في وجاره، والأبقار في الإسطبل لا بد أن تكون سعيدة مثلي"[2]

إن مثل هذه النظرة لحالة الدفء، مثلها مثل النظرة لصور التمدد والتستر والاختفاء واللجوء والتلذذ بالرقاد فيها كثير من السلوكات الحيوانية؛ بل إن باشلار يذهب إلى أن حركات تلك السلوكات محفورة في عضلاتنا حتى إنه دعا إلى البحث في سيكولوجية العضلة.

وفي خلال حديثه عن العش كمكان يثير في النفس شحنات من العواطف، يصور لنا باشلار تفاعلات نفسه مع الأعشاش باختلاف حالاتها من العش الفارغ والمتهدم والذي يحوي حياة، وكل هذه الحالات المختلفة للعش تثير شحنات عاطفية مختلفة.

إنها فقط حالة شعورية مرتبطة بتحولات النفس، فالإنسان الذي يتعلق بمكان ما سوف يصير مع الزمن تعلقه شديدا حتى إنه ليرى أن ذلك المكان هو النواة الأولى للوجود الحقيقي إن لم يكن هو الوجود ذاته. ولا علاقة لهذا الكلام بالمفهوم الجغرافي للمكان. لأن المكان في الشعر والرواية وفي الواقع أيضا مرتبط كثيرا بالحالة النفسية، لأن نصف دقيقة في غرفة موصدة يتسرب فيها الغاز

---

1 Voir, Gaston Bachelard, la poétique de l’espace, p 92.

2 Ibid, p 93.

الخانق هي بالنسبة للإنسان الذي يريد الفرار من تلك الحالة ليست كنصف دقيقة على شاطئ البحر، فحالة المكان في النهاية قد تحدد حتى قيمة الزمن.

8. المكان في الرواية:

ليس هنا انفصال حقيقي بين المكان الطبيعي والمكان الروائي، لولا أن الأخير قد لا يكون مكتمل الأجزاء لدى متلقي السرد إذا ما قورن بعلاقة السارد مع المكان الطبيعي، إضافة إلى انه يمكن للسارد أن يحمِّل المكان أوصافا متخيلة وغير ممكنة ظاهريا، ويكون قد استلهمها من لاشعوره وتفاعله النفسي مع المكان الطبيعي. والمكان في الرواية عموما محض خيال سردي تتفاعل فيه الشخصيات، وتلعب أدوارها فيه بحسب ما يقرره السارد أصلا.

" ويأتي عنصري (الزمان، والمكان) بوصفهما قاعدة الحدث القصصي ومجال خصوصية سرده، وبالتالي تمهيده لعقدة القصة، على أن توزع هذه الوظائف ضمن تحركاتها في إطار الزمان والمكان"[1]

والمقصود هنا، هو أن عنصري المكان والزمان هما الناظم والمؤطر لحركة الحدث القصصي، فلا يكون الحدث إلا ضمن إطاري الزمان والمكان. ولا يمكن تصور حدث ما إلا في حدود الزمان والمكان. فكما أن المكان في الواقع هو الوسط الطبيعي الذي نعيش فيه وتتم فيه مختلف التفاعلات المادية، ومن ثم النفسية، فإن المكان في الرواية هو الوسط المتخيل الذي تتفاعل فيه الشخصيات.

وإذا عدنا إلى استخدام المصطلح، فإننا نجد مشكلة في طرح المصطلحات، بداية من الترجمات فمثلا كتاب باشلار المذكور آنفا هو « la poétique de l’espace»، ولكن الترجمة

1 ناهضة ستار، م س، ص 73.

الموجودة تأخذ مصطلح (مكان) بديلا عن (فضاء)، وعبد الملك مرتاض يختار مصطلح (الحيز الروائي)، ونجد عند حسن نجمي مصطلح الفضاء النصي[1]، وعند حسن بحراوي في كتابه (بنية الشكل الروائي : الفضاء – الزمن – الشخصية) يبدو وكأنه يضع الفضاء في مقابل مقولتي الزمن والشخصية، ولكننا ضمن العناوين الفرعية نجد اهتماما بالمكان، حتى يبدو الفضاء جزءا من المكان.

أما الحيز عند مرتاض هو ترجمة للمصطلحين:

" الفرنسي والإنجليزي (Espace, Space) ... وليس الفضاء الذي يشيع في الكتابات النقدية العربية المعاصرة"[2]

والقصد من هذا، هو محاولة تأصيل المصطلح لغويا، إذ أنه يرى في الفضاء مصطلحا قاصرا عن الإحاطة بمفهوم الحيز الروائي، فمصطلح فضاء يعني الخواء والفراغ عنده، وهذا ليس صحيحا. أضف إلى ذلك أن الفيزياء تعرف الفراغ ولا تساويه بالفضاء مطلقا، لأن الفراغ هو حيث لا يوجد شيء مطلقا حتى أدق الكائنات المجهرية، فلو كان في حيز جغرافي مهما كان واسعا قليل من ذرات الهواء وفقط لما عدّ فراغا، لأنه يكفي وجود بعض الذرات فيه حتى ينافي مفهوم الفراغ أو الخواء وقوله:

" لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ..."[3]

فيه خطأ من وجهة نظر فيزيائية، لأن مصطلح فراغ مناف تماما لمصطلح فضاء.

وسواء أطلقنا مصطلح فضاء أم حيز أم مكان، فإن دراستنا في النهاية تحدد أجزاءه بأسمائها الطبيعية المعروفة: كالبيت، والطريق والحقل والغرفة، وبالتالي سنسمي مجموع الأجزاء باسم الأمكنة

---

1 حسن نجمي، شعرية الفضاء: المتخيل والهوية في الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2000، ص41.

2 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 121.

3 م. ن، ص ن.

بما هي معروفة في عالمنا الواقعي ونتجاوز المشكلات المصطلحية المرتبطة بذلك، فنختار مصطلح المكان لشيوعه وقربه من الأذهان عموما مقارنة بالحيز والفضاء.

يمكن أن يميز بين مظهرين من مظاهر المكان كما يلي:

1- المظهر الجغرافي:[1]

وهذا ما نسميه بالمكان، وخلافا للجغرافية التي تدرس المكان الموجود فعلا، فإن الدراسة السردية تدرس المكان الموجود والمفقود، إضافة إلى كل تلك الأمكنة التي يحلم الإنسان بالوصول إليها، سواء كانت موجودة أم لم توجد أصلا.

2- المظهر الخلفي:[2]

ويقصد به المظهر غير المباشر، أي محمول الكلام الدال على المكان دون أن يشير إليه إشارة مباشرة، فالمكان هنا، متَضَمّن في الكلام بالضرورة دون تسميته بما هو موجود ومعروف، ونعبر عنه بما يدل عليه دون ذكره علنا كما يقول مرتاض:

"... تعبيرا غير مباشر مثل قول القائل في أي كتابة روائية: سافر...، فالذي يسافر، يتحرك وينتقل، ويتحمل، وهو لا يخلو من أحد أمور..."[3]

ويعني أن فعل السفر متضمِّن لمعنى السفر في المكان؛ بل إن الوجود مُدرَك في حدود المكان والزمان، ولا إدراك لموجود إلا بنسبة، إما للمكان وإما للزمان، فإن حدث حادث أو وجد موجود وأردت معرفته سألت عن طبيعته ومكانه وزمان وجوده، فإن نقص واحد من هذه الأمور ينقص وربما لا يصح الإدراك حقيقة.

---

1 م. ن، ص 123.

2 م. ن، ص ن.

3 م. ن، ص 124.

فلا غنى للرواية عن المكان، إذ على السارد أن ينقل لنا صورة عن الحيز الذي تتحرك فيه الشخصيات، وهذا النقل لا يجب أن ينصرف إلى ذكر الحدود الجغرافية للمكان وطبيعته بجميع التفاصيل، بل يجب أن يترك للمتلقي مجالا للتخيل وتصور جغرافية خاصة بالمتلقي، فيكون المكان بهذه الطريقة مفتوحا على ما لانهاية له من الاحتمالات. والواقع أنه مهما وصف السارد فإنه لا يستطيع وضع صورة فوتوغرافية كاملة تنطبع في مخيلة المتلقين بشكل واحد. فقد يمثل المكان الواحد نفسه مستويين مختلفين لدى شخصين مختلفين. فقمة الجبل هي ليست ما يتخيله ساكن المدن بالمقارنة مع رجل ريفي، ورجل الريف المحاذي للبليدة مثلا يتخيل قمم الشريعة العالية، رجل آخر في بيئة أخرى قد يتخيل القمة أقل بكثير لأن معرفته متعلقة بما يحيط به، ثم إنها بالنسبة لشخص يهاب المرتفعات تعتبر مكانا مخيفا وموحشا، وهو بالنسبة لأخيه تعتبر مكانا رائعا للتنزه، وعلاقة الإنسان بالمكان عموما هي على ثلاث مستويات:

مستوى المكان الحميم، ومستوى المكان المعادي وثالثا المجازي[1]

فالمكان الحميم هو الذي تربطنا به ذكريات طيبة، أمّا المعادي فهو عكس ذلك، ونعني به المكان الذي يكره الإنسان التواجد فيه، ونعني بالمجازي هو ذلك الذي تدل عليه الأحداث كقولنا مثلا: وقد سافرنا من أرض إلى أخرى، دون أن نحدد تماما طبيعتها أو اسمها، فهي في حدود العام المطلق، لذلك أطلق عليها لفظ المجازي.

وهناك من يقصد بالمكان المجازي: " أن يكون المكان رمزا مقصودا يؤدي دلالة سياسية أو اجتماعية أو حضارية. (وهنا تجلي أول للمكان)

---

1 سليمان حسين، م س، ص 306.

والتجلي الثاني أن يتحول المكان إلى رمز مقصود بذاته أي يتحول إلى مدلول، وهذا ما يميزه عن التجلي الأول الذي يبقى دالا"[1]

والمقصود هنا، أن المكان يصير هو بذاته علامة، وهو على ما هو عليه قيمة دون أن يحتاج إلى أن يدل على شيء خارجه، كالمكان الذي ولدنا فيه مثلا، فإنه يظل قيمة مكانية لها مكانها في نفوسنا.

إضافة إلى هذا التمييز، هناك من يميز المكان تمييزا آخر كما يلي:

"1. "عندي" وهو المكان الذي أمارس فيه سلطتي، ويكون بالنسبة لي مكانا حميما وأليفا.

1. " عند الآخرين" وهو يختلف عن الأول من حيث أنني أخضع فيه لسلطة الغير، ولا بد أن أعترف بهذه السلطة.

2. "الأماكن العامة" الشخص فيها ليس حرا بل خاضع لسلطة الدولة ممثلة في الأشخاص الذين يديرون تلك الأماكن.

3. "المكان اللامتناهي" وهي الأراضي غير الخاضعة لسلطة أحد..."[2]

ونلاحظ أن هذا التمييز خاضع لمدى حرية الإنسان أثناء تواجده بالمكان. والحرية على مستوى الممارسة هي مفهوم نسبي أكثر من كونها مفهوما مرتبطا بسياق مادي خاص، فعلاقتنا بالمكان علاقة نفسية في الغالب، وللقيم المادية مكافئات على مستوى القيم النفسية والخلقية أو القيم المجردة بصفة عامة، وهذا ما يؤكده يوري لوتمان Youri Lotman حينما ربط بين القيم المجردة والقيم المكانية المحسوسة في جملة معادلات كالآتي:

---

1 م. ن، ص ن.

2 يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تقديم وتر. سيزا قاسم دراز، مجلة البلاغة المقارنة ألف، عدد 6، 1986، القاهرة، ص 81-82.

" عال/ منخفض = قيّم /غير قيّم

يسار / يمين = شرير / خيّر

قريب / بعيد = الأهل /الأغراب

مفتوح / مغلق = قابل للفهم / مستعص على الفهم ...الخ"[1]

إن هذه المعادلات التي تحمل في الطرف الأول قيم مادية وفي الثاني قيم مجردة هي إنتاج ثقافي في المقام الأول، وهي نفسها تقريبا في معظم المجتمعات، إلا أنه قد تستخدم بعض القيم بعكس معانيها بحسب استدعاء المقام لها، وذلك إما على سبيل السخرية أو التأكيد، أو لأية غاية تتطلب قلب المفهوم إغراقا في المجاز مثلا. فهذه القيم المادية المرتبطة بالمكان لديها دائما ما يقابلها من قيم مجردة تحمل في عمقها دلالة تقارب الدلالة الأولى، وهذا راجع أيضا إلى ضعف العقل عن تصور المدركات المجردة دون اللجوء إلى وسائط ملموسة. فربط مجموع القيم الإنسانية المجردة بمستويات المكان المادية التي لها دلالة إيحائية قريبة– إن لم نقل مطابقة لها – في أذهاننا فعل عقلي يسعى لتقريب القيمة بالدرجة الأولى. والعقل عموما لا يستطيع التملص بسهولة من القيم المادية والقيم الاجتماعية والثقافية والحضارية المفروضة في المجتمع، ولا يستطيع استحضارها إلا بربط تلك القيم المختلفة فيما بينها ويتجلى ذلك على الأقل في استخدامات اللغة.

وفي السياق ذاته، يتحدث لوتمان عن " آلية الحدود" بالنسبة للفضاء الداخلي، في إطار ما يحدده استعمال ضمير المتكلم في وصف المكان، وما ينسبه للمكان انطلاقا من منظور ذاتي يتنافر مع الآخر، ويتضح هذا من خلال قوله:

---

1 م. ن، ص ن.

" من بين الآليات الأولى للتفرد السيميوطيقي، آلية الحدود، والحد يمكن أن يحدَّد بصفته الحد الخارجي لشكل صيغة ضمير المتكلم. هذا الفضاء هو (فضاؤنا)، (هو الفضاء الخاص بي)، إنه فضاء مثقف، وسليم، ومنظم بشكل متناغم، ويتنافر مع فضاء الآخر، هذا الفضاء العدائي، والخطير والعدمي"[1]

وهذه الثنائية تدخل ضمن ثنائية (قريب / بعيد)، فما هو قريب يأخذ صورة الألفة والعكس.

يتحدث أيضا عن ثنائيات أخرى كثنائية: (أرض/ سماء)[2] (أعلى أسفل)[3] رابطا الفضاء الجغرافي بسلم القيم الدينية والأخلاقية، حيث يعتبر الانتقال داخل الفضاء الجغرافي يمثل أيضا انتقالا من دار الإيمان إلى دار الكفر أو العكس، وهذا الذي كان سائدا في آداب القرون الوسطى، ويستشهد على ذلك قائلا:

" هكذا، فإن الذهاب إلى الدير، كان يمثل انتقالا من مكان الإثم إلى مكان القداسة؛ إنه يتشابه مع رحلة حج ومع الموت، لأن الموت نفسها كانت تعتبر مثل انتقال داخل الفضاء"[4].

قضايا كثيرة يطرحها لوتمان في كتابه، وهي كلها مرتبطة بأقطاب متجاذبة تربط بين ما هو من عالم المثل وبين الأبعاد الفيزيائية للمكان، وهذه الثنائية هي التي تحدد القيمة السيميائية للمكان، وإذا كانت حقا للمكان قيمة أثبتناها فإنه يتوجب علينا الآن طرح السؤال التالي:

ما هو دور المكان في العمل الروائي انطلاقا مما يحمله من قيم سيميائية؟

---

1 يوري لوتمان، سيمياء الكون، تر. عبد المجيد نوسي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2011، ص 35. (بتصرف)

2 م ن، ص 132.

3 م ن، ص 150.

4 م ن، ص 135.

9. وظائف المكان:

إن السؤال عن وظائف المكان سؤال هام، ويكتسب السؤال أهميته الأولى انطلاقا من وجود المكان وقيمة هذا الوجود بشكل خاص. فهل وصف المكان في الرواية مرده فقط إلى الضرورة المادية أي إلى حاجة الإنسان للتعبير عن المكان الذي يؤطر الحدث، أم أن له وظيفة ديكور جمالي؟

إن كل رواية تحتوي بالضرورة على المكان، ولكن، لا شك أن لكل مكان في رواية ما وظيفة خاصة، ومن بين هذه الوظائف تعطيل سير الأحداث، والاشتغال على الوصف كتقنية سردية جمالية، وهذا في الروايات الواقعية كما يرى لحميداني:

" أن الروايات الواقعية خاصة كانت تستخدم وصف المكان لتأخير الأحداث وربطها بالعصر والمستوى الاجتماعي، حيث يصبح وصف الأمكنة المختلفة دالا على تعارض أنماط الحياة واختلافها"[1]

فاختيار الأثاث والألوان والأماكن دليل على طبائع الأشخاص ومستوياتهم الثقافية والمادية وأساليب حياتهم، كذلك يساهم تصوير المكان في الرواية، كما يرى لحميداني، " في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا"[2]

ومثل هذه الأمكنة يكون دورها أبعد عن الدور التزييني؛ بل تجد أن وصف المكان ملتحم بالأحداث، كما أنه يمكن للسارد أو الشخصية إسقاط الحالة النفسية على المكان، لتكون العلاقة بين الشخصية والمكان أكثر عمقا.

---

1 حميد لحمداني، م س، ص 70.

2 م. ن، ص ن.

إذ نجد عند لوتمان أن الشقة قد لا تكون معبرا عن الألفة والحياة، بل قد تصير إلى عكس ذلك تماما كما يقول:

" لا ترمز الشقة إلى مكان للحياة، ولكن إلى شيء مناقض تماما، إلى حد أن رباطا صلبا يجمع تيمات الشقة وتيمات الموت"[1]

وهذا الطرح يتنافى مع رؤية خاصة يطرحها باشلار من خلال الأسئلة في قوله:

" نطرح مسألة شعرية البيت. فتتوارد الأسئلة: كيف لغرف سرية، وغرف اختفت من الوجود أن تصبح ملاجئ لماض لا ينسى؟... كيف يحدث في بعض الأحيان، أن يصبح الملجأ الزائل و المأوى المؤقت جزءا من أحلام يقظتنا الحميمة، وتتحول إلى قيم ليس لها أي أساس موضوعي؟"[2]

إضافة إلى الوظيفة السردية للمكان، هناك وظيفة بعث الأمان في نفوس الشخصيات وحمل الماضي تفاديا لنسيانه وضياعه، فهي قيمة نفسية أقوى من أية قيمة يحملها المكان، كما أنه يمكن أن تصير هذه الأماكن رموزا للموت.

إن وظائف المكان تختلف من عمل سردي إلى آخر، لدرجة أنه قد يكون للمكان دور إطار عام للأحداث وحسب، وقد يتجاوز ذلك ليصبح مؤثرا في نفوس الشخصيات. رغم ذلك فللمكان في حياتنا أهمية قصوى وكذلك يجب أن يكون في معظم الأعمال الروائية، فهو العالم الصغير الذي تتفاعل فيه المواد والأشياء والشخصيات؛ فيؤثر بكل ما فيه ويساهم بطريقة أو بأخرى في دفع التفاعلات باتجاه معين، إذ أن لمكونات الوسط دور رئيس في التفاعل، ولتغيير شروط وطبيعة التفاعل علينا أن نغير من خصائص المكان الذي يتم فيه التفاعل.

---

1 يوري لوتمان، سيمياء الكون ، ص 172.

2 G. Bachelard, la dialectique de la durée, Ed. PUF, 5ème édition, Paris, 2013, p 18.

إضافة إلى المكان ودوره، هناك المدة الزمنية التي تؤثر على ناتج التفاعل، وهذا بديهي، مما يجعلنا نتساءل عن قيمة الزمن في الحياة وفي الأعمال السردية.

10. جدلية الزمن والزمن الروائي:

للحديث عن إشكالية الزمن كتنويعات أو كتقنية تؤطر الأحداث في العمل السردي، علينا أولا أن نحاول النظر ولولا قليلا في مشكلة الزمن من الناحية الفلسفية والنفسية،لأن هذا سيساعدنا في كشف علاقة الإنسان بالزمن عموما، وهو ما يسهل علينا فهم الشخصيات السردية في علاقتها بالزمن. لذلك يمكن أن نطرح إشكالية الزمن انطلاقا من مقولة رولان بورنوف Roland Bourneuf التي يحدد فيها علاقة الزمن بالفن:

" على عكس بقية الفنون المكانية كالرسم والنقش، تعتبر الرواية فنا زمنيا وهي في هذا مثلها مثل الموسيقى"[1].

ويقول أيضا:

" منذ بدايات القرن العشرين... لم يعد الزمن موضوعا فقط، ولم يعد شرطا للوصول، بل أصبح هو ذاته موضوع الرواية... فالزمن يتجاوز ليصير هو بطل القصة"[2]

فالرواية هي فن الزمن، ومن ثم كان لزاما البحث في فلسفة الزمن بداية، ثم الغوص في مشكلة الزمن الروائي في الأخير.ثم إن جدلية الزمن إشكالية معقدة في أصلها، وتحديد مفهوم الزمن ودوره في الحياة معضلة مستعصية على الحل، وكل الفلسفات التي ناقشت مفهومه بقيت عاجزة عن وضع تحديد نهائي له يوضح علاقته بالأشياء، خاصة إذا تعلق الأمر بالسؤال عن العلّية، بمعنى:

---

1 Roland Bourneuf et Réal Ouellet, l'univers du roman, p 146.

2 Ibid, pp 146-147.

هل الزمن علة أم معلول؟ أي هل هو فاعل أم منفعل؟ وما علاقة الزمن الطبيعي بالزمن النفسي؟ ومن ثم تطرح إشكالات الزمن الأخرى: كهل هو مستمر أم متقطع؟

فهو يظهر كما يرى باشلار:

" الزمن غير الفعال يتشتت إلى ذرات من اللحظات المتنافرة من جهة، ومن جهة أخرى، فإن الزمن المتماسك، والمنتظم، يتوحد في ديمومة، والوصف الزمني للحياة النفسية يتضمن ضرورة افتراض وجود الثغرات، وهو ما يطرحه السيد م. دوبريل M. Dupréel كبديهية أولى"[1]

ومن ثمة، يمكن البحث عن تلك الفجوات السردية وملئها انطلاقا من تحليلنا الخاص للأحداث، فلا يمكن بحال التسليم بوجود استمرارية زمنية حقيقية في المسرود، وهذا ما أدى إلى ظهور بعض المفاهيم كالحذوف مثلا.

إن الزمن الذي نحن بصدده مصطلح عصي على التحديد النهائي، ذلك أن الزمن أزمنة. لنلاحظ مثلا الاستنتاج التالي، والذي يصفه باشلار بالرائع:

" إن هيجل Higel لم يبحث في تحليل مفهوم الزمن، مفهوما مجردا لزمن مجرد، لم يبحث في الزمن الفيزيائي، أو النيوتني، أو الكانطي، ولا الزمن المستقيم للصيغ والساعات. إنما المقصود شيئا آخر. إنه الزمن ذاته، الحقيقة الروحية للزمن، هذا الزمن الذي لا يسير بشكل منتظم، إنه ليس وسيطا متجانسا نسير خلاله، وليس حسابا للحركة، ولا نظاما للظواهر إنه اغتناء، حياة، انتصار وهو ذاته روح وماهية"[2]

وهذا حقيقة ما نحاول البحث فيه أثناء مناقشة الأبعاد النفسية للزمن السردي وعلاقة الشخصيات.

---

1 G. Bachelard, la dialectique de la durée, p 78.

2 Ibid, pp 93-94.

وإذا كان الزمن أشكالا متعددة، فإن هيجل يقصد جوهر الزمن مفهوما مجردا عن الممارسة المادية، والسؤال إذن: هو كيف تتفرع عن هذا الجوهر الأشكال المختلفة له؟ وهل الزمن المستقيم، أو زمن الساعات مجرد تعيين بشري أم انه تفرع طبيعي وشكل من أشكال الزمن المختلفة؟

إن معضلة تحديد ماهيته جعلت البعض ينظر إليه نظرة العدو، فالإغريق كان يمثل لديهم التدهور والانحدار، فهو يعد عدوا للبشر؛ لأنه " (يبخس قيمة العالم)، كما قال هوراس، الذي عبر بذلك عن ميل إغريقي إلى نسبة المثالية للثبات واعتباره أسمى من قيمة التغيّر "[1]

ويقول هوراس أيضا:

" كان آباؤنا خيرا منا، وآباؤهم خير منهم، ونحن خير ممن سيأتون بعدنا"[2]

وهذا الاعتقاد بقدسية الماضي وفساد الحاضر والمستقبل تفتيت للزمن ورفض للتغير والتقدم، وبالتالي تسعى هذه النظرة لتقديس القديم والعمل على استمراره وإحيائه وتجديده، وفي مقابل هذه النظرة التي تمجد الثبات، هناك فلسفة أخرى ترى في المستقبل وحده هو غاية الإنسان، ويمكن تلمس الآثار الواضحة لهذه الفلسفة في قول بليز باسكال *Blaise Pascal:

" لا نفكر تقريبا في الحاضر، وحينما نفكر فيه، فما ذلك إلا لكي نستمد منه النور الذي يسمح لنا بأن نتصرف في المستقبل، فليس الحاضر بغاية لنا على الإطلاق. فإن المستقبل هو وحده غايتنا، في حين أن الماضي والحاضر، إن هما عندنا إلا وسيلتان"[3]

---

1 نقلا عن، علي مبروك، النبوة من علم العقائد إلى فلسفة التاريخ، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1993، ص 73.

2 أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، ط7، بيروت، 2012، ص 172.

* باسكال: فيزيائي ورياضي وفيلسوف فرنسي، اشتهر بتجاربه على السوائل، ودراسة الاحتمالات، وبفضل جهوده بدد شكوك العلماء في وجود الفراغ.

3 نقلا عن: م. ن، ص 57.

لقد انتقلنا بين طرفي نقيض، إذ يفكك كل طرف الزمن وفق رؤية مناقضة للآخر، فمن مقدس للثبات مأخوذ بالماضي، وطالب لاستمراره في الزمان والمكان، إلى جاعل من الحاضر والماضي طريقا للمستقبل الذي هو الغاية وما الماضي والحاضر في النهاية إلا وسيلتان لبلوغ هذه الغاية. وهناك نظرة مغايرة للنظرتين أو إن شئت سمها فلسفة أخرى في الزمن كامنة في المثل الشعبي الجزائري :(أحييني اليوم واقتلني غدوة). وفي هذه النظرة استلاب للماضي والمستقبل معا، واهتمام مطلق بالحاضر، فالاهتمام بالزمن نسبي يتغير من فلسفة إلى أخرى، فهو نتاج ثقافي وحضاري خاضع لمتغيرات الرؤية الاجتماعية التي تتحد من خلالها تلك المتغيرات الحضارية والثقافية.

أما في السرد فإن السارد هو الذي يتحكم في الزمن بصفة مطلقة تقريبا، وهو الذي يحدد إن كان الزمن فاعلا مؤثرا في سير الأحداث أم يجعل منه نتيجة طبيعية لتعاقب الأحداث، ويحسن أن ننبه من البداية إلى الفارق الجوهري بين مفهوم الزمن النفسي الذي هو غير الزمن المادي المحسوب بالدقائق والثواني، ويسمى الزمن النفسي بزمن الأنا في مقابل زمن العالم أي الزمن الطبيعي، " فأحيانا يسير زمن الأنا بسرعة أكبر من زمن العالم، فيتملكنا شعور بأن الزمن يسير بسرعة والحياة تضحك لنا ونحن سعداء، وأحيانا أخرى ينعكس الأمر، فيبدو زمن الأنا متأخرا عن زمن العالم، فيتأبد الزمن وتتملكنا الكآبة والضجر"[1]

إنها حقيقة نفسية على علم النفس أن يتعمق فيها ويكشف جميع جوانبها الخفية، فالزمن يبدو وكأنه توقف عندما تكون تنتظر شيئا مُهمًّا، لذلك يقال: أحرج ساعات الحرب، ساعات الانتظار، فهي طويلة ومليئة بالهواجس والمخاوف من المجهول، فترى الساعات كأنها الأبد، أو كأن الزمن توقف فعلا عندها، لذلك يعبر عنها بأن عقارب الساعة تسير للوراء، وهذه كلها شعورات نفسية

1 G. Bachelard, la dialectique de la durée, p 95.

تغير من قيمة الزمن لدى الأشخاص، فتجعله يمتد ويطول، وقد يحدث العكس تماما، فترى الساعات كأنها دقائق والأعوام كأنها أيام، ويقطع الإنسان من العمر ثمانين عاما، وينظر إلى الوراء فلا يرى من آثار تلك السنين شيئا، بل قد يخيل إليه وكأن ذلك الزمن ليس إلا سويعات من يومه الحاضر.

هذا بالنسبة إلى مفهوم الزمن عموما؛ أما إذا عدنا إلى مفهوم الزمن في السرد فإننا نجد إضافة إلى ما سبق أبوابا أخرى للمفارقات المتعلقة بالزمن، وهذا راجع إلى دور السارد في تغيير خطية الحدث السردي انطلاقا من رؤية خاصة به، لذلك فمن الضروري النظر في المشكلات الزمنية داخل العمل السردي.

1.10. الزمن في السرد:

لا شك أن بعض الاختلافات الطارئة تحدث بين زمن الخطاب وزمن القصة، وأوضح سبب للاختلاف هو استحالة محاكاة الواقع كما هو بجميع جزئياته، فما حدث في أيام قد يختزله السرد في صفحات تقرأ في بضع دقائق، أو بضع ساعات بحسب كثافة وقيمة الأحداث وبحسب رؤية السارد، وهو ما يجعل من الزمن السردي متباينا لا يضبط بطريقة واحدة، وهذه هي أهم الإشكاليات المتعلقة بالزمن في السرد، وهي متعلقة بطريقة تقديم الخطاب من جهة، ومن جهة ثانية، يمكن الحديث عن علاقة الزمن بالشخصيات، فتطرح إشكالية جدلية الزمن الطبيعي والزمن النفسي، فالشخصيات في العمل السردي تتجاوب مع الزمن كما في الواقع بطرق شتى، فهو يتمدد ويتقلص بحسب الحالة النفسية التي تمر بها الشخصية.

ويمثل الزمن عموما واحدا من محاور الأعمال السردية الذي يربط أجزاءها، فلا يأتي السارد بنظام زمني مفكك دون أن يكون هناك رابط وخيط رفيع يحكم الخطاب ويقيه من التشتت في الزمن، وإلا غاب المعنى، فالسارد يقدم ويؤخر ويحذف ويضيف ويختزل وفق رؤية خاصة، وتلك الرؤية هي

الخيط الرفيع الذي يحكم أجزاء الخطاب المفككة بالنسبة للزمن الطبيعي، والمنتظمة وفق رؤية السارد.

ويرجع الفضل الأكبر في التفصيل في هذه القضايا لجيرار جينيت الذي أسهم بقسط وافر في تطوير المفاهيم المعرفية المتعلقة بالزمن في الأعمال السردية.

ويحسن بنا في هذا المقام التنبيه إلى مفهوم الحكاية عند جينيت، إذ يفرق بين ثلاثة مفاهيم متباينة لمصطلح الحكاية (récit) إذ يقول:

" فبمعنى أول، وهو الأكثر بداهة ومركزية في الاستعمال الحالي، إذ تدل الكلمة على المنطوق السردي، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث... وبمعنى ثان –أقل انتشارا، ولكنه شائع في الوقت الحاضر بين محللي المضمون السردي ومنظريه– تدل كلمة الحكاية على سلسلة الأحداث الحقيقية أو المتخيلة والتي تشكل مادة هذا خطاب (l'objet de ce discours) ، وبمعنى ثالث، وهو الأكثر قدما في الظاهر، تدل الكلمة على حدث أيضا، لكنه ليس الحدث الذي يروى، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما، إنه فعل السرد متناولا في حد ذاته"[1]

وما يهمنا في هذه الدراسة أساسا هو المعنى الأول، حيث يهتم بزمن الخطاب في علاقته بزمن القصة، أي الكيفية التي قدم بها الحكي، والمفارقات الزمنية التي حدثت بعد مفصلة الزمن الأول؛ أي مقارنة الزمن في الخطاب بترتيبه في القصة.

هناك تقسيم آخر للزمن كما يلي:

1- زمن الأحداث temps de l'aventure[2]

---

1 G. Genette, figures III, p 71.

2 R. Bourneuf et R. ouellet, l'univers du roman, p 160.

ويعرف هذا الزمن من خلال الإجابة عن سؤال العصر الذي حدثت فيه الأحداث، وهو مهم في فهمنا للأحداث.

2- زمن الكتابة temps de l'écriture[1]

ويقصد به الزمن الذي كتبت فيه القصة.

3- زمن القراءة temps de lecture[2]

وهو الزمن الذي تتم فيه القراءة، ولا يقصد فقط الزمن الذي يستغرقه القارئ للعملية؛ بل الزمن الذي تتم فيه القراءة في مقارنة مع زمن الأحداث والكتابة لأن " السنوات تغير الكتب، ونقول خطأ إن اعتقدنا أنها تشيخ، بل تصبح أخرى..."[3]، ويقصد أن فهمنا للعمل يتغير بتغير العصر، فالحروف واحدة ولكن المعنى مغاير تماما.

وأيا كانت المفاهيم، فإن الشيء الأساس هنا أن السارد لا يمكن له بحال أن يقدم لنا صورة دقيقة عن الحدث، لأن عملية التحكم في الزمن مستعصية، وبالتالي سيقدم ويؤخر انطلاقا من رؤية خاصة، وتسمى هذه بالمفارقات الزمنية، وهي تنقسم عموما إلى قسمين: استرجاع واستباق، ولكل منهما أنواع خاصة، فما هي، وما دورها في العملية السردية؟

1.1.10. المفارقات الزمنية: Anachronies

يشار بهذه العبارة إلى مختلف أشكال الاختلاف الزمني بين زمن القصة وزمن الخطاب السردي، وهو تقليد سردي متبع منذ عصر الإلياذة كما يقول جينيت:

---

1 Ibid, p 162.

2 Ibid, p 165.

3 Ibid, p 165.

" ونحن نعلم أن هذه البداية من الوسط، والمتبوعة بعودة تفسيرية إلى الماضي، ستصير إحدى العادات الشكلية للنوع الملحمي، ونعلم أيضا إلى أي مدى بقي أسلوب السرد الروائي مخلصا لسلفه البعيد، وهذا حتى في خضم القرن التاسع عشر الواقعي"[1]

فأسلوب المفارقة، أو كما يسميه:" أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية"[2] تقليد سردي قديم يعمد فيه السارد إلى خلخلة النظام التتابعي للزمن، فلا يبقى من الترتيب الأول إلا بعض الإشارات المباشرة وغير المباشرة الدالة على تقديم حدث وتأخير، وأن هذا الحدث سابق والآخر لاحق، رغم ذلك فقد تكون هناك حالة توافق زمني بين الحكاية والقصة وتسمى درجة الصفر.[3] إلا أن هذه الحالة افتراضية أكثر من كونها حقيقية، وذلك لاستحالة المحاكاة التامة للزمن الأول.

" نحتفظ بالمصطلح العام: (مفارقة) للدلالة على أشكال اللاتماثل (التنافر) « discordance » بين الترتيبين الزمنيين بحيث نرى بأنها لا تنحصر كليا في الاسترجاع ولا في الاستباق"[4]

ويشير مصطلح المفارقات الزمنية تحديدا إلى شكلين من أشكال التنافر هما: الاسترجاع والاستباق.

أ. الاسترجاع: Analepse

وهو استحضار أحداث سابقة بقصد إبرازها أو إحلالها في محل تساهم فيه بتفسير موقف ما، أو إظهار أسباب حدوثه مثلا، ويعرفه جينيت بقوله:

" وندل بمصطلح استرجاع على ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[1].

---

1 G. Genette, figures III, p 79.

2 Ibid, p 78.

3 Ibid, p 79.

4 Ibid, p 82.

أو هو كما تقول الناقدة مها القصراوي:

" من أكثر التقنيات السردية حضورا وتجليا في النص الروائي، فهو ذاكرة النص، ومن خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردي، إذ ينقطع زمن السرد الحاضر ويستدعى الماضي بجميع مراحله ويوظفه في الحاضر السردي، فيصبح جزءا لا يتجزأ من نسيجه"[2]

ولا يتم هذا الاسترجاع وفق رؤية انتقالية عشوائية، كما أنه غير خاضع لتسلسل زمن واضح، بل إن رؤية السارد هي التي تفرض نفسها. وفعل الاسترجاع هو الذي يعطي للزمن قيمته، فلولا الذاكرة واستعادة الماضي لما كان للماضي معنى ولا وجود، فما يجعل لهذا الماضي قيمة هو معاودة تذكره ومراجعته بقصد الاستفادة من خبراته.

ب. وظائف الاسترجاع: Les fonctions de l'analepse

يمكن أن نوجز ما قدمته مها القصراوي في هذا الباب كما يلي:[3]

- يساعد الاسترجاع على فهم مسار الأحداث، وتفسير أسبابها ودلالاتها.
- إضاءة جوانب الشخصيات التي تظهر وتختفي من خلال استرجاع ماضيها القريب على الأقل.
- يكمل الاسترجاع المقاطع الغامضة والناقصة.
- يمكن استشراف الآتي، إذا فهمنا الحاضر انطلاقا من معطياته والمعطيات السابقة عليه.
- يخلّص النص من الرتابة والخطية، ويحقق توازنا زمنيا وفق رؤية السارد.
- يكشف عن عمق التطور في الحدث وتحول الشخصيات

---

1 Ibid, p 90.

2 مها حسن القصراوي، م س ، ص 192.

3 م. ن، ص 193- 194.

ج. أنواع الاسترجاع: Types d'analepses

ينقسم الاسترجاع إلى قسمين: خارجي وداخلي، وهناك من يضيف قسما ثالثا هو الاسترجاع المزجي، وهو أقل حضورا من الأولين.

ج.1. الاسترجاع الخارجي: Analepse externes

وهو متعلق بجميع الأحداث المسترجعة والواقعة قبل نقطة بدء الحاضر السردي، وتعد أحداثه خارج الحقل الزمني للأحداث السردية الحاضرة في الرواية.[1]

وهو، حسب الناقدة مها القصراوي، الأكثر حضورا في الرواية العربية الحديثة، وهو مرتبط بعلاقة عكسية مع الزمن السردي، فكلما ضاق الزمن الروائي، شغل الاسترجاع الخارجي حيزا أكبر، ويقل في الرواية الواقعية ذات التسلسل الزمني الممتد لفترة زمنية طويلة بأحداثها المتتالية.[2]

فالاسترجاع الخارجي يزودنا بمعلومات عن أحداث سابقة تساهم في فهم الحاضر انطلاقا من مراجعة الماضي.

ج.2. الاسترجاع الداخلي: [3] Analepses internes

إنه بخلاف الخارجي لا يتجاوز حدود زمن بداية السرد، ويكاد يتفق معه في الغاية والأسباب.

ج.3. الاسترجاع المزجي أو المختلط:[4] Analepses mixtes

---

1 G. Genette, figures III, p 90.

2 مها حسن القصراوي، م س، ص 195.

3 G. Genette, figures III, p 90.

4 Ibid, p 91.

وهو، كما أسلفنا، أقل حضورا من الأولين، ويسمى مزجيا لأنه ينطلق من نقطة سابقة لبداية السرد، ويلتقي في النهاية مع بداية المحكي الأول وينتهي مع بدايته وربما يتجاوزها إلى الداخل الزمني من المحكي الأول.

د. الاستباق anticipation ou prolepse

لقد أقصى جونات مصطلح استشراف، واستعمل مصطلح استباق لما للأول من إيحاءات نفسية تثير تلقائيا ظواهر ذاتية، على حد تعبيره، مستخدما مصطلح استباق ليدل به على:

" كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق، أو يذكر مقدما"[1]

وهو تقنية يتراجع أمامها عنصر التشويق، والذي كان أساس النصوص السردية القديمة. وينقسم الاستباق إلى:

د.1. استباق خارجي:[2]

وهو ذكر لحدث مستقبلي يقع زمنيا خارج الإطار الزمني للمحكي الأول، وهو أقل استعمالا من الاستباق الداخلي.

د.2. استباق داخلي: [3]

ويقع، خلافا لسابقه، داخل المدى الزمني الذي يؤطر المحكي الأول دون أن يتجاوزه مع العلم أنه أكثر استعمالا من الخارجي.

والاستباق سواء كان داخليا أم خارجيا فإنه يكون على نوعين كما يقسمه جينيت في قوله:

"سنفرق أيضا بين الاستباقات التي تأتي مسبقا لسد ثغرة لاحقة وتسمى (استباقات تكميلية)، وبين تلك التي تأتي لتكرار مقطع سردي لاحق وتسمى (استباقات تكرارية)"[1]

---

1 Ibid, p 82.

2 Ibid, p 107.

3 Ibid, p 109.

2.1.10. تقنيات زمن السرد:

يرتكز هذا المفهوم على دراسة العملية السردية من حيث السرعة والبطء وعلاقتها بزمن الحكاية، وهذا شائع في العمليات السردية حيث نجد حدثا ما يسرده سارد ما خلال فقرة صغيرة، وسارد آخر قد يستغرق في ذلك صفحات، فالأول تجده يركز فقط على الأحداث الهامة والوصف الخارجي، أما الثاني فيهتم بالتفاصيل وقد يغوص حتى في وصف الحالات النفسية والشعورية لشخصيات الحدث، وربما وصف لنا مكان الحدث وصفا تفصيليا. وبالتالي يطول ويقصر المسرود بحسب طبيعة السارد، وتسريع السرد يكون بالحذف والتلخيص، وإبطاؤه يعتمد على المشهدية والمونولوج الوقفات الوصفية.

أ. تسريع السرد:

ويتم عن طريق عمليتين اثنتين هما: الخلاصة والحذف، قصد الوصول بالمتلقي إلى الغاية من أقرب السبل، فيلجأ السارد مثلا إلى تجاوز مراحل من القصة قد تكون عديمة الأهمية بالنسبة لرؤيته الخاصة، فيحذف الفترات الزمنية دون الإشارة إلى أي حدث، وقد يمر على الأحداث مرورا سريعا من خلال بعض العبارات التي تلخص الأحداث، كأن يصف مثلا حياة الأشخاص في تلك الفترات وصفا مقتضبا عاما دون العناية بالتفاصيل، فيذكر الأحداث دون تفاصيل وتسمى هذه الأخيرة الخلاصة.

---

1 Ibid, p 109.

أ.1. الخلاصة [1] Sommaire

وتأتي الأحداث فيها في إشارات سريعة دون عناية بالتفاصيل، وزمنها أصغر بكثير من زمن القصة، وتحدد بعض وظائفها كما يلي:[2]

- محاولة سد الثغرات السردية.
- الربط بين المشاهد الروائية.
- تقديم شخصيات جديدة وعرض شخصيات ثانوية لم يتسع المجال للتفصيل فيها.
- تحقيق الترابط النصي.

هذا بالإضافة إلى الوظيفة الأساسة التي تتمثل في تسريع السرد.

أ.2. الحذف Ellipse[3]

ويقصد به تجاوز فترات زمنية داخلة في زمن المحكي، ولكن أحداثها لا تقدم شيئا للقارئ لذلك يلجأ السارد إلى حذفها، ويمكن الحديث عن أنواع ثلاثة من الحذف هي:[4]

الحذف المعلن، والحذف غير المعلن، والحذف الضمني.

والمقصود بالحذف المعلن هو تعيين وتحديد الفترة الزمنية المحذوفة، والعكس بالنسبة لغير المعلن، حيث تكون المدة المحذوفة غير معلومة ولا يمكن للمتلقي تحديد مدتها، أما الحذف الضمني؛ فإنه حذف لا نحس به، أو كأنه غير موجود، ولكنه موجود بالضرورة، لأنه ما من محكي إلا ويتضمن حذوفا كثيرة لاستحالة محاكاة الزمن الطبيعي في الحكي.

---

1 Ibid, p 130.

2 مها حسن القصراوي، م س، ص 225.

3 G. Genette, figures III, p 139.

4 مها حسن القصراوي، م س، ص 223.

ب. إبطاء السرد:

تتم عملية إبطاء السرد أساسا عن طريق: المشهد، والوقفة الوصفية، والمونولوج.

ب.1. المشهد Scène[1]

وتسمى أيضا هذه الطريقة بالحوار، وفيها يفسح السارد المجال للشخصيات للتعبير عن رؤاها، والكشف عن هواجسها وطموحاتها بشكل مباشر، فتتحدد علاقاتها فيما بينها أكثر. وتعمل هذه التقنية على كسر رتابة السرد كما تقول مها القصراوي:

" إن كسر رتابة السرد من خلال تقنية الحوار، يعمل على منح الشخصية مجالا للتعبير عن رؤيتها من خلال لغتها المباشرة، فتعكس وجهة نظرها من خلال حوارها مع الآخرين ومع الذات... وإذا كان التلخيص يقدم الموقف العام بشكل كامل، فالمشهد يأتي لتقديم الموقف الخاص من خلال تصويره فترات كثيفة مشحونة، ولأن المشهد الحواري يميل إلى التفصيل أحيانا، فهذا يعمل على إبطاء زمن السرد"[2]

فالمشهد إذن حالة من حالات تعطيل زمن السرد بطريقة يتقارب فيها زمن السرد مع زمن القصة، ويمكن تلخيص بعض وظائفه كما يلي:[3]

- الكشف عن جزئيات الحدث ونموه.
- فسح المجال للشخصيات للتعبير عن ذواتها، بلغتها وطريقتها الخاصة.
- كسر رتابة السرد.
- إيهام القارئ بالحاضر الروائي.

---

1 G. Genette, figures III, p 141.

2 مها حسن القصراوي، م س، ص 239.

3 م. ن، ص 240.

ب.2. المونولوج

وفيه يتوقف زمن السرد، وتدخل الشخصية في حوار مع ذاتها، فيمتد بذلك الزمن النفسي أو يقصر تبعا للحالة الشعورية للشخصية، وتكشف لنا الشخصية عن باطنها. ويعرّف المونولوج بأنه وسيلة إلى:

" إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية، دون أي تدخل من الكاتب عن طريق الشرح أو التعليق... (وهو أيضا) التعبير عن أخص الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من اللاشعور "[1]

فالمونولوج تقنية تقرب العالم الداخلي للشخصية من المتلقي وتسهم في فهم الأسباب الخفية وراء مختلف سلوكات الشخصية السردية، وهو كالحوار يتقارب فيه زمن السرد مع زمن القصة، وله وجود خاص في الأعمال المسرحية خاصة، حيث تتفرد بعض المسرحيات بهذه التقنية، ويمكن إيجاز وظائفه في ما يلي:[2]

- الغوص في العالم الداخلي للشخصيات.
- توسيع زمن السرد نتيجة لحالة الإفضاء والتأمل النفسي.

ويمكن أن يتم المونولوج بطريقة مباشرة كأن تكشف الشخصية عن نفسها مباشرة، أو بتدخل من سارد واسع المعرفة يكشف لنا ما تقوله الشخصية بينها وبين نفسها.

---

1 رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، تر. محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت، 1987، ص 235.

2 مها حسن القصراوي، م س، ص 245.

ب.3. الوقفة الوصفية Pause descriptive[1]

في حالة الوقفة الوصفية يتوقف الزمن وتتوقف الحركة، ويهتم السارد أو أحد الشخصيات بوصف الأماكن والصفات الخارجية أو الداخلية للشخصيات، وهو تقنية لا غنى للسرد عنها في جميع الحالات، سواء تم الوصف من قبل السارد أو من قبل واحدة من شخصياته السردية.

" تعمل الوقفة الوصفية مع المشهد على إبطاء زمن السرد الروائي، حيث يتم تعطيل زمن الحكاية بالاستراحة الزمنية ليتسع بذلك زمن الخطاب ويمتد، فالوصف وقوف بالنسبة إلى السرد، ولكنه تواصل وامتداد بالنسبة للخطاب"[2]

إن امتداد الخطاب إذا كان مقصودا لذاته فإنه يبعث الملل في نفوس المتلقين، أما إذا جاء في سياقه فإنه يساهم في تجلية المحيط وكشف أحوال الشخصيات عموما. وللوقفة الوصفية جملة من الوظائف يمكن تلخيصها إجمالا كما يلي:[3]

- وظيفة تزيينية، حيث يقدم السارد وصفا جماليا للطبيعة والأماكن والشخصيات، ويعتبر في هذه الحالة استراحة بالنسبة للسارد والمتلقي.
- وظيفة تفسيرية، حيث يأتي المقطع الوصفي تفسيرا لحياة الشخصية الداخلية أو الخارجية.
- وظيفة إيهامية، حيث يلعب دورا في إيهام المتلقي بالواقعية.

وهذه جملة الوظائف عموما، والتي قد لا تجتمع في نص سردي واحد.

---

1 G. Genette, figures III, p 133.

2 مها حسن القصراوي، م س، ص 247.

3 م. ن، ص 248.

11. خلاصة:

لقد حاولنا من خلال هذا الفصل النظري، والذي يندرج ضمن المداخل التأسيسية لفهم الظاهرة السردية عموما، الوقوف عند أهم المفاهيم المتعلقة بالبناء السردي انطلاقا من الشخصيات وعلاقاتها التفاعلية مع المكان أولا والزمان ثانيا، وذلك قصد الوصول إلى فهم مختلف متعلقاته التي تخدم الجانب التطبيقي من البحث في الأخير. هذا البحث الذي يعنى بدراسة البناء السردي لرواية عزازيل دراسة بنيوية تستثمر مختلف المناهج السياقية كالمنهج النفسي، لاستبطان أعماق الشخصيات ، وكشف الدلالات العامة والخاصة للمكان والزمن في الرواية.

وقد كان مرورنا على مختلف المفاهيم كافيا لاستيعابها وتحديدها، وبالتالي وضع أساس نظري يساعدنا على تحليل مختلف بنيات الرواية موضوع الدراسة.

الفصل الثاني:

بناء الشخصيات في رواية

"عزازيل"

1. مقدمة الفصل:

إن دراسة الشخصيات في الرواية أمر بالغ الأهمية، لما لهذه الدراسة من أهمية في فهم الشخصية الإنسانية عموما، إذ لا ننسى استفادة فرويد من تحليل أعمال الفنانين والشعراء والمبدعين في تطوير المفاهيم النظرية المتعلقة بعلم النفس التحليلي، ومحاولة إسقاط بعض الجوانب الشخصية على مرضاه، ذلك أن تداخلا كبيرا يمكن أن يحصل بين أسرار نفس المبدع، وشخصيات عمله الإبداعي، وكذا نفسيات المتلقين للعمل السردي.

إن فهم العوامل النفسية العميقة للشخصيات قد يكون سببا في فهم واستجلاء كثير من خبايا النفس البشرية، فمختلف تقلبات النفس وأهوائها، وصراعاتها لا يمكن كشفها واستبطانها إلا بالاطلاع على تجارب الآخرين ومشكلاتهم، ولما لم يكن سهلا استبطان الآخر لما يحيطه الإنسان بنفسه من غموض وأسرار، لذلك نلجأ إلى الشخصيات السردية في الأعمال المتخيلة والسير الذاتية لمحاولة فهم تناقضاتها وخفاياها من خلال تلك الأعمال الإبداعية، لأن المبدعين لديهم قدرة على استجلاء تلك الخبايا والأسرار وكشفها من خلال شخصيات متخيلة، ولكنها غير منبتة الصلة عن الواقع، وإن كانت لا تمثله بصورة مباشرة، ولا تجسده بالضرورة كما هو.

إن الصراع الذي تعيشه النفس البشرية يرتكز أساسا على ثنائية الخير والشر، أو الله والشيطان، وعلى ثنائية أخرى تكاد تطابق الأولى وهي الحب والموت، وهي وإن لم تتطابق معها فإنهما يشتركان في كثير من الخصائص، ذلك أننا لا نقصد بالموت الموت الطبيعي المحتوم الذي يمثل نهاية كل كائن حي على الأرض أو كل محدث، بل نتحدث عن معادل الرغبة الكامنة في النفس والتي تدفعه للقضاء على الآخرين لغرض تحقيق وجوده مهما كانت الوسائل والدوافع.

وسنحاول من خلال دراسة الشخصيات الكشف عن المفاهيم الدينية المطلقة أو على الأقل الثابتة، وكيفية تحولها إلى مفاهيم رجراجة خاضعة لتقلبات النفس من خلال شخصية هيبا مثلا، والذي

يُخضع بعض القضايا في كثير من الأحيان إلى قياس غير منطقي تماما، نابع من فوضى نفسية يعيشها، لنكتشف أن عدم الاستقرار النفسي هو سبب النكسة، وسبب فشله في اتخاذ قرارات جريئة في حياته وتقلباتها.

فالحالة النفسية للشخصية هي عامل مهم وفاعل في فهم الشخصية عموما، ولم يستطع فرويد S. Freuid برغم الجهود التي بذلها الوصول إلى حل حاسم وفهم معمق للنفس البشرية، وقد طالب بالاستفادة من أعمال الفنانين والمبدعين عموما، كما يرى الناقد زين الدين المختاري في قوله:

" ومن هنا أشار فرويد في أكثر من مناسبة إلى أن الأدباء والفنانين هو وحدهم أدرى بأسرار النفس الإنسانية، وإليهم يرجع الفضل في اكتشاف اللاوعي. وعلى علماء النفس والطب النفسي الإفادة من مكنونات الأعمال الأدبية والفنية"[1]

فصاحب نظرية التحليل النفسي نفسه يعترف بما تحمله الأعمال الأدبية والفنية من مكنونات يمكن من خلالها فهم الطبيعة البشرية.

وعلى الرغم من أن دراسات فرويد ترتكز أساسا على ربط الحالة النفسية بالدوافع الجنسية وإرجاع أسباب السلوكات إلى المحرك الأول أو ما أسماه باللبيبيدو، أو الغريزة الجنسية، فإنه بعد ذلك انتهى إلى فرضيتين، أو غريزتين أساستين توجهان الجهاز النفسي أو السلوك الإنساني عموما، هما:[2]

- غريزة الحب أو الحياة، وتمثل الحاجات النفسية البيولوجية التي تتيح للفرد الاستمرار في حياته والمحافظة على بقاء نوعه.
- غريزة الموت أو الفناء، وتمثل مختلف الرغبات التي تدفع الفرد إلى العدوان والتدمير.

---

1 زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي: سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد (نموذجا)، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 13-14.

2 م. ن، ص 10.

يمكن النظر في كتاب: سيقموند فرويد، ما فوق مبدأ اللذة، تر. إسحاق رمزي، ط5، دار المعارف، 1994، صفحات من 75-93. إلا أنها مبسطة أكثر ومكثفة في كتاب زين الدين المختاري.

وقد أوضحنا سابقا كيف أن ثنائية (الحب والموت) يمكن أن تكون معادلا لثنائية أشمل هي (الخير، والشر)، فالحب ينبع من طبيعة الخير الكامنة في الإنسان، والتي مصدرها الله، والثانية على العكس منها تماما.

وعلى هذه الأسس الأولى ترتكز دراستنا للشخصيات، وسنلاحظ كيف يؤثر عامل الحب في شخصية هيبا، إلا أنه ولعلة نفسية أخرى أصيلة وكامنة فيه تتغير نظرته للآخر، ولكنه لا يضحي في سبيل تحقيق داعي الحب، وهو صراع تقويه مكبوتات الطفولة، والتي جعلت من هيبا مترددا خاضعا في جميع الحالات التي تعترض مسار حياته، لذلك سنحاول تحليل مختلف أبعاد الشخصية في علاقتها مع الآخرين، وكذا علاقتها بالزمان والمكان.

ذلك أن الشخصية وحدة ضمن مجموعة وحدات مكونة للبناء السردي، ولا يمكن دراستها معزولة عن بقية الوحدات الأخرى، فلا معنى لها ولا وجود إلا بما تحققه من صراع وتفاعل مع بقية البنى الأخرى، وإن كانت عندنا أكثر أهمية من باقي المكونات؛ لأنها الفاعل الواعي الوحيد، حتى وإن كان دورها سلبيا أو مستلبا من قبل شخصية أخرى.

وفيما يلي تحليل لمعظم شخصيات الرواية لا كلها، لأن شخصيات أخرى كان وجودها عرضا، أو استعراضا من الكاتب الروائي ليبين لنا سعة اطلاعه على التاريخ ورجاله بمختلف تخصصاتهم واتجاهاتهم. وجدير بالذكر، أن معظم شخصيات الرواية لها على الأقل من خلال أسمائها إضافة إلى بعض الأحداث التاريخية وجود واقعي، إلا أن العمل في مجمله تخييلي يحاول أن يجر المتلقي ويوهمه بالواقعية. حيث استثمر فيها الروائي معارفه الدينية والتاريخية المتعلقة بتاريخ الكنيسة، وكذا استخدم قدراته الفنية في استدعاء شخصيات هامشية على المتن إمعانا في الإيهام بالواقعية، ولعل أبرزها شخصية المترجم.

وتوظيف هذه التقنية قد أشار إليه رولان بارت في قوله:

"... ولكن بالنسبة إلى ما هو سائد اليوم فإن مجتمعنا يحاول ما أمكنه أن يكتم تقنين الوضع السردي، إذ لا يمكننا إحصاء الإجراءات السردية التي تحاول إضفاء الواقعية على القصة، من خلال إعطائها دافعا طبيعيا، ويمكن القول أنها إجراءات تعيد غلق القصة، كما هو في روايات الرسائل المخطوطة، وادعاء اكتشاف المخطوطات..."[1]

وهذا الأخير هو الادعاء الذي نجده في رواية عزازيل، وليكون العمل تاما احتاج صاحب العمل ليدخل في بداية الرواية وسيطا أولا، وهو شخصية المترجم، لأنها من ستلعب دورين هامين، الأول متعلق باكتشاف الوثيقة، والثاني بنقلها إلى لغة القارئ العربي اليوم، وبالتالي فإنها تلعب دورا رئيسيا في الرواية من خلال نقل أحداثها، رغم أنها تخرج عن موضوع القصة الأساس لهيبا، فنحن أمام قص متداخل.

2. شخصية المترجم:

تمثل شخصية المترجم الهامشية دور الناقل الأول لقصة قديمة وجدت مدفونة في الخرائب الأثرية الواقعة إلى الشمال الغربي من مدينة حلب، وهو لا يقدم شيئا تقريبا إلا بعض التفاصيل المتعلقة بمجموع اللفائف والرقوق المكتشفة، وهذه التفاصيل متعلقة بتاريخها وحالتها. متحدثا عن بعض الإضافات والتغييرات البسيطة التي أضافها بنفسه إلى العمل الأصلي بعد ترجمته، وكذا تعليقاته على بعض التفاصيل المتعلقة بالشخصية الساردة "هيبا" الراهب، وخاصة ما تعلق ببلاغته وبراعته اللغوية.

وقد جيء بهذه الشخصية لمحاولة إيهام المتلقي بتاريخية الأحداث وواقعيتها، فيحس القارئ وكأنه يطالع عملا تاريخيا مميزا لفترة من فترات الصراع المسيحي–المسيحي حول مشكلات اللاهوت، وتحديدا حول ألوهية المسيح، وقيمة أمه ضمن الثالوث الذي يقدسونه، ولكي يحكم النسج يستدعي

---

1 Roland Barthes, Analyse structurale du récit, p 44.

المترجم شخصية أخرى، وهي شخصية الأب (وليم كازاري)، ويدعي أنه قد أشرف على التنقيب بنفسه، وقد لقي مصيره المفجع –على حد تعبيره– منتصف شهر مايو سنة 1997م.[1]

وإمعانا في إيهام المتلقي يواصل المترجم سرده مستغربا في أن شخصية (هيبا) وهي الشخصية المحورية والساردة لجميع الأحداث لم توجد أصلا ولم يعثر لها في كتب التاريخ على أثر، إذ يقول:

" ومن ثم، فقد خلت المراجع الحديثة من أي ذكر له. فكأنه لم يوجد أصلا، أو هو موجود فقط في هذه السيرة التي بين أيدينا، مع أنني تأكدت بعد بحوث مطوّلة من صحة كل الشخصيات الكنسية، ودقة كل الوقائع التاريخية التي أوردها في مخطوطته البديعة هذه..."[2]

إن شخصية المترجم تمثل شبه حجة منطقية على تاريخية الأحداث. وإنه لا يمكن بحال الركون لمثل هذا الكلام في رواية، وإن كانت معظم الأحداث ضمن العمل لها وجود تاريخي من خلال تسميات المواقع والشخصيات وارتباطها بالأحداث الموجودة في كتب التاريخ المسيحي. فلا يمكن بحال توهم صحة الأحداث الروائية المؤسسة على منطق متحايل هدفه إشعار المتلقي وإيهامه بأن الأحداث كلها حقيقية، وللهدف ذاته أضيف في آخر الرواية صور يُدّعى أنها مرتبطة بأحداثها، وهي صور لحفريات وآثار قديمة جعلت لتكون دليلا آخر على الواقعية.

إن النسيج الروائي جاء متشابكا محكما حيث يبدو وكأن الأحداث كلها جرت حقيقة، وليس للمترجم من دور سوى الترجمة وبعض التوضيحات، التي وردت مثلا في الصفحات (14–23–26–55–75–85–125–136–144–148–158–210...الخ)، وقد جاءت هذه التدخلات من المترجم لتخرج القارئ من جو الرواية التخييلي لتذكره أو ترجعه إلى وهم الواقعية. ولنلاحظ مثلا قول المترجم:

" في هذا الموضع من المخطوطة، اضطراب ملحوظ في رسم الكلمات (المترجم)"[3]

---

1 يوسف زيدان، عزازيل، د ط، وزارة الثقافة، الجزائر، 2009، ص 09.

2 مص. ن، ص 11.

3 الرواية، ص 14.

وكذلك قوله:

" هو المجمع الذي انعقد بأنطاكية سنة 342 بمناسبة افتتاح الكنيسة الذهبية المثمنة. (المترجم)"[1]

وتنتهي دائما التهميشات على المتن بكلمة المترجم بين قوسين. وإذا نظرنا مثلا في المثال الأول نجد فعلا جادا وإصرارا من الروائي على إدخال القارئ في وهم الاعتقاد بتاريخية الأحداث. فالتعليق الأول متعلق بمدى سلامة المتن من الناحية الغرافية ووضوح الخط، وكأنه فعلا وجد رقوقا قديمة، ومن ناحية أخرى نجده في الهامش الذي في الصفحة 55، يعود بنا إلى واقعة تاريخية هي مجمع أنطاكية المنعقد سنة 342م، وحتى لو فرضنا أصلا أن هذا المجمع لم ينعقد أصلا، فإن محاولة الروائي الزج بالقارئ إلى التوهم والخطأ هي محاولة جادة للتلبيس عليه.

