البناء الفني في رواية

تحولات الجحش الذهبي

لـ" لوكيوس أبوليوس"

(125- 180 م)

دكتور / محمد صلاح زكي أبو حميدة

أستاذ البلاغة والنقد المشارك

جامعة الأزهر- غزة

1432هـ -2011م

ملخص

تقع رواية تحولات الجحش الذهبي لـ لوكيوس أبوليوس، في إطار الرواية الغرائبية العجائبية ، التي تتخذ من الأحداث الخيالية غير الواقعية وسيلة للتعبير عن رؤية الكاتب وموقفه من العالم.

وقد حاول الباحث أن يتناول الرواية بالوصف والتحليل ، والكشف عن عناصر البناء الفني فيها: كالسرد ، وبناء الشخصيات ، والزمن ، والمكان ، وطريقة توظيفها، ودورها في تماسك البناء القصصي ، وتلاحم أجزائه.

وأثبتت الدراسة أن الرواية ، وإن كانت تُعَدُ من بواكير العمل الروائي الإنساني –حيث إنها كتبت في القرن الثاني الميلادي– فإنها تشتمل على معظم العناصر الفنية التي تشكل بناء الرواية بمفهومها الحديث.

Abstract

The changes of the novel *Golden Donkey* by Lucius Apuleius lie in the frame of fantastic novel , which takes a means from the imaginative incidents to express the writer's image and his attitude towards the world.

The searcher tries to analysis and describe the novel, Discovering the artistic models in it : narration, character building, time ,place benefit from it, and its role in solidifying the narrative and its parts.

The study proves that the novel which was written in the second century A.D contains most of the artistical elements which form the novel structure in its modern understanding.

تقديم:

تقع رواية تحولات الجحش الذهبي لـ " **لوكيوس أبوليوس** " في إطار الرواية الغرائبية أو العجائبية التي تتخذ من الأحداث الخيالية غير الواقعية وسيلة فنية للتعبير عن رؤية الكاتب وموقفه من القضايا الإنسانية السائدة في المجتمع.

فالمتتبع لأحداث الرواية ومغزاها يرى أنها رواية أخلاقية بامتياز، يحاول الكاتب من خلالها- أن يسردَ بعض المفاسد التي كانت شائعة في المجتمع الروماني في القرن الثاني الميلادي، وأثر هذه المفاسد السلبي على أمن المجتمع، وتماسك بنيانه. وكانت وسيلة الكاتب في التنفير من هذه القيم أو الممارسات السيئة، الربطَ بين كل سلوكٍ لا أخلاقي: كالكذب والظلم والنفاق والخيانة الزوجية والسرقة وغيرها، والعقابِ الذي يستحقه؛ أخذاً بمبدأ العقاب من جنس العمل[1].

والرواية من حيث بناؤها الفني، لا تبتعد عن مكونات العمل الفني الروائي، فهي إلى جانب لغتها الأدبية الرفيعة والممتعة، تشتمل على عناصر البناء الروائي جميعها، وتندرج ضمن تلك الروايات التي تغرق بمضامينها في الجانب الخيالي البعيد عن المنطق أو الواقع الخارجي، ولكنَّ المؤلف حاول أن يخفف من جنوح هذا الخيال، بالارتكاز على تفصيلات مكانية، وأفعالٍ تُوهم القارئَ بأنه يتحدث عن وقائعَ حقيقيةٍ ملموسةٍ، تدفع بالرواية من عالم الوهم إلى عالم الواقع.

وتتلخص الرواية في أنها تروي قصة البطل **لوكيوس** الذي شغُفَ بالحكايات السحرية والقوى الغيبية التي تتحكم في مصائر البشر، وبفضوله الزائد لمعرفة كل شيء ممكن عن عالم السحر، طلب من " **فوتيس**" التي أحبها أن تُمكِّنه من رؤية سيدتها "**بامفيلي**" الساحرة، وهي تتحول إلى طائر" بومة "، لينتقلَ- بعد ذلك- إلى أن يفعل بنفسه ما فعلته "**بامفيلي**" بنفسها باستخدام المرهم السحري الخاص بذلك، ولكنه بسبب خطأ "**فوتيس**" في اختيار المرهم المطلوب لم يتحوَّل إلى طائر، كما كان يرغب، وإنما تحوَّل إلى حمار؛ ليلاقيَ من العذاب و الاضطهاد والقسوة والظلم، على أيدي الكثير من البشر، ما لا يلاقيه أحد، وبعد العديد من المغامرات الخيالية الممزوجة بحكاياتٍ واقعيةٍ، استطاع **لوكيوس** أن يطَّلِعَ على خبايا البشر وأسرارهم وتجاربهم التي تجسد ألواناً متعددة من الظلم الآدمي، والاعتداء على حقوق الآخرين... لتنتهي

الرواية بالإشارة إلى نفاد صبره وتبرُّمِه من واقعه المرير، والصلاة والابتهال إلى الربة "**إيزيس**" لتعيده إلى صورته الإنسانية الأولى، والتي استجابت بدورها لطلبه، وأصبح رجلاً تقياً وَرِعاً، أنذر نفسَه لخدمة الإلهةِ وحفظِ أسرارها.

وبالربط بين أحداث الرواية وما فيها من مغامراتٍ وحكاياتٍ غرائبية، وشخصيةِ **لوكيوس أبوليوس** / المؤلف، نجد أنَّ شخصيته، بكل أبعادها الثقافية والروحية والإنسانية، قد تجلَّت في هذا العمل، فهو أديبٌ مثقفٌ نَهِلَ من مختلف العلوم" تابعَ دراساته العليا في اليونان، وأثينا، وإيطاليا، وأسيا الصغرى، ولقد أُعجب بالفلسفة السفسطائية، والفلسفة الأفلاطونية المحدثة، والفلسفات ذات الطبيعة الصوفية الروحانية، التي تضمن للمؤمنين حياةً أبديةً سعيدة" [2] . فمعرفته بالفلسفة اليونانية، وعشقُه لعالم المُثُلِ، هو الذي يفسِّر لنا افتتاحَ روايته بالحديث عن "**أريستومنيس**" وصديقه سقراط، وحكاياته عن اللصوص، ونومه غير الشرعي مع " **ميروى**" وما أعقب ذلك من حياة بائسة مؤلمة ، كل ذلك كان بفعل القوى السحريَّة .

فعلاقة **لوكيوس** بالسحر وطيدةٌ، حيث اُتُّهِم في صباه بممارسة السحر، وألَّفَ كتاباً عنوانه" في السحر" [3]، فكان تعلُّقُه بالسحر وشغَفِه بالوقوف على أسراره، دافعاً قوياً ؛ لأن تطغى الحكايات العجائبية والسحرية على معظم فصول الرواية.

وعِشْقُه للحياة الروحية، وبحثُه عن القيم، والمثل العليا المفقودة في العالم السفلي، جعله يرى إنسان عصرِهِ غارقاً في ذاتيتِه، وشهوانيتِه التي أفقدتْهُ شعورَه بإنسانيته، وجعلتْه يعيش في عالمٍ انهارت فيه تلك القيم. وهو ما نَلْمَسه في أحداث الرواية؛ إذ يقوم الكاتب برصد القيم السلبية في المجتمع، وممارسة الشخوص لها، ليقومَ بتصويبها وتقويمها؛ إما بإنزال العقوبة الشديدة على صاحبها، أو بدفعِه إلى الشعور بالندم، والتحسرِ على ما فعل.

لهذا أرى أن الرواية انعكاسٌ لرُوحِ الكاتب، وتجسيدٌ لرؤيته الواقعية، حتى وإن كانت تتناول أحداثاً لا واقعية، وغرائبية خيالية في معظمها. وسأقوم– في الصفحات التالية– بتناول عناصر البناء الفني في الرواية ، واصفاً إياها، ومحلِّلاً لمكوناتها، ووظيفتها الفنية.

أولاً- بنية السرد:

لاشك أن كل رواية أو قصة مَحكيَّة تشتمل على أحداث معينة، وقعت في زمن ما، ومكان ما، وشاركت في وقوعها شخوص متعددة، تتفاوت فيما بينها فاعلية وقدرة في توجيه الأحداث وتعقيدها.

وهذه الأحداث – بالضرورة- لا بد من نقلها بطريقة مخصوصة إلى الآخرين ليتفاعلوا معها، أو يستمتعوا بما تنطوي عليه من أفكار ورؤى ومواقف أو لغة مستخدمة؛ لأن " قصة واحدة يمكن أن تُحكَى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعتمدُ عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي" [4].

وإجمالاً فإن السرد يقصد به" الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق القناة نفسها (الراوي ← القصة ← المروي له) وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها " [5].

في ضوء ذلك نرى أن رواية " الجحش الذهبي" تعتمد في شكلها الخارجي على أسلوب التقطيع في سرد الأحداث، إذ جاءت الرواية مقسَّمة إلى تسعة عشر فصلاً، كل فصل منها يحمل عنواناً مستقلاً ودالاً على مجمل الأحداث التي تجري فيه، دون أن يعني ذلك انفصام العلاقة التكوينية بينها، فهي وحدات سردية كبرى متكاملة ومترابطة، تدفع بالحدث الرئيس إلى الأمام حتى بلوغ النهاية، أي أنها مترابطة على مستوى الحدث، وعلى مستوى الزمان والمكان والشخوص، وتكاد تمثل شخصية البطل الحبل السُّري الذي يغذي هذه الفصول مجتمعة، ويربطها ببعضها ، علاوة على أن الأحداث في الفصول تتابع زمنياً بشكل منطقي، ولا يفصل بينها سوى بعض الحكايات الفرعية التي ضمَّنها المؤلف روايته بغرض تعزيز فكرة لديه، أو رؤية ينطلق منها في توليد الأحداث ونموها؛ كما جاء بشكل جلي في الفصول: السابع والثامن والتاسع.

ومن ناحية أخرى فإن التقطيع السردي في الرواية له مبرراته الفنية، إذ جاء متساوقاً مع متغيرات المكان أو الشخوص أو الأحداث، فعلى سبيل المثال: كان مطلع الفصل الثاني إيذاناً بوصول البطل "**لوكيوس**" إلى بيت "ميلو" في" **تساليا**" التي قصدها في مطلع الفصل الأول بداعي العمل، ويشير الفصل الثالث إلى انتقال البطل إلى مدينة " **هوباتا** " لحضور حفل عشاء

مع "**برهاينا**" خارج بيت "**ميلو**" الذي يقيم فيه، وقد تخلَّلته أحداث غريبة مُفزِعة، حتى يأتي الفصل الرابع لتدور أحداثه حول محاكمة "**لوكيوس**" وبراءته من التهمة التي نسبت إليه، ثم ينتقل المؤلف في الفصل الخامس إلى الحدث المفصلي في الرواية وهو تحول" **لوكيوس**" إلى صورة حمار يعقل ويفكر كما الإنسان .. هكذا تتعاقب الفصول بتعاقب الأحداث والشخوص والأمكنة في الرواية .

الراوي :

هو شخصية وهمية افتراضية يخلقها المؤلف ، لتحمل على عاتقها مهمة القصِّ، ونقله إلى مستمع متخيَّل " فالراوي يتقمص شخصية تخييلية تتولى عملية القصِّ، وسميت هذه الشخصية "الأنا الثانية للكاتب"، وقد يكون هذا الراوي غير ظاهر في النص القصصي، وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية "[6].

والمتتبع لتقنية الراوي في الرواية موضوع الدراسة، يستطيع أن يميِّز أربعة أنماط سردية لجأ إليها المؤلف في نقل الحدث القصصي هي:

أ- الأنا المشارك:

تمثل هذه التقنية الأداة الأساسية في عملية السرد؛ إذ إن المؤلف يفتتح روايته على لسان المتكلم فيقول" في يوم من الأيام أخذني داعي العمل إلى" **تساليا**"، منشأ أهل والدتي، فأنا بالمناسبة امتاز بصلة النسب عن طريق أمي إلى **بلوتارخ** الشهير" . فالكلمات" أخذني، والدتي، فأنا، أمتاز، أمي..." كلها كلمات جاءت متصلة بضمير المتكلم الذي" يتساوى فيه السارد مع الشخصية، مما يتيح حالة من التماهي بين السارد والمؤلف، وبالتالي يُغرق المبنى الحكائي بالبعد الذاتي معتمداً لغة شعرية في الغالب"[7]. ومما هو جدير بالذكر أن تقنية السرد بالأنا المشارك قد غلبت على أشكال السرد الأخرى في الفصول الأولى من الرواية، أي قبل أن يتحول "**لوكيوس**" إلى صورة حيوان، وفي الفصول الأخيرة، التي عاد فيها إلى حالته الأولى.

وهذا لا يعني أن السرد بالأنا المشارك لم يكن حاضراً في بقية الفصول التي جرت فيها الأحداث حول "**لوكيوس**" الحمار، وإنما كان حاضراً حضوراً غير فاعل في صنع الأحداث ونموها، إذ إن درجة تفاعله مع الأحداث كانت بقدر ما تسمح به حالته الحيوانية الظاهرة، فأكثر

من مرة حاول أن يتمرَّد على صاحبه الذي يملكه، أو يهرب من قبضة اللصوص الذين اقتادوه إلى الكهف.. " ثم استجمعت قواي كلها وشددت سير الجلد الذي كنت مربوطاً به وانطلقت بأسرع ما تحملني أرجلي الأربع... كان للعجوز عينان كعَيْنَي الصقر فالتقطت نهاية السير عندما شددته وحاولت بشجاعة أذهلتني من مخلوقة في مثل سنها أن تعيدني إلى الكهف"[8]، وعلى الرغم من أن أحداث الرواية تدور في مجملها حول شخصية البطل "**لوكيوس**" فإن السرد بضمير المتكلم لا يعني أن الرواية تقع في إطار السيرة الذاتية بل " هي سرد يستخدم تقنية الرواي بضمير الـ "أنا" ليتمكن من ممارسة لعبةٍ فنية تخوِّله الحضور، وتسمح له بالتالي التدخل والتحليل بشكل يولِّد وهم الإقناع"[9].

