وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد خيضر-بسكرة-

كلية الآداب و اللغات

قسم الأدب العربي

فنيات السّرد في رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج

-مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي -
تخصص السرديات العربية

إعداد الطالبة:
عجيري وهيبة

إشراف الأستاذ الدكتور:
مفقودة صالح

أعضاء لجنة المناقشة

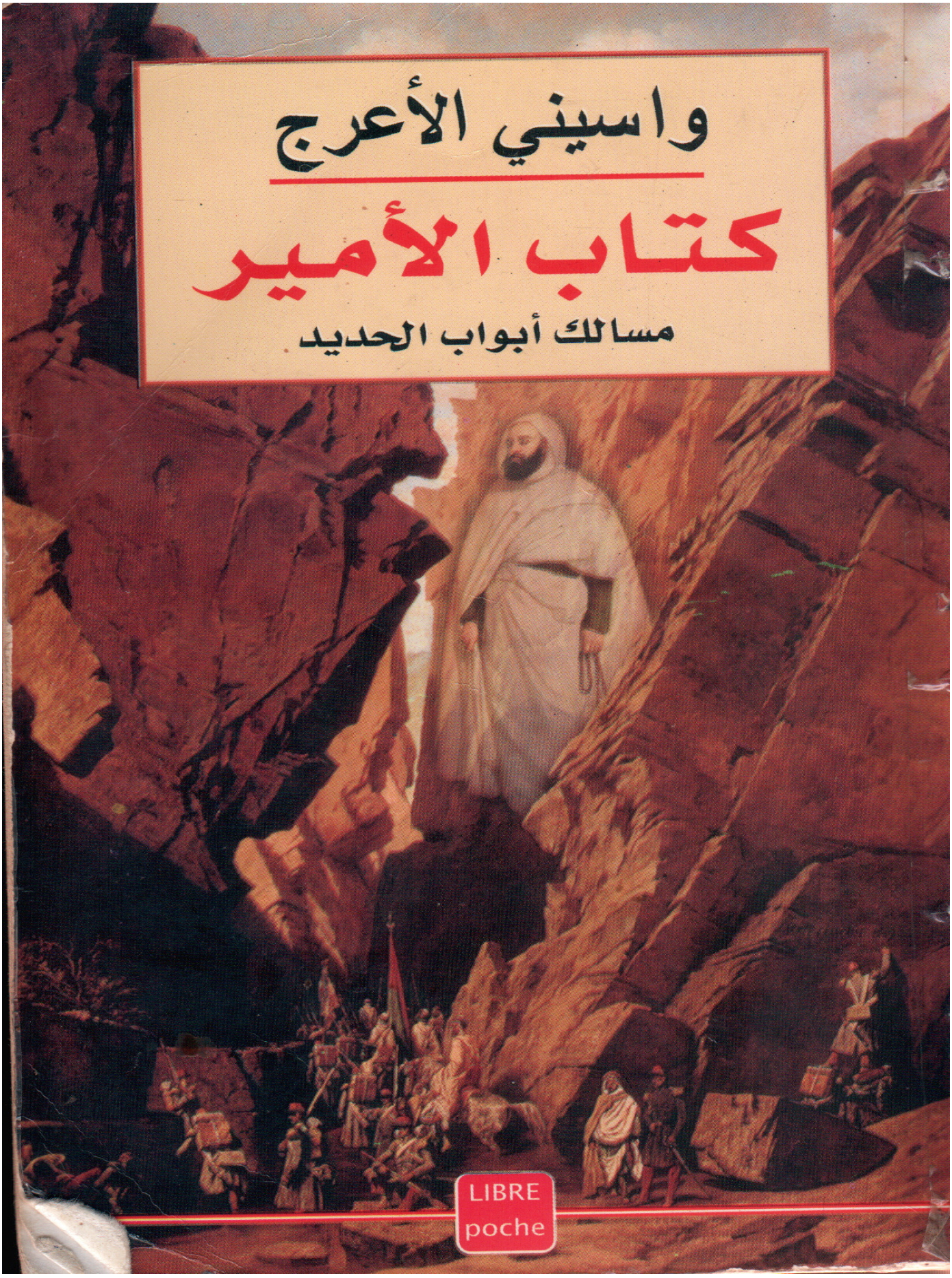
اللقب و الاسم	الرتبة	الجامعة	الصفة
د. شلواي عمار	أستاذ محاضر صنف (أ)	بسكرة	رئيسا
أ.د مفقودة صالح	أستـــــاذ	بسكرة	مشرفا و مقررا
د. عبد الهادي محمد	أستاذ محاضر صنف (أ)	بسكرة	ممتحنا
د. زردومي إسماعيل	أستاذ محاضر صنف (أ)	باتنة	ممتحنا

السنة الجامعية: 1429-1430هـ / 2008-2009م

واسيني الأعرج

كتاب الأمير

مسالك أبواب الحديد



LIBRE poche

شكر و عرفان

أحمد الله سبحانه و تعالى، و أثني عليه الثناء كله عدد خلقه، و رضا نفسه، و زنة عرشه، و مداد كلماته.

لك الشكر على ما منحتني إياه من قوة و صبر و توفيق لإتمام هذا البحث.

أستاذي الفاضل: الأستاذ الدكتور مفقودة صالح لك مني فائق التقدير و الامتنان على ما قدمته لي من مساعدة و توجيه.

و شكري الخاص لوالدي العزيزين الذين قاسما معي متاعب الحياة و أفراحها.

كما أشكر كل أساتذة قسم الأدب العربي على ما قدموه لي من عون طيلة مسيرتي الدراسية.

مقدمـــــة

تعد الرواية من الأجناس الأدبية الحديثة المتميزة، نظرا للمكانة المرموقة التي احتلتها ضمن الساحة الأدبية، والتي أهلتها لأن تكون المرآة العاكسة للهوية والانتماء القومي الذي ينتسب إليه الكاتب.

إن الرواية العربية هي الأخرى تنطوي تحت هذا الإطار ، فضلا على أنها تستعمل اللغة العربية باعتبارها مادة لغوية تواصلية، فهي تعمل على نقل التجربة العربية بمختلف ضروبها سواء أكانت داخلية معبّرة عن البراعة الفنية ،و الأدبية المواكبة للتغيرات، و التطورات التي مست هذا الجنس من جميع النواحي الشكلية و الضمنية ،أو خارجية تنطق بلسان حال المجتمع العربي بغية مسّ اهتماماته و همومه، و تطلعاته المحلية.

وقد تتجاوز الرواية هذه الإهتمامات لتكشف عن الحقائق التاريخية التي قد تطويها الروافد الثقافية، والتعبيرية المتنوعة التي أكسبتها الحركية المستمرة باستمرار التغيرات الشكلية لعدم الوقوف على قواعد نقدية ثابتة، ومحددة لخضوعها للتطبيق والممارسة، قد تكون الحقائق التاريخية محفزا قويا لإبراز هذه التطورات، ولاسيّما إذا مارست ضغوطاتها بفعل الحضور المرجعي الذي يسهم بشكل، أو بآخر في تشكيل البنية النصية .

وعادة ما يتكفل النقد بإبراز تلك العلاقة القائمة بين النص، ومرجعيته عن طريق الممارسة النقدية التي تعمل على زيادة تميّز، و تخصيص النص الروائي ، وذلك بتحريره من سطوة النموذج الجاهز لتفتح المجال لتعدد القراءات، مما يزيد في تنشيط حركة الإبداع والإنتاج .

إن الممارسة الفعلية الكاشفة لفنيات السرد في النص الروائي هي الدافع الأول لولوج هذا المجال، ومن ثمة كانت رغبتنا الكبيرة في اختراق إحدى نصوص الكاتب الجزائري واسيني الأعرج ، والمساهمة في إثراء الزخم النقدي الكبير المطروح حول كتابات هذا الروائي الفذّ ،وبالخصوص ما ورد في طيات الرسائل الجامعية، وقد رسا اختيارنا لروايته الأخيرة وقت تسجيل هذا البحث و الشروع في العمل (**كتاب الأمير)** و التي حاول فيها واسيني إعادة التاريخ، وإنتاجه وفقا لتقبل القارئ وبالخصوص العربي ، وذلك بتطويع النص بعد إخضاعه لفنيات السرد الحديثة ، التي تعمل على تنطيق التاريخ لكسر حاجز

الصمت ،وكشف المضمر، بهدف الوصول إلى الحقيقة التاريخية، والوقوف على مدى توفق عناصر الرواية في استنطاق التاريخ، و الكشف عن العلاقة الكامنة بين المتخيّل الروائي والمرجعية التاريخية، و بطبيعة الحال فقد قدّم واسيني عمله هذا وفق نمط معين بث فيه فنياته الروائية المعتادة ، وهنا تبرز الإشكالية التي يقوم عليها هذا العمل، **كيف استطاع واسيني أن يقدّم المرجعية التاريخية، و يخضعها لفنيات السرد ؟.**

هذا ما سيحاول البحث الإجابة عنه من خلال هذا العمل قصد التجريب الفني الذي يُقَاربُ فيه بنية السرد الروائي من أجل تحديد الموقع الفني الذي تنطوي تحته هذه الرواية ، و على هذا الأساس جاء البحث يحمل عنوان **فنيات السرد في رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج** . بهدف الكشف عن الطريقة الفنية التي اتبعها الكاتب في تقديم، وبناء مادته الحكائية، و تتبع أهم مواضع التميّز التي تكسبه خصوصية التفرّد من خلال هذا العمل.

وحرصا على تفادي الأخطاء، و تحقيق النتائج الأكثر قربا من الصواب، فقد اعتمد البحث في ذلك المنهج البنيوي الذي من خلاله نعمل على مقاربة بنية السرد الروائي **(من خلال المدونة)** من الداخل ؛ أي الوقوف على الناحية الفنية .

إلا أن الاعتماد على هذا المنهج لم يمنع من الاستعانة بالمنهج السيميائي، للوقوف على دلالة البنى المستظهرة، و الوصول إلى الدلالات الكامنة وراء المعنى الذي دفع الروائي إلى انجاز هذا العمل.

و لاقتفاء المستوى الفني لرواية كتاب الأمير كنموذج، و الوقوف على أدقّ مكوناته و تفاصيله، فقد حُصر هذا العمل في ثلاثة فصول : **الشخصيات ،الزمن ،المكان،** بعد أن مُهّد له بمقدمة تساعد القارئ على تشكيل التصور العام الذي يقوم عليه الموضوع، كما تساعده على متابعة فنيات التحليل، و ديناميته الفعّالة ،ثم بعد ذلك وُلج الموضوع بالفصل الأول، المخصص لدراسة الشخصيات، و قد حاولنا بدأه بتوطئة بسيطة تكون بمثابة المدخل لتحديد مفهوم العنصر محل الدراسة لاقتفاء أثر الدراسات السابقة باعتبار أن المفهوم، وإزاحة الغموض عن مصطلحه هو بداية كل دراسة صالحة للبحث .

و قد تناول هذا البحث مميّزات الاسم المعجمية، و صفاتها الصوتية دون إهمال دلالته، إلى جانب دراسة الشخصية داخليا و خارجيا، وذلك من خلال تسليط الضوء على الوصف الخارجي ،و خوالج النفس الداخلية التي تميّز كل شخصية عن باقي شخصيات العمل ،ثم تناول الوظائف الموكلة لكل شخصية وفقا للدور الذي تؤديه لبناء المسار الروائي ،و نشير هنا إلى أن الدراسة لم تشمل كل الشخصيات المذكورة في الرواية لعدم توافرها على الأوصاف اللازمة للدراسة ،فحضورها كان مقتصرا على الاسم لا غير.

أما الفصل الثاني فقد خصص لدراسة زمن الرواية، و هو الآخر بدأ بتوضيح مفهوم المصطلح، و اختلاف النقاد في تحديده ،ثم تحليل العنصر، ودراسته المبنية أساسا على فكرة التمايز بين زمن القصة، وزمن الخطاب من خلال علاقتي الترتيب و الديمومة، و ما ينضوي تحتهما من عناصر مشكلة للدراسة و التحليل ، و هذا التمايز هو ما رُكّز على دراسته في الجانب التطبيقي.

و الفصل الثالث والأخير تناول عنصر المكان الذي بدأ بعرض عام لإشكالية المصطلح : (المكان، الفضاء،الحيز) مع تحديد مفهوم كل تسمية، و ما يميزها من خصائص، ثم بعد ذلك إبراز صور المكان الواردة في الرواية ، و قد ارتأينا تقسيمها إلى مستويين :

- الأماكن الرئيسية ،و الأماكن الفرعية، ثم قُسّم كل مستوى إلى أماكن مغلقة و أماكن مفتوحة ،و لتوضيح مدى التماسك و الارتباط بين عناصر البناء السردي وفنّيته ، فقد تضمّن هذا الفصل علاقة المكان بالشخصيات ،و تأثيره فيها من الناحية الجسدية و النفسية ،ثم الحديث عن علاقة المكان بالزمان ،و ما تعاقبت فيه من أحداث تاريخية ،و علاقة كل منهما (**الشخصيات والزمان**) في تشكيل المكان و التعبير عنه، آخذينا بعين الاعتبار مميزات كل عنصر .

وقد تمّ إنهاء كل فصل بخاتمة جزئية تشير إلى وجهة النظر، والنتيجة المستنتجة من الدراسة، والتي تتلاءم مع الجانب الفني الغالب على الفصل.

و ختم هذا الموضوع بخاتمة تكون بمثابة الحاصلة العامة التي تظم مجموع النتائج الجزئية المتوصل إليها في كل فصل .

ولإنجاز هذا البحث حاولنا العودة إلى أهم المراجع التي تخدم موضوع السرد و خاصة عنصر الشخصيات، و الزمان، والمكان فمن أهم الكتب التي أُسترشد بها في شقّ طريق هذا الموضوع، مجموعة قيمة من المصادر، و المراجع التي أنارت السبيل ،نذكر على رأسها - رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج،و- الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه لعبد الرزاق بن السبع، و - كتاب عصر الأمير عبد القادر الجزائري لناصر الدين سعيدوني،و- كتاب الأمير عبد القادر لشارل هنري تشرشل ترجمة أبو القاسم سعد الله،و غيرها من المصادر الهامة التي أفادتنا في الإطلاع على حياة الأمير، و الإلمام بأهم مراحل حياته السياسية، والجوانب التاريخية التي تمسّ بموضوع البحث.

كما اتكأ الموضوع أيضا على كتب هامة في الجانب التطبيقي، والتي يسّرت عليه الوقوف على آليات التحليل،و مكنتنا من الإحاطة بموقع الشكل الروائي المدروس،أهمها: - خطاب الحكاية لجيرار جينيت-بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي –البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله لأحمد مرشد -تحليل الخطاب السردي لعبد الملك مرتاض – التاريخ والرواية لنضال الشمالي –مورفولوجيا الخرافة لفلادمير بروب،ترجمة إبراهيم الخطيب –جماليات المكان لغاستون باشلار –قال الراوي لسعيد يقطين –أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف لأحمد مرشد، فضلا عن بعض المقالات، والدوريات، والمجلات، التي كانت خيز عون وموجه لما تضمنته من معلومات قيّمة.

و الجدير بالذكر أن ثمة بعض المشكلات التي واجهت البحث أثناء تحليل الرواية منها: ما يتعلق بالمنهج و صعوبة التقيد بأهم آلياته، فهناك حالات اضطرتنا للاستعانة بالمنهج السيميائي للوقوف على دلالة السرد،و خوفا من الانزلاق إلى مناهج أخرى تحدث خلطا في الدراسة، و منها ما يتصل بالمراجع و اختلاف النقاد في طبيعة التحليل: هذا فضلا على اختلاف المصطلحات الناتج عن تعدد الترجمات و اختلافها.

و في الأخير ليس في مقدورنا إلاّ أن نعترف بالفضل لأهله،و أن نتقدّم بالشكر الجزيل و العميق للأستاذ الفاضل الدكتور مفقودة الصالح على كل المساعدات التي قدمها لنا وصبره معنا ،فلم يبخل علينا بملاحظاته العلميّة و بمتابعته الدقيقة، فله أرفع و أسمى آيات

التقدير، و الامتنان، دون أن ننسى كل الأساتذة الذين أفادونا بكتبهم الغنيّة، و ملاحظاتهم الجيّدة ، بكل ما استطعنا إليه سبيلا نتقدم بالشكر والتقدير.

الفصـــل الأول
بنيـــة الشخصيـات

1- الشخصية المفهوم و البناء
2- تصنيف الشخصيـــات
3- تصنيف شخصيات رواية كتاب الأمير
4- بنية الأسمـــــاء
5- البناء الخارجي (المورفولوجي) للشخصيات
6- الوصف الداخلي للشخصيات
7- وظائف الشخصيات

صورة رقم: (01) **الأمير عبد القادر**

1- الشخصية: المفهوم و البناء:

لقد تعددت الكتابات التنظيرية ، و العروض التطبيقية التي تناولت عنصر الشخصية و هذا يدل على الأهمية البارزة التي تحتلها الشخصية في الدراسات الحديثة، مما جعل الناقد الفرنسي **رولان بارت (ROLAND BARTHES)**، يعبّر عن فاعلية وجود الشخصية في النص بقوله « ويمكننا أن نقول إنه ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات. » .[1]

على الرغم من التطورات التي مرت بها الشخصية سواء على مستوى الإبداع أو النقد، إلا أن ذلك لم يحل دون تعرضها للعديد من الخلافات التي دارت حول مفهومها و أهميتها في النقد منذ القديم، لذلك نجد أرسطو في شعريته « عدها مكونا واجبا بغيره لا بذاته، فالتمثيلية عنده تتضمن مجموعة من المكونات، و أعظهما نظم الأعمال و التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال و الحياة... و التمثيل لا يقصد إلى محاكاة الأخلاق، و لكنه يتناول الأخلاق عن طريق محاكاة الأفعال، فالأفعال و القصة هي غاية للتراجيديات، و الغاية هي أعظم شيء. » .[2]

و نلحظ من خلال ما تقدم أن مفهوم الشخصية عند أرسطو يخضع لمفهوم الفعل؛ أي إن الشخصية هنا تتوقف أهميتها على ما تقوم به من وظائف سردية توكل لها أثناء عملية بناء العمل الفني و يعلل فكرته أكثر بما قام به من دراسات حول الحكاية الخرافية و ما توصل إليه؛ إذ يقول: « ربما تكون هناك حكايات خرافية من غير سمات شخصية، ولكن لن تكون هناك سمات شخصية من غير حكاية خرافية. ».[3]

و معنى ذلك أن الشخصية حتى هذه اللحظة لم تتعد كونها اسم وظف كعامل ثانوي مساعد لأداء الفعل.

---

(1)- عمر محمد عبد الواحد: شعرية السرد، دار الهدى للنشر و التوزيع، ،المنيا، ط:1 ،2003،ص: 121.

(2)- أحمد مرشد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات و النشر دار الفأس للنشر و التوزيع، بيروت، عمان، ط:1، 2005،ص:33،34 .

(3)- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص،تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ، سورية، ط:2، 2002،ص: 62 .

و بذلك نصل إلى أن الشخصية وفقا لرؤية أرسطو لا تتعدى ذلك المفهوم الثانوي المرتبط بصفة كلية بالفعل.

رغم التفاوت الزمني إلا أننا نجد العديد من الدارسين الذين ساروا على خطى أرسطو في إهمال مكانة الشخصية ، و على رأسهم **فلاديمير بروب (VLADIMIR PROPP)**، الذي عمل هو الآخر على تهميش مفهوم الشخصية باعتبارها عنصرا قائما بذاته منفصلا عن الفعل الذي هو أساس العمل المنجز و قيمته.

نجده في كتابه **(مورفولوجية الخرافة)** يركز في دراسته للخرافة الشعبية على وظائف الشخصيات؛ إذ يرى أن الوظيفة « هي قيمة ثابتة في دراسة الخرافة و يكون السؤال عن ماذا تفعل الشخصيات مهما وحده، أما من يقوم بالفعل و كيف يفعله، فهما سؤالان لا يوضعان إلا بشكل كمالي. » . [1]

و كأننا ببروب هنا يهمل الشخصية في ذاتها باعتبارها عنصرا متغيرا لا يستقر على حال، فما يميزها من أسماء، و أوصاف يتبدل باستمرار تبعا للوظيفة المنسوبة لها، و على هذا الأساس فالثوابت هي الأجزاء الأساسية في القصة.[2]

و بذلك نستشف أن بروب نظر إلى الشخصيات من خلال ما تهبه إليها القصة من أدوار؛ أي علاقتها بالأفعال، لا من حيث ما يربطها بغيرها من الشخصيات، و قد قام بتصنيف الحكايات على أساس الوظائف المنسوبة للشخصيات. و ننتهي بذلك إلى أن بروب قد حول الشخصية إلى نموذج بسيط يقوم على الأفعال المنسوبة إليه.[3]

ويتقاطع **توما شفسكي (TOMACHVSKI)** مع بروب، فهو الآخر استغنى بدوره عن الشخصية وفي هذا السياق يقول :« إن البطل ليس ضروريا، فبإمكان القصة كنسق من الحوافز أن تستغني استغناء تاما عن البطل و سماته المحددة. » .[4]

---

(1) - فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغاربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء،ط:1،1986، ص:34 .

(2) - ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط:1، 2000،ص:24،25.

(3) - ينظر: عمر محمد عبد الواحد: شعرية السرد ،ص:123

(4) - تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان، و فؤاد صفا، طرائف تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط:1، 1992 ، ص:48.

غير أن أكثر النقاد يذهبون إلى أن هذا التأكيد متعلق أكثر بالقصص الخرافية، أو على أكثر حد بقصص عصر النهضة، و ما يُمس من خلال هذا القول أن توماشفسكي قد أنكر أي أهمية يمكن أن تتحلى بها الشخصية إلى درجة أنه ألغى وجود البطل، و إمكانية الاستغناء عنه بصفة نهائية.

و معنى هذا أن توماتشفسكي أشار إلى البطل و عدم ضرورته، و ليس إلى الشخصيات بصفة عامة، فقد اعتبر الشخصيات « و هي نوع من الدعائم الحية لمختلف الحوافز، نسقا شائعا لتجميع و ربط هذه الأخيرة. » .[1] ؛ أي إن تقديم الشخصية متوقف على الحافز الذي تلتصق به.

فهو يرى أن « إلصاق حافز معين بشخصية معينة يسهل عملية انتباه القارئ. ».[2] بمعنى أن توماشفسكي أعطى الأهمية للحوافز على الشخصيات معتبرا الشخصية مساعدا يساهم في تصنيف الحوافز و تنظيمها، كما يرى أن بعض « الأشكال الأولية للمحكي تكتفي بإعطاء البطل اسما- دون أية صفة أخرى- **(بطل مجرد)**، و ذلك لكي تنسب إليه الأفعال الضرورية لسيرورة المتن الحكائي » .[3]

و لزيادة توضيح فكرة توماشفسكي في عدم ضرورة البطل في صياغة المتن الحكائي، هذا المتن الذي قلنا مسبقا إنه مجموعة من الحوافز، فالبطل هنا يقتصر دوره على كونه وسيلة للربط بين هذه الحوافز.[4]

إلى جانب هؤلاء نجد أيضا **تزفيطان تودوروف (TAZVETAN TODOROV)** الذي بين في بداياته الأولى أن الشخصية أدت دورا كبيرا في الأدب الغربي الكلاسيكي، معتبرا إياها الأساس الذي تنتظم وفقه عناصر السرد الأخرى .[5]

إلا أنه سرعان ما استدرك أن بعض الاتجاهات الحديثة تنظر إلى الشخصية باعتبارها عنصرا ثانويا، موضحا في الآن ذاته أن صعوبة دراستها تضع الباحث أمام العديد من العوائق التي تحول بينه و بين حلها.

---

(1)- توماشفسكي: نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت الرباط،1982 ط:1، ص:204.

(2)- المرجع نفسه، ص: 204 .

(3)- المرجع نفسه، ص: 205.

(4)- ينظر: المرجع نفسه، ص: 207.

(5)- ينظر: أحمد مرشد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله،ص: 34 .

و قد لاحظ ذلك أثناء دراسته لرواية **(العلاقات الخطيرة)**: حيث طبق عليها نظام العلاقات ، و ذلك بإخضاعها لثلاث قواعد أطلق عليها اسم **(المحمولات الأساسية)** التي تحدد العلاقات القاعدية **(الرغبة،التواصل،المشاركة)**، و عن طريق التحليل نخضع هذه العلاقات القاعدية لنوعين من العلاقات الاشتقاقية، **(الإيجاب و السلب)**، -الأولى: أطلق عليها اسم **(قاعدة التعارض)**، و الثانية: **(قاعدة المجهول)**، المساوية للانتقال من المبني للمعلوم إلى المبني للمجهول أي ما يعرف بقاعدة المطاوعة. (1)

كما نبه تدوروف إلى ضرورة التمييز في العلاقات بين الكائن و الظاهر؛ أي إن العلاقة قد تبدو في ظاهرها علاقة حب إلا أنها في مستواها الحقيقي تبدي عكس ذلك، فتكون معاكسة تماما للمستوى الأول، فلا بد من مراعاة ذلك أثناء التحليل في كل المحمولات. (2)

و قد استمر الاختلاف في مفهوم الشخصية و أهميتها، فالدارس **ريكاردو (RICARDOW)** هو الآخر له وجهته الخاصة في هذا المجال، فقد دعا في معرض حديثه عن الشخصية إلى فكرة تحويلها إلى ضمائر، و ذلك تبعا لقوله « إذا كنا نحرص على الشخصيات فيجب أن نقر بتحويلها إلى ضمائر. » . (3)

و هذا ما يحيل القارئ؛ أي المرسل إليه إلى أن الإشارات الشخصية هي بمثابة العلامات الدالة على حضور المرسل.(4)

و الظاهر أن مختلف هذه الآراء نظرت إلى الشخصية نظرة ثانوية لا تتحقق قيمتها إلا بربطها بالعناصر السردية الأخرى، و خاصة الحدث الروائي.

في الجهة المقابلة نجد صنفا آخر من الدارسين، و النقاد، الذين ينظرون إلى الشخصية نظرة تختلف عن الرأي الأول، بحيث إنهم يعتبرون الشخصية عنصرا مهما و فعالا في البناء السردي، من بين هؤلاء نذكر **غريماس (GREIMAS)** الذي بنى نظريته في النموذج العاملي على أساس الشخصية، إذ ميّز في دراسته لعنصر الشخصية بين العامل ، و الممثل، و داخل هذا النموذج ميز أيضا بين مستويين :

(1)- ينظر: أحمد مرشد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله،ص: 34،35.
(2)- ينظر: تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي،ص:50.
(3)- أحمد مرشد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله،ص: 35 .
(4)- ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب،دار الكتاب الجديد، لبنان،ليبيا، ط:1،2004،ص:82.

« **أ- مستوى عاملي:** تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار ، و لا يهتم بالذوات المنجزة لها.

ب- مستوى ممثلي: نسبة إلى الممثل، تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد ، أو عدة أدوار عاملية. » [1]

مما سبق نصل إلى أن الشخصية هي نقطة تقاطع و التقاء بين مستويين:« مستوى سردي، و مستوى خطابي، فالبنى أو البرامج السردية تصل الأدوار العاملية ببعضها البعض، و تنظم الحركات و الوظائف، و الأفعال التي تقوم بها الشخصيات في الرواية ، بينما تنظم البنى الخطابية الصفات أو المؤهلات التي تحملها هذه الشخصيات . » .[2]

و استناد إلى ما توصل إليه **(غريماس)** أثناء دراسته للشخصية الحكائية اتخذ **(سعيد يقطين)** هذه المنطلقات قاعدة اعتمد عليها في دراسته للسيّر الشعبية، و لأجل ذلك نجده يقسم مجتمع السيرة الشعبية إلى ثلاث مجموعات:« أ- الشخصيات: من حيث صفاتها و هي تتأطر ضمن جماعات اجتماعية، أو عوالم لها خصوصياتها الوجودية، أو الحيوية.
ب- الفواعل: و هي الشخصيات حين تضطلع بدورها، أو تنجز فعلا، أو حدثا كيفما كان نوعه.

ج- العوامل: و هي الفواعل التي تنجز أفعالها و فق معايير محددة، أو قيم خاصة، هذه المعايير، أو القيم هي التي ندرجها ضمن المقاصد المرغوب في تحقيقها. » .[3]

ونلحظ هنا أن تشكيل الشخصية حسب الرأي السابق يعتمد على العلامات التي يوظفها الروائي في نسج عمله السردي من صفات خارجية، و أمزجة داخلية ، و الأدوار التي تسعى الشخصيات إلى تحقيقها و فق قيم محددة.

إلى جانب غريماس نجد أيضا **رولان بارت** الذي بنى مفهومه للشخصية على أساس الأهمية التي منحها لها.

---

(1)- حميد لحميداني: بنية النص السردي،ص:52.
(2)- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط:1، 1999،ص:154 .
(1)- سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت،الدار البيضاء، ط:1، 1997، ص:92.

و قد أكد في غير موضع على التطورات البارزة التي مست الشخصية؛ حيث بيّن انتقالها من مجرد اسم و فاعل إلى كائن متكون تكونا كاملا له كثافته النفسية، كما أصبح لها كيانها الخاص دون أن تلحق عنوة بالفعل، و هذا التطور اقتضى بالضرورة أن تكون الأحداث التي تقوم بها الشخصيات منسجمة مع طبيعتها النفسية.[1]

ويبدو هنا أن رولان بارت عدّ الشخصية عنصرا هاما يسهم في بناء النص الروائي، و قد أشار إلى ذلك في مصب حديثه على التحليل البنيوي، كما أنه حرص على توظيف الشخصية كمشارك في العملية السردية لا كائنا يتميز بجوهره النفسي.[2]

مما تقدم نصل إلى أن رولان بارت منح الشخصية دور المشارك في العملية السردية إلا أن هذا المشارك يستمد دلالته النصية من خلال ما تمنحه له اللغة.[3] .

بمعنى أن القارئ يبني مفهومه للشخصية الروائية من خلال ما يمنحه له الإطار النصي.

و مما سبق نستشف أن رأي رولان بارت يتناقض تماما مع رأي الناقدة **آمنة يوسف** و التي عدت الشخصية « إنسان من لحم و دم له وجوده الخاص، و حياته المستقلة. » .[4]

من خلال قول آمنة يوسف يتبين لنا أن قولها منحدر من إيمانها القاطع بضرورة محاكاة الشخصية الروائية للواقع الإنساني، و نرى أن هذا الرأي من شأنه أن يخلط بين الشخصية الروائية، و الشخصية الحقيقية، فعندما نقارن بين رولان بارت و آمنة يوسف نجد أن رولان بارت يرى أن أهمية الشخصية تتحدد من الناحية الشكلية لا غير باعتبار الشخصية عنصرا مشاركا في بناء المسار السردي؛ أي إن أهميتها تكسب من خلال علاقتها بالعناصر الأخرى، في حين نجد أن **آمنة يوسف** جعلت أهمية الشخصية موصولة بمدى تماثلها للشخصية الواقعية.

و اعتماد على الرأيين السابقين نجد أن الشخصية الروائية تحاكي الشخصية الواقعية لكن لا تمثلها، فهي أقرب إلى التخيل بمعناها الفني منه إلى الحقيقة، فهذا الحقل الخيالي هو

(2)- ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط:1، 1990، ص:211.
(3)- ينظر: أحمد مرشد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله،ص:35.
(4)- ينظر: رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص،ص:72.
(5)- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق،دار الحوار و النشر و التوزيع، سورية ط:1، ،1997، ص:24.

الذي يسمح للكاتب أن يضيف، و يحذف، و يزين صورة الشخصية بشكل يوهم القارئ بواقعيتها، و يعتبرها نموذجا لصنف تاريخي معين أو فترة تاريخية معينة.[1]

و هذا ما وقف **عنده ميشال زارفا (MICHEL ZERAFFA)** عندما ميز بين الشخصية الروائية و الشخصية الواعية، فقد اعتبر الشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية الحقيقية هذا ما يفسره قوله « إن بطل الرواية هو شخص **(Personne)** في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص. » .[2]

هذه المقولة تتوافق مع رأي **« عبد الملك مرتاض »** في دراسته لرواية « **زقاق المدق لنجيب محفوظ** » حيث توصل أثناء دراسته للشخصية أنها « كائن حركي حي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه. » .[3]

في الوقت الذي يذهب فيه ميشال زرفا و أمثاله إلى اعتبار الشخصية علامة فقط على الشخصية الواقعية بعد عملية الإسقاط التي يمارسها الروائي عليها، نلاحظ تبني كل من بورنوف **(BOURNEUF)** وأوئيليه **(OULLET)** و لوتمان **(LOTMAN)** فكرة ربط الشخصية بما يدور حولها في العالم الخارجي؛ أي خارج حدود النص حيث أكد كل من « بورنوف » و« أوئيليه » .« أن الشخصية الروائية لا يمكن فصلها عن العالم الخيالي الذي ينتمي إليه البشر و الأشياء و هي تعيش فينا بكل أبعادها، بواسطة هذه المجموعة وحدها. » .[4]

فبورنوف و صاحبه، يرفضان بالمرة عزل الشخصية عن محيطها الخارجي و الأساس في ذلك أن قيمة الشخصية الجوهرية مرتبطة بعلاقاتها المتعددة مع موجودات العالم، فهذه الموجودات هي التي تمنحها صفة الاستمرارية، و الاستيعاب لدى القارئ الذي يزيد تشبثه بالشخصية كلما عقدت علاقات مع ما يماثلها، و ما يخالفها في الواقع ،وتدريجيا يزيد في قيمتها.

(1)- ينظر: بشير الوسلاتي: مقاربات في الرواية و الأقصوصة، منشورات سعيدان، تونس، ط:1، 2001 ،ص:21.
(2)- حميد لحميداني: بنية النص السردي،ص: 50.
(3)- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د.ط)،1995،ص:126.
(1)- أحمد مرشد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله،ص:35.

مثلما ربط بورنوف و زميله أهمية الشخصية بمدى مماثلتها للموجودات الخارجية لذلك نجد لوتمان هو الآخر يربط أهمية الشخصية بمدى تطبيقها للقيم العامة للحياة و بذلك تتخذ مفهومها معطى مع البنية الدلالية المجردة، و لحظة التفكير في الحياة، و في القيم التي يخضع لها الإنسان على شكل ثنائيات تقابلية تبرز الشخصية عبر الفعل؛ أي عند تطبيقها لهذه القيم، أو الإعراض عنها، و ثمة فقط يمكن الفصل بين « التجريد الكوني و العام، و المجرد، و بين إمكانية إسقاط وضعية خاصة على شخصية ما و معالجتها وفقا لحالة خاصة. » .[1]

و بهذا الصدد نشير إلى أن تعرضنا لمختلف هذه الآراء في مفهوم الشخصية و أسس بنائها، كان خاضعا لتناقض الباحثين و آرائهم، فتعرضنا للرأي الأول و أهم أعلامه الذين يجمعون على أن الشخصية عنصر ثانوي لا أهمية له في البناء السردي، فقد عملوا على تهميشها لعدم قدرتها على النهوض بدورها نهوضا مستقلا عن العناصر الأخرى.

أما الرأي الثاني فهو الذي يعتبر الشخصية الأساس الذي تقوم عليه البنية السردية بما تتصف به من أفعال و سلوكات و تصرفات، تجعلها مماثلة للشخصية الواقعية.

و بين هذا و ذاك نقف عند رأي **فليب هامون(PHILIPPE HAMON)** الذي ارتأينا تأجيل الإشارة إليه ليكون بمثابة المقياس الذي نتبعه في تحليلنا لشخصيات رواية كتاب الأمير.

يعد« فليب هامون » الرائد في مجال دراسة الشخصيات بكتابه الشهير**« سميولوجية الشخصيات الروائية »** ، فقد عدّ الشخصية كائنا لغويا محضا بقوله« إن الشخصية بناء يقوم النص بتشييده أكثر مما هي معيار مفروض من خارج النص. » .[2]

و نلحظ هنا أن فليب هامون حصر الشخصية الروائية داخل حدود النص، و جردها من أية مرجعية خارجية تستند عليها ؛ أي إنه عقد مشابهة بين الشخصية و الدليل اللغوي، فالعلامة اللغوية كما هو معلوم تتكون من وجهين ، الأول: الدال(**signifiant**)، و الثاني: المدلول(**signifie**) فعكس ذلك على الشخصية ، أصبح دالها : يتمثل في الصفات و

(2)- سعيد بنكراد:سميولوجية الشخصيات السردية، دار مجدولاي، الأردن، ط:1،2003،ص:54،55..
(1)- فليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام،الرباط، (د.ط)، 1990،ص:51.

الاسماء التي تميزها عن غيرها، و المدلول يتمثل في مجموع ما يقال عنها بواسطة الجمل المتفرقة، أو تصريحاتها و أقوالها و سلوكها -إلا أنه و مع ذلك-فرق بين العلامة اللغوية و الشخصية ، فالعلامة اللغوية غالبا ما تكون جاهزة للاستعمال إلا في حالة خروجها عن المعنى الأصلي ؛ أي في استعمالها البلاغي، أما الشخصية فلا يكتمل بناؤها إلا داخل النص، و ذلك تدريجيا من بداية النص حتى نهايته.[1]

فالشخصية عند فيليب هامون تتخذ مفهوما سميولوجيا يتجلى في كونها وحدة دلالية تبدأ فارغة و سرعان ما تمتلئ بالأفعال و الصفات التي تكتسب مرجعيتها من خلال سياق الخطابات، و هذا ما أشار إليه حسن بحراوي بقوله« إن الشخصية كمورفيم فارغ في الأصل سيمتلئ تدريجيا بالدلالة كلما تقدمنا في قراءة النص. » .[2]

و بذلك انتهى إلى أن الشخصية « نسق من المعادلات المبرمجة في أفق ضمان مقروئية النص. » .[3]

كما أعلن فيليب هامون« أن الشخصية لا تتخذ مفهوما أدبيا فحسب، و إنما هذا المفهوم يرتبط أيضا بالوظيفة النحوية التي تؤديها الشخصية،أما الوظيفة الأدبية فتأتي حينما يحتكم الناقد إلى المقاييس النقدية و الثقافية. » .[4]

و في الأخير نصل إلى أن الشخصية عند فيليب هامون هي تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص؛ أي إن القارئ هو الذي يعمل على تشكيل الشخصية بالتدرج عبر القراءة، وذلك بواسطة مصادر إخبارية ثلاثة:

« - ما يخبر به الراوي.

- ما تخبر به الشخصيات ذاتها

- ما يستنتجه القارئ من معلومات عن طريق سلوك و تصرفات الشخصية. ».[5]

---

(2)- ينظر: عمر محمد عبد الواحد: شعرية السرد ،ص:123.

(3)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،ص:213.

(1)- شريبط أحمد شريبط: سيميائية الشخصية الروائية، تطبيق آراء فليب هامون على شخصيات رواية(غدا يوم جديد) لعبد الحميد بن هدوقة، السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة و آدابها، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر،(د.ط)،1995 ، ص:201.

(2)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ،ص:213.

(3)- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د.ط)،2005، ص:9،10.

و بذلك نكون قد تعرضنا إلى أهم الآراء التي أجادت في مجال الشخصية، و أهم النظريات التي توصلوا إليها فيما يخص المفهوم و البناء

2- تصنيف الشخصيــات:

لقد اختلف الباحثون والمنظّرون في مجال الرواية بخصوص تقسيم شخصيّاتها،وذلك من خلال البحث في بنياتها الشكليّة، و مضامينها الدلاليّة،ومدى تطابقها، وتقاطعها اعتمادا على أسس نظرية و خطوات منهجيّة، و سنتعرض فيما يلي إلى أهم التصنيفات التي خضعت لها الشخصية، هذه التصنيفات التي ستساهم في تسهيل دراسة الشخصيات و تحليلها، و يمكن اعتبارها ضمن طرائق الدراسة .

2-1- تصنيف فلايدمير بروب:

اعتمد " **فلاديمير بروب"** في تصنيفه للشخصيّات على الوظائف التي تقوم بها في الحكايات العجيبة،فتوصّل إلى أن الشخصيّات الأساسيّة تنحصر في **سبع شخصيات: - المتعدي أو الشرير،الواهب،المساعد،الأميرة،الباعث،البطل ،البطل الزائف**،وكل شخصيّة من هاته الشخصيّات لا تنفرد بأداء وظيفة واحدة ضمن الإطار القصصي،بل بإمكانها أن تقوم بعدد من تلك الوظائف المحددة في واحد وثلاثين وظيفة.[1]

2-2- تصنيف غريماس:

(1) - ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص:25.

جاء غريماس وطوّر **نموذجه العاملي** بالاعتماد على أبحاث فلاديمير بروب ، وأطلق على شخصياته **اسم العوامل** وحددها **في ستة** هي :**الذات، الموضوع،المرسل ،المرسل إليه،المساعد،و المعارض.**

يكون النموذج العاملي نتيجة لما يتشكل من علاقات بين هذه العوامل.

2-3تصنيف فورستر(FORSTER)

صنّف فورستر الشخصيات إلى نوعين هما:

1- الشخصيات المسطحة،flat characters.

2- الشخصيات المدورة،round characters.

الشخصيات المسطحة :هي التي يمكن وصفها بعبارة قصيرة،تشرح دورها في الحوادث؛ لأن الفرصة لا تتاح لها لتنمو، وتتغيّر مع تراكم الحوادث،وهي ضروريّة في الرواية ويستطيع القارئ أن يتذكرها بيسر ومثالها:**شخصية أحمد بيك يسري في رواية "بداية و نهاية" لنجيب محفوظ.**

أما **الشخصية المدورة:** فهي أعقد من المسطحة« ومعيارها أن تقدر على إثارة الانتباه .»[1].

2-4- تصنيف تدوروف:

نجد" تدوروف" في تصنيفه يفترض وجود شخصيّات نموذجيّة، « وفيها يتم تصنيف الشخصيات منذ البداية إلى قسمين متقابلين تجد كل شخصية نفسها إزاء خصمها، وذلك انسجاما مع الوضع التراتبي الذي تتخذه في النسق العلائقي.».[2]

فمثلا في رواية **"كتاب الأمير"** نجد **النموذج الثوري** والذي يتمثل في شخصية الأمير باعتبارها **شخصية دينامية** ،تدور حولها الأحداث منذ بداية الرواية حتى نهايتها،فهو الحامل للفكر الذي يريد واسيني الأعرج تبليغه على لسانه ،والمعبّر عن معطيات الواقع و الفترة التاريخيّة التي وُجد فيها ،وكل ذلك للإفصاح عن انتمائه الحقيقي.

---

(1)- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر و التوزيع، الأردن، ط:1، 2003 ،ص:173

(2) - إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، (د.ط)،2002،ص:156.

مقابل هذه الشخصية نجد **النموذج المضاد** والذي يتمثل في **شخصية المستعمر**، الفرنسي وهي الشخصية المناوئة التي يطلق عليها تدوروف **القوة المعاكسة**، التي تعرقل تحقق رغبة الشخصية الديناميّة،وتحول دون تنفيذها ،وتقف في مواجهتها ومجابهة أفعالها،مستعملة في ذلك كل الوسائل الدين، التاريخ...إلخ.[1]

2-5- تصنيف هنري جيمس(HENRI. J) :

يميّز **هنري جيمس** بين شكلين من الشخصيات،**صنف يخضع للحبكة** والتي يسميها بالخيط الرابط؛ لأنها لا تظهر إلا لتقوم بوظيفة داخل التسلسل السببي للأحداث ،وهناك **الشخصيات التي تشكل الحبكة حسب تصرفاتها**،وهي خاصة بالسرد السيكولوجي حيث تكون غاية الحلقات الأساسية في السرد هي إبراز خصائص الشخصيّة النفسيّة.

2-6- بالاضافة الى ما تقدم هناك من يصنف الشخصيات وفقا لـ :

خاصيّة الثبات ،أو التغيّر إلى **ـ شخصيات سكونيةstatiques** :وهي التي تظل ثابتة و لا تتغيّر طوال السرد، و ـ **شخصيات ديناميّة**:وهي التي تمتاز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنيّة الحكائيّة الواحدة .[2]

2-7 بالنسبة للدراسات العربية نجد على سبيل المثال لا الحصر الناقد الجزائري **بشير بويجرة** اتّبع في كتابه **"الشخصية في الرواية الجزائرية"**طريقة مختلفة تعتمد على الناحية الفكريّة،فقد قسم **الشخصيات إلى- منتمية**:وتتضمن **الشخصية الإقطاعية ، والبرجوازية، والثورية ،والأيديولوجية**،وسمّيت **بالمنتمية**؛ لأنها تتبنى نظاما وفكرا معينا تعمل على إثباته في الإطار الحكائي.

- الشخصية اللامنتمية:لا تمثّل أيّ فكر وإنّما تساعد فقط على إتمام مجريات السرد.

ولقد ركز في هذا التصنيف على الفترة التاريخية التي صدر فيها العمل الروائي، والجوانب الاجتماعيّة في تلك الفترة.[3]

2-8 وهناك من يقسم الشخصيات على أساس أهمية الأدوار المنسوبة إليها إلى **رئيسة،و ثانويّة،ومحليّة**، و التقسيم نفسه اعتمده **عبد الملك مرتاض** في دراسته **لرواية "زقاق**

(3) - ينظر: المرجع نفسه،ص:187.
(2) - حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي،ص:215.
(3) - ينظر: بشير بويجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية،(1970-1983) ، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،(د.ط)، 1986 ،ص:53

المدق" لنجيب محفوظ إلا أنه استعمل الشخصية العابرة بدل المحليّة، وبيّن المنهجيّة التي من خلالها نحكم على الشخصية بأنها رئيسية،أو ثانوية سواء من **الناحية التواترية؛أي بإحصاء نسبة تردد أسماء الشخصيات ،أم من ناحية الأهمية الوظائفية** فالشخصية الرئيسة تسند لها الوظائف المركزية المحركة للبناء السردي.

الشخصيات الثانوية هي المساعدة على اكتمال البناء،وأخيرا العابرة وهي التي تظهر فقط لأداء وظيفة محددة ثم تختفي.[1]

2-9- تصنيف فليب هامون(Philippe Hamon) :

اعتبر فليب هامون الشخصية علامة لسانيّة وقام بتصنيفها إلى **ثلاث فئات** على اعتبار هذه الأنواع الثلاثة تغطي مجموع الإنتاج الروائي فهناك:

1- فئة الشخصيات المرجعية(personnages référentiels):

و تشمل هذه الفئة **الشخصيات التاريخية (كنابليون في رواية دوماس)،والشخصيات الأسطورية(كفينوس أو زوس)،والشخصيات المجازية أو الاستعارية (كالحب والكراهية)،والشخصيات الاجتماعية (كالعامل،أو الفارس،أو المحتال).**

وكل هذه الشخصيات تحيل على معنى محدد وثابت تحدده ثقافة ما ،و قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة و« عندما تستعمل هذه الشخصية في رواية ما فإنها تحيل مباشرة إلى النص الكبير الذي تمثله الأيدولوجيا والثقافة.» .[2]

2- فئة الشخصيات الواصلة: (personnages embrayeurs)

وتكون بمثابة علامات دالة على حضور المؤلف و القارئ، أو من ينوب عنهما في النص،وضمن هذه الفئة نجد الشخصيات الناطقة باسم المؤلف،و الجوقة في التراجيديا القديمة و الأدباء و الفنانين، وتتميز هذه الفئة بصعوبة تمييزها بسبب تدخّل عناصر أخرى تشوش عملية التواصل.[3]

---

(1) – ينظر: عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي،ص:141،143،145.

(2)- فليب هامون:سميولوجية الشخصيات الروائية ، ص:24.

(3)- ينظر:عبد العالي بوطيب:مستويات دراسة النص الروائي،مقاربة نظرية،مطبعة الأمنية، الرباط،(د.ط)، 1999،ص:52.

3 - فئة الشخصيات المتكررة:(personnages anaphoriques):

وهناك من يسميها بالاستذكارية،« تقوم مرجعيّة النّسق في هذا النوع من الشخصيّات داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاءات و التذكارات مثل **استدعاء جزء من جملة أو فقرة**. »[1].

والظاهر من خلال هذه التصنيفات أنها متقاربة من الناحيّة الضمنيّة،فالتسمية الشكليّة تختلف إلا أن التفصيل و التعمّق فيها يحيلك إلى التشابه الكبير بينها.

فمثلا الشخصيّة المرجعية هي ذاتها الشخصيّة الرئيسيّة والناميّة،وتلك التي تتمتع بالتغيّر،والديناميّة و الإيجابيّة في الآن ذاته،ومعنى ذلك أن النقاد اعتمدوا على بعضهم البعض، فأخذ اللاحق منهم عن السابق وصمّموا هذه التيبولوجيات لدراسة الشخصيّة مع الإشارة إلى أنّ كل تصنيف يتمتّع ببعض المميّزات النوعيّة التي ينفرد بها عن بقيّة التصنيفات الأخرى، وهذه المميّزات قد تسهم إلى حد ما في جعل تلك المنهجيّة تنطبق على رواية، ولا تنطبق على أخرى ؛أي إنها تعمل في حدود توفر أنواع الصنف ذاته.

كل هذه التصنيفات رغم تعددها و تداخلها يمكن تطبيقها على رواية **كتاب الأمير لواسيني الأعرج** بنسب متفاوتة بحسب النماذج المتوفرة في النص.

إلا أننا سنركز على **طريقة فليب هامون** في دراسة الشخصيات الروائيّة معتمدين على السمات العامة التي تفرضها علينا طبيعة الرواية، دون التقيد التام بها؛ لأننا سنضيف بعض العناصر التي من شأنها أن تساهم في توضيح ما يميز شخصيات رواية كتاب الأمير عن غيرها من الروايات، و سنقوم فيمايأتي بإسقاط تصنيفه على شخصيات رواية كتاب الأمير.

---

(1) -شريبط أحمد شريبط: سيميائية الشخصية الروائية،ص:203.

3- تصنيف شخصيات رواية كتاب الأمير:

سنعتمد في تصنيفنا لشخصيات كتاب الأمير على نماذج بحيث إننا سنأخذ من كل صنف أنموذجا.

3-1- فئة الشخصيّات المرجعيّة:

كما أشرنا سابقا فإنّ هذا النوع يقوم أساسا على إرساء فكرة مرجعيّة سابقة الحضور الذهني لدى القارئ،تحددها له الثقافة التي ينتمي إليها، وهذا ما يمكن إسقاطه على **شخصية الأمير عبد القادر** ،التي لطالما ارتبطت بفكرة الكفاح الجزائري في بداياته الأولى ،وكانت نموذجا للبطل الذي برهن بكل جدارة استحقاقه للمكانة التي تقلدها ،وخلدته طيلة قرون .

إن القارئ الفطن الذي يتمتّع بخلفية ثقافيّة يستوعب مباشرة أنّ واسيني الأعرج لم يوظف الأمير، ويؤلف عنه لمجرّد مكانته، و شهرته وإنما اتخذه أداة فنيّة أراد من ورائها تبليغ فكرة معينة لها علاقة وطيدة بالجو العام الذي وُجد فيه الأمير،و محاولة إسقاطه على الحاضر.

على القارئ مثلما يركّز على البناء الفنّي للشخصيّة أن يركّز أيضا على **المفاتيح الفكرية** التي تحيل إليها الشخصيّة.[1]

ما الأمير إلا أداة إشاريّة أراد واسيني من ورائها تبليغ الدرس الذي أعدّه حول حوار الحضارات.

(1) - ينظر: لينة أحمد عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجيا و جماليات الرواية، أمانة عمان الكبرى،الأردن، (د.ط)، 2004،ص: 265.

عبد القادر شخصيّة مرجعيّة لها أكثر من وجه **"متصوف،و قائد ،وشاعر** "إلا أن الكاتب ركّز على الأمير قائدا بحكم المرجعيّة التاريخيّة التي فهم خصوصياتها و حاول تطبيقها.[1]

إن الفئة المرجعيّة لا تقتصر على الأمير فحسب ،وخاصة أن الرواية في الأصل تستعير من التاريخ العديد من الأحداث إن لم نقل معظمها .

إلى جانب الأمير نجد أيضا **مونسينيور دي بوش ،التهامي ،محي الدين ،قدور بن الرويلة**،وغيرهم كثر ،إلا أننا اتخذنا الأمير بصفته الشخصيّة المركزيّة المحرّكة للحدث الروائي ،تتصف بالإيحائية ،و النمطيّة التي تحكمها مرجعيّة واسيني،هذا من جهة و من جهة ثانية اتخذنا الأمير أنموذجا تمثيليا ينوب عن غيره من الشخصيّات المرجعيّة لتفادي الحشو و الإطناب .

3-2- فئة الشخصيات الواصلة الإشارية:

رغم صعوبة الإمساك بهذا النوع من الشخصيّات بحكم اختلاط صوته مع صوت المؤلف في حد ذاته، إلا أننا يمكن أن نمثل لهذا النوع بشخصيّة **جون موبي.**

قبل أن نواصل الحديث عن هذا النوع من الشخصيّات نريد أن ننوه إلى أن هذا النوع عادة ما يشار إليه على أساس أن الشخصيّة فيه من خيال المؤلف جيء بها لتمثيل الواقع، ولسدّ الفراغات التي يمكن أن يقع فيها المؤلف لا غير، دون أن يكون لها حضورا سابقا و مرجعيّة ثابتة ،فكان اختيارنا لشخصيّة جون موبي، ذلك أن كتب التاريخ لم تذكر لنا شيئا بارزا عن هذا الخادم المطيع.

فليب هامون عند ذكره لهذا النوع لم يركّز على مدى صلته بالتاريخ، بقدر ما ركّز على كونه **اللسان الناطق عن المؤلف**،أو النائب الذي يختصّ بنقل أفكار القارئ التي يمكن أن يطرحها لو كان في مواجهة مباشرة مع المؤلف.

جون موبي كان بمثابة **الشخصيّة الواصلة** التي اختارها المؤلف لتصل **بين القارئ و النص** من جهة، **وبين القارئ و المؤلف** من جهة أخرى.

هذه الشخصيّة وهي تنقل لنا مختلف الأحداث التي وقعت لمونسينيور دي بوش مع الأمير عبد القادر، فهي في الآن ذاته تنقل لنا وجهة نظر واسيني الأعرج ،كأنّ هذه

(2) - ينظر: الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس،(د.ط)، 2000،ص: 102.

الشخصيّة تشغل **منصب الناطق الرسمي** باسم المؤلف ،وهو حاضر بشكل قبلي وراء الأنا التي استعملها جون موبي أثناء حديثه مع الصيّاد المالطي.

« **مونسينيور انطوان ديبوش ؟كان أبي وأخي .كان كل شيء في حياتي . خدمته أكثر من عشرين سنة .جئت معه إلى هذه الأرض عندما عين أسقف على الجزائر.**».[1]

و يبدو أن الكاتب أراد أن يسرد لنا العلاقة التي تربط بين جون موبي و مونسينيور فنقلها لنا في **شكل مشهد حواري** دار بين الخادم و الصيّاد ،وهذا لم يمنع واسيني من التدخّل بعض الأحيان ليوضّح الصورة أكثر، و لتغطية الفجوات التي يمكن أن تبرز في رواية تعددت فيها الأصوات و الصوت الطاغي المسيّر للأحداث واحد هو صوت المؤلف،ليصل أكثر بين الوظائف و الشخصيّات التي تؤديها.