إن شخصية المترجم شخصية هامشية بالنسبة للأحداث، وهي بالنسبة للرواية ككل تسعى لأن تكون فاعلا متدخلا في كثير من المواضع، من خلال التعقيبات والشروح، وأحيانا التعليقات على هامش المتن. وقد أراد الروائي من خلالها التلاعب بذهن القارئ، وهنا يمكن طرح سؤال عن الأسباب الموضوعية التي جعلت المترجم يوصي بنشر ما ترجمه بعد وفاته، في بداية كلمة المترجم؟ وقد علق على ترجمته بقوله:

" ترجمة أمينة قدر المستطاع لمجموعة اللفائف (الرقوق) التي اكتشفت قبل عشر سنوات بالخرائب الأثرية..."[2]

---

1 مص. ن، ص 55.

2 االرواية، ص 09.

إنه كي لا يقول قائل إنه يجوز أن يكون يوسف زيدان قد وجد شيئا وأعاد صياغته، جعل من مترجمه يوصي بنشر الترجمة بعد وفاته، وما حكمه عليها بالأمانة إلا إمعانا في الرغبة في إشعار المتلقي بأنه أمام قصة واقعية. وفي هذا السياق نعود إلى تدخلاته، ونأخذ مثلا قوله:

" تشير المصادر التاريخية، إلى أن نسطور بدأ سلك الرهبنة في هذا الدير... ومن الغريب، أن الراهب هيبا لم يشر إلى ذلك هنا ! (المترجم)"[1]

ويقصد بالدير، ديرا كان يقع في ضواحي أنطاكية يسمى: يوبربيوس. وهذا الاستغراب من المترجم من أن هيبا لم يذكر أن القس المبجل نسطور بدأ حياة الرهبنة في هذا الدير، يحاول من خلاله جعل الأمر وكأنه حقيقي، ثم أن كل ما هو مذكور لحد تلك اللحظة تاريخي، وغريب أن يغفل السارد أمرا مثل ذاك. ومثل هذا الحضور للمترجم بهذه الطريقة ما هو سوى نتيجة للعبة سردية أرادها الروائي ليوهم بها قراءه، وهذا ما كان يعمل عليه على طول الرواية لولا أن العقل يرفض هذا الزعم.

وهذا الحضور المتميز للمترجم زاد من جمالية السرد التي تأسست على أساس التخييل وتداخل الحجج والشخصيات لمحاولة استلاب المتلقي، فيشعر وكأنّ وهما ما يتملّكه ويغوص به في عالم الأديرة والصراعات الكنسية.

إضافة إلى شخصية المترجم نجد شخصية راهب عربي نسطوري يظهر في مقدمة المترجم على أنه عثر على المخطوطة وأعاد دفنها بعد أن أضاف عليها حواش وتعليقات على أطراف الرقوق باللغة العربية ويخط النسخ في حدود القرن الخامس الهجري تقديرا، ويركز المترجم على أن الأمر تقديري، وهذا دائما ضمن محاولة الروائي إضفاء شيء ما من شأنه إيهام القارئ بالواقعية، ومن خلال ضمه لكثير من الأحداث التاريخية والشخصيات الواقعية في السياقات التي عاشت فيها، وتفاعلت

---

1 مص. ن، ص 218.

ضمنها، وتبقى شخصية الراهب العربي شخصية هامشية على الأحداث، رغم أنها فاعلة في النص الأول لما تركته من هوامش على المتن، ولنأخذ المثال التالي:

" في طرف الرَّق، كتب بالعربية : هم أربعة رهبان، إخوة، كانوا ينتصرون لأوريجين، ويعدونه قديسا. وكانت قامة الرهبان الإخوة الأربعة طويلة، فعرفوا لذلك بالإخوة طوال القامة. وقد طافوا البلاد للدعوة لمذهبهم بعدما طردتهم الإسكندرية، فصار لهم أتباع يمجدون أوريجين ويقدسونه"[1]

إن الرواية تستحضر هذه الشخصيات لتغييب ذات المبدع، فلا يكون له وجود إلا الوجود المادي الاقتصادي، إذ يتلقى على عمله فوائد وأرباح التوزيع، ولكن حضوره على مستوى المتن الروائي غائب أو مغيب تماما من خلال جملة من الشخصيات التي يؤدي كل منها دوره في السياق الذي وضعت فيه. فلا موضوعية في العمل الأدبي إلا بالمقدار الذي يقدره المبدع ليخدم الجانب التخييلي والفني، عدا هذا فإن العمل لا يعدو أن يكون محض تخييل منبت الصلة عن الواقع إلا من خلال ما يتوفر فيه من تشابه في الأماكن والأفكار والشخصيات، وهو تشابه مظهري لا علاقة له في كثير من الأحيان بالواقع التاريخي إلا ما يمكن أن يضمن في بعض الروايات، كالتي بين أيدينا، وهي أعمال وإن كانت تأخذ من مادة التاريخ ما تحتاجه، إلا أنها لا يمكن أن تكون تأريخا للحالة التي تأخذ منها أو تصورها، وقد رأينا في المقتطف السابق كيف أن شخصية الراهب العربي هي التي تأتي بذكر الحادثة التاريخية على هامش المتن، لتبعث في نفس المتلقي شعورا بالموضوعية وحيادية المترجم، الذي يتوارى خلف المبدع، فليس الدارس فقط من يقتل المؤلف، وليست الشكلانية ولا البنيوية وحسب، بل إن الروائي ذاته تبرأ من تهمة الوضع ليضعنا في سياق تاريخي مزيف بطريقة ما.

والكلام ذاته ينطبق على شخصية الأب (وليم كازاري) الذي أشرف على الحفريات. فالرواية إذن تستدعي شخصية المترجم في المستوى الأول لتختفي وراءه شخصية المبدع، ثم يستدعي من

---

1 مص. ن، ص 148.

وراءه في المستوى الثاني كل من شخصيتي الراهب العربي النسطوري، والأب كازاري، لتكون الرواية مؤصلة بسند يغيب فيه الروائي وتحضر الشخصيات الهامشية كفاعلين ينقلون العمل الأول الذي قام به الراهب والشاعر الطبيب هيبا.

بعدما تطرقنا لشخصيات الهامش، سنتوقف عند أهم شخصيات المتن بالتفصيل في مختلف الحالات النفسية والفكرية والمادية، لندرس دورها وقيمتها ضمن العمل الإبداعي، ولعل أهم شخصية هي شخصية هيبا، وإن أخذت الرواية عنوان شخصية أخرى هي شخصية عزازيل، وهي شخصية ثانية بالمقارنة مع شخصية هيبا.

وقبل ذلك سنقدم بملخص وجيز لمسيرة حياة السارد هيبا.

3. حياة السارد:

ولد هيبا في قرية تقع جنوب أسوان بأرض مصر سنة 117 للشهداء (391م)، لأب وثني وأم مسيحية حيث كان والده صيادا يعمل على دعم أصحاب ديانته الوثنيين بالمؤن. قامت الأم بكشف السر للجماعات الدينية المتعصبة فذبح الأب على مرأى من ولده، وتزوجت الأم من أحد أقاربها، وكان واحدا من المسيحيين المتعصبين. وبعدها أخذه عمه فألحقه بالمدرسة الكبيرة في نجع حمادى، وهو في الحادية عشرة من عمره، فدرس المنطق على يد رجل غير مسيحي أصله من أسيوط، وهو المكان الذي أنجب واحدا من فلاسفة القرون الوسطى: أفلوطين.

كان هيبا يقرأ بأربع لغات وهي: اليونانية، والعبرية، والقبطية، والآرامية، وهو رغم كونه راهبا مسيحيا إلا أن تعميده مشكوك فيه، وقد عمد نفسه بنفسه فيما بعد.

دخل الإسكندرية وعمره حوالي 23 سنة، ودخل أورشليم بعد سياحات طويلة بين قرى فلسطين والسامرة، فوصل إليها في حدود الثلاثين من عمره، حيث أقام حاجا لمدة ثلاث سنوات، ثم بتوصية من

الأب نسطوريوس انتقل إلى دير يقع شمال حلب، حيث بقي فيه مدة من الزمن حدث له ما حدث وانتهى به الترحال إلى مكان لم يذكره، فكانت نهايته مجهولة.

4. تحليل شخصية هيبا:

شخصية هيبا، شخصية أساسية في هذا العمل السردي، إذ هي السارد لكل ما شاهدته وعاينته وتفاعلت معه، وهي شخصية لا يمكن فهما ببساطة لما يعتريها من حالات نفسية، وتقلبات فكرية تظهر من خلال أحكامها ومواقفها خلال مسيرة الحياة التي رواها هذا الراهب. وما سنركز عليه في دراسة هذه الشخصية هو الطابع الغالب فقط، لأنها في الحقيقة لا تمثل نمطا واحد كما سنرى، فهو شخصية موهوبة وجاذبة، مريضة ومعقدة، لذلك حاولنا أن ترافقنا في هذا السياق بعض مبادئ التحليل النفسي لما لها من قيمة في فك شفرات هذه الشخصية المعقدة.

ونجده في الرَّق الأول الذي يبدؤه بابتهالات طلبا للرحمة والعفو على الطريقة المسيحية التي تعتبر الإله أبا للناس. ويلخص هذا الابتهال كثيرا من أحوال هيبا النفسية قائلا:

" يا إلهي، أتسمعني ! أنا عبدك المخلص، الحيران: هيبا الراهب، وهيبا الطبيب، وهيبا الغريب... وما أنا يا إلهي إلا ريشة في مهب الريح، يمسكها أصبع ضعيف ينوي أن يغمسها في الدواة، ليخط كل ما وقع معي..."[1]

فهو في الرواية متردد مرة، وعازم أخرى، جبان لا يدافع عن آرائه ولا يصدع بها أصلا، مؤمن وغوي في الوقت ذاته، هارب إلى الرهبنة، كما سنرى، نتيجة عجزه عن تحدي الواقع، ولكل هذا أسباب سنعرفها في حينها.

خلال رحلة حياته هذه مهر في الطب والفلسفات، وخالط، وعرف كثيرا من الناس، فكان مرة راهبا ومرة خاطئا يزني مع نساء عرفهن في طريق حياته العامر بالأحداث. ولكنه عموما، يمثل

---

1 مص. ن، ص 13-14.

شخصية مسالمة خاضعة في كثير من المواقف للقدر، ومستسلمة للواقع. وهي تعيش في الوقت ذاته مجموعة من التناقضات والاضطرابات غير الواعية لمفهوم الخطيئة، ناتجة عما يسمى بالمعادلة الشخصية[1].

وقد استخدمنا مصطلح المعادلة الشخصية للدلالة على تضارب الأحكام والقيم لدى شخصية هيبا تحديدا، إذ كثيرا ما يكون في سياق ما، في حالة نفسية خاصة، تؤدي به إلى إطلاق حكم، وحينما تتغير الظروف النفسية المتأثرة بالمحيط عموما يتغير معها الحكم من النقيض إلى النقيض. وهو دائما راجع إلى تقلبات الحالة النفسية للشخصية، إذ تتدخل النزوات الشخصية بشكل كبير في تقدير الأحكام، فتكون المعادلة الشخصية غير متوازنة، وبالتالي يكون الحكم مخالفا للقيم الدينية والخلقية المتعارف عليها، والمفروض أن يكون هو مؤمنا بها، ويراعيها، خاصة بالنسبة إلى شخص راهب وطبيب درس المنطق في صغره، فالذي لديه ضلوع بالمنطق يكون لزاما عليه أن تكون أحكامه مؤسسة منطقيا ومتساوقة مع بعض الثوابت. أما والحال غير الحال؛ فإن الأحكام الخاضعة للمعايير الذاتية تكون أبعد مما يكون عن المعقول.

وهو في كثير من الحالات يناقض نفسه وأحكامه مما يجعله قريبا، أيضا، من حالة الفصام، رغم أنها ليست حالة فصام مزمنة، إلا أن تضارب الأحكام لديه يوحي بذلك، فنحن نلاحظ ترددا كبيرا في اتخاذ المواقف، وهذا التردد مرده إلى عوامل نفسية بعيدة تعود أسبابها إلى نشأته الأولى في أسرته.

صحيح أننا لا نعرف الكثير عن الظروف الاجتماعية التي نشأت فيها هذه الشخصية، إلا أنه توفر لنا على الأقل موقفان يدعمان ما نذهب إليه، والموقف الأول متعلق بذبح والده أمام عينيه، وهو

---

1 **راجع:** سيجموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، تر. سامي محمد علي وعبد السلام القفاش، د ط، هيئة الكتاب، مصر، سنة 2000، ص 155-156.

لا يزال طفلا، والثاني رؤيته في صغره "بطة ملقاة بين الصخور وكان الدود يصطخب ببطنها"[1]، ويحيله هذا الموقف مباشرة إلى موقف القبر، وما يتعلق به من حكايات وأساطير تنطبع في لاشعورنا، ونحن صغار، مما يولد لدى الطفل حالة من الرعب، بحسب حساسيته، والخوف من مصير الإنسان بعد موته، وبالتالي يولد لدى الإنسان رهابا من الموت، وما يؤكد ذلك هو معاودته لهذا المشهد في أحلامه، وهذا الخوف يؤثر في اتخاذ قراراته ومواقفه، ونجد تأكيدا لأثر الطفولة على الحياة المستقبلية للرجل لدى فرويد في قوله:

" ولما كانت التجربة التحليلية قد أقنعتنا بصدق ذلك القول الشائع بأن الطفل أبو الرجل من الناحية السيكولوجية، وأن خبرات سنيه الأولى لها أبلغ الأثر في حياته اللاحقة كلها، فيجب أن نعنى بوجه خاص بالتساؤل عما إذا كان ثمة ما يمكن أن نصفه بأنه الخبرة المركزية، في عهد الطفولة هذا"[2]

ويقصد بقوله (الطفل أبو الرجل) أن حياة الطفولة تتدخل بشكل كبير في تكوين شخصية الرجل؛ أما (الخبرة المركزية) فهي تلك المواقف الصعبة التي يتعرض لها الطفل، ويكون لها تأثير بالغ في تكوين شخصيته، وهناك أيضا مواقف أخرى وخبرات يمكن أن يكون لها تأثير بالغ الأهمية، كالسقوط من مرتفع، أو التعرض لحادث، أو مشاهدة موقف مزعج، كرؤية البطة الميتة التي تصطخب فيها الديدان، ثم لا ننسى موقفا أثر فيه بشكل كبير وهو زواج أمه من أحد أقاربها وقد كان ضليعا في مقتل والده، ومثل هذا الزواج له آثار سلبية على شخصية الطفل الذي عادة ما يكون له، حسب فرويد، تعلق أوديبي بأمه، وبدل أن ينشأ الطفل نشأة سوية يختفي معها هذا التعلق، فإن خطيئة الأم تولد لدى الطفل عقدة أورست، أو الرغبة في القضاء على هذه الأم ولو بالتمني.[3]

---

1 الرواية، ص 191.

2 سيجموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، م س، ص 87.

3 سيجموند فرويد، ما وفق مبدأ اللذة، م س، ص 41.

وهذا إجمالا الأساس الذي ارتكزنا عليه في تحليل شخصية هيبا، والذي يأتي مفصلا فيما يلي، وقد قدمنا النتائج قبل الأسباب هو على طريقة البرهان بالتراجع في الرياضيات، ونبدأ بشخصية هيبا المتردد.

1.4. هيبا المتردد:

مظاهر تردد هيبا في الرواية كثيرة، إضافة إلى المواقف الحيادية التي كان على الأقل مفروضا عليه من وجهة نظر واقعية أن يعلن فيها الرفض، ولم يفعل. وسنفصل المظاهر ثم نأتي بعدها بالأسباب. وقبل تفصيل الحديث في الشخصية المترددة يمكن الإشارة إلى ما يسمى بالشخصية المركبة عند حسن بحراوي في قوله:

" إنه يدلّ، في أصل اختياره، على تلك العينة من الشخصيات التي تعاني من تناقضات مع محيطها وتعجز، بسبب ذلك، عن إقامة علاقات عادلة وعلى قدم المساواة مع الآخرين.

فالشخصية المركبة إذن هي نتاج مشاعر معقدة تجعلها تعيش ازدواجية أخلاقية واجتماعية، تنعكس على سلوكها وتتحكم في المواقف المستعارة التي تتخذها"[1]

وقبل هذا يوضح أن هذا النمط من الشخصيات ينتمي إلى نمط خاص أسماه بالشخصية ذات الكثافة السيكولوجية والتي تظهر على ثلاثة أشكال:

1/ تقلص القدرة على الاندماج والانسجام مع المحيط (نموذج اللقيط)

2/ الإتيان بأفعال غير اعتيادية .

3/ ازدواجية السلوك (نموذج الشخصية المركبة)[2]

---

1 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م س، ص 315.

2 م ن، ص 303.

والملاحظ أن شخصية هيبا وإن كانت لا تنتمي إلى النمط الأول إلا أنها تتشابه معه من حيث تشرده صغيرا، أما النمط الثالث فهي تمثله بامتياز.

وبالحديث عن شخصية السارد المترددة، فإن اضطرابه وتردده في بداية السرد وفي الأسطر الأولى من الرَّق الأول يبدو جليا في قوله:

" فإنني مشفق مما أنا مقبل عليه، ولكنني مضطر. فأنت تعلم، في سماواتك البعيدة، كيف يحوطني إلحاح عدوي وعدوك اللعين عزازيل الذي لا يكف عن مطالبتي بتدوين كل ما رأيته في حياتي.. وما قيمة حياتي أصلا، حتى أدوّن ما رأيته فيها؟..."[1]

إنه يقاسي الوساوس والشكوك عن جدوى ما يقوم به من تدوين، ولا حاجة لنا بالعودة إلى مختلف المقاطع التي يتردد فيها عن تدوين ما يحصل معه فهي عديدة. وهيبا متردد أصلا في فعل الكتابة، وهو بعد أن قرر الكتابة، تعود إليه الوساوس فيتردد في ذكر بعض التفاصيل دون أن يكشف عن سبب وجيه لهذا التردد:

" وهكذا وصلنا بعد ساعة أو أكثر، قال لي خلالها ما أنا متردد الآن في تدوينه، خاصة في هذه الأيام الحوالك المدلهمّة"[2]

هو لا يذكر سبب تردده، ولكنه يذكر سندا ودافعا آخر وهو أن الوقت وقت فتن، فكيف تضره كتابة تلك الحقائق وما سيدونه كان عازما على دفنه، فلا يظهر ربما أصلا إلى الوجود، وإن ظهر فستكون على الأقل قد مرت عليه مراحل تاريخية.

كذلك نجد صورة لتردده من خلال خذلانه لمحبوبته مرتا، والتي توسلت إليه لينقذها من الذهاب إلى الغناء في حانات حلب وسط السكارى رغم تعلقه بها، وقلقه عليها إذ يقول:

---

1 سيقموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، م س، ص 14.

2 الرواية، ص 50.

" عيناها الدامعتان لا تغيبان عني مذ رحلت، وقلقي عليها لم يهدأ"[1]

ورغم ذلك فقد تركها تواجه مصيرها، بسبب كونها امرأة مطلقة، ولأن ما يؤمن به من دين يعتبر الزواج من المطلقات فعل زنا. والمفارقة العجيبة أنه رفض الزواج منها لهذا الاعتبار، ولكنه كان يعاشرها خفية ولم يتنبه إلى كون ما يقوم به أفحش بكثير من أن يتزوجها، وهذا السلوك نابع من شخصية تزن الأمور بطريقة بعيدة عن المنطق كما هو ظاهر في كثر من سلوكاتها.

وقد يخطر في باله أن يعتزل الناس في مغارة يتفرغ فيها للعبادة، ولكنه سرعان ما يفيق نتيجة عضة جوع بسيطة، ويعلق على نفسه، ويقول عن الأفكار الزهدية بأنها: "أمنيات ساذجة"[2]

ثم يخطر بباله أن يخصي نفسه، فيزين هذا الأمر لنفسه، ويستحضر بعضا مما جاء في إنجيل متى في الأصحاح 12/19 قائلا:

" يوجد خصيان خصوا أنفسهم من أجل ملكوت السماوات، فمن استطاع أن يقبل، فليقبل. ولسوف أقبل مختارا... سأفعل ذلك بمشيئة الرب صباح غد"[3]

ثم سرعان ما يراجع نفسه، ويترك كلام من يعتبره رسولا خوفا من ردود فعل الآباء الذين قد ينظرون إلى فعلته على أنها خطيئة فيحرمونه ويطردونه، ويحكم على فكرته بالفشل:

" فكرتي فاشلة.. لن أفكر في خصاء نفسي أبدا !"[4]

إن هناك فارقا بين كون هيبا شاعرا وطبيبا، وراهبا يفقه المنطق، وبين طريقة تفكيره الساذجة البسيطة في كثير من المواقف، كالموقف السابق على سبيل المثال، وليس التردد فقط هو العلة

---

1 مص. ن، ص 51.
2 مص. ن، ص 128.
3 مص. ن، ص 129.
4 مص. ن، ص 130.

الملاحظة، ولكن سذاجة الرؤية تدعونا إلى التوقف عند هذا الموقف، فلو كان رجل دين وحسب، لكان الأمر طبيعيا، ولكن كيف يعقل أن يقارن الإنسان بين رؤية الآخر ورؤية الكتاب المقدس –كما يعتبرونه–، ثم ينتصر في الأخير لما يفترض أن يكون موقفا ضعيفا أمام المقدس، لولا أن تكون في تلك الشخصية علة نفسية كامنة تنزل به إلى مستوى التفكير بتلك الطريقة (خصاء الذات) ثم طرد الفكرة بحجة أضعف، لو لم يكن استسلاما لنزوات النفس وأهوائها.

إن هيبا أضعف بكثير من أن يُقْدِم على عمل شاق كهذا. فهو لضعفه، وبعد أن أدركه الجوع وأرهقه قلة الدفء قام يجول في شوارع الإسكندرية بحثا عن ماء وطعام، فرأى كنيسة يعلوها صليب كبير فاتجه نحوها وهو يتحسس بأطراف أصابعه خطاب التوصية كما يقول:

" واتجهت جنوبا لأجوس بين بيوت المدينة لعلي ألتمس هناك دفئا لقلبي المرتجف، وماء أو طعاما. رأيت من بعيد كنيسة على رأسها صليب كبير، فاتجهت نحوها وأنا أتحسس بأطراف أصابعي، خطاب التوصية الثمين..."[1]

فهو عندما يجوع يزداد تمسكه بحياة الرهبنة خوفا من التشرد، فقد لاقى في طفولته المحن، ولم تعد له قوة على الاستمرار في العيش الشاق، فوجد أن باب الرهبنة يكفل له الهدوء والأمان، وربما لو كانت الظروف غير الظروف لما اتجه إلى حياة الرهبنة أصلا، بل وربما لم يكن من المتدينين لما له من بعد فكري وعاطفي عن التدين، هذا الأخير الذي يزداد رغبة فيه كلما شعر بعدم الاستقرار ونقص الأمن.

إنه لما حضر محاضرة العالمة هيباتيا عاوده الحنين إلى العودة إلى استكمال دراسة الطب وترك الرهبنة، بل والعودة إلى الخطيئة من جديد بين أحضان عشيقته الأولى أوكتافيا التي عرفها عند دخوله الإسكندرية وبقي معها ثلاثة أيام في منزل سيدها الصقلي، وهي امرأة وثنية تحقد حقدا شديدا

---

1 مص. ن، ص 130.

على المسيحيين، فما بالك لو علمت بأنه راهب منهم، ولما اكتشفت خداعه طردته ذليلا، ورغم ذلك تجده يتمنى العودة إلى أحضانها:

" خايلتني فكرة أن أبقى تابعا لهيباتيا بقية عمري، أو خادما يسير وراءها، وفكرت في لو أنني عدت إلى أوكتافيا، واعتذرت إليها عن خداعي لها طيلة الأيام الثلاثة. فقد تسامحني"[1]

ولكنه طبعا لا يملك الجرأة والقدرة على تحقيق رغباته وآماله بالتخلي عن حياة الرهبنة والتفرغ للاشتغال بالطب والنبوغ فيه، وليس بقاؤه راهبا إلا لعجزه عن أن يكون كما يريد، فالرهبنة طريق بسيط ميسور يحافظ له على الاستقرار والأمن، رغم التقلبات والفتن التي تواجهها الكنيسة. إنه كما قال عن نفسه:

" كورقة شجر جافة تلعب بها الرياح.. وأظنني ما زلت كذلك!"[2]

وله الحق، إذ بمجرد أن وجد من يقوده إلى راهب يدعى (يوأنس الليبي)، والذي يحمل له رسالة توصية من صديقه، حتى تغير تفكيره، وما إن قبله في الكنيسة حتى عاد يقول لنفسه:

" بدا لي أن هذا المكان، هو الذي أنتمي إليه حقا. وحدثت نفسي أيامها، مرارا، بأنني لست من أهل هذه الدنيا الفانية.. الربُّ اختارني لأمر خفي يعلمه، فلتكن مشيئة الرب"[3]

ولم يقم طويلا على هذا الرأي، بل عاوده الشعور بالحنين للحياة الفانية، فدخل في إحدى الليالي دوامة من متناقضات الأفكار، وكأنه يعاني من انفصام بسيط على مستوى الشخصية، فتتضارب الأسئلة في رأسه: هل ينسى هيباتيا، أم يهجر الكنيسة للأبد، وما معنى بقاءه محصورا مع الرهبان والقسوس بين الجدران، واختصر ذلك بقوله:

" فلماذا نموت نحن قبل أن نموت !"[1]

---

1 مص. ن، ص 137.

2 مص. ن، ص 139.

3 مص. ن، ص 142.

ثم يستدرك قائلا:

" ولكن، أنا آمن في الكنيسة، بعدما كنت مشردا، ورجال الديانة هم أهلي الحقيقيون، ولا عائلة دنيوية لي، إلا عمي الذي أنهك العاع كبده، ولا أظنه يبقى حيا إلى حين عودتي..."[2]

ويستمر حوار الذات، ولا يجد سبيلا يقيه من تشرده إلا حياة الرهبان التي اختارها مستسلما للظروف، والأمثلة على ضعفه وتردده كثيرة من بداية الرواية إلى نهايتها، ولا يوجد فصل من الفصول الثلاثين، إلا وفيه مواقف تثبت تردده وعجزه عن تنفيذ رغباته، إلا رغبته في الكهانة، فإن استمراره عليها كان نتيجة ضعف لا قوة. وهو في كامل الرواية لم يحزم أمرا أبدا، وحتى بعد أن عرضت عليه حبيبته الثانية (مرتا) أن يعود إلى بلاده الأولى ويتزوجها تاركا حياة الرهبنة، ويكون قسا وحسب، فإنه يتركها ويرد على طلبها برد ساذج ما كان لمن في مثل ثقافته أن يرد على امرأة بمثل رده.

الحال إذا، أن هيبا كان مترددا، وغير حازم في أموره كلها، مستسلما للظروف. والسؤال الآن ليس عن الحالة، فقد شخصناها، بل عن أسباب هذا التردد، فما هي الأسباب التي جعلت من (هيبا) شخصية مترددة؟

وللإجابة عن هذا التساؤل علينا النظر في مختلف مراحل حياته، ونبدأ من الأخير، وهو وقت الانتهاء من التدوين، والذي يظهر فيه أن شخصيته تغيرت، ولكن لا يمكن الجزم بهذا، فهو وإن صرّح في نهاية عمله أنه سيرحل مع شروق الشمس حرا، فإن هذا القول لا يعتبر بمنزلة الفعل، وإن كان يبدو أنه انتقل فعلا من آخر دير سكنه، وهو الدير الذي يقع شمال حلب بالقرب من أنطاكية، وربما لم يعد له بعد ذلك، ولكنه يمكن أن يكون انتقل إلى دير آخر بعيد ليقضي باقي عمره، ذلك أن مشكلته

---

1 مص. ن، ص 143.

2 مص. ن، ص ن.

في ذلك الوقت وفي شبابه كانت تكمن في الخوف من التشرد، هذا الخوف جعله يعيد التفكير مرار في قراراته، وعلى العموم، فإنه حسب الفيلسوف الألماني (غوته):

" إدمان الذهن عادة التفكير أو التكهن يوهن القدرة على التنفيذ"[1]

والواضح أن (هيبا) كان كثير الوساوس ويعاني صراعات مع نفسه ومع الشيطان، والأمثلة على هذه الصراعات في المتن كثيرة جدا. والحال إذن، أن هذا التردد راجع إلى إدمان الذهن عادة التفكير والتكهن، ولكن السؤال الأهم هو: ما سبب هذا الضعف في التفكير الذي أدى إلى ضعف التنفيذ؟ والجواب على هذا يتطلب العودة إلى طفولة السارد، وتحديدا إلى اليوم الذي قتل فيه والده، ونفسح المجال للسارد ليخبرنا عما حدث لوالده وما حدث له من فزع ساهم في تشويه نفسيته:

" كنت في التاسعة من عمري... سحبوا أبي من قاربه، وجروه على الصخور ليقتلوه طعنا بالسكاكين الصدئة التي كانوا يخبئونها تحت ملابسهم الرثة. كنت أزوم متحصنا بانكماش في زاوية القارب... ولن يجير أبي من أولئك السفاحين أحد.. ولن يدرك عمق عذاباتي من بعد ذلك الفجر أحد... ليتهم قتلوني لأستريح للأبد"[2]

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل إن ما زاد في شدة المأساة هي أن الأم هي من وشت بزوجها وهو الموقف الذي يستحضره بشيء من المرارة في منامه:

" نظرة أمي المفزعة، حين أخبرتها بعلمي بأنها وشت بأبي لدى أقاربها من جهال أهل الصليب.. جريت من أمامها، ولم تستطع اللحاق بي، ولم أرها بعد ذاك اليوم قط.. بكائي الحار، يوم علمت بزواجها من أحد أقاربها الذين قتلوا أبي.. صورة بيتنا الذي هربت منه، وهجرته أمي بعد هروبي وزواجها..."[3]

---

1 نقلا عن: عز الدن إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط4، مكتبة غريب، القاهرة، 1984، ص 128.

2 الرواية، ص 41-42.

3 مص. ن، ص 67.

والسؤال الآن: لما لم يتطرق هيبا إلى مسالة الثأر لأبيه، أو على الأقل البحث عن القصاص العادل من قتلة أبيه الذين لم يحرموه الأبوة وحسب، بل حرموه الطفولة والاستقرار؟

إنه رغم تصريحه بحبه لوالده، وحديثه عن طيبته، ورغم ما اقترفته الأم، فهو لا يكاد يذكرها بسوء تقريبا بالمقارنة مع بشاعة الجرم الذي ارتكبته، بل إن حضورها في الرواية قليل بالمقارنة مع سلوكاتها. إن عهد الطفولة حفر في شخصيته عقدة الخوف من الموت، وهي عقدة دُفنت في أعماقه ودُفن معها أساسا التفكير في العودة للوراء، أو الانتقام وحتى الحقد على قتلة والده. إضافة إلى هذه الحادثة، هناك حادثة أخرى انطبعت في ذاكرته وكان لها فعل في نفسيته، وهي رؤيته لبطة ميتة مرمية بين الصخور تأكلها الديدان، فانظر إليه وهو يستحضرها ويستحضر معها بعض هواجسه قائلا:

" أشفقت على نفسي إذ تذكرت منظره (أي الدود)، يوم رأيت في طفولتي بطة ميتة ملقاة بين الصخور، وكان الدود يصطخب باطنها. في باطن الأرض إذا حفرناها نرى الدود! فهل ماتت الأرض والدود ينخر في باطنها من دون أن ندري؟ حتى يضمحل العالم، ويصير إلى العدم، ونحن غافلون.."[1]

إن ما يدعم هذا الرأي هو أنه استعاده أثناء مروره على إحدى المقابر فأخذته غيبة فكر خلالها في الموتى والدود والتحنيط، ثم أفاقه الخادم، وما إن استوى على ظهر البغلة ليواصل سيره حتى عاودته هذه الهواجس والتساؤلات. التي يصفها بأنها لا نهاية لها، فيتذكر موقف البطة الميتة، وما يعمق من هذه الحالة النفسية والشعورية هو ارتباط مثل هذه المواقف بكثير من الذكريات والتداعيات المتعلقة بتلك الأساطير والخرافات التي نتلقاها في طفولتنا عن مصائر أصحاب القبور، أضف إلى ذلك عدم الشعور بالاستقرار الذي عاناه نتيجة فقدان الوالد وتفكك الأسرة، كل ذلك قد يشكل في النهاية شخصية مرضية رهابية. إذ أن الأطفال الذين يعانون من مشاكل أو صدمات في الطفولة يتولد لديهم حالات رهاب دائمة، كأن يقع الطفل مثلا من مرتفع أو يتعرض لأي موقف مؤلم، فيعاوده

---

1 مص. ن، ص 191-192.

الموقف في أحلامه فتتعقد الحالة النفسية أكثر، فلا يستجيب المريض بالاستجابة نفسها التي يستجيب بها من لا يعاني الحالة نفسها.

والحال مع (هيبا)، أن ظروف حياته الأولى ونشأته ورّثت لديه الخوف من المجهول والصدع بآرائه، أو حتى محاولة شق طريقه وحده بعيدا عن مساعدة الآخرين، فلم يجد من سبيل إلا بالاستسلام لحياة الرهبنة التي لا تكلفه مشقة، بل بالعكس من ذلك، فهي تضمن له الاستقرار والشعور بالأمان، رغم حالات الشك التي تظهر من خلال أقواله وسلوكه.

يمكن أن نتطرق أيضا إلى جانب آخر من جوانب شخصيته العديدة، وهو ما يتعلق بالإيمان، والإلحاد، وسنرى كيف أن تردده حال دون الوصول إلى الإيمان الثابت بأية فكرة، إذ ظل عجزه عن تجاوز تردده حائلا دون الوقوف على يقين إيماني ثابت، وما بقاؤه راهبا إلا شكل من أشكال العجز، كما يظهر من خلال سلوكه.

2.4. هيبا ومشكلة الإيمان:

رغم بعض مظاهر الزهد والتقشف التي يمارسها في حياته، كعدم أخذه أجرة عن معالجة المرضى، وتناوله لوجبة واحدة في اليوم والليلة، واحترامه لرجال الدين، كتيودور ونسطوريوس، إلا أنه لا ينظر إلى الوثنيين بعين الازدراء ولا يحكم عليهم بالطرد من رحمة الله شأن كثير من الأحبار والرهبان. فهو إن لم يتعاطف معهم، فإنه لا ينظر لهم نظرة المطرودين من رحمة الربّ، فهو ذاته يشك في إيمان نفسه، وتعتور نفسه حالات من الشكوك في صحة إيمانه، بل إنه ليبدو في كثير من الموقف لا يؤمن بدين محدد، أو هو ملحد في بعض مواقفه.

وسنبدأ بالمواقف التي كان فيها (هيبا) مؤمنا مصدقا بدعوى الكنيسة طارحين جانبا المشكلات العقدية المتعلقة بمشكلات اللاهوت التي كانت سبب الصراع الرئيس بين آباء الكنيسة.

ولعل أبرز المواقف التي كان فيها مؤمنا هو قضاؤه ثلاث سنين طوّف خلالها بالمواضع المباركة، تنفيذا لنصيحة الراهب القديس (خريطون)، فمر بالمواضع التي مرّ بها يسوع كما ذكرتها الأسفار المختلفة، القانونية وغير القانونية، ويقول عن ذلك:

" مرت عليّ سنوات التيه الثلاث، وجاءت تلك الليلة الرائعة التي رأيت فيها يسوع المسيح في حلم ناصع، وهو يملأ بأنواره السماء، قائلا لي بالآرامية ما معناه: إن كنت تبحث عني أيها الحائر الضال، فاترك نفسك وراءك، ودع الموتى وتعالى لرؤيتي في أورشليم، كي تحيا.. كان يسوع يخاطبني في رؤياي، من فوق صليبه، ولا أحد حولنا في البرية"[1]

يفرح هيبا بهذه الرؤيا، ويمضي قدما إلى أورشليم التي بقي فيها حاجا لمدة ثلاث سنوات، ولم يخرج منها إلا ليكون قريبا من أب يجله، هو (نسطور أو نسطوريوس) الذي تعرف عليه هناك، فكانت بينهما ألفة كبيرة رغم قصر مدة التعارف. إن نصيحة (خريطون) ورؤية المسيح في المنام كانا دافعا قويا للحج والبقاء بأورشليم، وكان قبلها قد تبع خطى يسوع في شبه إيمان واستسلام مطلقين.

ونجده أيضا، وبعد أن عمّد نفسه اعتبر تعميده لنفسه ميلادا جديدا حيث يقول:

" أنا الآن هيبا الراهب، ولست ذاك الصبي الذي وشت أمه بأبيه، فقتلوه أمام ناظريه. لست اليافع الذي رباه عمه في نجع حمادى، ولا الشاب الذي كان يوما يدرس في أخميم.. أنا الآخر المؤيد بالملكوت الخفي، وأنا المولود مرتين"[2]

هاهو الآن مؤمن بأن التعميد يزيل الخطايا، فيصير المعمّد كمن ولد لتوّه، نقيا طاهرا مختلفا عما كان قبل عماده. ويظهر استسلامه وإيمانه أيضا في قوله:

" أنا لا شأن لي، وإنما هي تدابير الربّ"[3]

---

1 مص. ن، ص 21.

2 مص. ن، ص 165.

3 مص. ن، ص 233.

وكذلك في قوله:

" أحدّق في الأفق ساعات العصر والغروب، فأشعر أن هيئة السحاب في السماء هي كتابات إلهية ورسائل ربانية مكتوبة بلغة أخرى غير منطوقة، لا يقرؤها إلا من يعرف أصولها المؤلفة من الأشكال، لا الحروف. كان ذلك الإدراك واحدا من أسراري وخفاياي"[1]

إنها سذاجة وبساطة راهب من القرون الوسطى لم يدرك بعدُ أنّ السُّحبَ إنما هي منتج طبيعي ناتج عن تفاعلات المادة لا عن تفاعلات الغيب، إنه إيمان على قدر الطاقة المعرفية والعقلية، حتى أنه يؤمن بأن لديه أسرار وخفايا لغة السحاب، فهو يبدو هنا مؤمنا بذاته لدرجة التسليم بأنه مؤيد بملكوت السماوات، إنه دفاع نفس الضعيف عن وجوده، فإذا ما يئس عاد للدعاء والابتهال إلى الإله الذي يؤمن به مستحضرا في بعض الأحيان نصوصا من الإنجيل، كما في قوله:

"... وتناسيت المكتوب في إنجيل متى: كل من نظر إلى امرأة يشتهيها فقد زنى بها قلبه، فإذا قادتك لذلك عينك اليمنى، فاقلعها وألقها عنك، فإنه خير لك أن يهلك أحد أعضائك، ولا يلقى جسدك كله في جهنم.

يا إلهي أعرف أنني أخطأت، فأدركني بعفو منك يا رحيم..."[2]

صحيح أن ما ذكرناه يدل على أن (هيبا) مؤمن، أو لديه على الأقل القابلية للعودة، ولكن المشكلة الأساسة هي أنه لا يستقر على الإيمان، بل إنه ليخيل إليك بأن إيمانه ليس حقيقيا، ورهبنته مزيفة خاضعة، لا لمبدأ القناعة، بل للخوف الذي يسكنه، فهو كلما فقد الإحساس بقيمته راح يبحث ليستعيدها من خلال الدين، وكلما رأى أن أمنه الاجتماعي أو المادي في خطر ارتمى في أحضان الكنيسة. إنه يجد في الكنيسة مهربا من الخوف، وكان ضياع والده على أيدي متطرفين مسيحيين

---

1 مص. ن، ص 262.

2 مص. ن، ص 300-301.

خلف لديه عقدة الخوف من تطرف الكنيسة فبدل أن يفر منها يلجأ إليها لتحميه وتوفر له الأمن. هذا من جهة، ومن جهة أخرى هو يسعى للحصول على الاستقرار بأقل التكاليف، وهو أمر لا يتوفر إلا لرجال الدين، خاصة في مجتمعات خاضعة لسلطة الدين تتبعها اتباعا أعمى. ولكنه ما إن يزول عنه الشعور بالخوف حتى يعود إلى تفحشه، وفي أحيان أخرى إلى إلحاد قد يستند في بعض حالاته إلى نصوص إنجيلية. والغريب أن انتقاله من النقيض إلى النقيض، أي من الإيمان إلى الكفر هو انتقال سريع جدا، وحججه في كثير من الأحيان واهية وغبية، وكأنه يسعى لتحقيق رغباته ونزواته، ولا يهم إن كان المنطق الذي يستند عليه سليما أم لا.

ولنعد مثلا إلى المثال الأخير الذي يبدو فيه السارد مؤمنا ضعيفا معترفا بخطاياه وتائبا عنها، حتى ليخيل إلينا أنها توبة نصوح لا خطأ بعدها. ولكن هيهات، وهو في حالته تلك وهو يسمع صوت الشماس مناديا وطارقا على بابه، ويخبره أن هناك من يريده في المكتبة، فيمضي (هيبا) ويجد (مرتا) بانتظاره، فتتغير العبارات ويصير الحال غير الحال، ويعود إلى عشقه متناسيا، أو ربما ناسيا، ابتهالاته واعترافاته بأخطائه، ويكتب عن ذلك ما نقتطف منه:

" للمحبة في النفس أحوال شداد، وأهوال لا قبل لي بها ولا صبر لي عليها ولا احتمال! وكيف لإنسان أن يحتمل تقلب القلب ما بين أودية الجحيم اللاهبة، وروض الجنات العطرة.. أي قلب ذاك الذي لن يذوب، إذا توالت عليه نسمات الوله الفواحة، ثم رياح الشوق اللافحة، ثم أريج الأزهار، ثم فيح النار، ثم فلق الليل والنهار..."[1]

فأي إيمان هذا الذي سرعان ما يتحول من الاعتراف بالذنب إلى الاعتراف بالوله والحب؟ فينقلب صاحبه من البكاء والندم إلى التغزل وركوب الفاحشة بكل يسر، دون شعور بتأنيب ضمير، ولا

---

1 مص. ن، ص 305.

تردد، فقد عرفناه مترددا إلا في مثل هذا الموقف، رغم أن عواقبه عليه وخيمة، إلا أنه لم يعط للعواقب بالا في مثل هذا.

وقد يقول قائل أن مثل هذا الخطأ قد يقع فيه أي إنسان بيسر، لأن الدافع البيولوجي يصير أقوى إذا ساندته الحب والتعلق. فنتجاوز هذا الانقلاب السريع إلى مظاهر أخرى تدل على شكه وإلحاده كشكه في صلب عيسى، فأغلب الطوائف المسيحية تتأسس معتقداتها وعقائدها على أسطورة الصلب، ولكنه يطرح السؤال التالي:

" ... اليهود الذين يحظون في المدينة بكراهية الفريقين! يكرههم الوثنيون لجشعهم، ويمقتهم المسيحيون لوشايتهم بالمخلص وتسليمه للرومان ليصلبوه.. ليصلبوه.. أتراه صلب حقا؟"[1]

فتكرار كلمة ليصلبوه توحي بعض الشيء باستهزاء، أكثر من كونها توحي بالاستفهام، إنه لا يبدو مشككا، بقدر ما يبدو مستهزئا بهذا الاعتقاد الفاسد، فإن كان المسيح إلها أو ابن إله، فكيف يصلب الإنسان الإله؟ وما يرسخ الشك في إلحاده، هو أقوال إلحادية كثيرة كقوله:

" هل ستعطي ديانتنا للأجيال التالية، جمالا، كهذا الذي قدمته لنا الأزمنة الوثنية؟ ما يزال السؤال عالقا برأسي بعد مرور كل هذه السنين، وما يزال بلا إجابة"[2]

وكثيرة هي المواقف التي يبدو فيها متأثرا ومتعاطفا مع الوثنيين خاصة، وهذا عائد لعلاقته الطيبة بوالده الوثني، والذي مات على أيدي غلاة المسيحيين. والسؤال الغريب هو في قوله:

"... ماذا عن أخطاء أوكتافيا؟ هل سيعاقبها الربّ عليها، أم يتجاهلها لأنها وثنية لا تؤمن به؟ أتراه يعذب؛ فقط، المؤمنين.. أظنه سيعفو في النهاية عن الجميع لأنه رحيم"[3]

---

1 مص. ن، ص 72.

2 مص. ن، ص 85.

3 مص. ن، ص 97.

وتقع المفارقة في هذا السؤال حين ينفي أن يعذبها الله لأنها لا تؤمن به من جهة، وأنه في النهاية يعفو عن الجميع، فأيٌّ من الاعتقادات يستقر عليه السارد؟ إنه ظل يردد بينه وبين نفسه أفكارا تدلّ على عمق الشكوك التي تكتنف نفسه واعتقاده. ونجده يقارن بين الموروث الوثني والتوراتي قائلا:

".. ولكن، كيف لي أن أعرف بيقين أنها ضالة وأنا مهتد؟ إن التوراة التي نؤمن بها، مليئة أيضا بمخادعات و حروب وخيانات... فهل هذا وذاك خيال، والله من وراء ذلك محتجب وراء كل الاعتقادات؟"[1]

فبما أن الميراث المسيحي والميراث الوثني مليء بالمتناقضات والمخادعات، فإن السارد لا يمكن أن يستقر به الإيمان لا على الوثنية ولا على المسيحية، فلماذا اختار أن يبقى مسيحيا وراهبا؟ رغم أنه انتزع مرة الصليب من رقبته وألقاه على الأرض، ومرة أخرى ألقى الرداء الكنسي وغطاء الرأس، ومرة وجد رجلا يعتقد في التربة اعتقادا لا أساس له، إلا أن السارد فضّل أن يترك الرجل هانئا بأفكاره التي يبدو مرتاحا إليها. وأدهى من ذلك اعتقاده بأن حياة الإله متعلقة بحياة المؤمنين به وموتهم هو موته. وتجده يقول عن نفسه:

" أنا لن أبني كنيسة أبدا. ولن تقوم فوقي كنيسة أبدا؛ لأني لست صخرة مثل بطرس الرسول، ولأن إيماني مشوب بشكوك كثيرة"[2]

لقد كان يعاني حيرة وقلقا دائمين، وصراعا مع الشيطان الذي يتخيل أنه يحادثه مباشرة ويحضر إليه في هيئة يعرفها. وقد عبر عن حيرته في أكثر من موقف، لكن حيرته تظهر جلية أكثر في قوله:

---

1 مص. ن، ص 98.

2 مص. ن، ص 195.

" ... حتى أنني ما عدت أعرف لي وصفا محددا: هل أنا طبيب، أم راهب، أم مكرَّس، أم ضائع، أم مسيحي، أم وثني.."[1]

هذه إذن حقيقة هيبا، رجل خائف حيران، لا يعرف لذاته طريقا. إنه تعبير عن نفسية مريضة تسعى للاستقرار فلا تجده، إنه نموذج الإنسان الغريب واللامنتمي، فهو يخاف العودة إلى وطنه، ويخاف أن يتزوج من امرأة يحبها، ولا يعرف إلى أي دين ينتمي.

لقد لخص كل فئات المجتمع التائه. وهذا أمر بالنسبة لشخصية (هيبا) ليس غريبا، إذ نشأ شبه ضائع بعيدا عن حنان والديه، في وسط مجتمع أنهكته الفتن والحروب في القرون الوسطى، فقد مال إلى التدين فيما يظهر من تلبّسه وفوضاه هاربا من القهر وخوفا من المتعصبين المسيحيين كي لا يلاقي مصير والده وغيره من الوثنيين. والكنيسة وفرت وتوفر له الأمان والشبع والتعليم، ولا يجد كل ذلك مجتمعا بعيدا عنها، وهو الفقير اليتيم. إن خوفه وجبنه هما سبب إلحاده وشكه، وإيمانه لم يكن حقيقة بقدر ما كان هروبا إلى الأمام.

5. شخصية الوالدين:

صحيح أن ذكرهما قليل في الرواية مما يوحي للوهلة الأولى بأنهما شخصيتان ثانويتان، إلا أنه وبقليل من التمعن نجد أنّ الصراع بين الأم والأب هو صراع محوري، مما يجعلهما رمزا لصراع القرون الوسطى، بين الكنيسة والشعوب الوثنية. وإذا فتشنا في ثنايا الرواية نجد موقفا للسارد من والديه يفسر صراعه النفسي وأمانيه، فمن جهة تمثل الأم الكنيسة، وفي الجهة المقابلة يمثل الأب شخصية المدافع عن التراث الوثني. وكان السارد يتمنى لو بقى الزمن الوثني أو أن الكنيسة لم تكن على ذلك الحال، ويستشف هذا الموقف من قوله:

---

1 مص. ن، ص 335.

" ... وددت لو عدت طفلا في زمن قديم، وكانت لي أم غير التي كانت، وأب آخر يشبه أبي الذي كان..."[1]

إنه لا يتذكر من العهد الوثني إلا الاستقرار، فكما أن الكنيسة قلبت الأرض بمتشدديها ومتعصبيها من الاستئصاليين، فإن الأم قلبت الأسرة وفككتها بأفعالها وتهورها. فقد كانت أمه بين يدي أحد أقاربها من الغلاة السفاحين، أما والده فقد كان رجلا طيبا بسيطا، فأمه هي الديانة التي وقعت تحت إمرة السفاحين، فانتقمت من الفلاحين والصيادين البسطاء الذين لا يملكون إلا أن يدافعوا عن تراثهم.

لقد صور السارد الأب في هيئة المقهور الضعيف، بينما كانت الأم شرسة وساخرة حتى في الأحلام، كما يعبر عن ذلك قائلا:

" كنت في بعض الليالي أصحو باكيا ومرتجفا، حين أرى أمي في منامي وهي تنظر ساخرة لأبي، كان أبي مسكينا حتى في أحلامي"[2]

ولو كان السارد مؤمنا حقا بالمسيحية، لكان أكثر إشفاقا على أمه، ولكان التمس لها من الأعذار أعذارا، ولكنه لم يكن إلا ملحدا، فقلد رأى في أمه أنها سبب تعاسته. فالشر شرّ وإن كان مصدره أقرب الناس من المؤمنين، فلم يكن يعنيه الدين بقدر ما كان يعنيه السلوك الصادر من الأشخاص.

إن صراعات القرون الوسطى وضعت الكنيسة موضع الشيطان الذي يهدم على الناس عقائدهم. وقد كان الوالد رغم وثنيته طيبا بسيطا، فهو رمز للمضطهدين والمطرودين والمصلوبين بغير حق.

---

1 مص. ن، ص 339.

2 مص. ن، ص 213.

أما الأم فكانت رمزا للكنيسة التي لا هم لها سوى ضم الناس إليها أو قتلهم، ولا يوجد لذلك حل وسط، فكانت في النهاية سبب انفكاكها هي أيضا من الداخل وهو صورة انفكاك الرابط بين الأم وولدها (هيبا).

وهذه المفارقة هي تأكيد على أن شخصية السارد لم تكن تنتصر لدين أو مذهب معين إلا دين المحبة والتسامح والوفاق. لذلك ظل مدافعا عن والده الوثني ورجال الديانة القديمة، ولم تظهر في النص أية إشارة إلى أن ما يقومون به خطيئة، بل العكس من ذلك فقد كان كثيرا ما يبدي تاعطفه معهم.

6. شخصية عزازيل:

لم يكن (عزازيل) سوى ظل من ظلال الشخصية المحورية (هيبا)، لذلك وجب وضعه في الرتبة الثالثة من حيث الأهمية في حين يأخذ الوالدان الرتبة الثانية، لأن عزازيل لا وجود له إلا بسبب وجود شخصية هيبا التي تأثرت كثيرا بصراع الوالدين، وما أورثته طبيعة العلاقة بينهما من عقد أثرت في إيجاد شخصية معقدة تعاني من حالة الانفصام غير المزمن.

و(عزازيل)، هو عنوان الرواية، وبغض النظر عن كونه في التراث التوراتي إبليس أم شخصية أخرى، فإننا سننظر على العموم إلى شخصيته ضمن العمل الروائي الذي لا يظهر دائما أن (عزازيل) هو إبليس ذاته، فقد يقع كثير من اللبس نتيجة للطريقة التي يتعامل بها السارد معه.

لقد ذكر (عزازيل) لأول مرة في التوراة في سفر لاويين في الجزء 8 و10 من الإصحاح 16. ويبدو من خلاله أن (عزازيل) في هذا السفر، على الأقل، ليس هو الشيطان، رغم أن هناك خلافا في هذا الرأي تحديدا، والذين قالوا بأنه ليس الشيطان رأوا أن الله لا يطلب من النبي أن يقدم قربانا

للشيطان. دع أن (عزازيل) في التراث التوراتي هو الشيطان أم لا، ولنعد إلى الموضوع الأساس، ولا يهمنا في النهاية إلا أن هذا الاسم مأخوذ من التوراة في الموضع المذكور أعلاه.

المهم أن (عزازيل) شخصية مرجعية لها وجودها الخاص في التراث التوراتي، وهو في هذه الرواية يعبر عن انفصام، أو صراع في شخصية السارد، والذي يستخدم هذه الشخصية في معظم المواضع دالا بها على الشيطان ذاته:

" ... ولما هجره الناس، سكنه عزازيل وأبناؤه من الشياطين والأبالسة"[1]

وكذلك في قوله:

" ... هو أبونا آدم، لأن امرأته لم تجد رجلا غيره، تخونه معه في فرشتها أو في خيالها. ومع ذلك خانته مع عزازيل اللعين، وتحالفا ضده"[2]

رغم أننا لا نقبل هذا التعبير وهذا الحكم غير الأخلاقي في حق أمنا حواء، إلا أنني استحضرت هذا الشاهد الذي يعتبِر فيه السارد أن (عزازيل) هو إبليس اللعين.

ورغم أن السارد يوحي بأن تصرفاته نابعة من وسوسات إبليس (عزازيل)، كما يحلو له أن يسميه في الغالب، إلا أن السياق في كثير من الحالات لا يدل إلا على حالة القلق والانفصام التي يعانيها، فليس (عزازيل) في النهاية سوى وهم وخيال يعلق عليه (هيبا) بعض خيباته وخطاياه. وإلا، فما قيمة ما يقدمه (هيبا) لإبليس من خلال الكتابة؟

ثم أوليست الكتابة في الأصل فعل تطهير يخفف عن الكاتب بعض مشكلاته وضغوطه؟ وهو المسيحي الذي يؤمن بطقس الاعتراف، وهي في النهاية اعتراف مكتوب؟ أو ما هو الغرض الشرير في كتابة الأحداث؟ وهو ما يبحث عنه السارد من خلال السؤال:

---

1 مص. ن، ص 214-215.

2 مص. ن، ص 220.

" ما الذي يريده عزازيل مني، ولماذا يدفعني لكتابة ما كان وما هو كائن؟ لا بد أن له غرضا شريرا، موافقا لطبيعته"[1]

إن رغبة الإنسان في البقاء، ولو حبرا على ورق، هي ما يدفع الإنسان للكتابة، وليس عزازيل في الحقيقة هو من يدفع (هيبا) لسرد ما وقع له من أحداث، لكن ضعفه وعجزه عن التعبير الواعي عن ذاته انطلاقا من إرادة ذاتية، جعله يتبرأ من فعل الكتابة، وينسب الرغبة لإبليس، فأي سلطة لإبليس إن لم توافق وساوسه أهواء بأنفسنا، فالرغبة في الكتابة هي تعبير لا شعوري، ولما لم يجد طريقا إلى التجسيد بوعي جعل من عزازيل دافعا غيبيا لذلك.

ويظهر (عزازيل) مراودا (لهيبا) في حوار يدعوه فيه لتدوين لقائه مع (نسطور) في قوله:

" – هيبا

- مالك يا عزازيل.. ماذا تريد الآن؟

- أنطاكية، ولقاء نسطور، وبقية ما جرى"[2]

ونجد في سياق آخر أن (عزازيل) يطلب من هيبا التلطف فيما يكتب:

"– يا هيبا، هذا الذي تكتبه لا يليق برهبانيتك!

- دعني يا عزازيل.. أنت دعوتني إلى التدوين، فاتركني أكتب ما أريد.

- لكنك تتوغل إلى بعيد، ولا يزال أمامك الكثير مما كنت تحكيه، ووقتك ضاق.

- معك حق أيها اللعين!"[3]

---

1 مص. ن، ص 99.

2 مص. ن، ص 234.

3 مص. ن، ص 266.

فكيف يستقيم إذن أن يدعو إبليس السارد إلى التلطف في الكتابة، وأن لا يذكر ما فعل من فواحش، لأنه لا يليق بالرهبانية، وأن يركز فقط على الأحداث المهمة التي تكشف تاريخ الكنيسة الأسود.

وهنا يحسن أن نعود إلى بداية الرواية، حيث يعترف السارد على لسان (عزازيل) أن (هيبا) هو مصدر إبليس وليس شيئا خارجا عنه:

" – عزازيل!

– نعم يا هيبا، عزازيل الذي يأتيك منك وفيك"[1]

وهذا هو المفتاح، فلم يكن في النهاية (عزازيل) سوى ظل آخر لشخصية السارد، أو وجهه الآخر الذي يتلبسه في كثير من الأحيان، ثم ، هل يستطيع الإنسان محاورة إبليس أم محاورة نفسه؟ لأن (عزازيل) لا يظهر إلا حينما يحاور السارد نفسه، وهو يظهر مرة خيّرا منصفا، وأخرى شيطانا، رغم أنه لم يشر على (هيبا) بفاحشة ولم يشجعه على منكر. ولم يذكر (عزازيل) بشر إلا حين تحدث القديس (تيودور) عن قصة إخراج آدم من الجنة، أو إذا عدنا إلى قصة الفتى من بلدة سرمدة، ذلك الذي طلب الاعتراف بين يدي (هيبا) بفواحشه ومنكراته، ولكن (هيبا) لما سمع منه بعض الشيء، امتطى حماره وهرب منه بكل ما أوتي من قدرة، ويعبر عن ذلك بقوله:

" لكزت حماري بكعبيّ، فانطلق شرقا بكل ما فيه من عزم. انطلق الحمار كأنه يهرب، أو لعله أدرك مثلي أن هذا الفتى ليس بفتى، وإنما هو الشيطان قد تجسد لنا في صورة آدمية، ليعبث بي"[2]

إنه لم يهرب من (عزازيل) في أي من المواقف التي حادثه أو تمثل له فيها، إلا هنا، بل تجده في بعض المواقف يأنس لحديثه، وإن كان يبدي تبرما منه ومن نصائحه، فيلعنه أحيانا، إلا أنه كان

---

1 مص. ن، ص 51.

2 مص. ن، ص 260.

يستجيب له أيضا في أحيان أخرى، لأنه يتماشى مع هوى في نفسه، إن لم نقل أنه بعد من أبعاده النفسية الناتجة عن حالات الخوف والتردد، إننا الآن أمام أمرين: الأول أن يكون هو الشيطان ذاته، وهذا ما تصرح به بعض الأفكار والعبارات القليلة في الرواية، والثاني أن يكون هو (هيبا) نفسه في حالة من حالات الفصام، وهذا بالاعتماد على التأويل وتعميق البحث في شخصية السارد، والتي هي فعلا شخصية مريضة يسيطر عليها خوف يسكن اللاشعور، ويتحكم في سلوكه دون وعي بذلك ودون أن يطفو ذلك الخوف على سطح الشعور.

فإذا قارنا الموقف السابق، وهروب هيبا من فتى الفواحش الذي ظنه شيطانا، وهو في الحقيقة لم يكن سوى فتى تعود العبث بالرهبان باعترافه بأفعال شنيعة لا تخطر على بال بشر، مع بقية المواقف التي يأنس فيها للشيطان، مع شخصية الشيطان المرجعية التي لا تنصح بخير ولا تدل عليه، نجد أن (عزازيل) ما هو إلا الجانب الطبيعي البشري الضعيف من شخصية (هيبا)، أو هي شخصيته الحقيقية التي يحاول منها فرارا إلى الرهبنة.

ففي مقتطف سابق من الصفحة 266 من الرواية، وجدنا (عزازيل) ينأى بالسارد عن ذكر الأشياء التي تحط من قيمته كراهب، وفي خطاب يوجهه أيضا للسارد دعوة إلى الابتعاد عن ذكر الأوصاف التي تثير الغرائز، فهل يمكن أن ينصح إبليس بمثل قوله:

" أراك مستمتعا بالوصف! لكن هذا القدر فيه كفاية، فأكمل حكاية ما جرى، فوصفك لمرتا يثيرني!"[1]

فهل يعقل أن يكون إبليس ناصحا، وهو الذي حلف بالله ليغوينّ الناس أجمعين، إلا عباد الله المخلصين؟ أم هل هي دعوة لتحسين صورة إبليس؟!

ولنأخذ مقتطفا آخر ليكتمل المشهد، وهو حوار بين (عزازيل) و (هيبا):

---

1 مص. ن، ص 291.

" ... فليس أمامي إلا الموت.

- أمامك حياة طويلة يا هيبا؛ فلا تفكر الآن في الموت.

عزازيل أين كنت؟

أفهمني أنه كان، وسيظل دوما، حولي وأن العالم الحقيقي إنما هو في داخلي، وليس في الوقائع التي تثور وتهدأ..."[1]

والحوار مستمر على هذا النحو، واجتزأناه فقط للاختصار، وفيه نجد أنه رؤوف جدا بالسارد، ويدفعه دفعا لعدم اليأس والانتحار، أيكون هذا هو الشيطان؟

لا طبعا، إنها الآيروس، أو غريزة حب الحياة، كما عرفناها في بداية الفصل، إنها جزء من اللاشعور يتجسد في حواره ودعوته للكتابة والاستمرار في الحياة، وهو خوف من الموت وتمسك بالحياة، أو هي التوق إلى الخلود. وهو صراع بين العقل والأنا، ففي التوجه نحو المستقبل وضع آمن بالنسبة للعقل وخطر بالنسبة للأنا.[2]

فما (عزازيل) في نهاية المطاف سوى تعبير عن وجه من الأوجه المتصارعة في أعماق (هيبا)، لذلك لم يكن في سياق ما رواه ثابتا على صورة خاصة للشخصية، إنه يمثل مرة الشيطان بصفاته المعروفة، ومرة أخرى بصفات مناقضة تماما للشخصية الأصلية، لذلك فمن الممكن جدا أن يكون (عزازيل) صورة من حياة هيبا النفسية، وإلا كيف تفسر دعوته للسارد في أن يتجه نحو المستقبل، وأن يدع فكرة الانتحار جانبا؟

---

1 مص. ن، ص 361.

