الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب والعلوم الإجتماعية والإنسانية

قسم الأدب العربي

عنوان الأطروحة

معمارية البناء السردي
بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائـــــع
دراسة أسلوبية مقارنة

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

تقديم الباحثة - نزيهه زاغز إشراف الأستاذ الدكتور - صالح مفقودة

لجنة المناقشة

د /محمد خان . أستاذ التعليم العالي . جامعة بسكرة . رئيسا.

د /صالح مفقودة . أستاذ التعليم العالي . جامعة بسكرة. مشرفا ومقررا.

د /عبد الرحمان تيبرماسين. أستاذ محاضر . جامعة بسكرة. عضوا مناقشا.

د /الطيب بودربالة . أستاذ التعليم العالي . جامعة باتنة. عضوا مناقشا.

د /السعيد جاب الله. أستاذ محاضر. جامعة باتنة. عضوا مناقشا

د / رشيد رايس . أستاذ محاضر. جامعة تبسة. عضوا مناقشا.

السنة الجامعية : 1428هـ/ 1429هـ

2007م /2008م

يجدر بي الآن ، وأنا أحس ببداية اكتمال العمل ، واقتراب بلوغ الغاية منه أن أعود أدراجي إلى ماأنجز منه ، وكيف ا ستوى طوبة فطوبة ليبلغ النصاب الذي أريد له ، وكيف يمكن بلوغ النتائج التي أصبو إليها .

لكن يجدر بي قبل ذلك التنبيه إلى أنه لا يجب أن تأخذني الخيلاء بعيدا ، ولا هوامات وتهويمات الخيال على أن ما أنجز هو الغاية القصوى ، والبناء المراد .

فمن المستحيل- وهذا ما ينسحب على جميع الأبحاث – ومن الشطط تصور أن المواضيع قد قتلت بحثا ، واستفرغت تنقيبا . خاصة وأنا أمام موضوع يتميز بالشساعة، وتعدد المآخذ ، وتنوع التناول .

ولهذا يحق لي الآن الإقرار أني لم أستوف الموضوع حقه ، لأنه بصراحة موضوع مناط بفريق بحث متكامل ، فمن الصعب الخوض في مغامرة كهذه بمفردك .

ومع تعدد المداخل ، والمفاتيح التي توسمنا فيها مقاربة هذا الموضوع . فإن هذه المداخل وهذه المفاتيح تتحول فجأة بين أيدينا إلى علامات استفهام كبيرة لتقول : هل من مزيد ؟ هل من مزيد ؟

وليس هذا بغريب عن متنين يتميزان بالكونية ، فكيف بالجمع بينهما ، ومحاولة إيجاد زوايا التقارب ، ونقاط التقاطع بينهما .

إنه الهاجس الذي ظل يستبد بي طوال معايشتي لهذا الموضوع ؛ أي موضوع التقاطع وإن كان الإقرار بصعوبة الجمع بين العملين له أسبابه الخاصة والعامة .

فانعدام البحوث التي انتبهت إلى هذه الإشكالية من أهم الصعوبات التي عنت لنا ، لأن ماجتمع لنا من بحوث ومداخلات ، ومؤلفات قد تتخصص في عمل دون آخر ، وتعتكف على دراسة موضوع واحد من موضوعات هذا العمل ، لهذا فإن البحث الجامع كان من أصوب الحلول وأكثرها نجاعة .

واحتاج منا الأمر إلى الإلمام بملابسات النصين من حيث الصياغة والعرض ، مع التركيز على مميزات كل نص، ومعطياته الكامنة فيه.

وقد توسلنا بمدخل تعريفي يركز على تعريف الأدب المقارن باعتبار أن هذا العمل يدخل في إطار المقارنة ، ثم انتقلنا إلى التعريف بألف ليلة وليلة ، والبحث عن الزمن الضائع ومؤلفه مارسيل بروست .

ثم كان الإتكاء على التعريف بمفاهيم واردة ، وهي في الأصل ظلت تمد البحث بأدوات منهجية ،وتضعه في سكة البحث الصحيح ، بما أن هذا الموضوع يبحث في التقاطعات المختلفة التي تتشكل من معطيات النصين ، فكان استدراجنا لمفهوم التناص وآلياته والتقاطع وتداخلاته منعرجا أخر قادنا إلى نوع من التوازن ، لأنه عرف بلب عملنا ، وبرر انسياقنا وراء هذا البحث رغم استحالاته المختلفة .

ولعل المتأمل في عمل كألف ليلة وليلة أو البحث عن الزمن الضائع يخالجه ويسترعي انتباهه ذلك الاستطراد الذي يكاد أن يكون ميزة في العملين ؛ هذه الميزة التي ولدت ميزة أخرى هي ذلك التوق ، وذلك الاشرئباب الذي لا ينثوي ، ولا يضمحل كلما تقدمنا في القراءة .

هذا من ناحية الشكل ، أما من ناحية المحتوى ، فيكفي أننا من خلال الموازنات ، والتقاطعات التي ارتأت لنا قد جمعنا بين عملين قلما تثير تقاطعاته الانتباه ، وأنه ثمة ما يمكن أن يقال في ميدان المقارنة بين نص سابق وهو ألف ليلة وليلة ، ونص لاحق وهو البحث عن الزمن الضائع ، رغم التباعد التاريخي والزمني بينهما ، واختلاف الملابسات .

هذه الملابسات التي تجعلك تفكر أحيانا في جدوى مقاربة كهذه.

فمن الصعوبة بمكان استسهال الأمر ، وظنه أنه في المتناول . فقد تظهر إشكالية التقاطع متوارية في أغلب الأحيان ، لأن أبجديات النصين مختلفة ، ومفاتيحهما متنوعة .فليس غريبا أن نجد ذلك الاختلاف في المصطلح ، وفي التقديم رغم حومانهما في نفس الفلك، مما يقتضي منا مجهودا مضاعفا لإيجاد ذلك التواصل بينهما ، وتلك العلاقة الظاهرة–الخفية التي أسهم في إخفائها ذلك الاختلاف في المصطلح .

والمهم في كل ذلك هو حضور هذا التقاطع سواء في الحكاية ، أم في الخطاب ،أم في المواضيع ، أم في الدلالة .

ونزعم أننا لم نقحم أمر التقاطع إقحاما ، بل كان يأتي دون مجاهدة ، و دون مغالبة رغم تواريه في أحيان كثيرة .

وإن كانت السبل تختلط أحيانا على الدارس ، فذلك مرده إلى أن هذا التقاطع يعنو أحيانا باهتا ، مبهما يقتضي الفحص وإعمال الفكر ، ودقة الملاحظة .

وهذا ما ظهرت نتائجه جلية واضحة من خلال هذه الأطروحة . وهي نتائج بدا لي أنها مدعاة للكثير من الثقة كون الخوض في مغامرة كهذه يقتضي الكثير من الثقة وروح المغامرة والتحدي .

ومن أهم النتائج التي يمكن إدراجها ها هنا نذكر مايلي :

- إن ألف ليلة وليلة نص كوني تظهر تأثيراته المباشرة ، وغير المباشرة من خلال التعمق في دراسة أهم الأعمال على مدى عدة قرون .

- إن رواية في البحث عن الزمن الضائع هي نص كوني أيضا شكل حضورها القوي أهم قاسم مشترك بينها وبين ألف ليلة وليلة .

– إنه لا يكفي مجرد الحكم المسبق على النصوص ، ومدى استفادتها من نصوص مجاورة وسابقة وهذا الأمر يقتضي تشكيل خلية قراءة معمقة لا تكتفي بالقشور دون اللباب .

– إن اتساع الرؤى ، والعمق العرفاني يتبدى واضحا من خلال النصين .فكما أن ألف ليلة وليلة تزخر بالعديد من الشخوص ، والأخبار ، وأسماء الأماكن والبلدان ، وحوت الكثير من المعرفة فبالقدر نفسه نجد أن (في البحث عن الزمن الضائع) هي رواية عارفة تبرز من خلالها عمق ثقافة صاحبها ؛ إذ حوت صنوفا من المعرفة بتشكلاتها المختلفة وتلويناتها المتباينة .

– أهم ظاهرة برزت من خلال وضع النصين قيد البحث والدراسة هي قضية التجنيس فكثيرا ما يقف المرء مندهشا أمام محاولة تصنيف العملين هل هما نص سردي خالص أم خليط من أجناس أدبية مختلفة .فمثلما نجد النثر نجد الشعر ، ومثلما نجد الرواية نجد السيرة الذاتية .كل هذا يتم في تناسق غريب ، ولعل هذا الأمر يقودنا إلى قضية التجنيس البشري حيث تظهر من خلال النصين مسألة التأكيد على هذه القضية فتبدو كأنها جزء من بديهيات الطبيعة ،كما هي جزء من بديهيات النصوص التي وجدت في هذا اللاتجنيس مخرجا لها من مأزق الكينونة ، والوجود ، والزمن .

– السمة اللولبية أو الدائرية ، فالحكايات في ألف ليلة وليلة تتشكل نواتها من الحكاية – الإطار، ومن اللازمة المعروفة : " يحكى أنه في سالف العصر والأوان ".لتصل إلى القفل

"وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح ." وهذه تتكرر في جل حكايات ألف ليلة وليلة بشكل لولبي أو دائري . ونفس الأمر يمكن متابعته من خلال (في البحث عن الزمن الضائع) .إذ تبدأ بفكرة الزمن لتنتهي بنفس الفكرة ، وتنطلق من الزمن لتنتهي إليه وفيه .فقد افتتحت الرواية بالزمن ، واختلط الحلم بالواقع حينما تجد الذاكرة اللاارادية منتهى حلمها في استحضار اللحظات الغائبة ، والمغيبة في غياهب الماضي ، واستعادة الزمن في أطيب صوره.

كما يقرر بروست في نهاية الرواية أن تنتهي الفقرة الأخيرة منها بكلمة الزمن . وهذا نوع من الدورن حول النفس ، وهي سمة مشتركة بين العملين .

– تبدو فكرة الصراع في نسج النصين ؛ صراع ضد الزمن تارة ، وصراع ضد الموت تارة أخرى .ولو قسنا طرفي المعادلة لوجدنا أن هذا يعني ذاك .فهما يشتركان في نفس الرؤى تقريبا .فإن

كانت شهرزاد في ألف ليلة وليلة في صراع مع الموت كل ليلة ، فما هذا إلا الوجه الثاني للصراع مع الزمن .هو ما حدث مع مارسيل بروست ؛ إذ تقوم فكرة أو فلسفة الزمن في البحث عن الزمن الضائع على التغلب على شبح اسمه الزمن في مسيرته البطيئة المتثاقلة .فقد كان يحاول إيقاف عجلة الزمن بواسطة التذكر ، والذاكرة اللاارادية مثلما كانت تحاول شهرزاد إيقاف سيف الموت – الوقت بواسطة ذكائها ، وحكاياتها الممتعة.

إن النتائج التي توصلنا إليها في هذا العمل تفعل مشروعيته . وإن كانت هذه النتائج يحتاج بعضها الى مزيد من التعميق ، إلا أن ذلك مكننا من قياس مدى جدية هذا العمل ،وجدته سواء من ناحية كونه أول عمل ينتبه إلى عامل المقارنة بين هذين النصين ، من جهة ، ومن جهة أخرى على اعتبار أن المجهود الذي بذل فيه تعبير عن جديته ، وكيف لا ، وهذان العملان يقتضيان العديد من البحوث ، والأطروحات كل على حدى .

فأطروحة واحدة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تستوعب مجمل ما يجب أن يقال فيهما .

ومهما يكن من أمر ، فإننا نرجو أن نكون قد وفقنا في التحسيس بهذين العنصرين (الجدة والجدية) من خلال هذه الأطروحة ،وقبل ذلك فتح الباب أمام الدارسين لخوض جوانب خفية ، ومناطق معتمة فيما يجب أن يتناول من أعمال .

انتهى بحمد الله.

بسكرة في ليلة 27رمضان1428هـ

الموافق ل 8 أكتوبر 2007م

1 التداخل السردي في ألف ليلة وليلة

- المعنى العام لمصطلح التداخل

❖ المعنى المعجمي

❖ المعنى الاصطلاحي النقدي .

- تجليات المعنى

تكاد تتفق جل القواميس على أصل الكلمة الثلاثي ، والمزيد دخل ..

وتداخل أو{ تدخل } دخله وخامره ((تداخل الشيء)) دخل بعضه في بعض تداخلت الأمور : التبست ، وتشابهت .

{ ادخل ، واندخل } مثل : دخل ..

يقال : دخلة الرجل ودخلته ، ودخلته } داخلته { الدخلة } أيضا : باطن الأمر. تخليط الألوان ليؤخذ منها لون آخر .

{ المتداخل } الرجل الغليظ المكتنز كأنه دخل بعضه في بعض

ولعل من خلال هذه المقاربة المعجمية نستكشف المعنى اللغوي الكامن وراء كلمة {التداخل } ، وهو الاندماج ، والمخامرة الى درجة الالتباس ، والمشابهة هما شيئان مضافان ينتجان شيئا ثالثا لا بالأول ، ولا بالثاني ، وإنما هو شيء ثالث كاللون الآخر ..

- **أما المعنى الاصطلاحي النقدي** : فقد ذكر النافد (سامي سويدان) الذي يفضل استعمال كلمة (التداخل النصي) بدل التناص ، وهذا اعتمادا على (لسان العرب) ف في لسان العرب ما يرجح صحة هذا الانتساب ، ففيه تداخل الشيء : دخل بعضه في بعض وتداخلت الأمور ، التبست وتشابهت ..

داخله وتداخله خامرة وخامر الشيء الآخر خالطه [1]

ويعود تفضيله لهذا المصطلح الى قضية الإرتكاز ؛ أي مبدأ ارتكاز حكاية ما الى حكايات سابقة عليها.

والتداخل السردي هو تضمين حكاية داخل حكاية أخرى . وفيما يتعلق بـ (الف ليلة وليلة) نجد أن أول من أشار الى التداخل السردي في (الف ليلة وليلة) هو الناقد تودوروف بيد أنه لم يقدم دراسة تطبيقية تبرهن على ذلك [1]

[1] - سامي ، سودان (حول النظرية اللسانية في العربية التناص / التأويل) مجلة الفكر العربي المعاصر عدد59/58 /1988 بيروت ص 108

وأصل (التداخل السردي) هو إمكانية تضمين أكثر من حكاية جزئية ، او فرعية داخل حكاية واحدة أساسية . أي ان هناك مستويات من السرد تختلف من درجة الى أخرى .

وهي طريقة انفردت بها (الف ليلة وليلة) ، فالتشابك ، والتلاحم والتلاقي ، والتوازي والاستمرار، والانسياب هي من سمات ذلك العمل الخالد ، فهي كل موحد يتفرع الى عدة فروع ولنقل هي النهر العظيم الذي تتفرع عنه سواق عديدة ، ((إذ تبلغ الشبكة الحديثة غايتها فيتداخل الحدث في الحدث ، والزمن في الزمن ، والحيز في الحيز ، والشخصية مع الشخصية ، والبناء في البناء فيصير الفصل بين هذه العناصر او المشكلات السردية أمرا مستحيلا [2]

ان هذه الشبكة الحدثية التي تحدث عنها (مرتاض) ، وهذه الديمومة الزمنية ، وشساعة الأمكنة وتعدد الشخصيات هي ما يجعلها تتصف بصفة النهرية ، وهي تشترك مع (بحثا عن زمن مفقود) لمارسيل بروست في هذا التعدد من جهة والتفرد والتميز من جهة أخرى.

وهنا نتأكد مرة أخرى على ان هذين العملين الضخمين ليس الا نموذجين فريدين في هذا النوع ، أي الرواية – النهر ***Roman – fleuve*** .. والأصل هو (الف ليلة وليلة) .

ان التأكد من هذا الأمر تجيزه قراءة هذين الأثرين ، ثم تتبع ذلك من خلال دراستهما دراسة متأنية وافية ..

ولنعد الآن الى مسألة التداخل ، وعلاقتها بقضية التقاطع فإن كنا قد أوفينا اللفظة الأولى بعض حقها من الشرح اللغوي والاصطلاحي ، فيجدر بنا التعريج على اللفظة الثانية (التقاطع) ، فما معناها اللغوي ؟ وما معناها الاصطلاحي ؟

جاء في المعاجم الغربية حول اللفظة الثلاثية { قطع قطعا وقطوعا } النهر : عبره .

((قطعت الطير)) : خرجت من بلاد البرد الى بلاد الحر فهي : { قواطع } ذواهب أو رواجع { تقاطعا } ضد تواصلا – الشيء : بأن بعضه من بعض .

{ المقطع } موضع القطع او الانقطاع ج مقاطع ((مقاطع الأنهار)) :

حيث تجاز ((مقاطع الكلام)) : مواضع الوقوف .

مقطع النهر : الموضع الذي يقطع فيه .....

وحتى لا يحدث خلط ما بين المصطلحات فإن استعمالنا لمصطلحات موازية للتناص هو من قبيل التخصيص فمصطلح التقاطع استخدم لافتراضيته ، لان التقاطع بين الكتابات يظل إلى حدماملموسا باعبار أن

[1] - - مرتاض ، ع الملك : الف ليلة وليلة تحليل سميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد . ديوان المطبوعات الجامعية 1993 .ص 98 .

[2] - المرجع نفسه . ص 100

المتكلمين يدورونا عادة في فلك لغوي واحد ، وقد تنتفي هذه الافتراضية لتكون واقعا حينما نلمس هذه الاستعارة والاستعانة باجواء النصوص الاخرى ودلالاتها.

وأما القول بالتداخل فهو كسمة مميزة لألف ليلة وليلة مثلما سمة الأفعوانية التي تنسحب على (في البحث عن الزمن الضائع) مع قاسم مشترك وهو صفة النهرية والتي تجعل من السمتين ، أي التداخل والأفعوانية عنصرين من أهم عناصرها باعتبار عاملي التقاطع والطول .

هذا من جهة ومن جهة أخرى فقد عرفت جوليا كريستيفا التناص بقولها هو التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة [1].

كما نجدها تعرف مصطلح ال(ايديولوجيم ***IDIOLOGEMED***) بقولها " وسنطلق على تقاطع نظام نصي معين (ممارسة سيميائية معينة) مع الملفوظات (المقاطع التي سبق عبرها في فضائه ، أوالتي يحيل إليها في فضاء النصوص (الممارسات السيميائة) الخارجية اسم الاديولوجيم الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها ماديا على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على مساره مانحة اياه معطياته التاريخية، والاجتماعية .

ان ايديولوجيم أي نص هو البؤرة التي تستوعب داخلها العقلانية العارفة تحول الملفوظات التي لا يمكن اختزال النص ابدا إلى كل جامع (النص) ، وكذا اندماج تلك الكلية في النص التاريخي والاجتماعي "[2].

واستنادا على هذه المعطيات اللغوية ، فإننا نقصد بالتقاطع هو موضع التلاقي بينها .. أو المواضع التي تستدعي الوقوف . للإشارة إليها ..

فهل تم ذاك عبر الأنماط أم الأشكال أم التقنيات ؟ !

ان في حديثنا عن التداخل السردي في (ألف ليلة وليلة) ، والفقرة الأفعوانية في (البحث عن الزمن الضائع) ، ما هو إلا محاولة للوقوف بكم على مواضيع الاجتياز ،والعبور التي تتراءى لقارئ (في البحث عن زمن مفقود) ، ومحاولة ترسيخ فكرة التماهي التي لا تكاد تذكر من قبل الكثير ممن درسوا العملين .

إن مجرد الإشارة إلى قراءة بروست لأثر ألف ليلة وليلة ، وإعجابه بها غير كاف البتة ، لأن هناك مداخل ومخارج نسي النقاد والدارسون الإشارة إليها .

وأهم هذه المداخل والمخارج نجد ما أشرنا اليهما – سالفا – ونعني به التداخل السردي الذي يظهر جليا واضحا في(ألف ليلة وليلة) ، والفقرة الأفعوانية(في البحث عن الزمن الضائع) ، وهذا لا يعني عدم تجلي تلك في هذه ولا هذه في تلك .

---

[1] - جوليا كريستيفا . علم النص . ت : فريد الزاهي . مراجعة عبد الجليل ناظم الطبعة الثانية . توبقال . المغرب 1997 ص 249 .

[2]- المرجع السابق ، ص 22.

والقاسم المشترك الأكبر الذي يمكن الإشارة اليه هو صفة الانسيابية أو النهرية ، وهي نتيجة حتمية لذلك كله .

وصفة الانسيابية او النهرية تطلق على مايسمى الرواية – النهر (le Roman – fleuve)

الرواية – النهر : طبيعتها ملامحها الظاهرة والخفية :

لقد قال أحمد سيد محمد بمصطلح آخر ، وهو الرواية الانسيابية ، وهو مصطلح بديل عن صنوه الغربي ، وقد عرف هذا النوع من الروايات في القرن العشرين .

الرواية – النهر ، أو الرواية الدوارنية / ***Roman cyclique*** اشتهر بهذا النوع الروائي الفرنسي بلزاك ***Balzak***.

سلسة دائرية متصلة ، أو متدرجة مع عودة دورانية ***(cyclique)*** للشخصيات . كالكوميديا البشرية لبلزاك ثم جاءت مجموعة أخرى من المؤلفين لتستمر في هذه المسار بدء من القرن العشرين مع جان كريستوف ***jean Christophe*** لرومان رولان ***Roman Rolland*** [1]

وهناك مجموعة من الخطوط المشتركة بدءا بالشكل المتعلق بـ السيكلية / ***cyclique*** ، ثم الدلالة المشتركة التحليل البيسكولوجي للسلوكات ، العلائقية التاريخية ، والاجتماعية ، والرمزية الفكرية أو الفلسفية .

هناك ثلاثة أعمال فرنسية ضخمة مسلسلة كانت ثمرة هذه الفترة بالإضافة الى الكوميديا البشرية ، وهي آل ثيبو ***les Thibault*** لروجية مارتان دي قارد – ***Roger martin du GARD*** ووقائع ، أو يوميات باسكيي ***chronique des Pasquier*** لجورج ديها ميل ***Georges Duhamel***والرجال ذوو الارادة الجيدة ***les hommes de bonne volonté*** ، لجيل رومان ***jules Romains***.

وقد استمر مد هذا التيار ، تيار الرواية النهر مع عدد آخر من الروائيين أمثال شارل بليسنيية – ***Charles Plisnier***(1896-1952) دورات الزواج ***les cycles de mariages***وأموات وأمهات ***(de meurtres'*** et de mères)وفيليب هريات ***Philippe Hériat***.(ولد سنة 1898) في إشارة أسرة بوساردال ***la geste de la famille Boussardel*** ، وهنري ثرويت ***Henri Troyat*** (ولد سنة 1911) في مؤلفه البذر والحصاد ***les semailles et les moissons***.

ولو حاولنا تقصي معنى الانسياب لا نجد أفضل من مقدمة رواية جيل رومان حيث شرحها بقوله في روايات من هذا النوع هناك وجود عدد كبير من المصائر المتوازية ، أو المتقاطعة وفي بعض الأحيان نرى حبل الرؤى مقطوعا ، وهناك مصائر تنتهي ، ولا نعرف اين ذهبت مثل الأنهار في الرمال ، وهناك أخلاقيات ، ومحاولات ، وآمال تختفي

[1] -collection littéraire – xx . p 413.

، ولا يعود الحديث عنها مرة اخرى ، ومن هذه الجهود المتعرجة ، ومن باقات الفوضى نستطيع في في النهاية ان نقتلع مثالية عصر [1]

لكن لا يغرنا في قول القائل بالانسياب الذي يوحي بالزوال مثلما تذهب الأنهار في الرمال. ان الأكثر اقترابا من المعنى هو حفر الرمال للبحث عن أرض صلبة يشق عبرها ماء النهر طريقه دون حد ولا توقف . هذه هي الرواية – النهر .

فصفة الجريان ابقى وأظهر من صفة الزوال ، وهو ما عبر عنه روجية مارتان دي قارد حينما قال : "ربما يوجد للتعبير عن الحياة شكل رواية من عدة مسلسلات ، وإن هذه التتابع المنظم للمسات ممتازة قد يستطيع ان يخلق تتابع استمرارية مجرى نهري [2]لقد استمر التعامل مع هذا النمط الروائي في التجارب اللاحقة فلم يقتصر ظهورها على الأدب الفرنسي ، بل ظهرت نماذج كثيرة في الأدب الانجليزي ، والأدب الألماني ، والأدب الأمريكي ، والروسي ،

وحتى الأدب العربي من خلال أعمال نجيب محفوظ ، ومحمد ذيب وغيرهما ..

ومن أهم سمات الرواية الإنسيابية أو الرواية – النهر : 1- الطول – 2- الدائرية -3- طريقة الحبكة الفنية .

وأهم ميزة للرواية الانسيابية هو إغراقها في الشعرية ، فأسلو بها سلس ، انسيابي يحسن اصطياد الصور الجميلة ، والأرجح أن السبب الرئيسي في استعمال هذا الأسلوب هو الخوف من الملل الذي ربما سيداهم القارئ بسبب طول الرواية .

هذا عن المعنى العام لمصطلح الرواية . النهر ، والغريب حقا هوكيف أغفل مجموع الدارسين للادبيين العربي والغربي أثرين هامين ينتميان بكل قوة إلى هذا النوع من الرواية ، وأعني بهما موضوع أطروحتنا المتمثل في الأثرين الخالدين (الف ليلة وليلة) و" في البحث عن الزمن الضائع " . ولعل في أغفال التعرض الى هذين الأثرين كأبرز ما أنتج في المجال دافعا قويا للاصرار ، والاستمرار في الدراسة .

وقبل الإيغال في حيثيات الأثرين ، لا ينبغي أن نهمل مفهوما موازيا للمفهوم السابق الذي تعرضنا له ، إذ نجد كلا من " ستروس " و " دوميزيل " يؤكد أن على الطبيعة الخطية ، والنهرية للرواية ، ويبدو لي أن هذا المفهوم يلمس شقين ، فطبيعة الرواية النهرية حسبهما تتعلق بجزء من دورة كاملة للرواية في إطار متكامل مع الأنواع الأخرى الأسطورة ، والملحمة ، والتراجيديا ، وغيرها من الأنواع ، فهي تشبه دورة الطبيعة بتعاقب فصولها .

وأما الشق الثاني ، فهو متعلق بمسار الرواية في حد ذاتها بغض النظر عن وحدتها ، أو تسلسلها ، فهي جريان ، وانسياب بمجموع تلك التفاصيل ، والجزئيات التي لا يمكن الحد منها ، ولا يقف أمامها حد الوزن ، أو الحجم ..

---

[1] Les hommes de borne volonté par J . L paris 10 émue editions p 15 –
نقلا عن أحمد سيد محمد – الرواية الانسيابية ص 31

1J – Copeau et R.M. du Gard correspondance (1913- 1928) paris 1972-P 441 عن نقلا نفسه المرجع -

وفي الحقيقة " إن الرواية كنوع يمكن أن تصبغ بأي لباس في حدود سرد مكتوب نثرا وكفن ، فإنها تخضع لقاعدة الخصوصية التي تتمثل في معرفة تشكيل علاقة صارمة بين ((جوهرجديد)) و ((طرق جديدة)) .[1]

فالأشكال متعددة ، ومتعاقبة ، والخصوصية هي وحدها الثابتة .

المهم في كل ما قلناه أيضا أن السردي كتجربة يعتبر أهم ما تميزت به الرواية الجديدة . فالذهاب بالنص الى الأمام ، ودون توقف حقق خطيته المزامنة لسرديته التي تلغي السكونية ، وتبدد جمود الحيز فهي دائمة الإنطلاق ، والتوثب ..

لقد سجلت الرواية نهضة جديدة للحضارة الإنسانية ، لم تكن لتصل إليها لو لا تضافر العديد من التجارب ، وتلاقح الكثير من الأشكال ، وتواتر الكثير من الصيغ .

وعليه فما حال التقاطع الذي آلينا على أنفسنا البحث فيه ؟

وهل هو آلية قطعية أم مسار تواصل ؟

لعل في إشارتنا الى المعنى اللغوي للتقاطع هو تأكيد على بعد ما غير بعيد عن صفة النهرية ، فإن كان القاسم المشترك الأكبر هو الانسيابية ، فإننا سوف نبحث عن الموضع الذي يقطع فيه هذا النهر .

إنه موطن التلاقي ، والاجتياز ، وعبور هذه الى تلك واحتضان تلك لهذه .

وكي نكون على بينة من مفهوم التداخل السردي في (الف ليلة وليلة) يجدر بنا التمثيل لهذا المنحنى من خلال نصوص هذا المتن .. فمن (الليلة الأولى) الى (الليلة الثالثة) وهي الحكاية الرئيسية (الاطار) ، فبعد أن انتهت في (الليلة الرابعة) الى القول :

وما أظن أنك تقول ذلك الا حسدا كما بلغني عن الملك (السندباد) وهنا تتوقف (شهر زاد) عن الكلام المباح ..لتأتي الليلة الخامسة ، وفيها يستمر تواصل القصة قصة الملك (السندباد) وهي بدورها تمتد من الليلة الخامسة الى الليلة الرابعة والأربعين . التي تنتهي بعبارة ((ولم يزالوا في ألذ عيش وأهنأه الى أن أتاهم هادم اللذات ومفرق الجماعات))

وسكتت شهرزاد قليلا ثم قالت : وليس هذا بأعجب من قصة الوزيرين وأنيس الجليس فقالت لها أختها : وكيف كان ذلك ؟))[2]

وتستمر سلسلة الحكي في ترابطها ، وتواترها عبر بقية الليالي ..

مع ملاحظة الانتقال الى أحداث جديدة وشخصيات جديدة ، وأزمنة ، وأمكنة جديدة .

فالتداخل السردي في (ألف ليلة وليلة) هو عامل إثارة جديد ، لأنه ينفي التراتبية على الأحداث ، والعناصر الفنية الأخرى ، فهو بمثابة الانتقال التدريجي / الاستدراجي .

---

[1] - مجموعة مؤالفين . الأدب والأنواع الأدبية . ص 200.

[2] - ألف ليلة وليلة ص 21

فالاستدراج هو نتيجة هذا التداخل الذي بموجبه تستدرج الأحداث أحداثا أخرى مغايرة ، وبإيحاءات ودلالات جديدة . فإن فعل السرد يتكرر " مبقيا على ثبوتية البداية ، والنهاية سواء على اعتبار ان الحكي هو ما يمثل طريقة الحكي لدى شهرزاد)) [1]

إذن هناك الحركية والسكون ، وهما طرفا معادلة في المسار السردي في (ألف ليلة وليلة) ، باعتبار هذا الأثر مبني أصلا على جملة من المتناقضات الغيبية من جهة المضمون ، والفنية من جهة الشكل .

ان هذا التشابك السردي ، والشجرة المتفرعة الأغصان في (الف ليلة وليلة) ، لأنها " بلا شك قص يدور حول .

حول فغل القص " (1)[2]

ان فعل الحكى في (ألف ليلة وليلة) يكتسي أهمية بالغة قد تعادل ، او تفوق الحكاية نفسها ..فثنائية الحكي / الحكاية هي سمة إنصاف للدور الذي يفعله الحكي في التأثير ، والربط ، وتكثيف المعنى ، وتصوير الحدث .

فشهرزاد حينما تضع نهاية الليلة ، فهي توحي للملك ببداية الليلة الأخرى عن طريق التلميح بأن هناك حكاية غير منتهية تبدأ في مقام استفسار أختها دنيا زاد عن مضمون الحكاية التي لمحت اليها شهرزاد في نهاية الليلة .

" وسكتت شهرزاد قليلا ثم قالت : وليس هذا بأعجب من قصة الوزيرين ، وأنيس الجليس ، فقالت لها أختها : وكيف ذلك ؟)) [2]

ان في هذا التساؤل تتشكل نواة جديدة لقصة جديدة تحمل جملة من المفاهيم تتلخص ذروتها في عاملي التشويق والإثارة الموجهة أساسا الى الملك شهريار حينما يبقى إستفسار (دنيا زاد) الشحنة التي تنطلق شرارتها في الليلة الموالية حينما تبدأ هذه الليلة بقول شهريار ((وما حكاية الوزيرين ؟)) .

وهو تساؤل آخر يفضي الى مدخل آخر في الليالي ...

ان في تساؤل (دنيازاد) ، وإردافه بشحنة شهريار في الليلة الموالية هما مؤشران على الدخول في مسرد جديد .

لأن هناك من الليالي ذات الحدث التواصلي ، والمفارقة بين الليلة والأخرى هي مفارقة وهمية ، الغرض منها هو إبعاد الملل على القاريء المفترض .

هناك دوما وعلى طول الليالي تجدد في الحدث عبر التحولات السردية ، ففي الف ليلة وليلة هناك أشجار كثيرة كل شجرة تتفرع الى أغصان ، فهناك قصص رئيسية ، وكل قصة رئيسية تتفرع منها قصص ثانوية .

فلو أخذنا القصة الرئيسية الأولى التي تبدأ من الليلة الأولى نجدها تحتوي على قصص ثانوية .

---

[1] - - المصدر نفسه. ص 131 .

[2] ياسمين فيدوح (انطوان جالان مفجر لشاعرية الشرق) . مجلة الآداب الأجنبية)

2-ألف ليلة وليلة ص 162.

ويبدأ حدث القصة الرئيسية من سفر التاجر ، واستراحته بعد عناء السفر تحت ظل شجرة ، وأكل كسرة وتمرة ، ورمي نواة التمرة ، فأصابت صدر ولد عفريت فقتلته ، ورغبة العفريت في الانتقام لولده .

وتتفرع عن هذه الحكاية الرئيسية حكايات ثانوية حكاية الشيخ المسن ، والغزالة والشيخ الثاني ، والكلبتان السلاقيتان ، وتنتهي الحكاية بأكملها عند إدراك الصباح لشهرزاد ، وعند إمعان أختها في الإثارة حينما تقول:

((ياما أحلى حديثك واطيبه ، وألذه ، وأعذبه . فقالت وأين هذا مما سأحدثكم به الليلة المقبلة ، ان عشت وأبقاني الملك . فقال الملك ، والله لا أقتلها حتى أسمع حديثها ، لأنه عجيب))[1]

وعلى هذا المنوال تتوالد قصص (الف ليلة وليلة) في تداخل عجيب ..

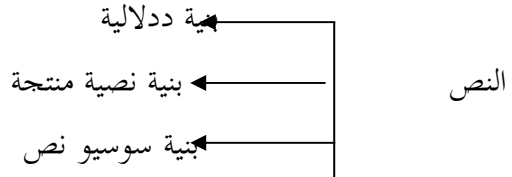
وكي نستقريء صفة الشجرية أو البناء الشجري في قصص الف ليلة وليلة ، يمكننا أن نأخذ عينة من هذه القصص لنبني عليها تحليلنا ، واستنتاجنا .

أهم التقاطعات بين" الف ليلة وليلة "والبحث عن الزمن الضائع .

قبل التطرق الى اهم التقاطعات بين " الف ليلة وليلة " وفي ا لبحث عن الزمن الضائع يمكننا التعريج على مجموعة من المقاربات التقنية لتعريف المصطلح :

وأول ما نبدأ به هو تعريف بييرزيما ***Pierre zemma*** اذ يعرف النص بأنه " بنية " دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة في اطار بنية سوسيو نصية " [2]

ان بيير زيما يحيل بتعريفه هذا منتوجية النص الى معطياته التناصية ، ويتضح ذلك بتقسيمنا لهذا التعريف الى المحاور التالية وفق هذه الخطاطة :



يتراء ى لنا من خلال هذه الشبكة من المفاهيم المتضمنة لمعنى التناص انها منطلق أمثل لتعريف التناص بشكل عام ، وانطلاقا من رأي جوليا كريستيفا التي ترى ان كل نص هو امتصاص اوتحويل الوفرة من النصوص الأخرى .

ان البدء برأي كريستيفا يدخل في اطار السبق والريادة ، فهي أول من أدخل هذا المصطلح " الى حقل الدراسة الأدبية مستفيدة من باختين Bakhtineالذي يسمى التناص (التفاعل السوسيو لفظي) [3]

---

[1] - الف ليلة وليلة ص 16 .

[2] - يقطين سعيد : انفتاح النص الروائي المركز الثقافي العربي بيروت الطبعة الأولى / 1989 ص5

[3] المرجع السابق ص 5

ويعود الفضل الى باختين في صياغة نظرية وافية عن تعدد القيم التناصية .

من البديهي ان كل نص حاضر هو أصلا يتكئ على مجموعة نصوص غائبة ، أو بصورة أخرى هناك نصان ، نص مركزي ، ونص ثانوي ، وهو الذي ربما سيكون مركزيا بالنسبة الى نصوص لاحقة . او لنقل هناك نص سابق ، ونص لاحق ، ولأننا وصلنا الى تلمس ماهية التناص ، بإمكاننا الآن ايراد التعاريف المختلفة لهذا المصطلح مع اختلاف التسميات ... ولنبدأ بالأب الحقيقي للتناص وهو ميخائيل باختين الذي يرى ان الكاتب او المؤلف .. يتعرض كباقي أعضاء جماعته لتأثير كلمات غير محايدة مشحونة بالانطباعات والتقويمات الصادرة عن الاخرين ، فالكلمات كمايخلص الى ذلك مسكونة باصوات الآخرين)) [1]

فهو ينفي بصورة أكيدة ما أسماه تودوروف بـ " الخطاب الاحادي القيمة ***Monovalent***، ففي كل خطاب أصوات متعددة مما يجعله .

قابلا لتعدد القيم ***Poly valent*** ، وهذا نتيجة لاستحضاره لمجموعة من الأساليب السابقة .

في حين نجد رولان بارط ***Roland Barth*** من جهته يقول : يمكن للنص ان يقرأ دون ان يضمنه أب ، فقيام التناص يلغى التراث ، ويقضى عليه ، فالأنا الذي يكتب النص ليس هو أيضا الا (أنا) من ورق)) [2]

ان نظرية رولان بارط معروفة في هذا الاتجاه ، وهو القائل بموت المؤلف ، فالتناص من وجهة نظره هو الغاء تام ونهائي للمؤلف ، فالنص هو محرر نفسه ، وكاتب نفسه ، وبائي نفسه ، ولهذا فهو يتجاوز مفهوم التناص المتكئ على ذلك الركام المعرفي الذي تنضوي تحت مظلته مجموعة من النصوص السابقة .

فليس عجيبا ان يستثمر رولان بارط الأمر لصالح منطقة التنظيري الذي عرف عنه ، وعرفت به مدرسته " اغتيال المؤلف " ولهذا جاء مفهوم التناص لديه كزاوية اخرى للقضاء على مفهوم الأبوة ، فكل مؤلف هو ضيف على النص ، ولا سلطة له عليه الا سلطة واجب الضيافة ." ويمكن للنص أن يقرأ دون وصاية أبيه ." [3]

يبدو لي ان التعريف الأقرب الى الحقيقة هو هذا الأخير ، لأنه يلمس ملابسات التناص في تفاعله مع نصوص أخرى أسبق عبر أزمنة سحيقة غارقة في القدم .دون الحاجة إلى وصاية .

حيث بواسطة التناص حسب —كريستيفا — " يعيد النص توزيع اللغة حيث — حسب بارت — تتبادل النصوص أشلاء نصوص دارت او تدور في فلك نص معتبر كمركز في النهاية تتحدد معه ، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة ، فكل نص ليس الا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة)) [4]

---

[1] الميلودي عثمان ، شعرية تودوروف عيون المقالات . الطبعة الأولى . الدار البيضاء 1990 . ص 38

[2] رولاند بارط . درس السيميولوجيات : سعيد بنعبد العالي دار توبقال المغرب ص، ص 60، 61

[3] - رولان بارط . من العمل إلى النص . من كتاب دراسات في النص والتناصية . ت: محمد خير البقاعي . مركز الانماء الحضاري الطبعة الثانية 2004 .ص 17.

[4] – سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي . ص 93 .

3- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري . استراتجية التناص . نشر المركز الثقافي العربي الطبعة الثانية .1986 ص 121 .

فالنص هو البؤرة ، او المركز الذي تدور في فلكه مجموعة من النصوص الأخرى التي تتعالق ، وتتشابك به ، وتمنحه أبعادا جديدة ، وغني لم يكن ليتوفر له لولا تلك النصوص الدائرة في فلكه .

ان هذا المصطلح كما يذهب اليه سعيد يقطين : الذي استعمل في البداية لرصد مختلف العلاقات بين النصوص هو التناص الذي

نستعمله مقابلا لـ Intertextualité في حين تم الآن ضبط علاقات كثيرة تدخل في إطار التناص نضبط هي بدورها علاقة النصوص بعضها ببعض))[1]

وسنتعرض إلى ذلك في آونة .

كذلك الأمر نفسه لو بحثنا في تراثنا الأدبي لوجدنا ثمة جملة من التحديدات والمصطلحات التي تضبط ، وتحدد علاقة النصوص بعضها البعض الآخر فما الآقتباس ، والتضمين ، وماشا كلهما غير أشكال لتوظيف النصوص السابقة))[2]

وما اصطلح عليه بالتناص كان يعد جانبا سلبيا ضمن مايسمى بالسرقات الأدبية ، في حين ان الكتابة الأدبية والنقدية المعاصرة أصبحت تثمن هذا النسيج ، وهذا التقاطع ، وهذه العلاقات التناصية ، لأن هذا الكم من الكتابات المتقاطعة نمنح النص زخرفة من نوع خاص من خلال تلك الاقتباسات الفنية ، والتراكمات الثقافية والحضارية ، فلا وجود لنص مؤسس من العدم ، اذ وجود النص يتطلب وجود نص سابق عليه ، فحدوث التعالق و الترابط *، والتداخل يوحي باستمرارية العمل الفكري ، والموروث الثقافي ، ويتبع بتواجد ، وتوالد ، وتوالي ، وتداخل نصوص عديدة وبالتالي يقيم ويثمن كل ما هو غائب ومنسحب انسحابا مؤقتا باعتبارعودته من نافذة نصوص اخرى .

ان الكتب النقدية العربية تحفل بتسميات مختلفة تشير بصورة مباشرة ، او غير مباشرة الى مسألة التناص لان الشعراء كانو ا منذ القديم يأخذون عن بعضهم البعض ، ويستعينون بأفكار غيرهم ، وذلك عن طريق الرواية فالمتأخر يأخذ عن المتقدم اما تأثرا او اعرابا ، وكان هذا الأمر يثير حفيظة الشعراء الذين سرقت اشعارهم ، مثلما غضب القرزدق على البعيث المجاشعي لانه استلبه معنى من معانية ، وكذلك غضب بشار بن برد على سلم الخاسر[3].

ومن بين الذين تناولوا المسألة نجد ابن قتيبة في (الشعر والشعراء وعبد السلام الجمحيي في طبقات فحول الشعراء وقدامه بن جعفر لكن تناولهم لهذه المسالة لم يخرج عن إطار الإشارة المقتضية من مثل قولهم (ومما سبق إليه فأخذه عنه) ولم تبرز المسالة كشكل من اشكال التميز الحري بالتناول ، والدراسة الا بعد

---

[2] سعيد يقطين انفتاح النص الروائي ص 16 .

* – انظر سعيد يقطين . من النص إلى النص المترابط . مدخل إلى جماليات الابداع التفاعلي المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى 2005.

[3] طه ابراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 171 .

ظهور المجددين واتساع قوة الخلاف بين انصار القديم ، وانصار الحديث بعد ظهور ابي تمام والبحتري ، فقد الفت بسبب الخصومة بينهما العديد من الكتب التي تناولت بإسهاب مسألة السرقات الأدبية ومن هؤلاء نذكر أحمد بن ابي طاهر ، وأحمد بن عمار ، وابو الضياء بشير بن تميم ، وابو علي محمد بن ابي العلا السجستاني ومهلهل بن يموت ، وأغلب هؤلاء ممن تناول موضوع السرقات الأدبية تناولها من موضع التجريح ، والاهتمام ، لكن جاء الآمدى والجرجاني بطروحات أخرى تلتزم الموضوعية إلى حد ما ، فالنظرة إلى السرقات الأدبية أخذت على أيديهما مخرجا آخر.

فقد قسم هؤلاء السرقات الأدبية الى انواع :

- ❖ اخذ المعنى مع لفظه .
- ❖ اخذ المعنى .
- ❖ اخذ اللفظ .

كما انهم فرقوا بين رتبها ودرجاتها فيقول الحرجاني : ولست تعد من جها بذة الكلام ونقاد الشعر حتى تميز بين أصنافه ، وأقسامه ، وتحيط علما برتبه ، ومنازله فتفضل بين السرق ، والغصب ، وبين الإغارة والاختلاس ، وتعرف الالمام من الملاحظة ، وتفرق بين المشترك الذي لايجوز ادعاء السرق فيه ، والمبتدل الذي ليس احد أولى به او بين المختص الذي جازه المبتدئ فملكة ، واحياه السابق فاقتطعه فصار المعتدي مختلسا سارقا ، والمشارك له محتذيا تابعا ، وتعرف اللفظ الذي يجوز ان يقال فيه اخذ ونقل ، والكلمة التي يصح ان يقال فيها هي لفلان دون فلان)) [1]

ومن خلال هذه الدراسات النقدية في مجال السرقات نجد نزوعا الى استخدام عدة مصطلحات تشير من قريب اومن بعيد الى مفهوم التناص . ك (الاقتباس – الإغارة – الاختلاس – الاستعانة – الاحتذاء – الاقتداء – التضمين – ومنها أيضا : الاصطراف والانتحال ، والغصب ، والمرافدة ، والاهتدام ، والالمام ، والعكس ، والمواردة ، والتلفيق ....الخ

والاجتلاب ، والاستلحاق .....

مما أورده ابن رشيق في كتابه العمدة .

وحينما يحاول مقاربة هذه المفاهيم نلحظ ان دلالاتها متقاربة من ذلك قوله (ولا يقال منتحل الا لمن ادعى شعرا لغيره ، وهو يقول الشعر ، واما ان كان لا يقول الشعر فهو مدع غير منتحل ، وان كان الشعر لشاعر أخذ منه علبة فتلك الاغارة والغصب ..) [2]

---

[1] الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم علي محمد اليحاوي مطبعة الحلبي ط 2 القاهرة 1951 ص 183

[2] ابن رشيق : العمدة في محاسن للشعر وادابه ، مطبعة السعادة ط 2 القاهرة 1955 282/2

وقد اخذ التناص في اللغة العربية عدة معان فهو يعني الازدحام ، وهو مشتق من كلمة " نصص " او " نص " النص : رفعك الشئ ،نص الحديث ينصه نصا : رفعه وكل ما أظهر فهو نص : وقال عمرو بن دينار : ما رأيت رجلا انص للحديث من الزهري أي ارفع له ، وأسند ، ويقال : نص الحديث الى فلان ، أي رفعه ، وكذلك نصصته اليه [1]

بمعنى رفعه واظهاره .

ويقال : تناص القوم أي ازدحموا [2]

والتناصص : مصدر للفعل على وزن التفاعل [3]

أي المشاركة ، والمفاعلة ، والتعدية .

وبملاحظة كثيرة تشاكل ، وتداخل المصطلحات الحائمة حول مفهوم التناص ففي كل قراءة نجد مصطلحات جديدة ، فسامي سويدان مثلا يفضل استعمال كلمة ((التداخل النصي)) بدل استعمال مصطلح " التناص " ويعتمد في تفضيله لهذا الاستعمال على " لسان العرب " ما يرجح صحة هذا الانتساب ففيه تداخل الشئ : دخل بعضه في بعض ، وتداخلت الأمور ، التبست وتشابهت . وتداخله داخله وتداخله ، خامره ، وخامر الشيءالآخر خالطه)) [4]

ولأنه يرجح هذا الاصطلاح ، فإننا نجده من جهة اخرى يحاول تعريفه عن طريق الاشارة الى انه قد تم انطلاقا من اعتبار النص الادبي نصا يرتكز في جانبه الابداعي على ارث عريق يشمل مبدئيا جميع النصوص الادبية السابقة عليه ، ويتحدد عمليا في مجموعة من هذه النصوص يشير اليها ، او يستحضرها او يستوحيها بطرق شتى تمضي من الاستشهاد وصولا الى التلميح مرورا بالمعارضة او المحاكاة))[5]

فهو بنية دلالية منتجة داخل اطرمعرفية ثقافية واجتماعية عن طرق الاستشهاد ، والتلميح والمعارضة ، والمحاكاة

والمؤكد ان اللغة التي تنتج النص " يقطنها دوما اخر ناء بعيد ، وفي جوفها يقبع الغياب))[6]

يتفق الجميع على انه لايمكن ان نفهم نصا ما الا بالرجوع الى عشرات النصوص التي سبقته ، فهو بصورة اخرى مساهما مباشرا في عملية الفهم من جهة ، وفي عملية الخلق من جهة ثانية ، ومن ثمة كل النصوص اللاحقة

---

[1] ابن منظور لسان العرب ج 6 دار صادر بيروت ط 1997 ص 42 472

[2] – أحمد رضا . معجم متن اللغة . منشورات دار مكتبة الحياة بيروت 1960 ص 472.

[3]- ع الواحد لؤلؤة : من قضايا الشعر العربي المعاصر التناص مع الشعر الغربي .مجلة الواحدة السنة السادسة . العدد 83/82 يوليو 1991 ص 1

[4] - سويدان – سامي : (حول النظرية اللسانية في العربية التناص / التاويل) مجلة الفكر العربي المعاصر ص 108

2- مرجع نفسه .ص . 95

3- ميشال فوكو . حفريات المعرفة ت : سالم يفوت المركز الثقافي العربي ، المغرب ط 2 1987 ص 104

هي نصوص تشرك في ابداعها نصوص سابقة عليها ، وبالتالي يمكننا الجزم بأن التناص هو عملية حضارية مهمة لا يمكن اغفالها عند تعاملنا مع أي نص أدبي فكل نص في حقيقته المؤكدة هو مجموعة من النصوص المتقاطعة وهذا ما تؤكده من جهة اخرى (جوليا كريستيفا) حين تدرج التناص ضمن منتوج نصي عن طريق الادماج ، والتداخل أي Idéologème وهي حسب تحديدها " تجمع لتنظيم " نصي معطى بالتعبير المتضمن فيه اوالذي يحيل اليه ومن ثم فالتناص في تقدير كريستيفا هو " ذلك التقاطع داخل نص لتغيير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى))[1]

فهي نقل ، وعمل اقتطاع ، وتحويل ، يتميز بالحوارية ، وبالصوت المتعدد – *Polyphonique dialogisme* .

وبعد هذا الشرح لمعنى التناص في مختلف أوجهة ، ستعود الى نشأة هذا المصطلح ، فالمؤكد ان هذا المصطلح قد ظهر في بدايته على يد الباحثة البلغارية الأصل جوليا كريستيفا ***J.KRISTEVA*** في عدة أبحاث لها كتبت مابين سنتي 1966- 1967 ، وصدرت في مجلتي ***critique*** و***tel.telque*** وأعيد نشرها في كتابيها سيميوتيك ***SEMIOTIGUE*** ،ونص الرواية ***LE TEXTE DE ROMA N*** ،وفي مقدمة كتاب ديستويفسكي لباختين ***BAKHTINE*** الذي يستعمل مصطلحا مغايرا وهو التفاعل السوسيولفظي ويميزبين التناص و المتناص ***INTERTEXTE*** عن طريق تعريفه لهذا الاخير إذ يقول إنه أي التناص هو النص الذي يستوعب عددا من النصوص ،ويظل متمركزا من خلال المعنى

وبعد مرور عشر سنوات على مشروع كريستيفا المتمثل في اطلاق مصطلح التناص واثرائه بالنظريات المختلفة نشرت مجلة***POETIQUE*** الفرنسية عددا خاصا بهذا المصطلح عنونته ب ***INTERTEX TUOPITES*** ،ومن البديهي ان تطرح المجلة البديل فقد اقترح لوران جيني ***L JENNY*** الذي أشرف علي إخراج العدد المذكور وجماعته المشرف عليها بدائل ، وتعريفات جديدة لمصطلح التناص ،وتمثل ذلك في عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بريادة المعنى .[2]

وقد جعل (جيني) التناص بواسطة هذا التعريف خاصة وميزة يتميز بها النص .....

لقد أخذ مصطلح التناص أبعادا وتسميات أخرى ؛إذ هناك من يفرق بين كلمتي تناص ***INTERTEXTE***والتناص ***INTERTEXTUIALITE***والتناصيه ***INTERTEXTUEL***

.

وقد أدى الأمر ببعض الدارسين إلى القيام بعملية التوالد،و النحت عن طريق مصطلحات تقترب من مفهوم التناص صيغويا ،منها "نشوء النص ***GENOTEXTE***. نص انعكاس او واصف ***METATEXTE***

---

[1] **سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ص 93**

[2] - محمد خير البقاعي . دراسات في النص والتناصية ص 96.

خارج النص ***HORS TEXTE*** ، ماقبل النص ***AVANT TEXTE*** كما يبدو ان (رولان بارط)نفسه قد تحفظ في استعمال هذا المصطلح تحفظه المعروف من استعمال مصطلحات كريستتيفا فلفظه تناص تنعدم من كتابة س/ز S/Z اما في كتابه متعة النص ***LE PLAISIR DU TEXTE***(1973) فنجده يشير الى المصطلح على انه نوع من استحالة العيش خارج النص اللامتناهي .[1]

وما يلاحظ ان كلمة تناص قد عرفت في المرجعية الفرنسية اثراء واشباعا من خلال ترجمة كتابات (لوتمان) ***Lotman*** الذي يحيل الى مرجعية غير المرجعية المعروفة في التاريخ لمصطلح التناص ، فعوضا عن باختين وكريستيفا نجد اسماء اخرى ككلوفسي ***CHLOVSKY***، وتوما شفسكي/ ***Toma Chevsky*** ، ويوسينسكي / ***yosensky***وتيموفيف /***Timofev***، وآخرين [2]

ولو عدنا الى تحليل مقولة فردنان دي سوسير " ان الكلمة لا تكون وحدها ابدا " ولو اخذنا المعنى الشامل لـ " الكلمة " لوقفنا على المدلول الأعمق للكلمة تناص ، ولتفهمنا بحذرها التاريخي بدء بباحنين المزدوج 1928 ، الذي كان كمل اسما مستعارا هو مدفوف (***Medvev***) ، وعند باختين 1929 ، ثم كريستيفا التي استعملت هذا المصطلح في كتابها المعنون بـ " ثورة الكلام الشعري ***La Révolution du longuage poétique*** بعد ذلك وجدت جماعة ***tel quel*** مبررا لإعلان بداية

اغتيال الموضوع ، فلم يعد سببا في الكتابة ، ثم ياتي سولرس Sollers الذي يكيف المصطلح حسب مفهومه الخاص ، فيقول : يقع أي نص في نقطة التقاء عدد من النصوص الذي هو نفسه اعادة قراءة (لها) وتثبيت (لها) ، وتكثيف (لها) ، وانتقال (منها) وتعميق (لها) [3]

اما قراءة (التوسير ***Althusser***) لمصطلح التناص ، فيحوله بقدرة عجيبة الى فن حيث يقول أنه أي (التناص) : كشف مالا يكشف في النص الذي تقرأ هـ، وعلاقته بنص أخر حاضر في غياب ضروري للأول))[4]

ثم يأتي ج ستاروبنسكي (***J storobinsky***) ليعلن ان مصطلح التناص يبشر بالعودة الى قوانين سوسير التي تتحدد في القول" ان كل نص هو انتاج منتج"[5] ويذهب جان جوزيف Jean joseph الى القول : بأن الانتاج التناصي يشكك بمفهوم ساذج هو مفهوم المرجع ***le referent***. اذا في نظره ان الكتابة (الكلام) لا ترتبط بمرجع ولكن بكتابةاخرى كتابةالعلامات الاجتماعية الكلية والتي ليست الا استشهادا منها . [6]

---

[1]-المرجع نفسه . ص 66.

[2] مجموعة مؤلفين : في أصول الخطاب النقدي – ت : أحمد المديني عيون المقالات الدار البيضاء المغرب ودار الشؤن الثقافية العامة ، بغداد ط 2 / 1989 ص ص 107- 108

[3] - مارك انجينو . التناصية . دراسات في النص و التناصية . محمد خير البقاعي ص 63.

[4] - المرجع نفسه . ص 64

[5] - المرجع نفسه . ص 64.

[6] المرجع السابق ص64.

ولعل الوحيد الذي استعمل وتبنى مصطلح التناص بفكرته ، ومفاهيمه المختلفة ، هو جان ريكاردو Jean ***Ricardou*** الذي هيأ الجو لانتشار هذه الكلمة ، و توسعها عن طريق الهجرة

وقد تطور مفهوم التناص عند الكثير من المنظرين ك ريفاتير ***M riffatérre*** مثلا الذي توصل الى اعطاء التناص قيمة إجرائية متميزة عن المعنى القديم الذي يطرحة على مستوى المصادر [1] ، ويذهب الى ضرورة التأويل .

وفي الوقت الذي اتخذ فيه التناص هذا المنحى ، فإننا نجد ان كريستيفا كادت ان تتخلى بمرور الزمن عن هذا المصطلح الذي تبنته منذ نشأته وذلك لدوافع ، واهتمامات أخرى .

وبعد هذا التاريخ الطويل من التفاعل ، والتناسل ، والتوالد المفهومي والمصطلحي نجد انه من المفيد القول بأن مفهوم التناص قد تشابكت حوله الآراء ، وتعددت ، لكن الأهم من تحديد المفهوم هو طرح السؤال الآتي : لأي شيء يصلح التناص ؟ ولما نجد جيرار جينيت يفضل استبدال مصطلح التناص بمصطلح التفاعل النصي ؟ والذي يجعله مرادفا لمصطلحي التناص ***Intertextualité*** والمتعاليات النصية ***Transtextualité***، فإن هذا التفضيل يستند على كون التفاعل النصي أشمل من مصطلح التناص الذي ماهو – حسب جنينيت الا واحد من أنواع التفاعل النصي .

ان جيرار جنينيت حينما يتحدث عن " العمل " التناصي " يندهش . وهو يرى تلك القدرة العجيبة للميتانص على استيعاب كل ذاك الكم من النصوص ، وبالتالي يعود الى الاتكاء على كريستيفا ، وبخاصة 1– في قولها بالتحويل النصي ، فالنص يقوم من تلقاء نفسه بعملية التحويل ، وهذا الأخير هو بمثابة الاستفراغ الآني ليتشكل من خلال هذه العملية نصوصا جديدة .

فالتناص هو تحويل ثقافي يتم بموجبة التضمين ، والملء ألمفهومي ويذهب ريفاتير الى التمييز بين التناص والمتناص ، اذ كثيرا مايتم الخلط بين المصطلحين ، " فالمتناصIntertexte هو مجموع النصوص التي نجدها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين ، وليس الضروري الوعي بالمتناص فقط ، والا لكانت حاجتنا اليه غير ضرورية اما التناص فله ضرورته ، وأهميته الأن الأمر يتعلق بتوجيه قراءة النص ، والتحكم في تأويله . انه نمط ادراك النص الذي يحكم انتاج الدليل بينما القراءة الخطية لا تحكم الا انتاج المعني". [2]

كما نجد جيرار جينيت (***G.GENETTE***) في تصوره للمتعاليات النصية ***transtextualite*** يقف عند خمسة أشكال .

الشكل الأول والذي كما ذكر استعمل منذ سنوات من طرف جوليا كريستيفا تحت اسم : التناص ***intertextualite*** وقد حاول ميشال ريفاتير ***MICHAEL RIFFATERRE*** منذ سنوات

[1] - المرجع نفسه . ص 109.
[2] -السعيد يقطين . انفتاح النص الروائي .ص 95.

دراسة هذا الحقل ولكن بالكثير من التوسع وقد كان تعريف المصطلح يقترب جدا مما جاء في تعريف جيرار جينات للمتعاليات النصية.

فالتناص –كتب ريفاتير – هو ايجاد علائق من القارئ بين عمل وأعمال أخرى سابقة عنه أو لاحقة.

ويضيف قائلا أن التناص هو الآلية المثلة للقراءة الأدبية وهي وحدها القادرة على انتاج الدلالة ، في حين أن القراءة الخطية مشتركة بين النصوص الأدبية وغير الأدبية لا تنتج إلا المعنى .

الشكل الثاني: وينبني على علاقة هي عموما أقل أهمية من النص في ذاته .

فالنص تربطه روابط خفية لا يمكننا تسميتها إلا المناصة ***PARTEXTE*** والمتمثلة في : العنوان – ما تحت العنوان أو العنوان الفرعي – العناوين الداخلية – المقدمات – ما بعد الواجهة – المدخل – الملحق ....الخ .

الشكل الثالث يسميه جيرار جينيت بالميتا نص ***METATEXTUALITE*** ، وهو المتعلق بالتوحد بنص ما يتحدث عنه دون ذكره . نراه في حدود النص دون أن نسميه .

الشكل الرابع هو معمارية النص ***L'ARCHITEXTUALITE*** ، ويتعلق الأمر هنا بعلاقة صامتة ، لا تتجاوز ملاحظة مناصية ***PARATEXTUELLE*** ، ككلمة أشعار – محاولات –رواية ...الخ ، وكل ما يصاحب العنوان على الغلاف .

الشكل الخامس من المتعاليات النصية يتعلق بلب التناص ، أي النص اللاحق ***HYPERTEXTE*** ، والنص السابق ***HYPOTEXTE*** .وقد ضرب مثلا بالاوديسا ***L'ODYSSEE*** من جهة كنص سابق .وايليس ***ULYSSE*** والانياذة ***L'ENEIDE*** كنصين لاحقين [1]

والمتعاليات النصية حسب سعيد يقطين تدخل في إطاره مجموعة من المفاهيم ، فهو يدرس من حيث :

- ☒ 1 – قسماه : النص ، والمتفاعل النصي .
- ☒ 2 – أنواعه : المناص ، التناص ، والمتيانص .
- ☒ 3 – أشكاله : الذاتي ، الداخلي ، الخارجي .
- ☒ 4 – مستوياته : العام والخاص .

ويورد (محمد بنيس) مستويات أخرى : كالاجترار الامتصاص الحوار ،كما لا يجب أن ننسى تقنيات التناص المتمثلة في : تناص التآلف ، وتناص التخالف ، وتناص التداخل ، وتناص الانحراف والتناص الجزئي ..

أما طبيعة التناص فتتجلى في مظهرين : التناص الظاهر ، التناص الخفي .

وعليه من خلال تحليل سعيد يقطين ، فأنه يميز بين أشكال ثلاثة التفاعل النصي.وهي التفاعل النصي الداخلي والتفاعل النصي الذاتي التفاعل النصي الخارجي التي يراها أشكالا للتفاعل النصي :

[1] - GERARD GENETTE. PALIMPSESTES . Editions du SEUIL 1982.P .8.9.10.11.12.13.14.15.

أما مستوياته فهي : المستوى العام ، والمستوى الخاص؛ فأما المستوى العام ففيه نكتشف العلاقة بين بنية النص ككل ، وبنية نصية أخرى منجزة تاريخيا .

اما المستوى الخاص ، ففيه يتم التفاعل النصي مع بنيات جزئية ، وليس مع بنية كبرى كالخطاب التاريخي ، او بنية الحكي العربي ، او الديني .

ويستمد التناص مبررات وجوده مما يلي :

أ / *متفاعلات قديمة* ، وتتمثل في : 1 – تاريخية 2 – دينية 3 – أدبية شعرية ، أو نثرية ، أسطورة ، حكاية ، خرافية ، مثل ...

ب / *متفاعلات حديثة* : تاريخية ، إعلامية – أدبية – ثقافية ومجمل القول لا بد من التنويه بأهمية جهود كريستيفا في مجال /التنظير لهذا المصطلح مستخلصة ان التناص ما هو الا عملية حوار بين عدة نصوص ، واتجهت كذلك الى اعتبار التناص مفوما سوسيو – لسانيا ، وما النص في الأخير الا عبارة عن انتاج مؤطر داخل بنية نصية شاملة كبرى يتفاعل معها النص الحاضر .

وهو ما ذهب اليه ايضا تودوروف الذي يقول : ان العقيدة الجديدة كالطفل الحديث الولادة تأخذ مكانها في نظام كلامي سابق عليها ..

ولا يمكن انتاج الشعر الا انطلاقا من قصائد اخرى ، ولا انتاج الروايات الا انطلاقا من روايات أخرى .

فكل نصية هي تداخل نصي ، وتطرح مسألة (الطرافة) ، اما التأثيرات بشكل خاطئ اغلب الأحيان حيث يكمن الاختلاف الحقيقي بين الشاعر الطريف ، والشاعر المقلد فقط في كون الأول هو أعمق تقليدا))[1].

فتودروف بهذا القول ينفي نفيا قاطعا وجود نص دون سوابق ، بحيث كل نص مدان بتهمة التجمع والتقاطع ، والتشابك مع نصوص سابقة .

ومع ذلك يبقى السؤال مطروحا : لماذا التناص ؟!

الواضح ان القراءة التناصية لأي نص هي محاولة لاستدراج ، واستحضار نصوص غائبة ، والهدف من القراءة التناصية هو محاولة إيجاد او العثور على التشابك ، والتقاطع الحاصل بين النص الحاضر ، والنص الغائب

كما ان الهدف من هذه القراءة هي كون ان الحاضر يتناص مع الماضي الميت لانعدام حركية هذا الحاضر ،وقابليته للعطاء الحضاري الخصيب ، فكأن اذن الحاضر هو الماضي ،وكأن اذن الماضي هو الحاضر))[2]

فالتناص بالإضافة الى كونه هو عملية امتصاص لمجموعة من النصوص ، فإن مهمته لا تتوقف عند هذا الحد ، بل تتعداها الى عملية احياء لنصوص تكاد ان تنسى ، وتدخلها في حركية زمنية مظهرية جديدة .هذه النصوص التي بدورها تتجه الى عملية الاستفادة المتبادلة ، لكن هناك من التناص الذي يحيد عن هذا الإتجاه ليجعل من هذا

[1] تودوروف . نقد النقد .ت: سامي سويدان منشورات الانماء القومي بيروت ط1/ 1986 ص 94

[2] عبد الملك مرتاض (بنية السرد في الرواية العربية الجديدة) مجلة تجليات الحداثة عدد 3 1994. ص 20.

الإسترفاد مجرد حجارة تزينيه ، وزخرفية للترويح عن القارئ ، وادخاله في عوالم مؤثثة بيوتها بلغة القدامي ، ورموزهم الاسطورية .

وللمتلقي الدور الكبير في استكشاف النص الغائب ، واستحضاره.

والقارئ النموذجي كما أسماه أمبرتو إيكو – يقوم بعملية الإضاءة الكاشفة للعلاقة الرابطة بين النص الحاضر ، والنص الغائب فهو الذي يقوم بصياغة قراءة جديدة مما تجمع له من نصوص تقول مالم يقله النص الحاضر ، او المقروء فيما لو اقتصر القارئ عليه [1]

هذا القارئ النموذجي يدرك ادراكا واضحا ان التراث هو خزان .

يخبئ كما من النصوص ومبدع النص لا يخفى عليه هذا ، وبالتالي يلجأ إلى الاسترفاد ليطعم نصوصه بإحالات تراثية ، قرآنية أسطورية ، شعرية ..)

و بموجب هذا التصور " يتحول النص الأدبي الى شبكة من الدلالات والرموز المتناسخة ، والمتضافرة بحيث تغدو القراءة تأويلا ، او إنصاتا لما قيل من قبل ، واستكناها لما يقال و ما قيل فعلا [2]

ولا يصبح التناص عملية فاعلة ومبدعة الاحينما يملك المبدع للنص الحاضر قدرة على الامتصاص اولا ، والتحويل ثانيا ، اذ لا يكتفي باقتباس الرموز من مختلف الثقافات والحضارات ،" والتفاعل النصي الايجابي او الخلاق هو الذي يدفع الى تجاوز (المحاكاة) البسيطة ، او الاستنساخية ، ويحقق لدى الكاتب القدرة على انتاج نص جديد يجاوز النص القديم ، ويحوله تعبيريا ، ودلاليا. هذا التحويل هو التجسيد الأسمى لعلاقة النص اللاحق بالنص السابق"[3]

وابنا لنجدا لكثير من النصوص السردية الحداثية قد أقامت وشائج بينها وبين النصوص التراثية ، ولوبحثنا عن القراءة السلفية للتراث لوجدناها قراءة سلبية جامدة فهي " قراءة لا تاريخية ، وبالتالي فهي لا يمكن ان تنتج سوى نوع واحد من الفهم للتراث هو الفهم التراثي .

للتراث. التراث يحتويها ، وهي لا تستطيع ان تحتويه لأنها التراث يكرر نفسه[4] في حين نجد القراءة الحداثية للتراث تتسم بهروبها الى الأمام ، فمن وجهة نظر هيدغر Heidgger ، فإن قراءة التراث لابد ان تتم وتنطلق من داخل التاريخ ، اذا يقول : انه مازال الاعتقاد يسود بأن التراث يوجد وراءنا ، في حين انه يجيء صوبنا ، معرضون اليه ، ولأنه قدرنا)) [5]

---

[1] حبار مختار(قراءة تناصية) . مجلة تجليات الاحداثة ص 59

[2] - بو يجرة بشير (تضافر الشعري والأساطيري) . مجلة تجليات الحداثة . ص 82.

[3] - سعيد يقطين . الرواية والتراث السردي . المركز الثقافي العربي بيروت . الطبعة الأولى .1992. ص 111.

[4] - عبد اللاوي عبد الله (عن التراث والحداثة والمنهج للفكر العربي المعاصر ، وجهات أولية .) مجلة التبيين عدد 5 /1992.ص 31.

[5] - المرجع نفسه ص 32 .

ان التراث بخلفياته المعرفية المختلفة فيه من الأسرار ، والأشياء التي ما يزال محتفظا بها في انتظار فاتح من الفاتحين لقراءته ، وإعادة قراءته توظيفا واستعابا ، ليمنحه القدرة على التواجد والاستمرار ، ولا عجب ان نجد في التناص ذلك التوظيف الفني الذي يغدو احيانا شبيها بالتوثيق ، مع الأخذ بعين الآعتبار لنوع آخر من التناص غير المكشوف والذي نجد صعوبة في التوصل الي تفكيك شفراته ، والتعرف عليه ، ومتابعته .

وبعد استعراضنا لمفهوم ، ونشأة التناص وآلياته المختلفة بقي علينا الآن ان نجيب عن سؤال هام ، وهو ما هي أبرز التقاطعات بين نص (الف ليلة وليلة) و (في البحث عن الزمن الضائع لمارسيل بروست .....

وللاجابة عن هذا السؤال يجدر بنا ان نتذكر جيدا اهم الأنماط

والأشكال والمستويات ، وغيرها التي مرت معنا .

فإذا ما بدأنا بالأنماط فهل التقاطع حادث من خلال التناص ام المناص ام الميتابض ام معمارية النص ؟

وإذا عرجنا على الأشكال ، فهل التقاطع بين الف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع هو تقاطع ذاتي او تقاطع داخلي او خارجي ؟

وإذا راعينا المستويات ، فيجدر بنا ان نتساءل هل هو تقاطع اجترارى ام امتصاصي ام حواري. واذا قلنا بتقنياته ، فهل هو تقاطع تآلف ام تقاطع تخالف ام تقاطع تداخل ام تقاطع انحراف ؟

ام تقاطع جزئي ؟ وهل هو تقاطع ظاهر ام خفي ؟

كل هذه التساؤلات عنت لي ، ونحن بصدد البحث عن أهم التقاطعات بين هذين العملين ، ويبدو لي انه من الأهمية بمكان الاحاطة بكل حيثيات هذه التقاطعات ، لأنها تقاطعات بينة تارة ، وخفية أخرى ، والسبيل الوحيد الى الوصول اليها هو إخضاعها للمحك الإجرائي بعيدا عن الإغراق في التنظير .

التقاطع الحكائي بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع.

تتكون الحكاية عموما من بنيات ، وكل بنية تتكون من متواليات سردية ، والذي يريد دراسة حكاية ما لابد من الوقوف عند بنياتها الكبرى ومتولياتها الصغرى حتى تتوضح العلاقة و يرتسم الهدف الأساسي من البحث بوضوح.

لذا يجدر بنا الوقوف أولا عند مفهوم البنية ، وأهم ما نظر في شأنها ، ثم نتحدث عن المتوليات السردية ، ماذا نعني بها ؟ وبماذا تتشكل؟ .

1 **مفهوم البنية**: ***Structure*** وكما جاء في قاموس ***(Dictionnaire de la philosophie)***

(إنها كلمة مترجمة عن الحشطالت الالمانية) محصلة لاجزاء.

إنها نظرية البنى والتي استخدمت أولا في البيولوجية من قبل ***Kurtgoldstein***

(في بنية الاعضاء) : لقد تعرف على استحالة عزل وظيفة دون تحويل مجموع الاعضاء.

ثم ان هذه النظرية امتدت الى علم النفس الى نظرية التلقي تحت اسم نظرية الشكل[1]

ولعلنا لا نضيف جديدا حينما نشير الى ان من اشهر المنظرين للبنيوية هو(جان بياجية) في

من خلال سلسلة***Le structuralisme par jean piaget*** في كتابة الموسوم بـ

والذي تناول***Presses universitaires*** ضمن منشورات***le point des connaissances***

فيه المحاور الاتية:

الفصل الاول: المدخل و طرح المسائل ***Introduction et position des probléme.***

وتناول فيه المسائل الاتية:

- ***Difinitions -1*** تحديدات أو شروحات.
- ***La totalité*** -2 الجملة .
- ***les transformations*** - 3 التحويلات.
- ***L'autoréglage - 4*** الضبط الذاتي.

الفصل الثاني تحت عنوان البنيات الرياضية. والمنطقة . ***Les structures mathématiques et logiques***

وتناول فيه مايلي :

--- ***La notion du groupe - 1*** مفهوم الفريق أو المجموعة.

--- 2 - ***Les structures méres*** البنيات الأم .

--- 3 - ***Les structures logiques*** البنيات المنطقية.

4 - ***Les limites vicariantes de la formalisations*** الحدود البديلة للتقعيد الاستنباطي

الفصل الثالث : تحت عنوان البنيات الفيزيائية والبيولوجية ***Les structures physiques et biologiques***

وتناول فيه مسألتين هما :

1--- ***Structures physique et causalité*** البنيات الفيزيائية مبدا السببية

--- 2 - ***Les structures organique*** البنيات العضوية

الفصل الرابع : تحت عنوان :***Les structures psychologiques***:

البنيات النفسية . ويندرج ضمنها :

1--- ***Les débuts du structures en psychologie et la théorie de les gestalt***

بدايات البنيوية في علم النفس ونظرية الصيغة .

2 --- ***Structures et génése de l'intelligence*** البنيات ونشأة الذكاء

[1] - didier julia : dictionnaire de la philosophie . la rousse edition . 1979 p290

3 - -- ***Structures et fonctions*** بنيات ووظائف

الفصل الخامس : تحت عنوان ***Le structuralisme linguistique*** البنيوية اللسانية

ويضم العناصر الاتية:

1 - ***le structuralisme synchronique*** البنيوية السانكرونية

2 -***Le structuralisme transformationnel et les relations entre l'entogenes et la phylogénese*** - البنيوية التحويلية والعلاقات بين تطوركائن الفرد والنسالة

3 -***Formation sociale , innélte ou équillibration des structures linguistique***

التكون الاجتماعي ,الفطرية أوموازنة البنيات اللسانية

4 - ***Structures linguistiques et structures logiques*** بنيات لسانية وبنيات منطقية

الفصل السادس : تحت عنوان: ***L'utilisation des structures dans les sociales étude***

استعمال البنيات في الدراسات الاجتماعية وضمنها:

1--- *Structuralismes globaux ou méthodiques* - البنيويات الاجمالية او المنهجية

2 --- *Le structuralisme anthrepologique de claude lévi - straus*

بنيوية كلودليفي شتراوس الانتروبولوجية

الفصل السابع : *Structuralisme et philosophie* البنيوية والفلسفة

وعناصره هي :

1 - *Structuralisme et dialectique* البنيوية والديالكتيك

2 - *Un structuralisme sans structure* بنيوية دون بنيات

لقد اعتمدنا في المقارنة بين الاصل والترجمة على النسخة المترجمة ضمن سلسلة منشورات عويدات فقد ترجم كتاب جان بياجية من طرف كلا من عارف منيمنة, وبشيرأوبري مع التصرف في بعض المصطلحات المترجمة.

إن الهدف الاساس هو تبيان الاصل النظري في تحديد مفهوم البنيوية.

إذ يعتبر كتاب(البنيوية) لجان بياجة اهم مرجع الى حد الان في مقارنة هذا المصطلح.

فعند تحديد البنية يشير جان بياجيه[1] الى ذلك بقوله:

[1] -jean piaget . le structuralism, .puf, paris . que sais- je ?.

En premiere approximation, une structure est un systéme de transformation qui comporte des lois entant que systéme(paropposition aux proprietés des éléments)

عند اول تحديد للبنية فإنها نظام تحويلات تحتوي على قوانين في الوقت نفسه نظام(تقابل خصائص العناصر).

وبكلمة واحدة فإن البنية تحتوي على ثلاث خصائص وهي الجملة (المجموع) والتحويلات والضبط الذاتي.

« en un mot, une structure comprénd ainsi les trois caractéres de totalité de transformations, et d'autoréglage »[1]

فالجملة(la totalité) : إن البنية تتالف من تالف عناصر مستقلة عن الكل, وهذا التآلف هو مكون

البنية : هذه الاخيرة بالتاكيد مكونة من عناصر هذه العناصر التي تخضع الى قوانين تميز النظام

Une structure est certes, formée d'elements mais ceux- ci sont subordonnés à des lois caractérisant le systéme..

إن الكل ماهو في الحقيقة إلا نتيجة ذلك التواشج ,والتراكب بين العناصر المختلفة وفق قانون محدد هو محور قانون الكل.

« letout n'étant que la résultante de ces relations ou compositions dont les lois sont celles du systéme[2]

وفي هذه الحالة فالتساؤل الاهم يتمحور حول حقيقة تكون البنية هل هي حقيقة ثابتة ام متحولة ؟ هل هي قبلية أم بعدية؟ هل هي دائمة ام عرضية؟ ذلك ما تحاول بعض الجوانب الاخرى في دراسة البنية تناوله, كعامل التحويلات مثلا.

إن النشاط البنائي بدوره عبارة عن مجموعة من ***Transformations*** هذه التحويلات التحويلات ويخضع هذا الامر الى طبيعة البنية في ذاتها اذ هي ذات طبيعة حركية وليست سكونية اذن فان اساس البنية هو اساس تحويلي بحت.

إن الافكار التحويلية ليست وليدة الساعة, ونقصد بذلك ليست مقتصرة على ولادة البنيوية فقد تم التشبع بالافكار التحويلية من خلال تلك الانطلاقات والبدايات اللغوية والنفسية من خلال دي سوسير من جهة, ونظرية الحشتلط من جهة ثانية , فإن كانت الاولى هي عبارة عن محكات لغوية , فإن الثانية هي إفرازات نفسية.

فعدم السكونية التي تميز النظام اللغوي لانه نظام امتصاصي بالدرجة الاولى خاضع للتغييرات والابتكارات وفقا لحاجاته فانطلاقا من المواقع السوسيرية ظهرت القواعد التحويلية لشومسكي, ثم الى الاسلوبية غير تمايزاتها الفردية عند بالي الى غير ذلك من المعطيات. فان الصيغات(

[1] - I .B.I.D p 7
[2] - I.B.I.D p10

فإن اصحابها يعتمدون على نوع من التحويلات الادراكية , والتصورات الاحتمالية للحواس التي تساهم في تحول الادراك.

ان ميزة الضبط الذاتي هي نوع من التحرك المنظم تجاه *L'autoréglage* الضبط الذاتي :

الذات في حلقة دائرية تشكل حلقة انعلاقية فالتحويلات التي تتم من البنية واليها هي تحويلات غالبا ماتكون مؤطرة فهي محاطة بميزة الانتماء فلا يمكن لاي بنية الا ان تولد عناصر تنتمي اليها وتحافظ على قوانينها , فالامر لايتم بطريقة عشوائية ناشزة, وانما يتم في انضباط وانسجام مميزين.

إن هذا الانغلاق الذي تحثثنا عنه سابقا لا يعني بالضرورة الاكتفاء الذاتي, والعملية بهذا التميز لاتكتفي بالالحاق, وانما يكون هناك اتحاد بين بنية اساسية واخرى فرعية مثلا , وهذا الاتحاد يقوم على نوع من الاحتواء المتبادل, وهذا لايؤثر في بنائها بل يعمل على إثرائها كما أن ميزة الاحتواء هذه تعمل على لم شتات البنية وهذا ما يسمى بالضبط الذاتي, وتحديدا يمكننا العودة الى تعريف ليفي ستروس للبنيوية بقوله: "لقد جاء لفظ البنيوية من البنية وهي كلمة تعني الكيفية التي شيد عليها بناءها . وانطلاقا من هذا المفهوم أصبحت الكلمة تعني الكيفية التي تنتظم بها عناصر مجموعة ما , أي انها تعني مجموعة العناصرالمتماسكة فيما بينها بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الاخرى, وبحيث يتحدد هذا العنصر بعلاقته بتلك العناصر فالبنية هي مجموع العلاقات الداخلية الثابتة التي تميز مجموعة ما بحيث تكون هناك أسبقية منطقية لكل على الاجزاء:" أي ان أي عنصر من البنية لا يتخذ معناه الا بالوضع الذي يحتله داخل المجموعة وان الكل يبقى ثابتا بالرغم مما يلحق عناصره من تغيرات"[1]

ولعل ليفي ستروس قد جمع في هذا التعريف الموجز ما عملت الكثير من البحوث والصفحات على الاشارة اليه, فقد الم بمفهوم البنية ومكونها وما يتبع ذلك من ميكانيزمات خاصة بها.

والسؤال الاهم الان هو كيف يمكننا ان نحلل نصا ما تحليلا بنيويا؟

لقد اهتمت الدراسات الحديثة كلا من وجهة نظرها بالتحليل العقلاني للنصوص بعد الثورة العلمية, وظهور المناهج العلمية الحديثة, فالهدف هو علمنة الادب وإخضاعه لمنطق العلمية او على الاقل استفادته منها, فظهرت الكثير من المناهج الوصفية التي تحتفي بهذا الجانب, وتحاول إستيعابه والانطلاق منه (فمنهج الدلالة من ناحية الذي حاول الاهتمام بمسألة الاستعارات والموضوعات والرموز).

وذلك وفقا لمستويات معينة تحاول الاهتمام باللفظ من وجهة نظر نحوية وصرفية ومعجمية, فالبنيوية تحاول الاستناد على "مذهب علمي يستند بدوره الى وضعية عقلانية يريد توضيح الوقائع الاجتماعية والانسانية , بتحليلها واعادةتركيبها وشرحها على هدى التصميم الداخلي الذي يخضع له, الا وهو البنية"[2]

---

[1] - مأخوذ عن سالم يفوت من مقال تحت عنوان ليفي ستراوس وعقم الفلسفة . قضية البنيوية . عبد السلام المسدي ض 105

[2] – عدنان بن دريل . اللغة والأسلوب منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 1980 ض 52. مأخوذ عن النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إل الالسنية ليوسف وغليسي . اصدارات رابطة ابداع الثقافية الطبعة الأولى 2002.

وعلى هذا الاساس فان البنيوية بنت نظرتها منذ البداية على البعد المنهجي في التعامل مع النصوص, وليس البعد المعرفي او الفلسفي كما ادرج ذلك (جان بياجيه) ولهذا فان التحليل البنيوي للنصوص هو تحليل يعتمد بالدرجة الاولى على دراسة النص دراسة موضوعية خالصة تكاد تسلخه من اشيائه الداخلية مكتفية بالهيكل.

لذا فان الحامل سلاح التحليل البنيوي كمنهج للدخول الى النص للخروج منه وفق ميكانيزمات وصفية شكلية واجراءات مصطلحية علمية مع التركيز احيانا على صلة بنية النص بالجانب الاجتماعي – التاريخي وفق نظرة البنيويين التكوينين ويتضح ذلك من خلال الاستعانة ببعض مصطلحاتهم كرؤية العالم والبنية الاكبر , والفهم والشرح لان التحليل البنيوي لم يحدث ذلك التواشج بين الشرح والفهم الا مع قولدمان حيث نظرة البنيويين التكوينيين تضع في الاعتبار هذه المسالة مثلما علق جمال شحيد احد البنيويين التكوينيين بقوله"كاننا ندرس التفاحة مثلا دون ان ناخذ بعين الاعتبار الشجرة التي كونتها والمحيط المناخي والزراعي الذي عاشت فيه , فدراسة التفاحة بحد ذاتها مهمة ولكنها تصبح اهم واشمل ان لم تفصل عن الشجرة والمحيط الذي عاشت فيه"[1]

كما يظهر في التحليل البنيوي للنصوص الاتكاء على جانب الوظائفية والذي اعتمده فلاد يمير بروب في (مورفولوجية الحكاية) هذه الوظائف الواحدة والثلاثين , والتي نجدها تحمل تسمية اخرى في مراجع اخرى وهي المتتاليات , والتي يظهر استخدام هذا المصطلح جليا لدى الدكتور عبد الحميد بورايو الذي اهتم بالجانب التطبيق خاصة في الحقل البنيوي بدءا بـ تحليله البنيوي للقصص الشعبي في مدينة بسكرة الى رسالة الدكتوراه الموسومة بـ المسار السردي ونظام المحتوى, دراسة سيميائية لنماذج من حكايات إلف ليلة وليلة

ففي هذه الرسالة رغم المسار السيميائي الواضح فيها , الا ان اتكائها علىالادوات الاجرائية البنيوية جلي كذلك.

ولعلنا نلاحظ ذلك من خلال اتباعه للجدول الاتي في تحليله للنصوص.

	أصناف الوظائف	تلخيص الجمل السردية
Iالمقطع I	1- اضطراب	* خروج
	2 – تحول	* تهديد
	3- حل	* وساطة
المقطع II		
	2 -تحول	* تهديد
		* مواجهة

[1] - جمال شحيد (في البنيوية التكوينية) مجلة المعرفة (سوريا) المجلد 38 السنة 17. العددان 225 -226 نوفمبر، ديسمبر 1980 .ص 28.

3- حل * القضاء على الافتقار

* زواج , مجد

وقد تجسد تحليله ايضا من خلال الاختبارات التي عمل بها كلا من فلاديمير , وغريماس, وذلك في قصة (الصيادو العفريت)

المجموعة الاولى من الوظائف المتواجدة في المقطع الاول تعد اختبارا تاهيليا.

– ومثلت المجموعتان الثانية والثالثة (المقطعان الثاني والثالث)

الاختبار الرئيسي.

اما المجموعة الرابعة (المقطع الرابع) فقد مثلت اختبارا تمجيديا

واعتماد بورايو على هذه الاختبارات بدأ في كتابة(القصص الشعبي في منطقة بسكرة) باشكالها الثلاثة:

– الاختبارالتمهيدي – الاختبار الرئيسي – الاختبار الاضافي (التمهيدي)

Eprenre glorifiante - Eprenre principale - Eprenre qualifiante

ولعلنا نلاحظ ان المنطلق في كل هذا هو النظر الى موضوع الدراسة كبنية مستقلة ثم العمل على تحليلها, وعند التحليل يستعين الباحث بعلوم اخرى للقيام بدراسته كالفونتيك, والسينتاكس...

واللسانيات.. للوصول الى مفاصل النص وكشف مستلزماته.

ان محاور البنية في النصوص تتماشى مع محاور الاحداث فيها, فكلما اتسعت هذه المحاور كلما اتسع مجال التحليل , لان هناك نوع من التوازي بين طرفين التحليل البنيوي من جهة مقابل النص المحلل بمؤشراته ورموزه المختلفة, ومقاطعة المتعددة.

بينما لو حاولنا ان نلتفت الى ما جاء به رولان بارت من خلال كتابه(مدخل الى التحليل البنيوي للقصص) اذ قد جعل من اللسانيات اساسا للتحليل البنيوي.[1]

فبدأ بـ لغة القصة وبالضبط فيما وراء الجملة اذ يشير الى ان للخطاب وحداته وقوانينه ونظامه القاعدي ولهذا فقد وجب ان يكون الخطاب موضوع لسانيات اخرى , مكانها وراء الجملة ,وإن كان هو مؤلفا من جمل فقط" واللغة ترتكز على الخطاب , فهي لاتكف عن مصاحبة الخطاب, وهي تعرض عليه مرآة بنيتها الخاصة"[2]

ثم انتقل الى مرحلة ثانية وهي ما اسماه بـ (مستويات المعنى) ويقصد بذلك الجانب الوصفي اللساني حينما يعتمد الامر على عدة مستويات وهي (المستوى الصوتي*(phonétique)* (والصوتمي *phonologique* والقاعدي , والسياقي) .[3]

---

[1] - رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص . ت: منذر العياشي مركز الأنماء الحضاري ، طبعة الثانية 2002 ص 29.

[2] – المرجع نفسه ، ص 31 .

[3] – المرجع نفسه ، ص ص -33 --34.

والعلاقة بين هذه المستويات هي علاقة تراتبية , بحيث لايمكن توليد المعنى الا عن طريق احداث ذلك التواصل , والتواشح بين هذه المستويات. " فالصوت وان كان يوصف بذاته وصفا كاملا, فانه لايعني شيئا على الاطلاق , وهو لن يشارك في المعنى الا اذا اندمج في الكلمة وان الكلمة نفسها لملزمة ان تندمج في الجملة"[1]

بعد ذلك تاتي الوظائف عن طريق : تحديد الوحدات وذلك عن طريق التقطيع والتحديد, ومن ثمة الوصول الى اصغر الوحدات لكن يبدو ان الوصول الى كذا امر يتخلله العديد من الاسئلة التي تطرح نفسها بحدة والتي طرحها رولان بارت من مثل : هل يكون كل شيء في القصة وظيفيا؟ وهل كل
شيء يحمل معنى حتى اصغر التفاصيل ؟ وهل يمكن للقصة ان تقطع الى وحدات تقطيعا كليا ؟

ومع هذه الاسئلة المطروحة يجد رولان بارط الاجابة البديهية من مثل انه لاتوجد قصة على الاطلاق لا تتكون من مجموعة من الوظائف وانه لكل شيء معنى.

ويورد في هذا الشان مثالا فيقول: "فاذا ما قيل لي ان جيمس قد((رأى رجلا يبلغ من العمر خمسين سنة)) , فإني اعلم ان (*Gold finger*) بوند في رواية
الخبر يتضمن وظيفتين في الوقت نفسه , غير انهما لاتتساويان ابدا ,فعمر الشخصية يدخل من جهة في لوحة ترسمه بطريقة معينة (فائدتها ليست عدما بالنسبة الى بقية القصة ,ولكنها متفشية ومتأخرة) , والمعنى المباشر للعبارة من جهة أخرى هو أن بوند لا يعرف محدثه المستقبلي, فالوحدة تتطلب اذن علاقة قوية (افتتاح التهديد , واضطرار لكشف الهوية)[2].

فسمة الوظيفة في هذه الحالة واضحة جلية, ولا يمكن باي حال من الاحوال ان تتلاقى مع أشكال أخرى من اشكال الخطاب على راي رولان بارط كا لافعال , والمشاهد والفقرات, والحوارات والحديث الداخلي ...) كما انها يمكن ان تلتقي بشكل اقل مع الطبقات السيكلوجية (كالسلوك, والمشاعر,والمقاصد, والحوافز, وعقلانية الاشخاص)[3] ويستمر رولان بارط في توضيح الامر حينما يعتبر انه حينما " يقال لنا إن " بوند" رفع إحدى سماعات الهاتف الاربع , عندما كان يحرس في مكتب الخدمة السرية , فإن الجذر "أربع" يشكل بمفرده وحدة وظيفية لانه يحيل الى مفهوم ضروري بالنسبة الى مجموع القصة"[4]

ثم ينتقل الى طبقات الكلمات: إن الانتقال من مستوى الى مستوى بمقتضى عملية إشباع الوحدات ينتج عنه طبقتان كبيرتان من طبقات الوظائف بعضها توزيعي والاخرى اندماجية"[5]

إن الطبقة التوزيعية تتناسب مع وظائف بروب المعروفة والتي تناولها بالدراسة بريمون ايضا.

---

[1] - المرجع السابق ص 35.

[2] – المرجع نفسه ص 42.

[3] – المرجع نفسه ص 42.

[4] – المرجع نفسه ص 43.

[5] – رولان بارت مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص ص 42.

فإن كانت الطبقة الاولى تقابل الوظائف , فإن الطبقة الثانية, أي الطبقة الاندماجية فإنها دلائلية فالقصص تختلف في صيغها فبعضها وظيفي كالروايات الشعبية , وبعضها دلائلي كالروايات النفسية , وما بينها يتشكل من مجموعة من الاشكال التي تنتمي الى حقول أخرى كالتاريخ والمجتمع .

ثم يتعرض (بارت) الى ما ينطوي تحت هذه الطبقات من تراكمات أخرى قد تكون أساسية , وهذا ما أسماه (بالنواة) وقد تكون ثانوية وهذا ما أسماه بـ(الوسائط) .

ثم ينتقل الى النحو الوظيفي: وفيه تتم الاجابة على كثير من الاسئلة مثل: كيف, وبموجب أي قواعد تتسلسل هذه الوحدات المختلفة بعضها وراء بعض على طول المقطع السردي؟ وماهي قواعد التأليف الوظيفي ؟ بعدها تأتي الافعال , حيث يدرسها من حيث كونها الاساس او القاعدة التي يبني عليها وضع الشخصيات , فمستوى الشخصيات هو مستوى الافعال[1]

وهذا المعنى ينطلي على اهم التمفصلات في النص, والمنطلقات الكبرى له.

بعد ذلك تاتي قضية المسند إليه , ثم بعدها مباشرة ينتقل الى مستوى السرد, ويبدأ بالايصال السردي , ويدخل في هذا الاطار كل من المرسل والمتلقي, بعد ذلك يكيف وضع القصة ,

ثم نظام القصة , فيبدأ بالانحراف والاتساع , والمقصود بهما الانزياحات والتداخلات غير المتوقعة في ثنايا القصة , ثم يقودنا في الاخير الى المحاكاة والمعنى.

كما يمكن للتحليل البنيوي إجمالا أن يتم وفق خطوات محددة تعتمد وحدة البنية وتنطلق منها, وفقا لمعيار التفاعل البنائي بين العناصر المختلفة , وتكون سيرورة الدراسة على شكل انسجام بين البنى انطلاقا من دراسة بنية الموضوع, فالبنية المعجمية, ثم البنية التركيبية التعبيرية, والبنية التحليلية, والايقاعية[2]

ويمكن على سبيل ما هو محقق بالفعل في النصوص التي بين أيدينا أن نكتشف تلك السمة التراكمية , والنفسية والايقاعية وهذا ما نحاول التطرق إليه , وقبل ذلك لابد من تحديد مفهوم المتوالية.

مفهوم المتواليات السردية:

لوحاولنا تحديد المعنى اللغوي المبسط لكلمة المتوالية نجدها آتية من التتالي , أي الموالاة والاتباع , نقول تلى هذا الامر الاخر , أي تبعه وجاوره.

أما المعنى الاصطلاحي ففيه معنى بنية قائمة على اساس التعاقب وما دام الامر كذلك , فان اهم دور في البنية, أي افضل من الاسماء والشخصيات , فالاعتقاد(les verbes) للافعال (السائد هو ان " شكل السرد الجوهري يمكن ان يوجد في تعاقب افعاله "[3]

---

[1] – المرجع نفسه ص 66.

[2] – لمزيد من المعلومات نعود إلى (تحاليل أسلوبية) لمحمد الهادي الطربلسي دار الجنوب للنشر تونس 1992 من ص 115 إلى .142

[3] الاس ، مارتن نظريات السرد الحديثة ت: حياة جاسم محمد المجلس الأعلى للثقافة 1998.ص 122.

يمكن ان يكون امر تعاقب الافعال امر لغوي بحت , لكن لو اشرنا الى ان هناك تعاقب في الاحداث لادخل الامر ضمن المفهوم السردي , وهذا ما الح على ذكره ." وقد خطا ليفي شتراوس(1955) خطوة ابعد فحين وجد تعاقبات للحدث , في أجزاء مختلفة من الحكاية تبدو ذات بنى متماثلة قام بوضع التعاقبات الاخيرة تحت الاولى لكي يختبر اوجه الشبه بين بناها [1]

كما ان للتعاقب الزماني مهمة اخرى في تحديد مفهوم المتوالية , وقد اشار الى هذا الامر (أرسطو) حينما اظهر أن " التعاقب الزماني والرابطة السببية حلقات وصل ضرورية في المتواليات السردية"[2]

وإذا ما اردنا ان نحدد المسألة باعتبار أننا ندرس بنية النص , فإنه يمكننا القول مع (فان ديك) الذي يقول : " بوسعنا ان نعتبر ان القول النصي هو في المقام الاول , متتالية من الجمل , ونسمي هذه المتتالية متوالية ."[3]

لكن قد نصطدم بحقيقة ما هي ان بعض المتواليات غير مضبوطة المعنى , فيمكننا من خلال جملة واحدة ان نوالي كلماتها بعدة طرق بعضها لا يحمل معنى وفق تسلسل اعتباطي غير دلالي , ولكي يتحقق المعنى فلابد من توفر علاقات بين الجمل والكلمات لكي تكون متوالية من الجمل مفهومة , وقد أدرج ذلك (فان ديك) ويمكن تلخيص هذه العلاقات فيما يلي :

الفونولوجيات والمرفولوجيا : ويتعلق الامر هنا بالناحية الصوتية والظاهرية والتركيبية للجمل , فحسب (فان ديك) فإن " الوصف الفونولوجي للنصوص باعتبارها متواليات من الجمل في بداياته "[4]

ولاستيعاب ظاهرة الوصف لابد من التركيز على التناغم والنبر , والنغم لان " ميلوديا المتوالية 1 تخالف ميلوديا جملة معقدة مركبة من نفس العناصر من الجمل التي في رقم 1 غير انها مربوطة بحرف العطف "[5]

وعليه يمكن التأكيد ايضا على أن للامر غاية الاهمية في تحديد العلاقات الدلالية الموجودة في المتواليات.

2- التركيب : إن المتواليات قد تكون مكتملة نحويا , اذا ما عزلنا إحداها عن الاخرى , لكن لن يكتمل معناها من وجهة نظر تركيبته الا بواسطة عملية الدمج , او على الاقل التأأويل المباشر العلائقي بين الجمل لان " مفهوم النحوية مفهوم نسبي " [6]ولهذا فان امر التحليل التركيبي للعلاقات بين الجمل لا يتعلق بالجمل الغامضة بقدر ما يهتم بتحقيق بنية تركيبية وتاويل دلالي صحيحين للجمل"[7]

3- الدلالة: إن المستوى الدلالي هو اهم مستوى يمكن ان يعتمد عليه في تحديد قيمة النص ويمكن

---

[1] - المرجع نفسه ص 126.
[2] - المرجع نفسه ص 130.
[3] - مجموعة مؤلفين . نظرية الأدب في القرن العشرين . ت: محمد العمري . افريقيا الشرق 1996. ص 52.
[4] - المرجع نفسه . ص 52.
[5] - المرجع نفسه ص 52.
[6] - نظرية الأدب في القرن العشرين ص 53.
[7] - المرجع نفسه ص 53.

إضافة المستوى التداولي , لان المتواليات الجملية توصف اساسا في مستوى العلاقات الدلالية بين الجمل [1]هذه العلاقات التي تتحد بالعلاقات المرجعية والمعنوية أي المتعلقة بالمعنى , أو بالمفهوم لان التحدث عن علاقة دلالية ما بين جمل المتتالية .

يعني مباشرة ان الأمر يتعلق بالمعنى وبالمرجع ، أو باي علاقات حينها وعند حدود هذه الشروط التي يعتبرها (فان ديك) مطلوبة جدا للتحقق في متوالية من الجمل ، لأنه يتوقف عليها مدى انسجام هذه الجمل أو المتوالية ، بالإضافة الى أنواع أخرى من الانسجام التي يحدثها الانسجام الخطي والإنسجام الكلي أو الإجمالي للنص .

وعلى ضوء ذلك يمكننا أن نشير من خلال ما أشار اليه فان ديك الى أهم القواعد التي تتحكم بالمتوالية :

1 – **الحذف أو الانتخاب** : وهما في حقيقة الأمر قضيتان متكاملتان ، فالحذف هو عملية استغناء آلية عن القضايا الثانوية التي لا تضيف اي دلالة الى المتوالية ، في حين أن الانتخاب هو الوجه الآخر لنفس العملة بحيث نقوم بعملية الانتقاء والاختيار وفق ما يقتضه عامل التأويل .

2 – التعميم : أو الشمولية لاختزال القضايا المشتتة ، ولم شتاتها ، فعوض التعبير بالتفصيل الممل ، يتم التعبير بجملة واحدة تعبر عن الكل

3 – البناء : والمقصود بها عملية تعويض متوالية من القضايا بقضية تعبر إجمالا عن الوقائع نفسها وهذا المفهوم يقترب نوعا ما من مفهوم (التعميم) .

وقياسا على كل ما مر معنا فإن من أهم إحدى صفات النصوص أنها متواليات من الجمل ترسم مسارا معينا قاطعة سبيل الشك باليقين عن طريق تأكيد المعنى ، أو نفيه ، تطويله أو تقصيره ، مع الأخذ بعين الإعتبار دلالة هذه المتوالية ، والقصد من ذلك أن المتكلم عادة مايقيم علاقات ووشائح بين مجموع قضايا المتوالية ، حتى وإن كانت متباعدة بشكل عمودي .

لعل من بين خصائص اللغة العربية هو التزامها بعدد محدود من الصيغ يجمعها بابا الاسم والفعل .. فالاسم لا يخرج حسب اللغويين العرب القدامي عن خمسة أقسام هي : اسم انسان حيوان نبات جماد شيء.في حين ان الفعل من حيث صيغته الافرادية فينقسم الى ثلاثة اقسام هي:

1. من حيث تركيبها الصوتي الى ثلاثية وغير ثلاثية
2. من حيث نوع عناصرها الى صحيحة ومعتلة
3. من حيث وظيفتها الى متعدية ولازمة

وهذا ما أورده سيبوية في (الكتاب) " أعلم أنه يكون كل ما تعداك الى غيرك على ثلاثة ابنية على فعل يفعل ، وذلك نحو ضرب يضرب ، وقتل يقتل ، ولقم يلقم . وهذه الأضرب تكون فيما لا يتعداك ، وذلك نحو

[1] – المرجع نفسه ص 55.

جلس يجلس ، وقعد ، ويقعد وركن يركن ، وربما لا يتعداك ضرب رابع لا يشركه فيه ما يتعداك ، وذلك فعل يفعل نحو كرم يكرم))[1]

هذا فيما يخص اللغة ، لأن للغة منطقهاالخاص بها ، وفلسفة تعينها على تبيان جوهر الأشياء ، وأحيانا الاكتفاء بأشكالها . لكن للنصوص الأدبية منطقها الخاص ولا منطقها أيضا ، فهي يخضع لقوانين محددة ، وإنما قد تجتاز ما هو عرضي وظاهر ، وما هو معروف وشائع الى أمور أخرى تخضعها لمنطقها الخاص الذي يرسمه النص في حد ذاته .

ووفق هذا المنطق بدت لنا النصوص التي بين أيدينا سواء مدونة الف ليلة وليلة ، أو رواية البحث عن الزمن الضائع ، وكأنهما ترسمان .

مسارا خاصا بهما ، لا يخضع لمنطق معروف بعيدا عن التشريحات المورفولوجية المعروفة كالتي أتى بها فلا ديمبر بروب أورولان بارط أو جوليا كريستيفا ، أو جيرار جنيت ..وغيرهم كثير .

وليس غريبا أن يرسم لنا هذا المنطق؛ أعني منطق النصوص المدروسة هذا المسار ، وأعني بذلك مسار البناء وهي سمةتشترك فيها جميع النصوص .وقد تلمسنا مسار بنية العملين الذين نحن بصدد دراستهما من خلال جملة من الرؤى أو الظواهر كظاهرة التوالي والتعاقب ويمكن تسميتها بالتوالد حيث تتعاقب وتتوالى الحكايات بدءا بالحكاية – الإطار ، ثم الحكايات الكبيرة ، ثم الصغيرة وهكذا دواليك –

وظاهرة الاستدراج ، الحكاية الاطار وما والاها ، استدراج حكاية لحكاية مشابهة وهذه الظاهرة تبدأ باتفاق قائم بين دنيا زاد واختها شهرزاد حينما تتفقان على طلب دنيا زاد لقص حكاية من قبل شهرزاد ، ويستمر الأمر مع كل نهاية حكاية جديدة وبداية أخرى .

كما أن هناك مؤشر أخر دال على هذه الظاهرة ، وهي تكاد أن تكون لازمة مع نهاية الحكاية وذلك مثل قول الراوي : " فقال الملك: يا شهرزاد إن هذه الحكاية عجيبة جدا .

قالت : أيها الملك ليست هذه بأعجب من حكاية علاء الدين أبي الشامات .

قال: وما حكاية علاء الدين أبي الشامات؟

قالت: غدا إنشاء الله أبدأ بسردها .

وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح.[2]

وهذا ما يمكن أن نطلق عليه ظاهرة الاستطراد التي تميز حكايات ألف ليلة وليلة – والظاهرة الأفعوانية في البحث عن الزمن الضائع .

وقد اختصرنا المصطلحين (الاستطراد والافعوانية) في مصطلح موحد وهو البنية التراكمية .

---

[1] - الكتاب لسيبوية ص 4 : 38 أخذا عن الدلالة الايحائية في الصيغة الإفرادية لصفية مطهري . اتحاد الكتاب العرب دمشق 2003.

[2] - ألف ليلة وليلة . ج2 /ص 247.

كما تحدثنا في هذا الفصل عن البنية المكانية والزمانية من حيث الكمية والتنوع ، كما لم نغفل الحديث عن الأسماء (***LES NOMS***) والتي يعد تزاحمها وتواليها ظاهرة في النصين .

أولا: البنية التراكمية أو ظاهرة الاستطراد:

1 – ***مفهومها*** : تكاد تتفق جل القواميس على أن ركم [ركم – ركما] الشيء : جمعه و جعل بعضه فوق بعض حتى يصير ركاما مركوما كركام الرمل .

[تراكم، وارتكم] الشيء اجتمع بكثرة وازدحام.

[الراكم] السحاب المتراكم . [الركمة] الطين المتجمع بكثرة ، [الركام] المتراكم بعضه فوق بعض من السحاب ، والرمل ، وما أشبه . [مرتكم] الطرق : حادثة .[المركوم] مفع « سحاب مركوم » تراكم بعضه فوق بعض . ناقة مركومة : سمينة .

إن هذه المعاني الكثيرة، و المتقاربة لأنها تصب في مجرى واحد، لا تبتعد كثيرا عن المعنى الذي أردناه في دراستنا.

فالبنية التراكمية تتحرى الجانب الكمي أكثر من أي شيء آخر هذه التراكمية التي نجدها صفة بارزة في موضوع دراستنا . فالعمل الأول ألف ليلة و ليلة ينطلق من هذا المبدأ مبدأ التراكمية، تراكم المادة الأدبية، مع تنوعها، و ثرائها، و الأمر نفسه نجده مع رواية

(في البحث عن الزمن الضائع) ، و الغريب رغم هذه الصفة ، أو الميزة التي يتميز بها هذان النصان إلا أن سمه (ا لتشويق و البناء المقنن) تكاد تطغو على هذه الصفة ، و الجمع بين هذين المناقضين تقنية قلما تتوفر في غيرهما من الأعمال . ولهذا قد ركزنا على هذه الظاهرة كسمة مفارقة، و أول ما تتجلى هذه السمة في ظاهرتي التتالي و التعاقب، أو ما أسميناه بالتوالد .

1 – ظاهرة التوالي و التعاقب (التوالد):

تبدو ظاهرة التتالي و التعاقب في ألف ليلة و ليلة من خلال تلك الفواصل الوهمية التي تشير الى نهاية حكاية مع بداية أخرى ، و يكاد ذلك لايذ عن لمنطق غير منطق الحاجة إلى استراحة المحارب ، و كأن الراوي شهرزاد يقوم بوضع ذلك الفاصل استزادة في التأثير ، و حاجة إلى التوغل أكثر في خفايا رجل أنهكته الخيانة ، و كاد يتجرد من عقلانية الوجود . حينما يتعلق الأمر بالآخر ⟵ المحظيات اللواتي تزوجهن ، ثم قضى بموتهن

إن هذه التقنية المستعملة رغم عدم خضوعها لمنطق معين ، إلا أنها في جوهرها عبارة عن بناء مقنن فكأن شهرزاد (الراوي) كانت تبنى قصرا من الطمأنينة و الأمان لها ، و لشهريار ، فكانت في كل مرة تضيف طوبة إلى هذا القصر مع التنويع في الهندسة التي سوف تتأمل كيفيتها بإيراد أمثلة من ألف ليلة و ليلة .

و أول ما يلاحظ في هذه الظاهرة أن آخر عبارة هي نفسها العبارة التي تبدأ بها الليلة الموالية مثلما جاء في الصفحة **21** في آخر الليلة الرابعة و ردت العبارة الآتية:

« ثم أن الوزير تقدم إلى الملك يونان و قال له : أنت الذي شمل الناس إحسانك ، لك عندي نصيحة عظيمة ، فإن أمرتني أن أبديها أبديتها لك . فقال الملك: و ما نصيحتك ؟ فقال : أيها الملك قد رأيتك على غير صواب تنعم على عدوك ، وعلى من يطلب زوال ملكك ، و قد أحسنت إليه و أكرمته غاية الإكرام ، و أنا أخشى على الملك من ذلك ، فانزعج الملك ، وتغير لونه ، و قال له : من الذي يزعم أنه عدوي ، و أحسنت إليه ، فقال له إن كنت نائما فاستيقظ ، فأنا أشير إلى الحكيم دوبان ، فقال له الملك : إن هذا صديقي ، و هو أعز الناس عندي ، لأنه داواني و أبرأني من مرضي الذي عجزت فيه الأطباء ، و هو لا يوجد مثله في هذا الزمان ، و أنت تقول عليه هذا المقال ؟ وما أظن أنك تقول ذلك إلا حسدا كما بلغني عن الملك السند باد .

و أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح[1]

ثم تأتي الليلة الخامسة فتبدو ظاهرة التعاقب جلياة إذ تبدأ بالشكل التالي : " قالت بلغي أيها الملك السعيد أن الملك يونان قال الوزير : أيها الوزير لقد داخلك الحسد من أجل هذا التحكيم ، فتريد أن أقتله ، او بعد ذلك أندم كما ندم الملك سندباد على قتل الباز فقال للوزير ، وكيف كان ذلك ..))

ومن هنا نكتشف ان اهم تقنية يقوم عليها السرد في الف ليلة وليلة هو هذا التداخل العجيب بين الحكايات ، إذ يبدأ الأمر على شكل تسائل ، ثم تأتي حكاية أخرى صغيرة عقب الحكاية الأساسية ،

والأمر لا يتوقف عند هذا الحد بل نجد طي هذه الحكاية الصغيرة حكايات أخرى فبعد ان سرد الملك على وزيره الحكاية الأولى ايتوقفه الوزير بحكاية أخرى موالية :

" فلما اسمع الوزير كلام الملك بونان قال : أيها الملك العظيم الشأن ، الذي فعلته من الضرر ، ورأيت منه سوءا ؟ إنما أفعل معك هذا شفقة عليك وستعلم صحة ذلك ، فإن قبلت مني نجوت والا هلكت كما هلك وزير كان قد احتال على ابن ملك من الملوك ..) [2]

ثم راح الوزير يسرد على الملك تفاصيل الحكاية ...

بعدها تتداخل حكاية أخرى يسردها الحكيم للملك قائلا له : أيكون هذا جزائي منك ، فتجازيني مجازاة التمساح ؟ قال الملك : وما حكاية التمساح ؟ " [3]

وهذه المستويات المختلفة من الحكي تظهر مدى اعتماد (الف ليلة وليلة) على هذه التقنية أي ما أسميناه بظاهرة التنالي ، والتعاقب ..

وقيس على مما ورد في هذا المتن فبعد إراد الحكاية الرئيسية ، تأتي الليلة الثانية والخمسون حيث تقول شهرزاد : بلغني أيها الملك السعيد أن العبيد الثلاثة كما قالوا لبعضهم كل واحد يحكي جميع ما وقع له ، قال

---

[1] - ألف ليلة وليلة ج 1/ ص 21.
[2]- المصدر نفسه ص 22.
[3]- المصدر نفسه ص 24 .

الأول ، وهـو الـذي كـان حامـل النـور ، أنـا أحكـي لكـم حكـايتي فقـالوا لـه تكلـم[1] .. ويستمر الحال مع العبيد الثلاثة .

اذن فهذا التشابك والتداخل هو سمة مفارقة في الف ليلة وليلة فما ان تخرج من حكاية حتى ندخل الى حكاية أخرى مشابهة ، ولا يتم الخروج من شجرة الحكاية الا بعد الوصول الى شجرة جديدة ..

2 – ظاهرة الإستدراج : يظهر الاتفاق بين شهرزاد وأختها دنيازاد منذ بدء الحكاية الاطار ، فلأجل مجابهة سطوة الملك ، ورغبتها العارمة في الانتقام من كل عذروات المملكة حكاية في المرأة الخائنة .

فإن شهرزاد ودنيازاد اتخذتا الاستدراج وسيلة لزرع الطمأنينة ولمس الأمانة ، والاستقرار .. وكما قلنا سلفا سظهر هذا الأمر جليا في القصة الإطار ؟ إذ تبدأ الحكاية الاتفاق حينما يأمر الملك وزيره بأن يأتيه نيب على جري عادته ، فخرج الوزير ، وفتش فلم يجد شيء فتوجه الى منزله وهو غضبان مقهور خائف على نفسه من الملك ، وكان الوزير له بنتان رائعتان الحسن والجمال والبهاء الكبيرة اسمها شهرزاد ، والصغيرة أسمها دنيازاد ، وكانت الكبيرة قد قرأت الكتب والتواريخ ، وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين قفالت لأبيها مالي أراك متغرا حالا الهم والأحزان ؟ فحكى لها ما جرى له من الأول الى الآخر مع الملك ، فقالت له : يالله يابت زوجني هذا الملك ، فإما أن أعيش ، وإما ان أكون فداء لبنات المدينة ، وسببا لخلاصهن .

من بين بدية ، فقال لها : بالله عليك لا تخاطري بنفسك ، فقالت لابد من ذلك ، فأسرع الوزير الى تجهيز ابنته ، وطلع الى الملك معها ، وكانت قد أأوصت أختها الصغيرة قائلة : إذا توجهت عند الملك أرسلت بطلبك ، فإذا جئت قولي : يأختي حدثيني حديثا نقطع به الليل وأنا أحدثك حديثا يكون فيه ان شاء الله الخلاص ..

ثم لما وصلت الى حضرة الملك بكت ، فسألها الملك عما بها ، فأخبرته بأنها تريد ان تودع أختها ، فأرسل الملك لأختها ، ولما تم الجمع جلسوا يتحدثون فسارعت أختها الى القول : بالله عليك ياأختاه حدثينا حديثا نقطع به سهر ليلتنا ، فقالت حبا وكرامة إن أذن لي الملك)) [2]

هذه بداية الاستدراج التي اصطادت بها شهرزاد شوق الملك لسماع حكاياتها . ثم يتوالى هذا النوع من الاستدراج كلما تطلب الأمر ذلك منا مثل قولها : " ولما أقبل الليل قالت دنيازاد لأختها أتمي لنا حديثك ، قالت حبا وكرامة ، ان أذن لي الملك في ذلك فقال لها الملك : أحكي))"[3]

وتزيد من سطوة الاستدراج حينما تبادرها في آخر الحكاية حينما يدرك شهرزاد الصباح ، فتكف عن الكلام المباح : فقالت لها أختها ياماأحلى حديثك وأطيبه ، وألذه وأعذبه . فقالت وأين هذا مما سأحدثكم به الليلة المقبلة إن عشت وأبقاني الملك فقال الملك والله لا أقتلها حتى أسمع حديثها لأنه عجيب)) [4]

---

[1] - المصدر نفسه ص 157.
[2] - الف ليلة وليلة ج 1 / ص 11
[3] - المصدر نفسه ص / 13 .
[4] - ألف ليلة وليلة ج1 ص 11..

وهنا يتضح الهدف من الاستدراج ، فهو يمثل المنجاة من ترك شهريار وعامل مساعد على الوصول الى حلقة الألفة ، والتعود ..

ولا تكتفي دنيا زاد تدخلاتها الاستدراجية بمقدوة الحكاية أو نهايتها فحسب ، وإنما تأتي أحيانا في صلب الحكاية كما ورد ذلك في الليلة التاسعة حينما قطعت حكاية أختها شهرزاد بقولها : فقالت دنيا زاد : وماذا جرى للعمال ياشهرزاد ؟

قالت : شهرزاد .....))"[1]

ولا يتوقف أمر الإستدراج عند دنيازاد ، بل تبادر به شهر زاد أيضا :

" وسكتت شهرزاد قليلا ، ثم قالت وليس هذا بأعجب من قصة الوزيرين ، وأنيس الجليس ، فقالت لها أختها : وكيف كان ذلك ؟

وسكتت شهرزاد عن الكلام المباح عند انبلاج الصباح .

قال الملك وما حكاية الوزيرين ؟ "[2]

وأحيانا دون ان تنتهي نفس الليلة يأتي عامل الإستدراج من مثل قولها في حكاية الليلة الخامسة والخمسين : وليس هذا بأعجب من حكاية عمر النعمان وولده شركان ، وولده ضوء المكان ، وما جرى لهم من العجائب والغرائب .

فقال الملك : وما حكايتهم ...؟))[3]

فقد كانت شهرزاد بهذه الطريقة تسعى لتأجيل حتفها بتشويق الملك بقصصها التي تتوالد من بعضها البعض ولا تنتهي))[4]

وهذه الطريقة في الاستدراج ، وان اختلفت صيغها فقد اتحدت مضمونا ففي رواية أخرى تقول دنيازاد لأختها شهر زاد : الليل طويل يأختاه فهات حدثينا بما يذهب عنا سأم السهر ..

- حبا وكرامة .. إن أذن لي هذا الملك المهذب "
- لا بأس .. لا بأس .. هات ما عندك يا شهرزاد))[5]

وعلى كل فإن شهر زاد توسلت بوسيلة القصص الخرافي الذي تتصاعد مادته الغريبة في الحكاية الواحدة ، حين تتفرع الى نوادر أشد غرابة من أحداث الحكاية الأصلية))[6]

---

[1] - المصدر نفسه ص 33

[2] - المصدر نفسه ص 131 .

[3] - المصدر نفسه ص 172 .

[4] جان أ لكسان : شهر زاد تكتشف أسرارها قراءة جديدة لـ " الف ليلة وليلة " منشورات دار دانية للطباعة وللنشر والتوزيع ص 15 .

[5] - ألف ليلة وليلة ا ص 107 .

[6] - المصدر نفسه ص 107 .

ان مـرد ذلـك الاختلاف في الصيغة هـو تبـدل الحكايـات علـى مـر الأيـام ، مـع كثـرة الترجمـات الـتي تعرضت لها الف ليلة وليلة ، ولكن هذاالاختلاف هو اختلاف بسيط ، ويكاد أن يكون هامشيا لا يخل بالموضوع الأساسي والمضمون المعروف لليالي .

وظـاهرة الاسـتدراج ينـتج عنهـا عـادة نـوع مـن التـداخل فمـن(الليلـة الأولى) إلى (الليلـة الثالثـة) وهـي الحكاية الرئيسية (الاطار) يستمر التداخل السردي من خلال الليالي المتبقية ، فبعد ان انتهت في (الليلة الرابعة) إلى القـول : " ومـا أظـن أنـك تقـول ذلـك إلا حسـدا كمـا بلغني عـن الملـك (السـندباد) وهنـا تتوقـف شـهرزاد عـن الكـلام المبـاح ..لتـأتي الليلـة الخامسـة وفيهـا يسـتمر تواصـل القصـة . قصـة الملـك (السـندباد) وهـي بـدورها تمتـد مـن الليلـة الخامسـة إلى الليـة الرابعـة والاربعـين الـتي تنتهـي بعبـارة ((ولم يزالـوا في الـذ عـيش وأهنـأه الى ان اتـاهم هـادم اللذات ومفرق الجماعات)) [1] .

وتستمر سلسلة الحكي في ترابطها وتواترها عبر بقية الرواية مع ملاحظة الانتقال إلى أحداث جديدة وشخصيات جديدة ، وأزمنة وأمكنة جديدة .

فالتداخل السردي في ألف ليلة وليلة هو عامل إثارة جديد لأنه ينفي التراتبية على الأحداث ، والعناصر الفنية الأخرى ، فهو بمثابة الانتقال التدريجي/ الاستدراجي .

فالاستدراج هو نتيجة هذا التداخل الذي بموجبه تستدرج الأحداث أحداثا أخرى مغايرة ، وبايحاءات ودلالات جديدة . فإن فعل السرد يتكرر " مبقيا على ثبوتية البداية والنهاية سواء على مستوى الحكي أم على مستوى الحكاية على اعتبار أن الحكي هو ما يمثل طريقة الحكي لدى شهرزاد ".[2]

إذن هناك الحركية والسكون وهما طرفا معادلة في المسار السردي في (ألف ليلة وليلة) باعتبار هذا الأثار مبني أصلا على جملة من المتناقضات الغيبية من جهة المضمون ، والفنية من جهة الشكل .

إن هذا التشابه السردي ، يمثل شجرة متفرعة الأغصان لأنه " بلا شك قص يدور حول فعل القص " [3].

إن فعل الحكي في ألف ليلة وليلة يكتسي أهمية بالغة قد تعادل أو تفوق الحكاية نفسها .. فثنائية الحكي / الحكاية هي سمة انصاف للدور الذي يفعله الحكي في التأثير والربط ، وتكثيف المعنى وتصوير الحدث

فشهرزاد حينما تضع نهاية الليلة ، فهي توحي للملك ببداية الليلة الأخرى عن طريق التلميح بان هناك حكاية غير منتهية تبدأ في مقام استفسار أختها دنيا زاد عن مضمون الحكاية التي لمحت إليها شهرزاد في نهاية الليلة . " وسكتت شهرزاد قليلا ثم قالت: وليس هذا بأعجب من قصة الوزيرين ، وأنيس الجليس فقالت لها أختها : وكيف ذلك ؟" [4].

---

[1] - المصدر نفسه ص 21.

[2] - ياسمين ، فيدوح (أنطوان جالان . مفجر شاعرية الشرق . الأداب الاجنبية العدد 115. صيف 2003. السنة الثامنة والعشرون . ص 30.

[3] - المرجع نفسه ص 31.

[4] - ألف ليلة وليلة ج1 / ص 131 .

ان في هذا التساؤل تتشكل نواة جديدة لقصة جديدة تحمل جملة من المفاهيم تتلخص ذروتها في عاملي التشويق والاثارة الموجهة أساسا إلى الملك شهريار حينما يبقى استفسار (دنيا زاد) الشحنة التي تنطلق شرارتها في الليلة الموالية حينما تبدأ هذه الليلة بقول شهريار: " وماحكاية الوزيرين ؟ ".

وهو تساؤل أخر يفضي إلى مدخل أخر في الليالي ....

ان في تساؤل (دنيازاد) ، وارداف بشحنة شهريار في الليلة الموالية هما مؤشران على الدخول في مسرد جديد . لأن هناك من الليالي ذات الحدث التواصلي ، والمفارقة بين الليلة والأخرى هي مفارقة وهمية الغرض منها هو ابعاد الملل على القارئ المفترض .

هناك دوما على طول الليالي تجدد في الحدث عبر التحولات السردية . ففي ألف ليلة وليلة هناك أشجار كثيرة .كل شجرة تتفرع إلى أغصان . فهناك قصص رئيسية ، وكل قصة رئيسية تتفرع منها قصص ثانوية .

فلو أخذنا القصة الرئيسية الأولى التي تبدأ من الليلة الأولى نجدها تحتوي على قصص ثانوية .

ويبدأ حدث القصة الرئيسية من سفر التاجر واستراحته بعد عناء السفر تحت ظل شجرة ، وأكل كسرة وتمرة ، ورمي نواة التمرة فأصابت صدر ولد عفريت فقتلته ، ورغبة العفريت الانتقام لولده.

وتتفرع عن هذه الحكاية الرئيسية حكايات ثانوية كحكاية الشخ المسن والغزالة ، والشيخ الثاني والكلبتان السلاقيتان ، وتنتهي الحكاية بأكملها عند ادارك الصباح لشهرزاد ، وعند امعان اختها في الإثارة حينما تقول : " يا ما أحلى حديثك و أطيبه ، وألذه ، وأعذبه .

فقالت : وأين هذا مما سأحدثكم به الليلة المقبلة ، ان عشت وأبقاني الملك.

فقال الملك: والله لاأقتلها حتى أسمع حديثها لأنه عجيب ."[1]

وعلى هذا المنوال تتوالد قصص (ألف ليلة وليلة) في تداخل عجيب .

كما أن هناك مظهر أخر من مظاهر التراكمية ، وهو ما يسمى بالأفعوانية وهي سمة تراكمية مميزة للبحث عن الزمن الضائع ، وللوقوف عند ذلك الأمر يجدر بنا التعريف بمصطلح الافعوانية .

أ المعنى العام لمصطلح الأفعوانية :

الأفعوانية : بمعناها اللغوي البسيط نسبة الى الأفعوان ، وهو ذكر الأفعى ، لكن المعنى البعيد يتعالق مع تيمة الامتداد والالتفاف.

فالدال هو الأفعى ، والمدلول هوالامتداد و الالتفاف ونحن بصدد دراسة هذه السمة في كتاب " بحثنا عن زمان مفقود " يتراءى لنا ذلك الامتداد والالتفاف واضحا جليا ، فالعبارة عنده مخاتلة مراوغة متحركة لولبية ، قابضة ، والرواية الواحدة عنده تشكل إمتدادات تحتوي الروايات اللاحقة في تسلسل ، وتناغم ، فلم يكتف بروست بـ " طريق سوان " أو تحت ظل الصبايا المزدهرات ، أو طريق غني مانت أو سدوم وعمورة ، أو الأسيرة ،

[1] - المصدر نفسه ص 16.

أو البرتين التي اختفت ، أو الزمان المستعاد)) وكل منها يتألف من مئات الصفحات ليحوز على رصيد روائي يقدر بسبع روايات ، بل نجح في أن يقنع النقاد برواية واحدة ضخمة مجزأة الى سبعة أجزاء تحت عنوان موحد (بحثا عن زمان مفقود) ، وفوق هذا لقد استطاع بروست أن يكتب رواية جارية فهو لم ينته من نشر بعض أجزائها الا بعد خمس سنوات من وفاته ، كما أن " رواية بروست " على ضخامتها بناء معماري.

أوما يشبه كاتدرائية كبيرة ، أحسن بروست تشيدها وتنظيم أبعادها إحسانا أثار دهشة النقاد منذ أكثر من عشرين عاما))[1]

ان الذي حير النقاد هو كيف تتحول رواية ضخمة فلسفت أحداثها الأمراض – إشارة الى كون بروست قد الزمه مرض الربو منزله ، فخاض غمار روايته هاته – تتحول من رواية جمل وأقوال ، وشخصيات مبعثرة الى بناء معماري مقنن بالحسابات الهندسية الدقيقة ، حتى أن الناقد (أي – أم – فورستر) اعتبرها رواية مفككة غير مترابطة فيها الكثير من الحشو))[2]

وبعد فترة تبين للنقاد أن هذه الرواية برغم صفحاتها الكثيرة ، وبرغم ضخامتها تكاد تخلو أو خلت من الحشو ، وخالية من التفكك ، وتحققت وحدة الترابط فيها.

وقد بني النقاد نظرتهم على كون (الرواية – الكون) قليلة الأحداث بحيث بالامكان اختصارها الى ((عشر صفحات أو عشرين صفحة)) ومن المعلوم أن التفاصيل الكثيرة المبثوثة في الرواية يعتبرها النقاد نوعا من " الهوس المتأني الذي يبديه بروست في تحليل التفاصيل ، والسير الى نهايات غير متوقعة))[3]

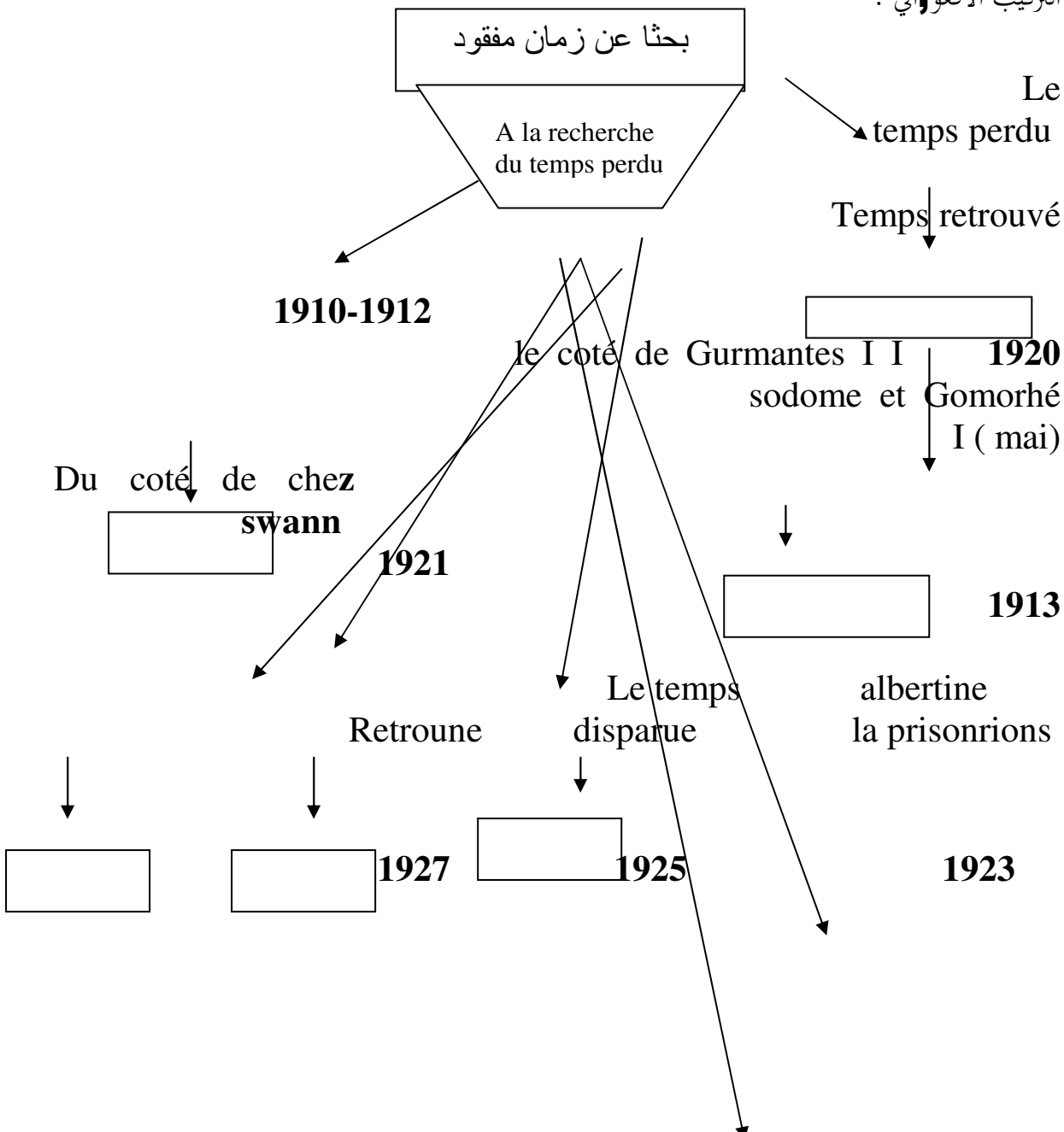
هذا الهوس المتأني يشبه الى حد بعيد الحركة الانسحابية الامتدادية الالتفافية . لقد تألق (بروست) في الرسم الدقيق النابض لشخوص و كائنات..

ففي إيلاج نصوصه يبدو التوغل ، و تبدو المناورة ، فهو يناور ، و يداور ، و يتكئ على التفاصيل ، و الجزئيات حتى تستنفذ الفكرة (البروستية) .

---

[1] - موس ، هاوارد . بروست ت: نجيب المانع ص 10.
[2]- المرجع نفسه ص 10.
[3]- المرجع السابق ص 11.

التركيب الأفعواني .



sodome

et

Gomorhé

1922

Al’ombre des jeunes filles

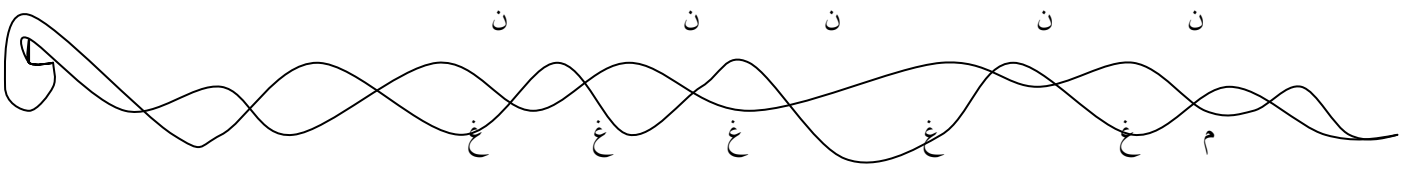
En fbeurs

اللولبية

1918 – 1919

التركيب الأفعواني في " البحث عن الزمن الضائع " مستمد من طبيعة التركيبة الامتدادية للنصوص التي تدخل في هذا الإطار باعتبار اسقاطاتها الزمنية ، وهي تعتمد بصورة مطلقة على التركيب الظلي والتركيب الجيبي ، وكلاهما يشكلان مايسمى بالتظافر ..

فبداية كان الامتداد ثم الايغاروالنتوء على شكل تناظري وكل منالايغار والنتوء تحدثان ظلا.. ..



ملاحظة : مثلنا للظل بـ الخطوط المائلة .

هذا اذا ما تتبعنا تسلسل مجموعات " بحثا عن زمان مفقود " لكن لو دخلنا الى مستوى آخر من التسلسل ونعني به التركيز على الفضاء الموضوعي للكتاب L'espace objectif ، سيكون هناك متسع من الإمتدادات ، و قد أشار إلى هذا الفضاء هنري متران *henri mitterrand*

في « خطاب الراوية »*discours du roman*

و لنأخذ كمثال على البنية الأفغوانية أحد النصوص وليكن سادوم وعمورة .

Sodome et gomorrhe .

***البينةالافعوانية في (سادوم وعمورة) *SODOME ET GOMORRHE*.**

شبكة هذا النص ،وتراكماته تشبه إلى حدا ما عملية الالتفاف و الامتداد ،ف جملته متشعبة ،مشحونة الفواصل والاقواس ،طويلة رحبة ،تنتظم أحيانا صفحات عديدة ولكنها كالنهر الزاخر العارم ،تتفرع منه جداول مختلفة ...[1]

هذه السمة الكبيرة التي نميز (في البحث عن الزمن الضائع) والؤشر الذي يدل على كتابات مارسيل بروست،فهو ((ليس كاتب جملة بل كاتب فقرة)).[2]

وفقرة في البحث عن الزمن الضائع هي فقرة ممتدة بحيث تشكل نصا مكتملا بحد ذاته.

و الامتدادلا تعني به الامتداد الجغرافي فحسب ، بل الامتداد الفضائي ، فكلما قرأت فقرة ،أي نصا .كلما يلذ لك العودة الى الفقرات مرات عديدة لتقراها من جديد ففيها الاشتباك و المرونة ،و اللولبية ،والاغراء .حتى ان الناقد الانجليزي جون فلتشر قال "ولكنني أقرأ هذا الكاتب لاسلوبه ، ولصياغة فقراته ، لاجمله ، أكثر مما أهتم به لأي أمر اخر))

فهي عادة ما تلف القاريء بالتفافاتها ،و بالتواءاتها.

- **مضمون الرواية " سادوم وعمورة .**

[1] - بديع حقي . قمم في الأدب العالمي . منشورات عويدات ص 111.
[2] - موس هاورد بروست .ت: نجيب المانع ص 6.

تركزهذه الرواية علي العلاقات المثلية .تصور طبيعة الجو الارستوقراطي اين تلعب الالقاب و الدرجات دورا كبيرا في تحديد العلاقات البشرية .

لقد كان سفر مارسيل بروست في سادوم وعمورة يوحي بتجربة ثرية داخل اعماق النفس البشرية ،فقد كان يرصد الحركات و الايماءات ،و العلاقات الغامضة التي تنم عن اضطراب خلقي.

كما يرصد من خلال هذا النص الطويل تلك العزلة، وذلك الاحتراز ،و التكتم الذي يتعامل بمنطقة هؤلاء الرجال–النساء ***LES HOMMES-FEMMES***–كما اسماهم مارسيل بروست ...

حيث يبن و السيد دي شارلوس (***M.DE CHARLUS***) وهو يتمثل الحركات النسوية ،بل علي رأي رولان بارط انه يتخذ قناعين بحيث يستطيع ان يلعب دور الرجل ،او دور المراة))[1]

IL APPREND QUE CHARLUS A DEUX MASQUES QUI IL PEUT JOUER SOIT LE ROLE D UN HOMME SOIT CELUI DUNE FEMME .

كما تبدو العديد من الشخصيات ذات النوازع المثلية

ك.دوقة غريمانت ***LA DUCHESSE DE GUERMANTES***

و الأحداث تدور في أماكن) غريبة مسماة ، « الأرض غير المعروفة »

(La terra incognita)

إنها مملكة الانفعالات حيث الحزن و الألم ، والحيرة و عدم الثقة يكونون مكوناتها .

Ce royaume des emotions ou regnent le chag rin et la souffrance l'inquietude et l'incertitude [2]

و لعله من خلال العنوان ***sodome et gomorrhe*** نكتشف ذلك الانفلات من المكان ، والزمان ، لأن هذا العنوان يتكئ على بعد ديني قديم ، حيث أهلك الله قوم سادوم و عمورة لممارساتهم المشينة .حيث:

Le titre sodome et gomorrhe ainsi que son sous titre a résonance biblique : "premiere apparition des hommes femmes descendants de ceux des habitants sodome qui furent pargnés par le feu du ciel[3]

هذه هي الفكرة الأساسية التي ينبني عليها نص سادوم و عمورة مع ما تحمل هذه الفكرة الرئيسية من فكر فرعية أخرى تختفي وراء الفكرة الأولى .

سادوم و عمورة

الفضاء الموضوعي للكتاب :

1 – حيز الغلاف و الحروف و العنوان.

[1]- -ROLAND BARTHES .UNE DEE DE RECHERCHE PARAGONE OCTOBRE 1971.P.25-30.ARTICLE REPRIS DAUS.RECHERCHE DE PROUSB.COLL.POITS.LE SEUIL.1980.P.34-39

[2] -introduction .sodome et gomorrhe p37-

[3]- ibid p 11

يتشكل الغلاف من اسم الكاتب في الأعلى بشكل واضح، و بخط أسود كبير الحروف تحت الاسم عنوان الكتاب..Sodome et gomorrhe

تحته مباشرة عبارة تقديم من طرف إميلي إيلاس presentation par Emily Eells- ogée

يتقاسم الغلاف خمسة ألوان (البنفسجي – الأخضر – الأبيض - الوردي – الأزرق..) و اللون الأبيض تمتلكه أزهار بيضاء متفتحة.و غلاف بهذا الشكل ذو بعد إيحائي ودلالي واضح يتلاءم مع دلالة العنوان ، والمضمون في الآن نفسه .

على الوجه الثاني من الغلاف هناك ملخص تقديمي للرواية في الأعلى أما أرضية الغلاف فهي بيضاء مع امتداد أزرق الأبيض و الأزرق يحيلان على الذاكرة ، و على الزمن .....

على الذاكرة باعتبار الموقع الخالي من أي ذكريات و يشير إلى البياض ثم هذا الامتداد الأزرق التي يشير إلى سحابات الحلم و الذاكرة ، و ارتباط الوجود بزرقة الزمن ...

و على هذا الأساس يمكننا القول أن لغة الإبداع هي لغة متطورة و ليست مرتبطة بعوامل لغوية و اجتماعية فحسب ، بل بعوامل شخصية إبداعية فكاتب النص أحيانا يصطنع لغة خاصة به، و لهذا جاءت جمل مارسيل بروتب جمل منفردة في طولها ، و تشكيلها .

و لهذا يمكننا أن نستنتج ثلاث خصائص لتتميز بها جمل بروست ، و هذه الخصائص هي :

1 – الخاصية الاستقطابية *la caractère attractif*

2 – الخاصية الانتشارية *la caractère expansif*

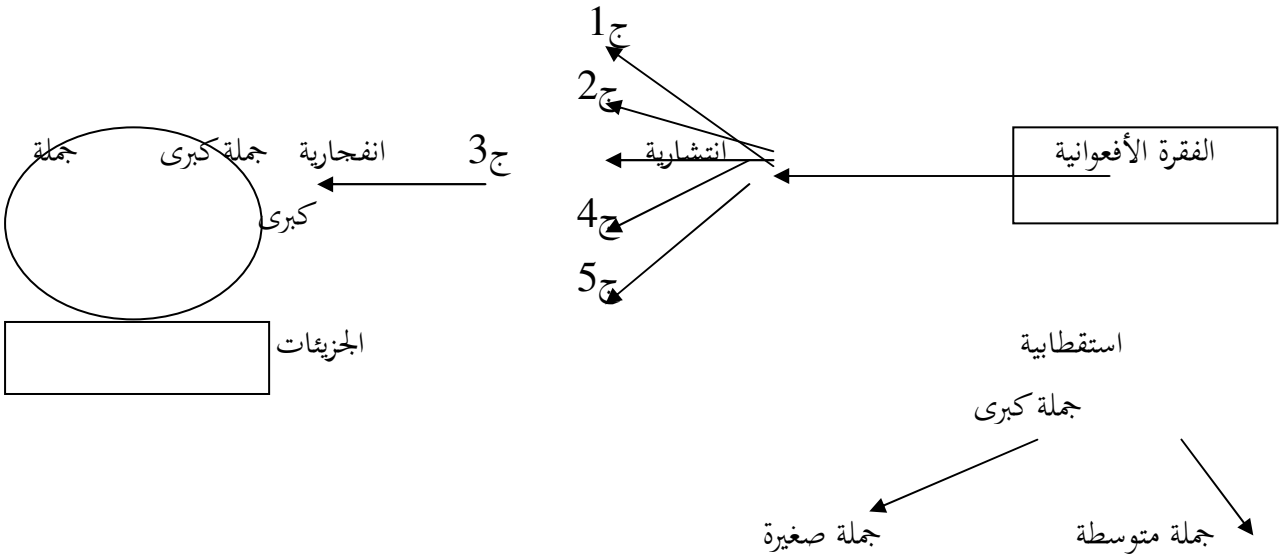
3 – الخاصية الالقجارية *la caractère explosif*

1 الخاصية الاستقطابية : فجملة بروست الكبرى التي اخترناها نموذجا من (سادوم وعمورة) تمثل نواة تستقطب مجموعة أخرى من الجمل المتصلة بها مبنى و معنى

2 الخاصية الانتشارية : و هو ما أشرنا إليه بالامتدادية فالفقرة أو الجملة الكبرى تمد بأوراقها إلى الخارج و تلتف حول ما يحيطها من الجمل المتوسطة و الصغرى

3 الخاصية الانفجارية : و تومىء به إلى انفجار المعنى ليطغى على ما تبقى من المعاني ، ليرسم حوله هالة تستنفذ هذا المعنى ، وتفتته فينشطر الى جزيئات ، متفرقة تجمع بينها الجملة الكبرى .

ويتضح ذلك حسب الترسيمة التالية :



هذا الإمتداد ، وهذا الإلتفات نادرا مانجده في نصوص أخرى ، وقد شكل ذلك تواصلات إيقاعية تشبه في تماسكها عربات القطار.

وقد ركزنا على الفقرة الأفعوانية أو الجملة الإلتفافية ، لأن الأصل في دراسة طبيعة لغة أو نص ما هو الولوج اليه عند طريقة الجملة ، وهذا ما إهتم به القدامي رغم أن الدراسات القديمة كانت تعتمد التحليل الخطي ونعني بذلك إتباع ترتيب الكلمات للوصول الى نوع الجملة ووظيفتها كالجملة الفعلية حينما تبتديء بفعل ، وإسمية حينما تبتديء بإسم ..وهي كما نلاحظ تغلب الحالة الأعرابية على الحالات الأخرى ،وهذا ما ينتقص من قيمتها.

ويبدو أن مصطلح الجملة في النحو العربي هو مصطلح عام ينطلق دون إعتبار لحدود معينة غير حدود الإستقلالية (وشرط الإستقلال هذا نجده يتوافق مع مصطلحات في لغات أخرى . phrase في اللغة الفرنسية، و *sentence* في اللغة الإنجليزية) .

غير أن في النحو العربي يمكن لنا أن نجد مصطلح الجملة يطلق دون توفر شرط الإستقلالية كقولنا جملة موصولة وجملة الشرط والجملة الظرفية .....الخ في حين أن اللغات الأخرى تتكيء في ذلك على مصطلحات أخرى :(*proposition*) في الفرنسية و clause في الإنجليزية.

وقد نجد البديل في مصطلحات جملة أصلية *proposition principale* جملة فرعية أو جملة كبرى ،وجملة صغرى أو جملة فرعية (*clause –prèposition*).

ويقودنا هذا الأمر الى حد الجملة من أين تبتديء الجملة ؟ وأين تنتهي ؟

إنه أمر صعب التحديد بالإعتماد على عنصر التنغيم يمكننا تحديد الجملة بداية من خط النغمة ،فتصعد النغمة هو بداية الجملة ،وتنزلها هو نهايتها.

ولكن هذا الأمر هو صعب التحقق بإعتبار أن هنا ك خصائص نغمية تتلائم مع طبيعة الجملة في حالات معينة كالإستفهام والإخبار.

وهناك من حدد الجملة بطريقة مغايرة وهذا مانجده عند أصحاب معجم المعهد الأمريكي فهم ينطلقون من مستويات التركيب فيقولون أن الجملة هي عبارة عن " تركيب لغوي لم يكن جزءا من أي تركيب آخر أوسع منه " [1]

" ***a linguistic form Which is not part of any larger construction*** " وقد ترجمها مارتني بقولـه:

" *une construction qui n éutre jamais dans une construction ,plus vaste* "

أما أصحاب المدرسة البنيوية فهم يحددون الجملة على أساس مفهوم الملفوظ الأدنى ***Enoncèe inferieure*** وعلى توفر شرط الإستقلالية الذي سبق وأن أشرنا اليه.

أما شومسكي ،وأصحاب المدرسة التوليدية عموما فيرون أن تحديد الجملة ينطلق من الإقتران بين تمثيل صوتي وبين ضرب معين.

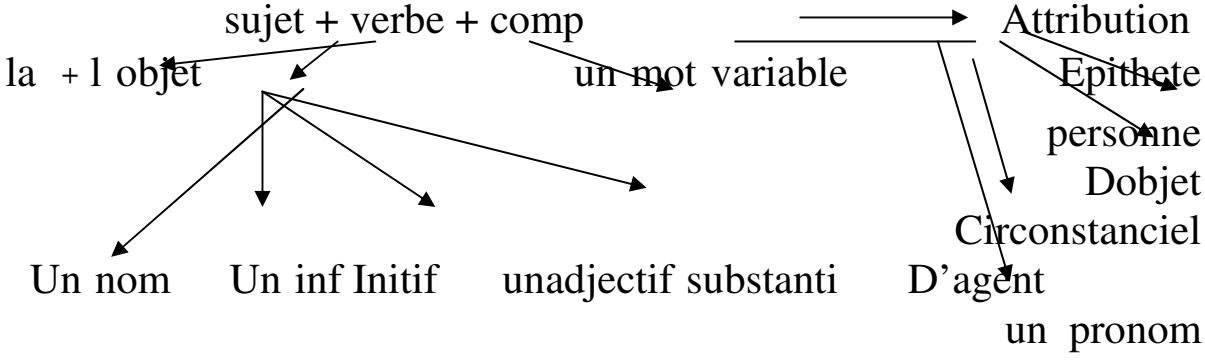
من البني المجردة (تسمى البني العميقة).[2]

وبالنظر الى جملة هذه التعريفات وإعتمادها على الطابع الإستقلالي للجملة فإننا نكون إزاء جملة مميزة بإستقلاليتها من جهة ،وبإمتدادها وتفرعها من جهة أخرى،وهي جملة بروست .

فتموقعها النغمي قد يحدد بدايتها ،لكن لا يلغي إمتدادها ،وقد يبين أيضا نهايتها لكن لا يمكن أن ينفلت من التواصل فهي قد تكون مستقلة إستقلالا صناعيا خارجيا لكنها بطابعها الأفعواني توهمنا بالعكس وليس الهدف هو الحاجة الى الإتمام لأنها جملة تامة مكتملة البناء.

***مكونات الجملة الأفغوانية ومستوياتها في سادوم وعمورة:**

في الجملة الفرنسية الأمر يختلف عند صنوها في لغتنا العربية ف الوظائف الأعرابية les fonctions grammaticales تتكون من



1 - لقد ذكره التعريف في كتاب دامارتني يحمل عنوان la linguistique sgnchronique ص229.

2 - شومسكي:الألسنية الديكرتية طبيعة الكلام الشكلية ص137-138.

Une p roposition

بالإضافة الى مصطلحات أخرى تتعلق بالحالات الإعرابية مثل

Les dèterminants –le complement du nom-les adjectifs-les relatives-les com plèment de ladjectif ou de làdverbe

وقد خصص لها كلود هاجاج (claude ha gège) الترسيمة التالية***قد تتقاطع هذه المصطلحات مع مايوجد في اللغة العربيةلكن لا تشاركها حتما وظيفتها وخاصيتها لان لكل لغة ما يميزها ،ولا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نطبق المناهج التي تصالح للغة ما على لغة أخرى.

ولهذا والأكثر من هذا هو أن بعض النصوص تعطي للأخر ملمحها المتميز وقد تخرج عندما تصالح عليه من قبل وهذا ما وقع لجملة مارسيل بروست فهي جملة غير محدودة قد تبدأ ببداية مفتوحة وتنتهي نهاية مفتوحة فهناك دوما صوت آخر يعلن عن تشابك جملة مع جمل أخرى.

وهذا ما لا حظناه في الصفحة 82-83 من سادوم وعمورة حينما كان يصف طبقة المحرومين .

فبالإضافة الى تعالقها مع الجملة التي قبلها والجملة التي بعدها وهذه مميزة أفعوانية.

نجدها ظاهرة في حد ذاتها فهي أولا تتكون من ثلاثة عشر مقطعا تتوالى كمايلي:

1) cela frappe chez ceux qui sont pauvre.
2)et venus de la province sans relations.
3)sans rien que làmbition dètre un jour mèdecin ou avocat cèlèbre
4)ayant un èsprit encore d'opinions.
5)un corps dènuè de manières.
6)et qui il comptent repidement orner.
7)comme ils acheteraient pour leur petite chambre du qu artier latin des . meubles
8)dàprès ce qu ils remaquaient et calqueraient chez ceux
(9qui sont dèga arrivès dans la profession utile et surieuse
(10ou ils souhai tent de s èncadrer et de devenir illustres.
11)chez ceux là leur gout special hèritè à leur insu comme des dispositions pour le dessin pour la musigue à la cècitè.
12)et peut ètre la seule originalite vivace dispotique et qui tels soirs les forces à manquer.
13)telle reunion utile à leur carrire avec des gens dont pour le reste ils adoptent les facons de parler de penser de s'habiller de ce coiffer

لو حاولنا تفكيك بنية هذه الجملة للاحظنا التعدد فيها فجمله تبدأ بجملة كبرى ثم متوسطة ثم صغرى والجملة الكبرى هي ما أطلقنا عليه تسمية الفقرة الإفعوانية لأنها مافتئت تتطاول وتتلوى الى أن أنتحت جملا متوسطة ثم صغرى.

Cela frappe chez ceux qui sont et venus de la province sans relation pauvres
sans rien que l'ambition d'être un jour médecin ou avocat célèbre ayant un esprit encore vide d'opinions un corps dénué de manières et qu'ils comptent rapidement orner comme ils achèteraient pour leur petite chambre du quartier latin des meubles d'après ce qu'ils remarqueraient et calqueraient chez ceux qui sont déjà «arrivés» dans la profession utile et sérieuse , ou ils souhaitent de s'encadrer et de devenir illustres ; chez ceux-la ,leur goût spécial , hérité a leur insu comme des disposition pour le dessin , pour la musique à la cécité ,et peut-être la seule originalité vivace , dispotique –et qui tels soirs les forces à manquer telle réunion utile à leur carrière avec des gens pour le reste ils adoptent les façons de parler , de penser , de s'habiller , de se coiffer.[1]

هذا نوع من الجمل الأفعوانية حيث الفقرة هنا تتألف من ثلاثة عشرة مقطعا . و هي ظاهرة بروستية .

إن هذا الامتداد ألأفعواني ليس منغلقا ، فهو يحمل سمة الانفتاح حيث أن ما قبلها و ما بعدها يشكلان جزء منها ، أي هناك اتصال بين هذه الفقرة ، و الفقرات التي سبقتها .ففي هذه الفقرة المطولة التي تشكل نصا بحد ذاتها تتحدث عن هؤلاء الفقراء الذين يأتون من الضواحي دون علاقات ، لا يحملون إلا رغبة عارمة في أن يصبحوا ذات يوم أطباء أو محامين مشهورين ، حيث أفكارهم خالية من وجهة نظر لا تراهم إلا و هم يشترون لغرفهم الصغيرة الموجودة بالحي أللأتيني ، أثاثا . و هم يتمنون أ يؤطروا و يصبحوا كالثريا .

إن ذوقهم مميز ، ... لعل بعض الاجتماعات المهمة مع بعض الشخصيات حيث يتبنون على إثرها طرق الحديث ، و التفكير و الارتداء ، و التسريحة .

إذ نجد في الفقرة السابقة عن هذه الفقرة حديث عن هؤلاء من خلال التعرض إلى انقسام المجتمع إلى طبقتين ، و الحديث عن الطبقة الأخرى التي لا يمكن أن تتساوى اهتماماتها مع طبقة المحرومين :

se sont fait deux sociétés dont la seconde est composée exclusivement d'êtres pareils à eux .[2]

[1] - sodome et gommorhe p 82.
[2] i.b.i.d.p 82.

و الفقرة التي تلي تلك الفقرة يستمر في الحديث عن تصرفات هؤلاء ، و معارفهم ، و علاقاتهم .

dans leur quartier , ou ils ne fréquentant sans cela que des condisciples , des maîtres ou quelque compatriote arrivé et protecteur, ils ont vite découvert d'autres jeunes gens que le meme gout particulier rapproche d'eux , comme dans une petite ville….[1]

الكم المكاني : وبعيدا عن تعريف المكان ، و تقاطباته ،و تجاذباته فإننا في هذا الجزء من البحث نتناول ظاهرة الكم ، أو تراكم الأمكنة بإختلاف أنواعها ،و متناقضاتها ، و هذا نلمسه بجلاء في "ألف ليلة و ليلة ".

وقدا لمح حسن حميد في دراسته لألف ليلة و ليلة –شهوة الكلام ، شهوة الجسدإلى العلاقة ما بين المكانين الواقعي ، و العجائبي في "ألف ليلة و ليلة "حينما جعل مدينة النحاس في" ألف ليلة و ليلة " الليلة السادسة و الستين بعد الخمسمائة مدينة الأسرار .مدينة الطلاسم و الألغاز .مدينة العجائب و الغرائب . الحقيقة و الخيال ، المعقول و اللامعقول ، المعلوم و المجهول ...."[2]

ووجد ترابطا يكاد أن يكون مكشوفا ما بين هذه المدينة و إرم ذات العماد ، أو سدوم و عمورة .

ولهذا فإننا لا نعدم هذا الحشد الكبير لذكر الأمكنة الحقيقية و الخيالية و لنإخذ على سبيل الصدفة حكاية الليلة (الثمانون بعد المئة الرابعة) و هي حكاية الحكيم دانيل أحد الحكماء اليونان . سنقوم بعملية إحصائية الأمكنة مصنفة في جدول حسب طبيعتها.

المكان	واقعي	طبيعته				
اليونان	+					
البحر	+					
دار الفناء	+					
دار البقاء	+					
الكواكب	+					
المكتب	+					

طبيعة المكان	واقعي	طبيعة المكان	واقعي	طبيعة المكان	واقعي	طبيعة المكان	واقعي
الجبل	+	بطن	+	مطبخ	+	الدرب	+
مغارة	+	الجنة	+	الفرس	+	وادي النيل	+
بابا	+	نار	+	الحمام	+	المغارة	+
جب	+	سماء	+	بيتي	+	بلاد اليمن	+

[1] -Ibid p :82-83

[2] - حسن حميد . ألف ليلة وليلة . شهوة الكلام . شهوة الجسد .59

ظروف	+	أرض	+	البراري	+		
الوادي	+	شاطيء	+	القيامة	+		
دكاكين	+	ظهر	+	مرج	+		
الطاقة	+	بيت المقدس	+	أنهار	+		
دهليز	+	تابوت	+	الدين	+		
بحيرة	+	قفص	+	المحشر	+		
تل	+	مدفن	+	مجمع البحرين	+		
تخت	+	جبل قاف	+	العرش	+		
الكراسي	+	تلال	+	المشرق	+		
مصر	+	الموضع	+	مدينة	+		
الدنيا /الآخرة	+	غابات	+	جزيرة	+		
خلوة	+	واسعة	+	الصندوق	+		
قبر	+	الجهات	+	بلاد كابل	+		
الشام	+	قمة	+	المغرب	+		
ساحل البحر	+	برا	+	الكواكب	+		
مركب	+	خياما	+	بلاد خراسان	+		
جزيرة	+	النار	+	المركب	+		
شجرة	+	طبقات	+	بساتين	+		
جهنم	+	قلعة	+	ديوان	+		
	+	البلاد	+		+		
			+				

هذه العينة من أسماء الأمكنة تبرز بشكل واضح للعيان أن هذه الحكاية مبنية على نوع غالب هو المكان الواقعي ، سواء كانت واقعية مشهودة كأسماء مدن معروفة ، أو معلومة ،كأسماء مذكورة تفيد واقعيتها الدلائل العقلية و النقلية من كتب دينية و كتب علمية ...

الأمر ينطبق أيضا على (في البحث عن الزمن الضائع)(***A la recherche du temps perdu***) ولنأخذ كعينة جزء من حكاية (في ظل الفتيات المزهرات)(***A l'ombre des jeunes filles en fleurs***) . ففي الجزء الأول : (حول السيدة سوان) première partie (Autour de Mme swann)

حينما نقوم بالعملية الإحصائية للمكان نجد صفة التراكمية تنسحب عليه أيضا فلو أخذنا كعينة الصفحات الأولى من هذا الجزء (من ص 11 الى ص 17)نجد أسماء الأمكنة تربو عن الثلاثين دون اعتبار التواتر و هي أمكنة واقعية كما مر معنا في العينة التي أحذناها من (ألف ليلة و ليلة) la compagne norpois -société Twickenham buckengham palace –cabinet –cuisine – jardinage- château –raspeliere – champs- elysées –Combray – faculté –salon –hôpital- le monde –clinique –seize –France- Egypte des cabinets radicaux –la république –les ambassades –le monde –le gouve – l'académie –pays –commission –dehors- cercle –les formes – palais royale –le domaine –voiture –au loin –la poste - ville- la maison.

أن للمكان القدرة على امتصاص الحالة التي يقتضي من الكاتب الوصول بها إلى القارئ لنقل ما يعتمل من أحداث داخل نصه ، و لعل إعطاء الروائي بروست أهمية قصوى للمكان هو تخصيصه الجزء الثاني من نفس الرواية للمكان ليصبح المكان كإستراتيجية عنونة une stratégie- titrage .

(Noms de pays : le pays) deuxième partie

(اسم البلد: البلد).ان هذه الإستراتيجية التي رسمها بروست هي جزء من عمل ضخم احتل صفحات و صفحات ، فاتساع الرقعة و بالتالي الفضاء النصي هي جزء من تلك الإستراتيجية .

ويظهر الكم المكاني من خلال أخذ عينة من بعض الصفحات في القسم الثاني، فمثلا في الصفحة الأولى من الجزء الثاني نلحظ عددا لا يحصى من الأمكنة: Balbec –les cathédrales-les palais-les des postes.-jardins-l' Italie – Associations - Normandie – Balbec فهناك ذكر لتسع أماكن من بالباك إلى الكاتدرائيات إلى القصور إلى الحدائق إلى إيطاليا إلى النور مندي ، ثم إلى بالباك من جديد إلى البريد.

من رقعة واسعة بمساحاتها إلى مكان شاهق بنيانه ، و أعمدته ، و أقواسه ، و زخرفاته الدقيقة إلى اتساع آخر ، وإلى بعد آخر ، وامتداد آخر.

هذا كله بدى في مجرد صفحة من 276 صفحة أخرى مثقلة بهذا الكم اللانهائي من الأمكنة و امتداداتها .

4– **التنويع الزماني** : يتنوع الزمن عادة الى ضروب كثيرة تارة مرتبطة بالفعل ، و تارة أخرى مرتبطة بالإسم ، فما هو مرتبط بالفعل هو امتداد لتعريف الفعل الذي مفاده أن الفعل هو حدث مرتبط بالزمن ، فإن كان الحدث في الماضي يسمى فعل ماض و إن كان في الحاضر سمي حاضرا ، و إن كان في المستقبل سمي مضارعا ، وإن كان أمرا فهو حالة خاصة ، و لعل هذا ما جعل هنري فليش Henri Fleish يرى أن اللغة العربية لا تحتوي إلا على

زمنين و هو ما أطلق عليهما التام accompli وغير التام inaccompli و يؤكد هذا الباحث رأيه بقوله : "وقد اكتفت العربية بصيغتين فعليتين متصرفتين متعارضتين ، و من أجل هذا لم يكن في العربية سوى زمنين "[1]

و بالإضافة إلى ما قاله (هنري فليش) فإنه على المستوى النحوي تتعلق دلالة أزمنة الأفعال باستعمالها في السياق السردي أساسا بالإضافة إلى السيرورة الزمنية المعروفة (ماض– حاضرمستقبل)[2].

وفي هذا المعنى يضيف الدكتور(تمام حسان): " أن الزمن على المستوى الصرفي يأتي من الصيغ الثلاث ، وعلى المستوى النحوي يأتي من مجرى السياق ، لأن السياق يحمل من القرائن اللفظية و المعنوية و الحالية ما يعين على فهم الزمن في مجال أوسع من مجرد الصرف المحدود" [3]

كما يقسم ابن هشام الفعل باعتبارات مختلفة إلى أقسام متعددة :-

باعتبار الأمثلة إلى ثلاثة: ماض، و أمر، ومضارع.[4]

إن هذا التنويع الزماني بين ماض وحاضر و مستقبل يندرج ضمن نوع واحد من الزمن هو الزمن الصرفي بغض النظر عن الأزمة الأخرى الكثيرة التي تتفاعل داخل النص الأدبي كالزمن الداخلي و الزمن الخارجي ،مع مجموع الأزمنة التي أثرناها في فصل خاص

إننا سنكتفي في هذا الجزء بمؤشرات عن التنوع في الزمن بطريقة تراكمية بحتة، لأن الهدف الأخير في هذا الجزء هو التدليل على ذلك التراكم.

ففي ألف ليلة و ليلة نلحظ ذلك التنويع ، و تلك التراكمية بشكل واضح و لعل الهدف من ذلك هو القضاء على تراتبية الزمن .

ولنطبق ذلك على هذه الفقرة المقتطفة من الليلة العاشرة بعد المائة السادسة من ألف ليلة وليلة .ص :26

(قالت بلغني أيها الملك السعيد أن العفريت قال يوم نزل نبي الله سليمان –عليه السلام – بجيوشه حول الجزيرة أرسل إلى ملكنا يقول له أنا قد أتيت فاردد عن نفسك ما نزل ، وإلا فأدخل تحت طاعتي وأقر برسالتي و اكسر صنمك ، و اعبد الواحد ، و زوجني ابنتك بالحلال ، وقل أنت و من معك أشهد أن لا إله إلا الله و أشهد أن سليمان نبي الله ، فإن قلت كان لك الآمان و السلامة ، وإن أبيت فلا يمنعك تحصنك مني في هذه الجزيرة ، فإن الله تبارك و تعالى أمر الريح بطاعتي ، فأمرها أن تحملني إليك بالبساط وأجعلك عبرة لغيرك .)

1- الماضي في هذه القطعة :

[1] للمزيد من المعلومات العودة إلى العربية الفصحى ، نحو بناء لغوي جديد لهنري فليش ، ترجمة عبد الصبور شاهين .ص: 136. مأخوذة عن الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية لدكتورة صفية مطهري ، منشورات إتحاد الكتاب العرب –دمشق – 2003

[2]– برنار باليط . النص الروائي تقنيات و مناهج ت: رشيد بنحدو . المشروع القومي للترجمة . ص 108.

[3]– تمام حسان . اللغة العربية معناها ومبناها .الهيئة المصرية العامة للكتاب 1973. ص ص 104. 105.

[4]– ابن هشام: شرح اللمحة البدرية في علم اللغة العربية . ص 2/ 358.اخذا عن عصام نولر الدين . الفعل والزمن . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع الطبعة الأولى 1984. ص 37.

قالت – بلغ – قال –نزل – أرسل – أتيت –نزل –قبلت – أبيت –أمر

2- المضارع في هذه القطعة :

يقول –أشهد –يمنعك – تحصنك – تبارك – تعالى – تحملني –أجعلك

3- الأمر في هذه القطعة :

أردد –ادخل - أقر – اكسر – اعبد – زوجني – قل .

ملاحظات

هناك توازي (***Paralélisme***) بين الماضي و المضارع و الأمر ، فالأفعال الماضية تمثل التحديد عشرة أفعال ، و المضارعة ثمانية ، في حين أن الأمر يمثل سبعة أفعال .

وإن قلنا بفرضية هنري فليش غيره من أن للعربية زمنين فقط فإنه يمكننا إحالة الأمر إلى معنى المضارع " لأن الأمر مستقبل أبدا لأنه مطلوب منه حصول ما لم يحصل أو دوام ما حصل نحو (يا أيها النبي إتق الله) الأحزاب 1/33 .

قال ابن هشام : إلا أن يراد به الخبر، نحو ارم "[1]

إذن هذا يعني أن فعل الأمر لا يتمتع باستقلالية مثله مثل المضارع و الماضي . فهي تدل إما على الحاضر أو المستقبل ، و لا تتمتع بخصوصية ما .

ففعل اردد و تعني المستقبل

ففعل ادخل و تعني الحاضر

ففعل أقر و تعني الحاضر .....إلخ....

هذا إذا ما نظرنا إلى الأمر على أساس الارتداد الزمني الثلاثي ، أما إن نظرنا إليه على أساس التراكب الزمني .. فتتبدى لنا مجموعة من الأزمنة و هي :

ماض + ماض +ماض + مضارع + ماض +أمر + ماض +أمر + أمر + أمر +أمر +أمر + أمر + مضارع + مضارع + ماض +ماض+ مضارع+ مضارع+ مضارع+ مضارع + ماض + ماض + مضارع + مضارع

فالزمن يبدأ ماضوي ثم ينتأ إلى المضارعة ثم يتقعر بدرجة واحدة ثم يعود مع الأمر ثم يتقعر ، ثم ينتأ على رقعة واسعة ثم يتقعر من جديد ثم ينتأ ثم يتقعر ثم ينتأ .

و هو على تقديرنا يأخذ الشكل التالي :

حركة الزمن

تقعر + نتوء+ تقعر + تقعر + نتوء+ تقعر + نتوء+ تقعر + نتوء فالزمن يبدأ متقعرا ثم ينتأ ...

و بترجمة أخرى فيغلب عليه الزمن الحياتي المطلق

[1] - عصام نور الدين : الفعل و الزمن .ص92 .

و لـو أخـذنا فقـرة أخـرى مـن ألـف ليلـة وليلـة و لـتكن مـن الليلـة التاسـعة و الأربعـون بعـد المائـة السادسـة .ص: 62

قالت : بلغني أيها الملك السعيد أنه عندما قال لهم الطواشي أتسحبون السيوف ، وهو يضربهم إلى أن بعدوا عن باب القصر و رجع و جلس على كرسيه و لم يبال بأحد.

و أما ما كان من أمر الأمير عثمان و جماعته ، فإنهم رجعوا منهزمين مضروبين إلى أن وقفوا قدام الملك شمس الدولة و أخبروه و أخبروه بما جرى لهم . وقال الأمير عثمان للملك : يا ملك الزمان لما وصلت إلى باب القصر و رأيت طواشيا جالسا على الباب على كرسي من ذهب ، و هو متكبر فلما رآني مقبلا عليه اضطجع بعد أ ن كـان جالسـا ، واحتقـرني ، و لم يقـم لي فصـرت أكلمـه فيجيبـني و هـو مضـطجع فأخـذتني الحـدة ، وسحبت عليه الدبوس ، وأردت أن أضربه فأخذ الدبوس مني وضربني و ضرب جماعتي ، و بطحهم فهربنا من قدامه ، لم نقدر عليه .

فحصل للملك غيظ ، وقال : ينزل إليه مائة رجل ، فنزلوا اليه واقبلوا عليه فقام لهم بالدبوس ومازال يضرب فيهم حتى هربوا من قدامه ورجع وجلس على الكرسي فرجع المائة رجل ولما وصلوا الى الملك اخبروه وقالوا له ياملك الزمانهربنا من قدامه خوفا منه فقالالملك تنزل مائتانفنزلوا فكسرهم ! ثم رجعوا فقال للوزير ألزمتك أيها الوزير أن تنزل بخمسمائة رجل ، و تأتني بهذا الطواشي سريعا ، وتأتي بسيده جودر و أخويه .

فقال يا ملك الزمان لا أحتاج لعسكر ، بل أروح إليه و حدي من غير سلاح ،فقال له رح و افعل الذي تراه مناسبا ، فرمى الوزير السلاح ، و لبس حلة بيضاء و أخذ في يده سبحة ، و مشى وحده بتان حتى وصل إلى قصر جودر فرأى العبد جالسا فلما رآه أقبل غليه من غير سلاح و جلس بجانبه بأدب ، ثم قال السلام عليكم فقال و عليكم السلام يا إنسي ، ماذا تريد ؟ فلما سمعه يقول " يا إنسي ماذا تريد " علم أنه من الجن فارتعش من خوفه و قال له يا سيدي هل سيدك جودر هنا ؟ قال: نعم في القصر . فقال له : يا سيدي اذهب إليه و قل له أن الملك شمس الدولة يدعوك إلى ضيافته و يقرئك السلام ويقول لك شرف منزله ، و احضر ضيافته . فقال له قف أنت هنا حتى أشاوره فوقف الوزير متأدبا و طلع المارد القصر و قال لجودر : اعلم ياسيدي أن الملك أرسل إليك أميرا فضربته ، و كان معه خمسون رجلا فهزمتهم ثم أرسل مائة رجل فضربتهم ، ثم أرسل مائتي رجل فهزمتهم ، ثم أرسل إليك الوزير من غير سلاح يدعوك إليه لتأكل من ضيافته فما تقول ؟

و أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح .

ملاحظات : أهم ملاحظة يمكننا تسجيلها هنا هو ذاك التوازي الملاحظ بشكل واضح بين الماضي و المضارع .

فالماضي يوازي المضارع .

زمن التقعير // = // زمن النتوء

بلغني ، قـال ، حصـل ، قـال ، أكله ، ، نزلوا ، أقبلوا ، هربوا ، رجع ، جلس ، رجع ، وصلوا ، قالوا ، قال ، أخذ ، مشى ، وصل ، رمى ، ،يضـــــــرب ، ألزمتـــــــك ، ، رأى ، جلس ، قال ، سمعه،لبس ، ، ارتعش ، قال ، وقف، طلع ، أرسل ، ضربته ، كان ، هزمتهم ، أرسل ، فضربتهم ، أرسل ، أدرك ، سكتت ، بعدوا ، كـان ، رجـع ، جلـس ، رجعـوا ، وقفـوا ، جـرى ، وصـلت ، رأيـت ، رآني ، اضـطجع ، كـان ، احتقـرني ، صـرت ، سـحبت ، أردت ، أخـذ ، ضربني ، ضرب ، بطحهم ، هربنا

تسـحبون ، يبـالي ، يضـربهم ، أخـبروهم ، يقـم ، يجيني، اختني ، أضربه ، نقدر،ينزل ، يضرب ، ألزمتك ، تنزل ، تأتيني ، تأتي، احتاج ، أروح ، رح، افعل ، تراه ، أقبل ، تريد ، يقول ، تريد، ينزل اذهـــــــب ، قـــــــل ، قـــــــف ، يدعوك ، يقرئك ،يقول، شرف ، احضر ، أشاور ، يدعوك تأكل ، تقول

الماضي جاء في 56 فعلا ، و المضارع مع الأمر جاء في 37 فعلا .

ثاني ملاحظة :

أن ظاهرة التأرجح أو التراوح بين الزمنين تبدو كذلك كسمة مميزة ، فأحيانا يلجأ الراوي إلى الماضي ثم الى المضارع ثم يعود من جديد الى الماضي و هكذا دواليك .

ملاحظة ثالثة :

هو تواجد الزمن ما فوق الحياتي أو الزمن الغيبي ، حيث ظهور عالم الجن المتمثل في (الطواشي) الذي يمتلك قوى خارقة لا يمكن تصديقها إلا في عالم الجن " فلما سمعه يقول "يا انسي ماذا تريد " علم أنه من الجن " [1]

الملاحظة الرابعة :

هو هذا الحشد الكبير من الأزمنة المتداخلة تداخلا تراكميا عجيبا و التي تتجاوز 93 زمنا ، بالإضافة إلى ما يصاحبها من تدرجات ، وتنويعات زمنية مختلفة .

و إذا ما عرجنا على (في البحث عن الزمن الضائع) نجدها أيضا رواية زمنية ، فهي بحث عن الزمن و للزمن ، و بالزمن

و سنختار جزء من النواة الكلية (un amour de swann[1]) ولتكن هذه الفقرة le jour ou il dînait en ville ,il faisait atteler pour sept heures et demie , il s'habillait

[1] - ألف ليلة وليلة ج4 ص 62.

tout en songeant a Odette et ainsi il ne se trouvait pas seul , car la pensée constante d'odette donnait aux moments ou il était loin d'elle , le même charme particulier qu'a ceux ou elle était la .

تدل l'imparfait مثلdonnait songeant –trouvait ––habillait-Dînait–faisait était على الأفعال

لو أخذنا فقرة أخرى من نفس الرواية :

Elle sera enchantée d'être débarrassée de vous pour un jour .et comment s'inquiéterait elle , vous sait avec nous ? d'ailleurs je prend tout sous mon bonnet . mais si elle n'y réussissait pas m verdurin partait en compagne , trouvait un bureau de télégraphe ou un messager et "s'informait de ceux des fidèles qui avaient quelqu'un a faire prévenir[2]

هناك كم من الأفعال الدالة على الزمن ، و هي تتنوع في هذه الفقرة بخلاف الفقرة السابقة .

1-sera enchantée =future intérieur
2-etre débarrassée = infinitif passé
3s'inquièterait = conditionnel présent
4sait = indicatif présent
5prend = indicatif présent

1- réussissait = partie –trouvait ––
informait -= imparfait .
2- avaient = indicatif imparfait .
3- infinitif

إن هذا التنوع يبرر مدى التلاعب بالأزمنة على اعتبار أن الراوية فنا زمنيا ، و بالتالي هذا التواتر بين الأزمنة يتيح للكتابة متنفسا أكبر الإفضاء على جميع المستويات .

5- تزاحم الأسماء :

سوف نركز في هذا الجزء على أسماء الإنسان (اسم العلم) دون بقية الأسماء ، مع ايراد دلالتها ، و كل ما يتعلق بمعناها و رمزها و وظيفتها .

وقبل إيراد نموذج من نماذج تزاحم الأسماء الموجود الكثير منها في المتنين سوف نعرج على المعنى النحوي لإسم العلم .

