Diyala Journal
for Human Research
Website:
djhr.uodiyala.edu.iq

مجلة ديالى
للبحوث الإنسانية

p ISSN: 2663-7405
e ISSN: 2789-6838

مجلة ديالى للبحوث الانسانية
العدد (103) المجلد (1) اذار 2025

المرايا العاكسة في رواية (حامل الوردة الأرجوانيّة) لأنطوان الدويهي
بحث في بلاغة الرواية

م.د. قتيبة محسن علي
جامعة الموصل / كلية التربية للعلوم الإنسانية / قسم اللّغة العربيّة

Abstract

This research seeks to explore narrative manifestations that are usually diverse in form and shape, and almost from the idea of the reflective mirror, seeking to include them in a single system through the rhetorical understanding of these manifestations so that they can be interpreted in a mirror. Inspiration from rhetoric here is dependent on the nature of rhetorical arts, especially in the sciences of rhetoric and stylistics, as the mechanism of the formation of rhetorical art is invested to describe the narrative manifestation when it encounters the imaginary world at the level of semantic structure. Understanding the narrative manifestation in a mirror requires that the relationship between the mirror and what it reflects be a relationship of balance in which the two pillars meet, so the process of externalization occurs through its mirror interpretation. This relationship becomes a condition for the narrative manifestation to accept entering into a process of reflection, and this is similar to what happens in the rhetorical style, when one of its pillars is absent or silent, the second pillar present speaks it out or leads to it or hides it. Ultimately, the gains of this treatment are added to the poetics of the novel.

Email:
quta2000mon@uomosul.edu.iq

Published: 1- 3-2025

Keywords: مرايا، مظهر، بلاغة، انعكاس، دلالة، لوحة

هذه مقالة وصول مفتوح بموجب ترخيص
CC BY 4.0
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

الملخص

يسعى هذا البحث إلى استكشاف مظاهر سرديّة متنوّعة الصيغ والأشكال عادة، وتقريبها من فكرة المرآة العاكسة، متوسّلا إلى ضمّها في منظومة واحدة عبر الفهم البلاغي لتلك المظاهر حتّى تفسّر مرآتيّاً. الاستيحاء من البلاغة هنا يرتهن إلى طبيعة الفنون البلاغيّة لا سيّما في علمي البيان والبديع، إذ تستثمر آلية تشكّل الفنّ البلاغي لتوصيف المظهر السردي حين يقابل العالم التخيّلي على مستوى البنية الدلاليّة. يقتضي فهم المظهر السردي مرآتيّاً أن تكون العلاقة بين المرآة وما تعكسه علاقة توازٍ يتقابل فيها الركنان، فتحدث عمليّة التمرّؤ من خلال تفسيرها بلاغيّاً، وتغدو هذه العلاقة شرطاً لتقبّل المظهر السردي الدخول في عمليّة انعكاس، وهذا مشابه لما يحدث في الأسلوب البلاغي، حين يكون أحد ركنيه غائباً أو صامتاً، يستنطقه الركن الثاني الحاضر أو يقود إليه أو يخفيه. وفي نهاية المطاف تضاف مكتسبات هذه المعالجة إلى شعريّة الرواية.

المقدمة

مدخل نظري

جذور فكرة المرآة العاكسة في النقد الروائي

تحيل فكرة المرآة العاكسة في الرواية إلى الروائي هنري جيمس، الذي تحدّث في نهاية القرن التاسع عشر عن ضرورة تبنّي أسلوب العرض في تقديم الرواية وترك أسلوب الإخبار، وأصبح التمييز بين الإظهار والقص منذ صدور كتاب بيرسي ليبوك (صنعة الرواية) في عام ١٩٢٠، معياراً لتقييم الرواية، إذ لا يبدأ الفنّ الروائي إلّا عندما يفكّر الروائي في قصته بوصفها مادة يجب إراءتها أو إظهارها بطريقة تجعلها تروي نفسها بنفسها[1].

تنشأ عملية الانعكاس من خلال رواة غير معترف بهم، هم مراكز وعي في صيغة الغائب، يبلور المؤلّفون من خلالهم طريقة سردهم، وهذه العاكسات كما يسمّيها هنري جيمس أحياناً هي مرايا مصقولة جدّاً تعكس تجربة عقلية معقدة أو بدلاً من ذلك هي عيون كاميرا غير صافية[2].

إن عمليّة الانعكاس التي يحقّقها الوعي المركزي بهذا التصوّر وسيلة تمثيليّة للعالم التخيّلي الذي سيحيل إلى نفسه وحركة عناصره، مشدودة إلى هذه البنية الداخليّة للرواية، فهي مرتبطة بالصياغة الروائيّة التي ستجعل كل إنشاءات الرواية تلمح في المنظور المتحكّم بها، و" ترتكز على المبدأ الآتي، دائماً على أساس النص، كشرط لإمكاناته، يجب في الوهلة الأولى، وبالضرورة أن ندفن شيئاً ما يراد قوله، أو بتحديد أكثر، ما نسمّيه: "المعنى المبني". فإذا كان المعنى المبني يختص بمظاهر "الأنا" فإن

الإبانة تسمّى التعبير، بشكل اعتيادي، وإذا كان المعنى المبني يختص بمظاهر العالم، فإن الإبانة تسمى بالتمثيل على وجه العموم"[3].

تشير عملية الانعكاس ضمن هذا التصوّر إلى الرواية برمّتها، فما ينشأ من عالم التخيّل والإدراك الذي يحقّقه القارئ له، يأتيان من هذه الشخصيّة العاكسة التي ينمو عبرها النصّ في كلّه، فهي بمنزلة القناة التي يتصفّى منها المسرود، وفي الوقت نفسه تحيل كل المسرودات إليها في بنية داخلية تسعى إلى مستوى التخيّل الخالص.

ومع الروائي أندريه جيد، نقف على وجهة أقرب إلى فكرة المرآة العاكسة من خلال نسق القصة داخل القصة، إذ لاحظ التشابه بين القطعة المدرجة والكل الذي أدرجت فيه، في صنعة الشعارات بين شعار وشعار آخر داخل فيه واقترح أن يسمّيه الإرصاد[4].

فالقصة المصغّرة إنّما هي مرآة، وعندما تأتي القصة المسبقة لتتمرّى فيها، فهي عرضة لأن تسفر عن جزئها الذي تنوي إخفاءه. إن الإرصاد في قصة تتوخى أن تكون ناقصة، يمكن أن يرى تنازعه وقد انجلى عن قدرة كاشفة[5].

ينحسر عند حدّ القصّة المضمّنة مآل ظاهرة المرآة العاكسة في الرواية، ويبدو أنّ بابها أغلق، بفعل انسحاب الدراسات السردية إلى المقولات البنيوية واستيحائها من النموذج اللساني تأسيسًا لنظرية السرد البنيوية والسيميائيّة، من خلال أقطابها البارزين: جينيت وتودوروف وبارت وغريماس. وكان مؤلّفا كتاب عالم الرواية قد أشارا بأنّ "القسم المرصد أي الذي يضمن، يمكن أن يكون مجرّد شيء معين أو تفصيلًا أو صورة"[6]، ممّا يدعو إلى متابعة ظاهرة المرآة العاكسة بحثًا عن تجلّياتها الأخرى في الرواية، وسعيًا إلى أفق منهجي يبلور الخاصّية المرآتية، ويمتدّ بها إلى مدياتها المحتملة، واستندنا في هذه الفاعلية المنهجية إلى البلاغة القديمة بطابعها المعياري لتشخيص المرايا العاكسة في الرواية وصولًا إلى بعدها السيميائي، لتكتمل دائرة المعالجة النقدية.

المظهر السردي بوصفه مرآة عاكسة: مقاربة بلاغية

ننطلق في تصوّرنا هنا من إمكانية استكشاف مظاهر سرديّة في الرواية يمكن أن تعمل بوصفها مرايا عاكسة، لكنّ تقريب المظهر السردي إلى خاصيّة مرآتية، يقتضي فاعلية منهجية تسوّغ هذه العملية النقدية، وتفسّر آلية اشتغال المحتوى السردي ليعكس شيئًا أو يتجلّى فيها، على الرغم من أنّ المرآة وما تعكسه يبدوان متداخلين أو يسيران في خطّ مستقيم. ولتحقيق هذا الهدف تحضر البلاغة بوصفها " بلوغ المتكلّم في تأدية المعاني حدًّا له اختصاص بتوفية خواصّ التراكيب حقّها وإيراد التشبيه والمجاز والكناية على وجهها"[7]، نموذجاً لتوصيف عمليّة التمرّؤ بين الجزءين المتقابلين من جهة، وإظهارًا لقيمتها الجمالية والدلالية من جهة أخرى.

وهذا ملمح أساسي في فكرة المرآة التي سترشدنا إلى التماسك الداخلي للمحتوى السردي والعلاقات الخفيّة التي تربط أجزاء الإنشاء الروائي، وقد بدت للوهلة الأولى حيادية متجاورة في نسيج النص، لكنّها في الحقيقة خلق إضافي داخل التخيّل، يعقد حواراً ضمنيّاً بين الوحدات الدلالية التي تترشّح من خلال المظاهر السردية وإحالاتها الداخلية إلى المسكوت عنه في إجمالي العمل الروائيّ.

إنّ شرط انتقال المظهر السردي إلى صفة مرآتية عاكسة، هو أن تكون العلاقة بين الجزءين علاقة تقابل وتواز، ولا يمكن أن تكون العلاقة تداخليّة أو تجاوريّة، وهذا ما يفتح الباب لفهم المظهر السردي المرآتي بلاغيًّا؛ لأنّ بنية الأسلوب البلاغي كما في علمي البيان والبديع تقوم على وجود ركنين، أحدهما غائب أو صامت، والثاني حاضر يدلّ عليه ويستنطقه. وهو الشكل الذي يتّخذه الجزء في الرواية مقابلاً للجزء الآخر، وبناء عليه تنشأ الصلة المرآتية بينهما. وبالكيفية نفسها يمكن تفسير المظهر السردي حين يغدو مرآة عاكسة، من خلال شكل الأسلوب البلاغي مثل الاستعارة والكناية والتورية وغيرها، فتكتسب المرآة العاكسة صفتها البلاغية حين ينظر لها بما يطلق عليه جيرار جنيت (الانتقال المجازي)[8]، فيلتقي ما ينتمي إلى علم السرديّات بحقل البلاغة، وسينتمي الجزء العاكس وفق هذا التصور إلى البنية السطحية، والكلّ المنعكس يلتبس بحالة البنية العميقة. وإذا كان الجزء أساساً من نتاج النظام الغائب، فإنّه حين يطفو على السطح، سيرتسم بصورة المرآة ليعكس النظام الداخلي الذي أنتجه أصلاً. فتخلق هذه المرايا العاكسة صورًا تضطلع " في البنية العامة بدور دالّ، لأنّها مرتبطة بالموضوعات الرئيسية في النص، وتمنح عددًا من الرموز والتماثلات اللامعة، وتتكيّف نغمة الصور مع السياقات التي تحدث فيها"[9].

هذه المنهجية في توصيف المظهر السردي ليتحوّل إلى مرآة، هي تلبية في الحقيقة لشعرية العمل الروائي، وقد استعير لكشفها وتسميتها النموذج البلاغي، ومن شأن هذه المعالجة النقدية أن تجعل ما استعير للظاهرة الجمالية في الرواية، يفيض بما يلائم ما يمكن أن يفيض به النص من خلال الخبرة الجمالية التي سيحجر عليها إذا اقتصر العنصر السردي على التوصيف المحدّد الجاهز، وأجبر على الاستجابة الطيّعة لإيقافه عند حدّ التشخيص الأوليّ غافلاً عن علاقاته الأخرى غير المرئيّة في النص.

إنّ التفسير البلاغي للمظهر السردي عمل منهجيّ يقود إلى استظهار العلاقة المرآتية لذلك المظهر السردي حين يُقابل بالعالم التخيّلي الذي يبدو مجاورًا له ظاهريًّا، ويمكن ملاحظة تغيّر السلوك الجماليّ للمظهر السردي اعتمادًا على معياريّة الفنّ البلاغي. فالنصّ الروائي ظاهرة إبداعيّة مثل كلّ الفنون الأخرى، تبقى حدودها مفتوحة، ولن تستجيب لأيّة عمليّة تسييج ترسم لها حدودًا نهائيّة، وبناء على هذه المسلّمة يبقى التفسير البلاغيّ فاعلًا إذا ما تغيّر الشكل المرآتي للمظهر السرديّ، فيزودّنا بالقدرة على الإمساك بالانحراف الذي يحدث بين نصّ روائيّ وآخر في عملية الانعكاس انطلاقًا من البنية الجمالية

للمظهر السردي حين يغدو مرآة عاكسة. وفي الوقت نفسه يمكن ضمّ أشكال سردية أخرى إلى خاصّية مرآتية، لم يجر الانتباه لها، محاكاة لأسلوب بلاغي سينسجم مع الوظيفة التي يؤدّيها المظهر السردي بعد تجلّيه مرآة تعكس الرواية من داخلها. إنّ استدعاء آلية تشكّل الفنون البلاغية وتفسير المظهر السردي عبرها مرآتيّاً، يسعى إلى عمليّة تصنيفيّة لها بعدها الوظيفي وامتدادها إلى محور القراءة الفاعلة التي ستلتقي بعمل "الكاتب الذي يحاول بصورة واعية أو لاواعية فرض عالمه الخيالي على القارئ"[10].