2 فرديناند ألكييه، التوق إلى الخلود، تر. سنا خوري، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2003، ص 114.

إنه وجه من أوجه الصراع بين الأنا والأنا الأعلى. فقد ييأس الأنا ولكن العقل، وحفاظا على المصالح الخاصة يدفعه إلى التفكير بطريقة إيجابية أحيانا، ولكي يموه على نفسه يأخذ شكل صوت خارجي هو صوت (عزازيل).

إن شخصية (عزازيل)، وكما هي في الواقع ليست مفهومة تماما، إن كانت هي الشيطان أم غير ذلك، لذلك كانت في هذا النص تجمع بين المتناقضات، إنه صراع النفس، ما بين رغباتها الدنيا وشهواتها، ومخاوفها وهواجسها، وما بين مصالحها العليا التي تتمثل أساسا في مبدأ الحفاظ على النفس، كما عرفه فرويد.

ولنأخذ مثالا آخر في قوله:

" لم يكن صوتي يا هيبا، كان ذاك نداء روحك"[1]

وقوله:

" هل كنت أحاور عزازيل حقا، أم هي خيالات المحموم؟"[2]

نحن في الأخير أمام أمرين، الأول إما أن نصدق بأن (عزازيل) يتجسد لهيبا على نحو أسطوري، وهذا وإن كان يؤسس للخرافة، فإنه لا يتطابق مع مقومات شخصية (هيبا) المهتزة؛ وإما أن نصدق بأن هيبا مريض بالوساوس، ولكنه وسواس غير دائم، وهو متعلق فقط بمشكلة الإيمان والثقة بالنفس في اتخاذ القرارات المصيرية التي من شأنها أن تجعل من حياته عرضة للخطر، وهذا يعود بنا إلى مشكلته الأولى وهي التردد الذي مرده إلى الخوف الذي يسيطر عليه منذ طفولته لما رآه من مقتل والده أمام عينيه، ولما رآه من مجازر بشعة ترتكب في حق الوثنيين ارتكبتها الكنيسة في القرون الوسطى والتي كانت زمن فتن وقتل، مما جعل منه شخصية مريضة يسيطر على لاشعورها الخوف

---

1 الرواية، ص 334.

2 مص. ن، ص 353.

الذي لا يطفو على السطح بسبب بعض الاستعدادات الفطرية، وكذا ثقافته وكونه راهبا طبيبا محترما في المجامع، وهذا ما أعاد لنفسه بعض الثقة، ولكن هذه الثقة تهتزّ كلما حاول أن يهمّ بسلوك من شانه أن يغضب الكنيسة، وهذا هو الصراع الذي أخرج (عزازيل) إلى السطح، والذي ليس إلا أحد ظلال شخصية السارد.

7. شخصية نسطوريوس:

نسطوريوس، أو نسطور، هذه الشخصية تتمتع بالملامح ذاتها التي تتمتع بها الشخصية الحكيمة الموجود في الإلياذة:

" ونهض أجاممنون فتحدث إلى القادة وأخبرهم برؤياه، ولما فرغ، نهض نسطور الحكيم المحنك، فسبح باسم زوس وأثنى عليه..."[1]

وهو يمثل الحكمة والتجربة كما يقول يوشيدا أتسوهيكو Yoshida Atsuhiko:

" وشخصية نسطور الذي عمّر طويلا، قد ساعد ذلك على معرفة كل أخبار العرق البطولي في الأساطير اليونانية، الأمر الذي جعلها تكسب مجموعة من التجارب المتراكمة التي جعلها بكل سرور، في خدمة الأتريديين –Atrides، إن هذه الشخصية تمثل ظاهريا نوعا مقدسا هندو–أوروبيا، اقترح دوميزيل أن نسميه "الإله– الإطار" وهو "ديو–Diau" في الهند، و "هيمدال– Himdal" في اسكندينافيا"[2]

والغريب أن نسطور في الرواية يحمل صفات جوهرية هي ذاتها في الإلياذة، ويتقارب أيضا، إن لم يطابق الشخصية المرجعية المعروفة في تاريخ الكنيسة، وهو صاحب المذهب النسطوري، ونجده

---

1 هوميروس، الإلياذة، تر. دريني خشبة، ط6، دار العودة، بيروت، 2011، ص 83.

2 نقلا عن: روبير اسكاربيت وآخرون، الأدب والأنواع الأدبية، تر. طاهر حجار، ط1، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1985، ص 269.

في التراث الإسلامي يحمل اسم بحيرة حسب ما يورده: تيودور نولدكه Theodor Nöldeke في قوله:

" حتى لو كانت الروايات التي تجمع محمدا براهب سرياني اسمه بحيرة أو نسطوريوس تحتوي على نواة من الحقيقة، فلا يمكن للقاء كهذا أن يكون ذا أثر بالغ في نبوته"[1]

يورد تيودور نولدكه هذا الكلام ردا على المزاعم التي تدعي أن النبي محمدا صلى الله عليه وسلم، قد تأثر في دعوته بالتراث المسيحي والتوراتي، ولا يمكن أن يكون (نسطوريوس) صاحب المذهب النسطوري[2]، ونحن لا ندري إن كان الراهب بيحيرة بنسطوريوس أم أنه خطأ في الترجمة، وهو المرجح، لأن بحيرة معروف في أغلب الدراسات بأنه راهب نسطوري، ثم أن نسطور الذي اتهم بالهرطقة وحكم عليه بالحرمان قد ولد في نهايات القرن الرابع الميلادي تقريبا، أي حوالي سنة 379م أما النبي محمدا صلى الله عليه وسلّم، فقد ولد بحسب الروايات والحسابات الفلكية شهر أفريل لسنة 571م[3].

لذلك فمن غير الممكن أن يكون بحيرة هو نفسه نسطور الذي اتهم بالهرطقة، والذي عزل وحرم بعد أن كان أسقفا لعاصمة الإمبراطورية الرومانية في المجمع الذي عقد في مدينة أفسس في 12 يونيو 531م، وهذا بعد أن كان أسقفا للقسطنطينية منذ سنة 428م وعمره حوالي 47 سنة، وهذا ما ترويه الروايات المسيحية[4]، وهو نفسه تقريبا الشخصية التي تجسدها الرواية.

دع أن نسطور كان مهرطقا، ولنعد إلى (نسطور) الشخصية الروائية تاركين البعد المرجعي للشخصية جانبا، ذلك أن الاختلاف في نسطور كبير، والرواية تبدو متحيزة إلى جانبه، رغم أنه في

---

1 تيودور نولدكه، تاريخ القرآن، تر. جورج تامر وآخرون، ط4، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا)، 2008، ص 17.

2 وِل ديورانت، قصة الفلسفة، تر. فتح الله محمد المشعشع، ط1، مكتبة المعارف، بيروت، 2004، ص 80.

3 صفي الرحمان المباركفوري، الرحيق المختوم، د ط، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطر، 2007، ص 54.

4 حسن حمدي، إنجيل يهوذا الإسخريوطي: والبحث عن خائن المسيح، ط1، دار الكتاب العربي، دمشق، 2007، صفحات من 29- 44.

بعض الروايات يبدو سيفا حادا على أعدائه، بعكس ما يبدو في الرواية من كونه راهبا معتدلا، يدافع عن أفكاره بهدوء وحكمة.

ويظهر (نسطور) في الرواية ممثلا لشخصية مثالية معتدلة في كل شيء، إلا انه رغم ذلك يواجه بعض المصاعب الناتجة عن أفكاره التي لا تتلاءم مع قانون الإيمان الذي أقره مجمع (نيقية) قبل مائة عام، إضافة إلى خلافاته اللاهوتية مع أساقفة مصر، والإسكندرية بصفة خاصة، وهي أفكار تلقاها عن معلمه (تيودور)، وتتوافق إلى حد كبير مع ما يذهب إليه (هيبا)، لذلك وجدناه يأنس له، ويراه الشخصية المثالية التي يقتدي بها، ويصوره في صورة ملائكية:

" ضحك نسطور بعذوبة نورانية"[1]

إضافة إلى قوله:

" طيلة الوقت الذي كان نسطور خلاله يقلب كنوزي بعناية، كنت ألتفت دوما إلى ملامحه البهية المشرقة... في هيئته وقار وطيبة أصيلة، عيناه الواسعتان لونهما مشوب بخضرة وعسلية، وفيها شغف وذكاء، في وجهه الأبيض حمرة خفيفة، وفي لحيته الأنيقة اصفرار لطيف، وقليل من الشعر الأبيض الذي يزيده بهاء. في سمته صفاء ربّاني يفتقر إليه كثير من الرهبان الكبار منهم والصغار"[2]

إن هذه الشخصية تمثل الجانب الواعي في مجتمع القرون الوسطى، إلا أنه نادر وضعيف، لوحدته وغربته، فهو من بقية الإيمان الصحيح – حسب السارد– ، وطريق الحق، لذلك تجد السارد يصفه بأوصاف قلما تتوفر في شخص، إن لم تكن أوصافا أسطورية. فهو إذا ابتسم شع نور، وإذا جلس حفه الوقار، فهو روح طيب وقس نوراني مبجل، فهل يكون إنسانا عاديا؟!

---

1 الرواية، ص 37.

2 مص. ن، ص 38.

إنه نموذج يسعى (هيبا) إلى الوصول إلى درجته حتى أن أسنانه تبدو إذا ابتسم كقطع من نور، ويصف السارد مشاعر الابتهاج والفرح بلقائه فيرفعه إلى درجة الاتحاد بيسوع قائلا:

" كانت فرحة غير متوقعة،، فقد انفتح باب القاعة، ودخل منه متهللا الأب الطيب، الروح اليسوعي الخالص، القس المبجل، نسطور"[1]

نلاحظ كيف أن (نسطور) في هذه الأمثلة وفي غيرها، يمثل نموذجا لرجل الدين المسيحي المثالي الذي يحرص على خدمة الكنيسة، ولو كان في ذلك هلاكه. ولكن المشكلة هنا أن (نسطور) في موضع آخر لا يبدو عليه الإيمان الحق كما يصوره (هيبا)، فها هو عندما عرض عليه منصب القسطنطينية يبدو متخوفا من المستقبل، رغم أن الإيمان يفرض عليه الاستسلام للقدر، وإن تحقق الاحتراز فلا يجب أن يتم بطريقة تظهر قلة الإيمان والثقة بالله. لأن هناك موقفا وإن كان وحيدا إلا أنه مهم بالمقارنة مع تلك الأوصاف التي أسبغها السارد عليه، فانظر لقول السارد:

" ... كان مهموما فأردت أن أسري عنه، فقلت ممازحا:

- يا أبت، أن تكون أسقفا للعاصمة الإمبراطورية، في السابعة والأربعين من عمرك، هو شأن كبير وخير كثير؛ فلا تأس.

- كف عن هذا يا هيبا، فقلبي ليس مرتاحا للقسطنطينية، ولا لمجاورة رؤساء هذا الزمان؛ فإن فيهم ما فيهم.

- سيرعاك الرب يا سيدي ويحفظك.

أدار نسطور وجهة الكلام إلى ناحية أخرى، بأن امتدح هواء الليلة ..."[2]

---

1 مص. ن، ص 205.

2 مص. ن، ص 208.

نرى من خلال هذا المقتطف كيف أن حالة الأسى التي أصابته جعلته يعرض عن (هيبا) بوجهه ويغير من وجهة الكلام، بعد أن ذكّره بأن الربّ سيحفظه، وعدم التعقيب على هذا التذكير بإثبات أو دعاء أو حتى برفض، يوحي بالتبرم الشديد الذي أصابه نتيجة تفكيره في سوء حال رؤساء ذلك الزمان. إن حالة الإيمان هنا ضعيفة جدا، وتتناقض مع ما حمّله السارد لهذه الشخصية من صفات ملائكية تشع نورا وإيمانا، وهنا فقط يبدو ضعف هذه الشخصية التي تعجز عن استخدام السلطة للدفاع عن معتقداتها التي تراها صحيحة. إنه لم يحشد لفكرته الرجال، ولم يقم على الأقل بما قام به غريمه (كيرلس) من الإعداد والتحضير واستغلال كل ما من شأنه أن يدفع بأفكاره للأمام. لذلك فأول ما ظهرت هذه الشخصية في الرواية ظهرت كشخصية مثالية واعية، وانتهى بها المطاف إلى الحرمان والطرد بعد أن حكم عليها بالهرطقة.

لقد كانت تعوز نسطور الحيلة والذكاء الاجتماعي، وإلا كان عرف أن المجتمعات تقودها القوة أو تقودها الخرافة. فإما أن يبحث عن مصادر قوة يضغط بها بطريقة غير مباشرة، أو يكون لديه رجال يزينون للناس بالخرافة قيمته ويرفعون من شأنه ويروون عنه الأساطير، وإلا كيف يمكن أن تؤمن أمة بأن الإله يمكن أن يخرج من رحم امرأة؟ لولا أن المجتمعات تحب الغريب واللامعقول.

لقد فشل نسطور في بعث أفكاره، رغم تقلده لمنصب ديني هام، وقربه من رجال السلطة وهو لا يزال في زمن عطائه، لا لشيء إلا لكونه ضعيف الشخصية يمثل الجانب المضطهد من رجال الدين الذين عجزوا عن دفع الخرافات عن نبيهم المسيح، ففسحوا بضعفهم المجال أمام رجال جعلوا منه إلها.

8. شخصية أوكتافيا:

أوكتافيا هي امرأة التقى بها السارد في مدينة الإسكندرية، وهي خادمة عند تاجر صقلي. مات عنها زوجها فأرادت أن تهب نفسها للآلهة، لكن السيد الصقلي رفض ذلك بحجة أن الآلهة في ذلك الوقت ليست بحاجة لمن يخدمها، بل لمن يبكي عليها. وهي امرأة تؤمن بالآلهة القديمة، وخاصة (بوسيدون) إله البحر.

وقد عشقت هذه المرأة (هيبا) وانتظرته لمدة سنتين كاملتين. ذلك ان إحدى الكاهنات وهي على فراش موتها أخبرتها بأن إله البحر سيرسل لها رجلا تحبه ويحبها بعد علامتين، وقد أتى بعد سنتين تصديقا للنبوءة، ولكنها حين اكتشفت أنه مسيحي طردته من البيت وصبت عليه وابلا من اللعنات.

صحيح أنهما لم يبقيا معا لمدة طويلة، إلا أنها تركت في نفسية السارد أثرا بالغا، ذلك أنها أول امرأة تحتضنه بحب، ورأى فيها –رغم اهتزازاته– ملاكا أرسله الله من السماء، ووجوده معها غير فيه الكثير، ويعبر عن ذلك في قوله:

" أنا لم أكن ساعتها أنا.. شعرت كأن الكون الأعلى توقف عن دورانه، والنيل البعيد سكن جريانه، ولم يعد على وجه الأرض بشر، واختفت الملائكة من السماء..."[1]

إن هذا الشعور لا يمكن أن تبعثه امرأة عادية، فهي جديرة بوصف الملاك، ولفرط ما أحبت (هيبا) اختارت له اسما يتوافق مع رؤيتها، فقد أطلقت عليه اسم الهدية الإلهية من بوسيدون، أو المصدق لكلام الإله. ذلك أنها كانت ترى فيه حقيقة أنه مبعوث من السماء.

وتمثل أوكتافيا شخصية محورية في الرواية، ذلك أنها كانت محكا هاما تظهر من خلاله نزعات البطل السارد ورغباته. فهي أول تجربة يظهر فيها السارد تردده وضعفه عن اتخاذ قرار حازم.

---

1 مص. ن، ص 83.

فقد كان أمام أمرين: الأول أن يكون راهبا ويبتعد عنها من البداية، والثاني أن يكون إنسانا عاديا ويقيم معها بقية حياته لأن فيها جميع الصفات التي تناسبه. إلا أنه وطوال المدة التي بقي فيها معها كان مثالا للجبن والتردد، أما هي فكانت مثالا للشخصية الجادة الحازمة، إلى جانب صفاتها الأخرى التي يصفها بها السارد:

" أنا ما رأيت قبلها امرأة أجمل، ولا أرقّ، ولا ألطف. أوليس وهي الوثنية، أنقى قلبا، وأصفى روحا من أغلب المسيحيات اللواتي عرفتهن؟..."[1]

وهي برغم ذلك تكره أهل الصليب وتزدريهم. ولنأخذ مثلا عن ذلك المقتطف التالي:

" – يا حبيبي، لا تتحدث هكذا مثل أهل الصليب، فأنا أكرههم.

- لماذا يا أوكتافيا؟

- لأنهم كالجراد، يأكلون كل ما هو يافع في المدينة، ويملأون الحياة كآبة وقسوة.

كادت تسرف في الكلام المزري بأهل ديانتنا، فغيرت مجرى الكلام..."[2]

وقد كانت أوكتافيا صادقة حقا، فقد طردت رجلا أحبته وانتظرته لسنتين بعد اكتشافها بأنه مسيحي، ثم إنها ماتت دفاعا عن العالمة (هيباتيا) التي نكّل بجسدها.

" ارتمت فوق هيباتيا، ظانة أنها بذلك سوف تحميها... وهكذا ماتت أوكتافيا، يوم الهول، تحت أقدامي، من دون أن تراني"[3]

لم يجرؤ أحد على الوقوف في وجه تلك الجموع من عامة المسيحيين المتطرفين، حين هبوا جميعا للتنكيل بالعالمة (هيباتيا)، وحدها (أوكتافيا) دافعت عنها، وضحت بنفسها في سبيل امرأة أحبتها. أوليس غريبا أن تشجُع امرأة ويجبن رجل؟ ! لقد كان هيبا شاهدا على التنكيل بامرأتين تعلق

---

1 مص. ن، ص 111.

2 مص. ن، ص ن.

3 مص. ن، ص 157.

وظل متعلقا بهما، ولكنه لم يحرك ساكنا، بل تركهما لقدر تعيس في موقف لا يدل إلا على حالة مرضية ، من الجبن والخضوع والخوف، بينما كانت (أوكتافيا) نموذجا للشجاعة والصدق والصلاح.

والسارد يبدو منتصرا للوثنيين أكثر من انتصاره لصديقه (نسطور). لذلك يمكن الحديث من جديد عن صراع (هيبا) الداخلي بين العهد الأول: الوثني، والوضع الثاني المؤسف حيث سيطر رجال غلاة متعصبون على الكنيسة مع اعتماد الديانة المسيحية ديانة رسمية للإمبراطورية الرومانية. وبعد إعلان قانون الإيمان في مجمع (نيقية) ازداد الوضع سوءا في أوروبة وباقي الدول والمدن الخاضعة دينيا لهذا القانون كالإسكندرية وغيرها، فأصبح العهد الوثني المستقر نسبيا، أفضل من عهد الفتن وفوضى التطرف العقدي، وهو ما يجعلنا نعيد قراءة الإشكال الذي طرحه هيبا والذي ذكرناه في وقت سابق:

" هل ستعطي ديانتنا للأجيال التالية، جمالا كهذا الذي قدمته لنا الأزمنة الوثنية؟"[1]

إن ما قدمته (أوكتافيا) من حب قد تعجز عنه امرأة أخرى، وإن تخلي (هيبا) عنها يعتبر بمثابة تخليه عن ذاته، وكلامه يوحي بأنه إنما يأسف حقا على إضاعة الدين الأول الذي يبدو عاجزا عن الحفاظ عليه، لأنه قد يؤدي به إلى خسارة حياته.

9. شخصية هيباتيا:

كانت (هيباتيا) عالمة تقدم دروسا في الفلسفة والرياضيات في المسرح الكبير بمدينة الإسكندرية، وهي ابنة العلامة الأستاذ الفيثاغوري (ثيون). وقد كانت تنال حظوة وتقديرا لدى حاكم المدينة، وقد تأثر (هيبا) بتلك الهيبة التي ترافق حضورها فوصفها، ووصف وقوف الرجال لدخولها، كأنه يصف دخول ملاك، قائلا:

---

1 مص. ن، ص 85.

" دخلت هيباتيا الصالة الفسيحة، فوقف لها الجميع بمن فيهم الرجال!... وتقف كالحلم أمام الجمهور الذي انتظم جلوسه على الأرائك .. تهيأت للكلام، فسكن الجميع كأنهم تماثيل طريق الكباش الطويل"[1]

فأية شخصية تنال هذه الحظوة؟ ولماذا أعطاها السارد كل هذا الاهتمام لدرجة أنه يغفل من حساباته كونها وثنية.

أسباب عديدة تجعل من هذه الشخصية بهذا الوقار، أولا لأنها تمثل نموذج العلم وحرية الفكر، ثم إنها امرأة جميلة جدا، كما يصفها السارد، والذي يرى أن الاشتغال بالعلوم والفلسفة –على خلاف باقي كثير من رجال الدين– لا يعتبر هرطقة، على اعتبار أن تلك العلوم ميراث وثني وجب القضاء عليه، والسارد إذ ينظر في الأمر فلا يجد علاقة بين الإيمان والاشتغال بالرياضيات، إلا أنه أغفل الحديث عن العلاقة بين الفلسفة والإيمان، وما بين المنطق كمبحث رياضي خاص، وهو أيضا مبحث فلسفي. فالمنطق يحول دون الإيمان بالخوارق والأساطير، ويعصم العقل من الوقوع في الوهم. لذلك تجد العامة في جميع العصور يؤمنون بالخرافات والأساطير لأن نصيبهم من المنطق والفلسفة ضعيف.

إن هيباتيا تمثل نموذج الشخصية الكاملة، فهي تمثل مؤسسة تقف في وجه الدين الجديد، وهي قبل ذلك، كما يقول:

" امرأة وقور وجميلة، بل هي جميلة جدا. أو لعلها أجمل امرأة في الكون. كان عمرها في حدود الأربعين، وكان أنفها جميلا جدا وفمها، وصوتها، وشعرها، وعيناها.. كل ما فيها كان أبهى من كل ما فيها. ولما تكلمت زاد بهاؤها ألقا"[2]

---

1 مص. ن، ص 135.

2 مص. ن، ص 135.

لقد اقتصر السارد في وصف هذه الشخصية على الأوصاف الظاهرة منها كالجمال والعلم، ولكنه لم يغص لنا في عالمها النفسي، وهذا ما يجعل هذه الشخصية رغم أهميتها وتأثيرها في السارد شخصية غامضة. والغريب أنه رغم تعلقه بها لم يحرك ساكنا، وظل صامتا والجموع تتكل بها. وهو لم يملك في الأخير إلا أن غادر الإسكندرية خائفا كما دخلها منذ ثلاث سنوات خائفا.

وقد تبرأ من قاتليها ومن نفسه إذ يقول – بعد أن يصفها بأنها شقيقة يسوع–:

" لكنهم ليسوا إخوتي.. أنا لست منهم، ولست مني"[1]

وقد أثر الموقف في نفسية السارد، وأدخله في حالة نفسية سيئة حتى بلغ به الأمر إلى درجة الإلحاد في القول، فيقول:

"... حيث كان الله والملائكة والشيطان يشاهدون ما يجري ولا يفعلون شيئا"[2]

فكيف يسوي في هذه العبارة بين الله والملائكة والشيطان، إن السارد رجل ذو نفسية مريضة.

10. شخصية مرتا:

هي ثالث امرأة يعرفها (هيبا)، وثاني امرأة بعد (أوكتافيا) يقع في غرامها. وهي فتاة في حدود العشرين من عمرها، كانت تغني في حانات حلب لكسب قوتها بعد أن طلقت من زوجها الذي تزوجته بعد وفاة والدها الحداد وعمرها تسع سنوات.

لا تظهر هذه الشخصية أيضا، إلا من خلال ما كانت تثيره في نفس السارد من شعور، فيتحدث إما عن حالته النفسية والشعورية تجاهها، وإما عن أوصافها الجسمية وجمالها، أو يترك لها المجال أحيانا للإجابة على أسئلة متعلقة بماضيها. فقيمتها كسابقتها في علاقتها مع السارد أساسا،

---

1 مص. ن، ص 161.

2 مص. ن، ص 159.

وتواجدها بالكنيسة كان بغرض كسب القوت لا غير. فإذا وجدت أن قوتها في حلب تغني للتجار أفضل تركت الكنيسة وقصدت الحانات، وهي برغم كل شيء كما يصفها السارد:

" أجمل امرأة خلقها الربّ"[1]

وهي وإن لم تكن ذات رؤية خاصة، فقد أصابت حين أخطأ (هيبا)، يوم واجهها بما هو مكتوب في إنجيل (متى):

" من يتزوج مطلقة فهو يزني" فأجابته على الفور:" – يزني.. وما الذي كان بيننا بالأمس في الكوخ؟"[2]

وهنا فرق واضح بينها وبين السارد، فهو لا يفصل في الأمور بشكل منطقي، وكأن عقله مشلول، أما هي فكان نشطا في هذه الحالة، وكان يمكن أن يكون العكس لولا أن شخصيتها قوية وواعية، وأهدافها واضحة ومحددة، وكان هو مضَلَّلا ومضلِّلا.

وعلاقتهما رغم وجود الحب فقد استمرت في السرّ بشكل غير شرعي، ولكنها كانت ناجحة إلى حد ما، ولكن مع بروز رغبة (مرتا) في الانتقال من وضع لوضع، وتطوير العلاقة بدأت حالة من الانفصال سببها (هيبا) وعقده. فالمشكلة لم تكن فيها؛ بل كانت تحديدا فيه هو، فقد عجز عن تجاوز عقده النفسية، ولم يستطع أن يتواصل بشكل طبيعي مع العالم، لذلك فقد كان تفكيره غير منطقي في المشهد السابق، وفي كثير من المشاهد الأخرى كما أسلفنا.

لقد تركها رغم أنه ينظر لها على أنها:

" حمامة بيضاء هبطت إلى هذا العالم من فوق السحاب"[3]

---

1 مص. ن، ص 290.

2 مص. ن، ص 336.

3 مص. ن، ص 314.

ولفرط حبه وتعلقه بها، كان يصفها بأجمل الأوصاف، ولكنه رغم ذلك، حينما فرضت عليه خيارا تركها ليأسها فغادرته بلا رجعة، وقد كانت بموقفها مجلى لنفسيته المتقلبة والمريضة، فدورها كان محصورا فقط في علاقتها به لا غير، وإلا فهي مثل أي شخصية عابرة ضمن أي متن حكائي.

ليس في الرواية تعمق في نفسية هذه الشخصية، فقد تعامل معها السارد من السطح، ولم يسْعَ لتجلية خبايا نفسها، وكأنها لم تكن تعنيه. وإذا قارنا طريقة تركه لها مع عدم تدخله أثناء قتل هيباتيا وأوكتافيا، ثم رفضه التوسط لنسطور مع أسقف الإسكندرية، نكتشف أن هيبا لم يكن إلا حالة سلبية، ورجلا منهزما. إن مرتا قد عرضت عليه الهجرة إلى بلاده الأولى ولكنه كان قد قطع كل صلاته بالماضي، ويبدو أن جميع علاقاته سرعان ما تصبح ماضيا متروكا، فهو لم يسع إلى محاولة استدراك أي وضع. فأي شخصية هذه إن لم تكن تعيش تحت هاجس الخوف من المغامرة والمستقبل.

لقد كانت شخصية مرتا من أهم الشخصيات التي لها علاقة مباشرة ووطيدة مع السارد، والملاحظ على هذه الرواية أنها مليئة إلى حد الازدحام بالشخصيات المتخيلة والمرجعية، وتفاديا للتفصيل والإطناب سوف نوجز بقية الشخصيات ونجمعها انطلاقا مما يمكن أن تتشارك فيه، لذلك سنقسمها إلى ثلاثة أقسام: الشخصيات القريبة أو المساعدة، والشخصيات المعادية، وثالثا الشخصيات المرجعية، ونقصد بها تلك الشخصيات التي لها وجود تاريخي حقيقي باستثناء نسطور الذي تطرقنا له منفصلا.

11. الشخصيات المساعدة:

ونقصد بها تلك الشخصيات التي ساهمت في مساعدة السارد أو مساعدة أيا من الشخصيات التي سبق وأن تحدثنا عنها، وهذه الشخصيات هي: خالة مرتا، ورئيس الدير الذي أقام فيه هيبا، وفريسي الأقنوم، وسنغفل الحديث عن الحارس الروماني والشماس لأن دورهما تكميلي فقط.

لقد كان لهذه الشخصيات ارتباطا بالسارد من قريب، فالخالة كانت تمثل المساعد الجيد لمرتا، وقد ساعدت بشكل مباشر مرتا في علاقتها به، إذ تركتها لوحدها معه في حين ذهبت هي بالطعام إلى الجنود، وكان يمكن أن تنتظر مجيء أحدهم ليأخذ الطعام، ولكن حيلة العجوز تتمثل في تركهما لشأنهما، وبعد أن عادت نادت عليهما من الخارج:

" وبعد حين، جاءت خالتها منادية عليها من خارج الكوخ، وكأنها تثير انتباهنا لمجيئها. لم تجفل مرتا مثلما جفلت!..."[1]

لقد كانت العجوز تعرف كل شيء دار بينهما بلا ريب، إذ جاءته تستعطفه أن يقنع مرتا بالذهاب للغناء في حلب، وقد كان حديثها معه منزوع الكلفة، كما يقول:

" استوقفني قولها يا سيدي! فهي لم تقل يا أبت، ولم تعد تحدثني من خلف حجاب الحياء، مثلما كانت تفعل من قبل. فهل حدثتها مرتا بما وقع بيننا؟..."[2]

لقد كان دور الخالة محصورا في مثل هذه المواقف، وهي شخصية مسطحة لا عمق فيها، ولا أبعاد فكرية ولا أيديولوجية ولا حتى نفسية. كان سعيها منحصرا فقط في البحث عن لقمة العيش، إنها نموذج الشعب البسيط والبعيد عن صراعات الدين والسياسة، فلا همّ لها إلا العيش مهما كانت الوسيلة.

أما رئيس الدير فقد كان يبدو غير بعيد النظر وبسيط، وإلا فكيف يسمح باختلاط (هيبا) مع امرأة شابة مثل (مرتا)، بل إنه وفي نوبة الحمى التي أصابت السارد وصار يهذي بها، وعلم بما بينهما من حب لم يكن تعليقه على الموضوع ذا أهمية كبيرة، إذ أنه طلب منه فقط، الصلاة:

---

1 مص. ن، ص 321.

2 مص. ن، ص 332.

" عليك يا ولدي بعد صلاة الرَّمش، بصلاة سوتورو، فهي تطرد عزازيل اللعين، وتهدم أقوى أعوانه من الأبالسة"[1]

لقد علم كل من في الدير بارتباط هيبا بمرتا، ولكن رئيس الدير، تخفيفا عليه، أو ربما لا مبالاة منه بما يمكن أن يكون حدث فعلا بينهما جعلته يطلب منه أن يؤدي صلاة الستر التي تطرد عزازيل، ولكن عزازيل بعد كل صلاة كان أقرب إليه من أي وقت، إنه جزء منه، وليس كائنا منفصلا عنه يمكن تجنبه أو طرده بعيدا.

إن ما يميز رئيس الدير، هو كونه محب للشعر، ولا يحمل ضغينة ضد الوثنيين، بل إنه يحفظ أجزاء من خطب (شيشرون)، وتراه يفصل بين الدين ومواهب الإنسان من خلال المقطع الحواري التالي:

" – شيشرون وثني يا أبتِ!

– نعم ولكنه بليغ جدا، وموهوب من الربّ، كان القديس كليمان، وهو أحد أجلاء الآباء الأوائل، يحب قراءة أعماله.

– لكنه يا أبت كان يلوم نفسه على ذلك، وحُكي أنه رأى في المنام هاتفا يقول له مؤنبا: أنت يا كليمان شيشروني لا مسيحي.

– هذه يا هيبا منازعات النفس، وقلقها الدائم الذي يثور ثم يهدأ.."[2]

قلما تجد رجلا ثابت الرؤية، ينظر في الأمور بميزان العدل، إنه نموذج للإنسان المعتدل المنصف، لدرجة أن هيبا يقرنه بوالده بعد أن يذكر شيئا من خصاله:

---

1 مص. ن، ص 355.

2 مص. ن، ص 204.

" الغداء وجبته الوحيدة، ولكنه يحرص على الحضور لصالة الطعام وقت الإفطار والعشاء ليقرأ على الرهبان المزامير... صار يحفظ بعض أشعاري، وينظر إلي حين أتلوها عليه، بالحنوّ الذي عرفته قديما في نظرة أبي.. الأبوة روح ربانية سارية في الكون..."[1]

وليس هذا فحسب، فقد كان بعيدا عن الخرافة، فعندما قال له هيبا بأن شيطانا تمثّل له في صورة فتى فاحش، فنّد الزعم وفسّر الأمر على أنه فتى من أولئك الذين يحبون العبث بالرهبان وحسب.

إن السارد من خلال هذه الشخصيات يوحي بأن الذين لديهم علاقة بعالم الوثنيين أكثر وعيا بكثير من الشخصيات المنبتة الصلة معهم.

شخصية أخيرة من الشخصيات المساعدة أردنا أن نفصل فيها الحديث، هي شخصية (فريسيّ الأقنوم)، إذ تلعب هذه الشخصية دور الدرويش. ومعنى فريسيّ أي المتشدد في الديانة، وأقنوم تعني الكيان الذاتي أو الشخص، ويقصد بالأقانيم الثلاثة في عقائد المسيحيين: الآب، والابن، والروح القدس. وقد كان الفريسيّ كما يصفه السارد:

" ... شديد المجادلة، لكنه لم يعد الآن كذلك. وهو يحفظ الكتب القانونية كلها، والأناجيل الأربعة، ورسائل الآباء. ولا يطيق الهرطقات والنصوص المحرمة، يستريب من الأسفار غير القانونية التي صرنا نسميها الأبوكريفا..."[2]

هذه بعض صفاته، فقد كان رجلا متشددا، ولا يطيق أي مؤنث، حتى لو كان من غير الناطق من الحيوان:

" مهلا يا فريسيّ، فإن الأرض أنثى، والرب جاء من العذراء.

---

1 مص. ن، ص 211.

2 مص. ن، ص 221.

– لا يا هيبا، لا.. الأنوثة والنساء سبب كل بلاء، والأرض والسماء والماء والهواء والزرع ليست إناثا ولا رجالا، هي عطايا الرب لآدم..."[1]

وله في هذا السياق آراء عديدة، وربما كان كرهه للأنثى بسبب زواج أمه من عمه حفاظا على الإرث، إذ أنه من المعروف في علم النفس أن زواج الأم بعد وفاة الأب يعيد إلى الشعور عقدة أوديب، وتفاديها من الابن يتطلب مجهودا يصل به إلى درجة تفاديها ومعاداتها، وليس هذا فحسب؛ بل إن علاقاته مع النساء في شبابه المبكر، وربما إذا توافقت مع نظرة مثالية للأنثى يخلق في نفس الشخص صدمة من هذا النوع. وقد بالغ الفريسيّ في هذا السلوك المعادي للأنثى لدرجة أنه كان يطرد الحمام من أنحاء الدير بالحجة التالية:

" أن الحمام يثير الشهوات، ويبعث على ارتكاب الخطيئة، وأن على الناس أن لا ينظروا إليه ما داموا أنقياء!"[2]

وهذا سلوك ينافي المنطق السليم، لكن هذا الراهب له آراء عجيبة رغم أنها تخالف حسب السارد قول يسوع من أن الحمام طاهر وبسيط:

" كونوا بسطاء كالحمام.. الحمام مسالم"[3]

وللسارد هنا رأي غريب أيضا، إذ يدعو الناس لأن يكونوا في علاقاتهم الاجتماعية كالحمام، رغم أن الحمام مختلط بطريقة تتنافى العلاقة فيها مع تعاليم المسيح.

إن هذا الإسراف في الاعتقاد، تطرف، والفريسيّ هو الراهب الوحيد المصاحب للسارد والذي ينبذ العهد الوثني، ويتفاعل بشكل متطرف إزاء ما يتنافى مع معتقداته. إلا أنه كان لين الجانب مع هيبا، حين علم بحيازته للنصوص المحرمة، وهو تعامُل عاطفي يتنافى مع طبيعته المتطرفة، شأن

---

1 مص. ن، ص 220.

2 مص. ن، ص 265.

3 مص. ن، ص ن.

كثير من البشر الذي يكيل بمكيالين، فالسلوك الواحد إذا بدر من شخصين، واحد بعيد والآخر قريب، يكون تفاعلهم مع القريب بشكل عاطفي أكثر. ولولا هذا لكان سخط الفريسيّ عندما علم أن السارد يحتفظ بالنصوص المحرمة، كذلك حين علم بعلاقته مع مرتا لم يظهر الفريسيّ شيئا من السخط.

وعموما فقد لعبت هذه الشخصيات إلى جانب شخصيات أخرى كالشماس، ويوحنا، وربولا، والشاب صاحب القرد وغيرهم، دور المساعد للسارد من قريب أو من بعيد، وقد كان لها حضورها الفاعل على مستوى تطور الأحداث، وما جعلنا نتغاضى عن باقي الشخصيات المساعدة هو حضورها القليل، وانعدام الاهتمام بالجانب الداخلي للشخصيات، ما يجعل معرفتنا بها معرفة سطحية خالية من العمق الذي يساهم عادة في سبر أغوارها النفسية، أما صفاتها الخارجية فإنها لا تخدم كثيرا الموضوع أضف إلى ذلك فإن حضورها في كثير من الأحيان كان عابرا.

12. الشخصيات المعادية:

الملاحظ على هذه الشخصيات أنها كلها مسيحية، ولم يأت هيبا على ذكر أية شخصية وثنية معادية؛ بل إن مشكلته تنحصر أساسا في الصراع مع المتطرفين من المسيحيين، وهو إذا تحدث عن الوثنيين يبدو وكأنه يحن لذلك العهد، أما رجال الدين المتطرفين والعوام المتعصبين فهم سبب البلاء؛ لأنهم من قتلوا والده وحاصروا الكهنة، وهم أيضا من قتلوا هيباتيا و أوكتافيا ونكلوا بهما، وهم سبب معاناة نسطور وغيره. وعلى رأس تلك الشخصيات نجد شخصية أسقف الإسكندرية (كيرلّس) والذي كان يعتبر الاشتغال بالفلسفة ذنب لا يغتفر، وقد كان يعتبر (هيباتيا) شيطانا، ويعبر عن ذلك من خلال نصيحة الراهب الطيب (بيشوى) في قوله:

" ألن تسمع خطبة الأحد من البابا كيرلّس، الأسقف الأعظم، من أجل الذهاب لرؤية شيطانة! لن يغفر لك هذا الذنب إذا اقترفته"[1]

لقد سعى (كيرلّس) من وراء خطبه لتأجيج قلوب العوام ضد هيباتيا وغيرها ممن يعادون مذهبه، لذلك نُكّل بها دون رحمة. وقد كان خطيبا مفوها يُضمِّن خطبه رسائل غير مباشرة تصل للمتلقي دون أن يلجأ للمباشرة، وقد كان هذا أسلوبه في الإطاحة بنسطور، حين أرسل له رسالتين، وكانت الثانية أشد لهجة من الأولى، ولكنه يبدؤها دائما مهذبا وداعيا نسطور بصفات التبجيل ثم سرعان ما تتبدل لهجته:

" هي حيلة يا نيافة الأسقف. يبدأ مخاطبتي بصفات التبجيل حتى يثير حفيظة الناس، ثم يدعوهم من بعد ذلك إلى الإزراء بي فيلعنوني لمروقي، ويبجلونه لأدبه"[2]

لقد كانت هذه الشخصية تمثل وظيفة العدو صاحب الحيلة، فلم يكن صراعه ضد نسطور إلا صراعا على الهيمنة الدينية، لذلك استعمل حشود الإسكندرانيين ليهاب الإمبراطور، وقد سعى السارد لنقل صورة سيئة عنه، تبيانا لما تمثله هذه الشخصية من شرّ. وليزيد من عبثية الموقف يقارن بين تمثال يسوع والرداء الموشى الذي يلبسه (كيرلّس)، إذ يقول:

" نظرت إلى الثوب الممزّق في تمثال يسوع، ثم إلى الرداء الموشى للأسقف! ملابس يسوع بالية ممزقة عن صدره ومعظم أعضائه، وملابس الأسقف محلاة بخيوط ذهبية تغطيه كله، وبالكاد تظهر وجهه. يد يسوع فارغة من حطام دنيانا، وفي يد الأسقف صولجان أظنه، من شدة بريقه، مصنوعا من الذهب الخالص..."[3]

---

1 مص. ن، ص 143.

2 مص. ن، ص 239.

3 مص. ن، ص 146.

ويستمر السارد في المقارنة التي تبين شدة المفارقة بين الموقفين، ولكن السؤال هو: كيف يتبعه العوام من المسيحيين؟ والإجابة بسيطة، لأن العوام تتبع البريق والبهرج بشكل أعمى. إن خضوع الناس إنما هو لصاحب سلطان الدين والمال، وإذا جمعا معا كانا أقوى على جذب العامة.

ويستمر السارد في كشف حيل هذه الشخصية ساردا ما تقوم به للإطاحة بالأسقف (نسطور)، فهو يكتب أولا إلى أخت الإمبراطور وإلى زوجته، لما لهما من سلطان عليه، هذا الذي لم يذكر السارد اسمه في الرواية رغم أنه ذكر الإمبراطور قسطنطين حين استرجع قصة اللجنة التي شكلها قبل مائة عام، ومجمع نيقية الذي كان قبل اللجنة بستة أعوام، ولكنه رغم ذلك يذكر اسم الإمبراطورة واسم أخته في قوله:

" نعم يا ربولا المبارك، كتب أولا رسالتين، إلى بولكيريا أخت الإمبراطور الكبيرة، وإلى يودكيا الإمبراطورة، لما يعلمه من نفوذهما..."[1]

إن (كيرلّس) يستخدم النفوذ في قضية تحتاج إلى النظر والنقاش، وهنا يظهر جانب التطرف في الشخصية الدينية، لذلك يعتبر نموذجا ورمزا لعقلية القرون الوسطى المتخلفة، تلك العقلية المتطرفة والإقصائية. وقد نجح في الأخير في إقناع أو الضغط على الإمبراطور لعزل وحرمان الأسقف (نسطور)، وهكذا تنتهي المأساة ليترسخ الجانب الشركي من جديد في العقيدة المسيحية تتميما لما حدث قبل مائة عام على يد (قسطنطين).

وإلى جانب هذه الشخصية، نجد الشخصيات الخائنة، والتي كانت في صف (نسطور)، ولكن مع غلبة كفة (كيرلّس)، حيث تنكروا له، فسكتوا وأقروا قانون الإيمان الجديد، ويعبر عن ذلك الفريسيّ في قوله:

---

1 مص. ن، ص 241.

" الأساقفة تخلوا عن نسطور، عدا يوحنا أسقف أنطاكية. ولم يشأ الإمبراطور وبابا روما أن يغضبا الإسكندرية، للأسباب المعروف. ولما رأى الأسقف ربولا والذين معه، أن كفة الميزان تميل لصالح كيرلّس انقلب على نسطور وأدانه"[1]

هكذا ودون أي رادع يميل الأساقفة مع القوة، لأن من يمثلون الدين تملؤهم المخاوف والأطماع الدنيوية، وما هذا الصراع إلا صراع على المناصب يضيع فيه الدين والإيمان الصحيح، وبذلك تفقد الديانة روحها وتضيع إلى الأبد.

إن هذه الأحداث والشخصيات المتخيلة الممتزجة مع شخصيات مرجعية صورت لنا صراع الإنسان مع الإنسان، وكيف تضيع الحقيقة في خضم ذلك الصراع الذي يغيب فيه الحوار وتحسمه القوة، فلا يستفيد منه سوى المتملقين.

وقد حفل هذا المتن بعدد كبير من الشخصيات المرجعية التي لها وجود تاريخي حقيقي. ورغم أن حضورها كان عرضيا، إلا أن كثرتها يحتم علينا النظر في أسباب إقحامها في الرواية.

13. الشخصيات المرجعية:

معظم الشخصيات المرجعية، وهي كثيرة، في هذه الرواية كان حضورها عرضيا، ومن هذه الشخصيات نذكر مثلا: مريم العذراء، يوحنا المعمدان، متى، يوحنا ذهبي الفم، أفلوطين، توما، يهوذا، أوغسطين، أوريجين، قسطنطين، شيشرون، بطليموس، فيثاغوث، وغيرهم.

وقد كان استحضار هذه الشخصيات في الغالب بغرض التمويه على القارئ وإيهامه بالواقعية، فقد جاء حديثة مثلا عن (بطليموس) في سياق حديثه عن والد (هيباتيا) عالم الرياضيات، وأتى على ذكر هوميروس، وبندار، وإسخليوس، وسوفوكليس في قوله:

---

1 مص. ن، ص 358.

" ... فاعتدلت قليلا لأواجهها، وأخبرها بفخر بأنني أحفظ أشعار هوميروس، وبندار، وأنني قرأت أعمال إسخيليوس وسوفوكليس"[1]

وهي في سياق يفاخر فيه السارد بثقافته، كذلك الأمر تقريبا بالنسبة لشخصية شيشرون وأوغسطين. إلا أن شخصية يسوع قد أخذت مكانها في السرد كموضوع يناقش، من جهة أن الصراع كله بسبب الخلاف في طبيعته وطبيعة أمه، وهذا هو أساس الخلاف اللاهوتي الكنسي.

ورغم أن غياب غالب هذه الشخصيات لا يغير ولا يؤثر في النص من الناحية البنائية والدلالية، إلا أن وجودها يضيف إلى النص قيمة ثقافية وتاريخية، خاصة وأن حضورها خفيف على المتلقي، لأن إقحامها كان يتم بطريقة سلسة وغير ملفتة.

14. وظائف الشخصيات:

لعبت شخصيات الرواية وظائف عديدة أهمها:

1- البطولة: مثلت هذه الوظيفة بشكل أساس شخصية هيبا، لأن حضوره كان فاعلا ضمن المتن بشكل فعلي ومباشر في الأحداث وداخل إطار الزمان والمكان، إضافة إليه يمكن الحديث عن والده الذي راح ضحية الحفاظ على الدين، ونسطور الذي دافع عن رؤيته الخاصة، وأوكتافيا دفاعا عن المبدأ، وهيباتيا دفاعا عن حرية العلم.

2- الخيانة: وقد أدى هذه الوظيفة الأسقف ربولا ومن كانوا معه.

3- المكر: كان كيرلّس يستخدم كل الحيل للإطاحة بنسطور وعرقلته، وقد مارس حيلا لاستمالة العامة وبسط نفوذه في النهاية، من خلال بعث الاعتقاد الفاسد، وهو دور شيطاني لعبه كيرلس.

---

1 مص. ن، ص 89.

4- الشيطان: المشكلة أن هذه الوظيفة لم تضطلع بها شخصية واضحة، إذ على الرغم من محاولة (هيبا) التعامل مع عزازيل على أنه الشيطان، أو إبليس، إلا أن ذلك ينتفي في عدة مواقف كما أسلفنا، حين لم يكن عزازيل في النهاية سوى نفس هيبا، وهواجسه ومخاوفه، وإمعانا في التضليل فقد جيء بنص تمهيدي، أو عتبة تمثلت في حديث النبي صلى الله عليه وسلم عن الشيطان، وذلك لإدخال المتلقي في جو يوحي بأن وساوس هيبا مصدرها الشيطان بشكل مباشر، غير أن ذلك كله كان من خوف نفسه وفزعها. فلم يكن الشيطان إلا رمزا نعلق عليه خيبتنا وخطايانا في كثير من الأحيان.

5- هناك إذن، صراع بين وظيفتين أساستين، هما حب الخير، والنزوع للشرّ، وقد تمثّل هذا في شكل وظائف متعددة تتجمع كلها وتفترق بين نقيضين هما أساس الصراع الوجودي. فكانت الشخصيات تدفع في اتجاهات مختلفة: اتجاه ديني مثله نسطور ويوحنا الأنطاكي كتابع مخلص، واتجاه نفسي عند هيبا يتمثل في تغليب الأهواء والعواطف، واتجاه دنيوي تحت غطاء ديني يمثله كيرلّس، وكلّ شخصية ضمن هذا المتن إنّما تعبر عن وظيفة وفئة خاصّة في المجتمع.

15. خلاصة:

لقد كانت دراستنا للشخصيات عملية تفكيكية هدفها التركيب لفهم أبعادها النفسية خاصة، وكذا الأبعاد الاجتماعية والأيديولوجية، فكشفنا عن ثراء وتنوع في الوظائف، وكأن السارد جمع لنا ما يتخيله ذهنه من أحداث وشخصيات تعبر عن الصراع الوجودي عموما مجسدا من خلال عينة هي الصراع المسيحي المسيحي في القرون الوسطى.

وتفاديا للإطالة تجاوزنا شخصيات كثيرة لأن البحث فيها وفي غياب توفر سند معرفي عنها غير مجد، ذلك أن معظمها ذكر فقط على سبيل الاستعراض من غير تعمق ولا وصف حتى خارجي.

الفصل الثالث:

بناء المكان في رواية

"عزازيل"

1. مقدمة الفصل:

يمكن أن نلاحظ من البداية أن أسماء الأماكن ليست دائما هي الأسماء الأصلية، بل هي أسماء حديثة اعتمدها المترجم الذي يتوارى وراءه الروائي لإيهام القارئ بالواقعية، وهي لعبة سردية تعتمد في بنيتها على جانب كبير من الأحداث التاريخية في القرن الخامس ميلادي، فالشخصيات في معظمها والأحداث والأماكن كذلك لها وجود سابق على النص، كما لاحظنا في الفصل الثاني، وقد تخلى السارد عن استخدام الأسماء الأولى لمعظم الأماكن، أو المحافظة عليها مع الإشارة إلى الاسم الحديث هو من قبيل دفع القارئ للتفاعل مع النص، والنظر إليه من زاوية الواقع الجغرافي والتاريخي، ولو بقيت الأماكن بأسمائها القديمة التي يجهلها معظم المتلقين، ودون مقابلة مع الأسماء الحديثة، لتساوى لدى المتلقي الواقع بالخيال، وتعامل مع الأحداث والأماكن على أنها من خلق المبدع، لذلك يلجأ الروائيون دائما إلى صياغة أحداث ضمن واقع جغرافي معروف في الغالب لدى الفئة المستهدفة بالعمل الروائي، وذلك لضمان تفاعلهم المباشر واستيعابهم اليسير للحكي.

فالروائي يجعل بذلك في ذهن المتلقي مرجعا أو معلما جغرافيا معلوما يؤطر الأحداث ويسهل التعامل معها، خاصة وأن للبعد المرجعي للمكان قيمة هامة حتى يساهم في استيعاب الأحداث بالدرجة الأولى في علاقتها بجغرافيا الحدث، ولو حدث مثلا أن أخبرنا أحدهم بأحداث وقعت فعلا وأهمل ذكر المكان الذي وقعت فيه أو كان هذا المكان غامضا ومجهولا بالنسبة لنا لكان استيعابنا للمواقف صعبا لأننا سنضطر إلى القيام بجهد زائد في تصور مكان نؤثثه بمخيالنا الخاص، وتفاديا لذلك قدم العمل من خلال شخصية المترجم بتقريب البعد الجغرافي من القارئ.

وقد اعترف بأن استخدامه الأسماء الحديثة هو بغرض التسهيل على القارئ في قوله:

" وتسهيلا للقارئ أيضا، استعملت في ترجمتي الأسماء المعاصرة للمدن التي ذكرها الراهب هيبا في روايته. فإذا ذكر مدينة بانوبوليس الواقعة بقلب صعيد مصر، ترجمتها عن اسمها اليوناني

هذا، إلى الاسم المعروفة به اليوم: أخميم. وبلدة جرمانيقي الشامية، جعلتها باسمها المعاصر: مرعش! وصحراء الأسقيط جعلتها باسمها المشهور اليوم: وادي النطرون.. وهكذا في بقية المدن..."[1]

وزعمه هذا، إنما هو تابع للعبة السردية التي غرضها إشعار المتلقي بواقعية مزعومة، ليظن أن الرجل غرضه تقديم الواقع كما هو، لأنه، حتى ولو فرضنا جدلا، أن الأحداث واقعية، فإنه من العسير أن يتخلص ناقل الأحداث من ذاتية تدفعه إلى ستر بعض الحقائق، أو تضخيم أخرى، وما بالنا إذا تعلق الأمر بالقصاص والروائيين والسينمائيين الذين يرغبون في تسيير الأحداث بطرق عديدة، والغاية منها هي تشويق المتلقي وصدمه وتحريك مشاعره.

ويزعم المترجم أيضا أنه حافظ على الاسم القديم في حالة أدى تغير الاسم تغير الدلالة، والسؤال هنا: ما قيمة دلالة اسم المكان الدال على الموضع الجغرافي أمام قيمة الحدث نفسه؟

إنه لا يقصد بتغير معنى الاسم أن تغييرا يمكن أن يلحق المكان ذاته، بل يقصد أن بعض الأسماء استعيرت لتسمية بعض الأحداث أو المواقف، فإذا عدنا إلى تتمة المقتطف السابق نجده يستثنى قائلا:

" اللهم إلا تلك المواضع التي صار لاسمها القديم دلالة قد يضيعها اسمها المعاصر، مثل: نيقية الواقعة اليوم في حدود تركيا؛ فمع أنها صارت تعرف اليوم باسم أزنيق، إلا أنني فضلت أن أذكرها باسمها القديم، لما له من أهمية خاصة في تاريخ المجامع الكنسية..."[2]

ويقصد بهذا ما سمي بمجمع نيقية الذي انعقد سنة 325م، فهل يضيع المعنى أو تضيع الدلالة إذا ذكر المجمع وأشار إلى الاسم القديم والحديث، إنها فقط لعبة سردية لخلق جو سردي يوحي بالواقعية والجدية. إن كون الأمكنة موجودة فعلا في الواقع، ومعظم الأحداث قد حدثت فعلا في الزمان

---

1 الرواية، ص 11-12.

2 مص. ن، ص 12.

والمكان المذكورين في الرواية لا يلغي ذاتية الأديب ورغبته في التغيير والتحريف خدمة الغرض الجمالي ورغبة في التأثير على المتلقي.

وفيما يلي سنتطرق للحديث عن دلالة مختلف الأماكن المذكورة في الرواية دون إغفال علاقات الشخصيات معها.

2. دلالة المكان في الرواية:

لقد تنوع اهتمام السارد بالمكان في الرواية عموما، فرغم أنه في معظم تعاملاته مع المكان كان يهتم بالقيمة المرجعية والواقعية للمكان، إلا أنه في كثير من المواضع اهتم بالعلاقة النفسية مع المكان لدرجة أنسنة المكان في بعضها، وسنحاول التوقف عند أهم المحطات والأماكن التي توقف عندها السارد، وسنبحث في قيمة المكان لدى السارد وباقي الشخصيات التي كان لها تفاعل معه، سواء كقيمة مرجعية أم غير ذلك. وسيكون ترتيبنا للأماكن بحسب أهميتها داخل المتن السردي وهذه الأهمية نابعة بالأساس من علاقة المكان بالسارد أولا، متجاهلين بعض الأمكنة التي كان الحديث عنها عابرا مما يعطي انطباعا أن السارد ذكرها على سبيل الذكر لا غير.

1.2. الإسكندرية:

لقد لعبت الإسكندرية دورا هاما في تاريخ الكنيسة مما جعلها أكثر الأماكن حضورا في الرواية. سواء من حيث علاقتها المباشرة بالسارد الذي قضى فيها فترة ثلاث سنوات، أم من حيث ارتباطها بتاريخ المجامع الكنسية، لما كان لها من دور كبير في تغيير المفاهيم اللاهوتية في الديانة المسيحية. لذلك سيكون تناولنا لموضوع هذه المدينة من عدة أوجه، أهمها: القيمة الجغرافية والديموغرافية، ثم القيمة التاريخية وتأثير أساقفتها، وأهمهم الأسقف (كيرلّس)، ثم العلاقة النفسية للسارد مع هذه المدينة.

وقد حاول السارد أن يرسم لنا صورة عن مدينة الإسكندرية في القرن الخامس ميلادي زمن حدوث ما رواه من أحداث، ويقرب لنا الصورة لتبيان أثر المدينة في الأحداث.

إن الإسكندرية مدينة هائلة الاتساع –على حد تعبيره– ولنترك المجال للسارد ليعرفنا بالمدينة قائلا:

" الإسكندرية هائلة عظيمة الاتساع. امتصت شوارعها نهر الداخلين بيسر، فكأنهم نمل يدلف في شق صخرة عظيمة. الطرق مبلطة بأحجار صغيرة، رمادية، وعلى حواف معظم الشوارع أرصفة... الشوارع نظيفة، كأنها عروس تغتسل كل ليلة... غير أن هذا الجمال المنبث في كل مكان، لم يكن يشعرني بأن الإسكندرية هي مدينة الله العظمى كما يسمونها.. رأيتها أقرب إلى مدينة الإنسان!"[1]

إن السارد يحاول أن يقدم لنا لوحة إشهارية عن المدينة، إذ يبدو في تعابيره أنه فقط، يهول من قيمة المدينة وعدد الداخلين إليها، إذ لا يتناسب الزمن مع عدد الداخلين إلى المدينة مع الاتساع لتحافظ المدينة على نظافتها لدرجة وصفها بأنها عروس تغتسل كل ليلة، وبخاصة إذا قارنا هذا الوصف مع المواقف التي يصور فيها غوغائية الإسكندرانيين، وخاصة المتشددين من المسيحيين الذين تعاملوا بكل همجية مع الوثنيين الذين تمت تصفيتهم والتنكيل بهم. إذ لا يمكن أن تجتمع صفات الهمجية والدموية مع نظافة المجتمع. وإذا عدنا إلى مشهد يصف فيه المساكين الذين يسكنون البيوت الفقيرة التي بناها الفلاحون غربي سور المدينة، إضافة أيضا إلى نصيحة صاحب المركب في قوله:

" لا تدخل الإسكندرية في زي الرهبان، فأنت لا تعرف في هذا البلد الهائج، من سيلقاك أولا! وأهداني ثوبا من أثوابه"[2]

---

1 مص. ن، ص 69–70.

2 مص. ن، ص 61.

إن النصيحة مع إهداء الثوب خاصة، لدليل على تخوف صاحب المركب على مصير السارد، وأن تخوفه لا يكون إلا لأسباب وجيهة وحقيقية، وإلا لاكتفى بالنصيحة وما أهداه ثوبا ليخفي الثوب الكنسي.

ومن هنا، هل هذا الشعب الهائج الذي لا يؤمن جانبه إذا خالفك في العقيدة، يمكن أن تكون مدينته بهذا التنظيم والنظافة، مع عقلية إجرامية؟

طبعا الجزم صعب، إلا أن الراجح أن السارد فقط يعتز بكونه مصريا لذلك يعظم من شأن المدينة لأسباب ذاتية وحسب.

ويفصل السارد أكثر فيتطرق إلى الشارع الكبير الذي يشق المدينة قائلا:

" ... الشارع الكانوبي.. هو شارعهم الكبير الذي يشق المدينة لنصفين، النصف الشمالي يسكنه الأغنياء، والفقراء يسكنون جنوبا. فقراء الإسكندرية أغنى من أغنياء الناس في بلادي الأولى... الشارع الكانوبي دنيا كاملة. مرصوف كله. والبيوت على جانبيه أنيقة كلها، وفيه تصب شوارع أخرى أصغر منه تنسرب منه جنوبا وشمالا. كل ما حولي يومها كان بديعا..."[1]

بتدقيق الملاحظة في هذا المقتطف نكتشف أن السارد كان يرتب الكلام بحسب ذاتيته، فهو مرة يتحدث عن جنوب الشارع الذي يسكنه الفقراء، في بيوت فقيرة، ثم يتناسى أو ينسى ذلك ليتحدث عن أن جانبي الشارع تحفه بيوت أنيقة بديعة، فيكون وصفه غير متناسق، ولا نقول غير واقعي، لأن المطلوب من المبدع أن يخلق عالما خياليا متناسقا لا عالما واقعيا، ونقصد بالتناسق هنا عدم تضارب الوصف لتكون الصورة واضحة مما يسمح للقارئ بتخيلها وتمثلها تمثلا جيدا. والغريب أن السارد كان قدم لنا قبل هذا صورة سوداوية عن محيط المدينة مما يشعر القارئ بأن الأمر في الإسكندرية سيكون سيئا.

---

1 مص. ن، ص 71.

لقد مهد السارد بطريقة تكاد توحي بأن ما سيصل إليه هو مكان مفقر مجدب، فقد تحدث بصورة سوداوية بعض الشيء عن الأماكن والطريق الموصلة إلى الإسكندرية، فكلما اقترب كان اللون الأصفر يغلب على كل شيء، ولكنه يصدمنا بوصف روعة وبهاء المدينة، والقارئ لقوله يكاد يجزم أن السارد يمهد لوصف مدينة أشباح، فاسمع له وهو يتحدث عن الألوان والمساحات المحيطة بالمدينة في قوله:

" لم يبق على وصولنا للإسكندرية إلا مسيرة ساعتين. كلما اقتربنا كان اللون الأخضر يتناقص، وتتباعد الحقول عن اتصالها مفسحة ما بينها للحجارة والرمال. كان ازدياد اللون الأصفر من حولنا، مزعجا لي.. اللون الأصفر لون الموت، ولون الجدب، ولون معابد الآلهة المندثرة"[1]

إننا أمام هذا الوصف بهذه العبارات الموحية بالقسوة والجدب والموت، نكاد نظن أن مع وصول السارد إلى المدينة يصل الجدب إلى أقصاه، ولكن المفارقة أن المدينة على غير المتوقع، والسارد يصف لنا الجمال المنبت في كل مكان كما أسلفنا، وهكذا يبدو التضارب واضحا بين حديثه السابق عن جمال المدينة، بعبارات صريحة، وبين هذه الوحشة التي يصف بها المكان، رغم الاتساع الهائل لها، ذلك أن ندرة الخضرة تبعث في النفس الإحساس بعدم الراحة، وكذا الإحساس بالقلق، وقد توافق إحساسه باللون الأصفر مع ما سيحدث في المدينة من هزات وجرائم بسبب الاختلافات العقدية، وهو ما يشير إليه من خلال قوله:

" لم أكن يومها تأكدت بعد من أن الإسكندرية ليس فيها ضباع أو ذئاب هائمة، ولا يخرج من بحرها وَرَلٌ ولا تمساح مثلما يخرج من النيل عند المساء.. في الإسكندرية ما هو أشد خطرا من الوحوش السارية ليلا، والهائمة فجرا"[2]

---

1 مص. ن، ص 63.

