الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب و اللغة العربية

جدلية الفني والتاريخي في رواية"كتاب الأمير" مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب و اللغة العربية

تخصص : السرديات العربية

إعداد الطالب: **إشراف الأستاذ الدكتور:**

محمد سالمي **امحمد بن لخضر فورار**

بشير تاوريريت	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	رئيسا
امحمد بن لخضر فورار	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
السعيد لراوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
نزيهة زاغز	أستاذ محاضر- أ-	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1436 /1437 هـ - 2015/ 2016 م

الإهداء :

إلى والديّ العزيزين...

إلى أفراد عائلتي كلهم...

مقـــدمـــــة

مقدمة :

ظلت الرواية جنسا أدبيا قائما على حدّ أدنى من الوضوح المفهومي، حيث تتملص من كل تعريف دقيق واضح، بين عدّها نصا لغويا تخييليا من جهة ، وعدّها جنسا منفتحا على كثير من الحقول والمعارف والخطابات والعلامات التي تشكل بنيتها المعقدة من جهة ثانية، حيث مارست نوعا من التفاعل والتلاقح بين هذه الأنساق المعرفية والخطابات الأدبية وغير الأدبية، مما جعلها جنسا خلاسيا آكل للأجناس كلها على حد تعبير مخائيل باختين.

وضمن هذه الأنساق المعرفية المتفاعلة، يأتي "التاريخ" بوصفه منظومة من الأحداث والتمثلات الواقعية السابقة، المتجهة نحو الماضي، التي عرفت حضورا قويا ومتميزا داخل بنيات النصوص الإبداعية عموما، والنصوص الروائية خصوصا.

إن أول ما يمكن مواجهته، هو تلك العلاقة الـــعويصة بيـــن الرواية والتاريخ، وما تثيره من إشكالات عديدة يتحكم فيها الإقرار بأن الرواية جنس تعبيري يبحث عن آفاق كتابية مختلفة ومتجددة، تسعى نحو خلخلة المعطى والمألوف؛ فإنها وجدت في التاريخ وقدسية الحقيقة التاريخية ما كانت تصبو إليه، وبهذا فإن بين الرواية والتاريخ/ التخييلي والواقعي علاقة معقدة ومثيرة للجدل.

ومن جملة التساؤلات والإشكالات التي سنعالجها في بحثنا هذا، ومن خلال مستويين اثنين يلخصان لنا الإشكالية الأساسية "جدلية الفني و التاريخي في النص الروائي"، حيث يكشف لنا المستوى الأول عن آليات تواصل المتن التاريخي بالكتابة الروائية، حيث يبرز لنا هذا المستوى طبيعة التضايف والتقاطع بين التاريخ باعتباره واقعا والرواية باعتبارها تخييلا، أما المستوى الثاني الذي يكشف لنا مواصفات "الهوية السردية الجديدة" حسب رأي بول ريكور، التي أنتجت بفعل هذا التضايف والتقاطع بين التاريخ والتخييل بواسطة فنيات السرد.

ولقد اخترت رواية جزائرية معروفة "كتاب الأمير" مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج، وهذا الاختيار أملته علينا عدة اعتبارات أهمها:

كون الرواية تتصل بعرض سيرة شخصية بطولية فريدة من نوعها، وذات شأن عظيم في التاريخ الجزائري الحديث، هي شخصية "الأمير عبد القادر" التي يفتخر بها كل جزائري، ولأن هذا العمل الروائي استطاع من خلاله واسيني الأعرج إعادة كتابة حقبة من تاريخ الجزائر الحديث، حيث قام بصياغته بطريقة فنية تتماشى مع قواعد الفن الروائي، والخروج به من دائرة اليقين التاريخي إلى دائرة الإيحاء السردي، فالرواية تعتبر نصا روائيا حداثيا يلامس الواقع الجزائري المأزوم - فترة التسعينات - ويعالج مسألة حوار الحضارات وصراع الثقافات في ظل ما بعد الحداثة والعولمة.

وهكذا قادتني هذه الاعتبارات في التفكير عن العلاقة بين الرواية والتاريخ ؟ والحدود الفاصلة بينهما؟ فجاء عنوان بحثي الموسوم:

"جدلية الفني والتاريخي في رواية "كتاب الأمير" مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج".

هذا العنوان "جدلية الفني والتاريخي" يقوم على حوارية موسعة، تمكنه من إبراز آليات تشكل التاريخ عبر بلاغة المتخيل الروائي، من خلال إمكانية الوقوع والاحتمال، فاقتضى بالضرورة توظيفا للمنهج البنيوي وآليات علم السرد، وهذا للوقوف على فنيات السرد الروائي وتقنياته، مع المزاوجة بينه وبين المنهج السيميائي لكونه ملائما لتفحص أسس الرواية وتفكيك بلاغتها التي تقودنا إلى عالم المعنى الكامن وراء بنياتها الأساسية، استفدت من "نظرية القراءة والتأويل"، إذ تتماشى مع مبدأ تعدد القراءات والتأويلات.

أما خطة البحث فجاءت مؤسسة على ثلاثة فصول، حاولت من خلالها التقصي والبحث عن العلاقات بين الرواية والتاريخ في رواية "كتاب الأمير"، متجاوزا بذلك التأريخ للرواية التاريخية العربية والجزائرية، وحركة التجريب التي

صحبتهما، وهذا كوّن البحث محصورا في رواية "كتاب الأمير"، حيث ركزت على الدراسة التطبيقية .

الفصل الأول فقد جاء معنونا بـ "حوارية الروائي والتاريخي في رواية "كتاب الأمير"، فقد تطرقت فيه إلى الجانب التنظيري لهذه الدراسة، حيث استحضرت بعض المفاهيم والتحديدات الاصطلاحية للكشف عن الدلالات الواضحة لكل من (التاريخ – الرواية التاريخية – التخييل – التخيل التاريخي)، والتي كانت منطلقات للتفكير في العلاقة بين الرواية والتاريخ، وكما تحدثت عن التخييل الروائي وخطاب التاريخ، انطلاقا من البحث في إستراتيجية النقل التاريخي، وسلطة التخييل من خلال تجلياته في الرواية، التي تؤسس واقعا متخيلا ينهض على بلاغة الطمس وظنية التاريخي، وفي هذا الفصل أيضا تكلمت عن الإيديولوجيا بين البعدين الفني والتاريخي داخل الرواية.

الفصل الثاني الموسوم بـ "آليات اشتغال المحكي والإخبار التاريخي في رواية "كتاب الأمير""، حيث قمت بتحديد مضامين المحكي الروائي، ووقفت على مميزات وخصائص كل منها (الزمن – الصيغة – زاويا الرؤية)، وكما تطرقت إلى كيفية تعلق الإخبار بهذا المحكي مبينا في الأخير آليته الفنية باعتباره معطى تخييلي يتمظهر في الفواتح النصية الموازية والمتاخمة.

الفصل الثالث الموسوم بـ "الشخصية الروائية وبعدها التاريخي في رواية "كتاب الأمير"، فقد تناولت فيه بناء الحدث في الرواية، لأن دراسة الشخصية والحدث متلازمان منهجيا، حيث درست عنصر الشخصية مبينا مفهومها ومراحل تطورها، وكان التركيز على تصنيفاتها وتقسيماتها داخل النص الروائي، ثم قمت بتسليط الضوء على شخصية الأمير عبد القادر من حيث بنائها الواقعي والتخييلي في الرواية.

أما خاتمة البحث فجاءت بجملة من النتائج والاستنتاجات المعرفية التي أسفرت عنها الدراسة، وجعلتنا نأخذ تصورا عاما حول البحث، ثم أعقبت الخاتمة بـ "ملحق" يتحدث عن واسيني الأعرج وتجربته الإبداعية الروائية ومكانته الأدبية.

وفيما يخص الدراسات السابقة التي تناولت رواية "كتاب الأمير" من عدة زوايا نجد:

- سعدية بن ستيتي ، فنية التشكيل الفضائي و سيرورة الحكاية في رواية "كتاب الأمير"، أطروحة دكتوراه العلوم، إشراف الأستاذ إبراهيم صدقة، جامعة سطيف،2013/2012.
- عجيري وهيبة، فنيات السرد في رواية "كتاب الأمير" ، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ صالح مفقودة، جامعة بسكرة، 2008 / 2009.

- العلمي مسعودي، فضاء المتخيل والتاريخ في رواية" كتاب الأمير"، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ العيد جلولي ، جامعة ورقلة ،2010/2009.

وحتى تتحقق غاية البحث، فقد أفادتني بعض الدراسات والمراجع التي اهتمت بالتأطير العام الذي يجمع بين الرواية والتاريخ / التخييلي والواقعي، والتي وجدت صعوبة كبيرة في الحصول عليها، ومن أهمها المراجع:

- الرواية والتاريخ: نضال الشمالي.
- الرواية والتاريخ: عبد السلام أقلمون.
- الرواية والتاريخ: محمد القاضي.
- التخيل التاريخي: عبد الله إبراهيم.
- أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الخامس 1433 هـ، " الرواية العربية، الذاكرة والتاريخ" بالمملكة العربية السعودية .
- الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية "كتاب الأمير": أحمد يوسف.
- الروائي والتاريخي في "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، جدل الأنا والآخر وتحيين التاريخ: الطاهر روابنية.

وفـــي الأخيـــر أتـــقدم بالـشكر الجـزيل لأستـــاذي الفـاضل الأستاذ الدكتور: امحمّـد بن لخضَـر فورار، الذي تفضل بالإشراف على هذا البحث

و تحمل مشاق قراءته وتصويبه ومتابعته، إن كنت قد أخطأت فما من قصد، والله من وراء القصد، فله علي ما أنعم وله الشكـر على ما أســدى.

الفصـــــــــــــــل الأول

حوارية الروائي والتاريخي في رواية "كتاب الأمير"

1- تحديد المفاهيم ومنطلقات التفكير.

1-1- مفهوم التاريخ.

1-2- مفهوم الرواية التاريخية .

1-3- مفهوم التخييل.

1-4- مفهوم التخيل التاريخي.

2- التخييل الروائي وخطاب التاريخ.

2-1- إستراتيجية النقل التاريخي.

2-2- تجليات المتخيل الروائي.

2-3- فاعلية الطمس التاريخي عبر بلاغة التخييل الروائي.

2-4- إستراتيجية التقدير بين ظنية التاريخي وفاعلية التخييل الروائي.

3- الإيديولوجيا بين الوعي الفني والوعي التاريخي.

3-1- مفهوم الإيديولوجيا.

3-2- عن العلاقات بين الرواية والإيديولوجيا.

3-3- الإيديولوجيا بين البعدين الفني والتاريخي.

1- تحديد المفاهيم ومنطلقات التفكير:

إن العلاقة بين الرواية والتاريخ، علاقة قديمة وحديثة ومتجددة، ذات انفتاحات معرفية واسعة الانتشار والتشابك، وهذا "كون الرواية من أكثر الأجناس الأدبية احتواء للمعرفة الإنسانية في العصر الحديث، فكل ما في الحياة هو من اهتمامها فالنفس والمجتمع والمشاعر والتاريخ والماضي والحاضر من الحياة"[1]. فهي عند باختين Bakhtine، " جنس حواري آكل للأجناس كلها، وإذا هي عند غيره جنس لا قانون له"[2].

ولعل طبيعة التفريق بين "التاريخ الذي هو خطاب نفعي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكمة في تتابع الواقع"[3]، والرواية التي هي "خطاب جمالي تقدّم فيه الوظيفة المرجعية"[4]، أسهمت في تكوين مفارقة قوامها تضايف ما لا يجتمع في الأصل، فالرواية والتاريخ ينتميان إلى حقلين متباعدين تماما، فالرواية تعمل على المادة التخييلية، والتاريخ يعمل على المادة الواقعية، "ولما كانا ينتميان إلى مملكة السرد، صارت أشكال التبادل بينهما ميسورة نسقيا، وسيبقى على سيرورة الاستيعاب المتبادل أن تعمل على تكييف سياق التلقي مع القابلية النسقية، حيث يكون بإمكان الرواية أن تستقبل مواد تاريخية لتشيد كيَّان سردي دال فنيّا"[5].

وبناء على ذلك، فإن بين الرواية والتاريخ، "أسيقة سيميائية وأفضية من الدلالات المفتوحة تراعي القوانين السردية المتباينة بين صرامة النحو وسيولة

---

[1] - عبد الرزاق بن دحمان، الرؤية التاريخية في الرواية الجزائرية المعاصرة "روايات الطاهر وطار أنموذجا"، أطروحة دكتوراه علوم، إشراف: الطيب بودربالة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013/2012، ص:09.

[2] - محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسات في تخيل المرجعي،دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008، ص: 85.

[3] - عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، السرد، والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011، ص: 09.

[4] - المرجع نفسه ، ص: 09.

[5] - عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، (سلطان الحكاية وحكاية السلطان)، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2010، ص: 101 – 102.

الدلالة المفتوحة"[1]، التي تنبني عليها عدة إشكالات وتساؤلات، ترتبط بماهية التاريخ والرواية، والبحث عن آليات اشتغال التاريخ في الرواية، وكيف تعيد صياغته تخيليا؟

1-1-مفهوم التاريخ:

جاء في لسان العرب، أن " التأريخ: تعريف الوقت، والتوريخ مثله، أرَّخ الكتاب ليوم كذا: وقَّتَهُ"[2]، فالعرب لم تعرف علم التاريخ إلا في عهد عمر بن الخطاب رضي الله عنه، إذ "أن التأريخ الذي يؤرخه الناس ليس بعربي محض، وإن المسلمين أخذوه عن أهل الكتاب، وتأريخ المسلمين أُرِّخ من زمن هجرة سيدنا رسول الله، صلى الله عليه وسلم، كُتب في خلافة عمر رضي الله عنه، فصار تاريخا إلى اليوم"[3].

للتاريخ عدة مفاهيم، إذ عرفه المسلمون بأنه :"علم الخبر" أو «فن الأخبار»"[4]، ويقول ابن خلدون: "حقيقة التاريخ أنه خبر عن الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم، وما يعرض لطبيعة ذلك العمران من الأحوال مثل: التوحش والتأنس والعصبيات وأصناف التغلبات للبشر بعضهم على بعض، وما ينشأ عن ذلك من الملك والدول ومراتبها، وما ينتحله البشر بأعمالهم ومساعيهم من الكسب والمعاش والعلوم والصنائع، وسائر ما يحدث في ذلك العمران بطبيعته من الأحوال"[5]، وعلى هذا التعريف يستند عبد الله العروي؛ إذ لا فرق عنده بين التاريخ – الوقائع والتاريخ الأخبار – مما يعني أن التاريخ لا ينفصل عن الإنسان، وخاصة الإنسان المتخصص الذي يسميه بالمؤرخ، وفي هذا السياق فإن التاريخ والمؤرخ

---

[1] - أحمد يوسف، الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية" الأمير" لواسيني الأعرج، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار، عنابة، ع 29، ديسمبر 2011، ص :74.

[2] - ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت، مج1، ص: 58.

[3] - المصدر نفسه، ص: 58.

[4] - ينظر: عبد الرزاق قسوم، فلسفة التاريخ، دار الكلمة للنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، ط2005 1 ، ص: 11.

[5] - ابن خلدون، مقدمة، دار ابن الجوزي للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010، ص: 29.

مثَّلازمان معاً، وقبل كل منهما عهد اللا تاريخ أو ما قبل التاريخ، الذي لم يصلنا منه سوى أخبار يتداولها البشر لا تستحق الذكر[1].

أما ميشال فوكو (Michel Foucault) فيرى في التاريخ مجموع "وقائع التجربة الإنسانية أي ما يجري من أحداث في الحياة سواء كان ماضيا أو حاضرا"[2]، ومن بين هذه المفاهيم - وهو أجرأها – أن ما يكتب عن ماضي الشعوب من كتابات يصفها أحد الدارسين بالتاريخ المكتوب (Writing history) عبر"تحويل المادة التاريخية إلى كتابة ينجر عنه أن تكون هذه الكتابة ضربا من الأدب بحسب هايدن وايت (White Hayden)، الذي يرى ألا وجود للوقائع التاريخية دون أن تكون مكتوبة بواسطة ذات كاتبة موسومة بالإبداع، وهي تكتب قصة مصوغة صياغة مشوبة بذاتية صاحبها"[3].

كما أن التاريخ في أبسط تعاريفه، هو "حكاية عن الماضي، أو مجموعة الأحداث والوقائع الإنسانية التي مضت وانتهت؛ لكنها قابلة للتحول والتفسير والتأثير، وهي أحداث ووقائع تترك بصماتها وآثارها في الحاضر والمستقبل، وتسهم في تشكيل السلوك الإنساني عامة والفعل الإبداعي ومنه الأدب خاصة"[4].

وهكذا نجد واسيني الأعرج في تحديده لمجال التاريخ، يصوره على أنه "المادة المنجزة التي مرّ عليها زمن يضمن حدود المسافة التأمُّلية بينه وبين تلك المادة"[5].

---

[1]- ينظر:عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005، ص: 34.

[2]- محمد بن محمد الخبو، تشكيل التاريخ في النص الروائي، أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الخامس،1433هـ، "الرواية العربية الذاكرة والتاريخ"، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت،ط1، 2013، ص: 234.

[3]- المرجع نفسه، ص: 234.

[4]- عزيز شكري ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005،
ص: 145.

[5]- عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، ص:11.

وفي هذا الصدد يقترح الناقد الفرنسي بيير باربريس (P.Berberis) في دراسته الموسومة بـ"النص الأدبي والتاريخ"، وجود ثلاثة معان تتضمن الدلالة نفسها، والتي تحدد لنا مفهوما واسعا لمصطلح التاريخ[1].

- التاريخ كواقع، ومسار، وصيرورة موضوعية لما يجري في المجتمع من أحداث وتطورات وصراعات منفصلة عن الانسان والتصورات الفردية.
- التاريخ كخطاب ونوع معرفي، يأخذ التاريخ باعتباره موضوع علمي، و يكسبه وجودا عبر إجراءات خطابية ومفهومية.
- التاريخ باعتباره حكاية أو قصة أو أقاويل أو Histoire، أو حكي أو سرد أدبي ما يقصه الأدب، وهذا العمل التصويري المتصل أساسا بمادة التشكيل أدبي، التي تمتلك بعدها التاريخي بسبب اندراجها في سياق زمني.

وإننا نلفي في هذا السياق الفيلسوف هيجل Hegel في مؤلفه"محاضرات في فلسفة التاريخ"، يقرو بوجود علاقة زمنية وتصورية بالحدث، والمرتبطة أساسا بالإنسان وتطوره الحضاري؛ ويبدو أن هيجل اكتفى بالوقوف على مجموعة من الملاحظات العامة حول التاريخ (التاريخ الكلي أو التاريخ العام)، بحيث بدأ يفحص المناهج المختلفة التي يمكن أن يكتب بها التاريخ وحصرها في ثلاثة أنواع كبرى وهي[2]:

1- التاريخ الأصلي -2 - التاريخ النظري- 3- التاريخ الفلسفي.

ويرى الباحث عبد اللطيف محفوظ ، أن هذه التقسيمات أوالتصنيفات التي اقترحها هيجل، تنطبق على المؤرخين، وتماثل الروائيين التاريخيين، فالتاريخ الأصلي، "أي التاريخ الذي يكتبه المؤرخ وهو يعيش (أصل) الأحداث ومنبعها. ويماثل هذا النوع الرواية الواقعية والرواية الطبيعية اللتين تتسمان

[1]- ينظر: عمار بلحسن، الرواية والتاريخ في الجزائر، نقد المشروعية، مجلة التبيين، الجزائر، عدد 7، سنة 1993، ص: 96 – 97.

[2]- ينظر: هيجل، محاضرات في فلسفة التاريخ (العقل في التاريخ)، تر. تق: إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، بيروت، ط3، 2007، ج1، ص: 32.

بمحاولة وصف الجدل المعتمل بين القوى الفاعلة داخل الواقع المدرك التي تتصارع بهدف تغييره أو تثبيته"[1]، أما التاريخ النظري: "فيقصد به التاريخ الذي يكتبه مؤرخ لا ينتمي إلى الحقبة المؤرَّخ لها، حيث لا تكون المشاهدة أو الحضور المزامن آليتين لإدراك الموضوع التاريخي، بل تعوضهما الوثائق المختلفة التي ليست دائما أمينة أو واقعية[...] ومن الواضح أيضا أن التاريخ النظري يشاكل إلى أبعد الحدود الرواية التاريخية التي هي الأخرى عودة إلى التاريخ الأصلي وفق إستراتيجية معينة، والخطابان معا يمارسان التمثل المضاعف للوقائع المختفية أصلا خلف اللغة"[2]. أما النوع الأخير: التاريخ الفلسفي، "الذي يعني بشكل أو بآخر دراسة التاريخ من خلال الفكر، فيماثل الروايات التي تحول الشخصيات التاريخية أو الحدث التاريخي إلى محفز وحسب، لتشيد من خلاله عوالم معقولة تحاول رسم الجوهري والعميق الخاص بتلك الشخصية، وذاك الحدث"[3].

إن النوع الثاني "التاريخ النظري"، يشاكل الرواية التاريخية إلى حد بعيد، في الكيفية المخصوصة التي تتشكل من خلالها الوقائع الماضية عبر بناء نصي / لغوي.

1-2- مفهوم الرواية التاريخية:

يعرف النقاد الرواية أنها: "قصة خيالية ذات طابع تاريخي عميق"[4]،وهذا مما يدل على العلاقة الوطيدة الرابطة بين التاريخ والرواية، وتنبع هذه العلاقة من القوة الكابحة للسرد، وهي تشده إلى قيد حقيقة التاريخ وموضوعيته؛ إن من منظور الفلسفة؛ وإن من منظور العلم. ولكن الخيال تواق بالترحال إلى مناطق التاريخ الملغمة والراغب في العبور إلى جيوبه المظلمة، وكذا استنطاق مالا يحمد السؤال

[1]- عبد اللطيف محفوظ، الصوغ الحكائي في الرواية التاريخية،أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الخامس1433هـ، "الرواية العربية الذاكرة والتاريخ"، ص: 129.
[2]- المرجع نفسه، ص: 129.
[3]- المرجع نفسه، ص: 129.
[4]- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002، ص: 103.

حوله سواء أتعلق الأمر بالذات أم بالجماعة[1]، وتتجلى هذه العلاقة من طبيعة الفن الروائي نفسه الذي يقوم على تصوير الواقع تصويرا فنيا تخييليا.

وعلى هذا النحو، يتبين لنا أن التاريخ يشكل مادة أساس للروائي، منه يستمد موضوعاته وشخصياته وأحداثه وعوالم نصه الروائي، مما يعني "أن التاريخي يصبح مكونا روائيا قادراً على التشخيص والاستنطاق خارج الافتراضات المسبقة التي (قد) تستدعيها إمكانات الكتابة والقراءة على حد السواء"[2]، فالرواية أقرب الفنون الأدبية إلى التاريخ[3]، ولعل خاصيتها الروائية القائمة في زمنيتها، جعلت منها نصا زمنيا بامتياز، حيث "جعلت منها نصا تسجيليا للتاريخ رفد التاريخ الحقيقي بمادة متخيلة تحكي فنيا أحداث التاريخ عبر ترتيبها وتأويلها، حكايات تخترق الروايات الرسمية للتاريخ"[4].

وهذه الحوارية بين التاريخ والرواية، تتجسد من خلال التفاعل بينهما من جـهة، والتمايز بينهما من جهة أخرى، وقد يتماسان ويتداخلان ويتخارجان (يتمايزان)، وقد يتكاملان ويتشاكلان في لحظات بعينها. كل هذا أوقعنا في أزمة إجناسية، تبشر بظهور جنس أدبي جديد عرف كيف يجتذب إليه قراءه من خلال موضوعاته الحساسة المتصلة أصلا بالتاريخ، وهذا الجنس الأدبي عرف باسم الرواية التاريخية.

ومبدئيا، يجب أن ندرك أن الرواية التاريخية تستمد أحداثها من التاريخ بل شخصياتها أيضا، فهي "تنبني حكائيا على التاريخ وتقتات عليه وتتشكل منه وتضيف عليه وتختزل منه وتتصرف فيه، ولكنها ليست تاريخا"[5]، فالـرواية كـيان مـستقل،

[1]- ينظر: أحمد يوسف، الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية، ص: 76.
[2]- عبد الفتاح الحجمري، هل لدينا رواية تاريخية؟ ،مجلة فصول في النقد، القاهرة، ع 3، مج: 16، شتاء 1997، ص: 62.
[3]- ينظر: عزيز شكري ماضي، في نظرية الأدب، ص: 151.
[4]- رفيف رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والتخيل، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008، ص:95.
[5]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص:107.

وهي عبارة عن فن، ويجب أن تُقرأ على هذا الأساس[1]، ويجب أن يتعامل معها القارئ وفق هذا المنطق.

وإذا كانت الرواية التاريخية ترى في التاريخ المنبع الثري، والمَعِين الذي لا ينضب في تدعيم الروائي "بالمادة الحكائية التي يشكلها المبنى"[2]، وهذا ما يجعلها "ممتلكة لخطاب يعتمد تجربة التخييل، ويقيم – رغم ذلك – علاقة يريدها حقيقية مع التاريخ. فيغدو موضوع التخييل هو التاريخ"[3]، أي التاريخ الذي يمتلك مراجع وموضوعا وواقعا محددا سلفا.

وكما هو معلوم، فإن الرواية التاريخية "تعتمد على مرجعيتين في بناء العمل، أولاهما: مرجعية حقيقية متصلة بالحدث التاريخي (الحكاية) ،وثانيهما :مرجعية تخييلية (روائية) مقترنة بالحدث الروائي، فإن المرجعية الأولى مرجعية نفعية والمرجعية الثانية مرجعية جمالية"[4]، فليس هناك شك إذا في أن الرواية التاريخية تنطلق من الخطاب التاريخي، "ولكنها لا تنتسخه بل تجري عليه ضروبا من التحويل حتى تخرج منه خطابا جديدا له مواصفات خاصة، ورسالة تختلف اختلافا جذريا عن الرسالة التي جاء التاريخ مضطلعا بها"[5]، وبهذا الأفق تقتضي الرواية التاريخية وجود واقع تاريخي كامن وراء إنتاجات تخيلية روائية.[6]

ومن الصعب أن نصل إلى تحديد فني ثابت لمفهوم الرواية التاريخية، إذ عرفها الباحثون تعريفات مختلفة، فنجد الباحث جورج لوكاتشGeorge Lukács يعرفها فيقول: "إنها رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم

[1]- ينظر: عزيز شكري ماضي، في نظرية الأدب، ص: 149.
[2]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 109.
[3]- عبد الفتاح الحجمري، هل لدينا رواية تاريخية؟، ص: 62.
[4]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 124.
[5]- عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، ص: 09.
[6]- ينظر: عبد الفتاح الحجمري، هل لدينا رواية تاريخية؟، ص:62.

السابق للذات"[1]، وهذا التوصيف يعكس هدفا من أهداف اللجوء إلى الماضي ألا وهو إثارة الحاضر من خلال الماضي[2].

ويعرفها ألفرد شيبارد Alfred Sheppard بقوله: "تتناول القصة التاريخية الماضي بصورة خيالية، يتمتع الروائي بقدرات واسعة يستطيع معها تجاوز حدود التاريخ؛ لكن على شرط أن لا يستقر هناك لفترة طويلة إلا إذا كان الخيال يمثل جزءا من البناء الذي سيستقر فيه التاريخ"[3]، وهذا التوصيف يبين لنا أن الرواية التاريخية عودة للماضي؛ ولكن بغية إنتاجه مجددا إنتاجا يتجاوز حدود التاريخ، وإحيائه عن طريق التخييل واللغة.

أما جوناثان فيلد J.Field، فيعرفها بقوله: "تعتبر تاريخية عندما تقدم تواريخ وأشخاصا وأحداثا يمكن التعرض إليهم"[4].

وفي السياق نفسه يرى بيكر Baker أن الرواية التاريخية "تلك الرواية التي تتناول عادات بعض الناس، مكتوبة بلغة حديثة"[5]، ومن خلال هذا التعريف وعلى وجازته، نلاحظ بأنه يغلب فنية الرواية التاريخية على تاريخيتها، فالتاريخ عنده مادة يشكلها الروائي بلغته الفنية الحديثة.

ونجد للباحث سعيد يقطين تعريف آخر، حيث يرى أن كل التعريفات والتحديدات التي تقدمها لنا المعاجم، والدراسات المختصة حول مفهوم الرواية التاريخية تكاد تتفق على "كون الرواية التاريخية عملا سرديا يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخيلية، حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصيات

[1]- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004، ص: 263.
[2]- ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 112.
[3]- المرجع نفسه، ص: 112.
[4]- المرجع نفسه، ص: 113.
[5]- المرجع نفسه، ص: 114.

متخيلة، وإننا في الرواية التاريخية نجد حضورا للمادة التاريخية لكنها مقدمة بطريقة إبداعية وتخييلية"[1].

وبالتالي الرواية التاريخية عمل فني،"ينهض على أساس مادة تاريخية، ولكنها تقدم وفق قواعد الخطاب الروائي (القائم على البعد التخييلي مهما كان واقعيا أو حقيقيا)، وهذا التخييل هو الذي يجعلها مختلفة عن الخطاب التاريخي"[2].

ومن هذا المنطلق يتضح لنا الفرق بين مهمة المؤرخ والروائي، وهذه الفروق لخصها لنا عزيز شكري ماضي فيما يلي:[3]

- **من حيث القيمة:**

تبرز قيمة عمل المؤرخ في الوصول إلى الحقيقة الواقعية، بينما تظهر لنا قيمة عمل الروائي في الوصول إلى الجمال والتأثير.

- **من حيث الوقائع / الظواهر التاريخية:**

يلتزم المؤرخ بعرض الوقائع التاريخية بدقة، ويبدو عمله مقيدا بأحداث التاريخ ومعطياته بل يجمع الوثائق ويقوم بتمحيصها وتصفيتها وفق أدوات علمية ومنهجية صارمة ليظهر عمله دقيقا، أما الروائي فإنه يتعامل مع الوقائع والأحداث بشكل مغاير عن المؤرخ ، فهو ينتقي ويحور ويعدل ويغير في الوقائع ، فالأمانة هنا لا تحول عمله إلى فن.

[1]- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص: 159.
[2]- المرجع نفسه، ص: 159.
[3]- ينظر: عزيز شكري ماضي، في نظرية الأدب، ص: 150.

- **من حيث الموضوعية:**

إن المؤرخ الذي يستحق هذه التسمية، يجب أن يكون موضوعيا أي عليه أن يتخلى عن أهوائـه وميوله، أما الـروائي فعاطـفي منحاز، إنه منتم متبع لميوله، فالعلاقة قوية وحميمية بين الكاتب الروائي والتجربة الروائية.

- **من حيث المضمون و الشكل:**

يهتم المؤرخ بالمضمون والمحتوى العام الذي يشكله نسق الكتابة التاريخية، ويهتم الروائي بالشكل الذي يمنح المحتوى قيمته وتأثيره الفني.

- **من حيث اللغة:**

إن لغة المؤرخ دقيقة وعلمية و تقريرية، و غايتها التوصيف العلمي، أما لغة الروائي فإيحائية وإيمائية و تصويرية، وهدفها التأثيـر الفني.

وبناء على ما سبق، يطرح لنا الباحث نضال الشمالي، تعريفا جامعا مانعا دقيقا للرواية التاريخية، إذ يرى أنها "خطاب أدبي ينشغل على خطاب تاريخي مثبت سابق عليه انشغالا أفقيا، يحاول إعادة إنتاجه روائيا ضمن معطيات آنية لا تتعارض مع المعطيات الأساسية للخطاب التاريخي، وانشغالا رأسيا عندما تحاول إتمام المشهد التاريخي من وجهة نظر المؤلف إتماما تفسيريا أو تعليليا أو تصحيحيا لغايات إسقاطية أو استذكارية أو استشرافية"[1]، بما يتوافق مع حاجات الروائي الفنية.

[1]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 117.

1-3- مفهوم التخييل:

إن الـرواية بمعنى مـا، هي "نص لغوي تخييلي مركب بمرجعيات وتيارات"[1]، ومن خلال حضور الخاصية التخييلية في النص الروائي، وباعتبارها الأساس الذي تقوم عليه، والتي هي في بعض جوانبها « خاصية أجناسية»، حيث نجد أنفسنا أمام إشكالية تطابق المرجعي بين بنيات النص الإبداعي، وبنيات الواقع المعطى. إذا ما هو مفهوم التخييل؟ وما هي طرق اشتغاله وسيرورة تطوره؟

وإذا ما عدنا إلى الجذر اللغوي « خيل»، في معجم لسان العرب نجد: "خال الشيء يخال خيلاً وخالاً وخيلاً...: ظنَّهُ، وفي المثل: من يسمع يَخَلْ، أي يَظنُ، ... وَخَيَّلَ فيه الخير وتخيَّله: ظَنَّهُ وتَفَرّسَهُ"[2]، ومن خلال هذا التعريف يتبين لنا اقتران التخييل بالظنية التي تحيل إلى الإيهام وتدل على الاشتباه.

ولقد أثيرت قضية التخييل**La fiction** في الثقافات عموماً، ولعل الفكر الفلسفي اليوناني كان أول من أثار هذا الإشكال الإبداعي من خلال مفهوم المحاكاة[3]، حيث جعله أرسطو المنطلق الأساسي في إعادة إنتاج الواقع بطرق مختلفة، إذ يرى أرسطو بان الأديب حين يحاكي فإنه لا ينقل بل يتصرف في هذا المنقول، ونجد أن أرسطو ذهب إلى أبعد من ذلك حين قال: "بأن الشاعر لا يحاكي ما هو كائن، ولكنه يحاكي ما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون بالضرورة والاحتمال"[4]، ويتضح لنا من هذا حضور الجانب التخييلي للمحاكاة عند أرسطو، بل نجده يضع حدودا أولية بين الواقعي والتخييلي حينما يقارن بين الشعر والتاريخ[5].

---

[1]- شعيب حليفي، المتخيل والمرجع، سيرورة الخطابات، مجلة فصول في النقد، القاهرة،ع 66، ربيع 2005، ص: 232.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مج 2، ص: 1304.

[3]- ينظر: سعيد جبار، من السردية إلى التخيلية (بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي)، منشورات الاختلاف، الجـزائـر، ط1، 2013، ص: 40.

[4]- عزيز شكري ماضي، في نظرية الأدب، ص: 29.

[5]- للتوسع: المرجع نفسه، ص: 146 – 148.

وبالانتقال إلى الفلسفة العربية والإسلامية، نجد حضورا قويا لمفهوم التخييل، حيث ناقشه ابن سينا والفارابي والكندي وابن رشد وإخوان الصفا، من خلال معالجتهم لمفهوم الشعر، وقدموا تصورات وآراء وتحليلات يغلب عليها التصور المنطقي والعقلي، حيث اعتبروه قياسا تخييليا يعتمد على مقدمات وهمية، وصور كاذبة لا تخفى على المخاطب[1]، كما اعتبروه أحد أقسام الحجج العقلية، التي تبدأ بالخطابة ثم الشعر ثم البرهان ثم الجدل ثم السفسطة. فهذه الحجج تفيد إما تصديقا أو تأثيرا في غيره كالتخييل، ومفيد التخييل الشعر، ويجب أن يستعمل فيه القضايا التخيلية[2] هذا من جهة، ومن جهة ثانية ركزوا على التصور السيكولوجي من حيث التأثير النفسي للتخييل على الملتقى، حيث فاعلية التخييل تتم بعيدا عن العقل والمنطق، أي ارتباط التخييل بالجانب النفسي والوجداني والانفعالي دون الجانب العقلي، حيث يحضر الجانب النفسي بقوة في تصور ابن سينا للتخييل يقول ابن سينا: "والمخيل هو الكلام الذي تدعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار؛ وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسيا غير فكري سواء أكان المقول مصدقا به أو غير مصدق به، فإن كونه مصدقا به غير كونه مخيلا أو غير مخيل . فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى وعن هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق، فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا، وربما كان المتيقن كذبه مخيلا"[3].

أما الدراسات البلاغية العربية فقد استفادت كثيرا من التصورات الفلسفية للتخييل، مما أعطاها نوعا من الخصوصية والتميز، وتتضح مقاربة التخييل في البلاغة العربية حينما نتعرض للجملة الخبرية صدق / كذب، فمنهم من يصف الخبر بالكاذب لمخالفة الواقع، ومنهم من جعله مخالفا لاعتقاد المتكلم، وسواء كان

[1]- ينظر: عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة، دار القلم، دمشق، ط4، 1993، ص: 302.

[2]- ينظر:أحمد عبد الفتاح الملوي، شرح العلامة الملوي على السلم للأخضري في علم المنطق، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ميدان الأزهر، مصر، دط، دت، ص: 75.

[3]- ابن سينا، كتاب الشفا، ضمن كتاب فن الشعر، ص: 161، نقلا عن: سعيد جبار، من السردية إلى التخيلية، ص: 45.

هذا الموقف أم ذاك، فإن القيمة الصدقية للكلام هي التي تمنحه مشروعية التداول، في حين أن هذا اللا صدقي استطاع أن يجد لنفسه مكانا أو فضاء استقطب به جمهورا من المتلقين، وقد اهتم به عبر خطابات نصية مختلفة تتفق جمـيعها في هذه القيـمة اللا صدقية التي هي التخييل[1].

وسنركز على مفهوم التخييل عند عبد القاهر الجرجاني، حيث يلخص لنا الباحث سعيد جبار بعض النقاط التي سجلها حول التخييل في كتابه "أسرار البلاغة" وهي كالآتي:[2]

- التخييل عند عبد القاهر الجرجاني يرتبط بالكذب المطلق والخداع.
- يأتي التخييل على مراتب حسب قربه أو بعده من الحقيقة، وحسب ارتباطه بتعليل أو عدم ارتباطه به.
- التخييل مكون بلاغي أقوى من التشبيه والاستعارة.
- ارتباط التخييل مثله في ذلك مثل سائر المكونات البلاغية الأخرى بالشعر.

وهكذا يزداد الحديث عن التخييل اتساعا مع التطور الحاصل في مجال العلوم الإنسانية، والـقفزة النوعية في مـجال المـناهج والأدوات الإجـرائية والتـحليلية، حيث نجد أن مفهوم التخييل ينفتح على عديد من الحقول المعرفية الحديثة، ويسجل في هذا السياق انعطافا قوياً، حيث قام جيرار جنيت **G.GENETTE** بإعادة مناقشة مصطلح التخييل ضمن مفهوم أساسي وعام يتعلق بالأدبية **Littérature** حيث يعده "اشتغال لغوي وممارسة لسانية، لها خصوصياتها، إنه فعل لغوي مرتبط بغاية ووظيفة، وغائية قول التخييل لا تستجيب لأي شرط من الشروط (الصدق والالتزام والقدرة على تبرير جدية القول)، أي صحة مطابقته لما يحيل إليه، إن الملفوظ التخييلي تنظمه صيغة الادعاء، إنه زعم

[1]- ينظر: سعيد جبار، من السردية إلى التخيلية، ص: 46.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 49.

وإيهام يدعي مطابقته للواقع أو المرجع"[1]، أي ما يحيل إليه، ويمكن تلخيص رؤية جيرار جنيت للتخييل في الملاحظات التالية:[2]

- التخييل نمط أدبي يتضمن نوعين هما: السرد والدراما، وذلك من منظور تصنيفي اجناسي ، حيث يبحث في الخصائص البنيوية والدلالية للنمط والنوع، والتخييل هنا مظهر دلالي أكثر منه شكلي، وإن كان التخييل متجسدا في أنماط خطابية تظهر بمظهر شكلي تتطلب الدراسة والتحليل.
- التخييل عنصر مهم لإثبات الأدبية، كما أنه أخص خصائص اللغة حيث يمكننا القول إن " الوظيفة الجمالية للغة هي التخييل"[3]، غير أن هذا المظهر لا يعد شرطا كافيا لتحديدها ما دامت هناك خطابات تخييلية غير أدبية، إنه شرط لازم بمعنى انه جوهر الكيان التكويني للأدب.
- التخييل اشتغال لغوي، إنه فعل لغوي له خصوصياته وتمفصلاته البنائية والدلالية، فهو يشتغل على المستوى الفني في اللغة، ولا ينضبط إلى معيارية واضحة تكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول سطحية وأفقية، بل يؤسس وضعية جديدة تكون العلاقة بين الدال والمدلول علاقة لا يمكن تحديدها نهائيا، بل المسألة في النهاية هي تأويل ممكن فقط.
- الحقيقة في التخييل حقيقة فنية وتخييلية ، لا يمكن معالجتها باعتماد آليات منطقية أو مبادئ عقلية علمية موضوعية، فهو خطاب يؤسس منطقه الخاص ويحدد طبيعة الحقيقة التي ينشدها ويريدها ، إن منطق التخييل احتمالي وافتراضي واحتماليته قائمة على الهتك والخرق، أو العدول والانزياح، لا على المطابقة والتماهي.

---

[1]- المصطفى سلام، التخييل في الفكر النقدي المعاصر، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، المغرب، ع2، يوليو 2015، ص: 65.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 66.

[3]- آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2011، ص: 25.

- التخييل من قبيل الأقوال التي لا يمكن التحقق من صدقها أو كذبها، إنه قول مجازي لا خبري، وإحالة القول التخييلي إحالة تمثيلية لا تعيينية، والمرجع هنا وهمي متخيل لا واقعي متحقق.
- التخييل فعل تمثيلي يجمع بين الشيء الممثل وصورته، إنه يستلب الشيء الممثل ولا يبقى إلى الصورة التمثيلية المتوهمة.

هذا بالنسبة لجيرار جينيت، فإذا تتبعنا مقاربة أمبرتو ايكو Umberto Eco، فإن الأمر يختلف، ولا سيما أن هذا الأخير في المجال السردي يقوم بتوظيف العوالم الممكنة mondes possiblesمع إدراكه لصعوبة الأمر، لأن السياق الفلسفي والمنطقي الذي ارتبطت به "نظرية العوالم الممكنة" يختلف تماما عن السياق السردي الذي استثمرت فيه هذه النظرية، إذ يقدم لنا امبرتو ايكو تعريفا للعالم الممكن فيقول: "العالم الممكن هو وضع للأشياء معبرعنه بواسطة مجموعة من القضايا التي يكون فيها كل قضية إما ب أولا ب، وهو عالم يتكون من مجموعة من الأفراد المزودين بخصائص، وبما أن هذه الخصائص أو المحمولات هي عبارة عن أفعال، فإن العالم الممكن يمكن النظر إليه كذلك باعتباره مجرى من الأحداث، وبما أن هذا المجرى ليس متعينا، بل هو ممكن فإنه يلزم أن يكون متعلقا بالمواقف القضوية التي يعلنها أو يعتقدها أو يرغب فيها شخص ما"[1].

ومن خلال هذا التوصيف الذي يتصوره أمبرتو ايكو حول العالم الممكن في المجال السردي، فإننا نجد أنفسنا أمام عالم احتمالي افتراضي يوجد بالموازاة أمام العالم الواقعي، فالعالم الممكن ليس عالما واقعيا لأن النص الذي يصف حالة الأشياء أو هذا المسار من الأحداث هو "إستراتيجية لغوية تهدف إثارة تأويلات القارئ النموذجي، وكما أن هذا التأويل يظهر في العلاقة بين النص والقارئ

[1]- المصطفى سلام، التخييل في الفكر النقدي المعاصر، ص: 67.

الـنموذجي، وبهذا يمكن القول أن النص التخييلي آلية لإنتاج العوالم الممكنة"[1].

ويحاول الدكتور طه عبد الرحمن أن يتخذ موقعا متميزا يثير فضولا علميا خاصا، في تحديده لمفهوم العالم الممكن يقول: "العالم الممكن حالة شاملة للموجودات جامعة مانعة، إذ ما من حالتين جزئيتين للموجودات متعارضتين إلا ودخلت فيه إحداهما وخرجت الأخرى، بحيث كل عالم ممكن هو بمنزلة مجموعة من القضايا تتميز بالاتساق والاستيفاء، فما من قضية إلا و تلزم عن هذه المـجموعة أو يـلزم نقيضـها"[2]، وهذا مما يعني أن نظرية العوالم الممكنة عند طه عبد الرحمن تشتغل على مفهوم المماثلة والتباين بين الذوات والعوالم، إذ أن أهم "المسائل التي تعالجها نظرية العوالم الممكنة هو وضع الذوات فيها، فهل الذوات تتغير بتغير العوالم؟ أم أن العوالم تتغير مع ثبوت الذوات؟ أم أن للذوات نظائر هي التي تتغير بتغير العوالم الممكنة؟"[3].

إذا إن البحث في العوالم الممكنة هو في الوقت نفسه بحث في العـوالم التـخييلية؛ لأن العوالم الممكنة تشتغل وتتضمن لغة العوالم التخييلية في ارتباطها بالعالم الواقعي الذي تحيل إليه إن وجد، وعليه يمكن أن نقف عن ثلاثة عوالم ممكنة في المجال السردي وهي:[4]

العالم السردي: وهو أول عالم يكتشفه القارئ، حيث يجد نفسه أمام متن حكائي معين، هذا العالم المصرح به من طرف المؤلف يعْرَض على شكل متوالية من حالات الأشياء، وذلك وفق المنطق الزمني المشتغل به، فالعوالم السردية الموجودة داخل هذا المتن الحكائي لا تعتبر عوالم مستقلة بذاتها، بل قد تكون حالات

[1]- المصطفى سلام، التخييل في الفكر النقدي المعاصر، ص: 67 – 68.
[2]- طـه عبد الرحمن، في أصـول الـحوار وتـجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2000، ص: 136.
[3]- المرجع نفسه ، ص: 136.
[4]- ينظر: المصطفى سلام، التخييل في الفكر النقدي المعاصر، ص: 68.

لنفس العالم الممكن، وبهذا يحق للقارئ أن يقارن بين الحالة الموجودة داخل العالم السردي والحالة الموجودة خارج العالم السردي أو حالات تنتمي إلى عالمه الخاص، ومن هنا فإن القارئ يتوقع المتواليات السردية يتلقاها، فقد تخالفه فيضطر إلى تغييرها وتأويلها، وقد يتوقع القارئ المتواليات السردية فتثبت ما توقعه أو يحتمل وقوعه إلى آخر متوالية في النص السردي.

العالم السردي للشخصيات: وسبب اهتمام أمبرتو ايكو بعنصر الشخصية كونها تمثل عينة أساسية من العوالم الممكنة داخل النص السردي، حيث يعرض إيكو العالم المحكي للشخصيات باعتباره "مسارا من الأحداث والأقوال الخاصة، كما تتخيله هذه الشخصية أو تتمناه أو تريده، وحالة المتن تثبت هذا التوقع أو تلغيه"[1].

عالم القارئ: ونجد أن النص التخييلي يكون موضوعا للتفعيل، ويصير غير كامل، ووجود النص يفترض مشاركة القارئ النموذجي لإكمال دلالة النص التخييلي، فالنص ما هو إلا "نسيج فضاءات بيضاء، فرجات ينبغي ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنها (فرجات) سوف تملأ فيتركها بيضاء لسببين: هو أن النص يمثل آلية كسولة (أو مقتصدة) تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها إلى النص"[2]، مما يعني أن القارئ هو المسؤول على المساهمة – عبر ملء الفراغات والبيضات – التي تترك له المبادرة التأويلية، أي أن العوالم الممكنة التي تشيّد في النص يريد المؤلف منها أن تحقق أفق انتظار القارئ، وأن تنسجم مع توقعاته. غير أن القارئ للنص يمكن أن يتجاوز هذا الأفق الذي حدده له المؤلف، فأمبرتو ايكو "مال إلى فكرة التفاعل بين النص والقارئ، وبذلك تجاوز النظرة الأحادية التي تُغلب إما قطب استجابة القارئ، وإما قطب فاعلية النص"[3].

---

[1]- المصطفى سلام، التخييل في الفكر النقدي المعاصر، ص: 68.

[2]- امبرتو ايكو، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1996، ص: 63.

[3]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحادثة، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2007،ص: 26.

في المقابل، يقف فولفغانغ إيزر W- Iserعلى تجربة فريدة، حيث قام بتجاوز بعض المسلمات القديمة، التي ترى في التخييل سمة مميزة للخطاب الأدبي، لذا ألفينا منذ أمد طويل تعريف النصوص الأدبية بأنها نصوص تخييلية، فالنص التخييلي هو النص الذي لا مرجع له إلا ذاته[1]؛ ولأن هذا التعريف الذي يتمسك بالتمييز القديم بين التخييل والواقع كإطار مرجعي، لن نستفيد منه شيئا كثيرا، مما جعل إيزر يتجاوز هذه التعريفات والمسلمات القديمة التي تنبني على تحديد التخييل في مفارقته للواقع، وبما أن "النص الأدبي مزيج من الواقع وأنواع التخييل، ولذلك فهو يُوَلِّدُ تفاعلا بين المعطى والمتخيل"[2]، فيستحسن تجنب التعارض القديم بينهما، ومن الالتفاتات المهمة في دراسة إيزر هو استبدال ثنائية الواقعي / التخييلي بثلاثية الواقع والتخييل والخيالي، وما النص الأدبي عند إيزر إلا تفاعل هذه العناصر الثلاثة (الواقعي، التخييلي، الخيالي).

وعليه فإن النص الأدبي نتاج تفاعل وتعالق بين الواقعي والتخييلي والخيالي، فالعنصر الواقعي يشير إلى العالم الأمبريقي، وهو عالم "معطى" يوجد رهن إشارة النص الأدبي، ويقدم بصفة عامة الحقول المرجعية المتعددة والأنساق المعرفية والثقافية والسياسية والدينية والاجتماعية والتاريخية... فهو الحقل المرجعي للنص، وذو طبيعة خارجية نصية[3]. أما العنصر التخييلي فهو فعل قصدي، و تكون له جميع خصائص حدث ما، وبالتالي يُخَلِّص لنا تعريف التخييل على أنه "إجراء لغوي مستمد من الطاقة التصويرية للغة، ومن القدرة التمثيلية للذهن الإنساني. إن الوعي بالكون وإدراكه متجسد في شكل تصورات وتمثيلات، إنه بعبارة أخرى إمكان افتراضي يتموقع فيه ما هو كائن بعد أن تم تمثله"[4]. وهذا التعريف يميل إلى جعل الطبيعة الخاصة للتخييل هو الخيالي،وهو الصورة الخيالية

[1]- ينظر: فولفغانغ إيزر ، التخييلي والخيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية، تر: حميد لحمداني و الجلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص: 07.
[2]- المرجع نفسه، ص: 07.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 29.
[4]- المصطفى سلام، التخييل في الفكر النقدي المعاصر، ص: 71.

المتولدة عن فعل التخييل الذي مارس تأثيره على الواقع، إذ ذلك الشيء الذي لا نستطيع ملامسته ولا التعرف إليه في الواقع، كما لا نستطيع أن نحصل عليه في التخييل نفسه، أي مجموع العناصر المحولة من مرجعياتها والمنقولة من أنساقها الأصلية، عبر أدوات فنية ولغوية وبلاغية وجمالية في ذهن الإنسان، بمعنى أن الحالة السيكولوجية الذهنية هي جزء من تصور جمالية الأدب وتأويله[1].

وبما أن كل نص يتخلله عدد كبير من العناصر التي يمكن تحديدها، فهذه العناصر منتقاة من الواقع،والأنساق الاجتماعية،والمرجعيات والأنظمة، وصور العالم ... وغيرها. فإنها بمجرد أن تنتقل " من الواقع إلى داخل النص، بل إن إعادة إنتاج هذه العناصر داخل النص التخييلي هي التي تبرز الأهداف والمواقف والتجارب التي ليست بالتحديد جزءا من الواقع الذي يُعاد إنتاجه، وبالتالي تظهر هذه العناصر في النص كنتاجات لفعل تخييلي"[2]، وبهذا يحدد لنا إيزر طبيعة الفعل التخييلي فيما يلي:[3]

- **تجاوز الحدود:** وهذه العلاقة تكمن في أن تستخرج من الطبيعة الخاصة للفعل التخييلي، وكلما انتقلت العناصر الواقعية إلى النص أصبحت لها دلائل أخرى، وبالتالي دفعت لتتجاوز وتنسلخ من طبيعتها الأصلية.
- **الانتهاك:** تشكل الانطباعات حول الأنظمة والأنساق التي تزول بسرعة أو تتغير.
- **المقصدية:** فعل التخييل مرتبط بالمقصدية، وله رسالة محددة، يجعل المستحيل أو غير الممكن يتخذ صورة أو شكل يدرك من خلالهما.

[1]- ينظر: المصطفى سلام، التخييل في الفكر النقدي المعاصر، ص: 69 – 71.
[2]- فولفغانغ إيزر، التخييلي والخيالي، ص: 08.
[3]- ينظر: المصطفى سلام، التخييل في الفكر النقدي المعاصر، ص: 79.

ولقد انطلق مشروع إيزر من الحقل الأدبي عموما والأدب الرعوي خصوصا، حيث اتخذه عينة لرصد تمظهرات التخييل، وكما أشار إيزر إلى ثلاثة أفعال تخييلية تنظم البنية النصية في بعدها الأدبي:[1]

- **الانتقاء:** وباعتبار أن النص الأدبي نتاج لمؤلف ما يظهر موقفا خاصا يوجهه من خلال نفسه نحو العالم، فكل نص أدبي يتضمن حتما عملية انتقاء واختيار من الأنساق الأدبية والاجتماعية والتاريخية والثقافية التي توجد باعتبارها مجالات مرجعية خارج النص[2]، حيث يتم توظيفها بطريقة انتقائية داخل النص الأدبي.
- **التركيب:** هو فعل تخييلي ينتج عن تركيب تلك العناصر المنتقاة، حيث يقوم المؤلف بتجميع تلك الأنساق والمرجعيات في سياقات جديدة، بحيث تندمج الدلالات فيما بينها داخل النص الأدبي، مما يؤدي إلى إبراز "حقيقة" النص، أو ما يسميه كودهان بـ " الواقع المستمد من التخييل"[3].
- **الكشف الذاتي**: وهو السمة الثالثة في بنية الفعل التخييلي، إنه ذلك الفعل الذي يكشف فيه النص التخييلي ويعلن عن طبيعته التخييلية الخاصة[4]، وبهذا فإنه يستدعي موقفا مختلفا عن المواقف التي يتخذها تجاه الأعمال التخييلية التي تُخفي تخييلها.

إن التخييل الذي نروم مقاربته في هذه الدراسة هو تخييل " مرتبط بالمحكيات الواقعية Recitsfactuels التي تتجلى في صورتها الأولى كسرود تنتج ما وقع وتعمل على توثيقه، لأن وظيفة التخييل هنا تكتسب خصوصية دلالية بما

[1]- ينظر: المصطفي سلام، التخييل في الفكر النقدي المعاصر، ص :70 – 71.
[2]- ينظر: فولفغانغ إيزر، التخييلي والخيالي، ص :11.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 14.
[4]- ينظر:المرجع نفسه، ص: 18.

تضفيه على الأحداث والوقائع من دلالات ضمنية بعيدة عن دلالتها الطبيعية، والتي تستخلص من خلال السياق العام الذي أنتج فيه النص"[1]الأدبي .

وعليه إن التخييل مكون أساسي لأدبية وفنية النص الأدبي، إذ " يتعايش التخييلي إلى جانب الواقعي بشكل متفاعل ومتداخل يساهم في إنتاج دلالة جديدة تمرر عبر رسالة تواصلية"[2]، تهدف إلى صياغة الواقع جديد من أجل عالم بديل مفتقد، غير أن بنيته التكوينية تتطلب وجود عناصر أخرى حسب ما ذهب إليه إيزر والمتمثلة في: الواقعي والتخييلي والخيالي.

1-4- مفهوم التخيل التاريخي:

منذ أن عرف الإنسان الرواية ، والتساؤلات والاستفسارات تطرح عليه كل يوم عن ماهية الرواية والتاريخ، وعن العلاقة التي بينهما، وبهذا ظلت هذه الثنائية موضوعا يشغل علم السرد والدراسات النقدية الحديثة، حيث نجد عبد الله إبراهيم في كتابه الموسوم بـ "التخيل التاريخي،السرد،والإمبراطورية،والتجربة الاستعمارية" يطالب بالانتقال من مصطلح "الرواية التاريخية" إلى مصطلح أكثر دقة "التخيل التاريخي"، وهذا بغية تخطي مشكلة الأنواع الأدبية وحدودها ووظائفها الإجناسية، حيث يتم تفكيك ثنائية الرواية والتاريخ، ويعاد دمجها في هوية سردية جديدة، لا يرهن نفسه لأي منهما، كما أنه يعيد أمر البحث في مقدار خضوع التخيلات السردية لمبدأ مطابقة المرجعيات التاريخية، وذلك بالانفتاح على كتابة لا تحمل وقائع تاريخية، ولا تعرِّفها. إنما تبحث عن مقدرتها في احتواء الماضي من خلال أطروحات المستقبل وإكراهاته ، وتبحث عن التمثلات الرمزية فيما بينها، ومن خلال الكشف عن التأملات والمصائر والتواترات والانهيارات القيمية والتطلعات الكبرى، فتجعل من كل هذا إطارا تنظيميا لأحداثها ودلالاتها. فكل هذه المسارات الكبرى يقترحها عبد الله ابراهيم في مصطلح "التخيل

[1]- سعيد جبار، من السردية إلى التخيلية، ص: 63.
[2]- المرجع نفسه، ص: 62.

التاريخي"، حيث تتحرر تلك الكتابة السردية من موقع جرى تقييد حدوده النوعية إلى تخوم رحبة للكتابة المفتوحة على الماضي والحاضر[1].

وفي هذا السياق يعرف لنا عــبد الله إبراهيم "التــخيل التــاريخي" فيقول هو: "المادة التاريخية المتشكلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية، وأصبحت تؤدي وظيفتة جمالية ورمزية، فالتخييل التاريخي لا يحيل على حقائق الماضي، ولا يقررها، ولا يروج لها، إنما يستوحيها بوصفها ركائز مفسرة لأحداثه، وهو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزز بالخيال، والتاريخ المدعم بالوقائع، ولكنه تركيب ثالث مختلف عنهما"[2].

وبهذا التعريف نجده يحدد لنا منزلة "التخيل التاريخي" في منطقة "التخوم الفاصلة بين التاريخي والخيالي، فينشأ في منطقة حرة مكوناتها بعضها من بعض، وكونت تشكيلا جديد متنوع العناصر"[3]، وهذا من خلال نصوص أعيد حبك موادها التاريخية، فامتثلت لشروط الخطاب الأدبي، حيث انفصلت عن سياقاتها الحقيقية الواقعية، ثم أدمجت وأدرجت في سياقات مجازية، إذا فابتكار حبكة للمادة التاريخية هو الذي يحولها إلى مادة سردية، وهذا التحبيك يؤدي بدوره إلى التوفيق بين الأحداث وسياقاتها المختلفة فيقوم بالتوسط بين طرفين متنازعين، الانسجام والتنافر، وهذا ما اصطلح عليه "بول ريكور" بـ "الهوية السردية" هي بؤرة التي يقع فيها التبادل والتمازج والتقاطع والتشابك بين التاريخ والخيال بواسطة السرد، فينتج بذلك تشكيل جديد يكون قادرا على التعبير عن حياة الإنسان بأفضل مما يعبر عنه التاريخ وحده أو السرد الأدبي بذاته ومفرده[4].

ولقد حــاولت الباحثة آمنة بلعلي تعريف " التخيل التاريخي" انطلاقا من التــفريق بينه وبــين "تأويل التاريخ"، حــيث ترى أن "التخيل التاريخي" يــجنح

[1]- ينظر: عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، ص: 05.
[2]- المرجع نفسه، ص: 05.
[3]- المرجع نفسه، ص 06.
[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 06-07.

فيه "الروائي إلى تخيل أحداث تاريخية ممكنة في إطار تاريخي حقيقي، فالحكي ينطلق من كليات المادة التاريخية، والتخيل ينشغل بإنتاج ما يملأ ذلك الإطار من تفاصيل وجزئيات، فالتاريخ هنا يبدأ حين تنتهي الرواية"[1].

إننا هنا أمام ما يمكن تسميته إلباس التاريخ الفكرة التي يطرحها الروائي وينطلق منها، بينما تعرف لنا "تأويل التاريخ" بأنه هو الذي يجنح "فيه بعض الروائيين إلى أخذ المادة التاريخية المتحققة سلفا والاشتغال على الحدث أو الشخصية التاريخية أو الموضوع التاريخي وتأويلها بما يخدم مقاصدهم، فنقرأ تاريخا ولكن من منظور الروائي الذي يوجه القارئ نحو أحداث أو صفات لشخصيات تاريخها مختلف عما عهده المتلقي، أي أنه يحور فيها ويسائلها ويحاور بعض قضاياها فربما حول المتن هامشا والهامش متنا"[2].

فالتاريخ في هذا النمط من الكتابة الروائية سابق للرواية، وهذا بخلاف النمط الأول غير أن " التخيل التاريخ" و " تأويل التاريخ "، وعلى الفرق الظاهر بينهما، فإنهما يمثلان وجهين لعملة واحدة، فالتخيل التاريخي ينبني أساسا على إظهار الجانب الفني والجمالي للرواية، بينما تأويل التاريخ فإنه في الأصل تخيل منفتح على عدة قراءات وتأويلات تؤثث لإنتاج البعد الإيديولوجي والفكري والمعرفي للرواية.

وكما هو واضح جلي، فرواية " كتاب الأمير " مسالك أبواب الحديد، لواسيني الأعرج. قد جمعت بين التخيل التاريخي وتأويله، لتشيد نصا يأتلف فيه التاريخي بالروائي على شكل انعطافات فنية وتحولات أسلوبية تفضي إلى إبراز حركة التجريب الدؤوبة التي جعلت من تفاعل التاريخ والرواية موضوعا لها.

[1]- آمنة بلعلي، الرواية الجزائرية بين تخيل التاريخ وتأويله، أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الخامس، 1433 هـ، ص: 257.
[2]- المرجع نفسه، ص:272.

2- التخييل الروائي وخطاب التاريخ في رواية" كتاب الأمير":

إن الحديث عن العلاقة الجدلية بين الرواية والتاريخ يتجلى من حيث الماهية، فكل منهما "رضع من ثدي واحد هو الخبر"[1]، وان كلاهما خطاب وخطاب سردي على وجه الخصوص، وإن اختلفا في علاقة كل منهما بالمرجع، فالرواية التخييلية أساسا، والتاريخ مرجع أولا.[2]

ولا يمكننا إدراك هذه العلاقة بين الرواية والتاريخ، إلا من خلال التناص **Intertextualité**، باعتبار التاريخ مادة منجزة سابقة، والرواية نصا لاحقا، ومن هنا فإن الرواية اختارت المادة التاريخية المرجعية وأعتبرتها من أهم الروافد السردية القريبة منها، حيث اتخذتها مجالا لها، في إن تقول التاريخ، ولكنها تقوله على طريقتها، أي أنها لا تكرره. بل ترفع الغطاء عن المستور فيه والمسكوت عنه[3].

وهذا ما يحاول "كتاب الأمير" الاضطلاع به في الحدود التي يسمح بها التخييل، فالروائي "يستعين بالمادة التي يقتبسها من التاريخ، ويعيد بناءها على نحو تبدو فيه هذه الأحداث التي عاشها الأمير عبد القادر إبان الاستعمار الفرنسي، وكأنها جاءت إلى النص وهي أكثر اكتمالا"[4]، ومهما رجع الروائي إلى التاريخ الواقعي الماضي فسيظل خطابه مندرجا في حقل التخييل، فالرواية " ومن خلال حواريتها لا يمكن أن تكون إعادة كتابة للتاريخ، وإنما هي أتون ينصهر فيه العنصر التاريخي مع عناصر أخرى تسهم جميعا في بناء الكون التخييلي للرواية"[5]، وتصبح إذا "بالمفهوم السيميائي نصوصا تامة Phéno – Texstes يتعامل معها المتلقي على أنها نصوص خداج يعتريها كثير من النقصان، وكأنه

[1]- خالد طحطح، الكتابة التاريخية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2012، ص: 123.
[2]- ينظر:محمد القاضي، الرواية والتاريخ، ص: 149.
[3]- ينظر:المرجع نفسه، ص:149 – 150.
[4]- أحمد يوسف، الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية، ص: 76.
[5]- محمد القاضي، الرواية والتاريخ، ص: 150.

يقرؤها لأول مرة قراءة حيوية تستعيد بوساطتها الأحداث التاريخية نشاطها الدلالي المفتوح"[1]وسيرورتها التأويلية.

ومن هنا فإن رواية "كتاب الأمير" خطاب تخييلي يؤدي وظيفة جمالية ورمزية، ولكنه يعقد علاقة مع التاريخ في كونه مادته الأساسية التي يريد بها الروائي الحقيقة، وبهذا يكون التاريخ موضوعا للتخييل[2]، إذا كيف تعامل الروائي مع التاريخ في هذه الرواية؟ وما الإستراتيجية التي تبناها في توظيف هذا التاريخ داخل المتن الروائي؟ وهل هذا التوظيف التاريخي يخدم طرحا إيديولوجيا ما؟

1-2- إستراتيجية النقل التاريخي:

يذكر لنا الباحث نضال الشمالي طرقا عديدة يتم من خلالها استحضار النص التاريخي، وإدخاله داخل المتن الروائي، وهي كالآتي:[3]

أ- استدعاء الوقائع والشخصيات التاريخية: وفي هذه الطريقة تتوسل الرواية بالتاريخ لاستكناه الحاضر من أجل إنشاء عوالم تخييلية بحتة ، نجد هذا في رواية جمال الغيطاني "زيني بركات" فالوقائع في هذه الرواية عكست الحاضر المعيش.

ب-إيجاد مناخ تاريخي تضطلع فيه شخصيات غير تاريخية لم يخصصها التاريخ بالدقة التي خصص بها الشخصيات التاريخية المثبتة نصا بأعمال متخيلة، والهدف هو مناقشة فترة زمنية محددة لاستخلاص العبر والغايات، ونجد هذا في رواية "ثلاثية غرناطة" لرضوى عاشور.

ت-استحضار نوع سردي قديم بوصفه شكلا، واعتماده محفزا لإنجاز مادة روائية، وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب فتبرز من خلال

[1]- أحمد يوسف، الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية، ص:76.
[2]- ينظر: عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، ص:05.
[3]- ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 128 – 129.

أشكال السرد أو أنماطه أو لغاته أو طرائقه، ونلمس هذا في رواية "رسالة الصباية والوجد" لجمال الغيطاني.

ث-قراءة الأحداث التاريخية من خلال انعكاسها على الناس البسطاء الذين عاشوا تلك الفترة، كيف كانت أفعالهم وردود أفعالهم؟ وهذا أجل التغلب على نمطية السرد التاريخي، حيث تتركز العناية بالحياة الشعبية والأشخاص العاديين.

ج- عدم الميل إلى التاريخ الرسمي، لأن هذا التاريخ كتبه الحكام والأقوياء ويديرون أحداثه، ويوجهون مصائر الأفراد و الشعوب و الدول، في الوقت الذي غيبت فيه وجهات النظر الأخرى أو غيرت، وعليه فهو تاريخ من طرف واحد.

في حين يحدد لنا الباحث محمد رياض وتار[1]، طريقتين أساسيتين لإدخال النص التاريخي في الرواية:

- فإما أن يأتي النص التاريخي خارج السياق النصي في شكل من الشكلين الآتيين:

- مقدمة الرواية.
- مقدمة الأجزاء والفصول.

- وإما أن يأتي النص التاريخي داخل السياق النصي الروائي، وفي هذا يأخذ شكلين هما:

- أن يحافظ على بنيته وشكله.
- أن يتماهى بالسرد الروائي ويصبح جزءا منه.

وانطلاقا مما سبق، فإن النص الروائي "كتاب الأمير" يقوم على توظيف التاريخ في صور شتى و بكيفيات مختلفة، وعبر مستويات سردية وخطابية متعددة، ويمكن تمثيلها كالأتي:

[1]- ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص: 105 – 106.

2-1-1-النقل التاريخي المباشر:

ويحرص فيه المؤلف على الاستشهاد المباشر للنصوص التاريخية داخل النص الروائي، حيث " يرد النص التاريخي في النص الروائي أحيانا كما هو في المصادر التاريخية "[1]، أي انه يرد في شكل بنية مستقلة محصورة بين قوسين أو مكتوبة بخط غليظ، وبهذا فالنص التاريخي يحافظ على بنيته وشكله وحرفيته.

على هذا النحو، يتبين لنا أن الروائي "اتبع إستراتيجية سردية صارمة، كان حريصا فيها على ضبط المادة التاريخية، حتى لا يحيد عن معقولية ومنطق الموضوعية التاريخية"[2]، ويتجلى هذا النقل المباشر للنصوص التاريخية في رواية "كتاب الأمير" باستحضار الوثيقة التاريخية، والتي تتخذ أشكالا متنوعة مثل: الرسائل، المعاهدات، الاتفاقيات، البنود، المصالحات، الاعترافات ...

إن الوثيقة التاريخية هي وسيلة البحث العلمي في التاريخ، ولعل تعريف بندتو كروتشيه Benedetto Croce للوثيقة التاريخية أهم تعريف على الإطلاق، وقد تبنى المؤرخ عبد الله العروي هذا التعريف فيقول: "يعنى المؤرخون بالوثائق عادة المعاهدات والعقود العدلية والقرارات الإدارية والرسائل الدبلوماسية، إلخ. ولا شك أن هذه تمثل من جهة بقايا من إنجازات الماضي، ولكنها من جهة ثانية تمثل شهادات عن الواقع، ومن هذا المنظور يجب أن تضاف إلى أقوال الشهود، كما أن الأخبار المروية تكتسي وجهين اثنين مهما استخففنا بها كروايات، فإنها تحتفظ بمجرد كونها رواية بقيمتها كشهادة"[3].