عندما يتقابل ركنان في السرد ويتوازيان، ندخل في الشكل البلاغي الذي يحيل إلى أسلوب من أساليب البلاغة، لكنّ المفهوم المستدعى ليس بالضرورة أن يتجلّى بحرْفيته في السرد، بل تستثمر فيه بنية الأسلوب ونظامه العام في فهم المظهر السردي. وإذا كان الأسلوب البلاغي طريقة في التعبير عن المعنى، فإن دخوله إلى حقل السرد سيجعله ينتقل إلى وضعية جديدة نصفها بحالة تمرّؤ، لها طابعها الجمالي حين تخلق كثافة في التخيّل من جهة، ويصطبغ بخاصية الإيحاء من جهة ثانية. إن المظهر السردي وهو يعمل مرآة تعكس ما هو متوارٍ في القصة ، سوف يرسل حزمة ضوء إلى ذلك القابع في الظلّ، فيري شيئاً من ملامحه، لكنّه لن يلتقط له صورة فوتوغرافية؛ لأنّ هذا التمرّؤ في نهاية الأمر لن يغادر جريانه ضمن الإرسالية السرية التي لها الدور الأكبر في تخطيط المستوى الفني للرواية. المظهر السردي حين يغدو مرآة عاكسة من خلال فهم بلاغي للعلاقة التي تعقد بين أجزاء السرد، هو في الوقت نفسه جسر سيشيّده القارئ مع النص، جسر عائم مفترض؛ لأن العملية أساساً تحدث في المسافة الفاصلة بين عالم التخيل واستحالاته إلى رموز وخلفية واقعية يسعى الكاتب إلى التعبير عنها.

سرديّة رواية (حامل الوردة الأرجوانية) والبنى المرآتية

الحدث المركزي الذي يهيمن على رواية (حامل الوردة الأرجوانية) هو اعتقال شخصية الرواية المحورية غير المصرّح باسمها، ويقدّم السرد بضمير المتكلم، إذ السارد هو الشخصية في آن. ويشكّل هذا الحدث بوّابة انسراد تفاصيل الرواية ونموّها وتشعّبها. العالم التخيّلي كلّه ينبعث من هذا الحدث ويرتدّ إليه في الوقت نفسه، وتتحفّز الرواية في امتداداتها واستطالات السرد من خلال بقاء سبب الاعتقال إلى مساحة كبيرة من الرواية، مجهولاً غامضاً غير مبرّر، يضع الشخصية المعتقلة في دوّامة التساؤل التي لا تنتهي إلّا بعد انكشاف السبب .

تقفز الرواية عبر حدث الاعتقال على مستويات متعدّدة، ابتداء هو مرتكز الرواية الذي يخطّط واجهتها السردية وسيرورتها، وهو وسيلة الكاتب لإنشاء عالم تخيّلي تشتبك فيه الخطابات محمولة بعناصر الرواية التقليدية مثل الشخصيات والأحداث والأمكنة. وهو المسؤول عن تكوين نسيج سردي سيحفل بالرؤى وعمليات التشفير وخلق ظلال للواقع الذي يقف خلف هذا التخيّل. وهو الفضاء الواسع الذي يمكن أن

تتجمّع فيه مرجعيّات متباعدة، ستنتظم على خيطه لينشأ عندنا نسق من الانسجام النصيّ. تعلن الرواية منذ مفتتحها عن هذا الحدث، منطلقة من لحظة متاخمة لحاضر السرد:

"كان اعتقالي بمثابة المفاجأة الكبرى واللغز المحيّر لكل محيطي ومعارفي في الوطن والمهاجر. وما زاد في الاستغراب أنه لم يوجّه إليّ حتى الآن اتّهام ولم يحقّق معي أحد، فبقي السرّ مطبقاً. إني في نظر الكلّ مثال الرجل الهادئ، المسالم، المقيم في عالمه الخاص، الذي لا تشوب حياته شائبة. وقد علمت أن المحاولات الكثيرة لمعرفة سبب الاعتقال لم تصل إلى نتيجة"[11].

فحدث الاعتقال والحبس في غرفة المراقبة التابعة لحصن الميناء هو نقطة انطلاق السرد إلى الاستفاضة والتوسّع، وهو نقطة العودة إلى موضوع الرواية الأبرز المتمثّل بالنظام المستبدّ. وهذا الموضوع معروض معلن في الرواية، كثيرًا ما تصدر خطابات مباشرة عنه، ويتمّ الحديث عن السلطة المتحكّمة بالبلد، لا سيّما أن شرارتها حاضرة في غرفة الاعتقال من خلال صورة الطاغية المعلّقة على الجدار، مع عدم التصريح بالأسماء الواقعية أو الإشارة الزمنية المحدّدة. لكنّ حدث الاعتقال بدلالته السياسية يملك وجهاً آخر حين يغدو استراتيجية تأليفية تسمح بالانتقال إلى ثيمات أخرى تبدو في نهاية الأمر أكثر مقصدية. نرى هذه الوجهة بصورتها التأليفية الواضحة حين تشرع الشخصية المعتقلة بقراءة إحدى رسائله التي كان يتواصل بها مع آنّا حبيبته في فرنسا، بعد أن اختلّت علاقتهما وعاد إلى وطنه. وهي من جملة الرسائل التي وصلت إليها أذرع النظام، وأصبحت أداة لتوجيه الاتّهامات له، ووجدها أمامه في المعتقل بعد أن جلبتها المحقّقة هناء. في إحدى هذه الرسائل يقول: **"أفكّر في رواية تجري فيها أحداث الحياة العادية، وفي الوقت نفسه، وبصورة متلازمة ودائمة، تنساب على مستوًى آخر أشياء الروح، فتكون موصولة بالأحداث العادية اليومية، وبما تحمله من مشاعر وأفكار وظواهر، أو مفصولة عنها، تتخطّاها في كلّ الاتّجاهات..."**[12].

رواية حامل الوردة الأرجوانية، بنظرة شاملة، ذات طبيعة فسيفسائيّة تتراقص في بنيتها الكلّية سلسلة من الموضوعات، وإذا كانت موضوعة الاستبداد ونظام الطاغية هي الواجهة العريضة لها، فإنّ الثيمات الأخرى تبقى ضاغطة بقوّة على سطح الرواية الأملس، وتنغرز فيه حتّى تغطّي الواجهة المعلنة أو تؤجّلها منسيّة في الخلفية التي تستعاد مجدّدًا؛ لتقنع بحضورها قارئًا ينجذب إلى كفاية المعنى السياسي. وتنسكب في وعاء الرواية المطّاطي مرجعيّات الكاتب السيرية والثقافيّة، شفّافة بمادّتها الخام، لكنّها تلحق بمضامين تخيّليّة تحدّ من صورتها الواقعيّة نحو تكوين مناخ روائي، يمكن أن تنتعش فيه رؤى معرفيّة وسرود ذاتيّة، تدّعي أنّها حصيلة ذلك العالم التخيّلي.

التركيب السرديّ سيجمع إلى بنيته مكوّنات ثلاثة: سرد ما يتعلّق بالنظام المستبدّ، وما يعتري الواقع من فوضى وعمليّات مسلّحة وقتل، تطال عادة شخصيّات علميّة أو ثقافية أو دينيّة، هم في الركن

الهادئ من المجتمع، يمارسون أعمالهم بمنأى عن السياسة، الذين يعدّ المعتقل عيّنة بارزة منهم، وحدث الاعتقال جزء محوريّ من هذا المكوّن السردي، ينتهي بمساومة النظام للمعتقل أن يكتب سيرة حياة الطاغية وحياة عائلته مقابل الحصول على حرّيّته والنجاة من السجن أو الإعدام. ثمّ سرد مجريات حياة الشخصية، سواء في المهجر وقصّة حبّه لآنّا، أم في موطنه الأصليّ وحياة أسرته. يتخلّل كلّ ذلك سيل من الأحداث الفرعيّة التابعة للمكوّنين. والمكوّن الثالث يلاحق مظاهر الطبيعة وتضاريس الأمكنة. ويقدّم كل هذا المحتوى السرديّ بأسلوب مفرط في الذاتيّة، ممزوجاً بخطابات معرفية ترد بشكل المقالة أحيانًا، وبصيغة التأمّلات المفتوحة المسترسلة أحيانًا أخرى.

تنشأ البنى المرآتيّة في حضن هذه المكوّنات الثلاثة، ومن خلال استقرائنا لها، يمكن اقتراح مظاهر سردية أخرى ستعمل بوصفها مرايا عاكسة، فضلاً عن القصة المضمّنة، وفق المنهجية التي يسير عليها البحث، وهي: مشاهد الطبيعة ومشاهد الأمكنة والأحلام المنامية واللوحات التشكيليّة. وتغدو هذه البنى المرآتيّة جزءًا من شعريّة الرواية، فهي انتقالات مجازيّة إلى شكل تخيّليّ أصفى، إذ تسقط الزيادات من الأسلوب السرديّ، ويتصفّى السارد من شوائب التعليقات، ومن إحاطة العالم التخيّليّ بخطابات ناتئة تخدش سيرورة القراءة الادبيّة.

مرآة القصّة المضمّنة

التضمين السردي هو إقحام حكاية داخل حكاية أخرى[13]، وهو تضمين مرآتي أو ما يسمّى بالإرصاد، والصورة المضمّنة تزوّدنا بتنويعات للمشهد نفسه، وهذا اللعب بالانعكاسات يؤدّي في النهاية إلى أن يجعلنا نشكّ في الواقع الذي يجري وصفه: ماذا يرينا المؤلّف حقيقة؟[14]. وبوسع الرواية أن تقيم علاقات أوثق بين الحكايتين من خلال إشراك شخصيات من الحكاية الأساسية في الحكاية الثانوية[15].

تختلف وظيفة التضمين السردي باختلاف حاجة السرد، فقد تكون وظيفة تفسيرية غايتها كشف الأسباب التي تقف خلف سلوك الشخصيات أو خلف الحوادث. وقد تكون وظيفة برهانية تقدّم مثالاً واقعياً على فكرة مطروحة[16].

تمتلك القصة المضمنة في بنيتها التخيّلية طاقة شعريّة مميّزة، فوظيفتها على مستوى الدلالة مزدوجة، فهي تعكس وتكشف في آن. يكرّس هذه الخصّيصة في القصّة المضمّنة أنّ صيغتها هي من جنس ما يسرد في الرواية، فضلًا عن إمكانيّة التباسها بسرود فرعيّة قد تفسّر بالقصة المضمنة، لكنّها عند التمحيص تنبو من حقلها، وتندمج في القصة الرئيسة. يزيد هذا من احتمالية أنّ القارئ قد يغفل عن التقاط فاعليّتها داخل السرد، فتمرّ كأنّها غير مقصودة لشيء، أو هي محتوى إخباري لا أكثر. إنّ القصة المضمنة زيادة في التخيّل، وهي تقنية تأليفيّة تتحدّث من خلالها الرواية عن نفسها.

تنتشر في رواية حامل الوردة الأرجوانية سلسلة من الأحداث والقصص التي تصلنا عبر شخصيّات مختلفة، وهي عادة منقولة بأسلوب الخطاب غير المباشر، من خلال الشخصية المعتقلة التي هي السارد في الوقت نفسه. وتبدو هذه الأخبار والقصص من نوع القصص المضمّنة للوهلة الأولى، لكنّنا حين نخضعها لشكل القصة المضمنة وشرطها التصنيفي، يخرج الكثير من تلك القصص والأخبار منها، وينتمي إلى القصة الأصلية. تجتاز القصة المضمّنة مستوى الإخبار وتقديم تفاصيل الأحداث حين تعزل عن المادّة القصصية الأساسية للرواية، وهذه هي حالتها النموذجية، لكن من جهة أخرى يمكن أن يستوعب مفهوم القصة المضمنة ما يسرد جزءًا من القصة الأصلية حين تختلف وظيفتها، وتقدّم خارج النسق الزمني للأحداث، فيكون حضورها خارجيًّا ينقلها إلى تقنية سرديّة لها وظيفة أخرى، تكتسبها من هيئتها التقابلية للقصة الرئيسة. وبهذا التحديد يتقلّص عدد القصص التي تبدو مضمّنة في الرواية، ولا يبقى في محيطها إلّا التي تمتلك خاصّية مرآتية، كما في القصة التي يعرضها السارد المعتقل، وهي قصة أخيه مراد الذي كان مشغوفاً بالرسم والعزف على الغيتار، وأكمل دراسته في معهد الفنون في أرض المهجر، لكنّ حبّه لفتاة غربيّة ورغبته بالزواج منها، واجه رفضًا قاطعاً من أسرته. وأمام إصرار مراد على الارتباط بتلك الفتاة، أُجبر تحت طلب والده، أن يعود إلى أرض الوطن. ومن دون أن يكون له علاقة أو أيّ توجّه، وجد نفسه ذات مرّة وهو يذهب إلى شاغل له، داخل كمين منصوب من جماعة مسلّحة تريد الثأر من جماعة أخرى، فقتل في النيران التي فتحت على العابرين[17]. وهذا أبعد ما يتوقّع له من مصير؛ لأنّه غارق في عالم آخر وردي يناقض عالم العنف والدم الذي انسحب إليه مصادفة ولقي حتفه سريعاً.

