الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministére de l'Enseignement Supérieur et de la recherche scientifique

جامعة أكلي محند أولحاج
University Akli Mohand Oulhadj
– البويرة –
– Bouira –

Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett

كلية الآداب واللغات
Faculté des Lettres et des Langues

قسم اللغة والأدب العربي

التخصص : بلاغة ونقد أدبي

السّرد والأنساق الثّقافيّة
في رواية ليون الإفريقي لأمين معلوف
-الأصل وترجمته-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير

إعداد الطالب:
- رضا حمادو

إشراف:
أ.د/ أحمد حيدوش

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
1 -دة/مسعودة لعريط	أستاذة محاضرة -أ-	جامعة تيزي وزو	رئيسا
2 -أد/أحمد حيدوش	أستاذ التعليم العالي	جامعة البويرة	مشرفا ومقررا
3 -د/إسماعيل جبارة	أستاذ محاضر -أ-	جامعة البويرة	عضوا مناقشا
4 -د/مصطفى ولد يوسف	أستاذ محاضر -أ-	جامعة البويرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2017/2016

إهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى: ﴿ وَوَصَّيْنَا ٱلْإِنسَٰنَ بِوَٰلِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُۥ وَهْنًا عَلَىٰ وَهْنٍ وَفِصَٰلُهُۥ فِى عَامَيْنِ أَنِ ٱشْكُرْ لِى وَلِوَٰلِدَيْكَ إِلَىَّ ٱلْمَصِيرُ ﴿١٤﴾ ﴾ [سورة لقمان: 14].

قال تعالى: ﴿ ۞ وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوٓا۟ إِلَّآ إِيَّاهُ وَبِٱلْوَٰلِدَيْنِ إِحْسَٰنًا ۚ إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِندَكَ ٱلْكِبَرَ أَحَدُهُمَآ أَوْ كِلَاهُمَا فَلَا تَقُل لَّهُمَآ أُفٍّ وَلَا تَنْهَرْهُمَا وَقُل لَّهُمَا قَوْلًا كَرِيمًا ﴿٢٣﴾ وَٱخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ ٱلذُّلِّ مِنَ ٱلرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ٱرْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِى صَغِيرًا ﴿٢٤﴾ ﴾ [سورة الإسراء:23-24].

الحمد لله ربّ العالمين والصّلاة والسّلام على خاتم الأنبياء والمرسلين، الذي بُعث هدى ورحمة للعالمين سيّدنا محمّد ﷺ، الحمد لله الذي وفّقنا لهذا ولم نكن لنصل إليه لولا فضل الله علينا، أمّا بعد:

أهدي هذا العمل إلى التي ربّت وسهرت وتعبت، وساهمت في إتمام هذا العمل من قريب أو من بعيد، إلى صاحبة الجلالة السّلطانة أمّي، سلطانة قلبي وروحي، فأهدي هذا العمل إلى أمّي ثمّ إلى أمّي ثمّ إلى أمّي.

إلى من زرع فيّ حبّ المعرفة والاطّلاع، إلى أبي رحمه الله.

إلى سندي وقوّتي وملاذي بعد الله عزّ وجلّ، إلى من آثروني على أنفسهم، إلى من علّموني علم الحياة، إلى إخوتي وأخواتي.

كتبه: رضا حمادو

الأربعاء 2016/11/23

شُكر وعرفان

أتقدّم بجزيل الشّكر إلى الأستاذ المشرف: **أ/د أحمد حيدوش** على تكرّمه بالإشراف على هذا البحث، وعلى الملاحظات والتّوجيهات القيّمة التي أبداها، والتي لولاها لما استقام البحث على صورته هذه، كما أتقدّم بالشّكر إلى مكتبة كليّة الآداب واللّغات التي كان لها الفضل الكبير في المراجع المستخدمة في البحث.

كما لا يفوتني أن أتقدّم بالشّكر إلى من أرى أنّه لم يوفّ حقّه من الشّكر والثّناء، فشكراً لـ «**علي مولا**» روبن هود الثّقافة والفكر، الذي جعل الكتب والثّقافة في متناول الجميع بكبسة زرّ، كما أشكر كلّ من ساعدني ومدّ يد العون لي لإنجاز هذا البحث، ولو كان ذلك بتشجيع أو بكلمة طيّبة أو بدعاء بظهر الغيب.

مُقَدِّمَة

مقدّمة:

يعدّ السّرد من أهمّ مكوّنات العمل الرّوائي وجزءًا لا يتجزّأ من المنظومة الحكائيّة لأيّ عمل أدبي، ويعدّ السّرد اختصاصاً جزئيًّا يندرج ضمن علم كليّ هو الشّعريّة التي تعود أصولها إلى أرسطو، وقد عرف السّرد مذّاك العديد من التطوّرات والنظريّات التي تبلورت على أيدي الكثير من النقّاد، بدءًا من جهود وأعمال الشّكلانيّين الروس، ومروراً بأعمال فلاديمير بروب حول الحكاية الخرافيّة كما يظهر ذلك في كتابه «**مورفولوجيا الحكاية**»، وصولاً إلى فترة الستّينيّات أين ازدهرت البحوث البنيويّة للسّرد وذلك بظهور العدد الثّامن من مجلّة تواصلات (Communications) التي خصّصت للتّحليل البنيوي للنصّ السّردي، وشملت إسهامات العديد من النقّاد والباحثين أمثال: رولان بارث، جيرار جنيت، كلود بريمون، تودوروف، گريماص وغيرهم، وظهور السّرد بوصفه علماً كما اقترح ذلك تودوروف ونظّر له جيرار جنيت، ونجد أنّ الدّراسات السّرديّة قد اتّخذت اتّجاهين رئيسين يتمثّلان في السّرد البنيوي، والسّيميائية السّردية، إلّا أنّنا في هذا البحث نسلك مسلكاً واحداً، ننطلق فيه من الاتّجاه البنيوي للسّرد كما يتجسّد من خلال رؤية جيرار جنيت في كتابه أشكال 3 (Figures III).

إنّ المناهج النقديّة الأدبيّة في تطوّر وتغيّر مستمرّين، ففي فترة الستّينيّات التي ازدهر فيها الاتّجاه البنيوي، تعالت الأصوات ضدّ هذا التيّار الذي عدّه البعض من بقايا الشّكلانيّة وأنّه تيّار يقيّد النّقد الأدبي في الأطر التي وضعتها المناهج الشّكليّة والبنيوية للأدب، وبهذا ظهرت معالم الدّراسات الثّقافية بتأسيس مركز برمنگهام للدّراسات الثّقافيّة المعاصرة سنة 1964 والذي يعدّ حجر الأساس لظهور النّقد الثّقافي الذي يعدّ من أهمّ الظّواهر الأدبيّة التي رافقت مرحلة ما بعد الحداثة في مجالي الأدب والنقد، وقد جاء كردّ فعل على البنيويّة، والسّيميائيّات، والنظريّة الجماليّة. والنّقد الثّقافي الذي كسر مركزيّة النصّ واستهدف تقويض البلاغة والنّقد معاً في شكليهما المعروف لم يعد ينظر إلى النصّ على أنّه نصّ، وإنّما أصبح ينظر إليه على أنّه أثر ثقافي تتكشّف عنه العديد من الأنماط والإشكاليّات الإيديولوجية والأنساق، ومن هنا كان الحديث في النّقد الثّقافي عن الأنساق الثّقافيّة المضمرة والمنضوية في ثنايا النصّ الأدبي.

وبناءً على هذا فإنّنا في هذا البحث سندرس كلاّ من السّرد والأنساق الثّقافيّة وذلك

بتطبيقهما على المدوّنة التي اخترناها لتكون حقلاً لهذه الدّراسة، والمتمثّلة في رواية ليون الإفريقي للكاتب أمين معلوف.

أمّا عن أسباب اختيار الموضوع، فيعود أساساً إلى رغبتنا في خوض غمار البحث في الدّراسات السرديّة، والدّراسات الثّقافيّة، فالدّراسات السّرديّة وفي جانبها البنيويّ تدرس النصّ شكلاً بمعزل عن المضمون، فندرس النصّ بالنّظر في الخطاب المروي ومكوّنات الحكي وآليّاته، أمّا الدّراسات الثّقافية ممثّلة في النّقد الثّقافي فتغوص عميقاً في النصّ، وتتجاوزه لتدرس خلفيّاته، فندرس المحمولات الثّقافية للنصّ وما يضمره بين سطوره.

ومن أسباب اختيارنا للمدوّنة هو أنّ رواية ليون الإفريقي رواية تجمع بين التّاريخ والتّخييل الرّوائي، فنلمس من خلال أحداثها امتزاجاً بين أصالة التّاريخ وواقعيّة أحداثه وبين خيال الرّواية؛ إذ تعيد الرّواية إحياء شخصيّة تاريخيّة حقيقيّة تتمثّل في الرحّالة حسن بن محمّد الوزّان الملقّب بليون الإفريقي، وتضعه في إطار روائي تخييلي؛ حيث تحكي الرّواية سيرته الذّاتيّة ومغامراته وما شاهده من أمصار وما عايشه من أحداث طوال أربعين سنة، تتطرّق الرّواية كذلك لأحداث تاريخيّة فاصلة وحاسمة في التّاريخ العربي عموماً والإسلامي خصوصاً كسقوط غرناطة وصعود الدّولة العثمانيّة وسقوط دولة المماليك في القاهرة.

ومن هذا الامتزاج في أحداث الرّواية وكثرة تفاصيلها كان لا بدّ للسّرد أن يعمل على الرّبط بين أجزاء هذا العمل، فنطرح مجموعة من الأسئلة:

كيف استخدم الكاتب أمين معلوف السّرد في عمله الرّوائي؟

ما هي التقنيّات السّردية التي استخدمها؟

وبالحديث عن الأنساق الثّقافيّة نتساءل:

هل حملت الرّواية خطاباً نسقيًّا مضمراً؟

هل قام الكاتب أمين معلوف بتحميل روايته بدلالات مضمرة؟

ما هي أهمّ الأنساق الثّقافية الواردة في الرّواية؟

هل انتقلت أو تحوّلت الأنساق الثّقافيّة بفعل التّرجمة؟ علماً أنّ الرّواية في شكلها الأصلي كتبت باللّغة الفرنسيّة ثمّ ترجمت إلى اللّغة العربية.

من أجل الإجابة عن هذه الأسئلة، ارتأينا تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول، بدأنا بالفصل الأوّل الذي عنونّاه «**مفاهيم نظريّة**» وقدّمنا فيه لبعض التّعاريف والمفاهيم النظريّة لكلّ من السّرد والأنساق الثّقافيّة، فتطرّقنا فيه بداية لمفهوم السّرد لغة في المعاجم العربيّة ثمّ في المعاجم الأجنبية، وأتبعناه بمفهومه الاصطلاحي؛ حيث تتبّعنا مفهوم السّرد في المعاجم والموسوعات الاصطلاحية المتخصّصة، ثم قدّمنا مفهوم السّرد عند أبرز النقّاد وآرائهم، وقد تعرّضنا من خلال الفصل الأوّل أيضاً لقضيّة إشكالية المصطلح في النّقد الأدبي وكيف تؤثّر على الدّارسين، لننتقل بعدها إلى الجزء الخاصّ بالأنساق الثّقافيّة الذي بدأناه بإيراد المفهوم اللّغوي لكلّ من النّسق والثّقافة كلّ على حدة، وذلك في المعاجم العربيّة والأجنبيّة، لننتقل بعد ذلك إلى المفهوم الإصطلاحي للنّسق والثّقافة، ثمّ النّسق الثّقافي بمجمله كمصطلح.

أمّا الفصل الثّاني والذي يُعدّ أضخم فصول البحث لكثرة مباحثه وعناصره، فقد درسنا فيه السّرد من خلال رواية ليون الإفريقي فحمل عنوان «**السّرد في رواية ليون الإفريقي**»، وفيه طبّقنا الخطاطة السّرديّة لجيرار جنيت ودرسنا فيه ثلاث مقولات أساسية تتمثّل في: الزّمن، الصّيغة، الصّوت.

فالزّمن درسنا فيه القضايا الزّمنيّة التي تتمثّل في التّرتيب، والمفارقات الزّمنيّة، والاسترجاعات، والاستباقات، والمدى، والسّعة، وقضايا المدّة التي تتمثّل في التّلخيص، والوقف، والحذف، والمشهد، وقضايا التّواتر. أمّا الصّيغة فدرسنا فيها المسافة والمنظور. وأمّا الصّوت فدرسنا فيه موقع السّارد.

أمّا الفصل الثالث فخصّصناه للأنساق الثّقافيّة وقد حمل عنوان «**الأنساق الثّقافيّة في رواية ليون الإفريقي**» وفيه درسنا وتتبّعنا أهمّ الأنساق الثّقافيّة المنضوية بين صفحات الرّواية كخطاب الهُويّة، وصورة الآخر، والنّسق الاجتماعي، والنّسق الديني، والنّسق السّياسي، ثمّ درسنا الأنساق الثّقافية بين الأصل والتّرجمة.

فخطاب الهويّة تتبّعنا فيه الخطاب المُضمر الذي بثّه الكاتب أمين معلوف في ثنايا الرّواية، والذي يتعلّق بأسئلة الهُويّة التي يطرحها بطل الرّواية حسن بن محمّد الوزّان، والتي تتشابه وتتقاطع مع ما مرّ به الكاتب أمين معلوف في حياته الشّخصيّة فانعكست هذه الأسئلة

في روايته على لسان البطل حسن بن محمّد الوزّان (ليون الإفريقي). أمّا عنصر صورة الآخر فدرسنا فيه كيفيّة حضور الآخر في الرّواية وكيف تمّ تمثيله، وربطنا ذلك بتمثيل الآخر في الواقع وفي المرويّات الإسلاميّة في القرون الوسطى التي تماثل الفضاء والفترة الزّمنيّة التي تدور فيها أحداث الرّواية، وبذلك ظهر لنا بجلاء كيف أثّرت إيديولوجيّة الكاتب في تمثيل الآخر في الرّواية. ثمّ درسنا كلّا من النّسق الاجتماعي والدّيني والسّياسي؛ حيث مثّلنا لمختلف الأنساق وحضورها في الرّواية، وطبيعتها وأهمّ ما تقوم عليه، لننتقل بعد ذلك إلى العنصر الأخير وهو دراسة الأنساق في الأصل والتّرجمة؛ حيث تتبّعنا طريقة الكاتب في استخدام بعض الألفاظ في النّسخة الأصليّة للرواية (باللّغة الفرنسيّة) التي تحيل إلى خطاب نسقي ومحمولات ثقافيّة، وقارنّا ذلك بالتّرجمة العربيّة ولاحظنا حركة الأنساق بين اللّغتين.

وختمنا البحث بخاتمة عرضنا فيها أهمّ النّتائج التي توصّلنا إليها وأجبنا فيها عن مختلف الإشكاليّات المطروحة، وكذا إعطاء فكرة واضحة عن أسلوب أمين المعلوف في روايته ليون الإفريقي من حيث جانبي السّرد والأنساق الثّقافيّة.

أمّا عن المنهج المتّبع، فقد استوجبت طبيعة البحث استخدام المنهج البنيوي في التّحليل الذي يقوم على تحليل النصّ في إطار مغلق، مع الانفتاح والاستفادة من آليّات ومقولات التّحليل الثّقافي والدّراسات الثّقافيّة التي تنظر في أعماق النصّ، وتتجاوزه لتنظر في الخلفيّات والإيديولوجيّات.

وطوال فترة إعداد البحث فإنّنا استفدنا من عدّة مراجع كان لها الدّور الكبير في اكتمال هذا البحث والتي من بينها كتاب جيرار جنيت أشكال 3 (Figures III)، والعدد الثّامن من مجلّة تواصلات (Communications) التي استعنّا بعدّة مقالات واردة فيها لعدّة نقّاد أمثال: رولان بارث، تودوروف، جيرار جنيت، كما استعنّا بمراجع قامت بدراسات تطبيقيّة حول السّرد ككتاب ميك بال «**علم السّرد مدخل إلى نظريّة الحكي**»، وكتاب «**التّخييل الحكائي الشّعريّة المعاصرة**» للنّاقدة ريمون شلوميث كينان، دون أن ننسى كتب النّاقد سعيد يقطين ككتاب «**تحليل الخطاب الرّوائي**» وكتاب «**الكلام والخبر**»، كما استفدنا كذلك من كتابات عبد الله الغذّامي في مجال النّقد الثّقافي وكتابات عبد الله إبراهيم.

ولدى إنجازنا لهذا البحث واجهتنا صعوبات شتّى منها إشكاليّة المصطلح؛ حيث لدى الدّراسة واجهنا الكمّ الهائل للمصطلحات والتّرجمات العربيّة للمصطلحات الأجنبيّة، وهو ما أخلط علينا الأمور بعض الشّيء، كما سجّلنا ندرة بعض المراجع وخاصّة الأجنبيّة منها فيما يتعلّق بالنّقد الثّقافي والدّراسات الثّقافيّة ككتب ڤنسنت ليتش وستيفن گرينبلات.

وفي الأخير نتقدّم بجزيل الشّكر إلى الأستاذ المشرف «**أحمد حيدوش**» الذي تابع هذا البحث منذ أن كان فكرة، كما نشكره على التّوجيهات والنّصائح القيّمة التي لولاها لما استقام البحث على هذه الصّورة.

الفَصْلُ الأَوَّل

مَفَاهِيمُ نَظَرِيَّة

1- السّرد:

السّرد مصطلح نقدي ظهر في النّصف الثّاني من القرن العشرين، صكّه البلغاري تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) سنة 1969 في كتابه «نحو اللّيالي العشر»، أو «نحو الدّيكاميرون» (Grammaire Du Décameron)، للدّلالة على (Narratologie) علم السّرد أو السّرديّات(*).

قبل الخوض في متاهات السّرد، لا مناصّ من التعرف على دلالتيه اللّغوية والاصطلاحيّة، وذلك قصد إعطاء صورة واضحة ومتكاملة عن معناه.

1-1 السّرد لغة:

1-1-1 في المعاجم العربيّة:

جاء في لسان العرب أنّ السّرد هو: « تَقْدِمة شيء إلى شيء تأتي به مُتّسقاً بعضه في أثر بعض متتابعاً. سرد الحديث ونحوه يَسْرُده سرداً إذا تابعه، وفلان يَسْرُدُ الحديث سرداً إذا كان جيّد السّياق له»(1). وفي صفة كلامه ﷺ ، في حديث عن عائشة رضي الله عنها أنها قالت: «[...] إنّ رسول الله ﷺ لم يكن يسرد الحديث كسردكم»(2)، معنى هذا أنّ الرسول ﷺ لم يكن يسترسل في كلامه ويتعجّل فيه، ولا يتابع كلامه بعضه بعضاً، فالسّرد أيضاً من « سَرَدَ القراءة والحديث يَسْرُده سرداً أي يتابع بعضه بعضاً. والسّرد: اسمٌ جامع للدّروع ونحوها من عَمَل الحَلَق»(3). ولا نجد «السّرد» يخرج عن هذه المعاني، ففي القاموس المحيط نجد أيضاً: « السّرد: اسمٌ جامعٌ للدّروع وسائر الحَلَق، وجودة سياق الحديث»(4).

(*) ترجمة مصطلح (Narratologie) الذي اعتمده سعيد يقطين.

(1) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مج03، دار صادر، ط04، بيروت-لبنان، 2005، ص211.

(2) أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، كتاب المناقب، باب صفة النبي ﷺ، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، ط01، بيروت-لبنان، 2006، ص878، حديث رقم 3568. وينظر: صحيح مسلم، حديث رقم 2493.

(3) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج02، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط01، بيروت-لبنان، 2003، ص235.

(4) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مراجعة: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، دط، القاهرة-مصر، 2008، ص762.

وكذلك في تاج العروس نجد: « السّرد: نسجُ الدّرع، وهو تداخل الحَلَق بعضها في بعض. والسّرد: اسمٌ جامع للدّروع وسائر الحَلَق. [...] السّرد: جودة سياق الحديث، سَرَد الحديث ونحوه يسردُه سرداً، إذا تابعه، وفلانٌ يسرد الحديث سرداً وتسرّده، إذا كان جيّد السّياق»[1]. نستنتج ممّا سبق من التّعاريف، أنّ السّرد في شقّه اللّغوي عند العرب لا يخرج عن كونه تتابعاً للكلام واسترسالاً فيه مع اتّساقه وجودة سياقه.

1-1-2 في المعاجم الأجنبيّة:

جاء في معجم (Larousse) أنّ السّرد هو « دراسة التّراكيب السّردية، خاصّة في النصوص المكتوبة»[2]. نشير إلى أنّ هذا التعريف يقتصر على تعريف علم السرد (Narratologie) ولا يشير إلى السّرد كفعل (Narration)، وإذا ما أردنا تعريف هذا الأخير فإننا نحدده بـ: « هو عرض مكتوب ومفصّل لأحداث متتابعة، في شكل أدبي»[3]. معنى هذا أنّ السّرد تحكمه قواعد تنظيمية مثل: التّفصيل والتّسلسل في الأحداث؛ فليكون السّرد سرداً يجب أن يعرض كتابيّاً أو شفويّاً مجموعة من الأحداث تكون متتابعة ومتسلسلة، يُتَوخّى في إيرادها الدقة عن طريق التفصيل فيها، ويُنتهَج منهجاً أدبيّاً في طرحها.

وبالعودة إلى الفعل «سَرَدَ» (Narrer) نجده يعني: « الحكي، الإخبار بقصّة أو روايتها»[4]. وفي معجم (Oxford) نجد: « حكاية قصّة، سرد لأحداث، هو فعل أو عملية حكاية قصّة، خاصّة في رواية، فيلم أو مسرحيّة، وصف لأحداث مُتحدّث بها خلال فيلم أو مسرحية...الخ»[5]. فالسّرد في المعاجم الفرنسية نجده بمعنى الحكي (Récit)، أمّا في المعاجم الإنكليزية[*] فنجده

---

(1) محبّ الدين أبو فيض السيد محمد مرتضى الحسيني الواسطي الزبيدي الحنفي، تاج العروس من جواهر القاموس، مج05، تح: علي شيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،ط01، بيروت-لبنان، 2005، ص13.

(2) Larousse (auteur collectif), le petit Larousse illustré, édition Larousse,se, Paris-France, 2012, p722.

(3) Paul Robert, le petit Robert dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, édition Milliésme, nouvelle édition, France, 2012, p1671.

(4) Ibid, p1671.

(5) A.S Hornby, Oxford advanced learner's dictionary international student's edition, Oxford University Press, 07th edition, Uk, 2005, pp 973-974.

(*) استخدمنا حرف «گ» (الكاف الفارسية) للتّعبير عن حرف «G» منعاً للإشكال بين «ج» المصرية التي تقابلها «غ» في بلاد عربية أخرى، نحو : گريماص بدلاً من جريماس أو غريماس.

بمعنى الإخبار (Telling)، والمعاجم الفرنسيّة تحصر السّرد في الشّكل الأدبي سواء الكتابي أو الشّفهي، بينما المعاجم الإنكليزيّة تتعدّى ذلك إلى السّينما والمسرح وغيرها.

كخلاصة لما سبق فإن السّرد في شقّه اللّغوي، سواءً في المعاجم العربية أو الأجنبيّة يعني في مجمله جودة سياق الحديث والتّتابع في إيراده على شكل حكي أو إخبار مع التّفصيل فيه.

بعدما اتّضح مفهوم «السّرد» لغة، بقي علينا إيضاح معناه الاصطلاحي.

2-1 السّرد اصطلاحا:

1-2-1 في المعاجم والموسوعات الأدبيّة المتخصّصة:

في أبسط تعريف له يمكن القول إنّ: « علم السّرد هو دراسة القصّ واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلّق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه»[1] فهو يدرس الأطر التي تحكم عمليّة القصّ بأنواعه شفهيًّا كان أو كتابيًّا، والقواعد التي يقوم عليها، وطرق إنتاجه من طرف السّارد أو الراوي (Narrateur) وكيفيّة تلقّيه من قبل المتلقّي أو المروي له (Narrataire)، ومصطلح «علم السّرد» يُعدّ «نظرية للنصّ السّردي، وهو لا يهتمّ بتاريخ (مجموعة معيّنة من) النصوص السّردية Narratives أو معناها أو وظيفتها، بل يبحث فيما تتقاسمه كل النصوص السّردية الفعلية أو الممكنة، وفيما يمكنها من أن تختلف عن بعضها البعض بوصفها نصوصا سردية، كما يهدف إلى توصيف نظام القواعد اللّائق بالمقام السّردي، والذي يحكم إنتاج النّصوص السّردية ومعالجتها.»[2] فبهذا المعنى فعلم السّرد ينظر في مواطن التّوافق والاختلاف في النّصوص السّردية، ولا يخرج عن إطار النصّ لينظر في المعنى والدّلالة وحتى تاريخ النصّ، فهو يتبع المنهج البنيوي في تحليله للنّصوص السّردية «ومصطلح علم السّرد Narratology الذي راج دون مصطلحات أخرى (شبه) مرادفة له مثل «السّرديات» Narrativics و«السّيموطيقا السّردية» و«التّحليل البنيوي للنصّ السّردي»، عبارة عن ترجمة للمصطلح الفرنسي Narratologie

---

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط03، المغرب، 2002، ص174.

(2) جيرالد برنس، علم السرد، تر: جمال الجزيري، ضمن: موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، مج08، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط01، القاهرة-مصر، 2006، ص181-182.

الذي صكّه تزفيتان تودوروف Tzevetan Todorov عام 1969 في كتابه «نحو اللّيالي العشر» Grammaire du Décameron.»[1] ومعروف عن تودوروف تبنّيه للتّحليل البنيوي للسّرد؛ إذ نجده في العدد الثّامن من مجلّة تواصلات (Communications) التي تُعدّ حجر الأساس للنظريّة السّردية، والتي خصّصت في عددها الثّامن للتّحليل البنيوي للسّرد، يكتب مقالاً بعنوان مقولات الحكي الأدبي (les catégories du récit littéraire) يجري فيه دراسة بنيويّة للسّرد يستند فيها لأعمال الشّكلانيّين الروس.

يعتبر جيرالد برنس (Gerald Prince) نظريّة السّرد مستوحاة من البنيويّة، فنجده يعرّف علم السّرد في معجمه بـ «نظريّة السّرد (بنيويّة التوجّه)، وتدرس نظريّة السّرد الطّبيعة والشّكل والطّريقة التي يؤدّي بها السّرد وظيفته (بغضّ النّظر عن الوسيط التّمثيلي)، وتحاول أن تصف خصائص «الكفاءة السّردية» narrative competence ولاسيما الخصائص المشتركة لجميع أنواع الحكي (على مستوى «القصّة» story، و«السّرد» narrating، وعلاقتهما)، وأيضا أوجه الاختلاف بينهما، كما تسعى لتعليل القدرة على إنتاجهما وفهمهما.»[2]، وفي تعريفه للسّرد (Narration) نجده يعتبره خطاباً يقدّم حدثاً أو أكثر، ويتمّ التّمييز تقليدياً بينه وبين «الوصف» description و«التّعليق» commentary، سوى أنه كثيرا ما يتمّ دمجهما، ويعرّفه كذلك بأنه إنتاج حكاية وسرد مجموعة من المواقف والأحداث، ويعرّفه أيضا بالإخبار telling كما يجده عند تودوروف[3]، ويمكن الإفادة بما قال به جيرالد برنس أنّ علم السّرد يُعنى بوضع الضّوابط لدراسة الخطاب السّردي، ولا يحصر مجال دراسته عند وسيط تمثيلي أو ميديا معيّنة، فـ «لا يتوقّف علم السّرد عند النصوص الأدبيّة التي تقوم على عنصر القصّ بمفهومه التّقليدي، وإنّما يتعدّى ذلك إلى أنواع أخرى تتضمّن السّرد بأشكال مختلفة، مثل: الأعمال الفنيّة من لوحات، وأفلام سينمائيّة، وإيماءات، وصور متحرّكة، وكذلك الإعلانات أو الدعايات، وغير

(1) جيرالد برنس، علم السرد، ضمن: موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، مج08، ص182.

(2) جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، دار ميريت للنشر والمعلومات، ط01، مصر، 2003، ص133-134.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص122.

ذلك، ففي كل هذه ثمّة قصص تحكى وإن لم يكن ذلك بالطريقة المعتادة»[1] وهو بهذا المعنى «يمثّل أيضاً التطلّع البنيوي إلى عزل المكوّنات اللاّزمة والاختيارية للأنماط النصّية وإلى وصف طرائق التّعبير عن هذه الأنماط، وبهذه الكيفيّة يشكّل علم السّرد فرعاً من السّيموطيقا، أي دراسة العوامل التي تشتغل في الأنساق المنتجة للمعنى وممارستها»[2] أي أنّ علم السّرد في بحثه هذا يتداخل مع السّيميائيات (semiotics) أو السّيميولوجيا (sémiologie) التي تدرس العلامات. وبهذا الاعتبار فإنّ «علم السرد، وإن كانت الشفهية هي موضوعه، إلاّ أنه يعطي لنفسه موضوعا ليس النصوص في ذاتها، ولكن نموذجا معيّناً من العلاقات التي تتجلّى فيه، والتي تحدد الطريق السردية: لكي يعزل، فإنه يحيد سمات النص الأخرى. ولذا، يجب عليه أن يكون غير مبالٍ للتمييز بين نص أدبي ونص غير أدبي.»[3] وبهذا المعنى يصبح علم السّرد عامًّا وجامعاً.

إنّ السرد (Narration) وفي معناه العامّ «غالبا ما يُعتبر معادلا تقنيا للحكاية، يُحدَّد السّرد على أنه فعل القصّ ونتيجة هذا الفعل في آن معاً. بصفته منتجاً، يبدو بمثابة عملية الإخبار المكتوبة أو الشفوية للوقائع والأحداث الواقعية أو المتخيلة، وعندها يخضع لقواعد تنظيمية تتطلّب تسلسلاً للأحداث (أقدمية، معاصرة، مستقبلية) ومنطلقاً معينا (سببية، موازاة، تعارض). بصفته فعلاً، يفترض وجود راوٍ ومروي له.»[4]، ونجده أيضاً بمعنى «السّرد هو أحد الأطراف التي لا يستوي الخطاب بدونه، وهو عرضٌ لشيء تمّ فعله، أو من المفترض القيام بفعله، وهو كذلك خطاب ذو غرض إخباري ينهي إلى علم المستمع ما يتمّ مناقشته قصد إقناعه.»[5] وعموماً فإن السّرد من وجهة نظر القصّة هو عرض لأحداث، يتمّ سردها من قبل موضوع يسمّى «الراوي»، والذي هو في الأعمال الأدبية منفصل عن المؤلّف أو الكاتب، حتى لو حافظ معه على علاقات مميزة، ويمكن للسّرد أن يظهر بعدّة حالات، فالراوي الذي يظهر في الرواية،

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص174.

(2) جيرالد برنس، علم السرد، ص182.

(3) أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللّسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ط02، الدار البيضاء-المغرب، 2007، ص210.

(4) بول آرون وآخرون، معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمّود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط01، بيروت-لبنان، 2012، ص594.

(5) Georges Molinié, Dictionnaire de rhétorique, Librarie générale Française,08é édition, Paris-France, 2013, p225, p226.

كصوت أو مخاطِب أو حتى شخصيّة تتعدّد حالات وطرق ظهوره فنجده «داخل-حكائي» وتارة «خارج-حكائي»، وتارة أخرى كشخصية في الرواية مثل ما نجده في السيرة الذاتية[1]، وسيأتي ذكر ما سبق بالتّفصيل لاحقاً، والسّرد عند سعيد علّوش هو «خطاب مغلق، حيث يداخل زمن الدال (في تعارض مع الوصف)، والسّرد خطاب غير منجز، وهو كل ما يخضع لمنطق الحكي، والقصّ الأدبي.»[2]، وهو في هذا يعطي تعريفاً فضفاضاً، والسّرد أيضا هو:

«1-قصّة أو وصف يروي عن حدث خيالي أو حقيقي أو تجربة ما.

2-كتاب أو أي عمل أدبي يضمّ ذلك الحدث أو التجربة.

3- تقنية أو فن القصّ.

4- في الفنون الجميلة إعادة تقديم القصص أو الأحداث في رسوم أو منحوتات.»[3]، يمكن أن نخرج من كل هذا باستنتاج مفاده أنّ السّرد (Narration) هو عملية التلفّظ والإخبار بأحداث متتابعة ومتسلسلة، والتي تكون بين راوٍ (Narrateur) ومرويّ له (Narrataire)، وتحكمها مجموعة قواعد وقوانين.

إنّ السّرد وفي تعريف شامل له، مثلما أورده لطيف زيتوني في معجمه هو: «فعل يقوم به الراوي الذي يُنتج القصّة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشمل السّرد على سبيل التوسّع، مجمل الظروف المكانية والزمنية، الواقعية والخيالية، التي تحيط به. فالسّرد عملية إنتاج يمثّل فيها الراوي دور المُنتِج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السّلعة المُنتجة.»[4]، فالسّرد دورة تخاطب، تبدأ بالراوي الذي يقوم بفعل السّرد وإنتاج الخطاب الذي يمثل السّلعة المنتجة التي يستقبلها المروي له الذي يمثّل المستهلك بحسب تعبير لطيف زيتوني، والعلاقة بين الراوي والمروي له في السرد تنعقد من خلال مجموعة من الأسئلة المباشرة أو غير المباشرة التي يطرحها الراوي لضمان حسن متابعة المروي له لمرويّاته، أو يطرحها المروي له حين يصادف ما يستغربه أو لا يوافق منطقه من كلام الراوي، وقد يُشرك الراوي أحياناً شخصيّات

(1) Voir : Joelle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, Dictionnaire de critique, édition Cérés, 02é édition, Tunis-Tunisie, 1998, p187.

(2) سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط01، لبنان، 1985، ص110.

(3) نواف نصار، المعجم الأدبي، دار ورد للنشر والتوزيع، ط01، الأردن، 2007، ص100.

(4) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط01، بيروت-لبنان، 2002، ص105.

الرواية في السّرد، فيضع على ألسنتهم أجزاءً من الخطاب (شهادة، رسالة، حكاية فرعية). وقد يحصر معرفته بالأحداث بما تعرفه الشخصية، أو بما يبدو منها، أو يوسّع هذه المعرفة لتصبح بلا حدود في الرواية. وهذا ما يُعرف بأنماط الرؤى أو مظاهر الحكي (aspects du récit) كما يعرّفها تودوروف، والتي هي الطريقة التي تُدرك بها القصة من قبل الراوي وعلاقة هذا الأخير بشخصيّات القصّة أو الرواية، فالسّرد هو الخيارات التقنية (والإبداعية) التي يتمّ من خلالها تحويل الحكاية إلى قصّة فنية. وهو يشمل الراوي والمنظور الروائي وترتيب الأحداث.[1]

إنّ علم السّرد وإن كان في معناه العام يعني: «دراسة البُنى السردية في النصوص المكتوبة»[2] إلاّ أنّ «السردية [Narratologie] لا تعني علم نوع واحد من أنواع السّرد بل علم السّرد بما هو مختلف عن سواه (كالمسرحيّة والقصيدة) وبما هو مؤتلف فيه ومطّرد في بناء نصوصه. لم تتحوّل السّردية إلى علم بالمعنى الصحيح، بسبب الاختلاف في تحديد طبيعة النصّ السّردي من جهة، وتعدّد نظريات تحليل السّرد من جهة أخرى، فهناك نظريّات سردية متعدّدة ومختلفة في الموضوع والمنهج»[3] ونجد أن التيارين الرئيسين في الدراسات الحديثة والمعاصرة في الدّراسات السّردية هما: علم السّرد البنيوي (Narratologie Structuraliste) والذي ينظر في الخطاب المروي ومكوّنات الحكي وآلياته؛ من حيث علاقات الزّمن والمنظور الحكائي وأنماط الرؤى، ويمثل هذا التيار: جيرار جنيت (Gérard Genette)، تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)، والتيّار الثّاني والمتمثّل في: السّيميائيات السّردية (Sémiotique Narrative) والذي ينظر في دلالة الخطاب المروي ومضمونه؛ من حيث وظائف الشّخصيات الحكائية والعلاقات بين العوامل، ويمثّل هذا التيّار: فلاديمير بروب (Vladimir Propp)، وألجيرداس جوليان گريماص (Algirdas Julien Greimas)، وكلود بريمون (Claude Bremond).

إذا كان علم السّرد يعني دراسة البنى السّردية، فإن هناك مصطلحاً آخر وجبت الإشارة

---

(1) ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص105.

(2) Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, édition Larousse, 01er édition, Paris-France, 1994, p319.

(3) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، المرجع السّابق، ص107-108.

إليه وهو السّردية (Narrativité)، الذي يعرّفه گريماص في معجمه بـ: « يمكن أن نسمّي السّردية بأنها خاصيّة معطاة، تشخّص نمطاً خطابيًّا معيّناً، وانطلاقاً منها يمكننا تمييز الخطابات السّردية من الخطابات غير السردية.»[1]، ويعرّفها جيرالد برنس في معجمه بقوله: «مجموعة الخصائص التي تصف «السّرد» narrative وتميّزه عمّا ليس كذلك؛ الملامح الشّكلية والسّياقية التي تجعل من السّرد سرداً، وتعتمد درجة «ساردِيّة» سرد معين، جزئيا، على المدى الذي يحقّق فيه هذا السّرد رغبة المتلقّي من خلال تقديم كليّات زمنية موجّهة (مستقبليًّا من «البداية» إلى «النّهاية»، واستعاديًّا من «النّهاية» إلى «البداية») تتضمّن صراعاً يتألّف من مواقف وأحداث منفصلة، ومحدّدة، وموحية، وذات معنى طبقا لمشروع وعالم إنساني/ أو مؤنسن.»[2]، معنى هذا أن السّردية (Narrativité) أو (Narrativity) هي مجموعة الخصائص التي بواسطتها نميّز الخطاب السّردي من الخطاب غير السّردي، وهي كذلك مجموع الخصائص الشّكلية والسّياقية التي تجعل من السّرد سرداً، والتي تجعل من الحكاية أو القصّة موضوعاً لها؛ حيث تهتمّ بتتابع الأحداث ودلالاتها، وهذا ما نجده عند أصحاب التيار السّيميائي أمثال: بروب، وگريماص، وبريمون. وفي هذا الصّدد يقول گريماص: «في المشروع السّيميائي، الذي هو مشروعنا، السّردية المعمّمة [في معناها العام]-مُحرّرة من معناها المقيّد الذي يربطها بالأشكال التصويرية للحكايات- تُعتبَر مثل المبدأ التنظيمي للخطاب. كل سيميائية يُمكن أن تُعالَج إمّا كنظام، وإمّا كعمليّة (procés)[*]، يمكن أن تُعرّف البنيات السّردية على أنّها مثل تأسيسيّات للمستوى العميق في العملية السّيميائية.»[3]، وبهذا نخرج باستنتاج مفاده أنّ السّردية (Narrativité) بمفهوم گريماص هي مبدأ تنظيمي، تقوم بتتبّع دلالة الخطاب ومعناه بغضّ النّظر عن طرق إيراده وتجلّياته.

(1) Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, édition Hachette livre, 09ᵉ édition, paris-France, 2011, p247.

(2) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص132-133.

(*) مصطلح «procés» عند «يالمسليف» (Hjelmslev) يعني محور التّركيب التّعبيري للّغة (المحور التّركيبي)، الذي يقابله النّظام السّيميائي، والذي يمثّل المحور الاستبدالي (paradigmatique).أمّا في السّيميائية الخطابية فيستخدم للدّلالة على نتيجة تحويل الوظيفة السّردية، يمكن لهذه العملية أن تورد بصفة مفردة، إمّا في شكل موجز (مثال: فعل بسيط)، وإمّا في شكل موسّع (مثال: جملة، فقرة، فصل، الخ...). ينظر: A.J Greimas et Joseph Courtes, Sémiotique, p293.

(3) A.J Greimas et Joseph Courtés, Sémiotique, op.cit, pp 249-250.

1-2-2 عند النقّاد:

يعرّف جيرار جنيت (Gérard Genette) السّرد بقوله: « إذا ما قبلنا، أن نقتصر الأمر على مجال التّعبير الأدبي، فإنّنا نعرّف السّرد (Le récit)(*) وبدون صعوبة تذكر، كعرض لحدث أو متتالية من الأحداث، حقيقية أو خيالية، بواسطة اللّغة، وبصفة خاصّة عن طريق لغة مكتوبة.»[1] ، وإن كان هو نفسه يعترف بأنّ هذا التّعريف فضفاض، حتى وإن كان متداولًا ويتّسم بالوضوح والبساطة، إلاّ أنه تحديد ينغلق ويقيّدنا داخل وضوحه وكينونته!-كينونة السّرد- وهو ما يشكّل صعوبة؛ بحيث يلغي بشكل ما حدود السّرد، وحدود اشتغاله وكينونته، تعريف السّرد بهذا المنطلق يحمل في طيّاته خطورة ما في الفكرة أو الإحساس بأن السّرد ينساب من تلقاء ذاته، وأنّ لا شيء أكثر طبيعيّةً من حكاية قصّة، أو تنظيم مجموعة أحداث في أسطورة، وفي حكاية، وفي ملحمة، وفي رواية.[2]

يقيم جيرار جنيت في كتابه «أشكال3» (Figures III) ثلاثة تعريفات لمفهوم الحكي (Récit)، ويرى أنّ بعض صعوبات علم السّرد (Narratologie) تكمن في الالتباس في هذا المصطلح-يقصد مصطلح récit-، وعليه وجب التّمييز تحت هذا المصطلح بين ثلاثة مفاهيم:

1- «**المفهوم الأوّل**: الذي يعتبر حاليًا، في الاستخدام الشّائع الأكثر بداهة ومركزية، لفظ الحكي (récit) يدلّ على الملفوظ السّردي، والخطاب الشّفوي أو المكتوب الذي يُعنى برواية حدث أو سلسلة أحداث: (هكذا سنطلق تسمية «حكاية أوليس» على الخطاب الذي ألقي من قبل البطل أمام الفياسيّين في الأناشيد: التّاسع وحتى الثّاني عشر من الأوديسة...).

2- **المفهوم الثّاني**: الذي يعتبر حالياً أقل انتشاراً، لكنه شائع بين محلّلي ومنظّري المحتوى السّردي، الحكي يدل على تسلسل الأحداث، حقيقيّة كانت أو خياليّة، والتي تشكّل موضوع الخطاب، ومختلف علاقاته من تسلسل، وتعارض، وتكرار...الخ، «تحليل الحكاية» يعني إذن دراسة مجموعة من الأفعال والأوضاع المعتبرة في حدّ ذاتها، تمّ القيام بها مجرّدة من

(*) يحيل مصطلح (Récit) إلى الحكي-كما نستعمله في مواضع أخرى- لكن في هذا الموضع آثرنا استخدامه بمعنى السّرد، لأن السّياق المُوظّف فيه يحيل إلى السّرد.

(1) Gérard Genette, Frontiéres du récit, in: Communications, n°08, édition Seuil, Paris-France, 1966, p152.

(2) Voir : ibid, p152.

الوسيط اللّساني أو غيره، الذي يعلمنا بها : (مجموع المغامرات التي قام بها أوليس منذ سقوط طروادة وحتى وصوله عند كاليبسو).

3- **المفهوم الثّالث**: الذي يبدو أنه الأكثر قِدماً، الحكي يدل على حدث أيضا، لكن ليس البتّة الحدث الذي نرويه، ولكنه الحدث الذي يتركّب من قيام شخص ما برواية شيءٍ ما: إنه فعل السّرد في ذاته.»[1]، وبعد إيراد هذه التّعريفات، يتحدّث جيرار جنيت عن نظرية الحكي (la théorie du récit) ويبيّن أنّها «لا تهتمّ كثيرا لمشاكل التلفّظ السّردي، وتركّز كامل اهتمامها تقريبا على الملفوظ ومحتواه، كما لو كان ثانويًّا تماماً.»[2] ، وعليه فإنه يفسّر وجهة نظره ومنطلقه في إقامة نظرية للحكي إلى كون دراسته «تنصبّ أساساً على الحكي في معناه الأكثر شيوعاً، أي الخطاب السّردي، الذي يوجد في الأدب، وبصفة خاصّة في الحالة التي تهمّنا، أي النصّ السّردي.»[3]، لكن دراسة تحليل الخطاب السّردي كما يرى جنيت، تستوجب دراسة العلاقة بين هذا الخطاب والأحداث التي يرويها من جهة (كما يتجلّى في المفهوم الثّاني للحكي)، وبين الخطاب نفسه والفعل الذي ينتجه، حقيقةً أو تخييلياً (كما يتجلى في المفهوم الثّالث للحكي). وقصد تحاشي كل خلط، والتباس، واضطراب في اللّغة، قام جنيت بالدلالة على المظاهر الثّلاثة للواقع السّردي بألفاظ أحادية المعنى، وذلك على النحو الآتي:

القصّة (histoire): المدلول أو المضمون السّردي (حتى لو وُجد هذا المضمون ذا كثافة درامية ضعيفة، أو فحوى حدثيّة ضعيفة).

الحكي (récit): الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النصّ السّردي عينه.

السّرد (narration): الفعل السّردي المُنتِج، وبمعنى مُوسَّع: مجموع الوضع الحقيقي أو التخييلي الذي يقع فيه ذلك الفعل.[4]

يرى جنيت أن تقسيمه الثّلاثي هذا أفضل إحاطة بمجموع الواقعة السّردية، فيقول: «ومن وجهة النّظر المفهوميّة، يبدو لي ثالوثنا الشّامل أفضل إحاطة بمجموع الواقعة السّردية. ذلك لأنّ

(1) Gérard Genette, Figures III, édition Seuil, 01er édition, Paris-France, 1972, p71.
(2) Ibid, p72.
(3) Ibid, p72.
(4) Voir: ibid, p72.

تقسيماً ثنائيًّا بين القصّة والحكاية [الحكيrécit][*] يبطل حتماً التّمييز بين الوقائع التي أنسبها بعد ذلك إلى الصّيغة والوقائع التي أنسبها إلى الصّوت.»[1]

هذا التّقسيم وتحت مسمّى تحليل الخطاب السّردي، يستوجب دراسة العلاقات بين كل من:

1. الحكي والقصّة (récit et histoire).
2. الحكي والسّرد (récit et narration).
3. القصّة والسّرد (histoire et narration).[2]

لجأ جنيت إلى تقسيم تودوروف للحكي، والذي جاء في ثلاث مقولات كما أوردها في دراسته «مقولات الحكي الأدبي» (les catégories du récit littéraire)، والتي تسبقه زمنيا- دراسة تودوروف كانت سنة 1966، أما جنيت فكتابه Figures III صدر سنة 1972- فنجدها على الشّكل الآتي:

«الزّمن (temps): التي يُعبّر فيها عن العلاقة بين زمن القصّة، وزمن الخطاب.

المظهر (aspect): الكيفية التي يدرك بها الراوي القصة.

الصّيغة (mode): نمط الخطاب الموظّف من قبل الراوي.»[3]، إلّا أنّ جنيت ورغم اتّفاقه مع تودوروف، فإنه يقوم ببعض التّعديلات الطّفيفة ليختزل تصنيفه السّردي في شكله الأخير والمعدّل-كما سنفصّل فيه لاحقاً- على الشكل الآتي:

- الزّمن
- الصّيغة

(*) إنّ المقصود بـ récit ليس الحكاية كما أورده المترجم، ولكن معناه حسبما فهمناه عن جنيت هو فعل الحكي ونحن هنا ننحو منحى سعيد يقطين في ترجمته لهذا المصطلح، إذ يقول: «المقصود من الحكي ليس الحكاية كما نجد في الترجمة العربية لكتاب جنيت «خطاب الحكاية». إنه فعل الحكي، أيا كان جنسه، من فعل «حكى». » ينظر: سعيد يقطين، السّرديات والتّحليل السّردي الشّكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط01، المغرب،2012، ص52.

(1) جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر:محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط01، المغرب، 2000، ص13.

(2) Gérard Genette, Figure III, p74.

(3) Ibid, p74. Et voir: Tzvetan Todorov, les categories du récit littéraire, in: Communications, n°8, édition Seuil, Paris-France, 1966, p139, p141, p143.

- الصّوت

هذه المقولات والتي تتمّ على مستوى محور العلاقات الثّلاثية «فالزّمن والصّيغة يتمّان على مستويين للعلاقات بين القصّة والحكي، أما الصّوت فيتّصل في آن بعلاقات السّرد والحكي، والسّرد والقصّة»[1]، فجنيت وبعد تحليله لرواية «بحثاً عن الزّمن المفقود» (À la recherche du temps perdu) لـ«مارسيل بروست»[*] (Marcel Proust) يبلور تصوّره للسّرد ، ويقيم رؤية متكاملة عنه- وهي التي سنعتمدها في هذا البحث- «وهي تتحقّق من خلال الجواب عن الأسئلة التالية:

- كيف تتطوّر الأحداث في القصّة من خلال الخطاب الذي يقدّمها؟ وهذا سؤال الزّمن على اعتبار السّرد عملاً زمنيًّا بامتياز.

- من يتكلّم في الخطاب؟ وهو سؤال يتعلّق بالصّيغة.

- من يرى؟ ويرتبط هذا السؤال بموقع الراوي وهو يقدم القصّة في الزّمن، أي بالصّوت السّردي.»[2]، يمكن القول إنّ جنيت في تصوره العامّ للسّرد، أنه ينطلق من خلفيّة معرفيّة لسانيّة وبنيويّة في تحليله للخطاب السّردي، ويركّز جلّ اهتمامه على الشّكل بدل المضمون، فهو يبحث في كيفيّة اشتغال الخطاب السّردي، لا في مضمونه ولم يهتمّ بأبعاده الدّلالية أو الخارجيّة أيًّا كانت طبيعتها، وهو في تصوّره يستند إلى رؤية علميّة؛ ولذلك يعتبر عمله السّردي إنجازاً مهمًّا في تاريخ النظرية الأدبية الحديثة في العصر الحديث بشكل عامّ، وفي النظرية السّردية بشكل خاصّ[3]، ونرى أن نموذجه السّردي هو الأنسب للتّحليل البنيوي للسّرد.

يقيم تودوروف تصوّره للسّرد انطلاقاً من خلفيّة بنيويّة، ومستنداً إلى أعمال من سبقوه

---

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السّرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط04، الدار البيضاء-المغرب، 2005، ص41.

(*) **مارسيل بروست** (Marcel Proust): كاتب وروائي فرنسي (1871-1922)، صاحب رواية «البحث عن الزّمن المفقود»، أجمع المؤرّخون الفرنسيّون على أنه القمّة التي بلغها الفنّ الرّوائي في النّصف الأوّل من القرن العشرين، لأنه جدّد في التقنيّة والمضمون، وتحوّل عن مظاهر النّاس والمجتمع، إلى الأفكار وتطوّرها والمواقف النّفسية السّاذجة أو المعقّدة. صدر قسم من مؤلّفاته في حياته، وقسم آخر بعد وفاته أبرزها: «البحث عن الزّمن المفقود». ينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط02، بيروت-لبنان، 1984، ص552-553.

(2) سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي الشكل والدلالة، ص57.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص59.

من الشّكلانيين الروس، ولدى حديثه عن السّرد في كتابه نحو اللّيالي العشر (Grammaire du décaméron) نجده يقول: «يختصّ هذا العمل بعلم لم يوجد بعد، فلنطلق عليه اسم علم السّرد، أي علم النصّ السّردي.»[1]، وهو بهذا يقترح مصطلحاً للدّلالة به على السّرد كعلم قائم بذاته، والنظرية السّردية التي تبلورت أفكارها من قبل في العدد الثّامن من مجلة تواصلات سنة 1966، وهو ما تمّ فعلاً حيث صار مصطلح Narratology يعني علم السّرد، والدراسة البنيوية للسّرد وفق النظرية السّردية البنيوية.

يختزل تودوروف تصوّره للسّرد في مفهومين أساسيّين هما: الحكي كقصّة (le récit comme histoire)، والحكي كخطاب (le récit comme discours)، فالمفهوم الأوّل يندرج تحته كل من: 1- منطق الأحداث، 2- الشخصيات وعلاقاتها. أمّا المفهوم الثاني فيندرج تحته كل من: 1- زمن الحكي، 2- مظاهر الحكي، 3- صيغ الحكي.[2]، وسنركّز هنا على المفهوم الثّاني أي: الحكي كخطاب.

لدى حديث تودوروف عن الزّمن في السّرد، وذلك تحت عنصر زمن الحكي، فإنه يرجع إشكاليّة الزّمن إلى أنّ « زمن الخطاب، وفي معنى من المعاني، هو زمن خطيّ، في حين أن زمن القصّة هو زمن متعدّد الأبعاد. ففي القصّة، يمكن لعديد من الأحداث أن تجري في زمن واحد، لكنّ الخطاب وبشكل إلزامي يضعها متسلسلة، حدثاً بعد الآخر.فالأمر أشبه بإسقاط شكل هندسيّ معقّد على خطّ مستقيم، ومن هنا تأتي ضرورة قطع التّتابع الطّبيعي للأحداث، حتى لو أراد المؤلّف أن يتبع ذلك عن قرب.»[3]، نفهم من هذا ما يلي:

إنّ الإشكاليّة التي تُطرح بخصوص الزّمن في السّرد، تعود أساساً إلى كون زمن الخطاب زمناً خطياً، بمعنى أنّ الخطاب لا يستطيع أن يعبّر على أكثر من حدث واحد في الزّمن نفسه، بينما زمن القصّة هو زمن متعدّد الأبعاد، أي أنّ جملة كبيرة من الأحداث يمكن أن تقع فيه في آن واحد، وهذا الاختلاف يؤدّي بالخطاب إلى ترتيب الأحداث واحداً بعد الآخر، ويوقف

---

(1) Todorov, grammaire du Décaméron, p10 نقلا عن: جيرالد برنس، علم السرد، ضمن: موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، مج08، ص182.

(2) Voir : Tzevetan Todorov, les categories du récit littéraire, pp127-143.

(3) Ibid, p139.

التّرتيب الطّبيعي للأحداث «ولكن في أغلب الأحيان، فإنّ المؤلّف لا يحاول استعادة هذا التّتابع «الطّبيعي» لأنه يستخدم التّحريف الزّمني لبعض الأغراض الجماليّة.»[1]. وعليه فالمقصود هنا «هو تلك الإمكانيّة التي تُتيح للمؤلف، باستعمال التّحريف الزمني، أن يتصرّف في ترتيب الأحداث تبعاً للغايات الفنية التي يقتضيها العمل الروائي وليس بناء على ما تمليه عليه مقاصد القصّة.»[2]

يقيم تودوروف ثلاث صيغ للتّمييز بين أشكال ترتيب الأحداث في الخطاب السّردي، وهي كالآتي:

1- **التّسلسل** (Enchaînement): يقوم بكل بساطة على مجاورة قصص مختلفة مع بعضها البعض، وعند الانتهاء من القصّة الأولى، يشرع في إيراد القصّة الثّانية، وفي هذه الحالة تُضمن الوحدة عن طريق التّشابه في بناء كل قصّة. مثال: ثلاثة إخوة يرحلون تباعاً للبحث عن شيء ثمين، فكل رحلة من الرحلات تشكّل قاعدة انطلاق بالنّسبة لإحدى القصص.

2- **التّضمين** (Enchâssement): هو دمج قصّة داخل قصّة أخرى، وبالتّالي فإنّ جميع حكايات ألف ليلة وليلة هي مُضَمّنَة داخل الحكاية التي تدور حول شهرزاد. نلاحظ هنا أنّ هذين النّوعين من التّركيب يمثّلان إسقاطاً دقيقاً للعلاقتين التركيبيّتين الأساسيّتين، وهما العطف والتّبعية.

3- **التّناوب** (Alternance): يقوم على حكاية قصّتين في آن واحد، ويتمّ ذلك تناوباً بين القصّتين عن طريق إيقاف إحداها أحياناً والأخرى أحياناً أخرى. قصد استئناف إحدى القصّتين عند إيقاف الأخرى. إنه من الواضح أنّ هذا الشّكل يميّز الأجناس الأدبيّة التي فقدت كل ارتباط مع الأدب الشفوي.[3]

وعند نهاية حديثه عن زمن الخطاب، يشير تودوروف «إلى زمن الملفوظيّة (زمن الكتابة)، وزمن التلقّي (زمن القراءة) باعتبارهما يتفاعلان بصورة أو بأخرى من خلال التّواصل

---

(1) Tzevetan Todorov, les categories du récit littéraire, p139.

(2) حسن بحراوي، بنية الشّكل الروائي الفضاء-الزمن-الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط02، الدار البيضاء-المغرب، 2009، ص115.

(3) Voir: Tzvetan Todotov, les catégories du récit littéraire, op.cit, p140.

مع النصّ السّردي.»[1] ويكتفي تودوروف بالقول إنّه يمسّ هنا مشكلة الدلالة الجمالية لأبعاد العمل الأدبي.

استند تودوروف في العنصر المسمّى مظاهر الحكي (les aspects du récit) على تصنيفات الفرنسي جان بويون (Jean Pouillon) ونجده يقول في هذا الصدد: «اقترح جان بويون J.Pouillon تصنيفاً لمظاهر الحكي، والذي نكرّر ذكره هنا مع بعض التّعديلات الطّفيفة. إنّ هذا الإدراك الدّاخلي يتّخذ ثلاثة أنواع رئيسة.»[2] ويفصّل فيها على الشكل الآتي:

«**الراوي> الشخصيّة (الرّؤية من الخلف)** (vision par derriére): يستخدم الحكي الكلاسيكي في غالب الأمر هذه الصّيغة، وفي هذه الحالة يعرف الراوي أكثر ممّا تعرفه الشخصيّة، ولا يهتمّ بأن يشرح لنا كيف تحصّل على هذه المعرفة: إنه يرى من خلال جدران المنزل، وكذلك من خلال جمجمة البطل. هذه الشخصيّات وبالنّسبة إليه لا تملك أسراراً، وبلا شكّ فهذا الشّكل يقدّم درجات مختلفة. يمكن أن يتجلّى تفوّق الراوي إمّا في معرفة الرغبات السريّة لإحدى الشخصيّات (والتي تجهلها الشخصيّة نفسها)، وإمّا في المعرفة المتزامنة لأفكار العديد من الشخصيّات (وذلك ما لا تقدر عليه أيّ من هذه الشخصيّات)، وإمّا ببساطة في سرد أحداث لا تدركها شخصيّة لوحدها.»[3]، في هذا المظهر الحكائي الراوي كليّ المعرفة، فهو يعرف خبايا الأمور وما يجول بخاطر الشخصيّات من أفكار وما تكتمه من أسرار، وهو على دراية برغباتها وإن كانت هذه الشخصيّات في حدّ ذاتها غير واعية برغباتها، والراوي في معرفته هذه كالعين التي ترى كل شيء، لا يحجب نظره شيء سواءً كان ذا طبيعة ماديّة كالجدران، أو الدّهاليز، أو غيرها، أو ذا طبيعة معنويّة كالأفكار، والأسرار، والرغبات، ويستطيع معرفة أفكار شخصيّات كثيرة في وقت واحد، أي المعرفة اللّحظية والمتزامنة.

«**الراوي= الشخصيّة (الرّؤية مع)** (la vision avec): إن هذا المظهر الحكائي الثّاني سائد أيضاً في الأدب، وخاصّة في العصر الحديث. وفي هذه الحالة، يعرف الراوي بقدر ما تعرفه الشخصيّات، ولا يمكنه أن يمدّنا بتفسيرات للأحداث قبل أن تتوصّل الشخصيّات لذلك.

---

(1) عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتّاب العرب،دط، دمشق-سوريا، 2008، ص92.

(2) Tzvetan Todotov, les catégories du récit littéraire, p141.

(3) Ibid, p141.

وهنا أيضا يمكننا إقامة عدّة تمييزات. فمن جهة، يمكن أن يُساق الحكي باستخدام ضمير المتكلّم (وهذا ما يبرّر هذا المظهر الحكائي؛ حيث تتساوى معرفة الراوي بمعرفة الشخصيّات) أو باستخدام ضمير الغائب، لكن دائماً باتّباع الرؤية التي تكوّنها الشخصيّة نفسها عن الأحداث: والنّتيجة بلا شكّ ليست نفسها، فنحن نعرف أنّ كافكا (Kafka) قد بدأ كتابة روايته القصر (le château) باستخدام ضمير المتكلّم، ولم يغيّر الرؤية إلاّ في مرحلة متأخّرة جدًّا، منتقلاً إلى الكتابة باستخدام ضمير الغائب، لكن دائما في المظهر الحكائي (الراوي= الشخصية). ومن جهة أخرى، فإنّ الراوي يمكن أن يتبع شخصيّة واحدة أو عدّة شخصيّات (يمكن للتّغييرات أن تكون منهجيّة ومنتظمة، كما يمكن ألاّ تكون كذلك). أخيراً، يمكن أن يكون هناك حكي واعٍ من قبل شخصيّة ما، أو «بتشريح» دماغها كما هو الحال في العديد من قصص فولكنر (Faulkner).»[1] في هذا المظهر الحكائي الراوي يتساوى في معرفته مع ما تعرفه الشخصيّات، فلا يقدّم لنا الراوي معلومات أو تفسيرات إلاّ بعد أن تكون الشخصيّات قد توصّلت إليها، وهو في هذا المظهر الحكائي يستخدم ضمير المتكلّم-أو كما يُصطلح عليه بـ: منظور الشّخص الأوّل- والذي في أغلب الأحيان يكون ضمير «أنا» ، أو ضمير الغائب أو ما يسمّى بمنظور الشّخص الثّالث، مع الحفاظ على المظهر الحكائي (الرؤية مع)، والراوي في هذا المظهر الحكائي إمّا أن يكون شاهداً على الأحداث؛ فيسردها كما يراها، وإمّا أن يكون شخصيّة من الشخصيّات يساهم في الأحداث ويحتكّ بالشخصيّات الأخرى، وعلى خلاف المظهر الحكائي الأوّل (الرؤية من الخلف) الذي لا حدود فيه لمعرفة الراوي ونطاق رؤيته للأحداث، فإن هذا المظهر الحكائي (الرؤية مع) يتميّز بمحدوديّة معرفة الراوي، ومن زاوية أخرى محدوديّة رؤيته للأحداث، فالراوي هنا يستخدم تقنيّة شبيهة بتقنيّة ما يصطلح عليه بـ (point of view) أي وجهة النظر-وهي تقنيّة معروفة في السّينما- أي الحدث كما تراه الشخصيّة بعينيها وتدركه بعقلها. وعلى العموم فإنّنا نجد هذا المظهر الحكائي في الروايات التي يريد الكاتب أن يخفي شيئا ما فيها، ولا يريد كشفه حتى تكتشفه الشخصيّات، مثال: الروايات البوليسيّة، كما في أعمال آرثر كونان دويل (Arthur Conan Doyle)، وأگاثا كريستي (Agatha Cristie)، وروايات

(1) Tzvetan Todotov, les catégories du récit littéraire, p142.

الإثارة (thriller) كما يظهر ذلك في أعمال دان براون (Dan Brown) والكثير غيرها.

«**الراوي< الشخصيّة (الرّؤية من الخارج)** (vision de dehors): في هذه الحالة الثّالثة، فإنّ الراوي يعرف أقلّ ممّا تعرفه أيّ شخصيّة من الشخصيّات، وليس في وسعه إلاّ أن يصف لنا ما نراه، ونسمعه...الخ. لكنه لا يستطيع ولوج أي وعي أو ضمير. طبعاً فإن هذه النّزعة «الحسيّة» لا تزيد عن كونها أمراً متواضعاً عليه، لأنّ حكياً كهذا سيكون غير قابل للفهم؛ لكنّه مع ذلك موجود كنموذج لبعض الكتابات. والقصص التي من هذا النّوع أكثر ندرةً من غيرها، ولم يتمّ الاستخدام المنهجي والمنظّم لهذه الطريقة إلاّ في القرن العشرين.»[1] في هذا المظهر الحكائي الأخير، الراوي لا يعرف إلاّ القليل ممّا تعرفه الشخصيّات أو شخصيّة لوحدها، فهو لا يملك سوى أن يصف للقارئ ما يمكن إدراكه عن طريق الرؤية الحسيّة المجرّدة أو عن طريق الأصوات، أي ما تدركه الحواسّ، ولا يستطيع الراوي هنا إدراك ما يجول بخاطر الشخصيّات، وبهذا يجد القارئ نفسه أمام عالم غامض ومبهم.

اعتمد تودوروف على تصنيفات جان بويون-كما أسلفنا الذّكر- وقد يظنّ الكثيرون أنّ جان بويون هو أوّل من فصّل في عنصر مظاهر الحكي، والواقع أنّ توماشفسكي (Tomashevsky) قد سبق غيره إلى تحديد زاوية الراوي هذه وأسلوب السّرد الذي يختاره لروايته، في الوقت الذي نجد فيه أغلب النقّاد المعاصرين يعتبرون النّاقد الفرنسي جان بويون في كتابه «الزّمن والرواية» (Temps et roman) أوّل من فصّل القول في زاوية الرؤية هذه، وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ توماشفسكي أصدر بحثه المتعلّق بنظرية الأغراض الخاصّ بالسّرد منذ 1923، بينما نشر بويون كتابه هذا سنة 1945 [2]، ونجد توماشفسكي يميّز بين نمطين من السّرد، وهما: «سردٌ موضوعي (objectif)، وسردٌ ذاتي (subjectif)، ففي نظام السّرد الموضوعي يكون الكاتب مُطّلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السريّة للأبطال. أمّا في نظام السّرد الذّاتي، فإنّنا نتتبّع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفّرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف

(1) Tzvetan Todotov, les catégories du récit littéraire, p142.

(2) ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط03، الدار البيضاء-المغرب، 2000، ص47.

عرفه الراوي أو المستمع نفسه»[1] ، ونستطيع أن نقابل هذين النّمطين (الموضوعي، والذّاتي) بما استخدمه تودوروف فنجد:

تومّاشفسكي	تودوروف
سرد موضوعي	الراوي> الشخصية (الرؤية من الخلف)
سرد ذاتي	الراوي= الشخصية (الرؤية مع)

نلاحظ أنّ تودوروف يتلاقى في تصوّره لمظاهر الحكي مع تصوّر توماشفسكي في عنصرين هما: الرؤية من الخلف، والرؤية مع. إلاّ أنّ تودوروف يضيف مظهراً ثالثاً (الرؤية من الخارج)؛ حيث تكون معرفة الراوي أقلّ من معرفة الشخصيّة، وبالمجمل فإنّ تودوروف قد اعتمد على ما قال به بويون، لكن مع بعض التّعديلات الطّفيفة.

يبرز تودوروف لدى دراسته صيغ الحكي الطّريقة التي يعرض بها الراوي القصّة، وكيفيّة إبلاغها إلينا، أي إلى المتلقّي، «وتتطلّب هذه العمليّة الإبلاغيّة تقنيّة خاصّة تتّصل بجملة من التوجّهات القائمة في مستوى علاقة الراوي بما يروي، وبنوعيّة الإخبار ودرجته.»[2] ويرى تودوروف أنّ الكاتب إمّا يرينا (montre) الأشياء، أو يقولها (dire)، وبهذا تتحدّد صيغتان أساسيّتان هما: «العرض والسّرد. هاتان الصّيغتان اللّتان تقابلان مفهومين كنّا قد قابلناهما من قبل: الخطاب والقصّة.»[3]، يمكن الافتراض أنّ هاتين الصّيغتين في الحكي المعاصر تأتيان من مصدرين مختلفين هما: الرواية التّاريخية أو حكي الوقائع (la chronique)، والدراما (le drame)، فالرواية التّاريخية أو القصّة، كما نظن، هي سرد خالص، والمؤلّف هو مجرّد شاهد ينقل الأحداث، وأمّا الشخصيّات فهي هنا لا تتكلّم، فالقواعد المُتّبعة في هذه الحالة هي قواعد الجنس الأدبي التّاريخي. وعلى العكس من ذلك، ففي الدراما، القصّة ليست ملحقة، بل إنّها تجري أمام أعيننا (حتى ولو اقتصرنا على قراءة المسرحيّة)؛ ففي هذه الحالة لا يوجد سرد،

(1) نظرية المنهج الشّكلي: نصوص الشّكلانيّين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط01، 1982، ص189. نقلاً عن: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص46.

(2) عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السّردي، ص94.

(3) Tzvetan Todotov, les catégories du récit littéraire, p144.

والحكي نجده متضمّناً في ردود الشخصيّات على بعضها البعض.[1]، يمكن القول إنّ العلاقة القائمة في مستوى الخطاب السّردي بين صيغتي السّرد والعرض تتّخذ بُعداً مفهوميًّا يحدّد الفرق بين كلام الشخصيّة وكلام الراوي، فحينما نكون أمام الكلام الذي تقوله الشخصيّة، فإنّنا نكون أمام الخطاب المباشر، فكلام الشخصيّات الروائية يتميّز مثل كلّ كلام بالواقع الذي تتمّ الإشارة إليه، وبالتّالي يكون إحساسنا بأنّنا أمام مشهد تقوم فيه أفعال حقيقيّة سواءً أكانت هذه الأفعال كلاميّة أم ممارسة حدثيّة، ويتميّز الخطاب في هذه الحالة بالاستقلاليّة والتفرّد. أمّا حينما نكون أمام كلام الراوي، فإنّنا نكون أمام خطاب غير مباشر، يكون فيه المتلقّي في وضعية خطابيّة مختلفة؛ حيث لا يتلقّى من حقيقة السّرد إلّا ما يقدّمه له الراوي، الذي يُخضع الخطاب المنقول لذاتيّته وأهوائه، ويتصرّف في نقله، سواءً بتقديمه متماهياً مع خطابه، أو بالتّقديم له والتّعليق عليه.[2]

يعرّف رولان بارث (Roland Barthes) الحكي بقوله: « يمكن للحكي أن يتمّ من قبل اللّغة المنطوقة، شفهيّة كانت أو كتابيّة، وبواسطة الصّورة، ثابتة أو متحرّكة، عن طريق الإيماء وعن طريق الامتزاج المنظّم لكل هذه الموادّ، إنه حاضر في الخرافة، والأسطورة، والحكاية على لسان الحيوانات، والأقصوصة، والقصّة القصيرة، والملحمة، والتّاريخ، والتراجيديا (المأساة)، والدراما، والكوميديا (الملهاة)، والبانطوميم، واللّوحة المرسومة (ولنفكّر في القدّيسة أرسول دي كارباتشيو)، والزّجاج المزوّق، والسّينما، والكوميكس (المجلّات المصوّرة)، والمنوّعات، والمحادثات، وزيادة على ذلك، تقريباً تحت هذه الأشكال اللّانهائية، فالحكي حاضرٌ في جميع الأزمنة، وفي جميع الأمكنة، وفي كلّ المجتمعات، وهو يبدأ مع تاريخ البشريّة ذاته. [...] والحكي لا يعير اهتماماً لجودة الأدب أو لرداءته، إنه عالميّ، عبر تاريخيّ، عبر ثقافيّ...»[3]، أعطى رولان بارث في هذا التّعريف معنًى شاملاً للحكي، وللسّرد، فالسّرد عنده يرتبط بأيّ نظام لسانيّ أو غير لسانيّ، بل يرتبط بوجود الإنسان نفسه، وهو بهذا قد أعطى معنى كونيًّا

(1) Tzvetan Todotov, les catégories du récit littéraire, p144.

(2) ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص95-96.

(3) Roland Barthes, introduction à l'analyse structurale des récits, in : Communications n°8, p01.

للسّرد، إلاّ أنه يعود ويحدّد السّرد في نظام لسانيّ، فيقول إنّ السّرد عبارة نظام من الجمل المترابطة، وهو عبارة عن جملة كبيرة مثل كلّ الجمل التقريريّة، ونعثر فيه على الأصناف الأساسيّة للفعل: الأزمنة، والمظاهر، والصّيغ، والضّمائر، والسّرد بهذا هو مجموعة الجمل تكون مترابطة ومتدرّجة ومنسّقة.(1)

تعرّف ميك بال(*) (Mieke Bal) علم السّرد فتقول: «علم السّرد هو نظريّة المرويّات، والنصوص السّردية، والصّور، والمَشاهد، والأحداث، والقطع الفنيّة الثقافيّة التي تحكي حكاية ما، نظريّة كهذه تساعد على فهم، وتحليل، وتقييم المرويّات، فالنظريّة هي عمليّة منهجيّة لمجموعة من التصريحات التي تتعلّق بجزء معيّن للواقع، هذا الأخير هو بمثابة متن لغويّ (corpus)، الذي يحاول علم السّرد أن يجعل تصريحاته تتكوّن من «النصوص السّردية» من شتّى الأنواع، والتي وُضعت للعديد من الأغراض، وتخدم العديد من الوظائف، يجب ألّا يتوقّع الواحد منّا حقيقةً أن يستطيع القول إنّ المتن اللّغوي يتكوّن من جميع النصوص السّردية، والنصوص التي هي عبارة عن حكي فقط. فواحدة من أولى المشاكل في دفع نظريّة كهذه، هو صياغة الخصائص التي بواسطتها يمكننا تعيين حدود هذا المتن اللّغوي، وزيادة على ذلك فالكلّ لديه فكرة عامّة عن ماهيّة النصوص السّردية، وإنه ليس بالسّهولة بما كان تقرير إذا ما كان نصٌّ مُعطى يعتبر كحكي، سواءً كان ذلك جزئيًّا أو كليًّا.»(2) . يتجاوز مفهوم علم السّرد عند ميك بال النصوص المكتوبة ويتّسع ليشمل:

الصّور، والمشاهد، والقطع الفنيّة الثقافيّة...الخ، فالمعيار عند ميك بال هو كل أثر أدبيّ

---

(1) Roland Barthes, introduction à l'analyse structurale des récits, p04.

(*) **ميك بال** (Mieke Bal): واسمها الكامل «Mieke Maria Gertrundis Bal» (1946-...) هولنديّة، تعتبر من الجيل الثّاني للباحثين في السّرديات الذين أغنوا مسارها من خلال اشتغالهم بخوض النّقاش العلمي والإسهام في بلورة مفاهيم ورؤيات جديدة تعمل على الإضافة والإغناء، تتعدّد اهتمامات ومعارف «بال» الأدبيّة والثقافيّة فهي مختصّة في السّرديات بشكل رئيسيّ، وفي الأدب الفرنسيّ الذي أنجزت أطروحتها في نطاقه، كما اهتمّت بالسّيميائيات والتّحليل الثّقافي والنظريّة النسويّة، وتعدّت ذلك إلى الفنون البصريّة...الخ، تدرّس حاليا في جامعة أمستردام بهولندا، ولها العديد من الكتب في شتّى المجالات. ينظر: سعيد يقطين، السّرديات والتّحليل السّردي الشّكل والدلالة،ص64-65. وينظر: الموقع الرّسمي لميك بال: http://www.miekebal.org/about/.

(2) Mieke Bal, Narratology introduction to theory of narrative, trans : Christine Van Boheemen, university of Toronto press incorporated, 02nd edition, Toronto-Canada, 1997, p03.

أو غير أدبيّ يحمل حكي، وتجعل «بال» من الواقع عبارة عن متن لغوي، أو ما يُصطلح على تسميته بـ (corpus)، وتبحث في تحديد حدوده، وفي تحديد النصوص التي يحتويها من حيث هي نصوص سرديّة أو ليست سرديّة.

قامت ميك بال أثناء دراستها للسّرد وفي كتابها المسمّى علم السرد: مقالات حول الدلالة السّردية من خلال أربع روايات (Narratologie : essais sur la signification narrative dans quatre romans) والذي صدر سنة 1977، والذي يمكن «اعتبار هذا الكتاب بداية تبلور تصوّرها السّردي الذي بنته على خلفيّة قراءتها لأعمال المشتغلين بالسّرد قبل جيرار جنيت وبعده. ويعتبر العديد من الدّارسين هذا الكتاب امتداداً لمرحلة السّرديات الكلاسيكيّة (البنيويّة) [...] ولعلّ أهمّ ما قدّمته في هذا الكتاب هو تطويرها لمقولة التّبئير عند جنيت.»[1]

تنطلق ميك بال في دراستها للسّرد من خلفيّات معرفيّة محدّدة، فتبدأ من السّيميائيّات العامّة التي تدرس مختلف أنواع العلامات، سواءً كانت لغويّة أو غير لغويّة، أدبيّة أو غير أدبيّة، ثمّ تنتقل بعد ذلك إلى النصيّات (Textologie)[*] ومنه تتّجه إلى علم السّرد، لكنّها لا تقف عند علم السّرد الذي يُعنى بالسّرد فقط، ولكنّها تريد أن تفتحه على ما هو أدبيّ أو غير أدبيّ، وبعبارة أخرى فإنّها تريد أن تجعل من علم السّرد ذا اتّجاهين رئيسين: علم السّرد العامّ وهو فرع من النصيّات، وعلم السّرد الخاصّ الذي سيكون فرعاً من علم الأدب.[2]

تنطلق «بال» من السّيميائيات عكس جيرار جنيت الذي ينطلق من خلفيّة لسانيّة ومن البلاغة والشعريّة (Poétique)، وتجعل علم السّرد عامًّا وخاصًّا، لأنّها تريد جعله قابلاً للاشتغال بأيّ علامة كيفما كان نوعها، في حين نجد جنيت لا يهتمّ إلاّ بالسّرد الأدبيّ خاصّة. تعتبر «بال» موضوع علم السّرد هو السّردية (Narrativité)، وتركّز على ثلاثة مفاهيم مركزيّة هي:

---

(1) سعيد يقطين، السّرديات والتّحليل السّردي الشّكل والدلالة، ص66.

(*) **النصيّات** (Textologie أو Textology): هو علم عامّ اقترحته «ميك بال»، يندرج في نطاق السّيميائيات. إنّ هذا العلم سيتميّز عن السّيميائيّات بكونه يهتمّ فقط بالنّصوص التي تعتمد اللّغة أساساً للتّواصل، وسيكون علم الأدب فرعاً عنه، ويتمّ من خلاله البحث في النّصوص الأدبيّة من جهة (أدبيّتها) التي تغدو معيار الكشف عن السّمات المميّزة للأدب. ينظر: سعيد يقطين، السّرديات والتّحليل السّردي الشّكل والدلالة، ص72-73.

(2) ينظر: سعيد يقطين، السّرديات والتّحليل السّردي الشّكل والدلالة، المرجع السّابق، ص67.

1. النصّ (Text)
2. الحكي (Narrative)
3. القصّة (Story)[1]

إلاّ أنها تعود في الطّبعة الثّانية من كتابها «علم السّرد: مدخل إلى نظرية الحكي» (Narratology : introduction to the theory of narrative) الصّادرة سنة 1997، والتي قامت فيها بالعديد من الإضافات، ومن بينها تعديل المفاهيم الثّلاثة لتصبح على الشّكل الآتي:

1. النصّ (Text)
2. القصّة (Story)
3. الفابولا[*] (Fabula)

تقيم «بال» تصوّرها السّردي بالاعتماد على المفاهيم الثّلاثة التي أسلفنا ذكرها، ونجد تصوّرها وقد تبلور في كتابها «علم السّرد: مدخل إلى نظرية الحكي» بعد التّعديلات التي قامت بها يأخذ الشّكل الآتي:

المفاهيم	العناصر
النصّ	- الراوي - التّعليقات الغير سرديّة - الوصف - مستويات السّرد

(1) ينظر: سعيد يقطين، السّرديات والتّحليل السّردي الشّكل والدلالة، ص67-68.

(*) **الفابولا** (Fabula): كلمة لاتينيّة، بالفرنسيّة «fable» معناها الحكاية الرّمزيّة: وهي حكاية خياليّة ترمي إلى إبراز مغزى خُلُقي يُذكر في أوّل الحكاية أو آخرها، وخاصّة ما يمثّل فيها الحيوان دور الإنسان في الكلام والعمل، مثال ذلك: حكايات «كليلة ودمنة» لابن المقفّع. وهي أيضاً بمعنى: سرد خياليّ أو قصّة أسطوريّة لأحداث خارقة. ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، ط02، بيروت-لبنان، 1984، ص152.

القصّة	- التّرتيب التّسلسلي - الإيقاع - التّواتر - من العوامل إلى الشخصيّات - من المكان إلى الفضاء - التّبئير - القصص المرئيّة
الفابولا	- الأحداث - العوامل - الزّمن - الموقع (المكان)

كان هذا بالمجمل تصوّر ميك بال السّردي، والذي نلاحظ أنه في جوهره ينطلق من مجهودات المشتغلين الأوائل على السّرد، وخاصّة جيرار جنيت، إلاّ أنّ بال وانطلاقاً من خلفيّتها المعرفيّة قامت بالعديد من التّغييرات والإضافات فـ «انخراطها في مختلف القضايا التي جعلت السّرديات موسّعة ومتداخلة مع اختصاصات وحقول معرفيّة متعدّدة، حصلت مع التطوّر، وخاصّة بعد التّسعينيّات من القرن العشرين.»[1]، فميك بال انطلقت من الدّراسات السّردية الكلاسيكيّة وقامت بتطويرها وتحديثها، فقد انطلقت من الدّراسات البنيويّة للسّرد، ثمّ تعدّت ذلك إلى البحث في الدّلالة والتّأويل في السّرد، وامتزجت دراساتها بالفنون، والتّصوير، والتّحليل الثّقافي، والعديد من التخصّصات، فيكفي زيارة موقعها الرّسمي للوقوف على كمّ ونوع الأعمال التي نشرتها، وتنوّع مشاربها العلميّة والثقافيّة.

تستخدم النّاقدة شلوميث ريمون كينان (Shlomith Rimmon Kenan) مصطلح التّخييل الحكائي (Narrative Fiction)، والذي تجعله مرادفاً لمصطلح علم السّرد (Narratologie)، فتستهلّ كتابها «التّخييل الحكائي: الشّعريّة المعاصرة»[*]

(1) سعيد يقطين، السّرديات والتّحليل السّردي الشّكل والدّلالة، ص74.

(*) توجد ترجمة عربيّة لهذا الكتاب بعنوان: شلوميت ريمون كنعان، التّخييل القصصي الشّعريّة المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، ط01، الدار البيضاء-المغرب، 1995. إلاّ أننا آثرنا الرجوع إلى المرجع الأصلي وذلك لاختلافنا في ترجمة بعض المصطلحات التي من بينها مصطلح «narrative» الذي نترجمه بـ «الحكي».

(Narrative Fiction : contemporary poetics) بالتّساؤل عن ما هو الحكي؟ ثمّ تعرّف التّخييل الحكائي بقولها: «أعني بالتّخييل الحكائي، السّرد المتتابع لأحداث متخيّلة. قد يبدو هذا التّعريف بديهيًّا، ومع ذلك فإنه يضمّ بعض المواقف فيما يتعلّق ببعض المسائل الأساسيّة في الشعريّة. وللبدء، فمصطلح السّرد يوحي إلى (1) عمليّة تواصل، والتي يكون فيها الحكي كرسالة يتمّ إرسالها من قبل مُرسِل إلى مرسل إليه، و (2) الطّبيعة اللّفظيّة للأداة المستخدمة لإرسال الرّسالة. هذا ما يميّز التّخييل الحكائي عن المحكيّات في الوسائط الأخرى كالفيلم، والرّقص، أو البانتوميم.»[1] تجعل شلوميث ريمون كينان التّخييل الحكائي بمعنى السّرد المتتابع لأحداث متخيّلة، وهو بهذا لا يخرج عن المعنى العامّ للسّرد وعلم السرد، ثمّ تجعل لمصطلح السّرد (narration) مفهومين، الأوّل عبارة عن عمليّة تواصل، يلعب فيها الحكي دور الرّسالة، والثّاني عبارة عن أداة لإرسال الرّسالة، لكن تكون ذات طبيعة لفظيّة، وذلك لتميّز التّخييل الحكائي عن باقي الوسائط كالفيلم، والرّقص، والبانتوميم [*]؛ حيث تتفرّد كل من هذه الوسائط بخصائص تميّزها عن الأخرى.

انطلاقاً من تقسيم جنيت الثلاثي: القصّة (Histoire)، الحكي (Récit)، السّرد (Narration)، تقيم كينان هذا التّقسيم:

1. القصّة (Story)
2. النصّ (Text)
3. السّرد (Narration)

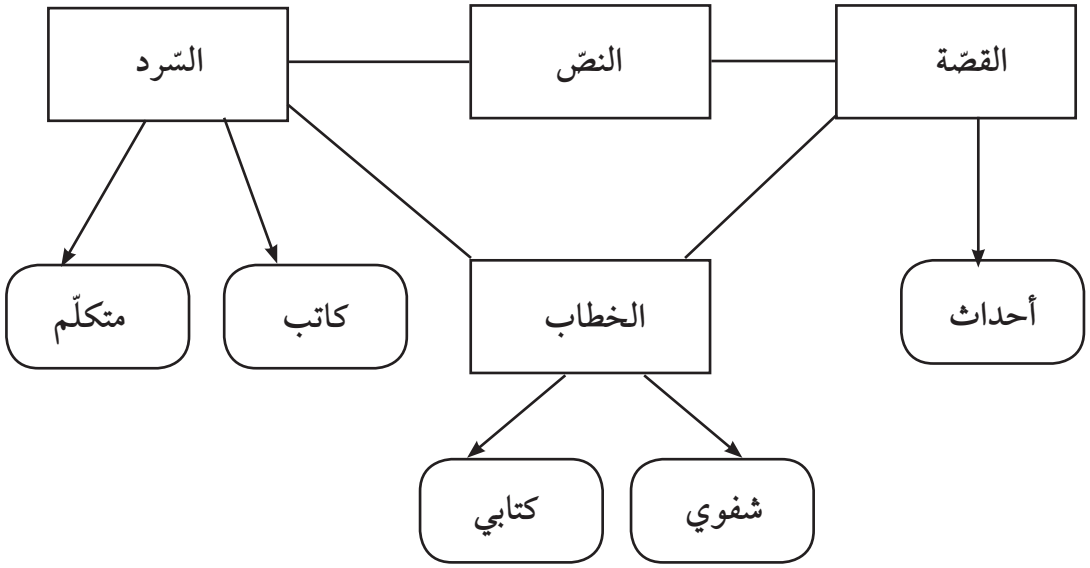
نلاحظ أنّها استبدلت المفهوم الثّاني الحكي (Récit)، بمفهوم آخر هو: النصّ (Text)، وبهذا أصبح الحكي يندرج تحت مفهوم القصّة، «فالحكي يظهر لنا من خلال القصّة كأحداث مسرودة مجرّدة من تركيبها ومعاد تركيبها. وإذا كانت القصّة هي تتابع الأحداث، فإن النصّ هو الخطاب المكتوب أو الشّفوي الذي من خلاله نتمكّن من قراءتها. وبما أنّ النصّ هو الخطاب فلا بدّ له من كاتب أو متكلّم. لذلك فإنّ فعل أو عمليّة الإنتاج هي التي يمكن اعتبارها الجانب الثّالث أي

(1) Shlomith Rimmon Kenan, Narrative Fiction : contemporary poetics, Routledge, 08th edition, London-England, 2001, p02.

(*) **البانتوميم** (pantomime): نوع من التّمثيل الصّامت، أو التّمثيل الإيمائي، تستخدم فيه الحركات المعبّرة (بالوجه واليدين). ينظر: محمد بدوي وآخرون، قاموس أكسفورد المحيط (إنكليزي-عربي)، أكاديميا أنترناشيونال، دط، بيروت-لبنان، 2003، ص770.

السّرد. ومن خلال النصّ نتعرّف على القصّة باعتبارها موضوعه والسّرد باعتباره عمليّة إنتاجه.»[1]

ويمكن التّمثيل لهذا بالمخطّط الآتي:



بعد أن قامت شلوميث ريمون كينان بالتّقسيم الثّلاثي، فإنّها تقوم بدراسة كلّ عنصر على حدة، والتّفصيل فيه، فنجدها تفصّل كالآتي:

لدى دراستها لمفهوم القصّة، فإنها تدرس كلاً من الأحداث، والشخصيّات. ولدى دراستها لمفهوم النصّ، فإنها تدرس كلاً من الزّمن، والتّشخيص (Charecterization) أي طريقة تصوير الشخصيّات ووصفها، والتّبئير. «ونلاحظ من خلال هذه الجوانب أنّ الكاتبة توظّف تحليل جنيت للخطاب ولمكوّناته.»[2] أمّا عند دراستها للمفهوم الثّالث والأخير السّرد، فإنّها تدرس كلاً من مستويات السّرد، والأصوات-أو الصّوت كما يورده جنيت-، وتمثيل الكلام. ثمّ تضيف مبحثاً آخر على علاقةٍ بمفهوم النصّ هو: النصّ وقراءته؛ حيث تدرس فيه دور القارئ من خلال مشاركته في إنتاج معنى النصّ، وعلاقة النصّ بالقارئ وكيف يفهم القارئ هذا النصّ، وديناميّات القراءة، والموقف المفارقاتيّ للنصّ إزاء قارئه.

كان هذا بالمجمل رأي النّاقدة شلوميث ريمون كينان في السّرد، وتقسيمها الثّلاثي،

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، ص42.
(2) المرجع نفسه، ص42.

ومفاهيمها النّقدية من خلال كتابها «التّخييل الحكائي: الشّعريّة المعاصرة».

