البحث
٢

جوانب من شعرية الرواية
دراسة تطبيقية على رواية « الحب فى المنفى »
لبهاء طاهر

د / أحمد صبرة
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

مقدمة

يحاول هذا البحث الاستفادة مما أنجزته نظرية النقد فى النصف الأخير من القرن العشرين ، خاصة مايتصل منها بنقد الرواية، وإذا كان هذا النقد مايزال موزعاً بين أكثر من اتجاه نقدى فى النقد الغربى، فإنه فى البيئة العربية يتقدم ببطء متحسساً طريقه بين بحوث نقدية روائية ينتمى كثير منها إلى اتجاهات ما قبل الحداثة، هذه البحوث ماتزال تتعامل مع معطيات نقدية ومصطلحات أثبتت عبر استخدامها زمناً طويلاً أنها غير قادرة على التعامل مع النص وسبر أغواره .

من ناحية أخرى فإن النقد الجديد[١] يضع الرواية العربية فى مأزق ، فهذا النقد – نتيجة السرعة التي تنتقل بها الأفكار بين المجتمعات – يحقق قفزات نوعية ، بينما الرواية[٢] تزحف ، هذا التناقض بين قفز النقد وزحف الرواية جعل بعض الروائيين – خاصة الشباب منهم – يلهث وراء إبداع يحقق فيه مايبشر به هذا النقد، والنتيجة أن تأتي أعمالهم نتوءات فى طريق التطور الذى تسير فيه الرواية العربية [٣].

ليس من بين هؤلاء بهاء طاهر الذى ينتمى بفكره وتقنياته الروائية إلى جيل الستينيات الذى مايزال يحقق أهم إبداعات روائية فى مصر، وفى روايته موضوع البحث «الحب فى المنفى»[٤] لايبدى اهتماماً كبيراً بالتقنيات الجديدة للشكل الروائى ، وهو ماسيتضح لاحقاً. هذا البحث يحاول إنجاز نقد تطبيقى لرواية «الحب فى المنفى» على غرار نقد الشعر فعلى حين يبدو أن هناك تماسكاً نقدياً فى البحوث التى تتناول النصوص الشعرية فإن نقد الرواية مايزال مجزءاً ، ومايزال النص الروائى الواحد يتم التعامل معه بأكثر من منظور وعلى أكثر من مستوى بحيث لانستطيع الخروج من أى منها بتصور كلى لهذا النص الروائى، وقد طرح مصطلح «الشعرية على أنه الحل لهذا الشتات النقدى لبحوث الرواية :

وهو مصطلح يعنى أساساً بجماليات النص الأدبى، لكن من أصلوا هذا المصطلح فى نظرية النقد سواء عند الغربيين أو عند العرب قد استقوا جل شواهدهم من الشعر دون الرواية، بحيث أضحى المصطلح شبه عاجز عن اضواء النص الروائى مثلما احتوى

النص الشعرى، ويبدو أن المفاهيم النقدية التى انبثقت من المصطلح ارتبطت بالشعر اكثر من الرواية، فمفاهيم مثل الانزياح[٥] والفجوة ومسافة التوتر والفضاء الشعرى والتناقض بين البنية السطحية والبنية العميقة للغة النص يمثل تطبيقها على النص الروائى تعسفاً نقدياً على حين تبدو أنها أكثر ملائمة للنص الشعرى .

وهناك من النقاد من حاول الاقتراب بالمصطلح من الرواية ، فكازيرير مثلا يرى أن القارئ والسارد هما معاً عنصرا العالم الشعرى ولاتنفصم عراهما أبداً[٦]، وصلاح فضل حين حلل شعرية بعض الروايات العربية فقد حللها من منظور سيميولوجى[٧]، أى أنه يرى أن نظام الرموز داخل النص الروائى وطبيعة تعالقاته هو الذى يعطى للنص شعريته ، ونظام الرموز أحد عناصر الشعرية وليس كلها، وهناك عناصر أخرى أنجزها البحث اللسانى خاصة مايتصل منها بلسانيات النص، وتشكل فيما بينها أهم العناصر فى "شعرية الرواية" هذه العناصر هى :-

١ - وضعية السارد وطبيعة تعالقاته .

٢ - بنية الشخصيات الروائية .

٣ - تشكيل الوظائف الحكائية .

٤ - الإدراك الروائى .

٥ - بنية الزمن فى النص .

ويتعامل البحث مع هذه العناصر الخمسة تطبيقياً على رواية «الحب فى المنفى» لبهاء طاهر .

أولاً : وضعية السارد وطبيعة تعالقاته :-

يثير السارد الروائى عدة مشكلات منهجية فى نقد الرواية، يتعلق بعضها ببنية النص الروائى، وبعض آخر يتعلق بالقيم المبثوثة فى النص، وبعض ثالث يرتبط بالعلاقة بين النص والمؤلف، وأخيراً ما يتعلق برابط النص / القارئ ، وقد ظهرت هذه المشكلات المنهجية بعد أن أعطى السارد قدراً من الاهتمام لم ينله فى مناهج نقد الرواية التقليدية .

وقد حدد تزفتيان تو دوروف تجليات السارد فى النص فى ثلاثة أصناف[٨] :-

- السارد > الشخصية الروائية (الرؤية من الخلف)

- السارد = الشخصية الروائية (الرؤية مع)

- السارد < الشخصية الروائية (الرؤية من الخارج)

هذه الأصناف الثلاثة لايرتبط كل واحد منها بضمير حكى خاص، «فالرؤية من الخلف» قد ترتبط بضمير الغائب أو ترتبط بضمير المتكلم حين يكون السارد ممتلكاً معرفة أكبر من أى شخصية روائية أخرى، وكذلك الحال فى «الرؤية مع» و «الرؤية من الخارج» هذا التقسيم ربما يكون أوسع مدى من التقسيم التقليدى للحكى الذى اختصر فى أسلوبين : الأول أسلوب العارف بكل شئ ويستخدم ضمير الغائب، ويبدو فيه السارد كأنه يمتلك معرفة تفصلية بكل مايدور أمامه، والثانى هو الرواية بضمير المتكلم وتكون معرفة السارد فيه مساوية للشخصية الروائية كما فى تصنيف تودوروف .

لكن التساؤل هنا عن وضعية هذه الشخصية الروائية التى يسيطر عليها السارد وتكون معرفته مساوية لما تعرفه، إن هذا يحدث فى حالات منها أن يكون السارد نفسه هو إحدى الشخصيات الروائية ،كما فى حالة «الحب فى المنفى» ولكن ماذا عن الشخصيات الروائية الأخرى؟ هل يمتلك السارد عن هذه الشخصيات نفس المعرفة التى يمتلكها عن إحداها، وهى فى هذه الحالة نفسه؟ إذا حدث هذا فإن تصنيف الرواية ينتقل من «الرؤية مع» إلى «الرؤية من الخلف» حتى لو حكيت بضمير المتكلم .

لكن تودوروف لايقصد إلى هذا فى صنفه الثانى، بل يقصد إلى أن معرفة السارد تكون مساوية لإحدى الشخصيات الروائية، وهو ينطلق فى تقسيمه من تصنيف باختين للرواية المتعددة الأصوات، التى تحتوى شخصيات روائية ذات مساحات حكى متقارب ، وكذلك الرواية ذات الصوت الواحد التى يكون فيها بطل مركزى تدور حوله الرواية، مهملاً فى أثناء ذلك من دور بقية الشخصيات الروائية أو مقلصاً لها .

لكن مفهوم الشعرية يجب أن يتجنب هذا ويرى فى كل الشخصيات الروائية ذات الأهمية التى للشخصية الرئيسية ، ويتعامل مع الفروق بين الشخصيات بشكل كمى وليس بشكل كيفى، أى أن الفرق هو فى مساحة الوجود داخل النص وليس فى نوعيته فى ضوء هذا المفهوم فإن السارد قد «يرى مع» فى حالة كونه إحدى الشخصيات الروائية، وهو فى الوقت نفسه «يرى من الخارج» حين يكون الحديث عن الشخصيات الأخرى .

هذا التزاوج بين «الرؤية مع» و «الرؤية من الخارج» نجده واضحا فى «الحب فى المنفى»، ففى «الرؤية مع» نجد السارد = الشخصية الروائية الرئيسية متغلغلاً بقوة فى ثنايا النص، حاضراً فى كل موقف، وهذا راجع إلى استخدام ضمير المتكلم فى النص، نجد هذا التغلغل والحضور من خلال إبراز الحياة الداخلية للشخصية الروائية الرئيسية، وتفاعلاتها مع محيطها الخارجى .

لكن كيف يتم الانتقال من عالم الشخصيات الخارجى إلى عوالمهم الداخلية، إنه يتم من خلال تقنيات روائية محددة أهمها «المونولوج الداخلى» و «الحوار» وفى حالة «الحب فى المنفى» فإن هذا الانتقال تم بواسطة تقنية ثالثة هى «السرد العادى»، وقبل طرح الأمثلة على كل تقنية تثار مشكلة الحدود بين «المونولوج الداخلى» والسرد العادى فى الرواية بضمير المتكلم، خاصة فى مثل «الحب فى المنفى» التى ينكفئ فيها السارد على ذاته منذ السطور الأولى للنص حتى النهاية إن فقرة مثل الفقرة الاستهلالية للرواية يمكن النظر إليه على أنها أو أنها مونولوج داخلى «أشتهيتها اشتهاء عاجزاً، كخوف الدنس بالمحارم، كانت صغيرة وجميلة، وكنت عجوزاً وأباً ومطلقاً ، لم يطرأ على بالى الحب، ولم أفعل شيئاً لأعبر عن إشتهائها لكنها قالت لى فيما بعد : كان يطل من عينيك، كنت قاهرياً ، طردته مدينته للغربة فى الشمال وكانت هى مثلى أجنبية فى ذلك البلد، لكنها أوربية ، وبجواز سفرها تعتبر أوربا كلها مدينتها، ولما التقينا بالمصادفة فى تلك المدينة (ن) التى قيدنى فيها العمل، صرنا صديقين ... » (٩).

ينظر إلى الفقرة السابقة على أنها سرد، لأن السارد هنا يقدم معلومات أساسية عن نفسه بوصفه إحدى شخصات الرواية، وعن شخصية أخرى سيحدث بينهما لاحقاً تفاعلاً مؤثراً على أحداث الرواية، بل إن التفاعل هو نفسه أهم أحداثها، مثل هذا التقديم للمعلومات الأساسية يعد من زواية روائية سرداً عادياً، لكن خصوصية ضمير السرد هنا وهو ضمير المتكلم يجعل من الممكن أن تكون هذه الفقرة أيضاً مونولوجا داخليا ولايمنع هذا أنها الفقرة الأولى فى الرواية ، فليست هناك عوائق تحول دون أن يبدأ السارد روايته بمونولوج داخلى .

إن الالتباس القائم هنا بين المونولوج والسرد راجع إلى عدم التحديد الدقيق للكيفية التى يبنى بها المونولوج ولا للعناصر التى تحتويه ، ففقرة مثل الفقرة التالية، لاشك فى كونها مونولجاً داخلياً لكنها برغم هذا تحتوى على عناصر سردية كثيرة «حولت وجهى نحو النافذة لأوحى بأننى لا أريد متابعة الحوار، وسألت نفس مرة أخرى ، هذا أنا ومنار أم أنت يا إبراهيم، ألاتتحدث الآن عن نفسك بالذات ، ولكن من أنا لأقول ذلك؟ إن كنت أجهل نفسى، فكيف أحكم على الناس، ولكنه يسألنى عن السبب تقول : رجل آخر وامرأة أخرى، لكم كانت الأمور ستصبح سهلة ومفهومة» (١٠).

هناك فروق واضحة بين الفقرة الأولى والثانية ، أهمها طبيعة الزمن ، فالزمن فى الفقرة الأولى يتقدم فى حيز كبير، لكنه فى الثانية يبدو ثابتاً، أو بتعبير آخر، فإن الفقرة الأولى تعد زمنياً تلخيصاً بينما تعد فى الثانية وقفة، وفرق اخر هو تركيب الجمل، فالفقرة الأولى تسيطر عليها الجملة الفعلية فى زمنها الماضى بشكل أكثر، بينما الفقرة الثانية تكثر فيها أساليب الاستفهام ، لكن هذه الفروق ليست حاسمة فى التمييز بين «المونولوج» و«السرد» .

أما التقنية الثالثة التى يتم فيها الانتقال من عالم الشخصيات الخارجى الى عوالمهم الداخلية فهى الحوار، ويظهر ذلك بوضوح فى الاستشهاد التالى :- «قلت وأنا أجلس على المقعد قبالتها مشيراً إلى الغرفة وإلى فتاة الكيمونو :- من أين جاءتك هذه الأفكار اليابانية ؟. قالت بابتسامة خفيفة : لم تأتنى أفكار يابانية ولاصينية، عندما سكنت هنا لم أكن أملك شيئاً أبداً، وكانت هذه أرخص طريقة لتأثيث المكان. وبينما تمدلى يدها بفنجان القهوة سألتها هل أنت بالفعل سعيدة هنا كما قلت، ألا تريدين حقاً العودة إلى بلدك .

فهزت رأسها تؤمن على كلامى، وكررت مثل تلميذة تحفظ درساً: نعم أنا بالفعل سعيدة هنا وأنا لا أريد العودة إلى بلدى، ثم نظرت إلى وسألتنى : وأنت؟ عندما سألك صديقك هذا السؤال رفضت أن تجيب، فهل أنت سعيد هنا ؟ .

- لا لست سعيداً هنا .