قصّة مراد إذا نظرنا لها من زاوية أخرى، هي قصّة الشخصية المحوريّة نفسها، فهو مشمول بالسياق نفسه، ويمرّ بما مرّ به مراد. وإذا كان الاعتقال معه مستبدلًا بالقتل مع مراد، فإنّهما موضوعان في الدائرة نفسها؛ إذ التناقض بين توجّه الشخصية الإنسانيّ، وما تمرّ به من حالة غير إنسانية بفعل قوّة متسلّطة وفوضى الواقع. وفق هذا التصوّر يبرز المنحى المرآتي لقصّة الأخ التي ستعكس قصة الشخصية المحورية، وتومئ إلى دلالات فيها، سواءً ما يتعلّق باضطراب الواقع أم الموقف المشترك الذي يجمعهما، أي موقف الضحيّة. ودلالة العقبة التي يلقاها المهاجر حين ينوي الاستقرار في البلد التي هاجر إليها؛ إذ تظهر الخيوط التي تشدّه إلى موطنه الأصلي، خصوصًا الحياة الأسرية إذا أراد أن يبنيها في المهجر.

وفي المقطع السردي الذي يتحدّث فيه السارد الشخصيّة عن اللقاء الذي جرى في مقهى (لو ديبار) في باريس بينه وشخصية كان يعرفها، يسمّيها الأنطاكي الذي لا يتذكّر اسمه في حاضر السرد، تأتي معه في اللقاء شخصية أخرى اسمها هناء. ويمعن السارد في إضفاء هالة الغموض على شخصية

الأنطاكي، ويرى أنّه مختلف وفريد من نوعه. يتتبّع السارد تفاصيل الأنطاكي في شكله ومظهره الخارجي، ويقدّم عرضاً مركّزًا عن حالته الاجتماعية وعمله، ويؤكّد أنه ليس شرّيرًا. وكل هذه المعلومات تتّجه إلى دلالة واحدة يعلنها السارد بأنّ الأنطاكي كثير الأسرار. وعلى الرغم من كلّ التفاصيل التي تخصّه، تبقى صورته النهائيّة غير مستقرّة. ويميل السرد إلى تعمية الخانة التي يمكن أن يصنّف فيها الأنطاكي، متّكئًا في هذا الهدف على أسلوب إيحائيّ يضع الشخصية الموصوفة في سياق مجهول يبعدها عن التجسّد بمرجعيّة محدّدة. يراد لشخصية الأنطاكي أن تشعّ لكن بغموضها، ويُقطع الطريق إلى ظهور أيّة علاقة واضحة بينه وشخصيّة هناء. وحين يسأله السارد الشخصية: إذا كان يحبّ باريس، يجيب "**وقد ارتسمت الابتسامة نفسها على شفتيه، أنّه لا يشعر قطّ بالمكان الذي يكون فيه، وأنّه سيّان عنده إذا أقام في عمّان أم نيويورك أم لندن أم باريس، أم أيّ مدينة أخرى في العالم، فهو لا ينتبه إلى ما يحيط به ولا يأبه له. حينئذٍ أدركت كم نحن مختلفان. فانا في عالم، و"الأنطاكي" في عالم آخر**"[18]. ولأنّنا في إطار عمل تخيّليّ مخطّط بكيفيّة دالّة؛ فإنّ المعنى الروائي الذي تتضمّنه قصّة الشخصيّة الساردة وهي القصّة الأساسيّة، سوف ينعكس في محمولات قصّة الأنطاكي، بعد انفتاح مسار مرآتي من خلال التقابل بين الشخصيّتين ووقوفهما على طرفي نقيض، فيلوح شبح ما يمكن أن تعكسه قصّة الأنطاكي وتكشفه، وقد سكت عنه فظلّ مخفيًّا في فراغات النص.

في سياق اضطراب علاقة الشخصية الساردة بآنّا بعد مطالبتها بإنجاب طفل، ترد القصّة المضمّنة الآتية: "**تذكّرت ما أخبرتني به آنّا مرّة عن شابّ من سكّان هذا الحيّ كانت تعرفه وتلقّبه تحبّبًا بـ"ذئب بوت شومون المسحور"، نسبة إلى أسطورة الغول المتخفّي في هيئة ذئب. كان أصيب باضطراب نفسي غريب لم يشفَ منه في ما بعد. فقد بات يتعذّر عليه فجأة الذهاب إلى عمله، أو التجوّل في أيّ مكان في المدينة، إذ كان يخيّل إليه على الدوام انّه سيفقد وعيه ويسقط أرضًا. ومع انه لم يسقط ولا مرة، فقد أصبح يخشى الخروج ويلازم البيت طوال الوقت حيث كان يعيش مع والدته المسنّة. كان يقصد مكانًا واحدًا يسير فيه من دون خوف هو حديقة "بوت شومون" القريبة من بيته. وقد ساء وضعه أكثر بعد وفاة والدته. وتعتقد آنّا أن اضطرابه يعود على الأرجح إلى حادثة مؤلمة عاشتها أمّه حين كانت حاملًا به. كانت جالسة مع زوجها في مقهى على ضفّة قناة سان مارتين حين استأذنها للخروج قليلًا ثمّ العودة. انتظرته طويلًا ولم يعد، وأمضت الليل ساهرة ولم يعد. عند الصباح عُثر على جثّته طافية على مياه القناة، وأغلب الظنّ أنّه انتحر**"[19].

تبعث هذه القصّة المضمّنة حزمة إيحاءات إلى القصّة الأساسيّة التي بؤرتها في سياق ورودها، علاقة الحبّ التي تربط الشخصيّة بآنّا، هذه العلاقة التي بدأت تدخل إلى غرفة الإنعاش بفعل تهديدها من مطالبة آنّا بالطفل. محتوى القصة المضمنة الذي يتحدّث عن شابّ مصاب بمرض نفسي غريب لم

يشف منه، أورثه انقطاعًا عن العمل وحرمانًا من التجوال في أيّ مكان في المدينة؛ يتفرّع إلى محتوى آخر، إذ موت الوالد انتحارًا، وكان الشاب حينها جنينًا في بطن أمّه، وتفسّر آنّا أنّ هذه الحادثة كانت السبب في إصابته بمرض نفسي غامض. ترسم القصة المضمّنة بهذه الصياغة صورة مقابلة لما يحدث مع الشخصيّة المركزية ضمن دائرة العلاقة بآنّا ومسألة الطفل، وتنشأ تفاصيل القصة المضمّنة بما يوازي تفاصيل القصة الكبرى، فالطفل الجنين في القصة المضمّنة لحظة بؤرية، وهو كذلك في القصة الضامنة، والشاب الذي لحقته إصابة نفسية شديدة، تقابله الشخصية في القصة الأصلية، والأمكنة نفسها في الحالتين، وهي الفسحة التي لا يمكن التخلّي عنها، وإخراجها من يوميّات الحياة خروج من الحياة نفسها. هذه الكيفية في صياغة القصّة المضمّنة تحوّلها إلى مرآة لتبدأ بعملية الانعكاس: تحال الإصابة بمرض نفسي عند الشاب إلى انتحار والده الذي يُسكت عن دوافعه، لكنّ توقيت هذا الانتحار ومزامنته لوجود حمل عند الزوجة، يزيح الستار عن هذا الحدث المفاجئ، ويغدو الربط بينهما مستساغًا في ظلّ غياب إمكانية افتراض دافع آخر أكثر فاعليّة في التحفيز إلى هذا السلوك، فنرى شخصية الرواية المحورية من خلال انعكاسها في القصة المضمنة، وهي تتقلّب في مسألة إنجاب الطفل، وتدخل في حيّز التازّم الذي ينذر بنهاية علاقته بآنّا، وصولاً إلى حالة انعكاس مطابقة لما تنتهي إليه المصائر نفسها المندلعة في القصّة المضمّنة، من موت الأمّ وانتحار الأبّ وإصابة الابن الشابّ بمرض نفسي مقعد. وتكشف لنا هذه المرآة في الوقت نفسه استحالة استمرار علاقة الحبّ إذا ارتهنت إلى ضرورة إنجاب طفل، وهذا إيماء إلى ما في مسألة الطفل من بعد مخفيّ في القصّة الأساسيّة.

تُستثمر القصّة المضمّنة شعريًّا حين تشارك في تعزيز المسافة الجمالية للرواية وذبذبتها، فهي تتحرّك في مستوى إضافيّ من التخيّل متراكم، يخلق مدًّا جماليًّا وتحفيزًا دلاليًا، يحدث هذا استنادًا إلى الشكل البلاغي للقصّة المضمّنة الذي له طابع أسلوبي يتولّى مهمّة التعبير عن المعنى بنقلة أسلوبية مختلفة، وهذا ملمح فيها يقود إلى إمكانية فهمها مرآتيًّا، من حيث إنّ آليّة تشكّل القصة المضمنة ووظيفتها مشابهة للأسلوب البلاغي. وإذا انتبهنا إلى طبيعة العلاقة التي تقيمها القصة المضمنة بالقصة الكلية، نجد أنّها تمارس في سياق السرد الخطّي دور الإخفاء والتمويه، وهذا يقرّبها من طبيعة التورية المؤسّسة على" أن يذكر المتكلّم لفظًا مفردًا له معنيان حقيقيان أو حقيقة ومجاز، أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفيّة، فيريد المتكلّم المعنى البعيد، فيورّي عنه بالمعنى القريب فيتوهّم السامع مع أوّل وهلة أنّه يريد القريب وليس كذلك، ولهذا سمّي هذا الفنّ إيهامًا"[20]. فما تنوي القصة المضمنة الإشارة إليه في القصة الكليّة، يأتي بصفة الإيهام، إذ تحيل القصة المضمنة إلى محتواها وتوهم أنها مقصودة لذاتها، لكنّها في الحقيقة تورّي بهذا المحتوى ما تتضمّنه الرواية من دلالة محتملة، وفي هذا المنعطف تكتسب القصة المضمنة مرآتيّتها وتشتغل عمليّة الانعكاس.

مرآة مشهد الطبيعة

الطبيعة هي مجموع الأشياء والكائنات الموجودة، والقوة الكائنة في الكون. وهي كل ما يوجد في الكون خاضعاً لنظامه الخاص ومميّزاً عمّا يضيفه إليه الإنسان بالصنع والفنّ[21]. تتّخذ الطبيعة في الرواية دوراً معبّراً عن محتواها ومهمّاً بطريق الرمز في بنائها ونموّها، إذ لا تقدّم الطبيعة في شكل حضور موضوعي لحقيقة تقع في العالم الخارجي، أو ديكوراً مكمّلاً لجوّها، بقدر ما تأتي في شكل معنى كلّي ذي دلالة رمزية موحية بعالم القصة ومعبرة عن محتواها في آن معًا[22].

وتوفّر الطبيعة بموجوداتها ومشاهدها وتقلّباتها مادة ليّنة للتطويع والتحوير، كي تغدو إشارات دالّة يتّكئ السرد عليها لتحفيز دلالات النص وارتداء أقنعة تحقيقاً لشعرية الإخفاء، وترك المعنى يتسرّب بإرساليّة خفيّة إلى المتلقّي. ما لا ينوي النص الإفصاح عنه، يمكن أن نلقى تلميحاته على صفحة الطبيعة وهي تشرع بمشهد تتحرّك فيه العناصر متحوّلة إلى دوالّ تشير إلى مدلولات غائرة في مساحة من النص تنتظر القارئ ليمارس عملية التنقيب، بحثاً عن المفقود الذي لن يعثر عليه إلّا بكفاءة قرائية تمسك بالخطوط الأساسية لأعراف الرواية وشعريّتها.