[1]- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص: 106.
[2]- عبد الرزاق دحمان، رؤية الواقع وإشكالية المعرفة في "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع 12، جانفي 2013، ص: 318.
[3]- أحمد بوحسن، الروائي والتاريخي في رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، ضمن كتاب الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية، قراءات مغربية، رابطة أهل القلم، ط2008 1، ص: 17.

وهكذا، سيظل استغلال الوثائق التاريخية مستمرا لتوسيع آفاق المعرفة والفهم، "وليس التاريخ غير استثمار الوثائق"[1].

ولقد كانت رواية "كتاب الأمير" وفية للتاريخ إلى حد بعيد، وإننا لندهش حقا لغزارة المادة التاريخية التي حوتها الرواية[2]، وبخاصة تلك الوثائق التي تنفتح على الذاكرة وتستعرض مختلف المواقف و الوقائع والمعارك والمحن واللقاءات والأسفار ... والتي مثلت منعطفات كبرى في الرواية: خطب الأمير، وبيعته، ورسائله، ومعاهداته واتفاقياته...

وهذا نموذج لرسالة بعثها الأمير عبد القادر لديبوش، والمؤرخة يوم 24 صفر من سنة 1265 هجرية.

" بسم الله الرحمن الرحيم

من الخادم البسيط، لسيد الأكوان الذي لا يدخر جهدا للخير، ولمساعدة الآخرين، الذي يطلب التضحية بالنفس والنفيس والذي لا ترد ودائعه [...] كلنا نتمنى رؤيتك قريبا ونرجوك أن تأتينا في أقرب وقت إذا سمحت لك الظروف، وداعا يا سيدي الأعظم من عبد القادر بن محي الدين"[3].

إن اقتران هذه الرسالة بالتوثيق الزمني وتذييلها بذكر اسمه، يوحي بواقعيتها وموضوعيتها، ومن المعلوم أن توظيف الرسائل داخل النسيج السردي للرواية يمثل "إجراءا كتابيا يعمق من خلاله الكاتب الإمكانات التعبيرية للحبكة السردية"[4]،

[1]- خديجة زتيلي، عقم الاتجاه الوضعي في التاريخ عند ر.ج كولنجوود، مجلة دراسات فلسفية، جامعة الجزائر، ع 03، 1997، ص: 86.

[2]- ينظر: محمد القاضي، الرواية والتاريخ، ص: 148.

[3]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير" مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر،الجزائر،ط2004 1، ص: 53 – 54.

[4]- إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012، ص: 133.

وتؤدي هذه الرسائل دورا مركزيا يتمثل في تجسيد وجود موضوعي وتوثيقي، ويؤثث لخلق صورة متكاملة للعلاقة التي جمعت بين الأمير وديبوش.

ومن الوثائق التي وظفها الروائي "المعاهدات"، حيث ظهرت بالتفاوت طولا وقصرا، والتي ساقها الراوي بالفرنسية في المتن الروائي، وقلما ترجمها، أو بالعربية أحيانا، وذلك الإلحاح على الالتزام بما جاء في الوثيقة التاريخية[1]، ونلاحظ هذا في معاهدة "وثيقة فوارول": أنظر أقرأ يا السي مصطفى ماذا يقول فوارول في تقريره.

- فتح مصطفى ابن التهامي الورقة الكبيرة مهملا الترجمة الملصقة بها وبدأ يقرأ بعينيه ويتمتم كمن يخاف أن يسمع صوته:

- Ce chef est aussi entreprenant qu'ambitieux mérite toute l'attention du gouverneur général qui doit s'en méfier puisqu'il…" [2]

إن ممارسة الروائي في "الإصرار على اقتياد الشاهد التاريخي خطوة أخرى لتأكيد واقعية الحكي وحقيقة الأحداث، لهذا شكل التاريخ في هذه الرواية، بالإضافة إلى كونه مادة الحكي بنية اختزالية وفرتها مصادر تاريخية متنوعة"[3]؛ ولكن هذه الواقعية ما هي إلا واقع أنتجه التخييل، وإن حضور النصوص التاريخية "مقحمة في سياق روائي، ليتعزز التوليد الروائي بشواهد التاريخ، حتى يكون الإيحاء متعلقا بحقائق الواقع"[4] مع إمكانية التأويل بناءا على البعد التخييلي.

[1]- ينظر: محمد القاضي، الرواية والتاريخ، ص: 148.
[2]- واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير"، ص: 101.
[3]- عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص: 192.
[4]- المرجع نفسه، ص: 221.

2-1-2- تماهي النص التاريخي مع النص الروائي:

يتجلى هذا في عملية التحويل والتحوير، التي "تطرأ على الحقيقة التاريخية الداخلة في منطق الأدب من تغييرات في كنهها"[1]، حيث تخلق إيهاماً لدى المتلقي حول هذه المادة المنجزة داخل السياق، هل هي نص تاريخي أو نص أدبي؟ وبالتالي تصعب على المتلقي اكتشافها.

الوثيقة دائما منطلق للسرد وحافز له، حيث تتحول الوثيقة من مجرد وثيقة تاريخية صرفة إلى نسق جمالي فني ينتج عنه إبداع روائي، إذا فالوثيقة هنا "ملفوظ تابع لملفوظ التاريخ، غير أن الرواية تمنحه سياقا جديدا يكون إدراجه فيه أكثر حيوية ودلالة من النقل التاريخي"[2] المباشر الجامد.

وعليه فإن هذه الوثيقة انتقلت من الخطاب التاريخي إلى الخطاب الروائي، بحيث تنفتح على عدة دلالات واحتمالات وتأويلات يتحكم بها النسق السردي العام، وهذا يدل على "أن مهارة الروائي تتجلى في تحويله العنصر المجاني في التاريخ عنصرا وظيفيا في البناء الروائي"[3] ذا بعد جمالي تخييلي، ومثال ذلك عندما نقرأ الظروف التي صاحبت انعقاد اتفاقية دو ميشال:

يقول السارد: "الأمير اتخذ قراره النهائي واضعا كل ثقته في الميلود بن عراش الذي تعب من التطواف بين معسكر وبوابات وهران حتى تحصل على الصياغة النهائية للمعاهدة مع الجنرال دوميشال والأمير"[4]..."قال الميلود بن عراش وهو يحاول إخراج الأمير من غفوته وهو ينظر إلى الوثيقة الجديدة الموقعة من ابن عراش ومردوخي عمار، دقق الأمير جيدا في الوثائق التي كانت بين يديه، لم يلحظ أي شيء يستحق الذكر سوى ختمه الكبير الذي تخترقه نجمة داود وختم دوميشال

[1]- محمد بن محمد الخبو، تشكيل التاريخ في النص الروائي، ص: 244.
[2]- عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص: 190.
[3]- محمد القاضي، الرواية والتاريخ، ص: 112.
[4]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 106.

والتاريخ الذي خط بشكل أنيق: 25 فبراير 1834"[1] ... "تكاثف المطر والبرد ليجعلا من صباح الجمعــة هذا صباحا قاسيا وصعب التحمل يبدو أن الصلوات وصلت إلى الله على الرغم من أن القلوب زادت انغلاقا منذ التوقيع على معاهدة دوميشال"[2].

ونلاحظ من هذه النصوص السردية، وظائف مرجعية ،وأخرى تخييلية، وأن هذا المزج بين التخييلي والتاريخي عكس "مجالا خصيبا للتجريب ومدخلا من أهم المداخل التي توسَّل بها الجنس الروائي لإثبات مرونته وقدرته الفائقة على المجاوزة والتجدد"[3].

وهذه النصوص السردية انطلقت من أرضية تاريخية "معاهدة دوميشال"، ولكنـها التبسـت بمنطـق الـسرد الـروائي وخـصوصا الـوصف والحـوار، وعندئذ يصبح التاريخ تخييلا، "يساعد على تقديم التفسير والتحليل وربما التأويل فيما يقترح"[4]، وبما أنه يجمع بين التاريخي والتخييلي، فهذا ما يجعل خطابه "سردا منفتحا يتجاوز التقرير والتسجيل، وينجذب أكثر نحو الحقيقة المنفلتة للحياة والكائن"[5]، ومن هنا فإن الكاتب الروائي واسيني الأعرج يتحول إلى باحث فيلولوجي بقدر ما يقرأ الوثيقة التاريخية، ويقيم معها حوارا ينفتح من خلاله على عوالم ممكنة تحكمها بلاغة الصراع التي تستند إلى خـطاب الـعنف والمواجهة والسجال والإقناع[6]، والذي من أجله "كشف تطور الأداء السردي في إعادة تكييف المادة التاريخية لغايات تتصل بالمجمل الدلالي العام"[7].

---

[1]- واسيني الأعرج، رواية"كتاب الأميـر"، ص: 106.
[2]- المصدر نفسه، ص: 110.
[3]- محمد القاضي، الرواية والتاريخ، ص: 106 – 107.
[4]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 215.
[5]- عبد الفتاح الحجمري، هل لدينا رواية تاريخية؟، ص: 67.
[6]- ينظر: الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية "كتاب الأمير" لوسيني الأعرج،أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الرابع، مؤسسة الانتشار العربي ،بيروت ،ط1 2011، ص: 11 – 12.
[7]- عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، ص: 67.

2-1-3-التشكيل التخييلي الصرف:

وفي هذا النمط لا ينطلق الروائي من المادة التاريخية، وإنما من العنصر السردي التخييلي ذاته، الذي "يؤكد قيمة السرد ويبرز أهميته خاصة حينما يعبر المسافة المطلوبة وينخرط بقوة في بلورة التساؤلات المهمة حول القضايا الملحة"[1] تاريخيا وسياسيا واجتماعيا وثقافيا وإنسانيا.

ولوتأملنا النص الروائي، نجد أن استعمال هذا النمط هو الأكثر انتشارا داخل المتن الروائي، ويظهر هذا جليا من خلال الحوارات المتخيلة بين الشخصيات التاريخية نفسها، أو بينهما وبين غيرها من الشخصيات متخيلة، أو من خلال اللوحات الوصفية أو من خلال الوحدات السردية المتشبعة بالتخييل، غير أن هذا النمط أعطى النص الروائي أسلوبا خاصا وفريدا به، حيث يتداخل في السرد والوصف والحوار.

ومن أمثلة ذلك حوار الأمير مع السيدة الفرنسية:

يقول السارد :" ثم التفت الأمير نحو السيدة التي كانت تحاوره.

- أنا هنا ونستطيع أن نواصل ...
- طيب: لأقلها لك بدون مواربة ولا انزلا قات لغوية، لماذا تتزوجون نساء كثيرات وليس واحدة مثلما نفعل نحن في ثقافتنا ...
- سيدتي الطيبة، نقوم علانية بما تقومون به سريا، بين المرأة والرجل سحر رباني خاص وجاذبية لا تقاوم، الإنسان قد يحب امرأة من أجل عينيها، وأخرى من أجل شفتيها، ثالثة لجسدها وأخرى لنور علمها وفكرها وانفتاح قلبها، عندما نعثر على امرأة تحمل كل هذه الصفات مثلك

[1]- إدريس الخضراوي، البطاقة السحرية: التاريخ وسرد والهوية، ضمن كتاب الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية، ص: 86.

سنكتفي بواحدة ولن نختار غيرها ..."[1]، ومعنى هذا فإن السرد ينمو ويتداخل فيه الحوار والوصف، ليسبح في التخييل.

ونجد الكثير من هذا أيضا في وصف الأمكنة والمعارك والشخصيات ،ومثال ذلك النصوص السردية التي تصف إحدى معارك الأمير: "كان الهجوم كاسحا ومباغتا، الدفاع صار حالة انتحارية لم يعد الانتصار مهما بالنسبة لأتباع الأمير، ولكن تهريب ما أمكن من النساء والأطفال وعائلة الأمير، كل من استطاع حمل أي سلاح فعل ودافع باستماتة قبل السقوط تحت حوافر خيل جموحة لم تكن هناك قوة قادرة على وقفها ..."[2]، إذا فالوصف مؤشر فني، اتخذه الروائي لانتهاك تسجيلية التاريخ، وإزاحة اللغة التقريرية، وإحلال التصوير الفني مكانه.

[1]- واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير"، ص: 440 – 441.
[2]- المصدر نفسه، ص: 302.

2-2-تجليات المتخيل الروائي في رواية "كتاب الأمير":

في رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، يتجاور التاريخي بالروائي تجاورا فنيا، فتتشكل علاقة حوارية أو جدلية تنتج لنا بنية سردية حكائية لمجموعة من الوقائع والأحداث التي أحكم واسيني الأعرج نسجها وانتقاءها،عبر تقنيات السرد مستثمرا في ذلك المادة التاريخية لإنشاء كون تخييلي.

ولقد صارت العلاقة الحوارية القائمة بين الرواية والتاريخ، شاهدة على صيرورة تحولات الأسلوب[1]، فعند اشتغال السرد على محاوره التاريخ، يستعير الروائي من النصوص التاريخية ما تحويه من شخصيات وأحداث وأمكنة وأزمنة، حيث يحدث هذا شكلا من الصراع الأسلوبي أو الأسئلة – حسب باختين – حيث يتناص السرد التاريخي مع السرد الروائي أو يتقمص الروائي دور المؤرخ أو يقلده تقليدا ساخرا.[2]

وعليه فإن اللقاء بين الرواية والتاريخ؛ لا يتم إلا على أساس التعاضل الذي ينتج كونا تخييليا تضمحل فيه العلاقة التقابلية القائمة على الصراع والانعكاس، وتحل محلها علاقة تواشج وتضافر، التي تقوم أساسا على الحوار[3] والائتلاف، وتصبح البنية الحوارية محركا فعالا في تشييد عوالم التلفظ وإنتاج المعني، حينما تساوره الظنون في تجلية ما هو مسكوت عنه، وعليه فإن الترسيمات السردية تبلور كيان "الشكل التعبيري" الذي يتخذ من تاريخ الأمير عبد القادر محتوى يتضمن بالضرورة أسلوبا ينبثق من سيرورات الإنتاج وشروط التلقي[4]، إذا فالترسيمات السردية أقامت التضافر بين المستويين التخييلي والتاريخي، "ومعظم الزحافات المحتملة في المستوى الأول استمدت شرعيتها من المستوى الثاني، وجاء

[1]- ينظر: أحمد يوسف، الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية ، ص: 77.
[2]- ينظر: عبد الرحيم كردي، التاريخ الذي يكتبه الروائي، أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الخامس، ص: 468.
[3]- ينظر: محمد القاضي، الرواية والتاريخ، ص: 80.
[4]- ينظر: أحمد يوسف، الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية، ص: 77.

مستوى التخيل موازيا لمستوى التاريخ، يتداخل معه وينفصل عنه طبقا لحاجات الخطاب السردي الروائي"[1].

ومن منطلق أن تحويل السرد التاريخي إلى سرد روائي، يستلزم إحداث تغييرات في الخصائص المميزة للسرد التاريخي، وهذه الخصائص هي:[2]

أ- هيمنة صيغة الفعل الماضي.
ب-سرد الأحداث على أنها شيء ماضي وانتهى.
ت-مراعاة التسلسل الزمني للأحداث.
ث-هيمنة ضمير الغائب.
ج- عدم مشاركة الروائي المؤرخ في الأحداث التاريخية.

فإذا كان الأمر على ما ذكرنا، فإن رواية "كتاب الأمير" مارست انزياحا من الخطاب التاريخي إلى الخطاب الروائي، حيث تراجعت فيها هيمنة العنصر التاريخي والتسلسل الزمني للأحداث وعدم مشاركة الراوي في هذه الأحداث...، ليقوم مقامها محكي روائي تخييلي له خصوصياته يتجاوز فيه الروائي حدود الكتابة التي عرف بها السرد التاريخي.

وهكذا لجأ واسيني الأعرج إلى التحويل والتغيير وإعادة كتابة التاريخ عن طريق أساليب الخطاب الروائي، انطلاقا من "كفاءة الخطاب ذي الشكل القصصي على تمثيل الواقع"[3]، وهذا من خلال تكسير للقالب التسلسلي الزمني للأحداث، وإدماج وجهة نظر الراوي، والتنويع في الأماكن واستحضار الوقائع التاريخية الماضوية، وإعادة تركيبها لتتناسب مع توجيهات واسيني الأعرج الإيديولوجية، واستحداث طريقة تشويقية في التحبيك وربط الأحداث، وكذا تخييل الشخصيات بتحميلها صفات وأسماء دالة على الأزمنة والأمكنة المطلقة وغير

[1]- عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، ص: 72.
[2]- ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص: 110.
[3]- الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية"كتاب الأمير"، ص: 16.

المحددة، وكذلك تنوع وتعدد المستويات الكلامية واللغوية،وصبغتها بصبغة شاعرية[1].

استثمر واسيني الأعرج في هذه الرواية المادة التاريخية استثمارا فنيا، إذ أنه أغنى نسقها التاريخي بخيال خلاق، ونراه لا يلتفت إلى الماضي " إلا من أجل استكشاف طاقات التعبير وينابيع المعنى وإعادة صوغ للقيم المهدورة صوغا جماليا، إذ يستثمر فيه الآليات السردية والأدوات الحجاجية والحبائك الوصفية "[2]، وبهذا فإن الوعي التاريخي يمارس بعث الحياة بعثا خلاقا من انتصار للقيم الإنسانية الخالدة، حيث يستسلم النص الأميري لمفاتن معارج المحكي بخياله وبلاغته وذاكرته لإدراك ينابيع الاستعارة والخضوع لإكراهات مدارج التاريخ بصرامة في وصف الوقائع[3]، وهذه التمظهرات التي ينطلق منها الروائي سمحت له بأن يملأ فراغات التاريخ، ومهما يكن ، فإن رواية "كتاب الأمير" لا تهتم في طلب التفاصيل التاريخية،وهذا لكونها تتحرك من أجل استنطاق المسكوت عنه في التاريخ، إذ ليست مهمتها تحري الأخبار ومعاينتها بصدق الوقائع أو كذبها، "فالروائي لا يكتب تاريخا وما ينبغي له، وإنما تراه يلحم شيئا يحمل طابع التاريخية، ذلك بان الإبداع الروائي، إنما يقوم بالضرورة على فكرة من التاريخ، ويتمثل حتما مظهرا من مظاهر البناء الذي بمقتضاه نستطيع قراءة ما يحدث للكائنات والأشياء والأفكار، ولا سيما ما يحدث لرواية وهو بصدد تدبيج عمل سردي خيالي"[4].

وعليه يمكن القول، بأن النص الروائي ينهض على مساءلة اليومي عبر رصد تلك الحياة البسيطة للأمير عبد القادر رصدا نقديا في انتصاراته وانتكاساته،

---

[1]- ينظر: نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه علوم، إشراف الدكتور الطيب بودربالة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012/2011، ص: 78- 79.

[2]- أحمد يوسف، الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية، ص: 77.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 77.

[4]- عبد الملك مرتاض، الرواية جنسا روائيا، مجلة الأقلام العراقية، العراق، العدد 11 / 12 ، نوفمبر 1986، ص: 130.

وفي قوته وضعفه، وفي نجاحه وفشله، دون رسم هالة أسطورية على أفعاله وتاريخه[1]، فالعلاقة بين المتخيل والتاريخ ما يؤكده خطاب المناصصة في الصفحة الأخيرة لغلاف رواية " كتاب الأمير "، حيث تتضح من خلالها أن الرواية لا تقول التاريخ لأنه ليس هاجسا، ولا تتقصى الأحداث والوقائع لاختبارها، فليس ذلك مهامها الأساسية، تستند فقط إلى المادة التاريخية، وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله، وهذا يدل إلى غلبة المتخيل على الحقائق التاريخية، حيث يتم النزوع نحو التأويل واستدعاء الماضي وإعادة ترهينه، وفق منظور مغاير ينتمي إلى أزمنة حديثة لا ماضوية.

إن أول ما يلفت انتباه القارئ، هو ذلك التحريف والتكسير للقالب التسلسل الزمني، فيجعل الزمن الذي انقضى يؤثر في الانطباعات الأولية للمتلقي، حيث يدرك أنه أمام نص روائي تخييلي، وليس أمام نص تاريخي واقعي، فالبنية الزمنية تبدأ بقصة إطار تفتحها وتغلقها عودة رفات مونسينيور ديبوش، وإن الزمن يرتسم في عالم الرواية ويراد به تقديم صوغ جمالي تخييلي، يضفي معاني على الحياة الإنسانية، متجاوزا بذلك حدود الماضي ليتناسل في الحاضر ويمتد نحو المستقبل، وبهذا مارس الروائي تشظيا دلاليا لحركة الزمن، وهذا كي لا يبقى الأمير مجرد معاني أسطورية أسيرة في سجن الماضي.

وإن استدعاء الشخصيات المرجعية التاريخية في الرواية، أمر واضح جلي لدى القارئ، ولعل أبرز شخصيتين مرجعيتين هما شخصية "الأمير عبد القادر" و "شخصية الأسقف ديبوش"، إذ يتمكن الروائي من " تحميل تلك الشخصيات موقفه من الواقع بصورة تعكس قوة التأثر والرغبة في التعبير والصراخ، بطريقة إبداعية يرتقي فيها المكتوب الفني عن المروي أو المدون التاريخي، وعمد الروائي من خلال سرده الإنزياحي إلى تغيير ملامح الشخصية ونقلها من العالم التاريخي

[1]- ينظر: أحمد يوسف، الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية، ص: 77 – 78.

الواقعي إلى العالم الروائي التخييلي "[1]، بإضافة بعض التصرفات والمقولات التي لم تصدر منها في الواقع، ومن هنا يتدخل الروائي فيحور في التاريخي / الواقعي وينشط المتخيل، وبهذه الإضافات التي ليست من التاريخ، فيصبح تفاعل النص مرتبة من مراتب التأويل، حيث يعتمد إلى وصله مع الحاضر ليسهم في تجنيب المستقبل التجارب الأليمة، فواسيني الأعرج يرى" في التاريخ مجالا خصبا لممارسة التعليق Commentaire بالإضافة إلى نوع من التعالي النصي يتعين التحويل فيه دلاليا بالدرجة الأولى وهو باستعمال نص سابق موضوع لإبراز قيم ومعارف جديدة فيه"[2]، وهكذا يتعرف واسيني الأعرج إلى أحلام وتمنيات وهواجس وأفكار "الأمير" و "ديبوش" عن طريق التخيل والتأويل، إذ يجعلنا نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والنفسية والإنسانية التي أدت بهم إلا أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك في الواقع التاريخي، والحقيقة أن هذه المهمة الخطيرة لا يضطلع بها إلا قوة الخيال التي تعد دعامة السرد الأساسية لدى واسيني الأعرج.

ومن هنا، فإن واسيني الأعرج، تبنى إستراتيجية حكائية تجمع وتؤلف بين السرد التاريخي والسرد الخيالي، من أجل بناء حقبة زمنية من تاريخ الجزائر الحديث (مقاومة الأمير واستسلامه)، وبهذا يختار التاريخ أسلوبه الخاص في السرد، ويظل هذا الأسلوب يحافظ على موضوعيته العلمية في تقديم الحقائق المعلومة الغابرة ،والأحداث المجهولة التليدة ،ووصفها وتحليلها، إلا أن هذا المسعى لا يمنع الأسلوب أن يتدرج في نشدان معارج عرش النص، وهو يستعين بالخيال الخلاق والذاكرة المشحوذة لإنتاج كتابة سردية ذات أسلوب يجمع بين الفضيلتين "العلم والخيال"[3]، وإن إعادة بناء التاريخ وتمثيله سرديا، هو في الأصل إعادة تفعيله وبنائه بوصفه استمرارية بطريقة ما في الحاضر، حيث " يلعب التحبيك

[1]- نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية، ص: 82.
[2]- آمنة بلعلي، الرواية الجزائرية بين تخيل التاريخ وتأويله، ص: 275.
[3]- ينظر: أحمد يوسف، الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية، ص 78.

والتأليف الروائي دورا أساسيا وحاسما في رسم معالم عالم واقعي لم يعد قائما إلا من خلال الوثائق والمرويات التاريخية والمرويات الخيالية والصور النموذجية، وقد تبنى الكاتب في تشييد عوالم نصه تمثيلا بنويا يستند إلى هيكل علائقي، وإلى ترسيمات سردية بقدر ما تبدو وبسيطة، فهي معقدة وذات بنية سردية إشكالية مصممة بدقة متناهية"[1].

وعليه، فإن الصوغ الحكائي التخييلي للمادة التاريخية في هذه الرواية يتم بعيدا عن النقل والنسخ التاريخي القبلي المباشر، فالمتخيل هنا يسعى إلى ملء الفراغات والبياضات العابرة والمسكوت عنه في ذاكرة التاريخ، حيث عملت هذه الرواية على خلق أجواء وفضاءات تخييلية خاصة بها، بما يناسب ترهين التاريخ وفق إستراتيجية حكائية ومسارات دلالية مفتوحة، تمكن الكاتب من تشييد عالم متخيل بقوة وكثافة بشكل جعلها تنزاح عن المعطى التاريخي كحقيقة مرجعية لترتمي في أحضان التخييل والنسبية[2]، إذ يتمكن الروائي من خلق عوالم تخيلية (شخصيات – أحداث) مكملة للواقع وسيرة الأمير عبد القادر.

[1]- الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية" كتاب الأمير "، ص: 19.

[2]- ينظر: عبد الرحيم علام، إعادة تمثيل السيرة التاريخية في روايتين مغاربيتين، " كتاب الأمير " لواسيني الأعرج و " الإمام "لكمال الخمليشي، ضمن كتاب الأدب المغاربي اليوم، قراءات مغربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2006، ص: 115.

2-3- فاعلية الطمس التاريخي عبر بلاغة التخييل الروائي:

يقوم التخييل التاريخي في رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج ، على قاعدة انتقاء واختيار الوقائع والأحداث التاريخية، وإعادة تركيبها وفق مقتضيات السرد الروائي، حيث تندمج بنية النصوص التاريخية في بنية النص الكلية، فتصبح دلالة النصوص التاريخية المنتقاة متوافقة مع النسق العام للرواية، ويؤول التخييل التاريخي إلى نفي وتحطيم "وهم التطابق" و "صفاء الحقيقة" و "نقاء الجنس".[1]

وبالرجوع إلى تلك العلاقة بين "الرواية والتاريخ"، فإن النص الروائي يعمل في إطار تفاعله مع التاريخ على تحديد "شكل علاقته وبعد تأويله داخل دينامية التخييل مندرجا من مستويات التناص والتداول والنصية إلى إنشاء مرجع جديد يستند إلى شكل من أشكال التاريخ"[2]، والتي تؤطرها ثلاثة مبادئ متداخلة فيما بينها ويفضي بعضها إلى بعض،ومرتبطة بأبعاد النسق والسياق والتلقي ، حيث تشكل مرجعية بين المرجعيتين ،خالقة بذلك نصا جديدا:[3]

أ- **مبدأ الاختيار:** وهذا المبدأ هو نتيجة مركبة من استيعاب جنس النص الروائي من جهة، ووعيه الثقافي وقناعاته باختيار جنس التاريخ الذي يؤطر به عالمه الروائي،ومن هنا يأتي مبدأ الاختيار ليجيب عن سؤال جوهري: كيف تلقى الروائي هذا التاريخ؟

ولم يجانب فولفغانغ إيزر الصواب عندما اعتبر الانتقاء أو الاختيار "فعلا تخييليا"، "طالما انه يميز الحقول المرجعية للنص بعضها عن بعض، وذلك من

[1]- ينظر: أحمد يوسف، الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية، ص: 87.
[2]- شعيب حليفي، المتخيل والمرجع، سيرورة الخطابات، ص: 236.
[3]- ينظر: المرجع نفسه،ص: 237.

خلال إبراز وتجاوز الحدود الخاصة"[1]، ويتحقق هذا الانتقاء أو الاختيار من خلال تحيين عناصر وتغييب أخرى، إنه اختيار وتميز لعناصر من مرجعيات وأنساق معرفية مختلفة، وهذه الاختيارات تكشف بدورها عن رغبة فنية ورؤية إيديولوجية وموقف يتبناه تجاه العالم المعطى، وبما أن الروائي لا يكتب التاريخ ولا يعيد ما هو مكتوب سلفا، وإنما يكتب رواية متخيلة باستثمار أحداث ووقائع تاريخية منتقاة.

ب - مبدأ التحويل: ويتحقق من خلال عملية التركيب والتأليف التي يحدثها بين العناصر المنتقاة[2]، بحيث يحتاج الروائي إلى صنعة فنية وطاقة جمالية كبيرة، يستطيع من خلالها تحويل البنيات الواقعية التاريخية من سياقها العام أو الخاص إلى بنيات تخييلية رمزية، تتخذ مسارا آخر من حيث الوظيفية والقصدية، فيكون هناك انتقال خاص من "منطقة الوصف التاريخي إلى منطقة الإحياء السردي"[3].

وتتنوع أساليب الروائي في تحويل التاريخ وإدماجه فنيا، وحتى تحتفظ الرواية بجماليتها وتصل إلى إنتاج دلالات مفتوحة، فإنه يجب تطويع المادة التاريخية وإعادة إدماجها في سياقات جديدة، عبر نشاطات دلالية مفتوحة وبناءات تخييلية احتمالية.

ج - مبدأ التأويل: وهو المستوى الأخير في فهم العلاقة بين الرواية والتاريخ، إذ تفهم المرجعيتين من خلاله، حيث يصل الروائي إلى بناء تأويلات ورؤى خاصة تضيء مقصديته الفنية والإيديولوجية، كما أن التاريخ محفل غير بريء يحمل بداخله تأويلات وقراءات وتقييمات فيها وجهة نظر معينة، يحاول الروائي من خلال هذه المبادئ الثلاثة أن يصوغ التاريخ صياغة فنية،وفق موجهات أسلوبية،وبلاغية وبالحذف والإضافة والإسقاط والتكييف، محررا ذلك

[1]- فولفغانغ إيزر، التخييلي والخيالي، ص: 13.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 14.
[3]- عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، ص: 82.

التاريخ من أن يقع "أسير الأحدية التاريخية بل يسعى إلى تغليب الروائية من خلال الاعتناء بالبعد الجمالي وجعله مشغلا أساسيا للرواية"[1]، وداخل دينامية تخيلية مرجعية روائية ذات وعي بالجنس الروائي وأفق الانتظار، ومنه فإن بلاغة التخييل تعمق الانزياح عن التاريخي وتحرره من سياقاته ونواياه وتأويلاته وأحاديته وانغلاقه الدلالي، كما وتمنح الرواية انفتاحا على محكيات متباينة واتساعا كبيرا على مساحات من التأويل، وهذا ما يشكل مبدأ الطمس الهادم لحدود الماضي، والمراهن على الحاضر والمستقبل.

ونجد أن رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج تتجاوز مبدأ الاختيار والتحويل لتصل بنا إلى مبدأ التأويل، وهذا من خلال تأويل بعض المواقف لشخصية الأمير، بحيث ينزع عنها أزليتها التي عبر عنها الروائي واسيني الأعرج : " أنا لا أكتب تاريخا بل حالة إنسانية أو وضعا معينا غفل عنه التاريخ"[2].

ويتم في هذا السياق إعادة بناء الماضي التاريخي في الرواية، وهذا بالاستناد إلى المعرفة التاريخية التي عملت على توثيق هذا الماضي، بحيث يعمل المتخيل الروائي على "إتمام ما لم يذكره التاريخ بناءا على معطيات التاريخ نفسه"[3]، إذا لا يهتم المتخيل الروائي بالواقعة التاريخية أو بما حدث فعلا، و"إنما يوظف المادة التاريخية المعطاة في الإدراك والتأمل ويطوعها، ويخلق منها شيئا جديدا"[4].

وهذا ما يجعل المؤلف وهو ينشئ نصه الروائي ويشيد عالمه المتخيل " يمارس لعبة الوصل والفصل بين المرجعي والمتخيل إلى حد الذي يستقل فيه النص ويعدل عن منطق الأشياء خارجه مع محافظته على المؤشرات التي تضمن ملاءمة تمثيلاته الرمزية مع الأحداث الواقعية التي يتحدث عنها"[5]. فنجد التاريخ في الرواية معنيا أكثر بملء الفجوات التاريخية بما لم يقله التاريخ،

[1]- محمد القاضي، الرواية والتاريخ، ص: 47.
[2]- آمنة بلعلي، الرواية الجزائرية بين تخيل التاريخ وتأويله، ص: 283.
[3]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 138.
[4]- الطاهر رواينية، الروائي والتاريخي في رواية " كتاب الأمير " لواسيني الأعرج، ص: 17.
[5]- المرجع نفسه، ص: 18.

وهذا العمل يدخل فـي إطار " تمثيل الأحداث التاريخية واقعيا في خطاب رمزي"[1]، وهو ما يعني أن الروائي يقوم بعمليات استدلالية وافتراضات يعتقد أن المؤرخ أهملها، وربما تتناقض أحيانا مع ما هو موجود في التاريخ فيقوم بإقصاء مقصود لبعض الوثائق والنصوص التاريخية التي لا تخدم رؤيته ومساعيه، وربما يضطر الروائي إلى تخيل أحداث لم تحدث وإعطاء الشخصيات التاريخية صفات تتعارض مع ما هو موجود في التاريخ[2]، وعلى هذا الأساس نفهم قول الأمير مخاطبا مونسينيور ديبوش: "روحك أنت غالية عليّ، ومستعد أن امنح دمي لإنقاذك، امنحني من وقتك قليلا لأتعرف على دينك وإذا اقتنعت به سرت نحوه"[3]، أيضا قول الأمير:" فكرنا يوما في الانتحار الجماعي على الرغم من أن الله لا يحب ذلك"[4].

إن المادة التاريخية المستخلصة مما كتب حول الأمير عبد القادر تعتبر بمثابة الخميرة الممكنة التي توضع أمام الروائي ليشكل منها خطابا سرديا / روائيا، سَتُكَوِّنُ فيه الأوهام عوالم تخييلية قد لا تظفر بانتظام مأمول مع العالم الواقعي الذي يقدمه "تاريخ الأمير عبد القادر"، وإن محاولة قراءة الرواية للمادة التاريخية "تاريخ الأمير عبد القادر" قراءة ترضي آفاق الانتظار كما هو ذاته في الواقع التاريخي، لأمر ينصرف إلى إرضاء "قوة الوهم"[5]، لأن قراءة الرواية للمادة التاريخية تكشف لنا أنها "قراءة متأدبة مؤدلجة"[6] أقرب منها كونها قراءة تاريخية غايتها توثيق وتفسير الأحداث والعمليات التاريخية، وهذا بالضبط ما أشار إليه واسيني الأعرج في عتبة غلاف الأخير للرواية: لأنها تلغي الحافات، حافة التاريخ وحافة المتخيل، فهي لا تقول التاريخ لأنه ليس هاجسا، ولا تتقصى الأحداث والوقائع لاختيارها.

---

[1]- الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية "كتاب الأمير" ،ص: 17.
[2]- ينظر: آمنة بلعلي، الرواية الجزائرية بين تخيل التاريخ وتأويله، ص: 280.
[3]- واسني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص:44.
[4]- المصدر نفسه، ص:447.
[5]- ينظر: أحمد يوسف، الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية، ص: 80.
[6]- الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، ص: 16.

2-4- إستراتيجية التقدير بين ظنية التاريخي وفاعلية التخييل الروائي:

من المؤكد ، أن الروائي عندما يكتب رواية ما يستخدم التخييل في إعادة بناء مرحلة تاريخية ما، وإذا لم يكن أمامه مرحلة تاريخية، فإنه يصنع للرواية تاريخا يؤسس كينونتها الذاتية، ويتخذه موضوعا لها، ومن خلال عملية الانتقاء والتركيب الجديدة للوقائع والأحداث التاريخية، والشخصيات المرجعية والمتخيلة. فإن هذا كله يسهم "في تأثيث بيت التاريخ، ووصل الماضي بالحاضر ضمن ديمومة زمنية تنطلق من التاريخ المحلي، وتفتح آفاقا جديدة أمام كتابة سردية منفتحة على التاريخ الإنساني العام"[1].

ولهذا فإن الحديث عن العلاقة بين الرواية والتاريخ من شأنه أن يقودنا نحو فكرة استلهام التخييل الروائي للتاريخ، فالرواية التاريخية الكلاسيكية كانت تعتقد بالحقيقة المطلقة الموجودة في التاريخ، وإن العودة إلى التاريخ عودة من أجل التفسير والشرح، حيث طغت المرجعية التاريخية على حساب المرجعية الفنية، إذ تتضمن إعادة إحياء معنى موجود سابق من الشرط التاريخي، وهذه المسلمات تقودنا للتساؤل كيف تعاملت رواية "كتاب الأمير" مع التاريخ، وكيف أصبح نظام التاريخ داخل مساحات التخييل الروائي؟ أو بمعنى أكثر بساطة: ماذا يحدث للتاريخ عندما يسرده التخييل الروائي؟

وعليه، ستكشف لنا هذه المقارنة التي قام بها الباحث عبد الفتاح الحجمري، حينما يمنح رهانيته بالتمييز الوظيفي بين "التاريخ" و "التاريخي"، حيث يعرف لنا التاريخ بأنه: "منظومة من الأحداث والتمثلات لواقع قائم، متجه نحو الماضي"[2]، ويتضح لنا من ذلك أن "التاريخ لا يكون تاريخا إلا عندما يكون في

[1]- أحمد يوسف، الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية، ص: 80.
[2]- عبد الفتاح الحجمري، هل لدينا رواية تاريخية؟، ص: 61.

حقله ونظامه الذي وُجد من أجله، خاضعا لضغوطه وقوانينه الصارمة"[1]؛ ولكن عندما يغادر حقله ويمارس نوعا من الانزياح نحو جنس الرواية، فإنه يفقد حقيقته الأولى، وهذا ما يسمى بـ "التاريخي" ويعرفه الباحث عبد الفتاح الجحمري بأنه: "منظومة من الأحداث والتمثلات لواقع ممكن، متجه نحو المستقبل"[2]، وبالتالي فإن التاريخ يدخل منطقة التوتر من خلال الاشتغال السردي التخييلي الذي يجعله يفقد موضوعيته، وينحرف عن يقينه ومرجعيته الواقعية.

وإذا استحضرنا فعل القراءة الروائية، من حيث هو فعل منتج، يستجيب لقواعد النظام السردي الروائي من اتساع في المتخيل وحريته، إذا فعلى التاريخ أن يقبل بترك ثوابته وصرامته عند الولوج إلى عتبة الرواية، ويتخلى عن اليقينية المطلقة ويحتمي بالنسبية والهشاشة والظنية، التي تصبغ الفعل الروائي الذي لا يرتكن إلى اليقينية أبدا[3].

وبالنظر إلى العلاقة بين الرواية والتاريخ، من حيث خصوصية بناء المتخيل الذي ينشأ على المادة التاريخية أو الفعل المنجز بشكل عام، فهو لا يعطي قيمة كبيرة للحقيقة التاريخية؛ ولكن باعتباره استعارة لشيء صار جزءا من الذاكرة الجمعية، ووظيفته أقرب إلى الإيهام والاحتمال البعيد منها إلى الحقيقة التاريخية الثابتة[4]، وبهذا الأفق تتشكل علاقات فنية معقدة مآلها الأول والأخير إلى النص الأدبي، القائم على قاعدة الاحتمالات وتعدد التأويلات، مما "يجعل المسافة بين الواقع القائم والواقع الممكن تماثل المسافة التي يختزلها سؤال الكتابة بين الحقيقة والاحتمال، مما قد يدعو إلى تقديم فرضية تقود إلى القول بأنه ليست هناك أحداث، ولكن فقط خطابات حول الأحداث، وعليه ليست هناك حقيقة للعالم، ولكن

[1]- سليمة عذاوري، شعرية التناص في الرواية العربية، تقديم: واسيني الأعرج، دار رؤية للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2012، ص: 09.
[2]- عبد الفتاح الجحمري، هل لدينا رواية تاريخية؟، ص: 61.
[3]- ينظر:سليمة عذاوري، شعرية التناص في الرواية العربية، ص: 09.
[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 08.

فقط تأويلات للعالم"[1]، وهذا يعني أن التاريخ لم يعد تاريخا بالمعنى العلمي للكلمة إلا داخل حقله ، وهذا جراء سؤال الكتابة وفعل القراءة وافتراضات السرد المتملص من الحقائق.

وتنتمي رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج إلى روايات التجريب الجديدة في الجزائر، حيث جعلت الرواية أكثر مرونة وانفتاحا وحرية، وتقوم هذه الرواية على دعامة فينومينولوجية قوامها الوعي التاريخي، فنحن لا ننفذ إلى تاريخ الأمير عبد القادر ومسيرته إلا عبر مصفاة مزدوجة هي مونسينيور ديبوش حيا وجون موبي بعد وفاة مونسينيور ديبوش، وهو يؤكد من جهة أخرى أن الحقيقة نسبية. فهي لا ترى دفعة واحدة ولا ترى من زاوية واحدة[2] بل من زوايا متعددة ، إذا فالرواية معنية بالبحث في هذا الماضي المثير عن الينابيع المفقودة التي كانت تغذي هذا المجرى العام، والبقايا التي تسكن باطن "اللا وعي التاريخي"، وتفحص المخلفات المترسبة في آفاق الوقع لعمليات التلقي، وتعيد شمل "شتات المعنى" المتناثر في عوالم الأعيان، ومكنونات الرمز، فالواقعي والرمزي عماد عرش النص في "كتاب الأمير" على أن الخيال الخلاق قاعدة لهذا العرش[3]،ومن هنا فإن التعاضل بين الواقعي والرمزي والخيالي يتم على مستوى البنية العميقة للخطاب الروائي، ويبدو أن هذا التعاضل بين الواقعي والرمزي والخيالي يؤطر لنمط من التأمل التاريخي، الذي يقيم حوارا بين الواقع والممكن، ويمكننا هذا التعاضل وهذا الحوار من "إعادة رسم خريطة الوجود وخلق أوضاع جديدة متخيلة أو ذات حمولات مرجعية تاريخا، تعد بطريقة ما إعادة قراءة للتاريخ بوصفه وضعا إنسانيا ذا مدلول وجودي"[4]،وهذا ما تؤكده رواية "كتاب الأمير".

[1]- عبد الفتاح الجحمري، هل لدينا رواية تاريخية؟ ص: 61 - 62.
[2]- ينظر: محمد القاضي، الرواية والتاريخ، ص: 153
[3]- ينظر:أحمد يوسف، الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية، ص: 76.
[4]- الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية "كتاب الأمير"، ص: 11.

العلاقة بين التاريخ و الرواية علاقة معقدة، فالتاريخ يعتبر حقيقة ثابتة مطلقة ويتميز بأحادية الفهم والتأويل ،والمتخيل الذي ينبني أساسا على هذه الحقيقة التاريخية، فيختبرها ويخترقها ويشظيها، ولا يعيد إنتاجها بل يستثمرها ويشيّد منها عوالم ومعارف جديدة، وينتقل بها من اليقينية والإطلاقية إلى النسبية والظنية[1]، ولكي يستوي نص الرواية "كتاب الأمير" استواءا فنيا، "لابد له أن يتعامل مع موضوع الأمير تعاملا يراعي السيرورة السيميائية في بناء القيمة التي تبدأ من الافتراضات التي ينطلق منها الروائي في تمثيلاته لعالم الأمير عبد القادر"[2]، إذا فالمخيل الروائي يحرر التاريخ من يقينيته وحقيقته المطلقة، ويصنع من خصائصه نصا روائيا ذو نسق دلالي مفتوح على عدة تأويلات.

وبين الحقيقة والزيف، والمطلق والنسبية واليقينية والظنية، والعلم والخيال، تقوم علاقة مخصوصة بين التاريخ والرواية، وهذا من أجل إيجاد تناغم بين التناقضات في العمل الفني الروائي، وبما أن الرواية عمل فني مفتوح فهي الوحيدة القادرة "بحق على دمج اللانهائية كركيزة فعالة في العملية المعرفية [...] فإن جماليات العمل المفتوح ملائمة"[3] لاستثمار هذه المتناقضات.

وهكذا استطاعت الرواية خلخلة يقينية التاريخ، و إخضاعها لقوانينها الخاصة التي تعتمد على النسبية والظنية.

[1]- ينظر: سليمة عذاورى، شعرية التناص في الرواية العربية، ص: 06-07.
[2]- أحمد يوسف، الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية، ص 77.
[3]- امبرتو إيكو، جماليات العمل المفتوح، ضمن الكتاب الجماعي "الصناعات الإبداعية: كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة؟ تحرير: مون هارتلي، تر: بدر سليمان الرفاعي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، ع. 338، أبريل 2007، ج1، ص: 237.

3- الإيديولوجيا بين الوعي الفني والوعي التاريخي في رواية "كتاب الأمير":

3-1- مفهوم الإيديولوجيا:

عرف مصطلح الإيديولوجيا الكثير من التحليلات والمناقشات والتفسيرات، وعلى الرغم من ذيوعه وانتشاره في جميع مجالات العلم والمعرفة (الفلسفة، الأدب، السياسة، الفكر، ...)؛ إلا أنه ظل أكثر المفاهيم غموضا وغير مستقر في صبغة مفاهيمية واضحة، حيث شهد هذا المفهوم تطويرا وتحويرا كبيرين، ولكن هذا لا يهمنا، إذ ليس مجال بحثنا، وحسبنا أن نأخذ الإيديولوجيا بمفهومها التأسيسي الأولي.

ظهر مصطلح الإيديولوجيا لأول مرة على يد الباحث الفرنسي "ديستوت دوتراسي" DESTUT DE TRACYسنة 1796[1]، وبما أن تأثيل كلمة الإيديويوجيا يرجع في الأصل إلى اللغة اللاتينية "Idea" التي يراد بها الفكرة و Logos التي تعني العلم، فيصبح المدلول الحرفي للكلمة "علم الأفكار"[2]، ونجد أن دوتراسي يدرسها وفق علمية تجريبية غير تجريدية، انطلاقا من تأثره بمقولة الفلسفة الحسية لدى "كوندياك" Condillac التي ترى بأن الأفكار أساسها المحسوسات، وأن العقل وعاء الحس.[3]

ومن خلال المفاهيم التي أرساها دوتراسي اهتم الإيديولوجيون بدراسة علم الأفكار، من حيث مثولها الواقعي بعيدا عن كل الأطروحات الغيبية والميتافيزيقيا، وكل التصورات الخيالية المنبثقة من التأملات النفسية، يقول

[1]- ينظر: عمر عيلان، الإيديولوجيا والنص الأدبي، الملتقى الخامس "الأدبي والإيديولوجي في رواية التسعينيات"، 15 / 16 أفريل 2008، المركز الجامعي سعيدة، ص: 15.
[2]- ينظر: أحمد يوسف، تضايف السرد والإيديولوجيا - تأملات سيميائية -في "كتاب الأمير"، الملتقى الخامس "الأدبي والإيديولوجي في رواية التسعينيات"، ص: 240.
[3]- ينظر: عمر عيلان، الإيديولوجيا والنص الأدبي، ص: 15.

"دوتراسي": "إن كلمة إيديولوجية تستبعد كل ما هو شكلي ومجهول، ولا تستدعي في الذهن أي فكرة خاطئة وغامضة"[1]، وهذا ما يفسر لنا أصولها التي كانت تتشبث بالعلمية والمنهجية والتجريبية.

وهكذا عرف مصطلح الإيديولوجيا انتشارا واسعا بين الفلاسفة والمفكرين والباحثين والمثقفين في جميع مختلف الأبحاث السوسيولوجية، ليرتحل ويتداوله رجالات السياسة والحكم، ومنه إلى آفاق مفهومية أبعدته بصورة جذرية عن الأصل الذي حدده "دوتراسي" له[2].

وفي هذا الإطار، يرى الفيلسوف الامريكي ش.س.بورس *Charles Sanders Peirce*، أن الأفكار عبارة عن علامات، وقد تصبح رموزا ومؤشرا وإيقونات بانية لثقافة المجتمعات وآدابها وعلومها، ومن ثم يراد بهذا العلم (علم الأفكار) - من منظور سيميائي- كما يتصور الباحث أحمد يوسف بأنه العلم الذي "يدرس العلامات بوصفها أفكارا فمثل النسق الدال؛ وعليه تصبح من هذا المنظور موضوعا للدرس السيميائي في متابعة واقعات الوعي كلها سواء أتمثل ذلك في صفاتها أم في قوانينها وعلاقتها بالأنساق التي تمثلها ولا سيما ما تعلق بأصلها"[3].

2-3- عن العلاقات بين الرواية والأيديولوجيا:

تعد العلاقة بين الرواية والايديولوجيا علاقة معقدة وثرية وصعبة على المستويين المنهجي والنظري، وبما أن الرواية ارتبطت بالإيديولوجيا باعتبارها من "أوائل جنس الفنون الأدبية التي طبقت عليها مفاهيم الإيديولوجيا واتخذت وسيلة

[1]- عمر عيلان، الإيديولوجيا والنص الأدبي، ص: 15.
[2]- ينظر:المرجع نفسه، ص: 16.
[3]- أحمد يوسف، تضايف السرد والإيديولوجيا، تأملات سيميائية، في رواية "كتاب الأمير"، ص: 240 – 241.

لنشرها وإيضاحها، وظلت كذلك في رحلتها الزمانية والمكانية من الغرب إلى العالم، ومن نشوء الرواية إلى اليوم"[1].

ومن منطلق أن "الأدب هو إنتاج أيديولوجي"[2]، فإن كل منهما يشكل علاقة تبادلية (تأثير وتأثر)، وبهذا يغدو الإيديولوجي جزءا من أجزاء النص الأدبي، ومن هنا فإنه في الرواية يكون أشد ظهورا لكون هذا الجنس منفتح "ويتيح للأديب حرية التعبير والنقد والمناقشة، فحوامل الأيديولوجيا في الرواية أكثر منها في أي جنس أدبي آخر"[3]واضحة جلية.

وبهذا أصبحت دراسة "الإنتاج الأدبي" في بكل مستوياته الزمان والمكان، والحبكة والشخصيات، والحوار والسرد والاستبطان والإسقاط و الرمز، كلها حوامل للأيديولوجية مطهر لها ،إذا فالعلاقة بين الرواية والإيديولوجيا تظهر في كونها خطابا أنتج تحت تأثيرها ؛ وفي كون أن الكاتب هو الآخر ينتج آثارا أيديولوجية، لذا فالأيديولوجية تبدو مضمرة ومخفية في النص الروائي، ولذلك يكشفها فعل القراءة، وبالتالي تنكشف إيديولوجية المؤلف لتصبح صريحة، وهو في الغالب لا يقدر على إخفاءها طويلا عن المتلقي.[4]

إذن، فالعلاقة بين الرواية والإيديولوجيا، قائمة على وثيقة متبادلة، اقتضاها طبيعة الجنس الروائي، وطبيعة الإيديولوجيا وفهمها،ولذلك يلخص لنا الباحث عمار بلحسن، ثلاث أطروحات تمكننا من دراسة الإيديولوجيا الأدبية التي ينتجها الأدب عموما وبالجنس الروائي خصوصا ويحللها.[5]

[1]- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد، الجزائر، ط1، 2005، ص: 57.

[2]- عمار بلحسن، ما قبل بعد الكتابة حول: الإيديولوجيا - الأدب - الرواية، مجلة فصول في النقد، القاهرة، ع4، مج5، 1985، ص: 167.

[3]- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، ص: 57.

[4]- ينظر: عمار بلحسن،ما قبل بعد الكتابة، ص:168.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 168.

أ- النص بالأدبي هو كتابة تنظم الأيديولوجيا "وتَبْنِيَتُهَا"، أي تعطيها بنية وشكلا ينتج دلالات جديدة متميزة، تختلف من نص إلى أخر، وتبدو جديدة وأصلية، بحيث إن كل نص يحمل تجربته الخاصة ودلالاته المتميزة معه ، أي شكله ومضمونه، إذ يمثل الأيديولوجيا الاتجاه الفني الذي ينتمي إليه: "فهناك علاقة احتجاج قائمة بين النص ككل هو صياغة المبدع أما محتوياته فهي عناصر مستمدة من الحقل الاجتماعي الأيديولوجي"[1] الذي يسعى إلى تنظيمها في النص الأدبي من أجل إنتاج دلالات وتأويلات.

ب- يقوم النص الأدبي بتحويل الإيديولوجيا وتصويرها؛ الأمر الذي يسمح باكتشافها وإعادة تكوينها بوصفها أيديولوجيا عامة، قائمة في عصر أو مـجتمع معين، إن النص هنا يفضح كاتبه ويعريه، بحيث يجعل ما يخفيه من انعكاسات فكرية ورؤى واضحة جلية، عندها تصبح الإيديولوجيا التي يحملها صريحة في قولها برغم من أن وجودها في النص وجود خفي مضمر في أشكال وصور مختلفة.

ج- يتضمن النص الأدبي عناصر مُعَرَّفَة للواقع، فهو "انعكاس للواقع"، وتمثل فني جمالي لظواهره وأشخاصه وعلاقاته وأحاسيسه.

وهكذا يبدو أننا لا نستطيع تحديد هذه الإشكالية بشيء من الدقة والوضوح إلا من خلال تحديد هذه العلاقة الرواية / الأيديولوجية، من حيث المبدأ، وتتجلى في عنصرين بارزين هما"[2]:

3-2-1-الإيديولوجيا في الرواية:ويقصد الباحث حميد لحمداني بذلك محتوى النص، أي "تعدد الأيديولوجيات التي يلتقطها الأديب المبدع ويدخلها في شكل تصادمي فيما بينها وهي بذلك تشكل محتوى النص الذي يكشف في النهاية عن

[1]- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، ص: 58.
[2]- ينظر: حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص: 25.

وعي الأديب بواقعه الاجتماعي"[1] ،وهذا الوعي لا يتشكل إلا بإعادة إنتاج هذا الصراع بين الإيديولوجيات في النص، إذا "فالرواية نسق من العلاقات والنسق لا يتأسس في ذاته إلا من خلال التناقضات"[2]، فمن داخل هذه التناقضات بين الإيديولوجيات فيما بينها، ينبثق التعبير الذي يعمل على تفجير هذه التناقضات وتوليد المعاني والدلالات المفتوحة[3].

وهكذا، فإن الإيديولوجيا في الرواية تتضح من خلال المعنى السابق، وكما يحددها بيار ماشيري Pierre Macherey، في تصوره الجديد عن العلاقة بين الرواية والإيديولوجيا في مؤلفه "من أجل نظرية الإنتاج الأدبي"، حيث ركز بيار ما شيري على دراسة "لينين" لأعمال تولستوي الروائية، وقد لاحظ أن "لينين" استخدم ثلاثة مفاهيم أساسية: المرآة، الانعكاس، التعبير، وكان بإمكانها أن تقدم بناء نقدي علمي للأدب، وهذا بهدف تحديد العلاقة بين الأديب المبدع والتناقضات على مستوى الواقع[4]، وكما يقوم "لينين" أيضا بإظهار التناقضات في حركة إبداع تولستوي ... وبهذا تكون مكان تجمع أيديولوجيات طبقات اجتماعية متصارعة، أو عناصر أيديولوجيات هذه الطبقة[5]، وعلى هذا الأساس تلعب الإيديولوجيا دورا تشخيصيا ذا طبيعة جمالية فنية، وهذا من أجل توليد تصور كلي يعبر في نهاية المطاف عن رؤية وتصور الأديب المبدع[6].

ومن منطلق الفهم السابق، فإن الإيديولوجيا تعتبر عنصرا فنيا ذا بعد جمالي، حيث تدخل الإيديولوجيا في الرواية "باعتبارها مكونا جماليا، لأنها هي

[1]- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، ص: 59 – 60.
[2]- المرجع نفسه، ص: 58.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 58.
[4]- ينظر: حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص: 25 – 26.
[5]- ينظر :عمار بلحسن، ما قبل بعد الكتابة، ص: 169.
[6]- ينظر: إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، ص: 60.

التي تتحول في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص، وهذا ما نقصده بالمستوى الأول لوجود الإيديولوجيا في الرواية"[1].

ومن المسلم به بأن ميخائيل باختين، اعتمد على الأبحاث اللسانية الماركسية لتأكيد وجود الأيديولوجيات في بنية الفن الروائي، حيث قدم لنا تقسيما خاصا للرواية،رواية حوارية (متعددة الأصوات) ، رواية مونولوجية (أحادية الصوت)، ويبرز لنا وجود الأيديولوجيات في الرواية الحوارية التي تعتمد على تعدد الأصوات على اعتبار أنها رواية ذات "نظام من الدلائل، فإن باختين كان مدفوعا إلى القول باقتحام الأيديولوجيا لعالمه المعقد، ذلك أن الروائي في نظره لا يتكلم لغة واحدة، كما أن أسلوبه ليس هو لغة الرواية ذاتها، لأن الرواية في الواقع متعددة الأساليب، فكل شخصية وكل هيئة تمثل في الرواية؛ إلا ولها صوتها الخاص وموقفها الخاص ولغتها الخاصة، وأخيرا إيديولوجيتها الخاصة"[2]، ولعل هذه الإيديولوجيا في الرواية، ما هي إلا مواقف ورؤى وأفكار وأصوات تعج بها الرواية، بل هي تلك الطريقة الخاصة التي وظفت بها، وما ينجم عن كل ذلك من اختلافات وتناقضات في الرؤى والمواقف، يؤدي حتما إلى التصادم وتوليد المعاني الجديدة[3].

3-2-2-الرواية كأيديولوجيا:

ولعل الحديث عن قضية الرواية كأيديولوجيا في طرحها ومقاربتها، يَجُرُّنَا مباشرة إلى الحديث عن النتائج أو حواصل تلك التفاعلات والمصادمات الأيديولوجية التي يوجدها الأديب المبدع داخل نصه الروائي[4]، فعندما ينتهي الصراع بين الأيديولوجيات في الرواية، تبدأ معالم أيديولوجية الرواية تظهر

[1]- حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص: 33.
[2]- المرجع نفسه، ص: 33.
[3]- ينظر: إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، ص: 61.
[4]- ينظر: المرجع نفسه ، ص: 61.

وتتجلى بوضوح، إذا فالرواية كإيديولوجيا تعني مباشرة موقف الكاتب الأديب بالتحديد مباشرة، وليس موقف الأبطال كل منهم على حدة في النص الروائي[1].

وعليه فالحديث عن الرواية كإيديولوجيا لا يمكن بلورته وتحديده، إلا من خلال "الغوص في طبيعة الصراع وتحليلها والإمساك بتوجهاتها المختلفة المساهمة في تشكيل البنية العامة للنص الروائي بكل توجهاته الفكرية"[2]، وكذلك الإلمام بنتائج هذه المصادمات والصراعات، "لأن تحديد نتائجها يقتضي – بالضرورة – تحديد موقف الكاتب منها، الشيء الذي يبرز موقفه النهائي من مواقف أبطاله"[3] داخل النص الروائي.

3-3-الإيديولوجيا بين البعدين الفني والتاريخي في رواية "كتاب الأمير":

إن رواية "كتاب الأمير" مسالك أبواب الجديد لواسيني الأعرج، عمل فني مفتوح على تأويلات متنوعة، حيث "لا تتحقق إمكاناته الدلالية المفتوحة ومشروعيته الجمالية إلا بتعدد الزوايا المختلفة في التعامل مع تاريخ عبد القادر، كما اقتبسه واسيني الأعرج اقتباسا فنيا، فصار ملتحما بعرش النص"[4].

ومن هنا، فإن "كتاب الأمير" ينفتح على "دلالات مفتوحة" تتيح بالضرورة "الاحتمالات الممكنة"، بحيث يتضايف فيه البعد الفني كونه نصا سرديا يوظف فنيات جمالية ومستويات لغوية، مع البعد التاريخي الذي يعرض لنا تاريخ الأمير عبد القادر، مع البعد الأيديولوجي الذي يقدمه السارد عبر تأويلات مفتوحة تنفتح انفتاحا من حيث التلقي، وبهذا فإن الإيديولوجيا "تتعلق تعلقا جدليا بالسرد، كما أن

[1]- ينظر: ابراهيم عباس ،الرواية المغاربية، ص: 61.
[2]- المرجع نفسه، ص: 61.
[3]- المرجع نفسه، ص: 61.
[4]- أحمد يوسف، الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية، ص: 76.

السرد يتعلق بالإيديولوجيا تعلقا تفرضه كينونتها، إذ متصورات السرد موقوفة أبدا على وجود الإيديولوجيا التي تحصل في ممارسة النشاط الإنساني العام"[1].

إذا فإن رواية "كتاب الأمير" رواية لا تقول التاريخ لأنه ليس هاجسا، ولا تتقصى الأحداث والوقائع لاختبارها، فليس ذلك من مهامها الأساسية، بل تستند فقط إلى المادة التاريخية وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله، وفي هذا إشارة إلى رفض قراءة الرواية باعتبارها تاريخا؛ لأن مثل هذه القراءة ستدخلها في منطق آخر للقراءة وهو منطق الحقيقة والزيف، أو الصدق والكذب، وهكذا فإن واسيني الأعرج استثمر كفاءة الخطاب ذي الشكل القصصي في محاولة لإعادة قراءة تاريخ الأمير عبد القادر، وهذه القراءة المتأدية المؤدلجة تندرج تحت مسمى "تأويل التاريخ"[2]، فالرواية تتعامل مع التاريخ "تعاملا تخيليا وتعالج المعطيات التاريخية استنادا إلى قوانين إنتاج النص الأدبي"[3]، فالنص بهذا المفهوم نسيج من المعاني والدلالات والإدراكات والاستجابات الجمالية التي تنتج بعدا تخييليا للوقائع التاريخية، وهذا ما يجعل "علاقة النص بالسياق ممكنة، وبالتالي إلى غلبة المتخيل الروائي على الحقائق التاريخية، حيث النزوع نحو التأويل واستدعاء الماضي وإعادة ترهينه من منظور حضاري وثقافي جديد ينتمي إلى مرحلة الأزمنة الحديثة"[4]، وهو بالنسبة إلى رواية "كتاب الأمير" مرحلة ما بعد الاستعمار، إذ أن جوهر هذا الانشغال هو "رهان أدبي جديد يتموضع ضمن حركة ثقافية تعتمد إعادة النظر في المركزيات التاريخية تحت تأثير ثقافات العولمة والحداثة وما بعد الحداثة التي اعتقد كثير من الروائيين أنها نوع من المغامرة التي تستحق أن تخاض"[5]، بحيث يكون الرد بالكتابة وتجاوز الاحتراب الكلامي الفج، والدعوة إلى الحوار وإعادة تشكيل وعي جديد بالآخر حضاريا وثقافيا.

---

[1]- أحمد يوسف، تضايف السرد والأيديولوجيا، تأملات سيميائية، في "كتاب الأمير"، ص: 241.
[2]- ينظر: آمنة بلعلي، الرواية الجزائرية بين تخيل التاريخ وتأويله، ص: 272.
[3]- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، ص: 51.
[4]- الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية "كتاب الأمير"، ص: 11.
[5]- آمنة بلعلي، الرواية الجزائرية بين تخيل التاريخ وتأويله، ص: 272.

إن رواية "كتاب الأمير" نص سردي مثير للقراءة، يراوح بين التصوير الخالص للواقع والإغراب في التخييل الذي يجنح إليه الخطاب[1]، وبين التاريخ والرواية، فإن نص "كتاب الأمير" يتجه بقصده إلى هذا الماضي بدركاته التي تؤول التجارب الإنسانية، وهذا بغية خلق وعي تاريخي قادر على بعث الحياة بعثا خلاقا من أجل الانتصار للقيم الإنسانية الخالدة[2].

وهكذا فإن مرونة الخطاب الروائي، جعلت منها مجالا خصبا تتلاقح فيها الخطابات والحوارات والأجناس والأيديولوجيات، بحيث نجد في رواية "كتاب الأمير" استثمارا خصبا في إعادة تمثيل السياق التاريخي، والاستفادة منه، إذ ليس الهدف منه البحث عن المعرفة التاريخية الموازية، بل الهدف من استثماره في التحليل الضمني للخطتين أساسيتين في تاريخ الوعي بالذات وبالتاريخ، وضمن جدلية موسعة وحوارية منفتحة بين التاريخ والذاكرة والتخيل والسيرة والقيم والمعتقدات، والطرح التاريخي والوعي الاجتماعي، فإنه يبرز الحديث الروائي رازحا تحت مسؤولية اللحظة التاريخية[3]، بحيث يصبح الروائي حاملا وعيا ممكنا يبرر من خلاله وقائع الماضي بوضوح الحاضر.

وبما أن العملية الأدبية، بل العملية الإبداعية "تقوم بعملية ترجمة جديدة لتلك الكتلة الأولية (التاريخ – الواقع – الفكر العام)، التي ينحت منها المبدع إبداعه؛ فهي عملية تحويل اللغة وتشكيلها، أي نقلها من وضع المادة الدالة إلى وضع تنظم فيه من جديد داخل نص أدبي ينتج شكلا جديد من الدلالات"[4]، وفي ظل هذا التشكل الجديد داخل النص الأدبي، وفي بوتقة فنية تشكل منطلقا للفهم والتفسير على حد تعبير لوسيان غولدمان، حيث " يشتغل الأول على المستوى الضمني الداخلي، والثاني على المستوى الخارجي وما يحايثه من بنى تؤثر على

[1]- ينظر: أحمد يوسف، تضايف السرد والإيديولوجيا في رواية "كتاب الأمير"، ص: 253.
[2]- ينظر: أحمد يوسف، الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية، ص: 77.
[3]- ينظر: عبد الرحيم علام، إعادة تمثيل السيرة التاريخية، ص: 116.
[4]- إبراهيم عباس،الرواية المغاربية، ص:51.

الموضوع، وبالتالي فهي ضرورية في التأويل"[1]، من حيث تقوم بإعادة تنظيم الأيديولوجيات في وضعيات جديدة.

إن إعطاء التخييل سلطة مطلقة على التاريخ، ساهم في هيمنة الخطاب الأدبي، الذي تتوارى من خلاله قيم أيديولوجية ضمن بلاغة الطمس التي تملأ الفراغات تركها النص بيضاء، تحمل دلالة فارغة أمام فتوحات المحكي الذي يستنطق المسكوت عنه، ويعيد تأويله، وهذا من خلال تعايش خطاب شخصيتين دينيتين مختلفتين من حيث المشارب الدينية والسياسية والاجتماعية والثقافية والتاريخية[2].

3-3-1-خطاب الإيديولوجيا وبلاغة الطمس:

يحمل عرش نص "كتاب الأمير"، خطاب أيديولوجيا يبرزه مقتضيات السرد المفكك Narrotion clivee، وهذا من خلال خطاب الشخصيتين المحوريتين في النص الروائي، شخصية "الأمير" وشخصية "ديبوش"، حيث ألقت بمضامينها على فراغات النص، ليصبح فعل القراءة إنتاجا تأويليا يستنطق المسكوت عنه، وعبر هذا "الفراغ الذي تتركه جنبات عرش النص يعد مشهدا من مشاهد بلاغة الطمس التي تمثل خطاب الأيديولوجيا تمثيلا بارعا"[3].

إن خطاب الإيديولوجيا نسق سيميائي يتضمن الشراكة في طلب المصالح طلبا واعيا، حيث يتفاعل كل من تأويل القارئ وخصوصا في التأويلات المسكوت عنها "وعيا للقراءة"، وتأويل الكاتب وحريته في التعامل مع أساليبه الفنية واختيار أدواته التعبيرية في الكتابة "وعيا للكتابة"،ليقدما لنا نصا روائيا محوره بناء وعي

[1]- محمد أمين بحري، البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، بسكرة، الجزائر، ط1، 2013، ص: 139.
[2]- ينظر: أحمد يوسف، تضايف السرد والإيديولوجيا في "كتاب الأمير"، ص: 245.
[3]- المرجع نفسه ،ص: 245.

يُشكل تضمينات إيديولوجيا، وكل هذا لا يمنع من أن يشتمل هذا النسق على شكل من أشكال من أشكال الوعي الزائف.

وهكذا، فإن الإيديولوجيا تشكل بناءا متجانسا عبر رؤية فكرية منسجمة مع فعل الكتابة وفعل القراءة، حيث تسهم الإيديولوجيا في "بناء العمارة السردية التي تؤثر تأثيرا مباشرا في إدراكنا الكامل للواقع ومعرفتنا العميقة للتخيل، وتأسيسا على هذه المصادرة أن لا تلفظ خارج سلطة الأيديولوجيا، لأن الذات غير منفصلة لا محالة عن الرؤيا التي تقدمها للعالم"[1].

بيد أن هذه التأويلات والدلالات المفتوحة يحكمها منطق تركيبي يقر سلفا بوجود تخوم، أي سيرورة تأويلية تتماهى مع الهيرمينوطيقا، من أجل إبراز مقاصد النص ودوائره التاريخية واللغوية والفكرية والجمالية، ونخلَصً أن "بلاغة الطمس تقدم لنا عالما تسكنه اليوتوبيا التي تنشد واقعا ينسجه الحلم ببناء عالم يسوده التسامح والتآخي والقيم الأخلاقية والإنسانية، إن الحدود بين الخير والشر تطمسها هذه البلاغة"[2]، وهذا ما يجعل القارئ يحس بأنه أمام خطاب يسبح في ملكوت اليوتوبيا.