عدا ذلك فقد كان وجوده حياديا ليتيح الحريّة للشخصيّة في نقل الأحداث داخل فضاء رحب حتى و إن كانت هذه الشخصيّة سلبيّة لا تسهم في تغيير الوقائع،فتكسب النص مصداقيّة واقعيّة تساعد على جذب القارئ ،و استمالته.

3-3- فئة الشخصيات الاستذكارية المتكررة :

يعمل هذا النوع من الشخصيّات على تنشيط ذاكرة القارئ عن طريق الآليات التي ينسبها إليها الكاتب ليبقى على صلة دائمة مع حيثيّات النص.

من بين الشخصيّات التي تصنّف ضمن **هذا النوع ،شخصيّة سيدي الأعرج *، هذه الشخصيّة التي كانت بمثابة الإحالة القبلية** التي أحالت لعنصر استشرافي جديد عن طريق **صورة الحلم .**

«- يا خويا محي الدين ،شفت منامة.

- خير وسلامة،أجاب الشيخ محي الدين آليا.

- رأيت مولاي عبد القادر الجيلاني شاء الله به في لباس أبيض فضفاض أخذني نحو زاوية خالية و قال لي أغمض عينيك،أغمضتهما وعندما فتحتهما. كشف لي عن عرش كبير في الصحراء. قلت سبحان الله. ثم مد يده نحو سهل غريس وجئ بشاب مليء بالحياة في عمر سيدي عبد القادر ووضعه وصيا على العرش.» .[1]

(1) - واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط:1،2004، ص:10.

خصّصت شخصيّة سيدي الأعرج في هذا المقام **بوظيفة التبشير** بمجيء الشاب المنتظر الذي سينقذ البلاد من ويلات الاستعمار. كما يمكننا اعتبار هذه الشخصية ضمن صنف الأولياء الصالحين، لما اتصفت به من هالة دينيّة، و عبادة حقّة ، وكرامات استثنائيّة مكنتها من السمو في المعرفة،و القدرة على التنبؤ بالأحداث المغيّرة لحركة السرد.

حلم سيدي الأعرج كان بمثابة **المحفز التأليفي** الذي جيء به في بداية الرواية ليمهّد الجو العام، و الظروف المهيأة للقيام بفعل ما، و بالفعل فهذا الحلم تحقق فيما بعد مما أعطاه بعدا جماليا و فنيّا .

هذه هي أهم الفئات الثلاثة التي أقرّها فليب هامون في تقسيمه للشخصيّات ،قمنا بتطبيقها على شخصيات كتاب الأمير بحكم أننا اتبعنا نفس الخطوات التي أقرّها في دراسته ، رغم أن الشخصيّات بصفة عامة تنتمي إلى مرجعيّة تاريخيّة.

ونشير في الأخير إلى أننا اعتمدنا في تصنيف شخصيات كتاب الأمير على نماذج فحسب دون اللجوء إلى التكرار، فقد أخذنا من كل صنف نموذجا فالأمير يمثل نموذجا للشخصيات المرجعية، و جون موبي أنموذجا للشخصيات الإشارية، و سيدي الأعرج نموذجا للشخصيات الاستذكارية.

* السيد الأعرج بن محمد بن فريحة، شيخ و فقيه و مرابط سهل غريس، ينظر: ناصر الدين سعيدوني: عصر الأمير عبد القادر الجزائري ،مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت،(د.ط)، 2000،ص:205.

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد،ص:75.

4- بنية الأسماء:

تعتبر التسمية من النوافذ الأولى التي تحقق نوعا من التواصل بين النص الروائي و القارئ، فبمجرد فتح الرواية نلحظ أن أول شيء يقف عرضا أمام أعين القراء هو هذه التسميات التي يختارها المؤلف لتكون الدال المرتبط بالمدلول و المتمثل في الشخصية.

الاسم هو الذي يحدد الشخصية، ويجعلها معروفة بعد أن كانت نكرة، مختزلا كل الصفات المعبّرة عنها، فلا بدّ لها من -الاسم- حتى يكون بمثابة السّمة التي تميّز الشخصية عن بقية الشخصيات المتضمّنة في نفس الإطار النصي.[1]

كما يمكن اعتبار الاسم من أول المؤشرات الدالة على هويّة صاحبه، وهذا المنظور ينطبق أيضا على شخصيات الرواية؛لأن أسماء العلم في الأدب تؤدي الوظيفة نفسها التي تؤديها في الحياة الاجتماعية تماما، «**فالاسم إذن هو تعبير لغوي عن هويّة محددة لكل شخص فردي، لكن هذه الوظيفة لم تترسّخ في الأدب إلا مع الرواية.**».[2]

للرواية خطوط عريضة تميّزها عن غيرها من الأجناس الأدبية عامة، والنثرية خاصة، ومن أبرز هذه الخطوط(الشخصية)، ولكي تكتمل أهمية الشخصية لا بد لها من اسم يميّزها، ويكون بمثابة العلامة المحددة لسماتها المعنوية، و عامل من عوامل وضوح النص و مقروئيته.[3]

وقد سبق وأن أشرنا إلى أن الاسم ينظر إليه على أنه دال لا يكتمل مدلوله إلا من خلال الأوصاف الخارجية،والبناء النفسي، والوظائف المنسوبة لهذه الشخصية.

وللتسمية في التراث العربي دلائل بارزة تحدّث عنها الكثير من المنظّرين واللغويّين،وأفردوا لها كتبا بذاتها؛ و منهم نذكر أبا عثمان الجاحظ في غير موضع من كتاباته.[4]

كل روائي يختار أسماء لشخوص روايته، سواء أكانت هذه الشخصيات حقيقية مستمد من واقعه المعيش، أم خيالية جادت بها مخيّلته الأدبية.

---

(1)- ينظر :محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص: 16.
(2)- أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص:36.
(3)- ينظر: إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ص: 161.
(4)-ينظر: عبد الملك مرتاض:تحليل الخطاب السردي، ص: 128.

إلا أنه وفي اختياره للأسماء لا بدّ أن يضع في ذهنه أن اختياره هذا محكوم بتقبل القارئ لهذه الاختيارات ، فاختياره للاسم لا بد أن يكون مطابقا للصفات الداخلية والخارجية المنسوبة للشخصية، ولا يمكن القول إن هذا الاختيار اعتباطي بصفة مطلقة فدرجة الاعتباط خاضعة لمبدأ الحوافز الذي يمنحها المقصديّة اللازمة لضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية. [1] و من ثمة نقول إن هذا الاختيار لا يخضع لحرية مطلقة فالروائي محكوم بتقنيات معينة و عليه أن يتبعها.

و من ثمة، فإذا كانت الشخصيات حسنة الاختيار، موظفة توظيفا حكائيا منسجما مع الأدوار الموكّلة إليها، نستطيع القول إن الكاتب وفّق إلى حد ما في تشكيل ما يعرف بمنظومة الاسماء الدالة. [2]

حيث تساهم هذه المنظومة في تحديث الاقتصاد اللغوي، فبدلا من التكرار الذي يعمد إليه الكاتب في كل مرة ليعرفنا بالشخصية، فسيكتفي فقط بذكر الاسم الذي يتولى بدوره هذه الوظيفة.

مما تقدم يمكن القول إن واسيني الأعرج قد اعتمد أشكالا متعددة في اختياره للأسماء شخصياته،فهي تخضع بالدرجة الأولى لطبيعة الرواية التاريخية التي تحدد أسماء بعينها دون الانزياح عن الحقائق التاريخية، وسنبيّن في هذه الدراسة أهم الصيّغ الواردة في النص بشكل مجمل:

صيّغ الأسماء	الصيّغ المفردة	الصيّغ المركبة
علم عربي	- العيساوي - البوحميدي	- مصطفى بن إسماعيل - ابن دوران
القرابة		-أخوه مصطفى -صهره مصطفى بن التهامي
علم أجنبي	- لا روشجاكلان LARECHEGACQUELIN	- جون موبي(JEAN MAUBET) - ليون روش
المهنة	البرّاح	

[1]- ينظر:حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 247.
[2]- ينظر: أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص:36.

المهنة + الاسم		-القاضي أحمد بن الطاهر -كاتب الأمير قدور بن محمد برويلة -الصياد المالطي -رئيس المجلس غيزو(GUIZOT) -وزير الحربية رولهيير(RULHIERE) -القبطان شونقارنييه(CHANGARNER)
الرتبة + الاسم		- الجنرال دولامورسيير(LAMORICIERE) - الجنيرال مابو (MARBOT) - الجنيرال فابفيي(FABVIER) - الجنيرال دوميشال(DESMICHELS) - الماريشال بوجو(BUJEAUD) - الكومندان بواسوني(BOISSONNET) - سارجان حسن
اللقب الاجتماعي + الاسم		- مونسينيوردي بوش(DUPUCH) - مونسينيور دوبافي(PAVIS) - الدوق دومال (DUK D'AUMALE) -الأمير عبد القادر - البرانس دولا موسكوفا(LAMOSKOWA) -البرانس الرئيس لويس نابليون - لا لا فاطمة
الاسم الوصفي		- الشيخ محي الدين - سيدي محمد بن علاّل

		- المرابط سيدي لعرج - سيدي مبارك بن علاّل

الجدول رقم: (01) أهم صيّغ الاسماء الواردة في الرواية

بالنسبة للصيغ المفردة (البوحميدي، العيساوي) هناك من يقول إن هذه الأسماء مركبة من الألف و اللام + الاسم أي كونها صيغ مركبة ، إلا أننا اعتبرناها مفردة على أساس أنها تتكون من اسم واحد دون اسم آخر سابق أو لاحق.

و نشير في هذا المقام أننا اتخذنا هذه العينة من الأسماء على سبيل المثال لا الحصر، لكي نوضح الصورة العامة لصيغ أشكال الأسماء الموظفة في النص؛ لا سيما و أنه – النص - يعج بالكثير من الأسماء.

و بالنظر إلى هذه الصيغ نستشف أن تسميات الرواية تتميز **بالكثرة والتنوع**: أما **الكثرة**: فإن الرواية تكاد تكون رواية شخصيات بسبب حشد الكثير من الأسماء، وكأن واسيني الأعرج تعمّد ذلك ليستظهر كل الشخصيات المساهمة في هذا الحدث،دون أدنى إغفال لأيّ منها ليعطي لكل شخصية حضورها الواقعي .

و بذلك نصل إلى أن الكاتب اعتمد هذه الميزة لخلق نوع من التشابك في البنية، وخاصة أن المساحة النصيّة تسمح بذلك فكوّنت مع الزمن، والمكان ،والأحداث، شبكة من العلاقات المتداخلة مقدّمة بصيّغ حكائية متعددة، وكأنها تعمل عمل المثير،الذي يحفز القارئ على التأمل، والبحث، والتقصي ،للوصول إلى الغايّة التي يرمي واسيني الأعرج إلى تحقيقها، وهي إدراك الحقيقة التاريخية التي ظلّت مموّهة، فأراد الكاتب توضيحها وإعادة الرؤية الكاشفة للتاريخ كما يجب أن يكون.

أما **التنوع**: فقد وظّفه واسيني الأعرج في اختياره، فاستغلّ هذه الخاصيّة للمزج بين الأسماء الأجنبية(الفرنسية،واليهودية،والنمساوية) والعربية،المازجة بين أسماء الله وصفاته، وأسماء الرسل ،والصّحابة،والأسماء المعاصرة للفترة التي نسبت إليها، لتكون بمثّابة الشّارة التي ترمز لروح العصر.

هذا التنّوع تجلى بشكل لافت للانتباه حتى أننا نشهد الشخصّية الواحدة يتغيّر اسمها أو الصفات المنسوبة إليها بين الفينة والأخرى، فمثلا نجد شخصيّة **مصطفى بن التهامي** تارة

يذكر اسمها مجردا من إضافة المهنة ،أو الصفة ،أو القرابة وتارة يأتي مقرونا بها، القرابة "صهر الأمير"، الصفة "القائد مصطفى بن التهامي".

مما تقدم نلحظ أن واسيني الأعرج لم يعتمد في اختياره على مصدر واحد؛ بل على مصادر عديدة، فاطّلع على الثقافة الفرنسية وغرف منها، واطّلع على التاريخ الجزائري المتعدد الوجهات، وذلك لبناء الشخصيات بالصورة التي يتقبلها المثقف الجزائري، بالرغم من الانتقادات التي يمكن أن تثار ضد هذه الشخصية.

كما يظهر من أسماء رواية كتاب الأمير **أن النسبة الغالبة فيها هي الأسماء الأجنبية فهي أكثر من العربية** ،ويمكن تفسير ذلك بأن الأحداث مرتبطة بفترة الاستعمار الفرنسي في مراحله الأولى، وبالضبط في فترة مقاومة الأمير عبد القادر، فكان الحديث منصبّا على الطرف الآخر(المستعمر)، رغم أن الشخصية المركزية التي تدور حولها الأحداث هي شخصية الأمير، هذا وحده دليل جلي على الانتماء الشخصي للروائي، وتحديد هويته مهما كانت التيارات الفكرية الموظفّة في النص، وما الشخصيات الأجنبية إلا لواحق ضرورية لإتمام الحدث.

كما أضفى الكاتب على الأسماء **صفة التركيب**؛ أي إن معظم الأسماء إن لم نقل كلها مركبة من اسمين ،أو أكثر، وهذا يمثل الصورة العاكسة لوضعيّة المثقّف العربي أو الغربي الذي يسعى جاهدا لتحقيق الازدواجية الثقافيّة(العربية،الفرنسية) ، كما يمكن القول إن هذا التركيب إحالة غير مباشرة للحوار الحضاري القائم بين الدول وذلك من خلال الأفكار التي طرحها كل من **الأمير عبد القادر، ومونسينيور ديبوش.**

أما فيما يخص الاسماء النسوية فتكاد تكون منعدمة باستثناء أم الأمير"لالا فاطمة" وزوجاته، وتلك المرأة (زوجة ماسو) التي كانت سببا في تعرّف الأمير على **مونسينيور ديبوش**،كما كانت سببا في تغيّير الصورة الشنيعة المنسوبة للعرب من قبل الأوروبيين،ويتضح ذلك في قول **"الكولونيل يوسف"** في معرض حديثه مع **"الدوق دومال" «أكثر من ثلاثمائة رأس وستمائة زوج من الآذان.».**[1]

كان رده كذلك على أساس أن العرب يعاملون كل من يقع أسيرا عندهم بهذه الطريقة.

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 303.

كما قلنا إن المرأة في هذه الرواية مهمشة بصفة مطلقة بالمقارنة مع الأسماء الرجالية، ويمكن أن نؤول هذا الغياب برجوعه إلى أمرين:

الأمر الأول: أن هذه الرواية تتحدث عن فترة الثلاثينيّات والأربعينيّات من القرن التاسع عشر، حيث كان صدى المرأة لا يكاد يسمع، فالكلمة الأولى والأخيرة تعود للرجل وهو المسؤول عن الأمور الخاصة، والعامة؛ أي إن المرأة في هذه الفترة لم تحقق ذاتها إلى حد ذلك الزمن، فكان وجودها محتشما في مختلف النواحي ،فما كان على واسيني الأعرج سوى عكس هذه الصورة، و خاصة أن الرواية في كثير من الأحيان تقوم أحداثها على تصوير المجتمع.

أما **الأمر الثاني:** فإن المجتمع الجزائري كان خاضعا لأعراف ،وقيم محددة لا يجوز تخطيها، هي قيم المجتمع المحافظ، والمتديّن، والذي لا يسمح للمرأة بالظهور بتاتا ،فأبى الكاتب إلا أن يحترم هذه الصورة، ولا سيما أنه ينتمي إلى المجتمع العربي وهو مجتمع ذكوري يعنى فيه بشأن الذكر أكثر من المرأة.

مما تقدم نصل إلى أن واسيني الأعرج قد يكون متعمد في توظيفه لكل الاسماء سواء تعلق الأمر بشخصية رئيسة ،أو ثانوية ،أو عابرة فكل اسم جاء مطابقا للشخصية والدور الذي تتميز به، ولا سيّما أن هذه الأسماء هي عبارة عن أنماط جاهزة في ذهن الكاتب لأنها متعلقة بتاريخ محفوظ، إلا أن واسيني أجاد في توظيفه لهذه الشخصيات ،وإخضاعها، وتطويعها لطبيعة الحدث والزمن.

وللتعرف على طبيعة التسميّة لكل شخصية لا بد من إخضاعها للتحليل، وسيتضح ذلك من خلال دراستنا لأهم الأسماء البارزة في الرواية.

1-الأمير عبد القادر: لقد كانت هذه الشخصية بمثابة الأسطورة، كما كان يسميه أهل زمانه، ومن جاء بعدهم من أبرز الشخصيات الخالدة في تاريخ الأمة الجزائرية خصوصا، والعربية عموما، لما بدر عنها من بطولات ملحمية أوّلت حياته بما احتوتها من قيم أن تمثّل تاريخ الجزائر المعاصرة، و لذلك فهي تمثل الشخصية المرجعية تبعا لمرجعيتها التاريخية و حضورها الواقعي.

(الأمير) هي تلك التسمية التي اختارها لنفسه، بدلا من لقب السلطان رغم مبايعته سلطانا، وأميرا للمؤمنين، إلا أن عبد القادر اكتفى بلقب الأمير وذلك حفاظا على أواصر العلاقة الممتدة مع ملك المغرب ،و تفاديا لغضبه ،و زيادة القلاقل بين القبائل.[1]

هذه المبايعة تمّت دون سابق تخطيط، فعبد القادر لم يسع إلى الإمارة بل هي التي سعت إليه، و فرضت نفسها عليه عندما بحثت الجزائر عن شخص يقودها و هي تواجه خطر محو شخصيتها.[2]

فبعد رفض الشيخ محي الدّين والد عبد القادر تولي زمام الأمور معتذّرا بحجّة سنه لم يجد سبيلا لضبط أمور الدولة،وحقن الدماء بين القبائل إلا أن يمنّ عليهم بولده عبد القادر و الذي رأى فيه الشخص القادر على تحمل أعباء البلاد رغم صغر سنه.[3]

لم يكن الأمير ممن يطمح للإمارة و الملك ،إلا أن الظروف العامة للبلاد بعد رفض سلطان المغرب انضمامهم تحت إمارته ،و رفض الشيخ محي الدّين تولي زمام الأمور لم يجد عبد القادر بُدًّا في ذلك إلا تحمّل المسؤولية، وهو الشاب الذي لطالما كان يطمح للعلم و التصوّف ،و النّبوغ فيهما ،و كثرة التجوال ،و التأمل وشق محن الأسفار و زيارة المدنّ، ورغم ذلك لم يتوان للحظة في التفكير بمصير بلاده.

فتمت وفق ذلك المبايعة الأولى **"بوادي فربوحة من غريس "**عند **"شجرة الدردارة "** (وهي شجرة يجتمع تحتها القوم عادة للمشاورة في أمورهم)، وكان ذلك بتاريخ**13رجب 1248 هـ الموافق لـ28 نوفمبر 1832 م** ؛حيث بايعه القوم وفي مقدمتهم والده الذي لقّبه وفقا لذلك(بناصر الدين) ثم أشراف القوم، ورؤساء القبائل و الأعيان ،وبقيّة أفراد الشعب.[4]

---

(1)-ينظر: واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص:78.
(2)- ناصر الدين سعيدوني: عصر الأمير عبد القادر الجزائري،ص:3 .
(3)-ينظر: الأمير عبد القادر: مذكرات الأمير عبد القادر (كتبها في السجن سنة 1849)،تح :محمد الصغير بناني،شركة دار الأمة، الجزائر، ط:4، 2004، ص :141،142.
(4)- عبد الرزاق بن السبع: الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، (د.ط)، 2000، ص: 22.

وهذه الحادثة تذكرنا بمبايعة الرسول "صلى الله عليه وسلم" التي تمّت تحت(**شجرة الحديبية)** [1] والتي باركها الله جل علاه بقوله « **لقد رضي الله عن المومنين إذ يبايعونك تحت الشجرة** ». [2]

وفي هذه المطابقة إحالة قبليّة- إن صحّ التعبير- إلى أسس الحكم ،الذي سيتولى إدارته عبد القادر، فقد أراد أن يقتدي بمسيرة المصطفى "صلى الله عليه وسلم" ،حتى تكون البادرة خيرا، والدستور الذي يتبعه كتاب الله وسنّته.

بعد أن تمت المبايعة الأولى ،تلتها المبايعة الرسمية، والعامة (الثانية)في مسجد معسكر فاستقبله الملوك والسلاطين، وقادة المدن وكان ذلك في:**13 رمضان 1248هـ الموافق لـ04 فبراير 1833م.**[3]

وقد كانت هذه المبايعة أول تمثيل حرّ للجزائريين، أخذ فيه الكلمة الأولى والأخيرة الشعب الذي رحّب بفكرة أن يتولى أمره رجل منهم، يفهمهم ويحس بمشاكلهم، ويدافع عن قضاياهم بالنفس والنفيس.

سوف نكتفي بهذا الجانب من الحديث على أصل مبايعة الأمير وبداية حكمه، دون التعمق أكثر في تفاصيل الأحداث التي يمكن العودة إليها في كتب التاريخ والسير التي اهتمت بحياة الأمير، ومراحل حكمه.

الأمير عبد القادر تسمية تاريخية فظهورها في النص مألوفا، يولد نوعا من المرجعية الدلالية، ويحقق معنا قريبا من تلك المرجعية.[4]

من هذا المنطلق تبنّى عبد القادر تسمية الأمير من باب توليه مقاليد الحكم، وإذا عدنا إلى كتب اللغة والمعاجم المفسرة نجد أن كلمة الأمير مشتقة من الفعل أمر، **المؤمر**: المسلّط، و**الأمير**: ذو الأمر، **والآمر- والأمير**: الملك لنفاذ أمره، والجمع أمراء، **وأمّر فلان**: إذا صيّر أميرا، والتأمير: تولية الإمارة، الائتمار: المشاورة.» . [5]

---

(1)- المرجع نفسه، ص :23.
(2)- من سورة الفتح، الآية 18.
(3)- ينظر:عبد الرزاق بن السبع : الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، ص : 23.
(4)- ينظر: شريبط أحمد شريبط: سيميائية الشخصية الروائية، ص 204.

(1) - حسن نور الدين:الأسماء العربية معانيها و مدلولاتها،دار الكتاب الحديث ، لبنان ، ط:1، 2002 ، ص:37.

هذا فيما يخص المعنى المعجمي،و إذا حاولنا إسقاطه على المعنى الباطني سنجد الدلالة الجامعة واحدة، لأن الأمير عبد القادر عندما عزم على توليه الأمر، كانت من أولى انجازاته «إنشاء" **مجلس شورى" المكون من أحد عشر عضو من كبار العلماء والأعيان يمثلون المناطق المختلفة، وجعل على رأسهم قاضي قضاة الجزائر.**» .[1]

ويمكن القول إن عبد القادر قد تعمّد هذا التصميم لياشرك جماعته في القرارات التي يتخذها بعد مشاورة ترضي كل الأعيّان، وتنبع عن قناعة تخدم الجميع قبل كل شيء.

و هنا نلمس توافق هذا الإسقاط، فالناحية المعجمية جاءت مطابقة للمعنى الدلالي، والجامع بينهما المشاورة، فالصفة التي أطلقت على عبد القادر لم تكن اعتباطية، وإنّما كانت لها علاقة اصطلاحية وثيقة مع الوظيفة الموكلة إليه.

عبد القادر: تلك هي التسمية المختارة من طرف والده الشيخ محي الدين ولعل مرجعية هذه التسمية تعود إلى « صاحب الطريقة القادرية، وشيخ الصلحاء وقطب الأولياء سيدي عبد القادر الكيلاني (ت1166م)* والذي كان مقره مدينة بغداد بالعراق.» .[2]

لشدة شغف الوالد بهذا العالم واقتفائه لأثره، ولا سيّما أن محي الدين كان مقدم الطريقة القادرية، وشيخ **زاوية القيطنة** ،فقد ارتأى أن يسمي ولده بهذه التسمية تبركا بالولي الصالح، ورغبة في مماثلة ولده له،وبالفعل فقد كان عبد القادر اسما على مسمى في الدين والعلم ،واسم عبد القادر كما هو ملاحظ اسم مركب من لفظين **لفظ عبد ولفظ القادر**، وإذا عدنا إلى الناحية المعجمية نجد أن لفظ « **عبد**: مشتق من العبودية، الطاعة، وعبدة: صلاءة الطيب، وعبد: طول الغضب والحمية، والعبد: الحزن والوجد، وعبد: نبات طيّب الرائحة. »[3].

القادر: قدر كل شيء مبلغه، والقدير والقادر: من صفات الله تعالى والقادر: المستطيع على فعل وخلق كل شيء، القوي، الجبار، المسيّر، والمقدار: القوة، والاقتدار على الشيء: القدرة على إخضاعه، والقدر: الغنى.[4]

---

(1)- أحمد درويش: في صحبة الأميرين أبي فراس الحمداني وعبد القادر الجزائري، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت،،(د.ط)، 2000،ص: 156.

*-ورد هذا الاسم (الكيلاني) في كتاب مذكرات الأمير عبد القادر ،ص:46 ،(تحت تسمية عبد القادر الجيلاني).

(2)- ناصر الدين سعيدوني: عصر الأمير عبد القادر الجزائري، ص: 157.

(3)- حسن نور الدين: الأسماء العربية معانيها ومدلولاتها، ص: 237.

(4)- حسن نور الدين: الأسماء العربية معانيها ومدلولاتها:291.

و من هنا نجد أن **الدلالة المعجمية** تعكس ميزة الشخصية، وما اتسمت به من خصال وأوصاف، فالعبودية صفة من صفات الإنسان باعتباره مخلوقا مطوعا لخدمة الخالق وبالأخص إذا قرنت هذه الصفة بصفة المعبود في حد ذاته، فالقدرة لله عز وجل وقد تستعار هذه القدرة لكن ليس بالإطلاق، وإنّما بالنسبية لا غير، لتنسب إلى العابد فيسخر هذه القدرة فيما يرضى الله.

الاقتدار ملمح سخر لعبد القادر من الناحية الخلقية الجسمية ،ومن الناحية الأخلاقية الجرأة ،والشجاعة، ويتضح ذلك في بنائه لدولة جزائرية قوية، منظمة عسكريا، وثقافيا ودينيا، وقد وصفه المؤرخ الفرنسي"**أوغستان برنار**Augustin Bernart "بقوله مترجما «**وقد أظهر الأمير (...) حنكة سياسية وبراعة فائقة، وكان يتمتع بصفات تدل على أنه خلق ليحكم...** »[1].

كما ساعدته هذه القوة والقدرة على مواجهة الاستعمار الفرنسي، وصد هجوماته، إعادة تقسيم الولاة والحكام،تبعا للمناطق والقبائل والعشائر.[2]

ما الاسم إلا مجموعة من الفونيمات والصواتم، وهذا الاسم لا يكتسب معناه المعجمي،ولا الدلالي إلا إذا صبغ بواجهة **صوتية** تزيد من وقع الاسم في أذن السامع والقارئ معا، فاسم عبد القادر -كما ورد سابقا- يتكون من لفطين كلا المقطعين ينفرد بنبرته الموسيقية،فكلمة "عبد" لفظة عربية الأصل، سهلة المخرج،متداولة على الألسن، مألوفة المسمع عند التلفظ وقد اشتملت على ثلاثة أحرف أساسية، **العين:** صوت حلقي احتكاكي (رخو) مجهور مرقق.[3]

والباء: يوصف بكونه «صوت شفوي، انفجاري،مجهور مرقق . ».[4]

والدال : « صوت أسناني – لثوي،انفجاري(شديد) مجهور مرقق. ».[5]

---

(1)- عبد الرحمان بن محمد الجيلاني: تاريخ الجزائر العام، ج: 4، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط: 7، 1994م، ص :63.

(2)- ينظر: واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 104،103.

(4)-عبد القادر عبد الجليل:الأصوات اللغوية،دار صفاء للنشر و التوزيع،عمان،(د.ط)،1998،ص:180.

(1)- عبد القادر عبد الجليل:الأصوات اللغوية ،ص:180.

(2)- المرجع نفسه،ص:160.

(3)- المرجع نفسه،ص:179.

الملاحظ على هذه الأحرف أن الصفة الجامعة بينها هي صفة الجهر، ومعلوم أن الأصوات المجهورة توسّم بالشدة ،و الصلابة، وقوة الاندفاع، ووقفا على المقولة التي تلزم أن يكون للشخص نصيب من اسمه؛ أي إن للاسم من الناحية السيكولوجية تأثير خاص على صاحبه(لكل امرئ من اسمه نصيب)،كانت هذه الصفات عاكسة لشخصيّة صاحبها؛ لأن الأمير فعلا يتصف بهذه الميزات الشخصيّة من قوة ،وصلابة، ورزانة في إصدار الأحكام.

القادر، هي الأخرى تسمية تتألف من مجموعة من الأصوات، تخضع لبيان صوتي معين،تبدأ بـ (أل) أداة للتعريف تؤخذ من باب التعميم لا التخصيص،ومن دلالتها التعظيم.

القاف: « صوت لهوي، انفجاري (شديد) مهموس (حسب المحدثين) شبه مفخم. »[1].

هكذا يصنفه المحدثون، أما علماء العرب القدماء اعتبروه صوتا مجهورا، و قد فسر المحدثون هذا الوصف بأنهم كانوا ينطقونها على نحو مشابه للصوت الذي يرمز إليه بهذا الرمز [G] و هو مفخم، صوت الجيم القاهرة .[2]

الدال: سبق وصفها فيما سبق،الراء: صوت لثوي، مكرر ،متوسط بين الشدة، والرخاوة مجهور، مفخم،مرقق. ».[3]

إن الشدة هي السمة الجامعة بين هذه الحروف، والقدرة لا تتأتّى لشخص إلا باكتساب الشدة والصلابة.

وتسمية عبد القادر من التسميات الشائعة في وسطنا العربي، ولا سيما أنها صفة من الصفات المنسوبة إلى الخالق عز وجلّ ،ولذلك نجدها من المسميّات المباركة لدى الجميع. مما سبق ذكره في تحليل اسم عبد القادر، نجد أن لهذه الشخصية نصيبا من اسمها؛ أي إن هذا الاسم وإن كان الإسقاط فيه عفويا فكل الصفات المنسوبة إليه تتطابق تماما مع شخصية حامله.

فبمجرد ذكر هذا الاسم، و ربطه بالظروف العامة، و المعتقدات التي كانت سائدة في عصره، يتبادر إلى أذهاننا أن قومه يكنّون له احتراما خاصا، وهذا لسببين أحدهما:

(4)- ينظر: سمير شريف إستيتية: الأصوات اللغوية، دار وائل للنشر، عمان، ط:1، 2003، ص: 110.
(5)- عبد القادر عبد الجليل:الأصوات اللغوية ،ص:175.

يرجع إلى عراقة نسبه ، ورجوعه إلى آل البيت ،و ثانيهما: لارتباطه بالمرجعية الشعبية السائدة، بأنه الروح العاكسة لتجليّات الولي الصالح عبد القادر الجيلاني و طريقته الصوفية.

2- **مونسينيور انطوان دي يوش (MONSEIGNEUR ANTOINE DUPUCH):** من أهم الشخصيات المساهمة في البناء السردي، لها دور هام في تفعيل الحدث الروائي ، وهي من الشخصيات الأجنبية الموظفة في الرواية التي ارتبطت بفترة الاحتلال الفرنسي، كما كان لها فضل في خروج الأمير من سجن أمبواز (AMBOISE)، ولم يهنأ له(**مونسينيور**) بالا حتى رآه يركب سفينة **لابرادور LABRADOR** ،متجها إلى القسطنطينيّة بتركيا، فقد جعل مهمة الدفاع عن الأمير حلمه الأول، إلى جانب رجوعه إلى أرض الجزائر، حتى وإن عاد إليها ميتا«**يجب أن يخرج من هذا السجن المفروض عليه في هذا القصر المفرغ من كل حياة**».[1] و تثبت علاقته بالأمير في الكثير من المواضع « **استمات في الدفاع عنه حتى جعل حياته كلها رهن إطلاق سراحه.**».[2]

كان مونسينيور ديبوش طيلة إقامته في الجزائر أسقفا مسيحيا، أحب الجزائر وشغف بها، وكانت وصيّته الأخيرة أن تعود رفاته إليها،وبالفعل فقد عادت رفاته إلى الجزائر بعد **ثمانية سنوات** من وفاته، يقول **جون موبي**، وهو خادم مونسينيوردي بوش قرابة عشرين سنة، ولازمه في كل منافيه إلى أن مات « **هذه الأتربة التي وطئها مونسينيور أو نام عليها للمرة الأخيرة ،إنها ترابه الذي أحبّه وانتهى إليه باستكانة**».[3]

كما يتجسد حبه للجزائر في قوله « **حلماه الأساسيان هو أن ينقذ الأمير أولا، وأن يجد ثانيا روحا سخيّة تقبل بتنفيذ وصيته**».[4]

فمونسينيور ديبوش هو الطرف الآخر، إذا نظرنا إليه من منظار **الأنا والآخر**، ويتخذ هذا التقسيم على أساس الانتماء الحضاري، والديني، والعقائدي، فالأمير يمثل (الأنّا الفاعلة) التي كانت تسعى إلى الانفتاح والتطور على الفكر الإنساني،والتقدم الحضاري، في مقابل الانغلاق والأحادية، وهذا ما وجده عند مونسينيور ، فكان مع عبد القادر بمثابة

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 51.
(2)-المصدر نفسه، ص: 14.
(3)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد: 12.
(4)- المصدر نفسه، ص: 125.

الثنائية العاكسة لثنائية الدين والعقل، و اعتمادا على ذلك يمكن اعتبار ديبوش في هذه الرواية رمزا دالا وظّف للإشارة إلى المسيحيّة، ووجهات نظرها إلى الأمير،وبالتالي إلى الإسلام لتجاوز فكرة عدم تجاوب الحوار الحضاري الذي يمكن أن يكون بين المسيحية و الإسلام.

فبربط التسمية بالشخصية نصل إلى أنها شخصيّة مرموقة لها مكانة بارزة في المجتمع الذي تنتمي إليه، ولا سيما أنها تمثل شخصيّة "قس"، فهو الطرف الأعلى،والواسطة الواصلة بين العبد وربه حسب الاعتقاد المسيحي.

وقد اقترن اسم **دي بوش** بصفة **مونسينيور** للدلالة على المرتبة الاجتماعية التي يحتلها، وخاصة أن هذه الألقاب انتشرت في الفترة المحددة في الرواية للدلالة على الطبقة الاجتماعية التي كان يعيشها المجتمع الفرنسي.

مونسينيور هي اللاحقة التي لازمت بعض الأسماء للدلالة على جلالة قدر الشخصية الحاملة لها ،ومكانتها الاجتماعية، وتطلق عادة على القس، وأعضاء الكنيسة وبعض شخصيات العائلة الملّكيّة، أو العائلات ذات الطبقة الراقية.

كما نرى أن الاسم **مركب ثلاثي ،اللاحقة؛أي الصفة + الاسم الشخصي والعائلي أنطوان ديبوشANTOINE DUPUCH**، ولا يمكن أن نقف عند المعنى المعجمي لهذا الاسم باعتباره أجنبيا، لكن يمكن أن نحدد صفاته الصوتيّة ،وربطها بالدلالة الوظيفيّة التي وجدت لأجلها؛ لأن معظم علماء اللغة ومحللي الأصوات عندما يعمدون لدراسة صوت ما، يقرنون بين الفونيم العربي وما يقابله في الفرنسية.

أنطوان:اسم يتألف من الألف، إذا اعتبرناها همزة حسب تقدير عبد القادر عبد الجليل ،يقابلها في اللغات الأجنبية (A)، فهو« صوت حنجري انفجاري (شديد)، مهموس أو لا هو بالمهموس، ولا بالمجهور مرقق. ».[1]، **النون:** يقابلها في اللغة الفرنسية نفس الحرف**(N)** « وهو صوت لثوي متوسط بين الشدة والرخاوة مجهور مرقق.».[2]

الطاء (T): « صوت أسناني- لثوي انفجاري ،شديد، مهموس ،مفخم.».[3]

(1)-عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص:184.
(2)- المرجع نفسه،ص:173.
(3) - المرجع نفسه،ص:161.

لقد اختلف علماء الأصوات قديما و حديثا في كون هذا الصوت مهموسا أو مجهورا، فقد عده المحدثون صوتا مهموسا، أما القدماء فاعتبروه مجهورا، و قد فسر ذلك الدكتور كمال بشر بأنهم كانوا ينطقونه في القديم بما يشبه نطق الضاد الحالية صوت مجهور .[1]

الواو: يقابلها في الفرنسية نفس الصوت **(W)**، « صوت انتقالي صامت أو نصف حركة SEMI- VOYELLE، أو شبه صوت لين، أو نصف علة، أو صوت صائت قصير أو طويل يخرج من أقصى اللسان شفوي مجهور ذو طبيعة مزدوجة.».[2]

(الألف و النون) سبق ذكرهما، هذه صورة الحروف من الناحية الصوتية، وإذا قمنا بعكس هاته الصورة على الناحية الدلالية ستتضح الصورة أكثر.

نلحظ من خلال صفات الأصوات أن الميزّة المشتركة بينها الشدة والرخاوة، القوة واللين، فهذه الازدواجية موجودة في شخصية مونسينيور و لو بصورة نسبية حسب ما ورد في الرواية و ما ظهر من تصرفاته، و سلوكاته التي تبين قوته في إيمانه، وتمسكه بالحق والدفاع عن المظلومين، وآلام الناس المحرومين، **يقول جون موبي: « لو كان كل الناس مثلك يا مونسينيور لتغيّر وجه العالم اليئيس... ».**[3]

كما تكمن شدته و قوته في تأمله وملاحظته،فقوة العقل مستمدة من قوة الشخصية وما الملاحظة إلا سبيلا للتدليل على رجاحة عقله ،ورزانة تفكيره ،أما اللين والرخاوة فتستقطب أكثر قدر من رحمته، وتعاطفه مع من حوله، وخاصة مع الأمير **«جئتك بيدين فارغتين وقلب مليء بالخير والدعوات وبرجلين لم تكلا أبدا من الركض بين مكاتب الإدارات لكي يلتفتوا إلى قضيتك.».** [4]

كما تتضح رحمته ،وعطفه في الموافق التي اتخذتها في حياته، والتي كانت سببا في نفيه وكادت أن تكون سببا في سجنه، تلك الديون التي حملها على عاتقه رغم أن الفائدة لم تعد له، وإنما عادت إلى خدمة الكنائس ،والمستشفيات ،ودور اليتامى**«فالممّولون لمشاريعه الخيرية لا يتوقفون عن متابعته لأنه استدان كثيرا لتسيير الشؤون**

---

(1) – ينظر: سمير شريف إستيتيا: الأصوات اللغوية ،ص:110.
(2) - عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص:157.
(3)- واسيني الأعرج :كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد،ص:35.
(4) - واسيني الأعرج :كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ،ص:42

الخيرية. ».[1]

هذه التصرفات اضطرته لمغادرة الجزائر ليلا كسارق على ظهر سفينة نمساوية قديمة.[2]

تلك هي الرحمة الحقيقية التي تدعوه لخدمة الآخرين لا من أجل شيء إلا لتحقيق رغبة جامحة للوصول إلى المراتب المثلى التي يسعى إليها كل قس.

لفظة **أنطوان** تلحق تركيبا بلفظة **ديبوش** وهي الأخرى تسمية أجنبية تتكون من أصوات محددة، **الدال**: يقابلها في الفرنسية **(D)**، (سبق وصفه في اسم عبد القادر) **الياء**: يقابله حرف **(Y)**: « يوصف بكونه صوت انتقالي صامت أو نصف حركة-SEMI VOYELLEأو شبه صوت، أو نصف علة، أو صوت صائت طويل غاري.». [3]

الباء: يقابلها في الفرنسية(**P**)،(سبق وصفها في اسم عبد)،مع التفريق في اللغة الفرنسية بين صوتي(B وp)، أما في العربية فينظر إليهما على أنهما حرف واحد وخاصة أننا اعتمدنا في دراستنا على الترجمة العربية للأسماء الأجنبية فعندما يدرج الوصف يدرج على حساب ما يقابل الحرف الفرنسي في العربية.

الواو: (سبق ذكر ما يقابله في الفرنسية ووصفه في اسم أنطوان).

الشين: (**ch**): « يوصف بكونه صوت غاري احتكاكي (رخو) مهموس، مرقق.». [4]

هذه الأصوات كما هو ظاهر من **الناحية الصوتية** حروف أساسية متباعدة المخارج حسب طبيعتها النطقيّة، تشترك في **الانفجار والشدة** ،وخاتمتها صمت وكتمان، إذا عكست هذه الأوصاف على شخصيّة القس نجدها تتفق مع تصرفاتها، وخاصة في تعاملها مع قضية الأمير ، كان يتخلله نوعا من الصمت والهدوء والرّزانة في التعامل مع القضيّة بدقة واحتراز، ويتبيّن ذلك عندما عرضت القضية في إحدى حلقات **البانكي** (جلسة برلمانية مفتوحة يحضرها المواطنون البسطاء وممثلو الشعب وتناقش فيها قضايا الساعة بديمقراطية). [5]، إلا أن قضيته لم تجد الآذان المصغيّة، والحلول المرجوة، فتحول هذا الكبت لعدم بلوغه الرغبة التي سعى مونسينيور إلى تحقيقها إلى نوع من الانفجار الذي

(2)- المصدر نفسه ، ص :211.
(3)-ينظر: المصدر نفسه ، ص: 212.
(4)-عبد القادر عبد الجليل:الأصوات اللغوية، ص:175، 176.

(1)- عبد القادر عبد الجليل:الأصوات اللغوية، ص:177.
(5)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 25.

تمثل في تلك الرسالة التي قضى القس في كتابتها الأيام ،والشهور حتى وصلت إلى الرئيس نابليون وحقق مراده.

3- مصطفى بن التهامي: كان من أقرب الناس إلى الأمير، وأكثرهم تفهما له، عرف بحنكته العسكرية، ورجاحة أحكامه ،ورزانة أرائه، فغالبا ما يعود الأمير إليه ويستشيره في قراراته ويأخذ بملاحظاته، وآرائه في العديد من القضايا.

« قد عاش في ظل الأمير، هو العارف الكثير بخبايا الحكم والسلطان لثقافته الواسعة ولقراءاته الكثيرة.». [1]

فضلا عن ذلك فقد كان مصطفى بن التهامي ابن عم الأمير وصهره، فقد تزوج أخته وكان الأمير عبد القادر يثق به ثقة كبيرة،فغالبا ما يسرّه على أمور الحكم، والخطط التي ينتهجها في مسيرته، وقد نصّبه خليفة على ولاية معسكر قبل أن تسقط**« قسم المقاطعة الوهرانية إلى ولايتين خلافة معسكر وعلى رأسها مصطفى بن التهامي، صهره وابن عمه، العالم والخطيب والمكلف بالمراسلات.».** [2]

بالفعل فقد كانت معظم المراسلات التي يكتبها الأمير إلى سلطان المغرب يتكفّل مصطفى بحملها، ويعمل على تسيير شؤون الدولة.

عرف **ابن التهامي** بشخصيته القوية ،وشجاعته، وجرأته في تصدّي الهجمات الموجهة إليه، وقد انعكست قوة شخصيته على قوة ساعده الحربي، و كان له دور كبير و فعال في ساحات القتال، فقد كان دائما في المقدمة خيّالا متمرّسا.

اسمه مركب من ثلاثة ألفاظ مصطفى بن التهامي **« مصطفى:** الاصطفاء: الاختيار، افتعال من الصفوة، والأنبياء هم المصطفون إذا اختيروا.**».** [3]

و اسم مصطفى منسوب إلى أبيه، وتلك هي سمة العرب منذ القديم، قيمة الرجل بنسبه ولا سيّما في تلك الفترة، لم تكن خاصيّة الألقاب معروفة بعد أو بالأحرى منتشرة فقد كان الرجل يعرف بنسبه فإذا عرف، تذكر مع تعريفه شجرة نسبّه.

التهامي: (ال) للتعريف و التعظيم، تهامي من الأسماء العربية القديمة.

---

(1)-المصدر نفسه: ص: 288.

(2)-المصدر نفسه، ص: 104،103.

(3)-حسن نور الدين: الأسماء العربية ومعانيها ومدلولاتها، ص:327.

مصطفى: من أهم الشخصيات البارزة في الرواية وله حضوره السردي في تفاعل الأحداث ،وملازمة الأمير فكان اسمه دليلا على حضوره في البناء الروائي، اختاره الأمير من بين أبناء عمومته ليكون ساعده الأيمن، لما بدر عنه من إخلاص ،وحب لوطنه، وتمسّكه بدينه، والامتثال لأوامر الأمير حتى وإن كان يعلم أن هذا الرأي لا يتوافق مع الظروف العامة للدولة، مثلما حدث في القرار الذي اتخذه الأمير بالتحريض من **ليون روش** في محاولة تأديب **مقدّم الزاوية التيجانية محمد الصغير التيجاني** لما صدر عنه من تطاول، فقد حاول في العديد من المرات أن يردّ الأمير عن قراره دون أن يبدي له أي نوع من الرفض« **شعرّ مصطفى بن التهامي بمغص في أعماقه ولكنّه لم يقل شيئا على الرغم من الارتسامات التي تزحلقت على وجهه.».**[1]

إذا ولجنا **الناحية الصوتية** نجد أن اسم مصطفى يتكون من **الميم:** «صوت شفوي - أنفي مجهور-.[2]، **الصاد:** « صوت أسناني لثوي احتكاكي (رخو) مهموس مفخم**.».** [3] **الطاء:** صوت أسناني لثوي انفجاري (شديد) مهموس مفخم (مطبق).[4]، **الفاء:** صوت أسناني-شفوي احتكاكي- (رخو) مهموس مرقق.[5]

إذا تأملنا الصفات المحالة إلى هذا الاسم ،وجدنا أنها تمزج بين الجهر والهمس؛ أي بين القوة واللين ،وسلاسة التعامل في الشؤون العامة ،والقوة والحزم في التعامل مع الشؤون السياسية والعسكرية ،رغم أن قوته هذه لا تحيل على ذلك النوع من الرجال الذي يستغل نسبه ومكانته، ومصاهرته للأمير للتملق، وانتهاز الفرص، بل بالعكس كان من النوع الانعزالي المنطوي، إلا في حدود ما يسمح له بممارسته.

فالاسم الأول يدل على شيء من المكانة، والأنفة، وطيب الخاطر، محبا للسلم ساعيا له، فكل من تقلد منصبه إلا وتميّز بمحاسن اصطفته على غيره من القادة

بن: (الباء والنون سبق وصفهما).

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 237.
(2)- عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص: 157.
(3)-المرجع نفسه ،ص:164.

(6)- المرجع نفسه، ص: 158.

التهامي: التاء: صوت أسناني –لثوي انفجاري -(شديد) مهموس مرقق.[1] **الهاء:** صوت حنجري glottal consonants احتكاكي (رخو) مهموس مرقق.[2]،**الميم:** صوت شفوي- أنفي مجهور[3].، **الياء** (سبق وصفها).

إضافة إلى ما تقدم فإن هذه التسمية من الاستعمالات الشائعة في الوسط العربي، ارتبط اسمه عادة اقتداء بالمصطفى نبيّ الرحمة ،فكان التردد لاقتفاء الأثر والتبّرك بالتسمية ،وبالفعل كانت هذه الشخصية المثال الصالح للاسم الذي حملته كما أنها روعيت للوظيفة التي وكلّت إليها في الفضاء النصي .

4- الجنرال دوميشال (DESMICHELS): وغالبا ما يأتي هذا الاسم في الرواية مركب بإضافة الرتبة العسكرية **جنرال(GENERAL)** ،وعلى الأرجح ينسب ضمن أشكال اختيار الاسم التي يعتمدها الكاتب كمحفز يثير من ورائه دلالة معينة يريد طرحها ضمن النص.

الاسم كما قلنا مسبقا هو مركبا إضافيا وفقا للمهنة التي تمارسها الشخصية، وهذا النوع من الأشكال مألوف في الروايات العربية، بحكم ارتباطه بالانتدابات السياسية التي عانت منها الدول في القرون الماضية، ولا زالت تعاني منها بعض الدول إلى يومنا هذا.

كما يمكن القول إن هذه التسمية وخاصة الجزء الأول منها خاضع نوعا ما للوظيفة المسندة إليها تأليفا، ضمن منظومة الأفعال الحكائية الموكلة إليها، وعلى هذا الأساس تحدد العلاقات التي تربطها مع غيرها من الشخصيات.

كلمة **الجنرال** هي إحدى الرتب العسكرية المنسوبة عادة لأحد أفراد المجموعة العسكرية ،الذي يظهر نوعا من الجدارة والاستحقاق، كما نلقى أن هذه الرواية تعجّ عجاّ بمثل هذه الألقاب التي يتباهى الطرف الآخر بحملها، كما يمكن القول إنها إشارة ضمنيّة إلى الدور الذي قامت به الجزائر في مسيرة فرنسا، فكل من أراد البروز و التقدم يبعث إلى الجزائر، فهي الجسر الذي يصل عبره الفرنسي إلى تحقيق ذاته ،نفس الشيء بالنسبة لثروات الجزائر التي استغلتها فرنسا للمضي قدما.

---

(1) - عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية ، ص:161.
(2)- المرجع نفسه،ص:183.
(3)-المرجع نفسه،ص:157.

غالبا ما نجد أن الفرنسي قبل أن يذكر اسمه يذكر أولا اللقب المهني ،أو اللقب الاجتماعي معه،ليبيّن الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها في مجتمع لا يؤمن إلا بالطبقيّة حتى وإن كان يدعي الحريّة و المساواة .

دوميشال هو الشخصية البديلة**(لبوايي BOYER)**،بعد فشله الذريع في إخضاع الجزائريين.[1]

ويمكن القول إن شخصية **دوميشال** هي تلك الشخصية التي اختارها واسيني الأعرج كإرهاص أول لمحاولات غرس روح التفاهم بين الحضارتين العربية و اللاتينية، رغم أن القاعدة التي بنيّ عليها حضور هذه الأطراف هي **قاعدة الصراع لا الحوار**، إلا أنها تنقض تلك الاعتقادات التي تؤكد استحالة خلق أيّ نوع من الحوار بين الأمم وخاصة المسيحية و الإسلامية.

بعد استمرار حركة الأمير الدفاعيّة بحماس مسّ كل الجهات الغربيّة من أرض الوطن،وأحدقت قوات العدو التي يقودها **الجنرال دوميشال**، و الذي أحسّ بسوء عاقبة الحركة،فلم يجد سبيلا للمحافظة على نفسه و جيشه سوى المبادرة بطلب الصلح و كانت فاتحته رغبة اجتاحت الجنرال لإطلاق سراح الأسرى العرب الذين أسروا في حادثة وقعت **بأرزيو**، وذلك وفق مكتوب مؤرخ في **:17 جمادى الأولى 1249هـ/01 سبتمبر1833م**،ثم دارت بينهما مراسلات دار فحواها حول عقد معاهدة صداقة بين الطرفين.[2]

رغم أن هذه الصداقة كانت نواياها قائمة على الخداع، فلم تكن أكثر من خدعة أو حيلة اعتمدتها فرنسا لكسب الوقت من أجل إعادة تنظيم الجيش[3].

إلا أنها تبقى مع ذلك بادرة خير استغلّها الجزائريون عن حسن نيّة في تنظيم الجيش وإعادة بناء الدولة.

و بهذا يمكن القول إن التاريخ يعيد نفسه فكل المحاولات المعقودة خلال الفترات الغابرة والحاليّة لخلق نوع من التفاهم بين الشعوب، إلا ونجد أن الدافع الأول فيها إرضاء مصالح مبيت عليها، وإن كانت طبيعة الحضارة تبدأ بالتحدي كما يقول**(توينبي).**[1]

---

(1)- ينظر :واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 76.
(2)- ينظر: عبد الرحمان بن محمد الجيلالي: تاريخ الجزائر العام، ص :86.
(3)- ينظر:المرجع نفسه ، (ص.ن).

كما نلحظ أن الاحتجاج على فكرة الحوار،التي تظهر بوادرها بين الطرفين وإن كانت الفكرة نسبيّة تحتمل القبول، والتّأييد ،كما تحتمل الرفض والنقد، بما احتوتّه الاتفاقية من **نقاط** تؤيد هذا المبدأ، و كان على رأسها:- **« اعتراف فرنسا بإمارة عبد القادر الشرعية وإقرار السلم بينها وبينه إلى جانب احترام فرنسا الدين الإسلامي وجميع تقاليد المسلمين.».** (2)

وقد كانت هذه النقاط ،من أهم العناصر التي يعتمد عليها الحوار والذي يبدأ بالضرورة بالاعتراف المتبادل بين الطرفين.(3)

كانت شخصيّة **دوميشال** أكثر صرامة،وقوة، وانضباط،من شخصيّة (**بوابيي)** الذي«**ذهب حاملا معه مشاريعه وخوفه، لم يكن يعرف ما يجب فعله، وحل محله دوميشال بصرامته المعهودة وهو من أنصار تحريك المعركة في أرض العدو. أحسن وسيلة للدفاع هي الهجوم. ».** (4)

دوميشال هي تسمية أجنبية ،وما أكثر الأسماء الأجنبية في رواية **"كتاب الأمير"** وردت في الكثير من المواضع **بصيغة الإفراد** ،أو بإضافة **اللقب المهني** دون اقترانه بالاسم الثاني الذي يبيّن اسمه التام ،وهو الحال نفسه مع العديد من الأسماء ، و كأن هذا الصنيع كان مقصودا تعمده الكاتب كنوع من **التغيّيب** من ناحية،ومحاولة **إشراك القارئ وتحفيزه** على البحث،والتقصّي في الحقائق التاريخية من ناحية أخرى، وقد يكون هذا التغيّيب نوعا من التعريف؛ لأن الاسم إذا عرف بلازمة غيّب ما يلحقه، أما **التركيب الصوتي** وحسب الترجمة العربية الأقرب إلى الدراسة،فنلقى هذا الاسم يتشكل من **الدال:** يقابله في الفرنسية من الناحية النطقية **(D)** يتميز بكونه من الأصوات الأسنانية اللثوية(DENTAL-ALVEOlAIRE- CONSONANTS)، انفجاري (شديد) مجهور مرقق.(5) .

الواو: يقابله في الفرنسية حرف**(W)** (صفاته ذكرت في موضع سابق)، **الميم:** صوت شفوي (BILABIAL) يقابله في الفرنسية حرف **(M)**، و قد سبق وصفه.

---

(1)- ينظر: حميد حمد السعدون: الغرب والإسلام والصراع الحضاري، دار وائل للنشر، الأردن،(د.ط)، 2002، ص: 63.

(2)- عبد الرحمان بن محمد الجيلاني، تاريخ الجزائر العام، ص :87.

(3)- ينظر: حميد حمد السعدون: الغرب والإسلام والصراع الحضاري، ،ص: 63.

(4)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 94.

(5)-عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص: 160.

الياء: يقابله في الفرنسية **(Y)** (سبق الإشارة إليه).