السرد بهذه الكيفية يرتجع تلفّظه الأوّل، لينزلق ما تمّ حجبه إلى مشهد الطبيعة، فيرى هناك مشبّحاً ويغيب في ترحيله الهادئ؛ لكنّ هوية النص رغم هذه النقلة تبقى حاضرة، إذ لا يزاد عليها، بل هو آلية ترهين إلى واقع تخيّليّ آخر يحمل الشفرة نفسها. فما يسرد عبر الطبيعة هو فرع من السرد الأساسي الذي يراد له أن يخلو مؤقّتاً ممّا يحمله في بياضاته. وهذا جزء من تعبيرية السرد وصفة إنابة تفتح الباب واسعاً لتقابل بين الجزء والكل، الجزء ممثّلاً بمظهر سردي هو مشهد الطبيعة هنا، والكل وهو وعاء المعنى الذي يصدر منه النص.

تزخر رواية حامل الوردة الأرجوانية بمشاهد الطبيعة الشرقية حيث الموطن الأصلي للشخصية المركزية، ومشاهد الطبيعة الغربية خصوصاً في فرنسا، مكان هجرة الشخصية. تتقابل صورتا المشهدين، لتخطّطا حالة التمرّؤ لمشاهد الطبيعة التي تعكس دلالات النص المختلفة، بين المعنى الرومانتيكي الذي يشير إلى علاقة الإنسان بالطبيعة ونقاوة الحياة وفكرة الحريّة، وبين الانفصال عن الماضي بفعل التحوّلات التي تجري على بعض مظاهر الطبيعة، وهذا يفسّر لنا طغيان مشهد المطر والليل والبحر على ما يسرد من الطبيعة، وارتباط الشخصية الحميم بهذه المظاهر التي تبقى ماثلة ويستعاد من خلالها الماضي. ويقف مشهد الطبيعة الغربي بالضدّ من مشهد الطبيعة الشرقي الذي لا يكتمل دفقه بفعل غياب الحرّيّة التي يصادرها النظام المستبدّ. وبين دلالة المقطع السرديّ الذي يتدخّل مشهد الطبيعة ليعلن عنها مرآتيًا. وإذا أردنا إجراء إحصائية لمشاهد الطبيعة في الرواية، نجد أنّ الحصّة الكبرى كانت لمسار علاقة الإنسان الخاصّة بالطبيعة والنظرة الرومانتيكية لها، يتلوها في الحضور النصي الكميّ مسار التعبير عن

الحرّية المفقودة في الشرق، الحاضرة في الغرب، والجزء الأقلّ كان للمسار المرآتي المرتبط بالحدث الذي يجري سرده والإشارة الضمنيّة إلى صورة الذات عبر صورة الطبيعة. فالطبيعة سواءً في الشرق أم الغرب هي قبلة الذات، وهي لوحة زاهية يتجلّى اكتمالها من خلال علاقة الحبّ التي تربط الشخصيّة بآنّا، الطبيعة مجلى لمعنى الحرّية الراسخة في الذات، ومن ثمّ فصورة الطبيعة هي صورة الذات، هكذا بتطابق تامّ، وهذا مدخل لعمليّة التمرّؤ التي ستحدث كلّما نشط مشهد في الطبيعة باتّجاه معين، لينعكس فيه مشهد صورة الذات بتقابل لا ينفصل. نقرأ في هذا المسار المقطع الآتي من الرواية:

"ثمّ انتقلت في تفكيري الليلي إلى الوقت الذي بدأ المطر ينهمر فيه على الشاطئ، حين هرعت إلى مقهى (الشراع الأبيض) الذي كان خاليًا من الروّاد، وجلست في مكاني المعتاد قبالة البحر. كان المطر يهطل غزيرًا على بلّور النوافذ الفسيحة والريح تلوي بشدّة رؤوس الأشجار. حينئذٍ تذكّرت آنّا، وانتابني سرّ فراقها. تساءلت: كيف يصبح الفراق ممكنًا، وكيف نقبل به؟"[23].

حين تتحرّك الطبيعة بالمطر فيطرق بلّور النوافذ، والريح تهزّ رؤوس الأشجار، تستيقظ البركة الداكنة في داخل الشخصيّة، وتطفو على سطحها مباشرة صورة آنّا التي طواها الابتعاد عن موطن الهجرة. ينشأ حوار غير معلن بين مشهد الطبيعة المتحفّز، ومشهد الذات المتوجّسة، وتفتح بوّابة التساؤلات التي تتفحّص سيرورة تلك العلاقة الحميمة التي تصطدم بفراق كان حتميًّا من طرف الشخصية، ولم يكن كذلك من طرف آنّا. لكنّ هذه الحتمية تبقى بدورها موضع تساؤل حين لا يسوّغها رفض الشخصية لميل آنّا إلى رغبة إنجاب طفل يكون ثمرة العلاقة الوطيدة، وحصيلة معتادة للحبّ الكبير الذي جمعهما. قبول الفراق من طرف الشخصية يفضي إلى طريق مغلق، لا يسمح في الوقت نفسه بالعودة أو البحث عن مسلك آخر، فيتعاظم إحساس بالنهاية سرعان ما يتقمّص صورة الموت، لكنّه موت معنويّ يبقي الجسد ساحة لزحفه المستمرّ، وموضوعاً لتجلّيات وجوهه المتعدّدة. مشهد الطبيعة الخازن للحياة المؤمّلة، يفرّغ من محتواه حين يعرض في سياق لا يلائمه، فيغدو مرآة تعكس ذلك المفقود، وتنبئ بديمومته، وكلّما عاد المشهد حضر المفقود ملتحمًا به ومتجسّدًا في تفاصيله.

يواكب مشهد الطبيعة مجرى السرد وهو يمضي في الإخبار عن حدث الاعتقال، ويشتغل في الخلفيّة السرديّة موازياً لما يحدث في القصّة. المظهر السرديّ المعبّر عنه هنا بمشهد الطبيعة مخطّط لعقد علاقة ضمنيّة مع الكلّ الذي ينتمي إليه، تتكرّر الصيغة نفسها في كلّ مقطع سردي يداخله مشهد الطبيعة، وتبرز عمليّة الانعكاس في حركيّة المشهد باتّجاه ما يتحرّك في الحدث، فيقابل فضاء مشهد الطبيعة فضاء الاعتقال. وهذا منطق يستجيب لشعرية الرواية "فإنّ الحكاية الحقيقية بدلاً من أن ترضى بتحكّم سهل للكل بالجزء، تتميّز بنزوعها الطبيعي إلى أن تفسح أوسع مجال ممكن للعناصر القادرة على تنازعها، وبهذا تزيد بنيتها غنىً، وتنمّي الدراما التي يثيرها إنجاز الحكاية"[24].

يحضر مشهد الطبيعة مع حضور الأمّ لزيارة ابنها المعتقل الذي يغادر غرفة الحبس من أجل هذه الزيارة إلى قاعة أخرى لها نافذة كبيرة تري المشهد مكتملاً خارجيًّا في الفضاء، ودلاليًا في المرآة العاكسة: **"أسترق النظر إلى المشهد الخارجي الذي يضمّ شجرة نخيل وراءها بعض سطوح المدينة، يمتدّ فوقها في الأفق البعيد، جهة الشرق، جبل المكمل. كان الطقس اليوم عاصفًا والبروق والرعود تملأ المدى وقد ارتفعت الأمواج واشتدّ هديرها حول الحصن منذ الفجر"**[25].

يتركّب مشهد الطبيعة هنا من صورتين ممتزجتين، إحداهما ثابتة والثانية متحرّكة. في الأولى يتّسم الفضاء بالاستقرار الذي تجري فيه عناصرها منسابة متناغمة، فترتسم لوحة صافية تعزف على الوتر نفسه الذي يلوح في كل مشهد طبيعة يسير على سجيّته، ما دام باقيًا عل صورته الأولى. بؤرة هذا المشهد هي جبل المكمل الراعي لنقائه والضامن لاستمراره في وجوده الأصيل، بوصفه معلمًا يختزن الماضي ويشدّ الحاضر إليه، فيؤسّس لديمومة تواصلية للزمن. هذا المشهد الأوّل سيتولّى دور المرآة العاكسة في الجزء المتعلّق بمسار الدلالة العام، ثمّ يتّحد بالدلالة النصيّة حين يتّصل بالمشهد الثاني الحركي الذي يسوده الصخب والهيجان من خلال الطقس العاصف والرعود والأمواج، لننحدر إلى الاضطراب الذي يغلّف الصورة الثانية التي ستعمل مرآة حالما تقترب من حصن الميناء نزولًا إلى فضاء الاعتقال، حيث الخوف والقلق، فيمعن فيه التنافر إلى قطيعة حادّة تدفع نحو انفصال في الزمن وخيم.

تشترك الصورتان في نهاية الأمر لتقدّما فاعلية مرآتيّة، تكتسب حيويّتها من ثنائيّة الثابت والمتحرّك في المشهدين، التي تضمّ مستويين من عمليّة التمرّؤ، مستوى المعنى الشامل للرواية ومستوى الوحدة الدلالية التي حرّك المظهر السردي ليجتاز إلى صفة مرآتية ستعكس المحتوى السردي المرتبط بزيارة الأمّ التي تجري في سياق غير معهود.

يتحلّى المظهر السردي المعبّر عنه بمشهد الطبيعة في النموذجين السابقين، بصفة المرآة العاكسة حين يحتمل آليّة كنائيّة، وإذا كانت الكناية "أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ بهإ إليه ويجعله دليلًا عليه"[26]، فإنّ ما يحدث في مشهدي الطبيعة هذين هو أن النص يمنح إنابة التعبير عن المعنى إلى الطبيعة من دون أن يفقد مشهد الطبيعة حضوره الموضوعيّ بوصفه جزءًا من الفعل السرديّ. وهذه حالة مطابقة للكناية التي هي "لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذٍ"[27]. عند هذا الحدّ تخرج الكناية من إطار لفظة محدّدة إلى بنية سرديّة خطابيّة يمكن تفسيرها مرآتيًّا عبر ما تحيل إليه وتومئ في مشهد الطبيعة الذي يسوده التقاطع كناية عن الاضطراب الذي أصاب علاقة الشخصية بآنّا وقاد إلى الفراق. يظهر الأمر نفسه في النموذج الثاني الذي يعتمل فيه التقاطع بين ركني مشهد الطبيعة المنتقل

إلى مرآة تعكس التنافر الذي يضمّ هذين الركنين، فيشير إلى جريان الشخصيّة في موقف مفارق لا ينسجم مع وجهتها المألوفة.

مرآة المشهد المكاني

تنهض البنية السردية في تشكّلها على عنصر المكان، فهو ابتداءً المسرح الذي تجري فيه أحداث الرواية، وهو مكوّن جوهريّ متحفّز للتعالق مع الشخصية واحتضان الدلالات الروائية. ويستقطب المكان "اهتمام الكاتب؛ لأنّ تعيين المكان في الرواية هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخيّليّ"[28].

يعدّ المكان الروائي نتاج مجموعة من الأساليب اللغوية المختلطة التي وجدت وظائفها الحيوية في النص الروائي، ومن ثم يمكن النظر إليه بوصفه مجموعة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتضافر لتشييد الفضاء الروائي. المكان يكون منظّمًا بالدقّة نفسها التي تنظّم بها العناصر الأخرى في الرواية؛ لذا فإنّه يؤثّر فيها ويقوّي من نفوذها، وتغيير الأمكنة الروائية يؤدّي إلى نقطة تحوّل حاسمة في الحبكة، ومن ثمّ في تركيب السرد والمنحنى الدرامي الذي يتّخذه[29]. واختيار المكان وتهيئته يمثّلان جزءًا في بناء الشخصية البشرية، ومن ثمّ يتحوّل المكان إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها، فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدودها، وإنّما تنبسط خارج هذه الحدود، لتصبغ كلّ من حولها بصبغتها، وتسقط على المكان قيمها الحضاريّة[30]. ويمكن فهم تناوبات المكان بأنّها مطابقة للحركات الباطنية للشخصية؛ لأنّ تنقلّات المكان توافق مراحل عالية في تطوّر الشخصية النفسي، وهذا يحلّ محلّ تحليلها بعبارات مجرّدة[31].

إنّ التلاعب بصورة المكان في الرواية يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود، تحقيقًا لأهداف جمالية ودلاليّة مثل إسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للشخصيات على المحيط، وإثارة القارئ للدخول إلى عالم النص، وهذا يجعل للمكان وظائف تفوق دوره المألوف بوصفه ديكورًا أو وسطًا يؤطّر الأحداث[32].

تتعدّد الأمكنة في رواية حامل الوردة الأرجوانية وتتنوّع، وباجتماع هذه الأمكنة ينشأ عندنا الفضاء الروائي الذي يشمل فضاء الغرب خصوصًا مدينة باريس وتحديدًا على ضفاف نهر السين. وفضاء الشرق ممثّلًا بلبنان وصولًا إلى حصن الميناء حيث غرفة الاعتقال التي تضمَ السجين الشخصية المحورية للرواية. زمنيًّا، ما يسرد في فضاء الغرب يعود إلى ماضي الرواية وسيرة الشخصية في المهجر، وما يسرد في الفضاء الشرقي ينقسم إلى زمنين: الأوّل هو حاضر السرد الذي يبدأ من لحظة الاعتقال، والثاني هو من ماضي السرد أيضًا سواء تعلّق بالفضاء الغربي أم الشرقي.