ونلفي في كثير من المواضع داخل متن رواية "كتاب الأمير"، أن خطاب الإيديولوجيا يتخذ مسلكية ملتوية لإبراز بلاغة الطمس، حيث يصطدم الوعي الفني بالحقيقة التاريخية مما يؤدي إلى "تقديم الحراك الاجتماعي وتناقضاته وزيفه مع "الذات والآخر"، ضمن استعارات تقدم على نقد فكرة الادعاء لامتلاك الحقيقة المطلقة"[3]، وهكذا يستسلم الخطاب الروائي لإيحاءات الإيديولوجيا وانـزلاقات المعنى، وضمن هذا التخفي الاستعاري الذي يشكل بلاغة الطمس، ويظهرها في

[1]- أحمد يوسف، تضايف السرد والإيديولوجيا في" كتاب الأمير"، ص: 246.
[2]- المرجع نفسه ، ص: 246 – 247.
[3]- المرجع نفسه، ص: 247.

شكل من أشكال التمويه، بغية إجلاء تناقضات المجتمع الإنساني والواقع الاجتماعي الذي ينبثق في الأشكال الرمزية للقيم.

وينهض عرش نص "كتاب الأمير" على تلك العلامات التي تقوم بدور اعتباطي أحيانا وتعليلي أحيانا وتحفيزي أحيانا أخرى، ويتعامل النسق مع هذه العلامات على أنها وعي إيديولوجي يشمل جميع العمل الفني، ويبرز مظاهر الطمس لنصاعة المعنى ونظارة الحقيقة من دون قناع[1].

وبهذا لا يكاد يخلو عرش نص "كتاب الأمير" من التضمينات والإيحاءات الإيديولوجية التي تحاول إبراز القيم الإنسانية من خلال العلاقة بالذات وبالآخر وبالواقع، وترسم لنا مقاربة فنية جمالية، "تحددها الأفكار على أنها علامات حاملة للإيديولوجيا وموحية بإغراءاتها داخل نشاط الأصوات في العمليات التلفظية انطلاقا من أن النص بوصفه ملفوظا وتلفظا ينتج الإيديولوجيا وتنتجه"[2]، وانطلاقا من تصور ميخائيل باختين ونظرته للإيديولوجيا، فإننا نعتبر شخصية الأمير وديبوش وأصدقاء الأمير والضباط العسكريين ورجال السياسة ورجال الدين .... على أنهم وعي ينشأ داخل فضاء التخييل، ويتأصل ضمن مستويات اللغة بوصفها أنساقا سيميائية دالة، فإن دلالاتهم في النص حتما ستكون مفتوحة على العديد من التأويلات، ومنه نستخلص أن خطاب الإيديولوجيا في "كتاب الأمير" يتضمن وعي الأفراد والشخصيات التي تؤلف بدورها مجموع الوعي الكلي الذي يعبر عنه العمل الفني الروائي[3].

3-3-2-الحوارية وبناء ثقافة التسامح:

يعتبر ميخائيل باختين الظاهرة الحوارية من أهم الخصائص المميزة للخطاب الروائي، " فالكلام الذي تنتجه المحافل التلفظية فيها هو الذي يشيد دلالتها

[1]- ينظر: أحمد يوسف، تضايف السرد والإيديولوجيا في "كتاب الأمير"، ص: 247.
[2]- المرجع نفسه، ص: 246.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 247.

ويرسم ملامح عالمها"[1] المحكي، وفي بعد تواصلي لا يتحقق إلا من خلال "وجود المتكلم والمخاطب الذي يمكننا من فهم الإنسان بوصفه كائنا حواريا"[2].

وعلى هذا الأساس جاء "كتاب الأمير" نصا جامعا، وملتقى لخطابات مختلفة قادمة من نواحي معرفية وإنسانية شتى، وهذا أمر جعل خطاب الرواية يتميز ببعده التواصلي، ودعوته الصريحة لتفاعل بين الذات والآخر، على الرغم من الاختلافات العقائدية والثقافية والأيديولوجية.

ويعمل هذا التواصل على تجسيد مبدأ الحوار في رواية"كتاب الأمير"، وانطلاقا منه إلى إظهار البعد الأيديولوجي، ونلحظ أن هذه الفنية أعطت للنص الروائي سلطة وهيمنته على حساب البعد الإيديولوجي.

ويندرج في هذا السياق الحوار الموسع الذي أدرجه واسيني الأعرج في رواية "كتاب الأمير"، حيث ضمن "الحوار" مجموعة من القضايا المختلفة الدينية والثقافية والعسكرية والسياسية والاجتماعية، بين الذوات والثقافات واللغات، وبهذا أضفى على عالم المحكي صبغة خاصة، حيث نجد واسيني الأعرج يحاول من خلال هذه الحوارات إدانة جميع مظاهر العنف والتعصب والتطرف الاستعماري والعرقي والعقدي، فهذه المشاهد الحوارية بين الأمير وديبوش أو بين الأمير وأهله وأصحابه وأعداءه و ... جسدت أخلاق التسامح والتلاقي والتماثل، ضمن خطاب فني يتبنى أطروحات إنسانية تحقق حوار الحضارات وحوار الثقافات، وبهذا تتناغم القيم الإنسانية والروحية، وهذه هي الرسالة الحضارية التي أراد واسيني الأعرج تبليغها من وراء هذا المشروع السردي الروائي[3].

[1]- إدريس الخضراوي، الرواية العربية، ص: 126.
[2]- المرجع نفسه، ص:126.
[3]- ينظر: عبد الرزاق بن دحمان، رؤية الواقع وإشكالية المعرفة، ص: 318.

الفصـــــــــل الثـانـــي

آليات اشتغال المحكي والإخبار التاريخي في رواية "كتاب الأمير"

2- مضـامين المحكـي الروائـي.

3-4- محكي الأميـر.

3-5- محكي ديبـوش.

3-6- محكي المنفـى.

4- بنية الزمن والمحكي الروائي.

4-1- مفهوم الزمن الروائي.

4-2- الزمن التاريخي والزمن الدائري.

4-3- المفارقات الزمنية (الاسترجاع والاستباق).

4-4- إيقاع السرد (الزمن من حيث البطء والسرعة).

4-5- التواتر السردي.

5- الصيغة السردية في رواية "كتاب الأمير".

5-1- الخطاب المسرود.

5-2- الخطاب غير المباشر.

5-3- الخطاب المنقول المباشر.

6- زاوية الرؤية في رواية "كتاب الأمير".

6-1- الرؤية من الخلف.

6-2- الرؤية مع.

6-3- الرؤية من الخارج.

7- الإخبار التاريخي وشعرية المحكي.

7-1- مفهوم الخبر.

7-2- الخبر – التاريخ – الرواية.

7-3- إستراتيجية توظيف فن الخبر.

8- فواتح السرد وفواتح الإخبار.

8-1- ما الفاتحة النصية ؟

8-2- تعيين الفاتحة النصية في رواية "كتاب الأمير".

8-3- وظائف الفاتحة النصية.

8-4- إستراتيجية الفواتح النصية الموازية والمتاخمة.

1- مضامين المحكي الروائي:

ونقصد هنا بمضامين المحكي تلك المدارات الحكائية الأساسية التي تنهض وتُؤسِّسُ عالم المحكي في رواية "كتاب الأمير"، ونلاحظ وجود ثلاثة مضامين محكية أساسية في الرواية.

1-1-محكي الأمير: هو المدار الأساس والطاغي في الرواية، حيث يمثل سيرة المقاوم ورجل الجزائر الأول الذي رفع السلاح ضد المحتل الفرنسي، ونقصد به الأمير عبد القادر بن محي الدين الجزائري (1808 – 1883)م، إذ تحكي لنا رواية "كتاب الأمير" مراحل أساسية من سيرة الأمير عبد القادر، من بداية المقاومة إلى منفاه في فرنسا، وكما تحكي تحركاته الحربية والعسكرية وتنقلاته العديدة بفعل المطاردة التي يتعرض لها من قبل المحتل الفرنسي، ومن قبل بني جلدته أيضا، كما تحكي عن رحلته من باريس إلى بروسيا بعد إطلاق سراحه[1]، من طرف الرئيس نابليون بونابرت.

رواية "كتاب الأمير" في الأساس رحلة بحث عن الخلاص، خلاص شعب من الاستعمار الفرنسي الجاثم على صدره، وخلاص من حالة العمى والتخلف التي كان يعيشها، وخلاص الأمير من قيود المنفى التي كانت تعتم صدره.

الأمير عبد القادر رجل قاوم الاستعمار الفرنسي، وسعى إلى طرده من الوطن نهائيا، وأخذ على عاتقه توحيد القبائل الجزائرية من أجل تأسيس دولة جزائرية قوية وحديثة، والوقوف في وجه الاحتلال الفرنسي، ولكنه فشل واضطر إلى الاستسلام، ليتم سجنه في قصر أمبواز بفرنسا، وبعدها تم نفيه إلى بروسيا – تركيا -.

وإذا شئنا تتبع مسارات محكي الأمير، فإننا نجد في مجملها وصفا لحالة أوضاع الجزائر الاجتماعية والسياسية والثقافية، فهي تمثل في الأساس سيرة الأمير

[1]- ينظر: عبد الرحيم علام، إعادة تمثيل السيرة التاريخية، ص: 110.

وبيعته وعلاقته بالقبائل وعلاقته بالمغرب، كما تطرح مقاومته ضد المستعمر الفرنسي واستسلامه ونفيه في الأخير.

وقد اتسمت مجمل مسارات محكي الأمير بخصائص سردية، ودعائم تخييلية، تجمع وتؤلف بين ضدين متنافرين: الفني (المتخيل)، والتاريخي (الواقعي)، ويمكن تقسيم محكي الأمير إلى ثلاثة مسارات أساسية هي:

- **الأمير وذاته:** وتحكي عن العالم الداخلي والنفسي الذي كان يختلج به شعورالأمير، من أحلام ومخاوف وهواجس وتطلعات.
- **الأمير والمقاومة:** وتحكي عن مقاومة الأمير للقبائل المتمردة التي خرجت عنه، وكذلك محاولته لتوحيد القبائل من أجل مقاومة الاحتلال وطرده خارج البلاد.
- **الأمير والآخر:** وتحكي لنا علاقة الأمير بالآخر، في علاقته مع الآخر المحارب الذي أراد احتلال بلاده، فوجدنا الأمير يحاربه ويقاومه، وكذلك علاقته بالآخر المسالم الذي أسست الرواية عليه حراكها السردي، فكانت علاقة قوامها التسامح والاحترام والتقدير.

ومن هنا يصبح محكي الأمير مستمدا من المحكي الروائي العام، وهذا الأخير يقوم أساسا على تجارب وحياة شخصيات حقيقية واقعية، إذا فإن واسيني الأعرج عندما يسرد سيرة الأمير، فإنه يعطينا ملامح عن الشخصية المرجعية التي وظفها في عالمه السردي، ولكن هذه الشخصية المرجعية لن تبقى أسيرة التاريخ، بل تتحرر منه، وتندمج مع الحاضر، وتصبغ بالراهن، فالمحكي الروائي يعطيها بعدا فنيا، من خلال استنطاق المسكوت عنه من جوانب الخفية من سيرة هذه الشخصية، لتتكلم بلسان الحاضر ومشكلات الراهن، وتبرزها في قالب روائي تخييلي.

2-1- محكي الأسقف ديبوش:

ترصد رواية "كتاب الأمير"، سيرة الأسقف أنطوان أدولف ديبوش Antoine – Adolphe Dupuch (1800 - 1856)م، باعتباره أول أسقف في الجزائر ما بين (1838 - 1846)م.

وإذا نظرنا إلى طريقة استدعاء شخصيته وسيرة المونسنيور ديبوش داخل النص الروائي، فإننا نلاحظ سيرة رجل متعاطف، ومحب للأمير عبد القادر، إذ لا قيمة لسيرة المونسنيور ديبوش في النص الروائي؛ إلا من خلال ما تكشفه وتبينه من جوانب خفية من حياة وسيرة الأمير عبد القادر.

ومن هنا، فإن سيرة الأسقف ديبوش تحضر بكامل قوتها وثقلها، ويتجلى دورها ووظيفتها في توجيه الأحداث وتقرير مصير الأمير عبد القادر، ومن خلال تلك الرسالة التي كتبها ديبوش إلى الرئيس نابليون بونابرت مستعطفا إياه من أجل إطلاق سراح الأمير عبد القادر، وقد جاءت تلك الرسالة على شكل مرافعة تضمنتها اعترافات الأمير عبد القادر، بحيث يحث فيها الأسقف ديبوش الأمير على الاعتراف، وذلك من خلال سرد للوقائع التي عرفها الأمير مع الفرنسيين في الجزائر، من خلال تلك الأسئلة التي كان يلقيها ديبوش على الأمير، وهذا الأخير يجيب بكل صراحة، لا شك أن هذا الفعل نابع من صميم التصور المسيحي الذي يؤمن به الأسقف ديبوش، وكذلك روح الصراحة التي يظن أنها قد تُطهِّر الأمير عبد القادر من افتراءات الفرنسيين.[1]

وهكذا يتضح لنا البعد السيري في النص الروائي، باعتباره مقوما أساسيا من مقومات التي تحددها الرواية التاريخية، إذ " تظهر الرواية التاريخية العصرية المهمة نزوعا واضحا إلى السيرة أو ترجمة الحياة الشخصية، والصلة المباشرة بين الجانبين في العديد من الحالات في أغلب الظن الطراز المعاصر من الأدب

[1]- ينظر: أحمد بوحسن، الروائي والتاريخي في رواية " كتاب الأمير "، ص: 14.

المحض التاريخي السيري"[1]، وإن توظيف سيرة الأمير عبد القادر بالموازاة مع سيرة الأسقف ديبوش التي لم يهتم بها المؤرخون كثيرا تكشف عن ذيوع "الشكل السيري في الرواية التاريخية الحالية، مردُّه إلى حد ما أن أهم أنصاره يرغبون في أن يجابهوا الحاضر بشخصيات نموذجية كبيرة ذات مثل علياً إنسانية بوصفها أمثلة، وبوصفها رواد نضالات الحاضر الكبير الذين أعيدوا إلى الحياة"[2]، ونجد أن بعض هذه التصورات يظهر بقوة في رواية " كتاب الأمير ".

1-3- محكي المنفى:

صحيح أننا تتبعنا بعض المحكيات الأساسية داخل النص الروائي؛ ولكن هذا لا يعني استيعابها وتمثيلها ككل، فإن المحكيات داخل متن الروائي كثيرة ومتنوعة، ومن بين هذه المحكيات "محكي المنفى"، وقد عرفت "ثيمة المنفى في الأدب تعميما والأدب الحديث تخصيصا قاعدة لتوصيف نقدي، ومنوالا لتصنيف أجناسي، وتحليلا لمحتوى تيماتولوجي، أم معيارا لرصد موضوعاته وأساسا لتحقيب تاريخي جديد بوصفه شكلا تعبيريا يتفرد بجماليات خاصة في الكتابة، وله مسلكية مخصوصة"[3]، في البناء والصوغ الفني.

وبهذا، عندما نتأمل الجذر اللغوي: "نفي، النفي الذي يعني: الطرد والإبعاد والإقصاء والنبذ والتنحية و"المنفى" مكان النفي، الجمع منافٍ، النَّفي، خلاف الإيجاب، ومنه أدوات النفي: أي أدوات اللا إثبات التي تدل على عدم الوقوع"[4].

ومن هنا، نجد أن رواية "كتاب الأمير" انزاحت إلى كتابة المنفى، وجعلتها إستراتيجية خاصة للتمثيل السردي داخل النص الروائي، بما تضفي عليها من تجارب قاسية عاشها كل من الأمير عبد القادر والمنسينيور ديبوش داخل هذا المنفى.

---

[1]- جورج لوكاش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1978، ص:442.

[2]- المرجع نفسه، ص: 446.

[3]- أحمد يوسف، علامات فارقة في الفلسفة واللغة والأدب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص:153.

[4]- محمد الشحات، سرديات المنفى، دار الأزمنة، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص: 23.

وهكذا يتضح لنا أن المنفى كان القاسم المشترك بين الأمير عبد القادر والمنسينيور ديبوش، فالأمير عبد القادر عانى ويلات المنفى والعزلة والوحدة من خلال تجربة المنفى في فرنسا "قصر أمبواز"، وكذلك ديبوش الذي نفي إلى إيطاليا وبعدها إلى إسبانيا، "فالمنفى يعمق رومانسية الشخص المنفي"[1]، حيث جعلهما يقتربان أكثر ويتحاوران بلغة ملؤها الحب والاحترام والتقدير، ومنه نستخلص أن "محكي المنفى" يكشف لنا عن حوار حضاري وتسامح عقدي، والانفتاح على الآخر، متخذا من المحاورات الكلامية التي جمعت بين الأمير وديبوش في قصر أمبواز، وسيلة لذلك، كما أنه يكشف لنا عن بعد مأساوي، تجسده لغة استسلامية وانهزامية باعتبار أن المنفى حالة إلغاء وعدم اعتراف ومصادرة للمكان، حيث تتجلى هذه الرؤية المأساوية في بعديها العالم الخارجي، والعالم الداخلي "النفسي"[2].

[1]- محمد الشحات، سرديات المنفى، ص: 22.

[2]- ينظر:فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، ص: 272.

2- بنية الزمن والمحكي الروائي:

لقد أكد معظم النقاد أنه من الضروري والبديهي، أن كل عمل سردي يتشكل من مكونات خطابية معروفة، "تنبني على عمليتي التفكيك والتركيب"[1]، غير أن الذي يسم صيرورتها، ويحدد شكلها الفني إلى حد بعيد، هو عنصر الزمن في الخطاب الروائي.

إذ أنه يعد عنصرا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص، فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا، إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية، فإن "القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن"[2].

وبهذا يلعب الزمن دورا أساسيا داخل العمل السردي، فالشخصيات الروائية لا تنجز أفعالها ولا تتحرك ولا تحرك الأحداث المسندة إليها، إلا من خلال إطار زمني تتم فيه، وتتحرك داخله، "لا باعتبارها الشكل التعبيري القائم على سرد أحداث تقع في الزمن فقط، ولا لأنها كذلك فعل تلفظي يخضع الأحداث والوقائع المروية لتوال زمني، وإنما لكونها بالإضافة لهذا وذاك تداخلا وتفاعلا بين مستويات زمنية متعددة ومختلفة"[3]، فالزمن الروائي "يعمق الإحساس بالحدث وبالشخصيات لدى المتلقي"[4]، وهكذا حظي الزمن باهتمام كثير لدى الباحثين والنقاد على اختلاف مشاربهم وتنوع مجالاتهم الثقافية والمعرفية والفكرية.

2-1- مفهوم الزمن الروائي:

لقد عرف مفهوم الزمن العديد من المدلولات والتعريفات، إذ حظي باهتمام العلماء والفلاسفة واللغويين والأدباء، فهذا ابن منظور يقول في معجمه: "الزمن والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزمن والزمان العصر، والجمع

---

[1]- عبد العزيز بن عرفة، مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس، مجلة الفكر العربي المعاصر،مركز الإنماء القومي، بيروت، ع45/44، 1987، ص: 26.

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1984 ، ص: 26.

[3] عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول في النقد ،القاهرة، ع2، مج 12، صيف1993 ،ص: 129.

[4]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط2010 1، ص:87.

أزمن وأزمان وأزمنة. قال أبو منصور: الدهر عند العرب يقع على وقت الزمان من الأزمنة، وعلى مدة الدنيا كلها ..."[1]، ومن خلال هذا التصور للزمن نلاحظ أن الزمن لفظ يطلق على الوقت بقليله وكثيره، من البرهة إلى الدهر إلى مدى الدنيا.

وبين الطول والقصر والبقاء والاستمرار وسرعة والبطء، والحركة والسكون، وفي ظل هذه الثنائيات يتحدد مفهوم الزمن من خلال أثره على الإنسان،"فالزمن أو الزمان أو Le Temps بالفرنسية، أو Time بالإنجليزية أو Tempus باللاتينية، أو Tempo بالإيطالية ... وهو في التصور الفلسفي، ولدى أفلاطون (Platon 247.348.av.j.c) تحديدا كل مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق"[2].

وقد عرفه أندري لالاند (lalande A) " متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر"[3].

وبذلك فإن تصور مفهوم للزمن في إطار نظري، وفي سياق فلسفي يبقى شديد التعقيد، بحيث يصعب علينا إدراكه والإحاطة بجميع جوانبه، إلا أن جميع المحاولات لتعريف الزمن تظل تربطه بحركة الأشياء، وتغيرها الدائم، ويستندون إلى أرسطو في هذا. إذ يعرف أرسطو الزمن على أنه "عدد الحركات الحاصلة (قبل) و (بعد)، وأن الحركة هي صفة الجوهر، والزمن بالمقابل هو صفة الحركة"[4].

وفي هذا الصدد يشكل الزمن أحد العناصر الأساسية والتي يترتب عليها التشويق والإيقاع، إذ يسهم في بناء الرواية بناء فنيا جماليا، "وكان الشكليون الروس قد بدأو في وضع أسس دراسة الزمن وتحليله"[5]، وهم من " الأوائل الذين

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج03، ص: 1867.
[2]-عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،سلسلة عالم المعرفة ،ع 240، ديسمبر1998،ص: 172.
[3]- المرجع نفسه، ص: 172.
[4]- نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، 2011، ص: 35.
[5]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص: 27.

أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة، وقد تم لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها"[1].

إذ نجد عندهم، أي الشكلانيين الروس، أن عملية عرض الأحداث في العمل الأدبي تتمحور في طريقتين: "فإما أن يخضع السرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع مسلسلة وفق منطق خاص، وإما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية، بحيث تتتابع الأحداث دون منطق داخلي"[2]، ومن هذا المنطلق جاء التمييز الذي أقامه توما شفسكي[3] داخل العمل الحكائي ما بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي / Sujet Fable، فالأول "مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل"[4]، والتي لابد له من "زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها"[5] العمل الحكائي، والثاني المبنى الحكائي، " يتكون من الأحداث نفسها، لكنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا "[6]، إذ انه "لا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفيه عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعا للنظام الذي ظهرت به في العمل"[7].

وبهذا كان لموقف الشكلانيين الروس، وأسسهم الجديدة في دراسة الزمن داخل العمل الحكائي من عشرينيات القرن الماضي، أثر بارز وبداية حقبة جديدة في تحليل الخطاب الروائي بوجه خاص والأدبي بوجه عام، وسنلاحظ أن من جاء بعدهم أعطى أبعادا جديدة لمنطلقاتهم وأبحاثهم وخاصة ما جاء به أمثال: تودوروف وجيرار جينيت ...

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،المركز الثقافي العربي، المغرب،ط2 ،2009، ص: 107.
[2]- المرجع نفسه، ص: 107.
[3]- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1989،ص: 70.
[4]- المرجع نفسه، ص: 70.
[5]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 107.
[6]- سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي، ص: 70.
[7]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 107.

وتعد رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، رواية تاريخية، بحيث يكتب عن موضوع يتعلق بتاريخ الجزائر، وعن سيرة مؤسس الدولة الجزائرية الحديثة "الأمير عبد القادر"، بغية الوصول إلى "مكامن الغياب في سيرورة التاريخ"[1]، وهذا بالاستعانة بالعالم الروائي، "وبالقدرات الخلاقة للسرد في إعادة تشكيل جسد المعنى المنفرط، وإعادة تجميع ما تشظى من مدارج التاريخ"[2].

وإذا أخذنا في اعتبارنا، أن النص الروائي لا يلتفت إلى الماضي إلا من أجل الترهين الزمني، فهذا يضعنا أمام إشكالية تحديد الأزمنة في الرواية، "فللرواية زمنية مزدوجة هي هذه الزمنية المتخيلة الكامنة في بنيتها السردية الدالة الموحدة، وزمنية أخرى هي تجليها في لحظة زمنية حديثة واقعية محددة، وهناك بالطبع زمنية ثالثة هي زمنية قراءتها"[3].

وهكذا أمام تعدد الأزمنة داخل النص الروائي الواحد، يلخص لنا الباحث حسن بحراوي[4]، ما توصل إليه النقاد الفرنسيين بوجه عام وجيرار جينيت وتودوروف بوجه خاص في مضمار الدراسات النقدية الروائية، وتعاملها مع الزمن، ويرصدها في حركتين أساسيتين تمثل كل اختيار يقوم به الكاتب لحل المشاكل التي يطرحها الزمن السردي.

أولا: وتتصل أساسا بموقع السرد من الصيرورة الزمنية التي تتحكم في النص، وبنسق ترتيب الأحداث في القصة، وتتابع متواليات حكائية يحكمها المنطق الطبيعي للأحداث، وهذا وفق تصاعد وتسلسل زمني يأخذها نحو نهاية محتومة ومرسومة في ذهن الكاتب.

كما أن استجابة الرواية لهذا التتابع الطبيعي للأحداث حالة افتراضية، قد تقطعها مقاطع سردية استذكارية مرتبطة بالماضي أو العكس ببعض المقاطع السردية الاستشرافية لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث.

---

[1]- أحمد يوسف، الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية "كتاب الأمير"، ص: 75.

[2]- المرجع نفسه، ص: 75.

[3]- محمود أمين العالم، أربعون عاما من النقد التطبيقي، البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، القاهرة،د ط، دت، ص: 13.

[4]- ينظر:حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص:119- 120.

ثانيا: أما بالنسبة للحركية الأساسية الثانية، فترتبط أساسا بوتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها، وتشمل على السرد التلخيصي الذي يلخص أحداثا وقعت في فترات طويلة، أو الحذف الذي يتميز بإسقاط مراحله من زمن القصة وبين السرد الذي يعطل زمن القصة على حساب توسيع زمن السرد مما يجعل الأحداث تتخذ وتيرة بطيئة، وهذا باستخدام السرد المشهدي أو تقنية الوقفات التأملية أوالوصف أوالتحليل النفسي.

وسنحاول فيما يلي السير وفق هذه المحاور الأساسية للأشكال والتمفصلات الزمنية الكبرى في رواية "كتاب الأمير"، وخاصة ونحن أمام رواية تاريخية، تثبت الوقائع التاريخية وتحددها زمنيا بذكر تاريخها صراحة، وسنحاول فيها أيضا أن نكشف كيف يشتغل الزمن الروائي داخل هذه المحكيات؟

2-2- الزمن التاريخي والزمن الدائري:

تقدم لنا رواية "كتاب الأمير" إستراتيجية تجمع وتؤلف بين ما هو تاريخي وروائي وسيري، ويتم هذا في سياق إعادة بناء الماضي التاريخي الذي يستند إلى النصوص والوثائق التاريخية، التي عملت على توثيق هذا الماضي الواقعي من ناحية وعلى وظيفة التدلال التي يعمل المحكي المتخيل على إعادة إحيائها وبعثها من جديد أثناء عملية القراءة من ناحية أخرى[1].

ولهذا شكل التاريخ مادة ذات طبيعة مرجعية، وسيطر الزمن التاريخي على رواية "كتاب الأمير"، إذ يراعي التسلسل الزمني للأحداث حسب وقائع التاريخ، "ويشد إليه اهتمام القارئ باعتباره الخيط الرابط بين الأحداث المحكية في سيرورتها الدياكرونية من ماض لحاضر فمستقبل إنه باختصار الزمن الخاص بالأحداث والوقائع المروية"[2]، الذي يكسب العمل القصصي واقعيته انطلاقا

[1]- ينظر: الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية" كتاب الأمير"، ص:17.
[2]- عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ص: 130.

من"كفاءة الخطاب ذي الشكل القصصي على تمثيل الواقع"[1]، وجعله مألوفا لدى المتلقي.

وكما قلنا سابقا فإن رواية "كتاب الأمير" تحكي سيرة المجاهد الأمير عبد القادر الجزائري، حيث تبتدئ أول الأحداث الدالة عليه في سنة (1832)م عام الجراد الأصفر"[2]، ويتم في هذا العام مبايعة الأمير عبد القادر سلطانا على الغرب الجزائري، من أجل توحيد القبائل ومواجهة الاستعمار الفرنسي، وكما تروي الرواية تجربة المنفى التي عاشها الأمير ما بين (1847 – 1853)م في فرنسا، وإلى أن تم ترحيله إلى تركيا.

وكذلك نجد سيرة شخصية الأسقف "مونسينيور ديبوش" الذي عين من طرف الفاتيكان رئيسا للكنيسة في الجزائر ما بين عام (1838 - 1846)م، حيث تطرقت الرواية إلى ملامح من سيرته، وعلاقته بالأمير عبد القادر وإسهامه في إطلاق سراحه.

وبناء على ذلك نقول إن الزمن التاريخي الذي يرتكز على سيرتي الأمير عبد القادر والأسقف ديبوش، والذي يخضع أساسا للتابع المنطقي للأحداث.

وفي المقابل هناك زمن دائري، ونعني به ذلك الزمن الذي يبتدئ من نقطة معينة لينتهي عند نفس النقطة التي ابتدأ بها، "حيث كانت مجموع الأحداث مشدودة بأمراس إلى نقطة إرساء زمكانية، ممثلة في الأميرالية التي منها يبدأ السرد وعندها يتوقف كبداية ونهاية للقصة الإطارية التي يمكن وسمها بأنها ذات بنية زمنية دائرية تسهم في إنجاز ديمومة دائرية متمركزة في الزمن الراهن وهو زمن السرد"[3] وزمن الراوي جون موبي الذي كان ينفذ وصية سيده ديبوش.

وإذا أخذنا في اعتبارنا، أن "تمثيل التاريخ روائيا عبر تنشيط الزمن الدائري مسنودا بتفاصيل المكان، جعلت صخب الحياة اليومية وضجيج المعيش يهدر في

[1]- هيدن وايت، ميتافيزيقا السردية، الزمان والرمز في فلسفة التاريخ عند ريكور، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، مركز الثقافة العربي، المغرب، ط1، 1999، ص: 185.
[2]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 56.
[3]- الطاهر روابنية، التاريخي والروائي في رواية" كتاب الأمير"، ص: 22.

دائرة صغيرة مغلقة"[1]، حيث لا تسعى لتقديم تاريخ مجرد ولا تسعى لإعادة صياغة المسرود التاريخي لكنها "تستعيد جوهر الحدث ليصبح للزمن التاريخي المحكي بطريقة روائية طعم الزمن الدائري ولون الحياة المتحركة"[2] عبر مسارات سردية متعددة ومتداخلة.

وينضاف إلى ذلك، من حضور الزمن الدائري انفتاح على "أزمنة تاريخية وأسطورية وسيرية تتضمن ما لا حصر له من الذكريات والحوارات الداخلية ذات الطابع العام أو الحميمي للشخصيات"[3]، خاصة ما حدث بين شخصية الأمير ومنسينيور ديبوش.

إذا رواية الأمير تحكي سيرة شخصيتين تاريخيتين، سيرة ديبوش التي تنفتح على سيرة الأمير "التي تدفع بها داخل مسارات سردية تاريخية وتخييلية منها تتشكل المفاصل الزمنية لرواية الأمير"[4]، وهذا من خلال التجلي الواضح بين زمن القصة وزمن الخطاب؟

2-3- المفارقات الزمنية (الاسترجاع والاستباق Analepses/ Proleplses):

إن التفاوت في ترتيب الأحداث بين زمن القصة وزمن الخطاب ينتج ما يسمى بالمفارقات الزمنية، حيث تتجلى الرؤية التخيلية للزمن الروائي، فيستطيع أن يقدم أو يؤخر وفق ما تمليه عليه رؤيته الفنية.

ويحدد لنا جيرار جنيت مفهوم المفارقات الزمنية بأنها" تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إلى الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك"[5]. فمن نقطة البداية نسترجع في الرواية ماضيا أو نستشرف

[1]- عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص: 237.
[2]- المرجع نفسه، ص: 273.
[3]- الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية "كتاب الامير"، ص: 22.
[4]- المرجع نفسه، ص: 22.
[5]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج ،تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة ، سلسلة المشروع القومي للترجمة، ط1997 2 ،ص: 47.

مستقبلا، فعلينا"أن نعرف في الوقت نفسه هل جاء هذا المشهد بعد في الحكاية، وهل كان مفترضا أن يكون قد جاء قبل في القصة؟"[1]، إذا "ثمة بالضرورة تدخلات في "القبل" و "البعد" ومرد هذه التدخلات بين الزمنين من حيث طبيعتها فزمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيل متعددة، واستحالة التوازي تؤدي إلى الخلط الزمني الذي نميز في بداهة الأمر بين نوعين رئيسيين: الاسترجاع أو العودة إلى الوراء والاستقبالات أو الاستباقات"[2].

2-3-1- محكي الاسترجاعات:

يعد الاسترجاع "خاصية حكائية في المقام الأول، نشأ مع الملاحم القديمة وأنماط الحكي الكلاسيكي وتطور بتطورها [...] بحيث أصبح يمثل أحد المصادر الأساسية للكتابة الروائية"[3]، وقد ركز عليه النقد الحديث إذ اعتبروه أهم الحركات الزمنية التي يشتغل عليها الخطاب الروائي ذو الوقائع تاريخية، "فالاسترجاع هو ذاكرة النص أو مفكرة السرد"[4]. فمن خلاله يتم ذكر أحداث ماضية تم وقوعها بالنسبة لزمن القصة، ويعرفه جيرار جنيت بأنه "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[5]، وبذلك يتوقف التسلسل الزمني للأحداث القصة باستحضار أحداث ماضية، وهذا "لملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد"[6].

وهناك وظائف أخرى للاسترجاع ذات أهمية كبيرة مثل: "الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبا واتخاذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ الذي حصل في القصة [...] أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير، أو حتى التغيير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية ، ص: 47.
[2]- تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،دار توبقال للنشر،المغرب، ط1990 2،ص: 48.
[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 121.
[4]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 157.
[5]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 51.
[6]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 121 – 122.

بإعطاء دلالة لما لم يكن له دلالة أصلا، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد"[1]، وكل هذه الوظائف والمعاني الجمالية من أهم وسائل انتقال المعنى داخل الرواية.

ورواية "كتاب الأمير" تعتمد أساسا على هذه التقنيات لما تحققه من وظائف ومقاصد سردية ولعل أبرزها استدعاء الوقائع الماضية التاريخية، لتأكيد علاقة التواصل مع التاريخ والوقوف على عتبات الماضي واستنطاق ما فات، "فالاعتماد على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية ويصبغه بصبغة خاصة يعطيه مذاقا عاطفيا"[2]، وكذلك يتعتمد على تيار الوعي، فجاءت مقاطع الاسترجاع متصلة بماضي الأمير الذي يسترجعه في السجن، حيث يطلق العنان للذكريات التي تثير أحزانه وأشجانه.

ومن هنا سنكتفي بذكر نوعين من الاسترجاعات:

أ- محكي الاسترجاعات الداخلية(Internes Analepses):

وهي "رجعات يتوقف فيها تنامي السرد صعودا من الحاضر نحو المستقبل ليعود إلى الوراء، الماضي قصد ملء بعض الثغرات (Les Eillipses / Les lacunes) التي تركها السارد خلفه شريطة ألا يجاوز مداها حدود زمن المحكي الأول"[3]، وفيها يسترجع السارد أحداثا وقعت داخل زمن الحكاية.

ويتجلى ذلك على سبيل المثال في رواية " كتاب الأمير" في استرجاع السارد على لسان مونسينيور ديبوش لصورة المرأة التي كانت سببا في معرفته للأمير عبد القادر، وهذا حين جاءت تستنجد به وترجوه أن يتدخل لإنقاذ زوجها الذي أسره الأمير، "بانت له ليلة 21 مايو 1841 أكثر قربا من كأس الماء التي حاول أن يصرف بها جفاف حلقه، امرأة لم تكن كسائر النساء، كأنها خرجت من مغارة بدائية [...] أنا زوجة ماسو نائب المتصرف المالي العسكري الذي سجن

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 122.
[2]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 43.
[3]- عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ص: 134.

بالقرب من الدويرة، إني خائفة على حياته"[1]،وهكذا تدخل ديبوش وكانت مراسلات بينه وبين الأمير، يطلب فيها الإفراج وتسريح الأسير ماسو المتصرف المالي العسكري، ولكن رد الأمير كان مفاجئا له، حافلا بالأفكار الإنسانية، إذ طلب منه السعي في إطلاق سراح كل المساجين المسيحيين والمسلمين على السواء، "أسجل ملاحظتي لك بوصفك خادما لله وصديقا للإنسان: كان من واجبك أن تطلب مني إطلاق سراح كل المساجين المسيحيين الذي حبسناهم منذ عودة الحرب ... لفعلك هذا أن يزداد عظمة لو مس كذلك السجناء المسلمين الذين ينطفئون في سجونهم، أحب لأخيك ما تحبه لنفسك ..."[2].

ونجد في موضع آخر من الرواية استرجاعا داخليا له أثر بالغ في تحريك الذاكرة المجروحة للأمير عبد القادر، "تمتم الأمير وهو يحاول أن يفتح عينيه بصعوبة كبيرة ويتفادى ذلك اليوم الذي صار بعيدا، ولكنه قريب دوما كالجرح 10 مايو 1843 "[3]، وفي هذا التاريخ سقوط عاصمة الأمير المتنقلة الزمالة.

وكذلك نجد استرجاع حادثة إعدام سجناء سيدي إبراهيم، عندما ناقشت الغرفة النيابية الفرنسية وضعية الأمير ومصيره، ينهض الجنرال ماريو قائلا: "يجب أن لا ننسى أبدا أن هذا الرجل الذي تدافع عنه اليوم، ذبح أكثر من 300 سجين فرنسي في يوم واحد"[4]، جاءت هذه القصة مختصرة جدا، إلا إننا عندما نتابع الرواية نتعرف على هذه الحادثة بالتفصيل.

[1]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 47 – 48.
[2]- المصدر نفسه، ص: 49 – 50.
[3]- المصدر نفسه، ص: 292.
[4]- المصدر نفسه، ص: 29.

ب - محكي الاسترجاعات الخارجية(Extérnes Analepses):

وهو "ذاك الذي يستعيد أحداثا تعود إلى ما قبل بداية الحكاية"[1]. إذ يسترجع السارد أحداثا وقعت خارج زمن الحكاية، خلافا للاسترجاعات الداخلية التي تظل محصورة داخلها، " وتوظف عادة قصد تزويد القارئ بمعلومات تكميلية تساعده على فهم ما جرى ويجري من أحداث"[2]، أو لتقديم معلومات عن شخصية جديدة دخلت مسرح الأحداث ليعرف ماضيها.

وسنحاول فيما يلي أن نقدم أمثلة عن الاسترجاعات الخارجية، حيث يستحضر معلومات تاريخية هامة من تاريخ الجزائر، يقول السارد وهو يعرفنا على العاصمة تكدامت :" أسست هذه المدينة من طرف عبد الرحمن بن رستم سنة 761، وأخليت عندما استولى عليها الفاطميون 909"[3].

ونجد أيضا من الاسترجاعات الخارجية ما ذكره الأمير عبد القادر في تذكره لبعض مآسي التاريخ الإسلامي، وبعض محن العلماء: "معظم خلفائنا مروا على النصل، قتلوا من ذويهم، كبار علمائنا أحرقوا وابن المقفع شوي حيا، الحلاج مزق قطعة قطعة، ابن رشد كاد أن يحرق مع كتبه لو لا ضربات الحظ، ابن عربي اتهمه الجهلة بالمروق وغيرهم"[4].

وهاهنا جون موبي يتذكر عندما زار الجزائر لأول مرة مع سيده ديبوش، حيث بقيت هذه الحادثة منقوشة في ذاكرته، ليعود لاستذكارها عام 1838 م، وذلك من خلال ذكر لون البحر، وهو اللون نفسه الذي رآه عندما دخل الجزائر أول مرة، "عندما وضع يده على جبهته لكي يقي عينه من حدة النور، رأى البحر وقد مال لونه نحو خضرة زيتية باردة هي نفسها التي رآها عندما دخل هذه الأرض

[1]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002، ص: 14.
[2]- عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ص: 135.
[3]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 179.
[4]- المصدر نفسه، ص: 127.

لأول مرة بصحبة مونسينيور ديبوش في سنة 1838 و أثار وقتها انتباه مونسينيور ديبوش"[1].

وهكذا فإن الاعتماد على تقنية الاسترجاع عدة مرات داخل النص الروائي سيساعدنا على معرفة معلومات عن ماضي الشخصيات والأحداث التاريخية التي أثرت فيها، "مما يجعل هذه العملية تضطلع بدور كبير في تأسيس دلالات مركزية داخل هذا العمل"[2]، الروائي لما توفره من تمثيل روائي للمادة التاريخية.

2-3-2- محكي الاستباقات (Prolepses):

ويستعمل مفهوم الاستباق أو الاستشراف للدلالة على كل "مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها"[3]، ويعرفه جيرار جنيت بأنه "كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يذكر مقدما"[4]، ولعل أبرز خصيصة للسرد الاستشرافي وهي "كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف بالـيقينية، فيما لم يتم قيام الحدث بالفعل، فليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما يجعل من الاستشراف حسب فينريخ، شكلا من أشكال الانتظار"[5]. لأحداث تتوقع حدوثها في المستقبل، إذ أنها مجرد تطلعات سابقة لأوانها.

ومن هنا يمكن أن نسوق بعض الأمثلة الواردة في "رواية كتاب الأمير"من خلال الطرق التي حددها حسن بحراوي في كتابه "بنية الشكل الروائي"، وكيفية اشتغاله على الاستشراق، فيحدد لنا طريقتين أو شكلين لاشتغال الاستشراف بحسب طبيعة المهمة المسندة إليه في النص وهما:[6]

أ- الاستباق بوصفه تمهيدا.

ب-الاستباق بوصفه إعلانا.

---

[1]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 14.
[2]- عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص: 250.
[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:132.
[4]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 51.
[5]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 132 – 133.
[6]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 133.

أ- الاستباق بوصفه تمهيدا (Amorce):

إذ يتجلى في المقاطع السردية التي هي "مجرد استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي"[1]، وتعتبر هذه الوظيفة الأصلية والأساسية للاستشرافات بمختلف أنواعها، ويهدف الروائي من وراءه إلى تحقيق واستدعاء القراء للمشاركة في إنتاج السرد والمتعة الروائية، "فالاستباق الزمني قد حقق غايته في التمهيد لكشف المخبوء واستطلاع الآتي عبر الانتقال التدريجي بالتطلع من المحتمل إلى الممكن"[2]، ويتخذ هذا الاستباق صيغة التطلعات المستقبلية التي تقوم بها الشخصيات.

ومن النماذج الاستباقية التمهيدية التي نجدها في رواية " كتاب الأمير " قول السارد جون موبي "السفينة التي تقل مونسينيور ستصل بعد الظهر أنا متأكد اليوم أن مونسينيور ديبوش سيكون أسعد إنسان حتى وهو في تابوته"[3]، ويتضح من هذا المقطع سبق لحدث، إذ يقوم السارد بتمهيد حدث وصول سفينة أصمودي التي تحمل تابوت مونسينيور ديبوش، مع إمكانية عدم الوصول، ولكن عند وصوله سيكون ديبوش أسعد إنسان، وهذا لدخوله أرض الجزائر، التي طالما أحبها حبا كبيرا، وقد حقق هذا الاستباق غايته في التمهيد واستطاع الانتقال التدريجي من المحتمل إلى الممكن.

وهناك بعض الاستباقات التمهيدية، التي "قد تأخذ شكل حلم أو حدث عابر مجزوء"[4] تتعلق بتنبؤ أو رؤية ما، ونجد هذا في قول الأمير للقس مونسينيور ديبوش: "أنا كذلك أتمنى إذا لم تسبقني تربة مكة إليها أن أعود إلى نفس تلك الأرض ولو ينفتح قلب البشر قليلا نحو النور، أتمنى أن يوضع قبرانا جنب بعضهما البعض. قد يبدو ما أقوله لك مجرد حلم، وربما احتجنا إلى زمن آخر أقل

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 133.
[2]- المرجع نفسه، ص: 134.
[3]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 12.
[4]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 166.

حقدا ولكـــن هذا ما أحس به الآن"[1]، وبهـــذا يكون واسينـــي الأعرج في استباقه هذا " قد برمج للرجلين لقاء أبديا في زمن وفضاء لا يخضعان للحد والعد هما زمان الأبدية وفضاؤها، ومن خلال هذه القفزة الزمنية المتجاوزة لزمن تاريخي سابق والمدشنة لزمن آخر لاحق تنفتح المدونة الروائية على زمن الكتابة وعلى زمن القراءة لتقيم حوارا بين السيرورة التاريخية والأفق الأدبي الذي يرسمه النص وتحققه القراءة، وهو ما يجعل علاقة النص بالسياق ممكنة"[2]، وعبر ذلك يقوم الكاتب بتوظيف التاريخ بطريقة فنية ما حدث كأنه حلم أو توقع، الذي يسبق حدوثه.

وتكررت الاستباقات التمهيدية التي تأتي عن طريق رؤيا أو حلم قابل للتحقق، حيث نجد رؤيا رآها والد الأمير ورؤيا رآها سيدي الأعرج ورؤيا رآها علماء الحجاز، تقوم بدور تمهيدي لتولي عبد القادر الإمارة، يقول محي الدين والد الأمير: "هل تتذكر الرؤيا البغدادية ... لقد عاودتني نفس الرؤيا من جديد بشكل ضاغط، عاد الهاتف نحوي وهو يصر ويضغط عليّ: ماذا تنتظر لكي يصير عبد القادر سلطان الغرب؟ أنت تمارس معصية ضد نفسك وضد ربك، الرؤيا يجب أن تجد طريقها ومسالكها"[3].

وفي موضع آخر نجد الأمير عبد القادر يتنبأ بالهزيمة والاستسلام، إذ يستشرف الزمن القادم الذي سيعيشه في قهر وضعف أثناء الاستسلام وبعد الاستسلام، وهذا ما حدث فعلا يقول الأمير: "الزمن القادم سيكون عنيفا وقاسيا، وسنكون فيه بعيدين، الشقة بيننا وبينهم صارت هوة، لقد طاروا وانكسرت أجنحتنا الصغيرة"[4].

[1]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 215 – 216.
[2]- الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية "كتاب الأمير"، ص: 23.
[3]- واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير"، ص: 73 – 74.
[4]- المصدر نفسه، ص: 98.

ب- الاستباق بوصفه إعلانا(Annonce):

وهذا النوع من الاستباقات يقوم "بوظيفة الإعلان عندما يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في الوقت اللاحق"[1]، وعلى الرغم من انه يخلق حالة انتظار في ذهن القارئ عندما يعلن (يخبر) بصراحة عن الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق، وحتى لا يلتبس الأمر علينا بين الاستباق الإعلاني والاستباق التمهيدي، فإن جيرار جنيت يبرز الفرق بينهما "في أن الأول يعلن صراحة عما سيأتي سرده مفصلا بينما الثاني يشكل بذرة غير دالة Insignifiant germe لن تصبح ذات معنى إلا في وقت لاحق وبطريقة إرجاعية"[2]، ويرصد لنا حسن بحراوي نوعين من الإعلانات:[3]

أ- الإعلانات ذات المدى القصير: وتكون بمثابة إشارة صريحة لقيام حدث وشيك أو ولوج شخصية جديدة داخل عالم الرواية.

ب- الإعلانات ذات المدى البعيد: حيث تتصف باتساع المسافة إلى حدها الأقصى بين زمن الإعلان وزمن التحقق الفعلي لما أعلن عنه داخل النص الروائي.

ومن النماذج السردية القائمة على استباقات إعلانية داخل رواية "كتاب الأمير"، حديث السارد على لسان شخصية الإمام وهو يخطب في الناس "اليوم ستتم مبايعة هذا الذي سيحارب فلول الغزاة الذين سرقوا البلاد وكرامة العباد والكفار والمرتدين في السهول حتى حدود وهران، سنذهب كلنا إلى مقام سيدي عبد القادر، انصروه ينصركم الله"[4]، ويفضي تتبع هذا النموذج من الاستباق؛ إلا وجود حدث يعلن عن مبايعة الأمير عبد القادر، كما يعلن عن محاربتهم للعدو

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 137.
[2]- المرجع نفسه، ص: 137.
نقلا من كتاب: Genette (Gérard) : Figures III, Pair : Le seuil, 1972, P 112 – 113.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 137 – 138 .
[4]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 71.

الذي سرق البلاد واستباح كرامة العباد، وكما يعلن عن محاربتهم للمتمردين والخائنين من القبائل التي أعلنت ولاءها للغزاة المحتلين.

وفي سياق آخر نجد استباقا إعلانيا على لسان مونسينيور ديبوش إذ يقول: "اليوم في الليلة بين 14 و 15 مارس سأضع اللمسات الأخيرة على الرسالة الموجهة إلى فخامة رئيس الجمهورية الفرنسية لويس نابليون بونابرت"[1]، وهنا يعلن مونسينيور على إتمام رسالته الموجهة إلى الرئيس نابليون والتي ستكون السبب في إطلاق سراح الأمير، وهذا ما حدث فعلا.

وفضلا عن العنوان الرئيسي للروائي والعناوين الفرعية لها، فهي جميعا استباقات إعلانية تعلن عما سيأتي لاحقا، نجد كذلك مقدمة الرواية والمتمثلة في استقبال السارد جون موبي لرفات القس مونسينيور ديبوش، والتي تعتبر نتيجة حتمية لما آلت إليه حياة مونسينيور ديبوش، بعد أن دافع عن الأمير عبد القادر ودافع عن بلاده التي أحبها، التي حلم بها بأن يدفن في تربتها.

2-4- إيقاع السرد: (الزمن من حيث البطء والسرعة):

لقد سبق أن تعرفنا على تقنيتين أساسيتين في حركة الزمن في رواية "كتاب الأمير"، وسننطلق في عرض إيقاع السرد كما قدمته لنا السرديات الحديثة، وهذا بالتركيز على مجموعة من التقنيات الواصفة التي تكشف البعد الإيقاعي لزمن الرواية من خلال مقارنته بزمن القصة الحقيقي وقد اقترح "جيرار جنيت" في كتابه خطاب الحكاية مجموع هذه التقنيات وهي:[2]

أ- تسريع السرد:

الخلاصة

الحذف (القطع)

ب-تعطيل السرد:

المشهد

الوقفة الوصفية (الاستراحة)

[1]- واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير"، ص:484.

[2]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 170.

وبناء على هذا، سنقف على بعض النماذج وطريقة اشتغالها في رواية "كتاب الأمير":

1-4-2- تسريع السرد:

أ- الخلاصة (Sommaire):

وتعتبر أكثر حالات السرد سرعة، "أي السرد في بضع فقرات بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أوأقوال"[1]، ولقد طرحت "كتقنية زمنية عندما تكون وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة تلخص لنا فيها مرحلة طويلة من الحياة المعروضة"[2].

فالخلاصة ارتبطت باسترجاع الأحداث الماضية، حيث يعتبر "بيرسي لوبوك أول من فطن إلى العلاقة الوظيفية بين الخلاصة واستذكار الماضي[...] فالراوي بعد أن يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصياته عن طريق تقديمها في مشاهد ، يعود بنا فجأة إلى الوراء، ثم يقفز بنا إلى الأمام لكي يقدم لنا ملخصا قصيرا عن قصة شخصياته الماضية، أي خلاصة إرجاعية"[3].

ونجد رواية "كتاب الأمير" تعتمد على تقنية التلخيص بشكل قوي مع صيرورتها أمام تنامي الأحداث التاريخية دخل النص الروائي، وخاصة في ما يستوجب إضاءة ماضي بعض الشخصيات التي تساهم في صناعة الحدث الروائي، حيث عرَّج بنا السارد عبر استرجاع ماضي طفولة الأمير عبد القادر يقول السارد: "فرأى الأمير طفلا يركض على حافة وادي الحمام ثم وهو يقطع البحار والقفار مع والده باتجاه القيام بمناسك الحج وزيارة علماء القاهرة والتوقف في مقام سيدي عبد القادر الجيلاني ببغداد، ودمشق والبقاء قليلا بمقام ابن عربي الذين كان مريدوه يعلقون بقبره وينتظرون بركاته ثم العودة وركوب الأحصنة ومتاعب السلطان في سنواته الأولى، لم يكن يعرف أن هذه السنوات ستسرق منه

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 109.
[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 145.
[3]- المرجع نفسه، ص:146.

كتبه وأشواقه وتدخله في بطولة لم يحضر نفسه لها، هو الأكثر رهافة من كل إخوانه"[1].

والملاحظ أن واسيني الأعرج استطاع أن يختزل في أسطر أهم مراحل حياة الأمير منذ طفولته إلى أيام توليه الإمارة، ولقد جاءت هذه الأحداث في شريط مختصر والتزم السارد التسلسل الزمني، وجاءت في بداية الرواية لتكون عبارة عن تمهيد لما سيأتي من أحداث بعد، متصلة بالحدث الروائي الأساس الذي من أجله استرجع السارد بعض مراحل حياة الأمير.

وهناك مثال آخر، يختزل انقضاء حكم الأمير ويعلن سقوط الزمالة في أيدي العدو، يقول السارد: "ثلاثة أيام كانت كافية لقلب سلطانه، هذه الأرض بنت كلب وخادعة، تأكدت أن لا سلطان على هذه الأرض إلا سلطان الله"[2]، وأيضا يلخص لنا السارد عملية إخلاء مدينة تلمسان التي استمرت أكثر من أسبوع، يقول: "استمرت عملية إخلاء المدينة بحسب الاتفاق قرابة الأسبوع من 2 إلى 17 جويلية تحت قيادة القبطان روفراي ..." [3] .

ولقد لخص لنا السارد المدة التي كتب فيها مونسينيور ديبوش الرسالة الخاصة بحياة الأمير ومقاومته التي سيقدمها للرئيس نابليون، وهذه لتحريره، يقول: "القصاصات الصغيرة التي كتبها طوال هذه المدة سمحت له بالتعرف على الأمير بعمق"[4].

وكما يختصر لنا الأمير ماضيه وسنواته في بضعة أسطر دون التفاصيل :" لقد شاء الله أن تنتهي هذه الحرب، يجب أن نقبل بهذا القدر قاتلنا مدة خمس عشرة سنة لإنقاذ شعبنا من غطرسة الغزاة، فماذا يمكننا اليوم أن نفعله في

[1]- واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير"، ص: 54.
[2]- المصدر نفسه، ص:45.
[3]- المصدر نفسه، ص:191.
[4]- المصدر نفسه، ص: 35.

هذه التي نحن فيها؟ ..."[1]، وكذلك قوله: "اليوم لم يعد لي ما أقدمه لهذه الأرض، لقد انتهت خمس عشرة سنة من الكفاح أنهكتني"[2].

ب- الحذف (l'ellipse):

يستخدم الحذف l'ellipse كوسيلة أخرى لتسريع عملية السرد، حيث يلعب الحذف إلى جانب الخلاصة، "دورا حاسما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته، فهو من حيث التعريف تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة، طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[3]، فالحذف يختصر كثيرا من المسافات بكلمات بسيطة، حيث "يلتجئ الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشئ إليها، ويكتفي عادة بالقول مثلا: "ومـــرت سنتان" أو "وانـقضى زمـن طويل فـعاد الـبطل مـن غـيبته ...إلخ، ويسمى هذا قطعا"[4]، وبهذا يكون الحذف في الروايات التقليدية بارزا وظاهرا، ومصرحا به،ولقد اتسمت مجمل مقاربات الروائيين الجدد باستخدامهم "القطع الضمني" الذي لا يصرح به الراوي.

واجمالا فأن"الحذف المعلن" يكون بإعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح، ويقول السارد : "الرياح الباردة جمدت كل شيء وضيقت كل المساحات، سنة أخرى تمر بسرعة"[5]؛ والواضح أن السارد في هذا المقطع، يقوم بتعيين المدة الزمنية المحذوفة "سنة"، حيث قام السارد بتعليق سريع "جمدت كل شـــيء وضيقت كل المساحات" على مضمون الفترة الزمنية المحذوفة – سنة واحدة -، وذلك بعدم ذكر تفاصيل الأحداث التي لا أهمية لها فيستغني عنها السارد.

ويقول السارد أيضا: "خمس سنوات مثل الريح وكان شيئا لم يكن؟ خمس سنوات فقط؟ 8760 يوما 43800 ساعة، 2628000 دقيقة 15768000 ثانية

[1]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 406.
[2]- المصدر نفسه، ص: 408.
[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 156.
[4]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط1991 1، ص: 77.
[5]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 53.

فقط؟ هل يعلمون أن في كل ثانية حياة بكاملها تنشأ وأخرى تندثر"[1]، ونلاحظ أن السارد أعلن صراحة مدة الحذف خمس سنوات، حيث عبّر عن ذلك بدقة تامة، وبدون إشارات أو تفاصيل وهذا لتفادي تكرار الأحداث.

ونجد نوعا من الحذف تكون في الفترة الزمنية المحذوفة غير محددة، وغير معروفة، ومن أمثلة ذلك قول السارد على لسان جون موبي الذي وصف لنا سيده وهو على فراش الموت يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه[2].

غير أن القطع أو الحذف في الرواية المعاصرة قد أخذ، "يشكل أداة أساسية لأنه يسمح بإلقاء التفاصيل الجزئية التي كانت الرواية الرومانسية والواقعية تهتم بها كثيراً، ولذلك فهو يحقق في الرواية المعاصرة نفسها مظهر السرعة في عرض الوقائع"[3]، ويكثر استخدام تقنية الحذف كلما كانت الرواية تغطي فترات زمنية طويلة.

وهكذا سنحاول دراسة بعض النماذج من الحذف في رواية "كتاب الأمير"، وخاصة أن الروائي يتخير وينتقي من أحداث التاريخ ما يخدم رؤيته الفنية، فنجده يختزل ويقفز مسافات زمنية محققا بذلك مبدأ الاختيار، فيكثر حذف أحداث لا تخدم السرد، ولا تخدم رؤية المؤلف (السارد) ولا تخدم الرواية[4]، ومن أمثلة ذلك في الرواية.

يقول السارد "تأخرت كثيرا في نقل رفاته ثماني سنوات بعد موته"[5] واضع هنا، أن السارد أعلن عن مدة الحذف (ثماني سنوات)، فهذا النوع من الحذف المعلن المحدد إنما المقصود به "إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح"[6]؛ لأن السارد صرح بالمدة الزمنية المحذوفة التي استغرقت في تأخر نقل جثمان مونسنيور ديبوش،ونجد السارد في موضع آخر على لسان جون موبي يقول: "كنت

[1]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص:525.
[2]- ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 77.
[3]- المرجع نفسه، ص: 77.
[4]- ينظر:الرواية والتاريخ، نضال الشمالي، ص: 171.
[5]- واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير"، ص:10.
[6]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:159.

أريده أن يذهب بأقل الآلام الممكنة أيام عديدة لم أعرف فيها طعم النوم"[1]، إذا لم يحدد لنا السارد المدة الزمنية بدقة، بل عبر عنها بفترة غير محددة "أيام عديدة".

وفي مقابل الحذف المعلن، نجد الحذف الضمني الذي يعتبر من" صميم التقاليد السردية المعمول بها في الكتابة الروائية حيث لا يظهر الحذف في النص، بالرغم من حدوثه، ولا تنوب عنه إشارة زمنية أو مضمونية، وإنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينظم القصة"[2]، ومن أمثلة ذلك:

يقول السارد: "السنوات القاسية لم تعلمه إلا الصبر مثل: عظماء الشهداء المسيحيين الذين تلقوا آلام الموت مقابل إنقاذ الذين يحبونهم"[3]، نلاحظ أن السارد يضعنا في هذه الفقرة، إزاء نموذج محذوف ضمني، إذ يقف على حالة ملفوظية متضمنة معنى الصبر في فترة محذوفة غير محددة "السنوات القاسية".

2-4-2- تبطئ السرد:

أ- المشهد (scène):

أما تقنية المشهد قد احتلت موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية، ويقصد بالمشهد "المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من مدة الاستغراق"[4]، ويؤدي دورا أساسيا في البناء الفني للرواية، إذ يعطي المشهد للقارئ إحساسا بالمشاركة الحادة في الفعل، إذ أنه يسمع عنه معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه، سوى البرهة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله، لذلك يستخدم

[1]- واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير"، ص: 205.
[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 162.
[3]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص:133.
[4]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص: 78.

المشهد للحظات المشحونة، ويقدم الراوي دائما دورة سياق من الأفعال وتـأزمها فـي مشـهد... "[1].

وفضلا عن هذه الوظيفة الأساسية للمشهد، إلا أنه تجسد لحظة جوهرية "فترة حاسمة"[2]، تحقق توازنا "بين وحدة من زمن القصة ووحدة من مشابهة من زمن الكتابة ... الشيء، الذي يعني بمصطلحات ريكاردو، أن يكون هناك نوع من التساوي بين المقطع السردي والمقطع التخيلي مما يخلق حالة من التوازن والتوافق التام بينهما"[3].

وقد اعتنى واسيني الأعرج في روايته "كتاب الأمير" بهذه التقنية لما حققته من "إقحام واقع تخييلي في صلب الخطاب، خالقة بذلك مشهدا"[4] واقعيا يعمل على إيهام القارئ بالماضي التاريخي والحاضر الروائي، ويزيده إحساسا بالمشاركة الحادة في الفعل[5].

ونجد في رواية " كتاب الأمير " كثيرا من المشاهد التي تجعل من الحوار بين الشخصيات التاريخية المرجعية أساسا لها في متابعة الحدث الروائي، ومن أمثلة ذلك:

يقول السارد: "أتمنى أن يأتي الخير على يديك مونسينيور قال الأمير وهو يجد صـعوبة كـبيرة في كتم سعادته الـكبيرة، أتـمنى من كل قـلبي أن يسمـع الله دعـوانا، وهو لا يخيب أبدا طالبيه.

- قلبي يحدثني أن زيارتك هذه حاملة لبشرى خير

-لا يوجد للأسف شيء ملموس يمكن أن يفك كربتك، ولكني جئتك بيدين فارغتين وقلب مليء بالخير والدعوات وبرجلين لم تكلا أبدا من الركض بين مكاتب الإدارات لكي يلتفتوا إلى قضيتك .

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 65.
[2]- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية ، تونس، دط،دت، ص: 93.
[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 166.
[4]- تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص: 49.
[5]- ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 165.

- لو تعلم يا مونسينيور ! فانا أفضل أن أراك فارغ اليدين ممتلئ القلب على أن أراك مليء اليدين وفارغ القلب. أطمئن فانا لا أعني من كلامي إلا الخير الروحي، ما عداه الله وحده يملك الإجابات عنه.

-أتمنى أن يسمع الله دعواك، فانا مثلك لا أتمنى إلا ذلك ..."[1].

يجسد لنا هذا المشهد الحواري الذي دار بين كل من الأمير عبد القادر ومونسينيور ديبوش، المجهودات الجبارة التي يقوم بها القس مونسينيور ديبوش، من أجل إطلاق سراح الأمير.

ونجد في مشهد حواري آخر بين الأمير والقس ديبوش، يدور حول موضوع الصلاة في السجن، يقول السارد :" جيد أنهم يتركوننا نصلي على الأقل وإلا لتحول هذا القصر إلى محشر، أعتقد أن الصلاة لا تؤذي أحد، فهي ليست بيننا وبينهم ولكنها بيننا وبين خالقنا.

-لا أعتقد أن وصلنا إلى هذا الحد أيها السلطان الكريم وإلا لن نتحدث عن كائن اسمه الإنسان، الإنسانية يا سيدي عبد القادر، استحقاق وليست إرثا سهلا.

- معك حق، الاستحقاق يحتاج إلى مجهودات دائمة للوصول إلى تحقيقه.

-ديننا يقول ذلك كذلك، يقضي الإنسان العمر كله بحثا على تأكيد إنسانيته لأن كل ما يحيطه هو عبارة عن مزالق متعددة، عليه تفاديها بشهامة وعزة نفس ..."[2].

وكما نجد بعض الحوارات الداخلية (المونولوج)، التي تعتمد على " خطاب غير مسموع وغير منطوق تعبر فيه شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي"[3]، ويمكن تمثيله في قول السارد: "اندهش مونسينيور ديبوش من كلام الأمير، فقد شعر كأن شيئا كان يعتمل في داخله، منذ أن فاوضه

[1]- واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير"، ص: 42.
[2]- المصدر نفسه، ص:126.
[3]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 179.

في السجناء تأكد له أن هذا الرجل لو امتلكته الكنيسة في صفها لتحول إلى قوة كبيرة لمواجهة كل الخيبات والانتكاسات"[1].

وفي مشهد آخر، نجد حوارا بين مونسينيور ونفسه، حول متاعب الحياة في المدينة الباريسية، التي لم يرى فيها إلا المتاعب: يقول السارد: "تمتم مونسينيور ديبوش وهو يرتب قليلا من هندامه الأسود ويمسح لحيته الكثة من المياه التي علقت بها:

- أتعجب من هؤلاء الباريسيين كيف يتحملون هذه المدينة المتعبة، أقمت بها سنوات ولم أتعود عليها ضخامتها تخيفني ناسها ينفلتون من كل منطق وينقلبون بسرعة، من الصعب أن تثق في مزاج الباريسي"[2].

ومن هذه الأمثلة، يتضح لنا أن المشاهد الحوارية، التي وظفها واسيني الأعرج في روايته، تتميز بالطول الذي أدى إلى زيادة في سعة المحكي و تبطئ الحكي وتثقل حركيته، وقد أوردها الكاتب في سياقات متعددة منها السياق التطويري، حيث من خلاله تتطور العلاقات بين الشخصيات، ونجد السياق الإخباري الذي كان عبارة عن حوار و(إعلام) بالأحداث أو المعطيات السابقة[3]، وهذا بالاستناد على تقنية الاسترجاع، وقد سيطرت على هذه الحوارات النزعة الإنسانية في أعلى مراتبها، مجسدة ذلك في حوار حضاري ديني بين حضارتين كبيرتين الإسلام والمسيحية.

ب- الوقفة الوصفية (Pause) :

يعتبر الوصف "تقنية زمنية فاعلة يعول عليها في إبطاء وتيرة السرد أو حتى تعطيله كليا"[4]، فلجوء السارد للوصف يكون سببا في تعطيل السرد وتعليقه، لفترة قد تطول أو تقصر.

[1]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص:44.
[2]- المصدر نفسه، ص:24.
[3]- ينظر: الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، دط ، 2000، ص: 212.
[4]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 182.

فقد اهتم الجنس الروائي بالوقفة الوصفية اهتماما كبيرا، باعتبارها أحد تقنيات الحكي الروائي "وأبرز مظاهرها اشتغالها في بنية الحكي قدرتها على إيقاف تنامي الأحداث الروائية بالحد من تصاعد مسارها التعاقبي"[1]، وبـــاعتبار الـــوصف "مستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقدة يتداخل مع بقية المستويات السردية الأخرى وتتقاطع فيه وعبره المستويات الأخرى للنص الذي ينتمي إليه"[2]، ويعين جيرار جنيت لنا أن" النص الروائي يتضمن أفعالا وأحداثا، تشكل الحكي، وعروضا لأشياء وشخصيات هي نتاج ما يدعى بالوصف موضحا أن الحكي لا يمكنه أن يؤسس كيانه بدون وصف"[3] .

ويقدم لنا الباحث حسن بحراوي نوعين من الوقفات الوصفية، أولا "الوقفة ترتبط بلحظة معينة من القصة، حيث يكون الوصف توقفا أو شيء أو عرض Spéctacle يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه"[4]،وثانيا: بين "الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة والتي تشبه إلى حد ما محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه"[5].

ومن خلال هذا التقسيم الذي قدمه لنا حسن بحراوي، سنحاول رصد بعض الأمثلة عن تلك الوقفات الوصفية، وكيفية انشتغالها على مستوى الزمن وتعطيله، وكيف ساعدت على تحقيق الانسجام بين التاريخي والمتخيل والإيهام بالواقعية.

يقول السارد: "الرطوبة ثقيلة والحرارة التي تبدأ في وقت مبكر الساعة تحاذي الخامسة، لا شيء إلا الصمت والظلمة ورائحة القهوة القادمة من الجهة الأخرى من الميناء، ممزوجة بهبات آخر موجة تكسره على حافة الأميرالية التي

[1]- مرشد أحمد، البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، دار الفارس للنشر و التوزيع، بيروت، عمان، ط: 1، 2005، ص: 310.

[2]- سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب للنشر و التوزيع بيروت، د.ط،2000، ص: 134.

[3]- مرشد أحمد، البنية والدلالة، ص: 310.

[4]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 175.

[5]- المرجع نفسه، ص: 175.

كانت تبدو كظلال داكنة هاربة نحو شط البحر ليغيب جزؤها الأمامي تحت كتل الضباب التي بدأت تلف المكان شيئا فشيئا"[1].

وهذه الوقفة الوصفية افتتح بها الكاتب روايته، لتكشف لنا عن نفسية منبسطة، ومكوناتها الداخلية مليئة بالتشويق وفائدة ذلك شد القارئ وتجذبه للاهتمام بما يحيط بالأميرالية وما يميزها.

ويقول السارد: "كان البحر مثل المرآة، لونه تغير من زرقة حادة في مثل هذا الموسم إلى لون نيلي يميل نحو البنفسجي الغارق في بياض ناصح رغم بياض الفجر، شيء نادر في هذا الصيف يزداد ثقل الرطوبة، البارحة كان البحر عاصفا ومجنونا على غير عادته في مثل هذا الفصل، اليوم، الوضع تغير كثيرا والبخار المتصاعدة من كل مكان لم يمنعا الزورق من الدخول في عمق البحر"[2].