2- Un amour de swann p 126.
[2] - un amour de sw ann p 151.

فبتعريف عام فالإسم هو الموجود ، هو المخلوق " و نظرا للقدسية التي يكتسبها خلع الاسم على المسمى ، ظل هذا إلى الآن في استعمالات تدعو إلى التأمل مثل باسم القانون ، باسم الشعب ، باسم الله الرحمان الرحيم ، فللاسم في كل هذا معناه في الواقع القوة و القدرة التي يتضمنها المسمى " [1]

و لأن الإسم يحمل كل هاته الهالة ، و القدسية كان هو أول سمة دالة على الشخصانية أي الهوية

و اذا ما عدنا إلى أقسام الإسم فنجده عند اللغويين العرب القدامى ينقسم إلى خمسة أقسام : اسم إنسان ، إسم حيوان ، إسم نبات ، اسم جماد أو الشيء أما بالتحديد فيما نتناوله اسم العلم ، و في هذا المجال يمكننا العودة إلى ألفية ابن مالك "اسم يعين المسمى مطلقا " [2]

و هو يقترب من قولنا أن الاسم هو أول تسمية دالة على الشخصائية ، ويتفق مع ما ذكره الكوفيون من" أن الاسم مشتق من الوسم و هو العلامة"[3] و الاسم أيضا كما ذكر ابن مالك في ألفيته :

واسما أتى و كنية و لقبا و أخرن ذا إن سواه صحبا [4]

وهنا دقق في التقسيم حينما ذكر أن هناك ثلاثة أنواع من الاسم : اسم ، و كنية ،و لقب .

فالاسم هو كل ما خضع للقاعدة ، و يدل من خلال الصوت على دلالة معنية .

أما الكنية فهي دلالة على الأصل ، أو التأصيل لذات ما من خلال الانتساب إلى ذات ما / ومن عادة العربي أن يتكنى لأهله ، وذلك بالانتساب إليهم فنقول، ابن فلان ، و أبو فلان ، وهي تقوم مقام الاسم ، فتكون دلالة على صاحبها ، وعلامة عليه ، و يقال أنه يمكن معرفة أصل الحياة العربية وملابساتها من خلال خلفيات أسماء أهلها [5] .

كما أن الكنية دلالة على نكران الذات فبها يمكن التنازل عن اسم الذات بالإنتساب إلى الأصولا و الفروع .

أما اللقب ،و هو النوع الثالث للاسم كما ذكر ابن مالك ، و غالبا ما يستخدم في المفهوم العربي سابقا للذم .. رغم قولهم :

وكنية بالأب أو الأم ولقب بالمدح أو الذم .

ولو عدنا إلى لسان العرب لابن منظور لوجدنا هذا المعنى حيث يقول :

و التنابز التداعي بالألقاب ، و هو يكثر فيما كان ذما [6]

و يشترك كل من الكنية واللقب في أنهما يتركبان من وحدتين كابن زيدون ، وأبو دلامة ،ولقب مثل : زيد العابدين .... سيف الدولة ...

---

[1] - اللسان و الإنسان لحسن ظاظا مدخل إلى معرفة اللغة الطبعة الثانية دار القلم دمشق سوريا 1990. ص: 72

[2]- ألفية ابن مالك في النحو و الصرف دار الايمان . دمشق . الطبعة الأولى 1990. . ص :11.

[3] - الانباري الانصاف في مسائل الخلاف تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد الطبعة الرابعة 1961. ص 1..6 .

[4]- ألفية ابن مالك في النحو و الصرف . ص :11.

[5] - -صفية مظهري : الدلالة الأيحائية في الصيغة الإفرادية .ص :132 .

[6] -ابن منظور (لسان العرب) ص :413 ج5

أما في اللغة الفرنسية فالاسم (Nom propre) يتمي : بسمة الفردية أو الذاتية (ils désignent une seule chose, une seul personne) لكن أسماء الجماد و الحيوانات لا تتميز بصفة التفرد ، وإنما بصفة الاشتراك (des noms communs) اي هو عام تشترك فيه مجموعة أو فئة أو فريق ، فالتمايز هنا منتف على الإطلاق .

و في تقديرنا أن تخصيص هذا العنصر للكم الاسمي هو عبارة عن إشارة خفية إلى مقصدية هذا الاختيار ، فبالاسم تتقدر الأشياء ، و تأخذ مكانها ، و مجرى قداستها .

وعلى غرار اختيارات فليب هامون (ph .- hamon) يمكن تصنيف وظائف اسم الشخصية على النحو التالي : اسم الدور المبرمج ، واسم التحذير المرجعي ، والاسم البليغ.

واسم الدور المبرمج هو كل ما يتعلق بالاسماء المرتبطة بدور قصصي مبرمج قبليا متواترة خاصة في القص الواقعي ، في حين أن اسم التحذير المرجعي تدرج تحته ثلاثة أصناف من الاسماء : اسم يجدر الشخصية في مرجعيتها المكانية ، واسم يجدرها في مرجعيتها التاريخية ، واسم يجدرها في مرجعيتها الثقافية [1].

وعليه يمكننا على ضوء ذلك تصنيف الاسماء من خلال اختيارنا المبدئي للقصة – الاطار

تزاحم الاسماء في ألف ليلة وليلة :

ليكن اختيارنا المبدئي هو القصة الإطار (حكاية الملك شهريار و أخيه شاه زمان) ، و يمكن حسر الأسماء وفق الجدول التالي :

الاسم	رمزه (دلالته)
شهريار	رمز إلى الزمن (شهر) + يار ، و توحي بالكثرة ، و هو اسم فارسي .
شاه زمان	شاه بمعنى ملك بالفارسية ، زمان ، فتوحي بالعظمة و منتهى الحكم و السلطة

شهرزاد مكونة من مقطعين (شهر) بمعنى مدينة و(زاد) بمعنى ابن ، أو مولود وعلى ذلك يكون معناها ابن المدينة أو ابنة المدينة ، في حين ذهب رأي أخر إلى ان شهر زاد كلمة معربة وهي مكونة من مقطعين (جهر) بمعنى وجه ، (زاد) مخفف أزاد بمعنى الجميل الخالي من العيوب [2]

وورد في الجزء الخامس من فرهنك معين على شهر زاد اصلها جهر زاد أو شيرازاد وهي الفتاة الجميلة التي كانت تروي قصص ألف ليلة ولية [3]

وعلى ذلك تكون صفة مركبة بمعنى الحسناء جميلة الوجه ، واسم شهرزاد هو اسم ابنة اسفنديار وهي من علية القوم ، وكانت لها نزعة انسانية بروايتها هته القصص لكي تصرف ذهن الملك الظالم عن قتل جاريته وهو من الاسماء المعروفة في ايران القديمة وهذا دليل على فاريسية هذا الاسم [1]

---

[1] - للمزيد أنظر الرقيق عبد الوهاب . في السرد . دار محمد علي الحامي . تونس . الطبعة الأولى .1998. ص.140-141.

[2] -برهان قاطع ، بن خلف التبريزي . تهران 1336. ه . ش. ص 400. عن كتاب من الاثر الفارسي ص 36.

[3] - دكتور محمدمعين. فرهنك فارسي . جلد بنجم . ص 939. تهران 1375 ه . ش اخذا عن كتاب من الاثر الفارسي لالف ليلة وليلة ص 36-37.

دنيا زاد	ترمز إلى الحياة
ابنة الراعي	كنية نسبة إلى الراعي ، للدلالة على البساطة وقلة الحياة
ابنة عمي	كنية عن القرابة
سيدنا سليمان	دلالة على السلامة و المعافاة من الأذى
العفريت	اسم من أسماء الجن و عادة ما يوحي بشدة البأس
المارد	يوحي بالقوة و الجبروت
الجن	و هو المقابل للإنس ، و يمثل قوة أخرى غيبية
الملك يونان	تدل على الشساعة و الإتساع و الملك و الحضارة بما أنها مرتبطة باسم دولة (اليونان)
الملك السندباد	و هي كلمة مركبة من سند / باد ، وهما يدلان على اسم مكان ، و يرمزان إلى الرحلة و المغامرة عادة
ابن الملك	نسبة و كنية ترمز إلى الجاه ، و الملك
ميمونة	تدل على التبرك بالشيء ، أي الفال الحسن ، و هي اسم من أسماء الجن
أمامة	تدل على القصد و القيادة و الرئاسة .
عاتكة	و توحي بالطول مع النحافة ، و حصافة الرأي .
محمود	و يوحي بعلو الشأن ، و الحمد و الشكر .
مسعودة	ترمز إلى قوة الحظ .
هارون الرشيد	و هو اسم أحد الأمراء العباسيين ، و يوحي بمعنى السيطرة و القوة و الحكم .
جعفر	و توحي بالخصب و الإخضرار ، و الحياة بما أن معناها اللغوي هو النهر او الناقة الغزيرة اللبن
مسرور	يرمز إلى الفرح و الإنشراح
عبد مأمور	لقب يدل على الذل و الخنوع و الانصياع .
ابن أخي	كنية على القرب و الحنية
ابن سلطان المدينة	كنية تدل على السلطة و الهيبة
بنت الملك	كنية تدل على السلطة و الملك

إن هذه العينة من الأسماء و الألقاب ، و الكنيات التي مرت معنا تتكر في الكثير من المواضع في (ألف ليلة وليلة) ، و هي تتزاحم بتكرارها ، و كثرة تواترها ، مما يجعلها ظاهرة تعد من أبرز ظواهر (ألف ليلة و ليلة) .

و لو عدنا إلى (البحث عن الزمن الضائع)، و ليكن (un amour de swann) التي نحصي فيها بعض الأسماء مثل هذه :

[1] - المرجع نفسه . ص 36.37

serge panine ← اسم لقب ← Mr verdurin Me verdurin

اسم

saniette ← اسم ← Wagner

اسم

M Biche ← لقب اسم ← Rubinstin

M Ggévy ← لقب لقب ← Met Mme cottard

← اسم Vinteuil اسم ← Poitain

اسم Brichot اسم ← Crécy

اسم Henri اسم ← Odette

Forcheville اسم اسم ← Swann

francillon اسم ← Charlus

M de saint Euverte اسم ← Ver meer

← Mme la لقب Mde palancy ←

trémoille

← M de اسم ← Victor massé

كنية frostelle

rémi ← اسم ← Adolphe

اسم

balazac ← كنية M me de saint euverte

اسم

M de ← bréauté اسم ← Albert durer

كنية

M me de saint euverte كنية ← M saint candé

كنية

M me de franqutot كنية M de palancy

كنية

M me des laumes كنية ← M me de cambermer

كنية

matilde ← كنية ← M me de callordon

اسم

charl0es كنية ← M de forberville

اسم

M d’orsan كنية ← M me de chanlivault

كنية

Macherd كنية ← M de bréauté

اسم

M elle legrandin اسم ← Napoléon

لقب

هذه تقريبا معظم الأسماء التي وردت في الجزء المعنون ب un amour de swann من رواية (في البحث عن الزمن الضائع) ، وهي اسماء تختلف بين أسماء حقيقية (noms propres) و ألقاب ، و نسبة أو الكنية .

و الكثير من هذه الأسماء يحمل دلالة ، وإيحاء خاصا فمثلا اسم verdurin و تنتمي إلى حقل = verdure ، هل كل ما يوصف بالإخضرار و الإزهرار و اسم cottard تحمل دلالة كثرة التعامل مع الآخرين إذا ما أعطينا الأولوية لمعنى آخر من عائلتها و هو فعل(cotoyer) ، و الأصل في السيد cottard أنه طيب و كثير الإحتكاك بالآخرين و لفظه (potain) توحي بالضجة ، بما أن potin تعني الضجيج .

واسم (biche) يوحي بالوحشية و القوة لأنه يطلق على أحد الحيوانات الشرسة .

كما نلاحظ ظاهرة النسبة أو الكنية ، لكن الانتساب هنا ليس إلى الأصل أو الفرع من الأسرة كما نجد ذلك ساريا في اللغة العربية و إنما الإنتساب يكون إلى منطقة أو ضاحية أو مدينة ، فيقال مثلا : M’ de forstelle Mme saint Euverte M me saint candé- – Mme de cambremer –Mme de Franquetot –M de palancy –M r de froberville الخ .....

هذه الظاهرة في الإنتساب نقطة فارقة بينها و بين النسبة في اللغة العربية ، فالانتساب إلى المكان عندهم لا يضاهيه عندنا إلا اللا هوية ، فالأقرب و الأقدس في المعتقد العربي هو الانتساب إلى الأهل وبالاهل . فيقال ابن فلان ، و أبو فلان ، ابنة فلان ، وأبو فلانة.

نظرة تاريخية على الأدب المقارن :

1- **المفهوم والنشأة:** استنادا إلى قاموس النقد الأدبي ***dictionnaire de critique littéraire**** لجويل قاردس – تامين– ***joelle gardes tamine*** وماري كلود هيبار *Marie claude Hubert* فإن كلمة مقارن هي وجه يعنى بمقارنة عنصرين ، والمقارنة يمكن أن تتجه إلى الناحية الكميةquantité كالقول أن : أحمد أكبر من سعيد وهو المعنى المباشر لكلمة مقارنة. ويمكن أن يتجه إلى الناحية الكيفية:qualité حينما نقول أحمد أشقر مثل سعيد. والمقارنة بين عنصرين تشتغل على عامل المشابهة .

أما اصطلاحا فان التعريف جاء على يد أحد منظري الأدب المقارن بول فان تيغم ***Paul van tigh em*** في كتابه " الأدب المقارن – 1931 " ، إذ يعرفه بالقول " الأدب المقارن بالمعنى الأصلي للكلمة يدرس في الغالب علاقات ثنائية ، أي علاقات بين عنصرين فحسب سواء أكان هذان العنصران كاتبين أو كتابين ، أو طائفتين من الكتب أو الكتاب ، أم أدبين كاملين وسواء أكانت هذه العلاقات تتصل بمادة الأثر الفني أم بصورته»[1] .

لكن (بول فان تيغم) استدرك الأمر حينما لاحظ غموضا يكتنف تعريفه هذا ، فآثر استعمال مصطلح " الأدب العام " الذي يعرفه بالشكل الآتي « تسمى بالتاريخ العام الأدب أو **ب " الأدب العام** » طائفة من الأبحاث تتناول الوقائع المشتركة بين عدد من الآداب ، سواء في علاقاتها المتبادلة أو في انطباقها بعضها على بعض ، ويتميز الأدب العام عن تواريخ الأدب القومي وعن الأدب المقارن في آن واحد وليس هو دراسات فنية أو نفسية حول الأدب في ذاته بغض النظر عن تطوره التاريخي ، ولا هو كذلك ما يسمى بالتاريخ الأدبي الكلي ، لأن في وسعه – شريطة أن ينظر نظرة عالمية واسعة – أن يتناول مسألة محدودة خلال فترة قصيرة ، فالاتساع المكاني أو المساحة الجغرافية هي التي تميزه بالدرجة الأولى " [2]

لقد أحس بول فان تيغم بخلل ما ، فحاول أن يحدد بدقة الفرق بين المصطلحين من خلال إدراج أمثلة تميز بين الأدب المقارن والأدب العام فاعتبر تأثير ريتشاردسون في روسو الروائي من باب الأدب المقارن .

---

[1]– أخذا عن ، عز الدين المناصرة : مقدمة في نظرية المقاربة ، دار الكرمل للنشر والتوزيع الطبعة الأولى – عمان 1988 ، ص :9.

- [2]المرجع نفسه، ص : 10

في حين أن الرواية العاطفية في أوروبا بتأثير ريتشارد سون و روسو يعتبر من الأدب العام كما أنه يرى أن ميدان الأدب العام هو الظاهرات الأدبية التي تنتسب إلى عدة آداب معا "[1].

ما بين سنتي 1951-1958 ألف ماريوس جويارmarios guierre كتابه الأدب المقارن الذي عرف الأدب المقارن بقوله هو : تاريخ العلاقات الأدبية الدولية " كما يقول أيضا أن " الأدب المقارن ليس المقابلة مثلا بين شكسبير وراسين ، فالمقابلة الحتمية هي من النقد والتأنق الأدبي " كما أن" الأدب المقارن هو العلم الذي يؤرخ للعلاقات الأدبية على مستوى العالم كله والمشتغل به لا يقف عند الحدود الإقليمية سواء أكانت في اللغة أم في الأدب بل يطلع على الموضوعات والأفكار والكتب والمشاعر التي يتبادلها أدب مع غيره من الآداب الأخرى . وأما الطريقة التي يتبعها دارس الأدب المقارن فتختلف من عمل إلى عمل حسب المباحث المتشعبة وطبيعتها ، إلا أنه يتعين الإلمام بعديد من اللغات والوقوف على عديد من الآداب والاطلاع على المراجع اللازمة للدخول إلى عالم الكتب في بلد من البلاد[2].

أما في كتاب (ما الأدب المقارن ؟) ل بيير برونيل –كلود بيشوا – أندريه ميشيل روسو الذي حمل محتواه العديد من التساؤلات من مثل " ما الآداب التي تقارنونها ؟ "، وهم يعتبرون مصطلح الأدب المقارن"مصطلح مشين لأنه غامض،ولكنه ضروري،بسبب استخدامه منذ قرن " [3]

ويبسط هؤلاء الأمر حينما يجعلون من الأدب المقارن مجرد تمارين أكاديمي أقل خطرا وشبيه بالموازنات.[4]

فهو بدأ وسيلة مدرسية لتقويم أصالة كل أدب، وبالتالي أطلق عليه لقب " دراسة مقارنة الآداب الوطنية «. وقد أخذ الكثير من المنظرين بهذا كمصطلح ك ايتامبل الذي ضمنه موجزه للموسوعة العالمية .

وقد حاول ماريوس فرانسوا غويار تحديد هذا المصطلح (الأدب المقارن) وطنيا وعالميا فيقول في مقدمة كتاب (الأدب المقارن) :

---

[1]- المرجع السابق ، ص : 1

[2] -المرجع نفسه، ص: 11.

[3]بيير برونيل . كلود بيشوا . اندريه ميشيل روسو . مالأدب المقارن ت: غسان السيد. منشورات دار علاء الدين .

[4]- المرجع نفسه ، ص :16

" **وطنيا** «: المقارن ليس الذي، فقط يزاوج أو يقابل أثرين أو ثلاثة آثار من آداب مختلفة. فالمقابلة الحتمية ، بين شكسبير وراسين ، من 1820 إلى 1830 هي من النقد والتأنق الأدبي . بينما : إبراز ما عرف شكسبير من موتتاني ، وما مر في مسرحياته من تأثيرات موتتاني هذا هو الأدب المقارن. إذن الأدب المقارن ، ليس المقابلة ، فهذه ليست سوى واحدة من طرائق علم يمكن تسميته " تاريخ العلاقات الأدبية الدولية " .

2-" عالميا " جرت محاولات كثيرة لتوسيع المقارنةحتى " أدب عام " يدرس "اللمسات المشتركة لعدة آداب " بول فان تيغم) سواء كان بينها مشتركات أو توارد ، وتبعا لعبارة غوته (الأدب العالمي): كان السعي لإيجاد هذا الأدب من مجموعة الآثار التي نحبها معا .[1]ودائما في نفس اتجاه عدم الوقوف عند معنى واحد أو مصطلح مشترك نجد هذا الارتياب عند (رينيه ويلك وأوستن وارين) في كتابهما" نظرية الأدب" حينما يجعلان من مفهوم الأدب المقارن أول ما يعني دراسة الأدب الشفهي وبخاصة الموضوعات المتعلقة بالقصص الشعبي ، وأسباب هجرته وكيفية وزمن دخوله حقل الأدب باعتباره أكثر فنية ورقيا منه .

ثم في موضع آخر يحصرون مفهوم (الأدب المقارن) في مجال دراسة الروابط والصلات بين أدبين أو أكثر.

وهو استعمال عرفت به المدرسة الفرنسية، لكن هناك مفهوم ثالث يرتكنان إليه الذي يطابق بين الأدب المقارن مع " الأدب العالمي " أو " الأدب العام أو الشامل."

وقد عرف مصطلح " الأدب العالمي " مع غوته ، فهو واضع المصطلح ***weltliterature*** رغم أنه حسب صاحبي (نظرية الأدب) لم يك غوته يدرك المعنى الواسع لمصطلح الأدب العالمي بشكله الحالي ، فتوحيد الآداب هي الفكرة الأساسية التي كانت تدور بخلد" غوته " حينها . ومن الجدير بالذكر أن مصطلح " الأدب العالمي " هو مصطلح يعني فيما يعنيه الآثار الإبداعية الكلاسيكية العظيمة كآثار هوميروس ، ودانتي ، وفرجيل ، وسرفانتس ، وشكسبير ، وغوته ممن أثروا المكتبات بأدبهم الخالد .

كما أشار كل من ويليك ووارين لمصطلح الأدب العام " – الذي ذكرناه سابقا مع مفهوم بول فان تيغم (للأدب المقارن) الذي يرى أن الأدب العام " يدرس الحركات والتجديدات في الأدب

---

[1]– ماريوس فرنسوا غويار : الأدب المقارن . ت :- هنري زغيب .منشورات عويدات . بيروت – باريس الطبعة الثانية 1988 ص 7.

حين تتعالى على الخطوط القومية . في حين أن " الأدب المقارن " يدرس الصلات الوشيجة بين أدبين أو أكثر.[1]

لعل فيما أوردناه من جملة مفاهيم تدور حول مصطلح " الأدب المقارن " قد قرب المعنى أكثر، وأزال عنه بعض الغموض، لنحاول التعريج الآن على نشأة وظهور الأدب المقارن..

يعتبر ماريوس فرنسوا غويار أن العصر الرومنطيقي في فرنسا قد شهد ولادة الأدب المقارن مع سانت بوف *SAINTE BEUV*E الذي تبناها من جان جاك أمبير ***j. Ampire*** وهو الذي كان قد وضع دروسا لتلامذته بعنوان " تاريخ الآداب المقارن "وقد كان في بدايته بسيطا ينحاز إلى مفهوم الكوزموبوليتية *COSMOPOLITIS*الأدبية ، وبالتالي فيعتبر رواد الكوزموليتية الكبار ك فيللمان وأمبير وكينيه من أوائل المقارنين . فقد كانت جهودهم في هذا المجال واضحة من تجشم السفر إلى المحاضرة والمقارنة ، لكن ما يعيبه عليهم " غويار " أنهم قابلوا وزاوجوا معلومات من مختلف الآداب أكثر مما كتبوا تاريخها المقارن .

لكن في نهاية القرن التاسع عشر (19) بدأ ملمح الأدب المقارن في النشوء كتيار مستقل، ومنتظم.

ففي سنة **1871** حملت دروس دانو جورج براندس طابع الفكر المقارن ، ثم كان التدشين الرسمي للمقارنة الأدبية على يد ه . بوسنيت من خلال كتابه النظري " الأدب المقارن " المكتوب أصلا بالإنجليزية 1886 كما بدأ في العام نفسه ادوار رود يعطي دروسه في تاريخ الآداب المقارن وذلك في جنيف . كما أصدر ماكس كوش سنة 1886 أيضا " مجلة الأدب المقارن " في ألمانيا .

ويضيف غويار قائلا : " قد يكون من المسئم تتبع نشأته عاما عاما في كل بلد . لذلك سأكتفي بتعداد بعض التواريخ وبعض العناوين .[2]

ولهذا فهو يورد العديد من التواريخ، والعناوين سنحاول أن نلم ببعضها.ففي عام 1895 تقدم جوزف تكست بأطروحة عن موضوع جان جاك روسو وجذور الكوزموبوليتية الأدبية " كان ذلك في فرنسا ، وتعتبر أول دراسة في المقارنة العلمية .

بين 1897 و1904 طبعت على التوالي كتب بيتز وبالدنشبرغر البيبليوغرافية ، وقد بينت طبعاتها الأخيرة بعناوينها الستة آلاف مدى ما وصلت إليه الإرهاصات الأولى ، والانطلاقة الرسمية

---

[1]- لمزيد من الاطلاع يمكن العودة إلى : نظرية الأدب . ل رينيه ويليك وأوستن وارين . ت : محي الدين صبحي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

[2]–ماريوس فرنسوا غويار : الأدب المقارن. ص : 13.

للأدب المقارن ، وعلى مدى نصف قرن بعد ذلك كان لبالدنشبرغر تأثير مباشر على عدة دراسات مقارنة ، وقد أسس فيما بعد هووبول هازار وذلك سنة 1921 " مجلة الأدب المقارن " بالفرنسية ، كما أشرف على السلسلة التي صدرت عن المجلة .

لقد اهتمت جل الدول بمادة الأدب المقارن، إذ أصبحت تدرس في الكثير من الجامعات. فمنذ 1960 عقدت أهمية كبرى للمقارنة الأدبية. وفي عام 1966 قاست نهضة إصلاحية كبيرة في التعليم العالي .[1]

2- **طرائقه ومناهجه** : ظهرت على سبيل التحديد الكثير من المدارس المقارنة كالمدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية ، والمدرسة الألمانية والمدرسة السلافية ، ولكل مدرسة وسائلها ، ومناهجها الخاصة بها.

فالمدرسة الفرنسية اعتبرت لمدة طويلة أنها متعلقة بالتاريخ الأدبي ، وتقتصر على دراسة التأثيرات وبالتالي ، فقد اختار الفرنسيون العمل بمصطلح " تاريخ الأدب " بدلا من النقد الأدبي فالأدب المقارن لدى الفرنسيين يهتم بدراسة تاريخ الآداب المقارنة ، كما اختاروا أيضا مقولة التأثير والتأثر وهي إحدى الشروط الهامة في إجراء عملية المقارنة فدون وجود علائق تاريخية مؤكدة يصبح من المجازفة اللامجدية عملية المقارنة .

ومن ثم يرى – بول هازار – أنه لا بد من أن " يتناول الأدب المقارن العلاقات الفعلية : التأثير الثابت وتبادل الخطابات بين الكتاب والتغيرات التي تطرأ على العمل الأدبي نتيجة للتأثير[2].

وهو الأمرنفسه يصر عليه سيمون جون 1968 – فالتأثر والتأثير في علاقتهما الفعلية المؤكدة هما من أسس المقارنة .

كما أنه يرفض عامل التشابه ، ويؤكد على عامل العلاقات التاريخية ، كما يؤكد على عامل شرط الحاجز اللغوي ، والحدود اللغوية كشرط للمقارنة .[1]

---

[1]أنظر الأدب المقارن لماريوس فرنسوا غويار ت : هنري زغيب . وللاستزادة يمكن العودة أيضا إلى كتاب مالأدب المقارن لـ بيير برونيل ، كلود بيشوا ، أندريه ميشال روسو . ت : غسان السيد.

[2]– أحذاعن. مقدمة في نظرية المقارنة، عز الدين مناصرة، ص: 11

[1]- المرجع السابق ،ص 11 .

أما المدرسة الأمريكية وهي ترتكز على مبدأين هما : المبدأ الأخلاقي ، والمبدأ العقلي وكلاهما يراهن على عامل الانفتاح ، والبعد في الرؤية ، وقد أتاح هذا الأمر للمدرسة الأمريكية نوعا من الغني ، والتنوع ، والثراء ، رغم أن روادها هم في الأصل غير أمريكيين مثل رينيه ويليك التشيكي الأصل ، وفورست فرينز وهو ألماني ، وجيان أورسيني الايطالي وزبيغنيوك البولوني وفوكجوسكي البنسلافي ، وغليب ستروف الروسي ، ويرنر فريديردك السويسري .

وقد تبنى الأمريكيون منهجا دقيقا كما جاء في كتاب روبيرج . كليمنت ((الأدب المقارن كعلم أكاديمي : وضع القواعد ، أمثلة وقواعد)) (1978) .الذي يحاول أن يضع قليلا من النظام ضمن التطور الخماسي للأدب المقارن في الجامعات الأمريكية ، ولكنه يتعرض للفوضى أحيانا ، فتارة يؤكد على ضرورة معرفة لغات عديدة ، وتارة أخرى يعطي المجال الأكبر لنظرية الأدب "[2]كما نجد ذلك عند رنييه ويليك الذي ألغى مصطلحي " الأدب المقارن و" الأدب العام " واستبدلهما بنظرية الأدب ، وبالتالي الوصول إلى أدبية الأدب التي تبناها الشكلانيون الروس ، ولهذا فإن المنهج المتبع يرتكز أساسا على فهم عالمي شامل لجوهر الفن فيقوم العمل على تحليل طبقات العمل الفني تحليلا جماليا – فنيا . كما يؤكد هنري ريماك الأمريكي أمر مقارنة أدب بأدب آخر أو آداب أخرى ، ومقارنة الأدب مع مجالات أخرى من التعبير . وهناك من يركز على الوشائج المتشابكة – التقاليد والحركات والعوامل الفكرية التي تجد لها نهاياتها المنطقية في ***ISM*** أكثر من اهتمامه بدراسة الروائع الفكرية ". [3]

وعلى العموم فان المنهج الأمريكي يقوم على ما يلي :

1-نفي العوامل الخارجية ، وعلاقتها بالنص . وذلك بنفي أن تكون الاستطرادات التي تتداعى من النص إلى مسافات طويلة تبتعد عن النص، وتصبح هذه الاستطرادات هي هدف الدراسة (كما عند الفرنسيين).

2-التركيز على " جوهر الفن والأدب " بدراسة بنياته المتعددة أو (طبقاته) الداخلية ، والتركيز على العلاقات الداخلية في النص الأدبي والفني (أدبية الأدب) .

3- إلغاء مملكة الأدب المقارن كمصطلح، وكحقل معرفي (ويليك) ودمجه في نظرية الأدب وعليه – ومن خلال ما مر معنا – يمكننا تلمس جانبين ، أو زاويتين في الأدب المقارن : الجانب

---

[2] بيير برونيل ،كلود بيشوا . اندريه ميشيل روسو : ما الأدب المقارن ، ص : 30 .

[3]- – أخذا عن مقدمة في نظرية المقارنة ل عز الدين المناصرة ص : 15

التكنولوجي الخاص بالمدرسة الأمريكية حيث الاهتمام بالشكل أخذ طابعه المميز .. وجانب الاستطرادات التاريخية خارج النص والتي تعتمدها المدرسة الفرنسية .

كما نجد هناك ما يسمى " تعلم الأدب المقارن الاشتراكي حيث كان الاتحاد السوفياتي وما دار في فلكه يرفعون شعار القومية ، حيث اهتموا بدراسة خصوصية الآداب القومية للشعوب السوفيتية ضمن الخلفية العامة للعملية الأدبية العالمية .[1]

في حين أن هنغاريا (المجر) اعتمد المقارنون فيها على الطريقة الديالكتيكية في بحثهم للعلاقات الاجتماعية التاريخية . وعموما فإن المنهج المتبع عند هؤلاء، أي المعسكر الاشتراكي هو المنهج المادي التاريخي، والمادي الجدلي في تحليل الظواهر الأدبية.

أما المدرسة الألمانية التي برزت كقوة بجانب المدرستين الفرنسية والأمريكية فهي تعتمد منهج البحث عن الظواهر المتماثلة ، والخروج بقوانين تبرز هذا التماثل بعكس منهج التاريخ الأدبي وقد أكد هيرت ***HIRTH*** على أن دراسة الأدب المقارن تقف عند دراسة النصوص المكتوبة . [2]

ومن المعلوم أن الألمان اشتهروا بنظرية " تاريخ الموضوعات ***SCOLFGESCHICHTE***– والتي أسماها بول فان تيغم ب ***THEMATOLOGIE*** أي دراسة الموضوعات ، ورغم أن المدرسة الفرنسية تعتمد المنهج التاريخي الاستطرادي ، إلا أن هناك من منظريها من يأخذ عمليا بدراسة الموضوعات ك غويار مثلا . الذي يقسمها إلى أقسام:

1-النماذج الفولكلورية .

2-المواقف.

3-النماذج العامة .

4-النماذج الأسطورية.

5-شخصيات تاريخية .

6-الهالات الأدبية.[1]

3 عناصر التأثير والتأثر (الوسطاء) :

---

[1] – عز الدين المناصرة: مقدمة في نظرية المقارنة، ص: 21.

[2] – انظر مقدمة في نظرية المقارنة : عز الدين المناصرة ص ص 107 – 108 .

[1]-المرجع السابق ،ص ص :107-108

جاء في كتاب " الأدب المقارن " ل ماريوس فرنسوا غويار في الفصل الثالث عن عناصر الكوزموبوليتية الأدبية ما يلي :

1-الكتب: والتي قسمها إلى عدة عناصر:

أ- **المعرفة اللغوية**: ويتمثل خاصة في القدرة على قراءة النص الأجنبي. وفي هذا الإطار تدخل عدة كتب مثل كتاب بول ليفي عن " اللغة الألمانية في فرنسا الصادر عام 1952 وكتاب جورج أسولي " بريطانيا العظمى إزاء الرأي الفرنسي في القرن السابع عشر (1930) ، وفريزر ماكتري في كتابه " العلاقات بين انجلترا وفرنسا بحسب المفردات " (1930) . ويندرج ضمنها أيضا البيبليوغرافيا الموجزة التي أدرجها سواريزغوميز حول:" الكتب التي تعلم بها الاسبان الفرنسية من 1520 إلى 1850 .

ب- الترجمات: إن الانفعال الجاد مع الأثر المترجم، وبالتالي نقل هذا الانفعال إلى القراء هو من صلب العمل المقارن الجاد. لذا وجب مراعاة الدقة، والأمانة، والإجادة. وذلك بالعودة إلى " دليل الترجمات "الذي وضعته الأونسكو .

ج- الآثار النقدية ، المجلات ، الجرائد : هناك آثار نقدية نجدها طي المجلات ، والجرائد ، وهي تختص بالآداب الأجنبية ، أو ذات طابع عام .

إن المجلات والجرائد تسهم بشكل كبير في نشر الأفكار ، والوعي ، وقد اشتهرت العديد من المجلات التي احتضنت مقالات كبار الأدباء ، والمفكرين كمجلة " لاريفودي دوموند " . التي نشر بها العديد من المؤلفين ك موسيه وفيني ، وجورج صاند وآخرين من الرومنطقيين كما نجد العديد من العناوين الأخرى ك " السنة الأدبية ، " الجريدة الأجنبية " و " أوربا الأدبية " (1833-1834) والمجلة المعاصرة (1885-1886).

د- **الرحلات** : لقد أسهم أدب الرحلات بقسط كبير في التعريف بآداب الأمم ، وتلاقحها كما تعرفوا على مواضيع جديدة في الكتابة ، كالتساهل الانجليزي ، والفضيلة الألمانية ، والصوفية السلافية .

2- الأدباء : وهم عنصر آخر من عناصر الكوزموبولميتية ، وبدوره ينقسم إلى عناصر هي

أ/ المترجمون : - ب/ الوسطاء الأدبيون كالأشخاص المهتمين بالأدب. البيئة أي دراسة الوسط المشترك بين أدبين .-ج/ الرحالون .

– أهداف وغايات الأدب المقارن: ولأننا وصلنا إلى تحديد أهداف وغايات الأدب المقارن يجدر بنا التذكير مع أصحاب كتاب " الأدب المقارن ؟ " على أن الأدب المقارن هو الفن المنهجي الذي يبحث عن علاقات التماثل ، والقرابة ، والتأثير ، وتقريب الأدب من الأشكال المعرفية والتعبيرية الأخرى ، أو تقريب الأعمال ، والنصوص الأدبية من بعضها ، بعيدة كانت في الزمن أو في الفضاء (1)"

وعلى هذا الأساس يمكننا التأكيد على الأهمية القصوى للأدب المقارن ، فهو العلم الذي ينشيء جسر التواصل بين الآداب ، وتجعل أمر الازدواج والتثاقف بين الشعوب وآدابها ولغاتها أمرا طبيعيا ، فالمسألة لا تتعدى الحاجة الضرورية التي تحتاجها هذه الآداب للنهوض ، والانتعاش ولولا الأدب المقارن لما تحققت عالمية الأدب ، ولما آلينا على أنفسنا اليوم مشقة البحث في أمر التقاطع بين (ألف ليلة وليلة) المتن السردي العربي القديم مع (البحث عن الزمن المفقود) لمارسيل بروست وما هذا إلا دليل على تاثير الليالي في الأدب الغربي بفعل الانبهار بالحكايات التي سحرت الإنسان الغربي بخوارقها وحوادثها المدهشة .

وعلى الرغم من الإغفال الذي أتى سهوا أحيانا ، ومتعمدا في أحيان أخرى لدور الليالي وأثرها في الأدب الغربي. إلا أنه من المفيد الإشارة إلى هذا التأثير المتبادل ، والذي كان لألف ليلة وليلة سبق الريادة في هذا المجال . فقد نشرت يارثابايك كونانت بعد نشر أنطوان غالان ترجمته لألف ليلة وليلة بعام كتابا تحت عنوان القصة الشرقية في انجلترا في القرن الثامن عشر.منشورات نيويورك عن دار مطبعة جامعة كولومبيا 1908. وفيه حديث مفصل عن أثر الليالي في تطوير الرواية الغربية .كما جاء ذكر تأثير الليالي في الكثير من الموسوعات كمؤلف أي نيكل الموسوعي الذي اهتم فيه بعملية جرد المسرحيات المعدة عن الليالي العربية. ويذكر أيضا روبرت دي مايو في كتابه الرواية الانجليزية في المجلات 1740-1815 وولتر هاتن فهرمت ولزلي للمجلات الفكتورية عشرات الفقرات المأخوذة من حكايات شهرزاد.

وفي دراسة قصيرة معبرة عن السمات النمطية في الليالي .والتي تميزها كعمل روائي أثرى الروايات الغربية //comparative littérature// .الأدب المقارن عدد18 الصفحات 65 – 63. أكد ام سيسل على السمات الأساسية التي يجدر البحث عنها حين الشروع بتقييم أثر

(1)- بيير برونيل . كلود بيشوا . اندريه ميشيل روسو . ما الأدب المقارن. ص : 172 .

الحكايات على الكتاب الأوربيين .كما يدرج ضمن كتابه العديد من المؤلفات التي تحدثت عن الأثر .أو كانت تقليدا لألف ليلة وليلة وانجذابا لرونقها وسحرها[1] .

أ – **سحر الحكاية في ألف ليلة وليلة قراءة في الاستثناء** :

– لعل تعرف أروبا على ألف ليلةوليلة قد أخذ مجراه عبر الآداب الأوربية منذ أن نقلها المستشرق الفرنسي انطوان غالان Antoine Galland (1646-1715)إلي اللغة الفرنسية ،وذلك في مطلع القرن الثامن عشر ،كما عبر على ذلك إينو ليتمان I litman، وقد أصبحت ترجمته هاته معتمدة في مختلف الآداب الأخرى ،واستمر الحال كذلك إلى أن نشر النص العربي في القرن التاسع عشر ،وقد نالت الترجمة الالمانية سنة 1730 شهرة كبيرة ،وقد ازدادت شهرتها حين أصدر هابيشت ترجمة كاملة لها ،وقد ظهر أثرها في مؤلفات عدد كبير من الكتاب ،و الشعراء الألمان.

لكن كان قصب السبق كما ذكرنا آنفا لأنطوان غالان الذي ترجمها ترجمة كاملة عام **1704** ،وهو نفسه الذي قام بترجمة القرآن الكريم سنة **1710** ،ثم توالت الترجمات الأوربية لهذا الأثر (أي ألف ليلة وليلة) فترجمت إلى الانجليزية سنة **1712** ،والايطالية سنة 1722 والهندية (**1732**) ،والروسية (**1763**) .....

وقد انبهر الغرب بهذا الأثر الخالد ،وامتلؤوا به ،وتأثروا بسحر حكيه،وليس غريبا أن يصرخ ستاندال الكاتب الفرنسي الشهير ذات يوم "إني شغوف بألف ليلة وليلة ،إنها لتحمل ربع ما يحتوي عليه فكري". وتصوروا عمق وثقل مايحمله فكر ستندال .

ولا نضيف عجيبا إذا ما ذكرنا أن ادغار آلان بو ،كان مهووسا " بألف ليلة " من خلال كتابه " حكايات عجيبة " المفعمة بنفحات " ألف ليلة وليلة " .

وقد حظيت بالإظافة الى ذلك " ألف ليلة وليلة " بآلاف الدراسات والتحليلات من قبل جملة من الباحثين علي مختلف مشاربهم ، واختلاف تخصصاتهم ، فمن الأخصائيين النفسانيين إلى اللغويين إلى الألسنين ، وعلماء الاجتماع ، والمؤرخين. فألف ليلة وليلة حققت الإجماع فهي مصدر " ثري" لفئتين على التوالي ، فئة المبدعين ، وفئة الباحثين. .

[1]- يمكن العودة إلى كتاب ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب االإنجليزي لمحسن جاسم الموسري . منشورات مركز الانماء القومي . الطبعة الثانية بيروت 1986.

وإذا ماوجدنا إلى المقارنة سبيلانقول أن الغرب قد استفاد أيما استفادة من" ألف ليلة وليلة " وبالمقابل نجد التقصير جليا في البلاد العربية ، فقد بقي إهمال هذا الأثر يترجم تقاعسنا ، وسوء تعاطينا مع تراثنا.

ب – أشهر روافد المتن:

اتفق جل المتخصصين على تقسيم ألف ليلة وليلة إلى ثلاثة أجنحة ، فالجناح الأول يشتمل على نصوص من أصل فارسي وهندي. والجناح الثاني على روايات ترجع إلى عهد العباسيين ، أما الجناح الثالث والأخير ، فهو يصور تاريخ مصر إبان عهد الفاطميين .

ولتنوع روافده تنوعت المشاركات ، فقد اشترك مجموعة من المؤلفين يتمتعون بشخصية معنوية في تأليفه ، لأن ذلك لا يقتصر على مجموعة من الأفراد بقدر مايعتمد على شعوب بأكملها تنطوي على عدة حضارات .

بتوالي السنين ،وبتوالي الأجيال ،توالت الروايات وتوالى معها هذا الكم الهائل من الحكي ومن الطبيعي أن تكون سمته الأساسية في البداية هي الانفلات ،والانفراط لكنه اكتمل نصا سويا ، مكتملا ،منسجما...

وكأني بهذا العمل لا يعرف معنى للشبع ، و الاكتمال ،فكلما مر بمدينة ،وكلما توقف بمحطة أو ميناء إلا وطلب المزيد .

لم تتعب" ألف ليلة وليلة " ، وهي تجوب الأصقاع بعدما كانت أول محطة لها خيال أحد الرجال الهنديين عاش على ضفاف نهر القانج ،ثم وصلت هذا القصة إلى مسمع رجل من بلاد الفرس كان شغفه بالرواية محطة أخرى اجتازتها (ألف ليلة وليلة) ،لم ينهكها تعب ،ولا وصب حتى وصلت إلى عربي من بلاد البصرة قام بتدوينها ،ثم راحت تشق لها سبيلافي عدة محطات أخرى .

إن اتفاق الدارسين علي تعدد روافد "ألف ليلة وليلة " لايعني أن هذه الروافد بينة وواضحة فقد مسح الفروق بينها ذاك الشعر ،وذاك الرواء ،وتلك الديباجة رغم أن النصوص ذات المصادر الفارسية ، والهندية تتسم بجنوح خيالها ، وبصورها الخارقة اللا مألوفة التي تعتمد صورة الأشباح والجن ، في حين أن النصوص ذات المصادر العباسية تعتمد في تصويرها على معالم ومآثر بغداد في القرن التاسع الميلادي . كما تعرفنا على حياة الشخصيات التاريخية كهارون الرشيد ، والشاعر أبو نواس ، والوزير جعفر البرمكي ...

أما النصوص المصرية ، فهي تعتمد على سرد الوقائع الاجتماعية في أسلوب به طلاوة وحلاوة .

لقد تعددت مخطوطات المتن. كل منها يحتوي على الكثير من الحكايات ، فيها اعتماد كلي أو جزئي على العامية ، وهذا أثر من آثار الشفوية في نقل حكايات ألف ليلة وليلة .

وقد أنجزت الطبعةالأولى للنص العربي لألف ليلة وليلة عام **1814** بكالكوتا بالهند والطبعة الثانية سنة **1835**م بحي بولاق بالقاهرة .....

والطريف في أمر " ألف ليلة وليلة " أنها لا تحتوي على إحدى وألف قصة ، فالعدد لا يعدو أن يكون رمزيا يشير إلى التعدد والثراء ، والتراكم ..

والأكثر طرافة على ما يبدو . هو أن ألف ليلة وليلة – رغم شهرتها وانتشارها انتشارا مهولا لم تسبق إليه، فمنذ أن أنشيء كرسي الأدب الشعبي في كلية الآداب بالقاهرة ، أي منذ حوالي أكثر من عشرين سنة لم تقدم رسالة واحدة سواء ماجستير أو دكتوراه عن هذا العمل الفذ (ألف ليلة وليلة) .

والأمر مثير للدهشة أكثر حينما نعلم أنه منذ إنشاء قسم اللغة العربية كلية آداب جامعة القاهرة،أي منذ حوالي أكثر من ستين عاما لم تقدم في هذا العمل إلارسالة ماجستير واحدة .[1]

ولعل السبب الرئيس الذي حدى بالكثيرين التبرم من خوض غمار هذا الأمر هو مارسخ بالذاكرة من أن ألف ليلةوليلة هو عمل مشبوه. مثير لمشاعر جنسية مرضية. ولعل الكثير من المبدعين يتبرمون حرجا من ذكر "ألف ليلة وليلة "كمصدر من مصادر إبداعاتهم .

وقد ذكر نجيب محفوظ أنه قرأ " ألف ليلة وليلة " خفية عن أولياء أموره ، فهو لم يمتلك الجرأة على قراءتها علنا أمام حتى كبار إخوته .

والجدير بالذكر هنا أن "ألف ليلة وليلة " رغم تلك الهالة التحريمية والتخويفية المحيطة بها إلا أنها كانت تباع في الأسواق المصرية كما يباع أي كتاب ديني مقدس .

إذ يلاحظ أنها تباع جنبا إلى جنب مع كتب أخرى ككتاب تفسير الأحلام لابن سيرين وقصة الإسراء والمعراج ..وغيرهما من الكتب الدينية .ولو حاولنا استدراج بعض الأقوال لأدباء كبار لا كتشفناأن " ألف ليلة وليلة " كان من أهم الكتب التي أثرت مشوارهؤلاء الأدبي ..

[1] منصور ابراهيم الازدواج الثقافي وأزمة المعارضة في مصر . دار الطليعة للطباعة بيروت الطبعة الأولى 1981 ص 46 .

فنجيب محفوظ مثلا يقول :" أن ألف ليلة وليلة" تذكر المرء بطراز الأرابيسك العربي " [1]

ولعل سرد هذه المقولة راجع بالأساس إلى ذلك البناء الفني المدهش الذي سمته الأساسية هي الانضباط والإحكام ، والتناسق ويظهر ذلك بضوح من خلال عملية الجمع التي واءمت بين عشرات ، بل مئات الحكايات ذات الروافد المختلفة ، والمواضيع المتباينة .

هذا الشتات من الحكايات ، والمواضيع كان يربطها خيط بارز هو الوحدة العضوية.فالانطباع الكلي واحد ، والتأثير لايخالجه أي ارتجاج.

وقد قال في هذا الشأن ابراهيم أنيس "إن هذا النظام الصارم الذي يربط أجزاء هذا العمل في كل واحد .. ولولاهذا النظام لأصبح من المستحيل جمع كل هذا الشتات في واحد متماسك .

وقد صعب على الكثيرين تحديد روافد المتن تحديدا دقيقا ، وهذا ناتج بالضرورة عن ذاك الكم الهائل من الحكايات التي يضمها المتن . ولعل " أمل د نقل " قد اعتراه هذا النوع من العسر في اكتشاف تراكمات " ألف ليلة وليلة " إذ يقول : " كنت أحاول ، وأنا أعيد قراءتها – اكتشاف طبقاتها التاريخية فهناك جزء مصري ،وجزء آخر بغدادي ، كما أن هناك جزء أعتقد أنه يرجع الى مملكة تيمورلنك ، وهو ذلك الذي يحتوي قصص " قمر الزمان" ،وبدر الزمان ، وبندر شاه ، وهم ملوك كان الواحد منهم يخرج على رأس جيشه كي يغزو مملكة أخيه .." [2]

إن متنا بهذا الحجم ، وهذا التراكم الحكائي جعل روافده الجزئية كثيرة .. فالرافد العربي يتجزأ إلى مصري ، وبغدادي ، وشامي و....الخ .

وفي هذه النقطة بالذات هناك من اعتبر أن تلك التجزيئات لا أساس لها من الصحة فالمؤكد لديهم أن ألف ليلة وليلة رافدها الأساس هو مصري ، ويتكئون على أن ظهور (ألف ليلة وليلة) كان في أواخر حكم الأسرة الأيوبية ، وأوائل حكم السلاطين والمماليك. ونظرا لقوة الدولة آنذاك فكر الناس في حيلة ينالوا فيها من ملوكهم دون أن يتفطنوا إلى ذلك.

ومن جملة هذه الحيل هو وضع أ سماء غير مصرية يعالجون من ورائها حياة ملوكهم وسلاطينهم وهذه الأسماء غير المصرية هي التي ذهبت بفكر الناس بعيدا ليجعلوا لهذا المتن روافد أخرى .

---

[1]- المرجع السابق ، ص: 85.

[2] المرجع نفسه ، ص : 85.

إن مثل هذا القول ينقصه الكثير من المصداقية والموضوعية . ذلك أن معظم أبطال ألف ليلة هم تجار ، والتجار من طبيعتهم الرحيل .

وفي هذا الرحيل توقف ، وانطلاق ، وعبور بين موانيء ومحطات مختلفة ، وكل ميناء هو مشروع لحكاية جديدة وكل محطة هي رسم للخطوط الأولى لقصة ما ، ويعودون إلى ديارهم محملين بزادين ..وأهم زاد يعنينا هو تلك الحكايات والطرائف ، والنوادر ، وهذا ما يجعل التخمين يقول بإمكانية أن الكثير من هؤلاء التجار قد يكونون مصدرا من مصادر قصص ألف ليلة وليلة .

لهذا مقولة أن رافد ألف ليلة الأساس هو مصري هي مقولة مردودة ، فمن المفيد هنا التأكيد على اختلاف روافد المتن نظرا لاختلاف أحداثها ، ولتركيبة أبطالها رغم أن الحقيقة المؤكدة أيضا أن شخصيات (ألف ليلة وليلة) هي شخصيات تكاد تنفصل انفصالا تاما –لامراء فيه – عن الشخصيات الحقيقية ، كشخصية هارون الرشيد ، أو أبي نواس – فالملمح العام لرسم هذه الشخصيات هو المخيال الشعبي الذي أعطى أبعادا جديدة مخالفة لأبعاد الشخصيات الحقيقية لكن هل فعلا أن ألف ليلة وليلة " هي مزيج من جنسيات مختلفة ؟

هذا ما يدحظه بعض المفكرين من بينهم عبد الملك مرتاض الذي يقف موقفا مشككا في ماقاله الآخرون ويرى أنه من العبث محاولة التضليل ، وذلك عن طريق جعل العرب مجرد عنصر من العناصر الهندية ، والفارسية والإغريقية في إفراز هذه الأثر العظيم .[1]

ويعيب (ع الملك مرتاض) على (ابن الشيخ) قوله في الموسوعة العالمية) بأن ألف ليلة وليلة ماهو إلا أثر اشتركت في صنعه كل الأمم القديمة ، وأنه ثمرة من ثمرات التعاون الإنساني كما أن القول بأن مصر هي المصدر الأول لألف ليلة وليلة هو قول مردود حسب (ع الملك مرتاض) فهو يعتقد جازما بأن (ألف ليلة وليلة) بدأت من بغداد تم البصرة ، ثم دمشق ثم مصر ويستند (ع الملك مرتاض) على أن معظم حكايات هذا الأثر تبدأ من بغداد ، وتنتهي عندها مما يقوى الاحتمال الأول على أن بغداد هي أول مصدر لهذا الأثر .

ويتساءل(ع الملك مرتاض) في إنكار" كيف يتعدد المؤلفون وتتوحد اللغة الفنية للسرد ؟ ثم كيف يتعدد هؤلاء المؤلفون وتتوحد الرؤية الفنية ، كما تتوحد المواقف والشخصيات وتتشابه على تباعد الليالي ؟ !

---

[1] ع الملك مرتاض . الف ليلة ولية . تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد – ديوان المطبوعات الجامعية 1993 . ص 11.

فمن المعلوم أن أقدم إشارة تاريخية قيلت عن (ألف ليلة وليلة) جاءت في الفهرست (لابن النديم) ، إذ يروى أن (ابن عبدوس الجهشياري) جمع مجموعة من أسماء الأولين حيث بلغت (أربعمائة وثمانين) ليلة .

قال محمد بن إسحاق : " ابتدأ أبو عبد الله محمد بن عبدوس الجهشياري صاحب كتاب (الوزراء) بتأليف كتاب اختار فيه ألف سمر من أسمار العرب والعجم ، والروم ، وغيرهم ، كل جزء فيه قائم بذاته ، لا يعلق بغيره ، وأحضر المسامرين فأخذ عنهم أحسن ما يعرفون ، ويحسنون واختار من الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات ما يحلو بنفسه ، وكان فاضلا ، فاجتمع له من ذلك أربعمائة ليلة ، وثمانون ليلة ، كل ليلة سمر تام تحتوي على خمسين ورقة ، وأقل وأكثر ، ثم عاجلته المنية قبل استيفاء ما في نفسه تتميمه ألف سمر ورأيت من ذلك عدة أجزاء بخط أبي الطيب أخي الشافعي " [1]

إن عملية حسابية بسيطة لما قاله محمد بن إسحاق تبين قرب عدد الأوراق لهذه الأخيرة (ثمانون وأربعمائة إلى أربعين وأربعمائة ، وألفين من الأوراق من حجم (ألف ليلة وليلة) أو بصورة تقريبية ..

إن الجهشياري هذا كان يعيش في عهد خلافة المقتدر بالله ، فقد كان حاجبا للوزير حامد بن عباس — ومن أهم ماذكر المسعودي في كتابه (مروج الذهب) أن الجهشياري ألف أخبار المقتدر بالله في ألوف من الأوراق .[2]

إن كل هذه الملابسات جعلت ع الملك مرتاض يطرح فرضية غريبة وهي أن المحتمل أنه هو المؤلف الحقيقي لألف ليلة وليلة "[3]

إن هذا الطرح هو من الغرابة بمكان ، (فألف ليلة وليلة) رغم سحر الشرق العربي المنبث بين ثناياها إلا أن هذا لا يمنع عن كونها متعددة الروافد ..

فالقول بأنها عربية خالصة ، أو هندية خالصة ، أو فارسية خالصة فيه الكثير من التجاوز والقفز العشوائي على إشارات دالة واضحة تارة ، وخفية أخرى على أن هذا المتن متعدد المصادر

---

[1] ألف ليلة وليلة ، الدار النموذجية للطباعة والنشر بيروت 2003 ص 6 .

[2] – المسعودي . مروج الذهب . الجزء الرابع موفام للنشر ص 203

[3] – ع الملك مرتاض ،ألف ليلة وليلة .تحليل سيميائي تفكيكي لحمال بغداد ،ص 234 .

ومختلف المشارب ، فهو مزيج من الحكايات الشعبية المختلفة التي مدتنا بها عبقرية الإنسان في أزمنة وأمكنة متفرقة . وكل حكاية تنتمي إلى مجتمع ما تتميز بخصوصية معينة .

فالحكايات المنسوبة إلى الهند ، وبلاد فارس تدور أحداثها حول الأرواح ، واستحضارها وعلى حكايات الجن وتأثيراتها والحكايات التي تنسب إلى بغداد تدور حول ما يتناقل عن أخبار التجار، والجواري ، وقصص الحب ، وحكايات الغرام ، ومغامرات الملوك في الدور والقصور وما يخالط ذلك من حياة الترف ، والبذخ واللهو ، والمجون ..

كما نجد أن القصص التي تنسب إلى الفاطميين أيام حكمهم لمصر تسهب في السرد والوصف لأخبار اللصوص ، والأفاكين والكتاب ، والموظفين ، والنساء ، والجواري ، والغلمان .

ج – العصر الذي وجد فيه الكتاب:

هناك رأي سائد لفئة من النقاد تقول أن هذا الكتاب قد وضع خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر .. وقد استدلت مجموعة منهم على كون (ألف ليلة وليلة) رغم كثرة المغامرات والسهرات ، وسفر التجار إلا أنها تخلو من ذكر القهوة ، والتبغ لأنهما ببساطة لم يعرفا إلا في القرن الخامس عشر ، لكن هناك من يرجح احتمال الإضافات من قرن إلى قرن لهذا يصعب تحديد ذلك العصر بدقة .

هناك فريق آحر يقول بمعاصرة الكتاب لـ (كليلة ودمنة) باعتبار العذوبة ، والسلاسة في التعبير ، أو البعد عن التعقيد .

د – أصل التسمية :

لم يكن معروفا في بداية الأمر ، لكن يقال أنه أطلق عليه اسم فارسي (هزار أفسانة) وهزار تعني بالفارسية ألفا ، وأفسانة " تعني خرافة ؛ أي " ألف خرافة " .

لكن كيف تغيرت التسمية مع مرور الزمن لتصل إلينا تحت هذه التسمية ولماذا تغير من ألف خرافة ، أو من ألف سمر إلى ألف ليلة وليلة ؟

إن في الإجابة على كذا سؤال يؤكد من جهة أخرى فرضية الروافد المتعددة شئنا هذا أم أبينا .

هناك من يرى في التسمية دلالة بلاغية فمثلا جليد ميستر ***Gildmeister*** يرى أن ظاهرة تشاؤم العرب من الأعداد الزوجية وميلهم الفطري إلى الوزن الموسيقي جعلهم يضيفون الليلة الواحدة إلى الألف .[1]

أما ليتمان (***Elittman***) فيقول بتأثر التسمية باسمي كتابين كانا معروفين في القرن السابع للهجرة ، وهما كتاب " ألف جارية وجارية " وكتاب " ألف عبد وعبد " .[2]

ويرى أحمد حسن الزيات أن زيادة الليلة على الألف من عمل القرن السادس ، وهي تفيد الإكمال فالألف عدد تام ، وإذا زيد عليه الواحد أفاد الكمال ، وهي درجة فوق التمام .[3]

هـ – نماذج من الكتابات الغربية المنبهرة بسحر الحكاية في ألف ليلة وليلة ".

لقد أولى المستشرقون الأوربيون(ألف ليلة وليلة) أهمية منقطعة النظير مما جعلهم ينكبون على دراستها ، والبحث في أصولها ، والتدقيق في كل ما يتعلق بهذا الأثر ، ومن بين هؤلاء الذين أحاطوا ألف ليلة بعناية فائقة نجد المستشرق النمساوي الأصل جوزيف فون هامر (***J.V. HAMMER***) ، فيعد من الأوائل الذين بحثوا في أصل (ألف ليلة وليلة) ، وقد نشر بحثه هذا في صحيفة (الجريدة الآسيوية) (***Journal asiatique***) وذلك سنة 1827 ، مستندا في ذلك على نص المسعودي المعروف في هذا المجال ، ومما جاء في بحثه أن ألف ليلة وليلة تعود في أصولها الأولى إلى أصول فارسية – وهندية ، مستمد من كتاب (هزار أفسانه) ، والمعروف أن
(هزار أفسانه) ترجم إلى العربية في القرن الثامن للميلاد أيام المنصور جد الرشيد .

كما أثبت المستشرق جوزيف أن ألف ليلة وليلة تتألف من ثلاث طبقات الأولى هي الأصل أو النواة = (هزار أفسانة)والثانية وضعت في بغداد ، والثالثة مصرية تصور الحياة الاجتماعية والسياسية في مصر .

لكن هناك من المستشرقين الذين فندوا ماجاء به هامر ، ومن بين هؤلاء المستشرق الفرنسي سلفستردو ساسي الذي ألقى محاضرة عن ألف ليلة وليلة أمام أعضاء أكاديمية الآداب والفنون بتاريخ 1829/07/31 . وقد ورد في محاضرته العديد من الملاحظات من بينها : –التشكيك في نص المسعودي الذي استند إليه هامر .

---

[1] - دائرة المعارف الإسلامية . مادة ألف ليلة وليلة ، 2 / 525 .

[2]- ELISSEF TH2MES ET MOTIFS DES MILLES ET UNE MUIS DAMAS INSTITUT FRANÇAIS 1946 P 26

[3] - أحمد حسن الزيات . في أصول الأدب لجنة التأليف والترجمة القاهرة الطبعة الأولى 1935، ص : 59 .

- لانعدام أصوله الهندية والفارسية ، فهذا يقتضي انعدام وجوده أصلا بهاتين اللغتين .

يرى (دوساسي) أن (ألف ليلة وليلة) هو تأليف جماعي ، وأول ما بدأ تدوينه كان في سوريا ، وينحصر تاريخ وضع الكتاب مابين منتصف القرن التاسع للميلاد ، ونهاية القرن الخامس عشر ، وأهم ماتوصل إليه دوساسي هو أن مؤلف (ألف ليلة وليلة) هو عربي إسلامي من بدايته إلى نهايته ، لأن أحداث قصصه تجري في بيئة عربية صرفة ، وجل أبطاله مسلمون سلوكا واعتقادا ..

وقد كان لاحتدام الجدل بين (هامر) و (دساسي) كبير الأثر في معرفة أصول (ألف ليلة وليلة) ، فأولى الإشارات إلى المصادر العربية التي تحدثت عن (ألف ليلة وليلة) كانت من هامر الذي أشار إلى (المسعودي) وكتابه (مروج الذهب) ، ثم كان بحثه الثاني دعما لأقواله حينما أثبت أن (ابن النديم قد أشار إلى ذلك في الفهرست) .[1]

وقد وصل الاهتمام ب (لين وليتمان) ، إلى التأكيد في مقدمة ترجمتهما لألف ليلةوليلة على حقائق أخرى ، من بينها أن وليم لين (w.lane) المستشرق الانجليزي الأصل قال في مقدمة ترجمته (1839 – 1841) أن مؤلف ألف ليلة وليلة هو رجل واحد من مصر وقد تمت كتابته مابين سنتي 1475 – 1522) . ونفي نفيا قاطعا أية صلة تربط مابين (ألف ليلة وليلة) و (هزار أفسانه) رغم التشابه بينهما .

إن القول بمؤلف واحد لكتاب ضخم ، متشعب الأحداث ، والحوادث لهو من قبيل الأحكام المجانية .

لا يمكن لكتاب ذي طابع شعبي إلا أن يكون من نتاج جماعي ، ففكرة المؤلف الواحد هي فكرة مردودة .

أما ليتمان (*E.littman*) فقد استند في مقدمة ترجمته إلى الألمانية (1928 – 1921) على نص القرطبي ، قائلا أن الأصول الأولى (لألف ليلة وليلة) وهي مصرية ، فقد عرفت في منتصف القرن الثاني عشر ،، ومع تعاقب الأيام ، أضيفت إليها قصص جديدة ،

وقد قسم ليتمان في مقدمة ترجمة الليالي إلى قسمين .قسم بغدادي ، وقسم مصري .

فأما القسم البغدادي فهو الذي يضم الحكايات الهندية والفارسية ، والمصري ما وضع في مصر وسوريا أيام المماليك والأتراك .

-[1] J- HAMMER . JOURNAL ASIATIQUE , PARIS, 1839 . 2/ 176

وبالإضافة إلى استشهادات المستشرقين ، والمترجمين ، هناك فئة من الأكاديميين الأوربيين اعتنت بأصول ألف ليلة وليلة ، ومن هؤلاء نجد بحث ماكدونالد (*Macdonald*) وأويسترب (***J. oestrup***) .

لقد تقدم هذا الأخير برسالة تحت عنوان " ألف ليلة وليلة " . سنة 1891 إلى جامعة كوبنهاغن بغية الحصول على درجة الدكتوراه .وفي هذه الرسالة قسم (oestrup) (ألف ليلة وليلة) إلى ثلاث طبقات ، وقد أشرنا إلى هذا الأمر آنفا.[1]

وقد قام الباحث بعملية فرز أوصلته إلى نتيجة تتعلق بكيفية التمييز بين الحكايات الهندية والفارسية والعربية عن طريق اعتماد التشابه بين طريقة دمج القصص في (ألف ليلةوليلة) وبين نظيرتها في القصص الهندية ، فتوصل إلى أن " إدماج قصة في قصة أخرى من خصائص الأدب الهندي ، وهو أمر مشاهد في (الماها بهاراته) و (الينجه تنتره).

وقد توصل الباحث أيضا من خلال الموازنات التي قام بها إلى التمييز بين الحكايات البغدادية ، والحكايات المصرية. فقد أشار إلى أن القصص الجيدة السبك ، التي تمثل حياة الطبقة الوسطى ، وتقوم على مشكلات الحب ، ويكون حلها – عادة – على يد الخليفة هي من الطبقة البغدادية. أما حكايات الصعاليك والجن ، فهي من طبقة مصرية متأخرة ، وتكون في الغالب ضعيفة الأسلوب ..." [2]

في حين نجد في بحث ماكدونالد المعنون هو أيضا بـ " ألف ليلة وليلة " قد أرجع حكايات (ألف ليلة وليلة) إلى أصلين " أصل فارسي ، وأصل عربي ، هذا إلا أنها تشتمل على تقاليد وأساطير شعبية لكثير من الأمم ". [3]

و – كيفية تعرف أوربا على (الليالي) : لقد أشرنا فيها سبق – أن الفضل الكبير في تعرف أوربا على (ألف ليلة وليلة) يعود إلى المستشرق الفرنسي (أنطوان جالان) الذي قام بترجمة الكتاب إلى اللغة الفرنسية ما بين (1704 – 1717) في اثني عشر مجلدا .

من هو انطوان جالان ؟ !

---

[1]- Encyclopedia de l' Islam , alf layla wa layla , 1/-257

[2]المرجع السابق، ص 258..

[3]- دائرة المعارف الاسلامية 2/ ص 530 .

أنطوان جالان : ***Antoine Galland*** (1645 – 1715) مستشرق فرنسي .درس اللغة العربية في كلية باريس الملكية ، وتقلب في عدة مناصب دبلوماسية .

انطوان جالان معروف أيضا بترجمته للقرآن الكريم ، وكلمات مأثورة عن الشرقيين " وعدة دراسات أخرى .[1]

– قصة الترجمة :

بدأت ترجمة (ألف ليلة وليلة) إلى اللغة الفرنسية في نهاية القرن السابع عشر، عند ما عثر انطوان جالان على مخطوط عربي مجهول الأصل ، يحتوي على حكايات " السندباد البحري [2]فبدأ في ترجمتها إلى اللغة الفرنسية سنة(1701) ، دون أن يعلم أن حكايات السندباد البحري هي جزء من حكايات (ألف ليلة وليلة) .

ثم أدرك أن حكايات السندباد البحري ماهي إلا جزء من كل. مما دفعه إلى البحث عن ما تبقى منها عن طريق الاستنجاد بأصدقائه في الشرق ،وبهواة التحف والمخطوطات، وهذا ما تحقق له،فأرسلت إليه من الشام عن طريق أحد أصدقائه أربعة أجزاء مخطوطة من الكتاب " تشمل على أجود أصول الحكايات وألطفها " .[3]

فقام انطوان جالان بترجمة هذه الأجزاء ، ثم نشر ترجمته في ثمانية مجلدات مابين **1704** – و**1709** ، مضيفا إليها حكايات السندباد البحري .

ثم توقف (جالان) لفترة عن الترجمة إلى أن التقي بأحد المارونيين من حلب كان يحفظ عن ظهر قلب حكايات من ألف ليلة وليلة ،كما أن له القدرة الكافية على روايتها .

فاستعان جالان بـ (حنا الحلبي) ، وكتب ما رواه له من حكايات لم يستطع الحصول عليها من قبل ، ومن ثم ظهر المجلدان التاسع والعاشر من الترجمة سنة **1712** ، بعد ذلك أتم المجلدين الحادي عشر ، والثاني عشر ، اللذان لم يظهرا إلا في سنة **1717** أي بعد وفاة انطوان بسنتين .

ولقيت هذه الترجمة رواجا كبيرا وظلت لمدة قرن كامل الترجمة الوحيدة التي أدخلت أوربا إلى عوالم غريبة ذات النكهة الشرقية التي لا عهد لأوربا بها ورغم ذلك النجاح الباهر

---

[1] - M. ABD EL HALIM . Antoine Galland paris : nizet , 1964.للمزيد من الايضاح أنظر

[2] – هذه المخطوطة محفوظة في مكتبة باريس الوطنية تحت رقم : 3645.

[3]– دائرة المعارف الاسلامية ، 2/ ص 527 .

إلا أن هذه الترجمة لم تخل من مآخذ ، إذ أعاب بعض النقاد (ماردیس – ليتمان – ماكدونالد) على جالان عدم الأمانة في الأخذ بالنص الأصلي ؛ إذ تصرف في الكثير من الأشياء كالتكرار والعبارات الجنسية كما تبسط في الحكايات وحذف الشعر الموجود بين طياتها وأهمل حكايات أخرى ، ولم يترجمها وهي موجودة في النسخ العربية ..

وأهم ما يمكن استنتاجه هنا هو أن (جالان) ترجم بتصرف ،ولكن باعتدال ومهارة "[1]

لقد كان لعصر التنوير في أوربا علاقة وطيدة بظهور ليالي ألف ليلة وليلة واحتضانها في أروباوذلك خلال القرن الثامن عشر ، وقد كان رواد الفكر والأدب آنذاك كفولتير وديدرو ومنتسكيو من أكثر المتأثرين بسحر الليالي ، ورواء أسلوبها .

فقد ألهمت الليالي خيال هؤلاء ، وغيرهم من أدباء أوربا ، وظهر هذا جليا في كتاباتهم واعترافاتهم ، فقدموا الشرق على طبق من العجائبية ، والسحر الذين تزخر بهما الليالي .

ورغم العصر الكلاسيكي الذي كان تمجيدا للعقل ، والمعقولية وتقديسا لهما ، إلا أن (ألف ليلة وليلة) لقيت ترحابا كبيرا ، وهذا ربما مرده إلى محاولة الأدباء والقراء على السواء تحطيم جبل الجليد الذي أحاطتهم به الكلاسيكية مدة (ثلاثة قرون) .

لقد روت هذه الليالي عطش هؤلاء إلى جموح الخيال ، والعاطفة والجمال ، والفانطازيا ، والسحر ، والأعاجيب ..

وعلى ضوء هذا تنامي أدب وقصص العجائب ***Romans merveilleux et fantastique*** ،وحكايات الجن (***contes de fées***) ،ففاق المئات في فترة لا تتجاوزالعشرين سنة (1685- 1700) .

لقد افتتن الأوربي (بألف ليلة وليلة) التي أتاحت له امتطاء الأحصنة ، والزرابي الطائرة ومقابلة الجنيات ومحادثتهن ، ومعايشة الأحداث العجيبة. لذلك فإن " الإنسانية المتميزة التي يحفل بها عالم البشر في (ألف ليلة وليلة)، لابد أن تكون قد فتنت الأوربي في القرن الثامن عشر.

.. عالم ألف ليلة وليلة متمدن إلى أقصى درجات التمدن ، عالم له تقاليده في التعامل ، وهي تقاليد لا تقدر على تطويرها سوى الحقب التي تحتل فيها الثقافة والحضارة أكرم منزلة ..."[2]

---

[1]- كاترينا مومسن ، جوته والف ليلة وليلة ت : أحمد الحمو. مطبوعات وزارة التعليم العالي للنشر الطبعة الأولى 1980 ، ص 10

[2]– المرجع. نفسه ،ص 12

هذه شهادة كاترينا مومسن التي تترجم ترجمة صادقة مدى تأثر الغرب بالليالي تأثرا جعل الكثير من أدباء أوربا يجمعون الحكايات الخرافية الشعبية ..

وهناك شهادة أخرى لـ (أو يسترب) لا يمكن إغفالها خاصة وهو من أوائل الأكاديميين الذين عالجوا الليالي ، ودرسوها دراسة وافية فقد قال في شأنها : " فيما عدا الكتاب المقدس لاتوجد سوى كتب قليلة حققت انتشارا واسعا وطافت العالم بأرجائه مثل مجموعة " ألف ليلة وليلة ".لأنه يكاد لا يوجد في معظم البلدان المتحضرة من لم يقرأ هذا الكتاب بسرور مرة واحدة على الأقل في حياته ..." [1]

لقد امتد تأثير " ألف ليلة وليلة " في الغرب إلى محاولة هؤلاء الذهاب بعيدا إلى حيث مواطنها للاقتراب من الشعوب التي أنتجتها . فحطوا رحالهم ببغداد ، ومصر ، والشام ، وإيران والهند .

وقد أثار كتابي بييرمار تينو ، وجان ماري كاري هذه المسألة حينما لاحظا التزايد المذهل لعدد الأدباء والمسافرين الذين أموا شطرهم إلى الشرق مع اعتراف هؤلاء بأن " مدن الليالي كانت من أهم العوامل التي دفعتهم إلى القيام بهذه الرحلات ، على الرغم من التكاليف المالية الباهظة "[2]

فبعد الجهل بالكثير من جوانب ، ومظاهر الحياة الشرقية خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، التي كانوا يستمدونها من أدب الرحلات ، وتقارير المبشرين ، والتجار ، التي كانت بالتأكيد تخلو من ملح الإثارة ، وتوابل الخيال .إلى أن أنقذت ترجمة (جالان) لألف ليلة وليلة ما يجب أن ينقذ ، وأزالت الكثير من المفاهيم الخاطئة ، فلم .يعد الرجل الشرقي ذلك الفظ الغليظ القلب ، بل ظهر الرجل الشرقي جميل الطلعة ،طلق المحيا ،خصب الخيال طيب الشمائل ومتسامح ، يحترم حرية غيره في الدين والسلوك ..[3]

وعليه فقد كان المحفز الأكبر الذي دفع بالناس إلى استشراف الشرق ، والإطلالة على بواباته هو (ألف ليلة وليلة) بدون منازع ، وفي هذا تقول (سهير القلماوي) : ((إن ألف ليلة وليلة كانت الحافز الأهم لعناية الغرب بالشرق ، عناية تتعدى النواحي الاستعمارية والتجارية والسياسية ،

---

[1] - المرجع السابق ،ص . 4 .

-[2] J. M .CARRE , voyageurs et écrivains français en egypte P.39- 76 P. martino. l'orient dans littérature française au XVII éme et XVIII éme siècle

[3] P..Martino , L'orient dans la littérature française au XVII éme et XVIII éme siècle ,.

بل إنه لا مراء " إذا أرجعنا كثيرا من قوة حركة الاستشراق وانتشارها إلى ماترك هذا الأثر في نفوس (الغربيين) ".[1]

والواقع أن (ألف ليلة وليلة) احتلت مكانة كبيرة لا تقل مكانة عن ملاحم اليونان والرومان ، ولو ألقينا بنظرة على الموسوعات المتخصصة لتعرفنا على العدد الهائل من المفكرين والأدباء الذين سحرتهم الليالي . فتأثروا بها وحاولوا تقليدها حتى في طريقة وضع العنونة .مثل : (ألف ربع ساعة وربع ساعة) ، و(ألف ساعة وساعة)...

وما هذا التأثر ، والتقليد إلا دلالة واضحة على التعطش إلى كل ماهو جميل ، يحمل طابع الغرابة ، والفرجة .والمغامرة ، والمخاطرة ،، فليس أقدر من شهرزاد الليالي على جعلهم يحلمون ببلاد بعيدة . لذا فقد ازدادت الإصدارات وازداد عدد الكتب التي تحمل النكهة الشرقية ، ففي الربع الأول من القرن (18) صدر 98 كتابا عن الشرق ، وفي الربع الثاني منه 262 كتابا ، وفي الربع الثالث 208 كتابا ، وفي الربع الأخير 111 كتابا " .[2]

وهذا أكبر دليل على تأثير (الليالي) في الخيال الأوربي عموما ، والفرنسي على الخصوص فقد مدتهم بمادة جديدة مثيرة ذات أجواء غرابئية ، وفتحت أمامهم عوالم لم تكن معهودة ، ولم يكتف الأوربيون بهذه الأجواء اللامألوفة ، بل أتخذوا من الليالي رمزا للإطاحة بالقوالب الجامدة والسباحة في فضاء من التعبير ، والجرأة ، في تناول القضايا وتحليلها بعمق ، والأكثر من هذا أن (ألف ليلة وليلة) جعلتهم يمتلكون القدرة على تسمية الأشياء بأسمائها الحقيقية .

لقد شغف الكثير من الروائيين بالليالي ك (فيوفيل) ***vieuville*** في رواية الأمير التركي (1724) ومدام دوفيلديو (***De ville dieu***) في مذكرات سراى 1710وشفري(***chevrier***) في(ميناكاليس) 1722 ومدام دوجوميز(De GOMEZ) الحكاية السرية لمنزل عثمان (1722) .ولامورلير (***LA Morliere***) في انجولا (174) والآنسة دولاروش (***De la roche)*** في مكتبة الروايات 1778 .

وكان ولعهم الشديد بتقليد البناء السردي الذي اختصت به ألف ليلة وليلة واضحا فقد استمدوا من (الليالي) تقنيات الحكي وكيفية حبك القصة . كما لم يهملوا عنصر الفانطاستيك وهو أهم ميزة تميز (ألف ليلة وليلة) .

---

[1] سهير القلماوي ، ألف ليلة وليلة . الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997. : ص 66 .

[2] M.L Dufrenoy , L'orient romanesque , en France , montreal Beauchemin 1946 P 39 – 40

وقد بين العديد منهم تأليفا واعترافا مدى تأثرهم (بألف ليلة وليلة) . فهذا فولتير الذي تأثر بألف ليلة وليلة واعترف في عدة مناسبات أنه لم يصبح قاصا إلا بعد اطلاعه على ترجمة جالان أربع عشر مرة ، قرأها قراءات متأنية ، متدبرة ، فقد وجد فيها مادة للسرد القصصي مع احتفاظها بالمضمون الإنساني والأسلوب الرشيق . فقد قال فولتير بالحرف الواحد " لم أصبح قاصا الا بعد أن قرأت الليالي العربية أربع عشرة مرة .. وكم أتمنى أن أفقد ذاكرتي حتى أستعيد حلاوة القراءة الأولى.[1]

ولو عدنا إلى اعترافات منتسكيو لوجدناه يقر عن طيب خاطر بمدى تأثره (بألف ليلة وليلة) فقد جاء في موسوعة الروايات الجديدة : " أن أحد أصدقاء مونتسكيو قام – يوما – بزيارته في بيته ، فوجده مسرورا ، يعيش لحظات مرح وسعادة ، وأمامه كتاب مفتوح .. ولما سأله هذا الصديق عن أسباب غبطته ، أجابه المفكر قائلا : إن هذا الكتاب – ياعزيزي – هو الذي يمتعني ويدخل البهجة إلى فؤادي .. إنه ياسيدي كتاب ألف ليلة وليلة .." [2]

ونضيف إليها اعتراف فريرون (***freron***) وهو من الأدباء الذين عاصروا مونتسكيو إذ يقول : " إنني لم أقرأ في حياتي ، حكايات أكثر سحرا وتنوعا وروعة من هذه الحكايات التي تسمى " ألف ليلة وليلة "..وإني استوعبت الآن جيدا أسباب شغف مونتسكيو بها، ومحبته لها ..[3]

التعريف بمارسيل بروست وروايته في البحث عن الزمن الضائع:

مارسيل بروست (مولده –نشأته–تعليمه–ظروف حياته–مرضه–وفاته–مؤلفاته ..).

ولد مارسيل بروست سنة 1871في العاشر من شهر جويلية ،بباريس تنحدر عائلته من جهة الأب من أصول قرية إليميه (كومبراي) في البحث عن الزمن الضائع).تقع على ضفاف اللوار (***les bords du lois***) بالضبط في (لافيفون) (***la Vivonne***) في الجنوب الغربي من شارتر(**chartres**).

تزوج أبوه سنة 1870 من جان ويل (***jeanne Weil***). ازداد مارسيل بروست في منزل فسيح ب(أوتاي). ***Auteuil***،وهو ملك لأحد أعمام والدته .وقد لعب هذا المنزل دورا بارزا في حياة المؤلف. ففي هذا المنزل بالذات ظهرت البذور الأولى لمؤلفه(السيدة في الوردي) (dame en rose)،إذ رسم فيه معالم وجه جدته لأمه بملامحها المسترخية .وقد جعله موتها سنة 1895

---

[1]- R POMEAU. LA RELIGION DE - VOLTAIRE , paris nizet نقلا عن شريفي عبد الواحد ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن 18

[2] nouvelle bibliothèque , des romans 7 éme année 7 /5

[3] - Année littéraire 1775 4/138 – 139

يفكر بعمق في فكرة الموت ،و الأبدية ،و الخلود،والفناء ....فقد أثرت عنه بعد سنوات بالضبط سنة 1907 عبارته المشهورة ،والمحاطه بفلسفة عميقة .

لاشيء باق ، حتى وإن كانت الموت" ***Rien ne dure pas même la mort*** ".

كانت والدة بروست امرأة مرنة ولماحة ، ومثقفة ، ومشفقة على ابنها (بروست) البكر الذي أظهر حساسية حادة ، وبالضبط مرضية .

لقد كان قريبا منها جدا إلى درجة أنه سئل ذات مرة : ماهو بالنسبة إليك أقصى درجات التعاسة ؟ فأجابهم على الفور : " هو أن أفترق عن الماما " .

لكن بالمقابل كان أخوه روبير (Robert) المولود سنة 1873 أكثر إقترابا من أبيه وتأثرا بسلوكه .

دراستـه:

من الثانوية إلى الثكنة : في 1882 دخل بروست ثانوية كوندورسات حيث تلقى دروسا جيدة رغم صحته الضعيفة .وقد كان متأثرا بأفكار أستاذ الفلسفة (دارلي ***DARLU***-) وهو السبب الذي جعله يذكره في كتاب (المتع والأيام) Les plaisirs et les jours.

من هنا تكونت صداقات عميقة مع دانيال هاليفي (***Daniel,Halévy***) وفرناند غريغ (***Fernand Greigh***) ، وروبير دي فلرس(***Robert de Flers***) ، وغاستون دي كايلافات (***Gaston de Caillavet***) .والكثير من الرفاق الآخرين مثل :فرانس (***France***) باريس (***Barres***) ، ديريكس (***Dierx***) ، ماتير لنك(***Mater linke***) .

كما كان معجبا أيضا بـ الكونت (دي ليزل – de lisle) وترجماته الشعرية حيث النزعة الهيلينية تظهر بكثافة .كما كان مارسيل بروست محررا في مجلة ليلاس التي تكتب وتقرأ من قبل الثانويين.لقد كانت مواهبه فذة في سن المراهقة ، وهذا من خلال رسائله التي يحتفظ بها بعض أصدقائه مثل : روبير دي فيس .

في نوفمبر سنة 1889 لبى مارسيل بروست النداء في جبهة القتال . فقد انضم إلى الفيلق السادس والسبعين من أنفنتري إلى أوليون .

كان يبدو قويا وهو في ساحة القتال ، لكن كل يوم أحد لابد أن يذهب في زيارة إلى باريس ، حيث يلتقي أصدقاءه مثل : غاستون دي كايلافات الذي يقول عن صداقته : " صداقتي مع غاستون عميقة جدا . لا أتحدث إلا عنه في الثكنة ..." .

بعد إنهاء الخدمة العسكرية تابع مارسيل بروست دراسته في مدرسة العلوم السياسية حيث محاضرات (ألبير سورال ***Albert Sorel***).و(ليغوي بوليو/***Leroy Beaulieu***)في السوربون . وفي هذه الفترة أصدر برغسون أطروحته حول المعطيات السريعة للاشعور

(***les données immédiates de la conscience***).حيث تظهر المؤثرات بقوة .

في سنة 1892 نال مارسيل بروست شهادة ليسانس في الأدب..

كان بروست يقضي عطله في كومبراي ،وبالتحديد في شواطيء نورماندي ،تروفيل قابورج ..كما كانت المجلات الصادرة هناك مثل ***le banquet***(المقعد) . المجلة البيضاء ***La revue blanche***) تحتضن مقالاته . ومما كتب في مارس 1892. هذه العبارة وهو يبلغ سن الواحد والعشرين عاما :" الفن يتغلغل بجذوره في الحياة الإجتماعية حيث في المخيال الخاص يمكن الحلم بواقع عاطفي شامل..." .

وكذلك في قوله عن الفن :" ..أكاذيبه هي الحقيقة الوحيدة وبالتالي يمكننا أن نحبه حبا حقيقيا . تواجد هذه الأشياء التي تحيط بنا ، وتموضعنا توضح شيئا فشيئا إرادة أن نكون سعداء أو تعساء تنزع منها لتذهب للإستقرار في أرواحنا حيث نخزن الألم ..." .

وعليه ، ففي ضوء نصوصه نستطيع استشفاف الحياة التي عاشها مارسيل بروست .

لقد كان مارسيل بروست تقريبا بلا واجبات مهنية ، وهذه العطالة لا تعني بالنسبة إليه زمن لامتحرك ، وإن كانت ثروة أبيه لم تسمح له بممارسة أية مهنة ماعدا مندوب في مكتبة مازارين. هذا المتسع من الوقت استغله في عملية التحضير ،وتحت الكثير من العناية والحماية.والنضج لعمله. بداية أصدر سنة 1896كتاب (المتع والأيام) عند كالمان ليفي مصدرا بمقدمة لأناتول فرانس.

وفي خضم المعارك السياسية التي عرفتها فرنسا لم يكن بروست بمنأى عنها ،فتحرير ألفراد دريفيس***Alfred Dreyfus*** كانت تشغل الرأي العام الفرنسي .بروست الدريفيسي مثلما يقولون يحتفظ بأشياء حادة حول الأخطاء التي ترتكبها مختلف التشكيلات السياسية ..

كما كان لتأثيرات فلسفة الجمال على بروست مدعاة لتعدد إجازاته ، فقد أخذ الإجازة الرابعة خلال سنة من مكتبة مازارين .

هـذا الإنفكـاك الإسـتثنائي سـوف يعتـبر وكأنـه اسـتقالة . ذهـب أثناءهـا إلى فينـيس سـنة 1900.حيث هناك راودته بعض الأفكار الجمالية متأثرا بـ ريسكن .

في خريف 1903. توفي الأستاذ أدريان بروست والد مارسيل بروست ,؛ هذا الموت الذي أدخله من جديد في تفكير صعب . وقد قرر بعدها مارسيل بروست إنجاز عمله . لكن السؤال المطروح هل هو قادر فيزيولوجيا على إنجاز ذلك ؟

بعد شهرين من الإستجمام (ديسمبر 1905 – جانفي 1906) بدأ العمل ، وقد استقر في شارع هوسمان. وأما في فصل الصيف فقد شرع في كتابة جزء(الفتيات الصغيرات في الأزهار– ***les jeunes f filles en fleurs*** و(قريبا من سوان – ***du coté de chez Swann***) .

في سـنة 1916 يغـادر مارسـيل بروسـت دار غراسـات (***GRASSET***)، ليتوجـه الى قاليمار***Gallimard***.وخلال هذه الفترة يمكننا قراءة مراسلاته مع جاك ريفيير (***Jacques Rivière***) . لكن إنها الحرب .بروست الذي توقف عن النشر لم يتوقف في الآن نفسه عن الكتابة ، وإذا أردنا أخذ إحدى صوره الأصلية. ها هو منغلق غالبا داخل عزلته : " مثلما المحبون حينما يبدؤون في الحب، مثلما الشعراء في الوقت الذي ينشدون فيه أشعارهم . المرضى يحسون أكثر الاقتراب من أرواحهم . حينما كنت طفلا لا يبدو لي خروج إحدى الشخصيات من أعماق التاريخ المقدس أكثر مأساوية من نوي ***Noé*** بسبب الممثل ***Déluge*** الذي مسكه معلقا عليه بالقوس خلال أربعين يوما . بعدها كنت دوما مريضا ، وخلال أيام كثيرة كنت منعزلا .فهمت إذا أن (نوي) لا يستطيع رؤية العالم إلا من خلال القوس رغم أنه معلق ..." (المتع والأيام– ***les plaisirs et les jours***) .

هذه الأربع سنوات من العزلة أربكته بشكل فظيع بسبب الحالة الصحية المتدهورة لبروست إن المسألة الآن تطرح على أساس قدرته على وضع النهايات الجيدة لأعماله . لقد كان شعوره حادا بالمرض ، وهو شعور رومانسي يتسم بالحساسية اتجاه المواقف والأشخاص .فقد كتب إلى صديقه لويس دي روبير – ***Louis de Robert*** الذي ألف رواية المريض ، وذلك سنة 1911 - ."الكتب مثل قاذفات المياه لا ترتفع إلا بقدر ما تنزل إلى الأعماق (... ...)، وبالنسبة للذين هم مثلي يظنون أن الأدب هو آخر تعبير عن الحياة . إذا كان المرض قد ساعدكم على كتابة هذا الكتاب سيظنون أنكم قد قطفتم الثمار المرجوة . "

11نوفمبر 1918 ، وفي بطاقة مرسلة إلى صديقته مدام ستروس ***MmeStrauss*** أبدى فرحته بعودة السلام ، وأثناءها كانت حياته الخاصة معقدة جدا :" إنني أبحرت في الأشياء العاطفية بلا رغبة ، بلا فرح ، ومليء بآثار التعب ، والألم والمشاعر الغامضة ."

لقد اضطر بروست إلى مغادرة شقته بشارع هوسمان ، لأن خالته تصرفت فيها بالبيع...ولهذا فقد استقر مؤقتا في 44 شارع هاملان في نفس الشقة التي توفي فيها .

في سنة 1919 بمجموع ست أصوات مقابل أربعة كرمت الأكاديمية (في ظل الصبايا المزهرات) (***Al'ombre des jeunes filles en fleurs***) .

فرحة النجاح أعطت بعض القوة لبروست ، لكن الزمن يمر بسرعة ولهذا لا يجب أن يهمل الأشياء الأكثر ضرورة ، وهو الشخص المحاصر بالمرض .ولهذا فقد كانت إصداراته متتالية وثرية .

في سنة 1920 ظهرت (على ضفاف قيرمونت) (***le cote de guermante***)الجزء الأول ، وســـودوم وعمـــورة الجـــزء الأول ***SODOME ET GOMORRHE***.

في سنة 1922ظهرت سودوم وعمورة الجزء الثاني . وأثناء ذلك كان مارسيل بروست يبحث عن عناوين لمؤلفاته التي لم تظهر إلا بعد وفاته .

المسجونة ***La prisonnière***. المنتقمة ***la fugitive*** التي أسماها في البداية (البرتين الضائعة ***Albertine disparue***) .أخيرا الزمن المستعاد (***le temps retrouve*** سنة 1927.)

كان يغير ويضيف دونما توقف مثلما تشهد سطوره إلى غاستون غاليمار: " إنني أعمل كل الوقت ولا شيء غير هذا ." نادرة جدا المقابلات والزيارات والخرجات ... لكن في يوم من شهر جوان من سنة 1921 لم يستطع بروست أن يكبح جماح رغبته في زيارة المتحف حيث كان يقام هناك معرضا فنيا ، وقد كتب لجان لويس فاندويار ***Jean louis vandoyer*** ما يلي :

" أتريد أن أسوق الموت الذي أمثله حتى يضغط على ذراعك؟ " .

فخلال هذه الزيارة كان يمسك بكمان الذي يوحي له بالفترة الجميلة لموت برغوت ***Bergotte*** .

لكن لقد استمر بروست في الحياة سنة من بعد ذلك .ثم داهمته نوبة سعال حادة وهو عند أحد أصدقائه .

إنه يوم 18 نوفمبر 1922 حيث انتهى المطاف بمارسيل بروست حيث الأبدية والسكينة وجهه كان يواجه الزائرين كأنه لم ينغلق أبدا على ربيع كومبراي .

علاقة مارسيل بروست بألف ليلة وليلة :

لو عدنا إلى طفولة بروست لألفينا هوامات المرض ، وأتعابه تحوم حول جسم هذا الطفل العليل . فقد جاء إلى الحياة مولودا مريضا هزيلا ، مهددا بألف مرض . والسبب الرئيس يعود إلى تلك الهزات العنيفة من المصائب والخطوب التي ألمت بأمه وهي حامل به فقد جرح أبوه آنا ءها بعدما أصيب برصاصة طائشة من مسدس لثائر في حوادث

(الكومونات). وطفل جاء إلى الدنيا بهذا الشكل الضعيف لهو حري بكبير العناية والاهتمام فشب طفلا مدللا محاطا بالرعاية والحنان ، وخوف الأم ، وحبها المفرط..وقد أصيب الطفل بأول نوبة ربو في التاسعة من عمره حتى كادت أن تعصف بحياته .

وهكذا نشأ الطفل بين نوبات هذا المرض ، وحنان أمه الفياض .مما جعله يتعلق بها تعلقا شديدا.

وقد ساعد هذان العاملان على أن يكب الطفل على استثمار وقت المرض الذي ألزمه الفراش ، وحنان أمه التي كانت تأتيه بثمار المطابع على الانكباب على المطالعة ، وعلى قراءة الكثير من الكتب المهمة التي أثرت في قدرته على الإنشاء والكتابة ، وهو ما يزال يتدرج في سن مبكرة .

ومن أهم الكتب التي شحذت خيال بروست كتاب " ألف ليلة وليلة " ؛ إذ كان يحتفظ به بين الكتب المجاورة لفراشه .وإذا ما قرأنا " في البحث عن الزمن الضائع " سوف نجد أن بروست قد ذكر في روايته كتابين هامين هما " ألف ليلة وليلة ". (وذكريات سان سيمون) حول حياة البلاط في عهد الملك لويس الرابع عشر في فرساي .

إن روايته " في البحث عن الزمن الضائع " استمدت روحها من الحكايات العربية التي يعج بها كتاب " ألف ليلة وليلة " ودليلنا على ذلك هو التقاطع الواضح بين طلوع الجني من مصباح علاء الدين وطلوع كومبراي من كأس الشاي .هذا إذا أردنا أن ندلل على هذا التقاطع الظاهر فأما الخفي فحدث ولا حرج ، منها : تغلب بروست على الزمن حينما كان يسرد مراحل طويلة من حياته واصلا بينها رغم ما بينها من تباين ، واختلاف ، مثلما تغلبت شهرزاد بحكاياها العجيبة المتوالية ليلة فليلة على شهريار .

فالجامع بينهما هو الترويض ، فذاك استطاع ترويض الزمن ، وهذه ترويض شهريار .

ملحق توثيقي إحصائي للنصوص وأصحابها :

السنة	المؤلف	عنوان الكتاب
1710	بيتي دولاكروا	ألف يوم ويوم
1714	جوليت	ألف ربع ساعة وربع ساعة
1717	مونكريف	ألف فضل وفضل
1719	نوميلي	أسفار ومغامرات أمراء سرنذيب الثلاثة
1730	انطوان هاملتون	وردة الشوك
1732	جوليت	سلطانات الجزائر
1733	جوليت	ألف ساعة وساعة .حكايات من البيرو
1740	جازوت	ألف لغو ولغو.
1742	كيلس	حكايات شرقية
1745	هنري باجون	حكاية أبناء علي الثلاثة وبنات السيركو الثلاث
1747	الأنسة دوليبر	الأمسية اللطيفة
1747	هنري باجون	حكاية الملك العجيب والملكة هتيروك
1749	جوليت	الف أمسية وأمسية
1749	ديسفورج	ناتاليكا،حكاية هندية
1750	انسلان	غراميات محمد
1750	ف.ماري.انطوانيت	كاتور
1751	كريبيون الابن	آه ! يالها من حكاية
1748	فولتير	القدر أو زديج
1752	فولتير	ميكروميجا
1756	فولتير	سكر منتادو
1768	فولتير	أميرة بابل
1756	فولتير	جانو وكولان
1759	فولتير	كانديد
1764	فولتير	الأبيض والأسود
1732	فولتير	زاييز
1748	فولتير	يتيم الصين
1748	فولتير	العالم كما يسير

1750	فولتير	بابك والفقهاء
1759	فولتير	حكاية براهماتي طيب
1766	فولتير	مغامرات هندية
1766	فولتير	عشاء الكونت بولنفيي
1752	الانسة دوليير	مراد والتركية
1753	هنري بلان	رواية شرقية
1753	جابريال ملهول	حكايات النهار
1756	ديكلو	خمسمائة صبية وصبية
1759	آنون	حكايات أخلاقية
1769	سان لمنبير	خرافات شرقية
1771	ج.ب.نوجاري	ألف حماقة وحماقة
1772	أ.هورتو	نوادر غربية وإسلامية
1730	فازين دوموندا‌س	إكتشاف امبراطورية كنتهار
1735	بوجن	أسفار الأمير العجيبة
1753	هولبيرغ	أسفار نيكولافي أعماق الارض
1763	السيدة بويسو	الرجل الطائر
1777	آنو	مذكرات يهودي متجول
1778	السيدة لوكليرفو	الجزر الذهبية
1783	جرفيل	الجزر المجهولة
1734	كريبون الابن	المرغاة أو تنزاي ونيادارني حكاية يابانية
1736	كريبون الابن	آتالزاييد
1740	كريبون الابن	الصفة ،روايات العادات،وحكايات أخلاقية
1746	كريبون الابن	غراميات زيوكنزيل ملك الكفار
1745	الأب فوازنون	زليس وزلماييد
1746	الأب فوازنون	السلطان ميزابوف
1746	ف.أ.شفري	بيبي
1746	كيليس	المعاطف
1753	الانسة فوك	العباسة

1753	الأب بريفو	لمنون لسكوت
1748	ديدرو	الجواهر المفشية
1748	ديدرو	الطائر الأبيص
1732	مونتسكيو	أرزيس وأزميني
1721	مونتسكيو	الرسائل الفارسية
1707	ديفرزلي	السائق السامي أو تسليات هزلية جدية
1707	مارانا	الجاسوس التركي
1730	ايتان فوكس	الرسائل التركية
1736	ج.ب.دارجان	الرسائل اليهودية
1739	ج.ب.دارجان	الرسائل الصينية
1751	جوزيف لاندن	الرسائل السيامية
1754	مليريج	الرسائل الشرقية
1771	ج.بليني	الرسائل الإفريقية
1753	اوجست دارك	رسائل عثمان

- نقلا عن د – شريفي ع الواحد . الف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر دار الغرب للنشر والتوزيع.

نظرة تاريخية على الأدب المقارن :

1- **المفهوم والنشأة:** استنادا على قاموس النقد الأدبي ***dictionnaire de critique littéraire***** لـجويل قاردس – تامين– ***joelle gardes tamine*** وماري كلود هيبار *Marie claude Hubert* فإن كلمة مقارن هي وجه يعنى بمقارنة عنصرين . والمقارنة يمكن أن تتجه إلى الناحية الكميةquantité كالقول أن : أحمد أكبر من سعيد وهو المعنى المباشر لكلمة مقارنة. ويمكن أن يتجه إلى الناحية الكيفية:qualité حينما نقول أحمد أشقر مثل سعيد. والمقارنة بين عنصرين تشتغل على عامل المشابهة .

أما اصطلاحا فان التعريف جاء على يد أحد منظري الأدب المقارن بول فان تيغم ***Paul van tigh em*** في كتابه " الأدب المقارن – 1931 " ، إذ يعرفه بالقول " الأدب المقارن بالمعنى الأصلي للكلمة يدرس في الغالب علاقات ثنائية ، أي علاقات بين عنصرين فحسب سواء أكان هذان العنصران كاتبين أو كتابين ، أو طائفتين من الكتب أو الكتاب ، أم أدبين كاملين وسواء أكانت هذه العلاقات تتصل بمادة الأثر الفني أم بصورته»[1] .

لكن (بول فان تيغم) استدرك الأمر حينما لاحظ غموضا يكتنف تعريفه هذا ، فآثر استعمال مصطلح " الأدب العام " الذي يعرفه بالشكل الآتي « تسمى بالتاريخ العام الأدب أو **ب " الأدب العام** » طائفة من الأبحاث تتناول الوقائع المشتركة بين عدد من الآداب ، سواء في علاقاتها المتبادلة أو في انطباقها بعضها على بعض ، ويتميز الأدب العام عن تواريخ الأدب القومي وعن الأدب المقارن في آن واحد وليس هو دراسات فنية أو نفسية حول الأدب في ذاته بغض النظر عن تطوره التاريخي ، ولا هو كذلك ما يسمى بالتاريخ الأدبي الكلي ، لأن في وسعه – شريطة أن ينظر نظرة عالمية واسعة – أن يتناول مسألة محدودة خلال فترة قصيرة ، فالاتساع المكاني أو المساحة الجغرافية هي التي تميزه بالدرجة الأولى "[2]

لقد أحس بول فان تيغم بخلل ما ، فحاول أن يحدد بدقة الفرق بين المصطلحين من خلال إدراج أمثلة تميز بين الأدب المقارن والأدب العام فاعتبر تأثير ريتشاردسون في روسو الروائي من باب الأدب المقارن .

---

* -joelle gardes – tamine, marie claude Hubert : dictionnaire de critique littéraire . cerés édition 1998 p 61,62.

[1] – أخذا عن ، عز الدين المناصرة : مقدمة في نظرية المقارنة ، دار الكرمل للنشر والتوزيع الطبعة الأولى – عمان 1988 ، ص :9.

[2] – المرجع نفسه، ص : 10

في حين أن الرواية العاطفية في أوروبا بتأثير ريتشارد سون و روسو يعتبر من الأدب العام كما أنه يرى أن ميدان الأدب العام هو الظاهرات الأدبية التي تنتسب إلى عدة آداب معا "[1].

ما بين سنتي 1951-1958 ألف ماريوس جويارmarios guierre كتابه الأدب المقارن الذي عرف الأدب المقارن بقوله هو : تاريخ العلاقات الأدبية الدولية " كما يقول أيضا أن " الأدب المقارن ليس المقابلة مثلا بين شكسبير وراسين ، فالمقابلة الحتمية هي من النقد والتأنق الأدبي " كما أن" الأدب المقارن هو العلم الذي يؤرخ للعلاقات الأدبية على مستوى العالم كله والمشتغل به لا يقف عند الحدود الإقليمية سواء أكانت في اللغة أم في الأدب بل يطلع على الموضوعات والأفكار والكتب والمشاعر التي يتبادلها أدب مع غيره من الآداب الأخرى . وأما الطريقة التي يتبعها دارس الأدب المقارن فتختلف من عمل إلى عمل حسب المباحث المتشعبة وطبيعتها ، إلا أنه يتعين الإلمام بعديد من اللغات والوقوف على عديد من الآداب والاطلاع على المراجع اللازمة للدخول إلى عالم الكتب في بلد من البلاد[2].

أما في كتاب (ما الأدب المقارن ؟) ل بيير برونيل –كلود بيشوا – أندريه ميشيل روسو الذي حمل محتواه العديد من التساؤلات من مثل " ما الآداب التي تقارنونها ؟ " ، وهم يعتبرون مصطلح الأدب المقارن"مصطلح مشين لأنه غامض،ولكنه ضروري،بسبب استخدامه منذ قرن " [3]

ويبسط هؤلاء الأمر حينما يجعلون من الأدب المقارن مجرد تمارين أكاديمي أقل خطرا وشبيه بالموازنات.[4]

فهو بدأ وسيلة مدرسية لتقويم أصالة كل أدب، وبالتالي أطلق عليه لقب " دراسة مقارنة الآداب الوطنية «. وقد أخذ الكثير من المنظرين بهذا كمصطلح ك ايتامبل الذي ضمنه موجزه للموسوعة العالمية .

وقد حاول ماريوس فرانسوا غويار تحديد هذا المصطلح (الأدب المقارن) وطنيا وعالميا فيقول في مقدمة كتاب (الأدب المقارن) :

---

[1] - المرجع السابق ، ص : 10

[2] - المرجع نفسه، ص: 11.

[3] – بيير برونيل . كلود بيشوا . اندريه ميشيل روسو . مالأدب المقارن ت: غسان السيد. منشورات دار علاء الدين . الطبعة الأولى – دمشق 1996 ص : 15

[4]– المرجع نفسه ، ص :16

" **وطنيا** «: المقارن ليس الذي، فقط يزاوج أو يقابل أثرين أو ثلاثة آثار من آداب مختلفة. فالمقابلة الحتمية ، بين شكسبير وراسين ، من 1820 إلى 1830 هي من النقد والتأنق الأدبي . بينما : إبراز ما عرف شكسبير من موتتاني ، وما مر في مسرحياته من تأثيرات موتتاني هذا هو الأدب المقارن. إذن الأدب المقارن ، ليس المقابلة ، فهذه ليست سوى واحدة من طرائق علم يمكن تسميته " تاريخ العلاقات الأدبية الدولية " .

2-" عالميا " جرت محاولات كثيرة لتوسيع المقارنةحتى " أدب عام " يدرس "اللمسات المشتركة لعدة آداب " بول فان تيغم) سواء كان بينها مشتركات أو توارد ، وتبعا لعبارة غوته (الأدب العالمي): كان السعي لإيجاد هذا الأدب من مجموعة الآثار التي نحبها معا .[1]

ودائما في نفس اتجاه عدم الوقوف عند معنى واحد أو مصطلح مشترك نجد هذا الارتياب عند (رينيه ويلك وأوستن وارين) في كتابهما" نظرية الأدب" حينما يجعلان من مفهوم الأدب المقارن أول ما يعني دراسة الأدب الشفهي وبخاصة الموضوعات المتعلقة بالقصص الشعبي ، وأسباب هجرته وكيفية وزمن دخوله حقل الأدب باعتباره أكثر فنية ورقيا منه .

ثم في موضع آخر يحصرون مفهوم (الأدب المقارن) في مجال دراسة الروابط والصلات بين أدبين أو أكثر.

وهو استعمال عرفت به المدرسة الفرنسية، لكن هناك مفهوم ثالث يرتكنان إليه الذي يطابق بين الأدب المقارن مع " الأدب العالمي " أو " الأدب العام أو الشامل."

وقد عرف مصطلح " الأدب العالمي " مع غوته ، فهو واضع المصطلح ***weltliterature*** رغم أنه حسب صاحبي (نظرية الأدب) لم يك غوته يدرك المعنى الواسع لمصطلح الأدب العالمي بشكله الحالي ، فتوحيد الآداب هي الفكرة الأساسية التي كانت تدور بخلد" غوته " حينها . ومن الجدير بالذكر أن مصطلح " الأدب العالمي " هو مصطلح يعني فيما يعنيه الآثار الإبداعية الكلاسيكية العظيمة كآثار هوميروس ، ودانتي ، وفرجيل ، وسرفانتس ، وشكسبير ، وغوته ممن أثروا المكتبات بأدبهم الخالد .

كما أشار كل من ويليك ووارين لمصطلح الأدب العام " – الذي ذكرناه سابقا مع مفهوم بول فان تيغم (للأدب المقارن) الذي يرى أن الأدب العام " يدرس الحركات والتجديدات في الأدب

[1]– ماريوس فرنسوا غويار : الأدب المقارن . ت :– هنري زغيب .منشورات عويدات . بيروت – باريس الطبعة الثانية 1988 ص 7.

حين تتعالى على الخطوط القومية . في حين أن " الأدب المقارن " يدرس الصلات الوشيجة بين أدبين أو أكثر.[1]

لعل فيما أوردناه من جملة مفاهيم تدور حول مصطلح " الأدب المقارن " قد قرب المعنى أكثر، وأزال عنه بعض الغموض، لنحاول التعريج الآن على نشأة وظهور الأدب المقارن..

يعتبر ماريوس فرنسوا غويار أن العصر الرومنطيقي في فرنسا قد شهد ولادة الأدب المقارن مع سانت بوف ***SAINTE BEUV***E الذي تبناها من جان جاك أمبير ***j. Ampire*** وهو الذي كان قد وضع دروسا لتلامذته بعنوان " تاريخ الآداب المقارن "وقد كان في بدايته بسيطا ينحاز إلى مفهوم الكوزموبوليتية ***COSMOPOLITIS***الأدبية ، وبالتالي فيعتبر رواد الكوزموليتية الكبار ك فيللمان وأمبير وكينيه من أوائل المقارنين . فقد كانت جهودهم في هذا المجال واضحة من تجشم السفر إلى المحاضرة والمقارنة ، لكن ما يعيبه عليهم " غويار " أنهم قابلوا وزاوجوا معلومات من مختلف الآداب أكثر مما كتبوا تاريخها المقارن .

لكن في نهاية القرن التاسع عشر (19) بدأ ملمح الأدب المقارن في النشوء كتيار مستقل، ومنتظم.

ففي سنة 1871 حملت دروس دانو جورج براندس طابع الفكر المقارن ، ثم كان التدشين الرسمي للمقارنة الأدبية على يد هـ . بوسنيت من خلال كتابه النظري " الأدب المقارن " المكتوب أصلا بالإنجليزية 1886 كما بدأ في العام نفسه ادوار رود يعطي دروسه في تاريخ الآداب المقارن وذلك في جنيف . كما أصدر ماكس كوش سنة 1886 أيضا " مجلة الأدب المقارن " في ألمانيا .

ويضيف غويار قائلا : " قد يكون من المسئم تتبع نشأته عاما عاما في كل بلد . لذلك سأكتفي بتعداد بعض التواريخ وبعض العناوين .[2]

ولهذا فهو يورد العديد من التواريخ، والعناوين سنحاول أن نلم ببعضها.ففي عام 1895 تقدم جوزف تكست بأطروحة عن موضوع جان جاك روسو وجذور الكوزموبوليتية الأدبية " كان ذلك في فرنسا ، وتعتبر أول دراسة في المقارنة العلمية .

بين 1897 و1904 طبعت على التوالي كتب بيتز وبالدنشبرغر البيبليوغرافية ، وقد بينت طبعاتها الأخيرة بعناوينها الستة آلاف مدى ما وصلت إليه الإرهاصات الأولى ، والانطلاقة الرسمية

---

[1]- لمزيد من الاطلاع يمكن العودة إلى : نظرية الأدب . ل رينيه ويليك وأوستن وارين . ت : محي الدين صبحي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

[2]- ماريوس فرنسوا غويار : الأدب المقارن. ص : 13.

للأدب المقارن ، وعلى مدى نصف قرن بعد ذلك كان لبالدنشبرغر تأثير مباشر على عدة دراسات مقارنة ، وقد أسس فيما بعد هووبول هازار وذلك سنة 1921 " مجلة الأدب المقارن " بالفرنسية ، كما أشرف على السلسلة التي صدرت عن المجلة .

لقد اهتمت جل الدول بمادة الأدب المقارن، إذ أصبحت تدرس في الكثير من الجامعات. فمنذ 1960 عقدت أهمية كبرى للمقارنة الأدبية. وفي عام 1966 قاست نهضة إصلاحية كبيرة في التعليم العالي .[1]

2- **طرائقه ومناهجه** : ظهرت على سبيل التحديد الكثير من المدارس المقارنة كالمدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية ، والمدرسة الألمانية والمدرسة السلافية ، ولكل مدرسة وسائلها ، ومناهجها الخاصة بها.

فالمدرسة الفرنسية اعتبرت لمدة طويلة أنها متعلقة بالتاريخ الأدبي ، وتقتصر على دراسة التأثيرات وبالتالي ، فقد اختار الفرنسيون العمل بمصطلح " تاريخ الأدب " بدلا من النقد الأدبي فالأدب المقارن لدى الفرنسيين يهتم بدراسة تاريخ الآداب المقارنة ، كما اختاروا أيضا مقولة التأثير والتأثر وهي إحدى الشروط الهامة في إجراء عملية المقارنة فدون وجود علائق تاريخية مؤكدة يصبح من المجازفة اللامجدية عملية المقارنة .

ومن ثم يرى – بول هازار – أنه لا بد من أن " يتناول الأدب المقارن العلاقات الفعلية : التأثير الثابت وتبادل الخطابات بين الكتاب والتغيرات التي تطرأ على العمل الأدبي نتيجة للتأثير[2].

وهو نفس الأمر الذي يصر عليه سيمون جون 1968 – فالتأثر والتأثر في علاقتهما الفعلية المؤكدة هو من أسس المقارنة .

كما أنه يرفض عامل التشابه ، ويؤكد على عامل العلاقات التاريخية ، كما يؤكد على عامل شرط الحاجز اللغوي ، والحدود اللغوية كشرط للمقارنة .[3]

أما المدرسة الأمريكية وهي ترتكز على مبدأين هما : المبدأ الأخلاقي ، والمبدأ العقلي وكلاهما يراهن على عامل الانفتاح ، والبعد في الرؤية ، وقد أتيح هذا الأمر للمدرسة الأمريكية نوعا من الغني

---

[1] - أنظر الأدب المقارن لماريوس فرنسوا غويار ت : هنري زغيب . وللاستزادة يمكن العودة أيضا إلى كتاب مالأدب المقارن لـ بيير برونيل ، كلود بيشوا ، أندريه ميشال روسو . ت : غسان السيد.

[2]– أخذاعن. مقدمة في نظرية المقارنة، عز الدين مناصرة، ص: 11

[3]– المرجع نفسه ،ص 11 .

، والتنوع ، والثراء ، رغم أن روادها هم في الأصل غير أمريكيين مثل رينيه ويليك التشيكي الأصل ، وفورست فرينز وهو ألماني ، وجيان أورسيني الايطالي وزبيغنيوك البولوني وفوكجوسكي البنسلافي ، وغليب ستروف الروسي ، ويرنر فريديردك السويسري .

وقد تبنى الأمريكيون منهجا دقيقا كما جاء في كتاب روبيرج . كليمنت ((الأدب المقارن كعلم أكاديمي : وضع القواعد ، أمثلة وقواعد)) (1978) .الذي يحاول أن يضع قليلا من النظام ضمن التطور الخماسي للأدب المقارن في الجامعات الأمريكية ، ولكنه يتعرض للفوضى أحيانا ، فتارة يؤكد على ضرورة معرفة لغات عديدة ، وتارة أخرى يعطي المجال الأكبر لنظرية الأدب "[1]. كما نجد ذلك عند رنييه ويليك الذي ألغى مصطلحي " الأدب المقارن و" الأدب العام " واستبدلهما بنظرية الأدب ، وبالتالي الوصول إلى أدبية الأدب التي تبناها الشكلانيون الروس ، ولهذا فإن المنهج المتبع يرتكز أساسا على فهم عالمي شامل لجوهر الفن فيقوم العمل على تحليل طبقات العمل الفني تحليلا جماليا – فنيا . كما يؤكد هنري ريماك الأمريكي أمر مقارنة أدب بأدب آخر أو آداب أخرى ، ومقارنة الأدب مع مجالات أخرى من التعبير . وهناك من يركز على الوشائج المتشابكة – التقاليد والحركات والعوامل الفكرية التي تجد لها نهاياتها المنطقية في ISM أكثر من اهتمامه بدراسة الروائع الفكرية ". [2]

وعلى العموم فان المنهج الأمريكي يقوم على ما يلي :

1- نفي العوامل الخارجية ، وعلاقتها بالنص . وذلك بنفي أن تكون الاستطرادات التي تتداعى من النص إلى مسافات طويلة تبتعد عن النص، وتصبح هذه الاستطرادات هي هدف الدراسة (كما عند الفرنسيين).

2-التركيز على " جوهر الفن والأدب " بدراسة بنياته المتعددة أو (طبقاته) الداخلية ، والتركيز على العلاقات الداخلية في النص الأدبي والفني (أدبية الأدب) .

3- إلغاء مملكة الأدب المقارن كمصطلح، وكحقل معرفي (ويليك) ودمجه في نظرية الأدب وعليه – ومن خلال ما مر معنا – يمكننا تلمس جانبين ، أو زاويتين في الأدب المقارن : الجانب التكنولوجي الخاص بالمدرسة الأمريكية حيث الاهتمام بالشكل أخذ طابعه المميز .. وجانب الاستطرادات التاريخية خارج النص والتي تعتمدها المدرسة الفرنسية .

---

[1]- بيير برونيل ، كلود بيشوا . اندريه ميشيل روسو : ما الأدب المقارن ، ص : 30 .

[2]– أخذا عن مقدمة في نظرية المقارنة ل عز الدين المناصرة ص : 15 .

كما نجد هناك ما يسمى " تعلم الأدب المقارن الاشتراكي حيث كان الاتحاد السوفياتي وما دار في فلكه يرفعون شعار القومية ، حيث اهتموا بدراسة خصوصية الآداب القومية للشعوب السوفيتية ضمن الخلفية العامة للعملية الأدبية العالمية .[1]

في حين أن هنغاريا (المجر) اعتمد المقارنون فيها على الطريقة الديالكتيكية في بحثهم للعلاقات الاجتماعية التاريخية . وعموما فإن المنهج المتبع عند هؤلاء، أي المعسكر الاشتراكي هو المنهج المادي التاريخي، والمادي الجدلي في تحليل الظواهر الأدبية.

أما المدرسة الألمانية التي برزت كقوة بجانب المدرستين الفرنسية والأمريكية فهي تعتمد منهج البحث عن الظواهر المتماثلة ، والخروج بقوانين تبرز هذا التماثل بعكس منهج التاريخ الأدبي وقد أكد هيرت ***HIRTH*** على أن دراسة الأدب المقارن تقف عند دراسة النصوص المكتوبة .[2]

ومن المعلوم أن الألمان اشتهروا بنظرية " تاريخ الموضوعات ***SCOLFGESCHICHTE***– والتي أسماها بول فان تيغم ب ***THEMATOLOGIE*** أي دراسة الموضوعات ، ورغم أن المدرسة الفرنسية تعتمد المنهج التاريخي الاستطرادي ، إلا أن هناك من منظريها من يأخذ عمليا بدراسة الموضوعات ك غويار مثلا . الذي يقسمها إلى أقسام:

1-النماذج الفولكلورية .

2-المواقف.

3-النماذج العامة .

4-النماذج الأسطورية.

5-شخصيات تاريخية .

6-الهالات الأدبية.[3]

3 عناصر التأثير والتأثر (الوسطاء) :

جاء في كتاب " الأدب المقارن " ل ماريوس فرنسوا غويار في الفصل الثالث عن عناصر الكوزموبوليتية الأدبية ما يلي :

1-الكتب: والتي قسمها إلى عدة عناصر:

---

[1]- عز الدين المناصرة: مقدمة في نظرية المقارنة، ص: 21.

[2]- المرجع نفسه، ص : 107 . أخذا عن شوقي السكري .

[3]– انظر مقدمة في نظرية المقارنة : عز الدين المناصرة ص ص 107 – 108 .

أ- **المعرفة اللغوية:** ويتمثل خاصة في القدرة على قراءة النص الأجنبي. وفي هذا الإطار تدخل عدة كتب مثل كتاب بول ليفي عن " اللغة الألمانية في فرنسا الصادر عام 1952 وكتاب جورج أسولي " بريطانيا العظمى إزاء الرأي الفرنسي في القرن السابع عشر (1930) ، وفريزر ماكتري في كتابه " العلاقات بين انجلترا وفرنسا بحسب المفردات " (1930) . ويندرج ضمنها أيضا البيبليوغرافيا الموجزة التي أدرجها سواريزغوميز حول:" الكتب التي تعلم بها الاسبان الفرنسية من 1520 إلى 1850 .

ب- الترجمات: إن الانفعال الجاد مع الأثر المترجم، وبالتالي نقل هذا الانفعال إلى القراء هو من صلب العمل المقارن الجاد. لذا وجب مراعاة الدقة، والأمانة، والإجادة. وذلك بالعودة إلى " دليل الترجمات "الذي وضعته الأونسكو .

ج- الآثار النقدية ، المجلات ، الجرائد : هناك آثار نقدية نجدها طي المجلات ، والجرائد ، وهي تختص بالآداب الأجنبية ، أو ذات طابع عام .

إن المجلات والجرائد تسهم بشكل كبير في نشر الأفكار ، والوعي ، وقد اشتهرت العديد من المجلات التي احتضنت مقالات كبار الأدباء ، والمفكرين كمجلة " لاريفودي دوموند " . التي نشر بها العديد من المؤلفين ك موسيه وفيني ، وجورج صاند وآخرين من الرومنطقيين كما نجد العديد من العناوين الأخرى ك " السنة الأدبية ، " الجريدة الأجنبية " و " أوربا الأدبية " (1833-1834) والمجلة المعاصرة (1885-1886).

د- **الرحلات** : لقد أسهم أدب الرحلات بقسط كبير في التعريف بآداب الأمم ، وتلاقحها كما تعرفوا على مواضيع جديدة في الكتابة ، كالتساهل الانجليزي ، والفضيلة الألمانية ، والصوفية السلافية .

2- الأدباء : وهم عنصر آخر من عناصر الكوزموبوليتية ، وبدوره ينقسم إلى عناصر هي

أ/ المترجمون : - ب/ الوسطاء الأدبيون كالأشخاص المهتمين بالأدب. البيئة أي دراسة الوسط المشترك بين أدبين .-ج/ الرحالون .

- أهداف وغايات الأدب المقارن: ولأننا وصلنا إلى تحديد أهداف وغايات الأدب المقارن يجدر بنا التذكير مع أصحاب كتاب " الأدب المقارن ؟ " على أن الأدب المقارن هو الفن المنهجي الذي يبحث عن علاقات التماثل ، والقرابة ، والتأثير ، وتقريب الأدب من الأشكال المعرفية والتعبيرية

الأخرى ، أو تقريب الأعمال ، والنصوص الأدبية من بعضها ، بعيدة كانت في الزمن أو في الفضاء [1]"

وعلى هذا الأساس يمكننا التأكيد على الأهمية القصوى للأدب المقارن ، فهو العلم الذي ينشيء جسر التواصل بين الآداب ، وتجعل أمر الازدواج والتثاقف بين الشعوب وآدابها ولغاتها أمرا طبيعيا ، فالمسألة لا تتعدى الحاجة الضرورية التي تحتاجها هذه الآداب للنهوض ، والانتعاش ولولا الأدب المقارن لما تحققت عالمية الأدب ، ولما آلينا على أنفسنا اليوم مشقة البحث في أمر التقاطع بين (ألف ليلة وليلة) المتن السردي العربي القديم مع (البحث عن الزمن المفقود) لمارسيل بروست وما هذا إلا دليل على تاثير الليالي في الأدب الغربي بفعل الانبهار بالحكايات التي سحرت الإنسان الغربي بخوارقها وحوادثها المدهشة .

وعلى الرغم من الإغفال الذي أتى سهوا أحيانا ، ومتعمدا في أحيان أخرى لدور الليالي وأثرها في الأدب الغربي. إلا أنه من المفيد الإشارة إلى هذا التأثير المتبادل ، والذي كان لألف ليلة وليلة سبق الريادة في هذا المجال . فقد نشرت يارثابايك كونانت بعد نشر أنطوان غالان ترجمته لألف ليلة وليلة بعام كتابا تحت عنوان القصة الشرقية في انجلترا في القرن الثامن عشر.منشورات نيويورك عن دار مطبعة جامعة كولومبيا 1908. وفيه حديث مفصل عن أثر الليالي في تطوير الرواية الغربية .كما جاء ذكر تأثير الليالي في الكثير من الموسوعات كمؤلف أي نيكل الموسوعي الذي اهتم فيه بعملية جرد المسرحيات المعدة عن الليالي العربية. ويذكر أيضا روبرت دي مايو في كتابه الرواية الانجليزية في المجلات 1740-1815 وولتر هاتن فهرمت ولزلي للمجلات الفكتورية عشرات الفقرات المأخوذة من حكايات شهرزاد.

وفي دراسة قصيرة معبرة عن السمات النمطية في الليالي .والتي تميزها كعمل روائي أثرى الروايات الغربية //comparative littérature// .الأدب المقارن عدد18 الصفحات 65 - 63. أكد ام سيسل على السمات الأساسية التي يجدر البحث عنها حين الشروع بتقييم أثر الحكايات على الكتاب الأوربيين .كما يدرج ضمن كتابه العديد من المؤلفات التي تحدثت عن الأثر .أو كانت تقليدا لألف ليلة وليلة وانجذابا لرونقها وسحرها[2] .

---

[1]- بيير برونيل . كلود بيشوا . اندريه ميشيل روسو . ما الأدب المقارن. ص : 172 .

[2] - يمكن العودة إلى كتاب ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب االإنجليزي لمحسن جاسم الموسري . منشورات مركز الانماء القومي . الطبعة الثانية بيروت 1986.

أ – سحر الحكاية في ألف ليلة وليلة قراءة في الاستثناء :

– لعل تعرف أروبا على ألف ليلةوليلة قد أخذ مجراه عبر الآداب الأوربية منذ أن نقلها المستشرق الفرنسي انطوان غالان (1646-1715)إلي اللغة الفرنسية ،وذلك في مطلع القرن الثامن عشر ،كما عبر على ذلك إينو ليتمان ، وقد أصبحت ترجمته هاته معتمدة في مختلف الآداب الأخرى ،واستمر الحال كذلك إلى أن نشر النص العربي في القرن التاسع عشر ،وقد نالت الترجمة الالمانية سنة 1730 شهرة كبيرة ،وقد ازدادت شهرتها حين أصدر هابيشت ترجمة كاملة لها ،وقد ظهر أثرها في مؤلفات عدد كبير من الكتاب ،و الشعراء الألمان.

لكن كان قصب السبق كما ذكرنا آنفا لأنطوان غالان الذي ترجمها ترجمة كاملة عام 1704 ،وهو نفسه الذي قام بترجمة القرآن الكريم سنة 1710 ،ثم توالت الترجمات الأوربية لهذا الأثر (أي ألف ليلة وليلة) فترجمت إلى الانجليزية سنة 1712 ،والايطالية سنة 1722 والهندية (1732) ،والروسية (1763) .....

وقد انبهر الغرب بهذا الأثر الخالد ،وامتلؤوا به ،وتأثروا بسحر حكيه،وليس غريبا أن يصرخ ستاندال الكاتب الفرنسي الشهير ذات يوم "إني شغوف بألف ليلة وليلة ،إنها لتحمل ربع ما يحتوي عليه فكري". وتصوروا عمق وثقل مايحمله فكر ستندال .

ولا نضيف عجيبا إذا ما ذكرنا أن ادغار آلان بو ،كان مهووسا " بألف ليلة " من خلال كتابه " حكايات عجيبة " المفعمة بنفحات " ألف ليلة وليلة " .

وقد حظيت بالإظافة الى ذلك " ألف ليلة وليلة " بآلاف الدراسات والتحليلات من قبل جملة من الباحثين علي مختلف مشاربهم ، واختلاف تخصصاتهم ، فمن الأخصائيين النفسانيين إلى اللغويين إلى الألسنين ، وعلماء الاجتماع ، والمؤرخين. فألف ليلة وليلة حققت الإجماع فهي مصدر " ثري" لفئتين على التوالي ، فئة المبدعين ، وفئة الباحثين. .

وإذا ماوجدنا إلى المقارنة سبيلانقول أن الغرب قد استفاد أيما استفادة من" ألف ليلة وليلة " وبالمقابل نجد التقصير جليا في البلاد العربية ، فقد بقي إهمال هذا الأثر يترجم تقاعسنا ، وسوء تعاطينا مع تراثنا.

ب – أشهر روافد المتن:

اتفق جل المتخصصين على تقسيم ألف ليلة وليلة إلى ثلاثة أجنحة ، فالجناح الأول يشتمل على نصوص من أصل فارسي وهندي. والجناح الثاني على روايات ترجع إلى عهد العباسيين ، أما الجناح الثالث والأخير ، فهو يصور تاريخ مصر إبان عهد الفاطميين .

ولتنوع روافده تنوعت المشاركات ، فقد اشترك مجموعة من المؤلفين يتمتعون بشخصية معنوية في تأليفه ، لأن ذلك لا يقتصر على مجموعة من الأفراد بقدر مايعتمد على شعوب بأكملها تنطوي على عدة حضارات .

بتوالي السنين ،وبتوالي الأجيال ،توالت الروايات وتوالى معها هذا الكم الهائل من الحكي ،ومن الطبيعي أن تكون سمته الأساسية في البداية هي الانفلات ،والانفراط لكنه اكتمل نصا سويا ، مكتملا ،منسجما...

وكأني بهذا العمل لا يعرف معنى للشبع ، و الاكتمال ،فكلما مر بمدينة ،وكلما توقف بمحطة أو ميناء إلا وطلب المزيد .

لم تتعب" ألف ليلة وليلة " ، وهي تجوب الأصقاع بعدما كانت أول محطة لها خيال أحد الرجال الهنديين عاش على ضفاف نهر القانج ،ثم وصلت هذا القصة إلى مسمع رجل من بلاد الفرس كان شغفه بالرواية محطة أخرى اجتازتها (ألف ليلة وليلة) ، لم ينهكها تعب ،ولا وصب حتى وصلت إلى عربي من بلاد البصرة قام بتدوينها ،ثم راحت تشق لها سبيلافي عدة محطات أخرى .

إن اتفاق الدارسين علي تعدد روافد "ألف ليلة وليلة " لايعني أن هذه الروافد بينة وواضحة فقد مسح الفروق بينها ذاك الشعر ،وذاك الرواء ،وتلك الديباجة رغم أن النصوص ذات المصادر الفارسية ، والهندية تتسم بجنوح خيالها ، وبصورها الخارقة اللا مألوفة التي تعتمد صورة الأشباح والجن ، في حين أن النصوص ذات المصادر العباسية تعتمد في تصويرها على معالم ومآثر بغداد في القرن التاسع الميلادي . كما تعرفنا على حياة الشخصيات التاريخية كهارون الرشيد ، والشاعر أبو نواس ، والوزير جعفر البرمكي ...

أما النصوص المصرية ، فهي تعتمد على سرد الوقائع الاجتماعية في أسلوب به طلاوة وحلاوة .

لقد تعددت مخطوطات المتن. كل منها يحتوي على الكثير من الحكايات ، فيها اعتماد كلي أو جزئي على العامية ، وهذا أثر من آثار الشفوية في نقل حكايات ألف ليلة وليلة .

وقد أنجزت الطبعةالأولى للنص العربي لألف ليلة وليلة عام 1814 بكالكوتا بالهند والطبعة الثانية سنة 1835م بحي بولاق بالقاهرة .....

والطريف في أمر " ألف ليلة وليلة " أنها لا تحتوي على إحدى وألف قصة ، فالعدد لا يعدو أن يكون رمزيا يشير إلى التعدد والثراء ، والتراكم ..

والأكثر طرافة على ما يبدو . هو أن ألف ليلة وليلة – رغم شهرتها وانتشارها انتشارا مهولا لم تسبق إليه، فمنذ أن أنشيء كرسي الأدب الشعبي في كلية الآداب بالقاهرة ، أي منذ حوالي أكثر من عشرين سنة لم تقدم رسالة واحدة سواء ماجستير أو دكتوراه عن هذا العمل الفذ (ألف ليلة وليلة) .

والأمر مثير للدهشة أكثر حينما نعلم أنه منذ إنشاء قسم اللغة العربية كلية آداب جامعة القاهرة،أي منذ حوالي أكثر من ستين عاما لم تقدم في هذا العمل إلارسالة ماجستير واحدة .[1]

ولعل السبب الرئيس الذي حدى بالكثيرين التبرم من خوض غمار هذا الأمر هو مارسخ بالذاكرة من أن ألف ليلةوليلة هو عمل مشبوه. مثير لمشاعر جنسية مرضية. ولعل الكثير من المبدعين يتبرمون حرجا من ذكر "ألف ليلة وليلة "كمصدر من مصادر إبداعاتهم .

وقد ذكر نجيب محفوظ أنه قرأ " ألف ليلة وليلة " خفية عن أولياء أموره ، فهو لم يمتلك الجرأة على قراءتها علنا أمام حتى كبار إخوته .

والجدير بالذكر هنا أن "ألف ليلة وليلة " رغم تلك الهالة التحريمية والتخويفية المحيطة بها إلا أنها كانت تباع في الأسواق المصرية كما يباع أي كتاب ديني مقدس .

إذ يلاحظ أنها تباع جنبا إلى جنب مع كتب أخرى ككتاب تفسير الأحلام لابن سيرين وقصة الإسراء والمعراج ..وغيرهما من الكتب الدينية .ولو حاولنا استدراج بعض الأقوال لأدباء كبار لا كتشفناأن " ألف ليلة وليلة " كان من أهم الكتب التي أثرت مشوارهؤلاء الأدبي ..

فنجيب محفوظ مثلا يقول :" أن ألف ليلة وليلة" تذكر المرء بطراز الأرابيسك العربي " [2]

---

[1] - منصور ابراهيم الازدواج الثقافي وأزمة المعارضة في مصر . دار الطليعة للطباعة بيروت الطبعة الأولى 1981 ص 46 .

[2] - المرجع نفسه، ص: 85.

ولعل سرد هذه المقولة راجع بالأساس إلى ذلك البناء الفني المدهش الذي سمته الأساسية هي الانضباط والإحكام ، والتناسق ويظهر ذلك بضوح من خلال عملية الجمع التي واءمت بين عشرات ، بل مئات الحكايات ذات الروافد المختلفة ، والمواضيع المتباينة .

هذا الشتات من الحكايات ، والمواضيع كان يربطها خيط بارز هو الوحدة العضوية.فالانطباع الكلي واحد ، والتأثير لايخالجه أي ارتجاج.

وقد قال في هذا الشأن ابراهيم أنيس "إن هذا النظام الصارم الذي يربط أجزاء هذا العمل في كل واحد .. ولولاهذا النظام لأصبح من المستحيل جمع كل هذا الشتات في واحد متماسك .[1]

وقد صعب على الكثيرين تحديد روافد المتن تحديدا دقيقا ، وهذا ناتج بالضرورة عن ذاك الكم الهائل من الحكايات التي يضمها المتن . ولعل " أمل د نقل " قد اعتراه هذا النوع من العسر في اكتشاف تراكمات " ألف ليلة وليلة " إذ يقول : " كنت أحاول ، وأنا أعيد قراءتها – اكتشاف طبقاتها التاريخية فهناك جزء مصري ،وجزء آخر بغدادي ، كما أن هناك جزء أعتقد أنه يرجع الى مملكة تيمورلنك ، وهو ذلك الذي يحتوي قصص " قمر الزمان" ،وبدر الزمان ، وبندر شاه ، وهم ملوك كان الواحد منهم يخرج على رأس جيشه كي يغزو مملكة أخيه .." [2]

إن متنا بهذا الحجم ، وهذا التراكم الحكائي جعل روافده الجزئية كثيرة .. فالرافد العربي يتجزأ إلى مصري ، وبغدادي ، وشامي و....الخ .

وفي هذه النقطة بالذات هناك من اعتبر أن تلك التجزيئات لا أساس لها من الصحة فالمؤكد لديهم أن ألف ليلة وليلة رافدها الأساس هو مصري ، ويتكئون على أن ظهور (ألف ليلة وليلة) كان في أواخر حكم الأسرة الأيوبية ، وأوائل حكم السلاطين والمماليك. ونظرا لقوة الدولة آنذاك فكر الناس في حيلة ينالوا فيها من ملوكهم دون أن يتفطنوا إلى ذلك.

ومن جملة هذه الحيل هو وضع أ سماء غير مصرية يعالجون من ورائها حياة ملوكهم وسلاطينهم وهذه الأسماء غير المصرية هي التي ذهبت بفكر الناس بعيدا ليجعلوا لهذا المتن روافد أخرى .

إن مثل هذا القول ينقصه الكثير من المصداقية والموضوعية . ذلك أن معظم أبطال ألف ليلة هم تجار ، والتجار من طبيعتهم الرحيل .

---

[1] - المرجع السابق ، ص : 85.

[2] - المرجع نفسه . ص ص 142/141 .

وفي هذا الرحيل توقف ، وانطلاق ، وعبور بين مواني‌ء ومحطات مختلفة ، وكل ميناء هو مشروع لحكاية جديدة وكل محطة هي رسم للخطوط الأولى لقصة ما ، ويعودون إلى ديارهم محملين بزادين ..وأهم زاد يعنينا هو تلك الحكايات والطرائف ، والنوادر ، وهذا ما يجعل التخمين يقول بإمكانية أن الكثير من هؤلاء التجار قد يكونون مصدرا من مصادر قصص ألف ليلة وليلة .

لهذا مقولة أن رافد ألف ليلة الأساس هو مصري هي مقولة مردودة ، فمن المفيد هنا التأكيد على اختلاف روافد المتن نظرا لاختلاف أحداثها ، ولتركيبة أبطالها رغم أن الحقيقة المؤكدة أيضا أن شخصيات (ألف ليلة وليلة) هي شخصيات تكاد تنفصل انفصالا تاما –لامراء فيه – عن الشخصيات الحقيقية ، كشخصية هارون الرشيد ، أو أبي نواس – فالملمح العام لرسم هذه الشخصيات هو المخيال الشعبي الذي أعطى أبعادا جديدة مخالفة لأبعاد الشخصيات الحقيقية لكن هل فعلا أن ألف ليلة وليلة " هي مزيج من جنسيات مختلفة ؟

هذا ما يدحظه بعض المفكرين من بينهم عبد الملك مرتاض الذي يقف موقفا مشككا في ماقاله الآخرون ويرى أنه من العبث محاولة التضليل ، وذلك عن طريق جعل العرب مجرد عنصر من العناصر الهندية ، والفارسية والإغريقية في إفراز هذه الأثر العظيم .[1]

ويعيب (ع الملك مرتاض) على (ابن الشيخ) قوله في الموسوعة العالمية) بأن ألف ليلة وليلة ماهو إلا أثر اشتركت في صنعه كل الأمم القديمة ، وأنه ثمرة من ثمرات التعاون الإنساني كما أن القول بأن مصر هي المصدر الأول لألف ليلة وليلة هو قول مردود حسب (ع الملك مرتاض) ، فهو يعتقد جازما بأن (ألف ليلة وليلة) بدأت من بغداد تم البصرة ، ثم دمشق ثم مصر ويستند (ع الملك مرتاض) على أن معظم حكايات هذا الأثر تبدأ من بغداد ، وتنتهي عندها مما يقوى الاحتمال الأول على أن بغداد هي أول مصدر لهذا الأثر .

ويتساءل(ع الملك مرتاض) في إنكار" كيف يتعدد المؤلفون وتتوحد اللغة الفنية للسرد ؟ ثم كيف يتعدد هؤلاء المؤلفون وتتوحد الرؤية الفنية ، كما تتوحد المواقف والشخصيات وتتشابه على تباعد الليالي ؟ !

فمن المعلوم أن أقدم إشارة تاريخية قيلت عن (ألف ليلة وليلة) جاءت في الفهرست

---

[1]- ع الملك مرتاض . الف ليلة ولية . تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد – ديوان المطبوعات الجامعية 1993 . ص 11.

(لابن النديم) ، إذ يروى أن (ابن عبدوس الجهشياري) جمع مجموعة من أسماء الأولين حيث بلغت (أربعمائة وثمانين) ليلة .

قال محمد بن إسحاق : " ابتدأ أبو عبد الله محمد بن عبدوس الجهشياري صاحب كتاب (الوزراء) بتأليف كتاب اختار فيه ألف سمر من أسمار العرب والعجم ، والروم ، وغيرهم ، كل جزء فيه قائم بذاته ، لا يعلق بغيره ، وأحضر المسامرين فأخذ عنهم أحسن ما يعرفون ، ويحسنون واختار من الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات ما يحلو بنفسه ، وكان فاضلا ، فاجتمع له من ذلك أربعمائة ليلة ، وثمانون ليلة ، كل ليلة سمر تام تحتوي على خمسين ورقة ، وأقل وأكثر ، ثم عاجلته المنية قبل استيفاء ما في نفسه تتميمه ألف سمر ورأيت من ذلك عدة أجزاء بخط أبي الطيب أخي الشافعي " [1]

إن عملية حسابية بسيطة لما قاله محمد بن إسحاق تبين قرب عدد الأوراق لهذه الأخيرة (ثمانون وأربعمائة إلى أربعين وأربعمائة ، وألفين من الأوراق من حجم (ألف ليلة وليلة) أو بصورة تقريبية ..

إن الجهشياري هذا كان يعيش في عهد خلافة المقتدر بالله ، فقد كان حاجبا للوزير حامد بن عباس – ومن أهم ماذكر المسعودي في كتابه (مروج الذهب) أن الجهشياري ألف أخبار المقتدر بالله في ألوف من الأوراق .[2]

إن كل هذه الملابسات جعلت ع الملك مرتاض يطرح فرضية غريبة وهي أن المحتمل أنه هو المؤلف الحقيقي لألف ليلة وليلة "[3]

إن هذا الطرح هو من الغرابة بمكان ، (فألف ليلة وليلة) رغم سحر الشرق العربي المنبث بين ثناياها إلا أن هذا لا يمنع عن كونها متعددة الروافد ..

فالقول بأنها عربية خالصة ، أو هندية خالصة ، أو فارسية خالصة فيه الكثير من التجاوز والقفز العشوائي على إشارات دالة واضحة تارة ، وخفية أخرى على أن هذا المتن متعدد المصادر ومختلف المشارب ، فهو مزيج من الحكايات الشعبية المختلفة التي مدتنا بها عبقرية الإنسان في أزمنة وأمكنة متفرقة . وكل حكاية تنتمي إلى مجتمع ما تتميز بخصوصية معينة .

---

[1] – ألف ليلة وليلة ، الدار النموذجية للطباعة والنشر بيروت 2003 ص 6 .

[2] – المسعودي . مروج الذهب . الجزء الرابع موفام للنشر ص 203.

[3] – ع الملك مرتاض ،ألف ليلة وليلة .تحليل سيميائي تفكيكي لحمال بغداد ،ص 234 .

فالحكايات المنسوبة إلى الهند ، وبلاد فارس تدور أحداثها حول الأرواح ، واستحضارها وعلى حكايات الجن وتأثيراتها والحكايات التي تنسب إلى بغداد تدور حول ما يتناقل عن أخبار التجار، والجواري ، وقصص الحب ، وحكايات الغرام ، ومغامرات الملوك في الدور والقصور وما يخالط ذلك من حياة الترف ، والبذخ واللهو ، والمجون ..

كما نجد أن القصص التي تنسب إلى الفاطميين أيام حكمهم لمصر تسهب في السرد والوصف لأخبار اللصوص ، والأفاكين والكتاب ، والموظفين ، والنساء ، والجواري ، والغلمان .

ج – العصر الذي وجد فيه الكتاب:

هناك رأي سائد لفئة من النقاد تقول أن هذا الكتاب قد وضع خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر .. وقد استدلت مجموعة منهم على كون (ألف ليلة وليلة) رغم كثرة المغامرات والسهرات ، وسفر التجار إلا أنها تخلو من ذكر القهوة ، والتبغ لأنهما ببساطة لم يعرفا إلا في القرن الخامس عشر ، لكن هناك من يرجح احتمال الإضافات من قرن إلى قرن لهذا يصعب تحديد ذلك العصر بدقة .

هناك فريق آخر يقول بمعاصرة الكتاب لـ (كليلة ودمنة) باعتبار العذوبة ، والسلاسة في التعبير ، أو البعد عن التعقيد .

د – أصل التسمية :

لم يكن معروفا في بداية الأمر ، لكن يقال أنه أطلق عليه اسم فارسي (هزار أفسانة) وهزار تعني بالفارسية ألفا ، وأفسانة " تعني خرافة ؛ أي " ألف خرافة " .

لكن كيف تغيرت التسمية مع مرور الزمن لتصل إلينا تحت هذه التسمية ولماذا تغير من ألف خرافة ، أو من ألف سمر إلى ألف ليلة وليلة ؟

إن في الإجابة على كذا سؤال يؤكد من جهة أخرى فرضية الروافد المتعددة شئنا هذا أم أبينا .

هناك من يرى في التسمية دلالة بلاغية فمثلا جليد ميستر Gildmeister يرى أن ظاهرة تشاؤم العرب من الأعداد الزوجية وميلهم الفطري إلى الوزن الموسيقي جعلهم يضيفون الليلة الواحدة إلى الألف .[1]

[1] - دائرة المعارف الإسلامية . مادة ألف ليلة وليلة ، 2 / 525 .

أما ليتمان (Elittman) فيقول بتأثر التسمية باسمي كتابين كانا معروفين في القرن السابع للهجرة ، وهما كتاب " ألف جارية وجارية " وكتاب " ألف عبد وعبد " .[1]

ويرى أحمد حسن الزيات أن زيادة الليلة على الألف من عمل القرن السادس ، وهي تفيد الإكمال فالألف عدد تام ، وإذا زيد عليه الواحد أفاد الكمال ، وهي درجة فوق التمام .[2]

هـ – نماذج من الكتابات الغربية المنبهرة بسحر الحكاية في ألف ليلة وليلة ".

لقد أولى المستشرقون الأوربيون(ألف ليلة وليلة) أهمية منقطعة النظير مما جعلهم ينكبون على دراستها ، والبحث في أصولها ، والتدقيق في كل ما يتعلق بهذا الأثر ، ومن بين هؤلاء الذين أحاطوا ألف ليلة بعناية فائقة نجد المستشرق النمساوي الأصل جوزيف فون هامر (*J.V. HAMMER*) ، فيعد من الأوائل الذين بحثوا في أصل (ألف ليلة وليلة) ، وقد نشر بحثه هذا في صحيفة (الجريدة الآسيوية) (Journal asiatique) وذلك سنة 1827 ، مستندا في ذلك على نص المسعودي المعروف في هذا المجال ، ومما جاء في بحثه أن ألف ليلة وليلة تعود في أصولها الأولى إلى أصول فارسية – وهندية ، مستمد من كتاب (هزار أفسانه) ، والمعروف أن

(هزار أفسانه) ترجم إلى العربية في القرن الثامن للميلاد أيام المنصور جد الرشيد .

كما أثبت المستشرق جوزيف أن ألف ليلة وليلة تتألف من ثلاث طبقات الأولى هي الأصل أو النواة = (هزار أفسانة)والثانية وضعت في بغداد ، والثالثة مصرية تصور الحياة الاجتماعية والسياسية في مصر .

لكن هناك من المستشرقين الذين فندوا ماجاء به هامر ، ومن بين هؤلاء المستشرق الفرنسي سلفستردو ساسي الذي ألقى محاضرة عن ألف ليلة وليلة .

أمام أعضاء أكاديمية الآداب والفنون بتاريخ 1829/07/31 . وقد ورد في محاضرته العديد من الملاحظات من بينها : –التشكيك في نص المسعودي الذي استند إليه هامر .

- لانعدام أصوله الهندية والفارسية ، فهذا يقتضي انعدام وجوده أصلا بهاتين اللغتين .

يرى (دوساسي) أن (ألف ليلة وليلة) هو تأليف جماعي ، وأول ما بدأ تدوينه كان في سوريا ، وينحصر تاريخ وضع الكتاب مابين منتصف القرن التاسع للميلاد ، ونهاية القرن الخامس

---

1 ELISSEF TH2MES ET MOTIFS DES MILLES ET UNE MUIS DAMAS INSTITUT FRANÇAIS 1946 P 26

2 - أحمد حسن الزيات . في أصول الأدب لجنة التأليف والترجمة القاهرة الطبعة الأولى 1935، ص : 59 .

عشر ، وأهم ماتوصل إليه دوساسي هو أن مؤلف (ألف ليلة وليلة) هو عربي إسلامي من بدايته إلى نهايته ، لأن أحداث قصصه تجري في بيئة عربية صرفة ، وجل أبطاله مسلمون سلوكا واعتقادا ..

وقد كان لاحتدام الجدل بين (هامر) و (دساسي) كبير الأثر في معرفة أصول (ألف ليلة وليلة) ، فأولى الإشارات إلى المصادر العربية التي تحدثت عن (ألف ليلة وليلة) كانت من هامر الذي أشار إلى (المسعودي) وكتابه (مروج الذهب) ، ثم كان بحثه الثاني دعما لأقواله حينما أثبت أن (ابن النديم قد أشار إلى ذلك في الفهرست) .[1]

وقد وصل الاهتمام ب (لين وليتمان) ، إلى التأكيد في مقدمة ترجمتهما لألف ليلةوليلة على حقائق أخرى ، من بينها أن وليم لين (w.lane) المستشرق الانجليزي الأصل قال في مقدمة ترجمته (1839 – 1841) أن مؤلف ألف ليلة وليلة هو رجل واحد من مصر وقد تمت كتابته مابين سنتي 1475 – 1522) . ونفي نفيا قاطعا أية صلة تربط مابين (ألف ليلة وليلة) و (هزار أفسانه) رغم التشابه بينهما .

إن القول بمؤلف واحد لكتاب ضخم ، متشعب الأحداث ، والحوادث لهو من قبيل الأحكام المجانية .

لا يمكن لكتاب ذي طابع شعبي إلا أن يكون من نتاج جماعي ، ففكرة المؤلف الواحد هي فكرة مردودة .

أما ليتمان (*E.littman*) فقد استند في مقدمة ترجمته إلى الألمانية (1928 – 1921) على نص القرطبي ، قائلا أن الأصول الأولى (لألف ليلة وليلة) وهي مصرية ، فقد عرفت في منتصف القرن الثاني عشر ،، ومع تعاقب الأيام ، أضيفت إليها قصص جديدة ،

وقد قسم ليتمان في مقدمة ترجمة الليالي إلى قسمين .قسم بغدادي ، وقسم مصري .

فأما القسم البغدادي فهو الذي يضم الحكايات الهندية والفارسية ، والمصري ما وضع في مصر وسوريا أيام المماليك والأتراك .

وبالإضافة إلى استشهادات المستشرقين ، والمترجمين ، هناك فئة من الأكاديميين الأوربيين اعتنت بأصول ألف ليلة وليلة ، ومن هؤلاء نجد بحث ماكدونالد (Macdonald) وأويسترب (J. oestrup) .

[1] - J- HAMMER . JOURNAL ASIATIQUE , PARIS, 1839 . 2/ 176.

لقد تقدم هذا الأخير برسالة تحت عنوان " ألف ليلة وليلة " . سنة 1891 إلى جامعة كوبنهاغن بغية الحصول على درجة الدكتوراه .

وفي هذه الرسالة قسم (oestrup) (ألف ليلة وليلة) إلى ثلاث طبقات ، وقد أشرنا إلى هذا الأمر آنفا[1].

وقد قام الباحث بعملية فرز أوصلته إلى نتيجة تتعلق بكيفية التمييز بين الحكايات الهندية والفارسية والعربية عن طريق اعتماد التشابه بين طريقة دمج القصص في (ألف ليلةوليلة) وبين نظيرتها في القصص الهندية ، فتوصل إلى أن " إدماج قصة في قصة أخرى من خصائص الأدب الهندي ، وهو أمر مشاهد في (الماها بهاراته) و (الينجه تنتره).

وقد توصل الباحث أيضا من خلال الموازنات التي قام بها إلى التمييز بين الحكايات البغدادية ، والحكايات المصرية. فقد أشار إلى أن القصص الجيدة السبك ، التي تمثل حياة الطبقة الوسطى ، وتقوم على مشكلات الحب ، ويكون حلها – عادة – على يد الخليفة هي من الطبقة البغدادية. أما حكايات الصعاليك والجن ، فهي من طبقة مصرية متأخرة ، وتكون في الغالب ضعيفة الأسلوب ..."[2]

في حين نجد في بحث ماكدونالد المعنون هو أيضا بـ " ألف ليلة وليلة " قد أرجع حكايات (ألف ليلة وليلة) إلى أصلين " أصل فارسي ، وأصل عربي ، هذا إلا أنها تشتمل على تقاليد وأساطير شعبية لكثير من الأمم ".[3]

و – كيفية تعرف أوربا على (الليالي) : لقد أشرنا فيها سبق – أن الفضل الكبير في تعرف أوربا على (ألف ليلة وليلة) يعود إلى المستشرق الفرنسي (أنطوان جالان) الذي قام بترجمة الكتاب إلى اللغة الفرنسية ما بين (1704 – 1717) في اثني عشر مجلدا .

من هو انطوان جالان ؟ !

أنطوان جالان : Antoine Galland (1645 – 1715) مستشرق فرنسي .درس اللغة العربية في كلية باريس الملكية ، وتقلب في عدة مناصب دبلوماسية .

---

[1] Encyclopedia de l' Islam , alf layla wa layla , 1/-257.

[2] - المرجع السابق، ص 258..

3 – دائرة المعارف الاسلامية 2/ ص 530 .

انطوان جالان معروف أيضا بترجمته للقرآن الكريم ، وكلمات مأثورة عن الشرقيين " وعدة دراسات أخرى .[1]

– قصة الترجمة :

بدأت ترجمة (ألف ليلة وليلة) إلى اللغة الفرنسية في نهاية القرن السابع عشر، عند ما عثر انطوان جالان على مخطوط عربي مجهول الأصل ، يحتوي على حكايات " السندباد البحري [2]فبدأ في ترجمتها إلى اللغة الفرنسية سنة(1701) ، دون أن يعلم أن حكايات السندباد البحري هي جزء من حكايات (ألف ليلة وليلة) .

ثم أدرك أن حكايات السندباد البحري ماهي إلا جزء من كل. مما دفعه إلى البحث عن ما تبقى منها عن طريق الاستنجاد بأصدقائه في الشرق ،وبهواة التحف والمخطوطات، وهذا ما تحقق له،فأرسلت إليه من الشام عن طريق أحد أصدقائه أربعة أجزاء مخطوطة من الكتاب " تشمل على أجود أصول الحكايات وألطفها " .[3]

فقام انطوان جالان بترجمة هذه الأجزاء ، ثم نشر ترجمته في ثمانية مجلدات مابين 1704 – و1709 ، مضيفا إليها حكايات السندباد البحري .

ثم توقف (جالان) لفترة عن الترجمة إلى أن التقي بأحد المارونيين من حلب كان يحفظ عن ظهر قلب حكايات من ألف ليلة وليلة ،كما أن له القدرة الكافية على روايتها .

فاستعان جالان بـ (حنا الحلبي) ، وكتب ما رواه له من حكايات لم يستطع الحصول عليها من قبل ، ومن ثم ظهر المجلدان التاسع والعاشر من الترجمة سنة 1712 ، بعد ذلك أتم المجلدين الحادي عشر ، والثاني عشر ، اللذان لم يظهرا إلا في سنة 1717 أي بعد وفاة انطوان بسنتين .

ولقيت هذه الترجمة رواجا كبيرا وظلت لمدة قرن كامل الترجمة الوحيدة التي أدخلت أوربا إلى عوالم غريبة ذات النكهة الشرقية التي لا عهد لأوربا بها ورغم ذلك النجاح الباهر إلا أن هذه الترجمة لم تخل من مآخذ ، إذ أعاب بعض النقاد (ماردیس – ليتمان –ماكدونالد) على جالان عدم الأمانة في الأخذ بالنص الأصلي ؛ إذ تصرف في الكثير من الأشياء كالتكرار والعبارات الجنسية كما تبسط في

---

[1] - M. ABD EL HALIM . Antoine Galland paris : nizet , 1964. للمزيد من الايضاح أنظر

[2] – هذه المخطوطة محفوظة في مكتبة باريس الوطنية تحت رقم : 3645.

[3]– دائرة المعارف الاسلامية ، 2/ ص 527 .

الحكايات وحذف الشعر الموجود بين طياتها وأهمل حكايات أخرى ، ولم يترجمها وهي موجودة في النسخ العربية ..

وأهم ما يمكن استنتاجه هنا هو أن (جالان) ترجم بتصرف ،ولكن باعتدال ومهارة "[1]

لقد كان لعصر التنوير في أوربا علاقة وطيدة بظهور ليالي ألف ليلة وليلة واحتضانها في أروباوذلك خلال القرن الثامن عشر ، وقد كان رواد الفكر والأدب آنذاك كفولتير وديدرو ومنتسكيو من أكثر المتأثرين بسحر الليالي ، ورواء أسلوبها .

فقد ألهمت الليالي خيال هؤلاء ، وغيرهم من أدباء أوربا ، وظهر هذا جليا في كتاباتهم واعترافاتهم ، فقدموا الشرق على طبق من العجائبية ، والسحر الذين تزخر بهما الليالي .

ورغم العصر الكلاسيكي الذي كان تمجيدا للعقل ، والمعقولية وتقديسا لهما ، إلا أن (ألف ليلة وليلة) لقيت ترحابا كبيرا ، وهذا ربما مرده إلى محاولة الأدباء والقراء على السواء تحطيم جبل الجليد الذي أحاطتهم به الكلاسيكية مدة (ثلاثة قرون) .

لقد روت هذه الليالي عطش هؤلاء إلى جموح الخيال ، والعاطفة والجمال ، والفانطازيا ، والسحر ، والأعاجيب ..

وعلى ضوء هذا تنامي أدب وقصص العجائب Romans merveilleux et fantastique ،وحكايات الجن (*contes de fées*) ،ففاق المئات في فترة لا تتجاوزالعشرين سنة (1685- 1700) .

لقد افتتن الأوربي (بألف ليلة وليلة) التي أتاحت له امتطاء الأحصنة ، والزرابي الطائرة ومقابلة الجنيات ومحادثتهن ، ، ومعايشة الأحداث العجيبة. لذلك فإن " الإنسانية المتميزة التي يحفل بها عالم البشر في (ألف ليلة وليلة)، لابد أن تكون قد فتنت الأوربي في القرن الثامن عشر .. عالم ألف ليلة وليلة متمدن إلى أقصى درجات التمدن ، عالم له تقاليده في التعامل ، وهي تقاليد لا تقدر على تطويرها سوى الحقب التي تحتل فيها الثقافة والحضارة أكرم منزلة ..." [2]

هذه شهادة كاترينا مومسن التي تترجم ترجمة صادقة مدى تأثر الغرب بالليالي تأثرا جعل الكثير من أدباء أوربا يجمعون الحكايات الخرافية الشعبية ..

---

[1] - كاترينا مومسن ، جوته والف ليلة وليلة ت : أحمد الحمو. مطبوعات وزارة التعليم العالي للنشر الطبعة الأولى 1980 ، ص 10

[2] – كاترينا موسمن المرجع السابق. ص 12 .

وهناك شهادة أخرى لـ (أو يسترب) لا يمكن إغفالها خاصة وهو من أوائل الأكاديميين الذين عالجوا الليالي ، ودرسوها دراسة وافية .

فقد قال في شأنها : " فيما عدا الكتاب المقدس لاتوجد سوى كتب قليلة حققت انتشارا واسعا وطافت العالم بأرجائه مثل مجموعة " ألف ليلة وليلة ".

لأنه يكاد لا يوجد في معظم البلدان المتحضرة من لم يقرأ هذا الكتاب بسرور مرة واحدة على الأقل في حياته ..." [1]

لقد امتد تأثير " ألف ليلة وليلة " في الغرب إلى محاولة هؤلاء الذهاب بعيدا إلى حيث مواطنها للاقتراب من الشعوب التي أنتجتها . فحطوا رحالهم ببغداد ، ومصر ، والشام ، وإيران والهند .

وقد أثار كتابي بييرمار تينو ، وجان ماري كاري هذه المسألة حينما لاحظا التزايد المذهل لعدد الأدباء والمسافرين الذين أموا شطرهم إلى الشرق مع اعتراف هؤلاء بأن " مدن الليالي كانت من أهم العوامل التي دفعتهم إلى القيام بهذه الرحلات ، على الرغم من التكاليف المالية الباهظة " [2]

فبعد الجهل بالكثير من جوانب ، ومظاهر الحياة الشرقية خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، التي كانوا يستمدونها من أدب الرحلات ، وتقارير المبشرين ، والتجار ، التي كانت بالتأكيد تخلو من ملح الإثارة ، وتوابل الخيال .إلى أن أنقذت ترجمة (جالان) لألف ليلة وليلة ما يجب أن ينقذ ، وأزالت الكثير من المفاهيم الخاطئة ، فلم .يعد الرجل الشرقي ذلك الفظ

الغليظ القلب ، بل ظهر الرجل الشرقي جميل الطلعة ،طلق المحيا ،خصب الخيال طيب الشمائل ومتسامح ، يحترم حرية غيره في الدين والسلوك ..[3]

وعليه فقد كان المحفز الأكبر الذي دفع بالناس إلى استشراف الشرق ، والإطلالة على بواباته هو (ألف ليلة وليلة) بدون منازع ، وفي هذا تقول (سهير القلماوي) : ((إن ألف ليلة وليلة

---

[1] - المرجع نفسه،ص . 4 .

[2] - J. M .CARRE , voya geurs et écrivains français en egypte P.39- 76 P. martino. l'orient dans la littérature française au XVII éme et XV III éme siècles .

[3] - لمزيد من التفاصيل يمكن العودة الى : P.Martino , L'orient dans la littérature française au XVII éme et XVIII éme siècle ,.

كانت الحافز الأهم لعناية الغرب بالشرق ، عناية تتعدى النواحي الاستعمارية والتجارية والسياسية ، بل إنه لا مراء " إذا أرجعنا كثيرا من قوة حركة الاستشراق وانتشارها إلى ماترك هذا الأثر في نفوس (الغربيين) ".[1]

والواقع أن (ألف ليلة وليلة) احتلت مكانة كبيرة لا تقل مكانة عن ملاحم اليونان والرومان ، ولو ألقينا بنظرة على الموسوعات المتخصصة لتعرفنا على العدد الهائل من المفكرين والأدباء الذين سحرتهم الليالي . فتأثروا بها وحاولوا تقليدها حتى في طريقة وضع العنونة .مثل : ألف ربع ساعة وربع ساعة ، وألف ساعة وساعة "...

وما هذا التأثر ، والتقليد إلا دلالة واضحة على التعطش إلى كل ماهو جميل ، يحمل طابع الغرابة ، والفرجة .والمغامرة ، والمخاطرة ،، فليس أقدر من شهرزاد الليالي على جعلهم يحلمون ببلاد بعيدة . لذا فقد ازدادت الإصدارات وازداد عدد الكتب التي تحمل النكهة الشرقية ، ففي الربع الأول من القرن (18) صدر 98 كتابا عن الشرق ، وفي الربع الثاني منه 262 كتابا ، وفي الربع الثالث 208 كتاب ، وفي الربع الأخير 111 كتابا " .[2]

وهذا أكبر دليل على تأثير (الليالي) في الخيال الأوربي عموما ، والفرنسي على الخصوص فقد مدتهم بمادة جديدة مثيرة ذات أجواء غرابئية ، وفتحت أمامهم عوالم لم تكن معهودة ، ولم يكتف الأوربيون بهذه الأجواء اللامألوفة ، بل أتخذوا من الليالي رمزا للإطاحة بالقوالب الجامدة والسباحة في فضاء من التعبير ، والجرأة ، في تناول القضايا وتحليلها بعمق ، والأكثر من هذا أن (ألف ليلة وليلة) جعلتهم يمتلكون القدرة على تسمية الأشياء بأسمائها الحقيقية .

لقد شغف الكثير من الروائيين بالليالي ك (فيوفيل) vieuville في رواية الأمير التركي (1724) ومدام دوفيلديو (De ville dieu) في مذكرات سراى 1710وشفري(chevrier) في(ميناكاليس) 1722 ومدام دوجوميز(De GOMEZ) الحكاية السرية لمنزل عثمان (1722) .ولامورلييز (LA Morliere) في انجولا (174) والآنسة دولاروش (De la *roche*) في مكتبة الروايات 1778 .

---

[1] - سهير القلماوي ، ألف ليلة وليلة . الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997. : ص 66 .

[2]- M.L Dufrenoy , L'orient romanesque , en France , montreal Beauchemin 1946 P 39 – 40-

وكان ولعهم الشديد بتقليد البناء السردي الذي اختصت به ألف ليلة وليلة واضحا فقد استمدوا من (الليالي) تقنيات الحكي وكيفية حبك القصة . كما لم يهملوا عنصر الفانطاستيك وهو أهم ميزة تميز (ألف ليلة وليلة) .

وقد بين العديد منهم تأليفا واعترافا مدى تأثرهم (بألف ليلة وليلة) . فهذا فولتير الذي تأثر بألف ليلة وليلة واعترف في عدة مناسبات أنه لم يصبح قاصا إلا بعد اطلاعه على ترجمة جالان أربع عشر مرة ، قرأها قراءات متأنية ، متدبرة ، فقد وجد فيها مادة للسرد القصصي مع احتفاظها بالمضمون الإنساني والأسلوب الرشيق . فقد قال فولتير بالحرف الواحد " لم أصبح قاصا الا بعد أن قرأت الليالي العربية أربع عشرة مرة .. وكم أتمنى أن أفقد ذاكرتي حتى أستعيد حلاوة القراءة الأولى[1].

ولو عدنا إلى اعترافات منتسكيو لوجدناه يقر عن طيب خاطر بمدى تأثره (بألف ليلة وليلة) فقد جاء في موسوعة الروايات الجديدة : " أن أحد أصدقاء مونتسكيو قام – يوما – بزيارته في بيته ، فوجده مسرورا ، يعيش لحظات مرح وسعادة ، وأمامه كتاب مفتوح .. ولما سأله هذا الصديق عن أسباب غبطته ، أجابه المفكر قائلا : إن هذا الكتاب – ياعزيزي – هو الذي يمتعني ويدخل البهجة إلى فؤادي .. إنه ياسيدي كتاب ألف ليلة وليلة .." [2]

ونضيف إليها اعتراف فريرون (freron) وهو من الأدباء الذين عاصروا مونتسكيو إذ يقول : " إنني لم أقرأ في حياتي ، حكايات أكثر سحرا وتنوعا وروعة من هذه الحكايات التي تسمى " ألف ليلة وليلة " ..وإني استوعبت الآن جيدا أسباب شغف مونتسكيو بها ، ومحبته لها ..[3]

التعريف بمارسيل بروست وروايته في البحث عن الزمن الضائع:

مارسيل بروست (مولده –نشأته–تعليمه–ظروف حياته–مرضه–وفاته–مؤلفاته ..).

ولد مارسيل بروست سنة 1871 العاشر من شهر جويلية ،بباريس تنحدر عائلته من جهة الأب من أصول قرية إليميه (كومبراي) في البحث عن الزمن الضائع).تقع على ضفاف اللوار ***les bords du lois***) بالضبط في (لافيفون) (***la Vivonne***) في الجنوب الغربي من شارتر(**chartres**). تزوج أبوه سنة 1870 من جان ويل (***jeanne weil***). ازداد مارسيل بروست في منزل فسيح ب(أوتاي). ***Auteuille***،وهو ملك لأحد أعمام والدته .وقد لعب

[1]-R POMEAU. LA RELIGION DE - VOLTAIRE , paris nizet نقلا عن شريفي عبد الواحد ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن 18

-[2] - nouvelle bibliothèque , des romans 7 éme année 7 /5

[3]- Année littéraire 1775 4/138 – 139

هذا المنزل دورا بارزا في حياة المؤلف. ففي هذا المنزل بالذات ظهرت البذور الأولى لمؤلفه(السيدة في الوردي) (dame en rose)،إذ رسم فيه معالم وجه جدته لأمه بملامحها المسترخية .وقد جعله موتها سنة 1895 يفكر بعمق في فكرة الموت ،و الأبدية ،و الخلود،والفناء ....فقد أثرت عنه بعد سنوات بالضبط سنة 1907 عبارته المشهورة ،والمحاطه بفلسفة عميقة .

لاشيء باق ، حتى وإن كانت الموت" ***Rien ne dure pas même la mort*** ".

كانت والدة بروست امرأة مرنة ولماحة ، ومثقفة ، ومشفقة على ابنها (بروست) البكر الذي أظهر حساسية حادة ، وبالضبط مرضية .

لقد كان قريبا منها جدا إلى درجة أنه سئل ذات مرة : ماهو بالنسبة إليك أقصى درجات التعاسة ؟ فأجابهم على الفور : " هو أن أفترق عن الماما " .

لكن بالمقابل كان أخوه روبير (Robert) المولود سنة 1873 أكثر إقترابا من أبيه وتأثرا بسلوكه .

دراستـه:

من الثانوية إلى الثكنة : في 1882 دخل بروست ثانوية كوندورسات حيث تلقى دروسا جيدة رغم صحته الضعيفة .وقد كان متأثرا بأفكار أستاذ الفلسفة (دارلي -DARLU) وهو السبب الذي جعله يذكره في كتاب (المتع والأيام) Les plaisirs et les jours.

من هنا تكونت صداقات عميقة مع دانيال هاليفي (**Daniel,Halévy**) وفرناند غريغ (**Fernand Greigh**) ، وروبير دي فلرس(***Robert de Flers***) ، وغاستون دي كايلافات (**Gaston de Caillavet**) .والكثير من الرفاق الآخرين مثل :فرانس (France) باريس (Barres) ، ديريكس (Dierx) ، ماتير لنك(Mater linke) .

كما كان معجبا أيضا بـ الكونت (دي ليزل – de lisle) وترجماته الشعرية حيث النزعة الهيلينية تظهر بكثافة .كما كان مارسيل بروست محررا في مجلة ليلاس التي تكتب وتقرأ من قبل

الثانويين.لقد كانت مواهبه فذة في سن المراهقة ، وهذا من خلال رسائله التي يحتفظ بها بعض أصدقائه مثل : روبير دي فيس .

في نوفمبر سنة 1889 لبى مارسيل بروست النداء في جبهة القتال . فقد انضم إلى الفيلق السادس والسبعين من أنفنتري إلى أوليون .

كان يبدو قويا وهو في ساحة القتال ، لكن كل يوم أحد لابد أن يذهب في زيارة إلى باريس ، حيث يلتقي أصدقاءه مثل : غاستون دي كايلافات الذي يقول عن صداقته : " صداقتي مع غاستون عميقة جدا . لا أتحدث إلا عنه في الثكنة ..." .

بعد إنهاء الخدمة العسكرية تابع مارسيل بروست دراسته في مدرسة العلوم السياسية حيث محاضرات (ألبير سورال Albert Sorel).و(ليغوي بوليو/Leroy Beaulieu)في السوربون . وفي هذه الفترة أصدر برغسون أطروحته حول المعطيات السريعة للاشعور

(***les données immédiates de la conscience***).حيث تظهر المؤثرات بقوة .

في سنة 1892 نال مارسيل بروست شهادة ليسانس في الأدب..

كان بروست يقضي عطله في كومبراي ،وبالتحديد في شواطيء نورماندي ،تروفيل قابورج ..كما كانت المجلات الصادرة هناك مثل le banquet(المقعد) . المجلة البيضاء La revue blanche) تحتضن مقالاته . ومما كتب في مارس 1892. هذه العبارة وهو يبلغ سن الواحد والعشرين عاما :" الفن يتغلغل بجذوره في الحياة الإجتماعية حيث في المخيال الخاص يمكن الحلم بواقع عاطفي شامل..." .

وكذلك في قوله عن الفن :" ..أكاذيبه هي الحقيقة الوحيدة وبالتالي يمكننا أن نحبه حبا حقيقيا . تواجد هذه الأشياء التي تحيط بنا ، وتموضعنا توضح شيئا فشيئا إرادة أن نكون سعداء أو تعساء تنزع منها لتذهب للإستقرار في أرواحنا حيث نخزن الألم ..." .

وعليه ، ففي ضوء نصوصه نستطيع استشفاف الحياة التي عاشها مارسيل بروست .

لقد كان مارسيل بروست تقريبا بلا واجبات مهنية ، وهذه العطالة لا تعني بالنسبة إليه زمن لامتحرك ، وإن كانت ثروة أبيه لم تسمح له بممارسة أية مهنة ماعدا مندوب في مكتبة مازارين. هذا المتسع من الوقت استغله في عملية التحضير ،وتحت الكثير من العناية والحماية.والنضج لعمله. بداية أصدر سنة 1896كتاب (المتع والأيام) عند كالمان ليفي مصدرا بمقدمة لأناتول فرانس.

وفي خضم المعارك السياسية التي عرفتها فرنسا لم يكن بروست بمنأى عنها ،فتحرير ألفراد دريفيس**Alfred Dreyfus** كانت تشغل الرأي العام الفرنسي .بروست الدريفيسي مثلما يقولون يحتفظ بأشياء حادة حول الأخطاء التي ترتكبها مختلف التشكيلات السياسية ..

كما كان لتأثيرات فلسفة الجمال على بروست مدعاة لتعدد إجازاته ، فقد أخذ الإجازة الرابعة خلال سنة من مكتبة مازارين .

هذا الإنفكاك الإستثنائي سوف يعتبر وكأنه استقالة . ذهب أثناءها إلى فينيس سنة 1900.حيث هناك راودته بعض الأفكار الجمالية متأثرا بـ ريسكن .

في خريف 1903. توفي الأستاذ أدريان بروست والد مارسيل بروست ,؛ هذا الموت الذي أدخله من جديد في تفكير صعب . وقد قرر بعدها مارسيل بروست إنجاز عمله . لكن السؤال المطروح هل هو قادر فيزيولوجيا على إنجاز ذلك ؟

بعد شهرين من الإستجمام (ديسمبر 1905 – جانفي 1906) بدأ العمل ، وقد استقر في شارع هوسمان. وأما في فصل الصيف فقد شرع في كتابة جزء(الفتيات الصغيرات في الأزهار– *les jeunes f filles en fleurs* و(قريبا من سوان – **du coté de chez Swann**) . في سنة 1916 يغادر مارسيل بروست دار غراسات (***GRASSET***)، ليتوجه الى قاليمارGallimard.وخلال هذه الفترة يمكننا قراءة مراسلاته مع جاك ريفيير (Jacques Rivière) . لكن إنها الحرب .بروست الذي توقف عن النشر لم يتوقف في الآن نفسه عن الكتابة ، وإذا أردنا أخذ إحدى صوره الأصلية. ها هو منغلق غالبا داخل عزلته : " مثلما المحبون حينما يبدؤون في الحب، مثلما الشعراء في الوقت الذي ينشدون فيه أشعارهم . المرضى يحسون أكثر الاقتراب من أرواحهم . حينما كنت طفلا لا يبدو لي خروج إحدى الشخصيات من أعماق التاريخ المقدس أكثر مأساوية من نوي *Noé* بسبب الممثل ***Déluge*** الذي مسكه معلقا عليه بالقوس خلال أربعين يوما . بعدها كنت دوما مريضا ، وخلال أيام كثيرة كنت منعزلا .فهمت إذا أن (نوي) لا يستطيع رؤية العالم إلا من خلال القوس رغم أنه معلق ..." (المتع والأيام– *les plaisirs et les jours*) .

هذه الأربع سنوات من العزلة أربكته بشكل فظيع بسبب الحالة الصحية المتدهورة لبروست إن المسألة الآن تطرح على أساس قدرته على وضع النهايات الجيدة لأعماله . لقد كان شعوره حادا بالمرض ، وهو شعور رومانسي يتسم بالحساسية اتجاه المواقف والأشخاص .فقد كتب إلى صديقه

لويس دي روبير – Louis de Robert الذي ألف رواية المريض ، وذلك سنة 1911 - ."الكتب مثل قاذفات المياه لا ترتفع إلا بقدر ما تنزل إلى الأعماق (... ...)، وبالنسبة للذين هم مثلي يظنون أن الأدب هو آخر تعبير عن الحياة . إذا كان المرض قد ساعدكم على كتابة هذا الكتاب سيظنون أنكم قد قطفتم الثمار المرجوة . "

11نوفمبر 1918 ، وفي بطاقة مرسلة إلى صديقته مدام ستروس ***MmeStrauss*** أبدى فرحته بعودة السلام ، وأثناءها كانت حياته الخاصة معقدة جدا :" إنني أبحرت في الأشياء العاطفية بلا رغبة ، بلا فرح ، ومليء بآثار التعب ، والألم والمشاعر الغامضة ."

لقد اضطر بروست إلى مغادرة شقته بشارع هوسمان ، لأن خالته تصرفت فيها بالبيع...ولهذا فقد استقر مؤقتا في 44 شارع هاملان في نفس الشقة التي توفي فيها .

في سنة 1919 بمجموع ست أصوات مقابل أربعة كرمت الأكاديمية (في ظل الصبايا المزهرات) (***Al'ombre des jeunes filles en fleurs***) .

فرحة النجاح أعطت بعض القوة لبروست ، لكن الزمن يمر بسرعة ولهذا لا يجب أن يهمل الأشياء الأكثر ضرورة ، وهو الشخص المحاصر بالمرض .ولهذا فقد كانت إصداراته متتالية وثرية .

في سنة 1920 ظهرت (على ضفاف قيرمونت) (**le cote de germante**)الجزء الأول ، وسودوم وعمورة الجزء الأول ***SODOME ET GOMORRHE***.

في سنة 1922ظهرت سودوم وعمورة الجزء الثاني . وأثناء ذلك كان مارسيل بروست يبحث عن عناوين لمؤلفاته التي لم تظهر إلا بعد وفاته .

