

البناء الفني من خلال روايتي "تركي في باريس" (Paris'te Bir Türk) للكاتب التركي "أحمد مدحت أفندي" و"الحي اللاتيني" للأديب اللبناني "سهيل إدريس" (دراسة مقارنة)

منى حسين مصطفى حسين¹

monah1252@gmail.com

مقدمة:

تدور روايتي "تركي في باريس" و"الحي اللاتيني" حول قضية مهمة محورها الأنا والآخر، وهي في الأساس انعكاسات لأصدااء مجتمعية شهدتها البلدان الشرقية في إطار رؤى مختلفة أظهرتها أبطال الروايتين، ونقلها مؤلفيها.

من خلال الروايتين، صور الراويان الصراع بين الأنا والآخر الذي حمل دوافع اجتماعية وسياسية وثقافية تجسدت في التجارب الإنسانية التي خاضها بطلا الروايتين بلغات مختلفة في مكان واحد وحقبتين زمنيتين مختلفتين، فجاءت بلورة الفكرة في نوعين مختلفين من أنواع الرواية أحدهما: رواية خيالية وتمثله رواية "تركي في باريس" والآخر سيرة ذاتية تمثله رواية "الحي اللاتيني".

صورت رواية "تركي في باريس" بطلها "نصوح أفندي" رمزاً للشرق وقيمه الروحية المقدسة التي حفظت الحقوق وصانت وجودها، وصور "ذكا بك" بشخصية المتفرنج المنبهر بالحضارة الغربية والسعي لتقليدها تقليدًا أعمى دون إعمال العقل. كما صورت بطلتها "فيرجينيا" رمزاً للغرب الذي وجد ضالته في الشرق -متمثلاً في نصوح-

1- باحث دكتوراة - كلية الآداب جامعة حلوان

وقد دفعها ذلك لأن تصارحه بحبها له ويتفقان على الزواج ثم الانتقال إلى الشرق باعتبارها الملاذ الآمن لكليهما.

أما بالنسبة لرواية "الحي اللاتيني" فقد صورت بطلها مجهول الاسم رمزاً للمتفرد الجائع؛ لكن الجوع لا يمثل خواء البطن عنده؛ إنما كان خواء شهوانياً خُيل له أنه سيجد في الغرب ما يسد به رمقه، لكنه عاد صفر اليدين لا يحمل سوى شهادة الدكتوراة المسطّورة بدمعات بطله الرواية ورمز الغرب "جانين مونترنو" وجنين مجهض رفض والده الاعتراف به. وهو ما جعل الآخر -الغرب- يقع مهيض الجناح أمام الأنا -الشرق- ويملاً أخيلته بأفكار مغلّوطة، وفي مفارقة أخرى لإدريس يصور الأنا الملتحم بصراعاته القومية والتي لا ينفصل عنها رغم الحدود الجغرافية ويظل حاملاً رأيته في بلاد الآخر حتى ينجح في توصيل أصدائها إلى أهلها.

تشكل البنية الفنية عنصراً هاماً في الفضاء الروائي وهي عبارة عن عناصر تلتزمها الرواية ولا تخلو منها متمثلة في الوسط أو البيئة والحبكة، والحدث والشخصيات والحوار والأسلوب ولا تتفصل هذه العناصر بطبيعة الحال بعضها عن بعض، وتتفاوت أهمية كل عنصر منها مع طبيعة القصة ولونها الفني. وتأتي هذه الدراسة في روايتي "تركي في باريس" والحي اللاتيني" على النحو الآتي:

- اللغة والسرد:

اللغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور أن اللغة هي "اللسن، وحدها أنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم وهي فعلة، من لغوت أي تكلمت، أصلها لغوة ككرة، وثبة كلها لاماتها وواوات، وقيل أصلها لغني أو لغو والهاء عوض لام الفعل، وجمعها لغني

مثل برة ويرى، وفي المحكم الجمع لُغات، أو لغون " (1)، وتُعرف أيضًا في المعجم الوسيط بأنها "أصوات تعبر بها كل قوم عن أغراضهم" (2).

- اصطلاحًا:

تُعرف اللغة بمفهومها العام اصطلاحًا: بأنها وسيلة للتعبير عن الأفكار والعواطف والانفعالات. وإن الأفكار العلمية لا تستطيع التبلور إلى الواقع الخارجي إلا عبر اللغة (3)، فإن اللغة تقدم للفكر تعريفات جاهزة وتصف له. وبمفهوم آخر تعد اللغة وسيلة من وسائل الاتصال بين البشر يعبر الفرد من خلالها عن أفكاره ومشاعره وانفعالاته بحيث يستطيع الآخرون التواصل معه وفهم ما يريد. كما تعبر عن حاجاته ومشكلاته واتجاهاته وتساعده على فهم من حوله وما حوله. كما تعتبر اللغة وسيلة هامة لتطوير تفكير ومعرفة وشخصية الفرد، وهي أهم وسيلة للتفاعل الاجتماعي وتكوين العلاقات الاجتماعية (4). أما عن اللغة العربية فيقول الباحث عبدالسلام المسدي وأهميتها: "من المصادر أن الحضارة العربية تسيّدت على قناعات حميمة تمور «اللاوعي» فبدا لنا - نحن العرب أن لغتنا العربية هي أفضل اللغات، وأغناها وأرقاها، وهي أبقى اللغات وأشرفها، نقول ذلك على وجه الإطلاق، ونرسل ما في قولنا من أحكام دون نشعر بالحاجة إلى إضافة أن اللغة العربية هي عندنا نحن أفضل اللغات؛ بل لا غرابة أن ذلك التدقيق الجزئي كفيل بأن يُغضب وأن يثير، وأن يستنفر

(1) لسان العرب:

(2) المعجم الوسيط:

(3) كاظم جبار علك: لغة الدرس النحوي الحديث، مركز الكتاب الأكاديمي، 2020، ص17.

(4) بوجمعة وعلي: اللغة العربية والتنمية: الميسرات والمعوقات، ط.1، إي كُتب، لندن، 2018، ص18.

السامع فيحضه على اتهام الخطاب وإدانة صاحبه. وفي تمثلاتنا الحميمة أيضا أن اللغة العربية هي منذ الأزل أسنى اللغات، وأجملها وهي بكل صفاتها تلك موعودة للخلود مثلما هي وافدة من الأزل فيها ما ليس في غيرها ويكفي أن بين أصواتها صوتا اختصت به فسميت به⁽¹⁾، ولما كانت الرواية في شكلها العام تتأثر بتأثر لغة مؤلفها فقد كان الحال ذاته بالنسبة لروايتي هذه الدراسة وهو ما سوف يأتي توضيحه على النحو الآتي:

اللغة عند أحمد مدحت:

كان للإصلاح والرقى الذي سعى إليه السلطان سليم الثالث (1789-1807م) وعلاقته بالدول الأوروبية التي أثمرت عن التأثير بنظم الأوروبيين ومؤسساتهم الدور الأساسي في ظهور الأدب التركي الحديث، ومع الانفتاح على العلوم الأوروبية ظهرت الحاجة إلى الترجمة وزادت الحاجة إلى دمج بعض من المصطلحات والكلمات الأجنبية في اللغة التركية،⁽²⁾ وقد جاءت البنية اللغوية في رواية تركي في باريس قائمة على المزج بين العديد من اللغات حتى اقتضت الضرورة شرح بعض الكلمات في ملحق خاص بالكلمات والمصطلحات الأجنبية أرفق ضمن هذه الدراسة حيث وجد أحمد مدحت أفندي في الرواية وسيلة لتنمية عادة القراءة وغرس بعض القيم والمعلومات للأجيال الشابة من خلالها، بدلا من اعتبارها عملا فنيا أدبيا وجماليا. بمعنى آخر،

(1) عبدالسلام المسدي: ثقافة التأويل ومعادلة الأنا والآخر، ضمن أعمال المؤتمر الدولي الثالث بعنوان: التأويليات والفكر العربي، مختبر التأويليات والدراسات النصية والتأويلية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبدالملك السعدي، تطوان، 2020، ص 28

(2) حسين مجيب المصري: مرجع السابق، ص 367

استخدم الإمكانات الخيالية للرواية لتحقيق منفعة اجتماعية. حتى أنه سخر قلمه لمحاربة كل يضر ببلده فوقف في وجه تيار التغريب، وجعل لغته أقرب ما تكون للعوام باعتبارها الطبقة التي ينشد منها غايته عند المخاطبة، لأنها الأكثر تفاعلاً سواء من ناحية التأثير أو التأثر، يُلاحظ أن لغته كانت معقدة بعض الشيء، لكثرة الألفاظ الأجنبية الواردة في رواياته، ولطول الوصف الذي يشعل القاريء بالحيود عن الفكرة الأصلية التي يتحدث عنها وهذا ما يُشعر القاريء بالملل، لا سيما مع تكرار طول الوصف هذا عند إيراد فكرة ما أو الحديث عن شخص ما، أما عن الألفاظ الواردة في رواية تركي في باريس فقد جاءت مزيجاً من لغات شرقية وغربية، إنه لم يكتفِ بلغة واحدة، فمثلاً يخاطب كل شخصية من شخصيات الرواية بلغتها الأم، فيُلاحظ أنه تطرق لاستخدام اللغات الفارسية، العربية، الإنجليزية، الفرنسية إلى جانب بعض اللغات الأخرى.

ومن أمثلة الكلمات والألفاظ الأجنبية الواردة في رواية *Paris'te Bir Türk*، وهذه الكلمات كانت تستخدم في لغتها الأجنبية ثم يقدم لها الكاتب التفسيرات بين القوسين لهذه الكلمات وهو بذلك كان يمهد الطريق لاقتناء مفردات جديدة عن طريق الإضافة:

trajik "trajik (fâci)"، "melânkolik (mahzunâne, mükedderâne)..."
correspondant (muhbirleri)"، "sergent de ville (şehir kavasları)" "panorama (manzara-i umumiye).

أما عن اللغة في رواية "الحي اللاتيني"

لا ريب أن لغة سهيل إدريس تحمل عذوبة جمّة وإن كانت مكشوفة في بعض المواضع وقد أرجع الكاتب الفضل في ذلك إلى القرآن الكريم والأحاديث النبوية إذ يقول "وإذا كان في الدارسين من يجد في أسلوبه بعض تماسك، وفي لغته بعض إشراق، فالفضل في ذلك يعود إلى القرآن الكريم. وقد حفظت كذلك كثيرا من الأحاديث النبوية"⁽¹⁾ ولا ريب أن مشروع القومية العربية الذي نادى به إدريس وأفني فيه ذاته لم يكن ليستقيم من دون العودة إلى وعاء الحضارة والثقافة العربيتين، ونعني به اللغة العربية. فلم يكن من شيء يخرج سهيلا من صورة الأديب. ومن مشتلمات اللغة وجود ظاهرة التضاد اللغوي وهي تعني أن الجملة يستقيم معناها عندما يلجأ الكاتب إلى استخدام كلمتين أو أكثر لإبراز المعنى وإيضاحه وهو على النحو الآتي

- التضاد اللغوي

يُعرف التضاد بأنه الجمع بين الشيء ونقيضه مع مراعاة التقابل⁽²⁾، ومن أمثلة التضاد اللغوي في رواية "تركي في باريس" ومن الكلمات المتضادة في تركي في باريس استخدام ألفاظ معهودة مثل ليلا ونهارا، نساء ورجالا، الطيبون والخبيثون. أما عن التضاد اللغوي في شكل أكثر من كلمة فقد ورد على لسان "تصوح": الغريب في الأمر أن حسنات الإنسان لا تتساوى مع سيئاته"⁽³⁾ ثم يقول في موضع آخر أيضا على

(1) سهيل إدريس: ذكريات الأدب والحب، مج. 1، 2002، ص42

(2) وجدان الصايغ: الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث: رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، ط. 1، الأردن، 2003، ص157.

(3) تركي في باريس: ص 358

لسان "تصوح" ذاته: " وقد آثرُ أن أعطيها لحضرة الأخت "آنه" على دفعات وليس دفعة واحدة." (1)

وهنا يبرز التضاد باستخدام هذين النموذجين على سبيل المثال إذ استخدم في المقطع الأول كلمة حسنة وسيئات وفي المقطع الثاني استخدم دفعات وليس دفعة واحدة وقد جاء بأداة النفي ليس لبيان التعارض والتضاد.

وعلى الجانب الآخر فقد كان من أمثلة التضاد اللغوي في رواية "الحي اللاتيني" وصف شعور البطل أثناء تذكره مراقسته لناهدة:

كان كلما راقصها أحس ارتعاشة تسري في جسده كله تستجيب لها في قرارة نفسه هزة قوية تخلق له مزيجا من القلق والرضى، من الفرحة والأسى، من اللذة والألم." (2)

وقد ورد أيضًا على لسان عدنان أثناء صبه غضبه على البطل "ولن يجديك أن تعيش في ماضيك، وأنت في حاضرك...." (3)

ومن أمثلة التضاد اللغوي في رواية "الحي اللاتيني" أيضا " وتمثلها أمامه مرة أخرى، وما كان بحاجة إلى أن يتمثلها...." (4)

ويلحظ أن الكاتبين لجأ إلى استخدام تقنية التضاد على حد سواء ومع ذلك فقد لوحظت بعض الأخطاء اللغوية حيث ورد في رواية تركي في باريس "بلغ" تصوح

(1) تركي في باريس: ص 359

(2) الحي اللاتيني: ص75

(3) المصدر السابق: ص78

(4) المصدر السابق: ص108

أفندي" فندق "دي ليون" مستقلاً إحدى السيارات صباح ليلة وصوله إلى مارسييا" (1) ويعلق الباحث التركي "شامل ياشيل يورت" على ذلك بقوله " وكان خطأ مثل هذا الكاتب الحساس بشأن اللغة، يرجع إلى حد كبير إلى عدم التصحيح. (2) كما وردت بعض الأخطاء اللغوية في الحي اللاتيني كما ورد في ص 52 ووضع السكر في القهرة والحليب" (3)

من يتأمل هذه القصيدة يستيقن أنه يقصد لفظ القهوة بدلاً من القهرة. وهذه التي جاءت في الرواية فهي قليلة بالنسبة لغيرها من الكتب. ولما كان التناص جزء أصيلاً من العاملين الروائيين لاستخدامها كأيقونة فعالة في تحريك الأحداث الدرامية وخلق بيئة أكثر حيوية فقد جاء التناص في الروايتين على النحو الآتي:

- التناص Metinlerarasılık

يقوم التناص على عنصري النقل والمحاكاة سواء أكان ذلك بطريقة مباشرة أو بطريقة غير مباشرة، يمكن تعريفه بأنه تأثر الكتاب الذين يؤلفون في مختلف الألوان الأدبية مثل الرواية، القصة، المقالات بالنصوص التي سطرها كتاب آخري (4)، لتقوية النص وإبراز معناه، أو لتوظيف رؤية معينة وقد عُرف قديماً باسم

(1) تركي في باريس: ص

(2) Şamil YEŞİLYURT ، a. g. k. ، s.521-523.