ب- الأنا الشاهد:

الراوي الشاهد" هو راوٍ حاضر لكنه لا يتدخل ولا يحلِّل، إنه يروي من خارج عن مسافة بينه وبين ما، أو من، يروي عنه، مثل هذا الراوي هو بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح لها النظر، وبمثابة الأذن التي تكتفي أيضاً بنقل المسموع في حدود ما يسمح به السمع، وظيفة هذا الراوي هي التسجيل"[10] .

وفي الرواية يمثل السارد الشاهد مساحة واسعة من العمل السردي، إذ إن دور السارد/ البطل لم يتجاوز في بعض فصول الرواية ومسرح الأحداث، رصد الأحداث وسردها على النحو الذي يدركها به، ليبدو السارد في حالة أكثر موضوعية وحيادية ، وهو أمر ينسجم أيضاً مع طبيعته الحيوانية التي تحول إليها، فحينما اقتحم اللصوص بيت مضيفه" **ميلو**" كان دوره أن يسجل ويروي الأحداث التي وقعت أمام عينيه وسمعها بأذنيه " فجأة ارتفع صوت دق وخبط على باب البيت الخارجي، وصيحات من بعيد: اللصوص! اللصوص! ، ألقى السائس العصا من يده وفرَّ فزعاً. بُعيدها انفتح باب الباحة على مصراعيه واندفع اللصوص المسلحون داخلين. أسرع بعض الجيران لمساعدة "**ميلو**" فتغلب عليهم اللصوص بسهولة ...أتوا إلى اصطبلنا واقتادوا ثلاثتنا وحمَّلونا بأثقل الصُرَر قدر ما استطاعوا أن يُكوِّموا على ظهورنا، ثم ساقونا خارج البيت المسلوب "[11] .

وعندما يتحدث الراوي عن الفتاة التي أسرها اللصوص يقول: " بعد قليل قفل اللصوص يعلو وجهوهم الجد الجاد، ولم يجلبوا معهم– رغم كثرتهم وسلاحهم – شيئاً من الغنائم على الإطلاق، ولا حتى عباءة رثة، وإنما مجرد فتاة واحدة أسيرة، كانت تنتمي إذا ما حكمنا من مظهر ثيابها إلى إحدى العائلات الكبرى في المنطقة، وكانت جميلة بدرجة خارقة أقسم أنها جعلتني أنا الجحش أقع في غرامها" [12].

وعلى الرغم مما يبدو على شخصية السارد الشاهد من حيادية، فإن المؤلف كثيراً ما كان يُخلُّ بهذه الحيادية، ويتدخل أثناء السرد بالشرح أو التعقيب بطريقة فجَّة تصدم القارئ، مثال ذلك: حديثه عن زوجة المستشار التي حاولت أن تسمِّم ربيبَها انتقاماً منه لعدم مبادلته إياها الحب، فتسمَّم ابنها عن طريق الخطأ، يتدخل السارد ليبدي وجهة نظره المتحاملة على زوجات الآباء فيقول:" فما أعجب كيف يتفكك عند البيع بيت على حين غِرة، وتتنافر مكوناته في كل اتجاه شذر مذر"[13].

ت– السرد بضمير الأنا غير الحاضر:

يعمد المؤلف في كثير من المواضع إلى تنويع صيغة السارد حسب السياقات التي ترد فيها، فحينما يمسَّه الأمر بشكل مباشر كأحد شخوص العمل الروائي تبرز الأنا المشارك، وعندما يتراجع دوره في تحريك الأحداث ويكون مطلعاً عليها قريباً منها يلجأ المؤلف إلى تقنية الراوي الشاهد، وحينما يرغب في أن يترك للشخصية الروائية دورها في سرد ما يجري حولها أو لها من أحداث دون تدخل منه بالتأويل أو التفسير أو التعقيب، يجري السرد على لسانها فتنطلق وتتكلم مباشرة بصوتها، ويتراجع دوره كراوٍ رئيس للأحداث، ولكن" يظل السارد، ضمير المتكلم، ضابطاً للإيقاع العام داخل القصة "[14] .

وهذا التنويع في صيغة السارد نألفه في معظم الأعمال الروائية الحديثة، إذ من الصعب بل من المستحيل أن يستمر الراوي على صيغة واحدة من بداية العمل إلى نهايته فـ " كثيراً ما لجأ الكتاب الروائيون إلى تنويع الراوي في العمل الروائي الواحد، وفق ما يقتضيه سياق السرد، كأن يترك الراوي الذي يروي بضمير الأنا مكانه، في مفصل من مفاصل العمل الروائي، إلى

الراوي الشاهد، أو كأنه يتحول هذا الراوي الذي يروي بضمير الأنا من راوٍ حاضرٍ يعرف أموراً كثيرة (لأنه معنى بها) إلى مجرد شاهد ينقل فقط ما يقع عليه نظره" [15].

وحينما يترك الراوي الكلام للشخصية لا يعني ذلك " أن الشخصية هنا تمارس دور الراوي، أو أن الراوي هو شخصية تروى بضمير الـ "الأنا" ، بل بمعنى أن الراوي الذي روى بصوته عن هذه الشخصية يتقدم بها، وفي سياق رواية عنها، ويدعها تنطق مباشرة بصوتها"[16] ، وعادة ما يضع الراوي كلام الشخصية بين علامتي تنصيص مثال ذلك، الراوي يخاطب شخصية "**أريستومنيس**" أحد شخوص الرواية، ويطلب منه أن يسرد حكايته فيقول:" قال الرجل:" أشكرك جزيل الشكر على عرضك الكريم. بيد أني لست في حاجة إلى جزاء لأنبئك بقصتي وكل كلمة فيها – وأقسم لك بالشمس التي ترى كل شيء – صادقة كل الصدق .... يجب أن أبدأ بتعريف نفسي، اسمي ومهنتي وما إليهما.."[17].

ليعقب الراوي بعد انتهاء الشخصية من كلامها:" كانت تلك نهاية قصة "**أريستومنيس**"[18].

ث – السرد على لسان أحد الشخوص :

أحياناً المؤلف لا يسرد كلاماً سمعه من الآخرين على نحو ما رأينا في الحالة السابقة، وإنما يتم السرد على لسان أحد الشخوص الروائية، ليتوارى دور الراوي عن المشهد، وفي هذه الحالة لا تكون الشخصية الساردة مشاركة في الحدث أو ذات علاقة بالحدث المروي، وإنما تسرد ما عرفته أو سمعته على النحو الذي يقوم به الراوي أحياناً، مثال ذلك ما قامت به العجوز إحدى شخصيات الرواية من سرد حكاية " **كيوبيد وبسوكي**" للفتاة الأسيرة كي تُسلِّيها وتجعلها أحسن حالاً " دعيني الآن أروي لك حكاية أو حكايتين تجعلك أحسن حالاً "[19] ، " كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان ملك وملكة وكان لهما ثلاث بنات جميلات..."[20] ، وتستغرق روايتها لحكايات" **كيوبيد وبسوكي**" مساحة 48 صفحة من صفحات الرواية، يغيب فيها الراوي تماماً عن عملية السرد، وينقطع عن الأحداث، ليأخذ دور المستمع فقط، لذا فهو يعقب في نهاية الكلام المروي : " وقفت بحوار الفتاة الأسيرة أنصت إلى هذه القصة الجميلة، ورغم أن التي روتها كانت عجوزاً ثَمِلة، نصف معتوهة، فقد أسفت إذ لم تكن لدي وسيلة ما أسجلها بها كتابة " [21].

ج – السرد بضمير الغائب:

تقنية السرد بضمير الغائب تكاد تكون من أقل أساليب السرد التي برزت في الرواية، حيث إن الراوي كثيراً ما يكون مشاركاً في الأحداث أو شاهداً عليها فيكون ضمير المتكلم مناسباً لذلك؛ ولكن في بعض المواضع لجأ الكاتب إلى صيغة السرد بضمير الغائب ليكون الراوي ناقلاً للحدث من الخارج، دون تدخل صارخ فيما يجري، فهو" وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرِّر ما يشاء من أفكار وأيديولوجيا، وتعليمات وتوجيهات وآراء دون أن يبدو تدخله صارخاً ولا مباشراً" [(22)].

وقد مهَّد الكاتب لعملية التحول في صيغة السرد بقوله على لسان البطل:" ولما لم أكن حاضراً في أثناء المحاكمة أنا نفسي، بل كنت مقيداً إلى معلفي، فإن روايتي مستقاة بالضرورة من مصدر ثانٍ عن طريق الأحاديث العارضة لزوار الحظيرة المتنوعين" [(23)].

فعندما عقدت المحكمة جلستها لسماع الشهود في قضية قتل ابن المستشار الذي دُسَّ له" السم" في كأس النبيذ، فإن الأحداث التي جرت فيها بعيداً عن الراوي / البطل، تم سردها بضمير الغائب، لتكون أكثر واقعية وقبولاً لدى القارئ، فيقول عن الشاهد "عبد المستشار" :" كانت روايته أن الربيب اشترى حزمة من السُّم، بعد أن أذلَّه ردُّ محاولته الفاحشة، ثم أرسل يطلبه ورشاه بمبلغ كبير من المال ليقفل فاه، وأمره أن يقدم السُّم للصبي"[(24)] ، ولكن استخدام ضمير الغائب في عملية السرد قد خوّل الراوي كشف مخبآت الشخوص والتغلغل في أعماقها النفيسة والفكرية ،" إن استعمال ضمير الغائب يتيح للكاتب الروائي أن يعرف عن شخصياته وأحداث عمله السردي كل شيء، وذلك على أساس أنه قد تلقى هذا السرد قبل إفراغه على القرطاس"[(25)]. لذلك كان تعقيب السارد على هذا النحو من الحكم على الشخصية" كان الشاهد ممثلاً جيداً، وحين اختتم كلامه، بعرض مقنع وإثارة معتبرة أُعلن قفل القضية"[(26)] .

هكذا نرى كيف ينوِّع المؤلف في صيغة السارد، وفي نمط القصِّ بطريقة تتساوق مع سياق الأفعال التي تجري، وشخصياتها من ناحية، وتحفِّز القارئ إلى متابعة أساليب السرد وتجددها، بما يدخل إلى نفسه المتعة والحيوية والنشاط من ناحية أخرى.

إلى جانب تقنية الراوي في عملية السرد، اعتمد المؤلف على تقنيات أخرى في تقديم مادته القصصية من أهمها:

أ- **الوصف:**

الوصف في العمل الروائي ضرورة سردية، لا يخلو منها أي عمل فني، إذ إن الكاتب- من خلاله- يستطيع أن يرسم ملامح وأبعاد عناصره الفنية : الشخصيات، الأحداث، الأماكن، المشاهد، ويقربها إلى ذهن القارئ؛ لتصبح أكثر واقعية وتجسيداً لما هو قائم في العالم الخارجي ، إضافة إلى أن تقديم المزيد من التفاصيل، واستقصاء الأشياء يمنح القارئ فرصة التقاط أنفاسه وهو يتابع الأحداث التي تجري، والإغراق في التأمل واستحضار ما هو غائب، فـ " الوصف تقنية سردية تقوم على الإبطاء في عرض الأحداث، حتى يبدو أن السرد قد توقف عن التنامي، تاركاً المجال للسارد لكي يقدم المزيد من التفاصيل الجزئية"[27].

في حين يرى البعض[28] أن للوصف وظيفتين أساسيتين :

الأولى جمالية: والوصف يقوم في هذه الحالة بعمل تزييني، وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفاً خالصاً لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي...، الثانية توضيحية أو تفسيرية: أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي.

فعندما ينشغل الكاتب بوصف ملامح إحدى شخوصه مثلاً، فإن الوصف في هذه الحالة لا يكون زائداً عن الحاجة، أو عائقاً معطلاً لمجرى الأحداث، وإنما حاملاً لقيمة دلالية تفسيرية تكشف عن عالم الشخصية النفسي والاجتماعي والتكويني الذي يسهم بدوره في تبرير أفعالها ومواقفها، وفهمها .

وفي رواية تحولات الجحش الذهبي، نجد تقنية الوصف تحتل مساحة واسعة من العمل الروائي، استطاع الكاتب من خلالها أن يقدِّم شخوصه وأماكنه بصورة محسوسة، ذات قيمة تصويرية تزيينية من ناحية، وتفسيرية دلالية من ناحية أخرى، فعندما يصف الكاتب بيت" **ميلو**" في "**هوباتا**" فإنه يثير في مخيلة القارئ صورة هذا البيت من الخارج والداخل، ويجعله يتحسَّس أبعاده وتجاويفه وأثاثه، وفي الوقت نفسه، لا يخلو الأمر من الدلالة على شخصية صاحبه الذي يتسم بالغنى والبخل والعيش على الكفاف، فحين سأل **لوكيوس/** البطل عجوزاً عن بيت "**ميلو**" قالت: "

إن بيته أول بيت تبلغه، مبني في الخلاء، خارج أسوار المدينة، حيث توجد العلامات الرسمية... هناك يعيش **ميلو** عجوز مفرط الغنى، وسُبَّة في جبين المدينة، أحقر وأبخل وأقذر رجل رأيته ، هو مرابٍ– الربا الفاحش أهم ما يهمه في الحياة– يعيش داخل البيت الكبير الخالي من الأثاث مقفلاً عليه، يحدق طِيلة اليوم في أكداس ماله.." [29]. ليكون لهذا الوصف (وجود المنزل في الخلاء بعيداً عن حركة الناس، وقلة الأثاث مع اتساع مساحة البيت وثراء صاحبه، ووصفه بالبخل والمراباة والحقارة..) دورُه في تنبؤ القارئ بموقف " **ميلو**" من ضيفه، وعدم احتفائه به كما يجب، والإيحاء له بالأجواء التي تنعكس على مجرى الأحداث، وهو ما كشفت عنه المقاطع اللاحقة، يقول:" وجدت **ميلو** في غرفة طعامه متمدداً على حشيَّة ضيقة جداً، وكان قد بدأ تناول غَدائه منذ قليل، وقد جلست زوجته عند قدميه، حرك يديه نحو المائدة التي تكاد تكون خالية تماماً من الطعام وقال:" في الوقت المناسب تماماً لوجبة "[30].