- هل ستكون أحسن حالا لو رجعت إلى بلدك ؟

فكرت قليلاً قبل أن أرد، ثم قلت وأنا أحك حبينى : ليست المسألة سهلة، أنا مثلك مطلق وأسرتى تعيش هناك، ولكنك صغيرة تستطيعين أن تبدئى من جديد لو رجعت ، أما أنا ... لم استطع أن أكمل فتوقفت ، وقالت هى بعد فترة :- معذرة، ولكنى لم أفهم شيئاً، ربما كان ما قاله صديقك صحيحاً، أنت تجد سعادتك فى تعذيب نفسك . ربما »(١١)

فى الاستشهادات الثلاثة السابقة، نجد السارد ينقل للمتلقى ما لايمكن معرفته من الخارج عن الشخصية الروائية الرئيسية التى هى السارد فى الوقت نفسه، ينقل إلينا جزءاً من تاريخه الشخصى فى الاستشهاد الأول، ورد فعله الباطنى فى أثناء حواره مع صديقه فى الاستشهاد الثانى، ثم عذابه الشخصى من خلال حواره مع بريجيت فى الاستشهاد الثالث، وتبدو هذه الاستشهادات والاستنتاجات المرتبطة بها واضحة بذاتها نتيجة التوحد القائم بين السارد والشخصية الروائية، لكن كيف ينظر السارد نفسه إلى بقية شخصيات الرواية؟ هل يراها مثلما يرى نفسه ؟ هل يتغلغل فى أعماقها مثلما فعل مع نفسه، إن بهاء طاهر استطاع فى هذا الجانب السيطرة على معرفة السارد بالشخوص الروائية المتفاعلة معه، ويكفى تحليل استشهاد واحد لبيان هذا» .

«لكن ابتسامه بريجيت ضاعت فجأة، وراحت تنقل بصرها بيننا نحن الثلاثة، ثم ركزت عينيها على مولر بنظرة ثابتة، وقالت بلهجة حاولت أن تجعلها عادية تماماً : أرأيت يا مولر ؟ ألم أقل لك ؟ ها نحن نضحك ونمزح، وكأن شيئا لم يحدث ، لم يعبث أحد بأصابعه فى جروح بيدرو، ولم يقتل أحد أخاه فريدى، فما الداعى إذن إلى التظاهر، كانت تتطلع إلى مولر وحده وكأنها قد نسيتنا، وعاد إلى وجهها ذلك التعبير الآخر الذى لم أستطع أن أحدده من قبل، ذلك الجمود الكامل فى ملامحها وعينيها ، قناع يسقط على الوجه فيخفيه، أى قناع هو؟ للحزن أم للقسوة لا هذا ولا ذاك ، فما هو ؟ لكنها لحظتها أسندت رأسها بيدها، ومالت برقبتها لتبعد وجهها عنا، وقلت لنفسى : ها هو القناع سيسقط، هاهى الآن ستبكى، وتوقع مولر ذلك أيضاً على مايبدو ، فمد يده نحوها قائلا بشئ من الاضطراب : بريجيت التفتت نحونا بعينين محمرتين إلى حد ما، ولكن لا أثر فيهما للدموع، وقالت بنبرة التحدى الأولى وهى تخاطب مولر : لا تقلق» إن السارد هنا

يقف فى المنطقة الوسطى بين عالم السطح وعالم الداخل، فضياع الابتسامة، وتنقل البصر، وتركيز العينين، وإسناد الرأس باليد، وميل الرقبة واحمرار العينين، كل هذا سلوك شخصى خارجى، ولكن السارد أراد أن يكشف عن هيئة بريجيت ففعل ذلك بطريقين الأولى تعبيرها هى عن نفسها، والثانى محاولة اقترابه من عالمها الداخلى دون ادعاء معرفة زائدة عما يمكن أن يراه غيره، إن عبارات مثل «قالت بلهجة حاولت أن تجعلها عادية تماماً، كانت تتطلع إلى مولر وحده وكأنها قد نستينا عاد إلى وجهها ذلك التعبير الآخر الذى لم أستطع أن أحدده من قبل» هى محاولات للاقتراب من عالم الشخصية الداخلى، لكنها مع ذلك لاتدعى معرفة وثيقة بهذا العالم. يدل على ذلك تساؤلاته عن طبيعة القناع الذى تغطى به وجهها» أى قناع هو؟ للحزن أم للقسوة، لا هذا ولاذاك ، فما هو ؟ .

موقف السارد إذن فى «الحب فى المنفى» دقيق، فهو يكشف عن نفسه بواسطة تقنيات محددة هى «السرد العادى» و «المونولوج الداخلى» و «الحوار» ، ثم يترك للشخصيات الأخرى الكشف عن نفسها بواسطة «الحوار» فقط، وهو فى اقترابه من شخصياتهلايدعى معرفة زائدة بعوالمهم الداخلية، بل إن اقترابه فى كثير من الأحيان ينحو منحى التساؤلات كما رأينا فى الاستشهاد السابق .

قضية أخرى يجب فحصها هى علاقة السارد بالمؤلف ، هذه العلاقة تشتبك وتتعقد فى روايات ضمير المتكلم التى تمثل «الحب فى المنفى» إحداها، حتى ليظن فى بعض الأحيان أن السارد هو نفسه المؤلف ، وقد حدث هذا مع «الحب فى المنفى» فى مقالات صحفية كثيرة ، انطلق كاتبوها من فرضية «السارد = المولف» على الرغم من أن هذه الجزئية قد بحثت كثيراً قبل ذلك، فباختين مثلاً يرى أن المؤلف يجب أن يتعالى عن نصه الروائى، وأن تعاليه يتيح لنا تقويم شخصياته بثقه(١٣)، وسارتر يفعن بأى ممارسة روائية يحتل المؤلف فيها موقعاً متميزاً بالنسبة لشخصياته(١٤)، كما أن تودوروف يرى أنه لايمكن للمؤلف أبداً أن يصبح جزءاً من الأجزاء المكونه لعمله (١٥)، رولان بارت يتبنى ما يسمى الآن فى النقد الأدبى بموت المؤلف فيقول «فمن يتكلم هكذا؟ هل هو بطل القصة ؟ .... لايمكن لأحد أن يعرف أبداً، والسبب لأن الكتابة هدم لكل صوت ، ولكل أصل، فالكتابة

هى هذا الحياد، وهذا المركب، وهذا الانحراف الذى تهرب فيه ذواتنا» (٦). وفى موضع آخر «فاللغة بالنسبة إليه كما هى الحال بالنسبة إلينا هى التى تتكلم، وليس المؤلف» ، ثم فى هذه العبارة الحاسمة «إن النص ليصنع من الان فصاعداً ويقرأ بطريقة، تجعل المؤلف(١٧) غائباً عنه على كل المستويات» (١٨) .

إن تغيب المؤلف أو موته هورد فعل مبالغ فيه للاتجاهات الأدبية التى تعلى من شأنه(١٩)، وحقاً فإن السارد كما خلص إلى ذلك فو لفجانج كايزر فى بحثه عمن يحكى الرواية ليس هو المؤلف ، بل هو شخص تخيل تقمصها المؤلف، وحتى الكلمة ذاتها يبدو أنها تؤكد هذه النتيجة ، فكلمة narrateur تعنى فعلاً كما علمنا ذلك فقه اللغة «فمثلا» إن هذه اللاحقة (– «التى نجدها فى كلمات مثل inprimeur conducteur, ac-teur إلخ، تومئ إلى أن الأمر يتعلق بالشخصية التى لها كوظيفة أن تفعل ، أن تسوق، أن تطبع، وهنا أ ن «تسرد إن التجربة اليومية تشبه ذلك: عندما نصغى لصديق عاد من سفر وطفق يحكى عن رحلته، يكون لدينا بجلاء شئ يشبه نموذج السارد الروائى»(٢٠) إن هذا التمييز بين السارد والمؤلف دقيق، لكن مع ذلك لايغيب المؤلف أو يميته ، لأن المؤلف موجود فى مكان ما داخل النص، إن المؤلف ليس هو أحد أبطال روايته وإن كانت الرواية تروى بضمير المتكلم، كما أنه ليس المراقب الخارجى الذى يرى مصائر الأبطال، إن ذلك المراقب هو السارد نفسه، أما المؤلف فإنه يتموقع خلف مجموعة القيم التى يبثها النص، لأن الرواية ليست أبطالاً يتصارعون، وأحداثاً تروى، وسرداً يقرأ لإزجاء وقت الفراغ، إن هناك قيماً وأفكاراً محددة يُرادُلها الذيوع من وراء هذا ، وما اختيار الأحداث وتنسيقها، ورسم الشخصيات الأبطال ، واختيار اللحظات الزمنية التى يظهرون فيها داخل النص، وبناء السرد على هيئة مخصوصة، واستخدام كل التقنيات المتاحة للرواية أو بعضها إلا أدوات تذاع من خلالها هذه القيم والأفكار .

إن قيمة الفصل بين السارد والمؤلف تكمن فى إهمال النقد الأدبى البحث عن حياة المؤلف فى نصه، والانشغال بهذا البحث عن الكيفية التى يحقق بها النص جمالياته، لكن مجال القيم فى النص وهو المجال الذى يسيطر عليه المؤلف وينسقه داخل عمله يرتبط أيضاً بالنقد الأدبى كما يرتبط بمجالات خارجه مثل علم الاجتماع والأخلاق وعلم النفس.

فى ضوء هذا التصور، فإن بهاء طاهر موجود فى «الحب فى المنفى» موجود فى حديثه عن محنة المثقف المهزوم، وفى تأثير السياسة على قطاع عريض من المصريين، وفى محاكمته للتيار الناشئ فى مصر، وفى حديث السارد عن موقف الغرب من الأجانب، ثم فى هذا الجزء عن احتلال إسرائيل لبيروت عام ١٩٨٢، حيث اختلط فيه عالم الوهم بعالم الحقيقة، لقد تجسدت هذه الأفكار الأولية فى شخصيات روائية دخلت فيما بينها فى صراع أنتج جملة من القيم على المستوى الإنسانى .

هذا الموقع الذى حددته للمؤلف داخل النص يراه تزفتيان تودوروف حقاً للسارد، فالسارد يوجد حسب رأيه فى المستوى التقويمى، هذا التقويم لايشكل جزءاً من تجربتنا الفردية بوصفنا قراء، ولا من تجربة المؤلف الواقعى ، إن هذا التقويم ملتحم وملتصق بالكتاب(٢١)، وبالتالى فهو حق للسارد دون المؤلف، وهذا فى رأيى تجريد للنص مبالغ فيه، ونوع من عزل النص عن محيطه الاجتماعى .

يمكن القول إذن إن السارد – حسب رأى كازير – هو وظيفة يمارسها بهاء طاهر فى «الحب فى المنفى» وهى المسئولة عن بناء الرواية بكل جزئياتها ، أما بهاء طاهر فهو خارج النص إذا نظرنا إليه كبنية وداخله عند الحديث عن المستوى التقويمى الأخلاقى بتعبير تودوروف .

آخر نقطة تتعلق بالسارد هى علاقته بالقارئ، ولقد أحدث بهاء طاهر التباساً كبيراً فى هذا الجانب فقد أغفل أولاً اسم السارد دون بقية الشخصيات ، ثانياً : وضع اسمه فى نهاية الرواية ، ثالثاً : كتب على الغلاف الخلفى نبذه مختصرة عن تدرجه التعليمى والوظيفى يشبه فى بعض جوانبه ما تعرض له السارد، رابعاً : أشار فى كلمة ختامية إلى أن هذه الرواية أساسها الخيال، ولكن هناك مع ذلك أشياء حقيقية ثم حدد لنا هذه الأشياء داخل الرواية .

هذه التفاصيل الصغيرة لاشك تربك القارئ، وتجعله يتخيل أن السارد هو المؤلف نفسه، ثم يبدأ القارئ فى التعامل مع النص من هذه الزاوية ، لكن هذا الجانب الخارجى فى العلاقة بين القارئ والنص له مجال آخر هو نظريات التلقى، أما هذا البحث فإنه يركز على صورة السارد وصورة القارئ فى النص نفسه، وهما صورتان متلازمتان منذ

الصفحة الأولى للرواية[٢٢] كيف ذلك ؟ .

إن هناك قارئاً مضمراً للنص فى أثناء كتابته، وقد تند من السارد إشارات نصية تحدد ماهية هذا القارئ، وتؤدى الضمائر وأسماء الإشارة فى هذا السياق دوراً مهماً، فإذا لم تظهر مثل هذا الإشارات النصية، فإن تحديد القارئ فى النص يتجه وجهة دلالية من خلال تحليل الأساليب التى يلجأ إليها السارد للكشف، ومن خلال تتبع الدلالات الكبرى للنص، وكذلك الدلالات الصغرى لأجزائه، وأهمية هذا التتبع ترتبط بما استقر فى البلاغة العربية القديمة من أن لكل مقام مقالا، فكل قارئ، أو متلق له خطاب مناسب، ويتحدد هذا التناسب بجملة عوامل منها : طبيعة الثقافة الشخصية التى حصل عليها القارئ ، وقدرته على التلقى، وحالته المزاجية وقت التلقى، وحدود العلاقة بين المرسل والمتلقى، وأفق المناخ الاجتماعى السائد وقتئذ، هذه العوامل تؤثر فى السرد، فالسارد لايكتب لنفسه، وإنما صورة القارئ تظهر أمامه دوماً وهى صورة تعتمد على العوامل السابقة .

ورواية «الحب فى المنفى» تنتمى إلى هذا النوع الذى لاتتحدد فيه ماهية القارئ من خلال الإشارات النصية بل فى البحث فى دلالات النص الكبرى والصغرى .

والنص تشكل السياسة فيه اللحمة والسداة على الرغم من أساليب المراوغة التى يلجأ إليها بدءاً من العنوان «الحب فى المنفى» وكذا فقرته الاستهلالية التى يبدأها بجملة «اشتهيتها اشتهاء عاجزاً وكخوف الدنس بالمحارم ...» لكن السياسة برغم هذا تشكل بعداً واحداً ظاهراً فيه، أما البعد الآخر، فهو حالة الانهيار الإنسانى التى يعرض لها السارد من خلال تفاصيل الرواية الصغيرة، وهو فى أثناء ذلك يكشف نفسه ويعرى نواقصه، ويتحدث عن حالات الضعف عنده لانجد له طوال الرواية إلا ثلاثة أفعال إيجابية ، الأول عندما بدأ يكتب مقالاته بعد مذبحة صابرا وشاتيلا، والثانى حين شارك فى الإعداد لمظاهرة احتجاج ضد المذبحة ، والثالث فى تتبعه لعلاقات الأمير العربى المشبوهة فبرافيديان المتعامل مع إسرائيل، حتى هذا الفعل الأخير جر عليه مشكلات كثيرة انتهت بفصله من عمله مراسلا لجريدته القاهرية .