وفي هذه الوقفة الوصفية، يركز السارد على وصف البحر وحالته دون زيادة أو نقصان،إذ يكشف عن براعة ودقة يتمتع بها الكاتب، التي تكشف عن مدى جمال الطبيعة والبحر خاصة،و في أدق تفاصيله.

ويستفتح السارد ظروف الحياة الخارجية، أثناء مبايعة أمير عبد القادر سلطانا على الغرب الجزائري يقول السارد:" 1832 عام الجراد هكذا يسميه العارفون ورجال البلاد والصالحون وزوار الزاوية القادرية الآتون من بعيد، منذ الصباح تبدأ فلول الجراد الأولى تسقط على سهل اغريس مشكلة مظلة سوداء على الحقول والمزارع، حتى حوافي وادي الحمام الساخن تصير صفراء من كثرة الجراد العالق بالأطراف وبشجيرات الديس والمارمان التي تكسو أطراف الوادي ..."[3]، والمتطلع لهذه الوقفة الوصفية سيكتشف مدى براعة الكاتب، إذ يقدم وصفا دقيقا وتفصيليا لسهل اغريس والظروف التي صاحبت بيعة الأمير.

وفي رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، نجد الكثير من الوقفات الوصفية، ولعل هذا ما أكسبها فنية وجمالية ساهمت في إيهام القارئ وإدخاله إلى

[1]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 09.
[2]- المصدر نفسه، ص:18.
[3]- المصدر نفسه، ص: 56.

عالم الرواية التخييلي، وموهما إياه بالواقعية في ما يخص الشخصيات والأماكن والأحداث.

2-5- التواتر السردي La Fréquence:

يعد التواتر مظهرا أساسيا من مظاهر البناء الفني الروائي، ولقد عمل جيرار جنيت على دراسته، ويعد من أوائل من درسوا سرديا موضوع التواتر، ويعرفه على أنه "العلاقة بين معدل تكرار الحدث ومعدل تكرار رواية الحدث، فالحدث يقع وتروى حكايته، وقد يتكرر وقوعه مرات عدة وتتكرر روايته مرات عدة أو تروى حكاية واحدة تختصر كل الوقعات المتشابهة"[1]، ويتعلق الأمر أساسا بمسألة تكرار الحدث داخل النص الروائي، والتكرار حسب منظور جيرار جنيت هو "بناء ذهني، يقصي من كل حدوث كل ما ينتمي إليه خصيصا، لئلا يحافظ منه إلا على ما يشترك فيه مع كل الحدوثات الأخرى التي من الفئة نفسها، والذي يقوم على التجريد [...]إننا هنا سنطلق اسم "أحداث متشابهة متطابقة" أو "اجترار الحدث الواحد" على سلسلة من عدة أحداث متشابهة ومنظور إليها من حيث تشابهها وحده"[2]، ومهما يكن فإن جيرار جينيت يرى باختصار؛ بأن التواتر هو "مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية"[3]، وتنقسم إلى أربعة أقسام:

-المحكي الانفرادي: أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.

-المحكي التكراري: أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة داخل المحكي

-المحكي التفردي الترجيعي: أن يروي لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية.

-المحكي الترددي: أن يروي مرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية[4].

وسنحاول أن نحدد أنماط التواتر ومعاينتها في رواية "كتاب الأمير":

---

[1]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 184.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 129.

[3]- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص: 86.

[4]- للتوسيع: ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 130 – 131.

2-5-1- المحكي الإفرادي:

هو "أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، أي نجد خطابا وحيدا يحكي مرة واحدة ما جرى مرة واحدة"[1]، وهذا النوع الغالب في الخطابات الروائية، وأغلب الأحداث الواردة لم ترو إلا مرة واحدة، وبهذا نكون أمام حدث واحد ورد ذكره مرة واحدة، ومثال ذلك زيارة مونسينيور ديبوش الغرفة النيابية وفتح ملف الأمير عبد القادر، حيث لم يتكرر هذا الحدث على مستوى الخطاب، وإنما ذكر مرة واحدة، ويمكن ملاحظة ذلك في قول السارد: "كانت الساعة تشير إلى الواحدة عندما افتتح النقاش مع أن العادة أن تفتتح نقاشات الغرفة على الساعة الثانية عشر والنصف، كانت الملفات بين يدي رئيس المجلس غيزو ... بعد محاولات مضنية استطاع مونسينيور ديبوش بمساعدة دولا موريسيير ومساندة صاحب السمو الملكي حاكم الجزائر الدوق دومال، وبعض النواب أن يقنع المجلس يفتح ملف سلطان الجزائر عبد القادر.

افتتح رئيس الغرفة النيابية الدورة الخاصة ..."[2]

ومن خلال هذا المقطع السردي الذي يدور حول جهود بعض رجالات الدولة الفرنسية، والقس مونسينيورديبوش بفتح ملف الأمير في الغرفة النيابية، حيث نجد السارد يتتبع قضية الأمير داخل المجلس النيابي، وهو يروي ما جرى داخل المجلس من أحداث مرة واحدة على مستوى الخطاب.

2-5-2- المحكي التفردي الترجيعي:

ويعتبر هذا النوع من التواتر ضمن حالات التواتر المفرد؛ لكن "جيرار جنيت" يعتبره "كالسياق محكيا فرديا"Récit Singulatif" بحكم التساوي الحاصل في عدد مرات وقوع الحادثة المحكية ومقابلها على المستوى النصي، المتمثلة في سرد "س" مرة لحدث وقع "س" مرة، س خطاب = س حكاية"[3]، ومثال ذلك رمى جون موبي رماد التربة وأكاليل الزهور، وهذا تنفيذا لوصية مونسينيور

[1]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 185.
[2]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 27.
[3]- عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ص: 142.

ديبوش، حيث تكرر وقوع هذه الحادثة أكثر من مرة، ونجد السارد يرويها أكثر من مرة، يقول السارد: "كلما رمى جون موبي حفنة تراب، تجمعت بقوة ثم غطست بمناقيرها الدقيقة في سطح البحر محدثة صوتا ناعما وحادا"[1].

وهكذا نلاحظ أن هذا الحدث يتكرر وبأسلوب آخر قول السارد: " أخذ حفنة أخرى من التربة وطوح بها بعيدا، حيث ذابت في بياض الضباب ثم استرق السمع إليها، وهي تتساقط الواحدة تلو الأخرى على سطح البحر مثل: رشاش المطر الربيعي"[2].

ونجد نفس الحدث يتكرر في قول السارد: "عندما أخرج جون موبي كفه للمرة الثالثة من البوقال الرخامي ممتلئة بالتربة"[3].

ونلاحظ من خلال هذا النموذج أن السارد يروي حدث وقع أكثر من مرة على مستوى الحكاية، فجاء على مستوى الخطاب متكررا أيضا.

3-5-2- المحكي التكراري:

ونجد أن هذا المحكي التكراري في النص الروائي، مرده أنه يروي الحدث الواحد مرات عديدة مع تنويعات في وجهة النظر[4]، ويمكن أن نمثلها في "حالة حكي "س" مرة لما حصل مرة واحدة فقط (س خطاب = حكاية)"[5]، إذا فهو خطابات متكررة تحكي ما وقع مرة واحدة.

ويمكننا تمثيل هذا المحكي التكراري في رواية كتاب الأمير، بحادثة وقعت مرة واحدة، إلا أنها تتكرر أكثر من مرة في مواضع متباعدة، وهذا نظرا لأهميتها، وما يمكن أن تؤديه داخل النسق الروائي، حيث كانت سببا رئيسيا لارتباط الأمير عبد القادر والقس مونسينيور ديبوش، ونجد هذا في قول السارد: "... أنت لا

[1]- واسيني الأعرج، رواية"كتاب الأمير"، ص: 13.
[2]- المصدر نفسه، ص: 13.
[3]- المصدر نفسه، ص: 15.
[4]- ينظر: جيرار جينات، خطاب الحكاية، ص 131.
[5]- عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ص: 142.

تعرفني ولكني أنا أعرفكم وكم كنت أود أن أنحني أمام هذه العظام لأنها أنقذت زوجي الذي لا يعرف كيف يشكر مونسينيور ولا الأمير ..."[1].

ونجد أن هذه الواقعة تتكرر في الرواية أكثر من مرة، في قول السارد: "امرأة لم تكن كسائر النساء، كأنها خرجت من مغارة بدائية كانت ترتعش كالورقة الضائعة ..."[2]، وأيضا في قوله: "وتلك المرأة التي لمعت كرأس سيف اصطدام بشيء حاد في عمق الظلمة القاسية، رآها وهي ترجوه أن ينقذ زوجها وتضع بين يديه رضيعها وهي ترتعد من شدة البرد ومن الخوف على زوجها"[3]، وفي قوله: "لقد حددها الله سلفا وهو الذي أهداني نحو المسالك التي قادتني إليك عندما استمعت إلى نداءات قلب تلك المرأة العارية الصدر وسط العاصفة لا نصير لها إلا الله وأنا وأنت "[4].

4-5-2- المحكي الترددي:

وهو أن يروي مرة واحدة ما وقع عدة مرات، ويمكن تمثيله بأن "يحكي فيها مرة واحدة ما وقع "س" مرة (1 خطاب = س حكاية)"[5]، ويستعمل من أجل إعطاء القارئ خلفية عامة تؤطر الحدث.

ومثال ذلك في رواية " كتاب الأمير "، ما ورد على لسان السارد، "أيام الجمعة والسبت والأحد ينشغل الناس بالسوق في باب علي"[6].

وهذا الملفوظ الذي ورد في الرواية مرة واحدة على مستوى الخطاب، يحتوي على حدث متشابه ويتكرر في كل أيام الجمعة والسبت والأحد، حيث يشتغل الناس بالسوق.

---

[1]- واسيني الأعرج، رواية"كتاب الأمير"، ص: 546.
[2]- المصدر نفسه، ص: 47.
[3]- المصدر نفسه، ص: 37.
[4]- المصدر نفسه، ص:536.
[5]- عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص الروائي، ص: 143.
[6]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 66.

3- الصيغة السردية في رواية "كتاب الأمير":

وبطرح يشوبه التعقيد يرى تودوروف أن " مقولة الصيغة من الطبيعي جدا، أن تكون أكثر المقولات تعقيدا"[1]، ويرجع هذا التعقيد إلى خصوصيتها كمقولة،"وإلى تنازع اختصاصات عديدة حولها، وتوزعها بينها، من هذه الاختصاصات نجد علم المنطق وعلوم اللسان والسيميوطيقا... والبيوطيقا ...ويحاول كل اختصاص احتكارها وطبعها بطابعه العلمي الخاص"[2]، وإن مظاهر صيغ الخطاب الروائي "تتعلق بالكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا بها [...] وهناك نمطان رئيسيان من أنماط السرد:

التمثيل أو العرض : Représentation

الحكي Narration"[3]

وانطلاقا من مفهوم "الصيغة" كما حددناه، فإن جيرار جنيت يميز لنا بين ثلاثة أنواع من الخطاب هي[4]:

1- الخطاب المسرود" Narrativisé".

2- الخطاب غير المباشر "Transposé".

3- الخطاب المنقول المباشر "Rapporté".

---

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 170.

[2]- المرجع نفسه، ص: 170 – 171.

[3]- تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب "طرائق تحليل السرد الأدبي"،تر: بشير قمري وآخرون،منشورات اتحاد المغرب، الرباط، ط1992 1، ص: 61.

[4]- ينظر:سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 179.

3-1- الخطاب المسرود(Narrativisé):

وهو "خطاب ينقله الراوي كحدث من أحداث الرواية، مثاله: أمره بالغروب عن وجهه"[1]، ويحيل هذا المفهوم إلى تعلق بأفكاره لا بأقواله، فإن الملفوظ (énoncé)،" يمكنه أن يكون أكثر اختصارا وأكثر قربا من الحدث العام [...] ويمكن اعتباره حكي أفكار أو خطابا داخليا مسرودا"[2].

ويتجلى ذلك من خلال مقاطع سردية، تدل على الخطاب المسرود في رواية "كتاب الأمير": ومن ذلك قول السارد: "استقام جون موبي مرة أخرى في جلسته بعد أن شعر بآلام الظهر، وهو يحاول أن يفهم هذا اللون النيلي الذي كان يتدحرج داخله القارب القديم، يتحسس الرائحة التي تسربت قوية إلى أنفه مثل: "العطر"[3]، ويقول السارد أيضا: "أخذ حفنة أخرى من التربة وطوح بها بعيدا، حيث ذابت في بياض الضباب ثم استرق السمع إليها وهي تتساقط الواحدة تلو الأخرى على سطح البحر ..."[4].

3-2- الخطاب غير المباشر(Transposé):

وهو "خطاب منقول بصيغة الغائب، يأتي بعد فعل القول أو مـافي معناه، ولا يكون مسبوقا بعلامات تنصيص: قال له أن يغرب عن وجهه"[5]، ولا يمكن "أن يعطي أي ضـمانة"، أو أي إحـساس بالأمـانة الـلفظية لأقوال "الـحقيقة" المفوه بها"[6]، فإنه خطاب عن الغائب لا يهتم بالدقة في نقل الكلام حرفيا، ومثال ذلك في رواية الأمير: قول السارد: "هذه الأتربة التي وطئها مونسينيور أو نام عليها للمرة الأخيرة، إنها ترابه الذي أحبه وانتهى إليه باستكانة، هكذا أوصاني، أن أزرع تربة رفاته مثل الذي يزرع حبوبا في فضاء واسع"[7].

[1]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 192.
[2]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،ص: 179.
[3]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 13.
[4]- المصدر نفسه، ص: 13.
[5]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 194.
[6]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 179.
[7]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 12.

3-3- الخطاب المباشر(Rapporté):

هو "خطاب منقول حرفيا بصيغة المتكلم، يأتي غالبا بعد فعل القول أو ما في معناه، ويكون مسبوقا بنقطتين وموضوعا بين قوسين مزدوجين، مثاله: قاله: "أغرب عن وجهي"[1]، بمعنى أنه "الشكل الأكثر محاكاة، رفضه أفلاطون لأن الراوي فيه يترك الكلام للشخصيات"[2]، ومثال ذلك في رواية "كتاب الأمير": قول السارد على لسان مونسينيور ديبوش" الأحقاد أحيانا تعمي البشر، الحل الوحيد المتبقي بين يدي هو أن أبدأ في كتابة هذه الرسالة إلى رئيس الجمهورية لويس نابليون بونابرت.رسالة لاشيء فيها إلا ما رأته العين أو أملاه القلب.الاوضاع تغيرت ولابد أن يكون لويس نابليون بونابرت الذي عرف المنفى يدرك اليوم قسوة الظلم والضراوة التي يشعر بها الإنسان وهو بعيد عن التربة التي نبت فيها[...] وعن الأرض التي كلما شم ترابها ازداد قربا من آلامها"[3].

ونجده أيضا في قول السارد على لسان الأمير: "قال الأمير وهو يجد صعوبة كبيرة في كتم سعادته الكبيرة.أتمنى من كل قلبي أن يسمع الله دعوانا، وهو لا يخيب أبدا طالبيه"[4].

[1]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 196.
[2]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 179.
[3]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 22 – 23.
[4]- المصدر نفسه، ص: 42.

4- زاويا الرؤية في رواية "كتاب الأمير":

لا يمكن أن تتشكل البنية السردية للخطاب دون وجود الراوي، فالراوي هو تلك الشخصية التي تروي القصة، وتعبر عن وجهات النظر (الرؤى) في الرواية، فالروائي عندما يقص لا يتكلم بصوته ولكنه يفوض راويا تخييليا يأخذ على عاتقه عملية القص ويتوجه إلى قارئ تخييلي أيضا يقابله في هذا العالم، فالروائي يتقمص شخصية تخييلية تتولى عملية القص، وسميت هذه الشخصية "الأنا الثانية للكاتب"[1]، وقد يكون هذا الراوي شخصية من شخصيات الرواية، وقد يكون شخصية غير ظاهرة في الرواية، "فالراوي في الحقيقة هو أسلوب صياغة، أو بنية من بنيات النص، شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان،و هو أسلوب تقديم المادة القصصية، فلاشك أن هناك مسافة بين الروائي والراوي، فهذا لا يساوي ذاك إذ أن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله"[2] السردي.

ويعتبر كتاب جان بويون "الزمن والرؤية" من أهم الدراسات التي تناولت الرؤية السردية بنوع من الانسجام والتكامل، حيث يربط حقل إنتاجه بعلم النفس، لذا عرفت الرواية والرؤيا اتجاها جديدا وتحولا جذريا، إذ أنه استنتج ثلاث "رؤيات"[3] هي:

- الرؤية معVision avec.
-الرؤية من الخلف Vision par derrière.
-الرؤية من الخارج Vision de dehors .

[1]-ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 131.
[2]- المرجع نفسه، ص: 131.
[3]- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص:287- 288 - 289.
تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ص: 58.

4-1- الرؤية من الخلف (Vision par derrière):

ويكون في هذه الحالة السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية (السارد > الشخصية)، وتشيع هذه الرؤية في الروايات الكلاسيكية في أغلب الأحيان، حيث لا ينشغل الراوي "بأن يشرح لنا كيف اكتسب هذه المعرفة، إنه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في دماغ بطله، فليس لشخصياته الروائية أسرار"[1]، ويتحكم بها ويسيرها بمشيئته، فهذا الراوي العليم بكل شيء في عالم روايته، "يحول بين القراء والعالم الروائي، فلا يجعلهم يرون إلا ما يريهم هو إياه، ولا يعلمون إلا ما يريدهم أن يعلموه، أما الشخصيات فتقوم بفعل الأحداث دون أن تعلم المصائر المجهولة التي تنتظرها، لأنها لا ترى إلا ما تقع عليه عيونها فقط، فهي مخلوقات محدودة العلم والخبرة، وأما الراوي فهو القوة الخارقة التي تكشف أمامها الحجب"[2]، ويتجلى هذا النمط من الرؤية في الراوي العليم في رواية "كتاب الأمير"،حينما يروي الراوي قصة جون موبي وهو ينفذ وصية سيده مونسينيور ديبوش، حيث أوصاه بتحقيق حلمه في أن تُردَّ تربة رفاته وتنشر في بحر الجزائر فجرا، يقول السارد: "هذه الأتربة التي وطئها مونسينيور أو نام عليها للمرة الأخيرة، إنها ترابه الذي أحبه وانتهى إليه باستكانة، هكذا أوصاني أن أزرع تربة رفاته مثل الذي يزرع حبوبا في فضاء واسع ستنبت يوما خيرا وطيبة"[3].

وهكذا نجد أن الراوي العليم يبتدئ لعبة التلفظ السردي في رواية "كتاب الأمير" كلعبة للإعلام والإخبار، حيث يحدد الإطار الزماني والمكاني، الذي ينطلق منه السرد، ومستعملا ضمير الغائب، متموضعا من موضع خارج حكائي، عارفا بموضوع سرده وبخلفياته التاريخية والإنسانية[4]، يقول السارد: "28 جويلية 1864 فجرا، الرطوبة ثقيلة والحرارة التي تبدأ في وقت مبكر، الساعة تحاذي الخامسة ... لا شيء إلا الصمت والتموجات الهادئة لبحر مثقل بالسفن والأحداث ...

[1]- تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ص: 58.
[2]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2005،ص: 90.
[3]- واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير"، ص: 12.
[4]- ينظر: الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية" كتاب الأمير"، ص:24.

عندما رأى جون موبي زورق الصياد المالطي من حافة الأميرالية، لوح له بالقنديل الزيتي الذي كان بيده مرات عديدة قبل أن يطفئه ويضعه بمحاذاة الحائط القديم الذي يفصل البحر عن اليابسة، أخذ جون موبي كيسه دفع بالأكاليل الثلاثة نحو القارب، ثم مد يده نحو الإكليل الرابع الذي كان أكبرها ..."[1].

ونلاحظ أن صيغة الغائب تتماهى، وتتداخل مع وعي المتكلم، وبهذا يتحول الراوي إلى وعي سارد، وإلى صوت سردي، تجعل من كل المؤشرات النصية تحيل على الكاتب / الراوي، المبدع لنصه من رحم النصوص المتنوعة والوثائق التاريخية، حيث يسرد الراوي العليم الأحداث التي تقع للشخصية من موقع العارف بالمرجعيات والخلفيات التاريخية والسياسية والإنسانية[2]، والذي يعيد بناء عالم روائي وفق تصورات ورؤى يتبناها الراوي.

ويأتي هذا الراوي العليم، الذي يملك معرفة أكثر من الشخصية، ويدرك عما يتكلم وكيف يتكلم ومتى يتكلم، فهذا الراوي العليم يقدم لنا قصة جون موبي ليمهد لنا في الأخير قصة أخرى، هي قصة المونسينيور ديبوش.

2-4- الرؤية مع (Vision avec):

ونـلمس فـي هـذه الـحالة تـساوي الراوي والشخـصيات في المعرفة (الراوي = الشخصية)، إذا فالراوي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات الروائية، فلا يقدم للقارئ أية معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصيات الروائية قد توصلت إليها، فلا يتجاوز حدود الشخصيات في الرؤية"[3]، وهنا يمكن تحديد الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات في شكلين:[4]

الأول: أن يكون الراوي مشاركا في أحداث الرواية أو شاهدا عليها.

الثاني: أن يتخذ من إحدى الشخصيات أو من أكثر من شخصية تعكس الأحداث.

---

[1]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص:09.
[2]- ينظر، الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية"كتاب الأمير"، ص: 24 – 25.
[3]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص: 90.
[4]- المرجع نفسه، ص: 90.

أما رواية "كتاب الأمير"، فنجد أن الراوي العليم / الكاتب والمبدع لنصه، يُسْنِدُ الإخبار إلى جون موبي، فيتحول إلى راوٍ ثان، يروي قصة القس مونسينيور ديبوش، فشخصية جون موبي شاهد / راوي لأحداث القصة، وفيها يستخدم ضمير المتكلم، حيث يترك في بعض الأحيان المجال للشخصيات لتفصح عن خلفياتها ومواقفها، وننصت من خلال صوت الراوي / المؤلف "إلى مختلف الأصوات المسندة إلى ذوات لها في الغالب حضور موضوعي وتاريخي وهوية تنتسب إليها، وكلامها يمكن أن يعد شهادة تاريخية، أو على الأقل تعبيرا عن موقف إنساني"[1]، وهنا يساوى الراوي مع الشخصية، حيث تفرغت منها قصص وحكايات كثيرة انفتحت على حياته ومأساته، وتقاطع مع قصة الأمير عبد القادر وممهدة لها.

3-4- الرؤية من الخارج (Vision de dehors):

وفي هذا النمط من الرؤية تكون معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصية الروائية (السارد < الشخصية)، وسواء "أكان الراوي واحدا من شخصيات الرواية، أم من المشاهدين، أم من المستقلين، متخذا لنفسه مستوى زمانيا أو مكانيا أو إيديولوجيا خاصا به"[2]، إنه يصف لنا ما يراه وما يسمعه... لا أكثر؛ "لكنه لا ينفذ إلى أي ضمير من الضمائر، طبعا إن هذه "النزعة الحسية" الخالصة لا تعدوا أن تكون مواضعة"[3]، إذ أنه يروي ما يحدث من الخارج، "وذلك لأن السرد ينحصر في مستوى مثل هذا الوصف الحسي الخارجي غير معقول، ولكنه موجود كنموذج لضرب من ضروب الكتابة"[4]، وهذه الرؤية نادرة الاستعمال إذا ما قورنت بالرؤيتين السابقتين.

وهذا النوع من الرؤية يبدو جليا في قصة الأمير، التي يروي تفاصيلها القس مونسينيور ديبوش، حيث يكون الرواي هنا مشاركا ومساهما في أحداث القصة التي يحكيها، غير أننا نلحظ في بعض الحالات غياب مونسينيور ديبوش ويترك

[1]- الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية" كتاب الأمير"، ص: 26.
[2]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص: 90.
[3]- تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ص 59.
[4]- المرجع نفسه، ص:59.

مهمة السرد الأحداث للشخصية الأمير عبد القادر، وهذا حين يشرع في الإجابة عن أسئلة مونسينيور ديبوش واستفساراته التي ستكون صلب موضوع رسالته الموجهة للرئيس نابليون بونابرت، وهذه الأسئلة والاستفسارات الموجهة للأمير توحي لنا بجهل الراوي أمام الشخصية، لبعض الحقائق والأحداث، التي تتولى الشخصيات الإفصاح والإخبار عنها، ويمكن أن تتجلى لنا في أسباب سقوط العاصمة المتنقلة الزمالة، التي يقف ديبوش أمامها جاهلا وسائلا، والتي يبنيها ويوضحها الأمير عبد القادر، وكذلك في حادثة مقتل السجناء في سيدي إبراهيم، فمنسينيور ديبوش يسأل والأمير يجيب.

يعتمد نص رواية " كتاب الأمير" على تعدد الرواة، فنجد ثلاث قصص يرويها ثلاث رواة، قصة جون موبي، قصة ديبوش، قصة الأمير، ومن خلال "لعبة التناقض والتماهي التي يبرمجها واسيني الأعرج على مستوى التلفظ السردي بوصفه راويا سيميائيا منتجا للعلامات النصية"[1]، فالمؤلف هو المسؤول عن تحديد موقع الراوي، ويأتي الراوي العليم، حيث عمل واسيني الأعرج على إعطائه الأهمية الكبيرة انطلاقا من تعدد الرؤى وتعدد الأصوات وتعدد اللغات، إذ من خلاله يؤطر لكلية المحكي الروائي.

إن التداخل والتجانس والتناغم بين الرواة الثلاث، وتعدد الرؤى قد أعطى للفضاء النصي خطة وهندسة معمارية منسجمة من الأبواب إلى الأميراليات إلى الوقفات[2]، أدى إلى تماهي المكان والزمن والشخصية، في حركة ارتدادية ينفتح على الحقائق التاريخية، بحيث تمكن من الربط بين الحاضر والماضي.

[1]- الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية "كتاب الأمير"، ص: 23.
[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص: 25.

5- الإخبار التاريخي وشعرية المحكي:

5-1- مفهوم الخبر:

جاء معنى "الخبـــر" في لسان العرب لابن منظور على أنه، "ما أتاك من نبإ عَمَّن تستخبر، ابن سيده: الخبر النَّبَأ، والجمع أَخْبَار، وأخابير جمع الجمع"[1]، وقد ورد لفظ الخبر خمس مرات في القرآن الكريم، اثنان منها في صيغة أفراد وثلاث في وضعية الجمع، أما من الناحية الاصطلاحية، فالخبر هو "الذي لا هدف له إلا نقل الوقائع، فهو إذن الخبر التاريخي الذي يحتاج رواية إلى تقديم الأدلة على صحته من الشعر خاصة إذ هو ديوان العرب، ولعل انشداد الخبر هذا إلى التاريخ هو الذي جعل عددا من المؤرخين يتخذون كلمة " الخبر " في صيغة الجمع عنوانا لمؤلفاتهم"[2]، وهذا التصور للخبر تحدث عنه الجاحظ إذ أنه يساعدنا على تنزيله منزلته من أجناس الأدب القديمة.

ولقد أدركت الدراسات الحديثة مفهوم الخبر بصيغ مختلفة، ولعل أشهرها كـوّن الـخبر، "وحـدة سردية مـستقلة بـذاتها تـجسم فعلا أو حادثا ما يبيّن أن شخصا، وجماعة أو طبقة من الناس، سواء لهم الصفة التاريخية أم لا"[3]، ونجد كذلك تعريف الباحث عبد السلام المسدي، "على هذا النحو فإن كل إعلام مهما يكن نوعه خبر، بشرط [...] أن يتوفر فيه القصد إلى الدلالة والتواصل مع الغير [...] فالخبر حينئذ معطى اجتماعي إنساني إذ لابد من وجود طرف آخر يبلغ له"[4]، إن ارتباط الخبر بالتاريخ أكسبه مرجعية واقعية، إلا أنه بمرور الزمن استقل عن التاريخ، واكتسب نمطا تخييليا أدبيا.

5-2- الخبر – التاريخ – الرواية: يـبدو من خـلال الـتصور الذي قـدمناه في العنصر السابق حول مفهوم الخبر، أن الحديث يرتبط أساسا بنظرية الأجناس

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج02، ص: 1090.

[2]- محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت ،ط1998 1،ص: 62 – 63.

[3]- المرجع نفسه، ص: 110.

[4]- المرجع نفسه، ص: 110.

الأدبية، حيث يتداخل الخبر والتاريخ، والخبر والرواية، والخبر وباقي الأنواع السردية الأخرى، من حيث أن كلا منهم يتميز بالقدرة على احتواء أجناس أخرى[1].

يحدد الباحث محمد رياض وتار العلاقة بين الخبر والتاريخ والرواية في مجمل العناصر الآتية:[2]

1- التشابه بين الرواية والتاريخ وفن الخبر، من حيث أن كلا منهم يتميز بالقدرة على احتواء أجناس أخرى.

2- قدرة فن الخبر على تناول الموضوعات المتعددة، والمتناقضة، كالجد والهزل. فقد اشتهر أبو الفرج الأصفهاني بتناول الموضوعات الهازلة، في حين عرف أبو حيان التوحيدي بميله إلى معالجة الموضوعات الجادة.

3- احتواء فن الخبر على عناصر قصصية تقربه من فن القصة، كتوهم الحقيقة عن طريق السند، وتداخل الخيالي بالتاريخي، وقابلية المحاكاة، ووضوح وجهة النظر ضمن النسق الحكائي، بالإضافة إلى ما يتميز به فن الخبر، من خصائص مشابهة لخصائص السرد القصصي، كالإيجاز والتكثيف والتلميح.

5-3- إستراتجية توظيف فن الخبر في رواية "كتاب الأمير":

يتعرض الدارس في هذا المستوى التحليلي إلى صعوبات كثيرة، إذ يجد أمامه مجموعة من النصوص لا يمكن أن توجد معزولة عن بعضها البعض، بل تظهر في شكل واحد متصلة في ما بينها مكونة بذلك مجموعة من العلاقات في نص جامع.

وإن مادة "الروائي" في رواية "كتاب الأمير" تنطلق من الخبر، إذ " إن الأحداث القابلة للحكي أيا كانت طبيعتها هي موضوع "الخبر" باعتباره نواة أي

[1]- ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية، ص: 178.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 178.

عمل سردي"[1]، ولعل هذا الاستناد للخبر في الرواية يعد أساسا، كون أن الخبر "الشكل الأولي للتاريخ، ولأنه مؤسس على الحكي الشفوي وتناقل الأجيال ...، فالخبر رواية فنية مروية بطريقة حكائية، ومن خلال الشكل يظهر أن الخبر فن تاريخي متاخم بشدة لمجال الرواية"[2] خصوصا والعمل السردي عموما.

ومن هنا يمكن اعتبار الملفوظ الروائي (أي ما تقوله الرواية) كمجال للخطاب. قد وظف الخبر وفق ثلاثة أنماط:

أحدهما **تاريخي** ذو طبيعة خبرية ومفهومية صرفة، والآخر **التخييلي المحاكاتي** ذو طبيعة سردية خاصة، مستعيرا من الحكاية إغراءات المتخيل[3]، والآخر **التخيلي** ويتميز بتوظيف العجائبية، وسنحاول أن ندرس هذه الأنماط الثلاثة داخل رواية "كتاب الأمير".

5-3-1- الخبر التاريخي:

وقبل الولوج لدراسة الخبر التاريخي، يتوجب علينا إعطاء تصور مخصوص في استخدام هذا المصطلح، بمعنى انه "مجموعة الأحداث والشخصيات التي تمثل ضربا من المادة الخام التي بها قوام السردية قبل أن تتجسد في نص"[4]. إذ أن أسبقية الأحداث والشخصيات الواقعية لا تتوفر في كثير من النصوص السردية، ما عدا نصوص الروايات التاريخية.

وانطلاقا من تمييز الشكلانيين الروس بين القصة والخطاب[5]، أو المبنى الحكائي والمتن الحكائي، "فالمتن الحكائي هو الأحداث كما حدثت فعلا (طبيعيا، والمبنى هو طريقة تشكيل الأحداث في المتن وإظهارها على نحو مخصوص"[6] ومتميز، يمكننا تقديم تقسيمات الخبر على ما يلي:

---

[1]- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية، ص: 152.

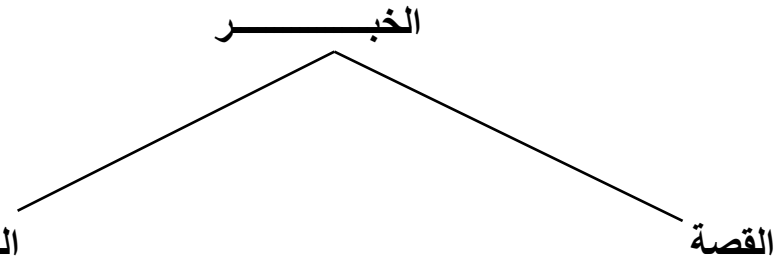
[2]- عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص: 301.

[3]- ينظر: برناط فاليط، النص الروائي، تقنيات ومناهج، تر:رشيد بنجدو ،الهيئة العامة لشؤون الطبع،الأميرية، القاهرة، سلسلة المشروع القومي للترجمة، دط، 1999، ص:58.

[4]- محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص: 353.

[5]- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص :30 – 31.

[6]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 95.



(إخبار تاريخي) (إخبار تخييلي محاكاتي)

فالخبر التاريخي يندرج تحت مستوى القصة أو المتن الحكائي فيقدم "ما وقع بالفعل"، فتكون الأحداث صفة الحقيقة الفعلية"[1]، المرتبطة أساسا بالتاريخ، من ذلك المحكي الحولي أو اليومي في بعض الأحيان، وكذا التأطير الزمني للحدث وذكر المواقع ،والأمكنة ،والشخوص، والأعيان التاريخية، وهذا واقعي وتاريخي خالص.

وقدمت رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، تخيلا تاريخيا مفصلا فاعتمدت على "الخبر التاريخي، وتوخيها الدقة والموضوعية فيما تقدمه من وقائع ترتبط بمقاومة الاحتلال الفرنسي بقيادة الأمير عبد القادر الجزائري، يظل مقترنا بالسياق الثقافي والاجتماعي والسياسي والنفسي"[2]، فإنها في إحالتها على هذه الوقائع والأحداث والشخصيات التاريخية، لا تنفصل عن التاريخ، على اعتبار ما يراه هايدن وايت وبول ريكور بأن التاريخ يلتقي مع الرواية في جوانب متعددة أهمها العمق الزمني للتجربة البشرية[3].

ولعل هذه التاريخية لا يمكن تحليل خصوصياتها ومقوماتها إلا داخل الخبر ذاته، من خلال بنيته الذاتية التي يقوم عليها: زمان – مكان – شخصيات.

ويستند الزمن في الخبر التاريخي على التأريخ التسجيلي، "وعندما نقول التأريخ فهذا يعني أن الخبر – الحدث يمتلك مرجعيته الزمنية التي تجعل منه متفردا وغير قابل للتكرار والتواتر، فالأحداث قد تتشابه، ولكن عندما ترتبط هذه الأحداث

[1]- سعيد جبار، الخبر في السرد العربي، الثوابت والمتغيرات، شركة المدارس للنشر والتوزيع،المغرب،ط2004 1، ص:193.
[2]- إدريس الخضراوي، الرواية العربية، ص:112-113.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 113 – 114.

بتسجيل تاريخي معين، فأنها تصبح متفردة، وتكتسب صفة الواقعية، وتكتسب مرجعيتها الخاصة"[1].

ومن خلال هذا نلاحظ أن الروائي ركز على الزمن المرجعي، حيث توخي التسجيل الدقيق لتواريخه محددا إياها بالسنوات والأشهر والأيام والفصول، وهذا كثير في الرواية ومثال ذلك: " 28 جويلية 1864 فجرا، الرطوبة ثقيلة، ... "[2]، "17 جانفي 1848 ، نزع مونسينيور ديبوش الورقة ... "[3]، " في حدود 1833 ؟ وبعدها بقليل عقد ديبوش معاهدة مع الأمير ..."[4] فالخبر التاريخي يكتسب مرجعيته وواقعيته من خلال تحديد المكون الزمني بدقة وتميز.

وإلى جانب الزمن، نجد المكان الذي يعطي مرجعيته خارجية للخبر، وذلك "أن الاهتمام بأثر المرجع في تميز بنية الشكل مرهون بنظرتنا إلى طبيعة حضور المرجع في النص وكيفيته، أي مرهون بنظرتنا إلى حضور المرجع لا كمجرد مضمون في وعاء، بل كبناء، أو نسيج"[5]، وهذا ما يعطي المكان دورا أساسيا، بحيث أنه وسيلة لإيهام القارئ بواقعيته، وحسب اصطلاح "باختين" Chronotope"، جمالية التعبير الأسلوبي عن علاقة المكان بزمنه التاريخي الخاص"[6].

ومن النماذج التي اعتمد عليها الروائي، في تأطير مرجعية المكان "الأميرالية"، وهذه التسمية إشارة صريحة إلى مدينة الجزائر وتــتأكد من ذلك بقوله "ممزوجة بهبات آخر موجة تكسرت على حافة الأميرالية التي كانت تبدو كظلال داكنة هاربة نحــو شــط البحر"[7]، فالأميرالية هنا صورة لمدينة الجزائر، وضعها (واسيني الأعرج) موضع النقطة الفاصلة بين البحر سبيل المنفى واليابسة

[1]- سعيد جبار، الخبر في السرد العربي، ص: 195.
[2]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 09.
[3]- المصدر نفسه، ص: 22.
[4]- المصدر نفسه، ص: 88.
[5]- يمنى العيد، فن الرواية العربية، بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت،ط1998 1، ص: 28.
[6]- المرجع نفسه، ص: 111.
[7]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 09.

الأم الرؤوم[1]، فالأميرالية تربط بين الأمير الإنسان والأميرالية الوطن، وبهذا المعنى هي "جمالية ذات بعد مأساوي ناتج عن صراع يحكم المكان في زمنيته"[2]، مما يؤدي خلق ظاهرة آنسة المكان.

وكذلك نجد مدينة معسكر، حيث اهتم بها الروائي، واعتبرها مكانا رئيسيا تدور داخلها أحداث كثيرة، وما نالها من وصف دقيق يؤطر لمكان واقعي: يقول السارد: "معسكر تطوق نفسها بسور قديم بعرض خمسة أقدام وعلو يصل إلى تسعة أمتار وبحصن مثلث الجوانب في المرتفعات المحيطة بالمدينة مجهز بثلاثة مدافع من البرونز..."[3]، ونجد هذا أيضا في وصف مدينة وهران والعاصمة تكدامت والعاصمة المتنقلة الزمالة ...، فهو بهذا يعتبر وجود المكان في الرواية ضروري، لأن وجود المكان مع اللغة الوصفية يخلق هوية ومصداقية وجمالية، تضاعف من ترسيخ الواقع له والتاريخية لدى المتلقي.

المكون الثالث الذي سنشير إليه لتحديد الخبر التاريخي وواقعيته، هو "الشخصية المرجعية" التي لها "سندها المرجعي المعرفي، وحددها في الشخصيات التاريخية والأسطورية والمجازية والاجتماعية، وهذه الشخصيات تحيل كلها على معنى ممتلئ وثابت، حددته ثقافة ما"[4]، ومن خلال هذا نجد أن واسيني الأعرج يستند في روايته إلى شخصيات مرجعية كثيرة مثل: الأمير عبد القادر ومونسينيور وديبوش والرئيس نابليون بونابرت وملك المغرب وابنه العقون... إلخ، فالخبر التاريخي غالبا ما يركز على هذه الشخصيات ليعطينا صورة متكاملة عنها.

وكما أسلفنا الحديث فإن" الخبر قد يكون مصدرا من مصادر القص"[5]، فالخبر يكتسب تاريخيته وواقعيته انطلاقا من بنيته الذاتية التي يتأسس عليها الزمان والمكان والشخصية، لذلك يشترط فيها مرجعية واقعية تاريخية.

---

[1]- ينظر: عجيري وهيبة، فنيات السرد في رواية "كتاب الأمير"، رسالة ماجستير، إشراف د: مفقودة صالح، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2009/2008،ص: 177.

[2]- يمنى العيد، فن الرواية العربية، ص: 111.

[3]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 65.

[4]- سعيد جبار، الخبر في السرد العربي، ص: 198.

[5]- حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص: 26.

5-3-2- الخبر التخييلي المحاكاتي:

فالخبر التخييلي المحاكاتي يندرج ضمن مستوى الخطاب، "بالانتقال من الواقعي الخالص إلى التخييلي المحاكاتي فخرج من دائرة التاريخي وندخل في دائرة الأدبي"[1]، على الرغم من التداخل الحاصل بينهما، فالتاريخي يمثل الأرضية التي ينطلق منها الأدبي في إبداعاته، فإن الأدبي التخييلي يعتمد على التقنيات الفنية والجمالية متجاوزا بذلك التسجيل المباشر للأخبار التاريخي[2]؛ غير أنه يحاكي الواقع ولكن يعيد إنتاجية وتمثيله تمثيلا أدبيا، متجاوزا بذلك "أحدية الإخبار التاريخي إلى شعرية التأثير الروائي"[3].

ومن أهم المظاهر التي يظهر بها التخييلي المحاكاتي قدرته على كسر حدود المرجعية الزمنية وتجاوزها، إذ تتناسب مع غايات الروائي الفنية والجمالية من خلال المفارقات الزمنية والحذف والمشهد ...إلخ، وكذلك يُظْهِرُ لنا من خلال بعض الشخصيات التخييلية التي تتداخل مع الشخصيات المرجعية، فيلتبس بنا الأمر ومثال ذلك في رواية "كتاب الأمير"، شخصية "القوال"، أو شخصية "سيدي الأعرج" ...

ويمكن لهذا النوع من الأخبار التخييلي المحاكاتي من "التوسع في النواة التاريخية، فيضفي عليها جوا روائيا يضطلع فيه التخييل بدور رئيسي"[4]، ونلمس فيه انفتاحا لمعيار التاريخي وحلول المحكي بالمروي من التاريخ، وفي رواية "كتاب الأمير" فإن شخصية عبد القادر الجزائري تعتبر شخصية تاريخية مرجعية يُلونها التخيل ويحولها إلى شخصية تخييلية فنية في بعض الأحيان، "الأمير لم يتكلم طوال اجتماعه بقادة قبائل بني هاشم والقبائل الأخرى صمته المتوالي حير الجميع ليس من عادته، وإذا حدث أن فعل فذاك يعني أن شيئا خطيرا حدث أو هو بصدد الحدوث"[5] أو "1832. عام الجراد الأصفر. هكذا يسميه العارفون ورجال البلاد و الصالحون وزوار الزاوية القادرية الاتون من بعيد. منذ الصباح وفلول الجراد

[1]- سعيد جبار، الخبر في السرد العربي، ص: 200.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 201.
[3]- محمد القاضي، الرواية والتاريخ، ص: 42.
[4]- المرجع نفسه، ص: 129.
[5]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 153.

الأولى تسقط على سهل اغريس..." [1]، وبالتالي يمتزج التخييل بالتاريخ وتهيمن المرجعية التخيلية على المرجعية التاريخية، ومن خلال هذا التمديد والتوسع الحكائي "للبنيات التاريخية هو ما يجعل المحكي التاريخي منفتحا على الحاضر، وقابلا للإشعاع دلاليا على مساحات أكبر"[2] من سيرة الأمير عبد القادر.

5-3-3- الخبر التخيلي:

ويتميز الخبر التخيلي "بتوظيف العجائبي في الشخصيات والأحداث"[3]، وتجاوز للحدود، وفي كثير من الأحيان يتداخل مع الأخبار التاريخي والأخبار التخييلي المحاكاتي، "والتخيلي في صورته العامة يعتمد على تقديم أحداث وشخصيات تبتعد كل البعد عن الواقع"[4]، ويتميز بإمكانية توسيع أكبر في المجال المتخيل.

ويقوم التخيلي أساسا على خرق الواقعي، وعلى هذا النحو يتبين لنا أن حضور الإخبار التخيلي في رواية "كتاب الأمير"، ارتكز على شخصية الأمير من أخبار عجائبية في بداية بيعته، مثل قول السارد / القوال الأعمى: "الشاب هذا يا سادة يا كرام، عليه بركة سيدي عبد القادر الجيلاني والأولياء الصالحين، عوده مثل البراق، ويطير حصانه للسماء عندما يحاصره الأعداء، سيفه البتار يطفئ البرق من حدة لمعانه، القرآن في القلب وفي يده اليمنى سيفه الذي لا ينزل إلى الأرض ولا ينام، وساسبو ما يخونه أبدا، ناره ما تروح في الفراغ، في موقعه وهران خلاص البارود، رفد عصاه وحفنة تراب وقال ربي أعني ونوشن صوب عدوه وفتح يده فتت العدو اللي كان قبالته"[5]، وعندما تتوقف هنا فإننا نجد أن المرجعية الدينية تحضر بقوة، وتساهم في تنشيط المخيلة الشعبية من كرامات وخوارق مرتبطة بالبعد الصوفي.

[1]-واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص:56.
[2]- عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص: 107.
[3]- سعيد جبار، الخبر في السرد العربي، ص 205.
[4]- المرجع نفسه، ص: 205.
[5]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 69.

وتكررت هذه المقاطع السردية التي ساهمت في رسم صورة البطل الموعود، فمرة يشبهه بالمسيح ومرة أخرى بالمهدي المنتظر، "بالله يا سيدي نسمع له يقولون أنه انتهى من قصة السيد علي ورأس الغول وبدأ هذه الأيام يروي قصصا غريبة عن رجل يشبه المسيح ابن مريم وهو ليس مسيحيا، هو مولى الساعة كما يقولون وكما يقول القوال في السوق"[1]، فبالإضافة إلى أقوال القوال الأعمى، نجد هناك الإمام والولي سيدي الأعرج ووالد الأمير محي الدين تبلور نموذجا في المخيال الديني الشعبي في ما يتضمنه قول السارد: "بعد صلاة الظهر وقف الإمام في المقدمة وخطب في الناس تحت أمطار ثقيلة قليلا ما تسقط بهذه القوة في نهايات الخريف.

إن الله يسمع من المؤمنين آلامهم، الحمد لله الخير بدا ينزل علينا أبشركم أن هاتفا وقف على سيدي الأعرج وسيدي محي الدين وبشرهم بسلطان سينزل من لحمهم، فارس لا شيء يشبهه، فيه روح الله واستماتة المجاهد وسمة الأنبياء، اليوم ستتم مبايعة هذا السلطان الذي سيحارب فلول الغزاة الذين سرقوا البلاد وكرامة العباد والكفار والمرتدين في السهول حتى حدود وهران، سنذهب كلنا إلى مقام سيدي عبد القادر، انصروه ينصركم الله"[2]، وهكذا يستند الكاتب إلى مسار سردي يدفع بالأمير إلى مبايعته بسرعة، واكتسابه صفات البطل الموعود، وهذا من خلال تحقيق ما بشرت به الرؤى الدينية الماورائية المندرجة في سياق الكرامات والنبوءات الصوفية ذات المنحى العجائبي[3] الروحاني.

[1]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 67.
[2]- المصدر نفسه، ص: 71.
[3]- ينظر: الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية" كتاب الأمير"، ص: 28.

6- فواتح السرد وفواتح الأخبار:

فضلنا أن نعالج موضوع "الفواتح النصية"، وهذا نظرا لأهميته من حيث انه عنصر يتميز بخصوصية داخل البناء الفني للرواية، إذ "تتوجه الدراسات الحديثة الآن إلى دراسة العتبات النصية، كونها أمكنة إستراتيجية للحفر، ومن بين هذه العتبات، نجد ما اصطلح عليه المشتغلون بالحقل السردي بالفاتحة النصية (Incipit)"[1]، وتصفها القواميس والكتب اللغوية والبلاغية والنقدية القديمة "ببراعة الاستهلال"[2]، حيث ألحت الدراسات القديمة والحديثة بالاشتغال عليه كونه،" بين ما هو جار في كل الحكاية وما تعرفه من تحولات"[3]، وعليه سنسعى إلى معرفة الفواتح النصية أو الاستهلال الروائي في رواية "كتاب الأمير" والبحث في خصوصيته من حيث تداعياته على مستوى التشكيل النصي للرواية؟

6-1- ما الفاتحة النصية (الاستهلال الروائي):

يبدو أن للفاتحة النصية أهمية كبيرة، إذ تمثل دلالة مهمة من دلالات الوعي الفني لما تحتوي في نسيجها من خيوط مجدولة صلبة تنساب إلى بنية الرواية كلها[4]، وتندمج معها.

وتعد الفاتحة النصية من أهم عتبات النص الموازي، فمنذ أن طرح "رولان بارت" سؤاله التأسيسي من أين نبدأ؟ اعتبره النقاد والباحثون السؤال المفتاحي لدراسة العتبات النصية، كونه العلامة الأولى التي ستملأ بحضور النص[5].

---

[1]- عبد الحق بلعابد، عنفوان الكتابة وترجمان القراءة، العتبات في المنجز الروائي العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت،ط2013 1، ص: 237.

[2]- ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان المجاز القرآن، تح، تق: حنفي محمد شرف، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، ط1، 1963، ص: 168.

[3]- عبد الحق بلعابد: عنفوان الكتابة وترجمان القراءة، ص: 237.

[4]- ينظر:مصطفى عبد الغني، براعة الاستهلال في رواية"البديل"، مجلة القاهرة، عدد 78، 15 ديسمبر 1987، ص:101.

[5]- ينظر: عبد الحق بلعابد، عنفوان الكتابة وترجمان القراءة، ص: 238.

وهكذا يحدد لنا الناقد أندري دال لنقو (andre de lungue) تعريفا دقيقا بالاعتماد على مجمل الدراسات التي سبقته فيعرفها بأنها "نقطة نصية تبدأ من العتبة المفضية إلى التخييل، فهي موضوع استراتيجي في النص"[1].

ويتضح لنا من التعريف السابق أن الفاتحة النصية لها موقع استراتيجي يُعبرُ عن "موقف يتخذ، تحت ضغط الخوف من حكم القارئ، الذي يجب، بالتالي إثارة اهتمامه والاستحواذ عليه، البداية تلعب دورا أساسيا حاسما، ما دامت ملزمة بإضفاء المشروعية على النص وتوجيهه، إعطاء علامات نوعية وأسلوبية، بناء كون تخييلي (univers fietionnel) من خلال تقديم معلومات عن الحكاية المحكية، بالإضافة إلى أن الاستهلال باعتباره مكان انفتاح"[2].

لكل نص بداية أو مقدمة، ولا يمكن أن نتخيل نص بدون بداية، وكما أسلفنا أن المشتغلين في مجال السرديات يصطلحون على تسميتها بالفاتحة النصية، فهي ليست كلمة توجد في أول الرواية، كما ذهب إليه "قلدن شتاين" "Goldenstien"، بل هي أوسع من ذلك، فقد تكون جملة أو فقرة أو فصلا كاملا من الرواية[3]، وهكذا سنبحث عن كيفية تعيينها لفهم إستراتيجية اشتغالها في رواية "كتاب الأمير".

6-2- تعيين الفاتحة النصية في رواية "كتاب الأمير":

إن الإمكانيات التي تمتلكها الفاتحة النصية لا حدود لها، خاصة في بنائها واستغراقها، وتميل فاتحة النص الروائي إلى السعة والتنوع بين البسيط والمعقد وغالبا ما تستغرق الفصل الأول منها كلها أو عدة فصول لأنها تتعامل مع كلية العمل[4].

---

[1]- عبد الحق بلعابد، عنفوان الكتابة وترجمان القراءة، ص: 239.

[2]- اندريا دي لنكو، من أجل شعرية الاستهلال، تر: عبد العالي بوطيب، مجلة ضفاف، المغرب،عدد 3، أكتوبر 2002، ص: 55.

[3]- ينظر: عبد الحق بلعابد، عنفوان الكتابة وترجمان القراءة، ص: 239.
صدوق نورالدين، البداية في النص الروائي،دار الحوار، سورية، ط1، 1994، ص: 18.

[4]- ينظر: ياسين النصير، الاستهلال الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي، مجلة الأقلام العراقية، العراق، العددان 11 /12، نوفمبر1986، ص: 39.

لذلك نجد معظم الروائيين يهتمون بها كثيرا، ويجعلونها عتبة من أهم عتبات النص الموازي، فمن خلالها نستطيع فهم آليات العمل المركبة، والولوج إلى طبقات النص الفاعلة في تداعيها[1]، وبالتالي فأنها "تمتلك توازنا داخليا أن فقده الروائي أو لم يحسن بناءه تخلخل العمل، وله القدرة على التركيز والإيحاء والتأويل، ولا يضعك الاستهلال دفعة واحدة في صلب العمل ولا يحوم كذلك حول العمل، وإنما يمهد لك الطريق إلى أسرار العمل الداخلية، إنه أشبه بمفتاح باب البيت الكبير"[2]، وتعطيه صفة الروائية تعددا في الأصوات،وتشعبا في البناء، وتوسعا في دلالاته، وتكثيفا في فنيته.

وفي هذا السياق تظهر لنا رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج بفاتحة نصية تمثل حجر الزاوية التي يمكن من خلالها الجمع بين التاريخي والسيري والمتخيل[3]، وبهذا يمكننا تحديد الفاتحة الروائية لرواية "كتاب الأمير"، والتي تتمثل في الأميرالية (01) (ص09 إلى ص 20)، حيث نرصد من خلالها تغيرات من الأسلوب الإخباري إلى الأسلوب الوصفي ومن الأسلوب الوصفي إلى الأسلوب السردي، أو الحواري، كما نلاحظ تغير في أزمنة القص عن طريق بعض الاسترجاعات والاستباقات، فهي من خلال هذه الملامح تحدد "وظيفة الإطار Cadre للاستهلال باعتباره مكان تمركز خطاب عن النص وعن شفرته"[4]، ويمكننا فهم الفاتحة الروائية الأميرالية أكثر من خلال استنطاق بعض وظائفها الفعالة.

6-3- وظائف الفاتحة النصية في رواية "كتاب الأمير":

6-3-1- الوظيفة الإغرائية:

وتعد من أول الوظائف، ولها دلالة خاصة في تقديم المحكي بطريقة ما، فهي تسهم في "إثارة اهتمام القارئ، والاستحواذ عليه بإنتاج رغبة القراءة"[5]، ويمكن حصر

[1]- ينظر: مصطفى عبد الغني، براعة الاستهلال في رواية"البديل"، ص: 101.
[2]- ياسين النصير، الاستهلال الروائي، ص: 39.
[3]- الاستهلال الإجناسي.
[4]- أندريا دي لنكو، من أجل شعرية الاستهلال، ص :56 – 57.
[5]- المرجع نفسه، ص: 65.

أشكالها في بعض مظاهر الأولية للمحكي كحضور اللغز، واللا توقع في المحكي التجديد لميثاق قراءة، والدرامية الفورية (الدخول المباشر / éntrélin médiares)[1].

فالفاتحة النصية التي اتخذتها رواية" كتاب الأمير "تعتبر بمثابة مدخل رئيسي للولوج إلى النص الرواية لتعمل على شد انتباه القارئ ضمن إستراتيجية توجيهية إغرائية، يمكنها الحفاظ على الديمومة التواصلية، وتأمين عدم انقطاعها[2]. باعتبار لحظة إقامة الاتصال، هو "مكان متميز لحشد متوالية من العلامات ومؤشرات موجهة لملتقى سرد النص"[3]، فالراوي يعمل على شد انتباه القارئ حينما يسرد قصة جون موبي وتنفيذه وصية سيده القس مونسينيور ديبوش، وأثناء سرد هذه القصة يتطرق إلى العلاقة التي جمعت بين الأمير وديبوش، ورسالة هذا الأخير حول شخصية الأمير، والتي تحمل عنوان: عبد القادر في قصر أمبواز مهدي إلى السيد لويس نابليون بونابرت، رئيس الجمهورية الفرنسية بقلم مونسينيور أنطوان – أدولف ديبوش أسقف الجزائر السابق [4]، ويتشكل من كل هذا تساؤلات لدى القارئ، عن السرد (من يتكلم ؟)، وعن المحكي(ماذا حدث من قبل ومن بعد ؟)، وتعمل على التحفيز للقراءة وهذا بغية اكتشاف المجهول.

6-3-2- الوظيفة التنميطية:

إن الفاتحة النصية لراوية "كتاب الأمير" تمتاز بدور وظيفي والمتمثل في افتتاح النص / السرد، أو" ابتداء النص، وتعيين نقطة انطلاقه، وبالتالي تحقيق الانتقال لفضاء لساني جديد، يتطلب مواجهة مع الاعتباطية المرتبطة بأصل الخطاب وبفعل البداية"[5]، وهذا الافتتاح يعد بالضرورة تعريفا للخطاب، من حيث هو تلفظ مخصوص، يتم إبرامه بين القارئ والكاتب، محددا كيفية تلقيه والتعامل

[1]- ينظر: أندريا دي لنكو، من أجل شعرية الاستهلال، ص: 65.
[2]- ينظر: عبد الحق بلعابد، عنفوان الكتابة وترجمان القراءة، ص: 138.
[3]- أندريا دي لنكو، من أجل شعرية الاستهلال، ص: 66.
[4]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 18 – 19.
[5]- أندريا دي لنكو، من أجل شعرية الاستهلال، ص: 64.

معه على مستوى القراءة والتأويل، والذي يعتمد على كفاءة القارئ التأويلية [1]، ويرى يوري لوتمان Lotman. I، أن على النص الإجابة عن بعض – متطلبات القارئ - الذي له مصلحة في تلقي الفكرة الأكثر شمولية عن نوع وأسلوب النص، عن شفرات فنية نموذجية يجب عليه استحضارها في وعيه لإدراك النص هذه المعلومات يستمدها أساسا من البداية، فالاستهلال له غالبا وظيفة وضع النص في علاقة مع أفق انتظار القارئ، ولكنه يساهم أيضا في خلق أفق جديد، وهذا من منظور هانس روبير ياوس Hans Robert Jauss.[2]

وهكذا أقامت الفاتحة النصية وظيفة تنميطية، فقد أقامت فعلا إعداد شفرته، وكذلك توجيه تلقيه، وبهذا أجبرت على إعطاء معلومات (أو بالأحرى تقديم مؤشرات) عن نفسه (نوع، أسلوب، ...إلخ)، وعن السرد، بهدف إقامة أفق انتظار وميثاق للقراءة[3]، ومن هنا تتضافر "جملة من المعطيات النصية لإيضاح سنن الخطاب وبلورتها، وباعتبار أن كل خطاب هو نمط تداولي وتواصلي من نوع خاص، يستدعي تفكيكا معينا، لتصبح هذه المعطيات خطابا شارحا يشرح سننه"[4].

وهكذا نجد أن الفاتحة النصية في رواية "كتاب الأمير" تعطي النص ميثاقه الأدبي، من خلال اعتماد الكاتب على البنيات النصية والأسلوبية التي تحدد جنس النص داخل مقولات الأجناس الأدبية، الذي حدده بمؤشر الرواية، ويبني إستراتيجية التواصل السردي لقصة الإطار أو الفاتحة النصية، وفي ظل النموذج التواصلي ووظائف اللغة[5]، تتجلى لنا شعرية الفاتحة الروائية على اعتبار أن الفاتحة النصية رسالة (Message)، صادرة من مرسل (Destinateur) المتمثل في الراوي العليم، نحول المستقبل (Destinataion) والمتمثل في القارئ عبر نظام من

[1]- ينظر: عبد الحق بلعابد، عنفوان الكتابة وترجمان القراءة، ص: 259.
[2]- ينظر: أندريا دي لنكو، من أجل شعرية الاستهلال، ص: 64.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 64.
[4]- عبد الحق بلعابد، عنفوان الكتابة وترجمان القراءة، ص:259.
[5]- ينظر: رايص نور الدين، نظرية التواصل واللسانيات الحديثة، مطبعة سايس، فاس، المغرب، ط1، 2007، ص:94.

الإشارات التي تحكمها مرجعية ما، فهذه العناصر تقوم بخدمة لسانية وأدبية وجمالية للفاتحة النصية.

6-3-3- الوظيفة الإخبارية:

تنطوي قدرة الفاتحة النصية لرواية "كتاب الأمير" على رصيد معرفي وطاقة إخبارية تحدد أفق النص الدلالي، واكتسبت" الدلالة النصية صياغة لغوية لعالم محكي، تمتد أصوله إلى معرفة واقعة خارج دائرة اللغة والنص ،متجاوزة إياهما معا، وما ذلك إلا لان الإخبار عن العالم المحكي باللغة، لا يمكنه أن يصدر إلا عن معرفة ما قبلية بالعالم"[1]، يمررها الراوي لمتلقيه.

وقد استعار واسيني الأعرج من هذا العالم الرؤيوي التاريخي الواقعي، علامات جمالية انتقاها ليجعل منها موضوع للممارسة التخييلية الإبداعية داخل الرواية، ومن خلال تقسيم أندريادي لنكو للوظيفة الإخبارية إلى ثلاث وظائف فرعية:[2]

أ- وظيفة موضوعاتية:

وموضوعها، تقديم هذا المتحدث عنه في المحكي الافتتاحي، وإحالته على معرفة من خارج النص، بحيث أنها استندت إلى المعرفة التاريخية التي عملت على توثيق الماضي الواقعي المتعلقة بسيرة القس مونسنيور ديبوش ، والأمير عبد القادر والعلاقة بينهما.

ونجد هذه المعرفة التاريخية في قول الكاتب: "28 جويلية 1864 فجرا "[3]، حيث تحيلنا إلى مهمة التوثيق والربط بالمصادر التاريخية.

ب - وظيفة تأسيسية (بناء الكون التخييلي):

ويتم في هذا السياق إعادة بناء الماضي التاريخي الواقعي في افتتاحية رواية "كتاب الأمير"، حيث يعمل المحكي المتخيل على إعادة إحيائه وبعثه عندما تقدم

[1]- عبد الحق بلعابد، عنفوان الكتابة وترجمان القراءة، ص: 139.
[2]- أندريا دي لنكو، من أجل شعرية الاستهلال، ص: 68.
[3]- واسيني الاعرج ،رواية "كتاب الأمير"، ص:09.

القراءة علاقة بين عالم النص وعالم القارئ[1]، ويقدم فيه الراوي مقاطع وصفية أو خطابية أو سردية مدرجة في السرد، كقوله: "لا شيء إلا الصمت تكاد لا ترى من وراء الجبل العالي ..." [2]، "الرطوبة ثقيلة الحرارة التي تبدأ في وقت مبكر ...." [3] .

ج- وظيفة ميتاسردية (تنظيم السرد):

ويراد بها كيفية تنظيم الرواية للعملية السردية انطلاقا من الفاتحة النصية، التي اتخذت من الأميرالية " نقطة ارتكاز وفضاء بؤروي يعود إليه السارد جون موبي بعد أن تكون الأحداث والوقائع التاريخية والمتخيلة قد أخذت مسارات سردية متعددة"[4]، فالأميرالية نقطة ارتكاز وتنظيم للحكاية (توظيف فكرة دائرية الزمن).

6-3-4- الوظيفة الدرامية:

تحدد لنا الوظيفة الدرامية في الفاتحة النصية لرواية "كتاب الأمير"من خلال "إخراج الحكاية، الدخول في الحدث"[5]، أي "النقطة الصفروية التي منها ستبدأ الحكاية، وبالقياس عليها ستتحدد الأحداث المحكية"[6]، فالنص الروائي بإمكانه اختيار الابتداء، بحكاية جارية (استهلال مباشر)، أو الدخول تدريجيا في الحكاية، بإعطاء معلومات وإما بتأجيل الشروع في الحدث بإجراء مخالف، وفي هذه الحالة الأخيرة يجب على النص نشر مؤشرات درامية، مثل: الإشارة في مجرى وصف لعلاقات قائمة بين شخصين أو عدة شخصيات. فتكون بالنسبة للقارئ نقطة انطلاق ممكنة لحكاية ممكنة.

فتحريك الحكاية مسالة معقدة، ورهان هذا التحريك الحكائي تحدده الوظيفة الدرامية، وبهذا يمكننا تقدير درامية الاستهلال من خلال استفتاح الرواية وانزياحاتها السردية (الزمنية، المكانية، التبئيرية)، باستعمال تقنية الاسترجاع

[1]- ينظر: الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية "كتاب الأمير"، ص: 17.
[2]-واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير"، ص:09.
[3]- المصدر نفسه، ص:09.
[4]- الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية الأمير، ص: 21.
[5]- أندريا دي لنكو، من أجل شعرية الاستهلال، ص: 70.
[6]- عبد الحق بلعابد، عنفوان الكتابة وترجمان القراءة، ص: 261.

والاستباق المندرجة ضمن القاتحة النصية لرواية "كتاب الأمير"، والتي ينبني عليها سرد تصاعدي (تصعيد درامي).

6-4- إستراتيجية الفواتح النصية الموازية والمتاخمة:

حظي العنوان الروائي بمنزلة مهمة، واهتمام واسع على المستوى الإبداعي والمستوى التحليلي، كونه مبحثا رئيسيا من مباحث النقد الأدبي المعاصر في الغرب الأوروبي، وبالأساس الفرنسي منه، وذلك لما يطرحه من إشكاليات نظرية / جمالية تتصل بماهيته ووظيفته وعلاقته ببقية مكونات النص الأدبي، إلى حد استقلاله بعلم خاص به، هو علم العنونة (Titrologie)[1]، الذي وجد نقادا وباحثين متخصصين فيه مثل: جيرار جينيت، كلود دوشيه، ليو هوك...

6-4-1- مفهوم العنوان:

أ- لغة:

العنوان في لسان العرب ورد في مدخل الجذر اللغوي "عنا":

" وعنوان الكتاب مشتق فيما ذكروا من المعنى، وفيه لغات: عَنْوَنْتُ وعَننت وَعَنَّيت ... قال ابن سيده: العُنوان والعِنوان سِمَة الكتاب، عنونه عنونة وعِنوانا، وعنّاه، كلاهما. وسَمَهُ بالعنوان، وقال أيضا: العَنيان سمة الكتاب ... وفي جبهته عنوان من كثرة السجود، أي أثر حكاه اللَّحياني"[2].

جاء في معجم المنجد في اللغة"عنون عنونة الكتاب: كتب عنوانه، عنوان الكتاب وعنوانه وعنيانه، عنيانه: سمته وديباجته، عنوان كل شيء:هو ما دلك من ظاهره على باطنه، يقولون "الظاهر عنوان الباطن" أي دليله، عنوان الرسالة في اصطلاح الكتاب:ما كتب على ظهرها أو على غلافها..." [3] فنجد أن عنوان الكتاب سمته وديباجته وأثره، فهو علامته التي بها يعرف وإليه يشار دون غيره من الكتب[4].

---

[1]- بوشوشة بن جمعة، شعرية العتبات في رواية "الأسود يليق بك"أحلام مستغانمي، الحياة الثقافية، تونس، عدد 249، مارس 2014، ص: 23.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مج 04، ص: 3147.

[3]- لويس معلوف،المنجد في اللغة،المطبعة الكاثوليكية، بيروت ،ط19، دت، ص:534.

[4]- ينظر: محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، الكويت، سبتمبر1999، ص:356 .

ب-اصطلاحا :

لقد ساهمت الدراسات النقدية العربية القديمة، وخاصة منها البلاغية في إرساء مفاهيم جديدة للعنوان، حيث جعلت منه "بنية نصية جمالية ذات وظيفة إخبارية، تحركها الطاقة الإخبارية للعنوان"[1]، وهنا نجد ابن أبي الإصبع النحوي في كتابه "تحرير التحبير"، يفرد له بابا (باب العنوان)، حيث جعله نوعا من أنواع البديع،ويعرفه بقوله:"هو أن يأخذ المتكلم في عرض له من وصف أو فخر أو مدح أو هجاء أو عتاب أو غير ذلك، ثم يأتي لقصد تكميله بألفاظ تكون عنوان لأخبار متقدمة، وقصص سالفة "[2]، فالعنوان إما أن يكون كلمة، أو جملة، أو نصا، ويتضمن وظيفة تكميلية محمولة على الإخبار، يقول السيوطي: "لأن عنوان الكتاب يجمع مقاصده بعبارة وجيزة في أوله"[3].

وفي أفق الاهتمام الذي عرفته الدراسات النقدية المعاصرة في أوروبا، وخاصة فرنسا، أن تحليل العنوان له أهمية كبيرة، من حيث ما يطرحه أثناء التحليل والتحديد من وظائف جمالية ودلالية، ويعرفه ليوهوك (وهو من مؤسسي علم العنوان الحديث)، بأنه "مجموعة الدلائل اللسانية من كلمات وجمل وحتى من نصوص، وقد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه وتشير إلى محتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف"[4]، فهو دليل للكتاب كونه عنصرا من العناصر الكلية للكتاب.

أما جيرار جنيت فقد اعتبره نصا موازيا، وأحس بصعوبة كبيرة، حينما أراد تعريفه ، نـــظرا للتركيبة المعقدة والعويصة من حيث التنظير يـــقول جـيرار جنيت: "ربما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي، بعض القضايا، ويتطلب مجهودا في التحليل، ذلك أن الجهاز العنواني،

[1]-عبد الحق بلعابد، عنفوان الكتابة وترجمان القراءة، ص:52.
[2]- ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير، ص: 553.
[3]- عبد الحق بلعابد، عنفوان الكتابة وترجمان القراءة، ص: 53.
[4]- بوشوشة بن جمعة، شعرية العتبات في رواية "الأسود يليق بك"، ص: 23.