علاقة الشخصية بالأمكنة في الفضاء الغربي علاقة إيجابية؛ لأنّها مجلى للحرية والإحساس بالحياة، أمّا في الفضاء الشرقي فالعلاقة سلبية، لغياب الحرية بفعل استبداد النظام، ونتيجة للتحوّلات التي تجري

على المكان فتغيّر هويته التاريخية. وتبعاً لهذه العلاقة في شقّيها، تحضر الأمكنة لتشير إلى هذه الدلالات: دلالة الحرية ودلالة القمع ودلالة التغيّر الذي يطمس معالم المكان. وتبقى دلالة رابعة تدور مع الأمكنة تتّصل بالمعنى المعرفي لعلاقة الإنسان بالمكان الذي يمنح الكائن ديمومة زمنيّة عبر استغراقه في الصلة الروحية التي تجمعه بمن عاشوا على هذا المكان، ومن خلالهم تكتمل الذات بانتمائها التاريخي. وبناءً على هذه الدلالات سوف يرصد المكان في مشاهده ليعمل بوصفه مرآة. ولتحوّل المشهد المكاني إلى مرآة عاكسة مساران، الأول ينتمي إلى الدلالات الأساسية التي يحملها المكان، والثاني يبرز في سيرورة السرد وتقدّمِ المادة الحكائية، ومعها يحرّك المكان ليعكس شيئًا داخل المحتوى المسرود.

من غرفة اعتقال الشخصيّة وفي مفكّرته التي جلبتها له أمّه سرًّا، يقرأ مصادفة في صفحاتها انطباعات رحلة إلى باريس **"كم أنا سعيد باليقظة صباحًا في هذه القاعة التي تشرف نافذتاها الكبيرتان على فضاء مظلَّل، في هذا المبنى العائد إلى القرن السابع عشر، حيث تصل إليّ ضوضاء المدينة، خافتة، مبهمة، كهمس بحر ناءٍ، تقطعه دقّات ساعة "البرج القديم" معلنة تمام التاسعة. نهار مضيء، شمس ناعسة، برودة عذبة، طقس ربيعي لن يدوم طويلًا"**[33].

تمتلئ الشخصية بالسعادة وهي تستيقظ صباحًا على مشهد مكاني غربيّ، تنتظم فيه الموجودات في نسق متناغم، وتدخل شواخص المكان في إيقاع مؤتلف يخلو من انكسار الزمن؛ لأنّ العلاقة التي تربط ماضي المكان بحاضره علاقة تجاذب، والعمق التاريخي للمكان ما زال فاعلًا في صورته الحاضرة، فالبداية من داخل المكان، المبنى العائد إلى القرن السابع عشر، وهو الذي يخطّط حركة الحياة ويحتوي المشهد الحالي ويصبغه بظلاله الزمنية القديمة، حين تدقّ ساعة البرج القديم قاطعة ضوضاء المدينة التي تصل خافتة مبهمة. من جهة مقابلة يأتي المكان الشرقي ممثّلًا بحصن الميناء وغرفة الاعتقال، ليقدّم الصورة نفسها التي ظهرت في المكان الغربي، لكن بمشهد مختلف، فتنكشف تضاريس المكان **"أدركت بعد ذلك أنّي معتقل في "حصن الميناء"، فارتاحت نفسي قليلًا إلى المكان الذي لم اكن أتخيّله سجنًا قطّ. في كلّ مرّة كنت أتنزّه فيها على شاطئ النخلتين، كنت أرنو من بعيد إلى "حصن الميناء" القائم على طرفه الشمالي، إضافة إلى المشاهد الطبيعية، لا سيما البحر وخلجانه وجزره وطيوره وأشجاره، كان هذا الحصن من المعالم البشرية النادرة التي يتّجه إليها نظري في هذه الأنحاء. إنّه الرابط الوحيد مع الماضي الأقدم، إذ بناه المماليك قبل نحو سبعمئة عام من ضمن سبعة أبراج على طول الشاطئ، لردّ هجمات الصليبيين بعد هزيمتهم وتراجعهم إلى جزيرتي قبرص ورودس، وقد اندثرت كلّها على مرّ الزمن ما عداه"**[34].

لا ينتمي مشهد المكان هنا إلى بعده التاريخيّ، والدور الذي كان يؤدّيه في الماضي انقلب إلى الضدّ في الحاضر، واندثرت قيمته المعنوية، بعد أن سخّر لأداء دور آخر مختلف، وتبعًا لهذا اختلّ إيقاع

العلاقة التي تربط عناصره المكوّنة، وغاب الانسجام عن الصورة الكلّية للمكان، ليحلّ بدله التنافر في لحظة انفصالية بين حصن الميناء الذي كان يراقب الأعداء ويكون وسيلة لصدّ هجماتهم، وصيرورته إلى مكان اعتقال، وأصبح في نهاية الأمر علامة على التشويه الذي يغلّف المكان. وحضور الشخصية فيه بوصفه سجينًا يعمّق هذا التشويه، ويضاعف الدور السلبي الذي انتهى إليه، فهذه الشخصية الدالّة على أصالة المكان تجد نفسها معتقلة فيه، وهذا ينزع من المكان امتداده الأصيل، ويفصل زمنه الماضي عن الحاضر في قطيعة تشمل كلّ أبعاد المكان.

إذا قابلنا بين المشهدين المكانيّين، يظهر أن مشهد المكان الغربي يعكس فكرة الحرية والتواصل الزمني بين الماضي والحاضر، ويعكس المشهد الشرقي حالة القمع ودلالة القطيعة التي أصابت المكان في امتداده الزمني، ويغدو اعتقال الشخصية في مكان له بعده التاريخيّ علامة امّحاء صورة المكان الأصلية.

في سياق بحث الشخصيّة عمّا يمكن أن يكون قد أثار اهتمام نظام الطاغية في مقالاته التي كان يكتبها عن المدن الأوروبيّة، واحتمال أن تعدّ أدلّة لإدانته، وضمن فكرة عيش تجربة الحياة البدائية والحضارة الخالية من مظاهر التطوّر الصناعي؛ يرد مشهد مكاني عن مدينة البندقيّة: "**يفاجأ زائر البندقية بسهولة الاستغناء عن السيّارة وسرعة نسيانها، ثمّ بعد حين، باستغرابها ورفضها. إنّه لأمر مذهل. فإذا صدف أن اتّجه المرء، بعد بضعة أيّام من وجوده هنا، إلى مشارف محطّة القطارات خارج المدينة، تأخذه الدهشة حين يرى من بعيد سيّارة تجتاز "جسر الحريّة". تبدو له السيارة حينئذٍ كحيوان عدائيّ غريب. يتساءل إذا كان ما يراه حقيقيًّا، ويقول في نفسه: "أنظر، أنظر، إنّها سيّارة!". يفاجأ للوهلة الأولى بها، ثمّ ينتابه الخوف منها. وإذا وصل إلى "الجسر الصغير" المفضي إلى "ساحة روما" في الخارج، وهي المكان الأخير الذي تصله السيّارة، يصاب بالهلع عند رؤيته صفوف الباصات المتوقّفة هناك، وما يحيط بها من مبان ضخمة ومن أعمدة حديديّة وإشارات سير ولوحات إعلانية وأشكال وألوان وحراك وصخب، فيفرّ مسرعًا مجتازًا من جديد " الجسر الصغير" نحو الداخل، لاجئًا إلى فردوس البندقية**"[35].

يحرّك المكان في هذا المشهد إلى سيرورة تمحو منه مظاهر الصناعة والتطوّر العمراني، يحدث هذا من خلال تصوّرات الشخصيّة التي تعيد المكان إلى المظهر البدائي، وتظهر صورة الإنسان بدائية أيضًا تستغرب من مظاهر الحضارة المدنية، وتنتابه الدهشة حين يرى سيّارة تجتاز جسر الحرّية، فتبدو له مثل حيوان عدائيّ غريب، وهذا اجتياز يولّد تضادًا بين الحرية التي تنتعش في مناخ بدائيّ، ومروره في سياق التقدّم الصناعي الذي يشكّل قيدًا على الحريّة، فتنقلب صورة السيارة بوصفها علامة صناعية، إلى حيوان غريب ينقل المفاجأة إلى حالة خوف، يبعثها عدم إدراك كنهه، بوصفه منتجًا داخل علاقة تضادّية، ثمّ

يرتقي خوف هذا الكائن الذي تلبّس صورة الإنسان البدائيّ إلى هلع عند رؤيته المزيد من علامات التمدّن وقد تراكمت في مشهد واحد عدائي، يتمّ الهروب منه إلى فردوس البندقيّة التي تنبئ بتجربة حياة بدائيّة.

مشهد المكان هنا معكوس، فبدل الفرار من أنواع الوحوش التي قد تصادفك في الحياة البرّية، يتمّ الدخول إلى مضمار فرار من مظاهر الحياة المتقدّمة بآلاتها وبناياتها. فينتقل المشهد المكاني حين يصاغ بهذه الكيفية إلى مرآة تعكس فكرة الحرية من زاوية أخرى، حرية تتحقّق في بقاء الأمكنة على صورتها الأولى، ما دامت الصورة الثانية المتمثّلة بالحضارة المتمدّنة لن تحافظ على المدى المفتوح للحرّية.

المكان الروائي في بعده الإشاري مستودع للدلالات، وتفاصيله مرشّحة لصيرورة علامية مضاعفة، وصفاته الجغرافية حقل غنيّ لتثوير الدلالات في الرواية، هذه الخصائص الجمالية في المكان الروائي تفتح قنوات تغذّي النص بالإيحاءات التي ينفذ من خلالها القارئ إلى مديات أعمق في تمثيلات المكان وإسقاطاته على مجمل العالم التخيّلي. المشهد المكاني حافل بعمليّات التجسيد للأفكار عبر وجوده الحسّي الذي ينوب عن المعاني المجرّدة، وهذا يجعله ذا طابع مجازيّ في أصل تكوّنه، محمّل بالتلميحات ومشحون بالمقاصد الخفيّة. وهو في تنظيمه وحركته يمارس دورًا إيهاميًّا، يقرّبه من طبيعة التورية، ومن ثمّ تحاكي آليّة اشتغاله آليّة التورية في الإشارة إلى المعنى، وتبعًا لذلك يظهر المشهد المكاني مرآة تعكس الدلالات وتكشف الحالات.

مرآة الحلم المنامي

يرى يونغ أنّ الأحلام هي التخيّلات المفكّكة المراوغة غير الجديرة بالثقة، ولكنّها المبهجة في الوقت نفسه. والحلم يعبّر عن شيء خاصّ يحاول اللاوعي أن يقوله، وتأتي أبعاد الحلم مختلطة جدًّا في الزمان والمكان، وهذا يجعل فهمه يتطلّب فحصًا لكلّ جوانبه. والحلم رسالة مغلقة ينبغي فتحها من خلال رموزها الخاصة، وتكون الصور المنتجة في الأحلام شديدة الحيوية والرمزيّة، فهي عادة لا تصرّح بالواقع ولا تمثّله بشفافيّة[36].

والمشاهد الحلمية في النص الروائي تقنية سردية بنائية جمالية، تمنح المتن شحنة تخييلية جديدة من خلال مزج عوالم مختلفة، تستثير القارئ لتحقيق تفاعل أعمق مع الرواية[37]. ويعبّر السرد الحلمي عن الصراعات النفسية والحالات الوجدانية المختلفة دلاليًا، ويصاغ مختصرًا ومختزلًا ومفكّكًا، ويُخضع سياق النص الروائي لشروط فنّية خاصّة[38].

لا شكّ أنّ الحلم ينطوي على طاقة شعرية عالية، فهو يسبح في فضاء حرّ يسمح لعمليّة التخيّل بالامتداد إلى آفاق بعيدة، ويمكن أن يتجلّى بصور تخيّلية متعدّدة، ويلتحق بأشكال سردية متنوّعة مثل أسلوب تيّار الوعي والسرد الفانتازي، متوفّرًا على ومضات إيحائية تأتي من إمكانية النقلة المجازية

المكثّفة لما تحيل إليه على مستوى الرواية عمومًا. من جهة ثانية يعدّ الحلم بنية سرديّة متحفّزة تضمّ أبعادًا متجمّعة في آن، تتعلّق بموضوع النص والنسق الثقافي والبعد المعرفي الذي يشير إلى رؤية خاصة يتأسّس النص عليها، فضلًا عن المستوى الجمالي الذي يحقّقه الحلم من خلال صفة الأدبية التي يشتمل عليها، وتغدو قناة تواصلية في تلقّي النص وتفاعل القارئ المنتج للدلالات.