إذن لايخجل السارد من عرض نواقصه أما القارئ، كأن هذا القارئ ذو صلة

حميمة به، فهو يكاشف ويضع يده على الجوانب المظلمة فى نفسه، ثم يجعله يتتبع حالات الاستغراق فى السلبية التى جعلت السارد يعيش خارج زمنه، وبجانب هذا فإن القارئ لابد أن تكون لديه اهتمامات سياسية، وحقا نجد مشاهد حب وجنس متناثرة فى الرواية لكن هذه المشاهد تكرس حالة الانهيار التى يعيشها السارد، وتجسد هروبه وتقوقعه على ذاته، وتبريره للانسحاب من الحياة .

بنية الشخصيات الروائية .

مفهوم الشخصية فى الرواية مفهوم متعدد الأبعاد، ينتمى بعد منه إلى علم النفس، وآخر إلى علم الاجتماع، وربما ينتمى فى ثالث إلى اللغة ، ومن أجل هذا التعدد فإنها تكون عصية على التحليل البنيوى وقد دفع هذا توما شفسكى إلى القول «بأن البطل ليس ضروريا، فإمكان القصة كنسق من الحوافز أن تستغنى استغناءً تاما عن البطل وسماته المحددة »(٢٣) لكن تودوروف يرد عليه بأن هذا التأكد» يبدو لنا مع ذلك متعلقا أكثر بالقصص الخرافية، أو على الأكثر بقصص عصر النهضة أكثر منها بالأدب الغربى الكلاسيكى الذى يمتد من «دون كيشوت» إلى «يولسيس» ففى هذا الأدب يبدو أن الشخصية تلعب دوراً من الدرجة الأولى، وأن عناصر السرد الأخرى تنتظم انطلاقاً منها»(٢٤).

ومن أجل التحديد فإن البحث سيتناول الشخصية فى «الحب فى المنفى» على أنها مجموعة أفعال تدخل فى علاقات متعددة مع غيرها من الشخصيات وفى ضوء هذا التحديد فإننا سنتعامل مع فكرة الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية» عن منظور كمى لا من منظور نوعى، فالشخصية رئيسية بحسب حجم وجودها الكبير داخل الرواية، وهى ثانوية لأن وجودها محدود، أما كل الشخصيات فإن لها أدواراً محددة لايمكن الاستغناء عنها .

وتحتوى «الحب فى المنفى» على ثمانى عشرة شخصية يمكن تقسيمها كالآتى :-

أ – شخصيات تحتل أكبر مساحة فى الرواية :-

١ – السارد

٢ – برجيت

٣ – إبراهيم

ب – شخصيات تحتل مساحة أقل لكنها مؤثرة :١ – مولر

٢ – يوسف

٣ – الأمير العربى «حامد»

٤ – برنار

٥ – إيلين

٦ – بيدرو

٧ – خالد

٨ – هنادى

٩ – أمير عربى آخر

١٠ – تابعة رأفت

جـ – شخصيات لاتظهر بنفسها، وإنما من خلال حوار الشخصيات الأخرى :

١ – منار

٢ – شادية

٣ – زوج بريجيت

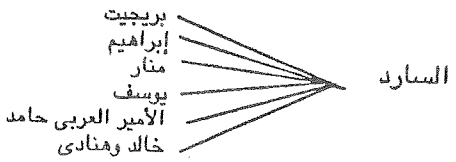
ء – شخصيات حقيقية :-

١ – الممرضة النرويجية

٢ – الصحفى الأمريكى

ويمكن تقسيم علاقات الشخصيات فيما بينها إلى أربع علاقات : رغبة / تواصل / مشاركة / نفور أما العلاقات الثلاث الأولى فقد حددها تودوروف فى تحليله لرواية «العلاقات الخطيرة» وهو يرى أن هذه العلاقات الثلاث على قدر كبير من العمومية .... غير أننا لانريد أن نثبت أنه ينبغى اختزال جميع العلاقات البشرية فى كل السرود إلى علاقات ثلاث»[٢٥] والعلاقة الرابعة تستخلص من أفعال الشخصيات داخل «الحب فى المنفى» .

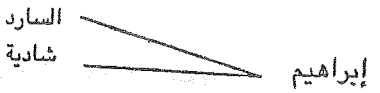
لكن شخصيات الرواية لم تشارك كلها فى هذه العلاقات الأربع ، فالواقع أن اثنتى عشرة شخصية فقط هى التى شاركت، وأما الستة الباقية فقد كانت لها أدوار أخرى، وقد استحوذ السارد على أكبر قدر من العلاقات مع الشخصيات الأخرى على النحو التالى :



بعد ذلك جاءت بريجيت

ويوسف

ثم إبراهيم



وإذا استبعدنا العلاقات المتكررة، فإننا نكون أمام إحدى عشرة علاقة تنتظم رواية «الحب فى المنفى» بينها علاقة خاصة هى علاقة السارد بولديه خالد وهنادى، وقد سارت هذه العلاقات وفق قواعد ثلاث هى :-

ا - قاعدة التدرج :-

حين نحلل علاقات السارد أولاً نجد أن أهم علاقة له هى علاقته ببريجيت، وهى العلاقة الأكثر أهمية فى الرواية كلها وقد سارت على النحو التالى :

- يلتقى بها أكثر من مرة، ويعرض عليها الذهاب إلى منزلها بسيارته، وتعرض عليه الصعود معها إلى شقتها .
- تحدث بينهما حوارات كثيرة تزيد اقتراب كل منهما بالآخر .
- يكاشف كل واحد منهما الآخر بحبه .

وتسير علاقته بإبراهيم كما يلى :-

- يلتقيان فى المؤتمر الصحفى .
- يتحادثان كثيراً ويتذكران ماضيهما فى القاهرة .
- تحدث بينهما فى النهاية علاقة حميمة .

وأما علاقتة بمنار فقد كانت :

- لقاءات فى الجريدة
- ثم خارجها، وحوارات بينهما
- عرض بالزواج، ثم إتمامه
- الطلاق بينهما .

وأما علاقتة بيوسف فتحددت فى بعدين .

- لقاؤه به فى المقهى .
- الأحاديث التى دارت بينهما حول الصحافة .

وعلى الرغم من حدوث جفوة بين الاثنين نتيجة علاقتها المختلفة بالأمير، فإنه السارد لم يشعر بالنفور منه وآخر علاقة للسارد كانت مع الأمير حامد وقد سارت كما يلى .

- يسمع كل منهما عن الآخر عن طريق يوسف .
- يلتقيان ليتحادثا فى مشروع الجريدة التى ينوى الأمير طباعتها في أوربا .
- يختلفان فى تفاصيل المشروع .
- يحدث بينهما نفور متبادل .

ولايكاد الأمر يختلف كثيراً فى حالة العلاقات التى أنشأتها بريجيت مع زوجها من ناحية، وبرنار من ناحية أخرى، وهى تسير على النحو التالى :-

مع زوجها - تعارف فى المدينة مع برنار - كان صديقاً لوالدها وقد أبدى اهتماماً خاصا بها .

- نقاشات كثيرة بينهما - حوارات كثيرة معه .
- تم بينهما الزواج - تولى أمرها بعد وفاة والدها
- ..... - تباعد من ناحيتها تجاهه

فى علاقتها بزوجها، انفصلا نتيجة ضغط المجتمع عليها، ولم يحل ذلك دون أن تبادلة مشاعر الحب على الرغم من تغيره .

وتسير علاقات يوسف بإيلين، وكذلك الأمير العربى حامد أيضاً وفق قاعدة التدرج مع ايلين – تعارفا عندما جاء لأول مرة فى المدينة مع الأمير – تعارفا بكيفية لاتتحدث عنها الرواية

– احتضنته، وأبدت اهتماماً خاصاً به بدأت بينهما علاقة غير متكافئة

– تزوجها، وعملا معاً فى المطعم الذى تملكه – أثر فيه الأمير بما يشبه غسيل المخ

– بدأ يتباعد عنها بعد تطور علاقته بالأمير .....

فى علاقته بالأمير، فإن الأمر لم يكن مشاركة بين الأثنين، بقدر ما كان بوحاً وكشفاً من ناحية يوسف وتأثيراً واستغلالا من ناحية الأمير، وربما كان هناك نوع من الاستغلال المتبادل بين الطرفين ، آخر علاقة تظهر فيها قاعدة التدرج هى علاقة إبراهيم بشادية، وقد سارت كما يلى :–

– تعارف فى الجريدة .

– أحاديث كثيرة بينهما .

– كل منهما يعلن حبه للآخر .

– إساءته إليها فى خطاب أرسله لها من سجنه .

– قطيعة بين الاثنين .

بعض علاقات الرواية يبدأ داخل زمنها وينتهى مثل علاقة السارد ببريجيت والأمير العربى، وعلاقته بيوسف، وبعضها الآخر يبدأ من مرحلة زمنية سابقة، وينتهى أيضاً قبل أن يبدأ زمن الرواية مثل علاقة السارد بمنار، وعلاقة إبراهيم بشادية، وتتم استعادة هذه العلاقات عن طريق التذكر من خلال «الحوار» و «المونولوج الداخلى »، وهناك علاقة بدأت قبل زمن الرواية ، وأنتهت داخلها هى علاقة بريجيت ببرنار ، وكذلك علاقة يوسف بزوجته إيلين .

مثل هذه التباعدات الزمنية بين بدايات العلاقات ونهاياتها كان يمكن أن تحدث

توتراً فى بنيه الزمن الروائى داخل النص، لولا أن السارد استطاع السيطرة على ذلك من خلال أساليب محددة سيعرض لها البحث تفصيلاً فى الحديث عن الزمن فى الرواية .

ترتبط إذن علاقات الشخصيات داخل النص بقاعدة التدرج على نحو صارم، فكل العلاقات تبدأ من نقطة الصفر ثم تتدرج للوصول إلى حد فاصل، هذا الحد إما أن يكون حباً كما فى حالة السارد مع بريجيت، أو نفوراً أو كما فى حالته مع الأمير، ويبدو التدرج فى العلاقات بدهياً، فالصراع يحدث نتيجة التغير والتعارض، أما إذا سارت العلاقات على وتيرة واحدة فلن يحدث صراع .

قاعدة التقابل

يمكن تقسيم العلاقات العشر وفق هذه القاعدة إلى ثلاث فئات .

أ – بدأت العلاقات فيها من درجة الصفر أو قريب منها، ثم تدرجت إلى أن أصبحت علاقة مسارة، ومشاركة أو توهمها، وأحيانا حب شديد وهى :–

– علاقة السارد ببريجت .	حب شديد
– علاقة السارد بإبراهيم	مشاركة
– علاقة يوسف بالأمير .	توهم المشاركة

ب – وهى تقابل الأولى من حيث انتهائها بحالة من النفور أو الكراهية سواء من كل طرف تجاه الآخر، أو من طرف واحد وهى .

– علاقة السارد بمنار	نفور متبادل
– علاقة السارد بالأمير	نفور متبادل
– علاقة بريجيت ببرنار	نفور من طرف بريجيت
– علاقة إبراهيم بشادية	نفور من طرف شادية
– علاقة يوسف بإيلين	نفور من يوسف وخوف من إيلين

جـ – وهى تقف وسطاً بين الفئة الأولى والثانية، فقد أنتهت فيها العلاقة بين الطرفين .

إلا أن أيا منهما لم يستطع كراهية الآخر، وهى :–

– علاقة السارد بيوسف .

– علاقة بريجيت بزوجها .

من خلال هذا التقسيم نلاحظ أن العلاقات التى تنتهى بالنفور بين شخصيات الرواية هى الأكثر انتشاراً فيها وإذا علمنا أن إحدى علاقات الفئة الأولى وهى علاقة السارد ببريجيت قد انتهت أيضاً نهاية ماساوية بعرضها عليه أولاً الانتحار سوياً، ثم رحيلها عنه فى النهاية لأدركنا نوعية الأحاسيس التى تتخلل الرواية ومدى حجمها وتأثيرها .

قاعدة الازدواج

يقصد بها أن تكون الشخصية فى علاقتين إحداهما فى حالة صعود، والآخرى فى حالة هبوط ، هاتان العلاقتان تحدثان فى آن، ثم إنه توجد بين العلاقتين وشائج قوية أكثر من كون إحدى الشخصيات هى الظرف الموجود فى كل ولاتنتمى بعض علاقات الازدواج فى الرواية إلى هذا التحديد، فعلاقة السارد بمنار التى هى فى حالة هبوط، انتهت قبل أن تبدأ علاقته ببريجيت فهما إذن غير متزامنتين كما أن إحداهما لاتؤثر فى الآخرى، وعلاقة السارد بإبراهيم التى أصبحت فى النهاية حميمة تزدوج آنياً بعلاقته بالأمير التى كشفت فى النهاية عن كره متبادل بينهما، لكن هذا الازدواج لايؤثر فى الرواية، أما العلاقات المزدوجة المؤثرة فى الرواية فهى :

- علاقة السارد ببريجيت فى مقابل - علاقته بالأمير
- علاقة بريجيت بالسارد فى مقابل - علاقته ببرنار
- علاقة يوسف بإيلين فى مقابل - علاقته بالأمير .

فقد رأينا أن حالة النفور بين الأمير والسارد أثرت سلباً على علاقة السارد ببريجيت، وحالة الحب بين بريجيت والسارد زادت البعد بينها وبين برنار، وكذلك كلما ازداد اقتراب يوسف بالأمير ، ازداد ابتعاداً عن زوجته إيلين .