المسجونة ***La prisonnière***. المنتقمة ***la fugitive*** التي أسماها في البداية (البرتين الضائعة Albertine disparue) .أخيرا الزمن المستعاد (le temps retrouve سنة 1927.)

كان يغير ويضيف دونما توقف مثلما تشهد سطوره إلى غاستون غاليمار: " إنني أعمل كل الوقت ولا شيء غير هذا ." نادرة جدا المقابلات والزيارات والخرجات ... لكن في يوم من شهر جوان من سنة 1921 لم يستطع بروست أن يكبح جماح رغبته في زيارة المتحف حيث كان يقام هناك معرضا فنيا ، وقد كتب لجان لويس فاندويار Jean louis vandoyer ما يلي :

" أتريد أن أسوق الموت الذي أمثله حتى يضغط على ذراعك؟ " .

فخلال هذه الزيارة كان يمسك بكمان الذي يوحي له بالفترة الجميلة لموت برغوت ***Bergotte***.

لكن لقد استمر بروست في الحياة سنة من بعد ذلك .ثم داهمته نوبة سعال حادة وهو عند أحد أصدقائه .

إنه يوم 18 نوفمبر 1922 حيث انتهى المطاف بمارسيل بروست حيث الأبدية والسكينة وجهه كان يواجه الزائرين كأنه لم ينغلق أبدا على ربيع كومبراي .

علاقة مارسيل بروست بألف ليلة وليلة :

لو عدنا إلى طفولة بروست لألفينا هوامات المرض ، وأتعابه تحوم حول جسم هذا الطفل العليل . فقد جاء إلى الحياة مولودا مريضا هزيلا ، مهددا بألف مرض . والسبب الرئيس يعود إلى تلك الهزات العنيفة من المصائب والخطوب التي ألمت بأمه وهي حامل به فقد جرح أبوه آنا ءها بعدما أصيب برصاصة طائشة من مسدس لثائر في حوادث

(الكومونات). وطفل جاء إلى الدنيا بهذا الشكل الضعيف لهو حري بكبير العناية والاهتمام فشب طفلا مدللا محاطا بالرعاية والحنان ، وخوف الأم ، وحبها المفرط..وقد أصيب الطفل بأول نوبة ربو في التاسعة من عمره حتى كادت أن تعصف بحياته .

وهكذا نشأ الطفل بين نوبات هذا المرض ، وحنان أمه الفياض .مما جعله يتعلق بها تعلقا شديدا.

وقد ساعد هذان العاملان على أن يكب الطفل على استثمار وقت المرض الذي ألزمه الفراش ، وحنان أمه التي كانت تأتيه بثمار المطابع على الانكباب على المطالعة ، وعلى قراءة الكثير من الكتب المهمة التي أثرت في قدرته على الإنشاء والكتابة ، وهو ما يزال يتدرج في سن مبكرة .

ومن أهم الكتب التي شحذت خيال بروست كتاب " ألف ليلة وليلة " ؛ إذ كان يحتفظ به بين الكتب المجاورة لفراشه .وإذا ما قرأنا " في البحث عن الزمن الضائع " سوف نجد أن بروست قد ذكر في روايته كتابين هامين هما " ألف ليلة وليلة ". (وذكريات سان سيمون) حول حياة البلاط في عهد الملك لويس الرابع عشر في فرساي .

إن روايته " في البحث عن الزمن الضائع " استمدت روحها من الحكايات العربية التي يعج بها كتاب " ألف ليلة وليلة " ودليلنا على ذلك هو التقاطع الواضح بين طلوع الجني من مصباح علاء الدين وطلوع كومبراي من كأس الشاي .هذا إذا أردنا أن ندلل على هذا التقاطع الظاهر فأما الخفي فحدث ولا حرج ، منها : تغلب بروست على الزمن حينما كان يسرد مراحل طويلة من حياته واصلا

بينها رغم ما بينها من تباين ، واختلاف ، مثلما تغلبت شهرزاد بحكاياها العجيبة المتوالية ليلة فليلة على شهريار .

فالجامع بينهما هو الترويض ، فذاك استطاع ترويض الزمن ، وهذه ترويض شهريار .

ملحق توثيقي إحصائي للنصوص وأصحابها :

السنة	المؤلف	عنوان الكتاب
1710	بيتي دولاكروا	ألف يوم ويوم
1714	جوليت	ألف ربع ساعة وربع ساعة
1717	مونكريف	ألف فضل وفضل
1719	نوميلي	أسفار ومغامرات أمراء سرنذيب الثلاثة
1730	انطوان هاملتون	وردة الشوك
1732	جوليت	سلطانات الجزائر
1733	جوليت	ألف ساعة وساعة .حكايات من البيرو
1740	جازوت	ألف لغو ولغو.
1742	كيلس	حكايات شرقية
1745	هنري باجون	حكاية أبناء علي الثلاثة وبنات السيركو الثلاث
1747	الأنسة دوليير	الأمسية اللطيفة
1747	هنري باجون	حكاية الملك العجيب والملكة هتيروك
1749	جوليت	الف أمسية وأمسية
1749	ديسفورج	ناتاليكا،حكاية هندية
1750	انسلان	غراميات محمد
1750	ف.ماري.انطوانيت	كاتور
1751	كريبيون الابن	آه ! يالها من حكاية
1748	فولتير	القدر أو زديج
1752	فولتير	ميكروميجا
1756	فولتير	سكر منتادو
1768	فولتير	أميرة بابل
1756	فولتير	جانو وكولان
1759	فولتير	كانديد

1764	فولتير	الأبيض والأسود
1732	فولتير	زاييز
1748	فولتير	يتيم الصين
1748	فولتير	العالم كما يسير
1750	فولتير	بابك والفقهاء
1759	فولتير	حكاية براهماتي طيب
1766	فولتير	مغامرات هندية
1766	فولتير	عشاء الكونت بولنفيي
1752	الانسة دوليبر	مراد والتركية
1753	هنري بلان	رواية شرقية
1753	جابريال ملهول	حكايات النهار
1756	ديكلو	خمسمائة صبية وصبية
1759	آنون	حكايات أخلاقية
1769	سان لمنبير	خرافات شرقية
1771	ج.ب.نوجاري	ألف حماقة وحماقة
1772	أ.هورتو	نوادر غربية وإسلامية
1730	فازين دوموندس	إكتشاف امبراطورية كنتهار
1735	بوجن	أسفار الأمير العجيبة
1753	هولبيرغ	أسفار نيكولافي أعماق الارض
1763	السيدة بويسو	الرجل الطائر
1777	آنو	مذكرات يهودي متجول
1778	السيدة لوكليرفو	الجزر الذهبية
1783	جرفيل	الجزر المجهولة
1734	كريبون الابن	المرغاة أو تنزاي ونيادارني حكاية يابانية
1736	كريبون الابن	آتالزاييد
1740	كريبون الابن	الصفة ،روايات العادات،وحكايات أخلاقية
1746	كريبون الابن	غراميات زيوكنزيل ملك الكفار
1745	الأب فوازنون	زليس وزلماييد
1746	الأب فوازنون	السلطان ميزابوف

1746	ف.أ.شفري	بيبي
1746	كيليس	المعاطف
1753	الانسة فوك	العباسة
1753	الأب بريفو	لمنون لسكوت
1748	ديدرو	الجواهر المفشية
1748	ديدرو	الطائر الأبيص
1732	مونتسكيو	أرزيس وأزميني
1721	مونتسكيو	الرسائل الفارسية
1707	ديفرزلي	السائق السامي أو تسليات هزلية جدية
1707	مارانا	الجاسوس التركي
1730	ايتان فوكس	الرسائل التركية
1736	ج.ب.دارجان	الرسائل اليهودية
1739	ج.ب.دارجان	الرسائل الصينية
1751	جوزيف لاندن	الرسائل السيامية
1754	مليريج	الرسائل الشرقية
1771	ج.بليني	الرسائل الإفريقية
1753	اوجست دارك	رسائل عثمان

- نقلا عن د – شريفي ع الواحد . الف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر دار الغرب للنشر والتوزيع.

مدخل إلى الموضوعاتية:

مفهومها:

الموضوعاتية *(Thématique)* هي: علم دراسة الموضوعات *(Les Thèmes)* .جاء في قاموس النقد الأدبي عن *(Le thème)* الموضوعة. هو ما تضعه أو يكون موضوع تحليل ما.. في الألسنة *(Linguistique)* , الموضوعة هي ما يتحدث عنه.

في الموسيقى: الكلمة تعني عنصر يكون كموضوع للتنويع الموسيقي, يكون قاعدة آلبنية للتأليف الموسيقي. في النقد الأدبي, الكلمة مؤشر لمحتوى ما. لفكرة مثل الحب, الموت, الإبداع الطبيعة...الخ.. التي ستتطور تحت أشكال مختلفة في عمل ما. نتحدث عن المنفى لدى سان جون بيرس *(Saint John perse)* , عن دوافع الإبداع لدى ملارميه *Mallarmé* . عن المدينة لدى بودلير *(Baudelaire)* .

موضوعات عمل ما التي غالبا ما تتكرر أو تتشكل بطريقة غير مباشرة *(Indirectement)*.

الموضوعات الظاهرية والعامة, تتلبس في أشكال مجردة وخاصة عبر المادة اللسانية, الكلمات والصور, بعض هذه الكلمات تستطيع أن تشكل كلمات موضوعات. وهي الأكثر قصدا في العمل, الصور مثل الصفحة البيضاء.

النقد الموضوعاتي الذي تحدث عنه باشلار يوظف عادة المجالات السيميائية أشكالها وتحولاتها ويربطها بخيال المؤلف.[1]

أما في كتاب (ما الأدب المقارن ؟) فقد تعرض في الفصل السادس منه للموضوعاتية وعلم الموضوعات. ومما جاء في مقدمة الفصل أنه " يروق الأدب المقارن القيام بتجمعات بحسب الموضوعات, خاصة عندما يتطرق باتجاه الأدب العام .[2]

وقد كانت دراسة الموضوعات كثيرا ما تثير الخلافات بين المقارنين أنفسهم, إذ يرى فيها " بينيد كروس " الموضوعات المفضلة للنقد القديم كما يرى " بول هازار" أنها لعبة تطمح في الوصول إلى مقاربات فضولية واختلافات مسلية, وقد ذكر م .ف.غوريار أن هذا الأخير حرم على المقارنين دراسة

[1] - Joëlle Gardes-Tamine, Marie Claude Hubert.Dictionnaire de critique Littéraire. P315

[2]- بيير ونيل .كلود بيشوا .اندريه ميشيل روسو . ما الأدب المقارن . ت: غسان السيد . منشورات علاء الدين الطبعة الأولى 1996. ص 129

الموضوعات لأنه لا يرى فيها إلا مادة الأدب التي تبدأ مع تحسين الموضوعات بفضل الأجناس والشكل , والأسلوب .[1]

ويتردد الكثير من المنظرين بين مصطلحي الموضوعاتية وعلم الموضوعات كالأنجولي-سكسونيين, أما الفرنسيون فيستعملون مصطلح (تيماتولوجي مقابلا للعلم الموضوعاتي)من أجل وصف منهج معين, كما يهملون كلمة (تيماتيك موضوعاتية), ولذا يفرق أصحاب كتاب (ما الأدب المقارن ؟) بين علم الموضوعاتية الذي يرونه أنه واحد من مجال الدراسات بالنسبة للمقارن, في حين أن الموضوعاتية تشكل منهجا من المناهج التي يمكنه الاستعانة بها,كما يرون أنه يمكن أن تسخدم الموضوعاتية في دراسة الموضوعات, ولكنها لم تعد محصورة في هذا المجال. كما يرون أن هناك خطورة في استخدام هذا المنهج والتي تتمثل في اختزال مجال كبير إلى مجرد موضوع, أو عدد صغير من الموضوعات كما أن هذا المنهج ليس هو المنهج الوحيد ، إذ يحتفظ المنهج التاريخي بكامل حقوقه في مجال علم الموضوعات (الإحصاءات الكاملة) (م ف غويار) [2]ومما تؤاخذ عليه المقاربة الموضوعاتية أنها تفضل (الموضوعات) على حساب (الخطط), وبالتالي تفصل المضمون عن الشكل, والدال عن المدلول. ولقد ساوى هنري ميشونيك بمهارة فائقة بين التجاوزات الأسلوبية(دراسة أحادية الجانب للخطط) وبين التجاوزات الموضوعية (دراسة أحادية الجانب للوضوعات), والتي تقود في الحالتين إلى تجاهل جزئي لموضوع البحث, والعمل بأكمله.

وهذه الملاحظة هي وجيهة بشكل أو بآخر لأنها بمثابة المحاذير للمقارنة عندما يريدون وضع الشعور الذي سماه بودلير " كآبة" تحت تعبير (ضجر – ملل) (إذ أن كلمة كآبة تعني بالمعنى الحرفي للكلمة, أزمة كآبة سوداء وتتطابق القصائد الأربع من " زهور الشر " والتي عنونت كآبة, مع أربع لحظات من الأزمة في نهارات ماطرة)[3]

وهناك ملاحظة هامة أيضا هي أن الموضوع الواحد ليس بالضرورة منعزلا عن الموضوعات الأخرى ، بل يتداخل معها .

---

[1] - المرجع السابق ص 129

[2] - المرجع نفسه ص 131.

[3] – المرجع نفسه ص .135

كما حاول جورج بوليه أن يسند إلى النقد الموضوعاتي مهمة أشخاص عند بعض الهواجس الشخصية التي تعد نقطة انطلاق لألف فكرة أو صورة منبعثة من مركز تفكير فردي, أن يظهر عودة بعض الهواجس البيراتيزية عند مختلف الكتاب الرومانسيين.

كما يمكن أن تكون هذه الموضوعاتية ناشئة من الواقع السياسي والاجتماعي والأدبي والفني أيضا إننا نفكر مثلا بمعنى موت فاغنر بالنسبة لفرلين أو دانونزيو, أو توماس مان الذي يتذكره في (الموت في فينيسيا).[1]

وفي آخر الفصل يطرح أصحاب كتاب (ما الأدب المقارن ؟) السؤال التالي: هل يسعى علم الموضوعاتية لأن يصبح " تاريخا للإنسانية " أكثر من كونه تاريخا للأدب مثلما أشار " س سوير " عام 1928 ؟

الجواب بالنفي إذا كان صحيحا أن الموضوع لا يوجد إلا من اللحظة التي يعبر فيها عن نفسه (ر.تروسون). وكذلك الحال إذا (كان الموضوع لغة أيضا, تحمل ثوابت بنيوية أسبق من أي محاولة تعبير فردي).[2]

وعليه ومن منطلق تحديد ثوابت بنيوية (موضوعات) في العملين الذين نحن بصدد دراستهما فمن المفيد تحديد أهم عناصر مشتركة في العملين. وقد عمدنا إلى اختيار ثلاثة موضوعات كبرى).

(*Les grands Thèmes*)

1- الذاكرة -التفضيء - المحرم.

1موضوعة الذاكرة :

تمهيد :

إن الانفلات عملية آلية تقوم بها الذاكرة باعتبارها مخزنا للمعارف و المعلومات فهي تخزن ما يكفيها، و أحيانا ما يفوق قدراتها من المعلومات ؛ و حينما تصل إلى المرحلة الثانية فإنها تنفلت منها بعض الذكريات لتستقر في مكان ما. أسماه علماء النفس بـ الهو أو *اللاشعور Inconscient* *أو Inconscients* ، *أو das unbenussite* و اللا وعي يتم استيعابه عبر ثلاث آليات :

[1] - المرجع نفسه ص 138.

[2]- المرجع السابق ص 149.

أولا :تستخدم صفة اللاوعي أحيانا كي تتضمن مجمل المحتويات غير الحاضرة في المجال الواعي الراهن وذلك بمعنى " وصفي " و ليس " موقعيا " أي بدون إجراء أي تمييز بين محتويات أنظمة ما قبل الوعي و اللاوعي :

ثانيا : يدل اللاوعي بالمعنى " الموقعي" على أحد الأنظمة التي حددها فرويد في إطار نظريته الأولى عن الجهاز النفسي ؛ و هو يتكون من المحتويات المكبوتة التي حظر عليها العبور إلى نظام ما قبل الوعي – الوعي ، بفعل الكبت (أي الكبت الأصلي و الكبت البعدي).

ثالثا : و أما في إطار النظرية الموقعية الفرويدية الثانية ، فيستعمل تعبير اللاوعي خصوصا على شكل صفة ؛ ذلك أن اللاوعي لم يعد وقفا على ركن خاص لأنه يصف الهو كما يصف جزئيا كل من الأنا و الأنا الأعلى.

لعلنا أدركنا أيضا أن عملية القرصنة على الذكريات من قبل اللاشعور هو عملية حتمية لعملية الكبت، و الكبت عند علماء النفس : بالمعنى الحرفي : عملية يرمي من خلالها إلى أن يدفع عنه التصورات(من أفكار ،أو صور، أو ذكريات) المرتبطة بالنزوة إلى اللاوعي ، أو أن يبقيها فيه.

يحدث الكبت في الحالات التي يهدد فيها إشباع إحدى النزوات القادرة على حمل المتعة للشخص بحد ذاتها بالتسبب بالإزعاج تجاه مطالب أخرى . *Fr : refoulement Eng : D : Ver drangung , Repression*

و أما بالمعنى الأقل تحديدا : فإن مصطلح الكبت يستخدم من قبل فرويد بمفهوم يقربه من مصطلح ((الدفاع)). باعتبار أن عملية الكبت بالمعنى الحرفي يتواجد على الأقل كخطوة في العديد من العمليات الدفاعية المعقدة (وهنا يعمم الجزء على الكل) هذا من ناحية وأما من الناحية الأخرى فلأن فرويد يستخدم النموذج النظري للكبت كطراز أولي لعمليات دفاعية أخرى[1].

وانفلات الذاكرة وتحررها يستعين بالهروب من الهو المنطقة المظلمة للاشعور بالتراكمات المترسبة في قعرها لتطفو من جديد على سطح الذاكرة.

1- مفهوم الذاكرة la mémoire : هي القدرة على استحضار الماضي ، وكما جاء في قاموس الفلسفة *dictionnaire de la philosophie*

M*émoire : persistance du passé, le passé peut persister.sous forme de simple habitudes mais la mémoire désigne plus* proprement la représentation du passe.

[1] - جان لابلانش ، و ج ب . بونتاليس . معجم مصطلحات التحليل النفسي ت: مصطفى حجازي ص: 416

وأما عناصر الذاكرة (*Les éléments de la mémoire*) فحسب ديدي جيليا *dédier Julia* فهي خمسة :

1 – تثبيت الذكريات ***la fixation des souvenirs*** .

2 – المحافظة عليها ***les conservations*** .

3 – التذكر ***le rappel*** .

4 – المعرفة أو التعرف ***la reconnaissance*** .

5 – الاشتغال ***la localisation*** .[1]

وعادة ما يتم نسيان الأشياء التي نكبتها في اللاشعور وعلى ضوء ذلك يسمي جان لابلانش و ج ب بونتاليس ذلك بذكرى ساترة *souvenir-écran* أو *screen-memory* أو *decher – innerung* " وهي ذكرى طفلية تتميز في آن معا بوضوحها المميز ، وفقدان محتواها لمعناه بشكل جلي يؤدي بنا تحليلها إلى الوقوف على تجارب طفلية دامغة ، وعلى هوامات لا واعية .

والذكرى السائرة كالعارض تماما عبارة عن تكوين يتخذ طابع التسوية بين العناصر المكبوتة والدفاع "[2]

وطابع التسوية هذا هو ما أوجدنا له مصطلح الانفلات وعادة ما يظهر على شكل عوارض أو هفوات أو زلات لسان .

ولعل هذا الأمر ينطبق على ما يختزنه اللاشعور أو منطقة الهو في تفاعلها مع الذكريات فيطفو على سطحها ما تتعمد إظهاره وترسب في الأعماق ما تريد إخفاءه إلى وقت معلوم.

ولا يمكن للمرء أن يكون عبدا لذكرياته تتصرف به بالقدر الذي يقوم هو بالتصرف بها ويحسن استخدامها : " إن حسن استخدام مخزون الذاكرة لتلمح آثاره ظاهرة في توازن المزاج mood ، وفي حسن السلوك في رحاب الحياة اليومية" .[3]

وعلى ضوء هذا كلنا يمتلك ذاكرة وذكريات، لكن الصعوبة تكمن في محاولة تذكرها، وهذا ما أورده برغسون في قوله :

---

[1]- Didier Julia : dictionnaire de la philosophie librairie la rousse paris 1964. p 180

[2]- جان لابلانش و ج ب بونتاليس . معجم مصطلحات التحليل النفسي ص 250

[3] - ألفراد ادلر . سيكولوجيتك في الحياة . كيف تحياها ت عبد العالي الجسماني . المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى 1996 ص: 103 .

« *Nous possédons tous nos souvenirs, sinon la faculté de nous les rappeler.* »

لكن ما معنى ألا نستطيع استعادة الذكرى.

ومن جهته مارسيل بروست يطرح السؤال بهذا الشكل "كيف يمكننا تذكر الماضي كيفما كان؟وهنا يأتي دور الذاكرة اللاإرادية.

ولكن إن كان برغسون يقر بصعوبة استعادة الذكريات فهناك من يرى أنها "تذكارات يختزنها في كيانه، وفي ثنايا ذاته حاملة بما خبره في حياته من تجارب منها السار ومنها الكارب الضار ، وليس ثمة ما يسمى أحيانا (ذكريات المصادفة) ***chance mémorises*** فكأنها ذكريات طرأت على الفرد من عوالم خارج محمل ذاته المتفاعلة مع ظروفه المعاشة، لذلك فإن ذكرياته في محتشد مخزونها تمثل له همسات نفسه. [1]

وإن كانت الذكريات المختزنة فعلا تمثل صدى النفس وهواجسها وهمساتها، فإن هذا التنوع الصوتي (***polyphonique***) يبقى له الأثر الجازم في صنع المصائروالحيوات داخل العمل الأدبي.

وعليه يمكننا إدراك هذا المعنى جيدا من خلال البحث عن الزمن الضائع التي تقوم أحداثها على هذا النوع من محتشدات الذاكرة الإرادية واللاإرادية مما منحها هذا التنوع الصوتي الذي هو ضروري في أي عمل إبداعي.

ويمكن على ضوء هذا الجزم أنه:

« *La mémoire involontaire exprime l'architectonique de l'être Coïncidant avec l'artiste* "[2]

وهذا يعني كما هو واضح تلك الصلة الوثيقة بين الذاكرة اللاإرادية، والمبدع الفنان لأنه هو المصدر الأول لها. فنجده يقول في إحدى هذه الخطابات : " الذاكرة اللاإرادية التي هي قبل كل شيء ذاكرة النتيجة الذكية للنظر ، تعطينا سطح الماضي فقط دون الحقيقة ، ولكن عندما يعاد اكتشاف رائحة ، أو طعم للماضي تحت ظروف مختلفة تماما ، فهي تثير انتباهنا على الرغم منا. فالماضي الذي أدركنا اختلافه عن الماضي الذي ظننا أننا تذكره والذي رسمته لنا ذاكرتنا اللاإرادية مثل رسام رديء يستخدم ألوانا خاطئة . وحتى في هذا الجزء الأول – (طريق سوان) – نجد الشخصية التي تروي والذي يسمي نفسه "أنا". (وليس أنا) يكتشف فجأة سنوات منسية وحدائق ، وأناسا

[1] - المرجع نفسه. ص 103.

[2] julia kristeva le temps sensible . éditions Gallimard 1994.p 39.

في طعم رشفة شاي ، وجد فيه قطعة من « مادلين » ، ومما لاشك فيه أنه تذكر هذه الأشياء على أية حال ولكن بلا لون ، أو شكل وقد استطعت أن أحمله على القول كيف أن الأمر كما في اللعبة اليابانية الصغيرة التي تغمر في الماء قطعا من الورق المقوى فتنتفخ وتنثني لتصبح أزهارا وأشخاصا ، وهكذا كل أزهار حديقته ، والجمهور الطيب في القرية وبيوتهم الصغيرة والكنيسة ، وكل المنطقة وكل ما يكتنفها ، كل شيء يتخذ شكلا ويتماسك جال بذاكرته : المدينة والحديقة بسبب قدح الشاي :

(والذواكر اللاإرادية) تتخذ شكلا من تلقاء نفسها بوحي من التشابه مع اللحظة المماثلة ويبقى لها وحدها طابع الأصالة وهي تسترجع لنا الأشياء بنسبة صحيحة من التذكر والنسيان. وفي النهاية بينما تجعلنا نتذوق الإحساس نفسه في ظروف مختلفة تماما ، نراها تخلصه من كل قرينة لأنها تعطينا الخلاصة خارج الزمنية.....[1]

إن مارسيل بروست يعتبر الذاكرة اللاإرادية عبارة عن فعل شرطي انعكاسي تثيره حوافز قد تكون خارجية أو داخلية.

لقد اكتشف مارسيل بروست الذاكرة اللاإرادية واعتبر أن هذه الطاقة لها صورة أزلية نشأت –كما أظهر الدكتور " جريجورى زلبورج*" مستقلة عن فرويد الذي اكتشف وجود هذه الصورة في العقل اللاواعي "[2]

وكما هو واضح فللذاكرة اللاإرادية أكبر الأثر في صنع الحدث الروائي في البحث عن الزمن الضائع.

فا لذاكرة اللاإرادية هي تخط للزمن الآتي والمعاش ، وهي ترحل به بعيدا حيث اللاحدود واللازمان ، وهذا لا تستطيع الذاكرة الخالصة القيام به، لأن خطوطها موصوفةومتواترة في حين أن الذاكرة اللاإرادية غير موصوفة ومتباينة بفعل التماوج الذي يميزها.

والذاكرة الخالصة أو اللاإرادية هي ذاكرة الوقائع. في حين أن الذاكرة اللاإرادية هي ذاكرة الوسائط والانطباعات الاستثنائية ،التي تستدرجها كلما قمنا بمحاولة استدعائها لفتح فسحة من زمن آخر لا يشبه الزمن المعيش ، وليتم كل هذا بعفوية نادرة نلاحظه داخل " الذاكرة " والذي سماه بروست" اللاإرادية "حيث الذكريات لا تتأثر ، ولا تثبت ولا تحلل ،ولكنها تعبر بعفوية وتسحب

[1]- خطابات لماريل بروست نشر ميناكيرتيس من ص 226 إلى 227 نقلا عن عالم القصة لبرناردي فوتو. ت : م م هدارة

[2] -برنار دي فوتو . عالم القصة ص 274

معها هذا التأثير الخاص الذي سماه النفسيون الذاكرة التأثيرية "والتي استطاعت أن تؤسس وجودها [1]"

فالعفوية هي أصل في مسار الذاكرة اللاإرادية ، ولهذا فان المبدع يستعين بأزمنة متحركة ليستطيع القبض عليها.

وتفسر ذلك حسب برغسون أن " الجانب الفعلي الواقع من الحياة يوازيه جانب مضمر موجود بالقوة يمثل جملة ما اختزنته الذاكرة والجانبان متداخلان لا إمكانية للفصل بينهما ، ولذلك فإن كل لحظة من لحظات الحياة هي في الآن نفسه إدراك وتذكر" .[2]

والجانب الفعلي للواقع من الحياة توازيه الذاكرة الإرادية ، والجانب المضمر منه توازيه الذاكرة اللاإرادية ، وكلاهما لهما دور فعال في استحضار الذكريات القريبة والبعيدة ، لأن الذكريات عادة لا تصبح ثابتة ، ولا في متناولنا إلا إذا ما أخضعناها لشروط التذكر ، وليس كل الذكريات قابلة للاستدراج إلا إذا كانت محورا عمليا لقضايا مثيرة في حياة الشخص أولا ، وفي حياة المحيطين به ثانيا وهذا ما نسميه بالقضايا الحياتية المهمة المباشرة وغير المباشرة.

وحين ندرس الشروط الزمنية لتثبيت الذكريات نرى أيضا قوة الاختزان الاستذكاري لحدث مرتقب، ومنشود "[3]

هذه القوة والقدرة ليست عملية اعتباطية ، وإنما هي مراودة من طراز خاص لا يمكن أن يؤتى أكلها لأي كان.

ولعلنا لاحظنا من خلال ما مضى مدى الارتباط الجزئي ، وأحيانا الكلي بين الذاكرة والزمن باعتبارهما وجهين لعملة واحدة ، وهذا لأن الذاكرة لا تحقق تلقائيتها وانثيالها إلا داخل بنية معينة مرتبطة بالزمن ، واللاإرادية باللازمن.

وكلاهما منبع للتوقع ، فالتذكر مع التخيل بصفة ما يوازي التوقع.

"فالتوقع مهما يكن نوعه وموضوعه يتمثل دائما في الجمع بين فعلين أن نتذكر وأن نتخيل"[1]

التذكر + التخيل = التوقع ، والتوقع هو وتيرة الابداع ، وروحه الطافحة بالتوجس ..

هذه المعادلة تحدد مسار الذاكرة اللاإرادية في تفاعلها ، مع آليات الإبداع .

---

[1] - جون كوين . اللغة العليا .ت: أحمد درويش ص 275.

[2]- -Bergson . œuvres , l'énergie spirituelle p 917.

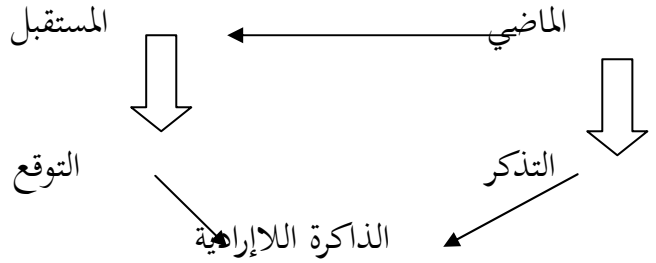
[3]- قاستون باشلار جدلية الزمن ت: خليل أحمد خليل نشر المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت الطبعة الثالثة 1993. ص 63

[1]- لمجلة الفرنسية : سنة 1982 évolution co العدد 7 المقال لـ : A : C Découfle بعنوان Les figures de la prévision p21

فكأن التذكر وجود ، والتخيل صيرورة هذا الوجود ، والمعادلة بين الوجود والصيرورة توصل اليها لأول مرة (برغسون) .

ولو تتبعنا حركة الزمن العادي لوجدنا أن "الزمن يتجه من الماضي إلى المستقبل ، وتوافق هذه الحركة ظاهرة التذكر في السلوك البشري ، وظاهرة التوقع"[2]

ويمكن وضع ترسيمة لهذه الحركة ، لتكون بالشكل التالي :



ومن خلال مطواعية الذاكرة اللاإرادية ، فان الذكرى تصبح في المتناول "والذكرى حسب بروست (Proust) نجدة تنزل على الكائن من السماء لتنتشله من العدم" . [3]

فالذاكرة اللاإرادية هي طائر الفينيكس الذي يحيي الذكريات من رمادها لتطفو من جديد.

ولهذا فإن :

« *la sensation passé demeure en nous et la mémoire involontaire la retrouve l'orsq'une perception présent rapporte induite par le même désir* »[4]

هذه الإحساسات والمعاني الماضوية ماكثة هناك داخل بؤرة عميقة ، لكن الذي له القدرة على إخراجها من ظلمتها إلى النور هي الذاكرة اللاإرادية .

وهذه الإستعادة تنزع نحو إبراز جمالية خفيفة تعبر من خلال مسامات الذاكرة :

« *En effet, ces intermittences sont ou centre de l'esthétiques proustienne , et s'insert dans le discours, fait de répétition et de question dans lequel le narrateur décrit ses réflexions sur la mémoire involontaire.* »[1]

---

[2]- لمجلة الفرنسية c co tohube ص 4 المقال لـ : Joël de Rosny بعنوان La création collective du temps

[3] G poulet . Etude sur le temps humain union générale d'edétions paris 1972. p 408

[4] -: Julia kristeva : le temps sensible Proust et l'expérience littéraire p 435

[1] -l'écriture et la mort, introduction S.G p 38

وعلى ضوء هذا يمكننا المراوحة بين بنيتين بنية جمالية وبنية زمانية ، فكلاهما تحيل عليهما الذاكرة اللاإرادية .

لكن من جهة أخرى يمكن الإقرار أن هذه الذاكرة اللاإرادية لا تمتلك جميع العلامات الحسابية فمثلما قال :

« *On constate on second lieu que cette mémoire involontaire ne possède pas le secret de tous les signes sensible* »

لكن هذا لا يمنعنا من الإقرار بالدور الفعال والرهيب الذي لعبته الذاكرة اللاإرادية في البحث عن الزمن الضائع ، فهي ذاكرة مشحونة ، وعاكسة ، وناشرة ، ومتطلعة ، ومتجددة لأن الأمر لا يتعلق فقط بالذكريات ، بل بما تفرزه فكلنا نمتلك ذكريات لكن المعضلة تكمن في استذكارها كما قال برغسون الفيلسوف النرويجي الكبير، وتتساءل مجددا ما ذا تعني ذكريات لا يمكن استعادتها ؟

ومن جهته يطرح بروست السؤال بطريقة أخرى :

"*Comment sauveront nous les passés tel qu'il est en soi? C'est à cette question que la mémoire involontaire semble reposer d'abord sur la ressemblance entre deux sensations , entre deux moments*

فيمكننا إنقاذ الماضي عن طريق استدراجه بواسطة الذاكرة اللاإرادية ، وهذا ماقام به مارسيل في روايته (في البحث عن الزمن الضائع) ، وهذا ما تقوم به جل النصوص الإبداعية في اعتمادها على الاستعادة التي يتولد عنها عنصر التراكم ثم الإنبثاق . وهما آليتان إبداعيتان تميزان الأعمال الكبيرة التي تصنع أحداثها الذاكرة بنوعيها الإرادية واللاإرادية .هذه الأخيرة التي لا تمنح كل أسرارها دفعة واحدة ، بل شيئا فشيئا فهي بمتناقضاتها ، وبمجتلباتها تحيلنا بالتدرج على الخفي أو المستتر بين طيات النفس .

"*Les paradoxes de la mémoire involontaire s'expliquent une instance plus haute qui déborde la mémoire inspire les réminiscences de leur communique seulement une partie de son secret*[2]"

إن عملية استعادة.. الماضي التي نلاحظها في رواية (في البحث عن الزمن الضائع) عن طريق الذاكرة اللاإرادية هي عملية لاتكتفي بذكر الماضي ، والتغني به فحسب بل هي إعادة إحياء من جديد فيصبح الماضي حينئذ حاضرا معاشا ، يصنع الأحداث.

[2] - ibid. p 72

وعلى هذا الأساس ، فإن بروست في عمله هذا يعطي مفهوما جديدا للزمن ، إذ يربطه بالذاكرة "فالمفهوم الأصلي للذاكرة بوصفها مجازا للزمان ، وليس بوصفها محتوى[1].

وبهذا الشكل من الربط ، فإن مارسيل بروست قد أدخل الزمن في مدار جديد هو مدار الذاكرة . فالذاكرة هي معادل موضوعي للزمان ، ولكن بفعل الذاكرة اللاإرادية ، فإن الأحداث التي يصنعها مارسيل بروست تشكل كونا بشساعته اللامتناهية .

"وهو كون سحري في تجسيده مثل الجني الهارب من القنينة"[2] فالذاكرة اللاإرادية هي ذلك الجني الهارب من محدوديةالزمن إلى انفتاحه ومنعرجاته ، وتفريعاته ، وهذا ما نلحظه في التوارد والاستعادة ، فتحدث لمارسيل المبدع حالة من حالات التذكر اللاإرادي ، فيستعين بها لتطعيم نصه حتى في أبسط استشعاراتها ، كالرائحة والذوق مثل : الرائحة العفنة المنبعثة من مبولة الشاننزليزية والتي يربطها مباشرة بغرفة عمته في كومبراي وربط الأزهار بالماء وطعم المادلين الذي يعيده إلى ذكرياته الطفولية مع خالته اينيه.

إن الذاكرة اللاإرادية في عمل بروست تأخذ منحى آليا حينما تصبح أداة الكشف والمكاشفة فتغدو عبارة عن ميكروسكوب تارة ، وتيليسكوب تارة أخرى.

فالفانوس السحري معادل للميكروسكوب في تكبيره للصورة ، وعرضها عرضا بانوراميا دون أن ننسى تلك النوافذ التي كان يطل بها على العالم الآخر فهي شبيهة بالتلسكوب في تقريبها للصور البعيدة ، فقد أتاحت له تلك النوافذ أن يقف على مشاهدة جنسية إيروسية حاسمة ، كذلك الفانوس السحري الموجود في غرفته في كومبراي الذي ينظر بواسطته إلى الصور "ويستطيع مارسيل بتدوير مسلاط الفانوس السحري أن يسلط شرائح الصور على أي جزء من غرفته وخيالاتها تصير في الوقت نفسه مقصودة إراديا ، ومصنوعه[3].

هذا ال *paradoxe* بين ما هو إرادي وما هو غير إرادي ، وهذا التداخل بين ما هو زمني ولا زمني يجعلنا ندرك ذلك الانفتاح الذي يميز هذا النص ، فهو نص مفتوح يحمل بين طياته بذور هذا التناقض.

ويميز فرويد بين عدة أنواع من الذكريات السائرة إيجابية أو سلبية لتعارض

---

[1] هاوارد موش .بروست . ترجمة نجيب المانع المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الأولى 1979 ص 149.

[2] - المرجع السابق ص 45.

[3] - لمرجع نفسه ص 74.

محتواها أو تلاقيه مع المحتوى المكبوت، كذلك يميز ما بين الدلالة الإسترجاعية والدلالة المستقبلية تبعا لكون المشهد الصريح الذي تصوره على علاقة مع عناصر سابقة عليه أو لاحقة له."[1]

وهذه الذكريات عادة إيجابية حينما تكون إفرازا إبداعيا.

دلالات وجود المستوى اللاشعوري للنفس كثيرة ، ومتفرعة من بين هذه الدلالات :

الأحلام – هفوات اللسان – التذكر.التذكر مصدره الذاكرة ، وعلاقة اللاشعور بالذاكرة هي علاقة ثنائية من خلال آليتي التخزين والتفريغ . فكل ما نسيناه وحاولنا استعادته دون طائل هو في حقيقة الأمر يترسب كما ذكرنا سابقا في قعر اللاشعور ودليلنا على ذلك هو عند اقتناعنا بنسياننا،بإهمالنا للأمر للحظات نجد أن العقل اللاواعي يقوم بمهمة التنبيه وتقديم ما عجزنا سابقا على استدراجه. في كنف اللاشعور (اللاإرادي)يوجد الـ "هو"[2].

أنواع الذاكرة :

هناك ثلاثة أنواع للذاكرة وهي :

1- الذاكرة الواعية.
2- الذاكرة غير الواعية.
3- الذاكرة غير الإرادية.

في الذاكرة الواعية يبحث الذهن عن الحقيقة ذات الصلة بالموضوع بفعل من أفعال الإرادة أما الذاكرة غير الواعية فهي قهر للصلات وغالبا ما تكون مؤلمة بحيث أن العقل الواعي لا يستطيع أن يستخرجها بوصفها حقائق ذات صلة بالموضوع ...

والذاكرة غير الإرادية تشبه الذاكرة اللاواعية مع اختلافين اثنين:

1- أن ما يثيرها مدفون في الأشياء التي تتفتح للإحساس الأصلي بفعل الصدفة ولا يحدث ذلك إلا إذا كان لدينا الحظ في أن نواجه تلك الأشياء في حياتنا اللاحقة.

2- أما الاختلاف الثاني للذاكرة غير الإرادية عن الذاكرة اللاواعية فهو أن الأولى على عكس الثانية ليست تنقيبا أو حفرا للماضي بل إعادة حياة الماضي بوصفه حاضرا.[1]

---

[1] - المرجع نفسه ص.250

[2] - خير الله ،عصار،مقدمة لعلم النفس ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر 1982 ،ص 64

[1]-هاوارد،موس ،بروست .ت :نجيب المانع ص ص 145-146

3- هذا النوع الثالث من الذاكرة المسمى باللاإرادية هو ما اهتم به بروست أكثر من النوعين السابقين.

وأساس ذلك الارتكاز لأن"الذكريات اللاإرادية أشكال من الجذل ، إنها انبعاثات تساعد على تقوية الذاكرة"[2]

ولعل ذلك ما ساعد "بروست" على بناء هذا العمل الفني الضخم الذي تجاوزت صفحاته الآلاف

ويمكننا تسمية الذاكرة اللاإرادية بالذاكرة التموجية، لأنها ما فتئت تستتبع كل حادثة من نقطة انطلاقها إلى دوائر توسعها بفعل الذكرى التي تعمل كحصاة في وسط بركة، وما تفعله من دوائر وتموجات ، التي تتوسع إلى أقصى مدار الدوائر التي أحدثتها. وقد أشار مارسيل بروست في رسائل له إلى طبيعة الذاكرة اللاإرادية.

وكما يجدر بنا أن نذكر بمقولة ل جاك ريفيير) الذي يقول :" إن بروست و(فرويد) ذاك بأدبه وهذا بعلمه قد استحدثا أسلوبا جديدا في التحدث عن الشعور واللاشعور"[3].

هذا ماا ستطاع مارسيل بروست بعمله الخالد أن يصل إليه ويسبر غوره ، ويكشف خباياه في تعالق وتشابك الأحداث ، وانثيالها كالنهر الجاري تنساب جارفة معها التراكمات المترسبة فكانت كسيول الربيع حانية ومنعشة تزهر الأماكن التي تمر بها .

ونكشف ذلك عن طريق تلك اللمسات الوصفية المطولة المستغرقة في الحدث حد الاستنفاذ وهذا من طبيعة السرد البروستي الذي يتقاطع مع طبيعة السرد في (ألف ليلة وليلة) . وهكذا يبدأ كون (بروست) بالإتساع وهو كون يجري في تجسيده مثل الجني الهارب من القنينة [4].إنه يمتلك فن الإنيثاق ، والاستعادة حيث تقوم الذاكرة بهذه العملية فيصل إلى عملية الاستغراق ويكفي أن نذكر هنا أنه "في الطبعة التي تشتمل على اثني عشر جزء للرواية اقتضى لمارسيل خمسة أجزاء كي يكتشف أن شارلوس هو من أسرة غير مانت واحتاج لجزءين آخرين كي يكتشف أنه شاذ"[1].

إن الذاكرة اللاإرادية بانبثاقها تمنح أحقية الترجمة والتأويل لجزء كبير من ذكريات الطفولة التي لا يمكن أن تستدرج هكذا وبسهولة دون الاعتماد عليها.

فالمعاني الماثلة في عمق الذاكرة لا يمكن أن تطفو هكذا على السطح دون الاستعانة بالمحفز.

---

[2] - المرجع نفسه ص 150 .

[3] - المرجع نفسه ص 116

[4] -بديع حقي . قمم في الأدب العالمي ص 45.

[1] - المرجع السابق ص 32.

ففي جزء " الزمن المستعاد " يعتمد السارد على الذاكرة, والذاكرة اللاإرادية بالذات للخروج من قوقعة الحاضر, ومن سياج الجدران المغلقة. ليطل على مرحلة هامة في حياته هي مرحلة الطفولة فهي تبدأ بقضاء أيام بطونسون فيل (*tenson ville*) قريبا من كومبراي *Combray* و حيث شهد أيام الطفولة, والمقصود ليس إحياء ذكريات الطفولة فحسب, وإنما القبض على المتعة.[2]

" *Il faut renoncer à arrive le passé, si le temps perdu doit, d'une façon encor inconnu, être retrouvé. Cette mort du désir de revoir est accompagnée par celle du désir de posséder les femmes que nous avons aimées ".*[3]

هذا المحفز الذي يعمل على تواتر الضغط العالي للذكريات فهي تعمل عمل الذي يسبح في الجو:

" *je m'élevais lentement vers les hauteurs silencieuses du souvenir* "[4]

إن الكثير من إحساسات الجذل والسرور, والكثير من لحظات السعادة بفعل الذاكرة اللاإرادية التي تعتبر ملقاطا سحريا استثنائيا.

" *que la mémoire involontaire opère son miracle dans le temps et que l'intiligence peut tenir sous un même regard la distance de l(hétérogène et la simultanéité de l'analogue, et c'est bien par le hasard et par le mémoire involontaire* " .[5]

هذه الأخيرة الوحيدة تقريبا التي لها كامل السلطة في سحبه من الذاكرة العادية على استدراجه, ولذا فقد كان الهم الأكبر لبروست هو " الدراسة الميكروسكوبية للعواطف الدقيقة الخالدة كما ذكر أندريه مورا.

إنما لم تكن العواطف هي التسمية الأبرز التي راهن عليها مارسيل بروست بقدر ما كان اهتمامه على تسمية التذكر, وكيف يمكن أن يستوي الماضي على الراهن حينما نستسلم له, ونذعن مقرين بانجذابنا الخاطف نحو هذا الماضي لنستعيد زمن ضاع بين ثناياه, والانتصار هنا ليس في استعادة الماضي فحسب, بل في القدرة على التغلب على هروب الزمن إلى الأمام, وذلك بإيقاف

---

(2) -" quand je vis combien j'étais peu curieux de Combray " (p.691)
" Mais séparé des lieux qu'il m'arrivait de retraverser par toute une vie différente, il n'avait pas entre eux et moi cette contiguïté, d'ou naît, avant même qu'on s'en soit aperçu, l'immédiate, délicieuse et totale déflagration du souvenir " çp.692)

(3) - Paul Ricœur temps et récit . éditions du seuil 1984.p266

(4) - Le temps retrouve p.858.

(5) - Paul Ricœur, Temps et récit, p 271

عجلته وما وسيلة هذا الإيقاف إلا جلسة شاي مع حضور كعكة المادلين التي جعلت شيطان الذكرى يخرج من قعر كأس الشاي. ليرتد إلى الماضي راحلا عبر فيافيه, مستظلا بظله. متشبثا بالأحاسيس المنبثقة من هذا الماضي, وكأنه بهذه الرحلة قد أبد تلك اللحظات المتنقلة من الزمن.

وقد أكد ذلك جان روسيه (*Jean Rousset*) حينما قال:

((*ce problème se posait pour lui dans les termes suivantes: puisque l'art est autonome, comment passer de la vie à l'art. Comment faire d'un homme un créateur ? on connait sa réponse: par un acte de la mémoire, d'une certaine mémoire involontaire)).*[1]

فمشكلة الانتقال أو العبور من الحياة إلى الفن, ومشكلة خلق من إنسان ما مبدعا. يتم عبر آلية الذاكرة وبالتأكيد عبر الذاكرة اللاإرادية , هذه الذاكرة التي لها القدرة على استحضار الأشياء من خلال منظر أو رائحة أو نسيم.

ولعل في القول بهذه الوسائط قد يجعل من البعض يظن بأن الأمر يتعلق بأشكال الكتابة. رغم أن بروست يؤكد أن كتاباته تتم وفق خطة ما, مقننة أو مهندسة كما يجب:

((*mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction*)).[2]

هذا لا ينفي ذاك. فالتلقائية والمطاوعة والمرونة التي تنساب وفقها الذكريات لا تنتفي مع طريقة عرض هذه الذكريات وفق بناء محكم وهندسة وهيكلة قائمة بذاتها.

ولو عدنا إلى الذكريات لوجدنا أنه يحتكم إليها حينما يتحدث عن كومبراي مثلا, فهو يجول عبر العديد من الغرف التي تعتبر الأماكن الرئيسية في رواية (البحث عن الزمن الضائع) .

كما يركز على الغرفة التي شهدت طفولته الأولى, فهو يعمل على إحيائها من خلال ذلك الوصف الهاديء تارة, والمتشنج تارة أخرى , وكما ذكر (جون روسيه) فإن الذاكرة النشطة في هذا الأمر ليست ذاكرة كاملة فهي ناقصة (*une mémoire incomplète*) .

لأن الجزء الآخر المكمل لهذا النقص هي الذاكرة اللاإرادية التي تعمل على تجاوز العتبات الأولى من الذكرى من خلال العودة إلى الماضي إلى محاولة تأييد هذه الذكريات وإيصالها بالحاضر, وكأنها ألغت الزمن وقد كانت انبثاقتها الأولى –كما ذكرنا آنفا –كعكة المادلين التي كانت لها القدرة الكافية على الانتقال بنا من خطة إلى أخرى:

---

(1) - Jean Rousset. Forme;e et signification.p181.

(2) - Correspondance Marcel Proust Jacques Rivière (1914-1922) P.P.PH.Kolb, Paris, 1955.p1.

" *tout cela qui prend forme et solidité est sorte, ville et jardins de ma tasse de thé ".*

وكما شبه ذلك (جون روسيه) بالقول وكأن محركا سريا انفلت. فالماضي الحقيقي وجد في مجموعه حيا, وكل الفصل المتعلق بـ كومبراي له الحق في الدخول طي الكتاب .[1]

ويفسر هذا الانقلاب الغريب للذاكرة بعاملين أساسيين:

1- **الإغفاءات**: (***Les demi Réveils***) : حيث الزمن والمكان يحيطان بالنائم الخارج من نومته. الذي لا يعرف أين هو ولا في أي زمن من حياته. المكان الحالي يفقد ثبوتيته. اللحظة الحاضرة متلاشية, وضائعة.. فكل شيء يدل أن النائم فقد مركز استمرار يته. لقد فقد ذاته "IL ***a perdu son moi*** " فهو يدور حول نفسه في دوامة, فليس للأزمنة والأمكنة وحدها تقدم من خلال هذه الحجرات المتعددة, ولكن كل الذوات المنكسرة والمترجرجة.

هذه التجربة للنائم المستيقظ التي تفتح الرواية. إنها إذا تلك المتعلقة بالاستمرارية .. الزمن يعد كقوة التي تقسم وتلغي الإنسان بعيدا عن ذاته... تأخذ الإنسان من وحدته الداخلية وتديره إلى الخارج, وهذا ما يفسر تحوله إلى عاجز يتحمل في أعماقه لذاته, ولماضية.

2-**حادثة المادلين**, ويتعلق الأمر الآن بشخص جد مستيقظ ولكن يعيش مرغما يوما دون فرح وبلا دلالة . لحظة مقتطعة من هذه الحياة, حيث يخالجه إحساس بعدم الجدوى, وبعبثية وجدانه في الحياة, فبحث عن البديل في ا للاواقع لأنه هو خارج نفسه. وفجأة انفجر داخله فرح ما مجهول وغير قابل للتفسير , دون علاقة أو روابط باللحظات التي يعيشها وكأنه دخل في علاقة مع واقع مجهول الذي أشعره بالامتلاء.

لقد كف عن الشعور بالضحالة والاضمحلال .. فقد كان إحساس مخالف لما تعوده من انكفاء الفكر على ذاته, النزول إلى أعماق الذات , العودة إلى الوراء دون هدف, وعودة عنيفة نحو المركز الضائع.

إلى ماذا تشير حادثة المادلين ؟ ما هي طبيعتها الحقيقية وما هي دلالتها ؟ لماذا هذا الفرح المجهول ؟ هذا الشعور بالقبض على المستحيل ؟ الذي يجهله السارد والبطل في الآن نفسه

" *à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir le rendait si heureux".*

[1] - Jean Rousset: Forme et signification, P.186

إن حادثة المادلين هي تجربة أبرزت القسط المتنامي والخفي من الزمن, والتي أسماها " مارسيل بروست" اللازمنية " أو الزمن في حالته الصافية (*Le temps à l'état pur*) أو أيضا الأبدية " أو الخلود " .

إذن هناك زمنان, زمن مركزي , وزمن منكفي على المركز. تجربتان زمنيتان ؛الأول الخاص بالزمن الطافح والذات غير المستمرة, الثاني هو الخاص بالأزمنة أو الذات المالكة لوحدانيتها وميقاتها.[1]

فبفضل الذاكرة اللاإرادية استطاع بروست أن يعمق تجربته الزمنية ليدخل في دائرة أخرى. دائرة تخييلية هي اللازمنية, كما أن هذه الآلية مكنته من الإطلالة على ذاته الأعمق, وبالتالي الخروج من النظرة الضيقة للحياة إلى نظرة أكثر اتساعا حيث العثور على ما يمكن أن يدخل البهجة إلى النفس ويملؤها بأحاسيس غامضة وفي نفس الآن عذبة المذاق كشهية تذوق المادلين التي أعطت شرعية لأحلام الطفولة وذكرياتها, وهذا ما يستنتج في الفصل الأخير:

" *La découverte décisive chapitre final, c'est qu'entre la soirée d'enfance à Combray et la matinée gourmandes de l'age mure, il y a ^par de la toute la distance d'une vie ou le moi ne coïncidait jamais avec lui même, coïncidence entre des coïncidence entre les phrases extrêmes que l'extase de mémoire rend contemporaines.*'[2]'

معجزة المادلين التي تحول بموجبها الفكر من حاضر إلى ماضي, حيث التجوال عبر أماكن مختلفة, والانتقال من مدينة إلى أخرى. فمن باريس إلى بالباك أو البندقية. حيث قبلها كان هذا الفكر يجول بين أرجاء كومبراي, مثل مصباح علاء الدين السحري, والجني الذي نقله في لحظات من الصين إلى إفريقيا.

فهذه القوة السحرية المشتركة والتي تبعث القوة والاستمتاع في النفوس من خلال السفر عبر الزمان والمكان, والتي استشعرها أبطال بروست توازي تلك التي يقوم بها الجن في ألف ليلة وليلة , أو ما يحدث من خلال الزرابي الطائرة.

هذه القوة الخفية هي التي أعطت الحياة لبطلي القصيتين شهرزاد بواسطة حكاياتها, وبطل (في البحث عن الزمن الضائع) حينما انتشلته من العدم واللاجدوى..

---

[1] - Jean Rousset: Forme et signification, p 187-188.

[2] - Ibid p191.

"L'éclairage des mille et une nuits porte sur Combray et sur le temps retrouvé, lieux enchantés, temps du miracle."[1]

فمن المنابع السرية التي تقوي وتثري بهندسة معقدة عمل (بروست) مؤلف (ألف ليلة وليلة) الذي كان له الأثر البالغ في التأثير على رواية (في البحث عن الزمن الضائع).

ولو التفتنا إلى (ألف ليلة وليلة) لنستقريء عمل الذاكرة اللاإرادية لوجدناها كامنة بين تلك اللحظات الهاربة من قنينة محكمة على جني فتحت فجأة, , أو من خلال مصباح علاء الدين السحري[2] أو من خلال تلك التعاويذ القادرة على الانتقال بالشخص من مكان إلى آخر كما حدث في حكاية قمر الزمان وبدر البدور. طلبت الجنية ميمونة من دهنش أن يأتي لها ببدر البدور من بلاد الصين.

" فلما سمعت ميمونة من دهنش هذا الكلام صار الضياء في وجهها ظلاما, ولطمته بجناحيها لطمة قوية كادت أن تقضي عليه من شدتها, وقالت: قسما بنور وجهه وجلاله أن تروح ياملعون في هذه الساعة وتحمل معشوقتك التي تحبها وتجيء بها سريعا إلى هذا المكان , حتى تجمع بين الاثنين وتنظرهما وهما نائمان بالقرب من بعضهما, فيظهر لنا أيهما أحسن..."

ثم إن العفريت دهنش طار من وقته وساعته, وطارت ميمونة معه من أجل المحافظة عليه فغابا ساعة زمانية, ثم أقبل الاثنان بعد ذلك وهما حاملان تلك الصبية, وعليها قميص بندقي رفيع بطرا زين من الذهب, وهو مزركش ببدائع التطريزات..." [1]

نلاحظ الانتقال من المكان بسرعة البرق, فالقياس الزماني والمكاني مختلفان, وهما من طراز خاص لا يمكن استيعابه إلا من خلال التعاطي مع مفهوم الذاكرة اللاإرادية حيث تنتفي الأزمنة والأمكنة, وتصبح الحجة الزمانية والفضائية أوهى وأقل حضورا, لأن الاحتكام في هذا الصدد يكون لعوامل خارج الزمن *(Hors Temps.)*.

---

[1] - opçit. p211.

[2]- لقد كانت القصص التي حكتها شهرزاد – عند الأوربيين- ترمز كذلك إلى هذه القضية الكبرى الرومانتيكية في نصرة القلب والعاطفة على التفكير المجرد فمثلا قصة علاء الدين والمصباح السحري كلن فيها نور الدين مثال المفكر الذي لا يصل إلى الحقيقة لأنه يريد الإهتداء إليها بعقله في حين يهتدي إليها علاء الدين بسذاجته وطهره ورقة عاطفته ، وصار المصباح السحري رمزا للعبقرية التي يضل بها المرء إلى كنوز المعرفة والسعادة عن طريق القلب وبهداية العاطفة والإلهام . أنظر محمد غنيمي هلال . النماذج الانسانية في دراسات الادبية المقارنة . نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع 2004. ص 80.

[1] - ألف ليلة وليلة ج165/2

وحكايات من هذا النوع يعج بها كتاب (ألف ليلة وليلة). كما أن هناك ظاهرة جديرة بالتوقف عندها,؛ وهي وجود فئة من شخصيات (ألف ليلة وليلة) خارج الزمن. فهي دائمة الشباب ودائمة الوضاءة والنضارة, وكأن الزمن لا يمر على بابها.

إن ألف ليلة وليلة تكرس هذا النوع من البشر, وهو نوع خارق يستمد قوته من الجن الذي يحتل فضاء كبيرا من ألف ليلة وليلة.

كذلك تظهر طاقية الإخفاء كعنصر من العناصر التي تجعل الزمن الكرونولوجي مجرد خلفية, لتبرز زمنا آخر من الشساعة بمكان .ففي الليلة السادسة والثلاثون بعد المائة التاسعة:

" ... ودخل حسن المدينة وهو لابس الطاقية, وفي يده القضيب فلم يره أحد من الناس ثم دخل إلى القصر وطلع إلى الموضع الذي فيه شواهي ذات الدواهي, فدخل عليها وهو لابس الطاقية فلم تره, فمشى حتى اقترب من رف كان فوق رأسها وعليه زجاج صيني فحركه بيده فوقع على الأرض فصاحت شواهي ذات الدواهي, ولطمت على وجهها, ثم قامت وأعادت الذي وقع إلى مكانه وقالت في نفسها والله ما أظن إلا الملكة نور الهدى أرسلت إلي شيطانا فعمل معي هذه العملة, فأنا أسأل الله تعالى أن يخلصني منها ويسلمني من غضبها فيارب إذا كان هذا فعلها القبيح من الضرب والصلب مع أختها وهي عزيزة عند أبيها, فكيف يكون فعلها مع الغريب مثلي, إذا غضبت عليه.

وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح.

قالت: بلغني أيها الملك السعيد أن العجوز شواهي ذات الدواهي قالت إذا كانت الملكة نورا لهدى تفعل هذه الفعال مع أختها فكيف يكون حال الغريب معها ذا غضبت عليه, ثم قالت أقسمت عليك أيها الشيطان بالحنان المنان العظيم الشأن العظيم السلطان خالق الإنس والجان, وبالنقش الذي على خاتم سليمان بن داود عليهما السلام, أن تكلمني وتجيبني, فأجابها حسن وقال لها: ما أنا شيطان أنا حسن, ثم خلع الطاقية من فوق رأسه فظهر للعجوز وعرفته.

وفي الليلة الثامنة والثلاثون بعد المائة التاسعة, جاء ما يلي: " وأنا راحلة من عندها إلى مغارة السحرة لأقيم عندهم وأعيش معهم إلى أن أموت, وأنت يا ولدي البس الطاقية وخذ القضيب في يدك وادخل على زوجتك وولديك في المكان الذي هم فيه, واضرب الأرض بالقضيب وقل ياخدام هذه الأسماء تطلع إليك خدامه, فإن طلع لك أحد من رؤوس القبائل فمره بما تريد وتختار.

ثم إنه ودعها وخرج ولبس الطاقية, وأخذ القضيب معه, ودخل المكان الذي فيه زوجته فرآها في حالة العدم...

كشف الطاقية عن رأسه فصاح الولدان يابابا فغطى رأسه واستفاقت أمهما من غشيتها على صياحهما..."[1]

إن في تركيزنا على الذاكرة اللاإرادية كآلية لتجاوز عتبة الزمن الحاضر إلى زمن آخر قد يكون ماضيا, قد يكون مستقبلا, قد يؤبد هذا الزمن لتخلد اللحظة, وهذا في اعتقادنا هو الرسالة السامية للفن,وهي الخلود والاستمرار.

2 –موضوعة التفضيء :

مفهوم الفضاء :- يكاد يجزم أغلب الباحثين على أن حقل البحث في موضوع الفضاء هو حقل جديد ملغم بالكثير من الإشكالات التي لازالت عالقة إلى حد الآن.

كشمولية المصطلح والفرق بينه وبين الحيز وعلاقته بالمكان من جهة ، والزمان من جهة أخرى .

وحول اضطراب استعمال المصطلح ، وزئبقيته نجد أحد الباحثين في هذا المجال يقر بذلك حينما ينفي وجود نظرية مكتملة للفضاء الحكائي.[2]

ولهذا نجد هذا المصطلح كثيرا ما يختلط بمصطلحات أخرى فقد يعني الفضاء المكان خاصة حينما يقترن به (القضاء المكاني)أو **القضاء الجغرافي** (***L'espace géographique***) :

ويتحدد مفهومه عادة وفق هذا المصطلح بإمكانية التواجد الواقعي يتسميات جغرافية جقيقية أو وهمية .

إن الوصف المكاني ، أو الجغرافي يعطي الإنطباع بسير الأحداث وفق رقعة جغرافية معينة ، وإذا ماقلنا بوهمية المكان أو إيهاميته ، فإننا نقصد بذلك << أن المكان الخيالي هو إذن تخصيص لهذا المكان ' المستحضر ، والمضاف إلى المكان الحقيقي >> [1]

فالمكان الخيالي يقصر المسافة بين مكان القراءة ، ومكان القصة ولهذا نجد أن العلاقات عند بلزاك بين المكان الموصوف والمكان الموجود فيه القارئ تتسم بأهمية خاصة ، فهو يحس

---

[1]- ألف ليلة وليلة ج4/250-251.

[2]- H, Metterand . le discours du roman . puf 1990 p195

[1]- ميشال بوتو ر. بحوث في الرواية الجديدة ت: فريد انطونيوس ص41.

إحساسا قويا بأن القارئ هو في الواقع موجود في مكان محدد ، ولهذا ينظم هيكل عمله وفقا لهذا الشرط الأساسي >>[2].

ووفقا لهذا المنظور فإن المدينة مجموعة مسافات والشخصيات مجموعة أبعاد والبيوت الموصوفة مجموعة أثاث وديكورات فالمكان الجغرافي يتميز بمواصفات حضارية .

وفق هذه المصطلحات أيضا إقتران الفضاء بالنص ، فيقال الفضاء النصي ***(L'espace Textuel)*** .وهو ما تشغله الكتابة على صفحات الكتاب ، وقد تثبت الحضارات المختلفة أشكالا مختلفة من الأفضية النصية ، فهناك الكتابة من اليمين إلى اليسار ، وهناك الكتابة من اليسار إلى اليمين ، وهناك الكتابة العمودية ،والأفقية من أعلى إلى أسفل. أو من أسفل إلى أعلى ، كما أن الفضاء النصي يشمل ضمن مايشمل ، طريقة تصميم الغلاف ، والإفتتاحيات وتنظيم الفصول ، وهندسة العناوين ، وقد كان اهتمام ميشال بيتور كبيرا بهذا الجانب ، فهو يركز كبير التركيز على الكتاب ومايشمله من مواصفات كطول السطر وعلو الصفحة ، وهو كما يقول " وضع يتيح للقارئ حرية كبيرة في التنقل بالنسبة إلى تتابع " النص ، ويعطيه قدرة كبيرة على التحرك .[1]

ونلاحظ مدى الأهمية التي يكتسبها الفضاء النصي حسب ميشال بيتور ، إلى درجة اعتباره طريقة مثلي في تقديم أجزاء العمل الأدبي بالنسبة للقارئ ، لأنه يحدد مقدار وكيفية تعاطيه مع هذا العمل .

وقد وضع ميشال بيتور مجموعة من العناصر التي تكون الفضاء النصي من بينها:

– خط يشكل مجلدا ويقصد به إجمالا " وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة وفقا لمقياس مزدوج : طول السطر ، وعلو الصفحة وسمكها .[2]

ثم عنصر الكتاب مادة تجارية – الخطوط الأفقية والعمودية – هذه الخطوط الأفقية والعمودية التي يمكن لها في البناء العمودي في اللوائح أن تتشابك مع بعضها ، فالبناء العمودي يتشابك داخل البناءات الأفقية كذلك يمكن للبناءات الأفقية أن تتعلق بأجزاء اللائحة وهذا ما يحدث في جميع المعاجم والموسوعات ، كما نجد ذلك متجليا

---

[2] - المرجع نفسه ص 43.

[1]-المرجع السابق ص 112

[2] - أنظر بحوث في الرواية الجديدة ميشال بيتورص 112 .

فـي التـوراة أو عنـد هـوميروس والتراجديين الإغريـق أو رابليـه وهوغـو ، أو الشـعراء المعاصرين.

وبدورها هـذه اللوائـح تتـنوع بتنـوع الجمـل ممـا يتولـد عناصـر أخـرى كاللوائـح المفتوحـة أو المغلقة ، عـادمة الشكل أو منظمة ، بسيطة أو مركبة ، ثم يأتي عنصرالخطوط المنحرفة فالهوامش ، ثم الصفات ، ويقصد بها الكتابة التبوغرافية والبياض ، الرسوم و الأشكال ، والصفحة ضمن الصفحة ، ألواح الكتابة ، الفهارس.

كذلك قد يقترن الفضاء بالدلالة فيعبران عن بعضهما البعض ، إذ يفرغ المكان من دلالته العادية فيصبح متعدد الدلالات ، وينفتح بذلك على آفاق جديدة فهذا التعدد الدلالي يستثمر في الإمكانات المختلفة للمكان ، فيحوله من بعده الأحادي إلى بعده التعددي وعليه فإن هذا المكان عادة يتجاوز الدائرة الضيقة الموضوعة سلفا للمكان والواقعية بالتحديد ، ليتخذ له أمكنة مغايرة طائرة مجردة معنوية ، دون التخلي عن المجال ، وهو مجال مجازي متخيل وقد أفاض جيرار جينيت في هذه النقطة على غرار ميشال بيتور الذي أفاض بدوره في مجال الفضاء النصي .

لتأتي بعدهما جوليا كريستيفا الفضاء كمنظور أو كرؤية وهي لاتخرج عن إطار الفضاء النصي إلا من زاوية تركيزها على زاوية النظر في الرواية ، وبالتالي يتحول الفضاء على يدها إلى إستراتيجية في يد الراوي .

ومن كل ما سبق ذكره يتضح لنا مدى شمولية الفضاء فهو ذو مفهوم أشمل وأوسع من مفهوم المكان ، وهذا التحديد لا يعد و أن يكون تحديدا جزئيا، باعتبار أن المكان جزء من معنى أشمل منه وهو الفضاء ،وهذا يصدق أيضا على الزمن خاصة حينما نكون بمواجهة ذلك التداخل الكبير بين مكوني الزمان والمكان في الرواية ، وذلك بحضور أحدهما في الآخر .

وعليه فإن الفضاء بهذا المعنى هو " المكان القصصي الذي يستقطب جماع اهتمام الكتاب.وذلك لأن تعيين المكان في القصة هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي ، وتنهض في كل عمل تخييلي "[1].

فطبيعة المكان هنا مجاوزة لطبيعة الفضاء من حيث أنه بنية تخييلية مؤسسة باللغة.مع شحنها برموز ودلالات مختلفة .

[1]-حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي . نشر المركز الثقافي العربي .الطبعة الاولئ 1990 .ص29

وبالضرورة فإن المكان " لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد مثل الشخصيات ، والأحداث والرؤيات السردية ."[1]

وبطبيعة الحال، فإن التلازمية التي تطبع كلا من الأمكنة والأحداث هي تلازمية ضرورية وجلية ، في جميع النصوص الإبداعية ، كما أن علاقة المكان بالشخصيات هي علاقة مؤكدة من حيث أن المكان يؤثر في مسار الشخصية ووجهة نظرها ورؤيتها إلى العالم ، كما قد يصدق العكس .<< المكان هو الذي يحدد صورة أصحابه >> [2] .

كما يحدد مكانتهم الإجتماعية ويعمل فيهم تغييرا وثباتا ، كما يبرز ما يطرأ عليهم من أحوال نفسية وإضطرابات وجودية وقد أورد جورج بولي في كتابه الفضاء البوستي ***L'espace proustien*** هذه العبارة لبروست :- و ما إن استيقظت في منتصف الليل ، و لأنني جهلت أين كنت موجودا فإنني لم أعرف في اللحظة الأولى حتى من كنت >> .لقد أورد جورج بولي هذه العبارة كشهادة عن حدة القلق الذي كان يعانيه البطل في هذه الرواية ، ذلك أن جهله بالنسبة لوضعه

داخل الفضاء ليس أقل من جهله بالنسبة لوضعه داخل الديمومة.[3] ويعبر مارسيل بروست عن هذه الحالة في موضع آخر فيقول: << يحدث دائما أنه عندما كنت أستيقظ هكذا يتململ فكري دون أن يفلح من أجل أن أحاول معرفة أين كنت ، الكل كان يلف حولي في الظلام :- الأشياء ، الأقطار ، السنون [4]>>

إن هذه السلوكات المعتمة تتحد مع بنية المكان ، وتنطوي تحته وبالتالي هي مؤشرعليه.

الفضاء الألفلي : - هل يخضع الفضاء الألفلي إلى أنواع الأفضية التي مرت معنا ؟ أم نخضعه لمنطق الأحداث ولمنطق النص ؟ .

إن الإطار الذي يضم منطق الفضاء حسب منطق النص هو مجموعة تلك الأفضية.

ونقصد بذلك الفضاء الجغرافي ، والفضاء النصي والفضاء كرؤية والفضاء الدلالي .

---

[1]- المرجع نفسه ص 26.

[2] -Poulet (G) L'espace proustien Gallimard 2 éd paris 1982.p149.

[3]- حميد لحميداني . بنية النص السردي ص 71.

[4]- المرجع نفسه ص 71.

إن منطق الفضاء في ألف ليلة وليلة يرسم داخل دائرتين كبيرتين الفضاء التخييلي ،والفضاء الجغرافي الواقعي .

دائرة الفضاء التخييلي وتندرج ضمنها مجموعة من الأماكن التي لا وجود لها في الواقع ، ولكن توظيفهاداخل النص يوهم بواقعيتها أي كما أسماها جمال الدين بن شيخ ***Réel imaginaire*** .

حيث دائرة الفضاء تصبح أكثر دلالة وترميزا .

في حين أن دائرة الفضاء الجغرافي (الواقعي) تتضح من خلال جملة من أسماء الأماكن : بغداد - (دار السلام) البصرة – حلب – دمشق – القاهرة – الإسكندرية --مكة – نيسابور - أصفهان – جنوة –كابول – الهند- الصين- إفريقيا- السودان – مدغشقر – والنمسا.

و لتأكيد واقعية هذه الأماكن تقترن عادة بأسماء تاريخية معروفة كهارون الرشيد ، أبي نواس جعفر البرمكي . . .

وليس بالضرورة أن ما يقع في هذه المدن من أحداث ، وما يقع لهؤلاء الأشخاص من ضروب مختلفة من التوترات والملابسات هي تعبير حقيقي عن ما أوردته كتب التاريخ التي تكون غالبا إنتقائية ، في حين أن (ألف ليلة وليلة) تعج بما هو مسكوت عنه (***Le non -dit***) .

ولنحاول الآن إدراج بعض الفقرات للتدليل على ما قلناه).

دائرةالفضاء التخييلي :- لقد قمنا بتقسيم هذه الدائرة إلى مجموعة مدارات هي :-

1- مدار المجهول والخفي.

2- مدار القريب والبعيد .

3- مدار الساكن والمتحرك.

4- مدار المغلق والمفتوح .

وفي تحليل عبد المالك مرتاض لحكاية (حمال بغداد) تعرض إلى مجموعة من الأفضية ، أو ما أسماه بالحيز، فأجملها في النقاط الأتية :-

- الحيز الجغرافي.
- الحيز الشبه الجغرافي.

- الحيز المائي.
- الحيز المتحرك.
- الحيز التائه.
- الحيز الخرافي.
- الحيز العجيب الغريب .

وإن كنا لا نتحفظ على التسميتين الأوليتين فإننا نجد البقية تسميات متعددة لمسمى واحد ، فالحيز المائي أو الحيز المتحرك هما تسميتان تقتربان في المدلول. فكل حيز مائي هو حيز متحرك بالضرورة ،كذلك الأمر بالنسبة للحيز التائه والحيزالخرافي ، والحيز العجيب الغريب ، فتكاد هذه التسميات جميعها تعني شيئا واحدا. هذا من جهة ، ومن جهة ثانية إن تقسيمنا لدائرة الفضاء التخييلي إلى مدارات أربعة ليس بالضرورة تقسيما نهائيا و حاسما. كما يمكن أن نجد هذه المدارات الأربعة مجتمعة في حكاية واحدة كما قد نجدها متفرقة في حكايات عدة .

ولتكن حكاية السندباد البحري الحقل الذي نختاره لاكتشاف هذه المدارت .

هذه الحكاية التي تمتد من الليلة السادسة والخمسون بعد المئة الخامسة إلى الليلةالواحدة بعد المئة السادسة .

دائرة الفضاء التخييلي في حكاية السندباد البحري .

ومن الوهلة الأولى تبدو لنا طبيعة هذه القصة البحرية ، وبطلها ذلك الكائن البحري وهذه الخصوصية لم تجعل هذه الحكاية تدور في فلك واحد ، وهذا ماسنكتشفه الآن :-

مدار المجهول والخفي	مدار القريب والبعيد	مدار الساكن والمتحرك	مدار المغلق والمتوح
- فسمع في ذلك المكان نغم أوتار عود وأصوات مطربة وأنواع إنشاد معربة .	- كان بجانب الباب مصطبة عريضة . - فإني ما وصلت إلى	- فرفع طرفه إلى السماء - وقد سمحت لي	- خرج من ذاك الباب نسيم رائق ورائحة زكية .

	هـذه السـعادة وهـذا	نفسي بالسفر في البحر	– فوجد داخل البيت
– هبطت عليه رائحة	المكـان إلا بعـد تعـب	.	بستانا عظيما . . .
أطعمة طيبة زكية من	شديد ومشقة عظيمة		
جميع الألوان المختلف	وأهوال كثيرة .	– سرنا في البحر مدة	– طلع عليه من ذاك
والشراب الطيب .		أيام وليالي .	الباب غلام صغير
	– وما زلت أنظر إلى		السن .
– فحط حمولته عند	ذلك المركب حتى	– إن هذه الجزيرة التي	
الباب في دهليز المكان	إختفى عن عيني	أنتم عليها ما هي جزيرة	– دخل مع الغلام
	وأيقنت بالهلاك .	إنما هي	داخل الدار .
– والله إن هذا المكان	– وقربوا مني ومدوا	سمكة كبيرة رست في	
من بقع الجنان إلى أن	السماط	وسط البحر.	– فلم أر غير سماء
وصلنا إلى جزيرة كأنها	– لعل هذا يوصلني	– فلما أوقدتم عليها	وأشجار وأطيار وجزائر
روضة من رياض الجنة	إلى المدن والعمار .	النار أحست بالسخونة	ورمال .
.		فتحركت .	
	– فلاحت لي مغارة	– وقد تحركت تلك	– فمشيت فوجدت
– فنزل بي في سرداب	بالقرب مني .	الجزيرة ونزلت إلى قرار	بابا ضيقا فدخلتها
تحت الأرض ودخل بي		البحر .	ونظرت إلى حجر كبير
إلى قاعة كبيرة تحت	– إذ لاح لنا بيت		عند بابها ، فدفعته
الأرض .	عامر في وسط تلك	– ولم نزل من بحر إلى	وسددت به باب تلك
	الجزيرة فقصدناه ومشيا	بحر ومن جزيرة إلى	المغارة وأنا داخلها .
– ألقتنا المقادير على	إليه فإذا هو قصر	جزيرة .	
جزيرة مليحة كثيرة	مشيد الأركان عالي		– له باب بمصراعين
الأشجار	الأسوار.	– وقد سارت المركب	مفتوح ، وهو من
		بالركاب .	خشب الأبنوس .
–فوجدت نفسي في			
مكان عال يشرف على		– إرتفع بي إلى الجو	

واد كبير واسع عميق وبجانبه جبل عظيم شاهق . - جبل القرود		وحط على مكان مرتفع عال . طار إى عنان السماء .	

هذه عينة تنتمي إلى دائرة الفضاء التخييلي، وإن كنا قد أطلقنا عليها هذه التسمية ، فإنها غير مفرغة من التقسيمات الأخربالتي قال بها كل من ميشال بيتور ***M. - BUTOR*** وجوليا كريستيفا ***JULIA KRISTEVA*** ، وجيرار جينيت***GERARD GENETTE*** .

فالفضاء كمنظور هو سمة سردية موصوفة في جميع النصوص ، والفضاء النصي ، هو فضاء لا تخلومنه كل النصوص ، كما أن الفضاء الدلالي يكاد يطفح من جميع زوايا المدارات التي أشرنا إليها.

فالفضاء هنا يؤثر على مستويات من المعنى تختفي وراء المعنى الظاهر . فالعبارة (سمع في ذلك المكان نغم أوتار وعود وأصوات .) أو عبارة (هبطت عليه رائحة أطعمة طيبة ذكية من جميع الألوان المختلفة.) أو (حط حمولته عند الباب في دهليز المكان)...

كلها تشير إلى المجهول والخفي في هذه الرحلة ، فهو لا يدري مصدر تلك الأنغام ، ولا رائحة الأطعمة ، كما أن عبارة دهليز المكان توحي بالرهبة والخوف لما تكتنفه من ظلمة وأسرار ومجهول وغامض .وقس على ذلك بقية الأماكن ، وما تفرزه من دلالات ، هدا فيما يتعلق بدائرة الفضاء التخييلي.

أما فيما يتعلق بدائرة الفضاء الواقعي أو الجغرافي ، فهي تتعلق بأسماء أماكن معروفة ومؤشر عليها جغرافيا ، رغم أنها هي الأخرى لا تخلومن توظيف غرائبي ، كما سبق وأن أشرنا هناك أسماء أخرى غير موجودة أصلا في الخريطة ، لكنها موظفة كشهادة على وجود أماكن معينة وهذه طريقة للإيهام بواقعيتها.

دائرة الفضاء الواقعي (الجغرافي)

أسماء أماكن واقعية:

- دمشق الشام (الليلة الثانية بعد المئة السادسة).

↓

ترميزباسم شخص للدلالة على واقعيتها ←— عبد الملك بن مروان

- بغداد دار السلام

↓

ترميز باسم شخص للدلالة على واقعيتها ←— هارون الرشيد .

- مصر (الصعيد الأعلى)

↓

الترميز باسم شخص للدلالة على واقعيتها ←— موسى بن نصير .

- الإسكندرية

↓

الترميز باسم شخص للدلالة على واقعيتها ←— داران الرومي .

– مدينة النحاس

↓

الترميز باسم شخص للدلالة على واقعيتها ←— كوش بن شداد بن عاد الأكبر .

كما يأتي ذكر لأماكن أخرى كأصفهان وخراسان ، ونيسبور ، الهند ، العراق ، الصين .

وهي أماكن كثيرا ما تتكرر في جل حكايات ألف ليلة وليلة .وهي ليست بالضرورة تلك الأماكن المرجعية المعروفة الآن لكنها أسماء لأماكن واقعية وشبه واقعية ، وهي في الغالب تبرز كشكل من أشكال استعادة المواقع في الذاكرة ، وترتيب تواردها حتى يستقيم الحكي .

أسماء أماكن شبه واقعية :

وهذه الأماكن عادة ما تتسم بالذكر الواقعي حتى أنها توحي بوجودها الحقيقي ، وهي تقترن أحيانا بأسماء أشخاص ك: قوص الوالي علاء الدين.

(ومازال سائرا على وجه الماء حتى وصل إلى جزيرة كأنها الجنة).

(ترابها زعفران وحصاها من الياقوت ، والمعادن الفاخرة ، وسياجها الياسمين ، وزرعهامن أحسن الأشجار وأبهج الرياحين وأطيبها ، وفيها عيون جارية ، وحطبها من العود القماري ، والعود والسوسن ، والبنفسج ...) ص212.ج3

هي صفات موجودة كعناصر منفردة ، لكن اجتماعها يجعلها شبه واقعية .

* (البحر الرابع) ←—— 213.

*(البحر الخامس) ←—— 213.

* (البحر السادس) ←—— 214.

*(جبل قاف) ←—— 215

*(واد النمل) ←—— 232.

* (قلعة جوهر تكني) ←—— 247.

*(وادي زهران) ←—— 251.

*(جبل البلور) ←—— 259.

*(جبل قدموس) ←—— 260.

وهكذا نجد الامر في العديد من المواضع حيث تستخدم أماكن تبدو واقعية ، ولكنها في حقيقة الأمر تحمل دلالة غرائبية لا تشبه الواقع إلا في التسمية .

ففي ألف ليلة وليلة هناك مقاربة ومجاورة بين المرئي واللامرئي ، القريب والبعيد ، العادي واللاعادي ، الملأن والفارغ ، المضيء والمظلم ، الجوي والأرضي ، مما يحيل على هذه الشبه واقعية

الفضاء البروستي :

إن امتداد عمل بروست هو امتداد فوق جغرافي ، إذ أن هذا الطول المحسوب على الرواية بأجزائها السبعة ما ينفك أن يظهرتحت طياته فضاءات مجاورة . فهو عادة ما يستخدم مسميات لأماكن غير موجودة على أية خريطة ولكنها مشبعة بدلالات واقعية مثل كومبراي . بالبيك . دونسيير..وباريس .والبندقية. وإذا ما قلنا أنها لا توجد على أية خريطة .فلأننا نعني أنها مسميات لمدن توحي بالجدة. لأن الروائي مارسيل بروست لا يعني بها تلك الأماكن الحقيقية بقدر ما يعني بها أماكن انفتحت داخل نفسه .فهو يراها بمنظاره الخاص. ففي الجزء المعنون ب du cote de *chez Swann*مثلا وهو أول جزء ظهر من السلسلة الكاملة . إذ صدر سنة 1913. يقسم مارسيل بروست هذا الجزء تقسيما مكانيا .. فالقسم الاول عنونه ب كومبراي *Combray* .وفي التهميش نجد التوضيح التالي : مكان تخييلي (*fictif*) موضوع من قبل بروست من خلال ذكرياته عن منزل (أوتاي) Auteuilالذي يمتلكه عمه وايل(Weil) بحيث ولد في 10جويلية 1871. وفي منزل

جيل واليزابيت ***jules et Elizabeth*** ب ايلياس(***illiers***) حيث كان يقصي عطلته في مرحلة طفولته . اليزابيت بروست هي عمة مارسيل . هي إحدى نماذج (ليوني) ***(leonie)*** عمة السارد في (البحث عن الزمن الضائع). الطبعة الاولى لكومبراي ظهرت في (Jean Sauteuil) تحت اسم اوتاي ***d' eteuilles*** أو ***Etreuille*** أو حتى بلا تحوير .

وفي هذا الصدد تقول ايليان دزون جونس / ***Elyane Dezon -Jones*** المحاضرة بجامعة واشنطن ***la modification la plus spectaculaire est sans doute le déplacement géographique de Combray situe en pays chartrain dans l édition de grasset de 1913 . le village se trouve entre Reims et Laon dans l'édition Gallimard de 1919 car l'auteur a décidé entre temps de lui faire subir les ravages de la première guerre mondiale."***[1]

هذا التحوير المكاني يدل دلالة قاطعة على أن المكان المقصود غير المكان الموجود فعلا على الخريطة .فهو خليط من أماكن في مواقع مختلفة . تماما مثلما يقوم الروائي بتكوين نمط من الشخصية مؤلف من مجموعة من الشخصيات قابلها أو تخيلها المبدع .

ولعل اللجوء إلى هذا النوع من التركيب يمنح البعد المكاني دلالة جديدة مغايرة لما هي عليه في الحقيقة .

ولعلنا نجد هذه الإستعمالات المغايرة للأماكن الحقيقية في العديد من المواضع ، وتكاد تتفق هذه الأماكن مع ما وجدناه في (ألف ليلة وليلة) فهي لا تخرج عن نطاق الدائرتين المرصودتين وهما دائرة الفضاء الواقعي ، ودائرة الفضاء المتخيل .

فضمن دائرة الفضاء الواقعي نجد تسميات محددة لأماكن معلومة أو مجهولة ، لكنها تتفق في كونها مذكورة ذكرا واقعيا لا ينزاح إلى دلالات ماورائية .

مثلا يقول في الجزء المعنون بكومبراي (***Combray***) :

une église , un quatuor.la rivalité de françois1er et de Charles [2]

"***quint"***

" ***l'étendue de la compagne déserte ..le petit chemin qu'il suit.***" [3]

[1] - introduction de " du cote de chez Swann" p 18.
[2] - de cote de chez Swann p 45.
[3]- ibid. p 46.

"A du coucher dans un hôtel inconnu" [1]

" parfois la chambre louis XVI si gaie que même le premier soir je n'y avais pas été trop malheureux et ou les colonnettes qui soutenaient légèrement le plafond s'écartaient avec tant de grâce pour montrer et réserver la place du lit ; parfois au contraire celle , petite et si élevée de plafond creusée en fin de pyramide dans la hauteur de deux étages et partiellement revêtue d'acajou...[2]

بعد أن اكتفى الروائي بروست بذكر الأماكن بصورة بسيطة ومباشرة جاء دور الوصف الهندسي الدقيق للأمكنة ، مثلما فعل مع غرفة لويس السادس عشر فمن وصف التي تشد بخفة السقف ، ثم يتحول إلى تأثيث المكان حينما تحدث عن السرير المهشم على شكل هرم في ارتفاع الطابقين..ويستمر في وصف تأثيث المكان حينما يذكر الستائر البنفسجية ، ثم يعود إلى الوصف الهندسي حيث يذكر تحديدات الغرفة ، ومقاييسها.

هذا النوع من الوصف الدقيق للأمكنة الواقعية يضفي عليها نوعا من المسحة الفنية التي تنأئ بها بعيدا عن الموجود .

أما إذا انتقلنا إلى دائرة الفضاء التخييلي نجدها تستدعي الكثير من المحفزات الحسية الماورائية فالروائي ينتقل بطريقة عجيبة إلى تلمس مستحيل الأمكنة في غفلة عنا . ويضعنا باستسلام نادر في مدارات عجيبة تفوق شساعة الخيال .

ولنبدأ بهذه العبارة البسيطة " *tout tournait autour de moi , dans l'obscurité , les choses , les pays , les années*" [3] .

"*Mon corps trop engourdi pour renier , cherchait d'après la forme de sa fatigue , a répéter la position de ses membres pour en induire la direction de mur , la place des meubles pour reconstruire et pour nommer la demeure ou il se trouvent .*"[4]

نلاحظ هذا التجسيد المكاني حيث الجسد المثقل يبحث عن شكل تعبه. ثم نلاحظ كيف تختلط أعضاءه بأثاث المكان من إتجاه الحائط موَضع الأثاث لمعاودة البناء ... وهاهو يستمر في تجسيد المكان حيث : " *sa mémoire, la mémoire de ses cotes , de ses genoux , de ses épaules , lui présentait successivement*

[1] - ibid. p 46.
4- ibid. p 50.
[3] Du cote de chez Swann. p 48.
[4] Ibid. p 48.

plusieurs des chambres ou avait dormi , tandis qu'autour lui les murs invisibles changeait de place selon la forme de la pièce imaginée tourbillonnaient dans les ténèbres[1]

ثم نلاحظ كيف تختلط أعضاءه بأثاث المكان ، من إتجاه الحائط . موضع الأثاث لمعاودة البناء.....وها هو يستمر في تجسيد المكان حيث:

"S*a mémoire, la mémoire de ses cotes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres ou avait dormi, tandis qu'autour de lui murs invisibles, changeait de place selon la forme de la pièce imaginée tourbillonnaient dans les ténèbres* "[2]

ولعلنا نرى تلك النظرة اليوطوبية * للمكان حيث يكاد يلتبس المرئي باللامرئي والمحسوس باللامحسوس ، والغائب بالحاضر ، والشيء باللاشيء .

هذه المراسلات المكانية التي تميز الدائرة الفضائية البروستية تدل دلالة قاطعة على أن النظر إلى الأشياء يختلف من إنسان عادي إلى مبدع ، ومن مبدع إلى أخر.

فحتى الزمن حين يمزجه بالمكان يجعل له صبغة جديدة ، ويعطي له أبعادا محسوسة مدهشة :

" E*t avant même que ma pensée qui hésitait au seuil des temps et des formes, eut identifié le logis en rapprochant les circonstances, lui – mon corps – se rappelait pour chacun le genres du lit , la place des portes, la pris de jour des fenêtres , l'existence d'un couloir…*[3] .

هذا التخطي لعتبة الزمن ، وهذا التجاوز الذي يقتحم عوالم الماوراء من خلال عوالم حقيقية يحيلنا على كثير من المعاني والدلالات الجديدة لأمكنة فوق التصور ، وفوق التخيل استطاع كاتبها أو مكتشفها أن يستدرجها في غفلة عن أفق انتظارنا ، ليبهرنا ، ويضعنا في دائرة تصديق المستحيل.وهاهو يستمر في صنع الفرجة المكانية المستحيلة:

" *le mur filait dans une autre direction ; j'était dans ma chambre chez M=me de saint- loup à la compagne "*[4]

وهو حينما يتجاوز هذا المرئي والملموس ، فهو لا ينكفيء على إغراقنا في تفاصيل مدهشة مغايرة للتفاصيل اليومية:

---

[1]- ibid. p 48.
[2] - ibid. p 48
[3] -opçit. p 48.
[4] - du coté de chez Swann .p 49.

" Chambre d'hiver ou quand est couché, on se blottit la tête dans un nid qu'on se tresse avec les choses les plus disparates: un coin de l'oreiller le haut des couvertures , un bout de châle le bord du lit…"[1]

وفي موضع آخر يقول أيضا :

" et avait mis approximativement à leur place , dans l'obscurité ,ma commode , mon bureau , ma cheminée , la fenêtre sur la rue , et les deux portes "[2] .

إن في هذا الوصف للفضاء المكاني لاتهمنا التقاطبات المكانية، إلا بقدر إحالتها على الدلالات الأخرى المغايرة للدلالات المعروفة ، فالذي يعنينا أكثر هو هذا الوصف المكاني المستحيل والمفعم بالشاعرية كما نلاحظ في هذه الفقرات:

" Comme l'hirondelle de mer qui a son nid au fond d'un souterrain dans la chaleur de la terre." [3]

" jamais dans la promenade du coté de Guermantes nous ne pûmes remonter jusqu aux source de la Vivonne".[4]

" aux quelles j'avais souvent pensé et qui avait pour moi une existence si abstraite , si idéale …."[5]

" les fleurs qui jouaient alors sur l'herbe , l'eau qui passait au soleil , tout le paysage qui environna leur apparition continue à accompagner les souvenir de son visage ."[6]

بعد هذه الأريحية الشعرية في الوصف المكاني ، ينتقل الكاتب إلى الوصف الهندسي الدقيق كمهندس بارع يمتلك القدرة على التصميم والتخطيط ، ووضع الأوزان والهياكل:

"*je l'avais reconstruite tout entière et meublée comme un architectes et un tapissier qui gardent leur ouverture primitive aux fenêtres et aux portes , j'avais reposé les glaces et remis la commode à sa place habituelle…*[7]

[1] - ibid. .p 49.
[2] - ibid. . p 51.
[3] - du coté de chez swann .p50.
[4] - ibid .p217.
[5] - ibid . p 217.
[6] - ibid .p 229.
[7] - ibid . p 232.

تبقى الشواهد الكثيرة التي تدل على البراعة والدقة ، والقدرة على تحديد أماكن لا حدود لها ، وفتح حدود أمكنة لها حدود ، ففي وصفه يختلط المدار الواقعي بالمدار التخييلي ، ويصبح الخيط الفاصل بينهما رفيعا لا يكاد يرى :

" un homme qui dort , viens en cercle autour de lui le fil des heures , l'ordre des années et des mondes . Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe."[1]

" le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace."[2]

" alors celui – ci lâchait le plan du lieu ou je m'étais en dormi et quand je m'éveillais au milieu de la nuit comme j'ignorais ou je me trouvais ." [3]

ومن هذا المنطلق يصبح الفضاء عن بروست معبرا إلى عوالم أخرى خروجا من عالم مستهلك ، متهالك ثقيل الاحتمال:

" mais alors le souvenir – non encore du lieu ou j'étais , mais de quelque – un de ceux que j'avais habités et ou j'aurais pu être venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul".[4]

" Je passais en une seconde par – dessus des siècles de civilisation."[5]

" Peut –être l'immobile des choses autour de nous leur est elle imposée par notre certitude que se sont elles et non pas d'autres par l'immobilité de notre pensée en face d'elles ".[6]

" avait de retourner dans le monde des rêves .quelque fois comme Eve naquit d'une coté d'Adam . une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse."[7]

---

[1] -du coté de chez swann . p 47.
[2]- ibid . p 47.
[3] - ibid p 48.
[4] - ibid. . p 48.
[2] - du coté de chez Swann p .48.
[3] - ibid. p 48
[4]- ibid. . p 47.

ومما يلاحظ عبر جملة هذه الشواهد أن مارسيل بروست اكتشف ما يمكن تسميته بفضاء (الجسد ، وهو فضاء يشكل جزء كبير ا من صيرورة الحياة ، وصيرورة الكتابة أيضا من خلال الشخصيات ، والصفحات ، والأماكن ذات التفاصيل الصغيرة التي لا يمكن أن تحتويها الفضاءات المذكورة آنفا كالفضاء الجغرافي ، والفضاء النصي ، والفضاء الدلالي والفضاء كرؤية ، ومن ثم لقد استطاع مارسيل بروست بالتفاته الدقيق إلى محوري الأنا والأخر من خلال مدار مجسد ومعلوم ويحيل على الكثير من المؤشرات والدلالات أن يضيف فضاء آخر ، والذي يمكننا تسميته دون تردد بفضاء الجسد .

فالجسد أصبح عند بروست يشكل طريقة جديدة لاستدراج فضاءات مغايرة لانلتفت إليها إلا من خلال الاحتكام إلى الدور الذي تقوم به الشخصية ، أو من خلال زوايا الرؤيا ، أو اختفاء السارد وظهوره ، وغيرها من تقنيات السرد المعروفة.

فرؤية بروست من خلال وعبر الجسدتتنوع ليتسع مفهوم المكان ، ويمس جوانب خفية غامضة تشكل الأساس في بناء أحداث القصة من جانبها الفضائي .

فالجسد عند بروست هو المعادل الجمالي لموضوعية المكان.ولعل رؤية بروست إلى الجسد كمنفذ وكفضاء ، وكمخلص تتوافق مع رؤية برغسون حينما يقول : "...وإدراكنا المضاعف لها كموجودات مستقلة ، ثم كأجزاء من مجموعات أوسع وأعم تمنحها معانيها الفضائية هو الذي يحدد تصورنا للواقع ، والجسم هو المركز الأساسي لهذا العمل المضاعف الدائب الذي يدعونا إليه داعي الحياة ، فهو المصب لما تفعله الأشياء فينا ، وهو المنطلق لفعلنا فيها ، فهو الفاصل بين الدافع الذي حصل وبين الاستجابة اللازمة لرد الفعل ، أي أنه هو الفاصل بين الماضي ، والمستقبل ، وهو الرمز المادي الحي للحظة في انفصالها عن المقبل من الزمن للالتحاق بما انقضى منه وفات (...)ولهذا فإن القانون الأساسي للحياة هو قانون الحركة والفعل ".[1]

ومابين قانوني الحركة والفعل يكمن التواشج الظاهر والخفي بين الزمان والمكان ، في تواصلهما المحوري لأن "المحورية تظهر على مستوى النص ، المكان – الزمان ، أو فلنقل ببساطة أكثر "المكان" لأنه يمكن أن يتضمن الزمان "[2].

[1]- Bergson : Œuvres : matière et mémoire p 286.

- [2] جون كوهين : اللغة العليا . ت: أحمد درويش ، ص 247.

وعند حدود هذه المحورية التي يقول بها جون كوهين ، تتبدى جنة أخرى ضائعة معلقة بين اللازمان واللامكان ، يطمح المبدع إلى تلمس ثمارها:

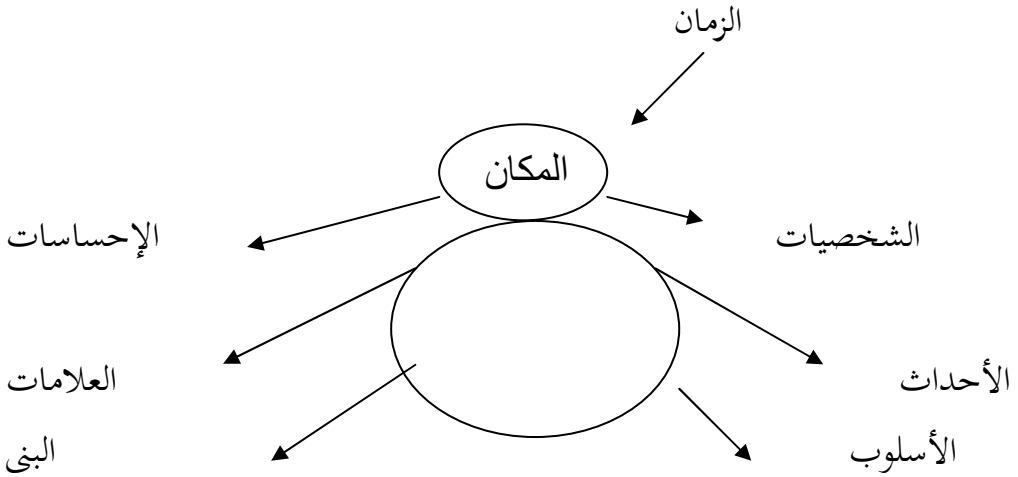
" *Il y'a un paradis perdu qui est le temps lointain des rêvéries enfantines ou le monde se donnait comme spectacle immédiat et possession sans reserve ; il y a une chute dans le temps; qui est l'expérience négative de la vie*." [1]

هذا النوع من أحلام اليقظة الطفولية هي تجسيد لهذه الجنة الضائعة من خلال تلك الومضات المختطفة من الذاكرة.

كما أن الفضاء عند بروست هو محاولة جادة وجديدة لاختراق عوالم أخرى لامرئية" :

" *Geste synthétique, la construction mémoriale d'a la recherche est intrinsèquement éthique : au désarroi du monde et de soi , il ajoute la recherche infinie de ce(spatiales) et" multiplicités continues" appartenant à la durée des distinctions extrinsèques sont inoperantes dans un discours narratif ou l'identité des signes , des figures , et des caractères est nécessairement spatial*."[2]

إن المقاربة المكانية لأعمال بروست هي ضرورة حتمية لابد منها ، لاكتشاف علاقة الكاتب بالمكان ، وهي تبدو علاقة مفعمة بالكثير من الدلالات ، كما تشكل هذه العلاقة نواة للعبور إلى تمظهرات النص المختلفة ، وتشابك العلائق التي عبر عنها بروست من خلال روايته(بحثا عن زمان مفقود).



[1] Georges Matroré: l'espace humain , la colombe , 1962 p 64.
[2] - Julia Kristeva Proust et l'expérience littéraire .p 538.

إن تركيز جوليا كريستيفا على الجانب الهندسي في التعامل مع الأعماق يتضح من خلال الكثير من الشواهد المبثوثة هنا وهناك بين طيات روايته الشاملة (في البحث عن الزمن المفقود) .

ومن جهة ثانية توضح (جوليا كريستيفا) مدى الارتباط بين الكتابة والأعماق الهندسية لتوصل هذا الارتباط إلى الأعمق من ذلك:

"*Mais cette première analogie entre l'écriture et la profondeur géométrique sera supplantée par une autre; la profondeur métaphorique est chirurgicale et radiographique*." [1]

لقد اتضح أن الفضاء لدى بروست يعني أكثر مما اجتمع عليه المنظرون ، إنه حسب رؤيته "

C'est l'espace – temps de la fois comme expérience imaginaire et inversement l'expérience de l'imaginaire comme réalité impérative (comme foi) et cependant constructible (foi relativisée dérisoire).[2]

هذه التراسلات المكانية ، والتي أشرنا إليها في موضع سابق توحي بأن مارسيل بروست بقدر ماتفصح روايته بحثا عن زمان مفقود عن زمانيتها ، فإنها أيضا هي رواية مكانية فـ:

" l*e texte proustien ne sépare pas multiplicités discrètes temple perdu , de ce temple invisible qui est le temps sensible de nos mémoires subjectives* " [3]

وهذا يعني بالاضافة إلى اللامرئي واللامكشوف أن هناك :

" *Une association de sensations se produit ainsi a travers l'espace et le temps : lien , composition , réminiscence désirs*".[4]

وكل هذه التفاعلات من مشاعر ومؤثرات ورغبات تنثال من خلال الفضاء والزمن وهذا ما ركز عليه مارسيل بروست من خلال رائعته (بحثا عن زمن مفقود) ، وحتى طبيعة العنوان عنده توحي بهذا النوع من التمازج والإستدراج والاتحاد والانثيال . وهذا ماعبرت عنه جوليا كريستيفا من خلال قولها :

" *La saisie métaphorique des profondeurs sera d'abord comparée a l'art du géométrie qui dépouille les choses de leurs qualités sensibles*

[1] - Julia Kristeiva . Proust et l'éxprience. Littéraire. p 385.
[2]- ibid. . p 545.
[3]- opçit .p 296.
[4] - ibid. . p 435.

et ne voit que leur substratum linéaire .pour l'écrivain il s'agira du point qui était commun a un ètre et a un autre . Situé a mi-profondeur au delà de l'apparence elle-même dans une zone un peu plus en retrait."[1]

ولإكمال الحديث عن موضوعة التفضيء والتي نعتبرها بديلا مؤقتا لمصطلحي المكان والزمان, لا بد لنا من الحديث عن الزمن في العملين.

ولعل اختيارنا لمصطلح التفضيء سببه الرئيسي هو تجنب استعمال مصطلح الفضاء الذي – وكما سبق وأن ذكرنا – تعرض للكثير من الأخذ والرد, ويكاد يكون من المصطلحات التي يكتنفها الغموض, مازلنا مع القائلين بأن الفضاء يشمل بعدي المكان والزمان.

إن ما نلاحظه أن تراكب الأزمنة يفتح النص على التنوع والثراء, مما يحيل على جملة من الدلالات.

إن سؤال الزمن يحتل مكانة رهيبة في العمل الروائي, لأن الأمر يتعلق باللعب مع الزمن, كما أسماه بول ريكور (*Paul Ricœur*) ولاسيما إذا كانت الرواية تدور حول الزمن, وبالزمن" فالجبل السحري إذا كان رواية حول الزمن إنه طبيعي بأن يكون بحاجة إلى حضور ولكن بأكثر صعوبة حينما يتعلق الأمر بالقول في أي اتجاه هو "[2]

إن صراع البطل مع الزمن يؤرخ لمرحلة جديدة في حياة البطل لأنه لا شيء يبدأ دون سيرورة زمنية, ولا شيء ينتهي إلا من خلالها .

إن الإشكالية الأولى المطروحة من خلال الطبيعة المزدوجة للزمن التي تشبه التي طرحت من السيد د الواي: تخطيطا , فالرابط بين الزمن الداخلي والزمن الكرونولوجي تخضع للتمظهرات الزمنية الآنية.[3]

ويتساءل(بول ريكور) إذا كان من الشرعي أن نبحث في البحث عن الزمن الضائع خرافة حول الزمن ؟".

Est-il légitime de chercher dans a la recherche du temps perdu une fable sur le temps.?[4]

[1] -ibid.p 385.
[2]-Paul Ricœur: temps et recit..p212-213.
[3]-opçit .p217
[4]- Ibid p 246.

الأمر يتعلق هنا بذلك الخلط بين الحياة الواقعية والحياة التخييلية, التي وجب التفريق بينهما وبين السيرة الذاتية المقنعة لمارسيل بروست المؤلف والسيرة الذاتية المختلفة للشخصية التي تستعمل ضمير الأنا (Je) .

ومن هذا المنطق يؤكد (بول ريكور) أننا على علم الآن بأن التجربة الزمنية هي محور الرواية وليس البصمات الشخصية فحسب, هي التي توضح ذلك, لكن طبيعة الخيال هي التي تبدع البطل – الراوي (*Héros narrateur*) الذي لا يمكن تجريده عن شخصية المؤلف الحقيقية خاصة فيما يتعلق بالتمظهرات الزمنية .

((*quoi qu'il en soit de l'homonymies partielle entre " Marcel " le héros narrateur de la recherche et Marcel Proust, l'auteur du roman ce n'est pas aux évènements de la vie de Proust, éventuellement transposés dans le roman, et dont celui-ci garde la cicatrice, que le récit doit son statut de fiction, mais à la seule composition narrative, qui projette un mondes dans lequel le héros narrateur tente de recouvrer le sens d'une vie antérieure, elle même entièrement fictive*).[1]

ولهذا يصعب التفريق بين الحياة الواقعية للمؤلف, والعالم التخيلي الذي أبدعه.

بين زمن ضائع وزمن مستعاد. تنتصب التجربة الشخصية ممتزجة بالتجربة التخيلية التي نمت داخل عالم متخيل بنيته الأساسية هي الزمن دون أن نغفل حقيقة تؤدي إلى بنية أخرى متصلة بها، أو أكثر منها أهمية وهي الحقيقة مثلما أكد ذلك جيل دولوز (***Gilles Deleuze***) أن الرهان الأساسي في البحث عن الزمن الضائع ليس الزمن وإنما الحقيقة, وهذا يقابل بالتحديد ما قاله جيل دولوز أيضا" أن عمل بروست لم يؤسس على معرض الذاكرة بقدر ما هو مؤسس على فهم الإشارات."

" ***L'oeuvre de Proust est fondée non sur l'exposition de la mémoire mais sur l'apprentissage des signes '' [2]***

هذا التنوع في الإشارات والدلالات التي تشكل ثراء في البحث عن الزمن الضائع حيث الحقيقة هي الأخرى تربطها علاقة أساسية بالزمن.

وقد طرح بول ريكور ثلاثة أسئلة : ماهي علامات إيجاد الزمن لمن يجهل نهاية البحث في الزمن المستعاد (التي نعلم بأنها كتبت في نفس فقرة ***Du coté de chez Swann***)؟

[1]- ibid. .p246

[2]- Gilles Deleuze, Proust et les signes, Paris.PUF 1964 6ème édition 1983 .p11.

فهناك جدلية قائمة بين الزمن الضائع والزمن المستعاد والتي تظهر مجددا كلما توغلت في تفاصيل فلسفة الزمن لدى (مارسيل بروست) والجدير بالإشارة إليه أن هناك وشائج وعلائق ما بين الزمن و الذاكرة اللاإرادية عنده, فهناك اتساق وتواتر ما بينهما حتى أن الأمر يلتبس ويكاد يبين عن تلك الهوة العميقة ما بين لحظات الوعي ولحظة اللاوعي.

مثل واقعة المادلين التي فتحت الباب على مصراعيه أمام عالم الطفولة التي رصدها الكاتب, أو إن شئنا تحديدا السارد في وقائع الزمن المستعاد.

فيقول في هذا الصدد:

" *Puis une deuxième fois, je fait le vide devant lui, je remet en face de lui la saveur encore récente de cette première gorgée et je sens tressaillir en moi quelque chose qu'on aurait désancré à une grande profondeur ; je ne sais ce que c'est, mais cela monte lentement; j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées.*[1]

هذه الاختيارات التي بإمكانها عبور واجتياز المسافات تشكل من حياة البطل أعمق الرؤى والذكريات التي لم يستطع الزمن الحاضر محوها أو إبعادها.

ومن المستحيل اكتشاف ذلك من الوهلة الأولى, بل لا بد من قراءة ثانية للتأكد من أن هذه المعطيات ليست نتاج تفكير آني ناتج, بل من العمق وبعد النظر ما يجعلها جديرة بالاهتمام.

إن الأمر هنا لا يتعلق بالزمن المستعاد فقط, وإنما بكل أجزاء(في البحث عن الزمن الضائع)كحب سوان " التي يتجلى الزمن فيها ببعديه الكرونولوجي والميتافيزيقي , وخاصة في ارتباطه بالمكان , لأن هناك ارتباط قوي بين المكان و الزمان مما يشكلان معا خصوصية فضائية تلفت الانتباه – فالزمان يقبع هناك في عمق المكان, والمكان يسبح في هلامية الزمان.

والأمثلة عديدة التي تبين عن مدى تغلغل الزمان في المكان والمكان في الزمان, ففي (La fugitive) نقرأ ما يلي:

D'ailleurs au souvenir des heures même purement naturelles s'ajouterait forcément le paysage moral qui fait quelque chose d'unique. Quant j'entendrais plus tard le cornet à bouquin du chevrier, par un premier beau temps, presque italien, le même jour mélangerait tour à tour à sa lumière l'anxiété de savoir Albertine au

[1]-Temps retrouvé .p46

trocadero, peut-être avec Léa et les deux jeunes filles, puis la douceur familiale et domestique presque comme d'une épouse qui me semblait alors embarrassante et que Françoise allait me ramener.[1]

وفي وضع آخر حث تتجلى هذه الظاهرة (الزمان في المكان).

" A*ussi après le déjeuner quand j'allais chez M*^{me} *de Guermantes fut-ce moins pour M*^{elle} *d'Porcheville qui avait perdu, du fait de la dépêche de Sant-loup, le manilleur de sa personnalités que pour voir en la duchesse elle- même une de ces lectrices de mon article qui pourraient me permettre d'imaginer ce qu'avait pu passer le public, abonnés et acheteurs du Figaro* " [2]

هذا التناظر بين الزمان والمكان يقابله تناظر ما بين البداية والنهاية في البحث عن الزمن الضائع, فحادثة خروج كومبراي من كأس الشاي. مثلما حكاية المادلين التي خرجت من نصف ساعة لغرفة نوم, كل هذه الدلائل تبين وتؤكد على ظاهرة تغلغل الزمان في المكان.

هذا التزاوج يسهم هو الآخر في كشف الدلالة , فحينما يتعلق الأمر بالفضاء هنالك دوما ما هو على أهبة الاستعداد للكلام, لأن حضوره يكشف الكثير من الرسائل المتبادلة بين داله ومدلوله, ويؤكد حقيقة أن هناك لغة خاصة بالفضاء.

" *il y a quelque part un langage de l'espace*."[3]

ويستمر " جيرار جينيت " في توضيح هذه العلائقية , فيعبر أن المجاز الفضائي يبين خطابا واسع الانتشار على أساس أنه يتحدث عن كل شيء, أدب, سياسة, موسيقى, وحيث الفضاء هو الذي يبين الشكل لأنه يكون مصطلحات حتى لغته. يوجد هنالك دال والذي هو الموضوع المنوع للخطاب, ومدلول الذي هو المصطلح الفضائي.

وقد اكتشف جينيت تلك الخصوصية البروستية إذ يقول: " العالم البروستي يمنحنا فضائية أكبر أصالة من عمل برغسون (*Bergson*) الذي نقاربه كل مرة " [4]

وهذا ما تؤكده دراسة جورج بولي (الزمن عند بروست) الذي اكتشف الفضاء البروستي (*L'espace proustien*) وهو فضاء يحيل على أنساق, وعلائق, وأبعاد تفتح أفق القارئ على احتمالات جديدة.

---

[1] - La fugitive: p75
[2] - ibid .p 165.
[3]-Gerard Genette.figures I .p102
[4]-Ibid .p108

ورغم أن مارسيل بروست اقتضى منه إنجاز رواية (في البحث عن الزمن الضائع) ما يقارب العشر سنوات, لكنه لم يظهر خلال سرده للرواية أي إشارة تحيل على ذلك. فلا توقيت هناك, ولا فواصل زمنية واضحة في العمل.

فمثلا حينما يستعمل السارد الحاضر الذي نجده في كل صفحة تقريبا الممتزج مع الماضي الذي يعيشه البطل.

" l*es présent de la narration proustienne correspond - de 1909 à 1922 – à bien des " présents " d'écriture, et nous savons que près d'un tiers dont justement les dernières pages, était écrit dès 1913. le moment fictif de la narration s'est donc déplacé en fait au cour de la rédaction réelle, il n'est plus aujourd'hui ce qu'il était en 1913, au moment ou Proust croyait son coeur terminée pour l'édition Grasset ".*[1]

إن هذا التداخل بين ما هو واقعي وما هو تخييلي مؤشر واضح على التداخل بين الأزمنة. فالمسافات الزمنية بين الاثنين وبين الأفكار ومراد بلوغه من دلالات حين الكتابة, هذه المسافات تجعل الديمومة الزمنية تتسع لتتجاوز العشر سنوات التي قضاها في كتابة الرواية وحتى بعد وفاة بروست, فقد بقيت الرواية تعرض نفسها على القراء تباعا, وكأن لا علاقة بين مارسيل الراوي وبروست المؤلف.

" *Ce paradoxe, rappelons-le n'en est pas un:Marcel n'est pas Proust, et rien ne l'oblige à mourir avec lui. Ce qui oblige en revanche, c'est que Marcel passe " beaucoup d'années " après 1916 en maison de santé, ce qui place nécessairement son retour à Paris et la matinée Guermantes au plus tôt en 1921, et la rencontre avec Odette "Ramolli " en 1923.*[2]

حتى أنه يبدو التفاوت الزمني واضحا بين الكثير من المقاطع السردية التخييلية, وما يعيشه بروست في الحياة, وما رافق روايته في البحث عن الزمن الضائع من مراحل وتدرجات, فإذا كان الزمن يمر " العديد من السنوات " منذ حادثة النوم في كومبراي, فهناك زمن أقل حينما بدأ السارد في الحديث عن ذكريات الطفولة. والمسافة التي تفصله عن صباح قيرمونت ***Guermantes*** . حتما أقل من التي تفصله عن أول قدوم إلى بابلك.[3]

---

[1]-Gerard Genette. Figures III.P359.

[2] opçit p 360.

-[3] Ibid p 361

وحتى أثناء القراءة يمكننا أن نكتشف الاستثناء باعتبار ما شبه به مارسيل بروست روايته حيث شبهها بكاتدرائية (*Cathédrale*) , فعند القراءة لا بد أن نضع الاعتبار لعدة أشياء كما ذكر جرار جينيت :

" *Lire comme il faut lire de telles oeuvres (en est-il d'autres ?)C'est seulement relire c'est toujours déjà relire, parcourir sans cesse un livre dans tous ses sens, toutes des directions, toutes ses dimensions-on peut donc dire que l'espace du livre, comme celui de la page n'est pas soumis passivement au temps de la lecture successives, mais qu'en tant qu'il s'y révèle et s'y accomplit pleinement, il ne cesse de l'infléchir et de le retourner, et donc en un sens de l'abolir* ".[1]

من هذا يتضح أن مارسيل بروست يرى الأدب تحت تصنيفية الزمن حيث هذا الأخير يأخذ شكل الفضاء كما أورد جيرار جينيت , وكما أكد ذلك صاحبي كتاب عالم الرواية حينما ذكر أن الجزء الأول من البحث في الزمن الضائع هو تكريس للفضاء باعتبار أنه يكاد أن يكون عبارة عن ترتيلة طويلة للكنيسة, هذا الفضاء الذي وجد في البحث عن الزمن الضائع مكانة خاصة, ونقصد بها كنيسة كومبراي (*L'église de Combray*) .[2]

فمن خلال كل ما يحيط بها تتجلى اهتمامات السارد, إذ ترتكز رؤيته على هذه الأشياء التي ترتبط بالمكان, وتحيل على زمنية, وهذا ما يفتك جزءا بصريا يتعلق بهندسة المكان حينما يتوقف (بروست) منبهرا أمام الحجارة التي جعلها الزمن رقيقة. فالعامل الزمني استطاع أن يدخل تغييرا كبيرا على المكان إما بالسلب أو بالإيجاب, رغم أن وصف بروست الشاعري للحجارة

و كينتها جعلها تقف بديلا عن الإنسان في تفاعله مع الزمن, إذ أن:

" *La discription que fait Proust de l'église de Combray se mue en une rêverie active dans le ton et le mouvement même de la recherche du temps perdu.*"[3]

إن في رواية البحث عن الزمن الضائع يتجلى من خلال أعين شخصية ما, أو السارد ذلك الفضاء الذي يحكي ويتكلم عن وقائع وأحداث.

فبالإضافة إلى ذلك فإن الرواية وقبل كل شيء هي عبارة عن فن زمني (*Art temporel*) وخاصة مع بعض الكتابات التي ميزت بدايات القرن الماضي.

---

[1]-G.Genette.Figure II,p46

[2]-Roulant Bourneuf, Réal ouellét L'univers du roman , ceres éditions 1998 . p123.

[3]-Ibid p128

" *Puis le début du siècle surtout, avec des oeuvres de Proust Th Mann, V.Woolf et Butor, par exemple, le temps n'est plus seulement un thème ou la condition d'un accomplissement, mais le sujet même du roman.*[1]

ولهذا نجد أن زمن الرواية ينقسم إلى ثلاثة أقسام وأن هناك ثلاثة أزمنة وهي: زمن المغامرة, زمن الكتابة, زمن القراءة حسب ما أوضح ميشال بيتور.

هذه الأزمنة مجتمعة يمتزج فيها الأزمنة الخارجية أي الكرونولوجية والأزمنة الداخلية (النفسية)التي لا تقاس بالساعة أو اليوم.

ولهذا فإن لتوظيف الأزمنة بأشكالها دلالة خاصة؛ إذ من الصعب أن تتشكل الحكاية خارج الزمن, لكن يحدث أن تتشكل حينما يكون الأمر الذي نحكي عنه غير مألوف, وهذا ما ينطبق على كل من (ألف ليلة وليلة), وفي البحث عن الزمن الضائع.

" *Le temps retrouvé " de Proust n'est ni celui de Beckett ni celui de la nouvelle Héloïse "*[2]

ويستمر الكاتب في توضيح هذه المعادلة حينما يذكر أن الزمن لدى بلزاك ***Balzac*** هو زمن يسجل نمو مجتمع قد يتحقق من خلاله الخسران أو الربح. في حين أن لدى بروست فيتعلق الأمر بالهروب عبر الفن من زمن الساعة, الزمن الكرونولوجي الفج, ليتعمق في لجج زمنية أخرى داخل الأزمنة. وبالتأكيد فإن الزمن عند هؤلاء له مقياسه الخاص , فهو ليس

" *Le temps n'est plus fleuve ou cercle syphique, mais miroir éclaté en mille morceaux ou parcelle microscopique" " Les myriades d'impressions " de V.Woolf ou le présent démesurément agrandi " de N.Sarraute n'ont rien de commun avec " l'intemporel " de Proust ou le temps mythique de Th.Mann*[3].

حيث تدخل الشخصية في دائرة أحلام اليقظة, فإن الزمن يتحول من إيقاعه العادي إلى ديمومته. وبين هذه العادية والديمومة تجري الأحداث بإيقاعها الرتيب حينا, والمتجدد أحيانا أخرى إلى أن تصل إلى لحظة الذروة حيث تتفكك جميع المعادلات, ويتحقق الاستثناء.

[1]-Roland Bourneuf, Réal ouellet:L'univers du Roman;p146-147
[2]-Opçit , p154.
[3] -ibid. p 155.

3- موضوعة المحرمات (*Les tabous*) : تشكل الخطيئة والممنوع ثنائية ظلت تستحوذ على الفكر الإنساني وتحتل جزءا كبيرا من تشريعاته الدينية والموضوعية منذ خطيئة آدم الأولى.. حينما طرد آدم وحواء من الجنة وسكنا الأرض, لكن هل كانت المعصية هي السبب في هبوطهما أو إسقاطهما في الأرض.'؟

فهناك تأكيد على أنهما لم يرتكبا المعصية, بل أنهما لم يتحدا جنسيا إلا بعد هبوطهما إلى الأرض. " لقد أسقطت التفاحة (الثمرة) آدم وحواء, وقيل أن حواء هي التي أكلتها وصارت رمز الرغبة في العالم."[1]

ولعل قصة سقوط آدم وحواء من الجنة تبين أن الجنس والدين هما من أكبر الاهتمامات شيوعا بين البشر, وهما متعارضان في أغلب الأحيان, فالأول جسداني زائل,والثاني روحي سرمدي وكلاهما يشغل حيزا مختلفا.[2]

وهذا التعارض الذي أوجد له توافقا ضمن جدول المحرمات عبر الثالوث المحرم (الجنس – السياسة– الدين).

والذي نجد كتاب (ألف ليلة وليلة) يزخر بهذا النوع من الممنوع. كذلك الأمر في (البحث عن الزمن الضائع), وسوف نحاول استشقاق الأمر من خلال عديد النماذج التي تكرس فرضية المنع والقمع عبر جدلية المقدس والمدنس.

فالقصة الإطار تبدأ بانتهاك الطابو, حيث تقوم على المنح الآني لما هو ممنوع شرعا (الملكة تعاشر العبد وتزني).

فجنحة الزنا وحدها كافية للتدليل على هذا الاختراق للطابو, بالإضافة إلى كونها زوجة, وللعلاقة الزوجية قدسية والتزامات وحدود يجب مراعاتها.

رغم أن العصور القديمة أقل تشددا " فالممارسات لم تكن تبحث عن التستر إلا في القليل النادر , والكلمات كانت تقال دون تكتم مفرط, والأشياء دون إفراط في التنكر, لقد كان هناك نوع من الألفة المتساهلة مع المحظور وغير المشروع. وقد كانت قوانين المجون والغش والبذاءة أكثر ليونة إذا ما قورنت بقوانين القرن التاسع عشر"[3].

---

[1] فرح جبر, الجنس المقدس, الموقع الاكتروني ملحق النهار 2004

[2] – المرجع نفسه .

.3 – ميشال فوكو . تاريخ الجنسانية 3– ارادة العرفان ت: محمد هشام.افريقيا الشرق 2004 ص 5

لكن بعد فترة من الزمن أصبح الجنس يحاط بالسرية وبالصمت كما أصبح الزواج بمقتضى مشروعيته ونظامه الإيجابي يمارس السلطة المطلقة.

إذ أصبح القمع هو الأسلوب الأساس منذ العصر الكلاسيكي للربط بين السلطة والمعرفة الجنسانية.[1]

فمن الصعب الحديث عن هذه الأشياء بحرية, والأصعب منه هو الحديث في هذه الأشياء بحرية.

وقد طرح ميشال فوكو جملة من التساؤلات حول هذه الفرضية بالذات في شكل شكوك. الشك الأول: هل يشكل قمع الجنس حقا بداهة تاريخية فما ينكشف لنا من أول نظرة, والذي يسمح بالتالي بصياغة فرضية تكون نقطة الانطلاق – هل هو تقوية أم هو تأسيس نظام زجري على الجنس منذ القرن السابع عشر ؟ وهذا بحصر المعنى سؤال تاريخي. الشك الثاني: هل تنتمي آلية السلطة بالأساس وبالأخص تلك التي تشتغل في مجتمع كمجتمعنا', إلى نظام القمع ؟ وهل الحظر والمنع والإنكار هي حقا الأشكال الأساسية التي تمارس بواسطتها السلطة بصفة عامة.

ربما في كل المجتمعات, لكن بالتأكيد في مجتمعنا ؟ وهذا السؤال تاريخي – نظري – وأخيرا الشك الثالث: هل يأتي الخطاب النقدي الذي ينصب على القمع لمواجهة وقطع الطريق على آلية للسلطة اشتغلت لحد الآن دونما احتجاج يذكر, أو أنه ينتمي هو ذاته إلى نفس السياق التاريخي مثل الموضوع الذي يدينه (ويعرفه بدون شك) تحت اسم " القمع" ؟ هل هناك انفصال تاريخي بين عصر القمع وبين التحليل النقدي للقمع ؟ وهذا سؤال تاريخي سياسي[2].

إن في طرح ميشال فوكو لهذه الفرضية القمعية التي تستند على وقائع من سيرورة التاريخ لا يورط بشكل أو بآخر المؤسسة بمفردها. بل هناك تراكمات أخرى أسهمت في بلورة هذا المفهوم القمعي.

ثم يحاول أيضا أن يتتبع المسار التاريخي لهذه الفرضية القمعية, فيؤرخ لعصر القمع الجنسي والسلطوي بالقرن السابع عشر الذي مورس فيه هذا النوع من القمع الذي يفرض حواجز

[1] – المرجع السابق ص7

[2] – المرجع نفسه ص 11

معينة,وغالبا ما يحيط هذه العلاقة بنوع من السرية ويعمل على أن يطفيء الكلمات التي تجعله كثيف الحضور بشكل محسوس. بل أن هذه المحظورات نفسها قد تخشى, كما يقال تسميته. " [1]

فكثير من القطيعة بفعل التواطؤ مع الخطاب الديني جعل الجسد مصدر الآثام, ولذا غدا الجسد حبيس ذاته لا يمكنه أن يعلن عن نفسه إلا من خلال الصرخات القادمة من هنا وهناك, والتي تحرص على استعمال كاتم الصوت حتى تأتي هذه الصرخات مكتومة ومبهمة.

ورغم كاتم الصوت هذا, فإنه يمكننا الاستماع إلى اختراقات عدة كالخيانة, الاغتصاب, الحيونة, المثلية الجنسية.

فالمؤسسة لا ترفض الجنس كجنس, فهي تعترف به, وإن كان الاعتراف بالجنس صعبا, إنما غير المتفق عليه هو هذا الخروج عن آداب الجنس – إن صحت العبارة –.

" لقد كان الاعتراف " ولا زال حتى اليوم, هو الإطار العام الذي يحكم انتاج خطاب الحقيقة حول الجنس. إلا أنه قد عرف مع ذلك تغييرات هائلة , فلزمن طويل ظل الاعتراف مندمجا بقوة في ممارسة التوبة "[2]

ولهذا غالبا ما تستثمر هذه الاعترافات كمدونات تكشف حقيقة الجنس , أو بصورة مغايرة تكشف جنس الحقيقة, لأن الحقيقة تظل متواترة أو موزعة وباهتة إن لم تعبر عن الحقائق القابعة هناك في قرار. لأن هذه المدونات عبارة عن ابتكار لطريقة جديدة في المتعة " متعة حقيقة المتعة .متعة معرفتها وعرضها واكتشافها والافتتان برؤيتها وقولها وسحر وأسر مميزات الخطاب الحقيقي حول المتعة ".[3]

لقد استولت آلة الحكي على هذا الجانب السري في الحياة الخاصة للأفراد ومنحته دورة حياة جديدة وجعلته يضيق ليتسع, ويتسع ليضيق. في نسيج اختلط فيه السحر بالمتعة, فجاءت الحقيقة شبه مبهرة, شبه مشعة تخطف بصر من ينظر إليها طويلا.

إن الأمر هنا لا يتعلق بصراعات ضد النظرة السائدة للجنسانية وإنما بمحاولة لإدخالها في دائرة المراقبة للاستيلاء عليها للكشف عن الحركات الأكثر سرية, للميولات ولشهوات الجسد العابرة,

[1]- المرجع نفسه ص 15.

[2]- ميشال فوكو . تاريخ الجنسانية ص 54.

[3]المرجع نفسه ص 61

وقد كانت ألف ليلة وليلة , وكذلك (بحثا عن الزمن المفقود) معرضان لهذه الحركات السرية المتفاقمة, والمتصارعة مع الكثير من القيم المتضاربة هي ذاتها مع ذاتها.

سوف نتناول كل عمل على حدى , ونتتبع حركات ما اتفق على أنه طابو في كل عمل.

كما تلاحظون فقد ركزنا على الطابو الأكثر ظهورا في العملين, وهو المتعلق بالطابو الجنساني.

وأول ما يصادفنا هو الخيانة.والخيانة كموضوعة شديدة الوضوح والتواجد في (ألف ليلة وليلة), وقد فتحت بابها زوجتا الملك شاهزمان وشهريار حينما اقترفا جنحة الخيانة مع عبيد في القصر.

فلما كان نصف الليل تذكر حاجة نسيها في قصره, فرجع ودخل قصره فوجد زوجته راقدة في فراشه معانقة عبدا أسودا من العبيد, فاسودت الدنيا في وجهه , وسل سيفه وضرب الاثنين فقتلهما في الفراش..[1]

والصورة نفسها تتكرر مع " شهريار " .ففي نفس الظروف تقريبا وجد زوجته نائمة مع عبد أسود: – ثم إنه جلس في الخيام وتنكر, وعاد متخفيا إلى القصر الذي فيه أخوه وجلس في الشباك المطل على البستان ساعة من الزمان, وإذا بالجواري وسيدتهم دخلوا مع العبيد, وفعلوا كما قال أخوه واستمروا كذلك إلى العصر, فلما رأىالملك شهريار ذلك الأمر طار عقله من رأسه.[2]

تعتبر الخيانة الزوجية خروجا واختراقا للشرع والعرف والأخلاق, فنكرانها تعبير على أنها عمل " مستمج " يقف له النظام الاجتماعي والأخلاقي والديني بالمرصاد. وتتكرر حالات الخيانة في (ألف ليلة وليلة), وما حكاية الليلة السابعة بأقل انتهاكا من الحكاية – الإطار ؛ إذ فيه تتجلى أبشع مظاهر الخيانة, إذ تبدأ عقدة القصة حينما يسمع ابن محمود صاحب الجزائر السود قول الجارية الأخرى: لعن الله الزانيات, ولكن مثل سيدنا وأخلاقه لا يصلح لهذه الزانية التي كل ليلة تبيت في غير فراشه..."[3]

فحاول الرجل مراقبة ابنة عمه.. " فقمت وتبعتها حتى خرجت من القصر وشقت في أسواق المدينة إلى أن انتهت إلى أبواب المدينة, فتكلمت بكلام لا أفهمه فتساقطت الأقفال وانفتحت

[1] ألف ليلة وليلة ج9/1

[2] ألف ليلة وليلة ج10/1

[3] – المصدر نفسه ص 29.

الأبواب وخرجت وأنا خلفها, وهي لا تشعر حتى انتهت إلى ما بين الكيمان , وأتت حصنا فيه قبة مبنية بطين لها باب فدخلت هي وصعدت أنا على سطح القبة, وأشرفت عليها, وإذا بها دخلت على عبد أسود فقبلت الأرض بين يديه فرفع ذلك العبد رأسه وقال لها: ويلك ما سبب قعودك إلى هذه الساعة ؟ كان عندنا السود وشربوا الشراب وسار كل واحد بعشيقته, وأنا ما رضيت أن أشرب فقالت: ياسيدي ويا حبيب قلبي أما تعلم أني متزوجة بابن عمي , وأنا أكره النظر إلى صورته', وأبغض نفسي في صحبته, ولولا إني أخشى خاطرك لكنت قد جعلت المدينة خرابا يصيح فيها البوم والغراب."[1]

ولعل في اختيار العبد الأسود ليكون المشارك لموضوعة الخيانة إنما ينبني على الكثير من الإشارات, فهي أولا انتقاص من هذا الفعل بالذات . الخيانة حينما تقرن بالطبقة الدنيا, وبأبشع الخلق, فالبديل دائما موصوم , منفي اجتماعيا, لا تتوفر فيه شروط الكفاءة.

كما أن اقتران المرأة الحرة كمشارك لفعل الخيانة بهذا الصنف من البشر, يهدر الكثير من إنسانيتها, وشرف مكانتها, ويحط بها إلى أسفل الدرجات خاصة حينما تورد صورا من الإهانة التي يقذفها بها العبد, كما سنرى في الحكاية السالفة الذكر:

" فقال العبد تكذبين ياعاهرة وأنا أحلف وحق فتوة السود ألا تكون مروءتنا مروءة البيض إن بقيت تقعدين إلى هذا الوقت مثل هذا اليوم, لا أصاحبك ولا أضع جسدي على جسدك ياخائنة, تغيبين علي من أجل شهوتك يا منتنة يا أخس البيض.

فقال الشاب: فلما سمعت كلامها وأنا أنظر بعيني ما جرى بينهما صارت الدنيا في وجهي ظلاما وصارت بنت عمي واقفة تبكي إليه وتتذلل بين يديه وتقول له يا حبيبي وثمرة فؤادي, ياحبيبي يا نور عيني ! وما زالت تبكي وتصرخ له حتى رضي عليها ففرحت وقامت وخلعت ثيابها ولباسها, وقالت يا سيدي هل عندك ما تأكله جاريتك ؟ فقال لها: قومي لهذه الكوارة تجدي ما تبغين فقامت وأكلت وشربت وغسلت يديها وجاءت فرقدت مع العبد على قش القصب وتعرت ودخلت معه تحت الهدمة.. "[2]

هذه الصورة تبين بوضوح مقدار الإهانة التي تعرضت لها زوجة الشاب مع العبد فهي في نظره:

[1]- المصدر نفسه ص 29.

[2] ألف ليلة وليلة ج1/ص29

عاهرة – خائنة – عبدة شهوة – منتنة – – خسيسة , كما أنها من أجل إرضائه تتنازل عن كبريائها, تبكي وتتذلل , تتضرع , تأكل أكلا بسيطا. تنام على قش القصب. تسكن في بيت متواضع. (فألف ليلة وليلة) تحط من شأن الخائنة , فتصورها تصويرا شنيعا وتضعها في أحط المراتب. فهي بالإضافة إلى كونها زانية, فهي تزني مع أحط الناس, وهذا الأخير يكيلها من ألوان الإذلال ما تنوء بحمله الجبال,

ولا نعدم مظاهر الخيانة الزوجية في حكايات أخرى كحكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان التي تتعدى محاولة الخيانة الزوجية لتأخذ درجة الزنا بالمحارم. حينما تحاول كل من بدر البدور وحياة النفوس الإيقاع بالأمجد والأسعد لكن الإخفاق كان حليفهما, ولعل هذا الإخفاق كان محاولة لوضع هذه المحاولة داخل دائرة مغلقة, باعتبارها خيانة مضاعفة.

" ولما بلغا مبلغ الرجال , واتصفا بالكمال صار أبوهما إذا سافر يجلسهما على التعاقب في مجلس الحكم, فيحكم كل واحد منهما يوما بين الناس , واتفق بالقدر المبرم والقضاء المحكم أن محبة الأسعد الذي هو ابن حياة النفوس, وقعت في قلب الملكة بدورزوجة أبيه ، وأن محبة الأمجد الذي هو ابن الملكة بدور وقعت في قلب الملكة حياة النفوس زوجة أبيه, فصارت كل واحدة من الضرتين تلاعب ابن ضرتها وتقبله وتضمه إلى صدرها, وإذا رأت أمه تظن أنه من باب الشفقة ومحبة الأمهات لأولادها. وتمكن العشق من قلبي المرأتين وافتتنتا بالولدين فصارت كل واحدة منهما إذا دخل عليها ابن ضرتها تضمه إلى صدرها وتود أنه لا يفارقها. ولما طال عليهما المطال, ولم يجدا سبيلا إلى الوصال امتنعتا عن الشراب والطعام وهجرتا لذيذ المنام.."[1]

لقد تجاوزت الخيانة هنا حدها, ولو أنها كانت خيانة بالقلب فقط, إذ لم تبلغ الخيانة الجسدية, لأن الأمر وجد صدودا ونكرانا من الأسعد والأمجد ابني الملك قمر الزمان.

" ثم أنه جرد سيفه وقال للخادم ويلك يا عبد السوء !أتحمل المراسلة المشتملة على الخيانة من زوجة سيدك ؟ والله إنه لا خير فيك يا أسود اللون والصحيفة, يا قبيح المنظر والطبيعة السخيفة, ثم ضربه بالسيف في عنقه فعزل رأسه عن جنبيه وطوى المنديل على ما فيه ،و ضعه في جيبه ثم دخل على أمه وأعلمها بما جرى وسبها وشتمها وقال: كلكن أنجس من بعضكن, والله العظيم لولا أني

[1] ألف ليلة وليلة ج208/2

أخاف إساءة الأدب في حق والدي قمر الزمان وأخي الملك الأسعد لأدخلن عليها وأضربن عنقها كما ضربت عنق خادمها. ثم أنه خرج من عند الملكة بدور وهو في غاية الغيظ[1].

ونفس الأمر وقع بين الأسعد وبدور أم الأمجد. " قالت: ثم أن الملكة بدور ضمخت ورقة الرسالة بالمسك الأذفر ولفتها في جدائل شعرها, وهي من الحرير العراقي, وشراريبها من قضبان الزمرد الأخضر مرصعة بالدر والجوهر, ثم سلمتها إلى العجوز وأمرتها أن تعطيها للملك الأسعد ابن زوجها الملك قمر الزمان, فراحت العجوز من أجل خاطرها ودخلت على الملك الأسعد من وقتها وساعتها, وكان في خلوة عند دخولها, فناولته الورقة بما فيها ووقفت ساعتها تنتظر رد الجواب, فعند ذلك قرأ الملك الأسعد الورقة وفهم ما فيها ثم بعد ذلك لف الورقة في الجدائل ووضعها في جيبه, وغضب غضبا شديدا ما عليه مزيد, ولعن النساء الخائنات, ثم إنه نهض وسحب السيف من غمده وضرب رقبة العجوز فعزل رأسها عن جثتها. وبعد ذلك قام وتمشى حتى دخل على أمه حياة النفوس فوجدها راقدة في الفراش ضعيفة بسبب ما جرى لها من الملك الأمجد فشتمها الملك الأسعد ولعنها.[2]

هذا النموذج من الخيانة هو صورة من صور الانتهاك التي تعرض في (ألف ليلة وليلة) لكنها تنتهي عادة النهاية التي تمليها الأعراف والنظم الاجتماعية.

" إن هذا الشكل من السلطة يتطلب ليمارس أكثر من المحظورات القديمة حضورات ثابتة , مهمة وفضولية أيضا, إنه يفترض حوارات ويعمل بالفحوص والملاحظات الملحة, ويقضي تبادلا للخطابات من خلال أسئلة تنتزع اعترافات, وبوح يتجاوز التساؤلات, إنه يتضمن مقاربة جسدية ولعبة إحساسات قوية.[3]

وهذا ما يجعل قوة المؤسسة الاجتماعية تفرض منطقها بحيث لا تتيح للثغرات الفجائية أن تغير من مجراها, ومن أخطر الثغرات التي وجدت لها في ألف ليلة وليلة مكانا هي موضوعة المثلية الجنسية (***Homosexualité***) وهي من الطابو هات التي يتحرج الكثير من الخوض في غمارها, فهي من الموضوعات المسكوت عليها " وهي وجه من الوجوه الحاضرة , لكن أبدا غير مفصوح عنها, تختبئ داخل صمتها, يحاولون تجاهلها بل عدم الاعتراف بها." [4]

[1]- نفس المصدر ص 209.

[2]-نفس المصدر ص 211.

[3] ميشال فوكو, تاريخ الجنسانية.ص 39

[4] Malek chebal.Psychanalyse des mille et une nuits p 241

فالمثلية الجنسية لا تتموضع عادة في الطبقات الاجتماعية الراقية أخلاقيا. هي عبارة عن طابو لا بد من أن نخجل منه.

ونماذج المثلية الجنسية تبدو جلية أحيانا, وباهتة في أحيان كثيرة ومنها تلك الصور التي تشير إلى هذا الأمر في قصة قمر الزمان بن الملك شهرمان فقد جاء ما يلي:

" ثم أن الملكة بدور لما فرغت من إنشادها جلست إلى جانب السيدة حياة النفوس وقبلتها في فمها..".[1]

لكن تبدو الصورة هنا باهتة, خفية , غير صريحة على أساس أن بدور حينما التقت حياة النفوس كانت تمثل دور الرجل, إذ القناع هنا يشير إلى أن هذا الأمر موجود, لكنه طابو يصعب الحديث عنه بصراحة ومباشرة, ويستمر هذا التلميح دون التصريح في مواضع أخرى:

" قالت بلغني أيها الملك السعيد أن الملكة بدور لما دخلت المكان المعد لها وجدت السيدة حياة النفوس جالسة بجانبها وطبطبت على ظهرها ولاطفتها وقبلتها في عينيها. " [2]

ثم بعد انكشاف الأمر بين بدور وحياة النفوس أصبح الأمر أكثر مباشرة من ذي قبل إذ جاء في الرواية:

" فلما فرغت من شعرها قالت: يا أختي إن صور الأحرار قبور الأسرار, وأنا لا أفشي لك سرا, ثم لعبتا وتعانقتا ونامتا إلى قريب الآذان .."[3]

وليس هذا بأكثر مباشرة مما حدث في الليلة السابعة عشرة بعد المائة الثانية, إذ خاطب قمر الزمان بدر البدور على أساس أنها رجل بقوله: " فقال لها: أيها الملك إن هذا الإكرام إذا لم يكن له سبب فإنه من أعجب العجب وخصوصا وقد أوليتني من المراتب ما يجب أن يكون للشيوخ الكبار مع أني من الأطفال الصغار, فقالت له: سبب ذلك أنني أحبك لفرط جمالك الفائق وبديع حسنك الرائق, وإن أمكنتني مما أريده منك أريك إكراما وإنعاما وأجعلك وزيرا على صغر سنك كما جعلني الناس سلطانا عليهم وأنا في هذه السن, ولا عجب اليوم في رئاسة الأطفال ولله در من قال:

كأن زماننا من قوم لوط ۞ له شغف بتقديم الصغار

[1]- ألف ليلة وليلة ج 2 ص 95.

[2] - نفس المصدر ص 196.

[3]- المصدر نفسه ص 198.

فلما سمع هذا الكلام خجل واحمرت خدوده حتى صارت كالضرام, وقال لا حاجة بهذا الإكرام المؤدي إلى ارتكاب الحرام بل أعيش فقيرا من المال غني ا لمروءة والكمال. فقالت له: أنا لا أغتر بورعك الناشئ عن التيه والدلال ولله در من قال:

ذكرته عهد الوصال فقال ۞ كم ذا تطبل من الكلام المؤلم

فأريته الدنيا فأنشد قائلا ۞ أين المفر من القضاء المبرم

فلما سمع هذا الكلام وفهم الشعر والنظام قال: أيها الملك إنه لا عادة بهذه الفعال ولا طاقة لي على حملها لأكبر مني فكيف بي على صغر سني ؟ فلما سمعت كلامه تبسمت وقالت: إن هذا الشيء عجاب كيف يظهر الخطأ من خلال الصواب, إذا كنت صغيرا فكيف تخشى الحرام وارتكاب الآثام ؟ وأنت لم تبلغ حد التكليف, ولا مؤاخذة في ذنب الصغير ولا تعنيف فقد ألزمت نفسك الحجة بالجدل وحقت عليك كلمة الوصال, فلما سمع قمر الزمان هذا الكلام تبدل الضياء في وجهه بالظلام وقال:أيها الملك يوجد عندك من النساء والجواري الحسان ما لا يوجد له نظير في هذا الزمان فهلا استغنيت بذلك عني ؟ فمل إلى من شئت منهن ودعني , فقالت: إن كلامك صحيح ولكن لا يشتفي بهن من عشقك ألم ولا تبريح, وإذا فسدت الأمزجة والطبيعة فهي لغير النصح سميعة فاترك الجدل واسمع قول من قال:

يا فريد الجمال حبك ديني ۞ واختياري على جميع المذاهب

قد تركت النساء لأجلك حتى ۞ زعم الناس أنني اليوم راهب

وقول الآخر:

سلا خاطري عن زينب ونوار ۞ بوردة خد فوق آس عذار

وأصبحت بالظبي المفرطق مغرما ۞ ولا أرى لي في عشق ذات سوار

أنيسي في النادي وفي خلوتي معا ۞ خلاف أنيسي في قرارة داري

فيا لائمي في هجر هند وزينب ۞ وقد لاح عذري كالصباح الساري

أترضى بأن أمسي أسير أسيرة ۞ محصنة أو من وراء جدار

فلما سمع قمر الزمان هذه الأشعار وتحقق أنه ليس له مما أراد قرار, قال : يا ملك الزمان إن كان ولا بد فعاهدني على أنك لا تفعل بي هذا الأمر غير مرة واحدة, وإن كان ذلك لا يجدي في إصلاح الطبيعة الفاسدة بعد ذلك لا تسألني فيه إلى الأبد, فلعل الله يصلح مني ما فسد. فقالت : عاهدتك على ذلك راجيا أن الله يتوب علينا ويمحو بفضله عظيم الذنوب, فإن نطاق أفلاك المغفرة

لا يضيق عن أن يحيط بنا ويكفر عنا ما عظم من سيئاتنا ويخرجنا إلى نور الهدى من ظلام الضلال."[1]

فمن خلال هذه الحكاية ينكشف لنا أن أمر الجنسية المثلية (*Homosexualité*) هو من الأمور التي كانت تعد ظاهرة في مجتمع (ألف ليلة وليلة) ولا فرق في ذلك بين الطبقات, فقد نجدها في الطبقة الحاكمة كما نجدها في طبقة العوام.

- إن هذه الظواهر مستنكرة ومستمجة رغم شيوعها.

- إن ظاهرة الجنسية المثلية تحاول أن تجد لها مبررا أخلاقيا ومنطقيا عن طريق الانحياز إلى الأقنعة, فلم يكن الخطاب خطابا صريحا بقدر ما كان خطابا يشف عن وجود ارتجاج أخلاقي داخل المجتمع, وترددا في مدى قابلية هذا النوع من الميل الذي يعتبر نتيجة لفساد الأمزجة و الطبيعة.

" *Une femme aux allures de garçonne n'est pas tenue de substitue à son vagin une hypertrophie clitoridienne que la place du coté de la virilité. Par ailleurs, le lesbianisme est épisodiquement rappelé dans la longue histoire de Kamaralzaman ou les identités sexuelles se chevauchent s'annulent un instant pour ce renforces le moment d'après.*[2]

إن حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان ما هي إلا نموذج يفضح مدى تورط مجتمع ألف ليلة وليلة في الطابو, والإفصاح عن المسكوت عنه ففي الليلة الثالثة والخمسون نقرأ ما يلي:

" قالوا للعبد الثالث: احك لنا حكايتك.

" قال لهم يا أولاد عمي كل ما حكي باطل, أنا أحكي لكم سبب قطع خصيتي وقد كنت أستحق أكثر من ذلك لأني نكحت سيدتي وابن سيدتي[3].

كما تحيل هذه الصورة إلى شكل من أشكال المثلية الجنسية ونقصد بذلك:

(Les lesbiennes) إذ يقول الراوي: " فلما تعرين من ثيابهن الريش وبقين لابسات ثيابهن الخز جلسن على العشب يتحدثن ويتضاحكن, فلما تعرين من ثيابهن نزلن كلهن إلى البحيرة واغتسلن, وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح.

[1] ألف ليلة وليلة, ج2/ص 205-206

[2] -Malek , Chebel. Psychanalyse des mille et une nuits p 243.

[3]- ألف ليلة وليلة ج 1 ص 161.

قالت : بلغني أيها الملك السعيد أن البنات لما نزلن كلهن في البحيرة واغتسلن صرن يلعبن ويتمازحن, وصارت الطيرة الفائقة عليهن , ترميهن وتغطسهن فيهربن منها ولا يقدرن أن يمددن أيديهن إليها[1], وهذه الصورة أيضا: " فسألت عن الخبر فأخبرها بالصبية فجاءت عندها ونظرت إليها وتأملت فيها فتحير عقلها من حسنها وجمالها وسبحت الله جل جلاله على ما خلق من الصور الملاح ولم تدخل ولم تغتسل وإنما صارت قاعدة وباهتة في الصبية إلى أن فرغت من الغسل وخرجت ولبست ثيابها فزادت حسنا على حسنها.[2]

كما نجد هذه الصورة في الكثير من الأشعار:

أبرزوا وجهك الجميل ۞ ثم لاموا من افتتن

لو أرادوا صيانتي ۞ ستروا وجهك الحسن

وأيضا:

وريقه خمر وأنفاسه ۞ مسك وذاك الثغر كافور

أخرجه رضوان من داره ۞ مخافة أن تفتن الحور

يلومه الناس على تيهه ۞ والبدر مهما تاه معذور

وأيضا:

ومشادن بوصال منه واعدني ۞ فالقلب في قلق والعين منتظره

أجفانه ضمنت لي صدق موعده ۞ فكيف توفي ضمانا وهي منكسره

وفي الليلة الواحدة بعد الألف يظهر هذا النوع من الاستلطاف والحرقة التي وجدت لها في (ألف ليلة وليلة) مرتعا: " وقالت: " بلغني أيها الملك السعيد أنه حكي أيضا أن الوزير أبا عامر بن مروان كان قد أهدي إليه غلام من النصارى لا تقع العيون على أحسن منه فلمحه الملك الناصر فقال لسيده: من أين هذا قال: هو من عند الله. فقال له: أتخوفنا بالنجوم وتأسرنا بالأقمار ؟ فاعتذر إليه. ثم احتفل في هدية بعثها إليه مع الغلام وقال له كن داخلا في جملة الهدية ولولا الضرورة ما سمحت بك نفسي وكتب معه هذين البيتين:

أمولاي هذا البدر سار لأفقكم ۞ والأفق أولى بالبدر من الأرض

[1]- المصدر نفسه ج4 ص 193.

[2]- المصدر نفسه ص 210.

فأرضيكم بالنفس وهي نفيسة ۞ ولم أر قبلي من بمهجته يرضي؟[1]

وقد نجد ما يشير إلى الأمر بصورة واضحة مكشوفة, حيث الحديث صريح والإشارة استفزازية, ففي الليلة الثالثة والتسعون جاء ما يلي:

" فهي آفة من الآفات, وبلية من البليات فاسدة الاعتقاد, وكانت أكثر إقامتها عند ولدها حردوب ملك الروم لأجل الجواري الأبكار, لأنها كانت تحب السحاق, وإن تأخر عنها تكون في امحاق, وكل جارية أعجبتها تعلمها الحكمة , وتسحق عليها الزعفران فيغشى عليها من فرط اللذة مدة من الزمان , فمن طاوعتها أحسنت إليها ورغبت ولدها فيها , ومن لا تطاوعها تتحايل على هلاكها.

" وكانت ترغب من تساحقها بالجواهر والتعليم "[2]

فالمثلية الجنسية ***Homosexualité*** من الموضوعات التي قامت عليها بنية الحكي في الليالي, وهي إذ تعتبر من الطابو هات (***Les Tabous***) , فهذا لا ينفي كونها من أهم أسباب تأليف هذا العمل المليء بالأسرار والخفايا, فقد قدمت (الليالي) هذه الموضوعة بشكل يتضح من خلاله مدى إسهام (ألف ليلة وليلة) في نقد هذه الظاهرة سواء بطريقة مباشرة كاستعمال عبارات الزجر والإنكار, أو غير مباشرة من خلال الكثير من التعابير التي توضح أن أمر المثلية الجنسية هو أمر غريب على مجتمع الليالي رغم احتفاء (ألف ليلة وليلة) به من خلال التطرق إلى هذه الموضوعة.

فهي موضوعة هلامية تخبئ وراءها الكثير من عوامل التفسخ الأخلاقي والاجتماعي, كما أنها تعبر عن الواجهة التي جعلتها المجتمعات الميسورة لإخفاء الكثير من العلل والأمراض التي يعانونها. (في البحث عن الزمن الضائع) نلمح صدى ذلك بشكل فيه الكثير من الحرية, والتحرر من العقد باعتبار أن الأحداث تجري في مجتمع غربي. ولعل تركيز (مارسيل بروست) على قصة (سادوم وعمورة) لبناء مجتمع بأكمله في قصص (في البحث عن الزمن الضائع) خاصة في جزئي (سادوم وعمورة) (***Sadome et Gomorrhé I-II***) وما والاهما من قصص أكبر دليل على ذلك.

لكن أمر الجنسية المثلية وكيفية تناولها في (في البحث عن الزمن الضائع) تختلف عن (ألف ليلة وليلة), والاختلاف لا يكمن في الشكل, وإنما في الجوهر. فهي " في البحث عن الزمن الضائع " محاولة للهروب من واقع ما اتفق أن كان قاسيا بليدا, موحشا في مجتمع يعاني أزمة سكن, بمعنى الطمأنينة. وهو بالإضافة إلى ذلك نوع من التحرش بالوحدة عن طريق الاستئناس بالآخر, واتفق ممن

[1]- ألف ليلة وليلة ج4 ص 318.

[2]- المصدر نفسه ج1 ص 258.

كان يقاسمهم نفس الاهتمامات نفس الميولات, وحتى نفس الجنس. الغاية هي إدراك نوع من الاكتمال والاكتفاء محاولين التمثل بالطبيعة, فهي في أغلب الأحيان تمارس اكتفاءها وكفايتها من أشياء في المتناول, كالزهرة التي تعمل على تلقيح ذاتها بذاتها. ففي آخر الأمر الجنسية المثلية " في البحث عن الزمن الضائع " هي بحث عن عدة أصول وجذور في الحياة. فهي تبحث عن الكمال عن الاكتفاء عن الشيوع. عن التجدد, عن التفرد, فهي تماثل عملية إبداعية بشكل أو بآخر.

فموضوعة الجنسية المثلية تتكرر بشكل كبير في أغلب أجزاء (في البحث عن الزمن الضائع) , فهي بالإضافة إلى موضوعة الزمن التي تأتي في المرتبة الأولى, تحتل المرتبة الثانية من حيث الأهمية, والتكرار والنماذج التي يمكن إيرادها علامة فارقة في هذا العمل.

ولنبدأ بـ (سادوم وعمورة) ***Sodome et Gomorrhe*** , فهي اكتشاف للمثلية الجنسية الذكورية ***Homosexualité masculine***.

فالعنوان (سادوم وعمورة) وما تحت العنوان حيث نجد هذا المد الإنجيلي " الظهور الأول للرجال – النساء ***Hommes-femmes***.

إن الموضوعة (***Thème***) الرئيسية (لسادوم وعمورة) هي المثلية الجنسية .

وفي محاولة لفلسفة هذه المثلية تأتي الكثير من العبارات من خلال الواحد تلو الآخر سواء فيما يخص جسد المرأة أو جسد الرجل, فهم في الحقيقة لا يفهمون لماذا امرأة فنانة حقيقية ليست مغرمة بامرأة أخرى, فما يهم في كل هذا هو هذا الدفق الجمالي, هذا التعبير الذي تقف أمامه كل اللغات عاجزة, وبالتالي حتى الفروقات الجنسية تنمحي أمامه , فالمعادلة لا تصبح ذكر + أنثى = تزاوج. بل تصبح الجمال + الجمال = تزاوج.

فقد لجأ (بروست) إلى المجاز (***Métaphore***) للتعبير عن هذه الحالة. فالسارد عادة ما تفاجئه تلك اللغة غير المباشرة الموشحة بالمجاز, والتي يحاول تفكيكها لقراءة تلك النظرات المتبادلة بين هذه الأزواج.

ففي أول محاولة لتفكيك شفرات الحوار, يتسلى بتخيل حوار ليرافق الإيماءات ***Pantomimes*** , بإضافة كلمات إلى حركات (دي شارلوس) الذي ينظر جيبيان (Jupien) بتركيز خاص لواحد أراد القول " سامحني على تطلعي هذا. لكن إنك تحمل وراء ظهرك خيط أبيض

طويل " أو " لا يمكنني الخطأ, يمكن أن تكون من زوريخ *Zurich* , يخيل إلي بأني ألتقيك غالبا عند بائع التحف " .[1]

هذا النوع من الحوار الغريب (المتخيل متأت من الرغبة- رغبة هؤلاء المثليين في تغيير النوع اللغوي الذي يتخاطبون به. وهذا ما يفسر مثلا لماذا دي شارلوس يتحدث " عن شخص شاب الذي تتبعه مع الإشارة إلى أنه يستعمل الاسم المؤنث فقط حتى يتبع القواعد.[2]

والأمر لا يتعلق هنا باللفظ فقط, بل حتى بالصوت الذي يعمل على تمويه الميل المثلي. وللتدليل على أن أمر الجنسية المثلية جد مفضوح على رغم المحاولات العديدة للتمويه يعمد الكاتب إلى اللجوء إلى أسماء تنتمي إلى نفس العائلة. كجعل البارون دي شارلوس يغرم بـ

(شارلي موارال*Charlie morel*). ولاختيار اسم يتناسب مع سرية الأماكن التي يرتادونها يعطيه اسم شارمال *Charmel* , بل يذهب به أحيانا الأمر إلى إطلاق الاسم بصفة عمومية فيقول: شارلوس *Charlus*.

ولأن أمر الجنسية المثلية (في البحث عن الزمن الضائع) أكبر من أن نحصره في مسألة التزاوج الجنسي من نفس النوع يبحث (بروست) على توسيع مجال الرؤية حينما يتحدث باسهاب عن كيفية تلقيح الزهرة و والتي أشرنا إليها سابقا فيقول:

" puis me rendant compte que personne ne pouvait me voir, je résolus de ne plus me déranger de peur de manquer, si le miracle devait se produire , l'arrivé presque impossible à espérer (à travers tant d'obstacles, de distance , de risques contraire de changer) de l'insecte envoyé de si loin en ambassadeur à la vierge qui depuis longtemps prolongeait son attente. Je savais que cette attente n'était pas plus passive que chez la fleur mâle, dont les étamines s'étaient spontanément tournées pour que l'insecte put plus facilement la recevoir; de même la fleur femme qui était ici, si l'insecte venait arquerait coquettement ses " styles" et pour être mieux pénétrée par lui ferait imperceptiblement, comme une jouvencelle hypocrite mais ardente, la moitie du chemin. Les lois du monde végétal sont gouvernées elles-mêmes par les lois les plus en plus

[1]-Introduction de Sodome et Gomorrhe".p22-23.
[2]Ibid .p23.

hautes. Si la visite d'un insecte, c'est-à-dire l'apport de la semence d'uine autre fleur, est habituellement nécessaire pour féconder une fleur , c'est que l'autofécondation, la fécondation de la fleur par elle-même comme les mariage répétés dans une même famille, émanerait la dégénérescence et la stérilité, tandis que le croissement opère par les insectes donne aux générations suivantes de la même espèce une vigueur inconnue de leur aînées. Cependant cet essor peut-être excessif, l'espace se développer démesurément; alors comme une antitoxine défend contre la maladie, comme le corps thyroïde règle notre embonperint comme la défaite vient punir l'orgueil, la fatigue, le plaisir; et comment le sommeil repose à son tour de la fatigue, un acte exceptionnel d'autofécondation vient à point nommé la norme la fleur qui en était exagérément sortie. Mes réflexions avait suivi une pente que je décrirai plus tard et j'avais déjà tiré de la ruse apparente des fleurs une conséquence sur toute une partie inconsciente de l'oeuvre littéraire. [1]

إن هذا التفصيل في الحديث عن حياة التكاثر التي تخص الزهرة من تلقيح ذاتي, واكتفاء ذاتي. حتى وإن راودتها الحشرة التي تعتبر سفيرا مثاليا في هذه الأحوال, فإنها تعد نصف الطريق للوصول إلى غاية التلقيح. إن قوانين عالم النبات تسير وفق قوانين غاية في السمو.

إن التلقيح الذاتي *Auto fécondation*. للزهرة هي في جوهرها عملية تخلق مجتمعا خاصا بها محاطا بالرعاية التي لا يمكن إيجادها خارج المجتمعات الزهرية.

لقد كان الدخول إلى عالم الجنسيين المثليين من باب عالم الزهرة وكأن لا فرق بين العالمين من وجهة نظر (في البحث عن الزمن الضائع).

فبعد ذلك يبدأ في الحديث عن دي شارلوس *M.De Charlus* في لغة صامتة. متتبعا أثر هذا الميل على ملامح وجهه ذات التعابير الحانية في لغة صامتة غالبا يصيب بها كل من أيقظ في أعماقه هذه الميولات.

هذه النظرات الصامتة هي نظرات ملأى بجمالية أخاذة.

[1]-sodome et Gomorrhé.p65-66.

" Mais justement la beauté des regards de M. De Charlus et de Jupien venait, au contraire de ce que provisoirement du moins, ces regards ne semblaient pas avoir pour but de conduire à quelque chose. Cette beauté, c'etait la première fois que je voyais le Baron et Jupien la manifester. Dans les yeux de l'un et de l'autre, c'était le ciel non pas de Zurich mais de quelque cité orientale dont je n'avait pas encor deviné le nom, qui venait de se lever. [1]

إن في هذا الوصف الكثير من الفتنة والجاذبية وكأن السارد يصف شيئا آخر في الطبيعة, جميلا،وشفافا ،وأخاذا.

فقد تحدث عن دي شارلوس وكأنه تحول في لحظة إلى رجل – عصفور, أو رجل – حشرة. *Un homme oiseau ou un homme insecte.*

" on eut dit deux oiseaux, le mâle et la femelle, le mâle cherchant à s'avancer, la femelle-jupien-ne répondait plus par aucun signe à ce manège, mais regardant plus par aucun signe à ce manège, mais regardant son nouvel ami sans étonnement, avec une fixité inattentive, jugée sans doute plus troublante et seule utile, du moment que le mâle avait fait les premiers pas, et se contentant de lisser ses plumes.[2]

وفي تحليله لطبيعة العلاقة المثلية الرجالية *Homosexualité masculine* لا يهمل السارد الحديث عن العلاقة المثلية النسائية *Homosexualité féminine*., فهو يتغلغل داخل نفسيةه الشخصيات ليفسر دوافعها', وميولاتها فيقول مثلا:

" car dans les rapports qu'ils ont avec elles, ils jouent pour la femme qui aime les femmes le rôle d'une autre femme; et la femme leur offre en même temps à pas peu près ce qu'ils trouvent chez l'homme."[3]

وفي وصفه لحالة الجنسية المثلية النسائية يقتنص هذا المشهد:

"Un autre incident fixa davantage encore mes préoccupations du côté de Gomorrché. J'avais vue sur la plage une belle jeune femme élancée

[1]-S et G I p68
[2] Sodome et gomorrhe 1 p 69
[3]-S et G I p87

et pâle de laquelle les yeux, autour de leur centre, disposaient des rayons si géométriquement lumineux qu'on pensait devant son regard à quelque constellation... si bien que ses yeux, plus nobles pourtant que le reste du visage, ne devaient rayonner que d'appétits et de désirs. Or le lendemain, cette jeune femme étant placée très loin de nous au casino, je vis qu'elle ne cessait de poser sur Albertine les feux alternés et tournants de ses regards. On eût dit qu'elle lui faisait des signes à l'aide d'un phare[1].

في موضع آخر يتحدث عن نفس الظاهرة فيقول:

" *souvent, quant dans la salle du casino deux jeunes filles se désiraient, il se produisait comme un phénomène lumineux, une sorte de traînée phosphorescente allant de l'un à l'autre*".[2]

إنها تقدم على أنها موضوع جمالي..

. " *elle se présente comme un objet esthétique* "[3]

لكن كانت لغة الوصف لغة راقية تجعل ما هو غير مقبول اجتماعيا مقبول جماليا. فلا شيء أساسي لمجتمع ما سوى ترتيب اللغة, وتغيير هذا الترتيب , تغير الحوار, معناه الثورة"[4]

إن السارد يراهن على وقع اللغة لاكتساب تعاطف الآخر, ومجاراته.

والأمر مختلف تماما مع ما يحدث في (ألف ليلة وليلة) حيث تظهر (الليالي) هذا النوع من العلاقة بمظهر بشع, تسهم اللغة بالقدر الكبير في رسم هذه البشاعة.

ففي البحث عن الزمن الضائع تبدو لغة الوصف لغة حالمة, متأنقة شاعرية غير آبهة. بما هو مخالف اجتماعيا, بقدر ما تأبه بما هو مخالف للطبيعة,وكأنه إبداع جديد لها.

بل يوصف دي شارلوس وهو مثلي بأنه فنان في الحياة لأنه يمارس حياته, وعلاقاته بمنتهى الرقة, ولذا فلا فرق بينه وبين أي فنان آخر.

لقد اتكأنا في هذا الفصل على ثلاث موضوعات (thèmes) وهي الذاكرة التفضيء المحرمات. لنكتشف ذاك التقاطع الموضوعاتي بين ألف ليلة وليلة وفي البحث عن الزمن الضائع .

[1] - S et G 2 p 5
[2]-Ibid p 6.
[3]-Michael Riffaterre.L'illusion référentielle de littérature et réalité.Edition du seuil p91.
[4] Roland, Barthes . critique et vérité . éditions du seuil 1er éditions p49.

فمن خلال اعتماد كلا النصين على الذاكرة اللاارادية في انثيالها ، وفي انفلاتها من عقال الزمن نكتشف عبقرية النصين في استحداث ذلك الانسجام والتوافق ما بين التخييلي والواقعي وهذا ما ظهر من خلال موضوعة التفضيء حين تحيل الفضاءات الواقعية إلى فضاءات تخييلية والعكس صحيح .

أما عن موضوعة المحرم (le tabou) فقد اتفق كلا النصين في استدراج موضوعة المحرم الجنسي ، فالجنسانية بكل ملابساتها هي المادة المأثورة في ألف ليلة وليلة وفي البحث عن الزمن الضائع.

هذا الاستدراج الذي سنكتشف بعض ملابساته من خلال الفصل الرابع حينما نبحث في الجانب الدلالي ، وخاصة فيما تعلق بالدلالتين الاجتماعية ،والنفسية ..

مدخل إلى الموضوعاتية:

مفهومها:

الموضوعاتية *(Thématique)* هي: علم دراسة الموضوعات *(Les Thèmes)* .جاء في قاموس النقد الأدبي عن *(Le thème)* الموضوعة. هو ما تضعه أو يكون موضوع تحليل ما.. في الألسنة *(Linguistique)* , الموضوعة هي ما يتحدث عنه.

في الموسيقى: الكلمة تعني عنصر يكون كموضوع للتنويع الموسيقي, يكون قاعدة آلبنية للتأليف الموسيقي. في النقد الأدبي, الكلمة مؤشر لمحتوى ما. لفكرة مثل الحب, الموت, الإبداع الطبيعة...الخ.. التي ستتطور تحت أشكال مختلفة في عمل ما. نتحدث عن المنفى لدى سان جون بيرس *(Saint John perse)* , عن دوافع الإبداع لدى ملارميه *Mallarmé* . عن المدينة لدى بودلير *(Baudelaire)* .

موضوعات عمل ما التي غالبا ما تتكرر أو تتشكل بطريقة غير مباشرة *(Indirectement)*.

الموضوعات الظاهرية والعامة, تتلبس في أشكال مجردة وخاصة عبر المادة اللسانية, الكلمات والصور, بعض هذه الكلمات تستطيع أن تشكل كلمات موضوعات. وهي الأكثر قصدا في العمل, الصور مثل الصفحة البيضاء.

النقد الموضوعاتي الذي تحدث عنه باشلار يوظف عادة المجالات السيميائية أشكالها وتحولاتها ويربطها بخيال المؤلف.[1]

أما في كتاب (ما الأدب المقارن ؟) فقد تعرض في الفصل السادس منه للموضوعاتية وعلم الموضوعات. ومما جاء في مقدمة الفصل أنه " يروق الأدب المقارن القيام بتجمعات بحسب الموضوعات, خاصة عندما يتطرق باتجاه الأدب العام .[2]

وقد كانت دراسة الموضوعات كثيرا ما تثير الخلافات بين المقارنين أنفسهم, إذ يرى فيها " بينيد كروس " الموضوعات المفضلة للنقد القديم كما يرى " بول هازار" أنها لعبة تطمح في الوصول إلى مقاربات فضولية واختلافات مسلية, وقد ذكر م .ف.غوريار أن هذا الأخير حرم على المقارنين

[1] - Joëlle Gardes-Tamine, Marie Claude Hubert.Dictionnaire de critique Littéraire. P315

[2]- بيير ونيل .كلود بيشوا .اندريه ميشيل روسو . ما الأدب المقارن . ت: غسان السيد . منشورات علاء الدين الطبعة الأولى 1996. ص 129

دراسة الموضوعات لأنه لا يرى فيها إلا مادة الأدب التي تبدأ مع تحسين الموضوعات بفضل الأجناس والشكل , والأسلوب .[1]

ويتردد الكثير من المنظرين بين مصطلحي الموضوعاتية وعلم الموضوعات كالأنجولي-سكسونيين, أما الفرنسيون فيستعملون مصطلح (تيماتولوجي مقابلا للعلم الموضوعاتي)من أجل وصف منهج معين, كما يهملون كلمة (تيماتيك موضوعاتية), ولذا يفرق أصحاب كتاب (ما الأدب المقارن ؟) بين علم الموضوعاتية الذي يرونه أنه واحد من مجال الدراسات بالنسبة للمقارن, في حين أن الموضوعاتية تشكل منهجا من المناهج التي يمكنه الاستعانة بها,كما يرون أنه يمكن أن تسخدم الموضوعاتية في دراسة الموضوعات, ولكنها لم تعد محصورة في هذا المجال. كما يرون أن هناك خطورة في استخدام هذا المنهج والتي تتمثل في اختزال مجال كبير إلى مجرد موضوع, أو عدد صغير من الموضوعات كما أن هذا المنهج ليس هو المنهج الوحيد ، إذ يحتفظ المنهج التاريخي بكامل حقوقه في مجال علم الموضوعات (الإحصاءات الكاملة) (م ف غويار) [2]ومما تؤاخذ عليه المقاربة الموضوعاتية أنها تفضل (الموضوعات) على حساب (الخطط), وبالتالي تفصل المضمون عن الشكل, والدال عن المدلول. ولقد ساوى هنري ميشونيك بمهارة فائقة بين التجاوزات الأسلوبية(دراسة أحادية الجانب للخطط) وبين التجاوزات الموضوعية (دراسة أحادية الجانب للوضوعات), والتي تقود في الحالتين إلى تجاهل جزئي لموضوع البحث, والعمل بأكمله.

وهذه الملاحظة هي وجيهة بشكل أو بآخر لأنها بمثابة المحاذير للمقارنة عندما يريدون وضع الشعور الذي سماه بودلير " كآبة" تحت تعبير (ضجر – ملل) (إذ أن كلمة كآبة تعني بالمعنى الحرفي للكلمة, أزمة كآبة سوداء وتتطابق القصائد الأربع من " زهور الشر " والتي عنونت كآبة, مع أربع لحظات من الأزمة في نهارات ماطرة)[3]

وهناك ملاحظة هامة أيضا هي أن الموضوع الواحد ليس بالضرورة منعزلا عن الموضوعات الأخرى ، بل يتداخل معها .

---

[1] - المرجع السابق ص 129

[2] - المرجع نفسه ص 131.

[3] – المرجع نفسه ص .135

كما حاول جورج بوليه أن يسند إلى النقد الموضوعاتي مهمة أشخاص عند بعض الهواجس الشخصية التي تعد نقطة انطلاق لألف فكرة أو صورة منبعثة من مركز تفكير فردي, أن يظهر عودة بعض الهواجس البيراتيزية عند مختلف الكتاب الرومانسيين.

كما يمكن أن تكون هذه الموضوعاتية ناشئة من الواقع السياسي والاجتماعي والأدبي والفني أيضا إننا نفكر مثلا بمعنى موت فاغنر بالنسبة لفرلين أو دانونزيو, أو توماس مان الذي يتذكره في (الموت في فينيسيا).[1]

وفي آخر الفصل يطرح أصحاب كتاب (ما الأدب المقارن ؟) السؤال التالي: هل يسعى علم الموضوعاتية لأن يصبح " تاريخا للإنسانية " أكثر من كونه تاريخا للأدب مثلما أشار " س سوير " عام 1928 ؟

الجواب بالنفي إذا كان صحيحا أن الموضوع لا يوجد إلا من اللحظة التي يعبر فيها عن نفسه (ر.تروسون). وكذلك الحال إذا (كان الموضوع لغة أيضا, تحمل ثوابت بنيوية أسبق من أي محاولة تعبير فردي).[2]

وعليه ومن منطلق تحديد ثوابت بنيوية (موضوعات) في العملين الذين نحن بصدد دراستهما فمن المفيد تحديد أهم عناصر مشتركة في العملين. وقد عمدنا إلى اختيار ثلاثة موضوعات كبرى).

(***Les grands Thèmes***)

1- الذاكرة -التفضيء - المحرم.

1موضوعة الذاكرة :

تمهيد :

إن الانفلات عملية آلية تقوم بها الذاكرة باعتبارها مخزنا للمعارف و المعلومات فهي تخزن ما يكفيها، و أحيانا ما يفوق قدراتها من المعلومات ؛ و حينما تصل إلى المرحلة الثانية فإنها تنفلت منها بعض الذكريات لتستقر في مكان ما. أسماه علماء النفس بـ الهو أو *اللاشعور**Inconscient*** *أو**Inconscients* ، *أو* d*as unbenussite* و اللا وعي يتم استيعابه عبر ثلاث آليات :

[1] - المرجع السابق ص 138.

[2]- المرجع نفسه ص 149.

أولا :تستخدم صفة اللاوعي أحيانا كي تتضمن مجمل المحتويات غير الحاضرة في المجال الواعي الراهن وذلك بمعنى " وصفي " و ليس " موقعيا " أي بدون إجراء أي تمييز بين محتويات أنظمة ما قبل الوعي و اللاوعي :

ثانيا : يدل اللاوعي بالمعنى " الموقعي" على أحد الأنظمة التي حددها فرويد في إطار نظريته الأولى عن الجهاز النفسي ؛ و هو يتكون من المحتويات المكبوتة التي حظر عليها العبور إلى نظام ما قبل الوعي – الوعي ، بفعل الكبت (أي الكبت الأصلي و الكبت البعدي).

ثالثا : و أما في إطار النظرية الموقعية الفرويدية الثانية ، فيستعمل تعبير اللاوعي خصوصا على شكل صفة ؛ ذلك أن اللاوعي لم يعد وقفا على ركن خاص لأنه يصف الهو كما يصف جزئيا كل من الأنا و الأنا الأعلى.

لعلنا أدركنا أيضا أن عملية القرصنة على الذكريات من قبل اللاشعور هو عملية حتمية لعملية الكبت، و الكبت عند علماء النفس : بالمعنى الحرفي : عملية يرمي من خلالها إلى أن يدفع عنه التصورات(من أفكار ،أو صور، أو ذكريات) المرتبطة بالنزوة إلى اللاوعي ، أو أن يبقيها فيه.

يحدث الكبت في الحالات التي يهدد فيها إشباع إحدى النزوات القادرة على حمل المتعة للشخص بحد ذاتها بالتسبب بالإزعاج تجاه مطالب أخرى . *Fr : refoulement Eng : D : Ver drangung , Repression*

و أما بالمعنى الأقل تحديدا : فإن مصطلح الكبت يستخدم من قبل فرويد بمفهوم يقربه من مصطلح ((الدفاع)). باعتبار أن عملية الكبت بالمعنى الحرفي يتواجد على الأقل كخطوة في العديد من العمليات الدفاعية المعقدة (وهنا يعمم الجزء على الكل) هذا من ناحية وأما من الناحية الأخرى فلأن فرويد يستخدم النموذج النظري للكبت كطراز أولي لعمليات دفاعية أخرى[1].

وانفلات الذاكرة وتحررها يستعين بالهروب من الهو المنطقة المظلمة للاشعور بالتراكمات المترسبة في قعرها لتطفو من جديد على سطح الذاكرة.

1- مفهوم الذاكرة la mémoire : هي القدرة على استحضار الماضي ، وكما جاء في قاموس الفلسفة *dictionnaire de la philosophie*

M*émoire : persistance du passé, le passé peut persister.sous forme de simple habitudes mais la mémoire désigne plus* proprement la représentation du passe.

[1] - جان لابلانش ، و ج ب . بونتاليس . معجم مصطلحات التحليل النفسي ت: مصطفى حجازي ص: 416

وأما عناصر الذاكرة (*Les éléments de la mémoire*) فحسب ديدي جيليا *dédier Julia* فهي خمسة :

1 – تثبيت الذكريات ***la fixation des souvenirs*** .

2 – المحافظة عليها ***les conservations*** .

3 – التذكر ***le rappel*** .

4 – المعرفة أو التعرف ***la reconnaissance*** .

5 – الاشتغال ***la localisation*** .[1]

وعادة ما يتم نسيان الأشياء التي نكبتها في اللاشعور وعلى ضوء ذلك يسمي جان لابلانش و ج ب بونتاليس ذلك بذكرى ساترة *souvenir-écran* أو *screen-memory* أو *decher – innerung* " وهي ذكرى طفلية تتميز في آن معا بوضوحها المميز ، وفقدان محتواها لمعناه بشكل جلي يؤدي بنا تحليلها إلى الوقوف على تجارب طفلية دامغة ، وعلى هوامات لا واعية .