(3) المصدر السابق: ص52

(4) "Roman ، deneme ، öykü ve makale türünde eserler veren yazarların ، başka yazarlar tarafından kaleme alınan metinlerden etkilenmesine [metinlerarasılık](#) denir". BK:

"التضمين".⁽¹⁾ وينقسم إلى نوعين هما: التناص الداخلي والتناص الخارجي، يعنى بالتناص الداخلي "أن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفسر بعضها بعضاً، وتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناصاً لديه إذا ما تغير رأي، أما التناص الخارجي فهو أن يمتص الشاعر نصوص غيره أو يحاورها أو يتجاوزها في حيز زمني وتاريخي معين⁽²⁾، أما عن أشكاله فقد عرفت التعددية التي جاءت تسميتها طبقاً لأنواع المعالجة، منها: التناص القرآني، الوثائقي، التناص الشعبي والتناص والأسطورة.⁽³⁾

1- التناص القرآني:

يكون باقتباس الأديب أو الشاعر نصاً من القرآن الكريم، بطريقة مباشرة فيذكره كما هو، أو بطريقة غير مباشرة فيحور أو يغير، ثم يوظف ذلك في سياق نصه الجديد. الملحوظ أن أحمد مدحت أفندي لجأ لاستخدام التناص القرآني المباشر في قوله: "الخبثات للخبثين والطيبين للطيبات"⁽⁴⁾، يُلاحظ أن الكاتب جاء باستخدام التناص القرآني باستخدام تقنية الحذف إذ أن أصل الآية: "الْخَبِيثَاتُ لِلْخَبِيثِينَ

- <https://www.milliyet.com.tr/egitim/metinlerarasilik-nedir-kisaca-metinlerarasilik-teknikleri-nelerdir-6515536>

(1) سعاد العنزي: إشراقات النقد / التناص الديني... عند أمل دنقل، الرأي، 8 ديسمبر 2009. الساعة: 12 ص.

- <https://www.alraimedia.com/article/153199-النقد-التناص-الديني-153199> /محلّيات/إشراقات-النقد-التناص-الديني-153199-عند-أمل-دنقل-

(2) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، يوليو 1992. ص125.

(3) ظاهر محمد الزواهره: التناص في الشعر العربي المعاصر: التناص الديني نموذجاً، المنهل، 2013، ص50.

(4) "El-habîsât li'l-habîsîn ve'ttayyibîn H't-tayyîbât" ، P. T. B. T. ، S. 323.

وَالْحَبِيثُونَ لِلْحَبِيثَاتِ وَالطَّيِّبَاتُ لِلطَّيِّبِينَ وَالطَّيِّبُونَ لِلطَّيِّبَاتِ" (1) وبمقارنة تناص الكاتب يتضح إغفاله "وَالْحَبِيثُونَ لِلْحَبِيثَاتِ وَالطَّيِّبَاتُ لِلطَّيِّبِينَ"، مما يُدعم إسنادية هذا التناص للنوع غير المباشر.

بالإضافة إلى ذلك فقد استخدم أحمد مدحت أفندي أيضًا تعابير أخرى وردت في القرآن الكريم مثل: أساطير الأولين.

أما عن التناص القرآني عند "سهيل إدريس" فقد جاء غير مباشر وإنما باستخدام الألفاظ الواردة في القرآن الكريم مثل بعض الألفاظ الواردة في سورة يوسف.

2- التناص الشعري

يعنى به أن الكاتب لجأ إلى استعمال أبيات شعرية في أعماله وقد تأثر أحمد مدحت بالسعدي وديوانه بستان السعدي حيث استخدم أحمد مدحت شطر
چو آهنگ رفتن کند جان پاک چه بر روی تخت مُردن، چه بر روی خاک (2).

وقد أورد في موضع آخر:

Bârân ki der letâfet – i tab'eş hilâf nîst der bâğ lâle rûyed der şûbum HaS"

- باران که در لطافت طبعش خلاف نیست در باغ لاله روید ودرشور

بوم خس (3)

ويعني أن الشوك ينبت في الحديقة على ماء المطر الذي لا خلاف على لطافته
كما ينمو الورد عليه

(1) سورة النور: الآية 26

(2) تركي في باريس ص449

(3) تركي في باريس ص352

ومن بين المقاطع الشعرية المتضمنة في رواية " الحي اللاتيني" ما جاء على لسان ربيع أثناء حديثهم عن الخمر نقلًا عن "أبي نواس" في قصيدته الموسومة بـ " اسقني، واسق يوسفا" (1):

فخير هذا بشر ذا فإذا الله قد عفا (2)

وقد جاء في موضع آخر ما سمعه البطل الإدريسي حينما اجتاز عتبة باب محطة المترو برفقة ذويه باللغة الفرنسية في صفحة 77 بقوله:

"سأنتظرك ليل نهار ..."

سأنتظر أبدًا عودتك... (3)

"J'attendrai Le jour et la nuit
toujours - Ton retour." ، J'attendrai

ويورد المؤلف في موضع آخر على لسان ليليان تلك المرأة التي اصطحبها بطل الحي اللاتيني إلى الفندق فسلبته أمواله وفرت هاربه، بعدما أوهمته أنها شاعرة وقرأت عليه بعد مقاطع من قصيدة "فطور الصباح" للشاعر الفرنسي المعروف جاك بريفييرا، ومن بين هذه المقاطع:

"وضع القهوة في الفنجان"

ووضع الحليب في فنجان القهوة

وضع السكر

في القهوة بالحليب" (4)

(1) ديوان أبي نواس: الإسكندرية للنشر والتوزيع، ص 419 (دون أي معلومات أخرى)

(2) الحي اللاتيني: ص 169

(3) المصدر السابق: ص 77

(4) الحي اللاتيني: ص 52

3- التناص والتراث الشعبي:

ويكون بمحاكاة اللغة الشعبية والقصص الشعبي، من أثر في نص الشاعر، إما بجزء من قصة قرآنية. وتوظيف القص الشعبي، والحكايات القديمة، والموروث الشعبي، والفولكلوري المتمثل في تضمين مقاطع غنائية وأبيات شعرية ومفردات وعادات تتصل بالغناء والرقصات، يُلاحظ أن أحمد مدحت استخدم هذا النوع من التناص عدة مرات لبيان ما تصبو إليه نفسه من مسائل تطلع لإيصالها للقارئ، وكان من بين هذا التناص استدعاء الشخصيات الخيالية مثل نصرالدين خوجة والتي تشبه كثيرًا شخصية جحا المصرية التي وظفها المصريون في بيان حكمة ما أو عبرة وتناقلتها الألسن، وقد عبر الكاتب في تصويرية نصر الدين الدهري باستخدام موروث الدجاجة أولاً أم البيضة وهذا الموروث لا يزال مطروحًا حتى الآن دون أن تحدد إجابته القطعية في استيقان مسألة بدء الخليفة.

" ذات مرة، دعي الناس نصر الدين أفندي لمنافسة دهري، تمثلت إشارة الدهري في تدلي أصابع إحدى يديه للأسفل. كان رد الخوجة بسط قبضته رافعًا أصابعه أيضا للأعلى، قبل الدهري هذا الرد باعتباره صوابا. ثانيًا رسم الدهري دائرة، عين الخوجة قطر الدائرة عند منتصفها برسم خط، وجعل الدهري يقبل هذا الجواب، ثالثا أخرج الدهري قطعة جبن من حضنه وأظهرها، عندما أخرج الخوجة بيضًا كان قد أعده، قال الدهري " لقد أجاب إجابة جيدة حقًا. لم يعجز عن الرد مهما سألته، لقد هزمت! ثم دعي الملك الدهري الأعظم "عم سألت الخوجة؟ وبم أجابك؟" قال الدهري "يا سيدي! قلتُ له المطر ينهمر ونحن نعجز عن إحصاء ملايين قطراته، كم قدرة الله هذه. هل تعرفها؟ أجابني: تُجتث الكثير من النباتات من الأرض بسبب ذلك المطر، حتى أنه لا

قدرة لتعداد ألوان الزهور. ثم سألتها "ماذا تعرف عن أفق العالم؟"، أجابني: "حتى أن خط الاستواء قطر هذا الأفق". في النهاية سألتها: "أين كان ذلك الجبن والزبد بينما كان الجبن لبنًا؟" أجابني: "أستصبح هذا البيضة ديكًا؟ فأين عظامه وريشه إذن؟ عندما سأل الملك المذكور نصرالدين خوجة قائلًا: "عم سألت الدهري وبم أجابك؟ سألني السؤالين الثاني والثالث بعدما سألني السؤال الأول مستهجنًا "يا أفندم سألني: ماذا كنت ستفعل إن وجدت كعكة من الرماد؟ أجابته: "كنت سأشطرها وأعطيك شطراً، ثم يخرج الجبن من حضنه: وقال "لو وجدت كعكة كنت سأكله مع هذا الجبن" قلت له: "حسنًا أنت تعلم جيدًا معي البيض لكن بقيت مسألة الخبز، أتصور جوعًا. لا غير ذلك" (1)

(1) Haniya Nasrettin Hoca'nın mesailinden olarak hikâye ederler ki ، bir zaman Nasrettin Efendi'yi bir dehrî ile imtihana sevk etmişler. Dehrî bir elinin parmaklarını aşağıya sallandırmaktan ibaret bir işaret etmiş. Hoca dahi parmaklarını yukarıya kaldırmak suretiyle avucunu açmaktan ibaret bir cevap vermiş. Dehrî bu cevabı savab olmak üzere kabul eylemiş. Saniyen dehrî yere bir daire çizmiş. Hoca dahi dairenin kutrunu tayin edercesine ortasından bir hat çekip bu cevabı dahi dehrîye kabul ettirmiştir. Salisen dehrî koynundan bir parça peynir çıkarıp göstermiş. Hoca dahi koynundan bir hazırlap yumurta çıkarıp gösterince dehrî "Elhak güzel cevap verdi. Ne sordumsa cevaptan âciz kalmadı. Ben mağlup oldum" demiş. Sonra vaktin padişahı mı nesi İse hâsılı en büyüğü dehrîyi çağırıp ، "Sen Hoca'd an ne sordun? O sana ne cevap verdi?" diye sual eyledikte dehrî: "Efendim ben ona dedim ki gökten yağmur yağar bunun milyonlarca kataratını hesaptan âciziz. Allah'ın bu kudreti ne kudrettir ، buna vâkıf mısın? O bana cevap verdi ki: O yağmur sebebiyle yerden dahi bu kadar nebat biter. Çiçeklerinin elvanını bile ta'dada iktidarın yoktur. Sonra ben ona sordum ki: Ufk-ı âlem bir daire olduğunu bilir misin? O bana cevap verdi ki: Hatta hatt-ı istiva bu ufkun kutrudur. Nihayet ben ona dedim ki: Şu peynir süt iken bunun yağı neresindeydi ، peyniri neresinde? O bana cevap verdi ki: Şu yumurta bir tavuk olacak? El-hâletü hâzihi bunun kemikleri neresinde ، tüyleri neresinde?" demiş. Hâlbuki emîr-i merkum: "Dehrî sana ne dedi ، sen ona ne cevap verdin?" diye Hoca Nasrettin'den sual eyledikte ، Hoca birinci suali pek müstehcen bir yolda tasvir eyledikten sonra ikinci ، üçüncü sualler için dahi "Efendim bana sordu ki: Şöyle bir kül poğaçası olsa ne yapardın? Ben ona dedim ki: Şöylece orta yerinden keser yarısını sana verirdim. Sonra koynundan peyniri çıkarıp da: Bir poğaçaya olsa hazır şu peynir ile yerdim dedi. Ben de ona dedim ki: Pek iyi bilmişsin. Benim de

4- التناص الوثائقي:

غالباً ما يكون هذا النوع في النثر دون الشعر، كالسرد والسيرة، فيحاكي النص نصوصاً رسمية كالخطابات، والوثائق، أو أوراقاً أخرى كالرسائل الشخصية والإخوانية، لتكون نصوصهم أكثر واقعية، ويُلاحظ أن الكاتب التركي لم يغفل هذا النوع من التناص، إنما وظفه في أكثر من موضع ومنه على سبيل المثال رسالة مستر عاشق - نصح أفندي - للأخت آنه.

"أختي العزيزة والمبجلة!

لن أنزعج أبداً لو تلاشى تأثير العشق الغريب ودفعتني إلى نار تحرقني، وزعمت أنها من قصوري، وها أنا أوضح الأسباب: أولاً لا تعدينني عاشقا غريبا لأنني لم أخبرك من أكون. ثانياً ساعدتك على الرد على رسالتي دون تحديد الطريقة، إنما اكتفيت بكوني مستر "عاشق"، كما أنني أرغمتُ على إخفاء هويتي عن العالم لأنني لم أستطع العثور على من يحفظ السر، ولن أظهر لك حتى إن نعمتُ بوصالك. ورغم أن إفشاءها لا يؤذيك أبداً، لكن ربما يسحقني، لذا فلن أفشيهِ ولو امتلكتُ خزائن الأرض، تقي بهذا، أما عن إجابة طلبي: اکتبي "ألكسندر" أفندي على الرسالة واتركيها عند متجر الصحف * * مرفأً "قوليتير" وسأسلمها هناك. والسلام. بقي أن أقبل عينيك الجميلتين.

توقيع مستر عاشق" (1)

yumurtam var ama/ iş ekmekte. karain karnı aç imiş. Başka bir davası yokmuş" cevabını vermiş.

S.257، P. T. B. T.

(1) "Aziz ve mukaddes hemşire! Dentnumu tatlı tatlı yakan ateşten tarafınıza sıçrattığım şerarenin lıçbir tesiri olamaması vakıa acemi bir aşıkı telâşa

(البناء الفني من خلال روايتي "تركي في باريس" (Paris'te Bir Türk)) منى حسين

احتلت تقنية الرسائل مساحة كبيرة في روايتي "تركي في باريس" و"الحي اللاتيني" مساحة كبيرة، وأكثر ما يكون هذا النوع في النثر دون الشعر، كالسرد والسيرة، فيحاكي النص نصوصاً رسمية كالخطابات، والوثائق، أو أوراقاً أخرى كالرسائل الشخصية والإخوانية، لتكون نصوصهم أكثر واقعية، ويُلاحظ أن الكاتب التركي لم يغفل هذا النوع من التناص، إنما وظفه في أكثر من موضع ومنه

ومن بين الرسائل المتضمنة في رواية "الحي اللاتيني" رسالة البطل لفتاة السينما يدعوها فيها للقاء في اليوم التالي: وقد جاء فيها: "سأنتظر مساء غد، الساعة الثامنة والنصف، أمام باب هذه السينما نفسها. إذا كنت لا تستطيعين المجيء، اتصلي بي تليفونياً قبل ظهر الغد على الرقم التالي: "الأوديون62-14"⁽¹⁾

ومن بينها أيضاً رسائل الأم لابنها، من بينها رسالة قرأها البطل على مراحل تسأله ألا يشك في أمر صحتها، ومنها هذا المقتطف:

düşürür ise de ، ben bu hâli kendimin iki kusuruma hamlederek asla telâş göstermedim. Birisi kendimin nasıl bir adam olduğumu size anlatmamış olduğumdan beni öyle alelâde âşıklardan addetmeniz için size sebebiyet göstermiş olmağım ve diğeri dahi suret ve vasıta-i muhabereyi tayin etmeyerek arzıma cevap verebilmek yolunu seddeylemiş bulunmağımıdır. Ben bir Âşık Mister'im. Hem de ol kadar Âşık Mister ki bu muaşaka babında benim için hiçbir sırdaş tasavvur edemeyeceğimden kendimi bütün âlemden setr etmeye şiddet-i mecburiyetle mecburum. Hatta ni'met-i visalinize nail ، olduğum zaman sige bile yüzümü göstermeyeceğimdir? Çünkü sırrın fâş olması sizin için âdeta hiçbir tehlikeyi mucip olmadığı hâlde beni maliv edebilecektir. Ben ise hazineler sarfını göze alabilirim. İllâ bü sırrı ifşaya razı olamam. İşte bunu muhakkak biliniz de ، benden ona göre emin olunuz. Maruzatıma vereceğiniz cevaba gelince: Mektuplar gerek üzerini 'Aieksandre Efendiye' diye yazınız Voltaire rıhtımı üzerinde kitapçı ** dükkânına bırakınız. Oradan bana vasıl olur. İşte bu kadar. Baki o mukaddes gözlerinizden kemâl-i tahassür İle öperim!' İmza Âşık Mister". P. T. B. T. ، S. 294.