لدى حديثه عن علم السّرد، فإنّ سعيد يقطين يقول: «تندرج «السّرديّات» باعتبارها اختصاصاً جزئيًّا يهتمّ بـ«سرديّة» الخطاب السّردي، ضمن علم كليّ هو البويطيقا التي تعنى بـ«أدبيّة» الخطاب الأدبي بوجه عامّ. وهي بذلك تقترن بـ«الشّعريّات» التي تبحث في «شعريّة» الخطاب الشّعري.»[1] يدرج سعيد يقطين علم السّرد تحت علم كلّي هو الشّعريّة[*] (Poétique) التي تعود أصولها إلى أرسطو، ويجعل علم السّرد ذا اختصاص خاصّ وعامّ، فالخاصّ عندما يبحث في سردية الخطاب الأدبي، والعامّ عندما يتجاوز علم السّرد السّردية الأدبيّة إلى السّرديّة غير الأدبية، وهنا نلمس تشابهاً مع ما ذهبت إليه ميك بال، حين أرادت تقسيم علم السّرد إلى عامّ، وخاص.

يميّز سعيد يقطين في علم السّرد نوعين أساسيّين ينضويان تحته هما:

1- **السّرديات الحصريّة**: أو كما يسمّيها «سرديات الخطاب»، تبلورت إبان الحقبة البنيوية، ويعمل السرديون فيها على حصر مجال اهتمامهم، وجعله مقتصراً على الخطاب في ذاته.

2- **السّرديّات التّوسيعيّة**: أو كما يسمّيها «سرديّات النصّ»، وتسعى إلى تجاوز المستوى اللّفظي للخطاب، بانفتاحها على مستويات أخرى لم تهتمّ بها في الحقبة البنيويّة.[2]

يعرّف سعيد يقطين السّرد (Narration) بقوله: «وليس السّرد إلاّ الخطاب اللّفظي الذي يخبرنا عن هذا العالم، وهو الذي يسمّى أحياناً بالتلفّظ (Enonciation). أمّا المحكي فهو ذلك العالم الذي يتضمّن الفضاء، والشخصيّات، والأحداث.»[3]، يجعل يقطين مفهوم السّرد ينحصر في الخطاب عامّة، وفي جانبه اللّفظي خاصّة، ويجعله من مرادفات التلفّظ (Enonciation)،

---

(1) سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدّمة للسّرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء-المغرب، 1997، ص23.

(*) للاستزادة حول موضوع الشّعريّة (Poétique) ينظر: أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللّسان، ص176-192. وينظر: تزفيطان تودوروف، الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط02، الدار البيضاء-المغرب، 1990، ص20-29.

(2) ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدّمة للسرد العربي، المرجع السّابق، ص24.

(3) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، ص34.

ثمّ يحدد مجال المحكي (Diégése)[*] في الفضاء، والشخصيّات، والأحداث.

يضع سعيد يقطين مفهوم «الحكي» مقابلاً لمفهوم (Le récit) باللّغة الفرنسيّة، أو (Narrative) بالإنكليزيّة، ويحدّد ذلك بقوله: «يتحدّد «الحكي» بالنّسبة لي كتجلّ خطابي، سواء كان هذا الخطاب يوظّف اللّغة أو غيرها. ويتشكّل هذا التجلّي الخطابي من توالي أحداث مترابطة، تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوّناتها وعناصرها. وبما أنّ الحكي بهذا التّحديد متعدّد الوسائط التي عبرها يتجلّى كخطاب أمام متلقّيه، نفترض-على غرار ما ذهب إليه بارث- أنه يمكن أن يُقدَّم بواسطة اللّغة أو الحركة أو الصّورة منفردة أو مجتمعة بحسب نوعيّة الخطاب الحكائي.»[1]، فالحكي بهذا المعنى كما يراه سعيد يقطين عبارة عن تجلّ خطابي يتشكّل من توالي أحداث مترابطة ومتسلسلة، أي متماسكة من حيث المضمون، وتحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوّناتها وعناصرها، إلاّ أنّ سعيد يقطين يخرج هذا التجلّي الخطابي من نطاقه اللّساني، والنصّي ليشمل وسائط أخرى غير لسانية، كالصّورة، والإيماء، على غرار ما ذهب إليه رولان بارث.

استفاد سعيد يقطين من دارسي السّرد، ومن تقسيماتهم النظريّة فيقول: «تبلورت لديّ هذه المفاهيم أوّلاً من خلال الوقوف على مختلف التّقسيمات النظريّة التي حاولت التّمييز فيها بين مختلف المفاهيم المتّصلة بالعمل السّردي (القصّة، الخطاب، الحكي، النصّ، الفابولا...). فتبنّيت التّقسيم الثّلاثي للسّرد، فكان اختلافي مع جنيت الذي رأيت أن تقسيمه ثنائي، وكذلك مع أصحاب التّقسيم الثّلاثي.»[2]، نلاحظ ومن خلال المفاهيم التي أوردها سعيد يقطين، أنه درس أعمال كلّ من:

(*) **Diégése** : في اللّغة اليونانية تعرف بـ Diégisis <الحكي، السرد>. الزّمكان حيث تجري الأحداث المقترحة من تخييل الحكي، والفيلم. وتسمّى أيضاً بحكاية الأفعال؛ حيث يعود هذا الاصطلاح إلى أفلاطون ويقابل عنده حكاية الأقوال أو المحاكاة (Mimesis). فحكاية الأفعال هي الحكاية الصِّرْف، الخالية من الحوار، والتي يحضر الراوي فيها بوجه صريح، ويروي الأحداث بنفسه. وهي نقيض المحاكاة (كالحوار المسرحي حيث الصّوت هو صوت الشخصيّة لا صوت الراوي) ونقيض الحكاية المختلطة (التي تجمع حكاية الأفعال وحكاية الأقوال في النصّ). وتعتبر حكاية الأفعال الصّيغة السّائدة في الملحمة والرواية. ينظر: Paul Robert, le petit Robert dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, p734. وينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص77.

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، ص46.

(2) سعيد يقطين، السّرديات والتّحليل السّردي الشّكل والدّلالة، ص140.

جيرار جنيت، ميك بال، شلوميث ريمون كينان وغيرهم، ويصرّح قائلاً بأنّه اختلف مع جنيت في تقسيمه: القصّة، الحكي، السّرد. ويعتبره تقسيماً ثنائيًّا فيقول: «نعاين بجلاء التّقسيم الثّلاثي الذي يقدّمه جنيت، انطلاقاً من محاولته توضيح السّمات التي يأخذها الحكي في أيّ عمل أدبي. لكنّ تقسيمه هذا يمكن أن نرجعه إلى قسمين فهناك من جهة القصّة ومن جهة ثانية الحكي والسّرد لما بين الحكي والسّرد من وشائج عميقة.»[1]، كما أنّه اختلف مع أصحاب التّقسيم الثّلاثي أمثال: ميك بال، وشلوميث ريمون كينان...الخ، ويتبنّى هو نفسه تقسيماً ثلاثيا على الشّكل الآتي:

«القصّة (المادّة الحكائيّة)، وجعلتها تتّصل بالمستوى الصّرفي، من خلال علاقة الفواعل (الشخصيّات) بالأفعال (الأحداث).

الخطاب (طريقة تقديم المادّة الحكائيّة)، المستوى النّحوي، من خلال علاقة الفاعل (الراوي-المروي له) بالفعل (السّرد).

النصّ (إنتاج النصّ)، المستوى الدّلالي، من خلال علاقة الفاعل (الروائي-المتلقّي) بالنصّ (الكتابة).»[2]

يحصر سعيد يقطين مفهومه الثّلاثي في : القصّة، والخطاب، والنصّ، ويجعل الخطاب هو العنصر المحوريّ إذ يقول: «جعلنا «الخطاب» أساس السّرديات، لأنها تبلورت بناء على اشتغالها به، وبحثها فيه. أمّا انتقالاتها خارجه، فتلتقي فيها مع اختصاصات أخرى.»[3] يسعى سعيد يقطين بهذا المفهوم إلى توسيع مجال علم السّرد، وعدم حصره في مجال التّحليل التّقني للسّرد، وانفتاحه على علوم اجتماعيّة وإنسانيّة تتيح له إمكانيّات مهمّة للتجدّد والتطوّر، وبهذه الرؤية فإن سعيد يقطين يميّز بين نوعين آخرين تحت علم السّرد، فإلى جانب الحصريّة، والتوسيعيّة، فهو يميّز بين السّرديّات الخاصّة، والعامّة، ويفسّرها كالآتي:

1- **السّرديّات الخاصّة**: تتّصل بالخطاب، وتبحث فيه من جانب:

النّوع السّردي: ما تتميّز به مكوّنات نوع عن نوع آخر.

---

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السّرد-التبئير)، ص40.

(2) سعيد يقطين، السّرديات والتّحليل السّردي الشّكل والدّلالة، ص140.

(3) سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدّمة للسّرد العربي، ص25.

تاريخ السّرد: تنظر فيه في تحوّلات الخطاب السّردي المعين.

وبين تفاعل هذين العنصرين فإنه يمكن الحديث حسب يقطين عن السّرديات المقارنة، التي تسعى إلى البحث في التّجارب السّردية المختلفة باختلاف التّجارب الإنسانيّة.

2- **السّرديات العامّة**: ترتبط بالنصّ من حيث أبعاده ودلالاته المتعدّدة.[1]

يسعى سعيد يقطين لفتح المجال أمام الدّراسات السّردية، وعلم السّرد لتستقلّ باختصاصات جديدة، وتنفتح على اختصاصات وعلوم أخرى فيقول: «بهذا التمفصل الجديد يمكن أن نفتح آفاقاً جديدة للسرديّات، تضمن لها استقلالها وانفتاحها في آن واحد، وتعضد احتمالات تفاعلها مع غيرها من الاختصاصات والعلوم، وتضمن لها كذلك إمكانيّات هائلة للتجدّد، ولمراكمة نتائج يمكن أن تستثمرها علوم أخرى مجاورة.»[2]، وعن الاختصاصات الجديدة في علم السّرد فإنه يتحدّث عن السّرديّات الاجتماعيّة-أو كما يسمّيها بالسوسيوسرديّات في كتابه انفتاح النصّ الروائي-، والسرديّات النفسيّة، والسرديّات الأنثروبولوجيّة.[3] وبهذا يصبح علم السّرد علماً كليًّا، وجامعاً تنضوي تحته العديد من الاختصاصات، والتفرّعات.

يعرّف عبد الله إبراهيم علم السّرد بقوله: «تعنى السّردية باستنباط القواعد الدّاخليّة للأجناس الأدبيّة، واستخراج النظم التي تحكمها وتوجّه أبنيتها، وتحدّد خصائصها وسماتها، ووُصفت بأنّها «نظام نظري غُذّي، وخُصّب بالبحث التجريبي». وهي تبحث في مكوّنات البنية السّردية للخطاب من راو، ومروي، ومروي له [...] السّردية هي: المبحث النّقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السّردي أسلوباً، وبناءً، ودلالةً.»[4] علم السّرد بهذا المفهوم ينبني على ثلاث مقولات: القواعد، والنّظم، والخصائص، فهو يدرس كلاًّ من الثّلاثة ليخرج بتصوّر متكامل، فهو يستنبط القواعد الدّاخليّة التي تسير عليها الأجناس الأدبيّة (رواية، قصّة قصيرة...الخ)، ويستخرج النّظم التي تسير عليها، ويحدّد خصائصها، ثمّ يعود عبد الله إبراهيم إلى الخطاب ليجعله نقطة انطلاق لعلم السّرد، لبحثه في مكوّنات البنية السّرديّة للخطاب التي تتشكّل من

(1) ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص26.

(2) المرجع نفسه، ص27.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص27.

(4) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، بيروت-لبنان، 2005، ص07-08.

تظافر ثلاثة عناصر: الراوي، المروي (ما يسرده الرواي على شكل أحداث، ويقدّمه في إطار زمان ومكان محدّدين)، والمروي له، وعلم السّرد هو مبحثٌ نقديٌّ يبحث في مظاهر الخطاب السّردي أسلوباً، وبناءً، ودلالةً. في هذا إشارة إلى التيّارين الرئيسين لعلم السّرد: علم السّرد البنيويّ، والسّيميائيّة السّرديّة.

يدرج عبد الله إبراهيم علم السّرد ضمن علم كليّ هو الشّعريّة، فيرى أنّ «السّردية فرع من أصل كبير هو الشّعريّة (poetics)، العلم الذي يهدف إلى وضع قواعد شاملة للتشكّلات الدّاخليّة للأدب، بأجناسه وأنواعه، وهي بذلك، وبمقدار استطاعتها استكناه خصائص الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، إنّما تساهم مع مثيلاتها المعنيّة بنظم الشّعر والمسرح والفلم واللّوحة التّشكيليّة وغير ذلك، إلى تأسيس علوم صغرى لكل جنس، من أجل بلورة صرح علم للأدب. ولمّا كانت السّرديّة تعنى بمكوّنات الخطاب السّردي، وصولاً إلى كشف نظمه الدّاخلية، ترتّب أن اتّجهت عنايتها إلى الخواصّ الأدبيّة لذلك الخطاب سواءً كان ذلك في مستوى الأقوال أو الأفعال.»[1].

ينطلق عبد الله إبراهيم من خلال رؤيته السّردية، من تصوّر مغاير عن البحوث السّرديّة السّابقة، فبحثه «لا يعتمد على ثنائيّة الخطاب والحكاية أو مستوى الأقوال والأفعال، شأن التيّارين الرئيسين في السّرديّات التي وقفنا بإيجاز على اتّجاهاتها. إنّما، يرى أنّ «المادّة الحكائيّة» ما هي إلّا «متن مصاغ» صوغاً سرديًّا، وهذا «المتن» إنّما هو خلاصة تماهي العناصر الفنيّة الأساسيّة وهي الحدث والشخصيّة والخلفيّة الزّمانيّة-المكانيّة. بالوسائل السّرديّة التي نهضت بمهمّة نسجها وصياغتها.»[2]، إذن فعبد الله إبراهيم بهذا المنطلق لا يعتمد على التّقسيمات السّرديّة السّابقة كتقسيم تودوروف على سبيل المثال: الحكي كقصة، والحكي كخطاب، أو تقسيم جنيت: القصّة، الحكي، السّرد، وغيرها من التّقسيمات ذات الاتّجاه البنيوي، أو ذات الاتّجاه السّيميائي كمستوى الأقوال والأفعال، فهو يجمع كلاً من المادّة الحكائيّة وما يندرج تحتها من العناصر الفنيّة الأساسيّة للبحث السّردي التي تتمثّل في كلّ من الأحداث، والشخصيّات،

(1) عبد الله إبراهيم، المتخيّل السّردي مقاربات نقديّة في التّناص والرؤى والدّلالة، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء-المغرب، 1990، ص104.

(2) المرجع نفسه، ص105.

وعنصري المكان، والزّمان تحت مفهوم واحد وجامع يسمّيه بـ«المتن»، الذي يكون ذا صياغة سرديّة، أي يسير وفق ما تمليه نظم وقواعد السّرد.

بعد أن تعرّفنا على المفهوم اللّغوي لـ«السّرد»، ومفهومه الاصطلاحي وتعاريف كلّ من المعاجم الأدبيّة المتخصّصة وأبرز النقّاد. وجبت الإشارة إلى قضيّة مهمّة قصد رفع اللَّبْس وتبسيط الأمور للقارئ، ألا وهي قضيّة «فوضى المصطلح» كما يعبّر عنها البعض، لكنّنا سنوردها هاهُنا تحت مسمّى **إشكالية المصطلح** والتي كما نعرف أنها قضيّة أسالت الكثير من الحبر، وأثارت من التوتّر بين الباحثين، والدّارسين، والنقّاد ما لا يمكن حصره في هذا المقام، حتى باتت تمثّل إشكالاً نقديًا، فأثناء الدّراسة نتعرّض لمصطلحات كثيرة ومتنوّعة، وعند البحث عن المقابل العربيّ لها نتفاجأ بذلك الكمّ الهائل من المقابلات الاصطلاحيّة، وهذا ما يُصعِّب علينا الأمر، خصوصاً تعدّد المقابلات العربيّة للمصطلح الواحد.

1-2-3 إشكاليّة المصطلح:

كانت وما زالت قضيّة المصطلح تثير الكثير من الحساسيّات والنّقاشات الحادّة في الحقل الأدبي عموماً والنقديّ خصوصاً، وما تزال تقام من أجلها النّدوات والمؤتمرات، ومردّ ذلك إلى «أنّ الحقل النقديّ الأدبي قد يكون أكثر الحقول الفكريّة حاجة إلى دراسة مصطلحيّة، وذلك بسبب عمليّة التوالد المستمرّة وانزياح المعاني وتعدّد الدّلالات والتعرّض للتأثّر والتغيّر السّريعين، وذلك عكس حقول أخرى تعرف نوعاً من الاستقرار النّسبي.»[1]، فإذا كان العلم والمعرفة في تطور ونموّ مستمريّن، فهذا يعني استحالة استقرار المصطلحات على النّحو الذي نريده، وهذا ما يحتّم علينا تطوير مصطلحاتنا موازاة مع التطوّر الحاصل في مناحي العلم والمعرفة، قصد مواكبة الحركة الفكريّة والنقديّة.

إذا أردنا أن نساير الرّكب الحضاري في المجال الفكري، والنّقدي فلا بديل لنا عن التّرجمة، ولا بدّ لنا من ترجمة أو اقتراض المصطلحات من اللّغات الأخرى، فنحن نسير في آخر الرّكب الحضاري، وهذا ما تعيشه الأمّة العربيّة في العصر الحاضر، فنحن نتعامل مع المعرفة الإنسانيّة فوق أرض غربيّة، فكان طبيعيًا أن لا تكون مصطلحاتنا موحَّدة، بل إنّ مراجعنا

(1) رشيد يحياوي، حول قضيّة المصطلح النقدي، مجلّة أدب ونقد، العدد 30، مصر، ماي 1987، ص45.

ليست كذلك، ومراجعنا يشيع فيها الاختلاف الاصطلاحي أكثر من الاتّفاق[1].

إنّ لترجمة المصطلح طرائق عديدة، لكلّ منها خصائصه ومميّزاته فـ«المصطلح يتولّد عبر طرق عدّة كالتّرجمة بحروف عربيّة مع الإبقاء على الأصوات الأجنبيّة معدلة: سوسيولوجية، مورفولوجيا، أو بالاشتقاق: الشّكلانية، التاريخانيّة، أو بالتّرجمة العادية: إيجاد المقابل العربي: وعي (Conscience).»[2]، ثم إنّ اللّغة العربيّة وفي أغلب الحالات-إن لم نقل في جلّها- تأخذ المصطلحات الجديدة من اللّغات الأوروبيّة، وفي مقدّمتها الإنكليزية والفرنسيّة، والتي تمتاز كغيرها من اللّغات الأوروبية «بصفة الإلصاق فتستطيع أن تُوجِدَ ما تحتاج إليه من المصطلحات بزيادة السّوابق (Prefixes) أو اللّواحق (Suffixes) أو الأحشاء (Infexes)، وباستعمال هذه الأدوات تتمكن هذه اللّغات من التّعبير عن كلّ المعاني والمفاهيم والأفكار بدقّة ووضوح، وهو ما تفتقر إليه اللّغات السامية، والعربيّة إحداها، فالعربيّة كما هو معروف من اللّغات الاشتقاقية وإن بدا فيها بعض الجوانب الإلصاقية كما هو الحال في الجمع السّالم والمثنّى والتّأنيث وغيرها»[3]، كما أن اللّغات الأوروبية معروفة بقدرتها على صوغ الكلمات والألفاظ المركّبة والاستخدام الكثير لها والتي إن وجدناها في اللّغة العربيّة قلّ استخدامها، وهذا ممّا يعيق عمليّة الاصطلاح ويصعّبها.

إنّ قضيّة المصطلح في النّقد العربي ليست وليدة السّاعة، ولا من تبعات الحداثة أو أعراضها الجانبيّة فحسب، بل تمتدّ جذورها إلى القديم، وحسب رشيد يحياوي فإنّ «قضيّة المصطلح ليست جديدة، ويكفي ذكر بعض الكتب التي كان موضوعها ضبط المصطلح، كالتّعريفات للجرجاني وكتاب اصطلاحات الصّوفيّة.»[4](*)، فالجرجاني في كتابه «معجم التّعريفات» الذي هو بالأساس قاموس

(1) ينظر: إبراهيم كايد محمود، المصطلح ومشكلات تحقيقه، مجلّة التّراث العربي، العدد 97، سوريا، يناير 2005، ص31.

(2) رشيد يحياوي، حول قضية المصطلح النقدي، ص49.

(3) إبراهيم كايد محمود، المصطلح ومشكلات تحقيقه، المرجع السّابق، ص26.

(4) رشيد يحياوي، حول قضية المصطلح النقدي، المرجع السّابق، ص45.

(*) **اصطلاحات الصّوفية**: كتاب لمؤلّفه جمال الدين عبد الرزّاق الكاشاني، المتوفي سنة (730هـ/1329م)، من المتصوّفين الشّيعة، ألّف هذا الكتاب وجمع فيه مصطلحات التصوّف؛ حيث رتّبها ترتيباً هجائيًا في القسم الأوّل من الكتاب، أمّا في القسم الثّاني فصنّفها تصنيفا رياضيًا يناسب المقامات التي يتغيّر صدر كلّ منها مع مدلول المصطلح، حُقّق وطبع الكتاب أوّل الأمر على يد المستشرق النّمساوي «ألُويْس سبرنگر» (Aloys Sprenger) سنة 1845، وطبع بكلكتا (مدينة تقع شرق الهند)، وهذا الكتاب يعوّل عليه علماء أوروبا في بحوثهم الصّوفية.=

لمصطلحات وتعريفات علم الفقه، واللّغة، والفلسفة، والمنطق، والتصوّف، والنّحو، والصّرف، والعروض، والبلاغة، جمع اصطلاحات هذه العلوم ووضعها وفق ترتيب ألفبائي، ويكفي النّظر في العلوم التي جمع اصطلاحاتها؛ لنلاحظ أنّ من بينها علوماً ليست بالعربيّة في شيء، مثل: الفلسفة والمنطق، التي أُخِذَت عن الإغريق وتمّ نقلها إلى العربيّة عن طريق التّرجمة.

تعامل العرب منذ القديم مع المصطلحات، فكان أوّل احتكاك لهم معها عند بداية حركة التّرجمة في العصر العبّاسي، و«لقد جابه العرب في القديم ما يجابههم اليوم، ولكنّهم استطاعوا أن يتغلّبوا على المشكلة ويضعوا لكلّ فنون الأدب والبلاغة والنّقد مصطلحات عربيّة، إلاّ ما جاء في بعض كتب الفلاسفة المسلمين كالفارابي وابن سينا وابن رشد. وهم من الذين لخّصوا كتابيّ الشّعر والخطابة لأرسطو، ولم تدخل تلك المصطلحات كتب البلاغة والنّقد لأنّ النقّاد والبلاغيّين لم يحتاجوا إليها، بل إنّ المصطلحات الغربيّة انتقلت إلى الشّعوب الإسلاميّة واستعملت بدلالاتها العربيّة في الكتب البلاغيّة والنقديّة مثل «ترجمان البلاغة» للرّادوياني[*]، و«حدائق السّحر في دقائق الشّعر» لرشيد الدين الوطواط[**]. واستمرّ ذلك التيّار يرفد النّقد والبلاغة حتى القرن العشرين، وقد وُفّق كثير من علماء اللّغة، والأدباء في وضع مصطلحات أدبيّة ونقديّة كان لها أكبر الأثر في تقدّم الحركة الأدبيّة الحديثة.»[2]، نفهم من هذا كلّه أنّ القدماء احتكّوا بمصطلحات فكريّة ونقديّة عند اطّلاعهم على علوم الأمم الأخرى كالإغريق والفرس، ولكنّنا بالكاد نعثر على أثر تلك المصطلحات في مؤلّفاتهم، فالقدماء قاموا بنقل العلوم وعبّروا

=ينظر: عبد الرزّاق الكاشاني، معجم اصطلاحات الصّوفية، تح: عبد العال شاهين، دار المنار، ط01، القاهرة-مصر، 1992، ص12.

(*) **محمّد بن عمر الرادوياني**: من علماء البلاغة الفرس، ألّف كتابه ترجمان البلاغة في منتصف القرن الخامس الهجري، ويعدّ هذا الكتاب من أهمّ الكتب الفارسيّة التي عرَفت الفنون البلاغية المختلفة، وذُكرت شواهد عليها من الشّعر الفارسي، وهو أوّل كتاب أُلّف في هذا الموضوع بالفارسيّة، كما لا يخفى تأثّر هذا الكتاب بكتب البلاغة العربيّة، وفي مقدّمتها كتاب «البديع» لابن المعتز. ينظر: محمد بن عمر الرّادوياني، ترجمان البلاغة، تر: محمّد نور الدّين عبد المنعم، دار الثّقافة للنشر والتوزيع، دط، القاهرة-مصر، 1987، ص05.

(**) **رشيد الدّين سعد الملك محمّد بن محمّد بن عبد الجليل العمري**: الكاتب المعروف بـ «**خواجة رشيد الدّين الوطواط**»، ولد حوالي سنة 480هـ، بـ «بلخ» نواحي خراسان، صاحب كتاب حدائق السّحر في دقائق الشّعر، ويعتبر من كبار الكتّاب في اللّغتين العربيّة والفارسيّة، وله أشعار كثيرة فيهما. ينظر: رشيد الدين الوطواط،حدائق السّحر في دقائق الشعر، تر: إبراهيم أمين الشواربي، المجلس الأعلى للثقافة، المركز القومي للترجمة، ط02، القاهرة-مصر، 2009، ص03 من مقدّمات الكتاب وما بعدها.

(2) أحمد مطلوب، المصطلح النّقدي، مجلّة المجمع العلمي العراقي، العدد 04، العراق، ديسمبر 1987، ص115.

عن مصطلحاتها باللّغة العربيّة.

يُرجع البعض سبب إشكال الاصطلاح في النّقد العربي الحديث إلى القطيعة مع التّراث، فاهتمامنا بكلّ ما هو جديد في المجالين الفكري والنّقدي أنسانا الإرث الضّخم للحضارة الإسلاميّة والعربيّة «فهناك تراث عربي ضخم يتمثّل في أكثر من ألف وخمسمائة مصطلح أدبي وبلاغي ونقدي، ولو رجع من يرفع شعار «إشكاليّة المصطلح» إلى ذلك التراث لوجد الطّريق ممهّداً. إنّ انقطاع بعض المهتمّين بقضايا الأدب ونقده عن التّراث العربي، أدّى إلى هذه المشكلة المُتصوَّرة أو المفتعلة.»[1]، فكان علينا أن نستفيد من جهود القدماء، ومن الإرث الحضاري للّغة العربيّة «ولو أدرك المنقطعون مسالك الغربيّين وعودتهم إلى التّراث اليوناني والرّوماني لرأوا السّبيل واضحة العيان»[2] فعند الوقوف أمام النّقد الغربي الحديث، نجد جلّ اصطلاحاته تعود لجذور إغريقيّة أو لاتينيّة، فالنّقد الغربي لا يعيش حالة قطيعة مع التّراث على عكس النّقد العربي.

إنّ المصطلح النّقدي الجديد فيه من الصّعوبة، والالتباس، والعسر على الفهم ما يتجشّمه النّاقد والمترجم على السّواء «فكثيراً ما يقف المترجم حائراً أمام إيجاد مرادف باللّغة العربيّة معبّر ومواز تماماً لمصطلح نقدي أجنبي، فيضطرّ إلى اختيار واحد من أمرين: إبقاء المصطلح كما هو بلغته الأصليّة مع بعض التّعديل الصّوتي، أو استخدام مرادف قريب، وفي كلا الأمرين لا نصل إلى مفهوم جلي لما يريد المترجم التّعبير عنه، ناهيك عن ذكر العدد غير القليل من المفردات التي يستخدمها المترجمون كلّ حسب رؤيته، وبهذا نجد للمصطلح الواحد عدداً غير محدود من المرادفات قد تصل إلى مقاربة عدد المترجمين.»[3] ، فعند ترجمة المصطلحات النّقديّة الأجنبيّة إلى اللّغة العربيّة يجب توخي المعرفة، والإحاطة بظروف نشأة المصطلح النقدي، والأسباب، والدّوافع التي رافقت ظهوره، وإنّ ما يزيد الأمر اعتياصاً وإشكالاً هو ظهور ترجمات عربيّة لمصطلحات تواضع الدّارسون والنقّاد على مقابلاتها العربيّة، وفي هذا الصّدد

(1) أحمد مطلوب، المصطلح النّقدي، ص116.

(2) المرجع نفسه، ص116.

(3) أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السّردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط01، عمان-الأردن، 2012، ص52.

يقول رشيد يحياوي: «إنّ الفوضى المصطلحيّة وإن كانت تثري اللّغة النقديّة وتخصبها، فهي لا تمنع الغموض والتّضارب في الرّأي بل تكون السّبب في ذلك. فلماذا تُضاف مصطلحات جديدة غريبة كترجمة لمصطلحات متعارف على مقابل لها، لماذا ترجمة Mythe بـ«ميث» بدل أسطورة، ثم أيّ مصطلح سيختاره القارئ العربي كمقابل لـ Formaliste هل «شكلاني» أم «شكلي» أم أخيرا «شكلاوي»، ولـ Poetique هل «شعريّة» أم «شاعريّة» أم «إنشائيّة»؟»[1]، ولنا في الدّرس السّردي خير مثال لتعدّد التّرجمات لمصطلح واحد مع عدم فهمنا جدوى بعض التّرجمات، فمصطلح Narratologie أو Narratology[*] تُرجم لوحده إلى: علم السّرد، السّردية، السّرديات، نظرية القصّة، السّردانيّة، علم القصّ، علم الرواية، دراسة السّرد، المسرديّة، التّحليل السّردي، علم السّرديات، النظريّة السّرديّة، السّردلوجيّة، القصّيات...الخ.[2] نلاحظ الكمّ الهائل من المقابلات الاصطلاحيّة لمصطلح أجنبي واحد، والذي يشوّش ذهن الدّارسين والعاملين في حقل الأدب والنّقد، ولنا أن نتساءل عن هذا الخليط من المصطلحات والذي إن أثرى اللّغة النقديّة؛ إلاّ أنّه يولّد نوعاً من الالتباس والغرابة، فالقضيّة النقديّة الاصطلاحيّة تتنازعها «جملة من الرؤى المختلفة التي تقبل الأخذ والردّ والمتناقضة أحياناً، حيث يحتدّ الجدال بين منادٍ بإعمال المصطلح التّراثي في مواجهة المفهوم الغربي، وبين منادٍ بإهماله، بين متحمّس للنّحت والتّعريب وبين معارض لهما مكتف بالآليّات الأصيلة التي تحافظ على نقاء اللّغة»[3]، وبين هؤلاء تشتّت المصطلح النّقدي بين عدّة ترجمات، وفقد مضمونه مع بعضها، وبقي الدّارسون حائرين متسائلين عن أيّ مصطلح أنسب للاستخدام.

شهدت الأربعون سنة الأخيرة في حقل النّقد الأدبي العربي نشاطاً ملحوظاً، خصوصا في حقل التّرجمة المصطلحيّة، فالمصطلح الخاصّ بعلم السّرد «قد ظل مهيمناً على الرّغم من عدم استقرار مفاهيمه من ناحية، وعدم توحيد ترجماته من ناحية ثانية، لقد توضّح من بعض الدّراسات المتخصّصة أنّ لدينا أكثر من ألف مصطلح خاصّ بالقصّة والرواية، وأنّ ما سُمّي

(1) رشيد يحياوي، حول قضية المصطلح النقدي، ص30.

(*) الفرق بين رسم المصطلحين راجع للّغة المأخوذ عنها، Narratologieبالفرنسيّة، و Narratologyبالإنكليزيّة

(2) ينظر: يوسف وغليسي، إشكاليّة المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف،ط01، الجزائر، 2009، ص286.

(3) المرجع نفسه، ص52.

بالصّحوة القصصيّة التي حدثت في السّبعينيات من هذا القرن[القرن العشرون][*] قد عبّرت عن نفسها بانفجار مصطلحي ومفهومي»[1] ونحن اليوم نعاني من تبعاتها بهذا الكمّ الهائل من المصطلحات، والذي نتحفّظ على شطره المتعلّق بتعدّد التّرجمات المتعلّقة بالمصطلح الواحد.

إنّ ما زاد مشكل المصطلح تعقيداً، هو تمسّك كل طرف برأيه وترجمته للمصطلح النّقدي، فكل طرف يرى وجهة نظره هي الأصح، ومصطلحه هو الأقرب إلى المصطلح الأجنبي الأصلي، وإن كان المصطلح الأجنبي يتأرجح بين لغتين كأقلّ تقدير وهي: الفرنسيّة والإنكليزيّة، والتي لكل منها خصوصيّاتها، فـ«النّقد الأدبي العربي الحديث في مجال البحث السّردي خصوصاً في اصطلاحاته رهين أشخاص معيّنين، تتفاوت ثقافاتهم الواحدة عن الأخرى، فنجد مثلاً أنّ اصطلاحات نقدة المغرب العربي تمتح من بئر الثّقافة الفرنسيّة، بينما نجد الحال مختلفاً عند نقدة المشرق العربي الذين ينهلون من جبّ الإنكليزيّة، وما بين الفرنسيّة والإنكليزيّة بون شاسع»[2]، وفي هذا الصّدد نجد النّاقد العراقي عبد الله إبراهيم، يبرّر استخدامه مصطلح «السّردية» للدّلالة على (Narratology) بقوله:

«... ولعلّ أبرز ما استأثر بالنّقاش في هذا المجال، هو: مصطلح «السّردية» الذي استخدمناه كمقابل لـ «Narratology» باعتباره المصطلح الأدق، والأكثر تعبيراً عن المفهوم، وجعلناه عنوانا لبحث الدكتوراه في عام 1988، إذ أوضحنا بأن المصدر الصّناعي في العربيّة يدلّ على حقيقة الشّيء وما يحيط به من الهيئات والأحوال، كما أنه ينطوي على خاصيّة التّسمية والوصف معاً. فـ «السّردية» بوصفها مصطلحاً، تحيل على مجموعة من الصّفات المتعلّقة بالسّرد، والأحوال الخاصّة به، والتجليّات التي تكون عليها مقولاته، وعلى ذلك فهو الأكثر دقّة في التّعبير عن طبيعة الاتّجاه الجديد في البحث الذي يجعل مكوّنات الخطاب السّردي وعناصره موضوعاً له، كما أنّنا آثرنا الشّكل البسيط للمصطلح، وسرعان ما شاع بسبب دقّته وبساطته.»[3] إلّا أنّ ما يؤخذ على عبد الله إبراهيم في استخدامه مصطلح «السّردية» للدّلالة

(*) ما بين معقوفتين هو إضافة قمنا بها، وليس من أصل النص.

(1) أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السّردي في النّقد الأدبي العربي الحديث، ص53.

(2) المرجع نفسه، ص54.

(3) عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربي، ص10.

على «Narratology» هو التباس مصطلحه مع ترجمة مصطلح آخر هو (Narrativité) أو (Narrativity) - المصطلح الأوّل بالفرنسية، والثّاني بالإنكليزية- الذي يترجمه معظم النقّاد بـ «السّردية» أو «السّاردية» أمثال: «سعيد يقطين، سعيد الغانمي، رشيد بن مالك، عبد السّلام المسدي، محمد معتصم وآخرون»[1]. فإن كان ولابدّ من نقل الاصطلاحات الغربيّة إلى اللّغة العربية، سواء عن طريق التّرجمة أو النّحت أو التّعريب، إلاّ أنّنا نرى كلّ واحد من الباحثين يشتغل وحده، وكلٌّ ينهل من مصدر مختلف عن الآخر، وكلّ واحد متمسّك برأيه، فكثرت الجهود بين المشرق والمغرب، وبُذلت الطّاقات؛ لكن الفائدة كانت أقلّ ممّا بُذل من جهد، وتحمّلنا نحن الدّارسين تبعات عدم توحيد المصطلح.

عانى النّقد العربي الحديث من إشكاليّة المصطلح، إلاّ أنّ القول إنّ إشكاليّة المصطلح هي قضيّة نقديّة عربيّة صِرْفَة، هو قول يتنافى مع الواقع، فقد عرفت اللّغات الأخرى قضيّة المصطلح وإشكالاته، ولا ينحصر ذلك في اللّغات التي ترجمت المصطلحات، فحتى اللّغات الأوروبيّة والتي تعدّ المصدر الرّئيس لجلّ المصطلحات النقديّة الحديثة، عانت هي الأخرى من قضيّة المصطلح، «فقد تجشّم الغربيّون أمثالها من قبلنا، على نحو ما تبرزه مقدّمة جورج مونان لقاموسه، حيث استعمل جملة من العبارات اللّافتة التي تكشف سوء حال المصطلحات اللّسانية الغربيّة، كعبارة (le malaise terminologique) الدالّة على «العسر الاصطلاحي» وما يلازمه من ضيق وتعب وعنت...، وعبارة (la contamination terminologique) الدالّة على «التلوّث الاصطلاحي»، وقد تعمّد مونان اصطناعها للتّعبير عن العدوى التي أصابت المصطلحات اللّسانيّة من علوم وكشوف علميّة استطاعت أن تغزو الحقل اللّساني»[2] ، يرى جورج مونان (George Mounin) أنّ الوسط الاصطلاحي اللّساني قد تلوّث بفعل اختلاط مفاهيم العلوم الأخرى في شكل مصطلحات استعملت في الحقل اللّساني مُرجعاً ذلك إلى «لجوء العلوم الفقيرة بالاصطلاحات إلى العلوم الغنيّة لتستعير منها: هكذا امتلأت الألسنيّة بـ micro وmacro التي أتتها مباشرة من الكيمياء العضويّة»[3]، ويرى بأنّ مسألة الاصطلاحات ليست

(1) ينظر: يوسف وغليسي، إشكاليّة المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص286.

(2) المرجع نفسه، ص56.

(3) جورج مونان، المسائل النظريّة في التّرجمة، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ط01، بيروت-لبنان، 1994، ص13.

بالجديدة ولا تختصّ بهذا العصر، بل هو موضوع أساسي يطرح نفسه مجدّدا في كلّ عصر، وأنّ الإقبال الشّديد على ترجمة المؤلّفات اللّسانيّة قد أدّى إلى بعض التّساهل والتّسرع «فالمفردات المستحدثة نتيجة التّسرع وعدم الدقّة وعدم الكفاية كثيرة، ويتحمّل المؤلّفون، ومنهم ياكوبسون، وبنفنيست، وتنيير، ويلمسليف، وبلومفيلد، قسطاً كبيرا من فوضى الاصطلاحات التي ساهموا فيها، وكانوا من ضحاياها، لأنّ هذه الفوضى أثّرت سلباً على انتشار مذاهبهم، حين كانت هذه المذاهب عظيمة الفائدة.»[1] ، ويرى أيضاً أنّ مسألة الاصطلاحات ليست قضيّة تخصّ التّرجمة وحدها، فهي مشكلة واضع المصطلحات قبل أن تكون مشكلة المترجم، فواضع المصطلح منظِّراً كان أو ناقداً يقف محتارا في أيّ لفظ يختاره للتّعبير عن مدلول جديد لم يُسبق إليه في ميدانه، وإذا كان للمترجم أن يستعين بغيره على اختيار المقابل المناسب استناداً إلى تحديد واضع للاصطلاح في لغته الأصليّة، فإن الواضع لا ينطلق من تحديدٍ، بل من صورة ذهنيّة غير واضحة الحدود في معظم الأحيان، وهذا ما يصعّب مهمّته في عمليّة الاصطلاح.[2]. وبعيدا عن جورج مونان يمكن أن نورد مثالاً عن التعدديّة المصطلحيّة عند الغرب، وقضيّة مصطلح «الانزياح» في الدّراسات الأسلوبيّة خير مثال على ذلك فـ«قد نُقل هذا المفهوم إلى العربيّة بما لا يقلّ عن 40 مصطلحاً يمكن أن نجد شفيعاً لها في أن الغربيّين أنفسهم قد عبّروا عن هذا المفهوم الواسع بمصطلحات كثيرة يقارب عددها العشرين: (Transgression , Abus, Distorsion, Incorrection, Violation, Infraction, Subvertion, Altération, Déformation, Scandale,...).»[3]، كانت هذه الأمثلة غيضاً من فيضٍ، تبيّن أنّ الغرب أيضاً عانى من إشكاليّة المصطلح، وتكبّد عناء وضع المصطلحات الجديدة بما يحمله ذلك من تحدٍّ علميّ ومعرفيّ.

إنّ قضية «إشكاليّة المصطلح» في النقد الأدبي العربي الحديث، يمكن إرجاعها إلى عدّة أسباب، ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :

- اختلاف ثقافة المؤلّفين أو الباحثين، وهم على ثلاثة أنواع:

(1) جورج مونان، المسائل النظريّة في التّرجمة، ص12-13.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص09.

(3) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص204.

الأوّل: ذو ثقافة أجنبية يقرأ الأدب ونقده باللّغة الأجنبيّة، فيأخذ مصطلحاته عنها فيقع الاختلاف والتّفاوت، مثلما حصل بين المشرق والمغرب العربيّين، نظراً للاختلاف بين اللّغتين الإنكليزيّة والفرنسيّة.

الثّاني: ذو ثقافة مضطربة يقرأ الأدب الأجنبي ونقده بالعربيّة، فيعتمد على التّرجمات التي تختلف من مصدر لآخر، وتتفاوت دقّتها ومقاربة اصطلاحاتها، فيقع في اضطراب معرفي.

الثّالث: ذو ثقافة عربية يأخذ من كلّ فنّ بطرف، فتختلط عليه الأمور ولا تتّضح أمامه الرؤية، فهو لا يستطيع الموازنة بين ما كان من مفاهيم، وما فرضه الواقع الجديد من مفاهيم غربيّة فرضت نفسها في الدّرس النقدي العربي الحديث، فيلتبس عليه الأمر ويتأرجح بين المفاهيم والمصطلحات العربيّة والأجنبيّة.[1]

-اختلاف المدارس التي نأخذ عنها، فهناك مدارس عدّة ولكلّ مدرسة منهجيّة خاصّة بها، واتّجاه نقدي تتبعه، فهناك مدارس يغلب عليها الطّابع النّفسي، وأخرى يغلب عليها الطّابع الاجتماعي، وثالثة تلحّ على الجانب المعنوي الوظيفي، وهذا ما ينعكس سلباً على توحيد المصطلح، لأنّ دلالة المصطلح تتغيّر بتغيّر المدرسة المعتمد عليها في نقله إلى العربيّة.[2]

-اختلاف الغرب أنفسهم في المصطلح ونظرتهم إليه من خلال ثقافتهم الخاصّة أو مذاهبهم الأدبيّة والنقديّة، وكمثال على ذلك مصطلح «الصّورة»، فهي عند العرب غيرها عند الغربيّين، فهي عند الرومانسيّين تمثّل المشاعر والأفكار الذّاتية، وعند البرناسيّين تعرض الموضوعيّة، وعند الرّمزيّين تنقل المحسوس إلى عالم الوعي الباطني، وعند السرياليّين نجدها تُعنى بالدّلالة النفسيّة، والكثير من المعاني الأخرى، فهذه الاختلافات في المصطلح عند الغرب بفعل اختلاف المذاهب الأدبيّة والنقديّة، تضع النّاقد أو المترجم في حيرة من أمره، ما لم يكن على اطّلاع على تلك المذاهب والاتجاهات الأدبيّة والنقديّة، ومحيطاً بخلفياتها المعرفيّة.[3]

-اختلاف اللّغات التي نأخذ عنها، فنحن أكثر ما نأخذ عن الإنكليزيّة والفرنسيّة، ولكلّ لغة ألفاظها ومفاهيمها، التي تختلف من لغة إلى أخرى، والتي يترتّب عنها اختلاف في المفاهيم

(1) ينظر: أحمد مطلوب، المصطلح النقدي، ص116-117.
(2) ينظر: إبراهيم كايد محمود، المصطلح ومشكلات تحقيقه، ص35.
(3) ينظر: أحمد مطلوب، المصطلح النقدي، المرجع السّابق، ص117.

وتباين في دلالاتها عند ترجمتها، يزيدها لَبْساً اختلاف المترجمين والنقاد في فهمهم لها. إضافة إلى ذلك يمكن أن تنتج التعدّديّة الاصطلاحيّة حتى لو كان الأخذ عن اللّغة الواحدة، وأحسن مثال على ذلك الإنكليزيّة، فإنكليزيّة بريطانيا (British English) غير إنكليزيّة أمريكا (Americain English)، فلكلّ من هاتين الإنكليزيّتين ألفاظٌ ومفاهيم خاصّة بها، تختلف عمّا عند الأخرى من ألفاظ ومفاهيم، ممّا يترتّب عليه اختلاف في المفاهيم يؤدّي حتماً إلى اختلاف في المصطلح عند ترجمته من اللّغتين.[1]

إنّ الحديث عن إشكاليّة المصطلح حديثٌ يطول ذِكرُه ويصعُب حصره، وإن نحن أوردناه فذلك للإشارة إلى أهميّته، ومحاولةً لرفع اللّبس عنه، وفي هذا الصّدد نشير إلى أنّنا في هذا البحث سنعتمد على مصطلحات محدّدة، ونكتفي بترجمة واحدة للمصطلح الواحد، قصد التّيسير على القارئ والابتعاد عن الخلط، و كأمثلة على ذلك المصطلحات الآتية:

- مصطلح (Narratologie)-(Narratology) أوردناه تحت مسمّى «علم السّرد»، لأنّنا نرى أنّ هذه الترجمة هي الأقرب إلى الأصل، وذلك لجملة من الأسباب منها:

Narratology (E)	Narratologie (F)
Narrate+logy	Narrer+logie

نلاحظ أنّ الأصل في المصطلح هو الفعل (Narrer) أو (Narrate) الذي معناه في العربيّة «سَرَدَ» ويُقرن باللاّحقة (Suffixe)، (Logie) أو (Logy) التي تدلّ على «علم» نحو: (Psychologie) علم النّفس، (Biologie) علم الأحياء، (Cryptologie) علم التّشفير... الخ، وغيرها كثيرٌ. ثم إنّ مصطلح (Narratologie) لا يوجد ما يدلّ فيه على الجمع حتى يترجم بـ «السّرديّات»، أو ما يدلّ على نظريّة ليترجم بـ «نظرية القصّ»،و غيرها من التّرجمات التي أسلفنا ذكرها.

- مصطلح (Narration) أوردناه تحت مسمّى «السّرد» للدّلالة على السّرد كفعل.

- مصطلح (Récit) أوردناه تحت مسمّى «الحكي»، وأخذنا برأي سعيد يقطين في ترجمة هذا المصطلح.

(1) ينظر: إبراهيم كايد محمود، المصطلح ومشكلات تحقيقه، ص35.

- مصطلح (narrativité) أوردناه تحت مسمّى «السّردية».

❁❁❁

2- الأنساق الثّقافية:

قبل التعرّف على مفهوم النّسق الثّقافي، سنقوم بالتعرّف على مفهوم النّسق، والثّقافة كلّ على حدة. ونبدأ أولا بالمفهوم اللّغوي لكليهما.

2-1 الأنساق الثّقافية لغة:

2-1-1 النّسق/ الثّقافة في المعاجم العربية:

2-1-1-1 النّسق:

جاء في لسان العرب أنّ النسق هو: «النَّسَقُ من كل شيء: ما كان على طريقة نظام واحد. [...] والنَّسَق: ما جاء من الكلام على نظام واحد.»[1]، ونجد في كتاب العين أنّ النّسق هو: «ما كان على نظام واحد عامّ في الأشياء. ونَسَقْتُه نَسَقاً ونسّقته تنسيقاً، وتقول: انتسقت هذه الأشياء بعضها إلى بعض أي تَنَسَّقَت.»[2]، ولا نجد معنى النّسق في المعاجم العربيّة يخرج عمّا سبق، ففي القاموس المحيط نجد أيضاَ: «نسق الكلام: عطف بعضه على بعض. والنَّسَق: ما جاء من الكلام على نظام واحد.»[3]، وكذلك في تاج العروس نجد: «نسق الكلام نسقاً: عطف بعضه على بعض، [...] النَّسَقُ: نَسْقُ الشيء بعضه في إثر بعض. [...] النَّسَق من كل شيء: ما كان على طريقة نظام واحد، عامّ في الأشياء كلها.»[4]. نستنتج ممّا سبق من تعريفات أنّ النسق في المعاجم العربية، وفي معناه العامّ يعني الانتظام، وكلّ ما جاء على نظام واحد من الكلام.

2-1-1-2 الثّقافة:

نجد في لسان العرب أنّ الثقافة من الفعل ثَقِفَ، وبمعنى: «ثَقِفَ الشيء ثَقْفاً وثِقافاً

(1) ابن منظور، لسان العرب، مج10، ص353.
(2) الخليل بن أحمد، كتاب العين، ج04، ص218.
(3) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص1606.
(4) الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مج13، ص457.

وثُقوفةً: حَذَقَهُ. ورجل ثَقْفٌ وثَقِفٌ وثُقُفٌ: حاذق فَهِم. [...] ويقال: ثقِف الشيء وهو سرعة التعلّم.»[1]، كما نجد الثّقافة بمعنى: «الثّقاف والثّقافة: العمل بالسّيف. [...] الثّقاف: ما تُسوّى به الرّماح.»[2]، وبهذا فالمعنى الأوّل والأقرب للثّقافة هو سرعة التعلّم والفهم، والمهارة في القيام بالشّيء.

جاء في كتاب العين أنّ الثّقافة من: «ثقف: قال أعرابي: إنّي لَثَقْفٌ لَقْفٌ راوٍ رامٍ شاعِرٌ. وثَقِفْتُ فلانا في موضع كذا، أي: أخذناه ثقفاً. وثَقيفٌ: حيٌّ من قريش. وخلٌّ ثقيفٌ قد ثَقُفَ ثقافة. [...] والثِّقافُ: حديدة تُسوّى بها الرّماح ونحوها، والعدد أثقفة، وجمعه: ثُقُف. والثّقف مصدر الثّقافة، وفعله ثَقِف إذا لَزِمَ، وثَقِفْتُ الشيء وهو سرعة تعلّمه. وقلبٌ ثَقْفٌ: أي سريع التعلّم والتفهّم.»[3]، ونجد في القاموس المحيط: «ثَقِفَ: ثَقْفاً وثَقَفاً وثقافة: صار حاذقاً خفيفاً فطناً،فهو ثِقْفٌ.»[4]، وفي تاج العروس: «ثقف: صار حاذقا خفيفاً فطناً فهماً فهو ثَقْفٌ. [...] وثَقَّفَهُ تثقيفاً: سوّاه وقوّمه، ومنه: رُمحٌ مُثقَّف، أي: مُقوَّم مُسوّى. وثاقفه مُثاقفة وثِقافاً: غالبه فغلبه في الحِذْق، والفَطَانة، وإدراك الشيء، وفعله. ثَقِفَ الشيء: سرعة التعلّم.»[5]، ونجد الثّقافة أيضا بمعنى: «ثاقفه مُثاقفة: لاعبه بالسّلاح، وهو محاولة إصابة الغرّة في نحو مسابقة، والثِّقافُ والثّقافة، بكسرهما: العمل بالسّيف، يقال: فُلان من أهل المُثاقفة وهو مُثاقف حسن الثِّقافة بالسّيف. ومن المجاز: التثقيف: التّأديب والتّهذيب.»[6]. نستنتج من كلّ ما سبق من تعريفات أنّ الثّقافة في المعاجم العربيّة، وفي معناها العامّ تعني سرعة الفهم والتعلّم، وإدراك الشّيء، والحِذْق أي المهارة في عمل شيء ما.

2-1-2 النّسق / الثّقافة في المعاجم الأجنبية:

2-1-2-1 النّسق:

(1) ابن منظور، لسان العرب، مج09، ص19.
(2) المرجع نفسه، ص20.
(3) الخليل بن أحمد، كتاب العين، ج01، ص204.
(4) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص218.
(5) الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مج12، ص102، ص104.
(6) المرجع نفسه، مج12، ص104.

جاء في معجم (Larousse) أنّ النسق (Systéme)(*) هو «1- مجموعة منظّمة من أفكار علميّة أو فلسفيّة. 2- تركيب من العناصر المتّحدة بطريقة ما قصد تشكيل مجموع. 3- صيغة من صيغ التّنظيم، البنية. 4- صيغة من صيغ الحكومة، الإدارة، والتّنظيم الاجتماعي: النّظام الرّأسمالي [...]. 5- مجموعة من المصطلحات تتحدّد من خلال العلاقات التي تتحاور فيما بينها: اللّغة نظام من العلامات.»[1]، ونجد في معجم (Le Robert) أنّ النّسق هو «1- مجموعة منظّمة من العناصر الفكرية. 2- مجموعة أفكار، مترابطة منطقيًّا باعتبار علاقاتها مع بعضها البعض. بناء نظريّ يشكّل روح وأساس موضوع كبير، وواسع (فلسفي، علمي).»[2]، ونجد أيضاً في معجم (Hachette) أنّ النّسق يعني: «1- مجموعة مُتّسقة من المفاهيم ذات المبادئ، والأسس الموصولة بطريقة منطقيّة. 2- ترتيب منهجي. 3- مجموعة قواعد منظّمة. مجموعة وسائل تميل إلى الغاية نفسها.»[3]

نجد في معجم أكسفورد أن النّسق هو «1- مجموعة من الأشياء أو الأجزاء تعمل معاً ككلّ متكامل. 2- مجموعة أفكار، نظريّات، مبادئ...الخ، بناء على ما تفعله: نظام الفلسفة، النّظام الدّيموقراطي للحكومة [...] 3- طريقة نظاميّة لعمل الأشياء.»[4]. نستنتج ممّا سبق من تعريفات أنّ النّسق في المعاجم الأجنبيّة، وفي معناه العامّ يعني ما كان على نظام واحد في الأشياء، ويشمل ذلك الأفكار والمفاهيم...الخ.

2-1-2-2 الثّقافة:

جاء في معجم (Larousse) أنّ الثّقافة هي: «1- فعل حرث الأرض، وزراعة النّبات. 2- مجموعة العادات والتّقاليد، والتظاهرات الدّينية، والفنيّة، والفكريّة التي تميّز جماعة ما،

(*) اخترنا استخدام المقابل الأجنبي (systéme/ system) للدّلالة على المصطلح العربي «النّسق»، لأن مصطلح «النّسق» قد يأتي مرادفا لمعنى (البنية- structure) أو معنى (النّظام- system) حسب مصطلح دوسوسير، وأغلبية المراجع التي اطّلعنا عليها تستخدم مصطلح (systéme/system) للدلالة على «النسق».

(1) Larousse, le petit Larousse illustré, p1057.

(2) Paul Robert, le petit Robert dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, p2490.

(3) Hachette, Dictionnaire Hachette, Hachette livre,se, Paris-France, 2010, p1564.

(4) A.S Hornby, Oxford advanced learner's dictionary of current english,Oxford university press, 04th edition, London-Uk, 1989, p1305.

مجتمعاً، حضارة: الثّقافة الإنسانية، ثقافة أمريكا اللّاتينية. 3- تطوّر إنسانيّة الإنسان عن طريق المعرفة. 4- مجموعة المعارف المُكتسَبة في مجال أو عدّة مجالات.»[1]، ونجد في معجم (Le Robert) أنّ الثّقافة هي: «1- فعل حرث الأرض. 2- تطوير لبعض القدرات النفسية عن طريق تمارين ذهنية مناسبة. 3- مجموعة المعارف المكتسبة، والتي تسمح بتطوير الحسّ النقدي، والذوقي، والحُكمي.»[2]، كما نجد في معجم (Hachette) الثّقافة بمعنى: «1- خدمة الأرض بغية جعلها مُنتِجة. فعل زرع نوع ما من النبات: زراعة القمح. 2- تطوير المَلَكات الذهنية والفكرية. 3- مجموعة المعارف المكتسبة من قبل فرد ما. 4- مجموعة النشاطات الخاضعة لمقاييس متباينة اجتماعيا وتاريخيا، والنّماذج السلوكية القابلة للانتقال عن طريق التّعليم والتّهذيب، تخصّ مجموعة اجتماعية معيّنة: الثّقافة الغربيّة.»[3]. أمّا في معجم أكسفورد، فنجد الثّقافة بمعنى: «1- الفهم العميق والتّقدير للفن، والأدب...الخ. 2- حالة التطور الفكري لمجتمع ما. شكل من أشكال التّعبير الفكري، مثال: في الفن والأدب ندين بالكثير للثّقافة الإغريقية. 3- أعراف، وتقاليد، وفنون، ومؤسسات اجتماعية...الخ لجماعة أو شعب معيّنين: ثقافة شعب الإسكيمو. 4- زراعة النباتات، أو تربية أنواع معيّنة من الحيوانات، مثال: (النحل، دود القز...الخ).»[4].

نستنتج ممّا سبق من تعريفات أنّ الثّقافة في المعاجم الأجنبيّة، وفي معناها الأقدم تعني خدمة الأرض وكلّ ما له علاقة بذلك من حرث، وزرع...الخ. أمّا في معناها الحديث والعامّ فتعني مجموع العادات، والتّقاليد، والأعراف التي تميّز شعباً أو حضارة ما، كما تعني مجموعة المعارف المُكتسبة، والتطور الفكري للمجتمعات الإنسانية.

2-2 الأنساق الثّقافية اصطلاحاً:

2-2-1 مفهوم النّسق:

يتحدّد مفهوم النّسق من النّاحية الاصطلاحيّة في أنه «نظام ينطوي على استقلال ذاتي،

(1) Larousse, le petit Larousse illustré, p296.
(2) Paul Robert, le petit Robert dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, p603.
(3) Hachette, Dictionnaire Hachette, Hachette livre,se, Paris-France,2010, p413.
(4) A.S Hornby, Oxford advanced learner's dictionary of current english, pp 290-291.

يشكّل كلاً موحَّدا، وتقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها، وكان دي سوسير يعني بالنّسق شيئا قريباً جدًّا من مفهوم «البنية»»[1]، ويعرّفه عالم الاجتماع الأمريكي تالكوت بارسونز (Talcott Parsons) في معرض حديثه عن الأنساق الاجتماعية بأنه «نظام ينطوي على أفراد «فاعلين» تتحدّد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تنبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافيا في إطار هذا النّسق وعلى نحو يغدو معه مفهوم النّسق الاجتماعي أوسع من مفهوم «البناء الاجتماعي»»[2] ويضع تالكوت بارسونز في نظريته أربعة شروط للنّسق إذا كان يريد البقاء، ويطلق عليها مُسمّى المُتطلّبات الأربعة أو المستلزمات الوظيفيّة (functional prerequisites) ويوردها كما يلي:

« التكيّف: إنّ كلّ نسق لا بدّ أن يتكيّف مع بيئته.

تحقيق الهدف: لا بدّ لكلّ نسق من أدوات يحرّك بها مصادره كيما يحقّق أهدافه وبالتالي يصل إلى درجة الإشباع.

التّكامل: وكل نسق يجب أن يحافظ على التّواؤم والانسجام بين مكوّناته، ووضع طرق لدرء الانحراف والتّعامل معه، أي لا بدّ له من المحافظة على وحدته وتماسكه.

المحافظة على النّمط: ويجب على كل نسق أن يحافظ بقدر الإمكان على حالة التوازن فيه.»[3].

لدى حديثه عن النّسق، فإنّ محمّد مفتاح يرى بأنه لا يوجد تحديد للنّسق متّفق عليه، وأنّ تحديداته تفوق العشرين، إلاّ أنه يستخلص من هذه التّعريفات المتعدّدة نواة مشتركة تمكّنه من استخلاص تعريف للنّسق يورده على الشّكل الآتي: «النّسق مكوّن من مجموعة من العناصر أو من الأجزاء التي يترابط بعضها ببعض مع وجود مميّز أو مميّزات بين كل عنصر وآخر»[4]، وانطلاقاً من تعريفه فإن محمّد مفتاح يستخلص عدّة خصائص للنّسق وهي:

---

(1) إديث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، ط01، الكويت، 1993، ص415.

(2) المرجع نفسه، ص411.

(3) إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هبرماس، تر: محمّد حسين غلوم، عالم المعرفة، عدد 244، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أفريل 1999، ص74.

(4) محمّد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء-المغرب، 1996، ص 158-159.

«كلّ شيء مكوّن من عناصر مشتركة ومختلفة فهو نسق.

له بنية داخلية ظاهرة.

حدود مستقرة بعض الاستقرار يتعرّف عليها الباحثون.

قبوله من المجتمع لأنه يؤدّي وظيفة فيه لا يؤدّيها نسق آخر.»[1]

بناءً على هذه الخصائص يمكن أن نستنتج أنّ النّسق في حالته العامّة تتولّد منه مجموعة من الأنساق الفرعيّة، والأنساق الفرعيّة تستلزم صفتين اثنتين، هما التراتبيّة والاستقلاليّة. ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار مجتمع ما من المجتمعات الإنسانيّة نسقاً عامّا تتولّد عنه مجموعة من الأنساق كالنّسق السّياسي، والثّقافي، والتّاريخي...الخ، ومن علاقتها ببعضها البعض، فإنّ هذه الأنساق تمتاز بالاستقلاليّة، فلا يمكن حمل نسق فرعيّ على نسق فرعيّ آخر. معنى هذا أن النّسق الثّقافي أو التّاريخي على سبيل المثال لا علاقة له بالنّسق السّياسي.[2] وبناءً على هذا نعود إلى نظرية بارسونز التي يرى من خلالها أنّ الأنساق تتفرّع إلى أنساق فرعيّة، والتي بدورها تتفرع إلى أنساق فرعية أخرى وهكذا دواليك، ويمكننا إدراج بعض هذه التفريعات التي يضعها تحت مستويات كما يلي:

«المستوى الأعلى: ويشمل جميع الأنساق الحية. ويتحدث بارسونز في بعض الأحيان كما لو أنّ الأنساق الحيّة هي أنساق فرعيّة لجميع الأنساق (أي لكلّ ما هو موجود).[...].

المستوى الأعلى الثّاني: أنساق الفعل، وتشمل كل ما هو موجود في وحدة الفعل الصغرى.

المستوى الأعلى الثّالث: الأنساق الفرعيّة للفعل وتشمل أنساق الشخصيّة والأنساق الثّقافيّة والعضويّة والاجتماعيّة.

المستوى الأعلى الرّابع: الأنساق الفرعيّة للأنساق الفرعيّة. والأنساق الفرعيّة للنّسق الاجتماعي تحتوي على النّسق السّياسي، نسق التّنشئة الاجتماعيّة، الاقتصاد، النّسق المجتمعي.

المستوى الأعلى الخامس: الأنساق الفرعيّة للأنساق الفرعيّة الفرعيّة. وأوضح الأنساق الفرعية الفاعلة على هذا مستوى تنتمي إلى النّسق الاقتصادي وتشمل: النّسق الفرعي للالتزامات

(1) محمّد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، ص159.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص159.

الاقتصاديّة، النسق الفرعي للرسملة، النّسق الفرعي للإنتاج، والنّسق الفرعي للتّنظيم.»[1].

يمكن بناءً على هذه النظريّة مواصلة تقسيم وتفريع الأنساق إلى ما لا نهاية، فنظرية بارسونز بتقسيماتها اللّانهائيّة هذه تشبه الصّناديق الصّينية كما يقول السوسيولوجيّ الكندي گي روشي (Guy Rocher)؛ حيث حينما تفتح صندوقاً منها تجد أنه يحوي صندوقاً آخر بداخله، وهذا الصندوق بداخله صندوق أصغر وهكذا[2]، وفي هذا الصّدد، فنحن بدورنا نشبّه نظرية بارسونز بدُمى المَاتَرْيُوشْكَا[*] (Matryoshka) الروسيّة، أو بتأثير انعكاس المرآة اللّانهائي (infinity mirror)[**]؛ حيث «بإمكان النّسق أن يتكرّر بداخل نفسه: من الممكن أن ينشأ مجدّدا في كلّ خليّة أربع خلايا فرعيّة: ومن الممكن أن ينشأ مجدّدا في كل نسق جزئي أربعة ودائما أربعة أنساق جزئية فقط»[3]، فنظرية بارسونز انشطاريّة بمعنى الكلمة، تبتدئ بنسق واحد عامّ يبدأ بالانشطار والانقسام إلى مجموعة أنساق فرعيّة، ثمّ إلى أنساق فرعيّة فرعيّة وهلمّ جرًّا.

يمكن أن نميّز في النّسق نوعين هما: النّسق الخارجي (external system)، والنّسق الدّاخلي (internal system)، فالنّسق الخارجي عبارة عن «نسق كلّي يتألّف من الأنشطة والمشاعر والتّفاعلات الثّقافية والفكريّة، يوجّه نحو البيئة الخارجيّة. فالنّسق الخارجي للأثر الأدبي هو بنية الوسط الذي ظهر فيه، والذي يتلقّى منه عدد من المؤثّرات المباشرة والغير مباشرة، وتظهر بوجه خاصّ في موضوع الأثر في طريقة تصويره للعالم الخارجي»[4]، أمّا النّسق الدّاخلي فهو «التّنظيم الذّاتي الذي يشتمل عليه الأثر، إلى جانب التّفاعلات الموجه نحو وحداته الذّاتية أي التّنظيم الذي ينطوي على اتّجاهات وعلاقات الوحدات الشّكلية أو اللّغوية وعلاقات

---

(1) إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هبرماس، ص73.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص72.

(*) **الماتريوشكا** (Matryoshka): عبارة عن دمية روسيّة تتضمّن داخلها عدّة دمى أخرى متناقصة الحجم، بحيث عند فتح الدّمية نجد دمية أصغر منها وهكذا دواليك.

(**) **انعكاس المرآة اللّانهائي** (infinity mirror): يحدث هذا التّأثير عند تقابل مرآتين تعكسان جسما أو شخصا واقفا بينهما، فتنتج سلسلة من الانعكاسات للجسم أو الشّخص التي تبدو للعيان أنها تتباعد وتتضاءل إلى مسافة لانهائيّة.

(3) نيكلاس لومان، مدخل إلى نظرية الأنساق، تر: يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، ط01، بغداد-العراق، 2010، ص37.

(4) سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط01، القاهرة-مصر، 2001، ص126.

هذه الوحدات بعضها ببعض»[1]

2-2-2 مفهوم الثّقافة:

يتحدّد مفهوم الثّقافة كما نجده عند الأنثروبولوجي البريطاني إدوارد بورنيت تايلور (Edward Burnett Tylor)، والذي يعدّ تعريفه من أقدم التّعريفات للثّقافة، وأكثرها ذيوعاً حتى الآن لقيمته التاريخية، الذي قدّمه في أواخر القرن التاسع عشر في كتابه عن «الثقافة البدائية»[2] (primitive culture)، والذي نجد فيه أنّ «الثّقافة أو الحضارة، وفي معناها الإثنولوجي الواسع هي ذلك الكلّ المركّب الذي يشمل المعرفة، والمعتقد، والفنّ، والأخلاق، والقانون، والعُرف، وأيّ إمكانيّات أخرى، والعادات المُكتسبة من قبل الإنسان باعتباره عضواً في المجتمع»[3]، هذا التّعريف الذي قدّمه إدوارد تايلور في إطار إثنولوجي[*] عامّ، يجمع بين ما هو موروث، وما هو مُكتسب في إطار جماعة إنسانيّة، واجتماعيّة أي أنّ الثّقافة بمفهومه ذات بعد جماعي تشترك فيها مجموعة بشريّة تشكّل مجتمعاً إنسانيًا، وليست ذات بعد فردي تقتصر على أفراد معيّنين، وتجمع الثّقافة بين ما هو ماديّ وما هو معنوي. «وإذا كان تايلور أوّل من اقترح للثّقافة تعريفاً مفهوميًا، فإنه لم يكن الأوّل، تماماً، الذي استخدم الكلمة في الإثنولوجيا. كان، هو ذاته، في استعماله الكلمة واقعاً تحت التّأثير المباشر لعلماء إثنولوجيا ألمان كان قد قرأ لهم، وخاصة منهم گوستاف كْلاَم (Gustave Klemm) الذي كان يستعمل «ثقافة» (Kultur) في معنى موضوعي على خلاف التّقليد الرومنطيقي الجرماني، وخاصّة للإحالة على الثّقافة الماديّة»[4]، ومع ذلك فقد كان تايلور أوّل من حرص على دراسة الثّقافة في المجتمعات بكلّ نماذجها، وبكلّ صورها الماديّة، والرّمزية، وحتى الجسدية، وإليه يرجع الفضل في تأسيس

---

(1) سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص126.

(2) ينظر: ميكل تومبسون وآخرون، نظرية الثقافة، تر: علي سيد الصاوي، عالم المعرفة، عدد223، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو 1997، ص09.

(3) Edward Burnett Tylor, Primitive Culture researches into the development of Mythology, Philosophy, Religion language, Art, and Costom, vol 01, John Murray, 6th edition, London-England, 1920, p01.

(*) **إثنولوجي**: من إثنولوجيا (Ethnology): علم الأعراق أو الأجناس البشريّة.

(4) دنيس كوش، مفهوم الثّقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، المنظّمة العربية للتّرجمة، ط01، بيروت-لبنان، 2007، ص31.

الإثنولوجيا البريطانية، والاعتراف بهذا العلم تخصّصا أكاديميًّا، إذ أصبح سنة 1883 أوّل من يشغل كرسيًّا أنثروبولوجيًّا في بريطانيا العظمى في جامعة أكسفورد.[1]

يعرّف النّاقد الثّقافي الإنكليزي ماثيو أرنولد (Mathew Arnold) الثّقافة في كتابه «الثّقافة والفوضى» (Culture and Anarchy) بقوله: «الثّقافة هي دراسة الكمال [...] وبناء تصوّر عن الكمال الإنساني الحقيقي في صورته المنسجمة، وتطوير جميع جوانب إنسانيّتنا، وبشكل عامّ فالكمال هو تطوير جميع مكوّنات مجتمعنا»[2]، أرنولد في تعريفه هذا، يعرّف الثّقافة من وجهة نظر مثاليّة، ويجعلها شيئاً يُسعى إليه، فبهذا الاعتبار تختلف وجهة نظره عن وجهة النّظر الأنثروبولوجيّة كما لمسناها عند تايلور؛ حيث ترى أنّ الثّقافة هي كلّ مركّب يشمل العديد من الأمور الماديّة والمعنويّة بعضها موروث، والبعض الآخر يُكتسب عن طريق التعلّم. والثّقافة بمعناها الأنثروبولوجي العامّ هي طريقة حياة.

يوضّح ماثيو أرنولد تعريفه للثّقافة من خلال تتبّع أصولها، ليربطها بالفضول أو الشّغف المعرفي «وبالنّسبة للثّقافة التي يُنظر إليها ببساطة على أنها ثمرة هذا الشّغف، والذي هو أرضيّة جديرة بالاهتمام، على الرّغم من أنّنا نترك مصطلح الفضول يشيع لوصف الثّقافة. لكن هناك وجهة نظر أخرى حول الثّقافة، والتي لا تقتصر على الشّغف العلمي فحسب، لكن هي الرّغبة المطلقة لرؤية الأشياء كما هي في شكلها الطّبيعي والسّليم في كائن ذكي»[3] ، فأرنولد الذي يعتبر الثّقافة ثمرةً للشّغف، ويرى بأنّ مصطلح الفضول قد غطّى على الشّغف في وصفه للثّقافة، يرى أيضا أنّ الثّقافة هي الرّغبة المطلقة لرؤية الأشياء على حقيقتها، فهي بهذا المعنى سعيٌ نحو الحقيقة. كما يرى أرنولد أنّ الثّقافة هي الرّغبة في إزالة أخطاء البشريّة، وإزالة اللَّبس عن البشريّة، ومحاولة القضاء على البُؤس البشري، فببساطة الثّقافة هي الرّغبة في فعل الخير وحبّ الكمال، إنها دراسة الكمال.

لدى حديثه عن الدّين فإنّ ماثيو أرنولد يشبّه الدّين بالثّقافة في فعلها للخير، وسعيها نحو

---

(1) ينظر: دنيس كوش، مفهوم الثّقافة في العلوم الاجتماعية، ص33، ص34.

(2) Mathew Arnold, Culture and Anarchy, Cambridge university press, without edition London-Great Britain, 1932, p11.

(3) Ibid, p44.

الكمال البشري، فالدّين أيضاً يسعى إلى فعل الخير، وإلى فهم إرادة الله وجعلها تسود ويسعى كذلك نحو الكمال البشري في شكله الرّوحي، والثّقافة من جانب آخر تضع علينا الالتزامات نفسها التي يضعها الدّين[1]، إلّا أنه يجعل الثّقافة أعمّ من الدّين «فالكمال مثل الثّقافة، من وجهة نظر دراسة شاملة ومجرّدة للطّبيعة والتّجربة الإنسانيّتين، تعلّمَت كيف تدرك هذه الثّقافة، فالثّقافة هي التوسّع المنسجم والمتناغم لجميع القوى التي تخلق الجمال، والقيمة للطّبيعة الإنسانيّة، ولا تتوافق الثّقافة مع فرط تنمية سلطة أي أحد كان على نفقة البقيّة. فهنا الثّقافة تتجاوز الدّين، إذ إنّ الدّين يُفهم ويُدرك بشكل عامّ من قِبَلنا»[2]

يعرّف الشّاعر والنّاقد توماس ستيرنز إليوت (Thomas Stearns Eliot) الأمريكي المولد والبريطاني الجنسيّة الثّقافة بقوله: «تختلف ارتباطات كلمة «الثّقافة» بحسب ما نعنيه من نموّ فرد، أو نموّ فئة أو طبقة، أو نموّ مجتمع بأسره. وجزء من دعواي أنّ ثقافة الفرد تتوقّف على ثقافة فئة أو طبقة، وأنّ ثقافة الفئة أو الطّبقة تتوقّف على ثقافة المجتمع كلّه، الذي تنتمي إليه تلك الفئة أو الطّبقة. وبناءً على ذلك فإنّ ثقافة المجتمع هي الأساسيّة»[3] يميّز إليوت بين عدّة عناصر تجتمع معاً في تكامل لتشكّل الثّقافة، والتي تتمثّل في: الفرد، والفئة، والمجتمع، هذا الأخير الذي يجعله إليوت نواةً لتشكيل الثّقافة «فالثّقافة لا توجد إلاّ بوجود المجتمع، وعناصر المجتمع الأولى هي الأفراد، والفرد كائن اجتماعي، والمجتمع لا يقوم ويبقى إلاّ بالثّقافة، وفيه تتكوّن شخصيّة الإنسان وتحمل سماته. وعليه فإنّ الثّقافة طريق خاص ومتميّز لحياة الجماعة، ونمط متكامل لحياة أفرادها. إنّها تعتمد على وجود المجتمع ومن ثمّ تمدّه بالأدوات اللّازمة لاطّراد الحياة فيه، بدائيّة أكانت أم حديثة»[4]، فالمجتمع يمثّل النّواة الأساسيّة التي تنطلق منها الثّقافة لتصل إلى بقيّة المكوّنات التي تندرج ضمن هذا المجتمع، فالبداية تكون بالمجتمع، ثمّ الفئة لتصل أخيراً إلى الفرد.

---

(1) See : Mathew Arnold, Culture and Anarchy, p47-48.

(2) Ibid : p48.

(3) ت. س. إليوت، ملاحظات نحو تعريف الثّقافة، تر: شكري محمّد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، مصر، 2001، ص29.

(4) عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة المفاهيم والإشكاليّات... من الحداثة إلى العولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط01، بيروت-لبنان، 2006، ص28.

يرى إليوت أنه حينما تُستعمل كلمة «الثّقافة» «للدّلالة على التصرّف في كائنات حيّة دنيا-كما هي الحال في عمل البكتريولوجي أو الزراعي- فإن المعنى يكون واضحاً إلى درجة كافية، لأنّنا نجد اتّفاقاً تامًّا في الرّأي بالنّسبة إلى الغايات التي يُراد الوصول إليها، ويمكننا أن نتّفق إذا وصلنا إليها أو لم نصل. أمّا حين تُستعمل لترقية العقل البشري والرّوح البشريّة، فإنّ احتمال اتّفاقنا على ما هي الثّقافة يكون أقلّ [...] وكلمة «الثّقافة» بمعنى شيء يُتَوصّل إليه بالجهد المقصود، تكون أقرب إلى الفهم حين نتكلّم عن تثقّف الفرد، الذي ننظر إلى ثقافته منسوبة إلى أساس من ثقافة الفئة والمجتمع»[1] . يقدّم إليوت في هذا التّعريف المفهوم العلمي لكلمة «الثّقافة» «الذي يشير إلى التّطوير الظّاهري للأحياء المجهريّة ونموّ الخلايا والأنسجة النباتيّة والحيوانيّة، حيث تشير الثّقافة (أو الاستنبات culture) إلى طريقة معيّنة في النمو -هي طريقة استنبات الأنسجة على سبيل المثال- أو الجوهر الكيمياوي الذي يتأثّر بالنّمو، كما في وسط الاستنبات أو وسائل الاستنبات. وقد توسّع هذا الاستعمال في ما بعد أيضاً إلى الممارسات التي قد يسعى من خلالها الأفراد إلى تطوير أنفسهم وتنميتها. وقد يشير هذا إلى التّطوير البدني من خلال المران الجسدي»[2]

يعيد إليوت النّظر في تعريفه للثّقافة، وذلك عقب الحرب العالميّة الثّانية في ثلاثة أحاديث إذاعيّة وُجّهت إلى الألمان، وظهرت تحت عنوان: Die einheit der europaeischen kultur (وحدة الثّقافة الأوروبيّة)، ونشرت في برلين عام 1946، إذ يقرّ إليوت في هذه الأحاديث بأنه يجنح أوّل الأمر في تعريفه للثّقافة إلى ما يذهب إليه الأنثروبولوجيّون، أي «حياة شعب معيّن، يعيش معاً في مكان واحد. وهذه الثّقافة تظهر في فنونهم، وفي نظامهم الاجتماعي، وفي عاداتهم وأعرافهم، وفي دينهم»[3]، إلّا أنه يرى أن اجتماع هذه الأمور معاً لا يكوّن الثقافة، ويعتبرها أجزاءً تُشرّح إليها الثّقافة، كما تُشرّح الأجسام الحيّة، فكما أنّ الإنسان أكثر من مجموع الأجزاء التي تكوّن جسمه، كذلك الثّقافة أكثر من مجموع فنونها وأعرافها ومعتقداتها الدّينيّة،

(1) ت. س. إليوت، ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ص29-30.

(2) طوني بينيت وآخرون، مفاتيح اصطلاحيّة جديدة: معجم مصطلحات الثّقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، ط01، بيروت-لبنان، 2010، ص228.

(3) ت. س. إليوت، ملاحظات نحو تعريف الثقافة، المرجع السّابق، ص171.

فهذه الأشياء كلّها يؤثّر بعضها في بعض، ولكي نفهم واحداً منها حقّ الفهم يجب أن نفهمها جميعاً[1]

يرى إليوت أنّ الدّين من المكوّنات الأساسيّة لأي ثقافة ما، ولا يمكن تصوّر وجود ثقافة بمعزل عن الدّين، إذ يقول: «وقد سبق أن قرّرت في مقدّمتي أنه لا يمكن أن تظهر ثقافة أو تنمو إلاّ وهي متّصلة بدين»[2] وهو هنا ينحو منحًى مغايراً لماثيو أرنولد الذي يرى بأنّ الثّقافة أعمّ من الدّين كما يظهر ذلك في كتابه «الثّقافة والفوضى»، إذ يرى إليوت أنّ العلاقة بين الثّقافة والدّين هي أهمّ نقط الضّعف في كتاب أرنولد، فيقول: «فأرنولد يوحي إلينا بأنّ الثّقافة (كما يستخدم هذا الاصطلاح) أشمل من الدّين، وأنّ الدّين ليس إلاّ عنصراً ضروريًّا يعطى تكويناً أخلاقيًّا وشيئًا من تلوين انفعالي للثّقافة وهي القيمة النّهائيّة»[3]

يعرّف النّاقد الإنكليزي رايموند ويليامز (Raymond Williams) الثّقافة بتتبّع معانيها ومفاهيمها عبر فترات زمنيّة متباينة، وبذلك يخرج بأربعة معانٍ للثّقافة ظهرت في فترات زمنيّة متعاقبة يوردها في كتابه «الثّقافة والمجتمع» (culture & society) على الشّكل الآتي:

«كانت تعني الثّقافة، في المقام الأوّل النّزوع إلى النمو الطّبيعي، وعن طريق القياس آنذاك كانت تعني عمليّة التّدريب البشري. لكن هذا الاستعمال الأخير، والذي كان عادة يعني ثقافة شيء ما قد تغيّر في القرن التّاسع عشر إلى الثّقافة على أنّها شيء في حدّ ذاتها. أصبحت تعني أوّلاً: حالة عامّة أو عادة خاصّة بالعقل، لديها صلات قريبة بفكرة الكمال الإنساني. ثانياً: أصبحت الثّقافة تعني الحالة العامّة للتطوّر الفكري في مجتمع ما ككل. ثالثاً: أصبحت الثّقافة تعني الهيكل العامّ للفنون. رابعاً: في وقت لاحق خلال القرن، أصبحت تعني طريقة حياة بأكملها، ماديّة، وفكريّة، وروحيّة»[4]، إنّ رايموند ويليامز بتعريفاته هذه للثّقافة يشخّص حالة التغيّر المستمرّ للمجتمع، وفي حالته هذه يشخّص حالة المجتمع البريطاني؛ حيث يرقب حالة التّغيير عبر فترات زمنيّة من خلال تتبّع مصطلح الثّقافة وتغيّر مفاهيمه، وما نلحظه أنّ

(1) ينظر: ت. س. إليوت، ملاحظات نحو تعريف الثقافة ، ص171.
(2) المرجع نفسه، ص40.
(3) المرجع نفسه: ص40.
(4) Raymond Williams, Culture & society 1780-1950, Anchor Books Doubleday & Company, New York-USA, 1960, p14 of the introduction.

التّغييرات التي حدثت في مفهوم الثّقافة تسارعت وتيرتها بشكل كبير مع الثّورة الصّناعية التي بدأت معالمها بالظّهور في القرن الثّامن عشر في بريطانيا باختراع الآلات البخاريّة، وازدهرت في القرن التّاسع عشر في بقيّة دول أوروبا، وما نجم عنها من تطوّر في الصّناعة، والمجتمع، والفكر، وليست الثّقافة بمعزل عن هذه التطوّرات والتّغييرات. لكن مع مرور الوقت وتعدّد المذاهب الفكريّة، وما تبعه من صراعات فكريّة أصبحت كلمة «ثقافة» حسب رايموند ويليامز «كلمة تثير في الغالب إمّا الخصومة أو الإحراج»[1].

شهدت كلمة «ثقافة» ازدهاراً وانتشاراً كبيرين، وتعدّدت مفاهيمها ومعانيها على مرّ الأزمنة «ومع ذلك يبقى الغموض والالتباس متلازمين كلّما طُرح الموضوع للنّقاش. وهناك بحوث تخصّصت في رصد نشأة المفهوم وتطوّره من النّاحية التّاريخيّة، وأخرى ركّزت على الجانب المعرفي. وقد أحصى عالما الأنثروبولوجيا الأمريكيّان كروبير (A. L. Kroeber) وكلوكهون (C. Kluckhohn) ما لا يقلّ عن 160 تعريفاً للثّقافة قاما بفرزها على سبعة أصناف: وصفيّة وتاريخيّة وتقييميّة وسيكولوجيّة وبنيويّة وتكوينيّة، وجزئيّة غير كاملة»[2]، فمصطلح «الثّقافة» مصطلح دائم التطوّر والتّغيير، فهو يتبع التّغيّرات التي تطرأ على المجتمعات في جميع الميادين، فتوسّع حتى أصبح مصطلحاً كونيًّا، كلّ يفهمه حسب موقعه، وخلفيّاته الاجتماعيّة، والمعرفيّة.

يعرّف السّوسيولوجي الألماني ماكس فيبر (Max Weber) الثّقافة بأنها إسباغ المعنى والأهميّة من وجهة نظر البشر على جزء محدود من الأحداث اللّامتناهية، وغير ذات المعنى في العالم، وأنّ أفضل تعبير عن الثّقافة نراه في الحياة الدّينية، ويصرّ فيبر على أنّ المعتقدات والقيم أشياء واقعيّة مثلها مثل القوى الماديّة، وأنّها من الممكن أن تُغيّر من طبيعة الواقع الاجتماعي[3]، ماكس فيبر في تعريفه هذا يشير إلى أنّ الثّقافة تعمل كموجّه للرّأي العام، وتعطي الأهميّة لأحداث على حساب أخرى، والتي في بعض الأحيان -حسبه- تكون بلا معنى ولا أهميّة،

(1) Raymond Williams, Culture & society 1780-1950, p14.

(2) عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثّقافة المفاهيم والإشكاليات... من الحداثة إلى العولمة، ص28.

(3) ينظر: ورد هذا التّعريف ضمن: آدم كوبر، الثّقافة التفسير الأنثروبولوجي، تر: تراجي فتحي، عالم المعرفة، عدد349، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2008، ص18.

كما أنه يرى أنّ عنصر الدّين يشكّل أحد العناصر الأساسيّة لتشكيل الثّقافة، إذ يمثّل الدّين أحد التّعابير والصّور الواضحة عن مفهوم الثّقافة.

إنّ الثّقافة، وفي أبسط تعاريفها هي كما يعرّفها السّوسيولوجي الأمريكي روبرت بيرستد (Robert Bierstedt) في الستّينيّات من القرن العشرين، والذي يعتبر «الثّقافة هي ذلك الكلّ المركّب الذي يتألّف من كلّ ما نفكّر فيه أو نقوم بعمله أو نمتلكه كأعضاء في مجتمع»[1]، إلّا أنّ گي روشي يعرّف الثّقافة بشكل أكثر شمولاً وعمقاً إذ يرى أنّ «الثّقافة هي مجموعة من العناصر لها علاقة بطرق التّفكير والشّعور والفعل، وهي طرق صُبغت تقريباً في قواعد واضحة والتي اكتسبها وتعلّمها وشارك فيها جمع من الأشخاص، تُستخدم بصورة موضوعيّة ورمزيّة في آن معاً، من أجل تكوين هؤلاء الأشخاص في جماعة خاصّة ومميّزة»[2]، فگي روشي يجعل الثّقافة ذات بعد فكري، ومعنوي، ومادي، وقد اجتمعت هذه الأبعاد مع بعضها وتواشجت لتشكّل ذلك الخليط من العناصر التي تعارفت عليها مجموعة من البشر لها خصوصيّاتها ومميّزاتها؛ بحيث تختلف قواعدها من مجتمع إلى آخر، فلكلّ مجتمع أو جماعة بشريّة خصوصيّاتها ومميّزاتها.

يمكن أن نورد تعريفاً عامًّا للثّقافة يتكوّن من ستّة أجزاء على الشّكل الآتي:

- تتألّف الثّقافة من أنماط فكريّة وقيم ومعتقدات شائعة بين مجموعة من الأفراد.
- ثقافة مجموعة ما تميّزها عن المجموعات الأخرى، فلكلّ مجموعة ثقافتها الخاصّة بها، كثقافة «أمّة» معيّنة مثل: الثّقافة الفرنسيّة، الثّقافة الأمريكيّة، الثّقافة اليابانيّة...الخ.
- تحتوي الثّقافة على معنى، بواسطته يستطيع الفرد أن يفهم ويستوعب ويستجيب فكريًّا وعاطفيًّا لما يدور حوله من أمور.
- تتجسّد الأفكار والقيم والمعتقدات في الرّموز وفي نتاج من صنع الإنسان. وقد تكون هذه الرّموز تصويريّة، أو قد تكون جزءًا من لغة مكتوبة. أمّا نتاج صنع الإنسان فهو شيء مادي يحمل أفكار تلك المجموعة وقيمها ومعتقداتها.
- الثّقافة تُعَلَّم: تنتقل الثّقافة عبر الأجيال، الأمر الذي يجعل الأفكار والقيم والمعتقدات

(1) ينظر: ورد هذا التعريف ضمن: عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثّقافة المفاهيم والإشكاليّات... من الحداثة إلى العولمة، ص31-32.

(2) ينظر: ضمن: المرجع نفسه، ص32.

عادة مفروغاً منها، وطبيعيّة أكثر منها مادة تعليميّة.

- الثّقافة اعتباطيّة: فالثّقافة هي نتاج النّشاط الإنساني وليست فعلاً من أفعال الطّبيعة. لذلك فهي معرّضة للتّغيير إذا ما تغيّرت ظروف حياة المجموعة.[1]

يمكن استخلاص تعريف عامّ للثّقافة ممّا سبق من تعريفات مفاده أنّ الثّقافة هي مجموع القيم والأعراف والمعتقدات والأفكار لدى جماعة من الأفراد، التي تكون إمّا مُتوارثة وإمّا مُكتسبة، وذات بعد جماعي، سواءً كانت الجماعة أفراداً، أو فئة، أو طبقة اجتماعيّة، أو مجتمعاً بأسره، أو أمّة بكاملها.

2-2-3 مفهوم النّسق الثّقافي:

بعد أن تعرّفنا على مفهوم كلّ من النّسق، والثّقافة كلّ منهما على حدة، جاء الدّور لتحديد مفهوم النّسق الثّقافي، والذي كما نلاحظ أنه يجمع بين النّسق، والثّقافة، فالنّسق الثّقافي تركيب للمفهومين في مفهوم واحد.