هذه هى القواعد الثلاث التى حكمت علاقات بعض شخصيات الرواية، لكى تبقى شخصيات أخرى عددها ثمان ظهرت فى النص، ولعبت دوراً مغايراً لما لعبته الشخصيات العشر الأولى، بدأت ببيدرو فى الفصل الأول، وانتهت بالأمير العربى وتابعه رأفت فى الفصل الأخير، بينها شخصيتان حقيقيتان كما نص على ذلك المؤلف، الأولى المرضة الترويجية ، والثانية الصحفى الأمريكى «رالف»، وقد أراد السارد لهذه الشخصيات أن

تكون رموزاً لأشياء محددة، ولذلك كانت هذه الشخصيات مؤثرة لا على مستوى صراع الشخصيات الأخرى وأحداث الرواية، وإنما على مستوى القيم التى يراد لها الذيوع من خلالها، لذلك ظهرت بدون تاريخ شخصى لها، وبدون ملامح إلا أن تكون هذه الملامح مؤثرة فى الرمز الذى تمثله كما فى حالة بيدرو، كما أن ظهورها كان مكثفاً، فلم يتكرر إلا فى حالة بيدرو وخالد وهنادى وتكراره كان لاستكمال الرمز الذى تمثله .

ما يلفت النظر فى الشخصيات الأساسية أن تاريخها الشخصى تعرض لتشويه متعمد، مارسه السارد كى يظهر منه ما يخدم خطوط الرواية الرئيسية، فقد اختار من هذا التاريخ ملامح وتفاصيل مؤثرة فى الأحداث، وأهمل ملامح أخرى قد تكون مهمة للشخصية نفسها، وقد تكون أساسية، لكنها لاتخدم ما أراده السارد، ولذلك ظهرت شخصيات الرواية أحاديه ، ولعل الخيال هنا يؤدى دوراً مهماً ، وقد حدد دوره بدقة كولردج فى نصه الشهير عن الخيال الأولى والخيال الثانوى[٢٦]، لقد كان دور الخيال هنا أن يختار من الشخصيات الملامح المتقابلة والمتعارضة، بحيث يعد كل ملمح كأنه حجر يضاف إلى بناء الرواية الكبير، وبحيث تشكل هذه الملامح فيما بينها كلاً منسجماً، فنجد مثلاً أن أغلب شخصيات الرواية من الشريحة المثقفة وكثير منهم ينتمى إلى مهنة واحدة هى الصحافة أو قريب منها، ثمانى شخصيات تحديداً، وانتماؤهم إلى الصحافة ربطهم بعالم السياسة الذى أثر عليهم جميعاً، وإذا كان السارد بحضوره الطاغى فى الرواية كلها يمثل المثقف المهزوم الذى يعيش على هامش الأحداث ولايشارك فيها، فإن بقية الشخصيات ليست فى حال أفضل منه، والأدوار الإيجابية التى يمارسها بعضهم ليست إيجابية إلا على مستوى الشخص وطموحاته الخاصة، وهى إيجابية تصطدم مع عالم القيم الذى رسمه السارد فى الرواية ، بحيث تعرض فى النص فى حالة إدانة ورفض، مثل موقف السارد مما يفعله يوسف من توثيق علاقته بالأمير، وموقف السارد من الأمير نفسه .

بقيت ملحوظة أخيرة تتعلق بالشخصيتين الحقيقيتين فى الرواية، المرضة الترويجية والصحفى الأمريكى لقد أراد المؤلف من خلالهما الإيهام بواقعية الرواية، ومما يؤكد هذا الإيهام تعمده إغفال اسم السارد كأنه يعيد تركيب ذاته مرة أخرى من خلال هذا

السارد، وكأنه يقدم تاريخه الشخصى، خاصة أن مجالات عمل السارد واهتماماته لاتكاد تختلف كثيراً عن مجالات عمل المؤلف لكن خلط المؤلف ما هو خيالى بما هو واقعى هو شكل من أشكال التناص، ويؤثر فى الكيفية التى يتم بها تلقى النص والدخول فى عالمه .

تشكيل الوظائف الحكائية .

لعل فلا ديمير بروب هو أول من نبه إلى أهمية درس الوظائف داخل الحكايات فى كتابه المهم «مورفولوجيا الحكاية الخرافية»، وهو يرى أن وظائف الشخصية الدراماتيكية تعتبر من الأجزاء الأساسية للحكاية وهو يعرف الوظيفة على أنها فعل شخصية تعرف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل(٢٧)، وأما رولان بارت فيعد أهم من وضع مفاهيم التحليل البنيوى لموضوع الوظائف فى بحثه «التحليل البنيوى للسرد» ويعتمد البحث هنا على النسق الذى وضعه بارت لهذا الموضوع .

يقسم بارت الخطاب السردى إلى وحدات ويرى أن الوحدة تتألف من كل مقطع من القصة يقدم نفسه كتعبير عن تعالق ما، إن روح كل وظيفة هى بذرتها، وهو مايتيح لها أن تبذر فى السرد عنصراً سينضج فيما بعد على الصعيد نفسه، أو بعيداً على صعيد آخر(٢٨)، وهو يرى أن الخطاب السردى ليس مؤلفاً من وظائف فقط إذ كل شئ يدل عليه، وإن بدرجات مختلفة، وليست مسألة فن (من جانب السارد) وإنما هى مسألة بنية، فكل ما هو مشار إليه فى نظام الخطاب هو بالتحديد جدير بالذكر، وعندما يظهر أن هناك جزئية غير دالة بما لايقبل الجدل، ومتمردة على كل وظيفة، فإن الخطاب يظل بحاجة إليها من أجل استكمال المعنى نفسه لما هو مبهم، أو غير مفيد فيه، فكل شئ فى السرد له معنى(٢٩) وقد قسم الوظائف إلى صنفين كبيرين : وظائف توزيعية، وأخرى إدماجية، أما الأولى فتتطابق مع مفهوم الوظائف الذى وضعه بروب، وأما الصنف الثانى فيشمل على كل القرائن، ويعرف القرينة بأنها وحدة سردية تحيل ليس على فعل تكميلى أو تال لسواه، بل على تصور سائد بهذا القدر أو ذاك ولكنه ضرورى مع ذلك لفهم معنى القصة : قرائن طباعية تتعلق بالشخصيات، معلومات متصلة لهويتها إشارات عن الجو والمناخ .. إلخ ، وهكذا لاتصبح العلاقة بين الوحدة والمتعالق معها علاقة توزيعية بل تصبح علاقة إدماجية.

وفى ضوء هذا التحديد فإن هناك بعض السرود تكون شديدة الوظيفية مثل

الخرافات الشعبية، وبالمقابل هناك بعض سرود أخرى تكون شديدة القرينية مثل الروايات السيكولوجية، وتحت هذين الصنفين يمكن تحديد صنفين صغيرين من الوحدات السردية، فالوظائف ليست كلها على نفس درجة الأهمية، فبعضها يكون مفاصل حقيقية للسرد، أو لشذرة منه، والبعض الآخر لايفعل سوى أن يملأ الفضاء السردى الذى يفرق الوظائف المفصلية، ويسمى الأولى وظائف رئيسية أو (أنوية) والثانية بالوسائط، ولكى تكون وظيفة ما رئيسية يكفى أن يكون الفعل (الحكائى) الذى ترجع إليه يفتح (ويبقى أو يغلق) خياراً منطقياً بالنسبة لباقى القصة، ومن الممكن أن توضع بين وظيفتين رئيسيتين إشارات مساعدة، تلك التى تتجمع حول هذه النواة أو تلك من دون أن تغير طبيعة الاختيار وهو يطلق على الوظائف الرئيسية بأنها لحظات مجازفة فى السرد، أما الوسيطة فقد تكون لها وظيفية ضعيفة غير أنها ليست منعدمة بالمرة، فأن تكون وظيفتها حشوية خالصة (بالنسبة لنواتها) فذلك لن يقلل من مساهمتها فى اقتصاد الرسالة، والوظيفة توقظ باستمرار التوتر الدلالى للخطاب وتخبرنا بدون انقطاع أن هناك، أو سيكون هناك معنى، فالوظيفة الثابته للوسيطة هى إذن على كل حال وظيفة لغوية، إنها تحافظ على الاتصال بين السارد والمسرود له لنقل : إنه ليس بالإمكان حذف نواة دون تحريف القصة، ولكن أيضاً ليس بالإمكان إلغاء وسيطة دون تحريف الخطاب .

أما الصنف الثانى الكبير من الوحدات السردية (القرائن) أى الصنف الإدماجى، فالوحدات التى توجد ضمنه تربط بينها سمة مشتركة هى أنه لايمكنها أن تكتمل إلا على مستوى الشخصيات أو السرد، ويمكن أن نميز بين القرائن بمعناها الخاص، أى التى تحيل على طبع أو شعور أو جو أو مناخ أو على فلسفة، وبين المعلومات التى تستخدم لتحديد وتعيين الوحدات السردية فى الزمان والمكان، إن الأولى هى القرائن بينما الثانية هى المخبرات، والقرائن تستلزم نشاطه تفسيرياً لفك رموزها، بينما تقدم له المخبرات معرفة جاهزة .

إذن فالأنوية والوسائط والقرائن والمخبرات هى العناصر الأربعة التى يمكن أن نوزع بينها وحدات المستوى الوظيفى والوسائط والقرائن والمخبرات لها فى الواقع طابع مشترك، إنها توسعات وبالنسبة للأنوية ، فالأنوية تشكل مجموعات محددة من العبارات

القليلة العدد(٣٠).

فى ضوء المفاهيم السابقة لأصناف الوظائف يمكن التعامل مع وظائف «الحب فى المنفى» ، لكنه يجب التأكد على أن مثل هذه الوظائف هى صفات ملازمة للحكى، فلا حكى بدون وظائف، لكن كثافة كل صنف وظيفى تتحد تبعاً لنوعية الحكى واتجاهاته، وكما أشار بارت سابقاً، فإن بعض أنواع الحكى تكون شديدة الوظيفية مثل الخرافات الشعبية وأخرى شديدة القرينية مثل الروايات السيكولوجية، بجانب ذلك فإن توزيع الأنوية خاصة لايتم بشكل عشوائى داخل النص، بسبب علاقة التضامن التى تربط كل نواة بأخرى ، على حين أن الوسائط والقرائن والمخبرات تكون بمثابة توسعات للأنوية بتعبير بارت، هذه التوسعات قد ترتبط بالنواة بشكل مباشر، وقد تمتد بعد ذلك صفحات عديدة حتى تشتبك بتوسعات النواة التالية ، وأول هذه العناصر هى الأنوية .

الأنوية

أو كما يمكن تسميتها وظيفة رئيسية أو مفصلية، لأنه من خلال هذه الوظيفة يتحدد مسار الجزء التالى فى الحكاية، وتحتوى «الحب فى المنفى» من هذا المنظور على تسع عشرة وظيفة مفصلية (نواة) هى التالية :-

١ – قرار السارد أن يذهب لحضور المؤتمر الصحفى ص ٦ .

٢ – قيام بريجيت بأعمال الترجمة داخل المؤتمر، وانتباه السارد لجمالها ص ١٤ .

٣ – التقاء السارد وإبراهيم فى المؤتمر ص ٢٠ .

٤ – ذهاب السارد وإبراهيم إلى المقهى ص ٢٣ .

٥ – تقبله لدعوة مولر الانضمام إلى مجلسهم فى المقهى ص ٤٣ .

٦ – ذهاب بريجيت معه لتوصيلها إلى منزلها ص ٥٥ .

٧ – تحديد ميعاد مع برنار ص ٦٨ .

٨ – لقاء يوسف ص ٧٢ .

٩ – حديث التليفون مع ولديه ص ٨٤ .

١٠ – ماحدث فى لبنان «غزو إسرائيل للبنان عام ١٩٨٢ ص ١١٧

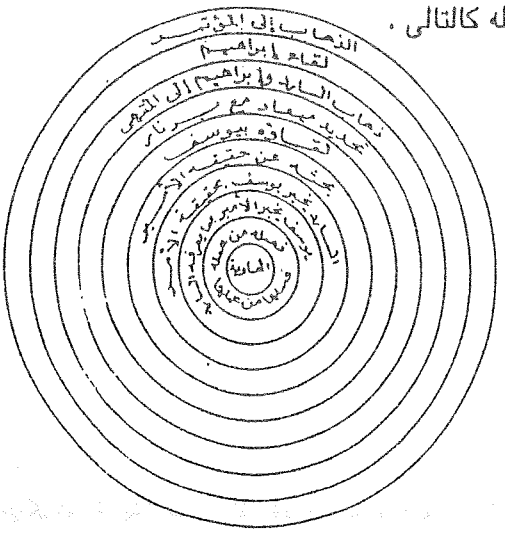
١١ – لقاء المرضة النرويجية	ص ١٢٠
١٢ – لقاؤه بالأمير حامد	ص ١٤٧
١٣ – بحثه عن حقيقة الأمير	ص ١٦٤
١٤ – إخبار يوسف بهذه الحقيقة	ص ١٦٨
١٥ – لقاء بريجيت بالأمير حامد	ص ١٨٨
١٦ – إخبار يوسف للأمير بما يعرفه السارد عنه	ص ٢٢٠
١٧ – فصله من عمله	ص ٢٣٦
١٨ – فصل بريجيت من عملها	ص ٢٣٧
١٩ – رفض الأمير لقاء السارد	ص ٢٤٦

فى تحليل هذه الوظائف المفصلية (الأنوية) سنجد أن ذهاب السارد إلى المؤتمر الصحفى هو الذى جعله يلتفت إلى بريجيت أولاً، ثم يتعرف عليه إبراهيم بعد ذلك، وذهابه مع إبراهيم إلى المقهى كان سبباً فى لقائه الثانى ببريجيت ومولر، وتقبله لدعوة مولر الانضمام إلى مجلسهم فى المقهى خلق سبباً يجعله يقوم بتوصيل بريجيت إلى منزلها، وصعوده معها إلى شقتها، وقد كان هذا سبباً فى تطور العلاقة بينهما إلى حالة حب خاص وشديد، ورغبة إبراهيم فى التعرف إلى صحفى البلد جعلت السارد يحدد ميعاداً مع برنار، وبرنار هذا كان سبباً فى لقاء السارد بيوسف، ويوسف هو الذى دبر لقاءه مع الأمير حامد وقد دفعه فضوله للبحث عن حقيقة هذا الأمير، وقيامه بإخبار يوسف بهذه الحقيقة، ثم إخبار يوسف للأمير بما يعرفه السارد عنه، والكراهية المتبادلة بين الأمير حامد وبريجيت من لقائهما الوحيد، كل هذا دفع الأمير إلى التأثير على صحيفة السارد بالقاهرة، والشركة السياحية التى تعمل بها بريجيت كى يفصلا من عملهما، ثم تكون النهاية .