الشكل الملتبس للحلم يفرض صعوبة على محاولة تفسيره مرآتيًّا، فأمام إنجاز هذا الهدف لا بدّ من المرور بمحطّتين، الأولى ترتبط بفكّ دوال الحلم لنجتاز إلى سياق منطقي يمكن عبره فهم مساره الدلالي وصولًا إلى كشف رمزيّته. فالعلامات في الحلم تزوغ عادة عن الإشارة إلى مرجعيّات واضحة؛ لأنّها مستغرقة في المجاز والغرابة. والثانية تتّصل بمقابلة ما تمّ تفسيره من الحلم بالقصة الكلّية لتتمرّأ فيه، ولا يخلو هذا المسعى من فاعليّة تأويليّة تحتّمها البنية المجازية الشائكة للحلم.

تتخلّل الأحلام المنامية مفاصل رواية حامل الوردة الأرجوانية، وتظهر في فواصل متباعدة من مقاطعها السردية. مجموعها ستّة أحلام موزّعة على طول الرواية، والسياق الذي ترد فيه الأحلام كلّها هو حدث الاعتقال منذ بدايته ثمّ مسيرته حتى مآله الأخير، وكلّ الأحلام صادرة من الشخصية المعتقلة، وهذا يسمها بملمحها الأوّل المتمثّل بالجوّ الكابوسي والمنحى المأساوي. مساحة الحلم يغلب عليها عادة الطول، ومحتواه مفعم بالغرابة، ومجرياته غير مألوفة، تحدث انتقالات غير مترابطة في تركيبته السرديّة، وتجري تقلّبات غير متوقّعة في سيرورتها، تطبع الحلم بسمته التي تبرز في التخيّلات المفكّكة والأبعاد المختلطة. تمنح هذه الصياغة كثافة مجازية للحلم، وعلى الرغم من جريانها في إطار الاعتقال وما يعتريه من هواجس وقلق وخوف، إلّا إنّها تختار مشاهد سرديّة تنأى علاماتها عن محيط العالم التخيّلي للرواية، وتبتعد تصويراتها إلى علامات لا إشارة فيها إلى محتوى الرواية وأحداثها الرئيسية، وهذه الحالة تزيد من الهوّة التي تفصل الحلم بوصفه دالًّا، عن عالم الرواية حين يكون مدلولًا لذلك الدالّ.

في الحلم المناميّ الأوّل الذي ينتاب الشخصية المعتقلة في حصن الميناء، يجد نفسه أمام علبة مغلقة داكنة اللون، تحوي شريطًا سينمائيًّا أحيانًا، وأحيانًا كتابًا، يعلم أنّ الإنسان إذا اطّلع عليهما ينتهي به الأمر إلى الانتحار. وتتقلّب الشخصية بين إخفاء العلبة في مكان لا يهتدي إليه أحد، والرغبة الشديدة بكشف ما فيها. ثمّ تظهر على الحائط مشاهد مهتزّة من الشريط يصاحبها صوت يتحدّث همسًا، فيظهر هناك ما يشبه الملاكَين الصامتَين واقفَين معصوبي الأعين وجهًا لوجه، ثمّ تبين امرأة تبدو كدائرة منقسمة على نفسها قسمين، نصف سفلي ونصف أعلى، في النصف الأعلى المرئيّ يتحرّك قدر من الأحداث والحالات، وفي النصف السفليّ شبه الخالي شبه المظلم، أمر واحد أو أمران يواجه أحدهما الآخر بثبات، يهمس الصوت أنّهما وعي الموت من جهة ملاك اليمين، والعجز عن الانتصار من جهة ملاك اليسار.

وهذه مقدّمة الشريط، وقبل أن تتوالى أحداثه التي لا بدّ أن تكون رهيبة، تستيقظ الشخصية من حلمها بعد أن اشتدّت خشيتها منه، كما يحدث في كلّ مرّة[39].

تتقافز في هذا الحلم صور مختلفة تنسج في بنية واحدة، تخلو من أيّ منطق عقلاني أو وضوح في الدلالة، وتحتشد العلامات بحمولاتها المرجعية المتنافرة، في محتوى سرديّ تسوده الانتقالات العشوائية. يخطّط هذا المشهد المختلط سلسلة من التضادّات، بين إخفاء العلبة والرغبة بمعرفة ما فيها، وملاك اليمين وملاك اليسار، والعجز والانتصار، والصمت والهمس، والمرئي والمظلم، ويشترك في تأطير سرديّة الحلم مجموعة من التقابلات، كما في العلبة الداكنة التي تحوي شريطًا سينمائيًّا مرّة، وكتابًا مرّة ثانية، والملاكين المتواجهين، ونصف علوي وآخر سفلي، والأمرين المتقابلين في النصف السفلي من الدائرة المقسّمة إلى نصفين، فيبرز الحلم في نهاية الأمر تكوينًا سيميائيًّا يحمل تشفيرًا معقّدًا، تنبعث منه إشعاعات دلاليّة يمكن أن تطال الرواية بمجملها، وتشير إلى مكوّناتها الشكلية والدلالية والأيديولوجية. تكمن بؤرة الحلم في العلبة الداكنة التي يتنازعها خوف انكشاف ما فيها، والرغبة بالاطّلاع عليه في آن واحد، وهذه إحالة إلى الشخصية المعتقلة وهي ترزح تحت شبح الخوف من مصيرها في الاعتقال من جهة، والتوق إلى معرفة السبب الذي قادها إلى غرفة الاعتقال من جهة ثانية، وتكشف لنا هذه الإحالة مجازية العلبة الداكنة من خلال استعارتها لغرفة الاعتقال. من زاوية أخرى يشي الحلم في بنيته الاستعارية بتفاصيل قادمة من أحداث الرواية ممزوجة بأصداء الموت التي تتردّد في ثنايا الحلم، فتحيل الرواية إلى نفسها، تحديدًا في إيحاء الشريط السينمائي بعالم التخيّل الذي ستضمّه الرواية المتجسّدة بهيئة كتاب، وحضور المرأة الذي سيلقى امتداده في الرواية لاحقًا خصوصاً شخصيّة آنّا والرائدة هناء. النقطة المضيئة التي تتبلور فيها عملية الانعكاس هي موقف الملاكين الصامتين، الذي ينقلنا إلى حالة الشخصية المعتقلة، فنلمح عن بعد حوارًا ذاتيًا بين طرفين كلاهما متّصف بنزعة ملائكية، لكنّ التقاطع فاعل فيهما، ومحاولة جمعهما في ائتلاف متوافق تلقى عقبات كبيرة تفضي أخيرًا إلى الاستسلام للعجز والاعتراف بسلطة الموت واقعيًا ومعرفيًا.

تزيد وتيرة الغرابة والمحتوى اللامنطقي في الحلم أو تخفّ، تبعاً للوجهة التي يريد الحلم أن يسلكها بوصفه بنية استعارية يمكن أن تلعب على أكثر من مستوى في الدلالة الروائية، واعتمادًا على سياق الرواية الذي يرد الحلم ملتحمًا به أو ناتجًا منه. ففي معرض استذكار الشخصية المعتقلة لسيرتها في مدينة السين والأحداث والتطوّرات التي جرت، وأهمّها اشتداد علاقته بالمحيط الذي أضحت شواطئه ومدنه وقراه ومرافئه مقصده الوحيد، واضطراب علاقته بآنّا، ثم عودته إلى بلده حيث البيئة المخرّبة واستبداد الطاغية وجهازه، وعدم تأقلمه والقدرة على إعادة بناء حياته فيها، وصولًا إلى الصورتين اللتين أرتهما له المحقّقة، وفيهما رصد له وخصوصية علاقته بآنّا؛ يرى نفسه في حلم غريب يقود ما يشبه

سيّارة جيب ضخمة سوداء اللون إلى جانبه ولد في نحو العاشرة من عمره هو ولده، كان يقود بسرعة ولا يرى الطريق، وبعد مسح زجاج السيارة على شكل دائرة صغيرة مثل ثقب، يدرك أنّه يتقدّم في طريق ضيّقة وسط غابة كثيفة للغاية، ويشاهد على جانب الطريق حيوانًا متوحّشًا أغبر اللون، ثمّ يكتشف أنّه ضمن مجموعة كبيرة من الأشخاص المسافرين لزيارة هذه الغابة وضواحيها. تستقرّ المجموعة في بناء كبير ذي طوابق معتم اللون، وبعد اجتيازه للغابة وابتعاده عن الفريق، يشيّد على عجل نوعًا من البناء الخشبيّ، يُؤوي إليه ابنه، ويذهب لرؤية المجموعة، وحين عودته إلى المكان الذي بنى عليه البيت لا يجده، يستمرّ بالبحث في عالم ليليّ، فيقع نظره على مدى فسيح منبسط "**يتحرّك فيه عدد كبير من الأشخاص، الداكني الثياب، الذين يزورون تلك الأنحاء في جوّ من السكينة العميقة، بعضهم سيرًا على القدمين، وبعضهم الآخر في ما يشبه العربات المكشوفة، التي تتقدّم على سكك حديد متداخلة. تساءلت ما الذي يزوره هؤلاء الناس بصمت مهيب في هذا المكان الخالي؟**". فيدرك أنّه فقد موقع البيت كلّيًا، ويبدأ بالبحث عن المجموعة فيجد نفسه قبالة البناء الصلب المعتم وهو مغلق، يفقد الأمل بأن ينجده أحد فيستفيق من الحلم مذعورًا[40].

يستنسخ هذا الحلم استعاريًّا سيرة الشخصية المعتقلة في محطّاتها المهمّة، فتستبدل مضامينها بمضامين تلك السيرة؛ لتنشأ عندنا لوحة تصويرية مرسومة بكيفية تدليلية تشمل الوحدات الدلالية الرئيسية في الرواية. اللون الطاغي على هذا المشهد الاستعاري هو السواد الذي يغطّي المكان (الغابة) والأشخاص والثياب والبناية ذات الطوابق، كل شيء يجري في عالم ليلي يخفي العلامات الفارقة للوافدين إلى المكان، وما يأتي من أحداث، فتستحوذ صورة شبحية على مجمل الحلم. يعمل الحلم مرآة عاكسة ابتداءً من حدث السفرة الذي يحيل إلى عودة الشخصية إلى أرض الوطن المتجلّي بغابة كثيفة يسودها الظلام، وقضيّة رفض الابن التي كانت وراء هذه العودة، تتجسّد بحضوره في الحلم، ويبرز الاستقرار في المكان هشًّا من خلال البيت الخشبيّ الذي سرعان ما يختفي ومعه الابن. الضياع وفشل الاستقرار عند الشخصية، يقابله في الطرف الآخر مجموعة الأشخاص المسافرين لزيارة الغابة وضواحيها، الذين يجدون الاستقرار في بناية ذات طوابق. وفي الوقت الذي تعدّ الشخصية المعتقلة واحدًا منهم، يُغلق الباب بوجهه فلا يصل إليهم ولا يلقى النجدة منهم، وهذا إيماء إلى أنّه ليس منهم في علاقته بالزيارة، وحضوره في المكان ليس من جنس حضورهم، على الرغم من وجوده معهم في الوجهة نفسها.

تتسّع دائرة الانعكاس في مرآة هذا الحلم مع ظهور الأشخاص الداكني الثياب الذين يزورون المكان نفسه في هيئات غامضة ووسائل قديمة وجوّ من السكينة والصمت، وأمام استغراب الشخصية من زيارة هؤلاء الأشخاص المجهولين لهذا المكان الخالي واختلاف هيئاتهم بين سير على الأقدام، واستقلالهم عربات صغيرة مكشوفة تتقدّم على سكك حديد متداخلة؛ نخرج من دائرة الزمن الحاضر لما يحدث في

المكان، ونوغل في زمن تراتبي قديم، ممّا يشكّل خلفيّة تاريخية، إذ الأقوام الغابرون، لكنّ أرواحهم حاضرة، ما زالت تجول في المكان، ويستعاد من خلالهم جوهر هذا المكان وهويّته الغائبة. تجري الزيارتان في زمنين مختلفين، لكنّ المكان واحد، والشخصية لا تجد انتماء لها في كلتا الزيارتين، لا مع الأشخاص الذين يزورون في الحاضر، ولا الذين يتحرّكون في ذاكرة المكان. وفي نهاية الأمر تتجمّع كل مسارات الحلم الحدثيّة والحالات المرافقة لها والصورة الكلّية للحلم، لتحمل آثارًا نصيّة تشير إلى دلالات تتعلّق بامتناع فرص الاستقرار، وبالتغيّرات التي جرت في المكان والانفصال عن بعده التاريخي بفعل قوّة متسلّطة.