يتحدّد مفهوم النّسق الثّقافي في أنه «مواضعةٌ (اجتماعيّة، دينيّة، أخلاقيّة، استيتيقيّة...) تفرضها، في لحظة معيّنة من تطوّرها، الوضعيّة الاجتماعيّة، والتي يقبلها ضمنيًّا المؤلّف وجمهوره، وهكذا يكون أفق النّصوص المفردة والإنجازات الفرديّة هو «النصّ الثّقافي» الذي يجعلها ممكنة، وفي الوقت نفسه يحُدّ من مدى تساؤلاتها. وينتج عن ذلك أنه لا يمكن اعتبار أيّ نصّ مغلقاً أو متوحّدا أو مصوغاً من كتلة واحدة. إنه منفتح على نصوص أخرى، ومعرفيّات أخرى، يُدمجها في بنيته، وتمنحه مظهراً مختلطاً ومتجزّئًا. وليس للنّسق الثّقافي، بطبيعة الحال وجود مستقلّ وثابت»[2] فالنّسق الثّقافي يمكن أن يظهر في صورة جملة من السّلوكيّات الجماعيّة والثّقافة الشّفاهيّة، لأنه ذو طابع جمعي، ويخضع لبنية اجتماعية ذات طقوس وشعائر جمعيّة، فالنّسق الثّقافي يفسّر الأشياء/الحياة من خلال معتقدات جماعيّة تشكّل مرتكزاً مهمّا لطقوس حياة هذه الجماعة[3].

---

(1) ينظر: ديفيد إنكليز وجون هيوسون، مدخل إلى سوسيولوجيا الثّقافة، تر: لما نصير، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط01، الدوحة-قطر، 2013، ص17.

(2) عبد الفتاح كيليطو، المقامات السّرد والأنساق الثّقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط02، الدار البيضاء-المغرب، 2001، ص08.

(3) ينظر: عبد الفتّاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثّقافة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01،=

يحدّد عبد الله الغذّامي مفهوم النّسق الثّقافي بحديثه أوّلاً عن النّسق في الخطاب «إذ يجري استخدام كلمة (النّسق) كثيراً في الخطاب العامّ والخاصّ، وتشيع في الكتابات إلى درجة قد تتشوّه دلالتها. وتبدأ بسيطة كأن تعني ما كان على نظام واحد، كما في تعريف المعجم الوسيط، وقد تأتي مرادفة لمعنى (البنية-structure) أو معنى (النّظام-system) حسب مصطلح دي سوسير.»[1]

يطرح الغذّامي النّسق الثّقافي كمفهوم مركزيّ في مشروعه النّقدي، فيكتسب النّسق الثّقافي عنده بذلك قيماً دلاليّة، وسمات اصطلاحيّة خاصّة يحدّدها على الشّكل الآتي:

يتحدّد النّسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرّد، والوظيفة النّسقيّة لا تحدث إلاّ في وضع محدّد ومقيّد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقصاً وناسخاً للظّاهر. ويكون ذلك في نصّ واحد، أو في ما هو في حكم النصّ الواحد. ويشترط في النصّ أن يكون جماليًّا، وأن يكون جماهيريًّا.

النّسق الثّقافي هو وسيلة لكشف حيل الثّقافة، فالثّقافة تمرّر أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية، ومن أهمّ الحيل التي تستخدمها هي الحيلة (الجماليّة) التي من تحتها يجري تمرير أخطر الأنساق وأشدّها تحكّماً فينا.

النّسق الثّقافي هو دلالة مُضمرة ليست من صنع مؤلّف، لكنّها منكتبة ومنغرسة في الخطاب، مؤلّفتها الثّقافة، ومستهلكوها جماهير اللّغة من كُتّاب وقرّاء، يتساوى في ذلك الصّغير مع الكبير والنّساء مع الرّجال والمهمّش مع المسوّد.

النّسق الثّقافي ذو طبيعة سرديّة، يتحرّك في حبكة متقنة، ولذا فهو خفي، ومضمر، وقادر على الاختفاء دائما، ويستخدم أقنعة كثيرة وأهمّها قناع الجماليّة اللّغويّة، وعبر البلاغة وجماليّاتها تمرّ الأنساق آمنة مطمئنّة من تحت هذه المظلّة الوارفة، وتعبر العقول والأزمنة فاعلة ومؤثّرة.

الأنساق الثّقافيّة هذه أنساق تاريخيّة أزليّة وراسخة ولها الغلبة دائماً، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثّقافي المنطوي على هذا النّوع من الأنساق، وقد يكون

= بيروت-لبنان، 2010، ص147، ص148.

(1) عبد الله الغذّامي، النّقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثّقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط03، الدار البيضاء-المغرب، 2005، ص76.

ذلك في النّصوص أو الأشعار أو الحكايات أو الأمثال...الخ، فالاستجابة السّريعة والواسعة للمنتوج الثّقافي من قبل الجمهور ينبئ بوجود محرّك مُضمر أثّر في الجمهور، قد يكون وسائل وحيل بلاغيّة وجماليّة ينطوي تحتها نسق ثقافي مضمر، يستقبله الجمهور لتوافقه سرّاً مع نسق قديم راكد في أعماقهم.[1]

النّسق الثّقافي إجمالاً، عبارة عن دلالة مضمرة في ثنايا النصّ أو الخطاب، تسري في خفاء تحت غطاء الجماليّة والشّعريّة، ولرصدها يجب دراسة النصّ أو الخطاب في مستوى عميق، ويمكن القول إنّ الأنساق الثّقافيّة في دورة حياتها خالدةٌ أزليّةٌ، تظهر وتختفي لفترات زمنيّة، ثم تعود للظّهور من جديد، فهي قبل أن توجد في النصّ أو الخطاب، توجد في ذواتنا.

❁❁❁

(1) ينظر: عبد الله الغذّامي، النّقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة، ص77-80.

الفَصْلُ الثَّانِي

السَّرْدُ فِي رِوَايَةِ لِيُونْ الإِفْرِيقِي

سنقوم في هذا الفصل بدراسة السّرد في رواية ليون الإفريقي لأمين معلوف من وجهة نظر بنيويّة، وذلك بتطبيق الخطاطة السّردية لجيرار جنيت والتي تتمثّل في دراسة ثلاث مقولات أساسيّة نجملها في كلّ من: الزّمن (Temps)، الصّيغة (Mode)، الصّوت (Voix).

1- الزّمن (Temps):

يمثّل الزّمن العمود الفقري لكلّ عمل سردي، فلا يمكننا تخيّل عمل سردي أو أدبي بمعزل عن الزّمن، أو تجري أحداثه في اللّازمن، فالزّمن عنصر أساسي في بناء أي عمل سردي أو أدبي، ولا يستقيم أيّ عمل بدونه، و«لاشكّ في أنّ الأحداث المسرودة في أيّ عمل قصصي هي أحداث واقعة في زمن ماض لآنية الزّمن السّردي، فالراوي لا يبدأ بقصّ الحكاية إلاّ بعد أن يكون على علم بنهاية أحداثها، ولكن على الرّغم من انقضاء زمن وقوعها فإنّ الماضي يتحوّل حاضراً يتعايش معه القارئ ما أن يشرع بعمليّة القراءة، وكلمة الحضور تعني الوجود الملموس والحي في نفس الوقت أي الحاضر الزّمني أو ما هو كائن، وقد يكون ازدياد أهميّة الحاضر يرجع لتأثير السّينما في الرواية حيث لا تعرف السّينما إلاّ زمناً واحداً وهو الحاضر»[1]، ونجد أن جيرار جنيت يميّز بين زمن الحكي (temps du récit)، وزمن القصّة (temps de l'histoire)، فـ «دراسة التّرتيب الزمني للحكي، هي مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزّمنية في الخطاب السّردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزّمنية نفسها في القصّة»[2] والحكي زمنيًّا كما يعبّر عنه كريستيان ميتز (Christian Metz) هو «تسلسل زمني لمرّتين...: هناك زمن الشيء المروي، وزمن الحكي (زمن الدّال، وزمن المدلول). وليست هذه الثنائيّة وحدها ما يجعل كل التشوّهات الزمنية ممكنة، فمن الاعتيادي مقابلتها في الحكايات (ثلاث سنوات من حياة البطل مُلخّصة في جملتين من رواية، أو من خلال بعض صور السّينما المُركّبة «التواترية»...الخ) والأهمّ من ذلك أنها تدعونا لملاحظة أنّ إحدى وظائف الحكي هي سكّ أو صياغة زمن في زمن آخر»[3] وبما أنّ زمن القصّة ذو أبعاد متعدّدة، وزمن الحكي ذو بعد واحد مقيّد بخطيّة الكتابة، لذا فإنه

(1) نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء للنشر والتوزيع، دط، عمان-الأردن، 2010، ص46.

(2) Gérard Genette, Figure III, pp 78 -79.

(3) Christian Metz, essays sur la signification au cinema, Klincksieck, Paris, 1968, p27, In: Gérard Genette, Figure III, p77.

من غير المعقول أن يقصّ الراوي جميع الأحداث وخاصّة المتزامنة منها دون أن يلجأ إلى تقديم بعضها على الآخر، ودون أن يختار من تلك الأحداث ما يراه منسجماً مع فنيّة القصّة[1] معنى هذا وبشكل آخر أنّ «زمن الخطاب، وفي معنى من المعاني هو زمن خطيّ، في حين أن زمن القصّة هو زمن متعدّد الأبعاد. ففي القصة يمكن لعديد من الأحداث أن تجري في زمن واحد، لكنّ الخطاب وبشكل إلزامي يضعها متسلسلة حدثاً بعد الآخر، فالأمر أشبه بإسقاط شكل هندسي مُعقّد على خطّ مستقيم، ومن هنا تأتي ضرورة قطع التّتابع الطّبيعي للأحداث حتى لو أراد المؤلّف أن يتبع ذلك عن قرب»[2] معنى هذا أنه «ليس من الضّروري -من وجهة نظر البنائيّة- أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما، أو في قصّة، مع التّرتيب الطّبيعي لأحداثها -كما يُفْتَرَض أنها جرت بالفعل-، فحتى بالنّسبة للروايات التي تحترم هذا التّرتيب، فإنّ الوقائع التي تحدث في زمن واحد لا بدّ أن تُرَتَّب في البناء الروائي تتابعيًّا، لأن طبيعة الكتابة تفرض ذلك، ما دام الروائي لا يستطيع أبداً أن يروي عدداً من الوقائع في آن واحد. وهكذا، فإن التّطابق بين زمن السّرد، وزمن القصّة المسرودة لا نجد له مثالاً إلاّ في بعض الحكايات العجيبة القصيرة، على شرط أن تكون أحداثها مُتَتابعة وليست متداخلة»[3] ويرى بول ريكور أنّ «الزّمن يصير زمناً إنسانيًّا ما دام ينتظم وفقاً لانتظام السّرد، وأنّ السّرد بدوره يكون ذا معنى ما دام يصوّر ملامح التّجربة الزّمانيّة»[4] معنى هذا أنّ الزّمن يتماهى مع السّرد، فلا يمكن فصلهما، ولا يمكن تصوّر سرد يحمل معنى بمعزل عن عنصر الزّمن.

يميّز سايمور تشاتمان (Saymour Chatman) بين زمنين «هناك زمن القراءة، وزمن الحبكة، أو كما أفضّل أن أميّز بينهما، زمن الخطاب: الزّمن المُستغرق للتمعّن في الخطاب، وزمن القصّة: مدة الأحداث المزعومة للحكي»[5]

---

(1) ينظر: نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص46.

(2) Tzvetan Todorov, les categories du récit littéraire, p139.

(3) حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص73.

(4) بول ريكور، الزمان والسرد: الحبكة والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط01، بيروت-لبنان، 2006، ص19-20.

(5) Saymour Chatman, Story And Discourse: narrative structure in fiction and film,=

إذن فسايمور تشاتمان يميّز بين زمن الخطاب، وزمن القصّة، وهو ما يقابله زمن الحكي، وزمن القصّة عند جنيت.

إنّ زمن القصّة يخضع بالضّرورة للتّتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيّد زمن الحكي بهذا التّتابع المنطقي. ويمكن التّمييز بين الزّمنين على الشّكل الآتي:

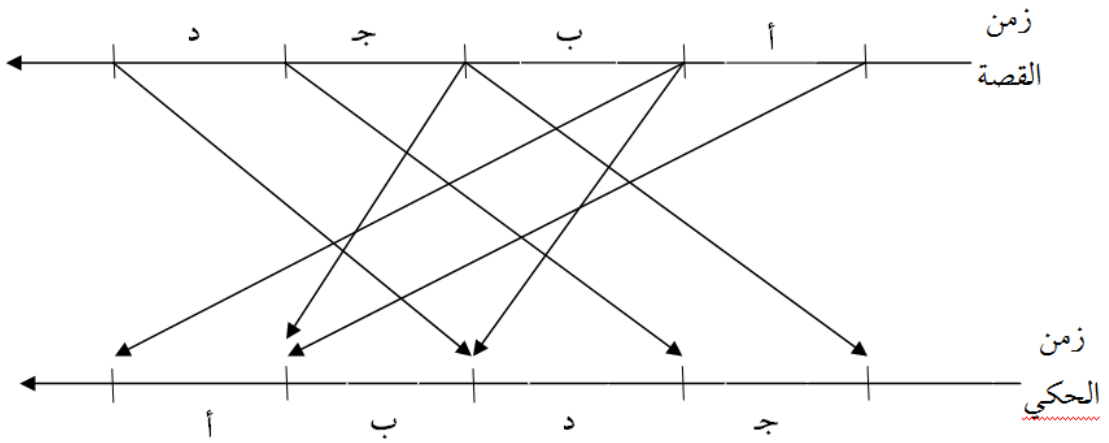
لو افترضنا أنّ قصّة ما تحتوي على مراحل حَدَثِيَّة متتابعة منطقيًّا على هذا الشّكل:

أ ← ب ← جـ ← د

فإنّ سرد هذه الأحداث في رواية ما، يمكن أن يتّخذ الشّكل الآتي:

جـ ← د ← ب ← أ

تحدث عن طريق التّغيرات والاختلافات بين زمن القصّة، وزمن الحكي ما يُصطلح على تسميتها بـ «مفارقة زمن الحكي مع زمن القصّة» ويمكن توضيح هذه المفارقة عن طريق الشّكل الآتي:



إنّ ما يمكن استخلاصه من هذا المخطّط هو أنّ زمن القصّة زمن متعدّد الأبعاد ولا يخضع لخطيّة الزّمن؛ إذ يمكن لعديد من الأحداث أن تقع دفعة واحدة، وفي زمن واحد وبشكل متسلسل أيضا، على عكس زمن الحكي الذي نجده مقيّداً بخطّية الزّمن، فنجد أنّ بالإمكان حدوث حدث واحد فقط في الزّمن الواحد فينتقل الحديث من حدث إلى حدث آخر، ولا نجد

=Cornell university press, 01st edition, New York-USA, 1978, p62.

تسلسلاً منطقيًا في تتابع الأحداث، فيمكن أن يبدأ الكاتب بسرد الأحداث من بدايتها كما يمكنه أن يبدأ من الوسط أو النّهاية، وذلك تبعاً لما يحتّمه عليه زمن الحكي، أو تبعاً لرغبته الخاصة.

1 ـ 1ـ التّرتيب (Ordre):

إنّ زمن الحكي وكما رأينا، لا يطابق زمن القصّة مطابقة تامّة فبالإضافة لتقيّده بخطّية الزّمن فإنّ الراوي وفي كثير من الأحيان يعمد إلى العودة بالزّمن إلى الوراء ليروي أحداثا نسي ذكرها أو ليضيء جانباً من جوانب الأحداث والشّخصيّات، كما يمكنه أن يستبق الزّمن فيقدّم أحداثاً لم تحدث بعد، وفي كلتا الحالتين فإنّ خروج الراوي عن خطّ التّسلسل المنطقي لزمن القصّة يطرح مسألة التّرتيب والذي هو «مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزّمنية في الخطاب السّردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزّمنية نفسها في القصّة»[1]، ودراسة التّرتيب الزّمني في الحكي تقوم على إعادة تكوين زمن القصّة للمقارنة بين تدرّج الأحداث في الزّمن الطّبيعي (زمن القصّة) وتدرّجها في الزّمن الفنّي (زمن الحكي). وهذه المقارنة تؤدّي إلى كشف مواطن المخالفة الزّمنية والتّعرّف على وظيفتها الفنيّة وتقدير قيمتها في النصّ، كما أنّ ترتيب الزّمن يفترض وجود حالة تطابق بين زمن القصّة، وزمن الحكي وهو ما يعرف بـ (Achronie)، وهي حالة ممكنة نظريًّا ولكنّها غير معروفة في التّطبيق، كما يفترض وجود حالة مخالفةٍ بين الزّمنين، أو ما يعرف بالمفارقات الزّمنية (Anachronies) وهي شائعة في الأعمال الرّوائية[2]. وللاختلاف بين الزّمنين أشكال منها: الاسترجاع (Analepse) والاستباق (Prolepse) والمدى (Amplitude) والسّعة (Portée)، وسنتطرّق لكلّ من هذه الأشكال بالتّفصيل تباعاً.

1-1-1 المفارقات الزّمنية (Anachronies):

دراسة المفارقات الزّمنية في عمل أدبي ما تعني دراسة «أشكال التّنافر المختلفة بين ترتيب القصّة وترتيب الحكي»[3]، وهذه المفارقات تفترض ضمنيًّا وجود نوع من الدّرجة الصّفر التي هي عبارة عن حالة من التّطابق الزّمني التامّ بين الحكي والقصّة، ويمكن القول أنّ هذه

(1) Gérard Genette, Figures III, pp 78-79.

(2) ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص50.

(3) Gérard Genette, Figures III, op.cit, p79.

الحالة المرجعيّة هي حالة افتراضية أكثر منها حقيقيّة.[1]

كي نتمكّن من رصد التّرتيب والمفارقات الزّمنيّة في رواية ليون الإفريقي -والتي هي موضوع بحثنا- ارتأينا تقسيمها إلى مقاطع سرديّة قصد تسهيل الدّراسة، مع أنّ الرّواية جاءت في الأساس مُقسّمة إلى كتب أربعة هي: كتاب غرناطة، كتاب فاس، كتاب القاهرة، كتاب رومة، وكلّ كتاب من هذه الكتب فيه مجموعة من الفصول على شكل أعوام؛ حيث اعتمد الكاتب أمين معلوف على ما يُصطلح بتسميته بالسّرد الحولي، إذ يسرد الكاتب الأحداث حسب سنوات وقوعها بالتّتابع، ويسمّي الفصول بالأعوام وتغطّي هذه الفصول أو الأعوام ما مقداره أربعون سنة من الأحداث يوردها الكاتب أمين معلوف على الشّكل الآتي:

المقطع السّردي	الصّفحة
كتاب غرناطة	
المقطع الأوّل: عام سلمى الحرّة	34-13
المقطع الثّاني: عام التّمائم	44-35
المقطع الثّالث: عام «أستغفر اللّه»	56-45
المقطع الرّابع: عام السّقوط	83-57
المقطع الخامس: عام المهرجان	93-84
المقطع السّادس: عام الرّحيل	103-94
كتاب فاس	
المقطع السّابع: عام الفنادق	120-109
المقطع الثّامن: عام العرّافين	130-121
المقطع التّاسع: عام النّوادب	138-131
المقطع العاشر: عام هارون «المنقِّب»	146-139
المقطع الحادي عشر: عام المفتّشين	154-147

(1) Voir : Gérard Genette, Figure III, p79.

المقطع الثّاني عشر: عام الحمّام	162-155
المقطع الثّالث عشر: عام الأسدين الهائجين	168-163
المقطع الرّابع عشر: عام ختم القرآن	176-169
المقطع الخامس عشر: عام الخدعة	184-177
المقطع السّادس عشر: عام القشّة المعقودة	197-185
المقطع السّابع عشر: عام القافلة	207-198
المقطع الثّامن عشر: عام تومبكتو	218-208
المقطع التّاسع عشر: عام الوصيّة	228-219
المقطع العشرون: عام المارستان	235-229
المقطع الواحد والعشرون: عام العروس	241-236
المقطع الثّاني والعشرون: عام الثّروة	249-242
المقطع الثّالث والعشرون: عام القصرين	257-250
المقطع الرّابع والعشرون: عام الشّريف الأعرج	265-258
المقطع الخامس والعشرون: عام العاصفة	280-266
كتاب القاهرة	
المقطع السّادس والعشرون: عام «العين الجليلة»	297-285
المقطع السّابع والعشرون: عام الجركسيّة	311-298
المقطع الثّامن والعشرون: عام العصاة	323-312
المقطع التّاسع والعشرون: عام السّلطان التركي المعظّم	339-324
المقطع الثّلاثون: عام طومان باي	348-340
المقطع الواحد والثّلاثون: عام الاختطاف	358-349

كتاب رومة	
المقطع الثّاني والثّلاثون: عام القدّيس إنجلو	370-363
المقطع الثّالث والثلاثون: عام الهراقطة	379-371
المقطع الرّابع والثّلاثون: عام «المُرْتَدّة»	388-380
المقطع الخامس والثّلاثون: عام أدريان	396-389
المقطع السّادس والثّلاثون: عام سليمان	405-397
المقطع السّابع والثّلاثون: عام الرّحيم	416-406
المقطع الثّامن والثّلاثون: عام ملك فرنسا	426-417
المقطع التّاسع والثّلاثون: عام «العصابات السّوداء»	437-427
المقطع الأربعون: عام المرتزقة الألمان	452-438

نلاحظ من خلال هذا التّقطيع أنّ رواية ليون الإفريقي تمتدّ زمنيًّا لأربعين سنة؛ بحيث يمثّل كلّ مقطع من مقاطع الرّواية سنة، يعبّر عنه الكاتب بـ «عام»، فتبتدئ الرّواية زمنيًّا سنة 1488 وتنتهي سنة 1527، كما أنّ الرّواية تتوزّع على أربعة كتب تمثّل فضاء مكانيًّا وزمنيًّا:

- كتاب غرناطة (من 1488 إلى 1494)
- كتاب فاس (من 1494 إلى 1513)
- كتاب القاهرة (من 1513 إلى 1519)
- كتاب رومة (من 1519 إلى 1527)

نلاحظ على الصّعيد الزّمني أنّ كتاب غرناطة يغطّي ستّ سنوات، وكتاب فاس يغطّي تسع عشرة سنة، وكتاب القاهرة يغطّي ستّ سنوات، وكتاب رومة تسع سنوات، وما نلحظه أيضا أنّ كتاب فاس هو أطول هذه الكتب زمنيًّا، وذلك راجع للمدّة التي قضاها الحسن بن محمد الوزّان (ليون الإفريقي) في هذا المكان، حيث قضى جزءًا من طفولته وفترة شبابه هناك، وكذلك إلى الأحداث التي عايشها.

نلاحظ كذلك أنّ كلاً من هذه الكتب مقسّم إلى أعوام، وكل عام(*) يحمل عنواناً يمثّله حدث محوري وأساسي مثل: عام سلمى الحرّة، عام السّقوط، عام المفتّشين...الخ. فكما تختلف الفضاءات المكانيّة، تختلف الأزمنة في الرّواية من حيث تسلسلها من ولادة البطل مرورا بمراحل حياته المختلفة التي مرّ بها من فترة الطّفولة، والمراهقة، والشّباب، إلى فترة الكهولة، والأحداث التي عايشها طوال هذه الفترات الزّمنية، والتّحولات التي مرّ بها على الصّعيد الشّخصي.

تمثّل النّقطة الصّفر في الرّواية مولد بطل الرّواية الحسن بن محمّد الوزّان، الشّهير بليون الإفريقي في أواخر شهر شعبان من عام 1488م/894هـ «وقد وُلدت بفضل الله تعالى ومنّه في أواخر شهر شعبان قُبيل بداية الشّهر المبارك»[1]، ويمثّل هذا الحدث نقطة انطلاق الرّواية، ويتطابق فيها زمن القصّة وزمن الحكي.

المقطع الأوّل: يبتدئ المقطع الأوّل بمفارقة زمنيّة هي حديث عن شهر رمضان في غرناطة ووصف أحوال النّاس، ليعود الكاتب أمين معلوف بعد ذلك إلى أواخر شهر شعبان تاريخ ميلاد بطل الرّواية الحسن بن محمّد الوزان الملقّب بليون الإفريقي. ثم يقفز السّرد بعد ذلك إلى الأمام لزمن غير محدّد «ولقد باحت لي بعد مدّة طويلة بمخاوفها التي إن لم أكن قد بدّدتها فقد لطّفتها من غير أن أدري»[2]، ليعود بعدها إلى الوراء وهذه المرّة لنقطة زمنيّة تقع قبل نقطة انطلاق الرّواية بسنوات، والتي نفهم من الإشارات التي وردت أنّها ثلاث سنوات بالتّقريب؛ حيث يحكي لنا الراوي/الشّخصيّة عن الجارية التي أحضرها محمّد الوزّان أبو حسن (ليون الإفريقي) والتي سمّاها وردة، ثم يستمرّ زمن الحكي بالتّذبذب بالقفز زمنيًّا إلى الأمام،

(*) استخدم لفظ «عام» بدل «سنة» للدلالة على الأحداث وسمّيت به فصول الرواية، لأنّ العرب تستخدم لفظ عام للدّلالة على الأحداث المهمّة التي تجري وتسمّي بها الأعوام، ونجد في الفروق اللّغوية لأبي هلال العسكري أنّ «العام جمع أيّام، والسّنة جمع شهور، [...] ويجوز أن يقال: العام يفيد كونه وقتا لشيء، والسّنة لا تفيد ذلك، ولهذا يقال: «عام الفيل»، ولا يقال: «سنة الفيل» [...] ومع هذا فإنّ العام هو السّنة، والسّنة هي العام، وإن اقتضى كلّ واحد منهما ما لا يقتضيه الآخر ممّا ذكرناه» ينظر: أبو هلال العسكري، الفروق اللّغوية، تح: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، دط، القاهرة-مصر، 1997، ص271.

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار (ANEP)، ط02، الجزائر العاصمة-الجزائر، 2001، ص13.

(2) المصدر نفسه، ص14.

فيتقدم السّرد بضعة أسابيع «وعندما عادت «سارة» لزيارتي بعد بضعة أسابيع...»[1] والسّرد هنا على لسان «سلمى» أمّ ليون الإفريقي، ثم يقفز السّرد شهرين ويمثّل الحدث الشّهر الثّاني من حمل كلّ من سلمى ووردة، ويقفز بعد ذلك بضعة أشهر أخرى نحدّدها بحوالي سبعة أشهر، كون الأحداث تدور حول مخاض المرأتين، ومخاض وردة بالتّحديد حيث وُلدت «مريم» أخت ليون الإفريقي قبله بيومين، وكلّ هذه الأحداث جاءت قبل زمن انطلاق الرّواية، فأقرب هذه الأحداث هو مولد مريم وهو محدّد بيومين قبل النّقطة الزّمنية لانطلاق الرّواية، والتي حدّدناها سابقاً بمولد الحسن بن محمّد الوزّان (ليون الإفريقي).

يعود زمن الحكي بعد هذا إلى الاتّحاد مع زمن القصّة نوعاً ما، ثم يقفز مجدّدا إلى اليوم السّابع لولادة ليون الإفريقي، حيث يحكي عن الاحتفال الذي أقيم بمناسبة ختان ليون الإفريقي، ويستمرّ سرد الأحداث إلى أن ينتقل الحديث إلى سلمى؛ حيث تتذكّر حادثة «العرض الكبير» التي حدثت قبل سنوات، وبالتّحديد حينما كانت صبيّة في العاشرة من العمر، ويستمرّ هذا الاسترجاع الطّويل تقريباً إلى نهاية المقطع. ليعود زمن الحكي إلى النّقطة الزّمنية نفسها قبل الاسترجاع.

إنّ أوّل ما نلحظه في رواية ليون الإفريقي وخصوصا في هذا المقطع هو كثرة الاسترجاعات وعدم توافق ترتيب زمن القصّة مع زمن الحكي، وهذا راجع إلى كون رواية ليون الإفريقي عبارة عن سيرة ذاتية تخييلية، فالسّارد هنا يحكي سيرة حياته اعتمادا على ذاكرته فيورد الأحداث بناءً على ما يتذكّره، وهذا ما يؤدّي بـ«كاتب السّيرة الذّاتية أن يسوق ذكريات أو أسرارا»[2] ليجعل الراوي/الشّخصيّة يموج في ظلمات ذاكرته العميقة، فالأحداث في تركيبها مرتبطة ببعضها البعض ومتداخلة فيما بينها، وهذا من شأنه أن يصيب الذّاكرة بالتّشويش، فيقدّم الراوي/الشّخصية أحداثا ويؤخّر أخرى، ويورد الأخبار والأحداث أيضاً اعتمادا على الأشخاص الذين عايشهم وحكوا له تلك الأحداث، وفي هذا المثال شخصيّة «سلمى» أمّ ليون الإفريقي التي حكت له الأحداث التي سبقت زمن انطلاق الرواية.

المقطع الثّاني: يشير السّارد في بداية هذا المقطع إلى حدث واقع في المستقبل بالنّسبة

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص15.

(2) جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ص16.

إلى النّقطة الزّمنيّة لزمن القصّة، والمتمثّل في حديث خال ليون الإفريقي عن قرار رحيله عن غرناطة واختياره المنفى الذي يتمثّل في المغرب، و بالتّحديد مدينة فاس. هذا الحديث الذي هو عبارة عن حدث يجري في المستقبل يبيّن حدثاً وقع في ماضي الحديث، وفي النّقطة الزّمنيّة نفسها لزمن القصّة «في هذا العام سلك خالي راضياً مرضيًّا طريق المنفى. ومهما يكن فعلى هذا النّحو شرح لي قراره بعد سنوات بينما كانت قافلتنا تتهادى في الصّحراء الكبرى جنوبي «سلجماسة»»[1]، هذا الحديث الواقع بعد سنوات من النّقطة الزّمنيّة لزمن القصّة، والذي نحدّده بخمس عشرة سنة (سنة 1504) والذي نجده في مقطع لاحق (عام القافلة) يمثّل اختلالاً زمنيًّا بين زمن القصّة وزمن الحكي. يعود السّرد بعدها إلى النّقطة الزّمنيّة نفسها لزمن القصّة، فيتطابق زمنا القصّة والحكي هذه المرّة بسرد ما حدث في هذا العام على لسان خال ليون الإفريقي، ويستمرّ الأمر على هذا الحال إلى أن يقطع السّارد هذا التّطابق والتّسلسل، فيعود إلى المستقبل على شكل انقطاع بسيط «وتوقّف خالي عن الكلام. كان اللّيل يُخفي عنّي وجهه، ولكنّي كنت أسمعه يلهث ويتنهّد ثمّ يتمتم ببعض الأدعية فكنت أردّدها بعده. وبدا نباح بنات آوى أكثر قربا.»[2] ثمّ يعود السّارد ويكمل حديثه الذي بدأه فيعود الزّمنان إلى التّطابق، ثمّ ينتقل السّرد بعد ذلك إلى ليون الإفريقي الذي يسرد ما حدث في ذلك العام؛ حيث يحافظ الزّمنان هنا على التّطابق، وإن كانت تتخلّل السّرد بعض القفزات تمثّل في الغالب أيّاماً، ومثال ذلك: «وأقبلت سارة ذات يوم وملء عينيها أخبار»[3]، لكن يبقى التّطابق الزّمني سائدا أكثر.

المقطع الثّالث: في هذا المقطع الذي يتحدّث بشكل عامّ عن شخصيّة الشّيخ «أستغفر الله» خطيب جامع غرناطة الذي سُمّي بهذا الاسم لفرط تلفّظه بتلك العبارة-أستغفر الله-، نلاحظ أنّ زمن الحكي منذ بداية المقطع يتطابق مع زمن القصّة، إلى أن يعود السّرد إلى ماضي الشّيخ «أستغفر الله»، ثمّ ينتقل السّرد بعدها إلى محمّد والد ليون الإفريقي؛ حيث يعود بنا إلى سنوات قبل مولد ليون الإفريقي يستذكر فيها بعض الطّرائف التي حدثت له مع الشّيخ «وباح لي أبي بأنه كان قبل مولدي بزمن كثيراً ما يجتمع وعصبة من الأصحاب يوم الجمعة قبل صلاة

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص35.
(2) المصدر نفسه، ص41.
(3) المصدر نفسه، ص42.

الظهر الجامعة في دكّان ورّاق لا يبعد كثيراً عن الجامع، وأنهم كانوا يتراهنون فيما بينهم على عدّة المرّات التي سيتلفّظ فيها الشّيخ بعبارته المفضّلة في أثناء خطبته. وكانت الأرقام تراوح بين خمس عشرة مرة وخمس وسبعين، وكان أحد الشبّان المتآمرين يحصي العدد بأمانة طوال مدّة الخطبة وهو يبادل الآخرين الغمزات في حبور»[1]، ويستمرّ هذا الاستذكار والحديث عن خطب الشّيخ «أستغفر الله» والحديث عن مضمونها من قبل محمّد الوزّان إلى ابنه حسن (ليون الإفريقي) الذي من الظّاهر أنه يحكي له ما جرى عبر السّنوات الماضية وحتى سنة 1490 التي تمثّل زمن القصّة-عام أستغفر الله- بعد عشر سنوات من وقوع هذه الأحداث، فنجده يقول: «إنّ العبارات التي ردّدتها عليك يا حسن مقتطفات من الخطب التي ألقاها الشّيخ قبل بضعة أشهر من سقوط غرناطة. وسواء وافقت أو لم أوافق على كلامه فإنه يهزّ كياني حتى حينما أستذكره بعد انقضاء عشر سنوات. وعليه ففي وسعك أن تتصور الأثر الذي كانت مواعظه تحدثه في المدينة المنكوبة التي كانتها غرناطة عام 896هـ.»[2]، ويستمر السّارد في إيراد الأحداث التي وقعت خلال عام 896هـ/1490م على لسان محمّد الوزّان حتى نهاية المقطع.

المقطع الرّابع: يمثّل هذا المقطع حدثاً جللاً في التّاريخ الإسلامي، وهو سقوط غرناطة آخر حصون المسلمين في الأندلس، وفي هذا المقطع نجد تقارباً كبيرا بين زمني القصّة والخطاب، لكن هذا لا يمنع وجود بعض الاختلالات في زمن الحكي، فنجد مثلا: «وهذا ما أضفى على أفراد عائلتي لقب «ألوزّان» الذي ما زلت أحمله؛ ولا يعرف أحد في المغرب أنّني أدعى اليوم ليون أو يوحنّا-ليون دومديتشي، ولم يلقّبني أحد بالإفريقي؛ فهناك كنت الحسن بن محمّد الوزّان، وكان يضاف في الوثائق الرّسمية «الزياتي» نسبة إلى قبيلتي الأصلية، و«الغرناطي»، وعندما كنت أبتعد عن «فاس» كانوا يقولون «الفاسي» نسبة إلى أوّل بلد أقمت فيه بعد نزوحي عن بلدي، ولم يكن موطني الأخير.»[3]، في هذا المثال الذي سقناه نجد أنّ زمن الحكي يتقدّم عن زمن القصّة بمقدار زمني غير محدّد نحو المستقبل، فالحسن بن محمد الوزان يحكي عن

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص46.
(2) المصدر نفسه، ص50.
(3) المصدر نفسه، ص58-59.

أماكن لم تنكشف بعد، وعن أحداث لم تقع بعد في زمن القصّة، فالقصّة لا تزال تحكي عن سنة سقوط غرناطة، بينما نجد ليون الإفريقي يحكي عن النّزوح نحو مدينة فاس، وعن الألقاب التي لقّب بها في عديد الأماكن التي زارها في السّنوات التي تلي زمن القصّة، فزمن الحكي هنا استبق زمن القصّة في إيراده لوقائع وأحداث لم تحصل بعد. وما يلبث أن يعود الزّمنان إلى الاتّحاد، وهذه المرّة يحكي لنا السّارد ما وقع في هذا العام-حصار وسقوط غرناطة- فنسمع الأحداث على لسان محمّد الوزّان تارة، وعلى لسان سلمى أمّ حسن الوزّان تارة أخرى، ويتخلّل هذا السّرد بضع تذبذات في زمن الحكي على شكل قفزات نحو الأمام نحو: في الأيّام التّالية، بعد ثلاثة أيّام، وما هي إلّا أيّام، بعد ثلاثة أشهر...الخ.

المقطع الخامس: يبدأ هذا المقطع بحدث الاحتفال بذكرى القدّيس يوحنّا[*] الذي يسمّى بـ«المهرجان»، ومن النّاحية الزّمنية نلاحظ أنّ زمن الحكي يسير في الخطّ نفسه وزمن القصّة، أي أنّ الزمنين يتطابقان، ويورد السّارد أحاديث عن الأعياد والمناسبات التي كان يحتفل بها المسلمون وغيرهم في غرناطة، كالاحتفال بمولد النبيّ ﷺ وباقي الأعياد الإسلاميّة كعيدي الفطر والأضحى، وكذا الاحتفال بمولد المسيح عليه السلام، وحتى برأس السّنة الفارسية أو كما يعرف بـ «النّيروز».

في هذا المقطع أيضاً ذكر لحدث آخر محوري، وهو لقاء وردة زوجة محمّد الوزّان الثّانية بأخيها «خوان» الجندي صدفة عندما كان محمّد الوزّان يتجوّل بعائلته في شوارع غرناطة ذات ليلة من ليالي رمضان، وما تبع هذا الحدث من عواقب على العائلة بأكملها، إذ فقد محمّد الوزّان زوجته وردة التي أخذها منه أخوها «خوان»، ولا نلمس هنا على الصّعيد الزّمني أيّ اختلالات فيما يخصّ زمن القصّة وزمن الحكي، ويستمرّ هذا طوال المقطع إلاّ في مواضع ضيّقة؛ حيث يتقدّم زمن الحكي عن زمن القصّة بفترات زمنية، وكمثال على ذلك: «قبع محمّد في بيته أيّاماً لا يسلو، وكان يرفض حتى الانضمام إلى أصدقائه لتناول وجبات الإفطار.»[1]، وكذلك: «ولهذا السّبب ولا ريب جُنّ جنون سلمى عندما وثب محمّد في آخر يوم من رمضان

(*) **القدّيس يوحنّا**: يوحنّا المعمدان ابن خالة المسيح عليه السلام، وابن زكريا وإليصابات حسب العهد الجديد، هو من قام بتعميد المسيح في نهر الأردن، في الإسلام يُعرف بنبي الله يحي بن زكريا عليهما السلام.

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص89.

من مكانه المعهود وخرج من البيت ثابت الخطى. ولم تعرف إلاّ بعد يومين أنه ذهب لزيارة حامد الملقّب بالفكّاك.»[1]، في هذين المثالين تقدّم لزمن الحكي على حساب زمن القصّة الذي كان ثابتاً في تاريخ التّاسع من رمضان كما نجد ذلك في بداية المقطع «لقد جرى كل شيء في التّاسع من شهر رمضان المبارك.»[2] ولكن نجد بالمجمل أنّ التّطابق الزمني هو ما يميّز هذا المقطع.

المقطع السّادس: يمثّل الحدث المحوري لهذا المقطع رحيل أسرة ليون الإفريقي عن غرناطة مرغمةً بفعل سقوط الأندلس، وانتهاء مهلة السّنوات الثّلاث التي مُنحت للغرناطيّين للاختيار بين الخضوع والمنفى، لكنّ محمّد الوزّان كان عازماً على العثور على زوجته وردة وابنته مريم، واصطحابهما معه عند مغادرة غرناطة نكاية في جميع الجنود القشتاليّين وجنود أراگون حسب ما أورده السّارد. وينتقل السّرد بعدها ليبيّن وضع بعض الشّخصيّات تجاه المغادرة ومدى استعدادها لذلك كشخصيّة حمزة الحلّاق، والشّيخ أستغفر الله، والبستاني العجوز سعد، وهنا نلمس اختلالاً في التّرتيب الزّمني وذلك راجع لتعدّد الشّخصيّات، فالحديث عن الأحداث التي وقعت لعديد من الشّخصيّات في زمن واحد أو متقارب في زمن القصّة يخلق نوعا من الاختلال في التّرتيب الزّمني في زمن الحكي ، كما نسجّل اختلالاً زمنيًّا نرجعه إلى القفزات الزّمنيّة في الأحداث مثل: «وسرعان ما أقبل ذو القعدة، الشّهر قبل الأخير من السّنة، وحان دور حمزة لسلوك الدّرب...»[3]، كما نجد أيضاً: «ثم أقبل شهر ذي الحجّة وأصبحت السّماء أكثر غيوماً واللّيالي أشدّ برداً.»[4]، ويستمرّ السّرد حتى ركوب عائلة الوزان مركباً يتهيّأ لمغادرة ميناء مدينة ألمريّة.

المقطع السّابع: يمثّل هذا المقطع فاتحة كتاب فاس، وحدثيّاً يمثّل وصول عائلة الوزّان إلى منفاها الاختياري «فاس» مصطحبين معهم وردة وابنتها مريم، فوردة التي عادت إلى محمّد الوزان بشكل ما بعد أن فُرِّق بينهما نجحت في ركوب المركب الذي أقلّ عائلة الوزّان إلى

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص90.
(2) المصدر نفسه، ص84.
(3) المصدر نفسه، ص100.
(4) المصدر نفسه، ص100.

المنفى؛ حيث يتمّ ذكر تفاصيل الحادثة لاحقاً. وعلى المستوى السّردي ينطلق السّرد من نقطة غير محدّدة بعد وصول العائلة إلى فاس متّجهة نحو بيت خال ليون الإفريقي الذي استقرّ بهذه المدينة قبل سنوات وبالتّحديد في العام الأوّل من عمر ليون الإفريقي «وكنت مستعجلاً بلوغ بيت خالي. ولم أكن أحتفظ بالطّبع بأيّة ذكرى عن خالي الذي هاجر إلى المغرب يوم كنت في العام الأوّل من عمري.»[1] لتتفاجأ العائلة بالاستقبال الفاتر من ذويهم، وهو ما يدفع بمحمّد الوزّان إلى المغادرة دون تحديد وجهة محدّدة، ثمّ نجد حديثاً عن وردة وكيف أنها هربت من أهلها لتبحث عن محمّد الوزّان، وهذا الحدث زمنيًّا حصل قبل انطلاق المركب، أي أنّ الحدث زمنيًّا ينتمي للمقطع السّابق، ثمّ نسجّل مفارقة زمنيّة وهو رجوع السّرد إلى نقطة زمنيّة تمثّل وصول المركب الذي ركبته العائلة في ميناء ألمريّة إلى ميناء مدينة مليلة في المغرب، ويستمرّ السّارد في سرد ما حدث بعد مغادرة العائلة للميناء رفقة مُكارٍ (شخص يقوم بكراء الدّواب للمسافرين أو يقوم بمرافقتهم) عرض خدماته على العائلة لإرشادهم نحو فاس، ووقوعهم ضحايا لعملية نصب من قبل المُكاري نفسه الذي استدرجهم لطريق جانبيّ أين كان قطّاع الطّرق بانتظارهم فسلبوهم الشّيء الكثير من متاعهم ونقودهم، وتركوهم وسط المجهول حتى لطف بهم الله، ووجدتهم مفرزة من الجنود كانت تقوم بدوريّة في ذلك الطّريق المليء باللّصوص، وأرشدهم الجنود إلى الطريق الصّحيح نحو فاس.

إنّ الترتيب الزّمني المنطقي للأحداث هو: مجيء وردة وركوبها المركب في ألمريّة، ثمّ وصول العائلة إلى ميناء مليلة، ثمّ مغادرة الميناء صوب فاس مع المُكاري والتعرّض للنّصب والسّرقة على أيدي كل من المُكاري وقطّاع الطّرق، وأخيراً الوصول إلى بيت الخال والمغادرة بعد الاستقبال الفاتر. غير أنّ التّرتيب في الحكي جاء مختلفاً حيث يبدأ الحديث بـ: الوصول إلى بيت الخال، ثمّ ركوب وردة المركب في ألمريّة، ثم مغادرة بيت الخال، ثمّ الوصول إلى ميناء مليلة وبقيّة الأحداث.

يعود السّرد بعد ذلك إلى النّقطة الزمنيّة نفسها لدى مغادرة العائلة لمنزل الخال؛ حيث يعود زمنا القصّة والحكي إلى الاتّحاد بعد المفارقات التي رأيناها، ويحكي السّارد عن بحث

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص110-111.

العائلة عن سقف يأويها بعد الذي حصل معها، فينتهي المطاف بعائلة الوزّان في أحد الفنادق الذي تقيم فيه لستّة أسابيع حتى يجد محمّد الوزّان مسكناً ضيّقاً يأوي فيه عائلته.

المقطع الثّامن: يبدأ هذا المقطع بالتقاء سلمى بـ «سارة المبرقشة» وهي يهوديّة كانت من جيران عائلة الوزّان في غرناطة قبل الهجرة؛ حيث التقت بها في إحدى ساحات مدينة فاس، وعلى الصّعيد الزّمني فإنّنا نلمس تطابقاً بين الزّمنين حتى بداية حديث سارة المبرقشة عمّا حدث معها في الأشهر الماضية وكيف وصلت إلى فاس، ويمثّل الحدث المحوري لهذا المقطع محاولة سلمى التّفريق بين محمّد الوزّان وزوجته الثّانية وردة عن طريق استعانتها بالدّجّالين والمشعوذين؛ حيث تردّدت رفقة سارة المبرقشة على العديد منهم، ويحافظ الزّمن في هذا الجزء على ترتيبه المنطقي وتتخلّله بعض التّذبذبات التي نجدها على شكل قفزات زمنيّة نحو الأمام مثل: «وبعد أسبوع التقينا المبرقشة من جديد عند السّاحة المربّعة القريبة جدّاً من بيتنا.»[1] وكذلك: «وهكذا زرنا نحن الثّلاثة بعد بضعة أسابيع رجلاً محترماً جدًّا في المدينة، وهو ورّاق منجّم كان يقوم دكّانه بجوار جامع القرويّين.»[2]، وينتهي المقطع بمحاولة سارة استخدام ما أحضرته من عند المنجّم على محمّد الوزّان، والذي كان عبارة عن زجاجة بها إكسير طلب المنجّم منها أن تسكب في كلّ يوم قطرة منه على محمّد الوزّان عندما يكون نائماً، وما لبثت سلمى أن انكشف أمرها ووجدت نفسها بين عشيّة وضحاها مُطلّقة.

المقطع التّاسع: يمثّل الحدث المحوري لهذا المقطع وفاة جدّة ليون الإفريقي؛ حيث يتحدّث السّارد عن مراسيم الجنازة وعن الحاضرين الذين كان من بينهم أبو عبد الله الذي كان من العائلة الحاكمة في غرناطة أو بالأحرى الحاكم السّابق لغرناطة، وكذلك الشّيخ «أستغفر الله» الذي حضر أيضاً وغيره من الأشخاص، وعلى الصّعيد الزّمني فإنّ ما نلحظه هو اتّحاد زمني القصّة والحكي على طول المقطع، كما نلحظ بعض الاختلالات التي تتمثّل أساساً في قفزات زمنيّة مثل: «استمرّت التّعازي ستّة أيّام أخرى»[3]، وكذلك: «وكانت أسابيع الحداد هذه فرصة

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص126.
(2) المصدر نفسه، ص127.
(3) المصدر نفسه، ص135.

يتبادل فيها أبي وخالي بعض الأحاديث المشجّعة على المصالحة.»[1]، كما نجد حدثاً ثانويًّا في هذا المقطع وهو دخول ليون الإفريقي المدرسة لأوّل مرّة، والمدرسة كانت عبارة عن مسجد الحيّ الذي يسكن فيه، يتعلّم فيه الأولاد الكتابة ويحفظون القرآن الكريم، وفي هذا المقطع أيضاً يتعرّف ليون الإفريقي على هارون المنقِّب الذي يصبح أعزّ أصدقائه.

المقطع العاشر: في هذا المقطع يروي ليون الإفريقي مغامراته مع هارون المنقِّب في مدينة فاس، كما نجد ذكراً لحدث آخر هو سقوط مدينة مليلة في أيدي القشتاليّين، كما يذكر السّارد قوم هارون المعروفين بالحمّالين ويصف أحوالهم وعاداتهم، ويأخذ الوصف حيّزا كبيراً في هذا المقطع فنجد وصفاً لساحات وأسواق فاس، والأماكن التي زارها ليون الإفريقي مع صديقه هارون.

كما نجد حدثاً آخر لا يقلّ أهميّة عن سابقيه، وهو رؤية ليون الإفريقي لوالده في حانة من حانات فاس بينما كان هو وصديقه هارون يطلّان من أبواب الحانات بداعي الفضول لمعرفة ما يجري في الدّاخل «وميّزنا قريباً من الباب وجهاً. هذه اللّحية، وهذا المنظر الجانبي للوجه، وهذه الهيئة؟. وسحبت رأسي وأخذت أجري في الشارع. لم أكن أهرب من أصحاب الحانة ولا من المكلّفين بطرد غير المرغوب فيهم منها. كانت الصّورة التي أردت تركها ورائي بعيداً صورة أبي جالساً إلى مائدة في الحانة وبجانبه رمّة مسرّحة. فأمّا أنا فإنّي رأيته، وأمّا هارون فقد عرفه بالتأكيد. وأمّا هو فهل رآنا يا تُرى؟ لا أظن ذلك.»[2]، ولقد تأثّر ليون الإفريقي أيّما تأثّر للمشهد الذي رآه «وأمّا في ذلك اليوم فقد مادت الأرض بي. فلكأنّه يوم الحشر. لقد شعرت بالهوان وتألّمت. ولم أتوقّف عن الجري ودموعي جارية على خدّي، وعيناي شبه مغمضتين، وحلقي مهصور، ونفسي مختنق.»[3] وعلى الصّعيد الزمني فإنّ الزمنين متّحدان، ونلمس ترتيباً في سير الأحداث ولا نجد الأحداث تتوقّف إلاّ للوصف الذي أخذ حيّزاً كبيرا في هذا المقطع.

المقطع الحادي عشر: يمثّل الحدث المحوري لهذا المقطع قيام محاكم التفتيش[*] في

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص135.

(2) المصدر نفسه، ص145.

(3) المصدر نفسه، ص145.

(*) **محاكم التّفتيش**: لقب يُطلق على القرار الذي أعلنه البابا گريگوريوس في سنة 1333م، والذي يقضي بإنشاء محكمة يُقدّم إليها كلّ من اتُّهِم في دينه الكاثوليكي، وكلّ من كان على دين أو معتقد غير ما يعتقد جماعة=

إسبانيا وغرناطة على وجه الخصوص، وما كابده المسلمون من عذاب على أيدي المفتّشين؛ حيث عُذّب الألوف من المسلمين شرّ عذاب وقُتلوا شرّ قتلة، ويبتدئ المقطع بالحديث عن وفاة حامد الفكّاك في إحدى زنزانات الحمراء في غرناطة متأثراً بالتّعذيب الذي لقيه من المفتّشين، وهنا نلمس مفارقة زمنيّة فالحديث بدأ عن وفاة حامد الفكّاك ثمّ انتقل إلى وصول فريق من المفتّشين إلى غرناطة الذي هو سبب ما عاناه حامد الفكّاك والكثير غيره من المسلمين واليهود، وكلّ من كان على غير عقيدة المسيحيّين الكاثوليك، فنجد: «في ذلك العام مات حامد الفكّاك بفعل التّعذيب في إحدى زنزانات الحمراء؛ ولم يكن عمره ليقلّ عن تسعين سنة. ولم يكن أمهر منه في الحصول على تحرير أسير، ولكن عندما اقتضى الأمر أن يحرّر نفسه كانت كلماته قد فقدت من قوّتها.»[1] ثمّ نجد حديثاً عن المفتّشين «لقد بدأ كلّ شيء بوصول فريق من المفتّشين إلى غرناطة، وهم رجال دين متزمّتون أعلنوا على الفور أنه ينبغي أن يعود جميع المسيحيّين الذين كانوا قد اعتنقوا الإسلام إلى دينهم الأوّل.»[2]، فمجيء المفتّشين إلى غرناطة يسبق زمنياً بداية حملات التّعذيب، ويسبق وفاة حامد الفكّاك في الزنزانة، وهذا ما يشكّل اختلالاً في التّرتيب الزمني.

يستمرّ الحديث عن المفتّشين وبداية حملاتهم ووصف ما حدث في غرناطة، ثمّ يعود الحديث عن حامد الفكّاك «وعُلم ذات يوم أن حامداً قضى في زنزانته على أثر ما كان يلقاه من سوء المعاملة التي فرضها عليه المفتّشون. وقد ظلّ يرفض الارتداد عن دينه حتى النّهاية مكتفياً بالتّذكير بالعهد الذي وقّع عليه الملك والملكة المسيحيّان.»[3]، وما تبع وفاة حامد الفكّاك في غرناطة من أحداث، وهو قيام ما تبقّى من المسلمين في غرناطة بإعلان القتال والجهاد وقيامهم

=الكاثوليك، أمثال اليهود والبروتستانت، وجماعة المفكّرين والأحرار والمسلمين الذين كانوا بأوروبا أيّامئذ. كان يُطلق على تلك المحكمة الخاصة البابوية «الدّيوان المقدّس» أو «التفتيش المقدّس»، ومع أن المحاكم كانت معروفة في فرنسا وإيطاليا وفي بلاد أخرى من أوروبا، إلاّ أنّها لم ترتكب من الفظائع ما ارتكبته في إسبانيا تحت قيادة «توماز دي توركويمادا» الذي كان رئيساً عامّا لديوان التّفتيش، وبعد سقوط غرناطة أعيد بعث محاكم التّفتيش من جديد بأمر ومباركة كلّ من الملك فرديناند والملكة إيزابيلا. ينظر: علي مظهر، محاكم التّفتيش في إسبانيا والبرتغال وغيرها، دار الكتب العلميّة، ط01، بيروت-لبنان، 1996، ص52، ص107.

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص147.

(2) المصدر نفسه، ص147.

(3) المصدر نفسه، ص148.

بأعمال قتاليّة فقتلوا بعض الجنود ورجال الدّين، لكنّهم سُحقوا بعد ذلك بيومين لقلّة عُدّتهم وعددهم، وبدأت المذابح ضدّ المسلمين بإعلان السّلطات أن حكم الإعدام سينفّذ في جميع المسلمين بسبب التمرّد على الملك فرديناند والملكة إيزابيلا.

ينتقل السّرد بنا بعد ذلك إلى الضفّة الأخرى للبحر المتوسّط؛ حيث تلقّى المسلمون في فاس أنباء ما كان يحدث في غرناطة للمسلمين، فقرّر غرناطيّو فاس مراسلة حكّام المسلمين لإنقاذ إخوانهم من جحيم محاكم التّفتيش «قرّرت الجماعة الغرناطيّة في فاس إرسال مبعوثين إلى الحكّام المسلمين الأساسيّين، مولانا السّلطان في القسطنطينيّة، وسلطان فارس الجديد، وسلطان مصر، وعدد آخر أقلّ شأناً منهم، لدعوة المسلمين في جميع الأمصار لإنقاذ أولئك المنكودين في غرناطة.»[1]، وبهذا يُعيّن خال ليون الإفريقي ليكون من بين المبعوثين، والذي سيذهب إلى القسطنطينيّة. وفي المجمل فإنّ حركة الزّمن في هذا المقطع تبتدئ بمفارقة زمنيّة في التّرتيب ثمّ تعود بعد ذلك إلى التّرتيب المنطقي للأحداث وفق حدوثها في زمن القصّة.

المقطع الثّاني عشر: يمثّل الحدث الرّئيس في هذا المقطع مغامرات ليون الإفريقي وصديقه هارون المنقّب، واكتشاف ليون حمّامات فاس ودخوله لواحد منها لأوّل مرّة في حياته، وعلى الصّعيد الزّمني فإنّ السّرد يحترم التّرتيب الزّمني فنجد الزّمنين (زمن القصّة وزمن الحكي) متّحدين، لكن رغم ذلك نجد أنّ الأحداث تتوقّف لوصف الحمّامات وكيفيّة عملها، وما يجري داخلها، كما نجد ذكراً لروّادها وعن الأحاديث التي تدور بين مختلف طبقاتهم، وكذا عن طريقة تنظيمها وهذا ما يأخذ حيّزاً كبيراً من الحديث، وبعد هذا الوصف الدّقيق يعود السّرد لإيراد الأحداث وهذه المرّة عن مغامرة هارون المنقّب في دخول حمّام النّساء متنكّراً في زيّ امرأة، ونجد بعض القفزات الزّمنيّة على غرار: في اليوم التّالي «وفي اليوم التّالي كنت في مكمني، وقد رأيته هذه المرّة داخلاً. وكان قد حسّن زيّه. فلم يكن قد اكتفى بالاشتمال في ثوب صفيق أسود، بل لفّ رأسه بخمار أبيض غطّى شعره وجزءاً من جبينه وخدّيه وانعقد تحت ذقنه. وكان فوقه نقاب خفيف شفّاف. وكان التنكّر من الإتقان بحيث كدت أُخدع مرّة ثانية.»[2].

يعود السّرد بعدها إلى الحدث الثّانوي لهذا المقطع والمتمثّل في عودة خال ليون

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص151.
(2) المصدر نفسه، ص160.

الإفريقي من رحلته في أواخر السّنة؛ حيث كان قد ذهب في مهمّة إلى القسطنطينيّة لإيصال استنجاد الغرناطيّين إلى السّلطان كما رأينا ذلك في المقطع السّابق، ونلاحظ أنّ السّرد انتقل بنا من نقطة زمنيّة غير محدّدة خلال السّنة إلى نهاية السّنة ليتحدّث السّارد عن عودة الخال من رحلته، والذي يبدو أنه زار عديد البلدان خلال رحلته كالشّام والعراق وفارس وأرمينيا وبلاد التّتار، وأمام تحمّس أندلسيّي فاس للاستماع لنتائج رحلته، وتعليق آمال كبيرة منهم للرّجوع إلى الأندلس اضطرّ خال ليون الإفريقي إلى الكذب وإخبارهم بأنّ عودة الأندلس للمسلمين قريبة كما نجد ذلك في قوله: «لقد بدا مضيفيّ في كلّ مكان مقتنعين بأنّ القشتاليّين سيُغلبون عمّا قريب بإذن الله، وأنّ الأندلس ستعود إلى الإسلام ويتمكّن كل إنسان من الرّجوع إلى بيته.»[1]، ولكنّه ما إن جلس مع ابن أخته ليون لوحدهما حتى صارحه بالحقيقة «لقد أصبحت الآن يا حسن، يا بنيّ، في الثّانية عشرة، وعليّ أن أكلّمك كما أكلّم رجلاً (لقد تردّد بعد لحظة). أصغ إلي جيّدا. إنّ ما رأيته في المشرق هو أن سلطان العجم يتهيّأ لمحاربة الأتراك المنشغلين على الأخصّ بصراعهم مع البندقيّة. وأمّا المصريّون فقد تلقّوا قبل مدّة شحنة قمح من القشتاليّين عربون صداقة وحلف. هذه هي الحقيقة. وربّما تبدّلت الأمور بعد بضعة أعوام، وأمّا اليوم فإنّ أيّ ملك من ملوك المسلمين الذين قابلتهم لم يبدُ لي مهتمّاً بمصير الغرناطيّين، سواء نحن المهاجرين أو أولئك «الغرباء» المساكين.»[2]. كانت هذه هي الحقيقة المرّة التي لم يستطع خال ليون أن يعلنها للعامّة حفاظاً على مشاعرهم وآمالهم التي ما تلبث أن تصطدم بالواقع المرير، فالغرناطيّون لوحدهم في محنتهم ولن يقف أحد بجانبهم.

المقطع الثّالث عشر: يبتدئ هذا المقطع بحديث عن جولة محمّد الوزّان داخل البلاد والتي اصطحب معه فيها كلاًّ من وردة، ومريم، وابنه حسن (ليون الإفريقي)، وكان محمّد الوزّان يبحث عن أراضٍ للاستئجار ليستثمر فيها مشروعه الذي كان يخطّط له. وفي هذا المقطع يرى ليون أخته مريم للمرّة الأولى منذ هجرتهم من غرناطة والتي وجدها قد كبرت على غفلة منه، إلاّ أنّ الحدث الرّئيس لهذا المقطع هو مهاجمة أسدين ضاريين وهائجين لمكان مبيت العائلة في أحد أكواخ القرية التي توقفت العائلة للمبيت بها؛ حيث هجم الأسدان عند منتصف الليل

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص160.
(2) المصدر نفسه، ص161.

بعد أن جذبتهما رائحة الحصانين والبغلتين التي كانت رَكوب العائلة، وبعد أن مرّ الحادث بسلام قرّر محمّد الوزّان زيارة وليّ صالح يعتقد النّاس بكراماته في إبعاد السّباع. وعلى الصّعيد الزّمني فإن هذا المقطع ومنذ بدايته يسير وفق ترتيب زمني منطقي للأحداث، ونجد الأحداث الرّئيسة تتوقّف في حالة واحدة هي إيراد قصّة عن بخل سكّان القرية التي توقّفت بها العائلة. ونجد تقدّما في زمن الحكي نحو الأمام على حساب زمن القصّة، وهو ما مقداره أسبوع كما في المثال الآتي: «وعندما وصلنا إلى هناك بعد أسبوع ورأيت الحشد الكبير الذي كان يزور مثلنا قبر الوليّ أدركت الرّعب الدّائم الذي تلقيه السّباع في روع أهالي إفريقية»[1]، ثمّ نجد بعد ذلك حديثاً عن وقائع لم تحدث بعد في زمن القصّة، فزمن الحكي هنا يتقدّم إلى الأمام إلى نقطة زمنيّة غير محدّدة في المستقبل، وعلى سبيل المثال لا الحصر نورد هذا المقطع من الرواية: «ولقد تأكّد لي الأمر أكثر فأكثر خلال رحلاتي فيما بعد. فكم من مرّة رأيت فيها وأنا أبلغ إحدى القرى جمعاً من الناس وقد سيطر عليهم الأسى لأن هذه الحيوانات المفترسة كانت قد التهمت أسرة بأكملها! وكم من مرّة ثناني الأدلّاء عن سلوك إحدى الطّرق لمجرّد أنّ السّباع كانت قد مزّقت فيه قافلة برمّتها! حتى إنّه حدث أن تمكّن وحش واحد من تلك الوحوش من مهاجمة مفرزة من مئتي خيّال مسلّحين وقتل خمسة أو ستة منهم قبل أن يتقهقر راجعاً.»[2]، فكما نلاحظ من هذا المثال فإنّ جميع هاته الأحداث لم تقع بعد في زمن القصّة، نجدها في زمن الحكي على شكل حديث عن أحداث مستقبلية شهدها الراوي/الشّخصيّة، لأنّ الراوي أو السّارد لا يبدأ بسرد قصّته حتى يعرف نهايتها، وبالتّالي فإن هذه الأحداث وقعت بالفعل للشّخصيّة، ولكنّها لم تحدث بعد بالنّسبة لزمن القصّة، وهذا ما يخلق مفارقة زمنيّة.

المقطع الرّابع عشر: يبتدئ هذا المقطع بذكر أنّ مريم أخت ليون الإفريقي قد تمّت خطبتها من قبل شخص يُدعى الزّروالي، ويتمّ ذكر التّفاصيل على النّحو الآتي «كان عمر خطيب مريم أربعة أضعاف عمرها، وكانت قامته ضعفيّ قامتها، وكان ذا ثروة جُمعت بشكل رديء، وابتسامة هي ابتسامة من تعلّموا مبكّراً أنّ الحياة سرقة واحتيال دائمان. وكان معروفاً في فاس

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص167-168.
(2) المصدر نفسه، ص168.

بالزّرواليّ.»[1]، فهنا نجد ذكراً لحدث وهو خطبة مريم، ثمّ نجد وصفاً لبعض الجوانب من شخصيّة الزّرواليّ، وينتقل السّرد بعدها إلى الماضي للنّبش في ماضي الزّرواليّ وعن طريقة تحقيقه لثروته، التي يتبيّن أنّها جاءت من السّلب والنّهب لسنوات في الرّيف، ثمّ ينتقل السّرد إلى نقطة زمنيّة غير محدّدة تقع قبل خطبة مريم، وهي تعرّف محمّد الوزّان على الزّرواليّ عن طريق نازح أندلسيّ غني، وعرض محمّد الوزّان مشروعه لتربية دودة القزّ على الزّرواليّ الذي رحّب بالموضوع.

نجد عدّة مفارقات زمنيّة في هذا المقطع، فذكر حادث خطبة مريم جاء في بداية المقطع ثم تلته أحداث تسبقه منطقيًّا، فمن المنطقي أن يتأخّر حدث خطبة مريم عن باقي الأحداث التي تسبقه زمنيًّا، ونجد أيضاً حدثاً آخر وهو قبول عرض محمّد الوزّان «وبعد بضعة أشهر، في شهر شعبان من ذلك العام على ما أظن، استدعى الزّرواليّ أبي وأخبره أنّ مشروعه قُبل وأنه ينبغي البدء بالإعداد له ومعاينة بعض بساتين التّوت الأبيض وزراعة أخرى والبحث عن عمّال متخصّصين وبناء السّقائف الخاصّة لتربية ديدان القزّ، وأنّ الملك نفسه كان متحمّساً للأمر. فهو يريد إغراق أوروبا والبلدان الإسلاميّة بحرائره وثَنْي التجّار عن الذّهاب إلى الصّين لاستيراد هذه السّلعة النّفيسة.»[2]، وبعد سماع محمّد لهذه الأنباء لم تسعه الدّنيا من الفرح، وهنا طلب الزّرواليّ منه تزويجه ابنته مريم، وفي غمرة فرحه وسروره وافق محمّد الوزّان على الطّلب من دون أدنى تردّد أو طلب مهلة للتّفكير في الأمر، وبهذا يكون محمّد الوزّان قد قدّم ابنته الوحيدة ذات الثلاثة عشر ربيعاً كهديّة لتاجر غنيّ مقابل صفقة تجاريّة.

نجد ترتيب الأحداث في زمن الحكي كالآتي:

1- خطبة مريم، 2- تعرّف محمد الوزّان على الزّرواليّ وعرضه مشروعه عليه، 3- قبول مشروع محمّد الوزّان من قبل الزّرواليّ.

بينما من المفترض أن يكون ترتيب الأحداث على النّحو الآتي:

1- تعرّف محمّد الوزّان على الزّرواليّ وعرضه مشروعه عليه، 2- قبول مشروع محمّد الوزّان من قبل الزّرواليّ، 3- خطبة مريم.

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص169.

(2) المصدر نفسه، ص172.

نجد حدثاً آخر في هذا المقطع لا يقلّ أهميّة عن سابقيه، وهو ختم ليون الإفريقي للقرآن الكريم، وختم القرآن يمثّل حدثاً هامًّا عند الفاسيّين كما نلمس ذلك في هذا المثال: «وحين ينتهي الأمر بالإنسان بعد بضع سنوات من المثابرة على الاستظهار وحفظ كلّ سورة من سور القرآن، وكلّ آية من آياته عن ظهر قلب، وحين يعلنه معلّم المدرسة جديراً بختمه، ينتقل دفعة واحدة من عهد الطّفولة إلى حياة الرّجال، ومن جهل النّاس به إلى الشّهرة. وذاك هو أوان البدء بالعمل عند بعضهم، والالتحاق عند بعضهم الآخر بالمدرسة العليا، مركز المعرفة والاعتداد.»[1]، فختم القرآن يمثّل نقطة تحوّل في حياة الفرد، وهو نقطة فاصلة بين مرحلتين: مرحلة الطّفولة، ومرحلة البلوغ والرّشد، كما يحتفي الفاسيّون بحافظ القرآن أيّما احتفاء، فتقام على شرفه الاحتفالات والمأدبات، ويحيّيه الناس في موكب بهيج «فقد ألبسوني الحرير وكأنّي ابن أمير، وأركبوني جواداً أصيلاً يتبعني خادم حاملاً مظلّة عريضة، وطفت شوارع المدينة يحيط بي تلاميذ صفّي وهم ينشدون جميعاً وكان بعض المارّة يحيّونني باليد على جانبي الطّريق فأردّ عليهم التحيّة بأحسن منها. وكان يبرز بين الفينة والفينة رأس أعرفه، خالي وأمّي وابنتا خالي وبعض الجيران وحمزة الحلّاق بصحبة غلمان الحمّام، وبعيداً بعض الشّيء تحت طُنُف أحد الأبواب وردة ومريم.»[2]، وهكذا فقد عاش ليون الإفريقي لحظات أحسّ فيها بأنه أصبح من أصحاب النّفوذ، وطوال هذا المقطع وبعد المفارقات التي رأيناها نجد أنّ التّرتيب الزّمني يعود إلى التّسلسل المنطقي على وفق وقوع الأحداث.

المقطع الخامس عشر: في هذا المقطع يحاول ليون الإفريقي كشف حقيقة الزّروالي ومنع زواج أخته مريم من الزّروالي؛ حيث ينتظر ليون نتائج التّحقيقات التي طلب من صديقه هارون أن يقوم بها حول الزّروالي، والتي يتبيّن منها أنّ الزّروالي كان مجرماً وقاطع طريق كما يظهره المقطع الآتي: «ما كان الزّروالي يوماً الرّاعي المسكين الذي زعم أنه كان، ولا عثر يوماً على كنز. والحقيقة أنه كان خلال سنوات لصًّا، قاطع طريق، قاتلاً، ولم تكن ثروته الأساسيّة إلّا ثمرة ربع قرن من السّلب والنّهب.»[3]، كذلك عرف ليون من هارون أنّ الزّروالي شديد الشكّ

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص175.
(2) المصدر نفسه، ص176.
(3) المصدر نفسه، ص177.

في نسائه وأنّه يكون قد قتل عدداً منهن، لأنّ هناك ثلاث نساء مُتْنَ في ظروف تدعو للرّيبة والشكّ.

بعد سماع ليون لهذه الأنباء غير السّارة يحاول إيجاد طريقة لمنع هذا الزفاف الذي حُدّد تاريخه بعد شهرين، فيكلّم أباه أوّلاً فلا يستفيد شيئا من ذلك، بل ينتهي حديثه معه بخصام، وهنا يتدخّل هارون ويشرح لليون خدعة فكّر فيها لإبطال هذا الزّفاف «وفي الطّريق شرح لي الخدعة. لم يكن ينبغي طرق باب اللّص الغنيّ وإنّما باب رجل عجوز ليست له صلة بزواج أختي، لا من قريب ولا من بعيد. ومع ذلك فقد كان الوحيد الذي لا يزال في مقدوره أن يمنع وقوعه.»[1]، وكان هذا الشّيخ هو نفسه الشّيخ أستغفر الله، وبعد أن ذهبا لبيته وأخبراه بالقصّة وبما يقال عن الزّروالي، أقام الشّيخ أستغفر الله في الجمعة الموالية خطبة في المسجد حول الموضوع وأخذ يتحدّث عن رجل محترم بين النّاس وغنيّ وذكّر النّاس بماضيه في اللّصوصيّة والنّهب والمجون دون أن يذكر اسماً محدّداً وإنّما اكتفى بتلميحات دقيقة جعلت النّاس يتهامسون باسم الزّروالي دون أن يُذكر اسمه في الخطبة مرّة واحدة، وقال الشّيخ: «أولئك هم الرّجال الذي [الذين] يجلّهم المؤمنون ويُعجبون بهم في زمن الانحطاط هذا! أولئك هم الرّجال الذين تُفاخرون بفتح أبواب منازلكم لهم! أولئك هم الرّجال الذين تقرّبون لهم بناتكم قرابين كالتي كانت تُقرّب للآلهة في الجاهليّة!.»[2]، وعلى ما يبدو فإنّ خطبة الشّيخ أستغفر الله كان لها وقعٌ كبيرٌ على العامّة، ففي المساء لم يكن للمدينة حديث إلّا عن تلك الخطبة، وقد نقلت عيون الزّروالي في المدينة الخطبة إليه كلمة بكلمة، فأرسل بطلب محمّد الوزّان في الحال وقابله وهو في شدّة غضبه وكان ممّا دار بينهما «وأرسل في الحال من يأتيه بأبي فشتم أمامه غرناطة وجميع الأندلسيّين، وأفهمه وهو يفأفئ من شدّة الغضب أنه لم يعد وارداً في الحسبان اتّفاق ولا زواج ولا دود قزّ، وأنّ عليه أن يعيد من غير ما مهلة الدّنانير التي سلّفه إيّاها، وأنّ الوزّان وجميع أهله لن يلبثوا أن يندموا مُرَّ النّدم على ما جنت أيديهم. وحاول محمّد مصعوقاً أن يحتجّ لبراءته، بيد أنّ حرس الزروالي طردوه بلا هوادة من القصر.»[3]، وبهذا نجحت خطّة هارون في إبطال

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص181.
(2) المصدر نفسه، ص183-184.
(3) المصدر نفسه، ص184.

الزّفاف، لكن محمّد الوزّان خسر مشروعه وخرج خالي الوفاض، ومع أنّ مريم نجت من قدر أسود إلّا أنّ الأمر لن يمرّ بسلام، وستكون هناك عواقب وخيمة لهذا الحدث.

زمنيًّا نجد في هذا المقطع اتّحاداً في زمني القصّة والحكي، وتسلسلاً في ترتيب الأحداث.

المقطع السّادس عشر: يمثّل الحدث المحوري لهذا المقطع انتقام الزروالي من عائلة الوزّان بعد المقاطعة التي حدثت معه، وإبطال الزّفاف ومشروع تربية دودة القزّ.

يبتدئ المقطع بالحديث عن محمّد الوزّان وأحواله بعد القطيعة؛ إذ نجده قد استأجر منزلاً قديماً وخرباً في أعلى أحد الجبال، كما قام كذلك باستئجار أراضٍ شاسعة أراد أن ينتج فيها أجود أنواع العنب والتّين، ثم ينتقل السّرد بعدها إلى الحديث عن ليون الإفريقي الذي نجده قد بدأ مزاولة دروسه في جامع القرويّين؛ حيث كان يدرس تفاسير القرآن والسنّة النبويّة وغيرها من العلوم كالطّب والجغرافيا والرياضيّات والشّعر وحتى الفلسفة وعلم الفلك في بعض الأحيان، وكان ليون بين الحين والآخر يزور أخته مريم عندما يكون والده غائباً عن المنزل بسبب خصامهما.

عند زيارة ليون لمريم ذات مرّة تفاجأ باضطرابها ووردة، وعلم منهما أنه ولثلاثة أيّام كان أشخاص غرباء يدقّون بابهما، والذي يتبيّن أنّهم كانوا من رجال الشّرطة جاؤوا بأمر مفاده اصطحاب مريم معهم إلى حيّ المجذومين لأنها مصابة بالجُذام(*)، وطبعاً فإنّ هذا الأمر لا أساس له من الصّحة وإنّما هو مكيدة من الزّروالي دبّرها للانتقام من مريم وعائلة الوزّان، وبهذا تمّ إبعاد مريم عن أهلها وأخذها إلى حيّ المجذومين، وهو ما حمل ليون على الذهاب عند خاله لطلب المساعدة، هذا الأخير الذي لم يخيّب رجاءه فدخل في مساعٍ حثيثة لإنقاذ مريم من محنتها، كما نجد أنّ المحنة التي تمرّ بها عائلة الوزان عجّلت بمصالحة ليون مع والده؛ حيث تصالحا ونسيا خلافهما. كما نجد في هذا المقطع ذكراً لتعرّف ليون على صديق جديد هو أحمد الملقّب بالأعرج لأنه كان يعرج في مشيته، والذي سيكون له شأن عظيم في المستقبل.

نجد في هذا المقطع بعض القفزات الزمنيّة التي يوردها السّارد في شكل اختصارات زمنيّة على شاكلة «انقضى ما بقي من العام بأكمله في مساعٍ لا تكلّ ومؤامرات ليس لها

(*) **الجُذام**: أحد الأمراض الجلديّة المزمنة والمعدية، كان من يصاب به يُعزل عن بقيّة النّاس كي لا تنتشر العدوى.

آخر.»[1]، فالسّارد هنا قفز زمنيًّا لمدّة أشهر واختصر ما حدث فيها.

المقطع السّابع عشر: يمثّل الحدث المحوري لهذا المقطع الرّحلة التي يذهب فيها ليون الإفريقي رفقة خاله إلى مملكة السّودان (مملكة سُنغاي)[*]، بتكليف من سلطان فاس الجديد لحمل رسالة إلى ملك السّودان الأسكيا[**] محمّد توري، يبلّغه فيها تسلّمه للحكم ويعده بتوثيق الصّداقة بين المملكتين.

يبدأ السّرد من اليوم الأوّل لانطلاق القافلة التي تحمل مبعوثي السّلطان والمؤن والهدايا وبعض التجّار الذين انضمّوا إليها، ويستمرّ السّارد في الحديث عن الأماكن التي مرّت بها القافلة ووصفها، وحتى إيراد أحاديث عن تاريخها، ونلمس بعض القفزات الزمنيّة في زمن الحكي كتقدّم السّرد بفترة زمنيّة مثل: «بعد أسبوع على مغادرتنا فاس اجتزنا بمكان يدعى "أمّ جنيبة" درجت فيه عادة عجيبة: هناك مجرى ماء تمرّ القوافل بمحاذاته، ويقال إنّ على كلّ من يجتاز به ألّا يتقدّم إلّا راقصاً قافزا، وإلّا أصيب بالحمّى الرّباعية.»[2]، ويستمرّ السّارد في ذكر الأماكن التي تمرّ بها القافلة ووصفها، كما تستمرّ القفزات الزمنيّة التي نجدها تستخدم كاختصارات، ولدى وصول القافلة إلى سلجماسة والتي كان من المقرّر أن تستريح بها القافلة لثلاثة أيّام لإراحة الناس والمطايا وشراء المؤن، تبقى القافلة هناك لعدّة أشهر لأنّ خال ليون الإفريقي مرض في اليوم الثّاني لوصول القافلة، وكانت تبدو عليه أعراض الحمّى الرّباعية «فقد حدث أن كان يرتجف طوال النّهار في حين كان الحرّ خانقاً، وأن كان يتفصّد العرق من جميع مسامه طوال

---

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص193.

(*) **سُنغاي**: مملكة أقامها شعب السُّنغاي الذي يسكن منطقة وادي النّيجر، اتّسعت لتشمل أجزاء كبيرة من مالي وبعض البلدان المجاورة، اتّخذت مدينة كوكيا عاصمة لها (تبعد عن گاو 140 كم وتقع في مالي) عند قيامها في القرن الرّابع عشر الميلادي، ازدهرت المملكة في عهد الأسكيا محمّد توري (1493-1529) الذي كان مُسلماً ونشر الإسلام في المنطقة، وهو أوّل من حمل لقب الأسكيا، تعتبر مملكة سُنغاي أكبر مملكة في غرب إفريقيا على مرّ التّاريخ، تشمل حدودها كما نعرف اليوم: مالي، وأجزاء من النّيجر، بوكينافاسو، والسّنغال. ينظر: الموسوعة العربيّة الميسّرة، مج04، المكتبة العصرية، ط01، بيروت-لبنان، 2010، ص1906.

(**) **الأسكيا**: لقب أطلق على ملوك سُنغاي ابتداء من محمّد توري؛ حيث كان أوّل من حمل هذا اللّقب الذي معناه المُغتصب لأنّه انتزع السّلطان من سابقه «سن بارو» الذي رفض اعتناق الإسلام. وهذا اللّقب مثله يطلق على ملوك الأرض الآخرين مثل: النّجاشي الذي أطلق على كلّ ملك في الحبشة، أو كسرى عند الفرس وغيرها من الألقاب. ينظر: الموسوعة العربيّة الميسّرة، مج04، ص1906.

(2) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص200.

اللّيل في حين كان البرد يعادل برد الجبال العالية. وشخّص تاجر يهودي من تجّار القافلة طويل الباع في الطبّ أنّ ما به حمّى رباعية بدت عقاباً لخالي على رفضه التّضحية لتقليد «أمّ جُنيبة» الرّاقص. والله وحده صاحب الثّواب والعقاب!.»[1]، وبعد إصابة خال ليون بهذا الدّاء، فقد لازمه ليون على الدوام. يعود السّرد إلى الوراء بعد هذا إلى نقطة زمنيّة تمثّل استدعاءات السّلطان المتكرّرة للخال قصد تعيينه في منصب يتبيّن فيما بعد أنّه منصب سفير، ويتحدّث السّارد عن مساعي الخال الحثيثة لإطلاق سراح مريم من حي المجذومين، وطلبه تدخّل السّلطان لحلّ القضيّة «وبعد تسمية خالي سفيراً أعدت الكرّة، وكان عندها قد تحدّث بالأمر إلى السّلطان فوعده بأن تكون الفتاة في بيتها لدى رجوعه من تومبكتو. وقد شكره خالي أجزل الشّكر وجاء يحمل إليّ النّبأ. وعليه فقد عزمت على الذّهاب للمرّة الأولى إلى «الحيّ» لأزفّ إلى مريم وعد العاهل ومعه خبر سفري.»[2]، وبهذا يذهب ليون لزيارة أخته مريم لأوّل مرّة في حيّ المجذومين ليزفّ إليها هذا الخبر المفرح لعلّه يرفع قليلاً من معنويّاتها.

نلاحظ أنّ هذه الأحداث وقعت كلّها قبل النّقطة الزّمنيّة لانطلاق القافلة بزمن يسير، وبعد ذكر هذه الأحداث يعود زمن الحكي إلى النّقطة نفسها قبل الرّجوع إلى الوراء، أين كان ليون يلازم خاله المريض، ونجد بعدها هذه المرّة حديثاً عن أمور تجري في مستقبل السّرد «ولسوف يظلّ هكذا بين الحياة والموت، عاجزاً عن الحراك، حتى أوّل الفصل الحار، في حين غدا من المستحيل اجتياز الصّحراء. وعليه فقد كان علينا الانتظار عدّة أشهر في ناحية سلجماسة قبل متابعة رحلتنا.»[3]، فالنّقطة الزّمنيّة التي توقّف عندها زمن القصّة هو مرض خال ليون الإفريقي وتوقّف القافلة في سلجماسة للرّاحة والتزوّد بالمؤونة، بينما يجتاز زمن الحكي هذه النّقطة ويتقدّم عن زمن القصّة ليبيّن أنّ القافلة ستبقى في منطقة سلجماسة لأشهر بسبب مرض خال ليون من جهة، وبسبب دخول فصل الصّيف الذي يتعذّر معه عبور الصّحراء، وهكذا فإنّ القافلة تنتظر طوال فصل الصّيف حتى دخول فصل الخريف لاستئناف مسيرتها، ويمثّل هذا استباقاً زمنيا يستبق فيه زمن الحكي زمن القصّة.

---

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص204.

(2) المصدر نفسه، ص205.

(3) المصدر نفسه، ص207.

المقطع الثّامن عشر: يبتدئ هذا المقطع عند انتهاء موسم الحرّ واستئناف القافلة لسيرها من جديد بعد توقّفها كما رأينا في المقطع السّابق، ونجد قفزات زمنيّة على غرار «وفي اليوم الثّالث أقبل علينا جنديّان يحملان رسالة من أحد السّادة كانت أراضيه تقع غربي طريقنا.»[1]، ومن الأحداث نجد أن ليون يُكلَّف بلقاء السيّد الذي بعث بالجنديّين لطلب لقاء مبعوث السّلطان أي خال ليون، هذا الأخير الذي اعتذر بدعوى أنّ المرض قد أخّره عن مهمّته، فيذهب ليون للقاء السيّد في مدينة اسمها «اورزازات»، وبعد الجلوس معه وتبادل الهدايا، يفاجأ ليون بالهديّة التي منحها إيّاه السيّد والتي كانت عبارة عن جارية سمراء فاتنة اسمها «هبة»، فرجع ليون رفقتها وما حمله من هدايا تخصّ خاله إلى القافلة، وبعد استئناف المسير يعود السّارد إلى سرد تفاصيل الرّحلة ووصف الأماكن التي تمرّ بها القافلة، وهنا يحافظ الزّمن على ترتيبه، وما تلبث أن تصل القافلة إلى مدينة تومبكتو وتقترب من آخر نقطة في الرّحلة وهي مدينة گاو أين يقيم الأسكيا، التي كانت مهمّة القافلة هي إيصال الرّسالة إليه مع ما يتبعه ذلك من هدايا. وعند الاستعداد للذّهاب إلى گاو يعاود المرض خال ليون الذي يكمل مهمّته بصعوبة.

نجد في هذا المقطع الكثير من الاختصارات الزّمنيّة والقفزات، وكمثال على ذلك: «وحين أقبلت نهاية شهر شوّال عزم خالي على الرّجوع إلى فاس بالرّغم من ضعفه الشّديد؛ فقد لاحت نُذُر حمارة القيظ التي كانت ستمنعنا من اجتياز الصّحراء قبل العام القادم.»[2]، نلاحظ أنه لدى وصول القافلة إلى تومبكتو ومن خلال الإشارات الزّمنيّة التي سبقت ذلك أنّ الزمن كان شهر رمضان، والآن نجد السّارد يتحدّث عن نهاية شهر شوّال، فإذا أنقصنا المدّة التي مكثت فيها القافلة في تومبكتو وهي أسبوع واحد، والمدّة التي مرض فيها خال ليون والتي نجد لها إشارة زمنيّة «لأنّ حال خالي ظلّت ثلاثة أسابيع لا تعرف تحسّناً دائما ولا تدهوراً قاضياً.» [3]، نجد أنّ زمن الحكي قد تقدّم أسابيع على زمن القصّة. وبعد هذا عادت القافلة أدراجها نحو فاس رغم مرض خال ليون الذي وافته المنيّة في طريق العودة قبل وصول القافلة إلى مكان يسمّى «تغازة»، فدُفن هناك على جانب الطريق في رمال الصّحراء المحرقة.

---

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص208.

(2) المصدر نفسه، ص217.

(3) المصدر نفسه، ص217.

المقطع التّاسع عشر: يبتدئ هذا المقطع بالحديث عن وصيّة خال ليون الإفريقي التي تركها بعد وفاته في طريقه للعودة إلى فاس، فنلمس زمنيًّا عودة زمن الحكي إلى النّقطة الزّمنيّة التي تمثّل مغادرة القافلة لمدينة تومبكتو، والتي تمثّل حدثيًّا كتابة الخال لوصيّته «وكنت قد رأيت خالي كتبها يوم انطلاقنا من تومبكتو. فقد كان يستغلّ أدنى توقّف فيسحب من حزامه دواة وقلماً وينكبّ متمهّلاً على التّحرير بيد جعلتها الحمّى مرتجفة غير واثقة. وكان جميع رفاقنا يرقبونه من بعيد من غير أن يزعجوه قطّ معتقدين أنه كان يدوّن انطباعاته عن الرّحلة لأجل السّلطان.»[1]، يعود زمن الحكي بعدها إلى النّقطة الزّمنيّة نفسها لزمن القصّة، أي عودة القافلة إلى فاس في النّقطة التي تلي وفاة خال ليون، فيعثر ليون على الوصيّة ويقرؤها والتي مطلعها:

«بسم الله الرّحمن الرّحيم مالك يوم الدّين الذي يبعث إلى من جاء أجلهم من النّاس آيات في أبدانهم وعقولهم ليتهيّأوا للقاء وجهه الكريم.

إليك يا حسن، يا ابن أختي، يا بنيّ، أتوجّه، أنت الذي لن أورّثه اسمي ولا ثروتي المتواضعة وإنّما هواجسي وأخطائي ومطامحي غير المجدية.»[2]، ويجد ليون أنّ خاله قد أوصاه بـ: 1- القافلة، التي عليه أن يقودها إلى برّ الأمان حتى تنتهي الرّحلة. 2- بناته، فعلى ليون أن يحقّق أعزّ الأماني على قلب خاله وهي عدم ترك أيّ من بناته بلا زواج. 3- أمّ ليون، فقد أوصاه بأن ترجع أمّه سلمى إلى أبيه محمّد الوزّان بعد أن افترقا لعشر سنوات بسبب طلاقهما.

ينتقل الحديث بعدها إلى القافلة التي كانت تعاني نقص الموارد والمؤونة، وما اضطرّ ليون لفعله كبيع بعض الهدايا لإنقاذ القافلة، نجد بعد ذلك تسريعاً في زمن الحكي؛ إذ نجد القافلة قد قطعت كلّ المسافة ووصلت فاس، أين يجد ليون صديقه هارون في استقباله، ويجد أنّ خبر وفاة خاله قد سبق القافلة، كما يجد أنّ أباه قد أعاد أمّه، فيجدهما زوجاً وزوجة من جديد. لكنّ ليون يصطدم بخبر أنّ أخته مريم ما تزال أسيرة في حيّ المجذومين. وهنا يتقدّم زمن الحكي مرّة أخرى إلى موعد زيارته لقصر الملك قصد إتمام المهمّة التي كلّفه بها خاله وهي إيصال رسالة الأكاسيا وإعلام الملك عن أخبار الرّحلة وما إلى ذلك من البروتوكولات، ولدى مقابلته الملك فإنّ ليون ينتهز الفرصة ويلتمس منه تخليص أخته من أسرها، فيتدخّل

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص219.
(2) المصدر نفسه، ص219.

قاضي القضاة ويعد ليون بأنه سيتكفّل بالموضوع.