كما نعرفه منذ النهضة [...] هو في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصرا حقيقيا، وذات تركيبة لا نمس بالضبط طولها"[1] أو قصرها المعقد.

وبهذا، فإن العنوان "نص مختزل ومكثف ومختصر، إنه نظام دلالي رامز له بنيته الدلالية السطحية وبنيته الدلالية العميقة"[2]، حيث تتجلى لنا مقصدية الكاتب وأسباب كتابته، فقد تكون مقصدية ذاتية مباشرة تحيل إلى شخصية من شخصيات النص عادة ما يكون البطل، أو إلى المكان، أو إلى الزمان، أو إلى الأحداث، أو إلى اتجاهات فكرية وسياسية واجتماعية وغيرها، أو تكون هذه المقصدية غير مباشرة إذا ورد العنوان رمزيا استعاريا، مما يدعو القارئ إلى التأويل لأن العنوان – كما قال أومبرتو إيكو – هو للأسف منذ اللحظة التي نضعه فيها مفتاح تأويلي[3]، تتعدد أوجه قراءاته، وهذا ما يعطي للعنوان ويؤسس لانتمائه الفعال للنص الأدبي والثقافي والأيديولوجي والحضاري والأجناسي[4].

6-4-2- دراسة عنوان رواية "كتاب الأمير":

تكمن استراتيجية العنوان في كونه مفتاح سحري لولوج عالم النص، وقديما قيل الكتاب يقرأ من عنوانه[5]، فهو بنية رحمية، تولد معظم دلالات النص، فإن كان النص مولودا، فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النسيجية للنص، حيث يلتف حوله النسيج النصي بأبعاده الفكرية والأيديولوجية وهكذا[6]. فإن للعنوان سلطة على النص، فضلا عن المتلقي،حيث يمارس عليه "إكراها أدبيا"[7]. وانطلاقا من كون العنوان "علامة دلالة على النص"[8]، لما يختزنه ويختزله من دلالات محددة لعالم النص الروائي، لذا فإننا نتساءل هل حقق عنوان الرواية "كتاب الأمير" هذا؟ وهل

---

[1]- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر،الكويت، مج: 25، العدد 3، 1997، ص: 106.
[2]- الطيب بودربالة، قراءة في كتاب "سيمياء العنوان" لبسام قطوسى، ملتقى الثاني السيمياء والنص الأدبي،جامعة محمد خيضر، بسكرة،16/15 أفريل2002، منشورات الجامعة، ص: 25.
[3]- ينظر: محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق، ص: 458.
[4]- ينظر: الطيب بودربالة، قراءة في كتاب "سيمياء العنوان"لبسام قطوسي"، ص: 25.
[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 23.
[6]- ينظر: جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص: 106.
[7]- شعيب حليفي، النص الموازي للرواية، (إستراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل ، فلسطين،ع 46،أكتوبر1992، ص: 83.
[8]- المرجع نفسه، ص:84.

يفتح لنا هذه العنوان دلالات وتأويلات متعددة؟ وهل فعلا يبقى أفقا مفتوحا على اللانهائية من التوقعات والاحتمالات؟.

إن أول ما يلفت انتباه القارئ، وهو يتأمل هذا العنوان و رود لفظ كتاب و "الكتابُ": معروف،" والجمع: كتُبٌ، كَتَبَ الَّشيء يكتبه كَتْباً وَكِتَاباً وَكِتَابةً، وكتَّبَهُ: خَطَّهُ ... والكتابُ: ما كُتِبَ فيه"[1]، ويذكر التـهانوي فيقول: "الكتاب اسم للمكتوب، والفرق بينه وبين الرسالة بالكمال فيه وعدمه في الرسالة، ...، ثم غلب في عرف الشرع في القرآن..."[2]، وبعد ذلك يبيّن بنيته فيقول: "وفي اصطلاح المصنِّفين يطلق على طائفة من ألفاظ دالَّة على مسائل مخصوصة من جنس واحد تحته في الغالب، أما الأبواب الدالة على الأنواع منها وأما الفصول الدالَّة على الأصناف وأما غيرها، وقد يستعمل كل من الأبواب والفصول والمكان الآخر، هكذا في جامع الرموز وشرح المنهاج"[3]، فالكتاب بهذا المعنى يوحي إلى الجمع والخط والتدوين والكمال والدلالة على مسائل من جنس واحد في الغالب، وتندرج تحته أبواب أو فصول، وهذا في العموم المطلق.

أما إذا قابلناه بإطلاق مخصوص، فقد غلب إطلاقه على القرآن الكريم، "وهو كما يطلق في الشرع على مجموع القرآن كذلك يطلق على كل جزء منه"[4]، وقد ورد في القرآن الكريم لفظ "الكتاب" عدة مرات، حيث يتصف لفظ "الكتاب" في القرآن الكريم، بصفات الكمال واليقين والهداية، قال الله عز وجل : «ألم ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين»[5]. وقد استعمل واسيني الأعرج لفظ "كتاب" في عنوان روايته، للدلالة على الحقيقة واليقين، فإن الكتاب يحمل دلالة الوضوح واليقينية لدى عامة الناس، وكأنه يريد بعث الواقع وتوثيقه وربطه بالحقيقة.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج05، ص: 3816.

[2]- محمد بن علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، مح:رفيق العجم وعلي دحروج، مكتبة لبنان، بيروت، ط1996 1، مج2، ص: 1359.

[3]- المصدر نفسه، مج2،ص: 1359.

[4]- المصدر نفسه، مج2،ص: 1359.

[5]- سورة البقرة، الآية01.

أما بالنسبة للفظة "الأمير" فنجدها في لسان العرب تعني"الأمير":" الملك لنفاذ أمره...، والجمع أُمَرَاء، وَأَمَرَ علينَا يَأْمَرُ أَمْرًا وأَمُرَ وأَمِرَ: كَولَى ... وَأَمَرَ الرَّجل يَأْمُرُ لإمارة إذا صار عليهم أميراً وَأميراً وأَمَّرَ أمَارَة إذا صَيَّر عَلَمًا".[1] فهذه الصفة "الأميـر" تعطي للقارئ فرصة التأويل والتوقع، إذ أنه سيكون بصدد مطالعة قصة عن شخصية عظيمة ذات سلطة وإمارة.[2]

وإذا ما عدنا إلى العنوان الرئيسي، وجمعنا بين لفظتي "كتاب" و "الأمير"، جاءت هذه العبارة جملة اسمية مكونة من مضاف (كتاب) وجاء خبر مرفوع لمبتدأ محذوف تقديره "هذا" متبوعة بلفظ "الأمير"، وهي مضاف إليه[3]، وهذه الإشارية تتجاوز كل ما هو سطحي، وتأخذ بنا إلى عمق النص الروائي "مسالك أبواب الحديد"، فهذا هو العنوان الفرعي الذي يضع أمام القارئ تساؤلات كثيرة تغري بالمتابعة ودخول النص الروائي، وتدعو إلى استقصاء خصوصيات المحكي الروائي.

وإذا ما رجعنا إلى المعجم، فإننا نجد لفظ مسالك جمع للفظة سَلَكَ تعني "سَلَكَ: السُّلُوكُ: مصدر سَلَكَ طريقاً، وسَلَكَ المكان يَسْلُكُهُ سَلْكًا وسُلُوكاً، وَسَلَكَهُ غيرهُ"[4].

"أبواب" تعني: "والباب معروف، والفعل منه التبويب، والجمعُ أبواب وبيبان"[5]، والباب هو المدخل[6] أو المجاز الذي يُجازُ به من جهة إلى جهة (دخولا أو خروجاً).

وأما الحديد "الجوهر المعروف لأنه منيع، القطعة منه حديدة، والجمع حَدائِد، وحَدَائِدات جمَع الجمع"[7]، ويعرف بأنه شديد الصلابة، وإذا ما جمعنا هذه الألفاظ

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج1، ص: 128.
[2]- ينظر: نصيرة زوزو، الفضاء النصي في رواية "كتاب الأمير"، مجلة المخبر، كلية الآداب واللغات،جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد2010 06، ص: 79.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 78.
[4]- ابن منظور، لسان العرب، مج3، ص: 2073.
[5]- المصدر نفسه، مج1، ص: 382.
[6]- ينظر: لويس معلوف، المنجد في اللغة، ص: 52.
[7]- ابن منظور، لسان العرب، مج2، ص: 800.

"مسالك أبواب الحديد"، فإننا نجدها تكون جملة اسمية، تحيلنا مباشرة أن هذا الأمير سيواجه صعوبات كثيرة، وأبواب من الحديد، ومسالك وعرة شاقة.

وبهذا سنحاول الانتقال من التأويل النحوي إلى التأويل المعرفي، "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد"، وكمبتدأ مرفوع بالابتداء النصي : "كتاب "،"الأمير" مضاف إليه، فالعنوان الأول لا يُظْهِرُ الخبر، فيأتي العنوان الثاني "مسالك أبواب الحديد" ليسد مسد الخبر، وسنجده بأنه نقل الخبر إلى المخاطب / ، فيصبح الخبر مكثفا وإيحائيا ويحمل دلالات رمزية لمبتدأ ظاهرا، وهذا الجزء يضطلع بمهمة الإخبار عن الكتاب الأميري.

ومن هنا فإن العنوان الرئيسي و العنوان الفرعي، يساعد على إتمام الدلالة الكلية التي تحيل إلى فهم النص الروائي، فالعنوان لا يمكنه أن يحيل على شيء آخر غير الرواية التي يمثل مفتاحها الإجرائي فنفتح به مغالق النصوص، و"لأن العنوان عموما يتكون من عناصر متعددة ومختلفة، فهو كجملة قد تكون مكونة من اسم علم أو أحياء أو أمكنة أو أرقام وتواريخ...، وهو ما يبرز هذه التعددية داخل حداثة العنوان الروائي"[1]، والتي نجد لها صدى في عنواننا "كتاب الأمير".

إن عنوان رواية "كتاب الأمير. مسالك أبواب الحديد"، يحيلنا مباشرة إلى المتن الروائي، وفق "تفاعله مع العالم الداخلي للذات المنتجة، ولكن ينتج بتداخل وتراكب – كل ذلك – مع المنتج، والمدرك وفق صفة ما، وبهذا يكون العالم المرجعي للعنوان مركبا"[2] من العنوان الرئيسي الذي يجمع بين توثيق واقعية الماضي التاريخي وفنية المتخيل الروائي، والعنوان الفرعي الذي ينزع نحو الإيحائية والترميز[3]، حيث يوحي لنا لما تعرضت له الشخصية الروائية البطلة من تقلبات بين النصر والهزيمة، ولربما كانت هذه دعوة للانفتاح على معاني تتجاوز

[1]- شعيب حليفي، النص الموازي للرواية (إستراتيجية العنوان)، ص: 90.

[2]- عبد اللطيف محفوظ، المعنى وفرضيات الدلالة، ضمن كتاب الأدب المغاربي اليوم(قراءات مغربية)، ص: 144.

[3]- أحمد جوة، تفاعل الروائي والتاريخي في رواية "كتاب الأمير"، مجلة قراءات،كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد02، 2010، ص: 287.

هذه المرحلة التاريخية، وإلقاء الضوء على حاضر العالم العربي والوقوف على مسالك العالم الإسلامي الراهن.[1]

6-4-3-شعرية التصدير:

تعد عتبة التصدير مفتاحا توجيهيا للقارئ، فهي بمثابة تمهيد للدخول إلى عالم النص الروائي، فجيرار جنيت يعتبرها "واحدة من العتبات النصية المحيطة بالنص والمسهمة في فهمه وتحليله، وتضم مجموعة من الثيمات التي تكشف عن مقصدية المؤلف ونواياه ومراميه الأيديولوجية التي تمثل إشارات وموجهات أساسية تقود القارئ وتساعده في فهم أشمل وأدق للنص،وتجعل القارئ يمسك بالخيوط الأساسية للعمل"[2] الروائي.

وقد وضع واسيني الأعرج عتبة التصدير من خلال الاستشهاديين المقيدين بمزدوجتين، يؤطران لخطابين الأول صيغته باللغة العربية ونسبه إلى القس ديبوش: "في انتظار القيام بما هو أهم، أعتقد انه صار اليوم من واجبي الإنساني أن أجتهد باستماتة في نصرة الحق تجاه هذا الرجل وتبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زورا، وربما التسريع بإزالة الغموض وانقشاع الدكنة التي غلقت وجه الحقيقة مدة طويلة"[3]، وصيغة بالخطاب الثاني باللغة الفرنسية ونسبه إلى الأمير عبد القادر الجزائري:

" si tous les trésors du monde étaient déposés à mes pieds et s'il m'était donné de choisir entre eux et ma liberté, je choisirai la liberté [4]."

إن تقديم واسيني الأعرج لهذين الاستشهاديين يشكل مركز ثقل عند الكاتب، وهذا من أجل بلورة موقف منسجم مع ما يريد أن يتبناه القارئ من تأويلات

[1]- ينظر: نصيرة زوزو، الفضاء النصي في رواية "كتاب الأمير"، ص:82 – 83.
[2]- خليل شكري هياس، فاعلية العتبات النصية، مجلة المسار، اتحاد الكتاب التونسيين، ، تونس، عدد 06، نوفمبر/ ديسمبر 2002، ص: 24.
[3]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 06.
[4]- المصدر نفسه، ص: 06

ممكنة[1]، وقد ساعده هذا على حصر مجال رؤية القارئ وتوجيهها من خلال المواجهة بين فعل الكتابة وفعل القراءة، وينبني نوع من السجال المعقلن والمؤنسن، الذي يطرح انسجام بين الكاتب والقارئ وأفق النص، ويعمل هذا التصدير كبيان تمهيدي لإمكانية المصالحة بين الراهن والتاريخ، ويدفع إلى ضرورة تجاوز خطاب العنف والكراهية، وإقامة نوع من التواصل و الذي ينبني على التسامح والتصالح ونبذ المواجهة، وإحلال الحوار محل الاحتراب الكلامي[2].

وقد لجأ واسيني الأعرج في لغة التصدير، إلى المزاوجة بين اللغة العربية والفرنسية، حيث نجده يقفز "فوق أكثر وأشد مكونات الهوية عنصرية وتطرفا وهي اللغة، التي تشكل طرفا أيديولوجيا وثقافيا أساسيا في العلاقة بين الأنا والآخر أو بين الذاتية والغيرية"[3]، وقد أنطق الكاتب شخصية ديبوش باللغة العربية، وأنطق شخصية الأمير باللغة الفرنسية، فاللغة هاهنا مناقضة لخصوصية وهوية المتكلم، ويرى الناقد محمد القاضي في هذا "تعبيرا غير مباشر عن الأريحية ورحابة الصدر والانفتاح على الغير، ولذلك تتعايش في هذه الرواية النصوص واللغات، وتسقط الحواجز بينها"[4]، ويمكن أن يكون واسيني الأعرج الذي تبنى هذا الخيار، أنه يريد "أن يخرق كل الحدود وكل الحافات، وأن يعلن منذ بدء التخييل نزعة حوارية ذات صبغة حلولية تتناسخ في فضائها الذوات واللغات مشكلة أطراسا نصية، ومحققة نوعا من التعايش السلمي"[5].

وإن هذا التصدير الذي أوجده واسيني الأعرج وتبناه، يدخل في "باب الفتنة وعشق اللسانيين، والرغبة في العبور نحو الآخر على الأقل على مستوى اللعبة الجمالية التي تسعى لاستيعاب الذاتية والغيرية في إطار الثقافات والمجتمعات المفتوحـــة"[6]، فهي محاولة لهــدم كل الحواجـــــز والقفز فوق كل الحافات والحدود (اللغة، الدين، الاعتقاد، الجنسية ...)، من أجل تحقيق معاني التعايش والتسامح والتصالح.

[1]- ينظر:الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية "كتاب الأمير"، ص: 14.
[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص: 14 – 15.
[3]- المرجع نفسه، ص: 15.
[4]- محمد القاضي، الرواية والتاريخ، ص: 155.
[5]- الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية "كتاب الأمير"، ص: 15 – 16.
[6]- المرجع نفسه، ص: 16.

6-4-4- فواتح الأبواب والوقفات بين الميثاق التاريخي والميثاق الأدبي:

تتميز رواية "كتاب الأمير" بهندستها السردية وتشكلها الدقيق، حيث جاء "معمار الرواية مخططا له على نحو صارم"[1]، فتنقسم الرواية إلى ثلاثة أبواب كبرى، وداخل كل باب مدخل "الأميرالية" وعدد من "الوقفات"، وفي مجملها اثنتا عشرة "وقفة"، خمس في الباب الأول، وأربع في الباب الثاني، وثلاث في الباب الثالث، أما "الأميرالية" فعددها أربعة، واحدة في كل باب، وواحدة خُتِمَ بها النص الروائي.

ونجد أن كل الأبواب والأميراليات والوقفات، تتصدرها مقاطع استهلالية وفواتح نصية، تجسد سردا لحالة ما، وتجسد رؤية الذات الساردة بوضعها في الوجود، إذ تُمَكِّنُ من "إعادة رسم خريطة الوجود وخلق أوضاع جديدة متخيلة أو ذات حمولات تاريخية"[2]، فالأولى تدخل في دائرة التخييل الرواية، والثانية تدخل في دائرة التاريخ وتداعيات الذاكرة، حيث تكوّن "نموذجا يشتق فيه السرد هويته بوصفه خطابا يتعدى حدود الذات الثقافية، فالسرد فيها حركة في الفضاء والذاكرة، وانفتاح مستمر على التنوع والتعدد والاختلاف"[3].

أ- الميثاق التاريخي:

ومن خلال عملية إحصائية للفواتح والاستهلالات النصية، يمكن تمثيلها انطلاقا من النص الروائي.

- الأميرالية الأولى: "28 جويلية 1864 فجرا، الرطوبة ثقيلة والحرارة التي تبدأ في وقت مبكر"[4].
- الوقفة الأولى: "7 جانفي 1848 نزع مونسينيور ديبوش الورقة من الرزنامة بنوع من الانتعال"[5].

[1]- محمد القاضي، الرواية والتاريخ، ص: 151.
[2]- الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية "كتاب الأمير"، ص: 11.
[3]- إدريس الخضراوي، الرواية العربية، ص:108.
[4]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 09.
[5]- المصدر نفسه، ص: 22.

- الوقفة الثانية: "نوفمبر 1848 هذا هو بالضبط وقف العواصف التي تكنس أحياء المدن "[1].
- الوقفة الرابعة: "قطعت العربة نهر الدوار عابرة الجسر الصغير المؤدي إلى قصر أمبواز قبل أن تتوقف نهائيا بمحاذاة كنيسة سانت هيبار ليقف على قبر ليناردو فانشي"[2]
- الوقفة التاسعة: لم ينس مونسينيور كلمة الأمير التي صارت اليوم بعيدة بعد كل السنوات التي مرت"[3]
- الوقفة العاشرة: "كانت الساعة تشير إلى التاسعة صباحا عندما تخطى مونسينيور مدخل الصالون"[4].
- الوقفة الحادية عشر: "أخبار الليلة الماضية لم تكن سارة"[5].

ولقد كان التفاعل التاريخي (أزمنة، تواريخ، أمكنة) في هذه المقاطع الاستهلالية واضحا وصريحا، لذلك أن حرص الروائي على أن يسرد ماضيا يمتد لسنوات خلت، هو بمثابة توطئة لمجريات الأحداث اللاحقة من جهة، ومن جهة أخرى منح الرواية التاريخية طابعا تاريخيا منذ البداية[6]، وحتى يذكر القارئ بأنه أمام رواية تاريخية.

وفي الأمثلة السابقة "يرتهن السرد في بعد تسجيلي واضح المعالم"[7]، ذلك وبتقديم معلومات تاريخية تكون بمثابة وسيلة لتحسيس القارئ بالحدث التاريخي، ومن خلال انشطار افتتاحي يطلعه على جلية الخبر[8]، الذي ستشتغل عليه الرواية، وتقوم بتفصيله حكائيا.

[1]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 40.
[2]- المصدر نفسه، ص: 124.
[3]- المصدر نفسه، ص: 362.
[4]- المصدر نفسه، ص: 439.
[5]- المصدر نفسه، ص: 479.
[6]- ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 215.
[7]- المرجع نفسه، ص: 213.
[8]- ينظر:عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص: 103.

ب- الميثاق الأدبي:

ويمكن تمثيل هذا من خلال بعض الاستهلالات الموجودة في النص الروائي:

-الوقفة الثالثة: "انغمس مونسينيور ديبوش طويلا في تأمل الملاحظات وصفحات الجرائد"[1].

-الوقفة الخامسة: "طلب مونسينيور ديبوش أن أحضر له زهورات من مستخلص الحشائش"[2].

-الأميرالية الثانية: "أغمض جون موبي عينيه طويلا"[3].

-الوقفة السادسة: "عزيزي جون موبي، أعذرني لقد أرهقتك كثيرا، إني أحملك أكثر مما تستطيع"[4].

-الوقفة السابعة: "آه عزيزي جون، لو تعرف؟ كلما نويت زيارة الأمير، ازداد الجسد ثقلا بالمسؤولية"[5].

-الوقفة الثامنة: "لم يكن مونسينيور ديبوش يعرف أن الوقت يمر بسرعة مثل الداء القاتل"[6].

-الوقفة الثانية عشر:

-الأميرالية الرابعة: اصطف الناس على الحافة في شكل سلسلة بلا حدود"[7].

ونلاحظ في هذه الفواتح والاستهلالات غياب الضبط التاريخي، حيث نجد فيها الطبيعة التخييلية معلنة منذ البداية التي تكسب النص سلطة، وتجعل القارئ منذ البداية في قبضة الحكاية[8] وأسّر المتخيل.

ومن خلال هذا التداخل والتنوع في الفواتح والاستهلالات بين الميثاق التاريخي والميثاق الأدبي، الذي "يكسب العمل مصداقية فنية تتجاوز الالتفات نحو

---

[1]- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 88.
[2]- المصدر نفسه، ص: 174.
[3]- المصدر نفسه، ص: 201.
[4]- المصدر نفسه، ص: 210.
[5]- المصدر نفسه، ص: 280.
[6]- المصدر نفسه، ص: 326.
[7]- المصدر نفسه، ص: 546.
[8]- ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيل، ص: 25.

التاريخي فقط"[1]، بل توجه القارئ وتنظم دلالته، فتساعد على التلاقح التاريخي والروائي، وإعطاء المرجع أهمية خاصة ينفتح من خلالها على فضاءات التخييل مازجا الحقيقة التاريخية بالمتخيل الروائي[2].

[1]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 25.

[2]- ينظر: الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية "كتاب الأمير"، ص: 12.

الفصـــــل الثالــث

الشخصية الروائية وبعدها التاريخي في رواية"كتاب الأمير"

1- بناء الحدث في رواية "كتاب الأمير".

1-1- مفهوم الحدث.

1-2- منطق المحكي وترتيب الأحداث .

2- بناء الشخصية في رواية "كتاب الأمير" .

2-1- مفهوم الشخصية.

2-2- مراحل تطور مفهوم الشخصية الروائية.

2-3- تصنيفات الشخصيات في رواية الأمير.

3- شخصية الأمير عبد القادر بين الواقعي والتخييلي.

3-1- صورة الأمير عبد القادر في الرواية" كتاب الأمير" .

3-2- الأمير بين التاريخ والمتخيل الروائي.

3-3- المروي العجائبي لدى الأمير.

3-4- المنظور الحداثي لدى الأمير.

3-5- جدل الذات والآخر.

1- بناء الحدث في رواية "كتاب الأميـــر":

1-1- مفهوم الحدث Evénement :

مما لا جـدل فيــه، ولا ريب يتخلله، أنه من المستحيل تصور رواية بدون أحداث، وبهذا المعنى نستخلص أن الرواية مكونة من أحداث يؤطرها المكان ويؤديها الشـخوص وينسجها الزمـان، ويمثل مـفهوم الـحدث عنصرا مـحوريا في السرد كله، ومن هذا نستخلص التساؤل الآتي، ما الحدث وما مفـــهومه؟

- **لغـــــة** : جـاء فـــي لسـان العرب: " حَـدَثَ الحَدِيـــثُ: نقيـــض القديـم، والحدوث: نقيض القُدْمَةِ، حَدَثَ الشَّيءُ يَحدثُ حُـدُوثاً وَحَدَاثَة، وَحَدَثَ أَمرٌ أي وَقَـعَ"[1]، والأحداث: " إيجاد شيء مسبوق بالزمان"[2] والحدوث "عبارة عن وجود الشيء بعد عدمه"[3]، أي حدوث أمر أو واقعة بعد أن كانت منعدمة وغير موجودة، وهو مرتبط بتغير في الزمن.

- **اصطلاحا**: وإذا بحثنا في تعريف الحدث اصطلاحا، وجدنا أن هناك تباينا وتعددا في التعريفات:

إذ تعرف " ميك بال " الحدث – ولعله أدق تعريف – قائلة "الحدث هو الانتقال من حال إلى حال [...] في غضون الرواية والقصة "[4]، والمتأمل فهذا التعريف يجده قريبا إلى حد ما من تعريف الذي قدمه الباحث رشيد بن مالك إذ يقول: "الحدث هو الانتقال من الحالة إلى أخرى، كل تحول وإن قل حجمه يشكل حدثا يمكن أن تصور الحدث على مستوى فعل الفاعل - الفردي أو الجماعي – قد يكون

1- ابن منظور، لسان العرب، مج2، ص:796.
2- الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1985، ص 10.
3- المصدر نفسه، ص 86.
4- أحمد رحيم كريم الخفاجي ،المصطلح السردي في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير،إشراف:الدكتور قيس حمزة فالح الخفاجي، جامعة بابل، العراق، 2003/2002، ص: 214.

فاعلا ملاحظا مستقرا داخل الخطاب (الشاهد) أو راويا نائباً عن اللافظ (المؤرخ مثلا) "[1].

ويعرفه عبد الله إبراهيم بـ " مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص "[2].

وقد ركزت الدراسات السردية الحديثة على الحدث لكونه اكتسب خصوصية، وهذا لارتباطه بشكل قوي بعناصر السرد الأخرى من الزمان والمكان والشخصية، وبإضافة إلى كون التاريخ موجودا بماضيه وحاضره داخل هذا التماهي والارتباط، ولا يمكن أن يتأسس النص الروائي؛ إلا في حدود ارتباطه بما يسمى الحدث، وعليه فإن الحدث هو"كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء. ويمكن تحديد الحدث في الرواية بأنه لعبة قوى متواجهة أو متحالفة، تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات محالفة أو مواجهة بين الشخصيات "[3].

ويستند إلا ما كتبه إتيان سوريو E.Souriau إلى المسرح وهو يقدم تعريفا دقيقا للحدث الروائي،إذ يقول: الحدث الروائي هو:" صورة بنيوية يرسمها نظام قوي في وقت من الأوقات وتجسدها وتتلقاها أو تحركها الشخصية الرئيسية "[4]. نجد أنه نظر إلى الحدث من زاوية علاقته بالشخصية، باعتباره فعلا يُمَارس داخل النص السردي، وهي تقريبا وجهة نظر يوري لوتمان إلى الحدث[5].

أضحت دراسة الحدث أمرا ضرورياً، كما قلنا سابقا، فالحدث يرتبط ويتواشج بقوة مع جميع العناصر الفنية للرواية وخاصة الشخصية، كون الحدث هو فعل الشخصية، أي إنه "يتعلق بمحكي الأحداث؛ بحيث يحكي ما قامت به الشخصية أو ما

1-رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر،2000 ، ص:72.
2- أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد العربي الحديث، ص:215 .
3-لطيف الزيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص:74.
4-المرجع نفسه،ص:74.
5- ينظر: سعيد بنكراد، سيمولوجية الشخصيات السردية ، دار مجدلاوي ،الأردن ،ط1، 2003 ، ص:39.

وقع لها "[1].

ومنه كان ولابد أن ندرس سيرورة الأحداث، وبناء الشخصيات، داخل الرواية بشكل متتابع ومنسجم،" إن دراسة الأحداث يجب أن تسبق دراسة القائم بها وكيف قام بها، كذلك فإن نفس الحادثة قد تقع في أماكن مختلفة في القصة لكنها تؤدي وظائف مختلفة "[2].

ويستدعي الحديث عن إشكالية مفهوم الحـــدث دعـوة إلى ربطــه بالشخصيــة، وخصوصا أن السيمياء السردية لا تدرس "الحدث بل وصف الذي يقدمه النص للحدث، ثم يأتي التحليل ليكشف الأنماط الثابتــة ويبني منــها النماذج والأنظمة، ولعل النظام الأكثر شيوعاً في دراسة الحدث هو ذاك الذي يقوم "[3] على دراسة العوامل والوظائف[4] ، داخل النص السردي.

إذا تأملنا النص السردي نجده يتكون من أحداث وزمـــان ومكـــان وشخصيــة، وهذه العناصر منسجمة في سياق متميز، ساهم في تشكيل بناء نص روائي متميز أيضا، وهو رواية " كتاب الأمير " لواسيني الأعرج.

ونلاحـــظ ورود الأحـــداث وتراكمها بشكل مكثف داخل رواية " كتاب الأمير "، وهذا لطبيعة الرواية كونها رواية تاريخية، وتعدد مرجعياتها التي تؤثث النص الروائي، ومنه نتساءل كيف عَملت رواية كتاب " الأمير " على نَظْمِ أحداثها وصوغها صياغة فنية تتلاءم مع طبيعة المتن الرواية.

1- جيرار جينيت وآخرون ،نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار، الرباط، ط1، 1989، ص: 106.
2- أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد العربي الحديث، ص:215.
3- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص:74.
4-وظائف بروب وعوامل غريماس.

2-1- منطق المحكي وترتيب الأحداث:

1-2-1- جدلية التتابع والتقاطع:

لقد سبق أن رأينا في أثناء معاينتنا للتخييل الروائي وخطاب التاريخ، أن واسيني الأعـرج اعتمـد على تقنيــة مركبـة ومعقـدة وشبه متوازنــة في نفس الوقـت،"مركبة لما فيها من تداخل بين السرد الروائي والسرد التاريخي، وشبه متوازية لما فيها من عرض غير متكافئ لبعض اللحظات الدالة في حياة الأمير عبد القادر، وبعض اللحظات الحرجة من حياة الأسقف مونسينيور ديبوش، صديق الأمير، الذي سيتولى مهمة سردية أساسية في الرواية "[1].

وقد استثمر واسيني الأعرج الشكل السردي السيري في الكتابة الروائية التاريخية، بحيث تندرج رواية " كتاب الأمير " ضمن رواية السيرة التاريخية[2]، أو رواية السيرة الغيرية، التي تقوم " على إعادة تمثيل سير بعض الشخصيات التاريخية الشهيرة، بما يحيط بها من ظروف استثنائية، سياسية واجتماعية، ومن أحداث ومواقف تاريخية وسلوكية ونضالية، ومصائر متشابهة أحيانا "[3].

وبناءا على ما سبق فإنه ليس من الغرابة أن نجد محاولة واسيني الأعرج بأن "يقتحم سردا روائياً معقداً، يتماهى مع التاريخ والواقع أحيانا "[4]، ويتفاعل فيه الفني والتاريخي، فهـو يكـاد يستمـد مادتـــه من التاريخ الجــزائــري الحديث من القـرن 19م،"ولقـد استفـادت الرواية من التاريخ شخصية بطولية خارقة، وجدت في مرحلة توتر شديد منح الرواية كل عناصر الانطلاق نحو تشييد حبكة روائية مثيرة "[5]، وهذا بالتركيز على سيرة شخصية تاريخية مهمة، هي شخصية الأمير عبد القادر بن محي الدين الجـزائـري، تحكي عن مراحل أساسية من حياته، كما تحكي

1-أحمد بوحسن، الروائي والتاريخي في" كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، ص: 09.
2- ينظر: عبد الرحيم علام: إعادة تمثيل السيرة التاريخية في روايتين مغاربيتين " كتاب الأمير " لواسيني الأعرج و" الإمام"لكمال الخمليشي، ص: 108.
3- المرجع نفسه، ص 108.
4-أحمد بوحسن، الروائي والتاريخي في " كتاب الأمير" لواسيني الأعرج ، ص: 11.
5-عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص: 123.

فترة صراعه مع الاحتلال الفرنسي، وتحكي كذلك عن فترة نفيه فـــي فرنسا (قصر أمبواز)، وبالتوازي نجد أنفسنا في صلب سيرة الأسقف مونسينيور ديبوش.

وهكذا بُنِيَت الأحداث في رواية " كتاب الأمير " بطريقة فنية معقدة، تخضع لترتيب زمني خاص، بحيث تراعي تنامي الأحداث وتراكمها، فقد" فرض عليه هذا الوضع التاريخي أن يلتزم التتبع التاريخي (الكرونولوجي) الدقيق أحيانا، بحيث يكون ذلك الخيط التتابعي للأحداث منسجما مع ما يمليه الواقع التاريخي لمسار تاريخ عبد القادر "[1]، وقد كان له دور كبير في رسم معالم العالم الواقعي في الرواية.

وعليه فإن رواية " كتاب الأمير " بنيت بطريقة فنية، تتجلى فيها قدرة الروائي على التخييل "وربط الأحداث واستنتاجها كفيلة بأن تقدم للروائي تصورا جيداً عنها حتى يعمد إلى توظيفها في روايته "[2]، وتبنى الروائي إستراتيجية حكائية تجمع وتؤلف بين السرد التاريخي والسرد الروائي، وتتداخل وتتعدد وتتشابك الأنسجة السردية، إذْ أن أول ما يلفت انتباه القارئ من مظاهر التمثيل البنيـوي لنـص " كتاب الأمير " هو الخطة التي تنظم البنية الهيكلية الكلية L'armature والمجسدة في بنية خطاب المناصصة أو النص الموازي[3]، والتي تبتدئ بالعنوان الرئيسي " كتاب الأمير "، وبعده العنوان الفرعي " مسالك أبواب الحديد " ثم العناوين الداخلية التي تحيل إلى متن النص الروائي.

ولقد قسم واسيني الأعرج روايته إلى ثـلاث أبواب كبرى: باب المحن الأولى، باب أقواس الحكمة، باب المسالك والمهالك، حيث مثلت هذه الأبواب الثلاثة المحطات الكبرى من حياة الأمير عبد القادر ومقاومته ضد الاحتلال الفرنسي من جهة، وصداقتـه مـع القـس مونسينيـور ديبوش من جهة أخرى، ويتصـدر كل باب

1- أحمد بوحسن، الروائي والتاريخي في" كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، ص: 14- 15.
2 - نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 227.
3- ينظر:الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، ص:19.

" الأميرالية "، وبالإضافة إلى الأميرالية رابعة تقوم مقام خاتمة للرواية، كما تتضمن هذه الأبواب مجموعة من الوقفات.

يتضمن الباب الأول والموسوم بـ (باب المحن الأولى): الأميرالية الأولى وخمس وقفات (مرايا الأوهام الضائعة، منزلة الابتلاء الكبير، مدارات اليقين، مسالك الخيبة، منزلة التدوين) ويلخص لنا هذا الباب مايلي:

- وصف تمهيدي للأميرالية بذكر ما يحيط بها من مناظر (الطقس، البحر، السماء، السفن، ... الخ)، للدخول في صلب الحديث الذي يتضمن ما جرى بين جون موبي والصياد المالطي في زورقه الصغير الذي كان ينتظره على حافة الأميرالية في 28 / 07 / 1864 فجراً، وفي ظل الحديث الذي جرى بينهما يروي جون موبي وصية القس مونسينيور ديبوش المتمثلة في رمي الإكليل والأتربة في عمق بحر بلاد الجزائر التي طالما أحبها حباً كبيراً، ومن خلال هذه الرحلة وهذا الحوار الهادئ يتحدث جون موبي عن العلاقة التي ربطت بين الأمير عبد القادر ومونسينيور ديبوش، وبعد ذلك يُعَرج إلى قصة سجن الأمير في قصر امبواز بفرنسا، ووصف وضعه وحالته المزرية له ولعائلته داخل المنفى، واستماتة مونسينيور ديبوش في دفاع عنه وإخراجه من هذا السجن (المنفى)، وهذا من خلال كتابة رسالة بعنوان" الأمير في قصر أمبواز إلى نابليون بونابرت"، يلخص فيها خصال وأخلاق الأمير عبد القادر.

وبالإضافة إلى ذلك نجده يذكر أوضاع الجزائر خلال فترة الاحتلال الفرنسي، وخاصة المناطق الغربية منه (الغرب الجزائري)، واختيار محي الدين الجزائري سلطانا ورفضه لها، مقترحا بذلك ابنه عبد القادر الذي بايعته القبائل أميراً بعد ذلك، كما ذكر مجموعة من الحوادث والأوضاع التي كانت سائدة في تلك الفترة؛ بما فيها من معاهدة دي مشال، ومعاهدة بيجو ...

أما الباب الثاني الموسوم بـ (باب أقواس الحكمة)، تضمن الأميرالية الثانية وأربع وقفات هي:(مواجع الشقيقين - مرايا المهاوي الكبرى – ضيق المعابر – انطفاء الرؤيا وضيق السبل) ويلخص هذا الباب ما يلي:

- رجوع الراوي إلى نقطة البداية " الأميرالية "؛ حيث يصف استقبال جثمان القس ديبوش في الجـزائــر، ويتعرض بعد ذلك إلى تطور مقاومة الأمير ضد الاحتلال الفرنسي من جهة والقبائل المتمردة على سلطانه من جهة أخرى، وتعاقب الجنرالات حتى وصول الجنرال بيجو وتدميره كل عواصم الأمير من معسكر إلى مليانة إلى تكدا مت إلى الزمالة ،وانقلاب السلطان المغربي ضد الأمير بعد دخول قوات الأمير إلى التراب المغربي للاستنجاد به، وفي ظل كل هذه التحديات والظروف الصعبة تقع دائرة الأمير عبد القادر على يد لامور يسيير خلال عبورها لواد الملوية في فصل الشتاء، وما بقي للأمير إلا خيار الاستسلام ؛ولكن بشروط بينه وبين القائد لامور يسيير بتاريخ: 1874.
- ويتضمن الباب الثالث الموسوم بـ (باب المسالك والمهالك)، الأميرالية الثالثة وثلاث وقفات هي:(سلطان المجاهدة, فتنة الأحوال الزائلة، قاب قوسين أوأدني، الأميرالية الرابعة بمثابة خاتمة). ويلخص هذا الباب ما يلي :
- في الأميرالية الثالثة يتم تنفيذ وصية القس ديبوش وذلك برمي الأكاليل والأتربة في عمق بحر الجـزائــر فجراً، وبعد تنفيذ الوصية يعود جون موبي والصياد المالطي إلى الميناء، ووصف مراسيم دفن القس ديبوش، واسترجاع جون موبي لسيرة القس ديبوش.
- أما الوقفات جاء فيها ذكر ما وقع أثناء استسلام الأمير وما تلاها من مواقف من الإعلان الرسمي لإيقاف الحرب، وتنقل الأمير وحاشيته إلى طولون على متن السفينة الأصمودي، ثم نقله إلى قصر هنري الرابع ليتم تحويله إلى قصر أمبواز في خضم الصراعات والانقلابــات السياسية التي عرفتــها فرنسا أثناء تلك الفترة، واعتلاء نابليون بونابرت الثالث منصة الحكم، وإصداره قـرارا ينـــص

بوجوب تنفيذ العهود والوعود المقطوعة للأمير عبد القادر، وزيارة الرئيس نابليون للأمير في قصر أمبواز، وإشرافه شخصياً على إطلاق سراحه، أما الأميرالية الرابعة تم ذكر مراسم دفن القس مونسينيور ديبوش.

والملاحظ أن العنوان الفرعي " الأميرالية " يتكرر أربع مرات، فهو يأتي في مقدمة كل باب ويزيد على عدد الأبواب بالأميرالية الرابعة ، التي جاءت بمثابة عتبة ختامية للرواية، إذا فالأميرالية نقطة ارتكاز وفضاء بؤروي، الذي يعود إليه السارد في مقدمة كل باب ، بعد أن تتشابك وتتداخل وتتأزم الأحداث والوقائع التاريخية والسردية المتخيلة في حركتها داخل مناخ الرواية ، يعود إليها السارد باعتبارها نقطة تنظيمية للوقائع والأحداث.

وهكذا بيّن التتابع والتقاطع الذي تشكله سيرورة الأحداث داخل الرواية، فالتتابع من خلال التزام التتبع التاريخي (الكرونولوجي) في ما يخص مسار قصة حياة الأمير عبد القادر، وقصة جون موبي وتنفيذه لوصية سيده، والتقاطع من خلال رصدِ أحداث قصتين تشكلان مسارين سرديين مركزيين،قصة ديبوش وقصة الأمير، يحكمهما التوازي، وتتطوران"بالتناوب Alternance وهو يقوم في حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب أي بإيقاف إحداهما طوراً والأخرى طوراً آخر،ومتابعة إحداهما عند الإيقاف اللاحق للأخرى"[1]،ونتيجة تأثر الرواية وتطعيمها بالسرد السينمائي جاء التناوب بين القصتين أقرب ما يكون إلا المشاهد السينمائية في أسلوب فني تصويري متميز،"حيث يمثل عرش النص "ركحا سيميائيا" تتنوع فيه العلامات ، وتتبارى فيه الأيقونات،وتتداخل فيه الرموز، فيضحى مسرحا للدلالات المفتوحة"[2]، وهذا ما جعل الكاتب ينتقي مادته كما يشاء دون أي تردد ،فهو يختار ما يريد أن يعرفه القارئ؛ إلا أن هناك تناوبا والتوازيا بين قصتين (قصة الأمير وقصة ديبوش) ، حيث يغيب ويتلاشى هذا التناوب في نقاط محددة، وتلتقي القصتان في

1- تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ص: 57.
2-أحمد يوسف، الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية" كتاب الأمير"، ص:75 .

مسار سردي موّحد، أثناء المحاورات التي جمعت بين الأمير وديبوش، وتتضمن الأميرالية قصة عودة رفات مونسينيور ديبوش إلى الجـزائـــر، وراوي هذه القصة هو جون موبي، فهي تقديم وتأطير لقصة الأمير ومقاومته، كتبها وضمنها مونسينيور ديبوش في رسالته للرئيس نابليون.

وهكذا نجد أنفسنا داخل قصة متضمنة للقصة الأولى،" والتضمين Enchaissementهو إدخال قصة في قصة أخرى،وعلى هذا النحو فإن جميع الحكايات في ألف ليلة وليلة توجد مضمنة في الحكاية التي تدور حول شهر زاد "[1]، ولعل أهم ميزة للتضمين الحكائي منحه" الرواية شكلا زمنيا جديدا، يقوم على تداخل الحكايات وجدل حاضرها مع ماضيها"[2].

وعليه استندت رواية " كتاب الأمير " على التراث السردي العربي، وكتاب "ألف ليلة وليلة" خاصة، حيث أن جميع الحكايات" ألف ليلة وليلة" مضمنة ومتشابكة ومتداخلة في الحكاية التي تدور حول شهرزاد، "فإن واسيني الأعرج نجح في تحويلها آلية منتظمة من آليات القص جعلت روايته التاريخية أبعد ما يكون عن خطية السرد التاريخي الوقائعي وأشد ما تكون اتصالا بمتاهة القص التخييلي الذي يأخذ القارئ من رواق إلى آخر داعياً إياه إلى الإسهام في بناء العالم الممثل وعدم الاقتصار على تلقيه واستهلاكه "[3]، حيث تمكن الروائي من أن يبني نصا متعدد القصص، تسلم كل قصة منه إلى قصة أخرى، وهذه التقنية أطلق عليها الباحثون اسم "التغوير"(La mise en abyme)، وقد أسهمت في تثبيت العالم التخييلي على حساب العالم المرجعي، وأن الحقيقية هنا نسبية [4] لها عدة وجهات نظر.

لقـد حـاول واسيني الأعـرج في روايته " كتاب الأمير " أن يقدم سرداً جديداً، يقـوم على جـدليـة التتابـع والـتقاطـع فـيما يقتـضي تواتـر الأحـداث

1- تزفيطان تودوروف ،مقولات السرد الادبي، ص: 56.
2- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، الـمؤسسة العـربية للـدراسات والنـشر، بيروت ،ط1، 2004، ص:101.
3- محمد القاضي، الرواية والتاريخ، ص:152.
4-ينظر: المرجع نفسه، ص:152-153.

وترتيبها، فالرواية تراعي التدرج في السرد، وتلتزم التتبع التاريخي في تطور الأحداث، فيما يخص قصة الأمير، أو قصة الإطار التي يرويها جون موبي كل على حدا، وفي الآن نفسه اعتمدت مجموعة من الأحداث تسيرهما قصتان (قصة الأمير وقصة ديبوش)، من جهة التضمن فإن قصة الأمير مضمنة داخل قصة ديبوش، ومن جهة التناوب والتوازي، فقصة الأمير وقصة ديبوش يتناوبان طوال السرد وبالتوازي، وهكذا فإن أشكال التأليف القصصي، التتابع والتضمن والتناوب، تجتمع وتندمج معاً، متجسدة لنا في رواية " كتاب الأمير " لواسيني الأعرج.

1-2-2- انتظام الأحداث:

لقد اتخذت رواية " كتاب الأمير" استراتيجية تجمع وتؤلف بين ما هو تاريخي وسيري وروائي، منجزة بذلك حوارية موسعة، تتجاوز مقولة الجنس المتعالي، وهو ما يفسر كونها ملتقى العلامات والخطابات المهاجرة من مختلف نصوص الثقافة في سياقاتها التخييلية والتاريخية والجغرافية، والإثنية والفنية ، لكي تمارس حضوراً حواريا عبر ممارسة نوع من التحريف الدلالي، يسمح للصياغة السردية الجديدة للأحداث التاريخية أو الأساطيرية أو العقدية أن تمارس نوعا من الحضور المجازي في الزمن الراهن[1]، وبهذا المفهوم تعيد إنتاج مفاهيم روائية وتمثيلات رمزية حول التاريخي والمتخيل والواقعي والأسطوري والعجائبي واليومي والذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية والأنا والآخر.

وفي هذا السياق عمد واسيني بالأعرج في " رواية الأمير " إلى استثمار الأحداث والوقائع التاريخية، وتوظيفها بشكل مستفيض جداً، فالأحداث التاريخية "فرصة لتفعيل السرد، وتفكيك الأفعال في محاولة للاقتراب من جوهر

1-ينظر: الطاهر روابنية، شعرية الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ملتقى العلامات وحوار الخطابات، ضمن أعمال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر"تداخل الأنواع الأدبية"، 22-24 تموز2008، جامعة اليرموك ،الأردن، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009، مج1، ص: 671 – 672.

اللحظة التاريخيــة المستحضــرة روائــيا"[1]، وقـد أُعيـد تشكيلــها وفق رؤية جمالية حداثية، تتناسب مع الزمن الراهن.

وقد جاء نص " كتاب الأمير "محكم البنية السردية، من خلال سيرورة أحداثه التاريخية التي تجسد لنا نوعا من التدرج في السرد، ونوعا من" التقسيم المحكم الذي كان يراعي التتابع التاريخي وتطور الأحداث، والتي يكاد يظهر منها التقسيم الثلاثي للحكاية، بداية، ووسط، ونهاية[...] الرواية تجمع بين روح الإبداع الروائي وروح البحث العلمي"[2]، وهكذا تبنى الأحداث الروائية على التطور والتتابع لتشكل في الأخير المحكي الروائي، وقد استحسنا ذكر توزيع الأحداث في شكل جدول وهذاغاية منا للإيضاح والتبسيط:

الباب	الوقفة	الحدث	الصفحة
باب المحن الأولى –I-	الأميرالية (1)	- 28 جويلية 1864، رحلة جون موبي والصياد المالطي من الأميرالية إلى أعماق البحر، وتنفيذ وصية ديبوش برمي الأكاليل والأتربة في أعماق بحر الجزائر. - 1838 دخول جون موبي وديبوش الأرض الجزائرية ولأول مرة. - إخراج جون موبي كتيب وقراءته، عنوانه " عبد القادر في قصر أمبواز " وهو يلخص حالة الأمير داخل السجن وأخلاقه، ومن خلاله تبرز العلاقة الحميمية بين الأمير وديبوش.	09 - 20

1-عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص: 246 – 247.
2- أحمد بوحسن، الروائي والتاريخي في رواية "كتاب الأمير"، ص: 12.

	الوقفة الأولى – مرايا الأوهام الضائعة	- 17 جانفي 1848، بدأ ديبوش كتابة رسالته الاستعطافية لفك أسر الأمير للرئيس نابليون الثالث. - حضور ديبوش إلى غرفة النواب، ومناقشة وضعية الأمير، وخاصة يوم ألقي القبض عليه. - سفر ديبوش من باريس إلى بوردو وتذكره قصة المرأة ورضيعها التي كانت سببا في لقائه بالأمير.	38 – 21
باب المحن الأولى –I -	الوقفة الثانية – منزلة الإبتلاء الكبير	- نوفمبر 1848،زيارة ديبوش للأمير في قصر هنري الرابع، وحوارهما الشيق والمتنوع. - 21 ماي 1841، لقاء مونسينيور ديبوش بزوجة ماسو وهي ترجوه التدخل لإطلاق سراح زوجها السجين لدى الأمير. - المراسلات بين الأمير وديبوش حول شأن السجناء عامة والسجين ماسو خاصة، وإطلاق سراح السجناء. - عام الجراد الأصفر 1832، عام الحر والأمراض والجفاف والموت، وكثرة القتال والحروب بين الأشقاء. - حادثة تنفيذ حكم الإعدام في حق القاضي أحمد بن طاهر. - 27 نوفمبر 1832 مبايعة عبد القادر بن محي الدين أميرا وسلطانا على الغرب الجزائري.	85 –39

باب المحن الأولى –I-	الوقفة الثالثة مدارات اليقين	- سنة1833، الجنرال دوميشال يوقع معاهدة مع الأمير عبد القادر. - 07 ماي1833،هجوم قوات الجنرال دوميشال على قبائل الغرابة التي تعتبر أشد القبائل وفاءاً للأمير . - هجوم الأمير وحصاره لقوات الجنرال دوميشال بموقعه وهران. - 22 جويلية1834،تعيين الكونت دروي ديرلون حاكم عام للجزائر تحت رعاية سلطان ملك فرنسا. - 25 فبراير 1834، الأمير ينظر للوثيقة الجديدة للمعاهدة بين الأمير ودوميشال، الموقعة بين ابن عراش و مردوخي. - 22 أفريل 1835، اتجاه الأمير وجيشه نحو مدينة مليانة ثم مدينة المدية من أجل تأديب الدرقاوي.	122 – 87
	الوقفة الرابعة مسالك الخيبة	- زيارة مونسينيور ديبوش للأمير في قصر أمبواز وحوار حول معاهدة دوميشال. - 26 جوان 1835 ،مواجهة بين قوات الأمير وقوات الجنرال تريزل ونقض معاهدة دوميشال. - 01 أوت 1835،دخول لكلوزيل إلى الجزائر وبداية حرب جديد بنزول الطلائع الأولى إلى الجزائر. - انتشار مرض الكوليرا وحصده للآلاف من أرواح البشر. - إخلاء مدينة معسكر والخروج منها نهائيا من طرف الأمير وسكانها. - استيلاء الجنرال كلوزيل على مدينة معسكر.	171 – 123

باب المحن الأولى - I -	الوقفة الخامسة منزلة التدوين	- المرض يشتد على مونسينيور ديبوش وازدياد آلامه مع زيادة برد الشتاء القاسي. - تحالف كل من بيجو ومصطفى بن إسماعيل والتوجه نحو ميناء رشقون والاستيلاء عليه عام 04 جويلية 1836. - بناء عاصمة جديدة تكدامت وجعلها مركزاً تواصليا بين الصحراء والتل. - الجنرال بيجو يعقد معاهدة مع الأمير عبد القادر.	198 – 173
باب أقواس الحكمة - II -	الأميرالية (2)	- وصول رفاة مونسينيور ديبوش إلى الجزائر على متن السفينة TAMISE . - جون موبي يتذكر الأيام الأخيرة من حياة القس مونسينيور ديبوش.	207 – 201

	الوقفة السادسة: مواجع الشقيقين	- كثرة الديون على ديبوش ترهقه وتزيد من معاناته، ويتذكر أنها كانت السبب في هروبه من الجزائر ونفيه إلى طولون بإيطاليا. - 12 جانفي1841،هجوم قوات الأمير على عين ماضي وحصارها وتدميرها. - نقض معاهدة التافنة،وتجدد الحرب بين الأمير والمحتل الفرنسي. - 22 فبراير 1841،وصول بيجو طوماس روبرت إلى الجزائر بعد تعيينه حاكماً للجزائر. - استيلاء بيجو على مدينة مليانة، بعد إلحاق هزيمة كبيرة على قوات الأمير. - 14 ماي 1841، تدمير العاصمة تكدامت وحرقها كلياً، من طرف قوات بيجو. - الاستيلاء على مدينة معسكر من طرف بيجو.	278 – 209
باب أقواس الحكمة - II -	الوقفة السابعة: مراتب المهاوي الكبرى	- إطلاق سراح السجناء بعد تفاوض الأمير والأب سوشي مبعوث مونسينيور ديبوش. - 10 ماي 1843، اكتشاف العاصمة المتنقلة الزمالة، وتدميرها من طرف القوات الفرنسية بقيادة الكولونيل يوسف والآغا بن فرحات والدوق دومال. - توجه الخليفة مبارك بن علال مع جزء كبير من دائرة الأمير نحو المغرب. - تدمير ما تبقى من دائرة الأمير وقتل الخليفة بن علال، من طرف القوات الفرنسية بقيادة الكولونيل طارطاس 11 نوفمبـر 1843.	324 – 279

باب أقواس الحكمة - II -	الوقفة الثامنة – ضيق المعابر	- تأزم مشكل الحدود بين فرنسا والمملكة المغربية. - وقوع معركة بين قوات بيجو والقوات المغربية بقيادة ولي العهد العقون وانهزام هذا الأخير فيها. - توقيع اتفاقية بين مولاي عبد الرحمان ملك المغرب وبيجو حاكم الجزائر، وفي إحدى نقاطها اعتبار الأمير خارجا عن القانون ويجب معاقبته. - 24 أفريل 1846، مصطفى بن التهامي يأمر بقتل المساجين الفرنسيين في سيدي إبراهيم.	360 – 325

باب أقواس الحكمة - II -	الوقفة التاسعة – انطفاء الرؤيا وضيق السبل	- 24 أفريل 1846، مصطفى بن التهامي يقوم بقتل المساجين في سيدي إبراهيم. - 22 جويلية 1846، مونسينيور ديبوش يغادر الجزائر هاربا مع جون موبي نحو طولون بسبب كثرة الديون. - 14 أكتوبر 1847، خروج جيش جرار بقيادة العقون لإبادة الأمير ومن بقي معه نهائيا. - 09 نوفمبر 1847، تحرك الأمير ودائرته المتبقية معه باتجاه زايو القريبة من واد الملوية. - محاولة اغتيال الأمير من قبل أحد خُدام العقون. - مواجهة بين قوات الأمير وقوات العقون. - 20 – 21 ديسمبر1847،بداية عبور الدائرة وقوات الأمير عبر واد ملوية. - مصطفى أخ الأمير يسلم نفسه والدائرة لبن هراوة، تحت وصاية وشروط للاستسلام. - محاصرة الأمير عبد القادر في مضيق القربوس، من طرف قوات لاموريسيير. - 23 ديسمبر 1847، الأمير يسلم نفسه تحت وصاية وشروط وموافقة كل من لاموريسير ودومال على شروطه. - ركوب الأمير وحاشيته على متن سفينة الأصمودي التي كانت بانتظارهم في المرسى الكبير بوهران.	427 – 361

باب المسالك و المهالك - III-	الأمير الية (3)	- 09 ديسمبر1845،مونسينيور ديبوش يبعث استقالته إلى روما وانعزاله في معتزل أسطوالي. - 22 جويلية 1846، خروج منسينيور ديبوش من أرض الجزائر، في ظروف قاهرة ،هربا من الديون.	436 – 431
	الوقفة العاشرة- سلطان المجاهدة	- ديبوش يروي قصة منفى نابليون بونابرت في إنجلترا. - تنقل الأمير وحاشيته من المرسى الكبير بوهران على متن السفينة الأصمودي إلى طولون، وبعدها إلى قلعة لامالق ثم إلى قصر هنري الرابع، ليجدوا أنفسهم في قصر أمبواز. - 14 جانفي 1849، نابليون يعقد مجلسا استثنائيا لمناقشة وضعية الأمير.	476 – 437

	الوقفة الحادية عشر – فتنة الأحوال الزائلة	- 13 أوت 1851، خروج مونسينيور ديبوش من بوردو إلى مدينة إيرون الحدودية الإسبانية، بعد تلقيه إهانة كبيرة ومتابعته قضائيا من أجل إرجاع الديون أو سجنه. - 16 أكتوبر 1852، الرئيس نابليون يزور الأمير عبد القادر في قصر أمبواز، وإعلان إطلاق سراحه نهائيا. - 28 أكتوبر 1852، الأمير عبد القادر يزور مدينة باريس، ويتجول في حدائقها وشوارعها. - 21 ديسمبر 1852 رحيل الأمير عبد القادر وحاشيته إلى تركيا، على متن سفينة لايرادور بعد لحظات الوداع التي جمعته مع مونسينيور ديبوش.	443 – 478
	الوقفة الثانية عشر – قلب قوسين أو أدنى		545 – 544
	الأميرالية (4)	- الموكب الجنائزي الكبير، لرفاة مونسينيور أنطوان ديبوش المحمول على عربة عسكرية باتجاه الأميرالية.	553 – 546

ويتضح لنا، من خلال النظر إلى الأحداث كما جاء توزيعها في الجدول، أن واسيني الأعرج ينطلق في بداية كل باب، من زمن متأخر عن زمن المقاومة، هو زمن وصول جون موبي إلى الأميرالية وتنفيذ وصية القس ديبوش، أما الوقفات فبداية كل وقفة تنطلق من زمن متأخر، كذلك عن زمن المقاومة، هو زمن تحرير رسالة ديبوش إلى نابليون، لنجد أنفسنا في زمن المقاومة عبر استرجاعات لحياة الأمير عبد القادر ومقاومته.

إذ ترتســـم لنا مسارات سردية انسيابية، والتي ترسمها حركة الأحداث عبر مسار قصتيــن (قصــة الأميــر وقصــة ديبــوش)، وهــذه الأخيــرة تعــد قصـــة الإطــار[1]، من خلالها تفرعت وتفرخت قصص وحكايات كثيرة انفتحت على حياته ومأساته، وتقاطعت مع حياة الأمير عبد القادر مقاومته، وهذا حينما ضمن قصة الأمير في رسالته إلى نابليون الثالث بغية إطلاق سراحه.

لقد ارتبطت أحداث الرواية بشخصية الأمير عبد القادر وشخصية الأسقف ديبوش، فهما محــورا الأحــداث لما تحمله شخصيتهما من مبـادئ إنسانيــة، وهكــذا سلط الروائي الضوء على مكونات الشخوص وافتراض حديثا لأحاسيسهما ودواخلهما، واجتهد في فهم الدوافع الحاسمة وراء خياراتهما، "مستلهما من السوسيولوجيا ومن علم النفس والعلوم الإنسانية المعاصرة ما يمنحه الثقة، والجرأة على تعميم المشترك الإنساني روائيا، مع الالتزام كما دلت عليها أخبار التاريخ [...] فجمع لأجل ذلك بين الكائن والممكن ليتسع نطاق التوليد الروائي للأحداث "[2].

وهكذا جَمَع الروائي بين الأحداث المتخيلة والأحداث التاريخية،" فإن قارئ النص يلاحظ تلك المراوحة التي أجراها المؤلف بين الأحداث الروائية والوقائع التاريخية "[3]، مع طغيان وغزارة المادة التاريخية سواء تعلق الأمر بالأحداث أم الشخصيات من خلال جمع المؤلف ما دونه التاريخ الرسمي أوحفظته الذاكرة الشعبية أوما ذكرته الصحف من أحداث تؤطر لحياة القائد الأمير عبد القادر،

1- ينظر:محمد القاضي، الرواية والتاريخ، ص: 151.
2-عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص: 114 – 115 .
3- محمد القاضي، الرواية والتاريخ، ص: 110.

وتحويلها إلى محكي روائي والغاية من هــذا المحكي إعطاء بعـد درامــي و بعد إنساني للمقاومــة والعلاقــة بيــن المستعمِــر والمستعمَر، وإحاطتها بمعنى إنساني يتجاوز ما ذكرته كتب التاريخ الرسمية.

2- بناء الشخصية في رواية" كتاب الأمير":

2-1- مفهوم الشخصية Personnage :

- **لغـــــــة :**

جاء في لسان العرب لابن منظور"الشَّخصُ: جماعة شخص الإنسان وغيره، مذكَّر،والجمع أشخاص وشخوص وشِخَاص ... والشَّخصُ: سواد الإنسان وغيره تراه من بـعيد، وتقـول: ثـلاثة أشخص، وكـل شـيء رأيـت جـسمانَهُ فـقد رأيـت شـخصـه: الشخـص كـل جسم له ارتفاع وظهور. والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص"[1]، كما جاء في الكليات:"التشخص: هو المعنى الذي يصير به الشيء ممتازا عن الغير، بحيث لا يشاركه شيء آخر أصلا، وهو والجزئية متلازمان، فكل شخص جزئي وكل جزئي شخص "[2]، "الشخص هو الجسم الذي له مشخص وحجمية، وقد يراد به الذات المخصوصة والحقيقة المعينة في نفسها تعينا يمتاز عن غيره "[3].

- **اصطلاحا:**

تعد الشخصية أحد أهم العناصر الحكائية التي تشكل بنية الرواية، بحيث لا يمكن تصور رواية دون شخصيات تحركها أو تتصارع فيما بينها، وباعتبارها مرتكز العمل الروائي وأساسه المعماري، وبالتالي لا يمكن تجاهلها بأي حال من الأحـــوال، فلا يمكن أن تتشكل بنية النص دون وجود الشخصيات، إذ لا رواية بلا أشخاص فهم ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الـواقع مـن

1 -ابن منظور، لسان العرب، مج2، ص:2211.
2 -أبو البقاء أيوب الكفوي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية ، تح:عدنان درويش و محمد المصري، مؤسسة الرسالة ،بيروت، ط2،1998 ،ص: 313.
3 -المصدر نفسه، ص: 540.

حولنا، وعن ديناميكية الحياة، وواقعيتها، وتفاعلاتها، فالشخصية هي – أولا وأخيراً – من المقومات الرئيسية للرواية بصفة خاصة والخطاب السردي بصفة عامة[1].

ولابد أن نستحضر في هذا المقام الدور الذي لعبه"تطور المعرفة الإنسانية،وتنامي الاتجاهات الفكرية (الفلسفة الماركسية، الفلسفة الوجودية، التحليل النفسي) وازدياد صلتها بالأدب عموماً، وبالجنس الروائي خصوصاً، دوراً بارزاً في الاهتمام بالشخصية الروائية "[2]، وبالرغم من الاهتمام المتزايد بالشخصية الروائية؛ إلا أن هذا التداخل بين العلوم والمعارف أدى إلى تعدد وتباين الأطروحات والمفاهيم حول الشخصية، فقد مثلت الشخصية موضوعاً خلافيا بين النقاد وَصَلَ إلى حدِّ التضارب والتناقض أحيانا، وهذا طبعاً لتباين العلوم والمعارف والمفاهيم التي ينهل منها كل ناقد على حدا، ومن الصعب بلوغ وإيجاد تعريف جامع مانع للشخصية، وهذا للأسباب التي ذكرناها آنفا، لذلك سنعرض بعض التعاريف التي تكمل بعضها بعضاً.

ذكر معجم المصلحات العربية في اللغة والأدب أن الشخصية هي: " الأفراد الخياليون، أو الواقعيون، الذين تدور حولهم الرواية، أو القصة أو المسرحية "[3].

ولقد أصبح مفهوم الشخصية أحد أهم المرتكزات الأساسية في تمثيل العالم الروائي، إذ تعد كائنا خياليا، "تبنى من خلال جمل تتلفظ بها هي، أو يتلفظ بها عنها"[4]، إذ تتجلى عبقرية الروائي في خلق شخصيات مغرية للقارئ، " فالروائي الجيد هو الذي يستطيع أن يبتكر ويبدع في رواياته شخصيات جيدة "[5].

ومن المعروف أن " الشخصية هي كل مشارك في أحداث الحكاية، سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من

1-ينظر:إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 173.
2-مرشد أحمد ،البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله،ص:33.
3-إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص :173.
4-محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص: 40.
5-إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص: 173.

الوصف، الشخصية عنصر مصنوع، مخترع، ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام، الذي يصفها ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها "[1].

ويمكننا التفريق بين الشخصية Personnage و الشخص Personne، ومع أن الكثير من القراء والدارسين يقع في الخلط بينهما، فالشخصية " هي نتاج اللغة، ولا وجود لها خارج الكلمات الدالة عليها في النص، فإن القراء ينظرون إليها أحيانا كأنها شخص حي موجود خارج الحكاية "[2].

وفي هذا السياق يشير عبد الملك مرتاض إلى ضرورة التفريق بينهما، إذ نجده يقول " الشخص هو الفرد المسجل في البلدية، والذي له حالة مدنية، والذي يولد فعلا، ويموت حقا، بينما إطلاق الشخصية لا يخلو من عمومية المعنى، في اللغة العربية، زئبقي الدلالة فارتأينا تمحيضه لدى الحديث عن السرديات، للعنصر الأدبي الذي يطفر في العمل السردي ضمن عطاءات اللغة التي يغذوها الخيال للنهوض بالحدث، وللتكفل بدور الصراع داخل هذه اللعبة السردية العجيبة "[3].

ونجده في كتاب آخر يؤكد على ضرورة هذا التفريق إذ يقول: " إن الشخصية لدينا، كائن حي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه، وحينئذ تجمع "الشخصية" جمعا قياسيا على الشخصيات لا على الشخوص الذي هو جمع لشخص، ويختلف الشخص عن الشخصية بأنه إنسان لا صورته التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية "[4].

وما يلفت نظرنا هنا، أن الباحث عبد المالك مرتاض عاب على كثير من الباحثين والنقاد العرب خلطهم بين مفهومي الشخصية والشخص، ولذلك تراهم يعني الباحثين والنقاد العرب يقولون: "الأشخاص"طورا، و"الشخصيات"طورا آخر،

1- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص: 113 – 114.
2- المرجع نفسه، ص:113 – 114.
3 -عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 75.
4 -عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية"زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط،1995،ص: 126.

وكأن أحدهما مرادف للآخر،ويصطنعون مصطلح "الشخص"؛وهم يريدون به إلى "الشخصية"،ويجمعونه على "الشخوص"،جمعا تارة ،و"الأشخاص" تارة أخرى، ويؤكد الأستاذ عبد المالك مرتاض على أن كلمة شخصية جمعا قياسيا على شخصيات لا كلمة ((شخوص)) أو ((أشخاص)) التي هي جمع لـ ((شخص)).[1]

وانطلاقا من ضرورة التفريق ما بين الشخصية والشخص، نجد أنفسنا في حضن الرواية التاريخية، فالقارئ حينما يقرأ رواية تاريخية لابد له أن يتساءل: هل الروائي حينما يكتب روايته التاريخية، يقدم لنا فيها، شخوصا أم شخصيات أم أن لهما نفس الماهية، على اعتبار أن الشخصيات الروائية مجرد صور نسخية لشخوص في الواقع المرجعي، أم ماذا ؟ وللإجابة عن هذا التساؤل نقول:" ليست الشخصية شخصا، ولا وجود لها خارج عالم الرواية ،في الرواية التاريخية تتشابه صفات الشخصية الروائية وصفات الشخصية التاريخية،ولكنهما يبقيان شخصيتين منفصلتين، فلا شيء يمنع الراوي من أن ينسب إلى شخصيات روايته أقوالا وأفعالا وميولا ومشاعر لم يذكرها لها التاريخ "[2]، وهذا الطرح يقترب من المنظور الذي قدمته الأستاذة يمنى العيد إذ تقول:"أن الشخصية ليست مجرد صورة لشخص مرجعي وإن كانت بتكوينها تحيل عليه، وهي بهذا المعنى ليست إعادة تركيب نسخي لما هو في الواقع المرجعي، كما أنها ليست تسخيرا لموقف جاهز يعنيه المؤلف ، بل هي عملية بناء وتكوين بوسائط تقنية هرم في الرواية بمهمة الإحالة عند القراء، على عالم الواقع المرجعي "[3].

و قد جاء تعريف الشخصية في كتاب المصطلح السردي لجيرار برنس تعريفا جامعا لكثير من تعريفات النقاد إلى حد ما، فالشخصية عنده" كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، ممثل متسم بصفات بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقــل أهميــة (وفقا لأهميــة النص) فعالــة (حين تخضع

1- ينظر:-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 74 - 75.
-عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص: 125- 126.
2-لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص: 114.
3-يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011، ص: 44.