(1) الحي اللاتيني: ص31

"أخشى يا بني، أن يصرفك الغرب عنا. وأخشى فوق ذلك أن تسحرك امرأة من هناك فتقع في شباكها وتخبب أمل أمك الصغيرة بك. إن (ناهدة) تنتظرك يا ولدي. أقرأ ذلك في عينيها كلما زارتنا. وأرى الحنين فيهما كلما جرى الحديث عنك، وإن كانت تمسك عن ذكرك، وأنت تعرف خجلها. ومع ذلك، فإن لم تكن راغبا في (ناهدة) فهناك (نعمت) و(ثرثيا) و(هدباء) ابنة خالتك. هناك كثيرات. عُد يا بني لأخطب لك أجمل فتاة هنا، وأشرفها، وأطهرها...."⁽¹⁾

كما بعثت "جانين مونترو" بالعديد من الرسائل إلى البطل تخبره فيها بمختلف الأمور ومن بين هذه الرسائل، رسالة تخبره فيها بنبا حملها وهي:

"باريس، 10 تموز

"حبيبي. أنا الآن من الارتباك بحيث لا أعلم كيف أبدأ لك رسالتي. أن عندي لك نبا لا أدري كيف ستقبله؟ ولولا الأمر لا يحتمل التأجيل، لما حدثتلك عنه خشية أن يكون فيه ما قد يؤذيك.

"لقد قصدت الطبيب أمس، فأبلغني أنني سأصبح أما. إنها ثمرة حبنا يا حبيبي. ولست أدري ما ينبغي أن أفعله. إن الطبيب لم يخف عني المخاطر التي سوف أواجهها إذا لم أقبل حياة هذا الطفل. ومع ذلك فأنا مستعدة أن أقدم على جميع التضحيات، وأواجه جميع المخاطر. ولكني أنتظر منك إشارة، لأنني لا أملك وحدي أن أتخذ قراراً ما. فإذا افعل يا حبيبي؟ لماذا أنت؟ لماذا أنت بعيد عني هذا البعد؟

" قد أكون الآن شقية، ولكن لن أفقد شجاعتني، فهل لك أن تعينني؟ عجل بالجواب قبل أن يفوت الأوان، واغفر لي ما قد يكون لك في هذه الرسالة من إزعاج.

(1) المصدر السابق: ص162

قبلائي - جانين" (1)

ومن بين رسائلها له أيضًا رسالة تخبره فيها بأنه تمر بضيق مالي، وكانت هذه الرسالة بتاريخ 6 آب/ أغسطس وقد جاء فيها:

" أشعر بضيق شديد إذ أفكر بأنه لن يكون في جيبي، إذ أخرج من المستشفى إلا ألف فرنك. ماذا عساني أفعل؟ أين أبيت ليلي؟ لقد غادرت الفندق نهائياً، وعانقت تيريز، فبكت وهي تعانقني ليس معي ستة آلاف فرنك أدفعها كل شهر. وأعتقد أنهم لن يقبلوني بعد في «البرنتان». ولكن لماذا أعذب شعوري منذ الآن. سأبصر طريقتي جيداً يوم أخرج من المستشفى وأنا حاملة حقيبتني هذه.

- التناص التاريخي:

يتمثل في استحضار حوادث تاريخية وإنطاقها للشهادة على الحاضر، لما بين الظروف التي تحققت فيها وهذا العصر من نقاط النقاء ومشابهة وقد وظف كثير من الشعراء التناص التاريخي، حيث استحضروا أحداثاً تاريخية معروفة قديمة وحديثة، عربية وغير عربية للاستفادة من دروسها وآثارها سلبية كانت أم إيجابية، ولبلورة مواقفهم ورؤاهم للواقع الذي يعيشونه ويعانون همومه وآلامه وآماله، نجد أن الكاتب التركي لم يقف بمنأى عن توظيف هذا النوع من التناص، إنما استحضر العديد من الأحداث التاريخية منها الحروب، والصراعات، الشخصيات التاريخية، المعارك والحروب. وكان هذا النوع من التناص شائعاً عند أحمد مدحت وقد وظفه لنسج الماضي بالحاضر وفي بعض الأحيان كان هذا الاستخدام مفصلاً وفي أحيان أخرى مجملاً فمثلاً عندما

(1) المصدر السابق: ص213، 214

تحدث عن معركة سادوفا وليس لم يذكر مجرياتها، بل اكتفى بتأريخهما وذكر الدولتين المتحاربتين كما ورد في صفحة 7 من رواية تركي في باريس.

القبطان: (من الحديث حول معركتي سادوفا وليس البرية والبحرية التي خاضتها النمسا وبروسيا وإيطاليا عام 1866م)...

كما يلحظ أن أحمد مدحت كان يميل بشدة إلى سرد الشخصيات السياسية وإبراز مكائد القصور ومن بين هذه الحوادث حادثة قصر الملك " شيلبوريك " واتفاق إحدى زوجاته مع وزير القصر "لاندي" ضده وهي "ذات ليلة استغلت المرأة خروج زوجها الملك في رحلة صيد، وراحت تتحمم وتتهيأ للقاء عشيقها الوزير وبينما هي هكذا إذ بزوجها الملك يدخل عليها ويضربها على مؤخرتها فما كان منها إلا أن ظننته الوزير إذ خيل لها أن لا يمكن لأحد أن يفعل ذلك، فلما أدرك الملك حقيقة الأمر خرج دون أن ينبس ببنت شفة ومنذ تلك اللحظة اتفقت مع الوزير على قتل زوجها وأمرته أن يأتي برجلين قاتلة: "دعونا نقتل الملك قبل أن يقتلنا" فنفذوا حيلتهم وذبحوا "شليبوريك" بعد عودته من رحلة الصيد." (1)

أما التناص التاريخي عند سهيل إدريس فقد جاء من خلال تذكر بعض الأحداث السياسية التي تمر بها البلدان العربية مثل نكبة فلسطين عام 48م والحراك العربي في الخمسينيات والستينيات وهذا الذكر جاء بالإشارة لا بالسرد المفصل. أما عن البنية السرد في الروايتين فقد جاءت على النحو الآتي:

(1) تركي في باريس، ص 413- 415

البنية السردية

جاءت البنية السردية طبقاً للأحداث وتقسيمها طبقاً لوقوعها كما سبق التوضيح، وقد جاء هذا التقسيم مختلفاً بين الأدبيين اختلافاً كما ونوعاً، أي أن هناك اختلاف بين فصول عملي الكاتبين وهذا الاختلاف على النحو الآتي:

تقسيم العمل الروائي Öykünün Bölümlenmesi

يُلاحظ أن أحمد مدحت قسم رواية تركي في باريس إلى خمسة أقسام، يندرج تحت كل قسم عدد محدد من الأبواب تختلف من باب لآخر من حيث الطول أو الأحداث، بالإضافة إلى ذلك فقد لجأ لعنونة كل قسم بدءاً من وقت الراحة والاستعداد للرحلة وحتى اختتام الرواية والعودة إلى إسطنبول. وجاء هذا التقسيم مصحوباً بتسلسل الأحداث Eylemler Dizisi على النحو الآتي: (1)

الباب الأول: "أثناء الراحة" يضم هذا الباب سبعة عشر فصلاً

الباب الثاني: "شتاء في باريس" يضم هذا الباب سبعة عشر فصلاً

الباب الثالث: "فصل الربيع" يضم هذا الباب ستة عشر فصلاً

الباب الرابع: "فصل الصيف" يضم هذا الباب ثمانية عشر فصلاً

الباب الخامس: "العودة" يضم هذا الباب عشرة فصلاً

وهذا التسلسل على النحو الآتي:

(1) Şamil Yeşilyurt: Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Yapı Ve Tema ، Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Edebiyatı Bilim Dalı ، Doktora Tezi) ، 2011 ، s.

يأتي عنصر تسلسل الأحداث في المرتبة الثانية في عملية البناء الفني لرواية تركي في باريس، إذ قدم أحمد مدحت عرضاً للأحداث بصورة متسلسلة لا يتقدم فيها جانب على آخر ممسكا بخيوط النسيج الروائي بحرفة فنية عالية فلم نجد خلافاً يمكن أن يؤثر على الحبكة السردية، كانت أغلب رواياته تلتزم بأسلوب الحكيم والتسلسل الخيطي للأحداث من حيث الزمان وتسلسل الأحداث وهناك بداية ونهاية للرواية (1)، فيبدأ بنقطة انطلاق الرحلة وهي الإبحار من ميناء دار السعادة، ثم التاريخ للحدث بعهد نابليون الثالث امبراطور فرنسا، ثم ينتقل للوصف المعماري للباخرة، ومنها توصيف كل راكب من الركاب الذين صادفهم من حيث: الاسم، الجنسية، الشكل، الحالة الاجتماعية وسبب السفر إلى باريس، ثم يبدأ فصول الرواية بسرد أحوال كل شخص ممن مضوا معه في هذه الرحلة، وظل يغوص في أعماق كل حدث وفقاً للترتيب المنطقي وتداعيات حدوثه.

1- يلتقي نصوح بالعديد من الركاب على متن الباخرة، من بينهم امرأة تدعى مدام دي تروفيللا تظهر مجوناً مع فتى تركي يدعى ذكا بك، مما يغضب باقي الركاب، حتى يتدخل نصوح ويحاول فض هذا الموقف، ويشرح لهؤلاء الركاب أن ما فعله ذكا بك مجرد موقف فردي ليس بالضرورة أن يُعمم على باقي الأتراك، ومن ثم ينتبه الموجودون للصراع بين سمات نصوح المثالية وصفات ذكا التافهة، ويظل هذه المفارقة عاملاً فعالاً في بناء الرواية. ثم تصل الباخرة إلى مارسيليا، وترسو في مينائها، ويذهب نصوح لتهيئة أحواله للنظر في

(1) حميد الحريزي: الإبداع والتجديد في روايات زيد الشهيد، ط.1، دار رؤى، العراق، 2021، ص 38.

أعماله التي وطأ من أجلها باريس وهي عمله الصحفي من خلال النقاط الصور وتدوين المشاهدات وإرسالها إلى باريس، ثم يتفق مع صديقه جارديانسكي على الإقامة في نفس الفندق على أن يسكن كل منهما في غرفة مستقلة لئلا يزعج أحدهما الآخر وأثناء الرحلة يكون رفيقه هذا قد أخبره بأنه أسير حرب وقع في قبضة العدو الروسي ثم نجح في الهروب.

أما الجزء الثاني الموسوم بعنوان "شتاء في باريس"، فينتقل خلاله نصح من مكان لمكان ويلتقي برفاقه من السيدات وهن كارتريس وكاترين، وظل يسعى كثيراً لإيقاع هذه الأخيرة في حبه على أن يُقبل كارتريس قُبلة الفوز إن فُرح في ذلك. بالإضافة إلى ذلك فقد ذهب إلى مكتبة الإمبراطورية ليصادف أخطاء واردة في كتاب عربي أثناء طباعته، فيخبر المسؤولين بالأمر وينتهي بعرض مدير الدار عمله مصححاً للغات الشرقية لديهم مقابل أجر.

يُلاحظ أن مدحت أضاف هذه الحلقة إلى القصة لإظهار أهمية ومكانة نصح من ناحية وعلاقاته بمن حوله من ناحية أخرى، ثم يلجأ الكاتب لإقحام عنصر الغيرة في العملية السردية من خلال اصطحاب مدموزيل بوليني إلى الصالونات الثقافية في محاولة لإبراز الدهاء الشرقي في إيقاع المرأة - كاترين - وبالفعل تحقق له ما كان يبتغيه، وتنتهي الأحداث بمصارحة شخص يدعى سيمون بحبه لبوليني. يستمر خيط الأحداث ماضياً على استقامته خلال الفصول المتبقية لا يتأرجح مهما صادف من الأشخاص والأحداث إلى أن يصل إلى الخاتمة وقد استخدم أحمد عملية التسريع من خلال خاتمة مغلقة للرواية تنتهي بزواج البطل والبطلة الممثلين لعلاقة الشرق والغرب في البناء التواصلي بين القطبين وعودتهما إلى تركيا دون

سابق ترتيب. هكذا يتضح أن تسلسل الأحداث عند أحمد مدحت جاء واضحًا كما سبق الحديث أعلاه.

أما عن رواية الحي اللاتيني

قامت الدراسة على نسخة من رواية "الحي اللاتيني" صادرة عن دار الآداب، الطباعة التاسعة والعشرون عام 2021م، وقد جاءت هذه النسخة مقسمة إلى تمهيد، والقسم الأول، والقسم الثاني، والقسم الثالث والخاتمة وجميعها دون عنوان، وهي تشبه في تقسيمها هذا الأطاريح العلمية على النحو الآتي:

أ- التمهيد

يقدم سهيل إدريس تمهيدًا من صفحتين يضم حديثًا بين البطل ونفسه يوظفه في تفسير أسباب رغبته في الانتقال من عالمه الشرقي إلى الغرب من خلال صراعاته الداخلية التي نسجها بين الماضي وتوظيفها لرسم الأطر المستقبلية.

ب- القسم الأول

يتكون القسم الأول من هذه الرواية من 94 صفحة مقسمة إلى اثني عشر فصلا اكتفى الراوي بترقيمها دون عنوان وهي تمتد من صفحة 9 إلى صفحة 103. وقد تناول هذا القسم مقارنة البطل بين بيروت وباريس وإخفاقه في الذهاب إلى الجامعة والانتظام في محاضراته، وبقائه متأرجحًا بين مشاعر الخوف والقلق والتجارب الفاشلة، وانتهى بالتعرف على "جانين موننترو" التي سيكون لها شأن في القسم الثاني.

ت- القسم الثاني

جاء القسم الثاني من صفحة 107 إلى صفحة 178، وهو يشمل 81 صفحة مقسمة إلى 11 فصلاً مرقمة جميعها دون عنونة أيضاً، وقد تناول هذا القسم تعرف البطل إلى "جانين موننترو" ونشوء علاقة حب بينهما تطورت لعلاقة آثمة نتج عنها حمل جانين قبل عودته إلى بيروت على إثر رسالة وردته تفيد بمرض أمه، وما إن يصل البطل إلى بيروت حتى تصله رسالة تخبره فيها بحملها وترجوه أن يحدد موقعه سواء بالاحتفاظ بالجانين أو إجهاضه لأنه لا تملك وحدها حق تقرير مصيره. فيرسله لها البطل برسالة يتبرأ فيها من فعلته متذرعاً بأن جانين كانت على علاقة بالكثير من الأشخاص.

ث- القسم الثالث

جاء القسم الثالث من صفحة 191 حتى صفحة 262 شاملاً 71 صفحة مقسمة إلى 11 فصلاً، يتناول عودة البطل إلى باريس وبحثه عن جانين موننترو لعرض الزواج عليها، وهذا العرض ينتهي بالسراب نتيجة التفاوت بين الأنا والآخر الذي وقعت ضحيته جانين، بينما راح البطل ينجز ما بقي له من رسالته وتحويل وجهته إلى النضال القومي الذي طرح نفسه بقوة نتيجة الأحداث التي شهدتها الأنا العربية.

ج- الخاتمة

جاءت الخاتمة في صفتين تشمل عودة البطل إلى بيروت بعد حصوله على رسالة الدكتوراة والاستعداد لرفع راية النضال القومي بالتنفيذ والتطبيق، وهي تنتهي بنهاية مفتوحة...