2 مص. ن، ص 127.

وهي إشارة واضحة إلى المتعصبين أتباع الأسقف (كيرلّس)، والذين زادوا من شدة الخلافات اللاهوتية والعقدية، وكانوا سببا في حرمان الكثيرين بعد اتهامهم بالهرطقة. لقد كان إحساسه بالغربة قاسيا، لدرجة أنه أصبح يفضل النيل المليء بالمخاطر والتماسيح، على البحر الصافي الذي يتغنى به الشعراء في كل زمان ومكان.

إن قيمة المكان، وألفته، تتغير بحسب ذكرياتنا وارتباطها بالأحداث التي تعترضنا أثناء تواجدنا به، فذكرياتنا هي التي تعطي هذه القيمة وليس المكان في حد ذاته، لأن تصوراتنا عنه هي التي تحدد قيمته.

فالسارد حين تحدث عن الإسكندرية قبل أن يصلها كان أقل تشاؤما رغم التحذيرات التي لقيها، إلا أنه بعد أن قضى بها مدة ثلاث سنوات، صارت المدينة بالنسبة إليه مرتبطة بكل ما هو حزين وسيء، لدرجة أنه أصبح لا يرى في البحر إلا الملوحة والقسوة، وعبر عن ذلك في قوله:

" عرفت ساعتها أنني لا أحب البحر. النيل أحلى منه، وأرحم. النيل يجلب إلى ضفتيه الحياة، والبحر يزيح عن شواطئه كلما اخضر، فلا يجاوره إلا الصخور. الإسكندرية مدينة للبحر والصخر، مدينة للملح والقوة. كان انفرادي يمزقني، وتطحنني وطأة الغربة"[1]

إن خبرات الحياة هي ما يغير نظرتنا للوجود بصفة عامة، لذلك رأينا كيف أن قيمة الحدث وذكريات السارد المتعلقة بالمكان غيرت من نظرته له؛ بل نقلته من الطرف إلى نقيضه، فالبحر الواسع المفتوح الذي يبعث بانفتاحه الانشراح في النفوس، أصبح مكانا للموت، وأصبحت معه الإسكندرية، وهي مدينة ساحلية موطنا للملح والقسوة، فتكون مكانا طاردا، وقد كانت مصدر جذب حين قصدها لأول مرة وانبهر باتساعها وجمالها.

---

1 مص. ن، ص 129.

وفي المقابل نجد رؤية أخرى للمدينة مناقضة لرؤية السارد، وهي رؤية الأسقف (كيرلّس)، فالسارد يرى فيها مدينة الإنسان؛ بينما يرى فيها كيرلّس مدينة الله العظمى، وهذا لتنال المدينة مكانة مقدسة فتسمو تبعا لذلك مكانة كنيستها بالمقارنة مع بقية الكنائس، ويسمو معها شرف أسقفها، فتصبح مؤثرة، وتقوى مكانتها، لذلك نجده يعبر عن ذلك في إحدى خطبه قائلا:

" هي مدينة الربّ العظمى. فيها استقر مرقص الرسول، وعلى أرضها عاش الآباء، وسالت دماء الشهداء، وقامت دعائم الديانة..."[1]

ويستمر (كيرلّس) في تعداد إنجازات المدينة، ويشحذ الهمم ويحرض ويردد حتى قطع (بطرس القارئ) خطابه، وأرسل شعاره للعلن وخرج لينكل بالعالمة (هيباتيا)، فحدث ما حدث. وهذا طبعا تاريخ أسود، يحط من قيمة كنيسة الإسكندرية ورجالها بدل أن يكون مدعاة للفخر. فليس أبشع من الطريقة التي قتل بها كل من اتهم وقتها بالهرطقة والسحر.

إن المكان هو ذاته، ولكن الرؤية تختلف من شخصية إلى أخرى، فإذا عدنا إلى السارد من جديد، وجدنا نظرة سوداوية للمدينة، وهذا بعد أن شاهد بعينه قتل (هيباتيا) و(أوكتافيا)، والتنكيل بهما، لذلك ساهم هذا الحدث في الحط من قيمة المكان ذاته، كما في قوله مثلا:

" خرجت هائما يومها من الإسكندرية إلى غير رجعة، ومذهولا سرت وحدي في الشارع الكانوبي، وكأن المدينة صارت موطنا للأشباح"[2]

أنظر، كيف أن احتفاء السارد بالشارع من قبل قد تحول إلى ذم للمكان لدرجة أنه أصبح مكانا أسطوريا أو موطنا للأشباح، ولك أن تتصور قيمة الأشباح في المخيلة الإنسانية عموما، ومعنى أن

---

1 مص. ن، ص 152.

2 مص. ن، ص 174.

يكون المكان عامرا بها، بعد أن كان عامرا بالناس، وإذا قورن هذا الموقف بموقف آخر يصف سكان المدينة الحية، نلاحظ مدى التحول في القيمة، حيث يقول:

" بيوت الإسكندرية لا تكترث للمساء، تطل من نوافذها أنوار كثيرة، وحركة الناس هناك لا يمنعها هبوط الليل، فهم يحبون السهر كثيرا، أظنهم لا ينامون كثيرا، لا ليلا ولا نهارا"[1]

فكيف تحولت فجأة من حياة السهر، إلى مدينة أشباح؟ وأين هم هؤلاء الناس؟

والجواب أن سكان المدينة هم هم، لم يتغيروا؛ إنما تغيرت خبرة السارد بالمدينة وحسب، فالمقتبس الأخير هو وصف السارد للمكان قبل أن يتأثر بالأحداث المروعة، ولم يعاين بعد الجانب السلبي للمكان، ولكنه لما وقف على ما كان مخفيا من شراسة المتعصبين تغيرت النظرة وصارت المدينة العامرة بالناس عامرة بالأشباح المخيفة، وسنرى حين نتطرق إلى صحراء سيناء كيف أنه يعبر عنها بأنها أكثر الأماكن وحشة، وذلك أن قيمة المكان أمر نسبي خاضعة لعدة أسباب لعل أهمها:

- مدى انفتاح المكان وانغلاقه جغرافيا.
- مدى قابلية قاطني المكان للاختلاط بالآخر ومصادقته.
- نفسية الإنسان.
- الأحداث التي يتعرض لها الإنسان ضمن حدود ذلك المكان.

فعدا الجانب الإيجابي من العامل الأول، لا يتوفر أي عامل إيجابي من العوامل الثلاثة الباقية في هذه المدينة بالنسبة للسارد، لذلك وجدنا أن الجميل في المدينة صار قبيحا، والمشكلة أساسا تكمن في العوامل الشخصية له، فإذا نظرنا إلى تواجده في الكنيسة وجدناه هروبا لا إيمانا، وإذا عدنا إلى علاقاته الحقيقية في الإسكندرية نجدها بترت بمقتل كل من (هيباتيا) و(أوكتافيا)، لذلك لم يعد من داع للاستمرار في المدينة. فالمعهد الذي كان يمكن أن يسعى لدراسة الطب فيه وجده قد أغلق، وفرصة

---

1 مص. ن، ص 131.

النبوغ في المنطق والرياضيات قد سلبت لأن (كيرلّس) يعتبر المشتغلين بهذه العلوم مهرطقين، فلم تعد المدينة حلما بل تحولت إلى كابوس مرعب.

وهكذا يفقد المكان قيمته الأولى ويحمل قيمة سلبية مضادة، لأن الأماكن هي ما ننتظره فيها، لا ما هي عليه في الواقع، فإذا ما تذكر المكان يدخل في حالة نفسية سيئة، كما في قوله:

" ... ولكن، عصف بي الأرق في تلك الليلة، مثلما يحدث معي كلما تذكرت الإسكندرية. امتلأ فراشي شوكا ملحيا. ولما توغل الليل البهيم، اختلطت دموعي الدافقة بدعائي الحار..."[1]

في هذه الصورة دليل على وجود العلاقة بين المكان والنفسية، ومحفز هذه العلاقة الأساس هو الذكريات المتعلقة به، فإذا كانت ذكرياتنا عن المكان مفرحة كان تذكره يبعث الأمل في النفس بالعودة، أو على الأقل الرغبة في استرجاع تلك الذكريات على مستوى الحلم وحسب؛ أما إذا كان العكس كما قي القول السابق، فتذكر المكان يبعث في النفس شعورا سيئا يزيد من سوء الحالة النفسية للشخصية، خاصة إذا تعلق الأمر بشخصية ضعيفة، أو مريضة كشخصية السارد مثلا. فلأنه كان عاجزا في غالب الأحيان عن الفعل وتغيير الواقع لصالحه، أو التأقلم معه، كانت تحدث له المشكلات في كل الأماكن التي يذهب إليها أو يقيم فيها. لذا، كانت تبدأ علاقته بالمكان طبيعية ثم سرعان ما يتحول الشعور إلى نقمة، وحتى الصومعة التي عاش فيها آخر فترة حكاها عن عمره غادرها إلى المجهول، لارتباطها بأحداث مؤلمة أيضا.

لقد كانت الإسكندرية بالنسبة للسارد في أوّل الأمر ملجأ يسعى إليه هروبا من موطنه الأول، وبحثا عن العلم، ولكنها مع كرّ الأيام تحوّلت إلى مدينة أشباح ومكان طارد بعد أن كانت مكانا جاذبا؛ لذا فإن شعورنا بالمكان متعلق بالذكريات وبما يوفره لنا من أسباب الهدوء والأمن.

---

1 مص. ن، ص 57.

1.1.2. القيمة العلمية والدينية لمدينة الإسكندرية:

لقد كانت هذه المدينة في الرواية مركزا علميا هاما، حيث كانت تحوي مسرحا كبيرا تقدم فيه الدروس عالمة اسمها: هيباتيا، وهي ابنة الرياضي الشهير (ثيون)، وقد كان جمهورها مختلطا من الرجال والنساء كما يقول السارد:

" جمهور المحاضرة كبير وفيه نساء! كانت المرة الأولى، والوحيدة التي أحضر فيها درسا تلقيه امرأة، وتحضره النساء.. كل ما في الإسكندرية عجيب ومختلف"[1]

يبدو من خلال حديث السارد أن المدينة كانت مركز جذب علمي، ومنبعا للفلسفة والرياضيات، وهذا بدعم من حاكم الإسكندرية آنذاك (أوريستيس)[2]، فكانت بفضل نشاطه مدينة للعلم، ولكن يبدو أن زحف التيار الأصولي المسيحي المعادي للفلسفة والرياضيات قد قضى على هذا النشاط ، وذلك أن رجال الكنيسة من ذوي النفوذ قد اعتبروا الاشتغال بهذه العلوم من الموروث الوثني، لذلك وجب القضاء على هذا الموروث، وقد يظهر التعصب لهذا الزعم جليا في حوار السارد مع أسقف الإسكندرية:

" ومن هم أعظم المتبحرين في الطب.

– يا صاحب القداسة، يقال إنه مصري قديم اسمه آمنحوتب، أو هو اليوناني الشهير أبقراط.

أم تراك تقصد... هيروفيلوس، أو الذين درسوا بالإسكندرية من أمثال جالينوس؟"[3]

فيجيبه (كيرلّس) بأنها إجابات كلها خاطئة، إنما يسوع المسيح هو بحر الطب. ثم يطلب منه أن يتعلم منه ومن سير القديسين والشهداء.

---

1 مص. ن، ص 134.

2 مص. ن، ص 72.

3 مص. ن، ص 249.

إن هذا التفكير التحقيري للعلماء والأطباء قد جنى على المدينة، فتحولت من مدينة العلم إلى مدينة الخلافات اللاهوتية، والصراعات على المركزية، وكانت بسبب تشدد أساقفتها حربا على من خالف عقائدهم، فتقدمت مكانتها الدينية، وكان لها دور في قلب موازين الصراع الديني لصالح معتقدات أساقفتها وهو ما كان السارد يسعى لتأكيده في قوله:

" لم يشأ الإمبراطور وبابا روما أن يغضبا الإسكندرية، للأسباب المعروفة"[1]

فقد كانت الإسكندرية معقلا لرجال متشددين يتبعهم أتباعهم إتباع العميان، وأي خلاف لاهوتي قد يؤدي إلى زعزعة الإمبراطورية الرومانية ووضعها في مشكلات يعسر حلها. إضافة إلى أن الإمبراطور لا تهمه الحقيقة بقدر ما يهمه استقرار حكمه، وهكذا كان للإسكندرية القول الفصل في المسألة ودور ديني تجاوز دور القسطنطينية.

2.2. مدينة القدس:

للقدس قيمة تاريخية ودينية هامة بالنسبة لليهود والمسيحيين والمسلمين على حد السواء، وهي محل نزاع قديم وصراع لا ينتهي. وتحمل هذه المدينة أسماء عديدة:

" ساليم، هيروسليم، أورشاليم، إيلياء، بيت الربّ"[2]

وهي في الكتاب المقدس : أورشاليم، وتسمى بيت الرب أيضا على سبيل تسمية الكل باسم الجزء، ولنأخذ مثلا الجملة الأولى من الأصحاح الثالث من أخبار الأيام الثاني قولهم:

" وشرع سليمان في بناء بيت الربّ في أورشاليم في جبل المريّا حيث تراءى لداود أبيه حيث هيأ داود مكانا في بيدر أرنان اليبوسيّ"[3]

---

1 مص. ن، ص 358.

2 مص. ن، ص 18.

3 الكتاب المقدس، أخبار الأيام الثاني، الأصحاح الثالث، الجملة الأولى.

والأسماء كلها مصدرها ديني، وتحمل دلالات متقاربة تدور كلها حول السلام والقداسة، وتحمل المدينة في الرواية قيمتها، من حيث كونها محجا يؤمها آلاف الحجاج المسيحيين، كما سنرى. ولكن، وقبل ذلك علينا أن نتطرق إلى علاقة المكان بشخصية السارد، وكيف كان ينظر إلى هذه المدينة.

إن المدينة رغم كونها محاطة بالجدب من كل النواحي إلا أنها في حياة السارد كانت كمثل حلم جميل سرعان ما غادره. وهو ما يعبر عنه في قوله:

" ... المدينة المقدسة، المحاطة بالجدب من كل النواحي. أقمت فيها بضع سنين... كم تبدو لي الآن بعيدة، وكم تبدو أيامي هناك كحلم لمع في سماء حياتي الباهتة، ثم انطفأ لمعانه"[1]

للقدس قيمة نفسية ودينية لدى السارد، مما جعله يتحسر على بعد تلك الأيام التي قضاها بها، في رحلة حج طوّف خلالها بالأماكن المقدسة التي عاش فيها تلامذة يسوع، فهو كما يروي، لم يدخل لها إلا بعد إشارة منامية، فالمكان مقدس بالنسبة له، إنه قبل أن يدخلها انتابه شعور بالتيه لا يزول حتى يدخل المدينة التي يقدسها. وقد عبر عن خوفه وشكوكه في قوله:

" انتابتني في جولاتي شكوك كثيرة، وعانيت أهوالا في مناماتي، حتى مرت عليّ سنوات التيه الثلاث..."[2]

إن هذا التيه، وهذه الشكوك ليست غريبة علينا إذا ما نظرنا في شخصية السارد المترددة، إذ ما إن يتأخر شيء، أو يطرأ طارئ حتى تتبدل حالته النفسية كما رأينا في الفصل الأول.

إن انتظاره للإشارة أو العلامة بلغ ثلاث سنوات، وهي مدة كفيلة بزرع الشكوك في نفسه، رغم أنه قضى تلك السنوات في زيارة الأماكن التي ذكرت فيها الكتب بأن يسوع أو تلامذته قد مروا بها، غير أن هذه التجربة الدينية والإيمانية لم تغير فيه الكثير، رغم ما كانت تمثله في البداية حين قرر أن

---

1 الرواية، ص 18.

2 مص. ن، ص 21.

يبقى بأورشليم بقية حياته، ولكنه تركها بعد أن قضى فيها فصل الشتاء متبعا نسطور. ولو كان اعتقاده قويا حقيقة، كما كان يبدو قبل دخولها، لبقي بها سنوات على الأقل لا ثلاثة شهور، ولكن (هيبا) متقلب ولا يستقر على حال ، فعلاقته بالمكان وإن كانت قوية، فإن رغبة ذاته أقوى من أن يحصرها مكان، لأن جملة أهدافه لم تكن واضحة في ذهنه وغير مرتبة، فمرة يريد أن يكون راهبا، وأخرى قسا، وأخرى طبيبا، والمشكلة الكبرى أنه شاعر مرهف الحس، والشعراء وإن كانوا متدينين فإن الشكوك لا تبارح ذواتهم. وقد كانت القدس في النهاية محطة من أحسن محطات السارد، إلا أنها لم تكن كل شيء في حياته.

لقد نصحه الراهب (خريطون) بزيارة أرض فلسطين، والحج إلى أورشليم بعد أن يستعد قلبه وتتهيأ روحه. فلربما وجد في الحج الراحة لنفسه المضطربة، ولكن، هيهات أن يصنع المكان الإنسان، فقد يساهم المكان، ولكن الفعل الحقيقي هو للإنسان. ولما لم يكن (هيبا) قويا بما فيه الكفاية خرج منها وبقي هو هو في النهاية، فانظر إليه وهو يصف حاله متجها إلى القدس:

" كان قلبي يبتهل طيلة الطريق، راجيا الربّ أن يطهّرني من آثار الغرق في بحار الحيرة، وأن يفيض على روحي بالسكينة"[1]

إنه رغم ذلك، شعر عند دخوله المدينة بالغربة، وقد قدّم لنا صورة شبه مفصلة عن جوّ المدينة، ولكنه لم يستطع أن يفهم نفسه التي تتنازعها التساؤلات التي تتلخص في عدم فهمه للسبب وراء شعوره المضطرب، فهل كان جوهر القداسة نابعا من نفسه، أم أن للمكان قدسية كامنة في ذات المكان:

" دخلت أورشليم من طريق السامرة وقت الظهيرة، فتملكتني مشاعر الغربة التي تعصف بي في المدن الكبيرة"[1]

---

1 مص. ن، ص ن.

ويواصل السارد في الكشف عن مدينة الله، محاولا إعطاءنا صورة حية عن ملامحها الجغرافية والديموغرافية، وكذا حالته النفسية التي كانت تتغير كلّما تغيرت صور الكون المحيط به، والذي يتجلى أساسا في قيمة المكان من حيث الكبر والصغر، ومن حيث الانفتاح والانغلاق، أو الألفة والوحشة، وقد يكون المكان واسعا لكنه موحش كالإسكندرية مثلا، وقد يكون المكان عامرا ولكن السارد يرى فيه غربته ويجهل تماما سبب ذلك الشعور.

إن ما لاحظه السارد، أن المدن الكبيرة تشعره بالغربة، وهنا مشكلة أساسة، فلا يمكن أن تكون كل المدن بالنسبة لإنسان طبيعي بهذا الشكل، لأن مدينة ما على الأقل وإن كانت كبيرة قد تشعره بالانتماء، وهذا ما كان يجب أن يحدث مع القدس، خاصة لارتباطها بمعتقد ديني كان يجب أن يكون راسخا ويقينيا خاصة بالنسبة إلى راهب. ولكن ما حدث مع السارد هو أن الشك عاد يساوره من جديد، وقد رأينا قبل هذا كيف أن سعيه إلى القدس كان مصحوبا بأحلام وآمال في أن تهدأ روحه، غير أن ما حدث كان بعكس ما كان يرجوه لدرجة أنه حين زار كنيسة القيامة وعاين التجربة، طرح السؤال التالي على نفسه:

" هل البركة سرّ فينا يفيض على الأماكن إذا وصلنا إليها بعد رحلة توق وشوق؟ هل المهابة التي شعرت بها لحظة رأيت أسوار كنيسة القيامة، كان مردها إلى شعوري بالمبنى الهائل، أم أن مرد الأمر إلى المعنى الكامن في واقعة القيامة ذاتها؟ .. هل قام يسوع حقا من بين الأموات!..."[2]

إن إمعان النظر في هذا المقتطف يكشف عن انتقال السارد من الإيمان إلى الشكّ في ردّة عكسية على غير المتوقع في مثل هذا الموقف، ذلك أن قدسية الكنيسة، وقيمة القدس عموما كان لها أن تزيد في إيمانه، فالناس يقصدون الحج لتقوية الإيمان؛ أما السارد فقد انتكس ليشك في المعتقد

---

1 مص. ن، ص 22.

2 مص. ن، ص 23.

الصليبي الذي عمل على ترسيخه منذ أكثر من أربعة قرون، من أن المسيح صلب، وقام بعد ثلاثة أيام من دفنه، كما هو مكتوب في العهد الجديد من الكتاب المقدس.

إن مهابة المكان كان لها في نفس السارد فعل عكسيّ، وهذا يدعم ما ذهبنا إليه في الفصل الأول من الانتكاسات النفسية التي مست شخصية البطل، فكان له كل فعل ردّ فعل مغاير تماما للمتوقع والمعهود من راهب. فبدل من أن يستشعر بنفسه نفحات الإيمان التي تبعثها روحانية المكان، اشتغل عقله ليفكر في قضايا لاهوتية من جهة، ومن جهة أخرى للبحث عن منبع القداسة هل يكون المكان أم النفس. لذلك لما كانت نفسه تعاني من انتكاسات ظل المكان عنصرا سلبيا في حالته، والواقع أن الحالة أشبه بحالة المغناطيس، فهو جاذب فقط للأجسام القابلة للجذب والتي تملك خصائص معينة لذلك لا يمكن لمغناطيس أن يجذب الخشب أو البلاستيك ولكنه يجذب كثيرا من المعادن، كذلك الأمر بالنسبة للأماكن فلا يمكن أن يستشعر الإنسان الجمال في مكان جميل حتى يكون له ذوق جمالي، والذوق الجمالي وحده غير كاف ما لم يكن في المكان شيء من الجمال على الأقل.

إن رؤيته لكنيسة القيامة والمهابة التي استشعرها فاضت بنبع من الأسئلة الإيمانية التي تضرب جذور الكنيسة من أصولها، والسؤال المحرج حقا هو في قوله:

" هل الإنسان قادر على قتل الإله وتعذيبه، وتعليقه بالمسامير فوق الصليب!"[1]

فمن هو الإله ومن هو الإنسان؟ فهو سؤال لا يسأله إلا فيلسوف تجاوز بفهمه كل الأطر الدينية والمرجعية والقيمية، ولم تعد تهمه إلا الحقيقة، لذلك التبست علينا الشخصية، بين القدرة على طرح السؤال الإشكالي والعجز عن تحديد الإجابة النهائية، والأكبر من ذلك، العجز عن التصرف في كثير من المواقف.

---

1 مص. ن، ص ن.

لقد مثلت مدينة القدس في البداية ملجأ للطمأنينة والهناء، ولكنها سرعان ما تحولت هي ومعالمها إلى محفزات للشك والريب، ثم ما إن عادت الطمأنينة لنفسه بعد إقامته في المدينة، وسكنت شكوكه مع كثرة المحيطين به من المؤمنين حتى تغيرت من جديد نظرته، وبدأ في نظم التراتيل كما يقول:

" بدأت بنظم التراتيل الكنسية، بالسريانية، مستلهما الروح الذي يجلل المكان ويملؤه رهبة...

من هنا بدا نور السماء،

فأزاح عتمة الأرض، وأراح من الويل الأرواحَ

من هنا أشرقت شمس القلوب،

مع ألق المخلص...[1]

إن الإيمان والشك في قلبه هو ثنائية متصارعة لا تتعلق بالمكان بقدر ما تتعلق بأعماق نفسه، لذلك كان لتغير الحالة النفسية نتيجة اختلاطه بعديد الحجاج أثره الإيجابي، فعاد ينظر للمكان نظرة قداسة جعلته يطلق هذه العبارات التي يبدو أن بناءها الشعري ضعيف ربما لضعف المكنة الشعرية للروائي، أو أنه أراد أن تكون هذه الأبيات بهذا الشكل ناتجة عن الترجمة التي عجزت عن نقل الحالة الشعرية إلى العربية كما هي في النص الأصلي المفترض، حتى أن التشكيل الموسيقي الخارجي ضعيف مع غياب الوزن، وقد يكون الأمر مقصودا من المؤلف أصلا لتكون الأسطر الشعرية شبيهة حقا بالترجمات، إمعانا في إيهام المتلقي بواقعية الأحداث.

رأينا كيف انتقل شعور السارد من الشغف إلى الملل ثم إلى الحب، وكان تغير شعوره ونظرته نابع من تغير حالته النفسية والإيمانية، وقد كان هذا بسبب انشغاله واختلاطه بكثير من المؤمنين مما بعث في نفسه شعورا بالأمن، فعاد ينظم الأشعار مستوحاة من روحانية المكان كما قال، ولكن هذه

---

1 مص. ن، ص 25.

الحال لم تستمر طويلا، فما إن قرب موعد رحيل نسطور حتى تغيرت نظرته للمكان لدرجة أنه لا يجد العزاء في هذه المدينة بعد رحيله، بل ضاق ذرعا بالإقامة في القدس. أنظر إليه وهو يرد على طلب نسطور قائلا:

" نعم يا أبت أحب ذلك، فقد ضقت ذرعا بالإقامة هنا، ولا شيء يعزيني في أورشليم، بعد رحيلكم عنها"[1]

إنه يعاني حالة اضطراب حقيقية فالمدينة لم تكن تمثل شيئا حتى جاءها نسطور، فإيمانه متعلق بشخص طبيعي وأهمل ما تمثله المدينة بالنسبة للرب، فانظر في قوله:

" كانت أيامي بأورشليم متشابهة إلى أن جاء نسطور... فصارت أوقاتي بمجيئه طيبة... وانزاحت عني الهموم حتى كدت أنساها وتنساني..."[2]

نبحث في الرواية فلا نجد سببا حقيقيا إلا أن نفسية السارد متقلبة، فعلاقته بنسطور كانت جديدة، وتغير حالته النفسية كانت بسبب شعوره باهتمام الآخرين المتزايد به وارتفاع قيمته بينهم كطبيب، وهذا قد أثر في ازدياد شعوره بالأمن والطمأنينة، ما جعله يتفاعل بشكل إيجابي مع الأجواء الإيمانية، فارتفعت قيمة المكان، وبالتالي كانت قيمة المكان متناسبة طردا مع شعوره بالأمن فيه.

كانت القدس، إذن، انطلاقا من نظرة السارد، يُنظر إليها من زاويتين مختلفتين تماما، الأولى أنها مدينة مقدسة وفيها عاش الرسل، فكان لهذا السبب مستعدا أن يقضي فيها بقية عمره، والثانية أنها مدينة يحوطها الجدب من كل مكان، فما عليه إلا أن يبحث عن مكان آخر يوفر له الأمن والاستقرار،

---

1 مص. ن، ص 187.

2 مص. ن، ص 186.

وهذا يعود إلى علة نفسية دفينة، لأننا لو نظرنا إلى عمره لوجدناه أصغر سنا بكثير على التفكير بتلك الطريقة التي توحي على الأقل بأن سنه تفوق الستين سنة، أي ضعف عمره الحقيقي تقريبا.

لقد كانت هواجسه نابعة من خوف الآتي، فهو لا يفكر عادة إلا في النتائج السلبية، لذلك يكون قراره غالبا سلبيا، وهذا كما رأينا، نابع أصلا من مشاهدته لمصير والده ومصير الوثنيين الذين ساروا عكس التيار، فأقرب وسيلة للنجاة هو قتل طموحاته للانضمام إلى التيار كي لا يجرفه، ثم إنه لما وجد أن الصراع بين طوائف المسيحيين شديد، نأى بنفسه عن تلك الصراعات وأبقى قناعاته حبيسة نفسه.

نجد أيضا رؤية خاصة بنسطور حول مدينة القدس لا تتفق تماما مع قيمتها الدينية ولا مع كونه أسقفا ذا مكانة ووعي، هذه النظرة تبدو سطحية نابعة من نظرته المادية للمكان، وقد غاب فيها الجانب الروحي وارتباطه بأصول الديانة، إذ يقول:

" الدير أكثر راحة من أورشليم المحاطة بالجدب من كل النواحي، البعيدة عن عاصمة الإمبراطورية"[1]

نلاحظ أن أهمية المكان نابعة عنده فقط من كونه قريبا من العاصمة، ومن أنه محاط بالخضرة من كل النواحي، وبالتالي تفقد القدس قيمتها لغياب هذين العنصرين، فتكون هذه النظرة السطحية مادية على عكس نظرة كيرلّس، وهو رغم أنه يمثل الشرّ، أو الفكر العنصري المتطرف في الرواية، فإنه لم يقترح على السارد مكانا بمثل هذه المعايير، بل كانت معاييره أن يكون الإنسان في خدمة الربّ ومن يحتاجونه خاصة في المناطق النائية. وهذه، وإن كان الغرض منها هو إبعاد (هيبا) إلى مكان يخبو فيه نوره، إلا أنه في ظاهره دعوة للخدمة الحقيقية للدين.

---

1 مص. ن، ص 188.

إن نظرة نسطور كانت نابعة من إشفاقه على هيبا ورغبته في أن يسكن في مكان بظروف طبيعية حسنة بعيدا عن قسوة العيش، فأنساه هذا قيمة المكان الروحية.

3.2. دير حلب:

خرج هيبا من القدس بعد أن غادرها نسطور واتجه بتوصية منه إلى دير يقع قرب مدينة حلب، وهذا الدير هو الذي قضى فيه بقية الأيام التي روى لنا عنها في سيرته التي دفنها عند بوابة الدير، ثم رحل حرا مع شروق الشمس، وله في هذا المكان ذكريات وأماكن لعل أهمها صومعته التي كان يقيم فيها، ومكتبته، وكنيسة الدير، وسنتطرق بداية إلى الدير عموما، ثم نفصل الحديث في المحطات التي توقف عندها خاصة ما تعلق بالمكتبة والصومعة.

إن أول وصف للدير من قبل السارد يصبغ عليه صفات إنسانية ويجعل له ذاتا، فكأنه لا يصف مكانا بقدر ما يضيف له مفهوما يستشعره فيه، وهو يقارب الجامد بالحي المتحرك الذي يملك ذاتا:

" .. يستقر بي المقام اليوم في هذا الدير المنفرد بذاته، النائي عن بلادي الأولى.. الموغل في النأي"[1]

وقد اكتسب الدير قيمته، حسب السارد، نتيجة لتضافر جملة من الظروف المحيطة، وهي أنه يقع شمالي حلب بمسافة لا تزيد عن نصف يوم وتحيط به السهول والمروج الخضراء بالزرع والتلال الصفراء بالرمال، ولا يكتفي السارد بوصف الجانب الجغرافي للمكان، بل يتعداه إلى وصف طريقة دفن الناس لموتاهم فيخرج بنا من حميمية المكان إلى تذكر الموت، فالانتقال في المكان يؤدي إلى الانتقال بالذاكرة من موقف إلى آخر. فالمكان يفرض أيضا وجوده أحيانا، وطبيعته تؤثر أيضا على طبيعة

---

1 مص. ن، ص 37.

الشعور، لأن هناك أماكن تفرض وجودها بالقوة، كالمقابر مثلا، فهي من أكثر الأماكن تأثيرا في المارين بها لارتباطها بأهم المشكلات الوجودية وهي الموت وسنعود لهذا الحديث في حينه.

وقد أطلق المترجم على الرق الثالث عشر اسم الدير السماوي، ويقصد به هذا الدير تحديدا، لأن (هيبا) وصفه في بداية الرق قائلا:

" يوم رأيت هذا الدير أوّل مرّة، بدا لي كأنّه يقع عند التقاء الأرض بالسماء... بدا الدير محطة أخيرة لارتحالي المتتالي، لهجرتي المتوالية التي امتدت حتى تبددت من عندي ألفة كلّ الأماكن...

الدير أطلال مبنى قديم، لعله يعود إلى زمن ما قبل الرومان، بل هو يعود بالقطع إلى زمن سحيق"[1]

يتخذ الوصف شقين، شق تاريخي مادي، يصف طبيعة المكان جغرافيا وتاريخيا، وشق تخييلي يضيف إلى المكان قيمة ميتافيزيقية نابعة من تأثر السارد بجمال المكان والطبيعة التي تحيط به، وهو ما نلاحظه في جميع الأماكن التي تؤثر فيه.

لقد احتاج السارد إلى أكثر من سياق ليعطينا صورة جزئية عن الدير الذي بقي فيه آخر فترة سردية، لذلك لم يكن وصفه منتظما، ولا ثابتا على حال كشخصيته المضطربة، ففي كل مرة يطرق موضوعا أو يتطرق إلى سكانه أو زواره، فيعطينا أحيانا معلومات مفصلة عن المكان كما في الصفحات 195-196-197، وهو وصف جغرافي في معظمه، لولا أنّه يكشف عن بعض شعوراته تجاه المكان في بعض الأحيان.

ففي الفقرتين الأولى والثانية من الرق الثالث عشر نعثر على وصف يتجاوز العادة، فالدير يقع عند التقاء الأرض بالسماء في صورة مستحيلة الحدوث إلا في مخيلة الإنسان التي تتعامل ببصر

---

1 مص. ن، ص 193.

حسير سرعان ما ينخدع بالمظاهر. ثم ينتقل من هذا الوصف إلى التطرق إلى وصف الدير من حيث علاقته به، ثم يتدرج نزولا حتى يتطرق إلى الناحية التاريخية للدير.

وقد أضاف إلى المكان قيمة روحية دينية عندما استخدم عبارة:(عند التقاء الأرض بالسماء)، وهي تضفي هيبة في نفوس المتلقين، مما يوحي بالمكانة العلوية له، ومثل هذا كثير في وصف الأماكن الدينية، ومثل هذه القيمة تظهر أيضا من خلال قول نسطور:

" هذا الدير المبارك مرتفع..."[1]

فإذا عدنا إلى نظرة يوري لوتمان حينما ربط بين القيم المجردة والقيم المكانية المحسوسة في جملة معادلات كالآتي:

" **عال/ منخفض = قيّم /غير قيّم**

يسار / يمين = شرير / خيّر...الخ"[2]

نجد أن هذه النظرة أيضا تتجسد هنا في هذا المقام تحديدا، وفي مقامات أخرى أيضا كما سنرى.

فالقيمة التي تحملها لفظة (مبارك) ولفظة (مرتفع) تضيف إلى الدير قيمة نفسية لدى المتلقي، وهي تجعلنا نشعر بهيبة المكان الذي تتضاءل أمامه بقية الأماكن الأخرى المحيطة، وهذا واضح في تتمة قوله:

" ... وعلى جانبي الممر الصاعد إليه قطع متدرجة من الأرض الصالحة للزراعة، يمكنك أن تزرع في أسفلها نباتات البلاد الحارة، وفي أعلاها نباتات البلاد الباردة"[3]

---

1 مص. ن، ص 206.

2 يوري لوتمان، ، م س، 81-82.

3 الرواية، ص 206-207.

فحتى الأماكن المحيطة به متفاوتة القيمة، والدير مكان مبارك مرتفع تحيط به أماكن منخفضة بالمقارنة معه، فالقيمة التي تحملها هذه الأماكن أقل من قيمة الدير لذالك لا تعلو فوقه وليس حتى في مستواه وإن جغرافيا، فالمكان المرتفع معنويا يجب أن يكون كذلك جغرافيا وهندسيا، بذلك تجد في بعض المناطق في الجزائر مثلا وفي مدينة الأغواط تحديدا، وبعض المناطق الصحراوية يرفضون بناء مساكن أعلى من المساجد، وإن غابت هذه القيمة مؤخرا، إلا أن وجودها في قلوب البعض يعطي انطباعا عن مدى تعلق الفرد بالمكان الروحي، ومدى الحميمية التي يحسها تجاهه. وقس على ذلك المعابد الهندية والكنائس والمعابد التي تبنى عادة على مرتفعات التلال.

إن تجلي قيمة المكان في الرواية يظهر من خلال جملة الأوصاف التي يحمِّلها السارد للمكان عموما، ويتعلق الأمر دائما بعلاقة الشخصية بالمكان الموصوف. وهو هنا يتحدث تحديدا عن دير كان يريد أن يقضي فيه بقية أيامه، وقد أوضح لنا جملة الأسباب التي دفعته لاختيار المكان، وهذه الأسباب هي ذاتها تحمل في طياتها القيمة الروحية للمكان في نفسه، ولعل أولها هو أن الاختيار كان من قبل نسطوريوس الذي يكن له هيبا في نفسه كثيرا من الحب والاحترام. إضافة إلى كون الدير المعزول يتناسب مع شخصية السارد التي تبحث عن الأمان والعزلة والقرب من صديقه نسطور. إلا أن مشكلات الشخصية دائما تؤثر على قيمة المكان، وبالتالي ما كان لهيبا في النهاية إلا أن يغادر الدير إلى المجهول، رغم أنه قضى فيه أياما لم ير فيها إلا الاحترام والتقدير من قبل زملائه من الرهبان والقساوسة، وحتى الشمامسة.

من أهم الأماكن أيضا التي وردت مفصلة في الرواية هي صومعته التي كان يقطنها بهذا الدير، والتي له فيها حكايات ومغامرات، وما يهمنا في هذا السياق، هو نظرته لتلك الصومعة، بالنظر إلى القيمة المادية والروحية.

4.2. الصومعة:

في الرَّق الأول المسمى: بدء التدوين، يقدم لنا السارد صورة عامة عن صومعته في وقفة وصفية كان الهدف منها هو إعطاء صورة عامة، أو مخطط جغرافي هندسي لها، فيذكر لنا طولها وعرضها، وموقعها، وتوزيع الأثاث فيها، لأنه يريد من البداية أن يضع المتلقي أمام معالم واضحة لمكان سوف يأخذ حيزا مهما في العملية السردية، وهو المكان الأهم في الدير الذي قضى فيه أهم فترة في الجزء المسرود من حياته، ونقصد بها تلك الأحداث التي عصفت بالكنيسة، وخاصة ما تعلق منها بعزل الأسقف نسطور، وجانب آخر من حياته الخاصة، وارتباطه يتلك المرأة المطلقة (مرتا)، والتي مثلت له جانب الحب العميق في حياته.

والغاية من الوصف المادي التفصيلي هي توضيح الصورة الهندسية والجغرافية في ذهن المتلقي ليتفاعل مع الأحداث والأماكن ويسهل تخيلها كأنه يشاهدها عيانا وبشكل مباشر، أو كأنها صور ومشاهد سينمائية، إضافة إلى مساهمة مثل هذا الوصف في إيهام القارئ بواقعية الحدث والمكان، خاصة وأن الروائي سعى من خلال بنيات الرواية جميعها إيهامنا بالواقعية، بداية من مقدمة المترجم المزعومة، وحكاية تلك الخرائب الأثرية بحلب، وحديثه عن الطريق الواصل بينها وبين أنطاكية في المقدمة.

ولكنه، وعلى الرغم من محاولته تلك إلا أنه يخرج في وصفه لها عن الوصف الطبيعي المادي إلى بعض الصور والتشابيه التي تخرج عن الواقعية، كتشبيه صومعته بالقبور المصرية في قوله مثلا:

"... صومعتي التي لا يزيد طولها ولا عرضها عن مترين. من القبور المصرية ما هو أوسع منها. جدرانها من الحجر الذي يبني به الناس في هذه النواحي، يأتون به من محاجر قريبة. كان لون الحجر أبيض، ثم صار بلا لون"[1]

---

1 مص. ن، ص 16.

إن السارد استخدم كلمة (بلا لون)، وهذا غير ممكن فعلا، لأن أية مادة لها لون خاص بها، وبالتالي فقد خرج بوصفه من الواقعية إلى الخيال، فيضفي على المكان بعدا أسطوريا، وهو في النهاية يرمي إلى أن الحجارة أصبحت قديمة وتبدلت طبيعتها الخارجية، ثم إنه استخدم القبور ليصف لنا ضيق صومعته، وقد كان له أن يشبه صومعته بأي حجم ضيق غير القبور، لولا أنه يريد أن يؤكد على البعد الدرامي أو قل التراجيدي ربما. فهو لا يصور ضيق المكان فحسب، بل يريد أن يبعث في المتلقي إحساسا بالضيق والقلق الناتج عن تصور ظلمة وضيق القبور. وقد كان يمكن للسارد لو أراد التعبير عن الضيق فقط استخدام أي تشبيه آخر، ولكن حديثه عن القبور، وتشبيه صومعته بها دال دلالة توحي بضيق صدر السارد وهذا مخالف لشعوره الأول، لأنه عندما دخل الصومعة أول مرة كان رأيه فيها مخالفا لهذا الرأي الجديد الذي مبعثه الشعور بالملل من المكان ومن الوضع عموما، لذلك قرر تدوين ما شاهده، ومغادرة الصومعة إلى غير رجعة، ويمكن لك أن تلاحظ تغير الحال في قوله:

" لماذا انطفأ كل شي؟ نور الإيمان الذي كان يضيء باطني، شموع السكينة التي طالما آنست وحدتي، الاطمئنان إلى جدران هذه الصومعة الحانية.. حتى شمس النهار، صرت أراها مطفأة وموحشة"[1]

إن حسرته هذه نابعة من تغير إحساسه بالمكان الناتج عن تبدل الأحداث والأيام، وخاصة مع عزل نسطور وسنّ قانون الإيمان الجديد، وهجران (مرتا) له. كل هذه الأحداث وغيرها أثرت فيه وفي علاقته بالصومعة التي كان يراها حانية، وبالدير عموما.

لقد كان مطمئنا إلى صومعته، رغم أن مساحتها أصغر من بعض القبور المصرية، بل إنه كان يراها حانية، وهذا المصطلح يضفي صورة الإنسانية على الجماد، فالمكان كالإنسان يحنو، وبالتالي كانت تمثل له الصومعة بيتا ووطنا وإنسانا يحنو عليه. فأن يتحول المكان من بعده الهندسي

---

1 مص. ن، ص 18.

والجغرافي ليصير بصفات الإنسان فهذه إضافة نوعية للمكان تزيد من قيمته النفسية لدى المتلقي، وقد نعثر كثيرا على أوصاف من هذا القبيل، لا أقول في الرواية وحسب، بل في جميع تعابيرنا. فكلما زادت علاقة الإنسان بالمكان، كلما تكونت بينهما ألفة تجعل من الإنسان يحدثك عن جماد وكأنه يحدثك عن شيء أكبر قيمة من تلك البقعة.

إن سلوك الإنسان مرتبط بطبيعة الذكريات، فالسارد في جانب ما يتحدث بطريقة تراجيدية عن المكان، ولكنه حينما ينتقل بالحديث عن ذكريات طيبة تتغير معها نظرته للمكان، وكأن المكان ذاته يتغير من موقف إلى آخر، لذلك تجده يقرن بين سلوك كان يمارسه في النيل وهو الاستلقاء على صفحة الماء، واستلقائه في صومعته حيث يخلو بنفسه وبالتالي فقط قارب بين سعة النيل وضيق الصومعة، بل لقد اتسعت الصومعة بانفتاح أفق خياله نتيجة ذكريات جميلة، فانظر إليه يقول:

" تركت نفسي للماء الصافي، بأن استلقيت على ظهري فوق صفحته، ومددت ذراعيّ بطولهما. كنت أفعل ذلك في صغري، فوق صفحة ماء النيل، ثم صرت أفعله في صومعتي، حيثما أخلو.. وأصفو! أتمدد على الأرض وأبسط ذراعيّ، وأجول في سماوات خيالي..."[1]

إن إطلاق العنان للخيال هو ما يقرب بين المكانين، وإلا فأين هذا من ذاك؟ البحر واسع منبسط ومفتوح، والصومعة ضيقة منغلقة، فقط وحده الاستسلام لخيالات الذكريات هو ما يقرب بينهما، لأن حالة الانبساط والانشراح التي تحدث في ذهن الإنسان أثناء ممارسة الذكر، ومعاودة سلوك مرتبط بذكريات حميمية يجعله يتصور أن كل ما يحيط به جميلا ومفتوحا. فيعطي تصورا مفارقا للمكان الواقعي، ويصبح القبر روضة، كما قد تصبح الرياض قبورا في الحالة العكسية. فالقيمة النفسية والشعور بالمكان يغير من طبيعة المكان في ذواتنا. وبالتالي يصبح المكان معطى نفسي أكثر من كونه معطى ماديا.

---

1 مص. ن، ص 76.

ونلاحظ من جديد تقلب رؤية السارد وانتقالها إلى النقيض، حيث تحدث عن صومعته الخانقة، بسبب حر الصيف، فالمكان هو هو، ولكن ظروف الواقع أيضا تغير من رؤيتنا للمكان، ولنأخذ مثلا قوله:

" مرّت عليّ أسابيع لم أبت فيها بالصومعة، ففي شهور الصيف الماضية، كنت أقضي الليلات بالمكتبة، مفضلا جوها الرطب. أو بالأحرى متكاسلا عن المجيء من هناك، إلى صومعتي الخانقة هذه..."[1]

إن السياق هنا مضطرب فعدم مجيئه كان بسبب التكاسل، أم هروبا من الجو الخانق؟ وعلى العموم فإن الصومعة تبدو مكانا طاردا بالنسبة إليه وإلا لما تكاسل عن المجيء، وهو في سياق آخر، وحينما أحس باختناق وحرقة اتجه إلى الصومعة، وبديهي أن نلاحظ الفرق في التعامل مع المكان ذاته بين سياقين مختلفين: السابق حينما كانت الصومعة طاردا، والتالي حيث يقول:

" ... شعرت بالتهاب حلقي، واختناق في أنفاسي، وحرقة في روحي...

صعدت رأسا إلى صومعتي، فأغلقت خلفي بابها، وتكومت في ركنها الأقصى..."[2]

فهل يمكن أن يفر الإنسان من الاختناق إلى مكان يشعر فيه حقا بالاختناق؟ الحال طبعا لا، وبالتالي تصبح الصومعة هنا ملجأ للراحة والقضاء على الاختناق عن طريق العزلة لأن الآخر الذي نقابله يؤذينا بطريقة ما، فنفر إلى حميمية الركن الأقصى ونتكوم على أنفسنا طالبين الأمان.

يقول غاستون باشلار:

---

1 مص. ن، ص 276.

2 مص. ن، ص 300.

" هذه هي نقطة الانطلاق في تأملاتنا: كل ركن في البيت، وكل زاوية في الغرفة، وكل مكان ضيق، حيث نحب أن نتكور، وننطوي على أنفسنا، هو بالنسبة للخيال رمز للوحدة؛ أي أنه أصل الغرفة وبذرة البيت"[1]

لذلك قصد السارد الركن الأقصى من الصومعة وتكوم على نفسه فيه، وكأنه يعود بنفسه إلى حياته الجنينية حيث الوحدة والراحة، ولا مجال هناك لأن يؤذيك أو يقاسمك الآخر المكان. وهذا في نظر باشلار، إخفاء للحياة ونفي للكون. أي أن الإنسان ينعزل منسحبا من العالم، غير أنه يمكن تحليل الظاهرة بعكس ما ذهب إليه باشلار، فيكون الركن الأقصى مكانا يحمي فيه الهارب نفسه من الضغوط، وبالتالي لا يعد هذا انسحابا بقدر ما يعد تشبثا بالحياة. فتكون الصومعة مكانا جاذبا، وقد كانت في حال أخر طاردة، وهذا التغير في طبيعة المكان عائد إلى تغير في نفسية السارد التي تتغير بدورها بسبب الظروف الخارجية، وما يدعم هذا هو أن رغبة السارد من خلال التجائه للركن كانت بهدف تغيير وضعه النفسي، كما يقول:

"كل ما أرجوه أن ينطفئ اللهب الساري بين ضلوعي، وأن تذهب عني الآلام التي ألقت بي في هذا الركن منبوذا، مهانا.."[2]

فلو كان يتصور مثلا أن الركن يزيد من آلامه ما كان ليلجأ إليه، وبالتالي يكون أمله في تحقق هذا الرجاء من خلال اعتزاله وصلاته لله وتكومه على نفسه فيه.

فالركن ملجأ يفر إليه السارد بآلامه، ومن خصائصه أيضا أنه مفتوح من زاوية واحدة، فالمرء في الركن محمي بشكل كبير، إضافة إلى أن أجزاء الغرفة كلها مكشوفة، فالقابع فيه محيط بكل ما حوله دون أن يلتفت، عكس أن يتوسط الإنسان الغرفة، فإذا كان في وسطها ناظرا إلى الشمال لا يدري

---

1 Gaston Bachelard, la poétique de l’espace, p 130.

2 الرواية، ص 301.

ما قد يلحقه من الجهات الثلاث الباقية، لذا عليه أن يغير من اتجاهه دائما ملتفتا إلى بقية الجهات، وبالتالي يزداد اضطرابا وقلقا، فيبقى الركن هو أحسن الأماكن لأنه يضمن له استشرافا على باقي الجهات بأقل جهد، وبالتالي يكون مكانا للراحة أكثر من كونه مكانا للعزلة، فتكون صومعته بركنها القصي هي الملجأ الحقيقي له، فهي بيته ووطنه، ومكان عزلته.

5.2. الكنائس:

قيمة الكنيسة بصفة عامة بالنسبة للسارد تختلف تبعا لتغير الظروف والمعطيات، فهي من ناحية رمز للاضطهاد والقهر، وذلك بالنظر إلى سلوكات رجال الدين والعوام من المتعصبين لمعتقداتهم المزيفة، ومن ناحية أخرى هي المكان الآمن الذي يحس فيه السارد بالراحة والطمأنينة، وهو ما صرح به في أكثر من موضع، وأهم الكنائس في هذه الرواية: كنيسة الإسكندرية، لأنها ساهمت بشكل كبير في تغيير تاريخ المسيحية، وكنيسة القيامة لارتباطها بالمسيح ووجودها بالقدس وهي محج المسيحيين عامة، وما يهمنا في هذا السياق هو علاقة السارد بالكنيسة بعيدا عن القيمة المرجعية للكنيسة، طالما كانت القيمة المرجعية محفوظة لارتباطها بواقع تاريخي معين.

والتركيز في هذه الرواية كان منصبا على الكنيسة المرقصية بالإسكندرية، وذلك راجع للأسباب التي ذكرناها. ويبدو السارد في شك كبير حول قيمة المكان، فرغم أن الكنيسة تمثل دار عبادة بالنسبة للمسيحيين، إلا أن شكوكه كانت تحوم حول مدى قيمة المقام فيها مقارنة مع قيمة خروجه للتبشير. والمشكلة هنا هي أن سعي السارد للبقاء في الكنيسة هو للهروب من التشرد، كأن قيمة الكنيسة فقط هي أن تحفظه من التشرد كما في قوله:

" ما معنى بقائي هنا؟ لقد بدأ المسيح يسوع بشارته العظمى بين الناس، لا وسط الجدران والرهبان والقسوس. كانت حوله حياة حقيقية، فلماذا نموت نحن قبل أن نموت!.. ولكن أنا آمن في الكنيسة، بعدما كنت مشردا"[1]

في هذا المقتطف الصغير تظهر لنا نفسية السارد المتقلبة والخاضعة للشكوك التي تمضي به إلى درجة الاعتقاد بأن بقاءه بين جداران الكنيسة هو موت قبل الموت، مقارنا موقفه بموقف المسيح الذي كان يبشر الناس ويسعى خارج الكنيسة، وبين حياة الرهبان والقسوس الهانئة بين الجدران. وهي في الحقيقة رغبته الحقيقية، إذ أنه في أعماق اللاشعور كان يبحث عن الأمن والاستقرار، والذي يتوفر أكثر للرهبان في القرون الوسطى داخل الكنائس، خاصة في الأماكن التي يسيطر فيها الفكر الديني. لأن الرغبة في الحياة هي ما يسيطر عليه حقا، إلا أنها تتوارى خلف حجج دينية. وإذا قارنا ما جاء في هذا السياق وفي سياق سابق عليه بصفحة نجد المفارقة بين الموقفين حين يصف الكنيسة قائلا:

" مر يومان وأنا سابح في بحار الكنيسة، التي لا شاطئ لها.. عشرات الكهنة والرهبان ومئات الزوار والوافدين طيلة النهار للصلاة أو التبرك أو الاعتراف. الكنيسة لا تسكن أبدا، هي

خلية نحل يسبح دوما ملكوت السماء"[2]

فهل يعتقد ذلك حقا، أم أنه الانبهار بالمكان الذي سرعان ما يزول ويتلاشى. فالملاحظة البسيطة والسطحية يمكن أن تكشف عمق المفارقة بين الموقفين، الأول يرى أن الحياة داخل الكنيسة موت قبل الموت والثاني يراها بحارا لا شاطئ لها، فهل يعقل ذلك؟

---

1 مص. ن، ص 143.

2 مص. ن، ص 142.

إنه لا يصف المكان على حقيقته، بل إن جنوحا واضحا نحو التضخيم والتهويل يظهر من خلال الوصف، لأن الكنيسة في النهاية هي مبنى ديني ضخم على الحقيقة، ولكنه ليس بسعة البحار، وقد تكون موحشة ولكنها ليست بضيق القبور، خاصة وأنها محج لمئات آلاف الزوار، وهي خلية نحل لا تهدأ، ورغم ذلك فإن الحالة النفسية للسارد وطبيعة الإنسان هي التي تفرض رؤية خاصة، وقد تكون بعيدة عن ظاهر الحال، إلا أنها تتوافق مع الحالة النفسية له، فإذا كانت الظروف والأحداث في ذلك الموضع مفرحة كان المكان رحبا جميلا، وأما إذا كانت غير ذلك، فالمكان وإن كان بحرا فإنه يضيق في نظر الإنسان ليصبح قبرا.

ويمكن أن يصير الإنسان دليلا على المكان؛ بل يمكن أن يكون المكان معادلا للإنسان، وهذا انطلاقا من قول المسيح لليهود في أورشليم:

" اهدموا الهيكل، وسوف أبنيه في ثلاثة أيام. فكذبوه، وقدموه للرومان ليصلبوه، لأنهم لم يفهموا أن الهيكل هو ذات يسوع المسيح..."[1]

وانطلاقا من هذا الفهم، فُهم قول يسوع أيضا حين أشار إلى بطرس الرسول، كما في قول السارد:

" على هذه الصخرة، أبني كنيستي. لأننا لم ندرك أن كل كنيسة بنيت أو سوف تبنى، فهي لا بد أن تقوم على رسولية بطرس... أنا (أي السارد) لن أبني كنيسة أبدا؛ لأنني لست صخرة مثل بطرس الرسول"[2]

فكما كان الهيكل رمزا معادلا ليسوع، كان بطرس هو الصخرة التي تبنى عليها الكنيسة، والحال أن إيمان بطرس الراسخ كالصخرة يجعل منه رمزا لكل كنيسة تبنى، فبطرس صخرة صلبة

---

1 مص. ن، ص 194.

2 مص. ن، ص 195.

بإيمانه، وكل كنيسة تبنى فإنها تبنى على أساس إيمان قوي، وهكذا يصير الإنسان معادلا للمكان، ويكون دليلا على وجود هيكل يقوم عليه، فتنتفي المسافة الموجودة بين الإنسان والمكان ليصير وجوده الأول أساسا لوجود ثاني، وهنا معنى لطيف يوازن بين الكنيسة التي جُعلت للعبادة –بعيدا عن صحة المعتقد أو خطئه– فهي بيت الإيمان، وبيت الإنسان المؤمن العامر بالإيمان أيضا، فيصير كلاهما واحد. وهنا تبرز أسمى قيم المكان في توحده بالإنسان، فلا غرابة إذا تحدث مسيحي عن كنيسة القيامة ورفعها إلى درجة الإنسان.

أما إذا عدنا للكنيسة الكبرى في أنطاكية، فإن المعاني ذاتها تبرز من خلال الوصف في قوله:

" الكنيسة بهية البناء وعالية الجدران، مثل كل معاقل الديانة... روحانية المكان غسلت قلبي بالنور، وأزالت عني تعب الرحلة، وألهبت شوقي للسماء"[1]

فالمكان باعث للحياة ومحفز للإنسان على استمرار علاقته بالسماء، فالانطباع البارز دائما عن علاقة الإنسان بالأماكن الدينية يربط القلب بالنور والسماء، ويجعل في الغالب للمكان قدسية ورفعة، فتكون وظيفة المكان تعزيز الرابطة الروحية بين الإنسان والسماء، ودافعا لتطور العلاقة مع الميتافيزيقي فيفتح المكان أفق الإيمان للإنسان.

إن علاقة الإنسان بالميتافيزيقا متجذرة، وإن اختفت الديانات والاعتقادات، فالقيمة لا يحملها المكان في ذاته ببعده الجغرافي والهندسي، بل تكمن فيما يحسه ويستشعره الإنسان من قداسة وحرمة، غير أنه لا يكن مع ذلك إلغاء العوامل المتعلقة بجغرافية المكان، فالأماكن الفخمة والعالية تبعث الرهبة في قلوب مشاهديها، لذلك عادة ما تُختار الأماكن العالية لتشييد دور العبادة، إضافة إلى إقامة الأعمدة الضخمة في المداخل والتي تزيد المكان هيبة، ولكن الأساس هو في الاستعداد النفسي للإنسان. فإذا قارنا مثلا نظرة المسيحي لكنيسة من الكنائس العظمى مع نظرة رجل آخر من ديانة

---

1 مص. ن، ص 232.

أخرى نجد أن انطباع الأخير لا يتجاوز الحديث عن ضخامة البناء وفخامته وعبقرية المهندسين، بينما يكون حديث المسيحي فضلا عن البعد الهندسي، عن روحانية المكان وعلاقته بالآباء والقديسين الذين سكنوه، وما يمثله من الناحية التاريخية كذلك.

فاهتمام السارد بالكنائس والحديث عن روحانيتها نابع من اعتقاد متوارث لا من حقيقة مادية مرتبطة بالمكان، وهذا هو أساس الاختلاف في المكان، إضافة إلى التغير في الحالة النفسية الذي يصاحبه بالضرورة تغير في نظرتنا للمكان. وقد كانت تمثل الكنائس مكانا للأمن وحسب في غالب الأحيان لأن السارد لم يكن بذلك التدين الذي يؤسس لعلاقة راسخة بالكنيسة وإلا لما غادرها في النهاية نتيجة لحالة اليأس التي أصابته بعد النهايات المأساوية لكل من أحبهم.

وما يؤكد هذا الرأي هو تصالحه مع الوثنيين ومعابدهم كما سنرى فيما يأتي.

6.2. المعابد الوثنية:

للسارد علاقة بالمعابد الوثنية لا تقل أهمية عن علاقته بالكنيسة، ذلك أن الزمن الوثني مرتبط بذكرياته عن والده في الطفولة. فقد تحدث عن المعبد بالطريقة ذاتها التي يتحدث بها عن الكنائس حين ينسب إليها صفة القدسية، وكذا القيم الحميمية عامة، كما يقول:

" ... رحت ليلتها أحكي لنسطور عن معبد الإله خنوم الذي يستقبل جريان النيل، عند الطرف الجنوبي من جزيرة إلفنتين الواقعة جنوب مصر، بالقرب من أسوان. حكيت له عن المهابة المعتقة والقدسية المبثوثة في أرجاء المعبد وأسواره منذ قرون"[1]

فالمعبد يحمل قدسية معتقة، وهذه الصفة لصيقة بالخمر الجيدة أو المعتقة، وهنا نتذكر المعنى الصوفي الذي يربط العشق الإلهي بالخمر. فالمعبد يحوي قدسية حافظ عليها طيلة قرون، وهنا نلمس

---

1 مص. ن، ص 41.

أن السارد رغم كونه راهبا مسيحيا، إلا أنه لا يطعن في المعتقدات الوثنية، بل تراه يتحدث عنها كأنها جزء منه. ويسنح السياق أيضا فيعود لذكر المعبد قائلا:

" وحدثته عن أيامي في أخميم، ووصفت له تلك البلدة العامرة الواقعة على حواف مجرى النيل، ومعبدها الكبير الذي تقف على بوابته تماثيل الفراعين الهائلة، يصل ارتفاع بعضها إلى ثلاثين مترا! وعن تمثال المرأة الجميلة القائم هناك، يقولون، إنها كانت ابنة الفرعون الكبير الذي بنى المعبد"[1]

وهنا لا نجد إلا وصفا عاما للمعبد الوثني، ولكن الغريب دائما أن السارد إن لم يقف مبهورا بالمعبد فإنه يقف محايدا ولا يتطرق إلى وجوب زوال هذه المعابد طالما أنها لا تتماشى مع معتقدات الكنيسة بشكل عام. وإن كان الأمر واضحا بعض الشيء بالنسبة للسارد، إذ أن تعلقه بوالده ربما يكون سببا في دفاعه عن الوثنيين. فالأمر بالنسبة لنسطور يبدو غير واضح إلا إذا أخذ على حساب الدرجة الكبيرة من الوعي والتسامح اللذين تميز بهما الرجل، فلم يثبت له السارد موقفا متعصبا ولا معاديا لأصحاب المعتقدات الوثنية.

إن السارد معجب بضخامة المعابد وصمودها أمام الطبيعة، وربما كان إعجابه بها قد أنساه ما يدور داخلها من طقوس مخالفة لمعتقداته بالكلية، وإن كان يظهر وكأنه لا يعطي لها بالا، إذ يظهر وكأنه يدافع عن المعابد وما تحويه من تراث ثقافي وحضاري، والسياق التالي إن لم يكن يظهر دفاعا عنها فعلى الأقل حيادية في الطرح:

" ... إلا أحجار المعابد القديمة والبرابي، فهي من الضخامة والرسوخ بحيث لا ينال منها فيضان النيل. وإن كانت ضخامتها ورسوخها لم يمنعا عنها أهل ديانتنا! رأيت عوام المسيحيين في بلدة

---

1 مص. ن، ص 177.