وإذا كان الوصف – هنا – يتسم بقِصَر مقاطعه، فإنه في مواضع كثيرة يطول، وخاصة عندما يسعى الكاتب إلى رسم مشهد حسي فانتازي، يتعانق مع فانتازيا الأحداث الروائية العجائبية التي تتسم بها الرواية؛ ففي وصفة لساحة بيت " **برهاينا**" الداخلية، يمعن الكاتب في وصف الأعمدة الرخامية والتماثيل التي تزين المكان، " كانت **برهاينا** تقطن غير بعيد، وسرعان ما أُعجبتُ بساحة بيتها الداخلية بعَمَدها المنقوشة في الأركان الأربعة، تعلوها تماثيل ربة النصر المجنحة، كانت الشخوص تبدو حية بشكل خارق، وكل منها تحمل غصناً من جريد النخل في يدها فوق جناحين ممدودين وقدماها الغضتان متوازنتان بخفة على كرة ساكنة ..."[31]، ويستمر في وصف المكان على هذا النحو ليبلغ 22 سطراً.

إن الكاتب أراد من وراء ذلك أن يقدم للقارئ صورة حية ناطقة للمكان، قادرة على امتصاص سكونية الوصف وبطء حركته " ومجموعة كلاب الصيد التي كانت تمسك بمقودها توازنت على أقدامها الخلفية متحفزة للانطلاق في لحظة، بدت الكلاب عابسة بعيونها المتوحشة وآذانها المنتصبة ... فلو أن كلباً آخر نبح فجأة لحسبت النباح للتو صادراً من حناجرها المرمرية البيضاء"[32].

وأحياناً يلجأ الكاتب إلى تقنية الوصف لإبراز موقفه ورؤيته الخاصة لما يجري، فحين يصف زوجة الخبَّاز يُمعن في ذكر صفاتها السلبية بشكل ينبئ عن تحامله عليها، ورفضه

لسلوكها وكل من هو على شاكلتها " لم تكن ثمَّ رذيلة واحدة لا تتصف بها، كان قلبها خزاناً أُفرِغت فيه كلُ ضروب المجاري القذرة، كانت خبيثة قاسية القلب، حقودة، شهوانية، سكيرة، أنانية، عنيدة، دنيئة في سرقاتها الحقيرة، كما كانت مسرفة في عربدتها، عدوة لكل ما هو صادق وطاهر..."[33].

هكذا استطاع الكاتب أن يوظِّف تقنية الوصف توظيفاً فنياً متعدد الأغراض، يسهم في تلاحم البناء القصصي، ويضفي على النص المسرود قيمة تزيينية ودلالية رمزية واضحة.

ب- الاسترجاع :

الاسترجاع وسيلة فنية سردية يعمد إليها الكاتب للعودة بها إلى أحداث أو ذكريات قد سبق وقوعها، من أجل أن يستكمل أبعاد السرد القصصي وتفريعاته، أو إضاءة الموقف الحاضر بمواقف أو ذكريات لها علاقة به، فالراوي " يترك مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها"[34] .

وبعبارة أخرى إن تقنية الاسترجاع تتمثل في أن " كل عودة للماضي تشكل استذكاراً، وتحيلنا على أحداث سابقة تحقق مقصديات حكائية تملأ الفجوات التي يخلفها السرد وراءه، أو تشير إلى أحداث أهملها السرد الراهن، وأصبح الاستذكار وسيلة لسد فراغها " [35].

ومما يلاحظ على تقنية الاسترجاع في الرواية أن الكاتب يستخدمها بشكل محدود إذا ما قُورنت بالتقنيات السردية الأخرى، كالوصف، والحوار، والتضمين وغيرها، وأعتقد أن الأمر يعود بشكل رئيسي إلى الشكل البنائي للرواية، حيث إنها تتكون من عدد من الفصول، كل منها يكاد يستقل بشخوصه وأحداثه إلى حد كبير، ولا يربطه بغيره من الفصول سوى الترتيب الزمني للقص، وشخصية البطل التي تنتقل من مكان إلى مكان، ومن شخص إلى آخر مولِّدة بذلك أحداثاً جديدة تسهم في تحقيق المغزى من الرواية.

فعندما التقى **لوكيوس** في بداية الرواية **بـ أريستومنيس** وصاحبه، وطلب منه أن يسرد له ما رفض صاحبه سماعه من قصص خرافية لا تصدق، عاد بالأحداث إلى الوراء واسترجع قصة قد حدثت له في اليوم السابق، " قل لي مثلاً ما هو تفسيرك لما حدث لي؟ لقد تحدَّاني البارحةَ

بعضهم عند العشاء على مائدته لأسابقه في التهام الطعام، وقد حاولت أن ازدرد ملء فمي جبناً. كانت قطعة الجبن من الرخاوة والنعومة بحيث انحشرت في منتصف حلقي فسدت قصبتي الهوائية، وكِدت أقضي اختناقاً، بينما شاهدت قبلها بأيام في **أثينا** أحد المشعوذين يبتلع بالفعل سيفاً.." [36].

وكانت الغاية من عملية الاسترجاع هذه، التدليل على وقوع حوادث غريبة وعجيبة قد لا يصدقها العقل، وهي من وجهة نظره حقيقة واقعة، ليكون ذلك تمهيداً لسماع قصة **أريستومنيس** مع صاحبه **سقراط** التي انطوت على كثير من المشاهد الغريبة، والحوادث العجيبة، بدا **سقراط** " شاحباً ونحيفاً بشكل مزرٍ جالساً على الأرض نصف كأس، بعباءة قذرة رثة مُنْدَرسة كأنه بالضبط شحاذ على قارعة الطريق"[37]، " ثم احمر وجهه وجذب الخرق على وجهه، مما أدى إلى أن ينكشف نصف جسده الأسفل من السُّرَّة فما تحتها"[38] .

وقد يأخذ الاسترجاع بعداً داخلياً يتعلق باستجلاء حدث وقع في الرواية يكتنفه شيء من الغموض، فتكون وظيفته تفسيرية توضيحية لما جرى أو يجري من أحداث، فعندما ظن **لوكيوس** أنه قتل ثلاثة لصوص على باب " **ميلو**"، الأمر الذي أشقاه، استجلى الراوي حقيقة الأمر على لسان الخادمة **فوتيس**، واسترجع ما قامت به من إحضار شَعَر جلود ماعز كانت معلَّقة أمام حانوت، بدلاً من شعر الفتى **البويتي** الذي كانت **بامفيلي** تنوي سحرَه، ومن ثم وقع السحر على الجلود، و" بدلاً من مجيء الفتى **البويتي** جاءت جلود الماعز تتعارك للدخول من بوابة بيتنا... سللتَ سيفكَ بشجاعة مثل **أجاكس** حينما جُنَّ وحسب قطعان الغنم أعداءه، لكن عملك كان أنبل؛ إذ إنك لم تسفك قطرة من دم حتى وإن كانت دم نعجة"[39].

وعندما ادَّعى خادم زوجة المستشار قتل ربيبِها لأخيه بالسُّم، لجأ الكاتب إلى تقنية الاسترجاع ليكشف أحد القضاة– وهو طبيب– عن الحقيقة، ويسترجع ما قام به الخادم من شراء السُّم من القاضي نفسه، فيقول:" هذا المجرم ... جاءني منذ يومين وقدَّم لي مائتي قطعة ذهبية ثمناً لسُّم زُعاف سريع المفعول ..."[40].

وأحياناً يستخدم الكاتب الاسترجاع عندما يعود لشخصيات سبق أن ظهرت في المشهد الروائي ، ولم يتسع سياق السرد حينها إلى تقديمها للقراء، على نحو ما جاء على لسان الراوي

في تقديم شخصية **ثياسوس** الرجل الثري، بعد حكاية **لوكيوس** مع الأخوين : الطاهي والحلواني والتهامه لطعامهما بشكل مثير، فيقول:" هنا يجب عليَّ أن أنبئكم، رغم تأخر الوقت، من كان **ثياسوس،** أصله من **كورنثة** عاصمة **أكايا،** ولما كانت رتبته رفعته بنجاح إلى جميع المناصب الصغرى التي خولته إياها مكانته ومقامه ، فقد صار الآن قاضي **كورنثة** للسنوات الخمس القادمة"[41] .

وعليه، فإن الاسترجاع السردي ليس تقصيراً في عملية السرد، أو قطعاً مُخِلاً لزمن السرد كما يبدو في الظاهر، وإنما هو تكنيك فني يعمد إليه الروائي لتحقيق غايات تسهم في ترابط الأحداث ، واستجلاء أبعادها الغامضة .

ت- التضمين :

يعد التضمين الحكائي من التقنيات السردية التي ظهرت في الأدب العربي القديم؛ كألف ليلة وليلة، حيث يقوم الكاتب بتضمين النص المسرود حكايات أو مقولات خارجية، بهدف تعضيد المحكي، وإضاءة بعض زواياه المُعتِمة أو بهدف التسلية والتسرية عن نفس القارئ التي تظل مشدودة مع الحدث، ومتشوقة لبلوغ نهايته ." إن من أهم مميزات التضمين الحكائي أنه يمنح الرواية شكلاً زمنياً جديداً يقوم على تداخل الحكايات ، وجدل حاضرها مع ماضيها"[42].ولاشك أن بروز حكايات جانبية في الرواية يعمل على تباطؤ الحدث الرئيس المسرود، ويخفف من درجة اندفاعه وتوتره .

والمؤلف **لوكيوس أبوليوس** لجأ إلى تقنية التضمين بشكل لافت للنظر، حيث يقوم غالباً بسرد حكاية فرعية على لسان الراوي، أو أحد الشخوص، متخذاً منها دليلاً على واقعية ما يجري، أو يرى في استدعائها استحضاراً لتجربة إنسانية غائبة تردف التجربة الحاضرة بكثير من القيم والأفكار التي تتآزر معها ، وتسهم أيضاً في تفسيرها وتوضيحها .

مثال ذلك : عرّج المؤلف على سرد حكاية **أريستومنيس** مع صاحبه **سقراط،** وأفرد لها معظم صفحات الفصل الأول من روايتة، على الرغم من أنها لا تتصل بشكل مباشر مع الحدث الرئيس، ولا تلعب دوراً في نموه وتطوره، ولكنها في الوقت نفسه لا تخلو من فائدة تتجلى في تهيئة المناخ الحكائي للقارئ، كي يستقبل أحداثاً غرائبية وعجائبية تنطوي عليها الرواية لاحقاً.

فهو يسرد حكاية **سقراط** عن "**ميروى**" المرأة الساحرة لصاحبه **أريستومنيس** فيقول:" إن تَرِد سماع أعاجيب أكبر قدمتها أمام شهود عدول فسوف أذكر بعضاً منها، حسن.. أولاً: جرؤ أحد عشاقها على معاشرة امرأة أخرى، فلم تفعل سوى أن تمتمت بكلمة واحدة فإذ به يتحول إلى قُنْدُس" " لماذا إلى قُنْدُس بالذات ؟" " لأن القُنْدُس إذا ما باغته الطِراد قضم خصيتيه وألقاهما على ضفة النهر، ليبعد عنه كلاب الصيد... إلخ الحكاية"[43]. ثم تعود القصة بعد ذلك إلى مجراها، وهو استكمال رحلة البطل / الراوي حيث يقول:" انحرف الرجلان قاصدين مجموعة بيوت على يسار الطريق، وتابعت أنا طريقي قدماً"[44].

وأحياناً يأخذ المؤلف من التضمين الحكائي غاية شكلية، هي إدخال السرور إلى نفس القارئ وإمتاعه بحكايات ذات طبيعة غرائبية مثيرة، متخذاً من الحدث الرئيس نقطة انطلاق نحو الحكاية المتضمَّنة؛ فعندما التقى **لوكيوس برهاينا** صديقة أمه في حفل عشاء دعته إليه، طلبت الأخيرة من **ثيلوفرون** ضيفها أن يقص على **لوكيوس** حكاية يمتعه بها، ويدخل إلى نفسه السرور، فأجابها لطلبها وسرد قصة حراسته لإحدى الجثث مقابل مكافأة من المال، ليكتشف في نهاية الأمر، أن الساحرات قد تسللن إلى الجثة من ثَقب الباب في صورة جُرذان وفئران، وبدلاً من أن يقضمن أجزاءً منها، قضمن من وجهه؛ أنفه وأذنيه، وهو ما كن ينتوين اقتطاعه من وجه الميت، وعوضنه عنهما بأنف وأذنين من الشمع، قال:" عمَّني الهلع من هذه القصة، فوضعت يدي على وجهي لأرى ما إذا كانت حقيقة فسقط أنفي، ثم لمست أذني فسقطتا هما أيضاً، أشارت مائة يد من الجمع نحوي، وانطلقت موجة عالية من الضحك "[45]. ليعود الراوي بعدها إلى استكمال الحوار بين **برهاينا ولوكيوس** الذي دعته في الغد إلى حفل الضحك الذي يقام عادة في **هوباتا**.

وكون أن التضمين يعمل على بطء حركة الأحداث الرئيسة في الرواية، فإن المبالغة في توظيفه، وإطالة مساحته المسرودة، يحدث نوعاً من التراخي بين الأحداث المتلاحقة، ويفقد الحدث الرئيس توهُّجَه وإثارته، مما يشعر القارئ بترهل البناء القصصي، وغياب التبرير في تعاقب الحكايات. وخير مثال على هذا النوع من التضمين ما جاء على لسان إحدى الشخصيات من حكايات متضمنة متلاحقة بغرض تسلية الفتاة الأسيرة التي وقعت في قبضة اللصوص. وقد

تمت الإشارة إلى ذلك صراحة على لسان العجوز " دعيني الآن أروي لك حكاية أو حكايتين تجعلكِ أحسن حالاً " [46].

ومما يلاحظ أن المؤلف، قد وضع الحكاية المتضمنة بين علامتي تنصيص، وافتتحها بعبارة تقليدية يشيع استخدامها في مثل هذه الحكايات، " كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان ملك وملكة وكان لهما ثلاث بنات جميلات..."[47]؛ليوحي للقارئ بانفصال هذه الحكاية عن جسد الرواية، وأنها تقع خارج حدود السرد القائم . ومع امتداد مساحة السرد للحكاية إلى 48 صفحة، يتبين لنا إلى أي مدى أثَّرت على تتابع الزمن السردي، وعملت على انقطاعه فترة من الزمن، ليستأنف الراوي بعد ذلك أحداث القصة من حيث توقفت، فيقول:" رجع اللصوص بكمية هائلة من الأسلاب، وإن كان واضحاً أنها جاءت بعد معركة ضارية .."[48].