يتقدّم الزّمن مرّة أخرى «وتركت شهرين ينقضيان قبل العودة إلى القصر، إذ لم أكن راغباً في إشعار قاضي القضاة بالمضايقة. وبدا لطيفاً للغاية وقال لي إنه ينتظرني منذ أسابيع، وقدّم إليّ شراباً وحدّثني دامع العين عن خالي الفقيد، ثم أخبرني بنبرة تقرب من المفاخرة بأنّه حصل على أن تفحص أربع نساء محلّفات أختي من جديد.»[1]، يتقدّم زمن الحكي هنا لشهرين، ونجد أنّ قاضي القضاة قد حصل على إذن يسمح بإعادة فحص مريم، وإن كشف الفحص بأنها سليمة فإن رسالة واحدة من الملك تكفي لإخراجها من حيّ المجذومين وإرجاعها إلى أهلها، وهنا يحمل ليون الأنباء السّارة إلى مريم رفقة هارون الذي قرّر مرافقته، ولدى مغادرتهما المكان يصارح هارون صديقه ليون بأنه قرّر أن يتزوج مريم.

المقطع العشرون: في هذا المقطع يبدأ ليون الإفريقي بالعمل في مارستان[*] المدينة، ويذكر الحوادث التي واجهته مع المرضى والمجانين منهم خاصّة، أمّا الحدث المحوري لهذا المقطع فهو تخطيط هارون للهرب رفقة مريم بعيداً عن فاس، بعد أن عقد قرانه عليها، فقد قرّر أن يهرِّب مريم من سجنها (حيّ المجذومين) ويذهبا للعيش معاً في الرّيف بعيداً عن فاس، ونجد أنّ كلاًّ من زمن القصّة وزمن الحكي يتّحدان من بداية المقطع إلى نهايته.

المقطع الحادي والعشرون: يمثّل الحدث المحوري لهذا المقطع زواج ليون الإفريقي من ابنة خاله فاطمة، والذي كان أوّل زواج له، فنجد السّارد يصف أجواء الاحتفال بهذا الزّفاف والتّرتيبات التي تتمّ، ونجد بعض القفزات الزّمنيّة مثل: «وانتهى الأسبوع بمأدبة تلقيتُ لإقامتها من عدلائي أربعة خراف كاملة وبعض برنيّات الحلوى. وفي اليوم التّالي خرجت أخيراً من البيت وتوجّهت رأساً إلى السّوق لإنجاز آخر عمل في الاحتفال بالزّواج الذي لا آخر له: شراء بعض السّمكات وإعطاؤها إلى أمّي لتلقي بها عند قدميّ العروس متمنّية لها الصحّة والإنجاب.»[2] فزمن الحكي يتقدّم هنا لأيّام حتى نهاية الأسبوع، ثم يتقدّم يوماً آخر كما نجد ذلك في لفظة «اليوم التّالي»، وما هذه التقدّمات إلّا اختصار للأحداث في زمن الحكي، ثمّ

---

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي،ص226.

(*) **مارستان**: مصحّة أو مستشفى.

(2) أمين معلوف، ليون الإفريقي، المصدر السّابق، ص241.

نجد بعدها أن زمن الحكي قد تقدّم مرة أخرى إلى نقطة زمنيّة أبعد وهي نهاية السّنة «قبل نهاية ذلك العام كانت فاطمة حبلى، وشعرت على الفور بالحاجة إلى إيجاد عمل يوفّر لي دخلاً خيراً من المارستان.»[1]، فالتقدّم في زمن الحكي جاء لإيراد حدث حمل فاطمة الذي كان في الفترة الزمنيّة الأخيرة من السّنة، وكذلك إيراد إشارة عن سعي ليون للبحث عن عملٍ آخر يوفّر له دخلاً أكثر لأنه أصبح ذا مسؤوليّات أكبر بزواجه وحمل زوجته.

المقطع الثّاني والعشرون: يبتدئ هذا المقطع بذكر مولد بنت ليون الإفريقي البِكْر التي أسماها «ثروة»، لكن الحدث المحوري لهذا المقطع هو دخول ليون في التّجارة، فقد دخل في تجارة مع السيّد «توماسّو دو مارينو» العجوز الجنويّ الذي كان قد تعرّف إليه في طريق تومبكتو، وتمثّلت التّجارة في صفقة شراء ألف وثمانمائة قطعة من البرانس السّوداء من أجود الأنواع والتي تباع في مدينة «تفزة» قصد إيصالها إلى طالبي هذه السّلعة في إيطاليا وإسبانيا، وكان التّاجر الجنويّ قد أعطى ليون مبلغ ألفي دينار، ألف وثمانمائة منها لشراء السّلعة، وما تبقّى منها لمصاريف السّفر والأتعاب، ونجد أنّ ليون بدوره يدخل تجارة صغيرة خاصّة به «ولكيلا أذهب بالمطايا بغير أحمال جمعت كلّ المال الذي كان في إمكاني التصرّف به، مدّخراتي ومدّخرات أمّي وجزء من ميراث خالي لفاطمة، فكان بأكمله أربعمئة دينار اشتريت بها أربعمئة سيف من أرخص السّيوف، وبالضّبط من تلك التي تعوّد الفاسيّون بيعها لأهل «تفزة».»[2]، ولدى وصوله إلى مدينة تفزة يفاجأ ليون بالاضطراب الحاصل في المدينة، فالمدينة تعيش على وقع أنباء عن هجوم وشيك من جيش فاس بسبب مشاكل داخليّة قد حصلت وأدّت إلى تأزّم الوضع، وهنا يبتسم الحظّ لليون إذ اجتمع حوله الأثرياء من التجّار وعرضوا عليه بيع السّيوف الأربعمائة مقابل البرانس، وبعد عدّة مساومات مع التجّار باع ليون سيوفه الأربعمائة مقابل ألف وثمانمائة برنس وهو العدد الذي كان سيشتريه بأموال التّاجر الجنويّ، فالمدينة في حاجة إلى السّيوف إذ هي أمام هجوم وشيك، وبهذا فقد حصل ليون في يوم قدومه إلى المدينة على كلّ البضاعة التي طلبها التّاجر الجنويّ السيّد «دو مارينو» دون أن يصرف فلساً واحداً من المال الذي عُهد به إليه، ولم يتوقّف الأمر عند هذا الحدّ مثلما نجد في هذا المقطع: «وإذا لم يكن لديّ ما أبيعه فقد

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص241.
(2) المصدر نفسه، ص243.

تهيّأت للعودة في اليوم التّالي. بيد أنّ الحظّ، شأنه شأن عشيقة وسط اللّيل، أبى أن يفارقني. فقد توافد عليّ من جديد بعض تجّار «تفزة» عارضين النّيلة أو المسك، وآخرون عارضين العبيد أو الجلود أو حبّ الهال، وكلّ سلعة بعشر ثمنها، الأمر الذي اضطرّني إلى تأمين أربعين بغلة لنقل كلّ شيء. وأخذت الأرقام تتراقص في رأسي؛ كنت قد أصبحت غنيًّا من جرّاء أوّل صفقة قمت بها.»[1] وهكذا وفي أوّل خرجة تجاريّة له أصبح ليون غنيًّا، ولم يتوقّف الأمر عند هذا الحدّ ففي اليوم الثّالث لأعماله التّجارية وصل جيش فاس إلى تخوم المدينة فدبّ الرّعب في قلوب أهل المدينة وسعوا إلى المفاوضة، وبما أنّ ليون كان الفاسيّ الوحيد في المدينة فقد رجوه القيام بالوساطة، وهو ما كان؛ حيث بعد أخذ وردّ مع قائد الجيش انتهى الأمر إلى اتّفاق مفاده دفع سكّان المدينة للملك مبلغ أربعة وثمانين ألف دينار؛ حيث تحصّل ليون على بعض المال من قائد الجيش لقاء مجهوداته وعلى العديد من الهدايا النّفيسة من أعيان المدينة لإنقاذهم، وهكذا عاد ليون الإفريقي إلى فاس محمّلاً بمختلف البضائع والهدايا وفي حوزته خمسة عشر ألف دينار على الأقلّ كربح لحسابه الخاصّ، وعلى الصّعيد الزّمني فإنّ المقطع يحترم التّرتيب المنطقي لوقوع الأحداث، ونجد فيه تطابقاً بين زمنيّ القصّة والحكي.

المقطع الثّالث والعشرون: في هذا المقطع نجد أنّ ليون الإفريقي قد احترف التّجارة وكبرت مشاريعه حتى صار من كبار تجّار فاس، فمنذ سفره إلى «تفزة» وثروته تتضاعف، وبهذا فقد قرّر بناء قصر يليق بمقامه، ونجد على الصّعيد الزّمني تقدّماً لزمن الحكي على شكل قفزات زمنيّة «بعد ستّة أشهر على تلك المأدبة زارني ضابط من الحرس الملكي: السّلطان يستدعيني في اليوم بالذّات بعد القيلولة. ولبست ثياباً تليق بالمناسبة وتوجّهت إلى القصر مبلبل الخاطر كثيراً وفي النفس ذرّة من قلق.»[2]، وإذ وصل ليون إلى القصر وتحدّث مع السّلطان، فقد عرف سبب استدعائه، وهو أنّ السّلطان طلب وساطته في تهدئة الشّريف أحمد الأعرج الذي كان يقاتل البرتغاليّين في السّاحل، وكان قد كوّن جيشاً صغيراً أصبح موضع اهتمام، وكان الأعرج يجوب بجيشه البلاد ناقداً عاهل فاس نقداً لاذعاً، وهو ما أقلق السلطان وحذا به إلى طلب التفاوض بوساطة ليون كونه يعدّ من أصدقاء الأعرج المقرّبين؛ إذ ترجع صداقتهما إلى أيّام المدرسة،

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص246.
(2) المصدر نفسه، ص254.

وافق ليون على طلب السّلطان لكنّه قدّم التماسات للسّلطان منها: طلب العفو عن هارون ومريم اللّذان هربا، وهو ما كان له، كما طلب ليون وبشكل غير مباشر وذكيّ معاقبة الزّروالي على أفعاله، فقرّر السّلطان أن يأمر الزّروالي بالذّهاب إلى الحجّ ليغيب سنتين عن فاس، ثمّ الذّهاب بعد ذلك والعيش في مسقط رأسه لبضع سنوات ريثما تهدأ الأمور، وهو ما يمثّل نفياً بطريقة غير مباشرة. ومذّاك غدا ليون من المقرّبين عند السّلطان.

المقطع الرّابع والعشرون: في هذا المقطع يشنّ كلّ من سلطان فاس والشّريف أحمد الأعرج حملات على البرتغاليّين، فالأوّل كان يسعى لاستعادة طنجة، والثّاني لتخليص أغادير، لكنّهما يُمنّيان بخسائر جسيمة، ونجد على الصّعيد الزّمني وفي سياق ضيّق تقدّما لزمن الحكي وإيراد أحداث لم تقع بعد، وتقع زمنيًّا في المستقبل «وكنت قد رتّبت أموري كي أكون حاضراً تلك الأيّام من العراك موطّدا النّفس على أن أدوّن ملاحظاتي عنها كلّ مساء. ولقد دُهشت وأنا أعيد قراءتها في رومة بعد انقضاء بضع سنوات.»[1]، فحدث قراءة الملاحظات حدث لم يقع بعد في زمن القصّة، ونجد ذكراً لمكان «رومة»، ونحن نجد أن ليون ما يزال في فاس في اللّحظة الزّمنيّة التي يتطابق فيها زمن القصّة والحكي، يعود السّارد بعدها إلى النّقطة الزّمنيّة نفسها لزمن القصّة، فيصف نتائج المعركة والضّحايا الذين سقطوا والذي كان عددهم ثلاثمائة من جانب السّلطان، وبعدها ينطلق ليون إلى منطقة «سوس» للقاء الشّريف أحمد الأعرج، فيجده قد بدأ في محاصرة أغادير، ولدى حديثه معه يُدهش ليون من الشّخص الواقف أمامه؛ حيث وجده قد تغيّر كليّة وأصبح شخصاً متعطّشاً للسّلطة، ويستشفّ من حديثه أنّ هدفه ليس تخليص أغادير من البرتغاليّين فحسب، بل هو توحيد المغرب بأكمله تحت قبضة يده، وهنا يضطرّ ليون للمغادرة لأنّه اقتنع أنّه لا يستطيع محادثة هذا الرّجل محادثة الندّ للنّد. ونجد طوال هذه الأحداث سيراً منطقيًّا على مستوى الزّمن.

ينتقل السّرد بعدها زمنيّاً إلى نهاية السّنة لإيراد قصّة حادثة الزّروالي، فبعد ذهاب الزّروالي إلى الحجّ كما أمره السّلطان، يتوجّه لدى عودته إلى مسقط رأسه في جبل بني زروال وهناك يحدث ما لم يكن بالحسبان؛ حيث لدى وصول موكب الزّروالي إلى أرض بني الوليد تقترب

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص258.

عجوز منه على حافّة الطّريق طالبةً الصّدقة، فما كان من الزّرواليّ حبّاً منه في أن يتزوّد بشيء من حسن السّمعة في هذه المنطقة إلّا أن مدّ يده «وسحب من كيسه بعض القطع الذّهبيّة ومدّ بها يده علانيّة متوقّعاً من العجوز أن تفتح يديها كالقصعة لتلقّيها. وفي طرفة عين أمسكت المتسوّلة بمعصم الزروالي وجرّته بعنف فوقع عن جواده وظلّت قدمه اليمنى عالقة في الرّكاب بحيث انقلب جسده وأخذت عمامته تنكس الأرض وعلى عنقه ظبة خنجر.»[1]، ولدهشته ما كانت العجوز إلّا هارون المنقّب متنكّراً؛ حيث أمر جنود الزّرواليّ بالابتعاد إلى القرية التّالية، واقتاده إلى عمق الجبل وبالضّبط إلى مسكنه أين تتفاجأ مريم وتفزع من رؤية الزّرواليّ، وبعد أن يجبر هارون الزّرواليّ على رؤية ضحيّته مريم فإنه يقتله ويدفنه تحت شجرة تين، وبهذا يكون هارون قد نفّذ انتقامه من الزّرواليّ.

المقطع الخامس والعشرون: يبتدئ هذا المقطع بذكر فاجعة ألمّت بليون الإفريقي وهي موت زوجته فاطمة وهي تضع مولوداً، ولم يعش المولود الذي كان ذكراً.

ينتقل السّرد بعد ذكر هذه الحادثة إلى النّقطة الزّمنيّة التي تمثّل قُبَيْل أسبوع الأربعين لوفاة فاطمة بفترة وجيزة، وفيها يُستدعى ليون إلى القصر من قبل السّلطان، وعند لقائه يعلم منه الآتي: «لقد التمست منذ عامين العفو لنسيبك هارون الحمّال. وقد منحناك إيّاه. ولكنّه بدلاً من أن يصلح هذا الرّجل حاله ويظهر عرفانه فإنّه لم يرجع قطّ إلى فاس مفضّلاً أن يعيش في الرّيف عيش الخارجين على القانون، مترقّباً الفرص للانتقام من الزّرواليّ العجوز.»[2]، يجد ليون من حديث السّلطان أنّ أمر هارون قد افتضح، فيسعى جاهداً الدّفاع عنه وإسقاط التّهمة عنه، ولكنّه يعلم من قاضي القضاة أنّ جثّة الزّرواليّ قد عثر عليها مدفونة بالقرب من بيت كان يسكنه هارون ومريم، وقد تمّ التّعرّف على الجثّة ولم تظهر عليها آثار سرقة لأنّ الحليّ والدّراهم كانت ما تزال مع الجثّة، وكان ليون قد سمع بكل هذا للمرّة الأولى، فهو لم يلتق هارون منذ هروبه مع مريم، وإذ حاول الدّفاع عنه فإنّ السّلطان ردّ عليه ردّا لم يكن ينتظره «لا يتعلّق الأمر بنسيبك يا حسن، بل بك أنت. فأنت من طالب بطرد الزّرواليّ، وقد أمرنا بنفيه إلى قريته بناء على إلحاحك،

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص263.
(2) المصدر نفسه، ص266.

وبذهابه إلى هناك هوجم وقُتل، إنّ مسؤوليّتك لفادحة.»[1]، لقد اتّهم ليون بتهمة التّواطؤ، ورأفةً من السّلطان لما قدّمه ليون من خدمات في ما مضى حكم عليه بالنّفي من فاس لعامين كاملين.

ينتقل السّرد بعد ذلك للحديث عن خروج ليون من فاس، وبين حكم السّلطان وخروج ليون من المدينة فاصل زمنيّ غير محدّد لكنّه يقع في حدود شهر، لأنّ السّلطان كان قد منح ليون مهلة شهر لترتيب أموره قبل الرّحيل، يصف السّارد الخروج من المدينة وكيف أنّ ليون قد اختار أن يخرج في كامل أبّهته فلبس أحسن الثّياب، وخرج في عزّ النّهار تتبعه قافلة من مئتيّ جمل محمّلة بمختلف أنواع البضائع وبعشرين ألف دينار يحميها خمسون حارساً، وقبل الخروج من المدينة عرّج ليون على بعض الأمكنة ووزّع بعض الدّراهم على المتسكّعين، وقد فعل ذلك لا ليرضي كبرياءه وحسب ولكن من أجل عائلته حتى لا تعيش في الخزي طوال مدّة غيابه، وكان قد ترك لعائلته ما يكفيها للعيش لسنوات طوال في رخاء ونعيم.

تبدأ رحلة ليون وقافلته، ونجد أنّه اصطحب جاريته هبة معه، وهنا نلمس قفزا في الزّمن بمقدار أربعة أيّام «بعد أربعة أيّام كنّا نعبر ممرّ الغربان في جوّ أبرد بكثير ممّا كنت أفترض في ذلك الشّهر من تشرين الأولى (أوكتوبر).»[2]، وبسبب أو بدون سبب رفضت هبة النّوم في الخيمة عند حلول الظّلام، وأخذت ليون إلى مغارة تبعد عن المخيّم بنصف ميل وهناك نجيا من العاصفة الثّلجيّة العاتية التي ضربت المكان، فقضيا ثلاثة أيّام داخل المغارة، وعند هدوء العاصفة خرج ليون عائداً إلى المخيّم لتفقّد قافلته فصُدم بالقافلة وقد نُهبت وبالجمال وقد نفقت، وبالحرّاس وقد ماتوا، وبثروته وقد ضاعت، ولم يتبقّ معه سوى ديناران ذهباً وخمسة دراهم فضّة!، بعد هذا وبفكرة من هبة يذهب ليون رفقتها إلى قبيلتها أين تخبر ذويها بأنّ ليون يريد إعتاقها وأنّ عليهم أن يدفعوا، فيبدأ المزاد الذي ينتهي بدفع أهل القبيلة لأكثر من ألف وثمانمائة دينار لقاء حريّة هبة، نجد بعد ذلك على المستوى الزّمني عودة إلى الوراء تتمثّل في حديث هبة عن يوم سَبْيِها، ويقع هذا الحدث زمنيًّا عشر سنوات قبل حاضر السّرد كما نجد ذلك من خلال الإشارات الزمنية «... وقد عرف على الفور رفيقتي على الرّغم من غيابها عشر

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص267.
(2) المصدر نفسه، ص270.

سنوات وضمّها إلى صدره.»[1] يغادر بعدها ليون القبيلة ليبدأ رحلته الكبرى التي تقوده إلى القاهرة، ونلمس طوال رحلته قفزات زمنيّة واختصارات، فبعد خروجه من القبيلة نجده قد وصل إلى تومبكتو في لمح البصر، فلا نشعر ببعد المسافة، وما يقتضيه ذلك من زمن للوصول، ثمّ نجد ليون يتحدّث عن زيارته لعديد من الممالك الزنجيّة بعد مغادرته تومبكتو «أعرف أسماء ستّين مملكة زنجيّة منها خمس عشرة اجتزت بها واحدة بعد أخرى في ذلك العام من النّيجر إلى النّيل.»[2] ، فقطع مثل هذه المسافات الشّاسعة من مالي مرورا بالنّيجر وحتى النّيل، وفي قافلة تسير في البرّ يتطلّب فترة زمنيّة ليست بالهيّنة، ولا نجد إشارة محدّدة للمدّة الزّمنيّة المنقضية إلّا عبارة «في ذلك العام»، ويبقى السّرد بعدها يذكر الأماكن التي زارها ليون بعد خروجه من تومبكتو، فنجد ذكراً لمدينة «گاو» التي كانت وقتها عاصمة مملكة سنغاي تحت حكم الأسكيا محمّد توري، والتي تقع جغرافيًّا في مالي، ثمّ يذكر بعدها العديد من الممالك ويصف عادات بعضها، وما نلبث حتى نجد ليون وقد وصل إلى ضفاف النّيل فعبر مملكة النّوبة وصولاً إلى أسوان متّجها نحو القاهرة.

المقطع السّادس والعشرون: يمثّل هذا المقطع أوّل مقطع في كتاب القاهرة؛ حيث يصل ليون الإفريقي إلى القاهرة عبر النّيل ليجدها وقد انتشر فيها الطّاعون وقد قضى كثير من سكّان القاهرة بسببه، ولدى اتّجاهه للمدينة يعرض عليه تاجر قبطيّ الإقامة في مسكنه طوال فترة غيابه «سوف أقيم بضعة أشهر في مدينة أسيوط مسقط رأسي، ولا أريد أن يبقى بيتي في القاهرة مهجوراً طوال هذه المدّة. وإنّه ليشرّفني أن تتمكّن من سكناه في غيبتي.»[3]، وإن قام التّاجر القبطيّ بهذه الخطوة، فليس حبّا في ليون وإنّما خوفاً على مسكنه من النهّابين إن ظلّ فارغاً.

ينتقل السّرد بعد ذلك للحديث عن أحوال القاهرة وعن ضحايا الطّاعون، وعن السّلطان المملوكيّ المدعو «قانصوه» الذي كان يعاني من مرض في عينه، وعلى الصّعيد الزّمني فهذا الحدث الأخير يقع قبل شهرين من وصول ليون إلى القاهرة، ثمّ نجد ليون وقد وصل إلى المسكن الذي عهد به إليه التّاجر القبطي، وخرج يتجوّل في شوارع القاهرة، ونلحظ بضع

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص273.
(2) المصدر نفسه، ص278.
(3) المصدر نفسه، ص287.

قفزات زمنيّة، لأنّنا نجد ليون وقد استقرّ وربط عدّة علاقات مع تجّار وأعيان وضبّاط وحتى موظّفين في القصر، كما نجده وقد استهلّ أعماله التّجارية بإرساله لقافلة محمّلة بالحرير الهندي والتّوابل إلى تاجر يهوديّ في تلمسان.

المقطع السّابع والعشرون: يمثّل الحدث المحوري لهذا المقطع تعرّف ليون الإفريقي على المرأة الجركسيّة التي تكون أرملة الأمير العثماني علاء الدّين.

يبدأ السّرد بالحديث عن جولات ليون في القاهرة والتي تنتهي به قرب ساحة الإعدامات، فيرى مشاهد تنفر منها النّفوس لمحكوم عليهم بالإعدام تنفّذ فيهم الأحكام، فيسارع بمغادرة المكان ولدى وصوله إلى «خان الخليلي» يلتقي بالمرأة الجركسيّة الأميرة نور، ينتقل السّرد بعدها للحديث عن حرب السّلطة التي اشتعل فتيلها بين ورثة السّلطان العثماني بايزيد، والتي انتصر فيها في النّهاية السّلطان سليم، الذي ما إن تقلّد الحكم حتى أمر بقتل وإبادة جميع أشقّائه وعائلاتهم، وهو ما دفع علاء الدّين بالفرار إلى القاهرة لينجو بجلده، ولكنّه يموت في القاهرة بالطّاعون بعد أربعة أشهر تاركاً أرملته الجركسية نور لوحدها، والتي استعاد السّلطان القصر الذي تعيش فيه بعد شهرين من وفاة علاء الدّين وأسكنها بيتاً متواضعاً ومنحها دخلاً قليلاً اضطرّت معه إلى بيع الأشياء الثّمينة التي خلّفها لها زوجها في سوق الدّلالة، وزمنيًّا نلاحظ أنّ جميع هذه الأحداث قد وقعت قبل وصول ليون إلى القاهرة، ونلاحظ حدثيًّا أنّ أوّل لقاء لليون مع الجركسيّة نور كان في سوق الدّلالة أين كانت تعرض تحفها للبيع، وأنّ شراءه لتحفة من تحفها كان بداية علاقته معها، يتقدّم زمن الحكي بعدها لأيّام لنجد أنّ علاقة ليون بالجركسيّة قد توطّدت وأصبحا يلتقيان في مختلف الأماكن في القاهرة، وفي المرّة الأخيرة للقائهما طلبت منه أن ينتظرها في اليوم الموالي قرب جامع الجيزة ومعه جملان وقِرَبُ ماء ملأى، ينتقل زمن الحكي إلى اليوم الموالي؛ حيث يلتقي ليون الجركسيّة التي تصحبه لزيارة الأهرامات.

المقطع الثّامن والعشرون: في هذا المقطع يكتشف ليون السرّ الخطير الذي تخفيه الجركسيّة وهو أنّ لها ابناً من الأمير علاء الدّين أسمته بايزيد، ولا يعرف بوجود هذا الطّفل أحد سوى المربّية وليون، لأنّ الجركسيّة كانت قد أخفت حملها، لأنّ الطّفل يكون وريثاً للملكة العثمانيّة، وحياته مهدّدة إن اكتُشف أمره «سوف يزعزع بايزيد بن علاء الدّين عرش العثمانيّين

في يوم من الأيّام. فهو وحده القادر، بوصفه آخر الأحياء من سلالته، على إثارة قبائل الأناضول. وهو وحده القادر على أن يجمع حوله المماليك الجراكسة والصفويّين الفرس للقضاء على السّلطان التّركي المعظّم. هو وحده. إلّا إذا خنقه جواسيس السّلطان سليم.»[1]، وإذ عرف ليون خطورة القضيّة فإنّ الحلّ كان برأيه هو الزّواج من الجركسيّة نور ومغادرة القاهرة بصحبتها وابنها في أسرع وقت ممكن إلى فاس، وهو ما تمّ، حيث تزوّج ليون الجركسيّة وانطلق في رحلته إلى فاس.

نجد إشارة زمنيّة إلى موعد انطلاق الرّحلة «بدأت رحلتنا في شهر صفر عشيّة عيد الفصح المسيحيّ.»[2]، أي بعد شهر من بداية المقطع، فالمقطع يبدأ في تاريخ 15 فيفري من سنة 1515م والذي يقابله تاريخ 02 محرّم من سنة 921هـ، ولا نجد إشارات زمنيّة لموعد الوصول إلى فاس، فالسّرد يبدأ بالحديث عن الرّحلة من منطقة الجيزة، ثمّ مدينة الإسكندريّة التي يصف السّارد معالمها وأجواءها، وما نلبث حتى نجد ليون وقد وصل إلى فاس، فنحن إذن أمام فجوة زمنيّة فالتنقّل من الإسكندريّة إلى فاس يغطّي فترة زمنيّة لا بأس بها فالمدينتان تبعدان عن بعضهما آلاف الأميال، وقطع هذه المسافة يستوجب حتماً انقضاء مدّة زمنيّة، لكنّنا لا نجد إشارة لذلك.

لدى وصوله إلى فاس، والتي غاب عنها لسنوات، يفاجأ ليون بالتّغييرات والأحداث التي حصلت في غيابه، فلدى وصوله إلى ذويه يسمع بخبر وفاة والده محمّد الوزّان الذي توفيّ في رمضان من السّنة المنقضية إثر سكتة قلبيّة، وبأعمال هارون التي انعكست على العائلة؛ حيث بعد نفي السّلطان لليون من فاس أرسل مئتي جندي للقبض على هارون الذي تضامن معه أهل الجبل فقتل ستّة عشر جنديًّا في كمين، وبهذا أصبح هارون من العصاة ومن أكثر المطلوبين لدى السّلطان؛ إذ وُضع ثمن لرأسه. وبعد سماعه لأخبار العائلة يقرّر ليون الذّهاب للبحث عن هارون فقد وردته أخبار عن تواجد هارون إلى جانب القرصان عرّوج المدعو ذو اللّحية الحمراء، وكان قد اصطحب العائلة بأكملها في رحلته، فنجد ذكراً لعديد من المدن التي مرّ بها ليون في رحلته كتلمسان، والجزائر، و«شرشل» (شرشال) وصولاً إلى «بوجي» أين التقى بالقرصان عرّوج

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص312.
(2) المصدر نفسه، ص315.

وبصديقه ونسيبه هارون الذي فهم منه الحقيقة «لم أقتل سوى قَتَلة ولا نهبت سوى لصوص. وما انقطعت لحظة عن خشية الله. لقد انقطعت فقط عن الخوف من الأغنياء والمتنفّذين. وهنا أقاتل الكفرة الذين يجاملهم أمراؤنا وأحمي المدن التي يُخلونها. ورفاقي من المطرودين والمُبْعدين والمشاغبين من جميع الأنحاء.»[1]، وبعد هذا أخذ ليون العائلة إلى مسكن هارون الذي يقع في مدينة «جلجل» (جيجل)؛ حيث استقرّت العائلة والتمّ شملها.

وعلى الصّعيد الزّمني فإنّنا نلمس قفزات زمنيّة في زمن الحكي، وخصوصاً خلال الرّحلة من فاس إلى مكان هارون في بوجي، وسوى ذلك فإن الزّمن يحافظ على ترتيبه المنطقي في ترتيب وتسلسل الأحداث.

المقطع التّاسع والعشرون: يبتدئ هذا المقطع بمفارقة زمنيّة، إذ نجد أنّ ليون في القسطنطينيّة «وجدت نفسي في ذلك العام، أنا الذي كان يجول العالم لتجنيب بايزيد انتقام العثمانيّين مع امرأة وطفل في قلب القسطنطينيّة بالذّات، وفي موقف من المواقف التي لا يمكن قطّ أن تُصدّق: منحنياً على يد سليم الرّهيب وهو يُنْعِمُ عليّ بهزّة رأس مطمئنة وبطيف ابتسامة.»[2]، نجد في هذا المثال الذي سقناه أنّ ليون يتواجد في القسطنطينيّة بينما كان في آخر نقطة زمنيّة في مدينة جيجل مع عائلته، وهنا يتقدّم زمن الحكي على زمن القصّة، ثمّ ينتقل السّرد بعد ذلك للحديث عن ذي اللّحية الحمراء وعن مدينة الجزائر التي اتّخذها مركزاً له، ثمّ ما يلبث أن يعود السّرد إلى النّقطة الزّمنيّة نفسها لزمن الحكاية، فبعد لمّ شمل العائلة في جيجل، يقرّر ليون السّفر إلى تونس ليستقرّ هناك، وبعد أقلّ من شهر يزوره هارون مع ثلاثة أشخاص آخرين من معاوني اللّحية الحمراء ليكلّفوه بمهمّة حمل رسالة من اللّحية الحمراء إلى السّلطان العثماني في القسطنطينيّة يعلمه فيها بقيام مملكة الجزائر ويعده فيها بالطّاعة والولاء. يقبل ليون المهمّة على مضض ويصطحب معه الجركسيّة نور وبايزيد، ونسجّل بعد ذلك قفزة زمنيّة فنجد ليون قد وصل إلى القسطنطينيّة، ودخل قصر السّلطان وأوصل إليه الرّسالة، لكنّه يسمع في البلاط أنباءً عن هجوم وشيك للعثمانيّين على القاهرة، وما إن يخبر ليون الجركسيّة بذلك حتى تثور ثائرتها وتقرّر العودة إلى القاهرة لتحذير قومها، فيصحبها ليون في هذه الرّحلة، ونسجّل

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص323.
(2) المصدر نفسه، ص324.

قفزة زمنيّة بعدها وهي وصول ليون والجركسيّة إلى القاهرة، تقوم نور بكتابة رسالة وإيداعها في منزل الأمير طومان باي، الذي يكون الرّجل الثّاني في السّلطنة وأكثر قادة مصر شعبيّة، وفي اللّيلة نفسها يأتي الأمير طومان باي لوحده إلى بيت ليون، ويتحدّث مع نور وليون، وبعد سماعه لما يدور في البلاط العثماني يقرّر أن يوصل الخبر بنفسه إلى السّلطان، وهو ما حدث فعلاً، إذ قرّر السّلطان الخروج بجيشه وملاقاة العثمانيّين في الشّام، وتعيين طومان باي قائماً عامّاً بشؤون مصر بكامل الصّلاحيّات.

يتقدّم زمن الحكي بعد ذلك لثلاثة أشهر، لتتلاحق أخبار المعارك التي جرت بين جيش السّلطان والجيوش العثمانيّة، وكيف أنّ السّلطان المصري قانصوه تعرّض لخيانة من «خاير بك» حاكم حلب الذي كان متواطئاً مع العثمانيّين، ولدى علم السّلطان قانصوه بالخيانة وعواقبها على المعركة أصيب بفالج ووقع عن حصانه ومات، وبذلك انهار الجيش المصري أمام الجيوش العثمانيّة التي واصلت التقدّم نحو القاهرة، فسقطت المدن تباعاً، حلب ثمّ حماة، ثمّ يتقدّم زمن الحكي شهراً ليعلن عن سقوط دمشق، والتي تلاها سقوط غزّة، يتقدّم الزّمن بعد ذلك إلى نهاية السّنة، وهي النّقطة الزّمنيّة لسقوط القاهرة في يد السّلطان العثماني سليم الأوّل «وعلى هذا الحال دخل مولانا السّلطان المعظّم القاهرة في اليوم الأخير من العام دخول الفاتحين يتقدّمه المنادون واعدين أهل المدينة بالأمان والاطمئنان، داعين إيّاهم للعودة من غدٍ إلى أعمالهم.»[1]، ولكن مع ذلك لم يستسلم الأمير طومان باي، وكان يتهيّأ للقيام بعمل ما.

المقطع الثّلاثون: يبتدئ هذا المقطع وقد أصبح السّلطان العثماني مالك القاهرة، وتبدأ بعدها مطاردة الجراكسة وإبادتهم في صور لا توصف لشدّة فظاعتها، ونلاحظ قفزات زمنيّة يتقدّم فيها زمن الحكي بضعة أيّام؛ حيث يهجم الأمير طومان باي على معسكر السّلطان العثماني مشكّلاً فرقاً شعبيّة مسلّحة يحاول بها استعادة القاهرة، فيستعيد العديد من المناطق والأحياء في القاهرة، ولكن ما يلبث أن يستعيد العثمانيّون زمام الأمور وتميل كفّة القوّة لصالحهم.

نجد كذلك حدثاً آخر وهو أنّ ليون يُرزق بمولود من زوجته الجركسيّة نور، وكان المولود بنتاً سمّاها ليون «حياة»، كما نجد أنّ العثمانيّين استطاعوا العودة إلى أحياء القاهرة،

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي ، ص338-339.

وقد عادوا بكلّ شراسة وضراوة؛ بحيث أنّهم كانوا يقتلون كلّ ما يصادفونه في طريقهم «وقد أُرغم النّاس على الاختباء في منازلهم ريثما يهدأ الإعصار، وسقط في ذلك اليوم من الفجر إلى الهزيع الأخير من اللّيل أكثر من ثمانية آلاف قتيل، وكانت الشوارع ملأى بجثث الرّجال والنّساء والأطفال والخيول والحمير مختلطة في موكب دموي لا نهاية له.»[1]، وأصبحت الحياة في القاهرة صعبة، وهو ما دفع ليون إلى التّفكير في الرّحيل عن القاهرة، لنجد على الصّعيد الزّمني أنّ زمن الحكي يتقدّم مرّة أخرى بمقدار عدّة أسابيع، أين يتهيّأ ليون للمغادرة لكنّه يسمع خبراً مفاده أنّ طومان باي قد أُسر بسبب خيانة من زعيم قبيلة بدويّة، فذهب ليون كغيره من الأهالي إلى أحد أحياء القاهرة «باب زويلة» أين اقتيد طومان باي الأسير وشُنق على باب زويلة في مشهد مؤثّر. كانت صورة الأمير المشنوق آخر ما رآه ليون في القاهرة، ففي الصّباح الموالي غادر المدينة متّجهاً نحو منطقة الجيزة أين تسكن مربيّة بايزيد، وهناك قضى عدّة أشهر في سلام بعيداً عن الحروب والمجازر والانقلابات.

المقطع الحادي والثلاثون: يبتدئ هذا المقطع بتوجّه ليون نحو الحجّ برفقة كلّ من نور، والولدين (بايزيد وحياة) والمربّية خضرا، ونجد ذكراً لبعض تفاصيل الرّحلة وخطّ سيرها تتخلّلها بعض القفزات الزّمنيّة وبعض الحكايات، ثمّ ما نلبث حتى نجد ليون وصل إلى جدّة بعد عبور البحر الأحمر، ودخل مكّة بعدها مُحرماً، فنجد وصفاً للأماكن وللكعبة المشرّفة، ثمّ يبدأ ليون بإقامة مناسك الحجّ.

يقفز الزّمن بعد ذلك مدّة شهر أي بعد انتهاء موسم الحجّ «وتركت مكّة بعد شهر انقضى بأسرع ممّا تنقضي ليلة غرام. وكانت عيناي لا تزالان ممتلئتين سكينة، وكانت نور تبعد عنّي صخب الطّفلين.»[2]، يستقلّ ليون وعائلته مركباً متوجّها هذه المرّة إلى تونس، ونجد طوال الرّحلة بعض القفزات الزّمنيّة، فمثلاً يتقدّم زمن الحكي عشرة أيّام ليصل إلى النّقطة أين يتوقّف المركب في ميناء الإسكندرية لتجديد المؤن، وهناك كاد أن ينكشف أمر بايزيد من قبل ضابط عثماني لولا ستر من الله وتدخّل ليون لإنقاذ الموقف. يتقدّم زمن الحكي مرّة أخرى وهذه المرّة بمقدار شهر؛ حيث يصل المركب إلى تونس وبالضّبط إلى جزيرة جربة لقضاء اللّيل، ينتهز ليون

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص344.
(2) المصدر نفسه، ص353.

الفرصة ليتمشّى قليلا على اليابسة رفقة البحّار عبّاد لكنّه يفاجأ بهجوم من عشرة رجال مدجّجين بالسّيوف والخناجر فيتعرّض إلى الاختطاف.

المقطع الثّاني والثّلاثون: يمثّل هذا المقطع أوّل مقطع في كتاب رومة؛ حيث كنّا قد توقّفنا في المقطع السّابق عند حادثة اختطاف ليون الإفريقي في جزيرة جربة، ونجد في هذا المقطع أنّ القرصان الصقليّ العجوز «بيترو بوڤاديليا» هو الذي خطّط لخطف ليون ليقدّمه هديّةً إلى البابا ليون العاشر حبر رومة الأعظم وأمير النّصارى، وعلى الصّعيد الزّمني نلاحظ اتّحاد الزّمنين بدايةً، لكن ما يلبث أن يتقدّم زمن الحكي على شكل قفزات، فنجد ليون قد وصل إلى رومة بعد أن اقتيد من تونس إلى نابولي ثمّ نُقل إليها برًّا، لكنّنا نصادف مفارقة زمنيّة؛ إذ تمّ الحديث عن تقديم ليون الإفريقي إلى البابا ليون العاشر في بداية المقطع قبل أن يصل ليون إلى رومة، فزمنيّاً تسبق أحداث كثيرة حدث تقديم ليون الإفريقي إلى البابا. يعود الزّمن بعدها إلى سيره الطّبيعي فنجد أنّ ليون يُستقبل من قبل الفلورنسيّ السيّد «فرانشسكو غويتشارديني» أحد سفراء البابا ليون العاشر، فيقدّم ليون نفسه ويتحدّث عن أعماله وسفاراته، وهنا يخبره السّفير أنّ اختطافه وأسره لم يكن صدفةً، فليون كان رحّالة مستنيراً وسفيراً زيادة على ذلك وهذا ما كان يبحث عنه البابا ليون العاشر.

ينتقل السّرد بعدها إلى يوم 14 فيفري الذي يمثّل عيد القدّيس «فالنتينو»؛ حيث يمثّل هذا التّاريخ موعد تقديم ليون الإفريقي إلى البابا ليون العاشر، فيقابل ليون الإفريقي البابا ليون العاشر بحضور كلّ من السّفير «فرانشسكو غويتشارديني» والقرصان «بيترو بوڤاديليا» الذي أسر ليون، وبعد حديثه مع البابا يتبيّن لليون أنّه لن يُعامَل كأسير في رومة كما نجد ذلك في كلام البابا ليون العاشر «إنّ رجلاً يملك الفنّ والمعرفة هو دائماً على الرّحب والسّعة عندنا، لا بوصفه خادماً بل بوصفه محميًّا، والحقّ أنّ قدومك إلى هذا المنزل قد تمّ خلافاً لإرادتك وبوسائل لا يمكننا أن نقرّها.»[1]، وقد أعطى البابا لليون الإفريقي حيّزاً من الحريّة؛ إذ كان يُسمح له بالتجوّل في حرم القصر طوال النّهار. يقفز الزّمن بعدها لأسبوع أين يقابل ليون البابا مجدّداً، والذي كان قد حضّر له برنامجاً يقضي بتقسيم وقت ليون الإفريقي بين الدّراسة والتّعليم، فسوف يتمّ تلقينه

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص367.

مختلف المعارف والعلوم واللّغات كاللّاتينيّة، والعبريّة، والتّركيّة، والإنجيل...الخ، وكان على ليون بالمقابل أن يعلّم سبعة طلّاب اللّغة العربيّة ويتقاضى أجراً نظير ذلك.

المقطع الثّالث والثّلاثون: في هذا المقطع يتعرّف ليون على التّلميذ الألماني هانز المدعو الأخ أوغسطين، الذي يكتشف ليون أنّه يعتنق عقيدة الرّاهب لوثر سرًّا، وكان معلوماً حينها أنّ مبارزة وعداوة قامت بين البابا والرّاهب لوثر الذي ثار على معتقدات الكنيسة، وكان يكفي اكتشاف أمر الأخ أوغسطين ليقضي على محرقة بتهمة الهرطقة، كما نجد حدثاً آخر هو تعميد ليون في تاريخ السّادس من كانون الثّاني (يناير) عام 1520م من يوم جمعة في كاتدرائيّة القدّيس بطرس الجديدة؛ حيث نكتشف لأوّل مرّة سرّ تسميته بليون الإفريقي، فالبابا ليون العاشر قام بتعميده وإطلاق اسمه عليه وتبنّيه، فأصبح اسم بطل الرّواية من حسن بن محمّد الوزّان إلى يوحنّا ليون من عائلة آل مديتشي، وسمّي بالإفريقي ليعرف بأنّه فرد من عائلة مديتشي بالتبنّي، وقد مُنح ليون أيضاً حريّته. نلاحظ على الصّعيد الزّمني أنّ الزّمنين متّحدان منذ بداية المقطع، ونجد ترتيباً منطقيًّا للأحداث، وحدثيًّا وبعد تعميد ليون نلاحظ أنّه صار يحتكّ أكثر بالأخ أوغسطين الذي كان يطلعه على أخبار الكنيسة والمدينة وما يجري في كواليسها وخباياها.

المقطع الرّابع والثّلاثون: يبتدئ هذا المقطع بمقابلة ليون للبابا وعرض الأخير عليه الزّواج من فتاة اسمها «ماداليا»، ينتقل السّرد بعدها إلى حادثة الاحتفال بالذّكرى الأولى لوفاة الرسّام الشّهير رافايلّو الذي كان محبوباً من البابا، وعلى الصّعيد الزّمني يخالف زمن الحكي سير زمن القصّة، فيعود بنا الزّمن إلى الوراء لمدّة سنة كاملة، وبالضّبط يوم تعميد ليون أين يلتقي بالرسّام رافايلّو ويتجاذب معه أطراف الحديث «والواقع أنّ طول انزوائي لم يتح لي لقاء رافيلّو إلّا مرّتين: الأوّل سريع في أحد أروقة الفاتيكان، والثّاني يوم تعميدي. فقد جاء بعد الحفلة شأنه شأن الآخرين يقدّم التّهاني إلى البابا الذي أجلسه بجانبي. وكان سؤالٌ يحرّق شفتيه.»[1]، يعود الزّمن بعدها إلى سيره الطّبيعي، وهذه المرّة يلتقي ليون ماداليا ويتجاذب معها أطراف الحديث، لكنّ الاتّحاد الزّمني بين زمن الحكي وزمن القصّة لا يدوم طويلاً، فسرعان ما يعود بنا الزّمن إلى الوراء، وهذه المرّة لمعرفة ماضي ماداليا وأصول عائلتها اليهوديّة، فتقصّ ماداليا

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص382.

حكايتها ومعاناتها، فنعرف أنّ عائلتها يهوديّة في الأصل واسمها كان «جوديت» وأنّ والديها توفّيا بالطّاعون، ثمّ قامت راهبة بعد ذلك بتعميدها وتسميتها ماداليا، وأنّها لقّبت بعد ذلك بالمرتدّة لأنّ الكنيسة شكّت في كونها قد رجعت إلى ديانة والديها، وتستمرّ الحكاية إلى نهاية المقطع حتى يعود زمن الحكي إلى حاضر السّرد وتنتهي مقابلة ليون مع ماداليا ويودّع أحدهما الآخر.

المقطع الخامس والثّلاثون: يبتدئ هذا المقطع بحادثة وفاة البابا ليون العاشر في اليوم الأوّل من السّنة متأثّرا بقرحة، وسيكون لهذا الحدث تأثيراته على الكنيسة وعلى رومة، فبعد وفاة البابا بدأت الأمور في التغيّر كما نجد ذلك في الرّواية «فقد نفى الكردينال يوليوس نفسه إلى فلورنسا، ولاذ «غويتشارديني» بـ «مودين»، وأخذ من حولي مئات من أشهر الكتّاب والرسّامين والنحّاتين والتجّار يفرّون من المدينة وكأنّها أصيبت بالطّاعون. والواقع أنه حدث وباء قصير الأمد، لكنّ الطّاعون الحقيقي كان غير ذلك. وقد جُهر باسمه من «بورغو» إلى ساحة «ناڤوني» مُرفقاً بنعت لا يتغيّر: «أدريان البربري».»[1]، والواقع أنّ أدريان هذا كان البابا الجديد الذي تولّى كرسي الكنيسة والذي كان معروفاً بآرائه المتشدّدة وتزمّته، وبغضه للفنّ، فأصبحت مدينة رومة بين عشيّة وضحاها من مدينة للفنّ والجمال إلى مدينة ميتة لا إبداع فيها ولا بيع ولا جمال، وقد دعا البابا أدريان أيضاً إلى بعث الحملات الصليبيّة وحشد المسيحيّة ضدّ الإسلام ليصالح ملوك المسيحيّة ويقضي على انشقاق الرّاهب لوثر.

نجد على الصّعيد الزمني أنّ حركة الزّمن طبيعيّة وتسلسل الأحداث منطقي، تشوبه بعض القفزات الزّمنيّة، فنجد مثلاً أنّ ليون قد تزوّج ماداليا، وقد رزق بولد منها «... وُلد ذات مساء من تمّوز «يولية» ابني الأوّل الذي أسميته جوسپ، أي يوسف، على اسم ابن يعقوب واسم السّلطان صلاح الدّين.»[2]، فبعد أن كانت الأحداث تجري زمنيًّا في بداية السّنة، نلاحظ أنّ الزمن تقدّم إلى منتصف السّنة أين يولد يوسف ابن ليون، كما نجد حدثاً آخر لا إشارة زمنيّة لزمن حدوثه، وهو التقاء ليون بالسيّد عبّاد الذي كان رفيقه في جزيرة جربة أين اختطفا معاً قبل ثلاث سنوات، فبعد هذه السّنوات يجده وقد نال حريّته وأصبح أحد أغنى صانعي السّفن في نابولي.

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص389.
(2) المصدر نفسه، ص392.

المقطع السّادس والثّلاثون: في هذا المقطع يعود صديق ليون عبّاد من رحلة قام بها إلى تونس، ويعود منها بأخبار عن عائلة ليون ويطمئنه على أحوالها، كما يسلّمه رسالة تركتها زوجته نور قبل مغادرتها، وعند قراءتها يعلم ليون بالأسباب التي دفعت نور للمغادرة رفقة بايزيد وترك ابنتهما حياة، ويعلم أنّها استقرّت في مدينة فاس، وبعد حديث مع عبّاد يقرّر ليون أن يخبر زوجته مادالينا بحقيقته وماضيه، وبعد التطوّرات التي شهدتها مدينة رومة في ظلّ حكم البابا الجديد أدريان الذي بدأ الشّارع بالغليان من قراراته، يقرّر ليون رفقة زوجته مادالينا أنّ عليهما المغادرة ما إن يعود عبّاد من إحدى سفريّاته.

يتقدّم زمن الحكي إلى تاريخ الواحد والعشرين ديسمبر، أين يُعتقل ليون لدى خروجه من كنيسة، ويُعثر في جيبه على منشور كان قد دسّه راهب فرنسيّ في جيبه، فيزجّ به في الزّنزانة نفسها التي شغلها منذ سنتين في قصر القدّيس أنجلو.

المقطع السّابع والثّلاثون: في هذا المقطع يُطلق سراح ليون من السّجن، ويتمّ استدعاؤه لمقابلة البابا، أين يتفاجأ بتعيين الكردينال يوليوس دو مديتشي كبابا خلفاً للبابا أدريان الذي عرف ليون أنّه توفّي قبل شهرين، وتدور أحاديث أنّه مات مسموماً، وعلى الصّعيد الزّمني يتّسم هذا المقطع بالسّير المنطقي للأحداث وفق ترتيبها الزّمني، وبعد حديث ليون مع البابا الجديد الذي رأى فيه صورة الشّخص المتسامح والرّحيم، عكس سابقه أدريان الذي فرح النّاس بوفاته وشكروا السّماء لذلك، يجلس ليون مع غويتشارديني ويتبادل معه الحديث ويعرف منه ما حصل في فترة سجنه، لكنّ غويتشارديني يبوح لليون بسرّ وهو سبب اختطافه قبل سنوات وإحضاره إلى رومة، فقد كان البابا ليون العاشر في وقتها يخطّط لإيجاد حلّ للتغلّب على الغليان الذي يحيط به من كلّ جهة، من جهة العثمانيّين، ومن جهة أتباع لوثر، وكذا الفرنسيّين، فجرى إعداد ليون ليكون جسراً بين رومة والعثمانيّين، أي أن مهمّته تمثّلت في أن يكون مبعوثاً للبابا إلى العثمانيّين، ينتقل السّرد بعدها إلى منزل ليون؛ حيث يحتفل بالإفراج عنه فيحضر عديد من أصدقائه، ومن بينهم السيّد عبّاد الذي يُصدم منه ليون بخبر مفاده أنّ والدته قد توفّيت في الصّيف حين كان يقبع في زنزانته، ويعيد عبّاد عرضه على ليون بمغادرة رومة في أسرع وقت ممكن، لكنّ ليون يفضّل البقاء هذه المرّة لمساعدة أصدقائه، ونلمس طوال هذا المقطع تسلسلاً

منطقيًّا للأحداث، ونجد تطابقاً بين زمن القصّة وزمن الحكي.

المقطع الثّامن والثّلاثون: يبتدئ هذا المقطع بذهاب ليون الإفريقي رفقة غويتشارديني بأمر من البابا الجديد الذي حمل لقب كليمان السّابع في مهمّة ديبلوماسيّة إلى ملك فرنسا فرانسوا لتجنّب الحرب، إلّا أنّ مهمّة ليون كانت تتمثّل في إيصال رسالة شفهيّة إلى مبعوث السّلطان العثماني الذي كان في طريقه إلى ملك فرنسا أيضاً، ونلاحظ على الصّعيد الزّمني أنّ المقطع يبدأ بتطابق زمنيّ بين زمن القصّة وزمن الحكي، ثمّ يتقدّم زمن الحكي بعد ذلك لعدّة أيّام «وعلى الرّغم من البرد فقد بلغنا الخطوط الفرنسيّة في أقلّ من أسبوع.»[1]، يقابل غويتشارديني بعدها ملك فرنسا الذي يبارك خطوة رومة في إقامة محادثات مع القسطنطينيّة (عاصمة العثمانيّين)، ويقترح غويتشارديني ليون للقيام بمهمّة التّرجمان لإتقانه اللّغة التّركيّة، وذلك ما تمّ إلّا أنّه لدى دخول مبعوث السّلطان التّركي يعجز ليون عن الكلام لدهشته، فمبعوث السّلطان التركي لم يكن غير صديقه ونسيبه هارون، الذي كان يحارب إلى جانب ذي اللّحية الحمراء قبل سنوات، ويبدو أنّه منذ ذلك الحين قد تقلّد مناصب أرقى، وبعد اللّقاء الرسمي يجلس الصّديقان ويعرف كلّ واحد من الآخر ما جرى خلال السّنوات التي افترقا فيها ويناقشان قضيّة السّلام بين رومة والقسطنطينيّة وباقي المسائل. بعد هذا اللّقاء يتوجّه ليون راجعاً إلى رومة إلّا أنه يتفاجأ بعاصفة ثلجيّة عاتية فيصاب بكسر في قدمه بسبب أحد الجياد الهائجة، فيمكث في أحد فنادق بولونية للنّقاهة عدّة أشهر، ويشرع هناك في كتابة كتابه «وصف إفريقية» وكذا بعض التّرجمات العربيّة والعبريّة التي كان قد وعد بها طبّاعاً ساكسونيًّا طلب منه مساعدته في إنجاز قاموس ضخم متعدّد اللّغات. ومن حوله كانت الأحداث تتسارع إذ إنّ الملك فرانسوا كان قد أُسر من قبل الجيوش الإمبرياليّة بقيادة شارلكان، وما نلحظه في هذا المقطع أنّ سير الزّمن ذو وتيرة ثابتة فلا نجد كثيراً من القفزات الزّمنيّة، ويحافظ الزّمن على تسلسل الأحداث.

المقطع التّاسع والثّلاثون: في هذا المقطع نجد ليون وقد استعاد عافيته بعد الإصابة التي تعرّض لها كما رأينا ذلك في المقطع السّابق، ويذهب لزيارة قصر السيّد «جاكوبو سالڤياتي» وهو أحد نبلاء مدينة بولونية كان قد شمل ليون برعايته طوال فترة مرضه، ولدى وصوله إلى

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص418.

القصر يقابل ليون المدعو جيوڤاني الملقّب بيوحنّا العصابات السّوداء، الذي كان يملك جيشاً من المرتزقة جعله في خدمة البابا، وعلى الصّعيد الزّمني نجد مفارقة زمنيّة، فقد تمّ ذكر لقاء ليون بيوحنّا العصابات السّوداء في بداية المقطع وقبل وصول زمن القصّة إلى نقطة اللّقاء كما نجد ذلك في الرّواية في بداية هذا المقطع «انتصب أمامي تمثالاً من اللّحم والحديد، من الضّحكات المجلجلة وصيحات الغضب العارمة.»[1]، بعد هذه المفارقة الزّمنيّة، وبعد التقاء ليون بيوحنّا العصابات السّوداء في قصر سالڤياتي وتقديم أحدهما للآخر لنفسه، يتبادلان الحديث حول الأوضاع التي تعيشها رومة والمناطق المجاورة، وعن آخر الأخبار عن جيوش شارلكان وعن ملك فرنسا والعثمانيّين. يتقدّم زمن الحكي بعدها بثلاثة أيام عن حاضر السّرد، إذ نجد ليون قد رافق المدعو يوحنّا إلى مقرّه في مدينة فلورنسة ونجد بعدها أنّ ليون قد عاد برفقته إلى رومة، ونسجّل قفزة زمنيّة لكن لا نجد إشارة عن الفترة الزمنيّة التي مرّت، فنجد الرّجلين وقد وصلا إلى رومة وذهبا لمقابلة البابا، وكانت المقابلة محاولة من ليون ويوحنّا لإقناع البابا بضرورة بحث تسوية مع شارلكان الذي كان يتقدّم إلى رومة بجيوشه، لكنّهما يفشلان في مسعاهما، لأنّ البابا كليمان السّابع كان تحت تأثير غويتشارديني الذي أقنعه بالوقوف في وجه شارلكان، وهو ما ستكون له عواقب وخيمة على رومة.

نجد كذلك أنه في هذا المقطع يضع ليون اللّمسات الأخيرة لكتابه «وصف إفريقية»، ويقرّر أن يبدأ في كتابة تأريخ لحياته والوقائع التي عايشها.

المقطع الأربعون: يمثّل هذا المقطع آخر مقطع في الرّواية، وفيه تشتدّ وطأة المعارك في شمال إيطاليا؛ حيث يحاول يوحنّا زعيم العصابات السّوداء إيقاف تدفّق الجيوش الإمبرياليّة المكوّنة من القشتاليّين، ومن جماعة أخرى أكثر خطورة وهي المرتزقة الألمان أتباع لوثر، لكنّه يفشل في مسعاه، إذ يصاب بقذيفة مدفع فيموت متأثراً بجراحه، وبذلك تنهار دفاعات رومة، وعلى الصّعيد الزّمني نلاحظ أنّ المقطع يبدأ باتّحاد في الزّمنين، فنجد تطابقاً بين زمن القصّة وزمن الحكي، لكنّنا نجد بعض القفزات الزّمنيّة التي يتقدّم فيها زمن الحكي على حساب زمن القصّة لإيراد الأحداث التي تأخذ حيّزا زمنياً معتبراً، وكمثال على ذلك: «وفي أوائل شهر أيّار

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص427.

(مايو) ساد جوّ غريب في هذا المعسكر المرتجل المؤاتي لأكثر الإثارات جنوناً. ولسوف أتذكّر دائماً اللّحظة التي وصل فيها نافخ مزمار من الجوقة البابويّة وهو يلهث ويصرخ بأعلى صوته: «قتلتُ البوربون! قتلتُ البوربون!».»[1]، فنقطة البداية في هذا المقطع زمنيًّا هي تاريخ الثّامن أكتوبر من عام 1526م، ثمّ يتقدّم الزّمن عبر فترات زمنيّة متفرّقة تشير كلّ منها إلى حدث ما، وفي هذا المثال نجد شهر ماي من السّنة الموالية أي سنة 1527م، ونجد أنّ الإمبرياليّين قد دخلوا رومة وحاصروا قصر القدّيس أنجلو الذي كان البابا كليمان السّابع يحتمي فيه، ونجد كذلك وصفاً للفضائع والجرائم التي اقترفها جنود الجيوش الإمبرياليّة من قشتاليّين ومرتزقة ألمان، وبعد ذلك يتمّ استدعاء ليون من قبل البابا ليعرف منه أنّ شخصاً من الجيش الإمبرياليّ يبحث عن ليون ويستدعيه، ولدهشة ليون لم يكن ذلك الشخص غير تلميذه القديم «هانز» الذي كان ليون على علم بتوجّهاته وإتّباعه تعاليم لوثر، ويفهم ليون أنّ هانز أراد شكره على ما قدّمه له وأنّه أراد أن يردّ له الجميل عن طريق إخراجه وعائلته سالماً من رومة، فكان ذلك وغادر ليون وعائلته المكان تحت حماية هانز لا يحمل من المتاع شيئاً سوى الملابس التي يرتديها، ثمّ يتوجّه ليون بعدها إلى منزل صديقه عبّاد في نابولي «وقادنا غلام في نابولي إلى دار عبّاد، ولم يتركنا هانز إلّا عندما جاء هذا يفتح لنا سياجه. وكدت أعبّر له عن أمنيتي في لقائه ذات يوم، بيد أنّي لم أُرد أن أفسد بعبارات مزيّفة ما كنت أشعر به من عرفان حيال هذا الرّجل. وعليه فقد اكتفيت بضمّه بقوّة إليّ، ثمّ بالنّظر إليه ينطلق مصحوباً بشيء من الحنان الأبوي.»[2]، وبهذا كان ليون قد ابتعد عن دائرة الخطر، وارتاح وعائلته في بيت صديقه عبّاد، وانطلق بعدها في أجمل مراكب عبّاد إلى تونس بعد سنوات قضاها في رومة «رُسمت آخر كلمة على آخر صفحة وكنّا قد أصبحنا عند السّاحل الإفريقي.

مآذن قمارات البيض، أطلال قرطاجة الشّامخة، إنّ النّسيان يتربّص بي في ظلالها، وباتّجاهها يتحوّل مجرى حياتي بعد تعرّضي لعدد من حوادث الغرق. خراب رومة بعد نكبة القاهرة، وحريق تومبكتو بعد سقوط غرناطة: أتكون المصيبة هي التي تناديني، أم إنّني أنا من

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص442.
(2) المصدر نفسه، ص451.

يستدعي المصيبة؟»[1]، وهكذا تنتهي الرّواية عند النّقطة الزمنيّة لوصول ليون وعائلته إلى تونس.

نستنتج من المقاطع التي رأيناها أنّ العلاقة بين زمن القصّة وزمن الحكي والعلاقة بين ترتيبيهما تندرج ضمن النّقاط الآتية:

ترتيب أحداث الرّواية في القصّة يسير وفق ترتيب منطقيّ وتاريخ زمني محدّد بدءًا من أول نقطة زمنيّة التي تمثّل تاريخ الخامس ديسمبر من عام 1488 وإلى آخر نقطة زمنيّة في الرّواية والتي تمثّل تاريخ السّادس والعشرين سبتمبر من عام 1527، إلّا أن ترتيب الأحداث في الحكي يخضع لعدّة تغييرات وتذبذبات، ويرجع ذلك -كما لمسناه- إلى:

كثرة الرّجعات الزّمنيّة إلى الوراء، وخاصّة في المقاطع الأولى، أين كان بطل الرّواية لا يزال صغيراً، فيتمّ ذكر الأحداث التي وقعت حينئذ على لسان أشخاص مقرّبين منه مثل أمّه سلمى، وأبيه محمّد الوزّان، وخاله. كما تمّ ذكر أحداث وقعت قبل بداية زمن القصّة، فهناك أحداث وقعت قبل انطلاق الرّواية بقليل أي تقع في الماضي القريب مثل حادثة إحضار محمّد الوزّان لوردة، وأحداث وقعت قبل انطلاق الرواية بكثير أي تقع في الماضي البعيد مثل ذكر سلمى لحادثة العرض الكبير أو «العرض الملعون».

الاستشرافات الزّمنيّة، حيث كان السّارد يذكر أحداثا لم تقع بعد في القصّة وتبعد زمنيّا عن زمن القصّة ولم يصل السّرد بعد لزمن حدوثها، وهي ليست بتوقّعات وإنّما أحداث مستقبليّة نجدها تقع في السّنوات التي تلي ذكرها على شكل إشارات أو استشرافات.

عكس التّرتيب الزّمني لبعض الأحداث فيتمّ ذكر الحدث الأخير قبل الحدث الأول مثلاً.

1-1-2 الاسترجاع (Analepse) :

يمكن اعتبار الاسترجاع على أنّه «سرد قصّة-حدث في نقطة ما في النص بعد أن تُحكى الأحداث اللّاحقة، ويعود السّرد كما كان إلى نقطة ماضية في القصّة.»[2]، فالاسترجاع في معناه العامّ هو مخالفة لسير السّرد تقوم على عودة الرّاوي إلى حدث سابق، وينتج عن هذه المخالفة أو المفارقة في التّرتيب الزّمني نوع من الحكاية الثّانوية، ولا شيء يمنع أن تتضمّن الحكاية الثّانوية بدورها استرجاعاً، أي حكاية فرعيّة داخل الحكاية الثّانوية. يمكن أن يكون الاسترجاع

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص451.

(2) Shlomith Rimmon Kenan, Narrative fiction contemporary poetics, p46.

موضوعيًّا objective (مؤكداً) أو ذاتيًّا subjective (غير مؤكد).[1] ونجد أنّ للاسترجاعات في غالب الأحيان «وظيفة تفسيريّة، فهي تنير ما فات وما سبق في حياة الشخصيّة، وما فعلته هذه الشخصيّة منذ غيابها.»[2]، كما نجد للاسترجاعات عدّة أنواع: داخلي وخارجي ومختلط وجزئي وتامّ.

1-1-2-1 **الاسترجاع الدّاخلي** (Analepse interne):

هو الاسترجاع الذي يستعيد أحداثاً وقعت ضمن زمن القصّة وبعد نقطة بدايتها، وهو يُتناول «على خطّ القصّة، وبالتالي له محتوى حكائي مختلف عن محتوى الحكي الأوّل: فهو يتناول بطريقة كلاسيكيّة جدّا، إمّا شخصيّة تمّ تقديمها حديثاً، ويريد الرّاوي إضاءة وتوضيح سوابقها [...]، وإمّا شخصيّة غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت، والتي يجب استعادة ماضيها القريب [...] ولعلّ هاتين الوظيفتين هما الوظيفتان الأكثر تقليديّة للاسترجاع.»[3]، ونجد أنّ هناك وظائف أخرى للاسترجاع أقلّ انتشاراً ولكنّها ذات أهميّة كبيرة مثل الإشارة إلى أحداث سبق للسّرد أن تركها جانباً ويتّخذ الاسترجاع وسيلةً لتدارك الموقف وسدّ الفراغ الحاصل في الحكي، كما نجد عودة إلى أحداث سبقت الإشارة إليها عن طريق التّكرار الذي يفيد التّذكير، أو تغيير دلالة بعض الأحداث الماضية عن طريق إعطاء دلالة وتفاسير لبعض الأحداث المبهمة، أو إعطاء تفسير جديد لحدث سبق تفسيره.[4]

في هذا الصّدد نأخذ مثالاً من الرّواية عن شخصيّة «هبة» جارية ليون الإفريقي التي يوضح السّارد جزءًا من ماضيها عن طريق استرجاع كما نجد ذلك في المثال الآتي: «وكنّا قد ذهبنا شباباً وشيباً، رجالاً ونساء، لزيارة ضريح وليّ على مسيرة يوم من هنا. وبغتة هجم علينا خيّالة من حرس أمير «اورزازات». كانوا أربعة في حين كنّا أكثر من خمسين، منهم أكثر من عشرين رجلاً بكامل أسلحتهم. غير أنّ أحداً من رفاقي لم يفكّر في استعمالها، بل هربوا بلا استثناء

(1) ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص18.

(2) Yves Reuter, Introduction à l'analyse du roman, NATHAN, 02é édition, Paris-France, 2003, pp 83-84.

(3) Gérard Genette, Figures III, p91.

(4) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: الفضاء-الزمن-الشخصية، ص122.

تاركين لكلّ رجل من الأربعة أن يختار الفتاة التي تروق له.»[1]، هذا الاسترجاع الذي يقع زمنيّا ضمن زمن القصّة وبعد نقطة بدايتها التي حدّدناها سابقاً بمولد حسن بن محمّد الوزّان الملقّب بليون الإفريقي، يلقي الضّوء على ماضي الجارية هبة وحادثة سبيها من قبل خيّالة أمير منطقة «اورزازات» وكيف خذلها رجال قبيلتها الذين فضّلوا الهرب وتركها فريسة هي والأخريات من فتيات القبيلة للخيّالة، ونلاحظ أنّ هذا الحدث حدث مؤثّر في حاضر شخصيّة هبة وفي أحداث القصّة ككل، وهذا النّوع من الاسترجاع الدّاخلي هو الذي يندرج تحت مسمّى المِثْليّ الحكاية (Homodiégétique) الذي يسمّيه البعض «جوّاني الحكي» وهو ذاك الذي يجانس موضوعه موضوع القصّة، كأن يتناول حدثاً ماضياً مرتبطاً بحياة إحدى الشّخصيّات وفاعلاً في سلوكها الحاضر، أو حدثاً مؤثّراً في الحدث الرّئيس، شرط أن يكون هذا الحدث واقعاً ضمن زمن القصّة، أي لاحقاً لبدايتها[2]، فسقوط هبة سبيّة في أيدي الخيّالة فاعل في سلوكها الحاضر؛ إذ بسبب الأحداث السّابقة أصبحت جارية بعد أن كانت حرّة، ومؤثّر في الحدث الرّئيس؛ بحيث لولا حدث سبي هبة لما قابلها ليون الإفريقي، وما قامت بإنقاذ حياته من العاصفة الثّلجية كما شاهدنا ذلك سابقاً لدى دراسة المقاطع السّردية والمفارقات الزّمنيّة.

نجد كذلك نوعاً من الاسترجاع الدّاخلي يندرج تحت مسمّى الغيريّ الحكاية (Hétérodiégétique) يسمّيه البعض «برّاني الحكي»، وهو ذاك الذي لا يشكّل موضوعه جزءًا من موضوع القصّة. كأن يعرّف الرّاوي بشخصيّة جديدة من خلال استرجاع أحداث من ماضيها وقعت بعد بداية الرّواية ولكن لا علاقة لها بالقصّة الرّئيسة، أو يسلّط الضّوء على شخصيّة عرفناها في بداية الرّواية ثمّ غابت عنّا ليكشف لنا نشاطها وقت غيابها. ففي الحالتين تكون الأحداث المسترجعة من ضمن زمن القصّة ولكنّها لا تنتمي إلى القصّة أي أنّ موضوعها يختلف عن موضوع الحدث الرّئيس ولا يؤثّر في سير القصّة.[3]، وكمثال على هذا النّوع من الاسترجاع الدّاخلي نأخذ من الرّواية شخصيّة سارة المبرقشة تلك اليهوديّة التي عرفناها جارةً لعائلة ليون عندما كانت العائلة تقطن في غرناطة، لكنّ شخصيّة سارة غابت عن السّرد بعد

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص276.
(2) ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص20.
(3) ينظر: المرجع نفسه، ص20.

رحيل عائلة ليون عن غرناطة، ولم يذكرها السّرد مجدّدا حتى مقاطع لاحقة بعد استقرار عائلة ليون في فاس، والتي يبدو أنّها التقت مجدّدا بسارة المبرقشة، وهنا يستعيد السّرد ما حدث مع سارة طيلة فترة غيابها عن السّرد عن طريق الاسترجاع الآتي: «وعليه فقد سارعت إلى ركوب البحر إلى تطوان حيث أمضيت بضعة شهور، ثمّ جئت إلى فاس مع ابنتي الكبرى وصهري الذي يعوّل على الإقامة هنا بقرب عمّ له صائغ. وأمّا ابنتي الثّانية وزوجها فقد ذهبا مثل معظم جماعتنا إلى بلد مولانا السّلطان حامينا مدّ الله في عمره ونصره على أعدائه!»[1]، إذ نعرف من خلال هذا الاسترجاع وما ساقه الرّاوي في الرّواية أنّ سارة المبرقشة بعد مغادرتها لغرناطة هرباً من محاكم التّفتيش توجّهت رفقة عائلتها إلى البرتغال أين لم تلبث كثيراً لعدم قدرتها على تحمّل أعباء الإقامة، وهو ما دفعها إلى المغادرة والتوجّه إلى مدينة تطوان في المغرب كما نجد ذلك في المثال الذي أوردناه، ثم تستقرّ أخيراً في مدينة فاس، فهذا الاسترجاع قد غطّى الفترة التي غابت فيها سارة المبرقشة عن السّرد وأنار الأحداث التي وقعت معها منذ مغادرتها لغرناطة وحتى وصولها إلى فاس.

1-1-2-2 **الاسترجاع الخارجي** (Analepse externe):

هو الاسترجاع الذي «يستعيد أحداثاً تعود إلى ما قبل بداية الحكاية. حكاية جرح عوليس في الأوديسة هي سابقة لحكاية هذه الملحمة، فاسترجاعها هو إذن استرجاع خارجي. فالتّعريف بشخصيّة جديدة يمكن أن يتمّ بذكر حدث من ماضيها سابق زمنيًّا لبداية الرّواية. العودة إلى هذا الحدث هي استرجاع خارجي لأنّ زمن الحدث خارج زمن الرّواية.»[2] .نجد في الرّواية عدّة أمثلة لاسترجاعات خارجيّة تعود بنا إلى نقط زمنيّة تسبق زمن الرّواية وتورد أحداثاً وقعت قبل انطلاق الرّواية وعلى سبيل المثال: «وأخذت أمّي تستعرض ذكرياتها عن ذلك اليوم فقالت: «لقد صحنا وصفّقنا طوال تلك الصّبيحة على ضربات الطّبلة التي كان يحاول في أثنائها الفرسان البربر الزناتيّون الواحد بعد الآخر أن يصيبوا هدفاً خشبيًّا بعصيّهم التي كانوا يقذفون بها وهم يركضون بجيادهم [...] وفجأة ظهرت غمامة سوداء فوق رؤوسنا. وقد كانت من السّرعة بحيث شعرنا بأنّ الشّمس انطفأت وكأنّها مصباح نفخ عليه جنيّ. لقد خيّم الظلام ظهراً وتوقّفت

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص123.

(2) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص19.

الألعاب من غير أن يأمر السّلطان بوقفها لأن كلّ واحد كان يحسّ بوطأة السّماء فوق كتفيه.»[1] في هذا الاسترجاع تستذكر سلمى أمّ ليون الإفريقي حادثة العرض وما تبعها من أحداث عندما كانت صبيّة في العاشرة، وعلى الصّعيد الزّمني فإنّ الحادثة وقعت في تاريخ الخامس والعشرين من أفريل من سنة 1478، وهذا الزّمن كما نلاحظ يسبق زمن الرّواية؛ حيث تنطلق الرّواية في سنة 1488، فهذا الاسترجاع يسبق زمن الرّواية بعشر سنوات تحكي فيه سلمى ما وقع في يوم العرض وكيف أنّ السّماء يومها تلبّدت بغيوم سوداء وانهمرت الأمطار بلا توقّف حتى حدث فيضان غمر المدينة، وكيف ضاعت وسط زحمة النّاس الهاربين من الطّوفان وعمّا فعلته للنّجاة من هذه الكارثة الطبيعيّة.

نورد مثالاً آخر لاسترجاع خارجي، وفي هذا المثال يستحضر محمّد الوزّان أب ليون الإفريقي ذكرى من الماضي حول الشّيخ أستغفر الله «وباح لي والدي بأنّه كان قبل مولدي بزمن كثيراً ما يجتمع وعصبة من الأصحاب يوم الجمعة قبل صلاة الظّهر الجامعة في دكّان ورّاق لا يبعد كثيراً عن الجامع، وأنّهم كانوا يتراهنون فيما بينهم على عدّة المرّات التي سيتلفّظ فيها الشّيخ بعبارته المفضّلة في أثناء خطبته. وكانت الأرقام تراوح بين خمس عشرة مرّة وخمس وسبعين، وكان أحد الشبّان المتآمرين يحصي العدد بأمانة طوال مدّة الخطبة وهو يبادل الآخرين الغمزات في حبور.»[2] في هذا الاسترجاع يستذكر محمّد الوزّان حدثاً ماضياً من فترة شبابه يتعلّق بالشّيخ أستغفر الله؛ حيث كان محمّد الوزّان وأصدقاؤه يعدّون المرّات التي يتلفّظ بها الشّيخ أستغفر الله بعبارته المفضّلة «أستغفر الله» بدافع التّسلية، وعلى الصّعيد الزمني فإنّ هذا الاسترجاع يقع قبل سنوات من زمن انطلاق الرّواية لأن زمن هذا الحدث يقع خارج زمن الرّواية.

1-1-3 **الاستباق** (Prolepse):

الاستباق هو «مخالفة لسير زمن السّرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد. والاستباق شائع في النّصوص المرويّة بصيغة المتكلّم، ولاسيما في كتب السّير والرّحلات حيث الكاتب والرّاوي والبطل أدوار ثلاثة يمثّلها فرد واحد»[3]، ويمكن القول

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص23.
(2) المصدر نفسه، ص46.
(3) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص15.

إنّ الاستباقات أقلّ تواتراً بكثير من الاسترجاعات، على الأقلّ في التّقليد الغربي، فعند وقوعها فهي تستبدل ذلك النّوع من التّشويق المترتّب عن السّؤال «ماذا سيحدث لاحقا؟» بنوع آخر من التّشويق يحوم حول السّؤال « كيف سوف يحدث ذلك؟». ومثل الاسترجاعات، فإنّ الاستباقات يمكن أن تشير إمّا إلى الشّخصيّة نفسها، الحدث نفسه، أو خطّ القصّة المعتقد في تلك النّقطة من النصّ (مثْليّ الحكاية أو داخل حكائي)، أو تشير إلى شخصيّة أخرى، حدث آخر، أو خطّ القصّة (خارج حكائي)، مرّة أخرى ومثل الاسترجاعات فإنّ الاستباقات بإمكانها أن تغطّي إمّا فترة أبعد من نهاية الحكي الأوّل (خارجي) أو فترة أسبق للحكي لكنّها لاحقة للنّقطة التي تُسرد فيها (داخلي)، أو يدمج الإثنين معاً (مختلط).[1]

قلّ ورود الاستباقات في رواية ليون الإفريقي على عكس الاسترجاعات، فنجد أنّ حضور الاستباقات كان بصورة ضيّقة، وذلك راجع إلى كون السّارد يورد الأحداث ضمن إطار وقوعها الزّمني ووفق تسلسل منطقي لتوالي الأحداث، وإذا استخدم الاستباقات فإنّها تكون على شكل تلميحات لما هو آتٍ في المستقبل، وما نجده من استباقات في الرّواية يندرج ضمن ما يسمّى بالاستباق الدّاخلي الذي يتمثّل في كونه استباقا لا يتجاوز خاتمة القصّة ولا يخرج عن إطارها الزّمني، ونجد هذه الاسترجاعات الدّاخليّة عبارة عن استرجاعات مثْليّة الحكاية تكراريّة (Prolepse Homodiégétique Répétitive) وهي ما تسمّى أيضاً بالإخطار (Annonce) وهو الذي يكرّر مسبقاً، وإلى حدّ ما، مقطعاً سرديًّا لاحقاً. ويأتي هذا الاستباق عموماً بصورة إشارات قصيرة تنبّه إلى حدث سيتناوله السّرد لاحقا وبالتّفصيل.[2]

كمثال على الاستباقات نأخذ الأمثلة الآتية:

«سوف ينقضي الموت، ثمّ أمواج البحر،

وعندئذ تعود المرأة وثمرة أحشائها.»[3]، في هذا المثال استباق على شكل تكهّن أو توقّع لمستقبل إحدى الشّخصيّات؛ حيث يكشف السّرد معنى هذا الاستباق لاحقاً من خلال أحداث الرّواية، فالاستباق قد يأتي على شكل إعلان Annonce عمّا ستؤول إليه مصائر الشّخصيّات

(1) See : Shlomith Rimmon Kenan, Narrative fiction contemporary poetics, pp 48-49.

(2) ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص17.

(3) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص128.

مثل الإشارة إلى احتمال موت أو مرض أو زواج بعض الشّخوص[1]، وفي هذا المثال يتحقّق هذا الاستباق الذي جاء على شكل إعلان بعد فترة زمنيّة فنجد من أحداث الرّواية أنّ تفسير هذا الاستباق هو موت جدّة ليون من أمّه، ثمّ موت خاله لاحقاً، ليتحقّق الشّطر الأخير وهو عودة سلمى إلى زوجها محمّد الوزّان بعد طلاقهما لسنوات، ونجد أنّ تحقّق هذه الإشارات يستغرق أعواماً على صعيد الأحداث والزّمن.

نجد في المثال الآتي: «كان من الممكن أن أسترخي إلى الأبد في مباهج القاهرة وأهوالها لو لم تخترني امرأة في ذلك العام لمشاطرتها سرّها، وهو أخطر ما تكون الأسرار لأنّه كان قميناً بحرماني من الدّنيا والآخرة معاً.»[2] في هذا المثال استباق يخبرنا بأنّ ليون سيتعرّف على امرأة في القاهرة وسيعرف منها سرّا خطيرا يهدّد حياته، وبالفعل حيث في المقاطع السّردية التي تلي ذكر هذا الاستباق نتعرّف على المرأة التي تكون الجركسيّة نور التي تتزوّج بليون لاحقاً، أمّا عن السرّ الخطير فإنه يتمثّل في ابنها بايزيد الذي يكون ابن أحد الأمراء العثمانيّين ووريث العرش العثمانيّ، والذي لو انكشف أمره لقُتل هو وكلّ من يقربه بمن فيهم ليون.

1-1-4 المدى (Portée):

يمكن تعريف المدى على أنّه توقّف «الرّاوي عن متابعة السّرد بالتدرّج الطّبيعي ليرتدّ إلى الماضي (استرجاع) أو ليقفز إلى المستقبل (استباق)، إلى نقطة تبعد مسافة ما عن نقطة التوقّف. نطلق كلمة مدى على هذه المسافة الزّمنيّة الفاصلة بين النّقطة التي توقف فيها السّرد وتلك التي انتقل إليها»[3]، فزمنياً نجد أنّ لكلّ مفارقة زمنيّة مدًى خاصًّا بها يمثّل المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السّرد، وبداية الأحداث المُسترجَعَة أو المُتوقَّعة، وفي هذا الصّدد يرى جنيت أنه «يمكن لمفارقة زمنيّة ما، أن تتوجّه إلى الماضي أو إلى المستقبل، وتكون بعيدة أو قريبة من اللّحظة «الحاضر» أي عن لحظة القصّة التي يتوقف فيها الحكي ليفسح المجال لتلك المفارقة، إنّنا نسمّي هذه المسافة الزّمنيّة بـ «المفارقة الزّمنيّة»، والتي يمكن لها أيضاً أن تغطّي هي نفسها مدّة

(1) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: الفضاء- الزمن- الشخصية، ص132.
(2) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص298.
(3) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص145.

للقصّة طويلة كانت أو قصيرة، وهذه المدّة هي ما نسمّيه بـ «سعة المفارقة» »[1] وبهذا فالمدى يكون له امتداد في الزّمن من حيث زمن وقوع الأحداث في القصّة فهو إمّا يرجع إلى الماضي أو يتّجه نحو المستقبل، ويقاس زمنيًّا بالسّنوات والأشهر والأيّام.

كمثال على المدى نأخذ من الرّواية أمثلة هي عبارة عن استرجاعات يتفاوت مداها الزمني ونجده محدّداً بدقّة كما يلي:

««ذلك العرض الملعون!» لقد عاود الغثيان بسببه أمّي كما في الأسابيع الأولى من حملها، ورأت نفسها من جديد في ذهنها الملبّد بالضّباب صبيّة في العاشرة من العمر حافية القدمين جالسة في الوحل وسط زقاق مقفر كانت قد مرّت فيه مئة مرّة ولكنّها لم تعد تعرفه، وقد رفعت حاشية ثوبها الأحمر المدعوك المبلّل القذر لتخفي وجهها الباكي»[2]. في هذا المثال استرجاع؛ حيث تعود سلمى أمّ ليون الإفريقي بذاكرتها سنوات إلى الماضي، وبالتّحديد إلى يوم العرض الذي أقامه السّلطان، والذي حدث فيه الطّوفان، ويمكننا تحديد مدى هذا الاسترجاع بدقّة، وذلك من خلال التّواريخ المذكورة في هذا الاسترجاع الطّويل نسبيًّا حيث نجد: «وإذ خشي السّلطان الفوضى والاضطرابات فقد قرّر أخيراً وقف الاحتفالات. ورَسَمَ أنّ اليوم الأخير من الاستعراض سيكون الثّالث والعشرين من المحرّم 883 (هـ) الموافق للخامس والعشرين من نيسان (إبريل) من السّنة المسيحيّة 1478 (م) مضيفاً مع ذلك أنّ المسرّات النّهائيّة ستكون أفخم من التي كانت في الأسابيع السّابقة.»[3]، نلاحظ أنّ هذا الاسترجاع يعود بنا سنوات إلى الماضي، ويمكننا تحديد مداه بسهولة وذلك بالاعتماد على ما ذُكر من معلومات تخصّ التواريخ، ففي هذا الاسترجاع نجد تاريخ حادثة العرض واضحاً، وهو الثّالث والعشرون من محرّم من عام 883هـ الموافق للخامس والعشرين من نيسان (أفريل) من عام 1478م، وبمقارنة هذا التاريخ بنقطة انطلاق الرواية -والنّقطة التي بلغها السّرد- التي تمثّل مولد الحسن بن محمّد الوزّان (ليون الإفريقي) الذي يوافق أواخر شهر شعبان من عام 894هـ والموافق لسنة 1488م، فإنّ مدى هذا الاسترجاع كما نلاحظ ذو مدى بعيد يتجاوز بكثير نقطة انطلاق الرّواية،

(1) Gérard Genette, Figures III, p89.

(2) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص21.

(3) المصدر نفسه، ص22-23.

وبالتّحديد يمثّل عشر سنوات.

وكمثال على الاسترجاعات ذات المدى القريب، نأخذ المثال الآتي: «وأذكر أنّني كنت قد سألت خالي لدى رجوعه من القصر في أحد الأيّام عمّا إذا كان قد حدّث كرّة أخرى عن مريم. ولقد أجاب بنبرة فيها بعض الحرج:

«إنّني أعمل على كسب ثقة السّلطان شيئاً فشيئاً، ولن ألبث أن أصبح قادراً على الحصول منه بلا أدنى صعوبة على إطلاق سراح أختك. وأمّا الآن فعليّ أن أتصرّف بأكثر ما يمكن من الرّفق، وسيكون من الخطأ أن أطلب منه أيّ شيء»

ثمّ أضاف وهو يضحك ضحكة أرادها أن تكون اعتذاراً:

«هكذا يجب أن تتصرّف عندما تخوض غمار السّياسة»!»[1]. إنّ هذا المقطع الاسترجاعيّ يعود بنا إلى فترة زمنيّة قصيرة، قبيل انطلاق القافلة التي رافق فيها ليون خاله متوجّهين إلى تومبكتو في مهمّة ديبلوماسيّة بأمر من السّلطان، ونحدّد مدى هذا الاسترجاع ببضعة أشهر أو سنة واحدة على أقصى تقدير.

إلى جانب هذا النّوع من الاسترجاعات الذي يمكن تحديد مداه ذاتيًّا ويعلن عن المدّة الزّمنيّة التي يستغرقها بوجه صريح ودقيق عن طريق التّواريخ المذكورة، هناك نوع آخر لا بدّ لنا من الاستعانة بالقرائن المبثوثة في ثنايا النصّ حتى نتمكّن من التعرّف على طول المدّة التي يغطّيها الاسترجاع، وكمثال على هذا النّوع من الاسترجاعات نأخذ المثال الآتي:

«كانت قبيلتي تترحّل طوال أجيال غربيّ الصّحراء إلى اليوم الذي بدأ فيه جدّي وقد أطمعه الرّبح يزرع النّيلة ويتاجر بها. وهكذا تكسب هذه القرية من المال أكثر ممّا تحتاج إلى إنفاقه، وفي أرض كلّ كوخ صغير من الذّهب المدفون أكثر ممّا في أجمل بيوت فاس. غير أنّ أهلي فقدوا باختيارهم عيش الحضر كلّ مزيّة حربيّة. وذات يوم، وكنت بلغت لتوّي الحلم...»

وجلست بجانبي مرجعة رأسها إلى الوراء قبل أن تتابع:

«وكنّا قد ذهبنا شباباً وشيباً، رجالاً ونساء، لزيارة ضريح وليّ على مسيرة يوم من هنا. وبغتةً هجم علينا خيّالة من حرس أمير «اورزازات». كانوا أربعة في حين كنّا أكثر من خمسين،

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص205.

منهم أكثر من عشرين رجلاً بكامل أسلحتهم. غير أنّ أحداً من رفاقي لم يفكّر في استعمالها، بل هربوا بلا استثناء تاركين لكلّ رجل من الأربعة أن يختار الفتاة التي تروق له. ولم يفعل شيوخ القبيلة خلال الحفل العجيب الذي شهدته منذ ساعات غير دفع دَينهم، غير إصلاح أمر كرامتهم وكرامة أبنائهم المهدورة»[1].

يعود بنا هذا الاسترجاع الذي جاء على لسان «هبة» جارية ليون الإفريقي إلى حادثة سبيها من قبل جنود أمير قبيلة اورزازات، ولتحديد مدى هذا الاسترجاع نقوم بجمع القرائن المتناثرة هنا وهناك في النص، فنأخذ القرينة الأولى التي هي: «وكنت قد بلغت لتوي الحلم...»[2] في هذه القرينة إشارة إلى سنّ هبة يوم حادثة سبيها، والذي نحدّده بالتّقريب باثنتي عشرة سنة.

القرينة الثّانية في النصّ تقع في المقطع الخاصّ بـ «عام تومبكتو»، وبالتّحديد حين إهداء هبة لليون؛ حيث نجد: «هذه الأمَة هي جائزة السيّد لك على قصيدتك إنّها في الرّابعة عشرة وتجيد الكلام بالعربيّة، ونحن ندعوها هبة»[3]، في هذه القرينة إشارة إلى سنّ هبة يوم إهدائها إلى ليون وهو أربع عشرة سنة، وقد حدث هذا خلال سنتي 1505 و1506.

القرينة الثّالثة في النصّ هي تاريخ إرجاع ليون هبة إلى قبيلتها وعتقها الذي نجده في المقطع الخاصّ بـ «عام العاصفة»، والذي حدث خلال سنتي 1512 و1513.

بعد جمع القرائن ومقارنتها ببعضها نخلص لما يلي:

- سنّ هبة حين حادثة سبيها هو اثنتي عشرة سنة بالتقريب.
- سنّ هبة حين إهدائها لليون هو أربع عشرة سنة.
- سنّ هبة حين عودتها إلى قبيلتها وعتقها هو واحد وعشرون سنة بالتّقريب.

من خلال هذا كلّه فالمدى الذي يغطّيه الاسترجاع يمثّل حوالي تسع سنوات بالتّقريب، وذلك بمقابلة سنّ هبة حين حادثة سبيها بسنّها حين عودتها إلى قبيلتها، وعتقها وقصّها لليون لما حدث معها.