2- الحبكة

تعرف الحبكة بأنها: عنصر من عناصر صناعة العمل الفني، تشير دائما إلى الحدث، وإلى الشكل، وإلى البنية، أو قد تكون تشكيلة من كل هذه العناصر مجتمعة وهي أيضاً التنظيم العام لأجزاء العمل، أي ترتيبها إلى بعضها في أسلوب ما، بحيث تكون سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب، وتعني تقنيا وفنيا تنظيم الأحداث، بما يلائم هدف الكاتب، ومن ثم فهي تحوي القصة والشخصية، والفكرة، واللغة والموسيقى، والمنظورات المسرحية. لذلك فهي سلسلة من الحوادث تتركز على الأسباب والنتائج التي ترتبط فيها المسرحيات. وتتطلب الحبكة من المؤلف الذكاء والحافظة القوية، وتسايها نسبة من الغموض. وهي عبارة عن قصة في وجهها المنطقي، ومفهومها أن تكون حوادث القصة وشخصياتها مرتبطة ارتباطا منطقيا، يجعل من المسرحية وحدة متماسكة ذات دلالة محددة. واعتبرت الحبكة عقدة، لكن الحبكة أدق ترجمة من العقدة التي أشاعها بعض الكتاب، لما توحى به هذه الكلمة من تعقيد. ونستطيع الحكم على تماسك الحبكة ووحدتها بالجوء الى معيار أرسطو في المحاكاة "Mimesis" وهو مدى مطابقة النتاج الادبي للواقع.

أما عن أنواع الحبكة: فهي تنقسم إلى أربعة أنواع وهي:

- 1- الحبكة النازلة ويكون التأكيد فيها على تحطم أو اندحار الشخصية الرئيسية سواء أكان ذلك الاندحار نفسيا أو عقليا أم عاطفيا).
- 2- الحبكة الصاعدة: هي الحبكة التي تؤكد على انتصار أو نجاح الشخصية الرئيسية (النفسي، العقلي، العاطفي).

3- الحبكة الناجحة في النهاية: هي الحبكة التي تظهر الشخصية الرئيسية منتصرة بعد إخفاقات متعددة.

4- الحبكة المقلوبة: هي الحبكة التي تظهر فيها الشخصية الرئيسية محرزة نجاحات متعددة ومستمرة، ثم فجأة تخفق في النهاية إخفاقات ذريعة. وفيما يتعلق بحبكة "تركي في باريس" فقد جاءت حبكة طبيعية المسار بدءاً من بداية الأحداث حتى انتهائها

يقوم التحول الأول في الجزء الأول من خلال تصوير انتقال مجموعة من الأشخاص من مختلفي الجنسيات باستقلال باخرة فرنسية من إسطنبول إلى مارسيليا في عهد نابليون، بناء عليه فإن السرد يتخذ شكلاً تدريجياً متوافقاً مع تسلسل الأحداث، حيث يهدف الكاتب إلى خلق بيئة حوارية لمناقشة مجموعة من القضايا، أهمها قضية الشرق والغرب، حيث أعد شخصيتين يمثلان حضارتين مختلفتين يتحدثون عن أنفسهم، إذ يمثل نصح تركيا -الأنا- ويسند إليه الكاتب مهمة الدفاع الدائم عن ثقافة بلاده ضد الآخر، يمثل الأشخاص الذين يلتقي بهم مرحلة من مراحل التحول اللاحقة، حينما يبدأون اقتحام القضية، ويعد تقديم كارتريس كاترين إلى نصح هي نقطة التحول الأبرز، لكن الأخيرة لا ترحب به، مما يدفع نصح للاتفاق مع كارتريس على إيقاعها في حبه، ويستغل الكاتب هذه النقطة لإثارة الفضول بسؤاله: "ما الذي يمكن أن يكون سبب ذلك؟"

انتقال نصح مع جارديانسكي إلى باريس ولقائهما كارتريس وكاترين، يضم هذا القسم الكثير من الأحداث التي صادفها نصح في باريس، وتقع هنا نقطة

محاولة الاتصال بالقسم الأول من خلال إرسال نصح رسالة إلى كارتريس وتسليمها بواسطة جارديانسكي، ثم زيارة نصح لمكتبة الإمبراطورية الفرنسية واكتشافه للأخطاء الواردة في إحدى الكتب، ثم إسناد مدير المكتب مهمة تصحيح الكتب المدونة باللغات الشرقية مقابل المال، واصطحابه لبوليني في الصالونات والمحافل الثقافية، حيث وظف الكاتب عنصر الغيرة النسائية التي جعلت كاترين التي لم تكن تحبه، مهمة لأمره، وينتهي التحول في هذا الفصل بإعلان سيمون حبه لبوليني حتى أنهما قررا الانتحار لعدم نجاحهما في الزواج.

1- يشمل عنصر التحول في الفصل الثالث حلول الربيع وتبدل أجوائه، ولقاء كاترين بوالدتها التي لم ترها منذ وقت طويل بمساعدة نصح.

أما عن حبكة الحي اللاتيني فهي تتسم بالوحدة إلى حد ما وتماسك وتتابع الأحداث تتابعا منطقياً أو نفسياً طبقاً للأحداث والعناصر المسرودة؛ فالبطل عند مواجهة الإخفاق وهي نقطة انطلاق الأحداث دخل فيما يشبه دوامة صراعية بينه وبين نفسه وبينه وبين بيئته، أما الأولى فكانت مفادها القضاء على القديم ليعيد بناء ذاته التي حاول تطبيعها بأهوائه وأما الثانية فقد حاول البطل الغوص في أعماق البيئة الجديدة عليها تسري نفسه إخفاق ربي عليه، والتحرر من عقدة الحرمان والخوف من المرأة، وتبدأ الحبكة في التغير تدريجياً مع تغير مجرى الأحداث من مرحلة المرأة إلى مرحلة القومية العربية وبث روح الوعي والعروبة حينما يلتقي مراراً بأبناء الجاليات العربية ويتشاورون في مسألة الصراع الفرنسي الجزائري والأحداث السياسية في الدول العربية الأخرى آنذاك

وقد جاءت الحكمة في طيف زمني معقود بالعودة إلى الماضي تارة والارتكاز على المستقبلية تارة أخرى وهي بذلك تشهد بأن سهيل إدريس كان دائم المقارنة بدوافع سفره وما تلاه من إنجازات حققها بجانب الموضوعية في السرد والابتعاد عن الذاتية. وتنتهي الحكمة بتغيير هدف البطل من هدف جنسي إلى هدف ثقافي تعليمي وتحصيل الدكتوراة وعودته إلى بيروت. ومع ذلك لوحظ وجود بعض الفراغات والفجوات السردية التي قد توقع بالقارئ إن لم يتنبه فمثلا عند نهاية صفحة 230 بنهاية حديثه مع تيريز حول جانين بقوله:

- لقد ضاعت آثار جانين... لقد ضاعت!

ليأتي في الفصل السادس الذي يبدأ ص 231 ويبدأ في حوار جديد لم يمهد له من قبل إذ جاء لسان الكاتب بلسان مجهول لا يعرف من المتحدث. وهنا يمكن القول إن الأفضلية في البنية السردية من ناحية الشكل الفني تحسب للكاتب التركي إذ على رغم الإتيان بكلام في غير ضرورة إلا أنه أحسن تقسيم العمل الروائي ولم يدع القارئ في حالة من الحيرة ليتبين أيا يكون المتحدث وهو ما أخفق فيه إدريس، إذ بجانب عنونة كل فصل وقسم كان يذكر اسم المتحدثين في أي حوار على عكس إدريس الذي كان يوقع القارئ في حالة من الحيرة.

الفضاء الزماني الروائي

1- مفهوم الزمن:

يُعرف الزَّمنُ بأنه اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزَّمنُ والزَّمانُ العَصْرُ، والجمع أَرْمنٌ، وَأَرْمانٌ وَأَرْمنة. وَزَمَنٌ، وهو الذي يجعل للحادثة التاريخية صفتها التاريخية، ومن المستحيل تماما تصور أية حادثة تاريخية خارج نطاق الزمن؛ حيث

يكون لكل حادثة تاريخية مكانها الزماني بين الأزل والأبد، أو بمعنى آخر يعني قيمة وقتية محددة أو مفتوحة قد تطول أو تقصر قد تُحدد أو تُترك مفتوحة، وفيما يلي أنواع الزمن الروائي يليه أنواع الزمن حسب الكمية الوقتية:

2- أنواع الزمن:

يمكن تحديد نوعين للزمن لهما دورهما في تشكيل الزمن في الأدب هما: الزمن الطبيعي والزمن النفسي.

1- الزمن الطبيعي:

يتسم الزمن الطبيعي بحركته المتقدمة إلى الأمام باتجاه الآتي، ولا يعود إلى الوراء أبداً. والزمن الطبيعي لا يمكن تحديده عن طريق الخبرة، إنما هو مفهوم عام وموضوعي، أو يمكن تحديده بواسطة التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطبيعة، إنه مفهوم الزمن في علم الفيزياء الذي يرمز إليه بحرف (ز) في المعادلات الرياضية، وهو كذلك زمننا العام والشائع (الوقت الذي نستعين به بواسطة الساعات والتقاويم وغيرها لكي نضبط اتفاق خبراتنا الخاصة للزمن بقصد العمل الاجتماعي والاتصال والتفاهم وغيرها، وخصائص هذا المفهوم عن خبرتنا الشخصية للزمن، وفي كونه يتحلى بصفة (صدق) تتعدى الذات، وفي اعتباره - وهذا هو الأهم مطابقاً لتركيب موضوعي موجود في الطبيعة، وليس نابعاً من خلفية ذاتية للخبرة الإنسانية".

٢ - الزمن النفسي:

يمتلك الإنسان زمنه النفسي الخاص المتصل بوعيه ووجدانه وخبرته الذاتية، فهو نتاج حركات أو تجارب الأفراد وهم فيه مختلفون، حتى إننا يمكن أن نقول إن لكل منا زماناً خاصاً يتوقف على حركته وخبرته الذاتية. فالزمن النفسي لا يخضع لقياس

الساعة مثلما يخضع الزمن الموضوعي وذلك باعتباره زمناً ذاتياً يقيسه صاحبه بحالته الشعورية فيختلف في تقديره، لأنه يشعر به شعوراً غير متجانس، ولا توجد لحظة فيه تساوي الأخرى، فهناك اللحظة المشرقة المليئة بالنشوة التي تحتوي على أقدار العمر كله، وهناك السنوات الطويلة الخاوية التي تمر رتيبة فارغة كأنها عدم.

أما عن أنواع الزمن من حيث الكمية الوقتية فهي متعددة على النحو الآتي:

1- الزمن المحدد kapalı zaman

فالزمن المحدد هو الزمن الذي له نقطة انطلاق ونقطة توقف طبقاً لعلامة محددة تحدد طبيعته وكميته، فالليل مُحدد ببزوغ الشفق الذي يعقب وقت الأصيل وينتهي بوقت السحر أو بزوغ الفجر الذي يشرق معه النهار، وهذه الأوقات لها نقطة بداية ونهاية، ويمكن تقسيمه إلى قسمين هما: الزمن المغلق القصير والزمن المغلق الطويل ويمكن توضيحهما على النحو الآتي:

-الزمن المحدد القصير

يمكن تعريف هذا النوع من الزمن بأنه قيمة وقتية تشكل أصغر وحدة زمنية ممكنة كالיום أو اللحظة أو الدقيقة أو الثانية وما دونهما أو ما يصطلح عليه علماء الفيزياء بتسميتهم: زمن بلانك، الفيمتوثانية أو الزيبوثانية. أما القسم الثاني فهو الزمن المحدد الطويل وهو ما يزيد عن يوم أو 24 ساعة ليصبح أسبوعاً أو شهراً أو سنة أو حتى بضعة سنوات. وتدل لفظة "الحين" في القرآن الكريم على أصغر وحدة زمنية وتعني اللحظة " فَسُبْحَانَ اللَّهِ حِينَ تُمْسُونَ وَحِينَ تُصْبِحُونَ"، أما عن الدلالة الزمنية الطويلة في القرآن الكريم أيضاً فقد وردت مفردة اليوم كما في قوله تعالى: " وَإِنَّ يَوْمًا عِنْدَ رَبِّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِّمَّا تَعُدُّونَ "

1-الزمن المفتوح Açık zaman

هو الزمن المغاير للزمن المحدد له نقطة بداية ولا يُعرف منتهاه على وجه الدقة ومن دلالات الزمن المفتوح في القرآن الكريم كلمة الساعة، كما في قوله تعالى إِنَّ السَّاعَةَ لَأْتِيَةٌ لَا رَيْبَ فِيهَا، إن التوكيد على حلول يوم القيامة الذي عُبر عنه بكلمة ساعة لا يُعنى به القيمة الوقتية المُقدرة بستين دقيقة وإنما ربح من الزمن بدأ ببدء الخليفة وحفظها في كتابة دون أن يحدد وقت بلوغها على وجه الدقة، بل احتفظ لذاته العلية بهذا العلم كما ورد في قوله تعالى " يَسْأَلُونَكَ عَنِ السَّاعَةِ أَيَّانَ مُرْسَاهَا ۗ قُلْ إِنَّمَا عِلْمُهَا عِنْدَ رَبِّي ۗ لَا يُجَلِّيهَا لِوَقْتِهَا إِلَّا هُوَ ۗ ثَقُلَتْ فِي السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ ۗ لَا تَأْتِيكُمُ إِلَّا بَغْتَةً ۗ يَسْأَلُونَكَ كَأَنَّكَ خَافِيٌّ عَنْهَا ۗ قُلْ إِنَّمَا عِلْمُهَا عِنْدَ اللَّهِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ" هكذا يتضح الزمن من حيث المدى والإطار سواء أكان مفتوحاً أو محدداً. أما من ناحية الفترة فينقسم إلى ثلاث فترات هم: ماضي ومضارع ومستقبل وهذا ما يؤكد عليه الأمام الغزالي رحمه الله بقوله: " أن الوقت ثلاث ساعات ماضية ذهبت بخيرها وشرها ولا يمكن إرجاعها، ومستقبل لا ندري ما الله فاعل فيها، ولكنها تحتاج إلى تخطيط، وحاضرة هي رأس المال.

بالإضافة إلى ما سبق فإن الزمن على الصعيد الروائي يشكل جزءاً من البنية السردية ويتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزئية لأنه الهيكل الذي تبنى عليه الرواية، وهو يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها. وينقسم الزمن الروائي إلى أربعة أزمنة هم زمن الحدث، والحكي، والكتابة والقراءة، وهم على النحو الآتي:

-زمن الحدث Vaka Zamani

هي الفترة الزمنية التي وقعت فيها الأحداث، لذا قد يكون هناك قفزات وانقطاعات من خلال توفير الوقت الموضوعي أثناء نقل القضية.

-زمن السرد Anlatma Zamani

هو الفترة الزمنية التي يفسر فيها الراوي الحدث

-زمن الكتابة Yazma Zamani

وهي عبارة عن عدد الساعات التي يقضيها المؤلف في كتابة روايته، ولهذه المدة دور في صميم معالجة الرواية وموضوعها، ولها دور تجاري أيضا.

-زمن القراءة Okuma Zamani

وهو زمن غير محدود ولا مضبوط، ولا يخضع لقوانين الحصر الزمني، وهذا النوع من الزمن يختلف باختلاف القراء، فقد يكون زمن القراءة مصاحبا لزمن صدور العمل أو بعده. إن إشكالية الزمن في النقد الحديث يمكننا التغلب عليها في القراءة الحرة

2-أهمية الزمن الروائي

يُعدّ الزمان أحد المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي، وهو يمثل العنصر الفعال الذي يكمل بقيتها، ويمنحها طابع المصادقية فالمكان والزمان شريكان لا ينفصلان، يختلط الزمان بشكل ما بالمكان، لسبب بسيط هو الحركة التي تصنع الوجود. لأن وجود الإنسان كله مبني على الزمن، ولذلك يرتبط الزمان والمكان في النص الروائي بعري وثيقة لا تنفصم والشخصيات الروائية حين تنهض لإنجاز الأفعال الحكائية المسندة إليها معنى ذلك أنها تتأطر في زمان ومكان محددين، ومن هنا يمكن

القول: إن الزمن الروائي يشير إلى الحدث الروائي ويكمله، ولا تقتصر أهميته على مستوى تشكيل البنية فحسب، وإنما على مستوى الحكاية (المدلول) لأن الزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية ويشكلها، ويساهم في خلق المعنى، لما يصبح محددًا أولاً للمادة الحكائية، وقد يحوله الروائي إلى أداة للتعبير عن موقف الشخصية الروائية من العالم، فيمكنها من الكشف عن مستوى وعيها بالوجود الذاتي والمجتمعي، وبهذه الأهمية يجسد الزمان حقيقة أبعد من حقيقته اللامرئية، وبخاصة حين يتجلى في بعض النصوص الروائية الهدف الأساسي من إبداع النص الروائي، أي أنه ممثل لرؤية الروائي، ومدونة الرواية العربية شهدت إبداعاً.