وقد يأخذ التضمين شكلاً آخر من التوظيف ليكون أقرب إلى مفهوم التناص، حيث يتجاوز المؤلف حالة السرد الحكائي، ليكتفي بالإشارة إلى مضمون الحكاية، ويترك الأمر للمتلقي يستحضر أحداثها، وما تحمله من قيم تاريخية أو أخلاقية أو دينية أو غير ذلك.

ومثل هذا النوع من التوظيف يكثف من الأحداث الجارية في الرواية، ويوجه المتلقي نحو اكتشاف العلاقة الخفية بين النص المسرود والنص المتضمَّن، وما تحمله من قيم فنية وجمالية ودلالية تثري فضاء العمل الروائي .

ومن أكثر أشكال هذا النوع من التضمين/ التناص ذِكرُ الأساطير اليونانية والفرعونية القديمة، التي تتماهى في أحداثها إلى حد كبير مع سياق النص الروائي وتثريه، يقول على لسان **ثيلوفرون** عندما أراد أن يحرس جثة ميت من سرقة الساحرات لبعض أجزائها :" أنا رجل من حديد، لا يهمني النوم، ولي عينان أحدُّ من عيني **لونكيوس** رقيب سفينة **الآرغو** ، يمكن في الواقع، القول بأنني كلي عيون مثل العملاق **آرغوس** الذي كلفه **جوبيتر** ذات يوم بالحورية **إيو**"[49].

فالنص – كما هو واضح – يزدهم بالأسماء اليونانية " **لونكيوس**، سفينة **الآرغو**، **أرغوس**، **جوبتير**، **إيو**" مما يجعله منفتحاً على تجارب إنسانية متعددة، وامتداداً لها، فاسطورة" **لونكيوس**" الذي كان يحرس سفينة " **الآرغو**" كما تقول **الأوديسا**– سحر عرائس البحر حتى لا

يفترس البحَّارة الذين عادوا عليها من حرب طروادة، تكاد تتطابق مع الفكرة التي تتحدث عن حراسة " **ثيلوفرون**" لجثة الميت حتى لا تقضم الساحرات منها أجزاءً يستعملنها في تعاويذهن السحرية، وفي توظيفه أيضاً لأسطورة العملاق " **أرغوس**" إشارة إلى ما سيبذله " **ثيلوفرون**" من إخلاص في حماية الجثة، كما أخلص **أرغوس** في حراسة " **إيو**" وأبقاها بعيدة عن عشيقها **زيوس**، إذ كان لا يطرف له جفن إن ليلاً وإن نهاراً، حتى استطاع " **هرمز**" ابن " **زيوس**" ، بعد أن غمره بالأحاديث المعسولة، أن يطيح برأسه وتغدو " **إيو** "حرة [50]. وفي ربط المؤلف بين البطل / **لوكيوس** ، وما لاقاه من ضرب، ولعنات، وتمزيق للثياب و" **أدونيس** حين هرسه الخنزير البري، أو **أورفيوس** [51] حين قطعته نسوة **تراقيا** إرباً"[52]. ما يجعل من بطله مثالاً للمغامرة والتضحية، وسوء العاقبة.

ث- الحوار:

الحوار من التقنيات القصصية المهمة التي تضفي على عملية السرد جانباً من الحيوية والحركية في الأداء، بحيث تجعل القارئ في مواجهة المشهد الحكائي مباشرة دون حاجة إلى وسيط (راوٍ) يروي له الحدث، مما يصبغ النص المحكي بكثير من الموضوعية والواقعية فـ" في الحوار تترك الشخصيات تتحدث دون تدخل من السارد، مما يزيد من التأثير الدرامي للمشاهد، التي تتضمن حواراً، لأن القارئ أو المستمع يشعر أنه أمام أحاديث حقيقية "[53]،وهو ما يؤدي إلى تنويع أداة القص وتلوينها بما يدفع الملل والسأم عن نفس القارئ.

فالحوار يظل" رديف السرد"، وأداة القاص الموازية له، لإيصال عالمه القصصي الخاص، ولإبراز خصوصية شخوصه، وبراعة القاص في الحوار تظهر عند إبرازه الفروق بين المتحاورين، بحيث تحس حقاً بوجود شخصيتين متمايزتين" [54].

وفي رواية تحولات الجحش الذهبي، يحتل الحوار مساحة واسعة من صفحات الرواية؛ بحيث يتناوب بشكل لافت للنظر مع تقنية السرد، ويحقق تنويعاً – مرغوباً فيه – في طريقة تقديم الأحداث والشخوص التي تجري على صفحات الرواية . ومما يلاحظ على تقنية الحوار في الرواية أنه يأخذ في الغالب شكلاً ثنائياً بين شخصيتين، وقليلاً ما يكون الحوار جماعياً بين عدة شخوص، ففي سياق الحديث عن زوجة الخبَّاز، وخيانتها لزوجها مع أحد الشبان يوظِّف المؤلف

تقنية الحوار في تعميق الموقف القصصي، وكشف دهاء المرأة وقدرتها على الخداع، إذ يدور حوار بين زوجة الخبَّاز والعجوز كاتمة أسرارها، حول ضرورة اختيار العشيق الأنسب والأقوى على خداع الزوج، " إليّ بالقصة" قالت زوجة الخبَّاز " تعرفين **باربا روس**.. أليس كذلك؟ أعني المستشار البلدي الملقب بـ (العقرب) لطبيعته المقيتة . طيب. لقد تزوج فتاة جميلة من أسرة كريمة، وهو الآن يُوصد بيته عليها متخذاً كل حيطة تتخيلينها حتى لا يصبح أحد قريباً إليها أكثر مما يجب".

– " آه .. طبعاً. أعرف **أريتي** معرفة طيبة جداً . لقد كنا في المدينة معاً".

– " في هذه الحالة يمكنني أن أصمت، إذ لا بد أنك سمعت بالقصة".

– " لم أسمع بكلمة واحدة منها، وأشتاق لمعرفة ما حدث، ابدئي من البداية ، يا خالة، وأمضي إلى النهاية"[(55)].

فالحوار هنا جاء لتحقيق غايتين: الأولى تعميق الموقف السابق وتقريره. والأخرى، التمهيد لتوليد حكاية فرعية تشوق القارئ، وتجدد لديه النشاط في متابعة القص.

وأحياناً ينحو الحوار في الرواية منحى جماعياً تغيب فيه شخصية المتحاورين؛على نحو ما جاء في الحوار الذي دار بين مجموعتين من اللصوص، إذ حاول المؤلف أن يتخذ منه وسيلة لاستمرار القص، وتوالد الأحداث، حيث أخذت كل مجموعة في استعراض مواقفها الشجاعة، ودورها في الحصول على أكبر قدر من النقود والغنائم، لينتهي الحوار إلى إبراز بعض المواقف الدرامية التي تصاحب أعمال اللصوص عادة:" وفي الختام شرع أشدهم في إلقاء خطاب :

" ليصمت الجميع إنني أتحدث باسم الفتيان الشجعان عند آخر هذه المائدة الذين أغاروا على بيت **ميلو** واكتسحوه في **هوباتا**...

أما أنتم فلا نعتد بكم كثيراً ولا بغارتكم في **بويتيا**. لقد عدتم أقل عدداً مما ذهبتم ... **لاماخوس** كان رجلاً شجاعاً جداً" .

قال أحد الحاضرين :" شجاعاً جداً أكثر مما يجب ... في الواقع، وهذا سبب هلاكه.." " لكنكم أيها السُّرَّاق المنحطون البائسون تتسللون من خلف الحمامات العمومية تقومون بأعمال تافهة لباعة الملابس المستعملة، أو تزحفون إلى دار عجوز متصدعة" اندفع رئيس الجماعة الكبرى يرد عليه بِحِدَّة: " هذا كله حسن.. أيها الأبله متى تتعلم أنه كلما كان البيت أكبر كانت السرقة أيسر؟ .."[56] .

مما يلاحظ أن المؤلف لم يحدد شخصية المتكلم في المشهد الحواري، واكتفى بوضع الكلام بين علامتي تنصيص؛ ليميز بين كلام كل شخصية، وذلك" لأن المهم في هذه الصيغة الحوارية هو تعميق الموقف القصصي ذاته، وليس إبراز الشخصيات وعلاقاتها معاً "[57].

وقد انتهى المشهد الحواري الذي ينبئ عن توتر درامي بين الشخوص إلى حالة من الانسجام والتوافق، ليعلن انتهاء حلقة من حلقات الصراع القصصي المتوالدة في الرواية، " أترع اللصوص أقداحهم بخمرة صرف، وأراقوها على أرض الكهف قرباناً للأموات، ثم أنشدوا بعض الترانيم على شرف راعيهم **مارس**"[58].

وقد يجري الحوار على لسان السارد ممهداً له بكلمة(قال، أو قلت، أو صرخ، أو غيرها)، كما في سرده للحوار الذي جرى بين **بسوكي** وأختيها " كانتا تصرخان " **بسوكي: بسوكي**" حتى وصلت صرختها الحادة أقصى بطن الوادي، فجرت **بسوكي** خارجة من قصرها في تأثر عنيف وهي تصيح" أختيَّ أختيَّ العزيزتين لِمَ تندبانني؟ لا داعي للندب الآن "[59]. ومن ذلك أيضاً الحوار الذي جرى بين أختي **بسوكي** اللتين تحالفتا على إيقاع الأذى بها وتجريدها من النعيم الذي ترفل فيه مع زوجها **كيوبيد**" قالت الأخت الكبرى: " أنا معك، وأقترح أولاً وقبل كل شيء ألا نُري أحداً، حتى أبانا وأمنا هداياها هذه، ولا نجد أحداً أبداً أنها لا تزال على قيد الحياة .." " طيب ! قالت الأخت الصغرى :" نعود إلى بيتينا الحقيرين وزوجينا الشيخين القميئين دون أن نخبر أمنا ولا أبانا بشيء.."[60] .

ومما هو جدير بالذكر أن المتتبع لمستويات الحوار القصصي لا يكاد يلمس فيها تنويعاً في لغة المتحاورين، يشير إلى تمايز الشخوص وتباين مواقفها، وهذا " يناقض خصوصية الشخصية الفنية، وضرورة تمايز كل شخصية عن الأخرى في خطابها اللغوي "[61] .

ففي حوار اللصوص مع العجوز لا نكاد نشعر بنقلة لغوية في الحوار مع تعدد الشخوص:

-" هيه بمَ تعبثين أيتها العجوز القذرة "؟

-" هي ليست جيفة".

-"أنا أقول جيفة" " وأنا أقول: لا . قد تستنكف الحياة من أن تتملكها ... لكن الموت أيضاً يستحي من أن يرغب فيها:"... فصاحت العجوز بصوت مرتجف :" كلا..كلا .. يا فتياني الشجعان! لا تقسَوا عليَّ .. كل أنواع اللحم تنضج في القدور وسوف تجدونه لذيذاً جداً كذلك.."[62].

فالمؤلف/ السارد الذي يتخفى وراء الشخوص المتحاورة، ليجدد في طريقة السرد، سرعان ما تتكشف حقيقته من خلال اللغة المستخدمة ذات المستوى اللغوي الواحد، الذي هو مستوى لغة المؤلف نفسه.

ج- الحوار الداخلي (المونولوج):

يتخذ المؤلف من الحوار الداخلي وسيلة فنية للاقتراب من عالم الشخوص الدفين، والكشف عن مواقفها غير المعلنة، للاستفادة منه في إضاءة الأحداث الجارية .

وكثيراً ما يستغل المؤلف الحوار الداخلي في تأجيج الصراع الداخلي والتوتر النفسي الذي ينعكس بدوره على الصراع الخارجي بين الشخوص، فحين رأى **أريستومنيس** ما فعلته الساحرة "**ميروى**" **بسقراط** من إدخال سيفها في عنقه، وإخراج قلبه، وهو الشخص الوحيد المرافق له في غرفته، دار حوار داخلي في نفسه يكشف عن حالة من الفزع والرعب التي انتابته بسبب إمكانية اتهامه بعملية القتل، يقول :" إذ ماذا سيحدث لي صباح الغد، حيث يعثرون على جثة **سقراط** مقطوع الحلق، ما من أحد سيصدق روايتي، سيقولون كان عليك أن تصيح في طلب النجدة على الأقل إن لم تكن قادراً على مقارعة النساء" [(63)]. ودار في خَلَده أن ما حدث له من أزمة حقيقية إنما كان عقاباً له بسبب تطاوله على الساحرة " **ميروى**" أثناء حديثه مع **سقراط**، وفي ذلك إشارة إلى الاعتقاد السائد بفعل السحر في الناس، وعدم قدرتهم على مقاومته، وهو ما أغرى **لوكيوس** بالبحث عنه فيما بعد.

وقد يتخذ المؤلف من تقنية الحوار الداخلي وسيلة للكشف عن عالم شخوص وفك كثير من مغاليقها ، فرغبة **لوكيوس** في تعلم السحر دفعت المؤلف إلى توظيف الحوار في الكشف عن ذلك " إليها الآن يا **لوكيوس** واستجمع مواهبك كلها، إذ هاهي الفرصة أخيراً أمامك، لقد كان طموحك الخفي دائماً أن تتعلم قوانين السحر فلتنس مخاوفك الصبيانية.. على أن تتجنب طبعاً أي ارتباط **ببامفيلي** .. من جهة أخرى ليس ما يمنعك من إغواء **فوتيس**.." [64]، ففي هذا الحوار الداخلي ما يكشف عن باطن الشخصية، وينبئ عن الأحداث اللاحقة، إذ إن علاقته بـ **فوتيس** مكَّنته من الحصول على المادة السحرية التي تحول بفعلها إلى جحش تدور حوله معظم أحداث الرواية .