الشين: حرف مفرد في العربية، يقابله في الفرنسية مقطعا مكون من صوتين **(C)** و **(H)**في الكتابة تجمع على كونها حرف واحد في النطق **CH**: صوت غاري، احتكاكي (رخو) مهموس،مرقق.[1]

اللام: صوت لثوي جانبي متوسط بين الشدة والرخاوة مجهور مفخم ومرقق.[2]

إذا ربطنا **الوصف الصوتي بالتركيب الدلالي**، نجد توافقا نسبيا ؛ لأن الجامع بين الأحرف الرقّة والشدّة، إلا أن تصرفات دوميشال وفقا لأحداث الرواية كلها تميل إلى القوة،والحيلة،والصلابة، حتى وإن أبدى في بعض المواقف نوعا من الرقة واللّين فإنها خصال مصطنعة يرجى من ورائها تحقيق مصلحة،فهو في ذلك يبدي عكس ما يضمر.

اسمه أجنبي غريب المسمع في المجتمع العربي غير مألوف، وظف في الرواية ليمثّل نموذج القائد العسكري الصارم.

5-قدور بن محمد برويلة: يمثل الصورة المعاكسة لنفس النموذج المكرر في معظم خلفاء الأمير، وقادته على اختلاف طفيف في الوظائف الموكلة لكل منهم.

كانت هذه الشخصية من أكثر الشخصيات تعلقا بالأمير، وأقربهم إلى تفكيره، فقد عرف في الرواية(**بكاتب الأمير**) فغالبا ما يرتّب معه الكتب التي يسعى الأمير جاهدا لتأليفها رغم الضغوطات العسكرية المحيطة به.

كما كان من أبرز الشخصيات الجزائرية التي أحرزت شهرة ثقافية، وسياسية في فترة نضال الأمير ضد الاحتلال الفرنسي،فقد قرّبه الأمير منه لما بدر عنه من كفاءة في الكتابة، والترجمة، والأمور الإدارية ، كما خصّه بوظيفة الشورى، وكتابة الإمارة، فكان كاتبه الملازم[3].والناقل لأهم الوقائع التي ألمّت بالجيوش الأميرية.

و هذه الشخصية بمثابة الرابط الذي يصل بين القديم والحديث لانطباع نظرته الفكريّة في معظم المخطوطات المحفوظة بالمكتبة الوطنية.

---

(1)- المرجع نفسه،ص:177.

(2) - المرجع نفسه،ص:174.

(3)- ينظر: عبد الرحمان بن محمد الجيلالي :تاريخ الجزائر العام ، ص: 145.

و يعد من ناحية أخرى أنموذجا للشخصيّة المثقّفة المنكبّة على طلب العلم وخدمته في ظروف تقف عادة عائقا أمام طالبه، فالحرب غالبا ما تكبح القدرات الثقافيّة لتسخيرها في الأمور العسكرية ،حتى وإن كان هناك إنتاج يكون وجوده ضئيلا.

لذلك فقدت مدينة الجزائر في هذه الفترة مكانتها الثقافيّة، بفعل السّياسة الاستعمارية الفرنسية، المعادية للثقافة العربية، واضطرّت هذه الظروف العديد من المثقفين مغادرة ممارساتهم الأدبية والعلمية. (1)

وقد قيّد مع الأمير كتابه(**وشاح الكتائب**)(2)*، ليكون بمثابة الدليل الذي ينتهجه الجيش في تنظيماته وتقسيماته وفقا للوظائف.

إلى جانب حنكته الأدبية، كانت له حنكة حربية، ساهم في مختلف المعارك ضد الجيش الفرنسي، وكان ضمن القادة الذين يعتمد عليهم في قيادة مقدمة الجيش وملازمة الأمير في أحيان أخرى.

هذا الاسم كغيره من أسماء المنظومة الاسمية الواردة في النص الروائي، يعتمد على الشكل **التركيبي**، وقد انفردت بتركيبها الثلاثي، فعادة ووفقا للأسماء المنتشرة على كامل الإطار النصي نلحظ أن **الاسم مركب من لفظين الاسم الأول + النسب** (ابن) ،وقد يكون **التركيب ثلاثي** سواء كانت أسماء أجنبية أو عربية إذا أضيفت **لاحقة الوصف أو المهنة أو اللقب الاجتماعي**، أما الحالة التي أمامنا يمكن القول إنها ضمن الحالات النادرة لما اشتملت عليه من **اسم أول +النسب + الكنية العائليّة برويلة**، مقارنة مع غيرها من الأسماء.

لفظة**(برويلة)**،إذا ذكرت بهذه التسمية يمكن اعتبارها، تسمية عائلية ثالثة،إلا أن بعض الكتب وهو الغالب ورد الاسم فيها على شاكلة النسب **قدور بن محمد بن رويلة**(3).

ربّما كانت هذه الإضافة من باب التنويه إلى عائلة أو نسب هذه الشخصية تبعا لما عرفت به هذه العائلة من نباهة الذكر، وعراقة المنزلة، كان والده يشغل وظيفة الوكالة والتقديم

---

(1)- ينظر:المرجع نفسه ، ص :144.

(2)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 248.

*-كتاب وشاح الكتائب بتصريح من برويلة في رواية**"كتاب الأمير "** كان من تأليف الأمير ،وقد ساعده على كتابته قدور بن محمد بن رويلة،بينما ورد في **كتاب عصر الأمير عبد القادر الجزائري** لكاتبه ناصر الدين سعيدوني،ص:136أن كتاب **(وشاح الكتائب و زينة الجيش المحمدي)** الغالب على كونه من تأليف قدور بن محمد بن رويلة

(3)-ينظر: ناصر الدين سعدوني: عصر الأمير عبد القادر الجزائري، ص: 136.

على زاوية **"علامة الجزائر الشيخ سيدي عبد الرحمان الثعالبي "**فضلا عن امتلاكه العديد من الأراضي المزروعة" الزاهرة بوادي العليق من أرض متيجة. [1]

كان ثراؤه يتعدى ثراء الأمير، إلا أنه ومع ذلك لم يكن شخصيّة مغرورة تزهو بمالها وممتلكاتها،« **وهو الرجل البسيط يملك من الغنى المادي أكثر مما كان يملكه الأمير.**».[2]

التركيب هنا مقصود في النص السردي، ولم يطلق هكذا إطلاقا عفويا، وخاصة إذا ارتبط الأمر بحقائق تاريخية موثقة؛ بمعنى أن التركيب جاء مطابقا للوظيفة الدلالية التي احتلتها الشخصية في النص.

قدور من الأسماء التي يكثر تداولها في الرواية العربية،وبالخصوص الجزائرية ففي هذه الرواية كرّرت مرتين من باب الألفة والتداول، ومن باب القدرة والشدة والصلابة،التي تلحق بالتسمية، فلاسم بدل على جدارة صاحبها، وقوة جذوته، وبالفعل فما عرف به برويلة يتوافق مع اسمه وإن ركّزالروائي على الجانب الثقافي فيه أكثر من العسكري ،إلا أن الكتب التاريخية تثبت حنكته القتالية.

الملاحظ أن دلالة الاسم حددت نوعا ما دلالة الحدث ،فالقدرة هنا لا تقتصر على السيف، فالقلم يفعل ما يفعل السيف، وتراثنا العربي كفيل بإثبات ذلك.

مثلما لمعنى الاسم المعجمي جانب من دلالته ،فكذلك شأو الصوت، ومعظم حروف هذا الاسم تم وصفها في مواضع سابقة، إلا أننا نلمّح إلى تباعد مخارج أصوات التسميّة لاستطاعة ترديده على الألسن، كما أن صفات أصوات الاسم تجمع بين الشدة واللين والتفخيم والترقيق، والجهر والهمس ،وهذا ما يطبع شخصية **قدور بن محمد برويلة** فعلا حسب النص، فتارة نجده حازما في عمله حتى أثناء محاورته مع الأمير« **نعود يا سيدي إلى موضوعنا، هكذا اتفقنا، قلت لي كلما رأيتني استطردت أعدني.**».[3]، لين الطبع في أحيان عدة.

6- لا لا فاطمة: إن هذه الشخصية تمثّل نموذج المرأة في رواية تكاد تخلو من العنصر النسوي ،لكون المجال الذي تدور فيه مجالا عسكريا ،سياسيا، وبالمقارنة مع الفترة التي جرت فيها الأحداث فهي لا تتبوأ دورا يذكر باستثناء الاستعجالات التي كانت تقدمها

---

(1)- عبد الرحمان بن محمد الجيلالي: تاريخ الجزائر العام، ص: 145.
(2)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 248.
(3)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 253.

للجرحى،أو للأحصنة ،إلا أن **لا لا فاطمة** صاحبة المقام البارز مقارنة بشخصيات هذا الجنس في هذه الرواية.

لا لا فاطمة هي الأخرى تحضى بميزة التركيب الاسمي، إلا أن الإضافة في هذا المقام تمنحها صيغة الاسم الوصفي، نحدد من خلالها عمر الشخصية، فلفظة **"لا لا"** في المجتمع المغاربي، والجزائري على الخصوص تطلق دائما على المرأة الطاعنة في السن؛ أي العجوز للدلالة على احترام وتقدير مكانتها ،وهذا اللقب لا يقتصر على دلالة السن فقط، ففي أحيان كثيرة يطلق على سبيل إبراز المكانة في الوسط العائلي أو غيره،وبما أن فاطمة هي أم الأمير عبد القادر، فالأولى أن تنادى بهذا الاسم لتحقيق كلا الدلالتين.

أضف إلى ذلك أن اسم فاطمة من أكثر أسماء الشخصيات النسوية انتشارا في الروايات العربية حسب الإحصاء الذي قام به **حسن البحراوي في كتابه بنية الشكل الروائي**،فوجد أن اسم فاطمة يحتل الصدارة حسب السلم التكراري.[1]

فاطمة من أسماء النساء، إذا فطمت فهي فاطم ومفطومة و فطيم، **والفاطم من الإبل**: التي يفطم ولدها عنها.[2]

أشد ما يكون فيه الولد تمسكا بأمه في المراحل الأولى من حياته، والفطام ما هو إلا عاملا مساعدا ضمن المرحلة الأولى، لا بد منه لتمكين الطفل من الاعتماد على نفسه، مهما كان تشبثه بأمه، كما أنه الفاصل الذي يحدث بعد التشبع العاطفي،فيأتي ليشغّل ذلك الرصيد من العاطفة ،والذي يستمر معه لأبعد الحدود، وهذا ما تبيّنه العلاقة الوثيقة بين عبد القادر وأمه ،فكلما ذكرت تذكر على أساس الملجأ الذي يسكن إليه الأمير ليحس بالأمان والطمأنينة.

رغم كبر سنها فغالبا ما كانت تساعده على تحمل المصاعب، والمحن وتعمل على تسهيل أموره ولو بكلمة، فقد ساندته في أيام معاركه، كما ساندته في أيام سجنه، كانت مثالا للمرأة الجزائرية الحرّة ،تساعد على خدمة وطنها مهما كانت الظروف.

كما ننوه إلى أن هذه الشخصية ذكرت في غير موضع باسم **الحاجة الزهراء** فالكاتب هنا اعتمد **مبدأ التنوع** في التسمية الواحدة ،ربما يعود ذلك إلى نوعية المراجع التي اعتمد

---

(1)- ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص :249.

(2)- حسن نور الدين: الاسماء العربية ومدلولاتها، ص: 279.

عليها، والأمر سيّان هنا في التسمية ؛لأن المجتمع العربي غالبا ما يقرن اسم فاطمة بالزهراء أسوة باسم ابنة الرسول "صلى الله عليه وسلم"، وقد يلحق الحذف الاسم الأول أو الثاني لتفادي النقل النطقي.

«الحاجة الزهراء، الله يفتح عليك إذا كانت حاجات خفيفة تكلّفي بها أنت. وفد من نساء جرحى غزوة عين ماضي استكلفي بهم واطمئني على السجناء حتى يفرج عليهم الله». [1]

7- البرّاح: نموذج الشخصية المرحلية، والتي توظف عادة لأداء وظيفة معينة ثم الاختفاء من الأحداث، وما أكثر مثل هذه الشخصيات في رواياتنا العربية، ولا سيما في فترة أوائل القرن التاسع عشر، فكانت هذه الشخصية بمثابة وسيلة إعلان في وسط لا يملك غيرها للتعرف على الأخبار العامة، واللقاءات والتجمعات المطلوبة.

واسم البراح مرتبط بصاحب هذه المهنة أكثر من اسمه الحقيقي بحكم أن اسمه يدل على المهنة التي يتكفل بأدائها، فهناك مطابقة مطلقة بين الاسم والوظيفة الموكلة إلى هذه الشخصية سواء من الناحية المعجمية، أو الصوتية أو الدلالية.

البراح في مجتمعنا هو ذلك الشخص الذي يستعمل صوته كوسيلة للإبلاغ **«قال البراح الذي بح صوته من كثرة النداء والصراخ.».** [2]

البراح هنا مبهم الاسم، الذي اقتصر على المهنة التي يعملها وهو شكل من أشكال التسميات التي يعتمدها الروائي في كتابته،لعل ذلك يعود إلى كون اسم البراح أقرب إلى القارئ من الاسم الشخصي، فالروائي عادة يراعي في اختياره للاسم **عامل المقروئية ومدى تقبل القارئ.**

وهذه التسمية تسمية مألوفة، سائرة على الألسن، معهودة المسمع، أصواتها متجانسة وقد سبق التعرض لأوصافها باستثناء الحاء الذي يوصف بكونه صوت حلقي احتكاكي (رخو) مهموس مرقق.[3]

تلك هي شخصية البراح الذي غالبا ما تعترض مهنته العديد من العوائق الاجتماعية والسياسية كالاحتلال الفرنسي، أو الأتراك«**كان القوال على عداوة دائمة مع الشاويش لطرش إبان سلطان الباي، كان الشاويش يستمع بدقة إلى قصصه وكلما سمعه ينتقد**

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص :252.
(2)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ،ص: 191.
(3)-عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص: 182.

الأوضاع، طرده خارج السوق، ليفرش حوائجه في الجهة الخلفية من السوق قبل أن يعبر عليه الشاويش لطرش من جديد.».[1]، ورغم ذلك يأبى إلا أن يسمع صوته إذا أراد ذلك، سنقتصر في دراستنا للأسماء على هذا القدر من الشخصيات، فمن كل نوع أخذنا نموذجا معينا ينوب على مثيله من الشخصيات، وقد بدا أنها وردت بأشكال متنوعة بين الإفراد والتركيب، والصيغ اللاحقة بين اللقب الاجتماعي، والوصفي، والمهنة إلى غير ذلك من أشكال اختيار الأسماء.

كما امتازت على الرغم من كثرتها- فهي تتجاوز أكثر من ثمانين 80 اسما محددا وفقا لشخصياته-بالدلالة الاصطلاحية بين الاسم المعطى للشخصية الروائية والوظيفة الموكلة إليها في الإطار النصي، تلك الميزة انفردت بها كل شخصية عن باقي الشخصيات كما أسهمت في بناء هويتها -وكما هو معروف- الهوية هي أول ملامح بناء الشخصية في النص الروائي.[2]

بطبيعة الحال فالهوية البارزة في النص هي الهوية الجزائرية ذات الانتماء العربي الإسلامي العريق.

كما ننتهي إلى أن الكاتب كان موفقا إلى حد كبير في اختياره وتوظيفه لشخصيات تاريخية، أعطت للهدف الذي أراد التعبير عنه بعدا خاصا مكن القارئ من التعرف عليه باعتبارها شخصيات مرجعية تحيل على فكر محدد تتضمنه ثقافة متجذرة في ذهن القارئ منذ مطالعاته الأولى للثقافة الوطنية، والتي تمكنه الأخير؛ (أي القارئ) من المشاركة في العملية السردية بشكل أكثر سهولة.

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 69.

(2)-ينظر: أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص: 44.

5- البناء الخارجي (المورفولوجي) للشخصيات

مثلما الأسماء عنصر من عناصر دراسة الشخصية، فكذلك الأمر بالنسبة للصفات الخارجية، و الخوالج الداخلية التي تميز كل شخصية على غيرها.

فبعد أن يختار الكاتب لكل شخصية اسما تعرف به، يتدرج في تقديم الملامح الجسدية بكونها خطابا قائما بذاته يحيل إلى أفكار معينة.

وما رسم الملامح إلا وسيلة ينتهجها الكاتب ليقنعنا بأن هذه الشخصية سواء أكانت خيالية أم واقعية، «**تتلقى بواعث من المحيط الذي يعيش فيه وتستجيب لهذه البواعث، فتأخذ مسارها في طريق معين ثم تصطدم بالعقبات فهي تريد هذا وترفض ذاك.**»[1]

هذا القبول والرفض، قد يكون خاضع لهذه الملامح حسب الاستجابة الصادرة عن الشخصية، سواء كان باماءة يد، أو ملامح وجه، وحتى اللون يدخل في هذا الإطار أو تصرف ما تستعمل فيه أحد أعضاء الجسد.

الكاتب أثناء هذا الرد قد يعطينا وصفا خاصا لشخصه والعكس صحيح؛ أي إن الكاتب عندما يرسم لنا ملامح الشخصية، ليس غرضه من ذلك الوصف في حد ذاته؛ أي العرض الجسدي، بل يسعى من روائه بلوغ فكرة ما تعبر في الآن ذاته عن انفعال اتجاه الحدث المثير.

هنا تبرز العلاقة الوثيقة بين البناء الفيزيولوجي والسيكولوجي للشخصية، « **إن الشخصية هي دائما معطاة صحبة صفات سوسيولوجية وسيكولوجية وأخلاقية.**»[2]

قد يكون هذا رأي فليب هامون في كون الشخصية نموذجا جاهز الأوصاف في ذهن الكاتب بشكل مسبق، إلا أننا وحسب اطلاعنا للرواية ودراستها نلحظ أن الراوي انتهج **مبدأ التدرج** في وصفه لشخصياته، فالقارئ لا يتعرف على ملامح الشخصية إلا بعد القراءة

(1)- إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية، تر: علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة،(د.ط)، 2000، ص: 336.

(2)-عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص: 54.

المسترسلة، فكلما قرأ جزءا كلما تعرف أكثر على ملامح تلك الشخصية، وهكذا يلعب مبدأ التدرج أهمية بالغة في تقديم الشخصية، واستيعابها من جهة،كما يحيل إلى حنكة الراوي الأدبية والفنية في تقديم الشخصية من جهة أخرى، فيبدأ بالصورة العامة وصولا إلى أدق التفاصيل المتعلقة بحياة الشخصية، والتي لا يتسنى لنا معرفتها في الكتب، ولا سيما إذا كانت الشخصية واقعية كما هو حال الأمير وغيره من الشخصيات التاريخية، التي يكون فيها الروائي« مرتبطا بالحقيقة التاريخية لهذه الشخصيات، فلا يحق له تخطيها، أو التصرف فيها حتى وإن كان عمله أدبيا وليس تأريخا توثيقيا.». [1]

لكل كاتب طريقته الخاصة في تقديم شخصياته تبعا لأحداث الرواية، فقد يعتمد على **التقديم المباشر:** فالشخصية هنا هي التي تتكفل بالإعراب الصريح عن صفاتها وملامحها وطبائعها.

وقد تستنبط صفات الشخصية من خلال الأعمال التي تؤديها فيكون **التقديم غير مباشر أو الجمع بين الطريقتين.**[2]

وقد يتولى تقديم الشخصية، شخصية أخرى ضمن الحكي.

بينما يرى فليب **هامون وصديقه أوئيليه** في كتابهما المشترك (**عالم الرواية**) أن الشخصية، يمكن أن تقدم بأربع صيغ هي:

- « بواسطة نفسها.
- بواسطة شخصية أخرى.
- بواسطة راو يكون وضعه خارج القصة.
- بواسطة الشخصية نفسها والشخصيات الأخرى والراوي.». [3]

وقد اعتمدا في تقسيمهما هذا على مدى حضور الشخصية في منظومة الحكي، وعلاقتها مع غيرها من الشخصيات.

تفاديا للخلط فسنقتصر في دراستنا للبناء الخارجي للشخصية على **الوصف الذاتي** بتصريح من الشخصية، و **الوصف الغيري:** الذي يتولى فيه تقديم الوصف إحدى شخصيات الرواية أو الراوي.

---

(1)- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ص: 156.
(2)- ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 226.
(3)-أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص: 44.

نبدأ دراستنا هذه بتحليل أهم الأوصاف الخارجية المنسوبة للشخصية الرئيسة في رواية كتاب الأمير، و ننوه قبل الاسترسال في الدراسة إلى أن معظم الأوصاف الخارجية التي يتصف بها الأمير مقدمة تقديما غيريا إما عن طريق الراوي جون موبي أو عن طريق أحد الشخصيات، و ربما يرجع السبب في ذلك إلى أن الرواية في الأساس مقدمة في شكل استذكاري، يعود السرد فيه إلى شخصية جون موبي و هو يفتح كتابا بقلم مونسينيور ديبوش بعنوان (**عبد القادر في قصر أمبواز**) الذي أهداه بدوره إلى رئيس الجمهورية الفرنسية **لويس نابليون بونابرت**[1].

عندها بدأ جون موبي يتذكر حياة مونسينيور وعلاقته بالأمير، و مختلف المعارك و الأحداث التي تعرض لها الأمير و حكاها للقس، و بما أن الخادم لصيق بسيده تعرف على تلك الأحداث، و نقلها لنا أثناء تذكره و رجوعه إلى الماضي.

كان مونسينيور ملما بمختلف المعلومات اللازمة عن الأمير بحكم احتكاكه به في سجن أمبواز من أجل كتابة الرسالة التي كانت سببا في إطلاق سراحه بعد أن اطلع عليها الرئيس نابليون.

الأمير وعلى ما يبدو كان رجلا صلبا، قوي البنية، سريع البديهة، جميل المنظر، بهي الطلعة، صافي الوجه « **وجه الأمير الذي ظل صافيا على الرغم من الصفرة التي علته ولكن كلامه ظل متزنا واضحا و نبراته متناسقة.**»[2].

هذا الوصف مستنتج من تأملات مونسينيور للأمير لشدة تعلقه به، و رغبته في التعرف على هذه الشخصية الغامضة.

وصفه (**الأب سوشي LABBE SUCHET**) بقوله: «**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 و موحيتان. صامت نظرته دائما في حالة تأمل و خجل. و لكنه عندما يتحدث تتقد عيناه بقوة.** »[3].

---

(1)- ينظر: واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 18.
(2)- المصدر نفسه، ص: 175.
(3) - المصدر نفسه ، ص: 282 .

ومن أبرز الصفات الملاحظ تكرارها في الرواية، لون العينين الزرقاوين، وكأن واسيني الأعرج اتخذ لون العين قناة يرسل من خلالها العديد من المعلومات، والأوصاف العاكسة لنفسية الأمير؛ أي إنه يركز على لون العين لإيصال خوالج الشخصية، فالعين مرآة صاحبها«**الألم الكبير باد في لون عينيه.**».[1]

كما نلحظ أن الكاتب يعمد إلى تغيير لون العينين كلما تغيرت الحالة النفسية للأمير، فلا يستقران على لون محدد، وهذا يعني أن الراوي عندما يدرج الوصف الجسدي ليس غرضه محققا في هذا الوصف، وإنما يتخذه وسيلة فقط لتحقيق غاية تفهم بعد التدرج في القراءة.

« لم تعكس عيناه الزرقاوان مياه وادي الهبرة ولا السهول المحيطة بقصر الباي.».[2]

فالعينان هنا ربطتا بعدم الرضا، والرفض للظروف المحيطة به، والتي لا تتلاءم مع طبيعته الاعتيادية.

«عندما قام من الصلاة كانت حمرة الغضب بادية على وجهه. نظرته اسودت فجأة وفقدت عيناه لونهما الأزرق الهادئ.».[3]

وهذا التردد والتغير لا يقتصر على تغير لون العينين؛ بل ينتقل من الجزء إلى الكل؛ أي إن هذا التغير يلحق الجسد كله الذي تتغير صفاته كلما تغيرت حالة الأمير تبعا للظروف العامة، ويدل هذا على التوتر الداخلي لنفسية الكاتب الذي جسده على نفسية شخصياته، ودليل ذلك أن الرواية تخضع لوقائع مضبوطة، كان بإمكان الكاتب أن يثبت على صفات محددة كما هو ملاحظ في الروايات التقليدية ربما يرجع هذا التغير الوصفي إلى فنية الكاتب، و قدرته على تطويع شخصياته وصفيا من ناحية البناء و الدلالة، كما أن هذا التغير يتلاءم مع اتجاه الرواية التاريخي الثوري، فهذه الثورة لا تقتصر على البلاد؛ أي الإطار الزماني والمكاني، بل تتعداه إلى الشخصية التي تثور على الوضع الآني **«قال ابن دوران الذي ظل صامتا، ينظر إلى حركات الأمير التي لم تكن متزنة كعادتها، يعرف جيد أن الأمير**

---

(1) - واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 133.
(2) - المصدر نفسه، ص:146.
(3) - المصدر نفسه، ص:81.

ليس على ما يرام من عينيه ومن لون بشرته. عندما يكون غير مرتاح لشيء. ينكسر صفاء العينين ويتمادى لون البشرة في صفرة داكنة.».[1].

كما أن صفات الأمير تتغير حسب مراحل الرواية، في مرحلة السلم بشكل، وفي مرحلة الحرب بشكل، وفي السجن بشكل مختلف عن الشكلين الأولين.

بدا وجهه عند استسلامه، ونقله في الباخرة إلى فرنسا، **«نحيفا وغميقا تحت تأثير الضوء القليل وتعمقت الأخاديد التي نبتت في جنبات وجهه وزادت لحيته التي حاول تهذيبها قليلا تشتتا على وجهه فالتهمت أجزاء كثيرة من بهائه المعتاد وتوهجه.».[2]**

وفي سجنه: **«صفرة وجهه عمقت نحافته أكثر.».[3]**

كما نلاحظ أن الأمير وتبعا للكتب التي درسته، غالبا ما تصف وسامته وجمال طلعته، إلا أن الكاتب أغفل الأوصاف التي تمنح صاحبها الوسامة اللافتة للنظر، فالكاتب تقصَّد ذلك وفقا للمشهد الحكائي، فالحرب تمحو كل شيء جميل.

اعتمد الكاتب في وصفه على الجوانب الحسية، فمن العيون إلى الصوت ونبراته وطريقة كلامه، وكلاهما قناة للإيصال والتبليغ.

إضافة إلى ما ترمز له العيون، فالعيون في هذا النص وخاصة عند وصف الأمير تواترت بكثرة «فالنظرة وأداتها العين، ومن ورائها كل العوالم التي تلتعج في النفس، من التقنيات التي يركز عليها في فن التمثيل ومن ورائه الأجناس السردية و منها الرواية، فقد تكون العيون وسيلة لنقل الحدث، أصدق دلالة من خطاب مطول، فالعين غالبا ما تترجم جم حديث القلب. ».[4]

الأب سوشي كان وصفه للأمير وصفا يزيد ملامحه وضوحا حتى كأنك تستطيع رسم الأمير رسما، تستطيع التعرف عليه لو كان حيا من خلال ما وصف به.

هناك **تشاكل** بين النحافة والاصفرار والتوتر، فهذا التشاكل يخلق نوعا من **التكامل الضمني** بين الصفات.

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 106.
(2)- المصدر نفسه، ص: 423.
(3)- المصدر نفسه، ص: 471.
(4)- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص: 285.

أما الصوت في هذه الرواية فنجد له وظيفة مدمجة ضمن البناء الخارجي للشخصية، فقد وصف صوت الأمير لتجميل الموقف، والأصل في الصوت الجميل أن يتكامل مع الوجه، إلا أن اصفرار الوجه والنحافة يقصي هذا التشاكل، ويخلق نوعا من التباين، فما يصدر عن الصوت عكس ما تبرزه الملامح«**فقد علاه سواد ودكنة غريبة لم يستطع أن يقاومها كان مرتبكا في كلامه و لكن رزينا في مخارج الحروف يتكلم بهدوء كبير.**»[1]

فبين السواد والهدوء نوع من التباين والتعارض، وهذا التعارض هو ما يتجسد فيما وراء لسان الأمير، ولا يريد تبيينه فعمد إلى تغطيته بنبرة الصوت، إلا أن ملامح الوجه خانته.

يقول جون وهو يتحدث عن مونيسينيور«**تناهى إلى مسمعه صوته دافئا بنبراته التي لا يبدو عليها أي ارتباك.**»[2]

كما يتبيّن وصفه في قوله «**كلامه ظل متزنا وواضحا ونبراته متناسقة وهو يملي على مصطفى بن التهامي سيرته الخاصة.**»[3]، و يتجسد ارتباكه في قوله «**كان مرتبكا في كلامه رزينا في مخارج الحروف.**»[4]

لن يكون المرء قادرا على المواجهة والتصدي إلا إذا كان سنه يسمح بذلك، وقد كانت هذه خاصية متوفرة في الأمير، فعندما تحمل مسؤولية البلاد كان في ريعان شبابه وفتوته، فمثل لنا صورة عامة عن نموذج الشاب الجزائري في أوائل القرن التاسع عشر، وتعامله مع الظروف المحلية والاستعمار الفرنسي، وغيرته على الوطن«**كان عمره تقريبا خمسا وثلاثين سنة.**»[5]، «**عبد القادر واحد من هذا الشباب الغاضب.**»[6] كان هذا الوصف و التحديد في بداية الرواية، وبما أن الرواية تمثيل حي لمسيرة الرجل، فكذلك هذه الحركية تتبع السن فمن بداية جهاده إلى سجنه مسيرة خمسة عشر سنة «**قاتلنا مدة خمس عشر سنة لإنقاذ شعبنا من غطرسته الغزاة .**»[7]

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 262.
(2)- المصدر نفسه، ص: 177.
(3)- المصدر نفسه، ص: 175.
(4)- المصدر نفسه، ص: 262.
(5)- المصدر نفسه ، ص: 282.
(6)- المصدر نفسه، ص: 59.
(7)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 406.

إلى جانب الوصف الفيزيولوجي فقد وصف الأمير بفروسيته الباهرة، وقوته في معاملة الفرس، كانت له علاقة حميمية مع الحصان، ولا سيما أن الفروسية إحدى السمات الدالة على رجولة المرء في ميدان المعارك منذ الجاهلية إلى فترة جهاد الأمير **«يحب الخيل والكتب والأسلحة مثل الأمير»**[1]، وكانت له علاقة خاصة مع حصانه الأسود الذي صاحبه مصاحبة الصديق لصديقه، فقد خاض معه مختلف المعارك وجاب به العديد من الصحاري، والجبال، والوديان إلى أن فارقه مضطرا **« كان على حصانه الأسود، ببرنس خفيف بلون بني.»**.[2]

تنبأ له إمام المسجد بهذه الفروسية والشدة والقوة **« أبشركم أن هاتفا وقف على سيدي الأعرج وسيدي محي الدين وبشرهم بسلطان سينزل من لحمهم، فارس لا شيء يشبهه فيه من روح الله و استماتة المجاهد وسمة الأنبياء.»**.[3]

و أيضا نجد تنبؤه في قوله **« الشاب هذا ياسادة 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»**.[4]

و الظاهر أن معظم صفات الفروسية مقرونة بالسيف، فكأنما الفارس الشجاع لا بد أن يكون بالضرورة مقاتلا عنيدا، ذا جرأة، وشجاعة، فالعلاقة التشاكلية بين السيف والفروسية علاقة حتمية لمعادلة التكامل للرجولة الحقّة.

إن معظم الأوصاف الخارجية المدرجة في الرواية، مقرونة بنوعية اللباس باعتباره عامل من عوامل التعريف بالشخصية، فالمكانة الاجتماعية لشخصية ما تحتم عليها نوعية معينة من اللباس.

مثلما يدل اللباس على مكانة الشخصية ووضعها الاجتماعي، يدل أيضا على الفترة الزمنية التي توجد فيها الشخصية، فاللباس في هذه الرواية وظف توظيفا رمزيا سيميائيا كعلامة باطنية لمعنى يتوصل إليه بربط العلاقات.

---

(1)- المصدر نفسه، ص :104.
(2)- المصدر نفسه، ص: 187.
(3)- المصدر نفسه، ص :71.
(4)- المصدر نفسه، ص: 69.

«في الصباح ارتدى ألبسته التقليدية، حايك شديد البياض وبرنوسا قهويا.».[1] كما يتبين لباسه في قوله:

«عدل الأمير من هندامه بعد أن وضع برنسه الرمادي على ظهره.».[2]

و أيضا في قوله **«لف البرنس على جسده النحيف عدة مرات.»**.[3]

و يبدو أن الروائي غالبا ما يكرر لباس البرنس، ولعله في هذا التكرار يركز على الثقافة الجزائرية بلباسها التقليدي، كما يؤكد على انتمائه الوطني باعتبار أن البرنس لباس يمتاز به الجزائريون بصفة أخص.

أضف إلى ذلك كله أنه يتصف بالتواضع في لباسه، ويدعو عائلته إلى ذلك؛ لأن الظروف تحتم عليه التخفيف من مظاهر البذخ، والترف، فالمقام لا يسمح بذلك **«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.»**.[4]

هذه أهم الملامح الخارجية التي تقربنا من صورة الأمير على الرغم من أن شخصية عبد القادر من الشخصيات التي لا تنسى، فبمجرد ذكر الاسم فإنها تقفز مباشرة إلى دائرة النور.

و ننتهي بعد هذا إلى أن مختلف الأوصاف الخارجية المنسوبة إلى الأمير اختارها واسيني الأعرج عن قصد بحيث جعل لكل منها علاقة ما بدلالة الشخصية التي تحملها

نشير بهذا الصدد إلى أن شخصية الأمير عبد القادر في هذه الرواية حظيت بالاهتمام الكبير على خلاف الروايات الأخرى.[5]

2- مونسينبور ديبوش:

تتمتع هذه الشخصية كغيرها من الشخصيات بسلسلة من الأوصاف الخارجية التي ساهمت هي الأخرى في بنائها عبر المسار السردي.

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 425.
(2)- المصدر نفسه، ص: 105.
(3)- المصدر نفسه، ص: 159.
(4)- المصدر نفسه، ص: 82.
(5)- ينظر:أحمد بو حسن: الرواية و التاريخ،
WWW.RIBATALKOUTOUB.MA/SPIP.PHP2.ARTICLE84. 24-03-2009 ، 11.30.

نتعرف من خلال مونسينيور ديبوش على الشخصية النموذجية التي كرست حياتها خدمة للآخرين ومن بينهم الأمير الذي جعل مساعدته ومحاولة إظهار حقيقة براءته من معظم التهم الموجهة إليه من واجباته الإنسانية.[1]، كما جعله وسيلة في بلوغ درجة الحب الأمثل **«الأمير كان وسيلته للوصول إلى المحبة العليا.»**.[2]

ومعظم أوصاف القس قامت على طريقة التقديم الغيري.

«بلحيته السوداء المنسدلة على صدره والتي تكاد تغطي الجانب العلوي من الصليب الذي كان يتدلى بارزا من عنقه. اللباس الفضفاض الأسود الذي كان يرتديه أعطاه سمنة غير حقيقية. أما قبضة يده اليمنى التي كانت تنام على ركبته فقد برز على سبابتها خاتم خشن لم يتركه مونسينيور ديبوش حتى مات بينما اليد اليسرى كانت تحتضن الإنجيل وتقبض عليه بلهفة كبيرة مخافة ضياعه.».[3]

إن هذا الوصف يمثل طريقة التشخيص التفصيلي، فكأن شخصية القس ماثلة أمامنا بصفة مرئية.

مثل هذا الوصف تكون وظيفته الأولى دلالية تفسيرية تكشف لنا على الأبعاد الاجتماعية،والدينية،والطبقية لشخصية مونسينيور[4]، وقد ورد هذا الوصف في الصفحات الأولى من الرواية ليكون بمثابة المرجع المفسر لمختلف التصرفات، والسلوكات التي يمكن أن تصدر عن هذه الشخصية.

و نلحظ من خلال هذا الوصف أن الكاتب لم يركز على الجانب الجسدي، المورفولوجي **من الطول والقصر ولون العينين والشعر** إلى غير ذلك، بقدر ما ركز على الصفات الظاهرية التي تبرز الدين الذي تنتمي إليه هاته الشخصية، **اللباس الفضفاض الأسود** وهو لباس خاص بالراهب والقس، الخاتم البارز على سبابة يده اليمنى، وهذا ملمح آخر مناقض للدين الإسلامي؛ لأن من عادة المسلمين عدم لبس الخاتم في الأصبع الذي يمثل دعامة الشهادة، وكخاتمة لهذا التدرج الوصفي الإنجيل كرمز ساطع للمسيحية.

---

(1)- ينظر: واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 6.
(2)- المصدر نفسه، ص: 14.
(3)- المصدر نفسه، ص: 19.
(4)- ينظر: آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص: 95.

واسيني أدرج هذا الوصف عن قصد استعمل فيه طريقة **التدرج** بدأ من اللحية، الجهة العليا للجسد ثم انتقل إلى العنق والصليب المسدول عليه إلى اللباس الذي يتدلى على جسده ثم الأطراف.

كما قلنا سابقا إن هذا التدرج متعمد، كان بإمكان الكاتب أن يبين أن مونسينيور مسيحي الدين، لكن ذلك قد يعارض وعي المتلقي، ولا سيما إذا كان هذا القارئ مسلما لكنه استعمل التدرج كتقنية أساسية يتسلل من خلالها إلى إدراك القارئ الذي يكون مستعدا بعد هذا المدخل التمهيدي، إلى تقبل الأفكار.

يمكن أن نعكس هذا المنظور على نظرية **الأنا والآخر**، قد تكون المحاورة معدومة بين الطرفين فيعمد الكاتب إلى تجميل صورة الآخر لإعانة الأنا على تقبل الآخر كما هو بفكره وثقافته وعاداته وتقاليده؛ أي **تقبل الآخر في ذاته ومن أجل ذاته** بغض النظر على الجوانب الدينية المختلفة، أو الاجتماعية، أو السياسية، أو غير ذلك من العوائق الحائلة دون حدوث مثل هذه العلاقات.

لتأكيد الفكرة أكثر نجد واسيني يعيد الوصف ذاته في غير موضع من الرواية مع بعض الزيادة أو الحذف (كرر في صفحة 124-439-285).

ما التكرار إلا وسيلة لتثبيت الفكرة، وما يزال يكرر هذه الأوصاف حتى غدت علامة ملازمة للاسم، فمجرد ذكر اسم القس إلا ونجد تلك الصورة الذهنية تنطبع أمامنا فتكون قراءتنا لأحداث الرواية مقرونة بالتصوير اللامرئي المخزن في ذاكرتنا.

إذا كان مونسينيور بصورته الكاملة وحسب الرواية ممثلا للمسيحية باعتباره قسا والأمير بتصرفه وتدينه ممثلا للإسلام نستطيع القول إن شخصية مونسينيور وظفت في النص لإتمام العلاقة التباينية في الظاهر ،والشتاكلية في الباطن،إذا ذهبنا إلى الظاهر الواقعي الذي تمثله علاقة التباين بين الطرفين؛ لأن الوجهات والتيارات الفكرية والدينية والحضارية تحتم على كلا الطرفين عدم تقبل الآخر، فتكون العلاقة هنا **علاقة انفصال**.

إذا رجعنا إلى الرواية نجد أن **مبدأ التحول** ظاهر في هذه العلاقة، فالكاتب حاول من خلال الأحداث خلق نوعا **من التواصل الفكري والروحي بين الطرفين**.

إن هذه **المفارقة** نظرة تفاؤلية لتحقيق **الحوار الحضاري** الذي باتت أواصره بعيدة المدى.

شخصية مونسينيور ورغم علو شأنها فقد عانى صاحبها الكثير في منفاه وكبره، ورغم ذلك فإن هذه العوائق لم تحل دون تحقيق مراده، **« الناس الكبار دائما هكذا، لا نعرف قيمتهم إلا عندما ينطفئون مخلفين وراءهم ظلمة كبيرة وحيرة وخسارة لا تعوض وأسئلة تجرح الحلق والذاكرة.».**[1]

من صفات مونسينيور في تعامله مع غيره البشاشة، وبراءة النظرة فهو دائم الابتسامة في وجه الآخرين، يضطر أحيانا إلى إخفاء مرضه وألمه لكي لا يظهر تلك الملامح المنفرة.

ذلك النور الذي يشع من وجهه كان عاملا مساعدا يعمل على جذب محبة كل من يعرفه ويجلس معه، **«رآه الحارس. عرفه. فقد تعود على وجهه البشوش دوما والذي يشرق نورا على الرغم من التهام اللحية الطويلة لجزء كبير منه.».**[2]

و لتأكيد بشاشته نجد الكاتب يربط سمات وجهه بطيبة قلبه **« ليس أهم من وجهك و قلبك الطيب.».** [3]

كما قلنا سابقا إن مونسينيور ديبوش عانى من المرض فترة طويلة قبل وفاته و قد عمل الكاتب باعتماده على الوصف على إبراز هيئته المرضية و ربطها بوظائفه لإبراز الروح الطيّبة التي يتصف بها هذا الرجل .

و نؤول هذا المرض الجسدي في قراءة خاصة بإسقاطه على الوضعية التي تعيشها الشعوب، على أنه مرض مفتعل يعكس المرض الدولي المعمي، والتي تعمل جهات خاصة على نشره ليقف كحاجز وعائق يعارض بلوغ السلم، والتوافق بين الأمم والشعوب، والدول كما يعمل على إثارة القلاقل والضغائن بينها، ويفعل بينها ما يفعل المرض بصاحبه.

إلا أننا نجد أن المرض انتهى بصاحبه إلى الموت، وكذلك الدول إذا لم تلتزم بالحلول المقترحة والمتمثلة في الحوار فيما بينها، واحترام كل منها للآخر سيكون مآلها الدمار.

« عندما استيقظ كان يتكلم بصعوبة ودارت عيناه في محجريهما وتقلصت عضلات جسده، فارتعبت، مسحت وجهه الملتهب بقليل من الماء البارد.».[4]

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 11.
(2)- المصدر نفسه، ص: 125.
(3)- المصدر نفسه، ص: 51
(4)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 204.

كما تتجسد صفاته و هو مريض في قوله: «**كان مونسينيور منهمكا ومرتبكا، بدت لي الصفرة التي علت وجهه غير عادية.**»[1].

رغم معاناته إلا أن عمله كان قبل كل شيء، حتى على حساب نفسه وصحته وحياته فكان يقول «**أما عملي فهو مبرر حياتي.**»[2].

ما علينا إلا مسايرة هذا المرض، والتغلب عليه بالقوة و الإرادة والعزيمة وهو الحل المطلوب **بتصريح ذاتي** من القس: «**المرض مثل البشر، بقليل من الصبر وكثير من الحيلة والذكاء نستطيع أن نسيره وأن لا نحس به عندما نجد له الوضعية المناسبة، أجرب كل الوضعيات الممكنة حتى أجد تلك التي تناسبني والأقل ألما.**»[3].

مونسينور كان بمثابة الملاك الذي بُعث لمراعاة الأمير وإنقاذه، **فالكاتب عمل على تسخير هذه الشخصية لتحل محل الشخصية المساعدة للذات المنجزة للفعل**؛ أي (**الأمير**)، وبالفعل فقد كانت معظم الحركات المسندة إليها والأفعال، والوظائف المكملة للبناء السردي ضمن المنظومة الوظائفية تدل على ذلك « **وضعت القطنية على ظهره. لف نفسه مثل المومياء بحيث لم يظهر إلا رأسه ووجهه وعينيه البراقتين وأصابعه التي لم تترك القلم ولا كأس الشاي الذي كنت قد وضعته بالقرب منه عندما كان منهمكا في الكتابة.** »[4].

كما تتجلى تضحيته من أجل الأمير في قوله: « **قبل أن أغرق في نوم أعادني من جديد نحو أمي رأيته منحني الظهر منكسرا، يخط بريشته الأنيقة كلماته التي كانت تأتي من أعماقه.**»[5].

إن دقة الوصف هذه تدل على أهمية الدور الذي تقوم الشخصية في الرواية بالمقارنة مع العديد من الشخصيات التي يقتصر حضورها على ذكر الاسم فحسب، ولا يرجع ذلك إلى عدم أهميتها والتنقيص من شأنها، وإنما يتعلق بالإطار **التراتبي** الذي تدرج ضمنه الشخصيات.

ومما يبرزه هذا الوصف أيضا، التناقض الوارد في حقيقة هذه الشخصية بين القوة والضعف، تناقضا يقوم بين **ظاهر ضعيف** كان المرض، وكبر السن ومخلفاتهما سببا في

---

(1)- المصدر نفسه، ص: 212.
(2)- المصدر نفسه، ص: 204.
(3)- المصدر نفسه، ص: 281.
(4)- المصدر نفسه ، ص: 89.
(5)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 222.

ضعفه، **وداخل قوي** قوة الكلمات ذات الوقع المؤثر سواء على الأمير، أو على الرئيس الذي كان سببا في خروج الأمير من السجن ، **وقوة الإرادة** المبرهن عليها بالفعل.

وبذلك ننتهي إلى أن الكاتب وفق في رسم ملامح هذه الشخصية ذات الدور البارز، لذلك كانت غالبا ما تنجح في مساعي الوساطة بين الشخصيات مثلما حدث مع قضية استبدال المساجين، فكان وجودها في النص وجودا فاعليا يؤثر ويتأثر.

3)- سيدي مبارك بن علال:

من أبرز قادة الأمير وأقربهم إليه، فقد كانت تجمع بينهما صداقة لفترة طويلة، سانده في العديد من المواقف وظل بجانبه يوم انقلبت ضده العديد من القبائل والعشائر، وقلت العزائم وتهدمت الإرادات « **يا أمير المؤمنين لو تركك الجميع فلن أسلم فيك ولو بقيت وحيدا أواجه هذه الآلة الجهنمية القاسية.** ».[1]

عرف بقوته وصرامته في المعارك، كما عرف بعاطفته الجياشة والتي غالبا ما كانت تغلبه و تظهر ضعفه، ولا سيما إذا تعلق الأمر بالمراسلات عندما يبعثه الأمير في مهمة خاصة « **بدا كطفل صغير يبحث عن أمومة ضائعة، حاول الأمير أن يمحوه دمعة ارتسمت في عمق عينيه اللتين برقتا تحت القنديل الزيتي.** ».[2]

رغم الأهمية المحاطة بهذه الشخصية في تحريك مسار النص السردي، إلا أننا نجد الأعرج اهتم بإبراز مكانته الفعلية في ميدان المعركة، و حنكته في التفاوض الدبلوماسي أكثر من تبيان الملامح العامة التي تتصف بها هذه الشخصية باستثناء الوصف المدرج ضمن شبكة الأحداث المبرمجة سرديا.

«عندما عانق الأمير سيدي مبارك بقامته الصغيرة واستدارة جسمه.».[3]

لهذا الوصف البسيط الموظف تجاه هذه الشخصية أهمية تذكر، فقد يكون وسيلة قصصية اتبعها الأعرج **لإثارة القارئ، وزيادة تشويقه**، وقد يكون مسلكه في ذلك براعة فنية عرف بها الأعرج في بساطة وصف شخصياته للمحافظة على **الوضع السرّي**

---

(1)- المصدر نفسه ، ص: 310.
(2)- المصدر نفسه، ص: 311.
(3)-واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص:311

والغامض الذي يتلاءم مع عملها، أو وظيفتها الروائية التي قد لا تكون بسيطة بل محورية.[1]

من وصف الكل نتدرج إلى وصف الجزء بأدق تفاصيله، وجزئياته، بقدر القوة التي اتصف بها **مبارك بن علال،** فلا تعدم الحسناء من ذام، كان يعاني من عاهة مستديمة كانت سببا في عجزه ومعاناته.

« فقد إحدى عينيه بسبب حادث تافه ولهذا من الصعب ضبط نظرته ووجهتها عندما يخزر إنسانا محددا.».[2]

إلا أن هذا النقص عوضه بخاصيّة أخرى قل ما نجدها عند غيره، خاصية شم المخاطر، وأهوالها قبل حدوثها، فالحرب علمته الكثير وجعلته يحس بالموت، ولو على بعد أميال (أمتار)، **« أيام الحرب جعلت سيدي مبارك يقرأ حسابا خاصا لكل التفاصيل وأن لا يستهين بالأشياء التي تبدو صغيرة.».[3]**

كما تبرز موهبته في قوله**: « لقد شم رائحة الخطر ولكن رسله لم يأتوا بالشيء الذي يمكن أن يدفعه إلى تغيير مسيرته لقيادة ما تبقى من الدائرة نحو بني ازناسن. ».[4]**

فعلا كان حدسه على صواب، فوقع في شباك كتائب الكولونيل **(طارطاس) (TARTAS)**، وقد قاتل بشراسة وحماس إلى أن خر قتيلا أمام دهشة القادة **« ينقلب على رأسه جثة هامدة تحت وقع الرصاص الذي اخترق جسده. استطاع سيدي مبارك أن يقوم على ركبتيه ثم على رجليه. كان جسده ينزف بقوة. عرف وجوه الذين ظلوا مشدوهين *في وقفته: الكابتن كاسينيول، والمارشال سيكوت ، والبريقادير لابوسي **تأملهم للحظة لم ير شيئا غير الدم و الحيرة.».[5]**

---

(2)- ينظر: سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب للنشر و التوزيع، بيروت،(د.ط) ، 2000، ص: 132.

(3)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:313

(4)- المصدر نفسه، (ص.ن).

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص:313.

*- وردت في النص هكذا، و الأرجح أنه خطأ مطبعي، صوابه (مدهوشين).

**- Le Pregadier Labossy , Le maréchal Sicot , LE Capitaine Cassaignollesk

(2)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:316 .

إن هذه الصورة البطولية لمقتل **خليفة مليانة**، وأضمن قادة الأمير، وأصدقهم هي الصورة النموذجية التي يمكن إسقاطها على كل جزائري أحب وطنه وحارب لأجله حتى الممات.

رواية الأمير تمثل نهضة جيل عبد القادر وأقرانه ضد الاضطهاد الفرنسي وتحرير الجزائر، ويعتبر الجيل الأول الذي فتح الطريق أمام الأجيال اللاحقة لاسترجاع الوطن.

4- مصطفى بن إسماعيل: إن هذه الشخصية تمثل **النموذج المعادي** للأمير عبد القادر، والرافض لسلطته، رغم أن السبب الذي خلق هذه الضغينة والحقد سبب خارج عن إرادة الأمير.

مصطفى بن إسماعيل كان ينتمي إلى **قبائل المخزن**، وكانت هذه القبائل تتمتع بامتيازات كبيرة في العهد العثماني من مهام إداريه وواجبات عسكرية، هذه المهام جعلتهم يشعرون بمنزلتهم المتفردة، وسموّهم على بقية سكان الريف، ولمَّا جرت البيعة وتقلد زمام الحكم الأمير عبد القادر، كرهت ذلك بحجة مكانته التي تقل عن مكانتهم.[1]

ورغم رفضهم لحكمه، إلا أنهم كانوا يتظاهرون بالقبول إلا أنهم يبيتون له الضغينة خفية في الآن ذاته.

وما زاد الطين بلّة الخيانة التي عرفوا بها، و خاصة عندما وضعوا أيديهم في يد العدو الفرنسي بوهران، فتعاونوا معه وفق معاهدة وقّعها **مصطفى بن إسماعيل مع الجنرال تريزال (TREIZEL) بوادي الكرمة بتاريخ 3 من الربيع الأول/16 من جوان 1835 تكفل لها حماية الجيش الفرنسي.**[2]

لقد تعمد الكاتب عدم الإفراط في وصف هذه الشخصية، إلا ما جاء عرضا أثناء حديثه على مقتل هذه الشخصية و الهيئة التي كانت عليها،« **نزل الرأس أولا ثم بقيت اليد عالقة بأطراف الشكارة فنزعها و رماها بجانب الرأس. نظر الأمير قليلا إلى وجه مصطفى بن إسماعيل و إلى عينيه المفتوحتين. كانتا باردتين. و لكنه هو بلحيته الحمراء و علامات وجهه التي لم تحفرها الثمانون سنة إلا قليلا، باستثناء بقع الدم التي كانت تطبع الشفة السفلى لم يبد عليه أي شيء من التغير، لم يقل الأمير شيئا ولكنه ظل مندهشا من**

(3)- ينظر: ناصر الدين سعيدوني:عصر الأمير عبد القادر الجزائري،ص:234.

هذا الوجه الذي ظل صافيا على الرغم من حرقة السنوات. الدنيا فعلت في كل الناس إلا فيه، حرائقه ربما كانت داخلية.».[1]

كما تتبين غطرسته المفرطة في قوله: **«غطرسة مصطفى بن إسماعيل كانت كبيرة ولم تعد القبائل قادرة على تحملها .».[2]**

إن هذا الوصف بغض النظر عن المرجعية التاريخية يحيلنا إلى فكرة الانتقاء، فقد تعمد الكاتب الدقة في اختيار أوصاف الوجه بما يتطابق مع الأفعال الصادرة عن الشخصية، فبرودة العينين وحمرة اللحية تعكس ذلك.

قد تكون هذه البرودة من سمات الميت، إلا أننا إذا أخذناها من الوجهة الدلالية نرى على عكس ذلك، فالبرودة هنا منسوبة إلى القلب، إلا أن هذه الآلة الدالة على الحياة توقفت، فكان سبيله في عكس هذه البرودة العينين باعتبارهما مرآة القلب، لأن المقام الوصفي يحتم ذلك، وهي تقنية من تقنيات البراعة الفنية.

عادة ما نقول الرجل البارد هو الرجل العديم النخوة والرجولة، والفحولة التي يمكن أن يتصف بها أي رجل محب لوطنه غيور عليه، وبالفعل فهذا ما كان يفتقر إليه مصطفى بن إسماعيل الموسوم بالخيانة، فلم يجد الكاتب بُدًّا من وصفه بهذه السمة إلا وفق هذه الطريقة، وخاصة أنه لم يوصف في غير هذا الموضع حيا، فكانت العينان سبيله في ذلك، أضف إلى ذلك حمرة اللحية، اللون الأحمر غالبا ما ينسب إلى **الموت، الحقد، الكراهية، الدم،** فكان هذا اللون سمة تندرج ضمن علامات التعريف لتعيين الرجل.

فكأنما أعمال الرجل هي التي دعت الروائي إلى اختيار هذا اللون.

إن هذا الوصف رغم محدوديته في الجسد الروائي إلا أنه مليء بالتناقضات والتباينات الدلالية.

نبدأها بالتناقض بين **البرودة والحمرة،** فالأحمر وتبعا لما هو معروف من الألوان الدافئة لاقترابه من لون النار والدم وكلاهما مصدر للحرارة والدفء.

(1)- ناصر الدين سعيدوني:عصر الأمير عبد القادر الجزائري ،ص:235.
(2)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد،ص:307.
(3)- المصدر نفسه، ص: 105.

والتناقض بين الفعل في حد ذاته- الذي يدل على الكراهية و الضغينة- و الدلالة الثانية للون الأحمر الذي يرمز إلى الحب و الدفء العاطفي، فالكره و الحب خطان لا يتقاطعان.