والآن ننقل لدراسة البناء الفني لروايتي "تركي في باريس" والحي اللاتيني"

- زمن السرد والرواية Öykü ve Öyküleme Zamanları

يقدم أحمد مدحت أفندي توطئة زمنية لأحداث رواية "تركي في باريس" من خلال تأريخها بفترة زمنية تعود إلى حقبة الإمبراطور الفرنسي "نابليون الثالث"، وهو يهدف من وراء هذا التأريخ لتهيئة القارئ لأحداث الرواية من خلال خلفية زمنية ومكانية غالباً ما تكونا تاريخية، فيقول: "...أثناء وقوع أحداث روايتنا هذه، أي في عام 1867" ومن ثم يتضح أن الفرق الزمني بين زمني تحرير رواية "تركي في باريس" ونشرها 1876م تسعة سنوات

أما عن رواية "الحي اللاتيني" فيؤرخ لها بعام 1950م استشفافاً مما ورد ضمن أحداثها على لسان فؤاد صديق أثناء مفارقتين حديثيتين مع بطل الإدريسي حيث يقول فؤاد:

-إنني أقدم عهداً منك في باريس، فأنا هنا منذ عام 1947م، وقد أتيح لي أن

أشاهد الكثير من المظاهر المؤذية. ولكن...

ويقول فؤاد أيضًا في مفارقة حديثة أخرى:

"... وإن هذه السنوات الثلاث التي قضيتها قد علمتني من شئون الوجود ما لم

تعلمني إياه كتب الأدب والفلسفة...."

وبجمع تاريخ انتقال "فؤاد" إلى "باريس" وهو عام 1947م والسنوات الثلاث التي

قضاها يتضح أن تأريخ الرواية يعود لعام 1950م. وهو ما يمكن التعبير عنه بـ "إذن

أن عام 1950م هو حاضر الرواية، والذي عبر عن حياة وأوضاع الشباب العربي في

باريس بعد الحرب العالمية الثانية وينتهي هذا الزمن التاريخي بعودة البطل إلى بيروت

حيث يستمر بقاءه في باريس ثلاث سنوات بعد نيئه لشهادة الدكتوراة"

3- المفارقات الزمنية ودلالاتها

يأخذ سرد الأحداث شكلاً طبيعياً طبقاً لزمناً وقوعها فتكون على النحو الآتي

أ ← ب ← ج ← د

ومع ذلك يمكن أن يمر سرد الأحداث بهذا الشكل:

ج ← د ← ب ← أ

وهو ما يعرف بالاسترجاع أي يبدأ الراوي بسرد الأحداث بعد انتهائها.

أ- الاسترجاع Geriye Dönüş

يُعرف الاسترجاع بأنه "عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية

التي بلغها السرد، وكذلك تسمى هذه العملية الاستنكار"، ويعتبر الاسترجاع محكياً ثانياً

من حيث الزمن ومتعلقاً بالأول وتابعاً له، وهو من خصائص الحكيم نشأ مع الملاح

وفن القص الكلاسيكي".، وهذا الاسترجاع يمثل ذكريات تصبح انعكاساً مباشراً للأحداث

الحاضرة ويصاغ منه توقعًا للأحداث المستقبلية

يتنوع الاسترجاع إلى ثلاثة أنواع هي:

1- الاسترجاع بعيد المدى

وهو استرجاع موعَّل نوعًا ما في الماضي، يعتمد بالأساس على الذاكرة والتاريخ،

للنبش والبوح.

2- الاسترجاع قريب المدى

هو الاسترجاع القريب من زمن القصة الأول، وفعاليتها تتجلى في كونه يأتي في النص لربط الأحداث حينما يريد السارد الانتقال من مقطع سردي إلى آخر، وهو بذلك يعمل على ملء مختلف الفجوات من جهة، وتصحيح المسارات السردية من جهة أخرى.

3- الاسترجاع التكراري

يعتمد الكاتب فيه على تكرار بعض الاسترجاعات بغية تذكير القارئ بها

لأهميتها ودلالاتها.

أما عن وظائفه فهي متعددة منها ما ذكرها الدكتور "إبراهيم نايف" على النحو

الآتي :

1- التمهيد لأحداث يجري سردها لاحقًا، والغاية من ذلك تهيئة القارئ

لتلقي ما سيحدث من تغييرات وأحداث مفاجئة، أو ظهور شخصيات جديدة على مسرح الأحداث.

2- عقد المقارنة بين الماضي والحاضر وإذا كان هذا الغرض يستفاد منه

في السرد القصصي لمعرفة التغيير الذي حصل بين زمنين

- 3- ملء الفجوات عن حياة الشخصيات التي لم تتطرق إليها الرواية، مما يعمق معرفة القارئ بها، ويكشف عن قصتها الخلفية.
- 4- الكشف عن أسباب قديمة للصراع الذي تخوضه الشخصيات لم يطلع عليها القارئ.
- 5- إخفاء المعلومات اللازمة لزيادة الإثارة، ثم الإفصاح عنها تدريجياً في فصول متأخرة.

غالبًا ما كان يوظف أحمد مدحت هذه التقنية بكثرة في بواكير رواياته بشكل عام من خلال إثرائها بعناصر خيالية متعلقة بالماضي وهذا ما يتضح في رواية "تركي في باريس" على لسان نصح إذ يقول: "، لما أدركتُ أبي؛ كان منزلنا مباركًا كمنزل عوام التجار، ولم أدرك أُمي مطلقًا حيث افتقرت عنها مفارقةً أبديةً في الثانية من عمري.

كان والدي مطلعًا حق الاطلاع على العلوم العربية والآداب الفارسية لشغفه المُلح بمطالعة كل الأشياء بخلاف حفظ مؤلفات حكماء الإسلام العلمية علاوةً على اهتمامه بالعلوم الإفرنجية وأعمال الحدادة والنجارة في منزلنا، كان له صديق من سكان (ستراسبورغ) يدعى الدكتور (هيل) لم يكن ألمانيًا ولا فرنسيًا، بل قدم إلى إسطنبول لقضاء وقته في بلاد الشرق لكونه أحد المستشرقين المهتمين بعلوم الشرق وصناعته ويخصصون لها أعمارهم"

فمن المتأمل هنا أن هذا الاسترجاع ينتمي إلى استرجاع الزمن البعيد المعتمد في أساسه على ذاكرة "نصح" حيث يهدف من ورائه أحمد مدحت للتعريف بشخصية البطل والتفتيش عن بواطن حياته وكوامنها حتى يمهد للتغيرات التي ستطرأ عليه لاحقًا نتيجة التغيرات التي سيعيشها.

ومن تمثلات هذا الاسترجاع أيضًا ما جاء على لسان "جارديانسكي" صديق "نصوح" حينما قص عليه حكايته، حيث قال جارديانسكي:

"توجهتُ إلى المرأة طالبًا الإذن بالانصراف بعد ضيافة ثلاثة أيام، ولما أخبرتها برغبتي في تبديل تلك الثياب بثياب الفقراء وأن ذلك يعد معروفًا كبيرًا لي، خاطبتي بواسطة الفتى الذي لم ينجح في إخفاء ابتسامته اللطيفة، قائلة "إلى أين ستذهب في هذا الشتاء؟ لقد سعدنا بك، ونتطلع لتؤدي لنا مهمة ما.

ستوفينا شكرنا إن أديتها وقضيت معنا هذا الشتاء" قلت "ما هي؟ ما هي المهمة المسندة لفتى غريب مثلي؟ هل ستوفيهم هذه المهمة شكرهم؟".

ليس بيدي وصف دهشتي لما تلقيتُ هذا الطلب، وأخيرًا فهمتُ طبيعة هذه المهمة المسندة لي وهي كان للسيدة ولد في الثالثة عشر، استشهد والده في إحدى المعارك الروسية وتعلم اللغة الروسية من أحد الأسرى الروسيين، فأرادت المرأة أن أعلم ابنها تلك اللغة قراءةً وكتابةً."

ومن بين الاسترجاع في رواية "تركي في باريس أيضًا تذكر نصوح كيفية رعاية والده له بعد وفاة والدته، ومن بعدها تعهد الدكتور هيل بتربيته وتثقيفه حتى توفي، وكذلك أيضًا موقف جارديانسكي حينما بدأ يقص عليه ظروف الحرب وكيفية تعامل الأعداء معهم.

أما عن الاسترجاع في رواية "الحي اللاتيني" فقد وظفه "سهيل إدريس" ليخدم الأحداث الروائية بما يتناسب وتفهم القارئ ومن أمثلة الاسترجاع في هذه الرواية ما أورده على لسان البطل متذكرًا علاقته بناهدة على إثر سماهم نغم الشوبان الخالد:

"كانت تعرف أنه يحب هذا النغم. لأنه كان يحس كلما سمعه أنه بوده أن يبكي.

لعلها هي أيضا تريد الآن ذلك. ولكن، أليست تبالغ في قسوتها؟ أما كان ينبغي لها أن تشارك في انطلاق النفوس، نفوس نوبها وذويه؟ لماذا تريد أن تخلق له ولها هذا الجو المثقل بالحنين والألم؟ لماذا تصر ناهدة على أن تطبع اجتماعهما هذا الأخير بطابع الفجيرة؟

لقد حاولت منذ أن طرق بابهم مع أهله أن يشيع المرح في هذا الاجتماع الساهر، فأصاب في ذلك فوق ما كان يرجو، وانطلقت الضحكات، ومضى كل يردد نكتة، فيفهقه له الباكون، وهي ناهدة، كانت أوفرهم ضحكا وأشدهم مرحا، كأنما هي نسيت أنه، صباح الغد...

يُلاحظ أن هذا المقتطف من الاسترجاع الذي يعد الاسترجاع الأطول في رواية الحي اللاتيني حيث جاء في المتن الروائي من ص 73 إلى ص 77 تناول سرد أحداث ماضية قريبة أوردتها الكاتبة لتمهيد القارئ لتلقي تغيرات لاحقة تشهدها الأحداث الروائية الجديدة.

أما عن الاسترجاع الوارد على لسان البطل، فقد جاء فيه استحضار لغمرة نفسه وبهته حينما استحضر بذهنه صورة "جانين موننترو" فجاء فيها: "وتمثلها أمامه مرة أخرى، وما كان بحاجة إلى أن يتمثلها، فقد كان على يقين من أنها داخله في كيانه، منصهرة في نفسه، ذرة من ذرات وجوده. كان يسمع خفقة قلبه حين كانت تلتفت إليه بين لحظة وأخرى، فيما هو يحدثها، فيعيش من عينيها الزرقاوين في دنيا حميمة يغترف منها شعور الهناءة اغترافاً. وكان يقرأ في ابتسامتها إخلاصاً لا يتطرق إليه زيف، وإن كان لا يستعصي على الغموض، شأنه في ذلك شأن الدموع التي التقطها بمنديله يوم روت له مأساتها. بيد أن الذي شد إليها وثاقه، على ما يخال له، إنما هو

هذا الإرهاق في الشعور، والحضور في الفك، حتى أيقن بعد برهة وجيزة أنها تفوقه في سرعة إدراكها..."

وفي تمثّل آخر للاسترجاع يأتي استحضار بعض الشخصيات لتقديم شخصية مثل شخصية الخادمة "تيريز" من خلال إيراد: "إنها أرملة فقدت زوجها في الحرب الماضية... وهي تعمل لتعيل أولادها الأربعة، وأكبرهم لا يتجاوز الثانية عشر" استكمالاً لما سبق يمكن القول أن رواية "الحي اللاتيني" زاخرة بالكثير من المقاطع الاستذكارية على أسنة مختلف الأبطال وهي ما يمكن اعتباره لجوء من الكاتب لتوضيح رؤية أو تفسير شاهد، أو توضيح فكرة أي يكون في مجمله مدًا بالمعلومات بطريقة أو بأخرى ومنها ما وظفه سهيل إدريس في رواية "الحي اللاتيني" والذي جاء ضمن الاسترجاع الطفولي حينما تذكر إخفاقه في امتحان الحساب فيقول بضمير الغائب: "ألم يكن على شفا السقوط في امتحان "البكالوريا" إذ لم ينل إلا علامتين من مجموع عشرين في مسابقة الحساب؟ ولولم يكن أستاذ الشفهي لهذه المادة صديقًا لابن عمه، أكان قدر له أن يجوز الامتحان؟ ولكن لم يذهب بعيدًا؟ إن رفاقه ما يزالون يذكرونه بقصته، وكان قد نسيها، يوم دعاه معلم الحساب، في المدرسة الابتدائية، فطلب إليه أن يسجل على اللوح الأسود بعض أرقام بسيطة: صف مدرسي فيه اثنتا عشرة طاولة، يجلس على كل منها تلميذان، إلا أن ستة تلاميذ تغيّبوا يومذاك عن الحضور، فما عدد التلاميذ البقيين؟ ولقد ظل ردحًا من الزمن مسمرًا أمام الأرقام، ثم حسب أنه اهتدى إلى الحل، فأخذ يجمع ويطرح ويضرب ويقسم، فما كان الجواب؟ ستة عشر مليونًا وخمسمئة ألف وسبعة وأربعين تلميذًا، وصفعتين على وجهه وركلة في مؤخرته من قدم المعلم أوصلته تَوًا إلى مقعده..."

خلاصة القول أن الاسترجاع في روايتي "تركي في باريس" و"الحي اللاتيني" أدى وظائف عديدة منها سد بعض الثغرات الحاصلة في النص، التعرف على بعض الشخصيات، عقد بعض المقارنات بين الماضي والحاضر. وتأتي تقنية الاستباق أو الاستشراف على النقيض من الاسترجاع؛ لأنها تمثل اتجاهًا عكسيًا حيث تمضي للأمام من خلال استشفاف الأحداث التي يمكن توقعها أو لا.

ب- الاستباق/ (الاستشراف):

تقنية زمنية برزت كأسلوب جديد يميز الرواية الحديثة، ولكنه أقل تواتر في السرد من الاسترجاعات، فالاسترجاع يغلب في النص على الاستباق في الرواية الواقعية، بينما تزداد أهمية الاستباق في الرواية الجديدة، وهو يسعى إلى خلق حالة تشويق وترقب، ولكن بصورة جديدة، إذ تدفع القارئ إلى النهاية ليتحقق من يقينية ما أومئ إليه، ويكون الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للاستشرافات بأنواعها المختلفة، أما عن أهمية ووظائف الاستباق فيمكن تلخيصها فيما يلي:

- 1- تعمل الاستباقات الأولية في النص بمثابة تمهيد وتوطئة لما سيأتي من أحداث رئيسية وهامة، وبالتالي تخلق لدى القارئ حالة توقع وانتظار وتنبؤ بمستقبل الحدث والشخصية.
- 2- قد تكون الاستباقات بمثابة إعلان عن حدث ما أو إشارة صريحة انتهى إليها الحدث، فيكشفها الراوي للقارئ.
- 3- يعمل الاستباق على خلق حالة انتظار وتوقع لدى المتلقي يجعله يتابع

القراءة للثبوت من تحقيق هذه السوابق أو إخفاؤها، يأتي الانتظار لكون المعلومات التي يقدمها السرد الاستشراقي لا تتصف باليقينية، فإذا لم يتم قيام حدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله مما يجعل الاستشراف شكلاً من أشكال الانتظار.