للتغيير) مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها)، أو مضطربة وسطحية (بسيطة لها بعد واحد فحسب، وسمات قليلة، ويمكن التنبؤ بسلوكها) أو عميقة (معقدة لها أبعاد عديدة قادرة على القيام بسلوك مفاجئ)، ويمكن تصنيفها وفقا لأفعالها وأقوالها ومشاعرها ومظهرها [...] أو لنماذجها أو لتوافقها مع نطاقات معينة للفعل [...] ورغم أن مصطلح الشخصية يستخدم غالباً للإشارة إلى المخلوقات في عالم الوقائع والمواقف المروية فإنه يشير أحيانا إلى السارد والمسرود "[1].

1- جيرالد برنس، المصطلح السردي ، تر:عابد خزندار، مر:محمد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، سلسلة المشروع القومي للترجمة، ط1، 2003، ص: 42 – 43.

2-2- **مراحل تطور الشخصية الروائية**:

إن المتتبع لمراحل تطور الشخصية الروائية يلحظ أن هناك تنوع وتباين في المفاهيم، إذ ليس الغرض من هذا التتبع هو الاستعراض التاريخي للأبحاث المنجزة في مجال الشخصية، بقدر ما هو إلمام بأهم المحطات الرئيسية التي شكلت البعد النقدي للتطور الحاصل للشخصية الروائية.

وانطلاقا من ذلك سنحاول تحديد أهم المحطات الأساسية في مسار التطور النقدي للشخصية، وتتبع أهم الرؤى النقدية التي شكلت المنظور الأساسي لمقولة الشخصية، من خلال نظرة القدماء إليها؟ ونظرة المحدثين إليها ؟ ومكانتها بين العناصر الفنية الأخرى ؟.

تمثل كتابة أرسطوAristote الفلسفية عموما وكتابه " فن الشعر " خصوصا مرجعا أساسيا، هيمن على العقل الأدبي والنقدي لمدة طويلة من الزمن، وظل ينهل منه النقاد قديما وحديثا وإلى يومنا هذا. باعتباره أساسا للنقد الغربي، لذلك يرى بعض مؤرخي النقد أن كتاب " فن الشعر " أهم كتاب في تاريخ النقد الأدبي، إذا فكيف كانت منظور أرسطو للشخصية من خلال كتابه " فن الشعر "، يرى أرسطو:" بأن التراجيديا محاكاة لفعل وأن الفعل يقتضي وجود بعض الأشخاص كي يؤدوه[...] وأقصد بالشخصية ما تعوزه من خصائص وصفات تحدد نوعية القائمين بالفعل "[1]. وهكذا فإن"التراجيـديا – بالضـرورة – لا تحـاكي الأشخـاص، ولكنـها تحـاكي الأفعال، والحياة بما فيها[...] وغاية ما نسعى إليه في الحياة هو ضرب معين من الفعل لا خاصية من الخصائص، فالشخصية تكسبنا خصائص، فالحدث الدرامي يستخدم فعلا كي يصور به شخصية؛ ولكنه يتعرض للشخصية بسبب علاقتها بالفعل"[2]، فأرسطو في شعريته يعتبر الشخصية " مكونا واجبا بغيره لا بذاته "[3]، أي هي مفهوم ثانوي بدور هامشي خاضع لسلطة الفعل، فالشخصية " تعتبر ثانوية

1- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجو المصرية، القاهرة، د ط ،د ت، ص: 96.
2- المرجع نفسه، ص: 97.
3 - مرشد أحمد ،البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص: 33.

بالقياس إلى باقي عناصر العمل التخييلي أي خاضعة خضوعا تاما لمفهوم الحدث "[1] والفعل.

تناول أرسطو في كتابه " فن الشعر " كما بيناه سابقا ، موضوع الشخصية، وحددها فيما يلي على أنها عبارة عن هيكل صوري يتحدد دورها وبناؤها وملامحها، ووظيفتها من خلال الحدث أو الفعل، أي أعطاها مرتبة ثانوية، وقد ظل هذا التطور مهيمنا على كبار منظري النقد الكلاسيكي الذي جاء بعد أرسطو.

ثم يأتي القرن التاسع عشر وتنقلب الموازين بعد أن كانت الشخصية ثانوية خاضعة لسلطة الفعل أو الحدث، أصبحت " تحتل مكانا بارزا في الفن الروائي، أصبح لها وجود مستقل عن الحدث، بل أصبحت الأحداث نفسها مبنية أساسا لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيات أو لتقديم شخصيات جديدة "[2].

ويرجع هذا الاهتمام الكبير للشخصية إلى ما صاحب القرن التاسع عشر من تغيرات وتطورات في جميع مجالات الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية، وهذه التطورات الحاصلة لماهية الفرد (الإنسان)، وقد فسر ألان روب جرييه **Alain Robbe-Grillet** ذلك: " بصعود قيمة الفرد في المجتمع ورغبته في السيادة أي ما أسماه (العبادة المفرطة للإنسان)"[3]، حيث أصبح النص السردي وكلما يرد فيه خادم للشخصية، لذلك أضحت كل عناصر العمل السردي ،تعمل على إضاءة الشخصية وإعطائها الحد الأقصى من البروز وفرض وجودها في جميع الأوضاع، فالشخصية" لديهم تختزل مميزات الطبقة الاجتماعية، وهذا ما يفسر العناية الفائقة برسم الشخصية، أو بنائها في العمل الروائي، كان له ارتباط النزعة التاريخية والاجتماعية من جهة و هيمنة الإيديولوجية السياسية من جهة أخرى"[4].

1- حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:208.
2 -المرجع نفسه، ص :208.
3 -المرجع نفسه، ص :208.
4-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 76.

وهكذا حافظت الشخصية على مكانتها بل زاد الاهتمام بها والتركيز عليها مع الرواية التقليدية التي ترى في الشخصية أنها " كائن حي له وجود فيزيقي؛ فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها، ومحنتها، وسنها، وأهواؤها. وهواجسها، وآمالها، وآلامها [...] ذلك بأن الشخصية تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية تقليدي "[1]، وبهذا طغت الشخصية على باقي مكونات السرد، كما شكلت ركيزة وبؤرة العمل السردي الذي لا يتحقق " دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها؛ إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية، أو شخصيات تتصارع فيما بينها، داخل العمل السردي "[2].

ومن ثم وضعت الشخصية على أرضية متينة ومنصة عالية، وبوأت مكانة عالية، وجرى الاعتراف بقدرة الروائي الجيد على مقدرته بخلق وابتكار وإبداع الشخصيات داخل عالمه الروائي.

وبعد ذلك اتخذت الشخصية " التي لم تكن لحينها سوى اسما؛ أي فاعلاً قائما بعمل ما، بعداً نفسيا وأصبحت فرداً، شخصاً أي باختصار " كائنا " مكتملاً حتى قبل أن يقوم بأي عمل وقبل أن يتصرف، وبذلك كفت الشخصية عن كونها ملحقة بالأفعال وجسدت فوراً ماهية نفسية "[3]، أصبحت فرداً وكائنا مكتملا مستقلا بذاته داخل العمل السردي.

1 –عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ،ص :76.
2 -المرجع نفسه، ص 76.
3 -رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للروايات ،تر: مريم سليم، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الانماء القومي،بيروت، ع 28/27، خريف 2009، ص: 90.

وهذا ما جعل كاتب الرواية التقليدية ،" يلهث وراء الشخصيات ذات الطابع الخاصة لكي يبلورها في عمله الروائي، فتكون صورة مصغرة للعالم الواقعي" *[1].

لقد كانوا يعتقدون أنهم قادرون على منافسة "المؤرخين الذين يكتبون عن واقع الناس، ووقائعهم أيضا، من حيث السياسة، ومن حيث الثقافة، ومن حيث الاقتصاد، ومن حيث العلاقات العامة على اختلافها فيما بينهم [...] لكن يبدو أن الرواية التقليدية فشلت في إقناع قرائها الأذكياء بأن لما يصادفونه فيها شخصياتها هو أمر مستند إلى الواقع؛ وأن تلك الشخصيات كانت تمثل العالم الخارجي، أو الواقعي، بحق وصدق"[2]، وهذا ما أحدث إيهاما بواقعية الشخصيات والأحداث، خصوصا في رواية السيرة الذاتية والرواية التاريخية، حيث يغلب قانون الإيهام بواقعية الشخصية.

وبما أن الشخصية أصبحت فردا ذا مضمون سيكولوجي، وكائنا مستقلا بذاته ذا مرجعية واقعية، أدى هذا الأمر إلى الخلط بين الشخصيات الروائية Personnage والشخوص الواقعية Persnne، وقد أشرنا إلى الفرق بينهما فيما سبق.

وتحيلنا الإشكالية السابقة، إلى إشكالية أو مغالطة جديدة، متعلقة بمفهوم الشخصية تتمثل في "النظر إلى الشخصية كما لو كانت خلاصة من التجارب المعاشة أو المنعكسة، أي مزيجا من افتراضات المؤلف، وهذا الفهم هو الذي أدى في كثير من الأحيان بالقراء والنقاد إلى المطابقة بين المؤلف والشخصية التخييلية خصوصا في روايات ضمير المتكلم "[3].

* يعد الروائي الفرنسي بلزاك " Balzac " من أبز ممثلي هذا الاتجاه.
1- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص:73.
2- ينظر:المرجع نفسه، ص: 73-74.
3- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 212.

ومرّد ذلك إلى تداخل الراوي والروائي والخلط بينهما، نتيجة استعمال ضمير المتكلم، أو بظهور الروائي مشاركاً للشخصيات في أحاسيسها وآمالها وآلامها وأفكارها وبنائها بالكامل، والحقيقة أن الشخصية الروائية ليست هي شخصية المؤلف الواقعي، وذلك لسبب بسيط هو أن الشخصية محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة يسعى إليها،" فالـشخصيات لا وجـــود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى (كائنات من ورق) ومع ذلك رفض وجود أية علاقة بين الشخصية أو الشخص يصبح أمرا لا معنى له: وذلك أن الشخصيات تمثل الأشخاص فعلا ولكن ذلك يتم طبقا لصياغات خاصة بالتخيل "[1].

ولعل مساهمة النقد الأدبي في ترسيخ هذه الإشكالية والمغالطة، وخاصة النقد الانطباعي والنقد النفسي والنقد السوسيولوجي للأدب إذ أصبحت الشخصية هي صورة وجدانية للكاتب تعكس تكوينه النفسي والاجتماعي ومن خلال فهمنا لحياة الكاتب نفهم الشخصيات الروائية، والعكس صحيح.

ومع مطلع القرن العشرين بدأت الرؤية التقديسية للشخصية الروائية، في الاضمحلال والخفوت، " فأنشأ الروائيون يجنحون للحد من علوائها، والإضعاف من سلطانها في الأعمال الروائية فلم تعد إلا مجرد كائن ورقي بسيط "[2].

ومن أسباب تراجع مكانة الشخصية داخل العمل الروائي، ما صحب القرن العشرين من تغيرات بفعل مآسي الحربين العالميتين، وما نتج عنهما من آثار سلبية في زعزعة القيم الإنسانية والاجتماعية، والتي أفرزت مجتمعاً مخلخلا وإنسانا مفككا (القلق الإنساني)، وانتقل هذا الأثر إلى الشخصية الروائية وإضعاف بنائها داخل النص السردي.

1 -حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 213.
2 -عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 76.

ولقد كان لظهور وسيطرة تيار الوجودية والعبثية، على الساحة الثقافية آنذاك – خلال الحربين – ودخولهما في مجالات متعددة من الحياة، وبروز المنهج البنيوي والشكلاني والسيميائي في الساحة النقدية كان له أثر بارز على المنظور العام للشخصية الروائية وبنائها داخل النص السردي.

ومع ميلاد الشكلانية الروسية، حاول الشكلانيون الروس دراسة الإجراءات المختلفة والمستعملة في تركيب الموضوعات في الأعمال السردية، فقد توصلوا إلى التمييز بين مختلف أشكال تركيب العمل الأدبي الذي تتشكل مادته السردية من أحداث وموضوعات وشخصيات وأفكار، وكان أبرز ما قدمه الشكلانيون الروس هو نظرية التحليل الوظيفي التي أرسى معالمها فلاديمير بروب (VLADIMIR PROPP).

وقد بدا واضحا أن فلاديمير بروب نحا منحى أرسطو في اختزال الشخصية واهمالها على ما كانت عليه باعتبارها مكونا قائما بذاته، ويعد بروب أول الشكلانيين الروس الذين غيروا النظرة السائدة للشخصية – بأنها جوهر سيكولوجي– "والاعتماد على فعلها الذي هو أساس العمل المنجز وقيمته "[1]، إذ حوّل بروب "الشخصيات إلى نمذجة بسيطة لا تقوم على نفسية الشخصيات ولكنها تقوم على وحدة الأفعال التي تتوزع عليها داخل الحكاية "[2]، وتحاول " مورفولوجيا بروب أن تتجاوز مبررات القراءة السياقية ذات التوجه النفسي بما تطرحه من أنـموذج وظائفي "[3]، ونستشف هذا من خلال نماذج تحليلية للحكايات الروسية العجيبة في كتابه الأساسي "مورفولوجيا الخرافة".

1- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم صنع الله، ص : 34.
2-رشيد بن مالك، قاموس المصطلحات، ص: 134.
3-أحمد يوسف، القراءة النسقية ، سلطة البنية ووهم المحايثة، ص: 124.

وانطلاقا من تحليلية لهذه الحكايات العجيبة، ينتهي بروب إلى ملاحظة مفادها أن هناك عناصر متغيرة هي الأسماء والصفات والحالات وتغير من حكاية إلى أخرى، بينما هناك عناصر ثابتة باستمرار في جميع الحكايات، لا تتغير هي الأفعال والوظائف، فانتهى إلى أن هذه الخلاصة تسمح لنا بدراسة القصص انطلاقا من الأفعال والوظائف باعتبارهما قيما ثابتة وأنها الأجدى دراسة، و"إن ما هو مهم في دراســة الحكايــة هو التســاؤل عما تقوم به الشخصــيات، أما من فعل هذا الشيء أو ذاك، وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلى باعتبارها توابع لا غير "[1]، وهذا ما جعله يهمل باقي العناصر الأخرى المتغيرة التي ليست لها علاقة بالوظائف والأفعال وعدها توابع لا غير.

وبروب يعتبر الوظيفة Fonction على أنها: فعل الشخصية حيث حُدِّدَ من جهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة ووظائفها (الشخصيات)، أي أنها العناصر الثابتة والمستمرة في الحكاية[2]، فالوظيفة "تحيل على الحدث الذي له سابق ولاحق، فهي إنجاز الفاعل الذي يعرف بحسب معناه داخل مسار الحكاية "[3]، وحصرها بروب في 31 وظيفة*؛ ونستخلص أن الحكاية عند بروب تحدد بصفتها متوالية لمجموعة من الوظائف التي تعد عناصر ثابتة داخل مسار الحكاية.، ويوزع بروب هذه الوظائف 31 وظيفة بين شخصيات القصة، حسب عمل كل منها – التنظيم العاملي - ، وتحدد هذه " الشخصيات (بدوائر الأفعال) التي تنجزها، وكل دائرة أفعال هي مؤلفة من مجموعة من الوظائف، ويتمثل هذا التحديد العاملي في كون الحكاية تصبح محكيا قائما على سبع شخصيات:

1 -حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص: 24.

2 - ينظر:فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية،المغرب،ط1، 1986، ص:34.

3 -أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص: 124.

* هذه الوظائف هي: الابتعاد، الخرق، المساعدة، الأخبار، الخدعة، التواطؤ، الإساءة، الافتقار، وساطة، بداية الفعل المعتاد، انطلاق، اختيار، رد الفعل، تنقل في الفضاء، صراع، علامة، انتصار، تقويم الإساءة، العودة، المطاردة، الإسعاف ،وصول، مطالبات كاذبة، مهمة صعبة، مهمة منجزة، اعتراف، تحول شكلي، عقاب، زواج . وللتوسع أكثر ينظر: فلاديمير بروب ،مورفولوجية الخرافة ،ص:84-90.

1- المعتدى

2- المانح

3- المساعد

4- الأميرة (الشخصية، المبحوث عنها)

5- الآمر

6- البطل

7- البطل المزيف"[1].

وبهذا نستخلص أن الشخصية في تصور " بروب " تقوم على مستوى تجريدي داخل المتن الحكائي، فالوظيفة هي المحـدد الأسـاسي والباعـث الـرئيسي للـشخصية، وقد أحدث بروب نقله نوعية في المسار التطوري للدراسة النقدية للشخصية، وأنه صاحب السبق والفضل في دفع عجلة التطور المناهج النقدية البنيوية والسيميائية للكشف عن فنيات جديدة في دراسة الشخصية الروائية، ومن ثم نجد توما شفسكي Toma Chevesky وهو أحد أقطاب الشكلانية الروسية -وقد استغنى عن الشخصية وأنكرها بالكامل- إذ يقول" ليس البطل ضروريا بالنسبة للحكاية، فالحكاية كمنظومة من الحوافز يمكنها الاستغناء عن البطل وعن ملامحه المميزة "[2]، في حين يرى الناقد رولان بارت ROLAND BARTHES الشخصية الحكائية بأنها " نتاج عمل تأليفي، وكان يقصد أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم " علم " يتكرر ظهوره في الحكي "[3]، كما عدها مكونا أساسيا يسهم في تكوين بنية النص السردي، ويحرص رولان بارت على " ألا يحدد الشخصية باعتبارها جوهراً سيكولوجيا، قد عمل حتى الآن عبر فرضيات متباينة

1-عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي(البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة)، المدارس للنشر والتوزيع، الدر البيضاء، المغرب، ط2002 1، ص:210-211.

2 -تزفيطان تودوروف، الأدب والدلالة، تر:محمد نديم خشفة، مـركز الإنمـاء الحضـري، حلـب، سورية ،ط1، 1996، ص: 55.

3 -حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص: 50 – 51.

على تحديد الشخصيات ليس باعتبارها " كائنا " وإنما بوصفها(مشاركاً) "[1] أو(مساهماً).

كما أن الشخصية" في الرواية أو الحكي عامة، لا ينظر إليها من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر إلا على أنها بمثابة دليل (Signe) له وجهان [...] دال، ومدلول[...]،وهي ليست جاهزة سلفا لكنها تحوّل إلى دليل [...]، وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء وأوصاف تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموعة لما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها، وسلوكها، وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته"[2]، ولهذا لجأ الدارسون والباحثون إلى أن "هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ لأنه هو الذي يكون بالتدريج – عبر القراءة – صورة عنها "[3] أي الشخصية.

ويقترح علينا تودوروف من جهته، مفهوماً وتصنيفا آخر، يقوم على وجهة نظر لسانية إذ يقول:" أن قضية الشخصية هي قبل كل شيء قضية لسانية، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى « كائنات من ورق »"[4]، إذاً إن" مشكل الشخصية هو قبل كل شيء لساني "[5].

إذ ينسجم هذا التعريف مع المفهوم اللساني للشخصية، ولا يعتبر الشخصية هي الشخص، بل ينظر للشخصية من منظور أنها مجرد فواعل منزوعة الدلالة، فهي نحوية فقط، تختزل إلى وظيفة تركيبية محضة، أي يجردها من " محتواها الدلالي ويتوقف عند وظيفتها النحوية، فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية لتسهل عليه

1- بارت رولان، التحليل البنيوي للسرد، تر:حسن بحراوي وآخرون، ضمن كتاب : طرائق تحليل السرد الأدبي، ص: 23 – 24.
2- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص: 51.
3-المرجع نفسه، ص: 51.
4-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 213.
5- تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية ، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط2005 1، ص:71.

بعد ذلك المطابقة بين الفاعل والاسم الشخصي (الشخصية)"[1]، خلافا للتحليل البنيوي الذي يرى في الشخصية دليلا له وجهان: أحدهما دال والآخر مدلول.

ويعمل تزفيطان تدوروف (TAZVETAN TODOROV) في دراسته لرواية ((العلاقات الخطيرة)) على تقصي العلاقات بين الشخصيات، فيعمد في تحليله إلى ثلاثة محاور مهمة أطلق عليها اسم محمولات وهي:

1- **الرغبـــة**: وشكلها الأبرز الحب.
2- **التواصل**: ويجد شكل تحققه في الإسرار بمكونات النفس إلى الصديق.
3- **المشاركة**: وشكل تحققها هو المساعدة.[2]

وهذه المحمولات تحدد العلاقات القاعدية، وكل العلاقات الأخرى يمكن أن تشتق منها وفق قاعدتي الاشتقاق[3].

السمة الأولى: التعارض (موجب – سالب) ويقابل المحمولات الإيجابية الثلاثة السابقـــة محمـــولات ضديــة أو سلبية ويستخدم لتوليد قضية لا يعبر عنها بشكل آخر، فهي كالآتي:

1- **الكراهية**: تقابل الإسرار الذي يحققه حافز التواصل.
2- **الجهر**:ويقابل المساعدة التي يحققه حافز التواصل.
3-**الإعاقــة**: ويقابل المساعدة التي يحققها حافز المشاركة.[4]

والسمة الثانية: قاعدة البناء المجهول أو المفعولية تستخدم لإظهار القرابة بين قضيتين موجودتين سابقا، مثلا: أ يحب ب وَ ب يحب أ: هذه القضية الأخير

1-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 213.
2- ينظر: يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط3، 2010 ،ص: 78.
تزفيطان تدورورف، الأدب والدلالة، ص: 56.
3-الاشتقاق: التحولات والتفريعات الممكنة للمحمولات.
4-ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص: 78 – 79.
تزفيطان تودوروف،الأدب والدلالة، ص: 57 – 85 .

تعتبر طبقا لقاعدتنا: مشتقة عن الأولى على الشكل التالي: أ محبوب من طرف ب[1].

إذا الشخصيات عند تودوروف إما أن تكون فاعلة وإما مفعولات الأعمال الموصوفة بواسطة المحمولات حسب طبيعة الدور المسند إليها.

وبعد مرور عشرين عاما من وضع فلاديمير بروب لنظريته القائمة على وظائف الشخصية، سيقوم الناقد الفرنسي " سوريو syroi" في كتابه (200.000 موقف مسرحي) انطلاقا من المسرح إلى إعادة بناء نموذج عاملي يتكون من ست وظائف أطلق عليها اسم " الوظائف الدرامية " وتتميز هذه الوظائف بقدرتها على الاندماج فيما بينها، وهذه الوظائف الستة هي[2]:

1- **البطـل**: وهــو متزعـم اللعبة السردية، وهي الشخصية التي تعطي حركيتــه، ويسمى بـ (القوة التيماطيقية أي الفاعلة) أو (بالقوة الموضوعتية الموجهة).
2- **البطل المضاد**: وهو الشخصية المعرقلة والمعاكسة للبطل، وهو يعرقل القوة التيماطيقية ويسمى (بالقوة المعاكسة).
3- **الموضوع**: هو الغاية المنشودة لدى البطل ويسمى " القوة الجذابة ".
4- **المرسل**: وهو الشخصية التي يسمح لها بالتأثير على اتجاه الموضوع.
5- **المرسل إليه**: وهو الشخصية المستفيدة من الحدث، وهو من سيؤول إليه الموضوع (رغبة أو خوفا).
6- **المساعد**: الشخصية التي تعزز إحدى القوى السابقة وتساندها.

1-ينظر: تزفيطان تودوروف ،الأدب والدلالة ، ص: 58 – 59.
2-ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 219.
صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة ،ط1998□1، ص: 110-111.
تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ص: 77.

وانطلاقا من الإرث المنهجي الذي خلفه كل من بروب وسوربو وتنيير استطاع الباحث " ألجيراس جوليان غريماس A-J-Greimas، "أن يطور كل المحاولات التي سبقته، ويوسعها " لتطويق مفهوم الشخصية والمحافظة على تماسكه الشكلي، وذلك وفق خطة رائدة تهيمن بدقتها واتساقها على ذلك المفهوم وتقدم له التأويل البنيوي المنتج "[1]، وهكذا أصبحت دراسة غريماس للشخصية النموذج الأشهر والأكثر تداولاً في الدراسات النقدية السردية الحديثة.

ولقد سعت السيميائيات في أبحاثها، إلى تطوير مفهوم الشخصية الحكائية، وبالاستعانة إلى ما انتهى إليه " غريماس "، من خلال تمييزه بين العامل والممثل، استطاع تقديم مفهوم جديد للشخصية في الحكي، وهو ما يمكن تسميته "الشخصية المجردة "[2]، أو " العامل Actant "، والعامل في تصور غريماس يمكن أن يكون "ممثلا بممثلين متعددين. كما أنه ليس من الضروري أن يكون العامل شخصا مُمَثِّلا، فقد يكون مجرد فكرة، كفكرة الدهر، أو التاريخ، وقد يكون جماداً أو حيواناً "[3]، وبهذا " سيضم العامل الأشياء والمجردات والكائنات المؤنسة والمشيئة معاً، بغض النظر عن أي استثمار دلالي أو إيديولوجي، وليس من الصعب على المتلقي إدراك بعد هذا التعريف الموغل في الشكلنة والتجريد والشمولية "[4].

وتبعا لهذا التصور شهدت نظرية العامل عدولاً آخر دون أن تتخلص من الإرث المنهجي الذي خلفه بروب وسوريو وتانيير، ويرى غريماس"أن العامل قد يكون فرديا أو جماعيا، كما يمكن أن يكون مجرداً، مشيئاً أو مؤنساً، بحسب تموضعه

1-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 220.
2-ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص:51.
3-المرجع نفسه ، ص: 52.
4- السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي دراسة سيميائية "غدا يوم جديد"لابن هدوقة، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1، 2000، ص:14.

في المسار المنطقي للسرد"[1]، وهكذا أصبحت " الشخصية مجرد دور ما يؤدي في الحكي بعض النظر عمن يؤديه "[2].

ومفهوم الشخصية الحكائية عند غريماس يتحدد من خلال التمييز بين مستويين هما[3]:

ومستوى عاملي: تتحدد فيه الشخصية مفهوماً شموليا مجرداً يهتم بأدواره، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

مستوى مُمَثِّلي: (نسبة إلى الممثل) تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدورها في الحكي، فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحـد، أو عدة أدوار عاملية .

ويتكون النموذج العاملي عند غريماس من ستة عوامل على الدوام، هي المرسل والمرسل إليه والـذات والموضـوع والمساعد والمعـارض*، أما عدد الممثلين فلا حدود له، وتتوزع هذه العوامل الستة على ثلاثة أزواج، وكل زوج يحدد من خلال محور دلالي، يحدد هذا المحور الدلالي طبيعة العلاقة بين كل زوج، وهذه الأزواج الثلاثة هي[4]:

أ- الذات / الموضوع Objet/Sujet: (**علاقة رغبة**) :

تعد العلاقة بين الذات والموضوع بؤرة النموذج العاملي، وتبدو من جهة غريماس محملة " بالشحنة الدلالية الكامنة في الرغبة "[5]، إذ تشكل الثنائية العاملية الذات / الموضوع " العمود الفقري داخل النموذج العاملي "، وتمثل الذات مصدر الفعل، وتسعى دائما إلى تحقيق موضوع رغبتـــها وقيمتها، أما المـوضوع هو غاية

1- السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص: 16.
2- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص:51.
3-المرجع نفسه، ص:51.
*اعتمدنا على المصطلحات التي أوردها حميد لحمداني في كتابه بنية النص السردي.
4-للتوسع ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية مدخل نظري، منشورات الزمان، الدار البيضاء، المغرب، دط، دت، ص: 76 – 86.
5- محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي، الدار العربية للكتاب، تونس، دط،1991، ص: 40.

الــذات التي تسعى إليها، " ولأنها تشكل في واقع الأمر نقطة الإرسال الأولى لمحفل يتوق إلى إلغاء حالة ما أو إثباتها أو خلق حالة جديدة. وتعد من جهة ثانية نهايته، لأن الحد الثاني داخل هذه الفئة يعتبر الحالة التي ستنتهي إليها الحكاية ويستقر عليها الفعل الصادر عن نقطة التوتر الأولى "[1].

وداخل هذه العلاقة التي تجمع ما بين الذات والموضوع لا تحدد الذات إلا من خلال دخولها في علاقة مع موضوع ما، وهذه الذات إما أن تكون في حالة اتصال مع موضوعها، ويرمز لهذا العلاقة بالرمز الآتي: ذ Λ م، وإما أن تكون في حالة انفصال مع موضوعها ويرمز لها بالرمز الآتي: ذ V م، وفي هذه الحالة لا تحقق الذات موضوع قيمتها ورغبتها، ولا تعني حالة(الانفصال) " انقطاع الصلة بين الفاعل والموضوع واستقلال أحدهما عن الآخر "[2]، إذ أن هذه العلاقة تقوم على نظام غائي (Téléologique)، وهذا يعني عدم استقلالية الذات والموضوع في حالة الانقطاع الصلة بينهما،"ففي حالــة الانفصــال يظل حضـورهـما قائـما بالقـوة، ويظل الأول ينزع إلى الثاني ساعيا إلى الاتصال به وضمه إليه"[3].

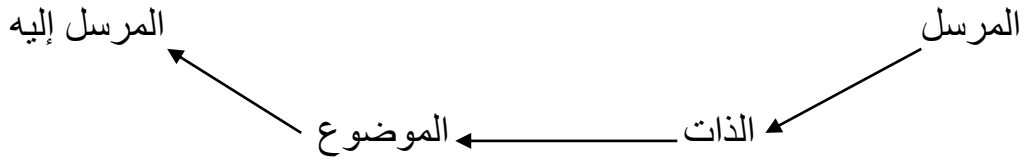
ومنــه نستنتــج أن العـلاقــة بين الذات والموضوع علاقة غائية تحكمها القصدية، وتحددها الرغبة للسعي وراء تحقيق قيمتها الموضوعية.

ب- المرسل / المرسل إليه Destinateur /Destinataire :(علاقة تواصل)

:المرسل هو ما يجعل الذات ترغب في موضوعها ويدفع بها ويحركها بالفعل أي باعث الفعل،"وأن كل رغبة من لدن " ذات الحالة " لابد أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه غريماس " مرسلا "[4].

1-سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص: 78.
2-محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي، ص: 42.
3-المرجع نفسه، ص: 42.
4-حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص: 35.

والمرسل إليه الطرف المستفيد من الفعل أي فعل الذات الذي يعترف للذات بالإنجاز وتحقيق موضوع قيمتها، وعليه فإن علاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه تمر بالضرورة عبر بعلاقة الرغبة أي عبر علاقة الذات بالموضوع[1]:

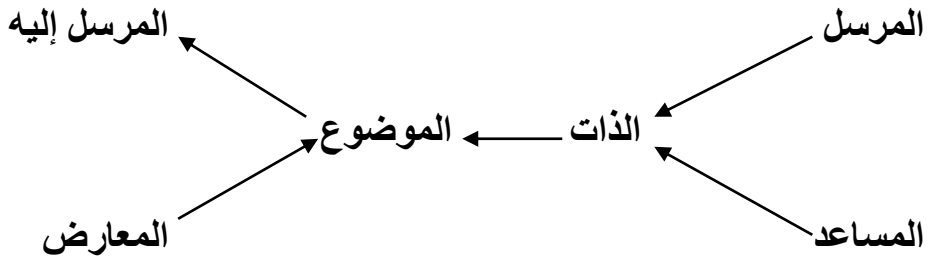


جـ المساعد / المعارضOpposant/Adjuvant: (**علاقة صراع**)

المساعد: هو الذي يساند ويقف إلى جانب الذات ويساعدها من أجل تحقيق رغبتها.

المعارض: يكون حائلا دون تحقيق الذات بموضوعها فهو معرقل وعائق في طريق الذات.

وهكذا نحصل من خلال العلاقات الثلاثة على صورة كاملة للنموذج العاملي عند غريماس[2]:



حاول فليب هامونPhilippe Hamon أن يقدم تصوراً شاملاً لدراسة الشخصية مستفيداً من الدراسات التي سبقته في هذا الميدان، وتعتبر دراسته أهم وأغنى دراسة"حول القانون السيميولوجي للشخصية والتي استفدنا منها كثيـرا فـــي

1- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص: 36.
2- المرجع نفسه، ص: 36.

إعداد هذا الفرش النظري"[1]، فهو يسعى لإقامة تصور شامل وكامل للشخصية في أي نص سردي على أساس "نظرية واضحة تصفي حسابها مع التراث السابق في هذا المضمار (أرسطو، لوكاش، وفراي ...)، ولا تتوسل بالنموذج السيكولوجي أو النموذج الدرامي أو غيرهما من النماذج المهيمنة في التيبولوجيات السائدة "[2].

وأفرد فليب هامون حيزا معتبرا لتناول الشخصية الروائية، حيث كان عنوانا لأحد مؤلفاته كتاب " سيميولوجيا الشخصيات الروائية "، ولهذا نجده يرى أن الشخصية ليست " مفهوما أدبيا محضا وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية "[3].

ولقد انطلق مشروع فيليب هامون من خصوبة معرفية، ومن قواعد نظرية محددة، وبشمولية لا متناهية، وقدرة خلاقة على متابعة عنصر الشخصية، فقد كانت " اللسانيات هي المنبع الذي غرفت منه جل المفاهيم المستعملة في مقاربة وتحديد نمط اشتغال الشخصية "[4].

ولما صارت السيميائيات علما يتوفر على رؤية منهجية متكاملة، استطاعت أن تكون نموذجا للدراسات الأدبية، وبما أن السيميائيات علم يهتم بالعلامات، فنجد أن فليب هامون يعتبر الشخصية "علامة يجري عليها ما يجري على العلامة اللسانية، أي وظيفتها اختلافية، وهي علامة فارغة، أي بياض دلالي لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد، إنها كائنات من ورق على حد تعبير بارث"[5]

1-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 216.
2-المرجع نفسه، ص: 216.
3-المرجع نفسه، ص:213.
4-فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر:سعيد بنكراد، تق:عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2012، ص: 06.
5-المرجع نفسه، ص: 06.

وللاختصار يمكن أن نحدد ثلاثة محاور تقوم عليها مقاربة فيليب هامون:

1- ما يتعلق بمدلول الشخصية.

2- ما يتعلق بدال الشخصية.

3- ما يتعلق بمستويات التحليل.

ونشير إلى أن فليب هامون استند إلى وجود ثلاثة أنواع من العلامات (العلامات التي تحيل على واقع في العالم الخارجي، العلامات التي تحيل على محفل الملفوظاتي، العلامات التي تحيل على علامات منفصلة عن الملفوظ نفسه)، وانطلاقا من هذه العلامات يصنف " فليب هامون " الشخصية إلى ثلاثة أصناف أو فئات.

1- **الشخصيات المرجعية**(personnages référentiels) :

وهي الشخصيات التي تحيل على وجود واقعي، أو دلالات وأفكار وأدوار محددة سلفا في المجتمع وهي تنقسم إلى أربعة أقسام:

- **شخصيات تاريخية**: (كنابليون في رواية دوماس).
- **شخصيات أسطورية**: (كفينوس أو زوس).
- **شخصيات رمزية**: (كالحب أو الكراهية).
- **شخصيات اجتماعية**: (كالعامل أو الفارس أو المحتال).

2- **الشخصيات الواصلة -الإشارية- (personnages embrayeurs) :**

وهي " دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص، شخصيات ناطقة باسمه، جوقة التراجيديا القديمة، المحدثون السقراطيون، شخصيات عابرة، رواة ومن شابهم [...]ويكون من الصعب أحيانا الإمساك بهذه الشخصيات "[1].

1- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 30.

3- الشخصيات الاستذكارية -المتكررة-(personnages anaphoriques) :

فهي شخصيات تقوم داخل الملفوظ تنسج شبكة من التداعيات والتذكرات، "ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساساً، أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارئ"[1].

ومن هنا كانت هذه التصنيفات الثلاثة التي اقترحها فليب هامون هامة جدا، وقد أصبحت محط اهتمام النقاد في العصر الحديث، وقد أبدى فليب هامون ملاحظة أن بإمكان أية " شخصية أن تنتمي في نفس الوقت أو بالتناوب لأكثر من واحدة من هذه الفئات الثلاث لأن كل وحدة فيها تتميز بتعدد وظائفها ضمن السياق الواحد "[2].

- وإن هذا التصنيف الذي اقترحه فليب هامون يقوم على مقياسين هما[3]:

- **المقياس الكمي**: وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية.
- **المقياس النوعي**: أي مصدر تلك المعلومات حول الشخصية، هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف.أو فيما إذا كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها.

فأمام عالم رحب وغامض اسمه الشخصية الروائية، تعددت فيه الرؤى والتعريفات والتصنيفات، واعتبرت الشخصية "صورة تخييلية استمدت وجودها من مكان وزمان معينين، وانصهرت في بنية الكاتب الفكرية، الممزوجة، بموهبته، متشكلة فوق الفضاء الورقي الأبيض، لتسهم في تكوين بنية النص الروائي "[4].

1-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 217.
2-المرجع نفسه، ص: 217.
3-المرجع نفسه، ص: 224.
4- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، ص:35-36.

وهكذا تثير الشخصيات في رواية"كتاب الأمير"مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج، العديد من الإشكاليات والتساؤلات من خلالها تتوزع تصنيفاتها ووظائفها.

2-3- تصنيفات الشخصية في رواية" كتاب الأمير":

تعددت أصناف الشخصيات في الدراسات النقدية السردية، وعرفت تنوعا في تقسيماتها، وما من رواية إلا وتحتوي على عدة تصنيفات من الشخصيات، ولعل البحث في هذا الموضوع –تصنيفات الشخصية في رواية "كتاب الأمير"- سيساعدنا في تحديد وظائف وأدوار الشخصية وطريقة بنائها داخل العمل الروائي.

2-3-1- التصنيف الكلاسيكي للشخصيات(من حيث الدور الذي تؤديه):

2-3-1-1- الشخصيات الرئيسية في رواية" كتاب الأمير":

الشخصيات الرئيسية دائما تنهض بمهمة أساسية في الخطاب الروائي، إذ تحظى باهتمام كبير" من طرف السارد، يتوقف عليها فهم التجربة المطروحة في الرواية، فعليها نعتمد حين نحاول فهم مضمون العمل الروائي"[1]، والإلمام به.

وهكذا تتضح لنا أهمية الشخصية الرئيسية و الدور الكبير الذي تضطلعه في صنع الحدث وتطويره، وهذا ما " يمنحها حضوراً طاغيا، وتحظى بمكانة متفوقة هذا الاهتمام يجعلها في مركز اهتمام الشخصيات الأخرى وليس السارد فقط "[2].

ويحدد " هينكل " خصائص الشخصيات الرئيسية في ثلاثة[3]:

- مدى تعقيد التشخيص.
- مدى الاهتمام الذي تستأثر به بعض الشخصيات.
- مدى العمق الشخصي الذي يبدو أن إحدى الشخصيات تجسيده.

وهي كلها مؤشرات تجسد الدور الأساسي للشخصية الرئيسية في العمل الروائي، وتبقيها دائما المسيطرة على الحدث الروائي، التي تسعى دوما إلى تطويره

1-محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص: 57.
2-المرجع نفسه ، ص:56.
3-روجر.ب.هينكل، قراءة الـرواية ، تر:صـلاح رزق، دار الآداب ،بيروت، دط،1995، ص:233، نقلا عن :محمد بوعزة ،تحليل النص السردي، ص:56.

ومسايرة حركته، ويصف الناقد انريكي أندرسونEnrique Anderson الـشخصية" بأنها رئيسية عندما تؤدي وظائف مهمة في تطوير الحدث، وبالتالي يطرأ على مزاجيتها تغيير وكذلك على شخصيتها، أما الشخصيات الثانوية فهي تلك التي لا يطرأ عليها تغيير أو تتغير فـي إطـار الظـروف المحيطة، إن الشخصـيات الـرئيسيـة هي شـخصيات مسيطرة، وتظهر بصورة الفرد المهيمن رغم أن سلوكها قد لا يتـسم بالسلوك البطولي، وأيا كانت الأحداث والتصرفات الصادرة عنها فإن الباعث ينير معالم الشخصية، أما الثانوية فهي تابعة تسهم في إضفاء اللون المحلي للقصة "[1].

ويحدد لنا الباحث محمد بوعزة بعض المعايير المميزة للشخصيات الرئيسية[2]:

الشخصيات الرئيسية
- معقدة .
- مركبة.
- متغيرة.
- دينامية.
- غامضة.
- لها قدرة على الإدهاش والإقناع.
- تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكي.
- تستأثر بالاهتمام .
- يتوقف عليها فهم العمل الروائي ولا يمكن الاستغناء عنها.

ولقد برزت الشخصيات الرئيسية في رواية " كتاب الأمير " لـواسيني الأعرج، على أنها ذات طابع خاص، ودلالات فنية تتماشى مع طبيعة الرواية التاريخية، ومحاولة منا لكشفها سنركز على ثلاث شخصيات رئيسية برزت بقوة في معمارية النص الروائي.

1-أنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، تر:علي إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، سلسلة المشروع القومي للترجمة، القاهرة، دط،2000، ص: 339-340.

2- للتوسع ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص: 56 – 58 .

أ- **شخصية الأمير عبد القادر**:

تظهر شخصية الأمير عبد القادر ظهورا متميزا، إذ تعتبر شخصية رئيسية في نص رواية " كتاب الأمير "، وهي ذات طابع خاص، والأكثر بروزا وظهورا من بين كل الشخصيات، حيث سيطرت على معظم المسارات السردية والأحداث الروائية، فهذه " الشخصية الأساسية استأثرت بكثير من المقاطع الحكائية، وأنجزت دورا بارزا في تشغيل كثير من الحقول الدلالية، كما أنها شكلت موضوع تبئير بارز"[1]، في بموضوع السرد.

وتأتي شخصية " الأمير عبد القادر " في مقدمة الشخصيات الروائية داخل المحكي الروائي، بحيث تهيمن على الذاكرة وأحداث السرد، وأصبحت محركاً أساسياً للأحداث ومحورها الرئيسي، وهكذا فإن شخصية الأمير تطل علينا بعوالمها الخاصة، التي جمعت مزيجا بين الواقع والمتخيل والحرب والسلم والبأس والرجاء والحب والكراهية والمقاومة والانهزامية...

وتظل شخصية الأمير عبد القادر الشخصية المسيطرة على الحدث الروائي طيلة مراحل سيرورة الرواية، إذ تتولى مهمة تنظيم الأحداث الروائية من بدايتها إلى نهايتها، فعقد لها الروائي دورا أساسيا في بناء الأحداث الروائية وتطويرها، إذ يتشكل نموها مع تطور السرد من الطفولة إلى الشاب المحارب إلى الأمير المقاوم إلى الأسير المنهزم، ويتجلى دورها في تحريك الأحداث، وفاعليتها واضحة في أدائها من خلال مساحات المحكي الروائي، ومـن هنا تحتل شخصية الأمير عبد القادر مكانة متميزة داخـل النص الروائي، لأنها صانعة الأحداث، وتدفع بها نحو الأمام، فهي المحور الرئيسي في الرواية والبؤرة الأساسية التي يسعى الرواة والشخصيات إلى إضاءة جوانبها أو التفاعل معها. مما يجعلها مركز اهتمام الشخصيات الروائية الأخرى والرواة على السواء.

1-عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص:243.

واضح أن واسيني الأعرج استثمر الطابع السيري في طريقة عرضه لشخصية الأمير عبد القادر، إذ يحاول واسيني الأعرج أن يعرفنا بهذه الشخصية الأسطورية التي تعد أعظم شخصية في تاريخ المقاومة الجزائرية، بل العربية إن لم نقل الإنسانية قاطبة، إذ تعتبر ميراثا إنسانيا، وتتجسد محاولة واسيني الأعرج في نقل بعض الوقائع والأحداث والمواقف والمغامرات التي عاشها الأمير عبد القادر مع أهله وحاشيته وجنده وخصومه في أيام الحرب والسلم والمنفى، بطريقة تجعل القارئ يعيش "تجربة التكون التاريخي للشخصيات التاريخية المهمة، وإنها مهمة الكاتب من ذلك الوقت فصاعداً، أن يترك أفعالهم تجعلهم يظهرون بمظهر الممثلين الفعليين لهذه الأزمات التاريخية "[1].

ومن الملاحظ أن شخصية الأمير في النص الروائي لا تقدم دفعة واحدة، بل نجد أن ملامحها وصفاتها تتشكل عبر مراحل تطور الرواية عن طريق استرجاع لمسيرتها، كما أن الروائي تطرق إلى بعض السمات الجسدية للأمير من غير إسراف، وهذه السمات الجسدية تحيل إلى السمات والصفات الداخلية والنفسية، فالروائي دائما عبر مراحل الرواية يحدث تغييرا وصفيا للسمات الجسدية تتلاءم مع وضعية الأمير وحالته النفسية ووضعيته (حرب – سلم – منفى)، "ينظر إلى حركات الأمير التي لم تكن متزنة كعادتها، يعرف جيداً أن الأمير ليس على ما يرام من عينيه ومن لون بشرته عندما يكون غير مرتاح لشيء ينكسر صفاء العينين ويتمادى لون البشرة إلى صفرة داكنة "[2]، كما أن ملابسه ومظهره الخارجي يعكس صرامة الأمير، الذي يسعى إلى المحافظة على الشخصية المحاربة القوية التي تسعى إلى طرد الاحتلال، ومنه التعرف على مكانته الاجتماعية والشخصية، ويحيل ملبسه ومظهره الخارجي على الفترة الزمنية التي عاشها الأمير عبد القادر.

1 -جورج لوكاش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، ص: 41.
2-واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 106.

يصور لنا واسيني الأعرج شخصية الأمير في صورة كاريزمية[1]، فعندما واجه الأمير خيانات أهله والأقربين منه من بني جلدته مثل: أخيه وشقيقه مصطفى الذي انضم إلى الدرقاويين أعداء الأمير"أنت تتساءل عن وضعية السي مصطفى، أخي قائد فليته الذي انضم إلى الدرقاويين الذين يناصبوننا العداء، لن أقول شيئا القضاة وحدهم يفتون في أمره لا عذر لمن خان"[2]، ونجده في نفس الوقت يحتفي بصحبة الأوفياء المخلصين، الذين آمنوا به وجعلوه رمزاً لجهادهم.

وإننا لنرى شخصية الأمير تتمتع بمميزات تجعلها فريدة من نوعها، وما من أحد يعرفه عن قرب أو بعد إلا وتجده لا يتأخر في التضحية بالنفس والمال والأهل من أجله، كما فعل الفارس البوخاري "كان الفارس البوخاري بجانب الأمير يتلقى عواصف الضربات مرتين باستماتة كبيرة"[3]، إلى أن مات وهو يحمي الأمير" عندما حمله الأمير على حصانه ودفع به إلى مؤخرة الخيالة للاهتمام به شعر بحزن عميق وأنه افتقد رجلا ثميناً، قبله على جبهته متمتماً: لقد كنت أعظم صديق يا السي البوخاري "[4]، ولا يختلف فعل قدور بن علال "على يساره قدور بن علال الذي كلما دخل حرباً، طلب أن يموت فداء لأمير المؤمنين"[5]، أو كالرجل الذي أرسله ابن سلطان المغرب لاغتيال الأمير، حيث تلتقي عيناه بعيني الأمير مصادفة بعد انتهائه من قراءة القرآن فيلقي بسيفه ويسقط على ركبتيه يبكي، وبعدها يشرح للأمير،"يا أمير المؤمنين، لقد كلفت بقتلك وها أنا ذا أفشل في رفع سيفي ولا أدري لماذا، مع أني كنت وحدي كما ترى؟[...]أترك سيفك فلست بحاجة إليه وارتح هنا بجانبي قليلا، هنا بالضبط على نفس الزربية التي كنت أصلي عليها واقرأ كلام الله الذي لا أشك في أنك تعرفه، لقد شاء الله أن تدخل المكان قاتلا وتخرج منه كريما مؤمنا"[6].

1- ينظر: عدنان كزازة، " الأميـر" قراءة العولمة الإنسانية، جريدة يومية، الثورة السياسية " ملحق ثقافي " الصادرة عن وحدة الطبع والنشر، دمشق، سورية، 2008/06/03.
2- واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير"، ص: 120.
3- المصدر نفسه، ص: 382.
4- المصدر نفسه، ص: 382.
5- المصدر نفسه، ص :389.
6- المصدر نفسه، ص :375.

وهذا لا يختلف عن حال الكابتن بواسوني الضابط الفرنسي الذي رافق الأمير في منفاه بفرنسا مترجما وصديقا، وبعد طلبه من السلطات الفرنسية تسريحة من الخدمة يتوجه إلى الأمير بطلب، فاجأه وهزه هزاً " أنا في غاية الراحة للقيام بواجبي معكم يا سيدي، سعادتي كبيرة في مساعدتكم وخدمتكم وأتمنى أن تقبلوني مرافقا لكم في رحلتكم إلى بروسيا ... منذ زمن بعيد وأنا أفكر أنا وزوجتي في ذلك اليوم الذي نرحل فيه بصحبتكم إذا قبلتم بنا[...] عانقه الأمير طويلا ولم يقل كلمة واحدة"[1].

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى، نجد الأمير عبد القادر والمفكر الزعيم التاريخي الذي اختاره أهله وذووه أميرا للمؤمنين وسلطانا عليهم، الذي سعى إلى تأسيس دولة في ظل أحلك الظروف وأسوئها، بين الصـراع القبلـي والصـراع مع المحتل، رفض تلك البيعة ففرضت عليه ونلمس هذا في قوله:"... قد قبلت بيعتهم وطاعتهم كما قبلت هذا المنصب مع عدم ميلي إليه مؤملا أن يكون واسطة بجمع كلمة المسلمين وإزالة النزاع والخصام من بينهم"[2].

كما أننا نجد شخصية الأمير محبة للعدل والسلم والعلم والمعرفة، فقد بدأ حياته بالعلم وكـان شغـوفا بالمطالعـة، إذ أنـه يرتكن إلى كتبه في استراحته من المعارك، الطاحنة ليجد فيها راحة نفسه، كمقدمة ابن خلدون والإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، "وبحنا الحرب ولكننا أجبرونا على خسران معركة السلم [...] سأرتاح قليلا مع التوحيدي فيه الكثير مما يزهر الروح المتعبة "[3]. أما في أيام منفاه فنجد مجموعة من الكتب التي كانت تؤنسه من وحشة المنفى "علم الكلام للسنوسي رسالة ابـن زيد القيرواني في الفقه، ومصنفات البخاري، وكتاب الشفاء للإمام عياض "[4]، ولم يقتصر على الكتب العربية بل راح يبحث وراء الكتب الغربية، فقرأ لديكارت وروسو وغاليلو والإنجيل وغـيرها مـن الـكتب ونـستشف هذا في

1- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص:516.
2-المصدر نفسه، ص: 78 - 79.
3- المصدر نفسه، ص: 147.
4 - المصدر نفسه، ص :525.

قوله:" لديكارت قربني من هذه الأرض، وروسو حبب إلي المجتمع، وهو على حق فيما يتعلق بالجريمة، حزنت لغاليلو كان يفترض أن يبقى على رأيه، وأن لا يتراجع أمام القضاء وهو سيد العارفين"[1]، وهو الذي ظل يسعى إلى تأسيس دولة قوية منبعها الأساسي العلم والمعرفة، "لقد أدرك في وقت مبكر أن عليه أولا غلق الممرات مع الباب العالي نهائيا وبدء التفكير في بناء دولة تتأسس على المعرفة والعلم "[2].

مما سبق نجد أن شخصية الأمير عبد القادر تجمع بين صفات وأبعـاد متميزة، تجمَّع بين القائد الفارس والخطيب والمفكر والأديب والشاعر والزعيم التاريخي، ولعل أهم بُعد ميز شخصية الأمير هو البعد الإنساني، إذ أن جُلَّ اهتمام واسيني الأعـرج كان في تقديم شخصية الأميـر الإنســان، الذي يحب ويكره، ويفرح ويغضب، يتفاءل ويتشاءم ... فكل مواقفه تحيل إلى إنسانيته التي تجسد روح الدين الإسلامي.

ب-**شخصية الأسقف أنطوان ديبوش**:

ثمة شخصية أخرى رئيسية تأتي في المرتبة الثانية بعد الشخصية الأساسية الأمير عبد القادر، هي شخصية المونسنيور ديبوش، حيث تضطلع بدور أساسي في المحكي الروائي، مما يجعلها عنصرا فعالا في تحريك الأحداث داخل النص السردي، تقوم شخصية مونسنيور ديبوش بأدوار رئيسية ووظائف حاسمة في النص الروائي باعتبارها الشخصية المنظمة والمسيرة للأحداث التي تخص مسيرة الأمير عبد القادر، إذ يتولى ديبوش مهمة سرد قصة الأمير ومقاومته، من خلال " رسالة عبد القادر في قصر أمبواز " مهدى إلى السيد لويس نابليون بونابرت، يرجوه إطلاق سراح الأمير وخاصة أن ديبوش لم يترك صغيرة ولا كبيرة، ولا شاردة ولا واردة فيما يتعلق بسيرة الأمير ومقاومته إلا أحصاها، وضمَّنَها في رسالته إلى نابليون بونابرت، فديبوش هو السارد المهيمن في النص الروائي، إذ تستند مهمة سرد أحداث

1- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 490.
2- المصدر نفسه ، ص: 147.

سيرة الأمير ومقاومته، وهذا الإسناد في الرواية لشخصية مسيحية، أجنبية، يُكسِبُ الحياد ويزيد في انكشاف الحقيقة، فيما يتعلق بسيرة الأمير وما أحاط بها من غموض.

كما نتعرف على شخصية مونسنيور ديبوش التي قدمها لنا واسيني الأعرج على أنه رجل محب لفعل الخير، وقد أتاح له عمله كأسقف لمدينة الجـزائـر أن ينذر نفسه لخدمة الضعفاء والمحتاجين من المسلمين والمسيحيين على السواء "أنا متأكد أن الناس الخيرين يذكرون أعمالك بمحبة كبيرة، هل كان عليك أن تترك الناس يموتون أم تجتهد حتى ولو خدعك الاجتهاد؟ ماذا كان عليك أن تفعل [...] لقد بنيت وأنقذت اليتامى ولم تسأل يوماً لا عن لونهم ولا جنسيتهم ولا عن قناعاتهم ، يكفيك هذا "[1].

وهكذا تبرز محبة ديبوش وشدة تعلقه بالأراضي الجزائرية، " كم اشتهي يوما أن يعود رمادي إلى هناك، حيث تركت قلبي وجزءاً من ذاكرتي كم اشتهي أن ألقاها وتلقاني وأسند رأسي على تربتها الطيبة "[2]، والمتأمل لمقولة ديبوش سيتعرف إلى مدى حبه وعشقه للجـــــزائـــــــر.

وبهذا يتضح لنا مدى حب مونسينيور ديبوش للجزائر، ويقرن حبه هذا بحبه لخدمة المستضعفين الموجودين على هذه الأرض الطيبة، وهو الذي دافع عن رجلها الأول الأميـــــر عبـد القـــادر الشخصية الرئيسية في النص الروائي الذي كانت تربطه به علاقة حميمة، ونلمس هذا في حديث جون موبي عن ديبوش"ارتبط بهذه الأرض فدافع عنها باستماتة، ودافع عن رجلها الكبيـر الأمير، مثل الذي يدافع عن الكتاب المقدس "[3].

1- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 366.
2- المصدر نفسه، ص: 215.
3- المصدر نفسه، ص: 14.

ونجد في الاسترجاعات التي يستعيدها ديبوش في بداية علاقة بالأميـر، حين استعطفه في رسالة لإطلاق سراح السجين الفرنسي ماسـو " سيدي السلطان ... أنت لا تعرفني ولكني رجل مؤمن متفان في خدمة الله مثلك تماما، لو كنت أملك القوة للركوب على ظهر حصان الآن لجئتك للتو ولن تثني عزمي لا دكنة الظلمة ولا هدير الرياح، وسأقف عند مدخل خيمتك وأقول بصوت لن يخيب إذا كان ظني فيك صادقا: أعد لي أخي الذي وقع أسيراً بين أيديكم. قد لا أستطيع المجيء إليك ولكن أقبل مني من ينوب عني في هذه المهمة محملا برسالة مني أتمنى أن يباركها الله. فأنا لا أملك لا ذهبا ولا فضة ولا أستطيع أن أمنحك بالمقابل إلا صلوات روح صادقة واعتراف العائلة التي أكاتبكم باسمها، بخيرك الكبير... "[1]،وفوجئ ديبوش برد الأمير، وهاله ردّه، إذ ذكره بأن من واجبه الإنساني أن يلتمـس العفـو في إطـلاق سـراح جميـع الأسـرى مسيحيين كانـوا أو مسلمـين "مونسينيور أنطوان – أدولف ديبوش ... لقد بلغني مكتوبك وفهمت القصد ولم يفاجئني مطلقا في سخائه وطيبته لما سمعته عنكم، ومع ذلك اعذرني أن أسجل ملاحظتي لك بوصفك خادما لله وصديقا للإنسان: كان من واجبك أن تطلب مني إطلاق سراح كل المساجين المسيحيين الذي سجناهم منذ عودة الحرب بعد فسخ معاهدة تافنة، وليس سجينا واحداً كائنا من يكـون، وكان لفعلك هـذا أن يزداد عظمة لو مس كذلك السجناء المسلميـن الذين ينطفئـون في سجونكـم أحـب لأخيك ما تحبه لنفسك ... "[2].

وبهذا يزداد التقارب بين الأمير وديبوش، وعند سجن الأمير نجد محاولات ديبوش المستميتة من أجل إطلاق سراح الأمير من الأسر، وتنفيذ معاهدة السلام التي أبرمها مع القائد الفرنسي لامو يسير، وسلم بموجبه الأمير نفسه للقوات الفرنسية وإعلان إيقاف الحرب ونفيه إلى بلد يختاره الأمير وحاشيته،"أي صحة يا جون

1- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 49.
2-المصدر نفسه ، ص: 49 – 50.

عندما يموت الآخرون بسبب ثقة وضعوها في قادتنا ثم جاء من يقرر غير ذلك، لا يجب أن يجد الأمير الطريق الذي يريد أن يسلكه نحو الشرق "[1].

وتزداد تضحيات المونسينيور ديبوش من أجل إطلاق سراح الأمير، إذ لم يترك بابا إلا طرقه، ولا مسلكا إلا سلكه، وبهذا أصبحت قضية الأمير الهدف الأسمى عنده، " عندما ندافع عن قضية نصير مرضى بها "[2]، بل صارت أمنيته الوحيدة التي يسعى إلى تحقيقها، حيث أن ديبوش دعا الله أن يطيل في عمره ليرى الأمير عبد القادر خارج هذا السجن، ولم يبق لديبوش إلا مسلك وحيد، بأن يكتب رسالة خاصة إلى نابليون يلتمس فيها العفو للأمير، ومتفائلا بأن تجد صدى لدى نابليون، " لم يبق أمامي إلا هذا الحل، وإلا فلا معنى لما نقوم به، أمامي نابليون وأنا على يقين أنه سيقبـــل أن يتدخل في صالح هذا الرجل، المجلس عاجز عن اتخاذ قرار صارم ونهائي "[3].

إن واسيني الأعرج وهو يحاول أن يتتبع المسار التاريخي لسيرة الأمير عبد القادر، يجد نفسه يتتبع مسار شخصية أخرى لا تقل أهمية عن شخصية الأمير، هي شخصية المونسينيور ديبوش، مجسِّدَة النموذج الإنساني من خلال مواقفها ومحاوراتها وإحساسها بالآخر، فشخصية مونسنيور ديبوش تمثل الآخر، وهذا بتجسيدها لثقافة الآخر المستعمر، فكان لزوما أن تحكم بينه وبين الأمير علاقة صـــراع وانفصال كما يمليـــها علينا الواقـــع، إلا أننا نتفاجـــأ عند رجوعنا للرواية فنجد "واسني الأعرج ركز على مجموعة من الشبكات الدلالية التي يمكن من خلالـــها رصـــد مجمـوعـــة مـــن مظاهـــر التشاكـــل داخل النص بين الذاتية والغيرية "[4]، فتكونت في ظل الأحداث علاقة تواصل ورغبة بين الأمير ومنسينيور ديبوش، إذ " بقدر ما تحمل على إبراز مظاهر الاختلاف والمفارقة بينهما، تعمل

1- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 52.
2- المصدر نفسه، ص: 22.
3-المصدر نفسه ، ص: 52.
4-الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية "كتاب الأمير"لواسيني الأعرج، ص: 30.

أيضا على إبراز مظاهر التماثل "[1]، وهذا ما تضمنه قول ديبوش:" ستزور الشخصية الاستثنائية ولن تندم على مشقة السفر التي بذلتها لزيارته عرفت عبد القادر في أيام عزه وقت كانت الجزائر كلها تحت سطوة سلطانه وقوانينه، ستجده اليوم أكبر وأكثر إدهاشا في نقاشاته "[2]، وكذلك ما ضمنه جون موبي ساردا حالة ديبوش تجاه الأمير:" حدثت حالة بياض في الذهن سرعان ما امتلأت من جديد عندما وجد نفسه في مواجهة الأمير الذي حاوره وأحبه حتى قبل أن يراه "[3]، وأيضا ما تضمنته أقوال الأمير عن مونسينيور ديبوش، التي تجسد الاحترام والتقدير متجاوزة ذلك إلى درجة الحب، يقول الأمير متأملا صورة ديبوش المعلقة على عتبة باب قصر أمبـواز،" كانت صورتـك السمحة دائما مطبوعة في عمـق قلوبنا جميعاً، ولن تمحى أبداً، لكننا سعدنا لوجودها على مرأى من عيوننا باستمرار"[4].

وهكذا تجسدت روح الحب والتسامح بين ديبوش والأمير، رغبة منهما في الانفتاح على الآخر حضاريا وعقائديا.

ج- شخصية جون موبي:

تبتدئ الرواية وتنتهي بحكاية جون موبي، إذ يفتتح الكاتب روايته بشخصية جون موبي على ظهر الزورق الذي يملكه البحار المالطي، ومعه تربة قبر ديبوش وأربعة أكاليل ينثرها على بحر الجـزائـر، وذلك وقت الفجر، وأثناء انتظاره لرفات الموسنيور ديبوش لدفنه على الأرض التي طالما أحبها، يحكي جون موبي للبحـــار المالطي قصة سيده ديبوش ووصيته الأخيرة وعن العلاقة التي بينهما،"مونسينيور أنطوان ديبوش؟ كان أبي وأخي، كان كل شيء في حياتي خدمته أكثر من عشرين

1- الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية "كتاب الأمير"لواسيني الأعرج ، ص: 30.
2-واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص:41.
3- المصدر نفسه، ص: 15 – 16.
4-المصدر نفسه، ص 439.

سنة، جئت معه إلى هذه الأرض عندما عين أسقفا على الجزائر وصاحبته في كل منافيه إلى أن مات "[1].

وهكذا يصور لنا الكاتب شخصية جون موبي الوفي والمطيع لسيده في أقصى وأحلك الظروف، حيث عمل على تنفيذ وصيته بذر رماد جثمانه في عمق بحر الجزائر فجرا، وإعادة نقل جثمانه نحو الجزائر الأرض التي أحبها وعشقها، وكان هذا حلمه الأخير ووصيته الوحيدة، يقول ديبوش موجها الكلام لجون موبي:"كم أحلم عندما أموت أن تخرج يا حبيبي جون وأن تزرع تربتي في البحر فجرا، فقد غادرت تلك البلاد في حالة جوع منها، وأنت تعرف جـوع المحـــب لا يشفيه إلا المـوت أو اللقاء"[2]، نعم بالفعل قام جون موبي بتنفيذ وصية سيده مونسينيور ديبوش "الآن انتهى كل شيء وهدأت الروح قليلا، أشعر بثقل انزاح نهائيا من على صدري مونسينيور ديبوش يستحق أن نتعب من أجل روحه"[3]، وعلى الرغم من المشقة والتعب، تأخر نقل جثمانه وفق وصيته ثماني سنوات"تأخرتم كثيرا في نقل رفاته، ثماني سنوات بعد موته، كثير ألم يكن ممكنا نقله مباشرة بعد وفاته، ربما أسعده ذلك وأراحه على الأقل في قبره"[4]، وبهذا تم تنفيذ وصيته ديبوش " لقد وعدته وهو على فراش الموت أن أفعل ما أفعله اليوم قبل نقل جثمانه إلى الجزائر لم يطلب الشيء الكثير كم كنت أخاف أن أموت وأن لا أقوم بما يجب القيام به الوعد على الرقبة صعب ومع مونسينيور أكثر صعوبة "[5].

وهكـذا من خـلال هذه المحـاورة التي جرت بين جون موبي والبحار المالطي، يبين لنا جون موبي عن طبيعة العلاقة التي جمعت بينه وبين ديبوش وبين ديبوش بالأمير من ناحية أخرى، "ارتبط بهذه الأرض فدافع عنها باستماتة ودافع عن رجلها الكبير، الأمير مثل الذي يدافع عن كتاب مقدس استمات في الدفاع عنه حتى

1- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 10.
2- المصدر نفسه ،ص: 218.
3- المصدر نفسه، ص: 17.
4- المصدر نفسه، ص: 10.
5- المصدر نفسه، ص :17.

جعل حياته كلها رهن إطلاق سراحه، البارحة قضيت الليلة بكاملها أفلي كلماته الأخيرة التي كنت أظن عبثا أني أعرفها عن ظهر قلب، لأفهم عميقا سر هذا الحب، الأمير كان وسيلته للوصول إلى المحبة العليا"[1].

وكذلك نجد حوارات كثيرة داخل النص الروائي، جمعت بين جون موبي وسيده مونسينيور ديبوش، حيث يتضح أن هذا الأخير يستشيره في كل شيء ويأخذه معه في جميع رحلاته وأينما توجه، "الأحسن يا جون أن نسرع الخطى قبل أن يقلع قطار أورليان"[2]، ومن هنا نعتبر شخصية جون موبي شاهدة على الأحداث التي جرت داخل النص الروائي.

ويتضح من ذلك أن شخصية جون موبي، شخصية أساسية داخل النص الروائي، فهي التي تروي الأحداث وتشارك فيها وأحيانا أخرى تصنعها، وقد حملت هذه الشخصية على عاتقها الرواية بكاملها فجون موبي يحضر بدور الراوي الذي يروي أحداث الرواية من بدايتها وحتى نهايتها، لأنها الشخصية الشاهدة الوحيدة التي كانت حاضرة في مجالس ديبوش و الأمير ومحاوراتهما.

2-3-1-2- الشخصيات الثانوية:

تعد الشخصية الثانوية ركنا أساسيا في النص الروائي، إذ لا تخلو منه أي رواية. فهي تقوم بدور فرعي في تطوير الأحداث، "وتنهض الشخصيات الثانوية بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية "[3]، وغالبا ما تظهر مساعدة أو معيقة للشخصيات الرئيسية، فقد تكون مساعدة أو صديقة "للشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له "[4].

1- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"،ص: 14.
2- المصدر نفسه، ص: 36.
3 - محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص: 57.
4 -المرجع نفسه، ص: 57.

وقد حظيت الشخصية الثانوية بمكانة بارزة داخل النص الروائي، إذ تتجلى أهميتها الأساسية تطوير الحدث الروائي، ومنه لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات ثانوية، فهي "الشخصية المساندة التي تعطي للعمل الروائي حيويته ونكهته وقدرته على إبلاغ رسالته، وإن تجذير الصورة الدرامية داخل العمل الروائي لا يتم إلا من خـلال تحريـك الشخصيات الثانوية التي تعطي للصراع ذروته ومعناه، ومن هنا فالشخصية الثانوية ليست حالة أو مادة عابرة أو مفروضة على مسرح الحدث، واستطيع الادعاء – تبعاً لذلك – وبعيد كثير من التشكيك أن الشخصية الثانوية شخصية بطلة وإنما بمستواها"[1].

وهذا لا يلغي كونها " دائما ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكي، وهي بصفة عامة أقل تعقيدا وعمقا من الشخصيات الرئيسية، وترسم على نحو سطحي، حيث لا تحظى باهتمام السارد في الشكل بنائها السردي، وغالبا ما تقدم جانبا واحداً من جوانب التجربة الإنسانية "[2].

وهكذا يحدد لنا الباحث محمد بوعزة، بعض المعايير المميزة للشخصيات الثانوية[3]:

الشخصيات الثانوية
- مسطحة - أحادية - ثابتة - ساكنة - واضحة - ليست لها جاذبية - تقوم بدور تابع عرضي لا يغير مجرى الحكي - لا أهمية لها - لا تؤثر غيابها في فهم العمل الروائي

1-باسم عبد الحميد حمودي، مدخل إلى الشخصية الثانوية في الرواية العراقية، مجلة الأقلام العراقية، العراق، ع6، 1988، ص: 42.
2- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص: 57.
3-المرجع نفسه، ص: 58.