وعندما أخذ اللصوص يبحثون عن أفضل طريقة لقتل **لوكيوس** بسبب مكره وكسله، دار حوار داخلي في نفسه كشف عن حالة التمرد التي تسيطر عليه للتخلص من الشقاء والمعاناة التي يلاقيها،" فقلت لنفسي **لوكيوس** لِمَ تقف هاهنا مستكيناً تنتظر نهاية سلسلة هذه الأحداث لتنزل بك وتلقي بك في باطن الأرض، لقد عزم هؤلاء اللصوص على قتلك قتلة شنيعة جداً ولن يجدوا عسراً في تنفيذ وعيدهم" [65] .

إن حالة التمرد التي كشف عنها الحوار تمثل سمة بارزة في شخصية **لوكيوس** / البطل التي تسعى دائماً إلى التخلص من واقعها المرير، والبحث عن واقع أفضل .

وبهذا فإن للحوار الداخلي والخارجي دورهما في إضاءة جوانب دفينة من الشخصية الروائية، وإضفاء حالة من التوتر الدرامي والصراع الداخلي على السياق العام للرواية؛ الأمر الذي يخفِّف من رتابة السرد وسكونية القصِّ، ويمنح الشخصيات الروائية فرصة التعبير المباشر عن حالتها ومواقفها ورغباتها، بعيداً عن هيمنة الراوي الذي يتحكم عادة في مجمل الأحداث المروية.

ثانياً- بناء الشخصيات :

مما يلاحظ على التشكيل الفني للشخوص، أن المؤلف يسعى إلى حشدها في الرواية بشكل لافت للنظر، إلى درجة أن القارئ يشقى في متابعة كل شخصية، واستظهار دورها في الأحداث الرئيسة، ولكن على الرغم من كثرتها، فإن الرواية تقوم بشكل أساسي على شخصية

محورية هي شخصية البطل " **لوكيوس**" الذي لم يكن سوى المؤلفِ نفسِه، في حين كانت الشخصيات الأخرى هامشيةً أو مسطحةً ، أي أنها لا تنمو مع الأحداث، ويقتصر دورها على مرحلة بعينها من مراحل الصراع الذي يجري بين شخوص الرواية. بحيث يمكن أن نطلق عليها اسم " **الشخصيات المرحلية**"، وهذا ما ينسجم مع البناء الفني لفصول الرواية؛ إذ جاء كل فصل من فصول الرواية الـ 19 ، ممثلاً لحلقة من حلقات الصراع القصصي، أو لمشهدٍ من مشاهده التي تُغذِّي المشهد العام للرواية؛ أي " أن هناك شخوصاً بعينها تأخذ محورية حدثية أو حكائية تعطيها صفة البطولة، وأن هناك شخوصاً أخرى تتوارى وراءَ الأحداث، أو في ظلالها؛ مما يعطيها بعداً هامشياً أو مساعداً، أو لنقل إن الشخوص المحورية لها وظائف حركية تجمع بين الفاعلين والمفعولين، بينما تأتي الشخوص الهامشية بسيطة تميل إلى المفعولين غالباً"[66].علاوة على أن المؤلف يلجأ- أحياناً- إلى ذِكْرِ شخصياتٍ ليس لها ارتباطٌ حقيقيٌ بالأحداث ، وإنما على سبيل التسلية أو الاستذكار ، كحديث "**أريستومنيس**" عن سقراط وحالته المزرية التي كان عليها[67]. وما تَبِعَ ذلك من حكاياتٍ خرافيةٍ أو سحريةٍ يؤمن "**لوكيوس**" بوقوعها، وتأثيرها في الناس؛ وذلك لتكون تمهيداً للأحداث العجائبية أو الخرافية التي ستجرى في الرواية لاحقاً، فجاء على لسان الراوي/ **لوكيوس** " أنا أصدق فعلاً حكاية **أريستومنيس**، وإني لشاكرٌ له كل الشكر أنه أقنعني بها تماماً حتى أنني لم أحس بوعورة التل وصعوبة ارتقائه" [68].

ومن ناحية أخرى، فإن كثرة الشخوص في الرواية إنما جاءت لتعزيز الرؤية الفلسفية والأخلاقية التي يؤمن بها الكاتب، وهي أن الشرَّ يكمُنُ في العالم السفلي، بسبب فساد الإنسان وانحطاط خلقه، وما هذه الشخوص إلا نماذج متنوعة للجنس البشري بسلوكياته ، وانحطاطه الخلقي، وهو ما ينبغي أن ننأى بأنفسنا عنه، وننشد بدلاً منه عالمَ المثل والفضيلة، عالماً أكثر براءةً وصدقاً وصفاءً.

وعلى الرغم من أن شخصية البطل المألوفة في الروايات القصصية تكون مُحرِّكةً للأحداث وفاعلةً فيها، وتتطور بتطورها ، فإنَّ بطل رواية الجحش الذهبي يمثل نموذجاً فريداً، فمع أنه الشخصيةُ المحوريةُ من بداية الرواية حتى نهايتها، فإنه ظلَّ – في معظم فصولها- شاهداً على الأحداث أكثر منه مُحَرِّكاً لها، أو بعبارة أخرى يمكن القول بأنه بطلٌ يحمل صفة المفعوليَّة أكثر من الفاعليَّة، وهو أمر ينسجم مع بناء الشخصية في الرواية، وتحويلها من عالم

الإنسان إلى عالم الحيوان، مع الاحتفاظ بالقدرة على التفكير وتدبُّر الأشياء، إنها شخصية "إنسا حيوانية" تنقاد للفعل أكثر مما تقوده ، غير أنها مفعوليَّةٌ تترتب عليها نواتجُ دلاليةٌ واسعةٌ؛ كالصبر على المكاره، وكشف خبايا النفوس وأسرارها، ومشاهدة ما يجرى من أحداث تُسهم في تحقيق الهدف، أو المغزى الذي يكمن وراء العمل الروائي.

ومن الوسائل الفنية التي يلجأ إليها المؤلف في رسم شخوصه، أسلوب الإخبار بذكر مظاهر الشخصية الخارجية، وأحياناً النفسية، وفي القليل النادر ما يعتمد المؤلف على رسم الشخصية من خلال أفعالها، وهو سنحاول أن نكشف عنه من خلال تناول أهم شخوص الراوية:

1- شخصية لوكيوس/الراوي/المؤلف

شخصية **لوكيوس** هي الشخصية المحورية النامية في الرواية، عَمَدَ الكاتب في رسم ملامحها إلى أسلوب الإخبار؛ حيث جاء على لسان الراوي: " في يوم من الأيام أخذني داعي العمل إلى **تساليا**، منشأ أهل والدتي، فأنا بالمناسبة أمتاز بصلة النسب عن طريق أمي إلى **بلوتارخ** الشهير"[69] ، وهو شخصية فضولية " كنت كما تعرف جحشاً فضولياً لا يقرُّ له قرار"[70] تنشد المعرفة والعلم، وتؤمن بالسحر وغرائب الأشياء، " إن الأغبياء من البشر هم الذين لا يصدقون ما يحدث نادراً أو لا تستطيع عقولهم إدراكه .. إنها ليست محتملة فحسب بل هي مرجحة " [71]. كما كشف المؤلف عن سمات الشخصية الأخرى بما ورد على لسان شخوص آخرين فكشف عن اسم البطل على لسان صديقه **بوثياس** "يا سلام أليس هذا صديقي **لوكيوس**.."[72]، ثم ذكر ملامح الشخصية على لسان "**برهاينا**" صديقة أمه عندما قارنت بين ملامحه وملامح أمه "**سالفيا**"، "حقاً التطابق كامل كان **لسالفيا** بالضبط نفس الرقة والقِوام الممشوق، نفس الوجنتين الورديتين، نفس البشرة الناعمة، ونفس الشعر الأشقر المنسق بعناية، ونفس اليقظة والعينين الرماديتين اللامعتين اللتين تذكراني بعيني النسر، ونفس طريقة المشي المعتدّة "[73] . كان **لوكيوس** شخصية مغامرة تنشد القيم المثلى، أحب **فوتيس** لكي تساعده في أن يتحول طائراً عن طريق السحر، لكنَّها أخطأت المرهم المخصص لذلك واختارت غيره؛ فأصبح بدهان جسده به حماراً في المظهر والسلوك، ولكنَّه ظلَّ محتفظاً بعقل الإنسان وأحاسيسه، و يتمتع بشيء من الدهاء والمكر حيث حاول أن يهرب من مكان إلى آخر، ومن

شخص إلى آخر تخلصاً من العذاب والقسوة التي كان يعانيها، لكن حظَّه العاثر كان يتغلب دائماً عليه.

إن شخصية **لوكيوس** شخصية متطورة ومتغيرة، تتفاعل مع كل حدث أو موقف تمر به، وهي شخصية ظلَّت متماسكةً حتى آخر الرواية، وعلى الرغم مما ألمَّ بها من مواقف مأساوية، وعذاب وامتهان، ظلَّت تبحث عن الأفضل حتى تسنى لها ذلك في آخر الأمر.

2- **أريستومنيس:**

شخصية مسطَّحة قدَّمها المؤلف كنموذج للإنسان الذي يصدق بالسحر وغرائب الأشياء، وقد مُسِخ سلحفاةً بسبب تطاوله على المرأة الساحرة **ميروى**؛ ووقع في صراع نفسي عندما شاهد **سقراط** يُقتَل على يدي عجوزين فظيعتين، لينتهي دوره في الرواية مع نهاية الفصل الأول منها.

3- سقراط :

قدَّم المؤلف الشخصية بأسلوب الإخبار، وعلى لسان أحد الشخوص وهو **أريستومنيس** حينما قال:"صديقي القديم سقراط عرفته بصعوبة، فقد بدا شاحباً ونحيفاً بشكل مزرٍ، جالساً على الأرض نصف كأس، بعباءة رثَّة مُنْدَرِسَة كأنه بالضبط شحاذ على قارعة الطريق وعلى الرغم من أننا كنا ذات يوم صديقين حميمين فقد ترددت قليلاً قبل أن أحييه"[74]. وكانت الغاية التي أرادها المؤلف من وراء سرد قصة **سقراط** مع صاحبه، أن يصل إلى أن ربَّة الحظِّ يمكن أن تفعل في الإنسان ما تشاء من السوء، ليكونَ ما سيصادفه من متاعبَ فيما بعد، إنما هو بفعل ربَّة الحظِّ التي لا يستطيع أحد أن يقاومها " فأجاب **سقراط** " أوه يا **أريستومنيس** لو دريت ما تستطيع ربة الحظِّ أن تلاعب به إنساناً من خِدَعٍ بالغةِ السوء، لما خاطبتني أبداً كما فعلت"[75] .

ومن ناحية أخرى أن ظهور شخصية **سقراط** (الحكيم) على هذا النحو، إنما جاء ليدفع القارئ إلى التصديق بما سيسمع من غرائب قد ترد في فصول الرواية، فطالما أن الفيلسوف صاحب العقل والفكر العميق يصدِّق بمثل هذه الحكايات، فمن البديهي ألا ينكرها أحدٌ فيما بعد " دعني وشأني دع ربَّة الحظِّ تسلك سبيلها، وتستمتع بانتصارها عليَّ بقدر ما يرضيها"[76] .

4- ميروى :

امرأة تدير خاناً وتعمل بالسحر ذات قوة غيبيَّة خارقة " إن سيدتي **ميروى** قادرة لو شاءت أن تنزل السماء أو ترفع الأرض، أن تُوقف النهر الجاري، أو تفتت الجبل الصخري أن تبعث أجداث الموتى أو تطوح بالأرباب من فوق عروشها، أن تطفئ الأنجم الساطعة، أو تضيء أرض الظلال المظلمة "[77]، شديدة الانتقام من كل ما يخالف إرادتها حوَّلت عشيقها الذي عاشر امرأةً غيرها إلى " قُنْدس"، وآخر إلى ضفدع، والمحامي كان عقابُه قرني كبش، والحَمْل السرمدي لزوجة أحد عشاقها[78]. ظهرت شخصيتها في الرواية، ليكونَ بيتُها هو المكان الذي يشهد حدثاً مفصلياً، تترتب عليه أحداث الرواية اللاحقة، وهو تحويل **لوكيوس** إلى جحش بائس معذب.

5- ميلو :

شخصية هامشية من أعيان بلدة **هوباتا**، يسكن خارج أسوار المدينة، يُعرَفُ ببخله، قدَّمه المؤلف على لسان عجوز تقطن المدينة عندما سألها **لوكيوس** عن بيته، تقول:" هناك يعيش **ميلو** عجوز مُفرِط الغنى وسُبَّة في جبين المدينة، أحقرُ وأبخلُ وأقذرُ رجلٍ رأيته، هو مرابٍ- الربا الفاحش أهم ما يهمه في الحياة- يعيش داخل ذلك البيت الكبير الخالي من الأثاث مقفلاً عليه، يحدِّق طِيلة اليوم في أكداس ماله، لا أحد يعيش معه سوى زوجته سيئة الحظ، وجارية واحدة، وإذا ما خرج من بيته يوماً، ونادراً ما يفعل، لَبِس ثياباً كأحد الشحاذين"[79] .

6- **فوتيس** : هي خادمة **ميلو**، أحبت **لوكيوس** ونامت في فراشه، وأفشت له سر سيدتها الساحرة **بامفيلي**، وساعدته على تحويله إلى كائن آخر(حمار) ثم ندمت على ذلك بسبب اختيارها الخاطئ للصندوق الذي به المادة السحرية.

وهي شخصية ساذجة غير أمينة، خدعت سيدتها عندما سرقت شَعَر الماعز بدلاً من شَعَر الشاب الوسيم " **البويتي**" الذي كانت تطمع في حبه، فلم يُسحَر الشاب، كما كانت ترغب، وسحرت جلود الماعز، وخانتها أيضاً عندما سمحت لـ **لوكيوس** أن يراقبها من شق الباب أثناء تحضيرها للسحر وتحولها إلى بومة ، ومرة ثالثة عندما سرقت المرهم السحري لـ **لوكيوس** ليتحول به إلى طائر أو نسر، ولكن كان عقابها على ذلك أن جلبت الأذى لمن تحب بدلاً من السعادة، ففي الحالة الأولى عاش **لوكيوس** أزمة نفسية عندما اتهم بقتل الأشخاص الثلاثة وقُدِّم

للمحاكمة، ثم تبيَّن أن الأمر مجرد تسلية لإضحاك أهل القرية، وفي الحالتين الثانية والثالثة تحوَّل **لوكيوس** إلى جحش بدلاً من أن يتحوَّل إلى طائر، فيفقد علاقته بها، ويلقى من العذاب والإهانة ما استغرق معظم فصول الرواية .