ومن تمثلات الاستباق في رواية "تركي في باريس"

"نصوح: حسناً! لكنك لن تستمتعي وتكتفين بمشاهدة ما يستمتع به الآخرون، إنما ستتصعبين من الأنس ومرافقة أقرب الأصدقاء، وأنا أيضاً أراك، لكن صورة رؤيتي ممتعة، ولا يمكنني الاستمتاع تماماً بما تستمتعين به."

وفي مقول آخر "نصوح: كلا يا سيدتي! أنا لا أتناقض في الحديث ويصعب عليك إيجاد تناقض فكري، أو لغوي، أو فعلي، أو حركي لدى من لا يطبقون الحركات على المطالعة والعمل والفعل باستثناء حسية الطبيعة مثلي، سوف تجدين القول والفعل لدى الرجال الآخرين لانسياقهم وراء العديد من الأعمال غير المشروعة، بسبب الشيطنة المبتلين بها، ألم أخبرك أمس أنه يمكنني التعرف على شخص ما خلال فترة زمنية طويلة! واليوم ألم أخبرك أنني أصبحت صديقاً لجاردانسكي!"

"لا ريب أن المدنية الجديدة ستظل بظلالها على بلدتنا كما طلت على الهند والصين، ومن الممكن أن يظهر آنذاك من يطبعون مؤلفاتي. بناء على هذه المطالعة، قررتُ عدم الانخراط في أي مهنة أو وظيفة، ثم طفقتُ أطرق الأبواب باباً تلو الآخر كشحاذ ممسكاً بدفتره يستجدي معلومات، ظننتُ أن مقدار ما حصلتُ من معلومات سينتشلني من دائرة الاستجداء، لكنه لم يرق بي إلى درجات المعرفة، عندئذ قلتُ "دعني أطرق أبواب المدارس، الأديرة، التكايا وأياً ما كان."

فالاستباق هنا جاء للمقارنة بين التقدم والتخلف عند أحمد مدحت وأن "نصوح"

استبق وصول المدنية إلى الدول الشرقية خلال حديثه كما وصلت إلى بلاد الهند والصين وأنه سيتاح له عندئذ نيل ما تصبو إليه نفسه وتُنشر كتبه ومؤلفاته. وفي حوار آخر بين "نصوح" و"كارتريس" على النحو الآتي:

كارتريس: ماذا ظننت؟ هل خُيِّل إليك أنني سوف أحظى بقبلة الفوز المعهودة بسهولة كبيرة؟

نصوح: لكنني لم أعدك بأنني سوف أحظى بها بسهولة كبيرة، إنما وعدتك بأن أحظى بها لا شك.

فالاستباق هنا جاء على لسان "نصوح" حينما كان يؤكد لكارتريس أنه سيحظى بقبلة الفوز.

أما عن الاستباق في رواية "الحي اللاتيني" فقد كان حاضرًا وبقوة نتيجة تطلع النبل الإدريسي لتغييرات جمة قد يُتيح له تحقيقها في الغرب ومن بين هذه الاستباقات: خلاصة القول نجحت الاستباقات الواردة في روايتي "تركي في باريس" و"الحي اللاتيني" في تمهيد القارئ لما هو آتٍ من أحداث يرغب المؤلف في سردها، وتحصيل بعض النتائج التي لُمت بناء على بعض الأحداث التي زادت من توقع حدوثها وقد نجحت أيضًا في التعبير عن صراع الذات مع نفسها ومع الآخر.

4-تقنيات زمن السرد

-الحذف

يستخدم الراوي عملية الحذف بهدف تسريع حركة سير الأحداث داخل الرواية، وقد عُرفت هذه التقنية بالعديد من الأسماء منها: القطع، القفز، الإضمار وهي قائمة في أساسها على نسخ جزء من القصة يشير الراوي إلى سقوطه أو ينتبه القارئ إلى إقصائه دون تدخل الكاتب.

أما بالنسبة للبيئة المكانية

1- مفهوم المكان

أ- لغة

ورد في لسان العرب لابن منظور جاءت كلمة مكان في مادة مكن هو الموضع والجمع أمكنة، وأماكن جمع الجمع، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان فعلاً لأن العرب تقول: كن مكانك، قم مكانك، واقعد مكانك، فقد دل ذلك على أنه مصدر من كان أو موضع منه..⁽¹⁾

ب- المكان اصطلاحاً:

المكان كمصطلح هو الحيز الذي تتحقق فيه حركة شخصيات الرواية ويمر فيه الحدث، ويمكن للروائي استخدام عنصر الفضاء لتقديم البيئة التي تجري فيها الأحداث، ولرسم الشخصيات، وخلق جو وعكس المجتمع⁽²⁾. هو الفضاء الجغرافي وفيه تكون نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ؛ فهو الفضاء الذي تتحرك فيه الأبطال أو يُفترض أنهم يتحركون فيه⁽³⁾. فالمكان هو عنصر سردي مهم يتم فيه تخيل الأحداث وترتيبها وتجربتها في البنية التقديمية للرواية⁽⁴⁾.

(1) ابن منظور: لسان العرب، ص 4250-4251

(2) İsmail Karaca: Tarihi romanlarda mekan- coğrafya, Türk dili ve edebiyatı dergisi, c. 34, Sa.34, İstanbul univ., 2006, s.72

(3) حميد لحداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1991م، ص53-62

(4) Gürkan İlter: a.g.e, s.96

2- أهمية المكان

إذن فأهمية المكان ترجع إلى كونه عنصرًا سرديًا مرتبطًا بالحدث وجريان الزمن، كما أنه يعتبر الحيز التي تعيش فيه الشخص وتربط به وتتفاعل معه، فأى حدث لا يمكن تصويره إلا في إطار مكاني معين مما يدل على حاجة الروائي الدائمة للتأطير المكاني⁽¹⁾

3- أنواع المكان الروائي

تنقسم الأماكن الروائية إلى ثلاثة أنواع هي:

- 1- المكان المجازي، وهو محض ساحة لوقوع الأحداث لا يتجاوز دوره التوضيح ولا يعبر عن تفاعل الشخصيات والحوادث.
- 2- المكان الهندسي: وهو الذي تصوره الرواية بثقة محايدة، تنقل أبعاده البصرية فتعيش مسافاته من غير أن تعيش فيه.
- 3- المكان بوصفه تجربة تحمل معاناة الشخصيات وأفكارها ورؤيتها.

1- أنواع المكان في الرواية في روايتي "تركي في باريس" و"الحي اللاتيني"

- الأماكن المفتوحة:

- |

- لبحار مثل بحر مرمرة² وبحر سردونيا⁽³⁾

الطرق:

(1) حميد لحمداني: المرجع نفسه، ص65

(2) P. B. T. ، S. 13.

(3) P. B. T. ، S. 63.

مثلت الطرق مساحة واسعة في رواية تركي في باريس لأن كثير من أحداث الرواية وقعت بها مثل طريق الرحلة انطلاقاً من إسطنبول وصولاً إلى باريس.

2- الحدائق:

3- المدن: إسطنبول، باريس،

الأماكن المغلقة:

القصور:

يُلاحظ أن أحمد مدحت أفندي ترك مساحة واسعة للقصور وبنيتها في رواية تركي في باريس وجاء بوصفها وصفاً معمارياً تفصيلياً ومن أمثلة القصور الواردة في رواية تركي في باريس ما جاء في الصفحة 116 من بداية الفصل الثاني من القسم الثاني حيث ورد فيها "النزل المؤتثة الكائن برقم تسعة بشارع "مسيو لابرنس" عبارة عن قصر ضخم مؤلف من ثلاثة طوابق بخلاف الطابق الأرضي، ولئن وصفنا التقسيمات المعمارية لإحداها كان كافياً لمعرفة تقسيماتهم جميعاً نظراً لتماثلهم"⁽¹⁾ كما أورد ذكر قصر السيدة "مبارسينا" فيقول: "لكن بعدما تحرك ستمئة متر، قصد باب فندق ضخم، وهمس في قرارة نفسه قائلاً: "أليس هنا رقم *** بشارع ريفولي؟ إذن ها هو القصر العظيم"⁽²⁾.

(1) " Monsieur le Prince Sokağı'ndaki dokuz numaralı mefruşhane zemin katından maada üç kattın ibaret koca bir konak olup katların cümlesi birbirinin aynı olduğu cihetle ، yalnız birisinin taksimât-ı mimariyyesini muhtasaran haber versek ، cümlesi için bu haber kifayet eder." ، P. B. T. ، S. 116.

(2) "Fakat altı yüz adım kadar gittikten sonra kendi kendisine "Rivoli Sokağı numara *** ha? İşte şu büyük konak olacaktır" diye bir büyük konağın kapısına teveccüh eyledi" ، P. B. T. ، S. 125-126.

- المكتبات:

احتلت مكتبة الإمبراطورية الفرنسية أهمية كبيرة عند أحمد مدحت وقدم لها وصفاً تفصيلياً وهذا يؤكد على أن رحلته إلى باريس كانت قائمة على المقوم الحضاري وعن تناوله لهذه المكتبة يقول: " تقع هذه المكتبة شمال حديقة رويال بالاس على الضفة الأخرى صح لنهر السين عند منزل رقم 58 بمدخل شارع ريتشلو، تحدها عدة أماكن من الجهات الأربعة وهي: بوتيت شامب، شوارع فيفينا، ريتشليو وكوليرت. تضم بداخلها جزيرة كبيرة عند الدخول إلى الصحن، يتم الصعود بواسطة درج على يمين المكتبة. تحوي هذه المكتبة قرابة خمسة ملايين كتابا مطبوعا، مائتي ألف كتاب، ثلاثمائة ألف أداة جغرافية ما بين خرائط ومخططات، لذا قعدت مكتبه فريدة ليس في باريس وحدها إنما على وجه الكرة الأرضية. بخلاف تلك الكتب، تحوي مئة وخمسين بطعم مختلفة من المسكوكات، الميداليات وتحف كالكؤوس، الأسلحة، قطع من الألماس وأحجار الياقوت والزمرد لا تقدر بثمن. " (1)

(1)"Bu kütüphane ، Seine nehrinin Öte tarafında ve Palais Royale bahçesinin şimal cihetinde etraf-ı erbaası Petits Champs ve Rîchelieu ve ColbertiVe.Vivienne sokaklarıyla mahdut gayet cesim bir = adayı istiab etmiş olup ، methali Rîchelieu sokağında 58 numaradır. Avluya girildiği zaman asıl kütüphaneye sağ tarafta vaki bir merdivenden çıkılır. İçinde beş milyon matbu ve iki yüz bin el yazısı kitap bulunup ، coğrafya takımı üç yüz bin parça harita ve plânı havidir kî bu kadar zengin bir kütüphane yalnız Paris'te değil ، hatta bütün küre-i arz üzerinde dahi yoktur. Kütüb ، ve haraif-i mevcûdeden maada birçok dahî âsâr-ı atîka vardır kî ، yalnız meskûkat ve madalya dairesinde yüz elli bin parça ve milyonlar kıymetinde antikalar mevcuttur. Hele antika çanaklar ve silâhlar ve elmas ve zümrüt ve yakut taşlar ، filhakika ehl-i hibreniini takdir-İ kıymetten aciz kalacakları miktara varır. Bu kütüphanenin nizâmat-ı dahiliyyesi dahi ol kadar yolundadır ki hangi bir kitap ismini yerecek olsanız ، tevzi memurları

- الأماكن الدينية:

المساجد: جامع آياصوفيا⁽¹⁾، الجامع الذي صوره مستر جيمس تصويرًا عجيبيًا⁽²⁾

- وسائل الانتقال:

الباخرة: وظف أحمد مدحت أفندي دور الباخرة في رواية "تركي في باريس" باعتبارها وسيلة النقل الأشهر في القرن التاسع عشر، حتى أنه سمى هذه الباخرة باسم "مساجريا إمبريال" وهي تابعة لشركة نقل بحري فرنسية شهيرة، ولئن لم تكن الرواية كُتبت قبل سفر أحمد مدحت لقليل أنها حقيقية، لكن يمكن القول هنا أن استعانة الكاتب بأسماء حقيقية في روايته جاء لإضفاء نوعًا من الواقعية عليها. والملاحظ أن الكاتب قدم وصفًا معماريًا لها على النحو الآتي: "يؤدي النزول من درج القمرة إلى فناء طوله خمسة أمتار وعرض متران، ثم يمتد خمسة أمتار أخرى خلف هذا الدرج، ويظهر للنازل خمسة عشر بابًا متقابلة يمينًا ويسارًا، فإن فتحوها؛ سترون في الحال كابينة يزيد طولها عن خمسة أمتار ويقل عرضها عن مترين، على يمينها أزواج من الفُرُش تشبه التوابيت، تنتهي بحمام، ثم يظهر

nihayet; b)r çeyrek geçmeden ، getirip size arz ederler. Hizmet-i te'lifte bulunacaklar için hpkka ve kalem ve kâğıt dahi hazır ve amade olup ، her gün kırk elli kişiden ziyade erbab-ı te'lif ve tasnif mahall-i mahsûsasmda işleriyle meşgul görünürler." ، P. B. T. ، S. 137-138.

(1) " Ayasofya Camii'nin eski kapılarını hâlâ üzerinde Nasranîyet alâimi olduğu hâlde ibka ederek her zaman ibadethaneye girdikçe alâim-i mezkûreye nazar-ı hakaretle bakarlar. P. B. T. ، S. 27.28.

(2) İstanbul'da Yeni Cami'de gördüğünüz garabetin resmini yapmak İstiyordunuz.. P. B. T. ، S. 85.

(البناء الفني من خلال روايتي "تركي في باريس" (Paris'te Bir Türk)) منى حسين

مشجب رباعي على أحد الجدران تُعلق عليه الثياب والقبايع وتواجهه نافذة مستديرة.

لا ريب أنكم ستدركون عندئذ أنها تمتاز بطرزها الفريد حقًا كما ذكرنا.⁽¹⁾

العربة: شكلت العربة عنصرا هاما في رحلات نصوح إذ كان ينتقل من مكان لآخر بواسطة مستغلا كونها صناعة جديدة لم تألفها الدول الشرقية وهو ما تبين من خلال وصفه لها، وما كان يغفل أي فرصة لاستنطاق السائق ليدلو بدلوه حول كل مكان أو حدث يصادفونه في رحلتها.

- الأماكن في رواية الحي اللاتيني

لم تختلف البنية المكانية في رواية الحي اللاتيني عن مثلتها في رواية تركي في باريس وذلك لكون العنصر المكاني "باريس" واحدا في كلا الروايتين ومع ذلك يمكن القول أن المكان قد شغل عنصرا رئيسا في الحي اللاتيني نظرا لوقوع الكثير من الأحداث بالأماكن المغلقة مثل الغرف التي كان يلتقي بها البطل والبطلة، الفنادق التي كان ينزل بها شخصيات الرواية، المقاهي، معهد الصحافة، الجامعة، الصيفية التي قضى بها البطل إجازته، المكتبة، جامعة السوربون، نهر السين، السينما وغيرها من الأماكن الأخرى.

(1). "Kamaraya inilecek olan merdivenden aşağıya inildikte ، iki metre kadar arzında ve beş metre kadar tülunda bir aralığa İnilir ki ، bu aralık merdivenin arka tarafına doğru beş metre daha imtidat eyler. İşbu aralık üzerine altısı sağda ve altısı solda ve üçü dahi karşıda olmak üzere tamam on beş kapı açılır. Eğer sağdan veyahut soldan birinci kapıları açacak olsanız ، derunu iki metreden ekall arzında ve üç metreden ziyade tülunda bir kabine olduğunu ve bu kabinenin sağ tarafında birbiri üzerine konulmuş tabut şeklinde çifte yatak ve onun ayak ucunda bir tuvalet takımı ve sol taraftaki duvar üzerinde elbise ve şapka asmaya mahsus dört tane güzel çivi ve karşı tarafında dahi müdevver bir tek pencere görürsünüz ve bu ahvalin cümlesinden bunun bir hususi kabine olduğunu anlarsınız" ، P. B. T. ، S. 1.