من هنا حفلت رواية " كتاب الأمير " بالكثير من الشخصيات الثانوية بتعدادها وتميزها، وقد وفق الكاتب واسيني الأعرج في تقديمها تقديما يتلاءم مع طبيعة الرواية التاريخية، فقد وضحت لنا الأوضاع الاجتماعية والثقافية والسياسية التي عاشتها كل من الجزائر وفرنسا، وخاصة الأولى أثناء الاحتلال الفرنسي لها خلال القرن 19 م، كما كان للشخصيات الثانوية داخل النص الروائي دور فعال في دفع مسيرة الحدث وبناء الحبكة الروائية، وسنتعرض لبعض النماذج التي تمثل الشخصيات الثانوية في نص رواية " كتاب الأمير ":

أ- **شخصية الشيخ محي الدين**: والد الأمير عبد القادر، وتظهر هذه الشخصية الحكيمة والمتزنة والهادئة، "تدخل الشيخ محي الدين بصوت حكيم كعادته وهادئ لا تكاد تسمع إلا نبراته الأخيرة"[1]، وما "الصوت إلا ميزة دالة على صاحبه، وبالفعل فقد كان محي الدين دائم الهدوء في أحكامه وتصرفاته وحركاته، وحتى في أفكاره فانعكس ذلك على صوته "[2]، " قبل أن تتجلى للشيخ محي الدين حالة الصفاء ويرفع رأسه نحو السماء "[3]، وما حالة الصفاء إلا دليل على عمق تفكيره وسكونه وهدوئه الدائم، وما حكمة رفع الرأس نحو السماء إلا دليل على توجهه المستمر نحو الله، وسعيه الدائم إلى تطبيق شرعه وتحقيق العدالة بين الناس، باعتباره حاكم تلك المنطقة وشيخ زاويتها القادرية الأكبر، حيث ألفيناه وبلا تردد يطبق حكم الإعدام على قاضي أرزيو الذي خان دينه وبلاده، " الحاكم يعطي العبرة، قاضي أرزيو خان فكان عليه أن يدفع الثمن "[4]، وهكذا تمت محاكمة وتنفيذ حكم الإعدام في حق قاضي أرزيو، ولم يقبل الشيخ محي الدين بأي مسلك آخر سوى حكم الشرع فيه، " الحكم واضح وهو حكم الله، الخيانة لا جزاء لها إلا القتل، وأي انتظار هو تشكيك في أهليتنا لحماية هذه الأرض "[5].

1-واسيني الأعرج، رواية"كتاب الأمير" مسالك أبواب الحديد، ص: 76.
2-وهيبة عجيري ، فنيات السرد في رواية "كتاب الأمير"لواسيني الأعرج، ص: 72.
3-واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير"، ص: 57.
4-المصدر نفسه، ص: 62.
5-المصدر نفسه، ص: 62.

وتطبيق القانون يسلك مسلكا عادلا عند الشيخ محي الدين بين جميع الناس، بما فيهم أبنائه، ولو أن أحد أبنائه خان لكان مصيره مماثلا لمصير قاضي أرزيو، "لو كان ابني عبد القادر هو من فعل ذلك، ما عتقته "[1] ، " لو تخاذل أخوك البكر لوضعت سكيني في عنقه بيدي، هنا وأمام الجميع "[2].

ومع تقدمه في السن وسوء الظروف من حوله، خروج الأتراك الذين باعوا البلاد، ودخول الاحتلال الفرنسي وتقاتل القبائل فيما بينها لأتفه الأسباب، لم يعد قادراً على تحمل المسؤولية، " أدرك ثقل المسؤولية والثقة، حاربنا من أجل هذه الأرض بكل إخلاص ... هذا يحتاج إلى دم جديد لست قادراً عليه. العمر سلطان "[3]، وهذا ما جعله يقدم ابنه عبد القادر لهذه المسؤولية ويجتهد في إقناعه بتوليها ورفع راية المقاومة ضد الاحتلال الفرنسي، " ومع ذلك أضع أمامكم ابن الزهراء، عبد القادر فإن شئتم توليته سلطانا على الغرب، فلكم ذلك وإلا اقترحوا من ترونه مناسبا لهذه المهمة الكبيرة، لم أعد قادراً على تحملها "[4].

ب - شخصية القاضي أحمد بن الطاهر: قاضي أرزيو، كما أنه أستاذ الأمير عبد القادر، " كان الله يرحمه، أستاذي ومرجعي في الفقه خسارة كبيرة "[5]، وقد ذكر أحمد بن الطاهر هذا مدافعا عن نفسه ومستعطفا الشيخ محي الدين فقال له: " لقد علمت ابنك يا الشيخ محي الدين حب هذا الدين وهذه البلاد "[6]، قبل تنفيذ حكم الإعدام، فأحمد بن الطاهر شخصية خائنة كما تذكرها الرواية، خان دينه وخان بلاده، " الموت للقاضي أحمد بن طاهر الذي باع دينه وعرضه ووطنه للكفار وتعامل مع النصرانيين الغزاة "[7]، حيث تمادى في التعامل مع الفرنسيين فباع لهم المواشي والبغال والخيول والتبن والعلف[8]، متجاوزا بذلك القوانين التي تمنع التعامل مع الفرنسيين الغزاة.

1-واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 62.
2-المصدر نفسه، ص: 62- 63.
3-المصدر نفسه، ص: 76 – 77.
4-المصدر نفسه، ص: 77.
5-المصدر نفسه، ص: 61.
6-المصدر نفسه، ص: 57.
7-المصدر نفسه، ص: 57.
8-ينظر:المصدر نفسه، ص: 57.

كما كشفت لنا حادثة إعدام القاضي أحمد بن الطاهر عن العواطف المختزلة داخل الأمير تجاه أستاذه، إذ يطل علينا الأمير إنسانا ويظل كذلك في أعماقه، " رفع عبد القادر لحاف برنسه ومسح عينيه.

- أتبكي يا بني؟ ... كان أستاذي يا الله
- ثم وضع يده على فمه ونظر إلى السماء وأغمض عينيه طويلا "[1].

ج- قدور بن محمد برويلة:

كاتب الأمير الخاص، وجليسه وصديقه، يقوم قدور برويلة بتدوين كل ما يدور في مجالس الأمير، إذ نراه لا يترك شاردة ولا واردة فيما يتعلق بمجالس الأمير إلاَّ دونها، " كان قدور بن محمد برويلة كاتبه يدون كل ملاحظاته في أوراق صفراء ويحاول أن يتتبع كل ما كان يدور في الجلسة "[2]، وكان برويلة يساعد الأمير في كل شيء ويقدم له مشورته ورأيه في جميع الأمور، فهو ذلك الرجل البسيط الغني قليل البذخ " قدور برويلة الذي كلما دخل إلى هذه الخيمة لتسجيل انطباعات الأمير أو أفكاره، اندهش من بساطة هذا الأخير ومن ممتلكاته، فقد كان برويلة وهو الرجل البسيط يملك من الغنى المادي أكثر مما كان يملكه الأمير "[3].

د- **البوحميدي**:

خليفة الأمير عبد القادر، عُرِف بمواقفه البطولية، ورجولته الفذة، وشجاعته النـادرة، فقد كـان شديد الإخـلاص والوفـاء للأميـر، إذ يصفه لنا الأمير فيقول عنه: " هكـذا يا البوحميدي، رجولة عالية وشجاعة لا تضاهيها شجاعة "[4]، ومن هنا نجد الأمير يـولّيـه خـلافة تـلمسـان تكـريما لـه ولأخـلاقه الحميدة وخصاله

1- واسيني الأعرج، رواية"كتاب الأمير"، ص: 61.
2-المصدر نفسه، ص: 113.
3-المصدر نفسه، ص: 248.
4-المصدر نفسه، ص :344.

الكريمة، " خلافة تلمسان على رأسها البوحميدي الولهاصي من جبال طرارة، وله تأثير كبير على القبائل البربرية، يحب الخيل والكتب والأسلحة مثل الأميـــر "[1].

هـ - مصطفى بن التهامي :

خليفة وصهر وابن عم الأمير عبد القادر، وكانت تجمع بينه وبين الأمير علاقة صداقة حميمية، وهذا لما تتصف به شخصيته من أمانة وصرامة، ورجولة حَقَّــة، فاتخذه الأمير مرشده الخاص: "سلمها لصهره ومرشده في الظروف الصعبة مصطفى بن التهامي "[2].

فقد كان مصطفى بن التهامي يساعد الأمير في كل شيء، فهو صاحب رأي سديد وعقل رجيح، إذ نراه لا يبخل عليه بمشورته في ما يطرح عليه من مواضيع من قبل الأميـــــر، ولقد اتصف مصطفى بن التهامي بصفات وخصال حميدة، جعلت منه موطن ثقة لدى الأميـــر، فقد وثق به الأميـــر ثقة عمياء، حيث أصبح خليفته: "خلافة معسكر على رأسها مصطفى بن التهامي، صهره وابن عمه، العالم الخطيب والمكلف بالمراسلات "[3].

وعليه نجد الأمير عبد القادر في منفاه يتخذ من مصطفى بن التهامي أمين سره وكاتبه الخاص، ومرافقه الدائم، " فيقرأ له ويحادثه ويروي له سيرته ليدونها مصطفى بن التهامي "[4]، فقـد ظـل أمينا ووفيـا للأميـر في جميع أحواله وظروفه (سجن، حرب، سلم)، وهذا ما جعل الأمير يصفه أنه نظير لجون موبي الخادم الوفي للقس ديبوش " ظل جون موبي الطيب بجانبك ولم يتركك حتى عندما خيرته

1- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 104.
2- المصدر نفسه ، ص: 101.
3- المصدر نفسه، ص: 104.
4- المصدر نفسه، ص: 286.

وظل معي ابن التهامي وآخرون حتى اللحظة، في وقت تخلى فيه عنا الكثير من الأحباب "[1].

و- سيدي مبارك بن علال:

أحد أبرز خلفاء الأمير وأخلصهم له، عرف بشجاعته ومواقفه البطولية، فقد كان شديد الوفاء للأمير، ونلمس هذا في خطابه للأميـر: " يا أمير المؤمنين لو تركك الجميع، فلن أسلم فيك ولو بقيـت وحيـدا أواجه هـــذه الآلــة الجهنمية القاسية، ولكني أبحث فيما يمكن أن يفكر فيه الكثير بصمت إذا كان لابد من الموت فليكن "[2]، فهو يفضل الموت على أن يمس الأميـــــر بسوء.

ولقد جمعت بين مبارك بن علال والأمير علاقة صداقة قوية، ملؤها العاطفة والحنان، ونستشف هذا عندما يرسله الأمير ومن تبقى من دائرته إلى بني إيزناسن بقيادته،" عندما عانق الأمير سيدي مبارك بقامته الصغيرة واستدارة جسمه، بدا له كطفل صغير يبحث عن أمومة ضائعة، حاول الأمير أن يمحو دمعة ارتسمت في عمق عينيه اللتين برقتا تحت القنديل الزيتي "[3].

وتظهر هذه العلاقة وتبرز أكثر، أثناء وقـوف الأميـر أمـام جثــة بن عــلال " وعندما وقف على ما تبقى من جثة ابن علال تبكش فجأة وهربت من لسانه كل الكلمات، ولم يلمس إلى الفراغ والضغينة. كزَّ بقوة وتصلب على أسنانه طويلا حتى سمع تقاطعها وقرقعتها الحادة، شعر ببعض الذنب لا أحد يدري لماذا انفصل قليلا عن كل محيطه وأخرج منديلا وبقي واقفا كـالشجـرة المـعزولــة في صــحراء قاحلة "[4]، وقد بلغ الحزن بالأمير كما لاحظنا مبلغا كبيراً لفراق أعز وأخلص قادته.

1- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 368.
2- المصدر نفسه، ص: 311.
3- المصدر نفسه، ص :311.
4- المصدر نفسه، ص: 323.

وعليه فإن واسيني الأعرج كان حريصاً كل الحرص على إعطاء شخصية مبارك بن علال دوراً فعالاً في رسم وتحريك البرامج السردية التي تحاكي المعارك والحروب، إذ نجد حكمته وحنكته السياسية تظهر وتتجلى في مطلع الرواية أثناء عملية التفاوض مع ديبوش فيما يخص الأسرى:" كادت العملية أن تنتهي إلى مجزرة بسبب سوء تفاهم لولا حكمة بن علال "[1].

وبالإضافة إلى الشخصيات الثانوية التي أسلفنا ذكرها، نجد أسماء شخصيات أخرى، منها من تعدد ذكره ومنها من ذكر في مواضيع قلة في النص الروائي وسنحاول ذكرها هنا باختصار:

نجد والدة الأميـــــر لالة زهـــــراء، وأخويه السعيد ومصطفى، ومساعدوه: بن دوران – بن عراش – ومستشاره: عمر بن الروش .

هناك مصطفى بن إسماعيل وحفيدة مازاري والدرقاوي ومحمد التجاني والآغا بن فرحات الذين وقفوا ضد الأميـــر وحاربوه وغيرهم كثر.

ونجد أيضا سلطان المغرب عبد الرحمان بن مولاي وحفيده العقون، ما يلقبه الأميـر، وبعض القادة العسكريين الفرنسيين دوميشال و بوجو، ولامورسيير الذي يلقبه الأمير بـ " بوهراوة " والجنرال فالي، والجنرال تريزل والحاكم العالم للجزائر الجنرال كلوزيل، وولي العهد الدوق دومال ورئيس فرنسا نابليون بونابرت الذي أشرف على إطلاق سراح الأميـــر، والكولونيـــل بواسوني رفيق الأميـــر ومترجمـــه، والكولونيل دوبراي والكولونيل يوسف وهما من شاركا في معركة عين طاجين لإسقاط الزمالة.

كما نجد أيضا شخصيات رجال الدين: الأب سوشي، والمونسينيور يافي والكردينال دوني والأب غريغوار السادس عشر وأخوات السان – فانسون دوبال ... إلخ. وجميع هذه الشخصيات ساهمت بشكل كبير في بناء العمل الروائي سواء كانت

1- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 50 - 51.

رئيسية أم ثانوية، " وتختلف هذه الشخصيات التي قد تكون جامعة بين البعد التاريخي والبعد التخيلي في كيفية حضورها داخل الرواية "[1]، وهذا ما يكسب نص الرواية واقعية تكاد تكون تسجيلية، حيث "تظل الشخصيات وأعمالها داخل الرواية قوية التأثير في القراء بقوة البناء والإيهام بالواقعية (La vraisemblance) "[2].

وهكذا استطاع واسيني الأعرج من بناء نص روائي متميز، تلعب فيه الشخصيات دوراً أساسيا، سواء كانت رئيسية أو ثانوية – متعلقة مع الأحداث ومتفاعلة فيما بينها ضمن مسارات سردية داخل الرواية مرسومة مسبقا وفق ما يتطلبه الفن الروائي.

2-3-2- تصنيف شخصيات رواية كتاب الأمير وفق آراء فيليب هامون: تعتبر دراسة الناقد الفرنسي فيليب هامون حول الشخصية في كتابه الموسوم بـ « سيمولوجية الشخصيات الروائية »، من أهم الدراسات الحديثة المنجزة في مجال مقاربة الشخصية داخل الخطاب السردي، ويمكن أن نحدد ثلاثة محاور أساسية تقوم عليها هذه المقاربة:

- أنواع الشخصيات.
- دال الشخصية ومدلولها.
- مستويات تحليل الشخصيات.

ومن بين هذه المستويات الثلاثة نجد أن المستوى الأول (أنواع الشخصيات)، يساعدنا على فهم وتحديد طبيعة الشخصيات والتعرف على أدوارها[3] داخل العمل السردي.

1-أحمد جوة، التفاعل التاريخي والروائي في " كتاب الأمير "، لواسيني الأعرج، ص: 297.
2-المرجع نفسه، ص: 301.
3-ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 07.

يقدم لنا فيليب هامون أنواع الشخصيات في صورة ثلاثية:

- شخصيات مرجعية.
- شخصيات إشارية.
- شخصيات استذكارية.

وسيتموضع جل اهتمامنا وتركيزنا على النوع الأول (الشخصيات المرجعية)، مقارنة بالنوعين الآخرين، لأنها تقدم" لنا تصورات إجرائية حول واقعية الشخصيات "[1]، واعتمادا على ما سبق يمكننا تطبيق آراء فيليب هامون على رواية " كتاب الأمير " لواسيني الأعرج، وسنقتصر على بعض النماذج تماشيا مع طبيعة الرواية، كونها ذات مرجعية تاريخية، وتفاديا منا للحشو الزائد خشية الوقوع في الخلط والالتباس بين الشخصيات وعليه نجد:

2-3-2-1- الشخصيات المرجعية :

تعددت معاني " المرجعية " بتعدد الحقول المعرفية والفكرية التي تستخدم فيها[2]، وقد اعتمد الباحث سعيد علوش في تعريفه للمرجعية على استثمار اللسانيات، فالمرجعية عنده " علاقة بين العلامة وما تشير إليه، حقيقة غير لسانية تستدعيها العلامة "[3]، أما في المضمار الأدبي " تنصرف دلالتها إلى ما يحيل عليه الخطاب من أشياء، وما ينقله من وقائع نقلا حرفيا أو غير حرفي يتدخل فيه الناقل متصرفا في مكونات البنية الواقعية، وصابغا إياها بذاتيته المبدعة "[4]، ومنه فإن الشخصية المرجعية " تحيل على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما، كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة، إن قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة"[5]، وعند توظيف هذه

1-سعيد جبار، الخبر في السرد العربي، ص 198.
2- ينظر: تفاصيل مصطلح " المرجعية ": - فريد أمعضشو، مرجعية المصطلح النقدي لدى عبد الملك مرتاض، مجلة عالم الفكر، الكويت،ع1، مج42، 2013، ص: 227-231.
رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص: 152-154.
3- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص: 97.
4- فريد أمعضشو، مرجعية المصطلح النقدي لدى عبد الملك مرتاض، ص: 228.
5- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 29.

الشخصيات داخل الخطاب الروائي، " فإنها تعمل أساسا على التثبيت المرجعي، وذلك بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الإديولوجيا والمستنسخات والثقافة "[1].

وعليه ألفينا فيليب هامون يقسم فئة الشخصيات المرجعية إلى الشخصيات التاريخية، الشخصيات الأسطورية، الشخصيات المجازيــة، الشخصيات الاجتماعية[2]، وكل هذه الأنواع تحيل إلى ما سبق ذكره.

وتماشيا منا مع طبيعة الرواية، فإن رواية " كتاب الأمير " باعتبارها رواية تاريخية توظف نوعين من الشخصيات[3] :

أولا: شخصيات تاريخية صرفة عاشت حقا وأثبتها التاريخ على نحو معين.

ثانيا: شخصيات تاريخية متخيلة يفترض الروائي أنها كانت موجودة.

2-3-2-1-1- الشخصيات التاريخية:

عرفت الشخصية المرجعية عموماً والشخصية التاريخية خصوصاً حضوراً قويا وفعالا داخل النص الروائي، وقد" اتسع الفضاء لحركة الشخصيات التي اعتمدت على الخلفية التاريخية، وهي تنطلق من بؤرة مكانية معينة إلى أنحاء شتى في العالم، فتتجاوز هُوِيَّاتِهَا الدينية والعرقية، وتنخرط في تفاعل إيجابي مع هويات الآخريــن"[4]، إذ أنــها تقــوم بربــط الرواية بمرجعيتها الثقافية والفكرية والتاريخية، وبأنها ضمانة لمَّا يسميه رولان بارت بـ" (الأثر الواقعي) "[5].

وإن توظيف الشخصيات التاريخية من قبل الكاتب واسيني الأعرج " ليس بعملية اعتباطية بل هي عملية واعية تُسَيِّجُهَا قيود وإرغامات (Contraintes)

1-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 217.
2-فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 29.
3-نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 130.
4-عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، ص: 21.
5- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 30.

منها تنطلق وإليها تعود، وكلها جمالية تستمدها من جمالية الإبداع الأدبي "[1]، إذا اتخذها وسيلة فنية لتأكيد أفكاره التي هو بصدد إيصالها للقارئ، محاوراً الماضي من خلال إعادة ترهينه من منظور حضاري إنساني.

وانطلاقا من ذلك تعددت الشخصيات التاريخية في النص الروائي، إذ أننا سنذكر بعض الشخصيات التي أثرت تأثيراً كبيراً في سيرورة السرد الروائي، مثل: شخصية الأميـر عبد القادر، ديبوش، جون موبي، نابليون بونابرت، بيجو، ... وقد كثر هذا النمط من الشخصيات في الرواية، وخاصة أن الرواية تستعير معظم أحداثها من التاريخ.

ونلاحظ أن الشخصيات التاريخية الواردة في النص الروائي والمتمثلة في شخصية الأمير عبد القادر وغيره، تشارك في صناعة الأحداث ومحركة لها، نتيجة التلاؤم بين البنيتين الروائية والتاريخية التي يصنعها الروائي من خلال إدماج البنية الأولى في الثانية، ذلك أن الشخصيات الرئيسية في النص الروائي، هم أعيان شخصيات تاريخية معروفة[2].

وإذا كانت الرواية التاريخية من شأنها أن تتعامل مع الشخصيات التاريخية على أنها شخصيات ثانوية تتحرك وراء الستار مقصاة عن الحدث، ويتجلى دورها كانعكاس على تصرفات الشخصيات المتخيلة[3]، فإننا نجد واسيني الأعرج قد جعل من الشخصيات التاريخية شخصيات رئيسية تسهم في بناء الأحداث وسيرورتها.

ويمكن اختزال هذا النمط من الشخصيات في شخصية الأمير عبد القادر باعتبارها نموذجا مثاليا يحيل على مرجع واقعي تاريخي معروف، في تاريخ الجزائر الحديث، وما إن تذكر المقاومة الجزائرية للاحتلال الفرنسي في بداياته إلا وتتراءى لك صورة الأمير عبد القادر.

1- نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل،تيزي وزو،الجزائر، دط، 2011، ص: 99.
2- ينظر: عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص: 149.
3- ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 130.

ونجد أن واسيني الأعرج يولي اهتماماً كبيراً بشخصية الأمير على حساب باقي الشخصيات الأخرى، كونها الشخصيــة الرئيسية والمحورية في النص الروائي، وقد مثلت الشخصية المرجعية الرئيسية والمحورية في النص الروائي، وقد مثلت الشخصية المرجعية التاريخية بحق، وعادة ما تشارك هذه الشخصيات فيا لتعيين المباشر للبطل[1]، وهذا ما جعل واسيني الأعرج يلقي الضوء وعليها وعلى الظروف والمواقف التاريخية التي ساعدت في إبرازها داخل النص الروائي، غير أنها " لا تبقى أسيرة مرجعيتها التاريخية، بل تتصرف بالطريقة التي يمليها عليها السرد الروائي، ومنطق الأحداث، وهكذا تتحول الشخصية التاريخية إلى شخصية روائية، وتخضع لمنطق جديد، يمليها عليه الخطاب الروائي "[2].

وهــذا كلــه جعــل واسيني الأعــرج يتكئ على شخصيــة الأميــر عبد القادر، باعتبارها نموذجاً للشخصية المرجعية، فقد جمعت شخصية الأمير عبد القادر أكثر من وجه – الأديب – المقاوم – الصوفي – المفكر – الشاعر - ... غير أننا نجد وجهين بارزين في الرواية، أراد واسيني الأعرج أن تتمحور حولهما معظم أحداث الرواية، أحدهما يؤطر شخصية الأمير كبطل مقاوم، والآخر الأمير والمتسامح والمنفتح على الآخر.

2-3-2-1-2- الشخصيات التاريخية المتخيلة:

الشخصيات التاريخية المتخيلة قريبة من الشخصيات التاريخية الصرفة، إلا أنها لا تحيل في مرجعيتها إلى متفرد واقعي، فإن كانت "أبنية الشخصيات التاريخية محددة سلفا، بما يحتفظ به التاريخ من علامات مسجلة ومعترف بها، وقابلة للمراجعة قصــد التحقــق من صحتــها، ومــدى مطابقة ما ورد منها في الأثر الأدبي لهذا الواقع"[3]، فإن الشخصيات التاريخية المتـــخيلة على العكــس مــن ذلك، رغم كونها مرجعية

1- ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 30.
2-محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص: 106.
3-إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص: 114.

أيضاً، " فإنها من صنع الأديب، أي ليست سابقة للأثر، بل متزامنة معه وناشئة عنه، لأن علامتها كلها من عند المؤلف "[1]، ونابعة من حريته الإبداعية.

تعد الشخصيات التاريخية المتخيلة من أساسيات البناء الروائي التاريخي، إذ أنها تبني نسقاً مفتوحاً من العناصر التي تجعل اللا ممكن في التاريخ ممكنا ، إذ " لا تكفل لنا النصوص التاريخية دائماً الوثائق التي نحتاجها، فنعود مرة أخرى إلى تأكيد مبدأ المزاوجة بين ما كان وأثبت وما كان لم يثبت (المسكوت عليه) "[2]، وإنَّ انتظامها داخل الرواية يزيد من تلاحم البنيتين الروائية والتاريخية، وتساهم في الغوص إلى أدق تفاصيل ما لم يثبت في التاريخ (المسكوت عنه).

لقد جمعت الرواية التاريخية بين الشخصيات التاريخية الصرفة والشخصيات التاريخية المتخيلة، ومع هذا التزاوج بينهما تنبع مقدرة الكاتب الفنية في إنجاز رواية متكاملة تجسد روح التاريخ.

إذ أن الشخصيات التاريخية المتخيلة في أساسها "مكملة لمشروع وضعه الروائي وأراد إتمامه من خلال هذه الشخصيات، فهذه الشخصيات لا تحدها مرجعية ولا تقيدها نصوص التاريخ القديمة فهي ليست وليدتهم، إنها وليدة تمازج الأفكار وتبلورها على نحو خاص "[3]، بمعنى أنها وليدة أفكار الروائي ومستمدة من مخيلة الإبداعية.

ونجـد أن واسينـي الأعـرج وظـف هذه الشخصيات في روايته " كتاب الأمير "، وهذا من أجل بناء رواية متكاملة، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر: شخصية الصياد المالطي، سيدي الأعرج، القوال وابنته رقية، والخادمة نورا والعجوز خناتة ... وغيرهم.

1- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص: 114.
2- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 227.
3- المرجع نفسه، ص: 233.

ومن الملاحظ أن هذه الشخصيات على جانب عال من المهارة والإتقان في البناء، إذ أنها نابعة من حرية الراوي الذي يشكلها دون قيود مسبقة[1]، وأن الصفات التي اتصفت بها هذه الشخصيات التاريخية المتخيلة أو الوظائف التي تؤديها داخل النص الروائي،"يمكن اعتبارها " شبه تاريخية " لأنها لم ترد أسماؤها في كتب التاريخ، وتبدو لنا ذات صفات تجعلها شبه تاريخية"[2]، فهذه الشخصيات عندما تنظم داخل الرواية فإنها تشكل نوعاً جديداً من الارتباطات والعلاقات الذي يفرضه النسق الروائي.

ولقد برزت الشخصية المرجعية في رواية " كتاب الأمير " سواء كانت تاريخية صرفة أم تاريخية متخيلة، بقوة وفاعلية كبيرة، إذ تستعيد " فاعليتها في نسيج المتخيل كإستراتيجية بنائية مفتوحة وغير مغلقة على عقدة الحكاية، كأنها بحضورها على هذا النحو أكثر صدقية لحقيقتها، وأكثر استعداداً في آن لمحاورة تضعها أمام ذاتها وتؤهلها لممارسة التغيير"[3].

إذن فالشخصية في الرواية التاريخية نقطة تقاطع والتقاء بين التاريخي والروائي و المرجعي والتخييلي، فتكوّن " بها نوعا من السرد الذي يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخيلية "[4]، وتتداخل فيها الشخصيات التاريخية الصرفة والشخصيات التاريخية المتخيلة.

2-3-2-2- الشخصيات الإشارية الواصلة :

الشخصيات الإشارية تكوّن علامات دالة على " حضور الكاتب القارئ أو نوابهم في النص "[5]، إذ من الصعب الكشف عن هذا النمط من الشخصيات بسبب

1-ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 234.
2-فوزي الزمرلي، الرواية التاريخية عند البشير خريف، المعهد الأعلى للتربية والتكوين، تونس، ص: 26.
3-يمنى العيد ،المتخيل وبنيته الفنية في الرواية العربية، ص:34.
4-عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، ص: 10.
5-رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص: 130.

تسـرب آثار تشويشيـة مختلفة، أو عمليـات تمويهية التي تأتي لتربك الفهم المباشر " المعنى " هذه الشخصية أو تلك[1].

لقد عَمِدنا إلى تمثل هذا النمط من الشخصيات في شخصية جون موبي، خادم القس مونسينيور الذي يتولى مهمة السرد في الرواية، ويكون حلقة وصل بين الكاتب والقارئ والنص.

ويتضح لنا أن واسيني الأعرج عند توظيفه شخصية جون موبي باعتبارها شخصية إشارية واصلة، فإنه يتجاوز مرجعيتها التاريخية، إذ أن كتب التاريخ لم تذكر لنا إلا الشيء القليل عن هذه الشخصية، فالتاريخ يقول أن هذا الخادم " جون موبي " توفي قبل مونسينيور ديبوش، بمعنى أن واسيني الأعرج جعل هذا الخادم حيًّا[2]، وشاهدًا على أحداث جاءت بعده وراويا لها أيضا، فشخصية جون موبي ذكرت لكن الكاتب جعل لها صفات وملامح من إبداعه ومخيلته جعلت منها الناطق الرسمي باسمه،" إنما هي مؤشرات إلى حضور الكاتب، وهي لا تكون ذات هوية مذكورة في التاريخ، ولا تكون متصلة بالمعارف الموجودة بين أيدي القراء، وإنما تكون مُحِيلة على ذات منشئها وعلى جوانب معينة من حياته ومزاجه "[3].

وهكذا استطاعت شخصية " جون موبي " أن تعبر عن وجهات نظر المؤلف كون هذا الأخير يعطيها من الحرية المطلقة في نقل الأحداث دون تقيد، وهذا ما أكسب الرواية واقعية ومصداقية أكبر لدى القارئ.

وهنـا نستطيع القـول إن الكاتب قد أثبت حضوره من خلال الشخصية الساردة – الواصلة – جون موبي، إذ أنها الناطقة باسمه، ومع قدرة الكاتب على الظهور داخل النص بين حين وآخر داخل النص الروائي، حيث يمرر مواقفه وآراءه الفكرية والإيديولوجية في رواية تعدَّدت فيها الأصوات.

1- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 217.
2-ينظر: أمينة بلعلى، الهوية الثالثة في الرواية التاريخية، الرواية بين ضفتي المتوسط، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، دط، 2011، ص: 106.
3-الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص: 103.

2-3-2-3- الشخصيات الاستذكارية المتكررة:

فيما يتعلق بهذا النمط من الشخصيات، فإنها " تنسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت "[1]، إذ أن " مرجعية النسق الخاص بالعمل وحدها كافية لتحديد هويتها "[2]، ويمكن تحديد أهم الوظائف التي تقوم بها هذه الشخصيات كالآتي:

- وظيفة تنظيمية.
- وظيفة ترابطية.
- تقوية وتنشيط ذاكرة القارئ.

وقد تعـدد نمط هذه الشخصيات في رواية " كتاب الأمير " لواسيني الأعرج، إذ يمكن أن نميز بين نوعين من هذه الشخصيات، شخصيات استذكارية تنهض بمهمة الاسترجاع، وشخصيات استشرافية تنهض بمهمة تأويل الأمارات واستنطاق الدلالات.

أ- شخصيات استذكارية تنهض بمهمة الاسترجاع:

عرفت هذه الشخصيات حضوراً مكثفا وقوياً داخل النص الروائي، وخصوصا أن الرواية تستعير معظم أحداثها من التاريخ، وتأتي في مقدمة هذه الشخصيات شخصية مونسينيور ديبوش، التي راحت تسترجع ماضي الأميـر عبد القـادر في شكل رسالة موجهة إلى الرئيس نابليون بونابرت في محاولة منه لإطلاق سراحه.

ويظهر لنا هذا الاسترجاع والعودة إلى الماضي، في حديث ديبوش عن الأمير: " في المساء قبل أن ينسحب مونسينيور للنوم والخلود للراحة من متاعب السفر، كان ممتلئاً بالوجه الذي رآه لأول مـرة ولكنـه كأنـما رآه منـذ سنوات كثيرة، تحادثا طويلا عن

1-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 217.
2-فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 31.

اتفاقية السجناء وطيبة الأميــر وعن المــرأة التي جاءته تطلب من مونسينيور إنقاذ زوجها من محنة الموت المؤكـد "[1].

"وضع كفه على جبهته قليلا بحثا عن شيء ما لـم يكـن قـادرا على تحديـده، فرأى الأمير طفلا يركض على حافة وادي الحمام ثم وهو يقطع البحار والقفار مع والده باتجاه القيام بمناسك الحج وزيارة علماء القاهرة والتوقف في مقام سيدي عبد القادر الجيلاني ببغــداد ودمشــق والبقاء قليلا بمقام ابن عربي ... "[2].

وهكذا فإن الشخصيات الاستذكارية التي تنهض بمهمة الاسترجاع، أضفت على النص بعض ما تقدم ذكره من وظائف، فتقوم بتنشيط ذاكرة القارئ "وملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية معين "[3].

ب- الشخصيات الاستشرافية بالتي تنهض بمهمة تأويل الدلالات:

وتتمركز هذه الشخصيات حول وضعية ومستقبل الشخصية الرئيسية، فإنها تعيش مع حاضر الشخصية الرئيسية، لتتنبأ بمستقبلها، إذ أنها تؤول الواقع وتتكهن بالمستقبل، عن طريق "مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها "[4]، فهي بمثابة " تمهيد أو توطئة الأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات "[5].

ومحاولة منا لاستقراء نص رواية " كتاب الأمير "، لاحظنا أن واسيني الأعرج وظف القليل من هذه الشخصيات مقارنة بالشخصيات الاسترجاعية، وهذا تماشيا مع طبيعة الرواية التاريخية، ومنه ارتأينا أن نمثل لهذا النمط من الشخصيات بـ:

1-واسيني الأعرج، رواية " كتاب الأميــر"، ص: 44.
2-المصدر نفسه، ص: 54.
3-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 121- 122.
4-المرجع نفسه، ص: 132.
5-المرجع نفسه، ص: 132.

- شخصية سيدي الأعرج.
- شخصية الشيخ محي الدين.

تدخل شخصية الشيخ محي الدين، والد الأمير ضمن الشخصيات الاستشرافية لتستشرف أحداثا تتوقع حدوثها في المستقبل، إذ أنه قام بوظيفة التبشير عن طريق الحلم الذي رآه في بغداد وعاوده مرة ثانية، يبشره بأن ابنه عبد القادر سيكون سلطان الغرب، ونستخلص هذا من خلال حواره مع أبناء عبد القادر:

" هل تتذكر الرؤيا البغدادية ؟

- نعم. تحدثنا فيها كثيرا، أتذكرها جيداً وبغداد ما تزال ماثلة في ذهني منذ زيارتنا لها في تلك الأيام ...

- لقد عاودتني نفس الرؤيا من جديد بشكل ضاغط عاد الهاتف نحوي وهو يصر ويضغط عليّ: ماذا تنتظر لكي يصير عبد القادر سلطان الغرب؟ أنت تمارس معصية ضد نفسك وضد ربك. الرؤيا يجب أن تجد طريقها ومسلكها "[1].

وإضافة إلى شخصية الشيخ محي الدين، تدخل شخصية سيدي الأعرج التي لا تختلف عن الأولى، إذ عمدت هذه الشخصية على استشراف بعض الأحداث التي تريد من الشخصية الرئيسية الأمير عبد القادر القيام بها، عن طريق الحلم الذي رآه ورواه للشيخ محي الدين:

" يا خويا محي الدين شفت منامة.

- خير وسلامة، أجاب الشيخ محي الدين آلياً
- لقد رأيت حلما يشبه ذلك الذي رأيتك فيه تقطع الفياض في الحج.
- كلامك يا الشيخ الأعرج لا ينزل إلى الأرض؟

1-واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 73 – 74.

- رأيت مولاي عبد القادر الجيلاني شاء الله به في لباس أبيض فضفاض، أخذني نحو زاوية خالية وقال لي أغمض عينيك.

أغمضتها وعندما فتحتهما، كشف لي عن عرش كبير في الصحراء، قلت سبحان الله، ثم مد يده نحو سهل غريس وجاء بشاب ملئ بالحياة في عمر سيدي عبد القادر ووضعه وصيا على العرش "[1].

وبعد أن تعرفنا على هذه الأنواع التي قدمها فيليب هامون في تصنيفاته للشخصية،وتطبيقا هذا على شخصيات رواية " كتاب الأمير "، نلحظ انتماء هذه الشخصيات إلى ثقافتين مختلفتين الثقافة الجزائرية والثقافة الفرنسية، وبالتالي تحيل على تاريخين مختلفين.

3-3-2- الترسيمات العاملية* وتطبيقاتها في رواية كتاب الأمير:

لقد سبقت الإشارة أن رؤية غريماس للشخصية، قدمت فهماً جديداً إذ أصبحت عنده "مجرد دور ما يؤدي في الحكي بغض النظر عمن يؤديه "[2]، وعن طريق هذه الأدوار التي تؤديها الشخصيات بفهم المعنى الكلي للنص.

وتعد الشخصية وحدة أساسية من مكونات النص السردي، إذ تتحَدَّدُ وظيفتها الأساسية من خلال الدور الذي تؤديه ومن خلال العلاقات التي تربطها بشخصيات نمطية أكثر عمومية ويمكن تحديدها كعامل[3]، إذ أن كل " خطاب مهما كان جنسه تتحكم فيه بنية عاملية هي بمثابة مسرح تحرك وتتحرك عليه، البنيات الأنتروبولوجية الإنسانية "[4]، مشكلة بذلك دلالة النص وبنيته الخطابية.

1- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 75.

*-اعتمدنا على المصطلح الذي أورده السعيد بوطاجين في كتابه الاشتغال العاملي –غدا يوم جديد-دراسة سيميائية.

2- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص: 52.

3- ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 57.

4- محمد مفتاح، ديناميكية النص، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، ط 3، 2006، ص: 169.

وانطلاقا مما سبق، ومن خلال دراستنا لرواية " كتاب الأمير " سنحاول الكشف عن البنى العاملية التي تقف وراءها الشخصيات الروائية الرئيسية، باعتبارها البنى العاملية الكبرى والمهيمنة على النتاج الدلالي للنص، ولأن البحث في جميع البرامج السردية والبنى العاملية يحتاج إلى دراسة معمقة غاية في الدقة، فإننا انتقينا بعض النماذج باعتبارها الأعم والأهم.

وهكذا انتقينا مجموعة من المقطوعات التي تتمحور حولها الرواية، وتسعى الشخصيات الرئيسية (الأميـر، ديبوش، جون موبي) إلى تحقيقها، وتتخذ موضوعها الأساسي الذي يلخص ما يتمحور حوله خطاب الرواية، وهي كالآتي:

- جون موبي ينفذ وصية سيده ديبوش.
- ديبوش يكتب رسالة إلى الرئيس نابليون بونابرت من أجل إطلاق سراح الأمر.
- الأمير يقاوم الاحتلال الفرنسي، ويريد إخراجه من بلاده.

2-3-3-1- الموضوع الأول: الوصية:

« جون موبي ينفذ وصية سيده ديبوش ».

قبل تحليل العوامل ووظائفها، نقدم الترسيمة العاملية للبرنامج الأساسي الأول، كما أقترحها علينا غريماس في كتابه الدلالة البنيوية على النحو الآتي[1]:

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

ديبوش الوصيـــة جـون موبي

(إعادة رفات قبر ديبوش ونثر رماده على بحر الجزائر)

↑

المساعد ← الذات → المعارض

- الصياد المالطي جون موبي - الحرارة
- مونسينيور دوبافي - الرطوبة
- إخلاص وحب ووفاء - الظلمة

جون موبي لسيده - الشيخوخة

-الإرهاق والتعب

الترسيمـــة العاملية رقـــم (01)

وعليه تتكون هذه الترسيمة العاملية من ثلاثة محاور دلالية، تحدد طبيعة الدور العاملي الذي تقوم به:

1- ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص: 36.

أ- المرسل والمرسل إليه:

وهذا الزوج من الترسيمة العاملية، والمحدد من خلال محور التواصل، حيث أن المرسل مونسينيور ديبوش طلب من خادمه الوفي جون موبي (المرسل إليه)، وهو يحتضر على فراش الموت بأن ينقل رفاته إلى البلد الذي طالما أحبها وحَلُم العيش فيها، فجون موبي اعتبر هذه الوصية مثل: الدّين،"عزيزي جون، لا تحف، فما زلت هنا، اقترب قليلا لا تنس الوصية فهي دين على عاتقك "[1].

فالعامل المرسل يتمظهر أساساً في شخصية مونسينيور ديبوش، أما العامل المرسل إليه فيتمظهر أساسا في شخصية جون موبي التي تمثل الذات أيضا.

ب- الذات والموضوع:

نلاحظ أنه يوجد ممثل واحد يؤدي دوراً عاملياً على مستوى خانة الذات؛ والمتمثل في شخصية جون موبي، الذي يسعى إلى تحقيق وصية سيده ديبوش، محملة " بالشحنة الدلالية الكامنة في الرغبة "[2]، في حين يظل الموضوع مجرداً.

ويبدوا جليا أن هناك علاقة انفصالية بين الذات والموضوع في البداية (جون موبي V الوصية)؛ ولتحقيق هذه الرغبة المختزلة في الذات (جون موبي)، يستلزم خلق علاقة اتصالية بين الذات والموضوع، (جون موبي Λ الوصية)، حدوث تحول اتصالي بعد أن كانت الذات منفصلة عن الموضوع أصبحت متصلة به ويمكن تمثيلها كالآتي:

(جون موبي V الوصية)	انتقال ←	(جون موبي Λ الوصية)
انفصال	تحول	اتصال

1-واسيني الأعرج،رواية" كتاب الأمير"، ص: 204.
2-محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي، ص: 40.

ج- المساعد والمعارض:

يتمظهر عامل المساعد حسب ما هـو موجــود في الترسيمة العاملية في ممثلين، هما الصياد المالطي ومونسينيور دوبافي، اللذين عملا على مساعدة جون موبي في تحقيق وصية سيده، ونجد كذلك الحب والإخلاص والوفاء التي كان يكنها جون موبي نحو سيده كعوامل مجازية مساعدة تقوى بها جون موبي إذ كانت تعطيه دفعاً قويا كي يحقق رغبة سيده ديبوش.

ويتحدد العامل المعارض في الترسيمة العاملية، في بعض الظروف الطبيعية وأحــوال الطقــس التي كانــت تعيــق جون موبي وقت تنفيذ الوصية مثل: الحرارة، الرطوبة، الضباب، ...، ونجد أيضا بعض العوامل الجسدية المتعلقة بجون موبي تتمثل في كبر السن، والتعب الشديد، وآلام الظهر المتكررة التي أجهدته كثيرا أثناء تنفيذ وصية سيده ديبوش.

2-3-3-2- الموضوع الثاني: الرسـالـــــة

« ديبوش يكتب رسالة إلى الرئيس نابليون بونابرت من أجل إطلاق سراح الأمير»

- ويمكن تحديد الترسيمة العاملية للبرنامج الثاني كالآتي:

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

ديبوش الرسالـــة نابليون

(ديبوش يكتب رسالة إلى الرئيس نابليون من أجل

إطلاق سراح الأميـــــــر)

المساعد ← الذات → المعارض

- جون موبي ديبوش - مرض ديبوش
- حسن صياغة الرسالة - التعب والإنهاك
- زيارات ديبوش للأمير ومحاورته - الشيخوخة
- إيمان ديبوش بنفسه وثقته العالية بالنجاح - البرودة الشديدة والقاسية
- سماحة وصدق الأمير. في شتاء باريس وبوردو

الترسيمـــة العاملية رقـــم (02)

أ- المرسل والمرسل إليه:

يقدم لنا هذا البرنامج عاملا مرسلا متفردا في ممثل واحد هو:

المونسينيور ديبوش الذي يقوم بكتابة رسالة عن الأمير وحالته، إذ أنه لم يترك شاردة ولا واردة عن الأمير إلا ضمنها في الرسالة، الموجهة إلى المرسل إليه نابليون بونابرت الذي يمثل السلطة العليا للبلاد.

ب- الموضوع والذات:

تنفرد الذات بممثل واحد الذي هو نفسه ممثل المرسل مونسينيور ديبوش، كاتب الرسالة، الذي آمن بقضية الأمير ونصره في وقت تنكر له الجميع، ولقد استمات ديبوش في دفاعه عن قضية الأمير بكل ما أتيح له من وسائل، إلا أن وفق في عمله في نهاية الأمر.

أما عامل الموضوع فيتمظهر في الرسالة الموجهة إلى الرئيس نابليون بونابرت، حيث نالت إعجابه وحركت مشاعره تجاه الأمير كونه قد عاش نفس تجربة المنفى في إنجلترا.

وقد أشرف الرئيس نابليون شخصيا على إطلاق سراح الأمير والاعتذار منه باسمه وباسم الحكومة والشعب الفرنسي من كل ما بدا منهم تجاهه.

وهكذا حققت الذات (ديبوش) موضوع رغبتها الذي كانت تسعى إليه، فقد كان حلمه الأخير بأن يرى الأمير خارج سجنه ومنفاه خارج أسوار قصر أمبواز.

ج- المساعد والمعارض:

نلاحظ بخصوص هذين العاملين (المساعد والمعارض) ثراء وتعدداً، ويتمظهر العامل المساعد في شخصية جون موبي، الخادم الوفي الذي ساند ديبوش ورافقه ولم يتخل عنه أبداً، وكذلك نجد إصرار وإيمان ديبوش بنصرة قضية الأمير، وثقته الكبيرة بنفسه وبالأمير، كانت أحد أهم العوامل المساعدة في تحقيق موضوع الرغبة، وكما نجد أن زيارات ديبوش للأمير وحواراتهما زادت من يقينه ديبوش الذي ظل يكافح ويدافع باستماتة عن الأمير، إلا أن أطلق سراحه. فقد كانت

لهذه العوامل المجازية الدور الأساسي في إنجاح وتحقيق موضوع الرغبة الذي كان ديبوش يصبو إليه.

ويظهر العامل المعارض كما توضحه الترسيمة العاملية في البرودة الشديدة في مدينتي باريس وبوردو شتاء،"فجأة شعر ببرودة تعبر جسده بقوة ذاكرته "[1]، فكان البرد الشديد معيقا لديبوش أثناء كتابة رسالته،" البرد في بوردو في مثل هذه الفترات قاس جدا، المسترال، كما يسمونه هنا ينفذ مثل ضربة سيف في المفاصل، بارد وقاس لا تقاومه أية تدفئة "[2]، فقد أتعبه وعرقله الشتاء البارد أثناء كتابة رسالته، كما نجد بعض العوامل الفيزيولوجية (العضوية) المتعلقة بشخص ديبوش المتمثلة في الشيخوخة والمرض والتعب والإنهاك الشديد، "طلب مني مونسينيور ديبوش أن أحضر له زهورات من مستخلص الحشائش هذه المرة، فقد زادت عليه آلام البطن والرقبة والرأس"[3]، فقد كانت جميع هذه العوامل معرقلة لإتمام رسالة ديبوش.

1-واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير"، ص: 47.
2-المصدر نفسه ، ص: 174.
3-المصدر نفسه ، ص: 174.

2-3-3-3- الموضوع الثالث: المقاومــة

« الأمير يقاوم الاحتلال الفرنسي، ويسعى إلى إخراجه من بلاده ».

ويمكن تحديد الترسيمة العاملية للبرنامج الأساسي الثالث، كالآتي:

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

الأمير عبد القادر المقاومة الاحتلال الفرنسي

(الأمير يقاوم الاحتلال الفرنسي)

المساعد ← الذات → المعارض

- إخلاص قادة وجند الأمير الأمير عبد القادر - العصبية القبلية التي كانت سائدة آنذاك
- اتساع الراية السلطانية للأمير
- المعاهدات والاتفاقية - التخلف في جميع الميادين،
- التنظيم المحكم لشؤون الدولة الجديدة وخاصة ميدان صناعة الأسلحة
- التخطيط الجيد والدهاء السياسي الذي كان يتبعه الأمير. - التفوق العسكري لدى القوات الفرنسية
- شجاعة الأمير -تنكر بعض القبائل للأمير

الترسيمـــة العاملية رقـــم (03)

أ- المرسل والمرسل إليه:

يتمظهر المرسل في شخصية الأمير عبد القادر، الذي يختزل إرادة الشعب الجـزائـري ورفضه للاحتلال الفرنسي، كما أنه يمثل الذات أيضا.

ويظهر المرسل إليه في الاحتلال الفرنسي الذي أراد الاستيلاء على البلاد وضمها إلى فرنسا واستغلال خيراتها وأهلها لصالحه، فكانت رسالة الأمير لهذا المحتل الذي سلب البلاد وأذل العباد بالمقاومة.

ب- الذات والموضوع:

تتجسد الذات في شخصية الأمير عبد القادر الذي يسعى إلى موضوعه، بكل الوسائل وشتى السبل، فقد قاوم بشراسة الاحتلال الفرنسي، مما جعل الاحتلال الفرنسي يعترف بسلطانه وبقوته، غير أنه فشل في إخراجه من الأراضي الجزائرية في آخر المطاف.

ومع فشله في إخراج الاحتلال الفرنسي، إلا أنه قاوم مقاومة الأبطال وأدى واجبه على أكمل وجه، ونال اعتراف الأعداء قبل الأصدقاء.

ج- المساعد والمعارض:

نلاحـظ أن العوامـل المساعـدة للأميـر، تتمثل أساسا في العوامل المجازية (المعنوية)، مثل شجاعة الأمير وحبه الشديـد للوطـن، وإخـلاص قادتـه وجنـده (مصطفى بن التهامي، البوحميدي، ابن عراش، ...)، التخطيط المحكم والحنكة السياسية والدهاء الحربي للأمير، وكذلك التنظيم الجيد لشؤون الدولة، ونجد أيضا المعاهدات والاتفاقيات التي كانت بمثابة نقاط تنظيم، يعيد الأمير حساباته وتنظيم قوته من جديد، وقد ساعدته هذه المعاهدات والاتفاقيات في ترتيب شؤون الدولة الفتية التي كان يؤسسها لأن " ترتيب الدولة يحتاج إلى قليل من الاستقرار "[1].

أما بالنسبة للعوامل المعارضة فيمكن حصرها في ثلاثة عوامل أساسية أولها العصبيـة القبليـة التي كانت سائدة ومسيطرة على طبيعة السكان والعلاقة التي بينهم، إذ أن الشعب كان يعيش حالة من الجهل والعمى والتخلف في جميع مجالات الحياة

1-واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير"، ص: 104.

وخاصة ميدان الصناعة، أما العامل الثاني فيتمثل في قوة القوات الفرنسية عُدَّةً وعتَاداً، أما العامل الثالث فيتمثل في كثرة الخيانات سواء أفراد مثل: خيانة مصطفى ابن إسماعيـل، والمــزاري، ومصطفى أخـــي الأمير الذي انظم للدرقاويين، وملك المغرب وابنه العقون الذي حارب الأمير، ...، أم قبائل إذ أن بعض القبائل تنكرت وقامت ضده وضد سلطانه، حيث وصل بهم الأمر بمبايعة شخص آخر والتخطيط للتخلص من الأميـــــــر.

3- شخصية الأمير بين الواقعي والتخييلي:

تعد الشخصيات التاريخية من أكبر المشاكل أو من المشاكل الرئيسية التي تواجه المبدع الروائي، وإن التعامل مع هذا النوع من الشخصيات التاريخية الذي ترك أعظم أثر في حياة شعوبها أمر بالغ الخطورة؛ لأن الكشف عن جوانب الشخصية التاريخية والاستغوار في عوالمها الداخلية، واهتماماتها القريبة والبعيدة، قد يؤدي إلى تغيير كبير في العواطف نحوها، وقد يفضي إلى تغيير في القناعات والثوابت في أذهان الأجيال، وإعادة تشكيل وجدان الأمة ككل[1].

فواسيني الأعرج في روايته " كتاب الأميـر" يخوض تجربة جديدة على صعيد تعامله مع شخصية تاريخية بارزة، مع الأخذ بعين الاعتبار" أن الشخصية التاريخية مرهقة لكتاب الرواية بشكل عام، وكتاب الرواية بشكل خاص "[2]، حيـث "تتجلى خطورتها في كونها جاهزة مسبقا وتقود الكاتب إلى مصيرها كما قسم قبل مئات أو عشرات السنين، وهذا ما يجعل الرواية التاريخية مهددة بخطر استحواذ التاريخ عليها "[3].

وبـذلك يستحضـر واسيني الأعرج شخصية الأمير عبد القادر استحضارا فنيا أدبيا، ومما لا شك فيه أنه اعتمد على ما روته كتب التاريخ وحفظته الذاكرة الشعبية، فنجد من الكتب التي تكلمت عنه من قبل أهله، ابن عمـه الحسيـن بن طالب، وولديه محمد والأمير الهاشمي، ومن أصدقائه أمثال قدور برويلة رفيقه في سجن أمبواز، محمد الشاذلي الصوفي التونسي المعروف، غير أنها معلومات محشوة في أغلبها بتفاصيل سطحية، تنم كلها عن حسن نية أصحابها.

1- ينظر: عدنان كزازة، " الأميـر" قراءة العولمة الإنسانية، جريدة يومية، الثورة السياسية " ملحق ثقافي " الصادرة عن وحدة الطبع والنشر، دمشق، سورية، 2008/06/03.
2-نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص: 226.
3-المرجع نفسه، ص: 226.

وقد كتب عن الأمير عبد القادر وسيرته معاصروه من الجـزائـر وغيرها من الدول المجاورة، أو من الــدول التـي أقام بــها أو زارها مثــل: فرنسا، مصر، تركيا، سوريا.

وقد كتب سيرته مؤلفون غربيون كانوا من أصدقائه أو سمعوا عنه من أمثال: أوجين دوماس Eugéne Doumas، والدبلوماسي الكولونيل الإنجليزي شارل هنري تشرشل Charles Henry Churchill.

كمــا كتــب عنه على وجــه الخصــوص، مستعمرون فرنسيون يتميزون بسداد الرأي من مؤرخين وجنرالات وقساوسة، أمثال آزان Azan، لاكروا Lacroix، روش Roches، بيليسي Pelissier، بيجو Beugeot، مانوتشي Manucci، ديبوش Dupuch، فويو Veuillo، داما سين Damacené كافيناك، ... وغرهم، وتعد هذه الشهادات أو الكتابات السردية في أغلبها ناقصة متناقصة تشوبها صبغة فلكلورية أو تشوبها عاطفة متحمسة تحول دون كونها موضوعية بصفة كاملة[1].

أما في ما يخص " كتاب الأمير " فإننا نجد أنفسنا أمام أول عمل روائي إبداعي، كتب عن الأمير عبد القادر، فإن طبيعته في التعامل مع هذه الشخصية التاريخية، يختلف كل الاختلاف عن تعامل المؤرخ لها، فقد جمعت بين مرجعيتين مختلفتين هما المرجعية التاريخية والمرجعية التخييلية، أي أنها تعتمد التاريخ عنصراً قاراً في بناء المتخيل الروائي، إذا كيف كانت صورة الأمير بين حقيقة التاريخ والمتخيل الروائي؟ وما الإستراتيجية التي تبناها الكاتب في رسم صورة الأميـــــر؟

1-ينظر: قدور محمصاجي، شباب الأمير عبد القادر، تر: مخطار محمصاجي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجــزائـــــر، دط، 2007، ص: 27 – 28.

3-1- صورة الأمير عبد القادر في الرواية"كتاب الأمير":

3-1-1- صورة الأمير الشكلية (المورفولوجيا):

تتربع الملامح الجسمانية والمظاهر الخارجية على عرش الرواية، محتلة بذلك سلطة وحيزا مهماً من السمة المعنوية للشخصية، ونظرا للخطورة المميزة التي نلمسها، فإن البناء المورفولوجي يتشكل من مجموع الصفات والسمات الخارجية والظاهرية الجسمانية التي تتصف بها الشخصية[1]، تميزها بذلك عن غيرها.

وانطلاقا من هذا، فقد عرف البناء المورفولوجي اهتماما كبيرا وخاصة منهم كتاب الرواية التاريخية، إذ تعاملوا " مع الشخصية على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي[...] ويبدو أن العناية الفائقة ترسم الشخصية أو بنائها في العمل الروائي، كان له ارتباط بهيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية من جهة، وهيمنة الإيديولوجيا من وجهة أخرى "[2].

وإن البحث في الملامح الجسمانية والمظاهر يقودنا حتما إلى مظاهر تقديم الشخصية[3]، حيث يتميز كل كاتب عن غيره في طريقة تقديم شخصيات عمله الروائي، فقد يعتمد على التقديم المباشر، حيث يكون مصدر المعلومات عن الشخصية هو الشخصية نفسها، فتقدم بنفسها معرفة مباشرة عن ذاتها دون وسيط، أو يعتمد الطريقة غير مباشرة، حيث يكون مصدر المعلومات عن الشخصية هو السارد أو يوكل ذلك إلى شخصية أخرى من شخصيات الرواية، وأحيانا يلجأ إلى الجمع بين الطريقتين (التقديم المباشر وغير مباشر).

وقد حظيت مسألة صيغ تقديم الشخصية بأهمية كبيرة عند الروائيين، إذ أن الروائي " لا يقدم شخصية على الفضاء الورقي الأبيض بصورتها الكلية دفعة

1- ينظر:إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص: 124.
2-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 76.
3-للتوسع ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص: 44 – 47.

واحدة، بل يجعلها تتواتر بالتدرج محملة بالصفات والمعلومات والأفكار، ويهيئها لإقامة علاقة محددة مع بقية الشخصيات الأخرى ومكونات النص "[1]، وبهذا يحقق مبدأ التدرج مصداقية تقديمها.

أما في رواية " كتاب الأمير " فنجد أن الروائي أعطي بعض الملامح الشكلية والأوصاف الخارجية للشخصية المحورية الأمير عبد القادر اهتماما ملحوظا، إذ أن ملامح وصفات الأمير تقدم تدريجيا من خلال الاستراتيجيات التي يقوم بها الرواة أو الشخصيات الأخــرى التي تسعى إلى إضـــاءة جوانــب من سيرته، وتماشيا مع الطابع العام للرواية التاريخية فإننا نجد أن معظم الأوصاف والملامح الخارجية تقدم تقديما غير مباشر إما عن طريق: الرواة مثل جون موبي أو الشخصيات الأخرى مثل: ديبوش وسيدي الأعرج و محي الدين وغيرهم.

إذا فالراوي في رواية " كتاب الأمير" والمتمثل في شخصية جون موبي الذي يظهر في الرواية خادما وفيا للقس مونسينيور ديبوش، الــذي رافـق سيده طيلة حياته، ولم يفترق عنه حتى مماته، وأثناء تنفيد وصية ديبوش يتذكر جون موبي حياة سيده ديبوش، ويكشف عن طبيعة العلاقة التي كانت بينه وبين الأمير.

فالسارد " المتمثل حكائيا، هو سارد ممثل، يشارك في بناء الأحداث، وينظم سيرورة الحكي، وبحكم موقعه الاستراتيجي المهيمن على منظومة الحكي، ومعرفته الدقيقة لطبيعة الأحداث ومنطقها، وقربه من الشخصيات، وتلمسه لأفكارها ودواخلها كل ذلك يؤهله، لأن ينوب عن الشخصية في تقديم أوصافها وأفكارها وأفعالها "[2].

وبحكم احتكاكه بسيده ديبوش الذي كان عارفا ومحبا لشخصية الأمير، وبحكم إطلاع جون موبي على الرسالة التي كتبها ديبوش والتي كانت سببا في إطلاق سراحه، إذ أورد فيها حياة الأمير وخصاله وصفاته وأخلاقه.

1- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم صنع الله، ص: 44.
2-المرجع نفسه، ص:51.

وكذلك نجد وصف الأب سوشي (LABBE SUCHET) للأمير، أثناء تبادل الأسرى، والأب سوشي رجل مسيحي، وقد أورد هذا الوصف مونسينيور ديبوش في رسالة عبد القادر في قصر أمبواز، لكي تكون أكثر إقناعاً لنابليون بونابرت، يقول الأب سوشي واصفا الأمير عبد القادر:" كان عمره تقريبا خمساً وثلاثين سنة، بقامة متواضعة، يتجلى منه وقار عال، وجهه دائري وملامحه متكاملة لحيته كثة وتنحو نحو سواد ظاهر، بشرة وجهه بيضاء، مائلة إلى بعض الصفرة على الرغم من سمرتها من شدة الحر، عيناه الزرقاوان جميلتان وموحيتان، صامت. نظرته دائما في حالة تأمل وخجل، ولكنه عندما يتحدث تتقد عيناه بقوة، وكلما تعلق الحديث بالدين، رفرفتا خشوعا، تارة باتجاه الأرض وأخرى باتجاه السماء، بسيط ويبدو عليه انزعاج كبير من هالة القداسة التي تحيط به، ليس من السهل رؤية هذا الإنسان يضحك ليصبح عاديا، الصداقة حاجة قلبية بالنسبة له "[1].

ومن أبرز الملامح الشكلية التي تكرر ذكرها أكثر من موضع في الرواية، لون عينيه،"لونهما الأزرق الهادئ"[2]، وهذا لا يختلف مع ما ورد في كتب التاريخ، إذ صورت الأمير أنه من حيث البنية الجسدية متوسط القامة وضامرا؛ ولكنه قوي البنية، ويقول بعضهم أنه كان أشمل العينين أي يخالط سوادهما زرقة[3]، والتركيز على لون العينين وتغيرهما في الرواية كان مقصوداً من طرف الكاتب، إذ اتخذهما مرآة للحالة النفسية التي يقر بها الأمير"عندما قام الصلاة كانت حمرة الغضب بادية على وجهه، نظرته أسودت فجأة وفقدت عيناه لونهما الأزرق الهادئ "[4].

وكذلك تجدهما تتغير في حالة الألم التي تعتريه،"شيء يقول لي أن الأمير يخفي أكثر مما يظهر حتى لا يؤذيك، الألم الكبير باد في لون عينيه، أحيانا يبدو لي

1- واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير"، ص: 282.
2- المصدر نفسه، ص: 81.
3- ينظر: قدور محمصاجي، شباب الأمير عبد القادر، ص: 76.
4- واسيني الأعرج، رواية " كتاب الأمير "، ص: 81.

كالأســـد الذي قلمت أظافره ووضع وراء القضبان "[1]، وبهذا تتكيف مع " التركيبة النفسية والمورفولوجية للشخصية التي نتحدث، أو الشخصية التي يُتحدث إليها، أو تلك التي يُتَحدث عنها "[2]. فحدث توافق بين الحالة النفسية والصورة المورفولوجية للشخصية، وهذا ما دأب عليه واسيني الأعرج في تصوير الأمير في النص الروائي.

ونلاحظ أن صورة الأمير تتغير باستمرار حسب مراحل الرواية (الحرب – السلم – السجن)، ويظهــر هــذا التغيــر ويتجــلى أكثر في صورة الأمير في السجن، حيــث تتغيــر ملامحــه كثيــراً،" صفرة وجهه عمقت نحافته أكثر"[3] و "تأمل قليلا السقف والبرودة ووجه الأمير الذي ظل صافيا على الرغم من الصفرة التي علته "[4]، وفي استسلامه نجد صورته المورفولوجية تتغير أيضا، « بدا وجه الأمير نحيفا وعميقا تحت تأثير الضوء القليل وتعمقت الأخاديد التي نبتت في جنبات وجهه وزادت لحيته التي حاول تهذيبها قليلا تشتتا على ووجهه فالتهمت أجزاء كثيرة من بهائه المعتاد وتوهجه »[5].

وهكذا تباين صورة الأمير المورفولوجية في الرواية حسب الظروف المحيطة به « سلم – منفى – حرب ».

ولقد كان حظ الجوانب الفيزيولوجية أوفر في الرواية، إذ نجد وصف الأمير بالفروسية والشجاعة، وحبه للخيل،"يحــب الخيــل والكتب والأسلحــة مثــل الأمير"[6]، وكانت تربطه علاقة حميمية بحصانه ذي اللون الأسود،"في الصباح ارتدى ألبسه التقليدية، حايك شديد البياض وبرنوسا قهويا وطلب من خدمه أن يأتوه

1- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 133.
2-عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص: 286.
3-واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير"، ص: 471.
4-المصدر نفسه، ص:175.
5-المصدر نفسه، ص:423.
6-المصدر نفسه، ص:104.

بحصانه الأسود [...] يخون البشر وهذا الحصان لا يخذل صاحبه لقد حفظي من الموت العديد من المرات"[1].

ومن هذه الزاوية نجد تطابقا مع التاريخ، حيث يصفه تشرشل فيقول:" ... لم يكن له نظير في الفروسية وهو على صهوة فرسه شديد السواد (هذا اللون المفضل لديه)... لأنه عادة ما يصاحب في الحصان خصالا حميدة تتعلق بالفروسية، ولأنه يظهر بياض برنسه إظهارا كبيرا، كان لباسه بسيطا للغاية، وكانت أسلحته هي التي تظهر شيئا من الترف، حيث كانت بندقيته التونسية الطويلة مرصعة بالفضة، ومسدساته مرصعة بالصدف والمرجان، وغمد سيفه الدمشقي من فضة منقوشة... "[2].

بيد أننا نجد في الرواية أن السبحة لا تفارق يد الأمير حتى أنه " لقب بالفتى صاحب السبحة "[3]، وهذا يتطابق مع التاريخ، حيث تظهر جميع صور الأمير وفي يده سبحته، ونلمس هذا في الصورة التي شكلها أوغست براي بالطباعة على الحجارة، حيث يظهر الأمير عبد القادر شابا معتدلا وقوراً وهو يسبح بالسبحة، وهذه الصورة محفوظة في مكتبة الجيش بفرنسا، وأعيد نسخها في كتاب الجنرال بول آزان في كتابه بعنوان " عظماء العسكريين في الجزائر "[4].

وبهذا ننتهي إلى القول أن صورة الأمير عبد القادر المورفولوجية " بناء يقيمه الدارس أو القارئ تدريجيا، فهي أشبه بشكل فارغ تملؤه المسانيد (المحمولات) أفعالا كانت أم تصرفات أم أقوالا"[5]، وهذا ما يمنحها تكاملا يصنعه الكاتب والقارئ، لكي تتسع لجميع الرؤى والتأويلات.

1-واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير"، ص: 425.
2-قدور محمصاجي، شباب الأمير عبد القادر، ص: 90.
3-واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير"، ص: 115.
4-ينظر: قدور محمصاجي، شباب الأمير عبد القادر، ص: 155.
5-الصادق قسّومة، طرائق تحليل القصة، ص: 105.

3-1-2- صورة الأمير الأخلاقية:

أما في ما يتعلق بصورة الأمير الأخلاقية فإننا نجد كثرة صفاتها وملامحها في الرواية، تعكس رؤى ودلالات متداخلة، نسعى إلى تلخيصها إلى ثلاثة محاور أساسية:

أ- طاعته لوالديه:

سنتعرض هنا إلى بعض ملامح طاعة الأمير لوالديه (والدته لالة زهراء ووالده محي الدين، كما أظهرتها الرواية، ويتجسد هذا عندما رفض الشيخ محي الدين تولي الإمارة أشار للقبائل أن تقبل ولده عبد القادر، مع عدم ميل عبد القادر للإمارة، "يا أبي لا تجعلني أندم على إمارة لم أطلبها "[1]، إلا أنه في الأخير قال واجبي هو طاعة والدي، واحترامه قرار والده في إعدام قاضي أرزيو، "... اعتدل عبد القادر في مكانه بعد أن شعر بأن والده قد وضع حدا للمناظرة "[2].

ب- حِلمه وتسامحه:

كذلك نجد في الرواية أن الأمير يتمتع بالحلم والصفح والتسامح عن الذين ظلموه، سواء كانوا من بني جلدته أم من الأجانب المستعمرين، فحين جاءوا له برأس الخائن " مصطفى بن إسماعيل " قال:" صلوا عليها وادفنوها وادعوا له بالمغفرة واذكروا موتاكم بخير"[3].

وها هو ذا يصفح عن خادم العقون الذي جاء لقتله أثناء الصلاة " أطلقوا سبيله، لو كان يريد قتلي لفعل منذ أكثر من ساعة [...] أعطوه حصانا وساعدوه في تخطي الحواجز المنصوبة " [4].

1-واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير"، ص: 83.
2- المصدر نفسه، ص: 63.
3- المصدر نفسه، ص: 309.
4- المصدر نفسه ،ص: 376.

ويقول عنه أوجين دوما فيقول:"عرفت عبد القادر في أيام عزه وقت كانت الجـــزائـــر كلها تحت سطوة سلطانه وقوانينه، سنجده اليوم أكبر وأكثر إدهاشا في نقاشاته، لا يطلب الشيء الكثير من الدنيا ولا يشتكي أبدا، يجد الأعذار حتى لخصومه فالميدان ولا يسمح لأحد أن يمسه بسوء"[1]، وكان لا يقدم على أمر إلا إذا أخذ مشورة خلفـاءه ومستشـاريه وقادته وزعماء القبائل، وكان يكره الغدر والخيانة.

جـ أخلاقه العسكرية:

أما أخلاقه العسكرية فيعرفها العدو قبل الصديق، فهذا ديبوش يعترف لنا فيقول:" كلما تأملت هذا الرجل ازددت محبة له ولأخلاقه"[2]، وأما براش دولا موسكوفا فيقول عن الأمـيـــــر: "حنكته السياسة عالية تستحق كل التقدير والاحترام"[3].

كما أننا نجد صفة العدل ومحبة السلم، مبثوثة في الرواية، فالأميـــر يدافع عن اتفاقية الهدنة والسلم بكل قوته، حتى وإن اضطره الأمر لمحاربة قومه من أجل اتفاقيـــات السلـــم،" يجب أن تدافـــع عن اتفـاق الهدنة بكل الوسائل "[4]، فقد خاض "معركة طاحنة ضد القبائل لغرض الاتفاقية "[5].