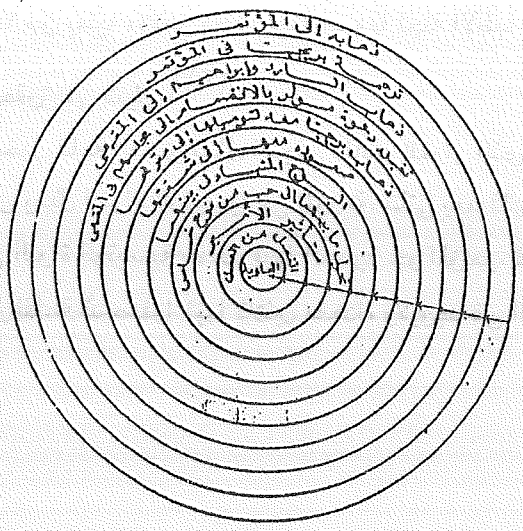
هذا هو المسار العام لنظام الحكى أو «المبنى الحكائى» فى «الحب فى المنفى»، وبجوار ذلك تبدو بعض الأنوية أو «الوظائف المفصلية» مؤثرة بطريقة أو بأخرى على هذا النظام، فحديثه التليفونى مع ولديه كانت له تأثيرات جانبية، وكذلك غزو إسرائيل للبنان

كان سبباً فى دفع الأحداث فى اتجاه معين من الاتجاه الرئيسى للحكاية يسير كما اتضح فى الفقرة السابقة .

ولم تتوزع الوظائف المفصلية فى هذا الاتجاه الرئيسى عشوائياً، بل كان هناك نظام يربط بينها، فعالم السارد الواضح بدأت ملامحه تتحدد مكانياً فى المؤتمر والمقهى وشقة بريجيت وشوارع المدينة، ثم بدأ هذا العالم .يضيق وتتحدد ملامح الشخوص النفسية المؤثرة فيه، ثم ضاق أكثر بدخول الأمير حامد طرفاً فيه وأخيراً أوصله هذا العالم إلى الهاوية، ويمكن تخطيطه كالتالى .



هذا العالم الذى يضيق على السارد، كلما خطا فى اتجاه الأمير، ضاق أيضاً على السارد وبريجيت فتحطمت علاقتهما، وانتهى بهما الأمر فى النهاية إلى الرحيل، وهو يتضح فى التخطيط التالى :-



(ب)

ومن مقارنة التخطيطين يتضح أنهما يبد أن من نفس النقطة الذهاب إلى المؤتمر، ثم يسيران معاً حتى يتقبل السارد دعوة مولر، ثم يفترق المساران، ويأخذ كل تخطيط مساراً خاصاً به، إلى أن يعودا مرة أخرى للالتقاء فى النهاية، والملاحظ أن انفصال المسارين لم يمنع تأثير أحدهما (أ) على الاخر (ب)، ولم يحدث هذا التأثير فى شكل متقطع، بل تم على هيئة انفجار ضخم، دمر العلاقة بين السارد وبريجيت فى لحظات .

ملاحظة أخرى تخص المسار الثانى، وهو أنه بدءاً من صعود السارد إلى شقة بريجيت ، لانلمح أنوية بارزة، مثلما نلمحها فى المسار الأول، بل نجد حالة تتراكم فيها الأحداث الصغيرة، ولقاءات البوح المتبادل بين الطرفين لتشكل فى النهاية حالة حب من نوع شديد وخاص .

أما بقية العناصر الوظيفية فهى تتمحور حول الأنوية، توسع فيها، وتضيف ظلالاً عليها تحدد بها طبيعة الحكى ونوعه، لكن قبل تحليل فقرة من الرواية يجب الإقرار بأن التميز الذى يتضح فى الأنوية لانجد مثيلاً له فى الوسائط والقرائن والمخبرات، فقد نجد وحده سردية يمكن أن تصنف على أنها وسيطة وتصنف أيضاً على أنها قرينة، من مثل هذا النموذج .

«حين دخلت قاعة الفندق لم يكن المؤتمر قد بدأ بعد، كانوا قد وضعوا منضدتين متجاورتين كمنصة وخلفها ثلاثة مقاعد، وصفوا فى القاعة حوالى ثلاثين مقعداً، وإن لم يكن هناك غير ستة أو سبعة من الصحفيين جلسوا متناثرين وصامتين، ربما جاءوا مثلى لأنهم لم يجدوا شيئاً آخر يفعلونه، ومن كنت تريده أن يأتى ؟ من يهتم الآن هنا أو فى أى مكان آخر ؟ من يعنيه مؤتمر تعقده لجنة اسمها لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان عن انتهاكات الحقوق فى شيلى»(٣١) .

إن دخول قاعة الفندق يمثل التجلى المادى للقرار الذى تخذه من قبل وهو حضور المؤتمر الذى يمثل النواة الرئيسية فى الرواية، تأتى بعد ذلك بضع جمل تمثل نوعاً من التوسع فى النواة الرئيسية يصف فيها السارد جو المؤتمر، فالمناضد قد وضعت وخلفها الكراسى، والقاعة قد صفوا فيها ثلاثين مقعداً، ولايوجد فى القاعة غير سته أو سبعة من

الصحفيين، لكن وصف السارد لطبيعة جلوس هؤلاء الصحفيين وتخميناته حولهم يتعدى كونه وسيطة للنواة الرئيسية إلى أنه يمثل قرينة لمناخ عام يسود جو المؤتمر، فهؤلاء الصحفيون جلسوا متناثرين وصامتين، وربما جاءوا مثل السارد لأنهم لم يجدوا شيئاً آخر يفعلونه، ومن كنت تريده أن يأتي؟ وهكذا .... هنا يحاول السارد من خلال جمل الاستشهاد الأخيرة أن يضفي جواً من الكآبة والملل واللامبالاة بهذا المؤتمر، بل بموضوع المؤتمر نفسه، وهو جو استطاع تعميقه خلال الرواية كلها، ويكفي استكمال الفقرة السابقة لتأكيد هذا الجو الذي أراده السارد لروايته، «أي شيلي وأي حقوق؟ أنتهى ياصاحبي زمن الارتياع عندما ذبحوا الآلاف في استاد العاصمة هناك ؟ انتهى زمن ذرف الدموع على الليندي بعد أن قتله العسكر، قتلوه بعد عبد الناصر بثلاث سنوات، حاربوا عبد الناصر بقولهم ديكتاتور، فلماذا الليندي الذي جاء به الانتخابات ؟ الذئب قال للحمل : إن تكن عكرت الماء لأنك ديكتاتور، فقد عكرتها لأنك ديمقراطي،، أنت مأكول على أي حال» (٣٢) .

الإدراك الروائي

يقصد بالإدراك الروائي الكيفية التي تتجلى فيها صورة العالم (من فيه وما فيه) داخل النص، وهو من هذه الزاوية يتشابك مع وضعية السارد داخل سرده، وكذا وضعية بقية الشخصيات، وقد ألمح بعض النقاد السابقين إلى هذا الموضوع حين تحدثوا عن وجهة النظر في الرواية، وحين أشاروا إلى السارد حين يكون متعالياً على سرده، أو معه ، أو خلفه(٣٣)، لكن هناك جوانب أخرى لم تعرض في صورة وصفية حتى فالعالم يتجلى لكل شخص في صورة مختلفة عن تجليه لشخص آخر، فما الذي يختلف في هذه الصورة؟

وما وسائل إدراكها؟ إن وسائل الإدراك بطبيعتها محايدة وهي الحواس الاحدى عشرة، ومايمكن أن يراه شخص موضوعياً في العالم يراه مثله الآخرون، لكن جزئيات الرؤية لدى كل فرد حين تتجمع فإنها تشكل صورة للعالم تختلف عن غيرها من الصور التي تجمعت للآخرين، ويكمن الاختلاف هنا في التفسير، فالتفسير هو الذي يعطي للحادثة الواحدة زوايا رؤية متعددة، ومن ثم إدراك يختلف في طبيعته عن إدراك الآخرين،

ويعتمد التفسير على جملة عوامل هى :

١ - **النضج العقلى** : فإدراك الطفل للعالم يختلف عن إدراك الكبار، ونجاح كتاب قصص الأطفال يعتمد أولاً على قدرتهم على تقديم صورة للعالم من خلال الحادثة التى تروى تتفق مع الصورة المطبوعة فى ذهن الطفل، من ناحية أخرى، فإن الكبار غير الناضجين عقلياً لهم إدراك للعالم يختلف عن إدراك الأطفال وكذلك يختلف عن إدراك الكبار الناضجين، وقليلة هى الأعمال الفنية التى حكيت من وجهة نظر شخص غبى[٣٥]، فهى تحتاج إلى قدرة عالية على الخيال والتقمص، من ناحية أخرى فإن بعض المؤلفين يتميزون بنضج عقلى عالٍ فى تفسير العالم داخل الرواية، وهو من هذه الزاوية، وهو من هذه الزاوية يعطى لأعمالهم تفرداً ولعل هذا يعد أحد محكات التمايز بين الروائيين .

٢ - **تأثير الحالة النفسية** : تقدم الروايات العالم أحياناً فى صورة كئيبة أو مبهجة ، فى صورة مسطحة أو عميقة، فى صورة مخيفة أو آمنه . كل هذا يعتمد على حالة السارد النفسية فى بعض الأحيان ويمكن القول إن العالم فى أثناء ذلك يبدو محايداً، فما يراه السارد هو صورته الخاصة للعالم التى قد يختلف فيها مع بقية الشخصيات، أو مع قارئ النص، فالإسكندرية مثلاً التى قدمها لورانس داريل فى «رباعيات الإسكندرية» خاصة فى جزئها الأول، هى إسكندرية خاصة تشتبك مع مزاج السارد السوداوى[٣٦] وقد حاول بعض الروائيين كسر الصورة اللاحيادية للعالم فى الرواية ، وقدموا نظرياً صورة للعالم من الخارج، صورة محايدة، مثلماً فعل الآن روب جرييه فى روايته «غيرة»[٣٧] لكن مثل هذه الكتابات الجديدة فى حاجة إلى تراكم اكثر كى يتم الحكم لها أو عليها .

٣ - **الكم المعرفى** : هناك أحداث وأشياء فى الرواية يكون القارئ أكثر علماً بها من السارد، خاصة مايتصل منها بالعالم الواقعى لاعالم الرواية ، وفى ظل هذا التفاوت بين إدراك القارئ والسارد تكون صورة العالم لدى السارد مختلفة من ذلك رواية «مدن الملح» للكاتب المميز عبد الرحمن منيف فى جزئها الأول «التيه» فما كان يقوم به الأمريكيون فى أثناء بحثهم عن البترول فى الجزيرة العربية، والكيفية التى كانوا يعيشون بها بين البدو، كان السارد يفسره فى حدود المعرفة التى حصلها من عالمه البدوى ، على

حين يبدو القارئ أكثر قدرة على فهم مايفعله الأمريكيون [٣٨] .

٤ - منظومة القيم : تؤثر القيم التى يؤمن بها السارد فى رؤيته للعالم والأشخاص من حوله ، ويشغل التفاوت بين قيم السارد وقيم العالم من حوله إحدى بؤر الصراع الأساسية فى الأعمال الروائية وقد أنتج هذا التفاوت أعمالاً روائية مهمة من مثل ماكتب حول «الرحلة إلى الغرب»[٣٩] وماكتب فى ظل تغير أنظمة الحكم، وانتقالها من اليسار إلى اليمين، وتنتمى رواية «الحب فى المنفى» إلى هذا الجانب .

هذه هى العوامل الأربعة التى يمكن من خلالها تفسير العالم، والتى يتشكل الإدراك الروائى تبعاً لها، ولايعمل كل منها بمفرده، فقد يتساند عاملان أو أكثر فى تشكيل رؤية العالم، وقد يوجد عامل أقوى من الآخر، كما يوجد أيضاً عامل يؤثر فى آخر ، ليشكل هذا الآخير العالم المحيط بالمدرك .

لكن ما هى وسائل السارد لإبراز إدراكه الروائى للعالم؟ إن أهم هذه الوسائل سرده الخاص، ثم حواراته مع الآخرين، ومونولوجاته الداخليه التى يلجأ إليها أحياناً ويعد إدراك السارد هو المهمين على الرواية وبجواره توجد إدراكات الشخصيات الأخرى التى لاتبرز إلا من خلال الحوار، يستخدمها السارد ليؤكد إدراكه أو ليعارضه .

فى «الحب في المنفى» يعرض السارد نفسه مراسلاً صحفياً لإحدى الصحف القاهرية فى مدينة أوربية يرمز إليها بالحرف (ن) ، لاتهتم جريدته بما يرسله ، ولايهتم هو بأن يرسل لها مقالاته، ومايرسله لاينشر، ولايهتم هو بذلك ، ومن خلال هذه العلاقة الخاصة بينه وبين جريدته تبرز حالة اللامبالاة الشديدة التى ستتأكد بعد ذلك فى بقية الرواية بعد ذلك من خلال إشاراته لكيفية تعرفه على زوجته السابقة، والطريقة التى تزوجا بها، نعرف أنه كان ذا مركز كبير فى صحيفة فى الستينيات، وأنه كان دائماً بعد زواجه خارج البيت ، إما فى الصحيفة أو فى الاتحاد الاشتراكى، والإشارة الأخيرة تلقى ضوءاً على طبيعة المعتقدات التى كان يؤمن بها، وحين ذهب لحضور المؤتمر عن انتهاكات الحقوق فى شيلى كشف لنا أنه لم يذهب إلا لأنه لم يجد شيئاً آخر يفعله ، فقد أنتهى زمن الاهتمام بمثل هذه الأشياء، ونجد إشارة للنيدى، وإشارة أخرى لعبد الناصر، وتتضح من خلال هاتين الإشارتين أفكار الكاتب الاشتراكية، ويتضح أيضاً من خلال

حواراته مع صديقة إبراهيم أنه ظل وفياً لعبد الناصر بعد وفاته، أى وفياً للاشتراكية، وأنه ألف عنه كتاباً، حتى إن الناس فى مصر أطلقوا عليه «أرملة المرحوم» والمرحوم هنا هو جمال عبد الناصر، وأن وفاءه للمرحوم هو الذى سبب له المتاعب، وانتهى به المطاف مراسلاً لجريدته ، لايهتم به أحد .