7- بوثياس:

شخصية هامشية كشفت عن اسم **لوكيوس** في الرواية إذ كان زميلاً له في الدراسة في أثينا، وأصبح الآن مفتشاً عاماً للأسواق، وهو يتسم بعدم النباهة ، إذ اعترض على بيع أحد السماكين **لوكيوس** سمكاً غير طازج وبثمن غالٍ، وتخلَّص من السمك بطريقة فجَّة، دون أن يوفر لصاحبه طعاماً بدلاً منه.

8- برهاينا :

هي امرأة تنحدر من طبقة راقية يتبعها حشد كبير من الخدم، كانت صديقة لأم **لوكيوس،** وكان دورها في الرواية تقديم شخصية **لوكيوس** من حيث مظهرها الخارجي، وتحذيره من **بامفيلي** زوجة **ميلو** من أن تسحره .

9- بامفيلي :

هي زوجة **ميلو** تعمل في السحر وتحضير الأرواح، تقع في غرام كل شاب وسيم، وفي حال امتناعه عن مبادلتها الغرام سرعان ما تغضب عليه، وتمسخه حجراً أو تحوله كبشاً أو ثوراً أو حيواناً بريَّاً أو تقتله، وهي امرأة شَبِقة، متسلِّطة ، لها طقوسها الخاصة وأسرارها التي لم يطلع عليها سوى خادمتها "**فوتيس**" وقد انتهي دورها في الرواية بوقوع **لوكيوس** في شَرَك مادتها السحرية التي حوَّلته إلى جحش بائس ومُعذَّب.

10-اللصوص :

ظهر دورهم في الرواية عندما اقتحم ثلاثة منهم بيت **ميلو** في **هوباتا،** ونهبوا ما فيه من ذهب وفضة وأموال وحملوها على الدواب الثلاثة، **لوكيوس،** وحصانه، وحمار **ميلو**. بالإضافة إلى وجود مجموعة أخرى من اللصوص تعمل معهم، حَرِص المؤلف على أن يذكرهم بصفاتهم دون أسمائهم سوى " **لاماخوس**" رئيس العصابة.

وقد لعب اللصوص دوراً فاعلاً في نمو الأحداث وتطويرها، وخاصة فيما يتعلق بـ **لوكيوس** بطل الرواية، و **تليبوليموس** وعروسه **كاريتي** التي أَسَرَها اللصوص، ثم نجاتهم من بطش اللصوص بحيلة وخديعة دبرها **تليبوليموس**[80].

11- إيزيس :

هي الربَّة التي تُعرَف عند الأمم بأسماء كثيرة، وهي إلهة معبودة لا تقهر، ويتقرب إليها الناس بكل شكل من أشكال الشعائر، تعرف عند المصريين وأهل الشرق بـ"**إيزيس**"، أشفقت على **لوكيوس** في محنته " لقد جئت شفقة عليك من محنتك، جئت لأمنحك فضلاً وأُعينك "[81]، فحوَّلته، في جوٍ طقوسي مهيب، إلى هيئته الأولى إلى **لوكيوس** الإنسان.

ثم ترددت أسماء شخوص هامشية في ثنايا الحكايات الجانبية التي وردت في سياق الحدث الرئيس منها: **لاماخوس، الكيموس، تراسوليون، تراسولوس، كيوبيد، بسوكي مارس، الشاويش، المستشار، كاريتي،** أسماء الآلهة والكهنة وغيرهم.

وعلى الرغم من أن هذه الشخوص ترتبط في الرواية بأحداث غرائبية عجيبة تبرز بين الحين والآخر، فإنها- ما عدا شخصية **لوكيوس** البطل- تبدو واقعية إلى حد كبير في سماتها الجسمانية وأقوالها وأفعالها وطريقة تفكيرها في الأشياء، وهو ما خفَّف من غرابة الأحداث وخياليتها وجعلها تقترب من واقع مجتمع يعود إلى القرن الثاني الميلادي، يؤمن بالسحر والقوى الخارقة، وتعدد الآلهة وتصارعها.

وإذا ما أشرنا إلى علاقة البطل **لوكيوس** ببقية الشخوص، فإننا نراها علاقة آنية عَرَضيَّة تقتضيها أحداث الرواية، فما أن تظهر علاقة من نوع ما مع إحدى الشخصيات أو بعضها، حتى تتراجع هذه العلاقة وتختفي؛ لتنبت علاقة جديدة مع شخصية جديدة، وأحداث تتولد من سابقتها .

فالشخصيات المسطَّحة ما هي إلا وسيلة لتمطيط أحداث الرواية، وتوليدها، كي يقوم المؤلف من خلالها بالدخول إلى عوالم الشخوص بنماذجها الإنسانية المتعددة (الفيلسوف، اللص، الصديق، المرأة، الكاهن، الساحرة... إلخ) والكشف عن أسرارها وخفاياها التي تتناقص

في مجملها مع القيم الإنسانية الرفيعة، وتعيش حالة من الانحطاط الخلقي، كالنفاق، والطمع، والاستسلام للغريزة، واغتصاب الحقوق، والكيد، والتآمر، والانتقام، وغير ذلك.

ومن ناحية أخرى، على الرغم من كثرة الشخوص وتفاوت مستوياتها الثقافية والفكرية والسلوكية، فإنها لا تكاد تتفاوت في مستواها اللغوي، ولا يكاد القارئ يلاحظ أي فارق لغوي بين كلام هذه الشخصية أو تلك، أي أن المؤلف عجز فنياً عن أن يلائم بين الشخصية وكلامها المسرود؛ مما جعل لغته السردية ذات مستوى لغوي واحد، هو مستوى لغة المؤلف نفسه، فلا يعقل أن تتطابق لغة الشخصية المثقفة كشخصية **لوكيوس**، و**سقراط** من ناحية، وشخصية **فوتيس** الخادمة، أو الطاهي أو الحلواني، أو زوجة الخبَّاز، أو زوجة الحدَّاد، أو اللصوص، أو العجوز أو غيرهم، وليس من المقبول أن تتفق لغة الشخوص البشرية، ولغة الكهنة أمثال **مثراس** الكاهن الأكبر، ولغة الآلهة أمثال **إيزيس وأوزوريس** أو غيرهم، " إن الروائي المبدع هو الروائي الذي يعرف كيف يتعامل مع لغته بحيث تأتي موزعة على مستويات تتناسب مع قدرات شخوصه، ومكانتهم الثقافية والاجتماعية"[82] .

ولم يقع التفاوت اللغوي بشكل صريح إلا في موضع واحد من الرواية، وعلى لسان العجوز الذي أدلى بشهادته ضد ابن المستشار ربيب زوجته التي أرادت الانتقام منه؛ إذ يقول العجوز :" عندها- يا أصحاب الفضيلة رغم أني أؤكد للمتهم أنني لم أفعل مثل هذا الشيء الشرير أبداً وأنه يستطيع الاحتفاظ بنقوده – المتهم يعطيني الكأس المسمومة – هو يُخلطها أمام عيني- و يقول يجب أن أعطيها للسيد الصغير ليشرب، ولو أني لا أفعل – آه – هو سيقتلني أنا بدل السيد الصغير ..."[83].

مما يلاحظ عدم ترابط الجمل النحوية، والبدء باستخدام " الاسم" في الجمل التي تشتمل على" فعل" على خلاف ما يقوله النحويون [84]، ودون أن يكون وراء ذلك غرض بلاغي، كقوله:" المتهم يعطيني...، هو يخلطها...، هو سيقتلني...، بالإضافة إلى استخدام المؤكدات كقوله:" رغم أنني أؤكد للمتهم أنني...، وإني لا أفعل – آه- ... سيقتلني أنا " بطريقة تنبئ عن بساطة التفكير وسذاجة المتكلم. فكانت ركاكة الأسلوب تتناسب مع شخصية العجوز باعتباره عبداً أُميَّاً جاهلاً.

ونحن إذ نؤكد على ضرورة مناسبة الكلام للشخوص التي تتحدث به، فإننا لا نطالب الكاتب أن يهبط بلغته إلى المستوى العامي الذي يُفقِد اللغة الأدبية – لغة الرواية – رونقها وجاذبيتها.

ثالثاً– الزمن الروائي:

يمثل الزمن الروائي عنصراً أساسياً من عناصر البناء الفني للرواية؛ إذ إن أي رواية لا يمكن أن تكتسب واقعيتها وقبولها لدى القارئ إلا إذا جرت أحداثها في زمن ما، ومكان ما،" فكل قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزمن، ونقطة إدماج في المكان أو على الأقل يجب أن تعلن عن أصلها الزماني والمكاني معاً "[85].

ولكن ما يلفت الانتباه في رواية تحولات الجحش الذهبي هو غياب الزمن التاريخي للرواية، فهي لا تشير صراحة إلى فترة زمنية تاريخية بعينها جرت خلالها الأحداث الروائية، وإنما تشير ضمناً إلى زمن وقوع الأحداث وتتابعها، فهو يفتتح روايته." في يوم من الأيام أخذني داعي العمل إلى **تساليا**، منشأ أهل والدتي"[86].

فالزمن الروائي يغلِّفه جانب من الغموض والإبهام، حيث إن افتتاح المؤلف روايته بعبارة " في يوم من الأيام ..." وإلحاقها بعبارة" اجتزت ذات صباح سلسلة تلال مرتفعة.."[87] يذكرنا بالحكايات الشعبية التراثية القديمة، كألف ليلة وليلة، وسيف بن ذي يزن وغيرهما، ويبعدنا عن الإطار الواقعي لها، والدخول في الإطار الخيالي الفانتازي الذي تتسم به معظم أحداثها، وذلك على الرغم من أن الكاتب يحاول من خلال أبنية المكان، والزمان والشخوص وعلاقتها بالأحداث، أن يشد الرواية من عالم الوهم والخيال المحض إلى عالم الواقع، الذي يسهم في إقناع القارئ بقبول ما يُروَى إليه.

إن غموض الزمن التاريخي للرواية يدفع القارئ للاجتهاد في تخيل زمن معين لأحداثها، قد يطول أو يقصر، لكنه لا يمكن أن يتجاوز عمر البطل / الرواي، بل لا يمكن أن يتجاوز سن الشباب الذي يؤهله للانتقال في رحلة من **كورنثة** إلى **تساليا** بغرض البحث عن عمل، أو بعبارة أخرى إن عدم التصريح بزمن محدد للرواية يدفع القارئ إلى البحث عن كِسَر زمنية تُبَثُ في ثنايا الأحداث وحركة الشخوص تشكل ضمناً زمن الحكاية. والمتتبع لأحداث الرواية يرى أنها وقعت في فترة زمنية قصيرة نسبياً لا تتجاوز عاماً أو عاماً ونصف، كما يستخلص من تتابع الأحداث،

فالزمن الذي جرت فيه الأحداث قبل تحول البطل إلى" جحش " لا يتجاوز خمسة أيام، وظل بعد تحوله يبحث عن الترياق الذي يخلصه من واقعه الجديد، وهو نوع من الورود والأعشاب التي تنبت في فصل الربيع، حتى حلَّ الربيع في العام القادم وتمكَّن بقوة من الإلهة **إيزيس** أن يحصل عليه، ويعود إلى حالته الأولى " لم يبق لي سوى أمل ضئيل واحد يعزيني في محنتي وهو أن العام الجديد جاء أخيراً، وستنبت الأزهار على طول الأرض وعرضها،.. مرة واحدة أذوق الورد وأعود **لوكيوس** من جديد "[88].

ولكن تحوله إلى **لوكيوس** لا يعني انتهاء أحداث الرواية، إذ استمرت علاقته بالكاهن الأكبر، وبالربة **إيزيس**، التي طلبت منه التوجه إلى روما المدينة المقدسة، ليزور معبدها هناك فكان ذلك "مساء اليوم الثالث عشر من شهر ديسمبر" [89]، أي في فصل الشتاء، وبذلك تكون أحداث القصة قد وقعت في مساحة زمنية ما بين عام وعام ونصف تقريباً ، وهذا يؤكد أنه" ليس للزمن وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعة، فالزمن يتخلل الرواية كلها، ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية"[90] .

وميل المؤلف إلى الدلالة الزمنية الغامضة في بعض مواطن الرواية، إنما كان وسيلة فنية للإشارة إلى بروز أحداث أو وقائع جديدة، ويكون ذلك عادة في بداية فصول الرواية كما جاء في مطلع الفصل الأول ." في يوم من الأيام أخذني داعي العمل إلى **تساليا** .."[91] وفي مطلع الفصل الثالث " ذات يوم أرسلت لي **برهاينا** دعوة.." [92]، وفي الفصل الخامس " اندفعت **فوتيس** ذات صباح داخلة غرفتي.." [93]، وفي الفصل الحادي عشر ذكر" بعد بضعة أيام فكر في خطة رهيبة.." [94] وفي أحداث الفصل الثالث عشر جاء " وفي ذات يوم سمعت كاتمة السر العجوز تقول .."[95] ، وفي الفصل الرابع عشر جاءت عبارة " ذات ليلة حالكة بالظلمة ضلَّ مزارع من القرية المجاورة طريقه..". [96]

ولكن لا يعني ذلك أن سرد الأحداث يفتقر دائماً إلى دلالة زمنية محددة، بل إن مجمل أحداث الرواية تسير وفق التسلسل الزمني المنطقي، بحيث يبدو هناك تطابق إلى حد كبير بين زمن الحكاية وزمن السرد، وهو ما يؤدي إلى الإحساس بواقعيتها، على الرغم من اشتمالها على أحداث غرائبية خيالية بعيدة عن الواقع .