والذكرى السائرة كالعارض تماما عبارة عن تكوين يتخذ طابع التسوية بين العناصر المكبوتة والدفاع "[2]

وطابع التسوية هذا هو ما أوجدنا له مصطلح الانفلات وعادة ما يظهر على شكل عوارض أو هفوات أو زلات لسان .

ولعل هذا الأمر ينطبق على ما يختزنه اللاشعور أو منطقة الهو في تفاعلها مع الذكريات فيطفو على سطحها ما تتعمد إظهاره وترسب في الأعماق ما تريد إخفاءه إلى وقت معلوم.

ولا يمكن للمرء أن يكون عبدا لذكرياته تتصرف به بالقدر الذي يقوم هو بالتصرف بها ويحسن استخدامها : " إن حسن استخدام مخزون الذاكرة لتلمح آثاره ظاهرة في توازن المزاج mood ، وفي حسن السلوك في رحاب الحياة اليومية" .[3]

وعلى ضوء هذا كلنا يمتلك ذاكرة وذكريات، لكن الصعوبة تكمن في محاولة تذكرها، وهذا ما أورده برغسون في قوله :

---

[1]- Didier Julia : dictionnaire de la philosophie librairie la rousse paris 1964. p 180

[2]- جان لابلانش و ج ب بونتاليس . معجم مصطلحات التحليل النفسي ص 250

[3] - ألفراد ادلر . سيكولوجيتك في الحياة . كيف تحياها ت عبد العالي الجسماني . المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى 1996 ص: 103 .

« *Nous possédons tous nos souvenirs, sinon la faculté de nous les rappeler.* »

لكن ما معنى ألا نستطيع استعادة الذكرى.

ومن جهته مارسيل بروست يطرح السؤال بهذا الشكل "كيف يمكننا تذكر الماضي كيفما كان؟وهنا يأتي دور الذاكرة اللاإرادية.

ولكن إن كان برغسون يقر بصعوبة استعادة الذكريات فهناك من يرى أنها "تذكارات يختزنها في كيانه، وفي ثنايا ذاته حاملة بما خبره في حياته من تجارب منها السار ومنها الكارب الضار ، وليس ثمة ما يسمى أحيانا (ذكريات المصادفة) ***chance mémorises*** فكأنها ذكريات طرأت على الفرد من عوالم خارج محمل ذاته المتفاعلة مع ظروفه المعاشة، لذلك فإن ذكرياته في محتشد مخزونها تمثل له همسات نفسه. [1]

وإن كانت الذكريات المختزنة فعلا تمثل صدى النفس وهواجسها وهمساتها، فإن هذا التنوع الصوتي (***polyphonique***) يبقى له الأثر الجازم في صنع المصائروالحيوات داخل العمل الأدبي.

وعليه يمكننا إدراك هذا المعنى جيدا من خلال البحث عن الزمن الضائع التي تقوم أحداثها على هذا النوع من محتشدات الذاكرة الإرادية واللاإرادية مما منحها هذا التنوع الصوتي الذي هو ضروري في أي عمل إبداعي.

ويمكن على ضوء هذا الجزم القول أنه:

« *La mémoire involontaire exprime l'architectonique de l'être Coïncidant avec l'artiste* "[2]

وهذا يعني كما هو واضح تلك الصلة الوثيقة بين الذاكرة اللاإرادية، والمبدع الفنان لأنه هو المصدر الأول لها. فنجده يقول في إحدى هذه الخطابات : " الذاكرة اللاإرادية التي هي قبل كل شيء ذاكرة النتيجة الذكية للنظر ، تعطينا سطح الماضي فقط دون الحقيقة ، ولكن عندما يعاد اكتشاف رائحة ، أو طعم للماضي تحت ظروف مختلفة تماما ، فهي تثير انتباهنا على الرغم منا. فالماضي الذي أدركنا اختلافه عن الماضي الذي ظننا أننا تذكره والذي رسمته لنا ذاكرتنا اللاإرادية مثل رسام رديء يستخدم ألوانا خاطئة . وحتى في هذا الجزء الأول – (طريق سوان) – نجد الشخصية التي تروي والذي يسمي نفسه "أنا". (وليس أنا) يكتشف فجأة سنوات منسية وحدائق ، وأناسا

[1] - المرجع السابق . ص 103.

[2] julia kristeva le temps sensible . éditions Gallimard 1994.p 39.

في طعم رشفة شاي ، وجد فيه قطعة من « مادلين » ، ومما لاشك فيه أنه تذكر هذه الأشياء على أية حال ولكن بلا لون ، أو شكل وقد استطعت أن أحمله على القول كيف أن الأمر كما في اللعبة اليابانية الصغيرة التي تغمر في الماء قطعا من الورق المقوى فتنتفخ وتنثني لتصبح أزهارا وأشخاصا ، وهكذا كل أزهار حديقته ، والجمهور الطيب في القرية وبيوتهم الصغيرة والكنيسة ، وكل المنطقة وكل ما يكتنفها ، كل شيء يتخذ شكلا ويتماسك جال بذاكرته : المدينة والحديقة بسبب قدح الشاي :

(والذواكر اللاإرادية) تتخذ شكلا من تلقاء نفسها بوحي من التشابه مع اللحظة المماثلة ويبقى لها وحدها طابع الأصالة وهي تسترجع لنا الأشياء بنسبة صحيحة من التذكر والنسيان. وفي النهاية بينما تجعلنا نتذوق الإحساس نفسه في ظروف مختلفة تماما ، نراها تخلصه من كل قرينة لأنها تعطينا الخلاصة خارج الزمنية.....[1]

إن مارسيل بروست يعتبر الذاكرة اللاإرادية عبارة عن فعل شرطي انعكاسي تثيره حوافز قد تكون خارجية أو داخلية.

لقد اكتشف مارسيل بروست الذاكرة اللاإرادية واعتبر أن هذه الطاقة لها صورة أزلية نشأت –كما أظهر الدكتور " جريجورى زلبورج*" مستقلة عن فرويد الذي اكتشف وجود هذه الصورة في العقل اللاواعي "[2]

وكما هو واضح فللذاكرة اللاإرادية أكبر الأثر في صنع الحدث الروائي في البحث عن الزمن الضائع.

فا لذاكرة اللاإرادية هي تخط للزمن الآتي والمعاش ، وهي ترحل به بعيدا حيث اللاحدود واللازمان ، وهذا لا تستطيع الذاكرة الخالصة القيام به، لأن خطوطها موصوفةومتواترة في حين أن الذاكرة اللاإرادية غير موصوفة ومتباينة بفعل التماوج الذي يميزها.

والذاكرة الخالصة أو اللاإرادية هي ذاكرة الوقائع. في حين أن الذاكرة اللاإرادية هي ذاكرة الوسائط والانطباعات الاستثنائية ،التي تستدرجها كلما قمنا بمحاولة استدعائها لفتح فسحة من زمن آخر لا يشبه الزمن المعيش ، وليتم كل هذا بعفوية نادرة نلاحظه داخل " الذاكرة " والذي سماه بروست" اللاإرادية "حيث الذكريات لا تتأثر ، ولا تثبت ولا تحلل ،ولكنها تعبر بعفوية وتسحب

[1]- خطابات لماريل بروست نشر ميناكيرتيس من ص 226 إلى 227 نقلا عن عالم القصة لبرناردي فوتو. ت : م م هدارة

[2] -برنار دي فوتو . عالم القصة ص 274

معها هذا التأثير الخاص الذي سماه النفسيون الذاكرة التأثيرية "والتي استطاعت أن تؤسس وجودها [1]"

فالعفوية هي أصل في مسار الذاكرة اللاإرادية ، ولهذا فان المبدع يستعين بأزمنة متحركة ليستطيع القبض عليها.

وتفسر ذلك حسب برغسون أن " الجانب الفعلي الواقع من الحياة يوازيه جانب مضمر موجود بالقوة يمثل جملة ما اختزنته الذاكرة والجانبان متداخلان لا إمكانية للفصل بينهما ، ولذلك فإن كل لحظة من لحظات الحياة هي في الآن نفسه إدراك وتذكر" .[2]

والجانب الفعلي للواقع من الحياة توازيه الذاكرة الإرادية ، والجانب المضمر منه توازيه الذاكرة اللاإرادية ، وكلاهما لهما دور فعال في استحضار الذكريات القريبة والبعيدة ، لأن الذكريات عادة لا تصبح ثابتة ، ولا في متناولنا إلا إذا ما أخضعناها لشروط التذكر ، وليس كل الذكريات قابلة للاستدراج إلا إذا كانت محورا عمليا لقضايا مثيرة في حياة الشخص أولا ، وفي حياة المحيطين به ثانيا وهذا ما نسميه بالقضايا الحياتية المهمة المباشرة وغير المباشرة.

وحين ندرس الشروط الزمنية لتثبيت الذكريات نرى أيضا قوة الاختزان الاستذكاري لحدث مرتقب، ومنشود "[3]

هذه القوة والقدرة ليست عملية اعتباطية ، وإنما هي مراودة من طراز خاص لا يمكن أن يؤتى أكلها لأي كان.

ولعلنا لاحظنا من خلال ما مضى مدى الارتباط الجزئي ، وأحيانا الكلي بين الذاكرة والزمن باعتبارهما وجهين لعملة واحدة ، وهذا لأن الذاكرة لا تحقق تلقائيتها وانثيالها إلا داخل بنية معينة مرتبطة بالزمن ، واللاإرادية باللازمن.

وكلاهما منبع للتوقع ، فالتذكر مع التخيل بصفة ما يوازي التوقع.

"فالتوقع مهما يكن نوعه وموضوعه يتمثل دائما في الجمع بين فعلين أن نتذكر وأن نتخيل"[1]

التذكر + التخيل = التوقع ، والتوقع هو وتيرة الابداع ، وروحه الطافحة بالتوجس ..

هذه المعادلة تحدد مسار الذاكرة اللاإرادية في تفاعلها ، مع آليات الإبداع .

---

[1] - جون كوين . اللغة العليا .ت: أحمد درويش ص 275.

[2]- -Bergson . œuvres , l'énergie spirituelle p 917.

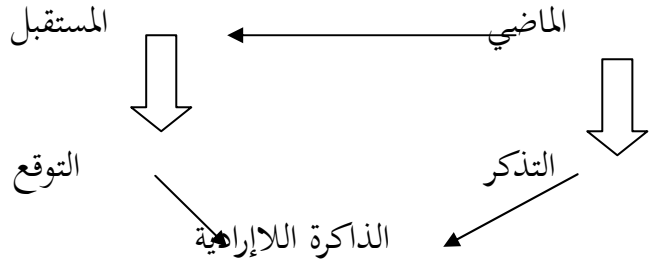
[3]- قاستون باشلار جدلية الزمن ت: خليل أحمد خليل نشر المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت الطبعة الثالثة 1993. ص 63

[1]- لمجلة الفرنسية : سنة 1982 évolution co العدد 7 المقال لـ : A : C Découfle بعنوان Les figures de la prévision p21

فكأن التذكر وجود ، والتخيل صيرورة هذا الوجود ، والمعادلة بين الوجود والصيرورة توصل اليها لأول مرة (برغسون) .

ولو تتبعنا حركة الزمن العادي لوجدنا أن "الزمن يتجه من الماضي إلى المستقبل ، وتوافق هذه الحركة ظاهرة التذكر في السلوك البشري ، وظاهرة التوقع"[2]

ويمكن وضع ترسيمة لهذه الحركة ، لتكون بالشكل التالي :



ومن خلال مطواعية الذاكرة اللاإرادية ، فان الذكرى تصبح في المتناول "والذكرى حسب بروست (Proust) نجدة تنزل على الكائن من السماء لتنتشله من العدم" . [3]

فالذاكرة اللاإرادية هي طائر الفينيكس الذي يحيي الذكريات من رمادها لتطفو من جديد.

ولهذا فإن :

« *la sensation passé demeure en nous et la mémoire involontaire la retrouve l'orsq'une perception présent rapporte induite par le même désir* »[4]

هذه الإحساسات والمعاني الماضوية ماكثة هناك داخل بؤرة عميقة ، لكن الذي له القدرة على إخراجها من ظلمتها إلى النور هي الذاكرة اللاإرادية .

وهذه الإستعادة تنزع نحو إبراز جمالية خفيفة تعبر من خلال مسامات الذاكرة :

« *En effet, ces intermittences sont ou centre de l'esthétiques proustienne , et s'insert dans le discours, fait de répétition et de question dans lequel le narrateur décrit ses réflexions sur la mémoire involontaire.* »[1]

---

[2]- لمجلة الفرنسية c co tohube ص 4 المقال لـ : Joël de Rosny بعنوان La création collective du temps

[3] G poulet . Etude sur le temps humain union générale d'edétions paris 1972. p 408

[4] -: Julia kristeva : le temps sensible Proust et l'expérience littéraire p 435

[1] -l'écriture et la mort, introduction S.G p 38

وعلى ضوء هذا يمكننا المراوحة بين بنيتين بنية جمالية وبنية زمانية ، فكلاهما تحيل عليهما الذاكرة اللاإرادية .

لكن من جهة أخرى يمكن الإقرار أن هذه الذاكرة اللاإرادية لا تمتلك جميع العلامات الحسابية فمثلما قال :

« *On constate on second lieu que cette mémoire involontaire ne possède pas le secret de tous les signes sensible* »

لكن هذا لا يمنعنا من الإقرار بالدور الفعال والرهيب الذي لعبته الذاكرة اللاإرادية في البحث عن الزمن الضائع ، فهي ذاكرة مشحونة ، وعاكسة ، وناشرة ، ومتطلعة ، ومتجددة لأن الأمر لا يتعلق فقط بالذكريات ، بل بما تفرزه فكلنا نمتلك ذكريات لكن المعضلة تكمن في استذكارها كما قال برغسون الفيلسوف النرويجي الكبير، وتتساءل مجددا ما ذا تعني ذكريات لا يمكن استعادتها ؟

ومن جهته يطرح بروست السؤال بطريقة أخرى :

"*Comment sauveront nous les passés tel qu'il est en soi? C'est à cette question que la mémoire involontaire semble reposer d'abord sur la ressemblance entre deux sensations , entre deux moments*

فيمكننا إنقاذ الماضي عن طريق استدراجه بواسطة الذاكرة اللاإرادية ، وهذا ماقام به مارسيل في روايته (في البحث عن الزمن الضائع) ، وهذا ما تقوم به جل النصوص الإبداعية في اعتمادها على الاستعادة التي يتولد عنها عنصر التراكم ثم الإنبثاق . وهما آليتان إبداعيتان تميزان الأعمال الكبيرة التي تصنع أحداثها الذاكرة بنوعيها الإرادية واللاإرادية .هذه الأخيرة التي لا تمنح كل أسرارها دفعة واحدة ، بل شيئا فشيئا فهي بمتناقضاتها ، وبمجتلباتها تحيلنا بالتدرج على الخفي أو المستتر بين طيات النفس .

"*Les paradoxes de la mémoire involontaire s'expliquent une instance plus haute qui déborde la mémoire inspire les réminiscences de leur communique seulement une partie de son secret*[2]"

إن عملية استعادة.. الماضي التي نلاحظها في رواية (في البحث عن الزمن الضائع) عن طريق الذاكرة اللاإرادية هي عملية لاتكتفي بذكر الماضي ، والتغني به فحسب بل هي إعادة إحياء من جديد فيصبح الماضي حينئذ حاضرا معاشا ، يصنع الأحداث.

[2] - ibid. p 72

وعلى هذا الأساس ، فإن بروست في عمله هذا يعطي مفهوما جديدا للزمن ، إذ يربطه بالذاكرة "فالمفهوم الأصلي للذاكرة بوصفها مجازا للزمان ، وليس بوصفها محتوى[1].

وبهذا الشكل من الربط ، فإن مارسيل بروست قد أدخل الزمن في مدار جديد هو مدار الذاكرة . فالذاكرة هي معادل موضوعي للزمان ، ولكن بفعل الذاكرة اللاإرادية ، فإن الأحداث التي يصنعها مارسيل بروست تشكل كونا بشساعته اللامتناهية .

"وهو كون سحري في تجسيده مثل الجني الهارب من القنينة"[2] فالذاكرة اللاإرادية هي ذلك الجني الهارب من محدوديةالزمن إلى انفتاحه ومنعرجاته ، وتفريعاته ، وهذا ما نلحظه في التوارد والاستعادة ، فتحدث لمارسيل المبدع حالة من حالات التذكر اللاإرادي ، فيستعين بها لتطعيم نصه حتى في أبسط استشعاراتها ، كالرائحة والذوق مثل : الرائحة العفنة المنبعثة من مبولة الشاننزليزية والتي يربطها مباشرة بغرفة عمته في كومبراي وربط الأزهار بالماء وطعم المادلين الذي يعيده إلى ذكرياته الطفولية مع خالته اينيه.

إن الذاكرة اللاإرادية في عمل بروست تأخذ منحى آليا حينما تصبح أداة الكشف والمكاشفة فتغدو عبارة عن ميكروسكوب تارة ، وتيليسكوب تارة أخرى.

فالفانوس السحري معادل للميكروسكوب في تكبيره للصورة ، وعرضها عرضا بانوراميا دون أن ننسى تلك النوافذ التي كان يطل بها على العالم الآخر فهي شبيهة بالتلسكوب في تقريبها للصور البعيدة ، فقد أتاحت له تلك النوافذ أن يقف على مشاهدة جنسية إيروسية حاسمة ، كذلك الفانوس السحري الموجود في غرفته في كومبراي الذي ينظر بواسطته إلى الصور "ويستطيع مارسيل بتدوير مسلاط الفانوس السحري أن يسلط شرائح الصور على أي جزء من غرفته وخيالاتها تصير في الوقت نفسه مقصودة إراديا ، ومصنوعه[3].

هذا ال *paradoxe* بين ما هو إرادي وما هو غير إرادي ، وهذا التداخل بين ما هو زمني ولا زمني يجعلنا ندرك ذلك الانفتاح الذي يميز هذا النص ، فهو نص مفتوح يحمل بين طياته بذور هذا التناقض.

ويميز فرويد بين عدة أنواع من الذكريات السائرة إيجابية أو سلبية لتعارض

---

[1] هاوارد موش .بروست . ترجمة نجيب المانع المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الأولى 1979 ص 149.

[2] - المرجع السابق ص 45.

[3] - لمرجع نفسه ص 74.

محتواها أو تلاقيه مع المحتوى المكبوت، كذلك يميز ما بين الدلالة الإسترجاعية والدلالة المستقبلية تبعا لكون المشهد الصريح الذي تصوره على علاقة مع عناصر سابقة عليه أو لاحقة له."[1]

وهذه الذكريات عادة إيجابية حينما تكون إفرازا إبداعيا.

دلالات وجود المستوى اللاشعوري للنفس كثيرة ، ومتفرعة من بين هذه الدلالات :

الأحلام – هفوات اللسان – التذكر.التذكر مصدره الذاكرة ، وعلاقة اللاشعور بالذاكرة هي علاقة ثنائية من خلال آليتي التخزين والتفريغ . فكل ما نسيناه وحاولنا استعادته دون طائل هو في حقيقة الأمر يترسب كما ذكرنا سابقا في قعر اللاشعور ودليلنا على ذلك هو عند اقتناعنا بنسياننا،بإهمالنا للأمر للحظات نجد أن العقل اللاواعي يقوم بمهمة التنبيه وتقديم ما عجزنا سابقا على استدراجه. في كنف اللاشعور (اللاإرادي)يوجد الـ "هو"[2].

أنواع الذاكرة :

هناك ثلاثة أنواع للذاكرة وهي :

1- الذاكرة الواعية.
2- الذاكرة غير الواعية.
3- الذاكرة غير الإرادية.

في الذاكرة الواعية يبحث الذهن عن الحقيقة ذات الصلة بالموضوع بفعل من أفعال الإرادة أما الذاكرة غير الواعية فهي قهر للصلات وغالبا ما تكون مؤلمة بحيث أن العقل الواعي لا يستطيع أن يستخرجها بوصفها حقائق ذات صلة بالموضوع ...

والذاكرة غير الإرادية تشبه الذاكرة اللاواعية مع اختلافين اثنين:

1- أن ما يثيرها مدفون في الأشياء التي تتفتح للإحساس الأصلي بفعل الصدفة ولا يحدث ذلك إلا إذا كان لدينا الحظ في أن نواجه تلك الأشياء في حياتنا اللاحقة.

2- أما الاختلاف الثاني للذاكرة غير الإرادية عن الذاكرة اللاواعية فهو أن الأولى على عكس الثانية ليست تنقيبا أو حفرا للماضي بل إعادة حياة الماضي بوصفه حاضرا.[1]

---

[1] - المرجع السابق ص.250

[2] - خير الله ،عصار،مقدمة لعلم النفس ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر 1982 ،ص 64

[1]-هاوارد،موس ،بروست .ت :نجيب المانع ص ص 145-146

3- هذا النوع الثالث من الذاكرة المسمى باللاإرادية هو ما اهتم به بروست أكثر من النوعين السابقين.

وأساس ذلك الارتكاز لأن"الذكريات اللاإرادية أشكال من الجذل ، إنها انبعاثات تساعد على تقوية الذاكرة"[2]

ولعل ذلك ما ساعد "بروست" على بناء هذا العمل الفني الضخم الذي تجاوزت صفحاته الآلاف

ويمكننا تسمية الذاكرة اللاإرادية بالذاكرة التموجية، لأنها ما فتئت تستتبع كل حادثة من نقطة انطلاقها إلى دوائر توسعها بفعل الذكرى التي تعمل كحصاة في وسط بركة، وما تفعله من دوائر وتموجات ، التي تتوسع إلى أقصى مدار الدوائر التي أحدثتها. وقد أشار مارسيل بروست في رسائل له إلى طبيعة الذاكرة اللاإرادية.

وكما يجدر بنا أن نذكر بمقولة ل جاك ريفيير) الذي يقول :" إن بروست و(فرويد) ذاك بأدبه وهذا بعلمه قد استحدثا أسلوبا جديدا في التحدث عن الشعور واللاشعور"[3].

هذا ماا ستطاع مارسيل بروست بعمله الخالد أن يصل إليه ويسبر غوره ، ويكشف خباياه في تعالق وتشابك الأحداث ، وانثيالها كالنهر الجاري تنساب جارفة معها التراكمات المترسبة فكانت كسيول الربيع حانية ومنعشة تزهر الأماكن التي تمر بها .

ونكشف ذلك عن طريق تلك اللمسات الوصفية المطولة المستغرقة في الحدث حد الاستنفاذ وهذا من طبيعة السرد البروستي الذي يتقاطع مع طبيعة السرد في (ألف ليلة وليلة) . وهكذا يبدأ كون (بروست) بالإتساع وهو كون يجري في تجسيده مثل الجني الهارب من القنينة [4].إنه يمتلك فن الإنيثاق ، والاستعادة حيث تقوم الذاكرة بهذه العملية فيصل إلى عملية الاستغراق ويكفي أن نذكر هنا أنه "في الطبعة التي تشتمل على اثني عشر جزء للرواية اقتضى لمارسيل خمسة أجزاء كي يكتشف أن شارلوس هو من أسرة غير مانت واحتاج لجزءين آخرين كي يكتشف أنه شاذ"[1].

إن الذاكرة اللاإرادية بانبثاقها تمنح أحقية الترجمة والتأويل لجزء كبير من ذكريات الطفولة التي لا يمكن أن تستدرج هكذا وبسهولة دون الاعتماد عليها.

فالمعاني الماثلة في عمق الذاكرة لا يمكن أن تطفو هكذا على السطح دون الاستعانة بالمحفز.

---

[2] - المرجع نفسه ص 150 .

[3] - المرجع نفسه ص 116

[4] -بديع حقي . قمم في الأدب العالمي ص 45.

[1] - المرجع السابق ص 32.

ففي جزء " الزمن المستعاد " يعتمد السارد على الذاكرة, والذاكرة اللاإرادية بالذات للخروج من قوقعة الحاضر, ومن سياج الجدران المغلقة. ليطل على مرحلة هامة في حياته هي مرحلة الطفولة فهي تبدأ بقضاء أيام بطونسون فيل (*tenson ville*) قريبا من كومبراي *Combray* و حيث شهد أيام الطفولة, والمقصود ليس إحياء ذكريات الطفولة فحسب, وإنما القبض على المتعة.[2]

" *Il faut renoncer à arrive le passé, si le temps perdu doit, d'une façon encor inconnu, être retrouvé. Cette mort du désir de revoir est accompagnée par celle du désir de posséder les femmes que nous avons aimées ".*[3]

هذا المحفز الذي يعمل على تواتر الضغط العالي للذكريات فهي تعمل عمل الذي يسبح في الجو:

" *je m'élevais lentement vers les hauteurs silencieuses du souvenir* "[4]

إن الكثير من إحساسات الجذل والسرور, والكثير من لحظات السعادة بفعل الذاكرة اللاإرادية التي تعتبر ملقاطا سحريا استثنائيا.

" *que la mémoire involontaire opère son miracle dans le temps et que l'intiligence peut tenir sous un même regard la distance de l(hétérogène et la simultanéité de l'analogue, et c'est bien par le hasard et par la mémoire involontaire* " .[5]

هذه الأخيرة الوحيدة تقريبا التي لها كامل السلطة في سحبه من الذاكرة العادية على استدراجه, ولذا فقد كان الهم الأكبر لبروست هو " الدراسة الميكروسكوبية للعواطف الدقيقة الخالدة كما ذكر أندريه مورا.

إنما لم تكن العواطف هي التسمية الأبرز التي راهن عليها مارسيل بروست بقدر ما كان اهتمامه على تسمية التذكر, وكيف يمكن أن يستوي الماضي على الراهن حينما نستسلم له, ونذعن مقرين بانجذابنا الخاطف نحو هذا الماضي لنستعيد زمن ضاع بين ثناياه, والانتصار هنا ليس في استعادة الماضي فحسب, بل في القدرة على التغلب على هروب الزمن إلى الأمام, وذلك بإيقاف

---

(2) -" quand je vis combien j'étais peu curieux de Combray " (p.691)
" Mais séparé des lieux qu'il m'arrivait de retraverser par toute une vie différente, il n'avait pas entre eux et moi cette contiguïté, d'ou naît, avant même qu'on s'en soit aperçu, l'immédiate, délicieuse et totale déflagration du souvenir " çp.692)

(3) - Paul Ricœur temps et récit . éditions du seuil 1984.p266

(4) - Le temps retrouve p.858.

(5) - Paul Ricœur, Temps et récit, p 271

عجلته وما وسيلة هذا الإيقاف إلا جلسة شاي مع حضور كعكة المادلين التي جعلت شيطان الذكرى يخرج من قعر كأس الشاي. ليرتد إلى الماضي راحلا عبر فيافيه, مستظلا بظله. متشبثا بالأحاسيس المنبثقة من هذا الماضي, وكأنه بهذه الرحلة قد أبد تلك اللحظات المتنقلة من الزمن.

وقد أكد ذلك جان روسيه (*Jean Rousset*) حينما قال:

((*ce problème se posait pour lui dans les termes suivantes: puisque l'art est autonome, comment passer de la vie à l'art. Comment faire d'un homme un créateur ? on connait sa réponse: par un acte de la mémoire, d'une certaine mémoire involontaire)).*[1]

فمشكلة الانتقال أو العبور من الحياة إلى الفن, ومشكلة خلق من إنسان ما مبدعا. يتم عبر آلية الذاكرة وبالتأكيد عبر الذاكرة اللاإرادية , هذه الذاكرة التي لها القدرة على استحضار الأشياء من خلال منظر أو رائحة أو نسيم.

ولعل في القول بهذه الوسائط قد يجعل من البعض يظن بأن الأمر يتعلق بأشكال الكتابة. رغم أن بروست يؤكد أن كتاباته تتم وفق خطة ما, مقننة أو مهندسة كما يجب:

((*mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction*)).[2]

هذا لا ينفي ذاك. فالتلقائية والمطاوعة والمرونة التي تنساب وفقها الذكريات لا تنتفي مع طريقة عرض هذه الذكريات وفق بناء محكم وهندسة وهيكلة قائمة بذاتها.

ولو عدنا إلى الذكريات لوجدنا أنه يحتكم إليها حينما يتحدث عن كومبراي مثلا, فهو يجول عبر العديد من الغرف التي تعتبر الأماكن الرئيسية في رواية (البحث عن الزمن الضائع) .

كما يركز على الغرفة التي شهدت طفولته الأولى, فهو يعمل على إحيائها من خلال ذلك الوصف الهاديء تارة, والمتشنج تارة أخرى , وكما ذكر (جون روسيه) فإن الذاكرة النشطة في هذا الأمر ليست ذاكرة كاملة فهي ناقصة (*une mémoire incomplète*) .

لأن الجزء الآخر المكمل لهذا النقص هي الذاكرة اللاإرادية التي تعمل على تجاوز العتبات الأولى من الذكرى من خلال العودة إلى الماضي إلى محاولة تأييد هذه الذكريات وإيصالها بالحاضر, وكأنها ألغت الزمن وقد كانت انبثاقتها الأولى –كما ذكرنا آنفا –كعكة المادلين التي كانت لها القدرة الكافية على الانتقال بنا من خطة إلى أخرى:

---

(1) - Jean Rousset. Forme;e et signification.p181.

(2) - Correspondance Marcel Proust Jacques Rivière (1914-1922) P.P.PH.Kolb, Paris, 1955.p1.

" *tout cela qui prend forme et solidité est sorte, ville et jardins de ma tasse de thé ".*

وكما شبه ذلك (جون روسيه) بالقول وكأن محركا سريا انفلت. فالماضي الحقيقي وجد في مجموعه حيا, وكل الفصل المتعلق بـ كومبراي له الحق في الدخول طي الكتاب .[1]

ويفسر هذا الانقلاب الغريب للذاكرة بعاملين أساسيين:

1- **الإغفاءات**: (***Les demi Réveils***) : حيث الزمن والمكان يحيطان بالنائم الخارج من نومته. الذي لا يعرف أين هو ولا في أي زمن من حياته. المكان الحالي يفقد ثبوتيته. اللحظة الحاضرة متلاشية, وضائعة.. فكل شيء يدل أن النائم فقد مركز استمرار يته. لقد فقد ذاته "IL ***a perdu son moi*** " فهو يدور حول نفسه في دوامة, فليس للأزمنة والأمكنة وحدها تقدم من خلال هذه الحجرات المتعددة, ولكن كل الذوات المنكسرة والمترجرجة.

هذه التجربة للنائم المستيقظ التي تفتح الرواية. إنها إذا تلك المتعلقة بالاستمرارية .. الزمن يعد كقوة التي تقسم وتلغي الإنسان بعيدا عن ذاته... تأخذ الإنسان من وحدته الداخلية وتديره إلى الخارج, وهذا ما يفسر تحوله إلى عاجز يتحمل في أعماقه لذاته, ولماضية.

2-**حادثة المادلين**, ويتعلق الأمر الآن بشخص جد مستيقظ ولكن يعيش مرغما يوما دون فرح وبلا دلالة . لحظة مقتطعة من هذه الحياة, حيث يخالجه إحساس بعدم الجدوى, وبعبثية وجدانه في الحياة, فبحث عن البديل في ا للاواقع لأنه هو خارج نفسه. وفجأة انفجر داخله فرح ما مجهول وغير قابل للتفسير , دون علاقة أو روابط باللحظات التي يعيشها وكأنه دخل في علاقة مع واقع مجهول الذي أشعره بالامتلاء.

لقد كف عن الشعور بالضحالة والاضمحلال .. فقد كان إحساس مخالف لما تعوده من انكفاء الفكر على ذاته, النزول إلى أعماق الذات , العودة إلى الوراء دون هدف, وعودة عنيفة نحو المركز الضائع.

إلى ماذا تشير حادثة المادلين ؟ ما هي طبيعتها الحقيقية وما هي دلالتها ؟ لماذا هذا الفرح المجهول ؟ هذا الشعور بالقبض على المستحيل ؟ الذي يجهله السارد والبطل في الآن نفسه

" *à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir le rendait si heureux".*

[1] - Jean Rousset: Forme et signification, P.186

إن حادثة المادلين هي تجربة أبرزت القسط المتنامي والخفي من الزمن, والتي أسماها " مارسيل بروست" اللازمنية " أو الزمن في حالته الصافية (*Le temps à l'état pur*) أو أيضا الأبدية " أو الخلود " .

إذن هناك زمنان, زمن مركزي , وزمن منكفي على المركز. تجربتان زمنيتان ؛الأول الخاص بالزمن الطافح والذات غير المستمرة, الثاني هو الخاص بالأزمنة أو الذات المالكة لوحدانيتها وميقاتها.[1]

فبفضل الذاكرة اللاإرادية استطاع بروست أن يعمق تجربته الزمنية ليدخل في دائرة أخرى. دائرة تخييلية هي اللازمنية, كما أن هذه الآلية مكنته من الإطلالة على ذاته الأعمق, وبالتالي الخروج من النظرة الضيقة للحياة إلى نظرة أكثر اتساعا حيث العثور على ما يمكن أن يدخل البهجة إلى النفس ويملؤها بأحاسيس غامضة وفي نفس الآن عذبة المذاق كشهية تذوق المادلين التي أعطت شرعية لأحلام الطفولة وذكرياتها, وهذا ما يستنتج في الفصل الأخير:

" *La découverte décisive chapitre final, c'est qu'entre la soirée d'enfance à Combray et la matinée gourmandes de l'age mure, il y a ^par de la toute la distance d'une vie ou le moi ne coïncidait jamais avec lui même, coïncidence entre des coïncidence entre les phrases extrêmes que l'extase de mémoire rend contemporaines.*'[2]'

معجزة المادلين التي تحول بموجبها الفكر من حاضر إلى ماضي, حيث التجوال عبر أماكن مختلفة, والانتقال من مدينة إلى أخرى. فمن باريس إلى بالباك أو البندقية. حيث قبلها كان هذا الفكر يجول بين أرجاء كومبراي, مثل مصباح علاء الدين السحري, والجني الذي نقله في لحظات من الصين إلى إفريقيا.

فهذه القوة السحرية المشتركة والتي تبعث القوة والاستمتاع في النفوس من خلال السفر عبر الزمان والمكان, والتي استشعرها أبطال بروست توازي تلك التي يقوم بها الجن في ألف ليلة وليلة , أو ما يحدث من خلال الزرابي الطائرة.

هذه القوة الخفية هي التي أعطت الحياة لبطلي القصيتين شهرزاد بواسطة حكاياتها, وبطل (في البحث عن الزمن الضائع) حينما انتشلته من العدم واللاجدوى..

---

[1] - Jean Rousset: Forme et signification, p 187-188.

[2] - Ibid p191.

"L'éclairage des mille et une nuits porte sur Combray et sur le temps retrouvé, lieux enchantés, temps du miracle."[1]

فمن المنابع السرية التي تقوي وتثري بهندسة معقدة عمل (بروست) مؤلف (ألف ليلة وليلة) الذي كان له الأثر البالغ في التأثير على رواية (في البحث عن الزمن الضائع).

ولو التفتنا إلى (ألف ليلة وليلة) لنستقريء عمل الذاكرة اللاإرادية لوجدناها كامنة بين تلك اللحظات الهاربة من قنينة محكمة على جني فتحت فجأة, , أو من خلال مصباح علاء الدين السحري[2] أو من خلال تلك التعاويذ القادرة على الانتقال بالشخص من مكان إلى آخر كما حدث في حكاية قمر الزمان وبدر البدور. طلبت الجنية ميمونة من دهنش أن يأتي لها ببدر البدور من بلاد الصين.

" فلما سمعت ميمونة من دهنش هذا الكلام صار الضياء في وجهها ظلاما, ولطمته بجناحيها لطمة قوية كادت أن تقضي عليه من شدتها, وقالت: قسما بنور وجهه وجلاله أن تروح ياملعون في هذه الساعة وتحمل معشوقتك التي تحبها وتجيء بها سريعا إلى هذا المكان , حتى تجمع بين الاثنين وتنظرهما وهما نائمان بالقرب من بعضهما, فيظهر لنا أيهما أحسن..."

ثم إن العفريت دهنش طار من وقته وساعته, وطارت ميمونة معه من أجل المحافظة عليه فغابا ساعة زمانية, ثم أقبل الاثنان بعد ذلك وهما حاملان تلك الصبية, وعليها قميص بندقي رفيع بطرا زين من الذهب, وهو مزركش ببدائع التطريزات..." [1]

نلاحظ الانتقال من المكان بسرعة البرق, فالقياس الزماني والمكاني مختلفان, وهما من طراز خاص لا يمكن استيعابه إلا من خلال التعاطي مع مفهوم الذاكرة اللاإرادية حيث تنتفي الأزمنة والأمكنة, وتصبح الحجة الزمانية والفضائية أوهى وأقل حضورا, لأن الاحتكام في هذا الصدد يكون لعوامل خارج الزمن *(Hors Temps.)*.

---

[1] - opçit. p211.

[2]- لقد كانت القصص التي حكتها شهرزاد – عند الأوربيين- ترمز كذلك إلى هذه القضية الكبرى الرومانتيكية في نصرة القلب والعاطفة على التفكير المجرد فمثلا قصة علاء الدين والمصباح السحري كلن فيها نور الدين مثال المفكر الذي لا يصل إلى الحقيقة لأنه يريد الإهتداء إليها بعقله في حين يهتدي إليها علاء الدين بسذاجته وطهره ورقة عاطفته ، وصار المصباح السحري رمزا للعبقرية التي يضل بها المرء إلى كنوز المعرفة والسعادة عن طريق القلب وبهداية العاطفة والإلهام . أنظر محمد غنيمي هلال . النماذج الانسانية في دراسات الادبية المقارنة . نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع 2004. ص 80.

[1] - ألف ليلة وليلة ج165/2

وحكايات من هذا النوع يعج بها كتاب (ألف ليلة وليلة). كما أن هناك ظاهرة جديرة بالتوقف عندها,؛ وهي وجود فئة من شخصيات (ألف ليلة وليلة) خارج الزمن. فهي دائمة الشباب ودائمة الوضاءة والنضارة, وكأن الزمن لا يمر على بابها.

إن ألف ليلة وليلة تكرس هذا النوع من البشر, وهو نوع خارق يستمد قوته من الجن الذي يحتل فضاء كبيرا من ألف ليلة وليلة.

كذلك تظهر طاقية الإخفاء كعنصر من العناصر التي تجعل الزمن الكرونولوجي مجرد خلفية, لتبرز زمنا آخر من الشساعة بمكان .ففي الليلة السادسة والثلاثون بعد المائة التاسعة:

" ... ودخل حسن المدينة وهو لابس الطاقية, وفي يده القضيب فلم يره أحد من الناس ثم دخل إلى القصر وطلع إلى الموضع الذي فيه شواهي ذات الدواهي, فدخل عليها وهو لابس الطاقية فلم تره, فمشى حتى اقترب من رف كان فوق رأسها وعليه زجاج صيني فحركه بيده فوقع على الأرض فصاحت شواهي ذات الدواهي, ولطمت على وجهها, ثم قامت وأعادت الذي وقع إلى مكانه وقالت في نفسها والله ما أظن إلا الملكة نور الهدى أرسلت إلي شيطانا فعمل معي هذه العملة, فأنا أسأل الله تعالى أن يخلصني منها ويسلمني من غضبها فيارب إذا كان هذا فعلها القبيح من الضرب والصلب مع أختها وهي عزيزة عند أبيها, فكيف يكون فعلها مع الغريب مثلي, إذا غضبت عليه.

وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح.

قالت: بلغني أيها الملك السعيد أن العجوز شواهي ذات الدواهي قالت إذا كانت الملكة نورا لهدى تفعل هذه الفعال مع أختها فكيف يكون حال الغريب معها ذا غضبت عليه, ثم قالت أقسمت عليك أيها الشيطان بالحنان المنان العظيم الشأن العظيم السلطان خالق الإنس والجان, وبالنقش الذي على خاتم سليمان بن داود عليهما السلام, أن تكلمني وتجيبني, فأجابها حسن وقال لها: ما أنا شيطان أنا حسن, ثم خلع الطاقية من فوق رأسه فظهر للعجوز وعرفته.

وفي الليلة الثامنة والثلاثون بعد المائة التاسعة, جاء ما يلي: " وأنا راحلة من عندها إلى مغارة السحرة لأقيم عندهم وأعيش معهم إلى أن أموت, وأنت يا ولدي البس الطاقية وخذ القضيب في يدك وادخل على زوجتك وولديك في المكان الذي هم فيه, واضرب الأرض بالقضيب وقل ياخدام هذه الأسماء تطلع إليك خدامه, فإن طلع لك أحد من رؤوس القبائل فمره بما تريد وتختار.

ثم إنه ودعها وخرج ولبس الطاقية, وأخذ القضيب معه, ودخل المكان الذي فيه زوجته فرآها في حالة العدم...

كشف الطاقية عن رأسه فصاح الولدان يابابا فغطى رأسه واستفاقت أمهما من غشيتها على صياحهما..."[1]

إن في تركيزنا على الذاكرة اللاإرادية كآلية لتجاوز عتبة الزمن الحاضر إلى زمن آخر قد يكون ماضيا, قد يكون مستقبلا, قد يؤبد هذا الزمن لتخلد اللحظة, وهذا في اعتقادنا هو الرسالة السامية للفن,وهي الخلود والاستمرار.

2 –موضوعة التفضيء :

مفهوم الفضاء :- يكاد يجزم أغلب الباحثين على أن حقل البحث في موضوع الفضاء هو حقل جديد ملغم بالكثير من الإشكالات التي لازالت عالقة إلى حد الآن.

كشمولية المصطلح والفرق بينه وبين الحيز وعلاقته بالمكان من جهة ، والزمان من جهة أخرى .

وحول اضطراب استعمال المصطلح ، وزئبقيته نجد أحد الباحثين في هذا المجال يقر بذلك حينما ينفي وجود نظرية مكتملة للفضاء الحكائي.[2]

ولهذا نجد هذا المصطلح كثيرا ما يختلط بمصطلحات أخرى فقد يعني الفضاء المكان خاصة حينما يقترن به (القضاء المكاني)أو **القضاء الجغرافي** (***L'espace géographique***) :

ويتحدد مفهومه عادة وفق هذا المصطلح بإمكانية التواجد الواقعي يتسميات جغرافية جقيقية أو وهمية .

إن الوصف المكاني ، أو الجغرافي يعطي الإنطباع بسير الأحداث وفق رقعة جغرافية معينة ، وإذا ماقلنا بوهمية المكان أو إيهاميته ، فإننا نقصد بذلك << أن المكان الخيالي هو إذن تخصيص لهذا المكان ' المستحضر ، والمضاف إلى المكان الحقيقي >> [1]

فالمكان الخيالي يقصر المسافة بين مكان القراءة ، ومكان القصة ولهذا نجد أن العلاقات عند بلزاك بين المكان الموصوف والمكان الموجود فيه القارئ تتسم بأهمية خاصة ، فهو يحس

---

[1]- ألف ليلة وليلة ج4/250-251.

[2]- H, Metterand . le discours du roman . puf 1990 p195

[1]- ميشال بوتو ر. بحوث في الرواية الجديدة ت: فريد انطونيوس ص41.

إحساسا قويا بأن القارئ هو في الواقع موجود في مكان محدد ، ولهذا ينظم هيكل عمله وفقا لهذا الشرط الأساسي >>[2].

ووفقا لهذا المنظور فإن المدينة مجموعة مسافات والشخصيات مجموعة أبعاد والبيوت الموصوفة مجموعة أثاث وديكورات فالمكان الجغرافي يتميز بمواصفات حضارية .

وفق هذه المصطلحات أيضا إقتران الفضاء بالنص ، فيقال الفضاء النصي ***(L'espace Textuel)*** .وهو ما تشغله الكتابة على صفحات الكتاب ، وقد تثبت الحضارات المختلفة أشكالا مختلفة من الأفضية النصية ، فهناك الكتابة من اليمين إلى اليسار ، وهناك الكتابة من اليسار إلى اليمين ، وهناك الكتابة العمودية ،والأفقية من أعلى إلى أسفل. أو من أسفل إلى أعلى ، كما أن الفضاء النصي يشمل ضمن مايشمل ، طريقة تصميم الغلاف ، والإفتتاحيات وتنظيم الفصول ، وهندسة العناوين ، وقد كان اهتمام ميشال بيتور كبيرا بهذا الجانب ، فهو يركز كبير التركيز على الكتاب ومايشمله من مواصفات كطول السطر وعلو الصفحة ، وهو كما يقول " وضع يتيح للقارئ حرية كبيرة في التنقل بالنسبة إلى تتابع " النص ، ويعطيه قدرة كبيرة على التحرك .[1]

ونلاحظ مدى الأهمية التي يكتسبها الفضاء النصي حسب ميشال بيتور ، إلى درجة اعتباره طريقة مثلي في تقديم أجزاء العمل الأدبي بالنسبة للقارئ ، لأنه يحدد مقدار وكيفية تعاطيه مع هذا العمل .

وقد وضع ميشال بيتور مجموعة من العناصر التي تكون الفضاء النصي من بينها:

– خط يشكل مجلدا ويقصد به إجمالا " وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة وفقا لمقياس مزدوج : طول السطر ، وعلو الصفحة وسمكها .[2]

ثم عنصر الكتاب مادة تجارية – الخطوط الأفقية والعمودية – هذه الخطوط الأفقية والعمودية التي يمكن لها في البناء العمودي في اللوائح أن تتشابك مع بعضها ، فالبناء العمودي يتشابك داخل البناءات الأفقية كذلك يمكن للبناءات الأفقية أن تتعلق بأجزاء اللائحة وهذا ما يحدث في جميع المعاجم والموسوعات ، كما نجد ذلك متجليا

---

[2] - المرجع نفسه ص 43.

[1]-المرجع السابق ص 112

[2] - أنظر بحوث في الرواية الجديدة ميشال بيتورص 112 .

فـي التـوراة أو عنـد هـوميروس والتراجديين الإغريـق أو رابليـه وهوغـو ، أو الشـعراء المعاصرين.

وبدورها هـذه اللوائـح تتـنوع بتنـوع الجمـل ممـا يتولـد عناصـر أخـرى كاللوائـح المفتوحـة أو المغلقة ، عادمة الشكل أو منظمة ، بسيطة أو مركبة ، ثم يأتي عنصرالخطوط المنحرفة فالهوامش ، ثم الصفات ، ويقصد بها الكتابة التبوغرافية والبياض ، الرسوم و الأشكال ، والصفحة ضمن الصفحة ، ألواح الكتابة ، الفهارس.

كذلك قد يقترن الفضاء بالدلالة فيعبران عن بعضهما البعض ، إذ يفرغ المكان من دلالته العادية فيصبح متعدد الدلالات ، وينفتح بذلك على آفاق جديدة فهذا التعدد الدلالي يستثمر في الإمكانات المختلفة للمكان ، فيحوله من بعده الأحادي إلى بعده التعددي وعليه فإن هذا المكان عادة يتجاوز الدائرة الضيقة الموضوعة سلفا للمكان والواقعية بالتحديد ، ليتخذ له أمكنة مغايرة طائرة مجردة معنوية ، دون التخلي عن المجال ، وهو مجال مجازي متخيل وقد أفاض جيرار جينيت في هذه النقطة على غرار ميشال بيتور الذي أفاض بدوره في مجال الفضاء النصي .

لتأتي بعدهما جوليا كريستيفا الفضاء كمنظور أو كرؤية وهي لاتخرج عن إطار الفضاء النصي إلا من زاوية تركيزها على زاوية النظر في الرواية ، وبالتالي يتحول الفضاء على يدها إلى إستراتيجية في يد الراوي .

ومن كل ما سبق ذكره يتضح لنا مدى شمولية الفضاء فهو ذو مفهوم أشمل وأوسع من مفهوم المكان ، وهذا التحديد لا يعد و أن يكون تحديدا جزئيا، باعتبار أن المكان جزء من معنى أشمل منه وهو الفضاء ،وهذا يصدق أيضا على الزمن خاصة حينما نكون بمواجهة ذلك التداخل الكبير بين مكوني الزمان والمكان في الرواية ، وذلك بحضور أحدهما في الآخر .

وعليه فإن الفضاء بهذا المعنى هو " المكان القصصي الذي يستقطب جماع اهتمام الكتاب.وذلك لأن تعيين المكان في القصة هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي ، وتنهض في كل عمل تخييلي "[1].

فطبيعة المكان هنا مجاوزة لطبيعة الفضاء من حيث أنه بنية تخييلية مؤسسة باللغة.مع شحنها برموز ودلالات مختلفة .

[1]-حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي . نشر المركز الثقافي العربي .الطبعة الاولئ 1990 .ص29

وبالضرورة فإن المكان " لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد مثل الشخصيات ، والأحداث والرؤيات السردية (1)"

وبطبيعة الحال، فإن التلازمية التي تطبع كلا من الأمكنة والأحداث هي تلازمية ضرورية وجلية ، في جميع النصوص الإبداعية ، كما أن علاقة المكان بالشخصيات هي علاقة مؤكدة من حيث أن المكان يؤثر في مسار الشخصية ووجهة نظرها ورؤيتها إلى العالم ، كما قد يصدق العكس .<< المكان هو الذي يحدد صورة أصحابه >> [2] .

كما يحدد مكانتهم الإجتماعية ويعمل فيهم تغييرا وثباتا كما يبرز ما يطرأ عليهم من أحوال نفسية وإضطرابات وجودية وقد أورد جورج بولي في كتابه الفضاء البوستي ***L'espace proustien***هذه العبارة لبروست :- و ما إن استيقظت في منتصف الليل ، و لأنني جهلت أين كنت موجودا فإنني لم أعرف في اللحظة الأولى حتى من كنت >> .لقد أورد جورج بولي هذه العبارة كشهادة عن حدة القلق الذي كان يعانيه البطل في هذه الرواية ، ذلك أن جهله بالنسبة لوضعه

داخل الفضاء ليس أقل من جهله بالنبسة لوضعه داخل الديمومة.[3] ويعبر مارسيل بروست عن هذه الحالة في موضع آخر فيقول: << يحدث دائما أنه عندما كنت أستيقظ هكذا يتململ فكري دون أن يفلح من أجل أن أحاول معرفة أين كنت ، الكل كان يلف حولي في الظلام :- الأشياء ، الأقطار ، السنون >[1]إن هذه السلوكات المعتمة تتحد مع بنية المكان ، وتنطوي تحته وبالتالي هي مؤشرعليه.

الفضاء الألفلي : - هل يخضع الفضاء الألفلي إلى أنواع الأفضية التي مرت معنا ؟ أم نخضعه لمنطق الأحداث ولمنطق النص ؟ .

إن الإطار الذي يضم منطق الفضاء حسب منطق النص هو مجموعة تلك الأفضية.

ونقصد بذلك الفضاء الجغرافي ، والفضاء النصي والفضاء كرؤية والفضاء الدلالي .

---

(1)المرجع نفسه ص 26.

-2) Poulet (G) L'espace proustien Gallimard 2 éd paris 1982.p149

(3) - حميد لحميداني . بنية النص السردي ص 71.

(1) - المرجع نفسه ص 71.

إن منطق الفضاء في ألف ليلة وليلة يرسم داخل دائرتين كبيرتين الفضاء التخييلي ،والفضاء الجغرافي الواقعي .

دائرة الفضاء التخييلي وتندرج ضمنها مجموعة من الأماكن التي لا وجود لها في الواقع ، ولكن توظيفهاداخل النص يوهم بواقعيتها أي كما أسماها جمال الدين بن شيخ ***Réel imaginaire*** .

حيث دائرة الفضاء تصبح أكثر دلالة وترميزا .

في حين أن دائرة الفضاء الجغرافي (الواقعي) تتضح من خلال جملة من أسماء الأماكن : بغداد - (دار السلام) البصرة – حلب – دمشق – القاهرة – الإسكندرية --مكة – نيسابور - أصفهان – جنوة –كابول – الهند- الصين- إفريقيا- السودان – مدغشقر – والنمسا.

و لتأكيد واقعية هذه الأماكن تقترن عادة بأسماء تاريخية معروفة كهارون الرشيد ، أبي نواس جعفر البرمكي . . .

وليس بالضرورة أن ما يقع في هذه المدن من أحداث ، وما يقع لهؤلاء الأشخاص من ضروب مختلفة من التوترات والملابسات هي تعبير حقيقي عن ما أوردته كتب التاريخ التي تكون غالبا إنتقائية ، في حين أن (ألف ليلة وليلة) تعج بما هو مسكوت عنه (***Le non -dit***) .

ولنحاول الآن إدراج بعض الفقرات للتدليل على ما قلناه).

دائرةالفضاء التخييلي :- لقد قمنا بتقسيم هذه الدائرة إلى مجموعة مدارات هي :-

1- مدار المجهول والخفي.

2- مدار القريب والبعيد .

3- مدار الساكن والمتحرك.

4- مدار المغلق والمفتوح .

وفي تحليل عبد المالك مرتاض لحكاية (حمال بغداد) تعرض إلى مجموعة من الأفضية ، أو ما أسماه بالحيز، فأجملها في النقاط الأتية :-

- الحيز الجغرافي.
- الحيز الشبه الجغرافي.

- الحيز المائي.
- الحيز المتحرك.
- الحيز التائه.
- الحيز الخرافي.
- الحيز العجيب الغريب .

وإن كنا لا نتحفظ على التسميتين الأوليتين فإننا نجد البقية تسميات متعددة لمسمى واحد ، فالحيز المائي أو الحيز المتحرك هما تسميتان تقتربان في المدلول. فكل حيز مائي هو حيز متحرك بالضرورة ،كذلك الأمر بالنسبة للحيز التائه والحيزالخرافي ، والحيز العجيب الغريب ، فتكاد هذه التسميات جميعها تعني شيئا واحدا. هذا من جهة ، ومن جهة ثانية إن تقسيمنا لدائرة الفضاء التخييلي إلى مدارات أربعة ليس بالضرورة تقسيما نهائيا و حاسما. كما يمكن أن نجد هذه المدارات الأربعة مجتمعة في حكاية واحدة كما قد نجدها متفرقة في حكايات عدة .

ولتكن حكاية السندباد البحري الحقل الذي نختاره لاكتشاف هذه المدارت .

هذه الحكاية التي تمتد من الليلة السادسة والخمسون بعد المئة الخامسة إلى الليلةالواحدة بعد المئة السادسة .

دائرة الفضاء التخييلي في حكاية السندباد البحري .

ومن الوهلة الأولى تبدو لنا طبيعة هذه القصة البحرية ، وبطلها ذلك الكائن البحري وهذه الخصوصية لم تجعل هذه الحكاية تدور في فلك واحد ، وهذا ماسنكتشفه الآن :-

مدار المجهول والخفي	مدار القريب والبعيد	مدار الساكن والمتحرك	مدار المغلق والمتوح
- فسمع في ذلك المكان نغم أوتار عود وأصوات مطربة وأنواع إنشاد معربة . - هبطت عليه رائحة	- كان بجانب الباب مصطبة عريضة . - فإني ما وصلت إلى هذه السعادة وهذا المكان إلا بعد تعب	- فرفع طرفه إلى السماء - وقد سمحت لي نفسي بالسفر في البحر	- خرج من ذاك الباب نسيم رائق ورائحة زكية . - فوجد داخل البيت بستانا عظيما . . .

أطعمة طيبة زكية من جميع الألوان المختلف والشراب الطيب . - فحط حمولته عند الباب في دهليز المكان - والله إن هذا المكان من بقع الجنان إلى أن وصلنا إلى جزيرة كأنها روضة من رياض الجنة . - فنزل بي في سرداب تحت الأرض ودخل بي إلى قاعة كبيرة تحت الأرض . - ألقتنا المقادير على جزيرة مليحة كثيرة الأشجار -فوجدت نفسي في مكان عال يشرف على واد كبير واسع عميق وبجانبه جبل عظيم	شديد ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة . - وما زلت أنظر إلى ذلك المركب حتى إختفى عن عيني وأيقنت بالهلاك . - وقربوا مني ومدوا السماط - لعل هذا يوصلني إلى المدن والعمار . - فلاحت لي مغارة بالقرب مني . - إذ لاح لنا بيت عامر في وسط تلك الجزيرة فقصدناه ومشيا إليه فإذا هو قصر مشيد الأركان عالي الأسوار.	- سرنا في البحر مدة أيام وليالي . - إن هذه الجزيرة التي أنتم عليها ما هي جزيرة إنما هي سمكة كبيرة رست في وسط البحر. - فلما أوقدتم عليها النار أحست بالسخونة فتحركت . - وقد تحركت تلك الجزيرة ونزلت إلى قرار البحر . - ولم نزل من بحر إلى بحر ومن جزيرة إلى جزيرة . - وقد سارت المركب بالركاب . - إرتفع بي إلى الجو وحط على مكان مرتفع عال . طار إى عنان السماء .	- طلع عليه من ذاك الباب غلام صغير السن . - دخل مع الغلام داخل الدار . - فلم أر غير سماء وأشجار وأطيار وجزائر ورمال . - فمشيت فوجدت بابا ضيقا فدخلتها ونظرت إلى حجر كبير عند بابها ، فدفعته وسددت به باب تلك المغارة وأنا داخلها . - له باب بمصراعين مفتوح ، وهو من خشب الأبنوس .

شاهق . - جبل القرود			

هذه عينة تنتمي إلى دائرة الفضاء التخييلي، وإن كنا قد أطلقنا عليها هذه التسمية ، فإنها غير مفرغة من التقسيمات الأخرىالتي قال بها كل من ميشال بيتور ***M. - BUTOR*** وجوليا كريستيفا ***JULIA KRISTEVA*** ، وجيرار جينيت***GERARD GENETTE*** .

فالفضاء كمنظور هو سمة سردية موصوفة في جميع النصوص ، والفضاء النصي ، هو فضاء لا تخلومنه كل النصوص ، كما أن الفضاء الدلالي يكاد يطفح من جميع زوايا المدارات التي أشرنا إليها.

فالفضاء هنا يؤثر على مستويات من المعنى تختفي وراء المعنى الظاهر . فالعبارة (سمع في ذلك المكان نغم أوتار وعود وأصوات .) أو عبارة (هبطت عليه رائحة أطعمة طيبة ذكية من جميع الألوان المختلفة.) أو (حط حمولته عند الباب في دهليز المكان)...

كلها تشير إلى المجهول والخفي في هذه الرحلة ، فهو لا يدري مصدر تلك الأنغام ، ولا رائحة الأطعمة ، كما أن عبارة دهليز المكان توحي بالرهبة والخوف لما تكتنفه من ظلمة وأسرار ومجهول وغامض .وقس على ذلك بقية الأماكن ، وما تفرزه من دلالات ، هدا فيما يتعلق بدائرة الفضاء التخييلي.

أما فيما يتعلق بدائرة الفضاء الواقعي أو الجغرافي ، فهي تتعلق بأسماء أماكن معروفة ومؤشر عليها جغرافيا ، رغم أنها هي الأخرى لا تخلومن توظيف غرائبي ، كما سبق وأن أشرنا هناك أسماء أخرى غير موجودة أصلا في الخريطة ، لكنها موظفة كشهادة على وجود أماكن معينة وهذه طريقة للإيهام بواقعيتها.

دائرة الفضاء الواقعي (الجغرافي)

أسماء أماكن واقعية:

- دمشق الشام (الليلة الثانية بعد المئة السادسة).

↓

ترميزباسم شخص للدلالة على واقعيتها ⟵ عبد الملك بن مروان

- بغداد دار السلام

↓

ترميز باسم شخص للدلالة على واقعيتها ←هارون الرشيد .

- مصر (الصعيد الأعلى)

الترميز باسم شخص للدلالة على واقعيتها ←موسى بن نصير .

- الإسكندرية

الترميز باسم شخص للدلالة على واقعيتها ←داران الرومي .

– مدينة النحاس

الترميز باسم شخص للدلالة على واقعيتها ←كوش بن شداد بن عاد الأكبر .

كما يأتي ذكر لأماكن أخرى كأصفهان وخراسان ، ونيسبور ، الهند ، العراق ، الصين .

وهي أماكن كثيرا ما تتكرر في جل حكايات ألف ليلة وليلة .وهي ليست بالضرورة تلك الأماكن المرجعية المعروفة الآن لكنها أسماء لأماكن واقعية وشبه واقعية ، وهي في الغالب تبرز كشكل من أشكال استعادة المواقع في الذاكرة ، وترتيب تواردها حتى يستقيم الحكي .

أسماء أماكن شبه واقعية :

وهذه الأماكن عادة ما تتسم بالذكر الواقعي حتى أنها توحي بوجودها الحقيقي ، وهي تقترن أحيانا بأسماء أشخاص ك: قوص الوالي علاء الدين.

(ومازال سائرا على وجه الماء حتى وصل إلى جزيرة كأنها الجنة).

(ترابها زعفران وحصاها من الياقوت ، والمعادن الفاخرة ، وسياجها الياسمين ، وزرعهامن أحسن الأشجار وأبهج الرياحين وأطيبها ، وفيها عيون جارية ، وحطبها من العود القماري ، والعود والسوسن ، والبنفسج ...) ص212.ج3

هي صفات موجودة كعناصر منفردة ، لكن اجتماعها يجعلها شبه واقعية .

* (البحر الرابع) ← 213.
*(البحر الخامس) ← 213.
* (البحر السادس) ← 214.
*(جبل قاف) ← 215
*(واد النمل) ← 232.

* (قلعة جوهر تكني)←——— 247.
*(وادي زهران) ←——— 251.
*(جبل البلور) ←——— 259.
*(جبل قدموس) ←——— 260.

وهكذا نجد الامر في العديد من المواضع حيث تستخدم أماكن تبدو واقعية ، ولكنها في حقيقة الأمر تحمل دلالة غرائبية لا تشبه الواقع إلا في التسمية .

ففي ألف ليلة وليلة هناك مقاربة ومجاورة بين المرئي واللامرئي ، القريب والبعيد ، العادي واللا عادي ، الملأن والفارغ ، المضيء والمظلم ، الجوي والأرضي ، مما يحيل على هذه الشبه واقعية .

الفضاء البروستي :

إن امتداد عمل بروست هو امتداد فوق جغرافي ، إذ أن هذا الطول المحسوب على الرواية بأجزائها السبعة ما ينفك أن يظهرتحت طياته فضاءات مجاورة . فهو عادة ما يستخدم مسميات لأماكن غير موجودة على أية خريطة ولكنها مشبعة بدلالات واقعية مثل كومبراي . بالبيك . دونسيير..وباريس .والبندقية. وإذا ما قلنا أنها لا توجد على أية خريطة .فلأننا نعني أنها مسميات لمدن توحي بالجدة.

لأن الروائي مارسيل بروست لا يعني بها تلك الأماكن الحقيقية بقدر ما يعني بها أماكن انفتحت داخل نفسه .فهو يراها بمنظاره الخاص. ففي الجزء المعنون ب du cote de *chez Swann*مثلا وهو أول جزء ظهر من السلسلة الكاملة . إذ صدر سنة 1913. يقسم مارسيل بروست هذا الجزء تقسيما مكانيا .. فالقسم الاول عنونه ب كومبراي *Combray* .وفي التهميش نجد التوضيح التالي : مكان تخييلي (*fictif*) موضوع من قبل بروست من خلال ذكرياته عن منزل (أوتاي) Auteuilالذي يمتلكه عمه وايل(Weil) بحيث ولد في 10جويلية 1871. وفي منزل جيل واليزابيت ***jules et Elizabeth***ب ايلياس(*illiers*) حيث كان يقصي عطلته في مرحلة طفولته . اليزابيت بروست هي عمة مارسيل . هي إحدى نماذج (ليوني) *(leonie)* عمة السارد في (البحث عن الزمن الضائع). الطبعة الاولى لكومبراي ظهرت في (Jean Sauteuil) تحت اسم اوتاي *d' eteuilles* أو *Etreuille* أو حتى بلا تحوير . وفي هذا الصدد تقول ايليان دزون جونس / *Elyane Dezon -Jones* المحاضرة بجامعة واشنطن l*a modification la plus*

spectaculaire est sans doute le déplacement géographique de Combray situe en pays chartrain dans l édition de grasset de 1913 . le village se trouve entre Reims et Laon dans l'édition Gallimard de 1919

car l'auteur a décidé entre temps de lui faire subir les ravages de la première guerre mondiale."[1]

هذا التحوير المكاني يدل دلالة قاطعة على أن المكان المقصود غير المكان الموجود فعلا على الخريطة .فهو خليط من أماكن في مواقع مختلفة . تماما مثلما يقوم الروائي بتكوين نمط من الشخصية مؤلف من مجموعة من الشخصيات قابلها أو تخيلها المبدع .

ولعل اللجوء إلى هذا النوع من التركيب يمنح البعد المكاني دلالة جديدة مغايرة لما هي عليه في الحقيقة .

ولعلنا نجد هذه الإستعمالات المغايرة للأماكن الحقيقية في العديد من المواضع ، وتكاد تتفق هذه الأماكن مع ما وجدناه في (ألف ليلة وليلة) فهي لا تخرج عن نطاق الدائرتين المرصودتين وهما دائرة الفضاء الواقعي ، ودائرة الفضاء المتخيل .

فضمن دائرة الفضاء الواقعي نجد تسميات محددة لأماكن معلومة أو مجهولة ، لكنها تتفق في كونها مذكورة ذكرا واقعيا لا ينزاح إلى دلالات ماورائية .

مثلا يقول في الجزء المعنون بكومبراي (*Combray*) :

une église , un quatuor.la rivalité de françois1er et de Charles "quint" [2]

" l'étendue de la compagne déserte ..le petit chemin qu'il suit."[3]

"A du coucher dans un hôtel inconnu"[4]

" parfois la chambre louis XVI si gaie que même le premier soir je n'y avais pas été trop malheureux et ou les colonnettes qui soutenaient légèrement le plafond s'écartaient avec tant de grâce pour montrer et réserver la place du lit ; parfois au contraire celle , petite et si élevée

---

(1) - introduction de " du cote de chez Swann" p 18.
(2) - de cote de chez Swann p 45.
(3) - ibid. p 46.
(4) ibid. p 46.

de plafond creusée en fin de pyramide dans la hauteur de deux étages et partiellement revêtue d'acajou...[5]

بعد أن اكتفى الروائي بروست بذكر الأماكن بصورة بسيطة ومباشرة جاء دور الوصف الهندسي الدقيق للأمكنة ، مثلما فعل مع غرفة لويس السادس عشر فمن وصف التي تشد بخفة السقف ، ثم يتحول إلى تأثيث المكان حينما تحدث عن السرير المهشم على شكل هرم في ارتفاع الطابقين..ويستمر في وصف تأثيث المكان حينما يذكر الستائر البنفسجية ، ثم يعود إلى الوصف الهندسي حيث يذكر تحديدات الغرفة ، ومقاييسها.

هذا النوع من الوصف الدقيق للأمكنة الواقعية يضفي عليها نوعا من المسحة الفنية التي تنأئ بها بعيدا عن الموجود .

أما إذا انتقلنا إلى دائرة الفضاء التخييلي نجدها تستدعي الكثير من المحفزات الحسية الماورائية فالروائي ينتقل بطريقة عجيبة إلى تلمس مستحيل الأمكنة في غفلة عنا . ويضعنا باستسلام نادر في مدارات عجيبة تفوق شساعة الخيال .

ولنبدأ بهذه العبارة البسيطة " *tout tournait autour de moi , dans l'obscurité , les choses , les pays , les années*" (1)

"*Mon corps trop engourdi pour renier , cherchait d'après la forme de sa fatigue , a répéter la position de ses membres pour en induire la direction de mur , la place des meubles pour reconstruire et pour nommer la demeure ou il se trouvent .*"[1]

نلاحظ هذا التجسيد المكاني حيث الجسد المثقل يبحث عن شكل تعبه. ثم نلاحظ كيف تختلط أعضاءه بأثاث المكان من إتجاه الحائط موَضع الأثاث لمعاودة البناء ... وهاهو يستمر في تجسيد المكان حيث : " s*a mémoire, la mémoire de ses cotes , de ses genoux , de ses épaules , lui présentait successivement plusieurs des chambres ou avait dormi , tandis qu'autour lui les murs invisibles changeait de place selon la forme de la pièce imaginée tourbillonnaient dans les ténèbres*[2]

(5) - ibid. p 50.
(1) - Du cote de chez Swann. p 48.
(2) Ibid. p 48

ولعلنا نرى تلك النظرة اليوطوبية * للمكان حيث يكاد يلتبس المرئي باللامرئي والمحسوس باللامحسوس ، والغائب بالحاضر ، والشيء باللاشيء .

هذه المراسلات المكانية التي تميز الدائرة الفضائية البروستية تدل دلالة قاطعة على أن النظر إلى الأشياء يختلف من إنسان عادي إلى مبدع ، ومن مبدع إلى آخر.

فحتى الزمن حين يمزجه بالمكان يجعل له صبغة جديدة ، ويعطي له أبعادا محسوسة مدهشة :

" E*t avant même que ma pensée qui hésitait au seuil des temps et des formes, eut identifié le logis en rapprochant les circonstances, lui – mon corps – se rappelait pour chacun le genres du lit , la place des portes, la pris de jour des fenêtres , l'existence d'un couloir…*[1].

هذا التخطي لعتبة الزمن ، وهذا التجاوز الذي يقتحم عوالم الماوراء من خلال عوالم حقيقية يحيلنا على كثير من المعاني والدلالات الجديدة لأمكنة فوق التصور ، وفوق التخيل استطاع كاتبها أو مكتشفها أن يستدرجها في غفلة عن أفق انتظارنا ، ليبهرنا ، ويضعنا في دائرة تصديق المستحيل.وهاهو يستمر في صنع الفرجة المكانية المستحيلة:

" *le mur filait dans une autre direction ; j'était dans ma chambre chez M=me de saint- loup à la compagne "*[2]

وهو حينما يتجاوز هذا المرئي والملموس ، فهو لا ينكفيء على إغراقنا في تفاصيل مدهشة مغايرة للتفاصيل اليومية:

" *Chambre d'hiver ou quand est couché, on se blottit la tête dans un nid qu'on se tresse avec les choses les plus disparates: un coin de l'oreiller le haut des couvertures , un bout de châle le bord du lit…*"[3]

وفي موضع آخر يقول أيضا :

---

[1] opçit. p 48
[2] du coté de chez Swann .p 49.
[3] ibid. .p 49.

" *et avait mis approximativement à leur place , dans l'obscurité ,ma commode , mon bureau , ma cheminée , la fenêtre sur la rue , et les deux portes* "[4] .

إن في هذا الوصف للفضاء المكاني لاتهمنا التقاطبات المكانية، إلا بقدر إحالتها على الدلالات الأخرى المغايرة للدلالات المعروفة ، فالذي يعنينا أكثر هو هذا الوصف المكاني المستحيل والمفعم بالشاعرية كما نلاحظ في هذه الفقرات:

" *Comme l'hirondelle de mer qui a son nid au fond d'un souterrain dans la chaleur de la terre.*"[1]

" jamais dans la promenade du coté de Guermantes nous ne pûmes remonter jusqu aux source de la Vivonne".[2]

" aux quelles j'avais souvent pensé et qui avait pour moi une existence si abstraite , si idéale …."

" les fleurs qui jouaient alors sur l'herbe , l'eau qui passait au soleil , tout le paysage qui environna leur apparition continue à accompagner les souvenir de son visage ."[3]

بعد هذه الأريحية الشعرية في الوصف المكاني ، ينتقل الكاتب إلى الوصف الهندسي الدقيق كمهندس بارع يمتلك القدرة على التصميم والتخطيط ، ووضع الأوزان والهياكل:

"*je l'avais reconstruite tout entière et meublée comme un architectes et un tapissier qui gardent leur ouverture primitive aux fenêtres et aux portes , j'avais reposé les glaces et remis la commode à sa place habituelle…*[4]

تبقى الشواهد الكثيرة التي تدل على البراعة والدقة ، والقدرة على تحديد أماكن لا حدود لها ، وفتح حدود أمكنة لها حدود ، ففي وصفه يختلط المدار الواقعي بالمدار التخييلي ، ويصبح الخيط الفاصل بينهما رفيعا لا يكاد يرى :

" *un homme qui dort , viens en cercle autour de lui le fil des heures , l'ordre des années et des mondes . Il les consulte*

---

(4) ibid. . p 51
(1) - du coté de chez swann .p50
(2) - ibid .p217
(4) ibid . p 232
(5) du coté de chez swann . p 47

d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe."[5]
" le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace."[6]
" alors celui – ci lâchait le plan du lieu ou je m'étais en dormi et quand je m'éveillais au milieu de la nuit comme j'ignorais ou je me trouvais ." [1]

ومن هذا المنطلق يصبح الفضاء عن بروست معبرا إلى عوالم أخرى خروجا من عالم مستهلك ، متهالك ثقيل الاحتمال:

" mais alors le souvenir – non encore du lieu ou j'étais , mais de quelque – un de ceux que j'avais habités et ou j'aurais pu être venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul".[2]
" Je passais en une seconde par – dessus des siècles de civilisation."[3]
" Peut –être l'immobile des choses autour de nous leur est elle imposée par notre certitude que se sont elles et non pas d'autres par l'immobilité de notre pensée en face d'elles ".[4]
" avait de retourner dans le monde des rêves .quelque fois comme Eve naquit d'une coté d'Adam . une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse."

ومما يلاحظ عبر جملة هذه الشواهد أن مارسيل بروست اكتشف ما يمكن تسميته بفضاء (الجسد ، وهو فضاء يشكل جزء كبير ا من صيرورة الحياة ، وصيرورة الكتابة أيضا من خلال الشخصيات ، والصفحات ، والأماكن ذات التفاصيل الصغيرة التي لا يمكن أن تحتويها الفضاءات المذكورة آنفا كالفضاء الجغرافي ، والفضاء النصي ، والفضاء الدلالي والفضاء كرؤية ، ومن ثم لقد استطاع مارسيل بروست بالتفاته الدقيق إلى محوري الأنا والأخر من خلال مدار مجسد ومعلوم ويحيل

---

(6) ibid . p 47

(1) - ibid p 48.
(2) - ibid p 48.
(3) - ibid. p 48
(4) ibid. . p 47

على الكثير من المؤشرات والدلالات أن يضيف فضاء آخر ، والذي يمكننا تسميته دون تردد بفضاء الجسد .

فالجسد أصبح عند بروست يشكل طريقة جديدة لاستدراج فضاءات مغايرة لانلتفت إليها إلا من خلال الاحتكام إلى الدور الذي تقوم به الشخصية ، أو من خلال زوايا الرؤيا ، أو اختفاء السارد وظهوره ، وغيرها من تقنيات السرد المعروفة.

فرؤية بروست من خلال وعبر الجسدتتنوع ليتسع مفهوم المكان ، ويمس جوانب خفية غامضة تشكل الأساس في بناء أحداث القصة من جانبها الفضائي .

فالجسد عند بروست هو المعادل الجمالي لموضوعية المكان.ولعل رؤية بروست إلى الجسد كمنفذ وكفضاء ، وكمخلص تتوافق مع رؤية برغسون حينما يقول : "...وإدراكنا المضاعف لها كموجودات مستقلة ، ثم كأجزاء من مجموعات أوسع وأعم تمنحها معانيها الفضائية هو الذي يحدد تصورنا للواقع ، والجسم هو المركز الأساسي لهذا العمل المضاعف الدائب الذي يدعونا إليه داعي الحياة ، فهو المصب لما تفعله الأشياء فينا ، وهو المنطلق لفعلنا فيها ، فهو الفاصل بين الدافع الذي حصل وبين الاستجابة اللازمة لرد الفعل ، أي أنه هو الفاصل بين الماضي ، والمستقبل ، وهو الرمز المادي الحي للحظة في انفصالها عن المقبل من الزمن للالتحاق بما انقضى منه وفات (...)ولهذا فإن القانون الأساسي للحياة هو قانون الحركة والفعل ".[1]

ومابين قانوني الحركة والفعل يكمن التواشج الظاهر والخفي بين الزمان والمكان ، في تواصلهما المحوري لأن "المحورية تظهر على مستوى النص ، المكان – الزمان ، أو فلنقل ببساطة أكثر "المكان" لأنه يمكن أن يتضمن الزمان "[2]

وعند حدود هذه المحورية التي يقول بها جون كوهين ، تتبدى جنة أخرى ضائعة معلقة بين اللازمان واللامكان ، يطمح المبدع إلى تلمس ثمارها:

" *Il y'a un paradis perdu qui est le temps lointain des rêvéries enfantines ou le monde se donnait comme spectacle immédiat et possession sans reserve ; il y a une chute dans le temps; qui est l'expérience négative de la vie*." [3]

---

[1] Bergson : Œuvres : matière et mémoire p 286

- [2] جون كوهين : اللغة العليا . ت: أحمد درويش ، ص 247

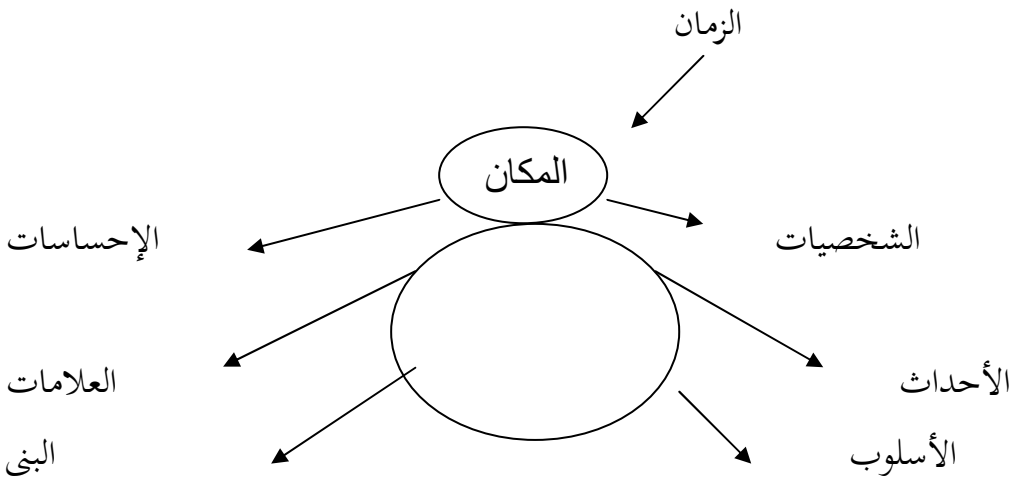
[3] Georges Matroré: l'espace humain , la colombe , 1962 p 64.

هـذا النـوع مـن أحـلام اليقظـة الطفوليـة هـي تجسـيد لهـذه الجنـة الضـائعة مـن خـلال تلـك الومضات المختطفة من الذاكرة.

كما أن الفضاء عند بروست هو محاولة جادة وجديدة لاختراق عوالم أخرى لامرئية" :

" *Geste synthétique, la construction mémoriale d'a la recherche est intrinsèquement éthique : au désarroi du monde et de soi , il ajoute la recherche infinie de ce(spatiales) et" multiplicités continues" appartenant à la durée des distinctions extrinsèques sont inoperantes dans un discours narratif ou l'identité des signes , des figures , et des caractères est nécessairement spatial.*"[1]

إن المقاربة المكانية لأعمال بروست هي ضرورة حتمية لابد منها ، لاكتشاف علاقة الكاتب بالمكان ، وهي تبدو علاقة مفعمة بالكثير من الدلالات ، كما تشكل هذه العلاقة نواة للعبور إلى تمظهرات النص المختلفة ، وتشابك العلائق التي عبر عنها بروست من خلال روايته(بحثا عن زمان مفقود).



إن تركيز جوليا كريستيفا على الجانب الهندسي في التعامل مع الأعماق يتضح من خلال الكثير من الشواهد المبثوثة هنا وهناك بين طيات روايته الشاملة (في البحث عن الزمن المفقود) .

ومن جهة ثانية توضح (جوليا كريستيفا) مدى الارتباط بين الكتابة والأعماق الهندسية لتوصل هذا الارتباط إلى الأعمق من ذلك:

[1] Julia Kristeva Proust et l'expérience littéraire .p 538.

"*Mais cette première analogie entre l'écriture et la profondeur géométrique sera supplantée par une autre; la profondeur métaphorique est chirurgicale et radiographique*."[2]

لقد اتضح أن الفضاء لدى بروست يعني أكثر مما اجتمع عليه المنظرون ، إنه حسب رؤيته "

C'est l'espace – temps de la fois comme expérience imaginaire et inversement l'expérience de l'imaginaire comme réalité impérative (comme foi) et cependant constructible

(foi relativisée dérisoire).[1]

هذه التراسلات المكانية ، والتي أشرنا إليها في موضع سابق توحي بأن مارسيل بروست بقدر ماتفصح روايته بحثا عن زمان مفقود عن زمانيتها ، فإنها أيضا هي رواية مكانية فـ:

" l*e texte proustien ne sépare pas multiplicités discrètes temple perdu , de ce temple invisible qui est le temps sensible de nos mémoires subjectives* " [2]

وهذا يعني بالاضافة إلى اللامرئي واللامكشوف أن هناك :

" *Une association de sensations se produit ainsi a travers l'espace et le temps : lien , composition , réminiscence désirs*".[3]

وكل هذه التفاعلات من مشاعر ومؤثرات ورغبات تنثال من خلال الفضاء والزمن وهذا ما ركز عليه مارسيل بروست من خلال رائعته (بحثا عن زمن مفقود) ، وحتى طبيعة العنوان عنده توحي بهذا النوع من التمازج والإستدراج والاتحاد والانثيال . وهذا ماعبرت عنه جوليا كريستيفا من خلال قولها :

" *La saisie métaphorique des profondeurs sera d'abord comparée a l'art du géométrie qui dépouille les choses de leurs qualités sensibles et ne voit que leur substratum linéaire .pour l'écrivain il s'agira du point qui était commun a un ètre et a un autre . Situé a mi-profondeur*

---

(2) –Ibid p385.
(1) -opçit. . p 545.
(2) ibid .p 296
(3) - ibid. . p 435

au delà de l'apparence elle-même dans une zone un peu plus en retrait."[4]

ولإكمال الحديث عن موضوعة التفضيء والتي نعتبرها بديلا مؤقتا لمصطلحي المكان والزمان, لا بد لنا من الحديث عن الزمن في العملين.

ولعل اختيارنا لمصطلح التفضيء سببه الرئيسي هو تجنب استعمال مصطلح الفضاء الذي – وكما سبق وأن ذكرنا – تعرض للكثير من الأخذ والرد, ويكاد يكون من المصطلحات التي يكتنفها الغموض, مازلنا مع القائلين بأن الفضاء يشمل بعدي المكان والزمان.

إن ما نلاحظه أن تراكب الأزمنة يفتح النص على التنوع والثراء, مما يحيل على جملة من الدلالات.

إن سؤال الزمن يحتل مكانة رهيبة في العمل الروائي, لأن الأمر يتعلق باللعب مع الزمن, كما أسماه بول ريكور (*Paul Ricœur*) ولاسيما إذا كانت الرواية تدور حول الزمن, وبالزمن" فالجبل السحري إذا كان رواية حول الزمن إنه طبيعي بأن يكون بحاجة إلى حضور ولكن بأكثر صعوبة حينما يتعلق الأمر بالقول في أي اتجاه هو " [1]

إن صراع البطل مع الزمن يؤرخ لمرحلة جديدة في حياة البطل لأنه لا شيء يبدأ دون سيرورة زمنية, ولا شيء ينتهي إلا من خلالها .

إن الإشكالية الأولى المطروحة من خلال الطبيعة المزدوجة للزمن التي تشبه التي طرحت من السيد د الواي: تخطيطا , فالرابط بين الزمن الداخلي والزمن الكرونولوجي تخضع للتمظهرات الزمنية الآنية.[2]

ويتساءل(بول ريكور) إذا كان من الشرعي أن نبحث في البحث عن الزمن الضائع خرافة حول الزمن ؟".

Est-il légitime de chercher dans a la recherche du temps perdu une fable sur le temps.[3]?

الأمر يتعلق هنا بذلك الخلط بين الحياة الواقعية والحياة التخييلية, التي وجب التفريق بينهما وبين السيرة الذاتية المقنعة لمارسيل بروست المؤلف والسيرة الذاتية المختلفة للشخصية التي تستعمل ضمير الأنا (Je) .

---

[4] - ibid.p 385.
[1] Paul Ricœur: temps et recit..p212-213.
[2] opçit .p217
[3] - Ibid p 246.

ومن هذا المنطق يؤكد (بول ريكور) أننا على علم الآن بأن التجربة الزمنية هي محور الرواية وليس البصمات الشخصية فحسب, هي التي توضح ذلك, لكن طبيعة الخيال هي التي تبدع البطل – الراوي (*Héros narrateur*) الذي لا يمكن تجريده عن شخصية المؤلف الحقيقية خاصة فيما يتعلق بالتمظهرات الزمنية .

((*quoi qu'il en soit de l'homonymies partielle entre " Marcel " le héros narrateur de la recherche et Marcel Proust, l'auteur du roman ce n'est pas aux évènements de la vie de Proust, éventuellement transposés dans le roman, et dont celui-ci garde la cicatrice, que le récit doit son statut de fiction, mais à la seule composition narrative, qui projette un mondes dans lequel le héros narrateur tente de recouvrer le sens d'une vie antérieure, elle même entièrement fictive*).[1]

ولهذا يصعب التفريق بين الحياة الواقعية للمؤلف, والعالم التخيلي الذي أبدعه.

بين زمن ضائع وزمن مستعاد. تنتصب التجربة الشخصية ممتزجة بالتجربة التخيلية التي نمت داخل عالم متخيل بنيته الأساسية هي الزمن دون أن نغفل حقيقة تؤدي إلى بنية أخرى متصلة بها، أو أكثر منها أهمية وهي الحقيقة مثلما أكد ذلك جيل دولوز (***Gilles Deleuze***) أن الرهان الأساسي في البحث عن الزمن الضائع ليس الزمن وإنما الحقيقة, وهذا يقابل بالتحديد ما قاله جيل دولوز أيضا" أن عمل بروست لم يؤسس على معرض الذاكرة بقدر ما هو مؤسس على فهم الإشارات."

" ***L'oeuvre de Proust est fondée non sur l'exposition de la mémoire mais sur l'apprentissage des signes*** "[2]

هذا التنوع في الإشارات والدلالات التي تشكل ثراء في البحث عن الزمن الضائع حيث الحقيقة هي الأخرى تربطها علاقة أساسية بالزمن.

وقد طرح بول ريكور ثلاثة أسئلة : ماهي علامات إيجاد الزمن لمن يجهل نهاية البحث في الزمن المستعاد (التي نعلم بأنها كتبت في نفس فقرة ***Du coté de chez Swann***)؟

فهناك جدلية قائمة بين الزمن الضائع والزمن المستعاد والتي تظهر مجددا كلما توغلت في تفاصيل فلسفة الزمن لدى (مارسيل بروست) والجدير بالإشارة إليه أن هناك وشائج وعلائق ما بين الزمن و

(1) ibid. .p246
(2) Gilles Deleuze, Proust et les signes, Paris.PUF 1964 6ème édition 1983 .p11

الذاكرة اللاإرادية عنده, فهناك اتساق وتواتر ما بينهما حتى أن الأمر يلتبس ويكاد يبين عن تلك الهوة العميقة ما بين لحظات الوعي ولحظة اللاوعي.

مثل واقعة المادلين التي فتحت الباب على مصراعيه أمام عالم الطفولة التي رصدها الكاتب, أو إن شئنا تحديدا السارد في وقائع الزمن المستعاد.

فيقول في هذا الصدد:

" *Puis une deuxième fois, je fait le vide devant lui, je remet en face de lui la saveur encore récente de cette première gorgée et je sens tressaillir en moi quelque chose qu'on aurait désancré à une grande profondeur ; je ne sais ce que c'est, mais cela monte lentement; j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées.*[1]

هذه الاختيارات التي بإمكانها عبور واجتياز المسافات تشكل من حياة البطل أعمق الرؤى والذكريات التي لم يستطع الزمن الحاضر محوها أو إبعادها.

ومن المستحيل اكتشاف ذلك من الوهلة الأولى, بل لا بد من قراءة ثانية للتأكد من أن هذه المعطيات ليست نتاج تفكير, بل من العمق وبعد النظر ما يجعلها جديرة بالاهتمام.

إن الأمر هنا لا يتعلق بالزمن المستعاد فقط, وإنما بكل أجزاء(في البحث عن الزمن الضائع)كحب سوان " التي يتجلى الزمن فيها ببعديه الكرونولوجي والميتافيزيقي , وخاصة في ارتباطه بالمكان , لأن هناك ارتباط قوي بين المكان و الزمان مما يشكلان معا خصوصية فضائية تلفت الانتباه – فالزمان يقبع هناك في عمق المكان, والمكان يسبح في هلامية الزمان.

والأمثلة عديدة التي تبين عن مدى تغلغل الزمان في المكان والمكان في الزمان, ففي (La fugitive) نقرأ ما يلي:

D'ailleurs au souvenir des heures même purement naturelles s'ajouterait forcément le paysage moral qui fait quelque chose d'unique. Quant j'entendrais plus tard le cornet à bouquin du chevrier, par un premier beau temps, presque italien, le même jour mélangerait tour à tour à sa lumière l'anxiété de savoir Albertine au trocadero, peut-être avec Léa et les deux jeunes filles, puis la douceur

[1] - Temps retrouvé .p46

familiale et domestique presque comme d'une épouse qui me semblait alors embarrassante et que Françoise allait me ramener.[2]

وفي وضع آخر حث تتجلى هذه الظاهرة (الزمان في المكان).

" A*ussi après le déjeuner quand j'allais chez M*^{me} *de Guermantes fut-ce moins pour M*^{elle} *d'Porcheville qui avait perdu, du fait de la dépêche de Saint -loup, le manilleur de sa personnalités que pour voir en la duchesse elle- même une de ces lectrices de mon article qui pourraient me permettre d'imaginer ce qu'avait pu passer le public, abonnés et acheteurs du Figaro* " [3]

هذا التناظر بين الزمان والمكان يقابله تناظر ما بين البداية والنهاية في البحث عن الزمن الضائع, فحادثة خروج كومبراي من كأس الشاي. مثلما حكاية المادلين التي خرجت من نصف ساعة لغرفة نوم, كل هذه الدلائل تبين وتؤكد على ظاهرة تغلغل الزمان في المكان.

هذا التزاوج يسهم هو الآخر في كشف الدلالة , فحينما يتعلق الأمر بالفضاء هنالك دوما ما هو على أهبة الاستعداد للكلام, لأن حضوره يكشف الكثير من الرسائل المتبادلة بين داله ومدلوله, ويؤكد حقيقة أن هناك لغة خاصة بالفضاء.

" *il y a quelque part un langage de l'espace.*"[1]

ويستمر " جيرار جينيت " في توضيح هذه العلائقية , فيعبر أن المجاز الفضائي يبين خطابا واسع الانتشار على أساس أنه يتحدث عن كل شيء, أدب, سياسة, موسيقى, وحيث الفضاء هو الذي يبين الشكل لأنه يكون مصطلحات حتى لغته. يوجد هنالك دال والذي هو الموضوع المنوع للخطاب, ومدلول الذي هو المصطلح الفضائي.

وقد اكتشف جينيت تلك الخصوصية البروستية إذ يقول: " العالم البروستي يمنحنا فضائية أكبر أصالة من عمل برغسون (*Bergson*) الذي نقاربه كل مرة " [2]

وهذا ما تؤكده دراسة جورج بولي (الزمن عند بروست) الذي اكتشف الفضاء البروستي (*L'espace proustien*) وهو فضاء يحيل على أنساق, وعلائق, وأبعاد تفتح أفق القارئ على احتمالات جديدة.

---

[2] La fugitive: p75
[3] - ibid .p 165
[1] Gerard Genette.figures I .p102
[2] Ibid .p108

ورغم أن مارسيل بروست اقتضى منه إنجاز رواية (في البحث عن الزمن الضائع) ما يقارب العشر سنوات, لكنه لم يظهر خلال سرده للرواية أي إشارة تحيل على ذلك. فلا توقيت هناك, ولا فواصل زمنية واضحة في العمل.

فمثلا حينما يستعمل السارد الحاضر الذي نجده في كل صفحة تقريبا الممتزج مع الماضي الذي يعيشه البطل.

" l*es présent de la narration proustienne correspond - de 1909 à 1922 – à bien des " présents " d'écriture, et nous savons que près d'un tiers dont justement les dernières pages, était écrit dès 1913. le moment fictif de la narration s'est donc déplacé en fait au cour de la rédaction réelle, il n'est plus aujourd'hui ce qu'il était en 1913, au moment ou Proust croyait son coeur terminée pour l'édition Grasset "*[1].

إن هذا التداخل بين ما هو واقعي وما هو تخييلي مؤشر واضح على التداخل بين الأزمنة. فالمسافات الزمنية بين الاثنين وبين الأفكار ومراد بلوغه من دلالات حين الكتابة, هذه المسافات تجعل الديمومة الزمنية تتسع لتتجاوز العشر سنوات التي قضاها في كتابة الرواية وحتى بعد وفاة بروست, فقد بقيت الرواية تعرض نفسها على القراء تباعا, وكأن لا علاقة بين مارسيل الراوي وبروست المؤلف.

" *Ce paradoxe, rappelons-le n'en est pas un:Marcel n'est pas Proust, et rien ne l'oblige à mourir avec lui. Ce qui oblige en revanche, c'est que Marcel passe " beaucoup d'années " après 1916 en maison de santé, ce qui place nécessairement son retour à Paris et la matinée Guermantes au plus tôt en 1921, et la rencontre avec Odette "Ramolli " en 1923.*[2]

حتى أنه يبدو التفاوت الزمني واضحا بين الكثير من المقاطع السردية التخييلية, وما يعيشه بروست في الحياة, وما رافق روايته في البحث عن الزمن الضائع من مراحل وتدرجات, فإذا كان الزمن يمر " العديد من السنوات " منذ حادثة النوم في كومبراي, فهناك زمن أقل حينما بدأ السارد في الحديث عن ذكريات الطفولة. والمسافة التي تفصله عن صباح قيرمونت ***Guermantes*** . حتما أقل من التي تفصله عن أول قدوم إلى بالبك.[3]

---

[1] - Gerard Genette. Figures III.P359.
[2] - opçit p 360
[3] - Ibid p 361

وحتى أثناء القراءة يمكننا أن نكتشف الاستثناء باعتبار ما شبه به مارسيل بروست روايته حيث شبهها بكاتدرائية (*Cathédrale*) , فعند القراءة لا بد أن نضع الاعتبار لعدة أشياء كما ذكر جرار جينيت :

" *Lire comme il faut lire de telles oeuvres (en est-il d'autres ?)C'est seulement relire c'est toujours déjà relire, parcourir sans cesse un livre dans tous ses sens, toutes des directions, toutes ses dimensions- on peut donc dire que l'espace du livre, comme celui de la page n'est pas soumis passivement au temps de la lecture successives, mais qu'en tant qu'il s'y révèle et s'y accomplit pleinement, il ne cesse de l'infléchir et de le retourner, et donc en un sens de l'abolir* ".[4]

من هذا يتضح أن مارسيل بروست يرى الأدب تحت تصنيفية الزمن حيث هذا الأخير يأخذ شكل الفضاء كما أورد جيرار جينيت , وكما أكد ذلك صاحبي كتاب عالم الرواية حينما ذكر أن الجزء الأول من البحث في الزمن الضائع هو تكريس للفضاء باعتبار أنه يكاد أن يكون عبارة عن ترتيلة طويلة للكنيسة, هذا الفضاء الذي وجد في البحث عن الزمن الضائع مكانة خاصة, ونقصد بها كنيسة كومبراي (*L'église de Combray*) .[1]

فمن خلال كل ما يحيط بها تتجلى اهتمامات السارد, إذ ترتكز رؤيته على هذه الأشياء التي ترتبط بالمكان, وتحيل على زمنية, وهذا ما يفتك جزءا بصريا يتعلق بهندسة المكان حينما يتوقف (بروست) منبهرا أمام الحجارة التي جعلها الزمن رقيقة. فالعامل الزمني استطاع أن يدخل تغييرا كبيرا على المكان إما بالسلب أو بالإيجاب, رغم أن وصف بروست الشاعري للحجارة

و كينتها جعلها تقف بديلا عن الإنسان في تفاعله مع الزمن, إذ أن:

" *La discription que fait Proust de l'église de Combray se mue en une rêverie active dans le ton et le mouvement même de la recherche du temps perdu.*"[2]

إن في رواية البحث عن الزمن الضائع يتجلى من خلال أعين شخصية ما, أو السارد ذلك الفضاء الذي يحكي ويتكلم عن وقائع وأحداث.

فبالإضافة إلى ذلك فإن الرواية وقبل كل شيء هي عبارة عن فن زمني (*Art temporel*) وخاصة مع بعض الكتابات التي ميزت بدايات القرن الماضي.

---

(4) - G.Genette.Figure II,p46

(1) Roulant Bourneuf, Réal ouellét L'univers du roman , ceres éditions 1998 . p123.

(2) Ibid p128

" *Puis le début du siècle surtout, avec des oeuvres de Proust Th Mann, V.Woolf et Butor, par exemple, le temps n'est plus seulement un thème ou la condition d'un accomplissement, mais le sujet même du roman*[3].

ولهذا نجد أن زمن الرواية ينقسم إلى ثلاثة أقسام وأن هناك ثلاثة أزمنة وهي: زمن المغامرة, زمن الكتابة, زمن القراءة حسب ما أوضح ميشال بيتور.

هذه الأزمنة مجتمعة يمتزج فيها الأزمنة الخارجية أي الكرونولوجية والأزمنة الداخلية (النفسية)التي لا تقاس بالساعة أو اليوم.

ولهذا فإن لتوظيف الأزمنة بأشكالها دلالة خاصة؛ إذ من الصعب أن تتشكل الحكاية خارج الزمن, لكن يحدث أن تتشكل حينما يكون الأمر الذي نحكي عنه غير مألوف, وهذا ما ينطبق على كل من (ألف ليلة وليلة), وفي البحث عن الزمن الضائع.

" *Le temps retrouvé " de Proust n'est ni celui de Beckett ni celui de la nouvelle Héloïse "*[1]

ويستمر الكاتب في توضيح هذه المعادلة حينما يذكر أن الزمن لدى بلزاك ***Balzac*** هو زمن يسجل نمو مجتمع قد يتحقق من خلاله الخسران أو الربح. في حين أن لدى بروست فيتعلق الأمر بالهروب عبر الفن من زمن الساعة, الزمن الكرونولوجي الفج, ليتعمق في لجج زمنية أخرى داخل الأزمنة. وبالتأكيد فإن الزمن عند هؤلاء له مقياسه الخاص , فهو ليس

" *Le temps n'est plus fleuve ou cercle syphique, mais miroir éclaté en mille morceaux ou parcelle microscopique" " Les myriades d'impressions " de V.Woolf ou le présent démesurément agrandi " de N.Sarraute n'ont rien de commun avec " l'intemporel " de Proust ou le temps mythique de Th.Mann*[2].

حيث تدخل الشخصية في دائرة أحلام اليقظة, فإن الزمن يتحول من إيقاعه العادي إلى ديمومته. وبين هذه العادية والديمومة تجري الأحداث بإيقاعها الرتيب حينا, والمتجدد أحيانا أخرى إلى أن تصل إلى لحظة الذروة حيث تتفكك جميع المعادلات, ويتحقق الاستثناء.

3- موضوعة المحرمات (*Les tabous*) : تشكل الخطيئة والممنوع ثنائية ظلت تستحوذ على الفكر الإنساني وتحتل جزءا كبيرا من تشريعاته الدينية والموضوعية منذ خطيئة آدم الأولى..

(3) Roland Bourneuf, Réal ouellet:L'univers du Roman;p146-147.
(1) Opçit , p154.
(2) ibid. p 155.

حينما طرد آدم وحواء من الجنة وسكنا الأرض, لكن هل كانت المعصية هي السبب في هبوطهما أو إسقاطهما في الأرض.'؟

فهناك تأكيد على أنهما لم يرتكبا المعصية, بل أنهما لم يتحدا جنسيا إلا بعد هبوطهما إلى الأرض. " لقد أسقطت التفاحة (الثمرة) آدم وحواء, وقيل أن حواء هي التي أكلتها وصارت رمز الرغبة في العالم."[3]

ولعل قصة سقوط آدم وحواء من الجنة تبين أن الجنس والدين هما من أكبر الاهتمامات شيوعا بين البشر, وهما متعارضان في أغلب الأحيان, فالأول جسداني زائل,والثاني روحي سرمدي وكلاهما يشغل حيزا مختلفا.[1]

وهذا التعارض الذي أوجد له توافقا ضمن جدول المحرمات عبر الثالوث المحرم (الجنس – السياسة– الدين)،والذي نجد كتاب (ألف ليلة وليلة) يزخر بهذا النوع من الممنوع.كذلك الأمر في (البحث عن الزمن الضائع), وسوف نحاول استشفاف الأمر من خلال عديد النماذج التي تكرس فرضية المنع والقمع عبر جدلية المقدس والمدنس.

فالقصةالإطار تبدأ بانتهاك الطابو,حيث تقوم على المنح الآني لما هو ممنوع شرعا (الملكة تعاشر العبد وتزني).

فجنحة الزنا وحدها كافية للتدليل على هذا الاختراق للطابو, بالإضافة إلى كونها زوجة, وللعلاقة الزوجية قدسية والتزامات وحدود يجب مراعاتها.

رغم أن العصور القديمة أقل تشددا " فالممارسات لم تكن تبحث عن التستر إلا في القليل النادر , والكلمات كانت تقال دون تكتم مفرط, والأشياء دون إفراط في التنكر, لقد كان هناك نوع من الألفة المتساهلة مع المحظور وغير المشروع. وقد كانت قوانين المجون والغش والبذاءة أكثر ليونة إذا ما قورنت بقوانين القرن التاسع عشر".[2]

لكن بعد فترة من الزمن أصبح الجنس يحاط بالسرية وبالصمت كما أصبح الزواج بمقتضى مشروعيته ونظامه الإيجابي يمارس السلطة المطلقة.

---

[3]- فرح جبر, الجنس المقدس, الموقع الاكتروني ملحق النهار 2004

[1]المرجع السابق .

[2]- ميشال فوكو . تاريخ الجنسانية 3- ارادة العرفان ت: محمد هشام.افريقيا الشرق 2004 ص 5

إذ أصبح القمع هو الأسلوب الأساس منذ العصر الكلاسيكي للربط بين السلطة والمعرفة الجنسانية.[3]

فمن الصعب الحديث عن هذه الأشياء بحرية, والأصعب منه هو الحديث في هذه الأشياء بحرية.

وقد طرح ميشال فوكو جملة من التساؤلات حول هذه الفرضية بالذات في شكل شكوك. الشك الأول: هل يشكل قمع الجنس حقا بداهة تاريخية فما ينكشف لنا من أول نظرة, والذي يسمح بالتالي بصياغة فرضية تكون نقطة الانطلاق – هل هو تقوية أم هو تأسيس نظام زجري على الجنس منذ القرن السابع عشر ؟ وهذا بحصر المعنى سؤال تاريخي. الشك الثاني: هل تنتمي آلية السلطة بالأساس وبالأخص تلك التي تشتغل في مجتمع كمجتمعنا', إلى نظام القمع ؟ وهل الخطر والمنع والإنكار هي حقا الأشكال الأساسية التي تمارس بواسطتها السلطة بصفة عامة.

ربما في كل المجتمعات, لكن بالتأكيد في مجتمعنا ؟ وهذا السؤال تاريخي – نظري – وأخيرا الشك الثالث: هل يأتي الخطاب النقدي الذي ينصب على القمع لمواجهة وقطع الطريق على آلية للسلطة اشتغلت لحد الآن دونما احتجاج يذكر, أو أنه ينتمي هو ذاته إلى نفس السياق التاريخي مثل الموضوع الذي يدينه (ويعرفه بدون شك) تحت اسم " القمع" ؟ هل هناك انفصال تاريخي بين عصر القمع وبين التحليل النقدي للقمع ؟ وهذا سؤال تاريخي سياسي[1].

إن في طرح ميشال فوكو لهذه الفرضية القمعية التي تستند على وقائع من سيرورة التاريخ لا يورط بشكل أو بآخر المؤسسة بمفردها. بل هناك تراكمات أخرى أسهمت في بلورة هذا المفهوم القمعي.

ثم يحاول أيضا أن يتتبع المسار التاريخي لهذه الفرضية القمعية, فيؤرخ لعصر القمع الجنسي والسلطوي بالقرن السابع عشر الذي مورس فيه هذا النوع من القمع الذي يفرض حواجز

[3] - المرجع نفسه ص7

[1] المرجع السابق ص 11

معينة,وغالبا ما يحيط هذه العلاقة بنوع من السرية ويعمل على أن يطفيء الكلمات التي تجعله كثيف الحضور بشكل محسوس. بل أن هذه المحظورات نفسها قد تخشى, كما يقال تسميته. " [2]

فكثير من القطيعة بفعل التواطؤ مع الخطاب الديني جعل الجسد مصدر الآثام, ولذا غدا الجسد حبيس ذاته لا يمكنه أن يعلن عن نفسه إلا من خلال الصرخات القادمة من هنا وهناك,والتي تحرص على استعمال كاتم الصوت حتى تأتي هذه الصرخات مكتومة ومبهمة.

ورغم كاتم الصوت هذا, فإنه يمكننا الاستماع إلى اختراقات عدة كالخيانة, الاغتصاب الحيونة, المثلية الجنسية.

فالمؤسسة لا ترفض الجنس كجنس, فهي تعترف به, وإن كان الاعتراف بالجنس صعبا, إنما غير المتفق عليه هو هذا الخروج عن آداب الجنس – إن صحت العبارة –.

" لقد كان الاعتراف " ولا زال حتى اليوم, هو الإطار العام الذي يحكم انتاج خطاب الحقيقة حول الجنس. إلا أنه قد عرف مع ذلك تغييرات هائلة , فلزمن طويل ظل الاعتراف مندمجا بقوة في ممارسة التوبة "[1]

ولهذا غالبا ما تستثمر هذه الاعترافات كمدونات تكشف حقيقة الجنس , أو بصورة مغايرة تكشف جنس الحقيقة, لأن الحقيقة تظل متواترة أو موزعة وباهتة إن لم تعبر عن الحقائق القابعة هناك في قرار. لأن هذه المدونات عبارة عن ابتكار لطريقة جديدة في المتعة؛ " متعة حقيقة المتعة .متعة معرفتها وعرضها واكتشافها والافتتان برؤيتها وقولها وسحر وأسر مميزات الخطاب الحقيقي حول المتعة ". [2]

لقد استولت آلة الحكي على هذا الجانب السري في الحياة الخاصة للأفراد ومنحته دورة حياة جديدة وجعلته يضيق ليتسع, ويتسع ليضيق. في نسيج اختلط فيه السحر بالمتعة, فجاءت الحقيقة شبه مبهرة, شبه مشعة تخطف بصر من ينظر إليها طويلا.

إن الأمر هنا لا يتعلق بصراعات ضد النظرة السائدة للجنسانية وإنما بمحاولة لإدخالها في دائرة المراقبة للاستيلاء عليها للكشف عن الحركات الأكثر سرية, للميولات ولشهوات الجسد العابرة,

---

[2] – المرجع نفسه ص 15.

[1] ميشال فوكو . تاريخ الجنسانية ص 54.

[2] - المرجع نفسه ص 61

وقد كانت ألف ليلة وليلة , وكذلك (بحثا عن الزمن المفقود) معرضان لهذه الحركات السرية المتفاقمة, والمتصارعة مع الكثير من القيم المتضاربة هي ذاتها مع ذاتها.

سوف نتناول كل عمل على حدى , ونتتبع حركات ما اتفق على أنه طابو في كل عمل.

وكما تلاحظون فقد ركزنا على الطابو الأكثر ظهورا في العملين, وهو المتعلق بالطابو الجنساني.

وأول ما يصادفنا هو الخيانة.والخيانة كموضوعة شديدة الوضوح والتواجد في (ألف ليلة وليلة), وقد فتحت بابها زوجتا الملك شاهزمان وشهريار حينما اقترفتا جنحة الخيانة مع عبيد في القصر.

فلما كان نصف الليل تذكر حاجة نسيها في قصره, فرجع ودخل قصره فوجد زوجته راقدة في فراشه معانقة عبدا أسودا من العبيد, فاسودت الدنيا في وجهه , وسل سيفه وضرب الاثنين فقتلهما في الفراش..[1]

والصورة نفسها تتكرر مع " شهريار " .ففي نفس الظروف تقريبا وجد زوجته نائمة مع عبد أسود: – ثم إنه جلس في الخيام وتنكر, وعاد متخفيا إلى القصر الذي فيه أخوه وجلس في الشباك المطل على البستان ساعة من الزمان, وإذا بالجواري وسيدتهم دخلوا مع العبيد, وفعلوا كما قال أخوه واستمروا كذلك إلى العصر, فلما رأىالملك شهريار ذلك الأمر طار عقله من رأسه.[2]

تعتبر الخيانة الزوجية خروجا واختراقا للشرع والعرف والأخلاق, فنكرانها تعبير على أنها عمل " مستمج " يقف له النظام الاجتماعي والأخلاقي والديني بالمرصاد. وتتكرر حالات الخيانة في (ألف ليلة وليلة), وما حكاية الليلة السابعة بأقل انتهاكا من الحكاية – الإطار ؛ إذ فيه تتجلى أبشع مظاهر الخيانة, إذ تبدأ عقدة القصة حينما يسمع ابن محمود صاحب الجزائر السود قول الجارية الأخرى: لعن الله الزانيات, ولكن مثل سيدنا وأخلاقه لا يصلح لهذه الزانية التي كل ليلة تبيت في غير فراشه..."[3]

فحاول الرجل مراقبة ابنة عمه.. " فقمت وتبعتها حتى خرجت من القصر وشقت في أسواق المدينة إلى أن انتهت إلى أبواب المدينة, فتكلمت بكلام لا أفهمه فتساقطت الأقفال وانفتحت

---

[1] - ألف ليلة وليلة ج9/1

[2] - المصدر نفسه ج10/1

[3] - المصدر نفسه ص 29.

الأبواب وخرجت وأنا خلفها, وهي لا تشعر حتى انتهت إلى ما بين الكيمان , وأتت حصنا فيه قبة مبنية بطين لها باب فدخلت هي وصعدت أنا على سطح القبة, وأشرفت عليها, وإذا بها دخلت على عبد أسود فقبلت الأرض بين يديه فرفع ذلك العبد رأسه وقال لها: ويلك ما سبب قعودك إلى هذه الساعة ؟ كان عندنا السود وشربوا الشراب وسار كل واحد بعشيقته, وأنا ما رضيت أن أشرب فقالت: ياسيدي ويا حبيب قلبي أما تعلم أني متزوجة بابن عمي , وأنا أكره النظر إلى صورته', وأبغض نفسي في صحبته, ولولا إني أخشى خاطرك لكنت قد جعلت المدينة خرابا يصيح فيها البوم والغراب."[4]

ولعل في اختيار العبد الأسود ليكون المشارك لموضوعة الخيانة إنما ينبني على الكثير من الإشارات, فهي أولا انتقاص من هذا الفعل بالذات . الخيانة حينما تقرن بالطبقة الدنيا, وبأبشع الخلق, فالبديل دائما موصوم , منفي اجتماعيا, لا تتوفر فيه شروط الكفاءة.

كما أن اقتران المرأة الحرة كمشارك لفعل الخيانة بهذا الصنف من البشر, يهدر الكثير من إنسانيتها, وشرف مكانتها, ويحط بها إلى أسفل الدرجات خاصة حينما تورد صورا من الإهانة التي يقذفها بها العبد, كما سنرى في الحكاية السالفة الذكر:

" فقال العبد تكذبين ياعاهرة وأنا أحلف وحق فتوة السود ألا تكون مروءتنا مروءة البيض إن بقيت تقعدين إلى هذا الوقت مثل هذا اليوم, لا أصاحبك ولا أضع جسدي على جسدك ياخائنة, تغيبين علي من أجل شهوتك يا منتنة يا أخس البيض.

فقال الشاب: فلما سمعت كلامها وأنا أنظر بعيني ما جرى بينهما صارت الدنيا في وجهي ظلاما وصارت بنت عمي واقفة تبكي إليه وتتذلل بين يديه وتقول له يا حبيبي وثمرة فؤادي, ياحبيبي يا نور عيني ! وما زالت تبكي وتصرخ له حتى رضي عليها ففرحت وقامت وخلعت ثيابها ولباسها, وقالت يا سيدي هل عندك ما تأكله جاريتك ؟ فقال لها: قومي لهذه الكوارة تجدي ما تبغين فقامت وأكلت وشربت وغسلت يديها وجاءت فرقدت مع العبد على قش القصب وتعرت ودخلت معه تحت الهدمة.. "[1]

هذه الصورة تبين بوضوح مقدار الإهانة التي تعرضت لها زوجة الشاب مع العبد فهي في نظره:

---

[4] - المصدر نفسه ص 29.

[1] - ألف ليلة وليلة ج1/ص29

عاهرة – خائنة – عبدة شهوة – منتنة – – خسيسة , كما أنها من أجل إرضائه تتنازل عن كبريائها, تبكي وتتذلل , تتضرع , تأكل أكلا بسيطا. تنام على قش القصب. تسكن في بيت متواضع. (فألف ليلة وليلة) تحط من شأن الخائنة , فتصورها تصويرا شنيعا وتضعها في أحط المراتب. فهي بالإضافة إلى كونها زانية, فهي تزني مع أحط الناس, وهذا الأخير يكيلها من ألوان الإذلال ما تنوء بحمله الجبال, ولا نعدم مظاهر الخيانة الزوجية في حكايات أخرى كحكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان التي تتعدى محاولة الخيانة الزوجية لتأخذ درجة الزنا بالمحارم. حينما تحاول كل من بدر البدور وحياة النفوس الإيقاع بالأمجد والأسعد لكن الإخفاق كان حليفهما, ولعل هذا الإخفاق كان محاولة لوضع هذه المحاولة داخل دائرة مغلقة, باعتبارها خيانة مضاعفة.

" ولما بلغا مبلغ الرجال , واتصفا بالكمال صار أبوهما إذا سافر يجلسهما على التعاقب في مجلس الحكم, فيحكم كل واحد منهما يوما بين الناس , واتفق بالقدر المبرم والقضاء المحكم أن محبة الأسعد الذي هو ابن حياة النفوس, وقعت في قلب الملكة بدورزوجة أبيه ، وأن محبة الأمجد الذي هو ابن الملكة بدور وقعت في قلب الملكة حياة النفوس زوجة أبيه, فصارت كل واحدة من الضرتين تلاعب ابن ضرتها وتقبله وتضمه إلى صدرها, وإذا رأت أمه تظن أنه من باب الشفقة ومحبة الأمهات لأولادها. وتمكن العشق من قلبي المرأتين وافتتنتا بالولدين فصارت كل واحدة منهما إذا دخل عليها ابن ضرتها تضمه إلى صدرها وتود أنه لا يفارقها. ولما طال عليهما المطال, ولم يجدا سبيلا إلى الوصال امتنعتا عن الشراب والطعام وهجرتا لذيذ المنام.."[1]

لقد تجاوزت الخيانة هنا حدها, ولو أنها كانت خيانة بالقلب فقط, إذ لم تبلغ الخيانة الجسدية, لأن الأمر وجد صدودا ونكرانا من الأسعد والأمجد ابني الملك قمر الزمان.

" ثم أنه جرد سيفه وقال للخادم ويلك يا عبد السوء !أتحمل المراسلة المشتملة على الخيانة من زوجة سيدك ؟ والله إنه لا خير فيك يا أسود اللون والصحيفة, يا قبيح المنظر والطبيعة السخيفة, ثم ضربه بالسيف في عنقه فعزل رأسه عن جنبيه وطوى المنديل على ما فيه ،و ضعه في جيبه ثم دخل على أمه وأعلمها بما جرى وسبها وشتمها وقال: كلكن أنجس من بعضكن, والله العظيم لولا أني أخاف إساءة الأدب في حق والدي قمر الزمان وأخي الملك الأسعد لأدخلن عليها وأضربن عنقها كما ضربت عنق خادمها. ثم أنه خرج من عند الملكة بدور وهو في غاية الغيظ[2].

---

[1] - ألف ليلة وليلة ج208/2

[2] المنصدر نفسه ص 209.

ونفس الأمر وقع بين الأسعد وبدور أم الأمجد. " قالت: ثم أن الملكة بدور ضمخت ورقة الرسالة بالمسك الأذفر ولفتها في جدائل شعرها, وهي من الحرير العراقي, وشراريبها من قضبان الزمرد الأخضر مرصعة بالدر والجوهر, ثم سلمتها إلى العجوز وأمرتها أن تعطيها للملك الأسعد ابن زوجها الملك قمر الزمان, فراحت العجوز من أجل خاطرها ودخلت على الملك الأسعد من وقتها وساعتها, وكان في خلوة عند دخولها, فناولته الورقة بما فيها ووقفت ساعتها تنتظر رد الجواب, فعند ذلك قرأ الملك الأسعد الورقة وفهم ما فيها ثم بعد ذلك لف الورقة في الجدائل ووضعها في جيبه, وغضب غضبا شديدا ما عليه مزيد, ولعن النساء الخائنات, ثم إنه نهض وسحب السيف من غمده وضرب رقبة العجوز فعزل رأسها عن جثتها. وبعد ذلك قام وتمشى حتى دخل على أمه حياة النفوس فوجدها راقدة في الفراش ضعيفة بسبب ما جرى لها من الملك الأمجد فشتمها الملك الأسعد ولعنها.[1]

هذا النموذج من الخيانة هو صورة من صور الانتهاك التي تعرض في (ألف ليلة وليلة) لكنها تنتهي عادة النهاية التي تمليها الأعراف والنظم الاجتماعية.

" إن هذا الشكل من السلطة يتطلب ليمارس أكثر من المحظورات القديمة حضورات ثابتة , مهمة وفضولية أيضا, إنه يفترض حوارات ويعمل بالفحوص والملاحظات الملحة, ويقضي تبادلا للخطابات من خلال أسئلة تنتزع اعترافات, وبوح يتجاوز التساؤلات, إنه يتضمن مقاربة جسدية ولعبة إحساسات قوية.[2]

وهذا ما يجعل قوة المؤسسة الاجتماعية تفرض منطقها بحيث لا تتيح للثغرات الفجائية أن تغير من مجراها, ومن أخطر الثغرات التي وجدت لها في ألف ليلة وليلة مكانا هي موضوعة المثلية الجنسية (***Homosexualité***) وهي من الطابو هات التي يتحرج الكثير من الخوض في غمارها, فهي من الموضوعات المسكوت عليها " وهي وجه من الوجوه الحاضرة , لكن أبدا غير مفصوح عنها, تختبئ داخل صمتها, يحاولون تجاهلها بل عدم الاعتراف بها." [3]

فالمثلية الجنسية لا تتموضع عادة في الطبقات الاجتماعية الراقية أخلاقيا. هي عبارة عن طابو لا بد من أن نخجل منه.

ونماذج المثلية الجنسية تبدو جلية أحيانا, وباهتة في أحيان كثيرة ومنها تلك الصور التي تشير إلى هذا الأمر في قصة قمر الزمان بن الملك شهرمان فقد جاء ما يلي:

---

[1] المصدر السابق ،ص 211.

[2] - ميشال فوكو, تاريخ الجنسانية.ص 39

[3]- Malek chebal.Psychanalyse des mille et une nuits p 241

" ثم أن الملكة بدور لما فرغت من إنشادها جلست إلى جانب السيدة حياة النفوس وقبلتها في فمها.."[4].

لكن تبدو الصورة هنا باهتة, خفية , غير صريحة على أساس أن بدور حينما التقت حياة النفوس كانت تمثل دور الرجل, إذ القناع هنا يشير إلى أن هذا الأمر موجود, لكنه طابو يصعب الحديث عنه بصراحة ومباشرة, ويستمر هذا التلميح دون التصريح في مواضع أخرى:

" قالت بلغني أيها الملك السعيد أن الملكة بدور لما دخلت المكان المعد لها وجدت السيدة حياة النفوس جالسة بجانبها وطبطبت على ظهرها ولاطفتها وقبلتها في عينيها. "[1]

ثم بعد انكشاف الأمر بين بدور وحياة النفوس أصبح الأمر أكثر مباشرة من ذي قبل إذ جاء في الرواية:

" فلما فرغت من شعرها قالت: يا أختي إن صور الأحرار قبور الأسرار, وأنا لا أفشي لك سرا, ثم لعبتا وتعانقتا ونامتا إلى قريب الآذان .."[2]

وليس هذا بأكثر مباشرة مما حدث في الليلة السابعة عشرة بعد المائة الثانية, إذ خاطب قمر الزمان بدر البدور على أساس أنها رجل بقوله: " فقال لها: أيها الملك إن هذا الإكرام إذا لم يكن له سبب فإنه من أعجب العجب وخصوصا وقد أوليتني من المراتب ما يجب أن يكون للشيوخ الكبار مع أني من الأطفال الصغار, فقالت له: سبب ذلك أنني أحبك لفرط جمالك الفائق وبديع حسنك الرائق, وإن أمكنتني مما أريده منك أريك إكراما وإنعاما وأجعلك وزيرا على صغر سنك كما جعلني الناس سلطانا عليهم وأنا في هذه السن, ولا عجب اليوم في رئاسة الأطفال ولله در من قال:

كأن زماننا من قوم لوط ۞ له شغف بتقديم الصغار

فلما سمع هذا الكلام خجل واحمرت خدوده حتى صارت كالضرام, وقال لا حاجة بهذا الإكرام المؤدي إلى ارتكاب الحرام بل أعيش فقيرا من المال غني ا لمروءة والكمال. فقالت له: أنا لا أغتر بورعك الناشئ عن التيه والدلال ولله در من قال:

ذكرته عهد الوصال فقال ۞ كم ذا تطبل من الكلام المؤلم

فأريته الدنيا فأنشد قائلا ۞ أين المفر من القضاء المبرم

---

[4] - ألف ليلة وليلة ج 2 ص 95.

[1] - المصدر السابق ص 196

[2] المصدر نفسه ص 198.

فلما سمع هذا الكلام وفهم الشعر والنظام قال: أيها الملك إنه لا عادة بهذه الفعال ولا طاقة لي على حملها لأكبر مني فكيف بي على صغر سني ؟ فلما سمعت كلامه تبسمت وقالت: إن هذا الشيء عجاب كيف يظهر الخطأ من خلال الصواب, إذا كنت صغيرا فكيف تخشى الحرام وارتكاب الآثام ؟ وأنت لم تبلغ حد التكليف, ولا مؤاخذة في ذنب الصغير ولا تعنيف فقد ألزمت نفسك الحجة بالجدل وحقت عليك كلمة الوصال, فلما سمع قمر الزمان هذا الكلام تبدل الضياء في وجهه بالظلام وقال:أيها الملك يوجد عندك من النساء والجواري الحسان ما لا يوجد له نظير في هذا الزمان فهلا استغنيت بذلك عني ؟ فمل إلى من شئت منهن ودعني , فقالت: إن كلامك صحيح ولكن لا يشتفي بهن من عشقك ألم ولا تبريح, وإذا فسدت الأمزجة والطبيعة فهي لغير النصح سميعة فاترك الجدل واسمع قول من قال:

يا فريد الجمال حبك ديني ۞ واختياري على جميع المذاهب
قد تركت النساء لأجلك حتى ۞ زعم الناس أنني اليوم راهب

وقول الآخر:

سلا خاطري عن زينب ونوار ۞ بوردة خد فوق آس عذار
وأصبحت بالظبي المفرطق مغرما ۞ ولا أرى لي في عشق ذات سوار
أنيسي في النادي وفي خلوتي معا ۞ خلاف أنيسي في قرارة داري
فيا لائمي في هجر هند وزينب ۞ وقد لاح عذري كالصباح الساري
أترضى بأن أمسي أسير أسيرة ۞ محصنة أو من وراء جدار

فلما سمع قمر الزمان هذه الأشعار وتحقق أنه ليس له مما أراد قرار, قال : يا ملك الزمان إن كان ولا بد فعاهدني على أنك لا تفعل بي هذا الأمر غير مرة واحدة, وإن كان ذلك لا يجدي في إصلاح الطبيعة الفاسدة بعد ذلك لا تسألني فيه إلى الأبد, فلعل الله يصلح مني ما فسد. فقالت : عاهدتك على ذلك راجيا أن الله يتوب علينا ويمحو بفضله عظيم الذنوب, فإن نطاق أفلاك المغفرة لا يضيق عن أن يحيط بنا ويكفر عنا ما عظم من سيئاتنا ويخرجنا إلى نور الهدى من ظلام الضلال."[1]

[1] - ألف ليلة وليلة, ج2/ص 205-206

فمن خلال هذه الحكاية ينكشف لنا أن أمر الجنسية المثلية (*Homosexualité*) هو من الأمور التي كانت تعد ظاهرة في مجتمع (ألف ليلة وليلة) ولا فرق في ذلك بين الطبقات, فقد نجدها في الطبقة الحاكمة كما نجدها في طبقة العوام.

– إن هذه الظواهر مستنكرة ومستمجة رغم شيوعها.

– إن ظاهرة الجنسية المثلية تحاول أن تجد لها مبررا أخلاقيا ومنطقيا عن طريق الانحياز إلى الأقنعة, فلم يكن الخطاب خطابا صريحا بقدر ما كان خطابا يشف عن وجود ارتجاج أخلاقي داخل المجتمع, وترددا في مدى قابلية هذا النوع من الميل الذي يعتبر نتيجة لفساد الأمزجة و الطبيعة.

" *Une femme aux allures de garçonne n'est pas tenue de substitue à son vagin une hypertrophie clitoridienne que la place du coté de la virilité. Par ailleurs, le lesbianisme est épisodiquement rappelé dans la longue histoire de Kamaralzaman ou les identités sexuelles se chevauchent s'annulent un instant pour ce renforces le moment d'après*[(1)].

إن حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان ما هي إلا نموذج يفضح مدى تورط مجتمع ألف ليلة وليلة في الطابو, والإفصاح عن المسكوت عنه ففي الليلة الثالثة والخمسون نقرأ ما يلي:

" قالوا للعبد الثالث: احك لنا حكايتك.

" قال لهم يا أولاد عمي كل ما حكي باطل, أنا أحكي لكم سبب قطع خصيتي وقد كنت أستحق أكثر من ذلك لأني نكحت سيدتي وابن سيدتي[(2)].

كما تحيل هذه الصورة إلى شكل من أشكال المثلية الجنسية ونقصد بذلك:

(Les lesbiennes) إذ يقول الراوي: " فلما تعرين من ثيابهن الريش وبقين لابسات ثيابهن الخز جلسن على العشب يتحدثن ويتضاحكن, فلما تعرين من ثيابهن نزلن كلهن إلى البحيرة واغتسلن, وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح.

قالت : بلغني أيها الملك السعيد أن البنات لما نزلن كلهن في البحيرة واغتسلن صرن يلعبن ويتمازحن, وصارت الطيرة الفائقة عليهن , ترميهن وتغطسهن فيهربن منها ولا يقدرن أن يمددن أيديهن إليها[(3)], وهذه الصورة أيضا: " فسألت عن الخبر فأخبرها بالصبية فجاءت عندها ونظرت إليها وتأملت فيها

---

(1) -Malek , Chebel. Psychanalyse des mille et une nuits p 243.

(2)-ألف ليلة وليلة ج 1 ص 161.

(3) - المصدر نفسه ج4 ص 193.

فتحير عقلها من حسنها وجمالها وسبحت الله جل جلاله على ما خلق من الصور الملاح ولم تدخل ولم تغتسل وإنما صارت قاعدة وباهتة في الصبية إلى أن فرغت من الغسل وخرجت ولبست ثيابها فزادت حسنا على حسنها.[4]

كما نجد هذه الصورة في الكثير من الأشعار:

أبرزوا وجهك الجميل ۞ ثم لاموا من افتتن

لو أرادوا صيانتي ۞ ستروا وجهك الحسن

وأيضا:

وريقه خمر وأنفاسه ۞ مسك وذاك الثغر كافور

أخرجه رضوان من داره ۞ مخافة أن تفتن الحور

يلومه الناس على تيهه ۞ والبدر مهما تاه معذور

وأيضا:

ومشادن بوصال منه واعدني ۞ فالقلب في قلق والعين منتظره

أجفانه ضمنت لي صدق موعده ۞ فكيف توفي ضمانا وهي منكسره

وفي الليلة الواحدة بعد الألف يظهر هذا النوع من الاستلطاف والحرقة التي وجدت لها في (ألف ليلة وليلة) مرتعا: " وقالت: " بلغني أيها الملك السعيد أنه حكي أيضا أن الوزير أبا عامر بن مروان كان قد أهدي إليه غلام من النصارى لا تقع العيون على أحسن منه فلمحه الملك الناصر فقال لسيده: من أين هذا قال: هو من عند الله. فقال له: أتخوفنا بالنجوم وتأسرنا بالأقمار ؟ فاعتذر إليه. ثم احتفل في هدية بعثها إليه مع الغلام وقال له كن داخلا في جملة الهدية ولولا الضرورة ما سمحت بك نفسي وكتب معه هذين البيتين:

أمولاي هذا البدر سار لأفقكم ۞ والأفق أولى بالبدر من الأرض

فأرضيكم بالنفس وهي نفيسة ۞ ولم أر قبلي من بمهجته يرضي؟[1]

وقد نجد ما يشير إلى الأمر بصورة واضحة مكشوفة, حيث الحديث صريح والإشارة استفزازية, ففي الليلة الثالثة والتسعون جاء ما يلي:

---

[4] - المصدر نفسه ص 210.

[1] - ألف ليلة وليلة ج4 ص 318.

" فهي آفة من الآفات, وبلية من البليات فاسدة الاعتقاد, وكانت أكثر إقامتها عند ولدها حردوب ملك الروم لأجل الجواري الأبكار, لأنها كانت تحب السحاق, وإن تأخر عنها تكون في امحاق, وكل جارية أعجبتها تعلمها الحكمة , وتسحق عليها الزعفران فيغشى عليها من فرط اللذة مدة من الزمان , فمن طاوعتها أحسنت إليها ورغبت ولدها فيها , ومن لا تطاوعها تتحايل على هلاكها.

" وكانت ترغب من تساحقها بالجواهر والتعليم "[2] فالمثلية الجنسية ***Homosexualité*** من الموضوعات التي قامت عليها بنية الحكي في الليالي, وهي إذ تعتبر من الطابو هات (***Les Tabous***) , فهذا لا ينفي كونها من أهم أسباب تأليف هذا العمل المليء بالأسرار والخفايا, فقد قدمت (الليالي) هذه الموضوعة بشكل يتضح من خلاله مدى إسهام (ألف ليلة وليلة) في نقد هذه الظاهرة سواء بطريقة مباشرة كاستعمال عبارات الزجر والإنكار, أو غير مباشرة من خلال الكثير من التعابير التي توضح أن أمر المثلية الجنسية هو أمر غريب على مجتمع الليالي رغم احتفاء (ألف ليلة وليلة) به من خلال التطرق إلى هذه الموضوعة.

فهي موضوعة هلامية تخبئ وراءها الكثير من عوامل التفسخ الأخلاقي والاجتماعي, كما أنها تعبر عن الواجهة التي جعلتها المجتمعات الميسورة لإخفاء الكثير من العلل والأمراض التي يعانونها. (في البحث عن الزمن الضائع) نلمح صدى ذلك بشكل فيه الكثير من الحرية, والتحرر من العقد باعتبار أن الأحداث تجري في مجتمع غربي. ولعل تركيز (مارسيل بروست) على قصة (سادوم وعمورة) لبناء مجتمع بأكمله في قصص (في البحث عن الزمن الضائع) خاصة في جزئي (سادوم وعمورة) (***Sadome et Gomorrhé I-II***) وما والاهما من قصص أكبر دليل على ذلك.

لكن أمر الجنسية المثلية وكيفية تناولها في (في البحث عن الزمن الضائع) تختلف عن (ألف ليلة وليلة), والاختلاف لا يكمن في الشكل, وإنما في الجوهر. فهي " في البحث عن الزمن الضائع " محاولة للهروب من واقع ما اتفق أن كان قاسيا بليدا, موحشا في مجتمع يعاني أزمة سكن, بمعنى الطمأنينة. وهو بالإضافة إلى ذلك نوع من التحرش بالوحدة عن طريق الاستئناس بالآخر, واتفق ممن كان يقاسمهم نفس الاهتمامات نفس الميولات, وحتى نفس الجنس. الغاية هي إدراك نوع من الاكتمال والاكتفاء محاولين التمثل بالطبيعة, فهي في أغلب الأحيان تمارس اكتفاءها وكفايتها من أشياء في المتناول, كالزهرة التي تعمل على تلقيح ذاتها بذاتها. ففي آخر الأمر الجنسية المثلية " في

[2] - المصدر نفسه ج1 ص 258.

البحث عن الزمن الضائع " هي بحث عن عدة أصول وجذور في الحياة. فهي تبحث عن الكمال عن الاكتفاء عن الشيوع. عن التجدد, عن التفرد, فهي تماثل عملية إبداعية بشكل أو بآخر.

فموضوعة الجنسية المثلية تتكرر بشكل كبير في أغلب أجزاء (في البحث عن الزمن الضائع) , فهي بالإضافة إلى موضوعة الزمن التي تأتي في المرتبة الأولى, تحتل المرتبة الثانية من حيث الأهمية, والتكرار والنماذج التي يمكن إيرادها علامة فارقة في هذا العمل.

ولنبدأ بـ (سادوم وعمورة) ***Sodome et Gomorrhe*** , فهي اكتشاف للمثلية الجنسية الذكورية ***Homosexualité masculine***.

فالعنوان (سادوم وعمورة) وما تحت العنوان حيث نجد هذا المد الإنجيلي " الظهور الأول للرجال – النساء ***Hommes-femmes***.

إن الموضوعة (***Thème***) الرئيسية (لسادوم وعمورة) هي المثلية الجنسية .

وفي محاولة لفلسفة هذه المثلية تأتي الكثير من العبارات من خلال الواحد تلو الآخر سواء فيما يخص جسد المرأة أو جسد الرجل, فهم في الحقيقة لا يفهمون لماذا امرأة فنانة حقيقية ليست مغرمة بامرأة أخرى, فما يهم في كل هذا هو هذا الدفق الجمالي, هذا التعبير الذي تقف أمامه كل اللغات عاجزة, وبالتالي حتى الفروقات الجنسية تنمحي أمامه , فالمعادلة لا تصبح ذكر + أنثى = تزاوج. بل تصبح الجمال + الجمال = تزاوج.

فقد لجأ (بروست) إلى المجاز (***Métaphore***) للتعبير عن هذه الحالة. فالسارد عادة ما تفاجئه تلك اللغة غير المباشرة الموشحة بالمجاز, والتي يحاول تفكيكها لقراءة تلك النظرات المتبادلة بين هذه الأزواج.

ففي أول محاولة لتفكيك شفرات الحوار, يتسلى بتخيل حوار ليرافق الإيماءات ***Pantomimes*** , بإضافة كلمات إلى حركات (دي شارلوس) الذي ينظر جيبيان (Jupien) بتركيز خاص لواحد أراد القول " سامحني على تطلعي هذا. لكن إنك تحمل وراء ظهرك خيط أبيض طويل " أو " لا يمكنني الخطأ, يمكن أن تكون من زوريخ ***Zurich*** , يخيل إلي بأني ألتقيك غالبا عند بائع التحف " .[1]

[1] Introduction de Sodome et Gomorrhe".p22-23

هذا النوع من الحوار الغريب (المتخيل متأت من الرغبة- رغبة هؤلاء المثليين في تغيير النوع اللغوي الذي يتخاطبون به. وهذا ما يفسر مثلا لماذا دي شارلوس يتحدث " عن شخص شاب الذي تتبعه مع الإشارة إلى أنه يستعمل الاسم المؤنث فقط حتى يتبع القواعد.[2]

والأمر لا يتعلق هنا باللفظ فقط, بل حتى بالصوت الذي يعمل على تمويه الميل المثلي. وللتدليل على أن أمر الجنسية المثلية جد مفضوح رغم المحاولات العديدة للتمويه؛إذ يعمد الكاتب إلى اللجوء إلى أسماء تنتمي إلى نفس العائلة. كجعل البارون دي شارلوس يغرم بـ

(شارلي موارال*Charlie morel*). ولاختيار اسم يتناسب مع سرية الأماكن التي يرتادونها يعطيه اسم شارمال ***Charmel*** , بل يذهب به أحيانا الأمر إلى إطلاق الاسم بصفة عمومية فيقول: شارلوس ***Charlus***.

ولأن أمر الجنسية المثلية (في البحث عن الزمن الضائع) أكبر من أن نحصره في مسألة التزاوج الجنسي من نفس النوع يبحث (بروست) على توسيع مجال الرؤية حينما يتحدث باسهاب عن كيفية تلقيح الزهرة و والتي أشرنا إليها سابقا فيقول:

" puis me rendant compte que personne ne pouvait me voir, je résolus de ne plus me déranger de peur de manquer, si le miracle devait se produire , l'arrivé presque impossible à espérer (à travers tant d'obstacles, de distance , de risques contraire de changer) de l'insecte envoyé de si loin en ambassadeur à la vierge qui depuis longtemps prolongeait son attente. Je savais que cette attente n'était pas plus passive que chez la fleur mâle, dont les étamines s'étaient spontanément tournées pour que l'insecte put plus facilement la recevoir; de même la fleur femme qui était ici, si l'insecte venait arquerait coquettement ses " styles" et pour être mieux pénétrée par lui ferait imperceptiblement, comme une jouvencelle hypocrite mais ardente, la moitie du chemin. Les lois du monde végétal sont gouvernées elles-mêmes par les lois les plus en plus hautes. Si la visite d'un insecte, c'est-à-dire l'apport de la semence d'uine autre fleur, est habituellement nécessaire pour féconder une fleur , c'est que l'autofécondation, la fécondation

[2] Ibid .p23.

de la fleur par elle-même comme les mariage répétés dans une même famille, émanerait la dégénérescence et la stérilité, tandis que le croissement opère par les insectes donne aux générations suivantes de la même espèce une vigueur inconnue de leur aînées. Cependant cet essor peut-être excessif, l'espace se développer démesurément; alors comme une antitoxine défend contre la maladie, comme le corps thyroïde règle notre embonperint comme la défaite vient punir l'orgueil, la fatigue, le plaisir; et comment le sommeil repose à son tour de la fatigue, un acte exceptionnel d'autofécondation vient à point nommé la norme la fleur qui en était exagérément sortie. Mes réflexions avait suivi une pente que je décrirai plus tard et j'avais déjà tiré de la ruse apparente des fleurs une conséquence sur toute une partie inconsciente de l'oeuvre littéraire [(1)]

إن هذا التفصيل في الحديث عن حياة التكاثر التي تخص الزهرة من تلقيح ذاتي, واكتفاء ذاتي. حتى وإن راودتها الحشرة التي تعتبر سفيرا مثاليا في هذه الأحوال, فإنها تعد نصف الطريق للوصول إلى غاية التلقيح. إن قوانين عالم النبات تسير وفق قوانين غاية في السمو.

إن التلقيح الذاتي *Auto fécondation*. للزهرة هي في جوهرها عملية تخلق مجتمعا خاصا بها محاطا بالرعاية التي لا يمكن إيجادها خارج المجتمعات الزهرية.

لقد كان الدخول إلى عالم الجنسيين المثليين من باب عالم الزهرة وكأن لا فرق بين العالمين من وجهة نظر (في البحث عن الزمن الضائع).

فبعد ذلك يبدأ في الحديث عن دي شارلوس *M.De Charlus*. متتبعا أثر هذا الميل على ملامح وجهه ذات التعابير الحانية في لغة صامتة غالبا يصيب بها كل من أيقظ في أعماقه هذه الميولات.

هذه النظرات الصامتة هي نظرات ملأى بجمالية أخاذة.

" Mais justement la beauté des regards de M. De Charlus et de Jupien venait, au contraire de ce que provisoirement du moins, ces regards ne semblaient pas avoir pour but de

(1) sodome et Gomorrhé.p65-66.

conduire à quelque chose. Cette beauté, c'etait la première fois que je voyais le Baron et Jupien la manifester. Dans les yeux de l'un et de l'autre, c'était le ciel non pas de Zurich mais de quelque cité orientale dont je n'avait pas encor deviné le nom, qui venait de se lever[2] *."*

إن في هذا الوصف الكثير من الفتنة والجاذبية وكأن السارد يصف شيئا آخر في الطبيعة, جميلا،وشفافا ،وأخاذا.

فقد تحدث عن دي شارلوس وكأنه تحول في لحظة إلى رجل – عصفور, أو رجل – حشرة.

Un homme oiseau ou un homme insecte.

" on eut dit deux oiseaux, le mâle et la femelle, le mâle cherchant à s'avancer, la femelle-jupien-ne répondait plus par aucun signe à ce manège, mais regardant plus par aucun signe à ce manège, mais regardant son nouvel ami sans étonnement, avec une fixité inattentive, jugée sans doute plus troublante et seule utile, du moment que le mâle avait fait les premiers pas, et se contentant de lisser ses plumes.[1]

وفي تحليله لطبيعة العلاقة المثلية الرجالية *Homosexualité masculine* لا يهمل السارد الحديث عن العلاقة المثلية النسائية *Homosexualité féminine*., فهو يتغلغل داخل نفسيةه الشخصيات ليفسر دوافعها', وميولاتها فيقول مثلا:

" car dans les rapports qu'ils ont avec elles, ils jouent pour la femme qui aime les femmes le rôle d'une autre femme; et la femme leur offre en même temps à pas peu près ce qu'ils trouvent chez l'homme."[2]

وفي وصفه لحالة الجنسية المثلية النسائية يقتنص هذا المشهد:

"*Un autre incident fixa davantage encore mes préoccupations du côté de Gomorrché. J'avais vue sur la plage une belle jeune femme élancée et pâle de laquelle les yeux, autour de leur centre, disposaient des rayons si géométriquement lumineux qu'on pensait devant son regard à quelque constellation... si bien que ses yeux, plus nobles pourtant*

---

[2] S et G I p68
[1] Sodome et gomorrhe 1 p 69
[2] S et G I p87

que le reste du visage, ne devaient rayonner que d'appétits et de désirs. Or le lendemain, cette jeune femme étant placée très loin de nous au casino, je vis qu'elle ne cessait de poser sur Albertine les feux alternés et tournants de ses regards. On eût dit qu'elle lui faisait des signes à l'aide d'un phare[3].

في موضع آخر يتحدث عن نفس الظاهرة فيقول:

" *souvent, quant dans la salle du casino deux jeunes filles se désiraient, il se produisait comme un phénomène lumineux, une sorte de traînée phosphorescente allant de l'un à l'autre*".[1]

إنها تقدم على أنها موضوع جمالي..

. " *elle se présente comme un objet esthétique* "[2]

لكن كانت لغة الوصف لغة راقية تجعل ما هو غير مقبول اجتماعيا مقبول جماليا. فلا شيء أساسي لمجتمع ما سوى ترتيب اللغة, وتغيير هذا الترتيب , تغير الحوار, معناه الثورة"[3]

إن السارد يراهن على وقع اللغة لاكتساب تعاطف الآخر, ومجاراته.

والأمر مختلف تماما مع ما يحدث في (ألف ليلة وليلة) حيث تظهر (الليالي) هذا النوع من العلاقة بمظهر بشع, تسهم اللغة بالقدر الكبير في رسم هذه البشاعة.

ففي البحث عن الزمن الضائع تبدو لغة الوصف لغة حالمة, متأنقة شاعرية غير آبهة. بما هو مخالف اجتماعيا, بقدر ما تأبه بما هو مخالف للطبيعة,وكأنه إبداع جديد لها.

بل يوصف دي شارلوس وهو مثلي بأنه فنان في الحياة لأنه يمارس حياته, وعلاقاته بمنتهى الرقة, ولذا فلا فرق بينه وبين أي فنان آخر.

لقد اتكأنا في هذا الفصل على ثلاث موضوعات (thèmes) وهي الذاكرة التفضيء المحرمات. لنكتشف ذاك التقاطع الموضوعاتي بين ألف ليلة وليلة وفي البحث عن الزمن الضائع .

فمن خلال اعتماد كلا النصين على الذاكرة اللاارادية في انثيالها ، وفي انفلاتها من عقال الزمن نكتشف عبقرية النصين في استحداث ذلك الانسجام والتوافق ما بين التخييلي والواقعي وهذا

---

(3) - S et G 2 p 5

(1) Ibid p 6.

(2) Michael Riffaterre.L'illusion référentielle de littérature et réalité.Edition du seuil p91

(3) Roland, Barthes . critique et vérité . éditions du seuil 1er éditions p49.

ما ظهر من خلال موضوعة التفضيء حين تحيل الفضاءات الواقعية إلى فضاءات تخييلية والعكس صحيح .

أما عن موضوعة المحرم (le tabou) فقد اتفق كلا النصين في استدراج موضوعة المحرم الجنسي ، فالجنسانية بكل ملابساتها هي المادة المأثورة في ألف ليلة وليلة وفي البحث عن الزمن الضائع.

هذا الاستدراج الذي سنكتشف بعض ملابساته من خلال الفصل الرابع حينما نبحث في الجانب الدلالي ، وخاصة فيما تعلق بالدلالتين الاجتماعية ،والنفسية ..

يقوم الخطاب عادة على عدة عناصر؛ وهي: أنماط الرؤية ،زمن القص ،وأسلوب القص .

وإذ حاولنا أن نموضع هذه العناصر فقد أدمجناها ضمن ثلاثة مناح :الرؤية وأنماطها التزمين،واللغة ومستوياتها .

ففي الرؤية وأنماطها سيقوم بموضعته بعد التعريف به وفق وجهات النظر التي قيلت في هذا المجال ،ثم نتطرق إلى زوايا الرؤية ،لنصل إلى علاقة السارد بالضمائر .وهذا ماأسميناه بالراوي بين القناع والمرآة .

كما سنتعرض لدرجات السرد وفق المستويات المعروفة.وقد أسرفنا نوعا ما في التنظير لهذه المصطلحات،لأن الاختلاف حول المصطلح ،واختلاف وجهات النظر يجعل الأمر مدعاة إلى مزيد من التوضيح للتثبت من بعض الحقائق.

ثم كان الولوج إلى زمن القص المبحث الثاني الذي توصلنا عبره إلى استنتاج وظائف اللازمنية.

وفي الأخير يكون أسلوب القص هو المعبر لتحديد التلوينات اللغوية في النصين اللذين تراوحا ما بين الحوارية (الحوار بنوعيه؛الديالوج ،والمونولوج)من جهة ،والسرد والوصف من جهة ثانية .

أنماط الرؤية

1. تحديد المصطلح ،(الفضاء السردي).
2. الراوي بين القناع والمرآة .

أ. تعريف الراوي . محاولة اقتراب من الراوي narrateur .

ب. القناع والمرآة في (ألف ليلة وليلة) .

ج. القناع والمرآة في (البحث عن الزمن الضائع).

3- الرواية المتعددة الأصوات .

1 . تحديد المصطلح: .

ماذا نعني بالفضاء السردي ؟ ماهي مكوناته ؟ كيف يتشكل الفضاء السردي ؟ ماهي أهميته؟، وحتى لا يلتبس علينا الأمر مابين الفضاء الذي يضم الزمان والمكان فإننا نجيب عن هذه الأسئلة ليكون المصطلح محددا ومفهوما .

إننا إزاء الفضاء السردي سوف نطرح الأسئلة التالية :

من يحكي لمن ؟. وماذا يحكي ؟وكيف يحكي ؟

كما يمكننا وصف الفضاء السردي كما وصفه أحد المنظرين[1] قائلا :" نستطيع أن نصف الفضاء السردي ....بتعيين الوحدات السردية التي يتكون منها على النحو التالي :

1. حكاية- سياق: . عالم الراوي، وعالم المروي عليه.
2. حوار بين الراوي، والمروي عليه .
3. الراوي/ الشخصية يحكي الحكاية ...(ليس /أو بها تضمين).
4. عودة إلى الحكاية . السياق .
5. قرار المروي عليه .
6. عبور الراوي من حال إلى حال .
7. وبصورة أكثر وضوحا، فإن محور الفضاء السردي هو ما يتعلق بالراوي والمروي عليه والرواية (الخطاب)، وسوف نركز على محور الراوي .

[1] حازم شحاتة فعل الحكي في الليالي . مجلة فصول . المجلد الثالث عشر . العدد الاول .ربيع 1994.ص60

2 –ا لراوي بين القناع والمرآة: قبل أن نخوض إشكالية الراوي ين القناع والمرآة يجدر بنا تعريف الراوي ،ومحاولة الاقتراب منه لتنجلي حقيقته .

أ)**تعريف الراوي : (*le narrateur*)** أو السارد ، فروى وسرد وقص وأخبر[1] وحكى هي مفردات تنتمي إلى حقل واحد ، ولهذا تتفق معظم المعاجم اللغوية على إشراك هذه المصطلحات في الحديث عن موضوع واحد .

من مثل قولهم: سرد الحديث ، وقص الشيء...والخبر ...والحديث وحكيت فلانا وحاكيته .. وهي كلها تصب في مصب واحد، أومعنى واحد ، وهو تتبع الشيء بالوصف تارة ، و بالحديث أخرى ،وبالحكاية مرات ....هذا في الموروث اللغوي العربي ،و هو لا يبتعد كثيرا عن المفهوم الغربي حيث ظهر السرد *la narration* كعلم حديث يتمنهج ، بمنهج الحداثة مع الشكلانيين الروس و هو طريقة في الحكي إذ تقول أحد القواميس[2]" *narration .façon dont dans un récit,les événements sont relatés par un sujet dit narrateur* "..

كما نجد رولان بارط يعرف السرد على أنه " مجرد مجموعة من الجمل "[1].هذا الأمر لا يمكن الارتكاز عليه كثيرا على اعتبار أن الأمر أكثر أهمية من ذلك مثلما هوالحال مع ما اعتبره أفلاطون وأرسطو على أنه السرد " صيغة واهنة ومشذبة للعرض الأدبي" [3]

فالأدب عند كليهما اختزل في العملية الشعرية ، مما يفسر هذا الغلو ، الآن الأمر يختلف كل الاختلاف ، فما كان مستمجا ، أصبح مثار حديث الندوات العلمية إذ " لقد صارت دراسة السرد أرضا تلتقي فوقها وتتصارع عليها مختلف الفروع والاختصاصات. بل سرعان ما صارت اختصاصا في ذاتها.

فالفلاسفة ، والمؤرخون ، ونقاد الأدب والمنظرون والبنيويون ، وخصوم البنيوية أو اللابنيويون) –هذا إن لم نذكر الذين قبل البنيويين والذين بعدهم– كلهم يقاربون هذا الحقل من خلفيات مختلفة ، ويتوصلون إلى وجهات نظر مختلفة "[4] .

---

[1]ابن منظور . لسان العرب . دار إحياء التراث العربي الاسلامي مؤسسة التريخ العربي . بيروت لبنان الطبعة الثانية. 1992.انظر مادة س .ر د، ق ص ص ،خ ب ر ،ح ك ى .

[2]- joelle gardes , marie claude hubert : dictionnaire de critique litteraire ceres editions . p 187

[3]رولان ، بارط . التحليل البنيوي للسرد . ت : حسن بحراوي وأخرين ص 12

[4]-- ديفيد وودد . الوجود والزمان والسرد . ت: سعيد الغانمي . المركز الثقافي العربي ص 214.

ولعل هذا ما جعل نظرية السرد تأخذ مناحي متعددة ووجهات نظر مختلفة إلى درجة التباين أحيانا ، وهذا ما سنكشفه مع جل الوحدات السردية ،و لنأخذ مثلا السارد أو الراوي وهو موضوع بحثا .

الراوي أو السارد *le narrateur* :

يرتبط السارد تقنيا بالضمائر ، فهي وحدها التى تحدد طبيعته ونوعه ،و لهذا فقد بالغ المنظرون في الحديث عن مقولة الضمائر (ضمير المتكلم أو الغائب). فالسارد يظهر بصورته المباشرة أحيانا ،و غير المباشرة أحيانا أخرى. يقف وسط السرد بملامحه الصارمة أو مختفيا تحت طياته أو ضمن كواليسه محركا للأحداث ، مسهما في إدارتها ، وهذا ما عبر عنه جويس قائلا عن السارد صورة إله يقلم أظافره في صمت ولامبالاة[1].هذا ما يكتشفه القارئ ، وهو يتعامل مع النص.

فالكاتب عادة لا يحكي كل شيء ، ومباشرة .فهو كالمعلم مهمته هي التوجيه خاصة إذا تعلق الأمر بمستويات أعلى ، وقدرات أكفأ ، لكن هناك إشكال يجب التنبيه اليه ، وهي إشكالية مقتضيات النص السردي التي أفاض فيها الحديث (جاب لينتفلت) والتي اعتبر بموجبها أن هذا النص يتسم بتفاعل ديناميي بين مقتضيات كثيرة تنحصر ضمن أربعة مقتضيات : وهي :

1.المؤلف الواقعي .	القارئ الواقعي
(Auteur concret)	(lecteur concret)
2- المؤلف المجرد	القارئ المجرد
Auteur abstrait	lecteur Abstrait
3 - السارد الخيالي	المسرود له الخيالي
Narrataire fictif	narrateur fictif
4- ممثل (أو الفاعل)	الممثل (أو الفاعل)
acteur	acteur

هذه جملة مقتضيات النص السردي ،و دون الخوض في التعريفات المختلفة لكل مقتضى سردي فهذا لا يتسع له المجال هنا ، لكن يمكننا التطرق لكل ما يتعلق بالسارد (الراوي) من قريب أو من بعيد ، ولنبدأ بثنائية السارد المسرود له ، وهي مكون أساسي في وحدات الفضاء السردي.

[1] جيرار جينيت وآخرين .نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير .ت :ناجي مصطفى . منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي .الطبعة الأولى 1989 ص

السارد والمسرود له / ***le narrateur - le narrataire***:

إن كل عمل أدبي يقتضي أربعة أطراف المؤلف . المؤلف . السارد . القارئ . وقبل أن يصل النص إلى القاريء . هناك وسيط مهم يقوم بإيجاد حلقة الوصل بين المؤلف والقارئ ليصل إليه المؤلف (العمل الأدبي) . لكن هنالك أولوية سردية لابد من الإنتباه إليها ، وهي ذلك المؤلف المجرد أو الضمني[1] الذي يخلق عادة العالم الروائي ، وهو الذات الثانية للمؤلف الواقعي" فالمؤلف المجرد هو الذي خلق العالم الروائي الذي ينتمي إليه السارد الخيالي والسارد الخيالي بدوره هو الذي ينقل العالم المسرود إلى القارئ الخيالي "[2].

والعلاقة بين السارد والمسرود إليه هي علاقة تتم وفق ميكانيزمات قد لا تبدو مباشرة وأحيانا تتمظهر في أشكا ل مباشرة[3]. كما أن هناك فروقات بين السارد ومقتضيات النص السردي التى ذكرها جاب لينفلت ، الذي أشار بدوره إلى هذه التمييزات والتي سنتعرض إليها باختصار إلماما بكل ما يتعلق بالسارد . فبدأ بالتميز بين السارد والمؤلف الواقعي ، إذ أن الكثير من النصوص الأدبية يبدو فيها الفرق بين السارد الذي يقوم داخل العمل الأدبي بدور مهم ويضطلع، خصوصا بمهمة رواية الوقائع دون أن يسهم في صنعها ، وأحيانا يلعب دورا في أحداث العالم المسرود ، وفي الحالة الأولى يسميه (*Rousset*) بـ المؤلف السارد في حين أنه يسمى في الحالة الثانية ب " الشخصية السارد) ، والسارد في كلا الحالتين ينتمي الى العمل الأدبي وهو جزء فارق فيه لا ينتمي بحال من الأحوال إلى المؤلف وليس علامة فارقة عليه فالسارد في فن المحكي ليس أبدا المؤلف المعروف، أو المجهول بل دورا يختلقه المؤلف ويتبناه[4] ولعل من العلامات الدالة على الفرق بين الاثنين هو أن السارد يمكن أن يعرف أقل من المؤلف ، وأحيانا يعرف أكثر منه فيما يتعلق بالعالم الأدبي ، كما أنه يمكنه الإدلاء والتصريح والشهادة ، دون أن يكون ذلك متعلق برأي أو تصريح ، أو شهادة المؤلف ،وبارت(Barthes) أحد الذين انتبهوا إلى هذا الجانب من خلال ملاحظته أن السارد والشخصيات أساسا كائنات من ورق .فلا يمكن الخلط بين المؤلف (المادي) للمحكي، وسارد هذا

---

[1] اختلف المنظورون في تحديد المصطلح فالمؤلف المجرد تنتسب الى (shmid) والمؤلفالضمني إلى (Booth) .. -

[2] طرائق تحليل السرد الأدبي ص .91

[3] للمزيد أنظر : عبيد علي . المروي له في الرواية العربية . نشر كلية الأداب منوبة . تونس .الطبعة الأولى 2003.

المحكي[1] . و يمكن إدراج رأي جيرار جنيت (G.Genette) حينما يفرق هو الآخر بين السارد والمؤلف الحقيقي فيقول : " إن السارد في " le pére goriot" ليس بلزاك ، رغم تعبيره عن آرائه من حين لآخر ، لأن هذا السارد المؤلف شخص يعرف فندق vauquer ومديرته ونزلاءه .أما بلزاك فلا يسعه سوى تخيل ذلك ، وبهذا المعنى طبعا، فإن الوضع السردي لمحكي خيالي لايرتبط أبدا بوضعه الكتابي.[2]

le narrateur du pere goriot nest pas balzac meme s il exprime ca ou la les opinions de celui – ci car ce narrateur-auteur est quelqu un qui connaît la pension vauqueur sa tenanciere et ses pensionnaires alors que Balzac lui ne fait que les imaginer et en ce sens bien sur la situation narrative d un recit de fiction ne se ramene jamais a sa situation d'écriture .[3]. وهو نفس الرأي الذي يتقاسمه معه دولوزل . dolezeالذي يستنتج ما يلي

أن " تاريخ الرواية يثبت بإسهاب أن لا وجود لأي علاقة محددة سلفا بين مؤلف نص سردي وبين سارده. وهذا التفريق يشكل الآن إحدى مسلمات النقد الأدبي الجاد "[4].

كما يميز بين السارد والمؤلف المجرد ، فالدور المهم الذي يضطلع به في أحيان كثيرة السارد من تصوير وإدارة وتنسيق وربط و تأويل يجعله يختلط بمفهوم المؤلف المجرد الذي غالبا ما يضطلع بالجانب التأويلي و الإيدولوجي. .لكن بوث (booth) يفرق بينهما حينما يؤكد أن السارد " مختلف غالبا وبشكل جذري عن المؤلف الضمني الذي يخلقه "[5] .

إن الفرق واضح و جلي فليس بإمكان المؤلف الضمني التدخل المباشر في العمل الأدبي فهو يشرف على هذا العمل ، يحلق في أجوائه، وفي ذهن القارئ بمختلف توجهاته ، أما السارد فهو الذات المتلفظة ، أو الشجرة التى تخفي الغابة . فهو الذي يخفي وراءه المؤلف الضمني ، ويتكلم ببعض أفكاره وايديولوجيته وليس كل أفكاره وإيديولوجيته .كما يجب التفريق بين السارد والممثل (

---

[1] -Barth (Roland)Introduction à l'analyse structurale des récits in poetique du récit paris , seuil ,1977 p 40

[2]- المرجع السابق ،ص 93

[3] gerard , genette . figure III.ceres editions p 345

[4]- المرجع السابق ،ص 94

[5]-المرجع نفسه ،ص 94

Acteur) إذ يعتقد دولوزل dolozel بوجود لتماثل وظيفي بين السارد والشخصية في المحكي الذي يتم بضمير المتكلم (أنا) ، ففي هذه الحالة يكون هناك خلط بين من يرى و بين من يتكلم أي من يفعل ، ومن يضطلع بمهام الشخصية ، ومن يضطلع بمهام السارد ، لكنه رغم هذا الإلتباس إلا أنه يمكننا استبيان الفرق بين الاثنين عن طريق الفصل الذهني بين وظيفة كل طرف ، وهذا ما نلمسه في الكثير من النماذج. وعليه يمكننا طرح الإشكال التالي ،من يحكي الرواية ؟على رأي (ولغ غانغ كايزير) هذا ما يريد البحث أن يجيب عنه من خلال الراوي بين القناع والمرآة.

لقد عرفنا مما سبق أن سارد الرواية ليس هوالمؤلف . "السارد شخصية تخييل تقمصها المؤلف ".[1] لكننا الآن بصدد البحث عن مقولة علاقة السارد بالضمائر (ضمير المتكلم و ضمير الغائب). فمتى يستعمل السارد ضمير المتكلم ؟ وماهي المساحة أو الفضاء الذي يتمتع به في هذه الأثناء ؟ بالمقارنة مع ضمير الغائب ؟ هل هناك مفاضلة بينهما ؟هل يمكن أن يبرز دور السارد في الحالة الأولى أكثر من الحالة الثانية ؟

من المعروف أن السارد بضمير المتكلم يتمتع بسهولة مدهشة في التأرجح بين وجهة نظرة اللادقيقة .كالسارد والعالم الذي يحكي عنه ، وكأنه له حق المواطنة في النظامين معا " [2] في حين أن السارد بضمير الغائب يمكنه هو أيضا أن يحظى بهذا الإمتياز حينما يشرع في استعمال " المضارع التاريخي "(*présent historique*).

فالراوي في علاقته بالضمائر يمارس لعبة الخفاء والتجلي ، فتارة يظهر ماشيا بلا قدمين خفيفا متأنيا تارة ، ومسرعا تارة أخرى يتجول بين ردهات القصة أو الرواية منتبها إلى دقائقها بحيث لم يتح للمؤلف أن ينتبه إلى تلك الأشياء الدقيقة بحكم اهتمامه بالتفاصيل . هذه الأشياء الدقيقة التى يسهم السارد في نسجها هي التي توضح، أو لنقل تفضح ،أو تفصح عن صورة للسارد معكوسة على المرآة ، فهو يظهر بوضوح متكئا على عكاز ضمير الغائب الذي يقيم معه صلة وثيقة فيقوم (السارد) بالوظيفة السردية أولا ثم الإدارة والتنسيق ،والإشراف والمراقبة ،فهو يعلم بكل شيء ، لأنه يراقب الأحداث ويرويها. من يروي أعلم من المروي عليه .

---

[1] -طرائق تحليل السرد الأدبي ص 111

[2] – المرجع نفسه ص 116.

Dans une œuvre litteraire, le narrateur est destinct de l'auteur, " l'ecrivain , méme, s'il lui arrive d'entretenir avec lui des relations privilegiées , le narrateur peut se manifester comme tel dans la narration,on parle alors de narration intradiegétique [1]

إن ظهور السارد يجعل السرد داخليا ، بحيث يصبح جزء من أحداث القصة يساهم في صنعها . وبالتالي فهو جزء من صنع المؤلف الذي يصنع العالم الأدبي وهذا الجزء يمس الجانب التخييلي باعتبار أن العالم الذي يصنعه الأديب هو عالم تخييلي ، ومقولة المرآة هي جزء من هذا العالم المتخيل . فكأننا أمام عالم متخيل داخل عالم متخيل حيث تعتبر المرآة بمحمولاتها النفسية و الإجتماعية تحمل معنى تحديد الهوية فهي الكاشف ،وهي العارف ، وهي الآخر في مواجهة الذات .... والسارد حينما يكون أمام المرآة فهو في مرحلة عري كلي ، وفي مرحلة الإنكشاف على أساس تناظري ....

.إن مبدأ التناظر هي مقولة أخرى تستدعيها مقولة المرآة ، فالتناظر ***symétrie*** يجعل السارد نظيرا للمؤلف الضمني ، لكنه ليس هو بالتمام ، لأنه يظهر ولكنه بشكل مختلف رغم أن التناظر هو :

" au sens strict ,régularité dans la construction de la phrase qui fait que se répondent de part et d'autre d'un point donné des éléments identiques ou analogues ce n'est guére que dans le vers , de part et d'autre de la césure par exemple , que l'on peut parler de symétrie en ce sens on peut etablir une sysmétrie entre les mesures syllabique 4s+2s/2s+4s [2]

إن هذه المعادلة الأخيرة تقوم على مبدأ التناظر المرآوي حيث لا تبدو الأرقام كما جاءت في الطرف الأول رغم أنها هي نفسها . ولعل هذا الأمر يوضح لنا بشكل أفضل ما قصدناه بمقولة المرآة فهي مقولة تقوم . كماأسلفنا . على مبدأ التناظر بحيث يشكل السارد هيأته المستقلة على غرار ما أتيح له من ظهور في العمل الأدبي ، ويمارس وظائفه دونما تبعيه ، وكأنه مخلوق بنفسه ،أو خالق نفسه ولعل هذا ما جعل الكثيرين يصفونه بالإله..ويمكن تقسيم السارد باعتبار الحضور إلى قسمين:-

1- سارد فاعل.

2- سارد عامل .

---

(1) joelle gardes – tamine , marie claude hubert . dictionnaire de critique litteraire p 187

(2) ibid. P 302, 303

فأما السارد الفاعل: فهو سارد يظطلع بالكثير من الوظائف، ويلتزم بالكثير من الأفعال أهمها:-

- فعل السرد: وهي وظيفة إجبارية.
- فعل التصوير.
- فعل المراقبة.
- فعل الإدارة والتسيير.
- فعل التأويل.

قد يعني كل من فعل السرد وفعل التصوير شيئا واحدا من جهه، وفعل المراقبة والإدارة والتصوير شيئا واحدا أيضا..إن السارد الفاعل، وبموجب هذه الأفعال يمكن تسميته بالسارد- الشخصية،أو الشخصية- السارد كما يسميها .*Rousset*

السارد العامل:- هو سارد لايتدخل إلا بمقدار ما أتيح له في لعمل الأدبي، فهو يتقن الدور الذي أوكلوه به، وهو خادم مطيع لايتحرك إلا حينما يؤمر، وبالتالي فهو لايدعى معرفته ا لخالصة بكل شيء غالبا ما يتدخل لأجل التنسيق، والربط. .

وفي هذه الحالة يصبح السارد مجرد ظل للشخصية، والظل هو الآخر إنعكاس مرآوي تناظري.

وفي كل الأحوال فإن السارد يلعب أهم دور وهو دور المتلفظ الذي بإمكانه أن يكون:-

- الشخصية نفسها(السيرة الذاتية) .
- أو السارد(الرواية المستعملة لضمير الغائب، مع تدخل المؤلف .
- أو ساردا ثانيا(المحكي المكتنف).
- أو شخصا مجردا منتجا لنص هو المحكي الروائي . [1]

وفي حالة أن يكون السارد هو الشخصية نفسها فهذا يعني أن السرد تم بضمير المتكلم (أنا)، وفي هذه الحالة يصعب التفريق بين الأنا الساردة،والأنا الشخصية، إذ يلتبس الأمر على الكثير، ويصبح أمر السارد أمرا يكاد أن يكون مغبيا لأنه يختفي وراء أنا الشخصية، أو يلبس قناعها، فيتقمص هذا الدور ويتماهى معه، لهذا يتضاءل حضوره، إلا بمقدار ما تحاول استكشافه من خلال إيجاد ذلك ا لخيط الواهي الذي يفرق بين الاثنين.. *le n arrateur peut être un personnage du récit, comme c'est nécessairement le cas dans l'*

[1]- برنار فاليط النص الروائي تقنيات ومناهج . ت: رشيد بنحدو . المشروع القومي للترجمة ص 46.

autobiographie."[1]. لكن لايمكن أخذ أمر استعمال ضمير المتكلم كبديهة في ا لسيرة الذاتية فقط، بل يحدث أن يتقمص السارد دورا تخييليا بعيدا عن حياة المؤلف، فبروست proust يؤكد على الهوة التي تفصل بين الكاتب، والإنسان اليومي..[2]

إن اهتزازا لصورة الآنية للمؤلف لاتتم إلا بمقدار ضئيل لايمكن استشعاره، فيختلط أمر الاثنين، ولا نعرف أيهما يحمل القناع.. وفي كلتا الحالتين، أي حينما يكون السارد أمام المرآة أو مرتديا القناع فهو في حالة لعب مع الضمائر (الأنا)، (الهو)، أي المتكلم والغائب، وفي حالة استعماله لضمير المتكلم، أي المحكي يكون بضميرالمتكلم ويسمى المتماثل حكائيا *Homodiégétique* والمحكي بضمير الغائب يسمى المتباين حكائيا*Hétérodiegetique* . " وإن مجرد تصوير سارد يحكي وقائع ومواقف لمسرود له يؤكد حقيقة أن السرد ليس نتاجا فحسب بل عملية وليس مجرد هدف وأيضا فعل يحدث في مواقف معينة نتيجة لعوامل محددة تستهدف تأدية وظائف محددة (الإخبار، لفت الإنتباه التسرية،الإغراء...إلخ) .وبشكل أكثر تحديدا، فإن السرد تبادل مرتبط بسياق بين طرفين نابع من رغبتهما (أحد الطرفين على الأقل). وإن القصة نفسها يمكن أن يكون لها قيمتها التي تختلف باختلاف المواقع (ألف يريد أن يعرف ما حدث، ولكن باء لاتريد ذلك وألف يفهم القصة بطريقة مختلفة عن طريقة باء)، وهذا يلقي الضوء على الإتجاه الذي يميل إليه بعض السرديين لتأكيد أهمية العقد بين السارد والمسرود له وهوا لعقد الذي يعتمد عليه وجود السرد نفسه...[3].

إذن، فالعملية ليست نتاجا فحسب، إنما هي عملية وممارسة، وفعل يربط كلا من السارد والمسرود له، بموجب عقد يجمع بينهما، هذا العقد الذي يحقق إنجازا يدعى((السرد)) narration. هذا السرد الذي يعتبر كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية (روائية) من قبل واحد أو اثنين أو أكثر (ظاهرين غالبا) من المسرود لهم، ومثل هذه النصوص وقد (تكون مهمة) " الالكترونات عناصر مؤلفة للذرات، " وماري طويلة وبيتر قصير، وكل البشر ميتون وسقراط ميت" ، " والأزهار حمراء وبنفسجية وزرقاء" ، والسكر حلو وكذلك أنت" لاتؤلف سردا، لأنها لاتعرض أية واقعةوفضلا عن ذلك، فإن

---

(1) joelle et Andre . dictionnaire de critique littéraire p 187

(2)طرائق تحليل السرد الأدبي ص 90.مأخوذ عن Marcel proust. Contre sainte Beuve . paris . Gallimard (pleiade)1971.p 225.

(3) – جيرالد ، برانس . المصطلح السردي . ت: عابد خزندار . المجلس الأعلى للثقافة 2003. ص 147

التمثيل الدرامي يقدم وقائع(رائعة جدا) لايؤلف سردا أيضا. لأن هذه الوقائع بدلا من أن تروي تحدث مباشرة على المسرح، ومن ناحية أخرى فإن نصوصا قد لاتكون مهمة من قبيل " قام الرجل بفتح الباب" والسمكة الذهبية ماتت"، "والكأس سقطت على الأرض" تعتبر سردا وفقا لهذا التعريف"[1] . هكذا هي القدرة على السرد لاتؤتى لمن يشاء، وإنما هي سر غامض- رغم بساطته أحيانا.

إن هذه الإشارة إلى صعوبة وسهولة السرد في نفس الآن، هي من قبيل التذكير أن دخولنا إلى المتون المعتمدة يتسم بالتأكيد بهذا التلوين بين الصعوبة والسهولة.. وهو الأمر الذي لمسناه حتى ونحن نقارب، أو بالأحرى نقترب من مفهوم السارد حينما يلتبس علينا الأمر، وهو يقيم علائقه بالضمائر، فيراوغها مرة، وتراوغه مرات. فيقف مرة أمام المرآة ليمثل الوجه المعكوس لها بكل إيجابياته، وسلبياته، فيتجلى في رد هات النص واقفا، أو جالسا،ضاحكا ،أو باكياسعيدا أو كئيبا. أو يتقمص وجه الغياب، فيرتدي قناعه متخفيا في غالب الأحيان عن أعين الرقيب.وقبل محاولة تطبيق مقولتي المرآة والقناع يجدر بنا الإشارة إلى عنصرمهم في مقولة السارد، وهي المتعلقة بمستويات السرد*niveaux narratifs* .

إن أهم منظري السرد الذين تعرضا للمستويات السردية هما تودوروف من خلال تحليله (لألف ليلة وليلة) في كتابه شعرية النثر*poetique de la prose* ،و جيرار جنيت في كتابه الأشهر (وجوه *III*)(*Figures III*) وفي وجوه*II* (*II Figures*).

وقد ارتكز كل منهما على تعددية السرد، فيكون هناك عادة درجة أولى للسرد، درجة ثانية، وثالثة...إلخ. وارتأ ينا أن ندخله ضمن الحديث عن ا لميتا روائي، أو ما يسميه جيرار جيتيت بـ (الانصراف السردي) ، أي حينما يكون السارد بصدد سرد حكاية، ثم يتركها لصالح حكاية أخرى، أي باختصار هو حديث الحكاية عن الحكاية، أو السرد على السرد.

---

[1]- المرجع نفسه ص 145.

* لقد اعتمد جيرالد برنس على الكثير من المراجع Barth ; 1968 Aristole 1985? 1984 ADAM ;
1974.1975 Benjamin 1969 ;Booth 1983 ; Bremond1973 ; 1980 ;Brooks 1984 ; chafe 1980 ; chambers1984 ;chatman 19789 ; caurtés 1976. culler 1981.Danto 1965. vandjr 1976 ; 1976 dolezel 1973,1976, frytag 1894, Genette 1980 ; Gend 1979, 1984 ; Greimas 1970,1983 . 1983 b, Grines ;1975 hemanlt 1983 ; Janette 1973 Johnson and Mandler 1980 ; kemode 1967…….

ب- **القناع والمرآة في (ألف ليلة وليلة):-** إن (ألف ليلة وليلة) كغيرها من النصوص السردية تحتكم إلى العديد من لأنماط السردية، ولهذا نجد أن مقولة السارد تتراوح بين القناع والمرآة وهذا ما سنكتشفه من خلال بعض النماذج في (ألف ليلة وليلة) .

ولتكن البداية بالحكاية - الإطار (حكاية الملك شهريار وأخيه شاه زمان).

في هذه الحكاية السارد- المرآة يتجلى من خلال عدة مؤشرات:

1- الملفوظ لدال(يحكى..).

2- استعمال ضمير الغائب.

3- معرفة السارد بكل ما يكتنف الحكاية.

فلفظه (حكي) هي مؤشر أول دال على حضور سارد بشكل قوي. أما الضمير الغائب، فهو يتشكل من خلال العديد من المظاهر. فهو يحكى عن ملكين من ملوك ساسان، وكان يتميزان بالعدل، ثم بعد ذلك يقوم أحدهما بالسفر إلى الآخر ليكتشفا بعدها لعبة الخيانة فينتقما من خائنيهما، لكن يستمر هاجس الانتقام حينما يقسم شهريار بقتل كل ليلة عذراء بعد أن تزف إليه عروسا، إلى أن جاءت شهرزاد لتصنع بالحكي نهاية لمأساة الأنثى، فتعتقها من حبائل صائديها هذا فيما يخص ا لحكاية – الإطار وفيها يظهر السارد المرآة. ولو تتبعنا مسار حكايات (ألف ليلة وليلة)، وطبقنا عليها مقولة السارد بين القناع والمرآة لحصرنا مايلي:

- حكاية التاجر والعفريت ⟵ وتستغرق الليلة الأولى والثانية من ص 12 إلى ص 16 ظهور السارد/ المرآة.. حيث يظهر السارد متتبعا أخبار التاجر، وما حدث له من المغامرة. - حكايةالصياد مع العفريت—وتستغرق الليلة الثالثة والرابعة والخامسة والسادسة والسابعة والثامنة والتاسعة من ص17 الى ص33 – السارد/ المرآة.