عمومًا، يعمل الحلم المنامي مرآة عاكسة حين يتليّس ببنية استعارية، وإذا كان للاستعارة ثلاثة أركان هي: المستعار منه وهو المشبّه به، والمستعار له وهو المشبّه، والمستعار وهو اللفظ المنقول[41]، فإنّ الحلم سيغدو مستعارًا لحالات في الرواية ويعكس دلالات فيها. وتظهر مرآة الحلم بآليّتها الاستعارية ذات طابع تصويري تمثيلي من خلال الصفة التخييليّة التي تشتمل عليها الاستعارة، وهذا يجعل عملية الانعكاس أكثر خفاءً وأدقّ تلميحاً لما ينوي الحلم وهو يعمل مرآة عاكسة، إضاءته في القصة الكلّية.

مرآة اللوحة

الصورة من الوجهة السيميائيّة علامة دالّة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات، بين مادّة التعبير وهي الألوان والمسافات، وأشكال التعبير وهي التكوينات التصويريّة للأشياء والأشخاص، ومضمون التعبير وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة من ناحية، وأبنيتها الدلالية من ناحية أخرى[42]. وهذه الأبعاد الثلاثة من مادّة وشكل ودلالة هي التي تمثّل وحدة الصورة البنيوية وتخلق واقعها الجديد، ومن ثمّ تصبح المجال الحيويّ لتمثيل حركة الصورة وإيقاعها[43].

أمّا في الرواية، فاللوحة متن سرديّ مؤسّس على اللغة التي مادّتها الألفاظ والكلمات للتعبير عن وقائعها وأحداثها وشخصيّاتها[44]. وهذا يخلق صورة ذهنية تتجسّد بين السطور وفي ثنايا الصفحات من خلال السرد مكوّنة صورة متخيّلة[45]. فاللغة تتداخل مع اللوحة وتكيّف معناها وتصبغ رؤيتنا لها وإدراكنا لدلالاتها، ممّا يجعل التراكب أكثر تعقيدًا وأشدّ ثراءً وفاعلية في تحريك استجاباتنا الجمالية وخلق أفق توقّعاتنا المعرفيّة[46].

تقيم اللوحة بوصفها مشهدًا عرضيًّا، علاقة خاصّة بالعالم التخيّليّ في مساره الدلاليّ، وتشكّله ضمن السيرورة السيميائيّة للوحدات النصّية، مردّ هذه العلاقة الخاصة إلى النقلة الفنّية التي تتّصف بها اللوحة، فما تعرضه ينأى ابتداءً عن محتوى العالم التخيّلي؛ لأنّه مادّة سرديّة مفارقة لطبيعة ما يسرد في الرواية، وشكل اللوحة مصنّف في جنس فنّي مختلف، ومن ثمّ تتولّد الشعريّة من تداخل التصوير البصري

بالعملية السردية. وهي البوّابة التي يفتحها المظهر السردي المعبّر عنه باللوحة إلى وضعيّة المرآة وعمليّة الانعكاس التي ستحدث، ما دامت اللوحة ستتّخذ موقف التقابل مع العالم التخيّليّ للرواية.

تمرّ في رواية (حامل الوردة الأرجوانيّة) مجموعة من اللوحات والصور، تظهر في أماكن توجد فيها عادة، مثل المكتبة والغرف والمتحف وبعض الواجهات. عدد من هذه اللوحات له حضور ثانويّ في الجزء الذي يجري سرده ضمن سيرورة القصّة، وتبقى هذه اللوحات في حدود المشاركة العابرة للعناصر الأساسية في الرواية، ودورها تأطيريّ؛ لأنّ السرد لا يستغرق في تفاصيلها ولا يخطّط لها علاقة أكبر مع المحتوى المسرود أو الرواية عمومًا. اللوحات التي تغدو متنًا سرديًّا بارزًا، يمعن السرد فيها تفصيلًا وتمثيلًا لغويًا واسعًا، تنحصر في لوحتين، هما: اللوحة المسمّاة بحامل الوردة التي نجدها في غرفة الشخصية في باريس، ثمّ اللوحة الثانية التي تحتلّ مساحة سردية أكبر، وهي لوحة (موكب الملوك المجوس) الموجودة في مبنى عريق مفتوح للزوّار في فلورنسا، تطّلع الشخصية عليها في إحدى زياراتها إلى إيطاليا.

لوحة (حامل الوردة)

لوحة (حامل الوردة) معلّقة في غرفة الشخصيّة حين كان في فرنسا، وبإضافة الأرجوانية إليها كما في مشهد اللوحة، فإنّها ستحيل بصيغة تطابقية إلى عنوان الرواية، وفي الوقت نفسه هي الاسم المستعار الذي تختاره الشخصية في رسائله التي كان يتواصل بها مع آنّا بعد عودته إلى بلده، ليتوارى خلفه حذرًا من حساسيّة الموضوعات التي كان يتحدّث عنها أحيانًا في تلك الرسائل، خصوصًا ما يتعلّق بنظام الطاغية والاستبداد الذي حلّ بالبلاد. وبهذه الطريقة يتصدّر عنوان حامل الوردة الأرجوانية ثلاث واجهات هي: الرواية والرسائل واللوحة، ومن ثمّ سيجري هذا العنوان في ثلاثة سياقات تشترك في تفعيل الدلالة الروائيّة وتهيئة مفاتيح تأويليّة للقارئ.

يتمّ تسريد هذه اللوحة في الرواية بالكيفيّة الآتية: "**حامل الوردة هو عنوان لوحة كانت معلّقة في صدر شقّتي أثناء إقامتي في مدينة السين، وقد أشرت إليها في كتابات سابقة. وهي تمثّل شخصًا متشحًا بالسواد، على وجهه قناع أبيض خالٍ من التعبير، يحمل بيده اليمنى الموضوعة في قفاز أبيض مخرّم بعناية، وردة أرجوانيّة، كأنّه يقدّمها إلى الناظر إليه. كان يستحيل التكهّن ما إذا كان حامل الوردة رجلًا أم امرأة، شابًّا أم كهلًا، وما الذي يدور في خلده. كان يحدّق فيك هكذا طوال الوقت مقدّمًا إليك وردته، محتفظًا بكامل سرّه، مشيعًا حوله جوًّا من السحر والسكينة**"[47].

ابتداءً يحمل اللون الأرجواني رمزيّة دينيّة تحيل إلى الديانة المسيحية من خلال ارتباطه بالإيمان والتقوى والتوبة واللاهوت والاستعداد للاحتفال بأعياد ميلاد المسيح، كما يشير إلى الملك والثروة. وهو

اللون الأكثر ارتباطًا بالغموض والتناقض، فهو يقف على العتبة بين الماديّ والروحيّ والعقلاني والحدسي والوعي واللاوعي، لأنّه مثل الشفق الذي بين الليل والنهار[48].

تتضافر الألوان الأسود والأبيض والأرجواني في تخطيط مشهد هذه اللوحة، مقدّمة لأشيائها بحركية هذه الألوان. الإطار العام للوحة يغلّفها السواد الذي يغطّي الشخص الحاضر فيها، ويأتي البياض بهيئة قناع يخفي وجه الشخص، ويمنع من تشخيصه بصورة معيّنة، فلا هو ذكر أو أنثى، ولا شابّ أو كهل، وتبعًا لهذه الحالة لا يمكن استنتاج أيّ ملمح من ظاهره، يقود إلى معرفة ما يدور بداخله أو يعبّر عنه؛ فينزع السرد من شكل اللوحة أيّة صفة تعبيريّة تنبئ بدلالة ما أو إشارة إلى موضوعها. على إثر هذا تنغمر اللوحة في جوّ من الغموض، لا يبقى معه منفذ إلى فهم مقصديّتها، فتغدو حينها سرًّا على القارئ أن يستكشفه، ويجيب على الأسئلة الضمنيّة المودعة في تسريد اللوحة الذي يحوّلها إلى شفرة ملتبسة بالدلالات ومحفوفة بالرموز التي تعبّر عنها الحركات والألوان. يقدّم الشخص المتّشح بالسواد الغالب عليه بدلالته على الحزن والظلمة، المقنّع بالبياض الطارئ عليه بدلالته على النقاء والبراءة، بيده اليمنى التي تلبس قفّازًا أبيض؛ وردة أرجوانيّة للناظر، ونظره مستقرّ عليه بلا أيّ تعبير أو توجّه إنسانيّ مألوف، والناظر غافل عما يدور في داخل مقدّم الوردة الأرجوانية لحظة إهدائها له.

تتحرّك في داخل هذه اللوحة المشفّرة سياقات ورود عنوان حامل الوردة الأرجوانيّة، الاوّل عنوان الرواية، والثاني الاسم المستعار لمجموع الرسائل التي كان يرسلها الشخصية إلى آنّا بعد عودته إلى وطنه، والثالث عنوان اللوحة نفسها الذي يأتي في سياق الوجود في أرض المهجر ومدينة السين؛ فتحيل اللوحة بتركيبتها إلى هذا المثلّث: الرواية/ الوجود في المهجر/ الوجود في أرض الوطن. وتحوم الرسالة التي تتضمّنها اللوحة على الشخص نفسه في هذه السياقات، ومن ثمّ تلتبس صورة حامل الوردة الأرجوانية في اللوحة بصورة شخصية الرواية الأساسيّة، وتبدأ اللوحة بالتحوّل إلى مرآة تعكس الدلالات التي تضمّها الرواية، وتكشف عن الجسر المقطوع الذي تنتهي إليه الشخصية في كلّ السياقات التي تمرّ بها؛ لانّ صورة الذات المؤمّلة لا تتحقّق، وتبقى الهويّة مشتّتة لا يمكن أن تصل إلى اكتمال. وفي نهاية الأمر تتماهى شخصيّة الرواية بشخصيّة اللوحة، لتظهر الرواية التي ستستمرّ بحمل الوردة الأرجوانيّة، وعرض مشهد تقديمها إلى القارئ محمّلة بأبعادها المختلفة. وتبعًا لكلّ هذا، تندفع الإشارات المعهودة للوردة لتلتحق بما يشعّ به اللون الأرجوانيّ من إحالات متجمّعة في شخصية الرواية، فيتكثّف معنى حمل الوردة وترقى اللوحة إلى مشهد ترميزي.

لوحة (موكب الملوك المجوس)

تحيل لوحة الملوك المجوس أو الحكماء الثلاثة إلى ما ذكر في إنجيل متى (إصحاح 2)، إذ يأتي هؤلاء الثلاثة من الشرق، مهتدين بنجم من السماء إلى أورشليم، ويقدّمون الهدايا الثلاث للطفل المولود

وهو عيسى اليسوع ويسجدون له. وعلى الرغم من الاختلاف حول عددهم والمكان الذي أتوا منه، إلّا إنّ قدومهم مع الرعاة يحوي إشارتين، الأولى اجتماع الأغنياء والفقراء حول يسوع، والثانية اجتماع اليهود والوثنيّين حوله أيضًا، بما يعني عموميّة رسالة اليسوع لجميع البشر[49].

واللوحة التي ترد في الرواية بعنوانها (موكب الملوك المجوس)، لها إطار تاريخي واقعي، فقد رسمها أحد الرسّامين البارزين في عصر النهضة هو بينوزّو غوزّولي، وعلى الرغم من مرجعية اللوحة الدينية، إلّا إنّها "تصلح أن تكون لوحة عائلية تصوّر أجيالًا ثلاثة من أسرة ميديتشي"[50]. ويخبرنا السرد بأنّ رسم هذه اللوحة جاء بطلب من آل مديتشي لتخليد ذكراهم، والأشخاص الأساسيّون فيها المرسومة وجوههم بواقعية وأمانة، هم أقطاب عائلة مديتشي وحلفاؤهم وكبار زوّارهم[51]. ويرتبط عصر النهضة بدويلات المدن الإيطالية خصوصًا فلورنسا وآل مديتشي، فهم في قلب أصول عصر النهضة[52].

تعرض اللوحة بمجملها مشهدًا كرنفاليًا يضمّ الأشراف والفقراء والطيور والسهام والغزلان وكلاب الصيد وأشياء كثيرة أخرى، وتصنع اللوحة في صورتها الكليّة بيئة منسجمة بهيّة مطرّزة بألوان زاهية، يتساوق الجميع فيها في مسيرة واحدة مؤتلفة، يتقدّمهم "**أمير متألّق، في مطلع الصبا، يتقدّم ببطء على جواده المطهّم، والكلّ يتبعه. كان هذا الموكب الغريب، الآتي بصمت لا أدري من أين، والمتّجه لا أدري إلى أين، ينطوي على إيقاع سحريّ، وعلى حضور لا زمنيّ، كموكب انتصار مذهّب ضدّ الموت**"[53].