(إسنا) وهم يخربون الصور المرسومة على المعبد الكبير، بخربشة الجدران، ويجتهدون في طمس الرسومات التي بأعلى الأعمدة..."[1]

إن السارد، وإن لم يصرح بالدفاع عن الموروث الوثني، فإنه يقف مدافعا بشكل غير مباشر ضد هذا التخريب المتعمد له. فحديثه عن العوام هو من قبيل نسب صفة التخريب إلى الجهال، وبالتالي يكون هذا التخريب فعلا لا واعيا تقوم به العامة، وهو ما لا يفعله المثقفون من غير المتعصبين من أصحاب الديانة.

إن تعلق السارد بالمعابد هو نابع من شعوره بالشفقة إزاء الوثنيين، لأن موقفهم يذكره بمأساته ونهاية والده في طفولته على أيدي المتعصبين، وهي النهاية نفسها تكررت مع هيباتيا وأوكتافيا، فكل الذين أحبهم هم من الوثنيين تقريبا، وبالتالي يغلب عليه شعور الشفقة، ولا علاقة للإيمان بما يقوم به، فنظرته للمكان إذن هو نتاج علاقة عاطفية مبعثها الذكريات والأحداث عنده وليس القيمة الدينية. لذلك ترى أن وصف الكنائس ووصف المعابد بالقدسيّة والروحانية على حد السواء نابع من شخص مسيحي واحد، فقيمة المكان ليست في ذاته تحديدا، بقدر ما هي متعلقة بعواطفنا وشعورنا.

7.2. البحر:

للبحر قيمة شعرية لدى الرومانسيين، إذ غالبا ما ينظر إليه على أنه مستودع الهموم وكاتم الأسرار، وهو في بعض الحالات يعبر عن السطوة والغضب، فهو يحمل القيمة ونقيضها وهو في هذه الرواية يحمل قيمة عليا تجعل منه مثل الكائن الحي كما في قول السارد:

" البحر في كل مكان! عد من حيث أتيت، ثم اتجه يسارا واعبر الشارع الكانوبي، وواصل السير شمالا، واجعل كنيسة بوكاليا على يسارك، وسر حتى تجد البحر.. البحر هو الذي سيجدك"[1]

---

1 مص. ن، ص 230.

ونجد أيضا انبهار السارد بسعة البحر لدرجة أنه يصفه بأنه بلا ضفاف في قوله:

" بدا لي البحر يومها كأنه بلا ضفاف! مع أنه كان يظهر لي صغيرا في رسومات الجغرافيا... هالني الامتداد.. كاد يغمى عليّ من هول اتساع الماء. مددت ذراعي كأنني أوشك أن أطير...

البحر إنه الماء الأعظم الذي بدأ منه الوجود. من وراء هذا البحر بلاد، ومن ورائها بحر أعظم يحيط بالعالم..."[2]

يبدو السارد منبهرا باتساع البحر، فيحس بانفتاح المكان، وينشرح صدره ليحس وكأنه يوشك على التحليق. وهو أمر طبيعي أن يحس الإنسان بذلك الانشراح على شاطئ البحر، خاصة إذا كان الجو مناسبا والبحر هادئ والإنسان سعيد برحلته أو تجواله، فإذا نقص واحد من هذه الشروط قد تتغير النفسية وتتغير النظرة للبحر، كما رأينا سابقا في حديثه عن الإسكندرية وملوحة البحر.

وقد رأينا كيف أن الهيكل كان معادلا للمسيح، والصخرة كانت معادلا لبطرس، وسنرى الآن كيف يصير البحر معادلا للأنثى من خلال قوله:

" أنا الذي لم أعرف قبلها امرأة في حياتي، ولم أكن أنوي أن أعرف، غير أنني ساعتها تفكرت في تلك اللذة، وجال ببالي أن البحر امرأة لعوب تمتع الرجال العائمين، من دون خطية تحسب عليهم أو يحاسبون عليها.. البحر رحمة من الله للمحرومين..."[3]

إن رغبة الإنسان في البحر هي في أصلها بعيدة كل البعد عن رغبته في المرأة، ولكن خيال السارد هو الذي خلق هذا النوع من التقارب بين الموضوعين، فيلبس المكان صفة بعيدة لا تتقارب معه إلا في خياله، أو ربما كان لهذا الأمر علاقة بجنيات أو عرائس البحر من جهة ما. إن ما قارب

---

1 مص. ن، ص 70.

2 مص. ن، ص 74.

3 مص. ن، ص 76.

بينهما هو حصول شيء في لاشعور السارد جعله يرى في البحر أنثى، وليس فقط هذا، بل هو أيضا تعويض إلهي للمحرومين، مما يجعله يوفر للمرء لذة غير محسوبة في ميزان خطاياه، وهذا كله محض خيال شعري. وإن كان ربما متعلقا بأسطورة أفروديت مثلا التي ولدت من زبد البحر، وبالتالي يكون الزبد نتاج البحر، وتكون أفروديت نتاج الزبد، فهي في النهاية ابنة البحر وهو الرحم الذي حملها وأرسلها على أمواجه، فالبحر أنثى وهو مصدر الحياة، كما أنه مصدر الموت كما رأينا في حديثنا عن الإسكندرية ولن نعود له.

كان البحر أنثى، فهل يمكن أن تكون الأنثى بحرا؟

يستعير السارد لوصف عيني محبوبته مرتا صفة البحر، ولكنه ليس بحرا طبيعيا، بل هو بحر من عسل، فيتحول بهذا الوصف البحر عن طبيعته الأولى ويصير من الملوحة إلى الحلاوة، ويكون جزءا من الأنثى وليس الأنثى ذاتها. كما في قوله:

" ولما نظرت أخيرا في عينيها، غصت في بحر عميق من العسل"[1]

ويتكرر هذا الوصف في أكثر من موضع:

" أيقظني سؤالها، فرفعت عينيّ ... إلى بحر العسل الجبلي الذائب في عينيها"[2]

ولا يكتفي السارد بهذا، بل يتمادى في أسطرة جمال حبيبته مرتا ليجعل منها أزلية، ببحر العسل المنسكب في أحداقها منذ الأزل، وفي هذا إضافة لصورة المرأة لتتجاوز الواقع إلى عالم الأسطورة، إذ يقول:

" تنهل عيناي من بحر العسل المنسكب منذ الأزل، في أحداق مرتا الفاتنة..."[3]

---

1 مص. ن، ص 291.

2 مص. ن، ص 313.

3 مص. ن، ص 320.

فالبحر إنما يحمل صورا شتى بحسب رغبة السارد، فبعد أن كان أنثى، صار جزءا منها، فلم يحافظ على طبيعته في الرواية إلا في بعض المواضع، فكل العبارات المتعلقة بالبحر تخرجه بصفة أو بأخرى عن الحالة الطبيعية. فالتواصل مع المكان لا يتم إلا بمنحه مزيدا من الصفات والتحولات التي تخرج به عن طبيعته الأصلية، وهذا لا ينبع إلا من خيال خصب تدعمه حالة نفسية خاصة، وفي غياب إحدى الحالتين لا تتم أسطرة المكان، فيجب أن يتوفر لذلك الدافع النفسي، وقوة الخيال لرسم صورة مفارقة للواقع. وهو ما حدث مع السارد في تحولات المكان الثلاثة التي اعتمدت على قوة التخييل، فالحالة الأولى للبحر وهي أنسنته ثم جعله معادلا للأنثى، وبالتالي كان رمزا للولادة والبعث والحياة، وفي الحالة الثانية تحول البحر إلى رمز للموت، وقد احتاج هذا التحول إلى فساد نفسية السارد وشعوره بالخيبة والضياع بعد أن شاهد بنفسه مقتل هيباتيا وأوكتافيا مع التنكيل بجثتيهما، فكان البحر رمزا للملوحة والقساوة، رغم أن عملية القتل تمت من قبل عوام المتعصبين، ولو وقع لها غرق بسبب قوة الموج مثلا لجاز له أن يتصور البحر قاسيا، ولكن فساد نفسيته جعل منه يلصق صفة الموت بالبحر فقط، لأن الإسكندرية مدينة ساحلية.

والحالة الثالثة وهي صورة جمالية أسطورية قلبت من جديد صورة البحر ليصير جزءا أزليا من الأنثى، ومبعث هذه الصورة هو خياله الذي نشط نتيجة الحالة العشقية التي تلبسته نتيجة الوصال مع المحبوبة. فكان البحر في الحالات الثلاث متحولا بسبب نفسية السارد، وبقي في الواقع هو هو لم يتغير إلا في وصفه.

والمفارقة الكبرى تكمن في نظرة الإنسان للمكان الضيق جدا ومقارنته بمكان فسيح جدا، فلا اعتبار للمساحات ولا المسافات إطلاقا، فالخيال لا حدود له، والحالة النفسية تجمع بين المتناقضات، فالصغير جدا مساو للكبير، والمالح مساو للحلو، والجماد إنسان وهكذا، فلا حدود لاعتبارات النفس.

وجمال اللغة وحسن الصورة هو الذي يلغي لدى القارئ الشعور بالمفارقة، بل تجعله يتقبل الصورة ويستحسنها.

8.2. الوطن:

الملاحظ في هذه الرواية هو تراجع قيمة الأم والوطن لدى السارد، فكما رأينا كيف كانت علاقته بأمه علاقة إعراض دائم، كذلك نجد علاقته ببلدته الأولى؛ فهو لا ينوي الرجوع إليها، ولا يجد في نفسه دافعا لها بقدر ما يجد فيها من إعراض. وهذا راجع إلى ما عاناه في صغره، والمآسي التي لحقته بعد مقتل والده أبشع قتلة بتحريض من أمه، لذلك كان شعوره نحو وطنه خافتا باردا، وأحيانا منفرا.

إذ نجده يعرض بالحديث عن بلاده الأولى ولكنه لا يحدثنا عن وجود اشتياق أو أي نوع من العلاقات النفسية والروحية التي تربطه بعديد الأمكنة عدا وطنه الأول، فلنلاحظ قوله:

" أخبرته بمولدي في القرية التي بجنوب أسوان، وبدارستي في نجع حمادى وأخميم. وبالطبع لم أقص عليه ما وقع معي من فواجع عند طرف جزيرة إلفنتين، وما جرى أمامي من أهوال في الإسكندرية..."[1]

فهذا أحد السياقات المقتضبة التي يتطرق فيها إلى ذكر بلاده الأولى ومراتع طفولته في القرية أو نجع حمادى وأخميم حيث أخذه عمه للتعلّم. لقد مرّ السارد على ذكر هذه الأماكن مرور الكرام وكأنها لا تعني له شيئا.

---

1 مص. ن، ص 33.

وفي موضع آخر نجده قد أظهر اهتماما بالمكان ولكنه يتجاوزه أيضا رغم الإشارة إلى نجومه وسمائه في موقف رومانسي مما قد يوحي بأن للمكان ألفة كتلك الألفة التي لبلاده الأولى، ولكن سرعان ما يتجاوز الموضوع، والسياق كما يلي:

" النجوم كانت شبيهة بالنجوم في بلادي الأولى، والسماء مثل التي كانت هناك، لكن الأرض كانت غير الأرض.. وكنت أنا غيري"[1]

هنا فقط يبدو السارد مهتما ببلاده، وأن شيئا ما في السماء يذكره بها، ولكن هذا وحده غير كاف ليعبر عن حب الوطن والتعلق به، فما سبب هذه الجفوة؟

قبل الإجابة على هذا السؤال، علينا أن ننظر في سياق آخر يتطرق فيه السارد لبلاده الأولى، حيث قال مجيبا على سؤال مرتا عن بيته:

"... إنه لا بد قائم في موضعه القديم فوق الربوة المشرفة على النيل، ولا بدّ أنه الآن مغلق وخرب، فالمنازل تزوي بعد هجران الآهلين... كانت مرتا معذورة. فهي لا تعرف أي شيء.. لا تعرف أنني لن أستطيع العيش بين أهل بلدتي الأولى! الأطفال الذين عيروني قديما بما فعلت أمي، قد صاروا رجالا. سيعيرونني بنظراتهم! وهي لا تعرف أنني لن أستطيع العودة إلى نجع حمادى فلا بد أن عمي المريض قد مات الآن، وربما ماتت أيضا زوجته..."[2]

فإذا بحثنا عن حميمية المكان في هذا المقتطف فإننا لا نجد لها أثرا؛ بل إننا نجد جملة من الحجج التي يقنع السارد بها نفسه للعيش بعيدا ومغتربا. وبتفكيك قوله نجده قد تحدث عن وطنه بطريقة حيادية وعامة، فقوله:(ولا بدّ أنه الآن مغلق وخرب، فالمنازل تزوي بعد هجران الآهلين) يظهر وكأنه استنتاج منطقي بارد وخال من العاطفة، وكأنه يقول: طبيعي أن يصير المكان خربا بعدما يهجره

---

1 مص. ن، ص 88.

2 مص. ن، ص 322.

ساكنوه، وهي معلومة عامة وحيادية تقال تعليقا على مثل هذا الحال، ولكن أن تصدر من رجل له علاقة انتماء للمكان، فهنا يكون الأمر غريبا وبعيدا عن المعقول. ثم، هل من المعقول أن يهجر الإنسان موطنه لمجرد الاعتقاد بأن الذين كانوا أطفالا في عهده سيعيرونه في كبرهم، فلما لا يعتقد العكس، من أن مشاغلهم وهمومهم ستلهيهم عن الاشتغال بهمومه ومشاكله.

إن للوطن حميمية لا يمكن أن يحجبها اعتقاد مشابه، إلا إذا كانت الشخصية مريضة الفكر، وهو واقع حال السارد، فعمق جراحه النفسية يؤثر على جميع قراراته وتصوراته، وما التعلات السالفة إلا من قبيل التمويه على النفس هروبا من مواجهة المشكلة الحقيقية، وهي خوفه الداخلي من المجهول.

أما بالنسبة إلى قوله: (لن أستطيع العودة إلى نجع حمادى...) فالعبارة تحوي على مغالطة، فلا علاقة للأمر بالاستطاعة، لأنه يستطيع التنقل في مثل حاله، بل كان يجب أن يقول مثلا: لا رغبة لي... لأن عمه وزوجته قد توفيا، ولاحاجة له هناك، لذلك هو لا يرغب في العودة، أما عن الاستطاعة فإن الحاجز النفسي فقط هو المانع الحقيقي لا غير.

إن شيئا كامنا في لاشعوره يمنعه من الرغبة في العودة إلى بلاده الأولى، وهذا الحاجز ناتج عن مخاوف سكنت منذ طفولته في لاشعوره، ولعل أظهر أسبابها هو مقتل والده بتلك الطريقة وعلى مرأى من عينه. وهذا خلق في نفسه عقدة الخوف من المجهول. فهو لا يغامر في أي شيء، لأن كل مغامرة قد تنطوي على خطر الموت، كما غامر والده عندما بقي في مساندة الرهبان إلى أن قتل بسبب ذلك. كان هذا وما ترتب عنه من انحلال الأسرة وتفككها، ثم مرض عمه وما عاناه سببا في انتكاسته النفسية التي أثرت على علاقته بالمكان، ولو قارنا بين موقفين اثنين: الأول متعلق بعدم رغبته في العودة إلى بلدته الأولى بسبب الخوف من أن يعيّره أترابه، والثاني متعلق بعدم العودة إلى أخميم ونجع حمادى لأن عمه توفي. نجد أن علاقته بأخميم مرتبطة بعلاقته بعمه، ولو كان حيا لربما عاد إليها؛

أما بلدته الأولى فلم يتحدث عن الرجوع إليها أصلا. بل كان بحثه منصبا فقط على الأسباب المانعة من العودة، فالوطن مكان طارد، كما هي أمه أيضا، فلا علاقة بينهما أصلا.

وإذا عدنا إلى بدء التدوين نجد جفوة بينه وبين المكان، وقد تعامل معه تعاملا حادا ومنطقيا لدرجة كبيرة، وذلك بالنظر في قوله:

"... بلادي الأولى الواقعة بأطراف بلدة أسوان جنوب مصر، حيث يجري نهر النيل الذي كان أهل قريتي يعتقدون أنه ينبع من بين أصابع الآلهة، ويهبط ماؤه من السماء. وكنت في صغري أعتقد ذلك الوهم مثلهم، حتى تعلمت ما تعلمته..."[1]

إن هذا التعبير الجاف الذي يدحض معتقدات وأوهام أهل بلدته، كان يمكن أن يتم بطريقة أكثر مرونة، ولو كان السارد في علاقة حميمية مع وطنه لتحدث بطريقة شاعرية عن ماء النيل ونبعه، ولشاهدنا بلاغة التصوير، وبراعة الوصف والتخريج لمثل هذه المعتقدات بصورة تغير من طبيعتها، ولكن نفوره وعدم استعداده التام لذكر بلاده الأولى والإفاضة في الحديث عنها جعله يخرج حديثه بمثل هذه المباشرة، وعهدنا به يلون أحاديثه بالصور الجميلة كلما ذكر مكانا يحبه، أو يستخدم عبارات القداسة إذا ارتبط المكان ببعد ديني ما.

فالوطن بالنسبة للسارد نقطة تلاقي المصائب، وهو يحمل كل الذكريات السيئة لذلك يسعى لتجاوز آلامه من خلال تجاوزه للوطن.

---

1 مص. ن، ص 15.

9.2. الصحراء:

الصحارى أماكن واسعة جدا ومفتوحة، فيها المألوف المحبب إذا تعلق الأمر بالواحات والجنان الخضراء، وفيها الموحش، وهي مناطق القحط والجدب والرمال التي لا ماء فيها.

وتستعار الصحراء للدلالة على عطش الذات للراحة والأمن، فهي رمز للتيه والضلال أيضا، وقد كان لهذا النوع من الأماكن وجوده الرمزي في الرواية حيث يستعمل السارد مرة مصطلح صحراء وفي أخرى فلوات، وكان الاستخدام مرة متعلق بالصحراء ببعدها الطبيعي، ومرة أخرى استخدمها للدلالة على التيه والضياع الذي يعانيه.

ففي حديثه عن الصحراء ببعدها الطبيعي الجغرافي يقول:

" كنت على أبواب سيناء حيث الصحراوات المتوالية بكل ما فيها من قفر وفقر وجدب... ولم أسأل نفسي عما سأقتات في صحراء سيناء، فلا أعشاب خضراء هناك لألتقطها وأدسها في جوفي "[1]

يبدو أن السارد كان مستهينا بعض الشيء بفضاعة ما يمكن أن يحدث له أو يواجهه في الصحراء، لذلك لم يوفر لقطعها زادا كافيا، لولا أن واحدا من رهبان أحد الأديرة على باب الصحراء زوده بما يمكن أن يحتاجه من مؤن لكان هلك عطشا أو جوعا، ذلك أنه لم تكن له الخبرة والمعرفة الكافية بالصحراء، فانظر إلى قوله بعد أن اجتازها وخبرها:

" سيناء أكبر أماكن العالم وحشة... لا تدع البحر يغيب عن عينيك، ولا تدخل جوف سيناء لأي سبب، وإلا فلن تخرج منه أبدا..."[2]

إنها صحراء التيه التي قطعها السارد بحثا عن مكان آمن يحميه من هواجس نفسه، والسارد يراها أكثر أماكن العالم وحشة، وربما تكون أقل وحشة من صحارى أخرى لم يعرفها، ولكن نفسه هي

---

1 مص. ن، ص 167.

2 مص. ن، ص 169.

التي تحدد قيمة ما تراه، فالمكان يزداد وحشة كلما كانت نفسية الإنسان مهتزة، فيصبح التعبير عن الواقع بتضخيمه، وإضافة قيم مبعثها الحالة النفسية والشعورية تتجاوز الواقع الموضوعي، لأن الحالة النفسية هي من أكبر المحددات الداخلة في تقييم الأماكن والأشياء عموما. وبالتالي فإن الفراغ الذي يحسه السارد، والتيه النفسي الذي يعانيه يؤثر بالضرورة على علاقاته وتصوراته.

ويستخدم السارد مصطلح فلوات للدلالة على الضياع النفسي، وحجم ما يعانيه من جراء اضطرابه وشكوكه، فانظر إليه وهو حائر في أمر علاقته مع محبوبته (مرتا)، كيف يعبر عن ذاته قائلا:

" كنت هائما في فلوات ذاتي"[1]

فهل للذات فلوات؟ طبعا إن التعبير بعيد عن الواقع الطبيعي والموضوعي، ولكنه من وجهة نظر نفسية وجمالية، فالتعبير بهذه الطريقة، واستخدام لفظة (فلوات) دليل على كبر همّ السارد وسعة معاناته وعمقها، لأن تاريخ المشكلة قديم، بدأ مع عقدته الأولى تجاه أمه التي يعتبرها خائنة ففر منها، ثم تفكك الأسرة، وهي المشكلة التي ساهمت بشكل كبير في تعميق بقية المشكلات التي جاءت من بعدها، فكانت آخرتها مشكلته مع (مرتا)، والتي بسبب مشكلاته الأولى وما ترتب عنها من شعور بالنقص وخوف من الآخر لم يستطع أن يحقق ما تطلبه من رحيل إلى بلاده الأولى وترك حياة الرهبنة، وبالتالي كان لا بد من استخدام اللفظة للتعبير عن عقد عمرها ربع قرن من الزمان أو يزيد قليلا، ثم يعود للتعبير عن الموضوع ذاته مستخدما لفظة صحراوات وفي قوله:

" لا بأس لو حادثت نفسي قليلا، وصارحتها بما يجب السكوت عنه. اشتياقي لمرتا، وخشيتي عليها، وخشيتها مني. وأنا تائه في صحراوات الذات، وغير مستبشر بضربة الأسقف كيرلّس المتوقعة في إفسوس، فسوف تكون مروعة"[1]

---

1 مص. ن، ص 284.

إن السارد لم يستخدم هذا المصطلح في الرواية إلا حين عصفت به الهموم، واجتمعت عليه المصائب، بعضها متعلق به والآخر بمشكلات الكنيسة. فالتعبير عن حالة الاهتزاز النفسي والتيه لا يدل عليه أكبر من مصطلح صحراوات أو فلوات، لأن حالة النفس مع هذه الهموم كحالة التائه في صحارى حقيقية دون زاد أو شراب، فيكون عندئذ يائسا قانطا، ومنقبض القلب، كأن الأرض انفتحت لتبتلعه. خاصة مع شخصية كشخصية السارد الذي يعيش بعقد الماضي ولا يملك القدرة على تجاوز مشكلات الحاضر، فتجده تائها لا يعرف للهناء سبيلا، وهذا التيه النفسي لا سبيل إلى التعبير عنه إلا من خلال تجسيده ومقارنته بتيه حقيقي هو الضياع في صحراء شاسعة موحشة دون زاد أو معين.

3. تحولات المكان:

لقد جمعت الرواية في طياتها حديثا عن أماكن كثيرة شاهدها السارد أو سكنها أو سمع عنها ولم يشاهدها. وكانت له مع مختلف تلك الأماكن علاقات نفسية مختلفة وغير ثابتة، كما رأينا مع الأماكن السالفة، والتي رأينا من خلالها كيف يتحول المكان من حالته الجغرافية الطبيعية إلى طبيعة مغايرة ناتجة عن رؤية خاصة بالسارد ومتعلقة أساسا بحالته النفسية والشعورية. فالمكان وإن كان عامرا وواسعا كالإسكندرية مثلا، والتي أصبحت في لحظة ما، مثلها مثل صحراء سيناء، مكانا موحشا وطاردا، ورأينا كيف أن الكنائس عنده مقدسة، ورغم أن المعابد الوثنية كان يمكن أن تكون أماكن مدنسة، إلا أنه يراها أيضا مقدسة، وذلك على العكس مما يعتقده أصحاب الديانة المسيحية لارتباطها في نظرهم بمظاهر شركية، والمفارقة الأكبر كانت في علاقة السارد بوطنه، تلك العلاقة الباردة، بل إنها علاقة معدومة تقريبا، فبدل أن يحن إلى وطنه تجده يبحث عن أسباب عدم العودة ليقنع نفسه بها.

---

1 مص. ن، ص 345.

وكل الأماكن التي تحدثنا عنها سابقا لقيت من قبل السارد عناية فتكررت في المتن كثيرا. وهناك أماكن عديدة في الرواية منها ما ذكر مرة، ومنها ما ذكر أكثر من مرة، لذلك أردنا أن نتحدث عنها في عنوان واحد محاولين الجمع أو البحث فيما تتقارب فيه، ولعل أظهر ما تتقارب فيه هو علاقتها بنفسية السارد، والتحولات الناتجة عن ذلك. ونقصد بالتحولات هو إخراج المكان عن طبيعته الجغرافية الأصلية، وإعطائه طبيعة نفسية تؤثر فيه، وسنتجاوز الأماكن التي حافظت على بعدها المرجعي، كحديث السارد مثلا عن طريق الحرير، أو تلك الخرائب الأثرية التي وجدت فيها الرقوق، حسب زعمه، وذلك في محاولته إثبات البعد التاريخي لعمله الروائي التخييلي، فما يهمنا في هذا السياق هو العلاقة بين السارد والمكان، وخاصة العلاقة النفسية لما لها من أثر كبير على تغيير طبيعة المكان، وأيضا الأماكن المرتبطة بالبعد الديني أو التاريخي الذي يسهم في دعم تلك العلاقة بين الإنسان والمكان، وسيكون الحديث عن تلك الأماكن على الترتيب الذي تظهر فيه داخل المتن، وأولى تلك الأماكن هي الأماكن المقدسة التي عاش فيها تلامذة يسوع، ذلك أنها تحمل قيمة تاريخية هامة، إضافة إلى القيمة الدينية، والمكانة التي تتربع عليها في قلوب المؤمنين من المسيحيين لارتباطها بالمقدس، خاصة وأننا نجد أن السارد لم يجد ما كان متوقعا أن يجده فيها، حيث يقول:

" بعد ثلاث سنين طوّفت خلالها بالمواضع المباركة... بالمواضع التي عاش فيها تلامذة يسوع المسيح وانطلق منها الرسل. وقضيت شهورا أتتبع خطى يسوع، الموصوفة في الكتب والأناجيل، مبتدئا ببلدة قانا القريبة من الناصرة... في الناصرة لم أجد أي أثر يدل عليه، ولا أي مبنى باق ليحدث عن زمانه!"[1]

لقد حاول البحث عن آثار يسوع فلم يجدها، لا لأن الأماكن غير مقدسة في ذاتها عند المسيحيين، أو غياب آثار القديسين والرسل فقط، بل لأن شكوكه واضطرابات نفسه هي ما تلبس

---

1 مص. ن، ص 21.

المكان بلبوس الريب والشك، فالتيه النفسي الذي يعانيه جعله يرتاب في كل شيء، فانظر إليه وهو يقول:

" انتابتني في جولاتي شكوك كثيرة، وعانيت أهوالا في مناماتي، حتى مرت علي سنوات التيه الثلاث..."[1]

وقد سبق وتحدثنا عن مشكلة القداسة، أهي نابعة من ذات المكان؛ أم من نفس الشخص الذي يتعلق بالمكان، فلاحظنا أنها جد معقدة ومتداخلة، فالمعارف الأولى تفرض نفسها، وقيمة المكان قد تكون ذات صلة بالبعد الجغرافي أساسا، ولكن نفسية الشخصية لها أهم دور في إضافة مختلف القيم للمكان.

لذلك فرغم أن هذه الأماكن مذكورة تاريخيا ودينيا على أنها المواضع المقدسة التي انطلقت منها الديانة، إلا أن شكوك السارد غطت على تلك القيم، فلم يجد أي أثر يدل عليها. فالمكان يفقد القيمة في حالة عجز الشخصية عن تصورها بالشكل المناسب، فتنتفي القيمة فقط لدى الشخصية موضوع الحديث، وقد تكون لدى شخصيات أخرى على المستوى نفسه من الانتفاء كما قد تتحقق على مستويات عليا، والمكان هو المكان بأبعاده الجغرافية والتاريخية والدينية، ولكن اختلافات الشخصيات تؤدي إلى اختلاف التصورات حول الموضوع ذاته، انطلاقا من العلاقة الموجودة بينها وبين المكان، وكذا الحالة النفسية والشعورية التي تعتور الشخصية أثناء حديثها عن ذلك المكان، لذلك يطرح السارد السؤال:

" هل المهابة التي شعرت بها لحظة رأيت أسوار كنيسة القيامة، كان مردها إلى شعوري بالمبنى الهائل أم مردّ الأمر إلى المعنى الكامن في واقعة القيامة ذاتها؟"[2]

---

1 مص. ن، ص ن.

2 مص. ن، ص 23.

ويجرنا الحديث هنا إلى الإمعان في قول نسطور المتعلق بسقوط روما، والتي ربط سقوطها بقيام مدينة الله، فهل أن خراب مدينة الإنسان يعني إعمار مدينة الله؟

إن روما، وهي عاصمة العالم ومدينة الدنيا، كما يرى نسطور، أو هي مدينة الإنسان، كما يرى القديس أوغسطين، ليست في نهاية المطاف بالنسبة لنا سوى واحدة من مدن العالم وحسب، ولكن هي لديهم، ولارتباطها بتاريخ الكنيسة جعلت رمزا خالدا، وما سقوطها سوى إعلان قيام مدينة الله، فالمكان هنا يحمل صفة القداسة بالنسبة للكثير من المسيحيين، ولكنها بالنسبة لنا هي عاصمة الإمبراطورية الرومانية وحسب. فإضفاء صفة القداسة عليها من قبل المسيحيين نابع من شعورهم بقيمة المدينة دينيا وتاريخيا. وقد يتجاوز الأمر إلى درجة الحلول الروحي في المكان كما يقول:

" أحسست بروحي تنسحب من ضلوعي فتتخلل جذع شجرة، ثم تغوص في جذورها العميقة، وتتوغل في قلب فروعها العالية. كان كياني يتمايل مع أوراقها، ويتساقط بعضي مع سقوط الأوراق من أغصانها"[1]

وهذا من أعلى درجات الشعور بالمكان، حيث تصير روح الإنسان جزءا حقيقيا من شيء محيط بها، أو متحدة معه في لحظة صوفية إشراقية رهيبة. وقد يصير الروح هي المكان ذاته، وهي حالة فيثاغورث في قول السارد:

" إنه تذكر في لحظة إشراق كثيرا من حيواته السابقة. منها حياة كانت روحه فيها شجرة !"[2]

وهنا غاية الإحساس بالآخر وطمس الذات للوقوف على خدمته، إلا أن السارد وصف هذا الشعور بالوهم، وهو ما ينقص من القيمة المعنوية له. لذلك لا يمكن على الرغم من قيمته العالية الاعتماد عليه كثيرا، لأن السارد اعتبره وهما، فمن الصعب تحديد العلاقة بينهما على هذا الاعتبار.

---

1 مص. ن، ص 45.

2 مص. ن، ص ن.

أما في حالة فيثاغورث، حين يتحول الشيء المادي إلى روح تحل في جسد، فهي دليل انفتاح الذات على الخارج.

إن اهتمام السارد بالمكان غير خاضع لنسق واحد، إلا أنه في العادة يتحدث عن البعد الجغرافي والديموغرافي للمكان، فيتحدث عن موقعه ومساحته ثم عن سكانه وبعض العادات والشعائر في لفتة أنثروبولوجية تعطينا لمحة عن بعض عادات السكان وكيفية توزع البنايات،، وكل هذا من أجل إضفاء البعد الواقعي، ولا يتوقف السارد كثيرا عند تفاصيل المكان حتى تحس وكأن تطرقه هو فقط على سبيل استعراض ثقافته بشكل سريع، أو هي رغبة في إعطائنا لمحة وجيزة عن المكان وحسب، كما حدث مع مدينة أسيوط، وجبل فسقام، حيث أقامت السيدة العذراء مع وليدها يسوع هربا من بطش الرومان. وما يثير الانتباه هنا حقا هو أنه رغم كون جبل فسقام مكانا مقدسا بالنسبة لغالبية المسيحيين إلا أن السارد يواجهه بما عهدناه من شكوك حول كل شيء، فيفرغ المكان من حمولاته الروحية، كما في قوله:

" ارتقيت إلى حصن الجبل، فوجدت كنيسة فقيرة، حولها بعض المباني المتهالكة التي شككت في أنها تعود لزمن السيدة العذراء. بعض الرهبان المتوحدين، كانوا يعيشون في ذاك الموضع القفر الذي لم أشعر فيه بروحانية، حسبما كنت أودّ وأتوقع. شعرت هناك بالوحشة"[1]

لاحظ كيف أن المكان أصبح موحشا فاقدا لروحانيته، وهذا فقط خاص بالسارد، فالرهبان المتوحدون الذين يسكنون المكان ربما يشعرون بالمكان بطريقة مغايرة تماما، وإلا لما سكنوه لسنوات، وحافظوا على الأثر. إن شكوكه وحدها هي من تحول المكان المألوف إلى مكان موحش، لأن المكان واحد، بينما يختلف اعتقاد سكانه وزواره من واحد إلى آخر بحسب طبيعة كل واحد منهم، ولو فتح المجال لواحد من الرهبان ليحدثك عن جماليات ذلك الجبل، لربما نطق بما يبهرنا به من معجزات

1 مص. ن، ص 60.

وروحانيات متعلقة به، وليس شرطا أن يكون ما يقوله مقترنا بصحة أو بخطأ، فاعتقاد الإنسان أقوى من المعايير القيمية المنطقية مهما كانت. وإلا فما العلاقة بين حوض الحمام وتوابيت الغرانيت؟ لأنها إذا اشتبهت على السارد في شكلها الخارجي، فإن المضمون مفارق بالضرورة، ولا شك أن الفروق بين حوض حمام فاخر وتابوت قديم أو جديد كثيرة في الشكل والمعنى. لذلك فإن نفسية السارد المشوهة لا تنقل له إلا صور الأشياء مشوهة، فحوض الحمام للراحة الدنيوية والآخر ربما كان مكانا للراحة الأبدية فشتان بين هذا وذاك، ولنمعن النظر في قوله:

" ... غرفة الحمام المجاورة لغرفتها هي غرفة صغيرة، في وسطها حوض رخامي شبيه بتوابيت الجرانيت الرمادية التي تملأ المغارات في بلادي الأولى، غير أن هذا الحوض كان رخامه أبيض، وله قوائم قصيرة، ومنقوش على جوانبه صور المصارعين"[1]

فالحوض رمز للفخامة، لأن الرخام الأبيض المنقوش لا يكون إلا لأرباب المال، وليس شيئا متاحا لأي كان في القرون الوسطى أن يمتلك حماما بتلك المواصفات، وهو مغاير تماما لتلك التوابيت القديمة الرمادية التي تملأ المغارات المهجورة. لقد كان يمكن له أن يتحدث عن فخامة الحوض، ونصاعة بياضه، ودقة نقوشه وتصاويره، ولكن لما كانت نفسيته مشوهة تراءى له فقط منظر التوابيت، فسلب الموقف جماله وألبس الموضوع صورة الحزن والفناء. فالحمام كان يمكن أن يكون مَطْهَرًا ورمزا لانبعاث الحياة، لكنه تحول ليعبر عن صورة مناقضة تماما، فالنفسية المهتزة تلعب دورا سلبيا في تحول المكان، ليصير المألوف طاردا موحشا، ولم تعرف نفسه الهدوء والأمل إلا في حالات قليلة كحالته عند أوكتافيا، وقد صار حضنها واسعا لدرجة أنه يسع العالم كله، كما في قوله:

" لفتني بحضن عميم يسعني ويسع كل ذكرياتي، بكل ما فيها من آلام دفينة وأفراح قليلة. كان حضنها يسع العالم كله..."[1]

---

1 مص. ن، ص 87.

وكذلك الأمر في قوله:

" ... وبلادي البعيدة ليس فيها ما يغريني بالعودة إليها، ستكون أوكتافيا موطني وموئل روحي. لم لا؟..."[2]

هنا فقط، تتحول الأنثى إلى وطن، وإلى رمز للراحة وهناء الروح، فقد عرف معها طعم الراحة، فأصبحت الأنثى هي النهر، وهي البحر الأعظم، بل هي رمز لكل شيء جميل في حياة السارد، ووحدها فقط استطاعت أن تنسيه ولو لأيام طموحاته ورغباته ليتخلى عن فكرة العودة إلى وطنه، فقد كان يشعر بأنها هي الحياة ذاتها، ويتجلى ذلك من خلال قوله:

" ... وكنت أشعر بأنني تائه في أنحاء أوكتافيا، وغارق بالكلية في نهرها الجارف.. كانت تحيط بوجودي من كل الجهات، مثلما يحيط البحر الأعظم بالعالم أجمع"[3]

إنه تحول تصير فيه الأنثى معادلا للمكان، وليس المكان فحسب، بل تصير فيه تعبيرا عن أحسن الأماكن التي تعلق بها وأحبها، ولكنه سرعان ما يتحول وضع السارد ليصير بلا وطن ويحس بالاغتراب وعدم الانتماء، فينكر من جديد أن يكون له مكان ينتمي

إليه، كقوله:

" من أين، وإلى أين سيطردني، أنا الطريد منذ سنين.. ولا أين لي، ولا كيف!"[4]

إن الحالة النفسية التي يتخبط فيها السارد تنقله من وضع إلى وضع أسوأ فينفي حتى انتماءه وينكر أن يكون قد عرف مكانا لجأ إليه أو سيلجأ إليه، فعلاقته بالمكان كجميع علاقاته متذبذبة وغير ثابتة، ورؤيته لا تثبت على شيء، فما إن يرضى بوضع حتى يسخط عليه لدرجة يتنكر فيها لكل

---

1 مص. ن، ص 96.
2 مص. ن، ص 111.
3 مص. ن، ص 113.
4 مص. ن، ص 121.

مكان عرفه. ورغم أنه يتذكر أحيانا بقاءه مع أوكتافيا، فيسمو به الوصف ويسبغ عليه أعلى المراتب التي يمكن أن تضاف إلى مكان وهي أن يصفه بالجنة، كما في قوله:

" أدخلتني جنتها ثلاث ليال سويا، وأربعة أيام لا تنسى.."[1]

فالأنثى تصير مكانا، كما كان المكان أنثى فيما سبق، ولكن هذه الحالات من الصفاء التي تتحول فيها الأشياء والأماكن إلى أماكن، أو أشياء جميلة هي قليلة، ففي حالات كثيرة تجد السارد ساخطا على الوضع، ناظرا للأشياء نظرة سطحية.

إن حالة اليأس الناتجة عن عذاباته القديمة ساهمت بشكل كبير في تشكيل شخصية تتفاعل بشكل سلبي في الغالب مع كل مكونات العمل السردي، ومنها علاقته بالمكان عموما.

لازلنا نبحث ضمن طيات العمل في تحولات المكان، وسواء كان هذا التحول متعلق بتحول المكان من طبيعة إلى طبيعة مغايرة، أو أن يتحول شيء آخر مفارق إلى مكان، فيصبح في ذهن السارد معادلا لمكان ما، فإن الغاية واحدة، وهي البحث في علاقة السارد بمفهوم المكان عموما وكيف يتعرض هذا المفهوم لجملة من التحولات التي تزيد من جمالية العمل. وفي هذا الخضم تعترضنا مجموعة من التحولات، وبناء على ما سبق ذكره يمكن تلخيص باقي المواقف في جدول إحصائي تفاديا للإطناب واختصارا للمتلقي لكي يستوعب بشكل بسيط مختلف الانزياحات الموجودة على مستوى المكان كما يلي:

1.3. جدول تحولات المكان في الرواية

فيما يلي جدول يوضح مختلف تحولات المكان ضمن رواية "عزازيل"

---

1 مص. ن، ص 144.

الرقم	المكان	الصفحة	صفة المكان الأصلية	صورة المكان السردية	سبب التحول
01	المقابر	190-191	مكان يتجاوز بقليل حجم الإنسان	ثقب في جدار	ارتباط المكان بذكريات الطفولة السيئة (نظرة سوداوية)
02	التربة الحمراء	192	تربة حمراء حسب الطبيعة الجيولوجية للمكان	دماء الشهداء	المكان فاعل حي يذكر الناس بزمن الظلم
03	الهيكل	194	بناء عال	إنسان	المكان يحيل إلى شخصية واقعية (بطرس الرسول)
04	الحصن	199	بناء ضخم وشامخ	رحم المرأة	منبع للروحانية يذكر الإنسان بالمعجزات
05	بساط	244	الأدب	بساط	رغبة السارد في التجسيد تحول المجرد إلى محسوس
06	بساط	281-282	الحياء	بساط	رغبة السارد في التجسيد تحول المجرد إلى محسوس
07	أفق	292	صوت مرتا	أفق لا نهاية له	شدة الإعجاب
08	الكون	295	صوت غناء مرتا	خارج الكون	الإعجاب والشرود

الرقم	المكان	الصفحة	صفة المكان الأصلية	صورة المكان السردية	سبب التحول
09	درج	302	درج موصل إلى ساحة الدير	قمة جبل فسقام الموحش	الارهاق البدني والنفسي
10	جحيم وجنان	305	صدر الإنسان	أودية الجحـــيم اللاهبـــة وروض الجنات العطرة	تأزم الحالة النفسية والشعورية
11	الكوخ	306	كوخ عادي	قصر من قصور الجنة	حالة الهدوء النفسي والأمل الكبير
12	النيل	323	نهر النيل	ذراع الإله في الأرض	شدة الحنين إلى الماضي
13	هاوية	340	أعماق النفس	قعرها هاوية سحيقة لا رجـــوع من عندها	ضيق النفس
14	الأرض	352	بدن السارد	أرض شققها الجدب	المرض (الحمى)
15	المكتبة	353	المكتبة التي بصومعة السارد	هرمت لغياب أصحابها	حالة الألم والحزن

جدول رقم: 01 يوضح تحولات المكان في الرواية من الصفحة 190 حتى نهاية الرواية

2.3. تحليل معطيات الجدول:

لقد كانت قيم المكان في الرواية متغيرة ومغايرة للمألوف، كما في المثال الأول حين تحول القبر إلى شيء صغير جدا، فبمقارنة الثقب الصغير في الجدار مع حجم القبر، فإنه يتجاوزه بأضعاف كثيرة جدا، وقد حرك القبر في نفسه ذكريات الطفولة. فالمكان باعث على استحضار الماضي، وهو واحد من الأشياء التي تذكر الناس بماضيها. وكما في المثال الثاني، حيث يعتقد الناس بأن التربة الحمراء هي بسبب دماء الشهداء، وقد حافظت التربة على اللون الأحمر لتذكر الأجيال اللاحقة بما حدث في القديم، فكان المكان فاعلا حيا يقصد إلى صنع توجهات الناس ويؤثر فيهم.

لكن أغرب تحول هو الذي تجسد في الأمثلة: 3-4-5-6-13، حين يتحول البناء إلى إنسان أو جزء من إنسان كالرحم، وحين تتحول القيمة المجردة في شكل مادي محسوس، أو أن يشعر الإنسان أنه في أفق بعيد لا نهاية له، أو أنه خارج الكون لمجرد سماعه لصوت غناء امرأة، فانتقال الإنسان خارج حدود المكان من خلال محفز ما، ما هو في النهاية سوى انتقال النفس بتخييلاتها فتضيف إلى الأشياء بعدا لا نهائيا، لأن الحالة النفسية هي الدافع الأكبر لتغيير صور الأشياء، ويمكن تتبع ذلك من خلال بقية الأمثلة في الجدول السابق. فالتعب في المثال التاسع، والقلق في المثال العاشر جعلا من السارد يتصور المكان بطريقة تخرجه عن طبيعته الأولى، فإذا انعكست الحالة النفسية يكون الانتقال من السلب إلى الإيجاب كما في الأمثلة: 11-12، حيث يتحول الكوخ إلى قصر، والنيل إلى ذراع إله، وهذا ناتج عن حالة الهناء التي لحقته وقت توافقه مع محبوبته.

ويصور لنا السارد أعماق النفس بصورة حسية مفارقة للأصل، لدرجة يؤنسن فيها المكان في المثال الخامس عشر، حيث يشبِّه المواضع التي يهجرها أصحابها بالبشر الذي يهرم.

هذه باختصار أهم المواضع التي تطرق إليها السارد وأخرجها عن صفاتها الأولى، أو أضاف إليها صفة أو قيمة متخيلة ترتقي بالمكان إلى وصف جمالي فني، وإن كانت الصفة الملحقة بالمكان

سلبية في كثير من الأحيان، ولكن القيمة تكتسب بمناسبتها للسياق النفسي أو الاجتماعي الذي فرضها.

4. خلاصة

يمكن في نهاية الفصل رصد جملة من القيم التي طبعت المكان، ولعل أهمها، محاولة أنسنته ليكون التفاعل بينه وبين السارد أكبر الأثر على القارئ، ومن شأن هذه القيمة أن تضيف للمكان السردي بعدا جماليا ناتجا عن الإغراق في التخييل.

أمر آخر يستدعي الوقوف، هو ملاحظتنا لمطابقة الحالة النفسية وتقلبات السارد مع القيم المضافة، فإذا ما كان في حالة نفسية جيدة كانت علاقاته بالأشياء والأماكن أكثر توافقا وإيجابية، وإذا فسدت الحالة النفسية تحول المكان المألوف إلى مكان ممل موحش.

يمكن أيضا التنبه إلى أن السارد لم يكن خاضعا لعامل الدين خضوعا حقيقيا، بل إنه كثيرا ما تعتريه الشكوك، وقد لاحظنا أثر شكوكه على الأماكن المقدسة في ديانته، وكيف أضاف صفات القداسة على المعابد الوثنية.

يمكن أيضا ملاحظة سرعة تغير وجهة النظر للمكان الواحد والتي لم تكن خاضعة لمعايير واضحة بقدر ما هي خاضعة للحالة النفسية، وهذا لاحظناه جليا في علاقته بالإسكندرية التي سرعان ما تحولت إلى مدينة للأشباح وذلك ناتج عن الظروف والمشكلات التي واجهته بالمدينة.

إن السارد حاول أن يسبغ على المكان شعوره، وينقل المجرد إلى المحسوس، وقد حول المكان ليصير دالا على الإنسان، أو دالا على قيمة في قلبه وهي المحبة والأمن، وجعل المكان الضيق واسعا والواسع ضيقا، والصغير كبيرا والعكس. وكل ذلك كان في الغالب رهنا بحالته النفسية وحسب.

الفصل الرابع:

بناء الزمان في رواية

"عزازيل"

1. مقدمة الفصل:

إن إشكالية الزمن في الرواية ستكون مرتبطة أساسا بمجموعة من المعايير البنيوية والنفسية، ولعل أهمها هي علاقة الزمن الداخلي بالزمن الخارجي عموما، لأن الزمن الداخلي قد يوصف به أيضا الزمن النفسي، ولكن بالنسبة لنا سيكون هذا الأخير مخالفا للزمن الداخلي، لأننا سنقتصر الزمن الداخلي على زمن السرد في مقابل الزمن الخارجي، والذي هو زمن الأحداث في الواقع؛ أما الزمن النفسي فسنعالج من خلاله الطريقة التي تتعامل بها الشخصيات مع الزمن تبعا لتغير أحوالهم النفسية والشعورية.

أما فيما يتعلق بالمقارنة بين الزمنين الداخلي والخارجي؛ فسنرى كيف تعامل السارد مع الخطية الزمنية، والتي يجب أن يكون قد هشمها بكل تأكيد، وذلك لتتلاءم مع ما يريد تقديمه وفق رؤية خاصة به، وهذا التغيير في خطية الزمن السردي يجعل التعامل مع النص صعبا، وبخاصة إذا أردنا ضبط تواريخ الأحداث بدقة، وسنرى من خلال هذا الفصل، صعوبة التحديد، خاصة في وجود معطيات تقريبية عموما، كقول السارد مثلا:

" دخلت أورشليم في حدود الثلاثين من عمري الذي كان قد أنهكه سفر الجسم والروح في الأرض والسماوات، وحيره ارتحال العين بين صفحات الكتب"[1]

إن النظر في هذا المقطع السردي يجعلنا نتساءل عن معنى كلمة (في حدود)، هل هي بعد الثلاثين بسنة؛ أم قبل ذلك بسنة أو سنتين أم ماذا؟، ولكنه من خلال متابعة السارد يتضح أنه لا يسعى إلى وضعنا أمام معلومات مضبوطة بقدر ما كان يسعى لخدمة الغرض الشعري أكثر من أي شيء، وما استخدامه لهذه الكلمة إلا ليوهم المتلقي بأنه أمام زمن مرجعي ولو بشكل نسبي؛ ولكن إذا أخذنا بعين الاعتبار أن قيمة الرؤية داخل العمل السردي تتجاوز القيمة المرجعية والتاريخية، وبالتالي

---

1 الرواية، ص 20.

يأخذ البعد المرجعي قيمة ثانوية مقارنة مع الرؤية والجدل الحاصل ضمن صراع الكنيسة اللاهوتي حول طبيعة النبي وطبيعة الإله، أو محاولة بعض المتدينين استلاب حرية الآخر في التفكير عموما والبحث الديني بوجه خاص، ولكنه، وعلى الرغم من ذلك فإنه لامناص من البحث في قيمة الزمن المرجعي داخل العمل، وينصب اهتمامنا في هذا الفصل تحديدا على تفكيك البنية الزمنية ودلالة الزمن معتمدين أساسا على تقسيم الزمن إلى بنياته التي ناقشناها في الفصل الأول.

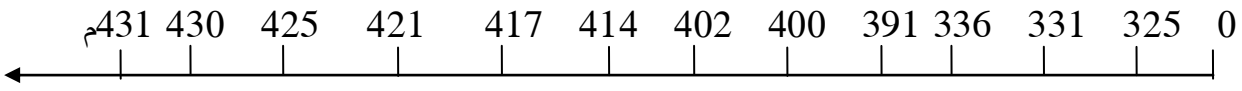
وقبل أن نبدأ سوف نتطرق إلى تسلسل الأحداث ضمن المتن ليسهل على القارئ تتبع الإطار الزمني وفهم ما نحن بصدده بيسر.

2. ملخص ترتيب الأحداث في رواية عزازيل:

تبدأ الرواية بمقدمة المترجم كمدخل تمهيدي، ولكن المتن الحكائي الذي يتضمن الأحداث المحورية يبدأ فعليا مع تلك الابتهالات التي يطلقها السارد في تلك اللحظات التي تسبق تدوين ما كان وما هو كائن من سيرته على حد تعبيره، ليبدأ تدوين سيرته منذ دخوله إلى أورشليم، ثم تعرفه على صديقه (نسطور) الذي سيقص عليه ما حدث له في الإسكندرية ، منذ دخوله لها سنة 414 م ثم خروجه منها حوالي 417 م، ثم دخوله فلسطين ثم أورشليم التي تعرف فيها على نسطور الذي دفعه إلى دير يقع شمال (حلب) أين قضى بقية ما سرده لنا من سيرته. وكل هذا عمل استرجاعي محض، لماض انتهى بعزل نسطور، ليعود في آخر الرواية إلى النقطة التي ابتدأ منها، أي حواره مع (عزازيل) الذي دام يومين وانتهى بأن أقنعه عزازيل دخول خلوة الأربعين يوما التي دون لنا فيها هذه السيرة، ثم تجاوز كل ذلك ليحكي لنا في أسطر قليلة عن نهاية أيام الخلوة، ونهاية التدوين معها. ويبقى مصير السارد مجهولا.

هذا باختصار السياق العام لترتيب الأحداث داخل الرواية، إلا أنه تجب الإشارة إلى أن العملية السردية لم تتسم بهذه البساطة في التركيب، بل نجد ضمن هذا النسق كثيرا من الأحداث التي

كانت تكسر الخطية الزمنية من خلال تدخلات السارد واسترجاعاته الكثيرة ضمن هذا الاسترجاع، ويمكن أن نوضح التسلسل الزمني الطبيعي فيما يلي:



شكل1: معلم زمني ميلادي عليه أهم التواريخ التي تضمنت أحداثا في الرواية.

325م: عقد مجمع نيقية الذي سن قانون الإيمان.

331م الإمبراطور الروماني (قسطنطين) يعين لجنة تفتيش عن كتب المهرطقين والأناجيل المحرمة لإتلافها.

336م: مقتل (آيوس) أحد آباء الكنيسة المهمين.

391م: مولد (هيبا)، وهو البطل السارد للأحداث.

400م مقتل والد هيبا، وكان وثنيا، ومقتله كان له كبير الأثر في مسار ولده.

402م: التحاقه بالمدرسة الكبيرة في (نجع حمادى)

414م: دخول هيبا الإسكندرية (وهو تاريخ تقريبي وحسب).

417م: خروجه من الإسكندرية(هذا التاريخ مرتبط بالذي قبله وهو غير مؤكد أيضا).

421م: دخوله أورشليم (وهذا تاريخ تقريبي وحسب).

425م: تعرفه على نسطور، وانتقاله إلى دير حلب.

430م: في خريف هذا العام وصلت (مرتا: عشيقته) وخالتها إلى الدير.

431م: السنة التي جرت فيها بقية الأحداث والتي كان أهمها: عزل نسطور وفي 431/09/27م تاريخ بداية التدوين، 431/11/05م تاريخ نهاية التدوين،

إضافة إلى ذلك هناك أحداث أخرى تابعة للسارد المترجم وهي كما يلي:

القرن 5 هـ: (أي في حدود القرن 11 م) راهب عربي يكتشف الرقوق ويعيد دفنها بعد أن يقرأها ويعلق عليها في الحواشي.

1997م: إيجاد الرقوق في الخرائب الأثرية وبداية ترجمتها.

2004م: نهاية الترجمة إلى العربية.

طبعا، هذه التواريخ الأخيرة لا واقع لها إلا أنها تتطابق مع بعض الاكتشافات الأثرية في (حلب) سورية.

يمكن الإشارة أيضا هنا، إلى أن هناك خطأ واضحا في سن هيبا وقت دخوله للإسكندرية أو أنه أخفى سنه الحقيقية عن (أوكتافيا)، وهذا مستبعد لأنه لو كان أخفاه لكان من الممكن أن يظهر لنا سبب تغييره لسنه، فإذا عدنا للرواية فإن عزل نسطور كان سنة 431م، وهيبا ولد عام 391م كما يقول:

" جرى هدم المعبد الكبير في العام الذي ولدت فيه، أعني سنة سبع عشرة ومائة للشهداء الموافقة لسنة إحدى وتسعين وثلاثمائة للميلاد المجيد..."[1]

أي أن عمره أثناء عزل نسطور هو أربعين سنة، وفي حوار مع مرتا لأيام قبل عزل نسطور قال:

" هذا الذي كان قبل عشرين سنة مع أوكتافيا لم يكن حبا، كان خطيّة... ثم إنك اليوم في الأربعين"[2]

ولكن جوابه عن سؤال أوكتافيا يخالف هذا، إذ يقول:

" قل لي يا حبيبي: كم تبلغ من العمر؟.

– ثلاثة وعشرون عاما أو أربعة وعشرون..."[3]

---

1 الرواية، ص 72.

2 مص. ن، ص 394.

3 مص. ن، ص 89.

إن مراجعة مجمل التواريخ في الرواية تكشف أن هذا العمر مبالغ فيه، فهل هنا: خطأ مطبعي؛ أم أنه تزيّد من هيبا في سنه؟

إننا نستبعد أن يكون خطأ مطبعيا، وأن يكون هيبا قد كذب في عمره لمخادعة أوكتافيا أو إيهامها بتقارب السن بينهما أيضا مستبعد، وإلا كان قد كشف لنا أو أشار إلى ذلك في واحدة من اعترافاته الكثيرة، وليس خطأ مطبعيا لأن الفرق الخطي بين العدد عشرين والعدد ثلاثة وعشرين أو أربعة وعشرين فرق بيِّن، لذا فالمرجح انه خطأ الروائي، وهذا يحدث في غفلة منه، خاصة وأن الرواية مملوءة بالمؤشرات الزمنية التي جاء بها لإضفاء الطابع التاريخي على العمل.

وسوف نتطرق الآن إلى مختلف المستويات الزمنية داخل العمل، معتمدين على التفكيك ليسهل علينا التعامل مع الوحدات الزمنية المختلفة. ولكشف البنيات الداخلية والخارجية للزمن انطلاقا من رؤية بنيوية تستدعي معها المنهج السيميائي والمنهج النفسي لسبر أغوار النص انطلاقا من تفاعلات الشخصيات مع الزمن، وبخاصة شخصية السارد التي لعبت الدور البارز في خلخلة خطية الزمن عن طريق التقنيات المختلفة، وخاصة المشهدية والوصف اللذين يتضمنان حواره مع ذاته وابتهالاته وصلواته، وما فيها من استرجاع والذي يمثل المفارقة الأكثر حضورا في هذا المتن.

3. شكل بناء الزمن في رواية عزازيل:

بنيت هذه الرواية على التداخل الزمني، حيث تبدأ فصول الرواية التي تتكون من ثلاثين رقا بمقدمة تخرج في موضوعها عن سياق الأحداث، مما جعلنا نتساءل عن موقعها الزمني داخل الرواية.

حيث تقف هذه المقدمة كعتبة نصية تؤرخ للنص الأصلي، وتضعنا في سياق زمني خارج نصي وخارج الحكاية الإطار، فهي تمثل حكاية الحكاية ومعبَرا لاستجلاء تاريخية مزعومة، ولا يمكن هنا أن نسلم تماما بمقولة موت المؤلف، إلا إذا تماهينا تماما مع النص، واعتبرنا المقدمة جزءا من المتن كله، فكون المترجم سارد عن ساردين، والزمن يفتح على مدة أطول من حياة هيبا وما قبلها من

أحداث الميلاد إلى ما بعد حياته بستة قرون (أي في القرن الخامس الهجري)، عندما أضاف الراهب العربي النسطوري حواشي على المتن الأصلي تتضمن شروحا وتفصيلا لبعض الحوادث التاريخية.

إن مقدمة المترجم تجعل من شكل البناء السردي أكثر تشظيا بحيث يصعب فيه على القارئ متابعة الأحداث وفهمها إلا إذا أعاد القراءة مرات عدة.

والرواية أصلا كتبت بطريقة يتداخل فيها الزمن بشكل ملحوظ، إضافة إلى تعرّضها للإضافة في الهوامش من قبل الراهب العربي، ثم وقعت بين يدي مترجم قد يكون تدخل فيها بشيء من التغيير، وإنْ لم يفعل فإن جمال اللغة الأصل لا يتكرر في اللغة المترجَم لها، وهذا اعترافه في قوله:

" ولست واثقا من أن ترجمتي هذه إلى العربية، قد نجحت في مماثلة لغة النص السرياني بهاء ورونقا..."[1]

والمشكلة تكمن هنا في أنه يمكننا تجاهل دور المترجم، إلا أن دور الراهب العربي لا يمكن تجاهله بحال، لأن عمله قد أثر بشكل مباشر على تلقينا للمتن عن طريق تدخلاته، مما فتح الزمن أكثر فنتجاوز به –على الأقل– إلى حدود القرن الثاني عشر الميلادي، وذلك ما نفهمه من قول المترجم:

" ... الحواشي والتعليقات المكتوبة على أطراف الرقوق باللغة العربية، بقلم نسخي دقيق، في حدود القرن الخامس الهجري تقديرا. كتبها فيما يبدو لي راهب عربي من أتباع كنيسة الرّها التي اتخذت النسطورية مذهبا لها"[2]

---

1 مص. ن، ص 11.

2 الرواية، ص 10.

إن عدم تحديد الفترة الزمنية التي كتبت فيها الحواشي والتعليقات بدقة، عائد إلى رغبة السارد في الإيهام، فتجده يجزم في الأخبار التي لها وجود تاريخي، ويترك مجالا للارتياب في مثل هذه الحالة.

هذا التلاعب، واللاتحديد الزمني يفتح النص على جماليات عديدة، ولعل أهمها هو استثارة ذهن المتلقي لإعادة القراءة من جهة، والبحث التاريخي من جهة ثانية؛ أما إذا كانت القيمة فقط جمالية، فإن من أهدافها هو التخفيف على المتلقي ذلك أن انتهاك القيمة التاريخية فيه راحة للقارئ الذي لا يركز في الأخير إلا على الحادثة كقيمة دون أن يأخذ بعين الاعتبار زمن الحدث الذي تتراجع قيمته أمام القيمة العليا للحدث ذاته، فقوله:

"في حدود القرن الخامس للهجري" تجاوز لقيمة الزمن ذاته واهتمام بقيمة الحدث، فإذا رجعنا إلى بداية المقدمة وتحديدا قوله:

"يضم هذا الكتاب الذي أوصيت أن ينشر بعد وفاتي ترجمة أمينة قدر المستطاع لمجموعة اللفائف (الرقوق) التي اكتشفت قبل عشر سنوات بالخرائب الأثرية... مع أنها كتبت في النصف الأول من القرن الخامس الميلادي، وتحديدا؛ قبل خمس وخمسين وخمسمائة وألف من سنين هذا الزمان"[1]

يترك لنا المترجم عمله لينشر بعد وفاته، وهذا لا نعرف له سببا إلا خوفه على ذاته، وهذا الخوف ذاته نجده عند هيبا صاحب السيرة، وعند الراهب العربي الذي سكت عن الرقوق وأعاد دفنها، وكذلك عند صاحب الرواية الذي حاول من خلال هذه الحيلة السردية التخفي وراء هذه الشخصيات جميعا.

فخوف المترجم يعود إلى تهربه من مسؤولية الكشف عن حقيقة هذا الصراع الذي تتستر عليه الكنيسة عموما، وهو خوف الروائي الذي انسحب بطريقة لا شعورية إلى جميع شخصياته.

---

1 مص. ن، ص 9.