- حكاية الحمال والصعاليك ⟵ وتستغرق الليلة التاسعة، والعاشرة، والحادية عشر، والثانية عشر، والثالثة عشر والليلة الرابعة عشر، والخامسة عشر والسادسة عشر والسابعة عشر، والثامنة عشر، والتاسعة عشر والعشرون. من ص 33 إلى ص 67 ويظهر فيها التراوح ما بين تجربة المرآة، وتجربة القناع، فالسارد في ا لبداية هو سارد مرآوي ثم يتحول في الحكايات المضمنة إلى سارد مقنع. إذ يتحول السرد بضمير الغائب إلى سرد بضمير المتكلم:- " ثم خرجت إلى المقابر، وفتشت عن

التربة فلم أعرفها، ولم أزل أفتش حتى أقبل الليل، ولم أهتد إليها..[1]. فقد تحول السارد إلى استثمار ضمير " الأنا" مما جعل انحسار السارد يبدو واضحا لصالح الشخصية الحكائية. – حكاية الوزير نور الدين مع شمس الدين أخيه:– من الليلة العشرون إلى الليلة الخامسة والعشرون من ص 67 إلى ص 90 بروز السارد المرآة. استثمار ضمير الغائب.

– حكاية الخياط والأحدب واليهودي والمباشر والنصراني: من الليلة الخامسة والعشرون إلى الليلة الرابعة والأربعون. من ص90 إلى ص131 بروز السارد/ المرآة..

– حكاية الوزيرين وأنيس الجليس. من الليلة الخامسة والأربعون إلى الليلة الخمسون. من ص 131 إلى ص 154.بروز السارد/ المرآة استثمار ضمير الغائب.

–حكاية التاجر و أولاده. من الليلة الخمسون إلى الليلة الخامسة والخمسون من ص 155 إلى ص 172. السارد/ المرآة وهو سارد عارف ، ملم بكل الحيثيات.

– حكاية عمر النعمان وولده شركان وولده ضوء المكان.

من الليلة الخامسة والخمسون إلى الليلة السابعة والأربعون بعد المئة. من ص 172 إلى ص 91 (من الجزء الثاني) والسارد الذي يتبدي هنا هو سارد/ مرآوي فالسارد بصدد الحكي عن غائب، ويعلم بكل ما يدور بين طيات الليالي. هذه نماذج كثيرة تبين على أن السائد في حكايات(ألف ليلية وليلة) هو السارد/ المرآوي في حين أن السارد/ المقنع،قليلا ما نجده، ماعدا في بعض الحكايات المضمنة –كما سبق وأن أشرنا.

ج– **القناع المرآة في البحث عن ا لزمن الضائع:** يتأرجح ا لسارد " في البحث عن الزمن الضائع" بين ا لقناع والمرآة وقد تواجهنا في ا لنص السردي ا لطويل" مشكلة تطابق ا لهوية بين الكاتب مارسيل بروست وبين راوي الرواية أي اسمه مارسيل. يقول انجوس ويلسون وغيره أنه تطابق خداع[2]

وهذه ا لمشكلة تظهر عادة حينما يتم السرد بضمير المتكلم "أنا"، أي حينما يكتفي السارد بارتداء القناع، بحيث يلتبس علينا الأمر ما بين الأنا الساردة، والأنا الشخصية الحكائية، وكأننا أمام سيرة ذاتية(Auto- biographie) ، رغم ان الأمر يختلف في (البحث عن الزمن الضائع) :– *Ala recherche du temps perdu n'est pas un roman traditionnel, mais*

[1]-ألف ليلة وليلة ج1/ ص 40.

[2] هاوارد موس . بروست .ت: نجيب المانع ص 14.

ce n'est pas non plus un auto – biographie, encore moins des mémoires[1] فإليان في المقدمة تنفي أن تكون (في البحث عن الزمن الضائع) مجرد رواية تقليدية، وفي نفس الآن تنفي أن تكون عبارة عن سيرة ذاتية، كما أنها ليست مذكرات بالطبع. فالسارد بشكله المرآوي يكاد أن يكون غائبا في معظم أجزاء (في البحث عن الزمن الضائع)، فالبينة السردية لهذه الرواية تقاد من قبل سارد مغيب تماما..

La structure du récit conduit par narrateur omniscient et quasiment absent (le dieu caché) est très simple.[2]

وحينما لايحضر السارد، فهذا لايعني أنه يتخلى عن جميع وظائفه، فهو بصدد ممارسة الكثير منها لكن في خفاء ، وفي غفلة عن الأعين. إنه بالتأكيد ..

monsieur qui raconte et qui dit je[3] :

فحضوره القوي يستمد وجوده من خلال حضور الشخصية الحكائية.

ومهما يكن فضمير المتكلم بهيمنته يتحدى المواقعات السردية، ويستثني هيأته المهيمنة ليكون هوالصوت الأقوى في رواية (في البحث عن الزمن الضائع)، وهو صوت السارد/ المقنع في

l'ensemble d'a la recherche du temps perdu est écrit a la premiere personne par un narrateur qui dit je (homo – diégitique) dans la terminologie de gerard genette et entre lui-même dansLa liste des personnages[4]

وهذا ما يؤكد سيطرة صوت أنا المتكلمة (ضمير المتكلم)..وهذا ما سنحاول تتبعه من خلال نماذج مختارة من (في البحث عن الزمن الضائع).

1 – قصة سادوم وعمورة:(***Sodome et gomorrhe***) :

يتجلى بوضوح السارد المقنع في (سادوم وعمورة) ،وهو سارد يتقنع بقناع الشخصية الحكائية، فكأن الاثنين واحد، لهذا فهو يستخدم ضمير المتكلم (أنا) :

J'avais vu –je songeais –je vis –je souffrais – je craignais – j'eus la preuve – je ne peux pas dire – je leur trouvais j'irias vers cinq

(1) Elyane de zom – jones. Introduction du cote de chez swann.
(2) le preface de un amour de Swann p 14
(3) introduction du cote de chez Swann p 12
(4) au fil du texte .pvi

heures – je prendrai – je regardais – je la voyais – je ne pouvais – je n'en fus – je l'ai rencontrée – je l'ai presque frolée – je l'ai bousculée , je n'avais jamais – je ne sais plus – je repensai – je l'avais appris – j'ai entendu .
Je me sauve – je voulais – je pavais – je vinsse diner – j'aimais – je lui avais demandé – j'irais voir – je lui conseillais – je l'eusse volontiers – je fusse – je pouvais – j'en avais profité je m'arrangerais – je l'avais pris – j'étais venu – j'ignorais je pusse – je m'amusai – je attendu – j'aurais fait conclus – j'avais ignore – je portais – j'étais

إنها بعض من تمظهرات السارد المقنع حيث التعبير عن الأنا بكل طواعية حتى يلتبس الأمر ما بين الأنا الساردة ، والأنا الشخصية الحكائية . فالسارد بإمكانه الرؤية ، والتفكير ، والألم والخوف ، والنظر ، والاستماع ، والارادة ، الفعل والعلم والحب ، والكراهية والقدرة .

كما أنه يمتلك الدليل والحجة . والأخذ والرد،واللقاء بالآخرومقابلته ، والأكل معه، ونصيحته فهو مثله مثل الشخصية الحكائية :

" *le narrateur se trouve au balcon .au haut de la maison d'où il profite d'un poin de vue merveilleux.* [1]

و أيضا: " *Que le narrateur va pouvoir entendre tous les bruits de la lors du deuxième acte de sodome, " "scène entre char lus et jupien.*

c'est toujours le narrateur qui est spectateur, mais il n'a plus besoin d'inventer un dialogue pour les comédiens, car le thèatre racinien lui fournit les vers qu'il appliqueaux regards des invertis[2]*…*

" *ensuite le narrateur interpréte de la méme facon le désir qu'il voit se réfléter dans les yeux de l'ambassadeu*[3]*r"*

" *le narrateur considére les coulisses du theater de balbec comme le lieu propre de sodome : le narrateur n'est donc plus en position de voyeur détaché qui tente de déchiffrer, d'interpréter le jeu qu'il voit sur la scéne* "[1]

هذا بعض ما ينمكن لمسه ضمن جزء سادوم وعمورة.

---

[1] opçit. p20
[2] Ibid p30
[3] Ibid p30
[1] ibid p 37

2- في قصة : *Du coté de chez swann* :

سنحاول في هذه القصة أن نتتبع تمظهرات السارد، وقبل الخوض في غمارها لابد من التساؤل : من يتكلم سوان أم السارد ؟ " *qui parle ? swann ou le narrateur ?*

بالتأكيد أن مجرد طرح هذا الإشكال يحمل بين طياته الإجابة. لقد بات من المؤكد الآن أن الذي يحكي هو السارد رغم ارتدائه لقناع سوان(swann) ،هذا القناع الذي يصاحبه أينما حل وارتحل .

"*on s'explique mieux les réactions de son personnage et quelque apartés du narrateur.*"(2)

وهكذا الأمر في du coté de chez swann يلتبس الأمر ، وتكاد تنطلي الخدعة على القاريء لأنه لا يفرق بين السارد والشخصية الحكائية رغم الاختلاف في الحقيقية بين الاثنين

" aussi discret soit- il le narrateur , qui prétend s'étre fait raconter cette histoire d'amour .(3) "

هذه الخدعة التي تحكم عليهما بالانمحاء داخل بعض.

" *tel le destin de swann et d'odette comparé a celui du narrateur avec albertine et auparavant avec gilberte, la fille de swann*"(4)

Neutralité du narrateur ? qui trompe qui ?
Qui parle ? swann ou le narrateur ?

سوف نورد بعض النماذج من قصة [du coté de chez swann]

Je me suis couché- je n' avais pus – je m'endors – je voulais – je croyais –je n'avais pas céssé – je venais de lire – j'étais moi- méme – j'étais libre – je me demandais –j'appuyais – je frottais – je me rendormais – je n'av ais plus – je n'étais – j'avais rejoint – je retournais – j'avais oublié – j'en retrouvais – j'avais réussi – j'entourais – j'étais – je m'imaginais – je m'évéillais – j'avais quittée – j'avais connue –j'allais – je m'etais endormi – je me trouvais – je ne savais méme pas – j'ignorais – j'aurais pu – je n'aurais pu sortir – je passais – je me réveillé.

(2) Préface du côté de chez swann p20..
(3) Ibid p27.
(4) Ibid p27

J'avais – je retrouvais – je me disais – j'ai fini – j'etais a la compagne – je reposais – je me figurais – je reverrais – je fais – je voyais – je trouve – je jouais – je me serai endormi – je l'apercois – je finissais – je n'eusse pas été la – j'étais etendu – *j'étais bien – j'avais beau saroir – je n'etais pas – je ne cherchais pas – j'y avais connues – j'avais vu d'elle – j'avais – j'y étais – je fusse arrivé – je n'avais – je distingueais – je leur trouvais – j'avais fini – je ne peux dire – je me mettais – j'avais hate –j'étais bientôt.*

وعليه يمكننا من خلال هذه النماذج " أن نصادر مع بروستProust على أن أنا الكاتب لا تنكشف إلا في كتبه "[1].كما أنه بالتأكيد " ينبغي التفريق بدقة بين المؤلف المجرد كما يبرز في عمله الأدبي والمؤلف الواقعي كما يظهر في الحياة الحقيقية ، لأن بروست يؤكد على الهوة التي تفصل بين الكاتب ،و الانسان اليومي"[2] .

"*….ce monde unique , férmé , sans communication avec le dehors qu'est l'ame du poete ….le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres* "[3]

هذه " الأنا " التي اعتبرها الكثير من النقاد " الأنا الأكثر تعقيدا من غيرها في أي قصة والمتعددة الجوانب هي الراوي المجهول في " بحث عن الزمن الضائع " .

"وقد حققت هذه الطريقة على يد " بروست " نتائج كانت جديدة على القصة وهي من نوع لم يتحقق من قبل في أي شكل أدبي"[4].

فبروست في " بحث عن زمن مفقود " كثيرا ما لا يتردد في إخفاء " الأنا " عن الأنظار برغم ملاحظاتنا لكثرة استعمال ضمير " je " في كتاباته ،لكن سرعان ما يتخلى عن هذا الضميرمسهما في إخفائه ،لكن ضمير " الأنا المختفي " ينبغي أن يكون دائما – ولو بطريقة خفية – شبيها بالكورس، أو مفسرا. إنه يوجد داخل منطق القصة واعتقادها ،لأنه مرتبط بالأحداث فيها ويتأثربانفعالاتها " .[1] كثيرا ما نلاحظ الأنا الخفي.

---

[1]مأخوذ عن طرائق تحليل السرد الأدبي ص 90

[2]المرجع نفسه ص 90.

[3]- contre sainte- beuve.p124 et 143(.forme et signification. Par Jean Rousset. Cérés editions 1996. p180.)

[4]برنارد ي فوتو . عالم القصة . ت: مصطفى هددارة . دار الكتب 1969. ص ص 250 ، 251

[1]-المرجع السابق ص 212

ففي :***La prisonniére***

" dés le matin ,la téte encore , tournée contre le mur et , avant d'avoir vu,au –dessus des grands rideaux de la fenetre , de quelle nuance était la raie du jour , je savais déjà le temps qu'il faisait.[2]

ففي مثل هذه الفقرة لا يظهر الضمير" je إلا مرة واحدة . je savais ، ونفس الأمر نجده في الزمن المستعاد.***(le temps retourvé)***

" j'avais un tel appétit de vivre maintenant que venait de renaitre en moi , a trois reprises , un veritable moment du passé .rien qu'un moment du passé ? beaucoup plus , peut –étre[3]

كما نكشف ذلك في : ***(du coté de guermantes) :***

" or cette attente sur l'escalier devait avoir pour moi des consequences si considérables et me découvrir un paysage [….] moral si important, qu'il est préférable d'eu retarder le récit de quelques instants , en le faisant précéder d'abord par celui . De ma visite aux guermantes quand je suis qu'ils étaient rentrés[4]

لكن يمكننا إبقاء ذلك الفاصل الوهمي بين المؤلف والضمير من جهة ، وبين الشخصية الحكائية والضمير من جهة أخرى ، فرولان بارط مثلا يمتز بينهما حينما يقول :

– " إن من يتحدث (داخل القصة) ليس هو من يكتب (في الحياة) ، (ومن يكتب) ليس هو (من يكون)[5] . رغم أن هناك إيهام حاصل بمدى التطابق بين المؤلف والسارد من جهة بروست (في البحث عن الزمن الضائع) ، وبين السارد والشخصية الحكائية شخصية مارسيل في نفس المؤلف .

إن استخدام المؤلف لضمير المتكلم (أنا) هو من أصعب الآليات تقنيا،في حين ،أن أبسط صيغة للرواية هي صيغة الغائب ، و اللجوء إلى ضمير المتكلم يجعل الأمر يلتبس في كثير من الأحيان ." فمارسيل بطل رواية (في البحث عن الزمن الضائع) يستعمل صيغة المتكلم ولكن بروست نفسه يصر على أن هذه الصيغة " أنا " هي شيء آخر ، ويقدم على ذلك حجة دامغة بقوله : " إنها رواية

(2) Prisonnière p46.
(3) Temps retrouve p262
(4) du cote de guermantes 2 p 339.
(5) رولان بارط و آخرين: مقدمة للتحليل البنيوي للنصوص القصصية منشورات سوي ،ص40.

" .[1] وعليه لا يجب أن نخلط بين الاثنين – رغم ما في ذلك الأمر من صعوبة – فالراوي عادة – هو شخص وهمي .

إن اللجوء إلى إدخال الراوي ، وهو نقطة الالتقاء بين العالم المروي عنه ومكان الرواية أوالوسيط بين الحقيقي والخيالي يسبب مشكلة عويصة حول مفهوم الزمن . "[1]

وهذا ما حاولنا استدراجه في مواضيع سابقا حينما بحثنا في زمن الرواية.إذن فإن" مشكلة تطابق الهوية بين الكاتب مارسيل بروست ،وبين راوي الرواية الذي اسمه مارسيل . يقول (انجوس ويلسون) ،وغيره أنه تطابق خداع ."[2] فهو يخدعنا حينما يرتدي ذلك القناع ليلتبس علينا الأمر وهذا يعود بالدرجة الأولى إلى " فن الإخفاء الذي برع فيه بروست جعله يخفي علينا أن الراوي يعلم أنه كاتب يكتب هذه الرواية بالذات ."[3]

يكون " الأنا " عادة محورا أو مركزا يستقطب اهتمام الشخصيات الأخرى ، من جهة كما أنه يفكر بجدية في اهتمامات ونوازع ودوافع الشخصيات الأخرى " ونتيجة ذلك أن " الأنا " الذي يأخذ على عاتقه أن يخبر القاريء بما يدور في غقل شخصية أخرى ينبغي أن يكون حساسا ومتجاوبا بصورة غير طبيعية مخاطرا بالشك الذي قد يحطم التخيل "رغم كون السارد شخصية من خيال مسخ فيها الكاتب [4] ، وليس هو الكاتب بلحمه ودمه فهو على اتصال ثابت وموضوعي ومتخيل مع الكاتب من جهة ، ومع الشخصيات الحكائية من جهة أخرى ، وكما نلحظ ذلك من خلال الخطاطة التالية :

السارد= الشخصية(le narrateur1)

↓

شخصية2 (personnage) شخصية 3 (personnage)

(مرسل –عارفة←— موضوع – معرفة —→(متلقية - غير عارفة)

(1) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة : ت: فريد انطونيوس منشورات عويدات – بيروت– باريس. الطبعة الثالثة 1986 ص 63

(2) – المرجع نفسه ص 66

(3) – برناردي فوتو : عالم القصة . ص212.

(4)-W. Kayser : (qui raconte le roman) in poètique du récit.ed : points p7 –

4 شخصية – المسرود له (le narrataire)

و لعل في الاهتمام بطبيعة السارد تبيان لمدى أهمية ، واستراتيجية موقعه " فمنذ هنري جيمس و نورمان فريد مان ، إلى واين بوث ، فتزفيتان تودوروف . كثيرون هم النقاد الذين اهتموا بفحص مختلف تجليات السارد في التخيل "[1]. لكن ما يهم في كل هذه العملية أن المتن الحكائي يغدو في يد السارد أكثر من المؤلف الحقيقي مادة طيعة ، يشكله وفق ما يراه ، وما يتصوره من استراتيجية مبيتة هادفة إلى السيطرة على اهتمام المسرود له.***(le narrataire)*** .

و نظرا للعلاقة الأكيدة بين السارد،ووجهة النظر(زوايا الرؤيا) سنتعرض إلى هذا العنصر مدركين أن في تناوله نوعا من إعادة الأمور إلى نصابها كونه عنصرا مكملا لا يمكن الاستغناء عنه.فالسؤال حتما يتعلق بمن يرى؟ و من يتكلم؟ و لتأكيد هذا التداخل نجد الكثير من النقاد الذين اهتموا بهذا المجال ككلينت بروكس و روبير بين وارين ***Cleanth brooks et Robert penn warren)*** يقترحان سنة 1943 نمذجة من أربعة أقسام اصطلحا عليه آنذاك(foyer narratif) (***Focus of narration***بمقابل مصطلح وجهة النظر المعروف حاليا (***point de vue***). و هذه النمذجة جاءت بالشكل التالي:

	أحداث محللة من الداخل	أحداث محللة من الخارج
سارد حاضر بوصفه شخصية في العمل	(1) البطل يحكي حكايته	(2) شاهد يحكي حكاية البطل

[1] عبد العالي بوطيب ، مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمسية ص ص 179-180 مأخوذة عن Gprince :(introduction à l'etude du narrataire) in poétique N° 14 1973.p178

سارد غائب بوصفه شخصية عن العمل	(4) المؤلف المحلل أو الكلي المعرفة يحكي الحكاية	(3) المؤلف يحكي الحكاية من الخارج

و (لجيرار جينيت) رأي في المسألة : إذ يعتبر أن ما يتعلق بوجهة النظر هو المحور العمودي (داخلي –خارجي) فقط، بينما المحور الأفقي (الحضور- الغياب) فيتعلق بمشكل الصوت في الرواية (voix). و في سنة 1955 ميز الناقد الألماني ف .ك ستانزل f.k – stanzel بين ثلاثة أصناف من الوضعيات السردية الروائية و هي:

1- وضعية المؤلف الكلي المعرفة أو ما أسماه بالألمانية (*L'auktorial erzählsitution*)

2- وضعية السارد المشارك في العمل الروائي ، أو ما أسماه ب (*L'icherzählsitution*)

3- و أخيرا وضعية المحكي المسود بضمير الغائب، أوما أسماه *personales* Les (*erzählsitution)* و يقف جيرار جينيت ثانية منتقدا هذا الأخير ، إذ يلاحظ خلطا واضحا بين شخصيتي المتكلم و الرائي .(*qui voit et qui parle*).

و في نفس السنة أي 1955 قدم الناقد نورمان فريد مان (Norman –Fredman) تصنيفا أكثر تعقيدا مكونا من ثمان حالات ، موزعة لأربع مجموعات على النحو التالي:

أ . السرد الكلي المعرفة .	بتدخل من الكاتب .
	بحياد من الكاتب .
ب . السرد بضمير المتكلم.	أنا . الشاهد .
	أنا . البطل او الشخصية الرئيسية.
جـ . السرد الكلي المعرفة .	السرد الكلي المعرفة الإنتقائي.
	السرد الكلي المعرفة التعددي.
د . سرد موضوعي محض.	الطريقة الدرامية . وهي افتراضية ويصعب تمييزها عن الثانية.
	طريقة الكاميرا وهي عبارة عن محض تسجيل دون اختيار ولا تنظيم .

ويتدخل هنا (جيرار جنيت) ليقول أن الحالة الثالثة والرابعة ليس لهما ما يميزهما عن الحالات الأخرى ، غير أنهما تسردان بضمير المتكلم ، إضافة إلى أن التمييز بين الحالتين 1و2 يقوم على أساس الصوت لا وجهة النظر والخلط نفسه على ما يبدو وقع فيه واين بوث سنة 1961. حين عنون مقالته المتعلقة بمشاكل الصوت بـ(المسافة ووجهة النظر *Distance et point de vue*) والتي يميز فيها بين المؤلف الضمني (*l'auteur implicite*) وبين (*le narrateur*)السارد المقدم وغير المقدم ، المصرح به ،كما يميز في الوقت نفسه بين السارد الجدير بالثقة ، وغيرالجدير بها

(*le narrateur digne ou indigne de confiance*) مهملاالفرق بين الصنف الأول ، وبين الصنف الثاني. أما الصنف الثالث عند بوث;، فهو ذاك الذي يكون فيه السارد شخصية تعلن عن نفسها في الرواية بأشكال مختلفة ، وهو قابل ليقسم بدورة لأصناف فرعية وهي :

1. الراوي الملاحظ أو الراصد : (*observateur*)
2. الراوي المشارك في الأحداث (*narrateur personnage*)
3. الراوي العاكس للأحداث : (*le narrateur réflécteur*)

وفي سنة 1962 أخذ الناقد برتيل رومبير (*Bratil Romberg*) تصنيف ستانزيل stanzel فأكمله بإضافة حالة رابعة هي المحكي الموضوعي التى تقابل الحالة السابعة من تصنيف فريدمان ،وهكذا أصبح لدينا تصنيف رباعي يتكون من :

1. محكي ذو مؤلف كلي المعرفة (*Récit à auteur omnicent*)
2. محكي ذو وجهة نظر (*Récit à point de vue*)
3. محكي موضوعي (*Récit objectif*)
4. محكي بضمير المتكلم (*Récit à la premiere personne*)

إلى جانب هذه الدراسات توجد دراسات أخرى معاصرة مثل دراسات جون بويون (*j.puillon*) في كتابه(الزمن والرواية / *temps et Roman*) و تودوروف (T.todorov) في (مقولات المحكي الأدبي *les catégories du récit litteraire*) وكذا **ج. جنيت *g.genette*** في كتابه وجوه 3 figures3 .

إن تموقع السارد لمن الأهمية بمكان ، إذ من خلال نظرية (*son regard*) أو " الطريقة التى يتم بها إدراك الحكاية من قبل السارد "[1] وبمستوى أكثر دقة هذا " المظهر الذي يعكس العلاقة بين ضمير (هو) في الحكاية وضمير (أنا) في الخطاب، أي بين الشخصية والسارد .[2]

كما حصر جون بويون : ***J. Pouillon*** أشكال تمظهر هذه الرؤى في ثلاث هي :

1- **الرؤية من الخلف: :(*vision par derrière*)** وفيها يشبه الراوي الإله: فهو يعرف كل شيء عن شخصيات العالم الروائي، ما يفعلونه، ما يحسون به، ما يفكرون به . دون معيقات تعيقه ، ولا حواجز تحيل بينه وبينهم ، فهو كالكتاب المفتوح الذي يطالعه متى يحلو له . ويفترض أن تحكي أحداث هذا النوع من الروايات بضمير الغائب ، ويرمز إليها تودوروف ب (سارد) شخصية) أي السارد يعرف أكثر مما تعرف الشخصية الحكائية .

2- **الرؤية مع : (*vision avec*)** : وهي مستعملة بكثرة في الموجة الجديدة للكتابة الروائية ، وفيها السارد يقوم بدور انكفائي رغم أنه يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية – إذ يحاول السارد ألا يعطي أي تفسير للأحداث ، متيحا الفرصة للشخصيات كي نتوصل إلى فحوى هذا التفسير فتتطابق شخصية السارد بالشخصية الحكائية ، ويمثل تودروف لهذه الوضعية ب

(السارد = الشخصية) ، وذلك بحجة التساوي في المعرفة بين السارد والشخصية الحكائية .

3- **الرؤية من الخارج (*vision du dehors*)** : - وهذه الوضعية من الرؤية هي وضعية نادرة ، إذ قليلا ما يستعملها الرواة ، ففيها يكون السارد أقل معرفة من أي شخصية حكائية ففي معادلة تودوروف هي (السارد < الشخصية) .

فالسارد في هذه الحالة لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن تكون له القدرة على استجلاء الأمور ،أو تفسيرها ، أو التغلغل داخل أعماق الشخصية الحكائية ، لكن هذا أمر تقني بحت فالمسألة لا تحسب هكذا ، لأن جهل السارد بحيثيات القصة يجعلها مغرقة في العمى ، والغموض .

---

(1) genette : figure III ,p 17s

(2) T- todoror : (les catégories du récit) in l'analyse structurale du récite comununication 8, ed : ponts p : 147

وقد حاول (تودروف) أن يجد إلى الحالات الثلاث حالة رابعة أضافها وهي ما أسماها ب (الرؤية المجسمة / (*vision Stérèoscopique*) ، وفيها الحدث الواحد يروى من قبل شخصيات عديدة .

وأما جيرار جينيت ، فحينما تعرض إلى زوايا الرؤية أو وجهة النظر ***(point de vue)*** فإنه آثر استعمال مصطلحا مغايرا ، وهو مصطلح (التبئير) / ***focalisation***) الذي استمده من مصطلح للناقدين بروكس ووارين (*focus of narration*)، وهكذا يطلق جيرار جنيت مصطلح محكي غير مبأر ، أو تبئير في درجة الصفر ***(Récit non- focalisé ou focalisation zéro)*** بوصفه مقابلا لمصطلحي بويون وتودوروف ، الرؤية من الخلف ، والسارد > الشخصية. أما الرؤية مع يسميها بالمحكي ذي التبئير الداخلي ***(le récit a focalisation – interne)*** ..

إن التمييز بين هذا الصنف من التبئير ، و التبئير الخارجي لا علاقة له إطلاقا بنوعية الضمير المستعمل في الحكي – متكلم أو غائب – لأنه قد لا يعود بالضرورة على الذات المدركة ، أي الشخصية ، بقدر ما يعود على الذات المتكلمة ، أي السارد ، فاستعمال – ضمير المتكلم خلافا لما يقال بأنه يطابق بين شخص السارد والبطل) لا يوجه إطلاقا تبئير المحكي في البطل[1] .

ومثلما قال تودروف : " المحكي بضمير المتكلم لا يبرز صورة سارده بل يجعلها أكثر إضمارا . "[2] وهذا ما أشرنا إليه بالقناع . في مبحث سابق ، لأن السرد بضمير المتكلم يحمل عادة الصفة الشخصية ***Personnel*** لضمير المتكلم والمخاطب (أنا / أنت)كما أشار إلى ذلك رولان بارط *R.Barthes* من خلال مقالته (مدخل للتحليل البنيوي للمحكي) ، وقبله بنفنسيت *Bénveniste* الذي أكد في بعض مقالات كتابه الهام (مشاكل اللسانيات العامة *Problèmes de linguistique (.générale* على أن الصفة الشخصية – *Personnel* لضمير المتكلم والمخاطب (أنا / أنت) تقابل الصفة اللاشخصية *non personnel* – لضمير الغائب ، ولعل فيما تحمله صفة الغائب

(1) G, Genette. Figures I I I p. 148.
(2) Groupeu. p 189 مأخوذة عن مستويات دراسة النص الروائي عبد العالي بوطيب

من دلالات ما يكفي لتأكيد ذلك "[1]: وعليه فان " رواية القصة بضمير المتكلم منهج يجب أن يوضع بحذر في الكفة المقابلة لكفة بقية المناهج. فمثل هذه الرواية يجب ألا يلتبس بالكاتب طبعا .ويتنوع هدف السرد وتأثيره حين يكون على لسان ضمير المتكلم .. " [2] نعود من جديد إلى (جرار جينيت) الذي يقسم التبئير الداخلي إلى ثلاثة أنواع هي :

أ/ محكي ذو تبئير داخلي ثابت (*Récit a focalisation interne* ونموذجه المثالي هو رواية (السفراء / *les ambassadeurs*) لهنري جيمس إذ يقول لوبوك: إن جيمس في " السفراء "لا تخبرنا بقصة عقل ستريثر، إنه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه. إنه يمسرحه "[3] فهو يقوم بعرض كل شيء من خلال وعي شخصية واحدة مما يكثف مجال الرؤية ، ويحصرها في شخصية واحدة بعينها في حين يتقلص دور الشخصيات الأخرى ، وتنسحب لصالح الشخصية التي يقع عليها التبئير .

ب/ محكي ذو تبئير داخلي متنوع (***Récit a focalisation interne variable***) ويمثل هذه الصيغة رواية (مدام بوفاري) لفلوبير *FLAUBERT*. فالتبئير يتحول بين شخصيتين هما شخصية شارل . ثم ينتقل إلى شخصية (أما / *Emma*) ثم يركز من جديد على شخصية.شارل *Charles*.

ج/ محكي ذو تبئير داخلي متعدد (*Récit a' focalisation interne – multiple*)وهذا يظهر عادة في الروايات البوليسية، ورواية المراسلات من نوع الروايات التي يتم فيها عرض الحدث الواحد مرات عديدة ومن وجهات نظر شخصيات مختلفة كما في رواية العلاقات الخطيرة *(les liaisons dangereuses)*. والرؤية من الخارج يسميها (جيرار جينيت) (المحكي ذو التبئير الخارجي) *Le récit a'focalisation externe)* ، وهي قليلة نسبيا –كما ذكرنا آنفا –ويمثل لها بروايات ما بين الحربين العالميتين ، الأولى ، والثانية المعروفة بروايات *(Dashiel Hammett)* أو بعض قصص ارنست همنغواي *(E Hemingway)* القتلة *(The killers)* حيث تتم متابعة حياة وسلوك الشخصيات خارجيا مع السارد دون التغلغل في أعماقها بما يختلج فيها من عواطف وأفكار وخواطر.ولعل في بحث العلاقة "

---

(1) Benveniste : Problèmes de linguistique générale. Tome I I éd Gallimard P : 225

-نقلا عن عبد لعالي بوطيب.

(2) رينيه ويليك . أوستن وارين : نظرية الأدب . ت : محي الدين صبحي ص ص : 232 ، 233

(3)-المرجع نفسه ، ص ص : 235 – 236 .

نقول أن المظهر / *aspect* يعكس العلاقة بين ضمير الغائب (هو) (في القصة) ، وبين ضمير المتكلم (أنا) je (في الخطاب) أي العلاقة بين الشخصية الروائية ، وبين السارد)[1]

كما " أن التبئير الخارجي بالنسبة لشخصية ما قد يمكن تحديده أحيانا كتبئير داخلي بالنسبة لشخصية أخرى : " إن التبئير الخارجي بالنسبة ل- *PH fogge* هو أيضا تبئير داخلي بالنسبة ل *(passe partout)* المستفيح من طرف سيده الجديد.

كما أن " السارد " يعرف دائما تقريبا أكثر مما يعرفه البطل ، حتى و إن كان هو البطل و بالتالي فإن التبئير على البطل ليس بالنسبة للسارد سوى تضييق في حقل الرؤية مفتعل سواء في حالة ضمير المتكلم ، أو الغائب "[2] وقد لخص برنارفاليط في كتابه النص الروائي تقنيات ومناهج أبحاث النقاد فيها يتعلق بوجهات النظر" ك جورج بلان *Georges Blin "65. jean)* *(Pouillon (66) : tzvetan Todorov* تزفيتان تودوروف (67) وجيرار جنيت *(gerard genette* (68) *jaap lintvelt* جاب لينتفالت (69) وفق الجدول الآتي :

1.التبئير الصفر (*Genette*) **" رؤية الإله "**.

- الرؤية الخلفية (pouillon)
- السارد > الشخصية (todorov)

النمط المؤلفي (lintvelt)

2. التبئير الداخلي : وعي ذات شاهدة .

. الرؤية المشاركة.

السارد = الشخصية.

النمط الممثلي .

3– التبئير الخارجي رؤية موضوعية خالصة لا تخص أحدا".

تقنية السلوكية.

السارد < الشخصية.

النمط المحايد.

---

[1] تزفيطان .تودوروف . مقولات السرد الأدبي . ت: الحسين سحبان وفؤاد سقا ص 58

[2] مجموعة مؤلفين . نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير . ت: ناجي مصطفى . ص 62

وعلى ضوء مظاهر الرؤية تتكشف لنا حقيقة أخرى ، وهي وضعية السارد بما أن السارد هو النواة أو المركز الذي تحوم حوله جميع الإهتمامات فوضعية السارد . في حقيقة الأمر . تتحدد من خلال العلاقة بالحكاية .ويتداول في هذا المجال مصطلحين –متماثلة أو متباينة حكائيا ومن خلال المستوى السردي (خارج ،أو داخل ، حكائي) وعلى هذا الأساس يمكننا استنتاج أربع وضعيات :

أ) خارج . حكائي . متباين حكائي :- هو ميروس الذي يحكي بواسطة محكي أول حكاية (حرب طراودة) التي يعتبر غائبا عنها .

ب) خارج حكائي . متماثل حكائيا : جيل بلاس الذي يحكي بواسطة محكي أول حكاية يعتبر طرفا فيها .

ج) داخل حكائي . متباين- حكائي: شهرزاد في ألف ليلة وليلة التي تحكي بواسطة محكي ثان ما دامت شخصية في المحكي الأول حكايات تعتبر غائبة عنها علاء الدين مثلا .

د) داخل حكائي . متماثل حكائي : دومينيك في رواية فرومينتان Fromentin الذي يحكي بواسطة محكي ثان حياته لصديق مجهول هو سارد المحكي الأول وهذا ما يتضح في الجدول التالي: .

العلاقة / المستوى	خارج . حكائي	داخل . حكائي
متباين حكائيا	هو ميروس	شهرزاد
متماثل حكائبا	جيل بلاس	دومنيك

وهذا بدوره يقودنا إلى مستويات السرد : سارد من الدرجة الأولى وسارد من الدرجة الثانية أو سارد من الدرجة الثالثة. وهذا ما سنتعرض له بالتأكيد في المبحث الخاص بـ الرواية المتعددة الأصوات. والآن يمكننا تطبيق ما تعرضنا إليه نظريا من خلال المتنين السرديين الجامعين ألف ليلة وليلة) و (في البحث عن الزمن الضائع) .

- **زوايا الرؤيا في حكاية الملك و الحكماء الثلاثة (الليلة السابعة والأربعون بعد المئة الثالثة)**

- وكما هو الشأن في حكاية (ألف ليلة وليلة) باعتبار أن (المسرود له) *le narrataire* هيئة تلفظية تنبعث مع الهيئة الأولى . السارد (*le narrateur*). وتلازمها ملازمة الظل لصاحبه لا تفارقها مادام

حديث الأنا ، هو في العمق خطاب للأنت ، ولو كان هذا الأنت هو المتكلم ذاته ..."[1] فالسارد شهرزاد هو ذات ملازمة للمسرود له شهريار . فالسارد يبدأ بتهيئة الجو والذهن للحكاية كأن تقول في هذه الحكاية " ومما يحكي أنه كان في قديم الزمان ملك عظيم ، ذو خطر جسيم ، وكان له ثلاث بنات مثل البدور السافرة، والرياض الزاهرة ،وولد ذكر كأنه القمر. فبينما الملك جالس على كرسي مملكته يوما من الأيام ، إذ دخل عليه ثلاثة من الحكماء مع

●أحد هم طاووس من ذهب ، ومع الثاني بوق من نحاس ، ومع الثالث فرس من عاج وآبنوس ،فقال لهم الملك : ما هذه الأشياء وما منفعتها ؟

فهذه البداية السردية هي بداية تشو يقية تمهيدية للدخول في صلب الحكاية التى يبدأ سردها من قبل الحكماء الثلاثة .

...فيبدأ السارد الأول و هو صاحب الطاووس فيقول ."إ ن منفعة هذا الطاووس أنه كلما مضت ساعة من ليل أو نهار يصفق بأجنحته و يزعق.[2]

فهنا تبدو رؤية السارد من خلف *vision en derrière* فهو يعلم بكل حيثيات القصة فهو الرقيب "كلما مضت ساعة من ليل أو نهار".و يعلم بطبيعة هذا الطاووس" يصفق بأجنحته و يزعق" .

ثم يأتي السارد الثاني . و هو صاحب البوق . و مثله مثل صنوه . فهو يعرف طبيعة هذا البوق . و منفعته . (إذا وضع هذا البوق علي باب المدينة يكون كالمحافظ عليها . فإذا دخل في تلك المدينة عدو يزعق عليه هذا البوق فيعرف . و يمسك باليد) و كذلك الأمر مع السارد الثالث و هو صاحب الفرس.فهو على علم كامل بطبيعة هذا الفرس و متأكد من قدراته . (أن منفعة هذا الفرس إذا ركبها إنسان توصله إلى أي بلاد أراد).

و هنا تنفتح الرؤية السردية لتكون أشمل من الأولى، إذ يتابع السارد تحركات الحصان و خوف ابن الملك . و فزعه و شعوره بالمكيدة . ثم إدراكه لحقيقة الأمر . (فقام ابن الملك و ركب الفرس و حرك رجليه فلم تتحرك من مكانها . فقال .يا حكيم الزمان أين الذي ادعيته من سرعة سيرها . فعند

-[1]G.prince : (introduction à l'étude du narrataire) , inpoétique n° 14 , 1973- p 179.

ماخوذة عن عبد العالي بطيب مستويات دراسة النص الآدبي ص 179

[2] ألف ليلة وليلة ،ص 62 .

ذلك جاء الحكيم إلى ابن الملك و أراه لولب الصعود .و قال له .أفرك هذا اللولب ففركه ابن الملك .و إذا بالفرس قد تحركت و طارت بابن الملك إلى عنان السماء . و م تزل طائرة به حتى غابت عن الأعين . فعند ذلك احتار ابن الملك في أمره و ندم على ركوبه الفرس .ثم قال إن الحكيم قد عمل حيلة على هلاكي فلا حول و لا قوةإلا بالله العلي العظيم . ثم أنه جعل يتأمل في جميع أعضاء الفرس . فبينما هو يتأمل فيها إذ وقع نظره على شيء مثل رأس الديك على كتف الفرس الأيمن . و كذلك الأيسر فرأى دلك الزر ففركه فتناقصت حركات الفرس من الصعود إلى الهبوط . و لم تزل هابطة به إلى الأرض قليلا و هو محترس على نفسه .[1]

فالسارد يعلم علم اليقين أن ابن الملك قام ثم ركب الفرس و حرك رجليه كما أنه يتابع الحوار جيدا الذي دار بين ابن الملك و صاحب الحصان. ثم تتبع تحرك الفرس و طيرانه بابن الملك . ثم حيرة ابن الملك و ندمه على ركوب الحصان . بعد ذلك اكتشف سر الصعود و الهبوط .

كل هذا يحدث في غفلة عن صاحب الحصان الذي لم يكن في الحقيقة السارد الحقيقي لما يحدث.هذا السارد الحقيقي الذي استطاع أن يعلم كل شيء . و يخترق الآفاق . و يتبع مسار ابن الملك . و يتوغل داخل أعماقه ليعرف مدى حيرته. و ندمه. فهو سارد يعرف أكثر مما تعرف الشخصية الحكائية. سارد > من الشخصية .

و في الليلة السابعة و الثلاثون بعد المئة الرابعة تبدأ (شهرزاد) بسرد الحكاية كعادتها باعتبارها داخل –حكائي–متباين حكائي . و شهرزاد هي أيضا سارد من الدرجة الأولى . إذ حكت (إن رجلا من الحجاج نام نومة طويلة ثم انتبه فلم ير للحجاج أثرا . فقام يمشي فضل عن الطريق . و سار سيرا إلى أن رأى خيمة . و رأى امرأة عجوزا على باب الخيمة. و وجد عندها كلبا نائما فدنا من الخيمة ثم سلم على العجوز و طلب منها طعاما . فقالت . امض إلى ذلك الوادي و اصطد من الحيات بقدر كفايتك لأشوي لك منها . و أطعمك . فقال لها الرجل . أنا لا أجسر على أن اصطاد الحيات و ما أكلتها قط . فقالت العجوز . أنا أمضي معك و أتصيد منها فلا تخف ثم إنها مضت و تبعها الكلب . فاصطادت من الحيات بقدر الكفاية . و جعلت تشوي منها . فلم ير الرجل من الأكل بدا . و خاف من الجوع .

[1] ألف ليلة وليلة الجزء 3 ص ص 62.63.

و الهزال فأكل من تلك الحيات . ثم أنه عطش فطلب من العجوز ماء ليشرب فقالت له دونك العين فاشرب منها . فمضى إلى العين فوجد ماءها مرا . و لم يجد له من شربه بدا مع شدة مرارته لما لحقه من العطش . فشرب ثم عاد إلى العجوز.و قال لها عجبا منك أيتها العجوز .ومن مقامك بهذا الموضع و مكثك في هذا المكان واغتذائك بهذا الطعام .و شربك من هذا الماء .

قالت له العجوز . فكيف تكون بلادكم قال لها: إن في بلادنا الدور الواسعة الرحبة، و الفواكه اليانعة اللذيذة . و المياه الغزيرة العذبة .و الأطعمة الطيبة و اللحوم السمينة و الغنم الكثيرة وكل شيء طيب .و الخيرات الحسان اللاتي لا يكون مثلهن إلا في الجنة التي وصفها الله تعالى لعباده الصالحين. فقالت العجوز. قد سمعت هذا كله فقل لي هل يكون لكم من سلطان يحكم عليكم و يجور في حكمه. و أنتم تحت يده.و إن أذنب أحد منكم أخذ أمواله و أتلفه. و إذا أراد أخرجكم من بيوتكم و استأصل شأتكم . فقال لها الرجل. قد يكون ذلك.[1]

إذا ما لاحظنا جيدا هذا المقطع تتبدى لنا زاويتا نظر.الزاوية الأولى.. السارد يعرف بالقدر الذي تعرف الشخصية . بمعنى أن السارد =الشخصية.على مذهب تودوروف .و الرؤية مع *vision avec*على راي جون بويون .

هذا التوازن في الرؤية. يتحول فجأة إلى تبئير خارجي أو الرؤية من الخارج *vision de dehors* بحيث يكتفي السارد بالوصف الخارجي لما حدث .و لا يوجد هناك أي مؤشر على تغلغل السارد داخل أعماق الشخصيات.

إن هذا التحول المفاجيء من الرؤية مع *vision avec*.إلى الرؤية من الخارج ***vision en dehors*** يشير إلى طبيعة هذه الحكاية البانورامية .فالأحداث تسير وفق خط طوبوغرافي مسحي شامل . كما أن هدفها أخلاقي اجتماعي. فكانت تعالج ما بالداخل عن طريق الخارج.

و مع تنوع متن (ألف ليلة و ليلة).نجد التنوع في زوايا الرؤية . و هذا طبيعي مع متن سردي واسع و شامل و متنوع.

أما في (البحث عن الزمن الضائع).و التي حظيت بدراسات وافرة مست تقريبا جميع جوانب الرواية كما فعل جيرار جينيت من خلال وجوه II و وجوه ***figuresII.figures III*** .. و أيضا جان روسيه***Jean Rousset*** من خلال كتابه ***forme et signification***. و الذي

[1] ألف ليلة وليلة ج 3 / ص ص160.159

خصص جزء منه لبروست . و روايته (في البحث عن الزمن الضائع) و جوليا كريستيفا من خلال كتابها المعنون ب *proust et les signes*.

و غيرها كثير .

و يكاد يتفق الجميع على أن زاوية الرؤية في أجزاء (في البحث عن الزمن الضائع) هي رؤية من الخلف أو بتعبير (جيرار جينيت) هي تبئيرداخلي فالسارد الذي –كما اكتشفنا سابقا- يلتبس مع الشخصية الحكائية . و الذي يتابع تحركاتها. و يستقصي تفاصيل حياتها .و يلاحق أنفاسها .

ويحيك خيوط تفكيرها و ذاكرتها.يمتلك هذا النوع من الرؤية و هذا ما يغلب على جميع أجزاء(في البحث عن الزمن الضائع).و سنورد بعض النماذج التي تبين طريقة توظيف زاوية الرؤية في البحث عن الزمن الضائع .و لنأخذ كمثال رواية*(un amour de swann)*او *du cote de chez swann)* لأنه هو الجزء الثاني (*du cote de chez swann*.) كما نلحظ ذلك من خلال هذا التوضيح الذي جاء في بداية .(*un amour de swann*)

(*un amour de swann est un fragment de A la recherché du temps perdu .la deuxiéme parties du coté de chez swann .son sujet en est l'amour et la jalousie qu'eprouve swann pour Odette de grécy. C'est pour quoi il a depuis toujours fait l'objet d'édétions sépareés comme s'il constituait un petit roman autonome)*[1].

السارد يبدأ في سرد الحكاية بهذا الشكل ..

Pour faire parties du (petit noyau) du (petit groupe) du (petit clan) des verderin .une condition était suffisante mais elle était nécessaire . il fallait adhérer facilement à un credo dont un des articles était que le jeune pianiste . protégé par m me verdurin cette année –la et dont elle disait . (ça ne devrait pas être permis de savoir jouer Wagner comme ça)

(1) un amour de swann p 7

Enfonçait à la fois planté et Rubinstein et que le docteur cottard avait plus de diagnostic que potain.[1]

فالسارد يعلم أكثر مما تعلم الشخصية الحكائية بكل ما يحيط بعائلة (*verdirin*) و بالضبط بما تهمس به . أو تقوله *M^me verdurin*.كما أنه يعلم ما تضمره الشخصيات . ف (سوان)مثلا هو ورقة مكشوفة بالنسبة للسارد ." *Mais swann se disait que s'il montrait à odette (en consentant seulement à la retrouver après diner) qu'il y avait des plaisirs qu' il préférait à celui d'étre avec elle . le gout qu'elle re sentait pour lui contremaître pas d e longtemps la satiété .*[2]

قد رجه علم السارد بالأحداث . و ما تضمره الشخصيات تبلغ حدها الأقصى حينما يجرؤ السارد على (تقويل)الشخصية (سوان):- *Mais swann se disait que ,sil montrais à odette* . كما يعلم حق العلم ما يفضله . و ما يشعر به .و ما تشعر به (أوديت)حيال ذلك . كما أنه يتتبع مراحل الحب . و الغيرة عند البطل .(***swann***)

Mais anssitot sa jalousie .comme si elle était l'ombre de son amour . se complétait du double de ce nouveau sourire qu'elle lui avait adressé le soir méme . et qui inverse maintenant.raillait swann et se chargeait d'amour pour un autre [3]

و كلما أمعنا في تفاصيل الرواية اتضحت هذه المعرفة الدقيقة بكل التفاصيل .

Swann habitué quand il était auprés d'une femme avec qu'il avait gardé des habitudes galantes de language de dire des choses délicates que beaucoup de gens du monde ne comprenaient pas ne diagna pas éxpliquer à m me de saint euverte qu' il n'avait parlé que par métaphore. Quant à la princesse elle se mit à rire aux éclats . parce que l' esprit de swann était extrémement apprécié dans sa coterie. Et aussi parce qu'elle ne pouvait entendre un compliment s'adressant à elle sans lui trouver les gràces les plus fines et une irrésistible drolerie[4]

(1) opçit p 9
(2) ibid p 47
(3) ibid p 120
(4) un amour de swann p 201

و لو أخذنا نموذجا آخر في ظل الصبايا المزهرات (*A L'ombre des jeunes fille en fleurs*)). أو (*du cote de chez swann*) للاحظنا ما يلي ..

في رواية (*du cote de chez swann*)السرد يتم بضمير المتكلم (أنا) (je)، و من الطبيعي أن يلتبس السارد بالشخصية الحكائية . عكس اتضاح الأمر في الجزء IIالذي سبق و أن تعرضنا له *un amour de swann*. الذي كان السرد فيه يتم بضمير الغائب (il).

السارد يعلم ما تعلمه الشخصية أحيانا ..(vision avec).

J'appuyais tendrement mes joues contre les belles joues de l'oreiller qui pleines et fraiches . sont comme les joues de notre enfance.

و أحيانا أخرى يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية الحكائية .

tient en cercle autour de lui le file des heures . (un homme qui dort l'ordre des anneés et des mondes . il les consulte d'instinct en s' éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe . le temps qui s'est écoulé jusqu ' à son réveilmais leurs rangs peuvent se . méler . se rompre [1].

إن السارد هنا كأنه خلف عالم الشخصية يفسر المستجدات ، و يصنع تفاصيل الحدث . و يبالغ في التفاصيل الأخرى ..

(*Souvent il se trouvait qu'il s'était tant attardé avec la jeune ouvriére avant d'aller chez les verdurin .qu'une fais la petite phrase jouée par le pianiste .swann s'percevait qu' il était bientôt l'heure qu'odette rentrat .il la reconduisait jusqu' a la porte de son petit hotel .rue la perouse . de niére l'A R C de triomple*[2])

أما في ظل الصبايا المزهرات ***(A l'ombre des jeunes filles en fleurs)***

فالأمر لا يختلف كثيرا . فالسارد يعلم أكثر مما تعلم الشخصيات الحكائية . فهو يصفها، و يتغلغل في أعماقها،و يرصد تحركاتها ..

(*Mais en ce qui concernait m de norpois .il y avait surtout que dans une longue pratique de la diplomate .il s'était imbu de cet esprit négatif .routinier. conservateur. Dit esprit de gouvernement). Et qui*

(1) du coté de chez swann p 47
(2) ibid p 267.

est en effet .celui de tous les gouvernements et en particulier .sous tous les gouvernements .l'esprit des chancelleriers.[1]

إن السارد هنا يعرف عن شخصية(*M.de norpois*) أكثر مما يعرف هو عن نفسه و قد حكم عليه بالنمطية .و الروتين . و الانغلاق و في موضع آخر نقرأما يلي ..

(*Ces jeunes Bergotte le futur écrivain et ses fréres et sœurs n'étaient sans doute pas supérieurs .au contraire .à des jeunes gens plus fins .plus supértuels .qui trouvait les Bergotte bien br uyants .voire un peu vulgaires .agacant dans leurs plaisanteries qui caractérisaient le genre moitié rétentieux .moitié beta de la maison)*[2].

إن السارد يحلل أعماق الشخصيات .و يعرف دواخلها . و قناعاتها . و نوازعها .

و مبررات وجودها . ولا نبتعد كثيرا على هذا النوع من الاستقصاء في واضع أخرى من الرواية . (*C'est dans ces penseés .si lencieusement rumineés à coté d'elstir tandis que je le conduisais chez lui .que m'entrainait la découverte que je venais de faire relativement à l'identité de son modèle .quand cette premiére découverte m'en fit faire une seconde .plus troublante encore pour moi .concernant l'identité de l'artiste* [3])

و من خلال هذه النماذج المقتطفة تتبدى لنا طبيعة الرؤية السردية في رواية (في البحث عن الزمن الضائع)عموما .فهي رؤية من الخلف بحيث أن الراوي يعلم أكثر مما تعلم الشخصيات الحكائية و يكاد باستقصائه .و استجلائه لأعماق الشخصيات .أن يسطر لها مصيرها بل هو كذلك. فكثيرا ما نجده يحفر للشخصيات المسار الذي يجب أن يسلكوه و الأفكار التي يجب أن يؤمنوا بها و المبادىء التي يجب أن يتبنوها .أما إذا اعتبرنا أن المستويات السردية هي جزء لا يتجزء مما سبق وأن تناولناه .

فإنه يجدر بنا أن نتعرف على معنى المستويات السردية و هذا موضوع مبحثنا الموالي .

4- **الرواية المتعددة الاصوات** ..:لعل إدراكنا لحقيقة .و طبيعة السارد هو مفتاح استراتيجي لتفكيك لغز الرواية المتعددةالأصوات .و إذا ما أردنا التنظير لهذا المبحث يجدر بنا التذكير بالجزء الهام

(1) A l'ombre des jeunes filles en fleurs .p.15
(2) ibid p 121.
(3) ibid p 397

المتعلق بالصوت voix..والتي تعرض لها جيرار جينيت g/genette في كتابه وجوه III الذي كان تكملة لما تعرض له في هذا الكتاب .إذ تعرض فيه بداية للتواتر السردي .و الزمن السردي .و بصدد المستويات السردية يتحدث (جيرار جينيت)عن المسافة الزمنية و الفضائية.

و يحاول من خلال ذلك إيجاد علائق بين المستويات السرديةحيث هناك علاقة ما بين السارد من الدرجة الثانية .و السارد من الدرجة الأولى .. *(Mais en ce sens que le narrateur du second est déjà un personnage du premier . Et qu l'acte de narration qui le produit est un évenement raconté dans le* premier [1].

حيث من خلال ذلك المعنى .فإن السارد من الدرجة الثانية هو شخصية من الدرجة الأولى

و فعل السرد الذي ينتجه هو حدث مروي في الأول ...و يشرح جيرار جنيت ذلك بالقول إن هذه المفارقة بين المستويات حيث نقول أن كل حدث مروي من طرف حكاية هو على مستوى حكائي أعلى من الآخر حيث يكمن الفعل السردي المنتج الفعلي لهذه الحكاية .

وفي هذه الحالة فإن السرد من الدرجة الأولى يسمى : *extradiegetique*،أما السرد من الدرجة الثانية فيسمى *métadiégétiques* .و لقد تعرض جيرار جينيت لهذه المصطلحات في كتابه السابق (وجوه*II*،*figuresII*) ص 202.

ف (*prefixe*)الزائد (*Meta*) يشبه إلى حد ما الموجود في(*Métalangage*)،و هو العبور إلى الدرجة الثانية من الحكي : إذ أن الميتاحكائي (*metarecit*) هو الحكي داخل الحكي و هي كما جاء في كتاب المصطلح السردي[2] تنطلق من (لغة االلغة/*Métalangage*)و يعرفها كما يلي ..(لغة طبيعية أو مصطنعة)تصف لغة أخرى (اللغة الشارحة)هي اللغة الموضوعية .فمثلا لغة النحويين التي تصف وظائف اللغة الانجليزية تعتبر شارحة .و النحو السردي يمكن أن يعتبر لغة شارحة تصف شكل و وظيفة السرد[3] و يدخل ضمنها مجموعة من المصطلحات تحمل الزائدة (*prefixe*).نفسه *métadiegetic*(مادة الحكي الثانوية)*Metadiégétic narrative* (سرد المادة المحكية الثانوي). (*Metalepsis*)= التداخل *Metalingual function* (وظيفة الالسني الشارح *metalinguistic function* (الوظيفة الالسنية الشارحة *metanarrative* (اللغة

[1] g –genette . figures 3 p 364.

[2]نظير جيرالد برنس : المصطلح السردي ،ت ، عابد حزارندر ـالمجلس الأعلى للثقافة 2003

[3] المرجع نفسه ص 129.

السردية الشارحة *Métanarrative signe*(السيمياء السردية الشارحة). و هذه المصطلحات عموما تشترك في جزء من المعنى بالاضافة إلى ال ***préfixe***

و هذا المعنى يتعلق عادة بمادة الحكي المطمورة في أخرى . كالسرد الثانوي المطمور في السرد الأولي *hypodiegetic narrative* أي سرد مضمر . و هو ما توحي به . و يلخصه مصطلح التداخل.والذي يعني تداخل مادة محكية مع أخرى . المزج بين مادتين محكيتين مختلفتين .فمثلا إذا قام سارد خارجي بالولوج في الوقائع والمواقف التي يقصها فإن النتيجة هي حدوث عملية تداخل فهناك إذن إضمار وتداخل .ولو بحثنا في مصطلح آخر مثل ***Métadiegétic*** مادة الحكي الثانوية والتي يعرفها كما يلي: تتعلق أو تكون جزء من مادة الحكي المطمورة في أخرى وبالذات في السرد الأولي[1]: كما نجد مصطلحا آخر هو*Metadiégétic marrative* (سرد المادة المحكية الثانوي) وهو أيضا سرد مطمور في سرد آخر وعلى وجه التحديد في السرد الأولي *Hypodiegetetic narrative*.سرد مضمر والوقائع والمواقف التي يقصها دي جرييه في رواية مانون ليسكو تعتبر ثانوية بالنسبة لتلك التي يقصها دي رنكورت التي تعتبر مادة محكية أصلية ***intradiegetic or diegetic*** .

و حينما يقوم السرد الثانوي بوظيفة السرد الأولي (أي حينما نغفل طبيعته الثانوية) فإنه يسمى سردا شبيها بالسردالأولي ***pseudo-diegetic /the theaetetus***.[2]

كذلك مصطلح اللغة السردية الشارحة ***metanarrative***عن السرد. وصف السرد .سرد يعتبر السرد جزءا من موضوعه .و على وجه التحديد سرد يشير إلى العناصر التي تؤلفه . و تقوم بتوصيله . سرد يبحث نفسه و السرد الذي يقوم بعملية انعكاس لنفسه يعتبر سردا للسرد ***selfre flexive***.

وبشكل أكثر تحديدا .فإن المقاطع أو الوحدات في السرد التي تشيرصراحة إلى الشفرات ، أو الشفرات الفرعية التي يتم وفقا لها إضفاء الدلالة على سرد ما تشكل سيمياءات شارحة للسرد . و تحديدا لفضفاضية المصطلحات . فإن علاقة السارد بالحكاية - ***relation narrateur histoire*** تتمثل في نوعين من العلاقات .[3]

---

[1]جيرار جينيت وجوه 3 .ص 190.

[2]- المرجع السابق،ص 129

[3]- المرجع نفسه ،ص 129

1-السارد الغريب عن الحكاية ***NARRATEUR HETERODIEGETIQUE***

هو سرد مستقل استقلالا بينا عن الحكاية المسرودة . و تتم عادة بواسطة ضمير الغائب .

2-السارد المتضمن في الحكاية ***NARRATEUR HOMODIEGETIQUE***.

هو سرد يتم بواسطة ضمير المتكلم حيث يتواجد السارد كشخصية فاعلة في السرد .

و يمكننا إدراج وضعية السارد ضمن جدول حسب ما وضعه جيرار جينيت ..

المستويات / العلائق	داخل حكائي	خارج حكائي
متضمن في الحكاية	شهرزاد	هوميروس
غريب عن الحكاية	عوليس	جيل بلاس مارسيل

و إذا ما حاولنا تطبيق معطيات الجدول[1] على المتين لاكتشفنا أن ألف ليلة و ليلة هي نص سردي يلعب السارد فيه دورا رئيسيا سواء تعلق الأمر بالقصة الإطار .حيث شهرزاد هي الشخصية الرئيسية في الحكاية . أو ما تعلق ببقية الحكايات .

ففي حكاية الوزيرين وأنيس الجليس [2]تبدأ الحكاية بالاستفهام . ((قال الملك. و ما حكاية الوزيرين؟)).

إن مجرد طرح السؤال لدليل واضح على الدور الذي يلعبه الراوي (السارد) في الحكاية . و هو هنا (شهرزاد) .حيث أن الملك حينما سألها هذا السؤال كان متيقنا تمام التيقن أن (شهرزاد) على علم بكل حيثيات و أحداث الرواية .

و عندما تبدأ شهرزاد بسرد الحكاية فهي تستعمل الفعل بلغني مع ما يحمل هذا الفعل من وظيفة إبلاغية . و كأن الراوي كان شاهدا على أحداث القصة . إذ تتبعها بالتفاصيل وتعرف ما تفكر به شخصياتها . و ما تضمره .و ما تظهره ..

وإذا ما انتقلنا إلى حكاية أخرى .نجد أن صور السارد تتكررکل مرة .فشهرزاد هي داخل – حكائي-متباين حكائي .فهي تمثل جزءا من الحكي .إذ تسرد أحداث القصة .و تتتبع تفاصيلها لكن لا تمثل إحدى شخصياتها .والأمر سهل الاستيعاب كون السرد يتم بضمير الغائب ..((بلغني أيها الملك السعيد أن الملك صرف جميع ما عنده غير القضاة و التاجر.و قال للقضاة .أريد أن

[1] g. genette . figure 3 p 392

[2]ألف ليلة وليلة .ج 1 ص 131.

تسمعوا من ألفاظ هذه الجارية ما يدل على علمها وادبها من كل ماادعاه التاجر لنتحقق من صدق كلامه ...)) [1]

و يختلف الأمر حينما تتداخل الأصوات السردية .حيث لا يمكث الراوي الوحيد (شهرزاد) طويلا حينما ينسحب فجأة ليتيح المجال لأصوات أخرى . و قد تعرض تودوروف في دراسته حول ألف ليلة و ليلة في ((الرجال–الرواة))شعرية النثر.

. LES HOMMES RECIT .POETIQUE DE LA PROSE PARIS 1971

حيث أشار إلى تعدد الرواة فالتداخل يتم عبر تعدد الرواية .فشهرزاد تروي عن الخياط الذي يروي بدوره عن الحلاق الذي يحكي عن أخيه الذي يحكي ...فالحكاية الأخيرة هي سرد من الدرجة الخامسة .)) [2]

درجات الحكي في (ألف ليلة و ليلة).تتم على هذه الشاكلة .فمع كل درجة يتراكم الصوت السردي حيث تتداخل الحكايات بفعل هذا التراكم و التوالد .حيث تتوالد الحكايات المتعددة من الحكاية النواة .هذا التوالد الذي أولاه تودوروف عناية خاصة .ليكون التضمين *ENCHASSEMENT*هو الحالة الملائمة لهذا النوع من التوالد .حيث تلعب الشخصية الجديدة دور السارد . و العكس صحيح لانتاج كم آخر من الحكايات .

صفة الشجرية أو البناء الشجري

في حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان ..

تبدأ حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان من نهاية الليلة الثانية ، والسبعين بعد المئة " قالت شهرزاد : وما هذه بأعجب من حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان . فقالت دنيازاد : بالله يأاختاه قصي علينا الحكاية الجديدة فقالت شهرزاد : إذا سمح لي الملك بذلك ، فقال الملك هات ما عندك [3] .

هذا المدخل نجده الزاميا في أغلب حكايات المتن ..قبل الولوج إلى عالم الحكاية الجديدة .

---

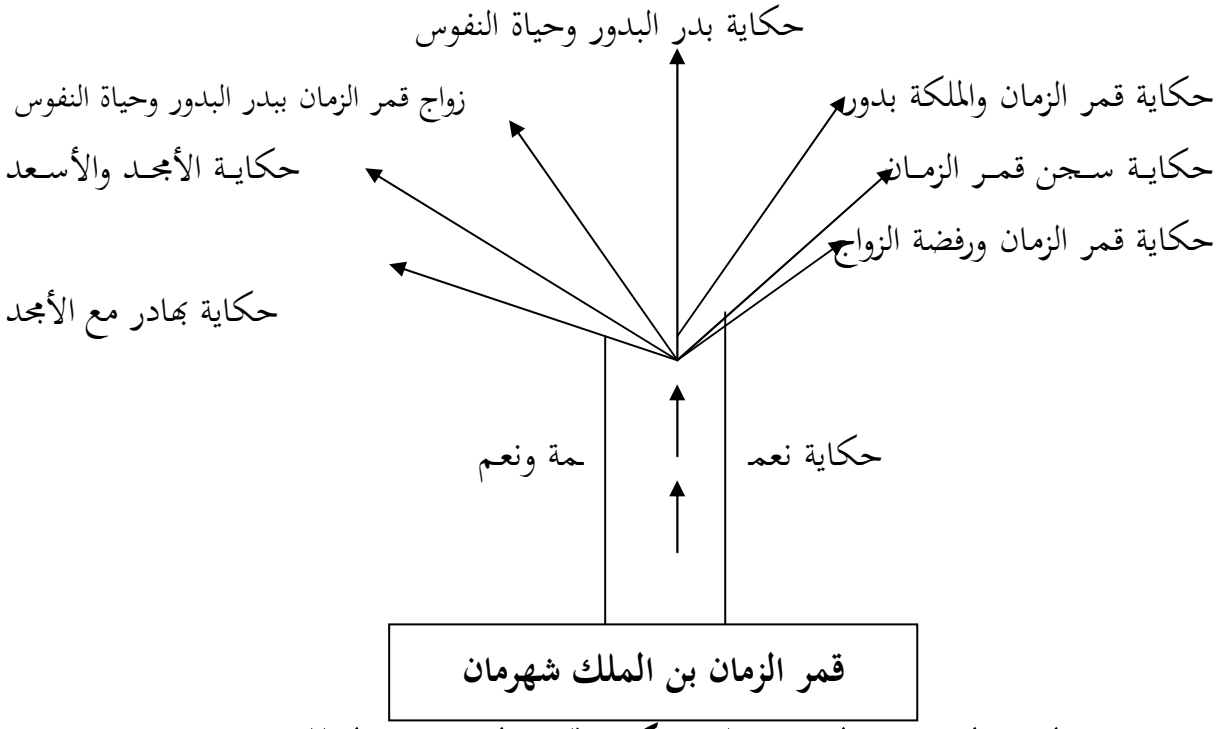
[1] ألف ليلة وليلة ج1 ص 214.

[2] لقد أشار إلى ذلك جينيت في وجوه 3 ص .346

[3]- الف ليلة وليلة ج 2ص 155

تمتد حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان من الليلة الثالثة والسبعين بعد المئة إلى غاية الليلة التاسعة والأربعين بعد المئة الثانية ، وعلى مدى ثلاث وتسعين (93) صفحة .

تحتوي على تسع حكايات تضمهما حكايتان رئيسيتان الأولى ، والأخيرة بينهما سبع حكايات ثانوية .فصفة الشجرية تكون على شكل الترسيمة التالية :



البنية الشجرية السردية في حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان.

* التواصل السردي : أهم سمة تميز السرد هو الاستمرار ، فاللاتقطع هو ما يرتكز عليه السرد فهذا التواصل نجده واضحا في العديد من المواضع ، ولنأخذ مثالا عن ذلك هذه الفقرة :

{ تبين لي أنكم منعتموه من أن يخبرني بأمر الصبية التي كانت نائمة عندي في هذه الساعة .

أين ذهبت الصبية المليحة التي كانت نائمة في حضني في تلك الليلة ، فأنتم الذين أرسلتموها عندي وأمرتموها أن تبيت في حضني ، ونمت معها إلى الصباح .

فلما انتبهت ما وجدتها ، فأين هي الآن }[1]

لو أقمنا متوازيات بين الجمل للاحظنا ما يلي :

{ كانت نائمة عندي في هذه الساعة =كانت نائمة في حضني في تلك الليلة }.

{ أين ذهبت الصبية المليحة = ما وجدتها، فأين هي الآن؟}

[1]- ألف ليلة وليلة .ج 2. ص 173.

{ أرسلتموها عندي = أمرتموها أن تبيت في حضني }

هناك خيط تواصل يربط بين الجمل المختلفة في هذه الفقرة بحيث إن كل جملة تتصل بالجملة التي تليها ,هي لا تكررها بالشكل و إنما بالمضمون ..ماعدا المتوازية الأولى التي تتكرر شكلا و مضمونا :كانت نائمة عندي في هذه الساعة = كانت نائمة في حضني في تلك الليلة

لقد تجاور في كلا الجملتين فعل الماضي الناقص + اسم الفاعل + شبه الجملة x 2+البدل .

ولو أخذنا العبارة التالية : { " بلغني أيها الملك السعيد أن قمر الزمان دخل باب المدينةوهو لا يعلم أين يتوجه فمشى جميعها وكان قد دخل من باب البر ، ولم يزل يمشي الى أن خرج من باب البحر " }[1]

لاحظنا أن بنيتها السردية تعتمد على التكرار المقنع في شكل ترداد :

{ دخل – باب – مشى – يمشي – من باب ..}

ونجد مثل هذا التواصل السردي في مواضع كثيرة من حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان فضلا عن تواجدها في الكثير من المواضع الأخرى في ألف ليلة وليلة .

والحقيقة أن هذه الإفاضة السردية هي التي تمثل عمق هذا العمل وأصالته ، فألف ليلة وليلة هي مثال للسردية دون منازع ، فالمكون السردي يطبع مسار المتن .

يدخل التواصل السردي فيما أسماه (جيرار جينيت) (*Gérard Genette*) بالتواتر السردي. (*fréquence narrative*) ، والذي يعني علاقات التواتر المقامة بين الحكايات والحدث [2]إن الملفوظ السردي في هذه الحالة لا ينتج فحسب ، وإنما يعاد إنتاجة ، وذلك عن طريق تكراره مرات في نفس النص ، أو العديد من المرات في نفس النص ، أو الفقرة ، أو الجملة .

وهذا التواتر ، أو التردد يأخذ أربعة أوجه:

1- أن تحكي مرة واحدة ما يحدث مرة واحدة ..

الحكاية ⟵ مرة واحدة .

السرد ⟵ مرة واحدة .

مثل : بالأمس نمت مبكرا .

في هذا الشكل من السرد تستجيب فردية الملفوظ السردي ، لفردية الحدث المسرود.

---

[1] ألف ليلة وليلة ج2 ص 201.

[2] Gérard Genette : Figues I I I . Editions Cérés 1996 P 216

2- حكاية ما يحدث مرة واحدة عدة مرات مثل : الاثنين نمت مبكرا ..الخ "

3- حكاية ما يحدث عدة مرات مرة واحدة مثل : " كل الأيام أو خلال كل أيام الأسبوع أنام مبكرا ."

إن هذا النوع من التواتر نجده بكثرة في ألف ليلة وليلة .

- **مستوى الفواعل :**

أ) **الشخصيات** : تعج هذه الحكاية بالكثير من الشخصيات.

منها **الشخصيات البنائية** ؛ أي التي تبنى عليها الحكاية ، وهي شخصية كل من شهرمان الملك والابن قمر الزمان .

وهناك **شخصيات مساعدة** وهذه الشخصيات تتمثل في كل من : الوزير – الصبية بدور – ميمونة – دهنش – الخادم – مرزوان أخ بدور – والد بدور – والدتها – القهرمانة – الحاكم أرمانوس – حياة النفوس – الخولي –.مرجانة–بستان–بهرام– نعمة –نعم– الطبيب الاعجمي– الربيع بن حاتم– الجارية توفيق– ابنتها سعد– الملك الغيور عبد الملك بن مروان – الحجاج بن يوسف...

وهذه الشخصيات المساعدة تختلف في درجاتها وفي صفاتها، وملامحها فهناك شخصيات توحي بواقعيتها مثل شخصية عبد الملك بن مروان – الحجاج بن يوسف –الربيع بن حاتم..

وهناك شخصيات وهمية تتعلق بعالم الجن مثل ميمونة ودهنش ."

وهناك شخصيات بلا اسم ،وإنما تحمل مواصفات وظيفتها مثل الوزير – الخادم – والد بدور –والدتها – القهرمانة –الحاكم –الخولي الطبيب الاعجمي.

وهناك شخصيات خيالية توهم بحقيقة وجودها مثل : بدور، مرزوان ، أرمانوس ، حياة النفوس ، مرجانة ، بستان ، بهرام ، نعمة ، نعم ، الملك الغيور ، الجارية توفيق ابنتها سعد .

وفي هذا السياق يقول ع الملك مرتاض أنه " يغلب على حكايات ألف ليلة وليلة بوجه عام ثلاثة أصناف من الشخصيات ، تاريخية لتوهم المتلقي بحقيقة الحكاية ، ومتخيلة لتوهمه بمجرد قصصيتها وخرافية لتوهمه بأسطوريتها .[1]

[1] عبد الملك مرتاض . ألف ليلة وليلة .تحليل سيميائي تفكيكي ص 62.

ويخلص ع الملك مرتاض) إلى كون شخصيات ألف ليلة وليلة بوجه عام نمطية بحيث تصنف أصنافا متحدة الأشكال والنوايا والأهواء..[2]

ولعل هذا ما سوف نلاحظه من خلال التوصيفات التفاضلية لكل من قمر الزمان وبدور باعتبارهما أهم الشخصيات في الحكاية من حيث الحضور..

لكن مدار البرامج السردية هما الشخصيتان البنائيتان شهرمان وقمر الزمان وهما شخصيتان رئيسيتان .

إن العدد الكبير من الشخصيات في هذه الحكاية هي بصورة أكثر يقينيه عاملا من عوامل المساهمة في إحداث الأثر الكلي ، والواقعي ، رغم أن التخييل عنصر طاغ في صنع أحداث القصة وحتى أسماء شخصياتها .

ولا يعني هذا إدراج هذا النص ضمن خانة الأدب الواقعي ، لأن هناك ثلاثة ملامح تميز الأدب الواقعي : فالملمح الأول والأساسي يقوم على فكرة مشاكلة الواقع ، سواء في المادة ، أو في التقنية بمعنى أنها تلجأ إلى التفاصيل الدقيقة والحاسمة من أجل تصوير الأحداث والشخصيات بصورة صادقة .

أما الملمح الثاني فيتمثل في القصة ، أو الحكاية التي تفضي نهايتها إلى انغلاق ، والملمح الثالث هو مايسمى بـ هيراركية ألوان الخطاب التي تؤسس " الحقيقة في القصة " .

وتحديد طبيعة الشخصية يخضع هو الآخر إلى جملة من المعايير النقدية حددها بعض النقاد على أسس ، ومكونات مضمونية تارة ، وألسنية أخرى .

فهناك من يرى أن الشخصة عبارة عن كائن بشري حي يحتل زمكانية ما في حين يرى فريق آخر أنها لا تحمل هذه الكينونة لأنها مجرد هيكل أجوف مفرغة من جميع القيم ، والمرجعيات تأخذ أبعادها النفسية ، والاجتماعية والجسمانية من خلال البناء القصصي .

إن هذا التصور للشخصية هو تصور تقليدي مفرغ من الدلالة لاعتماده في غالب الأحيان على الصفات والسمات ، والملامح الخارجية ، وهذا ما يجعل هذا التصور يوازي بين الشخصية الحكائية (*Personnage*) ، والشخصية العيانية الواقعية (*Personne*) . ولهذا فإن ميشال زيرافا (*michel – zerrafa*) يميز بين المصطلحين حينما يعتبر الشخصية الحكائية مجرد علامة

[2] ابراهيم السيد : نظرية الرواية . دار قباء للطباعة والنشر ص 203

للشخص الحقيقي . ونفس الأمر تقريبا نجده لدى (فليب هامون) (*Ph . hamon*) الذي يعتقد أيضا.

إن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص ونفهم من ذلك أن المتلقي يتدخل بخياله في صنع ملامح الشخصية بواسطة ما يحمله من رصيد ثقافي ، وتصورات قبلية ،ليقدم صورة مغايرة لتلك التي يمتلكها قاريء آخر عن الشخصية الحكائية نفسها .ولهذا يمكن الإشارة إلى أن "

- مفهوم الشخصية *personnage* ليس أدبيابوجه الحصر .
- مفهوم الشخصية ليس إنساني ا لشكل بوجه الحصر.
- ليس مرتبطا بنظام علاماتي *Sémiotique* (لغوي) حصري[1].

وفي التعريف بالشخصية لا يمكن إغفال ماورد في (S/Z) لرولان بارت حيث يعتبرها " نتتاج عمل تأليفي " .

فصفة التوزيعية من خلال الأوصاف والملامح ، وتدخل التصور القبلي للقارئ هي عوامل مساعدة في تحديد أوصاف الشخصية الحكائية ، ورأي (رولان بارت) *Roland Barthe* يأخذ مباشرة إلى نظرة البنيويين إلى الشخصية باعتباره أحد أهم المساهمين في النظرية البنائية .

فوفقا للتحليل البنائي المعاصر المعروف المنبني على الدليل بوجهية : دال (Signifiant) ومدلول (signifie،) وهذا يرتبط بالعلامة اللغوية الجاهزة سلفا .في حين أن الشخصية الحكائية تكتسب هذه الميزة ساعة بنائها في النص .

إن هذا التصور البنائي للشخصية كفيل بأن يجعلها غنية بالدلالات ، فهي رفض للنظرية الأحادية التي تمليها المناهج التقليدية السياقية كالاجتماعية والنفسية باعتبار أنها دال باتخاذها لأسماء وصفات ، وباعتبارها مدلولا من خلال الأقوال لها أو عنها ، ومن خلال تصرفاتها ، وسلوكياتها وبالأساس فإنها تعتمد محور القارئ الذي يشترك في عملية التواصل مع النص في صنع صورة للشخصية عن طريق ثلاث قنوات :

1 – ما يخبر به الراوي .

2 – ما تخبر به الشخصيات ذاتها .

[1] مجموعة مؤلفين . مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص . دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع .الطبعة الأولى ص 100.

3 – ما يستنتجه القارئ من خلال سلوك وتصرفات الشخصية[1]

بعد الإحاطة ببعض ما يكتنف الشخصية من دلالات وتصورات مختلفة ، سوف نعرج على مستويات وصف الشخصية .

أ / **التوصيف التفاضلي** : أهم ما يندرج ضمن هذا المنحى هو صفة المغالاة . مع التكرارات لإثراء المعنى .

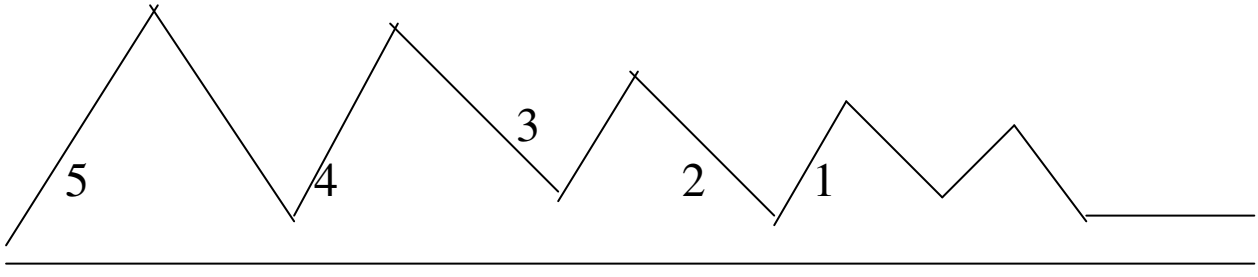
وفي هذا المضمار تبدو شخصية كل من قمر الزمان ، وبدور باعتبارهما شخصيتين محوريتين يحظيان بحضور أكبر من جميع الشخصيات الأخرى .

ويتضح ذلك من خلال هذه الجداول .

- **مستويات وصف الشخصية (توصيفاتها) :**

	قمر الزمان	1	2	3	4	5
التوصيف التفاضلي		فائق الحسن والجمال والقد والاعتدال	يزداد حسنا وجمالا و ظرفا ودلالا	كامل الفصاحة والملاحة وتهتكت في حسنه الورى	صار فتنة للعشاق وروضة للمشتاق	عذب الكلام يخجل في وجهه بدر التمام – ظريف الشمائل

نلاحظ أن هذه التوصيفات التفاضلية تأخذ منحى تصاعديا ، فهناك دوما درجة أعلى ، ومرتبة أسمى ، فمن فائق الحسن الى ازدياده ، الى كماله ، حتى الوصول الى درجة الفتنة .



[1]- حميد لحميداني . بنية النص السردي . المركز الثقافي العربي بيروت الطبعة الثانية 1993. ص 50.

ترسيمة التوصيف التفاضلي

ب / **توزيع تفاضلي** : ف (قمر الزمان) أكثر الشخصيات بروزا ، وأكثرها تواترا ، وحضورا بين أحداث الحكاية .

ولو عدنا الى الترسيمة رقم (1) (الصفة الشجرية) أو البنية الشجرية ، لوجدنا أن المحور هو قمر الزمان .

- قمر الزمان ورفضه للزواج .
- سجن قمر الزمان .
- قمر الزمان والملكة بدور .
- زواج قمر الزمان ببدور ، وحياة النفوس .

وهذا يتعلق بالتوزيع الرئيسي في حين أن بقية الحكايات مبنية هي الأخرى على شخصية قمر الزمان ، ومجموع علاقاته.

ج / استقلال تفاضلي :

ويبرز هذا العنصر من خلال ظهور قمر الزمان محاطا بالملك شهرمان وبالوزير أحيانا وأحيانا أخرى مستقبلا بنفسه ، وهذا أثناء عزلته في السجن ، ثم عزمه على السفر بحثا عن بدور ..ثم جريانه خلف الطائر الذي أخذ الفص ، وما يلي ذلك من أحداث ..

نفس الأمر يمكن أن يقال عن بدور ، ولنكتف هنا بالتوصيف التفاضلي من خلال هذا الجدول :

بـــدور

توصيف تفاضلي	بنتا لم يخلق في زمانها أحسن منها.	شعرها كليالي الهجر ووجهها كأيام الوصال	لها أنف كحد السيف المصقول ولها وجنتان كرحيق الأرجوان ولها خد كشقائق النعمان	شفتاها كالمرجان والعقيق وريقها أشهى من الرحيق مذاقه عذاب الحريق.	لسانها يحركه عقل وافر وجواب حاضر وأما غير ذلك من الأوصاف فلا يخصه ناعت ولا واصف.

وكما نلاحظ فقد ارتكز التوصيف التفاضلي في أغلبه على الصفات الجسمانية ، والملامح الظاهرة لدى الصبية .

- أما فيما يتعلق بالتوزيع التفاضلي ، فنجده بدرجة أقل مما لدى قمر الزمان ، ولو عدنا أيضا إلى الترسيمة لوجدنا ما يلي :
- حكاية قمر الزمان ، والملكة بدور .
- الملكة بدور ، وحياة النفوس .
- زواج قمر الزمان ببدر البدور ، وحياة النفوس.

ب / الفواعل : تقوم هذه الحكاية على برنامجين سرديين كبيرين :

– البرنامج السردي الأول :

* الانفصال : إذ ينتهي البرنامج السردي الأول بالانفصال بين الملك شهرمان ، والابن قمر الزمان وتتضح الفواعل على النحو التالي :

الزواج ـــ قمر الزمان

شهر مان

قمر الزمان

الرفض ـــ الغضب والتأنيب

- الاتصال : بعد سجن قمر الزمان ، وما فعلت به العفريتة ميمونة ، ثم قبوله الزواج .

وتتضح فواعل هذا البرنامج كالأتي :

الزواج ـــ قمر الزمان

شهر مان

قمر الزمان

الرفض ـــ الانتقام

السجن القلق

جلب بدور الزواج

المقابلة

وهو برنامج سردي أول أقل تعقيدا من البرنامج السردي الثاني حيث يتضح كالأتي :

الحب ـــ بدور

قمر الزمان

الحقيقة ـــ الوهم

↓ ↓ ↓

البحث الاشتياق اللقاء الأول

↓ ↓

السفر ـــ اللقاء الثاني

نلاحظ من خلال البرنامج السردي الثاني أن هناك عاملين مشتركين هما الرفض ، ثم القبول . مع اختلاف الذوات الفاعلة ، ففي الأول بين ذات شهرمان من جهة ، وقمر الزمان من جهة أخرى في حين أن البرنامج السردي الثاني يتعلق بقمر الزمان ، وبدور ، وما صاحب ذلك من عوائق ، ومحبطات .

إن التضاد في هذين البرنامجين بين معارض ومساعد فالفاعل الأول تمثل في قمر الزمان حينما رفض الزواج ثم تأتي مساعدة شهرمان، ثم بدور .

كما نجد بعض الشخصيات خارج هذين البرنامجين السرديين .. (الوزير ، ميمونة ، دهنش ، مرزوان ..) بقيت هذه الشخصيات خارج البرنامجين السرديين لكنهما كان لهما دور فعال في أحداث القصة ، وتغيير مجرياتها .

فهناك دور :

- **ناصح** : وتمثل في الوزير الذي أشار على الملك شهر مان بتزويج ابنه قمر الزمان ليضمن استمرار ملكه وبقاء مملكته . وهذا ما ولد بؤرة الصراع بين الملك وابنه ، وبالتالي الانفصال.
- **إغرائي** : وهو الدور الذي قامت به كل من ميمونة ، ودهنش حينما عملا على لقاء كل من قمر الزمان وبدور في غفلة عنهما رغم بعد المسافة ، وفي لمح البصر ، تم إبعادهما عن بعض في لمح البصر أيضا ، وبالتالي (اتصال ثم انفصال) .
- **مساعد** :وهو ماقام به مرزوان أخ بدور الذي خرج بأخته باحثا عن من سلب لها(قمرالزمان)
- **علاقات الفواعل** : ويتم رصد هذه العلاقات وفق مجموعة قوانين من بينها :
- **قانون الاتصال والانفصال** : وهذا ما يسميه تودوروف بقاعدة التقابل (*La règle d'opposition*) ويتمحور خاصة حول شهر مان وقمر الزمان من جهة ، ويبرز من خلال حب شهرمان الشديد لابنه (اتصال) ، ثم رفض قمر الزمان لفكرة الزواج ، مما أثار حفيظة والده ، وبالتالي معاقبته بالسجن (انفصال) .

ومن جهة أخرى بين قمر الزمان وبدور اتصال عبرمساعدين هما (ميمونة ودهنش) ، ثم انفصال بسببهما ،تم اتصال بالبحث عن بعضهما البعض ، تم انفصال بحثا عن الفص ،ثم اتصال وزواج واستقرار ،تم انفصال بالموت قتلا لبدور من قبل زوجها الملك قمر الزمان.

قانون الفاعلية والمفعولية : ويشيرإليه تودروف بقاعدة السلب (*La règle du passif*)

إن الشخصية عادة تكون معرضة لحالتين ، فتارة تكون هي الفاعلة ، وتارة تكون مفعولا بها . ويظهر هذا من خلال التدرج الذي حصل في مشاعر (شهر مان) فمن حبه لابنه إلى غضب منه فهو محب وغاضب. إلى حالة أخرى معاكسة ، حينما نجده مهموما ومنشغلا بمصير ابنه ، وانتقال

قمر الزمان من الفاعلية (الرفض)، وعدم الانصياع لأوامر والده. إلى المفعولية المتمثلة في سجنه . وبدورمن رافضة لفكرة الزواج الى مهمومة ومغتمة لفقدها فتى أحلامها الذي التقته من خلال (دهنش وميمونة) .

– **قانون التوازي** : وهو ما يسمى بقانون المظهر والمخبر ، فشهر مان يظهر تبرما وقسوة تجاه ابنه قمر الزمان ، في حين أن مخبره تحسر ، وتأسف ، وإشفاق على مصير ابنه الرافض للزواج . فالتحول في السلوك هذا طبيعي باعتبار أن (قمر الزمان) هو وحيد (شهر مان) ، ومن الطبيعي أن يكون الظاهر غير الباطن .

* **مستوى الخطاب** : وتدرج ضمن هذا المستوى مجموعة من الآليات تطرح من خلال مكونين أساسين هما :

المكون الأول ، ويتعلق بدلالة الخطاب ، ويشعل مستويين تتحدد وفقهما ميكانيزمات الفعل الخطابي (*Action discritive*) .

فالمستوى الأول يتعلق بالثيمة (*théme*) ، ويصطلح على هذا المستوى بـ(*Thématisation*) أما المستوى الثاني فهويهتم بالمسارات التصويرية(***figurativation***) .

والمكون الثاني يتعلق بتركيب الخطاب ، ويتحدد من خلال آليات معينة ك خلق الممثل – التفضيء – التزمين .

- **المكون الأول : دلالة الخطاب :**

" إن التجلي الخطابي للسردية ليس سوى إدماج للمكون الدلالي داخل موضوعات سردية هي إفراز للنحو السردي رغم طبيعته التوزيعية ، وتبلوره كشكل للمضمون ، وليس كمادة له "

بمعنى أن سيرورة المظهر الخطابي للسرد لا يمكن تحقيقها إلا ضمن معطى دلالي واضح عبر تشكيل لغوي مناسب ، مع العلم أن هذا المظهر الخطابي لا يشكل إلا جانبا من ثنائية الشكل والمضمون ونقصد بذلك الشكل .

وعليه يمكننا النظر إلى الأمر من خلال تركيبته (التيمية من جهة ، وتجلياته البنائية من الجهة الثانية .

1) **التركيبة التيمية** : وترتبط بها عناصر بعينها متمثلة في المسار التصويري السردي والتشكيلات الخطابية .

ولتحديد هذا البعد يجدر بنا التعريف بالتيمة ، إذ هي مجموعة من القيم المتناثرة داخل النص ، والقابلة للتجسد في مسارات متنوعة "[1].

إن تكثيف هذه القيم ، أو تحديدها هو ما يجسد المكون التيمى .

ويمكننا إدراج هنا المثال الذي أورده غريماس (*Greimas*) وكروتيس (*Courtés*) :

(مثال : المسار "اصطاد " يختصر في " صياد ") ، فسنحصل حينها على دور ثيمي لا يبعد شيئا آخر سوى إعطاء بعد ثيمي (*Thé matisation*) لذات الفعل المتحكمة في برنامجها السردي))[2].

فالتكيف هو أبرز سمة تميز المكون الثيمي ، والتي بدورها تؤطره ضمن مسار سردي .

إن الصورة الليكسيمة : صيد تضعنا ضمن دائرتين دائرة الفعل اصطاد ، ودائرة الفاعل أو الدور العاملي (صياد) التي " تحتوي داخلها على إمكانية للفعل سرديا يمكن تأويلها كتوقيعه وتحتوي من جهة ثانية على نشاط إنساني معين ، ولن تكون التيمة من زاوية التوليد سوى تأليف لهذين البعدين)) .[3]

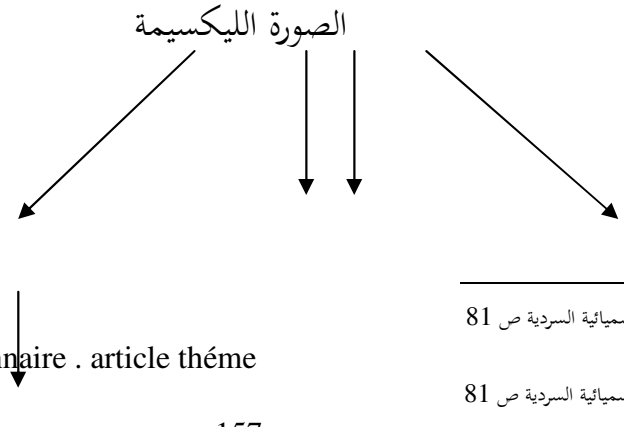
والمقصود بذلك العلاقة المؤكدة بين البعد الثيمي والبعد السردي .

وفي الحكاية التي بين أيدينا (حكاية قمر الزمان بن الملك شهر مان). أول ثيمة تقابلنا هي تيمة (الرفض) " ييأبي إن الزواج شيء لا أفعله أبدا " .

فالرفض هو الصورة الليكسيمية التي أفرزتها دائرة الفعل رفض (لا أفعله) ، ودائرة اسم الفاعل (رافض) ، وانطلاقا من هذا البعد الثيمي توالت مجموعة من الآليات التي انبثق عنها البعد السردي. فالرفض هو عامل محفز على تحديد المسار السردي لهذه الحكاية .

فهو الذي أسس للبنية النصية التي اعتمدت عليها الحكاية .

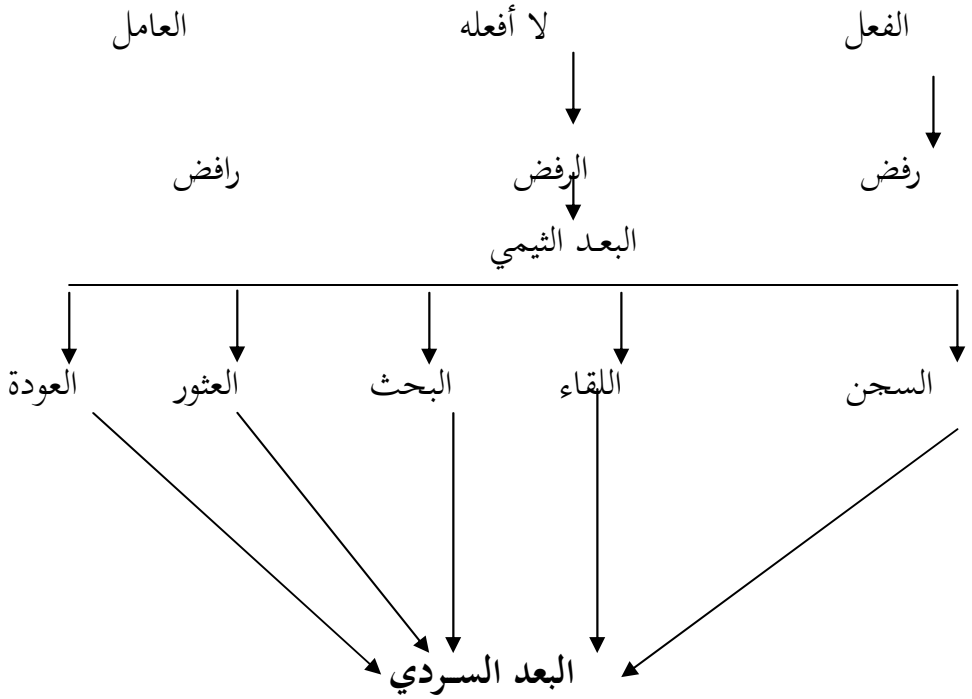
ويتضح ذلك من خلال هذه الترسيمة :



[1] سعيد بنكراد . مدخل الى السميائية السردية ص 81

[2] Greimas , courtés . dicsionnaire . article théme

[3] سعيد بنكراد . مدخل الى السميائية السردية ص 81



نلاحظ من خلال الترسيمة إن البعدالثيمي والبعد السردي يلتقيان في ليكسيمة (للقاء) كما نلاحظ أن التكثيف سمه مشتركة بينهما وعلى هذا الأساس تقوم دلالة الخطاب وهي المؤشر على وجوده ، وتطوره .

فمن الصورة الليكسمية (لا أفعله) تأتي مشروعية الحيلة لإيجاد مخرج للمعضلة ، ومؤشرها الصورة الليكسمية المقابلة " (ما الذي أفعله) في قضية ولدي قمر الزمان "[1].

وصيغة السؤال تحمل دلالة قوية بعد جملة من المسارات السردية (استشارة وتبعاتها – الاستصواب (الرأي) – إعادة المحاولة – ثم الرفض مجددا (لا أتزوج) (لا أجيبك) إمساكه – تكتيفه – ثم سجنه ، وما صاحب ذلك من أحداث متوالية ..

وعلى هذا التقابل ترتكز أولوية النشاط السردي في شحن الخطاب بدلالات مختلفة .

2 – التجليات البنائية أو المسارات التصويرية : *parcours figuratifs*

ويظهر هذا العنصر عبر الإتيان بالبعدين المجرد / والمجسم *Abstrait / concret*: ومن ثم الانتقال من أحدهما إلى الآخر .

" إنه انتقال من المكون النحوي حيث تمثل الحكاية أمامنا كسلسلة من الحالات والتحويلات وتتأسس كبنية سردية إلى المكون الخطابي كاستثمار دلالي لهذه البنية " [1]

[1] ألف ليلة وليلة ج2ص 157 .

[1] سعيد بنكراد . مدخل إلى السميائية السردية . ص 78

وعلى هذا الأساس يمكننا الإقرار بمدى الترابط بين المستويين ؛ مستوى الثيمة ،ومستوى الصورة ؛ إذ يتم التحول من البرنامج السردي إلى برنامج الممثل ، حيث يكتسي الحديث ديناميكيته، وتلوينه الثقافي المميز ، وذلك من خلال الاتحاد والاندماج والتلازم بين دورين ؛دور عاملي ودور تيمي ، والذي يقوم بهذه المهمة هو الممثل .ومن ثم تتم عملية " استيعاب الأدوار العاملية للأدوار التيمية يؤسس المحفل التوسيطي الذي يسمح لنا بالمرور من البنيات السردية إلى البنيات الخطابية "[2]

ويمكننا إدراج هذا الجدول التراتبي لإيضاح الأمر :

الوحدات	الأفعال	الوظائف
الوحدات الدلالية	الليكسيمات	
	المسارات التصويرية	
	التيمات	

إن التغيير الذي يحدث في الخانة الثانية الخاصة بالوحدات الدلالية ؛ سيؤدي حتما الى التغيير في الخانة الأولى الخاصة بالوحدات السردية .

ولو أخذنا حكاية (قمر الزمان بن الملك شهر مان) لبدى الأمر على الشكل الآتي :

الوحدات السردية	فآق	فائق
الوحدات الدلالية	خاف	خائف
	التجاوز...	
	الخوف...	

إن هذه العينة تبين العلاقة الأكيدة بين فرصية التغلب ، والمجاورة " كان فائقا في الحسن والجمال ، والقد والاعتدال "[1].

نتيجة حتمية تتمثل في الخوف : " أيها الوزير إني خائف على ولدي قمر الزمان من طوارق الدهر والحدثان ، وأريد أن أزوجه في حياتي " .[2]

---

[2]– نقلا عن " مدخل إلى السميائية السردية ص 78 - reima : du scms I I P 65

[1]ألف ليلة وليلة ص 155.

[2]المصدر نفسه ص 155

ثم تتوالي الوحدات السردية جنبا إلى جنب مع الوحدات الدلالية ، فبدأ من الجملة (أريد أن أزوجه في حياتي) .

الوحدات السردية	أريد / أزوج
الوحدات الدلالية	إرادة التزويج

هذه الوحدات بدورها تقودنا إلى وحدات أخرى مكملة لفحوى السرد من جهة، والدلالة من جهة أخرى.

الوحدات السردية	لا أفعل	اغتم
الوحدات الدلالية	الرفض والاغتمام	

هذه الوحدات الثلاث بشكليها تمثل الأساس الأول الذي تنبني عليه حكاية (قمر الزمان بن الملك شهر مان) . ثم تتوالى الأفعال والوظائف ، والليكسيمات ، والثيمات .

إن ليكسيم (التجاوز) يتحددوفق دورين دور فائق الحسن و هوهنا (قمر الزمان) الذي يمثل تيمة اكتمال الحسن والجمال إلى درجة تجاوز الآخرين .

كما أن ليكسيم (الخوف) يتمثل في شقيق (الملك شهر مان) الخائف من عدم الفرح بتزويج ابنه وهو على قيد الحياة. فتيمة الخوف تتشكل عبر هذا النازع الملوكي الذي تملك شهر مان والتي ولدت (التيمة) بدورها ليكسيم (الرغبة) في تزويج الابن مع (الرفض) الذي يمثله (قمر الزمان) ونزل رده كالصاعقة اغتم واهتم لها (شهرمان) .

لعل المتمعن في طبيعة العلاقة بين الوحدات السردية والوحدات الدلالية بينها وبين بعض من جهة وبينها وبين الوحدات الأخرى من جهة ثانية يلحظ ذلك الخيط التواصلي الذي يربط الوحدات وكأنه خيط عقد ، يستمر تراتبه ، وانتظامه كلما استمر السرد ، والعكس صحيح وهي، سمة تحتفظ بسرها الليالي.

المكون الثاني : تركيب الخطاب :" التركيب الخطابي هو آخر مرحلة داخل مسار يقود من أشد العناصر بساطة إلى أشدها تركيبا " [1]

[1] سعيد بنكراد مدخل إلى السيميائية السردية ص 83.

إن طبيعة هذا المكون التركيبية هي الكفيلة بإعطاء بعد تصوري (*Dimension*) (*figurative* لأمور تبدو مغرقة في التجريد ، وذلك لكونه ببساطة يمثل " الليكسمات التى تحيل على أشياء وشخصيات ، وديكورات تعود إلى العالم المحسوس "[2].

ولأجل البلوغ إلى الهدف ينبغي الارتكاز على ثلاثة مستويات ، والمتمثلة في : الممثل – التفضيء – التزمين والممثل هو الواسطة ، الواصلة بين الأحداث من جهة في اتساقها ، وتقاطعها وبين الثيمات ، والمسارات السردية .

وبصورة أخرى هوالكفيل وحده بأنسنة الخطاب ، وتشخيصه ، وبالتالي استقرار صورته على الشكل الذي أريد لها ، وذلك بالمرور على مراحل مختلفة من التمثيل ..

فمثلا أحد الليكسيمات التي مرت معنا وهي الرفض الرفض ـ رافض ـ قمر الزمان يرفض الزواج بسبب رأيه الغامض في النساء (وصور الرفض طبعا تختلف صيغها) . فالممثل هنا هو (قمر الزمان) الذي يقوم بالربط بين دور ثيمي وهو الرفض ، وبين دور عاملي ، فهو الذات الفاعلة لهذا الرفض .

فهذا هو الإجراء الأول،أما الإجراء الثاني فيتمثل في دلالة الاسم على المسمى (دال / مدلول) الشخصية . فاسم العلم المركب (قمر الزمان) دال يخفي مرجعية قيمية جمالية بالأساس ومتفردة . وهذه الجمالية، والتفرد كفيلتان بوضع الأب (الملك شهر مان) موضع الحيرة والاغتمام .. وهناك مرجعية معرفية من خلال اقتران القمربالزمان ، وهو اقتران يدل دلالة واضحة على الأبدية ، والفردانية .

وإذا انتقلنا إلى (شهر مان) الذي يمثل الخوف ـ فهو خائف على ملكه ، وخائف من ألا يشهد زواج ابنه .

فالممثل (شهر مان) يقوم أيضا بالربط بين دورين ، دور الخائف بمنحييه الثيمي والعاملي

إن وجود المعنم المتفق عليه هنا المتمثل في الوحدة التصويرية التي أضفت على الممثل حيوية وأقرب هذا التحقق يتمثل عادة في إسناد اسم علم خاص لهذا الممثل (شهر مان) ، والذي يحمل مدلولات متعددة كاقترانها بالشهر ، وبالشهرة ، كما يحمل مرجعيه حضارية لإ حالتها على الأصل الفارسي .

[2]-Henaut Anne : Narratologie , semiotique générale 2éme editions puf paris 1983. P .136

ونفس الأمر تقريبا نجده مع أسماء أخرى تظهر في الحكاية .

أما التفضيء أو المستوى الفضائي (*Spatialisation*) : فقد جاء في معجم (*Geimas et courtes*) : أن التفضيء هو كل ما يحتوي على آليات التحديد المكاني بواسطة تأويلها عن طريق التلفظ (*Enonciation*) كالوصل ، والوقف (*Embrayage* , *débrayage*) .

إن التوزيع الفضائي في حقيقة الأمر يخضع إلى استراتيجية مشكلة للمخطط السردي .

وقد حصرها غريماس (*Greimas*) في مجموعة من الأنواع

وهي : – الفضاء = *Hétérotopique*

– الفضاء = *Topique*

وبدوره الفضاء *Topique* ينقسم إلى قسمين :

- فضاء ظاهر = *Para topique*
- فضاء طوباوي = *utopique* .

ولعل التوزيع الأمثل لهذه الأنواع من الفضاءات يخضع لجملة من المعايير من بينها المسار السردي لتجربة البطل فما بين نقطة البداية في الحكاية ؛ أي انطلاق البطل الذي يحدد الإطار المكاني الأول ، ونقطة البداية هذه هي التي تحدد التوزيع الفضائي الذي يعبره البطل بين نقطة الانطلاق ، ونقطة الوصول.

إن قيمة الفضاء في الحكاية الشعبية تكتسي أهميتها من خلال قضائها على التراتبية في الحكاية الشعبية . والتي ترتكز أصلا على الصيغة التلفظية (المسار السردي) ، وبالتالي فإن الانتقال من فضاء إلى آخر يحيل المسألة إلى نوع من التلوين وفق تلوينات الطبيعية سواء أكان ذلك قيمة جبل أو بحر ، أو صحراء ..

وعلى هذا الأساس يبرز الفضاء العدواني ، والفضاء المساعد. وبنظرة شمولية ، فالفضاء الألفلي هو فضاء متخيل (*Espace imaginaire*) ، ورغم ذلك فهناك الفضاء الجغرافي الحقيقي كأسماء مدن مثل : بغداد (دار السلام) والبصرة ، ودمشق ، وحلب ، والإسكندرية ، والقاهرة ، ومكة ونيسبور ، واصفهان ، وجنوة ، وكابول ...

ولو آلينا على أنفسنا العودة إلى تصفح حكاية (قمر الزمان بن الملك شهر مان) ، لوجدنا أنها كثيرة الأماكن التي ارتادها (قمر الزمان) ، وباعتبار أن نقطة الانطلاق هي (مدينة الطيران) التابعة

(للجزائر الخالدات) ثم تتوالى أسماء لأماكن خيالية : الجزائر الجوانية – الجزائر البرانية – جزيرة الأبنوس مدينة المجوس .. وهي أسماء تحيل على المطلق من جهة ، والانفتاح تارة والانغلاق أخرى (الجزائر الجوانية / الجزائر البرانية) .

وبالمقابل لا نعدم أسماء لمدن حقيقية كالكوفة ، ودمشق وبلاد الصين ، فهذه مدن معروفة محددة ، ومعلمة جغرافيا .

إن هذا التنوع في الأفضية عامل من عوامل " تسهيل العمل الوصفي ، لأنها تقابل دوما بين المكشوف ، والحقي ، القريب والبعيد . العادي واللاعادي " [1]

والذي يمكن إثباته هنا أن ترديد لفظه الجزائر في الحكاية تحيل على نوع من التشظي والانقسام ، فشهرمان يعيش جفوة بينه وبين ابنه الذي لم يذعن لرغبته في الزواج ، وقمر الزمان من جهته واقع تحت طائلة اللاتفهم ، وبالتالي شعوره بالانكسار ، ، والانكفاء على النفس .ونفس الأمر يمكن أن يقال عن بدور ، وحياة النفوس ، والأسعد ، والأمجد .

هذه الرمزية الخفية كثيرا ما نجدها مجسدة في هذه الطوبو غرافيا الخيالية (*Topographie imaginaire*) .وهذا المرور من الأماكن الخيالية التي لا حدود لها إلى الأماكن الحقيقية ذات الحدود الجغرافية ، وهذا يخضع " للعبة التوازنات الشكلية ، والتوازيع السيميائية.

فارغ / ملآن – مضيء / مظلم – جوي / أرضي .. " [2]

وهذه التوازيع السيميائية نجد أشكالا منها داخل البنية النصية للفضاء في حكاية (قمر الزمان بن الملك شهر مان) ..فلنلاحظ هذه العينة التي يبدو فيها التفاعل المكاني واضحا من خلال التشكيل اللغوي .

" أصبح الضياء في وجهة ظلاما " .[1]

هذا التضاد اللغوي يحيل مباشرة على التشكيل المكاني فالضياء والظلمة كائنان مكانيان – " أطرق ساعة / رفع رأسه "[2] (انخفاض – ارتفاع).

---

[1] Maleh , chebel : psychanalyse des milles et une nuits édition payot rinages 1996.P 43

[2] opçit.. P 43 – 44

[1] ألف ليلة وليلة ص 156 .

[2] المصدر نفسه ص –ص 156 .157

- " متقدمين / متأخرين " [3](أمام – وراء) .
- " المجلس / اختلى " [4] (امتلاء – فراغ) .
- "وقف مكتفا يديه وراء ظهره قدام أبيه " [5] (وراء – أمام)
- أطرق برأسه الى الأرض ساعة ، ثم رفع رأسه الى أبيه . " [6] (انخفاض – ارتفاع) .
- تغلب على العينة ثنائيات محددة كالارتفاع والانخفاض ، والأمام والوراء ، والامتلاء والفراغ وهي ثنائيات مكانية ممهدة لتقابلات أخرى نكتشفها أثناء توغلنا داخل النص .
- ما نلاحظه أيضا السمة التناظرية لهذه العينة مع محور مشترك بينهما وهو (الامتلاء – والفراغ)

إن هذا التقاطب ، أو هذه التقابلات كما يرى لوتمان (*Lutman*) نتيجة لإخضاع الإنسان " العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان ، ويلجأ إلى اللغة لإضفاء إحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية " [7]

ولهذا فهو يقيم (لوتمان) مقابلات بين القيم والأمكنة .

ف. عال ≠ واطئ يقابل : قيم ≠ رخيص .

يمين ≠ يسار يقابل : حسن ≠ سيء .

قريب ≠ بعيد يقابل : الأهل ≠ الغرباء .

مفتوح ≠ مغلق يقابل : مفهوم ≠ غامض .

وإلى غير ذلك من القيم المفتوحة التي با مكاننا استدراجها من خلال إفرازات النص ، وبنياته المكانية والبؤرة المكانية لتجسيد هذه التمفصلات تتمثل في الحد (*Limite*) –

والحد هو " الخط الذي يسجل نهاية امتداد "[1].

وإذا قلنا بالحد ، فلايجب أن يتبادر إلى أذهاننا البتة طبيعة هذا الحد العيانية الواقعية ، فالحد قد يقوم بآلية النخيل باعتبار أن " التخيل آلية اختزال العالم في بنية المدينة ."[2]

---

[3]-المصدر نفسه ص –ص 156 .157

[4] – المصدر نفسه ص –ص 156 .157

[5]-المصدر نفسه ص –ص 156 .157

[6] – المصدر نفسه ص –ص 156 .157

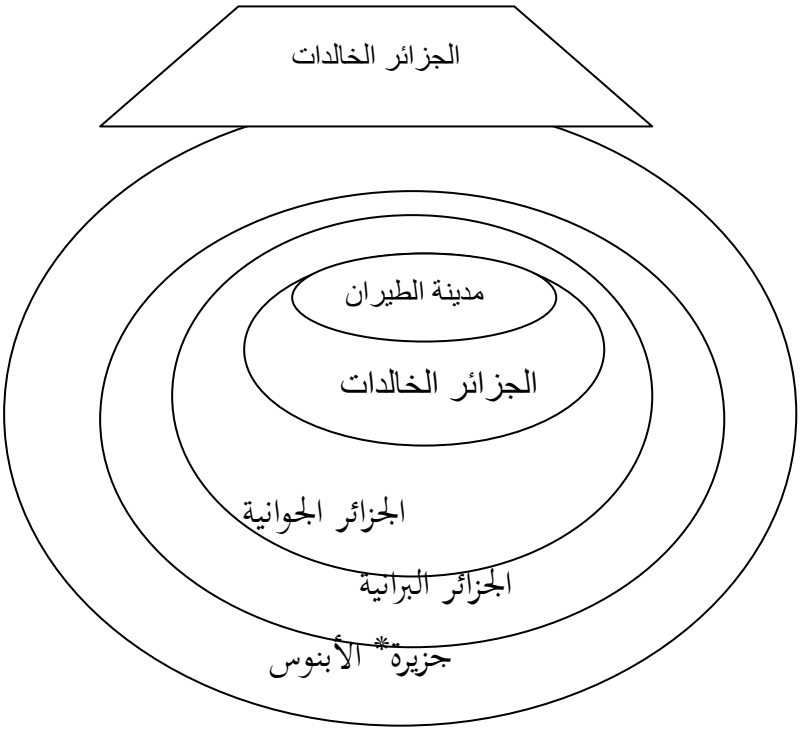
[7] – قاسم سيزا : بناء الرواية مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب 2004 . ص 75

[1] 41didier .julia.dictionnaire de la philosophie.librairie la rousse.paris 196 p 163 .

[2]محمد محجوب : المدينة والخيال دراسات فاربية دار أمية الطبعة الأولى 89 ص 43

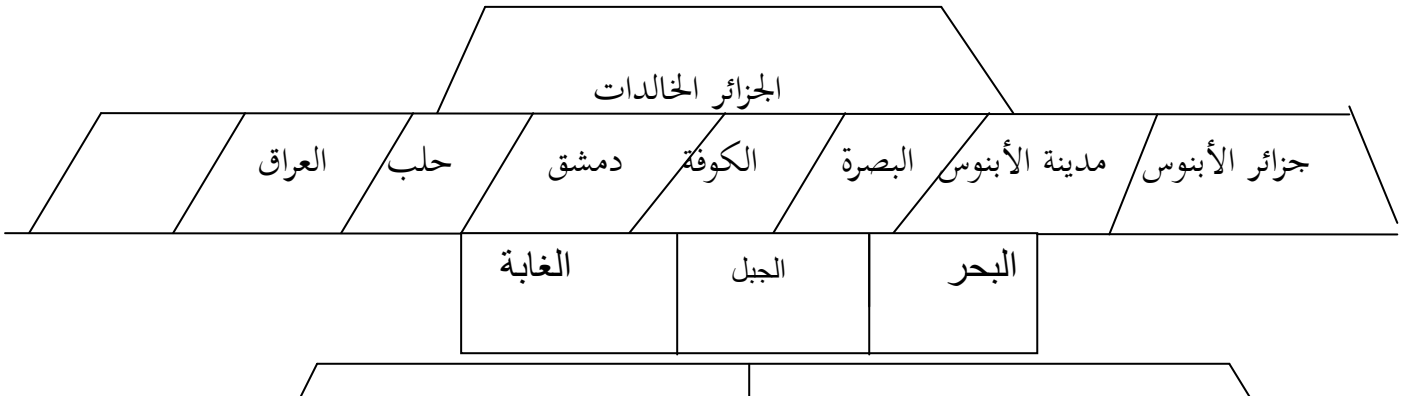
ان الواقعية ، والعيانية المؤسسة ، والمحفزة لآلية التخييل من خلال الاحداثيات المجسمة ، هي التي تمنح القدرة على البناء ، وإعادة البناء من خلال المسار السردي .

وهذا ما يمكن ملاحظته في حكاية (قمر الزمان بن الملك شهر مان) ، فمن الموجود الى اللا موجود ، ومن اللامكان الى المكان ، ومن البنية المكانية الواحدة الى البنية المكانية المتعددة ، وكأن ما يحدث من توالد ، وتداخل في الأحداث ينجر عنه أوتوماتيكيا توالد في الأمكنة ، مشكلة بنية دائرية حلزونية .



إن الدوائر الكبيرة تضم حتما داخلها دوائرا صغيرة ، وكل دائرة تختزل العالم ، وتخبئ الكثير من أسرار الكينونة .

ولو حاولنا أن نقوم بعملية مسار عكسي ، خلال الانطلاق من نهاية الحكاية لوجدنا الأمر على شكل البنية الهرمية التالية



الجزائر الجوانية الجزائر البرانية

الجزائر الخالدات

مدينة الطيران

نلاحظ أن نقطة الانطلاق كانت هي نقطة الوصول . وهذا من صميم تداخل المكان في المكان ، فهناك خيط سردي واحد تنتظم الأمكنة عبره رغم كثرتها ، وتوزعها .

فالجزائر الخالدات هي الحد الذي حدد البنية المكانية التي تدور فيها أحداث حكاية (قمر الزمان بن الملك شهر مان .) ، ونحن لم نخص غمار الدوائر الصغرى ، ولم نشر إليها بالتفصيل . مع ملاحظة تداخل من نوع آخر ، وهو تداخل ما بين المكان الخيالي والمكان، الحقيقي ، وهذا نتيجة لتداخل الحكايات ، فكلما ذكرت حكاية حكاية تقتضي التأكيد على واقعيتها كلما ذكرت مدن معروفة ، ومحددة جغرافيا كدمشق ، وحلب ، والكوفة ، والبصرة وكلا المكانين (المتخيل والواقعي) ينتظمان داخل الفضاء كمعادل للمكان ، أو الفضاء الجغرافي ..

3 – التزميــن : (***Temporalisation***) : – إن الأساس الذي ينبني عليه مفهوم التزمين يتعلق بـ الإدراك ، إذ أن العمل الأدبي بتراكماته ، وأحداثه القبلية ، والبعدية قادر على تحويل البنية اللازمنية إلى بنية لا تدرك إلا داخل الزمن .

(فالنموذج التوليدي وهو مقولة مركزية داخل نظرية قريماص – لا ينطاق من العناصر المشخصة أي مما يطرح داخل النص ، ويفهم من خلال الحدود الزمنية لكي يصل إلى ما هو مجرد وعام .

بل ينطاق من العنصر البسيط ، أي من حدود قيمية تستثمر في مرحلة لا حقة داخل الوعاء الزمني "[1]

إن نظرية غريماس المتعلقة بالتزمين داخل العمل السردي تبقى قاصرة ، لأنها لم تراع الآليات الإجرائية في تفتيت البنية الزمنية ، في حين نجد أن (جيرار جينيت) استطاع من خلال (*Figures I*

[1] سعيد بنكراد مدخل الى السيمياءيات السردية . ص 87

Discours du récit) أن يكمل ذلك النقص، فقد خصص في الجزء المعنون بـ خطاب الرواية (*I I*) الفصل الأول النظام (*Ordre*) ، والفصل الثاني الديمومة (*Durée*) ، والفصل الثالث التواتر (frequence) ، وقسم من الفصل الخامس . الصوت (voix) . لمسألة التزمين ، وتكاد إشارته تعتمد في جل البحوث.

وانطلاقا من مبدأ التمييز بين المبني الحكائي ، والمتن الحكائي .والتي تعتبر من اهم اهتمامات واسهامات الشكلانيين في مجال التزمين ، وبالضبط أحد رواد هذه المدرسة وهو توما شفسكي .

يضع المهتم بهذا المجال نصب عينيه مسألة مهمة ، وهي التفريق بين زمنين : زمن السرد وزمن الحكاية ف ، (*Le récit est une séquence deux fois temporelle. Il ya le temps de la chose – racontée et le temps du récit ,temps du signifie et temps du signifiant)*[2]

إن المحور المشترك بين الزمنين هو ان الأول ، أي زمن الحكاية يخضع للتتابع المنطقي في حين أن زمن السرد لا يخضع لهذا التتابع ، فللمؤلف حرية الترتيب ، فيؤخر ما يراه جديرا بالتأخير ويقدم ما يراه كذلك تبعا لطبيعة الأحداث في العمل الأدبي ، وليس ما يقتضيه ترتيبها في الواقع .

إن هذه المفارقة بين الزمنين هي من طبيعة الإبداع الذي يهدف إلى هذا النوع من التمايز فعدم الخضوع إلى منطق ما هو دأب العمل الإبداعي ، فليس من المنطق مثلا أن تقلص سنوات بطولها وبعرضها في حياة بطل إلى بضع صفحات لا تستغرق إلا ربع ساعة من القراءة .ولكن هذا موجود بمنطق السرد .

وما يتاح للقاص من تلاعبات في النظام الزمني هو فرصة لإحداث التوازن الممكن بين نظام النص (***Ordre du texte***) ، ونظام الزمن (***Ordre du temps***) ..

إن هذه الخلخلة في النظام الزمني للسرد تتلخص في إفرازين هما : الاستباقات (*Prolepses*) والاسترجاعات (*Analepses*) .

هذه الافرازات تسمى تقنيات المفارقة الزمنية (*Anachronies tempore lles*) .

ولكل من هذين الإفرازين وجهان يتلخصان في المدى (*portée*) والاتساع (*Amplitude*)

يقول جيرار جنيت في هذا المجال :

(2) -g ,genette . figure 3 p 109.

« une anachronie peut se porter dans le passe ou dans l'avenir plus ou moin loin du moment Present c'est-à-dire du moment de l'histoire ou le récit s;est unterrom pu pour lui faire place : nous appellerons portée de l'anachronie cette distance temporelle Elle peut aussi couvrir elle – mémé une durée d'histoire plus ou moin longue : c'est ce que nous appellerons son amplitude. »[1]

ويأتي (جيرار جنيت) بمثال من الأوديسا (*d'odyssee*) لتوضيح هذه المفارقة فيقول: " لما هوميروس (*homere*) في النشيد التاسع عشر من الأوديسا ، يوضح الظروف التي جعلت من إيليس المراهق يتلقى – قديما – الجرح ، حيث ما تزال علامته ظاهرة في نفس اللحظة التي استعدت (euryclee) لغسل القدمين . هذا الاسترجاع الذي يحتل الأشعار من 394 إلى 466.لها مدى يقدر بعشرات السنين ، واتساع يشمل بعض الأيام "[2].

وفي موضع آخر برد مصطلح الديمومة (*durée*) ، أو الاستغراق الزمني ، وهو ضرب من التنويعات الإيقاعية التي تقضي على التراتيبية الزمنية في القصة ، وفي محاولة منه لتقديم ترسيمة للقيم الزمنية (*schématiser les valeurs temporelles*) للتنويعات الأربعة المتعلقة بالديمومة ، حيث يشير بـ (th) وهو اختصار ، أو رمز لـ .....*Temps d'histoire*.

(زمن الحكاية) وبـ *temps du récit (tr)*. (زمن السرد) ، وفق الخطاطة التالية:

Pause : TR = n, TH = O Donc :TR ⟩∞ TH .

Scène: TR = TH

Sommaire: TR < TH

Elli pest: TR = O, TH = n. donc: TR <∞ TH

أي :

- الوقفة = زمن السرد (زس) = ن زمن الحكاية = خ . إذن :

  زمن السرد ∞ < زمن الحكاية .

- المشهد : زمن السرد = زمن الحكاية
- التلخيص=زمن السرد< زمن الحكاية

(1) Gerard, genette: figures I I I P: 129

(2) Ibid. P 129

- القطع (الحذف) = زمن السرد = 0 . زمن الحكاية = ن . إذن
زمن السرد ∞ ⟨ من زمن الحكاية .

إن هذه التنويعات الزمنية لا يمكن أن يخلو منها نص من النصوص ، أو على الأقل شكل من الأشكال الأربعة للمفارقة الزمنية .

وفي ألف ليلة وليلة عموما ، الأمر لا يختلف ، والمؤشرات كثيرة على أنها تقوم على بنية زمنية واضحة بتفاصيلها المعروفة ، وأول ما يستوقف المرء ذلك الاختيار القصدي للأسماء (فشهر يار) اسم يحتوي على كلمة شهر . شاهزمان وتعني ملك العصور ، أو الأزمنة . قمر الزمان . بدر البدور .

إن هذا الإرتكاز على الاختيارالزمني للأسماء يدل دلالة واضحة على أهمية البنيةالزمنية في (ألف ليلة وليلة) .

رغم أن هذه البنية الزمنية تتشتت ملامحها حينما يتعلق الأمر بشعور المحبين في حكايات (ألف ليلة وليلة) بهلامية الزمن .

إنها مشروع انتقال من السيرورة الزمنية إلى التوقيفية ، أو اللازمنية . " إن ألف ليلة وليلة تلعب دور إرجاع الماضي حاضرا مع الاحتفاظ به قدر الإمكان دون تغيير " [1]

إن طبيعة البنية الزمنية في (ألف ليلة وليلة) التي (تحضرن) ما مضى مع تأبيده حينما يستعاد هو من طبيعة تشكيل الفكر والمجتمع العربيين .

ولهذا فجل شخصيات (ألف ليلة وليلة) تمتلئ بدماء الشباب ، وكأن الزمن توقف في هذه المرحلة .

ف " زمن ألف ليلة وليلة توقف في مرحلة المراهقة " [1]

إن النظرة البانورامية (*Vision ponoramic*) لألف ليلة وليلة توحي بأنها حكاية تقع أحداثها خارج الزمن (*Situé hors temps*) .

لكن السؤال المطروح : هل نكتفي بهذه النظرة البانورامية للوقوف على نصف الحقيقة ، أو ربعها؟ ! أم نحاول التوغل في زمنية إحدى الحكايات كي نقف على الجزء الكبير منها.

---

[1] Malek , chebel : Psychnalyse des mills et une nuits . P 49
[1] opçit . P : 50

(الحقيقة) ؟ نعم ، وهذا ما سنفعله مع حكايتنا (حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان) ولعل ما يستوقفنا منذ الوهلة الأولى ، هذه البداية الزمنية .(شهرمان – قمر الزمان ..). يسود في حكاية (قمر الزمان بن الملك شهرمان) السرد التابع ، أو مايسمى بالاسترجاع (Analepsies) .

فالحكاية تعتمد على افتتاحية استرجاعية : " قالت . بلغتني أيها الملك السعيد . أنه كان في قديم الزمان ملك يسمى شهر مان صاحب عسكر ، وخدم ، وأعوان ، إلا أنه كبر سنه ، ورق عظمه ولم يرزق بولد ".

ثم يأتي دور الاستباق(*Prolepse*) ، في تناغم ، وانسجام لا يظهر هوة المفارقة بين الاسترجاع والاستباق ، وهذا دأب النصوص السردية القديمة . حتى تكاد تمحى المفارقات الزمنية إذ مباشرة ودون أن يشعر المتلقي بالعتبة الزمنية الثانية ندخل في (الاستباق) . " [2]تفكر في نفسه وحزن ، وقلق ، وشكا ذلك لبعض وزرائه ، وقال لهم : إني أخاف إذأمت أن يضيع الملك ، لأنه ليس لي ولد يتولاه بعدى " .[3]

هذه الحالة من التوازن تبعد بالتأكيد هاجس الانحراف (*Dérapage*) الزمني .

وللدخول في هذه العتبة يقتضي ذلك العلم المسبق للسرد بما وقع ، وما سيقع .

إن هذا التوازن بين الاسترجاعات ، والاستباقات ، والذي حقق فرضية انحسار المفارقات الزمنية ، من جهة ثانية هدفا آخر ، وهو الالغاء التدريجي لذلك التفاوت بين زمن السرد ، وزمن الحكاية.

فيأتي ترتيب الأحداث في الحكاية متوائما ، ومتلائما مع ترتيب الأحداث في السرد ، وهذا مانجده في (حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان).

1 – حزن وقلق ، وشكوى الملك شهر مان من كبر سنه دون أن ينجب ولدا يتولى الملك بعده .

2 – نصح الوزير له بالتوكل على الله ، والتوضؤ ، والصلاة ..

3 – حمل الزوجة بعد ذلك ، ووضعها ولدا ذكرا .

4 – إقامة الأفراح سبعة أيام ، وإقبال العشائر للتهنئة .

5 – تربية الطفل في عز ودلال حتى بلوغه سن الخامسة عشر .

6 – رغبة الأب في تزويج الابن .

---

[2]ألف ليلة وليلة ص 155.

[3] المصدر نفسه ص 155 .

7 – رفض قمرالزمان الزواج .

8 – غضب الأب واغتمامه .

9 – الانتقام بسجن الابن قمر الزمان .

إن هذا التوالي في الأحداث ، لا ينحرف عن حقيقة ظهورها في الحكاية ، مما يبرز ميزة التواصل السردي التي أشرنا اليها في مبحث سابق .

ويستمر التوالي بهذا الشكل إلى أن تدخل حكاية أخرى ، إذن إن حكاية (قمر الزمان بن الملك شهر مان) تتضمن داخلها حكاية أخرى ، وهي حكاية (نعمة ونعم) ، وهي تنحصر في إطار الاسترجاع الخارجي (*analepsie externe*) ، وهذا النوع الذي يعتمد في انطلاقته الأولى على نقطة خارج الإطار الزمني المترتب عن الحكي من الدرجة الأولى .

ففي نهاية هذا الحكي يفسح المجال لحكي آخر يأخذ طابع التمايز : " فقال لهما بهرام : ياسيدي لا تبكيا،فمصيركما تجتمعان كما اجتمع نعمة ونعم .فقالاله :وماجرى لنعمةونعم ؟ " [1]

إن الاسترجاع هو التقنية المثلى .....*Technique idéa*l في النصوص السردية القديمة فبعد التساؤل تأتي الاجابة في شكل استرجاع من قبل(بهرام) للوقائع التي مرت بكل من (نعمة ونعم) .والاسترجاع الخارجي لا يبقى بمعزل عن وجه آخر من الاسترجاع في هذا النوع من القصص التي تتداخل فيها الحكايات ؛ إذ يمتزج مع نوع آخر من الاسترجاع ، وهو الاسترجاع المزجي .

(*Anale pse mixte*) ..ويبدأ هذا الاسترجاع الداخلي في حكاية (قمر الزمان بن الملك شهر مان من حيث انتهت أحداث حكاية (نعمةونعم) فهذه النهاية ، أو العودة إلى المحكي الأول تعتبر امتدادا للمحكي الثاني . يقول جرار جينيت :

« Les analepsies externe et les analepsies internes (ou mixte dans leur partie interne) se présentent de façon tout à fait différente à l'analyse narrative".

إن القول بالامتداد ، لا يعني مطلقا عدم الاقرار بالطبيعة التمفصلية التمايزية لهذا النوع من الاستعمال لتقنية الاسترجاع المزجي .[1]

[1]– ألف ليلة وليلة. ص 231

[1] -Figures I I I P : 131

والاسترجاع المزجي في حقيقة الأمر هو مظهر آخر من مظاهر التداخل في السرد لأنه غالبا ما يظهر من خلال تضمين قصة داخل قصة .

هذا فيما يخص الترتيب الزمني : ***Ordre temporelle*** وإذا ما حاولنا التدرج إلى التنويعات الإيقاعية التي أفردنا لها جزءا من المبحث ، والتي قسمها جيرار جنيت –كما أسلفنا –إلى أربع تنويعات وهي (الوقفة – المشهد –التلخيص القطع (الحذف) والتي تتمظهر من خلال مؤشرين مختلفين هما : التسريع ويتمثل في (التلخيص القطع) والتبطيء ويتمثل في (الوقفة ، والمشهد) .

التسريع = خ ، ح / التبطيء = و ، م .

ق > خ خ > ق

أو خ < ق أو ق < خ

وعلى ضوء هذا يمكننا أخذ النموذج السابق وهو حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان لتطبيق هذه المعطيات .

ولنبدأ بـ : تسريع السرد ثم تبطيئه .

1 تسريع السرد :

1- **الخلاصة أو التلخيص** : ***sommaire*** : في هذا المجال يتم التقليص بصدد رقعة الخطاب المكائية. وفي المقابل تشغل القصة في حقيقتها مدة زمنية أطول ، وهو نفس الأمر الذي نلحظه مع (القطع) .

واذا ما بحثنا عن هذه التوقيعة في حكاية قمر الزمان بن الملك شهر مان نجدها تتخذ مجالا واسعا ، وهذه سمة يمتاز بها السرد القديم عموما ، ففي بداية الحكاية نجد هذا التلخيص من خلال الافتتاحية (بلغني أيها الملك السعيد ، أنه كان في قديم الزمان ملك يسمى شهر مان صاحب عسكر وخدم وأعوان إلا أنه كبر سنه ورق عظمه ، ولم يرزق بولد "[1].

ففي هذا المقطع يتضح التسريع من خلال تلك الإشارة المقتضية والسريعة إلى الملك شهرمان وعسكره وخدمه وأعوانه ، ثم الإشارة بصورة خاطفة إلى كبر سنه وهذا نوع من التسريع ، فالملك شهر مان لم يكبر هكذا فجأة ، وإنما غض الراوي الطرف عما سبق تلك المرحلة . والهدف من

[1] الف ليلة وليلة 2/ 155.

وراء ذلك هو الوصول الى رأس المشكلة التي انبت عليها القصة ، وفي صميم الحكاية نجد أنواعا من التلخيصات التي تحدد في غالب الأحيان من خلال الإشارة إلى زمن وقوع الحادثة . كقول الراوي مثلا : فصبر الملك شهر مان على ولده سنة كاملة " [2]

" فما تكاملت سنة أخرى لقمر الزمان حتى دعاه والده إليه " [3]

" وانقض ذلك المجلس من تلك الساعة "[4].

" فصبر الملك شهرمان على ولده قمر الزمان سنة ، وكلما مضى عليه يوم من الأيام ....." [5].

" حتى بلغ من العمر قريبا من عشرين عاما "[6].

" فغابا ساعة زمنية ، ثم أقبل الاثنان بعد ذلك "[7].

" واختلت ميمونة بالنظر إلى قمر الزمان وهو نائم ، حتى لم يبق من الليل إلا القليل " [8]

هذا النموذج من التلخيص المحدد الزمن نجده منتشرا بكثرة في (ألف ليلة) عموما و (حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان) .

على الخصوص ، وأما التلخيصات = غير المحددة بفترة زمنية معينة فهي موجودة أيضا ، مثل قول الراوي " ولم يزل يستنشق الأخبار حتى وصل إلى مدينة يقال لها الطيران " [1]

" شرع الملك الغيور في تجهيزات ابنته هي وزوجها " [2]

" ولم نزل تصلى إلى أن غاب النوم على السيدة حياة النفوس فنامت " [3]

" ولم يزل قمر الزمان على تلك الحالة إلى أن رأى الناس مجتمعين على بعضهم "[4]

---

[2]-مصدر نفسه ص 156

[3] الف ليلة وليلة ص 156

[4]-المصدر نفسه ،ص 157

[5] – الف ليلة وليلة . 2 / 158-

[6]- لمصدر نفسه ، ص 158

[7] - المصدر نفسه ،ص 165

[8] المصدر نفسه ،، ص 171

[1] - الف ليلة وليلة ص 181

[2] المصدر نفسه ،ص 190

[3]-المصدر نفسه ،ص 190

[4]-المصدر نفسه ، ص 200

لكن بالمقارنة بين التلخيص المحدد وغير المحدد نجد أن التلخيص المحدد يكاد يطغى على أحداث الحكاية ، ولعل هذا الأمر

يعود بالدرجة الأولى إلى طبيعة السرد القديم التي توهم القارئ بواقعيتها ، وتاريخيتها .

2 – الحذف أو القطع (*L'ellipse*) : وهو الوجه الثاني للتسريع حيث يقول تودوروف هي (وحدة من زمن القصة لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة).

وقد قسمه جيرار جينيت إلى ثلاثة أنواع وهي :

Les ellipses explicites – les *ellipses implicites – l'ellipse y – prothétique*[5]

إن هذه الأنواع الثلاثة من الحذف – أي الحذف المعين – الحذف الضمني – الحذف الافتراضي – يمكن أن نكتشف بعض تجلياتها في (حكاية قمرالزمان ابن الملك شهر مان) .

مثل ما جاء في الليلة التاسعة والأربعون بعد المئة الثانية إذ يقول الراوي ثم حكى للملوك الحاضرين جميع ماجرى له في صباه " [6]

وهو حذف معلن يدرك من خلاله المتلقي أن هناك كلام محذوف بعد جملة ماجرى له في صباه .."

" ثم حكى لها حكايته وما جرى لهما في بلاد الغربة " [7]

"رماهما الدهر بنكابته وحار عليها الزمان بآفاته " [8]

" بلغني أيها الملك السعيد أن الخليفة لما أخبر زوجته بقصة الجارية " [1]

"فتوجه الحاجب وأخذ الجارية على هجين ، وسافر بها وهي باكية من أجل فراق سيدها ، حتى وصلوا الى دمشق " [2]

فما بين بداية السفر ، وحتى الوصول إلى دمشق هناك حذف ضمني نشعر به من خلال الاستقراء .

" ثم أخبره بجميع ماجرى له مع أمه الملكة حياة النفوس " [3]وهو حذف معلن .....

---

[5] Gerard Genette – Figures I I I P 207 210

[6] - الف ليلة وليلة ج 2 ،ص 247

[7]-المصدر السابق ،ص 244.

[8] المصدر نفسه ،ص 243.

[1] المصدر نفسه ص .234

[2] - المصدر نفسه ص 234

[3] - – المصدر نفسه ،ص 211

" تم حدثه بماجرى للسيدة بدور من الأول إلى الآخر ، وأخبره بفرط محبتها له ، قال جميع ماجرى لك مع الدك جرى لها مع والدها .."

وهو حذف ضمني .

– التبطيء : ويتمثل في كل من المشهد (scène) والوقفة(*Pause*) ،حيث يتعطل بواسطتها الزمن ، ويبدو ثقيلا ، متباطئا ، بالمقارنه مع التلخيص ، والحذف .

وفي تباطؤ الزمن تنحسر حرية السارد ، فتدخلاته تكاد تنعدم ، لأنه في الغالب في المشهد هو تدخل الشخصيات. في حين أن الوقفة تتيح فرصة للوصف ، وهي وظيفة من وظائف السارد تكاد تكون حصرية عليه ، إلا في حالة ما إذا أخذت الشخصية دور الواصف أحيانا .

إذن الركيزة الأساسية التي يقوم عليها المشهد هي حركية الحوار وبالتالي انحسار دور السارد ، وانسحابه من الحدث ، لكن ما يميز ألف ليلة وليلة عادة هو السردية ، التي تتعارض أصلا مع الحوارية .

لكن في النص الذي بين أيدينا تبدو تداخلات الحوار مع السرد واضحة في كثير من الأحيان فبعد مقطع سردي طويل يتدخل الحوار بين الملك شهرمان والوزير ليكسر تلك الرتابة :" وقال : أيها الوزير إني خائف على ولدي قمر الزمان من طوارق الدهروالحدثان وأريد أن أزوجه في حياتي .

فقال له الوزير:أعلم أيهاالملك أن الزواج من مكارم الأخلاق،ولابأس أن تزوج ولدك في حياتك ..

فعند ذلك قال شهر مان : علي بولدي قمر الزمان ....

فقال له أبوه : ياقمر الزمان أعلم أني أريد ان أزوجك وأفرح بك في حياتي .

فقال له : أعلم يا أبي أنني ليس لي في الزواج أرب ، وليست نفسي تميل إلى النساء ..." [1]

ومن خلال هذا الحوار المطلوب في الليلة الثالثة والسبعون بعد المئة تتبدى لنا وظيفة المشهد وهي وظيفة حركية إيهامية* وتتجلى أكثر هذه الوظيفة حينما تتخلل جميع الليالي مثل هذه الحوارات ، ففي الليلة الموالية (الليلة الرابعة والسبعون بعد المئة) ، يستمر الحوار بين الأب وابنه مع فاصل زمني كبير .

[1]- المصدر نفسه ص 155 .

ولنلاحظ" فما تكاملت سنة أخرى لقمر الزمان حتى دعاه والده اليه،وقال له: ياولدي أما تسمع مني ؟ ...

فقال له : يا أبي كيف لا أسمع منك ، وقد أمرني الله بطاعتك ، وعدم مخالفتك .

فقال له الملك شهر مان : أعلم ياولدي أني أريد أن أزوجك وأفرح بك في حياتي ، وأسلطنك في مملكتي قبل مماتي ..

فقال : يأبي هذا شيء لا أفعله أبدا ولو سقيت كأس الردى ، وأنا أعلم أن الله فرض علي طاعتك " [2]

وبالاستمرار في ملاحظة تداخلات المشهد في طيات السرد نلاحظ اعتماد الحكاية على هذا النوع من التداخل .

وفي الليالي الأولى يبدو التناوب المشهدي بين الملك شهر مان والو زير من جهة ، وبين الملك شهر مان والابن قمر الزمان من جهة ثانية.

ثم في بقية الليالي تتجاذب أطراف الحديث الكثير من الشخصيات الأرضية والغيبية (دهنش / ميمونة) ، فكلما ارتحل قمر الزمان وبعض الأبطال الثانويين كلما برز التداخل بين المشهد والتلخيص أو بين الحوار والسرد .

ولعل هذه الميزة هي التي جعلت الليالي نسجا سرديا لا يمل رغم كبر حجمه ، وامتلائه بالتفاصيل.

أما فيما يخص الوقفة (*pause*) : فهي عامل تبطيء للسرد ، حينما يتوقف السرد عن الدخول بسرده في حركية الحدث .

ليكتفي بالخارج منه ، وربما يستقيل تماما عن مهمته السردية ، وتتمظهر الوقفة في عده تجليات كالتعليقات = الخارجية باختلاف أنواعها ، ولعل أهم الوقفات جميعها في ألف ليلة وليلة تتمثل في تلك الأشعار التي تزين الليالي . ومن المعلوم أن هذه الأشعار ليست بمنأتى عن المضمون لأنها عادة تأتي ، على لسان بعض شخصيات الحكاية ، عموما تؤدي دورا هاما في مقام السرد .لكن يمكننا الاستغناء عنها دون أن يضر هذا بتماسك النسج السردي .

---

[2] ألف ليلة وليلة ص ص 156- 157 .

*- الإيهام بواقعية الأحداث

وقبل التعرف على هذه المصطلحات يجدر بنا التعريف بالزمن في بعديه الفلسفي والفني لماذا ببعديه ؟ لأن الأصل في كل من ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع هو تواجد الزمن بصنفيه الفلسفي والفني .

جاء في المعجم الفلسفي في تعريف الزمن ((*temps*) هو مقياس المدة (الزمن الحقيقي الموضوعي يقاس بالساعات) .

يلاحظ من خلال المدة المستنفذة (برغسون) ، أو أن الزمنية تتعلق بالوعي بالزمن (هيسرل)

إن الفلسفة القديمة (الاغريقية) تقابل عالم الماوراء بعالم الحقيقة (ثابت ، لازمني) الفلسفة المعاصرة منذ كانط (*Kant*) تبحث في فهم العالم ، الذرات ، الاله نفسه بدءا من الوعي الإنساني بالزمن (الذات بدءا من الزمن) يقول هيدغر (*Heidegger*) في كتابه الانسان والزمن (l'être et le temps) .

هذه المنهجية الجديدة التي انتقدت ترنو إلى تسجيل الحدود لعالم وعينا ، وتفهم من خلال الزمن الحياتي ، معناه وعينا الواقعي . جميع معطيات العالم .إنه مبدأ كل فلسفة ذهنية لقد طبقت من طرف كانط (*Kant*) ، هيغل (*Hegel*) ، فيخت (*Fichte*) و هيدغر (*Heidegger*)[1] .

هذا التعريف المعجمي يبدو نوعا ما غامضا بالمقارنة مع التعريفات المبسطة للزمن والتي ترتكز تارة على سيرورته ، وتارة تركز على الجانب الديناميكي فيه .

ولا نضيف جديدا إذا ما كررنا البديهية المعروفة أن القصة فن زمني ، لأن القصة ليست نصا أدبيا فحسب ، وإنما تدخل في تشكيل بنيتها وموضوعاتها مجموعة من الأفكار الفلسفية التي هي نتيجة حتمية لذاك التداخل في الأحداث والشخوص ، واتساع الرقعة الجغرافية التي تدور في فلكها أحداث الرواية .

وعلى هذا الأساس يمكننا النظر إلى الزمن على أنه شبكة من العلائق النفسية والاجتماعية والاقتصادية والميتافيزيقية .فهو الأخطبوط الذي يمد بأذرعه ليشمل كل تلك العلائق . " فالزمن جوهر كما هو عملية تجري ، وكل الأشياء تنغمس فيه ." [1]

---

[1] Didier – Julia . dictionnaire de la philosophie p 298.

[1] هاوارد موس . بروست ص 165

وقد يبدوأن الزمن يمكن التعبير عنه،وتمثل مفهومه داخل إطاره الكرونولوجي والطرائق التقليدية المعتادة للإشارة إليه ، والحديث عنه باستعمال وسائل موضوعية بحتة،إذ أن "زمنا لا يكون سلسلة متوالية من أعوام وأشهر وأسابيع وأيام وساعات لهو زمن لا يطوله الادراك تقريبا ".[2]

وتستمر إشارات دوركايم (***Dur Kheim***) إلى مسألة الوقت فيعتبره " إطار عام لا يحوي وجودنا الذاتي الفردي فقط ، بل يحوي أيضا وجود البشرية وفيه تتحدد مواقع كل الحوادث الممكنة بالنسبة إلى علامات قارة معينة (...) مستمدة من حياة المجموعة ".[3]

ولارتباط الوقت بحياة المجموعة يكتسب بهذا الأمر كينونته على أوسع نطاق فهو يحمل كينونة بذاتها تتخطى الفردي لتصل إلى الجماعي .

إن الزمن الموضوعي بأيامه وأسابيعه ، وأشهره وأعوامه تستمد منه دورة الطبيعة تقسيمها بطقوسها ، ومواسمها وأعيادها .

وهذا التصور للزمن يبقى تصورا لا يفي بالغرض ، لأنه " تصور للزمن على أنه خط أفقي يتوالى فيه الماضي والحاضر والمستقبل على أساس توالي السبب والنتيجة تجعل منه كمية رياضية مجردة ".[4]

والأمر هنا مختلف فتجريد الزمن ظلم له ، لأنه في الأصل يتفاعل مع عنصر آخر لا يقل عنه أهمية وهو الفكر ، الذي يترك بصماته على الزمان ويهيئ له بالتالي سبل التفاعل مع الآخر.

فهيجل مثلا حينما وصف تكون الزمن ، بمفهومه المجرد لم يتصور"تحليلا لماهية الزمن الماهية المجردة للزمن المجرد ، للزمن الماثل في الفيزياء ، الزمن النيوتوني ، الزمن الكانطي ، الزمن المستقيم الخاص بالصيغ والساعات ، فإذا كان زمن الفيزيائي قد استطاع أن يتراءى حتى أيامنا هذه كأنه زمن واحد ومطلق فمرد ذلك لكون الفيزيائي قد وضع نفسه منذ الوهلة الأولى على صعيد اختباري خاص ".[1]

والزمن على هذا الاعتبار ليس مجرد كتلة فيزيائية خا ضعة للاختبار ، لأنه سيصبح حينئذ مجرد بخار في أنبوب يتبخر بمجرد انتهاء التجربة الفيزيائية ، وعليه فإنه في نظر السيد لكونت دي نوي "

---

(2)- formes élémentaires de la vie religieuse . Dur Kheim p556 وردت هذه الأقوال في : Manuel de philosophie

(3) المجلة الفرنسية: Coevolution .المقال لـ: J.F/:Poussard بعنوان le temps de l'initiative p 68

(4)غاستون باشلار : جدلية الزمن .ص 109

(1)–المرجع السابق ص 110 مأخوذ عن -le conte du Ney , le temps et la vie . Paris 1936

ليس الزمان الفيزيائي سوى غلاف الأزمنة البيولوجية الفردية بالمعني ذاته الذي تكون فيه موجة مضيئة غلافا لعدة مويجات أولية ، إذ يعبر التواصل نتيجة تراكبات زمنية ."[2]

ولا يخرج هذا التحليل – تحليل لكونت – عن إطار التجربة الفيزيائية البحتة ، فهو ينظر إلى الزمن بالمنظار الفيزيائي ، وعليه فهو يستعمل أدوات الفيزيائي ، ومصطلحاته.

لكن هناك من حاول تحطيم هذا المفهوم المجرد للزمن ، والمفرغ من المعنى ، فيصف لنا كيفية تكون الزمن خارج الإطار الفيزيائي المجرد إلى إطار الواقع الحي للروح"[3]لأن الزمن لا يكتسب فاعليته ، وجدواه من خلال الكمية الفيزيائية أو الرياضية المجردة وإنما بما نمتلئي به ذراته (الزمن) من مشاعر وأحاسيس ، وانفعالات ، وتفاعلات لأنه لوكان الأمر كذلك لكف التاريخ للمشاعر والانفعالات منذ زمن ، ولم يبق إلا التاريخ للمجرد ، والكمي.

فزمننا " ليس هو زمن علم الميكانيك الذي يوافقه . إنه مدى لا تتساوى فيه الاتجهات مطلقا".

والأمر يختلف مع الإحساس بالزمن لدى الكاتب ، أو المبدع الفنان ، فهو ينظر إلى الزمن من زاوية أكثر شفافية توحي بالكثير من المعاني ، وكما ذكر هنري برغسون:

" mais pour l'artiste qui crée une image en la tirant du fond de son âme, le temps n'est plus un accessoire ".[4]

" بالنسبة للفنان الذي يبدع صورة أخذها من أعماق روحه ، الزمن ليس مجرد أكسسوارا"

فالزمن يتحول من مجرد كتلة خارج الذات ، إلى عنصر فعال مندمج في حيثيات العمل ، فيصبح جزء من العمل الإبداعي يرسم أبعاده ، وآفاق تأثيراته في الآخر:

" la durée de son travail fait partie intégrante de son travai[1]*l"*

فالزمن يخرج من إطاره التكلسي غير الفعال إنسانيا إلى زمن يكرس كل ماهو مفيد وفعال نفسيا .

فلا يصبح كجبل الجليد الذي يرى من بعيد ، وكلما تقدمنا نحوه كلما اختفى وتلاشى وهذا ما نلمسه في عنوان (في البحث عن الزمن الضائع) ، فمن خلاله نلاحظ أن مارسيل بروست يتجاوز العتبة الوهمية للزمن فيغطي حدودها ، حيث اللازمنية .

---

[2] الرأي لهيجل – للمزيد من الاستفاضة يمكن العودة إلى جدلية الزمن لباشلار . ص 112.

[3]

[4]- Durée et creation par : Bergson . p . 80

[1]ibid . p 80

اللازمنية هي معبر آخر لإحساس الفنان بالزمن الذي يصبح بمنظوره قابل للإختراق لرؤية ما بداخله ، والإحساس بتلك المشاعر الغامضة ، والإحساسات الغريبة بهلامية الزمن ، وبتلاشيه وبتفتته ، وبانهياره ، وانقسامه.

فاللازمنية تعطي الإحساس بالتعدد الزمني ، فالزمن في هذه الحدود ليس رتبيا ، بل هو متجدد دوما ، لأنه عادة ما يوحي للآخر، أي المتفاعل مع الزمن ، بإحساس التجدد ومن هنا يصبح صراع الكيان مع الزمن هو صراع ثانوي لأن بؤرة اللازمنية توحي بالفراغ من ثقل الواقع واهترائه ويصبح عندئذ المطلب هو " مافوق الخلود ، ومافوق الزمن " وقد استطاع هذا العمل الذي نحن بصدده أن يحقق هذه (المافوقية).

وهذا بودلير"يقص علينا قصة العودة المشؤومة من فسحة المدة إلى ضيق الزمان اليومي العادي فيقول : " وبعد ذلك ظهر الزمن من جديد ، واستوت له السيادة ، ومع هذا الشيخ العجوز البشع (يعني الزمن) كانت حاشيته الشيطانية المتمثلة في الذكرى والأسف ، والقلق والخوف ، والغضب والكوابيس المرعبة ."[2]

لقد جسد (بودلير) ذلك الاحساس الغامض بخصوصية الزمن لدى المبدع ، فهو زمن خاص فيه من الخدر والسحر والاتفلات الشيء الكثير ، أما الزمن الذي يعرفه الجميع فهو زمن أهم ما يميزه هو البشاعة ، بشاعة الحضور ، حينما يقترن وجوده بالذكرى المؤلمة والأسى والأسف والقلق والخوف من المستقبل ، والغضب والكوابيس المرعبة في ليلة تمر بساعاتها الثقال .

ففي رأي بودلير ، وغيره من المبدعين فإن " شرط التكون اللازمان ولا يكون اللازمان إلا حيث ينتفي الشكل والمادة ، وتتنحي الصورة والصفات ."[1]

فاللازمنية هي تشدان للجرية ، المطلق ، للإستغراق وللإمتداد ، " وقد امتد الزمن إلى اللانهاية متحررا من كل قيد." [2]

لهذا فإحساس مارسيل بروست بالزمن هو إحساس بالانفلات منه ، وهذا يعني المعادل الموضوعي للازمنية .

---

[2] G . poulet . Etude sur le temps humain . p 373

[1] زايد عبد الصمد . الزمن ودلالته . ص 119

[2] - المرجع السابق .ص 121.

لعل أكثر المهتمين بالزمن في عمل بحثا عن زمن مفقود "هو جيرار جينيت . فقد خصص جل مقالات (وجوه *III*) *Figure III* لهذا العمل.

ففي جزء خطاب الحكاية. *Discours du récit essai de méthode* يقول في التوطئة *L'objet spécifique de cette étude est le récit dans à la racherche du temps perdu*[3]"

وتناول في هذا الجزء خاصة مسألة زمن الحكاية *"temps du récit"* من خلال النظام *(ordre)* ثم تناول عنصر الديمومة *(durée)* ثم التردد أو التواتر *(fréquence)* بعد ذلك عنصر الصيغة *(mode)* ثم *(la voix)* الصوت .

لعل تخصيص ثلاثة أقسام متعلقة بجوهر الزمن من مؤلف يتكون من خمسة أجزاء ، يدل دلالة قاطعة على أهمية عنصر الزمن في العمل الأدبي والأكثر خصوصية في كل هذا الأمر هو دراسة بحث عن زمان مفقود دراسة زمنية لأن جينيت ارتكز أصلا في تحليله لرواية "بحثا عن زمان مفقود" على الثنائية الزمنية في حياة البطل ، فالبطل عند بروست.

كما نعلم كرس نفسه للبحث عن شيئين معا و الهيام بهما زمن خارج حدود الزمن وعن الزمن في صورته المحضة"[4]

هذا الزمن خارج الزمن هو الذي يقع على حدود اللازمنية حيث يفسح الزمن مجالا لعتبة أخرى ليطل بها على ما وراءه ، فالزمن في جوهره هو قيمة لا متناهية وبالتالي فلا حدود لها . والحدود الموضوعة سلفا للزمن هي حدود وهمية ، ويقتضي منا البحث عن اللازمنية في العملين الذهاب بعيدا ، وتخطي تلك الحدود الوهمية ، لهذا ففي هذا البحث يجدر بنا الإتكاء على جملة من المعطيات التي تحيل على شيء آخر بعيدا عن ما هو مهيأ على صعيد البنية الزمنية السطحية للوصول إلى ما يشير إلى البنية الزمنية العميقة .*

ويمكن الإشارة إلى اليوتوبيا *(itopie)* باعتبارها الوجه الآخر للازمنية "حيث تكون وظيفة اليوتوبيا هي أن تقذف المخيلة خارج الواقع نحو "هناك" هو أيضا لا مكان ..... ويتحتم أن

---

[3] G.Genette , figures 3 p 95

[4]- سيد ابراهيم . نظرية الرواية . دار قباء للطباعة والنشر ص 131

نتكلم هنا ليس فقط عن اليوتوبيا وعن اللازمنية لكي يبرز إلى جانب البرانية الفضائية لليوتوبيا (مكان آخر) البرانية الزمنية (زمن آخر).[1]

إن التداخل بين اليوتوبيا واللازمنية هو معيار يساهم في تجلية الأمر باعتبار أن لا وجود لأحدهما دون الآخر مثلما لا وجود للزمان دون مكان ، فإنه لا وجود للازمان إلا حيث اللامكان.ولهذا فالتوازن لم يأت عبثا ، لأن البحث في هذا المستوى يبقى حقل الممكن والمستحيل مفتوحا .

ففي العملين عموما أي (ألف ليلة وليلة) و (البحث عن الزمن الضائع) هناك بحث مستميت على ما وراء المرئي ، وعلى ما وراء المعلوم والمكشوف ، فالأبطال في العملين إما في حالة بحث دائم "عن مكان وزمان مغايرين للمكان والزمان الأصليين.." أو البحث عن لا مكان ولا زمان عبر رفض أغلال الحدود الطبيعية. "[2]

وقد وقفنا في بحثنا عن اللازمنية أو الاستغراق على جملة من الوظائف التي بدت لنا أنها تخضع مفهوم اللازمنية الذي يكاد أن يكون معنى طائرا إلى قواعد يمكن الاحتكام إليها.

وظائف اللازمنية :

I- **الوظيفة الإلصاقية** : وهي وظيفة تعتمد مؤشر الغرابة والخرق للعادي والمألوف ، بحيث يتم إلصاق صورة خارقة بصورة واقعية للإيهام بواقعيتها زمنيا ، وهذا ما ينطبق عليه القول أن الواقع يفوق الخيال غرابة أحيانا ، ونجد هذا الأسلوب في القصص العجيبة وقصص الخيال ،كألف ليلة وليلة ، والبحث عن الزمن الضائع ، وغيرها من القصص المثيرة التي تستقي أبجديتها من واقع استثنائي تقترب استثنائيته من اللاواقع.كالحديث عن الجن والعفاريت ، وما صاحبها من خوارق وهي وقائع مثبتة تاريخيا ودينيا ... هذا في ألف ليلة وليلة ، أما في "البحث عن الزمن الضائع" نجد الإفاضة في الحديث عن المثلية الجنسية ، وما يلابسها من شفافية في العلاقات ، واصطدام في المواقف ما ينقلنا إلى دائرة الخارق ، في حين أن ذلك لا يفتأ أن يكون جزء من مكون واقعي مثبت وموجود تاريخيا ، ففي ألف ليلة وليلة تتواجد هذه الوظيفة في جميع مواضع الحكايات فلا تكاد تخلو حكاية من الحديث عن الجن والعفاريت. ففي حكاية (علي الزئبق، ودليلة المحتالة نجد هذا النوع من إلصاق

ملاحظة : البنية السطحية والبنية العميقة هما مصطلحان يهتمان ببنية اللغة استعملها نعوم تشوسكي ، وهذه استعارة ليس إلا

[1]- بول ريكول ،من النص الى الفعل .ت .محمد برادة ، حسان برقيبة ، عين للدراسات والبحوث التاريخية ط 1 ،2001 ، ص306

[2] صلاح الدين بوجاه : الشيء بين الوظيفة والرمز المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع الطبعة الأولى 1993. ، ص 55

الخارق بالواقعي مثل قولها "فقال لها كل من فتح ضبة بغير مفتاح يكون مجرما ، وعلى الحاكم تأديبه ، وأنا أعرف شيئا حتى أفتحها بلا مفتاح فكشف الإزار عن وجهها فنظرها نظرة أعقبتها ألف حسرة ، ثم أسبلت إزارها في الضبة وقرأت عليها أسماء موسى ففتحها بلا مفتاح ! ودخلت فتبعها فرأى سيوفا وأسلحة من البلاد ، ثم إنها خلعت الإزار وقعدت معه فقال في نفسه استوف ما قدره الله عليك. "[1]

تبدو الوظيفة الإلصاقية في إلصاق صورة واقعية وهي إغلاق الباب بالضبة ، وهو باب واقعي موجود في الواقع في حين أن طريقة فتحه هي طريقة غرائبية تلتجئ إلى طلاسم السحر(قرأت عليها أسماء موسى ففتحها بلا مفتاح !) وتستمر هذه الوظيفة الإلصاقية في عدة مواضع من الحكاية نفسها مثل :(إن عزرا اليهودي ساحرا مكارا غدارا ، يستخدم الجن وله قصر خارج المملكة حيطانه طوبة من ذهب ، وطوبة من فضة ، وذلك القصر ظاهر للناس ما دام قاعدا فيه ومتى خرج منه فإنه يختفي..) [2]

فالاسم مؤشر واقعي (عزرا اليهودي ، واستخدام السحر والجن مؤشر غير واقعي باعتبار ما يتبع ذلك من خوارق ، إنشاء القصر بنثر ذرات الرمل فقد "اطلع اليهودي ترابا من كيس في جيبه ، وعزم عليه ، ونشره في الهواء ، فرأى الشاطر قصرا ما له نظير ، ثم طلعت البغلة باليهودي على السلالم ، وإذا بالبغلة مارد يستخدمه اليهودي" .[3]

وفي قولها أيضا :"بلغني أيها الملك السعيد أن اليهودي لما عزم ، وضعت سفرة طعام فأكل ثم رفعت السفرة بنفسها وعزم مرة أخرى ، فوضعت بين يديه سفرة مدام فشرب." [1]

كما نجد الوظيفة الإلصاقية في قولها أيضا: "فأخذ اليهودي طاسة, وملأها ماء ، وعزم عليها وقال اخرج من الهيئة البشرية إلى هيئة حمار ورشه منها فصار حمارا بحوافر وآذان طوال وصار ينهق مثل الحمار.[2]

---

[1] الف ليلة وليلة ،ج4 ص 108 .

[2] المصدر نفسه ج 4 ، ص 119 .

[3] - المصدر نفسه ،ص 120

[1] -ألف ليلة وليلة ص 120 /ج4

[2] - المصدر نفسه ص 120 .

فكل ما ورد من صور واقعية ما هي إلا منفذا لموقعة الخارق والخيالي ، وإعطائه منحى مقبولا ومستساغا .

ويتضح الأمر أيضا في البحث عن (الزمن الضائع) من خلال عدة مواضع ، وكما ذكرنا آنفا في جعل المقبول واقعيا إلى مقبول وجدانياوفنيا.

وكما نلاحظ ذلك من خلال ما يلي :

"Hé bien ! cette amie (oh ! pas du tout le genre de femme que vous pourrier croire regarder comme c'est extraordinaire est justement la meilleure amie de la fille de ce Vinteuil."[3]

وفي موضع آخر من نفس الروايةا تتضح الوظيفة الإلصاقية من خلال استحالة الولوج إلى طبيعة هذه المشاعر المتضاربة ، من خلال جعلها مرئية ملموسة ، وهذا لكون هذه المشاعر متسامية إلى درجة تختلط فيها الواقع والمستحيل .

"*Je ne pouvais partager ses prévisions , car je n'avais pas réussi à abstraire de moi-même mon amour à le faire renter dans la généralité des autres et à en supputer expérimentalement les conséquences , j'étais d'esespére*[4]*r*

هي مشاعر يسحقها الزمن ، فتجد خلاصها في بؤرة اللازمنية التي تحقق من خلالها كينونتها.ونجد الوظيفة الإلصاقية في العديد من المواضع حيث تتحقق عن طريق مؤشرات اللا زمنية.

II- وظيفة إختراقية :

وهي وظيفة تهتم بنوع من الإجراء الفعال والآني بحيث تقوم باختراق ما هو واقع لتقفز عليه ، وتتجاوزه وهذا في حقيقة الأمر هو جزء من آلية الابداع ، وحركيته لأن من مهام المبدع هو مجاوزة الواقع ، وتخطيه ، وتحظى هذه المجاوزة بفعالية وحضور كثيفين في كل من ألف ليلة وليلة و (البحث عن الزمن الضائع) ، ولو حاولنا تتبع ذلك عبر مسار العملين العظيمين لما تعزونا الحيلة في ذلك ، فهذه الوظيفة تستوقفنا عشرات المرات . فبالعودة إلى حكاية (على المصري) في (ألف ليلة وليلة) نجد هذا الإختراق واضحا جليا إذ يمكننا تلمسه ، ومعاينته بسهولة فاختزال حجم على المصري

(3) –sodome et gomorrhé II P 297
(4) –Al'ombre des jeunes filles en fleurs p 258

ليستطيع الاختباء داخل دلو ماء لهو نوع من الاختراق الذي حفلت به (ألف ليلة وليلة) "ثم جاء العبد والسائس وأنزلا الدلو وإذا بعلي المصري تعلق به وخبأ نفسه في الدلو".[1]

وفي موضع آخر من حكايات ألف ليلة وليلة نجد هذه الوظيفة تتجلى من خلال الشطط في المشاعر إلى درجة اختراق الواقع ، ونلاحظ ذلك في هذا المقتطف :

"وكان الملك في ذلك الوقت قد دخل على ابنته السيدة دنيا فوجدها تبكي على تاج الملوك وأخذت سيفا وركزت قبضته إلى الأرض وجعلت ذبابته على رأس قلبها بين نهديها وانحنت على السيف وصارت تقول : لابد أن أقتل نفسي ، ولا أعيش بعد حبيبي ، فلما دخل عليها ورآها على هذه الحالة صاح عليها وقال لها يا سيدة بنات الملوك لا تفعلي وارحمي أباك ، وأهل بلدك ثم تقدم إليها وقال لها : حاشاك أن يصيب والدك سوء بسببك ، ثم أعلمها بالقصة وأن محبوبها ابن الملك سليمان شاه يريد زواجها ، وقال لها إن أمر الخطبة والزواج مفوض إلى رأيك.

فكأن هذا الشطط في المشاعر لا يقيم للزمن قائمة ، ولا يحتفل بمعانيه ولهذا تم اختراق الواقع المجسد زمنيا للوصول بتلك المشاعر إلى واقع محتشد ، مضيئ ، هلامي ليس له ميقاتا إلا ميقات القلب.

وفي موضع آخر من (ألف ليلة وليلة) نجد هذا النوع من الاخنراق ، ونستطيع استيضاح ذلك مما يلي :

"بينما النساء يتحدثن مع أمه ، وإذ هو داخل عليهن كالمملوك السكران من فرط جماله"[2]

- المؤشر هو ⟵ المملوك السكران من فرط الجمال.

"فلما سمع الخليفة الثاني هذا الشعر من الجارية صرخ صرخة عظيمة وشق البدلة التي كانت عليه إلى الذيل "[1].

- المؤشرات الاختراقية هي ⟵ سمع الشعر – صرخ – شق البدلة .

ولو انتقلنا إلى (البحث عن الزمن الضائع) للمسنا ذلك وما استغربناه ، لأنه يبدو أن هذه الوظيفة بالذات من العوامل المهمة في استحداث التأثير الذي يرنو إليه كل مبدع.

فمثلا قوله :

---

[1] ألف ليلة وليلة ج4 ص 109.

[2] - الف ليلة وليلة ، ج 4 ص 250

[1] لمصدر السابق نفسه ،ص 307.

Il y en avait qui étaient d'une beauté si rare qu'en les apercevant mon plaisir était encore accru par la surprise"[2]

هذا الجمال الفائق والنادر والذي يدخل الدهشة ، ويفاجئ كلها مؤشرات اختراقية تثير المتلقى وتؤثر فيه .

ويمكننا الإشارة إلى ذلك من خلال الفقرة المطولة الآتية :

M^me de Vangoubert c'était un homme . avait elle toujours été ainsi , ou était elle devenue ce que veux la voyais peut import , car dans l'un et l'autre cas on a affaire à l'un des plus touchants miracle de la nature et qui le ce second surtout font ensemble le règne humain ou règne des fleures. Dans la premier hypothèse si la future M^me de raugoubert avait toujours été aussi lourdement hommasse .la nature par ruse diabolique et bienfaisante donne à la jeunne fille l'aspect trompeur d'un homme .
L'adolescent qui n'aime pas les femmes et veut guérir trouve avec joie ce subterfuge de découvrir une fiancée qui lui représenter un fort aux halles . dans le cas contraire si la femme n'a d'abord pas les caractères masculin , elle les prend peu a peu pour plaire à son mari , même inconsciemment par cette sorte de mimétisme qui fait que certaines fleurs se donnent l'apparence des insectes qu'elle veulent attirer ."[3]

تبدو مؤشرات الوظيفة الاختراقية في هذه الفقرة المطولة من خلال عدة استعمالات مثل :

1/ *M^me de Vangoubert c'était un homme.*
2/ Font ensemble le régne , humain ou régne des fleurs.
3/ Donne à la jeune fille l'aspect trompeur d'un homme.
4/ Si la femme n'a d'abord pas les caractères masculins elle les prends peu a peu pour plaire à son mari .
5/ Certaines fleurs se donnent l'apparence des insectes qu'elle veulent attirer.

[2] Sodome et gamorrhe p113
[3]

كل هذه المؤشرات تحيل على طبيعة الوظيفة الإختراقية من جهة اللغة والأسلوب ، ومن جهة القدرة الإختراقية للمبدع مارسيل بروست ، والنظرة الاستشرافية التحليلية الثاقبة فيها اخترق الطبيعة الإنسانية والحيوانية والنباتية .

3- **الوظيفة الاختزالية** : إن اللازمنية توحي بمعنى الاختزال فكأن الزمن اختزل في دقائق أو ثوا ني وهي ترتبط بمدى ما يستنفذ من متعة ، فاختزال الساعات إلى ثواني ، يرتبط ارتباطا وثيقا بالمتعة فكلما زاد مؤشر هذه الأخيرة كلما تنامى الاحساس بسرعة الزمن ، واقتصاره على لحظات ولابد من الإشارة هنا أن الاختزال الزمني يتم بطريقتين ، طريق اللغة أي المعنى النحوي وطريق روحي وهو ما يستشف من خلال أحداث الحكاية والقصة فمثال عن النوع الأول ما نجده في (ألف ليلة وليلة) "فقالت له زوجته احلف أن ما أقوله لك تسمعه قال نعم ، فأخبرته بما فعله ولده ، فحزن ومزق ثيابه ولطم على وجهه ونتف لحيته".

فالمؤشر الاختزالي النحوي يظهر في قولها : فأخبرته بما فعله ولده ، فحزن ، ومزق ثيابه ولطم ،...[1]هي أفعال تقتضي المراوحة الزمنية ، لكنها هنا جاءت متوالية ، متتابعة تكاد تلتحم زمنيا

وكذلك في موضع آخر :"ولم يزل كذلك شهرا وهو لم ير وجه أبيه".[2]

والاختزال يبدو من خلال العبارة الافتتاحية : (ولم يزل كذلك شهرا).

وأما النوع الثاني فنجده في مواضع عدة من بينها :

"فكشف القناع عن وجهها ، فلما نظرت وجهها نظرة أعقبتني ألف حسرة ،وتعلق قلبي بمحبتها فصرت لا أملك عقلي "[1] .

وكذلك :"ولم يزل علي نور الدين يعقد لندمائه ، وأصحابه في أول النهار مجلسا ، وفي آخره مجلسا ، ومكث على هذا الحال سنة كاملة"[2].

فهنا يتم اختزال الزمن لأنه ارتبط بالمتعة الروجية والجسدية.

---

[1] ألف ليلة وليلة ، ج1 ص 134

[2]- المرجع نفسه ، 135 .

[1] – المصدر السابق ، ص 95..

[2] – المصدر نفسه،ص 137

وكذلك الأمر في هذا الموضع :

"ثم إنها قامت من وقتها ، وساعتها ، وانطلقت إلى قصرها وحملت الصندوق الذي أخذته من داره ، وأخرجت منه دنانير" .[3]

"ثم أنها جهزت أحوالها وكتمت سرها ، وصبرت أياما حتى خرج الملك للصيد والقنص ، وخرج ولده إلى القلاع ليقيم بها مدة من الزمن".[4]

"ففات عليها أول شهر ، والثاني ، والثالث ..... ثم وقت أيام حملها ولحقها الطلق ، وقامت الأفراح".[5]

"فشرب اللبن عامين ،وفطموه فكبر وانتشى ، وعلى الأرض مشى ، فلما بلغ من العمر سبع سنين ....."[6]

فما اجتمع لأحد مثل ما اجتمع في هذه الأربعة أيام ، مجالسة المأمون بالنهار ، ومجالسة خديجة بالليل".[7]

هذه نماذج للوظيفة الاختزالية المعنوية ، فهناك إحساس بقصر الزمن ، وعدم امتداده وهو ما يوحي بالدخول في مدارات اللازمنية .

ونجد هذه الوظيفة مرتسمة في البحث عن الزمن الضائع.

فحينما يتحدث الراوي عن اللحظات الحالمة التي عاشها البطل يشير إلى هذه الإختزالية فيقول مثلا :-

«J'avais considère mes moments de rêverie d'enthousiasme, de confiance en moi, comme purement subjectifs et sans vérité.[1] »

أو في قوله :-

« *Jétais arrivé à une presque complète indifférence à l'égard de Gilberte , Quand deux ans plus tard je partis avec ma grand mère pour bal bec* » [2]

[3] المصدر نفسه ،،ص 171.

[4]-المصدر نفسه ،ص 196.

[5]-المصدر نفسه ص 249

[6]-المصدر نفسه ،ص 249.

[7]- المصدر نفسه ،ص 300

[1] Al'ombre des jeunes filles en fleurs

[2] Ibid p 201

وكذلك نجد الأمر نفسه في هذه الفقرة :-

Mme Verdurin vint à moi pour me montrer les fleurs d'elstir .
Si cet acte devenu
Depuis longtemps si indifférent pour moi , aller dîner en ville m'avait au contraire
Sons la forme qui le renouvelait entièrement d'un voyage long de la coté , suivi d'une montée en voiture jusqu'à deux cents mètre au dessus de la mer »[3].

وكما نلاحظ في هذه الفقرة الأخيرة هناك اختزال زماني ومكاني حيث تتبدى المحورية على مستوى النص ، المكان - الزمان . أو فلنقل ببساطة أكثر << المكان >> لأنه يتضمن << الزمان >> [4]

4) الوظيفة التواصلية :- وهي عكس الوظيفة الإختزالية فعوض الإقتصار فهناك الإستغراق ، وعوض الإختزال هناك الإستطالة فكأن الزمن قد تمدد وطال ، فوصل بهذا التمدد والإستطالة حدود اللازمنية ، وقد أطلقنا مصطلح الوظيفة التواصلية باعتبار أن اللازمنية هي محاولة للتواصل بحيث لانحس حواجزا ، بل تواصلا بين الأزمنة ، وهذا مفهوم خارج الزمنية وربما نفهم ذلك من خلال هذه الأمثلة :- << زوجة تحبه ويحبها ، عاش معها أربعين عاما ، ولم يرزق منها ببنت ولا ولد>>[1]

فأربعون عاما بتمططها ، وتمددها ، توحي بذاك التواصل الرتيب بين الأزمنةفكأن الماضي حاضرا ، وكأن الحاضر ماض

وكذلك في هذه العبارة :- << نظر إلى لحيته فرأى البياض قد غطى السواد >> [2]

هذا التواصل ألغى الفواصل بين زمنين؛ زمن سواد الشعر ، وزمن بياضه .

فالإستغراق في لجة الزمن ، أدخلته في لجة أخرى هي اللازمنية.

وفي موضع آخر :

<< فقبل يد الخليفة ، ونزل بخلعة الدرك ، ونادوا به بالتقديم فمكث مدة من الزمن في منصبه>>[3]

---

[3] Sodome et Gomorrhe II p 106

[4] جون كوين : اللغة العليا . ت: أحمد درويش المجلس الأعلى للثقافة الطبعة الثانية1999. ص 247

[1] -ألف ليلة وليلة ص.212 .

[2] -المصدر نفسه ،ص 203.

وهو إستغراق زمني .....

<<وكان علاء الدين في هذه الليلة مشغولا بفرح الجارية ، فدخل عليها وراحت منه حاملا >>[4].

<<ثم أنها أرضعته اللبن عامين متتابعين وفطمته،وحباومشى >> [5]

<<ولم يزل يسخرالأكابر والأصاغرمدة سبعة عشرعاما >> [6]

<< ثم أخذنا في المذاكرة ، وكلما سكت إبتدأت هي حتى قطعنا أكثر الليل وبخور العود يعبق المكان ، ولنا في حالة لو توهمها المأمون لطار شوقا إليها >> [1]

والإستغراق كما سبق وأن ذكرنا – يختلط مفهومه بالإختزال . . .

لأن كلاهما شطط زمني ، سواء بالسلب أو بالإيجاب ، أو بالتقصير ، أو بالتطويل .

ولعلنا من خلال هذه الوظائف ومقاربتها ، فإنه يمكننا الإقرار مع سعيد يقطين :-

"أن مفهوم النص " لازمني " لأنه يتصل بخاصية متعالية على الزمان هي النصية "[2].

الذي لاخلاص منه .

وذاك التواصل مؤداه هو فن اللغة ، وجمال القول ، وهما ميزتان بارزتان في " البحث عن الزمن الضائع "

مماجعل الكثير من المطلعين على هذا العمل يتساءلون في دهشة :-

Faut il s'arrêter à quelques objections communes : la longueur insupportable des phrases.[3]

هذا الطول الممل عند البعض ، نراه أهم ميزة تميز نصوص

---

[3] - ألف ليلة وليلة ص 271.

[4]-المصدر نفسه 276 .

[5]- المصدر نفسه ص 281 .

[6])- لمصدر نفسه ص .

[1]ألف ليلة وليلة، ص 298 .

[2]سعيد يقطين الكلام والخبر المركز الثقافي العربي بيروت. ص48.

[3] préface de (un amour de swann) p 13

(البحث عن الزمن الضائع) . *(Sa limitété)* .لأن الأصل في الجملة هو محدوديتها . لكن نجد فيها هذه اللامحدودية ،و الإمتداد حتى خارج النص لأنه كما سبق وأن ذكرنا أن القاريء يبقى مشدودا إلى لغة وجمال الأسلوب البروستي ولا يتحرر منه مهما قرأ غيره .

التراكبات الزمنية : إن للزمن أبعادا ما ظهر منها وما خفي كما أن للزمن كثافته ، وهو لا يبدومتصلا إلا في ظل كثافة معينة بفضل تراكب عدة أزمنة .[1]

وعلى ضوء هذا يمكننا تبني مصطلحين للتراكبات الزمنية :

- الأزمنة المطلقة .
- الأزمنة النسبية .