فالراوي يقوم بسرد الأحداث وفق التتابع المنطقي للأيام والليالي التي تمر بها الشخوص، ولا نشعر بأي مفارقة زمنية بين زمن السرد وزمن الحكاية، اللهم إلا إذا كان يعترض زمن السرد تقنيات الوصف أو الاسترجاع أو التضمين لحكايات فرعية هنا وهناك، الأمر الذي يؤدي إلى بطء زمن السرد، أو توقفه فترة من الزمن، وفي المقابل قد يلجأ المؤلف إلى اختصار زمن الحكاية في لحظة سردية تعمل على تسريع الأحداث ، واختزالها في أضيق مساحة زمنية، كما يحدث في القفز مثلاً " حيث يكتفي الراوي بإخبارنا أن سنوات أو أشهر مرت، دون أن يحكي عن أمور وقعت في هذه السنوات أو في تلك الأشهر، في مثل هذه الحال يكون الزمن على مستوى الوقائع زمناً طويلاً، أما معادله على مستوى القول، فهو جِدٌّ موجز " [97]، وذلك على نحو قوله: " ولمدة ثمان وأربعين ساعة لم يستطع أحد أن يخرج إلى الطريق حتى ولو بحفر نفق في جدار البيت" [98]. و" مكث أصحابي بضعة أيام في ذلك المكان حيث كان الناس معهم في غاية اللطف"[99] .

" إن الإمكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، ذلك أن الراوي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة"[100]، كما في قوله:" في يوم من الأيام أخذني داعي العمل إلى **تساليا** منشأ أهل والداتي، فأنا بالمناسبة أمتاز بصلة النسب عن طريق أمي إلى **بلوتارخ** الشهير، وبعد أن اجتزت ذات صباح سلسلة تلال مرتفعة..."[101] ، فعبارة : فأنا بالمناسبة... إلى **بلوتارخ** الشهير" قطعت التسلسل الزمني للأحداث وعادت بنا إلى واقع يسبق زمن السرد.

وأحياناً " أن ظهور أكثر من شخصية رئيسية في القصة يقتضي الانتقال من واحدة إلى أخرى، وترك الخط الزمني الأول للتعرف على ما تفعله الشخصية الثانية أثناء معايشته الأولى لحياتها؛ فالتزامن في الأحداث يجب أن يترجم إلى تتابع في النص، ويتطلب ظهور كل شخصية جديدة عودة إلى الوراء لكشف بعض العناصر الهامة، وربما الاحتفاظ ببعض العناصر لكشفها في زمن لاحق"[102]، ولكن هذا التكنيك السردي يبدو قليل الاستخدام في الرواية، وربما يعود ذلك إلى أن الرواية تدور أحداثها حول بطل رئيس واحد هو **لوكيوس**، وأن الشخصيات الأخرى إنما

هي شخصيات هامشية تقتصر علاقتها بالبطل والأحداث على فترة زمنية بعينها ينتهي ظهورها تماماً في الرواية بعد ذلك.

ولكن لا نعدم أن نجد مثالاً أو أكثر للتدليل على هذا النوع من مفارقة زمن السرد لزمن الحكاية، فعندما طلب **لوكيوس** من **أريستومنيس** أن يقصَّ عليه حكايته مع **سقراط**، قطع الخط الزمني للسرد ليعود إلى رفيقه الذي أبى أن يسمع مثل هذه الحكايات، فيقول:" كلا يا سيدي لا يصدَّنك هذا.. أكمل قصتك..." " ثم التفتُ إلى الرجل الثاني وقلتُ " أما أنت يا سيدي أواثق أنه ليس الغباء الطبيعي أو العناد الموروث، هو الذي يمنعك من إدراك حقيقة ما كان صاحبك يحاول أن ينبئك به" [103] . ويستمر في إقناع الشخص الثاني فترة من الزمن ليعود مرة ثانية إلى الشخص الأول **أريستومنيس** فيقول:" ثم التفتُ مرة أخرى إلى الرجل الأول وأضفتُ هيا يا سيدي بادرني بحكاياتك.."[104] .

ومن حيث بنية الأفعال السردية، وما تحمله من دلالة زمنية، فإن الرواية تتدرج بحكم طبيعتها التخييلية في سياق الزمن الماضي، لأن الراوي يحاول أن يحكي أحداثاً قد وقعت له أو انقضت من حوله ، ولكن " بالرغم من هذا الانقضاء فإن الفعل الماضي يمثل الحاضر الروائي، أي أن الماضي الروائي (استخدام الفعل الماضي في القص) له حقيقة الحضور"[105] .

" وإذا ما علمنا بأن السرد أو انتظام الحكي في النصوص الأدبية عامة يرتبط بالزمن، فإن ذلك يعني تعدد طرائق توظيف الأزمنة ما بين تذكر للأفعال الماضية، أو استدعاء للماضي، وأحياناً اختلاط الماضي بالراهن، فهذا التعدد في طرائق التوظيف يجعل السرد منوَّعاً ومختلفاً ومهماً في الدراسات النقدية الحديثة" [106]. لذا فإن تتبعنا للوحدات الزمنية الثلاث: الماضي، والحاضر، والمستقبل في الرواية يكشف عن تذبذب في استخدامها، أي أن الراوي ينتقل بصورة غير منتظمة بين الأزمنة الثلاثة ليجعل القارئ مشدوداً بين أحداث الماضي والحاضر أو المستقبل، وليمنح القصة فضاء نصياً واسعاً ومنفتحاً على أزمنة متباعدة، فعلى سبيل المثال، ما يرويه السارد عن "**ميروى**" الساحرة إذ يقول: " عندما تحدثت عنها زوجة أحد عشاقها بسوء، عاقبتها **ميروى** بحمل سرمدي، بأن ألقت على بطنها سحراً منع الطفل من أن يُولَد، كان هذا منذ حوالي ثماني سنوات، والمرأة البائسة تنتفخ شهراً بعد شهر حتى لتعتقد بأنها على وشك أن تضع فيلاً صغيراً" [107].

ففي هذا المقطع نجد المؤلف قد مزج بين الماضي والحاضر والمستقبل، فلحظة القصِّ تمثل الزمن الحاضر " عندما تحدثت عنها زوجة أحد عشاقها بسوء... " لتعود إلى الماضي " كان هذا منذ حوالي ثماني سنوات"، ثم تعود إلى الحاضر" المرأة البائسة تنتفخ شهراً بعد شهر "، لتنتقل إلى الإشارة إلى المستقبل الضمني" حتى لتعتقد بأنها على وشك أن تضع فيلاً صغيراً".

ويكثر التذبذب الزمني بين الزمن الماضي والحاضر في الرواية بشكل خاص، حيث إن الحديث عن استباق الأحداث يبدو ضئيلاً جداً، " ضحك **سقراط** دم.. فعلاً ؛!! الحقيقة المجردة أنك غمرت سريرك ولا تزال الرائحة تفوح منك، لكنني أتفق معك في سبب الكوابيس، أنا نفسي جاءني حلم فظيع الليلة البارحة، أتذكره الآن حلمت بأن حلقومي قطع وشعرت بكل أحاسيس عذاب الجرح ....قدماي ترتعشان جداً الآن يجب علي الجلوس.."[108].

فالجمل السردية توزعت على الزمن الحاضر" دم فعلاً.. الحقيقة المجردة أنك غمرت سريرك ولا تزال الرائحة تفوح منك.." ، والزمن الماضي" أنا نفسي جاءني حلم فظيع الليلة البارحة" ، ليعود إلى الزمن الحاضر" أتذكره الآن"، ثم يعود إلى الماضي " حلمت بأن حلقومي قطع وشعرت بكل أحاسيس عذاب الجرح"، لينتهي المقطع القصصي بالزمن الحاضر" قدماي ترتعشان جداً الآن".

هكذا تتناوب الوحدات الزمنية فيما بينها بطريقة تُحدِث تنويعاً وتناغماً في زمن السرد، وتشير إلى استحالة استمرار السرد في خط زمني واحد على طول أحداث الرواية.

رابعاً- المكان:

يمثل عنصر المكان في الرواية دوراً مهماً في رسم ملامح الشخوص النفسية والاجتماعية، والثقافية ، والعلاقات القائمة بينها، إن كانت علاقات تواصل أو انفصال، كما أنه يلعب دوراً في تطور الأحداث و تفسيرها .

فالوصف باعتباره الأداة التعبيرية الأساسية، في تقديم المكان ورسم حدوده الجغرافية، وانعكاساته الاجتماعية والنفسية، لا يأتي في العمل الروائي كإضافة زائدة عن الحاجة، وإنما أداة فاعلة في تماسك النص الروائي، وتقريبه من الأذهان، أو كما " يؤكد فلوبير أن الوصف لا يأتي

بلا مبرر بل إن كل مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشخصية، وله أثر مباشر أو غير مباشر في تطور الحدث، وهكذا تلتحم كل العناصر المكونة للنص الروائي وتكتمل الوحدة العضوية للعمل، وتصبح الأجزاء المختلفة مرايا تعكس بعضها بعضاً لتقديم الصورة المجسمة"[109].

فالسرد والزمان والمكان والشخوص والإحداث، إنما هي عناصر أساسية في العمل الروائي لا يكتسب كل منها قيمته في ذاته، وإنما من خلال علاقته بالعناصر الأخرى ومدى تأثيره وتأثره بها، بحيث تسهم جميعاً في تقديم العمل المتخيل في صورة حقيقية مدركة، لا تبدو منفصمة عن الواقع الخارجي .

وفي رواية تحولات الجحش الذهبي، يلعب المكان دور البطل، إذ إن الأحداث التي تجري فيها إنما جاءت مترتبة على الانتقال من مدينة "**كورنثة**" إلى مدينة " **تساليا**" مسرح الأحداث، وانتقال البطل **لوكيوس** من مكان إلى مكان كان هو المحرك للأحداث التي تعاقبت في العمل الروائي، فرحيل البطل إلى مدينة غريبة ليست مدينته، جعله يشعر بالوحشة والتخبط في نسج علاقات إيجابية بناءة مع الشخوص الذين قابلهم، الأمر الذي ولَّد صراعاً خفياً بينه وبين الشخوص، انتهى بسقوطه في حالة المسخ الحيواني التي جلبت له الشقَاء والإذلال على طول صفحات الرواية.

ومن ناحية أخرى فإن الكاتب استطاع أن يوظِّف المكان في الرواية توظيفاً خلّاقاً يكشف من خلاله عن ملامح الشخوص ودورها في العمل الروائي، بحيث يصبح استقصاؤه لتفاصيل المكان مدينة، أو منزلاً، أو كهفاً، أو زريبة، أو معبداً، إنما هو تكنيك فني لرسم ملامح الشخوص التي تقيم في هذا المكان "إن مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث وأدوات وملابس .. إلخ تذكر لأنها تكشف عن حياة الشخصية النفسية وتشير إلى مزاجها وطبعها، وأصبح الوصف عنصراً له دلالة خاصة واكتسب قيمة جمالية حقة" [110]، ففي إشارته إلى" **ميروى**" المرأة الساحرة اتخذ الكاتب من المكان وتفاصيله وسيلة للتعبير عن قدرتها الخارقة في معاقبة من يسيء إليها، وفي نفس الوقت يُظهِر أثر السحر على الإنسان واستسلامه للقوى الغيبية " أما **ميروى**...فقد حفرت خندقاً وألقت عليه بعض التعاويذ، وعن طريق قوة الأرواح الظلمانية التي استحضرتها طلمست مداخل وأبواب كل بيت في **هوياتا**، ولمدة ثمان وأربعين ساعة لم يستطع أحد أن يخرج إلى الطريق حتى ولو بحفر نفق في جدار البيت"[111]، فالخندق، والنفق، وإخفاء المداخل

والأبواب، وعدم قدرة الناس على الخروج إلى الطريق(الذي يحمل معنى الانفتاح والحرية)، إنما يشير إلى الواقع المظلم الذي يعيشه المجتمع بفعل السحر، وما يؤديه من سلب للإرادة، وحمل على الاستسلام لقوى غيبية مرعبة ومخيفة.

وفي تقديمه لشخصية " **ميلو**" الرجل الثري والبخيل في نفس الوقت، اتخذ من رسم المكان وسيلة لتجسيد تلك الصفات:

- " إن بيته أول بيت تبلغه، مبني في الخلاء خارج أسوار المدينة..
- هل ترى ذلك الصف الأخير من النوافذ المطلة على المدينة، وبوابة في الجانب الآخر تؤدي إلى طريق مسدود، هناك يعيش **ميلو**..
- يعيش داخل البيت الكبير الخالي من الأثاث مقفلاً عليه يحدق طيلة اليوم في أكداس ماله .."[112].

ففي المقاطع الوصفية السابقة لبيت "**ميلو**" يرسم الكاتب ملامح شخصية صاحب البيت، قبل أن يرسم لنا البيت، فإذا كان قد قدَّمه على لسان أحد الشخوص بأنه" عجوز مُفرِط الغنى، وسُبَّة في جبين المدينة أحقر وأبخل وأقذر رجل رأيته، هو مرابٍ.. "[113]. فإن ملامح المكان الخارجية والداخلية تعزز مثل هذه الصفات ، فوقوع البيت خارج أسوار المدينة، وفي الخلاء، ووجود بوابة تؤدي إلى طريق مسدود، إنما يجسد معاني العزلة التي يعيشها شخص بخيل مرابٍ، لا تترتب على زيارته أي منفعة أو فائدة.

وفي إشارته إلى البيت الكبير، وتحديقه طِيلة اليوم في ماله، إنما يشير إلى ثرائه الفاحش، في مقابل بخله الشديد الذي أوحت به كلمات" خالٍ من الأثاث، ومقفلاً عليه..".

وأحياناً يتخذ الكاتب من وصف المكان وسيلة لتحديد الإطار العام للرواية، فإطلاق اسم **تساليا** على المكان الذي تجرى عليه الأحداث، وربطه بعالم السحر، إنما يشير إلى الجو العام للرواية " تذكرت أنني في قلب **تساليا** البلد الذائع الصيت في عالم السحر والشعوذة، بل في المدينة ذاتها التي شهدت حكاية **أريستومنيس**.. كانت تسيطر عليَّ فكرة أن الساحرات يعملن في كل مكان، فخطر لي أن الأحجار التي ضربتها أمس بقدمي ربما كانت في حقيقتها بشراً ممسوخين، والطيور التي سمعت تغريدها أناساً يكسوها الريش.."[114]. فمدينة " **تساليا**" كما

يقدمها الراوي مشهورة بالسحر والشعوذة، وكل شيء يحيط بالبطل محل شك وارتياب، ليكون هذا الوصف تمهيداً للأحداث اللاحقة التي ترتبط في معظمها بعالم السحر والشعوذة، كحكاية **تيلوفرون** الرجل الذي حاول حراسة الجثة من سرقة الساحرات لأعضاء منها، ليكتشف في النهاية أن الساحرات قد قضمن أنفه هو وأذنيه وعَوَّضْنَه عنها بأنف وأذنين من الشمع.