إن التحديد الزمني لتاريخ كتابة الرقوق هو تابع لهدف الإيهام بالواقعية، لذا تتداخل الإشارات الزمانية داخل النص، فمنها إشارات تحديد دقيقة، وإشارات احتمالية، وهي كلها ضمن إطار اللعبة السردية، والملاحظ على هذا النص هو حالة التداخل الزمني الذي يتشظى أحيانا حينما يربط الماضي بماض آخر ومستقبل خارج عن الحكاية الأهم في العمل وهي حكاية هيبا، فنحن أمام التداخل الزمني في تقديم سيرة السارد، وكذا تداخل زمني في تقديم المترجم للعمل، إذ أن هناك رغبة لتأخير نشر العمل واسترجاع تاريخ ظهور الرقوق سنة 1997، وكذا ظهورها في القرن الخامس الهجري، إضافة إلى تحديد زمنها، وبالتالي لا يمكن لنا تجاهل هذا التداخل الزمني الذي يتوزع على أزمنة عديدة ومتباعدة جدا، خاصة وأن المترجم يعود بنا إلى خارج الإطار الزمني الذي حكى عنه السارد، وذلك في قوله:

"يعتقد أنه المرحلة الأخيرة من طريق الحرير الشهير، الذي كان في الأزمنة السحيقة يبدأ من أقاصي آسيا وينتهي منهكا عند ساحل البحر المتوسط"[1]

إن استخدامه لكلمة (الأزمنة السحيقة) يمتد بالزمن بشكل يتجاوز كثيرا مفهوم الزمن فيما حكاه هيبا إلى البعد غير المحدد للزمن فيفتحه على مدة مجهولة تزيد من غرابة المفهوم وانفتاحه فلا تستطيع وصفه إلا بالقدم دون إمكانية تحديد زمن دقيق ولا تقريبي، فيكون الزمن هنا عصيا على التحديد، ولا بأس بالإشارة هنا إلى استخدام العبارة (وينتهي منهكا على ساحل المتوسط) وهي عبارة شعرية تخرج على إطار المألوف في مقدمة مترجم لعمل أدبي، حيث ينتظر منه الدقة والصرامة اللغوية. وهناك أمر آخر يجعل من استبعاد عمل المترجم عن المتن أمرا غير دقيق هو تدخله في المتن عن طريق إعطاء أسماء حديثة للمدن، وهذا قد ناقشناه سابقا، إضافة إلى التدخل في إعطاء الرقوق عناوين خاصة، وقد عبر عن ذلك قائلا:

---

1 مص. ن، ص 9.

" وقد أعطيت للرقوق عناوين من عندي، تسهيلا لقارئ هذه الترجمة الذي ينشر فيها هذا النص النادر لأول مرة..."[1]

إضافة إلى هذا فقد ألحق بالرواية بعض الصور المرتبطة بأحداثها، في ملحق ضم عشر صور مختلفة، فإذا اعتبرنا الصور جزءا من العمل فإن دراستها الزمانية صعبة، فالصورة يتوقف فيها الزمن تماما، ولكن الانتقال من صورة إلى صورة هو تجاوز وانتقال من لحظة إلى أخرى، وربما من حقبة إلى حقبة مغايرة، فهي إذا قفزات بين اللحظات المختلفة التي التقطت فيها الصور، ولأننا لا نعرف تاريخ الصور فإننا نجهل مدى القفزات الزمانية الفاصلة بينها، وهناك معضلة أخرى، وهي مدة تحول المكان من صورته الأولى التي كان عليها زمن هيبا، وصورته الثانية التي تعبر عن بقايا المكان، ثم إن انتقلنا إلى صورة هيباتيا فإن الزمن يظهر بشكل جديد مفارق تماما لأشكال الزمن الأخرى داخل النص، لأن الصورة الخامسة وقد كتب تحتها:

"هيباتيا، العالمة الجميلة القتيلة، (من خيال الرسامين)"[2]

إنها صورة من خارج الزمن الطبيعي لأنها من إنتاج الخيال الذي يتجاوز كل أشكال الزمن، وبالتالي، وبالنظر إلى كل ما تقدم نحن أمام شكل متشظي للزمن يتجاوز بساطة الإدراك لامتزاج عالم الصورة المتخيلة مع الصورة الفوتوغرافية لأثر قديم مع زمن الترجمة الذي استغرق سبعة سنوات تنقسم بين نهاية القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين، مع زمن القرن الخامس للهجري الذي أضيفت فيه التعليقات، مع زمن كتابة النص الأصلي مع الزمن المسترجع بتدخلاته الزمانة واستباقات السارد، كل هذا يتجاوز بأبعاده أبعاد الزمن الطبيعي الذي حدثت فيه الأحداث التاريخية وأحداث خيال السارد.

وبالإضافة إلى هذه العتبة (مقدمة المترجم) نجد حديثا للنبي صلى الله عليه وسلم:

---

1 مص. ن، ص 11.

2 مص. ن، ص 374. (غير مرقمة)

"لكل امرئ شيطانه، حتى أنا، غير أن الله أعانني عليه فأسلم..

(حيث شريف، رواه الإمام البخاري بلفظ قريب)" [1]

فما هو الموقع الزمني لهذا الحديث بالمقارنة مع أحداث المتن؟

نلاحظ بداية، أن الحديث غير موجود في البخاري، وهو موجود في صحيح مسلم بلفظ غير هذا اللفظ، حيث أخبرت عائشة أن الرسول صلى الله عليه وسلم خرج من عندها ليلا. قالت: فغرت عليه فجاء فرأى ما أصنع فقال: مالك؟ يا عائشة أغرت؟. فقلت: ومالي لا يغار مثلي على مثلك؟ فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: أقد جاءك شيطانك؟ قالت يا رسول الله أو معي شيطان؟ قال: نعم. قلت: ومع كلّ إنسان؟ قال: نعم. قلت: ومعك؟ يا رسول الله. قال: "نعم ولكن ربي أعانني عليه حتى أسلم" رواه مسلم 2815/70.[2]

هذا الحديث يتجاوز الزمن، فليس ما يعبر عنه أمرا كان وانتهى، ولا هو ابن لحظة ما بقدر ما هو ملتصق بالوجود الآدمي، إننا نتحدث عن صلاحية هذا الحديث لكل زمان ومكان، وهو متجاوز للمتن الحكائي من حيث هو صورة تعبر عن الصراع الموجود بين هيبا وعزازيل، والروائي يطرحه كعتبة تحمل قيمة دينية لواحد من غرضين: فهو إما يقدمها كحقيقة تعبر عن الصراع داخل المتن الروائي، أو أنه في خضم المساجلات اللاهوتية يحفز القارئ للبحث في الحديث الذي يتنافى مع رؤية خاصة داخل المتن تنفي الوجود الخارجي للشيطان باعتباره صنيعة الإنسان الخائف المتردد، أي أن وجوده مرتبط بالإنسان الذي يوجده، وهذا ما يظهر من خلال الحوار:

" أسكت، وعد أنت من حيث جئت.. أيها الوجود الغامض المخايل.

– أعدني أنت، فأنت الذي أوجدتني.

---

1 مص. ن، ص 7. (غير مرقمة)

2 أبي الحسين مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، ترقيم وترتيب: محمد فؤاد عبد الباقي، دار ابن حزم، ط1، القاهرة، 2010، ص 803.

- أنا لم أوجد أحدا.. أنا الآن أحلم.

- إذن، سوف يطول حلمك يا هيبا!

أنت تناديني باسمي المشهور.. فما اسمك أنت؟

- عزازيل."[1]

فالصراع هنا، هو صراع نفسي، والحوار متخيل، والهدف هو طرح جدل الوجود المنفصل لإبليس، أو جدل الداخل والخارج، فهل هو كائن سابق وخارجي عن الإنسان كما تقول الديانات، أم أنه نتاج الحالة النفسية والشعورية في صراعها الدائم الذي يتجسد عادة في صراع الخير والشر؟

وأيا كان سبب إقحام هذا الحديث، فهو متعال على الزمن، لأنه يفرض وجوده كرؤية منفصلة تمثل قيمة دينية في الشريعة المحمدية.

إن الزمن هنا لا يعرف الحركة بمفهوم يغير الأحداث، ولكن مجرد استحضار هذا الحديث هو الانتقال من عالم إلى آخر، لأن العالم الأول هو عتبة العنوان، وصورة الغلاف التي تمثل ربما صورة العذراء، ومن ورائها طبيعة ساكنة، ومن تحتها صفحة البحر الهادئ الساكن حيث تتخامد حركتا المد والجزر، وتتخامد معها تعبيرات وجهها الهادئة مع تلك الهالة التي تحيط بها، وهي ما يعبر عنه بهالة القدّيسين في أدبيات الفكر المسيحي، ومن ناحية أخرى يظهر خفيا رمز الشيطان أو العين الواحدة، أي أن صورة الغلاف تمثل ثنائية ضدية؛ ففي يمين الصورة وجه العذراء ويمثل جانب الخير، وفي اليسار رمز الشيطان ويمثل جانب الشر، ولكنه إذا ما قورن بوضوح وجه العذراء ونصاعته وإحاطتها بهالة القديسين، وكأنها قرص شمس يشع بالنور مع خفوت رمز الشيطان هنا وهو تعبير عن غلبة الخير واضمحلال جانب الشر، لأن العين تميل إلى الأسفل في اليسار وتكاد تختفي وراء حجب الظلام، وخارج إطار هذه الصورة في الأعلى نجد صورة طيف أو ظلال لشخصين: الأول في الواجهة

---

1 الرواية، ص 345-346.

الرئيسية، والثاني في أعلى الواجهة الطولية الضيقة للرواية يمثلان الجانب التاريخي لأنهما يشبهان رسمات الإنسان القديم عموما.

إن الزمن في الصورة يتخذ أشكالا مختلفة، فالشكل الأول هو الثبات في لحظة واحدة، وهو ما تمثله كل صورة على حدة، ولكن الجمع بين الرموز من حقب مختلفة وما يخلق داخل الصورة تمازجا زمنيا بين لحظات مختلفة تماما، فليس وجود الزمن الثابت إلا فرضية يصنعها الخيال ويصدقها العقل، ولكن تفكيك الصورة وإعادة جمعها وفق منظور تاريخي يظهر لنا المفارقة في الجمع بين رمز تاريخي يتمثل في رمز من رموز الشيطان، وصورة من آلاف الصور المتخيلة للسيدة العذراء، وخلفهما طبيعة يظهر على الأغلب أنها صورة فوتوغرافية، إنه منتج خيالي محض يتجاوز الزمن بحيث يجمع في صورة واحدة المتناقضين، أو هو بناء متشظي لمجموعة من الأزمنة المختلفة، خاصة وأن صورة العذراء لا تعبر عن فترة تاريخية معينة بل هي نتيجة خيال فنان من بين مئات إذ لم نقل آلاف الفنانين الذين رسموها بطرق شتى في عصور مختلفة، وهي عصارة تصور سابق عن جمالها وطهرها وكذا شكلها الخارجي الذي يطبعه استخدام خمار الرأس فليست صورة العذراء لحظة فقط من خيال الفنان بل هي كل هذا الموروث الذي صورها في الأزمنة السابقة.

4. عتبة الإهداء:

بعد وقوفنا على تجليات أشكال الزمن في عتبة الغلاف، نجد عتبة الإهداء، وهي عموما شكل من أشكال التعبير يسعى من خلاله صاحب العمل إلى تحديد هوية من يوجه لهم هذا العمل بشكل مباشر متجاهلا بقية المتلقين، كما قد يتطرق لهم في إهدائه. والإهداء معزول عن الأحداث ولكنه متعلق بالعمل السردي في كليته، إذ يمثل واحدة من عتباته، وإذا نظرنا في الإهداء:

" إهداء خاص جدّا

إلى آية..

تلك يا ابنتي، آيتي، التي لم تجعل للعالمين! "[1]

إن إهداء العمل إلى آية تخصيص يتماهى مع التورية في العبارة الأخيرة التي تجعل العمل قيمة يتفرد بها هو دون غيره من العالمين، فآية ابنته هي آيته، والرواية عمله هو وحده كابنته وحده لم تجعل لغيره فهو وحده أبدعها دون اعتبار لقيمة الزمن، خاصة وأن الفعل الوحيد في الإهداء هو مبني للمجهول، فالماضي المبني للمجهول، هو تصور لشيء انتهى دون اعتبار للفاعل على اعتبار أن القيمة فقط للموضوع أو النتيجة دون اعتبار لمحدثها الحقيقي. وهنا يبدو الزمن غير ذي قيمة حقا.

فهو حين قال: (إلى آية...) فالعمل مهدى لها الآن وفي المستقبل إطلاقا، فهنا قيمة تجمع بين الحاضر والماضي والمستقبل، فقوله: (لم تجعل) يتضمن انفتاحا زمنيا، أي جعلت له وحده ولم تجعل لغيره حاضرا وماضيا وربما مستقبلا.

5. حاضر السرد:

يحدد السارد في الرواية حاضر السرد بأربعين يوما دخلها السارد في خلوة يبدأ معها حاضر تدوينه، وذلك في قوله:

" إذا أتممت ما أبدؤه الليلة، فسوف أضع ما اكتبه في هذا الصندوق مع الأناجيل المحرمة والكتب الممنوعة، وأدفنه تحت البلاطة الرخامية المتخلخلة عند بوابة الدير... قبل رحيلي النهائي بعد انتهاء خلوة الأربعين يوما التي تبدأ بها عزلتي، ويبدأ تدويني"[2]

ويحدد السارد التاريخ بدقة قائلا:

---

1 مص. ن، ص 5. (غير مرقمة)

2 مص. ن، ص 17.

" وأول تدويني هذا، الذي لا أعرف كيف ومتى سيكون منتهاه، هو ليلة السابع والعشرين من شهر توت (أيلول، سبتمبر) سنة 147 للشهداء، الموافقة لسنة 431 لميلاد يسوع المسيح"[1]

فالسارد قد دخل خلوة الأربعين يوما ليدون فيها ما كان من سيرته السابقة لهذه الخلوة، أي أن ما يسرده هو ماض وفقط؛ أما الحاضر فهو هذا الذي أعلن عن بدايته في بدء التدوين ثم أعلن عن ختمه في الأسطر الأخيرة من الرواية في قوله:

" وها هي الأيام الأربعون قد مرت، وتم اليوم تدويني. وما ذكرت فيه إلا ما تذكرت أو رأيت في أعماق ذاتي.. وها هو الرق الأخير، ما يزال معظمه خاليا من الكتابة... ولسوف أدفن

معه خوفي الموروث، وأوهامي القديمة كلها. ثم أرحل مع شروق الشمس حرا.."[2]

هذا إذن زمن السرد، يمتد على مدى أربعين يوما، يسترجع السارد خلالها ما حدث له وما شاهده، وبعض ما عرفه في حياته، لذلك فإن زمن القصة طويل جدا إزاء زمن الخطاب. والآن، يمكن اعتبار القصة الإطار هي من أول يوم بدأ فيه التدوين من جلسته في صومعته الضيقة إذ يقول:

" سأبدأ من الحاضر، من اللحظة الحالية، من جلستي في صومعتي التي لا يزيد طولها ولا عرضها عن مترين"[3]

ويدخل السارد بعدها في وصف الصومعة والدير الذي تقع فيه ليعلن بعدها عن أنه سيروي ما حدث له، وبالتالي سيكون ما يذكره، تقريبا، بعدها محض استرجاع لماض فيه القريب والبعيد.

فحاضر السرد هو هذه المدة التي لم يتحدث عنها السارد إلا في بدايته ونهايته، وكان كلامه عابرا إلا بعض الحوارات مع عزازيل حين كان يحفزه على الكتابة في موضوع أو ترك آخر، وعدا هذا

---

1 مص. ن، ص 14-15.

2 مص. ن، ص 368.

3 مص. ن، ص 16.

فكل ما في الرواية هو استرجاع، ورغم ذلك فإن التداخل الزمني في الرواية كبير، إذ أن داخل هذا الاسترجاع استرجاعات عدة، فتتبدل النقطة الزمنية المركزية، فيصير هناك حاضر آخر مواز يمكن تحديده من وجود هيبا في أورشاليم ولقائه بنسطور إلى غاية نهاية الرواية بعزل نسطور وهجران مرتا، وإعلان قانون الإيمان المعدل، إذ يمكن أيضا اعتبار الأحداث التي حدثت خلال تلك الفترة أيضا إطارا ثانيا يسترجع عليها السارد أحداثا سابقة لها، ورغم ذلك فإن زمن الخطاب يبقى محصورا فعليا بين 431/09/27 م و 431/11/05 م، أما الإطار في المستوى الثاني فيبدأ من دخول هيبا أورشاليم إلى غاية إعلان نهاية التدوين، لأن الإطار العام للقصة والأحداث الكبرى هي ضمن هذه المساحة الزمنية رغم أنها مسترجعة وسابقة لزمن الخطاب. ورغم ذلك فسننطلق من الفرضية الثانية واعتبارها ولو مرجعا زمنيا ثانويا.

6. الاسترجاع:

يعد الاسترجاع أساس هذه الرواية، وهو عموما أساس كل النصوص السردية تقريبا، فهو –كما رأينا– ذاكرة النص، وذلك لما يوفره للنص من مادة حكائية تساهم في بناء النص من جهة تاريخ الشخصيات بالأساس دون إهمال بقية البنى.

وهذه الرواية كما سنرى مبنية على تداخل الاسترجاعات، فالاسترجاع في المستوى الأول يشكل هيكل النص الأساس، وهو حياة هيبا منذ دخوله أورشاليم، ولكي يسرد لنا ما حدث يضطر السارد إلى العودة لما قبل ذلك للإجابة على أسئلة نسطور، وقبل أن يبدأ السارد حكايته كان لا بد أن يمهد بابتهالات ويعلن عن بداية الحكاية صراحة، فيسترجع بشكل سريع قصة الصندوق الذي يريد أن يدفن فيه الرقوق، دون أن يحدد الفترة التي عاد إليها في قوله:

" في زاوية الغرفة الملاصقة للباب صندوق خشبي محلى بنقوش نحاسية، كان قد أهداه لي، مملوءا تمرا، رجل موسر من مدينة صور، عالجته من إسهال مزمن ولم آخذ منه أجرا..."[1]

مدينة صور، هي مدينة لبنانية، وهو لم يذكر لنا أنه زارها، وبالتالي يمكن الذهاب إلى أن الصندوق أهدي له وهو في صومعته شمالي حلب، ومع أنه لا يمكن الجزم بذلك، فقد يكون التقاه في مكان آخر، إلا أن الغالب هو هذا، وليست قصة الصندوق هنا عمدة في الحكي، وإلا لكان السارد قد فصل لنا التفاصيل عنه، ولمّا كان الأمر على هذا النحو، فقد جاءت القصة في استرجاع سريع لم يتجاوز ثلاثة أسطر. وبعد الابتهالات، ووصف الصومعة والدير، يدخل السارد في استرجاع القصة الإطار، والتي تبدأ من قوله:

" جئت إلى الدير من القدس... أقمت فيها بضع سنين، قبل المجيء إلى هنا، تنفيذا لمشيئة الربّ، وتلبية لإشارة نسطور..."[2]

وهذه العبارة تمهيدية فقط، إذ أن الحكاية تبدأ فعلا في بداية الرق الثاني أو ما أسماه "بدء التكوين"، حيث يقول:

"أتذكر جيدا، ظاهرة اليوم الذي دخلت فيه أورشليم عبر الجزء المنهار من أسوارها العالية... دخلت أورشليم في حدود الثلاثين من عمري الذي كان قد أنهكه سفر الجسم والروح..."[3]

قدم السارد الاسترجاع بشكل صريح مستخدما لفظة (أتذكر)، ثم يحدد التاريخ بالتقريب مستخدما سنه كمرجع تاريخي يحدد به الفترة التي عاد إليها، ولما كنا نعرف تاريخ ميلاده الذي ذكره في موضع آخر وهو 391 للميلاد، فإنه يكون عاد بنا إلى حوالي سنة 421 ميلادي، وبالتالي فإن السارد يسترجع حكاية عمرها عشر سنوات تقريبا، ويتقدم بالحكي شيئا فشيئا حتى ينتهي سرده لهذه

---

1 مص. ن، ص 16.

2 مص. ن، ص 18.

3 مص. ن، ص 20.

السنوات العشر وكأنه يجعل من التطور الزمني خطيا لولا أنه يسترجع بين الحين والآخر شيئا من زمن الطفولة، أو من تاريخ الكنيسة السابق لمولده، فتتداخل الاسترجاعات، لذلك سنسمي كل استرجاع يخرج عن فترة العشر سنوات استرجاعا خارجيا، وكل استرجاع ضمن هذا الإطار هو استرجاع داخلي لأنه ضمن إطار الاسترجاع الأول للقصة، وتعتمد هذه الرواية على كل من الاسترجاع الداخلي والخارجي وفيما يلي تفصيل لذلك.

1.6. الاسترجاع الداخلي:

اعتبرنا الاسترجاع الداخلي كل استرجاع ينتمي إلى الزمن الذي تحصره القصة الإطار والتي تمتد على مدى عشر سنوات من حياة السارد ضاربين صفحا عن الأحداث التي التزمت بالخطية الزمنية ضمن هذا الإطار، ونسمي فقط الاسترجاع الداخلي الأحداث التي تكسر خطية الزمن الذي حددناه ونحاول في هذا المقام التطرق إلى بعض الاسترجاعات الداخلية، ومن الأمثلة على ذلك قوله:

"العام الماضي تحدثت مع رئيس الدير في أمر المبنى الغامض، مرتين. في المرة الأولى لاذ بالصمت ولم يجاوبني، وفي المرة الأخرى كنا جالسين صباحا، والشمس تكاد تطلع علينا من خلف المبنى، قلت له ما معناه إنني لن أسأله في ذلك ثانية، ما دام لا يريد أن يخبرني. كان الصباح رائقا، والأوان صيفا. أطرق رئيس الدير لحظة، ثم حكى لي ما فحواه..."[1]

ترجع قيمة هذا الاسترجاع الداخلي لمحاولة السارد كشف أمر غامض وهو سر ذلك الحصن الذي تحفه الأسرار، وقد حدد السارد بدقة زمن الحدث، أي في صيف العام الماضي، أي صيف سنة 430 ميلادي، ولا يهم التاريخ على سبيل التحديد بقدر ما تهم قيمة الحدث، لأن تاريخ المكان يعود

---

1 مص. ن، ص 214.

إلى ما قبل الملك سليمان، ولكن السارد ركز على الزمن حتى أنه تطرق إلى وصف جمال الصباح لإعطاء الاسترجاع بعدا شعريا من خلال تصوير ذلك الصباح الصيفي.

تمضي الأحداث والصفحات (حوالي 30 صفحة) ونجد من جديد السارد يريد أن يسأل نسطور عن أحداث العام الماضي في قوله:

"أردت أن أسأله عن صحة الأخبار التي وردت إلينا طيلة العام الماضي، عن بطشه بالمعارضين له وهدمه لكنائس الآريوسيين، وطردهم من القسطنطينية، وغير ذلك.. غير أنني شعرت بأن الأوان لم يحن لذلك بعد، فصبرت"[1]

يعود من جديد لاسترجاع أحداث العام الماضي، وهذا لغاية الكشف عن جوانب من شخصية نسطور، وقد استخدم أيضا عبارة (العام الماضي)، وليس العام ذاته الذي تحدثنا عنه قبل قليل؛ بل هو هنا يسترجع حوارا مع صديقه نسطور حيث التقاه سنة 430 ميلادي وسأله عن أحداث السنة السابقة أي سنة 429 ميلادي، ولا شك أن تحديد السنوات بدقة داخل المتن أمر عصي لتداخل الأحداث نتيجة كثرة الاسترجاعات وتشابه المؤشرات الزمنية.

يظهر أيضا نمط استرجاعي آخر يحدد فيه السارد الفترة بذكر الفصل والسنة، ولكن يحدد أيضا إلى جانب ذلك بشيء من الدقة أي وقت من النهار حدث ذلك، وسنكتشف أن حميمية الموقف وما ترك ذلك اليوم من آثار على نفسية السارد هو سبب تعامله مع الزمن بهذه الطريقة، كما في قوله:

---

1 مص. ن، ص 247.

"في يوم حار من شهور خريف العام الثلاثين بعد الأربعمائة للميلاد، كنت أنظر كعادتي للسحاب محاولا فك رموزه، أو استجلاء المعاني الكامنة بباطني بحسب ما أراه من هيئته، كان الأوان عصرا، حين سمعت أصواتا آتية من جهة بوابة الدير..."[1]

إنه في هذه الحالة يسترجع زمن قدوم محبوبته (مرتا) لأول مرة، فهو وإن نسي أي شهر من شهور الخريف إلا أنه لم ينس أن الأوان كان عصرا، وهو زمن يحمل الكثير من الرومانسية مما يجعل الموقف أكثر تأثيرا في المتلقي، فاللحظة في ذاتها تحمل قيمة نفسية جوهرية بشكل عام، فما بالك إذا ارتبطت بحادثة هامة تمثل لحظة قدوم الحبيبة، لأن المساء عموما يحمل شحنات عاطفية إضافة إلى فصل الخريف بحميميته وبرودة مسائه، الذي يأتي بهواء ينعش النفس ويضعها في جو من الإحساس بالحنين والدفء، وفي هذه اللحظة بالذات يأتي مع العصر أمل جديد.

يحمل أيضا الخريف رمزية انتهاء مرحلة وبداية مرحلة جديدة، لأنه يعري الطبيعة ليفتح مجالا للربيع الذي يكسوها من جديد، والمساء ينزع من اليوم نوره لترك المجال لنهار جديد مبدؤه في هذا الموقف هو قدوم مرتا التي سيتيَّم بها السارد لاحقا، وهي التي ستكشف كثيرا من الجوانب النفسية والشعورية للسارد وإن بطريقة غير مباشرة.

يسترجع أيضا السارد محددا المدى الزمني جانبا من حياته السابقة فيقول:

"وهذا الذي كان قبل عشرين سنة مع أوكتافيا لم يكن حبا، كان خطية.. لا، كان حبا خالصا من جهتها هي، وخطية مني، كانت أيامي المعدودة معها بديعة، لكنني لم أعرف قيمتها وقتها، فانتهى الأمر بأن فقدتها، وفقدت نفسي..."[2]

---

1 مص. ن، ص 266.

2 مص. ن، ص 294.

هكذا، وفي عجالة يرجع السارد عشرين سنة إلى الوراء مستذكرا تلك الأيام القلائل التي عاشها قرب أوكتافيا والغاية من هذا هو البحث في فهم النفس ومشكلاتها ومقارنة وضعه الحالي مع مرتا بوضعه الماضي مع أوكتافيا التي كانت تمثل أول امرأة في حياته، ويحمل هذا الاسترجاع أيضا قيمة سردية تكمن في مساهمته في كشف الجوانب الشخصية لحياة السارد إضافة إلى كسره لرتابة الأحداث.

إضافة إلى الاسترجاع الذي يحدد فيه السارد الزمن بدقة نجده يسترجع مستخدما مؤشرات تقريبية، ولكن، وكما في الإحالة قبل السابقة يتذكر جيدا أن الأوان كان عصرا، وكأن كل ما حدث مع مرتا كان في ذلك الأوان، إذ يقول:

"مضى الآن قرابة شهرين على جلستي الأخيرة مع مرتا، عند طرف الأرض المغروسة بالبذور، كان الأوان عصرا"[1]

وهذا اللقاء هو آخر لقاء بينهما، وتكمن قيمته في كونه يكشف الجانب المتناقض من شخصية هيبا، والتي لا تحمل شيئا ثابتا، فالثابت الوحيد هو أوان العصر، فقد رآه أول مرة وقت العصر، وكذلك افترقا في ذلك الأوان، ولو لم يسترجع السارد هذا الحدث لبقيت نفسيته غامضة، إلا أن الحوار الذي دار بينهما قد كشف جانبا هاما ومظلما من شخصيته المترددة، حتى أنه يصرح قائلا:

"حتى أنني ما عدت أعرف لي وصفا محددا: هل أنا طبيب، أم راهب، أم مكرّس، أم ضائع، أم مسيحي، أو وثني..."[2]

وهذه الجملة تحمل في طياتها خلاصة هذه الشخصية بجميع تناقضاتها.

وهناك استرجاع داخلي لا يستخدم فيه قرينة زمنية مباشرة كما في قوله:

---

1 مص. ن، ص 234.

2 مص. ن، ص 335.

"جلسنا في ظلام ما قبل الشروق، على الحجر الذي كنت جالسا عليه يوم جاءتني خالة مرتا فجرا لتخبرني بأمر ذهابهما إلى حلب. الحجر الذي جلس عليه بعدي الحارس الروماني الذي طلبها للزواج !"[1]

سنختتم الحديث عن الاسترجاع الداخلي لكفاية هذه الأمثلة للإجابة عن قيمة الاسترجاع الداخلي منطلقين من الملاحظة الأخير والمتعلقة بإهمال التحديد الزمني الدقيق لصالح التعميم والإجمال عموما، إلا أن التركيز على أوان الحدث كان ملحوظا بكثرة، (فقد جلس قبل طلوع الشمس، واستذكر حدثا سابقا حدث في نفس المكان ونفس الأوان تماما)، فكون الحدث في المساء أو الصباح أو بعد شروق الشمس أو بعد غروبها أهم من تاريخ حدوثه، لأن الوقت له تأثير في الحالة النفسية.

إضافة إلى الاسترجاع الداخلي يمكن الحديث عن نمط آخر متعلق بأحداث سابقة عن المدة التي تتضمن الحدث الأساسي الذي من أجله كان السرد، وهو ما يسمى بالاسترجاع الخارجي، والذي سنتطرق له فيما يلي.

2.6. الاسترجاع الخارجي:

كما أسلفنا، فإن الاسترجاع الخارجي متعلق أساسا بأحداث خارجة عن المدة الرئيسية، وهو قليل نادر إذا ما قورن بسابقه، ورغم ذلك فلابد للسارد من الخروج عن هذه المدة لأسباب عدة من أهمها:

- استرجاع أحداث مساعدة على فهم حاضر السرد.
- استرجاع ذكريات على سبيل التنويع في الأحداث لكسر الخطية وتفادي الملل.
- التمهيد لبعض الأحداث التالية التي ترتبط مع أحداث لاحقة.

---

1 مص. ن، ص 360.

- سبب آخر يتعلق باستعراض السارد سعة ثقافته واطلاعه على التاريخ.

والحقيقة أنه لولا الاسترجاعات لخفي علينا الكثير من جوانب الشخصيات خاصة شخصية السارد وما يتعلق بطفولته وأهم الأحداث التي وقعت له والتي تقع زمنيا خارج إطار القص الأساسي.

فمن بين الاسترجاعات نجده يعود إلى زمن طفولة المسيح في قوله:

"في حضن الجبل المسمى فسقام؛ حيث أقامت السيدة العذراء بطفلها يسوع المسيح، أيام جاءت به إلى مصر هاربة من بطش الرومان"[1]

وهذا استرجاع يوضح فيه السارد سبب تواجده بذلك المكان، فهو يعطينا صورة سريعة عن القيمة الدينية والتاريخية للمكان، وقبل هذا عاد السارد إلى زمن ولادته دون أن يهتم كثيرا بالتفاصيل، إنما هو فقط رجوع اقتضته الحاجة حيث لخص صورة عامة عما حكاه لنسطور من حياته الماضية، فقد كان استرجاعا داخل استرجاع، فيمثل الاسترجاع الثانوي خلاصة ما تضمنه الحديث في الحكاية المسترجعة إذ يقول:

"أكلت معهما على استحياء... قال لي القس نسطور ممازحا: هو طعام مبارك، مطهو بالمزامير... كنت قد أخبرته بمولدي في القرية التي بجنوب أصوان، وبدراستي في نجع حمادى، وأخميم، وبالطبع لم أقص عليه ما وقع معي من فواجع عند طرف جزيرة إلفنتين، وما جرى أمامي من أهوال في الإسكندرية، ثم هجاجي منها يوم الفزع العظيم..."[2]

ويستمر الحديث في شكل حوار يسترجع فيه السارد جانبا من ماضيه مستجيبا لتساؤلات القس نسطور، ولا تمثل هذه الخلاصة فقط جانب الاسترجاع، بل يمكن عدها أيضا شبه استشراف، وخلاصة لما سوف يحكيه في باقي الرواية.

---

1 مص. ن، ص60.

2 مص. ن، ص 33.

لقد طبع الرواية جانب من الاسترجاع الخارجي، والذي يتمثل في استرجاع أحداث تاريخية بالأساس، وهو ما يعطيها طابعا تاريخيا في كثير من جوانبها، ذلك أنها تنتمي إلى نوع من الروايات التي تستلهم التاريخ وتبني عليه هيكلها العام.

إن محاولة هذه الرواية استنطاق التاريخ تعبر عن رغبة في مراجعة تاريخ الكنيسة وإعادة قراءته في ضوء معطيات قديمة ظلت الكنيسة لقرون من الزمان تضرب عنها صفحا. ومن أجل الحفر عميقا في جذور المسيحية عاد السارد إلى السنوات الأولى من ميلاد المسيح حين وصف مروره بالبقاع المقدسة التي مر منها يسوع وتلامذته، والغريب أن السارد ينكر بطريقة غير مباشرة أن تكون تلك البقاع مقدسة فعلا، فهو يزرع الشك في القلوب لتسعى إلى البحث ومراجعة التاريخ فانظر إليه معبرا عن شكه قائلا:

"...حيث أقامت السيدة العذراء بطفلها يسوع المسيح، أيام جاءت به إلى مصر هاربة من بطش الرومان... من أسيوط اتجهت غربا، إلى حيث الجبل الموحش الذي احتضن يوما ما العائلة المقدسة. لم أجد هناك الكثير، لكن لم أندم على زيارة المكان.

ارتقيت إلى حضن الجبل، فوجدت كنيسة فقيرة، حولها بعض المباني المتهالكة، التي شككت في أنها تعود لزمن السيدة العذراء... ذلك الموضع القفر الذي لم أشعر فيه بروحانية"[1]

إن المشكلة هنا تكمن أساسا في إيحاءات السارد الخفية التي تحاول تجريد المكان شيئا فشيئا من قدسيته، فهو يشك أن المباني تعود لزمن السيدة العذراء، وهو لم يشعر بروحانية المكان وهو الراهب المسيحي، غير أننا نجده يشك بصراحة قبل هذا الموضع وقد تحدثنا عن شكه قبل هذا بشيء من التفصيل ولا بأس بالإشارة هنا إلى سؤاله:

---

1 مص. ن، ص 60.

"هل قام يسوع حقا من بين الأموات ! وكيف له وهو الإله، أن يموت بأيدي البشر. هل الإنسان قادر على قتل الإله وتعذيبه..."[1]

المهم أن رجوع السارد إلى مشكلات الكنيسة واسترجاع الأحداث الخارجية كان بهدف مناقشة مشكلات وجودية لها علاقة وطيدة بنشأة المسيحية وتطورها، إن الرواية وهي تسترجع هذه الأحداث هدفها هو مناقشة جانب هام من مشكلات اللاهوت المسيحي، وليس هذا فحسب بل نجد السارد في أكثر من موضع يسترجع قصة مجمع نيقية، وسيطرة الإمبراطور الروماني قسطنطين على الوضع السياسي والديني وهذا لفتح باب المقارنة بين حدث كان قبل مائة عام أو يزيد مع صراع نسطور وكيرلّس، ولا يمكن فهم هذا الأخير بمعزل عن فهم الأصل الذي كان قبل مائة عام، إذ يقول عنه السارد.

"لم يكن مجمع نيقية قبل مائة عام، وإنما كان قبل مائة وست من السنين ! الذي كان قبل مائة عام بالضبط، هو اللجنة الرهيبة التي شكلها الإمبراطور قسطنطين، من القسوس المتشددين سعيا منه لإرضاء الأساقفة. كان ذلك سنة إحدى وثلاثين وثلاثمائة للميلاد..."[2]

ثم يسرد ما كانت تقوم به هذه اللجنة من تضييق على الحريات، ثم ما حصل لنسطور وإقرار قانون الإيمان الجديد.

إن قيمة الاسترجاع هنا تكمن فيما يمكن أن يقدمه للقارئ من خلال مقارنة الحاضر بالماضي، ذلك وكأن التاريخ يعيد صياغة نفسه بطريقة مطابقة للماضي، فالهزائم تكرر نفسها في كل العصور، لأن هناك دائما حق في مواجهة الباطل فيضيع الحق لأن إمبراطور روما، وحفاظا على استقرار دولته ومنصبه، مال لصالح أسقف الإسكندرية ليضمن –كما تقول الرواية– قمح مصر، كما

---

1 مص. ن، ص 23.

2 مص. ن، ص 358.

مال اليوم الإمبراطور مع كيرلس ليضمن ولاء الإسكندرانيين من جديد، فعزل في الأولى آريوس وفي الثانية نسطوريوس الذي يعبر عما جرى قبل مائة عام قائلا:

"... ما جرى يا هيبا في نيقية باطل من تحته باطل، ومن فوقه باطل. فالإمبراطور قسطنطين كان متعجلا بإعلان ولايته على أهل الصليب حتى أنه لم يصر على دعوتة المسكونية للمجمع إلى حين اكتمال مدينته الجديدة القسطنطينية فعقد المجمع في القرية المجاورة نيقية التي كانت لسوء اختيار موضعها تسمى أيامها: مدينة العميان !"[1]

ثم يستمر نسطور في سره إلى قوله:

"... ثم انتصر الإمبراطور للأسقف إسكندر ليضمن قمح مصر، ومحصول العنب السنوي، وحرم الراهب آريوس، وحرّم تعاليمه... لقد ضيع الإمبراطور قسطنطين قديما حكمة آريوس.. مثلما تضيع اليوم على يد الجهلة الذين يزعمون أنهم أتباعه..."[2]

هكذا يوازي نسطور بين حدث الأمس وحدث اليوم؛ ليتسنى للقارئ فهم السياقات التي حفت تلك الأحداث الدينية والسياسية والتي تحيط بحياة السارد ولولا أن هناك علاقة وطيدة لكان الاسترجاع عبثا لا طائل من ورائه، فكل جزئية في الرواية هي حدث مهم يتمم بقية البناء، ولو كان دوره ثانويا.

إن الاسترجاع الخارجي يحمل قيمة سردية تتمثل في دعم فهم الأحداث الآلية، بناء على ما سبقها من أحداث تعد بالضرورة استمرارا طبيعيا لها.

وقد يكون الاسترجاع لقصد حكاية تاريخ مكان أو معلم تاريخي هام، ونجد هذا في حديث رئيس دير حلب الذي يسكنه السارد عن مبنى غامض أو الحصن الذي بقرب الدير، فيعود به الحديث إلى زمن وصفه بالسحيق حين كان المعبد لإله الخصب والمراعي، قائلا:

---

1 مص. ن، ص 52.

2 مص. ن، ص ن.

"هذا الدير كان في الزمن السحيق، معبدا لإله الخصب والمراعي، ولربة الحقول. اعتقد الناس قديما أنهما التقيا فوق هذه التلة. وتحابا ! لمئات السنين كان المتعبدون يأتون إلى هنا من كل فج عميق فيعمرون المعبد، ويرفعون مع الزمان أعمدته حتى صار واحدا من أكبر المعابد في الزمن القديم. وفي زمان الملك سليمان بن داود النبي، أراد اليهود أن يجعلوا من المعبد بيتا للرب..."[1]

وهكذا يستمر في حكاية الحصن، وهي مرتبطة بأسطورة الحياة والتجدد أو دورة الفصول والتي تصور على أن ربة الخصب تعود من العالم السفلي لتلتقي بإله المراعي فتخضر الطبيعة بعد موتها.

إن هذا الاسترجاع يحمل في طياته جملة من القيم، وهي تلك المتعلقة بالاسترجاع كفعل سردي، إضافة إلى إثراء النص باستحضار البعد الأسطوري، وما كان يعتقده الناس في الآلهة وتجدد الحياة. وتفكيك الرواية يعطينا عددا كبيرا من الاسترجاعات المركبة التي تعطينا في الحقيقة صورة عامة عن جانب هام من حياة البشر الدينية والأسطورية، فليست هذه الأسطورة سوى تعبير عن دورة الحياة الطبيعية، وكيف ينتقل المكان من وضع إلى وضع، وكيف يتحرك الإنسان بفكره في هذا المكان، فالنص يعتبر أسطورة أنتجها الكاتب، وهو يستند في إنجازها إلى جملة من الرؤى التي تصنع رؤية كلية للدين والوجود بصفة عامة، ولما كان الاسترجاع عمدة في النصوص السردية بوجه عام فقد كان ذا أهمية كبير بالنسبة لدارسي السرد، وما نصل إليه من خلال قراءتنا لهذا النص هو أن الاسترجاع ضرورة وقيمة سردية لا مناص منها، ولكن القيمة تختلف من موقف لآخر ومن نص إلى نص آخر، لذلك كان الاسترجاع بنوعيه الداخلي والخارجي يهدف إلى إثراء النص ليسهل على المتلقي فهم الغايات التي يحددها، وأيّا كانت طبيعة هذا الإثراء، فإننا في النهاية لا نستطيع أن نغفل أية جزئية من النص، وإلا أثر ذلك على فهمنا له.

---

1 مص. ن، ص 214.

وفي مقابل الاسترجاع نجد تقنية معاكسة تتجه بالسرد إلى المستقبل، وهي تقنية الاستباق، وهي وإن كانت أقل حضورا إلا أنها تتمتع بقيمة خاصة في الرواية، إذ لا يمكن غيابه غيابا تاما لأن السارد قد يحتاج على الأقل في مرة أو مرتين إلى الإشارة لحدث لاحق يأتي تفصيله في حينه، فما هي قيمة الاستباقات في هذه الرواية؟

7. الاستباق الداخلي والخارجي في رواية عزازيل:

قليلة الاستباقات في هذه الرواية بالمقارنة مع الاسترجاعات، ولكنها وعلى قلتها لا يمكن إغفالها من الدراسة لما لها من قيمة أسلوبية وجمالية، إذ يوجد على الأقل إثنا عشر استباقا ابتداء بما ورد في الصفحة 15، حيث يقول:

"وقد أحكي ما جرى بيني وبين مرتا الجميلة من غوايات وعذابات، وما كان من أمر عزازيل المراوغ اللعين، وأقص بعضا مما وقع مع رئيس هذا الدير الذي أسكن فيه ولا أجد السكينة. ولسوف أوري بين الثنايا حكايا عايشتها منذ خروجي من بلادي الأولى..."[1]

والحقيقة أن السارد وصف لنا في هذا المقطع ما سيسرده لاحقا، وهو كله ماض بالنسبة للحظة القص في الواقع، ولكنه بالمقارنة مع خطية السرد سيأتي لاحقا مفصلا، فهو استشراف لما سيكون في الصفحات التالية من الرواية وليس لما سيحدث من أحداث بعد تلك اللحظة، لأن كل ما تضمنه الرواية في الحقيقة هو ماض.

والملاحظ حقيقة، أن هذا الاستشراف لم يأتي بطريقة مباشرة واضحة بل يمكن استنباطه فقط من خلال اختلافه عن طبيعة السرد التسجيلي أو الاستذكاري، إذ نجد مثلا جملة من الأسئلة عن مقتبل أيام نسطور في قول السارد:

---

1 مص. ن، ص 15.

"كيف سينتهي الحال بنسطور بعد كل ما جرى معه؟ وإلى أين تراني سأذهب، بعد انتهاء هذا التدوين؟ وهل سأرى ثانية مرتا التي راحت، فظننتها أراحت، ثم عرفت بعد رحيلها لوعة القلق وعصف الاشتياق؟"[1]

وهذا ليس استشرافا عاديا بل هي أسئلة النفس وقلقها تجاه المستقبل، وهو يفتح الباب أمام القارئ ينتج تصورا خاصا به عما يمكن أن تؤول إليه الأحداث، فهو تحفيز للقارئ وتشويق له ليتشوف بقلبه إلى باقي أحداث الرواية، وينتظر نهاية فصولها، وليس إخبارا بما حدث بعينه، وهذا هو الغالب على الاستباقات في هذه الرواية، إذ أن السارد غير مهتم بإعطاء التفاصيل عما سيأتي لاحقا، إلا أنه قد يسوق كلاما يوحي بما هو مقبل عليه كما في قول صاحب المركب الذي نقله عبر النيل إلى الإسكندرية:

"لم يبق على وصولنا للإسكندرية إلا مسيرة ساعتين... إذا بلغنا الأبواب عند الغروب فلا تلوموا إلا أنفسكم !"[2]

فهذه الصيغة الاستباقية هي لغاية شد انتباه المتلقي من خلال تساؤله عن المخاطر التي قد تلحق القافلة إذا وصلت بعد الغروب.

هناك نمط آخر من الاستشراف، وهو في الحقيقة ليس استشرافا حقيقية بقدر ما هو أمنية أحد الكهان بالإسكندرية في زوال الوثنية واليهود في قوله:

"سيأتي اليوم الذي لن نسمح فيه للوثنيين، ولا لليهود بالمبيت. لا في الإسكندرية ولا في المدن الكبيرة كلها.. غدا سوف يسكنون جميعا خارج كل الأسوار، وتكون المدن كلها لشعب الرب !"[3]

---

1 مص. ن، ص 50-51.

2 مص. ن، ص 63.

3 مص. ن، ص 64.

وهذا نمط لا يفيد سير الأحداث في شيء بل هو فقط تعبير عن رغبة واحد من شخصيات الرواية، بأن يصير المستقبل على شاكلة يراها أنسب، ويظهر أيضا مثل هذا النمط من خلال طرح السارد لرغبة خاصة به، ولكنها لن تتحقق لأسباب فصلناها في الفصل الثاني والثالث خاصة، وهي عبارة عن حالة من التوهم أو قل رغبة في نفس السارد في لحظة من اللحظات التي تتضارب فيها الأفكار في رأسه فيقول:

"... ثم أرجع يوما إلى قريتنا فأفتح بيت أبي المغلق منذ سنين، وأعيش هناك حياة الرهبنة ومداواة الناس، ستجري على يدي المعجزات المؤكدة وجود الرب، وسينسى الناس هناك ما جرى مع أبي وما جرى مع أمي، وسأختار لنفسي الاسم الكنسي الذي يعجبني وأرتاح إليه.. وسوف..."[1]

وفجأة تقطع أوكتافيا شرود السارد فلا يُتم لنا ما كان يفكر فيه في تلك اللحظة، وما ينوي أن يقوم به مستقبلا بينه وبين نفسه، ولكن نعلم حقيقة العوالق النفسية التي كانت تقف حاجزا وحجر عثرة أمام هذه الرغبة التي لا تظهر إلا في لا شعور السارد، لأنه وسرعان ما يفيق على واقع مغاير، ومخاوف كامنة فيعرض عن هذا الحلم، ولا يعدو الموقف في النهاية كونه حالة من حالات شرود السارد، ونجد مثل هذا في موقف لاحق في مونولوج داخلي تظهر فيه بعض الرغبات:

"... ولكني أتحرق شوقا لرؤية هيباتيا غدا، ولسوف أناقشها في المسائل الفلسفية، فيزداد تقديرها لي... فلتتخذني ابنا لها أو أخا أصغر أو يأتي يوم فتحبني، ويكون الحال بيننا مثلما ذكرت أوكتافيا من أن النساء اللواتي أحببن رجالا أصغر منهن سنا جعلن منهم أسعد السعداء"[2]

وطبعا، وكما أسلفنا، فإن شيئا من هذا لا يتحقق، وسيرى في الغد التنكيل بهيباتيا ولن يحرك ساكنا، بل يتركها هي وأوكتافيا لمواجهة مصير أسود، وهو القتل والتنكيل على يد عامة المسيحيين

---

1 مص. ن، ص 97.

2 مص. ن، ص 145.

أتباع كيرلس، فهذا التعبير في صيغة استشرافية، ولكنه لا يمثل ما سيحدث لاحقا بل سيتفاجأ القارئ بأحداث مغايرة تماما له، وبالتالي فآمال النفس تتصادم مع ظروف وحيثيات الواقع، فلا يتحقق منها شيئا. وليس الاستباق هنا إخبار بما سيحدث بالضرورة ولكنه تحفيز لخيال المتلقي ليرسم صورة خاصة لما سيحدث مخالفة لما هو حادث فعلا وذلك لخلق هامش لمشاركة القارئ بتصوراته، ثم تكسر الأحداث التالية أفق توقعه فتجعل تفاعله مع الأحداث أقوى.

إضافة إلى ذلك، هناك نوع من الاستباق مغاير تماما للمعهود، وهو يمثل التنبؤ بالخراب الآتي، ويخرج هذا الاستباق عن التحديد الزمني للنص والأحداث، فيصبح زمنه مفتوحا على ما لا نهاية من التوقعات، فقد يحدث بعد مائة عام أو ألف، المهم أنه سيأتي زمان يصير فيه الأمر إلى حال الخراب كما في قوله:

"...البحر الذي اعتقدت يوما أن الحياة ابتدأت منه، ثم عرفت أنه منتهى الأشياء كلها.. وسوف يأتي زمان، يغطي فيه البحر الملحي العالم كله، فيموت اللون الأخضر وتختفي الحياة"[1]

وعلى رغم كون هذه النبوءة محض تخييل لا أساس له، إلا أن نفسية متقلبة ومشغولة بهموم تتجاوز قدرات احتمالها يمكن لها أن تلم بما هو مستحيل الحدوث. فتسعى إلى تجسيد نمط خاص من الاستشراف وليس استباقا لما هو ممكن الحدوث، لأن مصطلح الاستشراف عندنا أكثر انفتاحا، والاستباق يدل أكثر على ما سيحدث حقيقة أو على الأقل ما هو ممكن الحدوث فعلا، إذ لا بأس – كما رأينا– أن يخبر السارد بأشياء مستقبلية ممكنة الوقوع مع علمه أن ضدها هو ما سيحدث، فمن الاستباقات التي ستقع فعلا ما ورد في قوله:

"... بناء قديم مستطيل... هو المبنى الذي سأصيّره بعد استقراري هنا مكتبة"[2]

---

1 مص. ن، ص 161.

2 مص. ن، ص 196.

وهذا ما سيحدث فعلا في مستقبل أيام السارد، فقد جعل من هذا المكان مكتبة خاصة به بعد استقراره في دير حلب، والتالي يشكل إخبارا صريحا عن حدث يتحقق فعلا في مقتبل الأيام، يمكن أيضا أن نظيف مثالا آخرا عن الاستباق الذي يحدث حقا، قول السارد:

"سوف تنهال المرزبة السكندرية على رأس نسطور لا محالة، وستهتز جدران هذا الدير، وكل الأديرة والكنائس التابعة لأسقفية أنطاكية. سيكون المجد من نصيب الإسكندرية

وحدها. حتى روما العريقة ستتزوي وتموت مثل كل المدن القديمة"[1]

هذا كلام عام طبعا، ولكن –على الأقل– جانبا منه سيحصل فعلا وهو انهزام نسطور أمام قس الإسكندرية، وستفرض الكنيسة الإسكندرية عقيدتها على باقي الكنائس، وهذا الكلام صحيح نسبيا فيه الكثير من الغلو والتعظيم لمكانتها، ذلك أن السارد المصري وإن بطريقة غير مباشرة يحاول إثبات القوة للمصريين عموما، حتى أنه يرى مكانة روما وهي عاصمة الإمبراطورية سوف تغدو كلا شيء أمام الإسكندرية.

والحقيقة أن الاستشراف الذي لا يحدث ليس أقل قيمة من الاستباق الذي يخبرنا بما سيحدث فعلا، ذلك أنه يخبرنا فقط بتصورات خيالية للسارد نابعة عادة من همومه ورغبته في الانعتاق والتحول من حال لأخرى، ونختم موضوع الاستباق بقول أحد الشخصيات وهو فريسي الأقنوم:

"... ولسوف نحارب بعضنا دوما من أجله. وقد يأتي يوم، يكون فيه لكل إنسان اعتقاده الخاص المختلف عن اعتقاد غيره، فتتمحي الديانة من أساسها وتزول الشريعة"[2]

---

1 مص. ن، ص 345.

2 مص. ن، ص 330.

وقول السارد في موضع آخر:

"... وبعد عشر سنوات أصير هرما في الخمسين من العمر، وتصير هي امرأة جميلة في سن الثلاثين، تصبو إلى الرجال، وترنوا إليها العيون الطامعة، وقد تمتد نحوها الأيدي. هل سأقضي معها السنوات الأخيرة من عمري حارسا لها منها؟..."[1]

إن الأمر الملفت في هذين الاستشرافين هو أنه لا شيء مما يخبران به يمكن أن يحدث بالضرورة، ذلك أن السارد أيضا غير متيقن مما يمكن أن يحدث فعلا، وقد استخدم (قد) في موضع يفيد الشك دون أن يرجح الأمر إلى أحد طرفي المشكوك فيه، وهذا ليس لغاية الإخبار بما سيحدث بل لغاية استفزاز ذهن القارئ ليحفزه على المشاركة التفاعلية مع النص.

بل إن قول فريسي الأقنوم يمهد له السارد ويعرفه على أساس كونه نبوءة كنبوءة عراف مجوسي بقوله:

"حدق الفريسي في النار التي تأجج لهيبها، وبدا كعراف مجوسي يستطلع الغيب من هيئة اللهب..."[2]

إن هذا الكلام بالأساس مغاير لطبيعة معتقدات الكنيسة التي تكفر المجوس لأنهم على دين يخالف دين المسيح. إن اهتمامه بالأبعاد الجمالية أكثر من اهتمامه بأي معتقد ديني، فالسارد يصور لنا الموقف من خلال نسج عالم أسطوري يتمثل في مشهد درامي لعراف مجوسي ينظر الغيب في تشكلات النار، وهذا كله لغاية سردية جمالية، وكفى بالفنية الجمالية غاية.

إذا، يمكن الحديث عن ثلاثة من أنواع الاستباقات هي:

---

1 مص. ن، ص 335.

2 مص. ن، ص 329.

1- الاستباق الذي يأتي على ذكر حدث لاحق يتحقق فعلا، ويأتي عادة كحالة تمهيدية لتهيئة ذهن القارئ لتلقي تفاصيل الحدث لاحقا، وهذا هو الغالب كما رأينا.

2- الاستباق الذي يمثل حدثا ممكن الوقوع، ولكنه لا يقع فعلا لسبب كون موضوع الاستباق آمال وطموحات نفسية للسارد أو أحد الشخصيات، ولكن لا شيء من تلك الآمال والطموحات سيتحقق فعلا، لارتباطه بأزمات النفس وتعلقها بالأوهام في حالات الشدة بالنسبة للشخصيات العاجزة، كما هو الشأن مع بعض رغبات السارد المستحيلة.

3- النبوءات: وهي استباقات تحكي عن حدث لاحق لا يحدد له زمن قريب، كما هو الشأن بالنسبة لنبوءة فريسي الأقنوم، وقد يكون حدوثها بعيد المنال، إلا أنها تمثل في النهاية بعدا أسطوريا في الرواية وفي هذا قيمة فنية وموضوعية، من حيث كونها تعتبر كشفا لرؤية حول موضوع أو حدث ما.

وبرصد هذه الأنواع الثلاثة نكون قد أتينا على مجمل الاستباقات التي وردت في الرواية. والملاحظ أن السارد لم يعمل على الاستباقات كثيرا، وقد كانت الغاية هي جذب القارئ ليشارك ولو ذهنيا في بعض الأحداث، وجدير بالذكر أن النبوءات التي تضمنتها الرواية، وهي قليلة، قد ساهمت في إعطاء البعد الرمزي والأسطوري للأحداث والشخصيات.

وإلى جانب المفارقات الزمنية والمتمثلة في الاسترجاعات والاستباقات نجد ما يسمى عليه بتقنيات زمن السرد، وإذا كانت المفارقات لها علاقة بالخطية الزمنية، ومدى التزام السارد بها أو كسرها، نجد التقنيات متعلقة بسرعة أو بطء زمن السرد بالمقارنة مع زمن القصة. ولما كان مستحيلا على أي سارد المحافظة على نفس المدى الزمني للقصة في الواقع؛ فإنه وجب النظر في الأسباب التي تدفع السارد إلى الإبطاء أو الإسراع في السرد، لأنك تجد حدثا قد حدث في دقيقة، ولكن ساردا ما يؤلف فيه الصفحات الطوال، والعكس.

وفيما يلي سنتطرق إلى تقنيتي التسريع، وهما الحذف والخلاصة؛ إذ تحذف الفترات الزمنية لأسباب عديدة، أو قد تلخص في سطور، وذلك يكون عادة لأن السارد يرى في أنها ضعيفة أو منعدمة الأهمية بالمقارنة مع ما يسرده.

8. تقنيات زمن السرد

1.8. الحذف:

لا يمكن لسارد أن يقدم كل ما يشاهده من أحداث؛ لذلك يلجأ إلى الحذف أو القفز على فترات زمنية دون أن يشير إلى أي حدث فيها، وهو نوعان: افتراضي (ضمني، غير معلن)، وحذف صريح (معلن)، فالافتراضي هو ما تعلق بالحذوف التي لا يشير إليها السارد ساعة حذفها، إلا أننا يمكن أن نكتشفها من خلال السياق، أو يمكن أن نفترض وجوده بالضرورة، لأن نقل المشهد كاملا كما حدث بتفاصيلة أمر غير متاح؛ أما في الحذف المعلن، فإن السارد يترك لنا علامة دالة عليه، وعليه سنحاول التطرق إلى هذين النوعين، حيث يكون للحذف قيمة دلالية أكبر.

ومن الأمثلة على ذلك ما يدل عليه قوله:

"... مررت عليها يوم خروجي من الإسكندرية، بعد سنوات ثلاث من دخولي إليها وانزوائي بها"[1]

إنّ السّارد لم يحذف هذه السّنوات الثلاث بالجملة، ولكنّه ذكر لنا شيئا يسيرا من الأحداث التي اعترضته أثناء بقائه بالإسكندريّة على فترات متفرقة، وبالتالي فإن هذا الحذف المعلن في هذا السّياق لا يعدو أن يكون حذفا في موضعه، إذ ذكر السّارد في مواضع أخرى أهم الأحداث التي وقعت

---

1 مص. ن، ص 71.

له في تلك الفترة، ولكن، وقياسا مع مفهوم الحذف فإنّه ينتمي إلى ما يسمى بالحذف الصّريح أو المعلن كما أسلفنا، حيث يصرّح السّارد بالفترة التي يتجاوزها الحكي.

والحذوف التي تنتمي إلى هذا النّوع كثيرة، إذ يذكر لنا السّارد المدّة الزّمنية المحذوفة بشكل صريح، دون أن يحدّثنا عما حدث له في تلك الفترة إلاّ أنّه يسترجعة في مواضع أخرى، كما في قوله:

"إذ أتذكّر الآن هذه اللحظة التي عشتها قبل عشرين سنة، أكاد أشعر بالرّذاذ يمسّ وجهي..."[1]

أو كما في قوله:

"فضحكتُ بصوت عال لم أسمعه مني قبلها بسنوات، ولا بعدها بسنوات..."[2]

ففي المثال الأوّل حدّد السّارد لنا مدّة عشرين سنة مرّت دون أن يذكر لنا تفاصيل تلك المدّة، غير أنّه في المثال الثاني يترك لنا المدّة مجهولة، ولسنا ندري لذلك سببا مؤكدا، إلا أنّه يمكن لنا تصوّر سبب ما، فربما يسعى السّارد لإضفاء البعد الدرامي على الموقف، أو ربما لغاية شعريّة متعلقة بالتّشكيلات اللغويّة وحسب، المهم أنّه لا يمكن رصد الظاهرة لنبني موقفا مؤكدا، ولكنّ السّؤال هنا: هل يمكن لأحد أن يفقد نعمة الضّحك على السّجية لسنوات؟ لولا أن يكون مريضا بعلّة نفسية ما أو ماديّة، رغم ذلك فإنّه يمكن ملاحظة أنّ السّارد حين يتعلّق الأمر بالحزن والقلق فإنّه يستعمل عبارات على إطلاقيتها دون تحديد، وهذا في إطار تعميق البعد التراجيدي للعمل، فها هو في موقف آخر يفتح باب الزّمن على مصراعيه فلا يحدّد لنا قيمة المدّة المحذوفة، قائلا:

---

1 مص. ن، ص 74.

2 مص. ن، ص 75.

" غير أنّ ما جرى على الشّاطئ الرمليّ الصخريّ، الواقع شرقيّ الإسكندريّة، كان مختلفا.. كان فعليّا، ومؤرّقا لي لزمن طويل تال"[1]

إنّ إطلاق الزّمن بهذه الطريقة بحيث لا يمكن لنا تكهن ما يعادله في الواقع، أمر يزيد من قيمة الحادثة وما خلفته من آثار في نفس السّارد، وخلافا لهذا قد يحدّد المدّة بدقّة في بضع كلمات كما في قوله:

" مرّ يومان وأنا سابح في بحار الكنيسة، البحار التي لا شاطئ لها..."[2]

وفي قوله:

" ... بعد ثلاثة أيّام... بعد ليلتين من عكوفي أمام المغارة..."[3]

وفي قوله:

" بعد انقضاء عشرين يوما..."[4]

وفي قوله:

" أمضيت أسبوعين أرتّب أمر رحيلي، وأسبوعا ثالثا أنتظر..."[5]

وفي مواضع أخرى يحدّد دون تدقيق كما في قوله:

" أمضيت أيّاما أضع مع الرّجل شباكه ..."[6]

وفي قوله:

---

1 مص. ن، ص 80.
2 مص. ن، ص 142.
3 مص. ن، ص 181.
4 مص. ن، ص 186.
5 مص. ن، ص 188.
6 مص. ن، ص 166.

" بعد أسابيع من إقامتي بدمياط رحت أصف..."[1]

وفي قوله:

" بعد أسابيع تطاولت فيها الليالي، وطالت أبداننا أمراض الشتاء..."[2]

وفي قوله:

" مضت الأيام التاليات رتيبة والشهور، ثم دخل علينا الصيف..."[3]

وفي قوله:

" صحوت من غفوتي بعد حين غير معلوم..."[4]

إن هذه الحذوف، على اختلاف أشكالها، تمثل ثغرات سردية يتوجب على القارئ تخيل ما يحدث خلالها موجزا ومختزلا في تصورات كلية، لأن ما حدث في تلك الفترات المحذوفة تتضاءل أهميته أمام الحدث الرئيسي الذي يذكره مقتضبا كما في قوله:

" أمضيت أسبوعين أرتب أمر رحيلي..." [5]

لا يعقل أن يكون كل شغله حقيقية خلال أسبوعين مقتصرا على أمر الرحيل، بل إن أمر الرحيل هو الحدث الرئيسي وما عدا ذلك من أحداث هي بالنسبة له كلا شيء تقريبا، وكما في المثال المذكور قبل قليل في الصفحة 166 من الرواية، فالأيام تمر والأحداث كثيرة، ولكن صنع الشباك كان بالنسبة له كل شيء.

---

1 مص. ن، ص 167.

2 مص. ن، ص 226.

3 مص. ن، ص 262.

4 مص. ن، ص 352.

5 مص. ن، ص 188.