و التناقض بين **لون اللحية وسن الشخصية،** فالرجل إذا بلغ الثمانين يتحول لون شعره من اللون الطبيعي للإنسان إلى الأبيض؛ أي يطغى عليه لون الشيب، فالكاتب وتبعا لحنكته الثقافية لن تغيب عليه هذه التناقضات، ولا سيما التناقض الأخير إلا أنه تجاوز ذلك متعمدا بغية إيصال فكرة معينة ترتبط بفئة معينة من القراء.

التناقض أيضا يظهر في **صفاء الوجه،** فعادة الإنسان في سن الثمانين يتغير وجهه بملامح الشيخوخة والكبر، إلا أن الكاتب أبقى الصفاء على وجه هذه الشخصية لاتخاذه وسيلة من وسائل التعريف بالشخصية.

كل هذه التناقضات الخارجية ما هي إلا **دالا خارجيا ظاهريا** يعكس طبيعة المدلول الداخلي والنفسية المتوترة المتناقضة التي عاشتها الشخصية.

ونحن نؤيد هذه الطريقة في الوصف، فالنموذج الخائن لإبراز عاقبته نهمش صفاته.

5 **- دوميشال:** كما أشرنا سابقا كان أحد القادة المشهورين في تاريخ الجيش الفرنسي بدهائه وذكائه في سبك الخطط الحربية، فقد وصفه الأمير بكونه ثعلبا للحيل التي يعتمدها.[1]

هو الآخر لم يوصف وصفا خارجيا لأجل الوصف، وإنما جاء عرضا أثناء شرح مخططاته للضباط الكبار « **بدا وجه دوميشال كبيرا وخاليا من الندوب وهو يحاول بحماس أن يقنع الضباط الكبار بما نوى عليه بصعوبة.».**[2]

كما وصف بالرجولة المؤقتة التي تزول بزوال الوفاء « **المهم أن دوميشال ما يزال على عهده وأعتقد أنها رجولة كبيرة من طرفه.».**[3]

لم يعترف الأمير بهذا الوصف إلا لأنه كان متأكدا من استحقاق صاحبه له، فصفة الرجولة ارتبطت بوفائه للعهد الذي قطعه على الأمير في احترام المعاهدة المعقودة بينهما.

(1)- ينظر: واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 77.
(2)- المصدر نفسه ، ص:91.
(3)-المصدر نفسه،ص: 102.

بمعنى أن هذه الرجولة قد تزول بمجرد نكث صاحبها للاتفاق، وبالفعل فعندما نتدرج في قراءة أحداث الرواية نعرف أن دوميشال رفض الاعتراف أمام **« اللجنة التي واجهها أن يكون قد وقع معكم على كل هذه البنود التي تعطينا حرية الحركة والاتجار.».**[1]

وقد فعل ذلك مضطرا تحت ضغط الأطراف الأكثر منه حضورا عسكريا.

حسب **الإحصاء الكمي** الذي قمنا به فيما يخص **الأوصاف الخارجية** المنسوبة لهذه الشخصية، أو غيرها من الشخصيات الروائية، نجد نقصا كبيرا في هذا الجانب وإن وجد، وجد بشكل مقتضب وسطحي.

ربما يعود السبب إلى أن الكاتب **يرى أن هدفه الأول في هذه الرواية إبراز حقيقة الأحداث التاريخية** التي مر بها الأمير خارج السجن وداخله، إلى جانب محاولته الكبيرة في **عرض الآراء التي تنظر إلى الأمير** على كونه خائنا ومحاولة تبرئته من هذه النظرة فكان اهتمامه الأول سرد هذه الحقائق، واستمرار حركية التتابع الروائي بدلا من القطع المطول الذي يحول دون ذلك وبطبيعة الحال كانت وسيلته الأولى الوصف.

وسنعرض فيما يلي أهم الأوصاف الخارجية الواردة في الرواية المنسوبة إلى الشخصية الحاملة لها.

6- القاضي أحمد بن الطاهر: وصف عند تنفيذ حكم الإعدام عليه **« ارتعدت فرائسه عندما رأى يد الشيخ محي الدين اليمنى تلوح بالمصحف شهد ثم أغمض عينيه.».**[2]

7- الشيخ محي الدين: و قد تجلى وصفه في قوله**: « تدخل محي الدين بصوت حكيم كعادته وهادئ لا تكاد تسمع إلى نبراته الأخيرة.».**[3]

ما الصوت إلا ميزة دالة على صاحبه، وبالفعل فقد كان محي الدين دائم الهدوء في أحكامه، وتصرفاته،وحركاته، وحتى أفكاره فانعكس ذلك على صوته.

8- **مصطفى بن التهامي:**

و نلاحظ وصفه في قوله**:« وبدأ يقرأ بعينيه ويتمتم كمن يخاف أن يسمع صوته.».**[4]

---

(1)- المصدر نفسه،ص: 109.
(2)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص:58.
(3)- المصدر نفسه،ص: 76.
(4)- المصدر نفسه،ص:101.

و هذا دليل على احترام الأمير فمن عادات القادة إذا تكلموا أمام الأمير أن يتكلموا بصوت منخفض.

« رد الخليفة مصطفى بن التهامي وهو يخرج كلماته متقطعة وحادة كالشفرة. هو الذي لا يتحدث إلا قليلا أو عندما يطلب منه فعل ذلك.».[1]

في مأثورنا العربي عادة ما يكون الصمت،وقلة الكلام من سمات الرجل الفحل، وحقا فقد كان مصطفى كذلك اسما على مسمى، وهذا الصمت كان سببا في جعل الأمير يختاره أمينا لأسراره ورفيقا لدربه.

9- قدور بن محمد برويلة:

و قد وصف الروائي برويلة بقوله: **«جلس قدور بن برويلة كعادته القرفصاء، طاويا رجليه تحته ورافعا ظهره قليلا إلى الأمام في هيأة* من ينتظر أمرا ليقوم بسرعة وبدون تثاقل.».**[2]، فهذا دليل على خفته و سرعة بديهته.

يمكن أن نقول إن هذه الطريقة في الجلوس تكفي وحدها لكي تكون علامة دالة على رجاحة صاحبها الفكرية والثقافية، فالقرفصاء من طرائق جلوس العلماء، والأئمة وتلك هي منزلة قدور لما عرف به و ما أثر من مؤلفاته في مختلف المجالات فضلا عن تخصصه في المجال الحربي، فهو من أوائل من رتب الجيش، ووضع تقسيماته المعهودة.

10- البوحميدي:

و نجمع الأوصاف المنسوبة إليه في قوله **« هكذا يا البوحميدي رجولة عالية وشجاعة لا تضاهيها شجاعة.».**[3]

11- ابن دوران:

وصف بما يلي **« في الصباح خرج ابن دوران، الوجه مشدود والعينان منتفختان وفارغتان من قلة النوم.».**[4]

12- بوجو (BUGEAUD) :

---

(1)- المصدر نفسه،ص: 343.
* - وردت في الرواية هكذا (هيأة) و الصواب (هيئة)
(2)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 248.
(3)- المصدر نفسه ، ص: 344.
(4)- المصدر نفسه ص: 264.

ونجمل أوصافه فيما يلي «**بعثت لنا وزارة الحربية رجلا صعبا. مزارعا اختبر الأرض والبشر. بوجو ذا خبرة عسكرية كبيرة.**».[1]

و قد حاول الكاتب إبراز قساوته في غير موضع من الرواية الممزوجة بتكبره و تعجرفه « **رد بيجو بتعال بدا على وجهه الذي تصلب على غير المعتاد.**».[2]

«**كان قاسيا إلا أنه كان صاحب كلمة.**».[3]

بيجو من أكثر القادة الفرنسيين الذين تعامل معهم الأمير، وقد جمعه به رغم التناقض الحربي التقاء فكري، فبقدر رغبة الأمير في السلم، والهدنة، كانت رغبة بيجو، ويظهر ذلك من خلال قوله « **أتمنى أن يلتقي الجيشان كرمز للأخوة.**».[4]

و تتجسد في مختلف الأوصاف الموجهة إليه صفة الصلابة و الخشونة و القسوة و الشدة، ربما يعود ذلك إلى البيئة التي ترعرع فيها، فمحاكاة التربة و الأرض، تولد نوعا من الشدة و الخشونة لدى صاحبها وقد تكون مكتسبة بفعل الحروب التي خاضها،وكثرة رؤيته للموت والدم ، و القتل جعلته قاسي القلب.

كما ننوه إلى أن هذه الصفات؛ أي القسوة، والخشونة، والشدة تكررت كثيرا في وصف مختلف الشخصيات التاريخية الواردة في النص، فطبيعة الموضوع المعالج في هذه الرواية تقتضي تكرار مثل هذه الألفاظ، وما يتبعها من أفكار موظفة بطريقة فنية في مواقف ولشخصيات معينة.

13- سي بن يحيا الشيطان:

هو الآخر أحيط بمجموعة من الصفات التي ميزته على غيره من الشخصيّات «**كانت الأمطار خيطا من السماء، غسلت وجه ابن يحيا من البارود والأتربة والأوحال والدم. فبان شعره الأحمر وحاجباه المقرونان وعيناه الواسعتان اللتان أغلقهما الأمير على سماء لم تكن رحيمة معه هذه المرة.**».[5]

الشخصيّات لا توصف هنا وصفا تاما، وخاصة الوجه إلا إذا **ماتت**، وهذا ما نلاحظه في رواية كتاب الأمير، والشيء الآخر اللافت للانتباه **تكرار لون الشعر الأحمر** في

(1)- المصدر نفسه، ص: 178.
(2)- المصدر نفسه، ص :187.
(3)- المصدر نفسه، ص: 409.
(4)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 189.
(5)- المصدر نفسه، ص: 391.

الصفات، كما سبق وأن وقفنا على ذلك في وصف **مصطفى بن إسماعيل «بلحيته الحمراء.»**[1]

كان واسيني يركز على **اللون الأحمر لون الموت والحرب،** وزيادة على ذلك وكما هو معروف **أن واسيني الأعرج غالبا ما يميل في كتاباته إلى الأيديولوجية الشيوعية فاللون الأحمر هنا يرمز لهذه الأيديولوجية.**

المقام هنا حتى وإن كان يتحدث على طرفين كل منهما يتبنى أيديولوجية معينة، **الفكر الإسلامي، والفكر المسيحي** إلا أن الكاتب تعمّد توظيف رموز المبدأ الذي يؤمن به.

واللافت للانتباه أيضا، **هو تركيزه في الوصف على الوجه وملامحه،** خاصة أن الوجه في اللغة العربية «غالبا ما يدل على المعاني الخظيّة بالشرف الرفيع و القدر الجليل ومنها المحيا الذي هو أشرف ما في ظاهر الرأس ومقدمته، حيث هو جامع للحاجبين والعينين، والصدغين، والشفتين، والخدين ،والأنف، والذقن، والجبهة.». [2]

هذه الأوصاف تم توظيفها بهذه الطريقة لتجسيد موقف مأساوي تعرضت له تلك الشخصية أثناء أدائها للوظيفة المكلفة بها في لحظة معينة، تكفلت أعين الشخصيات الأخرى بنقلها لتنمية البناء الروائي، ولأن الوصف عنصر لصيق بالسرد، و كل منهما يكمّل الآخر.

---

(1)- المصدر نفسه: ص 307.

(2)- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص: 288، 289.

6- الوصف الداخلي للشخصيات

مثلما تتضمن الملامح العامة للشخصيّة الروائية الأوصاف الخارجية المميّزة لها، تشمل أيضا **الأوصاف الداخلية** «التي يبرع السارد الخارجي في تقديمها بناء على قدرته على معرفة ما يدور في ذهن الشخصيّة وأعماقها.». [1]

إن مثل هذه الكثافة النفسيّة التي تتمتع بها الشخصية من أهم العناصر الفنية التي ساعدت على بروزها ككائن متكون تكونا كاملا له استقلاليته ومكانته.

رواية كتاب الأمير كغيرها من الروايات، فقد عمل فيها الروائي على إثبات قدرته الإبداعية من خلال تحليل الملامح الداخلية للنفس البشرية، فجسد لنا الأوصاف الداخلية من خلال التصرفات التي تقوم بها، ومشاعرها تجاه هذه الأفعال.

1- الأمير: إن الكاتب في وصفه للشخصية المركزية صور لنا صورة المقاتل الذي أحب وطنه ودافع عنه بأعز ما يملك، وضمن هذا التصوير حدد لنا جملة من الملامح الداخلية المتداخلة مع بعضها البعض، فتارة يقدم لنا هذه الشخصية قوية، تتمتع بالروح القتالية وتارة يصورها لنا في شدة التوتر، وتراكم التناقضات النفسيّة، وتضاربها بين غضب، وحزن، وتأمل ،وانعزال.

رغم سماحة الأمير، وسعة صدره إلا أن الظروف المحيطة به غالبا ما تدفعه إلى نقض ما ألفته نفسه « **عندما قام من الصلاة.كانت حمرة الغضب بادية على وجهه. نظرته اسودت فجأة وفقدت عيناه لونهما الأزرق الهادئ.**».[2]

و المتتبع يجد أن الكاتب غالبا ما كان يركّز على تصوير الأمير وهو في حالة الغضب هذه، كأنه يريد أن يصل بنا إلى التوتر الدائم الذي كان يعيشه في فترة قتاله.

---

(1)-أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص: 68.
(2)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 81.

هذا القلق غالبا ما يؤدي به إلى الحزن والكآبة التي تأسره، فلن يجد سبيلا لكتمها إلا الكهف الذي رسمه لنفسه، و الذي عادة ما يلجأ إليه عندما تسوَدُّ الدنيا في وجه وهو **الصمت والانعزال**، ويمكن القول إنه اتخذ هذه الوسيلة للهروب من الواقع المرير الذي كان يعيشه، سواء في بداياته الحربية، أم عند سجنه « **رأى مونسينيور دي بوش في عيني الأمير ضبابة حزن لم يكن قادرا على نسيانها.**»[1]

كما كانت للأمير علاقة حميمية مع كتبه، فهي الأم الرؤوم التي يرتمي في أحضانها إذا أحس بالضيّم، والاضطهاد، والكآبة، يلجأ إلى **ابن عربي وابن خلدون** للاستئناس بهما على محن الحرب، و ويلاتها« **عندما عاد إلى خيمته في المرتفعات، فتح كتاب ابن خلدون ثم خط على حوافيه بعض الكلمات.** » .[2]

و نلحظ من خلال هذه الملامح الداخلية و المتمثلة في الألم، والحزن، والكآبة، واليأس أن الكاتب يريد أن يوضح لنا أن مثل هذه المشاعر غمرت قلب الأمير **لشعوره بقوة الطرف الآخر من جهة، وضعف جيشه، والصراعات الداخلية من جهة ثانية**، وكأن فيه نوعا من الاصطدام الداخلي والخارجي نتيجة لانعدام الحوار.

إلى جانب هذه الملامح هناك مجموعة من الصفات النبيلة، كان لها جانب في الرفع من قيمة الأمير ومكانته سواء بالنسبة لبني جلدته، أو الطرف الآخر من الفرنسيين، والذين صرحوا علنا بإعجابهم به، « **فقد كان متواضعا، محبا لغيره، حليما دائما يؤثر غيره على نفسه، خجولا، فمرة مدحه أحد سكان الصحراء بقرضه للشعر واصفا شجاعته وخصاله، شعر الأمير بنوع من الحرج.**»[3]

واللافت للانتباه أن الكاتب عمد إلى الحلم؛ أي اللاشعور كوسيلة لإبراز خوالج الأمير، والتي غالبا ما كانت تعكس حزنه وقلقه، وتوتره.

« **رأى في غفوته أبو حيان التوحيدي وهو يحرق بألم شديد كل ما كتب يشعل النار عاليا في كتبه ثم يجلس قبالتها مثل البوذي ويتأمل ألسنتها وهي تتصاعد عاليا.**»[4]

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 362.
(2)- المصدر نفسه، ص: 272.
(3)- المصدر نفسه، ص: 260.
(4)- المصدر نفسه، ص: 455.

« رأى في غفوته الثانية ضمن ما رآه التوحيدي وهو يأخذ سطل الماء البارد ويكبه على رأسه ليطفئ النار الأخرى التي تشتعل في داخله»[1]

و الظاهر أن معظم أحلام الأمير تركز على أحد العلماء، ومنهم **التوحيدي** ربما لأن حياته حسب الأمير هي المرآة العاكسة لحياته، لذا غالبا ما يستشيره في أحلامه، ويستعين بكتبه، ويأخذ بآرائه، وأفكاره، وما استعانته **بابن عربي والتوحيدي وابن خلدون**، كبار العلماء والمتصوفة إلا دليلا قاطعا على قوة إيمانه، وتمسكه بتعاليم دينية وتطبيقها على أوجهها المثلى.

لأجل بيان الجانب الروحي من حياته، فقد اختار واسيني الأعرج شخصية مونسينيور ليكشف عن عظمة هذا الجانب فيه، والشيء اللافت للانتباه أكثر، **لماذا اختار واسيني أن يكون هذا الشخص من أصل مسيحي، قس بالذات؟**[2]

ربما يعود السبب في ذلك؛ لأن حقيقة المرء تتجسد أكثر إذا نقلت من وجهة مناقضة، والمنطقي أن المسيحي غالبا ما يكون معاكسا للمسلم، إلا أن سماحة الأمير قربت وجهات النظر بين الطرفين.

مما سبق يمكن القول إن الإمارة بإغراءاتها المنشودة لم تغيّر من صفات الأمير وخصاله؛ بل زادتها قوة وتميزا.

2- مونسينيور دي بوش:

إن الوظيفة التي منحت لهذه الشخصية تكفي وحدها لكي تكون علامة دالة على أهم الصفات الداخلية التي يمكن أن تتصف بها، وهذا خاضع لحكم العلاقة التي تربط بين نوعية الشخصية والدور المراد لها القيام به.

إن الصفة الداخلية الطاغية على هذه الشخصية والتي تبرز مختلف تصرفاتها وأقوالها هي **الحب** فقد أحب كل من تعامل معه، وخاصة الأمير عبد القادر، ولأجل ذلك كانت نفسيته دائمة الطمأنينة والارتياح **« وكوني مرتاح الضمير.»**.[1]

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 455.

(2)- ينظر: صالح مفقودة: الاستسلام والانهزامية في كتاب الأمير، مجلة فكر وإبداع، رابطة الأدب العربي ،القاهرة، ج:35، 2006، ص: 16.

إلا أن هذه الراحة غالبا ما تضمحلّ وراء التفكير في هموم الآخرين، والعمل على حلها، لذا يغدو في أحيان كثيرة شارد الذهن، حزين النفس، تكاد الكآبة تخنقه.

« كان مونسينيور ديبوش غارقا في صفاء غريب يشبه صفاء الموت، حزينا إلى حد كبير لمرض الكوليرا الذي كان يأكل الأخضر واليابس، الفقير والغني.».[2]

ازداد توتره أكثر عندما زاد مرضه فتكَا به، فقد أثّر على حياته إلا أنه لم ينقص من عزيمته التي زادها الصبر، وسعة البال قوة، ودفعا للمضي قدما في تحقيق أهدافه، فماذا تكون سيرة رجل ضحى بحبه، وبقائه في وطن أحبه من أجل القروض التي حملها على كاهله لمساعدة غيره؟.

لم يكن شيء أحب إلى نفسه من مساعدة الآخرين، وخاصة إذا كانوا في حاجة ماسة إليه.

«مونيسينيور دي بوش كان يحب الماء والصفاء والنور والسكينة على الرغم من الظروف القاسية التي لم تمنحه إلا المنفى والجري وراء سعادة الآخرين حتى نسي نفسه. لقد منح كل شيء للدنيا ونسي أنه هو كذلك كائن بشري في حاجة لمن يأخذه من الكتف بشوق ومحبة.». [3]

كذلك طغى على روحه حب التأمل، والتفكير في أبسط الأمور، وهذا أمر طبيعي إذا ما ربطناه بمرتبة السمو التي وضع فيها، فقوة إيمانه، وسعة تفكيره كانتا غالبا ما يمدانه بالعزيمة و الإرادة.

كان طيب القلب، ارتسمت طيبته على بشاشة وجهه الدائمة، وهذا ما جعل رفيقه جون موبي غالبا ما يردد عليه **« لو كان كل الناس مثلك يا مونسينيور لتغير وجه العالم البئيس.».** [4]

إن إحدى الدعائم التي يقوم عليها البناء المعماري الداخلي لشخصية مونسينيور هو الصبر، وسماحة القلب، وعطفه على الآخرين، وقد صاحبته هاته الصفات في أداء وظيفته، فهو لا يكاد يعرض الغضب ولا القسوة في معاملته حتى مع الذين عاملوه بالمثل.

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 91.
(2)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 479.
(3)- المصدر نفسه، ص: 11.
(4)- المصدر نفسه، ص: 35.

فما أحسن الصفات التي بنيت عليها هذه الشخصية.

3- دوميشال: إن السارد الخارجي في رواية كتاب الأمير وصف شخصية الجنرال دوميشال في العديد من المواضع بالصرامة و القوة، و كأنه يريد أن ينقل لنا صورة شخص منعدم الإحساس لا يهمه شيئا أمام سفك الدماء، و إحصاء عدد الرؤوس التي يحصدها.

رغم ذلك يتخلل هذه القوة ضعفا يبرز في وحدته أمام قوة هائلة تملكها الأطراف التي تعلوه مرتبة، فيخر تحت رحمتها بفعل الضغط الذي تمارسه عليه **« أعتقد أن دوميشال يشعر بنفسه وحيدا أمام آلة عسكرية لا تعرف ماذا تريد من احتلالها للجزائر.»**.[1]

أما الملاحظة الثانية تكمن في كون أن الكاتب تعمّد في تبيانه لصورة الإنسان الطيب فيه على تصريح من قائد الجبهة المعادية له **« دوميشال ذهب ضحية سياسة مهادنة، كان طيبا وإنسانيا في عمقه.»**. [2]

كما نلمس في هذا المقطع الوصفي لشخصية الجنرال دوميشال أن السارد قصد هذا الوصف ، ليبيّن لنا أن هذه الشخصية الطاغية رغم امتلاكها وسائل القوة والبطش، والسيطرة، هي هشة من الداخل طيّبة، وتظهر طيبتها أكثر في اتفاقية الهدنة التي سعت إلى إبرامها مع الأمير، فقد كان ممثلا حقيقيا لبناء شخصية لها صداها في معماريّة السرد.

4- بيجو: انتهج الكاتب في رواية كتاب الأمير وصف شخصية بيجو وصفا ينمّ عن الغرور والكره، والترفّع، اتجاه الشعب الجزائري، لذا نلحظ أن الكاتب عندما حدد ملامحه الداخلية اعتمد في ذلك على تحديد صفاته الخارجية.

« ردّ بيجو بتعال بدا على وجهه الذي تصلب على غير المعتاد.».[3]

رغم تحضّره وتطلعه إلى خلق نوع من الحوار بين الجيشين، و قد برز ذلك في رغبته الجامحة في التقاء الجيشين ليكون هذا الالتقاء رمزا دالا على الأخوة المرجوة.

« أتمنى أن يلتقي الجيشان كرمز للأخوة.».[1]، إلا أن عقلية المزارع التي تربّى عليها لازالت تفعل فعلتها فوسمت صاحبها بمشاعر القسوة والصلابة

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 109.
(2)- المصدر نفسه، ص: 129.
(3)- المصدر نفسه، ص: 187.

« كان قاسيا ولكنه كان صاحب كلمة.».[2]

كما يبدو كرهه للجزائريين في حبه للنيران، فقد كان أحب إلى قلبه منظر الأراضي المحروقة لذا اعتمد سياسة الأرض المحروقة لطمس الوجود الجزائري نهائيا، وهي رغبة كامنة لطالما أراد تحقيقها، وبمجرد أن يجد الفرصة حينها يحقق لذته المعتادة.

« هوهو. فقد اعتمد دائما على الأرض المحروقة. هذه هي اليوم إستراتيجيته للبقاء الدائم.».[3]، فالشعور بالبقاء لدى بيجو ناتج عن عامل الإثارة الناتجة بدورها عن الحرق، فكلما أحرق أكثر كلما زادت متعته أكثر.

من خلال الوصف الداخلي يتضح لنا أن الكاتب قد تجاوز مستوى الظاهر الملموس ليقرّب القارئ إلى مستوى الباطن المكنون اللامرئي، الذي غالبا ما يستعمل كتقنية لجذب القارئ عن طريق عملية التشويق، للكشف عن خبايا نفسيات شخصيات الرواية.

فتجسدت لنا بذلك الأوصاف الداخلية من خلال تصرفاتها اتجاه الشخصيّات الأخرى، أو ما يحيط بها من العوامل الخارجية.

كل هذه الأوصاف من شأنها أن تحدد درجة مقروئية القارئ وذلك تبعا لتحقيقها مصداقيته الوقائع ومطابقتها لحال الشخصيات.

يمكن القول إن الكاتب قد وفق إلى حد ما في تحقيق هذه المصداقية خاصة أن الرواية تعتمد التاريخ كمصدر لتنمية الأحداث.

7_ وظـــائف الشخصيات:

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 189.
(2)- المصدر نفسه، ص: 409.
(3)- المصدر نفسه، ص: 271.

إن تحديد أفعال الشخصيات الروائية يعد المظهر الثاني من مظاهر صيغة التقديم الخارجي، فالسارد الخارجي في بعض سياقات الحكي، « يقدم الشخصية الروائية بصورة تلقائية من خلال الفعل الذي أسنده إليها، وبهذا الفعل تتمكن الشخصية من الإسهام في تشكيل الحكاية.». [1]

وتعرف الوظيفة على كونها « **عمل شخصية ما، وهو عمل محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة.**».[2]

يعود الفضل في دراسة وظائف الشخصيات إلى الشكلاني الروسي **فلاديمير بروب،** و الذي اعتمد أفعال الشخصيات أساسا ضروريا في دراسة الحكاية،و قد توصل إلى أن الشخصية الواحدة يمكن أن تؤدي العديد من الوظائف[3] ،و سبق أن أشرنا في بداية هذا البحث إلى نظرة فلاديمير بروب وموقفه.

تبعا لهذه النظرة فقد تحولت اهتمامات الدارسيين فيما بعد في دراستهم للروايات المعاصرة من الشخصيّة إلى ما تقوم به من أعمال.

سنعتمد في بحثنا هذا على دراسة وظائف الشخصيات الأكثر تأثيرا و تأثرا و المتمثلة في الأمير عبد القادر، و مونسينيور دي بوش بحكم وفرة الوظائف المنسوبة إليهما.

1- الأمير عبد القادر: من الوظائف المنسوبة إليه:

1-1- **النهوض بوظيفة الدفاع:** لقد جُهّز الأمير لهذه الوظيفة منذ أن كان صغيرا، حيث نهض على تعلم الفروسيّة، و حمل السيف وصقل ذلك بالقراءة و الاطلاع حتى إذا شبّ، شبّ مستعدا للمسؤوليّة التي ولّت إليه غصبا بعد اختياره لإمارة البلاد.

إن نشوء عبد القادر في وسط معارك وحروب، وتحت رعاية والده محي الدين، ولّد في نفسه هذه الرغبة في الدفاع عن وطنه، و التضحيّة لأجله آلاف المرات، و بالفعل فقد عمل كل ما بوسعه لتبقى الجزائر حرة مستقلة.

استسلامه أيضا كان من أجل وطنه فقد سلّم نفسه من أجل حماية الآخرين،(رغم أن البعض ينظر إلى هذا الصنيع من باب الخيانة)، و امتد دفاعه إلى السجناء العرب أيضا عندما طالب مونسينيور لما أرسل له لإطلاق سراح السجناء المسيحيين « **وكان لفعلك هذا**

---

(1)- أحمد مرشد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله،ص:73

(2)-حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،ص: 24.

(3) – ibid: JEAN MICHEL ADAM:Le récit,Presses universitairees de France,2eme édition,1987, p :63

أن يزداد عظمة لو مسّ كذلك السجناء المسلمين الذين ينطفئون في سجونكم. أحب لأخيك ما تحبه لنفسك.».[1]

2-1- وظيفة الحوار: يمكن القول إن هذه الوظيفة من أهم الوظائف التي بنيّت عليها الرواية، فهي تعد درسا في حوار الحضارات، و لا سيّما في الحوار الجاري بين الأمير عبد القادر و مونسينيور ديبوش فكل منهما يمثّل فكرا قائما بذاته.

كان عبد القادر يمثّل الجانب الفكري الإسلامي، فمن خلال الرواية نلتمس العديد من المواقف التي تبرهن على قابلية الأمير للحوار، و السعي إلى تحقيقه مع الطرف الآخر، يقول الأمير« **وقد دعونا الكثير من الأروبيين للمجيء للاستقرار و العمل في بلدنا، و سمحنا لهم حتى بالتملك»** [2]. فالدعوة لوحدها بداية بارزة لتقبّل الآخر، و محاولة التعامل معه.

بالفعل فقد اشترك اليهود و المسيح في عملياته الحربية من أمثال **ابن دوران،** وقد أشاد بعمله رغم أنه يهودي الأصل « **لم نر منه ما يؤذينا أما كونه يهوديا، فقد وجدنا الخير أحيانا في اليهود و المسيحيين أكثر مما وجدناه في إخواننا.».**[3]

كما تعامل مع غيره من الجنسيات من **إيطاليين و فرنسيين و نمساويين** من أمثال **حسين النمساوي و ليون روش،** ووضع ثقته فيهم و عاملهم معاملة الأخ لأخيه.

و يبدو أن الحوار كان وسيلة عبد القادر في الإصلاح بين القبائل الجزائرية و محاولة جمع كلمتها تحت راية واحدة « **كنت أقاتل ليس فقط الفرنسيين و لكني كنت أقاتل حالة العمى التي كانت تصيب بعض حلفائي فيظنون أنهم ملاك الحقيقية فيكفرون و يقتلون من يشتهون.».**[4]

فالتباعد الكبير بين الضمير السياسي الذي كان الأمير يكافح لأجله، و سلوك التشتّت و التطاحن الذي كان سائدا بالمغرب العربي في أواسط القرن التاسع عشر من

---

(1)-واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد،ص: 50.
(2)-المصدر نفسه،ص: 231.
(3)- المصدر نفسه ،ص: 180.
(4)- المصدر نفسه ،ص: 128.

فوضى قبليّة، و ذهنيات إقطاعية، و أنظمة هاربة[1] ، جعلت الأمير أكثر وعيا بأهمية الحوار و أكثر تفننا في تطبيق أساليبه لتمتين أواصر العلاقة بين أفراد الأمة الواحدة.

الحوار وحده كنزعة لا يكفي لتحقيق السلام فلا بد من السلم و الثقة، و التفاهم سواء بين القبائل، أم بين الدول، لا عن طريق الاستفزاز و القوة، فعندما رفض الأمير الهدنة التي اقترحها عليه بوجو كان مقتنعا بذلك، و السبب أنه اقترحها من باب التهديد لا الهدنة في قوله « **إذا رفضت السلم الذي أمنحه لك ستتحمل مسؤولية الحرب ونتائجها المدمرة.**»[2]

من خلال ما تقدم يتبيّن لنا أن الأمير رجل سلم من الطراز الأول قبل أن يكون رجل حرب و سيف، فقد عمل جاهدا على تقبّل مختلف الاقتراحات الموجهة إليه من أجل تحقيق السلام على شرط أن يكون هذا الحوار حافظا لحقوق المسلمين و كرامتهم، متقبلا بكل ما يحتويه هذا الحق من احترام للديانات و العادات، و التقاليد.

إلى جانب الوظائف السابقة الذكر فقد نسبت إلى الأمير **وظيفة التفاعل و التأثير** و التي امتدت بدورها مشتبكة مع مجموعة من الشخصيّات الروائيّة:

- مونسينيور ⟵ (صديقه) علاقة حب، و صداقة، و تقارب في التفكير.
- بيجو ⟵ علاقة تناقض، و صراع.
- لا لا فاطمة ⟵ علاقة أمومة .
- سيدي محمد بن علال ⟵ علاقة أخوة، و حب، وثقة وعمل.
- محي الدين ⟵ علاقة حب، و أبوة.
- مصطفى أخوه ⟵ علاقة أخوة .
- مبارك بن علال ⟵ علاقة صداقة، وعمل.
- سيدي مبارك ⟵ علاقة صداقة، وعمل.
- مصطفى بن إسماعيل ⟵ علاقة كره و تضاد(خائن).
- مصطفى بن التهامي ⟵ علاقة حب، و صداقة، و أخوة، و مصاهرة.
- قدور بن محمد برويلة ⟵ علاقة صداقة، وعمل.

---

(1)- ينظر: الأمير عبد القادر: مذكرات الأمير عبد القادر،ص:13.
(2)-واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد،ص:181.

و بحكم أن الأمير شخصيّة مركزيّة فقد اتسعت علاقته لتمس كل الشخصيات سواء كانت من نفس البيئة أو غيرها، نقصد الطرف الآخر، و التي كانت مبنية على التوتر لاختلافهما الملحوظ من حيث الانتماء.

2- مونسينيور دي بوش:

2-1- وظيفة مساعدة: مونسينور هو الشخصية الثانية ذات الأهمية البارزة في الإطار البنائي لأحداث الرواية، فهو الطرف المكمل للوجه الكلي للأحداث- فيما سبق- قلنا إن الأمير هو الصورة العاكسة للفكر الإسلامي، و بذلك يكون ديبوش هو الصورة المقابلة للصورة الأولى، و العاكسة للفكر المسيحي.

الطرفان من الناحية الظاهرية يمثلان نوعا من التناقض إلا أن المفارقة الروائية هنا تؤدي دورها، فبمجرد التعمق في فهم الرواية، و التمعن في جذورها نجد أن هناك نوعا آخر من العلاقة الجامعة بينهما، و هي **علاقة تواصل فكري**، فالفكر الديني الذي يتميز به الأمير (الإسلام) مشابها نوعا ما لتعاليم الدين المسيحي حسب الأصل لا التحريف، على أساس الإنجيل و القرآن، و لهذا نجد مونسينيور يهب نفسه لمساعده الأمير، و محاولة تحقيق العدالة التي كادت أن تطمس لولا جهود هذا الرجل الطيب، و لم تقتصر مساعدته للأمير فحسب، بل امتدت لكل من أتيحت له القدرة لتقديمها له، فقد ساعد اليتامى بالجزائر، و دفع ثمن ذلك هروبه ليلا، كما قدّم المساعدة للمساجين المسيح و العرب، ولم يهنأ له بال حتى تحقق حلمه ورأى الأمير حرا طليقا **« حلماه الأساسيان هو أن ينقذ الأمير أولا وأن يجد ثانيا روحا سخية تقبل بتنفيذ وصيته.»**[1]

2-2- وظيفة الدفاع:

إن وظيفة مونسييور باعتباره قسا في الجزائر و بحكم احتكاكه بالأسرى الجزائريين و غيرهم، و بحكم منفاه علمته الحياة مرارة الظلم و الاضطهاد، لذلك نجده يدافع عن الأمير في إقامته الجبرية بكل ما لديه من قوة.

لا يقتصر دفاع مونسينيور عن الأمير فحسب و محاولة تبرئته من تهمة الخيانة بنقضه للمعاهدة السلميّة، بل امتد دفاعة ليمس الأمة العربية قاطبة، و يتضح ذلك من خلال

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ،ص:125.

الصورة الشنيعة التي يعتقدها الأوربيون و يؤمنون بها، في معاملة الأسرى غير العرب معاملة مخلة بالأخلاق، حيث يقومون بقطع رؤوسهم وآذانهم و إرسالها إلى الخليفة مقابل مكافأة مالية، يقول الكولونيل يوسف « **أكثر من ثلاثمائة رأس وستمائة زوج من الآذان.**». (1)

القس هو الآخر كان يشك في هذا التصرف إلا أنه لم يستطيع نفيه مطلقا لعدم وجود الأدلة ، لكن بعد أن احتكّ بالأمير و عرف خصاله، ونبل أخلاقه تيقّن من حسن تصرفاته ورجاحة عقله، فغيّر تلك الصورة الشنيعة و حل محلها صورة تعظيميّة للأمير خاصة و للعرب عامة.

مونسينيورهو الشخصية الكاشفة التي وظفها واسيني الأعرج لتبين للمثقف العربي و غيره الصورة الحقيقية، و الجانب الغامض من حياة الأمير، ولاسيما أن الرواية عبارة عن رد الاعتبار للأمير بالأدلة و البراهين الدامغة بعد أن أتهم بمخالفة الاتفاق و الخيانة عندما اخترق القواعد المتفق عليها، و الأصل أن المنطقة التي اخترقها كما يعتقدون تابعة للقطاع الوهراني، ومرسى الأرزيو لهم حق الاتجار فيه. (2)

السارد قبل أن يسند وظيفة الدفاع إلى مونسينيور دي بوش بيّن أن هذه الشخصية كانت على علاقة حب مع الجزائر، حيث عاشت فيها أحلى سنوات العمر، ومن ثم يمكن القول إن هذا الحب تحول إلى رغبة جامحة لابد من تحقيقها، فوجد مبتغاه في الحب الذي كنّه للأمير لذلك نجده يدافع عنه باستماتة، إلى جانب هذه الوظائف هناك وظائف أخرى جمعت مونسينيور مع غيره من الشخصيات في علاقات متعددة:

- دي بوش ⟵ الأمير ⟵ علاقة حب، وصداقة
- دي بوش ⟵ جون موبي ⟵ علاقة أبوة، وحب، وصداقة
- دي بوش ⟵ نابليون ⟵ علاقة احترام، ومودة
- دي بوش ⟵ الأب سوشي ⟵ علاقة صداقة

وغيرهم من الشخصيات التي كان للقس مونسينيور دي يبوش علاقة تربطه بهم.

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ،ص:303

(2)- ينظر: المصدر نفسه،ص:132.

مما تقدم نستطيع القول إن واسيني الأعرج في إسناده تلك الوظائف للشخصيات الروائية كانت مرجعيته في ذلك واقعية، لذا نلمس موضوعيته عن التدخل في سيّاق الحكي، و كأن العلاقات جاءت مسترسلة تبعا للحدث، و الدافع الروائي الذي حفزه على القيام بتلك الوظائف، غير أننا نجد ذاتيته في براعته في تطويع الحدث التاريخي بطريقة فنية ، و فيما يبدو أن الحافز في مختلف تلك الوظائف كان وطنيا بالنسبة للأمير، و إنساني بالنسبة لديبوش، وكهذا ننتهي إلى أن كلا الحافزين، جعلا الوظائف توسم بميزة المركزية في البناء السردي، و ليس بهدف التزيين و التجميل.

واسيني الأعرج بهذه الوظائف أنجز أمرا مهما، وهو إيضاح الصورة المذبذبة عن حياة الأمير و الوقوف عند بعض المحطات التي توجب كشفها أمام القارئ العربي عموما، والجزائر على وجه الخصوص.

الطاء: « صوت أسناني لثوي انفجاري (شديد) مهموس مفخم (مطبق) .». [1]، **الفاء:** « صوت أسناني-شفوي احتكاكي- (رخو) مهموس مرقق.». [2]

إذا تأملنا الصفات المحالة إلى هذا الاسم ،وجدنا أنها تمزج بين الجهر والهمس؛ أي بين القوة واللين ،وسلاسة التعامل في الشؤون العامة ،والقوة والحزم في التعامل مع الشؤون السياسية والعسكرية ،رغم أن قوته هذه لا تحيل على ذلك النوع من الرجال الذي يستغل نسبه ومكانته، ومصاهرته للأمير للتملق، وانتهاز الفرص، بل بالعكس كان من النوع الانعزالي المنطوي، إلا في حدود ما يسمح له بممارسته.

فالاسم الأول يدل على شيء من المكانة، والأنفة، وطيب الخاطر، محبا للسلم ساعيا له، فكل من تقلد منصبه إلا وتميّز بمحاسن اصطفته على غيره من القادة.

بن: (الباء والنون سبق وصفهما).

التهامي: التاء: « صوت أسناني –لثوي انفجاري -(شديد) مهموس مرقق.». [3]

الهاء: « صوت حنجري consonants glottal احتكاكي (رخو) مهموس مرقق.». [4]،**الميم:** سبق وصفها في اسم مصطفى **الياء** (سبق وصفها).

إضافة إلى ما تقدم فإن هذه التسمية من الاستعمالات الشائعة في الوسط العربي، ارتبط اسمه عادة بالاقتداء بالمصطفى نبيّ الرحمة ،فكان التردد لاقتفاء الأثر والتبّرك بالتسمية ،وبالفعل كانت هذه الشخصية المثال الصالح للاسم الذي حملته كما أنها روعيت للوظيفة التي وكلّت إليها في الفضاء النصي .

4- الجنرال دوميشال (DESMICHELS): غالبا ما يأتي هذا الاسم في الرواية مركب بإضافة الرتبة العسكرية **جنرال(GENERAL)** ،وعلى الأرجح ينسب ضمن أشكال اختيار الاسم التي يعتمدها الكاتب كمحفز يثير من ورائه دلالة معينة يريد طرحها ضمن النص.

---

(1) – عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص: 161.
(2) - المرجع نفسه،ص:158.
(3) - المرجع نفسه،ص:161.
(4) - المرجع نفسه،ص:183.

الفصل الثـــاني
بنيـــة الـــزمن

1- مفهوم الزمن

2- طرائق دراسة الزمن.

3- دراسة الزمن في رواية كتاب الأمير.

3-1- زمن القصة.

3-2- زمن الخطاب.

3-2-1- الترتيب.

3-2-2- المدة الزمنية.

الصورة رقم (02) الأمير عبد القادر يستقبل الرئيس نابليون الثالث بقصر أمبواز لإطلاق سراحه

1- مفهوم الزمن :

إذا كانت الشخصيات عنصرا هاما من عناصر بناء الرواية، فإنّ هذا العنصر لا تثبت فاعليته، ولا تتحقق إلاّ وفق إطار زماني، ومكاني محدد،تخضع له الشخصيّات وهي تقوم بالأفعال والأحداث المنسوبة إليها .

هذا ما يؤكد العلاقة الرابطة بين العناصر الثلاثة،والتي وفقها يمكن الحديث عن الزمانيّة (La temporalité) باعتبارها كما يرى **جان بويون (J.Pouillion)** ليست شيئا موجودا أو كائنا ولكنها « **الطابع الذي يأخذه كل ما يتحقق في الزمان.**» . [1]

لذلك يعد الزمن أحد المكونات الأساسية، والهامة في بناء الخطاب الروائي ،هذه الأهمية فتحت الباب على مصراعيه أمام الباحثين الذين اختلفوا حول قضيّة تحديد مفهوم الزمن، واعتبروا هذه القضيّة من أهم الإشكالات النقديّة المطروحة ضمن الدراسات الحديثة،فما هي أهم الآراء التي انتهى إليها الباحثون في تحديدهم لمفهوم الزمن؟.

ليس من السهل تحديد مفهوم الزمن ،نظرا للعوائق التي تحول دون ذلك، وأهم هذه العوائق كون الزمن «مفهوما مجردا يفعل في الطبيعة ويظلّ مستقلا عنها،يؤثر في تجارب الإنسان الذاتية، وخبراته الموضوعية دون أدنى اكتراث بها، وهوإلى ذلك سيلان لا نهائي ،هارب يستحيل القبض عليه، أو تمثله تمثلا محسوسا.» . [2]

لذلك صعب على الباحثين الوصول إلى رأي موحد، فوسمت آراءهم بالاضطراب، والتذبذب، والاختلاف ،وسنحاول فيما يأتي الإحاطة ببعض الآراء وأهم خصوصياتها حسب الإشارات التي تضمنتها المؤلفات الواردة ضمنها.

نبدأ أولا بالقديس **أوغسطين(AUGUSTIN)** الذي حثّه عجزه إلى إنكار الزمن:« كيف يمكن للزمن أن يكون إذا كان الماضي قد صار غير كائن، والمستقبل لم يكن بعد والحاضر غير دائم.». [3]

بينما نجد الفلاسفة اليونان لهم وجهة تختلف عن وجهة أوغسطين، الذي أنكر الزمن بسبب ما واجهه من تداخلات بين الماضي، و الحاضر، و المستقبل، إذ يشكّل عندهم (الزمن) عنصرا بارزا في تفسير إشكاليّة الوجود وكينونته،استنادا إلى إعمال

(1)- سعيد يقطين:قال الراوي،البنيات الحكائية في السيرة الشعبية،ص:161.
(2)- عبد الوهاب الرقيق:في السرد،دراسات تطبيقية،دار محمد علي الحامي، تونس، ط:1،1998،ص:27.
(3)- المرجع نفسه ، ص:27.

فكرهم وثقافتهم المنطقية في قضايا الطبيعة والكون،« وارتكازا على التجارب الدينية الميتافيزيقية المتميزة بها الحضارة اليونانية.». [1] . وترى (**آمنة يوسف**) في كتابها (**تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**). «أن مفهوم الزمن يخضع لأقسام ثلاثة:

1- **زمن تاريخي**:تتميز به بنية الرواية التقليدية التي يجئ فيها الزمن متسلسلا تسلسلا منطقيا .

2- **زمن نفسي**:تتميز به روايات تيار الوعي الحديثة.

3- **زمن داخلي**:وهو الزمن الطقوسي،الاحتفالي ،الدائري المهيمن في روايات الخرافة.». [2].

إلى جانب ذلك نجد **بنفنست (BENVENISTE)** يميّز بين مفهومين للزمان:

« 1-**الزمان الفيزيائي للعالم**: ويحدده **باعتباره** مستمرا وخطيا،وقابلا للتقسيم والتقطيع،ومدته يقيسها الفرد حسب أحاسيسه وانفعالاته.

2-**زمان الأحداث**:وهو الزمان الذي يقابل الزمان الفيزيائي، وله مطابقه النفسي عند الإنسان،إنه يغطي حياتنا باعتبارها متتالية من الأفعال والأحداث، وفي رؤيتنا للكون، ولا يوجد غير هذا الزمان.». [3] .

وفي الفلسفة الحديثة يكتسب كتاب (**جدلية الزمن لغاستون باشلار**)(**GASTON BACHLAR**) أهمية استثنائية ،فهو الكتاب الذي حاول أن يؤسس فيه **باشلار** لما سماه (**علم نفس الزمان**)، حيث ذهب إلى أن « الفلسفة النفسية لم تعد سوى فلسفة زمنية.». [4]

أما (**برغسون**)(**BERGSON**) ،فقد اعتبر الذات الإنسانية جوهر الحديث عن الزمن، وهدفه من مناقشة قضاياه المتخمة بالواقع، والإمكان،لقد رأى بأن الحياة الحقيقية، وهي تتطور من خلال الزمن لابدّ أن تخضع لثلاثة شروط أساسية «الفردية التامة

(1)- بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970،1986)، ج:1 دار الغرب للنشر،الجزائر،(د.ط)،2001 ،2002، ص:8.

(2)- آمنة يوسف: تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق،ص: 67،68،69.

(3)- سعيد يقطين:قال الراوي ،ص:161.

(4)- أحمد حمد النعيمي:إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت،لبنان، ط:1، 2004، ص:17.

المتمكنة من حريتها الكاملة،والتقدم المستمر عبر الوجود المكتسب،ثم عدم التراجع الزمني؛أي عدم العودة إلى تكرار أحداث مضت بعينهاوعلى شكل واحد.». [1]

ومعنى ذلك أن الذات الإنسانية عند **برغسون** ما هي إلا خزان تكرس فيه مجموع الأحداث التي تمر بها خلال الفترات الزمنية التي تعيشها، فتقوم هذه الذات بتحليل ما تخزن فيها من أحداث بحسب ما تقتضيه ظروف كل مرحلة زمنية قطعتها عبر تطورها المستمر.

وهذا التكديس في مخزون الذات حاول **برغسون** تصفية الجزء الإيجابي فيه بالمقارنة مع الحركة الكلية للذات، وأطلق عليه اسم (الديمومة)، والتي تعني عنده ذلك «التقدم المستمر للماضي الذي ينخر في المستقبل ويتضخم كلما تقدم.». [2]

وبعد كل هذا التحليل وصل برغسون إلى أن الديمومة هي وسيلته الوحيدة في فهم الزمن، وإمكانية الإمساك به.

و يبدو أن معظم الآراء السابقة عملت على ربط مفهوم الزمن بالحالة النفسية، والفيزيائية، والفلسفية، التي تعيشها الذات الإنسانية، دون اللجوء إلى ربطه بالناحية الأدبية، وبالأخص أن الزمن يؤدي دورا هاما في حركية عناصر هذا الأثر.

إلى أن جاء **(بروست)** من خلال محاولته في رواية (بحثا عن الزمن الضائع) فقد عمل، في هذه الرواية على إيجاد الوسيلة المثلى التي تمكنه من استعادة الزمن الضائع

« المتجسد في الماضي،فالماضي إذاولى،ضاع عن الأعين واستحال الإمساك به.». [3]

وفي سبيل تحقيق هذا الهدف ألف روايته التي اعتبرها « الحياة التي تكشف عن طبيعة ذواتنا وما يجري فيها من أسرار وغرائب.». [4] مستفيدا في ذلك من وسيلة تجديده ألا وهي الأدب.

بعد أن تعرفنا على مفهوم الزمن من خلال الاستعانة بوسائل عدّة منها الفلسفة، والفيزياء، وعلم النفس، والأدب، ومعظمها دراسات تقليدية، نلج باب الدراسات الحديثة،

(1)- بشير بويجرة محمد ،بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص:18.
(2)- المرجع نفسه، ص:18،19.
(3)- بشير بويجرة محمد ،بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري ، ص:20.
(4)- المرجع نفسه، (ص.ن).

والتي حمل لواءها (الشكلانيون الروس) الذين برعوا في هذا المجال خلال فترة العشرينيّات من القرن العشرين، ولم تؤخذ عين الاعتبار إلا في الستينيّات من القرن العشرين ،حيث أخذ البنيويون مختلف الإرهاصات الأولى حول دراسة الزمن وحاولوا أن يطوروها بالسير قدما، وعلى رأس هذه الجماعة **(رولان بارت، بروب،تدوروف)** الذي ـ تدوروف ميز في **(مقولات السرد)** عام 1966 بين زمن الخطاب، وزمن القصة ،ورأى أن زمن القصة «متعدد الأبعاد بينما زمن الخطاب خطي.». (1)

وانتهى إلى أن الرواية تتضمن نوعين من الأزمنة:

«1.**أزمنة خارجية**:وهي زمن السرد، وهو زمن تاريخي، وزمن الكاتب وهو الظروف التي كتب فيها الروائي ،وزمن القارئ :وهو زمن استقبال المسرود حيث تعيد القراءة بناء النص.

2.أزمنة داخلية:وتتمثل في :**زمن النص**:وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخييلي،ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية،وزمن الكتابة،وزمن القراءة.». (2)

وللوصول إلى هذه الأزمنة لابد أن نميز في العمل الأدبي بين زمان المتن الحكائي، وزمان المبنى الحكائي، وهو ما تطرق إليه **توما شفسكي (TOMACHIVSKI)** في نصه المعنون بـ(نظرية الأغراض)، فالزمن الأول هو الذي يفترض أن الأحداث المعروضة قد وقعت فيه ،أما زمن الحكي ،فهو الوقت الضروري لقراءة عمل ما (مدة عرض) .

إن هذا الزمن الأخير يوازي المفهوم الذي لدينا عن حجم العمل Dimension ويمكن الحصول على زمن المتن الحكائي « من خلال ثلاثة عناصر:

1. بواسطة تاريخ الفعل الدرامي.
2. بواسطة الإشارة إلى المدة الزمنية التي تشغلها الأحداث .
3. بواسطة خلق الانطباع بهذه المدة La durée.». (3)

(1)- محمد عزام:شعرية الخطاب السردي ، ص:103.
(2)- المرجع نفسه ، (ص.ن).
(3)- توماشفسكي:نظرية الأغراض، ص:192،193.

ونريد أن ننوه بهذا الصّدد قبل أن نسترسل في الحديث إلى أن مصطلحي القصة، والخطاب «ما هما إلا مرادف لمصطلحي المبنى، و المتن الحكائي حسب ترجمة إبراهيم الخطيب سابقا.». (1)

و لعل ما توصل إليه الشكلانيون الروس وعلى رأسهم **(تدوروف وتوماشفسكي)**، عدّ بلا منازع الأرضية الصلبة التي اعتمد عليها الدارسون فيما بعد أثناء دراستهم للنظام الزمني لقصة ما؛لأنه (النظام الزمني) يقوم على دراسة العلاقة الكامنة بين زمن القصة، وزمن الحكاية (الكاذب) وتبعا لذلك- كما يرى جيرار جينيت- لابدّ من تحديد ثلاث صلات أساسية هي: «-الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية، و- الصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث، أو المقاطع القصصية والمدة الكاذبة لروايتها في الحكاية؛ ويعني صلات السرعة وصلات التواتر. العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية.». (2)

ومعنى ذلك أنّه للوصول إلى دراسة النظام الزمني لابدّ من عقد مقارنة بين عناصر الزمن في السرد بما يقابله من نفس العناصر في الخطاب، وبذلك يتم الوصول إلى الزمن الروائي الذي تسير وفقه أحداث الرواية.

وكما قلنا سابقا إن هذا التمييز الذي أدخله الشكلانيون الروس داخل العمل الحكائي بين القصة، والخطاب له دوره في تحليل الزمان في الأعمال الحكائية،وهناك من الباحثين من درس هذا الجانب وأعطاه بعدا جديدا، وعلى رأسهم **(بنفنست)** باعتماده **(البعد اللساني)** قام بتحليل مقولة **(الزمان اللساني)** من خلال دراسة العلاقات الزمانية في الفعل الفرنسي،وانتهى إلى إبراز مستويين متميزين للتلفظ :

«-**المستوى الأول** يظهر في حكي الأحداث الماضية؛حيث تقدم الأحداث بدون تدخل من المتكلم ،**ومستوى ثاني**:يبرز من خلال التلفّظ الذي يسعى من خلاله المتكلم إلى التأثير في المخاطب، وينعته باسم (**الخطاب**) .». (1)

---

(1)- سعيد يقطين:تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،الدار البيضاء، ط:3، 1997، ص:73.

(2)- جيرار جنيت:خطاب الحكاية،تر:محمد معتصم وآخرون،الهيئة العامة للمطابع الأميرية،ط: 2 ، 1997 ، ص:46.

انطلاقا من التصور الذي طرحه بنفنست، والذي يعتمد على أزمنة الأفعال وعلاقة المرسل بملفوظه،طرحت **جوليا كرستيفا (JULIA KRISTEVA)** تصورها حول الزمن الروائي مميّزة فيه بين مظهرين هما:- **زمنية الملفوظية السردية- وزمنية الملفوظ.**

1-**زمنية الملفوظية السردية:** هو زمن القصة التي تخضع لمستويات التحفيز والسببية، أو التتابع الخطي قبل أن يتم تحويلها إلى خطاب، والراوي في هذا الوضع لا يتصل بشكل ذاتي مباشر بسرد الوقائع .

2-**أما زمنية الملفوظ:** فهي الخطاب الذي يسرد الزمن الماضي المتميز بالثبات، ويمتلك شخصية متميزة، فيكون بذلك هو خطاب الكاتب الذي يتميز بالتنسيق، والضبط، والتوجيه ،ومن هنا يمكننا « التمييز بين زمن القصة وزمن الخطاب ،فالأول ماضي غير محدد و بسيط – AORISTE - في حين أن الثاني تاريخي موثق في مراحل مقيدة بالسنوات و الأيام. [2]».