من خلال الإشارات الزمنية فى الرواية، وبعض الأحداث الحقيقة التى عرض لها السارد، نعرف أن زمن الرواية الواقعى هو عام ١٩٨٢، وتتدخل هنا عوامل من خارج النص، وعوامل من داخله لتبرز التناقض بين أفكار السارد وقيمه التى كان يؤمن بها، وأفكار وقيم العالم المحيط به، أما عوامل خارج النص فهى معرفة القارئ بالتطور الذى طرأ على أنظمة الحكم العربية من الستينيات حتى الثمانينيات خاصة فى مصر وأما عوامل داخل النص فهى سلوك بعض شخصيات الرواية الذى ينتمى إلى عالمها عام ١٩٨٢، والذى يتعارض مع أفكار السارد السابقة وسلوكياته مثلما رأينا عند الأمير حامد، وعند يوسف ، وعند الأمير الآخر الذى ظهر فى أثناء الرواية وتابعه المصرى «رأفت» هؤلاء قدمهم السارد على أنهم أبطال العالم الجديد والممثلين الحقيقيين لقيمه على الرغم من إشارات الإدانة التى كانت تند عنه احياناً وهؤلاء كانوا يقفون أمام أفكار الماضى وقيمه معلنين رفضهم لها، أما السارد فإنه لاينتمى إلى هؤلاء كما أن أفكاره الاشتراكية فى الوقت نفسه بدأت تتضعضع، ولذلك فإن أزمة السارد الكبرى ليست فى تمسكه بأفكاره الستينيات الاشتراكية، بل في عدم تمسكه بها دون أن تكون هناك أفكار وقيم بديلة إنه يقف فى مكان وسط، لايدعى انتماءه إلى أى جانب، حتى هذا الوسط زلق، هلامى ليست به أفكار ولاقيم واضحة، لذلك أوصله إلى حالة من الهروب ، تجلت فى حبه لبريجيت ، على النقيض من ذلك إبراهيم» الذى ظل أميناً للفكر اليسارى، يدافع ، ويجادل عنه، ويبدو من خلال حواراته أكثر إيجابية ، وأكثر سلامة نفسية .

إذن تعارض منظومة القيم التى يؤمن بها السارد مع العالم المحيط به دفعه إلى حالة اللامبالاة والملل والهرب والسلبية، وشكل ذلك حوله عالماً غريباً معادياً، ولذلك نجد إشارات فى الرواية عن عدم وجود أصدقاء للسارد فى المدينة، والدائرة الضيقة التى تحيط به تؤمن بالفكر نفسه، كأنه يحتمى بها من هذا العالم الغريب، كما أننا لانكاد نعثر على فعل إيجابى واحد له فى الرواية، وينسجم هذا مع حالة الهروب التى يعيش فيها .

يعتمد السارد إذن فى تشكيل العالم من حوله على عاملين من عوامل الإدراك هما تعارض منظومة القيم ، وتأثير الحالة النفسية بحيث يؤثران فى شكل متتابع علي جو الرواية، ويعطيانها هذا المذاق .

بنية الزمن الروائى

الزمن هو أحد العناصر شبه الغائبة فى التحليل النقدى العربى. والسبب أنه عنصر يصعب الإمساك به مثل بقية العناصر، وقد تحول الزمن فى الرواية من كونه خلفية تجرى أمامها الأحداث فى الرواية القديمة إلى أن أصبح كما يقول بعض النقاد(٤٠) هو الشخصية الرئيسية فى الرواية المعاصرة. وقد استتبع ذلك قدرا من الاهتمام، بدأ أولا فى حقل اللسانيات، ثم تحول بعد ذلك إلى مجال نقد الرواية، وأكثر الذين اهتموا بذلك هو توما شفسكى« الذى لاحظ أن الحكاية فى الرواية لا تحكى كما هى فى الواقع، أولا تحكى بشكل يربط الأحداث بمسبباتها، وقد ميز تبعا لذلك بين ما أسماه المتن الحكائي، وهو مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها، والتى يقع إخبارنا بها خلال العمل، والمبنى الحائكى وهو يتكون من الأحداث نفسها، لكنه يراعى نظام ظهورها فى العمل كما يراعى ما يتبعها من معلومات تعينها لنا(٤١) ولعل التمييز بين الأثنين يعود إلى الكيفية التى يظهر بها الزمن فى كل، المتن الحكائى يظهر كمجموعة من الحوافر المتتابعة بحسب السبب والنتيجة، كما يتجلى المبنى الحكائى أيضا كمجموعة من الحوافز بحسب التتابع الذى يفرضه العمل، وانطلاقا من نوعية هذه العلاقة يمكن للكاتب أن يقدم لنا أشكالا متعددة للتجلى الزمنى كما يظهر من خلال المبنى الحكائى(٤٢) .

هناك أيضا تمييز لتوما شفسكى بين زمن المتن الحكائي وزمن الحكى، فالأول به افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت فى مدة الحكى، أما زمن الحكى فيرى فيه الوقت الضرورى لقراءة العمل أو مدة عرضه(٤٣).

ويعرض آلان روب حربيه لهذا الموضوع من زواية أخرى فى تعليقه على فيلم من تأليفه وهو«العام الماضى فى مارينباد»إن زمن العمل المحدث ليس بأى حال ملخصا أو عجالة لزمن أخر أكثر امتدادا أو أكثر واقعية، وهو زمن الحادثة أو الحكاية المعروضة أو المقصوصة، على العكس، ففى العمل الحديث نجد تطابقا مطلقا بين الزمنين،إن كل حكاية مارينباد لا تحدث فى سنتين ولا فى ثلاثة أيام،وإنما فى ساعة ونصف ساعة بالضبط، وفى نهاية الفيلم عندما ما يلتقى البطل بالبطلة ليسيرا معا، فذلك يبدو وكأن هذه السيدة قد وافقت على أنه كان بينهما شئ مافى العام الماضى فى مارينباد ولكننا نحن

المتفرجين نفهم أننا كنا هذا العام الماضى طيلة العرض وأننا كنا فى مارينباد، إن قصة الحب هذه التى يقصها علينا الفيلم، وكأنها شئ حدث فى الماضى ، هى فى الحقيقة تدور أمام أعيننا هنا والآن، ولا تقص علينا.[٤٤] وهو يرى أن العمل ليس شاهدا على واقع خارجى وإنما هو واقع نفسه[٤٥].

ويعارضه ميشيل بوتور فى هذا الرأى حين يقسم زمن الرواية إلى ثلاثة أزمنة: زمن الكتابة وزمن المغامرة وزمن الكاتب، وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة زمن الكتابة، هكذا يقدم لنا الكاتب"الروائى" خلاصة قصة نقرؤها فى دقيقين أو فى ساعة، وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين، أو عكس هذا تماما[٤٦] .

ويفرق تودوروف بين زمن القصة وزمن الخطاب أو بتعبير توماشفسكى بين زمن المتن الحكائى وزمن المبنى الحكائى، فيرى أن زمن الخطاب هو بمعنى من المعانى زمن خطى، فى حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففى القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجرى فى أن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتى الواحد منها بعد الآخر[٤٧].

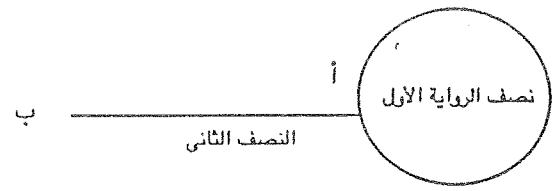
ومن أجل أن زمن الخطاب هو بمعنى من المعانى خطى ،فإن الروائى يلجأ إلى تشويه الزمن باستخدام الإرجاعات الزمنية والاستباقات، والأرجاعات تعنى استرجاع حدث سابق عن الحدث الذى يحكى [٤٨]، وينقسم إلى زمن إرجاع داخلى حين لا يتجاوز الحدث المحكى الثانى الحدث الأول كأن يحكى على لسان أحد الشخصيات، وإرجاع خارجى حين يتجاوز الحدث الأول، وتنقسم الاستباقات نفس التقسيم.

هناك أيضا مفاهيم تتعلق بتسارع الزمن وتباطئه فى المبنى الحكائى، وهى مفاهيم التلخص والوقف والحذف والمشهد، فالتلخيص يكون فيه زمن الحكى أقل من زمن القصة، والوقف يكون فيه زمن الحكى أكبر من زمن القصة، والحذف هو الانتقالات الزمنية بين مشاهد المتن الحكائى، وأما المشهد فيتعادل فيه زمن الحكى مع زمن القصة ويكون ذلك فى الحوارات .

هناك أخيرا على المستوى الكلى للعمل ما يمكن تسميته بالأزمنة الداخلية والأزمنة

الخارجية، فالداخلية هى زمن القصة وزمن السرد وزمن القراءة، والخارجية هى زمن الكاتب وزمن القارئ والزمن التاريخى وهناك علاقة جدلية تربط هذه الأزمنة معا بحيث يؤثر أحدها فى الأخر لتعطى العمل طابعا خاصا على مستوى البناء، وعلى مستوى التلقى

يستخدم بهاء طاهر فى راويته ما يسميه اللسانيون بالعرض المؤجل، وهو أن يبدأ السارد الأحداث فى تطورها المتنامى، ولا يخبرنا عن الشخصيات إلا من خلال التطور، فقد بدأ الرواية من نقطة مكاشفته لنفسه بحب بريجيت، ثم استمر بعد ذلك عن طريق الإرجاعات فى حكاية الأحداث منذ البداية إلى أن وصل مرة أخرى إلى النقطة الأولى في منتصف الرواية تقريبا، ثم استمرت الأحداث بعد ذلك، ويمكن تصويره فى الشكل التالى:-



حيث تمثل (أ) نقطة البداية، والدائرة الأحداث فى تناميها، وعودتها مرة أخرى إلى (أ) والخط المستقيم بقية أحداث الرواية.

يستغرق زمن السرد أشهراً قليلة، يمثل اليوم الأول من هذه الأشهر أكثر من ثلاثة فصول من الرواية التى يبلغ مجموع فصولها أحد عشر فصلا، وإذا قيست بعدد الصفحات فإنه يحتل (٦٢) صفحة من مجموع صفحات الرواية الذى يبلغ (٢٤٣) بنسبة ٥ر٢٥٪ تقريبا، فى هذا اليوم تظهر أهم الشخصيات الرواية، السارد، بريجيت، إبراهيم، مولر، وهؤلاء ظهروا بشكل مباشر، كما ظهرت أيضا شادية ومنار بشكل غير مباشر على ألسنه الشخصيات الأولى، أما بقية الشخصيات المهمة فقد ظهر أغلبها فى اليوم التالى وهم يوسف وبرنار وإيلين، وظهر الأمير العربى على لسان يوسف، وإذا قسم زمن السرد حسب فصول الروية فإنه يظهر فى شكل التالى:-

الأول	الثانى	الثالث	الرابع	الخامس
اليوم الأول	اليوم الاول	اليوم الأول	اليوم الاول+ اليوم الثانى	اليوم الثانى،بقية الاسبوع

السادس	السابع	الثامن
بضعة أيام بعد الأسبوع الأول	مدة غير محدودة	الزمن يتقدم أياما قليلة

التاسع	العاشر	الحادى عشر
أيام قليلة	أيام قليلة	أيام قليلة

و مكانيا فإن كل أحداث الرواية تدور فى مدينة واحدة، على الرغم من تأثير بعض الأحداث الخارجة على النص مثل اجتياح إسرائيل للبنان عام ١٩٨٢.

أما بنية الزمن فى كل فصل فإنها تظهر على النحو التالى:-

فى الفصل الأول تتتابع الأحداث كما يلى

١- يكاشف السارد بريجيت(دون أن يسميها)، بحبه.

٢- قراره بالذهاب إلى المؤتمر.

٣- عدم ذهابه إلى المطار حيث ميعاد وصول الطائرة المصرية.

٤- تذكره ما يمكن أن يعتذر به رئيس التحرير عن عدم نشر رسائله.

٥- يعود بذهنه إللى لحظته الحاضرة حيث يسير بسيارته فى غابات المدينة.

٦- تذكره أول رحلة مع منار (زوجته الأولى إلى بلغاريا). الغابة التى يسير فيها تستدعى هذه الرحلة.

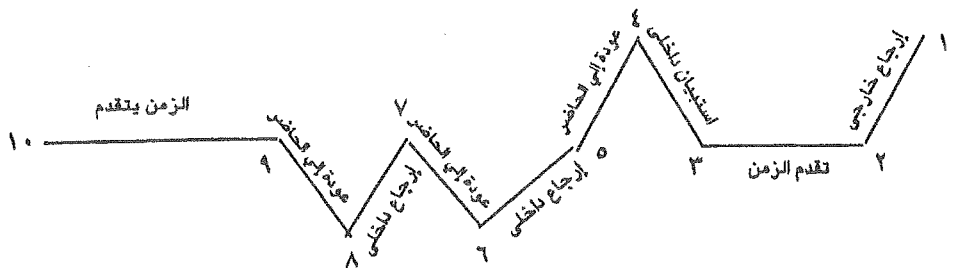
٧- يعود مرة أخرى إلى لحظته الحاضرة.

٨- يتذكر كيف بدأ تعارفه بمنار، وكيف تطورت علاقته بها إى أن انتهت بالزوج وإنجاب الطفلين، ثم الخلافات بينهما.

٩ - يعود إلى لحظته الحاضرة ويدخل قاعة المؤتمر .

١٠- تستمر بقية أحداث الفصل فى خط زمنى مستقيم، حيث يروى وقائع المؤتمر بالتفصيل .

وبنية الزمن فى الفصل تبدو فى التخطيط التالى.