- بنية الشخصية الروائية

لا ريب أن الشخصيات تشكل الإطار الفعلي لأحداث الرواية وذلك لأنه لا يوجد عمل روائي دونها وهذا ما سوف يتم توضيحه على النحو الآتي:

1- مفهوم الشخصية

ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة (ش خ ص): جماعة شخص الإنسان وغيره، مذكر، والجمع أشخاص، شخوص، وشخاص، والشخص سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد⁽¹⁾.

2- أهمية الشخصية الروائية

تعتبر الشخصية مكوناً أساسياً وعنصراً مهماً في الرواية، فهي الوسيلة الوحيدة التي يعتمد عليها الكاتب لنقل أفكاره ومواقفه وإبراز توجهه، ولا نجد هذا النوع فيما اخترناه من روايات: إذ يسيطر الراوي في حركة سير الأحداث وتقديمها مع ما يقوم به من دور رئيس في رصد أفعال الشخصيات المشاركة له في تلك الأفعال، وعرض أهم الوظائف على المستوى النظري. فنجد الممثل الأول لفعل الحكيم في تمثل حدوده وأفعاله، «إن أي عمل حكائي كيفما كان نوعه تحكمه وظيفة مركزية، لولاها لما كان من الممكن أن يتكون الحكيم. فالراوي قبل أن يقوم بخلق شخصياته وأفعالها ومكان تواجدها وزمنه ينطلق من فكرة معينة يريد إبلاغها.⁽²⁾

(1) ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، ص221.

(2) ثاني الحمداني: بنية الشخصية في الرواية العمانية، 2019، ص21.

3- أنواع الشخصية في الرواية

أ- الشخصية الرئيسية

هي الشخصية التي يختارها الكاتب أو القاص لتقوم بتمثيل الدور الذي أراد تصويره، أو تقوم بالتعبير عن الأفكار والأحاسيس التي قصدها، فهي الشخصية التي تتمحور عليها الأحداث، وتمثل الفكرة الأساسية التي تسبح حولها الحوادث وهي عبارة عن موقفٍ بطوليٍّ فرديٍّ، وتتميز بأنها تمتلك أساليب مميزة للتعبير عن نفسها، إنها تمتلك اسماً، بينما أي شخص آخر ليس كذلك، إنها الشخصية الوحيدة التي تكون متصلة بمواقف أخلاقية معينة)، ويمكن أن تختلف الشخصية الرئيسية وظيفياً (إذا كانت هناك مهمة صعبة فهو الوحيد الذي ينجزها، إذا كان هناك نقص فهو الوحيد الذي يكمله بجانب ذلك يمكن أن ينسجم ظهور الشخصية الرئيسية في السرد مع مواقع مهمة استراتيجياً مثل بداية سلاسل متنوعة أو نهايتها.

ب- الشخصية الثانوية

تتميز الشخصية الثانوية بأنها شخصية مساعدة للعمل الروائي، حيث تتسم بحيويتها وقدرتها على إبلاغ رسالتها، ولا تقل أهمية عن الشخصية الرئيسية؛ لأنها تساهم في تطور ونشأة العمل، وتساعد في نجاح الشخصية الرئيسية، وتقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له، وغالباً ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكى وهي بصفة عامة أقل تعقيداً وعمقاً من الشخصيات الرئيسية. (1) كما تتميز الشخصية الثانوية بأن لها دور مهم في هندسة البناء هذه حتى وإن تنوعت

(1) محمد صالح المشاعلة: شبكات التواصل الاجتماعي والرواية العربية (التطور والتجديد)، ط.1، دار الخليج، الأردن، 2002، ص69.

بين شخصيات ذات دور كبير ومساحة واسعة في أحداث الرواية أو شخصيات دورها بسيط ومساحته ضيقة أو صغيرة في أحداث الرواية كلاهما مهم للبناء⁽¹⁾

ت- الشخصية الهامشية

أما عن الشخصيات في الروايتين وتصنيفهم فقد جاءت على النحو الآتي:

أ- شخصيات تركي في باريس

نصوح أفندي: البطل الرئيس في رواية تركي في باريس، توفى والديه في فترة مبكرة في حياته، وانتقلت رعايته إلى صديق لأبيه يدهى هيل فأحسن تربيته أيما إحسان، توفى هذا الصديق دون أن يبلغ نصوح الثلاثين، فخرج قاصداً باريس مصنع العلم والحضارة لينهل من روافد الحضارة الأوروبية. عزم نصوح على مغادرة إسطنبول لينهل من الحضارة الأوروبية في باريس مصنع العلم والحضارة. بالإضافة إلى عمله من صحفياً هناك وإرسال نتاج قلمه إلى إحدى الصحف في إسطنبول، نجح في ذلك، وأردف إلى مهمته مهمة تصحيح الكتب التي تعمل على طباعتها دور النشر هناك. قابل الكثير من الناس على سطح الباخرة خلال رحلته منهم جارديانسكي وكارتريس وكاثرين في باريس، نجح في مصابحتهم ومصاحبة كل من يخالطه سواء من العثمانيين أو الفرنسيين وترك أثر طيب في نفوسهم لاسيما أثناء مناقشاته عن بلاده ودينه وثقافته. ولم يتوان عن نجدة الملهوف ومد يد العون للمحتاجين لاسيما في موضوع الزواج الذي اتخذ منه مادة ديناميكية لأفكاره وفعالياته، قرر نصوح العودة إلى بلاده بعد انتحار سيمون وبوليني، فأخبر رفيقته فيرجينيا بذلك إلا أنها سرعان ما صارحته بحبها رغبة

(1) محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، 2001، ص35.

فالزواج، وأخبرها نصوح برغبته في توحيد معتقداتهم الدينية مما دفعها لاعتناق الإسلام طواعية، وعاد الزوجان إلى إسطنبول.

فيرجينيا: فتاة حميلة تعتنق المسيحية، تولت رعاية أخيها بعد وفاة والديها، تقعات من عملها نادلة، قصدها نصوح ذات ليلة حينما انزعج من انتحار بوليني وحبيبها، لم تتخل عنه آنذاك إنما راحت تشدد أزره، بعد أن تعافى نصوح من محنته وهم بمغادرة باريس، أخبرته بحبها، قبل نصوح ذلك وأخبرها برغبته في اعتناقها الدين الإسلامي وإيداع أخيها دور رعاية مع ترك أموالهم في البنوك لينعما بها، رحبت فيرجينيا بذلك معلنة إسلامها، وعادت مع نصوح إلى إسطنبول.

كارتريس: امرأة بسيطة تهتم بالأدب والقراءة والمسرح، تبدو في الأربعين رغم أنها لا تزال في الثلاثين، تملك من الحسّن والجمال ما يناسب عمرها، أحببت كاترين كابنة لها وفي النهاية تزوجت بجاردانسكي ونعمت بالسعادة معه.

جاردانسكي: فتى بولندي في الأربعين من عمره، شارك في الحرب الروسية البولندية، ووقع في الأسر ثم نجح في إيجاد حيلة بالهروب من الأسر بمساعدة عائلة تشمصابي، التقى بنصوح على سطح الباخرة، وتصاحبا هناك حينما اطمئن إليه، وطفقا يتشاركان المسامرات والأحاديث والطعام والنفقات، حتى أنه أخبر نصوح بحبه لكارتريس إلا أنه لم يستطع إخبارها بذلك وأخيراً تزوجا بمساعدته.

مدام ميارسينا (دي لاتشايسنبي): تعرضت هذه المرأة لحادث نتيجة اندفاع القطار أثناء الرحلة، فألقت الهزة إلى وقوعها في أحضان نصوح وجاردانسكي، فشكرتهما وأعطتهما عنوانها لتتعمق صداقتهم جميعاً، اعتادت هذه المرأة عقد المسامرات والصالونات الأدبية في منزلها كل ثلاثاء، فدعتهما إليها ذات ثلاثاء، عاشت مع بستاني ثري كأب وابنته لا

عشيقه، وورثت ثروته التي خلفها، اضطرت لتغيير اسمها لتشارك في الحفلات متتكرة، رغبت في الزواج بنصوح معلنة الغيرة من جارنولد، إلا أن نصوح لم يقبل ذلك مرجحاً النقاء صديقين، أخيراً اجتمعت بزوجها الأولى ألكسندر.

كاثرين: فتاة حسناء، متكبرة ومختالة ولدت هذه الفتاة خارج إطار الزواج، لأم تدعى مدام دي تروفيليا تولى عنها زوجها بسبب خيانتها حينما همت بمخادنة أحد الأثرياء، كانت تسيء معاملة نصوح في البداية حاسبة أنه تركي متعصب لبلاده وللمسلمين، في النهاية تعلم بقصة والدتها، مما يدفعها للتخلي عن غطرستها والزواج من باول، وقد نسج نصوح من حكايتها حكاية الأميرة العاملة.

مدام دي تروفيليا: والدة كاثرين وهي امرأة باريسية من نبيلات أوروبا في الأربعينيات، بدينة، سمراء، عاشت الكثير من المغامرات، التقت نصوح في إسطنبول من قبل، تقربت من ذكا بك أثناء الرحلة، تخلت عن الاعتراف بكاثرين رغم أمومتها لها.

ذكا بك: فتى تركي في الخامسة والعشرين من عمره، يعد نموذج للمتفرد الأوروبي؛ إذ أراد العيش على النمط الأوروبي فيما يتعلق بالطعام والشراب والترفيه والمتعة، حاول ملاطفة مدام دي تروفيليا أثناء الرحلة، لكنها صدته، كما حاول التقرب للعديد من النساء الأخريات فسقط محل سخرية الجميع، ووصل الأمر به حد الغيرة من نصوح فعمل على النيل من علمه في كل مكان. وفي النهاية دخل في منافسة مع مجموعة من الآخرين قُطع فيها نصف أذنه واضطر للعودة إلى إسطنبول، ظل ينتظر القادمون من الخارج ليصطحبهم وانتهى الأمر به أن صفحته فيرجينيا صفقة على وجهه.

مدام جرنولد: امرأة ألمانية في الثلاثينيات من عمرها، خالة بوليني أي أنها أخت زوجة مسيو هيرن معلم التاريخ ووالد بوليني، انفصلت عن زوجها لسوء طباعه مرجحة العيش مع معلم التاريخ، رق نصوح لحالها وكان دائم اللقاء معها والسؤال عنها. بوليني: ابنة مسيو هيرن معلم التاريخ نشأت في عائلة فقيرة، فتاة حسناء، اصطحبها نصوح أفندي إلى مسامرات مدام دي لاتشايسنني، تعرفت إلى فنان يدعى سيمون أنجوت طلبها للزواج، لكنها أظهرت تمنعها، لشدة فقرها وإخفاق عائلها في توفير شوار الزوجية، ثم آل المآل الأخير بها للانتحار وتابعها حبيبها عقب قراءة رسالة لها تؤكد فيها حبها لنصوح.

الشخصيات الثانوية:

سيمون أنجوت: شاب يعمل بالرسم، أحب بوليني وطلبها للزواج بمساعدة نصوح أفندي الذي سعى لتدبير النفقات اللازمة، تابع بوليني بالانتحار مثلها، تاركا رسالة لنصوح عن ذلك.

مستر جيمس: فنان بريطاني لا يتخلى عن المبالغة في أعماله. راح يصور كل ما يراه. الأخت آنه: صديقة مدام دي لاتشايسنني، أحببت فتى عندما كانت ثرية، فاستولى على أموالها وسلبها إياها، طرقت باب الكنيسة متكررة في الرهينة على غير رغبة منها حينما أوصدت أمامها كافة السبل، عاشت علاقة قصيرة مع ألكسندر وقد أرسل لها نصوح ما ربحه من المقامرة بواسطة هذا الفتى.

ألكسندر: بستاني فقير خشن يعمل في إحدى كنائس ليون، نجح بمساعدة نصوح في تغيير مجرى حياته وتزوج بمدام دي لاتشايسنني.

رمزي أفندي: يعمل عند نكا بك الذي اصطحبه، تعرض كثيرا لمضايقة أنجلينا، وقد حكم الفرنسيون بسوء طباعه.

القبطان: كان يرأس مائدة الطعام ويتحكم في القيادة وشارك في مناقشة ثقافية أثناء الرحلة.

الطفلان: أخوات فيرجينيا كانا يأنسان كثيرا بنصوح ويأنس بهما حتى أنه كان يصطحبها إلى السينما، واتفق مع فيرجينيا على إيداعهما دور رعاية قبيل عودتهما إلى إسطنبول.

رفاق المطعم: وهم مجموعة من الطلاب مثل جان، فيليب، أدولفين، كريستين، وغيرهم بضعة فتيات

ب- الشخصيات في رواية "الحي اللاتيني"

حفلت رواية الحي اللاتيني لسهيل إدريس بشتى الشخصيات التي اختلفت من حيث الدور والأهمية طبقاً للأحداث وحضورها عند الروائي؛ فالروائي لم يركز على شخصية بعينها حتى البطلة الرئيسية وهي (جانين موننترو) فكل محرك من محركات الشخصيات كان يدور في فلك محدد بكيانه وكيونته ودوره داخل الإطار الروائي؛ ومن ثم يمكن القول أن الشخصيات عند الكاتب جاءت متشعبة لعدة شعب وهم على النحو الآتي:
الشخصيات الرئيسية:

وهي الشخصيات التي كان لها أبلغ الأثر والدور ويتصدرها البطل ذاته وأمه وجانين موننترو وبضعة أشخاص آخرين:

البطل: طالب لبناني في العشرينيات من عمره أوردته إدريس في صورة بطل مجرد من الاسم (1) واكتفى بالإشارة إليه باستخدام الضمائر المخاطب تارة والمتحدث تارة أخرى؛ يقصد ذلك الطالب العربي باريس سعيا لإعداد أطروحة دكتوراة في الأدب العربي، وعُرف بالشاعر بين أصدقائه لنظمه الشعر واهتمامه به، وكان الشعر هذا سببا من أسباب تعرفه إلى العديد من النسوة التي صادفهن في الحي اللاتيني، وقد استقر المقام النسوي والعاطفي عنده عند فتاة إلزاسية قروية تدعى (جانين موننترو) ومن هنا تنتهي حياته منحى آخر ليجد نفسه داخل دوامة من البسط بحبية منشودة يجد فيها ما تصبو إليه نفسه والانتباض بدوافع أخرى تحول بينه وبين حبيبته: كالقيود الشرقية أو الدينية وأمه التي شكلت دورًا لا بأس به في تشكيل تلك العلاقة بدورها المتخيل في ذهن البطل، لما عاد البطل إلى وطنه في إجازة لم تدم طويلا وجد أسرته تعاني ضائقة مادية فاضطر لاقتتار بعض من نفقاته الشخصية إسهاما في التفرج عن أسرته، ثم تمضي الأيام على عهدها لينتهي بإعداد أطروحته بنجاح، لكنه أخفق في علاقته بجانين لاسيما بعد إنكاره حبه لها والاكتماء بأنها كانت مجرد عبارة عابرة مما دفع جانين للتضحية بجنينها.

جانين موننترو: فتاة فرنسية من إحدى قرى إلزاس، تتمتع بالحسن والخفة والذكاء والثقافة العالية، التحقت بالمعهد العالي للصحافة، وقد هربت من أسرته لئلا يزوجونها

(1) * يقر سهيل إدريس بأنه صاحب بعض هذه الأحداث الواردة في الرواية بقوله: "وقد عشت بالفعل بين الكتب طوال هذه الأعوام وأن لم يمنع ذلك قصة عاطفية مرتبطة ببطل هذه القصة التي يصر الناس علي أنني بطلها ولا أستطيع أن أنكر في بطل الحي اللاتيني شيئا مني وإن لم يكن كل شيء" ويُستدل من ذلك أنه عمد تجهيل البطل وعدم وضع اسما له خشية الناس.