إذن تكمن أهمية الحذف المعلن في أنه يحدد لنا قيمة حدث أو جملة من الأحداث في مقابل باقي الأحداث المهملة تماما، وهذا النوع يساعد على التخلص من الإطناب والمضي في السرد دون إعارة الانتباه للأحداث العادية والعابرة.

وتشبه الخلاصةُ الحذفَ في تجاوز الفترات، ويعمد فيها السارد إلى التطرق للحدث أو جملة الأحداث في شكل سريع مهملا كل التفاصيل، كما سنوضحه في العنصر التالي.

2.8. الخلاصة:

وهي التقنية الثانية من تقنيات تسريع زمن السرد، والتي من شأنها إجمال ما حدث مفصلا في فترة زمنية أطول من السرد بكثير، ليصبح سردها في عبارات قصيرة مقتضبة تلخص إجمالا ما حدث في فترات طويلة، وهي من التقنيات التي لا يمكن لأي سارد أن يستغني عنها، إذ لا يمكن أن يكون سرد دون خلاصة.

وأول ما يطالعنا به السارد فيما يخص الحكاية بشكل خاص قوله:

" بسم الإله المتعالي أبدأ في كتابة ما كان وما هو كائن من سيرتي، واصفا ما يجري من حولي وما يضطرم بداخلي من أهوال"[1]

إذ تلخص لنا هذه العبارة ما سيكون إجمالا في الرواية، رغم أنها عبارة فضفاضة، أو قل شاعرية، أكثر منها وصفا لخلاصة ما سيكتبه السارد لاحقا، ذلك أنه في الواقع لم يسرد حقيقة ما كان وما هو كائن من سيرته كما ذكر، بل كتب فقط، جانبا من سيرته وحسب، وبالتالي، فهذه الخلاصة لا تعبر بالفعل عما كتبه حقا، بل جاءت هذه العبارة استجابة لحالة الاضطراب النفسي الذي يعانيه السارد، فراح يهول الأمر ويصعبه، وكأنه مقبل حقيقة على أمر جلل، والأمر كل الأمر، أنه سيدون

---

1 مص. ن، ص 14.

شيئا من سيرته، وما سيرته في النهاية سوى سيرة راهب طبيب عايش زمن الفتن والاضطرابات والصراعات اللاهوتية للكنيسة؛ لذلك يمكن اعتبار هذه الخلاصة صورة شعرية يستهل بها السارد سرده لجذب المتلقي، واستثارته من البداية ليتابع باهتمام ما يسرده لغلبة الوهم عليه بأن في الرواية أمرا عظيما ينتظره، ولكنه لا يجد سوى أحداث متخيلة وأخرى حملتها كتب التاريخ بين طياتها حول صراعات المذاهب الكنسية.

ويطالعنا السارد في باقي الرواية بخلاصات ما حدث له، ويضطر أحيانا إلى استخدام الحوار ثم يعرض عنه ليلخص ما فيه، كما في المقطع التالي، والذي يلخص فيه باقي الحوار مع نسطور، وهو لا يلخص وحسب، ولكنه يخبرنا صراحة بأن ما يقوله هو خلاصة لذلك الحوار:

" سألني إن كنت أعرف دلالة تاريخ تأليف الكتاب، فنفيت تأدبا، وطلبت منه التفضل عليّ بإخباري، فاستدار نحوي وقد ازدادت ابتسامته إشراقا وزينة ربانية، أخبرني بوقائع كنت أعرفها، ولا أربط بينها؛ قائلا ما ملخصه: أوغسطين رجل مبارك، ولم يسبقه في أسقفية إفريقيا من هو مثله..." [1]

هكذا إذن، يلخص السّارد باقي الحوار دون أن يأتي به مفصّلا كما حدث في الواقع، وذلك تفاديا للإطناب، ولكي لا يملّ القارئ، فهو يعطينا صورة عامّة عن الحوار دون أن يضطر إلى إعادة صياغته كما حدث، لأن ذلك من شأنه أن يشعر القارئ بالملل.

ويمكن اعتبار بعض الحذوف خلاصات، كتلك التي تأتي صياغتها على النحو التي هي عليه في قوله:

" بعدما قضيت بضعة أسابيع بين أديرتها وكنائسها حائرا..."[2]

---

1 مص. ن، ص 39.

2 مص. ن، ص 61.

يمكن اعتبار هذا المقطع خلاصة، لأن السارد لم يحذف المدة برمتها؛ بل أشار إلى الحدث الهام باقتضاب، ولكن لما كانت هذه الكلمات كلاما عاما يخلو حقيقة من حدث معين محدد اعتبرناها حذوفا، ولا بأس إن قال قائل أنه يمكن اعتبارها خلاصات، لأن الخلاصة بالأساس هي إجمال المفصل وتكثيف سرد الأحداث التي وقعت في مدّة محددة وطويلة نسبيا، والإتيان بها مجملة في عبارات وجيزة كما في بعض الأمثلة السابقة، وكما هو الشأن في المثال التالي، حيث يتجنب السارد ذكر تفاصيل الرؤى:

" رأيت في تلك الليلة رؤى كثيرة، لم أطمئن إلى واحدة منها، وتقلقت في نومي حتى أيقضني عند الفجر صخب النائمين حولي، أقصد شخيرهم العالي..." [1]

لقد تجنب السارد الإتيان على ذكر تفاصيل الرؤى، ولكنه لم يتجنب ذكر الموقف فأتى به ملخصا على النحو الذي رأيناه. ولا شك أن القيمة السردية للموقف بهذا الشكل كافية دون الحاجة إلى التفصيل، ولو كان في التفصيل ما يدعو للاهتمام لما أعرض السارد عن ذكره، فهو يلخص حينما لا يكون هناك داع للتفصيل، ويفصل حينما يكون الحدث ذا أهمية بالغة، أو حين يعرض للوصف تفننا شاعريا أو الوصف الذي يكون لغايات تبليغية على الأقل ولكن دون إهمال الجانب الشعري للغة في جميع الأحوال.

إن ما هو جلي، في هذه الرواية، أنها في مجملها تأريخ لفترة طويلة من الزمن تزيد عن المائة عام، ولأن تدوين كل ما حدث في فترة زمنية بهذا الطول أمر غير متاح، كان لا بد من الحذف والتلخيص اللذين من شأنهما مساعدة السارد على التطرق للأحداث المحورية، لذلك تكمن القيمة الحقيقية لهاتين التقنيتين في أنهما تفتحان أمام السارد باب الابتعاد عن الإطناب، وتسهلان عليه تجاوز الأحداث التي يرى أنها دون قيمة بالنسبة لما يسرده عموما.

---

1 مص. ن، ص 68.

إن قيمة تسريع السرد من خلال تقنيتي الحذف والتلخيص تكمن في إمكانية تغطية أطول فترة زمنية ممكنة دون أن يشعر القارئ بالملل، فالخلاصة تحمل حدثا مكثفا في مجال سردي صغير بالنسبة للواقع، فإذا نظرنا ، مثلا، في تلخيص السارد لعدد من الأيام في قوله:

" مضت عليّ الأيام في الكنيسة المرقصية رتيبة، باستثناء أيام الآحاد الصاخبة. أسلمت نفسي شيئا فشيئا إلى مشيئة الرب، وكان القس يوأنّس يرعاني من بعيد..." [1]

لقد لخص، وحذف كثيرا من الأحداث في عبارات عامة تعطينا صورة مجملة عن تلكم الأيام التي عايشها في الكنيسة المرقصية، وقد كان الزمن فيها بطيئا من وجهة نظر نفسية، وهذا ما يتبين من خلال رتابة الأيام، إلا أن أيام الآحاد كانت مختلفة الإيقاع، ففي بضعة أسطر لخص لنا السارد أحداث عدد من الأيام غير معلوم، غير أن الفارق جلي بين الزمن الواقعي وزمن السرد، إذ أن الخلاصة أصغر بالضرورة مما حدث في تلك الأيام، وهذا طبيعي، إذا ما نظرنا إلى غاية السارد أصلا، لأن ما حوته تلك الأيام غير ذي قيمة بالنسبة له، فوجوده وعدمه سيان.

والأمر ذاته إذا عدنا لقوله:

" جلسنا ساعات طوالا، لم يقاطع فيها حديثنا إلا مجيء رجل مسكين..." [2]

أو قوله:

" كانت أيامي الأولى في الدير هادئة، هانئة، أمضيت أوقاتي في القراءة، والعبادة، فسكنت روحي..." [3]

---

1 مص. ن، ص 149.

2 مص. ن، ص 180.

3 مص. ن، ص 198.

وكذلك الشأن في باقي الخلاصات، وهي كثيرة جدا، إذ يعمد السّارد إلى تلخيص ما حدث في أيّام، فيلخصه في صورة واحدة أو عبارة واحدة خدمة للهدف الفني والجمالي، وتجنبا لملل القارئ بشكل عام، واستحالة أن يدوّن السّارد كل ما حدث حقيقة.

وعلى العكس من هذه التقنيات، هناك ما يسمى بتقنيات إبطاء السّرد، والتي تتلخّص في الحوار والوصف والمونولوج، والابتهالات والصّلوات والتأمّلات عموما، وهذه كلّها موجودة في هذه الرّواية موضوع الدّراسة.

9. إبطاء زمن السّرد:

عملية إبطاء السّرد حتمية في كثير من المواقف، إذ لا يمكن لسّارد أيًّا كان أن لا يعطي للمتلقي صورة عن المكان الذي تجري فيه الأحداث، ولا تلك الشّخصيات التي تلعب تلك الأدوار، وهنا سبب كاف يجعل من السّارد يلجأ إلى أهم تقنية في هذا المجال، على الأقل، وهي الوصف، إذ يتوجب عليه أن يوقف سير الأحداث ويهتم ببعض التّفاصيل المتعلّقة بالأمكنة أو بالشّخصيات، فيلجأ إلى وصفها لإعطاء المتلقي صورة عنها، وهذا عموما هو أبسط وأهم سبب يبطئ من حركة الحدث لحساب حركة السّرد واتساع المجال للوصف، ولكن ما نلاحظه في هذه الرواية هو وجود الفقرات العديدة التي تمثل الصلوات أو الابتهالات أو التأملات في الوجود عموما، وهي أيضا تلعب دورا هاما في تعطيل سير الأحداث في مقابل اتساع المجال أمام السارد أو أحد شخصياته ليحدثنا عن همومه وآلامه، وهو الأمر ذاته في المونولوج بنوعيه، وإلى جانب هذه التقنيات لا يمكن إغفال الحوار كواحدة من أهم هذه التقنيات، والذي لولا تدخلات السارد لكان زمن الأحداث فيه مساويا لزمن السرد، وقد كانت الرواية مشبعة بهذه التقنيات كما سنرى.

1.9. الوصف:

هي التقنية التي يتوقف فيها زمن الأحداث، ويمتد على حسابها زمن السرد، ولا يكاد يخلو سرد، بل لا يكاد يخلو كلام منها، إذ تمثل طريقا لتعيين الأشياء والأماكن والشخصيات، وما يهمنا في هذا السياق، هو طبيعة الوصف الذي يغلب على الرواية، ولكن، وبما أنها تميل إلى الواقعية التاريخية فإن الوصف يكون في العادة تقريرا مفصلا عن الموصوفات إلا ما تعلق بالجانب الذاتي المرتبط بالسارد كوصف محبوبته أو في وصف أشياء تسبب له إزعاجا أو اضطرابا، ففي تلك الحالة يصير الوصف أميل للشاعرية والخيال من الواقعية وتقرير الحقائق كما سنرى.

وسنعمد في هذا الباب إلى التطرق لجملة من العينات التي تمثل الوصف في الرواية، ذلك أن استحضار المقاطع الوصفية يغدو إطنابا لكثرة الأمثلة في الرواية، ومن الأمثلة على الوصف نجد المادي المباشر منه، والذي يتضمن تقريرا عن شيء ما كما في وصف السارد لصومعته، إذ يقول:

" ... من صومعتي التي لا يزيد طولها ولا عرضها على مترين. من القبور المصرية ما هو أوسع منها. جدرانها من الحجر الذي يبني به الناس في هذه النواحي، يأتون به من محاجر قريبة. كان لون الحجر أبيض ثم صار اليوم بلا لون.

لصومعتي باب خشبي ضعيف غير محكم الإغلاق، يفتح إلى خارجها حيث الممر الطويل المار على بقية صوامع (قلايات) الرهبان، لا شيء هنا حولي، غير لوح خشبي أنام عليه..."[1]

وهكذا يستمر الوصف، على كامل الصفحة تقريبا وفي الصفحة الموالية لها، إذ يعطينا السارد تقريرا مفصلا عن صومعته، ومثل هذا الوصف من شأنه أن يساعد المتلقي على رسم صورة دقيقة لهذه الصومعة، فلا يحتاج المتلقي إلى كبير خيال ليؤثث المكان، ذلك أن السارد أغناه في هذا السياق، والهدف هنا هو رسم صورة ذهنية متقاربة عن المكان لدى المتلقين جميعا، وهذا وإن كان

---

1 مص. ن، ص 16.

يساعد مخرجا على إخراج الرواية فلما إلا أنه يحد من أفق المتلقي على الأقل، وهذا يجعلنا نتساءل عن سبب الجنوح إلى مثل هذا النوع من الوصف، وهنا يعود بنا الجواب إلى رغبة السارد في إيهام المتلقين بالواقعية، والأمثلة من هذا النوع عديدة ولكننا سنكتفي بالعودة إلى وصفه لمقتل والده حيث وصف ذعره وانزواءه في قوله:

" ... فقد تربص بنا عوام المسيحيين عند المرسى الجنوبي، القريب من بوابة المعبد. كانوا يختبئون خلف الصخور من قبل رسوّ القارب، ثم هرولوا نحونا كأشباح فرت من قعر الجحيم. قبل أن نفيق من هول منظرهم، كانوا قد وصلوا إلينا من مكمنهم القريب.. سحبوا أبي من قاربه، جروه على الصخور ليقتلوه طعنا بالسكاكين الصدئة..."[1]

إذا استثنينا قوله (كأشباح فرت من قعر الجحيم)، فإن الوصف تسجيلي مباشر، وبالرغم من أهمية هذا النمط إلا أنه لا يخدم شعرية السرد، إذ انحصرت محاولة السارد في نقل الحدث كما هو، غير أن قيمة الوصف تزداد كلما ازداد البعد التخييلي وجماليات الانزياح اللغوية، وكذا كشف أغوار النفس، وهذا ما يتوفر في مواضع كثيرة من الرواية خاصة حين يصف لنا محبوبته، أو بعض المواقف المشابهة، مثلما نجد في وصفه للعالمة هيباتيا، إذ يبدأ الحديث بلغة شاعرية تعتمد على الانزياح بالأساس:

" وقع سؤاله في جوفي كسائل حارق بدّد نسمات الغروب التي كان هبوبها اللطيف قد ابتدأ، وطوحني سؤاله المفاجئ نحو ماض كنت أظنه قد انطوى. يومها أخذني الصمت، وأبهتني تذكري المفاجئ للواقعة الفاجعة التي أخرجتني من الإسكندرية..." [2]

---

1 مص. ن، ص 41.

2 مص. ن، ص 55.

ابتدأ القول بتشبيه شفعه بجملة من الاستعارات التي جسدت المجرد وجعلت منه شيئا ماديا، حتى أصبح السؤال مادة لها آثار فيزيائية على الجسد، بدل أن يكون تعبيرا لغويا يترك أثرا نفسيا شعوريا، وكل هذا لغايات أدبية محضة.

إن الرواية تشتمل بكثرة على هذا النوع من الوصف، غير أننا سنكتفي ببعض الأمثلة التي ستكون كافية لاستجلاء جوانب هذا النوع، ولبيان قيمة الوصف عموما، وخاصة الوصف الذي يعتمد على اللغة الشعرية، فإن كان الوصف التقريري هو لغاية تواصلية محضة، إذ يعطينا صورا كالصور الفوتوغرافية، أو نقلا كالنقل التلفزيوني المباشر؛ فإن الوصف الشاعري من شأنه أن يؤثر في المتلقي بلغته فيثير خياله، ويجعله يتفاعل بشكل إيجابي أكثر مع عوالم السرد، فانظر في قوله مثلا:

"... أحسست أنها احتوتني للأبد، وأن وجودي اضمحل حتى تلاشى بحضنها الدافئ... ثم تسكب في روحي رشفات من نبيذها السماوي..." [1]

وقوله:

" المدينة كبيرة جدا. أهلها مسيحيون في معظمهم، وبعضهم وثنيون. لكنهم على الجملة ناس طيبون، ومساكنهم رحبة ومتجاورة..." [2]

من خلال هذين المثالين نلاحظ فرقا واضحا في طريقة التعبير، ذلك أن بونا شاسعا بين المقطعين من حيث القوة التصويرية، ففي الأول يشرد خيال السارد مع اللانهاية، حيث يصير الزمن أبديا، حين تتأبد اللحظة التي يقضيها مع محبوبته، ويصير الشعور إحساسا كأنه نابع من لذة نبيذ محبب، فيصير الشعور حسا، فالسارد سابح في فضاءات خيال غير محدود. أما في المثال الثاني فلا

---

1 مص. ن، ص 82.

2 مص. ن، ص 60.

يعدو كلامه سوى نقل مباشر لمشاهداته دون إضافة أو نقصان، ودون تدخل للخيال، فكأنه يقدم فقط، صورة فوتوغرافية لما يشاهده ويصوره، وهنا مكمن الفرق بين الصورتين.

ونعود إلى الأمثلة من النوع الأول في قوله:

" أنا لم أكن ساعتها أنا.. شعرت كأن الكون الأعلى توقف عن دورانه، والنيل البعيد سكن جريانه، ولم يعد على وجه الأرض بشر، واختفت الملائكة من السماء..." [1]

كل هذا الوصف هو محض تخييل، فلا الكون توقف، ولا النيل سكن، ولا غادر البشر الأرض، ولا الملائكة اختفت من السماء، ولو حدث أن اختفت الملائكة فما أدراه هو وهو بشر ضعيف الإدراك، إنها فقط خيالات سارد يعيش لحظة نشوة بتطرف شعوري وتطرف في الوصف إغراقا في الشعرية، وهنا مكمن القيمة الفنية والجمالية للوصف، فلا نقول أن الوصف فقط هو امتداد لزمن السرد، وتقلص أو توقف لزمن الحدث، بل هو أيضا محاولة لشد القارئ وإشراكه في عملية تخييلية فيصبح فاعلا من خلاله تماهيه مع الوصف.

ولننظر مرة أخرى في موضع آخر، حيث يصف محبوبته أوكتافيا قائلا:

" اعتصرتني الأفكار التي أحاطتني بها هذه الربّة الوثنية التي تجلسني على سريرها... أكانت أوكتافيا ربّة، أم عبدة لشهواتها... غلب عليها الأسى وهي تقص ما جرى مع زوجها، في اليوم الذي وصفته بالمشؤروم..." [2]

هكذا يواجهنا السارد من خلال تجريد محبوبته من إنسانيتها والنظر لها كربة وثنية، وهو لا يصر على وصفه، بل ينقضه من خلال إتباعه باستفهام عن طبيعة هذه الأنثى التي تجلس قبالته، ويصف أيضا بالطريقة ذاتها وجوده إلى جانبها قائلا:

---

1 مص. ن، ص 83.

2 مص. ن، ص 121.

" أدخلتني جنتها ثلاث ليال سويا، وأربعة أيام لا تنسى..." [1]

وقد يمتد الوصف على مجموعة من الصفحات، كما في مشهد مقتل أوكتافيا وهيباتيا المروع، والذي يبدؤه بوصف وقوف كيرلّس ليخطب في جموع المسيحيين لشحذهم ضد من يراها مارقة، إذ يتباطأ الحدث تماما بين خطب الأسقف وتدخلات بطرس القارئ وهتافات الجمهور، ووصف السارد لمختلف المشاهد المصاحبة لهذا الموقف من الصفحة 145 وحتى الصفحة 159، وحتى لا يجنح بنا المقام إلى التفصيل الذي قد يسيء إلى غرض البحث سوف نقدم باختصار أهم المحطات الوصفية في نظرنا لنعلق عليها إجمالا مكتفين بما قدمناه. فإضافة إلى ما ذكرنا نجد وصفه للراهب خريطون في الصفحتين: 181–182، ثم وصفه لدمشق في الصفحة 189، ووصفه للدير السماوي في الصفحة 193 وما بعدها، على امتداد خمس صفحات يصف فيها الدّير وما يحيط به، ثم وصف الطريق إلى أنطاكية في الصفحة 229 وما بعدها، إذ يقدم لنا تقريرا مفصلا عما حدث له في تلك الأثناء بوصف كل ما يعنيه وصفا دقيقا، وأخيرا وصفه لمحبوبته مرتا في الصفحة 283، وهذه في نظرنا هي أهم المحطات.

والناظر في هذه المقاطع، وغيرها، يلاحظ أنه لا يخرج عن أحد طريقين، فالأول وهو أن يقدم السارد وصفا توضيحيا دالا على معنى محدد، والثاني أن يكون لغاية جمالية أو تزيينية لجلب انتباه القارئ عن طريق الإغراق في الخيال ، وكلاهما تعطل زمن الأحداث في مقابل زمن السرد، ونختتم حديثنا عن الوصف بمثال أخير حيث يقول السارد:

" ببطء متعمد، لفت مرتا حول رأسها، شعرها الذي أسدلته على الكون كله، ورفعته بيد، وبالأخرى أطبقت عليه بالتاج الحريري ذي الثنيات والخرز الدقيق الملوّن"[2]

---

1 مص. ن، ص 144.

2 مص. ن، ص 283.

إنه وصف بديع التصوير، إذ أصبحت مرتا هي الكون كله وشعرها مسدل عليها، وهذا الشكل من الانزياح يجعل من الصورة غاية في الإبداع إذ تتحول الأنثى لا إلى وطن بل إلى الكون كله، وهذا ما عرضنا له في تحولات المكان. وبهذا الوصف نختم لننتقل إلى تقنيات أخرى وهي الحوار والمونولوج.

2.9. الحوار:

لا يمكن اعتبار الحوار ركنا لجميع الأعمال السردية، ولكنه يمثل فقط في كثير منها تقنية أساسية من شأنها تعطيل زمن الأحداث، لتتقارب في مدتها مع زمن السرد، وهو وإن لم يكن ذا أهمية في الرواية بالمقارنة مع المسرح إلا أن الروايات لا تخلوا منه عموما على تفاوت بينها، ذلك أن السارد قد يرغب أحيانا في إعطاء فرصة للشخصيات لتتفاعل فيما بينها من خلال الحوار، ولكن حتى وإن وجدت هذه التقنية فإنها لا تخلو من تدخلات السارد الوصفية. والملاحظ على الرواية التي بين أيدينا أنه يمكن أن نسجل حضورا بارزا لكثير من المقاطع الحوارية القصيرة، والتي لا تخلو من تدخلات السارد، إما بتعقيب أو تمهيد، أو قطع لخطية الحوار عن طريق لفت انتباه المتلقي إلى مسألة من المسائل التي لا تظهر له لولا تدخل السارد، ونرصد في الرواية أكثر من ثلاثين موقفا حواريا عدا المونولوجات والابتهالات الصلوات، ومن الأمثلة على الحوار الذي يبدأ ويتقطع بتدخلات السارد الكثيرة قوله:

"...ثم سألني عن اسمي فقلت هيبا.

. هل أتيت للحج أو تنوي الإقامة بيننا، أيها الراهب المبارك.

. الحج أولا، ثم تكون مشيئة الرب..."[1]

---

1 مص. ن، ص 20.

هذا النمط من الحوار القصير موجود بكثرة، حتى أنك تجد حوارا يتكون من جملة واحدة والباقي تعقيب من السارد، كما في قوله:

" ... ثم أضاف بلطف ونبرة هادئة:

. ولكن القص نسطور، يريد أن يطمئن على صحة الأسقف المبجل تيودور.

كانت تلك هي المرة الأولى التي أسمع فيها اسم نسطور"[1]

وهكذا في كثير من المقاطع الحوارية، والحقيقة أنه من الصعب تخمين سبب مقنع لهذه الطريقة في السرد غير رده لأسباب نفسية في الغالب متعلقة بطبيعة السارد، فيأتي بطريقة تختلف عن غيره بالضرورة وذلك لاختلاف طبائع الناس بالأساس، فالسارد هنا يحاول أن يعطينا صورة عما يراه، لذلك لا يمكن أن يمر حوار دون تعقيب أو تعليق مهما كان قصره.

إن تقنية الحوار، وإن كانت تقارب بين زمن القصة وزمن السرد إلا أن تدخلات السارد تزيد من بطئ الحوار، وبالتالي تزيد من امتداد زمن السرد على حساب زمن القصة، فإذا عدنا للحوار الذي يبدأ في الصفحة 88 وينتهي في الصفحة 97، نجد أنه رغم كون المساحة الورقية هي عشر صفحات كاملة إلا أن نصيب السارد كان أوفر بكثير. إذ لا يكاد يفتح مجالا لأوكتافيا كي تعبر عن ذاتها حتى يستطرد في الوصف ليأخذ حيزا كبيرا بالمقارنة مع المقاطع الحوارية البسيطة، وكذلك الأمر ذاته إذا عدنا للحوار في الصفحات التي تتلوا الصفحة 108 إلى غاية الصفحة 114، فالذي حدث خلال هذه الصفحات من حوار كان قصيرا جدا ومتقطعا من خلال تدخلات السارد الكثيرة، ونأخذ مثالا، قوله:

"... يجلس في معظم أيامه السكندرية بشرفته هذه، يحدق في البحر، أو يقرأ في الكتب.

. ولماذا يبدو حزينا؟

. لأنه وحيد، وهو أيضا شاعر، هل تحب أن ترى أشعاره؟

---

1 مص. ن، ص 27.

أجبت بالإيجاب، فأخذتني إلى غرفة الكتب الفسيحة..."[1]

ويتلو هذا الحوار القصير سبع فقرات طوال قبل أن يدخل السارد في حوار من أربعة أسطر، كما يلي:

"إذا، لتكن مشيئة الرب.

. يا حبيبي، لا تتحدث هكذا مثل أهل الصليب، فأنا أكرههم.

. لماذا يا أوكتافيا؟

. لأنهم كالجراد، يأكلون كل ما هو يانع في المدينة، ويملأون الحياة كآبة وقسوة.

كادت تسرف في الكلام المزري بأهل ديانتنا..."[2]

ثم يتقطع هذا الحوار من جديد، وهكذا في باقي الحوارات، فالزمن السردي أبطأ بكثير من زمن الأحداث، بسبب الوقفات الوصفية وتدخلات السارد الكثيرة، إضافة إلى الاقتضاب والاقتصار على جزء يسير من الحوار، إذ يتجاوز السارد أشياء كثيرة تكون خارج أهدافه السردية.

وإلى جانب الحوار نجد أيضا المونولوج أو الحوار الداخلي، وكذلك الابتهالات والصلوات التي يتلوها السارد بينه وبين نفسه، وهي أيضا عامل هام من عوامل إبطاء زمن الأحداث.

3.9. المونولوج أو المناجاة:

قبل مناقشة هذه التقنية ارتأينا أن نعيد النظر في المصطلح، ذلك أن عبد الملك مرتاض اختار أن يضع في مقابل مصطلح monologue ، أو monologue interieur، مصطلح: المناجاة الذاتية كبديل عن مصطلح المونولوج إذ يقول:

---

1 مص. ن، ص 109.

2 مص. ن، ص 111.

"إذ المناجاة أو النجواء (على وزن النفساء)، كما يذهب المعجميون العرب القدامى ليس إلا حديث النفس ونجواها "الداخلية"، من باب الترجمة الحرفية للمصطلح اللغوي لا يستقيم هو أيضا طالما كانت المناجاة في العربية حديثا داخليا أصلا، أو حديث النفس على حد تعبير الزمخشري..."[1]

إذا هناك المناجاة الذاتية، ومناجاة الآخر كمناجاة الله مثلا، وهذا التدقيق الاصطلاحي من شأنه أن يفصل بين حالتين، فيكون المونولوج في مقابل مناجاة الذات، أما مناجاة الآخر فنجدها في الرواية تتمثل أساسا في مناجاة الله ، وذلك في شكل ابتهالات، إذ كثيرا ما يحدث أن يناجي السارد ربه، بل إن فاتحة السرد في ما أسماه (بدأ التدوين) وهو الرق الأول، والذي يفتتحه بقوله:

"الرحمة يا إلهي، الرحمة والعفو يا أبانا الذي في السموات، أرحمني وأعفو عني، فإني كما تعلم ضعيف، يا إلهي الرحيم، إن يدي ترتعشان... يا ليتني لم أولد أصلا، أو ليتني مت في طفولتي من دون آثام، حتى أضمن عفوك ورحمتك..."[2]

ونجد مثل هذه الابتهالات في مواضع كثيرة، وليس لها في الحقيقة من قيمة سوى أنها تدفع القارئ إلى الإحساس بهول الموقف من خلال الإيحاء بالواقعية، أما من حيث قيمته البنيوية فإنه يساهم في إبطاء زمن الأحداث، كذلك يمكن أن تكون له قيمة دينية، وقيمة لغوية، لما تحمله من دلالات دينية وكذلك ما تتمتع به من انزياحات لغوية ناتجة عن الحس الشعري للسارد.

ومن المواضع التي تحتوي على ابتهالات نجد في الصفحات: 25-46-67-68-229-270، وهي كلها صلوات يتجه بها السارد في لحظات الهم إلى ربه، لذلك لا يمكن إغفال القيمة الدينية وما تحمله هذه الابتهالات من خواطر شعرية، ولنأخذ مثالا أخيرا قوله:

"... ورحت أتلو صلاة لم أكن قد قرأتها من قبل في كتاب، ولا سمعتها في قداس:

---

1 عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 211.

2 الرواية، ص 13.

باسمك أيها المتعالي على الاسم،

المتقدس على الرسم والقيد والوسم أخلي ذاتي لذاتك، كي يشرق بهاؤك الأزلي في مرآتك،

وتتجلى بكل نورك وسناك ورونقك.

باسمك أخلي ذاتي لذاتك، لأولد ثانية من رحم قدرتك،

مؤيدا برحمتك.

رحت أعيد هذه الصلاة وقد أغمضت عيني..."[1]

فإذا نظرنا في هذا المقتطف، فإننا نلاحظ وجود الفواصل الشعرية وكذلك طريقة صياغة العبارات وكأنها شعر حر لولا أنه يفتقر لقيمة الوزن، وما يلفت النظر هنا هو القيمة الشعرية والفنية التي يتمتع بها هذا المقطع، لذلك يمكن التركيز من جديد على القيمة الفنية لهذه الابتهالات، هذه القيمة المتمثلة أساسا في الجمالية اللغوية والحس الصوفي الذي يتمتع به السارد.

أما إذا عدنا إلى المونولوج أو مناجاة الذات، فإن الرواية قد نالت حظها منه، إذ أن طبيعة شخصية السارد الغريبة والمتقلبة التي تتقاذفها الوساوس والمخاوف فتظهر في صورة حديث النفس مع نفسها في كثير من حالات التأزم النفسي، وأحسن الأمثلة على ذلك هو حواراته مع عزازيل في كثير من المرات، وما عزازيل إلا حالة من حالات الفصام التي تنتاب السارد كما رأينا في الفصل الخاص بالشخصيات، ولكن الأهم أن هذه الهواجس تنتابه في لحظات القلق، فانظر إليه في أيام محنة نسطور وهو يواجه نفسه بأسئلة محيرة إذ يقول:

"هل سينزاح هذا الهم عن روحي، وتأتيني أخبار مبهجات بعد تلك التي وردتنا من بلدة إفسوس، حيث حاصر القسوس والأساقفة، الأسقف المبارك نسطور...

.. هل كنا، حقا، في أورشليم !"[1]

---

1 مص. ن، ص 164-165.

كيف يتساءل إن كان يوما في أورشليم، وقد قضى فيها أياما لا تنسى، وعرف فيها نسطور الذي كان له على نفسه تأثير السحر، لولا أن السارد في حالة من القلق والاضطراب الشديد.

في الواقع يصعب الاختيار بين مختلف المونولوجات بسبب عمقها، وكذلك بتقاربها في القيمة، وبالتالي سنختار مثالين بطريقة عشوائية لمعرفة قيمته داخل المتن من حيث البناء اللغوي، وكذلك القيمة النفسية التي تساعد على صبر أغوار نفسية السارد والمهم أننا سنختار اثنين آخرين لتوضيح الصورة أكثر.

يقول السارد:

"الكتابة تثير في القلب كوامن العواصف، ومكامن الذكريات، وتهيج علينا فضائع الوقائع... كيف سينتهي الحال بنسطور بعد كل ما جرى معه؟ وإلى أين تراني سأذهب بعد انتهاء هذا التدوين...

. أنت السبب يا هيبا، أنت السبب؛ فهي توسلت إليك أن تنقذها من ذلك، وتنقذ نفسك، لكنك خنعت.

. عزازيل !

. نعم يا هيبا، عزازيل الذي يأتيك منك وفيك..." [2]

وهكذا يستمر الحوار مع عزازيل الذي هو هيبا ذاته، تحت تأثير الضغط النفسي النابع من القلق والخوف من المجهول، ويعود عزازيل يظهر في كل مرة تزداد سورة القلق، وفي موضع آخر حين يزداد القلق يظهر المونولوج على شكل أسئلة في قوله:

---

1 مص. ن، ص18 –19.

2 مص. ن، ص 50–51.

" ... أتراني سأفقد مرتا أيضا، تلك الجالسة الآن أمامي تؤرجح قدميها كطفلة لاهية؟ وهل سأهدر ذاتي من أجل خاطر عارض مبهم؟ لا، لا يجوز ذلك لك، وما عليك إلا أن تتماسك.. اصبر على ما يعصف بك... ثم إنك اليوم في الأربعين، وهي منك بمنزلة الابنة..." [1]

هكذا تتوارد الخواطر على ذهنه فتبدأ وتنتهي على شكل أسئلة لا إجابات لها. ويكفي أن نلاحظ أنها عادة ما تكون تحت ضغط حالة نفسية قاهرة، وقد رأينا في تحليل شخصية هيبا كيف أنها شخصية تسيطر عليها الوساوس والمخاوف نتيجة أزمات مرّ بها خلال مراحل حياته المختلفة، فتكون عباراتها بلغة توحي بالقلق، فليست العبارة جملة واحدة طويلة، بل تأتي في شكل جمل قصيرة وسريعة.

وتكمن قيمة المونولوج هنا، في كشف أغوار نفس السارد، إضافة إلى أنها تعمل على تعطيل زمن الأحداث وبالتالي يمتد على حسابه زمن السرد، وهي في الغالب تكون على شكل أسئلة عن مستقبل الأيام.

10. خلاصة

وفي خاتمة الفصل يمكن التأكيد على القيمة الشعرية للزمن والتي تكمن أساسا في التفاعل الحاصل بين الشخصية والزمن، ذلك أن تفاعلها معه هو الذي يعطيه القيمة الوجودية، وإلا فما معنى الزمن دون إنسان يشعر به ويتفاعل معه؟

لقد كان أهم تفاعل مع الزمن هو تفاعل السارد، ذلك أن الرواية في معظمها هي استرجاع السارد لماض متعلق بحياته، وقدم كل ذلك في زمن مهشم مغاير للزمن الكرونولوجي من خلال جملة الاسترجاعات المتداخلة ذات الصلة المباشرة وغير المباشرة بماضي أيامه.

---

1 مص. ن، ص 294.

وقد غطت الرواية عموما قرنا من الزمان تقريبا، وهي من وجهة نظر أخرى يمكن اعتبارها قد غطت مدة أربعة قرون بالنظر إلى الإطار الزمني العام الذي تحرك فيه السرد عموما، ولكن زمن السرد لم يتجاوز فترة أربعين يوما لخص خلالها السارد كل ما رواه على امتداد 368 صفحة بمقياس أ5 (A5)، وحجم النص يتناسب مع المدى الزمني للقصة الإطار، والتي يمكن اختزالها إن شئنا في مدة 17 سنة من حياة السارد المباشرة، وهذا بأخذ الاعتبار في الحسبان قيمة الأحداث، وطبيعة التكثيف والحذف والخلاصات.

وعموما، فالزمن في الرواية مختلف تماما عن الواقع، لأن الزمن الروائي خاضع لخيال ورؤية السارد، فيكون في الغالب، وكما رأينا، جملة من الاسترجاعات المتباينة في المدة، وأحيانا تتداخل فيما بينها، ذلك أن السارد يعيد تشكيل أبعاد الزمن ليصير ناتجا عن ألفاظ وعبارات تحدده، فلا يمكن استيعابه إلا من خلال تلك العلامات والدوال. ولما كان سرد جميع الأحداث بكل تفاصيلها أمرا غير ممكن، فقد لجأ السارد إلى جملة من المفارقات الزمنية التي لا غنى لأي عمل سردي عنها، وإلى كل التقنيات التي تساعد على نقل ما يراه السارد مناسبا لسرده، دون إطناب ولا إغراق في التفاصيل التي من شأنها أن تبث الملل في نفس القارئ.

الفصل الخامس:

الرؤيـة وأشكال التبئير

في روايـة "عزازيل"

1. مقدمة الفصل

إن الاهتمام بالرؤية السردية هو في نظرنا اهتمام بمختلف رؤى العالم داخل النص السردي، انطلاقا من أفكار وقناعات الشخصيات، وما تؤمن به وتؤسس له من خلال طرح أفكارها؛ لذلك يمكن رصد رؤيتين كليتين –على الأقل– تندرج تحتهما بقية الرؤى، بحيث يمكن إرجاعهما إلى صراع الخير والشر في الذات وفي الوجود عموما، ويمثل هذين الاتجاهين في رواية " عزازيل" –كما سنرى– شخصيات تيودور ونسطوريوس وآريوس، وهي شخصيات تمثل عالم الخير المطلق، وفي مقابلها نجد بالأساس شخصية كيرلس الذي ينزع في فكره إلى التكفير واضطهاد الآخر المخالف واستخدام جميع وسائل السلطة والقوة لقهره، وبين هذا وذاك نجد شخصية تعيش الصراع الداخلي بين الرغبة في الدفاع عن الأول والخوف من الثاني، وهي شخصية السارد التي تملك رؤية خاصة وتعيش واقعا مغايرا مؤسسا على الصراع والتقلب بين المتناقضات فتعيش على الوهم والخوف.

لذلك سنعالج في هذا الفصل مختلف ما تطرحه شخصيات الاتجاهات الثلاثة، فلكل فئة من هذه الفئات رؤاها الخاصة التي تنبع من أساس ديني أو أيديولوجي، أو من أساس فطري غريزي مما يؤثر في ميولاتها وسلوكاتها، إضافة إلى ما يمكن أن تكون قد تعرضت له الشخصية من أحداث ومشكلات أثرت على طبيعة توجهاتها، ولتيسير هذه المعالجة سوف نحاول تفكيك الشخصيات التي تمثل كل نمط مبرزين ما تدعو له أو ما يتجسد من خلال سلوكاتها من أفكار، ونرجع كل ذلك لأسبابه ودوافعة المتوقعة.

ومحور الصراع هنا، هو مشكلة الوجود الأساسية، وتتمثل في مفهوم الله، لذلك كان أساس الصراع هو قيمة يسوع المسيح، ودوره هو وأمه، وعلاقة الدين الذي يدعو له بالديانات الأخرى كالوثنية مثلا. فبين ناظر يرى أن المسيح قاهر للشرك وأهله، ومتسامح فقط مع المؤمنين به، وهي الرؤية التي يحملها كيرلس الذي لم يتسامح مع من يعتبرهم مهرطقين، كما رأيناه في التحريض على

قتل العالمة هيباتيا مثلا، وناظر آخر يرى أن الدعوة للتسامح والسلام تشمل جميع البشر، وأن التعامل معهم يكون على أساس التفهم، وأن القيمة الحقيقية هي فيما يقدمونه فعلا للبشرية، وهي رؤية تيودور وأتباعه. وهناك رؤية خاصة بالطبقات التابعة، وتتمثل في الانقياد وإتباع الغالب.

وبالإضافة إلى هذا يمكن أن نعالج بعض الرؤى الأخرى كقضية المرأة (رؤية الصقلي، الجار اليهودي، لماذا الاهتمام بالأنثى)، وكذلك قيمة العدد ثلاثة في الرواية، وسنبدأ في هذا الفصل بالنظر في أصل انحراف الكنيسة عن مسار المسيح.

2. أصل الانحراف:

تطرح هذه الرواية في جانب منها مشكلة المسيحية الأساسية، وهي الاختلاف الشديد حول طبيعة المسيح. فبعد أن يقدم نسطوريوس لهيبا قيمة مصر في بعث الديانة يعود به إلى اعتقاد مصري قديم في قوله:

" أجدادك يعتقدون في ثالوث إلهي، زواياه إيزيس وابنها حورس، وزوجها أوزير الذي أنجبت منه دون مضاجعة، فهل نعيد بعث الديانة القديمة؟ لا، ولا يصح أن يقال عن الله إنه ثالث ثلاثة. الله يا هيبا، واحد لا شريك له في ألوهيته، ولقد أراد آريوس أن تكون الديانة لله وحده..."[1]

إن هذا الكلام الذي يطرحه نسطور من شأنه أن يفتح أبواب الشك في هذه الديانة، وهي، ربما، الغاية التي من أجلها كان هذا العمل السردي، لأن مزج رؤى الخيال بتاريخ الكنيسة الحقيقي هو تحفيز للمتلقي لفتح باب النقاش في مثل هذه القضايا التاريخية، وهو إذ يؤكد وحدانية الله فإنه يقوض الأسس التي استقرت عليها المسيحية، والغاية هنا واضحة، وهي تحفيز المتلقي المسيحي خاصة لمراجعة القضايا المتعلقة بالمسيح.

---

1 الرواية، ص 54.

وقد حمل هذه الرؤية الآريوسية، كل من تيودور وتلميذه نسطوريوس والراهب هيبا الذي لعب دور السارد في الرواية، غير أن هذا الأخير لم يكن يملك الجرأة لأن يصدع بما يعتقده لما نعرفه عنه من خوف وجبن.

واكبر من ذلك أن آريوس مات بطريقة غريبة في عهد الإمبراطور قسطنطين، وتنكر له أتباعه وأصدقاؤه، وأدانه الأساقفة كما يروي نسطور في قوله:

" ... وصاغوا بيانا قالوا فيه بوضوح فاضح، إننا لم نكن من أتباع آريوس، إذ كيف يعقل ونحن أساقفة أن نسير وراء كلام قس..."[1]

فانظر إلى الحجة التي أتى بها الأساقفة، والتي تجافي المنطق، بل وتتبع من كبرياء زائد، وهي حجة هزيلة لا يجب أن تصدر عن أناس يضعون أنفسهم أوصياء على الدين وعلى الناس، ولكن السارد يسعى إلى توجيه الخطاب وفق رؤية خاصة تعطي الحق للآريوسيين في مقابل أندادهم من الآباء الذين نادوا بألوهية المسيح.

بالإضافة إلى ذلك، هناك رؤية ثالثة تقول بوحدة الله، ولكنها ليست نفس الدعوة الأولى التي تطرقنا إليها والتي تجعل من عيسى بشرا رسولا، بل تجعل من المسيح ثالث ثلاثة، وهو ما سمي بالأقانيم الثلاثة المقدسة والمتحدة في إله واحد (الآب والابن والروح القدس)، ويقول السارد نقلا عن فريسي الأقنوم:

" ... منتصرا إلى القول بوحدة الله، والمسيح ، الآب والابن، في أقنوم واحد أو طبيعة واحدة..."[2]

---

1 مص. ن، ص 55.

2 مص. ن، ص 222.

وقد كان الفريسي كثيرا ما يستجيب لتساؤلات الرهبان فيستفيض في شرح فهمه للأقانيم حتى مُنع من الخوض في مثل هذه المسائل اتقاء الهرطقة، وهذا المنع في حد ذاته هو لغاية الحفاظ على ولاء العامة وبقائها على حالة الجهل والخوف من مناقشة القضايا الحساسة التي من شأنها أن تثير البلابل في وسط المجتمع المسيحي، لذلك فقد تحول دور الكنيسة من مصدر للعلم والإيمان إلى محاربة العلم. وتبنت مفهوما جديدا للإيمان يعتمد على تبعية العامة العمياء ليظل حال الناس في يد الآباء كالخراف بين يدي راعيها.

إن السارد في هذا المقام يحيل إلى رؤية خاصة من شأنها أن تفتح أعين المتلقين على واقع ما زالت تحاك خيوطه خلف جدران الكنائس، كإقصاء العقل والذي بسببه دخلت أوروبا كعصر الظلمات لأكثر من عشرة قرون، إذ بدأ التحول في عهد قسطنطين حين أحرق كتب آريوس وبقية الأناجيل عدا الأربعة المشهورة، وهذا ما جاء على لسان السارد في قوله:

" كما أمر الإمبراطور يا أبت، بإحراق كتبه، وبإحراق كل الأناجيل التي بأيدي الناس، عدا الأربعة المشهورة..."[1]

فالرؤية التي ينطلق منها السارد، هي أن الإمبراطور الروماني قسطنطين هو سبب البلاء، وهو من ساهم في انحراف الديانة المسيحية عن مسارها الصحيح، وذلك من خلال ما نتج عن مجمع نيقية والتي كانت " تسمى مدينة العميان"[2]

وهي قرية صغيرة على مقربة من مدينة القسطنطينية، وقد اشتهرت نتيجة إقامة أول مجمع مسكوني ضم أكبر آباء الكنيسة آنذاك.

---

1 مص. ن، ص 53.

2 مص. ن، ص 52.

وإذا عدنا إلى كتاب (تاريخ الفكر المسيحي) نجد أن هذا المجمع قد أقيم فعلا في الفترة التاريخية التي تذكر الرواية أنه وقع فيها، وحرم فيها آريوس حقيقة، إذ يقول:

" والأمر الذي لا شك فيه أن هذا المجمع العظيم عقد في مدينة نيقية ورأسه أحد الأساقفة وحضر الافتتاح الإمبراطور قسطنطين نفسه...

وبدأ مجمع نيقية جلساته في 19 يونيو 325، ولقد اختلف المؤرخون أيضا في عدد الممثلين في هذا المجمع..."[1]

ولقد أقيم هذا المجمع لمناقشة آراء آريوس الليبي. والملاحظ هنا هو الاختلاف بين ما هو مبسوط في كتب تاريخ الكنيسة وما تطرحه الرواية من تصورات حول هذا الشخص، و تعتبره الرواية مخلصا، أما حنا الخضري مثلا، فيجعله مبتدعا لأنه لم يكن يؤمن بأزلية الابن، وكان يرى أن جوهر الابن يختلف عن جوهر الآب، كما هو في قوله:

" من هذا يتضح بأن آريوس كان لا يؤمن بأزلية الابن ولا بمساواته في جوهر الآب، ولهذا السبب فإن قانون الإيمان النيقوري شدد على هذه النقطة معلنا أزلية الابن ومساواته لجوهر الآب"[2]

وعلى العكس مما يرى آريوس يؤمن غالبية المسيحيين بما جاء في قانون الإيمان الذي يقول:

" نؤمن بإله واحد... وبرب واحد يسوع المسيح ابن الله المولود من الآب، المولود الوحيد، أي من جوهر الآب... مولود غير مخلوق مساو للآب في الجوهر..."[3]

فالذي حدث، أن آباء الكنيسة آنذاك حاربوا بكل قوة ما أسموه هرطقة، ويدخل في ذلك الاشتغال بالعلوم كلها، إضافة إلى مناقشة أو القول بكل ما يخالف قانون الإيمان الذي وضع بمباركة

---

1 حنا جرجس الخضري، تاريخ الفكر المسيحي،المجلد الأول، ج 4، دار الثقافة، د ط، القاهرة، 1981، ص 627. راجع أيضا، سهيل بشروني ومراد مسعودي، تراثنا الروحي: من بدايات التاريخ إلى الأديان المعاصرة، دار الساقي، ط1، بيروت، 2012، ص 468. وما بعدها، حول دور الإمبراطور والمجامع المسكونية في التأسيس للكنيسة.

2 م ن، ص 638.

3 م ن، ص 638.

قسطنطين، لذلك يعتبر تاريخ مجمع نيقية من بين أهم المحطات الفاصلة في تاريخ الكنيسة، ونقطة تحول كبرى بالنسبة للفكر اللاهوتي المسيحي، وقد حاول الآباء المؤسسون حينها غلق الموضوع غلقا تاما بمساعدة قسطنطين.

أما السارد في هذه الرواية فيعمل على تقويض أسس هذا القانون، أو على الأقل إعادة بعث النقاش من جديد، من خلال تصويره للصراع الذي دار بين نسطور وأسقف الإسكندرية كيرلس المدافع عن قانون الإيمان الجديد والذي استغل السلطة السياسية لخدمة توجهاته الأيديولوجية، وذلك بعد مائة عام من اجتماع نيقية وإقرار قانون الإيمان.

ولكي لا يقع الالتباس، وجب الإشارة إلى أن الوحدانية التي يدعو لها نسطور وآريويس هي مخالفة لاعتقاد الأمة المحمدية، إذ هم يقولون بنبوة وبنوة يسوع للإله، وجوهر الآب يختلف عن جوهر الابن، إلا أن اعتقادنا يتمثل في إله لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفؤا أحد، وبالتالي فإن توحيدنا غير مماثل لتوحيد النسطوريين حسب ما هو شائع من اعتقاداتهم.

وإذا عدنا إلى الرواية نجد في آخر صفحة قانون الإيمان الجديد يقول:

"... المجد لك، يا سيدنا وملكنا المسيح، فخر الرسل، وإكليل الشهداء، تهليل الصديقين، ثبات الكنائس، غافر الخطايا، ندعو ونبشر بالثالوث المقدس، لاهوت واحد نسجد له ونمجده، يا رب ارحم، يا رب بارك، آمين"[1]

فالأمر واضح إذن، فليس هناك فرق، فالثلاثة صارت واحدا، وهذا الأخير دعي ربا غافرا، وهي رؤية متناقضة تماما، إلا أن موت العقل هو ما يجعل منها قاعدة للإيمان رغم سذاجة الفكرة وبدائيتها، ومما لا شك فيه أن حرب الكنيسة على علوم المنطق، وما أطلقت عليه اسم الهرطقات هو من أجل التمكين لها ودعم أسس الفكر الكنسي الذي لا يستفيد منه إلا الآباء الذين سيطروا على

1 الرواية، ص 368.

خيرات المجتمعات فيملؤون المخازن باسم الرب ويجوعون الشعوب بالاسم نفسه، ولا يخفى على أحد الحالة التي عاشتها أوروبا في القرون الوسطى بسبب هذا الفكر.

لذلك جاءت هذه الرواية لتفتح باب النقاش من جديد من أجل إحياء أسس الاعتقاد، وتحيلنا هذه الرواية على رواية الكاتب الأمريكي (دان براون) المسماة (شفرة دافنشي)، وهي تعالج تقريبا المشكلات ذاتها، لولا أن هذه الأخيرة تستند إلى الخيال أكثر من رواية (عزازيل)، وربما كان لها تأثير في وجودها. ذلك أن كلا من الروايتين تعالجان موضوع بشرية المسيح وإن بطريقتين مختلفتين.

فرواية عزازيل تعود بنا إلى أهم مجمعين في تاريخ الكنيسة، وإلى الظروف السياسية والاجتماعية والدينية المحيطة بكليهما، ويتطرق السارد في هذا السياق وفي شكل تنديد إلى الجرائم التي ارتكبت في حق الوثنيين خاصة، ابتداء من مقتل والده مرورا بمقتل العالمة هيباتيا وحبيبته أوكتافيا على يد عوام المسيحيين بتحريض من الأساقفة، وبخاصة أسقف الإسكندرية كيرلس، وهنا إضاءة لما تعرض له العلماء في القرون الوسطى من تنكيل، وما هيباتيا سوى صورة عن واقع أكبر، إذ يسعى السارد إلى توجيه آراء المتلقين نحو التعاطف مع الوثنيين، وإذ يصور كل ذلك يأتي بخطب كيرلس. فتأمّل المقتطف التالي من الخطبة التي ألهبت الجماهير وانتهت بمأساة هيباتيا حين يقول:

" ... اقطعوا ألسنة الناطقين بالشر. ألقوهم مع معاصيهم في البحر، واغسلوا الآثام الجسيمة، اتبعوا كلمات المخلص، كلمات الحق، كلمات الرب. واعلموا أن ربنا المسيح يسوع، كان يحدثنا نحن أبناءه في كل زمان، لما قال: ما جئت لألقي في الأرض سلاما، بل سيفا! ..."[1]

ويكرر كيرلس العبارة (ما جئت لألقي في الأرض سلاما، بل سيفا!)، ويرددها وراءه الجمهور. ويظهر من خلال كلامه أنه يتحدث باسم الرب فيلعن ويغفر باسمه، والناس كالعميان وراءه لا يلوون

1 مص. ن، ص 152.

على شيء. وقد سرى في أنفسهم اعتقاد بقدسية ما يقومون به فيخرجون تباعا، جماعات جماعات، في مشهد مريع بحثا عن هيباتيا التي نكلوا بجثتها بعد قتلها.

إن تسارع الأحداث وتكثيفها في هذا المشهد جاء لدعم رؤية السارد والتي يهدف من خلالها إلى بث الاشمئزاز في نفوس المتلقين لتحسيسهم بفضاعة الإرهاب والجرم المرتكب باسم الرب، وهذا كله للطعن في مصداقية آباء الكنيسة الذين عقدوا المجمعين وأقروا قانون الإيمان الذي يجعل من عيسى إلها، ويظهر للمتلقي أن من سنوا قانون الإيمان هذا ليسوا سوى سفاحين يقتلون العلماء ويحكمون بالطرد والحرمان على كل من خالفهم، وهو في النهاية رأي السارد الذي لم يستطع الإفصاح عنه بشكل مباشر.

نشير أيضا إلى قضية هامة من القضايا التي يطرحها السارد بطرق مباشرة وغير مباشرة، وهي رؤية المسيحي للمرأة التي اختلف في التعامل معها والنظر إليها من تقديسها إلى اعتبارها في منزلة الحيوان، ومن هنا يمكن طرح التساؤل: ما هي الرؤية المتجسدة من خلال الرواية حول قضية المرأة؟ وكيف نظر إليها السارد؟

3. اضطهاد الأنثى

تظهر قيمة المرأة في الرواية من خلال تعامل السارد معها من ناحية، وتعامل أحد الشخصيات في الرواية والمتمثلة في شخصية التاجر الصقلي وجاره اليهودي من ناحية أخرى، والخلاف اللاهوتي حول طبيعة مريم. وجدير بالذكر أن السارد غفل أو تغافل عن قضية هامة في تاريخ المسيحية وهي شخصية مريم المجدلية التي تقدسها إحدى الطوائف وتلعنها أخرى.

وللدخول إلى الموضوع انطلاقا من خلفية معرفية سابقة ننظر في حال أوروبا في القرون الوسطى ونستقرئ الوضع من خلال قول جورج طرابيشي:

" ... ففي القرون الوسطى المسيحية لم يكن ثمة من متعلم إلا إذا كان رجل دين، ووحده الكاهن كان له مدخل إلى الحياة العالمة... وللمرة الأولى في تاريخ البشرية ارتفعت نسبة المتعلمين في السويد وفي بعض مناطق ألمانيا إلى أكثر من 50 % من إجمالي السكان الذكور ابتداء من منتصف القرن السابع عشر"[1]

إذن، ومن خلال هذا القول، فليس هناك وجود ثقافي للأنثى في الوسط العلمي الأوروبي، ومرد ذلك هو نظرة الاحتقار للمرأة. وقد عبرت الرواية عن ذلك ولو من خلال نماذج قليلة.

ولم يكن للمرأة وجود داخل الكنيسة إلا كحالة استثنائية، ونلمس هذا من خلال تواجد (مرتا) مع خالتها والتي استغني عنها بشكل بسيط، بل حتى تواجدها كان تواجدا حتميا –تقريبا– وإلا لما سمح لها ولخالتها بالمكوث، رغم أنه ممنوع عليها أصلا دخول الهيكل، فانظر مثلا لهذا المقطع من الحوار الذي جرى بين السارد ورئيس الدير:

"... نعم يا سيدي، ولكن ماذا عن غناء الفتاة في الكنيسة ؟

– سوف تدخل من بابها الخارجي، وترتل وهي واقفة خارج الهيكل، خلف الشمامسة"[2]

إن هذه النظرة للمرأة تجعل منها كائنا مدنسا، وإلا كيف يسمح للرجال بدخول الهيكل وتمنع النساء، وانظر إلى التناقض أيضا، إذ كيف يقبل صوتها لترديد التراتيل بينهما يبقى جسمها بعيدا عن الهيكل.

ربما دخل هذا الاعتقاد إلى الفكر المسيحي بتأثير الديانة اليهودية، لأن المرأة عند اليهود تمثل رمز الخطيئة لأنها سبب إغواء آدم، وهي أغواها الشيطان الذي تسلل في هيئة أفعى، والتف حول الشجرة منتظرا مرور حواء، فلما مرت من قرب الشجرة لفت نظرها وجود الأفعى، فاقتربت منها، فقالت

---

1 جورج طرابيشي، هرطقات عن الديمقراطية والعلمانية والحداثة والممانعة العربية، دار الساقي، ط3، بيروت، 2011، ص 192.

2 الرواية ، ص 267–268.

الأفعى: أصحيح أن الرب قد منعكما عن ثمار الجنة؟ وانتهى الحوار بأن أغوى الشيطان حواء والتي بدورها أغوت آدم.[1]

وهكذا أصبحت الأنثى عند اليهود رمزا للخطيئة والإغواء، وربما هذا أيضا هو سبب نعت الجار المسيحي لأوكتافيا بالأفعى حينما سمع جاره التاجر الصقلي يعلمها الفلسفة وعلوم القدماء في قوله:

" ... وهل كانت البشرية قبله (أي أرسطو)، لا تعرف المنطق وأصول التفكير؟ أنا على كل حال لا أحبه، فهو يقول في كتبه سخافات كثيرة، ويدعي أن المرأة والعبد من طبيعة واحدة... جار لنا من المسيحيين الأغبياء رآه يوما يقرأ لي في حديقة البيت، فقال: الصقلي يسقي الأفعى سما.. جارنا الجديد، متخلف أيضا مثل صاحبك القديم..."[2]

إن المرأة في نظر هذا الرجل المسيحي لا تعدو كونها أفعى والعلم زيادة في سمها، لذلك وجب أن تعيش جاهلة لكي لا تصبح مصدر خطر على الرجل، وهنا يظهر التضاد بين انفتاح رجل وثني، وانغلاق الفكر المسيحي الذي يعمل على دحض مكانة المرأة لأنها رمز للخطيئة والإغواء كالأفعى تماما.

وما يدعم هذا الرأي أيضا هو الطريقة التي قتلت بها هيباتيا، فلم تراع حرمة الأنثى، بل اعتبرت مع جسدها الميت من المدنسات.

وعلى العكس من صورة الرجل المسيحي، نجد السارد يسند للشخصيات الوثنية أدوارا إيجابية، وذلك من خلال صورة الصقلي والحظوة التي نالتها أوكتافيا وهي خادمة لدى التاجر الصقلي حتى إنه عمد إلى تعليمها وتثقيفها، والأمر ذاته بالنسبة إلى حاكم الإسكندرية الذي عمل على الرفع من شأن

---

1 فراس السواح، لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ، دار علاء الدين، ط 8، دمشق، 2008، ص 395.

2 الرواية، ص 104.

هيباتيا، إضافة إلى اهتمامه بالمنطق والذي تسميه الكنيسة هرطقة، ولتظهر قيمة المرأة في الكنيسة أكثر، سننظر في رأي فريسي الأقنوم، هذا الذي يعتبر أن الأنثى مصدرا للشرور والآثام لدرجة يصبح معها كرهه للمؤنث حالة مرضية أشبه بعقدة نفسية تكونت جراء ما كان يقترفه معهن من منكرات وآثام، فلما لم يستطع تجاوز أخطائه السابقة تجده مال إلى التطرف في نظرته للمرأة في شبه سلوك تكفيري أو تطهيري، وهو سلوك نفسي نابع من حالة مرضية، فانظر لحواره مع السارد:

" ... – لا يا هيبا، لا.. الأنوثة والنساء سبب كل بلاء... والعذراء مريم استثناء وحيد، جعلها الآب طاهرة، لينبثق منها ربنا يسوع...

- أنظر إلى هذا الدير، وإلى كل الأديرة، والكنائس، لماذا يسودهم السلام؟.. لأنها خالية من النساء... فقلت له: وماذا عن أديرة النساء؟ فاندفع كشلال منهمر، وهو يقول:
- آه، هذه بدعة ابتدعوها على غير أساس..."[1]

إن السارد لم يمنح لرجال الكنيسة أي دور إيجابي عدا تيودور ونسطور ونفرا قليلا من أتباعهما ، ولم ينل المسيحي معشار ما ناله الوثني من الرفعة والاحترام في هذه الرواية، فحتى أمّ السارد وقد تنصّرت وخانت زوجها وكانت سببا في مقتله لم يكن لها عنده من قيمة تذكر، بل ربما كانت رمزا للأنثى الخائنة، ولا يدع السارد حتى محبوبته مرتا، ففي ثورة شكه وغيرته راح ينعتها بأشنع السباب في مونولوج قائلا:

" ... أهذا ما كنت تريده وتسعى إليه، أيها الراهب الطبيب الشاعر؟ أن تصير هزأة بين الناس، بسبب طفلة جاهلة لا تعرف عنها أي شيء؟ كيف ارتضيت لنفسك أن تكون لعبة بيد امرأة

---

1 مص. ن، 220-221.

لعوب، لمجرد أنك تظنها جميلة؟ ظللت تسأل نفسك إن كانت طفلة عذراء، فأدرك صاحب القافلة الذي شفيته أنها أنثى خليعة تذهب مع العابرين إلى خيامهم ليلا..."[1]

كل هذا الكلام لمجرد شك، فيتصورها خليعة ويصفها بأوصاف وضيعة، وبالتالي يمكن تصور المرأة في نظره على أنها كائن خائن بطبعه، وربما حمل هذا التصور نتيجة تأثير سلوك أمه حتى صار لا يثق في امرأة، وبالتالي فقد تلخصت صورة المرأة في ذهنه على هذه الشاكلة. وإن كان موقفه نابع من غيرة؛ فإن موقف جار التاجر الصقلي المسيحي أو موقف فريسي الأقنوم، نابع من اعتقاد راسخ في كونها كائنا مدنسا، فبعد أن كانت الأنثى مقدسة في الديانات القديمة حيث نجد أن كثيرا من آلهتها أنثى، فقد صارت مع التوراة (العهد القديم) رمزا للخطيئة والإغواء، وانتقل هذا الموقف إلى كثير من الطوائف المسيحية، إذا استثنينا تلك التي تقدس الأنثى.