مما سبق نصل إلى أن معظم الباحثين اتفقوا على أنّ الزمن هو المعيار الأساسي «الذي اعتمد عليه تصنيف المتون، وعلى وجه الدقّة صور تواليه، وطبقا للمسار الذي ينتظم فيه المتن.». [3]

كما نجد أن معظم المقاربات النقدية للزمن الروائي كانت تصبو للوصول إلى تصورات جديدة للتعامل مع الزمن متجاوزين في ذلك المنظور التقليدي الذي يرى «أن الزمن اللغوي مطابق للزمن الواقعي.». [4]

وتبعا لانجازات الباحثين فقد ظهرت نزعة تجديدية تبلورت في أقوال أعلام الرواية الجديدة في فرنسا، وعلى رأسهم مقولات كل من آلان روب غرييه (ALAIN ROBBE GRILLET) وميشال بوتور (MICHEL BUTOR)

فالأول « يعلن أن الزمن قد أصبح منذ أعمال **(بروست، وكافكا KAFKA)** هو الشخصية في الرواية المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي، وقطع التسلسل

(1) سعيد يقطين:قال الراوي، ص:162.

(2)- عمرو عيلان: الأيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط:1، 2001،ص:273.

(3)- عبد الله إبراهيم:المتخيل السردي ،المركز الثقافي العربي ، بيروت،الدار البيضاء، ط:1، 1990، ص:107.

(4)- سعيد يقطين:تحليل الخطاب الروائي، ص:67.

الزمني و باقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره.». [1] ، ثم يبيّن أن الزمن يوجد مقطوعا عن زمنيته، بأنه لا يجري لأن الفضاء هنا يحطّم الزمن، والرهن ينسف الفضاء، واللحظي ينكر الاستمرار.

أما الثاني **ميشال بوتو**ر فإنه يعمد إلى تقسيم الزمن الروائي إلى ثلاثة أزمنة هي على التوالي:« زمن الكتابة، وزمن المغامرة، وزمن الكاتب، وكثيرا ما ينعكس زمن المغامرة بواسطة زمن الكاتب.». [2]

مما سبق نخلص أن جميع الباحثين اتفقوا على أنه للباحث أن يميّز أثناء دراسته، وتحليله للهيكل الزمني بين الأزمنة الداخلية، والأزمنة الخارجية، حتى لا يقع في متاهات الخلط والتمويه مع بعض الاختلاف في طريقة التحليل وآلياته.

(1)- حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي ، ص:112.

(2)- بوشوشة بن جمعة:اتجاهات الرواية في المغرب العربي ،ط:1، 1999، ص:567.

2- طرائق دراسة الزمن:

لقد اجتهد الدارسون من خلال الانجازات التي قاموا بها، وتمكنوا من الوصول إلى أهم الأزمنة التي يتضمنها الهيكل الروائي،« غير أن معالجة كل هذه الأزمنة في العمل الحكائي ،ظلت تختلف باختلاف الباحثين والدارسين.». (1)

ويمكن في هذا النطاق أن نشير إلى أهم الآراء، والتصورات المقدمة لدراسة الزمن الروائي.

نبدأ بالرأي الأول الذي حمل **لواءه تدوروف** وفقا لما عرضه في كتابه (**نظرية الأدب)**، حيث اقترح في مقالته التي نشرها بعنوان**(مقولات السرد)** تصورا لا يختلف عن التصور الذي قدمه الشكلانيون الروس بعد أن ميز بين مظهرين للسرد هما:

« القصة والخطاب،من خلال ما قدمه حاول التوصل إلى تصور تندمج ضمنه خصائص زمن القصة وزمن الخطاب.». (2).

وقد اقترح ثلاثة أشكال لدراسة الزمن:**التسلسل،التناوب،التضمين.**

«1.**التسلسل(Enchainement) :** يقوم التسلسل في مجرد رصف مختلف القصص ومجاورتها، بعد الانتهاء من القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية، وما يضمن الوحدة في هذه الحالة هو التشابه في بناء كل قصة .

2.**التضمين(Encaissement):** هو إدخال قصة في قصة أخرى.

(1)- سعيد يقطين:قال الروائي، ص:162.
(2)- عمرو عيلان :الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص:274.

3.**التناوب(Alternance):**وهو يقوم في حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب؛أي بإيقاف إحداهما طورا والأخرى طورا آخر ومتابعة إحداهما عند الإيقاف اللاحق للأخرى.». (1)

و المتتبع يجد أن **تودوروف** اختطّ لنفسه طريقة خاصة في دراسة الزمن « من خلال تحديده للعلاقات الرابطة بين زمن القصة، وزمن الخطاب، وفقا لمحاور ثلاثة:

محور النظام، ومحور المدة، ومحور التواتر.». (2)

و إذا أمعنا النظر نجد أن هذه المحاور هي نفس المحاور التي اعتمد عليها صاحب الرأي الثاني **جيرار جنيت(G.GENETTE)** في كتابه (خطاب الحكاية) أثناء استعراضه لعنصر الزمن في دراسته لرواية (بحثا عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست، وقد توصل إلى دراسة الزمن وفقا للعناصر الثلاثة وهي: الترتيب (L'ordre)، والديمومة (La durée)، والتواتر (La fréquence) .

1-الترتيب:قبل الشروع في الحديث عن عنصر الترتيب ننوّه إلى أن نسق الترتيب الزمني في الرواية التقليدية ينهض على نظام التعاقب الزمني ،وهو نظام خطي، متسلسل يحكمه المنطق،«ولكن هذا النسق في الرواية الحديثة فقد خطيته، وأصبح اللامنطق هو المتحكم في الزمان الروائي بفعل الخروقات الزمنية التي يمارسها السارد على نظام تسلسل الأحداث الروائية.». (3)

والترتيب أو النظام «يتعلق بتحديد العلاقات بين النظام الزمني التتابعي للوقائع في المتن الحكائي « La diégése » والنظام الزمني الزيف « Pseudo-temporel » لترتيبها في المحكي.». (4)

يرى الباحثون أنه ليس من الضروري «أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما أو في قصة، مع الترتيب الطبيعي لأحداثها.». (5)

(1)- تزفيطان تودوروف:مقولات السرد الأدبي ، ص:56،57.
(2)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:115.
(3)- أحمد مرشد:البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، ص:237.
(4)- عبد العالي بوطيب:مستويات دراسة النص الروائي ، ص:145.
(5)- حميد لحميداني:بنية النص السردي،ص:73.

لذا نجد أن أغلب الروائيين- وخاصة المجددين- يلجؤون إلى إحداث تفاوت واضح بين زمن السرد، وزمن الأحداث، والغاية من وراء ذلك هي إرضاء الحسّ بالجديد لدى القارئ، وتشغيل ملكاته المنطقيّة ،والرياضيّة ،وجعله بصورة عامة يواجه عملا متميزا عما هو مألوف، من أجل شدّ انتباهه، وهكذا فإن كان الترتيب الطبيعي للأحداث مثلا على الشكل التالي:

« س – ص – ك – ل.

فإن المبدع يخلخل هذا النظام حسب الإمكانات المتاحة، فنحصل مثلا على أحد الترتيبات الآتية:

ص – س- ك- ل

ص – ك – ل- س

ص- ل – س – ك

ك - ل – ص - س

ل -ص- ك – س.». [1]

وتبعا لذلك يحدث ما يسميه (**جيرار جنيت**) بالمفارقات الزمنية أو التنافر (distorsion) كما يطلق عليه كل من (سمير المرزوقي، وجميل شاكر) في كتابهما المعنون بـ(**مدخل إلى نظرية القصة**).

وقد ميّزا بين «نوعين من التنافر الزمني،السوابق واللواحق.». [2]

اعتبر جيرار جينيت أن كل مفارقة زمانية «تكون بالنسبة للحكاية التي تتضمن فيها، والتي تنضاف إليها حكاية ثانية زمانية تابعة للأولى من ناحية النحو السردي، وهذه تضمينات يمكن أن تكون أكثر تعقيدا وبإمكان أي مفارقة أن تكون في شكل حكاية أولى بالنسبة لمفارقة أخرى تتآلف معها.». [3]

(1)- حميد لحميداني :أسلوبية الرواية، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء، ط:1، 1989،ص:81.

(2)- ينظر :سمير المرزوقي، جميل شاكر:مدخل الى نظرية القصة،الدار التونسية للنشر، وديوان المطبوعات الجامعية ، تونس، الجزائر،(د.ط)، ص:79-80.

(3)- نبيلة زويش :تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط:1، 2003،ص:82.

إن كشف المفارقات الزمنية، وقياسها، «يسلمان ضمنيا بوجود نوع من درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زماني تام بين الحكاية والقصة، وهذه الحالة المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقية.». (1)

وقبل أن نسترسل في الحديث عن المفارقات الزمنية لابدّ من الوقوف عن كنه كل منها :

1- **الاسترجاع:أو الاستذكار (Analepsis)** «ونعني به استرجاع لأحداث ماضية (Rétrospection) بحيث يقطع السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة.». (2)

إن كل عودة للماضي، «تشكل بالنسبة للسرد ،استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة.». (3)

إن عملية خلخلة الزمن لم يعتمدها المبدع إلا لتحقيق وظيفة جمالية استشفها من وراء ذلك موظّفة لتلبية حاجة التشويق لدى المتلقي باستمرار العلاقة التي تربطه مع النص (4)وقد حدد جيرار جنيت ثلاثة أنواع من الاسترجاعات:

1.1.الاسترجاعات الخارجية: (Extérnal Analepsis) : «هو ذلك الاسترجاع الذي يتناول حادثة أسبق من المنطلق الزمني للحكاية الأولى، وبذلك تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى،الاسترجاعات الخارجية لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك.». (5)

1-2.الاسترجاعات الداخلية (Enternal Analepsis) « وهو الذي يستعيد أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية؛ أي بعد بدايتها والصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي.». (6)،وهذا النوع بدوره ينقسم إلى قسمين:

---

(1)- جيرار جنيت:خطاب الحكاية، ص:47.

(2)- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص:74.

(3)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،ص:121.

(4)- ينظر:سمر روحي الفيصل :الرواية العربية،البناء والرؤيا،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،(د.ط) 2003،ص:104.

(5)- جيرار جنيت:خطاب الحكاية ،ص:60،61.

(6)- نضال الشمالي:الرواية والتاريخ ،جدارا للكتاب العالمي،عالم الكتب الحديث، الأردن،2006 ط:1،،ص:158.

1-2-1.الاسترجاعات الخارج حكائية:(غيرية القصة) -A-I-(hétérodiégétique) «وهي الاسترجاعات التي تتناول خطا قصصيا ؛ أي مضمونا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى، إنها تتناول – إما شخصية يتم إدخالها حديثا ويريد السارد إضاءة سوابقها– وإما شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها قريب العهد.». (1)

1-2-2.الاسترجاعات الداخل حكائية (مثلية القصة) -A-I-(homodiégétique):وهي الاسترجاعات الداخلية التي تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى،وفي هذا النوع نميّز أيضا بين فئتين :

1-2-2-1.استرجاعات تكميلية أو الإحالات (A-I-H-Complémentaire):تضم المقاطع الاستيعادية التي تأتي لتسد، بعد فوات الأوان، فجوة سابقة في الحكاية، ويمكن لهذه الفجوات السابقة أن تكون حذوفا مطلقة أي نقائص في الاستمرار الزمني(2).

1-2-2-2.الاسترجاعات التكرارية (A-I-H-Repétive):ويسميها جيرار جنيت بدقة «استرجاعات تكرارية أو تذكيرات، الحكاية في هذا النمط تعود على أعقابها جهارا، وأحيانا صراحة، وهذا النوع لا يمكن أن يبلغ أبعادا نصية واسعة جدا إلا نادرا بل تكون تلميحات من الحكاية إلى ماضيها الخاص.». (3)

1-2-2-3.الاسترجاعات الجزئية:وهي تلك الاسترجاعات «التي تروي لحظة من الماضي تظل معزولة في تقادمها ،ولا يسعى في وصلها باللحظة الحاضرة،وهذا النوع من الاستعادات ينتهي بحذف دون أن تنضم إلى الحكاية الأولى.». (4)

1-2-2-4.الاسترجاعات الكاملة:« يرتبط هذا النوع بممارسة البداية من الوسط،فيرمي إلى الاستعادة السابقة السردية كلها،وهو يشكل على العموم قسطا مهما من الحكاية، بل ينطوي في بعض الأحيان على الجوهري منها.». (5).

(1)- جيرار جنيت:خطاب الحكاية،ص:61.
(2)- ينظر المرجع نفسه ،ص:62.
(3)- المرجع نفسه،ص:64.
(4)- المرجع نفسه: ص:70،71.
(5)- المرجع نفسه ، ص:71.

كل هذه الاسترجاعات تنتمي إلى نوع واحد من أنواع الاسترجاعات الداخلية ألا وهو نوع الاسترجاعات الداخل حكائية.

3-1.الاسترجاعات المختلطة (Analepses mixte):إن هذا النوع من الاسترجاعات «تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى،ونقطة سعتها لاحقة لها.». [1] ،وهذا النوع لا يلجأ إليه إلا قليلا –« تحدد بخاصية من خاصيات السعة، يقوم على استرجاعات خارجية تمتد حتى تنضم إلى منطلق الحكاية الأولى وتتعداه.». [2]

2-الاستباق :(Proleplsis)

«وهو مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد.». [3] وقد أطلق عليه جيرار جنيت اسم (الاستشراف)،وهذا النوع من المفارقات عادة ما يكون أقل تواترا من الاسترجاعات، ونجده بالخصوص في الحكاية التي تسرد بضمير المتكلم،وذلك بسبب ما يميزها من طابع استعادي، يرخّص للسارد في تلميحات إلى المستقبل ،وذلك يندرج ضمن الدور الذي يقوم به [4].

وما ينطبق على الاسترجاع من تفرعات ينطبق أيضا على الاستباق الذي يضمّ تحته نوعين من الاستباقات:

2-1.استباق خارجي(External proplelsis):وهذاالنوع من الاستباقات«في أغلب الأحيان يكون له وظيفة ختامية تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية.». [5]

كما يتضمّن هذا النوع «مجموعة من الحوادث الروائية التي يحكيها السارد بهدف اطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل.». [6].

2-2.استباق داخلي: (Internal prolepsis) وصل جيرار جنيت في كتابه خطاب الحكاية إلى أن هذا النوع من الاستباقات الداخلية «عادة ما يطرح نوعا من المشاكل

(1)-جيرار جنيت:خطاب الحكاية ،ص:60.
(2)- المرجع نفسه ،ص:70
(3)- نضال الشمالي:الرواية والتاريخ ،ص:165.
(4)- ينظر: جيرار جينيت:خطاب الحكاية ،ص: 76.
(5)- المرجع نفسه ،ص:77.
(6)- أحمد مرشد :البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ،ص:267.

وبالأخص مشكلة التداخل؛أي مشكلة المزاوجة بين الحكاية الأولى، والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي.». [1] وهذا النوع من الاستباق يتضمن نوعين من الاستباقات :

2-2-1.استباق خارج الحكائية: ويسميها جيرار جنيت **(بالاستباقات غيرية القصة)** وهذا النوع لا يهدده خطر التداخل بين الحكاية الأولى والحكاية الثانية. [2]

2-2-2.استباق داخل الحكائية:ويسميها جيرار جنيت **بالاستباقات (مثلية القصة)** وقد قسمه إلى نوعين من الاستباقات الداخلية:

2-2-2-1-استباقات تكميلية : وهي تلك الاستباقات «التي تسبب مقدما ثغرة لاحقة في الحكي وتعوض هذه الاستباقات عن حذوف أو نقصانات مقبلة في الحكاية.». [3] ،وهي عبارة «عن تطلعات يتكئ السارد عليها، لبيان مستقبل الشخصية الروائية دون أن يلجأ إلى إعادة حكي هذا المحكي التكميلي مرة أخرى.». [4]

2-2-2-2.استباقات تكرارية:وهي الاستباقات التي تضاعف مقدما، مقطعا سرديا آتيا،وهذا النوع قلما يوجد إلا في حالة التلميحات الوجيزة ،وتؤدي دور إعلان المتلقي بالأحداث القادمة.[5]

مما سبق نلحظ أن جيرار جنيت كان دقيقا إلى حد بعيد في تقسيماته، وتصنيفه للزمن،فكل تقدّم أو تأخّر يولّد في النص تقنية جديدة مصاحبة للزمن سواء أكانت استرجاعا أم استباقا.

وبذلك تكون صيغتا الاستباق والاسترجاع من الصيّغ المساهمة في إثراء النص الروائي،وتميّزه من الناحية الدلالية بإضافته دلالات، ومعان جديدة، ولفظية تشدّ القارئ ليكون على اتصال دائم مع النص ،كما تشكل لديه حافزا يعمل على مشاركته في بناء الهيكل العام للنص.

كما توصل جيرار جنيت أثناء أبحاثه حول الزمن إلى إمكانية قياس مفارقات الزمنية وذلك عبر ثنائية **المدى (Portée) و الاتساع (Amplitude)** .

---

(1)- جيرار جنيت،خطاب الحكاية ،ص:79.

(2)- ينظر: المرجع نفسه ،(ص.ن).

(3)- المرجع نفسه،ص:79،80.

(4)- أحمد مرشد:البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ،ص:271.

(5)- ينظر:جيرار جنيت:خطاب الحكاية ،ص:80،81.

3- مدى المفارقة:« هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة.». [1] بعض الأحيان يقطع السارد سرده لأحداث القصة و يبدأ في استرجاع الماضي، أو يعطي استباقات تشير إلى المستقبل و قد يطول هذا القطع ليشمل زمنا طويلا، و قد يقصر ليشمل لحظة، يقول جيرار جنيت «يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي أو في المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة؛أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية سنسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية.». [2.]

4- **اتساع المفارقة** : و يختص بقياس المساحة التي تشغلها العودة إلى الوراء على صفحات الرواية. [3]، يقول جيرار في هذا الصدد «يمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا،وهذا ما نسميه سعتها.». [4]

وهكذا يتبين لنا مما سبق أن الزمن أيضا يمكن إخضاعه لسلم قياسي، نستطيع من خلاله قياس بعض اللحظات الملائمة في حكاية ما.

2-الديمومة، المدة Duration

المدة أو الاستغراق الزمني: «هو ذلك البند الذي يراقب –بالمقارنة بين القصة وزمن السرد- تسارع الأحداث أو تباطؤها وربما جمودها فهل استغرق حدث ما مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا ؟.». [5]

ويشير جيرار جنيت إلى صعوبة عملية مقارنة مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية ،وذلك لمجرد ألا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات.فما يطلق عليه هذا الاسم تلقائيا لا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقراءته. [6]

وهكذا إذا كانت دراسة مدة الاستغراق الزمني، وقياسها غير ممكنة وفقا للصعوبات التي بيّنها جيرار جنيت، فإن ذلك لا يمنعنا من ملاحظة الإيقاع الزمني عن طريق تتبّع

(1)- حميد لحمداني:بنية النص السردي ،ص:74.
(2)- جيرار جنيت:خطاب الحكاية ،ص:59.
(3)- ينظر: آمنة يوسف:تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ،ص:80.
(4)- جيرار جنيت:خطاب الحكاية ،ص:59.
(5)- نضال الشمالي :الرواية والتاريخ ،ص:169.
(6)- ينظر: جيرار جنيت:خطاب الحكاية ،ص:101

مواطن اختلاف مواطن الحكي، وتباينها ،وهذا الاختلاف يخلق لدى القارئ نوعا من الإحساس بالسرعة الزمنية والتباطؤ الزمني. [1]

يمكن تحديد سرعة الحكاية « وذلك بالعلاقة بين مدة (هي مدة القصة مقيسة بالثواني، والدقائق، والساعات، والأيام، والشهور والسنين) وطول (هو طول النص المقيس بالسطور والصفحات) .». [2]

وقد اقترح جيرار جنيت لدراسة الاستغراق الزمني أو الديمومة أربع تقنيات زمنية تكشف عن مواطن تسريع الحكي، ومواطن تبطيئه،فاستعمل في التسريع تقنيتي المجمل **(الخلاصة والقطع)**، واستعمل في التبطيء **(الوقفة، والمشهد)**، وسنتعرض لكل منهما بالتفصيل:

2-1.تسريع الحكي:تسريع الحكي في أبسط معانيه هو« ضمور في زمن القصة مقابل الزمن السردي الآخر المحدث،بحيث يختصر الزمن الحقيقي في عبارة أو جملة أو إشارة توحي بأن زمنا ما قد أنجز وتمّ تجاوزه .». [3] لسبب اقتضته الضرورة الإبداعية ،إمّا اختصارا لزمن الأحداث، تفاديا لملل القارئ،وقد يكون في بعض الأحيان وسيلة من وسائل جذب القارئ ولفت انتباهه.

وكما ذكرنا سابقا لتحقيق هذا المستوى من السرد اقترح جيرار جنيت تقنيتي: المجمل والقطع:

2-1-1.المجمل أو الخلاصة (Sommaire): يرمز له جيرار جنيت بـ:**زح< ز ق.**

« تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث و وقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر، أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل.». [4]،تتضمن الخلاصة مظهرين؛ خلاصة محددة وخلاصة غير محددة:

(1)- ينظر: حميد لحميداني:بنية النص السردي،ص:76.
(2)- جيرار جنيت:خطاب الحكاية ،ص:102.
(3)- نضال الشمالي:الرواية والتاريخ ،ص:170.
(4)- حميد لحميداني:بنية النص السردي ،ص:76.

2-1-1-1.خلاصة محددة: إن المجمل وفق هذا المظهر يعمل على تحديد الزمن الذي تستغرقه الأحداث الروائية التي يحتويها [1]

2-1-1-2.خلاصة غير محددة:الخلاصة غير المحددة «تنأى عن تحديد الزمن الذي تستغرقه الأحداث الروائية التي يحتويها.». [2]

2-1-2.القطع أو الحذف: (l'ellipses): يرمز له جنيت **ب: ز ح=0 ،زق=ن إذن زح < ∞ زق** ،وهي فترة من زمن الحكاية يتجاوزها الروائي بعدم ذكر الأحداث التي وقعت فيها. [3] ، ويقصد جيرار جنيت بالحذف الزمني إهمال ما يعرف بالنقصان. وتحليل الحذوف غالبا ما يرتد إلى تفحص زمن القصة المحذوف. [4]

وقد ميّز **(جيرار)** من الناحية الشكلية بين ثلاثة أنواع من الحذف:

2-1-2-1-الحذف الصريح (Ellipse Explicite): هذا النوع يصدر « إما عن إشارة محددة أو غير محددة إلى ردح الزمن الذي تحذفه ،وفي هذه الحالة فإن هذه الإشارة هي التي تشكّل الحذف بما هو مقطع نصي.». [5] وهذا الحذف يتضمن نوعين حذفا محددا، وحذفا غير محدد.

1-حذف محدد: وفيه «يعلن السارد بشكل عابر عن المدة المبتعدة من زمن الحكاية. ». [6] و مثاله: (مرت سنتان).

2-حذف غير محدد:« السارد في هذا النوع من الحذف الصريح لا يعلن عن المدة الزمنية التي أزاحها من زمن الحكاية.». [7] و مثاله: (مرت سنوات طويلة).

2-1-2-2.الحذف الضمني (Ellipse Implicité): أي تلك «التي لا يصرح في النص بوجودها بالذات والتي إنما يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني، أو انحلال للاستمرارية السردية.». [8]

---

(1)- ينظر: أحمد مرشد:البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله ،ص:284.
(2)- المرجع نفسه،ص:289
(3)- ينظر: المرجع نفسه ،ص:292.
(4)- ينظر جيرار جنيت،خطاب الحكاية ،ص:117.
(5)-المرجع نفسه، ص118
(6)- أحمد مرشد :البنية والدلالة في رواية إبراهيم نصر الله ،ص:293.
(7)- المرجع نفسه ،ص:296.
(8)- جيرار جنيت :خطاب الحكاية ،ص:119.

2-1-2-3.الحذف الافتراضي (Lipse Hypothétique):

إن أكثر أشكال الحذف الضمنية «هو الحذف الافتراضي تماما، والذي تستحيل موقعته، بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان والذي ينم عنه بعد فوات الأوان استرجاع.». (1)

يعد هذا النوع «أكثر أنواع الحذف غموضا لعدم وجود قرينة تمكّن المتلقي من تحديد موقعته أو مدته الزمنية.». (2)

2-2.تبطيء الحكي:

مثلما استعمل جيرار جنيت لتحقيق ميزة تسريع أحداث الحكي تقنيتي (**الخلاصة والحذف)** ،فقد اتخذ إجراءات مماثلة لتحقيق ميزة التبطيء عن طريق تقنيتي (**الوقفة، والمشهد)**:

2-2-1.الوقفة أو الاستراحة(Pause): يرمز لها جيرار جنيت بـ: **زح =ن، زق=0. إذن زح>∞زق** ،أما الاستراحة فتكون في مسار السرد الروائي «توقفات معينة يحدثها الروائي بسبب لجوئه إلى الوصف ،فالوصف يقتضي عادة انقطاع الصيرورة الزمنية، ويعطل حركتها.». (3)

غالبا ما يعلن الوصف في الخطاب الروائي « عن تعطيل النسق الزمني للسرد أو الحدّ من وتيرته، فيتوقف مسار القصة، مدى قد يطول أو يقصر، و يبقى السرد في حال انتظار فراغ الوصف من الاشتغال ليتابع مساره.». (4)

2-2-2 المشهد: (scène) يرمز له بـ: **زح=زق** يقصد بالمشهد «المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعف السرد، و المشاهد بشكل عام يمثل اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق.». (5)

(1)- المرجع نفسه ،(ص.ن).
(2)- أحمد مرشد :البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ،ص:301.
(3)- حميد لحميداني:بنية النص السردي ،ص:76.
(4)- بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب ،ص:579.
(5)- حميد لحميداني : بنية النص السردي ،ص:78.

3-التواتر:(prequency):يعد جيرار جنيت من أوائل من درسوا التواتر السردي، « والتواتر هو 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)

هذه أهم التقنيات التي اعتمد عليها جيرار جنيت في دراسته للزمن، و بدورنا سنقوم بدراسة الزمن في رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج معتمدين على ما قدمه جيرار جنيت في تحليله للزمن، وآثرناه على منهج تدوروف الذي اعتمد في دراسته على زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة.

ومن ناحية أخرى أردنا أن نقتفي أثر جيرار باعتباره من الأوائل الذين درسوا سرديا موضوع الزمن، و أبدعوا فيه، فكان له المقام الأول دون غيره من الباحثين.

أضف إلى ذلك أن الطريقة التي اعتمدها جنيت، طريقة دقيقة تتضمن عناصر محددة، ومدققة، وزيادة على ذلك اتسامها بالوضوح، والتفصيل التي تجنّب الباحث الدخول في متاهات العموم، وتمكّن القارئ من تحديد ما يصبو إلى معرفته.

لذلك سنقتصر في دراستنا للزمن في رواية كتاب الأمير على محوري:

1- الترتيب : الاسترجاع، و الاستباق.

2-المدة : من حيث تسريع الحكي، وتبطيئه.

للوصول إلى أهم الخصائص الزمنية التي تميّز هذه الرواية على غيرها من الإبداعات الروائية .

3- دراسة الزمن في رواية كتاب الأمير:

ذكرنا فيما سبق أن جيرار جنيت أثناء دراسته لرواية (**بحثا عن الزمن الضائع**) ميّز بين زمن الحدث الذي يحكي عنه؛أي زمن القصة، والزمن المطروح في الرواية على الطريقة التي يقدمها المبدع؛ أي زمن الخطاب.

3-1 زمن القصة:

(1)- نضال الشمالي: الرواية و التاريخ ،ص:184.

إن أول ما يلفت انتباهنا بمجرد فتح الرواية (**الافتتاحية الزمنية**) التي حددها واسيني الأعرج بتاريخ **28 جويلية 1864 فجرا**، و كأنّه هنا يريد أن يضع القارئ منذ البداية في الجو العام الذي تدور وفقه أحداث الرواية، مازجا ذلك بالظواهر الطبيعية المصاحبة للزمن؛ أي الصيف «**28 جويلية 1864 فجرا الرطوبة الثقيلة والحرارة التي تبدأ في وقت مبكر الساعة تحاذي الخامسة**.» [1].

و المتأمل يجد أن واسيني كان دقيقا في تحديده للسياق الزمني **بالسنة، والشهر، واليوم، والفصل، والساعة**، حتى لا يترك فرصة للقارئ يتساءل من خلالها على الثغرة الناقصة التي يمكن أن تلهيه عن مجريات الحكي.فالبداية لها وقعها في التأثير على ذهن القارئ.

كل هذه التحديدات وردت في الأميرالية الأولى التابعة(**لباب المحن الأولى**).

نستطيع القول إن واسيني الأعرج وُفّق في سياقه للعنوان (**باب المحن**)، ثم ربطه بعد ذلك في التحديد الزمني بالصيف، فعادة ما يكون فصل الصيف المحفز المثير لاسترجاع المحن التي يصادفها الشخص في حياته بفعل السكون الذي يتخلله، فالشتاء عادة ما يكون للحركة، مخيّلة الشخص فيه تكون في حالة نشاط، فتلك الحركية تلهيها عن استرجاع المواجع والذكريات.

لذلك نجد واسيني الأعرج يجسد لنا هذا الاسترجاع في شخصية جون موبي، وهو بصدد تنفيذ وصية الأسقف (**مونسينيور انطوان ديبوش**) الذي عيّن أول قس للجزائر من قبل **البابا غريغوار السادس عشر** سنة **1838**. [2]

وقُدّ قدر لجون موبي أن يعود إلى الجزائر، و يحقّق وصية سيّده في اليوم نفسه الذي خرج فيه من أراضي الجزائر.

لقد كان لرواية كتاب الأمير حظ وافر؛ لاتصالها بالمرجعية التاريخية الحقة، المتصلة فعلا بالحدث التاريخي الواقعي، وذلك من خلال التدقيق التوثيقي بالسنوات والأشهر، والأيام، والفصول، ولعلّ السبب في ذلك يرجع بالدرجة الأولى إلى كون

(1)- واسيني الأعرج : كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ،ص:9.
(2)- ينظر: المصدر نفسه ،ص:546.

الرواية ذات طبيعة تاريخية، فأدى ذلك بواسيني الأعرج إلى الانسياق خلف الأحداث التاريخية، فكان مؤرخا في بعض المشاهد والأبواب، وروائيا في أبواب أخرى.[1]

و نستشف سمة التبعثر- إن صح التعبير – من هذا التحديد؛ لأن السارد لم يلتزم المسار الخطي في تحديده للتواريخ بشكل منظم، بل تخلله نوعا من الاختلال، والاضطراب والتوتر، وفي الحقيقة ما ذلك إلا تجسيد واضح لنفسية الروائي التي حاول عكسها وإسقاطها على سرد الشخصية الساردة فما كان لذلك إلا أن يطبع على سير الأحداث التي كلف باسترجاعها وتبليغها .

من خلال هذا التحديد يمكن للقارئ أن يتعرف على أحداث الرواية من مطلعها الافتتاحي حتى نهايتها الاختتامية، رغم أن بدايتها الأولى وهي **عودة جون موبي في سنة 1864م** لم تكن هي البداية المنطقية لسيرورة الأحداث، وإنّما هي الخاتمة التي انتهى إليها مونسينيور، لتبدأ الرواية فيما بعد عن طريق الارتداد، وبالتدرّج المرحلي لإعادة سير الأحداث، مند دخول مونسينيور إلى الجزائر، وتعرفه على الأمير، ومختلف الأحداث التي تعرض لها الأمير في معاركه، ثم سجنه ثم إطلاق سراحه بفضل مونسينيور، وغيرها من الأحداث التي تمّ سردها بطريقة التوائية.

و نلحظ في الافتتاحية التي انتهجها واسيني الأعرج بين تنفيذ الوصية إلى استرجاع الأحداث التي عايشها جون موبي مع مونسينيور، نوعا من التذبذب في الحركة السردية بين ماض بعيد، وحاضر قريب، وقد كان لهذه الافتتاحية دور هام في إدخال القارئ في عالم المجهول، عالم الرواية التخييلي، الذي تتضح خباياه كلما تقدم القارئ في فهم الأحداث.[2]

وسنحاول فيما يلي إعادة ترتيب الأحداث الروائية التي عمل الروائي على بعثرتها، وتكسير سيرورتها ترتيبا منطقيا يتلاءم مع الأحداث الواقعية الثابتة في مرحلة زمنية محددة تاريخيا بالسنوات والأشهر والفصول:

(1)- ينظر:نضال الشمالي : الرواية و التاريخ ،ص:124.

(2)- ينظر:سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،(د.ط) ،1984 ،ص:30.

ترتيب الأحداث	تحديد الأبواب و الوقفات	الحدث التاريخي	التحديد الزمني	الصفحة
الحدث 1	-الباب الأول (المحن الأولى) -الوقفة الثانية	-عـام الجـراد الأصـفر،عام المـوت و الخـراب حيـث جـف الماء، و نضبت العيون و كثر القتال و الحروب بين الأشقاء.	1832	ص56
الحدث 2	-الباب الأول الوقفة الثانية	-قراءة صك البيعة وإعلان الأمير عبد القادر سلطانا وأميرا للمؤمنين.	27 نوفمبر1832 الخريف	ص79
الحدث 3	-الباب الأول -الوقفة الثالثة	-عقد دوميشال معاهدة مع الأمير،كانت أول هدنة وبداية سلام.	في حدود 1833 أو بعدها بقليل	ص88
الحدث 4	-الباب الأول -الوقفة الثالثة	-هجوم قوات الجنيرال دوميشال على قبائل الغرابة.	7 ماي 1833 الربيع	ص93-94-95
الحدث 5	-الباب الأول -الوقفة الثالثة	-هجوم دوميشال على قوات الأمير في موقعة وهران.	30 ماي 1833 الربيع	ص111
الحدث 6	-الباب الأول -الوقفة الثالثة	-إعادة تأكيد معاهدة الهدنة بين الأمير ودوميشال وفق وثيقة جديدة موقعة من ابن العراش ومردوخي عمار.	25فبراير 1834	ص106
الحدث7	-الباب الأول -الوقفة الثالثة	-تعيين حاكم عام على الجزائر تحت رعاية سلطة ملك فرنسا.	22جويلية 1834	ص100
الحدث 8	-الباب الأول -الوقفة الثانية	-انتشار مرض الكوليرا الذي أكل أكثر من ألف و خمسمائة ساكن.	18 يوم في أكتوبر1834	ص67
الحدث 9	-الباب الأول -الوقفة الثالثة	- خروج الأمير باتجاه المدية وهلك أكثر من 280 من أتباع الدرقاوي.	22 افريل 1835	ص120

الحدث10	-الباب الأول -الوقفة الثالثة	- خروج الأمير من المدية بعد وضع الأمور في مسالكها الصحيحة و نصب إدارة جديدة.	12 ماي 1835 (لم يذكر التاريخ بشكل محدد و إنما ذكرت الفترة التي قضاها الأمير في المدية) - بقي الأمير 20 يوم في المدية	ص121
الحدث 11	-الباب الأول -الوقفة الرابعة	-قدوم لكلوزيل (clausel) إلى الجزائر و دق ناقوس الحرب بنزول الطلائع الأوروبية الأولى التي استقرت بالجزائر.	01 أوت 1835 الصيف	ص149-150
الحدث 12	-الباب الثاني (أقواس الحكمة) -الوقفة السابعة	- تكريم مصطفى بن اسماعيل من طرف كلوزيل عندما سارع لنجدته و خان دينه و عرضه، و كان وراء تدمير تكدامت.	6 فبراير1836	ص308
الحدث 13	- الباب الأول - الوقفة الخامسة	اتجاه بيجو نحو ميناء رشقون بعد الاستعانة بقوات مصطفى بن إسماعيل، وإحداث خسائر كبيرة .	4 جويلية 1836	ص 178
الحدث 14	- الباب الأول	- دخول مونسينيور ديبوش أول مرة إلى الجزائر.	1838	ص 14
الحدث 15	- الباب الثاني	-هجوم الأمير على محمد التيجاني مقدم الزاوية التيجانية وفرض الحصار على مدينة عين ماضي .	الحصار من 12 جوان حتى 2 ديسمبر (الشتاء) 1838	ص 246
الحدث 16	- الباب الثاني الوقفة السادسة	- حرق مدينة عين ماضي من طرف ليون روش.	12 جانفي 1841	ص 246

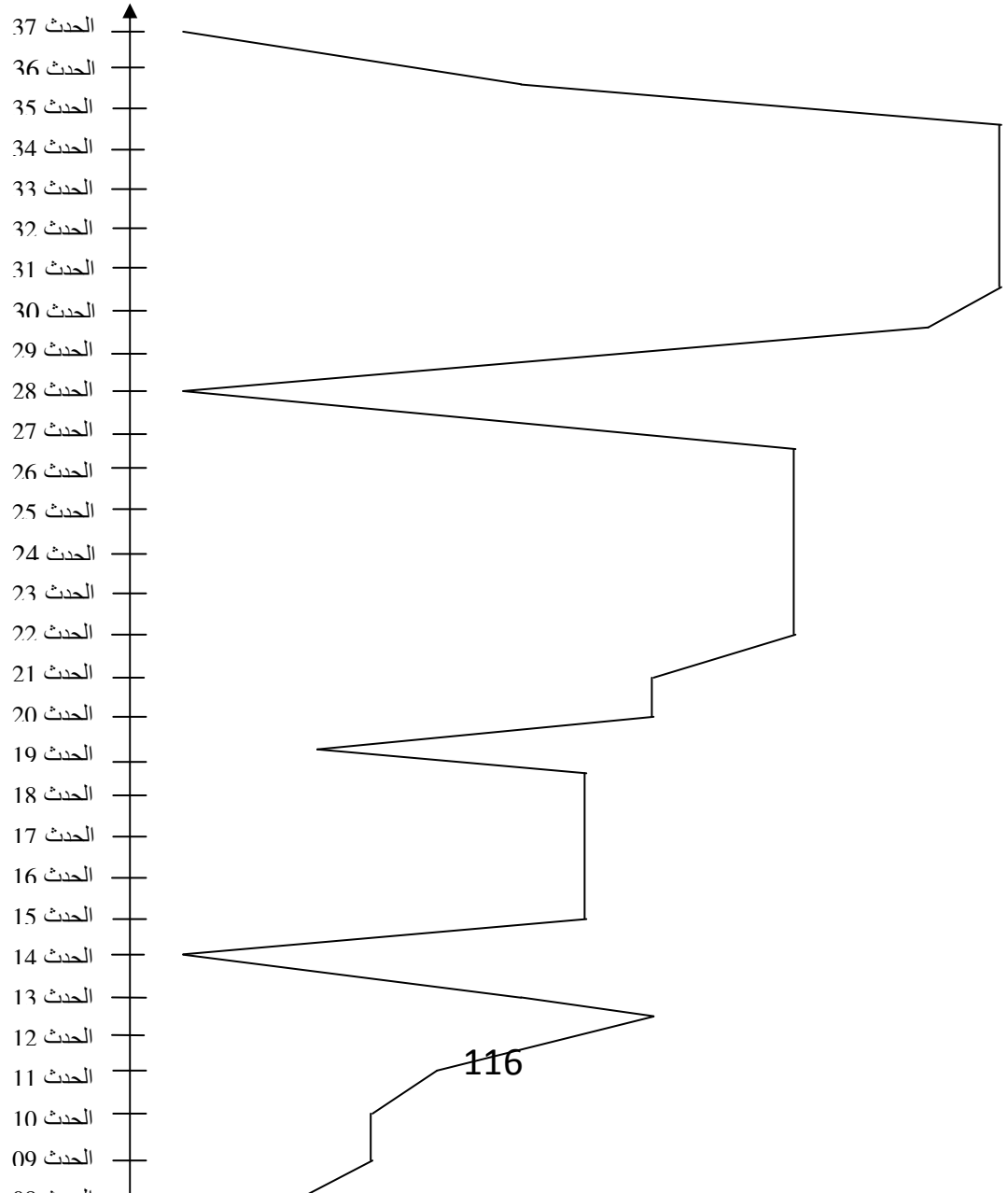
الحدث 17	- الباب الثاني - الوقفة السادسة	- وصول بيجو طوماس روبرت إلى الجزائر قادما من طولون بعد أن عيّن حاكما جديدا على الجزائر خلفا للماريشال فالي .	22 فبراير 1841	ص 266
الحدث 18	- الباب الثاني - الوقفة السادسة	- خروج جيش بيجو من مستغانم ليبلغ تكدامت وتدميرها كليا ثم حرقها.	8 ماي 1841 بلغ تكدامت بعد ستة أيام أي في 14 ماي 1841	ص 270
الحدث 19	- الباب الأول - الوقفة الثانية	- لقاء مونيسيور بزوجة ماسو نائب المتصرف المالي العسكري، ترجوه إطلاق سراح زوجها بعد أن تم القبض عليه من قبل جيش الأمير.	21 ماي 1841	ص 47
الحدث 20	- الباب الثاني - الوقفة السابعة	إطلاق سراح المساجين وتبادلهم بعد مفاوضات بين مونسينيور وخليفة الأمير سيدي مبارك.	ماي 1841	ص 313
الحدث 21	- الباب الثاني - الوقفة السابعة	- اكتشاف مكان الزمالة من قبل الكولونيل يوسف بصحبة الدوق دومال.	10 ماي 1843 الربيع	ص 292 – 293
الحدث 22	- الباب الثالث **(المسالك والمهالك)** - الوقفة التاسعة	- بعث مونسينيور استقالة إلى روما، وانعزل في معتزل سطوالي بسبب ضغط الديون.	9 ديسمبر 1845	ص 434
الحدث 23	الباب الثاني - الوقفة التاسعة	- مجزرة سيدي ابراهيم التي قام بها مصطفى بن التهامي بقتله المساجين.	- في ليلة 24 إلى 25 أفريل 1846	ص 365
الحدث	- الباب الثاني	- خروج مونسينيور ومغادرته	22 جويلية 1846	ص 367

24	- الوقفة التاسعة	أرض الجزائر كالسارق ليلا في زورق صغير من ساحل مصطفى باتجاه سفينة، ونزوله بميناء طولون.		
الحدث 25	- الباب الثاني - الوقفة التاسعة	- خروج العقون من فاس على رأس جيش جرار مكون من خمسة عشر ألف رجل، الهدف كان إبادة جيش الأمير ودحره .	14 أكتوبر 1847	ص 369
الحدث 26	- الباب الثاني الوقفة التاسعة	- تحرك الأمير بكل أفراد الدائرة باتجاه زايو على بعد 6 كيلومترات من الملوية.	9 نوفمبر 1847	ص 369
الحدث 27	- الباب الأول - الوقفة الأولى	- إلقاء القبض على الأمير.	ليلة 21 ديسمبر إلى 22- 1847	ص 32
الحدث 28	- الباب الأول - الوقفة الأولى	- حضور مونيسيور إحدى جلسات البانكي لمناقشة قضية الأمير.	17 جانفي 1849	ص 24 – 25
الحدث 29	- الباب الثالث - الوقفة العاشرة	- دعوة لويس نابليون مجلسا استثنائيا لمناقشة وضعية الأمير .	14 جانفي 1849	ص 471
الحدث 30	- الباب الثالث - الوقفة الحادية عشر	- خروج مونسينيور من بوردو عند تلقيه الإهانة من الدائنين متجها إلى إسبانيا.	13 أوت 1851	ص 491
الحدث 31	- الباب الثالث - الوقفة الحادية عشر	- حل نابليون الجمعية الانتخابية، وأصبح سيد قراراته .	2 ديسمبر 1851	ص 495
الحدث 32	- الباب الثالث - الوقفة الحادية عشر	- زيارة الرئيس لويس نابليون الأمير في قصر أمبواز وإعلانه بإطلاق سراحه.	16 أكتوبر 1852 الخريف	ص495

الحدث 33	- الباب الثالث - الوقفة الحادية عشر	- خروج الأمير إلى شوارع باريس، ورؤية بناياتها .	28 أكتوبر 1852	ص 503
الحدث 34	- الباب الثالث - الوقفة الحادية عشر	- رحيل الأمير مع عائلته وأصدقائه إلى تركيا وبالضبط بروسا.	11 ديسمبر 1852	ص 524
الحدث 35	- الباب الثاني - الوقفة الخامسة	- اشتداد المرض على مونسينيور وزيادة آلامه.	1856	ص 203
الحدث 36	- الباب الثاني - الوقفة الخامسة	- خروج جثمان مونسينيور من مدينة بوردو وباتجاه مرسيليا.	خرج في 24 جويلية ووصل إلى مرسيليا في 26 جويلية 1864	ص 202
الحدث 37	- الباب الأول	- تنفيذ جون موبي وصية مونسينيور برمي الأتربة على بحر الجزائر ووضع أكاليل الورود فيه، ووصول جثمان مونسينيور .	28 جويلية 1864	ص 9

- الجدول رقم: (02) ترتيب الأحداث التاريخية ترتيبا زمنيا

بعد ترتيب الأحداث حسب تسلسلها الزمني، سنحاول فيما يلي عرض منحنى بياني نبين فيه الاضطراب الحاصل، و التذبذب المخل في عملية سرد أحداث الرواية حسب الوقفات المحددة بالصفحات:


الحدث 37
الحدث 36
الحدث 35
الحدث 34
الحدث 33
الحدث 32
الحدث 31
الحدث 30
الحدث 29
الحدث 28
الحدث 27
الحدث 26
الحدث 25
الحدث 24
الحدث 23
الحدث 22
الحدث 21
الحدث 20
الحدث 19
الحدث 18
الحدث 17
الحدث 16
الحدث 15
الحدث 14
الحدث 13
الحدث 12
الحدث 11
الحدث 10
الحدث 09

الشكل رقم: (01)

منحنى بياني لتذبذب التواريخ الزمنية في الرواية

لقد انتهجنا في الجدول المذكور سابقا ترتيب الأحداث التاريخية حسب الأزمنة الموثّقة في الرواية، ورغم ذلك نقول إننا لم نستطع بصفة مطلقة تحديد زمن القصة الحقيقي لاعتبارات عدة، من بينها أنّنا قمنا بتتبع الأحداث التاريخية المقيّدة زمنيا فقط دون بقية الأحداث، وهذا يؤدي بنا بالضرورة إلى تخطي العديد من الأحداث المكمّلة للبناء السردي مما يخلق نوعا من الثغرات الزمنية.

من خلال إعادة ترتيب الأحداث نلحظ مجموعة من الاضطرابات تمسّ المسار الطولي، ويتضح ذلك أكثر في المنحنى البياني الذي اعتمدناه، فنرى أن الأحداث كان مسيرها طوليا من الناحية الطبيعية؛ أي الزمن الحقيقي، فقام الكاتب عندما اعتمد التاريخ مرجعية لمادته الحكائية، بتكسير هذا المسار من خلال إضفاء الطابع الروائي على الأحداث ،ونلاحظ هذا التكسير في بداية الرواية.فالزمن الطبيعي؛ أي الزمن الحقيقي يستجدي التدرج في ذكر الأحداث من بدايتها؛ أي من فترة مبايعة الأمير وتنصيبه سلطانا إلى غاية موت مونسينيور، إلا أن الكاتب عمل العكس ، فبدأ روايته من النهاية؛ أي آخر حدث في الترتيب الزمني، و ذلك من عادات واسيني الأعرج فغالبا ما يبدأ رواياته من النقطة الأخيرة ثم يبدأ في استرجاع الأحداث.

كما نلحظ من خلال المنحنى البياني ميزة التغيّر، و الحركة؛ أي عدم الثبات فيبدأ من آخر حدث ثم يعود إلى أول حدث في الترتيب التاريخي، ثم يعود إلى الوسط وهكذا بين تقدم وتأخر، وقلما نجد ذلك الاستقرار الذي لاحظناه في وتيرة بعض الأحداث، ولاسيما بين الحدث الثالث إلى الحدث السابع، و ما بين الحدث الثاني والعشرين إلى الحدث السادس والعشرين.

لعل المزاوجة بين الثبات والتغيّر في ذكر الأحداث، وبالاعتماد على المرجعية التاريخية الواقعية تشحن القارئ لإجهاد نفسه في خلق الدلالات الفكرية التي يسمو الروائي إلى بثّها في ثنايا الأحداث.

فالعادة أن الزمن الطبيعي يكون تصاعديا من الأسفل إلى الأعلى، إلا أن الأحداث هنا كانت بدايتها تنازلية من الأعلى؛ أي فترة انتهاء وانقضاء الأحداث، والتدرج إلى الأسفل، ومع ذلك لا نستطيع القول إن الزمن الطبيعي كانت وجهتة تنازلية لما تخلله من تقدم وتأخر، إذا قارناه بالوقفات .

والملاحظة الأخرى التي نريد الإشارة إليها أن الزمن الطبيعي؛ أي زمن القصة في الرواية امتد من **سنة 1832 إلى سنة 1864**؛ أي أحداث فترة قدرت بـ **اثنين وثلاثين سنة وثلاث مائة وأربعة وثمانين شهرا**، آخذين في ذلك تجاوز بعض الأحداث والاهتمام بأبرزها بعين الاعتبار تم سرده **خلال 553 صفحة** ،إذا قارنا ذلك بالزمن الروائي السردي فنلقى أن الراوي استرجع كل تلك الأحداث في فترة لا تتجاوز **يوما واحدا**، بدأت منذ الفجر؛ أي منذ طلوع الشمس وانتهت فيما بعد الظهر وقت وصول جثمان مونسينيور .

وهنا تبرز فنّية الكاتب واسيني الأعرج في التلاعب بالزمن ،وسنفهم طبيعة الزمن أكثر إذا قمنا باستنطاق البنية الزمنية وفقا لتقنيتي الترتيب والمدة.

3-2.زمن الخطاب

إن زمن الخطاب لا يمكن أبدا أن يكون موازيا تماما لنظام الزمن المحكي؛ أي زمن القصة الطبيعي، «فثمة بالضرورة تداخلات في القبل والبعد، ومردّ هذه التدخلات إلى الاختلاف بين الزمنين من حيث طبيعتها.» [1]

ولقد لاحظنا سابقا أن الكاتب لم يعرض الأحداث حسب ترتيبها المنطقي، بل قام بعرضها وفقا لما أملته عليه الضرورة الإبداعية مستهلا بالحدث الأخير.

إن جمالية السرد تظهر بالتحديد في الخلخلة التي يعتمدها الكاتب، أضف إلى ذلك «أن اللعب بالأزمنة داخل القصة.. عمل جمالي بحت لا يؤثر على الأحداث من حيث الماهية والجوهر، وإنما من حيث الصياغة والترتيب.» [2]

بمعنى أن الخلخلة أو تكسير الزمن الطبيعي لا يؤثر بتاتا على مستوى استقبال القارئ لعدم تأثيره على تغيير الأحداث ،وهذا ما ينطبق على رواية كتاب الأمير، فالرواية عندما تقرأها للوهلة الأولى يتبيّن لك أن الأحداث مختلطة ،ومتشابكة مع بعضها البعض ولا يمكنك فهمها أو الإمساك بالزمن الطبيعي، إلا عندما تقرأها عدة مرات، و تقوم بترتيب الأحداث ذهنيا أثناء عملية القراءة ستدرك المقاصد التي تبحث عنها.

(1)- تزفيطان تودوروف:الشعرية ،تر:شكري المبغوت،ورجاء سلامة،دار توبقال للنشر، ط:2، 1990 ،ص:48

(2)- سليمان كاصد:الموضوع والسرد،مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي،دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن ،(د.ط)،2002،ص:261.

3-2-1.الترتيب:وقبل أن نسترسل في الحديث عن زمن الخطاب سنبيّن فيما يلي التباين الملموس بين زمن القصة وزمن الخطاب :

- زمن القصة، الترتيب الطبيعي

-زمن الخطاب

من خلال هذا الشكل نلاحظ انه لا يوجد أدنى توافق أو التقاء بين زمن القصة وزمن الخطاب،فهذه الشبكة من التباينات تؤكد أن الكاتب لكي ينقل لنا الأحداث السردية اعتمد المفارقة الزمنية ،فالحدث الذي بدأ به الرواية هو الحدث الأخير في الترتيب الطبيعي (ح. 37)، فهذا الحدث في الرواية و صدوره الأول يثير مجموعة من التساؤلات في ذهن القارئ، من هو مونسينيور ديبوش؟ وما علاقته بالأمير؟ وغيرها من الأسئلة التي تحفز القارئ على تتبع الأحداث للإجابة عن الأسئلة المطروحة بمخيلته.

إذن فالنظام الزمني في الرواية محكوم بعد نقطة الانطلاق (تنفيذ وصية القس،والتعمق في بحاره بحر الاميرالية)، بتقنيتي (الاستباق و الاسترجاع)، فالسارد

جون موبي استعمل عنصر الاسترجاع لاستعادة الحوادث الموضحة لنقطة الانطلاق، و المفسرة لها والواقعة قبلها ،إلى جانب ذلك نلاحظ أن الكاتب في أثناء لعبه بالزمن اعتمد على تقسيم الأحداث السردية إلى مقاطع زمنية تتلاءم مع الوقفات الروائية التي اشتملت عليها أبواب الرواية، وسنوضح ذلك فيما يلي:

الوقفة	عنوان الوقفة	الأحداث السردية (المقاطع الزمنية)
-قبل الوقفة الأولى	-الباب الأول المحن الأولى.	(ح.14)،(ح.37)
-الأولى	-مرايا الأوهام الضائعة.	(ح.27)،(ح.28)
-الثانية	-منزلة الابتلاء الكبير.	(ح.1)،(ح.2) (ح.8)،(ح.19)
-الثالثة	-مدارات اليقين.	(ح.3)،(ح.4)، (ح.5)،(ح.6) (ح.7)،(ح.9) (ح.10)
-الرابعة	-مسالك الخيبة.	(ح.11)
-الخامسة	-منزلة التدوين.	(ح.13)،(ح. 35)،(ح.36)
-السادسة	-مواجع الشقيقين.	(ح.15)، (ح.16)، (ح.17)، (ح.18)
-السابعة	مرايا المهاوي الكبرى.	(ح.12)،(ح.20) ،(ح.21)
-الثامن	-ضيق المعابر.	
-التاسعة	-انطفـــاء الرؤيـــا وضيق السبيل.	(ح.22)، (ح.23) (ح.24)، (ح.25)، (ح.26)
-العاشرة	-سلطان المجاهدة.	(ح.29)
- الحاديةعشر	-فتنة الأحوال الزائلة.	(ح.30)، (ح.31)، (ح. 32)، (ح.33)،(ح.34)
-الثانية عشر	-قاب قوسين أو أدنى .	

الجدول رقم: (03) تقسيم الأحداث السردية إلى مقاطع زمنية وفقا للوقفات.

وما يمكن استخلاصه من هذا الجدول أن زمن الخطاب بدأ بالحدث الأخير **(37)** على خلاف زمن القصة الذي يعتمد الحدث **(37)** نقطة الختام للأحداث السردية حسب ما ورد في الصفحات الأولى من الرواية؛أي قبل بداية الوقفة الأولى **(مرايا الأوهام**

الضائعة) من **(باب المحن الأولى)**، ثم ينتقل من الحدث الأخير إلى الحدث **(14)** عن طريق الاسترجاع ،فيرتد السارد إلى ذكرى الدخول الأول لمونسينيور إلى أرض الجزائر، والذي يتوافق مع يوم خروجه منها **(28 جويلية) ،(1838-1864)** ويستمر ارتداد السارد في استرجاع ذكرياته ليصل إلى مرحلة إلقاء القبض على الأمير في **الحدث (27)**.