1-1-5 **السّعة** (Amplitude):

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص275-276.
(2) المصدر نفسه، ص275.
(3) المصدر نفسه، ص210.

يمكننا تعريف السّعة على أنّها «طول الزّمن الذي يستغرقه خروج الرّاوي عن خطّ السّرد الأوّلي، فالرّاوي يخرج من حاضر الرّواية متّجهاً إلى الماضي ليسترجع منه أحداثاً أو معلومات يحتاجها في الحاضر (استرجاع) أو يتّجه إلى المستقبل ليذكر أحداثاً ويكشف حالات لم يحن وقتها بعد (استباق). وهو في كلتا الحالتين يمكث في الماضي أو في المستقبل فترة من الوقت طويلةً أو قصيرةً.»[1]، فالسّعة تمثّل المدّة التي تغطّيها المفارقة الزمنيّة سواءً كانت استرجاعاً أو استباقاً، أي المدّة التي يمكث فيها الرّاوي في الماضي أو في المستقبل، والتي نعبّر عنها بمدّة زمنيّة تغطّي أيّاماً أو أشهراً أو أعواماً.

يرى حسن بحراوي أنّه إذا «كان مدى الاستذكار يُقاس بالسّنوات والشّهور والأيّام.. فإنّ سعته سوف تُقاس بالسّطور والفقرات والصّفحات التي يغطّيها الاستذكار من زمن السّرد بحيث توضّح لنا الاتّساع التّيبوغرافي الذي يمثّله في الخطاب الخطّي للرّواية.»[2] وهو بهذا ينحو منحىً مغايراً لجيرار جنيت الذي يجعل السّعة هي المدّة التي تشملها المفارقة الزمنيّة من زمن القصّة، سواءً كانت المدّة طويلة أو قصيرة[3]، ويجعل حسن بحراوي مفهوم السّعة مرتبطاً بزمن الخطاب على خلاف جنيت الذي يجعله مرتبطاً بزمن القصّة، ويبرّر اعتماده لمحور الخطاب بدل محور القصّة لدراسة السّعة بالقول إنّ «تحديد السّعة أو المساحة المكانيّة التي يشغلها الاستذكار في النصّ ليس ذا قيمة حسابيّة فقط، بل من شأنه كذلك أن يدلّنا على نسبة تواتر العودة إلى الماضي والغايات الفنيّة التي تحقّقها الرّواية من ورائه كما بوسعه أن يوضّح لنا طبيعة التدخّلات السرديّة التي تأتي لتعرقل انسياب الاستذكار وتحدّ من وتيرته بحيث يصبح معها عبارة عن كتل منفصلة عن بعضها بواسطة توقفات عارضة وذات إيقاع تصعب مراقبته.»[4].

كمثال على السّعة نأخذ الاسترجاع الذي يحكي عن حادثة العرض المشؤوم، والذي كنّا قد أخذناه عند دراستنا للمدى، فالاسترجاع من بدايته وحتّى نهايته يغطّي فترة زمنيّة قدرها أربع سنوات، من سنة 1478 إلى سنة 1482؛ بحيث نجد البداية التي تقع في سنة 1478 «وإذ

(1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص110.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء-الزمن-الشخصية، ص125-126.

(3) Voir: Gérard Genette, Figures III, p89.

(4) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء-الزمن-الشخصية، المرجع السّابق، ص126.

خشي السّلطان الفوضى والاضطرابات فقد قرّر أخيراً وقف الاحتفالات، ورَسَمَ أنّ اليوم الأخير من الاستعراض سيكون الثّالث والعشرين من المحرّم 883 (هـ) الموافق للخامس والعشرين من نيسان (إبريل) من السّنة المسيحيّة 1478 (م)»[1]، ويستمرّ الحديث عن العرض وما صاحبه، وعن العاصفة التي جاءت فجأة وتسبّبت في وقوع طوفان كبير «[...] ثمّ أبرقت ودوّى صوت الصّاعقة، وأبرقت من جديد وأرعدت رعداً شديداً وانهمرت علينا شآبيب المطر. وإذ علمتُ أنّ المسألة مسألة عاصفة لا مسألة لعنة مشؤومة فقد تطامن خوفي وأخذت مثل آلاف الأشخاص المحتشدين في «السبيكة» أبحث عن ملاذ. وكان أخي الأكبر يمسك بيدي، الأمر الذي طمأنني وإن كان قد أرغمني على الرّكض فوق قارعة الطّريق التي كانت قد أوحلت. وفجأة هوى على بُعد خطوات منّا أطفالٌ وشيوخٌ، وجُنّ جُنون النّاس وهم يدوسونهم بأقدامهم. وكان الظّلام لا يزال مخيّماً، وكانت صرخات الألم تختلط بصيحات الذّعر، وانزلقتُ بدوري وأفلتت يدي يد أخي وتعلّقت بحاشية ثوب مبلّل ثمّ بأخرى من غير أن أتمكّن قطّ من التعلّق حقًّا. وكان الماء قد بلغ ركبتيّ، وكنت أصرخ ولا شكّ بأعلى ممّا كان يفعل الآخرون.»[2]، ثمّ يستمرّ إيراد الأحداث والانتقال من حدث إلى آخر حتى نصل إلى سنة 1482م «وبالفعل فإنّ أبا الحسن أُقصي عن الحكم بعد مئتي يوم، وبالتّحديد بعد انتصاره في «الزهرة». وقد قامت الثّورة في السّابع عشر من شهر جمادى الأولى عام 887هـ، الموافق للرّابع عشر من تمّوز (يولية) 1482م. وكان فرديناند في ذلك اليوم على رأس الجيش الملكي عند ضفّة نهر «جنيل» تحت أسوار مدينة «لوشة» التي كان يحاصرها منذ خمسة أيّام عندما باغتته مفرزة من المسلمين بقيادة علي العطّار أحد أمهر ضبّاط غرناطة...»[3].

نقوم بتطبيق ما ذهب إليه حسن بحراوي، أي دراسة سعة الاسترجاع على محور الخطاب فنجد:

يمتدّ الاسترجاع نصّيًّا لعشر صفحات، من ص21 إلى ص31، ويمكن تقسيمه لعدّة أقسام على الشّكل المبيّن أدناه:

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص22.
(2) المصدر نفسه، ص23-24.
(3) المصدر نفسه، ص31.

القسم الأوّل: من ص21 إلى ص26، أي ما مجموعه خمس صفحات، وفيه حديث عن يوم العرض وما صاحبه من ألعاب واستعراضات للفرسان، وعن العاصفة الشّديدة التي وقعت وأدّت إلى حدوث طوفان، وعمّا حدث مع سلمى أمّ ليون وقتها وضياعها وسط زحام النّاس الفارّين في كل الاتّجاهات هرباً من السّيل الجارف.

القسم الثّاني: من ص27 إلى ص29، صفحتان، وفيه حديث عن أفعال السّلطان الماجنة واتّجاهه إلى ملذّات الدّنيا بعد حادثة الطوفان إيماناً منه أنّ هذه الدّنيا عابرة وأنّ على المرء أن يعيش ويستمتع بكلّ لحظة منها، هذا عوض أن يستخلص العبر من حادثة الطّوفان، كما نجد حديثاً عن انتشار الفساد في المملكة بسبب انشغال السّلطان بالملذّات، وكذا حنق الرعيّة عليه حتى أصبح حديث الخطباء ولو بطريقة غير مباشرة، فأجمع النّاس على كراهيّته.

القسم الثّالث: من ص30 إلى ص31، وفيه حديث عن محاربة السّلطان للمسيحيّين، وبهذا يستعيد بعض الاحترام عند رعاياه، لكن سرعان ما تخرج الأمور عن السّيطرة، فيسيطر المسيحيّون على أمنع قلاع الجزء الغربي من المملكة، ويقوم أبو عبد الله ابن السّلطان بالانقلاب على حكم أبيه وخلعه من منصبه، وهذا ما أدّى إلى انقسام المملكة إلى إمارتين متناحرتين وعجّل بقيام حرب أهليّة دارت رحاها بين السّلطان وابنه، هذا كلّه على مرأى المسيحيّين المهلّلين لما حدث. وهنا ينتهي الاسترجاع.

وبهذا فإنّنا رأينا كيف يتمّ قياس السّعة على محورين، **المحور الأوّل** المتعلّق بالقصّة والذي تُقاس فيه السّعة بالمدّة الزمنيّة التي يمكث فيها الرّاوي في الماضي، ونستعمل لقياسها الوحدات الزّمنيّة من أيّام وأشهر وسنوات. **المحور الثّاني** والمتعلّق بالخطاب والذي تُقاس فيه السّعة بالمساحة الطّباعية التي يحتلّها الاسترجاع، ونستعمل لقياسها الأسطر والصّفحات.

❁❁❁

1-2 المدّة (Durée):

إنّ المدّة وفي أبسط تعريف لها تعني «قياس السّرعة، فقد تتراوح سرعة النصّ الرّوائي من مقطع لآخر، بين لحظات قد يغطّي استعراضها عدداً كبيراً من الصّفحات، وبين عدّة أيّام

قد تُذكر في بضعة أسطر.»[1]، وبمعنى آخر فإنّ المدّة «تخصّ العلاقة بين الزّمن اللاّزم لقراءة الحكي بالقياس إلى الزّمن الذي دامت فيه القصّة والأحداث نفسها.»[2] إلاّ أنّ عمليّة قياس السّرعة عمليّةٌ لا تخلو من الصّعوبة وهو ما يعبّر عنه جنيت قائلاً: «مقابلة «مدّة» حكي ما بمدّة القصّة التي يرويها هذا الحكي، هي عمليّة حسّاسة بكثير لسبب بسيط، وهو أنّ لا أحد يستطيع قياس مدّة حكي ما. فالذي نسمّيه وبشكل عفويّ لا يمكن أن يكون -كما سبق أن قلنا- غير الزّمن الضّروري لقراءته، لكنّه من الواضح كثيراً أنّ أزمنة القراءة تختلف على حسب الأحداث الفرديّة، وأنّه كذلك، على خلاف الذي يحدث في السّينما، أو حتى في الموسيقى، فلا شيء هنا يجيز تحديد سرعة «عاديّة» عند الأداء.»[3] ، ويعرّف جنيت السّرعة بقوله: «نقصد بالسّرعة العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني (كذا متراً في الثّانية، وكذا ثانية في المتر) فستُحدَّد سرعة الحكي بالعلاقة بين مدّة القصّة مُقاسةً بالثّواني، والدّقائق، والسّاعات، والأيّام، والأشهر والسّنوات، وطولٍ: هو طول النصّ، مُقاساً بالأسطر والصّفحات.»[4]

وما يزيد الأمر صعوبة فيما يخصّ قضيّة المدّة هو غياب النّقطة المرجعيّة أو الدّرجة الصّفر التي كانت في التّرتيب تمثّل التّزامن بين التّتابع القصصي والتّتابع السّردي، والتي ستكون في المدّة تواقتاً دقيقاً بين الحكي والقصّة، ويفترض جنيت وجود حكي متواقت (récit isochrone) الذي يمثّل عنده النّقطة المرجعيّة أو الدّرجة الصّفر التي يكون فيها الحكي ذو سرعة متساوية، خالياً من التّسريعات والتّبطيئات، وتظلّ فيه العلاقة بين مدّة القصّة وطول الحكي ثابتةً على الدّوام، لكنّ جنيت يعود ويبيّن أنّ هذا النوع من الحكي لا يوجد، ولا يمكن وجوده إلّا كتجربة مختبريّة، فمهما بلغ مستوى البلورة الجماليّة فإنّه يصعب تصوّر وجود حكي لا يجيز أيّ اختلاف في السّرعة ويبقى على سرعة ثابتة، فيمكن للحكي أن يحدث بدون مفارقات زمنيّة، ولكنه لا يستطيع الحدوث دون تبدّل السّرعات (anisochronies) ويبقى على سرعة

(1) آمنة يوسف، تقنيّات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط02، بيروت-لبنان، 2015، ص102.

(2) Seymour Chatman,Story and discourse narrative structure in fiction and film, pp 67 -68

(3) Gérard Genette, Figures III, p122.

(4) Ibid, p123.

واحدة وثابتة، ودون تأثير الإيقاع.[1]

تتيح المدّة وجود أربع تقنيّات سرديّة هي: المُلَخَّص (Sommaire)، والوقف (Pause) والحذف (Ellipse)، والمشهد (Scéne)، وهي تعمل على تسريع حركة السّرد (الملخّص والحذف) أو إبطائه (الوقف والمشهد)، وهناك من يضيف تقنيّة خامسة: التّمطيط (Stretch) والتي تقع بين المشهد والوقف كما نجد ذلك عند سايمور تشاتمان: «التّمطيط: زمن الخطاب أطول من زمن القصّة.»[2]

1-2-1 الملخّص (Sommaire):

يمكننا تعريف الملخّص على أنّه سرد لأحداث تمّت في عدّة أيّام، أو أشهر، أو سنوات، وإيرادها في عدّة فقرات أو صفحات، دون التعرّض لتفاصيل الأحداث والكلمات[3]، ويعتبر الملخّص «إحدى سرعات السّرد؛ وهو متغيّر الحركة، بينما السّرعات الأخرى محدّدة مبدئيًّا، لهذا يستخدمه السّرد بكثير من المرونة لكلّ سرعة تتراوح بين المشهد والحذف.»[4]، وتجدر الإشارة إلى أنّ «الملخّص ظلّ حتى نهاية القرن التّاسع عشر وسيلة الانتقال الأكثر اعتياديّة بين مشهد وآخر، و«الخلفيّة» التي تقف عليها المشاهد، وبالتالي النّسيج الضامّ بصفة مُطلقة للحكي الرّوائي، التي يتحدّد إيقاعها الأساسي بتناوب الملخّص والمشهد.»[5]

نستطيع تحديد عدّة وظائف للملخّص، نذكر منها:«

1. المرور السّريع على فترات زمنيّة طويلة.
2. تقديم عامّ للمشاهد والرّبط بينها.
3. تقديم عامّ لشخصيّة جديدة.
4. عرض الشّخصيّات الثّانويّة التي لا يتّسع النصّ لمعالجتها معالجة تفصيليّة.
5. الإشارة السّريعة إلى الثّغرات الزمنيّة وما وقع فيها من أحداث.

---

(1) Voir: Gérard Genette, Figures III, p123.

(2) Seymour Chatman, Story and discourse narrative structure in fiction and film, p68.

(3) Voir:Gérard Genette, Figures III, op.cit, p130.

(4) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص159.

(5) Gérard Genette, Figures III, op.cit, p131.

6. تقديم الاسترجاع.»[1]

يمكن أن نعبّر عن الملخّص بالصّيغة المبيّنة أدناه:

Sommaire: TR < TH

أي ما معناه:

الملخّص: زمن الحكي < زمن القصّة

أي أنّ ما يعبّر عنه زمن الحكي من أحداث وتفاصيل أقلّ وأصغر من حيث المساحة الزّمنيّة ممّا هو موجود على مستوى زمن القصّة، فنجد ما حدث في أيّام، أو أشهر، أو أعوام على مستوى القصّة، يُعبّر عنه في بضعة أسطر أو فقرات أو صفحات دون الخوض في التّفاصيل.

كمثال على الملخّص نورد المثال الآتي: «لقد عرف معصماي على التّوالي دغدغات الحرير وإهانات الصّوف، ذَهَبَ الأمراءِ وأغلال العبيد. وأزاحت أصابعي آلاف الحُجُب ولوّنت شفتاي بحُمرة الخجل آلاف العذارى، وشاهدت عيناي احتضار مدن وفَناء إمبراطوريّات.»[2] في هذا المثال إشارة إلى أمور عديدة حصلت مع ليون الإفريقي، وأحداث ووقائع عايشها على مرّ السّنين، وهي تغطّي فترة طويلة من حياته، نجد الرّاوي يعبّر عنها ببضعة أسطر ودون الخوض في تفاصيلها، فما حدث في سنوات طوال، نجده مُجملاً في بضعة أسطر.

نورد مثالاً آخر للملخّص كما نجد في المقطع الآتي: «ما كان الزّروالي يوماً الرّاعي المسكين الذي زعم أنّه كان. ولا عثر يوماً على كنز. والحقيقة أنّه كان خلال سنوات لصًّا، قاطع طريق، قاتلاً، ولم تكن ثروته الأساسيّة إلّا ثمرة ربع قرن من السّلب والنّهب. بيد أنّ هناك ما هو أدهى»[3]، في هذا المقطع حديثٌ عن شخصيّة الزّروالي صاحب الثّروة الكبيرة؛ والذي تضاربت الرّوايات حول مصدر ثروته، فقيل أنّه كان راعي غنم في جبل بني زروال وقد عثر على كنز يعود للرّومان الذين سكنوا المنطقة منذ زمن بعيد، لكن في هذا المقطع نكتشف الحقيقة الصّادمة حول شخصيّته وثروته، فالزّروالي لم يكن سوى قاطع طريق وقاتلٍ، نمّى ثروته بالسّلب والنّهب، ونلاحظ أنّ هذه الحقائق والأحداث قد حصلت على مدى سنوات، وهي تغطّي في زمن القصّة

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في «ثلاثية» نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، دط، مصر، 2004، ص82.
(2) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص09.
(3) المصدر نفسه، ص177.

زهاء عشرين سنة، إلّا أنّنا نجدها في زمن الحكي مجملةً في بضعة أسطر دون التطرّق لتفاصيل ما حدث، كجرائم الزّرواليّ وضحاياه الذين سلبهم أموالهم على مرّ السنوات.

1-2-2 الوقف (Pause):

يُعدّ الوقف (Pause) من مظاهر إبطاء السّرد وتعطيل حركته، كما يُعدّ «أبطأ سرعات السّرد، وهو يتمثّل بوجود خطاب لا يشغل أيّ جزء من زمن الحكاية. والوقف لا يصوّر حدثاً، لأنّ الحدث يرتبط دائماً بالزّمن، بل يرافق التّعليقات التي يقحمها المؤلّف في السّرد. وتتميّز هذه التعليقات، التي نسمّيها اليوم تدخّل الكاتب، بأسلوبها غير السّردي وباستخدامها الزّمن الحاضر بدل الزّمن الماضي المستخدم في السّرد إجمالاً. وينطبق الوقف على المقاطع الوصفيّة إذا تناولت منظراً لا يلفت أحداً من شخصيّات الحكاية. أمّا الوصف المندمج بالسّرد، كوصف لوحة أو منظر يتطلّع إليه البطل، فهو يشكّل جزءًا من الحكاية ويدخل في تأليف إطارها الزّماني والمكاني.»[1]، وعلى العموم فإنّ الوقفة الوصفيّة «تمطّط الزّمن السّردي وتجعله وكأنّه يدور حول نفسه، ويظلّ زمن القصّة خلال ذلك يراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمّته.»[2] غير أنّ الوصف باعتباره استراحة وتوقّفاً زمنيًّا قد يفقد هذه الصّفة عندما يلتجئ الأبطال أنفسهم إلى التأمّل في المحيط الذي يوجدون فيه، وفي هذه الحالة قد يتحوّل البطل إلى سارد ينقل لنا ما يراه بعينيه وما يستحضره من مشاعر وأفكار لحظة تأمّلاته، على أنّ الرّاوي المحايد، حتى وإن لم يكن شخصيّة مشاركة في الأحداث، أن يوقف الأبطال على بعض المشاهد ويخبر عن تأمّلهم فيها واستقراء تفاصيلها؛ ففي هذه الحالة يصعب القول بأنّ الوصف يوقف سيرورة الحدث لأنّ التوقّف هنا ليس من فعل الرّاوي وحده، ولكنّه من فعل طبيعة القصّة نفسها وحالات أبطالها.[3] وفي هذا الصّدد نجد جيرار جنيت يقدّم مثالاً عن الوصف الذي لا يوقف سيرورة الأحداث من رواية «بحثاً عن الزّمن الضائع» لمارسيل بروست، ويرى أنّ هذه الرّواية المحمّلة بالمقاطع الوصفيّة، في أكثر من ثلث هذه المقاطع لا تتسبّب في تعطيل سير الأحداث، إذ يقول جنيت: «في الواقع، إنّ المقاطع الوصفيّة المُمثّلة ليست كثيرة جدًّا (تتجاوز الثّلاثين بقليل)، ولا طويلة

(1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص175-176.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء-الزمن-الشخصيّة، ص165.

(3) ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص77.

جدًّا (معظمها لا يتجاوز أربع صفحات)، وهي على الأرجح أقلّ نسبةً ممّا في بعض روايات بلزاك، ومن جهة أخرى فإنّ عدداً كبيراً من هذه الأوصاف (أكثر من الثّلث بلا شكّ) هي من النّمط التّكراريّ، أي أنّ لا عزو لها بلحظة خاصّة في القصّة، بل تُعزى إلى سلسلة من اللّحظات المتماثلة، وبالتّالي لا يمكنها بأيّ حال من الأحوال أن تسهم في إبطاء الحكي.»[1].

يجعل جنيت للوصف وظيفتين يستمدّهما من التّقليد الأدبي الكلاسيكي (من هوميروس إلى نهاية القرن التّاسع عشر)، فالوظيفة الأولى هي ذات طابع تزييني، ونحن نعرف أنّ البلاغة التقليديّة تدرج الوصف في المرتبة نفسها مع أشكال الأسلوب الأخرى، ضمن زخارف الخطاب: فالوصف المُوسَّع والمُفصَّل يظهر هنا بمثابة استراحة وتجديد في الحكي، ويكون ذا دور جماليّ خالص، مثل دور النّحت في بناية كلاسيكيّة، ولعلّ المثال الأكثر شهرةً هو وصف درع أخيل في النّشيد الثّامن عشر من الإلياذة [...]. أمّا الوظيفة الثّانية الكبرى للوصف والأكثر جلاءً اليوم، لأنّها فرضت نفسها في تقاليد الجنس الرّوائي مع بلزاك، فهي ذات نظام تفسيري ورمزي في آن واحد، حيث تقضي هذه الوظيفة أن يكون الوصف سبباً ونتيجة في الوقت نفسه، وهكذا يصير الوصف هنا على غير ما كان عليه في المرحلة الكلاسيكيّة، إذ يصبح عنصراً أساسيًّا في العرض.[2]

يمكن أن نعبّر عن الوقفة (Pause) بالصّيغة المبيّنة أدناه:

pause: TR= n, TH= 0.Donc: TR ∞> TH[3]

معناه:

الوقف: زمن الحكي= ن مرّة زمن القصّة=0. إذن: زمن الحكي أصغر بكثير (ما لانهاية) من زمن القصّة.

وكمثال على الوقف نجد: «كانت عمامة الشّيخ «أستغفر الله» عريضة وكانت كتفاه ضيّقتين وصوته صوت أئمّة الجوامع الأبحّ، وقد مالت لحيته الكثّة المحمرّة الشّعر إلى اللّون الرّمادي في ذلك العام مُضْفِية على وجهه الحادّ القَسَمات مظهر الغضب المقيم الذي سوف

(1) Gérard Genette, Figures III, p133.
(2) Voir: Gérard Genette, Frontiéres du récit, p157.
(3) Ibid, p129.

يحمله متاعاً أوحد ساعة المنفى. وكان قد عزم في لحظة وهن على ألّا يخضّب قطّ شعره بالحنّاء، والويل لمن كان يسأله عن السبب: «إذا سألك ربّك عمّا فعلت يوم حصار غرناطة فهل تجرؤ على أن تجيبه بأنّك تزيّنت؟».»[1].

نجد في هذا المقطع وصفاً لشخصيّة الشّيخ «أستغفر الله» إمام جامع غرناطة، ونجد أنّه يقوم على الرّؤية البصريّة، أي ما تراه العين، كما أنّه يركّز على التّفاصيل التي تُدرك عن قرب (لحيته الكثّة المحمرّة الشّعر، قسمات وجهه)، فالأمر شبيه هنا بما تلتقطه عدسة الكاميرا، وعلى وجه التّحديد فالأمر شبيه بتقنيّة Close-up (اللّقطة القريبة) المستخدمة في السّينما؛ والتي تضع الشّخصيّة داخل إطار الصّورة في وضع قريب، وفي غالب الأحيان تظهر الشّخصيّة من الرّأس وحتى الكتفين، ونجد أنّ مجال الرّؤية في هذا المقطع ضيّق، وذلك ناجم عن تضييق المسافة بين العين الواصفة والشّيء الموصوف، كما نلاحظ أنّ حركة السّرد متوقّفة لأننا نسجّل جموداً على مستوى الأفعال والأحداث، فالرّاوي يسترسل في وصف الشّخصيّة، وطوال هذه الفترة يتوقّف السّرد في انتظار استئناف الحركة، فالوقف «هو توقّف الحركة السّردية، ولا يتوافق مع أيّ حدث جديد، يتمّ استخدامه عادة للوصف أو للتّعليق.»[2] وفي هذا المقطع نجد وصفاً خالصاً تسبّب في توقّف حركة السّرد.

وكمثال آخر نجد: «لم أكن الأرض ولا البحر ولا السّماء ولا نهاية الرحلة. وكان لساني شديد المرارة، ورأسي حافلاً بالغثيان والضّباب والآلام. وكانت تتصاعد من قعر القبو الذي رميت فيه رائحة الجرذان الميتة وألواح التّبطين العفنة وأجساد الأسرى الذين عمروه قبلي.

وهكذا كنتُ عبداً يا بنيّ، وقد سرى العار في دمي. فأنا الذي وطئتْ أقدامُ أجداده أرض أوروبا فاتحين سوف أباع إلى أمير من الأمراء، إلى تاجر ثريّ من تجّار پالرمو أو ناپولي أو راغوسة، أو -وذاك أشنع- إلى واحد من قشتالية يجرّعني في كلّ لحظة جميع هوان غرناطة.

وبقربي كان عبّاد السّوسي مُقيّداً بمثل قيودي وفي قدميه مثل ما في قدميّ من أثقال، وكان ملقى على الغبار شأنه شأن أحقر الخدم. وتأمّلته، لقد كان مرآة انحطاطي أنا. فبالأمس

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص45.

(2) Jean Milly, Poétique des textes, ARMAND COLIN, 02é édition, Paris-France, 2010, p135.

كان لا يزال يرعد مزهواً على متن مركبه السّريع موزّعاً الضّحكات والرّكلات، ولم يكن البحر بأسره فسيحاً بالقدر الذي يكفيه، ولا اصطخاب الموج جامحاً بالقدر الذي يُرضيه.»[1].

في هذا المقطع خليط من الوصف والتأمّل؛ حيث يصف لنا ليون الإفريقي حاله وهو ملقًى في قاع سفينة قرصان صقليّ مكبّلاً بالأغلال هو وصديقه السيّد عبّاد السّوسي صاحب المركب الذي أقلّه لدى عودته من الحجّ إلى تونس، وقد أُسر كلّ من ليون وعبّاد في جربة بتونس من قبل القرصان الصقليّ العجوز «بيترو بوڤاديليا»، نجد وصفاً لحالة ليون الجسديّة «لساني شديد المرارة، ورأسي حافلاً بالغثيان والآلام»، ووصفاً للبيئة المحيطة به وما تلتقطه حواسّه من مناظر وروائح...الخ، ثمّ ما يلبث أن يتأمّل ليون في حاله وحال صديقه عبّاد المقيّد بجانبه، وكأنّه يسائل نفسه: أين كان هو وعبّاد وأين أصبحا؟، ونلاحظ هنا أنّ الوصف لا يعطّل السّرد بصفة تامّة، فبلجوئه إلى التأمّل نجد بعض الحركة في السّرد وإن كانت بطيئة، وبهذا فالوصف في هذا المقطع يبطئ السّرد إلى حدّ ما لكنّه لا يوقفه بصفة تامّة.

1-2-3 الحذف (Ellipse):

نعرّف الحذف على أنّه «تقنيّة زمنيّة تقضي بإسقاط فترة، طويلة أو قصيرة، من زمن القصّة وعدم التطرّق لما جرى فيها من وقائع وأحداث.»[2]، ويلجأ الرّاوي إلى تقنيّة الحذف حين لا يكون الحدث ضروريّا لسير الرّواية أو لفهمها.[3]، وبهذا فإنّ الحذف يصبح وسيلة نموذجيّة لتسريع السّرد عن طريق إلغاء الزّمن الميّت وإغفال الأحداث غير المهمّة التي لا تؤثّر في سير الرّواية، والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقلّ إشارة أو بدونها[4]، وبهذا فإنّ في الحذف نجد «غياباً للحكي يتطابق مع أيّ مدّة في القصّة.»[5]، أي أنّنا نجد تفاوتاً واضحاً بين زمن القصّة وزمن الحكي.

يمكن أن نعبّر عن الحذف بالصّيغة الآتية:

---

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص361.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء-الزمن-الشخصية، ص156.

(3) ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص74-75.

(4) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء-الزمن-الشخصية، المرجع السّابق، ص156.

(5) Jean Milly, Poétique des textes, p135.

Ellipse: TR=0, TH= n. Donc: TR <∞ TH[1]

معناه:

الحذف: زمن الحكي=0، زمن القصّة= ن. إذن: زمن الحكي < ∞ زمن القصّة.

أي أنّ زمن الحكي أصغر بكثير (ما لانهاية) من زمن القصّة.

يميّز جنيت بين عدّة أنواع من الحذوف، ومن أوّل وهلة يقرّر مجابهة السّؤال المركزي في تحليل تقنيّات الحذف وهو معرفة ما إذا كانت المدّة الزمنيّة المحذوفة مذكورة (الحذف المحدّد) أو غير مذكورة (الحذف غير المحدّد)، فالبنّسبة للنّوع الأوّل يتمّ ذكر المدّة المحذوفة من زمن القصّة بكلّ وضوح مثل: بعد ذلك بسنتين، مضت ستّة أشهر...الخ. أي على نحو بارز لا يجد القارئ معه أيّ صعوبة تُذكر في تحديد فترة الحذف ومتابعة السّرد.

أمّا النّوع الثّاني وهو حالة الحذف غير المحدّد فتكون فيه الفترات المُتجاهلة غير معروفة المدّة بالتّحديد مثل: بعد عدّة سنوات، بعد عدّة أشهر، بعد سنوات طويلة...الخ. ممّا يصعّب على القارئ تكهّن المدّة الزّمنيّة بدقّة ومعرفة حجم الثّغرة الحاصلة في زمن القصّة.[2]

ومن وجهة النّظر الشّكليّة فإنّ جنيت يميّز بين:

1- «**الحذوف الصّريحة**: تصدر إمّا عن إشارة (محدّدة أو غير محدّدة) لبرهة الزّمن الذي تحذفه، وهذا ما يماثلها بملخّصات سريعة جدًّا، من نمط (مضت بضع سنوات)، وإمّا عن حذف خالص وبسيط (درجة الصّفر في النصّ الحذفيّ) و إشارة الزّمن المنقضي عند استئناف الحكي: من نمط (بعد ذلك بسنتين) والمُستشهد به قبل قليل، وهذا الشّكل حذفيّ بشكل صارم وأكيد، مع كونه صريحاً أيضاً، وليس بالضّرورة أن يكون أكثر إيجازاً، ولكنّ الإحساس بالفراغ السّردي للثّغرة، يُحاكى هنا من قبل النصّ بطريقة أكثر تماثليّة، وأكثر «أيقونيّة».بجانب هذا يمكن لكلا هذين الشّكلين أن يضيفا للإشارة الزّمنيّة الخالصة خبراً ذا محتوى حكائي، من نمط: (مضت بضع سنوات من السّعادة) أو (بعد عدّة سنوات من السّعادة). هذه الحذوف الموصوفة هي إحدى موارد السّرد الروائي.»[3]، ومثال هذا النوع من الحذف في الرواية نجد:

---

(1) Gérard Genette, Figures III, p129.

(2) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء-الزمن-الشخصية، ص157.

(3) Gérard Genette, Figures III, op.cit,pp 139- 140.

«بعد ثلاثة أشهر على سقوط غرناطة، جاء رُسُل الملك إلى قلب المدينة يذيعون بالعربيّة والقشتاليّة وهم يقرعون الطّبول أمراً من فرديناند وإيزابيل يقضي بأن «تُقطع نهائيًّا كلّ صلة بين اليهود والمسيحيّين، الأمر الذي لا يمكن تحقيقه إلّا بطرد جميع اليهود من مملكتنا». وكان على هؤلاء أن يختاروا بين العمادة والمنفى.»[1]، في هذا المثال حذفٌ محدّد وهو من وجهة النّظر الشّكليّة حذف صريح لأنّنا نجد وبدون أيّ عناء إشارة زمنيّة للمدّة المحذوفة وهي «ثلاثة أشهر» حيث يحدّثنا الرّاوي عن الفترة التي أعقبت سقوط غرناطة، وبالتّحديد «ثلاثة أشهر» لأنّها تحمل حدثاً مهمًّا يتمثّل في صدور قرار ملكيّ من الملك فرديناند والملكة إيزابيلا، يقضي بطرد اليهود من الأراضي الإسبانية أو تحوّلهم إلى الدّيانة المسيحيّة إن أرادوا البقاء، هذا القرار الذي ما يلبث أن يشمل المسلمين في الأندلس، هو مقدّمة لقيام محاكم التّفتيش وبدء الجرائم والمجازر ضدّ المسلمين واليهود، وكلّ من كان على غير ديانة المسيحيّين الكاثوليك.

وكمثال آخر نسوق هذا المقطع: «بعد ستّة أشهر على تلك المأدبة زارني ضابط من الحرس الملكي: السّلطان يستدعيني في اليوم بالذّات بعد القيلولة. ولبست ثياباً تليق بالمناسبة وتوجّهت إلى القصر مبلبل الخاطر كثيراً وفي النّفس ذرّة من قلق.»[2] في هذا المقطع حذف محدّد وصريح من النّاحية الشّكلية؛ حيث نجد الإشارة «ستّة أشهر» واضحة في بداية المقطع، وهي مدّة الحذف، وتمثّل المسافة الزمنيّة بين المأدبة التي أقامها ليون الإفريقي في قصره الذي بناه بعد أن اغتنى من تجارته، وقدوم ضابط من الحرس الملكي وإحضاره لاستدعاء من السّلطان، هذا الاستدعاء الذي أقلق ليون بعض الشّيء، لكنّه سيعرف لاحقاً أنّ الأمر يخصّ صديقه أحمد المدعو الشّريف الأعرج الذي درس معه، والذي صار له شأن كبير بمحاربته الاجتياح البرتغاليّ، ما جعل السّلطان يطلب وساطة ليون للتّفاوض معه خوفاً على مُلكه.

نأخذ مثالاً عن حذفٍ موصوفٍ، والذي رأينا أنّه «ذاك الذي يقدّم إلى جانب الإشارة الزّمنيّة إشارةً وصفيّة أو معلومة. مثلاً: «انقضت بضعة أعوام من السّعادة»، أو «بعد سبع سنوات من التنقّل..».»[3]، فنجد في الرواية مثلاً: «ومرّت ثلاثة أشهر كانت تترامى إلينا فيها الأخبار

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص80.
(2) المصدر نفسه، ص254.
(3) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص75.

عن تقدّم السّلطان: غزّة وطبريّة ثمّ دمشق التي سُجِّل فيها حادث مؤسف.»[1]، في هذا المثال وزيادة على ذكر الإشارة الزّمنيّة للحذف والتي تتمثّل في «ثلاثة أشهر» نجد معلومةً وإخباراً عن هذه الأشهر الثّلاثة وماذا حدث فيها؛ حيث نجد عبارة «كانت تترامى إلينا فيها الأخبار عن تقدّم السّلطان»، أي طوال هذه الأشهر الثّلاثة التي حذفت زمنيًّا، كانت تصل الأخبار إلى مسامع النّاس في القاهرة عن تقدّم السّلطان المملوكيّ المصري «قانصوه» بجيوشه لصدّ التوسّع العثمانيّ في كلّ من غزّة وطبريّة في فلسطين، ودمشق في سوريا بالتّقسيم الجغرافيّ المعاصر.

نأخذ مثالاً عن الحذوف الصّريحة غير المحدّدة، فنجد في الرّواية: «وبعد بضعة أشهر، في شهر شعبان على ما أظنّ، استدعى الزّروالي أبي وأخبره أنّ مشروعه قُبِل وأنّه ينبغي البدء بالإعداد له ومعاينة بعض بساتين التّوت الأبيض وزراعة أخرى والبحث عن عمّال متخصّصين وبناء السّقائف الخاصّة لتربية ديدان القزّ، وأنّ الملك نفسه كان متحمّساً للأمر. فهو يريد إغراق أوروبا والبلدان الإسلاميّة بحرائره وثَنْيَ التجّار عن الذّهاب إلى الصّين لاستيراد هذه السّلعة النّفيسة.»[2]، في هذا المثال حذف غير محدّد؛ إذ لا نجد إشارة مباشرة أو ذكراً للمدّة المحدّدة بدقّة للحذف سوى عبارة «بعد بضعة أشهر» وهنا علينا أن نبحث عن إشارة أو قرينة في النصّ تساعدنا على تكهّن المدّة المحذوفة، وفي هذه الحالة نجد عبارة «في شهر شعبان من ذلك العام على ما أظنّ»، فنعتبرها القرينة الأولى، ثمّ نعود إلى الوراء قليلاً في النصّ، وبالتّحديد إلى اللّقاء الأوّل الذي جمع محمّد الوزّان بالزّروالي عن طريق نازح أندلسيّ غنيّ، ذلك اللّقاء الذي شرح فيه محمّد الوزّان مشروعه لتربية دود القزّ للزّروالي وطلب منه أن يكون شريكاً معه، فطلب الزّروالي مهلةً للتّفكير في الأمر وأن يطلع السّلطان بالأمر لينال موافقته. ونعتبر لقاء محمّد الوزّان والزّروالي القرينة الثّانية، أمّا القرينة الثّالثة فهي مذكورة في بداية المقطع الرّوائي (عام ختم القرآن)، وهي تاريخ بداية المقطع ونهايته (17 تمّوز «يولية» 1501م- 06 تمّوز «يولية» 1502م)، فبداية المقطع تمثّل تاريخ السّابع عشر من جويلية من عام 1501م الذي يوافق بالتّقويم الهجري تاريخ الفاتح من محرّم من عام 907هـ، واستدعاء الزّروالي لمحمّد الوزّان وإخباره عن قبول فكرة المشروع كان في شهر شعبان من السّنة نفسها بالتّقريب (907هـ)، وعليه

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص337.
(2) المصدر نفسه، ص172.

فإنّنا نحدّد مدّة الحذف بالتّقريب في مجال أقصاه سبعة أشهر.

يتمثّل النّوع الثّاني من الحذوف التي يضعها جنيت في:

2- «**الحذوف الضّمنية**: أي تلك الحذوف التي لا يُصرّح بحضورها في النصّ، ويمكن للقارئ فقط أن يستدلّ عليها من بعض الثّغرات في التّسلسل الزّمني أو حلٍّ للاستمراريّة السّرديّة.»[1]، وسبب وجود هذا النّوع من الحذف نرجعه لكون «السّرد عاجزاً عن التزام التّتابع الزمنيّ الطّبيعي للأحداث، ومضطرًّا، من ثمّ إلى القفز، بين الحين والآخر، على الفترات الميتة في القصّة. ويعتبر هذا النّوع من صميم التّقاليد السّرديّة المعمول بها في الكتابة الرّوائيّة حيث لا يظهر الحذف في النصّ، بالرّغم من حدوثه، ولا تنوب عنه أيّة إشارة زمنيّة أو مضمونيّة، وإنّما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثّغرات والانقطاعات الحاصلة في التّسلسل الزّمني الذي ينتظم القصّة.»[2]، ويكتنف هذا النّوع من الحذف التّعقيد والصّعوبة؛ فليس من السّهل كشفه في النصّ وهو لا يومئ بأدنى إشارة بوجوده، فالحذف الضّمني لا يظهر من ذاته، بل يظهر من الآثار التي يتركها في النصّ من ثغرات زمنيّة وانقطاعات في التّسلسل الزمنيّ.

وكمثال على الحذف الضّمني نأخذ المثال الآتي من الرّواية: «وقد اقتضاني الأمر منذ الواحات الأولى أن أستبدل بثلاثة جمال معافاة ثلاثة مريضة، وأن أجدّد المؤن، وأدفع أجرة اثنين من الأدلّاء كانا سيتركاننا في سلجماسة، وأوزّع بعض الدّراهم على الجنود للمساعدة على تلطيف المرحلة وتهدئة الخواطر حتى بلوغ المرحلة التّالية. [...] لم يكن سراحها قد أُطلق على ما أخبرني به هارون الذي جاء يستقبلني لدى وصول القافلة عند أبواب القصر. فهنا كان عليّ أن أعيد المطايا إلى صاحب الجمال وأسلّم الهدايا إلى رئيس الحرس بانتظار مقابلتي العاهل. وإذ انتهت هذه الشّكليّات فقد رجعت إلى منزلي سيراً على قدميّ وأنا أثرثر مع هارون قاصًّا عليه مرض خالي ثمّ موته، ناقلاً إليه ذكرياتي عن سلجماسة وتومبكتو من غير أن أنسى هبة التي كانت تتبعني على بُعْد خطوات لا بأس بها حاملة أمتعتي.»[3]، سنقوم بعمليّة تحليل في

(1) Gérard Genette, Figures III, p140.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء-الزمن-الشخصية، ص162.

(3) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص220، ص223.

هذا المثال للكشف عن الثّغرات الزّمنيّة وانقطاع التّسلسل الزّمني، ومنه كشف موضع الحذف الضّمني. إنّ هذا المثال يمثّل رحلة العودة من تومبكتو إلى فاس؛ حيث كانت القافلة قد انطلقت من تومبكتو عائدةً بعد انتهاء المهمّة الدّيبلوماسيّة التي قام بها خال ليون، وكنّا قد عرفنا سابقاً أنّ خال ليون قد وافته المنيّة بعد مغادرة القافلة تومبكتو على مقربة من مكان يُسمّى «تغازة»، وبعد ذلك أُوكلت القافلة وما فيها إلى ليون ليكمل طريق العودة إلى فاس. إذن فنقطة البداية في هذا المثال الذي بين أيدينا هو بعد بلوغ القافلة «تغازة»، ولنحدّد مسار القافلة نعود إلى رحلة الذّهاب ونحدّد المسار الآتي:

- **فاس**: نقطة انطلاق الرّحلة. «وتحرّكت القافلة مع بوادر الخريف...» (الرّواية ص198).
- **سفرو**: اجتازت القافلة مدينة سفرو في يوم انطلاقها. «اجتزنا في اليوم الذي انطلقنا فيه مدينة «سفرو» القائمة عند سفح الأطلس على بعد خمسة عشر ميلاً من فاس.» (الرّواية ص199).
- **عين الأصنام**: أطلال مدينة قديمة. «وبعد يومين كنّا في قلب الغابة عند أطلال مدينة قديمة تُعرف بـ «عين الأصنام».» (الرّواية ص200.)
- **الآبار المئة**: «مررنا بعد يومين بالقرب من قرية جبليّة حافلة بالآثار القديمة، وتدعى «الآبار المئة» لأنّ في جوارها آباراً عميقة إلى حدّ يخيّل معه أنها مغاور.» (الرّواية ص200).
- **أمّ جنيبة**: «بعد أسبوع على مغادرتنا فاس اجتزنا بمكان يدعى «أمّ جُنيبة»...» (الرّواية ص200).
- **سلجماسة**: «وانحدرنا خلال الأسبوع الثّالث من رحلتنا من فوق جبال الزير عبر عدد لا يحصى من بساتين النّخيل ذي الثّمار الطّريّة الشّهيّة باتّجاه السّهل الذي تقع فيه سلجماسة.» (الرّواية ص203)، وكان من المفترض أن تمكث القافلة في سلجماسة ثلاثة أيّام، لكنّ مرض خال ليون في اليوم الموالي لوصول القافلة حتّم المكوث هناك لبضعة أشهر.

- **طبلبالة**: «بدا أنّ خالي استعاد نشاطه تماماً حين تابعنا طريقنا في ذلك العام في بداية الفصل الندىّ باتّجاه «طبلبالة» الواقعة في قلب صحراء نُميدية على بعد ثلاثمئة ميل من الأطلس ومئتي ميل جنوبي سلجماسة.» (الرّواية ص208)، احتسبت القافلة مدّة تسعة أيّام للوصول إلى «طبلبالة»، إلّا أنّه في اليوم الثّالث للرّحلة جاء مبعوثان من أمير مدينة «اورزازات» يحملان دعوة من الأمير إلى خال ليون (سفير مملكة فاس)، وإذ احتسب خال ليون أنّ الخروج عن خطّ الرّحلة سيكلّفهم أسبوعين تأخير، فقد اعتذر وأرسل ليون بدلاً منه، وبقيت القافلة في انتظاره.
- **اورزازات**: استغرق ليون للوصول إلى هذه المدينة أربعة أيّام، ومنه نستنتج أنّ العودة إلى القافلة استغرقت المدّة نفسها، أي ما مجموعه ثمانية أيّام والقافلة متوقّفة.
- **واحتا «تُوات» و «غُرارة»**: رأسا خطّ سير القوافل الصّحراويّة، وآخر نقطة للتزوّد بالمؤن قبل اجتياز الصّحراء «هاتان الواحتان هما المحطّة الأخيرة التي يستطيع المرء التزوّد فيها كما ينبغي بالمؤن قبل اجتياز الصّحراء. فمناقع الماء تزداد تباعداً.» (الرّواية ص212)، ولا نجد ذكراً للمدّة المستغرقة للوصول إلى هاتين الواحتين.
- **تغازة**: أوّل مكان مأهول بعد الواحتين السّابقتين، ويلزم أكثر من أسبوعين لبلوغ هذا المكان «ويلزم أكثر من أسبوعين لبلوغ أوّل مكان مأهول. وينبغي التّأكيد أيضاً بأنّه ليس في هذا المكان المعروف بـ «تغازة» سوى مناجم يُستخرج منها الملح. ويُحتفظ به إلى أن تحضر قافلة فتشتريه لتبيعه في تومبكتو التي تعاني من نقصه على الدّوام.» (الرّواية ص212).
- **تومبكتو**: نقطة الوصول، وتبعد عن «تغازة» بمسيرة عشرين يوماً «وليس لمستخرجي الملح في «تغازة» من أطعمة غير ما يتلقّونه من تومبكتو الواقعة على مسيرة عشرين يوماً.» (الرّواية ص213).

بعد أن رأينا خطّ سير القافلة في رحلة الذّهاب، لنرى خطّ عودتها ونلاحظ كيف أورده السّرد لنتمكّن من التعرّف على موطن الحذف.

- **تومبكتو**: نقطة الانطلاق للعودة إلى فاس، انطلقت القافلة في نهاية شهر شوّال.

- **تغازة**: تبعد كما رأينا سابقاً مسيرة عشرين يوماً عن تومبكتو، وقد توفّي خال ليون في رحلة العودة قبل الوصول إلى «تغازة»، واعتباراً من ذلك أصبحت القافلة وما فيها تحت مسؤوليّة ليون ليعود بالجميع سالماً إلى فاس.
- **واحتا «تُوات» و «غُرارة»**: «وقد اقتضاني منذ الواحات الأولى أن أستبدل بثلاثة جمال معافاة ثلاثة مريضة...» ، ولا شكّ أنّ المقصود بعبارة «الواحات الأولى» هو واحتا «تُوات» و «غُرارة» لأنّهما الواحتان الأولتان في طريق القوافل التّجارية من تومبكتو. ويلزم لبلوغهما أكثر من أسبوعين انطلاقاً من «تغازة».
- **فاس**: نقطة الوصول وانتهاء المهمّة. «... هارون الذي جاء يستقبلني لدى وصول القافلة عند أبواب القصر.»

نلاحظ بعد مقارنة خطّ سير رحلتي الذّهاب والعودة، أنّ السّرد تغاضى عن ذكر جزء لا بأس به من خطّ العودة، وقفز مباشرةً إلى نقطة الوصول، وكما رأينا في خطّ ذهاب القافلة فإنّ قطع تلك المسافات والتوقّف في تلك النّقط في الرّحلة، استغرق مدّة زمنيّة طويلة، حوالي الثّلاثة أشهر دون احتساب فترات التوقّف وفترة مرض خال ليون التي مكثت القافلة طوالها في سلجماسة لأشهر، ونجد أنّ السّرد قد حذف الفترة الممتدّة من واحتي «تُوات» و «غُرارة» حتى وصول القافلة إلى فاس، ومنه نستنتج أنّ الفترة المحذوفة في رحلة العودة تمثّل شهرين على أقلّ تقدير إذا افترضنا أنّ القافلة لم تتوقّف في أيّ محطّة لا للاستراحة ولا لتجديد المؤن. وهكذا فإنّنا وجدنا في المقطع السّردي الذي أوردناه حذفاً ضمنيًّا استخرجناه من النصّ باقتفاء آثاره والثّغرات الزّمنيّة التي خلّفها من ورائه.

يتمثّل النّوع الثّالث من الحذوف التي يضعها جنيت في:

3- **الحذف الافتراضيّ**: وهو الشّكل الأكثر ضمنيّة للحذف، يستحيل تحديد موضعه، وفي بعض الأحيان يستحيل حتى وضعه في أيّ مكان مهما كان، ويتمّ الكشف عنه بعد ذلك عن طريق الاسترجاع.[1] ويتميّز الحذف الافتراضيّ بالغموض، ولا نعلم بوجوده إلاّ بعد فوات الأوان؛ حيث يقوم النصّ بعمليّة استرجاع يفسّر من خلالها بعض الأحداث، ولا نجد للحذف

(1) Voir: Gérard Genette, Figures III, p141.

الافتراضيّ «قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الزّمان الذي يستغرقه، وكما يُفهم من التّسمية التي يطلقها عليه جنيت فليس هناك من طريقة مؤكّدة لمعرفته سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمنيّ للقصّة مثل السّكوت عن أحداث فترة من المفترض أنّ الرّواية تشملها... أو إغفال الحديث عن جانب من حياة شخصيّة ما..الخ إلّا أنّ هذه المظاهر وإن كانت تقودنا إلى افتراض حصول الحذف فإنّها لا تقرّبنا من صورته أو تكشف لنا عن ملامحه.»[1]

لا نجد في الرّواية مثالاً على هذا النّوع من الحذوف، أو بالأحرى إن وجد فإنّنا لم نتوصّل إلى الكشف عنه لما فيه من غموض وإبهام.

1-2-4 المشهد (Scene):

يمثّل المشهد من حيث مفهومه الفنيّ «التقنيّة التي يقوم الرّاوي فيها باختيار المواقف المهمّة من الأحداث الرّوائيّة وعرضها عرضاً مسرحيًّا مركزاً تفصيليًّا ومباشراً -أيضا- أمام عينيّ القارئ، موهماً إيّاه بتوقّف حركة السّرد عن النموّ.»[2] والمشهد يتمثّل في مجموعة من الأفعال والأقوال أُعيد إنتاجها بتفصيل، وفي الزّمن الواقعي على وجه التّقريب، وأوضح مثال على ذلك هي خشبة المسرح.[3]، ويرى جنيت أنّ مشهداً حواريًّا نفترضه خالصاً من كلّ تدخّل للرّاوي وبدون أيّ حذف، يعطينا نوعاً من المساواة بين المقطع السّردي والمقطع التخييليّ (القصصيّ).[4]، أي أنّنا في حالة المشهد نجد تساوياً بين زمن القصّة وزمن الحكي، والمشهد مثله مثل الوقف يمثّل أحد التقنيّات لإبطاء السّرد، إلّا أنّ «الإبطاء المفرط الذي يقوم به المشهد، على حساب حركة السّرد الروائي لا يأتي عبثاً أو بهدف إيقاف نموّ حركة السّرد بل هو إبطاءٌ فنيٌّ، من شأنه أن يُسهم في الكشف عن الأبعاد النّفسيّة والاجتماعيّة للشّخصيّات الرّوائيّة، التي يعرضها الرّاوي عرضاً مسرحيًّا مباشراً وتلقائيًّا.»[5].

إنّ المشهد يقوم أساساً على الحوار، وفيه يتساوى زمن الحكي وزمن القصّة، وفيه ينقل

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء-الزمن-الشخصية، ص164.

(2) آمنة يوسف، تقنيّات السرد في النظرية والتطبيق، ص132.

(3) Voir: Jean Milly, Poétique des textes, p135.

(4) Voir: Gérard Genette, Figures III, p122.

(5) آمنة يوسف، تقنيّات السرد في النظرية والتطبيق، المرجع السّابق، ص132-133.

المقطع السّردي كلّ ما قيل في الحوار بلا زيادة ولا نقصان سواءً كان ذلك واقعيًّا أو تخييليًّا، إلّا أنّه لا يسترجع السّرعة التي تُلفّظت بها الأقوال، ولا أيّ زمن ميّت في الحوار.[1] لأنّ سرعة التلفّظ والنّطق تتباين من شخصيّة إلى آخرى، كما يتخلّل الحوار فترات من الصّمت تسكت فيه الشّخصيّات وتنقطع عن الكلام. وعلى أيّ حال فإنّ الكاتب قد لا يلجأ «إلى تعديل كلام الشّخصيّة المتحدّثة فلا يضفي عليه أيّة صبغة أدبيّة أو فنيّة وإنّما يتركه على صورته الشّفويّة الخاصّة به.. فتكون إذ ذاك المناسبة سانحة للكاتب لممارسة التعدّد اللّغوي وتجريب أساليب الكلام واللّهجات والرّطانات الإقليميّة والمهنيّة.. وكلّها طرائق لغويّة جارية الاستعمال في الرّواية وفي السّرد المشهدي بخاصّة.»[2]، ويمكن بترك كلام الشخصيّات على صورته الشفويّة الخاصّة كاللّهجة أو اللّكنات -عن طريق الإشارة إليها-، تكوين صورة عن الشخصيّات.

يمكن أن نعبّر عن المشهد بالصّيغة الآتية:

Scéne: TR= TH[3]

معناه:

المشهد: زمن الحكي= زمن القصّة.

نأخذ من الرّواية مثالاً عن المشهد،يتمثّل في استدعاء ليون من قبل السّلطان، والذي عند المثول بين يديه، يفهم ليون سبب الاستدعاء، إذ إنّ السّلطان أراد من ليون أن يكون وسيطاً بينه وبين أحمد المدعو الشّريف الأعرج من أجل التّفاوض، بحكم معرفة ليون القديمة بالشّريف الأعرج، إذ إنّ صداقتهما تعود لأيّام الدّراسة.

«ألم تعرف أحمد الأعرج في المدرسة؟

- بلى يا مولاي.

- قيل لي إنّك كنت واحداً من خيرة أصحابه، والأوحد الذي كان يصغي إليه باحترام وانتباه.

وأدركت على الفور سبب استدعائي والمدائح غير المتوقّعة. فلقد بدأ أحمد يصبح

---

(1) Voir: Gérard Genette, Figures III, p123.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء-الزمن-الشخصية، ص166.

(3) Voir: Gérard Genette, Figures III, op.cit, p129.

موضع اهتمام، إذ كان كثير من طلّاب فاس ومرّاكش الشبّان قد تركوا منازلهم وحملوا السّلاح إلى جانبه في وجه الاجتياح البرتغاليّ البطيء الذي كان يتهدّد السّاحل الأطلنطيقي بأسره. وكان الأعرج يجوب البلاد مع أنصاره ناقداً عاهل فاس نقداً لاذعاً أقلقه فأخذ يسعى إلى التفاوض مع الثائر الخطر. بوساطتي.

وقرّرت أن أستفيد من الفرصة لأصفّي بعض حسابات قديمة كانت تقبض قلبي.

- كان الشريف أحمد كثيراً ما يزورني زمن المدرسة. ولقد تبدّى عن أخ صادق يوم حُجر على أختي في حيّ المجذومين. محا الله تلك الذّكرى من حافظتي وحافظته!

وتنحنح العاهل ليخفي ارتباكه وقال:

- ماذا حلّ بهذه المنكودة؟

- تزوّجها فتى طيّب، ثمّ هرب معها إلى ناحيةٍ ما من غير أن يجرؤ على تسريب أقلّ نبأ وكأنّهما مجرمان.

- أتريد الحصول لهما على أمان؟ على إذن بالعفو؟ إنّ كاتبي سوف يحضّره.

- لا حدّ لسماحك، أطال الله عمرك!

لقد كان عليّ أن أنطلق بالعبارات المتعارف عليها، بيد أنّي كنت مصمّماً على عدم التّراخي. وانحنيت على أُذن الملك وقلت:

- لقد تأثّر صديقي الشّريف أحمد كثيراً لما آلت إليه حال أختي من جَوْر ضحيّة انتقام الزّرواليّ الشّنيع.

- لقد نُمي إليّ بالدّور الذي قام به هذا الرّجل.»[1]

يختصّ هذا المشهد بذكر تفاصيل اللّقاء الذي جمع بين ليون وسلطان فاس، ونشاهد فيه كيف أنّ ليون وبعد الوصول إلى القصر يعرف بفحوى الاستدعاء من السّلطان شخصيًّا، والذي يتعلّق بصديقه القديم أحمد الملقّب بالشّريف الأعرج، الذي كان يحارب الاجتياح البرتغاليّ، وكان عدد أتباعه يزداد يوماً بعد يوم، وقد بلغ مسامع السّلطان أنّه ينتقده نقداً لاذعا، وهذا ما أقلقه من أن يسعى الشّريف الأعرج وأعوانه إلى إسقاط حكمه، فلم يجد أقرب من ليون إلى

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص254-255.

الشّريف الأعرج ليلعب دور وسيط للتّفاوض. فكّر ليون في استخدام الشّريف الأعرج كورقة للضّغط على السّلطان للحصول على عفو ملكيّ لكلّ من أخته مريم وزوجها هارون اللّذان فرّا إلى وجهة مجهولة بعد أن أخرج هارون مريم من حيّ المجذومين، ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ؛ إذ أراد ليون الانتقام من الزّروالي الذي كان السّبب في محنة أخته مريم والعائلة بكاملها، فأسرّ للسّلطان ضمنيًّا بذلك، ويظهر من خلال هذا المشهد السّلطان وهو في حالة اضطراب وارتباك، وهو ما استغلّه ليون للحصول على مبتغاه، ونجد أنّ السّلطان قد فهم ضمنيًّا ما أراده ليون أي واحدة بواحدة، أو خدمة مقابل خدمة.

❁❁❁

1-3 التّواتر (Fréquence):

يتمثّل التّواتر في أنّه «مكوّن زمنيّ، لم يسبق معالجته في نظريّة الحكي قبل جنيت، وهو العلاقة بين عدد المرّات التي يظهر فيها حدث ما في القصّة، وعدد المرّات التي يُروى فيها (أو يُذكر) في النص. التّواتر إذن، يتضمّن التّكرار، والتّكرار هو بناء ذهنيّ يتحقّق عبر إزالة الميزات الخاصّة لكلّ حدوث، والاحتفاظ فقط بتلك الميزات التي يتشارك فيها حدوث مع حدوثات مشابهة له.»[1]، فالتّواتر هو العلاقة بين تكرار الحدث في القصّة، وتكرار روايته في الحكي، فالحدث يقع وتُروى حكايته. وقد يتكرّر وقوعه مرّات عدّة وتتكرّر روايته مرّات عدّة أو تُروى حكاية واحدة تختصر كلّ التوقّعات المتشابهة.[2]، ومن هذا يمكن لنا أن نميّز بين ثلاثة حالات لعلاقات التّواتر: الانفرادي (Singulatif)، التّكراري (Répétitif)، التّكراري المتشابه (Itératif).

1-3-1 الانفرادي (Singulatif):

هو «أن يُروى مرّة واحدة ما حدث مرّة واحدة»[3]، ويمكن حسب جنيت أن نعبّر عنه بصيغة شبه رياضيّة كالآتي:

---

(1) Shlomith Rimmon Kenan, Narrative fiction contemporary poetics, pp 56- 57.

(2) ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص52.

(3) Gérard Genette, Figures III, p146.

1R/1H[1] معناه: حكي1/قصة1. أي حدث مرّة في القصّة، ورُوي مرّة واحدة في الحكي.

لهذا النوع من التّواتر (الانفرادي) أمثلة كثيرة، نورد مثالاً بسيطاً:

«واستيقظنا في الفجر على أصوات صيحات ومدافعات.»[2]، في هذا المثال نجد الحدث، حدث الاستيقاظ وكل ما حمله من أحوال وصفات، قد وقع مرّة واحدة في القصّة، ورُوي مرّة واحدة في الحكي.

وحسب جنيت فإنّ هذا الشّكل من الحكي، أين يتلاءم تفرّد الملفوظ السّردي مع تفرّد الحدث المرويّ، هو الأكثر شيوعاً، وعلى ما يبدو فإنّه يُعتبَر وكأنّه «طبيعيّ».[3]

يمكننا أن نجد نمطاً آخر من التّواتر الانفرادي وهو حسب جنيت «أن يُروى ن مرّة ما حدث ن مرّة (ح ن/ ق ن).»[4]، أي ما حدث ن مرّة في القصّة، يُروى ن مرّة في الحكي، والمقصود بـ «ن» هو عدد مرّات غير محدّد. ولنأخذ المثال الذي يورده جنيت « «نمتُ يوم الاثنين باكراً، ونمتُ يوم الثلاثاء باكراً، ونمتُ يوم الأربعاء باكراً،...الخ»، فمن وجهة النّظر التي تهمّنا هنا، أي علاقات التّواتر بين الحكي والقصّة، هذا النّمط العائدي يبقى في الحقيقة انفراديًّا، ويعود إلى النّمط السّابق، إذ إنّ تكرارات الحكي تجيب فقط -بحسب انسجام، والذي ينعته ياكوبسون بالأيقونيّ- على تكرارات القصّة. يُعرّف الانفرادي إذن، لا عن طريق عدد الحدوثات في طرف وآخر، ولكن بتساوي هذا العدد.»[5]

لا نجد مثالاً لهذا النمط من التّكرارات في الرّواية.

1-3-2 التّكراري (Répétitif):

وهو « أن يُروى ن مرّة ما حدث مرّة واحدة (ح ن/ ق 1).»[6] أي أن يُروى في الحكي مرّات عديدة ما حدث في القصّة مرّة واحدة، وبتعبير تودوروف هو «حيث تستحضر عدّة خطابات حدثاً واحداً بعينه [...] وللقصّ المكرّر أن ينتج عن عمليّات مختلفة: عن استعادة

---

(1) Gérard Genette, Figures III, p146.

(2) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص102.

(3) Voir: Gérard Genette, Figures III, op.cit, p146.

(4) Ibid, p146.

(5) Ibid, p146.

(6) Ibid, p147.

الشّخصيّة ذاتها للحكاية نفسها استعادة ملازمة، أو عن وجوه متكاملة من قصّ عدّة شخصيّات للحدث نفسه (ممّا يخلق وهماً «مِجْسَاديًّا») أو عن القصّ المتناقض لشخصيّة أو عدّة شخصيّات تشكّكنا في الواقع أو في المحتوى الحقيقي لحدث بعينه.»[1]، والمثال الذي يورده جنيت بخصوص هذا النّمط «البارحة نمتُ باكراً، البارحة نمتُ باكراً، البارحة نمتُ باكراً،...الخ.»[2]، ويرى جنيت أنّ هذا النّمط قد يبدو افتراضيًّا بحتاً، وسليلاً مُشوّهاً للذّهن التّأليفيّ، وبدون أدنى ملاءمة أدبيّة.[3]، ولا نجد مثالًا لهذا النّمط من التّواتر في الرّواية.

1-3-3 التّكراري المتشابه (Itératif):

هو «أن يُروى مرّة واحدة (أو بالأحرى: في مرّة واحدة) ما حدث في ن مرّة (ح1/ق ن)»[4] أي أن يُروى في الحكي في مرّة واحدة، ما وقع في القصّة مرّات عديدة، ويرى جنيت أنّه وبالعودة إلى النّمط الثّاني أي الانفرادي العائدي (ح ن/ ق ن) فإنّه من الواضح عندما تنتج مثل هذه الظاهرة من التّكرار في القصّة، فإنّ الحكي لا يُدان بأيّ وسيلة أن يعيدها في خطابه، كما لو أنّه كان عاجزاً عن أدنى جهد للتّجريد والتّركيب: في الحقيقة، وباستثناء التّأثير الأسلوبيّ المتعمّد، فالحكي في هذه الحالة -وحتى الحكي الأكثر جفاءً- سيجد صياغة ذات تعلّق معنوي (Sylleptique) مثل: «كلّ يوم»، أو «كلّ الأسبوع» أو «كنت أنام باكراً كلّ يوم من أيّام الأسبوع[5].

وبالرّجوع إلى الرّواية فإنّنا نجد من الأمثلة على هذا النّمط من التواتر ما يلي:

«كان السّلطان في ذلك العهد، وهو أبو الحسن علي، قد قرّر أن يقيم يوماً بعد يوم، وأسبوعاً بعد أسبوع، عروضاً عسكريّة ضخمة لأجل أن يرى الناس عظم قوّته -الله وحده القويّ، وهو لا يحبّ المتكبّرين!-.»[6]، في هذا المثال نجد حديثاً عن العروض العسكريّة التي

---

(1) تزفيتان تودوروف، الشعريّة، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط02، الدار البيضاء- المغرب، 1990، ص49.

(2) Gérard Genette, Figures III, p147.

(3) Voir: ibid, p147.

(4) Ibid, p147.

(5) Voir: ibid, p147.

(6) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص21.

قرّر السّلطان أن يقوم بها في غرناطة سنة 1478 كما تروي ذلك سلمى أمّ ليون، وعوض أن يعيد الكاتب ذكر ميعاد العروض العسكريّة في كلّ مرّة على شاكلة «في اليوم الأوّل قرّر السّلطان أن يقيم عروضاً عسكريّة، وفي اليوم الثّاني قرّر السّلطان أن يقيم عروضاً عسكريّة..الخ» أو «في الأسبوع الأوّل قرّر السّلطان أن يقيم عروضاً عسكريّة، وفي الأسبوع الثّاني قرّر السّلطان أن يقيم عروضاً عسكريّة...الخ» اكتفى الكاتب بعبارة واحدة توجز ما حدث، فيذكر مرّة واحدة ما وقع مرّات عديدة.

نجد أيضاً: «كان هارون «المنقِّب» يمرّ كلّ يوم عند بزوغ الفجر فيصطحبني لنقطع جنباً إلى جنب بضع مئات الخطى التي تفصل بين بيت خالي والمدرسة.»[1] في هذا المثال تواتر تكراريّ متشابه؛ حيث يروي لنا الرّاوي/الشّخصيّة عن حدث يقع مرّات عديدة في القصّة، وهو مرور هارون عند بزوغ الفجر لاصطحاب ليون للتجوّل، ويرويه في مرّة واحدة في الحكي، عن طريق استخدام الصّيغة «كلّ يوم»، بدلاً من يكرّر الحدث نفسه مرّات ومرّات.

وكمثال أخير نجد: «وهنا كان اللبّانون المزينة حوانيتهم بآنية من الخزف الإيطالي أنفس من السّلعة التي تباع فيها. وما كنّا لنذهب إليهم وإنّما إلى الذين كانوا على أبوابهم يشترون بثمن بخس كل مساء ما كسد من لبن ويأخذونه إلى بيوتهم فيروّبونه أثناء اللّيل ويبيعونه في اليوم التّالي ممزوجاً بالماء. وإنّه لشراب هنيء مريء لا يثقل على الجيب ولا على وجدان المؤمن.»[2] في هذا المثال نجد حدث شراء ما كسد من اللّبن في المساء من قبل أشخاص غير محدّدين، حدثاً يتكرّر بصفة دوريّة في القصّة وغير محدّد المرّات التي يتكرّر فيها، لكنّنا نجده في الحكي وقد عبّر عنه الرّاوي/الشّخصيّة في مرّة واحدة بعبارة «كلّ مساء»، وبهذا فقد ذكر الحكي مرّة واحدة، ما حدث في القصّة مرّات عديدة.

❁❁❁

2- الصّيغة (Mode):

تتمثّل الصّيغة حسب جنيت في كونها تنظيماً للمعلومة السّرديّة ويمثّل «المسافة» و«المنظور»

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص141.
(2) المصدر نفسه، ص143-144.

الموجّهين الأساسيّين لهذا التّنظيم[1]، وعند حديثه عن المعنى النّحوي للصّيغة، يورد جنيت تعريفاً من قاموس «ليتريه» (Littré) يتحدّد مفهوم الصّيغة فيه بأنّه اسم يُطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تُستعمل لتأكيد الشّيء موضع السّؤال أكثر أو أقلّ. وللتّعبير عن ... مختلف وجهات النّظر التي يُنظر بها إلى الوجود أو الفعل.[2]، ومن ثمّ فإنّه بإمكاننا أن نروي أكثر أو أقلّ ممّا نرويه، وبإمكاننا أن نرويه وفقاً لوجهة نظر أو أخرى، وهذه القدرة، وأشكال استخدامها، هي بالضّبط ما تهدف إليه مقولة الصّيغة السّرديّة: «التّمثيل» السّردي، أو بتعبير أكثر دقّة الإخبار السّردي ودرجاته.[3]

وبناء على ذلك فإنّه يمكن «1- للحكي أن يقدّم للقارئ درجة أقلّ أو أكثر من التّفاصيل، وبطريقة مباشرة بهذا الشّكل أو ذاك. وهكذا ففعل الحكي (récit) يمكن أن يظلّ على مسافة (Distance) ما ممّا يقدّمه كحكي عن شيء يحكيه.

2- يمكن للحكي أن يختار طريقة لضبط الإخبار (Information) الذي يرسله حسب إمكانات المعرفة لهذا الجزء أو ذاك من أجزاء القصّة (شخصيّات/ أحداث...) أي ما يسمّى عادة بالرّؤية أو وجهة النّظر التي تبدو وكأنّها تأخذ إزاء القصّة هذا المنظور (Perspective) أو ذاك.»[4]

وإجمالاً فإنّ الصّيغة وكما رأينا هي ضبط المعلومة السّردية، ويتمثّل العنصران الأساسيّان والموجّهان لها في كلّ من المسافة والمنظور؛ إذ وبالاعتماد على هذين العنصرين «يمكن للرّاوي أن يقدّم الحدث الواحد بصيغ مختلفة. يمكنه أن ينقل كلام الشّخصيّات حرفيًّا، وأن يصوّر المشهد كأنّه يقع أمامنا (صيغة العرض). ويمكنه أن يتناول الحدث كحدثٍ ماضٍ أو آتٍ، وأن ينقل كلام الشّخصيّات بأسلوب غير مباشر أو غير مباشر حر، وأن يختصر تفاصيل الحكاية أو يتوسّع فيها بزيادة التّعليقات والاستطرادات. ويمكنه أن يقف على مسافة قصيرة أو طويلة ممّا يروى فيُضفي جوّا من الثّقة أو الشكّ حول المعلومات، وأن يصوغ المعلومات صياغة موحّدة أو بحسب منظور كلّ شخصيّة ومقدرتها على الفهم والكلام.»[5] ونجد أنّه ضمن عنصر المسافة

(1) Voir: Gérard Genette, Figures III, p184.

(2) Voir: ibid, p183.

(3) Voir: ibid, p183.

(4) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، ص177.

(5) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص118-119.

فإنّ الحديث يكون حول حكي الأحداث (récit d'événements)، وحكي الأقوال (récit de paroles)، أمّا ضمن عنصر المنظور فإنّ الحديث يخصّ أنواع التّبئير (Focalisation) المختلفة وتغيّراتها كالتّبئيرات: الصّفر، والدّاخلي والخارجي.

2-1 المسافة (Distance):

في حديثه عن المسافة فإنّ جنيت ينطلق من أفلاطون؛ الذي كان أوّل من أثار هذه المشكلة في الكتاب الثّالث من الجمهوريّة عندما أقام تعارضاً بين صيغتين سرديّتين هما حكاية الأفعال (Diégésis) أو الحكاية الصِّرف الخالصة، والخالية من الحوارات، وحكاية الأقوال (Mimésis) أو ما يُعرف بالمحاكاة.

ففي الأولى (Diégésis) أي حكاية الأفعال، فإنّ «الرّاوي يتكلّم باسمه، أو على الأقلّ لا يكتم إشارات حضوره. والقارئ يعلم أنّ القصّة تُروى بوساطة راوٍ أو عدّة روّاة، وبوساطة وعي واحد أو متعدّد. تتبع هذه الصّيغة تقليد الملحمة والرّواية.

في الصّيغة الثّانية حكاية الأقوال (Mimesis) تبدو القصّة وكأنّها تُروى من تلقاء نفسها، بدون وساطة، وبدون راوٍ ظاهر، نحن تحت سطوة العرض، الذي يعود أكثر وبلا شكّ إلى المسرح، والدراما، وإلى بعض الرّوايات الحواريّة أو ذات المونولوگات، أو إلى السّرد المحايد.»[1]، ويرى أفلاطون أنّ المسافة التي تقيمها حكاية الأفعال بينها وبين ما ترويه أبعد من المسافة التي تقيمها حكاية الأقوال (المحاكاة)، فالأولى تنقل من الكلام أقلّ ممّا تنقله الثّانية، وطريقتها غير مباشرة، فيما طريقة المحاكاة مباشرة.[2] والعلاقة بين الصّيغتين حكاية الأفعال (الحكاية الصِّرف) وحكاية الأقوال (المحاكاة) هي علاقة تعارض. إلّا أنّ أرسطو قد حيّد نوعاً ما بين هذا التّعارض القائم بين حكاية الأفعال، وحكاية الأقوال (المحاكاة)، وجعل الحكي الخالص والتّمثيل المباشر تنويعين للمحاكاة.[3]

وبناء على هذا فإنّ جنيت يبني تصوّره وذلك بتأكيده «على أنّ ما ذهب إليه أرسطو هو الذي سينهض في نظريّة الرّواية في أمريكا وإنگلترا في نهاية القرن 19 وبدايات القرن 20 مع

(1) Yves Reuter, Introduction à l'analyse du roman, p61.

(2) ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص152.

(3) Voir: Gérard Genette, Figures III, p184.

جيمس وأتباعه تحت مفاهيم العرض (Montrer) والسّرد (Raconter) ويشير إلى النّقد الذي وجّهه بوث (W.C. Booth) لهذا التّقسيم الأرسطي للمحاكاة، ويوضّح اتفاقه معه في كون استعمال العرض (Showing) كمحاكاة هو مجرّد وهم. فعلى عكس العرض المسرحي لا يمكن لأيّ خطاب حكائي أن يعرض (= يحاكي) القصّة التي يحكيها إذ لا يمكن الحكي بطريقة تفصيليّة تدقيقيّة و«حيّة». وتبعاً لذلك لا يمكن إعطاء «وهم» المحاكاة أيّ شأن صغر أو كبر، لأنّنا هنا لسنا أمام المحاكاة السّردية الوحيدة. ولهذا السّبب فإنّ الحكي شفويًّا كان أو كتابيًّا هو حدث لغوي، وإنّ اللّغة تعني دون أن يكون همّها أن تُحاكيَ.»[1].

ومجملاً يمكننا القول إنّ المسافة هي التحفّظ الذي يبديه السّرد تجاه الحكاية، فالمسافة تُطلق على التحفّظ الذي يبديه الرّاوي تجاه بعض أجزاء الحكاية. وهو يعبّر عن هذا التحفّظ باستخدام كلمات دالّة على الشكّ أو التّقليل.. (ربّما، قد يكون، الخ...)، كما نجد أيضاً التحفّظ الذي تبديه شخصيّة تجاه شخصيّة أخرى، فاستخدام الألقاب العلميّة (دكتور) أو السّياسيّة (باشا) أو عبارات التّعظيم (فخامة الرّئيس، سموّ الأمير...الخ) أو ضمير الجمع لمخاطبة المفرد (أنتم) تدلّ كلّها على وجود مسافة تفصل بين الشّخصيّتين، وقد تدلّ (حسب السّياق) على أنّ المتكلّم هو الأدنى.[2]، وذلك كما في الرّواية، عندما يخاطب ليون الإفريقي الملوك والسّلاطين، فإنّه يستخدم ألفاظ التّفخيم وعبارات التّعظيم التي توجبها التّقاليد والأعراف الدّيبلوماسيّة.

2-1-1 حكي الأحداث (Récit d'événement):

يتحدّث جنيت عن أفلاطون الذي يعيد كتابة مقطع سرديّ لهوميروس، والذي هو اختصار للمقطع بطريقة يُضمِر فيها الأقوال والحوارات، ويزيل كلّ إسهاب وإطناب في ذكر التّفاصيل، كما يزيل أيضاً الإشارات الظرفيّة والوصفيّة التّصويريّة «ويهيمن «هو» كضمير للرّاوي. يلاحظ جنيت أن هذا لا يلغي المحاكاة أو يؤكّدها، لأنّ مسألة المحاكاة مفهومة بارتباطها بالعصور وتطوّر التّاريخ. فما يفهم في عصر على أنّه محاكاة لا يعتبر كذلك في حقبة أخرى. وهكذا فالتّجسيد الراسيني (Racine) يفهمه جمهور عصره على أنّه محاكاة، لكنّ القارئ المعاصر لا يرى فيه إلّا الجانب «التّعبيري». ولهذا فإنّ العناصر المحاكاتيّة النصيّة المحضة تعود إلى هذين

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، ص178.

(2) ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص152.

المعطيين الضّمنيّين اللّذين نجد حضورهما في ملاحظات أفلاطون وهما: كميّة الإخبار السّردي (حكاية مطوّرة أو مفصّلة) من جهة وغياب أو قلّة حضور المخبر (الرّاوي) من جهة ثانية. وتبعاً لذلك فإن كميّة الإخبار ودرجة حضور الرّاوي تتجلّى لنا من خلالهما المحاكاة (العرض) محدّدة في درجة عليا من الإخبار ودرجة دنيا من حضور الرّاوي (المخبر) وعلى عكس ذلك الحكي التّام (Diégésis) تماماً.»[1] نفهم من هذا كلّه أنّ حكي الأحداث يتعلّق بـ «كميّة الخبر السّردي (حكي أكثر تطوّراً، أو تفصيلاً) وغياب (أو الحضور الأدنى) للمخبر أي الرّاوي.»[2] ومن خلال ما سبق فإنّ حكي الأحداث مرتبط ارتباطاً وثيقاً بدرجة حضور الرّاوي وما يسرده من أحداث، فكلّما قلّ حضور الرّاوي كثرت كميّة الخبر السّردي (المحاكاة)، وكلّما كثر حضور الرّاوي قلّت كميّة الخبر السّردي (الحكاية الصِّرف) Diégésis.

نجد في الرّواية حضوراً لحكي الأحداث، ونأخذ مثالاً عن ذلك: «حتى إنّ محمّداً رجع ذات يوم ومعه فتاة مسيحيّة ذات شعر أسود مضفور اشتراها من جندي كان قد أسرها في غَزاة بجوار «مُرسية». وقد سمّاها «وردة» وأسكنها حجرة صغيرة مطلّة على صحن الدّار، وذهب إلى حدّ القول بأنّه سيرسلها إلى إسماعيل المصري لتعليمها الضّرب على العود والرّقص والكتابة مثلما يُفعل بمحظيّات السّلاطين.»[3] نلاحظ من هذا المثال أنّ المسافة بين الرّاوي وما يرويه تتّسم بالبعد؛ إذ إنّ الرّاوي/الشّخصيّة ينقل القليل من الكلام، وبطريقة غير مباشرة «ذهب إلى حدّ القول بأنّه سيرسلها...»، ونسجّل حضوراً مباشراً وصريحاً للرّاوي الذي ينقل الأحداث دون حوار. فالرّاوي هنا ينقل الأحداث ولا يعرضها، أي أنّه يخبرنا بما حصل، وهذا شبيه بصيغة حكاية الأفعال أو الحكاية الصِّرف (Diégisis).

2-1-2 حكي الأقوال (Récit de paroles):

يتحدّث جنيت عن أفلاطون الذي يعيد كتابة مقطع سرديّ من هوميروس، وهذه المرّة يتمثّل في حوار بين كريسيس (Chrysés) وأگامِمْنون (Agamemnon)؛ حيث يعيد أفلاطون كتابة هذا المقطع بشكل يلغي فيه أقوال الشّخصيّات، فتنتج حسب جنيت حالتان ممكنتان

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، ص178.

(2) Gérard Genette, Figure III, p187.

(3) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص14.

لخطاب الشّخصيّات:

- عند هوميروس خطاب «مقلَّد»، أي منقول بصفة وهميّة، وكما يفترض بالشّخصيّات أنّها نطقت به. أي يحاكي أقوال الشّخصيّات.
- عند أفلاطون خطاب «مسرود»، أي يُعامل كحدث ضمن أحداث أخرى، ويُعتبر كذلك من قبل الرّاوي نفسه[1].

على هذا الأساس يميّز جنيت بين ثلاثة أنواع من الخطاب:

2-1-2-1 الخطاب المسرود (Narrativisé):

أو المروي، يعدّ الحالة الأبعد مسافة، والأكثر اختزالاً، فنفترض مثلاً أنّ البطل بدلاً من أن يعيد إنتاج حواره مع أمّه يقول: «أخبرت أمّي بقراري الزّواج من ألبرتين»، فإذا كان الأمر لا يتعلّق بأقواله بل بـ «أفكاره»، فإنّ الملفوظ يمكن أن يكون أكثر اختصاراً وأكثر قرباً من الحدث الخالص: «قرّرت الزّواج من ألبرتين». ويمكن اعتباره حكي أفكار، أو خطاباً داخليًّا مسروداً.[2]

ومثال ذلك من الرّواية: «ومع ذلك فقد طلب إلى المُكاري أن يسلك الطّريق السّاحلي حتى باديس قبل التوجّه جنوباً إلى فاس؛ ولكنّ الرّجل كان يملك فكرة أفضل هي سلوك طريق مختصر أقسم أنّه يوفّر مشقّة يومين كاملين.»[3]، في هذا المثال وعوض أن يعيد الرّاوي إنتاج الحوار الذي دار بين محمّد الوزّان والد ليون الإفريقي، والمُكاري، اكتفى بنقل مضمون الحديث دون أقوال الشّخصيّات.

نجد أيضاً عند نجاة عائلة ليون من فخّ المُكاري واللّصوص، والتقائهم بدوريّة الجنود: «وقد شرح قائدهم والابتسامة لا تفارق شفتيه أنّ مهمّته ومهمّة رجاله هي بالضّبط القيام بدوريّة على هذا الطّريق المليء باللّصوص مُذْ بدأ الأندلسيون يصلون في مراكب غاصّة إلى «مليلة». وأضاف بكلّ بساطة أنّه جرت العادة بأن يُذبح المسافرون ويعود المُكاري فيستعيد دوابّه وينال النّصيب المقرّر له من الغنيمة. وبحسب الضّابط فإن كثيراً من الغرناطيّين القادمين إلى فاس أو تلمسان قد لَقُوا مثل هذا المصير المشؤوم. وعلى العكس من ذلك فإن النّازحين الذين اختاروا

(1) Voir: Gérard Genette, Figures III, p190.

(2) Voir: Ibid, p191.

(3) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص114.

تونس أو تطوان أو سلا أو متّيجة الجزائر لم يكونوا يتعرّضون للإزعاج.»[1]، في هذا المثال ينقل الرّاوي أقوال الضّابط بدون إعادة إنتاجه في الخطاب، بل يكتفي بسرد المضمون.

ونجد حكي أفكار في المثال الآتي: «ولقد شعرت بأنّي محطّم، ووددت لو لم يكن هنا، ووددت لو لم يكن أبي. وإذ خجلتُ من أفكاري فقد أقلبتُ عليه وأسندتُ رأسي إلى كتفه وبقيتُ بلا حراك.»[2]، في هذا المثال الذي يعبّر فيه ليون عن أحاسيسه ومشاعره تجاه والده محمّد الوزّان الذي حضر متأخّراً لجنازة حماته، حكي أفكار؛ إذ ينقل لنا الرّواي/الشّخصيّة الحوار الدّاخلي للشّخصيّة وأفكاره بشكل مختصر.

2-1-2-2 **خطاب الأسلوب غير المباشر** (Transposé):

هذا الشّكل هو أكثر محاكاةً من الخطاب المسرود، يقول البطل: «قلت لأمّي أنّه يتحتّم عليّ الزّواج من ألبرتين» (خطاب منطوق)، «أعتقد أنّه يتحتّم عليّ الزّواج من ألبرتين» (خطاب داخلي). هذا الشّكل لا يقدّم أبداً للقارئ أيّ ضمانة، ولا أيّ إحساس بالأمانة الحرفيّة للأقوال المنطوق بها «في الواقع».[3]

نجد لهذا النّوع من الخطاب المثال الآتي: «واندفعت أقول إنّ لي صديقاً أودّ جيّداً لو يكون في وسعه المجيء معي.» في هذا المثال خطاب منطوق؛ حيث ينقل الرّاوي كلام الشّخصيّة بشكل يحاكي فيه ما قالته الشّخصية في الواقع.

2-1-2-3 **الخطاب المنقول** (Rapporté):

الشّكل الأكثر محاكاةً، رفضه أفلاطون، وهو الشّكل الذي يتظاهر فيه الرّاوي بترك الكلام للشّخصيّات. «قلت لأمّي (أو: فكّرت): يجب عليّ وبشكل مطلق أن أتزوّج من ألبرتين»، هذا الخطاب المنقول، ذو النّمط الدرامي قد تمّ تبنّيه كشكل أساسي للحوار منذ هوميروس في النّوع السّردي المختلط، أي الملحمة ونجده بعد ذلك في الرواية.[4]

ورد هذا النّوع من الخطاب في الرّواية، في المواضع التي يفسح فيها الرّاوي المجال

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص115-116.

(2) المصدر نفسه، ص132.

(3) Voir: Gérard Genette, Figures III, pp191- 192.

(4) Voir: ibid, p192.

لشخصيّات أخرى للحديث، فنجد مثلاً سلمى أمّ ليون تتحدّث عن ذكرياتها، ونجد خال ليون وأباه كلّ منهما يتحدّث عن حادثة معيّنة عايشها. وكمثال على ذلك: «إنّ ما رأيته في المشرق هو أنّ سلطان العجم يتهيّأ لمحاربة الأتراك المنشغلين على الأخصّ بصراعهم مع البندقيّة. وأمّا المصريّون فقد تلقّوا قبل مدّة شحنة قمح من القشتاليّين عربون صداقة وحلف. هذه هي الحقيقة. وربّما تبدّلت الأمور بعد بضعة أعوام، وأمّا اليوم فإنّ أيّ ملك من ملوك المسلمين الذين قابلتهم لم يبدُ لي مهتمًّا بمصير الغرناطيّين، سواء نحن المهاجرين أو أولئك «الغرباء» المساكين»[1]، في هذا المثال يفسح الرّاوي المجال لشخصيّة «الخال» للتكلّم حول حقيقة نتائج مسعاه في طلب النّجدة من ملوك المسلمين لاستعادة غرناطة والأندلس؛ حيث يبوح لابن أخته ليون بالحقيقة المرّة، وهي أنّ الممالك الإسلاميّة في الشرق منشغلة في أمورها ولا أحد مهتمّ بغرناطة أو بالأندلس.

❁❁❁

2-2 المنظور (Perspective):

يمثّل المنظور السّردي الموجّه الثّاني لضبط الخبر السّردي أي الصّيغة، ويأتي بعد المسافة، و«إذا كانت الأشكال الأساسيّة للرّاوي تجيب عن السّؤال «من يروي في الرّواية؟»، فإنّ المنظورات السّرديّة (أو التّبئيرات) تجيب عن السّؤال: «من يدرك في الرّواية؟».»[2]، أو من يرى؟، لكنّ الأصحّ هو: من يدرك؟، أي يحصل على المعلومات؛ لأنّ الرّؤية تكون بالنّظر، أمّا الإدراك فيكون بكلّ أنواع الحواسّ وبالفكر والإحساس أيضاً. فهو أوسع من النّظر وأصحّ تعبيراً[3].

يمكن للرّاوي في علاقته مع ما يرويه أن يتّخذ عدّة وضعيّات تخصّ معرفته للأحداث، فيمكن له أن يظهر كشخص يرى ويعلم كلّ الأحداث، ويعرف كلّ شخصيّات القصّة، أو كشخص لا يرى ولا يعرف أكثر ممّا تعرفه الشّخصيّات، كما يمكن للرّاوي كذلك أن يظهر

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص161.

(2) Yves Reuter, Introduction à l'analyse du roman, p68.

(3) ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص160.

كشخص لا يعرف شيئاً مسبقاً، ويرى كلّ الأشياء تماماً من الخارج. هذه الوضعيّات تجيب عن السّؤال «من يرى؟» أو «من يعلم؟». وفقاً للنقّاد، يُطلق عليها تسميات مختلفة: «وجهة النّظر» أو «المنظور السّردي»، أو «الرّؤية»، أو حتى «التّبئير» عند جيرار جنيت[1]. والمقصود بالتّبئير هو «تقليص حقل الرّؤية عند الرّاوي وحصرُ معلوماته. سُمّي هذا الحصر بالتّبئير لأنّ السّرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدّد إطار الرّؤية وتحصره. والتّبئير سمة أساسيّة من سمات المنظور السّردي، لهذا ينبغي تجنّب الخلط بين المنظور والصّوت: فالمنظور يجيب عن السّؤال: «من يرى؟» أمّا الصّوت فيجيب عن السّؤال: «من يتكلّم؟» ولكنّ التّبئير لا ينحصر في إطار النّظر، وإن كان النّظر هو أهمّ مصادر التّبئير، فقد يكون بالسّمع أيضاً. فالمقصود بالتّبئير هو حصر معلومات الرّاوي (وبالتّالي القارئ) حول ما يجري في الحكاية.»[2].