والفصل الثانى تتتابع الأحداث فيه كما يلى:-

١- يلتقى بصديقه القديم إبراهيم عند مدخل قائمة المؤتمر.

٢- يتبادلان أحاديث ودية.

٣- يتذكر تطور علاقته بإبراهيم قديما(والتذكر هنا لا يتم فى شكل منولوج داخلى، بل كأنه حديث إلى القارئ) .

٤- يعود إلى لحظته الحاضرة.

٥- يستمر فى حديثه مع إبراهيم.

٦- يتذكر خلافاته مع منار، ويعرض فى أثناء ذلك طبيعة التغير السياسى فى مصر بين عبد الناصر والسادات.

٧- يعود إلى لحظته الحاضرة.

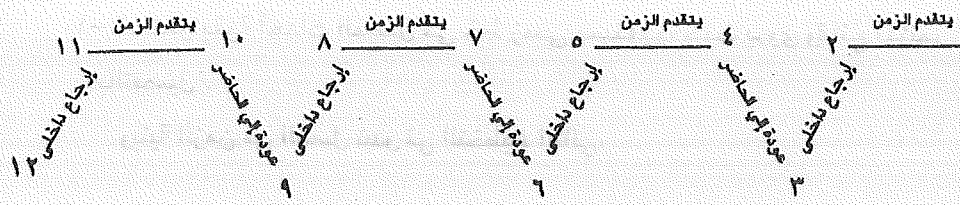
٨- يستمر فى مناقشاته مع إبراهيم.

٩- يتذكر علاقة إبراهيم بشادية والكيفية التى تطورت بها.

١٠- يعود إلى لحظته الحاضرة.

١١- يستمر مع إبراهيم .

١٢- يتذكر أسباب طلاقه لمنار.



بقية فصول الرواية لا يكاد يختلف بناء الزمن فيها عن بناء الزمن فى الفصلين الأول والثانى، وهو كما نرى بناء تقليدى لا تمثل فيه الإرجاعات الزمنية بنوعيها أى

تشوهات زمنية مثلما يحدث فى شكل أكثر تعقيداً فى بعض الروايات الجديدة، ويستخدم السارد الإرجاع الزمنى لإضاءة الحدث الأنى وتجذيره، أو لكشف جوانب خفية فى الشخصية الحاضرة، ويتم الإرجاع غالبا فى شكل مونولوج داخلى، وأحيانا فى شكل سرد مباشر، وفى بعض الأحيان يتم ذلك من خلال الحوار، مثلما حدث مع بريجيت حين قصت حكايتها مع زوجها إلى السارد(٥٠) .

هذا العرض يبين أن الفروق بين المتن الحكائي لرواية"الحب فى المنفى" والمبنى الحكائى لها فروق قليلة، فمسار الأحداث الرئيسية فى كل يكاد يتطابق، لا يؤثر عليه مثل هذه الإرجاعات التى تمثل تعليقات متناثرة على الأحداث والشخصيات، ولعل الفارق الرئيسى موجو وفى لنقطة التى بدأبها السارد روايته، غير ذلك تسير الأحدث فى خط زمنى مستقيم حتى النهاية.

فى تحليل كل فصل على حدة من زواية: لتلخيص والوقف والمشهد والحذف حيث يسرع السارد بالزمن أو يبطؤه خلال هذه التقينات ، نجد فصول الرواية تتفاوت فى سيطرة أحد هذه التقينات عليها دون غيرها، فالفصل الأول بسيطر عليه التلخيص، وفيه يختصر السارد أحداثا كثيرة فى حيز زمنى قليل، والفصل الثانى يتعادل فيه استخدام السارد للتلخيص واحد، والمشهد فى شكل متبادل ويستغرق الفصل الثالث مشهدان كبيران تتخلله بضع وقفات وتللخيص واحد ويلجأ إليها السارد لإضاءة بعض جوانب الحوار، وتستغرق المشاهد أكبر حيز فى الفصل الرابع مع تلخيصين وأربع وقفات، والفصل الخامس، تسيطر عليه المشاهد تماما وكذلك الفصل السادس، أما السابع فتسيطر عليه التلخيصات، والثامن والتاسع تسيطر عليهما المشاهد تماما، وتعادل المشاهد والتلخيصات فى الفصلين لعاشر والحادى عشر، وكم رأينا فإن نسبة السيطرة كما يلى:-

- مشاهد ستة فصول ٣-٤-٥-٨-٩
- تلخيص فصـــلان ١-٧
- مشترك ثلاثة فصول ٢-١٠-١١

أى أن أكثر من نصف الرواية ذات طابع مشهدى حوارى، على حين تقل التلخيصات، ولا تستحوذ إلا على فصلين من فصول الرواية، وهما الفصل الأول الذى

يعرض فيه السارد تاريخه الشخصى والفصل السابع الذى كان محوره دخول إسرائيل لبنان عام ١٩٨٢، وأما الوقفات فإنها قليلة ويلجأ إليها السارد أحيانا خاصة فى فصول الرواية الأولى.

وهناك مقطعا حكائيا يمثل كل مفهوم.

أولا المشهد:

"وكان مولر يكلمها وقتها بالألمانية التى أفهم منها بعض العبارات ، واستطعت أن أميز منها قوله: هل هو عقاب، ليس هذا حسنا با بريجيت.

اتجه إبراهيم نحوها وقل بلهجة حميمة كأنه يعرفها من زمن طويل على طريقة الصفحيين حين يحاولون إغراء الأخرين بالحديث: بريجيت. أنت ألمانية أو أسبانية؟ فردت: لا هذه ولا تلك. أن نمساوية. قال إبراهيم: ولكن واضح أنك تجيدن الأسبانية تماما، كان بيدرو يتكلم أحيانا بسرعة شديدة، وبصوت خافت فى معظم الأحيان، لكنك كنت تتابعينه باستمرار أين تعلمت الأسبانية؟ - فى الجامعة. ثم سكتت قليلا وقالت: وهى أيضا لغة زوجى. خيل إلى أن صوتها تغير قليلا وهى تقول ذلك، وخيل إلى أيضا أنى لاحظت نوعا خفيفا من الدهشة فى وجه إبراهيم حين تكلمت عن زوجها، ولكنه واصل بلهجته العادية: وزوجك أسبانى أو من أمريكا اللاتينية؟ رنت فى صوتها نبرة من التحدى لم أعرف سببها، وهى تخاطب إبراهيم:- لا من أسبانيا ولامن أمريكا اللاتينية هو أفريقى من قارتكم. من غينيا الاستوائية. سألها إبراهيم: وهل يتكلمون الأسبانية هناك؟ وكنت أعرف أنه يسأل لمجرد أن يقول شيئا. ولكن بريجيت ردت والتوتر يزداد فى صوتها أنت صفحى، ومن أفريقيا، ولا تعرف إن كانوا يتكلمون الأسبانية هناك أم لا؟

ثم تراجعت على الفور وقالت: أنا آسفة، لم أقصد ما قلت، هو بلد صغير على أي حال، ولم أقابل كثيرا من الناس يعرفون شيئا عنه.

تدخلت فى الحوار لكى أنقذ إبراهيم الذى احتقن وجهه وقلت: إذن حديثنا أنت عن هذا لبلد، أعترف أننى أيضا لا أعرف شيئا عن غينيا الاستوائية: هل ذهبت إلى هناك؟ قطبت جبينها، وبدا عليها التردد لحظة قصيرة، ولكنها تغلبت على ذلك التردد بسرعة ، واندفعت تقول: كنت أنوى الذهاب، ولكنى طلقت قبل أن أذهب "(٥١)

يبدأ المشهد بتلخيص لحوار بالألمانية بين مولر وبريجيت ، لا يفهم السارد منه إلا بضع جمل، ثم يبدأ حوار بين أطراف ثلاثة: إبراهيم وبريجيت أولا، ثم السارد بعد ذلك،

ما يمكن ملاحظته هنا، وهو يمثل سمه عامه فى كل حوارات الرواية، أن السارد لا ينقل الحوار فقط، بل ينقل أيضا الانفعالات المصاحبة له، وهى انفعالات ظاهرة دون أن يحاول استبطان أسبابها، كذلك ينقل أيضا إيقاع الحوار، مثلا رد بريجيت على سؤال إبراهيم: ؛ أين تعلمت الأسبانية"؟ لم يكن دفعة واحدة: فى الجامعة وهى أيضا لغة زوجى. بل ان ردها جاء متقطعا، جزأن فصل بينهما سكوت قليل. هذا السكوت الذى أعقبته جملة"وهى أيضا لغة زوجى" أرادبه السارد الإيحاء بتردد بريجيت بين بوحها بهذه المعلومة أو عدم بوحها، هذا التردد يعنى أن هناك شيئا حول هذه المعلومة، تريد إخفاءه، وهو ما صرحت به فى نهاية المشهد بأنها طلقت من زوجها، كذلك ما سيعرف بعد ذلك من ظروف تعرفها على زوجها، وما أحاط بعلاقتهما إلى أن أنتهت بالطلاق.

ثانيا : التلخيص

"حيرتنى معرفة ما يريده الأمير من بريجيت أومنى، تذكرت أننى فى الفترة الأخيرة كنت ألاحظ هنديا معينا يجلس فى المقهى حين ألتقى ببريجيت، وأننى كنت ألقاه أحيانا فى الطريق أمام البيت ولكن لم أهتم بذلك، قلت ربما هى مصادفة، من يهمه أن يراقبنا؟ وظللت أياما بعدها أيضا أحاول الاتصال بالأمير فى الرقم الذى حصلت عليه من بريجيت ، لكن ليندا هى التى كانت ترد على باستمرار لتقول إن سموه غير موجود. ولم أفلح أيضا فى الاتصال بيوسف لأرى إن كان يعرف أخباراً عن الأمير، لم يكن موجودا بدوره فى أى وقت، وأخيرا ذهبت إلى المقهى،ورغم أنىكنت أحاول تجنب اللقاء مرة أخرى بايلين، رأيت برنار يجلس فى ركنه المعتاد،وأمامه كوب البيرة (اه) يختصر السارد الزمن فى هذا المقطع بواسطة بعض التعبيرات مثل"وتذكرت أننى فى الفترة الأخيرة ....." وكنت ألقاه أحيانا .. " وظللت أياما ..." مثل هذه التعبيرات كانت نقاط الارتكاز التى اعتمد عليها السارد فى الانتقالات من حدث إلى آخر ليختصر الأحداث، وليختار من بينها الأكثر ملاءمة لموضوعه، كما كانت كثرة الأفعال مؤشرا آخر على اختصار الزمن.

هذا المقطع الحكائى الذى يمثل التخليص هو سرد عادى، لكن ماذا عن المونولوج الداخلى الذى يتذكر فيه السارد أحداثا كثيرة وقعت قبل ذلك؟ هل يصنف على أنه تلخيص؟ إنه من هذه الزواية يحتوى على زمنين : الأول هو زمن داخلى للأحداث المتذكرة،

وقد يمتد أياما أو سنوات، والثانى زمن خارجى للحظة التذكر نفسها ومداها داخل العمل الروائى، فإذا نظر إلى محتوى المونولوج فهو تلخيص وإذا نظر إلى إطاره الزمنى فهو وقفه أو مشهد تبعا لتحديدات السارد الزمنية حول المونولوج نفسه.

ثالثا: الوقفة

"ثم عدنا نلزم الصمت، راحت تدخن، وتجيل عينيها بين مولر وإبراهيم المنهمكين فى الحوار ولاحظت أن التعبير الذى بدا فى وجهها فى آخر ذلك المؤتمر الصحفى مع الفريد وإيبانيز مازال باقيا فى عينيها الواسعتين، كانت حدقتاها الزرقاوان تتحركان بسرعة، وجفناها يختلجان باستمرار وهى تحاول أن تتغلب على هذا بالاستغراق فى التدخين، وببسمة ثانية على شفتيها، واكتشفت وأنا أنظر إليها عن قرب لأول مرة أن ملامحها كبيرة إلى حدما، كان أنفها طويلا وبارزا وفمها واسعا قليلا، ولكن كل شئ فى وجهها يبدو مع ذلك متناسقا وجميلا بجبهتها العريضة، وشعرها الذهبى اللامع الكثيف الذى كان مفروقا فى منتصفه، وقد صنعت منه ضفيرة طويلة تلتف فى دائرة مستوية خلف رأسها، ويبرز تحتها عنقها الأبيض العالى، واكتشفت وأنا أتطلع إليه أن ابتسامتها لم تكن مفتعلة مع ذلك، بل إن وجهها باسم بطبيعته، وحاولت أن أعرف من أين يأتى هذا الأحساس ، لكنى لم أستطع أن أحدد (٥٢) ..