- إدريس في لقاء مصور ببرنامج (هذا هو): المذيع (محمد رضا نصرالله)، قناة mbc، 1994.

قسراً على خطيبها السابق (هنري) الذي اكتشفت خيانتة لها قبيل زواجهما، كما أنها قررت تدبر نفقاتها بالعمل بمخزن "البرانتان" لكنها لم تتحمل مشقة العمل وسرعان ما أصابها الإعياء ورغم ذلك تمسكت بمقاومة مرضها إرضاءً لطموح دُب في نفسها لتحصيل ما يفوتها من محاضرات سعيًا لتحقيق حلمها الأكبر المتمثل في الالتحاق بإحدى الصحف الأسبوعية في مطلع العام التالي. بيد أن ما فعله ذلك العربي جعلها تهبط من أعلى عليين إلى قعر جهنم فانقلبت حياتها رأساً على عقب، وانتهى المطاف بها بالرقود في إحدى المستشفيات وإجهاض جنينها وألمت بها أحوال غاية الصعوبة حتى أنها اضطرت لبيع كتبها وساعاتها وحليتها لتوفير ما يسد حاجتها. ورغم شدة حاجتها إلا أنها أبت بيع تمثال الأعرابيين الذي كان بمثابة شاهد على محبة البطل الإدريسي لها ولم يعد أمامها حيلة سوى أن ألقت نفسها في المواخير ودور البغي، كان الهدف الأسمى الذي جهدت جانين في العثور عليه هو الحب ذاته؛ الحب القائم على سمو الروحي لا على العلاقة السريرية بين الرجل والمرأة التي احتجمت عنده علاقة هذين القطبين، ورغم التبادل العاطفي بينها وبين حبيبها إلا أنها صُفعت بخيبة طوتها الأيام بين ثنايا الحب العبيثي الذي تكبدت حسرته مرتان الأولى من (هنري) والثانية من حبيبها الشرقي الذي خُيل لها يوماً ما أنه سيكون منبع رغبتها المأمولة.

صبحي: طالب سوري صادفه البطل على متن الباخرة المتجهة إلى باريس، وقصد باريس بنية تحصيل الدكتوراة في الحقوق، وكان صديقاً مقرباً من البطل حتى أنهما تقاسما الغرفة ذاتها في فندق "كلود برنار" ثم اتفقا على الانفصال لينعما بحرية العيش وفقاً لأهوائهما فاختر البطل فندق (ليغران زوم) بينما نزل صبحي في (البانتيون)، شكلت مخادنة النساء الأوروبيات مصدر فخر له، اتخذ له صاحبة في معهد الحقوق،

وانتهى الأمر به لاستغناؤه عن العودة إلى دمشق والتزام قضاء العطلة الصيفية في "الكوت دازور" لإخفاقه في إحدى المواد التي لم يظفر بها.

عدنان: كان هو الصديق الثالث للبطل وصبحي وتعرفا عليه كلاهما أثناء رحلتها، وقد هو الآخر يقصد باريس سعي لإعداد أطروحة الدكتوراة في الحقوق، استقر المقام به فترة في فندق "كلود برنار" ثم استأجر إحدى غرف منزل بمنطقة "فانسين" لارتياحه له منذ الوهلة الأولى،

تبدو شخصية عدنان متناقضة لكونها تشرب الخمر وتتحفظ من شربه لاعتبارات صحية. وترافق زمرة من الأصدقاء الذين يدمنون الخمر وتدعي بأنها تقوم بالشعائر الدينية (الصوم والصلاة). ينعته أصدقاؤه بالشيخ. أما جانين فتتعتة بالشخصية التي لا تخلو من عصبية دينية. وبعد أن نال عدنان تهنئة الممتحنين ذهب صحبة صبحي إلى "الكوت دازور" للاستجمام. دافع عدنان عن الانقلاب الأول الذي حصل في سوريا. ويرى بأنه ضروري في هذه الفترة التي تحتاج فيها الأمة العربية إلى "مستبد عادل" يصلح ما فسد.

فؤاد: طالب سوري يدرس بمعهد اللغات الشرقية. كان له تأثير كبير على الشخصية الرئيسية. فهو بالنسبة لها يعتبر المثل الأعلى. وترى بأنه معصوم من الوقوع في الحب نظرا للهالة التي أضفتها عليه. وهو الذي أوحى لها بعد الفراغ من مشاهدة تمثيلية "العادلون" بتكوين رابطة تلم شمل الطلبة العرب المقيمين في باريس. وكان له الفضل في صياغة دستور هاته الرابطة، وإرساء دعائمها واستضافة المحاضرين لتأطير المنخرطين. وتتميز شخصية فؤاد بغناها الشديد وإمكاناتها المتنوعة ونبها ورفعتها الإنسانية. ويتمتع بحس قومي مرهف، ويدعو الطلبة العرب، بعد عودتهم إلى بلدانهم

(البناء الفني من خلال روايتي "تركي في باريس" (Paris'te Bir Türk)) منى حسين

إلى الانخراط في الحزب الذي يعبر عن نزعاتهم وأمانهم القومية. تخلى عن صديقتة فرنسواز بعد نزاع دار حول السياسة الفرنسية في شمال إفريقيا. وفي هذا الصدد يؤثر الزواج بامرأة عربية تكون فعلا رفيقة حياته وتعينه على مواجهة القضايا القومية. عاد إلى موطنه إثر تلقيه برقية من أهل تنعي أباه وتطلب حضوره على الفور. قدم في معهد اللغات الشرقية شهادتين من شهادة الإجازة. نجح في شهادة الترجمة ولم يسعفه الحظ في شهادة فقه اللغة. ويظل أمامه عمل شاق للحصول على الشهادات الأخرى. ومع ذلك لن يكره باريس ولو قضى فيها عمره كله. ومع ذلك يلح على ضرورة الرجوع إلى الوطن للمشاركة في النضال القومي.

فرنسواز: أمينة إحدى المكتبات في باريس، فتاة على قدر كبير من جمال الوجه وجاذبية الجنس. صارحها فؤاد بأن علاقتهما لن تقضي إلى الزواج. وقد اضطررا للانفصال نظرا لدعمها سياسة القمع والإرهاب التي تنهجها الحكومة الفرنسية في شمال إفريقيا.

الأم: ذات وجه صغير، متجعد وهادئ، محنك ورصين، تلم باللغة الفرنسية وهذا ما أهلها للاضطلاع على البطاقات التي كانت ترسلها جانين إلى ابنها، فتتهاه عن الزواج بالفتاة الغربية لكونها مسيحية ومتحررة وتحته على الزواج بناهدة. ولما علمت بحمل جانين صبت جام غضبها على ابنها. استغلت ضعفه أمامها وخوفه منها لتملي عليه القرار الذي ينبغي له أن يبلغه إلى جانين. ولكن بعد تفكير في الأمر بروية، فضل أن يهرب منها حتى يتحرر من عبوديته وانقياده لها. ولما جاءت رسالة فؤاد عمقت لديه الإحساس نفسه بحيث كانت بالنسبة له بمثابة صفة السوط لضميره المستيقظ.

ناهدة: فتاة لبنانية حصلت على شهادة البكالوريا، ومنعتها أسرتها من متابعة دراساتها العليا. ستكون عما قريب من نصيب "ابن الحلال" (البطل). استاءت أسرتها وأسرّة الفتاة لما علمتا بأنه سيمضي سنتين في باريس لإتمام رسالته. عاوده الحنين إليها مرات عديدة في قلب باريس. وهو يرى أن علاقته بها مبهمة وغامضة وإن كان يتلطف للقائها في دفاء غامر. لم تصرفه حياته الجديدة عن طي صفحاتها نهائيا. فهو لا يعتبر تجربته معها تافهة وإنما "بريئة ونقية". ولهذا ينعنها بالساذجة والمسكينة. ولما عاد إلى منبت نبعه، واختلى بها تبين له أنها تمثل صورة الفتاة الشرقية في أي مكان من أرجاء الوطن العربي الكبير. لم تكن هذه الصورة جديدة تتكشف له. إنه يعرفها منذ أن غادر وطنه إلى باريس. ولكنها الآن تبدو له في ذروة تكشفها وغاية انحسارها: "لقد رأى الفتاة الشرقية، الفتاة العربية، تتراجع أمام الشاب العربي، أي شاب، عربيا كان أم أجنبيا، أمام الرجل وعيناها طافحتان بالخوف منه، رواسب من الخوف تجمعت أجيالا في هذه الخطوة". ص (197). عاتبته على عدم مراسلتها فدارها في جوابه متذعرا بكثرة انشغالاته. تذكر أن أمه وعدتها بهدية منه، فاقترح عليها أن تأخذ كتابا من الكتب التي حملها معه. ونظرا لضيق الوقت فضلت أن تتسحب بعد أن ينتخب لها واحدا منها.

الشخصيات الثانوية

ربيع التونسي: طالب تونسي متخصص في التاريخ. له علاقة مع سيمون. تعرفت عليه الشخصية الرئيسة لما استدعيت لأول حفل بمنزل كامل. لقد ساعدها على تجاوز الخجل لمراقبة زينة. ألقت الشرطة الفرنسية القبض عليه وأوسعته ضربا إثر مشاركته في المظاهرة التي قام بها طلاب إفريقيا الشمالية احتجاجا على سياسة التعسف التي

تخضع بها فرنسا أوطانهم. وبعد أن أفرج عنه أعيد إلى تونس وظل محجوزا فيها، وحظر عليه الدخول إلى فرنسا.

أحمد العراقي: طالب عراقي يتابع دراساته في كلية الطب. غادرته صديقتة الفرنسية لترتبط علاقة مع زنجي. وفيما بعد وطد علاقة مع إفيت. أرشد أحمد الشخصية الرئيسة إلى كهف "برغولا" الذي أصبحت تتردد عليه جانين بعد اختفائها عن الأنظار. لما رأى الهراوات تنهال على صديقه التونسي من شرفة الفندق الذي يسكنه مع بعض رفاقه العراقيين، نزل السلم بسرعة مجنونة لإنقاذه: "ولولا أن لحق به أحد رفاقه وأمسكه دون الخروج لأصيب هو أيضا بهراوات الشرطة، بل ولسيق إلى السجن" ص (206). نجح في امتحان السنة الخامسة بكلية الطب، ثم ذهب إلى إسبانيا لقضاء عطلة بها.

تيريزا: تعمل خادمة في فندق "ليگران زوم"، تبلغ من العمر ستا وأربعين سنة، أرملة فقدت زوجها في الحرب العالمية الثانية. تعيل أولادها الأربعة والذين لا يتجاوز أكبرهم الثانية عشر سنة. لم تتعلم في حياتها من الناس إلا اللطف من أجل أن ترده إليهم مضاعفا. ربط معها النبل علاقة ود ومجاملة، وأنس إليها، وكان يجد راحة في محادثتها واستفسارها عن انطباعاتها حول جانين. ولما اشتدت حاجته إلى المال اقترض منها مبلغا ماليا بعد تردد. سلمته له واعدة إياه بأن تعيره مثله في مطلع الأسبوع القادم. "ولكن لا تنس أنني عاتبة عليك. إنك لم تكن لطيفا أبدا حين احتجت إلى المساعدة وترددت في طلبها" ص (206).

عينة من الشباب العربي المتحرر: وندرج ضمنهم كامل وزهير وأسعد ونصري. فهم قد ألقوا الرصانة التي كانت ترهق أكتافهم في بيروت ليعيشوا في باريس حياة منطلقة لا يجد حريتها قيد؛ ونضيف إليهم سامي الذي جاء إلى باريس في زيارة خاطفة، فبادر

إلى الاتصال بالشخصية الرئيسية التي كانت تلتقي به في مقهى "الروشة" ببيروت لتبادل وجهات نظرهما حول قصائدهما وانتقاد شعر الآخرين. وبعد أن عرف سامي صديقه على "ليليان" طلب منه أن يبرز براعته في اجتذابها إليه والظفر بها لما يعود إلى لبنان. فهذه الشخصيات على تباين مشاربها تعتبر قدوة للشخصية الرئيسية أن هي أرادت أن تتسجم مع الحياة الباريسية، وتتساقق مع جوها المفعم بالصخب والمرح. عينة من الفتيات العابرات: تعرف البطل على فتاة في سينما "البانتيون" وتجراً على ملامسة جسدها والاحتكاك بها ودس في يدها ورقة يوعدها فيها على اللقاء أمام السينما في الغد. لكنها لم تأت موجهة ضربة موجعة للشاب العربي الذي عانى من الحرمان والكبت. لما غادره سامي تركه مع صديقه "ليليان". وبذل البطل كل ما في وسعه لإرضائها وكسب مودتها ولما قادها إلى غرفته بفندق "كلود برناد" لم يفطن لحيلها وخداعها إلا بعد فوات الأوان. فهي انتحلت قصيدة "قطور الصباح" للشاعر الفرنسي "جاك بريفير" مدعية أنها شاعرة موهوبة. ثم سرقت مبلغاً مالياً من محفظته. وفي هذا الصدد قال له صديقه صبحي: "على أية حال... إن من يسرق شعر رجل مثل جاك بريفير لن يتورع عن سرقة مال رجل مثلك" ص (59).

التقى مع فتاة اسمها مارغريت في باحة الفندق مصادفة. واستقدمها إلى غرفته دون ممانعة. لكن لما أشبع رغبته بسرعة مفجراً مكبوتاته التي تراكمت مع مر "السنين، واجهته بهذه العابرة الصادمة" كلكم هكذا أنتم الرجال.. أنانية قذرة". وطلبت منه الابتعاد عنها دون أن يدرك مغزى مجافاتها له. "لم تكن مارغريت بائعة لذة بل طالبة لذة. وأغلب الظن أنها تخيلت أنها واجدة لدى الفتى الشرقي ما لم تجده لدى فتیان الغرب. ولكن في اللحظة التي خيل فيها إلى الفتى الشرقي أن "اللقاء الأعظم" قد تحقق

وأنه قد وهبها زهرة رجولته، عندها رأى أنها "تسارع بالنهوض ثائرة الأعصاب متقلصة القسما، تتمم كلمات لا تبين، ولا تتم إلا عن غضب مكبوت".

عينة من المناضلين القوميون

عرف فؤاد صديقه الطالب اللبناني على فئة من مواطنيه الذين كانت لهم خدمات مشهودة في حقل التعليم. أتوا إلى العاصمة الفرنسية لاستكمال التخصص العالي في الفلسفة والأدب. وقد أسهمت هذه الفئة الواعية في رسم خطوط واضحة في التوجيه الوطني والقومي، وإلقاء محاضرات لتأطير المنخرطين في الرابطة وشحذ إرادتهم وهمهم. "فإذا هي محاضرات قومية واجتماعية تتناول قضاياهم الماسة وتعالجها في كثير من المنطق والعلم والإخلاص أيضا" ص (236).

الشخصيات غير الأدمية:

كما أسلفنا الذكر، فإن القوى الفاعلة في الخطاب الروائي لا تنحصر فقط في الكائنات الأدمية كما يوحي بذلك مصطلح "الشخصيات". بل إنها تشمل كل ذات منخرطة في الفعل داخل العمل السردي سواء أكانت هذه الذات آدمية أم غير آدمية، كأن تكون حيوانا، أو جمادا أو أفكارا أو قيما... وعليه، فانطلاقا من هذا التصور،

نجل مختلف القوى الفاعلة غير الأدمية في رواية "الحي اللاتيني" وفق ما يلي:

القيم والأفكار والمشاعر: الحرية - الحب - اللامبالاة - الإنسانية - الوجودية - الحرمان - الكآبة - القنوط - الكبت - القومية - التكافل - النضال.

الجمادات: تمثال الأعرابيين - نهر السين - فندق "ليغران زوم" - الحي اللاتيني - بيروت.

المؤسسات: السوربون - المسرح - المقاهي - المتحف.