وتدخل تحت هذين المصطلحين مجموعة من المعاني كالزمان الفيزيائي والزمان البيولوجي .

وهذه الأزمنة وما تنطوي تحته تتداخل فيها عدة أزمنة أخرى موازية ، وما يتم بين هذه الأزمنة من تواصل هو ناتج عن التراكبات الزمنية ، وهذه الأزمنة الموازية يمكن إدراجهافيما يلي:

- زمن الفكر .
- زمن الحياة .
- زمن الروح .

وهي بدورها أزمنة نسبية تضم جملة من الأزمنة كالأزمنة الداخلية ، والخارجية وما ينطوي تحتها هي الأخرى من تفريعات زمنية كزمن التاريخ ، وزمن الغيب .

وهذا ماينتج عنه ظاهرة إلتباس الأزمنة ، أو تداخلها ، وتراكبها وإستبدال بعضها ببعض أحيانا. [2]

وهذا مايتجلى واضحا في النصوص الإبداعية المختلفة ، من بينها هذين العملين الذين نحن بصدد دراستهما ، حيث تفعل التراكبات الزمنية فيهما فعلها فيمتدان من النسبي إلى المطلق وينتهيان إلى اللامنتهى ، حيث تتحرر الأزمنة المختلفة من قيودها .

وعلى ذكر إلتباس الأزمنة ، وتداخلها ، وتراكبها إستبدال بعضها ببعض .فإنناأمام ظاهرة تجسد هذه الحالات في الكثير من المواقع في النصين المختارين .

---

[1] عبد الصمد زيد مفهوم الزمن ودلالته الطبعة الأولى 2006.. ص 111

[2] المرجع انفسه ص 126 .

والإلتباس ، والتداخل و التراكب ،والإستبدال من صنع المبدع فهو الذي يقوم بعملية الموازنة ثم الإنتقاء ، ثم الخلط بين الأزمنة وفي خضم هذا التلاعب الزمني يأتي دورالمبدع ليصنع نصه المتفرد وهذا النوع من الإستيعاب والتشرب بأصول الأزمنة ، وأهميتها يظهر جليا من خلال القدرة على استعمالها في مواضيعها اللائقة بها ، حيث يظهر تراكب الماهية والحياة ، الفكر والزمان ، بما أن الزمن المعقول ، والزمن المعاش ليس لهما مبادئ التسلسل ذاتها فلا يمكن طرحهما كأنهما متساوقان بالطبع >>[1]

ولعل الإنحرافات الزمنية التي تظهر في النصوص هي سمة لعدم التسلسل وعدم التساوق هذا.

من المؤكد أن هناك زمانين ، زمن لفظي ، وزمن بصري ... والزمن اللفظي هو ظل الزمن البصري ، كما أنه هو ممدده ومخلده فالزمن اللفظي هو الذي يصنع دائرة الزمن وفضائه. هذا الزمن الذي هو في الأصل مستقل عن الزمن البصري في الحلم وفي الواقع .

ومن خلال هذين الزمنين تتجلى أزمنة أخرى متراكبة يمكن تلخيصها في :-

-زمن الأنا :- زمن الصدق ، زمن الشخص أو زمن الآخر

- الزمن الحياتي

- الزمن فوق الحياتي .

والزمن فوق الحياتي هو زمن خارج الزمن (*Hors Temps*) ويمكن تمييزه على أساس أنه زمن ميتافيزيقي ، هلامي ، متغير وفي واقع الأمر فإن الزمن.

" يكون موصولا كإمكانية ، كعدم ، وهو منقطع كوجود بكلام آخر تنطق من ثنائية زمنية ، لا من وحده".[1]

إذن الأساس في الزمن هو اثني ، تراكبي . والتواصلية هي معيار أسبقي للزمن. فإننانقدر أولا تواصلية الزمن مهما كانت صفته ، لأن تواصلية زمان مطلق قد تفيد في التأسيس للتمايز بين المراحل >>. [2]

---

[1] - -المرجع السابق ص .113

[1] زايد عبد الصمد . الزمن ودلالته ص 40.

[2] - المرجع نفسه .ص 83.

إن ما أشرنا إليه من تراكبات زمنية مختلفة هي أزمنة تواصلية ورغم تميز كل زمن عن الآخر إلا أنه يتواصل ويتواشج معه بطريقة أو بأخرى .

فهناك علاقة بين زمن الفكر وزمن الحياة وزمن الروح .رغم تقدم أحدها عن الآخر ، وهناك علاقة أيضا بين الزمن النسبي والزمن المطلق ، والزمن الحياتي وما فوق الحياتي ، وغير ذلك من الأزمنة المتراكبة.

وهذه الأزمنة المتراكبة تحمل مضامين زمنية غير مفارقة يساهم فيها كل من الماضي والحاضر ، والمستقبل .

أما فائدة هذا التراكب الزمني فهو إدخال نوع من الحركية على ثبوتية الزمن وعلى جموديته ، وهذا التنوع هو ميزة جمالية واضحة ولعل توفر هذه القيمة في متني (ألف ليلة وليلة) والبحث عن الزمن الضائع يبرز هذا النوع من الجمالية .

ففي النائم واليقظان يمكن إدراج تراكب الأزمنة في الجدول الأتي :-

الأزمنة المتراكبة	نوعها
صار يعاشر الأغنياء وأولاد التجار ويقبل على الأكل والشرب	ماض + مضارع + مضارع ـ زمن حياتي
وقاما واقفا وهو لايعرفهما وقال لهما << هل لكما أن تذهبا معي إلى موضعي فتأكلا ما حضر وتشربا ما تيسر	ماض + حاض+ مضارع + مضارع +ماض + مضارع + مضارع ـ زمن تقابلي إغرائي .
فوزن له الطباخ ، ودخل الخرفوش فحط قدامه الطعام فأكل حتى أتى على الجميع ولحس الزبدة وبقى حائرا لا يدري ما يفعل مع الطباخ .	م1+ م2+م3 + م4 م5 +م6 + م7 + ح1 + ح2 زمن مطلق
قد مات والدي وخلف لي مالا جزيلا ،	ماضي (1) + ماضي (2) + ماضي (3) + ماضي

فقسمته شطرين ، وجزأته نصفين ، فإدخرت النصف الواحد وأقبلت بالنصف الثاني على الأصحاب ومعاشرة الندماء والأحباب وأولاد التجار	(4) + حاضر + مضارع ـ زمن ..... المقابل زمن الآخر .
ولم يزالا يشربان ويتنادمان إلى نصف الليل.	مضارع 1+ (2) + (3) ـ زمن مطلق
ثم أقبل على طواشي آخر فقال له : ياكبيري بستر الله أنا أمير المؤمنين ؟ فقال :- أي والله ياسيدي أنت في هذا الوقت أمير المؤمنين وسلطان العالمين .	مضارع + ماض ـ زمن فوق حياتي .
ثم دار من حوله الجواري والخدم وهو يتعجب مما جرى له فقدم له المملوك شمشكا مطبوعا بالإبر يسم والحرير الأخضر مرصعا بالذهب الأحمر ، فأخذه أبو الحسن، ووضعه في كمه فصاح المملوك وقال :-ياالله..	ماض +مضارع+ماض+ماض+ماض+ماض+ماض زمن مقعر .. حيث النتوء لايظهر إلا مرة واحة مع المضارع .
هذا كله والخليفة يتفرج عليه ويضحك ، فلما إنتصف الليل أمر الخليفة جارية من تلك الجواري ترمي قطعة بنج في القدح وتسقيه لأبي الحسن ، ففعلت الجارية ما أمرها الخليفة ، وناولت القدح لأبي الحسن .	فعل مضارع + فعل مضارع+ فعل مضارع + فعل مضارع + فعل مضارع + فعل ماض + فعل ماض زمن محدب حيث بؤرة الماضي لاتتكر إلا مرتين .
ثم تفكر في نفسه ساعة من الزمان وقال : صحيح أنا أبو الحسن الخليع ، والدي	فعل ماض+ فعل ماض+ فعل ماض+ فعل ماض+ فعل ماض+ فعل ماض+ فعل ماض+ فعل ماض+

رأيته إنما هو في منام وصرت خليفة وحكمت وأمرت ونهيت ، ثم أنه إفتكر وقال : مؤكد ما هو منام وما أنا إلا خليفة وقد أعطيت وخلعت	فعل ماض+ فعل ماض - زمن قبلي
وقد صار أبو الحسن ذا خطوة ومقربا عند الخليفة فوق الجميع حتى أنه كان يجلس مع الخليفة والسيدة زبيدة بنت القاسم وتزوج خزندارتها وكان إسمها نزهة الفؤاد فأقام معها أبو الحسن الخليع في أكل وشرب وعيشة طيبة إلى أن ذهب جميع ما معه فقال لها أبو الحسن : يا نزهة الفؤاد فقالت : لبيك ، قال: إني أريد أن أعمل حيلة على الخليفة وأنت تعملين حيلة على السيدة زبيدة . . .	فعل ماض+فعل ماض+ فعل مضارع +فعل مضارع+ فعل ماض +فعل ماض +فعل ماض+فعل ماض+فعل ماض+فعل ماض +فعل ماض +فعل مضارع + فعل مضارع +فعل مضارع زمن متأرجح . .

هذه عينة من تراكب الأزمنة في حكاية النائم اليقظان من حكايات (ألف ليلة وليلة).

ولو بحثنا عن هذه الأزمنة المتراكبة في (البحث عن الزمن الضائع) لوجدنا منها الكثير ، والجدول هذا نموذجا عن ذاك : -

الأزمنة المتراكبة	نوعها
Mme verdurin vint à moi pour me montrer les fleurs d'elstir , Si cet acte devenu depuis longtemps si indifférent pour moi aller dîner en ville , m'avait au contraire , sous la forme qui le renouvelait entièrement d'un voyage le long de la coté ,suivi d'une montée en voiture jusqu'à	Présent + présent + passé + inf + aux avoir + passé + présent + présent + aux être + passé comp . زمن تدرجي Temps Intégral .

deux cents mètres au dessus de la mer , procuré une sorte diverse , celle : ci ne s 'était pas dissiper à la raspeliere .	
IL joue bien aux cartes il fait tout bien , il est intelligent . S G P133 .	Présent + passé + aux être + aux oresent زمن مقعر . .
<< je Craindrais pour vous que les visiteurs élégants n'allassent pas plus loin que la loge . S G P133.	Future sinple + present . زمن ما ورائي
Voyons ma chère , ne dites pat que saint –loup que nous aimons beaucoup ést dry fiscal. S G P273.	Present + present+ present . زمن قبلي
Ils , tomberaient vous à l'écurie sur le jeune homme . je rapporterai bien que ce ne fut que l'occasion de ce qui allait avoir lieu mais parce que les personnage m'ont intéressé plus tard . Ibid p 203	Futur + futur + passe + passé composé زمن إستشرافي

طبيعة اللغة / مستويات وعلائق : سوف نركز في تناولنا لطبيعة اللغة على قسمين أو نوعين أساسيين هما الحوار من جهة كونه تعبير عن المستويات الذهنية والنفسية ، وبالتالي التركيز على العلائق المختلفة والتي هي نتيجة حتمية لهذه المستويات ، ومن جهة أخرى نوع من أنواع اللغة في النص يلجأ إليها الناص لأهداف معينة .

كما أننا سنسعى إلى استدراج قيمة السرد أو الوصف في النص ، فهو كتقنية يشكل مع الحوار مركزا لأنه يرسم المسار النفسي للشخصيات باعتبار أن الحوار والوصف يرتبطان ارتباطا وثيقا بالشخصية ، أكثر من ارتباطهما بالحدث .

الحوارية / تفسير العلائق المستويات : [الحوار « *le dialogue* »]

هو عبارة عن حديث يتبادله عنصران في القصة أو الحكاية ، كما نجد مصطلحا آخر موازله وهو المونولوج « *le monologue* » لكن هناك فرق طفيف بين *le monologue* و le *dialogue* فالأول يتطلب عنصرين كما أسلفنا القول – ويطلق عليه أيضا من باب تقريب المعنى الحوار الخارجي ، أما الثاني فهو عبارة عن حديث الشخص مع ذاته ، فالثنائية في تبادل الحديث ليست شرطا في المونولوج ، كما يطلق عليه تسمية الحوار الداخلي .

والحوار بنوعية موجود في الكثير من النصوص ، لكن قد يكون كثيفا في نصوص دون أخرى ، ولعل تواجده المكثف في النصوص المسرحية يجعله سمة قائمة بذاتها في المسرحيات.

والسؤال الجدير بالطرح الآن ما مدى لجوء النصوص التي بين أيدينا إلى هذا النوع من التعبير؟

ولنبدأ بألف ليلة وليلة فلود قفنا النظر في الأجزاء الأربعة لألف ليلة وليلة لوجدنا أن الوصف والسرد هو الغالب على حكايات ألف ليلة ليلة ، وهذا يعود إلى طبيعة الحكاية في حدذاتها فهي أميل إلى الوصف منها إلى لغة الحوار .

فالراوي شهرزاد وهي تروي الحكاية كانت تسرد ، وتصف فالخبر يقتضي ذلك وهي ناقلة الخبر ، ومفسرته ، وهي بصدد السرد المباشر ، لهذا فهي ملزمة بترتيب الأحداث ، والربط بينها ، والقيام بعملية التنسيق حتى وإن جاء الحوار الخارجي لما ما بين طيات سردها ، فهو يدخل ضمن هذه الدائرة فهي التي تمسك بخيوط اللعبة ، وهي التي تؤجج أتون نيرانها ، بما تفرضه من سلطة السرد ، ففي حكاية الملك والبنات الثلاث في [الليلة السابعة والأربعون بعد المئة الثالثة] تظهر هذه الهيمنة للسرد المباشر رغم تداخله مع الحوار :

قالت شهرزاد : ومما يحكى أنه كان في قديم الزمان ملك عظيم ، ذو خطر جسيم وكان له ثلاث بنات مثل البدور السافرة ، والرياض الزاهرة ، وولد ذكر كأنه القمر . فينما الملك جالس عل كرسي مملكته يوما من الأيام ، إذ دخل عليه ثلاثة من الحكماء مع أحدهم طاووس من ذهب ، ومع الثاني بوق من نحاس ، ومع الثالث فرس من عاج و آبنوس فقال : لهم الملك : ما هذه الأشياء ، وما منفعتها ...؟[1]

[1]-ألف ليلة وليلة ج 3 / ص 62

-*ادوار ديجاردن (1861-1949) هو مبتكر الثقافة المونولوج الداخلي هي قصة أسماها "لقد قطعت أشجار الغار" وأصدرها في باريس سنة 1988 وهي تصوير لخواطر شاب دعا ممثلة الى الغشاء ،وتسجيل أيضا لخواطرهذه الممثلة .

ولأن السرد المباشر هو سمة بارزة في [ألف ليلة وليلة] فإننا نرجئ الحديث عنه إلى موضعه.

لو بحثنا عن الحوار [في البحث عن الزمن الضائع] لوجدناها رواية تقوم على المونولوج وهو طريقة ظهرت مع تيار الوعي حيث يقوم السارد بتسجيل خواطره ، أفكاره ،وذكرياته.

ويعرف إدوارد ديجاردان « edoird dujardin* » "1861-1949 " المونولوج بقوله [المونولوج الداخلي يتصل بالشعر من حيث أنه ذلك الكلام الذي لا يسمع ، ولا يقال ، وبه تعبر الشخصية عن أفكارها المكنونة [أي ما كان منها إلى اللاوعي] دون تقيد بالتنظيم المنطقي ، أو بعبارة أخرى في حالتها الأولى وسبيل الشخصية إلى هذا التعبير وهو الكلام المباشر الذي يكتفي فيه بالحد الأدنى من قواعد اللغة ، على نحو يدل على أن الخوا طر قد سجلت كما ترد إلى الذهن تماما] .[1]

فالإنسان عادة لا يعتمد في الإفصاح على الكلام فقط ، وإنما هناك طريقة داخلية للإفصاح وهي التفكير والتأمل والملاحظة، واستحضار الذكريات وكل هذه الأمور لا يغفلها المؤلف فيحاول استدراجها ضمن تقانة المونولوج الداخلي مع علمه أنها لا تخضع لأي ترتيب منطقي وإنما همها الوحيد هو الترتيب العاطفي مع ما يجعله متناسقا بواسطة الترتيب اللفظي وطريقة تيار الوعي تعتمد على سمتين في الصياغة [وهما صياغة لا سببية وصياغة لا زمنية ففي الصياغة الأولى ينتقل الكاتب من وصف العالم الخارجي المنطقي وإحداثه إلى وصف العالم الداخلي لأبطاله ، فيقوم بتسجيل الذكريات والخواطر والأفكار كما تتوارد على اللاوعي دون ترابط منطقي أو زخرفي ، وبهذا يصمت الروائي لنتكلم إحدى شخصياته ، أو لنثرثر دون وعي منها في حالات من التوتر والصراع ، فتكشف عن طبيعتها وميولها وأفكارها كما تكشف عن صلاتها بالشخصيات الأخرى والأفعال والأشياء.

أما الصياغة اللازمنية فهي تابعة للصياغة السببية ولذلك تتكسر فيها الأزمنة وتخرج عن .تتابعها المألوف في الرواية التقليدية ، فيأتي الحاضر قبل الماضي ، أو ياتي المستقبل قبل الحاضر ، وتتداخل الأزمنة ، وتتقاطع في لاوعي الشخصية لتكون هي الأخرى وسيلة لإضاءة عالم الشخصية من داخلها[2] .

---

[1] د خيلل الموسي مطبعة اليازجي – دمشق الطبعة الأولى 2002 ص 44 نقلا عن آفاق الرواية بنية وتاريخا ونماذج تطبيقية

[2] خليل موسى. افاق الرواية ،ص 45 .

إن القول باعتماد [في البحث عن الزمن الضائع] على المونولوج الداخلي ليس بصفة كاملة ، وإنما هناك حيز كبير أيضا للوصف والسرد .

إننا نجد الحوار والمونولوج الداخلي في رواية *du coté de chez Swann*

Puis renaissait le souvenir d'une nouvelle attitude ; le mur filait dans une autre direction , j'étais dans ma chambre chez mme de saint loup a la campagne mon dieu il est au moins dix heures on doit avoir fini de soirs en rentrant de ma promenade avec mme de saint loup ,avant d'endosser mon habit .(1)

فالسارد هنا يستعيد ذكرياته بواسطة المونولوج . هذا المونولوج الذي يتسم بالانكفاء على الذات ، وتكسير الزمن ، وهذا ما يسمي بالصياغة اللاآزمنية كما نلحظ الحوار الخارجي « dialogue » في الفقرة التالية :

Quel rêve ce serait d'être mêlée a vos , travaux il s'était exercée sur sa peur des amitiés nouvelles , ce qu'il avait appelé , par galanterie sa peur d'être malheureux .
Vous avez peur d'une affection ? comme c'est drôle , moi qui ne cherche que cela , qui donnerais ma vie pour en trouver une avait elle dit d'une voix si naturelle , si convaincue , qu'il en avait été remue .
Vous avez du souffrir par une femme et vous croyez que les antres sont comme elle.(2)

كما نجد الوصف في نفس الرواية :

Et dautre part , préférant infiniment à celle d'Odette la beauté d'une petite ouvrière fraîche et bouffie comme une rose et dont il était épris , il aimait mieux passer le commencement de la soirée avec elle , étant sur de voir Odette ensuite(3)

هذا الجمع بين الصيغ المختلفة الهدف منه إبرا: الاختلاف في الفدرات العقلية والمستويات الاجتماعية خاصة الحوار ، فلغة الحوار تدل عادة على المستوى الفكري والاجتماعي لشخصيات الرواية. ففي الحوار التالي تنم لغته عن مستوى تفكير هؤلاء : *Vous* »

-(1) du coté de chez Swann .p 49
(2) du coté de chez swann p246.
(3) du cote de chez Swann p 286

croyez qu'elle en mourrait , votre mêre , s'écria durement mme verdurin , si vous ne dîniez pas avec elle le jour de l'an , comme en province ! »
Ses inquiétudes renaissaient à la semaine sainte :
« vous , docteur , un savant , un esprit fort , vous venez naturellement le vendredi saint comme un autre jour ? »
Dit elle à cottord,la première année , d'un ton assuré comme si elle ne pouvait douter de la réponse , mais elle tremblait en attendant qu'il l'eut prononcée car s'il n'était pas venu ; elle risquait de se trouver seule .

Je viendrai le vendredi saint ... vous fais mes adieux car nous allons passer les fêtes de pâques en auvergne.
En auvergne ? Pour vous faire manger par les puces et la vermine grand bien vous fasse !
Et après un silence...

« si vous nous l'avez dit au moins , nous aurions tache d'organiser cela et de faire le voyage ensemble dans des conditions confortables[1]

إنها عينة من الحوار الذي يبين عن المعتقدات الدينية لهذه العائلة فهي عائلة تقدس المناسبات الدينية ، وتخصص جزء من وقتها للحديث عن هذه المناسبات فضلا عن إحيائها .

وإذا ما ذهبنا إلى [ألف ليلة وليلة] لوجدنا الحوار أيضا له دلالات على المستوى العقلي والاجتماعي للمتحدث ففي حكاية هارون الرشيد والجارية تودد نجد هذا النوع من الحور :

[ثم قال لها : أيتها الجارية اخبريني بما عرفت الله تعالى ؟ قالت : بالعقل . قال : ما الغفل ؟ قالت : العقل عقلان عقل موهوب وعقل مكسوب ... وأدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح] [2]

ثم استطردت الجارية في الليلة الثانية والأربعون بعد المئة الرابعة :

[.... فالعقل الموهوب هو الذي خلقه الله عز وجل بهدي به منه يشاء من عباده والعقل المكسوب هو الذي يكسبه المرء بأدبه ، وحسن معرفته ، فقال : أحسنت ثم قال : أين يكون العقل ؟ قالت : يقذفه الله في القلب في فيصعد شعاعه في الدماغ حتى يستقر قال لها:

---

[1] opçit . p 237

[2] ألف ليلة وليلة ج 3 /164

: أحسنت ثم قال : أخبريني بما عرفت *النبي ﷺ صلى الله عليه وسلم* قالت : بقراءة كتاب الله تعالى وبالآيات والدلالات والبراهين والمعجزات . قال : أحسنت ، فأخبريني عن الفرائض الواجبة ، والسنن القائمة .]

قالت : أما الفرائض الواجبة ...[3]

هذا الحوار بين الفقيه والجارية تودد ، يدل على حجم المعرفة والقدرة المعرفية والعقلية لهذه الجارية . وهكذا يكون الحوار النافذة التي يطل منها المستمع على المستوى الفكري والذهبي للمتحدث . السردية / الوصف / المسار النفسي للشخصيات :

في هذه الطريقة يتحلي الدور الكبير الذي يلعبه السارد ، فهو المهيمن على الجو العام للأحداث ، ولهذا يستمد قوته من هذا الوضع فيصبح هو العارف بمجريات الأمور والعارف بدقائقها .

فهو يصف ، ويغرق في التفاصيل ، وينتقل من مكان إلى آخر ، ومن مرحله زمنية إلى أخرى دون أن تنهكه المسافات أوتتعبه الأزمنة .

وقد عرف قدامه بن جعفر في كتابه [نقد شعر]الوصف بقوله :

[الوصف إنماهو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات ولما كان أكثر وصف الشعراء إما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحس بنعته .] [1]

كما هو معلوم ،فإن الوصف يندرج ضمن الأسلوب الإنشائي ، وهو نوع من الصياغة اللغوية الذي يعتمد على متابعة تفاصيل الشيء حتى دقائقه .والوصف هو صورة المكان وتعبير عليه ، وتعريف به .

وبين مصطلحي السرد والوصف هناك فرق حدده المنظرون : إن النص الروائي في جملته ينقسم إلى مقاطع وصفية ومقاطع سردية ، وتتناول المقاطع السردية الأحداث وسريان الزمن أما المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة .[2]

---

[3]المصدر نفسه ، ص 164

[1] قدامة بن جعفر ، نقد الشعر . المطبعة المليجية ، القاهرة ، 1935 ص 70

[2]-سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص 116 .

هـذا التفريـق هـو منهجـي ، واصـطلاحي ، في حـين أننـا دمجنـا السـردية والوصـف في خانـة واحدة لأننا نقصد بالسردية المعنى اللغوي الأولى معنى التتابع والتوالي في التصوير والحديث ،

و الفرق بينهما في الواقع يلمس جانب الآلية ، فإن كان الوصف يتميز بالسكون ، فإن السرد سمته الأساسية الحركة ، والتغير فهناك نوع من التداخل بين الوصف والسرد فيما يمكن أن نسميه بالصورة السردية ، وهي الصورة التي تعرض الأشياء متحركة ، أما الصورة الوصفية فهي تعرض الأشياء في سكونها .[1]

ومهما يكن فإن التعرض للصورة متحركة أو في سكونها هو من قبيل السرد والوصف معا لكن يمكن الإشارة إلى أن هناك وصف همة الوحيد هو رصف وتصنيف الأشياء ، إذ يقتصر العمل على نوع من الإحصاء وعادة ما يكون هذا الإحصاء تجريدي شامل وهناك وصف تعبيري وهذا النوع أقرب إلى المتلقي من الأول فهو يقوم على الايحاء والتلميح ...[ولذلك نجد في النصوص الواقعية مقاطع وصفية مستقلة تمكن استخراجها من النص تمثل وحدات متكاملة متماسكة.

أمابالنسبة إلى روايات تيار الوعي ، فلا نجد شيئا من ذلك ، فالوصف يأتي ملتحما بالسرد في وحدات متضافرة].[2]

وعليه سوف ننطلق من هنا لإبراز اختلاف الرؤى أو تشابهها في العملين .

ولنبدأ ب[ألف ليلة وليلة] ، ولنرسم ذلك في جدول تقييمي :

وصف تصنيفي	وصف تعبيري
– إن الذهب في المنزل كالشمس في الدنيا – رجلان من الشطار – فأخرج الرجل المذكور مائة بساط ، ومائة نطع ومائة وسادة ومائة طبق من الفاكهة ، و مائة جام ملآن حلوى ومائة زبدية ملآى بالشربات السكرية .	–كان له زوجة جميلة. – كانت تحب زوجها المتلمس محبة عظيمة –ومازالا في أطيب عيش وأصفاه ، وأرغده وأهناه . – كان له زوجة سوء ، وهو يحبها وهي تكرهه – كانت تحب جارا لها وهو يبغضها . – قد جفل من المرأة الميتة

[1] المرجع السابق ،ص ،117

[2] - المرجع ،نفسه ص 113.

-طبق طعام ، وطبق مبردات وطبق فاكهة و جاما ممتلئا حلوى ، وزبدية شراب -جاء صياد ومعه سمكه كبيرة . - أمر بعض أتباعه أن يملأ الزورق الذي ركب فيه جعفر إليه من الدراهم والدنانير وأصناف الجواهر واليواقيت والثياب الفاخرة والأموال الباهرة . - ولم يزل يضع فيه أصناف التحف حتى استغاث الملاحون. -اجتمع علي ديون كثيرة أثقلت ظهري ، وعجزت عن قضائها . -إن ببابنا بغالا كثيرة بأحمالها . - هدم الأهرام . -الأهرام ثلاثة هي من عجائب الدنيا - مبنية بالصخور العظام . -يثقبون الحجر ، ويذيبون الرصاص - إن في داخل الهرم العربي ثلاثين مخزنا من حجارة الصوان مملوءة بالجواهر النفيسة والأموال الجمة والتماثيل الغريبة والآلات والأسلحة الفاخرة . - وفيها الزجاج الذي ينطوي ولا ينكسر وأصناف العقاقير... المركبة والمياه المدبرة - في الهرم الثاني أخبار الكهنة مكتوبة في ألواح من الصوان . - في الحيطان صور أشخاص كالأصنام.	-لي حديث عجب -كان لي والدة عجوز صالحة . - إن خبرك عجيب . -كان الصياد صاحب ذكاء وفطنة . - يا ساقط الهمة ليست بإنسان - كانت له جارية عوادة المسها البدر الكبير . - لم يكن في زمانها أحسن منها وجها ولا أعدل قد ، ولا ألطف معنى . -كانت غاية في الجمال ونهاية الظرف والكمال. - فأصلحت الآلات ، وغنت بأطيب النغمات . - فضاقت حيلتي ،، وازدادت فكرتي . - فلما رأيت الأمور متعسرة ، والأحوال متغيره . - ويرشدني إلى باب الفرج بحسن تدبيره . - من يقدر على احتمال تكبرهم ويصير على تجبرهم. - أسعدك الله بعونه ، وأغناك عن خلقه بمنه . - ضيق الصدر ، ومتحير الفكر ، منكسر القلب

– وهي قاعدة على المراتب . –لكل هرم منها خازن حارس .	

لقد أخذنا هذه العينات من الليلة الخامسة والتسعون بعد المئة الثالثة إلى الليلة الثامنة بعد المئة الرابعة أي [سبع ليالي] من ص 116 إلى ص 122 ، أي بالضبط ست (06) صفحات ، فخرجنا بالملاحظات الآتية :

– هناك تساو بين الوصف التصنيفي ، والوصف التعبيري فهناك ثمانية عشر (18) وصفا تصنيفيا ، في حين .

هناك عشرين (20) وصفا تعبيريا ؛ أي هناك تجاوز لا يكاد يذكر .

– يلاحظ تشابها وتكرارا للكثير من الأوصاف سواء التصنيفية أو التعبيرية ، وهذا سمة نلاحظها على [ألف ليلة وليلة] عموما فالجمال والعظمة ، والحب ، والكراهية ، والخوف والفزع والغرابة ، [عجيب] ، والحسن ، واللطف ، واليسر والعسر و التكبر و التجبر ، كل هذه الصفات تتكرر مفردة مرة ومجتمعة أخرى في الكثير من حكايات [ألف ليلة و ليلة] .

ولو عرجنا على [في البحث عن الزمن الضائع] لو جدتاها حافلة بهذا النوع من الوصف ففي ، ***sodome et Gomorrhe*** [سادوم وعمورة].

يمكننا استكشاف تقنية الوصف عبر ارتباط السارد بالمكان حيث كل مؤشرات المكان تحيل على استخدام هذه التقنية ونفس الأمر يحدث مع بقية الأجزاء من الرواية الضخمة التي هي عبارة عن حشد من الأوصاف :

Incapable comme je l'étais encore d'éprouver à nouveau un désir physique , albertine recommencent cependant à m'inspirer comme un désir de bonheur . certains rêves de tendresse partagée , toujours flottant en nous , s'allient volontiers par une sorte d'affinité au souvenir « à condition que celui –ci soit devenu un peu vague » d'une femme avec qui nous avons eu du plaisir .Ce sentiment me rappelait des aspects du visage d'albertine , plus doux , moins gais , asez différents de ceux que m'eut évoqués le désir physique .

ففي هذه الفقرة نجد الكثير من الوصف التعبيري الذي يقرب صور شخصيات القصة كألبرتين في تفاعل شخصيتها مع السارد ، وقد قربت هذه الأوصاف هذه العلاقة وجعلتها أكثر جلاء ووضوحا ، وساهمت في إبراز عمق هذه العلاقة .

كما يمكننا تلمس ذلك من خلال قصة ،***un amour de Swann***

« physiquement , elle traversait une mauvaise phase. elle épaississait ; et le charme expressif et dolent , les regards étonnes et réveurs qu'elle avait autrefois semblaient avoir disparu avec sa première jeunesse »[1].

وهو أيضا يصنف ضمن الوصف التعبيري ، ولعلنا لاحظنا مدى التصاق السارد بالمتلقي [المسرود إليه]، لكن لا نعدم أحيانا الوصف التصنيفي في عدة مواقع حينما ينتبه السارد إلى تأثيث المكان ، فيعرض جملة من الأشياء أو الأثاث بشكل تصنيفي لكن لا تخلو من لمس لعمق الأشياء ، ومزج كل ذلك وأضفى عليه أنسنة خاصة . فهو يؤنسن الأشياء فيكون لذلك الأمر أبلغ الأثرفي نفس ا لمتلقي ، وبفعل الأمر نفسه مع ما يعرض في النص من لوحات زيتية ، فيصف خلفيتها ، وتموج خطوطها وأبعادها ، والوصف في هذه الحالة يخرج من دائرة الوصف التصنيفي لأن اللوحة التعبيرية هي معطى آخر تعبيري ، لا يصلح معه إلاالوصف التعبيري ، فهناك بالتأكيد علاقة تكامل فني بين الوصفين .

ولقد خضع الوصف في رواية [البحث عن الزمن الضائع] إلى الارتدادية الرمانية. فلأحداث تستعاد عن طريق الذاكرة اللاإرادية « *mémoire involontaire* » ، ولهذا فالوصف حركتيه تكون ارتدادية ، فهو غير ثابت فكأنه تصوير سينمائي يقوم على تقنية الفلاش باك وهذا ما يكاد يصطبغ على جل أحداث الرواية[في البحث عن الزمن الضائع] .

وبعد .....لقد وقفنا على التلوينات السردية في كلا النصين (ألف ليلة وليلة) و (البحث عن الزمن الضائع) هذه التلوينات التي آثرنا أن نطلق عليها المرآة والقناع ، فارتباط السارد بضمير المتكلم أحيانا ، وبضمير الغائب أحيانا أخرى يعد تلوينا سرديا يصبغ النصوص بصبغته الخاصة ويسمه بميسمه الخاص .

وقد تدرجنا بعدها إلى مستويات السرد لنقف على درجاته لنخصص بعدها للزمن حيزا من البحث لنجده مغرقا في اللازمنية مع ما يستتبع ذلك من وظائف ، وانتهينا إلى مستوى اللغة التي تراوحت بين السرد والوصف من جهة والحوار من جهة أخرى بقسميه الديالوج (DIALOGUE) والمونولوج (MONOLOGUE).

(1) un amour de swann p151

سنحاول في هذا الفصل إيجاد نقاط التقاطع بين (ألف ليلة وليلة) و"البحث عن الزمن الضائع" و ذلك على مستوى الدلالات, ولهذا سوف نحاول إستدراج ماهية الدلالة نظريا قبل الغوص في غمارها تطبيقيا .و للوصول إلى هذه الغاية لا بد من البحث في تحديد المصطلح حتى لا يلتبس علينا الأمر , و نخلطه بما هو غير مقصود ضمن بحثنا هذا .فنحن لا نقصد بمصطلح الدلالة ما أوثر في الدراسات السميولوجية منذ محاضرات دي سوسير مرورا برولان بارط و بيرس وغريماس وآخرين , لأن عند سماعنا لمصطلح الدلالة، فإن أول ما يستوفقنا هو اهتمام دي سوسير بهذا الجانب أي بالدلالة أو العلامة الألسنية التي تعتبر من منظوره اعتباطية، بما أن العلامة في تعريفه مجموع ما ينجم عن ترابط الدال بالمدلول , هذه الثنائية التي تمثل أهم فتح في تاريخ الألسنية .إن صفة اعتباطية العلامة هي المبدأ الأول الذي إرتكز عليه دي سوسير. أما المبدأ الثاني في نظره هو صفة الدال الخطية بحسب امتداده واتساعه وو احدية أبعاده .لكن إن مانحن بصدد بحثه هو مفهوم الدلالة الذي يقترب من مفهوم المعنى الذي أولاه العرب القدامى أهمية قصوى خاصة حينماربطوه بالبلاغة.

إذ أن مفهوم البلاغة عند العرب يرتبط بضرورة التعبير عن المعنى الواحد بأساليب مختلفة للدلالة على المعنى. ومن هنا تتضح لنا أهمية التفريق بين المعنى والدلالة .فما المعنى وما الدلالة ؟

إذا ما عدنا إلى الجاحظ في البيان والتبيين لوجدناه يتعرض للمعنى جنبا إلى جنب مع اللفظ إذ يعتبرهما من قضايا البلاغة..ففي ثنائية اللفظ والمعنى يتحدث الجاحظ قائلا: " وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره ومعناه في ظاهر لفظه .فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا وكان صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلف .صنع في القلب صنع الغيث في التربة الكريمة .."[1]

فارتباط اللفظ بالمعنى .وتعبير اللفظ عن المعنى حتى يغني قليله عن كثيره.هو مربط الفرس عند الجاحظ الذي يرى أن المعاني في متناول الجميع غير أن أسلوب طرح هذا المعنى هو من يتفرد بالتميز فيقول الجاحظ في هذا الأمر .: "وذهب الشيخ أبو عمرو الشيباني إلى استحسان المعنى. والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني .وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك .فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير" . [2]

فالجاحظ يلح على عامل السبك والإجادة في صناعة الكلام .وهذا ما نعني به أسلوب الكلام.. و كما لكل أديب معجمه اللغوي الخاص , فإنه له أسلوبه المتميز أيضا .

فإن كان الأول يمثله اللفظ , فإن الثاني يمثله المعنى , والمعاني في رأي العتابي " تنحل من الألفاظ محل الروح من البدن " . [3]

و قد خصص البلاغيون – قديما- علما بالمعاني , سمي بعلم المعاني , إذ تعرض الكثير منهم بالبحث في هذا العلم , منهم: قدامة بن جعفر الذي أورد مجموعة مباحث خاصة بهذا العلم منها :

01- **التتميم**: - وهو أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته و تكمل معها جودته شيئا إلا أتى به.[4]

02- **الإيغال**:- وهو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاما من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع ، ثم يأتي بها لحاجة الشعر فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره من المعنى في البيت. [5]

[1]- الجاحظ . البيان والتبيين ج1 . دار مكتبة الهلال بيروت الطبعة الأولى 1988. ص 83.

[2]- الجاحظ . الحيوان . ج3 . تحقيق محمد عبد السلام هارون . القاهرة 1969. ص 131.

[3]- عبد العزيز عتيق . في تاريخ البلاغة العربية . دار النهضة العربية للطباعة والنشر .بيروت .ص83.

[4]- قدامة بن جعفر . نقد الشعر المطبعة المليجية . القاهرة 1935. ص 98.

03- **المساواة:-** اعتبرها قدامه بن جعفر من أنواع ائتلاف اللفظ مع المعنى , وعرفها بأن يكون اللفظ مساويا للمعنى حتى لا يزيد عليه , ولا ينقص , وقد أخذها البلاغيون عنه وعدوها المذهب المتوسط بين الإيجاز والإطناب الذي هو من أهم مباحث علم المعاني.[1]

04- الإشارة:- وقد اعتبرها قدامه أيضا من أنواع ائتلاف اللفظ والمعنى , وعرفها بأن يكون اللفظ القليل مشتملا على معاني كثيرة بإيحاء إليها أو لمحة تدل عليها .[2]

كما عالج أبو هلال العسكري في كتابه " الصناعتين" مباحث علم المعاني بطريقة أخرى إذ قسمها إلى مايلي:

أ- **الإيجاز والإطناب:** - إذ خصص بابا كله لهذا المبحث يتألف من فصلين خصص الأول منه للإيجاز و قسمه إلى إيجاز القصر , وإيجاز الحذف .

و عرف إيجاز القصر بأنه تقليل الألفاظ و تكثير المعاني , وأدخل في باب إيجاز القصر"المساواة" وعرفها بقوله: " أن تكون المعاني بقدر الألفاظ , والألفاظ بقدر المعاني لا يزيد بعضها على بعض ". و كأن ألفاظه قوالد لمعانيه .

و قد تناول في إيجاز الحذف عدة وجوه منها حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه منها القسم بلا جواب.

ب- **الفصل والوصل:** عرض له أبوهلال العسكري في الباب العاشر والأخير من كتابه، و قد إقتصرعلى تبيان قيمته البلاغية .

وهاهو العلامة العربي الامام عبد القاهر الجرجاني (توفي سنة 471 هـ) قد فاق علماء عصره .

بل سبق حتى علماء الغرب حينما توصل إلى نظرية (معنى المعنى) أوما أسماها برتراندرسل ***Bertrand Russel (The meaning of the meaning)*** و يقصد بمعنى المعنى :

[5] - المصدر نفسه .ص 123.

[1] - المصدر نفسه . ص108.

[2] - لمصدر نفسه ص 110.

" وإذ قد عرفت هذه الجملة فها هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى، ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يمضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت لك .

وإذ قد عرفت ذلك فإذا رأيتهم يجعلون الألفاظ زينة للمعاني وحلية عليها , أو يجعلون المعاني كالجواري والألفاظ كالمعارض لها وكالوشي المحبر واللباس الفاخر , والكسوة الرائقة إلى أشباه ذلك مما يفخمون به أمر اللفظ و يجعلون المعنى ينيل به ويشرف فـ أنهم يضعون كلاما قد يفخمون به أمر اللفظ، و يجعلون المعنى إعطاءك المتكلم أغراضه فيه من طريق معنى المعنى . .

وجملة الأمر أن صور المعاني لا تتغير بنقله من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك إتساع و مجاز و حتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ، ولكن "يشار بمعانيها إلى معان أخرى."[1] وهو ما نقصده بالدلالة .

و يتضح الأمر أكثر حينما نتبع مع الزمخشري تلميذ ع القاهر الجرجاني في الفصل الثالث الخاص بالحكم على المعاني من كتابه " الكشاف " إذ يقول ,إن الأصل في المعنى أن يحمل على ظاهر لفظه، ومن يذهب إلى التأويل يفتح إلى دليل كقوله تعالى:" وثيابك فطهر" فالظاهر من لفظ الثياب ما يلبس، ومن تأول ذهب إلى أن المراد هو القلب لا الملبوس , وهذا لا بد له من دليل لأنه عدول عن ظاهر اللفظ[2]. و لفظ العدول هو أقرب إلى مصطلح الدلالة منه إلى لفظ المعنى .

أما ابن الأثير فقد خصص جزء من كتابه" المثل السائر" لعلم المعاني، ولم يعرض لكل مباحث علم المعاني، لكنه تعرض إلى مباحث هامة في هذا المجال وأوفاها حقها من التمحيص، التدقيق والشرح والتفصيل من بينها:

01 – **التقديم والتأخير**:– وهو عند ابن الأثير نوعان : منه ما يختص بدلالة الألفاظ على المعاني ولو حدث تغيير ما بين تقديم و تأخير لنتج عن ذلك تغير المعنى وهو بدوره ينقسم إلى قسمين :

الأول أن يكون التقديم فيه هو الأبلغ كتقديم المفعول على الفعل وتقديم الخبر على المبتدأ و تقديم الظرف أوالحال أوالإستثناء .

[1]- عبد القاهر الجرجاني . كتاب دلائل الإعجاز تحقيق محمد رشيد رضا .دار المعرفة بيروت 1972. ص ص 171- 173

[2] - أخذا عن عبد العزيزعتيق . تاريخ البلاغة العربية .ص 282.

و يذكر ابن الأثير أن علماء البيان ومنهم : الزمخشري يقولون أن تقديم هذه الصورة إنما هو للإختصاص و لكنه يخالفهم ويرى أنه يكون الإختصاص و يكون لمراعاة نظم الكلام , وذلك أن يكون نظمه لا يحسن إلا بالتقديم . . و أماالقسم الثاني الذي يكون التأخير فيه هو الأبلغ فهو أن يقدم ما الأولى به التأخير لأن المعنى يختل بذلك ويضطرب والضرب الثاني من التقديم والتاخير يختص بدرجة التقدم في الذكر لاختصاص بما يوجب له ذلك ولوأخر لما تغير المعنى . [3]

02- **الإيجاز**: و قد عرف ابن الأثير الإيجاز بالقول أنه دلالة اللفظ على المعنى من غير أن يزيد عليه، و بدوره قسمه إلى عدة أقسام:

وهو الإيجاز بالحذف ولا يكون إلا فيما زاد معناه على لفظه والقسم الثاني مالا يحذف منه شيء وهو نوعان: ما ساوى لفظه معناه و يسميه " بالتقدير" وسماه المتأخرون "بالمساواة" والنوع الآخر ما زاد معناه على لفظه و يسمى "القصر" . [1]

03- الإطناب: - والإطناب هو ميزة لا يختص بها عوام الناس وإنما هو للخواص كما هو للعوام و يعرفه بأنه زيادة اللفظ على المعنى لغاية ما، ويقسم الإطناب المختص بالجمل إلى أربعة أقسام .

أما السكاكي فقد عرف علم المعاني بـ تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الإستحسان وغيره , ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره و قد قسمه إلى فروع هي:

1- الخبر والطلب، 2- الإسناد الخبري 3- الإسناد وبيان أحوال المسند إليه .

4- الفعل و متعلقاته، 5- الفصل والوصل , 6- الإيجاز والإطناب، 7- الفصل وأنواعه وطرقه 8- الطلب . [2]

و مما سبق ذكره – يمكننا الجزم بأن المعنى كانت أهميته كبيرة عند المنظرين العرب لدرجة أن جعلوا له علما خاصا به هو علم المعاني و قد إتفقوا في الجوهر وإن كانوا قد إختلفوا في عرضه .

[3] - عبد العزيز عتيق . في تاريخ البلاغة العربية ص ص 289.290.

[1] - المرجع السابق ص 290.

[2] - المرجع نفسه ص ص 273 .274.

أما في قاموس النقد الأدبي فقد جاء تعريف المعنى(Sens) على أنه ما بدل على عنصرما و المعنى والمدلول عادة يستعملان كمصطلحين مترادفين في الجملة .

كل رمز يأخذ معنى خاص به. في حين أن المعنى العام للجملة ليس هو وليد مجموع المعاني المختلفة للرموز لكن البنية اللفظية أو المعجمية تلعب دورا هاما .

والمعنى الدلالي حسب هذا القاموس هو أوسع دلالة من المعنى الألسني ***Sens linguistique*** ، فبمقتضى المعنى الدلالي، فإن النص أوالخطاب يكون على علاقة بعناصر خارجة عنه (النص) مثلما قال ناتيز ***"Nattiez"*** " هناك دلالة حينما يكون الموضوع مرتبطا بالأفق " فالدلالة ترتبط أصلا بنوازع براغماتية، وتخضع للتأويلية .

ففي التأويل الكلاسيكي للكتابة هناك أربعة أنواع من المعنى :

المعنى الأدبي : وهوالمعنى الأساسي، والمعنى الفكري: " حينما نأخذ درسا من النص" والمعنى الرمزي ***allégorique*** والمعنى ***anagogique*** [1]والمعنى عادة ينتج من مزاوجة ما بين النص المعجمي والمعاني النحوية التابعة له المتعلقة عادة بالصور في ذهن المتلقي " ومن هنا يمكننا القول أن المعنى هوما يفهمه الناطق بلغة ما ركب وفق نظامها نص من النصوص على حين لا يمكن لغير الناطق بتلك اللغة فهم معاني الكلام الذي يركب استنادا إليها .[2] هذا فيما يتعلق بالمعنى، أما ما يتعلق بالدلالة ***Sémantique***, فإنها تختلف عن مفهوم المعنى فحينما يتعرض بيبر قيرو في كتابه " الدلالة" ***La Sémantique***. يظهر أن معناها يتعلق بدراسة معاني الكلمات، واللفظة مشكلة من لفظة أصلها يوناني (سيميانو) المدلول, سيما: الإشارة ، الرمز، الدال .[3]

إن مجال الدلالة هو الكلام، والكلام هو كل وسيلة للتعبير عن الأفكار وهذا حسب ما جاء في لاروس ***(La rousse)*** القرن العشرين , وهو إلى جانب ذلك " كل وسيلة من وسائل الإبلاغ بين الأحياء ". حسب دائرة المعارف البريطانية .وهو أيضا " كل نظام صالح لأن يستعمل وسيلة إبلاغ بين الأفراد وذلك حسب معجم المصطلحات الألسنية" .

-[1] Joëlle gardes ta mine ,Marie cluade Hubert ,universitaire de France huitante éditions 1975 p5 .

[2]الفت يوسف وعادل خضر :بحوث في خطاب السد المسرحي :الطبعة الاولى 1994 بتونس ص 37

[3] Pierre Guiraud : la sémantique. Presse universitaire de françe *éditions 1975 .p 5* -

أما دي سوسيو فيعرف اللغة بكونها نظام دلائل متميزة تقابل أفكارا مميزة. [4]

و يستمر مونان في استدراج مفهوم كلمة (دلالة)، و تفسيرا لمقولة أن الدلالة هي وحدة لغوية تتمثل في المدلول يقول:" أما المعنى فهو القيمة الدقيقة التي يتخذها هذا المدلول المجرد في سياق أوحد" [5].

والدلالة بالإضافة إلى ذلك – هي نوع من التجاوز و التخطي الذي تمارسه على المعنى الأول سواء كمفهوم معجمي أو المعنى كمعنى , فحاجز المعنى يصبح لا معنى له, لأنه اخترق لينظر ما وراءه , و ما أمامه, و ما فوقه , و ما تحته. فكل ما هو متاح من متصورات ذهنية هو هدف، ومورد .

و لهذا فمن المسموح, و من الجائز أن يتفجر منبع العين الواحدة ليصبح ينابيع متعددة تبعا للموقع و المقام .

فالدلالة عادة تفوق المعنى رتبة, و تتفوق عليه في شططها, فلا يشترط في الدلالة مواءمة الواقع, في حين أن المعنى يتفق عادة مع الواقع ،و هذا يقودنا إلى مصطلح جديد هو منتوج دلالي بحت, و هو الإختراق اللغوي أو ما يسمى بالإنزياح ***"L'écart"*** أو الانحراف أو العدول كما أوثر على الأقدمين.

فماذا نعني بالانزياح***l'écart***؟

وعلى رأي دكتور أحمد محمد ويس فإن : " الإنزياح ظاهرة كونية ، أو أن الكون عوالم في انزياح دائم "[1].

كما يعرف ع السلام المسدي الإنزياح بقوله:- مصطلح (***L'écart***) عسير الترجمة, لأنه غير مستقر في متصوره لذلك لم يرض به كثير من رواد اللسانيات و الأسلوبية, فوضعوا مصطلحات بديلة عنه . . . و عبارة إنزياح ترجمة حرفية للفظة – ***(L'écart)***– على أن المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح

[4] جورج مونان مفاتيح الألسنية ت : الطيب بكوش . منشورات سعيدان . تونس 1994 ص 37

[5] المرجع السابق ص 120.

[1] - أحمد محمد ويس .الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . الطبعة الأولى 2005. ص 11.

عليه بعبارة التجاوز, أوأن نحيي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد و هي عبارة "العدول": و عن طريقة التوليد المعنوي قد نصطلح بها على مفهوم العبارة.[2]

وقد أورد ع السلام المسدي ما قام به جاكبسون من محاولة تدقيق مفهوم الإنزياح حينما سماه بخيبة الإنتظار و قد وردت بالإنجليزية كمايلي: ***Deceived expectation*** و هو ما يترجم حرفيا بـ " تلهف قد خاب" و ترجمت العبارة إلى الفرنسية بـ (***L'attente déçue***)،(الإنتظار الذي خاب و كذلك بـ (***L'attente frustrée***) الإنتظار المكبوت .[3]

و كل متعلقات هذه المعاني تدل على أن الإنزياح هو فعل مجاوز, و تال و مفاجىء, و مدهش و بالتالي هو درجة عالية من الصدمة, حينما تتحول العبارة من هشاشتها و بساطتها الأولى إلى انفتاحها و انعتاقها و تمردها, و كسرها للحواجز .

و لهذا فإن ميشال ريفايتر ***"M Riffaterre"*** عرف الأسلوب بأنه عبارة عن إنزياح عن النمط التعبيري و المتواضع عليه,كما أنه خروج عن القواعد اللغوية, وعن المعيارالذي هو الكلام الجاري على ألسنة الناس في استعماله وغايته للتوصيل والإبلاغ[1].

كما أن غايته القصوى هي التشكيل المحايد و المغاير و المخالف لما هو سائد .

و لعل جوليا كريستيفا في اعتبارها للإنزياح خطأ لغويا مقصودا[2].قد بالغت في عدم قدرة الإنزياح في أن يكون فاعلا و محركا للبنية الشعرية في النص .

لأنه ليس عدم القصدية هي المؤشر على الإنزياح, و الذي يعتبر شرطا من شروطها ، بل من المفيد الإشارة إلى أن المقصدية الأدبية غير مباشرة لأنها تتوسل بشتى ضروب المجاز والاستعارات والكنايات .

و قد استعمل مفهوم الإنزياح لأول مرة في الدراسات الأسلوبية على يد ثلة من المنظرين : كريفايتر , و بالي و سبيرز , و لكن تحدد و أصبح ظاهرة في حد ذاتها عند جون كوهن ***(Jkohen)***, حتى إرتبط باسمه .

L

(2) –عبد السلام المسدي . الأسلوبية والأسلوب . الدار العربية للكتاب الطبعة الثالثة . ص ص 162.163.

(3) - أخذا عن عبد السلام المسدي .الأسلوبية والأسلوب .ص 64.

(1) Riffaterre . essais de stylistique structurale .paris , Flammarion 1971.p -41

(2)– جوليا كريستيفا . علم النص ت: فريد زاهي . طبعة أولى . دار توبقال المغرب 1991. ص 39.

و نظرية الإنزياح لدى "جون كوهن" تقوم على مجموعة من الثنائيات وهي (المعيار / الإنزياح) (*L'écart / la norme*) والدلالة التصريحية/ و الدلالة الحافة) (*Dénotation / connotation*) .

و في نظر جون كوهين, فإن الخطاب الشعري يموت على صعيد الدلالة التصريحية ليحيا و ينهض على صعيد الدلالة الحافة .

وهو في عمقه الإجرائي عبارة عن عملية تبادلية (الازياح و نفية و تكسير البنية و إعادة البناء .

فـ جان كوهين يميز الإستعارة بين لحظتين " الأولى نسميها عرض الإنزياح و هي عبارة عن ملاحظة المنافرة بين الكلمة المستعارة أو الكلمة المجاورة أو القرينة, و الثانية هي نفي أو إختزال الإنزياح بالإنتقال من المعنى الأول الذي لا يقبله السياق إلى المعنى الثاني الذي يعيد الإنسجام إلى الكلام بنفي المنافرة بين الكلمة و سياقها هذا المعنى الثاني هو وحده الذي يطلق عليه الإستعارة.[3]

و قد اعتقد تودوروف أن كلمة " انزياح " كلمة بالغة الخطورة لأنها تحيل على مفهوم الانحراف. فسواء قيل انزياح او انحراف أو شذوذ فذلك لا يختلف في شيء. من الأليق إذن أن نتكلم عن " تحول" [1].

إن الأسلوب الأدبي عادة يتميز بما فيه من انحراف عن الأسلوب العاد ي و الإنحراف هنا هو مخالفة قواعد تركيب الجملة من حيث تقديم الفاعل مثلا,أو المفعول. و لذلك فإن مقولة الانحراف تفترض أصلا مسبقا استقر ورسخ في اللغة ليكون هو المقياس الذي يتحدد به الإنحراف و تعرف به درجة الإنحراف و تنوعه.

و يتفاوت النقاد في نظرهم إلى قيمة الإنحراف , فثورن ***thorn*** يكبر من قيمته الجمالية و يطالب بأن يتعدى الإنحراف البنية السطحية إلى البنية العميقة كما في الإستعارات و الكنايات من مثل (حزن الأقلام)حيث أسند الحزن إلى مالا يعقل , و هذا الإنحراف هو سر الشعرية.[2]

L

[3] - عبد السلام المسدي . الأسلوبية والأسلوب .ص 60.

[1]- تزيفتان ، تودوروف . خطاب السحر . ت: محمدا سليم . الموقع الالكتروني . www. aslim . org

[2] - محمد عزام . الأسلوبية .منشورات وزارة الثقافة السورية . دمشق 1989. طبعة أولى .ص 51.

و قد أورد " محمد عزام" أنواع كثيرة من الإنحرافات, فمن جهة الانتشار هناك انحراف موضعي كالاستعارة التي تعتبر انحرافا موضعيا من اللغة العادية, و الإنحراف الشامل كمعدلات التكرار الشديدة الارتفاع أو الانخفاض لوحدة معينة في النص .

أما من جهة علاقتها بنظام القواعد, فهناك انحرافات سلبية, و انحرافات إيجابية, كما أن هناك انحرافات داخلية, و انحرافات خارجية من جهة العلاقة بين القاعدة و النص .

كما أن هناك انحرافات تبعا للمستوى اللغوي تتمثل في الانحرافات الخطية, و الصوئية, والصرفية و المعجمية و النحوية, و الدلالية .

لقد اهتم بعض البنيويين العرب بمفهوم الانزياح ك محمد العمري- نزار التجديتي- عبدالله صولة- صلاح فضل- ع السلام المسدي و آخرون حاولوا إيجاد جذور لهذا المصطلح في التراكمات البلاغية و النحوية العربية فوجدوا مصطلح العدول هو الأكثر شيوعا و استعمالا .

و العدول هو مسافة من الإنحراف تقاس بالبعد عن وضع كلامي مألوف استحال بعامل التقادم و الاحتذاء قاعدة" [3]ووفق هذا المنطق وجدت الكثير من المباحث كالالتفات و التقديم .

و التأخير, و الفصل و الوصل, و الحذف, و غيرها التي انفلتت من سطوة علم النحو لتستأثر بعلم سمي فيما بعد بعلم المعاني .

و قد تعرضنا له سابقا و هو العلم الذي انتصر لجماليات الاستعمال اللغوي بعيدا عن التقييدات اللغوية , و النحوية.[1]

و قد جمعت هذه الانزياحات في ثنائيات; فالانزياحات الدلالية تتمثل في ثنائية (الحقيقة والمجاز) في حين أن الانزياحات التركيبية تتمثل في ثنائية (التقديم و التأخير, والالتفات) كما أنهم يعودون إلى الجرجاني في آرائه البلاغية حينما يذكر في " دلائل الإعجاز": " أن الكناية أبلغ من الإفصاح, و التعريض أوقع من التصريح , و إن الاستعارة مزية وفضلا, و أن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة ." [2]

[3]- – أحمد علي محمد (جماليات الإنزياح – قراءة في مراثي عبد المعين .) .جريدة الأسبوع الأدبي العدد 1049.

[1] - المرجع السابق ،

[2] - عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ص55

تشكل الدلالة: – إن الدلالة في أساسها هي معطى أدبي يستقريء جماليات النص، لهذا فإن الانطلاق من الدلالة الأدبية هو أساس البحث في هذا المجال مع الانفتاح على الميادين الأخرى فلا يمكن فهم دلالة أدبية دون الاتكاء على سياقات أخرى, كالسياق النفسي و السياق الإجتماعي. هذان السياقان يدرسان دون الخروج عن السياق الأدبي , بل إن الاشتغال الخاص للدلالة يرتكز على هذا النوع من التواشج, و التمازج, و الاتصا ل و الاستفادة المتبادلة لهذا سوف ندرس تشكل الدلالة من خلال ثلاثة مناهج و هي:

1–الدلالة الأدبية 2– الدلالة الإجتماعية 3– الدلالة النفسية .

لأن بالأساس تشكل الدلالة يتم عبر الحقول الدلالية , و دوران المستويات اللسانية – النصية حول الدلالة ذاتها, و وجوه تعدد الأبعاد الدلالية .

1–الدلالة الأدبية:– سوف نركز في هذا الجانب على ثلاث نقاط تبدو كظاهره إنزياحية في المتنين. معا , و هذه النقاط هي:

أ- إستراتيجية العنوان .

ب–تكثيف المجاز .

ج– حدود النص .

أ/ **استراتيجية العنوان:** إن العنوان للكتاب كالاسم للشيء به يعرف ، وبفضله يتداول ، يشار به إليه ويدل به عليه .يحمل وسم كتابه ، وفي الوقت نفسه يسمه العنوان .[1]

في ألف ليلة وليلة,تتساءل (فريال غزول) حول سبب هذه البداية العددية فتقول ماهو دور هذه الأعداد في الحكاية ؟ هو سؤال يطرح نفسه . هل هو مجرد عمل إحصائي أم أن الأعداد تبني تنظيم جهاز يساعد على فهم بعض دلالات النص ؟ .[2]

إن استعمال العدد " ألف" يدل على الكثرة، كما استعماله الأقصى. الدرجة القصوى[3].

[1]– محمد فكري الجزار . العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي . الهيئة المصري العامة للكتاب 1998. ص 15.

[2] Ferial .J.Ghazoul. the Arabian nights in comparative context . the American university in cairo.

[3] -Ibid p 39.

و قد إختلفت الأرقام، فهناك من يسميها " ألف ليلة وليلة" وهناك رواية تقول بتسمية "ألف ليلة ", كما ذكرت " فريال غزول" أن هناك مخطوط في المكتبة الوطنية بالقاهرة (دار الكتب) المعنون بـ "ألف ليلة و سبع ليال".

مثلما يوجد مخطوط بعنوان "مائة ليلة وليلة", وهي تؤخذ على أساس أنها عمل مختلف لا علاقة له بالليالي العربية .

في " ألف ليلة وسبع ليال" تظهر شهرزاد وهي تطلب من شهريار أن يسامحها بعد أن حكت له "ألف ليلة و ليلة" , وانتهت من حكايتها مذكرة إياه بذلك .

كما جاء في روايتها أنها تحوز على ألف كتاب قرأتها .إن ألف وواحد بإمكانه أن يعامل بطريقة رياضية 1000+1, أوأقصى عدد يمكن تخيله، فوقه واحد .

في الجبر أن أقصى عدد +واحد يسمى باللانهائي، مما يدل على أن شهرزاد وهي تقوم بفعل الحكي فهي في طور حكي لا نهائي .

و كأن ذلك في وجهه الآخر نوع من التحرر من الإطارين المكاني والزماني، بما أن العدد (ألف ليلة وليلة) يرمز إلى اللانهاية ***"Infini"*** . و في التفكير الإسلامي تعتبرالألفية هي وعد بقدوم المهدي المنتظر .

حيث يأتي لنشر قيم العدالة والخير، بشرع جديد، وحياة جديدة وبما أن العنوان (ألف ليلة وليلة) هو دلالة على اللانهائي سنكتشف نفس الأمر تقريبامع في (البحث عن الزمن الضائع)

ففي البحث عن الزمن الضائع(***A la recherche du temps perdu***) نقف أمام معضلة الزمن في البحث عن الزمن الضائع، بالإضافة إلى أن العنوان هو خرق للسائد والمعلوم ‘لأنه يحيل على زمن لانهائي غير محدود ،فالبحث هنا لا يتم على مستوى الزمن الماضي فحسب بل البحث في زمن لم يأت بعد وربما لن يأتي أبدا .

فالعنوان يدل على بعد اللازمنية أوالإحساس بثقل الزمن أوإن شئنا الاستغراق في زمن غير محدد، زمن فلسفي متواتر مندغم في الزمن الفني وهو تجسيد لمحتوى الرواية، وذلك باعتبار أن الزمن ***(temps)*** في المعجم الفلسفي هو عبارة عن مقياس المدة والزمن الحقيقي، الموضوعي يقاس بالساعات، يلاحظ من خلال المدة المستنفذة (برغسون). أو إن الزمنية تتعلق بالوعي بالزمن (هيسرل) .

إن الفلسفة القديمة (الإغريقية) تقابل عالم الماوراء بعالم الحقيقة (ثابت، لازمني)، أما الفلسفة المعاصرة منذ كانط (Kant) تبحث في فهم العالم، الذات، الإله نفسه بدء من الوعي الإنساني بالزمن ("الذات بدءا من الزمن" يقول هيدقر *Heidegger* في كتابه الإنسان والزمن *l'être et le temps*) .

هذه المنهجية الجديدة التي انتقدت. ترنو إلى تسجيل الحدود لعالم وعينا، وتفهم من خلال الزمن الحياتي- معناه- وعينا الواقعي جميع معطيات العالم – إنه مبدأ كل فلسفة ذهنية .

لقد طبقت من قبل كانط (*Kant*) , هيغل (*Hegel*) , فيخت (*Fichte*)

و هيدقر(*Heidegger*)[1] هذا التعريف المعجمي يبدو نوعا ما غامضا بالمقارنة مع التعريفات المبسطة للزمن، والتي ترتكز تارة على سيرورته، و تارة ترتكز على الجانب الديناميكي فيه .

ب / تكثيف المجاز:

بعد المدخل النظري إلى معنى الدلالة الذي نقصده يمكننا تجاوز هذا للدخول إلى الجانب التطبيقي، وسوف نركز على حضور الدلالة ثم كيفية تشكلها، ثم قراءتها (تأويلها) لنختتم ذلك بالتقاطعات الدلالية إن وجدت .

حضور الدلالة في " ألف ليلة وليلة "

لقد اتفقنا من خلال الجزء النظري في التفريق بين المعنى والدلالة، أن الدلالة هي معنى تال و موال، و يكون أكثر بلاغة، وأكثر تأثيرا وهذا يتحقق من خلال الانزياح الذي خصصنا له قسطا كبيرا من الجزء الأول، لهذا سوف نركز على هذه الآليات لاستدراج الدلالة، و محاولة حصرها .

يتم خرق السائد اللغوي من خلال العدول باللغة عن استعمالاتها المألوفة. وعادة ما تتم هذه الانزياحات عبر ثنائيات ، فالا نزياحات الدلالية تتمثل في ثنائية (الحقيقة والمجاز) . في حين أن الانزياحات التركيبية (تتمثل في ثنائية التقديم والتأخير ، والالتفات) .

-. [1] Didier Julia . dictionnaire de la philosophie p 298

ولتحديد مراتب المجاز وفضائله يعودون إلى الجرجاني في لآرائه البلاغية حينما يذكر في دلائل الإعجاز ً إن الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع من التصريح ، وأن الاستعارة مزية وفضلا، وأن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة[1].

كما يعرف المجاز بقوله : ً كل لفظ نقل عن موضوعهً ، وعبارة نقل اللفظ عن موضوعه هي من صميم الانزياح . كما أنه في موضع آخر يتحدث عن الإمالة ومعناها أن يحيد اللفظ عن معناه الذي وضع له أصلا في اللغة ، فيقول :

ً لا سبيل إلى إن تجيء إلى معنى بيت من الشعر فتؤديه بعبارة أخرى ؛ إذ أنه إذا تغير النظم فلا بد حينئذ من أن يتغير المعنى ، وأن صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك اتساع ومجاز، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخر)[2].

لقد اهتم اللغويون القدامى اهتماما كبيرا بالاستعارة على أساس أنها درجة شريفة من البيان واستنادا إلى المفهوم الوضعي للغة. حددت الدلالة التي قسمها البلاغيون إلى ثلاثة أنواع – دلالة المطابقة ، دلالة التضمين ، دلالة الالتزام ، وظل المجاز يوصفه عدولا بالدلالة اللغوية من وضعها القاعدي إلى حيز الاستعمال الفردي نسبيا جزئيا محافظا على حد أدنى من منطقيته ووضوحه .[3]

وإذا ما استحلينا معا مفهوم الاستعارة عند القدامى ، لوجدنا الآمدي صاحب كتاب الموازنة يصفها مستفيدا من مجهودان من سبقه من علماء التحليل البياني فيقولً وإنما استعارت العرب المعني لما ليس له إذا كان يقاربه ، أو يدانيه ، أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له ...ً[1].

ولقد فرق أبو هلال العسكري بين بلاغة الاستعارة ، وبلاغة التشبيه مقتديا في ذلك بالرماني ، فقال إن الاستعارة توضح المعنى وتؤكده وتحسن معرضهً [2]

L

[1] - عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز. ص 55

[2] – المصدر نفسه ص 204.

[3] – ابراهيم رماني . الغموض في الشعر العربي الحديث . ديوان المطبوعات الجامعية ص 171.

[1] – مصطفى ناصف . الصورة الأدبية . دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع . الطبعة الثالثة 1983. ص 97.

[2] – العسكري . كتاب الصناعتين ص 205.اخذا عن المرجع السابق ص 108.

لكنها ليست الوسيلة الوحيدة لهذا التوضيح ،والتوكيد لتحسين العرض ، لأن الاستعارة ليست غايتها الوضوح البصري أو الحسي الدقيق .[3]

كما أن المجاز صورة أخرى للانزياح الدلالي حينما يجعله الشعر مبارا وقناة ليتحقق بها العدول ، وبالتالي إثراء المسار الإبداعي والتجربة الشعرية ومن ثمة تحقيق الدلالة الشعرية التي يعتبرها ريفاتار (*RIVATAIRE*) مفاجأة، كلما كانت غير منتظرة كان أثرها أقوى.ً وإذا كان الأسلوب كامنا في المفاجأة فإن المفاجأة تكمن في تولد اللامنتظر من المنتظر.ً [4]، إن التفكير بواسطة المجازات كما قال رينيه ويليك وأوستين وارين هو من صميم الرؤية الشعرية . كما يتعرضان لمسألة اهتمام المنظرين بالاستعارة منذ . أرسطو ،كما يوردان شدة احتجاج ريتشاردز على معاملة الاستعارة على أنها انحراف عن الممارسة اللغوية المألوفة ، ويرى ريتشاردز أن علينا أن نميز الاستعارة بوصفها مبدأ الوجود الشامل للغةً من الاستعارة الشعرية التنوعية .

كما يعارض اتش كونراد (*H. Konrad*) الاستعارة اللغوية بالاستعارة الجمالية ويبين أن الاستعارة اللغوية (نحو : رجلً الطاولة) تبرز السمة الظاهرة في الشيء في حين أن الاستعارة اللغوية الجمالية تدرك بإعطاء انطباع جديد للشيء لتجعله يستحم في مناخ جديدً [5] .

إننا نعبر بواسطة هذه الأدوات إلى النص ، لنبحث في تكثيف الحضور الدلالي الذي عادة يتم على ثلاثة أوجه .

1.**الحقل الدلالي** (***le champ sémantique***): وهو يعتمد على تشابكات النص وعلائقه من خلال حقوله الدلالية التي تتمركز حول (التكرار – المترادفات – الكلمات– المفاتيح) .

1–دوران المستويات اللسانية – النصية ، حول الدلالة .

2–وجوه تعدد الأبعاد الدلالية (*pluralisme semamtique*) وعليه – يمكننا الاتكاء على هذه المعطيات من خلال استدراجها في النص .

L

[3] – مصطفى ناصف . الصورة الأدبية ص 138.

[4] – عبد السلام المسدي . النقد والحداثة . دار الطليعة بيروت .الطبعة الأولى 1983.ص58.

[5] – رينيه وليك ، أوستين وارين . نظرية الأدب . ت: محي الدين صبحي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الثانية 1980. ص ص 203–204.

وقبل الدخول في حضور هذه العلائق في النصين لا بد من الإشارة إلى تعريف قاموس النقد الأدبي « *dictionnaire de critique littéraire* » لكل من الاستعارة(*la métaphore*) والمجاز *métonymie* .إذ جاء في تعريف (*métaphore*) أنه وجه من الدلالة الذي يراهن على العلاقات ما بين الألفاظ ومظاهر الوظائف الرمزية للغة .

هناك العديد من الشروح للاستعارة . الاستعارة تعرف أحيانا على أنها مقارنة مثل قولنا . هذا الطفل البطيء كحلزون. هذا الطفل حلزون .

الاستعارة غالبا ما تشرح على أنها تشبيه ، ومن الجدير التأكيد على أن هذا التشبيه موضوعي أحيانا حينما يقع التشبيه من خلال الخصائص الوصفية للشيء كما أن الاستعارة هي إيحاء بعلائق خفية . مثل قول الشاعر قلب مائي أسود للشمس.*Le cœur d'eau noire du soleil*.

أما المجاز فيعرفه بقوله : وجه من وجوه الدلالة حيث يراهن على العلاقات الضدية بين الأشياء (أفراد ، أحداث) المتواجدة في العالم ، والتي تعوض *contiguïté* أحد الشيئين بالآخر الشيئين مع الفارق بما يحدث ، واستقلالية الواحد عن الآخر ، ويجمعهما رابط مكاني أو زماني وحيث نلاحظ المعنى من خلال المضمون مثل اشرب كأسا لأجل شرب المشروب الذي في الكأس.

وما شابه ذلك من علائق كالمحلية ، والمكانية ، والسببية.

وقد اهتم النقاد بتراكمات كلا من الاستعارة والمجاز في النصوص الأدبية ، ومن بين الكتب التي اهتمت بهذا التراكم في (ألف ليلة وليلة) نجد كتاب فريال غزول المعنون بـ *nocturnal poétiques the arabian night in comparative context* حيث خصصت العديد من مباحث الجزء الأول من الكتاب لهذا الجانب مثل مبحث *discursive signifiance*

(الدلالة الوصفية) و *beastly rhetoric* (.....البلاغي) ومبحث *the spiral métaphore* (الاستعارة المعنوية) ومبحث *(The Runaway metonym)* .

(المجاز)وسوف نقوم من خلال حكاية حسن مع منار السنا الوقوف على جانب من هذا التراكم المجازي الذي جاء منتشرا بين طيات هذه الحكاية .

فرغم أن ما يغلب على هذه الحكاية طغيان المجاز المبسط كالتشبيه مثلا إلا أننا نعثر على بعض الاستعارات والكنايات ، والمجازات المرسلة .

فنجد مثلا الكناية في (اجعل بينك وبين الفقر حجابا) فقد ذهب إلى تالي المعنى وردفه والمقصود هو منع الفقر عنه .

كما جاءت الاستعارة في هذه العبارةً ولم يأخذه نوم في تلك الليلةً فقد البس المعنوي ثوب المحسوس ، فالنوم هو معنوي يشبه بشيء محسوس ، وهو الإنسان ، أو هذه الاستعارة البليغةً وقع في شرك هواهاً فقد جعل للهوى وهو شيء معنوي شرك وأحبولة ،كذلك نجد المجاز فيً وهو غريق في بحر عشقه ، وتائه في وادي فكرهً وفيً أسرتني العيونً وفي ألا يا بساطً العتب عنا ما تطوى شر بنات أبكار يفضحن بحسنهن بهجة الأقمار.

ً إذا ما انتهينا إلى التشبيهات لوجدناها كثيرة جدا ، ويشكل ملف للإنباه ، ولعل اللجوء إلى التشبيهات على حساب الأنواع الأخرى مرده إلى طبيعة الحياة العقلية البسيطة للعربي المتلقي لليالي لأنها تنتمي إلى الأدب الشعبي ، وتتوجه إلى طبقات اجتماعية مختلفة ، وسنورد بعض هذه التشبيهات لنلاحظ التراكم .

- ☒ خرج مثل المهر .
- ☒ هو الكلب وابن الكلب والكلب جده .
- ☒ جرت دموعه على خديه كالأمطار .
- ☒ وسل عنه عقله سل الشعر .
- ☒ عسكر جرار مثل البحر العجاج .
- ☒ لها فم كأنه- خاتم سليمان .
- ☒ شعر أسود من ليل الصدود على الكئيب الولهان ، وغرة كهلال عيد رمضان ، وعيون تحاكي عيون الغزلان ، وخدان كأنهما شقائق النعمان ، وشفتان كأنهما مرجان ، وأسنان كأنها لؤلؤ منظوم من قلائد العقبان ، وعنق كسبيكة فضة فوق قامة كغصن البان .
- ☒ أرخى الدموع مثل المطر .
- ☒ اقلبن مثل البرق .

- صدر كأنه جوهر .
- ونهدين كأنهما رمانتان .
- وخدين كأنهما تفاحتان .
- وسرة كأنها حق عاج .
- حسنة الابتسام كأنها بدر التمام .
- ولدان صغيران كأنها قمران .
- جرت دموعه على خديه مثل المطر .
- عبد أسود أجرد كأنه عفريت .
- وهي بذات معطاء رقطاء .
- وجوههن كالأقمار وشعورهن كالليل .
- وهن مجردات كالقمر في ليلة البدر .
- ظريفة الشمائل كأنها غصن مائل .
- ووجهها منير كالقمر مستدير .
- خدود كالشقيق ،وفم كخاتم من عقيق .
- وهي ترعد كالقصبة في يوم الريح .
- وظبية في زوايا القلب مرتفعة .
- وشخصها كالكرى عن مقلتي شردا .
- رأسه كالقبة العظيمة ، وأنيابه كالكلاليب .
- ومنخراه كالإبريق ، وأذنان كالأدارق ، وفمه كالمغارة وأسنانه كعواميد الحجارة ، ويدان كالمداري ورجلاه كالصواري .
- والخيل تسير كالبرق الخاطف .

ولو رجعنا إلى تصنيف هذا الكم التراكمي من المجازات التي تدخل في إطار التشبيه لوجدناها مصنفة حسب طبيعة المشبه به باعتبار أنه الأقوى والأبلغ إلى :

تصنيف حيوي ـ كائنات حية (المهر ، الكلب ، الغزلان ، عقبان ، حية رقطاء) .

تصنيف طبيعي ـ مظاهر الطبيعة (الأمطار ، البحر ، ليل ، هلال ، شقائق النعمان ، مرجان لؤلؤ ، غصن البان ، البرق ، رمانتان ، تفاحتان ، عاج ، بدر ، قمر ، الريح، المغارة ، عواميد الحجارة ، المداري ، الصواري)

تصنيف منوع ـ (سيكة فضة ، جوهر ، عفريت ، خاتم ، القصبة ، الكرى ، القبة، الكلاليب الإبريق ، الأدراق)

إذن هناك ثلاثة أنواع من الخطاب بسياق يكاد يصب في مجرى واحد .

وسياق الخطاب في التصفيات الثلاثة يحيل على مرجعية واقعية قريبة المنال فالمعاني قريبة ، ووسائلها أقرب .

وقد جاء ذكر الكائنات الحية التي يستعملها العرب (المهر ، الكلب) أو يصطادونها (الغزلان ، العقبان) أو يصادفونها (الحية) .كما أن في ذكر الطبيعة ومظاهرها نوعا آخر من الدلالة على هذه المرجعية الواقعية كالقمر ، البدر ، الهلال ..

هذه المصادر الثلاثة التي شكلت النصيب الأوفر من التصوير ،لأن العرب كانوا متيمين بالقمر ، وكل وجه صبوح كان عندهم يشبه القمر ، فهو الصورة الأقوى في المخلية ، وفي الواقع. فهو بالإضافة إلى كونه ملهمهم ، فهم يهتدون به في الليالي المظلمة . فهذه الصورة هي صورة مثالية تحمل دلالات العلو، والجمال، والإضاءة .

أما في (البحث عن الزمن الضائع *A la recherche du temps perdu*) فالمجاز يشكل ظاهرة فريدة بذاتها حرية بالدراسة ، وسوف نأخذ مثال عن ذلك (السجينة *la prisonnière*) ، ففيها كغيرها من أجزاء الرواية الكثير من الصور المجازية مثل قوله : " يرتج كالسهام[1] *vibrants comme des flèches* " حزن معلن للثلج (*une tristesse annonciatrice de neige la*) . مجد الشمس *la gloire du soleil* . هذه الشمس التي كانت نائمة بدأت في الابتسام ، في الوقت الذي كانت جفونها مغلقة وهي تستعد للإشعاع ..."[2].

[1] la prisonnière p 7.
[2] ibid. p 7.

تزحف داخل فمي لسانها مثل خبز يومي مثلً غذاء منميً *elle glissait dans ma bouche sa* l*angue comme un pain quotidien. comme un aliment* ً *nourrissant* [1].

غيابها مع أصدقائها نجح في توفير الشجن من جديد إلى قلبيً *sa séparation d'avec ses amies réussissait à épargner à mon cœur de nouvelles souffrances*[2].

تأتي الصورة المجازية لدى بروست شفافة. مقنعة بنفاذها في عمق الأشياء تحاول أن تكون بديلا عن عالم واقعي فج .

ً إنه نضرً مثل الندى ً . *c'est frais comme une rosée*. يلجأ بروست (في البحث عن الزمن الضائع) إلى التشبيه كسمة مميزة في تعامله مع لغة المجاز .

« *Je ne déteste pas qu'elle n'ait pas de forme monumentale qu'elle soit irrégulière abrupte, comme une montagne d'els tir* »[3]

فعند بروست يتضح ذلك اللعب المجازي بحركات ذهاب وإياب تتراوح بين المقارن والمقارن [4]

فمثلا حينما يقرنه بالجمال لا يجد أفضل من *l'antique « un aspect du visage de morel dur comme le marbre et beau comme l'antique*[5]

أو حينما يظهر حركة النزع شيئا فشيئا يقرنها ببناء العصفور لعشه الصغير .

«*mme verdurin avait arraché petit a petit comme l'oiseau fait son nid*[6] »

إن تأويل الصورة الواقعية بصورة طائرة مجازية ينطلق من الانطباعات التي تتلبس القاريء،وهو يتابع هذه الصور البروستية..فتأتي الاستعارة،والكناية و التشبيه في ثنايا نصوصه بشكل عرفاني لا يخلو من الجمالية فمثلا يتحدث عن الخوف،وكيف يؤثر على القدرة على النوم بصيغ هذا في صورة جمالية :

(1) - ibid. p8.
(2) - ibid. p10.
(3) - opçit. p 137.
(4) - A . M.Chenoufi. la métaphore dans a la recherche du temps perdu. Publications de la faculté des lettres de la manouba 1994. p 167.
(5) - la prisonnière p 210.
(6) - ibid p 251.

« *que la phobie elle-même retard encore l'instant du sommeil ou du plaisir* »[7]

أو حينما يصور حالة داخلية . انفجار ما . ألم ما . « *prêtes à éclater sous l'élance ment d'une douleur interne* »[1]

هذه العرفانية التي تمتزج بجمالية المأخذ، فالصورة عنده تتحول إلى رؤية، والرؤية تتحول بدورها إلى حالة التباس بالمعنى .

« *et c'est cette diversité des morts, le mystère de leurs circuits, la couleur de leur fatale écharpe qui donnent quelque chose de sé impressionnant aux lignes des journaux*[2] »

أو حينما يكني عن الموت بمملكة الصمت : « *qu' un nom, un nom écrit, passé tout à coup du monde .* « *Réel dans le royaume du silence* »[3]

هذا الموت الذي يجعل له عتبة :

« *il nous abondonne au seuil de la mort* »[4]

والعتبة البروستية تتكرر في الكثير من المواضيع :

« *du seuil de mon imagination ou de mon souvenir* » [5]

هذه العتبة هي عند بروست نوع من الانزياح، واختراق لغوي للمعنى المعتاد، فبر وست كثيرا ما يستثمر الانزياح للتعبير عن معان عميقة .

« *cependant, il convient de se demander quels sont les présupposés sous jacents à l'emploi de cette métaphore de la transgression de toute évidence, elle s'inscrit dans le champ sémantique de l'ordre et délit ou pour user de métaphores moins vives et déjà consacrées par la terminologie stylistique, dans celui de la norme et de l'écart* "[6]

[7] -ibid p 209.
[1] - ibid. p 210.
[2] - ibid p 212
[3] -ibid p 213.
[4] - ibid. p 345.
[5] - ibid. p 412.
[6] -A.M.Chenoufi . la métaphore dans a la recherche du temps perdu p 118.

ج) **حدود النص :**

لقد انتفت في عصرنا الحدود الوهمية الفاصلة بين الأجناس الأدبية، فلم بعد الانحياز إلا إلى جمالية (النصوص، فحيث هناك جمال هناك نص، وحيث ينتفي الجمال ينتفي النص .

لقد أصبحت المناداة باللاتجنيس سمة هذا العصر . فتداخل الأجناس يعتبر هدفا وغاية تعمل لأجل الوصول إليها الكثير من الأصوات المنادية بضرورة التخلي عن تكليس النص وتنميطه وتحنيطه. وذلك بإدخاله عنوة في جبة أحد الأجناس الأدبية المعروفة (شعر/ نثر كأساس تتناسل عنه مجموعة من الألوان الأدبية كالراوية والقصة والمسرحية والمقال ..)

ولعل الأمر وجد سندا له في ما كتبه النقاد المعاصرين ك رولان بارط وتزفتيان تودوروف وأمبرتو إيكو ، وبول ريكور ومحمد بنبس ، وعبد الفتاح كليطو، وأدونيس ومحمد مفتاح، ومحمد القاضي، وعبد الله صولة، وأحمد يوسف، وسعيد بوطاجين حيث أصبح النص النقدي عندهم عبارة عن إبداع ثان باعتبار القراءة النقدية لديهم تنفتح على النص فتشظيه لتقترب من لبه ، ولعل في هذا دعوة صريحة إلى إلغاء التجنيس. هذا على المستوى النقدي ، والأمر يمكن لمسه أيضا من خلال الكتابة الحداثية التي تخترق بعضها البعض منتهكة أسيجة وأنسجة منمطة محاولة الغرف والغرق في متاهات النص لتستجلب نفاياة، وتستحم بمائه، وتستحل محرمه .

فالنص ذو بعد مكاني وزماني وجمالي باعتبار أنه كتلة لغوية تتداخل تيماتها ووحداتها لتفلق إلى تعددية قيمية (*polyvalent*) فتخترق السائد اللغوي . وهذا ما نلمسه حينما نطلع على (ألف ليلة ولليلة) وعلى (في البحث عن الزمن المفقود) ، إذ هما تتأسسان على هذا التوحد والتعدد، فهما في الأساس كائنان سرديان منسجمان رغم ذلك التنوع المندس بين ثناياهما .

فألف ليلة وليلة هي متن سردي يزخر بهذا الاختلاط بين النثر والشعر ولعل للثقافة الشعبية الدور الكبير في هذا التنوع، كما أن الموروث الشعبي سبيل آخر للإسهام في هذا الدور، فالمعرب قوم دأبوا على تقديس الشعر . فهو المقدس اللغوي الذي يعتبر حضوره ضرورة ملحة، لهذا لم تكن تخلو حكاية، إن لم نقل صفحة في ألف ليلة وليلة من الشعر، إذ يربو عدد الأبيات عن 2500 بيت شعري، هذه الأبيات التي مست العديد من الأغراض الشعرية خاصة : الغزل ، الاستعطاف المدح ، التوسل ، الوصف ، الرثاء ، الحكمة " .فسمة السرد العربي القديم المتمثلة بالجمع ما بين الشعر والنثر ساطعة وقوية في الليالي وقد

صنع الباحث (عبد الصاحب العتابي) مصنفا كاملا جمع فيه الأشعار الواردة في كتاب الليالي و سماه ديوان ألف ليلة وليلة ونشره في بغداد عام 1980."[1]

كما أن هذه الأبيات لا تنسب إلى شاعر معين ، وإنما هي للمطلع معلومة النسب أحيانا ومجهولة في أحيان كثيرة . كما أن هذه الأبيات كثيرا ما تتكرر في الكثير من المواضع وفي حكايات مختلفة وعلى بساطة هذه الأبيات ، فإنها أسهمت في رسم المسار التراجيدي للحكايات لأنها عادة ما تصور الحالات التي تستوجب التوقف عندها من شكوى وعتاب ، وألم الفراق ....

ويمكننا إدراج بعض الأمثلة للدلالة على هذا المزج بين النثر والشعر بحيث يسري الانطباع أن لافا صل هناك بين الشعر والنثر ، وأن هناك تكامل بينهما بحيث لا وجود لأحد هما دون الآخر ومن أنواع هذا التكامل ماجاء في الليلة الثانية والسبعون بعد المئة السادسة :

ً قالت : بلغني أيها الملك السعيد ، أن الجارية قالت : إني مشغولة عن الماء والزاد فقلت : لأي علة سيدتي ؟ قالت : إني أعشق من لا ينصفني ، وأريد من لا يريدني ، ومع ذلك فإني ممتحنة بمراقبة الرقباء ، فقلت وهل يا سيدتي على بسيطة الأرض من تريدينه ولا يريدك فقالت : نعم وذلك بفضل ماركب فيه من الجمال والكمال والدلال ، قلت وما وقوفك في هذا الدهليز ؟ قالت هنا طريقه ، وهذا وقت اجتيازه فقلت لها ياسيدتي فهل اجتمعتما في وقت من الأوقات وتحدثتما حديثا أوجب هذا الوجد ؟ فتنفست الصعداء ، وأرخت دموعها على خدها ،كظل سقط على ورد ثم أنشدت هذين البيتين :

وكنا كغصني بانة فوق روضة نشم جنى اللذات في عيشة رغد،

فأفرد هذا الغصن من ذلك قاطع فيا من رأى فردا يحن إلى فرد [1]

فحالة الوجد والحرمان التي تعيشها الجارية جعلتها تستشهد بهذين البيتين من الشعر لإضفاء نوع من الشرعية على مشاعرها. فليس أفضل من الشعر في التعبير عما يحتلج في نفس الإنسان وقد يكون الشعر المستشهد به سبيلا آخر لتبيين أخلاق المرء والتزامه، ورضاه بما قدر له كما نلاحظ في الليلة السادسة والثمانون بعد المئة السابعة :

[1] – عادل عطا ء الله .الفريجات .(ألف ليلة وليلة بنية لحوار الحضارات) حوليات الجامعة التونسية . كلية الأداب والفنون والإنسانيات بمنوبة العدد 50. 2006 ض 229.

[1] – ألف ليلة وليلة .ج4 / ص 78.

ً قالت : بلغني أيها الملك السعيد أن سيف الملوك لما أراد أن يرمي نفسه في البحر منعه المماليك وقال له أي شيء يفيدك هذا فأنت الذي فعلت بنفسك هذه الفعال، ولكن هذا شيء مكتوب من القدم بإرادة باريء القسم، حتى يستوفي العبد ما كتب الله تعالى عليه وقد قال المنجمون لأبيك عند ولادتك ان ابنك هذا تجري عليه الشدائد كلها، وحينئذ ليس لنا حيلة إلا الصبر حتى يفرج الله عنا هذا الكرب الذي نحن فيه .

فقال سيف الملوك لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم، لا مفر من قضاء الله تعالى، ولا مهرب، ثم أنشده هذه الأبيات :

تحيرت والرحمن لا شك في أمري * وأدركني الوسواس من حيث لا أدري

سأصبر حتى يعلم الناس أنني * صبرت على شيء أمر من الصبر

وما طعم الصبر صاب الصبر صبري وإنما * صبرت على شيء أحر من الجمر

وما حيلتي في الأمر هنا وإنما * أفوض أحوالي لصاحب الأمر[1]

إن هذا المتنفس الشعري له ما يبرره باعتبار أن الشعر يهيمن على الأدب عامة، والأخبار خاصة، وقد ظهر في صور مختلفة تؤكد جميعا أن الخبر إنما اتخذ الشعر مطية للدخول في نطاق المنظومة الأدبية، ولهذا كان الرواة يتصيدون من الأخبار ماله صلة بالشعر والشعراء ....[2].

هذه الهيمنة الشعرية التي يؤكدها الدكتور محمد القاضي لا تنفي –كما يؤكد – الشعرية تلك العلاقة المخصوصة المعقدة التي تتسم أحيانا بالتوطؤ ونوع من الصراع بين الأخبار والأشعاروقد ترجح كفة احداهما، فتتأطر العلاقة بينهما خلال ماا سماه د/ محمد القاضي خدمة الخبر للشعر، وهذا ما نجده في الكتب ذات الهوامش التي تعمل على التصريح بما يلمح له الشعر ويوميء كما جاء في شرح النقائض وما جاء في كتاب أخبار اليمن وما صاحب ذلك من شرح، وتبرير، وما جاء في (الكامل) للمبرد، والكثير من الكتب التي تهتم بثقافة الحواشي، حيث يكون النثرعادة في خدمة الشعر بشرحه، وهذا ما نجده عند الجاحظ أيضا، الذي تحفل الكثير من كتبه بهذا النوع من الشرح، كما يدرج الدكتور

[1] – ألف ليلة وليلة ج4/ ص 147.

[2] – محمد القاضي .الخبر في الأدب العربي . دراسة في السردية العربية . منشورات كلية الأداب منوبة 1998. الطبعة الأولى ص 542.

محمد القاضي الوجه الآخر من هذه العلاقة بين الخبر والشعر حينما يكون الخبر مستخدما للشعر ويسوق شاهدا على ذلك ما جاء في البيان وال تبيين)) .ً

فبدل أن يسوق الجاحظ بعض الأشعار التي تنسب إليهما أخذ يتحدث عن منزلة الشعر في نظر الرواة في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة وما آل إليه أمره في النصف الأول من القرن الثالث .ً[3]

وإذا ما أردنا أن نضع المتن الحكائي لألف ليلة وليلة في منزلة بين المنزلتين نجده يدخل في إطار (الخبر مستخدما للشعر)، لكن الاختلاف يكمن في الغرض من استخدامه ، الذي يبدو على أنه استخدام زخرفي في أغلب الأحيان، إذ كان اللجوء الى الشعر مجرد توشية بعد استيفاء الفكرة نثرا، بالاضافة إلى ماذكرناه آنفا من محاولة التنفيس عن ألم أو شجن أو رسم طريق .

ولو حاولنا استقصاء الأمر في (بحثا عن زمن مفقود) لوجدنا الأمر مختلف بعض الشيء رغم أنهما يشتركان في نفس الظاهرة؛ أي المزج بين الشعر والنثر .

هذا الخليط بين اللونين معا خالجه تشط آخر ظل يحيط (بحثا عن زمن مفقود) بهالة من الغموض. هل هي راوية خالصة أم سيرة ذاتية .أم هي الاثنين معا ؟ولماذا يا ترى نكون أمام هذا الركام من الأسئلة ؟ لماذا لم يتضح الأمر مع أول قراءة ؟ هل عدم تمييزها كراوية أو كسيرة ذاتية هو السبب ؟ وما الفرق بين الاثنين ؟

لعل في الإجابة عن هذا الفرق سنجد نصف الإجابة .

فماذا نعني بالسيرة الذاتية (*Autobiographie*) ؟

في قاموس النقد الأدبي(*dictionnaire de critique littéraire*) تعرف السيرة الذاتية على أنها جنس أدبي ...وبالمعنى المباشر يتعلق الأمر بحكاية، في أغلب الأحيان في شكل نثر حيث يقوم سارد موجود في الواقع بحكاية حياته الحقيقية ... والسيرة الذاتية هي جزء من الأدب السردي لكنها تعامل بأقل نظرية ، روايات حيث السارد في الوقت نفسه شخصية (سارد داخل حكائي) لا يمثل أي خيال بل هو وفي للأحداث التي حدثت حقيقة في حياة السارد .[1]

[3] للمزيد يمكن العودة إلى الخبر في الأدب العربي .دراسة في السردية العربية لمحمد القاضي

[1] joelle gardes /tamine , marie cloude Hubert . dictionnaire de critique littéraire p 30

فهل مارسيل بروست قام برواية حياته الحقيقية في بحثا عن الزمن المفقود أو كما قال هو نفسه :" ... هذا العالم الفريد المغلق دونما اتصال بالخارج حيث روح الشاعر ... أنا الكاتب لا تظهر إلا في كتبه "[2].

لكن بروست يؤمن أن الذي يبدع ليس هو الموجود في الحياة .لكن التجربة الجمالية لبر وست تظهر مطبقة في مؤلفه الروائي واضعا في الاعتبار أن الإبداع، أو الفن فردي وذاتي (autonome). فكيف بالعبور من الحياة إلى الفن.

ولهذا جاءت روايته (في البحث عن الزمن الضائع) فيها مزيج من الفن والذاكرة، فكانت عبارة عن فسيفساء. وعلى رأي جان روسيه ***(Jean Rousset)*** .في هذا الكتاب الأكثر سيرة ذاتية لم يفلح في وضع حد بين الاثنين .هذه الجزيئات التي يجدها ضرورية بين حياة كاتب ما وعمله ، بين الواقع والفن [1].

ولهذا كثيرا ما ينتقدون عمله كونه يفتقد للبنائية ، في حين أن بروست يعتقد أن هذا التضام بين الأجزاء المتفرقة هو جوهر العمل الناجح.

ولعل في جزم رولان بارت ***Roland Barthes*** بالقول عن (في البحث عن الزمن الضائع) بأنه تاريخ كتابة .[2] ليمنحه إقرارا آخر بهذه الفسيفساء التي لا تجد أقدر من مصطلح "كتابة " للتعبير عنها.

ويضيف رولان بارت أنه لا يبحث لشرح عمل بروست من خلال حياته . إن مارسيل بروست يكتب بجميع الأشكال المتاحة ، فالنص عنده هو نص مفتوح (***texte ouvert)*** على جميع المعطيات سواء من داخل النص ، أو من خارجه ، ولعل ماجعل نصه بمثل هذا الانفتاح على صعيد الاختراق الجنسي ما بين الرواية والسيرة الذاتية ، وما بين النثر والشعر ، وما بين الموسيقى واللون وكل ما يصب في مجال الفن والإبداع ، هو هذا المزيج العالي النبرة . استمده مارسيل بروست بموجب ثقافة عالمة ، عارفة .

[2] contre sainte /beuve p 142, 143 retire de forme et signification . jean rousset p 180.
[1] - ibid p 180.
[2] - Roland Barthes. Le degré zéro de l'écriture. Editions du seuil. p 118.

فبحثا عن الزمن المفقود يكاد أن يكون مكتبة متنقلة حوت جميع ألوان المعرفة عبر عصور وأزمنة مختلفة ، لم يكن بروست يقنع ، وهو يصمم عمله ويبنيه بأن يشبه الآخر.يشبه النظام (Le *système*) ، وإنما كان ينأى بنصه هذا بعيدا عن الشكل المعتاد .فحقق بها انزياحا على مستوى النص – النموذج– الذي يعرفه بول ريكور ***Paul Ricœur*** بقوله : "نسمي نصا ما كل خطاب موضوع بالكتابة ."[3]

« *Appelons texte tout discours fixé par l'écriture* »

إذن فبر وست رغم توفر هذا الشرط في نصه ، إلا أن هذا النص يفاجئك بكثرة تعرجاته وانثناءاته وبهذا الحشد من المعرفة ، والتنوع . فهو نص منفلت من قبضة النمط مثلما هو منفلت من قبضة الزمان (بحثا عن الزمن المفقود).

هذا الزمن المفقود الذي وجد نفسه في هذا التنوع ، وهذا الثراء ، ويمكننا ملاحظة ذلك من خلال هذا المقطع من (سادوم وعمورة II ***Sodome et Gomorrhe*** الذي يتحدث فيه عن تلك الرغبة العارمة الروحية الملحة التي تجعله يستطيع التحدث عن شاطو بريان ***chateaubriand*** ، وبلزاك ***Balzac*** .وهذا دليل على ثقافة عارفة ، كما يتحدث عن أسماء المناطق التي أمضى بها بعض الوقت من حياته ك: كومبراي***Combray*** ، و بالباك ***balbec*** والتي تربطه بها ذكريات حميمة: الحقيقة هي التي تتمثل في فتيات بالبك اللاتي أحببت.

بالبك هي التي تلح عليه في جميع أجزاء الرواية ، كما أنه لا يفوته استعراض الكم المعرفي الذي برصيده ، ويعطي أحكامه الجازمة المستمدة من تجربة حياتية خاصة وهذا ما نلاحظه حينما يقول: "لقد شرحت لألبرتين بأن كبار الأدباء لم يكتبوا إلا عملا واحدا ."

« J'expliquais à Albertine que les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre. »[1]

كما يتحدث عن روايات طوماس هاردي (***Thomas Hardy***) ، وستندال (***Stendhal***) ، ودوستو فسكي (***Dostoievsky***) ، وبودلير(***Baudelaire***) .

[3] - Paul Ricœur. Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II édition du seuil 1986 p 154.
[1] - la prisonnière p 401.

بالإضافة إلى كم هائل من الاستشهادات الشعرية التي تفتح أفق الكتابة على فضاء بديل متفرد ، ومتميز بخروجه عن النمط ، وعن النموذج ، وتكاد كل أجزاء الرواية تتفق في هذه الخرجات .فلو أخذنا سادوم وعمورة لوجدنا هذا المزج * ، إذ يستشهد بشعر راسين (Racine) فيقول :

« *Mais comme ledit Racine tant de sagesse dans les mêmes chœurs :*
Mon dieu, qu'une vertu naissante,
Parmi tant de périls marche à pas incertains !
Qu'une âme qui te cherche et veut être innocente,
Trouve d'obstacle à ses desseins »

وفي موضع آخر يقول :

Sur la richesse et l'or ne mets point ton appui.
Et soit frayeur encor ou pour le caresser,
De ses bras innocents il se sentit presser.

ثم يقول :

De fleurs en fleurs, de plaisirs en plaisirs,
Promenons nos désirs.
De nos ans passagers le nombre est incertain.
Hâtons-nous de jouir de la vie !
L'honneur et les emplois.
Sont le prix d'une aveugle et douce obéissance
Pour la triste innocence
Qui viendrait élever la voix.

ولا يكتفي مارسيل بروست بإدراج هذه الأشعار ، وإنما يضع الإحالات (*les références*) إمعانا في التدقيق المعرفي.

ومن خلال كل هذا الزخم المعرفي يمكننا استنتاج البعد الأوتوبيوغرافي(*Autobiographique*) في بحثا عن الزمن المفقود وهذا ما يؤكده جيرار جينيت (*Gérard Genette*) حينما يقول :" الراوي من الصنف الأوتوبيوغرافي ، وهذا يتعلق بالسيرة الذاتية الحقيقية ، أو التخيلية ."[1]

[1] - G.Genette. Figures III .p326.

ولعل التباس اسم الراوي (مارسيل) في (حب سوان) (*Un amour de Swann*) واسم المؤلف (مارسيل بروست) يجعل الأمر أقرب إلى التصديق رغم التأكيد اللامتناهي على أن مارسيل الراوي ليس هو نفسه مارسيل الكاتب .

2 – الدلالة الاجتماعية:

1- الحريم في ألف ليلة وليلة والمجتمعات المخملية في (الزمن الضائع) :

2- المنظومة الجنسية :

3- الطبقية :

قبل التعرض للدلالة الاجتماعية يجدر بنا التعريف بهذا الميدان عبر الدخول من بوابة النقد الاجتماعي ***Sociocritique*** ، أو علم اجتماع الأدب***Sociologie De la littérature*** وهو منهج في النقد الأدبي ظهر خلال الستنيات منسلخا ، ومواكبا لعلم الاجتماع ، وقد ظهر لشرح معنى الانتاجية ، والبنية ووظيفة النص الأدبي من خلال المحتوى أو السياق التاريخو- اجتماعي (***historico – social***) ، وقد أرسى قواعدها كل من تين ***Taine***(فيلسوف الفن 1865) ولانسون ***lanson*** (نقد بداية القرن العشرين) ، ويتركز حول محورين الأول يدور حول المرسل ، وتظهر كيف يمكن للمحيط الاجتماعي للمؤلف التأثير في العمل ، أما الثاني يركز على المتلقي ، وتؤكد على الدور الذي يلعبه القارئ في تقييم الأدب ، وتطويره .

وقد استمدت معظم أفكار المدرسة الاجتماعية في الأدب من الرواد التاريخيين المعروفين مثل ماركس ***Marx*** ، انجلز***Engels*** أو دوركايم ***durkheim*** وهيجل ***Hegel*** أو من علماء اجتماع مثل ماكس ويبر ***Max weber*** دون أن ننسى كل من لوكاش ***Lukacs*** وقولدمان ***goldmann*** الذي عرف بنظرية رؤية العالم ***(la vision du monde)*** .

كما ظهر أيضا مصطلح سوسيولوجية النص ***Sociologie du Texte*** وهي عبارة عن سوسيوسيميوتيك ***Socio sémiotique*** ، لأنها تسمي هذا سياقات تشترك في الوقت نفسه بين علم الاجتماع ، والسيمياء هذا المنهج المستعمل من قبل حوليا كريستيفا / J ***kristeva*** التي تعمل على

نقل المسائل الاجتماعية على مستوى لساني ، مرتبطة بالسوسيولسانية *sociolinguistique* حيث ينتج النص لأن هذه الوضعية تحمل بصمة المتناقصات التاريخية وملابساتها الاجتماعية .[1]

بعد هذا الدحول البسيط لحقل النقد الاجتماعي يمكننا الآن الوقوف عند حدود الدلالة الاجتماعية لمعطيات ألف ليلة وليلة والبحث عند الزمن الضائع وسنقف عند ثلاث عتبات.

1- الحريم في ألف ليلة وليلة أو المرأة في ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع:

الحريم مصطلح يدخل في إطار كل ما يدخل في حرمة إسان ما ، أو ضمن ممتلكاته ، من زوجات وجواري ومحظيات ، كما أن الحريم يحمل معنى التبعية في كل شيء ، وعادة ما يحاط حريم المملكة بالكثير من الحواجز كالبيوت الخاصة ، والحمامات المحروسة ، والحدائق المسيجة ، كما أن الحريم أيضا بما يشكلونه من عبء المسؤولية لدى الملك ، فإنه يوكل أمرهن للعبيد *les ésclaves* فيقوم العبيد بحراسة الحريم ، هذه الحراسة التي تجعل العبد ينوب عن الملك في كل شيء ، إذ تنتقل العلاقة من علاقة عبد بسيده إلى علاقة معشوق بمعشوقته ، هذا الانزياح على مستوى العلاقة هو بؤرة الحكاية في القصة – الإطار حينما يتفاجأ أخ شهريار بزوجته الملكة مع عبد أسود ، والأمر نفسه يتكرر مع أخيه شهريار حينما تجد الملكة وجواريها (حريم الملك) في العبد الأسود ملاذا لتأمين راحة من نوع آخر :

« il est donc quasi certain que les esclaves qui pénètrent dans le harem sont des eunques , personnage bifdes et ambigus dont le métier est de garder les femmes de maître .. »[1]

وحينما يغيب الملك عادة بسبب المهام ، والمسؤوليات أو الصيد في الفيافي مع رفاقه ، أو يلعبون ألعابا رياضية ففي هذه الحالة تنتقل مسؤولية الاشراف آليا الى العبيد :

« il abandonne la multitude féminine du harem a'ces surhommes présumés – bien qu'ils d'importance relative au plan social toujours prêts a la servir.ces hommes ne peuvent être suspectes de trahison. En raison de leur suppose infirmité érectile. Et on apprend que l'esclave ,

[1] - joèlle gardes – tamine , marie claude Hubert : dictionna ire de gritique litteraire pp 285-286

[1] - Malek chebel : psychanalise des milles et une nuits p 214 .

même dans cet état d'infériorité , satisfait parfaitement la femme esseulée . »[2]

هذا البديل للنشوة الذي يجعل من المرأة التي لم تجد اللذة عند زوجها تجدها عند العبد الذي يعرف كيف يشبع نهم جسد المرأة .

فآلية اللذة تتحول تلقائيا إلى معبر لتعبير الجسد عن حضوره الاجتماعي ، فالمرأة هنا لا يردعها رادع. بل تستحل كل الحلول ، وتستنفذها لتصل إلى مبتغاها ، رغم ما يحاصرها من حواجز ، وأطر اجتماعية ، فقد كان الفحل الأسود معبرا ، ونافذة تطل بها على احتياجاتها الخاصة التي لا يطفئها ما تسوغه الحياة الاجتماعية المترفة التي تعيشها المرأة (الليالي)،وبالاضافة إلى المرأة التي تحولت عندها الرغبة المعقولة إلى رغبة مجنونة لا يمكن أن يؤمنها الملك أو الزوج عموما وإنما هي تخضع لنوازع ذاتية مجنونة ، هناك المرأة التي تتحول من ضعفها وانكسارها إلى امرأة تقود جيشا أو دولة ، أو نقوم بترويض الملك ،كما فعلت شهر زاد مع شهريار : بأن حولت رغبته الدامية إلى رغبة مسالمة حيث تظهر شخصية شهرزاد في صورة المخلص لبنات جنسها ، فقد كانت من الفطنة والحكمة ، والذكاء ما جعلها تخوض المغامرة غير آبهة بالنتائج ، فقد كان هذا الاختيار بمثابة اللعب على أرجوحة الحياة والموت ، فشهرزاد حينما اختارت لم تكن متأكدة من نجاتها ، ولا متصورة بشكل نهائي حتفها ، لذا كانت تيمة الحياة تسير جنبا إلى جنب مع تيمة الموت ، ففي القصة –الإطار كثيرا ما نصادف مرادفات ومضادات كلمتي الحياة والموت..حقل الموت (استل سيفه – ضرب – قتلهما – فقتلهما – موتنا – يقتلها – قداء ...) حقل الحياة . (حياتنا – أعيش) .

ولعلنا نلاحظ في القصة الإطار أن كفة الموت أثقل من كفة الحياة هذا في البداية ، لأن كل المؤشرات تدل على أن اللغة السائدة هي لغة الموت على اعتبار أن شهريار ذاق مر الخيانة ، ولابد أن يذيق كأس الموت المر لبنات حواء ، فهن السبب – في اعتقاده – .

وهذا ما جعل " شهرزاد تروي لكي تحيا ، و(شهريار) يصغي لكي يتمتع ، فالإرسال السردي ينتظم في سياق تأجيل الموت،فيما ينتظم التلقي في سياق الاستغراق في المتعة" .[1]

[2] - ppiçit pp 214-215 .

[1] – مجلة العلوم الانسانية . جامعة البحرين – العدد 3 شتاء 2000 ص 79 .

هكذا تظهر جدلية (الحياة والموت) في ألف ليلة وليلة انتظام في سياق المعنى حيث تخترق تيمة الموت رغبة في الحياة ، والعكس صحيح .

حيث بعدما يكون الصراع بينهما السمة الفارقة ، يأتي عامل التوازي والتساوي ، إذ يصبحان وفق هذا المنحى متعادلين .

فالحياة = الموت . والموت = الحياة

↓ ↓ ↓ ↓

شهرزاد شهريار شهرزاد شهريار

فبعد أن مثل شهريار الموت ← فهو رمزها في بداية الحكاية ،في حين أن شهرزاد هي رمز الحياة ،لأنها تحمل رغبة الخلاص ← تخليص بنات جنسها ،فتدخل حلبة الموت ،فتستحيل هي رمز الموت لأنها الضحية القادمة ،لكن ذكاءها ،و قوة شخصيتها وسحر حكيها جعلها تحول رمز الموت شهريار إلى رمز للحياة ،والعطاء. لقد أنجبت منه شهرزاد في نهاية الحكاية ثلاثة ذكور .

كما نجد المرأة التي تتحول من طبيعتها الطيبة الشفافة إلى امرأة شريرة قاسية ، كما نجد ذلك في حكاية ابنة دليلة مع علي المصري ، وغيرها من الحكايات التي تظهر صورا مختلفة من هذا التناقض في مشاعر المرأة ، ولعل هذا النموذج المأخوذ من الليلة الثالثة ، والتسعون بعد المئة الثانية دليل على ذلك :

" قالت بلغني أيها الملك السعيد أن محمد علي بن علي الجوهري قال : لما دخلت بالسيدة دنيا بنت يحي بن خالد البرمكي رأيتها درة لم تثقب ومهرة لم تركب ، فأنشدت هذين البيتين :

طوقته طوق الحمام بساعدي وجعلت كفي للثام مباحا

هذا هو الفوز العظيم ولم نزل متعانقين فلا نريد براحا

ثم أقمت عندها شهرا كاملا ، وقد تركت الدكان والأهل والأوطان . فقالت لي يوما من الأيام : يانور العين ياسيدي يامحمد إني قد عزمت على المسير إلى الحمام فاستقر أنت على هذا السرير ، ولا تنتقل من مكانك إلى أن أرجع إليك .

وحلفتني على ذلك ، فقلت لها : سمعا وطاعة . ثم أنها حلفتني أني لا أنتقل من موضعي وأخذت جواريها ، وذهبت إلى الحمام .

فوالله ياإخواني ما لحقت أن تصل إلى رأس الزقاق إلا والباب قد فتح ودخلت منه عجوز وقالت ياسيدي محمد ، إن السيدة زبيدة تدعوك فإنها سمعت بأدبك وظرفك وحسن غنائك . فقلت لها : والله ما أقوم من مكاني حتى تأتي السيدة دنيا . فقالت العجوز : يا سيدي لا تجعل السيدة زبيدة تغضب عليك وتبقى عدوتك ، فقم كلمها وارجع إلى مكانك ، وقمت وتوجهت إليها والعجوز أمامي إلى أن أوصلتني إلى السيدة زبيدة . فلما وصلت إليها قالت يانور العين هل أنت معشوق السيدة دنيا ؟ فقلت : أنا مملوكك وعبدك فقالت: صدق الذي وصفك بالحسن والجمال والأدب والكمال ، فإنك فوق الوصف والمقال ، ولكن من لي حتى أسمعك فقلت : سمعا وطاعة ، فأتتني بعود ، فغنيت عليه هذه الأبيات .

قلب المحب مع الأحباب مغلوب وجسمه بيد الأسقام منهوب
ما في الرجال وقد زمت ركائبهم إلا محب له في الركب محبوب
استودع الله في أطنابكم قمرا يهواه قلبي وعن عيني محجوب
يرضى ويغضب ما أجلى تد لله وكل ما يفعل المحبوب محبوب

فلما فرغت من الغناء قالت لي : أصح الله بدنك وطيب أنفاسك فلقد كملت في الحسن والأدب والغناء ، فقم وامض إلى مكانك قبل أن تجيء السيدة دنيا فلا تجدك فتغضب عليك . فقبلت الأرض بين يديها وخرجت العجوز أمامي إلى أن وصلت إلى الباب الذي خرجت منه فدخلت وجئت إلى السرير فوجدتها قد جاءت من الحمام ، وهي نائمة على السرير فقعدت عند رجليها ، وكبستها ، ففتحت عينيها فرأتني تحت رجليها فرفستني ورمتني من فوق السرير ، وقالت لي ، ياخائن خنت اليمين وخنثت فيه ، ووعدتني أنك لا تنتقل من مكانك وأخلفت الوعد وذهبت إلى السيدة زبيدة ، والله لولا خوفي من الفضيحة لهدمت قصرها على رأسها . ثم قالت لعبدها : ياصواب قم اضرب رقبة الخائن الكذاب ، فلا حاجة لنابه ، فتقدم العبد وشرط من ذيله رقعة وعصب بها عيني وأراد أن يضرب عنقي .. »[1]

فالمرأة من خلال هذه الحكاية البسيطة اتخذت أشكال عدة فهي :

– المرأة العفيفة الطاهرة ←——" رأيتها درة لم تثقب ، ومهرة لم تركب» .

[1] – ألف ليلة وليلة ج 2 / 312-313 .

– المرأة المحبة المستسلمة ←——" يانور العين ياسيدي يامحمد .. » .

– المرأة المستأنسة ←—— " فاستقر أنت على هذا السرير ، ولا تنتقل من مكانك إلى أن أرجع إليك » .

– المرأة المفتتنة ←—— " يانور العين هل أنت معشوق السيدة دنيا ؟ فقلت أنا مملوكك وعبدك . فقالت :صدق الذي وصفك بالحسن والجمال، والأدب والكمال ،فإنك فوق الوصف والمقال . »

– المرأة المتسلطة : ←——" .. فقعدت عند رجليها وكبستها ، ففتحت عينيها فرأتني تحت رجليها فرفستني ، ورمتني من فوق السرير .. »

– المرأة القادرة القاسية : ←—والله ، لولا خوفي من الفضيحة لهدمت قصرها على رأسها . ثم قالت لعبدها : ياصواب قم أضرب رقبة الخائن الكذاب، فلا حاجة لنابه .. » ؟

وهذا انزياح عن طبيعة المرأة الرقيقة الشفافة .

ولو بحثنا عن دلالة المرأة اجتماعيا في البحث عن الزمن الضائع لوجدنا أن مارسيل بروست قد تتبع تتبعا دقيقا طبيعة المرأة بتناقضاتها وبأوجهها المختلفة .

فهي أيضا امرأة تنحاز عن طبيعتها الأنثوية إلى طبيعة تكاد أن تكون رجولية :

« Et il est peut – être plus gracieux de penser que depuis longtemps un certain nombre de femme angéliques ont été comprit par erreur dans le sexe masculin ou , exilées tout en battant vainement désailes vers les hommes a qui elles inspirent une répulsion physique , elles savent arranger un salon composent des « intérieurs »[(2)] .

والمرأة بالاضافة إلى هذا تحمل بين طياتها قلب أم ، بطبيعتها العطوفة .

« Naturellement ma femme proteste, ce sont toutes des névrosées murmura M mé cottard . « comment , elle n'est pas névrosée ? quand son fils est malade , elle présente des phénomènes d'insomnie[(3)]

كما تبدو المرأة الذكية المحبوبة التي يتجشم الرجل الصعاب في سبيل الوصول إليها .

Quant il était secrétaire a Rome " ajouta il , après s'être assuré que GILBERTE ne pouvait pas entendre, " il avait à paris une maîtresse dont

[(2)] - sodome et gomorrhé I p 133 .
[(3)] - ibid p .227

il était éperdu et il trouve le moyen de faire le voyage deux fois par semaine pour la voir deux heures. C'était du reste une femme très intelligente et ravissante a ce moment la ….."(1)

في (البحث عن الزمن الضائع) أشكال من النساء ، عادية ، ونماذج أرستقراطية بتحكم في أهوائها ، و ميولاتها ، و أزيائها طبيعة هذا المجتمع المخملي الذي يحبذ نوعا من النساء من يستطعن التكيف بسهولة مع متغيرات هذا المجتمع الذي لا وجود للثابت في عمقه ، حيث وجه المرأة لا يعد و أن يكون معادلا لأي شيء آخر يصادف في الحياة اليومية :

" c'est un grand charme ajouté a la vie dans une station balnéaire comme était Balbek,si le visage d'une jolie fille, une marchande de coquillages, de gâteaux ou de fleurs , peint en vives couleurs dans notre pensée , est quotidiennement pour nous des le matin le but de chacune de ces journées oisives et lumineuses qu'on passe sur la plage ." (2)

وهكذا وجود المرأة في المجتمع الأرستقراطي ينزاح عن كينونته وجوهره إلى أيروسيته ، وماديته البحتة.. "

De gâteaux ou de fleurs"

ولعل هذا المقطع يؤكد ذلك أيضا :" *la figure de celle qui était le plus prés de lui ,grosse et éclairée par ses regards , avait l'air d'un gâteaux ou on eut réservé de la place pour un peu de ciel .*"(3)

فتصوير المرأة على أنها قطعة حلوى ، أو كعك يفسر على أنه نوع من الهشاشة التي يتظر بها إلى المرأة في مجتمع يعتبر الأكل أهم أساساته .

2/ المنظومة الجنسية : لعل من أبرز التيمات تواجدا في (ألف ليلة وليلة) تيمة الجنس ؛ إذ جاءت بصورها الصريحة ، والرمزية .

لقد مثل الجنس ليس عتبة دلالية فحسب ، وإنما عتبة لفهم الكثير من طبيعة العلاقة في المجتمعات القديمة من بينها المجتمع العربي والمسلم .

ولعل عقدة شهريار في القصة الإطار مبعثها جنسي بالدرجة الأولى .

(1) - A l'ombre des jeunes filles en fleurs.p129.
(2) -ibid p369.
(3) - A l'ombre des jeunes filles en fleurs.p391

فالخيانة التي جسدتها المرأة هي ردفعل على برود جنسي يعانيه شهريار الذي ما يستطع أن يكون المثال الجنسي للملكة،بالمقابل يمثل العبد الأسودمسعود رمزا للفحولة ولاأظن أن من التكلف في شيء إن ذهبت إلى أن هذه الوضعية تسمح باشتقاق شيءكالقاعدة العامةفي قراءة الليالي محصلها أن فحولة العبد الأسودخصاء لغيره ولاسيما ممن يشاركه في موضوع جنسي واحد[1].

هذا الشعور بالعجز الجنسي الذي عرت نوازعه ردة فعل الخيانة جعلت شهريار بتحول إلى سفاح يشبع رغبات عجزه بفض بكارة عذراء كل ليلة ثم يقوم بقتلها ، فالدم على سبيل الاستعراض كان يميز علاقة شهريار الجنسية ، لكن حينما تظهر في الميدان (شهرزاد) " تذوب عذرية شهرزاد في جنون السلطان .(ف) تنفتح إمكانية كتابة مضاعفة إحداهما منشورة في الحرم الأبيسي حيث الدم.و الأطفال ، و النظام الطبيعي المتعارف عليه ، وثانيتها كتابة تتبع تمددا غريبا للحكاية ينسينا القيم والصور الأبوية.وضمن هذا التكرار للصور ينعقد ، وينحل الوضع الشبقي بواسطة شهوة عنيفة و متقنة، ولكنها مع ذلك تغري بالذوبان فيها."[2]

لقد خضعت المنظومة الجنسية في ألف ليلة وليلة .إلى مبدأ العرفانية ، فقد كان الاعتراف بالهوس الجنسي يتم تصريحا أو إيحاءا و إشارة ، إذ كانت متع الجسد تعبر عن نفسها ، وتمتثل لأوامر هذه المنظومة الجنسية الضاربة في أعماق المجتمع .هذا الثابت الجنساني لا يخضع إلا لمتغيرات الهوى حيث لاسحب ولا سجاب ، فكل شيء يعبر في شقافية ، ودونما حرج .فالمجتمع –قديما – " أعطى نفسه " علما جنسيا " ، وبشكل أدق ، فلقد تابع مهمة إنتاج حطابات حقيقية حول الجنس " .[3]

فحينما كان هؤلاء في (ألف ليلة وليلة) يفسرون العلاقات الجنسية ، فإنهم كانوا يلمسون حدود علم الجنس ، في حين تغلب الخطاب الإيروسي ليطغى على شكل وصف فني لكل تلك الممارسات .لقد أدركوا بذلك معرفة المتعة دون أن يبلغوا في ذلك متعة المعرفة.معرفة الجنس.كعلم.

المهم في كل هذه المنظومة الجنسانية أنها لم تقم بتحقير الجسد كمعبر للجنس ، ولا إلغائه بل كانت تعمل على إبرازه كمكون ،أو كمشروع يعيد للحياة الرتيبة بهجتها ،بل أصبح الجنس مركزا للولوع

[1] – ابن رمضان فرج . صورة الأم في متخيل العربي . حكاية ألف ليلة وليلة . دار نهى للطباعة . الطبعة الأولى 2006.

[2] – العبارة لجورج باطاي، مأخوذة عن عبد الكريم الخطيبي: الاسم العربي الجريح . دار العودة بيروت.الطبعة الأولى 1980 ص 120.

[3] – ميشال فوكو: تاريخ الجنسانية I إرادة العرفان .ت: محمد هشام افريقيا الشرق . المغرب.2004.ص58.

، والفضول ، والتلذذ حتى عن طريق السماع .فقد مثلت المنظومة الجنسية وظيفة اختراق ، فلم يعد المتعلق هو الرجل و المرأة معا أو الرجل لوحده، أو المرأة لوحدها .فقد خلق من جملة هذه المتعلقات وظائف جديدة اخترق بها النظام الأحادي أو الثنائي .

لكن كان القاسم المشترك في كل هذا هو المتع (*aphrodisies*) ، هذه المتع التي تكاد تطغي على أجواء (ألف ليلة وليلة) ، فلا تكاد تخلو حكاية من الحكايات " من ذلك الولع الخفي تارة ، والظاهر أحيانا ، فأينما نتجه ،فهناك دعوة صريحة أو مكنية إلى قطف الثمار المحرمة .لكن الجنس في ألف ليلة وليلة لم يكن لأجل الجنس . بل كان الهدف هو إحياء رغبة في المصاهرة ، والتمازج لدرجة التوحد، فلا يرتبط مفهوم الجنس في ألف ليلة وليلة بمفهوم الشراكة الخاضعة لقانون الطبيعة بهدف الإنجاب ، ولهذا قليلا ما نصادف هذا النوع من العلائق ، لأن هذه الشراكة يذكر صاحب " الاقتصادي أن لها قيمات خاصة لا نجدها في الأنواع الحيوانية :ليس لأن الحيوانات لا تعرف أشكالا من الشراكة تمضي إلى ما وراء الترابط الإنجابي البسيط ، ولكن لأن عند الآدميين ، لا تتعلق هدفية الرابطة التي تربط الرجل بالمرأة ببساطة حسب تمييز مهم عند أرسطو ب " الكينونة " ، وإنما ب " الهناء و الرفاهية " .[1]

لهذا كان التعلق بالمحبوب إلى درجة الجنون سمة أخرى من سمات هذه الكينونة ، فلا تتحقق الذات العاشقة إلا من خلال الذات المعشوقة .

ثم بعد ذلك أشارت إلى بعض الجواري أن يفرشن لنا في مكان ، ففرشن في المكان الذي أمرت به ثم قامت وأخذت بيدي إلى ذلك المكان المفروش ونامت ونمت معها إلى الصباح .وكنت كلما ضممتها إلى صدري أشم منها رائحة المسك و الطيب ، وما أعتقد إلا أني في الجنة أو أني أحلم في المنام ...."[2]

هذا التهتك في التعلق بالمحبوب يظهر في موضع آخر كنوع من أنواع الوله ، وهو درجة قصوى من العشق ، ولا فرق أن تطلب المرأة ، أو أن يرغب الرجل. بل أحيانا ما تكون المرأة هي المبادر ، والراغب :" فأغلقت الباب عليه ، وخرجت سيدتها من بيتها و أمسكت بجلابيبه وجذبته و أدخلته، وقالت له : كم ذا أطلب خلوة منك وقد عيل صبري من أجلك وهذا البيت مبخر

[1] – ميشال فوكو: تاريخ الجنسانية II استعمال المتع .ت: محمد هشام.ص170.

[2]– ألف ليلة و ليلة ج302/2.

و الطعام محضر وصاحب الدار غائب في هذه الليلة ، وأنا قد وهبت لك نفسي ولطالما طلبتني الملوك و الرؤساء و أصحاب الدنيا ، فلم ألتفت لأحد منهم ؟ " . [1]

وصور رغبة المرأة في الرجل نوع من الخرق للمنظومة الجنسية في (ألف ليلة وليلة) ، لأن من الشائع و السائد أن المرأة هي المرغوبة ، والرجل هو الراغب ، ولا نعدم النماذج الكثيرة الدالة على ذلك كقصة غانم بن أيوب مع قوت القلوب حيث تطفح الرغبة فتمحي الحدود :

" فلما سمع غانم بن أيوب كلام قوت القلوب وتحقق أنها محظية الخليفة تأخر إلى ورائه خيفة من هيبة الخليفة ،وجلس وحده في ناحية من المكان يعاتب نفسه ،و يتفكر في أمره ، وصار متحيرا في عشق التي ليس له إليها وصول .فبكى من شدة الغرام ولوعة الوجد والهيام . وصار يشكو الزمان وماله من العدوان .فسبحان من أشعل قلوب الكرام بالمحبة ، ولم يعط الأنذال منها وزن حبة ، وأنشد هذين البيتين :

قلب المحب على الأحباب متعوب وعقله مع بديع الحسن منهوب

وقائل قال لي ما الحب قلت له الحب عذب ولكن فيه تعذيب

فعند ذلك قامت إليه قوت القلوب و احتضنته وقبلته ، وتمكن حبه في قلبها ، وباحت له بسرها وما عندها من المحبة ، و طوقة رقبته بيديها وقبلته وهو يتمنع عنها خوفا من الخليفة . ثم تحثا ساعة من الزمان وهما غريقان في بحر محبة بعضهما إلى أن طلع النهار ، فقام غانم ،ولبس أثوابه وخرج إلى السوق على عادته و أخذ ما يحتاج إليه ، وجاء إلى البيت فوجد قوت القلوب تبكي ،فلما رأته سكتت عن البكاء ، وتبسمت ، وقالت له أوحشتني يا محبوب قلبي ، والله إن هذه الساعة التي غبتها عني كأنها عام ، فإني لا أقدر على فراقك ، وها أنا قد بينت لك حالي من شدة ولعي بك فقم الآن ودع ما كان واقض أربك في ،قال : أعوذ بالله إن هذا شيء لا يكون كيف يجلس الكلب في موضع السبع والذي لمولاي يحرم علي أن أقربه ، ثم جذب نفسه منها ، وجلس في ناحية وزادت هي محبة بامتناعه عنها ،ثم جلست إلى جانبه ، ونادمته ، ولاعبته فسكرا ، وهامت بالافتضاح به ، فغنت منشدة هذه الأبيات :

قلب المتيم كاد أن يتفتتا فإلى متى هذا الصدود إلى متى ؟

يا معرضا عني بغير جناية فعوائد الغزلان أن تتلفتا !

[1]- ألف ليلة وليلةج194/3

صد وهجر زائد و صبابة أفكل هذا الأمر يحمله الفتى ؟

فبكى غانم بن أيوب وبكت هي لبكائه . ولم يزالا يشربان إلى الليل .

ثم قام غانم وفرش فراشين. كل فراش في مكان وحده ، فقالت له قوت القلوب : لمن هذا الفراش الثاني ؟ فقال لها : هذا لي والآخر لك ، ومن الليلة لا ننام إلا على هذا النمط ، وكل شيء للسيد حرام على العبد ، فقالت : يا سيدي دعنا من هذا وكل شيء يجري بقضاء وقدر . فأبى ،فانطلقت النار في قلبها وزاد غرامها به ، وقالت : والله ما ننام إلا سواء ، فقال : معاذ الله وتغلب عليها ونام وحده إلى الصباح ، فزاد بها العشق والغرام واشتد بها الوجد والهيام ....." [1]

هذه هي حكاية غانم بن أيوب مع قوت القلوب ، وهي حكاية تفضح تلك المنظومة الجنسية السائدة ، والتي تجعل من المرأة الأحبولة التي لابد وأن يسقط فيها الرجل ، فمن خلال هذا الجزء المتقطع عن الحكاية تتحقق لنا الكثير من المسائل .

فالمرأة هي الواصلة والموصولة ، وهي المحتضنة المقبلة ، والمطوقة والغريقة ، وهي التي لا تطيق صبرا ولا تعرف راحة من شدة الوجد والوله.

فقد برز وجهان في منظومة الحب والجنس هذه . فالمرأة تعيش جوا من التناقض ، فهي في قوتها الداعية إلى الوصال ، هي ضعيفة في صبرها عن الصدود ، في حين يبدو الطرف الآخر

(الرجل) هو القادر على كبح جماح هواه رغم ما يعانيه من ألم وصب .

هذه القصة تمثل اختراقا آخرا للمنظومة الجنسية حيث هنالك تبادل للأدوار .

هذه المحاورة التي ترتفع بالحب من أيروسيته المفضوحة إلى كينونته وجوهره ، لأن الجسد لا يمثل في هذه الحكاية إلا جانبا مكملا عرضي بالتحديد ، لأن الرغبة في استيفاء الوجد كانت أعمق من الرغبة في الجسد التي تعتبر الحاجة إليه من منطلق الحاجة إلى الجوهر الأعمق وهو استفاء رغبة الحب .

إن التحرر من عقدة الآخر ، ومن عقدة الأنوثة المتسمة بالتثاقل ، وإراقة الكثير من سيول الحياء والخجل دون البلوغ إلى تحديد هدف الأنثى التي تحب ،ودون أن تتحقق فرضية الإشباع. الهدف الأسمى للكائن ..

كل هذه الأشياء تتشكل من خلال هذا الانزياح ، والاختراق لمنظومة جنسية سائدة.

[1] – ألف ليلة وليلة ج1/164/165.

وتحقيق فرضية الإشباع تتجاوز حدها أحيانا حينما يتعلق الأمر بنو ارع تتجاوز قدرة الإنسان ليعلن الحيوان حضوره بشكل مؤنسن جنسيا وذلك فحوى قصة تلك المرأة مع الدب ففي الليلة الرابعة والأربعون بعد المائة الثالثة نجد :" فأتيت إلى ذلك الحجر فزحزحته ودخلت ، فوجدت خلفه طابقا من نحاس مفتوحا ، ودرجا نازلة فنزلت في ذلك الدرج قليلا قليلا حتى وصلت إلى دهليز طويل كثير النور ، فمشيت فيه حتى رأيت هيئة باب قاعة ، فارتكنت في زوايا الباب فوجدت صفة بها سلا لم خارج باب القاعة ، فتعلقت فيها فوجدت صفة صغيرة بها طاقة تشرف على القاعة فنظرت منها فوجدت المرأة قد أخذت الخروف وقطعت منه مطايبه وعملته في قدر ورمت الباقي قدام دب كبير عظيم الخلقة ، فأكله عن آخره وهي تطبخ.

فلما فرغت أكلت كفايتها ، ووضعت الفاكهة ، والنقل وحطت النبيذ ، وصارت تشرب بقدح وتسقي الدب بطاسة من ذهب ، حتى حصلت لها نشوة السكر ، فنزعت لباسها ونامت ، فقام الدب وواقعها وهي تعاطيه من أحسن ما يكون لبني آدم ، حتى فرغ ، وجلس ثم وثب إليها وواقعها ، ولما فرغ جلس واستراح .

ولم يزل كذلك حتى فعل فيها عشر مرات .ثم وقع كل منهما مغشيا عليه ، وصارا لا يتحركان ."[1] وهي لا تختلف كثيرا عن حكاية الليلة الخامسة والأربعون بعد المئة الثالثة إلى الليلة السادسة والأربعون بعد المائة الثالثة :" وحكي أيضا أنه كان لبعض السلاطين ابنة، وقد تعلق قلبها بحب عبد أسود ، فافتض بكارتها وأولعت بالنكاح ، فكانت لا تصبر عنه ساعة واحدة فكشفت أمرها إلى بعض القهر مانات فأخبرتها أنه لا شيء ينكح أكثر من القرد ، فاتفق أن رجلا مر تحت طاقتها بقرد كبير فأسفرت عن وجهها ونظرت إلى القرد وغمزته بعيونها ، فقطع القرد وثاقه وسلاسله وطلع لها فخبأته في مكان عندها ، وصار ليلا ونهارا على أكل وشرب ونكاح ففطن أبوها إلى ذلك وأراد قتلها ...
وأدرك شهرزاد الصباح ،فسكتت عن الكلام المباح " .[1]

تلخص الحكايتين منظومة أخرى أكثر تعقيدا هي منظومة الرغبة غير العاقلة :

لأن "الرغبة في المتعة هي رغبة جشعة ، وكل شيء يثيرها عند الكائن المجرد من العقل " .[2]

[1] – ألف ليلة وليلة ج59/3.

[1] – المصدر نفسه ص ،ص60-61.

لقد قامت الأنثى كطرف في المنظومة الجنسية على أساس الخرق الفعلي لدورها الجنسي لأنها جاهرت بحمى الرغبة ، وبالغت فيها أشد مبالغة.

وكأن الطرف الآخر أصبح عاجزا عن إستعاب كل ذاك الجنون ، والهوس ، فقد مثل هو الاعتدال في حين أنها تمثل اللاعتدال .

وقس على ذلك بقية القصص التي تسير في نفس الاتجاه ،فالمجتمع هنا لا يدين العلاقات الجنسية مباشرة ،لكن يخطط لمنظومة جنسية لا تتماشى مع مارتب له ، ليخلق ذلك النشاز. ولو حاولنا أن نفتش عن طبيعة المنظومة الجنسية في (البحث عن الزمن الضائع) لوجدناها تتكئ على معايير متقاربة في نفس اتجاه المنظومة الجنسية (في ألف ليلة وليلة) فالجنس يخضع للجانب الاعترافي ، ولكن في سرية تامة ، فالتعبير عن العلائق هو تعبير إنمائي وإيحائي أكثر منه تعبير صريح.

إن الحديث عن الجنس يشبه الحديث عن تلقيح الزهرة مثلا كلاهما يخضع لمنطق خاص .فيه من السرية والجمالية ما يطبع عليه نوع من القداسة .

وككل المجتمعات فقد كانت " الرابطة بين الفعل الجنسي والزواج تقوم تقليديا ، انطلاقا من وبالنظر إلى ضرورة التوفر على خلفة . ولقد كان هذا الهدف الإنجابي يرد من بين أسباب التزوج وكان هو الذي يجعل العلاقات الجنسية ضرورية في الزواج.وغيابه كان يمكنه أن يفسخ العلاقة الزوجية ذاتها ، ولقد كان من أجل اعتبار أفضل الشروط الممكنة للإنجاب تقدم للمتزوجين بعض النصائح الخاصة بكيفية ممارسه الفعل الجنسي[3].

كاللحظة التي يجب اختيارها ، والحمية الغذائية التي كان يجب أن تسبقه ولكن ، ومنظومة الزواج تخضع إلى هذا المنطق ، فإنها لا تجد مانعا في الخروج عن المألوف كأن تعقد تحالفات لا أخلاقية في خصم هيئة اجتماعية يسودها نوع من التلاشي ، والتستر على العيوب .

Même ,si un « fidèle « avait un ami , ou une ‹ habituée ›un flirt qui serait capable de le faire de " lâcher " quelque fois , les verdurin qui ne s'effrayaient pas qu'une femme eut un amant pourvu qu'elle l'eut chez

[2] – ميشال فوكو: تاريخ الجنسانية" استعمال المتع.ت:محمد هشام،ص85.

[3] – ميشال فوكو: تاريخ الجنسانية III الانشغال بالذات ت: محمد هشام ص 170.

eux , l'aimât en eux et ne leur préférât pas , disaient : "et bien !amenez – le votre ami"[1].

بمثل هذا التكتم . والانسيابية تسير المنظومة الجنسية في (البحث عن الزمن الضائع) هي منظومة تعتمد البساطة في العلاقات بين الرجل والمرأة ، فالأمر يكاد يخلو تمامامن التعقيد :

" aussi quand cette année là , la demi-mondaine raconta à M . verdurin qu'elle avait fait la connaissance d'un homme charmant ,M Swann , et insinua qu'il serait très heureux d'être reçu chez ,M .verdurin transmit il séance tenante la requête à sa femme .(il n'avait jamais d'avis qu'après sa femme, dont son rôle particulier était de mettre à exécution les désirs , ainsi que les désirs des fidèles , avec de grandes ressources d'ingéniosite." [2]

هكذا تتم العلاقة في بساطة ، وسهولة،" لأن الرغبة أو الحب يمنحه مشاعر شفافة التي الآن تلتبس بالعادي من الحياة ." [3]

وليس المهم أن تكون المرأة التي سيمضي معها الوقت جميلة,بقدر ما يهم أن يمضي. الوقت مع المرأة التي يراها هو جميلة.[4]

والمنظومة الجنسية في بساطتها وعاديتها ترتفع نوعا ما عما يجعلها تافهة وانتقائية..

" Et c'étaient souvent des femmes de beauté assez vulgaire, car les qualités physiques qui'il recherchait sans s'en rendre compte étaient en complète opposition avec celles qui lui rendaient admirables les femmes sculptées ou peintes par les maîtres qu'il préférait. La profondeur, la mélancolie de l'expression glaçaient ses sens que suffisait au contraire à éveiller une chair saine, plantureuse et rose[5]

فالمهم في الرغبة أن تكون موجهة إلى الجانب الروحي أكثر من الجانب الفيزيولوجي, فمحبة المرأة تنطلق من عمقها, وتعابيرها المنوعة وسرها الخفي الذي يوقظ أحاسيس مقدسة ووردية للجسد.

(1) - Un amour de swann.p35-36.
(2) - Ibid p36.
(3) - Un amour de Swann P37
(4) -ibid. p 38.
(5)- ibid. P38

والمنظومة الجنسية في البحث عن الزمن الضائع تخترق منطقها الخاص ما هو متفاعل عادة في الوسط الاجتماعي لتشكل رؤية جديدة تبعث إحساسا وانطباعا جديدين, فالمهم في هذه المنظومة أن تكون صادقة في عمقها:

" *Autrefois on rêvait de posséder le coeur de la femme dont on était amoureux; plus tard sentir qu'on possède le coeur d'une femme peut suffire à vous en rendre amoureux. Ainsi à l'age ou il s'emblerait comme en cherche surtout dans l'amour un plaisir subjectif que la part du goût pour la beauté d'une femme devrait y être la plus grande, l'amour peut naître – l'amour le plus physique – sans qu'il y ait en, à sa base, un désir préalable.*[1]

تتشكل المنظومة الجنسية في البحث عن الزمن الضائع من إدراك لحقيقة الجسد ولحقيقة اللذة متمثلة في الحب تتحرك خارج نطاق دائرة القمع. متمردة عن المحظور وعن الممنوع. مشكلة نواتها من اكتساح معرفي لذات لا تتنكر لجنسانيتها بل تقبل بفرضية البساطة في سبيل أن تنتفي عقدة الذات وبالتالي عقدة الجسد. وما استوجب في هذه المنظومة من تحفظات لا يعدو ذلك الجانب المتعلق بالذات في نظرتها إلى الأشياء .وفي متعلقاتها الخاصة النفسية والاجتماعية والثقافيةالعقيدية.. وهذه المنظومة في جوهرها تمتثل لقياس مدى البناء الأفلاطوني لهذه المسالة والمسافة التي تفصله عن الإيروسية العادية .يمكن التذكير بالطريقة التي يجيب بها اكزنوفون على هذا السؤال نفسه. فهويبرز فيها العناصر التقليدية . التقابل بين الحب الذي لا يسعى إلا إلى متعة العاشق المحب والحب الذي لا يهتم بالمحبوب نفسه وضرورة تحويل الحب العابر إلى صداقة متساوية متبادلة ودائمة ..[2]

لمأدبة " ولعل هذا ما ترتكز عليه المنظومة الجنسية في (البحث عن الزمن الضائع) ففي "

" يقدم أكزونوفون مقراطا يرسم حدا فاصلا دقيقا بين حب النفس وحب الجسد, يحتقر حب الجسد في ذاته, ويجعل من حب النفس الحب الحقيقي ويبحث في الصداقة عن المبدأ الذي يؤسس كل علاقة دائمة ويستتبع ذلك أنه لا يكفي أن يختلط حب النفس بحب الجسد, بل يجب تحرير كل (*Sunousia*) تعلق من أبعاده الجسدية

[1] -ibid .p43

[2]– ميشال فوكو . تاريخ الجنسانية .2 استعمال المتع ت: محمد هشام ص 219.

[3](فعندما نحب ((الجسد والنفس في آن واحد)), فالأول هو الذي ينتصر عادة).

اذن تطرح المسألة على شكل تجاور حقيقي ما بين النفس والجسد .ومحاولة لتجاوز مناورات الجسد للتغلب على أريحية النفس.وهذا ما يتأكد إجمالا من خلال منظومة في البحث عن الزمن الضائع..

الطبقية:تشترك (ألف ليلة وليلة) وفي البحث عن الزمن الضائع في ظاهرة التركيز على الفوارق الاجتماعية. ففي (ألف ليلة وليلة) يتم التركيز على طبقتين رئيسيتين, الطبقة العليا والطبقة الدنيا المهمشة في حين أن الالتفات إلى الطبقة المتوسطة لا يأتي إلا لماما.

فتأتي في المرتبة الأولى الطبقة الحاكمة بما تمثله من سلطة وسيادة , فكل الأحداث تقريبا تقع على مستوى هذه الطبقة, أو من خلالها, أو انطلاقا منها, أو انتهاء عندها.

فألف ليلة وليلة ككل حكائي تنطلق من هذه الفرضية الطبقة المالكة الملك شهريار وأخوه شاهزمان والوزير والحاشية.

تبدأ القصة الإطار باكتشاف الطبقة المالكة الممثلة في شهريار وشاه زمان الطبقة الأخرى (الدنيا) العبيد والجواري, وهم يقومون باقتراف فعل الخيانة, وهي الورطة التي تورط فيها العبد الأسود (مسعود) مع زوجة الملك شهريار.

هذه المواجهة الأولى بين الطبقة المالكة (العليا) والطبقة الدنيا (العبيد) جعلت كل حكايات الليالي تقريبا تسير في نفس الاتجاه فهناك دائما اكتشاف لعبد خائن بعد غياب صاحب الدار (سيده) , وهذا مؤشر على تفاوت طبقي آخر, فمن صفات العبد الوضيعة التي كرستها (ألف ليلة وليلة) هي صفة الخيانة, ونكث العهد, لهذا كانت صور العبد المختلفة تأتي في شكل إنسان ثاني بتسميات متعددة , خادم, وصيف, غلام, عبد, طواشي, مملوك. مع فعل متعمد وهو فعل الخصي (الطواشي أي الخصي الذي يحرس الحريم, ويكون وصيفا إذا وقع إخصاؤه, وكلف بملازمة زوجة سيده أو إحدى بناته أو جارية من الجواري.[1]

[3]– المرجع نفسه .ص 220.

[1] المنصف بن حسن: العبيد والجواري في حكايات ألف ليلة وليلة, سراس للنشر, 1994.ص69.

وبالإضافة إلى هذا الفعل الشنيع, فإن العبد في الليالي وصف بأقذر الصفات, وكما يعتقدون فهذا من طباع العبد, ولا دخل للاكتساب والتعلم في ذلك. من بين هذه الصفات اللؤم والخبث والخيانة والطيش.

وقد ورد في كتاب للجاحظ ما يلي: " وقد قال الناس إنهم أسخياء لضعف عقولهم, ولقصر روياتهم, ولجهلهم بالعواقب, وينبغي في هذا القياس أن يكون أوفر الناس عقلا, وأكثر الناس علما, أشد الناس بخلا وأقلهم خيرا, وقد رأينا الصقالبة أبخل من الروم, والروم أبعد روية وأشد عقولا.. ولو كان العقل كلما كان أشد, كان صاحبه أبخل, كان ينبغي أن يكون الصبي أكرم الناس خصالا, ولا نعلم في أرض أشر من صبي, فكيف صارت قلة العقل هي سبب سخاء الزنج وقد أقررتم لهم بالسخاء "[1] .

فالجاحظ يبدو هنا مدافعا منصفا لكنه في مواضع أخرى في كتب أخرى كالبخلاء والبيان والتبيين، والحيوان فإنه كان يبالغ في ذمهم وتجريحهم . لكن هناك من الأدباء والكتاب من ألف كتبا ورسائل مخصوصة للدفاع عن هذا الجنس .

- كابن الجوزي توفي 1208 تنوير الخبش في فضل السودان والحبش .
- السيوطي ت 1505 رفع شان الحبشان .
- ابن عراق القرن16م كتاب كنز الزناد الواري في ذكر أبناء السراري .
- محمد بن عبد الباقي البخاري المكي القرن 16م الطراز المنقوش في محاسن الحبوش[2].

وإذا ماانتقلنا إلى الصفات الخلقية نورد ما جاء عند المسعودي .إذ بقول في مروج الذهب وذكر جالينوس في الأسود عشر خصال اجتمعت فيه ولم توجد في غيره تفلفل الشعر وخفة الحاجبين وانتشار المنخرين، و غلظ الشفتين , وتحدد الأسنان, ونتن الجلد, وسواد الخلق, وتشقيق اليدين والرجلين...[3]

ولم تنجح الحيوانات في استعمالها كأداة لتوضيح صورة العبد وشكله كالقرد والخنزير , الكلب الجمل, السبع, الضبع... في حين كانت توصيفات الطبقة الحاكمة وأبنائها هي توصيفات غاية في البهاء والجمال, ومثال على ذلك ما وصف به قمر الزمان بن الملك شهرمان وهذا ما نجده في الليلة

[1]- الجاحظ. فخر السودان ص 63/ 64 – أخذا عن المنصف بن حسن: العبيد والجواري في حكايات ألف ليلة وليلة . ص 73

[2]- المرجع نفسه ص 73.

[3]المسعودي: مروج الذهب ج1. ص 92

الثالثة والسبعون بعد المائة, فقد وصف قمر الزمان بأوصاف منها قول الراوي: " وكان فائقا في الحسن والجمال والقد والاعتدال ".[4]

وفي موضع آخر من نفس الحكاية يقول الراوي: " فصبر الملك شهرمان على ولده سنة كاملة, حتى صار كامل الفصاحة والملاحة, وتهتك في حسنه الورى, وصار فتنة للعشاق, وروضة للمشتاق, عذب الكلام يخجل في وجهه بدر التمام, صاحب قد واعتدال وظرف ودلال, كأنه غصن بان أو قضيب خيزران, ينوب خده عن شقائق النعمان, وقده عن غصن البان ظريف الشمائل.."[1]

فما يلاحظ أن هؤلاء يختصون بصفات ملوكية خاصة بأبناء الملوك مما يوسع الهوة الاجتماعية و الفيزيولوجية بينهم وبين طبقة العبيد.فالعبد عادة يتصف بصفات دنيئة سواء جسمانيا أو أخلاقيا, والأمثلة كثيرة التي يمكن أن نسوقها في هذا المجال. ففي الليلة التاسعة عشر يظهر العبد كصنف خسيس تسبب في مقتل امرأة في حكاية العبد والتفاحة إذ يقول الراوي:

-" قال الشاب: اعلم يا أمير المؤمنين أن هذه الصبية زوجتي وبنت عمي, وهذا الشيخ أبوها و هو عمي , وتزوجت بها وهي بكر فرزقني الله منها ثلاثة أولاد ذكور, وكانت تحبني وتخدمني ولم أر عليها شيئا. فلما كان أول هذا الشهر مرضت مرضا شديدا فأحضرت لها الأطباء حتى حصلت لها العافية, فأردت أن أدخلها الحمام فقال إني أريد شيئا قبل دخول الحمام لأني أشتهيه فقلت لها ما هو ؟ فقالت : إني أشتهي تفاحة أشمها وأعض منها عضة, فطلعت من ساعتي إلى المدينة, وفتشت على التفاح ولو كانت الواحدة بدينار فلم أجده, ودرت على البساتين واحدا واحدا فلم أجده فيها, فصادفني خولي كبير فسألته عن التفاح فقال: يا ولدي هذا شيء قل أن يوجد لأنه معدوم ولا يوجد إلا في بستان أمير المؤمنين الذي في البصرة, وهو عند الخولي يدخره للخليفة, فجئت إلى زوجتي وقد حملتني محبتي إياها على أن هيأت نفسي وسافرت خمسة عشر يوما ليلا ونهارا في الذهاب والإياب , وجئت لها بثلاث تفاحات اشتريتها من خولي البصرة بثلاثة دنانير . ثم أني دخلت وناولتها إياها فلم تفرح بها, بل تركتها جانبا, وكان مرض الحمى قد اشتد بها ولم تزل في ضعفها إلى أن مضي عشرة أيام , وبعد ذلك عوفيت وخرجت من البيت وذهبت إلى دكاني وجلست في بيعي وشرائي , فبينما أنا جالس في وسط النهار, وإذا بعبد أسود مر علي وفي يده

[4]ألف ليلة وليلة ج155/3.

[1]- المصدر نفسه ص 156.

تفاحة يلعب بها, فقلت له: من أين أخذت هذه التفاحة حتى آخذ مثلها ؟ فضحك وقال: أخذتها من حبيبتي وأنا كنت غائبا وجئت فوجدتها ضعيفة وعندها ثلاث تفاحات, فقالت إن زوجي الديوث سافر من شأنها إلى البصرة فاشتراها بثلاثة دنانير , فأخذت منها هذه, فلما سمعت كلام العبد يا أمير المؤمنين اسودت الدنيا في وجهي وقفلت دكاني وجئت إلى البيت, وأنا فاقد العقل من شدة الغيظ, فلم أجد التفاحة الثالثة فقلت لها: أين الثالثة ؟ فقالت : لا أدري, ولا أعرف أين ذهبت, فتحققت من قول العبد وقمت وأخذت سكينا وركبت على صدرها ونحرتها وقطعت رأسها وأعضاءها ووضعتها في القفة بسرعة, وغطيتها بالإزار ووضعت عليها شقة بساط وأنزلتها في الصندوق وقفلته, وحملتها على بغلتي ورميتها في الدجلة بيدي, فبالله عليك يا أمير المؤمنين أن تعجل بقتلي قصاصا لها, فإني خائف من مطالبتها يوم القيامة فإني لما رميتها في بحر الدجلة ولم يعلم بها أحد ورجعت إلى البيت فوجدت ولدي الكبير يبكي ولم يكن له علم بما فعلت في أمه فقلت له: ما يبكيك ؟ فقال إني أخذت تفاحة من التفاح الذي عند أمي ونزلت بها إلى الزقاق ألعب مع إخواني, وإذا بعبد أسود طويل خطفها مني, وقال لي من أين جاءتك هذه ؟ فقلت له هذه سافر أبي وجاء بها من البصرة من أجل أمي وهي ضعيفة واشترى ثلاث تفاحات بثلاثة دنانير, فأخذها مني وضربني وراح بها, فخفت من أمي أن تضربني, فلما سمعت كلام الولد علمت أن العبد هو الذي افترى الكلام الكذب على بنت عمي وتحققت أنها قتلت ظلما , ثم أني بكيت بكاء شديدا وإذا بهذا الشيخ وهو عمي ووالدها قد أقبل فأخبرته بما كان, فجلس بجانبي وبكى ولم نزل نبكي إلى نصف الليل, وأقمنا العزاء خمسة أيام ولم نزل إلى هذا اليوم ونحن نتأسف على قتلها, فبحرمة أجدادك أن تعجل بقتلي وتقتص لها مني , فلما سمع الخليفة كلام الشاب تعجب وقال: والله لا أقتل إلا العبد الخبيث."[1]

هذه القصة نموذج لما يتصف به العبد في (ألف ليلة وليلة) من دونية وقلة مروءة فهو يتميز بـ:

- الكذب والادعاء الباطل ⟵ أخذتها من حبيبتي, وأنا كنت غائبا , وجئت فوجدتها ضعيفةوعندها ثلاث تفاحات, فقالت: "إن زوجي الديوث سافر بشأنها إلى البصرة ."
- بشاعة المنظر ⟵ " عبد أسود طويل."
- السرقة ⟵ " أخذها مني ... وراح بها".

[1] ألف ليلة وليلة.ج1/65-66

- العنف ⟵ " ضربني" .

هذه الصفات الخسيسة هي التي في الغالب تقدم صورة العبيد في ألف ليلة وليلة, وهي صفات ربما أسقطت عليه عنوة للاستزادة في تحقيرهم والاشمئزاز منهم, ونفي صفة النبل عنهم, لأن النبيل عادة يترفع عن الصفات الخسيسة وبالتالي تبدو الهوة بين الطبقة المالكة وطبقة العبيد ليس ماديا فحسب, وإنما أخلاقيا أيضا. فقد استطاعت (ألف ليلة وليلة) أن تخترق نظام التفاوت الأخلاقي , وهذا ما كرسته الليالي منذ القصة – الإطار.

ولو التفتنا إلى الوجه الثاني من الطبقة الدنيا لتوقفنا عند الجواري. والجارية هي الفتية من النساء ،وقولهم:" كان ذلك في أيام جرائها أي صباها " كما استعملت مرادفات عديدة له مثل: أمة, قينة, فتاة. عن أبي هريرة " لا يقولن أحدكم عبدي وأمتي, فكلكم عبيد الله, وكل نسائكم إماء الله , ولكن ليقل غلامي, وجاريتي, وفتاي, وفتاتي "[1].

ومثلها مثل العبد تعرضت الجارية للرق, وللبيع والشراء, فهي سلعة رائجة في (الليالي,وهذا ماجعلها تتخذ عدة أوجه .فهناك الجارية الظريفة والعالمة والعازفة والشاعرة والمطربة ..فقد كانت في الكثير من المواضع الوجه الجميل في الليالي. فلا تكاد تخلو قصة , أو حكاية من وجود جارية بمختلف أصنافها وصفاتها.

والجارية وإن حظيت بالمكانة اللائقة عكس العبد, فإنها كرست هي الأخرى هذا النوع من التفاوت الطبقي , فهي بالإضافة إلى كونها سلعة تباع وتشترى, فإنها متاع يستعمل في البيت, أو في مخدع الأمير, أو لتزيين مجالس الطرب خاصة إن كانت من الجواري المغنيات.

وولع الطبقة المالكة بالجواري في (الليالي) واضحة جلية تكاد تضفي على المكان الذي توجد فيه جوا من السحر تسيغ تأنيث المكان والزمان لدى هؤلاء.

فهي وإن كانت نقطة ثراء وجمال , فهي الأمة المملوكة التي يتصرف بها المالك كيفما يشاء. لكن تتحول هذه المشيئة أحيانا بفعل الولع والافتتان بالجارية إلى عجز وضعف أمامها, لأنها ما تفتأ تعزف على وتر ضعف مالكها , فيذعن صاغرا.

[1] السيوطي: المستظرف من أخبار الجواري تحقيق صلاح الدين المنجد, دار الكتاب الجديد, بيروت , طبعة أولى 1963 ص 85.

ورغم ذلك فإنه لا يمكن مقارنتها مع المرأة الحرة السيدة المتميزة عادة في الليالي, بالأخلاق الرفيعة.

لكن كثيرا ما تنتهك وتخترق هذه المفارقة حينما تصبح الجارية تحمل من معايير وأخلاق المرأة الحرة الشيء الكثير, وهذا خرق لمنظومة السائد, وخير مثال على ذلك شخصية الجارية " تودد " , وهي شخصية عارفة عالمة محيطة بألوان الأخبار متسمة بصفات الظرف والجمال واللياقة. فهي حينما سألها الخليفة: ما تحسنين من العلوم ؟ ردت بأنها تعرف النحو والشعر والفقه والتفسير واللغة وفن الموسيقى, وعلم الفرائض, والقرآن ورواياته السبع و العشر, والأربع عشرة وعدد سوره, وآياته, وأحزابه, ,أنصافه وأرباعه, ,أثمانه, وأعشاره,وسجداته, وعدد أحرفه, وما فيه من الناسخ والمنسوخ, والمدنية والمكية, وأسباب التنزيل, والحديث الشريف وعلوم الرياضةوالهندسة, والفلسفة, وعلم الحكمة , والمنطق والمعاني والبيان....."

إن هذه الصورة المرسومة للجارية تودد في الليالي ترفعها إلى درجة خارقة, ترتفع بدرجات عن أي امرأة حرة في الليالي,وقد شبهها أندري ميكال (*André Miquel*) بشخصية شهرزاد لأنها راهنت مثل شهرزاد في وضعية أقل مأساوية من شهرزاد, وتودد مثل شهرزاد تراهن أمام ملك.. والاثنتان تنتصران في النهاية, شهرزاد تنتصر على الموت, وعلى الجهل والقوة وتنجو بنفسها وببنات جنسها, وتودد تنقذ سيدها من الإفلاس.[1]

إذن تظهر الجارية هنا بمدلول اجتماعي جديد, فهي قد تخلت عن ضعف الجواري, ورسمت صورة جديدة فيها من القوة والحكمة والتعقل ما يجعلها جديرة بتسيير شؤون العامة, رغم أن هدفها في الأخير هو أن تباع بأغلى ثمن انقاذا ووفاء لسيدها.

وفي مثل هذه الصور للجواري تضمحل الصورة الطبقية, والفروقات الاجتماعية, بل تصبح الخط الوهمي الفارق بين الطبقتين مجرد خط واه يتلاشى مع أول هبة نسيم, وذلك بنسيان اللقب الملازم وهو الجارية, فبمجرد الدخول في مضمون الحكاية ننسى أننا أمام مملوكة مسلوبة الحرية لنظن أننا أمام مالكة لزمام أمرها, واثقة أشد الثقة في قدراتها وإمكاناتها .

[1] Miquel (André) sept contes des mille et une nuit bibliothèque arabe P15 نقلا عن المنصف بن حسن . العبيد والجواري في حكايات ألف ليلة وليلة ص 135

الطبقية في البحث عن الزمن الضائع , لا تتجسد في الفصل بين طبقتين أو بين طبقات, لكن تظهر في الاحتفاء بالمجتمعات المخملية, " فالبحث عن الزمن الضائع " تكاد أن تكون تمجيدا للطبقة الارستقراطية متتبعة تفاصيل حياتهم الخاصة, وحفلاتهم وانتقاءاتهم الموسيقية وأذواقهم المختلفة, فهذا جزء حب سوان (*Un amour de Swann*) سجل حافل بهذا البريستيج .والمماحكاة الاجتماعية .وناس الصالونات.تتقدمهم عائلة *verdurin* التي لها مقاييسها الاجتماعية في قبول أو عدم قبول الأسماء المقترحة للزيارة, فهي تشكل نواة هذه الجلسات الأرستقراطية.

" Pour faire partie du " petit noyau " du " petit groupe " du " petit clan" des Verdurin, une condition était suffisante mais elle était nécessaire: il fallait adhérer tacitement à un credo dont un des articles était que le jeune pianiste, protégé par Mme Verdurin cette année-là et dont elle disait: " ça devrait pas être permis de savoir jouer Wagner comme ça !" " enfonçait " à la fois planté et Rubinstein et que le docteur Cot tard avait plus de diagnostic que Potain. Toute " nouvelle recrue " à qui les Verdurin ne pouvaient pas chez eux étaient ennuyeuses comme la pluie, se voyait immédiatement exclue " [1]

إن التأكيد على مقاييس هذه العائلة اجتماعيا مؤشر على ثرائها بالإضافة إلى أن هناك تأكيدات أخرى تدخل في هذا المضمار, ففي موضوع آخر هناك تأكيد صريح على ذلك:

"Bien que Mme Verdurin fût elle même vertueuse et d'une respectable famille bourgeoise excessivement riche et entièrement obscur avec laquelle elle avait peu à peu cessé volontairement toute relation à une personne presque du demi-monde, Mme de Grecy "[2]

إن الحس الطبقي يعبث بمثل هذه العلاقات ويجعلها آيلة للسقوط, ومن أجل الحفاظ عليها يعمل أصحابها المستحيل:

" personne ignorantes du monde et à la naïveté de qui il avait été si facile de faire accroire que la pricesse de Sagan et la duchesse de Guermantes étaient obligées de payer des malheureux pour avoir du monde à leurs dîners."[3]

[1] Un amour de Swann.p33.
[2] ibid p33
[3] -opçit. p 34

وفي موضع آخر:

" *J'y prenais facilement pour des princes des fils de boutiquier montant à cheval, cette fois j'avais situé dans un milieu-interlope des filles d'une petite bourgeoise fort riche, du monde de l'industrie et des affaires.*"[4]

هذه الفقرات تتحدث عن هذا الهاجس الارستقراطي الذي يخلخل الموازين الاجتماعية دون أن ينتقدها:

" *je ne pus qu'admirer combien la bourgeoisie française était un atelier merveilleux de la sculpture la plus généreuse et la plus variée.*[5] "

بل هنا يذهب الإعجاب إلى حد كبير, فتشبه البورجوازية الفرنسية بورشة بديعة عامرة سخية, ومنوعة.

هذا الانبهار هو نتيجة لتلك السلوكات الحضارية التي تجعل من القبيح وغير المستساغ اجتماعيا شيئا جميلا, ومستساغا, فقليلا ما تظهر المقارنة بين الطبقات, أو حتى مجرد الإشارة إلى ذلك.

فقد قدمت (في البحث عن الزمن الضائع) المجتمع الفرنسي مجتمعا مبهرا أنيقا, سعيدا يقضي أيامه وليالية في الاستماع والاستمتاع بالموسيقى العالمية.

لقد تناولنا في الدلالة الاجتماعية ثلاثة عناصر هي:

المرأة: وقد عرفنا الأدوار التي لعبتها , وما تمثله صورة المرأة في (ألف ليلة وليلة), و(في البحث عن الزمن الضائع). كما تناولنا المنظومة الجنسية, وبينا كيف اخترقت هذه المنظومة في المتنين, فالرجل في ألف ليلة وليلة يعاني من فائض رجولة, في حين يختلف الأمر في (البحث عن الزمن الضائع). كما تناولنا الطبقية من باب المقارنة بين فئات المجتمع, فوجدنا أن في ألف ليلة وليلة قد يختل المعيار, وتنتفي المقارنة حينما يتعلق الأمر بالجارية التي أحيانا تتساوى في المرتبة مع الحرة. كذلك

(في البحث عن الزمن الضائع) حيث يخترق معيار الطبقية وتكتسب صفة المقبولة اجتماعيا لأنها لن تخترق المشاعر في ذاتها.

3 – الدلالة النفسية:

[4] - a l'ombre des jeunes filles en fleurs p 381

[5] - ibid. p389

يعود تاريخ المقاربة النفسية للأدب إلى أواخر القرن التاسع عشر، حيث تفطن المنظرون إلى مدى التو اشج والترابط بين الأدب و النفس الإنسانية من خلال ذلك التناغم ،و الانسجام،

و الاهتزاز و الاستقراء الذي يحدثه الشعر، والكلام الجميل بصفة عامة، كما حاول هؤلاء أن يعرفوا من أين يستمد كل هذا فكان للتفسير اليوناني طابع الأسطورة حينما جعلوا الشعر وحيا من الآلهة كما يبرز إلى جانب هذا التفسير العربي –في الجاهلية–حينما جعلوا محجة الشعراء واد عبقر وفيما يروى أن هذا الوادي مليء بالجن.

هذه البدايات تشير بوضوح إلى هذه العلاقة الخفية حينا ،والظاهرة أحيانا أخرى بين الأدب و النفس ، ولم يأخذ هذا النزوع وجهته الحقيقية إلا مع فرويد(***S FREUD1856-1939***) وأتباعه كالفريد أدلر (***A Adler1870-1937***) وكارل يونغ (*CG Jung 1875-1961*) ،وجاك لاكان ***J. Lackane.***

وقد حاول هؤلاء أن يفهموا طبيعة الأدب . آليات الإبداع .كيف نبدع ؟ولماذا؟ومتى؟

وقد لخص كل ذلك سيد قطب في ثلاثة عناصر منها:

1-كيف تتم عملية الخلق الأدبي ؟ما هي طبيعة هذه العملية من الوجهة النفسية؟ ما العناصر الشعورية وغير الشعورية الداخلة فيها، وكيف تتركب وتتناسق؟

2-ما دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه؟كيف نلاحظ هذه الدلالة ونستنطقها ؟ هل نستطيع من خلال الدراسة النفسية للعمل الأدبي أن نستقرىء التطورات النفسية لصاحبه؟

كيف يتأثر الآخرون بالعمل الأدبي عند مطالعته ؟ ما العلاقة بين الصورة اللفظية التي يبدو فيها وتجارب الآخرين الشعورية ورواسبهم غير الشعورية"[1]

وعلى ضوء هذا كيف تتم عملية التأثير ،والتأثر؟ من أين يمكننا أن نستمد كل هذا ؟

لا شك بأن هناك جهاز نفسي مسؤول عن شبكة الاتصالات و العلاقات و المؤثرات،فما هو الجهاز النفسي ؟وفي ماذا يتمثل؟

إن الجهاز النفسي بدوره يتكون من شقين، جهاز لا شعوري ، وجهاز شعوري يخضع أحدهما للآخر ، وكثيرا ما يخضع الشعور إلى اللاشعور.

[1] سيد قطب النقد الادبي .أصوله ومناهجه ..دار الشروق الطبعة الثالثة 1980 ص 216.

"وذكر لنا فرويد أن ما يسمى باللاشعور هو المندوب *Réprésentant-Répresentatif*

وهو الشكل الذي يتمركز فيه المظهر الذي تثيره الدوافع ضمن الجهاز اللاشعوري وإذن يمكن الحديث عن اللاشعور في مستوى التصورات سواءا كانت ذكرى أم فكرة.

إن فرويد يعتبر المندوب هو المؤهل لاحتواء مضامين اللاشعور ،وكل ما يتعلق بها من عناصر[2].

إن الارتكاز يتم على مستوى التصورات ، وهي نقطة الارتباط الأساسية بين الأدب والجهاز النفسي،لكن كيف يمكن أن تتحول هذه التصورات من مجالها اللاشعوري إلى المجال الشعوري؟وقد أجاب فرويد عن هذا السؤال بقوله:

"إن الطور الذي يعد طور الحلم،وذلك انطلاقا من الأفكار الباطنية للحلم، هذا الطور الذي سميناه الطور الأولي.حيث تكون الكلمات مكثفة ، وهي تنتقل بواسطة التحول بعضها إلى بعض ،وتثريها بمضامنها الظاهرة و الباطنية .[3]

ويبدو أن هذا الأمر يظهر خاصة في المرضى المصابين بالفصام * ،لكن الأمر يختلف عن المبدع القادر وحده على عملية التحويل النفسي، وبالتالي التحويل الابداعي ،فيمكن تعميم (الفصام)،ولكن بالمفهوم الايجابي، حيث المبدع له القدرة على تفكيك الفكر والفعل والعاطفة ليعاود من جديد بناءها ، وإقامة نوع من الترابط و الانسجام بها وهذا ما يسمى في علم النفس ب"التسامي *Sublimation*"* .

L

[2]معجم التحليل النفسي .لبونتاليس ولابلانش . ص 413

[3]فرويد مقالة مبادئ اللاشعور،سنة1911

* فصام Schizophrénie : وضع بلولر هذا المصطلح عام 1911للدلالة على مجموعة من الاذهنة التي سبق لكرايبلن أن بين وحدتها من خلال تصنيفها تحت باب العته المبكر ولكي يميز كذلك أشكاله الثلاثة التي أصبحت تقليدية وهي فصام الشباب ، الحمدة ، والفصام العظامي . وهو مكون من كليمتين يونانيتين shizo وتعني الانشطار و الانقسام ، وphrénie وتعني الفكر . وقد فرض هذا المصطلح نفسه في كل من الطب العقلي والتحليل النفسي . يتنوع الفصام عياديا إلى اشكال جد متفاوتة ظاهريا إنما يستخلص منها عادة الخصائص التالية : تفكك الفكر ، والفعل ، العاطفة . ويشار إلى هذا التفكك بالمصطلحات التقليدية التالية : التنا فر ، فقدان الترابط ، التحلل . أخذا عن معجم مصطلحات التحليل النفسي ص 395.

* *- التسامي sublimation : افترض فرويد هذه العملية لتبيان النشاطات الانسانية التي لا صلة ظاهرية لها مع الجنسية ، ولكنها تستقي مددها من قوة النزوة الجنسية . ولقد أطلق فرويد أساسا وصف التسامي على النشاط الفني والاستقصاء الذهني . وتطلق تسمية التسامي على النزوة بمقدار

وهو آلية من آليات الإبداع حيث يتسامى المبدع بهواجسه الذاتية وانفعالاته الآنية إلى نشاطات إيجابية والمتمثلة في النصوص الإبداعية ، أي بمعنى آخر هي القدرة على الفصل بين طريق المعرفة وطريق المتعة".

وعلى اعتبار أن المبدع هو كتلة من الأحاسيس و المدارك، فإن الجهاز النفسي هو جهاز يشبه بقية الأجهزة ،لكن تكمن خصوصيته في هذه القدرة على الفصل ، وعلى التحويل فهو يتسامى بمكبوتاته، فعوض أن تخرج إلى الآخر في شكل نزوات ، وعقد وحالات مرضية ، فهي تخرج إليهم بشكل أكثر سموا و نبلا في شكل إبداعات تسهم في تنوير الآخر بعوارضه النفسية

و تحليل قلقه و أزماته...

فمن قلق المبدع ، ومن هلوساته يأتي الدواء "فحينما تضطرب أعماقهم يكونون أكثر استعدادا للإفضاء بأسرارهم ..."[1]

أو لم ينصح (ويليام بتلرييس الكاتب (جيمس جويس)بألا يحاول كتابة القصة في فترة كان فيها أهدأ من ذي قبل ، لأن أثناءها يكون العمى الذي به غير كاف لبناء عالم خاص.وحتما ستفزعنا هذه النصيحة، ونظطر رغم كل شيء إلى تصديقها .إن الأمر يكون أكثر دلالة حينما يتصل بحالة من الهلوسة الآنية التي تصيب القصاص الصغار ، والكبار دون استثناء ويبدو الأمر أكثر مصداقية حينما يجزم (برناردي فوتو) بأن كتابة القصة طريقة لكبح جماح العصاب (الهلوسة)، وقد تكون أحيانا تعبيرا عنه، وقد تكون طريقة لاجتياز حالة اضطراب عقلي (سيكوسيز) في سلام ، ومدعاة لصحة العقل"* .

و الكثير من القصص هي بشكل أو بآخر "كتبت للتغلب على جنون الاضطهاد (البرانويا)[1] ،أو أي مرض عقلي آخر".

[1]- محمد الديلمي: :زغموند فرويد والتحليل النفسي، ،ص 77

* البرانويا:ذهان (أي مرض عقلي)تتسلط فيه على المريض بعض الاوهام.وللبرانويا عدة انواع نذكر منها :1-البرانويا الاضطهادية وفيها يتوهم المريض ان الناس يضطهدونه وانهم يتعقبونه لمحاولة ايذائه، والاعتداء عليه .2-بارانويا العظمة :وفيها يتخيل المريض انه رجل عظيم او ملك او نبي الخ...3-برانويا الغيرة :وفيها تتسلط على المريض الشكوك في اخلاص وحب شخص اخر عزيز عليه(المترجم) .

ماخوذة عن الكف و العرض و القلق لـ سيجموند فرويد ،ت: محمد عثمان نجاتي ،ديوان المطبوعات الجامعية،ص 65.

[1]- برنار دي فوتو. عالم القصة . ص 12.144

بعد هذه المقدمة في علاقة علم النفس بالابداع يجدر بنا التعريج إلى تبيين هذه العلاقة من خلال هذه الأعمال التي نحن بصدد دراستها .فإذا ما أخذنا ألف ليلة فسندرسها دراسة نفسية وفق العناصر الآتية:

1-الصراع بين الأنا و الآخر وهذا ما سيأخذ العديد من الصور، أو الوجوه كالصراع بين الأنوثة و الذكورة ، وبين الإنس والجن ، وبين النفس والجسد، وبين الإنسان والطبيعة ، وبين الفن والحياة.....

2-العلاقة بالمكان3-الزمان النفسي .

ونفس الأمر يمكن تطبيقه على (في البحث عن الزمن الضائع)مع مراعاة خصوصيات العمل.

1) **الصراع بين الأنا والآخر**:يمكننا الدخول إلى هذا العنصر دخولا نفسيا باعتبار الأنا و الآخر حقلان من حقول علم النفس يتكون منهما الجهاز النفسي ، وإذ أن العلاقة الأولى التي تربط الأنا بالآخر هي العلاقة بالأم ،هذه العلاقة هي الجسر الذي يقوده إلى العالم الخارجي بعد احتوائه داخليا، وفي هذه الحالة فإن الطفل يكون محصنا بهذه العلاقة الأولى ، فيخرج إلى العالم، وهو يحمل هذا السلاح الذي قد يكون إيجابيا أحيانا أو سلبيا حسب وتيرة الواقع مما ينتج عنه نوعا من المسايرة ، أو المواجهة ،و المسايرة تتم وفق شروط التكيف ، والقبول ،و الرضى في حين تتم المواجهة إذا كانت هناك عوائق ، ومحبطات ووضع يتسم بالقلق و الخوف.

وغالبا ما نجد في حياتنا اليومية هذا النوع من الصراع ، الذي يلتبس بعدة لبوس،إذ يتخذ أشكالا متغايرة ومتنافرة ،وكما نجد هذا الصراع في الحياة اليومية، نجده أيضا في الإبداعات ومنها هذين المتنين اللذين نحن بصدد دراستهما ، وأول صراع يواجهنا في (ألف ليلة وليلة)هو الصراع بين الذكورة و الأنوثة هذا الصراع الذي اتخذ في بدايتة شكل المواجهة ، ثم اتخذ شكلا مغايرا ليتحول إلى نوع من المسايرة.

وبؤرة هذا الصراع هي الخيانة ،إذ أصبحت الأنوثة معادلا للخيانة، فكل انثى في المملكة تذكر الملك(الذكر)بالخيانة، فقد توقف دولاب الصراع في هذه الحلقة ، فلم يعد يدور إلا حولها "فلما كان نصف الليل تذكر حاجة نسيها في قصره فرجع ودخل قصره فوجد زوجته راقدة في فراشه معانقة عبدا أسود من العبيد ، فاسودت الدنيا في وجهه ، وسل سيفه و ضرب الاثنين،فقتلهما في الفراش"[1].

"...فنظر،وإذا باب القصر قد فتح وخرج منه عشرون جارية ، وعشرون عبدا ، وامرأة أخيه تمشي بينهم ، وهي في غاية الحسن و الجمال حتى وصلوا إلى فسقية، وخلعوا ثيابهم ، وجلسوا مع بعضهم بعضا .واذا

[1] - ألف ليلة وليلة ج1/ص 9.

بامرأة الملك تقول :يا مسعود، فجاءها عبد أسود فعانقها و عانقته وواقعها وكذلك فعل باقي العبيد بالجواري ، ولم يزالوا حتى ولى النهار..." [2]

لقد مثلت المرأة الخيانة في أوضع مواقعها وهي الملكة التي تواقع عبدا أسودا،و الخيانة هي الإيقاع القوي الصوت في هذا المتن ففي القصة الإطار أيضا نجد أنه حتى العفريت لم ينج من خيانة حواء ،".....وقالت لهما بالاشارة :انزلا ولا تخافا من هذا العفريت و نزلا إليها فقامت لهما وقالت قفا، وأخرجت لهما من جيبها كيسا و أخرجت منه عقدا فيه خمسمئة وسبعون خاتما ،فقالت لهما أتدريان ما هذا ، فقالا لها : لا ندري ، فقالت لهما أصحا ب هذه الخواتم كلهم كانوا يفعلون بي على غفلة من هذا العفريت فأعطياني خاتميكما أنتما الآخران ،فأعطياها من يديهما خاتمين، فقالت لهما : إن هذا العفريت قد اختطفني ليلة عرسي ، ثم أنه وضعني في علبة

و جعل العلبة داخل الصندوق ، ورمى على الصندوق سبعة أقفال وجعلني في قاع البحر العجاج المتلاطم بالأمواج ، ولم يعلم أن المرأة منا ، إذا أرادت أمرا لم يغلبها شيء"[3].