يميّز جنيت بين ثلاثة أنواع من التّبئيرات:

2-2-1 التّبئير الصّفر (Focalisation zéro):

أو غياب التّبئير، يسمّى أيضاً الرّؤية الكليّة المعرفة (Vision omnisciente) أو الرّؤية من فوق. في هذا النّوع من التّبئير يحكي الرّاوي وكأنّه يرى ويعرف كلّ شيء (وفي كلّ الحالات يعلم أكثر من المشاركين في القصّة) عن كلّ الأشياء والشّخصيّات، فلا يوجد تضييق في المعلومات، فهو يمثّل إلى حدّ كبير وجهة نظر المؤرّخ العليم.[3]، ففي هذا النّوع من التّبئير تكون معرفة الرّاوي غير محدودة، ولا يقف عائقٌ في طريقها، فالرّاوي يعرف كلّ شيء عن شخصيّاته «ماضيها وحاضرها وأحاسيسها وأفعالها وأفكارها. فيروي لنا ما نسيَتْه وما لم تسمعه وما سوف تلقاه في مستقبلها. وغالباً ما لا يسند الرّاوي هذه المعلومات إلى نفسه بل يترك هذه المعلومات تجري من تلقائها، كأنّ الرّواية تروي بقوّتها الذّاتية لا بلسان راويها. وهذا النّمط الموحي بالموضوعيّة شائع في الرّواية الواقعيّة والطّبيعيّة.»[4].

استخدم التّبئير الصّفر على نطاق ضيّق في الرّواية؛ حيث نجده يُستخدم في الكشف

---

(1) Voir: Jean Milly, Poétiques des textes, p111.

(2) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص40.

(3) Voir: Jean Milly, Poétiques des textes, op.cit, p112.

(4) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، المرجع السّابق، ص139.

عن أفكار وظنون الشّخصيّات، وكمثال على ذلك: «كانت سلمى واثقة من صحّة التّشخيص بحيث لم تستطع تمالك نفسها عن إخبار محمّد به في مساء اليوم عينه. وظنّت أنّها تقدر بهذا على تمرير ملاحظة جديدة أبدتها سارة، ملاحظة محرجة جدًّا مُفادها أنّ الرّجل ينبغي أن يمتنع عن الاقتراب من زوجته هذه أو زوجته تلك خوفاً من إيذاء الجنين أو التسبّب في ولادة قبل الأوان. وعلى الرّغم من تغليف البلاغ بالحيطة والحذر، وتقطيعه بتردّدات طويلة، فقد كان من الوقاحة بحيث ألهب أبي في لحظة واحدة وكأنّه قطعة من الحطب الجَزْل، فانطلق في شتائم تكاد تُفهم...»[1]، في هذا المثال نجد الرّاوي يطّلع على دواخل الشّخصيّة؛ إذ يقرأ أفكار شخصيّة سلمى وثقتها بتشخيص حملها الذي أجرته لها سارة «المبرقشة» اليهوديّة، والذي يقضي بعلامات رأتها سارة أنّ المولود الذي تحمله سلمى صبيّ، فوثوق الشّخصيّات أو ظنونها أفعال خاصّة بدواخل الشّخصيّات لا يستطيع أحد الإطّلاع عليها، والرّاوي العليم هنا يستطيع اختراق الشّخصيّات ونفسيّاتها والتّعبير عمّا يجول بخاطرها، فلا حدّ لمعرفته.

2-2-2 التّبئير الدّاخلي (Focalisation interne):

أو «الرّؤية مع» بتعبير تودوروف، وفيه يتطابق ما يراه الرّاوي وما يعرفه مع ما تراه الشّخصيّة وما تعرفه. هناك حصر لمجال معرفة الرّاوي واختيار الخبر السّردي.[2]، وبهذا فإنّ الشّخصيّة تكون مصدر المعرفة الوحيد بما يجري من دون أن توفّر الرّواية وسيلة أخرى، ويمكن للتّبئير الدّاخلي أن يكون: مثبّتاً fixe على شخصيّة واحدة حين تمرّ معلومات القارئ كلّها عبر منظار شخصيّة واحدة لا تغيب عن نظره؛ ويكون متبدّلاً variable حين ينتقل مصدر المعلومات من منظار شخصيّة إلى منظار شخصيّة أخرى مع إمكان العودة إلى الشّخصيّة الأولى؛ ويكون متعدّداً multiple حين يروى الحدث الواحد على لسان عدّة شخصيّات (شهود، متراسلين،..) كلّ بحسب وجهة نظره، كما في الرّواية التّراسليّة والرّواية البوليسيّة[3].

يأخذ التّبئير الدّاخلي الحصّة الأكبر من التّبئيرات في الرّواية، وذلك لأنّ الرّواية تروى بلسان ليون الإفريقي، وتتّخذ التّبئير الدّاخلي الثّابت ميزة لها «فالرّاوي لا «يرى» ما في داخل

---

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص17.

(2) Voir: Jean Milly, Poétiques des textes, p112.

(3) ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص41-42.

الشّخصيّة المبأّرة بل يرى من خلالها. فهو يتلبّس وعي الشّخصيّة بحيث يرى ما هي تراه فقط، أي الشّخصيّات الأخرى والأشياء. أمّا القارئ فلا يرى شيئاً بل يتمثّل ما ينقله إليه الرّاوي.»[1]، وينتقل الرّاوي في بعض الأحيان إلى التّبئير الدّاخلي المتعدّد، وذلك حين ينتقل مصدر المعلومات إلى شخصيّات أخرى، كشخصيّة محمّد الوزّان والد ليون الإفريقي، وشخصيّة «الخال» الذي ينقل الرّاوي على لسانه ما جرى في قصر غرناطة قبيل سقوط المدينة، وشخصيّة «سلمى» أمّ ليون التي ينقل الرّاوي على لسانها بعض الأحداث الماضية وأحوال غرناطة، ولكن ما يلبث أن يعود الرّاوي إلى الشّخصيّة الأولى «ليون الإفريقي» التي تغطّي معظم الرواية.

نأخذ المثال الآتي: «واستقبلنا السّلطان بابتسامة كادت ترتسم على شفتيه وإن بدت لي مرحّبة. ودعانا بحركة من يده إلى الجلوس فجلست على طرف المقعد. ولكنْ قبل أن يبدأ الحديث رأيت ويا لعجبي عدداً كبيراً من وجهاء القوم ضبّاطاً وعلماء وأعياناً وقد جاؤوا من كلّ صوب، وبينهم الشّيخ «أستغفر الله» والوزير المُليح والطّبيب «أبو خمر»، وبالجملة نحو مئة شخص كان بعضهم يتحاشون التّلاقي منذ زمن.»[2]، في هذا المثال الذي سُقناه تبئير داخلي متبدّل؛ حيث ينتقل الرّاوي إلى شخصيّة «الخال» وينقل لنا من منظاره ما حصل في غرناطة قبيل سقوطها، وهو في هذا المثال ينقل مجريات الاجتماع الذي عقده السّلطان مع أعيان غرناطة، وقد حضر خال ليون الاجتماع بصفته موظّفاً في ديوان المحتسب، فالرّاوي يرى ويسمع ويدرك ما يراه خال ليون ويسمعه ويدركه، فنحن نعرف من الخال مكان الاجتماع ومن حضره، وفحواه؛ إذ إنّ الاجتماع كان لتقييم الوضع الذي تعيشه غرناطة والبحث عن حلول للخروج من المأزق الذي تعيشه المدينة، وبعد نقاشات حادّة بين الحضور وأخذ وردّ مع السّلطان، قرّر السّلطان تسليم المدينة إلى القشتاليّين حفاظاً على أرواح ساكنيها.

نجد الرّاوي في معظم الرّواية ينقل إلينا المعلومات عبر شخصيّة ليون الإفريقي بطل الرّواية، فالرّاوي يرى ويسمع ويدرك ما يراه ليون ويسمعه ويدركه، فيكون التّبئير داخليًّا مثبّتاً على شخصيّة ليون الذي ينقل الأحداث التي عايشها بنفسه أو سمعها من أشخاص آخرين كوالده أو أمّه أو خاله، وكمثال بسيط على ذلك نجد: «لم تنقطع نور طوال تلك الأيّام الدّامية

(1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص42.
(2) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص61.

عن الدّعاء لطومان باي بالنصر. ولم تكن مشاعري الخاصّة لتختلف. فإذ كنت قد استقبلت السّلطان المملوكي في بيتي ذات يوم فقد كنت متحمّساً لإقدامه. ولا سيّما أنّه كان هناك بايزيد. فلسوف تُسْلِمه وجميع أفراد أسرته إلى العثمانيّين عاجلاً أو آجلاً ريبة أو وشاية أو ثرثرة. وكان ينبغي لسلامة الطّفل الشّريد وسلامتنا أن ينتصر طومان باي. وعندما أدركتُ يوم الأحد أنّه كان قد خسر المعركة إلى الأبد انفجرت غضباً عليه بدافع الخيبة والخوف والغيظ المكبوت معلناً أنّه ما كان ينبغي قطّ أن يندفع في عمل بهذا التهوّر، وأن يجرّ الشّعب إلى صفّه ويجرّ عليه نقمة سليم.»[1]، في هذا المثال يتلبّس الرّاوي وعي شخصيّة ليون وينقل إلينا ما يراه ليون وما يدركه من حوله، وهو هنا ينقل لنا ما عايشه ليون في خضمّ الحرب التي دارت رحاها بين ما تبقّى من دولة المماليك بقيادة طومان باي، والدّولة العثمانيّة الصّاعدة بقيادة سليم الأوّل، وكيف تفاعل ليون مع الأمر، ووقوفه قلباً مع السّلطان المملوكي، لأنّ انتصار العثمانيّين كان يعني له في تلك النّقطة الهلاك، لأنّه لو اكتشف العثمانيّون أمر الصّغير بايزيد، لهلك الصّغير وأمّه الجركسيّة وليون معهما، وكلّ من يقربهما في القاهرة. وهكذا فإنّنا نجد طوال الرّواية التّبئير الدّاخلي مثبّتاً على شخصيّة ليون الإفريقي، فنكتشف المدن والإمبراطوريّات، ونعايش الأحداث من خلال عينيّ ليون الإفريقي، كما ينتقل التّبئير إلى شخصيّات أخرى في حدود ضيّقة كما أوردنا ذلك.

2-2-3 التّبئير الخارجي (Focalisation externe):

ويطلق عليه تسمية «الرّؤية من الخارج»، أو الرّؤية الموضوعيّة، وهي الرّؤية التي لا يعرف الرّاوي فيها أيّ شيء مُسبقاً، ولا يدخل لمنظور أيّ شخصيّة، وهذا ما يتركه في حالة جهل لما ليس مرئيًّا ويمكن معرفته بشكل مباشر.[2]، والرّاوي في هذا الشّكل من التّبئير يعلم أقلّ ممّا تعلمه الشّخصيّة «فالرّاوي يقدّم إلينا الشّخصيّة متلبّسة بالحاضر من دون تفسير لأفعالها أو تحليل لمشاعرها وأفكارها أو استرجاع لشيء من ماضيها. وقد ارتبط استخدامه برغبة الكاتب في إثارة التّشويق أو خلق اللّغز، وقامت تقنيّته على كتْم المعلومات المتعلّقة بشخصيّة البطل أو هويّته أو أفعاله لإحاطته بالغموض.»[3].

---

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص344.

(2) Voir: Jean Milly, Poétiques des textes, p112.

(3) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص41.

لا نجد استخداماً لهذا النّوع من التّبئير في الرّواية، إذ إنّ رواية ليون الإفريقي ومنذ بدايتها إلى نهايتها تتبع شخصيّة ليون الإفريقي، وينقل إلينا الرّاوي الأحداث اعتماداً على منظور شخصيّة ليون وبعض الشّخصيّات الأخرى في مواضع ضيّقة، فمعرفة الرّاوي تتساوى ومعرفة الشّخصيّات في الرّواية، وقد تفوق معرفة الرّاوي معرفة الشّخصيّات (الرّاوي العليم) نادراً، لكنّ معرفة الرّاوي لا نجدها في الرّواية أقلّ من معرفة الشّخصيّات، وهو ما يمتاز به التّبئير الخارجي.

❁❁❁

3- الصّوت (Voix):

تتحدّد القضايا الجوهريّة في دراسة «الصّوت» في الإجابة عن السّؤال: من يتكلّم في الرّواية أو في الحكي؟ أي تتبّع أثر الرّاوي داخل الحكي، ويتحدّد الصّوت «بعلاقته بموضوع الحكاية: فإن كانت الحكايةُ حكايتَه اختار السّرد بضمير المتكلّم، وإن كانت حكايةَ سواه اختار السّرد بضمير الغائب. ويتحدّد الصّوت بموقعه من مستوى الحكاية: فالصّوت يمكن أن لا ينتمي إلى أيّ حكاية (راوٍ خارج الحكاية) ويروي حكاية هي الحكاية الرّئيسة، ويمكنه أن يكون داخل الحكاية الرّئيسة ويروي حكاية ثانويّة، أو يكون داخل حكاية ثانويّة ويروي حكاية فرعيّة الخ.. فالصّوت وحكايته لا ينتميان إلى مستوى واحد لأنّ الحكاية تنتمي دائماً إلى المستوى الذي يلي مباشرة مستوى الصّوت الذي يرويها.»[1] وعليه فإنّ الصّوت يتطرّق لقضايا: الشّخص (Personne)، زمن السّرد (Temps de la narration)، المستويات السّرديّة (Niveaux narratifs).

3-1 الشّخص (Personne):

يختار الرّوائي بين موقفين سرديّين في الرّواية: رواية القصّة عن طريق إحدى شخصيّات القصّة، أو روايتها عن طريق راوٍ غريب عن هذه القصّة[2]،ويميّز جنيت بين نمطين من الحكي بالنّظر إلى علاقة الرّاوي بالقصّة التي يرويها:

(1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص117-118.

(2) Voir: Gérard Genette, Figures III, p252.

3-1-1 **مِثْليّ الحكاية** (Homodiégétique):

يكون فيه الرّاوي حاضراً كشخصيّة في القصّة التي يرويها[1]، وهذا هو الحال في رواية ليون الإفريقي، حيث يحضر الرّاوي كشخصيّة، ويتمثّل في شخصيّة ليون الإفريقي بطل الرّواية الذي يروي ما عايشه من أحداث ووقائع على مدار أربعين سنة. فنجد الرّاوي يتحدّث بضمير المتكلّم «أنا»، فالرّواية تُروى من منظور الشّخص الأوّل، وكمثال على ذلك: «كانت تلك السّنة بالنّسبة إليّ أيضاً أخطر السّنوات التي سأخوضها.»[2] هذا المثال مثالٌ بسيطٌ يبيّن كيف أنّ الرّاوي يتحدّث باستخدام ضمير المتكلّم، ويصبح واحداً من شخصيّات القصّة من خلال علاقته بما يرويه، أو علاقته بالقصّة، فيصبح ما يُصطلح على تسميته «الرّاوي/الشّخصيّة».

3-1-2 **غَيْريُّ الحكاية** (Hétérodiégétique):

يكون فيه الرّاوي غائباً عن القصّة التي يرويها[3]، ويستخدم الرّاوي في هذا النّمط ضمير الغائب «هو، هي، هم...»، فالرّواية تُروى هنا من منظور الشّخص الثّالث.

لا نجد حضوراً لهذا النّمط في رواية ليون الإفريقي، لأنّ الرّواية تُروى من قبل راوٍ يشارك في أحداثها، ويمثّل إحدى شخصيّاتها (شخصيّة البطل).

❁❁❁

3-2 **زمن السّرد** (Temps de la narration):

يمكن رواية قصّة ما دون تحديد المكان الذي تحدث فيه، بغضّ النظر عن كون هذا المكان يبعد كثيراً أو قليلاً عن المكان الذي تُروى منه القصّة، ولكن على الرّغم من ذلك يكاد الأمر يكون مستحيلاً على الرّاوي ألّا يحدّد موقع القصّة في الزّمن بالقياس إلى فعله السّردي، إذ إنّ عليه بالضّرورة أن يرويها في الزّمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل.[4] وعلى هذا الأساس فإنّ جنيت يميّز بين أربعة أنماط للسّرد بحسب العلاقة بين زمن الرّاوي وزمن الحدث:

---

(1) Voir: Gérard Genette, Figures III, p252.

(2) أمين معلوف، ليون الإفريقي،ص43.

(3) Voir: Gérard Genette, Figures III, op.cit, p252.

(4) Voir: ibid, p228.

3-2-1 **السّرد اللّاحق** (ultérieure):

وهو «زمن السّرد الشّائع في الرّواية، وفيه يشير الرّاوي إلى أنّه يروي أحداثاً «وقعت» في ماضٍ بعيد أو قريب.»[1]، وبلا شكّ فهذا هو النّوع السّرديّ الذي تتميّز به رواية ليون الإفريقي؛ حيث تمثّل الرّواية سرداً لأحداث وقعت في الماضي، فبطل الرّواية ليون الإفريقي يروي لابنه جوسپ أو يوسف سيرة حياته ورحلاته في العديد من البلدان والأقطار، وتمتدّ الأحداث لأربعين سنة، يروي فيها ليون الأحداث منذ ولادته وحتى بلوغه سنّ الأربعين، فكلّ هذه الأحداث قد حدثت في الماضي من منظور الرّاوي.

3-2-2 **السّرد السّابق** (antérieure):

يمتاز هذا النّوع بكونه «أكثر ندرة، ويغطّي بشكل أساسيّ المقاطع النصيّة ذات المدلول التنبّئيّ، غالباً في شكل حلم أو نبوءات، ويستبق هذا النّوع الأحداث، فيروي الرّاوي ما يُفترض حدوثه في مستقبل القصّة، ولا يجب الخلط بينه وبين بعض الأنواع مثل الخيال العلميّ، الذي يستطيع أن يروي بشكل مثاليّ ما هو في المستقبل مقارنةً بحاضرنا الفعليّ، كما لو أنّه قد حدث في الماضي (مثال: 1984 لجورج أورويل).»[2]، نجد هذا النّوع ذا استعمال ضيّق جدًّا في رواية ليون الإفريقي، ويقتصر استخدامه في التّنبّؤات التي يوردها الرّاوي قبل حدوثها، وهذه التّنبّؤات هي من النّوع الذي يتحقّق حدوثه وليس مجرّد تكهّنات، فنجد مثلاً في المقطع (عام العرّافين) زيارة سلمى أمّ ليون لمنجّم، ردّ على استفساراتها بتكهّن: «سوف ينقضي الموت، ثمّ أمواج البحر،

وعندئذ تعود المرأة وثمرة أحشائها.»[3]، في هذا المثال تنبّؤ يتحقّق ويحدث في مستقبل القصّة، فالرّاوي هنا يستبق الأحداث. وفي مثال آخر: «ولسوف أكتشف بصحبته فاس وأعوام مراهقتي.»[4] في هذا المثال الذي يتحدّث عن أوّل لقاء بين ليون الإفريقي وهارون المنقّب، يستبق الرّاوي الأحداث ليتكلّم عن أحداث تقع في المستقبل بالنّسبة لزمن السّرد، فليون الإفريقي

(1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص105.

(2) Yves Reuter, Introduction à l'analyse du roman, p79.

(3) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص128.

(4) المصدر نفسه، ص138.

في هذه النّقطة لا يزال طفلاً صغيراً يقضي أوّل أيّامه في المدرسة، في حين أنّ الرّاوي يتحدّث عن أحداث لمّا تقع، وإنّما تقع في زمن لاحق أو في زمن مراهقة ليون على وجه التّحديد.

وكمثال أخير على هذا النّوع نجد: «ممّا لا شكّ فيه أنّ الأسد أشجع الحيوانات كلّها، وأنا أقول ذلك بشيء من الغبطة لأنّي سأحمل اسم هذا الوحش خلال ثماني سنوات في إيطاليا.»[1] في هذا المثال الذي نجده في المقطع (عام الأسدين الهائجين) والذي يتحدّث عن الأسدين اللّذين هاجما ليون وكلاً من أبيه ووردة وأخته مريم عندما كانوا في رحلة داخل البلاد، وبالتّحديد في قرية نائية كانوا قد استراحوا في أحد أكواخها، فالرّاوي هنا يورد أحداثاً مستقبليّة عن ليون وتلقيبه بالأسد (ليون) في إيطاليا، فزمن السّرد في حادثة الأسدين لا يزال يراوح عام 1500، بينما تواجد ليون في إيطاليا وتلقيبه بهذا اللّقب يحدث في عام 1519، أي أنّ الرّاوي يتحدّث عن أحداث تقع بعد تسع عشرة سنة في المستقبل، فحتى النّقطة التي وصلها زمن السّرد في حادثة الأسدين الهائجين في تلك القرية النّائية، كان لا يزال ليون يحمل اسم حسن بن محمّد الوزّان فقط، دون ألقاب أخرى، ولم يحمل اسم «يوحنّا ليون مدتشي» بعد.

3-2-3 **السّرد المتزامن** (simultanée):

وهو «الزّمن الحيّ الذي يتطابق فيه كلام الرّاوي مع جريان الحدث. وقد حاول بعض الكتّاب خلق شيء من التّماسك في هذا السّرد من خلال رواية حكاية كاتب يشرع في كتابة روايته.»[2]، لا نجد استخداماً لهذا النّوع من السّرد في الرّواية.

3-2-4 **السّرد المتداخل** (intercalée):

هو «السّرد المتقطّع الذي تتداخل فيه المقاطع السّردية المنتمية إلى أزمنة مختلفة (الحاضر والماضي والمستقبل). ويتمثّل هذا السّرد في الرّوايات التّراسليّة، وفي الرّوايات التي تتّخذ شكل المذكّرات الحميمة.»[3]، ولا نجد استخداماً لهذا النّوع من السّرد في الرّواية أيضاً.

❁❁❁

3-3 **المستويات السّردية** (Niveaux narratifs):

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص168.
(2) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص106.
(3) المرجع نفسه، ص106.

يميّز جنيت بين مستويين سرديّين في القصّة: المستوى الأوّل، والمستوى الثّاني، وعمليّة الانتقال بين المستويات السّردية تكون عندما تقوم شخصيّة والتي تكون أفعالها موضوع السّرد بالانخراط بدورها في رواية قصّة، وضمن قصّة هذه الشخصيّة، يمكن أن تكون طبعاً شخصيّة أخرى تروي قصّة أخرى، وهلمّ جرًّا في ارتدادٍ لانهائيّ[1]، وقد تكون دمى الماتريوشكا الروسيّة التي توضع الواحدة منها في أخرى أكبر حجماً هي مثال على مستويات السّرد. ومثلما توضع دمية في دمية أخرى أكبر منها توضع القصّة في قصّة أخرى أحدث منها، أي أقرب إلى زمن القارئ.فإذا روينا حكاية الرّجل الذي رأى الرّجل الذي رأى الرّجل الذي رأى الذّئب، نكون قد وضعنا حكاية الرّجل الأوّل الأقدم (الذي رأى الذّئب) داخل حكاية الرّجل الثّاني (الذي سمع حكايته)، ووضعنا حكاية الرجل الثّاني داخل حكاية الرّجل الثّالث (الذي نروي حكايته). فالحكاية الأقرب هي الأوسع لأنّها تتّسع لكلّ الحكايات السّابقة الموضوعة الواحدة منها في الأخرى الأقرب منها.[2] وحسب جنيت فإنّ «كلّ حدث يُروى من قبل حكي ما، هو في مستوى حكائي أعلى مباشرة من المستوى الذي يقع فيه الفعل السّردي المُنتِج لهذا الحكي.»[3] فهذا النّوع من الحكي المتضمّن في حكي آخر يخلق نوعاً من التّراصف بين المستويات؛ حيث أنّ كلّ حكي داخلي يكون خاضعاً للحكي الذي هو مُتضمّنٌ فيه[4].

يميّز جنيت في الرّاوي وعلاقته بمستوى السّرد بين:

- داخل حكائي (intradiégétique): يكون الرّاوي في هذا النّمط داخل القصّة الرّئيسة التي يرويها.
- خارج حكائي (extradiégétique): يكون الرّاوي في هذا النّمط خارج القصّة الرّئيسة التي يرويها.

ومن التّداخل بين موقع الرّاوي في مستوى السّرد (داخل حكائي، وخارج حكائي)، وموقعه من خلال علاقته بالقصّة التي يرويها (مثليّ الحكاية، وغيريّ الحكاية)، يتولّد لدينا أربعة أشكال:

(1) See: Shlomith Rimmon Kenan, Narrative fiction contemporary poetics, p91.

(2) ينظر: لطيف زيتوني معجم مصطلحات نقد الرواية، ص152.

(3) Gérard Genette, Figures III, p238.

(4) See: Shlomith Rimmon Kenan, Narrative fiction contemporary poetics, op.cit, p91.

3-3-1 راوٍ خارج حكائي/غيريّ الحكاية (extradiégétique/hétérodiégétique):

راوٍ من الدّرجة الأولى يروي قصّةً هو غائب عنها.[1] أي أنّه يتمثّل في كونه راوي القصّة الرّئيسة من منظور الشّخص الثّالث، أي باستخدام ضمير الغائب (هو، هي...).

تستخدم رواية ليون الإفريقي هذا الشّكل؛ في تتبّع حركة الشّخصيّات حين لا يكون الرّاوي/الشّخصيّة (ليون الإفريقي) حاضراً بصفة مباشرة في الأحداث المسرودة؛ حيث نجد القصّة الرّئيسة تُروى بضمير الغائب، ونجده يغيب عن هذه الأحداث. وكمثال على ذلك من الرّواية نأخذ: «وأقبلت سارة ذات يوم وملء عينيها أخبار. وقد بدأت تسرد حكايتها مرفقة بألف حركة حتى قبل أن تجلس. وكانت قد علمت لتوّها من ابن عمّ لها مقيم في إشبيلية أنّ الملك فرديناند استقبل بسريّة كبيرة رسولين من سلطان مصر وراهبين من القدس كُلّفوا كما يقال بأن ينقلوا إليه تحذيراً شديد اللّهجة من صاحب القاهرة: إن لم تتوقّف الهجمات على غرناطة فإن غضب السّلطان المملوكي سيكون شديداً!»[2]، في هذا المثال الرّاوي/الشّخصيّة غائب عن الأحداث التي يسردها، فهو لم يكن حاضراً حين مجيء سارة اليهوديّة ونشرها لإشاعات مفادها أنّ سلطان القاهرة المملوكيّ يحذّر الملك فرديناند من مغبّة الهجوم على غرناطة وحصارها، وطبعاً فإنّ هذا الخبر لا أساس له من الصحّة، وقد انتشرت هذه الإشاعة بين سكّان غرناطة كالنّار في الهشيم.

وفي مثال آخر نجد: «كان ذو اللّحية الحمراء يزدهر على امتداد البصر، كما كان هارون يزدهر في ظلّه. وكان الهجوم على «بوجي» قد أخفق، بيد أنّ القرصان كان قد نجح في الأيّام الأولى من العام في الاستيلاء على مدينة الجزائر بعد أن قتل بيده صاحبها الأوّل بينما كان جسده يُدلّك في حمّامه.»[3]، في هذا المثال نلاحظ أنّ الرّاوي غائب عن الأحداث؛ إذ إنّ الرّاوي/الشّخصيّة لم يكن حاضراً مع ذي اللّحية الحمراء في معاركه وهجومه على «بوجي» أو بجاية، أو استيلائه على مدينة الجزائر، كما أنّ هارون صهر ليون وصديقه كان برفقة ذي اللّحية الحمراء، فالرّاوي يتتبّع شخصيّة هارون وما كان يفعله طوال الفترة التي غاب فيها عن السّرد،

(1) Voir: Gérard Genette, Figures III, p255.

(2) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص42.

(3) المصدر نفسه، ص324.

وعن ليون؛ حيث لم يلتقيا لسنوات.

3-3-2 راوٍ خارج حكائي/مثليّ الحكاية (extradiégétique/homodiégétique):

راوٍ من الدّرجة الأولى يروي قصّته الخاصّة.[1] أي أنّه يتمثّل في كونه راوي القصّة الرّئيسة من منظور الشّخص الأوّل، أي باستخدام ضمير المتكلّم (أنا).

تمثّل رواية ليون الإفريقي المثال الصّريح على هذا الشّكل؛ إذ إنّ الرّاوي يقوم برواية القصّة الرّئيسة باستخدام ضمير المتكلّم (أنا)، ويتمثّل في كونه بطل القصّة التي يرويها، والأمثلة على هذا النوع كثيرة؛ حيث تمثّل السّمة الغالبة للرّواية، وكمثال على هذا الشّكل نأخذ: «لم أتأخّر كثيراً في إدراك سبب كلّ ذلك الهياج. فقد كانت مفرزة من الجنود قادمة من شارع الصليبة يتقدّمها حَمَلة طبول ومشاعل. وكان وسط الفرقة شخص يجرّ نفسه عاري الجذع ممدود اليدين إلى الأمام مربوطاً إلى حبل يشدّه خيّال. وقُرئ إعلان مُفاده أنّ الرّجل، وهو خادم متّهم بسرقة العمائم من الأسواق ليلاً، قد حُكم عليه بشطره نصفين. وكنت أعلم أنّ هذا العقاب مخصّص للقَتَلَة، لكنّ سلسلة من السّرقات كانت قد عُرفت في الأيّام الأخيرة وطالب التجّار بعقوبة تكون عِبرة لمن يعتبر.»[2]، في هذا المثال الرّاوي حاضر باستخدام ضمير المتكلّم «أنا»، فيسرد من منظور الشّخص الأوّل ما تراه شخصيّة ليون وما تسمعه وما تدركه من حولها، وفي هذا المثال نجد شخصيّة ليون تشارك في الأحداث كشاهد يعايش الأحداث، وفي هذا المثال نجد ليون شاهداً على عقوبة إعدام أنزلها الجنود العثمانيّون على خادم متّهم بالسّرقة، فالرّاوي/الشّخصيّة ينقل إلينا ما يشاهده، ويصف لنا شعوره «لم يكن المنكود يصرخ، بل اكتفى بالانتحاب بصوت خافت وهو يرجّح رأسه عندما أنقضّ عليه بغتة جنديّان فأفقداه توازنه. وقبل أن ينطرح أرضاً أمسك به أحدهما بقوّة من إبطيه فيما كان الآخر يقيّد رجليه. وتقدّم الجلّاد ممسكاً بكلتا يديه سيفاً ثقيلاً وشطر الرّجل بضربة واحدة شطرين من الجذع. وحوّلت بصري وقد أحسست في بطني بتقلّص كان من العنف بحيث كاد جسدي المشلول يسقط كُتلة واحدة.»[3] والرّاوي/الشّخصيّة هنا ينقل إلينا المشهد كاملاً بدون قصّ، وبكلّ فضاعته، ويبدو أنّ المشهد قد أثّر على

(1) Voir: Gérard Genette, Figures III, p255.

(2) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص298-299.

(3) المصدر نفسه، ص299.

ليون نفسيًّا وجسديًّا حتى كاد أن يسقط أرضاً لهول ما شاهده.

وفي مثال آخر: «كنت قد اعتُقلت في العشيّة، في 21 كانون الأول (ديسمبر)، وكان يوم أحد، وكنت أحمل بتهوّر شديد منشوراً كان راهب فرنسي قد دسّه في جيبي لدى خروجي من كنيسة «سان جيوفاني دي فيورانتيني». وسواء أكان الأمر مصادفة أم كان مكيدة مدبّرة فقد اقتادوني إلى قصر القدّيس أنجلو وحبسوني في الزّنزانة التي شغلتها منذ ما يقارب السّنتين. بيد أنّني لم أكن لأخشى في ذلك الزّمن غير الأسر، في حين كان من الممكن في هذه المرّة أن أحاكم ويُحكم عليّ بقضاء مدّة عقوبة في سجن بعيد أو حتى في سفينة من السّفن التي يجذّف فيها الأسرى راسفين في الأغلال.»[1]، في هذا المثال يحضر الرّاوي/الشّخصيّة كطرف مشارك في الأحداث؛ حيث يتعرّض ليون لمكيدة تتمثّل في وضع منشور في جيبه دون علمه يحرّض على حكم البابا وينتقده، ويدعو لإسقاط حكمه، وقد كان اللّوثريّون[*] وراء هذا النّوع من المناشير، وبناءً على هذا يُعتقل ليون، فينقل لنا ليون حيثيّات اعتقاله، وشعوره وأفكاره حين يُزجّ به في الزّنزانة نفسها التي حُبس فيها قبل سنتين، حين كان أسيراً.

3-3-3 راوٍ داخل حكائي/غيريّ الحكاية (intradiégétique/hétérodiégétique)**:**

هو «شخصيّة داخل الرّواية، تروي حكاية ثانويّة هي غائبة عنها: شهرزاد في «ألف ليلة وليلة».»[2]، هذا الشّكل نادر الوجود في رواية ليون الإفريقي، ونجد مثالاً له في المقطع (عام الأسدين الهائجين)؛ حيث وبعد وصول ليون وأبيه ومن معهما (وردة ومريم) إلى قرية نائية في ريف البلاد، وتوقّفهم لأخذ قسط من الرّاحة، يلتقون بإمام القرية الذي يقوم بضيافتهم، ويروي لهم قصّة عن أصل التصاق صفة البخل بسكّان هذه القرية، فنجد:

«فقد باح لنا بأن أهل القرية الذين عُرفوا من زمن ببخلهم كانوا يتألّمون لتلك السُمعة

---

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص404.

(*) **اللّوثريّون**: هم أتباع الرّاهب الألماني مارتن لوثر (1483–1546)، قائد حركة الإصلاح الدّيني البروتستانتي في القرن السّادس عشر، والذي عُرف بأطروحاته الخمس والتّسعين حول انتقاد الكنيسة، والتي كان من أبرزها انتقاد بذخ الكنيسة، ومهاجمته البابا حول قضيّة صكوك الغفران، تلك الأموال التي كانت تؤخذ من الفقراء المسيحيّين لقاء صكّ من البابا من أجل الغفران والخلاص. ينظر: سكوتش إتش هندريكس، مارتن لوثر مقدمة قصيرة جدًّا، تر: كوثر محمود محمد، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، ط01، القاهرة-مصر، 2014.

(2) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص96.

إذ كانت القوافل تتحاشى التوقّف عندهم. وذات يوم علموا أنّ ملك فاس يصطاد الأسود في الجوار فعزموا على استضافته وجميع أفراد حاشيته وضحّوا على شرفه ببعض الخراف. وهكذا تعشّى الملك ونام. وإذ أرادوا التّدليل على سخائهم فقد وضعوا عند بابه قِربة كبيرة واتّفقوا على مَلْئِها باللّبن للفطور الملكي. وكان على الأهالي أن يحلبوا شِياههم ثم يأتي كلّ واحد بدلوه فيفرغها في القِربة. ونظراً لاتّساع هذه فقد قال كلّ قرويّ في نفسه إنّ في وسعه أن يمزج لبنه بكميّة كبيرة من الماء من غير أن يلحظ أحد. وقد كان من جرّاء ذلك أن صُبّ للملك وحاشيته سائل شفّاف لم يكن له طعم سوى طعم البُخْل.»[1]، في هذا المثال يحكي «الإمام» والذي هو شخصيّة في الرّواية، ضمن القصّة الرّئيسة، يحكي قصّة ثانويّة متضمّنة داخل القصّة الرّئيسة، وهو ليس أحد أطرافها، ويغيب عن أحداثها، فالقصّة التي يرويها «الإمام» تقع في المستوى الثّاني، وهي متضمّنة داخل القصّة الرّئيسة.

3-3-4 راوٍ داخل حكائي/مثليّ الحكاية (intradiégétique/homodiétique):

يتمثّل هذا الشّكل الأخير في «راوٍ من الدّرجة الثّانية يروي قصّته الخاصّة.»[2]، أي أنّه شخصيّة داخل الرّواية تروي قصّة ثانويّة مشاركة في حوادثها، مثل: سندباد في «ألف ليلة وليلة»[3]، فسندباد متضمّن ضمن القصّة الأولى التي ترويها شهرزاد، وسندباد بدوره يروي قصّة هو بطلها، فقصّة سندباد تقع في المستوى الثّاني.

لا نجد استخداماً لهذا الشّكل في رواية ليون الإفريقي، إلّا إذا اعتبرنا حادثة «العرض الملعون» التي تروي أحداثها شخصيّة «سلمى» أمّ ليون الإفريقي، قصّة ثانويّة، فهي تشارك في الأحداث، أو حادثة سبي «هبة» جارية ليون الإفريقي. لكنّنا نرى هاتين القصّتين كعلاقة استرجاعيّة للقصّة الرّئيسة، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بها، وتؤثّر أحداثها الماضية على حاضر ومستقبل القصّة الرّئيسة، وعلى الرّواية ككلّ. إنّ الأمر أشبه بتأثير الفراشة (Butterfly effect)؛ حيث أنّ حدثاً واحداً بسيطاً يولّد سلسلة من النّتائج يكون لها وقع كبير في المدى البعيد، ففي حادثة «العرض الملعون» مثلاً، لو لم تنجُ سلمى من الفيضان، والسّيول الجارفة التي غمرت المدينة،

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص166.

(2) Gérard Genette, Figures III, p256.

(3) ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص96.

لما وُجد ليون بطل الرّواية، ولو لم يتمّ سبي هبة، لما التقى بها ليون، وبالتّالي فإنّ ليون كان سيهلك في حادثة العاصفة؛ حيث كانت هبة سبباً رئيساً في نجاته بطلبها المبيت في المغارة بعيداً عن القافلة.

ومن هنا يمكننا القول إنّ رواية ليون الإفريقي تخلو من هذا الشّكل السّردي؛ حيث تروي شخصيّة من الرّواية قصّة ثانويّة تكون مشاركة في أحداثها.

الفَصْلُ الثَّالث

الأَنْسَاقُ الثَّقَافِيَّةُ فِي رِوَايَة لِيُونْ الإِفْرِيقِي

يعدّ النّقد الثّقافي فرعاً من فروع النّقد النصوصي العامّ، ومن ثمّ فهو أحد علوم اللّغة وحقول (الألسنيّة) معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثّقافي بكلّ تجلّياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسّساتي وما هو كذلك سواء بسواء. من حيث دور كل منها في حساب المستهلك الثّقافي الجمعي، وهو ليس معنيًّا بكشف الجمالي كما هو الشّأن بالنّسبة للنّقد الأدبي، وإنّما همّه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/الجماليّ.[1] ويبقى مجال دراسة النّقد الثّقافي واسعاً فيشمل دراسة «القيم والمؤسّسات والممارسات والخطابات الموروثة في إطار أصولها وتكوينها وآثارها السّياسيّة والاجتماعيّة والجماليّة.»[2] فالنّقد الثّقافي يعدّ ملتقى الكثير من العلوم كالأدب، والنّقد، والفلسفة، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، وموضوعه «هو النصّ، ليس المكتوب فحسب، بل المرئي أيضاً في الفنون التّشكيليّة ووسائط الإعلام، وأيضاً في كلّ ممارسة ماديّة أو فكريّة لها دلالة. وأهميّة النّقد الثّقافي أنّه يكشف عن بيان حدود وإمكانيّات النصّ، من حيث انفتاحه بين مبدعه ومتلقّيه مقوّضاً فكرة الثّنائيّة المختزلة والعاجزة عن التّفسير، ومحاوراً ومواجهاً الخطاب الثّقافي السّائد.»[3].

يعدّ النّقد الثّقافي وليد الدّراسات الثّقافيّة (cultural studies) التي تبلورت في عام 1964 عندما تأسّس مركز برمنگهام للدّراسات الثّقافيّة المعاصرة (Birmingham center for contemporary cultural studies)، وهذه الحقبة كانت حبلى بضروب متنوّعة من التمرّد على الأنساق الشّائعة في الثّقافة الغربيّة؛ فسرعان ما تصدّع بعد سنوات الفهم النّقدي الذي أشاعته المناهج الشّكليّة والبنيويّة للأدب، بل أنّ البنيويّة نفسها تشقّقت بظهور ما يصطلح عليه بـ (البنيويّة التّكوينيّة) وذلك قبل أن يتأزّم أمر النّسق المغلق، ويتفجّر عن جملة من ضروب التّحليل النّقدي والثّقافي كالاتّجاهات السّيميوطيقيّة والتّفكيكيّة والتّأويليّة، ورافق ذلك ازدهار أمر الدّراسات الخاصّة بالتلقّي، واندلاع لهيب مابعد الحداثة.[4] الذي ظهرت معه دراسات

(1) ينظر: عبد الله الغذّامي، النّقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثّقافية العربيّة، ص83-84.

(2) ڤنسنت ب.ليتش، النّقد الأدبي الأمريكي من الثّلاثينيّات إلى الثّمانينيّات، تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثّقافة-المشروع القومي للترجمة، دط، مصر، 2000، ص410.

(3) سعيد علّوش، نقد ثقافي أم حداثة سلفيّة، المجلس الأعلى للثّقافة، ط01، القاهرة-مصر، 2010، ص62.

(4) عبد الله إبراهيم، النقد الثقافي مطارحات في النظريّة والمنهج والتّطبيق، مجلّة آفاق، العدد 67، المغرب، أفريل=

ما بعد الاستعمار (post-colonial studies) ككتابات إدوارد سعيد (Edward Said)، وهومي بابا (Homi Bhabha)، وگاياتاري سبيڤاك (Gayatari Spivak)، وظهور الدّراسات النّسويّة، والنّقد النّسوي...الخ.

تعود أصول الدّراسات الثّقافيّة إلى كتابين نُشرا في الخمسينيّات من القرن العشرين، وهما: «استعمالات القراءة والكتابة» (The uses of literacy) لريتشارد هوگارت (Richard Hoggart)، و«الثّقافة والمجتمع» لرايموند ويليامز، وقد برز الكاتبان كلاهما من الدّراسة الأكاديميّة للأدب الإنگليزي، ويحمل الكتابان أدلّة كثيرة على ذلك.[1]، وقد لعب الكتابان الدّور الأساسيّ في نقل الاهتمام بالثّقافة من الاستخدام الشّائع الذي يشير إلى الآداب والفنون فقط، إلى أفق آخر تتعيّن فيه الممارسات الثّقافيّة، مثل القراءة، متجذّرة في شبكة من الممارسات الأخرى كالشّغل والحياة الجنسيّة والأسريّة، كما يتميّز هذا الأفق باستبعاد التّحليلات التي لا تأخذ بعين الاعتبار المجتمع الذي تتّصل به التّمظهرات الثّقافيّة التي تدرسها تلك التّحليلات.[2] وقد قامت الدراسات الثّقافيّة بكسر «مركزيّة النصّ، ولم تعد تنظر إليه على أنّه نصّ، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظنّ إنّه من إنتاج النصّ. لقد صارت تأخذ النصّ من حيث ما يتحقّق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافيّة، فالنصّ هنا وسيلة وأداة، وحسب مفهوم الدّراسات الثّقافيّة ليس النصّ سوى مادّة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معيّنة من مثل الأنظمة السّرديّة، والإشكاليّات الإيديولوجيّة وأنساق التّمثيل، وكلّ ما يمكن تجريده من النصّ. لكنّ النصّ ليس هو الغاية القصوى للدّراسات الثّقافيّة، وإنّما غايتها المبدئيّة هي الأنظمة الذّاتيّة في فعلها الاجتماعي في أيّ تموضع كان، بما في ذلك تموضعها النّصوصي.»[3].

وُجد النّقد الثّقافي قبل تسميته في كتابات العديد من الكتّاب بدءًا بماثيو أرنولد في كتابه

=2002، ص84.

(1) See: Colin Sparks, The evolution of cultural studies..., in: What is cultural studies? A Reader, edited by John Storey, ARNOLD, 02nd edition, London-UK,1997, pp 14-15

(2) إدريس الخضراوي، السّرد موضوعاً للدراسات الثّقافيّة، مجلّة تبيّن للدراسات الفكريّة والثّقافيّة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السّياسات، عدد 07، مج02، قطر، شتاء 2014، ص110.

(3) حفناوي بعلي، مسارات النّقد ومدارات ما بعد الحداثة ترويض النصّ وتقويض الخطاب، أمانة عمان، ط01، عمان-الأردن، 2007، ص123.

الثّقافة والفوضى، وكتابات كلّ من: أدورنو، گرامشي، ميشيل فوكو، فرانز فانون، جوليا بيندا، رولان بارث، وغيرهم، قبل أن تظهر مصطلحات: النّقد الثّقافي، الدّراسات الثّقافيّة، والنّقد السّياسي، ومشتقّاتها: دراسات الاستعمار، وما بعد الاستعمار، والنّقد النّسوي... وغيرها. ثمّ جاءت دراسات نقديّة تمثّل تيّاراً قويًّا، انطلق من الفلسفة، ونظريّة الأدب، والتّاريخ: تيري إيگلتون، أنتوني إيستهوب، رايموند ويليامز، جاك ديريدا، جوليا كريستيفا، وغيرهم. إضافة لدراسات الاستعمار: إدوارد سعيد، سبيڤاك، هومي بابا، وغيرهم. وفي منتصف الستّينات، بدأ تيّار النّقد الثّقافي يتشكّل ليصارع تدريجيًّا النّقد الأدبي متّهماً إيّاه بالانغلاق والنّمطيّة الشّكلانيّة.[1]

سنحاول في هذا الفصل إلقاء الضّوء على مختلف الأنساق الثّقافيّة في رواية ليون الإفريقي وذلك بتطبيق آليّات النّقد الثّقافي، من أجل الكشف عن المعاني المضمرة في ثنايا النصّ، والتي عبّر «أمين معلوف» كاتب الرّواية من خلالها عن جملة من القضايا التي من أبرزها: قضيّة الهُويّة، وصورة الآخر، وذلك ما سنحاول جاهدين لرصده مع جملة الأنساق المتستّرة في أعماق الرّواية.

1- خطاب الهُويّة:

جاءت رواية ليون الإفريقي لأمين معلوف محمّلة بخطاب نسقيّ يبحث في الهُويّة، وتحرّكه في الظّاهر رحلة بطل الرّواية حسن بن محمّد الوزّان أو كما نعرفه بلقب «ليون الإفريقي» في بحثه عن هُويّته، ورغبته الملحّة في إيجاد موطئ قدم قارٍّ لكينونته. ويتجلّى هذا المفهوم في بداية الرّواية؛ إذ تفتتح به الرّواية، فنجد:

«خُتِنْتُ، أنا حسن بن محمّد الوزّان، يوحنّا-ليون دومديتشي، بيد مزيّن وعُمّدت بيد أحد البابوات، وأُدعى اليوم «الإفريقي»، ولكنّني لست من إفريقية ولا من أوروبة ولا من بلاد العرب. وأُعْرَف أيضاً بالغرناطيّ والفاسيّ والزيّاتي، ولكنّني لم أصدر عن أيّ بلد، ولا عن أيّ مدينة، ولا عن أيّ قبيلة. فأنا ابن السّبيل، وطني هو القافلة وحياتي هي أقلّ الرّحلات توقّعاً.

لقد عرف معصماي على التّوالي دغدغاتِ الحرير وإهانات الصّوف، ذَهَبَ الأمراء وأغلال العبيد. وأزاحت أصابعي آلاف الحُجُب ولوّنت شفتاي بحُمرة الخجل آلاف العذارى،

(1) ينظر: عز الدين المناصرة، النّقد الثّقافي المقارن منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط01، عمان-الأردن، 2005، ص231.

وشاهدت عيناي احتضار مدن وفَناء إمبراطوريّات.

ولسوف تسمع في فمي العربيّة والتّركيّة والقشتاليّة والبربريّة والعِبريّة واللّاتينيّة والعاميّة الإيطاليّة لأن جميع اللّغات وكلّ الصّلوات ملك يدي، ولكنّي لا أنتمي إلى أيّ منها. فأنا للّه وللتّراب، وإليهما راجع في يوم قريب.»[1] وتختتم الرّواية أيضاً بخطاب الهُويّة، فنجد حضوراً بارزاً لمفهوم الهُويّة، والمقطع التّالي يوضّح ذلك:

«مرّة جديدة يا بنيّ يحملني هذا البحر الشّاهد على جميع أحوال التّيه التي قاسيت منها، وهو الذي يحملك اليوم إلى منفاك الأوّل. لقد كنتَ في رومة «ابن الإفريقيّ»؛ وسوف تكون في إفريقية «ابن الرّومي». وأينما كنتَ فسيرغب بعضهم في التّنقيب في جلدك وصلواتك. فاحذر أن تدغدغ غريزتهم يا بنيّ، وحاذر أن ترضخ لوطأة الجمهور! فمسلماً كنت أو يهوديًّا أو نصرانيًّا عليهم أن يرتضوك كما أنت، أو أن يَفْقَدوك. وعندما يلوح لك ضيق عقول النّاس فقل لنفسك أرض الله واسعة، ورحبة هي يداه وقلبه. ولا تتردّد قطّ في الابتعاد إلى ما وراء جميع البحار، إلى ما وراء جميع التّخوم والأوطان والمعتقدات.

أمّا أنا فقد بلغت نهاية رحلتي. فلقد أثقل خطوي ونفسي أربعون عاماً من المغامرات. ولم يَعُدْ لي من رغبة غير العيش أيّاماً طويلة وادعة وسط أهلي وعشيرتي. وإلّا أن أكون من بين جميع مَن أُحِبُّ أوّلَ الرّاحلين. إلى ذلك المثوى الأخير الذي لا يُحِسُّ فيه أحدٌ قطّ بالغربة أمام وجه الخالق.»[2] من هذين المقطعين (فاتحة الرّواية وخاتمتها) يتبيّن لنا أنّ ليون الإفريقي يعيش حالة ضياع هُويّاتي، فهو يعيش بين عدّة ثقافات وحضارات دون أن ينتمي لواحدة منها، فمنذ ولادته وحتى بلوغه الأربعين وهو في تنقّل مستمرّ، ونجد أنّ جلّ تنقّلاته كانت خارجة عن نطاق رغبته الشّخصيّة، أي أنّه دائماً ما يتنقّل مرغماً وبصفة قسريّة، فمغادرته غرناطة مع عائلته كانت مغادرة نحو المنفى هرباً من الإسبان والصّليبيّين بعد سقوط غرناطة التي كانت آخر ما تبقّى من بلاد الأندلس الإسلاميّة في إسبانيا، فالنّفي من غرناطة كان ذا خلفيّة دينيّة، لأنّ النّفي تبعه قيام محاكم التّفتيش في إسبانيا التي كانت بإيعاز من الكنيسة ومباركة من الملك فرديناند والملكة إيزابيلا، وهكذا تتوجّه عائلة ليون نحو مدينة فاس.

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص09.
(2) المصدر نفسه، ص451-452.

وكأيّ لاجئ فإنّ ليون الإفريقي يجاهد في بداية الأمر للاندماج في المجتمع الجديد (المجتمع الفاسي)، فقد جاء هو وعائلته والآخرون من اللّاجئين الغرناطيّين وهم يحملون هُويّة وثقافة مختلفة عن الهُويّة والثّقافة المعروفة في فاس، وهذا ما دفع اللّاجئين إلى تشكيل تكتّل فيما بينهم لشعورهم بالغربة فصاروا يعرفون بـ «غرناطيّو فاس» و«أندلسيّو فاس»، وهذا مثلما نجد في الرّواية في حادثة وفاة جدّة ليون: «كانت جدّتي قد توفّيت في اللّيل، وبدأ غرناطيّو فاس يتقاطرون منذ الصّباح.»[1]، ونجد كذلك في حادثة رجوع خال ليون من رحلته التي ذهب ينقل فيها رسائل الاستنجاد إلى ملوك المسلمين: «عاد خالي من رحلته في حوالي نهاية ذلك العام. وما إن علم أندلسيّو فاس بالأمر حتى تقاطروا زرافات إثر زرافات للإستماع إلى أخباره ومعرفة نتائج مهمّته.»[2]، فاللاّجئون الغرناطيّون والأندلسيّون وبفعل شعورهم بالغربة بابتعادهم عن وطنهم (بلاد الأندلس) من جهة، ووجودهم في مجتمع جديد غريب عنهم (المجتمع الفاسي) شكّلوا مجموعة، فالمجموعة تتشكّل عبر نماذج من العلاقات، ويمكن أن نتصوّر نموذجاً أوّلاً من هذه العلاقات: تتشكّل المجموعة لأنّ رغبات أفرادها وأحلامهم تتناغم. نموذج كبير آخر من العلاقات مُشتقّ من التقنيّات والإجراءات والمهارات التي يتقاسمها أفراد الجماعة والتي توجِد علاقات وظيفيّة بين الأشخاص. تنشأ العلاقة (أو الارتباط) كذلك بالانخراط المُشترَك في نسق من القيم. إذا كان هذا النّوع من العلاقة (أو الرّابط) ظاهراً بشكل جليّ في الجماعات الدّينيّة، فإنّه يوجد في الواقع في كلّ الجماعات عبر نَسق المعايير التي تحكمُها. ليست هناك جماعة بلا معايير، وبالمقابل فإنّ المعايير مُنتجَة من قبل الجماعات.[3]

إنّ رغبات وأحلام جماعة المهاجرين واللّاجئين من غرناطيّين وأندلسيّين تتناغم، فهم يحلمون بالعودة إلى بلاد الأندلس، إلى أهلهم وإخوانهم الذين تركوا بعضهم هناك يعاني الويلات من الإسبان والصّليبيّين، والعودة إلى مدنهم ومساكنهم التي لم يعرفوا غيرها قطّ، فقد وُلدوا هناك وعاشوا هناك، وكذلك الأمر بالنّسبة إلى أجدادهم، فنحن نتحدّث عن فترة تمثّل

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص131.

(2) المصدر نفسه، ص160.

(3) ينظر: كاترين هالبيرن وآخرون، الهوي(ـات)ـة: الفرد.الجماعة.المجتمع، تر: إبراهيم صحراوي، دار التنوير، ط01، الجزائر، 2015، ص169-170.

زُهاء الثّمانية قرون (711م - 1492م) من الوجود الإسلاميّ في بلاد الأندلس.

من الطّبيعي أن يشعر الجيل الأوّل من المهاجرين بالحنين إلى وطنهم الأمّ، فالجزء الكبير من ذاكرتهم ووعيهم مرتبط به، وفيه تشكّلت هُويّاتهم سواءً على المستوى الفردي (الهُويّة الفرديّة) أو على المستوى الجماعي (الهُويّة الجماعيّة)، فـ «قبل أن يصبح المرء مهاجراً يكون نازحاً. أي قبل الوصول إلى بلد، لا بدّ أنّه غادر بلداً آخر، ومشاعر الشّخص تجاه الأرض التي غادرها ليست بسيطة أبداً. إذا كان المرء قد غادر فلأنّ هناك أشياء رفضها، كالقمع والخوف والفقر وغياب الأفق. ولكن من الشّائع أن يترافق هذا الرّفض بإحساس بالذّنب. هناك أقارب نلوم أنفسنا لأنّنا غادرناهم، ومنزلاً ترعرعنا في كنفه، والكثير الكثير من الذّكريات السّعيدة. هناك أيضاً روابط تستمرّ، روابط اللّغة أو الدّين، وكذلك الموسيقا ورفاق الغربة والأعياد والمأكولات.»[1] وهذا ما حصل لليون الإفريقي وعائلته وباقي المهاجرين، فقد غادروا بلدهم الأوّل غرناطة وبلاد الأندلس بشكل عامّ بسبب القمع والظّلم الممارس عليهم من قبل القشتاليّين والصّليبيّين الإسبان، وبسبب الخوف من المجهول وممّا هو آتٍ، وأحسّوا بالذّنب لأنّهم تركوا أقاربهم وإخوانهم هناك يتجرّعون الذلّ والهوان، ويقاسون سوء العذاب من محاكم التّفتيش، إخوانهم الذين فضّلوا البقاء في الأندلس مهما كلّف الأمر، والذين أُطلق عليهم لقب «الغرباء»، لأنّهم أصبحوا غرباء في وطنهم، وكانوا السّبب في استنجاد جماعة غرناطيّي وأندلسيّي فاس بملوك المسلمين لتخليص إخوانهم «الغرباء» من عذابهم.

بالإضافة إلى علاقة ليون الإفريقي وجماعته ببلدهم الأوّل، هناك علاقتهم بالبلد المضيف أو البلد الذي يصبح بلدهم الثّاني، وفي هذه الحالة مدينة فاس، فحسب أمين معلوف فإنّه وبالموازاة مع علاقة الشخص وأحاسيسه تجاه بلده الأصلي «لا تقلّ الأحاسيس التي نشعر بها تجاه البلد المضيف غموضاً. لقد أتيناه لأنّنا نأمل أن نجد فيه حياة أفضل لنا ولأهلنا. ولكن يضاف إلى هذا الأمل خوفٌ من مواجهة المجهول، خاصّة وأنّنا نجد أنفسنا في ميزان قوى ليس لصالحنا. إذ نخشى أن نُرفض أو نهان ونترقّب كلّ موقف ينمّ عن الاحتقار أو السّخرية

(1) أمين معلوف، الهويّات القاتلة، تر: نبيل محسن، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، ط01، دمشق-سورية، 1999، ص37-38.

أو الشّفقة.»[1]، فليون الإفريقي وجماعته ومنذ وصولهم إلى مملكة فاس تعرّضوا لكلّ أشكال المصائب وخيبات الأمل، فتعرّضوا للنّهب والسّرقة وفقد البعض حياتهم، ونجت عائلة الوزّان بفضل من الله، فقد كان المهاجرون يظنّون أنّهم وبمجرّد وصولهم ميناء مدينة «مليلة» سوف ينعمون بالأمان في بلاد الإسلام، ولكنّهم وجدوا عكس ذلك، وبمجرّد وصول عائلة الوزّان إلى فاس يتفاجأ محمّد الوزّان بالاستقبال الفاتر الذي حظي به هو وعائلته، وهو ما فسّره على أنّه موقف ينمّ عن الرّفض والاحتقار، فنجده في الرّواية يقول: « «وحقّ تراب أجدادي لو قيل لي إنّي سأستقبل على هذا النّحو في مملكة فاس لما غادرت غرناطة قطّ!».

وكانت كلماته تصكّ آذاننا المُفَزَّعة:

«يرحل المرء، يترك بيته وأراضيه، يجوب الجبال والبحار، ثمّ لا يجد غير أبواب مغلقة وقُطّاع طرق والخوف من الأوبئة!».»[2]، فمحمّد الوزّان وبعد مغادرته منزل مُضيفيه أحسّ بنوع من الإهانة، وشعر بنوع من النّدم على مغادرته غرناطة بعد كلّ ما مرّ به، بدءًا بحادثة قطّاع الطّرق والسّرقة إلى الاستقبال الفاتر من قبل ذويه.

إنّ ليون الإفريقي يعيش حياة التنقّل منذ صغره، وأغلب تنقّلاته قسريّة كما نلاحظ، غير أنّ حسن بن محمّد الوزّان (ليون الإفريقي) ينشغل بذاتيّته وهُمومه إبان اغترابه. إنّه يعيش حياته في فضائه الجديد، كما كان يعيشها في فضاء آخر يُحبُّ ويهوى، ويتّخذ أصدقاء جُدداً، ويتعرّف على مختلف جوانب هذا الفضاء، منقِّباً وباحثاً، ومسجّلاً كلّ ما يتراءى أمامه أو ما ينقله عن أهالي البلد الذي يتواجد فيه.[3]، وليون الإفريقي في تنقّلاته هذه يحاول جاهداً أن يحافظ على جوهر هُويّته وذاته، وشخصيّته، فمن العناصر التي تكوّن الهُويّة الفرديّة هي «مجموعة التّمثيلات والأحاسيس التي يُبلورها شخص ما عن نفسه، وهناك طريقة أخرى هي القول بأنّ الهُويّة الشّخصيّة هي ما يسمح للشّخص بالبقاء هو نفسه وبتحقيق ذاته، وبأن يصبح هو ذاته في مجتمع ما وثقافة ما وعلى علاقة مع الآخرين.»[4]، فليون وبعد استقراره مع عائلته في مدينة فاس بعد

(1) أمين معلوف، الهويّات القاتلة، ص38.

(2) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص113.

(3) ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، ط01، القاهرة-مصر، 2006، ص114.

(4) كاترين هالبيرن وآخرون، الهويـ(ـات)ـة: الفرد.الجماعة.المجتمع، ص75.

الهجرة؛ حيث يقضي فيها معظم سنوات طفولته ومراهقته، يبلور تصوّراً ذاتيًّا عن شخصيّته، فهو حسن بن محمّد الوزّان الذي وُلد في غرناطة ويعيش الآن في مدينة فاس، له كينونته الخاصّة، ويفكّر، ويحسّ، ويتصرّف بطريقته الخاصّة، وسواءً كان الغرناطيّ أو الزيّاتيّ أو الفاسيّ، فهو يبقى في جوهره حسن بن محمّد الوزّان، ومن الخصائص الدّاخلة في بناء الهُويّة وديناميكيّتها هي:

العنصر الأوّل: شعور الإنسان بالبقاء هو ذاته على مرّ الزّمن (أن يبقى مطابقاً لذاته أو على الأقلّ مشابهاً لها.

العنصر الثّاني: التّمثيل القارّ نسبيًّا، الذي هو لي عن نفسي وللآخرين عنّي. أتصرّف حسب أسلوب ما، الأمر الذي يحيل إلى فكرة وَحْدة الأنا وتماسكه.

العنصر الثّالث: الوحدانيّة، أي شعور الفرد بالأصالة ورؤيته نفسَه مُختلفاً إلى حدّ أن يرى نفسه فريداً (غير قابل للمقارنة). وهذا عنصر إيجابيّ ما لم يتحوّل إلى انغلاق على الذّات ونكران للآخرين.

العنصر الرّابع: التنوّع، والذي يتمثّل في الواقع في كوننا أشخاصاً عِدَّة في شخص واحد. يمكن لهذا الأمر أن يُمثّل ثراء بحسب الحالات (المظاهر المنفصلة لأدوارنا المختلفة) أو أن يكون على العكس من ذلك انفجاراً وبعثرة للذّات.

العنصر الخامس: فكرة تحقيق الذّات بالحركة والفعل، انطلاقاً من مقولة «إنّنا ما نقوم به» أي أن يكون الإنسان هو نفسه عبر القيام بأنشطة.

العنصر السّادس: ضرورة النّظرة الإيجابيّة للذّات (تقدير الذّات). يحتاج كلّ منّا إلى بلورة شعور بالقيمة الشّخصيّة لذاته، في نظره وفي نظر الآخرين.[1]

لعبت مدينة فاس دوراً بارزاً في بلورة وتشكيل شخصيّة ليون، وهُويّته الاجتماعيّة، والثّقافيّة، وحتى الدّينيّة، فقد قضى أعوام الطّفولة والمراهقة في هذه المدينة، وفيها درس وحفظ القرآن وعلومه، وأتمّ دراسته، أي أنّ الجزء الأكبر من شخصيّته وهُويّته تشكّل في هذه المدينة، ولدى مغادرته فاس للمرّة الأولى رفقة خاله في مهمّته إلى تومبكتو بطلب من السّلطان، كان

(1) ينظر: كاترين هالبيرن وآخرون، الهويـ(ـات)ـة: الفرد.الجماعة.المجتمع، ص75-76.

ليون مهيّئاً للتعرّض لثقافات وأوساط اجتماعيّة أخرى غير التي ألفها في مدينة فاس.

نجد أنّ ليون الإفريقي في تنقّلاته بين مختلف الأمصار والفضاءات المكانيّة، يتفاعل مع البيئة المحيطة، فيتعرّف على أشخاص جدد ويقيم صداقات ومعارف، ويتعلّم كلّ ما يتعلّق بثقافة المكان المتواجد فيه، ولكنّه مع ذلك يحافظ على جوهره، ففي رحلته الأولى يتعرّف على هبة التي يقع في حبّها، وفي رحلته الثّانية التي كانت بسبب نفيه من فاس، لحكم السّلطان عليه بأنّه متورّط في قضيّة مقتل الزّروالي، يصل إلى القاهرة فيتعرّف على أناس جدد ويقيم صداقات ومعارف مع التّجار والضبّاط، ويتعرّف على نور الجركسيّة التي يتزوّجها فيما بعد، وليون في هذا الفضاء الجديد يحاول الاندماج ضمن هذا المجتمع القاهريّ، فنجد في الرّواية المثال الآتي الذي يبيّن ذلك:

«واجتاحتني في غمرة الفرحة العامّة رغبة لا تقاوم في اتّخاذ الزيّ المصري. وهكذا تخلّيت عن ملابسي الفاسيّة ورتّبتها بعناية فائقة لليوم الذي سأرحل فيه، وارتديت ثوباً ضيّقاً مقلّماً بالأخضر مَخِيطاً عند الصّدر ثمّ منسدلاً باتّساع حتى الأرض. وانتعلت نعلين على الطّريقة القديمة، ولُثْتُ حول رأسي عمامة عريضة من الحرير الهنديّ. وإذ تمّ لي هذا الهندام فقد رأيت حماراً يتّجه صوبي فركبته وشرعت أتهادى على ظهره في وسط الشّارع وحولي ألف جارٍ لمتابعة الاحتفالات.

وأحسست بأنّ تلك المدينة كانت مدينتي، وشعرت لذلك برغد عارم. فما هي إلّا بضعة أشهر حتى كنت قد أصبحت من أعيان القاهرة، وغدا لي مُكاريّ وفاكهانيّ وعطّاري وصائغي وورّاقي وأعمال مزدهرة وصِلاتٌ بالقصر ومنزلٌ مطلّ على النّيل.

وخيّل إليّ أنّي بلغت واحة الينابيع الباردة.»[1]

في أثناء حضور ليون للاحتفالات المُقامة في القاهرة بمناسبة شفاء السّلطان المملوكي «قانصوه» من مرض أصاب عينه اليسرى، وفي غمرة الفرحة والبهجة التي عمّت الشّعب المصري، فإنّه قرّر أن يستبدل زيّه المغربيّ بالزيّ المصري، وذلك إحساساً منه بالاندماج، فليون أحسّ في لحظة الاحتفال بالانتماء إلى المجتمع المصري، ولم يجد من طريقة ليعبّر بها عن

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص296-297.

ذلك غير لبس الزيّ المصري، فاللّباس يعكس الهُويّة والثّقافة لأيّ مجتمع أو جماعة إنسانيّة، فليون أحسّ بالانتماء إلى مدينة القاهرة «وأحسست بأنّ تلك المدينة كانت مدينتي، وشعرت لذلك برغد عارم.»، وبعد تلك الحادثة اندمج ليون في المجتمع المصري وأصبح يعيش وفق طريقة أهل القاهرة في العيش، ولأنّه قرّر الاندماج في المجتمع الجديد فإنّ ازدهار أحواله لم يكن صعباً، وأصبح في ظرف وجيز من أعيان القاهرة، يعيش حياته الاجتماعيّة وفق ما تقتضيه تقاليد وأعراف البلد، ووفق ما تقتضيه تقاليد وأعراف الطّبقة الاجتماعيّة التي صار ينتمي إليها (طبقة الأعيان أو عليّة القوم) «فما هي إلّا بضعة أشهر حتى كنت قد أصبحت من أعيان القاهرة، وغدا لي مُكاريّ وفاكهانيّ وعطّاري وصائغي وورّاقي وأعمال مزدهرة وصِلاتٌ بالقصر ومنزلٌ مطلّ على النّيل.».

لكن هذا لا يعني أنّ ليون قد انسلخ عن هُويّته الأصليّة، فما يقوم به هو نوع من الاندماج الاجتماعيّ والتّعايش، أو أنّه يطبّق معنى المقولة «إذا كنت في قوم فاحلب في إنائهم»، وبمجرّد ما يغادر ليون القاهرة سيعود كما كان، فكما رأينا في المثال السّابق: «وهكذا تخلّيت عن ملابسي الفاسيّة ورتّبتها بعناية فائقة لليوم الذي سأرحل فيه»، أي أنّ ليون يعلم أنّه لن يستقرّ بشكل نهائيّ في القاهرة، وإنّما هي فترة يقضيها هناك، وبمجرّد انقضائها يعود إلى عاداته القديمة، ومنها لباسه المغربيّ الذي نجد أنّه رتّبه بعناية فائقة، وهذا يدلّ على قيمته عند ليون، فهو يعكس هُويّته وثقافته، ونجد في مقطع آخر ليون الإفريقي وقد عاد إلى ارتداء زيّه المغربي وذلك لدى عودته إلى فاس بعد سنوات من الغياب «كنت قد عدت إلى ارتداء ملابسي المغربيّة، وإذ كنّا نجتاز أسوار فاس فقد غطّيت وجهي بطيلسان. فما كنت أريد أن يعرف أحد بقدومي قبل أن ألتقي ذويّ.»[1]

إنّ ليون الإفريقي وكما رأينا سابقاً، تفرض عليه الظّروف التنقّل بين مختلف الفضاءات الجغرافيّة، فخروجه هذه المرّة من القاهرة كان هرباً من بطش العثمانيّين، وخوفاً على حياته وحياة عائلته الجديدة (الجركسيّة وابنها بايزيد، وابنتهما حياة)، لكنّ هذا التنقّل لن يكون الأخير له خارج إرادته ورغبته، فعند وصوله تونس، وفي جزيرة جربة يتعرّض للاختطاف من قبل

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص316.

قرصان صقليّ (بيترو بوڤاديليا) الذي كان قد أمضى حياته في القتل، والسّلب، والنّهب، وخوفاً منه أن يموت وهو يسلب، وينهب، ويقتل، سعى إلى البحث عن طريق للغفران والخلاص، فلم يجد أفضل من ليون الإفريقي (حسن بن محمّد الوزّان) ليقدّمه قرباناً إلى ليون العاشر حَبْر رومة الأعظم وأمير النّصارى، وذلك طمعاً منه في نيل رضى الكنيسة، ونيل صكّ للمغفرة -حسب اعتقاده- ينجيه من عذاب الجحيم.

وسبب اختيار القرصان الصقليّ لليون بالذّات راجع إلى تكليف من الكنيسة؛ حيث أنّه لدى لجوء القرصان إلى الكنيسة ممثّلة في البابا ليون العاشر طلباً للغفران والخلاص، كلّفه البابا بمهمّة مقابل منحه الخلاص، وهو إحضار شخصيّة مسلمة تكون ذات مكانة وعلم، فلم يجد أفضل من حسن بن محمّد الوزّان الرحّالة، والسّفير، ليستخدمه البابا في خطّته التي تقضي بإنشاء جسر، وصلة بين الغرب المسيحي، والشّرق المسلم (الدّولة العثمانيّة).

هكذا يجد ليون نفسه مخطوفاً، ومقيّداً في قبو سفينة، وأصبح أسيراً يتمّ اقتياده إلى رومة قلب العالم المسيحيّ، ومجرّداً من حريّته التي سُلبت منه، فيحسّ أنّه لم يعد يشعر بذاته، ولم يعد هو نفسه، فيبرز سؤال الهُويّة من جديد: من أنا؟ وماذا أصبحت؟ فالهُويّة ليست «موضوعاً ثابتاً أو حقيقة واقعة بل هي إمكانيّة حركيّة تتفاعل مع الحريّة، فالهُويّة قائمة على الحريّة لأنّها إحساس بالذّات، والذّات حُرّة. والحُريّة قائمة على الهُويّة لأنّها تعبير عنها. والحُريّة تحرّر أي أنّها إمكانيّة لأن يكون الإنسان حرًّا. الهُويّة إمكانيّة على إمكانيّة. الهُويّة إذن ليست شيئاً مُعطى بل هي شيء يُخلق.»[1]، أي أنّ الهويّة لا توجد ولا تعطى، بل توجد مع وجود الإنسان وتنمو معه، وحسن بن محمّد الوزّان يعيش لأوّل مرّة في ترحاله حالة اغتراب ثقافيّ وهويّاتي، فقد أجبر على تبنّي ثقافة جديدة غريبة عليه، كما أجبر على تغيير اسمه، فبعد أن وُلد وكبر وهو يحمل اسم «حسن بن محمّد الوزّان» بكلّ ما يحمله هذا الاسم من عناصر هويّته، فهو في رومة يُعطى هُويّة جديدة تحلّ محلّ الهُويّة الأولى، فيصبح «ليون يوحنّا-دومديتشي» ويجبر على تغيير دينه الإسلاميّ، فيعمَّد في كاتدرائيّة القدّيس بطرس الجديدة، ويُلقَّن الإنجيل ومختلف اللّغات من إيطاليّة، وتركيّة، وعبريّة، فيجد ليون نفسه في حالة اضطراب هُويّاتي، وهنا نعود إلى

(1) حسن حنفي، الهُويّة، المجلس الأعلى للثّقافة، ط01، القاهرة-مصر، 2012، ص23.

فاتحة الرّواية التي ينفي فيها ليون انتماءه إلى ثقافة بعينها «خُتِنْتُ، أنا حسن بن محمّد الوزّان، يوحنّا-ليون دومديتشي، بيد مزيّن وعُمّدت بيد أحد البابوات، وأُدعى اليوم «الإفريقي»، ولكنّني لست من إفريقية ولا من أوروبة ولا من بلاد العرب. وأُعْرَف أيضاً بالغرناطيّ والفاسيّ والزيّاتي، ولكنّني لم أصدر عن أيّ بلد، ولا عن أيّ مدينة، ولا عن أيّ قبيلة. فأنا ابن السّبيل، وطني هو القافلة وحياتي هي أقلّ الرّحلات توقّعاً.[...]

ولسوف تسمع في فمي العربيّة والتّركيّة والقشتاليّة والبربريّة والعِبريّة واللّاتينيّة والعاميّة الإيطاليّة لأن جميع اللّغات وكلّ الصّلوات ملك يدي، ولكنّي لا أنتمي إلى أيّ منها. فأنا للّه وللتّراب، وإليهما راجع في يوم قريب.»[1]، فكان على ليون للخروج من اضطرابه الهويّاتي أن يتحرّر من عقدة الانتماء، أي أن ينتمي إلى ثقافة أو جهة معيّنة، فهو يرى نفسه أنّه أصبح جسراً يربط بين الحضارات، والثّقافات، والدّيانات. يتكلّم جميع اللّغات لكنّه لا ينتمي لأيّ منها، يعرف جميع الأديان والصّلوات ولا ينتمي لأيّ منها، وزار جميع الأماكن ولا ينتمي لأيّ منها.

لكنّ ليون وفي خاتمة الرّواية يوصي ابنه جوسپ أو يوسف بأن يحافظ على هُويّته وشخصيّته وألّا يفرّط فيهما «(...) لقد كنتَ في رومة «ابن الإفريقيّ»؛ وسوف تكون في إفريقية «ابن الرّومي». وأينما كنتَ فسيرغب بعضهم في التّنقيب في جلدك وصلواتك. فاحذر أن تدغدغ غريزتهم يا بنيّ، وحاذر أن ترضخ لوطأة الجمهور! فمسلماً كنت أو يهوديًّا أو نصرانيًّا عليهم أن يرتضوك كما أنت، أو أن يَفْقَدوك. وعندما يلوح لك ضيق عقول النّاس فقل لنفسك أرض الله واسعة، ورحبة هي يداه وقلبه. ولا تتردّد قطّ في الابتعاد إلى ما وراء جميع البحار، إلى ما وراء جميع التّخوم والأوطان والمعتقدات.

أمّا أنا فقد بلغت نهاية رحلتي. فلقد أثقل خطوي ونفسي أربعون عاماً من المغامرات. ولم يَعُدْ لي من رغبة غير العيش أيّاماً طويلة وادعة وسط أهلي وعشيرتي. وإلّا أن أكون من بين جميع مَن أُحِبُّ أوّلَ الرّاحلين. إلى ذلك المثوى الأخير الذي لا يُحِسُّ فيه أحدٌ قطّ بالغربة أمام وجه الخالق.»[2]، فليون يوصي ابنه بأن يحافظ على هُويّته وشخصيّته وألاّ يغيّرهما سعياً لإرضاء الآخرين «فمسلماً كنت أو يهوديًّا أو نصرانيًّا عليهم أن يرتضوك كما أنت، أو أن يَفْقَدوك.».

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص09.
(2) المصدر نفسه، ص451-452.

يعود ليون في خاتمة الرّواية ليظهر على عكس فاتحة الرّواية أنّه ينتمي لجهة معيّنة ويصرّح بذلك «ولم يَعُدْ لي من رغبة غير العيش أيّاماً طويلة وادعة وسط أهلي وعشيرتي.» فقوله: «أهلي وعشيرتي» يبيّن فيها أنّ له انتماءً معيّناً، سواءً كان ذلك لقبيلة أو لأمّة. والحقّ أنّ ليون في رومة وبعد تعرّضه لكلّ أشكال السّلب الهُويّاتي، إلّا أنّه في جوهره بقي محافظاً على هُويّته ودينه، فنجد المثال الآتي الذي يبيّن ذلك: «- أتسمح الدّيانة الإسلاميّة باختيار أفضل؟

وكدت أقول «نحن»، ولكنّني استدركت في الوقت المناسب: «يتعلّم المسلمون أنّ «خير النّاس أنفعهم للنّاس» بيد أنّهم على الرّغم من هذا القول يحدث لهم أن يمجّدوا المرائين أكثر من تمجيدهم المحسنين.».»[1] في هذا المثال حوار دار بين ليون الإفريقي والبابا الجديد كليمان السّابع الذي خلَف البابا أدريان الملقّب بالبربريّ، وهذا الحوار يقع بعد سنوات من استقرار ليون في رومة، وكان قد نال حريّته يوم تعميده بيدي البابا ليون العاشر، إذن هذا المثال يدور بعد سنوات من اختطاف ليون، وبعد سنوات ظنّ فيها الجميع أنّ ليون أصبح مسيحيًّا مجتهداً يعرف الإنجيل وعلوم الدّين المسيحي، نجد أنّ ليون أخفى طوال هذه السّنوات أنّه لا يزال على الدّين الإسلاميّ، وقوله: «وكدت أقول «نحن»...» يبيّن ذلك؛ إذ إنّ استعمال ضمير «نحن» يعني الانتماء إلى الجماعة، وفي هذه الحالة جماعة المسلمين، فهو لا يزال مسلماً لكنّه يخفي ذلك لأسباب منها خوفه من ردّ فعل الكنيسة، وعمّا كان سيحلّ به لو اكتشف أمره، فهو لا يستطيع العيش كمسلم في بؤرة المسيحيّة، فليون الإفريقي أو حسن بن محمّد الوزّان يعمل بقوله تعالى: ﴿لَّا يَتَّخِذِ ٱلْمُؤْمِنُونَ ٱلْكَٰفِرِينَ أَوْلِيَآءَ مِن دُونِ ٱلْمُؤْمِنِينَ ۖ وَمَن يَفْعَلْ ذَٰلِكَ فَلَيْسَ مِنَ ٱللَّهِ فِى شَىْءٍ إِلَّآ أَن تَتَّقُوا۟ مِنْهُمْ تُقَىٰةً ۗ وَيُحَذِّرُكُمُ ٱللَّهُ نَفْسَهُۥ ۗ وَإِلَى ٱللَّهِ ٱلْمَصِيرُ ﴿٢٨﴾﴾(*)[سورة آل عمران:28.].

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص412.

(*) نجد في تفسير هذه الآية عند ابن كثير: «نهى الله تبارك وتعالى، عباده المؤمنين أن يوالوا الكافرين، وأن يتّخذوهم أولياء يُسِرُّون إليهم بالمودّة من دون المؤمنين، ثمّ توعّد على ذلك فقال:﴿ وَمَن يَفْعَلْ ذَٰلِكَ فَلَيْسَ مِنَ ٱللَّهِ فِى شَىْءٍ ﴾ أي: من يرتكب نهى الله في هذا فقد برئ من الله. [...]، وقوله: ﴿إِلَّآ أَن تَتَّقُوا۟ مِنْهُمْ تُقَىٰةً ﴾ أي: إلّا من خاف في بعض البلدان أو الأوقات من شرّهم، فله أن يتّقيهم بظاهره لا بباطنه ونيّته. [...] ثمّ قال تعالى: ﴿وَيُحَذِّرُكُمُ ٱللَّهُ نَفْسَهُۥ ﴾ أي: يحذّركم نقمته، أي مخالفته وسطوته في عذابه لمن وإلى أعدائه وعادى أولياءه. ثمّ قال تعالى: ﴿وَإِلَى ٱللَّهِ ٱلْمَصِيرُ ﴾ أي: إليه المرجع والمنقلب، فيُجازي كلّ عامل بعمله.» ينظر: الحافظ أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدّمشقي، تفسير القرآن العظيم، ج02، تح: سامي بن محمّد السّلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط02، الرياض-المملكة العربية السعودية، 1999، ص30-31.

نجد في الرّواية كذلك حديثاً مشابهاً عن الذين أُجبروا على إخفاء إيمانهم ومعتقداتهم بفعل الخوف والإجبار والاضطهاد، فالمسلمون الذين بقوا في غرناطة بعد سقوطها ولم يجدوا سبيلاً لمغادرتها، اضطرّوا إلى تغيير هُويّاتهم، وشمل ذلك أسماءهم وديانتهم، فتحوّلوا إلى المسيحيّة ظاهريًّا لكنّهم حافظوا على إسلامهم وإيمانهم باطنيًّا، ومارسوا شعائرهم في السرّ والخفاء، كلّ هذا خوفاً من العذاب والهلاك على أيدي المفتّشين الصّليبيّين الذين كانوا لا يتوانون في التّنكيل بكلّ من يشكّون في معتقده المسيحيّ، أو أنّه رجع عن المسيحيّة إلى ديانته الأولى.

نجد في الرواية المثال الآتي، والذي هو عبارة عن رسالة أرسلها المسلمون المتخفّون بهُويّات جديدة يطلبون فيها من إخوانهم الغرناطيّين والأندلسيّين في فاس أن يعينوهم بالنّصح والإرشاد، وأن يستفتوا لهم الفقهاء في أمرهم «أيّها الإخوة، إذا كنّا قد أهملنا واجبنا في الهجرة لدى سقوط غرناطة فذاك فقط لأنّنا لم نكن نملك الوسيلة لذلك، ولأنّا أشدّ الأندلسيّين فقراً واستضعافاً. ولقد قبلنا اليوم أن نُعمَّد حفاظاً على حياة نسائنا وأولادنا، ولكنّنا نخشى غضب الله تعالى علينا يوم الدّين وإذاقته إيّانا عذاب الجحيم. وعليه فإنّنا نضرع إليكم أنتم إخوتنا المهاجرون أن تعينونا بنصائحكم. استفتوا لنا الفقهاء في ما علينا عمله، فكَرْبُنا لا حدّ له.»[1] وبعد تسلّمهم للرّسالة، اجتمع غرناطيّو وأندلسيّو فاس، وأحضروا العديد من الفقهاء للبحث في مسألة إخوانهم في غرناطة وبلاد الأندلس، وكان بعض الفقهاء قد أتى من أمكنة بعيدة ليقدّموا المساعدة، وليدلوا بدلوهم في هذه المسألة الفقهيّة، ومنهم مفتي وهران الذي كان قوله في المسألة: «لتكن أقوالكم عندما ترسلون إليهم الرّسائل حذرة وموزونة. فكّروا في أنّه بالإمكان إشعال محرقة بالرّسالة التي ترسلون. لا تلوموهم على عمادتهم بل ادعوهم فقط إلى أن يظلّوا على الرّغم من كلّ شيء مخلصين للإسلام، وأن يعلّموه لأبنائهم. ولكنْ لا يعلّموهم إيّاه قبل البلوغ، قبل السنّ التي بالإمكان معها الاحتفاظ بسرّ، ففي وسع الطّفل أن يكشف بكلمة طائشة دين أبويه الحقيقي ويتسبّب في هلاكهما.»[2]، وعند سؤال النّاس للمفتي عن حكم بعض ما يُجبَر إخوانهم على فعله، نجد: «وإذا أُكره هؤلاء المساكين على شرب الخمر؟ وإذا دُعوا إلى

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص150.
(2) المصدر نفسه، ص151.

أكل لحم الخنزير للتأكّد من أنّهم ليسوا مسلمين؟

قال المفتي:

«فليفعلوا إذا أُكرهوا، ولكنْ ليحتجّوا في قلوبهم».

وإذا عُرض عليهم أن يشتموا النبي صلّى الله عليه وسلّم؟

وكرّر قائلاً:

«فليفعلوا إذا أُكرهوا، ولكنْ ليقولوا العكس في قلوبهم».»[1]

نجد من المثالين السّابقين أنّ الغرناطيّين الباقين في غرناطة يعانون الأهوال بسبب هويّتهم الإسلاميّة والعربيّة، وهو ما اضطرّهم إلى تغيير هويّاتهم (أسمائهم ودينهم) في الظّاهر، فهم في صراع نفسي وهُويّاتي داخلي وخارجي، فالدّاخلي هو شعورهم بالذّنب لتغيير هُويّاتهم ودينهم؛ حيث أنّهم يشعرون أنّهم خانوا أنفسهم ودينهم، ولم يعودوا يشعرون أنّهم الأشخاص أنفسهم في أعماق ذواتهم، والخارجي هو اضطرارهم لحمل أسماء غير أسمائهم وهُويّات غير هُويّاتهم، والقيام بتصرّفات اجتماعيّة وإقامة شعائر دينيّة غريبة عنهم، لا يؤمنون بها ولا يقتنعون بها، ومع هذا كلّه يعيشون الخوف الدّائم ويتوجّسون من كلّ زلّة قد تفضح أمرهم وتلقي بهم إلى الهلاك على أيدي المفتّشين الصّليبيّين، الذين لن يدّخروا جهداً في إذاقتهم سوء العذاب.

يمكن أن نربط بين المؤلّف (أمين معلوف) والنصّ الذي ينتجه (ليون الإفريقي)، لنستخرج الحمولات المُضمرة التي حمّلها أمين معلوف لنصّ رواية ليون الإفريقي، فالمؤلّف من وجهة نظر نسقيّة وثقافيّة ذو طبيعتين فـ«المؤلّف مؤلّفان: مؤلّف فرد له خصوصيّة شخصيّة، ومؤلّف آخر ذو كيان رمزي. إنّه الثّقافة التي تصوغ بأنساقها المهيمنة وعي المؤلّف الفرد ولا وعيه على حدّ سواء، ومهما حاول الأوّل أن يعبّر عمّا يريد، فإنّ أفكاره ومواقفه سوف تنتظم في أُطُر كبرى تعمل على صوغ منظوراته، ونوع القضايا التي يتطرّق إليها، فالمؤلّف-الفرد هو نتاج المؤلّف -الثّقافة، التي يمكن اعتبارها المؤلّف الأشمل والأكثر حضوراً، والذي يتدخّل باستمرار في تعديل ما يفكّر به المؤلّف الفرد وينتجه. إنّ الثّقافة مؤلّف مضمر ذو طبيعة نسقيّة تلقي بشباكها غير المنظورة حول الكاتب، فيقع في أسر مفاهيمها الكبرى التي تتسرّب إليه

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص151.

كالمخدّر البطيء، فترتّب محمولات خطابه بما يوافق المضامين الأيديولوجيّة الخاصّة بها. إنّنا إزاء مؤلّف مزدوج التّكوين: تكوين شخصي وآخر ثقافي، والثّاني لا يدّخر وسعاً في تشكيل وإعادة تشكيل الأوّل.»[1].

تلقي الثّقافة بظلالها على المؤلّف الفرد (أمين معلوف)، وتصوغ أفكاره وخطاباته، فنجد تأثّر أمين معلوف بواقعه الشّخصي ينعكس على نصوصه، فتمرّر الثّقافة أفكاره وإيديولوجيّته في ثنايا النصّ عن طريق الأنساق المضمرة، التي تسري من خلالها مختلف الخطابات والحمولات الثّقافيّة، فالعاملان الثّابتان في أعمال أمين معلوف الرّوائيّة هما: التّاريخ والهُويّة، ونحن هنا في رواية ليون الإفريقي نجد كليهما، ويمكن اعتبار حادثة مغادرة ليون الإفريقي لغرناطة رفقة أهله إسقاطاً يُحرّكه نسق يتخفّى خلف التّاريخ والتّخييل الرّوائي، فلا وعي الكاتب نجده حاضراً ويتحكّم في خطاب النصّ، فكلّ من ليون الإفريقي وأمين معلوف غادر بلده مرغماً وبصفة قسريّة، فليون غادر غرناطة هرباً من الحرب، فغرناطة التي كانت قبل وقت قريب بالنّسبة إلى ليون وغيره من المسلمين تمثّل دار الإسلام والسّلام، أصبحت تمثّل دار الحرب.

كذلك الأمر بالنّسبة إلى أمين معلوف الذي «غادر بيروت سنة 1976 نحو باريس عن عمر يناهز الرّابعة والثّلاثين [السّابعة والعشرين][*]، وذلك بعدما رأى بلده للمرّة الثّالثة يعيش حالة الحرب. وقد كانت زوجته أندريه حينها تنتظر طفلهما الثّالث، كان أوّل الرّاحلين تاركاً ذويه في عين الكبار وهي قرية معلقة في منتصف المنحدر بجبل لبنان، والموطن الأصلي لعائلته لتلتحق به العائلة بعد ذلك ببضعة أشهر.»[2]، فالعامل نفسه (الحرب) لعب الدّور الرّئيس في مغادرة كلّ من ليون الإفريقي وأمين معلوف لبلديهما. إلّا أنّ مغادرة أمين معلوف لوطنه كان له التّأثير الكبير، فقد غادر لبنان وهو يبلغ السّابعة والعشرين، أي غادر بعد قضاء سبع وعشرين

---

(1) عبد الله إبراهيم وآخرون، عبد الله الغذّامي والممارسة النّقدية والثّقافية، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، ط01، بيروت-لبنان، 2003، ص45. وينظر: عبد الله إبراهيم، النّقد الثقافي مطارحات في النظريّة والمنهج والتّطبيق،مجلّة آفاق، عدد 67، المغرب، أبريل 2002، ص89.