وكذلك تظهر رحمته بالسجناء حينما أشير عليه بالتخلص منهم، فقال: " يجب أن لا تعمى أبصارنا أحقاد الهزائم والحروب "[6]، وكان دائما يقول: "حيث يسيل الدم بغير حق تسقط الشرعية "[7]، ونجده أيضا يقول في ما يخص السجناء: " القتل ليس من أخلاقي. الحرب حرب، والسجين إنسان مجرد من كل دفاع "[8]. إذ يشهد دولا موسكوفا أن

1-واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير"، ص: 41.
2-المصدر نفسه، ص: 217.
3-المصدر نفسه، ص: 29.
4-المصدر نفسه، ص: 108.
5-المصدر نفسه، ص: 101.
6-المصدر نفسه، ص: 271.
7-المصدر نفسه، ص:362.
8-المصدر نفسه، ص: 364.

الأميـــر ذو أخلاق عالية، لا تسمح له بذبح السجناء الفرنسيين، فيقول: "لست مقتنعا أن رجلا مثل شهامته يعطي أمرا مجرما مثل هذا "[1].

ومما لابد ذكره في ما يخص أخلاق الأميـر، أنها تبدو جلية في خاتمة الرسالة التي أرسلها ديبوش إلى نابليون يقول فيها:" عبد القادر مثل نابليون متدين وهادئ وبسيط في ملبسه ومعشره، حيوي وشجاع وسيد نفسه، صـادق وعبـد لوعده، ولا شيء يفقده صوابه مثل الكذب والبهتان [...] متفان في خدمة عائلته ويمارس نوعا من السحر على كـل الذين يقتربـون منه، وسخاؤه أهـل لكل مديـح، وهناك ملمح آخر للشبه هو الحنان وتقدير يكاد يكون مثل الابن لأمه... "[2].

وهكذا أظهرت أخلاق وخصال الأمير في الرواية.

3-1-3- صورة الأمير المفكر والمثقف:

تعددت في شخصية الأميـر عبد القـادر صفـات كثيرة، فهو القائد والسياسي، والفقيه، والصوفي، والأديب، والمفكر، والشاعر ...، لذلك نجد صورة الأمير في الرواية تجاوزت "صورة المحارب المتعصب الذي يريد أن يفني الكفار ويقطع دابرهم، بل صورة المثقف الذي عاش عصر تحول في القيم وأرد أن يجد لبني قومه موقعا مشرقا فيه "[3].

أما من الناحية الثقافية والفكرية، فإننا نجد اطـلاعا واسعا للأمير على الكتب تذكره الرواية، وتذكره كتب التاريخ أيضا، فالأمير بدأ حياته بالعلم، فقد تعلم عند الطاهر بن أحمد قاضي أرزيو، حيث قال:" كان يرحمه الله أستاذي ومرجعي في الفقه "[4].

1- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 29.
2-المصدر نفسه ، ص: 29.
3-محمد القاضي، الرواية والتاريخ، ص: 156.
4-واسيني الأعرج، رواية " كتاب الأمير"، ص: 61.

وهكذا نجد أن الأمير كان شغوفا بالعلم والمعرفة والمطالعة، فقد تنوعت قراءاته على كل الثقافات، فقرأ لابن خلدون "كتاب المقدمة "[1]، و"كتاب الإشارات الإلهية لابن حيان التوحيدي "[2]، والصغرى في علم الكلام للسنوسي " ورسالة الإمام أبي زيد القيرواني في الفقه ومصنفات البخاري، وكتاب الشفاء للإمام عياض "[3]، وكتاب المرآة لحمدان بن خوجة[4]. وكانت ثقافته واسعة، حيث كان يتحدث عن ابن المقفع والحلاج وابن رشد[5]. كما أنه كان واسع الاطلاع على الفلسفة الغربية، فقرأ لأرسطو وأفلاطون وأرسطو وديكارت وروسو وقاليلو[6]، وهذا كان أثناء إقامته في قصر أمبواز، وأيضا كان يقرأ لابن عربي الصوفي، وتأثر به كثيراً، حيث نجده يكرر كلامه فيقول: « عندما يضيق المسلك تنطفئ الرؤيا »[7].

وتظهر لنا رغبة الأمير الشديدة في القراءة والمطالعة، وهذا في قوله: " أنا كذلك أشتهي أن أذهب إلى مكتبة للحصول على كتاب لقراءته مثلما تفعلون "[8]، أيام منفاه.

وإنَّ ولعه الشديد وحبه الكبير للعلم والمعرفة جعلاه يشيد مكتبة كبيرة في زمن الحرب: " مكتبة تكدامت "، حيث يصفها لنا الأمير فيقول: " ووضعنا الأسس الأولى لمكتبة كبيرة، كان حلمي أن أضع فيها كل ما جمعته من مؤلفات، بناء مدينة لم يكن سهلا في وضع حرب ومع ذلك كان أملي الكبير أن أجد وقتاً كافيا للتأمل والقراءة والكتابة ..."[9]، " لكن أهم شيء هو المكتبة التي شكلتها بواسطة عملي وكانت هي نواة مكتبة تكدامت ولكن الظروف دفعتنا إلى التنقل. حزين كما قلت قبل قليل لأن قيمة الكتب التي بعثرت أو أحرقت لا تعد ولا تحصى "[10].

1-واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير"، ص: 64.
2-المصدر نفسه، ص: 146.
3-المصدر نفسه، ص: 525.
4-المصدر نفسه، ص: 104.
5-المصدر نفسه، ص: 127.
6-المصدر نفسه، ص: 156.
7-المصدر نفسه،ص: 359.
8-المصدر نفسه، ص: 288 – 289 .
9-المصدر نفسه، ص: 179.
10-المصدر نفسه، ص: 290 – 291.

وأننا نلقي في هذا الصدد حب الأمير للكتابة، بالرغم من الحروب والظروف القاسية التي كانت تحيط به، في زمن الحرب نجده يملي على كاتبه قدور برويلة كتاب " الوشاح "[1] الذي يحتوي على تفاصيل التنظيم الجديد للدولة والجيش، وكذلك كتاب " تنبيه الغافل "[2]، الذي كتبه في قصر أمبواز الذي يحتوي على بيان فوائد العلم ومساوئ الجهل وإثبات وجوب طلب العلم الشرعي.

ووجوده في قصر أمبواز وعلاقته بالقس ديبوش جعلاه يطلع أكثر على الإنجيل وقصصه، حيث قال مخاطبا ديبوش:" بدأت أقرأ كتابكم الإنجيل، وفي فترة إقامتك بجانبي أتمنى أن تسمح لي بمساءلتك عن بعض القضايا الغامضة [...] وأنا مصمم على قراءته كاملا، وفهمه إن أمكن "[3]، حتى أنه طلب من ديبوش " أن يساعده للحصول على كتب متخصصة في الدين وعلى كاهن معرب يشرح له تفاصيل المسيحية في صفائها الأول "[4].

وهكذا نجد أن واسيني الأعرج يولي أهمية كبيرة لشخصية الأمير ويعيد تشكيلها وفق تصوره واهتمامه، "وهو بذلك يخرق النص التاريخي ويطبعه بميسمه الخاص "[5]، حيث يصبح الأمير بالإضافة إلى مرجعياته الفكرية والثقافية التي سبق أن ذكرها، من قراءته لابن خلدون، أبو حيان التوحيدي، وابن عربي، وكل التراث الصوفي،" فإنه لا يوجد مانع في الحوار الذي يذهب فيه إلى انتقاد الذات وإدانتها وقبول مبدأ أحوار الأديان "[6].

[1] واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 520.
[2] - المصدر نفسه، ص:474.
[3] -المصدر نفسه، ص: 43.
[4] - المصدر نفسه، ص: 44.
[5] -الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية" كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، ص: 29.
[6] -المرجع نفسه، ص: 29.

3-1-4- صورة الأمير الداخلية (النفسية):

البناء الداخلي للشخصية هو ذلك الوصف الذي ينهض على تحديد أهم الملامح الداخلية التي تميز الشخصية، والسارد الخارجي العليم، يتمكن من تلمسها بناءا على قدرته على معرفة ما يدور في ذهن الشخصية وأعماقها[1]، ويتعلق أساسا بالنفس وأحوالها ومشاعرها وأهوائها واعتقاداتها وطبائعها.... ويتم استنتاج ذلك عن طريق الاستنباط والملاحظة الدقيقة من طرف القارئ.

ومن المعلوم أن واسيني الأعرج يتميز بقدرته الإبداعية والفنية من خلال الغوص في عوالم النفس البشرية، وهذا ما جسده لنا من خلال الملامح الداخلية للشخصية المحورية " الأميـــــر عبدا لقادر "، بطريقة متناوبة ومتداخلة (اليأس – الأمل – التأمل – الصمت – العزلة – الحكمة – الحرية – المسؤولية – الغضب – الحِلم ...).

فنجد الأميـر كثير الصمت والتأمل والانعزال، وإذا نطق ينطق بالحكمة، فمثلا: عندما يقول:" الطيور العظيمة تجوب الدنيا وتعود إلى عشها الأول الذي حماها لكي لا يموت "[2].

وكان يحس دائما بثقل المسؤولية الملقاة على عاتقه، فعندما انتصر على تريزل قال بأنه يريد التنحي لأنه أحس بالضعف، وأن هناك من هو أجدر منه على تحمل المسؤولية فالإمارة لم تكن تعني له شيئا، ونجده أيضا عندما ضاقت عليه الدنيا وكان يبحث عن مسلك لإخراج الدائرة من الهلاك يقول:"فكرت كثيرا في الذهاب نحو سلطان المغرب ووضع رأسي بين يديه مقابل أن ينقذ الناس الذين معي، لكني في الأخير وبعد طول تفكير، اخترت مسلك الحرب إلى اللحظة الأخيرة لكي لا أحمل

1- ينظر: مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص: 68.
2- واسيني الأعرج، رواية " كتاب الأمير "، ص: 266.

دينا على ظهري تجاه شعبي ولا يشتمني من يأتي بعد زمن قادم لا ريب فيه، ويقول عني أني قصرت في حق شعبي "[1].

وكذلك إحساسه باليأس، بعد أن رأى قوة الاستعمار الفرنسي وتطوره عدة وعتادا، ورأى حالة شعبه وجيشه الذي كان يعيش في حالة عمى وتخلف، أدرك أنه خاسر لا محالة في ذلك، دخل اليأس قلبه، وقرر التنحي والتنازل عن الإمارة لشخص آخر:" أشعر أني لست مؤهلا لقيادة الأمة، كل يوم يرتد قسمها الأكبر ضدي، وكأنني أملك خيرات الدنيا ولم أضعها بين أيديهم، لتختر القبائل خليفة لي وسأنصاع لأمركم"[2]، وهذا نجده واضحا في لغة اليأس التي يخاطب بها كاتبه الخاص برويلة:" مع ذلك يا وليدي قدور، الزمن تغير لم يعد السيف والشجاعة كافيين، نحتاج إلى شيء اليوم، لم أعد أعرفه، ربما القوة التي انسحبت منا وراحت نحو عدونا، لأنه عرف كيف يسخرها، أنظر ما بقي لنا ؟"[3].

وحالة اليأس تنتقل معه وتمتد إلى مكان سجنه قصر أمبواز، وخصوصا عندما يتذكر حرق تكدامت والزمالة، يحس أن المنفى هو الموت البطيء، وحينها يتذكر الحرية فيقول:" لا شيء يماثل الحرية، لـــو خيـرت بين قصر مقيدا والجوع حـــرا، لاخترت أن أتضور جوعا، وأبقى رجلا حرا"[4]، وتبلغ حالة اليأس أقصاه في السجن لدرجة أن يفكر الأمير ومن معه في الانتحار الجماعي، على الرغم من معرفتهم أن هذا الفعل محرم في الشرع الإسلامي، ولكن حالة الظل والقهر التي وصل إليها الأمير وحاشيته جعلتهم يفكرون في ذلك، يقول الأمير:" في مثل هذه الحالات القاسية نصاب بحالة عمى، لا شيء أمامنا إلا ضبابة بيضاء تشبه إلى حد بعيد القطنة الضخمة التي كلما دخلناها ازددنا توغلا في بياض يعمي الأبصار"[5].

1-واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير"، ص: 368.
2-المصدر نفسه، ص: 155.
3-المصدر نفسه، ص: 410.
4-المصدر نفسه، ص: 480.
5-المصدر نفسه، ص: 447.

وحين تمنح له الحرية مقابل أن يتخذ فرنسا وطنا له يجيب قائلا: "والله لو جمعت كل كنوز الدنيا في برنسي وطلب مني أن أضعها مقابل حريتي لاخترت حريتي، لا أطلب لا صفقـــة ولا منة، أطلب فقط تطبيق الالتزامات التي اتخذت تجاهي "[1].

رغم أن رواية " كتاب الأمير " يطغى عليها الحزن والكآبة واليأس، إلا أن الأمل يجد طريقه أحيانا إلى قلب الأمير عبد القـــادر.

ومن سمات الأمل والتفاؤل ما ولَّدته زيارات القس ديبوش للأمير، إذ تعتريه فرحة لزيارة ديبوش له والحديث معه، يقول الأمير عن هذا: "مونسينيور لولا زياراتك وزيارات الناس الطيبين لأصابنا اليأس في هذا المكان كلماتك الطيبة تجعلنا نتحمل هذه الحالة التي ليست سجنا معلنا ولا ضيافة واضحة ولا كرما فائضا "[2].

ومما سبق يتضح لنا أن البناء الداخلي الذي أراد الكاتب واسيني الأعرج أن يلصقه بشخصيته المحورية " الأميـر عبد القـادر "، حيث يصور نفسية الأمير وحالة التأمل والتفكير التي تنتج دلالة ومفارقة، حيث تتجلى معاني القنوط واليأس والحزن والكآبة ومن خلال صمته وانعزاله وانعدام رؤيته، وفي مقابل هذا نلمس وجود أمل ونور يضيء مستقبل الجـــزائـــر، متمثلا في قول الأميـر: "سيأتي يوم وفي ظرف آخر غير هذا، سيولـد فيه رجـــال يحملون راية النصـــر والحريـــة مثلما فعلنا "[3].

1- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير"، ص: 473.
2-المصدر نفسه ، ص: 287.
3-المصدر نفسه، ص: 406.

2-3- الأمير بين التاريخ والمتخيل الروائي:

استندت رواية " كتاب الأمير " إلى إستراتيجية تجمع بين التاريخي والتخييلي، لرسم صورة الأمير عبد القادر الجزائري، حيث حاكى الروائي تاريخ وسيرة الأمير عبد القادر، واستفاد كثيرا مما ورد ذكره في كتب التاريخ أو ما حفظته الذاكرة الشعبية، معيدا بذلك تشكيل صورته وفق منظور تخييلي وجمالي، ليبرز هذا المسكوت عنه من التاريخ في شكل محكي روائي، وارتباطا بهذا التاريخ يعيد واسيني الأعرج بناء المتخيل الروائي، مستندا أساسا بنظرية العوالم الممكنة، ونجد أنفسنا نتساءل هل قام واسيني الأعرج بنسخ فتوغرافي لصورة الأمير من التاريخ أم أنه استند وانزاح للتاريخ لينفلت منه ويتجاوزه، مؤسسا بذلك صورة جديدة ومغايرة لما ذكره التاريخ؟

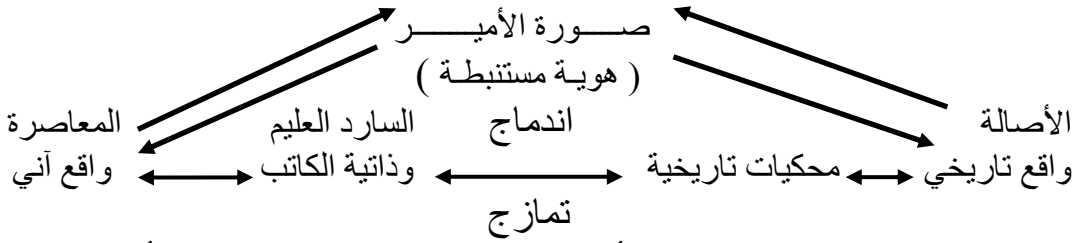
لقد أعطى واسيني الأعرج للأمير عبد القادر صورة الإنسان العادي متجاوزا بذلك صورة البطل الخارق، إذ أنه " لا يقدمه نموذجا إنسانيا متعاليا، الأمر الذي يقود إلى تحنيطه ويفقده أهميته السردية، وإنما يشخص مزاياته وعيوبه، فيقدمه إنسانا عاديا يتفاعل مع ما يتفاعل معه البشر من مواقف وأحداث "[1]، مما يعطي روايته حسا وبعدا دراميا.

حاول واسيني الأعرج في هذا السياق أن يتجاوز الطابع التقديسي للأمير تاريخيا، وينظر إليه بمنظور الأمير الإنسان، الذي يتعايش مع الآخرين ويتفاعل معهم لا بصفته القائد والسلطان وحسب، " بل بصفته بنية تاريخية ثقافية تستدعي الزمـــان للتفكيـر في الوجــود، الوجــود الــذي هو وجــود مع الآخــريــن، أي مع العالم"[2]، فيتخذ من القس ديبوش صديقا، ومن ابن روش اليهودي مستشارا ....

وأمـــام هذا الأميـــــر الإنسان الذي يمتلك أحاسيسا وعاطفة، ومشاعر وآمالا، ويأسا، وفرحا، وغضبا، ... من حالات نفسية أخرى، التي تقترب من التخييل الروائي أكثر منها إلى الحقيقة التاريخية، على الرغم من أن هذه المشاعر

1- إدريس الخضرواي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص: 135.
2- يمنى العيد، الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، ص: 21.

والأحاسيس والعجائبية لا يمكن استنتاجها من فراغ؛ بل تستند إلى بعض الأخبار التاريخية، فمن خـــلال هذه العمليــة التصويريــة الداخلية في بعدها النفسي للأميــر، يتدخل المؤلف في صورة السارد العليم، إذ يجد فرصة وفسحة لتمرير رسائله الفنية والفكرية، داخل النص الروائي، فيتدخل بهذا الكاتب الروائي "الغازي لحياض نصه والمتلبس بشخصيات عالمه الخيالي إلى حد الذي تتداخل فيه الذوات ويحل الأنا في الآخر من خلال مرآة ذات الكاتب التي بقدر ما تعكس تمثل وتدمج وتؤلــف إلى حــد يمكن أن تتورط فيه هذه الذات"[1]، وهكذا يتم إسقاط هوية جـديدة (ذات المؤلف) على هوية تاريخية قديمة (صورة الأميــر). لنخلص بعد ذلك على هوية مستنبطة لصورة الأميــر، إذ جمعت هذه الصورة الأمير بين الأصالة والمعاصرة، والحاضر والماضي، والتاريخ والمتخيل، ولا يتأتى ذلك إلا "بفعل الحبك، ما اصطلح عليه " بول ريكور " بـ " الهوية السردية "، وهي البؤرة التي يقع فيها التبادل والتمازج والتقاطع والتشابك بين التاريخ والخيال بواسطة السرد، فينتج عن ذلك تشكيل جديد يكون قادرا على التعبير عن حياة الإنسان بأفضل مما يعبر عنه التاريخ وحده، أو السرد الأدبي بذاته "[2]، ونبين ذلك وفق المخطط الآتي:



ومن ثم تعددت صور الأمير داخل النص الروائي، غير أننا نختار لها صورتين نموذجيتين، تتعاقبان بالتناوب، مع حركية السرد الروائي، هما صورة الأمير القائد المقاوم، وصورة الأمير المنفى.

1 - الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية " كتاب الأميــر"، ص: 14.
2 -عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، ص: 06 – 07.

صورة الأمير القائد المقاوم، الذي كان لا يميل إلى الحروب، ولم يكن لديه رغبة في القيادة والحكم، ولا محبا للإمارة والسلطة، لكن القدر ساقه إلى الحرب وقيادة الجيش وتسيير الإمارة، وأكره على قبول البيعة إكراها، فقد كان جل اهتمامه منصبا في طلب العلم وتحصيله، والمطالعة والتأليف والزهد"؛ ولكن يعرف أن هذه السنوات سرقت منه كتبه وأشواقه في بطولة لم يحفز نفسه لها"[1]، وبعد أن تمت البيعة اختلى الأمير بنفسه أسبوعا كاملا، إذ أنه لم يكن راضيا عن الوضع الذي هم فيه، فقد أدرك أنه أمام آلة حربية متطورة وقوة عسكرية جبارة، في مقابل حالة العمى والتخلف التي كان يعيشها أهله وشعبه، وهذا ما جعله يظهر بمظهر المستسلم والمنهزم[2]. إذ أن قوة الأمير لم تبرز على الأعداء إلا نادرا ومع نصره لم يشعر بالفرح بل كان الخوف يعتريه، لأنه كان مقتنعا أن فرنسا ستقوم بتدميره[3]، والقضاء عليه نهائيا.

أما صورة الأمير المنفى فتجسدها حالة القهر والذل التي أصابت الأمير، حتى أصبح لا يفكر إلا بخلاصه وحريته فقط،"بل جعله السارد متضمنا في القول الساكــن في أحشـــاء العبـــارة كالمستكين في السجن ينتظر البشارة من أجل الخلاص"[4]، ونجده أحيانا يفضل المنفى والسجن، وهذا يتنافى مع النزعة الإسلامية الصوفية لدى الأمير التي ترى في الحرية مبدأ وشعارا، يقول الأميـــر:" أفضل أن أبقى أنا وذوي في هذه الدائرة لكي لا نشعر بأن هناك خارجاً هو أحيانا أسوء مما نحن فيه "[5].

1- واسيني الأعرج، رواية " كتاب الأمير"، ص: 34.
2-ينظر: مفقودة صالح، الانهزامية والاستسلام في رواية " كتاب الأمير " لواسيني الأعرج، ضمن كتاب: أبحاث في ا لرواية العربية، ج1، منشورات مختبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة خيضر، بسكرة، ص: 107 – 108.
3 -ينظر: المرجع نفسه، ص: 109.
4- اليامين بن التومي، السرد الإمبراطوري، قراءة في رواية " كتاب الأمير " لواسيني الأعرج، مجلة القدس العربي، ع 7083، 25/24 مارس 2012، ص 10.
5 -واسيني الأعرج، رواية " كتاب الأمير "، ص:64.

وبهذا فإن صورة الأمير غادرت التاريخ لتندرج في فضاء رحب واسع، فضاء الإبداع والسرد، مجسدة بذلك"إرادة فنية تريد أن تظهر السيرورة الحيوية للشخصيات التي تتحرك في داخل عرش النص الذي يفيض بالخيال "[1] والحركية.

وهكذا يبدو أن صورة الأمير تنوعت وتعددت، غير أنها" لا تبقى أسيرة زمانها وفيها يتحقق الامتداد بين الماضي والحاضر وتعددت الضمائر ويبحر القارئ على المشاركة في الأحداث بإدماجه في المقروء "[2]، وما صورة الأمير في الرواية إلا تجسيد حي لواقع آني ترسم فيه صورة الإنسان العربي المسلم في إسقاط دقيق لما نلمسه من انهزامية واستسلام وهامشية وخضوع وحالة عجز وسلبية طاغة كلية على جميع جوانب حياته.

1 -أحمد يوسف، تضايف السرد والإيديولوجيا في " كتاب الأمير "، لواسيني الأعرج، ص: 261.
2 -عامر مخلوف، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، دار الأديب ، وهران، الجزائر،ط2005 1، ص:17.

3-3- المروي العجائبي في رواية "كتاب الأمير":

لقد كان للعجائبية حضور قوي في نص رواية " كتاب الأمير "، باعتبارها " اختـــراق كـــل ما هو واقعـــي، ومعقـــول، ومعانقـــة كـــل ما يتجـــاوز هذا الواقع، ويسبقه، ســواء كان هـــذا الاستبـــاق سلبيا بالوقـــوع في بـــؤرة " الشاذ " و " الأخرق " و " الشارد "، أم إيجابيا بالانفتاح على كل ما هو خارق، ومنفلت من قيـــود المنطقي واليـــومي، حيث تعد العجائبية هنا نسخة تحرر، وتنفيس، يخفف فيها المبدع من قيود العرف وضوابطه الثقيلة"[1]، حيث يتحرر الـكاتب من الـــواقع إلى اللا واقع.

فقد نسجت حول الأمير قصص خيالية، تتعلق تعلقا مباشرا بالمنامات والأحلام والرؤى، وبكل ما هو عجائبي وأسطوري وخرافي، إذ ساهمت في إعلاء وتقديس الأمير، فهذا المكون العجائبي يعتبر خطابا "يبحث على الحيرة والتردد، في توصيف القوة الذاتية والروحية للأمير عبد القادر الجـزائـــري، ومصدر العجائبي المتخلل، هو الحقل الديني الذي يعاضد رغبة الجماعة وروايها في الإعلاء من شأن الأمير، باعتباره وارث سر الجهاد "[2] ضد الاستعمار الفرنسي.

وأول ما يطالعنا في نص رواية " كتاب الأمير "، رؤيا الشيخ محي الدين والد الأمير، والتي أطلق عليها اسم " الرؤيا البغدادية "، إذ عاودته مرة ثانية ويشكل ضاغط،"عاد الهاتف نحوي وهو يصر ويضغط على: ماذا تنتظر لكي يصير عبد القادر سلطان الغرب؟ أنت تمارس معصية ضد نفسك وضد ربك، الرؤيا يجب أن تجد طريقها ومسالكها "[3]، وتعد رؤيا الوالد بمثابة تحسر ويأس لواقع غابت فيه المثل العليا، وإسقاطا لحاضر على ماضي غابت فيه المثل العليا والقدوة الحسنة.

1-بهاء بن نوار، العجائبية في الرواية العربية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، إشراف: الدكتور طيب بودربالة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013/2012، ص: 10.
2-إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص: 137.
3-واسيني الأعرج، رواية " كتاب الأمير "، ص: 74.

وكذلك نجد الرؤيا الثانية، للمرابط سيدي الأعرج، الذي قص للشيخ محي الدين فحوى رؤياه يقول:" يا خويا محي الدين، شفت منامة

- خير وسلامة، أجاب الشيخ محي الدين آليا.
- لقد رأيت حلما يشبه ذلك الذي رأيتك فيه تقطع الفيافي للحج.
- كلامك يا شيخ الأعرج لا ينزل بي الأرض؟
- رأيت مولاي عبد القادر الجيلاني شاء الله به في لباس أبيض فضفاض، أخذني نحو زاوية خالية وقال لي أغمض عينيك، أغمضتهما وعندما فتحتهما كشف لي عن عرش كبير في الصحراء، قلت سبحان الله، ثم مد يده نحو سهل غريس وجاء بشاب مليء بالحياة في عمر سيدي عبد القادر ووضعه وصيا على العرش "[1]، ونلحظ أنه يذكر شخصية عبد القادر الجيلاني المعروفة، وهو أحد كبار رجال الصوفية توسلا به، ولكي يكون أثر الرؤيا أقوى أشد في نفس المتلقي.

وهكذا تتحول الرؤيا إلى واقع، دافعة الأمير نحو الإمارة، يقول سيدي الأعرج مخاطبا القبائل:" الرؤيا التي رآها في بغداد، رأيت شبيها لها هنا، فلا تجبروا على تغيير ما رأى، والهاتف الذي جاءني ألح على بأن أخبر الناس بخصال هذا الشاب الذي سيقود هذه الأرض نحو الخير ... هذه وصيتي الوحيدة ... تصاعدت الأصـــوات مهللـــة: الله أكبر الله أكبر، عبد الـقـــادر سلطاننا، عبد القـــادر سلطاننا "[2]، إذ فالرؤيا" بوصفها مكونا خطابيا ودينيا، شكلت حافزا أساسيا في تحويل مسار الأحداث باتجاه دفع الأمير، رغم تردده إلى مواجهة وتهييئ الظروف المناسبة لحدث الخلافة"[3]، وبذلك فرضت عليه الإمارة فرضا وقبلها مكرها مترددا لا غير.

1-واسيني الأعرج، رواية " كتاب الأمير "، ص: 75.
2-المصدر نفسه، ص: 78 – 79.
3 -إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص: 139.

وصبغت شخصية الأمير بصبغة بطولية عجائبية أسطورية من منظور الذاكــرة الشعبية، وذلــك قصد إكمال صورة الأمير والإحاطة بها من جميع الجوانب، فهذا القوال الأعمى يروي قصصا خرافية عن الأمير، "بدأ هذه الأيام يروي قصصا غريبة عن رجل سيأتي وسيملأ صيته الدنيا قاطبة، رجل لا ريب فيه، رجل يشبه المسيح بن مريــم وهو ليــس مسيحا"[1]، ويقــول القوال الأعمى واصفا الأمير: "عوده يقطع لبحور والوديان ولجراف العامرة وسيفه بتار يفلق الجبال وأحجار الصوان، رجل شرب العلم في الكيسان وجاي من بلاد برانية. يقول الذين عرفوه أو سمعوا به، أنه بسلطانه، سيغلق أبواب البحر في وجه النصارى والكفار الذين ظنوا أن كل الأبواب مفتوحة، يدير فيهم واش دار السيــد علي في الكــفار "[2]، ويقول أيضا :" الشاب هذا يا سادة يا كرام، عليه بركة سيدي عبد القادر الجيلاني والأولياء الصالحين عوده مثل البراق، ويطير حصانه للسماء عندما يحاصره الأعداء سيفه البتار يطفئ البرق من حدة لمعانه، القرآن في القلب وفي يده اليمنى سيفه الذي لا ينزل إلى الأرض ولا ينام، وساسبو ما يخونه أبدا، ناره ما تروح في الفراغ... "[3].

ونلاحظ أن القوال الأعمى قد رسم الأمير في صورة القائد الأسطوري، الذي تتوفر لديه صفات البطل الخارق، فمرة يشبهه بالمسيح بن مريم، ومرة أخرى يشبه بالإمام علي رضي الله عنه، غير أن هذا التشبه يحمل عدة معاني ودلالات والمعروف أن المسيح قدم تضحية للإنسانية جمعاء، وكذلك الإمام علي رضي الله عنه قدم تضحية للأمة الإسلامية، وفي المقابل فإن الأمير كذلك سيقدم تضحية للشعب الجزائري، وإن هذا العجائبي يكشف عن المعتقد المسيطر على الثقافة الشعبية، الذي يؤمن بالخرافات والقصص الخيالية التي تنسج حول الأولياء والمرابطين.

فواسيني الأعرج يستلهم صورة الأمير من الذاكرة الشعبية، من خلال كلام القوال الأعمى، مستثمرا هذا في بناء صورة البطل الخارق، « بطريقة تقوم على

1- واسيني الأعرج، رواية " كتاب الأمير "، ص: 67.
2- المصدر نفسه، ص: 68.
3- المصدر نفسه، ص: 69.

الحجاج والإقناع انطلاقا مما تسرب في المخيلة الشعبية في تصورات مثالية عن الأنبياء والأولياء والصالحين، وما يرتبط بها من تصديق والإيمان بالقائد والخضوع له، ولتعضد هذا التصور بما يكمله ويوسطه حتى يكون أكثر إقناعا، النزوع نحو التعجيب والأغراب »[1].

وكذلك نجد خرافات وقصصا خيالية أخرى، تروى في موقعه سيدي إبراهيم وهي آخر معركة للأمير، " قالوا أنهم رأوه يجابه الغزاة بصدر عار والدم ينزف من أطرافه وبجانبه سيدي إبراهيم نفسه، كان مرفقا بهالة من النور تعمى الأبصار، يرسل أتربته باتجاه النصارى فيرديهم ويمحو أحصنتهم حتى قضي عليهم ومن اختبأ وراء الأشجار والصخور فضحته هذه الأخيــرة وأعلنت عن وجوده وراءها"[2]، وأيضـــا "الشمس أشرقت من الغروب فأوحت للأمير بأن مكروها سيحدث في منتصف النهار"[3]، و " قيل أن الأمير وجد نفسه محصورا في مياه الملوية فبعث الله له ملائكة مجنحة لإنقاذه وإنقاذ دائرته من هلاك مؤكد "[4]. وبهذا تتقاطع هذه القصص الخيالية مع ما ورد من أحاديث نبوية عن آخر الزمان.

فكل هذه النصوص العجائبية وغيرها، أضفت على النص جمالية وفنية، جسدها انزياحها عن الواقع، ووفق منظور يتم عبره تشخيص البناء الداخلي الدرامي للشخصية على نحو طوباوي وإيجابي بالنسبة لشخصية " الأمير عبد القادر "، بما يضــفي على خطابــه الحكمــة والتبصر، وعلى صورته نوعا من القداسة والوقار[5]، والإعلاء من شأنه.

1-الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية " كتاب الأمير "، ص: 26 – 27.
2-واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير "، ص: 414.
3-المصدر نفسه، ص: 415.
4-المصدر نفسه، ص: 415.
5-ينظر:عبد الرحيم علام، إعادة تمثيل السيرة التاريخية، ص: 113.

3-4- المنظور الحداثي لدى الأمير:

لم تقتصر صورة الأمير عبد القادر، على نموذج البطل الخرافي في المخيال الديني الشعبي، إذ وسع واسيني الأعرج من صورته متجاوزا بذلك كل ما هو روحاني وعجائبي، لنجد أنفسنا أمام مجموعة من المظاهر الثقافية ودرجة كبيرة من الوعي الحضاري والحداثي متبلورة في شخصية الأمير وذاته، وهذا ما يؤكده سيدي الأعرج في كلامه عن الأمير:" عبد القادر واحد من هذا الشباب الغاضب كم تمنى أن يتفرغ لكتبه ومعارفه لكن عندما تحترق البلاد يصير العلم جبنا والتـــهاون خيانة "[1].

وأمام شخصية عظيمة مثل: " الأمير عبد القادر "، ما إن تفتأ تذكر اسمها إلا ارتبطـــت في ذهنك عدة معاني منها الأمير المفكر والأديب والشاعر والمقاوم والقائد...،وقد عرفنا في ما سبق مدى حبه العميق للعلم والمعرفة وشغفه الكبير بالقراءة والكتابة، فكان لشعور الأمير بالوعي الحضاري والإدراك الحداثي، بأن الدولة الجزائرية الحديثة بحاجة إلى العلم والمعرفة، إذ صرح بذلك في قوله: "بدء التفكير في بناء دولة تتأسس على المعرفة والعلم "[2].

نجد الكاتب واسيني الأعرج حاول إسقاط شخصية الأمير عبد القادر على نموذج الرجل الحداثي العصري، بدفع هذه الشخصية إلى دائرة الاختلاف والتساؤلمن منظور " أنها (كائن سردي تنويري) كثيرا ما يلتبس إلى حد التطابق مع إيديولوجيا الذات الكاتبة في انتصارها للعقل والمصلحة "[3].

لذلك نجده عندما عرضت عليه البيعة والإمارة، بدا مترددا كثيرا، وبدت الحيرة والتساؤل عليه، يقول الأمير:" علينا أولا أن نعرف رأي القبائل القريبة منا لقد خلقنا قوة كبيرة لمحاربة الغزاة ولا أريدها أن تتفرق بسبب حسابات صغيرة، المهم

1-واسيني الأعرج، رواية " كتاب الأمير "، ص: 59.
2-المصدر نفسه ،ص: 147.
3-أحمد يوسف، الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، ص:75.

ليست الخلافة ولكن من يقود الحرب حتى النصر؟ "[1]، مجسدا بذلك مبدأ الاختلاف والحرية والديمقراطية، ومقدما مصلحة الأمة على مصالحه الخاصة.

وإن حادثة إعدام القاضي الطاهر بن أحمد، كان لها أثر بارز في تحريك مشاعر الأمير، فقد كان أول الواقفين ضد حكم الإعدام، ويتجلى هذا الرفض في مجادلته لوالده الذي قام بتنفيذ حكم الإعدام،"يا والدي، ألم يكن من الأفضل الانتظار قليلا حتى تتجلى كل الملابسات؟ "[2] ؛ إلا أن تذكر كلام ابن خلدون "العصبية هي التوفيق بين العشائر بالشعور العضوي "[3]، وعلى هذا الكلام اعتمد وتبنى والده حكم الإعدام، مما جعل الأمير يعيد النظر في كلام ابن خلدون " هل كان ابن خلدون غبيا إلى هذا الحد الذي يعمى فيه بصره وبصيرته؟ لا أعتقد، هناك شيء في المجتمع الذي درسه ما يبرر موقفه "[4].

وبما أن في النقد حياة للعلم، فإنه يكتسي شمولية على جوانب الحياة العقلية والثقافية والعلمية والاجتماعية والدينية، فإن الأمير يذهب إلى أبعد من ذلك في انتقاد الذات وإدانتها من حياة البذخ التي كان يعيشها أهله، فأمر بالتقليل منها أو التخلي عنها، " ثم فجأة لاحظ بأن صدر أخيه مصطفى كان ما يزال مطرزا بالنياشين الذهبية على الرغم من أنه طلب من العائلة التقليل بعض الشيء من مظاهر البذخ والتباهي قبل دخوله في عزلة الأسبوع [...] ابتداء من اليوم كل شيء سيتغير، لسنا في حاجة إلى هذا البذخ لكي نحارب الآخرين، الانتصار على الغزاة صعب "[5].

ومن سوء التدبير والميل إلى التفكير القبلي الذي لا يصلح في زمن تغير فيه كل شيء،"بناء الدولة يحتاج إلى حالة استقرار، ما تزال الـعصبية القبلية هي سـيدة

1-واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير "، ص:74.
2-المصدر نفسه، ص :62.
3-المصدر نفسه، ص :63.
4-المصدر نفسه، ص :64.
5-المصدر نفسه، ص:82.

العلاقات وهي التي تحرك الناس، كل واحد يظن نفسه هو سيد نفسه "[1]، " كيف ينظم مجتمعنا وقبائل لا ترى أكثر من سلطان رئيس القبيلة، ولا حياة لها إلا في الغنائم وإلا تأكل رأس من يحكمها ؟ "[2] .

وبما أن بناء الدولة يحتاج إلى المعرفة والعلم، والتخلص من روح التفكير القبلي، فإن وعي الأمير بهذا دفعه إلى تنظيم مجتمع جديد، بعيدا كل البعد عن التفكير القبلي، "إننا بحاجة إلى بناء دولة وإلى نسيان القبلية،والتفكير فيما هو أكبر إذا أردنا أن نبني شيئا نقاوم به الغزاة "[3]، وإدراكه بوجوب التغيير وحتميته لأن العالم يتغير بسرعة، "لا يعرفون أن الدنيا تغيرت وأننا على حافة عالم في طريقه إلى الزوال وعالم يطل بخشونة برأسه لا خيار لنا إلا أن نفهمه وننسجم مع ظروفه أو نظل نغني ولا أحد يسمع أصواتنا ... هل سيفكرون أبعد من ريح القبيلة؟ "[4].

وأدرك الأمير أن الحرب مع القوات الفرنسية الغازية لن تحقق شيئا إلا بالتحضير الجيد عدة وعتادا، وخاصة أنه رأى بنفسه مدى التطور العسكري سواء بالتخطيط المحكم أم بالأسلحة المدمرة، وهذا في قوله: "الغزاة يملكون الآلات التي لا نملك"[5].

وإذا تأملنا هذه المستويات من الإدراك والوعي الحضاري، الذي أراد لها الكاتب واسيني الأعرج أن تظهر وتبرز، من خلال " شخصيات إيجابية تتفهم الأحوال التاريخية للأمم، وتعرف رهانات القوة والضعف "[6]، التي تعصف بها.

وقد جسدت الشخصية الرئيسية الأمير عبد القادر دور "البطل التاريخي المقاوم المناهض للاستعمار والمتشوق إلى دولة المجتمع وليس الــقبيلة، ولا يمـــثل

1- واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير "، ص:146
2- المصدر نفسه، ص: 84.
3-المصدر نفسه، ص: 154.
4-المصدر نفسه، ص: 196.
5-المصدر نفسه، ص:84.
6-عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، ص: 289 – 290.

فردا متعاليا على الزمان "[1]، ومثلت أيضا الإنسان المتدين الذي فهم الدين فهما جـديدا، إذ" أن الأديان لا تبدو من هذا المنظور عنصر تفريق بين الناس بل عنصر توحيد بينهم، لأنها تسعى إلى غاية واحدة "[2]، خلاص الإنسان ونشر المحبة بينهم، فنلتمس هذا عند الأمير في قوله: "الدين أيها السلطان الدين يوحد القلوب "[3]، وهكذا يتجلى الوعي الحضاري الأميري ويؤدي دورا إيجابيا في حياته وحياة من حوله من أهله وأصدقائه ومجتمعه.

1- إدريس الخضراوي،الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار ، ص: 157.
2-محمد القاضي، الرواية والتاريخ، ص: 157.
3-واسيني الأعرج، رواية" كتاب الأمير "، ص: 146.

3-5- جدل الذات والآخر:

لا يمكن أن نتصور الأنا إلا بوجود الآخر، والعكس صحيح، وإن تباعدا وتنابذا يتفاعلان، فيما بينهما سلبا وإيجابا، وهذه الجدلية بين الأنا والآخر ليست جدلية حديثة، إذ نجد أنها ضاربة في أعماق الوجود الإنساني[1].

وإن حضور الآخر في رواية " كتاب الأمير " بديهي جدا، ولا يحتاج إلى قراءة متمعنة، إذ أننا قد " نختلف في تعيين إحداثياته الإيديولوجية ومواصفاته الدلالية ومجالاته العديدة، ولكننا لا نختلف في إقرار حضوره داخل النسق الروائي "[2]، بشكل مكثف.

وإن الحديث عن الآخر في الرواية" حديث لا يمكن إلا أن يكون مؤدلجا ويشكل مغامرة لا يمكن الانفلات من سلطتها المرجعية، وهي تصل بنا في بعض الأحيان إلى ضفاف الميتافيزيقا"[3]، ولا تتضح لنا صورة أنه سلبية متخذة بذلك أحد الطرق الآتية[4]:

- **الهوس (La manie):** اعتبار ثقافة الآخر (الثقافة المنظور إليها) متفوقة على ثقافة الأنا (الثقافة الناظرة)، وهو ما يعزز لدى الذات الشعور بالضعف والصغار إزاء الآخرين.

- **الرهاب (La phobie):** اعتبار ثقافة الأنا متوقفة على ثقافة الآخر.

- **المحبة (La philie):** التعامل بطريقة إيجابية مع الحقيقة الأجنبية لكونها تكمل الحقيقة المحلية وتعضدها، وهذا الموقف هو السبيل الوحيد للتبادل الثقافي المثمر والحوار الحضاري البناء.

1- ينظر: محمد الداهي، صورة الأنا والآخر في السرد، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2013 ، ص:11.
2-أحمد يوسف، الشرط التاريخي والإيحاءات الغيرية في رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، ص: 75.
3-الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية" كتاب الأمير"لواسيني الأعرج، ص: 29.
4- ينظر:محمد الداهي، صورة الأنا والآخر في السرد، ص: 07.

ويندرج في هذا السياق الأخير المحبة (La philie) الذي برمجه واسيني الأعرج بين الذات والآخر، والذي ميز العالم الروائي لكتاب الأمير، وأضفى عليه صبغة خاصة يحاول من خلالها واسيني الأعرج إدانة كل مظاهر العنف والتطرف الاستعماري والعرفي والعقدي[1]، من خلال علاقاته وحواراته مع أصدقائه، ومع القادة الفرنسيين، ومع القس ديبوش وهي العلاقة والحوار الأهم والمتميز في نص رواية الأميـــــــــر.

فقد جمعت بين هذين الرجلين الأمير عبد القادر والقس ديبوش علاقة محبة كبيرة، على الرغم من الاختلاف الديني بينهما: ديبوش (المسيحية – الاستعمار – الآخر)، والأمـير (الإســـلام – المستعمر – والذات)، فإن واسيني الأعرج لا يـركز " ولا ينزع إلى إبراز مظاهر الاختلاف والتناقض الحادة بين رجلي دين يستند كل منهما إلى تراث روحي وثقافي، تحكمه علاقة الصدام الدموي منذ الحروب الصليبية"[2]،بقدر ما ترسمه هذه العلاقة من أبعاد متنوعة في إرساء المحبة والتسامح بدل الاحتراب والتقاتل ،وتركز على التلاقي والتماثل بدل الاختلاف والتنافر ،ويبني معالم إنسانية في بعدها الحضاري.

وبهذا فإن واسيني الأعرج يتجاوز المألوف في رسم صورة الآخر، إذ أن الآخر في الرواية ما بعد الاستعمار متوحشا وشريرا، يسعى إلى إفساد الأرض وإهلاك النسل. فإنه من الطبيعي أن ينحى الحوار بين الأمير مع الآخر منحى التغالب والقطيعة والعنف والاحتراب، إلا أن واسيني الأعرج أراد" أن يقفز خارج الزمان والمكان، وأن يتجاوز منحى التغالب التي كانت قائمة على التعارض الحاد في القرن التاسع عشر بين المستعمر الغالب والمستعمر المغلوب، وأن يعيد تحيين التاريخ بما يتلاءم وحوار الحضارات والأديان في نهاية القرن العشرين "[3].

فالآخر في رواية " كتاب الأمير " ليس ثابت بل هو متغير وله عدة أوجه، وإن ركزنا على علاقة المحبة والحوار التي جمعت بينه وبين القس ديبوش، إذ نجد

1 - ينظر: الطاهر روابنية، الروائي والتاريخي في رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، ص: 30.
2- المرجع نفسه، ص: 30.
3 -المرجع نفسه، ص: 31.

الآخر في صورة مونسينيور ديبوش الذي دافع عن الأميـر وأحبه حبا شديدا،"كلما تأملت هذا الرجل ازددت محبة له ولأخلاقه[...] رجل محب يقرب الإنسان من المحبة والله"[1].

ونجده في صورة الجنرال ماريوا الذي وقف ضد الأمير بحجة أنه أعطى الأمر بقتل 300 سجين فرنسي، فاعتبره مجرم حرب، فواسيني الأعرج يرغب في تجاوز الأحقاد التي خلفتها الحرب وبناء علاقة جديدة مع الآخر، محدثا بذلك قطيعة ابستمولوجية مع ما عرف سابقا داخل النصوص والنقد ما بعد الاستعمار منفتحا على الآخر ثقافيا وحضاريا وعقديا،" ويتم صياغة ذلك كله وفق منظور لا يمجد الماضي وبطولاته كما هو في الرواية التاريخية العربية ذات المنحى الرومانسي والمثالي العالم، بل من منظور انتقادي للذات والآخر على حد سواء"[2] ، يضفي الطابع الإنساني على تجربتي الأمير والقس ديبوش من حوار وتسامح واحترام وتقدير وحب، وبهذا نلحظ أن ثمة رغبة لدى الروائي في فتح صفحة جديدة مع الآخر بعيدا عن ميراث الكراهية التي تستدعيها الحرب، فعمل على تخفيف العداء بيننا وبين المستعمر، وهذا من حقه. إذ لا يمكن لأحد أن يلومه على ذلك ما دام يحاول أن يرسم ملامح ماض لا دور في إثارة حقد " الأنا " على الآخر خصوصا بعد زوال ظاهرة الاستعمار، لهذا أراد أن يجعل من شخصية الأمير أمثولة تصلح للآخر، مثلما تصلح " الأنا " المسلمة في زمن مضى وزمن حاضر "[3]، وبهذا المعنى يكون واسيني قد انتصر لقيم التسامح والنبل وحوار الأديان والتعايش الحضاري.

1- واسيني الأعرج، رواية"كتاب الأمير"، ص:217.
2-عبد الرحيم علام، إعادة تمثيل السيرة التاريخية، ص:114.
3-ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر(نماذج روائية عربية)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 398، مارس 2013، ص: 218.

بقدر ما ترسمه هذه العلاقة من أبعاد متنوعة في إرساء المحبة والتسامح بدل الاحتراب والتقاتل، وتركز على التلاقي والتماثل بدل الاختلاف والتنافر، ويبني معالم إنسانية في بعدها الحضاري.

خاتمـــــــــة

الخاتمة:

حاولت هذه الدراسة التعمق في الكشف عن العلاقات بين الرواية باعتبارها تخييلا، والتاريخ باعتباره واقعا سابقا، حيث يكون بإمكان الرواية أن تستقبل مواد تاريخية لتشيد كيَّانا سرديا دالا فنيّا، وبهذا نكون قد وصلنا إلى بعض النتائج حول طبيعة و سيرورة هذه العلاقة المثيرة للجدل في رواية "كتاب الأمير"، ويمكن تلخيص أهم نتائجها في ما يلي:

- يشكل استثمار التاريخ في رواية "كتاب الأمير" رصيدا مرجعيا مهيمنا، حيث طغت المادة التاريخية في الرواية، مسهمة بذلك نوعا من الحوارية الواسعة، من خلال تشكل مادتها الحكائية بشخصياتها وفضاءاتها وزمانها وأحداثها، التي استمدت أساسا من التاريخ،وبهذا يكون التاريخ موضوعا للتخييل.
- لا يتجه التاريخ بكل سطوته وقوته في رواية" كتاب الأمير" إلى الماضي بغية التوثيق والوصف والتفسير؛ ولكن بغية إعادة قراءته قراءة تأويلية،تبحث عن الحقيقة المفترضة و المسكوت عنها.
- تكمن خصوصية رواية "كتاب الأمير" في أنها نتاج يجمع ويؤلف بين السيري والتاريخي والتخييلي، حيث أسس هذا النتاج تمثلات وتصورات وممكنات أفضت إلى عوالم المعنى الداخلية، والتي تفرض علينا سيرورة الدلالات المفتوحة، عبر جملة من القراءات والتأويلات للمتن الروائي.
- استطاعت رواية" كتاب الأمير" أن ترافع عن بعض القيم التي جندت لها بعض الشخصيات التاريخية، من أجل استنطاقها لخدمة فكر جديد عنها، فكر يخدم في الأساس التسامح بين الأديان والثقافات ويؤسس لحوار الحضارات.

- تظهر رواية "كتاب الأمير" ببنائها المعماري السردي المتميز، وكما أن أول ما يلفت انتباه القارئ هو البنية الهيكلية الكلية، إذ استندت على المرجعية التاريخية أثثت هيكلها العام، وبهذا قامت معمارية السرد داخلها على تنويعات خطابية، وانزياحات لغوية، وإيحاءات فنية، شكلت من خلالها علاقة يأتلف فيها التاريخي والتخييلي ، أكسبها مشروعية جمالية أدت لتناسل أسيقة سيميائية و أفضية من الدلالات المفتوحة، تجاوزت حدود اليقينية التاريخية.
- رواية كتاب "الأمير" تنطلق من الخبر، الذي يعد نواتها الأساس، ويظهر هذا الخبر في الفواتح النصية للرواية، حيث يميل إلى السعة والتنوع والتعقيد أحيانا، ويتجلى من خلاله تفاعل التاريخي والتخييلي داخل وحدات المحكي الروائي.
- وظفت رواية "كتاب الأمير" كثيرا من الشخصيات التاريخية، وشبه تاريخية، ومتخيلة، بحيث جعلتنا نقترب أكثر من جوهر اللحظة التاريخية في صورة الحياة العادية التي كان يعيشها الناس في تلك الحقبة الزمنية.
- لعل الهدف الأساس لرواية "كتاب الأمير" أنه لا يقف عند حدود إعادة بناء فترة تاريخية ما، بل ينصب اهتمامه على إبراز القيم الإنسانية التي يجسدها الأنا (الأمير) والآخر (مونسينيور ديبوش) .

ويبدو أن هذا البحث قد طرح أسئلة كثيرة، والتي تتصل أساسا بقضية "جدلية الفني والتاريخي"، حيث ما تزال هذه الأسئلة تجد صداها في الدراسات النقدية الحديثة ، وهذا بسبب حركة التجريب الدؤوبة التي أفضت إلى تنوع التجارب الروائية المدروسة .

ملحـــــــــــــــــــــــق

نبذة عن حياة الكاتب ومؤلفاته:

واسيني الأعرج، من مواليد 08 أوت 1954 بضيعة سيدي بوجنان، ولاية تلمسان، جامعي وروائي، يشغل منصب أستاذ كرسي بجامعتي الجزائر المركزية والسوربون بباريس، درس بالجزائر وخارجها، حيث نال شهادة الماجستير في دمشق / سورية تحت إشراف الدكتور عبد الكريم الأشقر، كما تحصل على شهادة الدكتوراه تحت إشراف حسام الخطيب.

ويعد واسيني الأعرج أحـد أهم الأصـوات الـروائية فـي الـوطن الـعربي، ويكتب باللغتين العربية والفرنسية، على خلاف الجيل التأسيسي الـذي سبقه، إذ تنتمي أعماله الروائية إلى المدرسة الجديدة التي لا تستقر على شكل واحد، بل تبحث دائما عن سبلها التعبيرية في العمل الجاد على اللغة وهز يقينياتها، فاللغة ليست معطى جاهزا ولكنها بحث دائم ومستمر.

وقد تميزت أعماله الروائية بحصولها على مراتب مهمة وجوائز عديدة ومتنوعة منها:

- تحصل في سنة 1989 على الجائزة التقديرية من رئيس الجمهورية.
- تحصل في سنة 2001 على جائزة الرواية الجزائرية على مجمل أعمال الروائية.
- اختير في سنة 2005 كواحد من ستة روائيين عالميين لكتابة التاريخ العربي الحديث، في إطار جائزة قطر العالمية للرواية على روايته: سراب الشرق.
- تحصل في سنة 2006 على جائزة المكتبين على روايته: "كتاب الأمير".
- تحصل في سنة 2007 على جائزة الآداب (الشيخ زايد) على روايته: "كتاب الأمير".
- تحصل سنة 2008على القلم الذهبي في المعرض الدولي للكتاب على روايته " سوناتا لأشباح القدس ".

- تحصل في سنة 2015على جائزة كاترا للرواية العربية عن فئة الرواية القابلة للتحويل الدرامي على روايته "مملكة الفراشة".

أعماله الروائية:

- البوابة الزرقاء (وقائع من أوجاع رجل)، دمشق / الجزائر 1980.
- طوق الياسمين (وقع الأحذية الخشنة)، بيروت 1981. (سلسلة الجيب: الفضاء الحر، 2002).
- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دمشق، 1982.
- نوار اللوز، بيروت 1983، باريس، الترجمة الفرنسية، 2001.
- مصرع أحلام مريم الوديعة، بيروت 1984 (سلسلة الجيب: الفضاء الحر، 2001).
- ضمير الغائب، دمشق، 1990. (سلسلة الجيب: الفضاء الحر، 2001).
- الليلة السابعة بعد الألف: رمل الماية، دمشق / الجزائر، 1993.
- سيدة المقام، دار الجمل ، ألمانيا / الجزائر، 1995. (سلسلة الفضاء الحر، 2001).
- حارسة الظلال، الطبعة الفرنسية، 1996، الطبعة العربية 1999. (سلسلة الجيب: الفضاء الحر، 2001).
- ذاكرة الماء، دار الجمل، ألمانيا، 1997. (سلسلة الجيب: الفضاء الحر، 2001).
- مرايا الضرير، باريس للطبعة الفرنسية، 1998م؛
- شرفات بحر الشمال، دار بيروت، 2001.. (سلسلة الجيب الفضاء الحر، 2002).
- مضيق المعطوبين، الطبعة الفرنسية، 2005. (سلسلة الفضاء الحر، 2005).

- كتاب الأمير، دار الآداب، بيروت، 2005، باريس للترجمة الفرنسية، 2006. (سلسلة الجيب: الفضاء الحر، 2005).
- سوناتا لأشباح القدس، دار الآداب، 2008.
- أنثى السراب، دبي الثقافية، 2009.
- البيت الأندلسي، دار الجمل، بيروت، 2010.
- جملكية أرابيا، دار الجمل، بيروت، 2011.
- أصابع لوليتا، الفضاء الحر، الجزائر، 2012.
- مملكة الفراشة، دار الآداب، 2013.
- سيرة المنتهى (عشتها .... كما اشتهتني)، دبي الثقافية، 2014 .

قائمة المصادر والمراجع

القــرآن الكريــم، روايــة ورش عن نافــع

أولا: المصادر

01- ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان مجاز القرآن، تحقيق وتقديم: حنفي محمد شرف، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، ط1، 1963.

02- أبو بقاء أيوب الكفوي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1998.

03- ابن خلدون، مقدمة، دار ابن الجوزي للطبع والنشر، القاهرة، ط1، 2010.

04- الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1985.

05- أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله على الكبير، محمد أحمد حسب الله، هشام محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.

06- محمد بن علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: رفيق العجم وعلي دحروج، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1996.

07- واسيني الأعرج، رواية "كتاب الأمير" مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر، ط1، 2004.

ثانيا: المراجع

01- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

02- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

03- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد، الجزائر، ط1، 2005.

04- أحمد عبد الفتاح الملوي، شرح العلامة الملوي على سلم الأخضري في علم المنطق، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ميدان الأزهر، مصر، د.ط، د.ت.

05- أحمد يوسف، علامات فارقة في الفلسفة واللغة والأدب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

06- أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

07- آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2011.

08- إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة الاستعمار، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012.

09- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2009.

10- حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.

11- حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1991.

12- حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1990.

13- خالد طحطح، الكتابة التاريخية، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2012.

14- رايص نور الدين، نظرية التواصل واللسانيات الحديثة، مطبعة سايس، فاس، المغرب، ط1، 2007.

15- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، 2000.

16- رفيف رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008.

17- سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، د.ط، 2000.

18- سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمان، المغرب، د.ط، د.ت.

19- سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2003.

20- السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية لرواية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

21- سعيد جبار، الخبر في السرد العربي، الثوابت والمتغيرات، شركة المدارس للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2004.

22- سعيد جبار، من السردية إلى التخييلية، بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

23- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

24- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

25- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.

26- سعيد يقطين وآخرون، الأدب المغاربي اليوم، قراءات مغربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 2006.

27- سليمة عذاوري، شعرية التناص في الرواية العربية، تقديم: واسيني الأعرج، دار رؤية للطبعة والنشر، القاهرة، ط1، 2012.

28- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، تونس، د.ط، د.ت.

29- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1984.

30- شكري عزيز ماضي، في نظرية الرواية، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

31- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، د.ط، 2000.

32- صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مختبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة،الجزائر، د.ط، د.ت.

33- صدوق نورالدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار، سورية، ط1، 1994.

34- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

35- عامر مخلوف، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، ط1، 2005.

36- عبد الحق بلعابد، عنفوان الكتابة وترجمان القراءة، العتبات في المنجز الروائي العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2013.

37- عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة، دار القلم، دمشق، ط4، 1993.

38- عبد الرزاق قسوم، فلسفة التاريخ، دار الكلمة للنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، ط1، 2005.

39- عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2010.

40- عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، السرد، الإمبراطورية، التجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011.

41- عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005.

42- عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، البنيات الخطابية، التركيب الدلالة، المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

43- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 1995.

44- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنية السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، سلسلة عالم المعرفة،الكويت، العدد 240، ديسمبر 1998.

45- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004.

46- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات النقد الروائي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002.

47- لويس معلوف، المنجد في اللغة، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط19، د.ت.

48- ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر(نماذج روائية عربية)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 398، مارس 2013.

49- محمد أمين بحري، البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، بسكرة، الجزائر، ط1، 2013.

50- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

51- محمد الداهي، صورة الأنا والآخر في السرد، دار الرؤية للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2013.

52- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2002.

53- محمد شحات، سرديات المنفى، دار الأزمنة، عمان، الأدرن، ط1، 2006.

54- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2005.

55- محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998.

56- محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسة في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2008.

57- محمد مفتاح، ديناميكية النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2006.

58- محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 1991.

59- محمود أمين العالم، البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، القاهرة، د.ط، د.ت.

60- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنصر، بيروت، ط1، 2005.

61- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

62- نادية بوشفرة، معالم السيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، د.ط، 2011.

63- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2006.

64- نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكله الفني، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011.

65- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت، ط3، 2010.

66- يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011.

67- يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998.

ثالثا: المراجع المترجمة

01- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، د.ت.

02- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1996.

03- إنريكي اندرسون أمبرت، القصة القصيرة، النظرية والتقنية، ترجمة: إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، سلسلة المشروع القومي للترجمة، القاهرة، د.ط، 2000.

04- برناط فاليط، النص الروائي، تقنيات ومناهج، ترجمة: رشيد بنجدو، الهيئة العامة لمطابع الأميرية، سلسلة المشروع القومي للترجمة، القاهرة، د.ط، 1999.

05- تزفيطان تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإيماء الحضري، حلب، سورية، ط1، 1996.

06- تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990.

07- تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

08- تزفيطان تودوروف وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة بشير قمري وآخرون، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992.

09- جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد كاظم، المجلس الأعلى للثقافة، سلسلة المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 1978.

10- جون هيرتلي، الصناعات الإبداعية، كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجية والعولمة؟، ترجمة: بدر السيد سليمان الرفاعي، المجلس الوطني

للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 338، أفريل 2007.

11- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأسدي وعمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، سلسلة المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 1997.

12- جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار، الرباط، المغرب، ط1، 1989.

13- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، سلسلة المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2003.

14- فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية، المغرب، ط1، 1986.

15- فولفغانغ إيزر، التخييلي والخيالي من منظور الأنطروبولوجية الأدبية، ترجمة: حميد لحمداني والجلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998.

16- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله للنشر، الجزائر، د.ط، 2012.

17- قدور محمصاجي، شباب الأمير عبد القادر، ترجمة: مختار محمصاجي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 2007.

18- هيجل، محاضرات في فلسفة التاريخ (العقل في التاريخ)، ترجمة وتقديم: إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، بيروت، ط3، 2007.

19- وود دافيد، الوجود والزمن والسرد (فلسفة بول ريكور)، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1999.

رابعا: المجلات والجرائد

01- جريدة الثورة السياسية، جريدة يومية، الصادرة عن وحدة الطبع والنشر، دمشق، سورية، 2008/06/03.

02- مجلة الأقلام العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد 11 / 12، نوفمبر 1986.

العدد 06، سنة 1988.

03- مجلة البلاغة والنقد الأدبي، المغرب، العدد 02، يوليو 2015.

04- مجلة التبيين، تصدر عن الجاحظية، الجزائر، العدد 07، 1993.

05- مجلة التواصل، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، العدد 29، سبتمبر 2011.

06- مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، تونس، العدد 249، مارس 2014.

07- مجلة دراسات فلسفية، جامعة الجزائر، العدد 03، 1997.

08- مجلة ضفاف، المغرب، العدد 03، أكتوبر 2002.

09- مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 3، مج 25، 1997.

ع01، مج27، سبتمبر 1999.

ع1، مج 42، 2013.

10- مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع 27 / 28، خريف 2009.

11- مجلة فصول في النقد، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع 4، مج 5، 1985.

ع 2، مج 12، صيف 1993.

ع 3، مج 16، شتاء 1995.

ع 66، ربيع 2005.

12- مجلة الـفكر العربي الـمعاصر، مركز الإنماء الـقومي، بـيروت، ع 44 / 45، 1987م.

13- مجلة القاهرة، وزارة الثقافة، ع 72، 15 ديسمبر 1987.

14- مجلة القدس العربي، ع 24 – 25، مارس 2012.

15- مجلة قراءات، كلية الآداب واللغة، جامعة محمد خيضر،بسكرة،الجزائر،ع 2، 2010.

16- مجلة الكرمل، فلسطين، ع 46، أكتوبر1992.

17- مجلية كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع 12، جانفي 2013.

18- مجلة المخبر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع6، 2010.

19- مجلة المسار، إتحاد الكتاب التونسيين، تونس، ع 6، نوفمبر – ديسمبر 2002.

خامسا: الرسائل الجامعية العلمية

01- أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور قيس حمزة فالح الخفاجي، جامعة بابل، العراق، السنة الجامعية 2002 / 2003 .

02- بهاء بن نوار، العجائبية في الرواية العربية المعاصرة، أطروحة دكتوراه العلوم، إشراف الأستاذ الدكتور الطيب بودربالة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، السنة الجامعية 2012 / 2013.

03- عبد الرزاق بن دحمان، الرؤية التاريخية في الرواية الجزائرية المعاصرة، روايات الطاهر وطار – أنموذجا -، أطروحة دكتوراه العلوم، إشراف الأستاذ الدكتور الطيب بودربالة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، السنة الجامعية 2012 / 2013.

04- عجيري وهيبة، فنيات السرد في رواية "كتاب الأمير" مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور صالح مفقودة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، السنة الجامعية 2008 / 2009.

05- نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه العلوم، إشراف الأستاذ الدكتورالطيب بودربالة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، السنة الجامعية 2011 / 2012.

سادسا: الملتقيات

01- الأدبي والأيديولوجي في رواية التسعينيات، رواية طاهر وطار وواسيني الأعرج – أنموذجا -، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، 15 / 16 أفريل 2008، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي سعيدة، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، د.ط، 2009.

02- تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 22 / 24 تموز 2008م، قسم اللغة والعربية وآدابها، جامعة اليرموك، الأردن، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009.

03- تمثيلات الآخر في الرواية العربية، أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الرابع، 26 – 29 / 2010/09، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2011.

04- الرواية بين ضفتي المتوسط، أعمال يوم دراسي، 2010/05/11، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، د.ط، 2011.

05- الرواية العربية، الذاكرة والتاريخ، أبحاث الملتقى الباحة الأدبي الخامس، 1433هـ، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2013.

06- السيمياء والنص الأدبي، أعمال الملتقى الدولي الثاني، جامعة بسكرة 15 / 16 ابريل 2002، منشورات الجامعة.

07- ملتقى الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية، رابطة أهل القلم، منشورات مديرية الثقافة، سطيف، الجزائر، ط1، 2008.

سابعا: المراجع الإليكترونية

01- فوزي الزمرلي، الرواية التاريخية عند البشير خريف، المعهد الأعلى للتربية والتكوين المستمر، تونس:

http://www.4shared.com/document/pyMrPHpx/online.htm

فهـــــرس

الموضـــوعـــــــات

فهرس الموضوعات:

الصفحة

مقدمة	أ-ه
الفصل الأول: حوارية الروائي والتاريخي في رواية "كتاب الأمير"	
1- **تحديد المفاهيم ومنطلقات**	07
1-1- مفهوم	08
1-2- مفهوم الرواية	11
1-3- مفهوم	17
1-4- مفهوم التخيل	27
2- **التخييل الروائي وخطاب**	30
2-1- إستراتيجية النقل	31
2-1-1-النقل التاريخي المباشر	33
2-1-2- تماهي مع النص التاريخي مع النص الروائي	36
2-1-3- التشكيل التخييلي الصرف	38
2-2- تجليات المتخيل الروائي في رواية"كتاب الأمير"	40
2-3- فاعلية الطمس التاريخي عبر بلاغة التخيل الروائي	46
2-4- إستراتيجية التقدير بين ظنية التاريخي وفاعلية التخيل الروائي	50
3- **الأيديولوجيا بين الوعي الفني والوعي التاريخي**	54
3-1- مفهوم	54
3-2- عن العلاقات بين الرواية	55
3-2-الأيديولوجيا في الرواية	57
3-2-2-الرواية كأيديولوجيا	59
3-3- **الأيديولوجيا بين البعدين الفني والتاريخي في "كتاب الامير"**	60
3-3-1-خطاب الأيديولوجيا وبلاغة الطمس	63
3-3-2الحوارية وبناء ثقافة التسامح	65
الفصل الثاني: آليات اشتغال المحكي والاخبار التاريخي في رواية "كتاب الامير"	
1- **مضامين**	68
1-1- محكي الأمير	68
1-2- محكي ديبوش	70
1-3- محكي المنفى	71
2- **بنية الزمن والمحكي**	73
2-1- مفهوم الزمن	73
2-2- الزمن التاريخي والزمن الدائري	77
2-3- المفارقات	79
2-4- إيقاع	88
2-5- التواتر	98
3- **الصيغة السردية في رواية"كتاب لأمير"**	103

3-1- الخطاب المسرود	104
3-2- الخطاب غير المباشر	104
3-3- الخطاب	105
4- **زاوية الرؤية في رواية "كتاب الأمير"**	106
4-1- الرؤية من	107
4-2- الرؤية	108
4-3- الرؤية من	109
5- **الإخبار التاريخي وشعرية المحكي**	111
5-1- مفهوم	111
5-2- الخبر – التاريخ – الرواية	111
5-3- إستراتيجية توظيف الخبر	112
6- **فواتح السرد وفواتح الإخبار**	120
6-1- ما الفاتحة النصية؟	120
6-2- تعيين الفاتحة النصية في رواية "كتاب	121
6-3- وظائف الفاتحة النصية	122
6-4- إستراتيجية الفواتح النصية الموازية والملتحمة	127
الفصل الثالث: الشخصية الروائية وبعدها التاريخي في رواية "كتاب الأمير"	
1- **بناء الحدث في رواية** "كتاب **الأمير**"	140
1-2-مفهوم الحدث	140
2- **بناء الشخصية في رواية** "كتاب **الأمير**"	161
2-1-مفهوم الشخصية	161
2-2-مراحل تطور الشخصية	166
2- 3-تصنيفات الشخصيات في رواية "كتاب الأمير"	184
3- **شخصية الأمير عبد القادر بين الواقعي**	226
3-1-صورةالأمير عبدالقادر	228
3-2- الأمير بين التاريخ والمتخيل	241
3-3- المروي العجائبي لدى الأمير	245
3-4- المنظور الحداثي لدى	249
3-5- علاقة الأمير بالآخر	253
خاتمة	**257**
ملحق	**260**
قائمةالمصادر	**264**
فهرس	**278**