وحكاية **لوكيوس** مع الشخوص الثلاثة التي طعنهما بسيفه على باب **ميلو** ثم اكتشف أنه طعن ثلاث قِرَب من جلود والماعز. لتصل الرواية إلى ذروة الحدث الدرامي عندما يتحول **لوكيوس** إلى جحش بفعل المادة السحرية التي دهن بها جسده، ثم تتوالى أحداث القصة مع البطل الممسوخ حتى نهايتها.

وفي وصف الكاتب لمدينة "**هوباتا**" إحدى مدن "**تساليا**" استطاع أن يبرز المستوى الحضاري للمدينة ، والذي ينعكس بدوره على شخوص الرواية وأحداثها، فهي مدينة متقدمة عن غيرها من مدن العالم؛ من حيث تصميم المباني، والمرافق العامة، وأثاث البيوت، وما تتيحه لزوارها من حرية الحركة والعمل والاستجمام، فهي مركز هام يقصده السَّياح الذين ينشدون المتعة والهدوء. ولا شك أن مثل هذه التفصيلات تجعل القارئ يشعر" بأنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطباعاً بالحقيقة أو تأثيراً مباشراً بالواقع"[115] .

وإمعاناً في الربط بين المكان والشخوص والأحداث، اختار الكاتب الكهف على سفح الجبل مكاناً لاجتماع اللصوص، ينطلقون منه إلى القرى والمدن المجاورة لينهبوا من بيوتها ما شاءوا، ثم يعودون إليه ليختفوا فيه أو يحتموا به، وفي وصفه لهذا المكان حاول أن يستعرض قدرته اللغوية والوصفية على التقاط تفاصيل المكان وعرضها بشكل ممتع ودقيق، وكأن قلمه عدسة كاميرا لا يفوتها تصوير أخفى الأشياء وأدقها، يقول في وصف الجبل" " فلنبدأ إذن بالجبل، كان جبلاً وَعِراً شاهقاً. قلعة طبيعية حصينة تغطيها الغابات المظلمة وتقطعها، على غير نظام، أخاديد تغص بشجر العوسج تنحدر على جوانبه، وتحاصرها جُرُف يستحيل الوصول إليها....أما الكهف فقد كان مدخله قريباً من السفح، عَلَتْه قلعةٌ مرتفعة بُنيت من سياج من أغصان الطلح..."[116]، وهكذا يستمر في عملية الوصف لتصل إلى 12 سطراً. فوعورة المكان، واختفاؤه تحت ظلال الأشجار الكثيفة، ووجود سور وقلاع، ومراكز للتصنُّت .. إلخ، إنما هي عناصر مكانية تُبرز لنا البيئة التي يعيش فيها اللصوص، وما يتمتعون به من خبرة وقدرة على حماية

أنفسهم والاحتفاظ بأسلابهم، وتشير في الوقت نفسه إلى أي حد وفق الكاتب في الربط بين المكان وبقية العناصر الأخرى المكونة للرواية. إذ تتآزر معاً في رسم مشهد روائي ذي أبعاد حسية ونفسية يشوق القارئ ويثير لديه الخيال الممتع.

نتائج البحث

– تعد الرواية من بواكير العمل الروائي الإنساني الذي يشتمل على معظم العناصر الفنية التي تعتمد عليها الرواية بمفهومها الحديث.

– الرواية من الروايات الغرائبية أو العجائبية التي تتخذ من الأحداث الخيالية وسيلة فنية للتعبير عن رؤية الكاتب ، وموقفه من القضايا الإنسانية السائدة في مجتمعه آنذاك.

– يحاول الكاتب من خلال الرواية أن يسرد بعض المفاسد التي كانت شائعة في المجتمع الروماني في القرن الثاني الميلادي، وأثر هذه المفاسد على أمن المجتمع ، وتماسك بنيانه.

– ربط الكاتب بين كل سلوك لا أخلاقي ؛ كالكذب ، والظلم، والنفاق، والخيانة وغيرها، والعقاب الذي يستحقه، أخذاً بمبدأ العقاب من جنس العمل.

– حاول الكاتب أن يخفف من خيالية الرواية وبعدها عن الواقع، من خلال ذكر تفصيلات مكانية وزمانية وأفعال، تظهر للقارئ أنه يتحدث عن وقائع حقيقية ملموسة.

– تعتمد الرواية في شكلها الخارجي على أسلوب التقطيع في سرد الأحداث؛ إذ جاءت الرواية مقسّمة إلى تسعة عشر فصلاً، كل فصل يحمل عنواناً مستقلاً ودالاً على الأحداث التي تجري فيه، دون أن يعني ذلك انفصام العلاقة التكوينية بينها.

– تتتابع فصول الرواية زمنياً بشكل منطقي ، ولايفصل بينها سوى بعض الحكايات الفرعية التي ضمنها الكاتب بغرض تعزيز فكرة لديه ، أو رؤية ينطلق منها في توليد الأحداث ونموها.

– إن التقطيع السردي في الرواية له مبرراته الفنية ؛ إذ جاء متساوقاً مع متغيرات المكان ، أو الشخوص، أو الأحداث.

– وظّف الكاتب تقنية الراوي في خمسة أنماط هي : الأنا المشارك، والأنا الشاهد ، والأنا غير الحاضر، والسرد على لسان أحد الشخوص، والسرد بضمير الغائب كلي العلم.

– اعتمد الكاتب – إلى جانب تقنية الراوي–على تقنيات سردية أخرى تظهر عادة في الأعمال الروائية منها: الوصف، والاسترجاع، والتضمين، والحوار الداخلي، والحوار الخارجي.

– تقوم الرواية بشكل أساسي على شخصية محورية هي شخصية البطل لوكيوس، في حين كانت الشخصيات الأخرى هامشية أو مسطّحة ، معتمداً في تقديمها على أسلوبي الإخبار والكشف.

– يلعب المكان في الرواية دوراً أساسياً في توليد الأحداث ونموها ، إذ جاءت مرتبطة عادة بالانتقال من مدينة إلى أخرى ، ومن مكان إلى آخر.

– ربط الكاتب بين خصائص المكان وملامح الشخوص، ودورها في العمل الروائي ربطاً وثيقاً، بحيث يستدل القارئ على حياة الشخصية النفسية والسلوكية من خلال وصف المكان الذي تقبم فيه.

– يبدو زمن الرواية غامضاً وغير محدد، ولكن القارئ يستطيع من خلال تتبع الأحداث وتلاحقها أن يحدده بفترة زمنية قصيرة لا تتجاوز عاماً ونصف العام.

الهوامش

1- انظر: لوكيوس أبوليوس، رواية تحولات الجحش الذهبي، ترجمة د. علي فهمي خشيم، ط4، مركز الحضارة العربية، القاهرة ،2000 م :71،122، 225 .

2- جميل حمداوي، الحمار الذهبي لأبوليوس الأمازيغي، الحوار المتمدن، العدد 1924 ،2007/5/23 http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=97388

3- المرجع السابق.

4- د. حميد لحميداني، بنية النص السردي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993م:45.

5- المرجع نفسه: 45.

6- د. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتابة، 1984م:131.

7- عبد الله رضوان، البنى السردية، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية، ط1، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، 1995م:26.

8- الرواية:144.

9- د. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي، ط 2، دار الفارابي، بيروت، 1999م :94 .

10- المرجع السابق :98.

11- الرواية:74.

12- الرواية:91.

13- الرواية:206.

14- البنى السردية: 7.

15- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي:89.

16- المرجع السابق:106.

17- الرواية:11.

18- الرواية:22.

19- الرواية:94.

20- الرواية:95.

21- الرواية:142.

22- د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998م: 35.

23- الرواية: 221.

24- الرواية: 222.

25- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد:154.

26- الرواية:222.

27- عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993م، م 11، ع4: 140.

28- انظر بنية النص السردي:79.
29- الرواية: 25.
30- الرواية: 26.
31- الرواية:34.
32- الرواية:34.
33- الرواية: 195.
34- بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ:40.
35- رفقة محمد دودين، التقنيات السردية في أدب السيرة الذاتية، مجلة الكلمة، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينين، أيلول 2007، عدد 7-8: 20.
36- الرواية: 10.
37- الرواية:11.
38- الرواية: 12.
39- الرواية: 66.
40- الرواية:223.
41- الرواية:231.
42- زينب عيسى صالح الياسي ، البناء الفني في الرواية الكويتية المعاصرة، الفصل الثاني ، المبحث الرابع http://www.khawlaalqazwini.com.
43- لرواية: 14.
44- الرواية: 23.
45- الرواية:52.
46- الرواية:94.
47- الرواية:95.
48- الرواية:143.
49- الرواية:47.
50- يلاحظ أن المؤلف يشير إلى أن جوبيتر هو الذي أمر أورغوس بالحراسة، مع أن الأسطورة اليونانية تتحدث -وهو أقرب إلى الصواب - عن" هيرا" زوجة " زيوس " هي التي كلفت أرغوس بحراسة " إيو" لمنعها من الاتصال بعشيقها زيوس . انظر: د. عماد حاتم، أساطير اليونان، ط 1 ، الدار العربية للكتاب، 1988: 72-73.
51- ترمز اسطورة أورفيوس للعاشق الذي يفقد محبوبته ويفقد نفسه نتيجة تسرعه وحرصه المفرط . الانترنت www.jozoor.net .
52- الرواية: 49.
53- جيرمي هوثورن ، مدخل لدراسة الرواية ، ترجمة غازي درويش عطية، ط1، بغداد، وزارة الثقافة 1996م :99.
54- البنى السردية:67.
55- الرواية: 197.
56- الرواية: 83.
57- البنى السردية:66.

58- الرواية: 90.

59- الرواية: 109.

60- الرواية:111.

61- البنى السردية:65.

62- الرواية: 81.

63- الرواية: 18.

64- الرواية: 36.

65- الرواية: 144.

66- د.محمد عبد المطلب، تداخلات الرؤية والسرد والمكان في رواية هالة البدري منتهى ، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998، م16،ع4 :296.

67- الرواية: 11.

68- الرواية: 22.

69- الرواية: 9.

70- الرواية:214.

71- الرواية: 10.

72- الرواية: 28.

73- الرواية: 33.

74- الرواية: 11.

75- الرواية:12.

76- الرواية:12.

77- الرواية:13.

78- انظرالرواية: 14.

79- الرواية: 25.

80- الرواية:156.

81- الرواية: 245.

82- عباس دويكات، مناقشة رواية "ربيع حار" لسحر خليفة في ملتقى بلاطة الثقافي،

http://pulpit.alwatanvoice.com/articles

83- الرواية: 222.

84- مما انتهت إلى تأكيده قواعد النحو التوليدي في اللغة العربية هو أن التركيب الأساسي لعناصر الجملة العربية في البنية العميقة هو : فعل +اسم+ اسم (فعل + فاعل +مفعول به)انظر: محمد حماسة عبد اللطيف، الأنماط التحويلية في النحو العربي، ط1، مكتبة الخانجي، 1990: ص 78.

85- زكي العيلة ، المرأة في الرواية الفلسطينية، ط1، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، رام الله ، فلسطين 2003م :222.

86- الرواية:9.
87- الرواية:9.
88- الرواية: 237.
89- الرواية: 262.
90- بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ:27.
91- الرواية: 9.
92- الرواية: 43.
93- الرواية: 69.
94- الرواية: 162.
95- الرواية: 196.
96- الرواية: 207.
97- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي: 82.
98- الرواية: 15.
99- الرواية: 190.
100- بنية النص السردي: 74.
101- الرواية: 9.
102- بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ:37.
103- الرواية:10.
104- الرواية: 11.
105- بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ:28.
106- التقنيات السردية في أدب السيرة الذاتية:20.
107- الرواية:14.
108- الرواية:21.
109- بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ:82.
110- المرجع السابق:82.
111- الرواية:15.
112- الرواية:25.
113- الرواية:25.
114- الرواية:32.
115- بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ:82.
116- الرواية:80.

المصادر والمراجع

أولاً- الكتب والمجلات العلمية:

1- د. حميد لحميداني، بنية النص السردي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993م.

2- رفقة محمد دودين، التقنيات السردية في أدب السيرة الذاتية، مجلة الكلمة، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينين، أيلول 2007، عدد 7-8.

3- زكي العيلة ، المرأة في الرواية الفلسطينية، ط1، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، رام الله ، فلسطين 2003م.

4- د. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتابة، 1984م.

5- عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993م، م 11، ع4.

6- عبد الله رضوان، البنى السردية، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية، ط1، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، 1995م.

7- د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998م.

8- د. عماد حاتم، أساطير اليونان، ط 1 ، الدار العربية للكتاب، 1988.

9- لوكيوس أبوليوس، رواية تحولات الجحش الذهبي، ترجمة د. علي فهمي خشيم، ط4، مركز الحضارة العربية، القاهرة ،2000 م.

10- محمد حماسة عبد اللطيف، الأنماط التحويلية في النحو العربي، ط1، مكتبة الخانجي، 1990.

11- د.محمد عبد المطلب، تداخلات الرؤية والسرد والمكان في رواية هالة البدري منتهى ، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998، م16،ع4.

12- د. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي، ط 2، دار الفارابي، بيروت، 1999م.

ثانياً- مواقع الانترنت:

1- جميل حمداوي، الحمار الذهبي لأبوليوس الأمازيغي، الحوار المتمدن، العدد 1924، 2007/5/23 . http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=97388

2- زينب عيسى صالح الياسي ، البناء الفني في الرواية الكويتية المعاصرة، الفصل الثاني ، المبحث الرابع .http://www.khawlaalqazwini.com

3- عباس دويكات، مناقشة رواية "ربيع حار" لسحر خليفة في ملتقى بلاطة الثقافي، http://pulpit.alwatanvoice.com/articles .