(*) وُلد أمين معلوف سنة 1949، وغادر لبنان سنة 1976، فالأصحّ أنّ سنّه كان آنذاك سبعاً وعشرين سنة، وليس كما ورد في النصّ.

(2) ماريان بايوت، أمين معلوف الرجل الذي يحركه الحنين إلى عوالم الشرق المفقودة، تر: بلعابد عبد الحق، مجلّة الاختلاف، عدد 02، الجزائر، سبتمبر 2002، ص25.

سنة في لبنان، بعد أن تشبّع بثقافة البلد وتشكّل لديه وعي فردي وترسّخت فيه أنساق القيم التي تحكم المجتمع اللّبناني، على عكس ليون الإفريقي الذي غادر غرناطة وهو صبيّ صغير لا يذكر إلّا الشّيء القليل عن مدينته غرناطة، وعن بلاد الأندلس.

عند استقرار أمين معلوف في فرنسا وقضائه سنوات على أرضها، واندماجه في المجتمع الفرنسيّ، يبرز لديه خطاب الهُويّة: من أنا؟ ما هو انتمائي؟، وهذا السّؤال لا يصدر عنه فقط، فالذين من حوله يسألونه أيضاً، وهذا ما يرويه أمين معلوف «منذ أن غادرت لبنان في عام 1976 لأستقرّ في فرنسا، سئلت مرّات عديدة، بأفضل ما في العالم من نوايا، إن كنت أشعر أوّلاً أنّني فرنسي أو لبناني وكنت أجيب دائماً: «هذا وذاك!».»[1]، جواب أمين معلوف يعني أنّه يشعر بالانتماء لكلا البلدين، فهو لا يستطيع إقصاء مكوّن وترك الآخر، فهو يحمل الثّقافة والهُويّة اللّبنانيّة من جهة، بفعل مولده هناك وقضائه جزءًا من حياته هناك، وفي الوقت نفسه يعيش في فرنسا وقد اندمج في المجتمع الفرنسي وتشبّع بالثّقافة الفرنسيّة، ويكتب باللّغة الفرنسيّة، وفي ردّه عن الذين يطرحون عليه سؤال الهُويّة يقول: «إذاً كنت أشرح بصبر، للذين يطرحون عليّ السّؤال، أنّني ولدت في لبنان وعشت فيه حتى بلغت السّابعة والعشرين من العمر، وأنّ العربيّة هي لغتي الأمّ، وأنّني اكتشفت دوماس وديكنز ورحلات جلفر في التّرجمة العربيّة أوّلاً، وأنّه في قريتي الجبليّة، قرية أجدادي، عرفت أفراح الطّفولة الأولى وسمعت بعض القصص التي سأستوحي منها فيما بعد في رواياتي، كيف يمكنني أن أنساه؟ وكيف يمكنني أن أنسلخ عنه يوماً؟ ولكنّني، من جهة أخرى، أعيش على أرض فرنسا منذ اثنين وعشرين عاماً، وأشرب ماءها ونبيذها، وتلامس يداي أحجارها القديمة يوميًّا، وأكتب بلغتها، لذلك لن تكون أبداً أرضاً غريبة بالنّسبة لي.»[2]

إذن فأمين معلوف يرفض أن يُنسب لجهة دون الأخرى، لأنه يحسّ بالانتماء لكلتا الجهتين (لبنان وفرنسا)، لكنّه يرفض كذلك أن يوصف بأنّ له هُويّتين، أو أنّه نصف لبنانيّ ونصف فرنسيّ، وهو يقول في هذا الصّدد: «إذاً أنا نصف لبناني ونصف فرنسي؟ أبداً. فالهويّة لا تتجزّأ أبداً، ولا تتوزّع أنصافاً أو أثلاثاً أو مناطق منفصلة. أنا لا أمتلك هُويّات عدّة، بل

(1) أمين معلوف، الهويّات القاتلة، ص07.

(2) المرجع نفسه، ص07.

هُويّة واحدة مكوّنة من كلّ العناصر التي شكّلتها وفق «معايرة» خاصّة تختلف تماماً بين رجل وآخر.»[1]، فأمين معلوف يرى أنّه لا يملك هُويّات متعدّدة، بل يملك هُويّة واحدة مكوّنة من كلّ العناصر، ما يجعله جسراً رابطاً بين الثّقافات وصلة وصل بين الغرب والشّرق، وأمين معلوف «كأبطاله، متصلّب مع الذين يقبلون بالانتماءات وخصوصيّة الجماعة. شيء عال وقويّ يجعله يؤكّد بأنّه يحمل: «جزءًا مسيحيًّا، وجزءًا مسلماً، وآخر أرمينيًّا، وتركيًّا، وكرديًّا في آن». كما «أنّني أنتمي أيضاً إلى فرنسا وأوروبا. وفي نهاية المطاف أفكّر أنّنا محمولون على نفس مركب المغامرة الإنسانيّة، فكلّ واحد منّا أكثر قرباً من معاصريه منه إلى أسلافه، فجذورنا الحقيقيّة موجودة في عالم اليوم». وبطريقته هذه استطاع وضع شواخص بين الجماعات والبلدان.»[2]، فأمين معلوف متعدّد الثّقافات، يتكلّم العربيّة والفرنسيّة، ويكتب بالفرنسيّة، ويحدّد انتماءه بالنّظر إلى حاضره لا إلى ماضيه.

نجد هذا الخطاب نفسه وقد أُعيد تشكيله في رواية ليون الإفريقي، فحسن بن محمّد الوزّان أو ليون الإفريقي الذي تنقّل بين البلدان، وعايش سقوط حضارات وفناء مدن وإمبراطوريّات وبروز أخرى، وتشرّب بالعديد من الثّقافات، وتكلّم العديد من اللّغات، يرفض أن ينتمي لجهة على حساب الأخرى، ويجعل وطنه القافلة، فالقافلة في تنقّل مستمرّ وتجوب العديد من البلدان وتحتكّ بالكثير من الشّعوب والثّقافات، فنجد في فاتحة الرّواية « [...] ولكنّني لست من إفريقية ولا من أوروبة ولا من بلاد العرب. وأُعْرَف أيضاً بالغرناطيّ والفاسيّ والزيّاتي، ولكنّني لم أصدر عن أيّ بلد، ولا عن أيّ مدينة، ولا عن أيّ قبيلة. فأنا ابن السّبيل، وطني هو القافلة وحياتي هي أقلّ الرّحلات توقّعاً. [...]

ولسوف تسمع في فمي العربيّة والتّركيّة والقشتاليّة والبربريّة والعِبريّة واللّاتينيّة والعاميّة الإيطاليّة لأن جميع اللّغات وكلّ الصّلوات ملك يدي، ولكنّي لا أنتمي إلى أيّ منها. فأنا للّه وللتّراب، وإليهما راجع في يوم قريب.»[3]، فليون الإفريقي في الرّواية يحرّكه نسق ثقافي يطرح

(1) أمين معلوف، الهويّات القاتلة، ص07-08.

(2) ماريان بايوت، أمين معلوف الشرقي الهادئ، تر: بلعابد عبد الحق، مجلّة الاختلاف، عدد 02، الجزائر، سبتمبر 2002، ص23.

(3) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص09.

أسئلة الهُويّة، ويتحكّم فيه الكاتب أمين معلوف؛ إذ يمرّر من خلاله أفكاره وإيديولوجيّته، ووجهة نظره لموضوع الهُويّة، فكلّ من أمين معلوف وليون الإفريقي يرى نفسه جسراً بين عالمين، وصلة وصل بين مختلف الثّقافات.

❁❁❁

2- صورة الآخر:

تعدّ قضيّة الآخر قضيّة شائكة ومحفوفة باللَّبس والحساسيّات، فيمكن أن يتحوّل الحديث فيها من مجرّد دراسة لقضيّة، وممارسة للنّقد إلى اتّهامات بالعنصريّة، ومردّ ذلك إلى الصور النمطيّة (Stereotypes) التي نُسجت في المُخيّلة الإسلاميّة والعربيّة عن الآخر، والتي كان من المساهمين في تشكيلها بعض الرحّالة والجغرافيّين المسلمين في القرون الوسطى؛ إذ إنّ رواية ليون الإفريقي تدور أحداثها في القرون الوسطى وبطلها حسن بن محمّد الوزّان الذي نعرفه بلقب «ليون الإفريقي» هو رحّالة بدوره، نقل إلينا صور ما رآه عن الآخر خلال ترحاله، ونقصد بـ«الآخر»، عالم الشّمال (روما والبلاد المسيحيّة)، وعالم الجنوب (ممالك السّودان)، أي الآخر الذي يختلف عن «الأنا» في الثّقافة واللّغة والدين وما إلى ذلك، وليس الآخر المحلّي الذي يقع ضمن الجماعة البشرية والاجتماعيّة نفسها. ووجبت الإشارة إلى أنّ الذّات العربية والإسلاميّة كانت الذّات المتسيّدة في القرون الوسطى وهو ما كان له دور كبير في تشكيل صورة الآخر في المخيال العربي والإسلامي كما سنوضّح ذلك.

بحكم تنقّلاته وسفريّاته الكثيرة فإنّ ليون الإفريقي قد زار العديد من البلدان، واحتكّ بالكثير من الأقوام، وهكذا فإنّه يسجّل كل ما يراه أمامه أو ما ينقله عن أهالي البلد الذي يتواجد فيه، وهو بهذا يساهم في نسج وتشكيل صورة عن الآخر المبهم بالنّسبة إلى المجتمع العربي والإسلامي بحكم انتمائه إليه، فنجد أنّ ليون في أولى سفريّاته التي قادته إلى تومبكتو ينقل لنا تفاصيل الحياة في تومبكتو، وعادات سكّانها فنجد في الرواية:

«يُعثر في بيوت المدينة، حتى وإن كانت متواضعة، على عدد كبير من الخدم العبيد ذكوراً وإناثاً. وبعض السّادة يستخدمون هؤلاء الإماء لتصريف مختلف السّلع في الأسواق. ويمكن التعرّف عليهنّ بسهولة لأنهنّ نساء تومبكتو الوحيدات السّوافر. وجزء كبير من التّجارة

البسيطة بين أيديهم، ولا سيّما الأغذية وما يتعلّق بها، وهذا عمل يدرّ المال بشكل استثنائي لأنّ سكّان المدينة يعتنون بغذائهم جيّداً: الحبوب والمواشي موجودة فيها بوفرة؛ واستهلاك اللّبن والزّبد عظيم القدر. والملح هو الوحيد النّادر، ولذا فإنّ الأهالي بدلاً من أن يُذَرّوه على الأطعمة يحتفظون في أيديهم بقطع منه يلحسونها من وقت إلى آخر بين لقمتين.

وغالباً ما ترى أهل المدينة أغنياء، ولا سيّما التجّار، وهم كُثُر في تومبكتو. ويحيطهم الأمير بالرعاية، حتى عندما لا يكونون من أهل البلاد، فقد زوّج اثنتين من بناته لتاجرين غريبين بسبب ثروتهما. وتُجلب إلى تومبكتو جميع أنواع السّلع، وعلى الأخصّ أقمشة من أوروبا تُباع بأغلى كثيراً ممّا تُباع في فاس. ولا تُستخدم في الصّفقات النّقود المسكوكة، بل قطع الذّهب الصّافي، وتدفع المبالغ الصّغيرة بالغوري وهي أصداف تُجلب من فارس والهند.»[1]

كان هذا جانباً من الحياة اليوميّة للسكّان في مدينة تومبكتو نقله إلينا ليون الإفريقي في الرواية، وقد جعلنا هذا الوصف ننسج صورة عن المدينة وعن سكّانها وعن عاداتهم، ويستمرّ حديث ليون الإفريقي عن ممالك السّودان فنجد: «عندما كان جغرافيّونا القدماء يتكلّمون على بلاد الزّنج لم يكونوا يذكرون غانا ولا واحات صحراء ليبيا. ثمّ وصل الغزاة الملثّمون والوعّاظ. وأنا نفسي، وأعتبر آخر من يمكن ذكره في الرحّالين، أعرف أسماء ستّين مملكة زنجيّة منها خمس عشرة اجتزت بها واحدة بعد الأخرى في ذلك العام من النيجر إلى النيل. ولا وجود لبعضها في أيّ كتاب، ولكنّي أكذب إذا نسبت اكتشافها إلى شخصي لأنّي لم أزد على أن اتّبعت الطريق المألوفة من القوافل المنطلقة من جنّة أو مالي أو أوالاته أو تومبكتو إلى القاهرة.

[...] وقد شرحوا لي أنّ أهل «گاوو». يملكون من الذّهب ما يمكّن من بيعهم أتفه أنسجة أوروبا وبلاد البربر بما يساوي ثمنها مضاعفاً خمسة عشر أو عشرين ضعفاً. وبالمقابل فإنّ اللّحم والأرز والخبز والقرع من الوفرة فيها بحيث تباع بأبخس الأثمان.

واجتزنا في المراحل التّالية عدّة ممالك أذكر من بينها أوانغارة وزغزغ وكانو وبورنو، وهي أهمّ من السّابقات، بيد أنّنا تجنّبنا المكوث طويلاً فيها. والحقّ أنّنا ما إن دخلنا عاصمتها حتى التقينا جماعة من التجّار الغرباء بادروا إلى إخبارنا بمصائبهم كما أوردت في كتابي «وصف إفريقية».»[2]

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص216-217.

(2) المصدر نفسه، ص278-279.

يبدو لنا من الوهلة الأولى أنّ ما قرأناه لا يعدو أن يكون مجرّد وصف لمدن تقع في ممالك السّودان، ووصفاً لعادات سكّانها نقلها إلينا ليون الإفريقي لا نجد فيها ذكراً لأوصاف تمسّ بسكّان تلك المدن أو تحطّ من قدرهم، ولكن إذا تعمّقنا في الأمر يتّضح لنا أنّ النّسق يلعب لعبته هنا، فالكاتب أمين معلوف هو المتحكّم في النصّ هنا، وهو الموجّه له؛ بحيث يسير النصّ ضمن الإطار الإيديولوجي للكاتب، فأمين معلوف يرسم صورة الآخر كما يريدها هو أن تكون وليس كما سجّلها التّاريخ في الواقع، فبترك شخصيّة حسن بن محمّد الوزّان (ليون الإفريقي) الروائيّة والتخييليّة، والعودة إلى شخصيّة حسن بن محمّد الوزّان التّاريخيّة والحقيقيّة يظهر لنا بجلاء الفرق في رسم صورة الآخر (صورة الممالك السودانيّة) بين التّاريخ الحقيقي والواقعي، وبين التّاريخ الرّوائي التخييلي.

بالعودة إلى كتاب «وصف إفريقيا» للحسن بن محمّد الوزّان الرحّالة الشّهير، والشخصيّة التّاريخيّة الحقيقيّة نجد لدى حديثه عن ممالك السّودان الخمس عشرة يقول: «يسكن هذه البلاد كلّها قوم يعيشون كالبهائم، لا ملوك لهم ولا أمراء ولا جمهوريّات ولا حكومات ولا عادات، يكادون لا يعرفون زرع الحبوب، ويلبسون جلود الغنم.»[1]، يظهر لنا بجلاء التّمثيل الدوني للآخر والحطّ من قيمته، فإنّ «العودة إلى مرويّات الثّقافة الإسلاميّة (نقصد بالمرويّات هنا كلّ تعبير يقوم بوظيفة تمثيليّة للمرجعيّات الثّقافيّة والعرقيّة، بغضّ النّظر عن الصّيغة)، وبخاصّة الجغرافيّة والتّاريخيّة والدّينية والتخييليّة، وكتب الرّحلات، طوال القرون الوسطى تُبيّن بجلاء أنّ صورة الآخر مشوّشة، ومركّبة بدرجة كبيرة من التّشويه الذي يحيل على أنّ المخيال الإسلامي المعبّر رمزيًّا وتمثيليًّا عن تصوّر المسلمين للعالم، قد أنتج صوراً تبخيسيّة للآخر. فالعالم خارج دار الإسلام -كما قامت تلك المرويّات بتمثيله- غفل، مُبهم، بعيد عن الحقّ، وهو بانتظار عقيدة صحيحة لإنقاذه من ضلاله، ولا تخفى التحيّزات الخاصّة بذلك التّمثيل، فهي مكشوفة وواضحة، وكانت صورة الآخر الدونيّة مثار قبول واحتفاء في كثير من الأحيان لدى المؤرّخين والجغرافيّين.»[2]

(1) الحسن بن محمّد الوزّان الفاسي، وصف إفريقيا، ج02، تر: محمّد حجي ومحمّد الأخضر، دار الغرب الإسلامي، ط02، بيروت-لبنان، 1983، ص159.

(2) عبد الله إبراهيم، المركزية الإسلامية: صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى، المركز الثقافي=

يكتب الحسن بن محمّد الوزّان في كتابه «وصف إفريقيا» عن بعض الأقاليم في ممالك السّودان، فنجد مثلاً عند حديثه عن إقليم «زَنْفَرَى»: «تسكنها عدّة شعوب حقيرة وبدائيّة، ويكثر في البلاد الحبّ والأرز والدّخن والقطن. وأهل زنفرى طوال القامة لكنّهم سود البشرة لدرجة لا توصف، وجوههم وحشيّة طويلة، وهم إلى البهائم أقرب منهم إلى الإنسان، وقد سمّ أسكيا ملكهم، وأباد قسماً منهم.»[1] ، نلاحظ أنّ الحسن بن محمّد الوزّان يقيم تصوّرات دونيّة عن الآخر، ويصوّره في صور وحشيّة، ويعتمد في بعض الأحيان على الأخبار التي يستقيها من مصادر مختلفة وليس عن طريق التّجربة والمعاينة والاكتشاف المباشر، كما نجد ذلك في وصفه لإقليم بورنو(*) ومملكته: «يسكن الجبل رعاة يرعون الماعز والبقر. ويزرع فيه أيضاً الدّخن وبعض الحبوب الأخرى المجهولة عندنا، يسير أهل البلاد عراة في الصّيف بمآزر من جلد، ويتدثّرون في الشّتاء بجلود الغنم، ويفترشونها كذلك. وهم بشر لا ديانة لهم لا نصرانيّة ولا يهوديّة ولا إسلاميّة، بل لا إيمان لهم كالبهائم، ويشتركون في النساء والأولاد. وحسب ما سمعته من أحد التجّار الذي كان يعيش في هذه البلاد ويفهم لغتهم، ليس لهم أسماء خاصّة كما لغيرهم. فإذا كان شخص طويل القامة دُعي بالطّويل، وإذا كان قصير القامة دُعي بالقصير، وإذا كان منحرف البصر دُعي بالأحول، وهكذا دواليك حسب الأعراض والخاصيّات.»[2]

إنّ تمثيل الآخر المختلف، ونسج صورة عنه في القرون الوسطى كان يحتكم إلى مجموعة القيم والأعراف والأنساق الخاصّة بالمجتمع، فإذا خالف هذا «الآخر» مجموع هذه القيم، مُثّل في صورة دونيّة ووحشيّة بعيدة عن الإنسانيّة السويّة وقد «كان هذا التصوّر التّقليدي للآخر إبان تلك الحقبة يقيم معرفة تخيليّة ملتبسة مع نفسها، يتمّ تعميمها وفرضها استناداً إلى السّجال، وليس التّجربة والمعاينة والاكتشاف المباشر، وقد لا تراعى في كل ذلك الجدوى المستخلصة منها، ولا الهدف المراد تحقيقه، سوى الامتثال للفكرة الرّاسخة القائلة بالتّفاضل، فالأنا مفعمة بقيم سامية، والآخر يفتقر إليها، الأنا فاعل والآخر منفعل. حينما تصهر معاً كل

=العربي، ط01، الدار البيضاء-المغرب، 2001، ص05-06.

(1) الحسن بن محمّد الوزّان، وصف إفريقيا، ج02، ص174.

(*) بورنو (Borno): من ممالك السّودان التي كتب عنها الرحّالة حسن بن محمّد الوزّان، تقع في أيّامنا هذه في شمال شرق نيجيريا، وتُعتبر حاليًا ولاية من ولايات نيجيريا.

(2) الحسن بن محمّد الوزّان، وصف إفريقيا، ج02، المرجع السّابق، ص176.

العناصر المكوّنة لظاهرة ما، يمكن الحديث عن اقتراب إلى حقيقة الشيء.»[1] ، والحسن بن محمّد الوزّان في وصفه هذا يتبع من سبقوه وفي وصف ممالك السّودان وعالم إفريقيا السّوداء، فهذا التوجّه (تشويه صورة الآخر المختلف) هو الذي كان سائداً في القرون الوسطى، فنجد مثلاً أحد الجغرافيين الذين سبقوا الحسن بن محمّد الوزّان، ويتعلّق الأمر بالقزويني في كتابه «آثار البلاد وأخبار العباد» عندما يتحدّث عن السّودان وممالك الزّنج يورد ما يلي: «زعم الحكماء أنّهم شرار النّاس ولهذا يُقال لهم سباع الإنس. قال گالينوس: الزّنج خصّصوا بأمور عشرة: سواد اللّون وفلفلة الشّعر وفطس الأنف وغلظ الشّفة وتشقّق اليد والكعب، ونتن الرّائحة وكثرة الطّرب وقلّة العقل وأكل بعضهم بعضاً، فإنّهم في حروبهم يأكلون لحم العدو، ومن ظفر بعدوّ له أكله. وأكثرهم عراة لا لباس لهم، ولا يُرى زنجيٌّ مغموماً، الغمّ لا يدور حولهم والطّرب يشملهم كلّهم.»[2]، كان هذا هو التصوّر السّائد في دار الإسلام، فكلّ آخر مختلف لا ينتمي إلى دار الإسلام، يُنعت بأوصاف دونيّة ومشينة «فأوصاف مثل البرابرة أو العلوج أو الهمج أو الكفّار، أو غير ذلك من الأوصاف هو ممّا يدخل في إطار الإشارة إلى «آخر» مبهم ومنتشر في الثّقافات المختلفة قديماً وحديثاً.»[3]، وليس غريباً أن تصدر مثل هذه الأوصاف في حقّ الآخر المختلف والأسود الذي يسكن عالم الجنوب فقد «انحصرت دائرة العلاقات بين العرب والسّود في تجارة الرّقيق التي فرضت ضرباً خاصًّا من التّعامل بين السيّد العربي والعبد أو الرّقيق الأسود، فقد كان الرّقيق الأسود في أدنى مرتبة في السلّم الاجتماعي، وعلى مكانة هؤلاء الرّقيق المتدنّية قيست مكانة شعوبهم بالكامل.»[4]، إذن فهذه هي التّمثيلات الدونيّة للآخر الذي يسكن عالم الجنوب ويختلف عن «الأنا» العربيّة والإسلاميّة في الثقافة والعادات والتّقاليد، والعقيدة، ونركّز هنا على العقيدة، لأنّ العقيدة والدّين كانا هما الموجّهان الرّئيسان في

(1) عبد الله إبراهيم، المركزية الإسلامية: صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى، ص06.

(2) زكريّا بن محمّد بن محمود القزويني، آثار البلاد وأخبار العباد، دار صادر، دط، بيروت-لبنان، دس، ص22-23.

(3) سعد البازعي، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء-المغرب، 2008، ص32.

(4) نادر كاظم، تمثيلات الآخر: صورة السّود في المتخيّل العربي الوسيط، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، ط01، بيروت-لبنان، 2004، ص89.

رفع قيمة الآخر أو الحطّ منها، والعالم العربي والإسلاميّ عموماً كان لا يتعرّف على الأسود إلّا في سوق النّخاسة(*)، فتشكّلت في مخيّلته أنّ حضور الأسود يرادفه حضور العبد أو الرّقيق، وبهذا نُسجت صورة نمطيّة عن الآخر الأسود في المخيال العربي والإسلامي، كما أنّ «الرّبط بين الدّين (وبقيّة الأنساق والمظاهر الثّقافيّة الأخرى كاللّغة واللّباس والتّنظيم السّياسي والتّبادل التّجاري)، وبين الإنسان ربط شائع في أغلب الثّقافات التي بلغت درجة متضخّمة من الشّعور بالذّات والتّمركز حولها، والتي تمتّعت بمركزيّة دينيّة، حيث يتمّ تنصيب القيم الخاصّة بمجتمع ما بوصفها قيماً كونيّة شاملة. ويترتّب على هذا حدوث عمليّة فرز وتصنيف لمن يتمثّل هذه القيم ومن لا يتمثّلها أو يتمثّل قيماً أخرى مغايرة، وسيترتّب على ذلك حدوث تغيّر في مفهوم الإنسان بحيث ينسحب هذا المفهوم على من يتمثّل قيم هذه الثّقافة وأعرافها وأنساقها فقط، ومن يختلف عن هذه القيم والأعراف والأنساق سوف يقصى ويدرج في عداد الحيوانات أو المخلوقات الوسيطة بين الإنسان والحيوان.»(1).

إنّ النسق الثّقافي كان هو المتحكّم الرّئيس في تشكيل المخيال العربي والإسلامي عن الآخر، فالآخر الذي كان لا يسير وفق نسق الثّقافة العربية والإسلاميّة، يُقصى ولا يدرج مع البشر، فهو بالنسبة إلى النسق الثقافي المهيمن على الثّقافة العربية والإسلاميّة كالأنعام أو أضلّ سبيلاً، إلّا أنّه وبمجرّد أن يتمثّل هذا الآخر مجموع القيم والعادات والسّلوكات والعقيدة التي تحكم المخيال العربي والإسلامي، فإنّه يُدرج مباشرة ضمن النّسق الثقافي المهيمن، وتُرفع عنه الغشاوة والتّشويش التي كانت تغطّي صورته، وتتغيّر صورته وتختفي الأوصاف الدونيّة وتحلّ محلّها أوصاف أخرى إيجابيّة، وكمثال على هذا نأخذ وصف الحسن بن محمّد الوزّان لمملكة مالي التي كانت تتمثّل القيم والعادات العربية والإسلاميّة بحكم اعتناقها للدّيانة الإسلاميّة، فنجد: «ويوجد في هذه القرية عدد كثير من الصنّاع والتجّار المقيمين، والطّارئين الذين يعيرهم

(*) إنّ دلالة هذه الكلمة «**النّخاسة**» تحمل من الدّلالات ما يجعلها تحطّ من قيمة الآخر وتهينه، وتخرجه عن دائرة الإنسانيّة، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور في مادّة **نخس**: «نَخَسَ الدّابة وغيرها يَنْخُسُها ويَنْخَسُهَا ويَنْخِسُهَا؛ الأخيرتان عن اللّحياني، نَخْساً: غَرَزَ جنبها أو مؤخّرها بعود أو نحوه، وهو النَّخْسُ. والنَّخَّاسُ: بائع الدواب، سمّي بذلك لنَخْسِه إيّاها حتى تَنْشَط، وحرفته النِّخَاسَةُ والنَّخَاسَةُ، وقد يُسمّى بائعُ الرّقيق نَخَّاساً، والأوّل هو الأصل.» ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مج06، ص228.

(1) نادر كاظم، تمثيلات الآخر: صورة السّود في المتخيّل العربي الوسيط، ص107.

الملك عناية أكثر من غيرهم. والسكّان أغنياء بفضل تجارتهم، إذ يزوّدون غينيا وتمبكتو بكثير من المنتجات. ولهم مساجد كثيرة وأئمّة، وأساتذة يدرسون في المساجد لعدم وجود المدارس. وهم أكثر تحضّراً وذكاءً واعتباراً من بين جميع السّود، لأنّهم كانوا من السّابقين إلى اعتناق الإسلام، فحكمهم عند إسلامهم أكبر أمراء ليبيا وهو عمّ ليوسف (بن تاشفين) ملك مرّاكش.»[1] إنّ الحكم بالتحضّر والذّكاء ربطه الحسن بن محمّد الوزّان باعتناق مملكة مالي للإسلام، فاعتناقها للإسلام أدخلها ضمن النّسق المهيمن وأخرجها من الصورة الدونيّة والوحشيّة التي يُصوّر بها كلّ من خالف النسق الثقافي العربي والإسلامي.

إنّ المرويّات العربية والإسلاميّة في القرون الوسطى، وكما رأينا تعتمد على صور نمطيّة وتبخيسيّة في تصوير الآخر المختلف الذي لا يتمثّل لنسقها الثقافي وتحطّ من قيمته، في حين نجد أنّه وبمجرّد أن يتمثّل هذا الآخر مجموع قيمها وعاداتها، فإنه يُدرج مباشرة ضمن النسق المهيمن، وترفع قيمته، ونجد أن الكاتب أمين معلوف قد خالف الأمر المعمول به في القرون الوسطى، فهو في عالمه الروائي التخييلي يجعل حسن بن محمّد الوزّان (ليون الإفريقي) ينقل صوراً للآخر مغايرة لما عرفته الثقافة العربية والإسلاميّة في ذلك الوقت، فأمين معلوف قد كسر الصّور النمطيّة الشّائعة آنذاك (القرون الوسطى)، وقوّض النسق الثقافي المهيمن للثّقافة العربية والإسلاميّة في تصويرها للآخر.

يتجلّى كسر النسق الثقافي المهيمن في تمثيل الآخر كذلك فيما ينقله ليون الإفريقي في الرواية عن عالم الشّمال، فالكاتب أمين معلوف وبفعل تشبّعه بالثقافة الغربيّة، وانفتاحه على مختلف الثقافات، ينقل صورة مشرقة عن عالم الشّمال، ويذيب الجليد عنه، فعالم الشّمال كان مجهولاً بالنسبة إلى العالم العربي والإسلامي في القرون الوسطى، إلّا في بعض المرويّات عن المؤرخين والجغرافيّين المسلمين، الذين صوّروا عالم الشّمال في صورة غامضة، وركّزوا على الجانب السّياسي والعسكري، ومن الصّور المشرقة التي أوردها أمين معلوف في رواية ليون الإفريقي هي المعاملة الحسنة التي تلقّاها ليون الإفريقي في رومة عندما كان أسيراً، فنجد: «كان عام أسري إذن بلا مشقّة على جسدي ونافعاً جدًّا لعقلي. وأخذت أشعر يوماً بعد

(1) الحسن بن محمّد الوزّان، وصف إفريقيا، ج02، ص164-165.

يوم باتّساع معارفي، لا في الموادّ التي أَدْرُسُهَا فحسب، وإنّما بفضل احتكاكي أيضاً بأساتذتي وطلّابي.»[1] فليون الإفريقي تلقّى معاملة حسنة، ولم يعامل كأسير، بل لُقّن مختلف العلوم واللّغات، وهو بدوره قام بتعليم اللّغة العربية وتلقّى أجراً مقابل ذلك، فأمين معلوف نقل إلينا صورة عالم الشّمال المتسامح، كما نقل صورة ولو صغيرة عن عالم الشّمال الذي يعيش بدايات عصر النّهضة، فنجد حضوراً للرّسام الإيطالي الشّهير «رافايلّو»، الذي التقى به ليون الإفريقي في إحدى المناسبات «والواقع أنّ طول انزوائي لم يُتح لي لقاء رافيلّو إلّا مرّتين: الأوّل سريع في أحد أروقة الفاتيكان، والثّاني يوم تعميدي. فقد جاء بعد الحفلة شأنه شأن الآخرين يقدّم التّهاني إلى البابا الذي أجلسه بجانبي.»[2]، فحضور «رافايلّو» يمثّل صورة الفنّ وإشارة إلى بداية عصر النّهضة في إيطاليا وأوروبا لاحقاً، لأنه وفي الحقيقة لم يثبت أنّ الحسن بن محمّد الوزّان الرحّالة الحقيقي قد التقى بالرسّام رافايلّو، ونرى أنّ أمين معلوف قد استحضره ليبرز به الصورة المشرقة والتحوّلات التي شهدها عالم الشّمال غداة عصر النّهضة.

نجد صورة للآخر العادل، وهذه المرّة صورة البابا ليون العاشر الذي يصفه ليون بصفات التّسامح والعدل، فنجد مثلاً: «وعثرت في رومة المسيحيّة على الخليفة الذي طالما أردت أن أعيش في كنفه في بغداد أو في قرطبة.»[3] فأمين معلوف يصوّر البابا ليون العاشر في صورة الحاكم العادل، الذي يتمنّى ليون كما يتمنّى جميع المسلمين أن يعيشوا في كنفه، الخليفة أو الحاكم العادل.

عرض أمين معلوف وكما شاهدنا صوراً لعالم الشّمال تصوّره في صورة مشرقة، وناصعة، وزيّنه بأوصاف ترفع من قيمته، فنجد صور الحضارة والفنّ، والتّسامح، والعدل، إلّا أنّ هذا لم يمنع أمين معلوف من إظهار الوجه الآخر لعالم الشّمال، فأظهر الوجه الدّامي، والمتسلّط، والمحارب لكلّ أشكال الحضارة، ونجد ذلك جليًّا في شخصيّة البابا أدريان الملقّب بالبربري والذي استلم مقاليد حكم رومة بعد وفاة البابا ليون العاشر، فنجد أنّه يمثّل الضدّ، فكلّ وصف جميل نجده مع ليون العاشر، نجد ضدّه مع أدريان، فأدريان يمثّل الوجه المظلم لعالم الشّمال،

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص369.
(2) المصدر نفسه، ص382.
(3) المصدر نفسه، ص397.

فنجد في الرواية: «وقد بدأ هذا البابا بإلغاء جميع الرواتب التي كان ليون العاشر قد أجراها، بما في ذلك راتبي. وعلّق كذلك جميع طلبات الرسوم والمنحوتات والكتب، كما أوقف كلّ أعمال البناء. وكان يصبّ في كل عظة جام غضبه على الفنّ، فنّ القدماء وفنّ المعاصرين، وعلى الاحتفالات والملذّات والنّفقات. وأصبحت رومة بين ليلة وضحاها مدينة ميتة لا يُبْدَع فيها شيء ولا يُبنى شيء ولا يُباع شيء.»[1] فالبابا أدريان الذي حارب كلّ مظاهر الحضارة والرقيّ، دعا أيضاً إلى شنّ الحروب وسفك الدّماء وإعادة بعث الحروب الصّليبيّة ضدّ العالم الإسلامي «وكنت منذ وصولي إلى رومة كثيراً ما سمعت بالحملات الصّليبيّة، حتى من فم ليون العاشر بالذات، ولكن ذلك كان بالطّبع نوعاً من شعار بغير طائل يشبه إلى حدّ كبير ما يرفعه بعض الأمراء المسلمين عندما يتحدّثون عن الجهاد لإزعاج خصم أو تهدئة مُراءٍ. وكان الأمر مختلفاً جدًّا مع أدريان لعنه الله وجميع المفرطين في الغيرة! فقد كان يعتقد جازماً أنّه بحشد المسيحيّة لمحاربة الإسلام يضع حدًّا لانشقاق لوثر ويصالح الإمبراطور شارل وملك فرنسا.

إلغاء راتبي والدّعوة إلى التّذابح الشّامل: لقد كان هناك بالتّأكيد ما ينتزع منّي كلّ رغبة في التّهليل لهذا البابا! وما يحرّضني على مغادرة رومة بأسرع ما يمكن إلى فلورنسا حيث كان الكردينال يوليوس يشجّعني على اللّحاق به.»[2]، فعالم الشّمال ومن منطلق أمين معلوف، قد جاء في صورتين: صورة مشرقة وناصعة يمثّلها البابا ليون العاشر، الذي شجّع العلم والفنّ ومختلف جوانب الحضارة، وبحث عن السّلام وربط صلة تواصل بين عالم الغرب المسيحي وعالم الشّرق الإسلامي، وصورة ثانية مظلمة يمثّلها البابا أدريان الذي حارب كلّ مظاهر الحضارة والفنّ، والرقيّ الفكري ودعا إلى العنف وسفك الدّماء وشنّ الحروب ضدّ العالم الإسلامي، فأصبح يمثّل الغرب الصّليبي ضدّ الشّرق الإسلامي.

إنّ أمين معلوف وفي عرضه لهذه الصّور عن عالم الشّمال، قد خالف المرويّات الإسلاميّة السّائدة في القرون الوسطى عن عالم الشّمال، والتي كانت ترتكز على مرويّات الجغرافيّين والرحالة الذين دوّنوها عن عالم الشّمال لمّا كان يعيش عصوره المظلمة، فظهر عالم الشّمال غامضاً لأنّ جلّ المرويّات تركّز على الجانب السّياسي والعسكري، لأنّ الشّمال يُنظر

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص390-391.
(2) المصدر نفسه، ص391.

إليه على أنّه دار الحرب، فنجد أحد المؤرخين المسلمين وهو المسعودي عند كلامه عن عالم الشّمال يورد وصفاً للإفرنجة: «فالإفرنجة أشدّ هؤلاء الأجناس بأساً، وأمنعهم هيبة، وأكثرهم عُدَّة، وأوسعهم ملكا، وأكثرهم مدناً، وأحسنهم نظاماً وانقياداً لملوكهم، وأكثرهم طاعة؛ إلّا أنّ الجلالقة أشدّ من الإفرنجة بأساً، وأعظم منهم نكاية، والرجل من الجلالقة يقاوم عدّة من الإفرنجة، وكلمة الإفرنجة متّفقة على ملك واحد، لا تنازع بينهم في ذلك، ولا تحزّب.»[1]، نلاحظ من كلام المسعودي أنّه ركّز على الجانب السّياسي والتّنظيمي للإفرنجة[*]، وكذا على نظام الملك لديهم، ولذا فإنّنا نرسم صورة عن هذا الآخر ونختزلها في الجانب العسكري والسّياسي، وهذا بتوجيه من المسعودي، لأنه أراد إبراز هذا الجانب، فتحرّر من النّسق، ولم يقدّم الآخر في صورة تبخيسيّة أو دونيّة، لكن لم يكن الأمر كذلك عند جميع الجغرافيّين المسلمين الآخرين، فالقزويني عند حديثه عن عالم الشّمال، وعن الإفرنجة على وجه التّحديد يورد الآتي:

«بلدة عظيمة ومملكة عريضة في بلاد النصارى، بردها شديد جدًّا وهواؤها غليظ لفرط البرد. وإنّها كثيرة الخيرات والفواكه والغلّات، غزيرة الأنهار كثيرة الثّمار، ذات زرع وضرع وشجر وعسل، صيودها كثيرة الأنواع. بها معادن الفضّة، وتضرب بها سيوف قطّاعة جدًّا، وسيوف إفرنجة أمضى من سيوف الهند.

وأهلها نصارى. ولهم ملك ذو بأس وعدد كثير وقوّة ملك، له مدينتان أو ثلاث على ساحل البحر من هذا الجانب في وسط بلاد الإسلام، وهو يحميها من ذلك الجانب، كلّما بعث المسلمون إليها من يفتحها يبعث هو من ذلك الجانب من يحميها. وعساكره ذوو بأس شديد

---

(1) أبو الحسن بن علي المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج02، اعتنى به وراجعه: كمال حسن مرعي، المكتبة العصرية، ط01، بيروت-لبنان، 2005، ص27.

(*) **الإفرنجة**: كانت تمثّل آنذاك كما نجدها في المرويّات الإسلاميّة «أمّة عظيمة لها بلاد واسعة وممالك كثيرة، وهم نصارى، يُنسبون إلى جدّهم واسمه أفرنجش، وهم يقولون فَرَنك، وهي مجاورة لرومية، ودار ملكهم نُوكَبَرْدَة، وهي مدينة، ولهم نحو مائة وخمسين مدينة، وقد كان قبل ظهور الإسلام أوّل بلادهم من جهة المسلمين جزيرة رودس، قبالة الإسكندرية في وسط بحر الشّام.»، والإفرنجة هم سكّان أوروبا ما عدا الأروام والأتراك. وهي في أيّامنا هذه تمثّل فرنسا وجزءًا من ألمانيا. ينظر: شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي، معجم البلدان، مج01، دار صادر، دط، بيروت-لبنان، 1977، ص228. وينظر: لويس معلوف، المنجد في اللغة، المطبعة الكاثوليكية، ط19، بيروت-لبنان، دس، ص13.

لا يرون الفرار أصلاً عند اللّقاء، ويرون الموت دون ذلك. لا ترى أقذر منهم وهم أهل غدر ودناءة أخلاق، ولا يتنظّفون ولا يغتسلون في العام إلّا مرّة أو مرّتين بالماء البارد، ولا يغسلون ثيابهم منذ لبسوها إلى أن تتقطّع. ويحلقون لحاهم وإنّما تنبت بعد الحلق خشنة مستكرهة.»[1]

نلاحظ أنّ القزويني يبدأ حديثه عن بلاد الإفرنجة بالوصف الجغرافي للمكان، وخيرات البلاد، ثمّ ينتقل للحديث عن الجانب السّياسي والعسكري مثلما سجّلنا ذلك عند المسعودي، ولكن لا يلبث أن يلعب النّسق لعبته ويعود من جديد، فيبثّ الصّور الإكراهيّة والدونيّة عن الآخر من جديد، فأوصاف مثل: «الدّناءة، والقذارة، والغدر» تحطّ من قيمة الآخر، فالنّسق حاضر دوماً في المرويّات الإسلاميّة، فكلّ آخر يخالف منظومة القيم والمعتقدات العربية والإسلاميّة، يُحطّ من قدره ويصوّر في صور نمطيّة تمثّل الانحدار القيمي والأخلاقي، وفي بعض الأحيان الحضاري كما رأينا مع عالم الجنوب، وفي بعض الأحيان يقصى الآخر حتى من الحديث؛ حيث لا فائدة من التعرّف عليه، ومثال ذلك عند المسعودي «وأمّا الهند والصّين وبلاد الرّوم فلا حاجة بي إلى وصفها لك؛ لأنّها منازل شاسعة، وبلدان نائية، كافرة طاغية.»[2]، فالمخيال العربي والإسلامي كان ينظر إلى العالم خارج ديار الإسلام بشكل مختلف، والشّعوب المقيمة خارج ديار الإسلام كانت في نظر الثّقافة الإسلاميّة تشكّل دار الحرب، وقد نُظر إليها باعتبارها شعوباً ضالّة ينبغي أن تمتثل للشّريعة الإلهية، ويجب أن يبسط الإسلام فيها قيمه الأخلاقيّة. هناك حرب قائمة بين دار الإسلام ودار الحرب، حرب معلنة أو مضمرة، وهي لا تنتهي إلّا حينما يدخل الجميع إلى الإسلام أو يخضعون له؛ فالسّلام بين الدارين غير ممكن من ناحية شرعيّة لأنّه مصالحة بين نقيضين: حقّ وباطل. هدى وضلالة، ووجود هدنة لا يعني أن تضع الحرب أوزارها دائماً.[3]، وإجمالاً نلاحظ أنّ الثقافة العربية والإسلاميّة تنطلق من نسق ثقافي مهيمن والذي يمثّله الدين، فالدين «هو أساس إنسانيّة البشر في هذا الوجود، فالإنسان، من هذا المنظور، لا يتحدّد، بشكل ولا لون، إنّما يتحدّد بمدى تمثّله للأنساق والأعراف الثّقافيّة. فمن

(1) القزويني، آثار البلاد وأخبار العباد، ص498.

(2) المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج02، ص51.

(3) ينظر: عبد الله إبراهيم، المركزية الإسلامية: صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى، ص37.

يسير على قدمين مستقيم القامة ليس إنساناً بالضّرورة، بل يكون إنساناً حين يطوّر له نسقاً يتمثّل، هنا، في أن يكون له دين وشريعة. أمّا البشر الذين لا دين لهم ولا شريعة فإنّهم ليسوا في عداد الإنسانيّة بالضّرورة، فهم أقرب إلى البهائم والسّباع. وبناءً على هذا، سيكون الدّين هو الفاصل بين حدّ الإنسانيّة وحدّ الحيوانيّة، أو بين التحضّر والهمجيّة، حيث تتحدّد الهمجيّة بالخروج عن الأعراف الإنسانيّة والأنساق الثّقافيّة، والدين على رأس هذه الأعراف والأنساق.»[1]

إنّ أمين معلوف وفي تمثيله لعالمي الشّمال والجنوب في رواية ليون الإفريقي، قد خالف المرويّات العربية والإسلاميّة عن الآخر؛ حيث أنّه كسر هيمنة النسق الثقافي السّائد في القرون الوسطى فأعطى صور إيجابيّة وموضوعيّة عن الآخر، بعيداً عن التحيّز لجهة ما، فأمين معلوف مثّل الآخر بعيداً عن المركزيّة الإسلاميّة، وبعيداً أيضاً عن المركزيّة الغربيّة، التي لو حضرت في رواية ليون الإفريقي لرأينا صوراً أخرى للعالم الإسلامي وعالم الجنوب، وأمين معلوف ينطلق من فكرة أنّه يسعى ليكون جامعاً لعديد من الثّقافات وصلة وصل بينها، وهذا المنطلق هو ما أسقطه على بطل الرواية حسن بن محمّد الوزّان الملقّب بليون الإفريقي الذي يسعى ليكون صلة وصل بين عالم الغرب المسيحي وعالم الشّرق الإسلامي، وهذا ما نتج عنه تقويض الصور النمطيّة عن الآخر والتزام الحياديّة في تصويره.

❁❁❁

3- الأنساق المضمرة:

تقتضي دراسة الأنساق الثّقافية المضمرة دراسة عميقة للنصّ لكشف المعاني والدّلالات المضمرة في ثنايا النصّ والخطاب؛ إذ يحمل النصّ دلالات صريحة ودلالات ضمنيّة، وللوصول إلى الخطاب الغير معلن للنصّ أو المضمر نستخدم ما يصطلح على تسميته بـ «الدّلالة النسقيّة» التي «ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصراً ثقافيًا أخذ بالتشكّل التّدريجي إلى أن أصبح عنصراً فاعلاً، لكنه وبسبب نشوئه التّدريجي تمكّن من التّغلغل غير الملحوظ وظلّ كامناً هناك في أعماق الخطابات وظلّ يتنقّل ما بين اللّغة والذّهن البشري فاعلاً أفعاله من دون رقيب نقدي لانشغال النّقد بالجمالي أوّلاً ثمّ لقدرة العناصر النّسقيّة على الكمون

(1) نادر كاظم، تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط، ص108.

والاختفاء. وهو ما يمكّنها من الفعل والتّأثير غير المرصود وبالتّالي تظلّ باقية ومتحكّمة فينا وفي طرائق تفكيرنا، ومهما جرى لنا من تغيّرات ثقافيّة أو حضاريّة تظلّ هذه التغيّرات تغيّرات شكليّة لا تمسّ سوى الجوانب الخارجيّة، بسبب تحكّم النّسق فينا.»[1] فاستخدام الدّلالة النسقيّة إلى جوار كلّ من الدّلالة الصّريحة والدّلالة الضمنيّة يوسّع من مفهوم الدّلالة، ويفتح المجال لمبحث يُضاف إلى المبحث الجمالي- الأدبي الشّائع، وهو المبحث الثّقافي الذي يعنى بكيفيّات تضمّن الخطاب أنساقاً تتدخّل في توجيه الأفكار والسّلوك، وتحدّد المحمولات الفكريّة للآثار الأدبيّة.[2]، والدّلالة النسقيّة هنا هي الأصل في الكشف عن الأنساق المضمرة وتأويل المضمر من النصّ، وهذا طبعاً بوجود الدلالات الأخرى الصّريح منها والضمني، والتّسليم بالقيمة الفنيّة وغيرها من القيم النصوصيّة التي لا تلغيها الدّلالة النسقيّة، وليست بديلاً عنها، بل إنّ هذه الدّلالات وما يتلبّسها من قيم جماليّة تلعب أدواراً خطيرة من حيث هي أقنعة تختبئ من تحتها الأنساق وتتوسّل بها لعمل عملها الترويضي، الذي ينتظر من النّقد أن يكشفه.[3]

إنّ النّسق هو عبارة عن دلالة مضمرة تتحرّك بحُريّة في ثنايا النصّ، وتتستّر بالجانب الجمالي والبلاغي للنصّ، والنّسق في طبيعته «ذو طبيعة سرديّة وله حبكة متقنة، ولهذا فهو بارع في التخفّي، لكنّه بارع أيضاً في جذب الاهتمام، والسّيطرة على الرّغبات وبعثها وتنشيطها، فيُحدث انقساماً بين الوعي الظّاهر المنضبط، والرّغبات السريّة الخفيّة، ويقود إلى ازدواج مكشوف في السّلوكات والعلاقات والمواقف.»[4]، وانطلاقاً من فكرة الهيمنة النسقيّة في النص؛ حيث يوجّه النّسق النصّ بصفة خفيّة وبعيداً عن الأنظار، ويسري من خلاله في أمان، فإنّنا نجد أنفسنا أمام نصّ مزدوج المؤلّف، فالأوّل هو المؤلّف المعهود، أي المؤلّف الذي كتب النصّ، والثّاني هو الثّقافة ذاتها، أو ما يمكن تسميته هنا بالمؤلّف المضمر، وهو نوع من المؤلّف النّسقي. هذا المؤلّف المضمر هو الثّقافة، بمعنى أنّ المؤلّف المعهود هو ناتج ثقافي مصبوغ

(1) عبد الله الغذّامي، النقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثّقافية العربية، ص72.

(2) عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيّات المستعارة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، بيروت-لبنان، 2010، ص105.

(3) ينظر: عبد الله الغذّامي، النقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثّقافية العربية، المرجع السّابق، ص78.

(4) عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيّات المستعارة، المرجع السّابق، ص106-107.

بصبغة الثّقافة، أوّلاً، ثمّ إنّ خطابه يقول من داخله أشياء ليست في وعي المؤلّف.[1] ونجد في رواية ليون الإفريقي التي هي موضوع بحثنا ازدواجيّة التّأليف، فأمين معلوف هو المؤلّف المعهود، والأنساق المضمرة التي تحرّك خطاب الرواية هي المؤلّف الثّاني في الرواية، فنجد أنّ الأنساق المضمرة تمرّ في خفاء وتوجّه النص، وللكشف عن هذه الأنساق المضمرة قسّمناها حسب الخلفيّة والصّبغة الثّقافية التي تتلوّن بها، فنتج لدينا كلّ من النّسق الاجتماعي، والنّسق الدّيني، والنّسق السّياسي، وسنمثّل لذلك فيما يأتي لهذه الأنساق كلاً منها على حدة.

3-1 النّسق الاجتماعي:

جاء النّسق الاجتماعي في الرواية على شكل نسق من القيم والأعراف التي تحكم مجتمعاً من المجتمعات التي اختلط بها واحتكّ بطل الرواية حسن بن محمّد الوزّان الملقّب بليون الإفريقي، وفيما يلي نعرض لأمثلة عنها، فنجد في الرواية مثلاً: «وقمت ببعض الخطى في شارعي الذي بدا لي مزدحماً جدًّا. بيد أنّ جميع المارّة كانوا ينظرون إليّ. وعلى الرّغم من هذه المضايقة التي يعرفها كلّ الذين يسافرون فقد شعرت بإلحاح غير مألوف أرجعته إلى زيّي المغربي. ولكن الأمر لم يكن كذلك. وقد ترك فاكهاني دكّانه وجاء يُسدي إليّ النّصح قائلاً:

«الناس مشدوهون لرؤية رجل من العليّة متنقّلاً بتواضع على قدميه في الغبار».

ومن غير أن ينتظر جواباً أشار إلى مُكاريّ قدّم إليّ حماراً فارهاً مغطّى ببردعة جليلة وترك معي صبيًّا ليسوسه.»[2]، في هذا المثال نجد ليون الإفريقي في القاهرة، وقد خرج من منزله ليتفاجأ بنظرات المارّة التي حملت الدّهشة والاستغراب، فأرجع المسألة في بداية الأمر إلى زيّه المغربي، لأنّ الزيّ المغربي يختلف عن الزيّ المصري، وبما أنّه في مجتمع مصريّ فإنّ جلّ الأهالي والسكّان يلبسون زيّهم المصري، فيصبح أيّ زيّ غير الزيّ المصري الشّائع والمتداول زيًّا غريباً، ويُعتبر زيًّا غير مألوف وشاذّ، فاللّباس أمر تعارف عليه النّاس واتّفقوا عليه، فلكلّ مجتمع زيّه أو أزياءه الخاصّة التي تميّزه عن غيره، وفي هذا الصّدد نجد عبد الله الغذّامي يتحدّث عن قضيّة اللّباس في الإطار الاجتماعي كما لاحظها في مجتمعه (المجتمع

(1) ينظر: حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، ط01، الجزائر العاصمة-الجزائر، 2007، ص50.

(2) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص292-293.

السّعودي) فيقول: «نلبس الثّوب والعقال في السعودية والبنطلون والقميص للخارج، بدءًا من سلّم الطّائرة. وكم سنكون شاذّين فعلاً لو لبسنا قميصاً وبنطلوناً وخرجنا به إلى (مجتمعنا) بينما ذلك عادي لو خرجنا عن (مجتمعنا)، وكذا هي حال لبوس الأفكار. وكأنّنا أمام ثقافة محليّة مثل ثيابنا وثقافة خارجيّة مثل لباس سفرنا.»[1]، فالغذّامي في مثاله هذا يبيّن كيف أنّ اللّباس له سلطة ثقافيّة في المجتمع، فاللّباس أو الزيّ الرّسمي لمجتمع ما هو مُواضعة اجتماعيّة، ونجد أنّ ليون الإفريقي أوّل ما انتبه إلى نظرات المارّة تبادرت إلى ذهنه مباشرة قضيّة لباسه المغربي، لأنّ ذلك يحصل في أيّ مجتمع لكلّ مسافر أو قادم جديد غريب عن المجتمع، فالمجتمع ومع مرور الوقت تواضع على مجموعة من القيم والأعراف شكّلت نسقاً اجتماعيًا يحكم سلوكات وتصرّفات أفراده، ولا يتجرّأ فرد من المجتمع على انتهاك حُرمة النّسق الاجتماعي ومنظومة القيم والأعراف التي تكوّن هذا النّسق الذي يحكم المجتمع، وإلّا تعرّض لردّ فعل من مجتمعه قد يكون قاسياً في بعض الأحيان، وقد يصل إلى حدّ إخراجه ونفيه من المجتمع.

لكن في قضيّة ليون بالتّحديد لم يكن زيّه المغربي هو سرّ النظرات التي حدّق بها المارّة إليه، فالغرابة التي شعر بها المارّة هي كون ليون الإفريقي وهو محسوب من عليّة القوم، يتجوّل على قدميه، فليون بتصرّفه هذا قد انتهك النّسق الاجتماعي الذي يحكم منظومة القيم والأعراف التي تخصّ المجتمع المصري والقاهريّ تحديداً؛ إذ إنّ المجتمع المصري وحسب ما وجدناه في النصّ «النّاس مشدوهون لرؤية رجل من العليّة متنقّلاً بتواضع على قدميه في الغبار.»[2]، تحكمه مجموعة من الأعراف والتّقاليد يحرّكها النسق الاجتماعي المهيمن، فعليّة القوم ضمن هذا النّسق لا يتجوّلون في شوارع المدينة أو يتنقّلون من مكان إلى آخر على أقدامهم، بل يستعينون برَكوبٍ، سواءً كان ذلك حصاناً أو حماراً أو حتى حنطوراً، وليون بمشيه على قدميه في الشارع قد انتهك النّسق الاجتماعي الذي يفصل بين طبقات المجتمع، فعليّة القوم لديهم سلوكات تحكم طبقتهم هي نوع من البروتوكولات الاجتماعيّة التي يسيرون عليها في حياتهم اليوميّة ويتحلّون بها في تصرّفاتهم وحتى في مظهرهم، وتميّزهم عن غيرهم من طبقات المجتمع

(1) عبد الله الغذامي، حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، ط03، الدار البيضاء-المغرب، 2005، ص26.

(2) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص293.

كطبقة العامّة والفلّاحين وطبقة الحرافيش(*).

انتهاك ليون للنّسق الاجتماعي هو ما دفع الفاكهاني لترك دكّانه لإسداء النّصح له، ونجد في العبارة الآتية: «ومن غير أن ينتظر جواباً أشار إلى مُكاريّ قدّم إليّ حماراً فارهاً مغطّى ببردعة جليلة وترك معي صبيًّا ليسوسه.»(1)، نفهم من هذه العبارة ومن ردّة فعل الفاكهانيّ أنّ تصرّف ليون وانتهاكه للنسق الاجتماعي عمل غير مقبول في الأوساط الاجتماعيّة لسكّان القاهرة، فبعد شرح الفاكهانيّ لليون سبب تحديق المارّة فيه، طلب ركوباً ليمتطيه ليون، والذي كان عبارة عن حمار وصبيّ يسوسه، وهذا دون استشارة ليون في الأمر، لأنّه لا يُسمح بانتهاك النّسق، وسواء رضي ليون أو لم يرض، عليه أن يخضع لسلطة النّسق الاجتماعي المهيمن بعد أن أُعلم بمقتضاه.

نأخذ مثالاً آخر عن النّسق الاجتماعي، وهذه المرّة نجد في الرواية حادثة تسليم السيّد عبّاد لليون رسالة من الجركسيّة نور، زوجته التي تركها في تونس عند اختطافه قبل سنوات، فعند ذهاب السيّد عبّاد إلى تونس كان ليون قد أوصاه بأن يسأل عن ذويه، وهاهو عبّاد يفي بوعده ويحضر رسالة من نور زوجة ليون الجركسيّة، وعند تسلّم ليون للرّسالة والاطّلاع عليها دار حديث بينه وبين عبّاد، قصّ فيه ليون لعبّاد قصّته مع نور والطّفل بايزيد، ونجد في عبارة من ذلك الحديث ما يلي: «والتفتُّ إلى صديقي، وكان صوتي أشدّ ضعفاً وتفكّراً وقلت:

«هل لاحظت إلى أيّ حدّ تغيّرنا منذ وصولنا إلى هذا البلد؟ فما كنت لأتحدّث هكذا في فاس عن نسائي، حتى إلى أقرب الأصدقاء. فلو فعلت ذلك لاحمرّ خجلاً حتى قمّة عمامته.»

ووافقني عبّاد وهو يضحك.

«أنا نفسي كنت أستخدم ألف عبارة اعتذار وعبارة لأسأل جاري عن حال زوجته، وكان هو يتأكّد قبل الإجابة من أنّ أحداً لا يسمعنا خوفاً من تعرّض شرفه لسوء».»(2)، في هذا المثال نشاهد كيف أنّ ليون وبعد أن عاش في رومة لسنوات واختلط بمجتمع يختلف عن مجتمعه

(*) **الحرافيش**: [جمع]: مفرده **حرفوش**: سفلة النّاس وأراذلهم. ينظر: أحمد مختار عمر وآخرون، معجم اللّغة العربية المعاصرة، مج01، عالم الكتب، ط01، القاهرة-مصر، 2008، ص477.

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص293.

(2) المصدر نفسه، ص400.

في منظومة القيم والأعراف والمعتقد، قد تأثّر بهذا المجتمع وبمنظومة قيمه هو وصديقه عبّاد، فانتقاله من مجتمع إلى آخر (من مجتمع عربي إسلامي إلى مجتمع أعجمي مسيحي) يعني بالضّرورة انتقاله من نسق اجتماعي إلى نسق اجتماعي آخر، فمكوثه لسنوات في هذا المجتمع الجديد واحتكاكه المباشر به جعله يندمج ولو بشكل جزئي فيه، فتحرّر من النسق الاجتماعي الذي كان يحكمه في موطنه الأصلي، والأمر نفسه حدث مع السيّد عبّاد، فليون تحرر من النّسق الاجتماعي القديم وانضوى تحت آخر جديد، يحمل قيماً وأعرافاً مغايرة تماماً للنسق القديم، فالحديث عن الحريم والأمور العائلية والشخصيّة أمام الآخرين لا يعدّ عيباً، فيما كان مجرّد التّلميح إلى ذلك في النّسق القديم يوقع المتحدّث والمستمع في حرج كبير، ويصل الأمر إلى حدّ إلحاق الضّرر بشرف المتحدّث كما جاء المثال: «أنا نفسي كنت أستخدم ألف عبارة اعتذار وعبارة لأسأل جاري عن حال زوجته، وكان هو يتأكّد قبل الإجابة من أنّ أحداً لا يسمعنا خوفاً من تعرّض شرفه لسوء»[1].

إنّ ليون وفي حديثه لعبّاد عن نسائه كما لمسنا ذلك في المثال، يبيّن لنا أنّ النّسق الاجتماعي الجديد قد انتصر على النّسق الاجتماعي القديم، ولكن هذا لا يعني أنّ النّسق القديم قد زال واضمحلّ، فالنّسق أزليّ وراسخ في دورة حياته وهو ليس شيئاً طارئاً وإنّما هو جرثومة قديمة تنشط إذا ما وجدت الطّقس الملائم[2]، فالنّسق القديم يعيش حالة غيبوبة وسبات عميقين لانقطاعه عن وسطه الإحيائي، وسيعود إلى البروز مجدّدا إذا ما وجد البيئة المناسبة لنشاطه، أمّا وليون الإفريقي يعيش في المجتمع الرّومي فالغلبة ستكون حتماً للنسق الاجتماعي الجديد الذي يحكم المجتمع الرّومي، وهو ما جعل حديث ليون عن نسائه وقصّه لعبّاد قصّته مع الجركسيّة نور يبدو عاديًّا جدًّا، ولم يتحرّج هو ولا عبّاد من الأمر، بل لو لم يذكر ليون الأمر «هل لاحظت إلى أيّ حدّ تغيّرنا منذ وصولنا إلى هذا البلد؟ فما كنت لأتحدّث هكذا في فاس عن نسائي، حتى إلى أقرب الأصدقاء. فلو فعلت ذلك لاحمرّ خجلاً حتى قمّة عمامته.»[3]، لما انتبه الصّديقان إلى ذلك ولأكملا حديثهما دون أدنى مشكلة تُذكر، فالنّسق الاجتماعي الذي كان

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص400.

(2) ينظر: عبد الله الغذّامي، النقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص79، ص80.

(3) أمين معلوف، ليون الإفريقي، المصدر السّابق، ص400.

يحكمهما معطّل ويعيش حالة سبات عميق، والنّسق الجديد هو الذي يدير ويحرّك تصرّفاتهما.

إذن وكما رأينا فالنّسق يمكن أن يمرّ بفترات ركود يتعطّل فيها، ولا يقدّم أدنى إشارة على وجوده إذا انتُزع من محيطه الخصب الذي يحيا فيه، ولكنّه سرعان ما يعود إلى نشاطه إذا أعيد إلى محيطه.

وكمثال أخير على النّسق الاجتماعي نأخذ المثال التّالي:

«كان أدريان قد انتوى إطلاق حملة لمكافحة الملتحين. وقد رسم أنّ اللّحية «لا تليق إلّا بالجنود، وأمر جميع رجال الدّين بحلقها. ولم أكن معنيًّا بشكل مباشر، ولكن مواظبتي في التردّد على قصر الفاتيكان مع عنادي في الاحتفاظ بهذه اللّحية كان سيُظهِر هذا العناد وكأنّه إثبات وقح لأصولي العربيّة وتحدّ للبابا ومظهر كذلك، ولا ريب، من مظاهر عدم التُّقى. ولم تكن اللّحية فاشية عند من كنت ألتقيهم من الإيطاليّين، بل كانت علامة على الطّرافة مخصّصة للفنّانين، وهي طرافة أنيقة لدى بعضهم وفضفاضة عند بعض. وكان بعضهم متمسّكاً بهذا النعت، وكان بعض آخر مستعدًّا للتخلّص منه بدلاً من رؤية نفسه ممنوعاً من دخول البلاط. وما كان للأمر عندي إلّا معنى آخر. فاللّحية في بلادي مشروعة، ويُتسامح في خلوّ وجه منها، ولا سيما إذا كان صاحبه غريباً. وحَلْقُها بعد التزيّن بها سنوات طوالاً علامة على الانحدار والمهانة. ولم يكن في نيّتي قطّ أن أحتمل مثل هذه الإهانة.

أيصدّقني أحد إذا قلت إنّني كنت مستعدًّا في ذلك العام للموت في سبيل لحيتي؟»[1]

نجد أنفسنا في هذا المثال أمام أنساق اجتماعيّة متعدّدة، أو نسق اجتماعي متعدّد الطّبقات، وكلّ هذه الأنساق تتصارع فيما بينها لبسط نفوذها وسلطتها، وموضوعها الرّئيس والأساسيّ هو «اللّحية»، فمن جهة نجد البابا أدريان الملقّب بالبربري يسنّ قانوناً جديداً يضيّق به على الملتحين ويحاربهم، فهو يرى أنّ اللّحية لا تليق إلّا بالجنود، وعلى رجال الدّين أن يحلقوها لأنّها علامة على عدم التُّقى، فأدريان يريد بهذا القانون أن يقيم نسقاً اجتماعيًّا جديداً يحلّ محلّ النّسق المألوف لدى عامّة الإيطاليّين، فعامّة الإيطاليّين وانطلاقاً من النّسق الاجتماعي المألوف لديهم يرون أنّ اللّحية علامة على الطّرافة تختصّ بالفنّانين، فالفنّانون في المجتمع الإيطالي هم

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص394-395.

الذين كانوا ملتحين، ولمّا ظهر القانون الجديد للبابا أدريان أو النّسق الجديد الذي بدأ ببسط نفوذه، كان له صدام مع النّسق المألوف لدى العامّة، فحارب البعض هذا النّسق الجديد وأبقوا على لحاهم انتصاراً للنّسق القديم، فيما خضع البقيّة لسلطة النّسق الجديد وحلقوا لحاهم خوفاً من منعهم دخول البلاط.

ومن جهة أخرى نجد ليون الإفريقي وهو يعارض النّسق الجديد بشدّة، ويتمسّك بالنّسق القديم الذي كان يحكمه في موطنه (فاس والعالم الإسلامي)، فقد انتعش النّسق القديم لدى ليون وعارض النّسق الجديد بشدّة، فبعد هذه السّنوات التي عاشها ليون وسط مجتمع غريب عنه ونسق اجتماعي يحمل منظومة قيم وأعراف تختلف عمّا تربّى عنه، عاد النّسق القديم للعمل بضراوة لأنّه أحسّ بتهديد يمسّ نواته، فبعض الأمور لا تتغيّر في الشّخص لأنّها تحدّد كينونته وتبني ذاته، وفي هذه النّقطة كان موضوع اللّحية بالنّسبة إلى ليون، فهو لا يستطيع التّسامح في هذا الموضوع لكون لحيته تمثّل رجولته وعزّته، فقد تربّى منذ صغره على أنّ اللّحية مطلب ديني واجتماعي، فاللّحية في الدّين اتّباعٌ لسنّة الرّسول ﷺ وسنّة الأنبياء عليهم السّلام، فكلّ الأنبياء لديهم لحى، ومن حيث هي مطلب اجتماعي فإنّ اللّحية تمثّل الرّجولة، ومن يحلق لحيته في مجتمع ليون فإنّه يُلاقي الذلّ والمهانة، وقد يُطعن في رجولته فنجد ليون يقول: «وحَلْقُها بعد التزيّن بها سنوات طوالاً علامة على الانحدار والمهانة. ولم يكن في نيّتي قطّ أن أحتمل مثل هذه الإهانة.»[1]، وقد وصل الأمر بليون في سبيل الدّفاع عن النّسق الاجتماعي القديم، وعن لحيته ضدّ هذا النسق الاجتماعي الجديد الذي بسط هيمنته وطغيانه إلى أن يكون في استعداد لأن يموت في سبيل لحيته «أيصدّقني أحد إذا قلت إنّني كنت مستعدًّا في ذلك العام للموت في سبيل لحيتي؟»[2] فالموت في رأيه أرحم من الخضوع لهذا النسق الجديد، الذي لو خضع لسلطته وحلق لحيته، لعاش بقيّة حياته وهو يتجرّع الذلّ والمهانة ولأحسّ بأنّه جُرّد من رجولته. وهكذا يقاوم ليون هذا النّسق الجديد وينتصر عليه، فبعد مدّة يموت البابا أدريان ويأفل معه النّسق الجديد، فلا النّسق الجديد استمرّ ولا ليون حلق لحيته.

وكما رأينا إجمالاً، من خلال الأمثلة التي سقناها، فإنّ النّسق الاجتماعي يمكن أن يُنتهك

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص395.
(2) المصدر نفسه، ص395.

فتكون له ردّة فعل بإخضاع منتهكه لسلطته، ويمكن أن يغطّ في سبات عميق أو غيبوبة إذا ما عُزل عن وسطه الإحيائي، كما يمكن للنّسق الاجتماعي أن يتصارع مع أنساق اجتماعيّة أخرى ليضمن بقاءه وتحكّمه في منظومة القيم والأعراف التي تحكم المجتمع والأفراد.

3-2 النّسق الديني:

تعدّ قضيّة النّسق الديني قضيّة حسّاسة، ويعدّ الخوض فيها نوعاً من المغامرة لما تحمله من حساسيّات، وصعوبة دراسة القضيّة بحياديّة والتحرّر من كلّ تحيّز أو عاطفة، وهذا ما سنسعى إليه، في الكشف عن هذا النّسق المفخّخ والملغّم؛ إذ يعدّ من أخطر الأنساق وأكثرها سلطة وتحكّماً في المجتمع والأفراد على السّواء.

نجد النّسق الدّيني في رواية ليون الإفريقي حاضراً، وتعدّ حادثة سقوط غرناطة المفجّر الرّئيس له، فعند اقتراب سقوط غرناطة برز الخطاب الدّيني في المجتمع الغرناطي، ممثّلا من قبل الشّيخ «أستغفر الله» الذي استخدم المنبر لإلقاء سلسلة من الخطب ينتقد فيها حكّام غرناطة وبُعدهم عن شريعة الله تعالى، كما انتقد المجتمع الغرناطيّ الذي انتشرت فيه الملذّات والفتن وقد أرجع الشّيخ «أستغفر الله» حالة التّقهقر والضّعف والهوان الذي تعيشه غرناطة إلى ابتعاد أهلها عن الدّين وعن أمر الله تعالى، فنجد في الرواية مثلاً: «وكلّما كان الغرناطيّون يدركون أنّ النهاية قد قربت، وأنّ المصائب التي لم يفتأ «أستغفر الله» يتنبّأ بها قد بدأت تنهال عليهم، كان يزداد اقتناعهم أنّ الشّيخ كان على حقّ منذ البداية، وأنّ السّماء طالما تحدّثت بلسانه. وعندها لم يعد يُرى في الشّارع، حتى ولا في الأحياء الفقيرة، وجه امرأة. فكانت بعض النّساء، حتى اللّائي بلغن الحلم من وقت قريب، يغطّين وجوههنّ مخافة الله، وبعضهنّ مخافة النّاس، إذ تألّفت زُمَرٌ من الشبّان المسلّحين بالهراوات للأمر بالمعروف والنّهي عن المنكر. ولم تعد حانة تجرؤ على فتح أبوابها حتى في السرّ. وغادرت البغايا المدينة أفواجاً إلى معسكر المحاصرين حيث استقبلهنّ الجنود بالتّرحاب. وأخفى الورّاقون عن الأنظار الكتب التي تشكّك في العقائد والسّنن، ودواوين الشّعر التي تتغنّى بالخمر والملذّات، والأبحاث التي تعالج التّنجيم وكشف الطّالع. حتى إنّه صودرت بعض الكتب ذات يوم وأُحرقت في صحن المسجد الجامع.»[1]

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص50.

باقتراب سقوط غرناطة ودنوّ النّهاية الحتميّة فإنّ النّسق الدّيني يعود للعمل بقوّة، لأنّه يعيش تهديداً في وسطه الإحيائي، فسقوط غرناطة يعني القضاء على الوسط المناسب الذي يزدهر فيه النّسق الديني، فيحاول النّسق الديني من خلال شخصيّة الشّيخ «أستغفر الله» أن يبثّ بعض الحماس في نفوس أهالي غرناطة، وبذلك تتشكّل مظاهر الصّحوة الدينيّة؛ حيث تعود مظاهر التديّن والتّقى للظّهور من جديد، وتتشكّل مجموعات من الشّباب تأخذ على عاتقها تطبيق الشّريعة الإسلاميّة بناءً على فتاوى الشّيخ أستغفر الله، وطبعاً فإنّ هذه المجموعات تطبّق ما يمليه عليها الشيخ أستغفر الله وقد نصّبت نفسها محلّ الحاكم، لأنّ الحاكم حسب الشيخ أستغفر الله غارق في الملذّات، لذا يجعل الشّيخ أستغفر الله نفسه النّاطق الرّسمي باسم الدّين ويجعل كلامه وفتاواه رأي الدّين وليس رأياً في الدّين، فنجد في المثال عبارة «وأنّ السّماء طالما تحدّثت بلسانه»[1] أي أنّ كلام الشّيخ أستغفر الله أصبح مكافئًا لكلام الله ورسوله!، وهذا ما يسمّيه الغذّامي بتقنين الفتوى فهي «تجعل كلام المفتي بمثابة رأي الدّين وليس رأياً (في) الدّين، ومن ثمّ تمنحه درجة مكافئة لمقام المقدّس الدّيني بحيث تكون مخالفته مُروقاً وضلالاً، حتى وإن وردت أقوال للسّلف والخلف معاً تقول بآراء أخرى، والحقّ أنّه يكاد يكون من شبه المحال أن نجد فتوى حديثة لم تكن موجودة من قبل وقال بها عالم قديم، وظلّت في المدوّنات الفقهيّة، ثمّ تيقّظت من بعد نسيان، ولا ينقصها سوى الألفة معها، ولكن الوحشة من المسكوت عنه تجلب الخوف النّسقي الذي هو خاصيّة لأي ثقافة محافظة.»[2].

إنّ النّسق الدّيني لا يدّخر جهداً في نفي وإقصاء كلّ من يخالفه، فالشّيخ أستغفر الله يمنح لنفسه ولأتباعه السّلطة الرّوحية التي تقضي بأنّه يطبّق أمر الله، فيُطارَد كلّ مخالف لهذا النّسق، فنجد في المثال: «وأخفى الورّاقون عن الأنظار الكتب التي تشكّك في العقائد والسّنن، ودواوين الشّعر التي تتغنّى بالخمر والملذّات، والأبحاث التي تعالج التّنجيم وكشف الطّالع. حتى إنّه صودرت بعض الكتب ذات يوم وأُحرقت في صحن المسجد الجامع.»[3]، فكلّ ما له

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص50.

(2) عبد الله الغذّامي، الفقيه الفضائي: تحوّل الخطاب الدّيني من المنبر إلى الشّاشة، المركز الثقافي العربي، ط02، الدار البيضاء-المغرب، 2011، ص90-91.

(3) أمين معلوف، ليون الإفريقي، المصدر السّابق، ص50.

موقف يخالف النّسق تتمّ مصادرته والتخلّص منه، وتُحرق الكتب التي تقدّم رأياً مغايراً لما يقول به النّسق، فأوّل ما يبدأ به النّسق عند انبعاثه من جديد هو محاربة كلّ صوت مخالف يمكن أن يصل إلى الناس، وفي هذا المثال يتمّ حرق الكتب التي يعتبرها الشيخ أستغفر الله مخالفة للشّرع ككتب الشّعر التي تتغنّى بالخمر والملذّات، وكتب التّنجيم...الخ، كما نجد أنّ من بين الكتب التي أُحرقت كتب طبيب يُدعى «أبو عمرو» وقد كان من ألدّ خصوم الشّيخ أستغفر الله، فنجد في الرّواية «كانت الكتب المحترقة في ذلك اليوم ترجع، كما قال لي أبي، إلى طبيب آخر كان ألدّ خصوم «أستغفر الله». وكان اسمه أبا عمرو، ولكن أصحاب الشّيخ حرّفوه إلى «أبي خمر».»[1]، ونلاحظ أنّ هذه الأفعال التي يشجّعها هذا النّسق لم تحدث للمرّة الأولى وإنّما حدثت قبل ذلك بإحراق كتب ابن رشد، كما حدثت في مجتمعات أخرى وفي أزمنة مختلفة، فأُحرقت مكتبة الإسكندريّة قبل ذلك، وقامت الكنيسة بالتّضييق على العلماء ومحاكمة البعض منهم كما حصل مع العالم الإيطالي گاليليو گاليلي، وأُتلفت كتب العلماء، لأنّ الكنيسة رأت فيها الهرطقة وأنّ أفكارها الجديدة تتعارض مع خطاب الكنيسة التّقليدي، كما قام النّازيّون في ثلاثينيّات القرن العشرين بإحراق عشرات الآلاف من الكتب فيما يشبه الهولوكوست، فالنّسق في جوهره واحد، وإنّما تختلف الأمكنة والأزمنة والصّبغة التي يصطبغ بها النّسق.

يتحدّد الصّراع النّسقي أيضاً في صراع الشّيخ أستغفر الله، والطّبيب أبو عمرو، وهو الصّراع الذي نصطلح عليه بـ «صراع الفقهاء والعلماء»، فمن جهة نجد الشّيخ أستغفر الله متمسّكاً بالدّين والتّراث ويعيش حياة بسيطة، ومن جهة أخرى نجد الطّبيب أبا عمرو الذي كان قد «درس الطبّ في الكتب القديمة، كتب أبقراط وگالينوس والرّازي وابن سينا وأبي القاسم وابن زُهْر وميمون، وكذلك في الكتب المُحْدَثَة عن الجُذام والطّاعون أبعدهما الله! وكان من عادته أن يوزّع كلّ يوم على الأغنياء والفقراء على السّواء عشرات القوارير من ترياق كان يصنعه. ولكنّه كان يفعل ذلك فقط للتحقّق من تأثير لحم الأفعى أو معجون العسل، لأنّه كان أشدّ انصرافاً إلى العلم والتّجربة منه إلى ممارسة الطبّ.»[2]، فحصل تصادم بين الشّيخ أستغفر الله المحافظ، والطّبيب أبي عمرو

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص51.
(2) المصدر نفسه، ص51.

الذي كان منفتحاً على مختلف العلوم من «الفلك والنّبات مروراً بالكيمياء والجبر.»[1] وما زاد رفض الشّيخ أستغفر الله لممارسات الطّبيب وتأليب العامّة ضدّه هو عدم فهم النّاس لممارسات الطّبيب والتوجّس منها، فنجد في الرواية مثلاً: «فحتى الذين كانوا ينعمون مجّاناً بعقاقيره كانوا يشعرون ببعض الانزعاج في حضرته، إمّا بسبب ممارسته التي كانت تبدو وكأنّها ضرب من السّحر، وإمّا بسبب حديثه المزخرف جدًّا بالتّعابير العلميّة.»[2] فالنّاس لم تفهم ما كان يقوم به الطّبيب أبو عمرو، والنّاس دائماً ما تتردّد وتخاف ممّا لا تفهمه، فالطّبيب في نظر الشّيخ أستغفر الله قد انتهك النّسق بأفعاله وعليه فقد ردّ عليه، وطريقة ردّه عليه يُسمّيها الغذّامي بآليّات الردّ النّسقي المستند إلى الجذر المحافظ، وهي آليّات تتكرّر بصور ونسخ متنوّعة، ولكنّها على نهج واحد، ويأخذ هذا الردّ بثلاث وسائل هي:

1. إشهار الاعتراض على الجديد بما إنّه مضادّ للموروث.
2. السّعي إلى تشويه الدّاعية بوصفه بصفات تجرح في مصداقيّته.
3. السّعي إلى تشويه الخطاب لإظهاره سلبيًّا وغير أصيل.

وهذه هي آليّات النّسق في الدّفاع عن رسوخيّته وفي مواجهة الطّارئ المختلف.[3]

إنّ الشّيخ أستغفر الله وفي صراعه مع الطّبيب قد أشهر اعتراضه على ما يقوم به الطّبيب من ممارسات لم يعهدها القدماء، وسعى إلى تشويه صورة الطّبيب فحرّف اسمه «أبو عمرو» وحوّله إلى «أبي خمر» ليجرح في مصداقيّته، وشوّه خطاب الطّبيب العلمي وربطه بممارسات غريبة قريبة من السّحر، وقد كان الشّيخ أستغفر الله ضدّ الأفكار الجديدة، فهذا الصّراع الثّنائي بين الشّيخ أستغفر الله والطّبيب، أو بين القديم والجديد اشتدّ، وأصبح كلّ واحد من الطرفين ينادي بأحقيّة خطابه ونظرته، فالشّيخ أستغفر الله يرى أنّ المسلمين ضعفوا عند ابتعادهم عن دينهم فنجده يقول: «فمنذا الذي يجرؤ على الزّعم بأنّه أقرب إلى الحقّ ممّا كان النبيّ وصحابته؟ إنّ المسلمين ما ضعفوا أمام أعدائهم إلّا لأنّهم حادوا عن الصّراط المستقيم وتركوا أفكارهم

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص52.
(2) المصدر نفسه، ص52.
(3) ينظر: عبد الله الغذّامي، حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، ص29-30.

وأخلاقهم نهباً للفساد.»[1]، ونجد الطّبيب من جهة أخرى ينظر للأمر بشكل مختلف تماماً، فنجده يقول: «أزهى عصور الإسلام كانت يوم كان الخلفاء ينثرون ذهبهم على العلماء والمترجمين، ويوم كانوا يقضون الأمسيات في الحديث عن الفلسفة والطبّ بصحبة شعراء أنصاف سكارى. وهل كانت حال الأندلس سيّئة في أيّام الوزير عبد الرحمن الذي كان يقول ضاحكاً «أنت يا من ينادي: حيّ على الصّلاة، الخير لك أن تنادي: حيّ على الشّراب». إنّ المسلمين لم يضعفوا إلّا يوم أظلمت عقولهم بفعل الصّمت والخوف والخضوع.»[2] وبين محافظة الشّيخ أستغفر الله ودفاعه المستميت عن التّراث، ودعوة الطّبيب إلى التّجديد واعتناق الحداثة وبعده عن الدّين في بعض الأحيان، يقف النّسق بين هذين الخصمين ليفصل بينهما ويحدّد المنتصر بناءً على مطابقة واختلاف طرح الطّرفين لمنظومة قيم النّسق الديني.

إنّ نقطة الصّراع الكبيرة بين القديم والجديد في خطاب كلّ من الشّيخ أستغفر الله، والطّبيب كانت في قضيّة «المدفع»؛ حيث لمّا كانت غرناطة محاصرة من قبل القشتاليّين، قام عدد من الجنود الغرناطيّين بالاستيلاء على مدفع من مدافع القشتاليّين التي كانت تستخدم في ضرب غرناطة أثناء الحصار، فنجد في الرواية: «عُلِم أنّ «أبا خمر» قد استولى على مدفع سلبته من العدوّ ثلّة من الجنود البواسل الذين ارتضوا أن يجرّوه إلى بستانه لقاء عشر قطع من الذّهب.»[3]، وطبعاً فإنّ الطّبيب أراد استخدام هذا المدفع ضدّ الأعداء؛ إلاّ أنّ غرناطة لم تعرف المدفع من قبل، ولمّا وصل الخبر مسامع الشّيخ أستغفر الله، رفض فكرة استخدام المدفع لأنّه يراه أنّه اختراع شيطانيّ «لم يكن قد سبق للغرناطيّين أن امتلكوا المدافع، ولمّا كان «أستغفر الله» لا يني يردّد على مسامعهم أنّ هذا الاختراع الشّيطاني يُحدِثُ من الضّجيج أكثر ممّا يُحدِث من الضّرر فقد سلّموا بأن آلة بمثل هذه الجدّة وذاك التّعقيد لا يمكن أن توجد إلّا عند العدو.»[4] فالشّيخ أستغفر الله يرى في حُكمه بأنّ المدفع اختراع شيطانيّ، وبالتّالي نفهم أنّه يفتي ضمنيًّا بعدم جواز استخدامه، وقد انطلق في حُكمه من النّسق الدّيني الذي يحكمه أو النّسق السّاكن

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص54.
(2) المصدر نفسه، ص54.
(3) المصدر نفسه، ص55.
(4) المصدر نفسه، ص55.

الذي يرفض كلّ جديد بدعوى مخالفته للقديم، ويرى الغذّامي أنّ النسق يتحكّم في الناس «ويدير رؤيتهم الظرفيّة والذّهنيّة، ولن يتغيّر النّسق وإن غيّر صيغه وألاعيبه، وهو وإن دفعنا أوّلا إلى استنكار الوسيلة وما هو غريب علينا وأدّى بنا إلى تحريمها فإنّه تحت الضّاغط الظّرفي سيساعدنا على التّسليم ولكنّنا سنجد أنفسنا أنّنا وإن قبلنا الوسيلة الحديثة ولم نعد نحرّمها إلّا أنّنا نستخدمها بأسلوب لا يحرّرنا من نسقيّتنا وقد نجدنا أكثر عنتاً مع أنفسنا عبر استخدام الوسيلة نفسها، وبعد تحريمنا لها وتخوّفنا منها سنتجرّأ عليها ونوظّفها لتحقيق ما عجزنا عنه من دونها، وإن انهزمنا في معركة مقاومة الوسيلة الحديثة فإنّنا سنحوّل هزيمتنا إلى مشروع نبني عليه استراتيجيّتنا البعيدة المدى والمُحْكَمة.»[1]

إنّ استنكار الشّيخ أستغفر الله لاستخدام المدفع، وتحريمه له ضمنيًّا لأنّه وصفه بـ«الاختراع الشّيطاني» نابع من النسق الذي يتحكّم في منطق التّفكير؛ حيث لا يُعقل أن يستعمل الشيخ أداة مصدرها الشّيطان، وبهذا التصوّر، وبربط المدفع بالشّيطان فإنّه يجعله في كفّة الشرّ، وبالتّالي يتعارض مع الشّريعة الإسلاميّة التي تحارب الشرّ والشّيطان معاً، وإنّ هذه المعارضة والتّحريم وإن كان ضمنيًّا لكل جديد لم يألفه القدماء، من عمل النّسق الدّيني المهيمن، فالمبدأ نفسه يتكرّر في أمكنة وأزمنة مختلفة، فالرّفض نفسه حصل مع المطبعة حين ظهورها أوّل مرّة في القرن الخامس عشر في أوج قوّة الدّولة العثمانيّة وعزّتها، والمبدأ نفسه يتكرّر في عصور لاحقة، وهو رفض ومعارضة وتحريم كلّ جديد، وفي هذا الصّدد نورد مثالاً أورده الغذّامي عن حادثة وقعت في المملكة العربيّة السعودية في ثلاثينيّات القرن العشرين وتحمل نفس النّكهة النّسقيّة: «ذكر أحد الرّواة المؤرّخين قصّة الشّيخ النّقشبندي مع مكبّرات الصّوت حين تمّ تركيبها في الحرم المكّي في الثّلاثينات من القرن الماضي، وذاك أمر تهوّل منه النّاس وعلى رأسهم ذلك الشّيخ الغيور على بيت الله وقبلة المسلمين، ولم يقل الشّيخ بحرمة المايكروفونات فحسب، بل راح يرشقها بالحجارة من على رؤوس الجدران ليحطّم أصوات إبليس، وصراخ الشّياطين، ولمّا أعجزه إنكار المنكر بيده قرّر الهجرة إلى مدينة الطّائف بعيداً عن مكّة بعشرات الكيلومترات هرباً من الموبقات وتغيّر الزّمان.»[2]

(1) عبد الله الغذّامي، الفقيه الفضائي: تحوّل الخطاب الدّيني من المنبر إلى الشّاشة، ص17-18.
(2) المرجع نفسه، ص13-14.

إنّ النّسق ثابت لا يتغيّر ولا يتأثّر بمرور الزّمن، فهو راسخ وأزليّ، يظهر ويختفي، ويعود إلى الظّهور مجدّداً، يتغيّر فيه عنصرا الزّمان والمكان، أمّا الطّرح فهو نفسه، وفي مثال آخر عن الغذّامي نجد: «ومن قبل هذا كان تحريم البرقيّات حين اتّخذتها الدّولة في عهد الملك عبد العزيز، وحدثت ضجّة كبيرة بسببها، ولقد حسمها الشّيخ عبد الرّحمن السّعدي حيث اقترح إرسال آية الكرسي عبر البرقيّة وقال لهم إن كانت البرقيّة شيطاناً فإنّها لن تقبل بالآية، وكانت تلك حجّة مقنعة أنهت النّقاش ودفعت للقبول.»[1]، نستنتج من المثالين أنّ النّسق وفي آليّته يدفع إلى رفض واستنكار كلّ جديد، وفي بعض الأحيان تحريمه، ثمّ وبعد مدّة يرضخ للضّغوط الظرفيّة والأمر الواقع، فيتنازل عن الرّفض القاطع والتّحريم، لكنه يتعامل مع هذا الجديد بحيطة وحذر، فبين الشّيخ أستغفر الله، وما حدث طوال قرون في التّاريخ العربي والإسلامي، نجد أنّ الرّابط المشترك بين الأحداث هو النّسق، فالنّسق الدّيني الذي كان وما زال يتحرّك في خفاء وفي علانيّة، يظهر في مختلف العصور والأمكنة، يغيّر من حيله وصيغه وألاعيبه، ولكنّه لا يغيّر من جوهره، فهو ثابت ويقظ أكثر من الأنساق الأخرى، لأنّه في حالة استعداد دائم، فهو مهدّد باستمرار، خصوصاً ونحن نعيش اليوم في عالم يتغيّر باستمرار وبوتيرة متسارعة، فالتّغيير والتّجديد هما ألدّ أعداء النّسق الدّيني، وسيبقى في صراع معهما إلى أن يرث الله الأرض وما عليها.