لقد أظهر النص صورة الأنثى المتحدية ، التي تصارع من أجل إثبات فكرة أو نفيها " ولم يعلم أن المرأة منا ، إذا أرادت أمرا لم يغلبها شيء".

ففكرة الخيانة،قد تتحقق أو لا تتحقق ، وهذا التحقق ، أو عدمه يخضع لطبيعة المرأة ، ولإرادتها (إذا أرادت أمرا) ونماذج هذا الصراع نجده في عدة مواضع في (ألف ليلة وليلة).

مثال:" وكان زوجها قد قال لها ما يكون العمل في مجيئه عندك حتى أخذه المدينة، وأخي لا يعلم شيئا من كيد النساء " [1].

إن القول بـ"كيد النساء" هو ليس طبيعة في المرأة ، وإنما هو رد فعل و سلاح لمواجهة الخصم هنا (الذكر)،إذ يبدأ هذا النوع من الانتقام في (ألف ليلة وليلة) من الجنس الآخر ليكون في الجهة المقابلة كرد فعل من الذكر.

[2] – المصدر السابق ص 10.

[3] – المصدر نفسه.ص11.

[1]– المصدر السابق .ص 117.

فشهريار قرر الانتقام لنفسه بأن يتزوج كل ليلة امرأة عذراء ، ثم يبعثها بعد قضاء الليلة معها إلى وزيره ليقتلها ، وهكذا يفعل مع جميع عذراوات المملكة لمدة ثلاث سنوات إلى أن جاءته شهرزاد رمز الخلاص.

إن نصوص المرأة الخائنة مبثوثة هنا وهناك في "ألف ليلة وليلة" .ففي حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان نجد موضوع الخيانة، وهي خيانة انتهاكية؛ أي تنتهك المحرم .

حيث تطمع زوجة الأب في ابن زوجها(ربيبها) :فكتبت له الملكة حياة النفوس أم الأسعد مكتوبا تستعطفه فيه ، وتوضح له أنها متعلقة به ومتعشقة فيه"[2].

"...فلما فهم معناها علم أن امرأة أبيه في عينها الخيانة، وقد خانت أباه قمر الزمان في نفسها، فغضب غضبا شديدا ، وذم النساء على فعلهن ، وقال:لعن الله النساء الخائنات الناقصات عقلا ودينا"[3] .

فالمرأة في هذا المقام لا تضمر الخيانة في نفسها فحسب، بل هي تنتهك أحد المحرمات .

و قد حدث الأمر نفسه مع الملكة بدر البدور أم الأمجد ، إذ تعلق قلبها بالأسعد ابن زوجها إذ راودت الأسعد ، لكن باءت محاولاتها بالفشل مثلها مثل زوجه الأخرى حياة النفوس ، ولم تبلغ الاثنتان مرادهما مما جعلهما يلجآن للمكر والحيلة كرد فعل ، وكمحاولة للانتقام لكرامتهما المهدورة : "فلما أصبح الصباح أقبل الملك بجيشه من الصيد وطلع إلى قصره ، ثم صرف الأمراء إلى حال سبيلهم ، وقام ودخل القصر ، فوجد زوجتيه راقدتين على الفراش ، وهما في غاية الضعف وقد عملتا لولديهما مكيدة واتفقتا على تضييع أرواحهما ، لأنهما قد فضحتا نفسيهما معهما"[1].

سلاح الانتقام في يد الأنثى يصبح أكثر فتكا ، وضراوة في (ألف ليلة وليلة)،ولا يخلو هذا الأمر من المبالغة.

ومثلما رأينا الأنثى المراودة لا نعدم وجود الأنثى المطلوبة في "ألف ليلة وليلة" وهي المتمنعة:

[2]- المصدر نفسه ج2/ص209.

[3]- ألف ليلة وليلة .ص 209.

[1]- المصدر نفسه ص 211.

أنه مما يحكى أنه كان في بني اسرائيل قاض من قضاتهم وكان له زوجة بديعة الجمال وكثيرة الصون والصبرو الاحتمال.فأراد ذلك القاضي النهوض إلى زيارة بيت المقدس ، فاستخلف أخاه على القضاء ، وأوصاه بزوجته ، وكان أخوه قد سمع بحسنها وجمالها ،فكلف بها فلما سار القاضي توجه إليها وراودها عن نفسها فامتنعت و اعتصمت بالورع ، فأكثر الطلب عليها وهي تمتنع"[2].

وفي موضع آخر :" فبينما هو في حجري ، والأمواج تضربني، إذ وصل إلي رجل من ملاحي السفينة وحصل معي وقال لي : والله لقد كنت أهواك وأنت في السفينة ، والآن وقد حصلت معك فمكنيني من نفسك، وإلا قذفتك في البحر ، فقلت : ويحك أما كان لك مما رأيت تذكرة وعبرة؟.."[3]

إن النماذج الموجودة في" ألف ليلة و ليلة"مزيج من الشخصيات السلبية والإيجابية للأنثى فليست هي الأنثى الآبقة ، والخائنة الآثمة فحسب ، بل هي أيضا الأنثى العفيفة الطاهرة التقية.

و«المرأة إذا خانت أو كادت فهي لا تخون حبيبها ولا تكيد له ، وإنما تخون في سبيل الوصول إليه، وتكيد لتتجنب أهوال فراقه .تخون الزوج و لكنها تحافظ على حب الحبيب.

و استولت هذه النزعة على كثير من قصص الليالي منذ المقدمة ،بل لقد بولغ فيها بتبشيع صورة الحبيب حينا،حتى لتصل إلى أبشع ما يتصور من مخلوقات ،وبوضع العراقيل حينا آخر، فإذا المرأة آخر الأمر تصل إلى حبيبها أو الانتقام له على الأقل "[1].

لقد أكدت "سهير القلماوي" على حقيقة ما أن الكيد و الخيانة ليسا من طبيعة المرأة، فهي تنفي على المرأة الخيانة، وما خيانتها إلا ذريعة للوصول إلى الحبيب ، وما مكائدها إلا وسيلة لتجنب الفراق.

وتبرير "سهير القلماوي" لخيانة المرأة مرده إلى الثقة في طبيعة المرأة باعتبارها أولا تمتلك نفس الأحاسيس والمشاعر ، ثم لأنها تمتلك قدرة على التحليل و التعليل ،فالكلام لم يأت هكذا على عواهنه.

لقد اتخذ الصراع بين الأنوثة و الذكورة صيرورة الفعل ورد الفعل، فالمرأة في نصوص "ألف ليلة وليلة" هي امرأة اتخذت من الدفاع وسيلة لصد هجوم الآخر(الذكر).

[2]- المصدر السابق .ص 301.

[3]- المصدر نفسه ص303.

[1]- سهير القلماوي . ألف ليلة وليلة ص 307.

هذه المواجهة يقابلها نوع من المسايرة في مواضع عدة من "ألف ليلة وليلة"فالنماذج في "ألف ليلة وليلة " هي نماذج مكررة ، فالمرأة المواجهة، أو المرأة المسايرة كلتاهما تتخذان نفس الأوجه مع اختلاف المواقف و الأزمنة و الأمكنة.

إن أول مسايرة تواجهنا هي في القصة الإطار حيث استطاعت شهرزاد مسايرة الملك شهريار محاولة منها لاحتوائه ، وقد نجحت بفضل ذكائها وفطنتها ،لهذا فقد اتسمت العلاقة بينهما بنوع من المصالحة مع النفس ومع الآخر فقد تصالحت هنا الذكورة مع الأنوثة، مما استدعى بالضرورة تصالحا من نوع آخر، وهو التصالح مع الآخر ، أي مع الأنثى التي كانت تشكل عقدة شهريار."ثم لما وصلت إلى حضرة الملك بكت، فسألها الملك عما بها فأخبرته بأنها تريد أن تودع أختها".[2]

لقد بدأت شهرزاد باستعطاف إنسانية شهريار ، فكانت المرحلة الأولى هي البكاء ، وهو رمز للضعف، والخوف ،ثم كانت مرحلة الوداع ، وهي تحمل معنى الخنوع ، والضعف الإنساني والخوف من المصير.وهي أسلحة يمكن إدراجها ضمن المواجهة ، لكن كانت في يد شهرزاد نوعا من المسايرة.و لاستمالة الملك(شهريار)جعلت الحكي صلة تقيم جسرا من التواصل بينها وبين الملك حينما" سارعت أختها إلى القول :بالله عليك يا أختاه حدثينا حديثا نقطع به سهر ليلتنا فقالت:حبا وكرامة إن أذن لي الملك ، أذن الملك لها....[1].

وهنا فتحت (شهرزاد)بابا للتوافق بينها وبين الملك شهريار،إذ جعلته يستعد لسماعها وهي خطوة إيجابية بالمقارنة مع الحالة التي كان عليها شهريار.

ونموذج (شهرزاد)المساير،أو المهادن نجده في مواضع أخرى من (ألف ليلة وليلة)تمثله غالبا الجواري:"فقال نور الدين :يا صياد هل أعجبتك الجارية ؟فقال الخليفة أي و الله،فقال نور الدين هي هبة مني إليك،هبة كريم لا يرجع في عطائه، ثم أن نور الدين نهض قائما على قدميه وأخذ ملوطة رماها على الخليفة وهو في صورة الصياد وأمره أن يخرج ويروح بالجارية ، فنظرت الجارية إليه وقالت يا سيدي هل أنت رائح بلا وداع؟إن كان ولا بد فقف حتى أودعك و أنشدت هذين البيتين:

لئن غبتمو عني فإن محلكم لفي مهجتي بين الجوارح والحشا

[2]- الف ليلة وليلة ج1/ ص 11

[1]- المصدر نفسه ص 11 – 12

وأرجو من الرحمان جمعا لشملنا وذلك فضل الله يأته من يشا[2]

" فلما سمع غانم بن أيوب كلام قوت القلوب، وتحقق أنها محصية الخليفة تأخر إلى ورائه خيفة من هيبة الخليفة....فعند ذلك قامت إليه قوت القلوب و احتضنته وقبلته ، وتمكن حبه في قلبها ، وباحت له بسرها ، وما عندها من المحبة[3].

وهو نوع من الانقياد ، والانصياع لأوامر القلب ،فبمجرد علم الجارية بميل الصياد إليها حتى استسلمت راضية.

ونفس الأمر نجده مكررا في مواضع كثيرة مثل:"وكان اسمهاصفية وكانت أحسن الجواري وأجملهن وجها وأصونهن عرضا، و كانت ذات عقل وافر وجمال باهر وكانت تخدم الملك ليلة مبيته عندها وتقول أيها الملك كنت أشتهي من إله السماء أن يرزقك مني ولدا ذكرا حتى أحسن تربيته لك وأبالغ في أدبه وصيانته..[4] "فالجارية في (ألف ليلة وليلة) هي دوما مولعة بالآخر محبة له متعلقة به مستسلمة خاضعة . إذا أحبت ليس لمشاعرها حدود. أما إذا انتقلنا إلى (في البحث عن الزمن الضائع) فنجد أشكالا من هذا الصراع فيتخذ تارة شكل الصراع الداخلي صراع حول الهوية الجنسية .فالسيد دي شارلوس يعاني من الهوية الجنسانية في قصة (سادوم وعمورة) ***Sodome et Gomorrhe*** *حيث القصة التي تتحدث عن التحول الجنساني أو المثلية الجنسية* (***la première apparition des hommes- femmes descendants de ceux des habitants se Sodome qui furent épargnes par le feux du ciel[1]"***

كذلك أليرتين(Albertine) تعاني نفس الانقسام بين الذكورة والأنوثة ، ونفس الصراع مع جنسانيتها ،و بالتالي أصبحت عرضة لنظرات تعاني نفس الأزمة.

« J'avais vu sur la plage une belle jeune femme élancée et pale de laquelle les yeux autour de leur centre, déposait des raiyons géométriquement lumineux q'on pensait devant son regard à qulque constellation , je songeais combien cette jeune fille était plus

[2]-ألف ليلة وليلة ج1 / ص150

[3]- المصدر نفسه ص 164.

[4] - المصدر نفسه ص 173

[1] Alfred de vigny. (la femme aura gamorrhe et l'homme aura Sodome : مأخوذ من مقدمة

[2] Sodome et gomorrhé.p 63.

qu'Albertine et comme , il était plus sage de renoncer à l'autre ,tout au plus le visage de cette belle jeune femme était il passé eu rabot invisible d'une grande bassesse de vie,de l'acceptation constante d'expédients vulgaires, si *bien que ses yeux plus nobles pourtant que le reste du visage ne devait rayonner que d'appétits et* de désirs ,or *le lendemain ,cette jeune fille étant placée très loin de nous au casino , je vis qu'elle ne cessait de poser sur Albertine les feux alternés et tournants de ses regards.on eut dit qu'elle lui faisait des signes comme à l'aide d'un phare .Je soufrais que mon amie vit qu'on faisait si intention à elle , je craignais que ces regards incessamment allumés n'aussait la signification conventionnelle d'un rendez_vous d'amour pour le lendemain.Qui sait ? ce rendez vous n'etait peut être pas le premier , la jeune femme aux yeux rayonnants avait pu venir une autre année à Balbec.C'etait peu parce qu'Albertine avait déjà cédé à ses désirs ou à ceux d'une an que celle-ci se permettait de lui adresser ces brillants signaux .Ce rendez- vous en ce cas ,ne devait pas être le premier …Et en effet les regards ne disait pas : veut-tu ?dés que la jeune femme avait aperçu albertine elle avait tourné tout à fait la tête et fait luire vers elle des regards chargés de mémoire …Albertine qui la voyait très bien ,resta flegmatiquement immobile , de sorte que l'autre ,avec le même genre de discrétion qu'un homme qui voit son ancienne maîtresse avec un autre amant* »[(2)]

إن إيراد هذه الصفحة الكاملة لهو من قبيل توضيح مدى التتبع النفسي لهذه الظاهرة ..فالعلاقة المثلية تطغى على الحديث، من خلال تلك المرأة التي ترشق بسهام نارية ألبرتين وهي تدعوها بنظراتها تلك إلى مشاركتها هذا الParadoxe). ويستمر هذا الصراع مع الآخر حينما يطغى الصراع الجنساني ، فالمرأة ترغب في المرأة والرجل يرغب في الرجل ...وكأن الأنوثة أو الذكورة لا تكتمل إلا بانتهاكها:

« *souvent ,quant dans la salle du casino , deux jeunes filles se désirait , il se produisait comme un phénomène lumineux une sorte de traînée phosphorescente allant de l'une à l'autre* »[(1)]

[(1)] - ibid p6.

وفي موضع آخر يتحدث عن هذه الظاهرة فيقول :

« l*a cousine de Bloch alla s'asseoir à une table ou elle regarda un magazine .Bientôt la jeune femme vint s'asseoir d'un air distrait à coté d'elle.mais sous la table on aurait pu voir bientôt se tourmenter leurs pieds ,puis leurs jambes et leurs mains qui étaient confondues…….* [(2)]»

هذه النماذج توحي بحدة الصراع النفسي الداخلي بين أبطال القصة، فالهوية الجنسانية هي أهم مؤشر نحو النزوع إلى الاستقرار ،في حين في هذا النص هؤلاء لا يمتلكون هذه الهوية،أو بالأحرى هم في صراع دائم بين انتمائين،إنتماء إلى الذكورة تارة وانتماء إلى الأنوثة تارة أخرى واستمر الأمر كذلك لينتج عنه هجين جنساني اختلطت عليه السبل .

وهو شذوذ بصريح العبارة ،والشذوذ كما جاء في معجم مصطلحات التحليل النفسي "هو "مجمل السلوك النفسي الجنسي الذي يتماشى مع هذه الانحرافات عن النمط السوي في الحصول على اللذة الجنسية"[(3)].

من الطبيعي أن نجد مثل هذا الأمر في "ألف ليلة وليلة" ،وتبلغ الحالة المرضية أوجها حينما تتحول الرغبة إلى رغبة في الحيوان كما حدث مع المرأة التي اتخذت قردا ، والأخرى دبا.

هذه الميولات الجنسية المرضية هي نوع من الصراع الذي خرج في شكل جنسي شاذ.

ثاني صراع يمكننا إدراجه هنا هو الصراع بين الإنس والجن ، ومثلما وجدنا الصراع بين الذكورة و الأنوثة في القصة الإطار ، يواجهنا صراع من نوع آخر في نفس الصفحة ، إذ تبدأ مع العفريت الذي خطف العروس في ليلة دخلتها إلى قصة العفريت الذي رمى التاجر بنواة فأصابت صدر ولد العفريت فانتفض العفريت الأب حاملا سيفا ليقتل به التاجر.

لكن كانت قوة العفريت برهانا قويا لعدم تكافؤ فرص الصراع بين الإنس والجن ، ولهذا فقد طلب من التاجر فرصة لإعادة دين عليه قائلا :"اعلم أيها العفريت أنه علي دين ولي مال كثير و أولاد

[(2)] - ibid p 7

[(3)] – جان لابلانش .و ج ب . بونتاليس . معجم مصطلحات التحليل النفسي ص 288.

وزوجة ، وعندي رهون فدعني أذهب إلى بيتي و أعطي كل ذي حق حقه ثم أعود إليك فتفعل بي ماتريد ، فاستوثق به الجني و ألقه..."[1]

يلاحظ ان الانسان في القصة يتميز بالامانة و الوفاء مما نتج عنه ثقة الجن به.

وقد كتبت له النجاة نظير هذه الخصال ، وحدث الامر نفسه مع الصياد و العفريت الذي خرج للصياد من القمقم، وارتعد الصياد خوفا لما راى الشرر يتطاير من اعين العفريت الذي خيره اية ميتة يموت نظير تخليصه من القمقم ، وقد لجا الصياد الى الحيلة للتخلص من هذه الورطة اذ ساله:كيف كنت في هذا القمقم ، والقمقم لا يسمع يدك، ولا رجلك ؟فكيف يسعك كذلك؟ فقال له العفريت : وهل انت لا تصدق اني كنت فيه ؟فقال الصياد:لا اصدق حتى انظر بعيني .وحينما تحول المارد الى دخان داخلا الى القمقم احكم الصياد غلق السدادة وانتصر ذكاء ودهاء الصياد على جبروت العفريت.

ان الصراع بين الانس والجن في الف ليلة وليلة ،كان متفاوتا ، اذا علمنا انه"قسم عالم الجن الى قسمين عظيمين ، فقسم خاص بالجن المؤمنة التي تسخر لاغراض الانسان وتعطف عليه وتكون اداة له على بلوغ اغراضه ، وجن شريرة تضربه وتستدعي ضده ما يمكن ان تتحكم عليه في قوى العالم الارضي ، اما الجن الشريرة فقليلة الظهور ،تخرج عفاريت كالذي نجده قد طلع على التاجر من حيث القى النواة ، فاول ما يفكر فيه ان يقتله وهذا الجن الذي خرج للصياد ايضا في القصة التي تليها كذلك يطلب دم الصياد..."[2]

وللحديث عن الفرق بين الجن و العفاريت يجدر الاشارة الى أن الأمر في " ألف ليلة و ليلة " صيان ، و لا فرق هناك بين الجن و العفاريت ، هذا ما هو ظاهر في (الليالي) في حين أن الحقيقة تؤكد هذا الفرق فمن قائل أن العفاريت اعلى شانا و مرتبة من الجن ، و هناك من يقول ان الجن أقل شررا من العفاريت ، و لعل في (ألف ليلة و ليلة) ما يؤكد ذلك :

" قالت : بلغني أيها الملك السعيد أن الصعلوك الثاني قال للصبية رفست القبة رفسا قويا ، فقالت لي المرأة ان العفريت قد وصل الينا اما حذرتك من هذا ؟ و الله قد آذيتني . ولكن انج بنفسك و اطلع في المكان الذي جئت منه، فمن شدة خوفي نسيت نعلي و فأسي ،فلما طلعت درجتين التفت اليهما ،

[1] ألف ليلة وليلة ،-

[2] - سهير القلماوي:الف ليلة وليلة ص 143/142

فرأيت الأرض قد انشقت و طلع منها عفريت ذو منظر بشع و قال : ماهذه الزعجةالتي أرعشتني بها فما مصيبتك ؟ و قد حاولت الصبية إنقاذ الموقف إلا أنها اخفقت ، فلقيت ما لاقت من طرف العفريت ، و قد استطاع أن يكشف الفاعل :

" و لم يمهلني بل اختطفني و طار و علاني و نزل بي و غاص في الارض و أنالاأعلم بنفسي .

ثم طلع بي الى القصر الذي كنت فيه فرأيت الصبية عريانة، والدم يسيل من جوانبهان،ففطرت عيناي بالدموع،.. [1]

وقد عاقبها أشد العقوبة بعد أن قطع يدها ثم رجليها ثم رقبتها بعدها تحول الى الصعلوك قائلا له.«تمن على أي صورة أسحرك فبها، اما صورة كلب ، واما صورة حمار، وأماصورة قرد. »[2]

هنا تبدو صورة العفريت المؤذية الشريرة، التي تنزل أشد العقاب على من يستحق ومن لا يستحق.

وتتكرر صورة العفريت المؤذية في العديد من المواضع من (ألف ليلة وليلة) ، ولكننا أحيانا نصادف صورة العفريت المساعدة التي تنبهر بالانس فتحاول الجمع بين المتفارقين كما حدث في حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان،أو حكاية الصعاليك، حيث يحاول الجني والجنية في الحكايتين الجمع بين الفتى والفتاة لاشتراكهما في نقطة الجمال الأخاذ، وخاصة حينما أريد في قصة الصعاليك تزويج الصبية بالسائس الأحدب، فاعترض الجني سبيله ليخلي المكان لحسن بدر الدين البصري،فتحول العفريت إلى فأر ثم قط، فكلب، فجحش ، فجاموسة ليفزع الأحدب الذي قبض عليه العفريت وقلب رأسه وجعلها إلى أسفل وجعل رجليه إلى فوق، وقال له استمر هنا وأنا أحرسك إلى طلوع الشمس. وأما ما كان من قصة حسن بدر الدين البصري فإنه ترك الأحدب والعفريت يتخاصمان، ودخل البيت وجلس في داخل المخدع [3]..

عملية المسخ أو التحول هذه نجد لها مكانا في الليالي وهي تقوم بالتأكيد على هذه الثنائية في النفس الإنسانية، ثنائية الشكل مقابل الجوهر، الجسم مقابل الروح أو العقل الحيوان مقابل الانسان ، الطبيعة العليا مقابل الدنيا، القبح مقابل الجمال التغير مقابل

[1] .ألف ليلة وليلة ج47/1.

[2] المصدر نفسه ص 47.

[3] المصدر نفسه ص 77.

الاستمرار [1]،ومن أمتع حكايات المسخ في ألف ليلة وليلة تلك المتعلقة بتحول الإنسان إلى حيوان أو تحول ابن الملك إلى قرد بفعل مكيدة العفريت جرجريس فحدث الصراع بين الإنسية والعفريت بغية إبطال المسخ على ابن الملك ؛إذ تتعاقب صور التحول(TRANSFER) بشكل كبير، فبعدما ظهر العفريت في شكل أسد، وقسمته الأميرة إلى قسمين، وحينها صارت رأسه عقربا وانقلبت الصبية إلى حية عظيمة، فتقاتلا قتالا شديدا ثم انقلب العفريت عقابا، فانقلبت إليه نسرا ثم تحول العقاب إلى قط أسود، فانقلبت الصبية ذئبا، فرأى القط نفسه مغلوبا فانقلب وصار رمانة حمراء كبيرة فانكسرت وانتثر حبها ، فملأت أرض القصر، فانقلب ذلك الذئب ديكا لأجل أن يلتقط الحب وسقطت حبة في الماء فانقلب الديك حوتا كبيرا ونزل خلفها وغاب ساعة إلى أن طلع العفريت وهو شعلة نار وانقلبت الصبية إلى لجة نار.[2]

كل هذا التحول كان يتم بتعاقب سريع، وعجيب ليظهر هذه الثنائية من جديد، ولكنها هذه المرة هي ثنائية الخير والشر، فالخير مثله الإنس والشر مثله الجن .

وهذه الثنائية هي رمز للرغبة في التغيير وخلق إيقاع جديد للحياة من أجل إعادة تأسيس الترتيب الطبيعي للأشياء،ومن أجل إعادة تأكيد الحدود الطبيعية القائمة في بنية المجتمع – التقسيم بين الانسان والحيوان، بين الأعلى والأدنى ، بين الذكر والأنثى .

يجب على الأميرة أن تظهر قواها غير الطبيعية هذه لأن هذه القوى تهدد النظام السائد.

لأن الاميرة في الأخير تحولت هي الأخرى إلى كومة من الرماد بجانب رماد العفريت.

ما يجب أن نلاحظه من خلال الصراع بين الإنس والجن هو أن :

- الإنس في ألف ليلة وليلة هو معادل للخير.
- الجن في ألف ليلة وليلة هو معادل للشر .
- الجن قد يخرج عن الأذى ليكون معينا لبني الانسان لتخطي بعض العواقب في الحياة .

[1] أميمه أبو بكر .(المسخ في حكايات ألف ليلة وليلة). مجلة فصول المجلد الثالث عشر، العدد الأول ربيع 1994 القاهرة، 245ص

[2] - -. ألف ليلة وليلة ج50/1

كذلك نجد مظهرا آخر من مظاهر الصراع بين الأنا والآخر متمثلا في الصراع بين النفس والجسد، وقبل الخوض في هذا المجال تعترضنا العديد من الأسئلة .كيف يمكن الصراع بين النفس و الجسد؟ ألا يقتضي الأمر التكامل بينهما ؟ ما المقصود بطرح هذا الإشكال ؟

«يبدو أن دراسة النفس والجسد وتناولهما كجوهرين متمايزين تمام التمايز دراسة لا طائل من ورائها، لأن النفس لا تعدو أن تكون إلا الوجه الآخر للجسد، وجهه الروحاني ، و الجسد لا يعدو أن يكون إلا الوجه المادي للنفس »[1]

إن القول بالتمايز مابين النفس والجسد هو من قبيل تحديد المصطلح، فكلاهما جوهران متمايزان، لكن لايتضح أحدهما إلابروز الآخر.

لقد احتلت ثنائية الجسد والنفس مكانة كبيرة في تنظير المنظرين وفي تأملات الفلاسفة بدءا بأفلاطون الذي كانت طبيعة نزوعه المثالي تقتضي تحقير الجسد، وتعظيم النفس، غير أن أرسطو حاول إيجاد نوع من التوافق بين النفس والجسد فكلاهما وجه للآخر، أما ديكارت فقد حدد مصطلح هذه الثنائية بمبدأين الجوهر الممتد، و الجوهر المفكر .هكذا كانت فرضية سبينوزا تقتضي واحديه المبدأ، ونفي هذه الثنائية، لأن تكريس هذه الثنائية من الأسباب التي تجعل الخوض فيها من أصعب الأمور، والصعوبة تكمن في استحالة الربط بين شيئين هما في واقع الأمر خلقا مترابطين.

إذن إن القول بالتمايز بين الجسد والنفس حتما سيقود إلى القول باتحادهما، وهذا ما حاول (ديكارت) تبنيه، وقد اتضح هذا من خلال رسالتي ديكارت إلى الأميرة إليزابيت بتاريخ 21-5 و 28-6 سنة 1643[2]

<<فاتحاد النفس والجسد اتحاد شديد وصميمي وجوهري وليس اتحادا عرضيا طارئا.[3]

وهذا رد على تلميذ ديكارت **رجيوس**(*reijius*) الذي يعتقد أن اتحاد النفس والجسد هو إتحاد عرضي طاريء الذي يعتقد أن إتحاد النفس (*accidentaires*) وليس اتحادا جوهريا، لأن النفس

[1] جلال الدين سعيد- النفس والجسد عند ديكارت وكبار الديكارتيين . دار الطباعة والنشر NOIR SUR BLAN

[2] -إذ يخبرها عن وحدة النفس والجسد بقوله أنها وحدة معيشة من الداخل فنشعر بها شعورا عميقا لا نمير . نقلا عن النفس والجسد جلال الدين سعيد ص41.

[3] المرجع نفسه ص.45

والجسد يمكنهما الوجود على انفصال إلا أن ديكارت رد على ريجيوس بالقول: ''كلا بل يجوز القول بوجه من الوجوه، أن اتحاد النفس والجسد قد حصل عرضا>>

« non , en pourrait dire en quelque façon qu'il était accidentaire au corps d'être uni à l'âme. »

ويفسر هذا القول بأن اتحاد النفس والجسد اتحاد عرضي، أما الآن وقد حصل وتم فهو قد غدا إتحادا جوهريا.[1]

ولو تتبعنا مسار العلاقة بين الجسد والنفس عند فرويد نجد الحديث عن علاقة الجسد والنفس بأخذ بعدا آخر، فالإنسان هو قبل كل شيء وفي بدايته وفي بنيته كائن من الدوافع والرغبة

فعند فرويد يتغلب الجوهر المادي على الجوهر الروحي الذي يكاد يكون حضوره عرضيا وهذا بسبب ما يتحكم في الإنسان من دوافع ورغبات جنسية، فهو كائن الرغبة.

وعلى ضوء ما يقره فرويد يمكننا الدخول إلى هذه الثنائية من خلال (ألف ليلة وليلة) و (البحث عن الزمن الضائع).

لعل أهم سمة يمكن أن تطلق على ألف ليلة وليلة أنها حكاية الرغبة، والحديث بحرية عن المحرمات(les tabous)، فكان الجسد هو مبدأ هذه الرغبة، وهو منتهاها فقد انكسرت أمامه كل العزائم، وانهارت كل القوى، وتلاشت جميع الحدود، فكان وصف الجسد غاية في الإمتاع ، ولا يستثنى الحديث هنا جسد المرأة أو جسد الرجل ففي مقياس الجمال لافرق هناك ، فمثلما توصف مفاتن المرأة الجسدية تذكر أيضا مواضع الجمال عند الرجل، حتى أن الجن يحتارأحيانا من بهائها":فخرجت جنية فنظرت وجه حسن، وهو نائم، فلما رأته تعجبت من حسنه وجماله "[2]

وفي موضع آخر فلما نظر النساء إلى حسن بدر الدين وما هو فيه من الرقة والجمال ووجه يضيء كأنه هلال، مالت جميع النساء إليه [3]ونظرن إلى جماله فانبهرت عقولهن من حسنه.

فلما نظر أهل دمشق عجيب و قده واعتداله وبهائه تبعوه، وصارت الخلق تجري وراءه وتتبعه وتقعد في الطريق حتى يجيء عليهم .[4]

L

(1) Cités par J.S SPUIK IN LA LIBRE PEU SéE FRANçAISE CHAP AU

(2) ألف ليلة وليلة ج1/74

(3) المصدر نفسه.ج1/ص75

وكان للوزير الفضل بن خان ولد كأنه البدر إذا أشرق بوجه أقمر وخد أحد أحمر، وعليه خال كنقطة عنبر وفيه عذار أخضر[5].

إن هذا الوصف لا يختلف في شيء عن الوصف الذي يمكن أن يقال عن امرأة، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أسبقية الجسد بعيدا عن الذكورة والأنوثة .

حتى فلسفة الجسد تكاد أن تقوم بذاتها في(ألف ليلة وليلة) *notre corps n'est pas un corps objectif il fait" partie de notre personnalité*

وهكذا الجسد في ألف ليلة وليلة هو تعبير عن الشخصية وعلامة فارقة عليها، كما أنه سمة من أبرز سماتها بل يكاد أن يكون كل سماتها، فالجسد بصورة أو بأخرى هو الإنسان، ففي القديم لم تكن لغة الجسد لغة مجنسة فثمة حركات تصدر من الجسد بعمومه لتعطي مفهوما دلاليا اتفق عليه –في حينه– كأداة تعبيرية مشتركة يتخذ الجسد في الحروب شكلا وحركة مغايرة لحركته في السلم، وتشكل أعضاؤه مفردات لغوية في حالات تعبيرية عدة .

لكن في الأبجديات الحديثة الجسد هو صانع خطاب الجنسانية من خلال تيمة المرأة الحاضرة وهي رمز للأنوثة حتى إن كانت مقنعة كما أسلفنا الذكر من خلال ألف ليلة وليلة حيث الذكر مقنع بقناع الأنوثة، فيتجلى بتمظهراتها بدء بالقوام ومرورا بالشكل العام فيبقى استحضار رمزية الأنوثة وشفراتها عبر ترسيمة ثنائية المقدس / والمدنس وثنائية الكف الإندفاع وفي اقتراح نصه المضاد النافر من تاريخ قمعه المكين المحكوم عليه باللاوجود كما يقول فوكو .[1]

وقد تتعدد مراكز سلطات الجسد باتخاذ أقنعة متعددة مما يجعله التحدي الأكبر لكل مفاهيم العقل، وثوابته كما تراه سوزان سونتاج .[2]

لقد بدأت فكرة الجسد بعيدا عن الجنسانية، لتعود إلى إيروسيتها في نظرية الخلق وفي أساطير اليونان القديمة .

[4]- المصدر نفسه. ج1/82-83

[5] المصدر نفسه.ج1/33

[1] الموقع الالكتروني http //www. Mafhoum.com /presse

[2]- مجلة الحوار المتمدن –العدد 4-16-15/9/2006على حسن الفوار هستريا الجسد

لقد بدأت فكرة الجسد، بعيدا عن الجنسانية، لتعود إلى إيروسيتها في نظرية الخلق وفي أساطير اليونان القديمة، لكن ليس الجسد حامل اللذة فحسب، بل هو حشد من المحمول السوسيو ثقافي بما تحمل لغة الجسد من رموز وإيحاءات، وشفرات تميل إلى حقول دلالية تسهم في إعادة إنتاج نص الجسد فيتحول من إيروسيته الفاضحة إلى فاعليته الاجتماعية والثقافية الإيجابية، وهذا يتجلى من خلال التوصيف المادي أحيانا للجسد، والتوصيف الروحي تارة أخرى وهذا يدخل في إطار الأوصاف الخلقية أي مابين التوصيف الخارجي والتوصيف الداخلي ويمكن إدراج هذا الأمر من خلال الجدول الآتي (المتن هو ألف ليلة وليلة).

التوصيف ا لخارجي●التوصيف الداخلي●التصنيف●● فنظر الحمال إلى من فتح الباب فوجدها صبية رشيقة القد بارزة النهد ذات حسن وجمال وعيون كعيون الغزلان وحواجب كهلال رمضان وخدود مثل شقائق النعمان، وفم كخاتم سليمان ووجه كالبدر في الإشراق ونهدين كرمانتين وبطن مطوي تحت الثياب

التوصيف الداخلي●التصنيف●● فنظر الحمال إلى من فتح الباب فوجدها صبية رشيقة القد بارزة النهد ذات حسن وجمال وعيون كعيون الغزلان وحواجب كهلال رمضان وخدود مثل شقائق النعمان، وفم كخاتم سليمان ووجه كالبدر في الإشراق ونهدين كرمانتين وبطن مطوي تحت الثياب

التصنيف●● فنظر الحمال إلى من فتح الباب فوجدها صبية رشيقة القد بارزة النهد ذات حسن وجمال وعيون كعيون الغزلان وحواجب كهلال رمضان وخدود مثل شقائق النعمان، وفم كخاتم سليمان ووجه كالبدر في الإشراق ونهدين كرمانتين وبطن مطوي تحت الثياب

فنظر الحمال إلى من فتح الباب فوجدها صبية رشيقة القد بارزة النهد ذات حسن وجمال وعيون كعيون الغزلان ●

وحواجب كهلا

وبطن مطوي ت

فنظر الحمال إلى من فتح الباب فوجدها صبية رشيقة القد بارزة النهد ذات حسن وجمال وعيون كعيون الغزلان وحواجب كهلال رمضان وخدود مثل شقائق النعمان، وفم كخاتم سليمان ووجه كالبدر في الإشراق ونهدين كرمانتين وبطن مطوي تحت الثياب

فذهبت إليه وكشفت عن نحرها فلما رأى بدر الدين صفاء جسمها

وإذا بالهواء هب على بدر الدين فرفع ذيله من فوق بطنه فبان من تحته بطن وسرة محققة وسيقان وأفخاذ مثل البلور ...

-فلما نظر أهل دمشق إلى عجيب

وقده واعتداله وبهائه

ثم حضر ومعه جارية رشيقة القد، قاعدة النهد بطرف كحيل وخد أسيل وخصر نحيل وردف ثقيل، وعليها أحسن ما يكون من الثياب ورضابها أحلى من الجلاب وقامتها تفضح غصون البان وكلامها

أرق من النسيم إذا مر على زهر البستان(ص 132).

- ولكن مثل هذا الصبي، وهذه الصبية ما رأت عيني حسنا وجمالا وقدا واعتدالا مثلهما...

فوجدته ولدا ذكرا يشبه البدر بجبين أزهر وخد أحمر مورد.(174)

- فتقدم التاجر إليها فرآها بديعة في الحسن والجمال (208)

- فإذا هو رجل ذو وقار ووجه حسن .

●ننظر إلى البنات وما هن فيه من حسن الطبائع فلم ير أحسن منهن.

ننظر إلى البنات وما هن فيه من حسن الطبائع فلم ير أحسن منهن.

- وكان الصغير أميز من الكبير في الحسن والجمال وليس في زمانه أحسن منه حتى أنه شاع ذكره في البلاد

فنظرت وجه حسن وهو نائم فلما رأته تعجبت من حسنه وجماله.

وصارت العروس وكأنها البدر إذا أحمر في الليلة الرابعة عشر

بلغني أيها الملك السعيد أنه كان بالبصرة ملك من الملوك يحب الفقراء والصعاليك ويرفق بالرعية ويهب من ماله الشيء الكثير(ص431)

- أن الملك شركان اشترى جارية لا مثيل لها في الجمال والعلم والأدب (214)

وأنها حوت جميع العلوم.

وكان بها ملك يقال له الملك سليمان، وكان صاحب جود وإحسان وعدل وأمان وفضل، وامتنان (289) ●-

-

+

+

+

+

-

-

-

+

-* العينات مأخوذة من المجلد الأول من (ألف ليلة وليلة).

* العينات مأخوذة من المجلد الأول من (ألف ليلة وليلة).

* العينات مأخوذة من المجلد الأول من (ألف ليلة وليلة).

إنها عينة من طغيان حضور الجسد،بلذاته وشهواته، ونوازعه المختلفة، هذا الحضور يكاد يطغى على الحضور الآخر، حضور النفس وقد أشرنا إلى هذه الثنائية بالتوصيف الخارجي والتوصيف الداخلي.

ولو قمنا بعملية التوصيف هذه مع رواية(بحثنا عن الزمن المفقود،) ***A la recherche du temps perdu***

لوجدنا هذا التراوح، وهذه الازدواجية التي تكاد يطغى عليها توصيف الروح (التوصيف الداخلي)، ولنلاحظ هذا الوصف:

Swann observé bien les goûts vulgaires d'Odette son manque d'intelligence , sa capacité de dissimulation , mais par une sorte de paresse d'esprit congénitale ..
Il ya certainement une femme qui le force a aller chez elle à n'importe quelle heure, lui faisait sentir qu'il menait la vie des hommes qui ont une affaire amoureuse dans leur existence, et en le sacrifice qu'il fon de leur repos et de leur intérêts à une rêverie voluptueuse fait naître un charme intérieur.[1]

[1] Un amour de swann. P 87

Et en effet elle trouvait Swann intellectuellement inférieur à ce qu'elle aurait cru[2]
« j'ai eu l'occasion de rencontrer, au cours de ma vie dans des couvents exemple des incarnations vraiment saintes de la charité active, elles avaient généralement un air allègre positif, indifférent et brusque de chirurgiens pressé… »[3]
J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu venir cette puissante joie Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau[4]

لقد لاحظنا من خلال النماذج المعطاة أن التوصيف كان يرتكز على الأشياء المعنوية المجردة كالذكاء، والقدرة على الترجيح والموازنة، التضحية من أجل راحة الآخرين مع الكثير من أحلام اليقظة التي تولد جمالا داخليا، وهكذا يتغلب ذكر المحاسن الروحية على غيرها في أجزاء (بحثا عن الزمن المفقود).

ولا يعني هذا أننا لا نجد ما يشير إلى الشق الآخر وهو الجسد بأيروسيته، فالحديث عن جمال الجسد، وعن رشاقة الصبايا تظهر هنا وهناك، وليس هذا بغريب قأكبرتيمة في الزمن المستعاد هي تلك المتعلقة بالحث على الحقيقة..

« *Le grand thème du temps retrouvé est celui-ci. la recherche de la vérité.* [5]»

هذه الحقيقة التي نكتشفها من خلال لمس كل الحقائق ما ظهر منها وما بطن، ولذا يكون الحديث عن الجسد والنفس رغم أن في "بحثا عن الزمن الضائع "هناك حديث عن العلاقات المثلية بشكل واضح وصريح خاصة في الجزأين الأول والثاني من سادوم وعمورة «*gomorrhe Sodome et*"

إلا أن الحديث كان جماليا أكثر منه شيئا آخر، حيث تبدو خصوصية الجمال وحدها القادرة على رسم أحداث القصة فيأتي بمثال عن التلقيح الذاتي للزهرة، أو جمال المرأة حينما يبدو في صورة فنية أكثر منه أيروسية، وهو بهذا يعيد صياغة نصه الاحتجاجي في سياق أكثر قبولا حينما يتكلم عن الممنوع بطريقة غير احتفائية من جهة، وهي لا تتنكر لذاتها من جهة ثانيةبقدر ما تحمي طقوسها

(2) Du coté de chez Swann. P 89
(3) Gérard genette . Figure I p 188
(4)
(5)

وفرادتها، فهي لا تنفي على الجسد حمولته الايروسية بقدر ما تتيح له التنفس في مجال روحاني أخاذ يطغى وصفه على الأحداث، لنتذكر ونحن نطالع النصوص أن ثقافة الجسد كانت مركزا أيروسيا في جوهر نظرية الخلق، وفي أسطورة الآلهة الأنثى المالكة لسر الخلق والإغواء والخطيئة، وسعار الغيرة، وفي أسطورة المعرفة والجمال[1]. فالجسد في (بحثا عن الزمن الضائع) هو الإنسان بكل تطلعاته، واشرئبابه، وهوسه، كذلك هو المحرك، والصانع لنص الجنسانية، والمتمرد على كبته وقمعه، و رغبته الجامحة، ليتحول إلى جوهر آخر مثله مثل جوهر النفس، ويستحيل إلى مركز تنطلق منه، وعبره وشائج الاتصال وإشعاعات التواصل للتعبير عن الوجود وإلغاء الحكم عليه باللا وجود، كما يقول فوكو..

كذلك يظهر نوع آخر من الصراع، وهو الصراع بين الإنسان، والطبيعة، وتتجلى صوره في الكثير من المواضع في ألف ليلة وليلة كقصة(السند باد البحري)، وما جاء لماما في حكاية(القاضي الإسرائيلي)في الليلة الخامسة والثمانون بعد المئة التاسعة.[2]

إذ يظهر في كليهما صراع الإنسان مع البحر، وهو عنصر من عناصر الطبيعة. وهذا ما نجده أيضا في حكاية الملك عاصم بن صفوان في الليلة السابعة والثمانون بعد المئة السابعة[3]. وفي حكاية بلوقيا الليلة التاسعة بعد المئة الخامسة.[4]

ففي حكاية القاضي الإسرائيلي يظهر صراع الإنسان مع البحر" فقالت: خرجت وأنا حامل بهذا الصبي لأحج هذا البيت فركبت في سفينة فهالت علينا الأمواج واختلفت علينا الرياح وانكسرت بنا السفينة فنجوت على لوح منها، ووضعت هذا الصبي وأنا على ذلك اللوح .

فبينما هو في حجري والأمواج تضربني إذ وصل إلي رجل من ملاحي السفينة وحصل معي فبقيت على تلك الحالة يوما وليلة .

فلما كان الصباح بصرت بقلاع سفينة تلوح من بعد فمازالت الأمواج تقذفني والرياح تسوقني حتى وصلت إلى تلك السفينة التي كنت أرى قلاعها ..."[5]

[1] مجلة الحوار المتمدن : العدد4-16-2006/ 9/ 15.علي حسن الفواز (هستيريا الجسد).

[2] ألف ليلة وليلة 303/4.

[3] -ألف ليلة وليلة 147/4

[4] المصدر نفسه. ج 228/4

[5] -المصدر السابق. ج 304/4.

فالموج هنا في صراع مع تلك المرأة إلى أن استطاعت بقدرة الخالق، وبإرادتها التغلب عليه . كذلك في حكاية الملك عاصم بن صفوان و(بلوقيا)، إذ نجد الأبطال في صراع مع الأمواج، وهذا ما نلاحظه من خلال هذه الأمثلة : " والزورق سائر بهم، ولم يلعموا إلى أي جهة يتوجه بهم مع الأمواج والرياح ليلا ونهارا، مدة مديدة من الزمان، حتى فرغ منهم الزاد، وذهبوا عن الرشاد، وصاروا في أشد ما يكون من الجوع والعطش والقلق...

ونفس الأمر نجده في حكاية (بلوقيا) إذ أمسى عليهم المساء وتاهوا في البحر، وناموا الى وقت الصباح ثم انتبهوا، وهم لا يعرفون الطريق ولم يزالوا سائرين في البحر.[1]

وأما حكاية السند باد البحري فهي حكاية تكاد أن تكون لوحدها عنوانا للصراع بين الإنسان والطبيعة ومؤشرا رئيسيا عليها ،إذ تبدأ حكاية السند باد البحري الذي قام بسبعة سفرات رغبة في السفروطلبا للمتعة والاستفادة بعد اشتداد الحال عليه بعد عز ورفاه فاختار السفر بالبحر.."

"وقد سمحت لي نفسي بالسفر في البحر، فنزلت المركب وانحدرت إلى مدينة البصرة مع جماعة من التجار، فسرنا في البحر مدة أيام وليالي، وقد مررنا بجزيرة بعد جزيرة، ومن بحر إلى بحر، ومن بر إلى بر وفي كل مكان مررنا به نبيع ونشتري ونقايض بالبضائع فيه "[2]

ثم فجأة وجدوا أنفسهم في صراع مع أمواج البحر المتلاطمة .

(استراحوا على ظهر سمكة عملاقة، فلما أوقدوا على ظهرها نارا أحست بالسخونة فتحركت).[3] "وقد تحركت تلك الجزيرة، ونزلت إلى قرار البحر بجميع من كان عيها، وانطبق عليها البحر العجاج المتلاطم بالأمواج، وكنت أنا من جملة من تخلف في الجزيرة فغرقت في البحر مع جملة من غرق ."

لقد هزمهم البحر بأمواجه لولا لطف من الله الذي كتب النجاة من الغرق للسند باد : "ولكن الله تعالى أنقذني ونجاني من الغرق ورزقني بقطعة خشب كبيرة من القطع التي كانوا يغسلون فيها، فمسكتها بيدي وركبتها من حلاوة الروح، ورفست الماء برجلي مثل المجاديف ،والأمواج تلعب بي يمينا وشمالا ".[4]

[1] ألف ليلة وليلة ج 228/3

[2] المصدر نفسه ج 228/3

[3] المصدر نفسه ص 279.

[4] ألف ليلة وليلة ج 280/3.

لقد أيقن السند باد بالهلاك لولا لطف من الله ، فعباب البحر وأمواجه المتلاطمة، وحتى السمك ترك آثاره في باطن رجليه .

لكنه في آخر المطاف تغلب على جبروت البحر، رغم خروجه من هذه المعركة منهوك القوى، حزينا .. ".. فوجدت رجلي قد تورمتا، فسرت حزينا على ما أنا فيه، فتارة أزحف على بطني وتارة أحبو على ركبتي ."[1] وفي السفرة الثالثة يجيء ذكر الصراع أيضا مع البحر :" إلى أن كنا يوما من الأيام سائرين في وسط البحر العجاج المتلاطم بالأمواج فإذا بالريس وهوفي جانب المركب ينظر إلى نواحي البحر ثم أنه لطم وجهه وطوى قلوع المركب ورمى مراسيها ونتف لحيته ومزق ثيابه وصاح صياحا عظيما، فقلنا له ياريس ما الخبر؟ قال: " اعلموا يا ركاب السلامة أن الريح غلب علينا وعصف بنا في وسط البحر ورمتنا المقادير لسوء بختنا إلى جبل القرود، وما وصل إلى هذا المكان أحد وسلم منه قط، وقد أحس قلبي بهلاكنا أجمعين.."[2]

وفي السفرة الرابعة حدث له نفس الأمر مع الريح، ثم الموج : " ولم نزل على هذه الحالة مدة ليال وأيام من جزيرة إلى جزيرة، ومن بحر إلى بحر، إلى أن خرجت علينا ريح مختلفة يوما من الأيام فرمى الريس مراسي المركب، وأوقفه في وسط البحر خوفا عليه من الغرق .

فبينما نحن على هذه الحالة، ندعو ونتضرع إلى الله تعالى، إذ خرجت علينا ريح عاصفة شديدة مزقت القلع وقطعته قطعا، وغرق الناس، وجميع حمولتهم وما معهم من متاع وأموال، وغرقت أنا بجملة من غرق، وعمت في البحر نصف نهار، وقد تخيت عن نفسي. فيسر الله لي قطعة لوح خشب من ألواح المركب، فركبتها أنا وجماعة من التجار .."[3]

فلما كان ثاني يوم ضحوة نهار ثارت علينا الريح، وهاج البحر، وقوي الموج، فرمانا الماء على جزيرة ونحن مثل الموتى .."[4]

في السفرة الخامسة .. هناك صراع بين الرخ والسندباد وأصحابه، والوسيلة هي إحدى بنات الطبيعة وهي حجارة جبلية :"... وإذا بهما قد تبعانا، وأقبلا علينا وفي رجل كل منهما صخرة عظيمة من

[1] المصدر السابق ،ج 281/3

[2] -المصدر نفسه. ج 291/3

[3] -المصدر نفسه. ج 298/3

[4] -المصدر نفسه. ص 298

الجبل، فألقى الرخ الصخرة التي كانت معه علينا فجذب الريس المركب، وقعد من عظم وقوعها في البحر، وقد رأينا قرار البحر من شدة عزمها..

ثم أن رفيقة الرخ ألقت علينا الصخرة التي معها، وهي أصغر من الأولى، فنزلت بالأمر المقدر على مؤخر المركب فكسرته وطيرت الدفة عشرين قدما وقد غرق جميع من كان في المركب في البحر، فصرت أحاول النجاة من حلاوة الروح، فقدر الله تعالى لي لوحا من ألواح المركب فتعلقت فيه، وركبته وصرت أقذف عليه برجلي والريح والموج يساعدانني على

السير .."[1] هذا ما حدث في السفرة الخامسة، وأما ما حدث في السفرة السادسة، وهي أعجب من قبلها.

"..فقال لهم الريس:اعلموا ياجماعة أننا قد تهنا بمركبنا وخرجنا من البحر الذي كنا فيه ودخلنابحرا لم نعرف طرقه،وإذا لم يقيض الله لنا شيئا يخلصنامن هذا البحرهلكنا بأجمعنا ..."[2]

ثم إن الريس قام وصعد على الصاري وأراد أن يحلل القلوع فقوي الريح على السفينة فردها وقال : لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم، لا يقدر أحد أن يمنع المقدور، والله إننا قد وقعنا في مهلكة عظيمة لم يبق لنا منها مخلص، ولا نجاة.."[3]

والذي حدث في السفرة السابعة والأخيرة مثلما حدث في السفريات الأخرى :

" فعند ذلك قام ريس المركب، وشد حزامه، وشمر وطلع على الصاري وصار يلتفت يمينا وشمالاوبعد ذلك نظر إلى أهل المركب ولطم على وجهه ونتف لحيته، فقلنا يا ريس ما الخبر ؟ فقال لنا : اطلبوا من الله تعالى النجاة مما وقعنا فيه وابكوا على أنفسكم وودعوا بعضكم بعضا، واعلموا أن الريح قد غلب علينا ورمانا في آخر بحار الدنيا .."[4]

فالصراع بين الإنسان والطبيعة تجسد هنا في السند باد البحري وما لاقاه من أهوال البحروتلاطم الأمواج بفعل العامل الطبيعي هنا وهو الرياح والعواصف، فكان أن يرتكن إلى القدر تارة وإلى محاولاته في صراع هذه العوامل للفوز بالنجاة .

[1] المصدر السابق ج 3/.307

[2] المصدر نفسه.ج 6/4

[3] المصدر نفسه .ج 6/4

[4] - ألف ليلة وليلة ج12/4.

ونفس الأمر نلاحظه في النماذج المختارة فهي لا تخرج عن الصراع بين الإنسان والبحر بفعل الاتجاهات المعاكسة للرياح .

ولعل السبب الذي جعل الارتكاز يكون على هذا الصراع دون غيره، لأن طبيعة الحياة العربية صحراوية ، فالإنسان العربي على علم بمخاطر الصحراء وبمجاهلها، في حين أن البيئة البحرية غريبة عنه نوعا ما، فهو لم يألف ارتياده وركوبه، فركوبه لم يتح لكل الناس لهذا يكون الحديث عن البحر في منتهى التشويق، والتهويل .أما في رواية (بحثا عن الزمن المفقود) فالصراع مع الطبيعة يكتسي صفة شمولية هي محطة صراع الذات مع الزمن الذي لا يقهر في الواقع، إلا أن في رواية (في البحث عن الزمن الضائع) يتحول إلى زمن تمططي استغراقي قابل للتمدد، قابل للتوقف، قابل للعودة،له مطلق القدرة على استعادة ما مضى ..وأعتقد أن هذا الأمر من أشد الصراعات ضراوة وتحد.

2- العلاقة بالمكان: سوف نركز في هذا المبحث على العلاقة بالمكان من الناحية

النفسية ، فالإنسان تربطه عادة بالمكان علاقة احتواء،ويختلف إدراكه للمكان حسب طبيعة المكان نفسه، وحسب طبيعة الشخص والحالة المعاشة، فللمكان سلطته، وسلطانه ، إذ لا يمكننا التحكم في طبيعته، إلا بما يمكن أن نسميه بإيهامية المعنى، حينما يصبح المكان هلاميا نشكله وفق تصوراتنا، وحالاتنا النفسية، وانطلاقا من هذا يمكن أن يشكل المكان في علاقاته بالإنسان أهم بؤرة في النص وهذا ما نلمسه حينما نجد عملية التكرار، والحديث عن أمكنة معينة دون غيرها، فعلاقة الإنسان بالمكان لا يختلف عن الشعور بالزمان وذلك، بمقتضى التآلف، والترابط بين الاثنين، فالطبائع والصفات والسلوك من تشكيلات المكان والبيئة".[1]

فالمكان يوهمنا بثبوتيته، في حين أنه متغير، وفقا لتغيرات وميولات، وهواجس، ونزوات، وقد يختلط المكان بالزمان ، إذ لا وجود لأحدهما إلا بوجود الآخر، ولهذا فمن طبيعة الزمان التغير والتحول ، وهذا ينعكس بالطبع على المكان.

وإذا ما بحثنا هذه العلاقة في(ألف ليلة وليلة)وفي (بحثا عن زمن مفقود) نجدها تتسم بالحميمية تارة، وبالجفوة تارة أخرى. فكلما مثل المكان جزء من الشخصية فهذا يرتبط أساسا بعلاقة هذا الجزء،

[1] عبد الكريم الكيلاني: مجلة الحوار المتمدن http .//www.rezga.com

بما في المكان كشخص آخر نحبه أو ذكرى جميلة أو محل ...، والعكس حينما يتعلق هدا المكان بشخص يذكرنا بألم ما أو ذكرى سيئة...

1/ علاقة الإنسان بالمكان في ألف ليلة وليلة :

أ- **علاقة تخويفية (فوباوية)**: يمكننا التحدث هنا عن فوبيا الأمكنة وهو شعور الإنسان بالخوف من أماكن معينة كالأماكن المغلقة، والأماكن العالية، والأماكن المظلمة ...

قد يأتي الشعور بالخوف أيضا من خلال ارتباط أحد الأمكنة بمصدر خوف كما حدث في الليلة الأولى من ألف ليلة وليلة [1]

حينما جلس التاجر تحت شجرة، ورميه لنواة التمرة التي أصابت ولد العفريت فقتلته. فالجلوس تحت الشجرة هو مصدر للخواف لارتباطه بخروج العفريت، كذلك ما حدث في الليلة الثالثة حينما خرج من القمقم عفريت، فارتعدت فرائص الصياد، وتشبكت أسنانه، ونشف ريقه وعمي عن طريقه .[2] أو حكاية ابن الملك الذي التقى بغولة في صورة بنت ملك من ملوك الهند، ثم أخذته إلى جزيرة، ثم سمع منها ما يوحي بقرب نهايته، " فلما سمع ابن الملك كلامهم أيقن بالهلاك وارتعدت فرائصه وخشي على نفسه ورجع . فخرجت الغولة فرأته كالخائف الوجل وهو يرتعد.."[3]

وهنا الخوف يرتبط بمصدر آخر هو ارتباط الجزيرة بالغولة، وهذا ما نجده أيضا في مواضع متعددة من(ألف ليلة وليلة) حيث تظهر هذه العلاقة التخويفية التي يسببها إنسان أو حيوان، أو غيلان، وسنوردها فيما يلي:

" وساعة وصولي إلى مدينة أبي نهض إلي جماعة من باب المدينة. وكتفوني،فتعجبت كل العجب لأنني ابن سلطان المدينة وهم خدم أبي وغلماني، ولحقني منهم خوف زائد فقلت في نفسي ماذا جرى لوالدي ؟"[4]

[1] ألف ليلة وليلة ج 12/1

[2] المصدر نفسه .ج 18/1

[3] المصدر نفسه . ج1/ص 22، 23

[4] المصدر نفسه. ج 1/ص 40

" فذهب بي السياف،و سار حتى خرج من المدينة، وأخر جني من الصندوق وأنا مكتوف اليدين مقيد الرجلين، وأراد أن يعمي عيني ويقتلني، فبكيت"[5] هنا خوف من الموت.

كما نجد الخوف من الجن كذلك، ويظهر هذا فيما يلي :

قالت بلغني أيها الملك السعيد أن الصعلوك الثاني قال للصبية رفست القبة رفسا قويا، فقالت لي المرأة إن العفريت قد وصل إلينا أما حذرتك من هذا ؟ والله قد آذيتني ولكن انج بنفسك، واطلع من المكان الذي جئت منه، فمن شدة خوفي نسيت نعلي وفأسي..."

فلما سمعت هذا الكلام اصفر لوني وتغير حالي "[1]

كذلك يأتي الخوف من نوازل الطبيعة، وكوارثها "..ولم يهدأ الريح إلا بكرة النهار، ثم أقمنا يومين فتهنا ولم نزل تائهين أحد عشر يوما من تلك الليلة، وليس لنا ريح يرجعنا إلى ما نحن قاصدون آخر النهار، وفي غد نصل إلى حجر يسمى حجر المغناطيس، وتجرنا المياه غصبا إلى جهة، فيتمزق المركب ويروح كل مسمار في المركب إلى الجبل ويلتصق به لأن الله وضع في حجر المغناطيس سرا ثم إن الريس يا سيدتي بكى بكاء شديد ، فتحققنا أننا هالكون لا محالة "[2].

وهي علاقة تخويفية أيضا إذ البحر كان مصدر الخوف الأول، ثم جبل المغناطيس..

كذلك هناك خوف من الأبواب المغلقة : "فوجدت الباب مغلقا، فصرت الآن خائفا على روحي "[3].

كذلك الأماكن المغلقة كالقبور مثلا :" ثم رجع ينظر له محلا ينام فيه إلى الصباح، فوجد تربة محوطة بأربع حيطان، وفيها نخلة ، ولها باب من الصوان مفتوح، فدخلها وأراد أن ينام، فلم يجئه النوم، وأخذته رجفة ووحشة وهو بين القبور، فقام واقفا على قدميه، وفتح باب المكان ونظر فرأى نورا يلوح على بعد في ناحية باب المدينة .."[4]

[5] المصدر نفسه . ج 41/1.

[1] المصدر السابق ج 46/1.

[2] لمصدر نفسه. 52/1..

[3] الصدر نفسه، ج 156/1.

[4] المصدر نفسه. ج 156/1

هذه بعض النماذج من العلاقات التخويفية في(ألف ليلة وليلة) فيظهر الإنسان، وقد جعله المكان عديم الثقة بنفسه، على أهبة البكاء، والعويل . والخوف هو طبيعة بشرية ..

2- علاقة تآلفية : من الطبيعي جدا أن يصنع المكان لنفسه ألفة تربطه بالإنسان، والعكس صحيح، فالإنسان بطبعه ألوفا، فيشق على الإنسان فراق الأمكنة، والديار ولعل ظاهره وقوف العرب على الأطلال هي نوع من هذه الألفة، التي لم تستطع أشعار العرب على مدار السنين تجاوز هذه الحقيقة والقفز عليها.

ومن أمثلة هذه العلاقة التآلفية في(ألف ليلة وليلة) نجد العديد من النماذج :

"... وبعد السنة قالت لي أريد أن أبني في قصرك مدفنا مثل القبة ، وأنفرد فيه بالأحزان، وأسميه بيت الأحزان"[1]. فالعلاقة التآلفية بالمكان هذه كانت نتيجة حتمية لعلاقة أكثر حميمية، وهي العلاقة بالإنسان، فنحن نحب ونألف الأماكن التي نحب إنسانها .

وكمثال أيضا على العلاقة التآلفية في ألف ليلة وليلة التي تصل حد عشق المكان والمعاناة عند فراقه : "ثم مشيا حتى وصلا إلى القصر، وأخبر الملك الذي كان مسحورا أرباب دولته أنه مسافر إلى الحج الشريف فهيأ له جميع ما يحتاج إليه هو والسلطان وقلب السلطان ملتهب على مدينته".[2]

كذلك نتيجة للوفاء، والحب الشديد، قد تتحول العلاقة التخويفية إلى علاقة تآلفية، كما حدث حينما كانت المرأة " في مدة غيبة ولدها قد لزمت البكاء والنحيب، وعملت لولدها قبرا من الرخام في وسط القاعة، وصارت تبكي عليه ليلا، ونهارا، ولا تنام إلا عند ذلك القبر "[3] .

أو في حكاية(شركان وضوء المكان):

" فلما طلعت الشمس قال له الوقاد كأنك قد تذكرت بلادك ؟ فقال له ضوء المكان : نعم لا أستطيع أن أقيم هنا "[4] أو: " فعند ذلك بكى بكاء شديدا، وتذكر أمه وأباه وأخته ووطنه".[5]

[1] المصدر السابق . ،ج 1/ص 30.
[2] المصدر نفسه .ج 1 /32.
[3] المصدر نفسه ، ج 1 /84.
[4] المصدر نفسه، ج 1 /205
[5] المصدر نفسه ، ج 1 / 225.

3 – **علاقة تطويعية** : نقصد بالعلاقة التطويعية تلك العلاقة التي تخضع المكان إلى قوى أكثر منه فاعلية.

كالخضوع إلى عالم السحر، والماورا ئيا ت ، والغيبيات .كما حدث في هذه الفقرة من(ألف ليلة وليلة) : ثم قامت، ولبست أفخر ثيابها، وتبخرت وتقلدت سيفا، وفتحت باب القصر، وخرجت فقمت وتبعتها حتى خرجت من القصر وشقت في أسواق المدينة ،فتكلمت بكلام لا أفهمه، فتساقطت الأقفل، وانفحتت الأبواب ".[6]

إذ تظهر هنا القدرة على تطويع المقفل (فتساقطت الأقفال، وانفتحت الأبواب) والوسيلة المثلى للوصول إلى هذا هي التعاويذ، وكلمات السحر (فتكلمت بكلام لا أفهمه)، وهو نفس الأمر الذي حدث في موضع آخر حينما " قامت وخرجت من القبة إلى القصر، وأخذت طاسه وملأتها ماء، ثم تكلمت عليها فصار الماء يغلي ".[1]

فالتعاويذ لها القدرة على تحريك الأشياء (...فصار الماء يغلي) .

وهذه القدرة على التطويع هي قدرة استثنائية تؤتى لفئة من الناس دون غيرهم.

وقد يتعدى أمر المطاوعة، والتطويع إلى أمر آخر يتعلق بتطويع القلوب ويظهرذلك من خلال العبارة الآتية :

"...أهل هذه المدينة، والأربع جزائر كل ليلة ، إذا انتصف الليل، يرفع السمك رأسه، ويدعو علي وعليك، فهو سبب منع العافية عن جسمي، فخلصيهم وتعالي خذي بيدي وأقيميني، فنهضت وقامت وهي مسرورة تجري، وخرجت إلى البركة ..."[2]

ونعثر ونحن نتصفح(ألف ليلة وليلة) الكثير من النماذج المتعلقة بالعلاقة التطويعية بالمكان .

كما نعثر على علاقة أخرى لا تقل أهمية عن بقية العلاقات، وهي العلاقة التنكرية وتتعلق بكل ما يرمز إلى ظاهرة التنكر من تنكر الملك في صورة إنسان من عامة الشعب أو تنكر الساحرة في زى عجوز تقية، أو تنكر الجارية في زى غلام .

[6] ألف ليلة وليلة،ج 1 /29 .

[1] المصدر السابق، ج 1 / 32

[2] ألف ليلة وليلة . ص 32

كما يمكن أن ندرج ظاهرة أخرى من العلاقة التنكرية، وهي تلك الحالة التي تعبر عن الدهشة أمام أمر ما إلى درجة نكرانه كما نرى في الحوار التالي:

" فقال في نفسه هل أنا في أضغاث أحلام، أو في اليقظة؟ ثم قام فمشى قليلا إلى باب ثان، ونظر فإذا هو في البيت الذي انجلت فيه العروسة، ورأى المخدع والسرير، ورأى عمامته وحوائجه، فلما نظر ذلك بهت، وصار يقدم رجلا ويؤخر أخرى، ويمسح جبينه..."[3]

وأما العلاقة بالمكان في(بحثا عن الزمن الضائع) فهي علاقة تأتي مصطبغة بالزمان، لأن طبيعة الرواية عموما هي طبيعة زمنية، لكن (بحثا عن زمن مفقود) تعتمد على اللازمنية، وهي الإغراق في تهويمية الزمن، ولهذا تبدو العلاقة بالمكان هي الأخرى علاقة مجتلبة، ومفتكة من بين ثنايا الزمن. وغالبا مانجد المؤلف يختار أمكنة ذات حدود لا متناهية كعنوان أحد أجزاء الرواية (سادوم وعمورة)، التي وهي مملكة المشاعر، حيث يعم الأسى (***La terra incognita***)أسماها السارد ب(الأرض المجهولة) A la recherche du) (فسادوم وعمورة) اسم لأرض فانطازية تهويمية أخذت من رواية :[1]والألم .." temps perdu p 755.) جزئين كاملين بحجم سبعمائة وخمس وخمسين صفحة كما تظهر العلاقة بالمكان من خلال " كومبراي " التي أخذت القسم الأول من من ص45. الى ص ..233 ***(Du coté de chez swann)***

(وهو مكان تخييلي يشبه ذكرياته من منزل(أوتاي) وهوملك عمه (ويل Weil) نجد في (بحثا عن زمن مفقود)نفس العلاقات التي وجدناها في(ألف ليلة وليلة)، فالعلاقة التخويفية تبدومن خلال هذه العبارة :

« *A Combray, tous les jours des la fin de l'après-midi,longtemps avant le moment ou il faudrait me mettre au lit et rester, sans dormir, loui de ma mère et de ma grand- mère, ma chambre a coucher redevenait le point fixe et douloureux de mes préoccupations…* »[2]

فالعلاقة بالغرفة تبدو للسارد أشبه بغرفة الأحزان لهذا يخافها، لأنها تثير في نفسه كل هذه المشاعر المرتبكة، وهو بعيد عن أمه، وجدته.

[3]المصدر نفسه ج 1 /88

[1] Sodome et gomorrhé (1) introduction .p 37.

[2] Marcel, Proust du coté de chez swann.p 51

كما نجد في نفس الرواية العلاقة التآلفية من خلال قول السارد :

« Je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autre fois, à Combray chez ma grande tante à balbec , à paris , à foncières , a Venise, ailleurs encore, à me rappeler les lieux ,les personnes que j y'avait connues, ce qu'on m'en avait raconté [3]»

فقد داهمت البطل نوستالجيا حقيقية، حينما حن إلى تلك الأماكن التي زارها، أو كان فيها والتي تذكره بالأشخاص الذين يعرفهم وكل ما شهده وكل ما روى عنهم..وتختلط هنا العلاقة بالمكان بين التخويفية والتآليفة، وهنا ما نلاحظه فيمايلي:

« C'est que les soirs ou des étrangers, ou seulement m Swann, étaient la maman ne montait pas dans chambre. je dinais avant tout le monde et je venais ensuite m'asseoir à table,j'jusqu a huit beurre ou il etait convenu que je devait monter, ce baiser précieux et fragile que maman me confiait d'habitude dans mon lit... »[1]

كما يتداخل هنا الزماني بالمكاني، إذ ينمحي الإحساس بالزمن:

« M'asseoir à table j'usqua huit heure »

كما يظهر هنا التداخل في العبارة الآتية:

« Aussi le coté de méséglise et le coté de Guermantes restent- ils pour moi lies a bien des petits événements de celle de toutes les diverses vies que nous menons par allé lemen[2]t

*« c'est ainsi que je restait souvent jusqu'au matin à songer au temps de Combray à mes tristes soirées sans sommeil, à tant de jours aussi dont limage m'avait été plus récemment rendue par la saveur – ce qu'on aurait appelé a Combray le *par fum*- d'une tasse de thé et, par association de souvenirs à ce que bien des années après avoir quitté cette petite ville [3]»*

[3] Ibid .p 51
[1] du coté de chez swann.p 66
[2] ibid p 66
[3] ibid p 232

فالزمن، وهو يقترن بكومبراي يعطيها نكهة الذكرى والحنين إلى ماض للبطل هناك حيث تقفز الذكريات من فنجان شاي، وحيث كل ما هو كائن يعيده إلى ماض تتداخل فيه العلائق مابين التخويفية، والتآلفية.

كما نجد العلاقة بالمكان في الكتاب المعنون ب (في ظل الصبايا المزهرات، *(Al'ombre des jeunes filles en fleurs* حيث القسم الثاني معنون عنوانا مكانيا. *(Noms de pays , le pays)* اسم البلد هو البلد لهذا نلحظ حتمية المكان في خضم علاقات تتضارب بين الفوباوية والتآلفية، والنوستالجية . ومن الطبيعي أن تتضارب مثل هذه العلائق، لأنها متعلقة بكائن حي عاقل، وهو الإنسان، بكل ما يحمل من مشاعر متضاربة، وأمزجة، وميولات مختلفة .وبما أن للزمن علاقة جد وطيدة بالمكان، فنحن تلقائيا نجد أنفسنا ندخل إلى العنصر الموالي عنصر علاقة الانسان بالزمان.

3 – **الزمان النفسي**: وهو زمن داخلي تتحكم به ساعة القلب وليس الساعة الكرونولوجية حيث ينتفي الترتيب الزمني المعهود، ليتحول إلى زمن خاص يتشكل وفقا لمعطيات نفسية داخلية، تتحكم بها انفعالاتنا وهواجسنا، وأصداء التجارب الذاتية المختلفة التي تعمل على كبح الجريان الزمني الطبيعي ليبدو ثقيلا مرة، وخفيفا أخرى ؛إذ يتلون حسب الحالة النفسية .

ويظهر هذا النوع من الزمن في القص ف" كل قص يتمثل في التلاعب بالترتيب الزمني ليخلق الزمن الخاص به".[1]

ويعتمد القص لإبراز هذا التنوع على التكرار الذي "هو في الأساس نوع من العودة المتكررة للنص على ذاته، أي حركة قصصية إلى الوراء.." [2]

وعودة النص على الذات، والحركة القصصية إلى الوراء يشكلان معا حركة دورانية يتم بموجبها الإخلال بالانتظام الطبيعي للزمان مما يجعله عرضة للتغيير، والتبدل وأحيانا الجمود والثبات ...وربما هذا ما أشارت إليه أيضا ساندرا ناداف بالقول:

[1] ساندرا ناداف : الزمن الحري وجماليات التكرار. ص 80

[2] الزمن السحري وجماليات التكرار ص 87

" وربما جاز القول إن مؤدي هذا النص المبني على التكرار هو الوصول إلى حالة اللازمان والخلود،والوضع المحافظ المثالي، والخروج من إسار البداية والنهاية"[3] وهذا التصرف يعني بشكل آخر كسر وإعادة ترتيب للزمن .

وربما هذا ما دعى (فريال غزول)إلى الإشارة في تفسيرهالدلالة العدد (ألف ليلة وليلة)إلى أن رقم الألف في العربية يدل على عدد يفوق الحصر، أما الألف وواحد فيدل على الدخول في الأبدية حيث لامعنى لمرور الأيام والليالي .[4]

ولعل الدخول في الأبدية هذا هو ما يمكن أن نطلق عليه الزمن النفسي بكل حيثياته، ففي حالة الراوي (شهرزاد) في ألف ليلة وليلة فهي بواسطة الحكي تحاول أن تقضي على عقدة الخوف والموت فالحكي هو آلة زمنية سحرية للدخول في الأبدية ومجاوزة الزمان كما أن الزمن النفسي بالإضافة إلى كل هذا لا يخضع الا لترومتر الداخل، فيكون بذلك اللجوء إلى المنولوج الداخلي وتداخل عناصر الزمن والصور والرموز والاستعارة لتصوير الذات في تفاعلها مع الزمن "[5]

وهذا يرتكز أساسا على محور هام، وعنصر أساسي آخر ألا وهو الشخصية في توثباتها وطموحاتها وعلائقها بالذات أولا، والآخر ثانيا، وهذا ما نحاول استدراجه من خلال الأعمال التي بين أيدينا .فنلاحظ مثلا في (ألف ليلة وليلة) كيف أن الأحداث تتوالى بين الليلة العاشرة بعد المئة، والليلة الحادية عشر بعد المئة بصورة عجيبة في هذه العبارة :ودخل عليها الملك وأوقع محبتها في قلبه، فأزال بكارتها وأزال ما عنده من القلق والسهر، وأقام عندها شهرا فعلقت منه في أول ليلة.

وبعد تمام الشهر خرج وجلس على سرير مملكته، وعدل في رعيته إلى أن وفت أشهرها ....، وفي آخر الشهر التاسع جاءها المخاض عند السحر فجلست على كرسي الطلق، وهون الله عليها الولادة، فوضعت غلاما ذكرا تلوح عليه علامات السعادة.[1]

فالعامل الذاتي هنا فعل فعلته فكأن الراوي هنا يستعجل الزمن:

أقام عندها شهرا — علقت منه أول ليلة.

[3] المرجع نفسه ص .87

[4] المرجع نفسه ص 87

[5] سيزا قاسم، بناء الرواية الهيئة المصريةالعامة للكتاب2004 .ص 77

[1] ألف ليلة وليلة 2 / ص 5- 6 .

وبعد تمام الشهر – إلى أن وفت أشهرها.

وفي آخر الشهر التاسع جاءها المخاض – جلست على كرسي الطلق.

العلاقة هنا بين الأميرة والملك هي علاقة انتظار، فالملك بعدما انتظر قدوم عروسه إليه تعلق بانتظار آخر، وهو ازدياد المولود وبالتالي فإن فعل الانتظار بإمكانه لوحده أن يجعل الساعات دقائق والأيام ساعات ..وهذا نوع من كسر حجرة الزمن، فالزمن هنا أصبح زمنا معياريا مزاجيا خضع لمزاج الشخصية .

كذلك نلاحظ تكسير الزمن من خلال استعجال الأمر، وعدم الصبر:

" فقالت: قو عزمك وثبت قلبك، فإن غيرك يشتغل بالعشق مدة سنتين، ويتجلد على حر الغرام وأنت لك أسبوع، فكيف يحصل لك هذا الجزع ؟ "[2]

" وسالت دموعها، ولمت شقافة الزبادي ومسحت الطعام، وجلست تسايرني وأنا أدعو الله أن يصبح الصباح ".[3]

" فلم ألتفت إليها، وصرت أنتظر مجيء الليل ، وأقول يا رب عجل "[4]بمجيء الليل..

"فجلست وسهرت إلى ربع الليل ، ثم طال الليل علي حتى كأنه سنة ".[5]

تمدد الزمن ، وهو يتعلق بحالة الشخص النفسية ، فكلما ضاق به الحال أحس بثقل الزمن وبحركاته البطيئة ، وقد يلام الطريق على الطول ، وهذا بسبب طول الزمن ، وهو طول نفسي بالدرجة الأولى .

" ولم يزالوا سائرين بالليل والنهار مدة شهرين ، فطالت الطريق على تاج الملوك ،واشتد عليه الغرام ، وزاد به الوجد والهيام ".[1]

[2] المصدر نفسه ج 2 /ص 13

[3] المصدر نفسه ، ج 2 /14

[4] المصدر نفسه ،ج 2 /ص

[5] – ألف ليلة وليلة ج2 / ص 20.

[1] المصدر السابق ج2/ص 36

" إن العبرة في الزمن لا تكمن في كميته الرياضية الخارجية ، وإنما تكون فيما يتفق للنفس من خلال تعاملها معه من مشاعر وانفعالات " .[2]

لهذا فكلما كان ذكر الزمن فالأمر لا يتعلق هنا بكميته ، أي بالحزمة الزمنية ، إنما التركيز كان على علاقته بالنفس بما تحمله من مشاعر ، وأحاسيس ، وانفعالات ، ولعل ارتباط

(في البحث عن الزمن المفقود) بالزمن النفسي هو من قبيل هذا التركيز ، فهو يعمل للخروج بأبطاله من الأزمات بتحريرهم من وثاق الزمن ، فلا يثقل كاهلهم بدقائقه ، وثوانيه ، فمن المستحيل في عرفه أن تتعايش الأزمات والزمن معا...

فقد انتصر أبطاله على الزمن ، فكان باستطاعتهم التحرك بحرية دون أن يحصرهم في دائرة الزمن الضيقة.[3]

لهذا نجد أن مشاعر الشخصيات تتحول وتتبدل ، وتنمو بمنأى عن التأثر بعامل الزمن فـ"سوان الذي يحب أوديت في حالة البشاعة هو غير الذي يكرهها ويمجها في حالة الجمال.

إن سوان يتطور في أهوائه تطورا واضحا بينا حتى ليغدو في آخر الشوط غيره في أوله".[4]

ولهذا غالبا ما نجد شخصيات " بحثا عن زمن مفقود " عبارة عن ذوات متعددة في الشخص الواحد".[5]

تحاول هذه الشخصيات أن تتعايش مع أزماتها النفسية ، فتكسب قوة ، ومناعة ضد الأزمنة فتكتسب الزمن في صفها ، وأحيانا كثيرة تهزمه ، لأنها تكون الأقوى ، فهي سيدة المكان وما الزمن إلا هامشا لا يحتاج هذه الشخصيات العودة إليه ، وبالتالي انتفاءه وفناءه في عرفها.

بل هي من وجهة أخرى تخلق زمنها الخاص ، بتوقيت خاص على وقع نوتات الأزمة فتستحيل بهذا إلى فردوس آخر عنوانه الخلود ، ونوتاته حجارتها ضد النسيان. " فبانعدام الزمن أصبح بروست متحررا من النسيان تحررا كاملا ، وبذلك وجد هذا الكاتب خلوده ، وسعادته

إذ راح يحيا أيامه الجميلة الحلوة مرة ثانية .

إن فردوسه المفقود في كومبري ، مسقط رأسه حيث قضى طفولته وصباه يصبح فردوسا عائدا ، وأيامه السعيدة مع " الفتيات المزهرات تنفض عن حالها وشاح الماضي وستاثر الظلام ".[1]

[2] عبد الصمد زايد . مفهوم الزمن ودلالته . الدار العربية للكتاب 1988.ص 85.

[3] انظر: الشوبلي داود سلمان : ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية . من منشورات إتحاد الكتاب العرب 2000.

[4] نوري يوسف سلامة : أزمات النفس في الأدب المعاصر.دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر الطبعة الأولى 1986 ص 55.

[5] المرجع نفسه . ص 57

فنلاحظ عدم اهتمامه بالزمن ، لأنه هباء في نظرة فنجد ذلك في مثل قوله: "*longtemps , je me suis couché de bonne heure .parfois à peine ma bougie étaient mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : " je m'endors"."*[7]

فيكفي القول أنه ليس لدي الوقت للقول : "أنا أنام " .

"je n'avais pas le temps de me dire je m'endors".

للتعبير عن ضحالة الزمن ، وانعدام قيمته في نظر السارد .

كما نلحظ هذا الهروب من الزمن ، وعدم الاهتمام به كزمن خارجي:

" je me demandais quelle heure il pouvait être ; j'entendais le sifflement des trams qui plus ou moins éloigné , comme le chant d'un oiseau dans une forêt , relevant les distances…[(2)]"

فهو لا يعبأ بالزمن كزمن ، فالساعة قد تكون السادسة مساء أو السادسة صباحا ' فهذا لا يهم ،ولا يحتل حيزا في ذاكرة شخصيات القصة ، وإنما يؤرخ للزمن بطرق أخرى مغايرة (***j'entendis le sifflement*** ، هذه الأصداء التي تأتيه ، وتقتنصها حواسه هي وحدها الكفيلة بالاهتمام ، لأنها ستزيد من شحذ مشاعره ، وإضاءة دهاليز ، وظلمات نفسه الحائرة التي لن يزيدها ارتباطها بالزمن الخارجي إلا إغراقافي مأساويتها ، وحيرتها .

ويبدو أن الاعتماد على الذاكرة كان له الأثر العظيم في اكتساب هذه المهارة / العيش على حافة الزمن/ *la vie au bord du temps:*

"je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans sa simplicité première , le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes; mais alors le souvenir – non encore du lieu ou j'étais , mais de quelques uns de ceux que j'avais habités et ou j'aurais pu être – venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul ; je passais en une seconde par – dessus des siècles de civilisation…"[(1)]

[(1)] المرجع السابق ص 61

[(2)] Marcel Proust , du coté de chez swann.p45

[(1)] du coté de chez Swann . p 48.

فقد كانت الذكرى ، وبالتالي الذاكرة هي طوق النجاة من الضياع في عالم يخلو من ميقات خارجي ، أي المعادل للعدم.

تستمر لعبة الغميضة مع الزمن ، في انفلات غريب وعجيب ، إذ كل شيء يتداعى فجأة ، وينهار ، ليلمس السارد المرايا الداخلية بزواياها المعتمة.

" toujours est –il que , quand je me réveillais ainsi , mon esprit , s'agitant pour chercher , sans y réussir à savoir ou j'étais , tout tournait sans y réussir à savoir ou j'étais , tout tournait autour de moi dans l'obscurité , les choses , les pays , les années.[2]"
" et avant même que ma pensée , qui hésitais au seuil des temps et dexformes"[3]

هكذا يكون الانفلات المقصود من الزمن ، والانعتاق من طبقته ، فلا يشكل الأساس في اللعبة بقد ما هو شيء ثانوي ، هامشي ، يكاد وجوده أن يكون منعدما ، باعتبار أن السارد يحرر شخصيات النص من إساره ، فهو منسي ، مهمل.

فهو يحتفي بالزمن النوعي وليس الزمن الكميي *"le temps qualitatif non le temps quantitatif"*.فهو حينما يحكي عن زهرة .عن عطر .عن شجرة يقول

" une heure n'est pas une heure , c'est un vase rempli de parfums , de son , de projets et de climats…"

هذه الإنتعاشة التي يستشعرها ما كانت لتكون لولا الخروج عن الزمنية :

" hors temporalité"

" le geste , l'acte le plus simple , reste enfermé comme dans mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur , d'une odeur , d'une témpérateure absolument différentes" .

كما يتحدث عن الزمن في (سادوم وعمورة(فيقول:

"[…] l'autre vie , celle ou on dort , n'est pas […]soumise à la catégorie du temps "[1].

(2) ibid. . p 48
(3) ibid. .p 48.
(4)le temps retrouvé . p 467-468.
(1) ibid. . p 448-449

كما يضيف في (الزمن المستعاد) قوله: -*c'est-à* , ***jouir de l'essence des choses***[...]"
dire [vivre] en dehors du temps.[2] وفي (***du coté de chez Swann***) يقول:
" ***je n'étais pas situé en dehors du temps , mais soumis a ses lois.***[3]"

إن الزمن البروستي هو مأخوذ من الماضي والحاضر ، ولكن بطريقة ميتافورية (***métaphorique***) .

إن الديناميكية الزمنية تتجلى في الذات نفسها . وفي عرفه فإن الزمن النفسي يتفتح على الزمن الأنطولوجي .

إنه زمن فرويدي ، حيث اللاشعور يجهل الزمن ، ولا يعترف به ، فهو يحتكم إلى مدار خارج الزمنية (***hors temporelle***) حيث الخلود ، والأبدية.

وعلى العموم ، فإن الزمن (في البحث عن الزمن الضائع) هو زمن مترجرج غير واضح المعالم ، يشبه نفوس شخصياته بما يعتريها من مشاعر قلق واضطراب.

لقد تم الاتفاق على الإحاطة في هذا الفصل المعنون بالتقاطع الدلالي بين ألف ليلة ولية وفي البحث عن الزمن الضائع على دراسة الأمر من خلال المحاور الآتية:

1- الدلالة الأدبية 2- الدلالة الاجتماعية 3- الدلالة النفسية .

وبعد المداخل والمخارج بين هذه المحاور الثلاث أدركنا أن لب العمل تمظهر من خلالها ، فهو الفصل الذي ارتكزت حوله مجموعة من الطروحات التي حاولنا استقراءها من خلال نماذج منتقاة من المتنين .

[2] le T .R . p 456.
[3] C S p 473

الفصل الرابع :.....التقاطع الدلالي بين الف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع

سنحاول في هذا الفصل إيجاد نقاط التقاطع بين (ألف ليلة وليلة) و"البحث عن الزمن الضائع" و ذلك على مستوى الدلالات, ولهذا سوف نحاول إستدراج ماهية الدلالة نظريا قبل الغوص في غمارها تطبيقيا .و للوصول إلى هذه الغاية لا بد من البحث في تحديد المصطلح حتى لا يلتبس علينا الأمر , و نخلطه بما هو غير مقصود ضمن بحثنا هذا .فنحن لا نقصد بمصطلح الدلالة ما أوثر في الدراسات السميولوجية منذ محاضرات دي سوسير مرورا برولان بارط و بيرس وغريماس وآخرين , لأن عند سماعنا لمصطلح الدلالة، فإن أول ما يستوفقنا هو اهتمام دي سوسير بهذا الجانب أي بالدلالة أو العلامة الألسنية التي تعتبر من منظوره اعتباطية، بما أن العلامة في تعريفه مجموع ما ينجم عن ترابط الدال بالمدلول , هذه الثنائية التي تمثل أهم فتح في تاريخ الألسنية .إن صفة اعتباطية العلامة هي المبدأ الأول الذي إرتكز عليه دي سوسير. أما المبدأ الثاني في نظره هو صفة الدال الخطية بحسب امتداده واتساعه وو احدية أبعاده .لكن إن مانحن بصدد بحثه هو مفهوم الدلالة الذي يقترب من مفهوم المعنى الذي أولاه العرب القدامى أهمية قصوى خاصة حينماربطوه بالبلاغة.

إذ أن مفهوم البلاغة عند العرب يرتبط بضرورة التعبير عن المعنى الواحد بأساليب مختلفة للدلالة على المعنى. ومن هنا تتضح لنا أهمية التفريق بين المعنى والدلالة .فما المعنى وما الدلالة ؟

إذا ما عدنا إلى الجاحظ في البيان والتبيين لوجدناه يتعرض للمعنى جنبا إلى جنب مع اللفظ .إذ يعتبرهما من قضايا البلاغة..ففي ثنائية اللفظ والمعنى يتحدث الجاحظ قائلا: " وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره ومعناه في ظاهر لفظه .فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا وكان صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلف .صنع في القلب صنع الغيث في التربة الكريمة .."[1]

فارتباط اللفظ بالمعنى .وتعبير اللفظ عن المعنى حتى يغني قليله عن كثيره.هو مربط الفرس عند الجاحظ الذي يرى أن المعاني في متناول الجميع غير أن أسلوب طرح هذا المعنى هو من يتفرد بالتميز .فيقول الجاحظ في هذا الأمر .: "وذهب الشيخ أبو عمرو الشيباني إلى استحسان المعنى. والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني .وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك .فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير" . [2]

فالجاحظ يلح على عامل السبك والإجادة في صناعة الكلام .وهذا ما نعني به أسلوب الكلام.. و كما لكل أديب معجمه اللغوي الخاص , فإنه له أسلوبه المتميز أيضا .

فإن كان الأول يمثله اللفظ , فإن الثاني يمثله المعنى , والمعاني في رأي العتابي " تنحل من الألفاظ محل الروح من البدن " . [3]

و قد خصص البلاغيون – قديما– علما بالمعاني , سمي بعلم المعاني , إذ تعرض الكثير منهم بالبحث في هذا العلم , منهم: قدامة بن جعفر الذي أورد مجموعة مباحث خاصة بهذا العلم منها :

[1]- الجاحظ . البيان والتبيين ج1 . دار مكتبة الهلال بيروت الطبعة الأولى 1988. ص 83.

[2]- الجاحظ . الحيوان . ج3 . تحقيق محمد عبد السلام هارون . القاهرة 1969. ص 131.

[3]- عبد العزيز عتيق . في تاريخ البلاغة العربية . دار النهضة العربية للطباعة والنشر .بيروت .ص83.

01- **التتميم**: - وهو أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته و تكمل معها جودته شيئا إلا أتى به.[4]

02- **الإيغال:-** وهو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاما من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع ، ثم يأتي بها لحاجة الشعر فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره من المعنى في البيت. [5]

03- **المساواة:-** اعتبرها قدامه بن جعفر من أنواع ائتلاف اللفظ مع المعنى , وعرفها بأن يكون اللفظ مساويا للمعنى حتى لا يزيد عليه , ولا ينقص , وقد أخذها البلاغيون عنه وعدوها المذهب المتوسط بين الإيجاز والإطناب الذي هو من أهم مباحث علم المعاني.[1]

04- الإشارة:- وقد اعتبرها قدامه أيضا من أنواع ائتلاف اللفظ والمعنى , وعرفها بأن يكون اللفظ القليل مشتملا على معاني كثيرة بإيحاء إليها أو لمحة تدل عليها .[2]

كما عالج أبو هلال العسكري في كتابه " الصناعتين" مباحث علم المعاني بطريقة أخرى إذ قسمها إلى مايلي:

أ- **الإيجاز والإطناب:** - إذ خصص بابا كله لهذا المبحث يتألف من فصلين خصص الأول منه للإيجاز و قسمه إلى إيجاز القصر , وإيجاز الحذف .

و عرف إيجاز القصر بأنه تقليل الألفاظ و تكثير المعاني , وأدخل في باب إيجاز القصر"المساواة" وعرفها بقوله: " أن تكون المعاني بقدر الألفاظ , والألفاظ بقدر المعاني لا يزيد بعضها على بعض ". و كأن ألفاظه قوالد لمعانيه .

و قد تناول في إيجاز الحذف عدة وجوه منها حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه منها القسم بلا جواب.

ب- **الفصل والوصل:** عرض له أبوهلال العسكري في الباب العاشر والأخير من كتابه، و قد إقتصرعلى تبيان قيمته البلاغية .

[4] - قدامة بن جعفر . نقد الشعر المطبعة المليجية . القاهرة 1935. ص 98.

[5] - المصدر نفسه .ص 123.-

[1] - المصدر نفسه . ص108.

[2] - لمصدر نفسه ص 110.

وهاهو العلامة العربي الامام عبد القاهر الجرجاني (توفي سنة 471 هـ) قد فاق علماء عصره . بل سبق حتى علماء الغرب حينما توصل إلى نظرية (معنى المعنى) أوما أسماها برتراندرسل ***(The meaning of the meaning) Bertrand Russel*** و يقصد بمعنى المعنى :

" وإذ قد عرفت هذه الجملة فها هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى، ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يمضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت لك .

وإذ قد عرفت ذلك فإذا رأيتهم يجعلون الألفاظ زينة للمعاني وحلية عليها , أو يجعلون المعاني كالجواري والألفاظ كالمعارض لها وكالوشي المحبر واللباس الفاخر , والكسوة الرائقة إلى أشباه ذلك مما يفخمون به أمر اللفظ و يجعلون المعنى ينيل به ويشرف فـ أنهم يضعون كلاما قد يفخمون به أمر اللفظ، و يجعلون المعنى إعطاءك المتكلم أغراضه فيه من طريق معنى المعنى . .

وجملة الأمر أن صور المعاني لا تتغير بنقله من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك إتساع و مجاز و حتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ، ولكن "يشار بمعانيها إلى معان أخرى."[1] وهو ما نقصده بالدلالة .

و يتضح الأمر أكثر حينما نتبع مع الزمخشري تلميذ ع القاهر الجرجاني في الفصل الثالث الخاص بالحكم على المعاني من كتابه " الكشاف " إذ يقول ,إن الأصل في المعنى أن يحمل على ظاهر لفظه، ومن يذهب إلى التأويل يفتح إلى دليل كقوله تعالى:" وثيابك فطهر" فالظاهر من لفظ الثياب ما يلبس، ومن تأول ذهب إلى أن المراد هو القلب لا الملبوس , وهذا لا بد له من دليل لأنه عدول عن ظاهر اللفظ[2]. و لفظ العدول هو أقرب إلى مصطلح الدلالة منه إلى لفظ المعنى .

[1]- عبد القاهر الجرجاني . كتاب دلائل الإعجاز تحقيق محمد رشيد رضا .دار المعرفة بيروت 1972. ص ص 171- 173

[2] - أخذا عن عبد العزيزعتيق . تاريخ البلاغة العربية .ص 282.

أما ابن الأثير فقد خصص جزء من كتابه" المثل السائر" لعلم المعاني، ولم يعرض لكل مباحث علم المعاني، لكنه تعرض إلى مباحث هامة في هذا المجال وأوفاها حقها من التمحيص، التدقيق والشرح والتفصيل من بينها:

01 – **التقديم والتأخير**:– وهو عند ابن الأثير نوعان : منه ما يختص بدلالة الألفاظ على المعاني ولو حدث تغيير ما بين تقديم و تأخير لنتج عن ذلك تغير المعنى وهو بدوره ينقسم إلى قسمين :

الأول أن يكون التقديم فيه هو الأبلغ كتقديم المفعول على الفعل وتقديم الخبر على المبتدأ و تقديم الظرف أوالحال أوالإستثناء .

و يذكر ابن الأثير أن علماء البيان ومنهم : الزمخشري يقولون أن تقديم هذه الصورة إنما هو للإختصاص و لكنه يخالفهم ويرى أنه يكون الإختصاص و يكون لمراعاة نظم الكلام , وذلك أن يكون نظمه لا يحسن إلا بالتقديم . . و أماالقسم الثاني الذي يكون التأخير فيه هو الأبلغ فهو أن يقدم ما الأولى به التأخير لأن المعنى يختل بذلك ويضطرب والضرب الثاني من التقديم والتاخير يختص بدرجة التقدم في الذكر لاختصاص بما يوجب له ذلك ولوأخر لما تغير المعنى . [3]

02– **الإيجاز**: و قد عرف ابن الأثير الإيجاز بالقول أنه دلالة اللفظ على المعنى من غير أن يزيد عليه، و بدوره قسمه إلى عدة أقسام:

وهو الإيجاز بالحذف ولا يكون إلا فيما زاد معناه على لفظه والقسم الثاني مالا يحذف منه شيء وهو نوعان: ما ساوى لفظه معناه و يسميه " بالتقدير" وسماه المتأخرون "بالمساواة" والنوع الآخر ما زاد معناه على لفظه و يسمى "القصر" . [1]

[3] - عبد العزيز عتيق . في تاريخ البلاغة العربية ص ص 289.290.

[1] - المرجع السابق ص 290.

03- الإطناب: - والإطناب هو ميزة لا يختص بها عوام الناس وإنما هو للخواص كما هو للعوام و يعرفه بأنه زيادة اللفظ على المعنى لغاية ما، ويقسم الإطناب المختص بالجمل إلى أربعة أقسام .

أما السكاكي فقد عرف علم المعاني بـ تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الإستحسان وغيره , ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره و قد قسمه إلى فروع هي:

1- الخبر والطلب، 2- الإسناد الخبري 3- الإسناد وبيان أحوال المسند إليه .

4- الفعل و متعلقاته، 5- الفصل والوصل , 6- الإيجاز والإطناب، 7- الفصل وأنواعه وطرقه 8- الطلب . [2]

و مما سبق ذكره – يمكننا الجزم بأن المعنى كانت أهميته كبيرة عند المنظرين العرب لدرجة أن جعلوا له علما خاصا به هو علم المعاني و قد إتفقوا في الجوهر وإن كانوا قد إختلفوا في عرضه .

أما في قاموس النقد الأدبي فقد جاء تعريف المعنى(Sens) على أنه ما بدل على عنصرما و المعنى والمدلول عادة يستعملان كمصطلحين مترادفين في الجملة .

كل رمز يأخذ معنى خاص به. في حين أن المعنى العام للجملة ليس هو وليد مجموع المعاني المختلفة للرموز لكن البنية اللفظية أو المعجمية تلعب دورا هاما .

والمعنى الدلالي حسب هذا القاموس هو أوسع دلالة من المعنى الألسني ***Sens linguistique*** ، فبمقتضى المعنى الدلالي، فإن النص أوالخطاب يكون على علاقة بعناصر خارجة عنه (النص) مثلما قال ناتيز ***"Nattiez"*** " هناك دلالة حينما يكون الموضوع مرتبطا بالأفق " فالدلالة ترتبط أصلا بنوازع براغماتية، وتخضع للتأويلية .

ففي التأويل الكلاسيكي للكتابة هناك أربعة أنواع من المعنى :

المعنى الأدبي : وهوالمعنى الأساسي، والمعنى الفكري: " حينما نأخذ درسا من النص" والمعنى الرمزي ***allégorique*** والمعنى ***anagogique*** [1]والمعنى عادة ينتج من مزاوجة ما بين

[2] - المرجع نفسه ص ص 273 .274.

النص المعجمي والمعاني النحوية التابعة له المتعلقة عادة بالصور في ذهن المتلقي " ومن هنا يمكننا القول أن المعنى هوما يفهمه الناطق بلغة ما ركب وفق نظامها نص من النصوص على حين لا يمكن لغير الناطق بتلك اللغة فهم معاني الكلام الذي يركب استنادا إليها .[2] هذا فيما يتعلق بالمعنى، أما ما يتعلق بالدلالة ***Sémantique***, فإنها تختلف عن مفهوم المعنى فحينما يتعرض بيبر قيرو في كتابه " الدلالة" *La Sémantique*. يظهر أن معناها يتعلق بدراسة معاني الكلمات، واللفظة مشكلة من لفظة أصلها يوناني (سيميانو) المدلول, سيما: الإشارة ، الرمز، الدال .[3]

إن مجال الدلالة هو الكلام، والكلام هو كل وسيلة للتعبير عن الأفكار وهذا حسب ما جاء في لاروس ***(La rousse)*** القرن العشرين , وهو إلى جانب ذلك " كل وسيلة من وسائل الإبلاغ بين الأحياء ". حسب دائرة المعارف البريطانية .وهو أيضا " كل نظام صالح لأن يستعمل وسيلة إبلاغ بين الأفراد وذلك حسب معجم المصطلحات الألسنية" .

أما دي سوسيو فيعرف اللغة بكونها نظام دلائل متميزة تقابل أفكارا مميزة. [4]

و يستمر مونان في استدراج مفهوم كلمة (دلالة)، و تفسيرا لمقولة أن الدلالة هي وحدة لغوية تتمثل في المدلول يقول:" أما المعنى فهو القيمة الدقيقة التي يتخذها هذا المدلول المجرد في سياق أوحد" .[5]

والدلالة بالإضافة إلى ذلك – هي نوع من التجاوز و التخطي الذي تمارسه على المعنى الأول سواء كمفهوم معجمي أو المعنى كمعنى , فحاجز المعنى يصبح لا معنى له, لأنه اخترق

-(1) Joëlle gardes ta mine ,Marie cluade Hubert ,universitaire de France huitante éditions 1975 p5 .

(2)الفت يوسف وعادل خضر :بحوث في خطاب السد المسرحي :الطبعة الاولى 1994 بتونس ص 37

(3) Pierre Guiraud : la sémantique. Presse universitaire de françe *éditions 1975 .p 5* -

(4)جورج مونان مفاتيح الألسنية ت : الطيب بكوش . منشورات سعيدان . تونس 1994 ص 37

(5)المرجع السابق ص 120.

لينظر ما وراءه , و ما أمامه, و ما فوقه , و ما تحته. فكل ما هو متاح من متصورات ذهنية هو هدف،

ومورد .

و لهذا فمن المسموح, و من الجائز أن يتفجر منبع العين الواحدة ليصبح ينابيع متعددة تبعا للموقع و المقام .

فالدلالة عادة تفوق المعنى رتبة, و تتفوق عليه في شططها, فلا يشترط في الدلالة مواءمة الواقع, في حين أن المعنى يتفق عادة مع الواقع ،و هذا يقودنا إلى مصطلح جديد هو منتوج دلالي بحت, و هو الإختراق اللغوي أو ما يسمى بالإنزياح ***"L'écart"*** أو الانحراف أو العدول كما أوثر على الأقدمين.

فماذا نعني بالانزياح***l'écart*** ؟

وعلى رأي دكتور أحمد محمد ويس فإن : " الإنزياح ظاهرة كونية ، أو أن الكون عوالم في انزياح دائم "[1].

كما يعرف ع السلام المسدي الإنزياح بقوله:- مصطلح (***L'écart***) عسير الترجمة, لأنه غير مستقر في متصوره لذلك لم يرض به كثير من رواد اللسانيات و الأسلوبية, فوضعوا مصطلحات بديلة عنه . . . و عبارة إنزياح ترجمة حرفية للفظة – ***(L'écart)***– على أن المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز, أوأن نحيي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد و هي عبارة "العدول": و عن طريقة التوليد المعنوي قد نصطلح بها على مفهوم العبارة.[2]

وقد أورد ع السلام المسدي ما قام به جاكبسون من محاولة تدقيق مفهوم الإنزياح حينما سماه بخيبة الإنتظار و قد وردت بالإنجليزية كمايلي: *Deceived expectation* و هو ما يترجم حرفيا بـ " تلهف قد خاب" و ترجمت العبارة إلى الفرنسية بـ (*L'attente*

- أحمد محمد ويس .الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . الطبعة الأولى 2005. ص 11. (1)

(2) –عبد السلام المسدي . الأسلوبية والأسلوب . الدار العربية للكتاب الطبعة الثالثة . ص ص 162.163.

déçue)،(الإنتظار الذي خاب و كذلك بـ (*L'attente frustrée*) الإنتظار المكبوت [3].

و كل متعلقات هذه المعاني تدل على أن الإنزياح هو فعل مجاوز, و تال و مفاجىء, و مدهش و بالتالي هو درجة عالية من الصدمة, حينما تتحول العبارة من هشاشتها و بساطتها الأولى إلى انفتاحها و انعتاقها و تمردها, و كسرها للحواجز .

و لهذا فإن ميشال ريفايتر *"M Riffaterre"* عرف الأسلوب بأنه عبارة عن إنزياح عن النمط التعبيري و المتواضع عليه,كما أنه خروج عن القواعد اللغوية, وعن المعيارالذي هو الكلام الجاري على ألسنة الناس في استعماله وغايته للتوصيل والإبلاغ[1].

كما أن غايته القصوى هي التشكيل المحايد و المغاير و المخالف لما هو سائد .

و لعل جوليا كريستيفا في اعتبارها للإنزياح خطأ لغويا مقصودا[2].قد بالغت في عدم قدرة الإنزياح في أن يكون فاعلا و محركا للبنية الشعرية في النص .

لأنه ليس عدم القصدية هي المؤشر على الإنزياح, و الذي يعتبر شرطا من شروطها ، بل من المفيد الإشارة إلى أن المقصدية الأدبية غير مباشرة لأنها تتوسل بشتى ضروب المجاز والاستعارات والكنايات .

و قد استعمل مفهوم الإنزياح لأول مرة في الدراسات الأسلوبية على يد ثلة من المنظرين : كريفايتر , و بالي و سبيرز , و لكن تحدد و أصبح ظاهرة في حد ذاتها عند جون كوهن *(Jkohen)*, حتى إرتبط باسمه .

و نظرية الإنزياح لدى "جون كوهن" تقوم على مجموعة من الثنائيات وهي (المعيار / الإنزياح) (*L'écart / la norme*) والدلالة التصريحية/ و الدلالة الحافة) (*Dénotation / connotation*) .

و في نظر جون كوهين, فإن الخطاب الشعري يموت على صعيد الدلالة التصريحية ليحيا

[3] - أخذا عن عبد السلام المسدي .الأسلوبية والأسلوب .ص 64.

[1] Riffaterre . essais de stylistique structurale .paris , Flammarion 1971.p -41

[2]– جوليا كريستيفا . علم النص ت: فريد زاهي . طبعة أولى . دار توبقال المغرب 1991. ص 39.

و ينهض على صعيد الدلالة الحافة .

وهو في عمقه الإجرائي عبارة عن عملية تبادلية (الازياح و نفية و تكسير البنية و إعادة البناء .

ف جان كوهين يميز الإستعارة بين لحظتين " الأولى نسميها عرض الإنزياح و هي عبارة عن ملاحظة المنافرة بين الكلمة المستعارة أو الكلمة المجاورة أو القرينة, و الثانية هي نفي أو إختزال الإنزياح بالإنتقال من المعنى الأول الذي لا يقبله السياق إلى المعنى الثاني الذي يعيد الإنسجام إلى الكلام بنفي المنافرة بين الكلمة و سياقها هذا المعنى الثاني هو وحده الذي يطلق عليه الإستعارة.[3]

و قد اعتقد تودوروف أن كلمة " انزياح " كلمة بالغة الخطورة لأنها تحيل على مفهوم الانحراف. فسواء قيل انزياح او انحراف أو شذوذ فذلك لا يختلف في شيء. من الأليق إذن أن نتكلم عن " تحول" .[1]

إن الأسلوب الأدبي عادة يتميز بما فيه من انحراف عن الأسلوب العاد ي و الإنحراف هنا هو مخالفة قواعد تركيب الجملة من حيث تقديم الفاعل مثلا,أو المفعول. و لذلك فإن مقولة الانحراف تفترض أصلا مسبقا استقر ورسخ في اللغة ليكون هو المقياس الذي يتحدد به الإنحراف و تعرف به درجة الإنحراف و تنوعه.

و يتفاوت النقاد في نظرهم إلى قيمة الإنحراف , فثورن *thorn* يكبر من قيمته الجمالية و يطالب بأن يتعدى الإنحراف البنية السطحية إلى البنية العميقة كما في الإستعارات و الكنايات من مثل (حزن الأقلام)حيث أسند الحزن إلى مالا يعقل , و هذا الإنحراف هو سر الشعرية.[2]

[3]- عبد السلام المسدي . الأسلوبية والأسلوب .ص 60.

[1]- تزيفتان ، تودوروف . خطاب السحر . ت: محمدا سليم . الموقع الالكتروني . www. aslim . org

[2]- محمد عزام . الأسلوبية .منشورات وزارة الثقافة السورية . دمشق 1989. طبعة أولى .ص 51.

و قد أورد " محمد عزام" أنواع كثيرة من الإنحرافات, فمن جهة الانتشار هناك انحراف موضعي كالاستعارة التي تعتبر انحرافا موضعيا من اللغة العادية, و الإنحراف الشامل كمعدلات التكرار الشديدة الارتفاع أو الانخفاض لوحدة معينة في النص .

أما من جهة علاقتها بنظام القواعد, فهناك انحرافات سلبية, و انحرافات إيجابية, كما أن هناك انحرافات داخلية, و انحرافات خارجية من جهة العلاقة بين القاعدة و النص .

كما أن هناك انحرافات تبعا للمستوى اللغوي تتمثل في الانحرافات الخطية, و الصوئية, والصرفية و المعجمية و النحوية, و الدلالية .

لقد اهتم بعض البنيويين العرب بمفهوم الانزياح كـ محمد العمري- نزار التجديتي- عبدالله صولة- صلاح فضل- ع السلام المسدي و آخرون حاولوا إيجاد جذور لهذا المصطلح في التراكمات البلاغية و النحوية العربية فوجدوا مصطلح العدول هو الأكثر شيوعا و استعمالا .

و العدول هو مسافة من الإنحراف تقاس بالبعد عن وضع كلامي مألوف استحال بعامل التقادم و الاحتذاء قاعدة" [3]ووفق هذا المنطق وجدت الكثير من المباحث كالالتفات و التقديم .

و التأخير, و الفصل و الوصل, و الحذف, و غيرها التي انفلتت من سطوة علم النحو لتستأثر بعلم سمي فيما بعد بعلم المعاني .

و قد تعرضنا له سابقا و هو العلم الذي انتصر لجماليات الاستعمال اللغوي بعيدا عن التقييدات اللغوية , و النحوية.[1]

و قد جمعت هذه الانزياحات في ثنائيات; فالانزياحات الدلالية تتمثل في ثنائية (الحقيقة والمجاز) في حين أن الانزياحات التركيبية تتمثل في ثنائية (التقديم و التأخير, والالتفات) كما أنهم يعودون إلى الجرجاني في آرائه البلاغية حينما يذكر في " دلائل الإعجاز": " أن الكناية

[3]- – أحمد علي محمد (جماليات الإنزياح – قراءة في مراثي عبد المعين .) .جريدة الأسبوع الأدبي العدد 1049.

[1] - المرجع السابق ،

أبلغ من الإفصاح, و التعريض أوقع من التصريح , و إن الاستعارة مزية وفضلا, و أن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة ." [2]

تشكل الدلالة: – إن الدلالة في أساسها هي معطى أدبي يستقريء جماليات النص، لهذا فإن الانطلاق من الدلالة الأدبية هو أساس البحث في هذا المجال مع الانفتاح على الميادين الأخرى فلا يمكن فهم دلالة أدبية دون الاتكاء على سياقات أخرى, كالسياق النفسي و السياق الإجتماعي. هذان السياقان يدرسان دون الخروج عن السياق الأدبي , بل إن الاشتغال الخاص للدلالة يرتكز على هذا النوع من التواشج, و التمازج, و الاتصا ل و الاستفادة المتبادلة لهذا سوف ندرس تشكل الدلالة من خلال ثلاثة مناهج و هي:

1-الدلالة الأدبية 2- الدلالة الإجتماعية 3- الدلالة النفسية .

لأن بالأساس تشكل الدلالة يتم عبر الحقول الدلالية , و دوران المستويات اللسانية – النصية حول الدلالة ذاتها, و وجوه تعدد الأبعاد الدلالية .

1-**الدلالة الأدبية:–** سوف نركز في هذا الجانب على ثلاث نقاط تبدو كظاهره إنزياحية في المتنين. معا , و هذه النقاط هي:

أ- إستراتيجية العنوان .

ب-تكثيف المجاز .

ج- حدود النص .

أ/ **استراتيجية العنوان:** إن العنوان للكتاب كالاسم للشيء به يعرف ، وبفضله يتداول ، يشار به إليه ويدل به عليه .يحمل وسم كتابه ، وفي الوقت نفسه يسمه العنوان .[1]

[2] - عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ص55

[1]- محمد فكري الجزار . العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي . الهيئة المصري العامة للكتاب 1998. ص 15.

في ألف ليلة وليلة,تتساءل (فريال غزول) حول سبب هذه البداية العددية فتقول ماهو دور هذه الأعداد في الحكاية ؟ هو سؤال يطرح نفسه . هل هو مجرد عمل إحصائي أم أن الأعداد تبني تنظيم جهاز يساعد على فهم بعض دلالات النص ؟ .[2]

إن استعمال العدد " ألف" يدل على الكثرة، كما استعماله الأقصى. الدرجة القصوى[3].

و قد إختلفت الأرقام، فهناك من يسميها " ألف ليلة وليلة" وهناك رواية تقول بتسمية "ألف ليلة ", كما ذكرت " فريال غزول" أن هناك مخطوط في المكتبة الوطنية بالقاهرة (دار الكتب) المعنون بـ "ألف ليلة و سبع ليال".

مثلما يوجد مخطوط بعنوان "مائة ليلة وليلة", وهي تؤخذ على أساس أنها عمل مختلف لا علاقة له بالليالي العربية .

في " ألف ليلة وسبع ليال" تظهر شهرزاد وهي تطلب من شهريار أن يسامحها بعد أن حكت له "ألف ليلة و ليلة" , وانتهت من حكايتها مذكرة إياه بذلك .

كما جاء في روايتها أنها تحوز على ألف كتاب قرأتها .إن ألف وواحد بإمكانه أن يعامل بطريقة رياضية 1000+1, أوأقصى عدد يمكن تخيله، فوقه واحد .

في الجبر أن أقصى عدد +واحد يسمى باللانهائي، مما يدل على أن شهرزاد وهي تقوم بفعل الحكي فهي في طور حكي لا نهائي .

و كأن ذلك في وجهه الآخر نوع من التحرر من الإطارين المكاني والزماني، بما أن العدد (ألف ليلة وليلة) يرمز إلى اللانهاية ***"Infini"*** . و في التفكير الإسلامي تعتبرالألفية هي وعد بقدوم المهدي المنتظر .

حيث يأتي لنشر قيم العدالة والخير، بشرع جديد، وحياة جديدة وبما أن العنوان (ألف ليلة وليلة) هو دلالة على اللانهائي سنكتشف نفس الأمر تقريبامع في (البحث عن الزمن الضائع)

[2] Ferial .J.Ghazoul. the Arabian nights in comparative context . the American university in cairo.

[3] -Ibid p 39.

ففي البحث عن الزمن الضائع(*A la recherche du temps perdu*) نقف أمام معضلة الزمن في البحث عن الزمن الضائع، بالإضافة إلى أن العنوان هو خرق للسائد والمعلوم ‘لأنه يحيل على زمن لانهائي غير محدود ،فالبحث هنا لا يتم على مستوى الزمن الماضي فحسب بل البحث في زمن لم يأت بعد وربما لن يأتي أبدا .

فالعنوان يدل على بعد اللازمنية أوالإحساس بثقل الزمن أوإن شئنا الاستغراق في زمن غير محدد، زمن فلسفي متواتر مندغم في الزمن الفني وهو تجسيد لمحتوى الرواية، وذلك باعتبار أن الزمن (*temps*) في المعجم الفلسفي هو عبارة عن مقياس المدة والزمن الحقيقي، الموضوعي يقاس بالساعات، يلاحظ من خلال المدة المستنفذة (برغسون). أو إن الزمنية تتعلق بالوعي بالزمن (هيسرل) .

إن الفلسفة القديمة (الإغريقية) تقابل عالم الماوراء بعالم الحقيقة (ثابت، لازمني)، أما الفلسفة المعاصرة منذ كانط (Kant) تبحث في فهم العالم، الذات، الإله نفسه بدء من الوعي الإنساني بالزمن ("الذات بدءا من الزمن" يقول هيدقر *Heidegger* في كتابه الإنسان والزمن(*l'être et le temps*) .

هذه المنهجية الجديدة التي انتقدت. ترنو إلى تسجيل الحدود لعالم وعينا، وتفهم من خلال الزمن الحياتي– معناه– وعينا الواقعي جميع معطيات العالم — إنه مبدأ كل فلسفة ذهنية .

لقد طبقت من قبل كانط (*Kant*) , هيغل (*Hegel*) , فيخت (*Fichte*)

و هيدقر(*Heidegger*)[1] هذا التعريف المعجمي يبدو نوعا ما غامضا بالمقارنة مع التعريفات المبسطة للزمن، والتي ترتكز تارة على سيرورته، و تارة ترتكز على الجانب الديناميكي فيه .

ب / تكثيف المجاز:

-. [1] Didier Julia . dictionnaire de la philosophie p 298

الفصل الرابع :.....التقاطع الدلالي بين الف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع

بعد المدخل النظري إلى معنى الدلالة الذي نقصده يمكننا تجاوز هذا للدخول إلى الجانب التطبيقي، وسوف نركز على حضور الدلالة ثم كيفية تشكلها، ثم قراءتها (تأويلها) لنختتم ذلك بالتقاطعات الدلالية إن وجدت .

حضور الدلالة في " ألف ليلة وليلة "

لقد اتفقنا من خلال الجزء النظري في التفريق بين المعنى والدلالة، أن الدلالة هي معنى تال و موال، و يكون أكثر بلاغة، وأكثر تأثيرا وهذا يتحقق من خلال الانزياح الذي خصصنا له قسطا كبيرا من الجزء الأول، لهذا سوف نركز على هذه الآليات لاستدراج الدلالة، و محاولة حصرها .

يتم خرق السائد اللغوي من خلال العدول باللغة عن استعمالاتها المألوفة. وعادة ما تتم هذه الانزياحات عبر ثنائيات ، فالا نزياحات الدلالية تتمثل في ثنائية (الحقيقة والمجاز) . في حين أن الانزياحات التركيبية (تتمثل في ثنائية التقديم والتأخير ، والالتفات) .

ولتحديد مراتب المجاز وفضائله يعودون إلى الجرجاني في لآرائه البلاغية حينما يذكر في دلائل الإعجاز ً إن الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع من التصريح ، وأن الاستعارة مزية وفضلا، وأن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة[1].

كما يعرف المجاز بقوله : ً كل لفظ نقل عن موضوعهً ، وعبارة نقل اللفظ عن موضوعه هي من صميم الانزياح . كما أنه في موضع آخر يتحدث عن الإمالة ومعناها أن يحيد اللفظ عن معناه الذي وضع له أصلا في اللغة ، فيقول :

ً لا سبيل إلى إن تجيء إلى معنى بيت من الشعر فتؤديه بعبارة أخرى ؛ إذ أنه إذا تغير النظم فلا بد حينئذ من أن يتغير المعنى ، وأن صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ حتى يكون

[1] - عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز. ص 55

هناك اتساع ومجاز، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخر)[2].

لقد اهتم اللغويون القدامى اهتماما كبيرا بالاستعارة على أساس أنها درجة شريفة من البيان واستنادا إلى المفهوم الوضعي للغة. حددت الدلالة التي قسمها البلاغيون إلى ثلاثة أنواع – دلالة المطابقة ، دلالة التضمين ، دلالة الالتزام ، وظل المجاز يوصفه عدولا بالدلالة اللغوية من وضعها القاعدي إلى حيز الاستعمال الفردي نسبيا جزئيا محافظا على حد أدنى من منطقيته ووضوحه .[3]

وإذا ما استحلينا معا مفهوم الاستعارة عند القدامى ، لوجدنا الآمدي صاحب كتاب الموازنة يصفها مستفيدا من مجهودان من سبقه من علماء التحليل البياني فيقولً وإنما استعارت العرب المعني لما ليس له إذا كان يقاربه ، أو يدانيه ، أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له ...ً[1].

ولقد فرق أبو هلال العسكري بين بلاغة الاستعارة ، وبلاغة التشبيه مقتديا في ذلك بالرماني ، فقال إن الاستعارة توضح المعنى وتؤكده وتحسن معرضهً [2]

لكنها ليست الوسيلة الوحيدة لهذا التوضيح ،والتوكيد لتحسين العرض ، لأن الاستعارة ليست غايتها الوضوح البصري أو الحسي الدقيق .[3]

كما أن المجاز صورة أخرى للانزياح الدلالي حينما يجعله الشعر مبارا وقناة ليتحقق بها العدول ، وبالتالي إثراء المسار الإبداعي والتجربة الشعرية ومن ثمة تحقيق الدلالة الشعرية التي يعتبرها ريفاتار (*RIVATAIRE*) مفاجأة، كلما كانت غير منتظرة كان أثرها أقوى.ً وإذا

[2] – المصدر نفسه ص 204.

[3] – ابراهيم رماني . الغموض في الشعر العربي الحديث . ديوان المطبوعات الجامعية ص 171.

[1] – مصطفى ناصف . الصورة الأدبية . دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع . الطبعة الثالثة 1983. ص 97.

[2] – العسكري . كتاب الصناعتين ص 205.اخذا عن المرجع السابق ص 108.

[3] – مصطفى ناصف . الصورة الأدبية ص 138.

كان الأسلوب كامنا في المفاجأة فإن المفاجأة تكمن في تولد اللامنتظر من المنتظر.ً [4]، إن التفكير بواسطة المجازات كما قال رينيه ويليك وأوستين وارين هو من صميم الرؤية الشعرية . كما يتعرضان لمسألة اهتمام المنظرين بالاستعارة منذ . أرسطو ، كما يوردان شدة احتجاج ريتشاردز على معاملة الاستعارة على أنها انحراف عن الممارسة اللغوية المألوفة ، ويرى ريتشاردز أن علينا أن نميز الاستعارة بوصفها مبدأ الوجود الشامل للغةً من الاستعارة الشعرية التنوعية .

كما يعارض اتش كونراد (*H. Konrad*) الاستعارة اللغوية بالاستعارة الجمالية ويبين أن الاستعارة اللغوية (نحو : رجلً الطاولة) تبرز السمة الظاهرة في الشيء في حين أن الاستعارة اللغوية الجمالية تدرك بإعطاء انطباع جديد للشيء لتجعله يستحم في مناخ جديدً [5].

إننا نعبر بواسطة هذه الأدوات إلى النص ، لنبحث في تكثيف الحضور الدلالي الذي عادة يتم على ثلاثة أوجه .

1.**الحقل الدلالي** (***le champ sémantique***): وهو يعتمد على تشابكات النص وعلائقه من خلال حقوله الدلالية التي تتمركز حول (التكرار – المترادفات – الكلمات- المفاتيح) .

1-دوران المستويات اللسانية – النصية ، حول الدلالة .

2-وجوه تعدد الأبعاد الدلالية (*pluralisme semamtique*) وعليه – يمكننا الاتكاء على هذه المعطيات من خلال استدراجها في النص .

وقبل الدخول في حضور هذه العلائق في النصين لا بد من الإشارة إلى تعريف قاموس النقد الأدبي « *dictionnaire de critique littéraire* » لكل من الاستعارة(*la*)

[4] – عبد السلام المسدي . النقد والحداثة . دار الطليعة بيروت .الطبعة الأولى 1983.ص58.

[5] – رينيه وليك ، أوستين وارين . نظرية الأدب . ت: محي الدين صبحي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الثانية 1980. ص ص 204-203.

métaphore والمجاز *métonymie* .إذ جاء في تعريف (*métaphore*) أنه وجه من الدلالة الذي يراهن على العلاقات ما بين الألفاظ ومظاهر الوظائف الرمزية للغة .

هناك العديد من الشروح للاستعارة . الاستعارة تعرف أحيانا على أنها مقارنة مثل قولنا . هذا الطفل البطيء كحلزون. هذا الطفل حلزون .

الاستعارة غالبا ما تشرح على أنها تشبيه ، ومن الجدير التأكيد على أن هذا التشبيه موضوعي أحيانا حينما يقع التشبيه من خلال الخصائص الوصفية للشيء كما أن الاستعارة هي إيحاء بعلائق خفية . مثل قول الشاعر قلب مائي أسود للشمس ***Le cœur d'eau noire du soleil.***

أما المجاز فيعرفه بقوله : وجه من وجوه الدلالة حيث يراهن على العلاقات الضدية بين الأشياء (أفراد ، أحداث) المتواجدة في العالم ، والتي تعوض ***contiguïté*** أحد الشيئين بالآخر الشيئين مع الفارق بما يحدث ، واستقلالية الواحد عن الآخر ، ويجمعهما رابط مكاني أو زماني وحيث نلاحظ المعنى من خلال المضمون مثل اشرب كأسا لأجل شرب المشروب الذي في الكأس.

وما شابه ذلك من علائق كالمحلية ، والمكانية ، والسببية.

وقد اهتم النقاد بتراكمات كلا من الاستعارة والمجاز في النصوص الأدبية ، ومن بين الكتب التي اهتمت بهذا التراكم في (ألف ليلة وليلة) نجد كتاب فريال غزول المعنون بـ ***nocturnal poétiques the arabian night in comparative context*** حيث خصصت العديد من مباحث الجزء الأول من الكتاب لهذا الجانب مثل مبحث ***discursive signifiance***

(الدلالة الوصفية) و ***beastly rhetoric*** (.....البلاغي) ومبحث ***the spiral métaphore*** (الاستعارة المعنوية) ومبحث ***(The Runaway metonym)*** .

(المجاز)وسوف نقوم من خلال حكاية حسن مع منار السنا الوقوف على جانب من هذا التراكم المجازي الذي جاء منتشرا بين طيات هذه الحكاية .

فرغم أن ما يغلب على هذه الحكاية طغيان المجاز المبسط كالتشبيه مثلا إلا أننا نعثر على بعض الاستعارات والكنايات ، والمجازات المرسلة .

فنجد مثلا الكناية في (اجعل بينك وبين الفقر حجابا) فقد ذهب إلى تالي المعنى وردفه والمقصود هو منع الفقر عنه .

كما جاءت الاستعارة في هذه العبارةً ولم يأخذه نوم في تلك الليلةً فقد البس المعنوي ثوب المحسوس ، فالنوم هو معنوي يشبه بشيء محسوس ، وهو الإنسان ، أو هذه الاستعارة البليغةً وقع في شرك هواهاً فقد جعل للهوى وهو شيء معنوي شرك وأحبولة ، كذلك نجد المجاز فيً وهو غريق في بحر عشقه ، وتائه في وادي فكرهً وفيً أسرتني العيونً وفي ألا يا بساطً العتب عنا ما تطوى شر بنات أبكار يفضحن بحسنهن بهجة الأقمار.

ً إذا ما انتهينا إلى التشبيهات لوجدناها كثيرة جدا ، ويشكل ملف للإنباه ، ولعل اللجوء إلى التشبيهات على حساب الأنواع الأخرى مرده إلى طبيعة الحياة العقلية البسيطة للعربي المتلقي لليالي لأنها تنتمي إلى الأدب الشعبي ، وتتوجه إلى طبقات اجتماعية مختلفة ، وسنورد بعض هذه التشبيهات لنلاحظ التراكم .

- ☒ خرج مثل المهر .
- ☒ هو الكلب وابن الكلب والكلب جده .
- ☒ جرت دموعه على خديه كالأمطار .
- ☒ وسل عنه عقله سل الشعر .
- ☒ عسكر جرار مثل البحر العجاج .
- ☒ لها فم كأنه- خاتم سليمان .
- ☒ شعر أسود من ليل الصدود على الكئيب الولهان ، وغرة كهلال عيد رمضان ، وعيون تحاكي عيون الغزلان ، وخدان كأنهما شقائق النعمان ، وشفتان كأنهما مرجان ،

وأسنان كأنها لؤلؤ منظوم من قلائد العقبان ، وعنق كسبيكة فضة فوق قامة كغصن البان .

- ☒ أرخى الدموع مثل المطر .
- ☒ اقلبن مثل البرق .
- ☒ صدر كأنه جوهر .
- ☒ ونهدين كأنهما رمانتان .
- ☒ وخدين كأنهما تفاحتان .
- ☒ وسرة كأنها حق عاج .
- ☒ حسنة الابتسام كأنها بدر التمام .
- ☒ ولدان صغيران كأنها قمران .
- ☒ جرت دموعه على خديه مثل المطر .
- ☒ عبد أسود أجرد كأنه عفريت .
- ☒ وهي بذات معطاء رقطاء .
- ☒ وجوههن كالأقمار وشعورهن كالليل .
- ☒ وهن مجردات كالقمر في ليلة البدر .
- ☒ ظريفة الشمائل كأنها غصن مائل .
- ☒ ووجهها منير كالقمر مستدير .
- ☒ خدود كالشقيق ،وفم كخاتم من عقيق .
- ☒ وهي ترعد كالقصبة في يوم الريح .
- ☒ وظبية في زوايا القلب مرتفعة .
- ☒ وشخصها كالكرى عن مقلتي شردا .
- ☒ رأسه كالقبة العظيمة ، وأنيابه كالكلاليب .

☒ ومنخراه كالإبريق ، وأذنان كالأدارق ، وفمه كالمغارة وأسنانه كعواميد الحجارة ، ويدان كالمداري ورجلاه كالصواري .

☒ والخيل تسير كالبرق الخاطف .

ولو رجعنا إلى تصنيف هذا الكم التراكمي من المجازات التي تدخل في إطار التشبيه لوجدناها مصنفة حسب طبيعة المشبه به باعتبار أنه الأقوى والأبلغ إلى :

تصنيف حيوي ـ كائنات حية (المهر ، الكلب ، الغزلان ، عقبان ، حية رقطاء) .

تصنيف طبيعي ـ مظاهر الطبيعة (الأمطار ، البحر ، ليل ، هلال ، شقائق النعمان ، مرجان لؤلؤ ، غصن البان ، البرق ، رمانتان ، تفاحتان ، عاج ، بدر ، قمر ، الريح، المغارة ، عواميد الحجارة ، المداري ، الصواري)

تصنيف منوع ـ (سيكة فضة ، جوهر ، عفريت ، خاتم ، القصبة ، الكرى ، القبة، الكلاليب الإبريق ، الأدراق)

إذن هناك ثلاثة أنواع من الخطاب بسياق يكاد يصب في مجرى واحد .

وسياق الخطاب في التصفيات الثلاثة يحيل على مرجعية واقعية قريبة المنال فالمعاني قريبة ، ووسائلها أقرب .

وقد جاء ذكر الكائنات الحية التي يستعملها العرب (المهر ، الكلب) أو يصطادونها (الغزلان ، العقبان) أو يصادفونها (الحية) .كما أن في ذكر الطبيعة ومظاهرها نوعا آخر من الدلالة على هذه المرجعية الواقعية كالقمر ، البدر ، الهلال ..

هذه المصادر الثلاثة التي شكلت النصيب الأوفر من التصوير ،لأن العرب كانوا متيمين بالقمر ، وكل وجه صبوح كان عندهم يشبه القمر ، فهو الصورة الأقوى في المخلية ، وفي الواقع. فهو بالإضافة إلى كونه ملهمهم ، فهم يهتدون به في الليالي المظلمة . فهذه الصورة هي صورة مثالية تحمل دلالات العلو، والجمال، والإضاءة .

أما في (البحث عن الزمن الضائع *A la recherche du temps perdu*) فالمجاز يشكل ظاهرة فريدة بذاتها حرية بالدراسة ، وسوف نأخذ مثال عن ذلك (السجينة *la*

prisonnière) ، ففيها كغيرها من أجزاء الرواية الكثير من الصور المجازية مثل قوله : ً يرتج كالسهام[1] *vibrants comme des flèches* ً حزن معلن للثلج (*une neige tristesse annonciatrice de la*) . مجد الشمس *la gloire du soleil* . هذه الشمس التي كانت نائمة

بدأت في الابتسام ، في الوقت الذي كانت جفونها مغلقة وهي تستعد للإشعاع ... ً[2].

تزحف داخل فمي لسانها مثل خبز يومي مثلً غذاء منميً *elle glissait dans ma bouche sa* l*angue comme un pain quotidien. comme un* ً *aliment nourrissant* [1].

غيابها مع أصدقائها نجح في توفير الشجن من جديد إلى قلبي ً *sa séparation d'avec ses amies réussissait à épargner à mon cœur de nouvelles .souffrances*[2]

تأتي الصورة المجازية لدى بروست شفافة. مقنعة بنفاذها في عمق الأشياء تحاول أن تكون بديلا عن عالم واقعي فج .

ً إنه نضرً مثل الندى ً . *c'est frais comme une rosée*. يلجأ بروست (في البحث عن الزمن الضائع) إلى التشبيه كسمة مميزة في تعامله مع لغة المجاز .

« *Je ne déteste pas qu'elle n'ait pas de forme monumentale qu'elle soit irrégulière abrupte, comme une montagne d'els tir* »[3]

[1] la prisonnière p 7.
[2] ibid. p 7.
[1] - ibid. p8.
[2] - ibid. p10.
[3] - opçit. p 137.

فعند بروست يتضح ذلك اللعب المجازي بحركات ذهاب وإياب تتراوح بين المقارن والمقارن [4] فمثلا حينما يقرنه بالجمال لا يجد أفضل من *l'antique « un aspect du visage de morel dur comme le marbre et beau comme l'antique*[5]

أو حينما يظهر حركة النزع شيئا فشيئا يقرنها ببناء العصفور لعشه الصغير .

«mme verdurin avait arraché petit a petit comme l'oiseau fait son nid[6] *»*

إن تأويل الصورة الواقعية بصورة طائرة مجازية ينطلق من الانطباعات التي تتلبس القاريء،وهو يتابع هذه الصور البروستية..فتأتي الاستعارة،والكناية و التشبيه في ثنايا نصوصه بشكل عرفاني لا يخلو من الجمالية فمثلا يتحدث عن الخوف،وكيف يؤثر على القدرة على النوم بصيغ هذا في صورة جمالية :

« *que la phobie elle-même retard encore l'instant du sommeil ou du plaisir »*[7]

أو حينما يصور حالة داخلية . انفجار ما . ألم ما . *« prêtes à éclater sous l'élance ment d'une douleur interne »*[1]

هذه العرفانية التي تمتزج بجمالية المأخذ، فالصورة عنده تتحول إلى رؤية، والرؤية تتحول بدورها إلى حالة التباس بالمعنى .

« et c'est cette diversité des morts, le mystère de leurs circuits, la couleur de leur fatale écharpe qui donnent quelque chose de sé impressionnant aux lignes des journaux[2] »

[4] - A . M.Chenoufi. la métaphore dans a la recherche du temps perdu. Publications de la faculté des lettres de la manouba 1994. p 167.
[5] - la prisonnière p 210.
[6] - ibid p 251.
[7] -ibid p 209.
[1] - ibid. p 210.
[2] - ibid p 212

أو حينما يكني عن الموت بمملكة الصمت : *« qu' un nom, un nom écrit, passé tout à coup du monde . « Réel dans le royaume du silence »*[3]

هذا الموت الذي يجعل له عتبة :

« il nous abondonne au seuil de la mort »[4]

والعتبة البروستية تتكرر في الكثير من المواضيع :

« du seuil de mon imagination ou de mon souvenir » [5]

هذه العتبة هي عند بروست نوع من الانزياح، واختراق لغوي للمعنى المعتاد، فبر وست كثيرا ما يستثمر الانزياح للتعبير عن معان عميقة .

« cependant, il convient de se demander quels sont les présupposés sous jacents à l'emploi de cette métaphore de la transgression de toute évidence, elle s'inscrit dans le champ sémantique de l'ordre et délit ou pour user de métaphores moins vives et déjà consacrées par la terminologie stylistique, dans celui de la norme et de l'écart "[6]

ج) **حدود النص** :

لقد انتفت في عصرنا الحدود الوهمية الفاصلة بين الأجناس الأدبية، فلم بعد الانحياز إلا إلى جمالية (النصوص، فحيث هناك جمال هناك نص، وحيث ينتفي الجمال ينتفي النص .

لقد أصبحت المناداة باللاتجنيس سمة هذا العصر . فتداخل الأجناس يعتبر هدفا وغاية تعمل لأجل الوصول إليها الكثير من الأصوات المنادية بضرورة التخلي عن تكليس النص وتنميطه وتحنيطه. وذلك بإدخاله عنوة في جبة أحد الأجناس الأدبية المعروفة (شعر/ نثر كأساس تتناسل عنه مجموعة من الألوان الأدبية كالراوية والقصة والمسرحية والمقال ..)

ولعل الأمر وجد سندا له في ما كتبه النقاد المعاصرين ك رولان بارط وتزفتيان تودوروف وأمبرتو إيكو ، وبول ريكور ومحمد بنبس ، وعبد الفتاح كليطو، وأدونيس ومحمد مفتاح، ومحمد

[3] -ibid p 213.
[4] - ibid. p 345.
[5] - ibid. p 412.
[6] -A.M.Chenoufi . la métaphore dans a la recherche du temps perdu p 118.

القاضي، وعبد الله صولة، وأحمد يوسف، وسعيد بوطاجين حيث أصبح النص النقدي عندهم عبارة عن إبداع ثان باعتبار القراءة النقدية لديهم تنفتح على النص فتشظيه لتقترب من لبه ، ولعل في هذا دعوة صريحة إلى إلغاء التجنيس. هذا على المستوى النقدي ، والأمر يمكن لمسه أيضا من خلال الكتابة الحداثية التي تخترق بعضها البعض منتهكة أسيجة وأنسجة منمطة محاولة الغرف والغرق في متاهات النص لتستجلب نفاياة، وتستحم بمائه، وتستحل محرمه .

فالنص ذو بعد مكاني وزماني وجمالي باعتبار أنه كتلة لغوية تتداخل تيماتها ووحداتها لتفلق إلى تعددية قيمية (*polyvalent*) فتخترق السائد اللغوي . وهذا ما نلمسه حينما نطلع على (ألف ليلة ولليلة) وعلى (في البحث عن الزمن المفقود) ، إذ هما تتأسسان على هذا التوحد والتعدد، فهما في الأساس كائنان سرديان منسجمان رغم ذلك التنوع المندس بين ثناياهما .

فألف ليلة وليلة هي متن سردي يزخر بهذا الاختلاط بين النثر والشعر ولعل للثقافة الشعبية الدور الكبير في هذا التنوع، كما أن الموروث الشعبي سبيل آخر للإسهام في هذا الدور، فالمعرب قوم دأبوا على تقديس الشعر . فهو المقدس اللغوي الذي يعتبر حضوره ضرورة ملحة، لهذا لم تكن تخلو حكاية، إن لم نقل صفحة في ألف ليلة وليلة من الشعر، إذ يربو عدد الأبيات عن 2500 بيت شعري، هذه الأبيات التي مست العديد من الأغراض الشعرية خاصة : الغزل ، الاستعطاف المدح ، التوسل ، الوصف ، الرثاء ، الحكمة " .فسمة السرد العربي القديم المتمثلة بالجمع ما بين الشعر والنثر ساطعة وقوية في الليالي وقد صنع الباحث (عبد الصاحب العتابي) مصنفا كاملا جمع فيه الأشعار الواردة في كتاب الليالي و سماه ديوان ألف ليلة وليلة ونشره في بغداد عام 1980."[1]

كما أن هذه الأبيات لا تنسب إلى شاعر معين ، وإنما هي للمطلع معلومة النسب أحيانا ومجهولة في أحيان كثيرة . كما أن هذه الأبيات كثيرا ما تتكرر في الكثير من المواضع وفي

[1] – عادل عطا ء الله .الفريجات .(ألف ليلة وليلة بنية لحوار الحضارات) حوليات الجامعة التونسية . كلية الأداب والفنون والإنسانيات بمنوبة العدد 50. 2006 ض 229.

حكايات مختلفة وعلى بساطة هذه الأبيات ، فإنها أسهمت في رسم المسار التراجيدي للحكايات لأنها عادة ما تصور الحالات التي تستوجب التوقف عندها من شكوى وعتاب ، وألم الفراق ....

ويمكننا إدراج بعض الأمثلة للدلالة على هذا المزج بين النثر والشعر بحيث يسري الانطباع أن لافا صل هناك بين الشعر والنثر ، وأن هناك تكامل بينهما بحيث لا وجود لأحد هما دون الآخر ومن أنواع هذا التكامل ماجاء في الليلة الثانية والسبعون بعد المئة السادسة :

ً قالت : بلغني أيها الملك السعيد ، أن الجارية قالت : إني مشغولة عن الماء والزاد فقلت : لأي علة سيدتي ؟ قالت : إني أعشق من لا ينصفني ، وأريد من لا يريدني ، ومع ذلك فإني ممتحنة بمراقبة الرقباء ، فقلت وهل يا سيدتي على بسيطة الأرض من تريدينه ولا يريدك فقالت : نعم وذلك بفضل ماركب فيه من الجمال والكمال والدلال ، قلت وما وقوفك في هذا الدهليز ؟ قالت هنا طريقه ، وهذا وقت اجتيازه فقلت لها ياسيدتي فهل اجتمعتما في وقت من الأوقات وتحدثتما حديثا أوجب هذا الوجد ؟ فتنفست الصعداء ، وأرخت دموعها على خدها ، كظل سقط على ورد ثم أنشدت هذين البيتين :

وكنا كغصني بانة فوق روضة نشم جنى اللذات في عيشة رغد،

فأفرد هذا الغصن من ذلك قاطع فيا من رأى فردا يحن إلى فرد [1]

فحالة الوجد والحرمان التي تعيشها الجارية جعلتها تستشهد بهذين البيتين من الشعر لإضفاء نوع من الشرعية على مشاعرها. فليس أفضل من الشعر في التعبير عما يختلج في نفس الإنسان وقد يكون الشعر المستشهد به سبيلا آخر لتبيين أخلاق المرء والتزامه، ورضاه بما قدر له كما نلاحظ في الليلة السادسة والثمانون بعد المئة السابعة :

ً قالت : بلغني أيها الملك السعيد أن سيف الملوك لما أراد أن يرمي نفسه في البحر منعه المماليك وقال له أي شيء يفيدك هذا فأنت الذي فعلت بنفسك هذه الفعال، ولكن هذا شيء مكتوب من القدم بإرادة باريء القسم، حتى يستوفي العبد ما كتب الله تعالى عليه وقد قال

[1] – ألف ليلة وليلة .ج4 / ص 78.

المنجمون لأبيك عند ولادتك ان ابنك هذا تجري عليه الشدائد كلها، وحينئذ ليس لنا حيلة إلا الصبر حتى يفرج الله عنا هذا الكرب الذي نحن فيه .

فقال سيف الملوك لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم، لا مفر من قضاء الله تعالى، ولا مهرب، ثم أنشده هذه الأبيات :

تحيرت والرحمن لا شك في أمري * وأدركني الوسواس من حيث لا أدري

سأصبر حتى يعلم الناس أنني * صبرت على شيء أمر من الصبر

وما طعم الصبر صاب الصبر صبري وإنما * صبرت على شيء أحر من الجمر

وما حيلتي في الأمر هنا وإنما * أفوض أحوالي لصاحب الأمر[1]

إن هذا المتنفس الشعري له ما يبرره باعتبار أن الشعر يهيمن على الأدب عامة، والأخبار خاصة، وقد ظهر في صور مختلفة تؤكد جميعا أن الخبر إنما اتخذ الشعر مطية للدخول في نطاق المنظومة الأدبية، ولهذا كان الرواة يتصيدون من الأخبار ماله صلة بالشعر والشعراء ....[2].

هذه الهيمنة الشعرية التي يؤكدها الدكتور محمد القاضي لا تنفي –كما يؤكد – الشعرية تلك العلاقة المخصوصة المعقدة التي تتسم أحيانا بالتوطؤ ونوع من الصراع بين الأخبار والأشعاروقد ترجح كفة احداهما، فتتأطر العلاقة بينهما خلال ماا سماه د/ محمد القاضي خدمة الخبر للشعر، وهذا ما نجده في الكتب ذات الهوامش التي تعمل على التصريح بما يلمح له الشعر ويوميء كما جاء في شرح النقائض وما جاء في كتاب أخبار اليمن وما صاحب ذلك من شرح، وتبرير، وما جاء في (الكامل) للمبرد، والكثير من الكتب التي تهتم بثقافة الحواشي، حيث يكون النثرعادة في خدمة الشعر بشرحه، وهذا ما نجده عند الجاحظ أيضا، الذي تحفل الكثير من كتبه بهذا النوع من الشرح، كما يدرج الدكتور محمد القاضي الوجه الآخر من هذه العلاقة بين الخبر والشعر حينما يكون الخبر مستخدما للشعر ويسوق شاهدا على ذلك ما جاء في البيان وال تبيين)) .

[1] – ألف ليلة وليلة ج4/ ص 147.

[2] – محمد القاضي .الخبر في الأدب العربي . دراسة في السردية العربية . منشورات كلية الأداب منوبة 1998. الطبعة الأولى ص 542.

فبدل أن يسوق الجاحظ بعض الأشعار التي تنسب إليهما أخذ يتحدث عن منزلة الشعر في نظر الرواة في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة وما آل إليه أمره في النصف الأول من القرن الثالث .[3]

وإذا ما أردنا أن نضع المتن الحكائي لألف ليلة وليلة في منزلة بين المنزلتين نجده يدخل في إطار (الخبر مستخدما للشعر)، لكن الاختلاف يكمن في الغرض من استخدامه ، الذي يبدو على أنه استخدام زخرفي في أغلب الأحيان، إذ كان اللجوء الى الشعر مجرد توشية بعد استيفاء الفكرة نثرا، بالاضافة إلى ماذكرناه آنفا من محاولة التنفيس عن ألم أو شجن أو رسم طريق .

ولو حاولنا استقصاء الأمر في (بحثا عن زمن مفقود) لوجدنا الأمر مختلف بعض الشيء رغم أنهما يشتركان في نفس الظاهرة؛ أي المزج بين الشعر والنثر .

هذا الخليط بين اللونين معا خالجه تشط آخر ظل يحيط (بحثا عن زمن مفقود) بهالة من الغموض. هل هي راوية خالصة أم سيرة ذاتية .أم هي الاثنين معا ؟ولماذا يا ترى نكون أمام هذا الركام من الأسئلة ؟ لماذا لم يتضح الأمر مع أول قراءة ؟ هل عدم تمييزها كراوية أو كسيرة ذاتية هو السبب ؟ وما الفرق بين الاثنين ؟

لعل في الإجابة عن هذا الفرق سنجد نصف الإجابة .

فماذا نعني بالسيرة الذاتية (*Autobiographie*) ؟

في قاموس النقد الأدبي(*dictionnaire de critique littéraire*) تعرف السيرة الذاتية على أنها جنس أدبي ...وبالمعنى المباشر يتعلق الأمر بحكاية، في أغلب الأحيان في شكل نثر حيث يقوم سارد موجود في الواقع بحكاية حياته الحقيقية ... والسيرة الذاتية هي جزء من الأدب السردي لكنها تعامل بأقل نظرية ، روايات حيث السارد في الوقت نفسه شخصية (سارد داخل حكائي) لا يمثل أي خيال بل هو وفي للأحداث التي حدثت حقيقة في حياة السارد .[1]

[3] للمزيد يمكن العودة إلى الخبر في الأدب العربي .دراسة في السردية العربية لمحمد القاضي

[1] joelle gardes /tamine , marie cloude Hubert . dictionnaire de critique littéraire p 30

فهل مارسيل بروست قام برواية حياته الحقيقية في بحثا عن الزمن المفقود أو كما قال هو نفسه :" ... هذا العالم الفريد المغلق دونما اتصال بالخارج حيث روح الشاعر ... أنا الكاتب لا تظهر إلا في كتبه ."[2]

لكن بروست يؤمن أن الذي يبدع ليس هو الموجود في الحياة .لكن التجربة الجمالية لبر وست تظهر مطبقة في مؤلفه الروائي واضعا في الاعتبار أن الإبداع، أو الفن فردي وذاتي (autonome). فكيف بالعبور من الحياة إلى الفن.

ولهذا جاءت روايته (في البحث عن الزمن الضائع) فيها مزيج من الفن والذاكرة، فكانت عبارة عن فسيفساء. وعلى رأي جان روسيه ***(Jean Rousset)*** .في هذا الكتاب الأكثر سيرة ذاتية لم يفلح في وضع حد بين الاثنين .هذه الجزيئات التي يجدها ضرورية بين حياة كاتب ما وعمله ، بين الواقع والفن [1].

ولهذا كثيرا ما ينتقدون عمله كونه يفتقد للبنائية ، في حين أن بروست يعتقد أن هذا التضام بين الأجزاء المتفرقة هو جوهر العمل الناجح.

ولعل في جزم رولان بارت ***Roland Barthes*** بالقول عن (في البحث عن الزمن الضائع) بأنه تاريخ كتابة .[2] ليمنحه إقرارا آخر بهذه الفسيفساء التي لا تجد أقدر من مصطلح "كتابة " للتعبير عنها.

ويضيف رولان بارت أنه لا يبحث لشرح عمل بروست من خلال حياته . إن مارسيل بروست يكتب بجميع الأشكال المتاحة ، فالنص عنده هو نص مفتوح (***texte ouvert***) على جميع المعطيات سواء من داخل النص ، أو من خارجه ، ولعل ماجعل نصه بمثل هذا الانفتاح على صعيد الاختراق الجنسي ما بين الرواية والسيرة الذاتية ، وما بين النثر والشعر ، وما بين الموسيقى واللون وكل ما يصب في مجال الفن والإبداع ، هو هذا المزيج العالي النبرة . استمده مارسيل بروست بموجب ثقافة عالمة ، عارفة .

[2] contre sainte /beuve p 142, 143 retire de forme et signification . jean rousset p 180.
[1] - ibid p 180.
[2] - Roland Barthes. Le degré zéro de l'écriture. Editions du seuil. p 118.

فبحثا عن الزمن المفقود يكاد أن يكون مكتبة متنقلة حوت جميع ألوان المعرفة عبر عصور وأزمنة مختلفة ، لم يكن بروست يقنع ، وهو يصمم عمله ويبنيه بأن يشبه الآخر.يشبه النظام (Le *système*) ، وإنما كان ينأى بنصه هذا بعيدا عن الشكل المعتاد .فحقق بها انزياحا على مستوى النص – النموذج- الذي يعرفه بول ريكور ***Paul Ricœur*** بقوله : "نسمي نصا ما كل خطاب موضوع بالكتابة ."[3]

« *Appelons texte tout discours fixé par l'écriture* »

إذن فبر وست رغم توفر هذا الشرط في نصه ، إلا أن هذا النص يفاجئك بكثرة تعرجاته وانثناءاته وبهذا الحشد من المعرفة ، والتنوع . فهو نص منفلت من قبضة النمط مثلما هو منفلت من قبضة الزمان (بحثا عن الزمن المفقود).

هذا الزمن المفقود الذي وجد نفسه في هذا التنوع ، وهذا الثراء ، ويمكننا ملاحظة ذلك من خلال هذا المقطع من (سادوم وعمورة II ***Sodome et Gomorrhe*** الذي يتحدث فيه عن تلك الرغبة العارمة الروحية الملحة التي تجعله يستطيع التحدث عن شاطو بريان ***chateaubriand*** ، وبلزاك ***Balzac*** .وهذا دليل على ثقافة عارفة ،كما يتحدث عن أسماء المناطق التي أمضى بها بعض الوقت من حياته كـ: كومبراي***Combray*** ، و بالباك ***balbec*** والتي تربطه بها ذكريات حميمة: الحقيقة هي التي تتمثل في فتيات بالبك اللاتي أحببت.

بالبك هي التي تلح عليه في جميع أجزاء الرواية ،كما أنه لا يفوته استعراض الكم المعرفي الذي برصيده ، ويعطي أحكامه الجازمة المستمدة من تجربة حياتية خاصة وهذا ما نلاحظه حينما يقول: "لقد شرحت لألبرتين بأن كبار الأدباء لم يكتبوا إلا عملا واحدا ."

« J'expliquais à Albertine que les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre. »[1]

[3] - Paul Ricœur. Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II édition du seuil 1986 p 154.

[1] - la prisonnière p 401.

كما يتحدث عن روايات طوماس هاردي (*Thomas Hardy*) ، وستندال (*Stendhal*) ، ودوستو فسكي (*Dostoievsky*) ، وبودلير(*Baudelaire*) .

بالإضافة إلى كم هائل من الاستشهادات الشعرية التي تفتح أفق الكتابة على فضاء بديل متفرد ، ومتميز بخروجه عن النمط ، وعن النموذج ، وتكاد كل أجزاء الرواية تتفق في هذه الخرجات .فلو أخذنا سادوم وعمورة لوجدنا هذا المزج * ، إذ يستشهد بشعر راسين (Racine) فيقول :

« *Mais comme ledit Racine tant de sagesse dans les mêmes chœurs :*
Mon dieu, qu'une vertu naissante,
Parmi tant de périls marche à pas incertains !
Qu'une âme qui te cherche et veut être innocente,
Trouve d'obstacle à ses desseins »

وفي موضع آخر يقول :

Sur la richesse et l'or ne mets point ton appui.
Et soit frayeur encor ou pour le caresser,
De ses bras innocents il se sentit presser.

ثم يقول :

De fleurs en fleurs, de plaisirs en plaisirs,
Promenons nos désirs.
De nos ans passagers le nombre est incertain.
Hâtons-nous de jouir de la vie !
L'honneur et les emplois.
Sont le prix d'une aveugle et douce obéissance
Pour la triste innocence
Qui viendrait élever la voix.

ولا يكتفي مارسيل بروست بإدراج هذه الأشعار ، وإنما يضع الإحالات (*les références*) إمعانا في التدقيق المعرفي.

ومن خلال كل هذا الزخم المعرفي يمكننا استنتاج البعد الأوتوبيوغرافي*Autobiographique*) في بحثا عن الزمن المفقود وهذا ما يؤكده جيرار جينيت *(Gérard Genette)* حينما يقول :" الراوي من الصنف الأوتوبيوغرافي ، وهذا يتعلق بالسيرة الذاتية الحقيقية ، أو التخيلية ."[1]

ولعل التباس اسم الراوي (مارسيل) في (حب سوان) (*Un amour de Swann*) واسم المؤلف (مارسيل بروست) يجعل الأمر أقرب إلى التصديق رغم التأكيد اللامتناهي على أن مارسيل الراوي ليس هو نفسه مارسيل الكاتب .

2 – الدلالة الاجتماعية:

1- الحريم في ألف ليلة وليلة والمجتمعات المخملية في (الزمن الضائع) :

2- المنظومة الجنسية :

3- الطبقية :

قبل التعرض للدلالة الاجتماعية يجدر بنا التعريف بهذا الميدان عبر الدخول من بوابة النقد الاجتماعي ***Sociocritique*** ، أو علم اجتماع الأدب***De la littérature Sociologie*** وهو منهج في النقد الأدبي ظهر خلال الستنيات منسلخا ، ومواكبا لعلم الاجتماع ، وقد ظهر لشرح معنى الانتاجية ، والبنية ووظيفة النص الأدبي من خلال المحتوى أو السياق التاريخو- اجتماعي ***(historico – social)*** ، وقد أرسى قواعدها كل من تين ***Taine***(فيلسوف الفن 1865) ولانسون ***lanson*** (نقد بداية القرن العشرين) ، ويتركز حول محورين الأول يدور حول المرسل ، وتظهر كيف يمكن للمحيط الاجتماعي للمؤلف التأثير في العمل ، أما الثاني يركز على المتلقي ، وتؤكد على الدور الذي يلعبه القارئ في تقييم الأدب ، وتطويره .

وقد استمدت معظم أفكار المدرسة الاجتماعية في الأدب من الرواد التاريخيين المعروفين مثل ماركس ***Marx*** ، انجلز***Engels*** أو دوركايم ***durkheim*** وهيجل ***Hegel*** أو من علماء

[1] - G.Genette. Figures III .p326.

اجتماع مثل ماكس ويبر ***Max weber*** دون أن ننسى كل من لوكاش ***Lukacs*** وقولدمان ***goldmann*** الذي عرف بنظرية رؤية العالم ***(la vision du monde)*** .

كما ظهر أيضا مصطلح سوسيولوجية النص ***Sociologie du Texte*** وهي عبارة عن سوسيوسيميوتيك ***Socio sémiotique*** ، لأنها تسمي هذا سياقات تشترك في الوقت نفسه بين علم الاجتماع ، والسيمياء هذا المنهج المستعمل من قبل حوليا كريستيفا / ***J kristeva*** التي تعمل على نقل المسائل الاجتماعية على مستوى لساني ، مرتبطة بالسوسيولسانية ***sociolinguistique*** حيث ينتج النص لأن هذه الوضعية تحمل بصمة المتناقصات التاريخية وملابساتها الاجتماعية .[1]

بعد هذا الدحول البسيط لحقل النقد الاجتماعي يمكننا الآن الوقوف عند حدود الدلالة الاجتماعية لمعطيات ألف ليلة وليلة والبحث عند الزمن الضائع وسنقف عند ثلاث عتبات.

1- الحريم في ألف ليلة وليلة أو المرأة في ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع:

الحريم مصطلح يدخل في إطار كل ما يدخل في حرمة إسان ما ، أو ضمن ممتلكاته ، من زوجات وجواري ومحظيات ، كما أن الحريم يحمل معنى التبعية في كل شيء ، وعادة ما يحاط حريم المملكة بالكثير من الحواجز كالبيوت الخاصة ، والحمامات المحروسة ، والحدائق المسيجة ، كما أن الحريم أيضا بما يشكلونه من عبء المسؤولية لدى الملك ، فإنه يوكل أمرهن للعبيد ***les ésclaves*** فيقوم العبيد بحراسة الحريم ، هذه الحراسة التي تجعل العبد ينوب عن الملك في كل شيء ، إذ تنتقل العلاقة من علاقة عبد بسيده إلى علاقة معشوق بمعشوقته ، هذا الانزياح على مستوى العلاقة هو بؤرة الحكاية في القصة – الإطار حينما يتفاجأ أخ شهريار بزوجته الملكة مع عبد أسود ، والأمر نفسه يتكرر مع أخيه شهريار حينما تجد الملكة وجواريها (حريم الملك) في العبد الأسود ملاذا لتأمين راحة من نوع آخر :

[1] - joèlle gardes – tamine , marie claude Hubert : dictionna ire de gritique litteraire pp 285-286

« il est donc quasi certain que les esclaves qui pénètrent dans le harem sont des eunques , personnage bifdes et ambigus dont le métier est de garder les femmes de maître .. »[1]

وحينما يغيب الملك عادة بسبب المهام ، والمسؤوليات أو الصيد في الفيافي مع رفاقه ، أو يلعبون ألعابا رياضية ففي هذه الحالة تنتقل مسؤولية الاشراف آليا الى العبيد :

« il abandonne la multitude féminine du harem a'ces surhommes présumés – bien qu'ils d'importance relative au plan social toujours prêts a la servir.ces hommes ne peuvent être suspectes de trahison. En raison de leur suppose infirmité érectile. Et on apprend que l'esclave , même dans cet état d'infériorité , satisfait parfaitement la femme esseulée . »[2]

هذا البديل للنشوة الذي يجعل من المرأة التي لم تجد اللذة عند زوجها تجدها عند العبد الذي يعرف كيف يشبع نهم جسد المرأة .

فآلية اللذة تتحول تلقائيا إلى معبر لتعبير الجسد عن حضوره الاجتماعي ، فالمرأة هنا لا يردعها رادع. بل تستحل كل الحلول ، وتستنفذها لتصل إلى مبتغاها ، رغم ما يحاصرها من حواجز ، وأطر اجتماعية ، فقد كان الفحل الأسود معبرا ، ونافذة تطل بها على احتياجاتها الخاصة التي لا يطفئها ما تسوغه الحياة الاجتماعية المترفة التي تعيشها المرأة (الليالي)،وبالاضافة إلى المرأة التي تحولت عندها الرغبة المعقولة إلى رغبة مجنونة لا يمكن أن يؤمنها الملك أو الزوج عموما وإنما هي تخضع لنوازع ذاتية مجنونة ، هناك المرأة التي تتحول من ضعفها وانكسارها إلى امرأة تقود جيشا أو دولة ، أو نقوم بترويض الملك ،كما فعلت شهر زاد مع شهريار : بأن حولت رغبته الدامية إلى رغبة مسالمة حيث تظهر شخصية شهرزاد في صورة المخلص لبنات جنسها ، فقد كانت من الفطنة والحكمة ، والذكاء ما جعلها تخوض المغامرة غير آبهة بالنتائج ، فقد كان هذا الاختيار بمثابة اللعب على أرجوحة الحياة والموت ، فشهرزاد حينما اختارت لم

[1] - Malek chebel : psychanalise des milles et une nuits p 214 .
[2] - ppiçit pp 214-215 .

تكن متأكدة من نجاتها ، ولا متصورة بشكل نهائي حتفها ، لذا كانت تيمة الحياة تسير جنبا إلى جنب مع تيمة الموت ، ففي القصة –الإطار كثيرا ما نصادف مرادفات ومضادات كلمتي الحياة والموت..حقل الموت (استل سيفه – ضرب – قتلهما – فقتلهما – موتنا – يقتلها – قداء ...) حقل الحياة . (حياتنا – أعيش) .

ولعلنا نلاحظ في القصة الإطار أن كفة الموت أثقل من كفة الحياة هذا في البداية ، لأن كل المؤشرات تدل على أن اللغة السائدة هي لغة الموت على اعتبار أن شهريار ذاق مر الخيانة ، ولابد أن يذيق كأس الموت المر لبنات حواء ، فهن السبب – في اعتقاده – .

وهذا ما جعل " شهرزاد تروي لكي تحيا ، و(شهريار) يصغي لكي يتمتع ، فالإرسال السردي ينتظم في سياق تأجيل الموت،فيما ينتظم التلقي في سياق الاستغراق في المتعة" .[1]

هكذا تظهر جدلية (الحياة والموت) في ألف ليلة وليلة انتظام في سياق المعنى حيث تخترق تيمة الموت رغبة في الحياة ، والعكس صحيح .

حيث بعدما يكون الصراع بينهما السمة الفارقة ، يأتي عامل التوازي والتساوي ، إذ يصبحان وفق هذا المنحى متعادلين .

□□□□فالحياة = الموت . والموت = الحياة

↓ ↓ ↓ ↓

شهرزاد شهريار شهرزاد شهريار

□□فبعد أن مثل شهريار الموت فهو رمزها في بداية الحكاية ،في حين أن شهرزاد هي رمز الحياة ،لأنها تحمل رغبة الخلاص تخليص بنات جنسها ،فتدخل حلبة الموت ،فتستحيل هي رمز الموت لأنها الضحية القادمة ،لكن ذكاءها ،و قوة شخصيتها وسحر حكيها جعلها تحول رمز الموت شهريار إلى رمز للحياة ،والعطاء. لقد أنجبت منه شهرزاد في نهاية الحكاية ثلاثة ذكور .

[1] – مجلة العلوم الانسانية . جامعة البحرين – العدد 3 شتاء 2000 ص 79 .

كما نجد المرأة التي تتحول من طبيعتها الطيبة الشفافة إلى امرأة شريرة قاسية ، كما نجد ذلك في حكاية ابنة دليلة مع علي المصري ، وغيرها من الحكايات التي تظهر صورا مختلفة من هذا التناقض في مشاعر المرأة ، ولعل هذا النموذج المأخوذ من الليلة الثالثة ، والتسعون بعد المئة الثانية دليل على ذلك :

" قالت بلغني أيها الملك السعيد أن محمد علي بن علي الجوهري قال : لما دخلت بالسيدة دنيا بنت يحي بن خالد البرمكي رأيتها درة لم تثقب ومهرة لم تركب ، فأنشدت هذين البيتين :

طوقته طوق الحمام بساعدي وجعلت كفي للثام مباحا

هذا هو الفوز العظيم ولم نزل متعانقين فلا نريد براحا

ثم أقمت عندها شهرا كاملا ، وقد تركت الدكان والأهل والأوطان . فقالت لي يوما من الأيام : يانور العين ياسيدي يامحمد إني قد عزمت على المسير إلى الحمام فاستقر أنت على هذا السرير ، ولا تنتقل من مكانك إلى أن أرجع إليك .

وحلفتني على ذلك ، فقلت لها : سمعا وطاعة . ثم أنها حلفتني أني لا أنتقل من موضعي وأخذت جواريها ، وذهبت إلى الحمام .

فوالله ياإخواني ما لحقت أن تصل إلى رأس الزقاق إلا والباب قد فتح ودخلت منه عجوز وقالت ياسيدي محمد ، إن السيدة زبيدة تدعوك فإنها سمعت بأدبك وظرفك وحسن غنائك . فقلت لها : والله ما أقوم من مكاني حتى تأتي السيدة دنيا . فقالت العجوز : يا سيدي لا تجعل السيدة زبيدة تغضب عليك وتبقى عدوتك ، فقم كلمها وارجع إلى مكانك ، وقمت وتوجهت إليها والعجوز أمامي إلى أن أوصلتني إلى السيدة زبيدة . فلما وصلت إليها قالت يانور العين هل أنت معشوق السيدة دنيا ؟ فقلت : أنا مملوكك وعبدك فقالت: صدق الذي وصفك بالحسن والجمال والأدب والكمال ، فإنك فوق الوصف والمقال ، ولكن من لي حتى أسمعك فقلت : سمعا وطاعة ، فأتتني بعود ، فغنيت عليه هذه الأبيات .

قلب المحب مع الأحباب مغلوب وجسمه بيد الأسقام منهوب

ما في الرجال وقد زمت ركائبهم إلا محب له في الركب محبوب

استودع الله في أطنابكم قمرا يهواه قلبي وعن عيني محجوب
يرضى ويغضب ما أجلى تد لله وكل ما يفعل المحبوب محبوب

فلما فرغت من الغناء قالت لي : أصح الله بدنك وطيب أنفاسك فلقد كملت في الحسن والأدب والغناء ، فقم وامض إلى مكانك قبل أن تجيء السيدة دنيا فلا تجدك فتغضب عليك . فقبلت الأرض بين يديها وخرجت العجوز أمامي إلى أن وصلت إلى الباب الذي خرجت منه فدخلت وجئت إلى السرير فوجدتها قد جاءت من الحمام ، وهي نائمة على السرير فقعدت عند رجليها ، وكبستها ، ففتحت عينيها فرأتني تحت رجليها فرفستني ورمتني من فوق السرير ، وقالت لي ، ياخائن خنت اليمين وخنثت فيه ، ووعدتني أنك لا تنتقل من مكانك وأخلفت الوعد وذهبت إلى السيدة زبيدة ، والله لولا خوفي من الفضيحة لهدمت قصرها على رأسها . ثم قالت لعبدها : ياصواب قم اضرب رقبة الخائن الكذاب ، فلا حاجة لنابه ، فتقدم العبد وشرط من ذيله رقعة وعصب بها عيني وأراد أن يضرب عنقي .. »[1]

فالمرأة من خلال هذه الحكاية البسيطة اتخذت أشكال عدة فهي :

□ – المرأة العفيفة الطاهرة ← " رأيتها درة لم تثقب ، ومهرة لم تركب» .

□ – المرأة المحبة المستسلمة ← " يانور العين ياسيدي يامحمد .. » .

□ – المرأة المستأنسة ← " فاستقر أنت على هذا السرير ، ولا تنتقل من مكانك إلى أن أرجع إليك » .

□ – المرأة المفتتنة " يانور العين هل أنت معشوق السيدة دنيا ؟ فقلت أنا مملوكك وعبدك . فقالت :صدق الذي وصفك بالحسن والجمال، والأدب والكمال ،فإنك فوق الوصف والمقال . »

□ – المرأة المتسلطة ← " .. فقعدت عند رجليها وكبستها ، ففتحت عينيها فرأتني تحت رجليها فرفستني ، ورمتني من فوق السرير .. »

[1] – ألف ليلة وليلة ج 2 / 312-313 .

□ – المرأة القادرة القاسية والله ، لولا خوفي من الفضيحة لهدمت قصرها على رأسها .

ثم قالت لعبدها : ياصواب قم أضرب رقبة الخائن الكذاب، فلا حاجة لنابه .. » ؟

وهذا انزياح عن طبيعة المرأة الرقيقة الشفافة .

ولو بحثنا عن دلالة المرأة اجتماعيا في البحث عن الزمن الضائع لوجدنا أن مارسيل بروست قد تتبع تتبعا دقيقا طبيعة المرأة بتناقضاتها وبأوجهها المختلفة .

فهي أيضا امرأة تنحاز عن طبيعتها الأنثوية إلى طبيعة تكاد أن تكون رجولية :

« *Et il est peut – être plus gracieux de penser que depuis longtemps un certain nombre de femme angéliques ont été comprit par erreur dans le sexe masculin ou , exilées tout en battant vainement désailes vers les hommes a qui elles inspirent une répulsion physique , elles savent arranger un salon composent des « intérieurs »*[(2)] .

والمرأة بالاضافة إلى هذا تحمل بين طياتها قلب أم ، بطبيعتها العطوفة .

« Naturellement ma femme proteste, ce sont toutes des névrosées murmura M mé cottard . « comment , elle n'est pas névrosée ? quand son fils est malade , elle présente des phénomènes d'insomnie[(3)]

كما تبدو المرأة الذكية المحبوبة التي يتجشم الرجل الصعاب في سبيل الوصول إليها .

Quant il était secrétaire a Rome " ajouta il , après s'être assuré que GILBERTE ne pouvait pas entendre, " il avait à paris une maîtresse dont il était éperdu et il trouve le moyen de faire le voyage deux fois par semaine pour la voir deux heures. C'était du reste une femme très intelligente et ravissante a ce moment la ….."[(1)]

[(2)] - sodome et gomorrhé I p 133 .
[(3)] - ibid p .227
[(1)] - A l'ombre des jeunes filles en fleurs.p129.

في (البحث عن الزمن الضائع) أشكال من النساء ، عادية ، ونماذج أرستقراطية بتحكم في أهوائها ، و ميولاتها ، و أزيائها طبيعة هذا المجتمع المخملي الذي يحبذ نوعا من النساء من يستطعن التكيف بسهولة مع متغيرات هذا المجتمع الذي لا وجود للثابت في عمقه ، حيث وجه المرأة لا يعد و أن يكون معادلا لأي شيء آخر يصادف في الحياة اليومية :

" c'est un grand charme ajouté a la vie dans une station balnéaire comme était Balbek,si le visage d'une jolie fille, une marchande de coquillages, de gâteaux ou de fleurs , peint en vives couleurs dans notre pensée , est quotidiennement pour nous des le matin le but de chacune de ces journées oisives et lumineuses qu'on passe sur la plage ." (2)

وهكذا وجود المرأة في المجتمع الأرستقراطي ينزاح عن كينونته وجوهره إلى أيروسيته ، وماديته البحتة.. *" De gâteaux ou de fleurs "*

ولعل هذا المقطع يؤكد ذلك أيضا :" *la figure de celle qui était le plus prés de lui ,grosse et éclairée par ses regards , avait l'air d'un gâteaux ou on eut réservé de la place pour un peu de ciel .*"(3)

فتصوير المرأة على أنها قطعة حلوى ، أو كعك يفسر على أنه نوع من الهشاشة التي يتظر بها إلى المرأة في مجتمع يعتبر الأكل أهم أساساته .

2/ المنظومة الجنسية : لعل من أبرز التيمات تواجدا في (ألف ليلة وليلة) تيمة الجنس ؛ إذ جاءت بصورها الصريحة ، والرمزية .

لقد مثل الجنس ليس عتبة دلالية فحسب ، وإنما عتبة لفهم الكثير من طبيعة العلاقة في المجتمعات القديمة من بينها المجتمع العربي والمسلم .

ولعل عقدة شهريار في القصة الإطار مبعثها جنسي بالدرجة الأولى .

(2) -ibid p369.
(3) - A l'ombre des jeunes filles en fleurs.p391

فالخيانة التي جسدتها المرأة هي ردفعل على برود جنسي يعانيه شهريار الذي ما يستطع أن يكون المثال الجنسي للملكة،بالمقابل يمثل العبد الأسودمسعود رمزا للفحولة ولاأظن أن من التكلف في شيء إن ذهبت إلى أن هذه الوضعية تسمح باشتقاق شيءكالقاعدة العامةفي قراءة الليالي محصلها أن فحولة العبد الأسودخصاء لغيره ولاسيما ممن يشاركه في موضوع جنسي واحد[1].

هذا الشعور بالعجز الجنسي الذي عرت نوازعه ردة فعل الخيانة جعلت شهريار بتحول إلى سفاح يشبع رغبات عجزه بفض بكارة عذراء كل ليلة ثم يقوم بقتلها ، فالدم على سبيل الاستعراض كان يميز علاقة شهريار الجنسية ، لكن حينما تظهر في الميدان (شهرزاد) " تذوب عذرية شهرزاد في جنون السلطان .(ف) تنفتح إمكانية كتابة مضاعفة إحداهما منشورة في الحرم الأبيسي حيث الدم.و الأطفال ، و النظام الطبيعي المتعارف عليه ، وثانيتها كتابة تتبع تمددا غريبا للحكاية ينسينا القيم والصور الأبوية.وضمن هذا التكرار للصور ينعقد ، وينحل الوضع الشبقي بواسطة شهوة عنيفة و متقنة، ولكنها مع ذلك تغري بالذوبان فيها."[2]

لقد خضعت المنظومة الجنسية في ألف ليلة وليلة .إلى مبدأ العرفانية ، فقد كان الاعتراف بالهوس الجنسي يتم تصريحا أو إيحاءا و إشارة ، إذ كانت متع الجسد تعبر عن نفسها ، وتمتثل لأوامر هذه المنظومة الجنسية الضاربة في أعماق المجتمع .هذا الثابت الجنساني لا يخضع إلا لمتغيرات الهوى حيث لاسحب ولا سجاب ، فكل شيء يعبر في شقافية ، ودونما حرج .فالمجتمع –قديما – " أعطى نفسه " علما جنسيا " ، وبشكل أدق ، فلقد تابع مهمة إنتاج حطابات حقيقية حول الجنس " .[3]

فحينما كان هؤلاء في (ألف ليلة وليلة) يفسرون العلاقات الجنسية ، فإنهم كانوا يلمسون حدود علم الجنس ، في حين تغلب الخطاب الإيروسي ليطغى على شكل وصف فني

[1] – ابن رمضان فرج . صورة الأم في متخيل العربي . حكاية ألف ليلة وليلة . دار نهى للطباعة . الطبعة الأولى 2006.

[2] – العبارة لجورج باطاي، مأخوذة عن عبد الكريم الخطيبي: الاسم العربي الجريح . دار العودة بيروت.الطبعة الأولى 1980 ص 120.

[3] – ميشال فوكو: تاريخ الجنسانية I إرادة العرفان .ت: محمد هشام افريقيا الشرق . المغرب.2004.ص58.

لكل تلك الممارسات .لقد أدركوا بذلك معرفة المتعة دون أن يبلغوا في ذلك متعة المعرفة.معرفة الجنس. كعلم.

المهم في كل هذه المنظومة الجنسانية أنها لم تقم بتحقير الجسد كمعبر للجنس ، ولا إلغائه بل كانت تعمل على إبرازه كمكون ،أو كمشروع يعيد للحياة الرتيبة بهجتها ،بل أصبح الجنس مركزا للولوع ، والفضول ، والتلذذ حتى عن طريق السماع .فقد مثلت المنظومة الجنسية وظيفة اختراق ، فلم يعد المتعلق هو الرجل و المرأة معا أو الرجل لوحده، أو المرأة لوحدها .فقد خلق من جملة هذه المتعلقات وظائف جديدة اخترق بها النظام الأحادي أو الثنائي .

لكن كان القاسم المشترك في كل هذا هو المتع (*aphrodisies*) ، هذه المتع التي تكاد تطغي على أجواء (ألف ليلة وليلة) ، فلا تكاد تخلو حكاية من الحكايات " من ذلك الولع الخفي تارة ، والظاهر أحيانا ، فأينما نتجه ،فهناك دعوة صريحة أو مكنية إلى قطف الثمار المحرمة .لكن الجنس في ألف ليلة وليلة لم يكن لأجل الجنس . بل كان الهدف هو إحياء رغبة في المصاهرة ، والتمازج لدرجة التوحد، فلا يرتبط مفهوم الجنس في ألف ليلة وليلة بمفهوم الشراكة الخاضعة لقانون الطبيعة بهدف الإنجاب ، ولهذا قليلا ما نصادف هذا النوع من العلائق ، لأن هذه الشراكة يذكر صاحب " الاقتصادي أن لها قيمات خاصة لا نجدها في الأنواع الحيوانية :ليس لأن الحيوانات لا تعرف أشكالا من الشراكة تمضي إلى ما وراء الترابط الإنجابي البسيط ، ولكن لأن عند الآدميين ، لا تتعلق هدفية الرابطة التي تربط الرجل بالمرأة ببساطة حسب تمييز مهم عند أرسطو ب " الكينونة " ، وإنما ب " الهناء و الرفاهية " .[1]

لهذا كان التعلق بالمحبوب إلى درجة الجنون سمة أخرى من سمات هذه الكينونة ، فلا تتحقق الذات العاشقة إلا من خلال الذات المعشوقة .