إن موقف التاجر الصقلي نابع من إحساس بقيمة الأنثى، لذلك عمد إلى تعليم مرتا وتثقيفها، وهي رؤية – رغم كونها نابعة من وثني– إيجابية جدا، لذا فقد صار الوثني في الرواية رمزا للصلاح والاعتدال، بينما يمثل النموذج المسيحي رمزا للتطرف، وهي رؤية خاصة بالسارد ونابعة من قناعاته التي تأسست على ما رآه من الآباء المؤسسين للإيمان الجديد ومن تبعهم من المتطرفين الذي سعوا – كما يرى السارد– إلى خدمة قسطنطين الذي انحصر همه في توحيد الإمبراطورية ولو على حساب الدين.

فالذين مثلوا الاعتدال وكانوا ينطلقون من رؤية خيرة هم: السارد وأصدقاء والده من الوثنيين الذين حافظوا على الديانة الأولى، والتاجر الصقلي، والعالمة هيباتيا وعشيقته أوكتافيا، وقد مثل هؤلاء هذه الرؤية وخدموها، وفي المقابل نجد رؤية مغايرة للوجود وقد انحصرت في المجموعة المسيحية إذا استثنينا الآريوسيين، لذلك فقد مثل الرجل المسيحي جانب الشر، وضمن هذا الصراع نلاحظ تذبذب

---

1 مص. ن، ص 300.

السارد وإن كان يخفي مدافعته عن نسطور وانحيازه المطلق له؛ إلا أنه لم يظهر ذلك للعلن، وبالتالي يمكن حسابه مع الداعين للسلام والخير، رغم أنه مثَّل الانهزامية، وكان رمزا للشخصية المثقفة التي لم تستطع تجاوز الحواجز النفسية.

يمكن أيضا مناقشة فكرة الشيطان انطلاقا من رؤية السارد ذاته، لأن الشيطان ضمن هذا المتن يمثل على الأقل دلالتين مختلفتين: الأولى متعلقة بالشيطان المعروف، والثانية خاصة بصراع الإنسان مع ذاته، وما الشيطان سوى صورة عن عجز النفس عن تخطي العواقب مما يحيلنا على مفهوم الانفصام.

4. فكرة الشيطان في الرواية

لم يكن للشيطان مفهوما محددا في الرواية رغم أنه مثل دورا رئيسيا فيها، وإن لم يكن له أيضا وجود كوجود الشخصيات الأخرى، إذ أنه ظل مجرد فكرة في ذهن السارد.

وقبل أن نعالج هذه الفكرة سنتطرق لها بشكل عام من خلال أصل اسمه ووجوده في الأناجيل، انطلاقا من خلاصة لفراس السواح يقول فيها:

" أما عن الاسم (الشيطان) فهو من الجذر العبري (شَطَنَ) الذي يتضمن معنى المقاومة والمعاندة. وعن الاسم الآخر (إبليس) فهو في الأصل اليوناني (ديابولوس) الذي يعني المشتكي زورا. ومن هذا الأصل اليوناني أيضا جاءت كلمة Devel أي الشيطان في اللغة الانجليزية ولغات أوروبية أخرى. ويدعى أيضا بالتنين وبالحية القديمة (رؤيا يوحنا 9:12) وبالأسد الزائر (بطرس 8:5) وبالكذاب وأبو الكذب (يوحنا 44:8)، وببعل زبوب رئيس الشياطين (متى24:12)..."[1]

1 فراس السواح، الرحمان والشيطان: الثنوية الكونية ولاهوت التاريخ في الديانات الشرقية، دار علاء الدين، ط1، دمشق، 2000، ص 241.

ويؤكد الباحث السوري فراس السواح أن فكرة الشيطان في أسفار العهد الجديد غير متسقة، ذلك أن الذين كتبوا هذه الأسفار وتطرقوا لفكرة الشيطان لم يقدموا إلا ما كانوا يعرفونه، فأوردوا معارفهم في شكل إشارات غير متسقة، لأن كل كاتب ينطلق من ذاته ومداركه.

أما عن فكرة الشيطان في الرواية، فهي جديرة بالنظر؛ لما يكتنفها من غموض، وهو ما رأيناه في دراستنا لشخصيتي السارد و عزازيل في الفصل الثاني، وليس المهم هنا هو الشخصية في حد ذاتها؛ بل تصور الآخر لها كفكرة مجردة، وأول ما يطالعنا في الرواية حول الشيطان هي الحديث الشريف برواية البخاري حيث يقول:

" لكل امرئ شيطانه، حتى أنا، غير أن الله أعانني عليه فأسلم".[1]

هذا هو التصور الإسلامي للشيطان، ذلك أنه يسلك لإغواء الناس مسالك شتى، وهو نفسه التصور المسيحي، بحيث يسعى الشيطان جاهدا لأن يفسد على الناس دينهم؛ أما إذا دخلنا إلى المتن فإننا نجد صورة غير واضحة عن فكرة الشيطان، لولا أنها تحت أصل واحد هو الإغواء، فهو كما يقول السارد:

" ... لا تؤمن كل الديانات بوجوده، ولم يعرفه المصريون القدماء، العرفاء.. ويقال أن مولده في وهم الناس، كان في زمن سومر القديمة... ثم كان ذكره الأشهر في التوراة التي كتبها الأحبار بعد عودة اليهود من السبي البابلي، أما في ديانة المسيح فالمذاهب كلها تؤكده..."[2]

فهو عند الجماعات التي تؤمن بوجوده رمز للشر المطلق، فلا يفعل إلا القبائح ولا يدعو إلا إليها، والسؤال هنا: ما الذي دعا الساردَ إلى التطرق إلى ذكر الاختلافات حول هذا الذي يحمل في

---

1 الرواية، ص 07. أشرنا في الفصل الرابع إلى الخطأ في لفظ الحديث ونسبته. رواية مسلم 2815/70.
2 مص. ن، 349.

جانب منه بعدا أسطوريا، وفي جانب آخر بعدا عقديا خاصة إذا ارتبط بالديانات والكتب السماوية التي جاءت بعد التوراة.

إن الشيطان رمز للشرور في العالم، والمشكلة في الرواية هو في كونه يمثل نموذجا غير مفهوم، فمرة يظهر وكأنه تلك الشخصية التي حذر منها الأنبياء، ومرة يظهر وكأنه جزء لا يتجزأ من شخصية السارد، حتى ليبدو وكأن السارد يعاني من انفصام الشخصية لولا أن السارد يظهر أحيانا واعيا بذاته فيتساءل إن كان الشيطان نابعا من ذاته، أم أنه من طبيعة مغايرة لها تأثيرها الخارجي عليه، وما وجوده إلا لوجود المؤمنين به كما يقول:

" ... المعاني كلها في الحياة، أنا حي دوما، ولن أموت إلا بموتك، وموت المؤمنين بي، والمكتشفين وجودي فيهم"[1]

وهنا تتكشف مفارقة هامة، حيث يمثل هذا المفهوم تصورا مغايرا للتصور الديني السائد لدى أصحاب الديانات السماوية، بحيث يتحقق وجود الشيطان بسبب وجود الآخر، فوجوده ليس مستقلا، إذ أن إيمان الناس به هو من يحقق له الحياة والاستمرار.

يمكن ملاحظة مفارقة أخرى حول تصوره تكمن في كونه يحدّ من سلوك الشر لدى الإنسان، إذ يصوره السارد في بعض الأحداث داعيا للعفة والستر، وهذا التصور من شأنه أن يطمس حقيقته الأولى داخل النص، فبدل أن يكون داعيا للباطل، ها هو يدعو السارد ليكتب باسم الحق قائلا:

"– أكتب يا هيبا، أكتب باسم الحق المختزن فيك.

– يا عزازيل.. لا أقدر.

– أكتب ولا تجبن، فالذي رأيته بعينك لن يكتبه أحد غيرك، ولن يعرفه أحد لو أخفيته..."[2]

---

1 مص. ن، ص 361.

2 مص. ن، ص 155.

ها هي رؤية مغايرة، يظهر من خلالها رمز الشر داعيا إلى إظهار الحقيقة ساعيا إلى كشفها باسم الحق، ومن هنا يمكن أن نتصوره صوتا نابعا من ذات السارد وليس إبليس ذاته، لأنه قد نصب لابن آدم العداء فلا يدله إلا على الشر، ولكن السارد ينسب رغباته لسبب ما إلى عزازيل الذي يبدو مستوعبا لمفهوم الحق وقيمته، فيصير عقدة الرواية، وهي عقدة لم تنتهي بحل، بل ظل هذا المفهوم غامضا، وتنتهي الرواية بقرار دفن الرقوق، فلا نعلم لأيّ من تلك الشخصيات مصيرا.

إضافة إلى فكرة الشيطان يمكن ملاحظة أن العدد ثلاثة قد تكرر في الرواية بطريقة ملفتة للنظر، فإلى أي شيء يرمز؟ وما الأسباب التي جعلته يتكرر بهذه الطريقة؟

5. دلالة العدد ثلاثة

يبدو جليا أن العدد ثلاثة قد هيمن بصفة ملحوظة على الأعداد التي تتضمنها الرواية، إذ نقرأ فيها عن ظهور وجه المسيح ثلاث ليال متتالية، وثلاثة أيام في الإسكندرية عند أوكتافيا، وثلاث سنوات في الإسكندرية، وثلاثة أيام أمام مغارة خريطون، وثلاث سنوات يطوف في قرى اليهودية، ومثل ذلك – على سبيل المثال لا الحصر– ما هو موجود في الصفحات: 181–194–195–196–215–219–222–224–232...الخ.

وكذلك في مواضع غير التي ذكرناها يتكرر العدد ثلاثة بصورة يدعونا لإعادة النظر عن الأسباب القائمة وراء تكرار هذا العدد؛ لتجعل كل معدود في الرواية يحسب في الغالب بالثلاثة.

ففي ثقافتنا الشعبية يسود اعتقاد بأن العالم ينقسم إلى ثلاثة أقاليم، ثلث يمثل البر وآخر البحر والثلث المتبقي يسمى الثلث الخالي، غير أن العدد سبعة والعدد خمسة عندنا هما العددان اللذان يحملان رمزية أكبر.

وقد ورد في الرواية من أن المصريين القدماء كانوا يعتقدون في ثالوث إلهي، كما ورد على لسان نسطور في قوله:

" أجدادك يعتقدون في ثالوث إلهي زواياه إيزيس وابنها حورس وزوجها أوزير الذي أنجبت منه من دون مضاجعة. فهل نعيد بعث الديانة القديمة؟"[1]

وهي أسطورة تقترب في بنائها العام مع المعتقد المسيحي السائد في عيسى بن مريم، إذ يدعي نسطور أن معتقد التثليث ما هو إلا امتداد أو بعث للديانة القديمة في ثوب جديد. إضافة إلى ذلك نجد ما يسمى بثالوث أفلوطين، وهو كما يقول السارد:

" لا يا أبت، ثالوث أفلوطين فلسفي، هو عنده: الواحد والعقل الأول والنفس الكلية، والثالوث في ديانتنا سماوي رباني: الآب والابن وروح القدس وشتان بين الاثنين"[2]

إن رأي السارد المخالف لرأي الأسقف تيودور، ما هو إلا اختلاف في كيفية القراءة، ذلك أن رأي الأسقف يستند إلى رؤية تاريخية مرتبطة بأصل الفكرة، ورأي السارد يحاول أن يقرأ الواقع من خلال التأويل، ورغم ذلك فإن الثالوث المسيحي ربما كان أساسه فكرة أسطورية.

كذلك نجد السارد في سياق آخر يتحدث عن ثالوث عذابه، فيقول:

" ها هو ثالوث عذابي قد اكتمل، قلقي على نسطور، وشغفي بمصير مرتا، وطلات عزازيل المفاجئة..."[3]

نحن إذن بصدد أربعة أشكال من الثالوث: الأول وهو الثالوث المصري القديم، والثاني هو ثالوث أفلوطين، والثالوث المسيحي، ورابع خاص بالسارد، وما هو إلا تركيب ناتج عن رؤية خاصة تؤمن بالثالوث وتتجاهل غيره، فليست –في الحقيقة– هذه فقط هي مشكلات السارد، ولا يمكن إدراج

---

1 مص. ن، ص 54.

2 مص. ن، ص 34.

3 مص. ن، ص 51.

بقية المشكلات لتصير جزءا في هذا الثالوث، كتأثير الطفولة في حياته وما خلفته من عقد، إضافة إلى مشكلته الدينية، وبالإضافة إلى التفكير في المستقبل كأحد أكبر الهموم التي تؤرق السارد. ولكنه لخص جميع همومه في ثلاثة هموم.

إن سيطرة فكرة التثليث جعلته يرى معظم الأشياء من خلال هذا العدد، فالفكر الكنسي قام عليه، ابتداء من إخبار عيسى بأنه سيقوم في اليوم الثالث كما هو مكتوب في إنجيل لوقا:"... أن المسيح يتألم ويقوم من الأموات في اليوم الثالث"[1]

ويذكر إنجيل يوحنا أن عيسى قام من بين الأموات ثلاث مرات، الأولى لمريم المجدلية والثانية ظهر لتلامذته ووقف في الوسط على الرغم من أن الأبواب كانت مغلقة، والتالية على بحيرة طبرية.[2]

ومن هنا نلحظ مركزية العدد في الثقافة المسيحية، وليس بعيدا عن هذا نجد في الأساطير القديمة هبوط عشتار إلى العالم السفلي وعودتها منه في اليوم الثالث، وهي تمثل غياب القمر، كما يقول فراس سواح في ربطه بين أسطورة عشتار والقمر:

"... ولكن اكتماله مؤقت، إذ ما يلبث أن يبدأ بالانحدار والتناقص قطعة قطعة، حتى يختفي تماما في آخر الشهر غائصا نحو العالم الأسفل وفي اليوم الثالث لغيابه... تظهر قرونه في الأفق من جديد مبشرا بميلاد آخر"[3]

ومن رحلة عشتار نجتزئ قوله:

" ... تقوم عشتار بإعطائه (أي رسولها ننشوبار البابلي أو هرمز عند اليونان) تعليماتها بأن يمضي إلى الآلهة طالبا عونهم إذا لم تعد في اليوم الثالث..."[4]

---

1 لوقا 46:24.

2 يوحنا: الأصحاح 20-21.

3 فراس سواح، لغز عشتار، م س، ص 64.

4 م ن، ص 65.

ولكن عشتار تتمكن من العودة في اليوم الثالث، ولا يهمنا هنا طريقة عودتها التي اختلفت من حضارة إلى أخرى ومن عصر إلى آخر، ولكن المهم هنا هو تمكنها من العودة من العالم السفلي.

إن قيام المسيح ما هو إلا واحدا من تجليات هذه الأسطورة التي تعود إلى ما قبل الميلاد بآلاف السنين، وهي واحدة من الأساطير التي تسربت للفكر المسيحي ونسبت لعيسى.

لما كان السارد راهبا مسيحيا فقد كان يمثل له هذا الرقم قيمة معنوية وإن كان رافضا لمبدأ التساوي بين الأقانيم الثلاثة في قانون الإيمان، وهنا نذكر دفاع السارد عن عقيدة آريوس التي تؤمن بالأقانيم لا على أساس التكافؤ كما هو في قانون الإيمان، بل على أساس الاختلاف فالابن موجود والروح موجود والآب كذلك، ولكن لكل دوره الذي يختلف عن الآخر، وهذا المبدأ يختلف عن ذلك الذي يرى أن الابن والآب طبيعة واحدة حيث تجسد الآب في صورة يسوع.

وفيما يلي بعض الأمثلة عن وجود هذا العدد في الرواية:

فمثلا يتحدث السارد عن ثلاثة سنوات قضاها يطوف على قرى اليهودية فيقول:

" ... حتى مرت عليّ سنوات التيه الثلاث، وجاءت تلك الليلة الرائقة التي رأيت فيها يسوع المسيح في حلم ناصع..."[1]

وقد عرفنا سابقا أنه بقي عند أوكتافيا ثلاث ليال سويا –على حد تعبيره، وقضى ثلاثة أيام أمام مغارة خريطون الذي نصحه بالتوجه إلى أورشليم. إضافة إلى ذكر قول المسيح:

" اهدموا الهيكل، وسوف أبنيه في ثلاثة أيام"[2]

وفي الرواية أيضا حديث عن ظهور وجه المسيح ثلاث ليال متتالية في قمر السماء، والمبنى ذي الثلاثة طوابق، والجدار الذي سمكه ثلاثة جدران متلاصقة، ويمكننا الحديث أيضا عن معرفته

---

1 الرواية، ص 21.

2 مص. ن، ص 194.

لثلاث نساء، حيث عرف السارد ثلاث منهن فقط وبطرق مختلفة، فقد كانت أولى نسائه أوكتافيا والتي مثلت البعد الجنسي أو البعد المادي في الأنثى، حتى أن اسمها وجد على اعتبار مادي إذ تسميت بهذا الاسم باعتبار ترتيبها بين إخوتها حيث كانت ثامنة بينهن، وقد انجذب لها في علاقة جسدية وحسب، دون أن يترك بقاؤه معها في نفسه أثرا يذكر اللهم شيئا يسيرا من الألفة؛ أما المرأة الثانية وقد كانت تمثل البعد الروحي، وما شغفه بها إلى بسبب علمها؛ أما ثالث نسائه فقد مثلت البعدين الروحي والجسدي معا، فهي روح من خلال غنائها الذي يخلب اللب، وجسدُ فتنة للرجال، وهي –كما رأينا في فصل الشخصيات– تواجه السارد بالحجة الدامغة، فهي عقل متفتح، ولا يتوقف الأمر عند هذا فقط؛ بل إن اسمها أيضا يعني السيدة، وهو اسم له من الدلالة والقوة ما يجعله مشاكلا لشخصيتها، وقد كان يمكن أن تعطى اسما آخر.

وقد كانت ذات شخصية متكاملة بالمقارنة مع سابقاتها، وإن شئت قلنا أن شخصية مرتا هي الحالة الطبيعية للشخصية المتوازنة، وبها يكتمل ثالوث السارد الأنثوي.

يمكن أيضا، ملاحظة أن عدد فصول الرواية ثلاثون فصلا، وهو من مضاعفات العدد ثلاثة، وإذا قال قائل لماذا لم يكن عدد فصولها سبعة وعشرين فصلا مثلا، وهو من مضاعفات العدد ثلاثة، قلنا أن العدد ثلاثون هو أصغر مضاعف يظهر فيه اسم ثلاثة بجلاء، والغاية هي في ظهور هذا العدد جليا، فما هذا التمجيد لهذا الرقم؟

إن الأمر غريب حقا، فرغم أن السارد غير مقتنع بهذا التثليث إلا أنه ظاهر في جميع أجزاء الرواية تقريبا، والسبب أن السارد ليس موحدا حقيقة، لأن التوحيد عندهم يتأسس على ثلاثة أقانيم تشكل واحدا معبودا، حيث أن العقيدة التي يتبعها السارد وهي عقيدة أريوس لا تحارب التثليث بل تحارب أن يكون الابن مساو لطبيعة الآب، وعن هذا الأخير يقول القس جرجس:

" ... فهو يعتقد بأنه يمكن القول بأن الابن هو إله، وبل وإله قوي... لأن الآب الذي خلقه قد منحه هذه العظمة وهذا السلطان... على أن الابن لم يكن البتة، لا من الأصل ولا بالطبيعة، إلها. فجوهر الابن يختلف الاختلاف الكلي والجزئي عن جوهر الآب..."[1]

وهذا ليس توحيدا أبدا رغم أنه لا يثبت الأزلية ليسوع، أو على الأقل ليس كتوحيدنا نحن الذي يفرض وجود إله لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفؤا أحد.

فالرواية تحمل في جميع فصولها وأحداثها شفرة أساسها هذا الرقم انطلاقا من رؤية سردية تقدسه وتعتبره أصلا لكل شيء ابتداء من الله وانتهاء بأصغر جزء في العالم الروائي .

إضافة إلى هذا الرمز نجد بؤرا أخرى ركز عليها السارد وجعلها محور عالمه السردي، وهي إن شئت عقدة تسيطر عليه لا شعوريا، وهي عقدة التفوق، وتظهر من خلال تضخيمه لما يعتقده، ومن ذلك تضخيمه لدور الإسكندرية في توجيه الديانة المسيحية، إذ أننا نجد في فصول الرواية إكبارا لدور هذه المدينة، وإن كان لها دور تاريخي حقيقي، فإن مبالغات السارد هي ما يجعلنا نثير جدلا حول هذه النقطة بالأساس.

فانظر إليه يصفها في قوله:

"... كنيسة الإسكندرية بحسب المشهور من أخبارها، قوية وحاسمة ورجالها الآن أغلبهم قساة..."[2]

ولا ننسى أيضا الموقف الذي تحدثنا عنه عند تطرقنا إلى مصير كل من هيباتيا وأوكتافيا، فالسارد يعطينا صورة قاتمة عن الإسكندرية تخفي في طياتها رغبة داخلية في الإعلاء من شأنها وإن بدا شبه ذام لها، حيث وصفها بأنها صعبة ولها تأثير وقوة وهذا تمهيد لما سيأتي من دورها في سن

---

1 جرجس الخضري، م س، ص 638.

2 الرواية، ص 119.

قانون الحرمان بمجمع نيقية، لدرجة أن الإمبراطور الروماني قسطنطين خضع لأساقفتها، وفي إطار هذا التمهيد لهذا الدور يطالعنا السارد في حواره مع نسطور بقوله:

" خفق قلبي وارتجفتُ.. الإسكندرية ثانية ! الأمر إذا جلل وخطير، وكفيل بتبديد الابتسامات التي كانت قبلها بقليل تزين الوجوه..."[1]

ورده أيضا على نسطور قائلا:

"– يا أبت، إنني قلق عليك. ولا أنصحك بتحدي كنيسة الإسكندرية"[2]

والذي يطالع الحوار يتشكل في نفسيته اعتقاد بقوة الإسكندرية، حتى قبل أن يصل السياق بالسارد للحديث عن دور كيرلس وأتباعه في توجيه المسيحية، وفرض رؤى خاصة بأساقفتها، والحكم بحرمان مخالفيهم.

والراجح أن السارد يعمل في هذا الإطار وفق رؤية ذاتية نابعة من عقدة التفوق، والشاهد هنا هو ربط الأساقفة بالمدينة وتكرار اسمها في كل مره، ولا مبرر لترداد اسمها وتكراره سوى محاولة لترسيخ اسم المدينة ودورها في ذهن القارئ، فقد كان من الممكن ربط قانون الإيمان الجديد بكيرلس بصفته أهم أسقف ساهم في وضع هذا القانون ولكن السارد ظل مصرا على ارتباط هذا القانون بهذه المدينة، وأكثر من ذلك تركيز حديثه على عوام المسيحيين وطاعتهم العمياء له، إضافة إلى ادعائه أن أصل الديانة جاء من مصر، وانظر إليه وهو يهول من الموقف قائلا:

"... سيكون المجد من نصيب الإسكندرية وحدها. حتى روما العريقة، ستزوي وتموت مثل كل المدن القديمة"[3]

---

1 مص. ن، ص 236.

2 مص. ن، ص 245.

3 مص. ن، ص 345.

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل إن الإمبراطور وبابا روما قد خضع للإسكندرية، وهذا ما يصرح به السارد في أكثر من موضع بطريقة مباشرة وغير مباشرة، ومثال ذلك قول الفريسي للسارد:

" لم يشأ الإمبراطور وبابا روما أن يغضبا الإسكندرية، للأسباب المعروفة"[1]

والأسباب كما يذكرها السارد في موضع آخر هي محاصيل القمح التي تستفيد منها روما، وبالتالي يصبح الأمن الغذائي لروما والإمبراطورية رهن رضا الإسكندرية، وهذه مبالغة كبيرة طبعا.

فأيّا كان دور المدينة التاريخي إلا أن السارد يحاول تصويره بشكل تضخيمي، وذلك تحت تأثير حب الافتخار والتزيُّد في تهويل الأمر.

إن قيمة هذه المدينة خاضعة لرؤية سردية تسعى لتضخيمها وتصويرها للمتلقي في صورة مدينة قوية ومؤثرة وجهت مستقبل ديانة من بين أهم الديانات في العالم، وهذا التضخيم خاضع لنفسية السارد، هذه النفسية التي تتنازعها أهواء عديدة من بينها الاعتزاز بالانتماء بصورة فوق عادية.

كان هذا ما أردنا أن نوضحه من خلال تطرقنا لباب الرؤية السردية، وفيما يلي تفصيل في أشكال التبئير أو ما يسمى أيضا بزاوية الرؤية معتمدين في ذلك على التقسيم الثلاثي المعروف.

6. أشكال التبئير

في هذه الرواية، وبناء على ما سبق، يمكن لنا تمييز حالات مختلفة للتبئير، إذ يمكن ملاحظة أن السارد في حالة تقديمه للمفاهيم المعارضة للكنيسة نجده شبه جاهل بما حصل، لذلك نجده يختبئ وراء شخصيتي تيودور ونسطور، ليقدم لنا بطريقة غير مباشرة كمًّا لا بأس به من المعلومات حول تاريخ الكنيسة، ويبدو أن هناك تناقضا داخل المتن، فمن ناحية نجد السارد عارفا ماهرا في الطب

---

1 مص. ن، ص 358.

والفلسفة، ومالكا للكتب المحرمة ومن ناحية أخرى يُظهر فقرا علميا بما جاء به آريوس قبل ذلك في أكثر من موضع، وفي مواضع

أخرى يتجاهل تأدبا مع نسطور كما يقول:

"سألني إن كنت أعرف دلالة تاريخ تأليف الكتاب فنفيت تأدبا..."[1]

وعلى الخلاف من ذلك نجده يتعامل مع ما أخبره به نسطور كسرّ عظيم يخاف أن يكشف في ظروف غير مناسبة، فتراه يتردد في تدوينه إلى أن يلح عليه عزازيل في الحوار الذي نأخذ منه قوله:

" يا هيبا، دع عنك اللكاعة، وأكمل ما كنت تكتبه

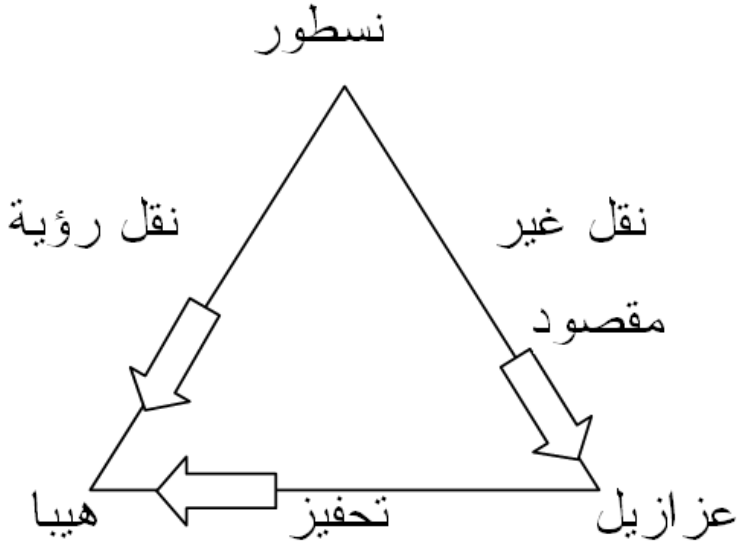
- وما الذي كنت أكتبه؟
- ما قاله لك نسطور عند سور أورشليم الشرقي. ولا تخش شيئا، فلن تزيد كتابتك الأمر سوءا..."[2]

ويمكن توضيح علاقات التأثير والتأثر بين الثلاثي (هيبا، نسطور، عزازيل) بالرسم التوضيحي التالي:

---

1 مص. ن، ص 39.

2 مص. ن، ص 51.



شكل رقم 1: يوضح أشكال التحفيز الخارجية على السارد

من خلال هذا الشكل يمكن أن نلاحظ أن نسطور يمثل فاعلا أولا، فهو الذي بث تلك الأفكار في قلب هيبا، ولما كان عزازيل جزءا من هيبا فإنه يكون في المرتبة الأولى من جهة التلقي مثل هيبا تماما، وفاعلا ثانيا إذ يجتمع على هيبا تحفيز كل من عزازيل ونسطور لذلك فإن تبعات ما يكتبه خارجة عنه، عائدة إلى نسطور كفاعل أول، فالبؤرة الأولى عند نسطور والثانية عند هيبا كوسيط منفعل، أما فعل التحفيز المباشر فيضطلع به عزازيل، بالتالي لا يعبر السارد عن وجهة نظره فتكون الرؤية خارجية، حيث يعزو السارد الأفكار الخطيرة إلى غيره تجنبا لتبعاتها السلبية. ولكن السؤال هنا: هل قولنا بهروب السارد اعتراف ضمني بأن هذه الرؤية الخارجية في حقيقتها رؤية داخلية؟ أم أننا يجب أن نتعامل فقط مع الظاهر؟

إن منظورنا نحن هو الذي يحدد البؤرة، ووجهة نظر القارئ أو الناقد هي التي ستحدد حسب قناعة كل واحد مركزية الرؤية بالنسبة للسارد، إلا أن ما نقرره هنا، هو أن السارد، في هذا السياق تحديدا، يقوم بعملية الانسحاب، فتتحرك البؤرة من مركزية السارد إلى أن يصبح هامشا على محفز أساس هو نسطور، وبالتالي نحن أمام ما يسميه جينيت: الرؤية من الخارج.[1]

حيث يكون السارد أقل علما ممن يروي عنهم، أو من يضعهم في حالة المشاهدة، كما في هذه الحالة.

وفي هذه الرواية نلاحظ أن السارد لا يمثل نمطا وحيدا، بل في كل وضعية سردية نجده يمثل رؤية خاصة، من سارد عليم إلى سارد متساو إلى سارد أقل معرفة ممن يروي عنهم. فمثلا نجده أمام نسطور يمثل ساردا عالما وأحيانا متلقيا جاهلا، فحين يسأله مثلا:

"... بخصوص الآلات الموسيقية، ألم يمنع القديس يوحنا ذهبي الفم استعمالها في الكنائس؟

- كان ذلك يا ولدي منذ أربعين سنة أو أكثر، وهو لم يقم بتحريمها، وإنما قال إن الرب يحتقرها، ويحب أن يكون تسبيحه في أفواه البشر...

نعم يا سيدي، ولكن ماذا عن غناء الفتاة في الكنيسة؟"[2]

وانظر أيضا كيف يطرح السؤال تلوا الآخر على رئيس الدير، وهو راهب كان يجب أن يكون عالما بما يسأل عنه أصلا، ولكن السارد يبدو جاهلا بتلك الأمور.

ومن المواضع التي يبدو فيها السارد جاهلا بتفاصيل ما يسرده، إلحاحه على رئيس الدير ليخبره بسر المبنى الغامض في قوله:

---

1 T. Todorov, catégories du récit littéraire, P 148.

2 الرواية، ص 267-268.

" العام الماضي تحدثت مع رئيس الدير في أمر المبنى الغامض، مرتين. في المرة الأولى لاذ بالصمت ولم يجاوبني، وفي المرة الأخرى كنا جالسين صباحا، والشمس تكاد تطلع علينا من خلف المبنى... ثم حكى لي ما فحواه أن هذا الدير كان في الزمن السحيق، معبدا لإله الخصب..."[1]

ويستمر السارد في نقل ماحكاه له رئيس الدير عن هذا المبنى، ولا نعلم ما إذا كان نقله للخبر تاما كما هو، أم أنقص منه وأضاف، ورغم ذلك فإن هذا النمط من الرؤية يبدو متداخلا لأن سؤالا يتبادر للذهن عن الغاية من هذه التفاصيل الحافة، وعن سعي السارد لإقحام الجانب التاريخي فيما يسرده.

وللوقوف على الرؤية يمكن أن نعتمد التقسيم الثلاثي المعروف، إذ إننا لا نجد نمطا سرديا واحدا برؤية واحدة بل إن السارد كان يقدم الأحداث المختلفة حسب زوايا مختلفة كما يلي:

1.6. الرؤية من الخلف

يمكن التطرق في هذا المجال إلى حديث السارد عن علمه بالطب، وعن طفولته وماضيه عموما حين يسأله نسطور عنه، أو عن أحداث الإسكندرية وسطوة القساوسة فيها، إذ يبدو السارد في هذه السياقات عليما بالتفاصيل التي لا يعرفها غيره من شخصيات الرواية، وهنا سنتطرق إلى أمثلة ذلك.

أما عن الطب، فهو الشخصية الوحيدة في الرواية التي تمارس هذه المهنة، ومن الطبيعي إذن أن يُظهر حذقه فيه؛ أما عن أحداث الإسكندرية، فإنه يمكن النظر للأمر من وجهين اثنين، الأول حين يجيب على أسئلة نسطور، والثاني حين يكون بصدد تسجيل سيرته والتي يحاول أن يكون فيها أكثر موضوعية في بسط أحداثها. أو حين ينقل لنا ما يرويه نسطور، كما يقول:

" حدثني (يعني نسطور) عن أنطاكية، وعن العلوم الوفيرة في مدارسها، وعن مكتبة الأسقفية العامرة، وعن البسطاء الذين يفدون من القرى المجاورة، وعن الإمبراطور ثيودوسيوس الثاني، وتردده

---

1 مص. ن، ص 214.

في معظم الأمور، وعن أسقف أنطاكية وكمال أخلاقه.. وحدثته عن أيامي في أخميم، ووصفت له تلك البلدة العامرة الواقعة على حواف مجرى النيل..."[1]

والملاحظ هنا، أن الكلام جاء وصفا عاما لما تم تبادله من حديث بين السارد ونسطور، دون أن يحدثنا عن تفاصل الحديث، وهذا وإن كان كل منهما يمثل ساردا عليما لما يسرده، فإن هيبا هو المهيمن على العملية السردية لأنه هو الذي قدم لنا ما علمه من نسطور، ورغم ذلك فإننا لا نعلم طبيعة تلك المعلومات المتبادلة إلا على نحو عام.

أما في استعادته لقصة والده، فإنها من الأحداث التي يبدو فيها السارد عليما بالتفاصيل دون باقي الشخصيات، حيث يقول:

" ... اغتالوا أبي وتزوج أحد أجلافهم أمي؟ كيف تنمحي الذكريات.. أمي.. كيف ارتضت الزواج بواحد من القتلة. أبي رجل طيب، لم أره ينهرها يوما، ولم يضربني قط..."[2]

ورغم أنه في هذا المقام يسمى ساردا عليما، إلا أنه من خلال أسئلته التي لا يجد لها جوابا نتساءل عن حدود علمه، فهو عليم فقط، بالمقارنة مع باقي الشخصيات، لا أنه عليم بكل أجزاء ما يحكيه، فهو يعرف أشياء ويجهل أخرى، ومثل ذلك نجده عندما يروي لنا عن خلوته بعد أن طردته أوكتافيا من عندها، فيستخدم الضمير (أنا) ليسرد لنا أحاسيسه وهمومه مطنبا في الوصف مستجليا كوامن نفسه التي لا يعلمها إلا هو، كما في قوله:

" لم يكن حولي إلا الفراغ وصوت البحر...

تفزعت من نومتي التعسة مرات، وأفقت مرات على أحلام مفجعة. المرة الأخيرة، كانت ساعة غروب اليوم التالي. أردت أن أعاود نومي وغيبوبتي فتجافت عني أرضية المغارة وجدرانها وودت لو أغفو،

---

1 مص. ن، ص 177.

2 مص. ن، ص 95.

فلا أصحو، لكني صحوت، فلم أنم حتى الفجر التالي. مرت بخاطري أوهام كثيرة واجتاحتني المخاوف. كنت خائفا مني..."[1]

يمكن أيضا ملاحظة كثرة عبارات الإحالة في الرواية مما يجعل السارد في كثير من المواضع مجرد ناقل لما علمه من شخصياته، فيقدم لنا ما سمعه بعد حدوثه دون أن يكون شاهدا على ذلك، فتكثر الإحالات كقوله مثلا:

" سمعت أن البقية..."[2]

وقوله:" أخبرني نسطور يومها..."[3]

وقوله:" ثم قال بعدها"[4]

وهذا ما يضعف من سلطة السارد حين يجعل همه نقل ما حكاه له غيره، وهو ما يحيلنا على الرؤية من الخارج.

2.6. الرؤية من الخارج

عرّفنا هذه الرؤية في الفصل النظري، ولا بأس بالتذكير بأنها الحالة التي يكون فيها السارد لا يعرف إلا القليل مقارنة بالشخصيات الحكائية، فحضور السارد يكون بغرض نقل الأحداث، أو نقل أفكار ومعارف الشخصيات، وبالتالي تكون مصادر المعلومات من خارج السارد، وقد لا يقتصر دوره على النقل، بل قد يتعداه إلى التعقيب بالتعليق عليها بما يراه مناسبا، ولا شك أن هذا النوع هو الغالب على الرؤية، وسنكتفي بأمثلة قليلة توضح ما نذهب إليه:

ومن أمثلة ما ينقله السارد عن غيره ما ورد في قوله:

---

1 مص. ن، ص 127.
2 مص. ن، ص 177.
3 مص. ن، ص 187.
4 مص. ن، ص 221.

" تزحّف الرجل نحوي، وراح يحكي لي عن بلدته الواقعة بقلب الصعيد، شرقي النيل. قال إنه نشأ بقرية قرب جبل هناك يسمونه جبل الطير، لأن طيورا تأتي في كل عام وتحط عنده...

همس لي الرجل بأن في بلدتهم مسوخا كثيرة، يقصد التماثيل القديمة..."[1]

في هذا المقام يسرد لنا ما حكاه الرجل عن قريته، ولكننا لا ندري قدر الأمانة في النقل، فيجوز أن يكون متزيّدا ويجوز العكس، وبالرغم من ذلك فإننا نعتمد على ما يرويه السارد ونعده هو الواقع دون البحث في المصداقية، وبالتالي نفترض أنها رؤية خارجية على هذا الأساس.

وورد في سياق حديثه عن غوايات أوكتافيا بالإسكندرية قوله:

" ... وراحت تحكي كيف مرت عليها الأيام ثقالا بعد رحيل زوجها، خاصة أن السيد الصقلي الذي كان يملأ البيت حضورُه، سافر بعد وفات زوجها بأيام في رحلة تجارية..."[2]

ويستمر السارد في نقل ماحكته أوكتافيا من أمرها، ولكنه يتصرف في صياغة الحديث ويعلق عليه، إما بوصف ملامحها وحركاتها وإما بحديث عام كما في المثال التالي:

" جمعنا حضن واحد، فأخذنا في غمرة من النوم.. النوم رحمة سماوية لكل الكائنات..."[3]

يمكن ملاحظة أن السّارد في القصة الواحدة يأتي بحديث غيرِه ويخبرنا بأحداث كان طرفا فيها كما في قصته مع أوكتافيا ومغامراته معها، ويسرد في السياق ذاته ما حكته له من أحداث سابقة، وبالتالي فإن الفصل بين الرؤى هو فصل منهجي لا فصل حقيقي، إذ من العسير أن يلتزم بمنظور وحيد، ففي القصة وصف وتعليق وإخبار بما يعايشه وما يشاهده وما حكي له عنه دون فصل، فنعمد نحن للمنظور الغالب ونعتبره هو المنظور.

---

1 مص. ن، ص 66.

2 مص. ن، ص 92.

3 مص. ن، ص 95.

ويستخدم السارد أيضا الضمير(هو)، أو (هي)، ولكنه يعطله بتصرفه في إعادة صياغة القصة، مما يجعل نقل الخطاب يتم بصفة غير مباشرة بواسطة السارد دون أن ينقل لنا الكلام مباشرة كما قاله صاحبه، غير أنه في مرات قليلة ينقل لنا الكلام كما هو مستخدما الضمير (هو)، وذلك مثلا في نقله لخطبة كيرلّس قائلا:

" ثم تكلم فقال: يا أبناء المسيح، باسم الإله الحي أبارك يومكم هذا، وكل أيامكم... أضاف وقد علا صوته، حتى جلجل جوانب الكنيسة المهيبة: أبدأ بهذا لأذكركم بأننا نعيش زمن الفتن..."[1]

ولكن السارد رغم ذلك يتدخل بالوصف والتعليق، ولكن دون أن يمس بصياغة كلام كيرلس، وهذا يضعف ولو قليلا من سلطة الشخصية المتكلمة إزاء شخصية السارد المهيمن على هذا الخطاب الروائي.

3.6. الرؤية مع

في هذه الحالة يكون السارد عالما بما تعلمه الشخصيات دون زيادة أو نقصان، وهنا يمكن أن تدخل السيرة أيضا ضمن الخطاب المتضمن رؤية يتساوى فيها السارد مع الشخصية من حيث المعلومات، وهذا ما هو حاصل في حالة سرد السيرة. وبالتالي تكون الرواية في جانب كبير منها تمثيلا لهذا النوع، حيث يسرد لنا هيبا ما اعترض حياته منذ طفولته إلى غاية نهاية فترة تدوين سيرته، حيث يمثل فيها السارد دوره السردي إضافة إلى كونه شخصية فاعلة، وهو ما يجعل للسارد قيمة جوهرية من خلال كشفه للجوانب الخفية من حياته، والتي لا يعرفها سواه، إذ يصور لنا أعماق نفسه المضطربة من خلال بثه لما يختلج في نفسه من شعورات نابعة من آثار الصدمات التي تلقاها خلال تلك المدة من حياته، ويمكن التمثيل لذلك بقوله:

---

1 مص. ن، ص 147.

" ... واستقرت أموري في الدير، وازداد ترداد المرضى طلبا لمعالجاتي. مضت بي أيام هذه السنة، والسنة التالية عليها، هادئة هانئة. دخل العام الثلاثون بعد الأربعمائة لميلاد المسيح، وفيه كان ما كان من وقائع مزلزلة لكلّ ما استقر من أموري، خاصة ما جرى في تلك الوقائع أواخر السنة، في بدايات فصل الشتاء. ففي تلك الأيام احتدم الخلاف بين الكبار، وفيها أطلت شمس مرتا في سماء وجودي، أعني شمسها اللافحة"[1]

وهنا يلخص السارد أحداث تلك السنة والتي كانت تمهيدا لما سيأتي بعدها من أحداث كانت سببا في وجود هذه السيرة. وما يعرفه السارد في هذا المقام هو ما تعرفه بقية الشخصيات أيضا إلا ما تعلق بأمر مرتا وما كان يدور بينهما فإن جانبا كبيرا من قصته معها ظل مخفيا بينهما.

وبعيدا عن الرؤية الذاتية للسارد أو الرؤية من خلف، أو من الخارج، فهناك طريقة أخرى لعرض الأحداث وهي التي تبنى على وضع توقعات لا يمكن بحال إثبات صحة أي منها كما في قوله:

" وهذا هو الرق الأخير، ما يزال معظمه خاليا من الكتابة ولسوف أترك هذه المساحة بيضاء، فربما يأتي من بعدي من يملؤها، والآن سأغفو قليلا، ثم أصحو قبل الفجر، فأضع الرقوق في هذا الصندوق، وأواريه التراب تحت الحجارة الكبيرة التي عند بوابة الدير. ولسوف أدفن معه خوفي الموروث، وأوهامي القديمة كلها. ثم أرحل، مع شروق الشمس حرّا..."[2]

والسؤال هنا، هل حدث فعلا ما رسمه السارد في هذه الأسطر الأخيرة من الرواية كما رسمه؛ أم أن سبيلا آخر سلكه غير هذا السبيل؟

---

1 مص. ن، ص 209.

2 مص. ن، ص 368.

كل الإجابات عن هذا السؤال هي مجرد تخمينات لا يمكن إثبات أيا منها بحال، لأن السرد قد انتهى، وباب التأويل والشك ما يزال مفتوحا والرؤية غير واضحة تماما.

7. خلاصة

ختاما لباب الرؤية، يمكن أن نقول أن هذه الرواية كانت مفتوحة ومتنوعة الأحداث. وقد قدمت أحداثها بشكل يجعلها فضاء مفتوحا، وعالما سرديا تتداخل فيه وجهات النظر، وتتضاد وتتنوع فيه الرؤى، وهذا عائد لاضطراب السارد، ولكثرة الأحداث وتتابعها وتنوع الشخصيات ذات الأيديولوجيات المختلفة لدرجة يمكن معها اعتبار هذه الرواية انتصارا للنزعة اللادينية لما تحمله من انتقادات لرجال الدين المسيحيين في الإسكندرية خاصة والعالم المسيحي عامة، ولما فيها من تعاطف مع الوثنيين، إضافة إلى هيمنة السارد على العملية السردية، ولعبه لأدوار عدة مثّل من خلالها عدة زوايا، فهو يمثّل شاهدا لما حدث في الإسكندرية من اضطهاد للعلماء وتحديدا ما حصل مع هيباتيا، ومثّل شخصية مشاركة في الأحداث، ومثّل ناقلا أيضا لفكر نسطور ومدافعا عنه ولو في الخفاء، وتعاطف مع الوثنيين من أصحاب أبيه، ونعى ما عاناه الوثنيون على أيدي العوام من المسيحيين بتحريض من رجال الدين وبالتالي كان السارد شخصية متعددة الأدوار ومتداخلة الرؤى.

وخلاصة الأمر، يمكن القول إنه استطاع أن ينقل لنا كل ما استطاع نقله بكل الطرق التي من شأنها أن تساهم في خلق عالم سردي بديع.

خاتمة:

خاتمة:

حاولنا من خلال هذه الدراسة أن نكون منحازين إلى الموضوعية وغير خاضعين لسلطة أية دراسة سابقة، إلا بما يكشف لنا ضوءا يسيرا، معتمدين على فهمنا الخاص للظاهرة السردية دون التعصب لأي رأي، وما نقدمه هنا هو حوصلة لما فهمناه ووعيناه وليس بالضرورة هو الفهم الدقيق، لأن نتائج الدراسة تختلف باختلاف المنظور المعتمد، فكل دارس يرى شيئا لا يراه غيره بالضرورة، وحسبنا هنا الاجتهاد.

وقد أسفرت الدراسة عن جملة من النتائج نلخصها فيما يلي:

أثمر المدخل تحديدا لمفهوم كل من النص والخطاب، وخلاصته أن الخطاب يمثل الجانب الشفوي والنص هو الجانب المكتوب.

وفي الفصل الأول، تمكنا من وضع قاعدة نظرية اعتمدنا عليها في بقية الفصول.

أما عن الدراسة التطبيقية والتي بدأناها بدراسة الشخصيات فإن المنهج النفسي هو السبيل للوصول إلى فهم الشخصية وتصرفاتها، وبالتالي يمكن فهم تفاعلات الشخصيات والأحداث، وخاصة في حالة كحالة هيبا، ففي غياب مفاهيم نفسية تحليلية لا يمكن فهم ردود أفعاله غير المبررة، وغير الطبيعية؛ ففي معظم المشكلات التي واجهته كان يتفاعل بطريقة غير مبررة تماما، إلا إذا تعاملنا معه كحالة مرضية تسيطر عليه المخاوف والأوهام التي تعود أسبابها إلى المشكلات التي عانى منها منذ طفولته. ناهيك عن تقمصه لشخصية عزازيل، في حالة من الفصام أو حالة من الوهم، حيث تتعامل الشخصية مع كائن غير منظور ولا يتجلى إلا لها، وهي صورة وهمية تختلقها النفس للهروب من الواقع أو لتبرير أفعال لا يقبلها المجتمع، فكانت شخصية عزازيل تساعده على تجاوز الضغوط.

ويمكن أيضا القول أن الصراع الذي يعيشه السارد هو صورة مصغرة ونموذجية للصراع الاجتماعي والسياسي في القرون الوسطى، حيث تتجاذب المجتمع أصوله الوثنية من جهة، وسيطرة الكنيسة وصراعاتها المذهبية من جهة أخرى.

وقد كانت هذه الصراعات في بيئة جغرافية كان لها دور بارز في توجيه مسار المسيحية بشكل عام، إلا أن السارد لم يعن حقيقة بالمكان، ولم يتعمق في تصويره، ما عدا الإسكندرية تقريبا، فقد كان لها النصيب الأوفر من الوصف المادي والمعنوي، إضافة إلى صومعته في حلب، فالاهتمام بالمكان كان ضعيفا إذ لم يتطرق السارد إلى وصف روما ولا القسطنطينية، وهذا لعدم زيارته لها، ولم يحدث أن حدّثه أحد الشخصيات عنهما. فقد كان اقتصاره على الأماكن التي سبق أن مرّ بها.

أما الزمن، وننظر له من وجهات عدة كالزمن النفسي والزمن الكرونولوجي بالنسبة للأحداث في الواقع، وتعامل السارد مع الزمن من حيث التقديم والتأخير والإبطاء والإسراع، فعلى صعيد الزمن النفسي، كان الاهتمام به ضيقا بسبب ميل السارد إلى الواقعية، لأنه كان بصدد نقل أحداث واقع تاريخي، وأحداث شخصية وقعت له حقيقة؛ أما عن الزمن الكرونولوجي، فقد شهدنا اهتماما بالتواريخ، كتواريخ عقد المجامع الكنسية وباقي الأحداث المذكورة في تاريخ الفكر المسيحي، والمرتبطة بصراعات رجال الدين، وكذلك ذكره لتاريخ ابتداء وانتهاء العملية السردية وغيرها.

أما عن زمن السرد، فقد تدخل السارد في ترتيب الأحداث بشكل واضح، إلا أنه لم يبتعد به عن الغاية من عمله وهي نقل واقع معين في مرحلة زمنية محددة تاريخيا.

وما يمكن عده جديدا هنا هو محاولتنا للفصل بين مفهوم الاستباق ومفهوم الاستشراف، والذين كثيرا ما يستعملان بالمعنى نفسه، وما اقترحناه هنا هو اعتبار مصطلح الاستباق متعلقا بالأحداث التي حدثت أو سوف تحدث فعلا وما ذكرها السارد استباقا إلا لتهيئة المتلقي أو ربما لتشويقه وتحفيزة على المتابعة، أما مصطلح الاستشراف فقصرناه على تصورات أحد الشخصيات

للمستقبل دون أن يكون حدوثها يقينيا، وقد لا تحدث على النحو الذي أرادته تلك الشخصية، فهو أشبه بالتمني.

وقد حاولنا في الفصل الأخير الاهتمام بأفكار الشخصيات، وكان عملا صعبا لأننا تطرقنا إلى جانب من ذلك أثناء دراستنا لتلك الشخصيات، فكان أن سعينا للبحث فيها دون النظر في الجوانب المادية من الشخصيات، ودون التطرق إلى علاقاتها الاجنماعية، وكان الهدف من وراء ذلك هو الكشف عن الأبعاد الفكرية للمجتمع المسيحي في القرون الوسطى وعلاقته بالأمم التي تختلف عنه، وركزنا في ذلك على فكر السارد كما يتجلى من خلال ما يطرحه ويناقشه، فكان أن انتهينا إلى وجود صراع نفسي كبير، وما صراعه سوى نموذج للصراع الداخلي الذي عايشه كل رجل مسيحي حر الفكر، لما يراه من تناقضات بين ما تطرحه الكنيسة من أفكار عن إقامة العدل في الأرض، وما يحدث على أرض الواقع من طرد وإبادة للمخالفين لتعاليمها.

الرواية إذن، سرد من منظور حر، غير خاضع لسلطة سوى سلطة الفكر الجدلي الذي يطرح الإشكاليات ويترك الحكم للقارئ، وقد امتزج السرد التاريخي بالخيالي، وفق رؤية ناقدة للوضع، وهي لا تختلف في بنائها العام عن باقي الروايات، فهي تتوفر على أسس الرواية (الشخصيات والمكان والزمان)، وهي تنتمي إلى ما يسمى بالرواية التاريخية لما اعتُمد فيها من تاريخ بشكل كبير، مع امتزاج ذلك بإطار خيالي. وربما كانت متأثرة بأعمال الروائي الأمريكي دان براون وخاصة روايته شفرة دافنشي.

وقد رأينا أن فضاء هذه الرواية خصب، ومجالات دراستها واسعة، لذلك يمكن اقتراح موضوع دراسة أو أكثر، إذ يمكن للدارس أن يتطرق في دراسة منفصلة للمضامين التاريخية للرواية، مع مقارنة بين المضمون الروائي والمضمون التاريخي، ويمكن أيضا عقد مقارنة بين منظور رواية

عزازيل، مع رواية شفرة دافنشي، لأن كلاهما تتطرق للصراعات داخل الكنيسة خاصة الصراع حول ألوهية المسيح.

كانت هذه رؤيتنا لهذا العمل السردي، وهي قراءة خاصة اعتمدنا فيها على إجراءات منهجية حُدّدت ضمن إطار عام أساسه ما أدرجناه في الفصل الأول من مقولات نظرية لأقطاب الدراسات السردية، وإن اختلف رأينا مع آخرين فنحن بصدد دراسة أدبية لا تؤمن بوجود حقيقة مطلقة، بل تعتمد على وضع تصورات أساسها الاختلاف، لاختلاف المنظورات واختلاف قدرات ومعارف الدارسين.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

قمنا بترتيب المراجع العربية والمترجمة إلى العربية ترتيبا أبجديا

أولا: المصادر

1/ يوسف زيدان، عزازيل، وزارة الثقافة، د ط، الجزائر، 2009،

ثانيا: المراجع العربية

1. أبو الحسين مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، ترقيم وترتيب: محمد فؤاد عبد الباقي، دار ابن حزم، ط1، القاهرة، 2010.
2. أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي ، ط7، بيروت، 2012.
3. جورج طرابيشي، هرطقات عن الديمقراطية والعلمانية والحداثة والممانعة العربية، دار الساقي، ط3، بيروت، 2011.
4. جمال الدين الخضور، زمن النص، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1995.
5. جميل عبد المجيد، الغة النص، دار غريب للطباعة والنشر، د ط، القاهرة، 1999.
6. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 2000.
7. حنا جرجس الخضري، تاريخ الفكر المسيحي،المجلد الأول، ج 4، دار الثقافة، د ط، القاهرة، 1981.
8. حسن نجمي، شعرية الفضاء: المتخيل والهوية في الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2000.

9. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط2، بيروت، 1999.

10. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، لبنان، 2002.

11. محمد أبو القاسم حاج حمد، جدلية الغيب والإنسان والطبيعة– العالمية الإسلامية الثانية، دار الهادي، ط1، بيروت، 2004.

12. محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2005.

13. محمد راتب الحلاق، النص والممانعة: مقاربات نقدية في الادب والإبداع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 1999.

14. محمد خطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت،1991.

15. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، د ط، بيروت، 1997.

16. ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي – المكونات والوظائف والتقنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2003.

17. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

18. سهيل بشروني ومراد مسعودي، تراثنا الروحي: من بدايات التاريخ إلى الأديان المعاصرة، دار الساقي، ط1، بيروت، 2012.

19. سعيد حسن بحيري، علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر . لونجمان، ط1، القاهرة.

20. سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب: دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 1998.

21. سعيد بنكراد، سيميولوجيا الشخصية السردية (رواية "الشراع والعاصفة" لحنا مينة نموذجا)، مجدلاوي، ط1، عمان، 3002.

22. سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي ، ط1، بيروت، 1997.

23. سعيد يقطين، السرد العربي : مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، ط1،القاهرة، 2006.

24. سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي – الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2012.

25. عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2003.

26. عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1992.

27. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية– بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون والآداب، د ط، الكويت، 1998.

28. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي– معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر، 1995.

29. عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2000.

30. عز الدن إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4، القاهرة، 1984.

31. علي مبروك، النبوة من علم العقائد إلى فلسفة التاريخ، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1993.

32. فراس السواح، الرحمان والشيطان: الثنوية الكونية ولاهوت التاريخ في الديانات الشرقية، دار علاء الدين، ط1، دمشق، 2000.

33. فراس السواح، لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين، ط 8، دمشق، 2008.

34. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د ط، الكويت، 1992.

35. صفي الرحمان المباركفوري، الرحيق المختوم، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، د ط، قطر، 2007.

ثالثا: المراجع المترجمة إلى العربية

1. الكتاب المقدس، طبعة كاثويكية.

2. بول ريكور، من النص إلى الفعل، تر محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة، 2001.

3. بول ريكور، صراع التأويلات: دراسا ت هيرمينيوطيقية، تر منذر عياشي، مراجعة جورج زيناني، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2005.

4. برنار فاليط، النص الروائي – تقنيات ومناهج، تر. رشيد بنجدو، المجلس الأعلى للثقافة ، د ط، مصر، 1999.

5. جوناثان راي، السرد والتجربة الفلسفية، ضمن كتاب: الوجود والزمان والسرد(فلسفة بول ريكور)، تر. سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1999.

6. جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر. عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003.

7. هوميروس، الإلياذة، تر. دريني خشبة، دار العودة، ط6، بيروت، 2011.

8. والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر.حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، د ط، القاهرة، 1998.

9. وِل ديورانت، قصة الفلسفة، تر. فتح الله محمد المشعشع، مكتبة المعارف، ط1، بيروت، 2004.

10. حسن حمدي، إنجيل يهوذا الإسخريوطي: والبحث عن خائن المسيح، دار الكتاب العربي، ط1، دمشق، 2007.

11. يوريس توماشفسكي، نظرية الأغراض، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، تر. إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1982.

12. يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تقديم وتر. سيزا قاسم دراز، مجلة البلاغة المقارنة ألف، عدد 6، 1986، القاهرة.

13. يوري لوتمان، سيمياء الكون، تر. عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2011.

14. ميشال بيتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر. فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1971.

15. ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، تر سالم يغوث، المركز الثقافي العربي، ط 2، لبنان، 1987.

16. مخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر.محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1997.

17. سيجموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، تر. سامي محمد علي وعبد السلام القفاش، د ط، هيئة الكتاب، مصر، سنة 2000.

18. سيقموند فرويد، ما فوق مبدأ اللذة، تر. إسحاق رمزي، دار المعارف، ط5، 1994.

19. فرديناند ألكييه، التوق إلى الخلود، تر. سنا خوري، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2003.

20. روبير اسكاربيت وآخرون، الأدب والأنواع الأدبية، تر. طاهر حجار، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، دمشق، 1985

21. رولان بارث، النقد البنوي للحكاية، تر. أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1988.

22. رولان بارث، هسهسة اللغة، تر. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري–حلب، ط1، سورية، 1999.

23. رولان بارث، نقد وحقيقة، تر. منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري–حلب، ط1، سورية، 1994.

24. رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، تر. محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت، 1987.

25. تون أ فان ديك، علم النص: مدخل متداخل الاختصاصات، تر وتع سعيد حسن بحيري، دار القاهرة، ط2، مصر، 2005.

26. تيودور نولدكه، تاريخ القرآن، تر. جورج تامر وآخرون، منشورات الجمل، ط4، كولونيا (ألمانيا)، 2008.

27. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر. غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1984.

رابعا: المراجع الأجنبية

1. Gaston Bachelard, la dialectique de la durée, Ed. PUF, 5ème édition, Paris, 2013.
2. G Bachelard, la poétique de l’espace, Ed. « Quadrige » PUF, Paris, 2013.
3. Gérard Genette, figures III, Ed. Seuil, Paris, 1972.
4. Jean Yves Tadié, le récit poétique, Ed. P U F, Paris, 1978, p 115.

5. Mieke BAL, Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes), H E S Publishers, Utrecht, 1984.

6. Philippe Hamon, statut sémiologique du personnage, in poétique du récit.

7. Roland Barthes, Analyse structurale du récit, in Poétique du récit, Ed. Seuil, Paris, 2009.

8. Roland Barthes, s/z, Ed. Seuil, Paris, 2011.

9. Roland Bourneuf et Réal Ouellet, l'univers du roman, Ed. PUF, Tunis; 1998.

10. Tzvetan Todorov, les catégories du récit, in Communication 8(1966): l'analyse structurale du récit, Ed. Seuil, Paris, 1981.

11. Vladimir Propp, Morphologie du conte, Ed. Seuil, Paris, 2015. (Traductions du russe de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn).

12. Wayne C Booth, Distance et point de vue, in Poétique du récit, Ed. Seuil, Paris, 2009.

Résumé

Résumé

Cette étude comprend une recherche théorique concernant la problématique de la narration chez les occidentaux et comment elle a été reçue par les chercheurs arabes afin de mettre une base théorique du travail pratique qui avait une plus grande part dans cette étude. Cette problématique est representée dans la déconstruction de l'un des romans arabes contemporains de l'ecrivain égyptien *Youcef ZIDANE,* intitulé : *Azazile*.

La problématique est pricipalement centrée sur les fondements et les constituants narratifs à travers la déconstruction de la structure des personnages et les autres structures narratives comme le temps et l'espace. La raison pour laquelle nous avons choisi ce thème et ce corpus c'est parcequ'il constitue une nouvelle forme d'expérimentation du romancier contemporain. Il étudie un sujet historique à partir d'un point de vue narratif. L'importance de ce sujet réside dans le fait qu'il est un ajout spécifique pour les études narratologiques qui sont considérées comme une partie intégrante de la société étant que la narration est un phénomène humain présent dans toutes les sociétés et cela est prouvé par la réalité historique.

On s'est basé sur une méthodologie scientifique axée principalement sur l'approche structurelle en s'appuyant sur l'approche psychologique et sémiotique dans l'analyse des différentes structures narratologiques sans oublier la comparaison historique entre les évenements du roman et la réalité historique. Les résultats sont variés et répondent en détail à sur la problématique. On a dévoilé les relations à l'intérieur et à l'extérieur du roman et déconstruit sa structure permettant au destintaire de comprendre facilement la recherche et également le roman.

En ce qui concerne l'application pratique de ses résultats, est disponible pour les chercheurs ainsi que les écrivains romanciers et même ceux qui sont intéressés à ce domaine de recherche comme la psychologie et la sociologie. Sans doute, la psychanalyse *Freudienne* s'est penchée sur les expériences des écrivains et artistes pour atteindre plusieurs buts.