وإذا قارنا ذلك بزمن القصة نجد أن الحدث **(19)** يأتي في المنزلة الثانية، فبعد دخول مونسينيور إلى الجزائر، وقضائه فيها برهة من الزمن تعرّف على الأمير في حادثة التقائه بزوجة ماسو **(ح.19) ،(21 ماي 1841)** ويتوالى الاسترجاع ليصل إلى منطلق الحكي **(ح.1)** عام الجراد الأصفر، عام انطلاق الأحداث 1832 في زمن القصة، وهكذا يتناوب الحكي بين تقدّم وتأخّر في الرجوع إلى الماضي من**(ح.8)** الوقفة الثانية إلى غاية **(ح.34)** يوم رحيل الأمير إلى تركيا **11 ديسمبر 1852 (الوقفة الحادية عشرة)**، ثم يعود بعد ذلك لوصف اللحظات الأخيرة التي استغلها جون موبي في توديع جثمان سيّده ديبوش، وهو يتمتم ما حفظه قلبه، وبثته شفتاه « **هذه الشمعات لك وللرجل الطيب الذي قضيت العمر كله تدافع عنه باستماتة واضعا على ظهرك حقد الكثيرين آملا أن يمنحه الله ما منحك إياه، فرصة العودة إلى التربة الأولى التي عجنت رحمك وعطفك .أعرف أنك ستكون سعيدا عندما تسمع أنه هو كذلك عاد إلى تربته الأولى.هكذا البشر مثل الطيور، لا تهجع أرواحهم إلا في الأمكنة الأولى التي عجنت أحلامهم وطفولاتهم.**» [1].

وننوه هنا إلى أن الارتداد إلى الماضي كان يتخلله بين الفينة، والأخرى بروز الحاضر الذي لا يتجاوز يوما واحدا من طلوع الفجر حتى إشراقات القمر الأولى ،وقد اعتمد الكاتب لقطات الرجوع إلى الحاضر وسيلة من وسائل التخلص والخروج من الحدث للانطلاق في حدث جديد، ووقفة جديدة دون إحداث شرخ يلمس بين الفترات الزمنية، وأيضا لكي يكون الحاضر اللحظة الواصلة بين ماض متأخر، ومستقبل متقدم، فكان الانطلاق من الحاضر ثم العودة إليه.

(1)- واسيني الأعرج : كتاب الأمير ،مسالك أبواب الحديد ،ص:551.

كما نشير من خلال جدول المقاطع الزمنية السابق إلى أن الوقفات التي تتضمن أحداثا وتمفصلات سردية، و لا يعني ذلك أنها خالية نهائيا من حركيّة الزمن، ولكن الأحداث الواردة فيها غير مقيدة بتواريخ زمنية تمكننا من ضبطها .

وسنحاول فيما يأتي فهم زمن الخطاب من خلال دراسة الاسترجاعات و الاستشرافات التي احتوت عليها رواية كتاب الأمير:

3-2-1-1.الاسترجاع:

3-2-1-1-1.الاسترجاع الداخلي:ونميّز فيه بين نوعين من الاسترجاعات الداخلية:

3-2-1-1-1-1.الاسترجاعات الخارج حكائية: وما أكثر هذا النوع من الارتداد في رواية كتاب الأمير لاحتوائه على بعض المضامين الحكائية المختلفة عن مضمون القصة الأولى،وعادة ما يستعمل لإبراز هذا النوع من النص طريقتين إمّا عن طريق إقحام شخصية جديدة في النص مثلما فعل واسيني الأعرج عندما أدخل شخصية القاضي أحمد بن طاهر، وأراد إضاءة سوابقها بقوله:« **الموت والسحق للخونة .الموت للقاضي أحمد بن طاهر الذي باع دينه وعرضه ووطنه للكفار وتعامل مع النصرانيين الغزاة .المشنقة .الله أكبر. الله أكبر...** .». (1)

الطريقة نفسها استعملها في استعادته لشخصية ابن دوران «**أعرف أنهم قالوا عنه الكثير. وأنه استولى على كل ذهب الداي .لكن الذي أعرفه جيدا هو أنه كان ثقة كبيرة ،معرفة قديمة بالنسبة لوالدي بينهما علاقة كبيرة،فقد منحناه كل الصلاحيات .كان حلقة الوصل بيننا وبين الفرنسيين** .». (2)

السارد في رواية كتاب الأمير عندما أقحم كل من شخصية القاضي، وابن دوران عمل على إضاءة ماضيها، ولكي يعطي للقارئ مبررا مقنعا لتبرير أسلوب التعامل معهما من خلال تحديد سلوك كل منهما، وعلاقته بغيره من الشخصيات، وهنا تبرز علاقة الزمن بالشخصية .

(1)-واسيني الأعرج : كتاب الأمير ،مسالك أبواب الحديد ،ص:57.
(2)- المصدر نفسه ،ص:180.

فباسترجاع السارد لهذه الشخصية، وارتداده إلى الماضي يكون الخط المساري للقصة قد مضى؛ لأن الزمن في تحرك مستمر، وبذلك يحدث التباين بين الزمنين.

رغم أن هذه الأحداث تعد استرجاعات غيريّة خارج بناء الحكاية الأولى، إلا أنها لا تؤثر على أحداثها ،وإنّما تبقى ذاكرة عالقة في ذهن السارد يسترجعها كلما توفر المثير الذي يعمل على تنشيطها.

قلنا إن الاسترجاعات الخارج الحكائية يكون بطريقتين ذكرنا الطريقة الأولى، أما الطريقة الثانية: فهي استعادة الماضي القريب لشخصية غابت عن الأنظار لفترة من الزمن، وهذا ما يتجسّد في استعادة ماضي شخصية (**سيدي مبارك**) أثناء قيامه بالمهمة التي كلّفه بها الأمير في الأراضي المغربيّة « **أيام الحرب جعلت سيدي مبارك يقرأ حسابا خاصا لكل التفاصيل وأن لا يستهين بالأشياء التي تبدو صغيرة وهي ليست كذلك منذ أن شرف في جويلية 1837 بأخذ مكان عمه الحاج محي الدين الصغير الذي مات بوباء الريح الصفراء (الكوليرا) التي عمت مدينة مليانة .استقر بالمدينة وبقي بها حتى تحللت معاهدة تافنة في 1839 .فقد إحدى عينيه بسبب حادث تافه ولهذا من الصعب ضبط نظرته ووجهتها عندما يخزر إنسانا محددا . مارس ضغطا كبيرا حتى لا يتم تسليم القليعة للفرنسيين بموجب معاهدة تافنة ولكنه استسلم في النهاية لضغوطات الأمير عبد القادر.**».[1]

السارد ألقى النظر على ماضي شخصية سيدي مبارك ليزيح الغموض المحيط بهذه الشخصية، وليحدّد للقارئ أهم الملامح الخارجية، والبناء النفسي الذي تتصف به ،وقد قرن ذلك بالأزمات، والأحداث التي تعرضت لها مثلما فعل عندما استرجع حادثة فقدان عينه التي لم يصرّح بالضبط عن طبيعة الحدث سوى أنه تافه ليوضّح الأسباب التي تحول بينه وبين تحديد وجهته.

إن بعث الأمير سيدي مبارك إلى المغرب جاء مباشرة بعد سقوط الزمالة على يد الكولونيل يوسف في **10 ماي 1843** ،وبمقارنة هذا الزمن بزمن القصة الحاضر؛ أي اللحظة التي يتوقف فيها زمن القصة، ليترك المكان للمفارقة الزمنية **28 جويلية 1864**،

(1)-واسيني الأعرج : كتاب الأمير ،مسالك أبواب الحديد ،ص:313.

يكون مدى المفارقة الزمنية بعيدا جدا يقدر بـ **واحد وعشرين (21) سنة**، رغم أن الاسترجاع ككل يشغل صفحات ما بين **(313 إلى 318).**

أما سعة المفارقة الزمنية فلا تتعدى نصف يوم، ونشير هنا إلى أن المثال الذي أوردناه عن الاسترجاع الداخل حكائية ورد ضمن الاسترجاع الداخلي ككل، لذلك لما قمنا بقياس السعة والمدى قسنا الاسترجاع الداخلي ككل.

مما تقدم نخلص إلى أن الوظيفة الأولى للاسترجاعات الداخل حكائية في النص، تساهم في بناء حيثياته من خلال كشف الملامح العامة للشخصية، وهذا دليل على أن الشخصية هي الأخرى عنصر ملازم للزمن، وتتأثر بالتغيرات التي تطرأ عليه، وبذلك يساهم في إنارة حاضر زمن القصة عن طريق استرجاع ماضي الشخصية.

3-2-1-1-1-2-2.الاسترجاعات الداخل حكائية: هنا تكون الأحداث المسترجعة داخل الحكاية الأولى ؛أي ضمن مضمون القصة، ونميّز فيه ثلاثة أنواع:

3-2-1-1-1-2-1.الاسترجاعات الداخل حكائية المثلية التكميلية :

يشكّل هذا الاسترجاع دورا كبيرا في ملء الثغرات الاستثنائية بإكمال سيرورة الحكي، والربط بين زمن القصة، وزمن الخطاب المسترجع ومثاله :ما أورده السارد عن نذالة مصطفى بن إسماعيل، وتآمره ضد مصلحة الوطن يقول ابن دوران:« **هددت مصطفى بن إسماعيل آغا الدواوير والزمالة وأبطلت العملية ضدهم عندما عادوا إلى جادة الصواب بعد خطبة الجمعة لكن مصطفى كعادة أجداه الأتراك عاد وغزا كل من ليس معه.**». [1]

ذكر السارد العداوة المبطّنة بين الأمير، ومصطفى بن إسماعيل، ولكننا نحس في الآن ذاته بنوع من الغموض لعدم معرفتنا بالأسباب التي أدت لتهديد ابن دوران له، فنلقى أن الكاتب يعود في الصفحات اللاحقة ويذكر بقية التفاصيل، ولكن بعد فترة طويلة من الحكي من صفحة **(107 إلى 308)** نجده يقول « **لقد قدم خدمة كبيرة لأعداء دينه وأرضه على رأس ستمائة خيال وسلمه كلوزيل عندما سارع لنجدته،صليب لفيف الشرف في ساحة المشور نفسها في 06 فبراير 1836،كان وراء تدمير تكدامت لأنه كان الأكثر معرفة بأسرارنا للأسف. فهو من جلدتنا .كل الناس رأوا حقده الأعمى وهو**

(1)-واسيني الأعرج : كتاب الأمير ،مسالك أبواب الحديد ،ص:106.

يحرق الكتب ويدمر القلاع ومصانع البارود ويمرغ الوجوه الكريمة في الوحل ويقول للمشتكين: هذا ما أراده لكم سيدكم السلطان عبد القادر أريحوا البلاد منه ترتاحون.». (1)

إن سوء أعمال مصطفى بن إسماعيل وما اتصف به من كره جعلت الأمير يسترجع حقيقته العالقة في ذاكرته، وذاكرة كل من عانى من جرائه لسدّ ذلك النقص الظاهر في بداية الرواية، وتسببه في عرقلة استمرارية الحكي، فينتظم الحكي عندما يسدّ هذا النقص ولكن بعد فوات الأوان مما خلق نوعا من المفارقة الاسترجاعية، و النوع نفسه نجده يشتغل أثناء ذكر **حادثة إعدام سجناء سيدي إبراهيم** ،ففي بداية الرواية، وبالضبط في الصفحة **(29)** ذكرت الحادثة أثناء مناقشة مصير الأمير في إحدى جلسات البانكي، إلا أن ذكر هذه الحادثة كان مقتضبا جدا دون ذكر لبقية التفاصيل عدا الفقرة التي أوردوها أثناء المناقشة «**يجب أن لا ننسى أبدا أن هذا الرجل الذي تدافع عنه اليوم، ذبح أكثر 300 سجين فرنسي في يوم واحد ،إذا كنتم تعتبرون هذه الجريمة أمرا هينا، فأطلقوا سراحه ومرغوا شرف هذه البلاد في الأوحال.**». (2)

ولم تتح لنا معرفة حقيقة هذه الحادثة إلاّ من خلال التلميحات الاستعادية التي ذكرت بعد فترة طويلة جدا من الحكي **(من الصفحة 29 والاسترجاع كان في الصفحة 354).**

النقص في الاستمرار الزمني اكتمل عندما استعاد السارد الصورة العامة للحادثة، وذكر أدقّ تفاصيلها.« **في الظلمة الدامسة لم ير إلا بريق السكاكين وهي تلمع تحت ضوء القناديل الزيتية الخافتة ولم تسمع إلا الصرخات المكتومة والحشرجات الكثيرة التي ظلت تملأ المكان بصوت أشبه إلى الأنين. كانت السكاكين تنغرس في الرقاب المتعبة بدون مجهود كبير إلا عندما تلاقي عظام الرقبة حتى أن الكثير منهم كانت رؤوسهم تنخلع بسرعة ولا تكفي الجلدة الهشة للحفاظ عليها.**». (3)

كان هذا الاسترجاع وسيلة لتبرئة تهمة الأمير، ومسؤوليته اتجاه العمل الذي قام به **مصطفى بن التهامي،** الذي لم يجد أمامه سوى هذا الحل،فالدائرة كانت تعاني ضغوطا

(1)-واسيني الأعرج : كتاب الأمير ،مسالك أبواب الحديد ،ص:308.
(2)- المصدر نفسه ،ص:29.
(3)-واسيني الأعرج : كتاب الأمير ،مسالك أبواب الحديد ،ص:354.

من كل النواحي، وترك وحيدا بعد أن التحق **البوحميدي** بالأمير ومخافة وقوع السجناء بيدي **العقون**، واستغلالهم من طرف حاكم المغرب.

فهذا التأخر مقصود من واسيني الأعرج لملائمة سيرورة الحكي بمقام الاسترجاع،وليتمكن القارئ من استيعاب وإدراك الصورة بشكل أوضح.

لقد ساهم هذا النوع من الاسترجاع في تحقيق وظيفة الربط بين زمن القصة، وزمن الخطاب، لولا صدوره لعانت الرواية من ثغرات، ونقص مخل بالبناء العام للأحداث الروائية.

3-2-1-1-1-2-2.الاسترجاعات الداخل حكائية التكرارية:

وهو النوع الثاني من أنواع الاسترجاعات الداخل حكائية، ويتجسد هذا النوع من خلال رواية كتاب الأمير في تماثل ما حدث للأمير بحادثة نابليون، وما فعلته فرنسا مع الأمير، التي قامت بسجنه بعد أن ظنّ أنه سينتقل وعائلته إلى بروسة ،و الوقف نفسه تكرر مع نابليون، الذي غدا سجينا لدى الإنجليز، وكان يعتقد أنه سينجو من السجن «**كل المحيط مغشوش أو خائف على مصالحه، ولم يبق أمامي إلا الرئيس وكل الذين سألتهم أكدوا لي أن نابليون يعرف جيدا ما معنى أن يعيش الإنسان منفيا ويدرك بعمق ألام الإنسان وهو يواجه الكذبة القاسية مثلما فعل الإنجليز مع نابليون عندما قادوه سجينا على متن سفينة كان يظنها مركبة النجاة .التاريخ يا عزيزي جون يدرك أصحابه إن آجلا أو عاجلا**.» [1]

التماثل بين الحدثين هو المحفز الأساسي الذي دعا إلى استرجاع حادثة نابليون وإسقاطها على ما حدث للأمير بتكرار فعل السجن ، هذا الفعل الذي سيجعل فيما بعد الرئيس نابليون يطلق سراح الأمير لإحساسه بنفس المعاناة.

إن إدراج مثل هذا النوع في الرواية يحقق وظيفة المقارنة بين حدثين يتشابهان في التخطيط والمضمون، ويختلفان في الأطراف الفاعلة والمفعول بها.

إلى جانب هذا المثال نورد مثالا آخر يجسد الاسترجاع التكراري أكثر.

إن ما حدث لمونسنيور من منفى وخروجه من الجزائر ليلا كسارق ارتكب جريمته ولاذ بالهرب، فالمعاناة والألم الذي سببته هذه الحادثة جعلت مونسينيور يتذكر الموقف

(1)-المصدر نفسه ،ص:55.

نفسه مع **المارشال دوبور مونت (MARECHEL DE BOURMONT)** « **بعدما سلم للجنرال كلوزيل قيادة الأمور في الجزائر اضطر هو بدوره لمغادرة تلك الأرض ليلا، في سفينة نمساوية بئيسة ولم يأخذ معه إلا قليلا من أغراضه الشخصيةو مأساة ابنه.**». (1)

هذا الاسترجاع أيضا أورده الكاتب لمقارنة التماثل بين ماضي قريب وهو ما حدث لمونسينيور؛ لأنه أيضا يدخل ضمن الاسترجاع ،وماضي بعيد وهو ما حدث **للمارشال دوبرمونت**،فالتذكر هنا كان تذكرا إراديا بدليل أنه استرجع هذه الحادثة دون غيرها.

سمة التكرار هي السمة المميزة لهذا الاسترجاع، لأن الزمان بوصفه تجربة «يتميز في جوهره بالتواتر والتكرار، فهو ينطوي على دورات متعاقبة
للأحداث.» (2) مما أكسبه ميزة الازدواجية الجامعة بين الحاضر والماضي

3-2-1-1-1-2-3.الاسترجاعات الجزئية:

إن هذا النوع من الاسترجاعات يتحدد بإدخال عنصري **المدى والسعة**، ومثاله في الرواية « **هكذا يسميه العارفون ورجال البلاد الصالحون وزوار الزاوية القادرية الآتون من بعيد .منذ الصباح ،تبدأ فلول الجراد الأولى تسقط على سهل أغريس مشكلة مظلمة سوداء على الحقول و المزارع حتى حوافي وادي الحمّام الساخن تصير صفراء من كثرة الجراد العالق بالأطراف وبشجيرات الديس والمارمان التي تكسو أطراف الوادي .**». (3)

إن هذا الخبر غير موصول باللحظة الحاضرة بأيّ شكل من الأشكال،وقد أورده الكاتب لنقل خبر مجهول لدى المتلقي،وهذا الخبر يمكن حذفه حذفا صريحا دون أن يؤثر على مسار الحكي،باعتباره خبرا جزئيا استرجعه السارد لإيضاح جوانب محددة من النص، وإكسابه دلالات محددة،وبه يتمكن القارئ من التعرف على سبب تسمية **العام بالأصفر** ليزيح الغموض، وليتمكن القارئ من ربط خبر سبب التسمية بما يليه من أحداث.

(1)-واسيني الأعرج : كتاب الأمير ،مسالك أبواب الحديد ،ص:368.
(2)- أحمد مرشد:البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ،ص:257.
(3)- واسيني الأعرج:كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ،ص:56.

أيضا نجد الاسترجاع الجزئي في توضيح سبب خرص الرجل الأحدب الذي يقوم بالعناية بمقام لالا مغنية صغير، والذي يعد جزءا منعزلا عن المحكي الأول «**أثناء مرور الأمير وبعض قادته الذين قضوا الليلة هناك تعرف بدون قصد منه على الكثير من أسرارهم وخباياهم.في الصباح كان يقبض على لسانه بخرقة احمرت من كثرة الدم. قال لآغا المنطقة أنه لا يستطيع أن يصمت وأنه سيحكي للزوار كل ما سمعه عن الأمير وأنه من الأحسن قص لسانه.**». (1)

إن هذا الخبر بعيد تماما عن العلاقة التي جمعت الأمير بالقس، والمعارك التي خاضها الأمير، وغير ذلك من الأحداث الرئيسية التي تدخل ضمن الحكي ،ورغم ذلك لا يعدّ هذا الخبر نشازا؛ بل يسهم في زيادة وعي المتلقي من خلال تزويده بالمعلومات اللازمة .

3-2-1-1-2.الاسترجاع الخارجي:

إن معظم الاسترجاعات الواردة في هذا النوع تتناول أحداثا أسبق من المنطلق الزمني للحكي، أو هي في ذاتها تمثل حكاية ثانية عمد الكاتب إلى إضافتها بعد قطع الحكي، لتحقيق أغراض تساهم في بناء دلالة النص، ولمعرفة كيفية اشتغال هذا النوع من الاسترجاعات في رواية كتاب الأمير سنستعين ببعض النصوص.

إن السارد في الوقفة الأولى (**من الأوهام الضائعة**) عندما يسترجع على لسان **لبرانس دولا موسكوفا (LE PRINCE DE LA MOSKOUVA)** الشخصيات المماثلة للأمير عبد القادر في استسلامه، كذكره لاستسلام **سينترا** « **فقد استسلم سينترا وبشروط لم تعجب الإنجليز في النهاية. رفضها البرلمان الإنجليزي مثله مثل الرأي العام ،ولكن في النهاية تم تنفيذ بنود اتفاقية الاستسلام وسمح لجيشنا أن يعود بعتاده وأسلحته. في إنجلترا يا سادتي تم التأسف على الاتفاقية المجحفة ولكن نفذوها،ما الذي يمنعنا اليوم من فعل الشيء نفسه مع اتفاقية سيدي إبراهيم.**». (2)

و من خلال هذا الاسترجاع وغيره من الاسترجاعات نلحظ أن الأعضاء الفرنسيين دائما عندما يأتون لاتخاذ قراراتهم ضد الجزائر، يقارنون ذلك بما فُعل فيهم أثناء

(1)- المصدر نفسه ،ص:330.

(2)-واسيني الأعرج : كتاب الأمير ،مسالك أبواب الحديد ،ص:29.

الاحتلال الإنجليزي ،فما طُبّق عليهم من طرف الإنجليز سيطبقونه في تجاربهم على الشعب الجزائري ،وكأنه نوع من التفريغ للمكبوتات التي عانى منها الشعب الفرنسي مدة طويلة.

كما نستنتج أن الكاتب كان يتحدث عن قضية الأمير، وفجأة قطع الحكي وعاد إلى الماضي البعيد ليسترجع تلك الفترة من التاريخ الفرنسي لإسقاطها على الحكم الذي سيتخذه المجلس اتجاه القضية المطروحة أمامه، وبهذا يتوافق زمن الحكاية الأولى **(قضية الأمير)** مع زمن الحكاية الثانية **(قضية سينترا)** في المضمون.

وأيضا نجد الأمير يسترجع جزءا من حياة بعض خلفاء التاريخ الإسلامي، وعلمائه الذين طعنوا من ذويهم فيقول «**لا ألوم أحدا ،لدينا ما هو أسوأ في تاريخنا الإسلامي. 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 لولا ضربات الحظ، ابن عربي اتهمه الجهلة بالمروق.**». (1)

فهذه كلها أمثلة للاسترجاعات سعتها واقعة خارج حكاية الأمير؛ أي إنها حدثت في زمن يفوق زمن بداية أحداث المدونة.

و من هنا يمكن القول إن وظيفة هذا الاسترجاع وظيفة مزدوجة ،**وظيفة إعلامية** من ناحية، **وجمالية فنية** من ناحية أخرى، إعلامية من خلال ما تضفيه على ذهن القارئ، سواء أكانت أخبارا جديدة تخصّ شخصيات الرواية، أم معلومات إضافية تخدم الحكي، وجمالية ما تساهم به في تعديل البناء السردي رغم تعارضها مع زمن الحكاية الأولى، إلا أن ذلك لا يؤثر على عملية القص.

إن ما اتصفت به أحداث الرواية في سيرورة أحداثها التنازلية حفز الكاتب على الإكثار من الاسترجاعات الخارجية في تشكيل النسيج الروائي.

3-2-1-1-3.الاسترجاعات المختلطة:

إن هذا النوع من الاسترجاعات نادر جدا في النصوص الروائية، وقلّما يلجأ إليه الكاتب،فاشتغاله في منظومة الحكي ضيق جدا، وسنحاول فيما يلي توضيح بعض جوانبه من خلال المثال التالي:« **فرأى الأمير طفلا يركض على حافة وادي الحمام ثم وهو**

(1)- المصدر نفسه ،ص:127.

يقطع البحار و القفار مع والده باتجاه القيام بمناسك الحج وزيادة علماء القاهرة والتوقف في مقام سيدي عبد القادر الجيلالي ببغداد، ودمشق والبقاء قليلا بمقام ابن عربي الذين كان مريدوه يحلقون بقبره وينتظرون بركاته ثم العودة وركوب الأحصنة ومتاعب السلطان في سنواته الأولى.». [1]

و يبدو أن بداية هذا الاسترجاع تندرج ضمن الاسترجاع الخارجي؛ لأنها تتحدث عن أحداث حدثت قبل زمن المحكي الأول؛أي قبل مضمون الرواية أيام طفولة الأمير عبد القادر، والرحلات التي قام بها مع والده، أما نهاية الاسترجاع تنتمي إلى الاسترجاع الداخلي؛ أي تدخل ضمن الأحداث التي يتحدث عنها الراوي؛ أي عندما عيّن الأمير سلطانا على عشيرته، وما جاورها بعد مبايعته.

وبذلك يكون مدى هذا الاسترجاع بعيدا يمتد إلى ما قبل المحكي الأول؛ أي بداية المضمون، وسعته لاحقة للمحكي الأول ولذلك وسم **بالمختلط خارجي في المدى وداخلي في السعة.**

3-2-1-2-2.الاستباق: من خلال الدراسة والتحليل يمكن أن نذهب إلى أن الاستباق في رواية كتاب الأمير قليل جدا مقارنة بالمفارقة الزمنية الأولى (الاسترجاع)، لذلك نجده يظهر في الرواية عبارة عن تلميحات عامة تظهر هنا وهناك ،ذات التواتر القليل، ولذلك نميز بين نوعين من الاستباق الداخلي والخارجي.

3-2-1-2-1-2.الاستباق الداخلي: وفيه نوعان :الاستباق الداخل حكائية، والاستباق الخارج حكائية .

3-2-1-2-1-1-2.الاستباق الداخل حكائية: وهذا النوع بدوره يصنف إلى صنفين:

3-2-1-2-1-1-1-1.الاستباق الداخل حكائية التكميلي:لقد تطلّع الأمير إلى مستقبله بمجرد زيارة الرئيس نابليون له في قصر أمبواز، لذا نجده يرى نفسه و هو «**يعبر شوارع بروسة متوجها إلى أكبر مساجدها أو منتدياتها الثقافية رأى نفسه في**

(1)-واسيني الأعرج : كتاب الأمير ،مسالك أبواب الحديد ،ص:54.

الجامع الأموي بدمشق يمتشق كتابا ضخما أو مخطوطة من مخطوطات المعلم الأكبر محي الدين بن عربي.». [1]

إن الأمير بعد زيارة الرئيس أدرك حقيقة وصوله إلى تركيا، وتحقق حلمه لذا راح يسبح في تطلعاته، ويضع برنامجا لنفسه عند زيارته هذه المدينة ،وبالفعل بعد تتالي الأحداث الروائية تحقق ما كان يصبو إليه بمجرد ركوبه الباخرة متجها إلى بروسا في «**11 ديسمبر 1852.**». [2]؛ بمعنى أن الاستباق تأكد بمجرد تحققه.

والملاحظة الأخرى التي نلحظها على هذا المثال عدم تكرره في الأحداث اللاحقة، بل اكتفى الكاتب بما أورده في البداية لتأكيد حدوثه في مسار الرواية فقط.

كما ورد هذا النوع من التلميحات التي أوردها مونسينيور، وجزمه من أن الرئيس الفرنسي سيقرأ رسالته بمجرد الانتهاء منها.

« **رأى عيني الرئيس وهما تقلبان الكلمات واحدة واحدة بحثا عن معانيها الدقيقة ويبني في الوقت نفسه من خلالها ، صورة جديدة لرجل سرقت منه الوعود جزءا كبيرا من حياته وبقي صامدا أمام عوارض الأيام القاسية.**». [3]

مونسينيور جزم مسبقا أن رسالته ستصل إلى الرئيس، ويقرأها قبل حتى أن ينتهي من كتابتها،ولكن بعد توالي الأحداث، تحقق تأكيد جزم القس، وبالفعل قرأ الرئيس رسالته ، وتمّ إطلاق سراح الأمير رغم أن واسيني الأعرج لم يذكر مطلقا فيما بعد الحدث الذي يصور نابليون وهو يطلع على ما كتبه مونسينيور؛ بل انتقل مباشرة إلى زيارة الرئيس إلى قصر أمبواز.

ويظهر أن السارد في كلا المثالين يجزم بتحقق الاستباق، ويصبغه بصبغة يقينية تزيد من واقعية الأحداث، وثبتت قيمتها الجمالية أكثر عندما تأكدت.

3-2-1-2-1-1-2.الاستباق الداخل حكائية التكراري:

السارد في رواية الأمير ذكر بعض الاستباقات التكرارية، ومنها الاستباق الذي أورده عندما كان يسرد ما قامت به القوات الفرنسية بقيادة **دوميشال والكابتن كافينياك**

(1)-واسيني الأعرج : كتاب الأمير ،مسالك أبواب الحديد ،ص:532-533.

(2)- المصدر نفسه ،ص:524.

(3)- واسيني الأعرج : كتاب الأمير ،مسالك أبواب الحديد ،ص:484.

من هجوم ضد قبائل الغرابة « **عندما بدأت الملامح الأولى للفجر تتضح، بدأت قوات الجنرال دوميشال تزحف نحو أهدافها التي كانت قد حددت في البداية تحركت ككتلة واحدة ثم انفصلت فرقة القناصين والمدفعين الجبليين وفرق المشاة العشر. كان الهجوم كاسحا،فقد تم تدمير المراكز المتقدمة التي لم تكن تملك أكثر من بعض البنادق التي لم يكن لها وقت الاستعمال وبعض السيوف التي لم تخرج من أغمادها.**». (1)

إن هذا الهجوم الشنيع جعل كل من **دوميشال والكابتن كافينياك** في حالة تأهب لهجوم معاكس « **لم تكن حربا كما توقعها الجنرال دوميشال والكابتن كافينياك اللذان كانا ينتظران ردة فعل قريبة مما يفعله الأمير عادة.**». (2)

بهذا التصريح، جعل الكاتب المتلقي في حالة انتظار وتطلع لإمكانية حدوث هذا الرد، أو عدم حدوثه ،إلا أن هذا الانتظار لم يطل فسرعان ما تحقق الردّ بهجوم الأمير « **رفع الأمير الرايات البيضاء المختومة بيد مفتوحة كتب حولها بخط واضح:نصر من الله قريب.على الساعة الثانية صباحا بدأ هجومه بهدف المباغتة.كان يتقدم القوات ،مدفع محدود المدى وآخر جبلي تم تصليحه قبل بدء الهجوم بقليل.**». (3)

إن مدى هذا الاسترجاع كان مدى قصيرا جدا لا يتجاوز خمسة عشر سطرا، وتفسير ذلك أن الكاتب تجنب وقوع القارئ في حالة من الذهول والانتظار تفقده القدرة على التركيز، والاستيعاب، وتجنبه أيضا العديد من التفسيرات التي يخلقها لسدّ الثغرات التي تحول بينه وبين فهم النص .

وأيضا نجد الاستباق التكراري في قوله « **أتمنى أن يمدني الله بعمر آخر لأخدم هذه الأرض التي حرمت منها في وقت مبكر.سأعطيها رفاة الجسد إذا كان رماد تربتي يسكت الأحقاد ويوقظ حواس النور والحب في قلوب الناس . لم يكن مونسينيور يدري أنه كان يقطع وعدا على نفسه سيكبله حتى موته.**». (4)

(1)- المصدر نفسه ،ص:95.
(2)- المصدر نفسه ،ص:96.
(3)-واسيني الأعرج : كتاب الأمير ،مسالك أبواب الحديد ،ص:97.
(4)- المصدر نفسه ،ص:15.

قبل موت مونسينيور أوصى خادمه جون موبي بأن يقوم بنقل بعض التربة من بوردو، وينثرها في بحر الجزائر، فقد أوصى مونسينيور بهذه الوصية وهو يتطلّع أن تكون هذه التربة هي سبيله في تحقيق الهدنة والسلم بين الطرفين، وبالفعل فقد تحققت الوصيّة، وحمل جوني موبي التربة إلى بحر الجزائر، إلاّ أن التطلعات الاستشرافية التي كان يأملها مونسينيور لم تتحقق،فالقارئ بمجرد قراءة الرواية وربطها بالتاريخ الجزائري يعرف أن أمنية القس لم تتحقق؛ لأن الأتربة نثرت **(في 28 جويلية 1864)**، إلا أن الاحتلال الفرنسي استمر إلى سنة 1962؛ أي بعد الحادثة بقرن إلا سنتين .

إن القارئ يعرف مسبقا أن هذا الاستشراف لم يتحقق أثناء سرد الأحداث، فالإجابة عن هذا الاستشراف لم تتحقق؛ لأن الحرب لم تتوقف.

و من خلال المثالين السابقين ننوه إلى أن هذا النوع من الاستشرافات قليل الاشتغال في مدونة كتاب الأمير .

كما نستشف من خلال المثال الثاني أن هذا النوع من الاستباق غير مقيّد بفترة زمنية محددة؛ أي إن **زمنه مفتوح** ،فالرغبة التي لم تتحقق خلال المسار السردي للرواية تركت الزمن مفتوحا،بإمكانية حدوثه مستقبلا ،فالروائي فيه يكون أكثر استقلالية عكس الاسترجاع المقيد بالرجوع إلى فترات محددة.

3-2-1-2-1-2.الاستباق الخارج حكائية:من خلال تتبع مسار اشتغال الاستباقات المتوفرة في رواية كتاب الأمير، لاحظنا عدم وجود هذا النوع من الاستباقات ،وحتى إن وجدت بعض ملامحه فهي مطروحة بشكل غير واضح، لذلك سنتجنب دراستها لتفادي الوقوع في الخلط بين الاستباق التابع لمضمون الرواية، وما ورد في التلميحات.

3-2-1-2-2.الاستباق الخارجي:

إن لهذا النوع مظاهر يقدم وفقها،إما عن طريق العناوين، أو بتقديم ملخصات تمهد لما سيحدث.[1]

وما أكثر الاستباقات الخارجية المقدمة عن طريق العناوين، والتي سنحاول إجمالها من خلال الجدول التالي:

(1)- ينظر: أحمد مرشد:البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ،ص:267.

	الأبواب	الوقفات	عنوان الوقفة	الصفحة
1	بـــاب المحـــن الأولى	-الوقفة الأولى -الوقفة الثانية -الوقفة الثالثة -الوقفة الرابعة -الوقفة الخامسة	- مرايا الأوهام الضائعة - منزلة الابتلاء الكبير - مدارات اليقين - مسالك الخيبة - منزلة التدوين	21 39 87 123 173
2	بـــاب أقـــواس الحكمة	- الوقفة السادسة -الوقفة السابعة - الوقفة الثامنة - الوقفة التاسعة	- مواجع الشقيقين - مرايا المهاوي الكبرى -ضيق المعابر -انطفـــاء الرؤيـــا وضـــيق السبيل	209 279 325 361
3	بـــاب المســـالك والمهالك	- الوقفة العاشرة -الوقفة الحادية عشر -الوقفة الثانية عشر	- سلطان المجاهدة - فتنة الأحوال الزائدة - قاب قوسين أو أدنى	439 479 545

الجدول رقم: (04) الاستباقات الخارجية المقدمة عن طريق العناوين

هذه العناوين عبارة عن ملخصات قبلية لما سيحدث في الفصل الذي تتصدره، وتكون عبارة عن النافذة التي يطلع من خلالها القارئ على مسار الحكي، فتولد لديه نوعا من الخلفية المرجعية لارتباط الدلالة بينها وبين النص.

وسنأخذ على سبيل المثال لا الحصر الوقفة الخامسة، **منزلة التدوين** للتعرف على كيفية اشتغال هذا النوع من الاستباقات، من خلال العنوان يتبادر إلى أذهاننا أن النص الذي يليه يتحدث عن مكانة الكتابة في حياة كل من **الأمير، ومونسينيور ديبوش** .

فالأمير بعد سجنه في قصر أمبواز رأى أن حياته مغمورة، وأن الاتهامات الموجهة إليه بسبب استسلامه قد تطعن في حقيقته التاريخية مستقبلا ،فرأى أن السبيل الوحيد لحفظ ذاكرة الأجيال من التلف والطعن أن يقوم هو بتدوين مذكراته، لذلك نجده يملي على مصطفى بن التهامي سيرته الذاتية، فقد كانت إجابته عندما سأله مونسينيور عن جدوى كتابته سيرته رغم أنه شخصية معروفة لدى الجميع لا تحتاج إلى من يعرف بها ،قال: « **المشكل لا يهمني شخصيا ولكني أشعر أن ما قاله لي السي مصطفى دقيق وصحيح .نكتب حياتنا مثلما عشناها بدون زيادة أو نقصان أفضل من أن يرويها غيرنا عنا بوسائله التي ليست دائما طيبة. ليس أفضل من امرئ يقول تاريخه وينير الطريق للناس الذين قاسموه نفس الأشواق والآلام . الآخرون الذين يشتهون تأويل التاريخ كما تقول لهم رؤوسهم لا يسألون أحدا عندما يريدون الإساءة يا سيدي الفاضل**.». [1]

و المتأمل يجد بأن هذه الفقرة تبرز أهمية التدوين في حياة الأمير، وهذا ما لمّحت إليه الإحالة القبلية المتمثلة في العنوان.

الأهمية نفسها التي احتلها العنوان في حياة الأمير، احتلها في حياة مونسينيور فقد كان يمثل تلك الرغبة الجامحة التي سعى طيلة الحكي إلى تحقيقها،وتحمل متاعب السفر ومواجع الألم من أجل إتمام الرسالة الموجهة إلى الرئيس نابليون.

كذلك وصفت مكانة التدوين في هذا الفصل في الإشارة إلى فحوى الرسائل المتبادلة بين الطرفين وخاصة تلك الرسائل المخصصة للمفاوضات بين **بيجو والأمير** من أجل إحلال الهدنة « **فقد التقى مع ابن دوران واقترح عليه بدء المفاوضات في رسالتك الموجهة له، ثم أخرج الأمير رسالة من حقيبته الجلدية التي لا تغادر ظهره.**

-اسمع هذا الجزء من الرسالة التي بعثها له. هل نحن تحت إمرتك حتى يبعث لنا بمثل هذه المراسلات. لقد أشدت بقواتك ونحن نذكرك بشجاعة أبطالنا ومستعدون للموت مؤمنين إذا اقتضى الأمر. أعتقد أننا في حاجة إلى لغة أخرى في مجال السياسة. ». [2]

فبرسالة يمكن للهدنة أن تتحقق، وبها يمكن للحرب أن تستمر أو تتوقف.

(1)- واسيني الأعرج:كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ،ص:175.

(2)- المصدر نفسه ،ص:180،181.

إن العنوان هنا مقارنة بالنص يعدّ مقطعا خارجيا عن مضمون الرواية، ولا يمكن أن يتصل به بأي شكل من الأشكال زمنيا، فجيء به لإزاحة الرتابة التي يقع فيها القارئ عادة أثناء متابعته للقراءة من أجل الوصول إلى الخواتم، فهذه الحركية في الاستقبال تجدد الطاقة الاستيعابية للمتلقي.

إن العنوان ما هو إلا مظهر من مظاهر الاستباقات الخارجية إلى جانب **الملخصات المقدمة للإشارة إلى ما سيحدث مستقبلا**، والمثال الآتي يبيّن كيفية صياغة هذا النوع من الاستباقات **:**«**أخيرا اقتنعوا ؟أتمنى أن لا يحدث ما يغير الدنيا رأسا على عقب، تمتم مونسينيور ديبوش في أعماقه وهو يعبر الساحة الشرفية تحت وقع الأمطار التي زادت حدتها ليختفي نهائيا داخل البهو المؤدي إلى قاعة المناقشات.**» [1].

مونسينيور في **17 جانفي 1848**، وأثناء حضوره إحدى جلسات البانكي المخصصة لمناقشة قضية الأمير، كان يشعر قبل دخوله قاعة المناقشات أن الأمور لن تسير حسب ما يرجو، لذلك نجد الكاتب قد مهد لكل ذلك بهذا الملخص الوارد في **الصفحة 26**؛ أي في خاتمة **الفصل الأول** من **الوقفة الأولى**، وممهدا لما سيحدث في **الفصل الثاني** في الوقفة نفسها.

كما لخص السارد في هذا الملخص القصير الاستباقي الأحداث التي ستقع و ستضر بمصير الأمير، وبالفعل فإن المناقشات التي حدثت بين رئيس المجلس **غيزو (Guizot)** ونوابه، تركت القضية معلقة، ومع الأحداث الحاصلة في البلاد (فرنسا) فإن قضية الأمير نسيت تماما، ودفع ثمن ذلك البقاء في السجن إلى غاية **سنة 1852**.

إن لهذا النوع وظيفة مهمة تضع القارئ في الخانة التي تمكنه من الاطلاع على الجو العام لمقتضيات الحكي، حتى قبل وصوله إلى الأحداث المكملة للبناء الروائي.

و بعد التعرف على كيفية اشتغال الاستباقات، والاسترجاعات نستطيع القول إن هذه المفارقات الزمنية أدت دورا هاما في تنشيط مسار الحكي عن طريق الخلخلة الزمنية التي تكسب النص جاذبية المقروئية، وتجنبه الرتابة المنقصة من قيمته الجمالية، والفنية.

(1)-واسيني الأعرج : كتاب الأمير ،مسالك أبواب الحديد ،ص:26.

إن الروائي بمقدار تحكمه في سيرورة الزمن، إلا أن هناك بعض الانزياحات التي تفرض نفسها عليه في الساحة الإبداعية،ومن خلالها يثبت الكاتب جدارته في بناء السلّم الزمني حتى لا يقع في متاهات الخلط التي قد تؤدي به إلى تجاوز الزمن الفاعلي، ويبقى ما أورده عبارة عن تشويش منفر للمتعة الفنية التي يمكن أن يحظى بها القارئ أثناء عملية التلقي.

3-2-2.المدة الزمنية:

ذكرنا مسبقا أن هذا العنصر يدرس وفقا لمستويين :**تسريع الحكي، وتبطيئ الحكي**

.

3-2-2-1.تسريع الحكي:

لقد عمد واسيني الأعرج في الكثير من المواقف إلى تسريع الأحداث لتحقيق أغراض روائية محددة، وقبل أن نقوم بدراسة العنصر نقوم أولا بتحديد السرعة في النص عن طريق المقارنة بين مدة عرض مضمون الرواية عن طريق قياسها بالسنوات، والشهور، وطول المضمون عن طريق تحديد الأسطر والصفحات والفقرات.[1]

الأحداث	التحديد الزمني	عدد الصفحات	عد الأسطر	العدد الإجمالي
01	1832	من ص56 إلى ص 64	201 سطر	9 صفحات
02	27 نوفمبر 1832	من ص78 إلى ص 80	49 سطر	صفحتان و4أسطر
03	في حدود 1833	ص88	5 أسطر	5 اسطر
04	7 ماي 1833	من ص93 إلى ص 98	123 سطر	6 صفحات
05	30 ماي 1833	ص111	16 سطر	16سطر
06	25 فبراير1834	من ص99 إلى	236 سطر	11 صفحة

(1)- ينظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية ،ص:102.

		ص110		
07	22 جويلية1834	ص100	21 سطر	صفحة واحدة
08	18يوم في أكتوبر1834	ص67	3 أسطر	3أسطر من الصفحة
09	22 أفريل1835	من ص119 إلى ص 122	70 سطر	3صفحات و سطر ونصف
10	12 ماي 1835	من121 إلى 122	4أسطرونصف	4 أسطر ونصف
11	01 أوت 1835	من ص149 إلى ص 152	80 سطر	4 صفحات
12	6 فبراير 1836	من ص305 إلى ص 309	111سطر	5 صفحات
13	4جويلية 1836	ص 178	12سطر	نصف صفحة
14	سنة 1838	ص 14	13 سطر	نصف صفحة
15	من 12 جوان إلى 2 ديسمبر 1838	من ص 223الى ص246	478 سطر	22صفحة
16	12جانفي1839	ص 246	18سطر	18 سطر
17	22فبراير1841	من ص 266 إلى ص 269	81 سطر	4صفحات
18	14 ماي1841	من ص270 إلى ص 272	50سطر	صفحتان و9أسطر
19	21 ماي 1841	من ص 47 إلى ص 51	102 سطر	5 صفحات
20	ماي 1841	313	3 أسطر	3 أسطر
21	10 ماي 1843	من ص 292 إلى ص 304	300 سطر	13 صفحة

22	9 ديسمبر 1845	ص 434	21 سطر	صفحة واحدة
23	في ليلة24 إلى 25 أفريل1846	من ص364– إلى ص365	44 سطر	صفحتان
24	22 جويلية1846	ص 367	22 سطر	صفحة واحدة
25	14 أكتوبر1847	ص369	14سطر	نصف صفحة
26	9 نوفمبر1847	من ص 369 إلى ص 371	39 سطر	صفحة ونصف
27	ليلة21 ديسمبر الى22 1847	من ص 32 إلى ص33	40سطر	صفحتان
28	17 جانفي 1848	من ص22 إلى ص 34	235 سطر	12 صفحة
29	14 جانفي1849	ص 471	6 أسطر	6 أسطر
30	13 أوت 1851	من ص 491 إلى ص 492	45 أسطر	صفحتان
31	2 ديسمبر 1851	ص 495	7 أسطر	7 أسطر
32	16 أكتوبر 1852	من ص 495 إلى ص 501	146 سطر	7 صفحات
33	28 أكتوبر 1852	من ص 503 إلى ص 516	282سطر	15 صفحة
34	11 ديسمبر 1852	ص 524	3 أسطر	3 أسطر
35	سنة 1856	من ص 203 إلى ص 207	73 سطر	4 صفحات و 3 أسطر
36	من24 إلى 26 جويلية 1864	ص 202	20سطر	صفحة واحدة
37	28 جويلية 1864	من ص 9 إلى ص	123 سطر	6صفحات

		14		

الجدول رقم: (05) تحديد سرعة النص

و من خلال الجدول نخلص إلى عدم تساوي السرعة بين أحداث الرواية، فتارة تطول الصفحات التي تعبر عن حدث واحد، وتارة تقصر ،وهذا ما يؤدي إلى خلق ما يعرف بالتبطيئ والتسريع.

إن التغيّر في توزيع الصفحات بين الأحداث هو تغير منطقي، ولا يمكن بأي حال من الأحوال تخيّل رواية تتساوى فيها السرعة.[1]

إن هذا الإيقاع الزمني بين ارتفاع، وانخفاض، هو الأثر الجمالي الذي تتميز به رواية كتاب الأمير.

بغض النظر عن تقسيم الرواية إلى أبواب، و وقفات، كما نجد أن التمفصلات السردية للأحداث لا تتوافق مع تقسيم الصفحات، دون أخذ المفارقات الزمنية عين الاعتبار .

و يبدو لنا من خلال الجدول أن **الحدث 15** يحتل أكبر نسبة من الصفحات بالمقارنة مع الأحداث الأخرى المحددة زمنيا (**22 صفحة**) من **223 إلى 246** حادثة هجوم الأمير على **محمد التيجاني** مقدم **الزاوية التيجانية**، وفرض الحصار على عين ماضي ،ويمكن اعتبار ذلك أمرا منطقيا خضعت له رواية كتاب الأمير ،هذا الحدث الذي يبيّن عاقبة من يقف في وجه الأمير ،ويؤلب القبائل ضده، وخاصة إذا كان هذا الخائن من أبناء جلدته وابن وطنه،فبدلا من أن يدافع على وطنه ،يساهم في تضرره بسبب الضغائن المبطّنة بين القبائل ،لذلك كان مصيره الحصار ولولا إقناع **مصطفى بن التهامي** للأمير بنفيهم فقط من البلاد، لكان مصيرهم الموت على يد **عمر ليون روش** الذي كان متحمسا لحرقه القرية بمن فيها.

ويلي هذا الحدث في المرتبة الثانية من حيث الصفحات **الحدث 33 (28 أكتوبر 1852) 14 صفحة، خروج الأمير إلى شوارع باريس من 503 إلى 516** ،لقد استغرق هذا الحدث مساحة نصية واسعة، ذكر فيها الكاتب أهم الأماكن التي زارها الأمير بعد

(1)-ينظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية ،ص:102.

إطلاق سراحه **من نزل الشرفة Terrasse ، إلى كنيسة المجدلية Madeleine، إلى قاعة الأوبرا إلى المتحف،** وغير ذلك من الأماكن التاريخية في باريس.

ويلي هذا الحدث في عدد الصفحات (**الحدث 21**) الذي احتلّ أيضا نسبة كبيرة من الصفحات **13 صفحة من 292 إلى 304،** والسبب لذاته، الأهمية التي اكتسبها هذا الحدث.

حادثة اكتشاف الزمالة هي النقطة الفاصلة بين قوة الأمير وضعفه، فبعد هجوم الكولونيل يوسف على الزمالة أدى ذلك إلى كسر المركز الأساسي الذي اعتمد عليه الأمير في تجنب ردود فعل الطرف المناقض.

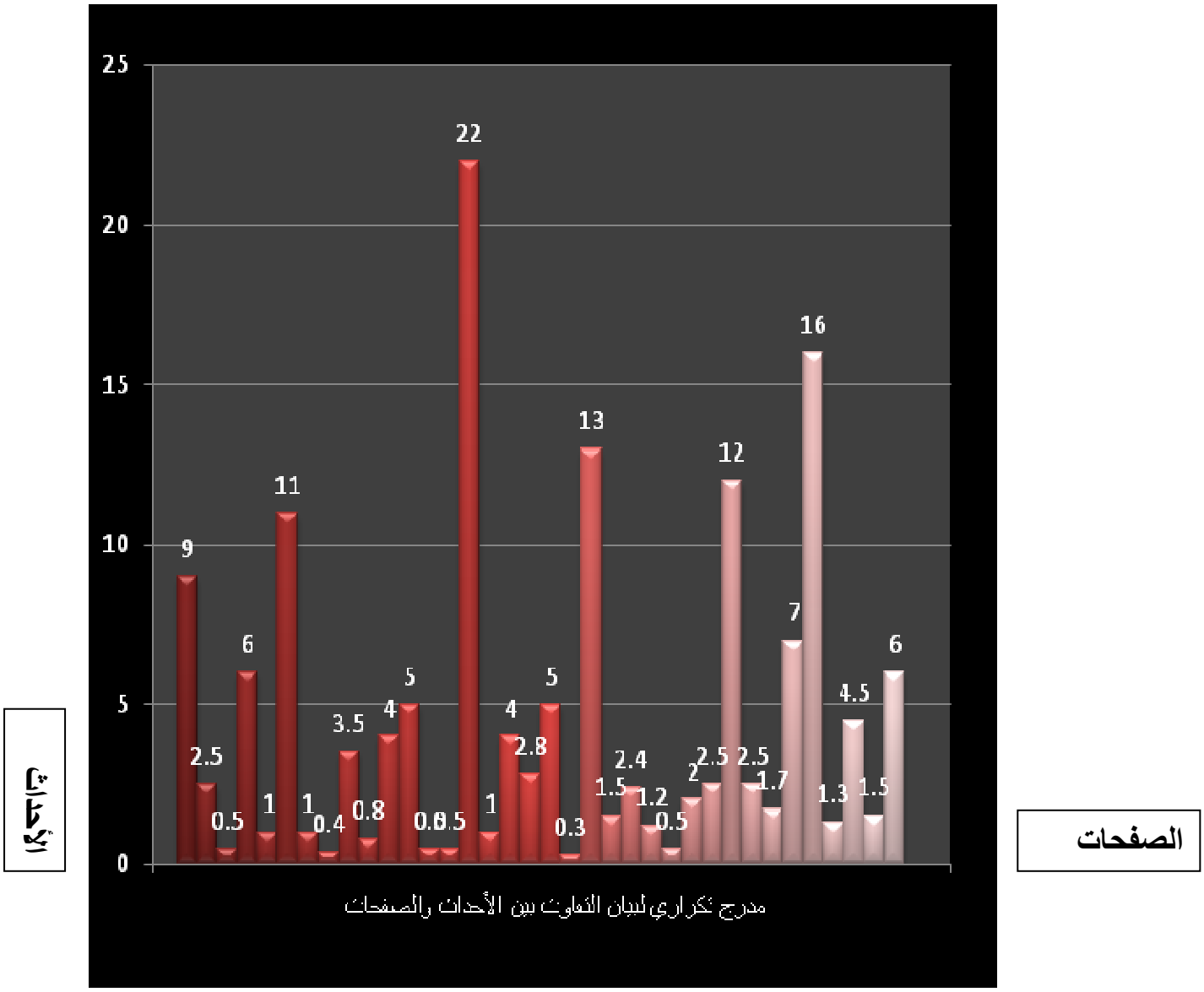
وبعدها تدهورت كل أوضاع الدائرة إلى حين استسلامه في **22 ديسمبر 1847.**

وبذلك نصل إلى أن سعة الصفحات تزيد بحسب أهمية الحدث الروائي،في المقابل نجد ثلاثة أحداث احتوت على أقل نسبة من الأسطر **الحدث الثامن ،(18 يوم في أكتوبر 1834) حدث انتشار مرض الكوليرا في البلاد، والحدث العشرون (08 ماي 1841) إطلاق سراح المساجين وتبادلهم** بعد مفاوضات بين مونيسنيور وخليفة الأمير سيدي مبارك، و**الحدث الرابع و الثلاثون (11 ديسمبر 1852)** رحيل الأمير مع عائلته و أصدقائه إلى تركيا.

وبقية الأحداث متفاوتة الصفحات بين (**4 أسطر إلى 12 صفحة**) .

مما تقدم يمكن القول إن الفترة الزمنية التي استغرقتها عملية حكي أحداث الرواية، والمنحصرة فيما بين بدايتها ونهايتها ،تتمثل في **يوم واحد** من طلوع الفجر حتى غروب الشمس على أقل تقدير ؛أي إن **553 صفحة** في زمن الخطاب تقابل **12 ساعة** استغرقها لعرض أهم أحداثها فيكون **متوسط سرعة السرد 46 صفحة للساعة الواحدة.**

وسنوضح عدم التساوي بين الأحداث والصفحات المعبرة عنها في المدرج التكراري الآتي:



الشكل رقم: (03) مدرج تكراري لبيان التفاوت بين الأحداث والصفحات

قلنا مسبقا إن مستوى تسريع الحكي يتحقق بواسطة تقنيتي المجمل ؛أي الخلاصة والقطع أو الحذف .

3-2-2-1-1: المجمل أو الخلاصة:

وفيه يكون زمن الحكي أقل بكثير من زمن الحكاية،كما أنه غالبا ما يشتغل ضمن المحكيات المسترجعة.[1]

وسنحاول دراسة نوعي المجمل من خلال مدونة كتاب الأمير.

(1)- ينظر: أحمد مرشد:البنية والدلالة في راويات إبراهيم نصر الله ،ص:284.