ثم بعد ذلك أشارت إلى بعض الجواري أن يفرشن لنا في مكان ، ففرشن في المكان الذي أمرت به ثم قامت وأخذت بيدي إلى ذلك المكان المفروش ونامت ونمت معها إلى الصباح

[1] – ميشال فوكو: تاريخ الجنسانية II استعمال المتع .ت: محمد هشام.ص170.

.وكنت كلما ضممتها إلى صدري أشم منها رائحة المسك و الطيب ، وما أعتقد إلا أني في الجنة أو أني أحلم في المنام ...." [2]

هذا التهتك في التعلق بالمحبوب يظهر في موضع آخر كنوع من أنواع الوله ، وهو درجة قصوى من العشق ، ولا فرق أن تطلب المرأة ، أو أن يرغب الرجل. بل أحيانا ما تكون المرأة هي المبادر ، والراغب :" فأغلقت الباب عليه ، وخرجت سيدتها من بيتها و أمسكت بجلابيبه وجذبته و أدخلته، وقالت له : كم ذا أطلب خلوة منك وقد عيل صبري من أجلك وهذا البيت مبخر

و الطعام محضر وصاحب الدار غائب في هذه الليلة ، وأنا قد وهبت لك نفسي ولطالما طلبتني الملوك و الرؤساء و أصحاب الدنيا ، فلم ألتفت لأحد منهم ؟ " . [1]

وصور رغبة المرأة في الرجل نوع من الخرق للمنظومة الجنسية في (ألف ليلة وليلة) ، لأن من الشائع و السائد أن المرأة هي المرغوبة ، والرجل هو الراغب ، ولا نعدم النماذج الكثيرة الدالة على ذلك كقصة غانم بن أيوب مع قوت القلوب حيث تطفح الرغبة فتمحي الحدود :

" فلما سمع غانم بن أيوب كلام قوت القلوب وتحقق أنها محظية الخليفة تأخر إلى ورائه خيفة من هيبة الخليفة ،وجلس وحده في ناحية من المكان يعاتب نفسه ،و يتفكر في أمره ، وصار متحيرا في عشق التي ليس له إليها وصول .فبكى من شدة الغرام ولوعة الوجد والهيام . وصار يشكو الزمان وماله من العدوان .فسبحان من أشعل قلوب الكرام بالمحبة ، ولم يعط الأنذال منها وزن حبة ، وأنشد هذين البيتين :

قلب المحب على الأحباب متعوب وعقله مع بديع الحسن منهوب

وقائل قال لي ما الحب قلت له الحب عذب ولكن فيه تعذيب

فعند ذلك قامت إليه قوت القلوب و احتضنته وقبلته ، وتمكن حبه في قلبها ، وباحت له بسرها وما عندها من المحبة ، و طوقة رقبته بيديها وقبلته وهو يتمنع عنها خوفا من الخليفة . ثم

[2]- ألف ليلة و ليلة ج302/2.

[1]- ألف ليلة وليلةج194/3

تحثا ساعة من الزمان وهما غريقان في بحر محبة بعضهما إلى أن طلع النهار ، فقام غانم ،ولبس أثوابه وخرج إلى السوق على عادته و أخذ ما يحتاج إليه ، وجاء إلى البيت فوجد قوت القلوب تبكي ،فلما رأته سكتت عن البكاء ، وتبسمت ، وقالت له أوحشتني يا محبوب قلبي ، والله إن هذه الساعة التي غبتها عني كأنها عام ، فإني لا أقدر على فراقك ، وها أنا قد بينت لك حالي من شدة ولعي بك فقم الآن ودع ما كان واقض أربك في ،قال : أعوذ بالله إن هذا شيء لا يكون كيف يجلس الكلب في موضع السبع والذي لمولاي يحرم علي أن أقربه ، ثم جذب نفسه منها ، وجلس في ناحية وزادت هي محبة بامتناعه عنها ،ثم جلست إلى جانبه ، ونادمته ، ولاعبته فسكرا ، وهامت بالافتضاح به ، فغنت منشدة هذه الأبيات :

قلب المتيم كاد أن يتفتتا فإلى متى هذا الصدود إلى متى ؟

يا معرضا عني بغير جناية فعوائد الغزلان أن تتلفتا !

صد وهجر زائد و صبابة أفكل هذا الأمر يحمله الفتى ؟

فبكى غانم بن أيوب وبكت هي لبكائه . ولم يزالا يشربان إلى الليل .

ثم قام غانم وفرش فراشين. كل فراش في مكان وحده ، فقالت له قوت القلوب : لمن هذا الفراش الثاني ؟ فقال لها : هذا لي والآخر لك ، ومن الليلة لا ننام إلا على هذا النمط ، وكل شيء للسيد حرام على العبد ، فقالت : يا سيدي دعنا من هذا وكل شيء يجري بقضاء وقدر . فأبى ،فانطلقت النار في قلبها وزاد غرامها به ، وقالت : والله ما ننام إلا سواء ، فقال : معاذ الله وتغلب عليها ونام وحده إلى الصباح ، فزاد بها العشق والغرام واشتد بها الوجد والهيام ....."[1]

هذه هي حكاية غانم بن أيوب مع قوت القلوب ، وهي حكاية تفضح تلك المنظومة الجنسية السائدة ، والتي تجعل من المرأة الأحبولة التي لابد وأن يسقط فيها الرجل ، فمن خلال هذا الجزء المتقطع عن الحكاية تتحقق لنا الكثير من المسائل .

[1] – ألف ليلة وليلة ج1/164/165.

فالمرأة هي الواصلة والموصولة ، وهي المحتضنة المقبلة ، والمطوقة والغريقة ، وهي التي لا تطيق صبرا ولا تعرف راحة من شدة الوجد والوله.

فقد برز وجهان في منظومة الحب والجنس هذه . فالمرأة تعيش جوا من التناقض ، فهي في قوتها الداعية إلى الوصال ، هي ضعيفة في صبرها عن الصدود ، في حين يبدو الطرف الآخر (الرجل) هو القادر على كبح جماح هواه رغم ما يعانيه من ألم وصب .

هذه القصة تمثل اختراقا آخرا للمنظومة الجنسية حيث هنالك تبادل للأدوار .

هذه المحاورة التي ترتفع بالحب من أيروسيته المفضوحة إلى كينونته وجوهره ، لأن الجسد لا يمثل في هذه الحكاية إلا جانبا مكملا عرضي بالتحديد ، لأن الرغبة في استيفاء الوجد كانت أعمق من الرغبة في الجسد التي تعتبر الحاجة إليه من منطلق الحاجة إلى الجوهر الأعمق وهو استفاء رغبة الحب .

إن التحرر من عقدة الآخر ، ومن عقدة الأنوثة المتسمة بالتثاقل ، وإراقة الكثير من سيول الحياء والخجل دون البلوغ إلى تحديد هدف الأنثى التي تحب ،ودون أن تتحقق فرضية الإشباع. الهدف الأسمى للكائن ..

كل هذه الأشياء تتشكل من خلال هذا الانزياح ، والاختراق لمنظومة جنسية سائدة.

وتحقيق فرضية الإشباع تتجاوز حدها أحيانا حينما يتعلق الأمر بنو ارع تتجاوز قدرة الإنسان ليعلن الحيوان حضوره بشكل مؤنسن جنسيا وذلك فحوى قصة تلك المرأة مع الدب ففي الليلة الرابعة والأربعون بعد المائة الثالثة نجد :" فأتيت إلى ذلك الحجر فزحزحتة ودخلت ، فوجدت خلفه طابقا من نحاس مفتوحا ، ودرجا نازلة فنزلت في ذلك الدرج قليلا قليلا حتى وصلت إلى دهليز طويل كثير النور ، فمشيت فيه حتى رأيت هيئة باب قاعة ، فارتكنت في زوايا الباب فوجدت صفة بها سلا لم خارج باب القاعة ، فتعلقت فيها فوجدت صفة صغيرة بها طاقة تشرف على القاعة فنظرت منها فوجدت المرأة قد أخذت الخروف وقطعت منه مطاييه وعملته في قدر ورمت الباقي قدام دب كبير عظيم الخلقة ، فأكله عن آخره وهي تطبخ.

فلما فرغت أكلت كفايتها ، ووضعت الفاكهة ، والنقل وحطت النبيذ ، وصارت تشرب بقدح وتسقي الدب بطاسة من ذهب ، حتى حصلت لها نشوة السكر ، فنزعت لباسها ونامت ، فقام الدب وواقعها وهي تعاطيه من أحسن ما يكون لبني آدم ، حتى فرغ ، وجلس ثم وثب إليها وواقعها ، ولما فرغ جلس واستراح .

ولم يزل كذلك حتى فعل فيها عشر مرات .ثم وقع كل منهما مغشيا عليه ، وصارا لا يتحركان ."[1] وهي لا تختلف كثيرا عن حكاية الليلة الخامسة والأربعون بعد المئة الثالثة إلى الليلة السادسة والأربعون بعد المائة الثالثة :" وحكي أيضا أنه كان لبعض السلاطين ابنة، وقد تعلق قلبها بحب عبد أسود ، فافتض بكارتها وأولعت بالنكاح ، فكانت لا تصبر عنه ساعة واحدة فكشفت أمرها إلى بعض القهر مانات فأخبرتها أنه لا شيء ينكح أكثر من القرد ، فاتفق أن رجلا مر تحت طاقتها بقرد كبير فأسفرت عن وجهها ونظرت إلى القرد وغمزته بعيونها ، فقطع القرد وثاقه وسلاسله وطلع لها فخبأته في مكان عندها ، وصار ليلا ونهارا على أكل وشرب ونكاح ففطن أبوها إلى ذلك وأراد قتلها ...

وأدرك شهرزاد الصباح ،فسكتت عن الكلام المباح " .[1]

تلخص الحكايتين منظومة أخرى أكثر تعقيدا هي منظومة الرغبة غير العاقلة :

لأن "الرغبة في المتعة هي رغبة جشعة ، وكل شيء يثيرها عند الكائن المجرد من العقل " .[2]

لقد قامت الأنثى كطرف في المنظومة الجنسية على أساس الخرق الفعلي لدورها الجنسي لأنها جاهرت بحمى الرغبة ، وبالغت فيها أشد مبالغة.

وكأن الطرف الآخر أصبح عاجزا عن إستعاب كل ذاك الجنون ، والهوس ، فقد مثل هو الاعتدال في حين أنها تمثل اللاعتدال .

[1] – ألف ليلة وليلة ج59/3.

[1] – المصدر نفسه ص ،ص60-61.

[2] – ميشال فوكو: تاريخ الجنسانية" استعمال المتع.ت:محمد هشام،ص85.

وقس على ذلك بقية القصص التي تسير في نفس الاتجاه ،فالمجتمع هنا لا يدين العلاقات الجنسية مباشرة ،لكن يخطط لمنظومة جنسية لا تتماشى مع مارتب له ، ليخلق ذلك النشاز. ولو حاولنا أن نفتش عن طبيعة المنظومة الجنسية في (البحث عن الزمن الضائع) لوجدناها تتكئ على معايير متقاربة في نفس اتجاه المنظومة الجنسية (في ألف ليلة وليلة) فالجنس يخضع للجانب الاعترافي ، ولكن في سرية تامة ، فالتعبير عن العلائق هو تعبير إنمائي وإيحائي أكثر منه تعبير صريح.

إن الحديث عن الجنس يشبه الحديث عن تلقيح الزهرة مثلا كلاهما يخضع لمنطق خاص .فيه من السرية والجمالية ما يطبع عليه نوع من القداسة .

وككل المجتمعات فقد كانت " الرابطة بين الفعل الجنسي والزواج تقوم تقليديا ، انطلاقا من وبالنظر إلى ضرورة التوفر على خلفة . ولقد كان هذا الهدف الإنجابي يرد من بين أسباب التزوج وكان هو الذي يجعل العلاقات الجنسية ضرورية في الزواج.وغيابه كان يمكنه أن يفسخ العلاقة الزوجية ذاتها ، ولقد كان من أجل اعتبار أفضل الشروط الممكنة للإنجاب تقدم للمتزوجين بعض النصائح الخاصة بكيفية ممارسه الفعل الجنسي[3].

كاللحظة التي يجب اختيارها ، والحمية الغذائية التي كان يجب أن تسبقه ولكن ، ومنظومة الزواج تخضع إلى هذا المنطق ، فإنها لا تجد مانعا في الخروج عن المألوف كأن تعقد تحالفات لا أخلاقية في خصم هيئة اجتماعية يسودها نوع من التلاشي ، والتستر على العيوب .

Même ,si un « fidèle « avait un ami , ou une ‹ habituée ›un flirt qui serait capable de le faire de " lâcher " quelque fois , les verdurin qui ne s'effrayaient pas qu'une femme eut un amant pourvu qu'elle l'eut chez eux , l'aimât en eux et ne leur préférât pas , disaient : "et bien !amenez – le votre ami"[1].

[3] – ميشال فوكو: تاريخ الجنسانية III الانشغال بالذات ت: محمد هشام ص 170.

[1] - Un amour de swann.p35-36.

بمثل هذا التكتم . والانسيابية تسير المنظومة الجنسية في (البحث عن الزمن الضائع) هي منظومة تعتمد البساطة في العلاقات بين الرجل والمرأة ، فالأمر يكاد يخلو تمامامن التعقيد :

" aussi quand cette année là , la demi-mondaine raconta à M . verdurin qu'elle avait fait la connaissance d'un homme charmant ,M Swann , et insinua qu'il serait très heureux d'être reçu chez ,M .verdurin transmit il séance tenante la requête à sa femme .(il n'avait jamais d'avis qu'après sa femme, dont son rôle particulier était de mettre à exécution les désirs , ainsi que les désirs des fidèles , avec de grandes ressources d'ingéniosite." (2)

هكذا تتم العلاقة في بساطة ، وسهولة،" لأن الرغبة أو الحب يمنحه مشاعر شفافة التي الآن تلتبس بالعادي من الحياة ." (3)

وليس المهم أن تكون المرأة التي سيمضي معها الوقت جميلة,بقدر ما يهم أن يمضي. الوقت مع المرأة التي يراها هو جميلة.(4)

والمنظومة الجنسية في بساطتها وعاديتها ترتفع نوعا ما عما يجعلها تافهة وانتقائية..

" Et c'étaient souvent des femmes de beauté assez vulgaire, car les qualités physiques qui'il recherchait sans s'en rendre compte étaient en complète opposition avec celles qui lui rendaient admirables les femmes sculptées ou peintes par les maîtres qu'il préférait. La profondeur, la mélancolie de l'expression glaçaient ses sens que suffisait au contraire à éveiller une chair saine, plantureuse et rose(5)

فالمهم في الرغبة أن تكون موجهة إلى الجانب الروحي أكثر من الجانب الفيزيولوجي, فمحبة المرأة تنطلق من عمقها, وتعابيرها المنوعة وسرها الخفي الذي يوقظ أحاسيس مقدسة ووردية للجسد.

(2) - Ibid p36.
(3) - Un amour de Swann P37
(4) -ibid. p 38.
(5)- ibid. P38

والمنظومة الجنسية في البحث عن الزمن الضائع تخترق منطقها الخاص ما هو متفاعل عادة في الوسط الاجتماعي لتشكل رؤية جديدة تبعث إحساسا وانطباعا جديدين, فالمهم في هذه المنظومة أن تكون صادقة في عمقها:

" *Autrefois on rêvait de posséder le coeur de la femme dont on était amoureux; plus tard sentir qu'on possède le coeur d'une femme peut suffire à vous en rendre amoureux. Ainsi à l'age ou il s'emblerait comme en cherche surtout dans l'amour un plaisir subjectif que la part du goût pour la beauté d'une femme devrait y être la plus grande, l'amour peut naître – l'amour le plus physique – sans qu'il y ait en, à sa base, un désir préalable.*[1]

تتشكل المنظومة الجنسية في البحث عن الزمن الضائع من إدراك لحقيقة الجسد ولحقيقة اللذة متمثلة في الحب تتحرك خارج نطاق دائرة القمع. متمردة عن المحظور وعن الممنوع. مشكلة نواتها من اكتساح معرفي لذات لا تتنكر لجنسانيتها بل تقبل بفرضية البساطة في سبيل أن تنتفي عقدة الذات وبالتالي عقدة الجسد. وما استوجب في هذه المنظومة من تحفظات لا يعدو ذلك الجانب المتعلق بالذات في نظرتها إلى الأشياء .وفي متعلقاتها الخاصة النفسية والاجتماعية والثقافيةالعقيدية..

وهذه المنظومة في جوهرها تمتثل لقياس مدى البناء الأفلاطوني لهذه المسالة والمسافة التي تفصله عن الإيروسية العادية .يمكن التذكير بالطريقة التي يجيب بها اكزنوفون على هذا السؤال نفسه. فهويبرز فيها العناصر التقليدية . التقابل بين الحب الذي لا يسعى إلا إلى متعة العاشق المحب والحب الذي لا يهتم بالمحبوب نفسه وضرورة تحويل الحب العابر إلى صداقة متساوية متبادلة ودائمة ..[2]

لمأدبة ولعل هذا ما ترتكز عليه المنظومة الجنسية في (البحث عن الزمن الضائع) ففي "

"

[1] -ibid .p43

[2]– ميشال فوكو . تاريخ الجنسانية .2 استعمال المتع ت: محمد هشام ص 219.

" يقدم أكزونوفون مقراطا يرسم حدا فاصلا دقيقا بين حب النفس وحب الجسد, يحتقر حب الجسد في ذاته, ويجعل من حب النفس الحب الحقيقي ويبحث في الصداقة عن المبدأ الذي ويستتبع ذلك أنه لا يكفي أن يختلط حب النفس (*Sunousia*)يؤسس كل علاقة دائمة بحب الجسد, بل يجب تحرير كل تعلق من أبعاده الجسدية

[3](فعندما نحب ((الجسد والنفس في آن واحد)), فالأول هو الذي ينتصر عادة).

اذن تطرح المسألة على شكل تجاور حقيقي ما بين النفس والجسد .ومحاولة لتجاوز مناورات الجسد للتغلب على أريحية النفس.وهذا ما يتأكد إجمالا من خلال منظومة في البحث عن الزمن الضائع..

الطبقية:تشترك (ألف ليلة وليلة) وفي البحث عن الزمن الضائع في ظاهرة التركيز على الفوارق الاجتماعية. ففي (ألف ليلة وليلة) يتم التركيز على طبقتين رئيسيتين, الطبقة العليا والطبقة الدنيا المهمشة في حين أن الالتفات إلى الطبقة المتوسطة لا يأتي إلا لماما.

فتأتي في المرتبة الأولى الطبقة الحاكمة بما تمثله من سلطة وسيادة , فكل الأحداث تقريبا تقع على مستوى هذه الطبقة, أو من خلالها, أو انطلاقا منها, أو انتهاء عندها.

فألف ليلة وليلة ككل حكائي تنطلق من هذه الفرضية الطبقة المالكة الملك شهريار وأخوه شاهزمان والوزير والحاشية.

تبدأ القصة الإطار باكتشاف الطبقة المالكة الممثلة في شهريار وشاه زمان الطبقة الأخرى (الدنيا) العبيد والجواري, وهم يقومون باقتراف فعل الخيانة, وهي الورطة التي تورط فيها العبد الأسود (مسعود) مع زوجة الملك شهريار.

هذه المواجهة الأولى بين الطبقة المالكة (العليا) والطبقة الدنيا (العبيد) جعلت كل حكايات الليالي تقريبا تسير في نفس الاتجاه فهناك دائما اكتشاف لعبد خائن بعد غياب صاحب الدار (سيده) , وهذا مؤشر على تفاوت طبقي آخر, فمن صفات العبد الوضيعة التي كرستها

[3]- المرجع نفسه .ص 220.

(ألف ليلة وليلة) هي صفة الخيانة, ونكث العهد, لهذا كانت صور العبد المختلفة تأتي في شكل إنسان ثاني بتسميات متعددة , خادم, وصيف, غلام, عبد, طواشي, مملوك. مع فعل متعمد وهو فعل الخصي (الطواشي أي الخصي الذي يحرس الحريم, ويكون وصيفا إذا وقع إخصاؤه, وكلف بملازمة زوجة سيده أو إحدى بناته أو جارية من الجواري.[1]

وبالإضافة إلى هذا الفعل الشنيع, فإن العبد في الليالي وصف بأقذر الصفات, وكما يعتقدون فهذا من طباع العبد, ولا دخل للاكتساب والتعلم في ذلك. من بين هذه الصفات اللؤم والخبث والخيانة والطيش.

وقد ورد في كتاب للجاحظ ما يلي: " وقد قال الناس إنهم أسخياء لضعف عقولهم, ولقصر رویاتهم, ولجهلهم بالعواقب, وينبغي في هذا القياس أن يكون أوفر الناس عقلا, وأكثر الناس علما, أشد الناس بخلا وأقلهم خيرا, وقد رأينا الصقالبة أبخل من الروم, والروم أبعد روية وأشد عقولا.. ولو كان العقل كلما كان أشد, كان صاحبه أبخل, كان ينبغي أن يكون الصبي أكرم الناس خصالا, ولا نعلم في أرض أشر من صبي, فكيف صارت قلة العقل هي سبب سخاء الزنج وقد أقررتم لهم بالسخاء "[1] .

فالجاحظ يبدو هنا مدافعا منصفا لكنه في مواضع أخرى في كتب أخرى كالبخلاء والبيان والتبيين، والحيوان فإنه كان يبالغ في ذمهم وتجريحهم . لكن هناك من الأدباء والكتاب من ألف كتبا ورسائل مخصوصة للدفاع عن هذا الجنس .

- كابن الجوزي توفي 1208 تنوير الخبش في فضل السودان والحبش .
- السيوطي ت 1505 رفع شان الحبشان .
- ابن عراق القرن16م كتاب كنز الزناد الواري في ذكر أبناء السراري .
- محمد بن عبد الباقي البخاري المكي القرن 16م الطراز المنقوش في محاسن الحبوش[2].

[1] المنصف بن حسن: العبيد والجواري في حكايات ألف ليلة وليلة, سراس للنشر, 1994.ص69.

[1]- الجاحظ. فخر السودان ص 63/ 64 – أخذا عن المنصف بن حسن: العبيد والجواري في حكايات ألف ليلة وليلة . ص 73

[2]- المرجع نفسه ص 73.

وإذا ماانتقلنا إلى الصفات الخلقية نورد ما جاء عند المسعودي .إذ بقول في مروج الذهب وذكر جالينوس في الأسود عشر خصال اجتمعت فيه ولم توجد في غيره تفلفل الشعر وخفة الحاجبين وانتشار المنخرين، و غلظ الشفتين , وتحدد الأسنان, ونتن الجلد, وسواد الخلق, وتشقيق اليدين والرجلين...[3]

ولم تنجح الحيوانات في استعمالها كأداة لتوضيح صورة العبد وشكله كالقرد والخنزير , الكلب الجمل, السبع, الضبع... في حين كانت توصيفات الطبقة الحاكمة وأبنائها هي توصيفات غاية في البهاء والجمال, ومثال على ذلك ما وصف به قمر الزمان بن الملك شهرمان وهذا ما نجده في الليلة الثالثة والسبعون بعد المائة, فقد وصف قمر الزمان بأوصاف منها قول الراوي: " وكان فائقا في الحسن والجمال والقد والاعتدال ".[4]

وفي موضع آخر من نفس الحكاية يقول الراوي: " فصبر الملك شهرمان على ولده سنة كاملة, حتى صار كامل الفصاحة والملاحة, وتهتك في حسنه الورى, وصار فتنة للعشاق, وروضة للمشتاق, عذب الكلام يخجل في وجهه بدر التمام, صاحب قد واعتدال وظرف ودلال, كأنه غصن بان أو قضيب خيزران, ينوب خده عن شقائق النعمان, وقده عن غصن البان ظريف الشمائل.."[1]

فما يلاحظ أن هؤلاء يختصون بصفات ملوكية خاصة بأبناء الملوك مما يوسع الهوة الاجتماعية و الفيزيولوجية بينهم وبين طبقة العبيد.فالعبد عادة يتصف بصفات دنيئة سواء جسمانيا أو أخلاقيا, والأمثلة كثيرة التي يمكن أن نسوقها في هذا المجال. ففي الليلة التاسعة عشر يظهر العبد كصنف خسيس تسبب في مقتل امرأة في حكاية العبد والتفاحة إذ يقول الراوي:

-" قال الشاب: اعلم يا أمير المؤمنين أن هذه الصبية زوجتي وبنت عمي, وهذا الشيخ أبوها و هو عمي , وتزوجت بها وهي بكر فرزقني الله منها ثلاثة أولاد ذكور, وكانت تحبني وتخدمني ولم

[3]المسعودي: مروج الذهب ج1. ص 92

[4]ألف ليلة وليلة ج155/3.

[1]- المصدر نفسه ص 156.

أر عليها شيئا. فلما كان أول هذا الشهر مرضت مرضا شديدا فأحضرت لها الأطباء حتى حصلت لها العافية, فأردت أن أدخلها الحمام فقال إني أريد شيئا قبل دخول الحمام لأني أشتهيه فقلت لها ما هو ؟ فقالت : إني أشتهي تفاحة أشمها وأعض منها عضة, فطلعت من ساعتي إلى المدينة, وفتشت على التفاح ولو كانت الواحدة بدينار فلم أجده, ودرت على البساتين واحدا واحدا فلم أجده فيها, فصادفني خولي كبير فسألته عن التفاح فقال: يا ولدي هذا شيء قل أن يوجد لأنه معدوم ولا يوجد إلا في بستان أمير المؤمنين الذي في البصرة, وهو عند الخولي يدخره للخليفة, فجئت إلى زوجتي وقد حملتني محبتي إياها على أن هيأت نفسي وسافرت خمسة عشر يوما ليلا ونهارا في الذهاب والإياب , وجئت لها بثلاث تفاحات اشتريتها من خولي البصرة بثلاثة دنانير . ثم أني دخلت وناولتها إياها فلم تفرح بها, بل تركتها جانبا, وكان مرض الحمى قد اشتد بها ولم تزل في ضعفها إلى أن مضي عشرة أيام , وبعد ذلك عوفيت وخرجت من البيت وذهبت إلى دكاني وجلست في بيعي وشرائي , فبينما أنا جالس في وسط النهار, وإذا بعبد أسود مر علي وفي يده تفاحة يلعب بها, فقلت له: من أين أخذت هذه التفاحة حتى آخذ مثلها ؟ فضحك وقال: أخذتها من حبيبتي وأنا كنت غائبا وجئت فوجدتها ضعيفة وعندها ثلاث تفاحات, فقالت إن زوجي الديوث سافر من شأنها إلى البصرة فاشتراها بثلاثة دنانير , فأخذت منها هذه, فلما سمعت كلام العبد يا أمير المؤمنين اسودت الدنيا في وجهي وقفلت دكاني وجئت إلى البيت, وأنا فاقد العقل من شدة الغيظ, فلم أجد التفاحة الثالثة فقلت لها: أين الثالثة ؟ فقالت : لا أدري, ولا أعرف أين ذهبت, فتحققت من قول العبد وقمت وأخذت سكينا وركبت على صدرها ونحرتها وقطعت رأسها وأعضاءها ووضعتها في القفة بسرعة, وغطيتها بالإزار ووضعت عليها شقة بساط وأنزلتها في الصندوق وقفلته, وحملتها على بغلتي ورميتها في الدجلة بيدي, فبالله عليك يا أمير المؤمنين أن تعجل بقتلي قصاصا لها, فإني خائف من مطالبتها يوم القيامة فإني لما رميتها في بحر الدجلة ولم يعلم بها أحد ورجعت إلى البيت فوجدت ولدي الكبير يبكي ولم يكن له علم بما فعلت في أمه فقلت له: ما يبكيك ؟ فقال إني أخذت تفاحة من التفاح الذي عند أمي ونزلت بها إلى الزقاق ألعب مع إخواني, وإذا بعبد أسود طويل خطفها

مني, وقال لي من أين جاءتك هذه ؟ فقلت له هذه سافر أبي وجاء بها من البصرة من أجل أمي وهي ضعيفة واشترى ثلاث تفاحات بثلاثة دنانير, فأخذها مني وضربني وراح بها, فخفت من أمي أن تضربني, فلما سمعت كلام الولد علمت أن العبد هو الذي افترى الكلام الكذب على بنت عمي وتحققت أنها قتلت ظلما , ثم أني بكيت بكاء شديدا وإذا بهذا الشيخ وهو عمي ووالدها قد أقبل فأخبرته بما كان, فجلس بجانبي وبكى ولم نزل نبكي إلى نصف الليل, وأقمنا العزاء خمسة أيام ولم نزل إلى هذا اليوم ونحن نتأسف على قتلها, فبحرمة أجدادك أن تعجل بقتلي وتقتص لها مني , فلما سمع الخليفة كلام الشاب تعجب وقال: والله لا أقتل إلا العبد الخبيث."[1]

هذه القصة نموذج لما يتصف به العبد في (ألف ليلة وليلة) من دونية وقلة مروءة فهو يتميز ب:

- الكذب والادعاء الباطل أخذتها من حبيبتي, وأنا كنت غائبا , وجئت فوجدتها ضعيفةوعندها ثلاث تفاحات, فقالت: "إن زوجي الديوث سافر بشأنها إلى البصرة ."
- بشاعة المنظر " عبد أسود طويل."
- السرقة " "أخذها مني ... وراح بها".
- العنف " ضربني" .

هذه الصفات الخسيسة هي التي في الغالب تقدم صورة العبيد في ألف ليلة وليلة, وهي صفات ربما أسقطت عليه عنوة للاستزادة في تحقيرهم والاشمئزاز منهم, ونفي صفة النبل عنهم, لأن النبيل عادة يترفع عن الصفات الخسيسة وبالتالي تبدو الهوة بين الطبقة المالكة وطبقة العبيد ليس ماديا فحسب, وإنما أخلاقيا أيضا. فقد استطاعت (ألف ليلة وليلة) أن تخترق نظام التفاوت الأخلاقي , وهذا ما كرسته الليالي منذ القصة – الإطار.

ولو التفتنا إلى الوجه الثاني من الطبقة الدنيا لتوقفنا عند الجواري. والجارية هي الفتية من النساء ،وقولهم:" كان ذلك في أيام جرائها أي صباها " كما استعملت مرادفات عديدة له

[1] ألف ليلة وليلة.ج1/65-66

مثل: أمة, قينة, فتاة. عن أبي هريرة " لا يقولن أحدكم عبدي وأمتي, فكلكم عبيد الله, وكل نسائكم إماء الله , ولكن ليقل غلامي, وجاريتي, وفتاي, وفتاتي "[1].

ومثلها مثل العبد تعرضت الجارية للرق, وللبيع والشراء, فهي سلعة رائجة في (الليالي,وهذا ماجعلها تتخذ عدة أوجه .فهناك الجارية الظريفة والعالمة والعازفة والشاعرة والمطربة ..فقد كانت في الكثير من المواضع الوجه الجميل في الليالي. فلا تكاد تخلو قصة , أو حكاية من وجود جارية بمختلف أصنافها وصفاتها.

والجارية وإن حظيت بالمكانة اللائقة عكس العبد, فإنها كرست هي الأخرى هذا النوع من التفاوت الطبقي , فهي بالإضافة إلى كونها سلعة تباع وتشترى, فإنها متاع يستعمل في البيت, أو في مخدع الأمير, أو لتزيين مجالس الطرب خاصة إن كانت من الجواري المغنيات.

وولع الطبقة المالكة بالجواري في (الليالي) واضحة جلية تكاد تضفي على المكان الذي توجد فيه جوا من السحر تسيغ تأنيث المكان والزمان لدى هؤلاء.

فهي وإن كانت نقطة ثراء وجمال , فهي الأمة المملوكة التي يتصرف بها المالك كيفما يشاء. لكن تتحول هذه المشيئة أحيانا بفعل الولع والافتتان بالجارية إلى عجز وضعف أمامها, لأنها ما تفتأ تعزف على وتر ضعف مالكها , فيذعن صاغرا.

ورغم ذلك فإنه لا يمكن مقارنتها مع المرأة الحرة السيدة المتميزة عادة في الليالي, بالأخلاق الرفيعة.

لكن كثيرا ما تنتهك وتخترق هذه المفارقة حينما تصبح الجارية تحمل من معايير وأخلاق المرأة الحرة الشيء الكثير, وهذا خرق لمنظومة السائد, وخير مثال على ذلك شخصية الجارية " تودد " , وهي شخصية عارفة عالمة محيطة بألوان الأخبار متسمة بصفات الظرف والجمال واللياقة. فهي حينما سألها الخليفة: ما تحسنين من العلوم ؟ ردت بأنها تعرف النحو والشعر والفقه والتفسير واللغة وفن الموسيقى, وعلم الفرائض, والقرآن ورواياته السبع و العشر, والأربع عشرة وعدد سوره, وآياته, وأحزابه, ,أنصافه وأرباعه, ,أثمانه, وأعشاره,وسجداته, وعدد أحرفه,

[1] السيوطي: المستظرف من أخبار الجواري تحقيق صلاح الدين المنجد, دار الكتاب الجديد, بيروت , طبعة أولى 1963 ص 85.

وما فيه من الناسخ والمنسوخ, والمدنية والمكية, وأسباب التنزيل, والحديث الشريف وعلوم الرياضةوالهندسة, والفلسفة, وعلم الحكمة , والمنطق والمعاني والبيان....."

إن هذه الصورة المرسومة للجارية تودد في الليالي ترفعها إلى درجة خارقة, ترتفع بدرجات عن أي امرأة حرة في الليالي,وقد شبهها أندري ميكال (*André Miquel*) بشخصية شهرزاد لأنها راهنت مثل شهرزاد في وضعية أقل مأساوية من شهرزاد, وتودد مثل شهرزاد تراهن أمام ملك.. والاثنتان تنتصران في النهاية, شهرزاد تنتصر على الموت, وعلى الجهل والقوة وتنجو بنفسها وببنات جنسها, وتودد تنقذ سيدها من الإفلاس.[1]

إذن تظهر الجارية هنا بمدلول اجتماعي جديد, فهي قد تخلت عن ضعف الجواري, ورسمت صورة جديدة فيها من القوة والحكمة والتعقل ما يجعلها جديرة بتسيير شؤون العامة, رغم أن هدفها في الأخير هو أن تباع بأغلى ثمن انقاذا ووفاء لسيدها.

وفي مثل هذه الصور للجواري تضمحل الصورة الطبقية, والفروقات الاجتماعية, بل تصبح الخط الوهمي الفارق بين الطبقتين مجرد خط واه يتلاشى مع أول هبة نسيم, وذلك بنسيان اللقب الملازم وهو الجارية, فبمجرد الدخول في مضمون الحكاية ننسى أننا أمام مملوكة مسلوبة الحرية لنظن أننا أمام مالكة لزمام أمرها, واثقة أشد الثقة في قدراتها وإمكاناتها .

الطبقية في البحث عن الزمن الضائع , لا تتجسد في الفصل بين طبقتين أو بين طبقات, لكن تظهر في الاحتفاء بالمجتمعات المخملية, " فالبحث عن الزمن الضائع " تكاد أن تكون تمجيدا للطبقة الارستقراطية متتبعة تفاصيل حياتهم الخاصة, وحفلاتهم وانتقاءاتهم الموسيقية وأذواقهم المختلفة, فهذا جزء حب سوان (*Un amour de Swann*) سجل حافل بهذا البريستيج .والمماحكاة الاجتماعية .وناس الصالونات.تتقدمهم عائلة ***verdurin*** التي لها مقاييسها الاجتماعية في قبول أو عدم قبول الأسماء المقترحة للزيارة, فهي تشكل نواة هذه الجلسات الأرستقراطية.

[1] Miquel (André) sept contes des mille et une nuit bibliothèque arabe P15 نقلا عن المنصف بن حسن . العبيد والجواري في حكايات ألف ليلة وليلة ص 135

" *Pour faire partie du " petit noyau " du " petit groupe " du " petit clan" des Verdurin, une condition était suffisante mais elle était nécessaire: il fallait adhérer tacitement à un credo dont un des articles était que le jeune pianiste, protégé par Mme Verdurin cette année-là et dont elle disait: " ça devrait pas être permis de savoir jouer Wagner comme ça !" " enfonçait " à la fois planté et Rubinstein et que le docteur Cot tard avait plus de diagnostic que Potain. Toute " nouvelle recrue " à qui les Verdurin ne pouvaient pas chez eux étaient ennuyeuses comme la pluie, se voyait immédiatement exclue* " [1]

إن التأكيد على مقاييس هذه العائلة اجتماعيا مؤشر على ثرائها بالإضافة إلى أن هناك تأكيدات أخرى تدخل في هذا المضمار, ففي موضوع آخر هناك تأكيد صريح على ذلك:

"Bien que Mme Verdurin fût elle même vertueuse et d'une respectable famille bourgeoise excessivement riche et entièrement obscur avec laquelle elle avait peu à peu cessé volontairement toute relation à une personne presque du demi-monde, Mme de Grecy "[2]

إن الحس الطبقي يعبث بمثل هذه العلاقات ويجعلها آيلة للسقوط, ومن أجل الحفاظ عليها يعمل أصحابها المستحيل:

" personne ignorantes du monde et à la naïveté de qui il avait été si facile de faire accroire que la pricesse de Sagan et la duchesse de Guermantes étaient obligées de payer des malheureux pour avoir du monde à leurs dîners."[3]

وفي موضع آخر:

" *J'y prenais facilement pour des princes des fils de boutiquier montant à cheval, cette fois j'avais situé dans un milieu-interlope*

[1] Un amour de Swann.p33.
[2] ibid p33
[3] -opçit. p 34

des filles d'une petite bourgeoise fort riche, du monde de l'industrie et des affaires."[4]

هذه الفقرات تتحدث عن هذا الهاجس الارستقراطي الذي يخلخل الموازين الاجتماعية دون أن ينتقدها:

" *je ne pus qu'admirer combien la bourgeoisie française était un atelier merveilleux de la sculpture la plus généreuse et la plus variée.*[5] "

بل هنا يذهب الإعجاب إلى حد كبير, فتشبه البورجوازية الفرنسية بورشة بديعة عامرة سخية, ومنوعة.

هذا الانبهار هو نتيجة لتلك السلوكات الحضارية التي تجعل من القبيح وغير المستساغ اجتماعيا شيئا جميلا, ومستساغا, فقليلا ما تظهر المقارنة بين الطبقات, أو حتى مجرد الإشارة إلى ذلك.

فقد قدمت (في البحث عن الزمن الضائع) المجتمع الفرنسي مجتمعا مبهرا أنيقا, سعيدا يقضي أيامه ولياليه في الاستماع والاستمتاع بالموسيقى العالمية.

لقد تناولنا في الدلالة الاجتماعية ثلاثة عناصر هي:

المرأة: وقد عرفنا الأدوار التي لعبتها , وما تمثله صورة المرأة في (ألف ليلة وليلة), و(في البحث عن الزمن الضائع). كما تناولنا المنظومة الجنسية, وبينا كيف اخترقت هذه المنظومة في المتنين, فالرجل في ألف ليلة وليلة يعاني من فائض رجولة, في حين يختلف الأمر في (البحث عن الزمن الضائع). كما تناولنا الطبقية من باب المقارنة بين فئات المجتمع, فوجدنا أن في ألف ليلة وليلة قد يختل المعيار, وتنتفي المقارنة حينما يتعلق الأمر بالجارية التي أحيانا تتساوى في المرتبة مع الحرة. كذلك

(في البحث عن الزمن الضائع) حيث يخترق معيار الطبقية وتكتسب صفة المقبولة اجتماعيا لأنها لن تخترق المشاعر في ذاتها.

[4] - a l'ombre des jeunes filles en fleurs p 381
[5] - ibid. p389

3 – الدلالة النفسية:

يعود تاريخ المقاربة النفسية للأدب إلى أواخر القرن التاسع عشر، حيث تفطن المنظرون إلى مدى التو اشج والترابط بين الأدب و النفس الإنسانية من خلال ذلك التناغم ،و الانسجام،

و الاهتزاز و الاستقراء الذي يحدثه الشعر، والكلام الجميل بصفة عامة، كما حاول هؤلاء أن يعرفوا من أين يستمد كل هذا فكان للتفسير اليوناني طابع الأسطورة حينما جعلوا الشعر وحيا من الآلهة كما يبرز إلى جانب هذا التفسير العربي –في الجاهلية–حينما جعلوا محجة الشعراء واد عبقر وفيما يروى أن هذا الوادي مليء بالجن.

هذه البدايات تشير بوضوح إلى هذه العلاقة الخفية حينا ،والظاهرة أحيانا أخرى بين الأدب و النفس ، ولم يأخذ هذا النزوع وجهته الحقيقية إلا مع فرويد(***S FREUD1856-1939***) وأتباعه كالفريد أدلر (***A Adler1870-1937)*** وكارل يونغ (*CG Jung 1875-1961*) ،وجاك لاكان *J. Lackane* .

وقد حاول هؤلاء أن يفهموا طبيعة الأدب . آليات الإبداع .كيف نبدع ؟ولماذا؟ومتى؟ وقد لخص كل ذلك سيد قطب في ثلاثة عناصر منها:

1-كيف تتم عملية الخلق الأدبي ؟ما هي طبيعة هذه العملية من الوجهة النفسية؟ ما العناصر الشعورية وغير الشعورية الداخلة فيها، وكيف تتركب وتتناسق؟

2-ما دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه؟ كيف نلاحظ هذه الدلالة ونستنطقها ؟ هل نستطيع من خلال الدراسة النفسية للعمل الأدبي أن نستقرىء التطورات النفسية لصاحبه؟

كيف يتأثر الآخرون بالعمل الأدبي عند مطالعته ؟ ما العلاقة بين الصورة اللفظية التي يبدو فيها وتجارب الآخرين الشعورية ورواسبهم غير الشعورية"[1]

وعلى ضوء هذا كيف تتم عملية التأثير ،والتأثر؟ من أين يمكننا أن نستمد كل هذا ؟

[1] سيد قطب النقد الادبي .أصوله ومناهجه ..دار الشروق الطبعة الثالثة 1980 ص 216.

لا شك بأن هناك جهاز نفسي مسؤول عن شبكة الاتصالات و العلاقات و المؤثرات،فما هو الجهاز النفسي ؟وفي ماذا يتمثل؟

إن الجهاز النفسي بدوره يتكون من شقين، جهاز لا شعوري ، وجهاز شعوري يخضع أحدهما للآخر ، وكثيرا ما يخضع الشعور إلى اللاشعور.

"وذكر لنا فرويد أن ما يسمى باللاشعور هو المندوب ***Réprésentant-Répresentatif***

وهو الشكل الذي يتمركز فيه المظهر الذي تثيره الدوافع ضمن الجهاز اللاشعوري وإذن يمكن الحديث عن اللاشعور في مستوى التصورات سواءا كانت ذكرى أم فكرة.

إن فرويد يعتبر المندوب هو المؤهل لاحتواء مضامين اللاشعور ،وكل ما يتعلق بها من عناصر[2].

إن الارتكاز يتم على مستوى التصورات ، وهي نقطة الارتباط الأساسية بين الأدب والجهاز النفسي،لكن كيف يمكن أن تتحول هذه التصورات من مجالها اللاشعوري إلى المجال الشعوري؟وقد أجاب فرويد عن هذا السؤال بقوله:

"إن الطور الذي يعد طور الحلم،وذلك انطلاقا من الأفكار الباطنية للحلم، هذا الطور الذي سميناه الطور الأولي.حيث تكون الكلمات مكثفة ، وهي تنتقل بواسطة التحول بعضها إلى بعض ،وتثريها بمضامنها الظاهرة و الباطنية .[3]

ويبدو أن هذا الأمر يظهر خاصة في المرضى المصابين بالفصام * ،لكن الأمر يختلف عن المبدع القادر وحده على عملية التحويل النفسي، وبالتالي التحويل الابداعي ،فيمكن تعميم

[2]معجم التحليل النفسي .لبونتاليس ولابلانش . ص 413

[3]فرويد مقالة مبادئ اللاشعور،سنة1911

* فصام Schizophrénie : وضع بلولر هذا المصطلح عام 1911للدلالة على مجموعة من الاذهنة التي سبق لكرايبلن أن بين وحدتها من خلال تصنيفها تحت باب العته المبكر ولكي يميز كذلك أشكاله الثلاثة التي أصبحت تقليدية وهي فصام الشباب ، الحمدة ، والفصام العظامي . وهو مكون من كليمتين يونانيتين shizo وتعني الانشطار و الانقسام ، وphrénie وتعني الفكر . وقد فرض هذا المصطلح نفسه في كل من الطب العقلي والتحليل النفسي . يتنوع الفصام عياديا إلى اشكال جد متفاوتة ظاهريا إنما يستخلص منها عادة الخصائص

(الفصام)،ولكن بالمفهوم الايجابي، حيث المبدع له القدرة على تفكيك الفكر والفعل والعاطفة ليعاود من جديد بناءها ، وإقامة نوع من الترابط و الانسجام بها وهذا ما يسمى في علم النفس ب"التسامي ***Sublimation**** .

وهو آلية من آليات الإبداع حيث يتسامى المبدع بهواجسه الذاتية وانفعالاته الآنية إلى نشاطات إيجابية والمتمثلة في النصوص الإبداعية ، أي بمعنى آخر هي القدرة على الفصل بين طريق المعرفة وطريق المتعة".

وعلى اعتبار أن المبدع هو كتلة من الأحاسيس و المدارك، فإن الجهاز النفسي هو جهاز يشبه بقية الأجهزة ،لكن تكمن خصوصيته في هذه القدرة على الفصل ، وعلى التحويل فهو يتسامى بمكبوتاته، فعوض أن تخرج إلى الآخر في شكل نزوات ، وعقد وحالات مرضية ، فهي تخرج إليهم بشكل أكثر سموا و نبلا في شكل إبداعات تسهم في تنوير الآخر بعوارضه النفسية و تحليل قلقه و أزماته...

فمن قلق المبدع ، ومن هلوساته يأتي الدواء "فحينما تضطرب أعماقهم يكونون أكثر استعدادا للإفضاء بأسرارهم ..."[1]

أو لم ينصح (ويليام بتلرييس الكاتب (جيمس جويس)بألا يحاول كتابة القصة في فترة كان فيها أهدأ من ذي قبل ، لأن أثناءها يكون العمى الذي به غير كاف لبناء عالم خاص.وحتما ستفزعنا هذه النصيحة، ونظطر رغم كل شيء إلى تصديقها .إن الأمر يكون أكثر دلالة حينما يتصل بحالة من الهلوسة الآنية التي تصيب القصاص الصغار ، والكبار دون استثناء ويبدو الأمر أكثر مصداقية حينما يجزم (برناردي فوتو) بأن كتابة القصة طريقة لكبح جماح العصاب (

التالية : تفكك الفكر ، والفعل ، العاطفة . ويشار إلى هذا التفكك بالمصطلحات التقليدية التالية : التنا فر ، فقدان الترابط ، التحلل . أخذا عن معجم مصطلحات التحليل النفسي ص 395.

* *- التسامي sublimation : افترض فرويد هذه العملية لتبيان النشاطات الانسانية التي لا صلة ظاهرية لها مع الجنسية ، ولكنها تستقي مددها من قوة النزوة الجنسية . ولقد أطلق فرويد أساسا وصف التسامي على النشاط الفني والاستقصاء الذهني . وتطلق تسمية التسامي على النزوة بمقدار

[1]- محمد الديلمي: :زغموند فرويد والتحليل النفسي، ،ص 77

الهلوسة)، وقد تكون أحيانا تعبيرا عنه، وقد تكون طريقة لاجتياز حالة اضطراب عقلي (سيكوسيز) في سلام ، ومدعاة لصحة العقل"* .

و الكثير من القصص هي بشكل أو بآخر "كتبت للتغلب على جنون الاضطهاد (البرانويا)[1] ،أو أي مرض عقلي آخر".

بعد هذه المقدمة في علاقة علم النفس بالابداع يجدر بنا التعريج إلى تبيين هذه العلاقة من خلال هذه الأعمال التي نحن بصدد دراستها .فإذا ما أخذنا ألف ليلة فسندرسها دراسة نفسية وفق العناصر الآتية:

1-الصراع بين الأنا و الآخر وهذا ما سيأخذ العديد من الصور، أو الوجوه كالصراع بين الأنوثة و الذكورة ، وبين الإنس والجن ، وبين النفس والجسد، وبين الإنسان والطبيعة ، وبين الفن والحياة.....

2-العلاقة بالمكان3-الزمان النفسي .

ونفس الأمر يمكن تطبيقه على (في البحث عن الزمن الضائع)مع مراعاة خصوصيات العمل.

1) **الصراع بين الأنا والآخر**:يمكننا الدخول إلى هذا العنصر دخولا نفسيا باعتبار الأنا و الآخر حقلان من حقول علم النفس يتكون منهما الجهاز النفسي ، وإذ أن العلاقة الأولى التي تربط الأنا بالآخر هي العلاقة بالأم ،هذه العلاقة هي الجسر الذي يقوده إلى العالم الخارجي بعد احتوائه داخليا، وفي هذه الحالة فإن الطفل يكون محصنا بهذه العلاقة الأولى ، فيخرج إلى العالم، وهو يحمل هذا السلاح الذي قد يكون إيجابيا أحيانا أو سلبيا حسب وتيرة الواقع مما ينتج عنه

* البرانويا:ذهان (أي مرض عقلي)تتسلط فيه على المريض بعض الاوهام.وللبرانويا عدة انواع نذكر منها :1-البرانويا الاضطهادية وفيها يتوهم المريض ان الناس يضطهدونه وانهم يتعقبونه لمحاولة ايذائه، والاعتداء عليه .2-بارانويا العظمة :وفيها يتخيل المريض انه رجل عظيم او ملك او نبي الخ...3-برانويا الغيرة :وفيها تتسلط على المريض الشكوك في اخلاص وحب شخص اخر عزيز عليه(المترجم) .
ماخوذة عن الكف و العرض و القلق لـ سيجموند فرويد ،ت: محمد عثمان نجاتي ،ديوان المطبوعات الجامعية،ص 65.

[1]- برنار دي فوتو. عالم القصة . ص 12.144

نوعا من المسايرة ، أو المواجهة ،و المسايرة تتم وفق شروط التكيف ، والقبول ،و الرضى في حين تتم المواجهة إذا كانت هناك عوائق ، ومحبطات ووضع يتسم بالقلق و الخوف.

وغالبا ما نجد في حياتنا اليومية هذا النوع من الصراع ، الذي يلتبس بعدة لبوس،إذ يتخذ أشكالا متغايرة ومتنافرة ،وكما نجد هذا الصراع في الحياة اليومية، نجده أيضا في الإبداعات ومنها هذين المتنين اللذين نحن بصدد دراستهما ، وأول صراع يواجهنا في (ألف ليلة وليلة)هو الصراع بين الذكورة و الأنوثة هذا الصراع الذي اتخذ في بدايتة شكل المواجهة ، ثم اتخذ شكلا مغايرا ليتحول إلى نوع من المسايرة.

وبؤرة هذا الصراع هي الخيانة ،إذ أصبحت الأنوثة معادلا للخيانة، فكل انثى في المملكة تذكر الملك(الذكر)بالخيانة، فقد توقف دولاب الصراع في هذه الحلقة ، فلم يعد يدور إلا حولها "فلما كان نصف الليل تذكر حاجة نسيها في قصره فرجع ودخل قصره فوجد زوجته راقدة في فراشه معانقة عبدا أسود من العبيد ، فاسودت الدنيا في وجهه ، وسل سيفه و ضرب الاثنين،فقتلهما في الفراش"[1].

"...فنظر،وإذا باب القصر قد فتح وخرج منه عشرون جارية ، وعشرون عبدا ، وامرأة أخيه تمشي بينهم ، وهي في غاية الحسن و الجمال حتى وصلوا إلى فسقية، وخلعوا ثيابهم ، وجلسوا مع بعضهم بعضا .واذا بامرأة الملك تقول :يا مسعود، فجاءها عبد أسود فعانقها و عانقته وواقعها وكذلك فعل باقي العبيد بالجواري ، ولم يزالوا حتى ولى النهار..." [2]

لقد مثلت المرأة الخيانة في أوضع مواقعها وهي الملكة التي تواقع عبدا أسودا،و الخيانة هي الإيقاع القوي الصوت في هذا المتن ففي القصة الإطار أيضا نجد أنه حتى العفريت لم ينج من خيانة حواء ،".....وقالت لهما بالاشارة :انزلا ولا تخافا من هذا العفريت و نزلا إليها فقامت لهما وقالت قفا، وأخرجت لهما من جيبها كيسا و أخرجت منه عقدا فيه خمسمئة وسبعون خاتما ،فقالت لهما أتدريان ما هذا ، فقالا لها : لا ندري ، فقالت لهما أصحا ب هذه الخواتم كلهم

[1] – ألف ليلة وليلة ج1/ص 9.

[2] – المصدر السابق ص 10.

كانوا يفعلون بي على غفلة من هذا العفريت فأعطياني خاتميكما أنتما الآخران ،فأعطياها من يديهما خاتمين، فقالت لهما : إن هذا العفريت قد اختطفني ليلة عرسي ، ثم أنه وضعني في علبة و جعل العلبة داخل الصندوق ، ورمى على الصندوق سبعة أقفال وجعلني في قاع البحر العجاج المتلاطم بالأمواج ، ولم يعلم أن المرأة منا ، إذا أرادت أمرا لم يغلبها شيء"[3].

لقد أظهر النص صورة الأنثى المتحدية ، التي تصارع من أجل إثبات فكرة أو نفيها " ولم يعلم أن المرأة منا ، إذا أرادت أمرا لم يغلبها شيء".

ففكرة الخيانة،قد تتحقق أو لا تتحقق ، وهذا التحقق ، أو عدمه يخضع لطبيعة المرأة ، ولإرادتها (إذا أرادت أمرا) ونماذج هذا الصراع نجده في عدة مواضع في (ألف ليلة وليلة).

مثال:" وكان زوجها قد قال لها ما يكون العمل في مجيئه عندك حتى أخذه المدينة، وأخي لا يعلم شيئا من كيد النساء " [1].

إن القول بـ"كيد النساء" هو ليس طبيعة في المرأة ، وإنما هو رد فعل و سلاح لمواجهة الخصم هنا (الذكر)،إذ يبدأ هذا النوع من الانتقام في (ألف ليلة وليلة) من الجنس الآخر ليكون في الجهة المقابلة كرد فعل من الذكر.

فشهريار قرر الانتقام لنفسه بأن يتزوج كل ليلة امرأة عذراء ، ثم يبعثها بعد قضاء الليلة معها إلى وزيره ليقتلها ، وهكذا يفعل مع جميع عذراوات المملكة لمدة ثلاث سنوات إلى أن جاءته شهرزاد رمز الخلاص.

إن نصوص المرأة الخائنة مبثوثة هنا وهناك في "ألف ليلة وليلة" .ففي حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان نجد موضوع الخيانة، وهي خيانة انتهاكية؛ أي تنتهك المحرم .

حيث تطمع زوجة الأب في ابن زوجها(ربيبها) :فكتبت له الملكة حياة النفوس أم الأسعد مكتوبا تستعطفه فيه ، وتوضح له أنها متعلقة به ومتعشقة فيه"[2].

[3] – المصدر نفسه.ص11.

[1]– المصدر السابق .ص 117.

[2]– المصدر نفسه ج2/ص209.

"...فلما فهم معناها علم أن امرأة أبيه في عينها الخيانة، وقد خانت أباه قمر الزمان في نفسها، فغضب غضبا شديدا ، وذم النساء على فعلهن ، وقال:لعن الله النساء الخائنات الناقصات عقلا ودينا"[3] .

فالمرأة في هذا المقام لا تضمر الخيانة في نفسها فحسب، بل هي تنتهك أحد المحرمات .

و قد حدث الأمر نفسه مع الملكة بدر البدور أم الأمجد ، إذ تعلق قلبها بالأسعد ابن زوجها إذ راودت الأسعد ، لكن باءت محاولاتها بالفشل مثلها مثل زوجه الأخرى حياة النفوس ، ولم تبلغ الاثنتان مرادهما مما جعلهما يلجآن للمكر والحيلة كرد فعل ، وكمحاولة للانتقام لكرامتهما المهدورة : "فلما أصبح الصباح أقبل الملك بجيشه من الصيد وطلع إلى قصره ، ثم صرف الأمراء إلى حال سبيلهم ، وقام ودخل القصر ، فوجد زوجتيه راقدتين على الفراش ، وهما في غاية الضعف وقد عملتا لولديهما مكيدة واتفقتا على تضييع أرواحهما ، لأنهما قد فضحتا نفسيهما معهما"[1].

سلاح الانتقام في يد الأنثى يصبح أكثر فتكا ، وضراوة في (ألف ليلة وليلة)،ولا يخلو هذا الأمر من المبالغة.

ومثلما رأينا الأنثى المراودة لا نعدم وجود الأنثى المطلوبة في "ألف ليلة وليلة" وهي المتمنعة:

أنه مما يحكى أنه كان في بني اسرائيل قاض من قضاتهم وكان له زوجة بديعة الجمال وكثيرة الصون والصبرو الاحتمال.فأراد ذلك القاضي النهوض إلى زيارة بيت المقدس ، فاستخلف أخاه على القضاء ، وأوصاه بزوجته ، وكان أخوه قد سمع بحسنها وجمالها ،فكلف بها فلما سار

[3]- ألف ليلة وليلة .ص 209.

[1]- المصدر نفسه ص 211.

القاضي توجه إليها وراودها عن نفسها فامتنعت و اعتصمت بالورع ، فأكثر الطلب عليها وهي تمتنع"[2].

وفي موضع آخر :" فبينما هو في حجري ، والأمواج تضربني، إذ وصل إلي رجل من ملاحي السفينة وحصل معي وقال لي : والله لقد كنت أهواك وأنت في السفينة ، والآن وقد حصلت معك فمكنيني من نفسك، وإلا قذفتك في البحر ، فقلت : ويحك أما كان لك مما رأيت تذكرة وعبرة؟.."[3]

إن النماذج الموجودة في" ألف ليلة و ليلة"مزيج من الشخصيات السلبية والإيجابية للأنثى فليست هي الأنثى الآبقة ، والخائنة الآثمة فحسب ، بل هي أيضا الأنثى العفيفة الطاهرة التقية.

و«المرأة إذا خانت أو كادت فهي لا تخون حبيبها ولا تكيد له ، وإنما تخون في سبيل الوصول إليه، وتكيد لتتجنب أهوال فراقه .تخون الزوج و لكنها تحافظ على حب الحبيب.

و استولت هذه النزعة على كثير من قصص الليالي منذ المقدمة ،بل لقد بولغ فيها بتبشيع صورة الحبيب حينا،حتى لتصل إلى أبشع ما يتصور من مخلوقات ،وبوضع العراقيل حينا آخر، فإذا المرأة آخر الأمر تصل إلى حبيبها أو الانتقام له على الأقل "[1].

لقد أكدت "سهير القلماوي" على حقيقة ما أن الكيد و الخيانة ليسا من طبيعة المرأة، فهي تنفي على المرأة الخيانة، وما خيانتها إلا ذريعة للوصول إلى الحبيب ، وما مكائدها إلا وسيلة لتجنب الفراق.

وتبرير "سهير القلماوي" لخيانة المرأة مرده إلى الثقة في طبيعة المرأة باعتبارها أولا تمتلك نفس الأحاسيس والمشاعر ، ثم لأنها تمتلك قدرة على التحليل و التعليل ،فالكلام لم يأت هكذا على عواهنه.

[2]- المصدر السابق .ص 301.

[3]- المصدر نفسه ص303.

[1]- سهير القلماوي . ألف ليلة وليلة ص 307.

لقد اتخذ الصراع بين الأنوثة و الذكورة صيرورة الفعل ورد الفعل، فالمرأة في نصوص "ألف ليلة وليلة" هي امرأة اتخذت من الدفاع وسيلة لصد هجوم الآخر(الذكر).

هذه المواجهة يقابلها نوع من المسايرة في مواضع عدة من "ألف ليلة وليلة"فالنماذج في "ألف ليلة وليلة " هي نماذج مكررة ، فالمرأة المواجهة، أو المرأة المسايرة كلتاهما تتخذان نفس الأوجه مع اختلاف المواقف و الأزمنة و الأمكنة.

إن أول مسايرة تواجهنا هي في القصة الإطار حيث استطاعت شهرزاد مسايرة الملك شهريار محاولة منها لاحتوائه ، وقد نجحت بفضل ذكائها وفطنتها ،لهذا فقد اتسمت العلاقة بينهما بنوع من المصالحة مع النفس ومع الآخر فقد تصالحت هنا الذكورة مع الأنوثة، مما استدعى بالضرورة تصالحا من نوع آخر، وهو التصالح مع الآخر ، أي مع الأنثى التي كانت تشكل عقدة شهريار."ثم لما وصلت إلى حضرة الملك بكت، فسألها الملك عما بها فأخبرته بأنها تريد أن تودع أختها".[2]

لقد بدأت شهرزاد باستعطاف إنسانية شهريار ، فكانت المرحلة الأولى هي البكاء ، وهو رمز للضعف، والخوف ،ثم كانت مرحلة الوداع ، وهي تحمل معنى الخنوع ، والضعف الإنساني والخوف من المصير.وهي أسلحة يمكن إدراجها ضمن المواجهة ، لكن كانت في يد شهرزاد نوعا من المسايرة.و لاستمالة الملك(شهريار)جعلت الحكي صلة تقيم جسرا من التواصل بينها وبين الملك حينما" سارعت أختها إلى القول :بالله عليك يا أختاه حدثينا حديثا نقطع به سهر ليلتنا فقالت:حبا وكرامة إن أذن لي الملك ، أذن الملك لها....[1].

وهنا فتحت (شهرزاد)بابا للتوافق بينها وبين الملك شهريار،إذ جعلته يستعد لسماعها وهي خطوة إيجابية بالمقارنة مع الحالة التي كان عليها شهريار.

ونموذج (شهرزاد)المساير،أو المهادن نجده في مواضع أخرى من (ألف ليلة وليلة)تمثله غالبا الجواري:"فقال نور الدين :يا صياد هل أعجبتك الجارية ؟فقال الخليفة أي و الله،فقال نور

[2]- الف ليلة وليلة ج1/ ص 11

[1]- المصدر نفسه ص 11 – 12

الدين هي هبة مني إليك،هبة كريم لا يرجع في عطائه، ثم أن نور الدين نهض قائما على قدميه وأخذ ملوطة رماها على الخليفة وهو في صورة الصياد وأمره أن يخرج ويروح بالجارية ، فنظرت الجارية إليه وقالت يا سيدي هل أنت رائح بلا وداع؟إن كان ولا بد فقف حتى أودعك و أنشدت هذين البيتين:

لئن غبتمو عني فإن محلكم لفي مهجتي بين الجوارح والحشا

وأرجو من الرحمان جمعا لشملنا وذلك فضل الله يأته من يشا[2]

" فلما سمع غانم بن أيوب كلام قوت القلوب، وتحقق أنها محصية الخليفة تأخر إلى ورائه خيفة من هيبة الخليفة....فعند ذلك قامت إليه قوت القلوب و احتضنته وقبلته ، وتمكن حبه في قلبها ، وباحت له بسرها ، وما عندها من المحبة[3].

وهو نوع من الانقياد ، والانصياع لأوامر القلب ،فبمجرد علم الجارية بميل الصياد إليها حتى استسلمت راضية.

ونفس الأمر نجده مكررا في مواضع كثيرة مثل:"وكان اسمهاصفية وكانت أحسن الجواري وأجملهن وجها وأصونهن عرضا، و كانت ذات عقل وافر وجمال باهر وكانت تخدم الملك ليلة مبيته عندها وتقول أيها الملك كنت أشتهي من إله السماء أن يرزقك مني ولدا ذكرا حتى أحسن تربيته لك وأبالغ في أدبه وصيانته..[4] "فالجارية في (ألف ليلة وليلة) هي دوما مولعة بالآخر محبة له متعلقة به مستسلمة خاضعة . إذا أحبت ليس لمشاعرها حدود. أما إذا انتقلنا إلى (في البحث عن الزمن الضائع) فنجد أشكالا من هذا الصراع فيتخذ تارة شكل الصراع الداخلي صراع حول الهوية الجنسية .فالسيد دي شارلوس يعاني من الهوية الجنسانية في قصة (سادوم وعمورة) ***Sodome et Gomorrhe*** *حيث القصة التي تتحدث عن التحول الجنساني أو المثلية الجنسية (* ***la première apparition des hommes- femmes descendants de***

[2]-ألف ليلة وليلة ج1 / ص150

[3]- المصدر نفسه ص 164.

[4] - المصدر نفسه ص 173

ceux des habitants se Sodome qui furent épargnes par le feux du ciel[1]"

كذلك أليرتين(Albertine) تعاني نفس الانقسام بين الذكورة والأنوثة ، ونفس الصراع مع جنسانيتها ،و بالتالي أصبحت عرضة لنظرات تعاني نفس الأزمة.

« J'avais vu sur la plage une belle jeune femme élancée et pale de laquelle les yeux autour de leur centre, déposait des raiyons géométriquement lumineux q'on pensait devant son regard à qulque constellation , je songeais combien cette jeune fille était plus qu'Albertine et comme , il était plus sage de renoncer à l'autre ,tout au plus le visage de cette belle jeune femme était il passé eu rabot invisible d'une grande bassesse de vie,de l'acceptation constante d'expédients vulgaires, si *bien que ses yeux plus nobles pourtant que le reste du visage ne devait rayonner que d'appétits et* de désirs ,or *le lendemain ,cette jeune fille étant placée très loin de nous au casino , je vis qu'elle ne cessait de poser sur Albertine les feux alternés et tournants de ses regards.on eut dit qu'elle lui faisait des signes comme à l'aide d'un phare .Je soufrais que mon amie vit qu'on faisait si intention à elle , je craignais que ces regards incessamment allumés n'aussait la signification conventionnelle d'un rendez_vous d'amour pour le lendemain.Qui sait ? ce rendez vous n'etait peut être pas le premier , la jeune femme aux yeux rayonnants avait pu venir une autre année à Balbec.C'etait peu parce qu'Albertine avait déjà cédé à ses désirs ou à ceux d'une an que celle-ci se permettait de lui adresser ces brillants signaux .Ce rendez- vous en ce cas ,ne devait pas être le premier …Et en effet les regards ne disait pas : veut-tu ?dés que la jeune femme avait aperçu albertine elle avait tourné tout à fait la tête et fait luire vers elle des regards chargés de mémoire …Albertine qui la voyait très bien ,resta flegmatiquement immobile*

[1] Alfred de vigny. (la femme aura gamorrhe et l'homme aura Sodome : مأخوذ من مقدمة

[2] Sodome et gomorrhé.p 63.

, de sorte que l'autre ,avec le même genre de discrétion qu'un homme qui voit son ancienne maîtresse avec un autre amant »[2]

إن إيراد هذه الصفحة الكاملة لهو من قبيل توضيح مدى التتبع النفسي لهذه الظاهرة ..فالعلاقة المثلية تطغى على الحديث، من خلال تلك المرأة التي ترشق بسهام نارية ألبرتين وهي تدعوها بنظراتها تلك إلى مشاركتها هذا الParadoxe). ويستمر هذا الصراع مع الآخر حينما يطغى الصراع الجنساني ، فالمرأة ترغب في المرأة والرجل يرغب في الرجل ...وكأن الأنوثة أو الذكورة لا تكتمل إلا بانتهاكها:

« *souvent ,quant dans la salle du casino , deux jeunes filles se désirait , il se produisait comme un phénomène lumineux une sorte de traînée phosphorescente allant de l'une à l'autre* »[1]

وفي موضع آخر يتحدث عن هذه الظاهرة فيقول :

« l*a cousine de Bloch alla s'asseoir à une table ou elle regarda un magazine .Bientôt la jeune femme vint s'asseoir d'un air distrait à coté d'elle.mais sous la table on aurait pu voir bientôt se tourmenter leurs pieds ,puis leurs jambes et leurs mains qui étaient confondues……..* [2]»

هذه النماذج توحي بحدة الصراع النفسي الداخلي بين أبطال القصة، فالهوية الجنسانية هي أهم مؤشر نحو النزوع إلى الاستقرار ،في حين في هذا النص هؤلاء لا يمتلكون هذه الهوية،أو بالأحرى هم في صراع دائم بين انتمائين،إنتماء إلى الذكورة تارة وانتماء إلى الأنوثة تارة أخرى واستمر الأمر كذلك لينتج عنه هجين جنساني اختلطت عليه السبل .

(1) - ibid p6.
(2) - ibid p 7

وهو شذوذ بصريح العبارة ،والشذوذ كما جاء في معجم مصطلحات التحليل النفسي "هو "مجمل السلوك النفسي الجنسي الذي يتماشى مع هذه الانحرافات عن النمط السوي في الحصول على اللذة الجنسية"[3].

من الطبيعي أن نجد مثل هذا الأمر في "ألف ليلة وليلة" ،وتبلغ الحالة المرضية أوجها حينما تتحول الرغبة إلى رغبة في الحيوان كما حدث مع المرأة التي اتخذت قردا ، والأخرى دبا.

هذه الميولات الجنسية المرضية هي نوع من الصراع الذي خرج في شكل جنسي شاذ.

ثاني صراع يمكننا إدراجه هنا هو الصراع بين الإنس والجن ، ومثلما وجدنا الصراع بين الذكورة و الأنوثة في القصة الإطار ، يواجهنا صراع من نوع آخر في نفس الصفحة ، إذ تبدأ مع العفريت الذي خطف العروس في ليلة دخلتها إلى قصة العفريت الذي رمى التاجر بنواة فأصابت صدر ولد العفريت فانتفض العفريت الأب حاملا سيفا ليقتل به التاجر.

لكن كانت قوة العفريت برهانا قويا لعدم تكافؤ فرص الصراع بين الإنس والجن ، ولهذا فقد طلب من التاجر فرصة لإعادة دين عليه قائلا :"اعلم أيها العفريت أنه علي دين ولي مال كثير و أولاد وزوجة ، وعندي رهون فدعني أذهب إلى بيتي و أعطي كل ذي حق حقه ثم أعود إليك فتفعل بي ماتريد ، فاستوثق به الجني و ألقه..."[1]

يلاحظ ان الانسان في القصة يتميز بالامانة و الوفاء مما نتج عنه ثقة الجن به.

وقد كتبت له النجاة نظير هذه الخصال ، وحدث الامر نفسه مع الصياد و العفريت الذي خرج للصياد من القمقم، وارتعد الصياد خوفا لما راى الشرر يتطاير من اعين العفريت الذي خيره اية ميتة يموت نظير تخليصه من القمقم ، وقد لجا الصياد الى الحيلة للتخلص من هذه الورطة اذ ساله:كيف كنت في هذا القمقم ، والقمقم لا يسمع يدك، ولا رجلك ؟فكيف يسعك كذلك؟ فقال له العفريت : وهل انت لا تصدق اني كنت فيه ؟فقال الصياد:لا اصدق

[3] – جان لابلانش .و ج ب . بونتاليس . معجم مصطلحات التحليل النفسي ص 288.

[1] ألف ليلة وليلة ،-

حتى انظر بعيني .وحينما تحول المارد الى دخان داخلا الى القمقم احكم الصياد غلق السدادة وانتصر ذكاء ودهاء الصياد على جبروت العفريت.

ان الصراع بين الانس والجن في الف ليلة وليلة ،كان متفاوتا ، اذا علمنا انه"قسم عالم الجن الى قسمين عظيمين ، فقسم خاص بالجن المؤمنة التي تسخر لاغراض الانسان وتعطف عليه وتكون اداة له على بلوغ اغراضه ، وجن شريرة تضربه وتستدعي ضده ما يمكن ان تتحكم عليه في قوى العالم الارضي ، اما الجن الشريرة فقليلة الظهور ،تخرج عفاريت كالذي نجده قد طلع على التاجر من حيث القى النواة ، فاول ما يفكر فيه ان يقتله وهذا الجن الذي خرج للصياد ايضا في القصة التي تليها كذلك يطلب دم الصياد..."[2]

وللحديث عن الفرق بين الجن و العفاريت يجدر الاشارة الى أن الأمر في " ألف ليلة و ليلة " صيان ، و لا فرق هناك بين الجن و العفاريت ، هذا ما هو ظاهر في (الليالي) في حين أن الحقيقة تؤكد هذا الفرق فمن قائل أن العفاريت اعلى شانا و مرتبة من الجن ، و هناك من يقول ان الجن أقل شررا من العفاريت ، و لعل في (ألف ليلة و ليلة) ما يؤكد ذلك :

" قالت : بلغني أيها الملك السعيد أن الصعلوك الثاني قال للصبية رفست القبة رفسا قويا ، فقالت لي المرأة ان العفريت قد وصل الينا اما حذرتك من هذا ؟ و الله قد آذيتني . ولكن انج بنفسك و اطلع في المكان الذي جئت منه، فمن شدة خوفي نسيت نعلي و فأسي ،فلما طلعت درجتين التفت اليهما ، فرأيت الأرض قد انشقت و طلع منها عفريت ذو منظر بشع و قال : ماهذه الزعجةالتي أرعشتني بها فما مصيبتك ؟ و قد حاولت الصبية إنقاذ الموقف إلا أنها اخفقت ، فلقيت ما لاقت من طرف العفريت ، و قد استطاع أن يكشف الفاعل :

" و لم يمهلني بل اختطفني و طار و علاني و نزل بي و غاص في الارض و أنالاأعلم بنفسي .

ثم طلع بي الى القصر الذي كنت فيه فرأيت الصبية عريانة، والدم يسيل من جوانبها،ففطرت عيناي بالدموع،.. [1]

[2] – سهير القلماوي:الف ليلة وليلة ص 143/142

[1] .ألف ليلة وليلة ج47/1.

وقد عاقبها أشد العقوبة بعد أن قطع يدها ثم رجليها ثم رقبتها بعدها تحول الى الصعلوك قائلا له.«تمن على أي صورة أسحرك فبها، اما صورة كلب ، واما صورة حمار، وأماصورة قرد. »[2]
هنا تبدو صورة العفريت المؤذية الشريرة، التي تنزل أشد العقاب على من يستحق ومن لا يستحق.

وتتكرر صورة العفريت المؤذية في العديد من المواضع من (ألف ليلة وليلة) ، ولكننا أحيانا نصادف صورة العفريت المساعدة التي تنبهر بالانس فتحاول الجمع بين المتفارقين كما حدث في حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان،أو حكاية الصعاليك، حيث يحاول الجني والجنية في الحكايتين الجمع بين الفتى والفتاة لاشتراكهما في نقطة الجمال الأخاذ، وخاصة حينما أريد في قصة الصعاليك تزويج الصبية بالسائس الأحدب، فاعترض الجني سبيله ليخلي المكان لحسن بدر الدين البصري،فتحول العفريت إلى فأر ثم قط، فكلب، فجحش ، فجاموسة ليفزع الأحدب الذي قبض عليه العفريت وقلب رأسه وجعلها إلى أسفل وجعل رجليه إلى فوق، وقال له استمر هنا وأنا أحرسك إلى طلوع الشمس. وأما ما كان من قصة حسن بدر الدين البصري فإنه ترك الأحدب والعفريت يتخاصمان، ودخل البيت وجلس في داخل المخدع ..[3]

عملية المسخ أو التحول هذه نجد لها مكانا في الليالي وهي تقوم بالتأكيد على هذه الثنائية في النفس الإنسانية، ثنائية الشكل مقابل الجوهر، الجسم مقابل الروح أو العقل الحيوان مقابل الانسان ، الطبيعة العليا مقابل الدنيا، القبح مقابل الجمال التغير مقابل الاستمرار [1]،ومن أمتع حكايات المسخ في ألف ليلة وليلة تلك المتعلقة بتحول الإنسان إلى حيوان أو تحول ابن الملك إلى قرد بفعل مكيدة العفريت جرجريس فحدث الصراع بين الإنسية والعفريت بغية إبطال المسخ على ابن الملك ؛إذ تتعاقب صور التحول(TRANSFER) بشكل كبير، فبعدما ظهر العفريت في شكل أسد، وقسمته الأميرة إلى قسمين، وحينها صارت

[2] المصدر نفسه ص 47.

[3] المصدر نفسه ص 77.

[1] أميمه أبو بكر .(المسخ في حكايات ألف ليلة وليلة). مجلة فصول المجلد الثالث عشر، العدد الأول ربيع 1994 القاهرة، 245ص

رأسه عقربا وانقلبت الصبية إلى حية عظيمة، فتقاتلا قتالا شديدا ثم انقلب العفريت عقابا، فانقلبت إليه نسرا ثم تحول العقاب إلى قط أسود، فانقلبت الصبية ذئبا، فرأى القط نفسه مغلوبا فانقلب وصار رمانة حمراء كبيرة فانكسرت وانتثر حبها ، فملأت أرض القصر، فانقلب ذلك الذئب ديكا لأجل أن يلتقط الحب وسقطت حبة في الماء فانقلب الديك حوتا كبيرا ونزل خلفها وغاب ساعة إلى أن طلع العفريت وهو شعلة نار وانقلبت الصبية إلى لجة نار.[2]

كل هذا التحول كان يتم بتعاقب سريع، وعجيب ليظهر هذه الثنائية من جديد، ولكنها هذه المرة هي ثنائية الخير والشر، فالخير مثله الإنس والشر مثله الجن .

وهذه الثنائية هي رمز للرغبة في التغيير وخلق إيقاع جديد للحياة من أجل إعادة تأسيس الترتيب الطبيعي للأشياء،ومن أجل إعادة تأكيد الحدود الطبيعية القائمة في بنية المجتمع – التقسيم بين الانسان والحيوان، بين الأعلى والأدنى ، بين الذكر والأنثى .

يجب على الأميرة أن تظهر قواها غير الطبيعية هذه لأن هذه القوى تهدد النظام السائد.

لأن الاميرة في الأخير تحولت هي الأخرى إلى كومة من الرماد بجانب رماد العفريت.

ما يجب أن نلاحظه من خلال الصراع بين الإنس والجن هو أن :

- الإنس في ألف ليلة وليلة هو معادل للخير.
- الجن في ألف ليلة وليلة هو معادل للشر .
- الجن قد يخرج عن الأذى ليكون معينا لبني الانسان لتخطي بعض العواقب في الحياة .

كذلك نجد مظهرا آخر من مظاهر الصراع بين الأنا والآخر متمثلا في الصراع بين النفس والجسد، وقبل الخوض في هذا المجال تعترضنا العديد من الأسئلة .كيف يمكن الصراع بين النفس و الجسد؟ ألا يقتضي الأمر التكامل بينهما ؟ ما المقصود بطرح هذا الإشكال ؟

[2] - -. ألف ليلة وليلة ج50/1

«يبدو أن دراسة النفس والجسد وتناولهما كجوهرين متمايزين تمام التمايز دراسة لا طائل من ورائها، لأن النفس لا تعدو أن تكون إلا الوجه الآخر للجسد، وجهه الروحاني ، و الجسد لا يعدو أن يكون إلا الوجه المادي للنفس »[1]

إن القول بالتمايز مابين النفس والجسد هو من قبيل تحديد المصطلح، فكلاهما جوهران متمايزان، لكن لايتضح أحدهما إلابروز الآخر.

لقد احتلت ثنائية الجسد والنفس مكانة كبيرة في تنظير المنظرين وفي تأملات الفلاسفة بدءا بأفلاطون الذي كانت طبيعة نزوعه المثالي تقتضي تحقير الجسد، وتعظيم النفس، غير أن أرسطو حاول إيجاد نوع من التوافق بين النفس والجسد فكلاهما وجه للآخر، أما ديكارت فقد حدد مصطلح هذه الثنائية بمبدأين الجوهر الممتد، و الجوهر المفكر .هكذا كانت فرضية سبينوزا تقتضي واحديه المبدأ، ونفي هذه الثنائية، لأن تكريس هذه الثنائية من الأسباب التي تجعل الخوض فيها من أصعب الأمور، والصعوبة تكمن في استحالة الربط بين شيئين هما في واقع الأمر خلقا مترابطين.

إذن إن القول بالتمايز بين الجسد والنفس حتما سيقود إلى القول باتحادهما، وهذا ما حاول (ديكارت) تبنيه، وقد اتضح هذا من خلال رسالتي ديكارت إلى الأميرة إليزابيت بتاريخ 21-5 و 28-6 سنة 1643[2]

<<فاتحاد النفس والجسد اتحاد شديد وصميمي وجوهري وليس اتحادا عرضيا طارئا.[3]

وهذا رد على تلميذ ديكارت **رجيوس**(*reijius*) الذي يعتقد أن اتحاد النفس والجسد هو إتحاد عرضي طاريء الذي يعتقد أن إتحاد النفس (*accidentaires*) وليس اتحادا جوهريا، لأن النفس والجسد يمكنهما الوجود على انفصال إلا أن ديكارت رد على ريجيوس بالقول: ''كلا بل يجوز القول بوجه من الوجوه، أن اتحاد النفس والجسد قد حصل عرضا>>

[1] جلال الدين سعيد- النفس والجسد عند ديكارت وكبار الديكارتيين . دار الطباعة والنشر NOIR SUR BLAN

[2] -إذ يخبرها عن وحدة النفس والجسد بقوله أنها وحدة معيشة من الداخل فنشعر بها شعورا عميقا لا نمير . نقلا عن النفس والجسد جلال الدين سعيد ص41.

[3] المرجع نفسه ص.45

« non , en pourrait dire en quelque façon qu'il était accidentaire au corps d'être uni à l'âme. »

ويفسر هذا القول بأن اتحاد النفس والجسد اتحاد عرضي، أما الآن وقد حصل وتم فهو قد غدا إتحادا جوهريا.[1]

ولو تتبعنا مسار العلاقة بين الجسد والنفس عند فرويد نجد الحديث عن علاقة الجسد والنفس بأخذ بعدا آخر، فالإنسان هو قبل كل شيء وفي بدايته وفي بنيته كائن من الدوافع والرغبة

فعند فرويد يتغلب الجوهر المادي على الجوهر الروحي الذي يكاد يكون حضوره عرضيا وهذا بسبب ما يتحكم في الإنسان من دوافع ورغبات جنسية، فهو كائن الرغبة.

وعلى ضوء ما يقره فرويد يمكننا الدخول إلى هذه الثنائية من خلال (ألف ليلة وليلة) و (البحث عن الزمن الضائع).

لعل أهم سمة يمكن أن تطلق على ألف ليلة وليلة أنها حكاية الرغبة، والحديث بحرية عن المحرمات(les tabous)، فكان الجسد هو مبدأ هذه الرغبة، وهو منتهاها فقد انكسرت أمامه كل العزائم، وانهارت كل القوى، وتلاشت جميع الحدود، فكان وصف الجسد غاية في الإمتاع ، ولا يستثنى الحديث هنا جسد المرأة أو جسد الرجل ففي مقياس الجمال لافرق هناك ، فمثلما توصف مفاتن المرأة الجسدية تذكر أيضا مواضع الجمال عند الرجل، حتى أن الجن يحتارأحيانا من بهائها":فخرجت جنية فنظرت وجه حسن، وهو نائم، فلما رأته تعجبت من حسنه وجماله (2)"

وفي موضع آخر فلما نظر النساء إلى حسن بدر الدين وما هو فيه من الرقة والجمال ووجه يضيء كأنه هلال، مالت جميع النساء إليه [3]ونظرن إلى جماله فانبهرت عقولهن من حسنه.

(1) Cités par J.S SPUIK IN LA LIBRE PEU SéE FRANçAISE CHAP AU

(2) ألف ليلة وليلة ج74/1

(3) المصدر نفسه.ج1/ص75

فلما نظر أهل دمشق عجيب و قده واعتداله وبهائه تبعوه، وصارت الخلق تجري وراءه وتتبعه وتقعد في الطريق حتى يجيء عليهم .[4]

وكان للوزير الفضل بن خان ولد كأنه البدر إذا أشرق بوجه أقمر وخد أحد أحمر، وعليه خال كنقطة عنبر وفيه عذار أخضر[5].

إن هذا الوصف لا يختلف في شيء عن الوصف الذي يمكن أن يقال عن امرأة، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أسبقية الجسد بعيدا عن الذكورة والأنوثة .

حتى فلسفة الجسد تكاد أن تقوم بذاتها في(ألف ليلة وليلة) ***notre corps n'est pas un corps objectif il fait" partie de notre personnalité***

وهكذا الجسد في ألف ليلة وليلة هو تعبير عن الشخصية وعلامة فارقة عليها، كما أنه سمة من أبرز سماتها بل يكاد أن يكون كل سماتها، فالجسد بصورة أو بأخرى هو الإنسان، ففي القديم لم تكن لغة الجسد لغة مجنسة فثمة حركات تصدر من الجسد بعمومه لتعطي مفهوما دلاليا اتفق عليه –في حينه– كأداة تعبيرية مشتركة يتخذ الجسد في الحروب شكلا وحركة مغايرة لحركته في السلم، وتشكل أعضاؤه مفردات لغوية في حالات تعبيرية عدة .

لكن في الأبجديات الحديثة الجسد هو صانع خطاب الجنسانية من خلال تيمة المرأة الحاضرة وهي رمز للأنوثة حتى إن كانت مقنعة كما أسلفنا الذكر من خلال ألف ليلة وليلة حيث الذكر مقنع بقناع الأنوثة، فيتجلى بتمظهراتها بدء بالقوام ومرورا بالشكل العام فيبقى استحضار رمزية الأنوثة وشفراتها عبر ترسيمة ثنائية المقدس / والمدنس وثنائية الكف الإندفاع وفي اقتراح نصه المضاد النافر من تاريخ قمعه المكين المحكوم عليه باللاوجود كما يقول فوكو .[1]

وقد تتعدد مراكز سلطات الجسد باتخاذ أقنعة متعددة مما يجعله التحدي الأكبر لكل مفاهيم العقل، وثوابته كما تراه سوزان سونتاج .[2]

[4]- المصدر نفسه. ج1/82-83

[5] المصدر نفسه.ج1/33

[1] الموقع الالكتروني http //www. Mafhoum.com /presse

[2]- مجلة الحوار المتمدن –العدد 4-16-15/9/2006على حسن الفوار هستريا الجسد

لقد بدأت فكرة الجسد بعيدا عن الجنسانية، لتعود إلى إيروسيتها في نظرية الخلق وفي أساطير اليونان القديمة .

لقد بدأت فكرة الجسد، بعيدا عن الجنسانية، لتعود إلى إيروسيتها في نظرية الخلق وفي أساطير اليونان القديمة، لكن ليس الجسد حامل اللذة فحسب، بل هو حشد من المحمول السوسيو ثقافي بما تحمل لغة الجسد من رموز وإيحاءات، وشفرات تميل إلى حقول دلالية تسهم في إعادة إنتاج نص الجسد فيتحول من إيروسيته الفاضحة إلى فاعليته الاجتماعية والثقافية الإيجابية، وهذا يتجلى من خلال التوصيف المادي أحيانا للجسد، والتوصيف الروحي تارة أخرى وهذا يدخل في إطار الأوصاف الخلقية أي مابين التوصيف الخارجي والتوصيف الداخلي ويمكن إدراج هذا الأمر من خلال الجدول الآتي (المتن هو ألف ليلة وليلة).

التوصيف ا لخارجي● التوصيف الداخلي● التصنيف●● فنظر الحمال إلى من فتح الباب فوجدها صبية رشيقة القد بارزة النهد ذات حسن وجمال وعيون كعيون الغزلان وحواجب كهلال رمضان وخدود مثل شقائق النعمان، وفم كخاتم سليمان ووجه كالبدر في الإشراق ونهدين كرمانتين وبطن مطوي تحت الثياب

التوصيف الداخلي● التصنيف●● فنظر الحمال إلى من فتح الباب فوجدها صبية رشيقة القد بارزة النهد ذات حسن وجمال وعيون كعيون الغزلان وحواجب كهلال رمضان وخدود مثل شقائق النعمان، وفم كخاتم سليمان ووجه كالبدر في الإشراق ونهدين كرمانتين وبطن مطوي تحت الثياب

التصنيف●● فنظر الحمال إلى من فتح الباب فوجدها صبية رشيقة القد بارزة النهد ذات حسن وجمال وعيون كعيون الغزلان وحواجب كهلال رمضان وخدود مثل شقائق النعمان، وفم كخاتم سليمان ووجه كالبدر في الإشراق ونهدين كرمانتين وبطن مطوي تحت الثياب

فنظر الحمال إلى من فتح الباب فوجدها صبية رشيقة القد بارزة النهد ذات حسن وجمال وعيون كعيون● الغزلان وحواجب كهلا

ونهدين كرمانتين وبطن

فنظر الحمال إلى من فتح الباب فوجدها صبية رشيقة القد بارزة النهد ذات حسن وجمال وعيون كعيون الغزلان وحواجب كهلال رمضان وخدود مثل شقائق النعمان، وفم كخاتم سليمان ووجه كالبدر في الإشراق ونهدين كرمانتين وبطن مطوي تحت الثياب

فذهبت إليه وكشفت عن نحرها فلما رأى بدر الدين صفاء جسمها

وإذا بالهواء هب على بدر الدين فرفع ذيله من فوق بطنه فبان من تحته بطن وسرة محققة وسيقان وأفخاذ مثل البلور ...

-فلما نظر أهل دمشق إلى عجيب

وقده واعتداله وبهائه

ثم حضر ومعه جارية رشيقة القد، قاعدة النهد بطرف كحيل وخد أسيل وخصر نحيل وردف ثقيل، وعليها أحسن ما يكون من الثياب ورضابها أحلى من الجلاب وقامتها تفضح غصون البان وكلامها أرق من النسيم إذا مر على زهر البستان(ص 132).

- ولكن مثل هذا الصبي، وهذه الصبية ما رأت عيني حسنا وجمالا وقدا واعتدالا مثلهما...

فوجدته ولدا ذكرا يشبه البدر بجبين أزهر وخد أحمر مورد.(174)

- فتقدم التاجر إليها فرآها بديعة في الحسن والجمال (208)

- فإذا هو رجل ذو وقار ووجه حسن .

●ننظر إلى البنات وما هن فيه من حسن الطبائع فلم ير أحسن منهن.

ننظر إلى البنات وما هن فيه من حسن الطبائع فلم ير أحسن منهن.

- وكان الصغير أميز من الكبير في الحسن والجمال وليس في زمانه أحسن منه حتى أنه شاع ذكره في البلاد

فنظرت وجه حسن وهو نائم فلما رأته تعجبت من حسنه وجماله.

وصارت العروس وكأنها البدر إذا أحمر في الليلة الرابعة عشر

بلغني أيها الملك السعيد أنه كان بالبصرة ملك من الملوك يحب الفقراء والصعاليك ويرفق بالرعية ويهب من ماله الشيء الكثير(ص431)

– أن الملك شركان اشترى جارية لا مثيل لها في الجمال والعلم والأدب (214)

وأنها حوت جميع العلوم.

وكان بها ملك يقال له الملك سليمان، وكان صاحب جود وإحسان وعدل وأمان وفضل، وامتنان (289)

+

–

–

–

+

–●●* العينات مأخوذة من المجلد الأول من (ألف ليلة وليلة).

* العينات مأخوذة من المجلد الأول من (ألف ليلة وليلة).●

* العينات مأخوذة من المجلد الأول من (ألف ليلة وليلة).

إنها عينة من طغيان حضور الجسد،بلذاته وشهواته، ونوازعه المختلفة، هذا الحضور يكاد يطغى على الحضور الآخر، حضور النفس وقد أشرنا إلى هذه الثنائية بالتوصيف الخارجي والتوصيف الداخلي.

ولو قمنا بعملية التوصيف هذه مع رواية(بحثنا عن الزمن المفقود،) ***A la recherche du temps perdu***

لوجدنا هذا التراوح، وهذه الازدواجية التي تكاد يطغى عليها توصيف الروح (التوصيف الداخلي)، ولنلاحظ هذا الوصف:

Swann observé bien les goûts vulgaires d'Odette son manque d'intelligence , sa capacité de dissimulation , mais par une sorte de paresse d'esprit congénitale ..
Il ya certainement une femme qui le force a aller chez elle à n'importe quelle heure, lui faisait sentir qu'il menait la vie des hommes qui ont une affaire amoureuse dans leur existence, et en le sacrifice qu'il fon de leur repos et de leur intérêts à une rêverie voluptueuse fait naître un charme intérieur.[1]
Et en effet elle trouvait Swann intellectuellement inférieur à ce qu'elle aurait cru[2]
« j'ai eu l'occasion de rencontrer, au cours de ma vie dans des couvents exemple des incarnations vraiment saintes de la charité active, elles avaient généralement un air allègre positif, indifférent et brusque de chirurgiens pressé… »[3]
J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu venir cette puissante joie Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau[4]

لقد لاحظنا من خلال النماذج المعطاة أن التوصيف كان يرتكز على الأشياء المعنوية المجردة كالذكاء، والقدرة على الترجيح والموازنة، التضحية من أجل راحة الآخرين مع الكثير من أحلام اليقظة التي تولد جمالا داخليا، وهكذا يتغلب ذكر المحاسن الروحية على غيرها في أجزاء (بحثا عن الزمن المفقود).

ولا يعني هذا أننا لا نجد ما يشير إلى الشق الآخر وهو الجسد بأيروسيته، فالحديث عن جمال الجسد، وعن رشاقة الصبايا تظهر هنا وهناك، وليس هذا بغريب قأكبرتيمة في الزمن المستعاد هي تلك المتعلقة بالحث على الحقيقة..

« *Le grand thème du temps retrouvé est celui-ci. la recherche de la vérité.* [5]»

(1) Un amour de swann. P 87
(2) Du coté de chez Swann. P 89
(3) Gérard genette . Figure I p 188
(4)
(5)

هذه الحقيقة التي نكتشفها من خلال لمس كل الحقائق ما ظهر منها وما بطن، ولذا يكون الحديث عن الجسد والنفس رغم أن في "بحثا عن الزمن الضائع "هناك حديث عن العلاقات المثلية بشكل واضح وصريح خاصة في الجزأين الأول والثاني من سادوم وعمورة *«Sodome et gomorrhe»*

إلا أن الحديث كان جماليا أكثر منه شيئا آخر، حيث تبدو خصوصية الجمال وحدها القادرة على رسم أحداث القصة فيأتي بمثال عن التلقيح الذاتي للزهرة، أو جمال المرأة حينما يبدو في صورة فنية أكثر منه أيروسية، وهو بهذا يعيد صياغة نصه الاحتجاجي في سياق أكثر قبولا حينما يتكلم عن الممنوع بطريقة غير احتفائية من جهة، وهي لا تتنكر لذاتها من جهة ثانيةبقدر ما تحمي طقوسها وفرادتها، فهي لا تنفي على الجسد حمولته الايروسية بقدر ما تتيح له التنفس في مجال روحاني أخاذ يطغى وصفه على الأحداث، لنتذكر ونحن نطالع النصوص أن ثقافة الجسد كانت مركزا أيروسيا في جوهر نظرية الخلق، وفي أسطورة الآلهة الأنثى المالكة لسر الخلق والإغواء والخطيئة، وسعار الغيرة، وفي أسطورة المعرفة والجمال[1]. فالجسد في (بحثا عن الزمن الضائع) هو الإنسان بكل تطلعاته، واشرئبابه، وهوسه، كذلك هو المحرك، والصانع لنص الجنسانية، والمتمرد على كبته وقمعه، و رغبته الجامحة، ليتحول إلى جوهر آخر مثله مثل جوهر النفس، ويستحيل إلى مركز تنطلق منه، وعبره وشائج الاتصال وإشعاعات التواصل للتعبير عن الوجود وإلغاء الحكم عليه باللا وجود، كما يقول فوكو..

كذلك يظهر نوع آخر من الصراع، وهو الصراع بين الإنسان، والطبيعة، وتتجلى صوره في الكثير من المواضع في ألف ليلة وليلة كقصة(السند باد البحري)، وما جاء لماما في حكاية(القاضي الإسرائيلي)في الليلة الخامسة والثمانون بعد المئة التاسعة.[2]

[1] مجلة الحوار المتمدن : العدد4-16-2006/ 9/ 15.علي حسن الفواز (هستيريا الجسد).

[2]ألف ليلة وليلة 303/4.

إذ يظهر في كليهما صراع الإنسان مع البحر، وهو عنصر من عناصر الطبيعة. وهذا ما نجده أيضا في حكاية الملك عاصم بن صفوان في الليلة السابعة والثمانون بعد المئة السابعة[3]. وفي حكاية بلوقيا الليلة التاسعة بعد المئة الخامسة.[4]

ففي حكاية القاضي الإسرائيلي يظهر صراع الإنسان مع البحر" فقالت: خرجت وأنا حامل بهذا الصبي لأحج هذا البيت فركبت في سفينة فهالت علينا الأمواج واختلفت علينا الرياح وانكسرت بنا السفينة فنجوت على لوح منها، ووضعت هذا الصبي وأنا على ذلك اللوح .

فبينما هو في حجري والأمواج تضربني إذ وصل إلي رجل من ملاحي السفينة وحصل معي

فبقيت على تلك الحالة يوما وليلة .

فلما كان الصباح بصرت بقلاع سفينة تلوح من بعد فمازالت الأمواج تقذفني والرياح تسوقني حتى وصلت إلى تلك السفينة التي كنت أرى قلاعها ..."[5]

فالموج هنا في صراع مع تلك المرأة إلى أن استطاعت بقدرة الخالق، وبإرادتها التغلب عليه . كذلك في حكاية الملك عاصم بن صفوان و(بلوقيا)، إذ نجد الأبطال في صراع مع الأمواج، وهذا ما نلاحظه من خلال هذه الأمثلة : " والزورق سائر بهم، ولم يلعموا إلى أي جهة يتوجه بهم مع الأمواج والرياح ليلا ونهارا، مدة مديدة من الزمان، حتى فرغ منهم الزاد، وذهبوا عن الرشاد، وصاروا في أشد ما يكون من الجوع والعطش والقلق...

ونفس الأمر نجده في حكاية (بلوقيا) إذ أمسى عليهم المساء وتاهوا في البحر، وناموا الى وقت الصباح ثم انتبهوا، وهم لا يعرفون الطريق ولم يزالوا سائرين في البحر.[1]

وأما حكاية السند باد البحري فهي حكاية تكاد أن تكون لوحدها عنوانا للصراع بين الإنسان والطبيعة ومؤشرا رئيسيا عليها ،إذ تبدأ حكاية السند باد البحري الذي قام بسبعة

[3]-ألف ليلة وليلة 147/4

[4] المصدر نفسه. ج 228/4

[5]-المصدر السابق. ج 304/4.

[1] ألف ليلة وليلة ج 228/3

سفرات رغبة في السفروطلبا للمتعة والاستفادة بعد اشتداد الحال عليه بعد عز ورفاه فاختار السفر بالبحر.."

"وقد سمحت لي نفسي بالسفر في البحر، فنزلت المركب وانحدرت إلى مدينة البصرة مع جماعة من التجار، فسرنا في البحر مدة أيام وليالي، وقد مررنا بجزيرة بعد جزيرة، ومن بحر إلى بحر، ومن بر إلى بر وفي كل مكان مررنا به نبيع ونشتري ونقايض بالبضائع فيه "[2]

ثم فجأة وجدوا أنفسهم في صراع مع أمواج البحر المتلاطمة .

(استراحوا على ظهر سمكة عملاقة، فلما أوقدوا على ظهرها نارا أحست بالسخونة فتحركت).[3] "وقد تحركت تلك الجزيرة، ونزلت إلى قرار البحر بجميع من كان عيها، وانطبق عليها البحر العجاج المتلاطم بالأمواج، وكنت أنا من جملة من تخلف في الجزيرة فغرقت في البحر مع جملة من غرق ."

لقد هزمهم البحر بأمواجه لولا لطف من الله الذي كتب النجاة من الغرق للسند باد : "ولكن الله تعالى أنقذني ونجاني من الغرق ورزقني بقطعة خشب كبيرة من القطع التي كانوا يغسلون فيها، فمسكتها بيدي وركبتها من حلاوة الروح، ورفست الماء برجلي مثل المجاديف ،والأمواج تلعب بي يمينا وشمالا ".[4]

لقد أيقن السند باد بالهلاك لولا لطف من الله ، فعباب البحر وأمواجه المتلاطمة، وحتى السمك ترك آثاره في باطن رجليه .

لكنه في آخر المطاف تغلب على جبروت البحر، رغم خروجه من هذه المعركة منهوك القوى، حزينا ..

".. فوجدت رجلي قد تورمتا، فسرت حزينا على ما أنا فيه، فتارة أزحف على بطني وتارة أحبو على ركبتي ."[1] وفي السفرة الثالثة يجيء ذكر الصراع أيضا مع البحر :" إلى أن كنا يوما من

[2] المصدر نفسه ج 228/3

[3] المصدر نفسه ص 279.

[4] ألف ليلة وليلة ج 280/3.

[1] المصدر السابق ،ج 281/3

الأيام سائرين في وسط البحر العجاج المتلاطم بالأمواج فإذا بالريس وهوفي جانب المركب ينظر إلى نواحي البحر ثم أنه لطم وجهه وطوى قلوع المركب ورمى مراسيها ونتف لحيته ومزق ثيابه وصاح صياحا عظيما، فقلنا له ياريس ما الخبر؟ قال: " اعلموا يا ركاب السلامة أن الريح غلب علينا وعصف بنا في وسط البحر ورمتنا المقادير لسوء بختنا إلى جبل القرود، وما وصل إلى هذا المكان أحد وسلم منه قط، وقد أحس قلبي بهلاكنا أجمعين.."[2]

وفي السفرة الرابعة حدث له نفس الأمر مع الريح، ثم الموج : " ولم نزل على هذه الحالة مدة ليال وأيام من جزيرة إلى جزيرة، ومن بحر إلى بحر، إلى أن خرجت علينا ريح مختلفة يوما من الأيام فرمى الريس مراسي المركب، وأوقفه في وسط البحر خوفا عليه من الغرق .

فبينما نحن على هذه الحالة، ندعو ونتضرع إلى الله تعالى، إذ خرجت علينا ريح عاصفة شديدة مزقت القلع وقطعته قطعا، وغرق الناس، وجميع حمولتهم وما معهم من متاع وأموال، وغرقت أنا بجملة من غرق، وعمت في البحر نصف نهار، وقد تخيت عن نفسي. فيسر الله لي قطعة لوح خشب من ألواح المركب، فركبتها أنا وجماعة من التجار .."[3]

فلما كان ثاني يوم ضحوة نهار ثارت علينا الريح، وهاج البحر، وقوي الموج، فرمانا الماء على جزيرة ونحن مثل الموتى .."[4]

في السفرة الخامسة .. هناك صراع بين الرخ والسندباد وأصحابه، والوسيلة هي إحدى بنات الطبيعة وهي حجارة جبلية :"... وإذا بهما قد تبعانا، وأقبلا علينا وفي رجل كل منهما صخرة عظيمة من الجبل، فألقى الرخ الصخرة التي كانت معه علينا فجذب الريس المركب، وقعد من عظم وقوعها في البحر، وقد رأينا قرار البحر من شدة عزمها..

ثم أن رفيقة الرخ ألقت علينا الصخرة التي معها، وهي أصغر من الأولى، فنزلت بالأمر المقدر على مؤخر المركب فكسرته وطيرت الدفة عشرين قدما وقد غرق جميع من كان في المركب

[2] –المصدر نفسه. ج 291/3

[3] -المصدر نفسه. ج 298/3

[4]-المصدر نفسه. ص 298

في البحر، فصرت أحاول النجاة من حلاوة الروح، فقدر الله تعالى لي لوحا من ألواح المركب فتعلقت فيه، وركبته وصرت أقذف عليه برجلي والريح والموج يساعدانني على

السير .."[1] هذا ما حدث في السفرة الخامسة، وأما ما حدث في السفرة السادسة، وهي أعجب من قبلها.

"..فقال لهم الريس:اعلموا ياجماعة أننا قد تهنا بمركبنا وخرجنا من البحر الذي كنا فيه ودخلنابحرا لم نعرف طرقه،وإذا لم يقيض الله لنا شيئا يخلصنامن هذا البحرهلكنا بأجمعنا ..."[2]

ثم إن الريس قام وصعد على الصاري وأراد أن يحلل القلوع فقوي الريح على السفينة فردها وقال : لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم، لا يقدر أحد أن يمنع المقدور، والله إننا قد وقعنا في مهلكة عظيمة لم يبق لنا منها مخلص، ولا نجاة.."[3]

والذي حدث في السفرة السابعة والأخيرة مثلما حدث في السفريات الأخرى :

" فعند ذلك قام ريس المركب، وشد حزامه، وشمر وطلع على الصاري وصار يلتفت يمينا وشمالاوبعد ذلك نظر إلى أهل المركب ولطم على وجهه ونتف لحيته، فقلنا يا ريس ما الخبر ؟ فقال لنا : اطلبوا من الله تعالى النجاة مما وقعنا فيه وابكوا على أنفسكم وودعوا بعضكم بعضا، واعلموا أن الريح قد غلب علينا ورمانا في آخر بحار الدنيا .."[4]

فالصراع بين الإنسان والطبيعة تجسد هنا في السند باد البحري وما لاقاه من أهوال البحروتلاطم الأمواج بفعل العامل الطبيعي هنا وهو الرياح والعواصف، فكان أن يرتكن إلى القدر تارة وإلى محاولاته في صراع هذه العوامل للفوز بالنجاة .

ونفس الأمر نلاحظه في النماذج المختارة فهي لا تخرج عن الصراع بين الإنسان والبحر بفعل الاتجاهات المعاكسة للرياح .

[1] المصدر السابق ج 307./3

[2] المصدر نفسه.ج 6/4

[3] المصدر نفسه .ج 6/4

[4] - ألف ليلة وليلة ج12/4.

ولعل السبب الذي جعل الارتكاز يكون على هذا الصراع دون غيره، لأن طبيعة الحياة العربية صحراوية ، فالإنسان العربي على علم بمخاطر الصحراء وبمجاهلها، في حين أن البيئة البحرية غريبة عنه نوعا ما، فهو لم يألف ارتياده وركوبه، فركوبه لم يتح لكل الناس لهذا يكون الحديث عن البحر في منتهى التشويق، والتهويل .أما في رواية (بحثا عن الزمن المفقود) فالصراع مع الطبيعة يكتسي صفة شمولية هي محطة صراع الذات مع الزمن الذي لا يقهر في الواقع، إلا أن في رواية (في البحث عن الزمن الضائع) يتحول إلى زمن تمطي استغراقي قابل للتمدد، قابل للتوقف، قابل للعودة،له مطلق القدرة على استعادة ما مضى ..وأعتقد أن هذا الأمر من أشد الصراعات ضراوة وتحد.

2- العلاقة بالمكان: سوف نركز في هذا المبحث على العلاقة بالمكان من الناحية النفسية ، فالإنسان تربطه عادة بالمكان علاقة احتواء،ويختلف إدراكه للمكان حسب طبيعة المكان نفسه، وحسب طبيعة الشخص والحالة المعاشة، فللمكان سلطته، وسلطانه ، إذ لا يمكننا التحكم في طبيعته، إلا بما يمكن أن نسميه بإيهامية المعنى، حينما يصبح المكان هلاميا نشكله وفق تصوراتنا، وحالاتنا النفسية، وانطلاقا من هذا يمكن أن يشكل المكان في علاقاته بالإنسان أهم بؤرة في النص وهذا ما نلمسه حينما نجد عملية التكرار، والحديث عن أمكنة معينة دون غيرها، فعلاقة الإنسان بالمكان لا يختلف عن الشعور بالزمان وذلك، بمقتضى التآلف، والترابط بين الاثنين، فالطبائع والصفات والسلوك من تشكيلات المكان والبيئة".[1]

فالمكان يوهمنا بثبوتيته، في حين أنه متغير، وفقا لتغيرات وميولات، وهواجس، ونزوات، وقد يختلط المكان بالزمان ، إذ لا وجود لأحدهما إلا بوجود الآخر، ولهذا فمن طبيعة الزمان التغير والتحول ، وهذا ينعكس بالطبع على المكان.

وإذا ما بحثنا هذه العلاقة في(ألف ليلة وليلة)وفي (بحثا عن زمن مفقود) نجدها تتسم بالحميمية تارة، وبالجفوة تارة أخرى. فكلما مثل المكان جزء من الشخصية فهذا يرتبط أساسا

[1] عبد الكريم الكيلاني: مجلة الحوار المتمدن http .//www.rezga.com

بعلاقة هذا الجزء، بما في المكان كشخص آخر نحبه أو ذكرى جميلة أو محل ...، والعكس حينما يتعلق هدا المكان بشخص يذكرنا بألم ما أو ذكرى سيئة...

1/ علاقة الإنسان بالمكان في ألف ليلة وليلة :

أ- **علاقة تخويفية (فوباوية)**: يمكننا التحدث هنا عن فوبيا الأمكنة وهو شعور الإنسان بالخوف من أماكن معينة كالأماكن المغلقة، والأماكن العالية، والأماكن المظلمة ...

قد يأتي الشعور بالخوف أيضا من خلال ارتباط أحد الأمكنة بمصدر خوف كما حدث في الليلة الأولى من ألف ليلة وليلة [1]

حينما جلس التاجر تحت شجرة، ورميه لنواة التمرة التي أصابت ولد العفريت فقتلته. فالجلوس تحت الشجرة هو مصدر للخواف لارتباطه بخروج العفريت، كذلك ما حدث في الليلة الثالثة حينما خرج من القمقم عفريت، فارتعدت فرائص الصياد، وتشبكت أسنانه، ونشف ريقه وعمي عن طريقه .[2] أو حكاية ابن الملك الذي التقى بغولة في صورة بنت ملك من ملوك الهند، ثم أخذته إلى جزيرة، ثم سمع منها ما يوحي بقرب نهايته، " فلما سمع ابن الملك كلامهم أيقن بالهلاك وارتعدت فرائصه وخشي على نفسه ورجع . فخرجت الغولة فرأته كالخائف الوجل وهو يرتعد.."[3]

وهنا الخوف يرتبط بمصدر آخر هو ارتباط الجزيرة بالغولة، وهذا ما نجده أيضا في مواضع متعددة من(ألف ليلة وليلة) حيث تظهر هذه العلاقة التخويفية التي يسببها إنسان أو حيوان، أو غيلان، وسنوردها فيما يلي:

[1] ألف ليلة وليلة ج 12/1

[2] المصدر نفسه .ج 18/1

[3] المصدر نفسه . ج1/ص 22، 23

" وساعة وصولي إلى مدينة أبي نهض إلي جماعة من باب المدينة. وكتفوني،فتعجبت كل العجب لأنني ابن سلطان المدينة وهم خدم أبي وغلماني، ولحقني منهم خوف زائد فقلت في نفسي ماذا جرى لوالدي ؟"[4]

" فذهب بي السياف،و سار حتى خرج من المدينة، وأخر جني من الصندوق وأنا مكتوف اليدين مقيد الرجلين، وأراد أن يعمي عيني ويقتلني، فبكيت"[5] هنا خوف من الموت.

كما نجد الخوف من الجن كذلك، ويظهر هذا فيما يلي :

قالت بلغني أيها الملك السعيد أن الصعلوك الثاني قال للصبية رفست القبة رفسا قويا، فقالت لي المرأة إن العفريت قد وصل إلينا أما حذرتك من هذا ؟ والله قد آذيتني ولكن انج بنفسك، واطلع من المكان الذي جئت منه، فمن شدة خوفي نسيت نعلي وفأسي..."

فلما سمعت هذا الكلام اصفر لوني وتغير حالي "[1]

كذلك يأتي الخوف من نوازل الطبيعة، وكوارثها "..ولم يهدأ الريح إلا بكرة النهار، ثم أقمنا يومين فتهنا ولم نزل تائهين أحد عشر يوما من تلك الليلة، وليس لنا ريح يرجعنا إلى ما نحن قاصدون آخر النهار، وفي غد نصل إلى حجر يسمى حجر المغناطيس، وتجرنا المياه غصبا إلى جهة، فيتمزق المركب ويروح كل مسمار في المركب إلى الجبل ويلتصق به لأن الله وضع في حجر المغناطيس سرا ثم إن الريس يا سيدتي بكى بكاء شديد ، فتحققنا أننا هالكون لا محالة "[2].

وهي علاقة تخويفية أيضا إذ البحر كان مصدر الخوف الأول، ثم جبل المغناطيس..

كذلك هناك خوف من الأبواب المغلقة : "فوجدت الباب مغلقا، فصرت الآن خائفا على روحي ".[3]

[4] المصدر نفسه. ج 1/ص 40

[5] المصدر نفسه . ج 41/1.

[1] المصدر السابق ج 46/1.

[2] لمصدر نفسه. 52/1..

[3] الصدر نفسه، ج 156/1.

كذلك الأماكن المغلقة كالقبور مثلا :" ثم رجع ينظر له محلا ينام فيه إلى الصباح، فوجد تربة محوطة بأربع حيطان، وفيها نخلة ، ولها باب من الصوان مفتوح، فدخلها وأراد أن ينام، فلم يجئه النوم، وأخذته رجفة ووحشة وهو بين القبور، فقام واقفا على قدميه، وفتح باب المكان ونظر فرأى نورا يلوح على بعد في ناحية باب المدينة .."[4]

هذه بعض النماذج من العلاقات التخويفية في(ألف ليلة وليلة) فيظهر الإنسان، وقد جعله المكان عديم الثقة بنفسه، على أهبة البكاء، والعويل . والخوف هو طبيعة بشرية ..

2- علاقة تآلفية : من الطبيعي جدا أن يصنع المكان لنفسه ألفة تربطه بالإنسان، والعكس صحيح، فالإنسان بطبعه ألوفا، فيشق على الإنسان فراق الأمكنة، والديار ولعل ظاهره وقوف العرب على الأطلال هي نوع من هذه الألفة، التي لم تستطع أشعار العرب على مدار السنين تجاوز هذه الحقيقة والقفز عليها.

ومن أمثلة هذه العلاقة التآلفية في(ألف ليلة وليلة) نجد العديد من النماذج :

"... وبعد السنة قالت لي أريد أن أبني في قصرك مدفنا مثل القبة ، وأنفرد فيه بالأحزان، وأسميه بيت الأحزان"[1]. فالعلاقة التآلفية بالمكان هذه كانت نتيجة حتمية لعلاقة أكثر حميمية، وهي العلاقة بالإنسان، فنحن نحب ونألف الأماكن التي نحب إنسانها .

وكمثال أيضا على العلاقة التآلفية في ألف ليلة وليلة التي تصل حد عشق المكان والمعاناة عند فراقه : "ثم مشيا حتى وصلا إلى القصر، وأخبر الملك الذي كان مسحورا أرباب دولته أنه مسافر إلى الحج الشريف فهيأ له جميع ما يحتاج إليه هو والسلطان وقلب السلطان ملتهب على مدينته".[2]

كذلك نتيجة للوفاء، والحب الشديد، قد تتحول العلاقة التخويفية إلى علاقة تآلفية، كما حدث حينما كانت المرأة " في مدة غيبة ولدها قد لزمت البكاء والنحيب، وعملت

[4] المصدر نفسه. ج 156/1

[1] المصدر السابق . ،ج 1/ص 30.

[2] المصدر نفسه .ج 1 /32.

لولدها قبرا من الرخام في وسط القاعة، وصارت تبكي عليه ليلا، ونهارا، ولا تنام إلا عند ذلك القبر "[3] .

أو في حكاية(شركان وضوء المكان):

" فلما طلعت الشمس قال له الوقاد كأنك قد تذكرت بلادك ؟ فقال له ضوء المكان : نعم لا أستطيع أن أقيم هنا "[4] أو: " فعند ذلك بكى بكاء شديدا، وتذكر أمه وأباه وأخته ووطنه".[5]

3 – **علاقة تطويعية** : نقصد بالعلاقة التطويعية تلك العلاقة التي تخضع المكان إلى قوى أكثر منه فاعلية.

كالخضوع إلى عالم السحر، والماورا ئيا ت ، والغيبيات .كما حدث في هذه الفقرة من(ألف ليلة وليلة) : ثم قامت، ولبست أفخر ثيابها، وتبخرت وتقلدت سيفا، وفتحت باب القصر، وخرجت فقمت وتبعتها حتى خرجت من القصر وشقت في أسواق المدينة ،فتكلمت بكلام لا أفهمه، فتساقطت الأقفل، وانفحتت الأبواب ".[6]

إذ تظهر هنا القدرة على تطويع المقفل (فتساقطت الأقفال، وانفتحت الأبواب) والوسيلة المثلى للوصول إلى هذا هي التعاويذ، وكلمات السحر (فتكلمت بكلام لا أفهمه)، وهو نفس الأمر الذي حدث في موضع آخر حينما " قامت وخرجت من القبة إلى القصر، وأخذت طاسه وملأتها ماء، ثم تكلمت عليها فصار الماء يغلي ".[1]

فالتعاويذ لها القدرة على تحريك الأشياء (...فصار الماء يغلي) .

وهذه القدرة على التطويع هي قدرة استثنائية تؤتى لفئة من الناس دون غيرهم.

[3] المصدر نفسه ، ج 1 /84.

[4] المصدر نفسه، ج 1 /205

[5] المصدر نفسه ، ج 1 / 225.

[6] ألف ليلة وليلة،ج 1 /29 .

[1] المصدر السابق، ج 1 / 32

وقد يتعدى أمر المطاوعة، والتطويع إلى أمر آخر يتعلق بتطويع القلوب ويظهرذلك من خلال العبارة الآتية :

"...أهل هذه المدينة، والأربع جزائر كل ليلة ، إذا انتصف الليل، يرفع السمك رأسه، ويدعو علي وعليك، فهو سبب منع العافية عن جسمي، فخلصيهم وتعالي خذي بيدي وأقيميني، فنهضت وقامت وهي مسرورة تجري، وخرجت إلى البركة ..."[2]

ونعثر ونحن نتصفح(ألف ليلة وليلة) الكثير من النماذج المتعلقة بالعلاقة التطويعية بالمكان .

كما نعثر على علاقة أخرى لا تقل أهمية عن بقية العلاقات، وهي العلاقة التنكرية وتتعلق بكل ما يرمز إلى ظاهرة التنكر من تنكر الملك في صورة إنسان من عامة الشعب أو تنكر الساحرة في زى عجوز تقية، أو تنكر الجارية في زى غلام .

كما يمكن أن ندرج ظاهرة أخرى من العلاقة التنكرية، وهي تلك الحالة التي تعبر عن الدهشة أمام أمر ما إلى درجة نكرانه كما نرى في الحوار التالي:

" فقال في نفسه هل أنا في أضغاث أحلام، أو في اليقظة؟ ثم قام فمشى قليلا إلى باب ثان، ونظر فإذا هو في البيت الذي انجلت فيه العروسة، ورأى المخدع والسرير، ورأى عمامته وحوائجه، فلما نظر ذلك بهت، وصار يقدم رجلا ويؤخر أخرى، ويمسح جبينه..."[3]

وأما العلاقة بالمكان في(بحثا عن الزمن الضائع) فهي علاقة تأتي مصطبغة بالزمان، لأن طبيعة الرواية عموما هي طبيعة زمنية، لكن (بحثا عن زمن مفقود) تعتمد على اللازمنية، وهي الإغراق في تهويمية الزمن، ولهذا تبدو العلاقة بالمكان هي الأخرى علاقة مجتلبة، ومفتكة من بين ثنايا الزمن. وغالبا مانجد المؤلف يختار أمكنة ذات حدود لا متناهية كعنوان أحد أجزاء الرواية (وهي مملكة (***La terra incognita***)سادوم وعمورة)، التي أسماها السارد ب(الأرض المجهولة) (فسادوم وعمورة) اسم لأرض فانطازية تهويمية أخذت [1]المشاعر، حيث يعم الأسى والألم .." جزئين كاملين بحجم (A la recherche du temps perdu p 755.) من رواية :

[2] ألف ليلة وليلة . ص 32

[3]المصدر نفسه ج 1 /88

[1] Sodome et gomorrhé (1) introduction .p 37.

سبعمائة وخمس وخمسين صفحة كما تظهر العلاقة بالمكان من خلال " كومبراي " التي أخذت (***Du coté de chez swann***) القسم الأول من من ص45. الى ص ..233

(وهو مكان تخييلي يشبه ذكرياته من منزل(أوتاي) وهوملك عمه (ويل Weil) نجد في (بحثا عن زمن مفقود)نفس العلاقات التي وجدناها في(ألف ليلة وليلة)، فالعلاقة التخويفية تبدومن خلال هذه العبارة :

« *A Combray, tous les jours des la fin de l'après-midi,longtemps avant le moment ou il faudrait me mettre au lit et rester, sans dormir, loui de ma mère et de ma grand- mère, ma chambre a coucher redevenait le point fixe et douloureux de mes préoccupations…* »[(2)]

فالعلاقة بالغرفة تبدو للسارد أشبه بغرفة الأحزان لهذا يخافها، لأنها تثير في نفسه كل هذه المشاعر المرتبكة، وهو بعيد عن أمه، وجدته.

كما نجد في نفس الرواية العلاقة التآلفية من خلال قول السارد :

« *Je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autre fois, à Combray chez ma grande tante à balbec , à paris , à foncières , a Venise, ailleurs encore, à me rappeler les lieux ,les personnes que j y'avait connues, ce qu'on m'en avait raconté* [(3)]»

فقد داهمت البطل نوستالجيا حقيقية، حينما حن إلى تلك الأماكن التي زارها، أو كان فيها والتي تذكره بالأشخاص الذين يعرفهم وكل ما شهده وكل ما روى عنهم..وتختلط هنا العلاقة بالمكان بين التخويفية والتآليفة، وهنا ما نلاحظه فيمايلي:

« *C'est que les soirs ou des étrangers, ou seulement m Swann, étaient la maman ne montait pas dans chambre. je dinais avant tout le monde et je venais ensuite m'asseoir à table,j'jusqu a huit beurre ou il etait convenu que je devait*

(2) Marcel, Proust du coté de chez swann.p 51
(3) Ibid .p 51

monter, ce baiser précieux et fragile que maman me confiait d'habitude dans mon lit… »[1]

كما يتداخل هنا الزماني بالمكاني، إذ ينمحي الإحساس بالزمن:

« *M'asseoir à table j'usqua huit heure* »

كما يظهر هنا التداخل في العبارة الآتية:

« *Aussi le coté de méséglise et le coté de Guermantes restent- ils pour moi lies a bien des petits événements de celle de toutes les diverses vies que nous menons par allé lemen*[2]*t*
« *c'est ainsi que je restait souvent jusqu'au matin à songer au temps de Combray à mes tristes soirées sans sommeil, à tant de jours aussi dont limage m'avait été plus récemment rendue par la saveur – ce qu'on aurait appelé a Combray le *par fum*- d'une tasse de thé et, par association de souvenirs à ce que bien des années après avoir quitté cette petite ville* [3]»

فالزمن، وهو يقترن بكومبراي يعطيها نكهة الذكرى والحنين إلى ماض للبطل هناك حيث تقفز الذكريات من فنجان شاي، وحيث كل ما هو كائن يعيده إلى ماض تتداخل فيه العلائق مابين التخويفية، والتآلفية.

كما نجد العلاقة بالمكان في الكتاب المعنون ب (في ظل الصبايا المزهرات، *Al'ombre des jeunes filles en fleurs*) حيث القسم الثاني معنون عنوانا مكانيا. (*Noms de pays , le pays*) اسم البلد هو البلد لهذا نلحظ حتمية المكان في خضم علاقات تتضارب بين الفوباوية والتآلفية، والنوستالجية . ومن الطبيعي أن تتضارب مثل هذه العلائق، لأنها متعلقة بكائن حي عاقل، وهو الإنسان، بكل ما يحمل من مشاعر متضاربة، وأمزجة، وميولات مختلفة .وبما أن للزمن علاقة جد وطيدة بالمكان، فنحن تلقائيا نجد أنفسنا ندخل إلى العنصر الموالي عنصر علاقة الانسان بالزمان.

(1) du coté de chez swann.p 66
(2) ibid p 66
(3) ibid p 232

3 – **الزمان النفسي**: وهو زمن داخلي تتحكم به ساعة القلب وليس الساعة الكرونولوجية حيث ينتفي الترتيب الزمني المعهود، ليتحول إلى زمن خاص يتشكل وفقا لمعطيات نفسية داخلية، تتحكم بها انفعالاتنا وهواجسنا، وأصداء التجارب الذاتية المختلفة التي تعمل على كبح الجريان الزمني الطبيعي ليبدو ثقيلا مرة، وخفيفا أخرى ؛إذ يتلون حسب الحالة النفسية .

ويظهر هذا النوع من الزمن في القص ف" كل قص يتمثل في التلاعب بالترتيب الزمني ليخلق الزمن الخاص به".[1]

ويعتمد القص لإبراز هذا التنوع على التكرار الذي "هو في الأساس نوع من العودة المتكررة للنص على ذاته، أي حركة قصصية إلى الوراء.." [2]

وعودة النص على الذات، والحركة القصصية إلى الوراء يشكلان معا حركة دورانية يتم بموجبها الإخلال بالانتظام الطبيعي للزمان مما يجعله عرضة للتغيير، والتبدل وأحيانا الجمود والثبات ...وربما هذا ما أشارت إليه أيضا ساندرا ناداف بالقول:

" وربما جاز القول إن مؤدي هذا النص المبني على التكرار هو الوصول إلى حالة اللازمان والخلود،والوضع المحافظ المثالي، والخروج من إسار البداية والنهاية"[3] وهذا التصرف يعني بشكل آخر كسر وإعادة ترتيب للزمن .

وربما هذا ما دعى (فريال غزول)إلى الإشارة في تفسيرهالدلالة العدد (ألف ليلة وليلة)إلى أن رقم الألف في العربية يدل على عدد يفوق الحصر، أما الألف وواحد فيدل على الدخول في الأبدية حيث لامعنى لمرور الأيام والليالي .[4]

ولعل الدخول في الأبدية هذا هو ما يمكن أن نطلق عليه الزمن النفسي بكل حيثياته، ففي حالة الراوي (شهرزاد) في ألف ليلة وليلة فهي بواسطة الحكي تحاول أن تقضي على عقدة الخوف والموت فالحكي هو آلة زمنية سحرية للدخول في الأبدية ومجاوزة الزمان كما أن الزمن

[1] ساندرا ناداف : الزمن الحري وجماليات التكرار. ص 80

[2] الزمن السحري وجماليات التكرار ص 87

[3] المرجع نفسه ص .87

[4] المرجع نفسه ص 87

النفسي بالإضافة إلى كل هذا لا يخضع الا لترومتر الداخل، فيكون بذلك اللجوء إلى المنولوج الداخلي وتداخل عناصر الزمن والصور والرموز والاستعارة لتصوير الذات في تفاعلها مع الزمن [5]"

وهذا يرتكز أساسا على محور هام، وعنصر أساسي آخر ألا وهو الشخصية في توثباتها وطموحاتها وعلائقها بالذات أولا، والآخر ثانيا، وهذا ما نحاول استدراجه من خلال الأعمال التي بين أيدينا .فنلاحظ مثلا في (ألف ليلة وليلة) كيف أن الأحداث تتوالى بين الليلة العاشرة بعد المئة، والليلة الحادية عشر بعد المئة بصورة عجيبة في هذه العبارة :ودخل عليها الملك وأوقع محبتها في قلبه، فأزال بكارتها وأزال ما عنده من القلق والسهر، وأقام عندها شهرا فعلقت منه في أول ليلة.

وبعد تمام الشهر خرج وجلس على سرير مملكته، وعدل في رعيته إلى أن وفت أشهرها ....، وفي آخر الشهر التاسع جاءها المخاض عند السحر فجلست على كرسي الطلق، وهون الله عليها الولادة، فوضعت غلاما ذكرا تلوح عليه علامات السعادة.[1]

فالعامل الذاتي هنا فعل فعلته فكأن الراوي هنا يستعجل الزمن:

أقام عندها شهرا – علقت منه أول ليلة.

وبعد تمام الشهر – إلى أن وفت أشهرها.

وفي آخر الشهر التاسع جاءها المخاض – جلست على كرسي الطلق.

العلاقة هنا بين الأميرة والملك هي علاقة انتظار، فالملك بعدما انتظر قدوم عروسه إليه تعلق بانتظار آخر، وهو ازدياد المولود وبالتالي فإن فعل الانتظار بإمكانه لوحده أن يجعل الساعات دقائق والأيام ساعات ..وهذا نوع من كسر حجرة الزمن، فالزمن هنا أصبح زمنا معياريا مزاجيا خضع لمزاج الشخصية .

كذلك نلاحظ تكسير الزمن من خلال استعجال الأمر، وعدم الصبر:

[5] سيزا قاسم، بناء الرواية الهيئة المصريةالعامة للكتاب2004 .ص 77

[1] ألف ليلة وليلة 2 / ص 5- 6 .

" فقالت: قو عزمك وثبت قلبك، فإن غيرك يشتغل بالعشق مدة سنتين، ويتجلد على حر الغرام وأنت لك أسبوع، فكيف يحصل لك هذا الجزع ؟ "[2]

" وسالت دموعها، ولمت شقافة الزبادي ومسحت الطعام، وجلست تسايرني وأنا أدعو الله أن يصبح الصباح ".[3]

" فلم ألتفت إليها، وصرت أنتظر مجيء الليل ، وأقول يا رب عجل "[4]بمجيء الليل..

"فجلست وسهرت إلى ربع الليل ، ثم طال الليل علي حتى كأنه سنة ".[5]

تمدد الزمن ، وهو يتعلق بحالة الشخص النفسية ، فكلما ضاق به الحال أحس بثقل الزمن وبحركاته البطيئة ، وقد يلام الطريق على الطول ، وهذا بسبب طول الزمن ، وهو طول نفسي بالدرجة الأولى .

" ولم يزالوا سائرين بالليل والنهار مدة شهرين ، فطالت الطريق على تاج الملوك ،واشتد عليه الغرام ، وزاد به الوجد والهيام ".[1]

" إن العبرة في الزمن لا تكمن في كميته الرياضية الخارجية ، وإنما تكون فيما يتفق للنفس من خلال تعاملها معه من مشاعر وانفعالات " .[2]

لهذا فكلما كان ذكر الزمن فالأمر لا يتعلق هنا بكميته ، أي بالحزمة الزمنية ، إنما التركيز كان على علاقته بالنفس بما تحمله من مشاعر ، وأحاسيس ، وانفعالات ، ولعل ارتباط

[2] المصدر نفسه ج 2 /ص 13

[3] المصدر نفسه ، ج 2 /14

[4] المصدر نفسه ،ج 2 /ص

[5] – ألف ليلة وليلة ج2 / ص 20.

[1] المصدر السابق ج2/ص 36

[2] عبد الصمد زايد . مفهوم الزمن ودلالته . الدار العربية للكتاب 1988.ص 85.

(في البحث عن الزمن المفقود) بالزمن النفسي هو من قبيل هذا التركيز ، فهو يعمل للخروج بأبطاله من الأزمات بتحريرهم من وثاق الزمن ، فلا يثقل كاهلهم بدقائقه ، وثوانيه ، فمن المستحيل في عرفه أن تتعايش الأزمات والزمن معا...

فقد انتصر أبطاله على الزمن ، فكان باستطاعتهم التحرك بحرية دون أن يحصرهم في دائرة الزمن الضيقة.[3]

لهذا نجد أن مشاعر الشخصيات تتحول وتتبدل ، وتنمو بمنأى عن التأثر بعامل الزمن فـ"سوان الذي يحب أوديت في حالة البشاعة هو غير الذي يكرهها ويمجها في حالة الجمال. إن سوان يتطور في أهوائه تطورا واضحا بينا حتى ليغدو في آخر الشوط غيره في أوله".[4]

ولهذا غالبا ما نجد شخصيات " بحثا عن زمن مفقود " عبارة عن ذوات متعددة في الشخص الواحد".[5]

تحاول هذه الشخصيات أن تتعايش مع أزماتها النفسية ، فتكسب قوة ، ومناعة ضد الأزمنة فتكتسب الزمن في صفها ، وأحيانا كثيرة تهزمه ، لأنها تكون الأقوى ، فهي سيدة المكان وما الزمن إلا هامشا لا يحتاج هذه الشخصيات العودة إليه ، وبالتالي انتفاءه وفناءه في عرفها.

بل هي من وجهة أخرى تخلق زمنها الخاص ، بتوقيت خاص على وقع نوتات الأزمة فتستحيل بهذا إلى فردوس آخر عنوانه الخلود ، ونوتاته حجارتها ضد النسيان. " فبانعدام الزمن أصبح بروست متحررا من النسيان تحررا كاملا ، وبذلك وجد هذا الكاتب خلوده ، وسعادته إذ راح يحيا أيامه الجميلة الحلوة مرة ثانية .

إن فردوسه المفقود في كومبري ، مسقط رأسه حيث قضى طفولته وصباه يصبح فردوسا عائدا ، وأيامه السعيدة مع " الفتيات المزهرات تنفض عن حالها وشاح الماضي وستاثر الظلام ".[1]

[3] انظر: الشوبلي داود سلمان : ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية . من منشورات إتحاد الكتاب العرب 2000.

[4] نوري يوسف سلامة : أزمات النفس في الأدب المعاصر.دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر الطبعة الأولى 1986 ص 55.

[5] المرجع نفسه . ص 57

[1] المرجع السابق ص 61

فنلاحظ عدم اهتمامه بالزمن ، لأنه هباء في نظرة فنجد ذلك في مثل قوله:

"longtemps , je me suis couché de bonne heure .parfois à peine ma bougie étaient mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : " je m'endors"."[7]

فيكفي القول أنه ليس لدي الوقت للقول : "أنا أنام " .

"je n'avais pas le temps de me dire je m'endors".

للتعبير عن ضحالة الزمن ، وانعدام قيمته في نظر السارد .

كما نلحظ هذا الهروب من الزمن ، وعدم الاهتمام به كزمن خارجي:

" je me demandais quelle heure il pouvait être ; j'entendais le sifflement des trams qui plus ou moins éloigné , comme le chant d'un oiseau dans une forêt , relevant les distances…[(2)]*"*

فهو لا يعبأ بالزمن كزمن ، فالساعة قد تكون السادسة مساء أو السادسة صباحا ' فهذا لا يهم ،ولا يحتل حيزا في ذاكرة شخصيات القصة ، وإنما يؤرخ للزمن بطرق أخرى مغايرة (***j'entendis le sifflement***) ، هذه الأصداء التي تأتيه ، وتقتنصها حواسه هي وحدها الكفيلة بالاهتمام ، لأنها ستزيد من شحذ مشاعره ، وإضاءة دهاليز ، وظلمات نفسه الحائرة التي لن يزيدها ارتباطها بالزمن الخارجي إلا إغراقافي مأساويتها ، وحيرتها .

ويبدو أن الاعتماد على الذاكرة كان له الأثر العظيم في اكتساب هذه المهارة / العيش على حافة الزمن/ *la vie au bord du temps:*

"je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans sa simplicité première , le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes; mais alors le souvenir – non encore du lieu ou j'étais , mais de quelques uns de ceux que j'avais habités et ou j'aurais pu être – venait à moi comme un secours d'en haut pour

[(2)] Marcel Proust , du coté de chez swann.p45

me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul ; je passais en une seconde par – dessus des siècles de civilisation…"[1]

فقد كانت الذكرى ، وبالتالي الذاكرة هي طوق النجاة من الضياع في عالم يخلو من ميقات خارجي ، أي المعادل للعدم.

تستمر لعبة الغميضة مع الزمن ، في انفلات غريب وعجيب ، إذ كل شيء يتداعى فجأة ، وينهار ، ليلمس السارد المرايا الداخلية بزواياها المعتمة.

" toujours est –il que , quand je me réveillais ainsi , mon esprit , s'agitant pour chercher , sans y réussir à savoir ou j'étais , tout tournait sans y réussir à savoir ou j'étais , tout tournait autour de moi dans l'obscurité , les choses , les pays , les années.[2]*"*

" et avant même que ma pensée , qui hésitais au seuil des temps et dexformes"[3]

هكذا يكون الانفلات المقصود من الزمن ، والانعتاق من طبقته ، فلا يشكل الأساس في اللعبة بقد ما هو شيء ثانوي ، هامشي ، يكاد وجوده أن يكون منعدما ، باعتبار أن السارد يحرر شخصيات النص من إساره ، فهو منسي ، مهمل.

فهو يحتفي بالزمن النوعي وليس الزمن الكميي *"le temps qualitatif non le temps quantitatif"*.فهو حينما يحكي عن زهرة .عن عطر .عن شجرة يقول

" une heure n'est pas une heure , c'est un vase rempli de parfums , de son , de projets et de climats…"

هذه الإنتعاشة التي يستشعرها ما كانت لتكون لولا الخروج عن الزمنية :

" hors temporalité "

(1) du coté de chez Swann . p 48.
(2) ibid. . p 48
(3) ibid. .p 48.
(4)le temps retrouvé . p 467-468.

" l*e geste , l'acte le plus simple , reste enfermé comme dans mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur , d'une odeur , d'une témpérateure absolument différentes"*[7] .

كما يتحدث عن الزمن في (سادوم وعمورة(فيقول:

"[…] l'autre vie , celle ou on dort , n'est pas […]soumise à la catégorie du temps "[(1)].

كما يضيف في (الزمن المستعاد) قوله: "[…]***jouir de l'essence des choses*** , *c'est-à-dire [vivre] en dehors du temps.*[(2)] وفي (***du coté de chez Swann***) يقول:

" ***je n'étais pas situé en dehors du temps , mais soumis a ses lois.***[(3)]"

إن الزمن البروستي هو مأخوذ من الماضي والحاضر ، ولكن بطريقة ميتافورية (***métaphorique***) .

إن الديناميكية الزمنية تتجلى في الذات نفسها . وفي عرفه فإن الزمن النفسي يتفتح على الزمن الأنطولوجي .

إنه زمن فرويدي ، حيث اللاشعور يجهل الزمن ، ولا يعترف به ، فهو يحتكم إلى مدار خارج الزمنية ***hors temporelle***)حيث الخلود ، والأبدية.

وعلى العموم ، فإن الزمن (في البحث عن الزمن الضائع) هو زمن مترجرج غير واضح المعالم ، يشبه نفوس شخصياته بما يعتريها من مشاعر قلق واضطراب.

لقد تم الاتفاق على الإحاطة في هذا الفصل المعنون بالتقاطع الدلالي بين ألف ليلة ولية وفي البحث عن الزمن الضائع على دراسة الأمر من خلال المحاور الآتية:

1- الدلالة الأدبية 2- الدلالة الاجتماعية 3- الدلالة النفسية .

(1) ibid. . p 448-449
(2) le T .R . p 456.
(3) C S p 473

الفصل الرابع :.....**التقاطع الدلالي بين الف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع**

وبعد المداخل والمخارج بين هذه المحاور الثلاث أدركنا أن لب العمل تمظهر من خلالها ، فهو الفصل الذي ارتكزت حوله مجموعة من الطروحات التي حاولنا استقراءها من خلال نماذج منتقاة من المتنين .

الفصل الأول

التقاطع المكاني بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع

المبحث الأول: تحديد المصطلحات.

- **المطلب الأول:** ماهية التداخل السردي.
- **المطلب الثاني:** التقاطع والتناص
- **المطلب الثالث:** مفهوم البنية.
- **المطلب الرابع:** مفهوم المتواليات السردية.

المبحث الثاني: البنية التراكمية.

- **المطلب الأول:** ظاهرة التوالي والتعاقب في ألف ليلة وليلة.
- **المطلب الثاني:** ظاهرة الاستدراج في ألف ليلة وليلة.
- **المطلب الثالث:** البنية الأفعوانية في البحث عن الزمن الضائع.

مفهومها – خواصها – مكوناتها ومستوياتها.

- **المطلب الرابع:** الكم المكاني والتنويع الزماني.
- **المطلب الخامس:** تزاحم الأسماء.

الفصل الثاني

التقاطع في الخطاب بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع

المبحث الأول: الرّؤية وأنماطها.

- **المطلب الأول:** الرّاوي بين القناع والمرآة.
- **المطلب الثاني:** الرّواية المتعددة الأصوات.
- **المطلب الثالث:** مستويات السّرد.

المبحث الثاني: التّزمين.

- **المطلب الأول:** مؤشرات البنية الزّمنية.
- **المطلب الثاني:** التراكبات الزّمنية.
- **المطلب الثالث:** اللاّزمنية ووظائفها.

المبحث الثالث: اللّغة ومستوياتها.

- **المطلب الأول:** الحوارية.
- **المطلب الثاني:** السّردية.

الفصل الثالث

التقاطع الموضوعاتي بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع

المبحث الأول: موضوعة الذاكرة.

- **المطلب الأول:** مفهومها.

- **المطلب الثاني:** عناصرها.

- **المطلب الثالث:** أنواعها.

المبحث الثاني: موضوعة التّفضيء

- **المطلب الأول:** مفهوم التفضيء.

- **المطلب الثاني:**الفضاء الألفي.

- **المطلب الثالث:** الفضاء البروستّي.

المبحث الثالث: موضوعة المحرمات.

- **المطلب الأول:** ثنائية المقدّس / المدنس.

- **المطلب الثاني:** المحرّم الجنساني.

الفصل الرابع

التقاطع الدلالي بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع
تشكل الدلالة

المبحث الأول: الدلالة الأدبية.

- **المطلب الأول:** إستراتيجية العنوان.

- **المطلب الثاني:** تكثيف المجاز.

- **المطلب الثالث:** الخلط بين الأجناس.

المبحث الثاني: الدلالة الاجتماعية.

- **المطلب الأول:** المرأة في ألف ليلة ولية والبحث عن الزّمن الضائع.

- **المطلب الثاني:**المنظومة الجنسية.

- **المطلب الثالث:** الطبقية.

المبحث الثالث: الدلالة النّفسية.

- **المطلب الأول:** الصراع بين الآن والآخر.

- **المطلب الثاني:** العلاقة بالمكان.

- **المطلب الثالث:** الزّمان النّفسي.

	الموضـــوع	الصفحـــة
	المقدمــة	أ-ب-ت-ث-ج
01	**الفصل التّمهيدي**	6
	نظـرة تاريخيـة على الأدب المقـارن	7
	مفهـوم الأدب المقـارن	8
	طرائقـه ومناهجـه	9
	عناصر التأثيـر والتأثـر	12
	أهـداف وغايات الأدب المقـارن	13
02	**سحـر الحكايـة في ألـف ليلـة وليلـة: قـراءة في الاستثنـاء**	14
	أشهـر روافـد المتـن	15
	العصـر الذي وجـد فيه الكتـاب	20
	أصـل التّسميـة	20
	نمـاذج من الكتابات الغربية المنبهرة بسحـر الحكاية في ألف ليلة وليلـة	21
	كيفيـة تعـرّف أورباع اللّيالـي	23
	قصّـة التّرجمـة	24
03	التّعريف بمرسيل بروست وروايتـه في البحث عن الزّمـن الضائـع	28
	مولـده ونشأتـه	28
	دراستـه.	29
	مؤلفاتـه.	31
	علاقتـه بألـف ليلـة وليلـة.	33
	ملحـق توثيقـي إحصائـي من نصـوص وأصحابهـا.	34
	الفصل الأوّل: التقاطع الحكائي بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع.	37
01	تحديـد المصطلحـات	39
	ماهيـة التداخـل السـردي.	40
	أهم التقاطعات بين ألـف ليلـة وليلـة.	45
	مفهـوم البنيـة.	59
	مفهـوم المتواليات السرديـة.	69
02	البنية التراكمية أو ظاهرة الاستطراد في ألف ليلة وليلة.	73
	البنيـة الأفعوانية في البحث عن الزمن الضائع.	80
	الكم المكانـي.	90
	التنويع الزماني	94
	تزاحم الأسماء.	100
	الفصل الثاني: التقاطع في الخطاب بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع	107
01	أنمـاط الرّوايـة.	109
	الرّاوي بين القنـاع والمرآة.	110
	الـرّاوي أو السّـارد.	110
	القنـاع والمرآة في ألـف ليلـة وليلـة.	119
	القنـاع والمرآة في البحث عن الزمـن الضائـع.	120
	الرّوايـة المتعـددة الأصـوات.	141
	صفـة الشجرية أو البناء الشجري في حكاية قمـر الزّمـان بن الملك شهرمان.	145
	مستويـات وصـف الشخصيـة.	151

التّزميـن. 166
وظائف اللاّزمنيـة. 182
اللّغـة ومستوياتهـا. 198
الفصـل الثالث: التقاطع الموضوعاتي بين ألـف ليلـة وليلـة والبحث عن الـزّمن الضائع. 208
مدخـل إلى الموضوعاتيـة. 209
مفهـوم الذاكـرة. 211
عناصرهـا. 213
أنواعهـا. 220
الذاكـرة اللاإراديـة في البحث عن الزّمـن الضائع وألف ليلـة وليلـة. 221
موضوعـة التّفضـيء 228
مفهـوم التفضـيء 228
الفضـاء الألفـي. 233
دائـرة الفضـاء التّخييلي في حكاية السندبـاد البحـري. 235
دائـرة الفضـاء الواقعي (الجغرافـي). 237
الفضـاء البروستّـي. 293
موضوعـة المحرمـات. 254
ثنائيـة المقدّس / المدنـس. 255
المثليـة الجنسيـة في ألف ليلـة وليلـة. 261
المثليـة الجنسيـة في البحث عن الزّمـن الضائع. 266
الفصـل الرابـع: التقاطـع الدلالـي بين ألـف ليلـة وليلـة والبحـث عن الزمـن الضائع. 273
تشكـل الدلالـة – مدخـل نظـري 275
01 الدلالـة الأدبيـة. 283
إستراتيجيـة العنـوان. 284
تكثيـف المجـاز. 285
الخلـط بين الأجنـاس. 293
02 الدلالـة الاجتماعيـة. 300
المرأة في ألف ليلة ولية والبحث عن الزّمن الضائع. 301
المنظومـة الجنسيـة. 306
الطبقيـة. 315
03 الدلالـة النّفسيـة. 322
الصراع بين الأنا والآخـر. 325
العلاقـة بالمكـان. 346
الزّمـان النّفسـي. 352
الخاتمة 359

الفصل التمهيدي

مدخل تاريخي

القرآن الكريم: برواية ورش لقراءة نافع من طريق أبي يعقوب الأزرق .دار ابن كثيردمشق – دار الفجر الإسلامي –دمشق .الطبعة الأولى 1406هـ /1985م

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

-ألف ليلة وليلة الدار النموذجية للطباعة والنشر ، صيدا بيروت 2003 (4 أجزاء)

-الأنباري .الانصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، الطبعة الرابعة 1961 .مصر

-الجاحظ ، البيان والتبيين ،دارمكتبة الهلال ، بيروت ط 1 1988

– الجاحظ كتاب الحيوان : تحقيق محمد عبد السلام هارون ، القاهرة 1969

-الجرجاني :الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ،علي محمد البجاوي ، مطبعة الحلبي ، ط 2 القاهرة 1951

5.الجرجاني (ع القاهر) دلائل الإعجاز ، تحقيق محمد رشيد رضا ،دار المعرفة بيروت 1978

-ابن رشيق ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، مطبعة السعادة ، ط 2 القاهرة 1955

-السيوطي ، المستظرف من أخبار الجواري :تحقيق : صلاح الدين المنجد ،دار الكتاب الجديد ، بيروت طبعة أولى 1963

-قدامة بن جعفر ، نقد الشعر المطبعة المليجية ، القاهرة 1935

-ابن مالك ، ألفية ابن مالك في النحو والصرف الطبعة الأولى 1990 ، دار الإيمان، دمشق ، سوريا

-المسعودي ، مروج الذهب ، موفم للنشر ، الجزائر 1989

2. مؤلفات مارسيل بروست :

A l’ombre des jeunes filles en fleurs (2volumes) imprimé en CEE le 29/06/1995

2.du cote de chez Swann -librairie générale française paris

3. le coté de Guermantes (2 volumes) pocket éditions 1990.

4 . la fugitive .librairie générale française 1993.

5 . la prisonnière . éditions Gallimard . 1954.

6. Sodome et gomorrhé (2 volumes) GF.Flammarion. paris 1987.

7. le temps retrouvé. GF.Flammarion. paris 1985.

المراجع

1- العربية

- ألكسان (جان) – شهرزاد تكشف أسرارها. قراءة جديدة لـ"ألف ليلة وليلة" منشورات دار دانية للطباعة والنشر والتوزيع.
- بحراوي (حسن) . بنية الشكل الروائي . نشر المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى 1990.
- إبراهيم (السيد) . نظرية الرواية . دار قباء للطباعة والنشر.
- إبراهيم (طه) . تاريخ التقد الأدبي عند العرب.دار المعرفة 1973 .
- إبراهيم (عبد الله) السردية العربية : بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي . المركز الثقافي العربي . الطبعة الأولى 1992.
- بوجاه (صلاح الدين) . الشيء بين الوظيفة والرمز . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . الطبعة الأولى 1993.
- بوحمالة (بنعيسى) . حدود السرد.
- بورايو (عبد الحميد) . المسار السردي ونظام المحتوى . دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة.
- بورايو (عبد الحميد) . القصص الشعبي في منطقة بسكرة . (دراسة ميدانية) المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر – 1986.
- بوطيب (عبد العالي) . مستويات دراسة النص الروائي . المطبعة الأمينة.1999.
- الجزار(محمد فكري) . العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998.
- حسان(تمام) . اللغة العربية معناها ومبناها . الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- بن حسن (المنصف) . العبيد والجواري في حكايات ألف ليلة وليلة . سراس للنشر .تونس 1994.
- حسن (حميد). شهوة الجسد ، شهوة الكلام . دار ماجدة .الطبعة الأولى 1996.
- حقي (بديع) . قمم في الأدب العالمي . دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر . طبعة 1987.
- الخطيبي (عبد الكريم) . الاسم العربي الجريح . دار العودة . بيروت الطبعة الأولى 1980.

- الدليمي (محمد) . سيغموند فرويد والتحليل النفسي سلسلة المعارف الدار الواسطية للنشر . تونس.
- الرقيق .(عبد الوهاب) . السرد ، دراسات تطبيقية ، دار محمد علي الحامي . الطبعةالأولى.1998.
- روماني (ابراهيم) . الغموض في الشعر العربي . ديوان المطبوعات الجامعية.
- بن رمضان (فرج) . صورة الأم في المتخيل العربي . حكاية ألف ليلة وليلة . دار نهى للطباعة .الطبعة الأولى.2006.
- زايد (عبد الصمد) مفهوم الزمن ودلالته . الدار العربية للكتاب 1988.
- الزيات (أحمد حسن) . في أصول الأدب . القاهرة . لجنة التأليف والترجمة . الطبعة الأولى 1935.
- السد (نور الدين) . الأسلوبية وتحليل الخطاب . دار هومة للطباعة والنشر (د . ط) 1999.
- سعيد (جلال الدين) . النفس والجسد عند ديكارت وكبار الديكارتيين . دار الطباعة noir sur blanc .
- سلامة (نوري يوسف) . أزمات النفس في الأدب المعاصر.دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر الطبعة الأولى 1986.
- شريفي (عبد الواحد) .ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية .دار الغرب للنشر والتوزيع.الطبعة الأولى 2001.
- الشويلي (داود ، سلمان) . ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية منشورات اتحاد الكتاب العرب 2000.
- الطرابلسي (محمد الهادي) . تحاليل أسلوبية . دار الجنوب للنشر . تونس.1992.
- ظاظا (حسن) . اللسان والإنسان مدخل إلى معرفة اللغة . الطبعة الثانية 1990.دار القلم – دمشق –سوريا.
- عبيد (علي) .المروي له في الرواية العربية . نشر كلية الآدب . منوبة . الطبعة الأولى 2003.
- عتيق (عبد العزيز) . في تاريخ البلاغة العربية . دار التهضة العربية للطباعة والنشر بيروت. لبنان.

- عثمان (الميلودي) . شعرية تودوروف . عيون المقالات . الطبعة الأولى – الدار البيضاء 1990.
- عزام (محمد) . الأسلوبية منهجا نقديا . وزارة الثقافة السورية دمشق – الطبعة الأولى 1989.
- عصار (خير الله). مقدمة لعلم النفس الأدبي . ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1982.
- الغذامي (عبد الله) . الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية الهيئة المصرية العامة للكتاب . الطبعة الرابعة 1998.
- غنيمي (محمد هلال) . النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة . نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع 2004.
- قاسم (سيزا) . بناء الرواية . مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب 2004.
- قطب (سيد) . النقد الأدبي . أصوله ومناهجه . دار الشروق . الطبعة الثالثة 1980.
- القاضي (محمد) . الخبر في الأدب العربي . منشورات كلية الآداب . منوبة . الطبعة الأولى 1998.
- القلماوي (سهير). ألف ليلة وليلة . الهيئة المصرية العامة للكتاب .1997.
- بنكراد (سعيد) . مدخل إلى السيميائية السردية . منشورات الاختلاف . الطبعة الثانية 2003.
- لحميداني (حميد) . بنية النص السردي . المركز الثقافي العربي بيروت. الطبعة الثانية 1993.
- لعريط ،مسعودة .النقد الموضوعاتي .منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين.2003
- القراءة وتوليد الدلالة . المركز الثقافي العربي . المغرب – الطبعة الأولى 2003.
- محجوب (محمد) . المدينة والخيال منشورات دار أمية الطبعة الأولى 1989.
- محمد(أحمد سيد).الرواية الإنسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب.المؤسسة الوطنية للكتاب .الجزائر 1989.
- مرتاض (ع الملك) : ألف ليلة وليلة . تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد . ديوان المطبوعات الجامعية 1993.
- المسدي (عبد السلام) . النقد والحداثة . دار الطليعة . بيروت . الطبعة الأولى .1983.
- المسدي (عبد السلام) . قضية البنيوية. منشورات . دار أمية – تونس الطبعة الأولى 1991.

- المسدي (عبد السلام) . الأسلوبية والأسلوب . الدار العربية للكتاب الطبعة الثالثة 1982.
- مفتاح (محمد) . تحليل الخطاب الشعري . استراتجية التناص . النشر المركز الثقافي العربي الطبعة الثانية 1986.
- الموسى (خليل) . آفاق الرواية . مطبعة اليازجي . دمشق . الطبعة الأولى . 2002.
- الموسوي (محسن ، جاسم) . ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الانجليزي منشورات مركز الإنماء القومي . بيروت . الطبعة الثانية 1986.
- مطهري (صفية) . الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية. إتحاد الكتاب العرب . دمشق 2003.
- المناصرة (عزا لدين) . مقدمة في نظرية المقارنة . والتوزيع . الطبعة الأولى . عمان 1988.
- منصور (إبراهيم) . الازدواج الثقافي وأزمة المعارضة في مصر . دار الطليعة للطباعة والنشر . بيروت الطبعة الثالثة 1983.
- ناصف (مصطفى) . الصورة الأدبية . دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع الطبعة الثالثة 1983.
- نور الدين (عصام) . الفعل والزمن . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت .ط 1984/1.
- وغليسي (يوسف) . النقد الجزائري المعاصر . إصدارات رابطة إبداع الثقافية 2002.
- ويس(أحمد ، محمد) .الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى 2005 .
- يقطين(سعيد) .انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي بيروت ط1 /1989.
- يقطين (سعيد) . الكلام والخبر . المركز الثقافي العربي . بيروت.
- يقطين (سعيد) .الرواية والتراث السردي . المركز الثقافي العربي بيروت . ط1/1992.
- يقطين (سعيد): من النص إلى النص المترابط . مدخل إلى جمليات الإبداع التفاعلي . المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى 2005.
- يوسف (ألفت) وعادل خضر.بحوث في خطاب السد المسرحي . تونس 1994.

2 – المترجمة:

– أدلر (ألفرد) : سيكلوجيتك في الحياة. ت: عبد العالي الجسماني، المؤسسة العربية للدراسات والنشرالطبعة الأولى 1996.

- إبش(إلرود): نظرية الأدب في القرن العشرين . ت : محمد العمري افريقيا الشرق 1996.
- باشلار(غاستون): جدلية الزمن . ت: خليل أحمد خليل .نشر المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع .بيروت .الطبعة الثالثة 1993.
- يرانس(جيرالد) .المصطلح السردي ، ت :–عابد خزندار المجلس الأعلى للثقافة 2003 .
- البقاعي (محمد خير) دراسات في النص والتناصية ، مركز الإنماء الحضاري الطبعة الثانية 2004 .
- بيتور (ميشال) ، بحوث في الرواية الجديدة ، ت : فريد انطونيوس منشورات عويدات ، بيروت ، باريس 1971 .
- بيشوا(كلود) ماالأدب المقارن ؟ ت : غسان السيد ، منشورات علاء الدين ، الطبعة الأولى 1996
- تودوروف (تزفيطان) نقد النقد .ت :سامي سويدان ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، الطبعة الأولى 1986 .
- تودوروف (تزفيطان)–مقولات السرد الأدبي ،ت –سحبان وفؤاد صفا .
- جنيت (جيرار) وآخرين ،نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ت:ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي ، الطبعة الاولى 1989
- دي فوتو(برنار) عالم القصة ،ت مصطفى هدارة دار الكتب 1969 .
- رولان (بارط) مدخل للتحليل البنيوي للنصوص ،ت : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، الطبعة الثانية 2002 .
- رولان (بارط) درس السيميولوجيا ، ت : – سعيد بنعبد العالي دارتوبقال ، المغرب
- ريكور (بول) من النص إلى الفعل ، ت :محمد برادة ، حسان بورقيبة ، عين للدراسات والبحوث التاريخية ، الطبعة الاولى 2001 .
- رينيه ويلك واوستين وارين ، نظرية الأدب ، ت محي الدين صبيحي المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الثانية 1980
- غويار (ماريوس ، فرنسوا) ، الادب المقارن ، ت هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت باريس ، الطبعة الثانية 1988
- فاليط (برنار) . النص الروائي . ت : رشيد بنحدو . المجلس الأعلى للثقافة 1999.

- فرويد(سيغموند). الكف والعرض والقلق .ت: .ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر.
- فوكو (ميشال) . تاريخ الجنسانية I – إرادة العرفان . ت : محمد هشام افريقيا الشرق . المغرب 2004.
- فوكو(ميشال) تاريخ الجنسانية II . استعمال المتع . ت: محمد هشام افريقيا الشرق . المغرب 2004.
- فوكو(ميشال) تاريخ الجنسانية III . الانشغال بالذات . ت: محمد هشام افريقيا الشرق 2004.
- فوكو(ميشال) . حفريات المعرفة . ت: سالم يفوت . المركز الثقافي العربي . المغرب . الطبعة الثانية 1987.
- كريستيفا (جوليا) : – علم النص . ت: فريد زاهي . الطبعة الأولى دار توبقال . المغرب 1991.
- كوين (جون) " – اللغة العليا . ت: أحمد درويش . المجلس الأعلى للثقافة طبعة ثانية 1999.
- مارتن (والاس) : نظريات السرد الحديثة . ت: حياة جاسم محمد. المجلس الأعلى للثقافة 1998.
- موس(ها.وارد) . بروست . ت: نجيب المانع . المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الأولى 1979 .
- مومسن (كاترينا) : جوته وألف ليلة وليلة . ت: أحمد الحمو دمشق مطبوعات وزارة التعليم العالي . الطبعة الأولى 1980.
- مونان (جورج) : مفاتيح الألسنة . ت: الطيب بكوش . منشورات سعيدان . تونس 1994.
- وورد(ديفيد) : الوجود والزمن والسرد . ت: سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي . الطبعة الأولى 1999.
- مرسلي(دليلة): وآخرين. مدخل إلى التحليل البنيوي للنص .دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع . الطبعة الأولى 1985.

- مجموعة مؤلفين . في أصول الخطاب النقدي . ت: أحمد المديني . عيون المقالات . الدار البيضاء . المغرب ، ودار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . الطبعة الثانية 1989.

المراجع الأجنبية:

-Abdelhalim (M). Antoine galland. Paris :nizet 1964.
-Henaut (Anne). Narratologie , sémiotique général 2 éditions P.U.F ,Paris 1983.
-Barthes (Roland) : introduction à l'analyse structural des récits in poétique du récit paris , seuil 1977.
// : le degré zéro de l'écriture. editions du seuil . 1953 et 1972
// // : critique et vérité . éditions du seuil.1ere édition.
// // : « une idee de recherche » paragone octobre coll . point. Le seuil. 1980.
- Bergson (henri) : durée et création . presse universitaire de France. 1970.
-Bourneuf(Roland) : l'univers du Roman . cérés editions 1998.
-Carré (j.m) : voyageurs et écrivains francais en Egypt , le caire imprimerie de l'institut français d'archéologie , 1956.
- Deleuze (Gilles) :Proust et les signes , paris P.U.F 1970.6éme éditions 1983.
-Dufrenoy (M.L) l'orient romanesque en France , montréal , Beauchemin 1946.
- Elisef(N) thémes et motifs des milles et une nuits . Damas institut français 1946.
– Genette (Gcrard) : Figures I . éditions du seuil 1966.
// // : Figures II . éditions du seuil 1969.
// // : Figures III cérés éditions .1996.
// // : palimpsestes . éditions du seuil 1982.
– Ghazoul (Ferial) : the Arabian nights in compérative context .the Amercan university in caro press 1996.
– Guiraud (Pierre) : la sémantique .presse universitaire de France huitéme edition 1975
– Hammer(J) : sur l'origine des mille et une nuits . journal asiatique paris 1827..
- chebel (Malek) : psychanalyse des mille et une nuits. Edition payot et Rivages 2002
– chenoufi (A M) : la métaphore dans a la recherche du temps perdu. Publications de la faculté des lettres de la Manouba 1994

– Chomsky : structure syntaxique , traduit par Michel Braudeau . éditions du seuil. 1969.
– Kayser (WW) : (qui raconte le roman) in poétique du récit , editions points
- Kristeva (julia) : le temps sensible . éditions Gallimard 1994.
– piaget (jean) : le structuralisme .puf , paris , que sais- je ?
– poulet (Georges) : étude sur le temps humain I. union générale d'édition. Paris 1972
// // // : l'espace proustien . Gallimard 2eme édition paris 1982.
- prince (G) : introduction à l'étude du narrataire in poétiqueN°14.1973.
- Martino(p) : l'orient dans la littérature française.
– Matoré(Georges) : l'espace humain la colombe , 1962.
– Méttérand(h) : le discours du Roman . P.U.F. 1990.
– Ricoeur (paul) : temps et récits T II . editions du seuil novembre1984.
-Du texte à l'action.editionsdu Seuil1986
-Riffaterre (Michel) : l'illusion referentielle delitterature et realite. editions du seuil.1986.
– Rousset (Jean) : forme et signification. cérés éditions 1996.
– Todorov (tzvetan) : introduction à la littérature fantastique . éditions du seuil 1970.
– Todorov : (les catégories du récit) in l'analyse structurale du récit .communications. 8 éditions , points.

المعاجم والقواميس:

- بونطاليس ولابلانش: معجم التحليل النفسي . ت: مصطفى حجازي . ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر.
- رضا (أحمد) : معجم متن اللغة . منشورات دار مكتبة الحياة . بيروت 1960.
- ابن منظور: لسان العرب ج 6 . دار صادر بيروت 1997.
- ابن منظور : لسان العرب دار إحياء التراث العربي.الإسلامي مؤسسة التاريخ العربي . بيروت . لبنان الطبعة الثانية 1992.

- Didier .Julia . dictionnaire de la philosophie . larousse . éditions 1979.
- Greimas , courties .sémiotique dictionnaire.raisonné a la théorie du langage 1979

- Joélle Gardes – tamine , Marie claude Hubert . dictionnaire de critique littéraire . cérés éditions .1998.
- Encyclopedia de l’islam.

- الدوريات والجرائد:
- مجلة فصول . المجلد 12. ع 2 /1993. القاهرة.
- مجلة فصول .المجلد 13. ع1 /1994. القاهرة.
- مجلة الفكر العربي المعاصر عدد 58 ة 59 /1988. بيروت.
- مجلة تحليات الحداثة . ع3/1994. جامعة وهران . الجزائر.
- مجلة الآداب الأجنبية . العدد 115. صيف 2003.السنة الثامنة والعشرون . سوريا.
- مجلة العلوم الانسانية . جامعة البحرين . ع3 .شتاء 2000.

– مجلة الوحدة . السنة السادسة ع 83/82 .يوليو 1991. .منشورات المجلس العربي للثقافة العربية . الرباط . المغرب.

–مجلة المعرفة . المجلد 38. السنة 17. العددان 225.226. نوفمبر . ديسمبر 1980. سوريا.

- مجلة التبيين . عدد 1992/5.وعدد 1993/6. الجزائر.
- حوليات الجامعة التونسية . كلية الآداب منوبة العدد 2006/50 . تونس.
- جريدة الأسبوع الأدبي . العدد 1049.

المواقع الإلكترونية:

. www.a.w.u.org-

مجلة الحوار المتمدن عبد الكريم الكيلاني - www.. Rezga.com -

www.mafhoum .com

-تزفيطان. تودوروف: خطاب السحر. ت: محمد اسليم موقع

www.aslim.org-

ملحق النهار الثقافي . www.mountada. Com

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمــة

لقد كانت المغامرة صعبة ، والرحلة شاقة ومضنية أعترف . لأني راهنت وأنا أخوض غمار هذا البحث على ركوب الصعب ، وكيف لا ، وأنا أمام عملين بقدر ما أشبعا دراسة وتنقيبا بقدر ما يقف القاريء أمامهما ، وعلامات الاستفهام تحيطه من كل جانب.

ورغم الالتباس الأولي الذي يغمر القارئ يجعله يشك في نجاح مغامرة ومقاربة بهذا الشكل لعملين يبدوان شكلا أنهما متباعدان، إلا أن المسافر في فيافي ألف ليلة وليلة ،وحدائق الزمن المفقود يرجح كفة الحث على المغامرة لإزالة هذا الالتباس الأولي.

إنهما عملان خلقا كي يقولا بهذا الاقتراب، التشابه، والتأثير والتأثر. فقد استلهم "البحث عن الزمن الضائع " أجواء وفضاءات ، واستطرادات " ألف ليلة وليلة" فكان التقاطع جليا واضحا مما شكل لدي جملة من المنطلقات والحوافز أهمها:

- إن المقارنة بين عملين ضخمين تجعلنا أمام تجربة جديدة فيها شيء من المتعة بقدر ما فيها الكثير من العمل المضني .
- الإعتقاد بأن تأثير " ألف ليلة وليلة" كان تأثيرا واسعا، قد يكون بينا صريحا أحياناومتواريا خفيا أحيانا أخرى.
- إن القراءة المتمعنة " لألف ليلة وليلة" و"البحث عن الزمن المفقود « يضعنا أمام صورة من صور التأثير والتأثر عن طريق وسيط معروف وهو الترجمة.
- وعلى كثرة الذين تناولوا ألف ليلة وليلة ،والبحث عن الزمن الضائع لا نجد إلا إشارات مقتضبة كما ورد في كتاب *Forme et Signification* لـ جان روسيه *jean rousset* ،وبعض من الكتب الأخرى كوجوه II و III لجيرار جنيت.التي اكتفت بالإشارة إلى هذا الأمر، لكن لا توجد هناك دراسة خصت الكتابين بنوع من المقارنة عما نحن بصدده في هذا البحث.

هذه أهم منطلقات البحث، بقي الآن أن نشير إلى أمرين مهمين في هذه الأطروحة وهما قضية التحديد الاصطلاحي والتحديد المنهجي.

1 – التحديد الاصطلاحي:

إن من بين أسس البحث العلمي الجاد هو تحديد المصطلح بدقة، فقد جاء عنوان الأطروحة بالشكل التالي:

معمارية البناء السردي بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع –دراسة أسلوبية مقارنة.

فبمجرد ورود مصطلح معمارية وبناء نتأكد أننا أمام تفكيك عناصر دقيقة من بناء مقنن ، مما يقتضي التجهز بملاقط دقيقة تتلاءم مع طبيعة هذا العمل.

2 – التحديد المنهجي:

لقد أثبتنا من خلال العنوان طبيعة المنهج الذي اتخذناه للوصول إلى ما وصلنا إليه فبالإضافة إلى الاستقراء والتحليل فإننا ارتكزنا على المنهج المقارن ، لمقاربة أسلوبي النصيين ، وقد حاولنا قدر الإمكان تجنب الأحكام الجاهزة التي يضيق بها النص ، أو تضيق به.

فقد انطلقنا من المقارنة كأساس لندرج ضمن الدراسة أهم التقاطعات التي تبرز بشكل ، أو بآخر ، فكان مصطلح التقاطع هو الرابط الذي يشد كل أجزاء الدراسة إلى بعضها البعض وذلك وفق خطة مستلهمة من منطق النص، وكذلك من منطلق التصور النقدي الذي نتمنى أن يخدم البحث.

وقد توزع محتوى البحث بين فصل تمهيدي وأربعة فصول..

فالفصل التمهيدي كان بمثابة العتبة الأولى للبحث ، وقد احتوى جملة من الحقائق والتراكمات المعرفية كالتعريف بالأدب المقارن ، نشأته ، طبيعته ، أعلامه الوسائط في الأدب المقارن ثم التعريف بكتاب ألف ليلة وليلة وتأثيرها في الغرب بعدها التعريف بمارسيل بروست ، وكتاب البحث عن ا لزمن الضائع .

أما الفصل الأول: والذي يحمل عنوان : التقاطع الحكائي بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع، باعتباره أول فصل فقد تم فيه تحديد مفهوم التناص والتداخل والتقاطع ، وخصصنا التناص بالإفاضة كونه الأكثر تداولا.

ثم تعرضنا إلى مفهوم البنية من خلال التركيز على تعريف جان بياجيه (*jean Piaget*) ثم مفهوم المتواليات السردية .

وكل هذا عبارة عن رصد للكثير من الجوانب النظرية لنفتح بعد ذلك الباب على مصراعيه للتطبيق – حيث كانت البداية بالبنية التراكمية أو ظاهرة الاستطراد في ألف ليلة وليلة والفقرة الأفعوانية في البحث عن الزمن الضائع .

وتطرق الفصل الثاني: إلى التقاطع في الخطاب لنتناول فيه أنماط الرؤية ثم الزمن ثم صيغة العرض عن طريق الحديث عن مستويات اللغة في النص.

فأما أنماط الرؤية فتمت عبر تحديد المصطلح (القصاء السردي) ثم الراوي بين القناع والمرآة ، ثم الرواية المتعددة الأصوات.

وفي الفصل الثالث: تطرقنا إلى التقاطع الموضوعاتي بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع بحيث عرفنا بالموضوعاتية *thématique* لنتناول عبرها ثلاث موضوعات كبرى (les *grands thèmes*) في ألف ليلة وليلة وفي البحث عن الزمن الضائع ، وهذه الموضوعات هي: 1 – الذاكرة 2 – التفضيء 3 – المحرم .

أما الفصل الرابع: فقد تناول التقاطع بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع دلاليا فتعرضنا في هذا الفصل لماهية الدلالة، وحاولنا من خلال ذلك استدراج تعريفات البلاغيين قديما للبلاغة كقدامة بن جعفر ،وأبي هلال العسكري ، وعبد القادر الجرجاني ومن خلال المقارنة بين المعنى والدلالة نصل إلى مفهوم الاختراق اللغوي أو ما يسمى بالانزياح (*écart*).

ثم تعرضنا إلى تشكل الدلالة من خلال ثلاثة مناح ؛وهي الدلالة الأدبية وذلك من خلال التركيز على إستراتجية العنوان ثم تكثيف المجاز ، ثم الخلط بين الأجناس.بعدها الدلالة الاجتماعية عبر النقاط التالية:

الحريم والمجتمعات المخملية ،والمنظومة الجنسية ، والطبقية . لنصل إلى الدلالة النفسية لنستدرجها هي الأخرى من خلال الصراع بين الأنا والآخر ، ثم العلاقة بالمكان لنلمس ذلك التباين في علاقة الإنسان بالأمكنة ؛ إذ أحيانا تتبدى علاقة تخويفية (فوباوية) ، ثم علاقة تآلفية ، لتنتهي إلى العلاقة التطويعية.

كذلك ندرج ضمن الدلالة النفسية الزمن النفسي، حيث الصراع الداخلي الذي يحدد العلاقة بالآخر.

وانتهى البحث بخاتمة اشتملت على جملة من النتائج التي توصلنا إليها مع بعض المقترحات والملاحظات التي ارتأينا أنها تفيد البحث.

ومن خلال الخطة التي قدمناها يبدو ذلك التكامل بين فصولها ، فموضوع الأطروحة يرتكز على منظومة محددة ، وهي التقاطع الذي رصدناه بين العملين من خلال جملة من التقاطعات كالتقاطع في الحكاية وفي الخطاب ، والتقاطع الموضوعاتي والدلالي ، وقد حاولنا إيجاد تواصل بين المطلب الفني والمطلب الواقعي التاريخي ، كما حاولنا الاستفادة من جميع المناهج حتى تستطيع هذه

الأطروحة على جدتها أن تستوعب شساعة العملين المدروسين ، وأن تجد البديل عن المقاربات الكلاسيكية في اقتراح بدائل من زوايا مختلفة.

وهذا طموح مشروع باعتبار أن هذا هوالهدف الأسمى من الدراسات المختلفة وقد حاولت من خلال هذا البحث أن أجتهد لإيجاد صيغة مثلى للم شتات أعمال ضخمة مثل هذه عن طريق توحيدها ومقاربة أشتاتها .

ويبقى ما فلت من العقال منوط ، بمجهودات ، وبحوث لاحقة.

3 – المصادر والمراجع:

لقد استند هذا البحث على المصادر التي يتشكل منها العملين كألف ليلة وليلة بأجزائه الأربعة ، والبحث عن الزمن الضائع بأجزائه السبعة مع اختلاف الطبعات والتنوع في العنونة لأجزاء تحمل نفس المضمون ، كما استند هذا البحث أيضا إلى جملة من المراجع المتصلة بالموضوع وعلى كثرة هذه المراجع ، فإنه لا توجد مراجع تجمع بين العملين ، ولا نعدم بالطبع الإشارات الخفيفة التي لا تشكل أكثر من هذه الإشارة ، كالقول بقراءة مارسيل بروست لألف ليلة وليلة وتأثره بعواملها ، أو المقارنة بين حادثة كأس الشاي والمادلين ، والفانوس السحري لعلاء الدين.

وغير هذا يمكن الإقرار باستفادة هذه الأطروحة من المراجع المختلفة ، وبالأساس جيرار جينيت في وجوه I و II وIII .

وطروس *Palimpsestes* وجوليا كريستيفا ، وتودوروف وجان روسيه ، وميشال فوكو ، وماريوس فرانسوا غويار، ورولان بارط ، وبول ريكور ، وسهير القلماوي،و سيزا قاسم و مصطفى ناصف ومحمد القاضي ، وحسن حميد ،ونوري يوسف سلامة ، وجان ألكسان، وسعيد يقطين ، وعبد الحميد بورايو، وشريفي ع الواحد، والكثير من المراجع التي ساعدت في سيرهذا البحث.

4 – الصعوبات:

وككل بحث جاد لانعدم وجود صعوبات تعترض طريق أي باحث خاصة في ضوء خوض غمار عملين يتسمان بالشساعة والطول كهذين العملين اللذين نحن بصددهما، واللذان تتطلب المقاربة بينهما الإلمام بخفاياهما ، وبمسار البني ، والحوافز والفواعل .

كما يقتضي الأمر أيضا الإلمام بما يمكن أن يجمع لغتين مختلفتين ومحاولة إيجاد تواصل بين بنيتين لغويتين متباينتين ، بتخطي حاجز هذا التباين اللغوي ، لأن الحديث عن التباين الفكري والفلسفي والجمالي غير وارد باعتبار محاولتنا لإيجاد هذه القواسم المشتركة.

كلمة شكر وعرفان:

يجدر بي هنا أن أنوه بمجهودات أستاذي الفاضل الدكتور مفقودة صالح على صبره معي ، وعلى تتبعه الدقيق لحيثيات البحث ، فكانت ملاحظاته ، وجديته في العمل وجه من الوجوه التي يتمنى كل باحث جاد أن يعمل بها ، كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر للمشرف المساعد الأستاذ الدكتور محمد القاضي أستاذ بجامعة منوبة بتونس الذي كان له الفضل الكبير في اكتمال نظرتي إلى هذا البحث ، وخروجه بالشكل الذي ترون.