3-3 النّسق السّياسي:

نجد النّسق السّياسي حاضراً في رواية ليون الإفريقي في علاقة حسن بن محمّد الوزّان (ليون الإفريقي) بالسّلطة ومؤسّساتها؛ حيث نجد في الرواية علاقة ليون بسلطان فاس الذي يمثّل المؤسّسة السّياسيّة، كما نجد شخصيّة أخرى، وهي شخصيّة «الزّروالي» التي تمثّل الطّاغية الذي يتقوّى بالسّلطة السّياسيّة لقربه من السّلطان، وبسلطة المال لكونه من أثرى أثرياء فاس.

إنّ ليون الإفريقي قد خدم السّلطة بصفته سفيراً؛ إذ قام بسفريّات عديدة خدمةً للسّلطان كمبعوث وسفير إلى عديد من البلدان والأمصار، كما كان خاله من قبله، وبهذا فإنّ ليون كان منضوياً تحت مظلّة النّسق السّياسي للسّلطة، فكان خادماً أميناً لها، وقد كان سبباً في إثراء خزينة

(1) عبد الله الغذّامي، الفقيه الفضائي: تحوّل الخطاب الدّيني من المنبر إلى الشّاشة، ص14-15.

السّلطان بالذّهب، كما نجد ذلك في حادثة وساطة ليون بين جيش سلطان فاس وأعيان مدينة «تفزة» التي اشتهرت بصناعة البرانس ذات الجودة العالية، فنجد في الرواية: « «إذا وعدت أعيان «تفزة» بالأمان في نفسهم والمحافظة على تقاليد مدينتهم أقنعتُهم بدفع المبلغ».

وإذ حصلت على وعد الضّابط فقد انطلقت لمقابلة الأعيان وأطلعتهم على الاتّفاق. ولمّا رأيت تحفّظهم قلت لهم بأنّ كتاباً قد وصل من فاس ممهوراً بخاتم السّلطان يقضي بمعاقبة جميع رجالات المدينة على الفور. وأخذوا بالشّكوى والأنين، غير أنّه، كما قلت في كتابي «وصف إفريقية»، لم يمض يومان حتى نثروا الأربعة والثّمانين ألف دينار على قدمي الضّابط. ولم يكن قد سبق لي قطّ أن رأيت مثل هذه الكميّة من الذّهب، ثمّ كان أن علمت فيما بعد من فم السّلطان أنّه لا أبوه ولا هو كانا قد اقتنيا في خزائنهما مثل هذا المبلغ.»[1]، وبهذا وبعد أن قدّم ليون هذه الخدمات للسّلطة، فإنّ السّلطة راضية عنه.

يظهر الزّروالي فيجسّد دور الطّاغية الذي لا يتوانى في القضاء على كلّ من يقف في طريقه، فالزّروالي قد اكتسب كلّ هذه القوّة والنّفوذ بمزاوجة سلطة المال -تحصّل عليه بطرق غير مشروعة كما رأينا ذلك في مباحث سابقة- وسلطة السّياسة بفعل قربه من المؤسّسة السّياسيّة (سلطان فاس)، فالفائدة التي جلبها للمؤسّسة جعلت السّلطان يدني مجلسه ويجعله من المقرّبين، فالزّروالي كان قد أبرم ما يشبه الاتّفاق بينه وبين السّلطة، والذي بموجبه يساعد الزّروالي السّلطان في فرض الضّرائب على الشّعب ويأتيه بالأموال، فكما جاء في الرواية: «فبعد أن باع على دفعات صغيرة جزءًا من الكنز حضر ذات يوم في ثياب فاخرة إلى المجلس العام الذي يعقده سلطان فاس.

وسأل العاهل قائلاً له: «كم ديناراً ذهبيًّا تتقاضى من بني زروال في كلّ عام؟».

أجاب الملك:

- ثلاثة آلاف

إن أجّرتني إيّاه أعطيك ستّة آلاف تدفع سلفاً.

وحصل زرواليّنا على ما أراد بالإضافة إلى مفرزة من الجند لمعاونته في جمع الضّريبة

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص247-248.

واختلاس المدّخرات الهزيلة من النّاس بالوعيد أو التّعذيب. وفي نهاية العام رجع إلى الملك وقال: «لقد أخطأت. فأنا حصلت على اثني عشر ألف دينار لا على ستّة فقط».

وإذ دهش صاحب فاس للأمر فقد أجّر الزّروالي الرّيف بأكمله وعهد إليه بمئة نبّال وثلاثمئة فارس وأربعمئة من المشاة لمساعدته على فرض الضّرائب على الشّعب.»[1]. وهكذا فقد تحصّل الزّروالي على سلطة سياسيّة بتفويض من السّلطان نفسه.

تتوالى الأحداث ويلتقي خطّا الزّروالي وليون الإفريقي، فبعد تعرّف محمّد الوزّان والد ليون على الزّروالي عن طريق نازح أندلسي ثري، واقتراح محمّد الوزّان لمشروعه لتربية دودة القزّ على الزّروالي، وبعد موافقة هذا الأخير بعد أخذ رأي السّلطة (سلطان فاس)، يتقدّم إلى محمّد الوزّان بطلب يد ابنته مريم للزّواج، وهنا تبدأ أولى الشّرارات، فليون عارض فكرة الزّواج من أوّلها لأنه يرى في ذلك أنّ أخته ستقدّم كقربان لإنجاح صفقة تجاريّة، ولم يتوقّف الأمر عند هذه المسألة، فبعد علم ليون بماضي الزّروالي عن طريق صديقه هارون الذي كان قد بحث في الأمر، فإنّ ليون قد صُدم لما عرفه، فالزّروالي ما كان يوماً «الراعي المسكين الذي زعم أنّه كان. ولا عثر يوماً على كنز. والحقيقة أنّه كان خلال سنوات لصًّا، قاطع طريق، قاتلاً، ولم تكن ثروته الأساسيّة إلّا ثمرة ربع قرن من السّلب والنّهب. بيد أنّ هناك ما هو أدهى.»[2] فالأحاديث تحوم حول الزّروالي أنّه قد قتل عددا من نسائه بفعل الغيرة «وأخطر ما في الأمر أنّ هذا الرّجل غيور إلى حدّ الجنون، فهو مقتنع على الدّوام بأنّ نساءه يسعين لخيانته، ولا سيّما أصباهنّ وأجملهنّ. وتكفي وشاية أو نميمة أو كلمة ماكرة تطلقها ضَرّة لتهلك المسكينة خنقاً. ثمّ يهتمّ خصيان الزّرواليّ بتمويه الجريمة بتحويلها إلى غرق أو إلى سقطة قاضية أو إلى ميتة بمرض الخوانيق. وهناك على الأقلّ ثلاث نساء مُتْنَ في ظروف تدعو إلى الرّيبة.»[3].

إذن فالزّرواليّ كان لصًّا وقاطع طريق وقاتلاً فوق ذلك كلّه، وهذا ما دفع ليون إلى السّعي لإبطال الزّفاف، وهذا ما سيحدث صداماً بين ليون والزّروالي، فمن الجانب النّسقي الزّروالي يملك من النّفوذ والسّلطة ما يجعله بعيداً عن المحاسبة، وحتى وإن كشف ليون حقيقة الزّروالي

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص170.
(2) المصدر نفسه، ص177.
(3) المصدر نفسه، ص177-178.

للسّلطة، فإنّها ستغضّ عنه الطّرف، لأنّ الزّروالي قد اشترى رضا السّلطة بالأموال والذّهب، وهو ينعم في حضنها بالحماية والحصانة، وهذا ما يدفع ليون وصديقه هارون للتّفكير في مخرج للأمر لأنّ ليون وجد نفسه في مواجهة مباشرة مع الطّاغية (الزّروالي)، وبعد تفكير عميق يهتدي هارون إلى فكرة وهي اللّجوء إلى الشّيخ «أستغفر الله» الذي يقيم الآن في فاس بعد نزوحه قبل سنوات من غرناطة بعد سقوطها، ويخطب في أحد مساجدها كلّ جمعة.

إنّ الشّيخ «أستغفر الله» كان يمثّل في غرناطة النّسق الدّيني، وهو في فاس يمثّل زيادة على ذلك سلاح الإعلام، فخطبه تلقى رواجاً بين العامّة وتصل حتى إلى آذان السّلطة، فما كان من ليون وصديقه هارون إلّا استخدام هذا السّلاح لمواجهة النّسق السّياسي الذي يحتمي به الزّروالي، وبعد أن أخبرا الشّيخ «أستغفر الله» بالتّفاصيل، كان ذلك موضوع خطبته في الجمعة الموالية، فنجد في الرواية: «ويوم الجمعة التّالي، وبينما كان الازدحام على أشدّه، وقف يخطب في مسجده المألوف الذي يؤمّه أكثر ما يؤمّه المهاجرون الأندلسيّون. وأخذ يتحدّث بأكثر ما يكون من السّذاجة عن «مثال يُحتذى لحياة رجل محترم جدًّا لن أذكر اسمه»، مذكّراً باللّصوصيّة والنّهب والمجون بتلميحات كانت من الدقّة والتّحديد بحيث انتهى الأمر بالحضور إلى الهمس باسم الزّرواليّ على الرّغم من أنّه لم يُذكر مرّة واحدة.

«أولئك هم الرّجال الذين يُجلّهم المؤمنون ويُعْجَبون بهم في زمن الانحطاط هذا! أولئك هم الرّجال الذين تُفاخرون بفتح أبواب منازلكم لهم! أولئك هم الرّجال الذين تقرّبون لهم بناتكم قرابين كالتي كانت تُقرَّب للآلهة في الجاهليّة»!».[1] وعلى ما يبدو فإنّ حركة ليون وصديقه قد أتت أُكُلَها، فلم يكن للمدينة من حديث في ذلك المساء إلّا عن الخطبة، وقد نُقل إلى الزّرواليّ حديث الشّيخ كلمة بكلمة، ففهم المقصود وأرسل في طلب محمّد الوزّان فأبطل العقد التّجاري واتّفاق الزّواج، وتوعّد محمّد الوزّان وعائلته بالنّدم وأنّه لن يسكت عن الأمر.

حقّق ليون مراده في إبطال زواج أخته مريم من الزّرواليّ، لكنّه بفعلته هذه يكون قد فتح أبواب الجحيم على مريم وعلى عائلته، فالزّروالي لن يسكت عن الأمر، لأنّه أحسّ بأنّه هُزء به، وهو من منظوره يرى أنّه هو وبكلّ ثرائه وغناه، وسلطته ونفوذه يلقى معارضة ويسمع

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص183-184.

كلمة «لا» التي من الظّاهر أنّه نسي دلالتها لعدم سماعها منذ زمن بعيد، فالزّروالي يرى أنّ نسقه السّياسي الشّخصي المنضوي تحت مظلّة النّسق السّياسي الرّئيس (سلطان فاس) يواجه المعارضة، فيستشيط غضباً ويقرّر ردّ الصّاع صاعين لعائلة الوزّان، ففي ثقافة النّسق لا مكان للمعارضة أو مخالفة الرّأي، والآخر دائماً قيمة ملغيّة، والذّات ترتقي دائماً من فوق الآخرين بالضّرورة، والآخر لا بدّ أن يكون تابعاً ومنقاداً انقياداً مطلقاً، ويجري إخضاع الآخرين بوسائل السّيطرة القمعيّة، على مبدأ من ليس معنا فهو ضدّنا، ولذا لا بدّ من تحويل الجميع إلى قطيع من الأتباع.[1]، وبهذا يلجأ الزّروالي إلى سلطته ونفوذه ليستخدم وسائل السّيطرة والقمع، قصد الانتقام من أسرة الوزّان وإخضاعها.

يستخدم الزّروالي سلطته ونفوذه، فيحصل على قرار من شيخ المجذومين يقضي بالحجْر على مريم أخت ليون في حيّ المجذومين، لإصابتها بالجُذام، وطبعاً فإنّ الأمر كلّه لا يعدو أن يكون مؤامرة نسجها الزّروالي للانتقام من مريم وعائلة الوزّان بأكملها، ففعلته هذه كان ينوي بها تدمير حياة مريم، واتّفاقه مع شيخ المجذومين على هذه المؤامرة يبيّن مدى النّفوذ الذي كان يحظى به الزّروالي فـ«شيخ المجذومين رجل نافذ في هذه البلاد. إنّه وحده المؤهّل لأن يسحب المصابين من فاس، ووحده صاحب السّلطان على أهل «الحيّ». وقليل هم القضاة الذين يتجرّأون على معارضة قراراته، ونادراً ما يسعى السّلطان نفسه إلى التدخّل في مجاله الجنائزي. وعلاوة على ذلك فإنّه غنيّ غنى فاحشاً لأنّ كثيراً من المؤمنين يقفون أملاكاً على الحيّ بعد موتهم، إمّا لأنّ مرأى أولئك المساكين كان قد استدرّ شفقتهم. والشّيخ هو الذي يدير جميع هذه الأوقاف. وهو ينفق جزءًا من الأموال لتأمين الغذاء والمأوى والعناية للمرضى، غير أنّه تبقى له مبالغ طائلة يستعملها في جميع أنواع التّجارة لتنمية ثروته الشّخصيّة. ومن المحتمل جدًّا أن يكون شريكاً للزّروالي في بعض الأعمال، وأن يكون قد قبل بإسداء خدمة إليه للسّماح له بالانتقام منّا.»[2]

إنّ الزّروالي وبفضل سلطته ونفوذه، وبتأثير منهما، يتحوّل إلى طاغية لا يقيم وزناً ولا اعتباراً لأحد، حتى لسلطان فاس، فتنامي ثروته ونفوذه وسلطته جعله يخرج شيئًا فشيئًا من تحت

(1) ينظر: عبد الله الغذّامي، النقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص196.
(2) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص191.

مظلّة السّلطة ونسقها، ويقيم نسقاً موازياً هو الحاكم فيه، وهو الآمر النّاهي، فهو يعيش حالة الأنا المطلقة السّلطة وهذه «الأنا المتضخّمة الفحوليّة التي لا تقوم إلّا عبر التفرّد المطلق بإلغاء الآخر ويتعاليها الكوني، وبكونها هي الأصحّ والأصدق حكماً ورأياً، وبكون الظّلم عندها علامة قوّة وسؤدد، والكذب عندها مُباح، وتشعر بما لا يشعر به غيرها، وترى ما لا يرون، والعالم محتاج إليها لأنّها هي المنقذ الكوني، ولا يستقرّ وجودها إلّا بسحق الخصم، وهي الصّوت المفرد الذي لا صوت سواه.»[1]، وهكذا يجد ليون نفسه وحيداً في مواجهة الطّاغية، فالمؤسّسة لا تنصفه لأنّها تغضّ الطّرف عن أفعال الزّروالي، فما دام الزّروالي يغرق خزينة السّلطان بالأموال والذّهب فهو بعيد عن كلّ لوم وتوبيخ.

يقضي ليون أشهراً طويلة في السّعي إلى إخراج أخته مريم من حيّ المجذومين، والتماس العدل من المؤسّسة السّياسيّة، فيتلقّى وعوداً بذلك، لكن بعد رحلته الطّويلة إلى تومبكتو والعودة إلى فاس يجد أنّ تلك الوعود لم تكن سوى وعود كاذبة، فقد مضى على وجود مريم في حيّ المجذومين أربع سنوات، وهنا يتدخّل هارون الذي تبنّى قضيّة ليون فيقرّر الزّواج بمريم ويقوم بتهريبها من حيّ المجذومين، ويفرّان معاً نحو الرّيف إلى جبل بني الوليد، الذي يُعرف عن سكّانه أنّهم متمرّدون بعض الشيء عن المؤسّسة السّياسيّة، فنجد في الرواية: «كان عليهما الذهاب إلى الرّيف على أمل الإقامة بعض الوقت في جبل بني الوليد أبسل رجال المملكة وأجودهم. كما أنّهم واسعو الغنى لأنّهم، على الرّغم من خصب أرضهم، يأبون دفع درهم واحد مكساً أو ضريبة. ومن يُطرد ظلماً من فاس يعرف أنّ في مقدوره أن يجد عندهم الملاذ والقِرى، وحتى أن يُتحمَّل عنه جزء من نفقاته، وأنّه إذا جدّ خصومه في ملاحقته فإنّ أهل الجبل سوف يواجهونهم.»[2]، وبهذا يحتمي هارون وزوجته مريم في بني الوليد بعيداً عن فاس وعن جنود السّلطان الذين يبحثون عنهما، لأنّهما بفرارهما أصبحا من المبحوث عنهم، وبهذا يسجّل هارون أوّل تمرّد له وخروج عن النّسق السّياسي.

بعد أشهر يُستدعى ليون الإفريقي إلى قصر السّلطان، وعند لقاء السّلطان شخصيًّا يفهم من كلامه، أنّ صديقه القديم الشّريف أحمد الأعرج يقضّ مضجع السّلطان؛ إذ إنّ أحمد الأعرج

(1) عبد الله الغذّامي، النقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص192-193.
(2) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص234-235.

كان قد حمل السّلاح لمواجهة الاجتياح البرتغالي، وكان عدد أتباعه في ازدياد، وقد بلغ مسامع السّلطان أنّ أحمد الأعرج يجوب البلاد مع أتباعه وينتقد السّلطة نقداً لاذعاً، وهو ما أقلق السّلطان فسعى إلى التّفاوض معه. فالسّلطان الذي يمثّل المؤسّسة السّياسيّة يجد نفسه مهدّداً من قبل أحمد الأعرج، فأحمد الأعرج قد تمرّد ولو ضمنيًّا على النّسق السّياسي المهيمن، وإذا استمرّت قوّته في التّنامي فسيسعى إلى السّلطة حتماً، وينقلب على حكم فاس، وهذا ما أرعب السّلطان، فأحمد الأعرج قد أنشأ نسقاً سياسيًّا معارضاً للمؤسّسة السّياسيّة أو النّسق السّياسي المهيمن، وهو ما جعل السّلطان يسعى للتّفاوض حفاظاً على مُلكه، فيلجأ إلى ليون الإفريقي بحكم معرفته الشّخصيّة بأحمد الأعرج وقربه منه.

يفهم ليون من السّلطان الوضع، ويلاحظ حالة القلق التي تعيشها المؤسّسة السّياسيّة، وما يزيده اقتناعاً بذلك هو اقتراح السّلطان على ليون تقديم عفو ملكي لكلّ من هارون ومريم، فيقبل ليون بذلك ويستنتج أنّ السّلطة ستقدّم تنازلات مقابل التّفاوض مع أحمد الأعرج وكبح جماحه، فيستغلّ ليون الفرصة لينتقم من الزّروالي بطريقته، فيصدر السّلطان أمراً يقضي بأن يغيب الزّروالي عن فاس لمدّة سنتين ريثما تهدأ الأمور، فيبعث به إلى الحجّ، وفي هذا نفي ضمنيّ للزّروالي. صحيح أنّ السّلطة كانت تحتضن الزّروالي وتستفيد منه، ولكنّها الآن تعيش تهديداً يمكن أن يقضي على حكمها، فلا تتردّد السّلطة في التخلّص من الزّروالي ولو جزئيًّا، فالنّسق مُهدّد وهو أشبه بالقارب الذي يغرق، عليه أن يتخلّص من بعض الحمولة والأثقال، والزّروالي واحد منها. صحيح أنّ الجزاء لم يكن من جنس العمل، ولكنّ ذلك كان كافياً لإذلال الزّروالي وكسر شوكته.

تعود معرفة ليون بالشّريف أحمد أعرج إلى أيّام المدرسة، والمثير للدّهشة في الأمر أنّ أحمد الأعرج ومنذ صغره كان يعطي إشارات بأنّه سوف يكوّن نسقاً سياسيًّا خاصًّا به، ففي أيّامه الأولى في المدرسة كان يقدّم نفسه على أنّه: «اسمي أحمد، ابن الشّريف سعدي من آل بيت النبي عليه الصّلاة والسّلام. وإذا كنتُ أظلع وأنا أمشي فلأنّني جُرحت العام الماضي وأنا أقاتل البرتغاليّين الذين اجتاحوا أراضي إقليم السّوس.»[1]، فاستخدام أحمد الأعرج لورقة النّسب

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص195.

الشّريف وادّعائه أنّه من نسب آل بيت النبيّ ﷺ تحديداً، يريد منه فرض الاحترام والمكانة الاجتماعيّة المرموقة، كما يريد من ذلك فرض سلطة روحيّة على الآخرين، فحريّ بالمؤمنين أن يتّبعوا آل البيت إذا عرفوهم، وقد حوّل أحمد الأعرج عاهته وعيبه الخلقي إلى رمز للمجد والبطولة بادّعائه أنّه جرح من قبل البرتغاليّين، فحوّل نفسه إلى مجاهد بطل.

مرّت الأعوام وكبر الشّريف أحمد الأعرج، وها هو ذا يقاتل البرتغاليّين، وفي نفسه طموح أكبر من مجرّد محاربة البرتغاليّين، فبقبول ليون مهمّة الوساطة بين سلطان فاس والشّريف أحمد الأعرج يذهب لمقابلة الأخير، فيفاجأ بالشّخص الذي التقى به؛ إذ إنّ الشريف أحمد الأعرج الذي كان يعرفه ليون قد تغيّر كثيراً، وقد غيّرته السّلطة والقوّة وأصبح يطمح لتوحيد المغرب وحكمه بأكمله، فنجد من كلامه: «وعندي اليوم ما هو أفضل، ألا وهو حشد المغرب برمّته وتوحيده بالحيلة أو بقوّة سيفي من أجل مناضلة المجتاح.»[1]، فتنامي قوّة وسلطة الشّريف أحمد الأعرج جعل الأنا تستيقظ في داخله، وتتحوّل إلى أنا متضخّمة، ساعدها في ذلك النّسق السّياسي الجديد الذي تولّد، وأخذ بالبروز حتى أقلق المؤسّسة السّياسيّة في فاس (النّسق المهيمن).

إنّ القوّة والسّلطة المطلقتان جعلتا من الشّريف أحمد الأعرج مشروع طاغية يلوح في الأفق، ونستشفّ ذلك من حديثه إلى ليون: «بحق الله يا حسن، لا يبدو أنّك تدرك ما يجري! المغرب بأسره مضطرب. ولسوف تَبيد سلالات وتخرب أقاليم وتُدَمّر مدن. انظر إليّ، تأمّلني، المسْ ذراعيّ ولحيتي وعمامتي لأنّك لن تستطيع غداً أن تدحجني بنظرة ولا أن تلامس وجهي بأصابعك. فأنا الذي يقطع الرّؤوس في هذا الإقليم، واسمي هو الذي يرتجف له الفلّاحون وأهل المدن. وعمّا قريب ينحني هذا البلد بأسره عندما أمرّ، ولسوف تقصّ على أبنائك يوماً أنّ الشّريف الأعرج كان صديقك، وأنّه زارك في بيتك، وأنّه رثى لحال أختك. وأمّا أنا فسأكون قد نُسيت.»[2]، وأمام هذا الشّخص الجديد الذي شعر ليون بالخوف في حضرته، قرّر الابتعاد عنه لأنّه لن يقدر على محادثته محادثة النّد للنّد.

نجد أيضاً تعامل النّسق المهيمن (سلطان فاس) مع النّسق الجديد الذي يهدّد وجوده،

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص261.
(2) المصدر نفسه، ص261.

فالنّسق المهيمن يخاتل ويراوغ، فقد كان السّلطان قادراً على تصفية الشّريف الأعرج والقضاء على ثورته المزعومة حين وصلته أخبار عنه أوّل الأمر، لكنّ ذلك كان سيؤثّر سلباً على السّلطان، فالقضاء على الأعرج يعني جعله شهيداً وبطلاً في أعين النّاس، وهذا ما كان سيقود إلى تعاطف وتبنّي الكثير من النّاس لقضيّة الأعرج، ومحاربة السّلطان مباشرة والمطالبة بإسقاط حكمه، لكنّ النّسق كان ذكيًّا في تعامله مع القضيّة، فقد طلب السّلطان التّفاوض مع الشريف الأعرج بأن يمدّه بالسّلاح والجنود لمحاربة البرتغاليّين، فينشغل الأعرج بمحاربة البرتغاليّين -والذي يبدو أنّ الحرب معهم ستطول- ويستريح السّلطان ويأمن على سلطانه، وفي الوقت نفسه يقبض سيطرته على فاس أكثر ويقوّي دفاعاته تحسّباً لما يحمله الغد.

وبالعودة إلى هارون الذي كان فارًّا هو وزوجته مريم أخت ليون الإفريقي، والذي احتمى في جبل بني الوليد هرباً من السّلطة، نجده وقد ساءه الأمر وامتعض من حكم السّلطان على الزّروالي بالنّفي لمدّة سنتين، لأنّه رأى في ذلك تحايلاً من السّلطة على ضحايا الزّروالي وهارون واحد منهم لأنّ مريم زوجته عانت الجحيم من بطش الزّروالي، فقضيّته قضيّتها، فالزّروالي قد سلب ونهب، وقتل، وما فعله بمريم كذلك ليس ببعيد، وحكم مثل الذي أصدره السّلطان في حقّ الزّروالي رأى فيه هارون أنّه ظلم في حقّ ضحايا الزّروالي، فالجزاء لم يكن من جنس العمل، وهو ما يدفع هارون إلى تطبيق العدالة بيده، فيقتصّ من عدوّه لدى عودته إلى بلدته، وبهذا ينتقم هارون من الزّروالي فيقتله، وهو ما يضرّ بعائلة الوزّان بأكملها، فيُستدعى ليون من قبل السّلطان، فنجد في الرواية: «لا يتعلّق الأمر بنسيبك يا حسن، بل بك أنت. فأنت مَنْ طالب بطرد الزّروالي، وقد أمرنا بنفيه إلى قريته بناء على إلحاحك، وبذهابه إلى هناك هوجم وقُتل، إنّ مسؤوليّتك لفادحة.»[1]

يتعرّف ليون على التُّهمة الموجّهة إليه من قبل قاضي القضاة، فنجد: «وتدخّل قاضي القضاة من جديد وقد جعله ذُعري البادي للعيان أكثر مشاكسة فقال:

«التّواطؤ أيّها الغرناطي! تركك مجرماً حرًّا طليقاً، إرسالك ضحيّته إلى الحتف، انتهاكك العفو السّلطانيّ وتفريطك بعطف مولانا.»[2]، وهكذا يجد ليون نفسه مُتّهماً بالتّواطؤ في قتل

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص267.
(2) المصدر نفسه، ص268.

الزّروالي، وأمّا فيما يخصّ العقوبة فإنّ السّلطان يبيّن له «لن يكون مصيرك مصير القاتل يا حسن، بل مصير الضحيّة. لقد حُكم عليك بالطّرد كالزّروالي. ولن تَمْثُل خلال عامين كاملين في هذا القصر، ولن تقيم في فاس ولا في أيّ إقليم من الأقاليم التي أملكها. وكلّ من يراك اعتباراً من اليوم العشرين من شهر رجب داخل حدود المملكة سوف يأتي بك مصفّداً.»[1]، والحقيقة أنّ الحكم قد جاء مُخفّفاً على ليون، فخدماته السّابقة للمؤسّسة السّياسيّة ولسلطان فاس قد شفعت له وخفّفت عنه العقوبة، وهو ما يؤكّده السّلطان في قوله: «لا ريب في أنّك لست مذنباً في هذا يا حسن، غير أنّ المظاهر تدينك. والعدل يعتمد على المظاهر، في هذا العالم على الأقلّ، وفي عيون جمهرة النّاس على الأقلّ. ولا يسعني في الوقت عينه أن أنسى أنّك خدمتني بإخلاص حين عهدت إليك في الماضي ببعض المهمّات.»[2]، وهكذا يُنفى ليون من فاس ويغادرها.

تمرّ الأعوام ويرجع ليون إلى فاس من جديد، ويجد الأمور قد تغيّرت، فيجد والده محمّد الوزّان قد توفّي، كما يجد بأنّ قضيّة هارون قد أخذت بعداً آخر، فهارون قد صار مطلوباً من قبل السّلطان، وقد وُضع ثمن لرأسه «وشرحت لي أنّ السّلطان كان قد أرسل بعد طردي بقليل مئتي جندي للقبض على «المنقِّب»، بيد أنّ أهل الجبل تضامنوا معه. وقد قُتل ستة عشر من العسكر في كمين. وعندما ذاع الخبر تُلي في شوارع فاس وأُلْصِق في ميادينها بلاغ يعلن عن ثمن لرأس هارون.»[3]، فهارون قد تمرّد على النّسق، وأصبح في منظور المؤسّسة السّياسيّة خارجاً عن القانون، ولصًّا وقاتلاً وجب القبض عليه وعقابه.

يمضي ليون للبحث عن هارون، فيجده في مدينة «بوجي» (بجاية) وقد أصبح يعمل تحت إمرة ذي اللّحية الحمراء (عرّوج بربروس)، وعند اللّقاء به يفهم منه ما حدث، فيقول هارون: «لم أقتل سوى قَتَلَة ولا نهبتُ سوى لصوص. وما انقطعتُ لحظة عن خشية الله. لقد انقطعتُ فقط عن الخوف من الأغنياء والمتنفّذين. وهنا أقاتل الكَفَرَةَ الذين يجاملهم أمراؤنا وأحمي المدن التي يُخْلُونها. ورفاقي من المطرودين والمُبْعَدين والمشاغبين من جميع الأنحاء.»[4]، فهارون

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص268-269.
(2) المصدر نفسه، ص268.
(3) المصدر نفسه، ص317.
(4) المصدر نفسه، ص323.

من هذا المنظور قد تمرّد على النّسق السّياسي لشعوره بالظّلم وعدم إنصاف المؤسّسة السّياسيّة له وللمظلومين أمثاله، فقرّر أن يطبّق العدالة بيده بدءًا من الاقتصاص من الزّروالي، ووصولاً إلى تشكيله لجماعة تطبّق ما تراه العدالة التي عجزت السّلطة عن تطبيقها، فهارون بهذا المبدأ قد تحوّل إلى مقتصّ ومطبّق للعدالة الشّخصيّة أو ما يُصطلح عليه بـ (Vigilante)(*).

وبهذا فإنّ هارون قد عارض النّسق المهيمن وتمرّد عليه، وبتشكيله لجماعة تبحث عن تطبيق العدالة قد أصبح (Vigilante) كما بيّنا، وأصبح أشبه بشخصيّات الأساطير المرويّة في مختلف الثّقافات الذين حاربوا الظّلم والاستبداد وطبّقوا عدالتهم، كروبن هود (Robin Hood).

وإجمالاً وكما رأينا فإنّ النّسق السّياسي لا يقبل المعارضة والرّأي الآخر، فالجميع يجب أن يرضخوا لسلطته، وإن أحسّ بأنّه مهدّد فإنّه يراوغ ويخاتل للحفاظ على مكانته بأقلّ الأضرار، وكلّ شيء مباح له في التّعامل مع الآخرين، والهدف الرّئيس له هو أن يبقى مسيطراً ومهيمناً.

❁❁❁

4- الأنساق بين الأصل والتّرجمة:

كُتبت رواية ليون الإفريقي في الأصل باللّغة الفرنسيّة، ثمّ تُرجمت بعد ذلك إلى اللّغة العربيّة من قبل المترجم والكاتب اللّبناني عفيف دمشقيّة، وبين الأصل والتّرجمة تمرّ المحمولات الثّقافيّة مع الكلمات بعد التّرجمة؛ حيث تمرّ تحت السّطح (sub-surface) آمنة من كلّ تغيير يمسّ جوهرها، لكن ليست التّرجمة وحدها من ينقل هذه المحمولات الثّقافيّة، فالكاتب يساهم أيضاً في ذلك، وفي حالتنا فأمين معلوف كاتب رواية ليون الفريقي يساهم بشكل كبير في نقل المحمولات الثّقافية والأنساق إلى اللّغة العربيّة، فالكاتب أمين معلوف وُلد وكبر في لبنان؛ حيث عاش معظم سنوات شبابه هناك، ولغته الأمّ هي اللّغة العربيّة، وقد نشأ على الثّقافة اللّبنانيّة والعربيّة قبل أن ينتقل إلى فرنسا، وهذا بلا شكّ ساهم في تكوين شخصيّته

(*) **Vigilante**: «شُرطي أهليّ، شُرطيّ بلدي. (عضو في جماعة أهليّة تأخذ على عاتقها حفظ الأمن في منطقة يختلّ فيها حبل الأمن بسبب ضعف الشّرطة.) [إسبانيّة= حارس؛ متيقّظ].». كما يُطلق هذا اللّقب (Vigilante) على كلّ من يطبّق العدالة بيده، ظنًّا منه أنّ الجهات الوصيّة عاجزة عن تطبيق العدالة لضعفها أو لفسادها. ينظر: محمّد بدوي وآخرون، قاموس أكسفورد المحيط (إنكليزي-عربي)، ص1192.

وهُويّته الثّقافيّة، وحتى طريقة تفكيره، وهذا ما يظهر في أعماله، ومن بينها رواية ليون الإفريقي التي هي موضوع الدّراسة هنا.

إنّ أوّل ما يسترعي الانتباه في رواية ليون الإفريقي في شكلها الأصلي (باللّغة الفرنسيّة)[1] هو عناوين بعض الفصول، التي نجد فيها:

النّسخة الأصليّة	التّرجمة العربيّة
L'année de Salma la Horra	عام سلمى الحرّة
L'année d'Astaghfirullah	عام «أستغفر الله»
L'année du Mihrajan	عام المهرجان

نلاحظ من العناوين التي وردت في النّسخة الأصليّة للرّواية باللّغة الفرنسيّة، أنّ الكاتب أمين معلوف استخدم ألفاظاً عربيّة بدءًا بـ «la Horra» التي أراد بها كلمة الحرّة باللّغة العربيّة، وهنا نتساءل: لماذا لم يستخدم المقابل الفرنسي لكلمة «حرّة» العربية ليعبّر به عن هذا المعنى؟ فكلمة «حرّة» تقابلها في اللّغة الفرنسيّة «Libre» وبالرّجوع إلى المعاجم الفرنسيّة نجد: «الحُرّ: 1- الذي ليس عَبْداً؛ والذي ليس سجيناً أو أسيراً. 2- الذي له القدرة على التصرّف، وتحديد طريقته الخاصّة في ذلك. 3- دولة، أو شعب يمارس سلطته بكلّ سيادة: مستقلّ. 4- الذي يكون بلا قيود، وبلا قوانين. 5- الذي لا يكون مقيّداً بالتزام له وقت محدّد. 6- الذي لا يكون متزوّجاً.»[2]، ونجد كذلك: «الحُرّ: 1- الحُرّ نقيض العبد: الذي لا يمتلكه سيّدٌ ما. 2- نقيض الأسير، والسّجين: الذي لم يُحرم من حريّته الجسديّة، أو حريّة التنقّل، الذي لم يُسجن أو يُقيّد. [...] في المجال السّياسي: الذي لا يخضع لسلطة تعسّفيّة، ومستبدّة، الذي يتمتّع بالاستقلال والحريّة المُعترف بها والمضمونة.»[3]، نلاحظ أنّ المعنى الرّئيس لكلمة «الحُرّ» في الفرنسيّة هو التحرّر من كلّ أشكال العبوديّة والاستبداد والحجْر على الأفراد. أمّا إذا عدنا إلى اللّغة العربيّة فإنّنا نجد في لسان العرب في كلمة «حُرّ» ما يلي: «الحُرُّ: بالضمّ: نقيض العبد، والجمع

(1) Amin Maalouf, Leon L'africain, Casbah editions, se, Alger-Algerie,1998.
(2) Larousse , le petit Larousse illustré, p623.
(3) Paul Robert, le petit Robert dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, p1453.

أَحْرارٌ وحِرَارٌ؛ الأخيرة عن ابن جنيّ. والحُرّة: نقيض الأمَة، والجمع حَرائِرُ، شاذ، ومنه حديث عمر قال للنّساء اللّاتي كنّ يخرجن إلى المسجد: لأرُدَّنّكُنَّ حَرَائِرَ، أي لألزمنكنّ البيوت فلا تخرجن إلى المسجد لأنّ الحجاب إنّما ضُرب على الحرائر دون الإماء.»[1]، ومن هذا نستنتج أنّ المعنى العربيّ لكلمة الحرّة يحمل دلالات اجتماعيّة ودينيّة لا نجدها في اللّغة الفرنسيّة، فالحرّة في العربيّة نقيض الأمَة، وليست الحرّة كالأمَة؛ إذ إنّ الحرّة تخضع لاعتبارات دينيّة واجتماعيّة تخصّها دون الأمَة، ومن بينها الحجاب والسّتر والوقار، فالحرّة في المجتمع العربي والإسلامي تختلف عن الأمَة في اللّباس والتصرّفات والمرتبة، فالحرّة يحكمها النّسق ومجموع القيم والأعراف، وهذا ما يجرّنا للحديث عن الحرائر والإماء، فنجد حادثة تُروى عن عمر بن الخطّاب جاء فيها: «دخلتْ على عمر بن الخطّاب أمَة قد كان يعرفها لبعض المهاجرين أو الأنصار، وعليها جلباب متقنّعة به، فسألها: عَتَقْتِ؟ قالت: لا: قال: فما بال الجلباب؟! ضعيه عن رأسك، إنّما الجلباب على الحرائر من نساء المؤمنين، فتلكّأت، فقام إليها بالدرّة، فضرب بها على رأسها حتى ألقته عن رأسها.»[2].

إنّ الحرّة في المجتمع العربي والإسلامي قديماً كانت تحكمها سلطة النّسق، فتفرض عليها لباساً معيّناً وتصرّفات تختلف عن تصرّفات الإماء، فالحرّة يحكمها الوقار، وهنا نعود إلى أمين معلوف الذي استخدم كلمة «الحرّة» في الرواية في نسختها الأصليّة بدلاً من كلمة «Libre» الفرنسيّة، فكلمة «الحرّة» تحمل محمولات ثقافيّة تختصّ بالثّقافة العربيّة والإسلاميّة يوجّهها النّسق الثّقافي الخاصّ بهذه الثّقافة، وهي تعكس بجلاء قصد الكاتب، فهو يصف شخصيّة سلمى التي تعيش في غرناطة في القرون الوسطى، وهي شخصيّة عربيّة تحكمها الثّقافة العربيّة والإسلاميّة، وتخضع لمجموع القيم والأعراف التي كانت تحكم المجتمع الغرناطي آنذاك، والمجتمع العربي والإسلامي عموماً.

ونجد في الرّواية مقطعاً يبيّن ما ذهبنا إليه، فنجد: «كنت حرّة وكانت جارية، ولم يكن الصّراع بيننا متكافئاً. كان بوسعها أن تستخدم على هواها جميع أسلحة الغواية، وأن تخرج من

(1) ابن منظور، لسان العرب، مج04، ص181.

(2) محمّد ناصر الدّين الألباني، إرواء الغليل في تخريج أحاديث منار السّبيل، ج06، المكتب الإسلامي، ط01، بيروت-لبنان، 1979، ص204.

دون حجاب، وأن تغنّي وترقص وتصبّ الخمر وتغمز بعينيها وتتعرّى، في حين كان لزاماً عليّ بحكم وضعي ألّا أتخلّى قطّ عن وقاري، وألّا أُظهِر كذلك أيّ اهتمام بملذّات أبيك. وكان يدعوني «بنت عمّي». وإذا تحدّث عنّي قال بإجلال، «الحرّة» أو «العربيّة»، وكانت وردة نفسها تُبدي لي الاحترام الواجب على خادم حيال سيّدتها. وأمّا في اللّيل فكانت هي السيّدة.»[1]، إذن ومن خلال الرّواية فإنّ المرأة الحرّة كانت تحت سلطة النّسق، تحكمها مجموعة من القوانين والأعراف الاجتماعيّة التي لا تتجرّأ على انتهاكها، والأمَة من جهة أخرى كانت متحرّرة من سلطة النّسق، صحيح أنّها محرومة من حريّتها الجسديّة والشّخصيّة، لكنّها كانت متحرّرة من النّسق، ومجموع القيم والأعراف التي كانت تحكم المجتمع، وفي عبارة «وأمّا في اللّيل فكانت هي السيّدة.» إشارة إلى أنّ الأمَة كانت حرّة من سلطة وهيمنة النّسق، ولا ترضخ لمجموع القيم والأعراف الخاصّة بالمجتمع الغرناطي، والعربي والإسلامي عموماً.

نجد في الرّواية أيضاً، وفي موضع آخر ذكراً لقضيّة الحرّة والأمَة والأعراف التي يحكمها النّسق، فنجد: «وقد صدحت موسيقى جوقة أندلسيّة طوال اللّيل في بيت خالي الذي كان يهتزّ من خُطى الرّاقصات الصّامتة، راقصات من الإماء اشتُريت اثنتان منهنّ للمناسبة. وأمّا هبة فقد منعتُها من الرّقص، لأنّني لم أكن أستطيع منذ أيّام تومبكتو أن أسمح بتركها تعرض على الآخرين سحراً بمثل نشوة سحرها. ولقد أجلستها بقربي على أَنْعَم الطنافس وأحطت خصرها بذراعي. وكانت فاطمة قد دخلت غرفتها باكراً كما كان العُرف يقضي.»[2]، في هذه الحادثة التي وقعت بعد ثراء ليون بسبب ازدهار تجارته، وانطلاق أشغال بناء قصره، يقيم ليون احتفالات صاخبة في منزل خاله الذي يسكنه ريثما ينتهي من بناء قصره، وكما لاحظنا فإنّ حكم النّسق ظاهرٌ وجليّ؛ إذ إنّ فاطمة زوجة ليون وابنة خاله والتي تمثّل «الحرّة» هنا، لا تشارك في الاحتفالات وذلك بسبب الأعراف والقيم التي يقرّها النّسق، لذا كان عليها أن تأوي إلى غرفتها باكراً عند بداية السّهرة والاحتفال، على عكس هبة جارية ليون التي تمثّل «الأمَة» فإنّها تشارك في الاحتفال من بدايته إلى نهايته لأنّها لا ترضخ لسلطة النّسق، لأنّ الأمَة ليست كالحرّة.

إذن فأمين معلوف باختياره لفظة «Horra» بدلاً من «Libre» للدّلالة على «حرّة»

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص14.
(2) المصدر نفسه، ص251.

بالعربيّة يكون قد استجاب لمطلب نسقي، فهو يلمّح للقارئ بأنّ الكلمة لها دلالة ثقافيّة تخصّ ثقافة بعينها، ولن تؤدّي كلمة مقابلة لذلك في اللّغة الفرنسيّة المعنى الذي كان يرمي إليه، لأنّ القصّة هنا تتمحور حول شخصيّة ذات هُويّة وثقافة عربيّة وإسلاميّة، فلذلك كان من الدقّة استخدام ألفاظ وتعابير تحافظ على المحمول الثّقافي، وتعكس المعنى المراد إيصاله بأكبر دقّة ممكنة، وهذا ما حمل الكاتب أمين معلوف على استخدام لفظة «Horra» بدلاً من «Libre».

نجد لفظ «Astaghfirullah» الذي ورد في عناوين الفصول وفي الرّواية كذلك، فقد استخدم الكاتب هذا اللّفظ باللّغة العربيّة، بدلاً من مقابله الفرنسي مثلا: «pardonne moi Dieu» أو «pardonne moi Allah»، وذلك لما يحمله اللّفظ العربي من محمولات ثقافيّة، فاللّفظ يرتبط مباشرة بالثّقافة العربيّة والإسلاميّة، ولن يؤدّي مقابل له في اللّغة الفرنسيّة المعنى المرجو من ورائه، فاللّفظ يحمل دلالات نسقيّة لا نجدها في ثقافات أخرى، فالنّسق الثّقافي العربي والإسلامي يختلف بشكل جذريّ عن النّسق الثّقافي الفرنسي أو الغربي عموماً، ولذلك كان استخدام الكاتب للّفظ العربي حفاظاً على المحمول الثّقافي الذي تحمله الكلمة، فالكلمة أشبه بجبل جليدي (iceburg) لها معنى ودلالة ظاهران للعيان، لكنّ دلالاتها الضّمنيّة ومحمولاتها الثّقافيّة تقع تحت السّطح ولا تظهر بشكل مباشر، فما خفي منها أعظم ممّا ظهر.

نجد أيضاً في عناوين الفصول كلمة «Mihrajan» التي استخدمها الكاتب للدّلالة على كلمة «مهرجان»، ونجد بعد البحث عن معنى الكلمة ما يلي: «المِهْرَجَانُ: احتفال الاعتدال الخريفيّ، وهي كلمة فارسيّة مركّبة من كلمتين: الأولى: مهر، ومن معانيها الشّمس، والثّانية: جان، ومن معانيها الحياة أو الرّوح. والاحتفال يُقام ابتهاجاً بحادث سعيد، أو إحياءً لذكرى عزيزة، كمهرجان الأزهار، ومهرجان الشّباب، ومهرجان الجلاء.»[1]، إذن وكما نلاحظ فكلمة «مهرجان» تحمل دلالة ثقافيّة عميقة، فهي تتعدّى الثّقافة العربيّة والإسلاميّة، لتصل إلى الثّقافة الفارسيّة التي هي أصل الكلمة، وقد انتقلت الكلمة إلى اللّغة العربيّة بفعل انتشار الإسلام وامتزاج الحضارات في القرون الأولى لازدهار الحضارة الإسلاميّة، وقد قطعت الكلمة شوطاً كبيرا لتصل إلى الأندلس (الفضاء الجغرافي للرواية)، فالكلمة تحمل محمولات ثقافيّة متمازجة

(1) مجمع اللّغة العربيّة الإدارة العامّة للمعجمات وإحياء التّراث، المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدوليّة، ط04، القاهرة-مصر، 2004، ص890.

بين الثّقافتين العربيّة والفارسيّة، واستعمال كلمة مقابلة لكلمة «مهرجان» في اللّغة الفرنسيّة ككلمة «Festival» مثلاً، كان سيغطّي ولا شكّ في ذلك على التنوّع الثّقافي والمحمولات المضمرة لكلمة «مهرجان»، فكلمة «Festival» نجد معناها: «سلسلة دوريّة من التّظاهرات الفنيّة، تنتمي إلى نوع معيّن، والتي تُقام عادة في مكان محدّد.»[1]، وهذا كما نلاحظ يغيّب تماماً الدّلالة الثّقافيّة للكلمة وتاريخها الحضاري.

نجد عبارة أخرى في النصّ استُخدمت بلفظ عربيّ وهي «Ibliss- le Malin»[2] أو «إبليس الخبيث» كما نجد ذلك في التّرجمة العربيّة، فالكاتب لم يستخدم كلمة فرنسيّة تقابل الكلمة العربيّة لـ«إبليس» ككلمة «Diable»أو «Démon»أو حتى «Satan»[*] التي نجدها أقرب إلى كلمة إبليس، لأنّ استخدام مثل هذه الكلمات كان سيؤدّي معنى مختلف، فهذه الكلمات تحمل دلالات تختلف عن الدّلالة العربيّة، فالكلمات الفرنسيّة تنبع من الثّقافة المسيحيّة واليهوديّة، وهي تختلف عن الكلمة العربيّة التي تنبع من الثّقافة العربيّة والإسلاميّة، بل إنّ استخدام الكلمات الفرنسيّة كان سيشكّل تصوّراً مغايراً تماماً لدى القارئ، فعند سماع كلمات مثل: «Diable»أو «Démon»أو حتى «Satan»، فإنّ أوّل ما يتبادر إلى الذّهن هو لوحات عصر النّهضة التي تصوّر ذلك المخلوق القبيح ذو القرون، والجناحين، والذّيل المدبّب، فاستعمال كلمة «إبليس» يتماشى مع ثقافة شخصيّات الرّواية العربيّة والإسلاميّة، ويحافظ على المحمولات الثّقافيّة في النصّ، فبين الثّقافة العربيّة والإسلاميّة وبين الثّقافة المسيحيّة واليهوديّة بون شاسع.

إنّ الرّواية في شكلها الأصلي باللّغة الفرنسيّة تتضمّن نصًّا ظاهرا ونصًّا ضمنيًّا، وهذا حال كلّ عمل، فالنصّ الضّمني تنتشر فيه بعض الدّوال الرّئيسة وتتسلسل وتشكّل شبكات تحت «سطح» النصّ؛ ونقصد بذلك النصّ الظّاهر المعروض للقراءة، فالنصّ السّفلي (sous-texte)

---

(1) Larousse , le petit Larousse illustré, p453.

(2) Voir: Amin Maalouf, Leon L'africain, p18, p40.

(*) **إبليس(Satan)**: يمثّل في التّراث اليهودي-المسيحي أمير الشّياطين، يسمّى أيضاً «الشّيطان»، عدوّ الله، وهو يمثّل إلهاءً عن حلّ مشاكل الشرّ المستعصية، والتي أرجعها مجدّدا وبعثها هو نفسه. (في اللغة الأدبية. مملكة إبليس (Satan) هي الجحيم، عالم الشرّ). ينظر: Larousse, Grand dictionnaire encyclopédique, Larousse, tome 09, Librarie Larousse, Paris-France, p9344

هو الذي يشكّل أحد الوجوه الإيقاعيّة لدلالة العمل.[1]، وفي رواية ليون الإفريقي أو Leon L'Africain في شكلها الأصلي، فإنّ الكلمات والعبارات العربيّة المستخدمة من قبل الكاتب أمين معلوف تمثّل الفوّهات (craters) التي تقود إلى عالم النصّ السّفلي، الذي نجد فيه مختلف الأنساق الثّقافيّة والمحمولات الثّقافيّة التي تركن في سكون تنتظر من يكتشفها ويزيح عنها السّتار، فالمحمولات الثّقافيّة تشكّل عمق النصّ وخلفيّته الثّقافيّة والإيديولوجيّة، تتحكّم فيها سلطة النّسق الثّقافي وتوجّهها وتدير دفّتها حيث شاء النّسق.

إنّ لكلّ لغة خصائصها ومميّزاتها التي تجعلها فريدة عن اللّغات الأخرى في شكلها ومضمونها، فاللّغات تتكلّم «على شيء واحد، ولكن ليس من وجهة نظر واحدة، وهي تسمّي عالماً واحداً، ولكنّها لا تعبّر عن تجربة واحدة لهذا العالم. ليس بإمكاننا أن نترجم لأنّنا لا نتكلّم إطلاقاً على الشيء نفسه تماماً في لغتين مختلفتين، حتى حين نتناول بالكلام موجوداً بعينه. وهذا أشدّ خطورة بكثير من نقد مفهوم المعنى: فهنا، ولو سلّمنا، برغم بلومفيلد ويلمسليف، بأنّنا نتوصّل في كلّ لغة إلى مقدار ما من مادّة المضمون لا إلى المضمون كلّه، وهو المقدار الذي نجده مقترناً بشكل لغوي، فإنّه ليس بوسعنا أن نكون واثقين من أنّ هذا الجزء من مادّة المضمون هو نفسه في لغتين مختلفتين.»[2]، ونجد في الرّواية أنّ الكاتب أمين معلوف قد احتاج ليوصل المعنى في أحد السّياقات إلى أن يستخدم لفظ «Khâli» للدّلالة على كلمة «خالي» بالعربيّة، فاللّغة الفرنسيّة لا تفرّق بين العمّ والخال وتستخدم كلمة واحدة «oncle» للدّلالة على هذه الكلمة، فنجد في المعاجم الفرنسيّة في معنى كلمة «oncle»: «أخ الأب أو الأم. زوج العمّة.»[3]، ويضطرّ أمين معلوف لتبيان جهة «العمومة» أوّل الأمر حين يذكر خال ليون، ويبيّن أنّه سيستخدم لفظ «Khâli»، كلّما ذكر خال ليون، فنجد في الرواية: «Mon oncle maternel, Abou-Marwân que j'ai toujours appelé Khâli.»[4] أي: «عمّي من جهة أمّي، أبو مروان الذي دعوته دائماً خالي.»، ونجد أنّ هذه الإشكاليّة قد حُلّت في التّرجمة العربيّة؛ إذ نجد: «...

(1) ينظر: أنطوان برمان، التّرجمة والحرف أو مقام البُعد، تر: عز الدّين الخطابي، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، ط01، بيروت-لبنان، 2010، ص85-86.

(2) جورج مونان، المسائل النظرية في الترجمة، ص95-96.

(3) Larousse , le petit Larousse illustré, p755.

(4) Amin Maalouf, Leon L'africain, p21.

فقد وصل إليه خالي أبو مروان.»[1].

إنّ التّركيبة الاجتماعيّة والثّقافيّة تلعب دوراً بارزاً في صوغ الكلمات ومعانيها، فالثّقافة العربيّة والإسلاميّة لها تركيبة اجتماعيّة وثقافيّة تختلف عن تركيبة الثّقافة الفرنسيّة والغربيّة، ولنأخذ كلمة «خالي» على سبيل المثال، فالخال يلعب دوراً في التّركيبة الأسريّة والاجتماعيّة العربيّة والإسلاميّة يختلف جذريًّا عن الدّور الذي يلعبه في التّركيبة الأسريّة والاجتماعيّة الفرنسيّة والغربيّة، فالخال في الثّقافة العربيّة والإسلاميّة يلعب دوراً مهمًّا، ومنه الخالة التي تلعب دوراً بارزاً؛ إذ تُعدّ الخالة بمنزلة الأمّ(*) ، فهي تنوب عن الأمّ إن غابت وتحلّ محلّها، وهذا يختلف عن الثّقافة الفرنسيّة والغربيّة، ولعلم الكاتب أمين معلوف بالفرق بين الكلمتين «خال» و «oncle» فإنّه استخدم لفظة «Khâli» للحفاظ على المحمول الثّقافي للكلمة، فاختلاف اللّغتين والثّقافتين تغيب معه الدّلالات الضّمنيّة والمحمولات الثّقافيّة الخاصّة بالكلمات، ونأخذ مثالاً عن صعوبة ترجمة بعض الكلمات التي تحمل دلالات مغايرة من لغة إلى أخرى، فنجد عند جورج مونان: «كيف نترجم أخ وأخت إلى لغة المايا التي لاتملك ما يعبّر عن مدلول هذه المبادئ عندنا بل تملك ألفاظاً مختلفة لـ الأخ الأكبر سنًّا والأخ الأصغر سنًّا؟ وبصورة أعمّ، كيف نترجم الكلمات الدّالة على القرابة إلى حضارات يختلف نظام الأسرة فيها عنه عندنا؟ ولكي لا نذهب إلى أبعد من ذلك المثل اللّاتيني البسيط، كيف نترجم كلمتي avanculus,patruus اللّتين تميّزان بين الخال والعمّ، وكلمتي amita, matertera اللّتين تميّزان بين الخالة والعمّة بكلّ ما كان لهذه الكلمات من معنى في البنية القانونيّة والاجتماعيّة. وبالتّالي العمليّة؟ كيف نترجم «العامّة» «gens du peuple» إلى حضارة لا تعتمد نظام الطّبقات الاجتماعيّة، أو الطّبقات المغلقة، مثلنا أو مثل العبرانيّين؟.»[2]، ولهذا الاختلاف الواضح في البنية الأسريّة بين المجتمع العربي

---

(1) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ص21.

(*) نجد هذه المنزلة للخالة (منزلة الأمّ) في حديث يُروى عن رسول الله ﷺ جاء فيه: «[...] فخرج النبيّ ﷺ فتَبعَتْه ابنةُ حمزة تُنادي: يا عمّ يا عمّ. فَتَنَاولها عليٌّ فأخذَ بيدها وقال لفاطمة عليها السّلامُ: دُونكِ ابنةَ عمّك حمّليها. فاختصم فيها عليٌّ وزيدٌ وجعفرٌ: فال عليّ: أنا أخذتها وهي بنتُ عمّي. وقال جعفرٌ: ابنة عمّي وخالتُها تحتي. وقال زيدٌ: ابنة أخي. فقضى بها النبي ﷺ لخالتها وقال: الخالةُ بمنزلة الأم.» ينظر: البخاري، صحيح البخاري، كتاب المغازي، باب عمرة القضاء، ص1042، حديث رقم 4251.

(2) جورج مونان، المسائل النظرية في الترجمة، ص108-109.

والإسلامي، والمجتمع الفرنسي والغربي، استعمل أمين معلوف لفظة «Khâli» للدّلالة على كلمة «خالي» في اللّغة العربيّة، ليحافظ على الدّلالة الاجتماعيّة والثّقافيّة للكلمة.

إنّ التّرجمة العربيّة لرواية ليون الإفريقي قد صيغت بطريقة لا نشعر فيها بأنّنا نقرأ نصًّا مترجماً، أو أنّه نصّ لم يكتب بالعربيّة في الأصل، ويرجع ذلك إلى سببين أوّلهما هو الكاتب بحدّ ذاته، فطريقة أمين معلوف في كتابة الرواية واستخدامه لألفاظ عربيّة وأوصاف تحمل الصّبغة الثّقافيّة العربيّة، جعل نقل النصّ إلى العربيّة سهلاً، فكان أشبه بردّ النصّ إلى أصله لا ترجمته، والسّبب الثّاني هو طريقة المترجم في ترجمته؛ حيث استخدم ما يُصطلح عليه بالتّرجمة المتمركزة عرقيًّا، وهي «إرجاع كلّ شيء إلى الثّقافة الخاصّة (بالمترجم) وإلى معاييرها وقيمها واعتبار الخارج عن إطار هذه الأخيرة -أي الغريب- سلبيًّا، يتعيّن أن يكون ملحقاً ومهيّأً للمساهمة في إغناء هذه الثّقافة.»[1]، وهذه العمليّة، أي التّرجمة المتمركزة عرقيًّا تقوم على «ترجمة العمل الأجنبي بطريقة لا «نستشعر» من خلالها بأنّ هناك عمليّة ترجمة. ويجب ترجمة هذا العمل بطريقة تعطي الانطباع بأنّ ذلك هو ما كان سيكتبه المؤلّف لو أنّه كتب باللّغة المترجمة. وهنا ستكون التّرجمة مطالبة بالتّواري، فهي غير مسجّلة كعمليّة خلال كتابة النصّ المترجم، وهذا يعني ضرورة اختفاء كلّ أثر للّغة الأصليّة، أو على الأقلّ عدم تجاوزها لحدود معيّنة، فمن اللّازم أن تكتب التّرجمة بلغة معياريّة، تكون أكثر معياريّة من العمل المؤلّف مباشرة باللّغة المترجمة؛ ويجب ألّا «تصدم» القارئ بـ «صيغ غريبة» من النّاحية المعجميّة أو التّركيبيّة (syntactiques).»[2]، وهو ما نجده في التّرجمة العربيّة للرّواية؛ إذ نحسّ أنّنا نقرأ النصّ في صيغته الأصليّة وليس المترجمة، فيمكننا القول إنّ التّرجمة لعبت دوراً في إرجاع النصّ إلى أصله الثّقافي اعتباراً أنّ الكاتب يصدر عن الثّقافة العربيّة، وعبّر في الرّواية عن هذه الثّقافة بألفاظها العربيّة للحفاظ على محمولاتها الثّقافيّة لكون أحداث الرّواية تدور حول شخصيّة تنتمي إلى الثّقافة العربيّة والإسلاميّة، فشخصيّة ليون الإفريقي والكثير من الشّخصيّات التي ظهرت في الرواية هي شخصيّات تنتمي في إطارها الثّقافي إلى الثّقافة العربيّة والإسلاميّة، فهي تتلوّن بهذه الثّقافة وتسير على منوالها في القيم والأعراف والسّلوكات، واللّباس والمأكل وباقي

(1) أنطوان برمان، التّرجمة والحرف أو مقام البُعد، ص47-48.

(2) المرجع نفسه، ص54.

الخصائص الاجتماعيّة، ومنه فإنّ التّرجمة العربيّة للرواية كانت إرجاعاً للعمل إلى بيئته الثّقافيّة الأصليّة أكثر من مجرّد نقل نصّ من لغة إلى أخرى.

إنّ رواية ليون الإفريقي وبعد مقارنة نسختها الأصليّة الفرنسيّة بنسختها المترجمة العربيّة يظهر لنا بجلاء كيف أنّ الكاتب أمين معلوف وبفعل ثقافته العربية -حيث أنّه وُلد وقضى جزءًا من شبابه في لبنان-، وتأثيرها عليه، فإنّه يستخدم في الرّواية ألفاظاً وعبارات تظهر حضور ثقافة أمين معلوف العربيّة، وتجعلنا كقرّاء نحسّ أنّ أمين معلوف قد فكّر في روايته بالعربيّة وكتبها بالفرنسيّة، ومنه فإنّ التّرجمة العربيّة قد أعادت الرّواية إلى منبعها الأوّل بكلّ ما تحمله من أنساق ومحمولات ثقافيّة مضمرة في ثنايا الخطاب والنصّ.

خَـــاتِمَة

خاتمة:

نصل في نهاية هذا البحث إلى جملة من الاستنتاجات حول السرد وأهمّ التقنيات السردية التي وظفها الكاتب أمين معلوف في عمله الروائي ليون الإفريقي، والكيفية التي اعتمدها في إيراد الأحداث ونسجها فنيًا وجماليًا، كما نصل إلى جملة من الاستنتاجات فيما يخص الأنساق الثقافية وحضورها في رواية ليون الإفريقي، وكيفيّة توظيفها من قبل الكاتب أمين معلوف، ونورد كل هذا على شكل نقاط كما يلي:

اعتمد أمين معلوف في رواية ليون الإفريقي على ما يُصطلح بتسميته السّرد الحولي؛ إذ اعتمد على تسلسل الأعوام في إيراد الأحداث، فأوردها وفقاً لسنة حدوثها واتّخذ كلّ فصل عنوانه من الحدث الذي صبغ كلّ سنة من السّنوات الأربعين للرواية.

وجدنا في الرواية على الصّعيد الزّمني أنّ الكاتب وظّف الاسترجاعات بكثرة وخاصّة في المقاطع الأولى، وذلك راجع بالأساس لتغطية الفترة التي كان فيها بطل الرواية صغيراً في السنّ ولا يعي الأحداث التي تجري من حوله، فاستعان الكاتب بالشّخصيّات القريبة من البطل مثل: سلمى أمّ ليون، ومحمّد الوزّان أبيه، وخاله؛ حيث قامت هذه الشّخصيّات بنقل الأحداث كما عايشتها ورأتها، وما سمعته عنها من أخبار.

وجدنا في الرّواية مفارقات زمنيّة تتمثّل في اختلاف ترتيب بعض الأحداث بين زمن القصّة وزمن الحكي، كما وجدنا تقدّماً لزمن السّرد في الحكي، أو تراجعاً للخلف؛ حيث نجد في العالم الحقيقي أنّ جملة من الأحداث يمكن أن تقع في زمن واحد، لكن في العالم الروائي والتخييلي الذي تحكمه خطيّة النص لا يمكن التّعبير عن ذلك، وإنّما يتمّ إيراد حدث بعد آخر كما نجد ذلك في الحكي، ويتمّ في بعض الأحيان إيراد هذه الأحداث خارج ترتيبها المنطقي في القصّة، ولكن ما يميّز الرّواية هو حفاظها على التّرتيب الزّمني والتّسلسل في إيراد الأحداث في كثير من الأحيان.

جاء توظيف الاستباقات في الرّواية بشكل محدود وضيّق، فوجدناها على شكل إشارات لما سيحدث لاحقاً. أي أنّ استعمالها كان في إطار الحديث عن تنبّؤات مستقبليّة مؤكّدة الحدوث، وليس مجرّد تنبّؤات أو أفكار تجول في خواطر الشّخصيّات حول ما ستؤول

إليه الأمور، أو تخمينات لما سيحدث لاحقاً.

وجدنا في الرواية كذلك استخداماً لتقنيّات تسريع وإبطاء السّرد، ففي تسريع السّرد وجدنا استخداماً لتقنيّة الملخّص، وهي الحديث بشكل عامّ عن أحداث تقع في فترات زمنيّة طويلة، وإيرادها ملخّصة في بضعة كلمات أو أسطر دون الخوض في تفاصيلها، ووجدنا استخداماً لتقنيّة الحذف، والتي تتقتضي حذف وإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصّة وعدم التطرّق إلى ما وقع فيها من أحداث، ولاحظنا أنّ استخدام هذه التقنيّة كان نابعاً من رغبة الكاتب في القفز على أحداث رآها أنّها لا تحمل أهميّة أو تؤثّر على أحداث الرواية. كما سجّلنا أنّ أغلب الحذوفات جاءت في شكل صريح، أي أنّنا نجد إشارات زمنيّة لمدّة الحذف، وسجّلنا كذلك ندرة في الحذوف الضّمنيّة، وهي تلك التي لا يُصرّح بحضورها في النصّ، وإنّما توصّلنا إلى الكشف عنها عن طريق الثّغرات الزمنيّة في التّسلسل الزّمني التي تركتها خلفها. كما سجّلنا كذلك غياباً للحذف الافتراضي.

أمّا عن تقنيّات إبطاء السّرد فقد وجدنا استخدام كل من تقنيّتي المشهد والوقف، فالمشهد وجدناه في الحوارات التي أُعيد إنتاجها بدقّة وتفصيل وفي زمنها الواقعي، وأمّا الوقف فوجدناه في اللّوحات الوصفيّة التي قدّمها الكاتب عن الشّخصيّات، كوصف مظهر الشّخصيّات وملامحها، وفيها يتمّ تعطيل السّرد.

بالإجابة عن السؤال: من يروي في الرواية؟ فإنّنا نقول إنّ شخصيّة البطل حسن بن محمّد الوزّان الملقّب بليون الإفريقي هي التي تقوم بسرد الأحداث في الرواية فتصبح شخصيّة ليون الإفريقي تمثّل السارد/الشّخصيّة، فينقل إلينا ليون الإفريقي الأحداث كما عايشها وشاهدها وأدركها، أمّا عن الأحداث التي لم تدركها شخصيّة البطل مباشرة، فإنّ الكاتب عمد إلى نقل سرد ورواية الأحداث إلى شخصيّات قريبة من البطل تتولّى مهمّة رواية ما استحال على البطل روايته، لغيابه عن الأحداث أو عدم إدراكه لها.

بالإجابة عن السّؤال: من يدرك في الرواية؟ فإنّنا لمسنا في الرواية استخداماً للتّبئير الدّاخلي؛ حيث تكون الشّخصيّة هي مصدر المعرفة الوحيد وتتطابق معرفتها مع معرفة الرّاوي، وفي هذه الحالة شخصيّة ليون الإفريقي، التي تمثّل السّارد/الشخصيّة، فجلّ الأحداث وجدنا فيها

أنّ التّبئير مثبّت على شخصيّة ليون الإفريقي، فتمرّ المعلومات إلينا من منظور هذه الشّخصيّة، كما وجدنا أنّه وفي حالات ضيّقة يتمّ تغيير التّبئير إلى تبئير متبدّل؛ حيث ينتقل مصدر المعلومات من منظار شخصيّة ليون الإفريقي إلى منظار شخصيّات أخرى كشخصيّات كلّ من: سلمى، محمّد الوزّان، خال ليون (أبو مروان)، هبة (جارية ليون)، ولكن لا يلبث أن يعود التّبئير ويثبت على شخصيّة ليون الإفريقي بطل الرّواية.

فيما يخصّ جانب الأنساق الثّقافيّة فإنّ نصّ رواية ليون الإفريقي جاء محمّلاً بخطاب الأنساق؛ إذ وجدنا العديد من الخطابات المضمرة في ثنايا النص. فوجدنا خطاب الهويّة الذي طرح من خلاله أمين معلوف سؤال الانتماء والتعدّد الهُويّاتي، وهو ما أسقطه على بطل الرّواية حسن بن محمّد الوزّان الملقّب بليون الإفريقي؛ الذي يبحث في هُويّته وانتمائه. فلعب الكاتب على خطاب الهُويّة النّسقي، وهو ما جعل ليون الإفريقي بطل الرّواية يبدو تائهاً بين البلدان والأمصار، يبحث عن انتمائه وهُويّته وعن موطئ قدم قارّ يستقرّ فيه ويريحه من تساؤلاته.

قام أمين معلوف بإسقاط معاناته النّاتجة عن بعده عن موطنه الأصليّ، واختيار طريق المنفى مرغماً على شخصيّة الرواية ليون الإفريقي الذي غادر مسقط رأسه غرناطة مرغماً متّجهاً إلى المنفى (فاس)؛ إذ إنّ الكاتب أمين معلوف غادر وطنه لبنان مرغماً بفعل الحرب الأهليّة، وليون غادر غرناطة بفعل سقوط الأندلس، فكلاهما غادر مرغماً.

سجّلنا في الرّواية كذلك حضوراً للآخر، الذي يتمثّل في عالم الشّمال (روما والعالم المسيحي)، وعالم الجنوب (ممالك السّودان)؛ ووجدنا من الصورة التي حملها هذا الآخر في الرواية أنّ الكاتب أمين معلوف قد نقل إلينا صورة مخالفة عن مرويّات القرون الوسطى عن الآخر، بحكم أنّ الرواية تدور أحداثها في الفترة الزمنيّة ما بين 1488 و 1527، فجاءت تمثيلات أمين معلوف للآخر عكس ما وجدناه في الواقع، فأمين معلوف وبحكم انفتاحه على عديد من الثقافات والحضارات قد قوّض الصّور النمطيّة والتّبخيسيّة للآخر.

توزّعت الأنساق الثّقافيّة في الرّواية بين نسق اجتماعي، ودينيّ، وسياسيّ. فالنّسق الاجتماعي سجّلنا من خلاله مختلف القيم والأعراف التي تحكم المجتمعات، وشاهدنا كيف يمكن أن يولد نسق اجتماعي جديد، وكيف يمكن للأنساق أن تتصارع فيما بينها حفاظاً على

بقائها، أمّا النّسق الدّيني فشاهدنا من خلاله كيفيّة تحكّمه في الأفراد وكيفيّة استخدامه من أشخاص آخرين للغرض نفسه (شخصيّة الشّيخ أستغفر الله)، ولاحظنا كيف تكون ردّة فعل النّسق عندما يحسّ بتهديد، والطّرق التي ينتهجها في الردّ على مخالفيه، ونتوصّل إلى حكم مفاده أنّ النّسق الدّيني هو أكثر الأنساق يقظة وأكثرها حذراً فهو في حالة استعداد دائم، ولا يقبل بالرّأي الآخر والمخالف.

أمّا النّسق السّياسي فشاهدنا من خلاله كيف تسير سلطة المال جنباً إلى جنب مع سلطة السّياسة، وتجلّى ذلك في شخصيّة «الزّروالي»، وكيف يخاتل النّسق السّياسي ليحافظ على سلطته ومكانته، فالنّسق السّياسي لا يدّخر جهداً في تدمير كلّ من حوله في سبيل الحفاظ على قوّته وسلطته، ولمحنا كيف يتولّد نسق سياسي جديد (الشريف الأعرج) وكيف يتقوّى بالسّلطة والقوّة العسكريّة.

استعمل الكاتب في النصّ الأصلي للرواية بعض الألفاظ والمصطلحات باللّغة العربيّة وذلك راجع لما تحمله تلك الألفاظ والمصطلحات من محمول ثقافي ونسقي؛ حيث لعبت تلك الألفاظ دوراً مهمًّا في إيصال المعنى الذي أراده الكاتب، لأنّ أحداث الرواية تدور في معظمها في إطار مجتمعات عربيّة وإسلاميّة، ومن هنا كان لزاماً أن يمثّل الكاتب بألفاظ تعكس ثقافة هذه المجتمعات.

انتقلت الأنساق بفعل الترجمة وحافظت على حضورها، بل وفي كثير من الأحيان نحسّ أنها عادت إلى أصلها. وذلك راجع إلى الكاتب بالدّرجة الأولى؛ حيث استخدم مفردات وألفاظ عربيّة الأصل، فكان من السّهل انتقالها إلى اللّغة العربيّة لأنّها بذلك تعود إلى أصلها. أمّا التّرجمة العربيّة فإنّ المترجم قد استخدم طريقة في التّرجمة، وهي التّرجمة المتمركزة عرقيًّا، والتي لا نحسّ من خلالها أنّ النصّ الذي بين أيدينا نصّ مترجم، وإنّما نحسّ أنّه كتب باللّغة العربيّة في الأصل، فلم نجد في التّرجمة العربيّة ألفاظاً مُبهمة أو تراكيب لغويّة غريبة، وبالمجمل فإنّه يمكننا القول إنّ التّرجمة العربيّة كانت أمينة كفاية لحفاظها على النصّ الأصلي وعلى المعاني المضمرة في ثناياه.

قَائِمَةُ المَصَادِر والمَرَاجِع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

المصادر:

- أمين معلوف، ليون الإفريقي، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار (ANEP)، ط02، الجزائر العاصمة-الجزائر، 2001.
- Amin Maalouf, Leon L'africain, Casbah éditions ,Alger-Algerie, 1998.

المراجع:

- أبو الحسن بن علي المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج02، اعتنى به وراجعه: كمال حسن مرعي، المكتبة العصرية، ط01، بيروت-لبنان، 2005.
- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، ط04، بيروت-لبنان، 2005.
- أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، ط01، بيروت-لبنان، 2006.
- أبو هلال العسكري، الفروق اللّغوية، تح: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، دط، القاهرة-مصر، 1997.
- أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط01، عمان-الأردن، 2012.
- أحمد مختار عمر وآخرون، معجم اللّغة العربية المعاصرة، مج01، عالم الكتب، ط01، القاهرة-مصر، 2008.
- آمنة يوسف، تقنيّات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط02، بيروت-لبنان، 2015.
- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط02، بيروت-لبنان، 1984.

- الحافظ أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدّمشقي، تفسير القرآن العظيم، تح: سامي بن محمّد السّلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط02، الرياض-المملكة العربية السعودية، 1999.
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء-الزمن-الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط02، الدار البيضاء-المغرب، 2009.
- حسن حنفي، الهُويّة، المجلس الأعلى للثّقافة، ط01، القاهرة-مصر، 2012.
- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، ط01، الجزائر العاصمة- الجزائر، 2007.
- حفناوي بعلي، مسارات النّقد ومدارات ما بعد الحداثة ترويض النصّ وتقويض الخطاب، أمانة عمان، ط01، عمان-الأردن، 2007.
- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط03، الدار البيضاء-المغرب، 2000.
- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط01، بيروت-لبنان، 2003.
- زكريّا بن محمّد بن محمود القزويني، آثار البلاد وأخبار العباد، دار صادر، دط، بيروت-لبنان، دس.
- سعد البازعي، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء-المغرب، 2008.
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط01، لبنان، 1985.
- سعيد علّوش، نقد ثقافي أم حداثة سلفيّة، المجلس الأعلى للثّقافة، ط01، القاهرة-مصر، 2010.
- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، ط01، القاهرة-مصر، 2006.

- سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط01، المغرب، 2012.
- سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء-المغرب، 1997.
- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط04، الدار البيضاء-المغرب، 2005.
- سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط01، القاهرة-مصر، 2001.
- سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في «ثلاثية» نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، دط، مصر، 2004.
- شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي، معجم البلدان، مج01، دار صادر، دط، بيروت-لبنان، 1977.
- عبد الرزاق الكاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، تح: عبد العال شاهين، دار المنار، ط01، القاهرة-مصر، 1992.
- عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة المفاهيم والإشكاليات... من الحداثة إلى العولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط01، بيروت-لبنان، 2006.
- عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، بيروت-لبنان، 2010.
- عبد الله إبراهيم وآخرون، عبد الله الغذّامي والممارسة النّقدية والثّقافية، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، ط01، بيروت-لبنان، 2003.
- عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيّات المستعارة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، بيروت-لبنان، 2010.

- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء-المغرب، 1990.
- عبد الله إبراهيم، المركزية الإسلامية: صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء-المغرب، 2001.
- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، بيروت-لبنان، 2005.
- عبد الله الغذّامي، الفقيه الفضائي: تحوّل الخطاب الدّيني من المنبر إلى الشّاشة، المركز الثقافي العربي، ط02، الدار البيضاء-المغرب، 2011.
- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط03، الدار البيضاء-المغرب، 2005.
- عبد الله الغذامي، حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، ط03، الدار البيضاء-المغرب، 2005.
- عز الدين المناصرة، النّقد الثّقافي المقارن منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط01، عمان-الأردن، 2005.
- علي مظهر، محاكم التّفتيش في إسبانيا والبرتغال وغيرها، دار الكتب العلميّة، ط01، بيروت-لبنان، 1996، ص52.
- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق-سوريا، 2008.
- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط01، بيروت-لبنان، 2002.
- لويس معلوف، المنجد في اللغة، المطبعة الكاثوليكية، ط19، بيروت-لبنان، دس.
- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مراجعة: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، دط، القاهرة-مصر، 2008.

- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط02، بيروت-لبنان، 1984.
- مجمع اللّغة العربيّة الإدارة العامّة للمعجمات وإحياء التّراث، المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدوليّة، ط04، القاهرة-مصر، 2004.
- محبّ الدين أبي فيض السيد محمد مرتضى الحسيني الواسطي الزبيدي الحنفي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي شيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،ط01، بيروت-لبنان، 2005.
- محمد بدوي وآخرون، قاموس أكسفورد المحيط (إنكليزي-عربي)، أكاديميا أنترناشيونال، دط، بيروت-لبنان، 2003.
- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء-المغرب، 1996.
- محمّد ناصر الدّين الألباني، إرواء الغليل في تخريج أحاديث منار السّبيل، المكتب الإسلامي، ط01، بيروت-لبنان، 1979.
- الموسوعة العربية الميسّرة، المكتبة العصرية، ط01، بيروت-لبنان، 2010.
- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط03، المغرب، 2002.
- نادر كاظم، تمثيلات الآخر: صورة السّود في المتخيّل العربي الوسيط، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، ط01، بيروت-لبنان، 2004.
- نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء للنشر والتوزيع، دط، عمان-الأردن، 2010.
- نواف نصار، المعجم الأدبي، دار ورد للنشر والتوزيع، ط01، الأردن، 2007.
- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف،ط01، الجزائر، 2009.

الكتب المترجمة:

- إديث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، ط01، الكويت، 1993.
- أمين معلوف، الهويّات القاتلة، تر: نبيل محسن، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، ط01، دمشق-سورية، 1999.
- أنطوان برمان، التّرجمة والحرف أو مقام البُعد، تر: عز الدّين الخطابي، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، ط01، بيروت-لبنان، 2010.
- أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ط02، الدار البيضاء-المغرب، 2007.
- بول آرون وآخرون، معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمّود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط01، بيروت-لبنان، 2012.
- بول ريكور، الزمان والسرد: الحبكة والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط01، بيروت-لبنان، 2006.
- ت. س. إليوت، ملاحظات نحو تعريف الثقافة، تر: شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، مصر، 2001.
- جورج مونان، المسائل النظرية في الترجمة، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ط01، بيروت-لبنان، 1994.
- جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط01، المغرب، 2000.
- جيرالد برنس، علم السرد، تر: جمال الجزيري، ضمن: موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، مج08، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط01، القاهرة-مصر، 2006.

- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، دار ميريت للنشر والمعلومات، ط01، مصر، 2003.
- الحسن بن محمّد الوزّان الفاسي، وصف إفريقيا، تر: محمّد حجي ومحمّد الأخضر، دار الغرب الإسلامي، ط02، بيروت-لبنان، 1983.
- دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، ط01، بيروت-لبنان، 2007.
- ديفيد إنگليز وجون هيوسون، مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة، تر: لما نصير، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط01، الدوحة-قطر، 2013.
- رشيد الدين الوطواط، حدائق السحر في دقائق الشعر، تر: إبراهيم أمين الشواربي، المجلس الأعلى للثقافة، المركز القومي للترجمة، ط02، القاهرة-مصر، 2009.
- سكوتش إتش هندريكس، مارتن لوثر مقدمة قصيرة جدًّا، تر: كوثر محمود محمد، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، ط01، القاهرة-مصر، 2014.
- طوني بينيت وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة: معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، ط01، بيروت-لبنان، 2010.
- عبد الفتاح كيليطو، المقامات السرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط02، الدار البيضاء-المغرب، 2001.
- ڤنسنت ب.ليتش، النّقد الأدبي الأمريكي من الثّلاثينيّات إلى الثّمانينيّات، تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثّقافة-المشروع القومي للترجمة، دط، مصر، 2000.
- كاترين هالبيرن وآخرون، الهويـ(ـات)ـة: الفرد.الجماعة.المجتمع، تر: إبراهيم صحراوي، دار التنوير، ط01، الجزائر، 2015.

- محمد بن عمر الرادوياني، ترجمان البلاغة، تر: محمد نور الدين عبد المنعم، دار الثقافة للنشر والتوزيع، دط، القاهرة-مصر، 1987.
- نيكلاس لومان، مدخل إلى نظرية الأنساق، تر: يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، ط01، بغداد-العراق، 2010.

المجلّات والدوريات:

- إبراهيم كايد محمود، المصطلح ومشكلات تحقيقه، مجلة التراث العربي، العدد 97، سوريا، يناير 2005.
- أحمد مطلوب، المصطلح النقدي، مجلة المجمع العلمي العراقي، العدد 04، العراق، ديسمبر 1987.
- إدريس الخضراوي، السّرد موضوعاً للدراسات الثّقافيّة، مجلّة تبيّن للدراسات الفكريّة والثّقافيّة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السّياسات، عدد 07، مج02، قطر، شتاء 2014.
- آدم كوبر، الثقافة التفسير الأنثروبولوجي، تر: تراجي فتحي، عالم المعرفة، عدد 349، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2008.
- إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هبرماس، تر: محمد حسين غلوم، عالم المعرفة، عدد 244، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أفريل 1999.
- رشيد يحياوي، حول قضية المصطلح النقدي، مجلة أدب ونقد، العدد 30، مصر، ماي 1987.
- عبد الله إبراهيم، النقد الثقافي مطارحات في النظريّة والمنهج والتّطبيق، مجلّة آفاق، العدد 67، المغرب، أفريل، 2002.
- ماريان بايوت، أمين معلوف الرجل الذي يحركه الحنين إلى عوالم الشرق المفقودة، تر: بلعابد عبد الحق، مجلّة الاختلاف، عدد 02، الجزائر، سبتمبر 2002.

- ماريان بايوت، أمين معلوف الشرقي الهادئ، تر: بلعابد عبد الحق، مجلّة الاختلاف، عدد 02، الجزائر، سبتمبر 2002.
- ميكل تومبسون وآخرون، نظرية الثقافة، تر: علي سيد الصاوي، عالم المعرفة، عدد 223، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو 1997.

المراجع الأجنبية:

- A.S Hornby, Oxford advanced learner's dictionary international student's edition, Oxford University Press, 7th edition, Uk, 2005.
- A.S Hornby, Oxford advanced learner's dictionary of current english,Oxford university press, 04th edition, London-Uk, 1989.
- Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, édition Hachette livre, 09é édition, Paris-France, 2011.
- Colin Sparks, The evolution of cultural studies..., in: What is cultural studies? A Reader, edited by John Storey, ARNOLD, 02nd edition, London-UK, 1997.
- Edward Burnett Tylor, Primitive Culture researches into the development of Mythology, Philosophy, Religion language, Art, and Costom, vol 01, John Murray, 6th edition, London-England, 1920.
- Georges Molinié, Dictionnaire de rhétorique, Librarie générale Française,08é édition, Paris-France, 2013.
- Gérard Genette, Figures III, édition seuil, 01er édition, Paris-France, 1972.

- Gérard Genette, Frontier du récit, in: Communications, n°08, édition Seuil, Paris-France, 1966.
- Hachette, Dictionnaire Hachette, Hachette livre, se, Paris-France, 2010.
- Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, édition Larousse, 01er édition, Paris-France, 1994.
- Jean Milly, Poétique des textes, ARMAND COLIN, 02é édition, Paris-France 2010.
- Joelle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, Dictionnaire de critique, édition Cérés, 2é édition, Tunis-Tunisie, 1998.
- Larousse (auteur collectif) , le petit Larousse illustré, édition Larousse, se, Paris-France, 2012.
- Larousse, Grand dictionnaire encyclopédique, Larousse, Tome 09, Librarie Larousse, Paris-France, p9344.
- Mathew Arnold, Culture and Anarchy, Cambridge university press, London-Great Britain, 1932.
- Mieke Bal, Narratology introduction to theory of narrative, trans : Christine Van Boheemen, university of toronto press incorporated, 2nd edition, Toronto-Canada, 1997.
- Paul Robert, le petit Robert dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, édition Milliésme, nouvelle édition, France, 2012.
- Raymond Williams, culture & society 1780- 1950, Anchor Books Doubleday & Company, New York-USA, 1960.

- Roland Barthes, introduction à l'analyse structurale des récits, in : communications n°8, édition Seuil, Paris-France, 1966.
- Saymour Chatman, Story And Discourse: narrative structure in fiction and film, Cornell university press, 01st edition, New York-USA, 1978.
- Shlomith Rimmon Kenan, Narrative Fiction : contemporary poetics, Routledge, 08th edition, London-England, 2001.
- Tzvetan Todorov, les categories du récit littéraire, in: communications, n°8, édition Seuil, Paris-France, 1966.
- Yves Reuter, Introduction à l'analyse du roman, NATHAN, 02é édition, Paris-France, 2003.

المواقع الإلكترونية :

- http://www.miekebal.org/about/.

الفَهرَسُ

الفهرس:

مقدّمة:..... 2

الفصل الأول

1- السّرد:..... 8

1-1 السّرد لغة:..... 8

1-1-1 في المعاجم العربيّة:..... 8

1-1-2 في المعاجم الأجنبيّة:..... 9

1-2 السرد اصطلاحاً:..... 10

1-2-1 في المعاجم والموسوعات الأدبيّة المتخصّصة: 10

1-2-2 عند النقّاد:..... 16

1-2-3 إشكاليّة المصطلح: 38

2- الأنساق الثّقافية:..... 48

2-1 الأنساق الثّقافية لغة:..... 48

2-1-1 النّسق/ الثّقافة في المعاجم العربية: 48

2-1-1-1 النّسق:..... 48

2-1-1-2 الثّقافة:..... 48

2-1-2 النّسق/ الثّقافة في المعاجم الأجنبية:..... 49

2-1-2-1 النّسق:..... 49

2-1-2-2 الثّقافة: 50

2-2 الأنساق الثّقافية اصطلاحاً:..... 51

2-2-1 مفهوم النّسق:..... 51

2-2-2 مفهوم الثّقافة:..... 55

2-2-3 مفهوم النّسق الثّقافي:..... 62

الفصل الثاني

1- الزّمن (Temps):..... 66
1 -1- التّرتيب (Ordre): 69
1-1-1 المفارقات الزّمنية (Anachronies):..... 69
1-1-2 الاسترجاع (Analepse) : 113
1-1-2-1 الاسترجاع الداخلي (Analepse interne): 114
1-1-2-2 الاسترجاع الخارجي (Analepse externe): 116
1-1-3 الاستباق (prolepse):..... 117
1-1-4 المدى (Portée):..... 119
1-1-5 السّعة (Amplitude): 122
1-2 المدّة (Durée):..... 125
1-2-1 الملخّص (Sommaire):. 127
1-2-2 الوقف (Pause): 129
1-2-3 الحذف (Ellipse):..... 132
1-2-4 المشهد (Scene): 140
1-3 التّواتر (Fréquence):..... 143
1-3-1 الانفرادي (Singulatif): 143
1-3-2 التّكراري (Répétitif):..... 144
1-3-3 التّكراري المتشابه (Itératif):..... 145
2- الصّيغة (Mode): 146
2-1 المسافة (Distance):..... 148
2-1-1 حكي الأحداث (Récit d'événement): 149
2-1-2 حكي الأقوال (Récit de paroles):..... 150

2-1-2-1 الخطاب المسرود (Narrativisé): 151
2-1-2-2 خطاب الأسلوب غير المباشر (Transposé): 152
2-1-2-3 الخطاب المنقول (Rapporté): 152
2-2 المنظور (Perspective): 153
2-2-1 التّبئير الصّفر (Focalisation zéro): 154
2-2-2 التّبئير الدّاخلي (Focalisation interne): 155
2-2-3 التّبئير الخارجي (Focalisation externe): 157
3- الصّوت (Voix): 158
3-1 الشّخص (Personne): 158
3-1-1 مِثْليّ الحكاية (Homodiégétique): 159
3-1-2 غَيْرِيُّ الحكاية (Hétérodiégétique): 159
3-2 زمن السّرد (Temps de la narration): 159
3-2-1 السّرد اللّاحق (ultérieure): 160
3-2-2 السّرد السّابق (antérieure): 160
3-2-3 السّرد المتزامن (simultanée): 161
3-2-4 السّرد المتداخل (intercalée): 161
3-3 المستويات السّردية (Niveaux narratifs): 161
3-3-1 راوٍ خارج حكائي/غيريّ الحكاية: 163
3-3-2 راوٍ خارج حكائي/مثليّ الحكاية: 164
3-3-3 راوٍ داخل حكائي/غيريّ الحكاية: 165
3-3-4 راوٍ داخل حكائي/مثليّ الحكاية: 166

الفصل الثالث

1- خطاب الهُويّة: 171

2- صورة الآخر: 187
3- الأنساق المضمرة:..... 198
3-1 النّسق الاجتماعي:..... 200
3-2 النّسق الديني: 206
3-3 النّسق السّياسي:..... 212
4- الأنساق بين الأصل والتّرجمة:..... 222
خاتمة:..... 233
قائمة المصادر والمراجع: 238
الفهرس: 250