مثل هذا الوصف نادر فى الرواية، ولم يتكرر بعد ذلك فى عرض السارد لبقية الشخصيات ، لاشك أن لبريجيت فى هذا المقام خصوصية، فهى التى بدأ الرواية باعلان حبه لها، ثم عاد عن طريق ذاكرته إلى حكاية القصة منذ البداية ، وهى التى ستحتل مع السارد أكبر مساحة فى الحكى ، من ناحية أخرى فمن البدهى أن إدراك السارد لجمال لبريجيت قد أخذ مساحة زمنية أقل من وصفه لهذا الجمال، وإن كان يلاحظ على الوصف فى المقطع السابق أنه التبس بالحركة فى بعض جوانبه ، والحركة لا تكون إلا فى زمن، من مثل" كانت حدقتاها الزرقاوان تتحركان بسرعة وجفناها يختلجان". "تحاول أن تتغلب على هذا : الإستغراق فى التدخين"لاستغراق فى التدخين"

آخر جوانب الزمن هو ما يتصل بالأزمنة المحيطة بالنص وهى:

- زمن القصة ١٩٨٢ يتصل بالسارد

- زمن الكتابة ١٩٩٥ يتصل بالمؤلف
- زمن القراءة ١٩٩٥ ... يتصل بالقارئ (٥٤)

فكيف تتفاعل هذه الأزمنة الثلاثة فيما بينها، وتؤثر على النص نفسه، إن أكثر الأزمنة تأثيرا هنا هو زمن القارئ، فهو الذى ينشط التفاعلات الأخرى، ويحدد طبيعة المنتج عنها، يليه فى التأثير زمن الكتابة، وهما معا يؤثران فى زمن القصة بشكل حيوى ، ومجال التأثيرالكبير هو القيم التى أراد المؤلف بثها من خلال النص، وهى قيم ارتبطت بالزمن وعبرت عنه، وقد أراد أن يبرز خسارة الحلم الاشتراكى، وهذا واضح منذ غلاف القصة حين وضع أبياتا لمحمود درويش "خسرت حلما جميلا، خسرت لسع الزنابق، وكان ليلى طويلا. على سياج الحدائق، وما خسرت السبيلا.." وكذلك صورة حنظلة لرسام الكاريكاتيرالفلسطينى المبدع ناجى العلى، بكل ما ترمز إليه، وحاول أيضا إبراز الكيفية التى تجلى بها فقدان الأنظمة العربية لاستقلالية قرارها وتبعيتها للغرب الذين هم ليسوا أصدقاء للعرب فى التحليل النهائى لفكر المؤلف. هذه القيم التى لم يشأ المؤلف إخفاءها فى ثنايا العمل، بل ظهرت أحيانا على نحو مباشر- تقف أولا فى مواجهة القيم التى يعتنقها القارئ، فقد يقبلها قارئ قبولا حسنا،إذا مثلت فكرة أو عبرت عن بعض جوانبه، وهو ما يفسر الاستحسان الكبير الذى قوبلت به فى أوساط اليسار المصرى، حتى إنها وصفت بالرواية الكاملة الأوصاف. وقد ترفض تماما إذا تعارض مجال القيم بين الرواية والقارئ وقد يقف منها آخر موقف اللامبالاة.

إن التفاعل فى مجال القيم بين القارئ والنص يؤثر أيضا على جوانب النص الجمالية، ونتيجة هذا التفاعل هى التى تحدد الكيفية التى يتلقى بها القارئ بقية الجوانب، وشرح ذلك له مجاله الواسع فى نظرية التلقى.

لم يلجأ بهاء طاهر إذن فى "الحب فى المنفى" إلى تقنيات الرواية الجديدة، سواء فى تفتيت الزمن أو فى أسلوب السرد والعرض ، أو البناء الوظائفى للمبنى الحكائى، بل انتمى فى كل هذا إلى مرحلة ما قبل الرواية الجديدة والكتابة عبر النوعية وغير ذلك من المصطلحات التى تحاول تأطير المغامرات الأدبية وتجذيرها فى الواقع الأدبى، وقد استطاع بهاء طاهر تطويع أساليب السرد التقليدى فى بناء روايته فى هذا الشكل المحكم

الذى عرض البحث لجوانب منه، وبقدرته وسيطرته على هذه الأساليب استطاع بهاء طاهر فى الحب فى المنفى مثلما استطاع فى رواياته الأخرى وقصصه القصيرة أن يكون صوتا مميزا بين الروائيين العرب .

الهوامش

١ – ليست هذه إشارة إلى حركة النقد الجديد فى فرنسا التى تزعمها ولابد رولان بارت.

٢ – هذه القفزات النوعية التى حققها النقد لم تأت من خلال استقراء للرواية العربية ، بل عن طريق الترجمة خاصة عن الفرنسية.

٣ – لعل إدوارد الخراط هو النموذج البارز لهذه القضية.

٤ – نشرتها دار الهلال فى العدد ٥٥٩ من سلسلة روايات الهلال .يوليو ١٩٩٥ .

٥ – هذه المفاهيم عرض لها كمال أبو ديب فى كتابه "فى الشعرية". الذى كان يطمح من خلاله أن يقدم بناء نقديا متكاملا لهذا المصطلح، لكن تركيز شواهده فى الشعر حصر مفاهيمه النقدية، وربما لو تعامل مع النصوص الروائية بمثل هذا التركيز الذى تعامل به مع نصوص أدونيس، لاكتشف أن النص الروائى يقدم جمالياته من خلال تقنيات تختلف فى بعض أنحائها عن تقنيات الشعر، وهذا يؤدى إلى اتساع مفهوم الشعرية.

٦ – فولفجانج ايزر: من يحكى الرواية، من كتاب طرائف السرد الأدبى، منشورات اتحاد كتاب. الطبعة الأولى. الرباط ١٩٩٢ . ص ١١٢ .

٧ – د صلاح فضل . شفرات النص. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. القاهرة – باريس. طبعة أولى ١٩٩٠ ص : ١٤٧ وما بعدها.

٨ – تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبى. من كتاب " طرائق تحليل السرد الأدبى" ص : ٥٨ .

٩ – بهاء طاهر: الحب فى المنفى ص : ٥ .

١٠ – المرجع السابق : ص ٢٦ .

١١ – المرجع السابق: ص ٥٧ .

١٢ – المرجع السابق: ص ٤٨ – ٤٩ .

١٣ – تزفيتان تودوروف نقد النقد . ترجمة سامى سويدان. منشورات مركز الأنماء القومى بيروت. طبعة أولى : ١٩٨٦ . ص ٧٧ .

١٤ – المرجع السابق : ص ٨٧

١٥ – المرجع السابق : ص ٨٢

١٦ – رولان بارت : موت المؤلف «نقد وحقيقة» ترجمة : د. منذر عياش . دار الأرض للنشر والخدمات الإعلامية . الرياض – السعودية . طبعة أولى : ١٤١٣هـ . ص١٢

١٧ – المرجع السابق : ص ١٤ .

١٨ – المرجع السابق : ص ١٦ .

١٩ – هذا جانب من الجوانب، ولاشك أن ما قدمته البنيوية من إسهامات، وفلسفتها فى النظر إلى الإبداع تجعل دور المؤلف مقحماً على العمل .

٢٠ – فولفجانج ايزر : «من يحكى الرواية» من كتاب «طرائق تحليل السرد الأدبى» ص : ١١٣

٢١ – ترفيتان تودوروف : «مقولات السرد الأدبى» من كتاب «طرائق تحليل السرد الأدبى ، ص ٦٤ .

٢٢ – المرجع السابق : ص ٦٥ .

٢٣ – المرجع السابق : ص ٤٨ .

٢٤ – المرجع السابق : ص ٤٨ .

٢٥ – المرجع السابق : ص ٤٩ .

٢٦ – د. محمد مصطفى بدوى : «كولردج» دار المعارف سلسلة نوابغ الفكر الغربى – القاهرة ٩٥٨: يقول لكولردج «إننى أعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا، فالخيال الأولى هو فى رأيى القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكنا، وهو تكرار فى العقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة فى الأنا المطلق، أما الخيال الثانوى ، فهو فى عرفى صدى للخيال الأولى، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه الخيال الأولى فى نوع الوظيفة التى يؤديها، ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه إنه يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد، وحينما لاتتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى المثال، إنه فى جوهره حيوى ، بينما الموضوعات التى يعمل

بها (باعتبارها موضوعات) فى جوهرها ثابتة لا حياة فيها» ص ١٥٦ – ١٥٧ .

٢٧ – فلا ديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية . ترجمة وتقديم : أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر . كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة ٥٦ . طبعة أولى ١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م . ص : ٧٦ .

٢٨ – رولان بارت : «التحليل البنيوى للسرد» من كتاب «طرائق تحليل السرد الأدبى» ص: ١٤

٢٩ – المرجع السابق : ص ١٤ .

٣٠ – نقلاً عن مقال «التحليل البنيوى للسرد» المرجع السابق من ص ١٤ إلى ص ١٩ .

٣١ – بهاء طاهر : الحب فى المنفى ص : ١١ .

٣٢ – المرجع السابق : ص ١١ – ١٢ .

٣٣ – عرض البحث لجانب من هذا الموضوع قبل ذلك .

٣٤ – راجع فى هذا الموضوع المعقد، وفى تفصيل الحواس الإحدى عشرة كتاب «مدخل علم النفس» تأليف : لندال . دافيدوف . ترجمة : د. سيد الطواب / د. محمود عمر . دار ماكجر وهيل للنشر ودار المريخ المملكة العربية السعودية ، الرياض : ١٩٨٠م . ص : ٢٤٥ ومابعدها .

٣٥ – انظر على سبيل المثال المقطع الأول من رواية الصخب والعنف لوليم فوكنر الذى رواه بنجى المعتوه . ترجمة : حبرا إبراهيم جبرا . المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت . طبعة ثالثة : ١٩٨٣م . وكذلك الفيلم الرائع «فورست جامب» الذى عرض ١٩٩٥ .

٣٦ – المقطع الآتى يعبر بشكل عميق عن تأثير الحالة النفسية على سارد رباعيات الاسكندرية وكيف رأى المدينة من خلال هذه الحالة «شوارع تسرع عائدة من أحواض السفن، وبيوتها المهلهلة النخرة مائلة على جنبها، يتنفس بعضها فى فم البعض الآخر، وشرفات مقفلة الأبواب تعج بالفئران، ونساء هرمات امتلأ شعرهن بدماء البق، وحيطان مقشورة تنحنى سكرى إلى الشرق وإلى الغرب منحرفة عن مركز جاذبيتها الحقيقى ، شريط الذباب الأسود الذى يلصق نفسه

بشفاه الأطفال وعيونهم وضبه من الذباب الصيفى فى كل مكان ..» رباعيات الاسكندرية جوستين لوراف داريل منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر ، ترجمة : سلمى الخضراء الجيوشى الطبعة الأولى / ٩٦ ص : ٢٩ .

٣٧ – تجرء أحداث الرواية فى مزرعة موزفى أفريقيا، ويستغرق السارد معظم صفحات الرواية فى وصف الأشياء والأحداث فى مظهرها الخارجى المحايد دون أن يلتبس هذا الوصف بأى تأثير نفسى، والمقطع التالى نموذج لوصف السارد فى بقية الرواية «يسقط الآن ظل العمود الجنوبى الغربى – الواقع فى ركن الشرفة إلى جانب غرفة النوم على الحديقة ، لاتزال الشمس منخفضة فى السماء الشرقية، وتنحدر على الوادى من سفحه،وصفوف أشجار الموز المكونة لزاوية مع اتجاه الوادى فى كل مكان، وهى واضحة تماماً فى النور. من الحافة السفلية للقطاعات المرتفعة حتى الحافة العليا لها، والواقعة على سفح التل المواجه للتل المبنى عليه البيت يسهل نسبياً عد الأشجار خصوصاً الأشجار النامية مقابل البيت وذلك بفضل عمليات الزراعة التى تمت مؤخراً فى قطع الأرض الواقعة فى هذه المنطقة ، ص ٢٣ آلان روب جرييه «غيره» ترجمة سمير عزت نصار ، دار النشر للنشر والتوزيع عمان – الأردن الطبعة الأولى ١٩٨٨ .

٣٨ – فى الفصول الأولى يتحدث السارد عن أحد أبطال الرواية الذين تعاونوا مع الأمريكيين ، يقول وابن الراشد الذى بدا مستعداً أول الأمر لأن يدافع عن هؤلاء، ويؤكد بطرق شتى أن الأمير أرسلهم، وأنهم أصدقاء جاءوا للمساعدة، لم يعد متحمساً للدفاع ، أكثر من ذلك أكد للذين سألوه عن هؤلاء الأجانب كيف ينامون، وكيف يتصرفون حين يكونون وحيدين، أكدلهم أن لهم تصرفات عجيبة للغاية، وأن لهم رائحة خاصة، وما الإسراف باستعمال العطور، أو إشعال البخور إلا لكى تغيب هذه الرائحة، كما أكد أنهم لاينامون فى ليلة من الليالى قبل أن يكتبوا أشياء كثيرة، ربما كانوا يسحرون، وفى حالات عديدة كانوا يتوقفون عن الكتابة ويتبادلون بعض الكلمات ثم يعاودون مرة أخرى، خاصة ذلك الذى لايتكلم العربية، إذ كان أكثرهم اهتماماً، كان يشرف على خزن

الرمال التى يأتون بها، ويكتب على الصناديق، ويضع علامات بألوان وأشكال غريبة للغاية، أما فى الصباح، فإنهم يصلون بطريقة عجيبة، إذ يبد أون برفع أيديهم وأرجلهم فى الهواء ويحركون أجسامهم كلها ذات اليمين وذات اليسار، ولايتوقفون إلا بعد أن يزخهم العرق، ويبدأون باللهاث: ص ٤٧، رواية مدن الملح «التيه» عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت لبنان الطبعة الثانية ١٩٨٥م .

٣٩ - مثلاً : عصفور من الشرق : توفيق الحكيم / قنديل أم هاشم : يحيي حقى . موسم الهجرة إلى الشمال : الطيب صالح .

٤٠ - آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى . دار المعارف بمصر بدون تاريخ . ص ١٣٤ .

٤١ - نظرية المنهج الشكلى : الشكلانيون الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب . الشركة المغربية للناشر مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٨٢ م ص ١٨٠ .

٤٢ - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائى : المركز الثقافى العربى الدار البيضاء المغرب ، ٩٨٩ ص : ٧٠ .

٤٣ - نظرية المنهج الشكلى : ص ١٩٢ .

٤٤ - نحو رواية جديدة : ص ١٣٥ .

٤٥ - المرجع السابق : ص ١٣٦ .

٤٦ - ميشيل بوتور : بحوث فى الرواية الجديدة ترجمة فريد أنطونيوس . منشورات عويدات بيروت . ١٩٧١ . ص ١٠٢ .

٤٧ - ترفتيان تودوروف : «مقولات السرد الأدبى» من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبى» ص : ٥٥ .

٤٨ - تحليل الخطاب الروائى : ص ٧٧

٤٩ - المرجع السابق : ص ٧٠ .

٥٠ - بهاء طاهر : الحب فى المنفى ص ١٠٣ ومابعدها .

٥١ - المرجع السابق ص ٤٦ - ٤٧ .

٥٢ – المرجع السابق ص ١٩٤ .

٥٣ – المرجع السابق ص ٤٤ – ٤٥ .

٥٤ – تاريخ نشر الرواية .

٥٥ – كان هذا عنوان مقال د. على الراعى فى جريدة الأهرام فى شهر أغسطس فى استقباله للرواية .