تسرد هذه اللوحة ضمن بحث الشخصية المعتقلة في مقالاته الأربع التي نشرها في مجلّة الشرق، عمّا يمكن أن يكون قد أثار اهتمام نظام الطاغية، فيستعرض المقالة التي كتبها عن رحلته إلى فلورنسا، ويأتي سرد للوحة الملوك المجوس التي رآها في قصر مديتشي الأثريّ. تتخايل في هذه اللوحة أصداء الموضوعات التي تدور حولها الرواية، وتحمل في بنيتها العامّة إشارات إلى المسار الدلاليّ المترشّح من تلك الموضوعات. نقطة البداية التي يمكن أن تنعكس فيها الدلالة الروائيّة، تبرز في الإشارة الزمنية التي تحملها اللوحة وهي عصر النهضة، وننتقل به من عصر القرون الوسطى بأفكاره الكلاسيكية للحياة والإنسان، إلى عصر الأفكار الجديدة التي ستتبلور في الزمن الحديث، ونجد امتداد تيّار هذا العصر في العالم الغربيّ من خلال حضور الشخصية فيه، وانقطاعه في الشرق موطن الشخصية الأصليّ. وتظهر مسألة الطفل التي لها حضور في الرواية مع الهدف الذي يسير إليه موكب المجوس في مرجعيّته الدينيّة، سعيًا إلى المولود الجديد الذي يعبّر عن المسيح والأبعاد الدلالية لهذه الولادة، مع الانتقالة التي تحدثها اللوحة الراهنة وبروز القائد الذي يقود المسيرة إلى الانتصار على الموت. وتثير اللوحة في تضمّنها لعصر آل مديتشي قضيّة الاهتمام بالفن والثقافة وازدهارهما في ظل حكمهم، فنلمح الصورة المعاكسة في تعرّض هذه الفئة إلى القمع والتنكيل ممثّلة بشخصية الرواية المعتقلة. ويتدخّل السرد في توجيه مسار اللوحة سواءً بالمرجعية الدينية أم بتعلّقه بحكم آل مديتشي، فيغيّر دفّة قدوم المسيرة وبوصلة

وجهتها التي سوف تنتهي إليها، لتعكس اللوحة بهذا التسريد المأزق الذي يحيط بالواقع، وهو يعصف بالأفكار المتقاطعة والتيّارات المضادّة لصورة الواقع الأصليّة. وفي نهاية المطاف تقابل لوحة الملوك المجوس بصورتها البهيّة وعالمها المثاليّ، واقعًا آخر مختلفًا هو واقع الشخصية في موطنه الأصليّ، وتنشأ حركتان متعاكستان، الأولى تمثّل الخارجين من القرون الوسطى، والثانية العائدين إليها.

تميل اللوحة بوصفها مظهرًا سرديًّا يعمل مرآة عاكسة، إلى مقاربة ما تعكسه في الرواية بأسلوب التشبيه، فما يعتمل في اللوحة يغدو مشبّهًا به من خلال حمله صفات مشتركة مع موضوع الرواية أو الدلالة التي تشي بها، وهذا يجعلها في موضع المشبّه به. وإذا كان التشبيه هو "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى"[54]، ووجه الشبه هو الوصف المشترك بين المشبّه والمشبّه به تحقيقًا أو تخييلًا[55]، فإنّ اللوحة بوصفها مشبّهًا به سوف تعكس ذلك المشترك بينها وما في الرواية وقد أصبح مشبّهًا، فتبرز الدلالة الروائية التي يمثّلها وجه الشبه في العلاقة المرآتية.

الخاتمة

حاولت الدراسة فهم عدد من الصيغ السردية التي تتداخل في نسيج الرواية، بوصفها مرايا عاكسة، مستوحية النموذج البلاغي لتحقيق أفق منهجي للعملية النقدية التي تفسّر المظهر السردي مرآتيًا، وتكشف عن وظيفته في النص الروائي، من خلال العيّنة المختارة وهي رواية (حامل الوردة الأرجوانية)، واصفة كل مظهر سردي بالفنّ البلاغي الذي يرشد إلى بنيته المرآتية، ويقود إلى ملاحظة عملية انعكاس الأفكار التي نشأ عليها العالم التخيّلي، والإيماء إلى الدلالات الروائية. وينتهي البحث في نهاية المطاف إلى استظهار جانب من شعرية الرواية، ربما هو ظاهرة جمالية ملازمة لها، تملك أهليّة في تشكّل العملية الإبداعية، وتفتح قنوات تواصل، يحدث من خلالها تعاضد بين النص والقارئ، نحو إنتاج الدلالات وتمثّل الرؤى التي يحملها النص.

المظاهر السردية التي فسّرت مرآتيًّا، لها حضور بارز في الرواية تتخلّل مفاصل العالم التخيّلي وتواكب سيرورته، وتعمل على تعميق دلالاته، وفتح قنوات اتّصال مع القارئ. وفي نهاية المطاف ترتهن شعرية رواية (حامل الوردة الأرجوانية) إلى وجود هذه المرايا العاكسة، وبتعالقاتها مع العناصر الأخرى تدخل الرواية بكلّ مكوّناتها في هيئة تقابليّة تحيلها إلى بنية مرآتية بارزة.

المراجع

[1] عالم الرواية، رولان بورنوف، ريال أونيليه، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط(1)-1991: 77

[2] بلاغة الفن القصصي، وين بوث، ترجمة: أ.د. أحمد خليل عردات ود. علي بن أحمد الغامدي، جامعة الملك سعود-1994: 198

[3] القضايا الجديدة للرواية، جان ريكاردو، ترجمة: كامل عويد العامري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط(1)- 2004: 16-17

[4] قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق- 1977: 264

[5] المصدر نفسه:279

[6] عالم الرواية، مصدر سابق: 67

[7] مفتاح العلوم، السكاكي (ت626هـ)، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط(2)-1987: 196

[8] الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل، جيرار جينيت، ترجمة: د. زبيدة بشّار القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2010: 9

[9] الصورة في الرواية، ستيفن أولمان، ترجمة: رضوان العيادي ومحمد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط(1)- 2016: 57

[10] بلاغة الفن القصصي، مصدر سابق، المقدمة: م

[11] حامل الوردة الأرجوانية، أنطوان الدويهي، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط(2)-2014: 6

[12] حامل الوردة: 163

[13] معجم مصطلحات نقد الرواية، د. لطيف زيتوني، دار النهار للنشر، بيروت، ط(1)-2002 : 57-58

[14] عالم الرواية، مصدر سابق:66-67

[15] معجم مصطلحات نقد الرواية، مصدر سابق: 57-58

[16] المصدر نفسه والصفحة نفسها

[17] حامل الوردة: 14

[18] حامل الوردة: 93

[19] حامل الوردة: 140-141

[20] معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: د. أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، طبعة 2007 : 434

[21] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط(2)- 1984 : 235

[22] تحليل النصوص الأدبية قراءات في السرد والشعر، عبد الله إبراهيم وصالح هويدي، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1- 1997: 20

[23] حامل الوردة: 20-21

[24] قضايا الرواية الحديثة، مصدر سابق: 277

[25] حامل الوردة: 30

[26] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، (ت471هـ)، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي – القاهرة، د.ت : 52

[27] الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني (ت739هـ)، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار إحياء الكـــتب العربية، (ط)1-1953 : 318

[28] بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1- 1990: 29

[29] المصدر نفسه: 22

[30] مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، تقديم وترجمة: سيزا قاسم، في كتاب جماليات المكان، مجموعة من الباحثين، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط(2)- 1988 : 63

[31] عالم الرواية، مصدر سابق: 97

[32] بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1-1991 : 70

[33] حامل الوردة: 73-74

[34] حامل الوردة: 24-25

[35] حامل الوردة: 116-117

[36] الحلم والرمز والأسطورة دراسات في الرواية والقصة القصيرة، د. شاكر عبد الحميد، نوستالوجيا للإعلام والترجمة والنشر، مصر، ط(1)- 2018 : 7-8

[37] الرؤى والأحلام السردية (دراسة في الوظائف)، م.د. غانم حميد عبودي، مجلّة أبحاث ميسان، عدد (34)- 2021 : 198-199

[38] الحلم في بواكير الرواية العربية، د. حنان أحمد الحتاملة، د. علي محمود الطوالبة، أ.د. ناصر حسن يعقوب، أ.د. فتحي محمد رفيق، المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية، عدد (39)- 2022: 52

[39] حامل الوردة: 40-41

[40] حامل الوردة: 127-128

[41] معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مصدر سابق: 86

[42] قراءة الصورة صور القراءة، د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط(1)- 1997: 6-7

[43] المصدر نفسه: 11

[44] السرد البصري والتشكيلي في الفن، د. بن مخلوف سليمة، مجلة النص، جامعة الجلاني اليابس-الجزائر، عدد (9)-2022: 499

[45] الجدارية بين النص السردي والمرئي (العنكبوت وقاهر الزمن أنموذجين)، شيماء نور الدين بدري محمد، مجلة الدراسات االعربية، كلية دار العلوم-جامعة المينا، عدد(7)-2023: 4033

[46] قراءة الصورة، مصدر سابق:7

[47] حامل الوردة: 89

[48] اللغز الأرجواني شرح رمزيته التوراتية: https://christianpure.com

[49] المجوس الثلاثة: موسوعة الويكيبيديا على النت

[50] موت في فلورنسا "أسرة ميديتشي، وسافونارولا، والصراع على روح النهضة"، بول ستراثيرن، ترجمة: ناصر مصطفى أبو الهيجاء، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، مشروع "كلمة"، الإمارات العربية المتّحدة، ط(1)- 2015 : 60

[51] حامل الوردة: 113

[52] عصر النهضة مقدمة قصيرة جدًا، جيري بروتون، ترجمة: إبراهيم البهيلي محروس، مؤسّسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط(1)- 2014 : 19

[53] حامل الوردة: 111-112

[54] الإيضاح في علوم البلاغة، مصدر سابق: 213

[55] معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مصدر سابق: 327

مصادر البحث

- الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل، جيرار جونيت، ترجمة: د. زبيدة بشّار القاضي، الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، 2010.

- الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني (ت739هـ)، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار إحياء الكتب العربية، ط1-1953
- بلاغة الفنّ القصصيّ، وين بوث، ترجمة: أ.د. أحمد خليل عردات – د. علي بن أحمد الغامدي، جامعة الملك سعود – 1994.
- بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصيّة)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط1-1990.
- بنية النص السرديّ من منظور النقد الأدبيّ، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1-1991.
- تحليل النصوص الأدبية قراءات نقدية في السرد والشعر، عبد الله إبراهيم وصالح هويدي، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1-1998.
- الجداريّة بين النص السردي والمرئي (العنكبوت وقاهر الزمن أنموذجين)، شيماء نور الدين بدري محمّد، مجلّة الدراسات العربية، كلّية دار العلوم – جامعة المنيا، عدد (7)-2023.
- جماليّات المكان، جماعة من الباحثين، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط(2)- 1988.
- حامل الوردة الأرجوانيّة، أنطوان الدويهي، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط(2)-2014.
- الحلم في بواكير الرواية العربية، د. حنان أحمد الحتاملة، د. علي محمود الطوالبة، أ.د. ناصر حسن يعقوب، أ.د. فتحي محمّد رفيق، المجلّة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية، عدد (39)- 2022.
- الحلم والرمز والأسطورة دراسات في الرواية والقصّة القصيرة، د. شاكر عبد الحميد، نوستالوجيا للإعلام والترجمة والنشر، مصر، ط(1)- 2018.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي – القاهرة، د.ت.
- الرؤى والأحلام السرديّة (دراسة في الوظائف)، م.د غانم حميد عبودي، مجلّة أبحاث ميسان، عدد (34)- 2021.
- السرد البصريّ والتشكيليّ في الفنّ، د. بن مخلوف سليمة، مجلّة النص، جامعة الجيلالي اليابس-الجزائر، عدد(9)- 2022.
- الصورة في الرواية، ستيفن أولمان، ترجمة: رضوان العيادي ومحمّد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط(1)- 2016.

- عالم الرواية، رولان بورنوف- ريال أوئيليه، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، ط(1)-1991.
- عصر النهضة مقدّمة قصيرة جدًّا، جيري بروتون، ترجمة: إبراهيم البهيلي محروس، مؤسّسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط(1)- 2014.
- قراءة الصورة صور القراءة، د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط(1)- 1997.
- القضايا الجديدة للرواية، جان ريكاردو، ترجمة: كامل عويد العامري، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، ط(1)- 2004.
- قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق- 1977.
- اللغز الأرجواني شرح رمزيّته التوراتيّة https://christianpure.com
- المجوس الثلاثة، موسوعة الويكيبيديا على النت.
- معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها، د. أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، طبعة 2007.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط(2)- 1984.
- معجم مصطلحات نقد الرواية، د. لطيف زيتوني، دار النهار للنشر، بيروت، ط(1)-2002.
- مفتاح العلوم، السكّاكي (ت626هـ)، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط(2)-1987.
- موت في فلورنسا "أسرة ميديتشي، وسافونارولا، والصراع على روح النهضة"، بول ستراثيرن، ترجمة : ناصر مصطفى أبو الهيجاء، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، مشروع "كلمة"، الإمارات العربية المتّحدة، ط(1)- 2015.