3-2-2-1-1-1-2-3.الخلاصة أو المجمل المحدد:

تكون الفترة الزمنية الملخّصة محددة في هذا المظهر الإجمالي بشكل صريح ومثاله في النص « **لقد قلت هذا للكولونيل أوجين دوما:سلطان حرك الدنيا ولم يقعدها، عقد معاهدات مع ملوك كثيرين على هذه الأرض، يسترشد القريب والبعيد و بتجربته، ثلاثة أيام كانت كافية لقلب سلطانه،هذه الأرض بنت كلب وخادعة. تأكدت أن لا سلطان على هذه الأرض إلا سلطان الله.**». (1)

و من خلال هذا المجمل نجد أن عبارة **(ثلاثة أيام)** كانت كفيلة باختصار الأحداث الروائية؛ أي المعاناة التي مرّ بها أوجين دوما لقلب الأمور ضده ،وفيه نعني عجز الشخصية أمام الانقلابات الحاصلة في الحكم، لذلك بدت الأيام الثلاثة سريعة جدا فمرورها اللحظي يثبت المرارة التي قاساها الأمير، لأن تنحية الملك وأبناءه سيعود على الأمير بالضرر لعدم اعتراف غيره بالوعد المعقود معه، لذلك نجده يلخص الأحداث ،فإضمار الألم أحيانا خير من التصريح به.

وكذلك نجد الإجمال في قوله« **استمرت عملية إخلاء المدينة بحسب الاتفاق قرابة الأسبوع،من 02 إلى 17 جويلية تحت قيادة القبطان روفراي * مساعد معكسر الجنرال بيجو. عندما خلت المدينة من الفرنسيين الذين خرجوا عن آخرهم بموجب الاتفاق.**». (2)

بعد الاتفاقية المعقودة بين بيجو والأمير تمّ الاتفاق فيها على إخلاء الجيوش الفرنسية بعض المدن الجزائرية وفقا للبنود المحددة في الاتفاقية ومنها **مدينة تلمسان.**

وبالفعل فقد تم تحقيق بنود الهدنة في إخلاء المدينة ،هذا الإخلاء لخصه صاحب النص في فترة محددة **بالأسبوع** ،فالكاتب هنا ذكر المدة الملخصة دون ذكر للتفاصيل الدقيقة التي يمكن أن تحدث من خلال هذه الفترة

إن الوظيفة التي حققها هذا المجمل تتجسّد في إظهار ظاهرة الإخلاء محددة بفترة زمنية، فتثبت لذلك الصّلة الوثيقة بين المجمل وعنصر الزمن، ومن هنا يكون للمجمل وظيفة بنائية مساعدة على بناء الزمن.

---

(1)- واسيني الأعرج :كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ،ص:45.

*- Rouvary

(2)- المصدر نفسه ،ص:191.

وأيضا نجد الإجمال فيما ورد في **الصفحة 93** « **شعر الجنرال دوميشال أن أقل من شهر كانت كافية لإعطائه صورة واضحة عما يجب فعله لفك الحصار الكبير على المدينة التي لم تعد قادرة على تحمل الجوع والأمراض التي بدأت تتفشى وتتسع. لقد قلت الفئران والقطط والكلاب لكن مع غيابهم بدأت الأمراض تزداد في المدينة** .». (1)

إن مدة **26 يوما** أو **27 يوما** كانت كافية لاطلاع دوميشال على خريطة التضاريس الخاصة بمنطقة وهران، وكيفية الإعداد للهجوم ضد القبائل المحاصرة للمنطقة، وتنظيم الفيالق العسكرية وتقسيمها إلى خيالة ومدفعية خفيفة، ومشاة، وتجهيزهم بالأسلحة اللازمة لذلك.كل هذه التجهيزات لخص الكاتب حدوثها في فترة تقل عن شهر.

وكذلك التلخيص يبدو واضحا في قوله:« **في مدة سبع سنوات من العمل تركت وراءك جزءا من رفات القديس أوغستين ،أرجعته من هجرته ومنفاه ،وسيمينار بالجزائر العاصمة يديره قساوسة سان لزار و دير به أكثر من عشرين أب ودار للسيدات بالساكري -كور لتربية الشباب ومدرسة لإعادة تأهيل البنات التائبات ولحمايتهن من السقوط في الغوايات، وثلاثة بيوت للأخوات سان - فانسون دوبول للتخفيف من آلام الناس ودار لليتامى بالجزائر ،وهران ،جيجل،قسنطينة، وسكيكدة، وبونة..** .». (2)

و من خلال هذا التلخيص يمكن القول إن الكاتب لخص الفترة الزمنية المحددة **بسبع سنوات**، ولخص أيضا الأعمال التي قام بها القس مونسينيور خلال هذه الفترة، محققا بذلك وظيفة إعلانية محضة، يعلم من خلالها بالانجازات المحققة، قاطعا في الوقت ذاته مسافات شاسعة بأسطر قليلة لتحقيق ذلك الغرض .

وفي كل ما تقدم نلحظ أن مختلف الخلاصات الواردة قد اشتملت على الماضي أثناء عملية الاسترجاع ،إلا أن الاسترجاع جاء بسرعة قياسية ضمن التلخيص.

كما يتجلى أيضا اختلاف الفترات الزمنية الملخصة للأحداث من خلال العبارات التالية: **أقل من شهر، ثلاثة أيام ،قرابة أسبوع**،وهذا ما يؤكد التفاوت الحاصل بين التحديد الزمني للأحداث، والصفحات المعبّرة عنها و التي أثبتناها في الجدول السابق.

(1)-واسيني الأعرج :كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ،ص: 93.
(2)- المصدر نفسه ،ص:367.

3-2-2-1-1-2.الخلاصة أو المجمل غير المحدد:

هذا النوع معاكس للنوع السابق بحيث لا تحدد فيه الفترة الزمنية الملخصة للحدث، ولمعرفة كيفية صياغة هذا النوع سندرس بعض السياقات السردية المحققة لذلك.

و من هذه السياقات السردية ما جاء في قول مونسينيور عن الأمير:« **السنوات القاسية لم تعلمه إلا الصبر مثل عظماء الشهداء المسيحيين الذين تلقوا آلام الموت مقابل إنقاذ الذين يحبونهم.**». [1]

فعبارة **السنوات القاسية** ما هي إلا خلاصة اعتمدها الكاتب لإيجاز فترة طويلة من الحروب والمعارك، والآلام والمعاناة ،فالحرب وحدها أخذت من آلام الأمير **خمسة عشرة سنة** من القساوة، فالروائي لخص أحداث زمن طويل تجنب تحديده ،مكتفيا بالإشارة إليه بعبارة السنوات القاسية،تجاوز كل التفاصيل التي تحتويها هذه السنوات باستثناء ما علق بالذاكرة من قساوة اتسمت بها هذه المدة الزمنية، وقد وُظّف هذا المجمل لتحقيق وظيفة تجسيد المصاعب التي عانى منها الأمير سواء قبل سجنه أو أثناء السجن، هذه المعاناة التي لم يجن منها إلا اكتساب طعم الصبر فهو سبيله في استمرار الحياة، والتلاؤم مع الوضع المفروض عليه.

الأمر نفسه بالنسبة لقوله:« **أعود للتو من قصر أمبوز ،قضيت أياما عديدة تحت سقفه المضياف في حميمية نادرة مع ألمع سجين عرفه القصر.**

أعتقد أنني أكثر معرفة من غيري بعبد القادر وأستطيع اليوم أن أشهد بالحق

من يكون هذا الرجل.». [2]

مونسينيور يلخص لنا الأيام التي قضاها مع الأمير في قصر أمبواز .

و هنا تتجلى ضيق مساحة الحكي المتمثلة في **ثلاثة أسطر**بالقياس إلى الزمن الطويل الذي تضمنه الملخص **(أياما عديدة)** قد تصل إلى **تسعة أو عشرة أيام**، كما يتبين لنا أن الكاتب في إجماله اعتمد على اختيار الكلمات المناسبة فقط، والتي تخدم مصلحة

(1)-واسيني الأعرج :كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ،ص:133.

(2)-واسيني الأعرج :كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ،ص: 20.

Tartas*

الرواية، وإبعاد تلك التفاصيل الدقيقة التي تقرب النص من الحشو والإطناب ،**فالأسطر الثلاثة** كانت كافية للتعبير عن الزمن الضروري الذي يجب أن يصل للمتلقي.

كما نلمس ذلك من خلال قوله « **وجد نفسه في مواجهة سيوف عسكر طارطاس* وبنادقهم المحشوة بالموت.مجزرة كانوا واحد مقابل أكثر من عشرة مسلحين حتى الآذان.عندما التفت وراءه لم ير إلا أجسادا تتهاوى الواحد تلو الآخر وأحصنة تنتحر داخل الفيالق المطوقة من كل الجهات . لا تسمع إلا الطلقات الجافة والمتقطعة من حين لآخر أو السيوف وهي تتقاطع محدثة صوتا حادا قبل أن تتدفق في الأجساد بطراوة.**».

(1)

فهذا التلخيص يختلف نوعا ما عن الملخصات السابقة بحكم أنه يلخص الفترة الزمنية في حد ذاتها (**قضيت أياما عديدة ،السنوات القاسية**)، أمّا هذا فيقوم بتلخيص الأحداث الواقعة أثناء هجوم **كتائب طارطاس** على الخليفة سيدي مبارك، فهو بهذا يلخص هجوما بأكمله يُحتمل أنه استغرق **يوما أو أقل بقليل** في **بضعة أسطر لا تتجاوز الستة،** وتلك هي الميزة الجمالية التي برع فيها الكاتب أثناء استرجاع الأحداث، ونقلها بين الشخصيات بطريقة ملخّصة.

3-2-2-1-2.الحذف أو القطع:

يعدّ أكثر حالات السرد سرعة « وهو تقنية زمنية تقتضي إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث.». (2)

من خلال دراسة رواية كتاب الأمير يمكن التمييز بين ثلاثة أنواع من الحذف: 1- الحذف الصريح، 2- الحذف الضمني، 3- الحذف الافتراضي.

3-2-2-1-2-1.الحذف الصريح أو المعلن:وهذا النوع ينقسم إلى قسمين:

(1)- المصدر نفسه ،ص:315.
(2)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ،ص:156.

3-2-2-1-2-1-1.الحذف المحدد: وفي هذا النوع من الحذف تكون المدة الزمنية التي أراد الكاتب إبعادها من الحكي محددة بإشارة زمنية تميزها عن غيرها من الأنواع الأخرى ومثاله في النص: « **بعد أن فتح كتاب الإشارات الإلهية في العلامة التي وضعها في آخر ليلة عندما فتحه ،قبل شهرين بالضبط على صفحة الغريب.**». (1)

إن السارد باستخدامه المؤشر الزمني **شهرين** مقترنا بظرف الزمان **قبل**، عمل على إسقاط فترة زمنية محددة من زمن الرواية، وهي فترة ما **قبل الشهرين**، فلم يذكر عنها شيئا، ربما السبب في ذلك يعود إلى عدم ارتباطها بمضمون الرواية لهذا ارتأى إسقاطها،ولا نعلم منها سوى أنها كانت آخر ليلة اطلع فيها الأمير على «**كتاب الإشارات الإلهية** .». (3)

قد يترك هذا الإسقاط ثغرة واضحة في الحكي، لكن سرعان ما يسترسل المتلقي في قراءة المضمون الذي يليها،فإن إدراكه ينصب على المضمون، ويتجاوز الثغرة المسقطة.

و الأمر نفسه نجده في قوله« **الرياح الباردة جمدت كل شيء. وضيقت كل المساحات سنة أخرى تمر بسرعة.**». (3)

و نلحظ من خلال هذا المثال أن الكاتب أقصى بصيغة صريحة الفترة الزمنية المقدرة **بسنة**، ولم يذكر أي شيء عن الأحداث الواقعة خلال هذه **السنة**، وبما أنها **سنة كاملة** فهذا يعني أن الكاتب حذف كما هائلا من المساحة النصية لعدم أهمية ما وقع فيها، ولتجنب التكرار، والحشو، والإطناب المخل بالرواية.

3-2-2-1-2-1-2.الحذف غير المحدد:

وفيه تكون المدة الزمنية المقصاة غير محددة بإشارة زمنية تدل عليها، ومثاله في الرواية « **أيام عديدة لم أعرف فيها طعم النوم في الليلة الأخيرة لم نكن كثيرين، أنا وأخت مسعفة وأخوه الذي لم يتوقف عن البكاء.كان سيدي يتألم والموت يزحف بقوة إلى عينيه.**». (4)

(1)- واسيني الأعرج:كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ،ص:148.
(3)- الإشارات الإلهية: لأبي حيان التوحيدي
(3)- واسيني الأعرج:كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ،ص:53.
(4)-واسيني الأعرج :كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ،ص:205.

جون موبي عندما كان يحكي عن الأيام الأخيرة من حياة مونسينيور ديبوش ذكر **أياما عديدة** لم يعرف فيها طعم النوم، إلاّ أنه في هذا السياق تجنّب تحديد عدد هذه الأيام، ومقصيا لما حدث فيها أيضا، سوى أنّه لم يذق فيها طعم النوم، ثم تتجلى براعة الكاتب وسرعته في معالجة المواقف،فقد ملأ هذا النقص بالتركيز على الليلة التي تلت تلك الأيام وهي ليلة وفاته ،فمن المنطقي أن يركّز المتلقي على هذه الليلة، وما حدث فيها، والمواقف التي أوردها الكاتب لنقل وفاة مونسينيور دون العودة إلى تلك الأيام.

إن هذا الحذف غير المحدد، إلى جانب وظيفته الجمالية المساهمة في بناء النص، أيضا له ميزة ثانية تزيد من أهميته داخل المضمون السردي،فالكاتب عندما يقصي مثلا فترة زمنية من الحكي فهو يحاول من وراء ذلك إدخال المتلقي، ومشاركته في العملية الإبداعية، عندما نقول الأيام الأخيرة باعتبارنا قراء نستطيع تخيّل ما حدث خلال هذه الأيام، وما هي الأحداث الواقعة فيها، والمعاناة التي مرّ بها القس ومن حوله،وبذلك نكون بشكل أو بآخر قمنا بسد الفراغ الملموس، وساهمنا في عملية الإبداع.

3-2-2-1-2-2.الحذف الضمني:إن هذا النوع من الحذف معاكس تماما للنوع الأول، بحيث لا يصرح فيه بأيّ قرينة أو إشارة إلى وجود حذف، وإنّما يستدل عليه المتلقي من خلال الثغرات الزمنية التي يمكن أن يخلفها هذا النوع، ويمكن أن نتعرف على هذا النوع من خلال المثال الموالي « **أعرف أن مصابك كبير وإلا ما قطعت كل هذه المسافات بهذه الوضعية القاسية ووسط هذه العواصف.**» [1].

السارد عندما نقل لنا الحادثة التي جمعت مونسينيور مع زوجة ماسو لم ينقل لنا الظروف التي عانتها إلى غاية وصولها إلى مقر القس، وإنّما صوّر لنا مباشرة المشهد الذي جمع بينهما، مما يجعل المتلقي يتساءل عن الفترة الزمنية المقصاة من الحكي، وهي **فترة قطع المسافة البعيدة للوصول إلى القس .**

فالقارئ للوهلة الأولى يتبيّن له أن القطعة السردية متماسكة لكن بعد استيعابه لمضمون الحادثة يدرك أن هناك مقاطع صغرى تجاوزها الكاتب بتجاوز الفترة الزمنية المتضمّنة لها ضمنيا دون إعلان أو تصريح، ومثلما برع الكاتب في سبك هذا الحذف يبرع القارئ أيضا باكتشافه.

(1)-واسيني الأعرج :كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ،ص:48.

وكذلك ما رآه مونسينيور على الحركات الشعبية «**سرا فيها يشتعل في الداخل مثل حبل البارود ولا أحد يعرف متى ينفجر الكل .خصوصا مع التحركات الشعبية التي صارت تقليدا يوميا .ينزلون بعد الظهر وفي الليل لا تسمع إلا رشقات الرصاص وصوت البارود الذي تكتم أصواته الشوارع الضيّقة وأخبار عدد الموتى أو الذين سيقوا إلى السجن**.» [1]

إن المتمعن لهذا النص يلحظ أن ما بين **فترة بعد الظهر وفي الليل** هناك فترة زمنية محذوفة نأى الكاتب عن ذكرها أو التصريح بها، حتما هذه الفترة تستغلها بعض العناصر الشعبية لتدبير الهجومات، والانقلابات ضد الحكومة الفرنسية.

إن هذا الانقطاع الزمني في سيرورة الحكي مكّن المتلقي من اكتشافه عن طريق حساب المدّة الزمنية المسقطة من السلسلة الزمنية الممتدة **من الفجر إلى الليل**، والتي تقدّر قياسيا **بسبعة أو ثمانية ساعات** ،فتعمّد الكاتب إسقاط هذه الفترة وإسقاط أحداثها، وإغفال القرائن الدّالة على هذا الحذف لعدم أهمية ما يحتويه من ناحية، ودعوة صريحة للمتلقي من أجل اكتشاف الحلقة المفقودة من السلسلة الزمنية، « ومهما كثر عدد المحذوفات في النص فإنها تمثل جزءا من النص منعدما عمليا.» [2]

3-2-2-1-2-2-3- الحذف الافتراضي:

يتجسد في زاوية كتاب الأمير من خلال مظهرين:

المظهر الأول: البياض المطبعي: وسنوضح ذلك في الجدول التالي:

امتداد البياض	الصفحة
- ربع صفحة	ص : 20
- صفحة إلا ثلاثة أسطر	ص : 26
- بداية الصفحة فقط	ص: 27
- صفحة كاملة	ص : 46
- صفحة إلا أربعة أسطر	ص : 80
- صفحة كاملة	

(1)- المصدر نفسه ،ص:24.
(2)- جيرار جنيت:خطاب الحكاية ،ص:119، 120 .

- ربع صفحة	ص : 86
- بداية الصفحة	ص : 109
- صفحة إلا سطر ونصف	ص : 110
- صفحة إلا ثلاثة أسطر	ص : 122
- صفحة إلا أربعة أسطر ونصف	ص : 135
- نصف صفحة	ص : 148
- ربع صفحة	ص : 159
- ربع صفحة	ص : 171
- ربع صفحة	ص : 175
- صفحة إلا ثلاثة أسطر	ص : 176
- صفحة كاملة	ص : 193
- صفحة إلا ثلاثة أسطر	ص : 200
- صفحة كاملة	ص : 207
- نصف صفحة	ص : 208
- صفحة إلا سطر	ص : 312
- ربع صفحة	ص : 318
- صفحة إلا سطر	ص : 342
- صفحة إلا أربعة أسطر	ص : 360
- نصف صفحة	ص : 393
- صفحة إلا ثلاثة أسطر	ص : 401
- صفحة إلا سطرين	ص : 411
- صفحة كاملة	ص : 427
- صفحة كاملة	ص : 428
- نصف صفحة	ص : 438
- صفحة كاملة	
- نصف صفحة	

- صفحة كاملة إلا ثلاث كلمات	ص : 476
- صفحة إلا سطر ونصف	ص : 477
	ص : 530
	ص : 539
	ص : 553

الجدول رقم: (06) من مظاهر الحذف الافتراضي (البياض المطبعي)

و من خلال هذا الجدول يبدو أن المظهر الأول من مظاهر الحذف الافتراضي عن طريق البياض المطبعي طاغ بشدّة على مدوّنة كتاب الأمير، ونجده بأشكال عدة منها الشكل الذي يتموضع من خلال العناوين، حيث إن الكاتب كما قلنا سابقا قسم روايته إلى **ثلاثة أبواب واثنتي عشر** وقفة، كل وقفة تتضمن فصولا، ففي نهاية كل فصل يترك بياضا مطبعيا تنوع بين **الصفحة، والنصف، والربع**، وفي صفحة العنوان يترك أيضا البياض باستثناء العنوان، وفي بداية كل فصل جديد يترك أيضا بياضا محدودا.

قد يكون غرضه من البياض المتروك في نهاية كل فصل الإعلان عن نهاية الفصل، وأن هناك مقتطعا من الزمن تمّ حذفه؛ أي إن الكاتب استوقف الزمن كنقطة فاصلة لينتقل من خلالها إلى الفصل الموالي.

و الأمر نفسه بالنسبة للبياض في بداية الفصل غرضه أيضا الإعلان عن حلول فصل جديد.

وفي بعض الصفحات نجد الكاتب يبدأها **بسطرين أو ثلاثة**، ثم يترك أغلبها فارغا، فهذا البياض هو دعوة صريحة للمتلقي باعتباره مشاركا إيجابيا لإتمام النص وملء الصفحة.

كما نلحظ أن البياض مظهر من مظاهر التسريع في الحكي حيث إن القارئ ينتقل مباشرة إلى ما يليه من أحداث مدونة متجاوزا كل ذلك بسرعة خاطفة.

هذا بالنسبة للمظهر الأول من مظاهر الحذف الافتراضي، هناك أيضا مظهر ثان محققا لهذا النوع **وهو المظهر التنقيطي، و** هذا المظهر قليل جدا في المدونة مقارنة بالمظهر الأول، ويظهر من خلال الصورة التي انطبعت في ذاكرة ديبوش عن الجزائر:

« **الجزائر... تمتم موسينيور أنطوان ديبوش ... تلك قصة أخرى. قصة أخرى أكثر مما نحسه الآن ... ليكن...**». [1]

إن هذه النقاط تخفي وراءها الآلاف من الكلمات المعبّرة عن الآلام المكبوتة في قلب ديبوش طيلة فترة هجره للجزائر، هجراً اضطراريا لا طوعيا.

ديبوش عندما سُئل عن الجزائر كان ردّه متقطعا تقطع النقاط المعبرة عنه، فاستعمال علامة الحذف **أربعة مرات** ما هو إلا وسيلة من وسائل تسريع الحكي، والزيادة من وتيرة السرعة.

يحقّق الروائي من وراء هذه التقنية غرضين؛ **غرض بنائي جمالي** يساهم في تسريع الأحداث، والغرض الثاني هو غرض متعلق بالمتلقي دائما، ومحاولة إشراكه في العملية السردية من خلال إشراكه في استيعاب ألم مونسينيور ديبوش، ومعايشته، ولا يكون له ذلك إلا عبر الانغماس في الشخصية ولبس اللباس الذي تلبسه للتجاوب معها فتكون بذلك عملية التلقي عملية إيجابية محققة لوظيفتها الإفهامية.

من خلال دراسة تقنيتي **الخلاصة والحذف في رواية كتاب الأمير** نلحظ أن كليهما وظفا لتحقيق غرض المساهمة في تسريع الحكي، مما ساعد على تقليص المساحة النصيّة وبالتالي التقليص في زمن الحكي، بالإضافة إلى الأغراض التي انفرد بها كل منهما، وكلّها أغراض تخدم البناء النصي بالدرجة الأولى، وإبراز الفنية التي تتمتع بها المدونة بالدرجة الثانية، أضف إلى ذلك خدمة القارئ الإعلانية والتحفيزية.

3-2-2-2- تبطيء الحكي: يتحقق تبطيء الحكي بالاعتماد على تقنيتي **الوقفة الوصفية، والمشهد الحواري:**

3-2-2-2-1: الوقفة الوصفية:

الوقفة الوصفية هي إحدى تقنيات تبطيء الحكي، يلجأ إليها الكاتب للاستراحة* من العملية الإبداعية برهة من الزمن، وهذه الاستراحة تقتضي بالضرورة قطع سيرورة المسار الزمني.

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 135.

ويرى **برنار فاليط** أن الوقفة **عادة ما تكون** « **وصفية أساسا حيث* يتعطل السرد فيها ليحل محلّه مقطع طويل توصف فيه مدينة أو شخص.**». [1] من خلال دراسة ظاهرة الوصف في رواية كتاب الأمير نجد أنّ هذه التقنية تميّز بين نوعين من الوصف؛ **وصف يأتي مستقلا تماما عن مضمون الرواية، ووصف يتم ضمن وتيرة المسار السردي.**

3-2-2-2-1-1- الوصف المستقل عن الحكي:

أدى الوصف دورا هاما في رواية كتاب الأمير، ولاسيما عند وصف الشخصية مستقلة، أو وصفها مدمجة داخل الإطار المكاني، ولمعرفة الكيفية التي تجسد بها هذا الوصف سنقف عند أهم الأوصاف الموحية والمحققة للأغراض السردية.

« **فجأة في عمق البياض الذي خلفته الأشعة الشمسية الأولى التي خرجت من وراء الجبل الذي يطوق المدينة. كانت مفرطة النور، متوغلة في الضباب الذي بدأ يتصاعد من البحر ويغلف القارب الصغير. الشعاع الذي تسرب مثل الشلال، أعطى لمعانا خاصا للأتربة التي نثرها جون موبي مثلما تنثر حبات اللؤلؤ في فضاء واسع.**». (2)

و نلحظ أن الخط الزمني كان يسير في وتيرة متقدمة، فجأة توقفت هذه الوتيرة لتفسح المجال للقطعة الوصفية التي تصوّر جمال البحر، وتغيّر ألوانه تبعا لتغيّر نور الشمس، فهذا المنظر الرائع حفّز الكاتب أن يقدم لنا صورة جميلة مقرونة بتشبيهات خارجية، **الشعاع، حبات اللؤلؤ.**

* الاستراحة مصطلح استعمله حميد لحمداني بدل الوقفة، ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص: 76.

(1)- آمال منصور: بنية الخطاب الروائي في أدب محمد جبريل جدل الواقع والذات « النظر إلى الأسفل» "نموذجا"، دار الإسلام للطباعة والنشر،(د.ط)،2006، ص: 38.

(2)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 12.

فالصورة المقدمة من خلال الوصف هي صورة معروفة لدى القارئ لكن الشيء غير المألوف هو هذه الرتشات الانزياحية المحققة للذة التي يحتاجها المتلقي لإتمام القراءة.

و ارتبط الكاتب من خلال تجسيده لهذه الصورة الفنية بالعالم الخارجي المستقل عن الحكي؛ أي إن الوصف لا يتداخل مع الحكي.

وسنحاول فيما يلي: إجمال أهم الأوصاف المستقلة عن الحكي في الجدول الآتي:

	الوصف المستقل عن الحكي	الصفحة
1	نحو أبعد وأنظف نقطة حيث لا زيوت ولا نفايات حيث لا شيء سوى الصفاء والنور والحياة الصامتة للأشياء كما في بدأ الخليقة.	ص11
2	الدهليز الضيق المؤدي إلى الحجرات التي يحتجز فيها الأمير وعائلته، المليئة برائحة الرطوبة والعفن الذي يشبه الرائحة التي تخلفها الفئران عندما تعبر مكانا تاركة وراءها شعرها ورائحة بولها القوية التي تجرح خياشيم الأنف بحدة.	ص 41-42
3	الحبات تتسابق إلى الذوبان بين أصابعه ،تنزلق كقطرات ماء صاف أو حبات رمل ذهبية لم تطأها رجل إنسان.	ص462
4	في لحظة من اللحظات رأى جون موبي البحر كعروس تستقبل إكليل الزفاف وتكتم بصعوبة سعادتها القصوى التي ارتسمت في عينيها المنكسرتين قليلا.	ص13

الجدول رقم: (07) الأوصاف المستقلة عن الحكي

و نلحظ من خلال الأوصاف الأربعة أن كل منها تصف لنا شيئا بعينه من خلال العوالم الخارجية المستقلة عن زمن الحكي،كما أن هذه الأوصاف عملت على زيادة

المساحة النصية من خلال زيادة سعة زمن الحكي؛ أي الخطاب، والتقليص في زمن القصة.

كما نستشف من خلال الوصف الأول مزج الكاتب بين وصف المكان، وإحساس الزائر مونسينيور ببشاعته، الذي يربطه مباشرة بعد انتهاء الوصف بإحساس الأمير،فصورة المكان المقززة ما هي إلا الصورة العاكسة لمدى معاناة الأمير وهي صورة مستقلة لا تدخل ضمن إطار الحكي .

و الأمر نفسه بالنسبة للمثال الثاني، والثالث والرابع ،فالكاتب يقطع التطوّر الطولي للزمن، لينقل لنا هذه الأوصاف حيث لا وجود للحركية، والتغيّر لتلاؤم الثبات والسكون مع الحالة التأملية الطاغية على الشخصية الواصفة.

كما نلمس أن هذه الأوصاف تحقق وظيفة جمالية أكثر من تحقيقها لوظيفة البناء،فهي تصوّر لنا براعة الكاتب في رسم صورته، وطبع اللمسات الخاصة التي تميّزه على غيره من المبدعين.

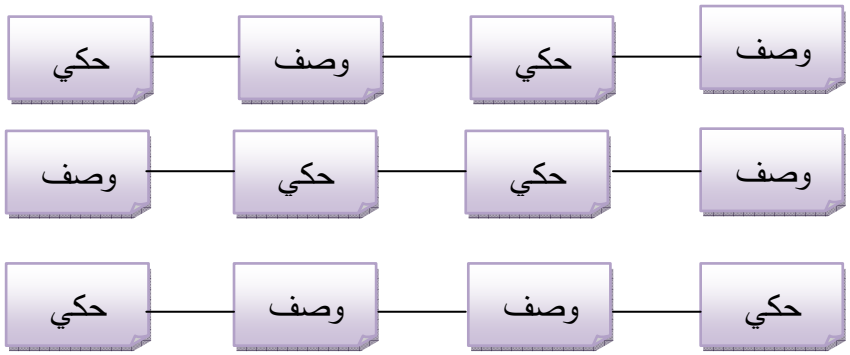
3-2-2-2-1-2.الوصف المتداخل مع الحكي: هذا الوصف يختلف تماما عن الوصف الأول، بحيث نلمس صفة التكامل بين الوصف والحكي، فكل منهما يكمّل الآخر، وسنبيّن ذلك من خلال الأوصاف الآتية:

« **تمدد جون موبي في القارب القديم،رأى الأشعة التي كانت قد بدأت تدفئ المكان والنهار الذي أصبحت كل ملامحه واضحة . أخرج كتابا من تحت لباسه الفضفاض الذي يشبه لباس الرهبان وفتحه على الصفحة الأولى وبدأ يقرأ بالتدرج رأى العنوان الذي كان يرتسم بخطوط عريضة وواضحة.**». [1]

نلحظ أن هذا الوصف يتضمن **أربعة مقاطع** : **المقطع الأول** مقطع ينجز دور الحكي بتوظيف فعل التمدد، و**المقطع الثاني** مقطع وصفي يصف أشعة الشمس، وأثرها في تغيير ملامح المكان والزمان، و**المقطع الثالث** مقطع وصفي يصف لباس الرهبان ديبوش و**المقطع الرابع** يتحدث عن فعل القراءة، وهذه المقاطع بتناوبها بين الوصف والحكي تجسّد ما أطلق عليه (**ريكاردو**) **(RICARDOU)** مصطلح (**التنازع النصي**).[2]

(1)-واسيني الأعرج :كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 18.
(2)- أحمد مرشد:البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص: 312.

فالاستراحة هنا استراحة قصيرة جدا، فسرعان ما يقطعها الحكي ليكمل الخط الزمني، إلاّ أن الكاتب بمجرد أن يعود إلى الحكي حتى يقطعه ليعود إلى الاستراحة، وهكذا قد تتناوب المقاطع وفقا لتناوب الوصف والحكي وفق أشكال متعددة :



وغيرها من الأشكال

الشكل رقم: (04) أشكال تناوب الوصف و الحكي

قلنا سابقا إن الوصف يكمّل الحكي والعكس صحيح، و إذا أردنا تطبيق ذلك على هذا المقطع نجد أن فعل التأمل جاء أولا، وهذا منطقي حتى يسند إليه الوصف،ففعل التمدد بالضرورة يقود صاحبه إلى التأمل، وهذا السمو دفع صاحبه إلى الوصف، فبيّن الكاتب منظر أشعة الشمس وهي تشق الوجود، ثم فعل إخراج الكتاب من اللباس، ثم يلحقه وصف اللباس، ثم يدركه فعل القراءة ووصف هذه القراءة.

و الظاهر أن هذا المقطع اشتمل على أكثر من **أربعة مقاطع كبرى** (**7 مقاطع صغرى**)، إلا أننا ركزنا على المقاطع الأربعة الكبرى لوضوحها، وتفاديا للحشو والإطناب.

وسنجمل في الجدول الآتي أهم الأوصاف المتداخلة مع الحكي :

الوصف المتداخل مع الحكي	الصفحة

1	انحنى الرجلان عميقا على حافة الزورق الذي مال قليلا على جنبه الأيمن، ثم حملا، كل واحد من جهة، الإكليل الكبير المرصع بالنوار والأقحوان والنباتات الحية، ثم انحنيا في وقت واحد ووضعاه على وجه البحر في النقطة التي حدداها أنها الأكثر صفا.	ص17
2	قطعت العربة نهر اللوار عابرة الجسر الصغير المؤدي إلى قصر أمبواز قبل أن تتوقف نهائيا بمحاذاة كنيسة **سانت –هيبار*** ليقف قليلا على قبر **ليوناردو فانشي** ،عند هندسة القوطية المركبة والخشنة المسننة قبل أن يتأمل الصفاء الحميمي الذي ينام فيه دوفانشي مستمتعا بالنور الهادئ الذي يتسرب من زجاج النوافذ الملونة و المعشقة بمختلف القطع التي تعكس النور مثل الشلالات الضوئية.	ص 124
3	كان الأمير ما يزال يقلب صفحات كتابه بين يديه بشكل يكاد يكون عصبيا وآليا. لم يكن يقرأ ولكنه كان يرى شيئا آخر .حساسيته زادت مع الوقت.لم يعد يتحمل البرد ولا ثقل الجو ولا الغيوم التي تحول زرقة السماء إلى مساحة غير محدودة من السواد.	ص487

الجدول رقم: (08) الأوصاف المتداخلة مع الحكي

لقد صُبغت هذه الأوصاف بنوع من الحركية السردية بسبب تداخلها مع الحكي الذي عمل على إضفاء عامل الحيوية على الوصف.

كما نلحظ تنوّع هذا الوصف بين **وصف الشخصية، ووصف المكان، ووصف الأشياء (وصف الأمير، ومكان دفن الفنان ليوناردو فانشي،وإكليل الورد)** ،فمثلا في وصف المكان نجد أن الكاتب يركّز على وصف الأشياء الدقيقة لتجسيد براعة الأنامل الإنسانية، والمساهمة في زيادة معرفة المثقف العربي بالآثار الفرنسية ، أما في وصفه للأشياء،فالكاتب يسعى إلى تحقيق غرض التغني بثراء المظاهر الطبيعية، فكل هذه أغراض يسعى الكاتب إلى تحقيقها عن طريق ذكره لهذه الأوصاف.

* La chapelle de Saint-Hubert

إن هذه الأوصاف عملت على المحافظة على حجم المساحة النصية دون زيادة كبيرة في حجم النص على عكس النوع الأول، فتلك الحركة غطت المساحة الشاسعة التي يمكن أن تتولد عن الحشد المفرط لأشكال الوصف.

هذا عدا الوظيفة الإعلانية التي تزيد من معرفة المتلقي بمجريات الحكي، مما يساعده على التأويل الصحيح، و المقنع الذي يخدم النص.

3-2-2-2-2.المشهد الحواري:

وهي التقنية الوحيدة التي يتساوى فيها زمن القصة مع زمن الحكي، و قد تعددت بشكل كبير في رواية كتاب الأمير بشكل كبير، ولاسيما **الحوار الخارجي** الذي يحتلّ مساحة واسعة من الرواية ،لنبيّن ذلك سنورد ذلك الحوار الدائر بين الضابط الفرنسي، وجماعة من الأطفال الجياع:

« **-جياع؟**

-قليلا، رد كبير الأطفال بخجل.

- **وهل تعرفون سبب جوعكم؟**
- **جدا. جدا .كرر الأطفال الصغار مثل الفريق الموسيقي.**
- **من إذن؟**
- **طبعا الأمير هو السبب .رد كبيرهم وهو يحاول أن يخبئ عينيه .**

صمت العسكري قليلا، تعمق في عمق عيون الأطفال الصغار:

- **معكم حق ،خذوا. قم أعطى لأصغرهم قطعة خبز**

وقبل أن يمد الطفل الصغير يده نحو يد العسكري ،التقت خزرته بخزرة أخيه الكبير فامتنع عن أخذ الخبز.أخذ العسكري الطفل من يده وسحبه قليلا عن المجموعة لكن أخاه تبعه حتى صار قريبا منه .

- **إنه أخي الصغير يا سيدي وأخاف عليه**
- **أعرف .لن آكله. أنا اسأله لماذا لا يأخذ الخبز وهو في حاجة ماسة إليه؟**

أعرف أنكم جميعا تتضورون جوعا.

- **صحيح.ولكن ديننا يمنعنا من الأكل من أيديكم**
- **لماذا؟**

- **لأنكم لا تتوضؤون.**
- **ولكننا لسنا مسلمين مثلكم.وماذا يجب أن أفعل لكي يأكل أخوك الصغير الخبز؟**
- **أن تتوضأ .أن تغسل يديك وذراعيك ووجهك وفمك وأذنيك ورأسك ورجليك.**

طلب العسكري ماء من حراسه ثم انحنى أمام الإناء وبدأ يغسل يديه وذراعيه ووجهه وأذنيه و رأسه ثم نزع حذاءه الخشن والجوارب التي كانت تغلفها بعد أن انتهى،سأل الطفل من جديد :

- **والآن ؟**
- **ممكن.**». [1]

إن الميزة الغالبة على الحوارات السائدة في النص **الطول**، ولعل ذلك يرجع إلى وظيفتها الإخبارية، ولاسيما أن الهدف الذي تسعى الرواية إلى تحقيقه، إثبات الحوار الحاصل بين الحضارات ، وما الحوارات الخارجية البسيطة بين الشخصيات إلا صورة عاكسة للمقصد الذي رمى إليه واسيني من وراء تأليفه لهذه المدونة .

وما الطول إلا وسيلة من وسائل الزيادة في سعة تبطيئ حركة القصّ ،وبالتالي ينعكس ذلك على ضعف تنشيط عملية نمو الأحداث، إلاّ أن الحوار الذي أمامنا تنتفي فيه هذه الصفة نوعا ما ،لأنه ينقل لنا في الآن ذاته استمرار الشخصيات المتحاورة في ممارسة الأفعال المنسوبة إليها ،فالضابط في الوقت الذي يتحاور فيه مع الطفل أنجز الطلب الذي فرض عليه لتحقيق هدفه.

كما يتميّز هذا الحوار بصفة تهميش اسم الشخصية المتحاورة، فلولا ذكر اسم الشخصية من قبل السارد قبل بدء الحوار لما تعرفنا على الأطراف المتحاورة، ولا على سماتها الداخلية ولا الخارجية.

إنّ المتمعّن لهذا الحوار يخيّل له أنه يعيش نوعا من الحالية؛ أي إنه يعايش الحاضر رغم أن الحوار ما هو إلا جزء من مقطع مسترجع ،وما ذلك إلا طريقة اعتمدها الكاتب لتقريب الصورة أكثر بين المتلقي والشخصيات ،وكسر الرتابة التي يمكن أن تنتج عن النقل الاسترجاعي. [2]

(1)- واسيني الأعرج :كتاب الأمير ،مسالك أبواب الحديد، ص: 168.
(2)- ينظر: نضال الشمالي: الرواية والتاريخ ، ص: 181.

أثناء نقل هذه الصورة الحوارية بين الضابط والأطفال، نلحظ بين المقطع والآخر تدخّل طرف ثالث ،هذا الطرف عَمَل عَمَلَ الواصف المكمّل للمشهد الحواري،فمثلا أثناء قيام الضابط بفعل الوضوء نجد هذا المكمل يصوّر، ويصف لنا عملية القيام بهذا الفعل قاطعا المشهد الحواري،وبعد أن تتضح الصورة للمتلقي ،يعود المسار إلى مسايرة المشهد وهكذا ،ويمكن القول إن هذا المكمّل هو السارد ،وما هو في حقيقة القص إلا الروائي في حد ذاته على أساس رواية كتاب الأمير تشتمل على أكثر من راو؛ أي ثلاثة رواة **الكاتب، و جون موبي، و القس ديبوش،** و ربما يكون هذا **التثليث** قد أعطى للكاتب متسعا من الحرية للتلاعب بالزمن تقدما و تراجعا.[1]

وهذه الجمل الوصفية هي سبب آخر من أسباب تضخم الحجم القصصي ،حيث الكثافة الإيقاعية تقل؛ لأنها تتمحور حول الحدث القصصي ،حيث إنه كلما زاد سرد الأحداث في الصفحة الواحدة، وتشابكت وقائعه في الصفحة الواحدة، كلما زادت الكثافة الإيقاعية ،وكلما قلت الأحداث كلما قلت الكثافة الإيقاعية.[2]

إن هذا الحوار يجسّد تدخل طرف ثالث يعمل على وصف الحالة التي يكون عليها المتحاورون أثناء القيام بانجاز المشهد الحواري، وقد لوحظ أن **نضال الشمالي** يطلق على هذا النوع من الوصف اسم (**المشهد الحواري الموصوف)**، والذي يعرّفه بقوله « هو حوار يدور بين أكثر من طرف مدعما بوصف مساعد يتولاه الراوي ليكمل المشهد فيغدو واضحا بيّنا.». [3]

و هذا التدخّل يكون بين الفينة والأخرى؛ لأن الأصل في الحوار هو تنحي الراوي عن الساحة السردية، ويترك المجال للشخصيات. [4]، و لكنه يتدخل عندما يشعر أن الصورة لا تزال غامضة لدى المتلقي فيقوم بتوضيحها ثم يتنحى ثانية.

لقد تعرضنا في كل ما ذكرناه إلى مميزات المشهد الحواري في رواية كتاب الأمير من الناحية الشكلية الخارجية؛ أي الوظيفة البنائية للحوار.

---

(1)-ينظر : منير عتيبة:قراءات و دراسات أدبية، الأمير عبد القادر بن محي الدين الجزائري في رواية الكاتب الجزائري واسيني الأعرج، WWW.FREE ARBI.COM/LITERATURE1-E ،2009.03.24،11.30 .

(2)- ينظر: تزفيطان تدوروف: مفاهيم سردية ،تر: عبد الرحمان مزيان ،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2005، ص: 113،114.

(3)- نضال الشمالي: الرواية والتاريخ ، ص: 180.

(4)- ينظر: يمنى العيد:تقنيات السرد الروائي ،دار الفرابي،بيروت لبنان،ط :1 ،1990 ص: 84.

إلى جانب ذلك إن هذا الحوار يؤدي في الآن ذاته أغراضا دلالية، حيث حاول واسيني الأعرج في هذا المقطع أن ينقل لنا صورة المستعمر الفرنسي من وجهة نظر الروائي الجزائري.

كما تظهر صور الحوار الديني بشكل واضح في هذا المقطع من خلال تقبل الضابط لتعاليم الدين الإسلامي دون مناقشة الطفل؛ لأنّ بوادر الحوار تبدأ هكذا، أن أتقبل الآخر كما هو دون معارضة لعاداته وتقاليده ودينه.

فالضابط توضأ من أجل طفل محققا بذلك رغبته في قبول قطعة الخبز منه.

وتتضح قضية الحوار أكثر من خلال الاسترجاع الذي نقله لنا جون موبي في إحدى حواراته مع مونسينيور ديبوش:

«_ تعرف يا عزيزي جون ، الناس الكبار عندما يصلون إلى درجة عليا من نكران الذات تنتفي تماما أنانيتهم .أرأيت كيف كان الأمير يحكي عن دوميشال؟

- **طبيعي. لم تعد بينهما حرب، لقد انتهى كل شيء.**
- **لا يا جون.الأحقاد تشتعل أكثر خصوصا عندما تنتهي الحروب بمنتصر و منهزم.ومع ذلك. الأمير يملك القدرة الكبيرة على تأمل كل شيء بتبصر وبعد نظر.**
- **وهل ستقول كل هذا الكلام في الرسالة إلى السيد لويس نابليون؟**
- **ولم لا؟ صحيح أننا أمام مسؤولية كبيرة.ولكني مرتاح الضمير،فقد قطعت وعدا خاصا على نفسي ، أن أقف عاريا أمام ضميري وأمام الله وإلا فلا معنى لرسالتي.».** (1)

الشيء اللافت في هذا الحوار، أو فيما سبقه أن الأسلوب الذي تتحدث به الشخصيات هو نفس الأسلوب الذي يتحدث به السارد.(2)،وربما يرجع هذا النمط إلى كون السارد الظاهر في حد ذاته شخصية من شخصيات القصة ، أو أن الناقل الذي نسج الأحداث حافظ على الأسلوب نفسه، ربما كان تركيزه على نقل حقيقة الحدث التاريخي أكثر من اهتمامه بالأسلوب، وطريقة تقديمه.

(1)- واسيني الأعرج:كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 91.
(2)- ينظر: إنريكي إندرسون إمبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية ، ص: 325.

وقد أسهم هذا الحوار في تجسيد صفات الأمير، وما ثبت عنه في معاملته مع الآخرين، حتى ولو كان هذا الآخر عدوه اللدود ،فهو يتعامل معه كشخص، بغض النظر عن الظروف السياسية ،وحسن التعامل هو الذي دفع مونسينيور إلى حبه، واحترامه، والدفاع عنه.

و سنكتفي بهذين النموذجين من الحوار، رغم أن الرواية في حد ذاتها بنيت على أساس سلسلة من الحوارات المتناسقة فيما بينها، رغم أنها غالبا ما ركزت على الحوار الخارجي أكثر من تركيزها على الحوار الداخلي (المونولوج) ،و قد يعود السبب في ذلك إلى أن معظم الحوارات تجسدت من خلال العودة إلى الماضي، وتقديمه في صورة حاضره، اقتضى مشاركة عدد من الشخصيات؛ لأن الهم واحد مشترك بين الجميع والقضية البؤرة هنا هي الدفاع عن الوطن ،والدفاع عن قضية رأي عام ،قضية أمم وليست قضية خاصة .

وفي الأخير نصل إلى أن المشهد في رواية كتاب الأمير بالإضافة إلى تحقيقه لمعادلة تساوي زمن القصة مع زمن الخطاب، فقد ساهم في تزويد المتلقي بالمعلومات الضرورية للوصول إلى الحقيقة التاريخية ،لذلك نجده يحتل حيزا نصيا واسعا في الرواية، ومدة زمنية تتلاءم مع أداء هذا المشهد.

بعد التعرف على كيفية اشتغال عناصر الزمن سواء في الترتيب أو المدة ، نجد أن هذه العناصر عملت على تطوير البنية الزمنية للرواية وفق توزيع يلائم بين الفترات الزمنية وكيفية تطويعها لتقديم الأحداث.

وقد استطاع واسيني الأعرج من خلال هذه الرواية التوفيق بين الزمن التاريخي والزمن الروائي ،فالأول يخدم الثاني، والثاني يسعى جاهدا لتبسيط الأول، وتقديمه في صورة تتلاءم مع روح العصر من جهة، ومع تقبل القارئ من جهة ثانية، وخاصة أن الرواية تقدم الأمير في صورة تتعارض مع الفكر السائد منذ آلاف السنين حول هذه الشخصية .

لم يكن هدف واسيني الأعرج من تأليفه لهذه الرواية تقديم التاريخ، وإنما أراد أن يكشف عن قضية متناولة في الوقت الحاضر، فاستعمل التاريخ كستار يغطي الأحداث ؛ أي إن التاريخ هو الجسر الموصل لقضايا الحاضر.

« هذه الرواية لا تقول التاريخ؛ لأنه ليس هاجسها، و لا تتقصّى الحوادث و الوقائع لاختبارها على ما يقول الناشر، إنها عمل يتعرض لهذا التاريخ بخفة لكي يسرّب مقولات تفضح الحياة الصعبة و تقرّح الحروب و لا منطقها، و الحاجات البسيطة للبشر العظماء الذين و قعوا فجأة أمام اختبارات قاسية لم يكونوا يرغبون بها.». [1]

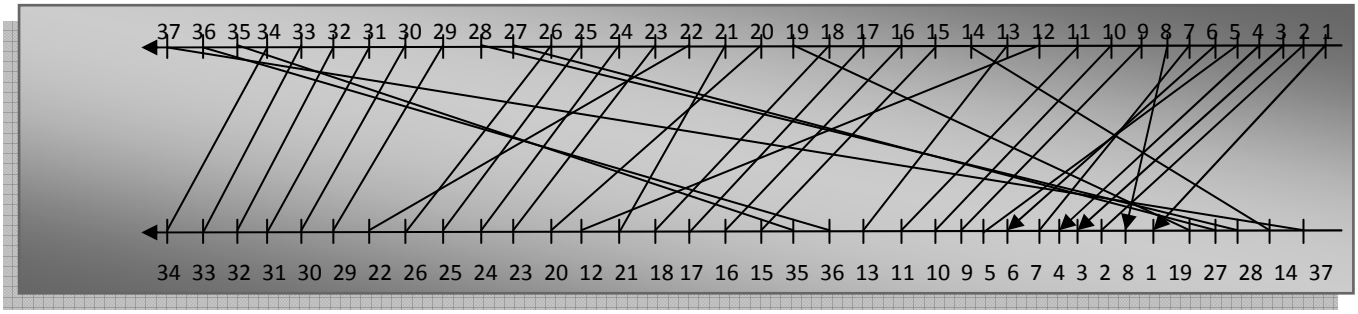
باستثناء الأزمنة التاريخية الموثقة لا نستطيع أن نجزم أن معظم الأزمنة النحوية واقعية بنسبة مطلقة ؛أي إن الأحداث التي وقعت في زمن الليل أو النهار، أو الماضي أو المستقبل أو الحاضر، قد وقعت فعلا في هذه الفترة،قد يكون الكاتب عمل على تحوير بعض الأزمنة حسب ما تقتضيه ظروف الرواية،وتلك الانحرافات في زمن الرواية هي التي ميّزت هذه المدونة عن غيرها من الروايات .

و قد استطاع واسيني الأعرج من خلال تلاعبه بالزمن أن ينسج لنا شبكة من الأزمنة المتفاوتة والمختلطة فيما بينها أعطت لنا نصا روائيا متميزا.

(1)- ماجد المذحجي: كتاب واسين الأعرج التاريخ يتكلم باسم عبد القادر الجزائري www.elaphblog.com/ibraheem،2009.03.24،11.30.

3-2-1.الترتيب:وقبل أن نسترسل في الحديث عن زمن الخطاب سنبيّن فيما يلي التباين الملموس بين زمن القصة وزمن الخطاب :

- زمن القصة، الترتيب الطبيعي



-زمن الخطاب

الشكل رقم: (02) مخطط يبيّن التباين الحاصل بيّن زمن القصة و زمن الخطاب

من خلال هذا الشكل نلاحظ أنه لا يوجد أدنى توافق أو التقاء بين زمن القصة، وزمن الخطاب،فهذه الشبكة من التباينات تؤكد أن الكاتب لكي ينقل لنا الأحداث السردية اعتمد المفارقة الزمنية ،فالحدث الذي بدأ به الرواية هو الحدث الأخير في الترتيب الطبيعي **(ح. 37)**، فهذا الحدث في الرواية، و صدوره الأول يثير مجموعة من التساؤلات في ذهن القارئ، من هو مونسينيور ديبوش؟ وما علاقته بالأمير؟ وغيرها من الأسئلة التي تحفّز القارئ على تتبّع الأحداث للإجابة عن الأسئلة المطروحة بمخيلته.

إذن فالنظام الزمني في الرواية محكوم بعد نقطة الانطلاق **(تنفيذ وصية القس،والتعمق في بحر الأميرالية)**، بتقنيتي **(الاستباق و الاسترجاع)**، فالسارد **(جون موبي)** استعمل عنصر الاسترجاع لاستعادة الحوادث الموضحة لنقطة الانطلاق، و المفسرة لها والواقعة قبلها ،إلى جانب ذلك نجد أن الكاتب أثناء لعبه بالزمن اعتمد على تقسيم الأحداث السردية إلى مقاطع زمنية تتلاءم مع الوقفات الروائية التي اشتملت عليها أبواب الرواية، وسنوضّح ذلك فيما يأتي:

الفصـــــــل الثـــــالث

بنيـــــــة المكـــــــان

1- الفضاء، المكان، الحيز، المفهوم و إشكالية المصطلح

2- الأماكن الرئيسية في رواية كتاب الأمير

1-2 الأماكن الرئيسية المفتوحة

2-2 الأماكن الرئيسية المغلقة

3- الأماكن الفرعية في الرواية

1-3 الأماكن الفرعية المفتوحة

2-3 الأماكن الفرعية المغلقة

4- علاقة المكان بالشخصيات

5- علاقة المكان بالزمن

صورة رقم: (03) **مجال دولة الأمير عبد القادر**

1- الفضاء، المكان، الحيّز، المفهوم و إشكالية المصطلح:

قبل أن نستقر عند مصطلح المكان ،لا بد أن نشير أولا إلى الإشكالية التي أعاقت الباحثين في دراستهم لهذا العنصر، وذلك لتداخله مع مصطلحي الفضاء والحيّز.

لبناء تصور متكامل حول هذا الموضوع، لا بدّ أن نقف عند حدود كل مصطلح من هذه المصطلحات (الفضاء، المكان، الحيّز) ، ووجهات نظر الدارسين إليه.

1-1 الفضاء:

يرى جيرار جنيت ومن اشترك معه في تأليف كتاب (الفضاء الروائي)، أن استعمال الفضاء يتعدى بكثير مجرّد الإشارة إلى مكان من الأمكنة «إن الفضاء يخلق نظاما داخل النص، مهما بدا، في الغالب كأنّه انعكاس صادق لخارج عن النص يدعي تصويره، بمعنى أن دراسة الفضاء الروائي ترتبط ارتباطا وثيقا بالآثار الشخصيّة. ».[1]

في حين نرى أن حسن نجمي وسّع في مفهومه للفضاء معتبرا إياه «محايثا للعالم تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، معيارا لقياس الوعي والعلائق، والتراتبيات الوجودية، و الاجتماعية والثقافية. ».[2]

مما تقدم يتضح لنا أن **الفضاء** هو العمود الأساسي الذي تستند عليه معظم عناصر الرواية، فهو لا يغيب مطلقا، حتى وإن كانت الرواية خالية من الأماكن، فوجوده لا يقتصر عليها قد نجده في اللغة، أو في التركيب، أو في الإطار الذي تتحرك ضمنه الشخصيات، فوجوده يبقى دائما مرتبطا بمدى إدراك المتلقي له.[3]

بينما نجد الناقد المغربي (حميد لحمداني) يدقق أكثر في مصطلح الفضاء، فقد حاول أن يقصر مفهومه على عنصر محدد ،وذلك بجعله «معادلا لمفهوم المكان في الرواية، ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة. ».[4].

(1)-جنيت وأخرون :الفضاء الروائي ،تر :عبد الرحيم حزل ،إفريقيا الشرق، المغرب ، لبنان ،(د.ط)، 2002،ص:20
(2) - حسن نجمي :شعرية الفضاء السردي ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت، ط :1،2000،ص: 32
(3)- ينظر :المرجع نفسه ،ص : 65
(4)- حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص : 54 .

فقد اهتم (حميد لحميداني) اهتماما كبيرا بالفضاء، حيث حدد خصائصه و مميزاته، و أهم العناصر المكونة له، و المتمثلة أساسا في« مجموع الأمكنة الواردة في أيّ نص روائي و ما يحيط بهذه الأمكنة من أشياء. ». [1]،التي يمكن أن تزيد من دلالة الفضاء ويصل بالتالي إلى تحقيق وظيفته التي نسج أساسا لأجل تحقيقها.

ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ، فقد توصّل من خلال دراسته لمصطلح الفضاء إلى تحديد أهم الأشكال التي يحتويها، وقد ميّز بين أربعة أشكال تتمثل في:

1- «الفضاء الجغرافي: الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال.
2- فضاء النص: ويتعلق بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية.
3- الفضاء الدلالي: ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي ،وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.
4- الفضاء كمنظور: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح. ». [2]

والمتأمل لهذه الأشكال يجد أن الفضاء الجغرافي أقرب الأشكال التي يمكن للباحث أن يتبعها في دراسته، لأن غرضه الأول، والأخير من وراء دراسته للفضاء هو تحديد المكان الذي تتحرك ضمنه الشخصيات للوصول إلى العلاقة التي تربط بين هذين العنصرين، وغيرها من العناصر الأخرى المكونة للبناء الروائي، وبالوقوف على هذه الحلقات الواصلة يمكن الوصول إلى الناحية الجمالية التي يشغلها المكان ضمن الإطار العام للنص الروائي، و تتأكد هذه العلاقة أكثر من خلال رؤية (إدجار.ف.روبرتس) التي أوردها (عمر محمد عبد الواحد) في كتابه (شعرية السرد)، حيث يشير إلى أن الفضاء يتضمن «المشهد أو البيئة الطبيعية أو الاصطناعية – البنايات بمختلف أنماطها ووظائفها والشوارع والسيارات...إلخ- التي تعيش فيها الشخصيات الروائية، وتتحرك وتمارس وجودها.»[3]

(1)- حميد لحميداني : بنية النص السردي،ص : 64
(2)- المرجع نفسه، ص:62.
(3)- عمر محمد عبد الواحد: شعرية السرد، ص:83 .

فالفضاء يتشكل بفعل حركة الشخصيات وعلاقتها ببعضها البعض أثناء إنجازها لوظائفها ضمن إطار زماني محدد و لا يتحدد إلا وفق العلاقة التشاكلية التي تربطه مع المكان.

2-1 المكان:

مثلما اختلف الباحثون حول تحديد مفهوم الفضاء، اختلفوا أيضا حول تحديد مفهوم المكان وأهميته في البناء الروائي.

المكان كما يرى(**غاستون باشلار GASTON BACHLAR**) أكبر من كونه حيزا إنه «كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى.».[1]

إن كلمة كون تعبر عن انفتاحية المصطلح وشموليته لكونه أكثر التصاقا بحياة البشر، ‹‹ ويمكن للإنسان أن يدركه إدراكا حسيّا مباشرا. ››.[2]

كما نجد الناقد السوفياتي**(يوري لوتمان IOURI LOTMAN)** ينظر للمكان على كونه المرآة العاكسة للشخصيات بما تمليه عليهم رغباتهم، وفقا لهندسة معينة وتنظيم معين، وبالتالي يمكن للقارئ أن يتعرف على شخصيّة الرواية من خلال المكان الذي تعيش فيه.

ويرى الناقد(ياسين النصير) «أن المكان شأنه شأن أيّ عنصر من عناصر البناء الفني يتحدد عبر الممارسة الواعيّة للفنان، فهو ليس بناء خارجيا مرئيا، ولا حيزا محدد المساحة، ولا تركيبا من غرف وأسيجة ونوافذ، بل هو كيان من الفعل المغير، والمحتوى العاكس لسلوكيّات وتصرفات أصحابه، فهم يتعايشون معه، ويحاولون طبعه بحسب تاريخ ما.».[3]

من خلال وجهة نظر**(يوري لوتمان) و (ياسين النصير)** نلحظ مدى التقارب الجامع بينهما، فكل منهما يرى المكان تلك البوتقة الاجتماعية، وما تولده فينا من الأثر

---

(1)- منصور نعمان نجم الدليمي:المكان في النص المسرحي، دارالكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط: 1، 1999، ص : 55.

(2)- يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم دراز، جماليات المكان، سلسلة عيون المقالات، الدار البيضاء، ط:2، 1988، ص :59.

(3)- حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، أحمد عبد المعيطي نموذجا، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط : 1، 2006، ص:23.

الحسي الكامن بداخلنا من خلال إدراكنا للمكان، وبالضرورة يكون المكان حاملا لبصمة من بصمات صاحبه من خلال التفاعل الجامع بينهما.

من خلال البحث يمكننا القول إن مصطلح المكان في الدراسات السردية كان أكثر شيوعا، واعتماد في استعمالات الدارسين أكثر من الفضاء والحيّز، وأقرب في نظرهم لتحديد هويّة العمل الأدبي، الذي يكتسب خصوصيّته من خلال هذا العنصر، وقد شغل المكان حيّزا كبيرا في المؤلفات الغربيّة، والعربيّة منذ القديم إلى يومنا هذا، كما تعددت المصطلحات الدالة عليه من الموقع(LIEU) إلى الفراغ (ESPACE)، ثم أضاف النقاد مصطلحا آخر يتّسم بصفة التحديد، البقعة (LOCATION) للتعبير عن المكان الذي وقع فيه الحدث.[1]

ورغم هذا التعدد إلا أن أغلب النقاد التزموا في بحوثهم استخدام مصطلح المكان توافقا مع المصطلحات المعروفة في النقد.

إضافة إلى ما تقدّم نجد الناقد(سمر روحي الفيصل) يعد المكان الروائي هو « المكان اللفظي المتخيّل؛ أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخييل الروائي وحاجاته، وهذا يعني أن أدبية المكان، أو شعريته مرتبطة بإمكانات اللغة على التعبير عن المشاعر والتصورات المكانية.». [2]

الناقد هنا في نظرته للمكان نجده يخضعه لرهن طوع اللغة، فاللغة وحدها عن طريق استعمال تقنية الوصف القادرة على تقريب صورة المكان من القارئ، وذلك برصد أدّق التفاصيل المكانيّة، مما يجعل القارئ يبني تصوراته التخيلية بناء على ما قدّم له وفي الوقت نفسه يربط هذه التصورات بالآثار الحسيّة لديه بعد عملية الإدراك.

3-1 الحيز:

لقد أفاض الناقد (مراد عبد الرحمان مبروك)في دراسته للحيّز، وذلك من خلال ما أورده في كتابه (جيوبولوتيكا النص الأدبي)، وقد اعتمد على مصطلح الجغرافيا المكانية*

(1)- ينظر: سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، ص :76.

(2)- سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، ص : 72.

*- إن مفهوم الجغرافيا المكانية للنص يعني حدود التضاريس المكانية للنص الحكائي من حيث حيز المكان الجغرافي في النص، وحيز التتابع المكاني له وفقا للرؤية الفكرية المطروحة وعلاقة كل منهما بالشخصية والحدث واللغة، مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبولوتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط : 1، 2002، ص : 67.

لتحديد تضاريس المكان الروائي، كما أشار في دراسته للحيّز إلى أنّ جهود معظم الباحثين تتجه لتوسيع هذا المفهوم، ويكون في الآن ذاته أوسع من مفهوم الفضاء والمكان، وحتى الجغرافيا، فهي تهتم أساسا بالحدودية، وقد أشار سابقا إلى أن الحيّز حسب بعض الجهود أوسع من أن يحدد بتضاريس معيّنة.

فهذه المجموعة التي أومأ إليها(مراد عبد الرحمان مبروك)«ترى أنه إذا كان للمكان حدود تحدّه، ونهاية ينتهي إليها، فإن الحيز لا حدود له ولا انتهاء، فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضربه كتّاب الرواية، فيتعاملون معه بناء على ما يودّون من هذا التعامل(...) ولا يجوز لأي عمل سردي (حكاية- خرافة- قصة- رواية) أن يضطرب بمعزل عن الحيز، الذي هو من هذا الاعتبار عنصر مركزي في تشكيل العمل الروائي حيث يمكن ربطه بالشخصية واللغة والحدث ربطا عضويا.».[1]

قد تكون أهمية الحيّز ومركزيّته في النص الروائي قد خولت لأصحاب هذا الرأي أن يصنفوه في خانة اللامحدوديّة، إلا أن المتأمل للنظام المكاني في الرواية يجده مرتبطا بعلاقات متبادلة بين عناصر محددة، لذلك نجد(تدور وف TODOROV) يشترط لهذا العنصر أن يستعمل «في معناه الضيّق وأن يعيّن مفهوما نابعا من النص.».[2]

في حين نجد (عبد الملك مرتاض) يتبنّى نظرة خاصة على الحيّز حيث إنّه يطلق مصطلح الحيّز على كل«« فضاء خرافي، أو أسطوري أو كل ما يندّ عن المكان المحسوس: كالخطوط،والأبعاد،والأحجام،والأثقال والأشياء المجسمة مثل الأشجار، والأنهار، وما يعتور هذه المظاهر الحيزية من حركة أو تغيّر.».[3]

ومع هذا الاختلاف والتضارب في الآراء فقد توصل الناقد مراد عبد الرحمان مبروك بعد أن أورد جملة من الآراء، و وجهات النظر، انتهى إلى أن الحيز لديه يتمثل «في التضاريس المكانية المحدودة بحدود معيّنة في النص الأدبي، سواء كانت هذه التضاريس حقيقيّة أو مجازيّة، وسواء كانت واقعيّة أو فنيّة، وتتمثل هذه في الأمكنة المختلفة الواردة في النص الروائي.».[4]

---

(1)- مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبولوتيكا النص الأدبي،ص : 67
(2)- تزفيطان تودوروف: الشعرية، ص : 66
(3)- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص : 245.
(4)- مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبولوتيكا النص الأدبي، ص : 68.
(2)- فهد حسين :المكان في الرواية البحرينية ، فراديس للنشر والتوزيع ، مملكة البحرين،، ط:1، 2003،ص : 14

وكما رأينا بعد تحديدنا لمفهوم المصطلحات الثلاثة نجد أن الآراء لا تزال مختلفة ومضطربة لا يوجد أي رابط بينها، حتى وإن اتفقت فإنّ اتفاقها سرعان ما يندثر مع تلك الاختلافات الطفيفة، ومهما حاولنا في بحثنا هذا الوقوف على حيثيّات هذه الإشكالية فإننا لا نستطيع الوصول إلى رأي محدد يجمع المفاهيم الثلاثة في مصطلح شامل يستعمل كقاعدة إلزامية في كافة الدراسات والبحوث.

وبناء على ما تقدّم وبما أننا بصدد البحث، فلا مناص من اختيار مصطلح معيّن نعتمده في تحليل مدونة (كتاب الأمير)، ولمّا كان المكان أكثر المصطلحات شيوعا واستعمالا، وكما قال عنه (فهد حسين)في دراسته للمكان في الرواية البحرينيّة« إن له صلة وثيقة بالفن الروائي ولا يقدم أي عمل فني من دونه ، فهو الملجأ الذي يحتوي الشخوص وسيقصي المدن والقرى والشوارع ويدخل البيوت.» . (2)

فسيكون اختيارنا لمصطلح المكان للوقوف على أهم الأمكنة الواردة في المدونة، والتي كان حضورها في النص مرتبطا بتحديد مقصود يحمل بين طياته دلالات معينة تؤسس للهدف الذي يرمي(واسيني الأعرج)إلى بلوغه .

ولمقاربة هذه البنيّة الروائيّة فقد ارتأينا دراسة المكان وفقا لثنائية الأمكنة الرئيسية والأمكنة الفرعية،وهذه الأمكنة بدورها ستتم دراستها بحسب انفتاحها، وانغلاقها آخذين عين الاعتبار مزاوجة المكان في الرواية بين الجزائر وفرنسا وما ينتمي إليهما من مدن، وقرى، ومحلات، وأسواق ومتاحف، وإلى غير ذلك من الأماكن التي سنقف عندها بالتفصيل أثناء التحليل.

2- الأماكن الرئيسية في رواية كتاب الأمير:

لقد اعتمدنا هذا التقسيم في مجموع الأماكن الروائيّة لضبط تحديد الأماكن ذات القسم الأكبر من الأحداث الروائيّة التي وقعت فيها، لكثرة الأماكن الواردة في المدوّنة، فارتأينا أن نختار الأماكن المهمة التي لها الدور الفعال أثناء عمليّة التفاعل مع العناصر الروائيّة

الأخرى (الشخصيات، والزمان، والأحداث)، وفي الوقت نفسه لضبط التحليل فقد قسمنا الأماكن الرئيسية إلى مفتوحة ومغلقة.

2-1 الأماكن الرئيسية المفتوحة:

ما أكثر الأماكن المفتوحة في رواية كتاب الأمير، ووسمت بالانفتاحيّة؛ لأنها تسمح للفرد بالتردد عليها في أيّ وقت يشاء من دون قيد أو شرط، مع عدم الإخلال بالعرف الاجتماعي؛ أي‹‹ ممارسة سلوك غير سوي يرفضه المجتمع كالسرقة و العدوانيّة. ››.[1]

نستطيع القول إن صورة المكان في المدونة تتحدّد من خلال الصفات المختلفة التي تنسب إليه، والتي نستطيع إدراكها أثناء عملية القراءة.

ومن بين الأمكنة المفتوحة التي تبيناها من خلال الأوصاف:

2-1-1 مدينة الجزائر:

تعد الجزائر ذلك الحلم الذي تشّبث به كل من(الأمير، ومونسينيور ديبوش)، وسعى كل منهما لتحقيق هذا الحلم، في الوقت الذي كانا فيه يتجرعان مرارة المنفى وآلام الاغتراب.

فبمجرد فتح رواية كتاب الأمير يواجهك مباشرة **عنوان الأميرالية**، وما هذه التسميّة إلا إشارة صريحة إلى مدينة الجزائر ويتأكد ذلك بقوله: «**ممزوجة بهبات آخر موجة تكسرت على حافة الأميرالية التي كانت تبدو كظلال داكنة هاربة نحو شط البحر.**»[2].

فالأميراليّة هنا هي الصورة العاكسة لمدينة الجزائر، وضعها (واسيني الأعرج) موضع النقطة الفاصلة بين البحر سبيل المنفى واليابسة الأم الرؤوم.

قد تكون هذه التسمية هي الحلقة الواصلة بين الأمير نسبة للأميرالية والجزائر، فهذا التفاعل الحميمي بين المدينة والإنسان يؤدي إلى خلق ظاهرة **أنسنة المكان**، حيث نجد الكاتب يعمل جاهدا على صياغة شخصيّة بشريّة بحسب الظروف الإقليمية المميّزة لها، مما يجعلها مشدودة إلى هذا المكان بشكل رحمي، فتوحدت السمات المكانية بالذات الإنسانيّة.[3]

---

(1) - فهد حسين :المكان في الرواية البحرينية ، ص: 80.

(2)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 9 .

(3)- ينظر: أحمد مرشد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط: 1، ص: 13

الجزائر تعدّ من الأماكن المفتوحة لانفتاحها على عوالم كثيرة بعضها كان إيجابيا سمح للجماعات الأجنبية بالتعرف على مميّزاتها وخصائصها ،التي كانت في الآن نفسه المستقطّب الرئيسي لهذه الفئة، جعلتهم يتمسكون بها أكثر وكانت لهم بمثابة الأم التي احتضنت كل من حكم عليه أن يحيا بعيدا عن بلده الأصلي، فكانت الجزائر ذلك الحاجز الذي وقف بين مونسينيور و أمثاله، وبين الشعور بالحنين والشوق إلى فرنسا.

لذا نجده يذكر الجزائر في غير موضع من الرواية «**تربته ستنثر على هذه المياه، تماما في الموقع الصافي الذي عندما ضاقت عليه سبل الدنيا خرج منه ولم يلتفت وراءه مخافة أن يموت بالشهقة، عظامه ستجد أخيرا مأواها الطبيعي على هذه الأرض التي أحبها، خرج منها تحت ضغط الجشعين وهو يشعر بجوع لا يوصف نحوها.**»[1].

فهذه المحبة هي التي جعلت القس مونسينيور يألف المكان ويتجاوز عمق ما يحسّ به المغترب إلى سطحيّة التعلق بالمكان.

ثم سرعان ما تتحول هذه المدينة بإخضاعها لثنائية المأوى والمنفى إلى الهاجس الذي سكن دائرة الأمير وديبوش الذي لازمه حتى وفاته«**نشعر بنفس العطش نحو هذه الأرض. قال لي ذات مرة وهو طريح الفراش: أتمنى أن يمدني الله بعمر آخر لأخدم هذه الأرض التي حرمت منها في وقت مبكر سأعطيها رفاة الجسد إذا كان رماد تربتي يسكت الأحقاد ويوقظ حواس النور.**»[2].

فهذه الفاعليّة المقترنة مع المكان المفتوح هي التي جعلت القس يسخَّر كل قواه للدفاع عن الأمير، فمثلما لقي مونسينيور من معاملة حسنة في الجزائر، أراد أن يحققها في فرنسا عن طريق رغبته الملحّة في تحقيق الوعد المعقود بين الأطراف المسؤولة.

وفي هذا المكان المفتوح تحقق وجوده وكيانه من خلال الأعمال التي أنجزها أثناء فترة إقامته في الجزائر«**في مدة سبع سنوات من العمل تركت وراءك جزءا من رفات القديس أوغستين أرجعته من هجرته ومنفاه، وسيمينار بالجزائر العاصمة يديره قساوسة سان لزار ودير به أكثر من عشرين أب ودار للسيدات بالساكري. كور لتربية البنات التائبات**

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 12.
(2)- المصدر نفسه، ص:15.

ولحمايتهن من السقوط في الغويات، ثلاثة بيوت للأخوات سان- فانسون دوبول للتخفيف آلام الناس... ».[1]

إلا أن هذا الوجود والكينونة المتحققين لمونسينيور في هذا المكان المفتوح يتحولان إلى تهميش ومتابعة قضائيّة حين تتثاقل الديون على عاتقه.

إن صورة الجزائر تثير الآمان والاطمئنان في نفسيّة مونسينيور، والابتعاد عنها يثير الخوف والمأساة، وهذا ما ترجمه قول مونسينيور أثناء بحثه عن المعنى الأصلي لكلمة المنفى« **التراجيديا هي عندما تستيقظ فجرا وتدرك فجأة أن الأرض التي نبتَّ فيها ونبت فيها الذين تحبهم لم تعد قادرة على تحملك وأنك ستموت بعيدا عنها وأن تربتها ستظل جائعة إليك وتظل أنت كذلك جائعا إليها. هناك جاذبية بين الأجساد والأرض الأولى.».[2]**

كما أن مونسينيور ارتبط بهذا المكان لكونه يضمُّ بين دفتي ذاكرته تلك اللحظة الحاسمة في حياته عند التقائه بالرجل الذي أحبّه، ودافع عنه باستماتة، وكان المحفز الذي ساعده على ترسيخ صورة الجزائر حتى بعد مغادرتها.

فالمكان المفتوح الجزائر بالنسبة لديبوش يمثّل الأمل، والحياة، والاطمئنان، والأمان والحب، والعطاء والخصب، والراحة والصحة، والأم والأهل والأصدقاء، فكل هذه المدلولات هي نتيجة لإدراك مونسينيور، و وعيه التام بقيمة هذا المكان المفتوح في حياته، وطبيعة العلاقة التي تربطه به، ومثلما كانت الجزائر الأم بالنسبة لمونسينيور فقد كانت المكان الذي قاوم من أجله الأمير، وأبناء جلدته طيلة خمسة عشرة سنة.

فقد كانت الجزائر مآل هذه الجماعة لتقديم كل ما تملك من أجل الوصول إلى تحقيق رغبة الحريّة، فالانفتاحية التي اتصف بها المكان لم تحقق كل ما هو إيجابي فحسب، فقد كان مرتعا لدخول الطرف الآخر من أجل تحقيق مطالبه، وبطبيعة الحال فإن هذه المطالب لن تؤخذ إلا بعد عمليّة شاملة من الدمار والتخريب، وطمس الشخصيّة الوطنيّة.

هذا المكان المفتوح كان يمثل لدى المستعمر الفرنسي الميراث الذي استحقه من وراء عقود زائفة، والخزينة التي تسد احتياجاته، والأرض الخصبة التي طمح إلى تعميرها.

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 367.
(2)- المصدر نفسه،ص :541، 542 .

إن وصف الثنائيات الضديّة التي يمثلها المكان (حب، كره)، (الوطن، الغربة)، (البناء، التخريب)، (الأمان، الخوف) هي الصورة العاكسة لمحوريّة المكان في حياة الشخصيّات، وتصوير الصراع الذي شغل مساحة واسعة من الرواية، قبل الانتقال إلى الجانب الآخر من الأحداث.

ونضيف إلى ما تقدم أن الجزائر تمثّل المكان الحيوي لإقامة جماعة معيّنة، فإنها تحتّم وجود تقسيمات محددة من أحياء ومدن وولايات وطرقات، وبغض النظر عن المدن الأخرى كوهران ومعسكر لأننا سنتحدث عنها بالتفصيل، و سنقتصر هنا بذكر بعض الأوصاف التي ذكرت عن الأميرالية باعتبارها الصورة العاكسة للجزائر، وفيها وضعت رفاة القس، نلاحظ أن الكاتب بين الفينة والأخرى يعرض لنا في مسار أحداثه بعض الأوصاف العابرة عن الأميرالية وبناياتها وشوارعها«**غاب الميناء والأميرالية التي لم تظهر إلا بعض أعاليها. وانطفأت القصبة ببناياتها البيضاء التي تعودت أن تتسلق الجبل الذي يعطي بظهره للبحر.**»[1].

وإذا استرسلنا القراءة نجد أن الكاتب في كل مرة يغيّب الأميرالية أثناء تنفيذه للوصية إلى أن غابت نهائيا، وقد ورد هذا الوصف في بداية الرواية، كأن الكاتب هنا- بما أن الأميرالية هي الصورة البديلة للجزائر والأمير معا- يهيأ القارئ إلى الابتعاد الفعلي عن المكان لتنفيذ الرغبة وما الرجوع إليه إلا إسقاط للرجوع الكلي للجزائر؛ أي رجوع رفاة مونسينيور.

كما نجد الوصف في قوله: « **الحاضرين الذين ملأوا حوافي شارع الإمبراطورة الممتدة على طول البحر والمطل على الميناء، ومن أعالي الشرفات المزينة بالأقحوان ليلقوا النظرة الأخيرة على رفاة مونسينيور.**»[2].

إن معظم الشوارع التي ذكرها الكاتب رغم قلتها نجدها بمحاذاة البحر؛ ربما يعود ذلك إلى أنه سبب معاناة الشخصيات الرئيسية في الرواية فمنه غادرت الجزائر، وبدأ الألم والحرمان.

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص:16.
(2)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص:547،548.

كما ننوه في هذا العنصر أن الكاتب طيلة روايته للأحداث لم يقدّم لنا الجزائر في صورة المدينة المهزومة، حتى في تلك اللحظات الحرجة، وهو يصور استسلام الأمير، فقد كان استسلامه نابعا من قناعة، اختار«حل المنفى على الهزيمة المرة التي تبقى في الذاكرة مدة طويلة.».[1]

ومما تقدم نصل إلى أن الراوي أثناء عمليّة الوصف سواء أكان وصفا لملامح المكان المفتوح خارجيا، أم للمشاعر، والأحاسيس التي عكسها في نفسيّة الشخصيّات، كان موضوعيا من ناحية؛ لأنه بصدد عرض رواية تسرد تاريخا واقعا بالفعل، وذاتيا من ناحية أخرى؛ لأنه يصور لنا الحالة الشعوريّة المتمثلة في المدلولات المذكورة سابقا.[2]، لأنه وهو يصور لنا هذه الحالة لا مناص من اختلاط مشاعره الخاصة مع مشاعر شخصيّاته.

فالكاتب دائما يحافظ على تلك الرتشات الفنيّة التي تقدم لنا الجزائر ممزوجة بصورة الأمل، مهما وصل الإنسان في حياته إلى قمة اليأس، فلابدّ أن يكون ذلك الخيط الذي يربطه ببعض الأمل.

نشير في الأخير إلى أننا تعرضنا للمكان المفتوح الأول بصورة عامة على أساس أنها البلد الوطن الذي يمثّل بؤرة الأحداث، فكلها متصلة بهذا المكان، وفي الوقت نفسه تطرقنا لها على أساس أنها مدينة لها شوارع، وأحياء ذكرها المؤلف باسم الأميراليّة، وكرر نفس التسميّة في الأميرالية(**1-2 و 3-4**) ربّما تمثّل في الرواية العاصمة؛ أي عاصمة الجزائر.

2-1-2: مدينة معسكر:

تعد معسكر هي المكان الثاني المفتوح ضمن الأماكن الرئيسية الواردة في الرواية، وقد اعتبرناها مكانا رئيسيا لأن حضورها في النص كان مرتبطا بالكم الهائل من الأحداث التي وقعت فيها، فمنها كان منبت الأمير عبد القادر، ومنها بدأ معاركه الأولى، والمفارقة المكانيّة التي اشتمل عليها هذا المكان، كونه أكثر اتساعا من حيث المساحة النصيّة، و ما اشتملت عليه هذه المساحة من أحداث، قلنا أكثر اتساعا من المدينة الأولى التي ذكرت أوصافها في غير موضع باقتضاب.

---

(1)- المصدر نفسه: ص: 422.
(2)- ينظر البحث: ص: 179.

معسكر تبوأت هذه المكانة الريادية لكونها أول عاصمة سياسيّة اعتمدها الأمير في هجوماته ضدّ المستعمر الفرنسي، وفيها كانت مبايعته الأولى أميرا على القبائل التي بايعته، أما كونها مكانا مفتوحا فقد كانت بمثابة الجسر الذي يفتح مناطق العبور أمام الأمير، وخلفائه من خلال سهولها، ومرتفعاتها، وهضابها التي ألفها وترعرع فيها.

مدينة معسكر تمثّل بؤرة الحدث الروائي عن طريق تقنية الاسترجاع بالتذكّر، وكانت نقطة البداية لتحديد مصير بعض الشخوص، وقد أسهب السارد في وصف هذه المدينة مستحضرا تاريخها العريق والبدايات الأولى لبناياتها وشكلها العام «**منذ الهجمات القديمة على المدينة ومعسكر تطوق نفسها بسور قديم بعرض خمسة أقدام وعلو يصل إلى تسعة أمتار و بحصن مثلث الجوانب في المرتفعات المحيطة بالمدينة مجهز بثلاثة مدافع من البرونز، تتكئ على عجلات قديمة صارت ملتصقة بالأرضية المثبتة عليها بسبب قلة الاستعمال والصيانة، تحتها قذائف كثيرة صارت تشبه الحجارة في لونها الخارجي ثم القلعة أو البرج كما يسميه سكان المدينة والذي يواجه من إحدى جهاته ساحة المدينة ذات الأبواب الثلاثة، الباب الشرقي المحروس بمدفعين، وباب علي الذي ينفتح على طريق تلمسان ووهران والمحروس بثلاثة مدافع وهو الباب الذي تعلق فيه الرؤوس للعبرة و تتم فيه الإعدامات و أخيرا باب الإنقاذ الذي ينتهي بمنحدرات وادي تودمان.**»[1].

كل هذه التجهيزات الأمنيّة لتصدي الهجومات الخارجية، أهّلتها لتكون قلب الأماكن، وقد عمل الأمير جاهدا لإعادة بناء هذه المدينة وفق ما تمليه عليه الظروف، فطور أجهزة الأمن، وأعاد بناء المصانع خاصة منها تلك التي تهتم بصنع الأسلحة وإنتاج البارود، وقد استعان ببعض الخبراء والمختصين في هذا المجال من الأجانب والأتراك الصنائعيين واليهود، وحاول تنظيم الجيش وتقسيمه بحسب الكتائب والفيالق، وتوزيع المهام العسكرية، كل يلتزم بما أمر به، و وكل إليه تحسبا لحرب طويلة ،الخصم فيها قوي ويملك معدات متطورة ساهمت في عدم تكافؤ الموازين[2]، وبالفعل فقد نجح الأمير في صدّ العديد من الهجمات الفرنسيّة، إلا أن ذلك لم يحل دون رغبة فرنسا في القضاء على هذه المدينة، قوة

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص :65.
(2)- ينظر:المصدر نفسه ، ص :113.

الأمير كلها متمركزة فيها لذلك وجب تدميرها «**كان الأمير يعرف جيدا أن الضربات القوية التي تمحو الهزيمة عليها أن تمس قلب الشيء، والعاصمة هي الأفضل لذلك.**»[1]

إن حنكة الأمير العسكرية، وبعد نظره ساعداه على شمّ الخطر المحدق بهذا المكان، فكان التحول من التعمير والبناء إلى الإخلاء، ومن القوة والحصانة، والأمان إلى الضعف، والانكسار، فالمكان يكتسب قوته من قوة أصحابه.

كما أن البناء الفوقي لهذا المكان المفتوح يأتي من حركة الشخصيات، التي تسكنه ذهابا وإيابا، فإخلاؤه يتسبب في خلخلة العملية البنائية للأحداث.[2]

إخلاء المكان سمح للقوات الفرنسية بتخريبه، وحرقه من طرف القبطان شونقارنيه LE CAPITANE CHANGARNIER«**اكتشف فجأة أمامه مدينة منكسرة عن آخرها. أهم ما بقي فيها مسجدها الموريسكي الذي قضت فيه إحدى كتائبه ليلتها الأولى في المدينة الخالية.**»[3]

لقد وُظّف الوصف في هذا الموضع لأغراض بنائيّة وجماليّة في الآن ذاته، لرسم الخلفيّة التي تدور فيها الأحداث، فوصف لنا قبل إخلائها(معسكر) العديد من المشاهد المتقاطعة من ساحات وأسواق، ومقاهي، ومساجد، فكل هذه الهندسة المعمارية، ساهمت في تشكيل المكان، وقد حدثت أمورا كثيرة حولت هذه الحركة المكانيّة، إلى سكون دائم، فالأمير ونتيجة لإدراكه، و وعيه بسكون المكان ولّد لديه إحساسا بالانهيار الباطني، والألم بفعل العلاقة الحميمة التي عايشها مع المكان«**عندما وقف قليلا على الهضبة وقبل أن يبدأ الأمير عملية الانحدار باتجاه عمق الفلجة المؤدية إلى الجبل الذي يغطي كل شيء التفت صوب معسكر للمرة الأخيرة، كانت ألسنة النار تتصاعد عاليا محدثة دويا وانفجارات مهولة بعد أن زحفت لمخازن البارود وأضاءت فضاءات المدينة التي كانت ترزح تحت ظلمة شتوية كبيرة.**»[4]

مدينة معسكر تحولت من مصدر آمان ودفء إلى مصدر هلع وموت،حتى بعد عودة السكان إليها بعد انقضاء مدة من الزمن على التخريب الذي لحق بها، فإن كل ذلك لم يُعد لها

---

(1)- المصدر نفسه، ص: 158.
(2)- ينظر: سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص :76.
(3)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص :161.
(4)- المصدر نفسه، ص: 158.

تلك القيمة التي فقدتها، فبعد أن كانت مدينة معسكر مكان **الإقامة الدائمة** للأمير، وخلفائه أصبحت مجرد مكان **للإقامة المؤقتة** يأتي إليها كلما سمحت له الظروف، أو عندما يقطع جبالها، ومرتفعاتها متجها إلى مناطق محاذية لها.

« معسكر كانت مجرد ذاكرة، لقد دمرت في الهجمة الأولى ولم يعد بالإمكان الاتكال على مردودها»[1]

رغم ذلك نجد الأمير غالبا ما يتشبّث بالعلاقة التي تربطه بالمكان.[2] عن طريق عملية الاسترجاع وتذكر الأيام الخوالي، فتبدّل الحالات الشعورية لم تنسه المدينة الأم التي ولد فيها.

ومن هنا اكتسب هذا المكان **وظيفة داخلية** بحيث ساهم في إبراز مشاعر الشخصيّات من خلال إيراد الأماكن التي تتأملها أو تحلم بها، فحضور المكان هنا في هذه الحالة« معاضد لاستبطان الشخصية. ».[3]

وفي هذه الحالة يخفّ اهتمام الكاتب بإبداء المظاهر الخارجيّة للمكان للاهتمام بإبراز صورة المكان وفقا لنظرة الشخصيّات إليه.

«فبقدر ما يصوغ المكان الشخصيّات والأحداث الروائيّة يكون هو أيضا من صياغتهما. إن البشر الفاعلين، صانعي الأحداث هم الذين أقاموه وحددوا سماته، وهم قادرون على تغييرها، ولكنهم بالطبع بعد أن يقوموا – أي البشر- بذلك فهم يتأثرون بالمكان الذي أوجدوه.».[4]

هكذا كانت مدينة معسكر كمكان قائم بذاته اكتسب خصوصياته بحسب الميزات التي اتسم بها، والتي ميّزته على غيره من الأمكنة المفتوحة الأخرى عموما، والمدن الجزائرية المثيلة لها خصوصا.

2-1-3- مدينة وهران:

مدينة وهران هي الأخرى شغلت مجالا من الرواية، و احتلت مرتبة مميزة ضمن أحداث الرواية.

---

(1)- المصدر نفسه ، ص: 159.
(2)- ينظر: سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، ص: 76.
(3)- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص :59.
(4)- غالب هلسا: المكان في الرواية العربية، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط:1، 1981، ص :212.

و قبل أن نواصل التحليل نشير إلى أن المدن في رواية كتاب الأمير متعددة، فكلما تحركت شخصية الأمير وأعوانه حركت معها المكان، فهذه الشخصية لا تبرح مكانا واحدا.[1] ، وبطبيعة الحال فهذا التنقل هو تنقل إجباري يخضع لضغط الظروف العسكريّة والأمنيّة.

وسمت مدينة وهران بالانفتاحية؛ لأنها تترك الباب للشخصيات مفتوحا على مصراعيه في الدخول والخروج، والذهاب والإياب ،بعد أن استردها الأمير من بين فكي فرنسا بسبب الخيانة البادرة من الباي الذي سلمها لها مقابل شراء حياته **«أتمنى أن يكونوا قد استعادوا وهران التي سلمها الباي لأسياده وقبل بمنفى الإسكندرية.».**[2]

إلا أن المدينة سرعان ما وقعت قيد الاحتلال مرة أخرى بحكم موقعها الاستراتيجي، وما تزخر به من موانئ ساحلية لتسهيل المهمة على القوات الفرنسيّة في جلب ما تحتاجه الحرب، ورغم التضاريس الصعبة التي تتميّز بها المدينة، إلا أن ذلك لم يكن عائقا في وجه الجنرال دوميشال **«ثم توقف بقواته عند مدخلها، بقلعة سانت أندري * على مرتفعات المدينة التي تطل على كل السهول والتفاصيل المحيطة بوهران بعد التحاق القوات المساندة التي طلبها، بدأ يعمل لتكوين وسائط دفاعية للمدينة، تحت حراسة عشر فرق من المشاة وفيلق من الخيالة ومدفعين جبليين. من جهته ظل كافينياك يشتغل بدون توقف من أجل انجاز حائط دفاعي بالأتربة والحجارة .».**[3]

فالسيطرة على المكان وعدم القدرة على استرجاعه جعلت الأمير يدرك ضعف السيف وعجزه أمام آلة لا تتوانى في تدمير كل ما يقف أمامها، فكان لها السّيادة في قرن بدأت ملامح التطور تظهر على جوانبه.

والملاحظة التي لفتت انتباهنا في رواية كتاب الأمير هي نسبة المعارك أو الهجومات إلى المكان الذي وقعت فيه، مثلما حدث في وهران نسب هذا الهجوم إلى قلعة سانت أندري الواقعة بمداخل وهران، ولعل هذه التسمية تتجاوز كون هذا المكان مجرد

---

(1)- ينظر: حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، ص: 133.
(2)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص :59.
*- fort saint - André
(3)- المصدر نفسه، ص :96.

أبعاد هندسية لها موقع محدد، وحدود قياسية، إلى ربطه بتجربة أمة بأكملها، فاكتسب بذلك قيمته التاريخية.

كما نصل إلى أن وهران من خلال الصورة التي قدمناها عن هجوم دوميشال فهي توحي بصورة غير مباشرة إلى ذلك المكان المعبّر عن الهزيمة واليأس.

«هجوم قلعة سانت ـ أندري بمداخل وهران علمتهم أن الحرب تربح ليس فقط بالشجاعة والحيلة ولكن كذلك بالوسائل.».[1]

فمدينة وهران من هذا الجانب تتّخذ طابع المكان المحفّز، فكونه ميدان صراع بين الأطراف الرئيسيّة في الرواية جعل الأمير يعيد النظر في تخطيطاته وقوته ،وإعادة تنظيمها وفق الطريقة التي تضمن له تمكين سلطته في المكان.

ومثلما كانت مدينة وهران مكانا حيويا يتمتّع بالحركيّة، والانتقال، وإستراتيجية مهمة، فقد كان أيضا المكان الفاصل بين الوطن الذي يمثّل الحرية والمنفى.

عندما كان الأمير في سفينة الأصمودي لنقله إلى فرنسا قبل تنفيذ وعدها طلب منه قدور بن علال **«أن يقوم إذا شاء لكي يسرح رجليه قليلا ويودع بعينه مدينة وهران الممتدة على مرمى العين بسهولها وبحرها وبناياتها الإسبانية والسانتاكروث التي كانت تبدو من بعيد كطائر يتهيأ للتحليق، ولكنه اعتذر بأنه يريد أن يرتاح قليلا ولا يريد أن يرى وهران تهرب من عينيه كأنه يراها للمرة الأخيرة.»**.[2]

وبالفعل فقد كانت تلك المرة الأخيرة التي رأى فيها الأمير مدينة وهران.

هذا المكان المفتوح جسّد ثنائيّة **(النهاية والبداية)** بدأنا بالنهاية؛ لأنه يمثّل نهاية الارتباط الواقعي الملموس لا الحسي بالمكان، والبداية فمنه كان الانطلاق نحو عالم مجهول كله حيرة وتساؤلات تبحث عن أجوبة.**«نحن الآن في يد الله، والله وحده يعرف مصائرنا. لقد وعدنا خيرا وسننتظر البقية.»**.[3]

إن تفاصيل هذا المكان لم تحدد صراحة باستثناء بعض التصريحات الواردة عن طبيعة المنطقة، وصعوبة تضاريسها، وذكر بعض الأماكن التاريخيّة بطريقة عابرة قلعة سانت- أندري، والسانتا كروث.

---

(1)- المصدر نفسه، ص: 115.
(2)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص :452.
(3)- المصدر نفسه، ص: 461.

أما موقعها الإستراتيجي وإطلالتها الساحلية، فيمكن أن تستنبط ضمنيّا من خلال الأحداث، كما نضيف إلى ذلك أن هذا المكان اتسم بملامح التغيّر، وعدم الثبات، وتلك هي طبيعة معظم الأمكنة الواردة في رواية كتاب الأمير، فحالة الحرب لا تسمح للأمكنة بالثبات و الاستقرار، فمن حالة الأمان والممارسة العادية للحياة اليومية إلى الاحتلال والفوضى، والخوف و الترحال، وفق تغيّر رؤية السارد لها.

ومن ثمة يمكن لهذه الحالة أن تنقلب بالسلب على نفسيّة الشخصيّات، فيطغى الهلع والخوف على سكان هذا المكان، ولا سيما أن شخصيات الرواية شخصيات تاريخيّة «تفرض بحضورها في العمل طوقا يحد من حرّية الكاتب.».[1]

وعن طريق هذا التغيّر الذي يلحق المكان، فإن هذا التغيّر يسمح له بالانتقال إلى الضّد في السياق الروائي (نتيجة تحول الرؤية الفكرية إلى الضّد سواء لدى الراوي أو لدى السلطة السياسيّة، فطبيعة المكان تتغير وفقا لرؤية الشخصيات و العكس صحيح.[2]

لقد أسهم هذا المكان في تحقيق وظائف معينة من بينها **الوظيفة النقدية**، وقد ارتبطت هذه الوظيفة بآراء الأمير الفكريّة، والمتطلعة إلى تحقيق التطور المواكب للوصول إلى تحقيق الموازين في الوسائل الحربية، فالأمير غالبا ما كان ينقد الطريقة التي اعتمد عليها أجداده في الحرب واستعانتهم بالسيوف، والوسائل القديمة، ويدعو إلى استخدام الحنكة العقلية المحققة للهدف الذي يسعى إليه.

2-1-4: **تكدامت:**

تكدامت هي العاصمة التي لطالما حلم بها الأمير، وسعى جاهدا إلى بنائها مستغلا فترات الهدنة والسلم، وتعتبر ضمن الأمكنة المحددة في الرواية التي تستمد واقعيتها ومصداقيتها من المرجعية التاريخية التي تسند إليها.

وقد اختارها الأمير بسبب المكان الملائم الذي تتواجد فيه، وشكلها المناسب لصدّ الهجومات، ونقف هنا لكي نتبيّن أن أهمية المكان يستمدها من موقعه، وشكله، وهذا ما خوّل تكدامت لأن تكون العاصمة الثانية للأمير بعد معسكر، أضف إلى ذلك أنها كانت بعيدة جدا عن مرمى تواجد الاستعمار الفرنسي، فتوفر بذلك الآمان والضمان لأفراد الدائرة.

---

(1)- نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص 226.

(2)- ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبولوتيكا النص الأدبي،ص:106

كما تتميز مدينة تكدامت بالعراقة التاريخية «**مكان له موقع وتاريخ تكدامت كانت المكان الملائم. بين مليانة وخلافة معسكر. أسست هذه المدينة من طرف عبد الرحمان ابن* رستم 761 وأخليت عندما استولى عليها الفاطميون في 909، بأشجارها العملاقة والبلوط والزيتون والتربة الصلبة والجبال كانت نموذجية في صد الهجمات الكثيرة. صحيح أن طبيعتها قاسية إذ أن البرودة القاسية تبدأ منذ شهر أكتوبر ولكن موقعها لا يضاهي. لا نختار الأمكنة هكذا. الذين وضعوني في هذا المكان كانوا يعرفون جيدا الدلالة.**»[1].

من خلال وصف المكان تتحدد العلاقة التي تربط السرد بالوصف، فالطريقة التي اتبعها واسيني الأعرج في قرن الأحداث بالوصف ساهم في تزويد القارئ بالمعلومات، والتفاصيل المتصلة بالأحداث والأمكنة ،وإن هذا التداخل يضفي على المسار السردي إيقاعا حركيا خاصا يزيد من جمال العمل الروائي.[2]

إن الدور المهم – سواء من الناحية الاقتصاديّة، والسياسيّة، والثقافيّة، والعسكريّة- لهذا المكان، والمميّز نجده من خلال الرواية يوحي بالقوة والمتانة والصلابة والصمود، وهي الصفات التي يحتاج لها أيُّ مكان يعيش حالة حرب «**كانت مركزا تجاريا بين التل والصحراء. شوكة في عيون القبائل المرتدة. شكلها الدائري يمنحها قوة الدفاع من كل الجهات وأبوابها تمنحها فرص أكبر للمناورة**»[3]

بالإضافة إلى ما تمتّع به هذا المكان من مؤهلات طبيعية، فقد قام الأمير باستغلال هذه المؤهلات وتطويرها «**استعنت بالعلماء الأوروبيين لإعادة بناء الصور الواقي من الهجمات ثم بنيت مصنعا للبنادق داخل المدينة. مدينة لا تنتج سلاحها بيدها. مدينة ميتة (...)، بدأنا بسك العملة النحاسية، ووضعنا الأسس الأولى لمكتبة كبيرة، كان حلمي أن أضع كل ما جمعته من مؤلفات.**»[4].

---

* وردت هكذا في النص و الصواب عبد الرحمان بن رستم.

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص :179.

(2)- ينظر: يوسف شكير: شعرية السرد الروائي عند إدوارد الخراط، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد:2، المجلد:30، أكتوبر- ديسمبر، 2001، ص :259.

(3)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص :179.

(4)- المصدر نفسه، ص :179.

إن عملية بناء مدينة في وسط حرب لم يكن بالأمر السهل، إلاّ أنّ الأمير تحدّى كل هذه الصعوبات وكان له ذلك.

ولكن سرعان ما تحول هذا الحلم المحقق إلى انهيار وعدم «**في 08 ماي خرج الجيش من مستغانم ليبلغ تكدامت بعد ستة أيام. لم تقاوم تكدامت طويلا، فقد أخليت من سكانها ومن قطعها الحربية المهمة وبعض مصانع الأسلحة التي جلبت من أماكن مختلفة من أوربا، أعطى بيجو أمره بحرق كل شيء. بدأ باستعمال الألغام لتفجير كل البيوتات الواقفة وأحرقت كل المحاصيل الزراعية والخلجان المحيطة بالمدينة.**»[1].

من القوة إلى الضعف تلك هي حالة تكدامت كغيرها من المدن الجزائريّة التي ذهبت ضحية إستراتيّجيّة الأرض المحروقة التي اتبعها بيجو في حربه على الجزائر، وتطبيق حقده الدفين في تدمير أيّ شيء واقف مهما كانت أهميته.

إن الصراع المسلح على المكان ما هو إلا وسيلة اعتمدها الطرف الغالب للوصول إلى السيطرة الكلية عليه (المكان)، بقدر ما تمتد هذه السيطرة إلى بسط نفوذه في المنطقة من أجل إخضاع الأمير ومن معه لسلطته.[2]

ومما أثر على الأمير أكثر ليس فقدان المكان فحسب، وإنّما الذكريات السيّئة التي ارتبطت بالمكان، فقد كان الأمير رجل أدب وشعر، وتصوف قبل أن يكون رجل حرب، وقد كان الكتاب بالنسبة إليه السبيل الوحيد لاسترجاع الراحة النفسيّة المستلبة، لذا كان ألمه عميقا على الكتب التي فقدها إثر حرق تكدامت. «**أحرق القرآن والتوراة والإنجيل في تكدامت. النار كالحقد، عمياء. أحرق ابن خلدون وابن عربي وكتاب عن نابليون ترجمه لي ابن التهامي وغيرها من المخطوطات النفيسة. يحدث معي أن أبكي على كتاب أكثر من بكائي على أعزائي الذين أكلتهم الحرب، فهم في الجنة ولكن المخطوطات اندثرت وإلى الأبد.**»[3].

تلك هي تكدامت قبل تخريبها وحرقها، وبعد ذلك فقد لاحظنا كيفية انتقال المكان من مجرد أبعاد مادية وأشكال معماريّة بنائيّة إلى أبعاد معنويّة، وما تركه من أثار مأساويّة

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 270.
(2)- ينظر: سامي سويدان: فضاءات السرد ومدارات التخييل، الحرب والقضية والهوية في الرواية العربية، دار الآداب، لبنان، ط:1، 2006، ص: 26.
(3)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 289.

على نفسيّة الأمير، فكل تلك الجهود والأحلام والتطلعات تنهار بطرفة عين، مشكّلة الواقع التاريخي الذي عاشته الجزائر في فترة معينة من الزمن.

ومما تقدم نشير إلى أن هذا المكان المفتوح قد وظف لتجسيد وظيفة تعليمية وذلك من خلال ما أورده واسيني الأعرج من معلومات تاريخية عن مدينة تكدامت، وتحديد الفترة الزمنيّة التي أقيمت فيها، فكان المكان عند الكاتب هو الوسيلة المباشرة لتزويد المتلقي بهذه المعلومات

بالإضافة إلى الوظيفة التعليمية نجد بعض ملامح **الوظيفة المعرفيّة** بذكر الظروف الطبيعيّة للمنطقة، وطبيعة تضاريسها، وربطها بالظروف الاقتصادية والاجتماعية والثقافيّة والسياسيّة.

هكذا كانت تكدامت تلك القفزة النوعيّة لتحقيق المعادل الموضوعي بين الطرفين، وإعادة تشكيل وعي أمة لطالما اعتمدت على مرجعية تقليدية ذات الاتصال الوثيق بالماضي.

2-1-5: **ميدان المعركة:**

هو المكان الذي تعرض فيه مظاهر الصراع الدموي بين الشعب الجزائري و الاستعمار الفرنسي، وقد كان انفتاح هذا المكان مأساوي يحتم على كل فرد جزائري المشاركة فيه للوصول إلى الحرية.

و باعتبار رواية الأمير رواية تاريخية، يحتل فيها مكان المعركة حيزا كبيرا إلى الدرجة التي تمكننا من القول إنه احتل موقع الصدارة إلى جانب السجن.

مكان المعركة هو الطريق المؤدي إلى الحريّة، وتطهير الوطن من الأجانب، وقد صور الأمير هذا المكان في صور مختلفة تعكس كل المجريات، والحوادث التي يحتملها الموقف. كما نشير إلى أن ميدان المعركة في رواية كتاب الأمير لم يحتل مكانا ثابتا واحدا، وإنّما نجده تقريبا عُمم على كافة ولايات ومناطق الوطن، وسنقف من خلال الجدول الآتي على أهم الأماكن التي التقى فيها الجيشان كطرفين محركين لميدان المعركة:

- مكان المعركة	الصفحة
– مداخل وهران.	– 97-96

- ضفاف نهر السيق في نقطة الربط بين وهران ومعسكر.	- 137-138-139.
- مرتفعات بني صالح.	- 265.
- قرب عين طاجين معركة تخريب الزمالة.	- 302.
- معركة مضيق كبدانه.	- 391.

- جدول رقم: - (09) أهم المعارك الواردة في الرواية و المنسوبة إلى أماكن معينة

في كل مرة نجد الأمير في وصفه لمكان المعركة يوظّف مختلف وسائل الحرب من مدافع وقنابل، وقوة بشرية مجندة، كما يستعين بالنسب المحددة، ليقرب المتلقي أكثر من الحادثة ويساعده على الانغماس في الرواية بتكثيف عملية التخيّل «**لم يبق أمام عينيه إلا ضجيج الخيل وهي تترافس وتتقاطع بقوائمها الأمامية والسيوف وهي تحدث بريقا و شعلات كلما تقارعت في الفضاءات قبل أن تنغرس في الأجساد الطرية للفرسان وصدور الأحصنة. تناهى إلى سمعه الذي ازداد حدة صوت الأبواق وهي ترتفع عاليا والنداءات وهي تتقطع بقوة في خلاء زادت وحشته وسط الضباب الكثيف وحوافر الخيل وهي تبحث عن مواقعها لتثبت في أمكنتها تحت السيل الجارف من رشقات البنادق وتقاطع نصول السيوف محدثة ومخلفة حشرجات وتنهدات تشبه الزفرات الأخيرة التي تسبق الموت عندما يصبح هو سيد الساحة المظلمة بالأتربة المتصاعدة والخوف الذي لا يرى إلا في العيون القلقة والمهلكة.**»[1]

و غالبا ما نجد هذا المكان يقترن برمز الموت، لذلك نجد الأمير أثناء عملية الاسترجاع يكسبه ملامح الظلمة، والخوف والقلق والخراب، وهو الأثر الناتج عن التفاعل مع صورة حيّة لمكان معبر عن حادثة تاريخية، وهذا ما يزيد من كثافة التأثر بمجريات المعركة.

فمكان المعركة هو مكان مأساوي مهزوم، هذا بالنسبة للصورة التي أمامنا، كما يكون هذا المكان في أحيان كثيرة مكانا يرمز للانتصار والحياة، فدلالة المكان تقف عند طبيعة الحدث، ومنه تتحدد إيجابيته وسلبيته. كما نلحظ هنا أن طريقة بناء المكان تمت الإشارة

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 292.

إليها مباشرة عن طريق التصريح الذاتي للأمير بذكر التفاصيل الواقعة إبّان المعركة، وهذه التفاصيل كثيرة لبناء وعي المتلقي وضبط إدراكه.

«كانت رائحة البارود تختلط بالحشرجات وأصوات الأحصنة وهي تئن من الضربات المتتالية القاسية. كانت ترفع قوائمها الأولى في الفضاءات قبل أن تنكسر على ركابها منكسرة، وعندما تريد أن تقوم في آخر جهد، تكون قواها قد خانتها نهائيا وتلاشت. سيدي مبارك استبدل تحته ثلاثة أحصنة. عندما استعد لركوب الرابع، وجد نفسه في مواجهة سيوف طارطاس..... عندما التفت وراءه لم ير إلا أجسادا تتهاوى تلو الآخر و أحصنة تنتحر داخل الفيالق المطوقة من كل الجهات. لا تسمع إلا الطلقات الجافة والمتقطعة من حين لآخر أو السيوف وهي تتقاطع محدثة صوتا حادا قبل أن تندفن في الأجساد.».[1]

إن المتأمل لكافة الأماكن الواردة في الرواية والمعبرة عن المعركة يجدها تتشابه في نفس الأوصاف، وكأن هذه الأماكن عبارة عن صورة متكررة، ومن هنا يمكن القول إن واسيني اعتمد في تصويره للمكان على **البنية المكانية المتكررة**[2] . والملاحظة الأخرى اللافتة للانتباه ضيق المكان وانحساره أثناء المعركة، ومن أهم مضاعفات ذلك أن الحركة تصبح أكثر محدودية وانحصارا، إذ يضاف إلى ذلك خطر الموت والأسر وانتهاك الأرض، وبذلك يتحول الخطر الذي يهدد مكان المعركة إلى خطر يهدد الكيان الجزائري.

كما يمكن القول إن مكان المعركة يتميز بالثبات لا التغيّر، الثبات هنا يكون في الصورة التي يقدمها لنا الكاتب، بحيث إن هذا المكان لم يكن في حالة معينة انتابها تغيّر قلبها إلى حالة مغايرة، لأن مكان المعركة بغض النظر عن طبيعته الأولى فهو مكان خصص في الرواية ليشغل هذه الوظيفة، فالديكور الذي يحيط به هيأه الكاتب لأداء دلالة معينة وهذه الدلالة تبرز أكثر في ثبات المكان.

هناك من يُعدُّ ميدان المعركة مكانا مغلقا، إلا أننا صنفاه ضمن الأماكن المفتوحة؛ لأنه و صف في الرواية على أساس يجعله الوسيلة المحققة لغاية الحرية و الشهادة بالنسبة

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 315.
(2)- ينظر: سامي سويدان: فضاءات السرد ومدارات التخييل، ص: 27.

للجزائريين، و التملك و السيطرة و التوسع بالنسبة للفرنسيين، لهذا نرى أن كل طرف من الجبهتين يسعى لدخوله لتحقيق غايته.

2-1-6 فرنسا:

سيكون تعرضنا لفرنسا من جهتين مثلما كان تعرضنا للجزائر سابقا، سنتعرض لها من الجهة العامة كونها تمثل الصورة العاكسة للمنفى.

وسنتعرض لها من الجهة الخاصة على أساس أنها تمثّل المدينة، بما اشتملت عليه من عاصمة وشوارع، وأحياء وبنايات، وكنائس.

بداية لقد كانت فرنسا قبل أن تمثّل صورة المنفى لدى الأمير ودائرته هي الدخيل الذي حل في أرض ليست من حقه، وهي العدو الذي أنهك البلاد والعباد، والخراب الذي أكل الأخضر قبل اليابس، وبمجرد نقل الأمير بعد استسلامه إليها أصبحت تمثل صورة المنفى والسجن، فالمتلقيّ لرواية كتاب الأمير بمجرد سماعه لهذا الاسم يعمل إدراكه على ربط المكان بالسجن؛أي إنّه حكم على الكل من خلال الجزء، وكأن هذا المكان تسبب في خرق أفق الشخصيّات من خلال المفارقة التي مثلها في عدم الوفاء بالعهد الذي قطعته على نفسها، وهنا تظهر عملية أنسنة المكان، وذلك من خلال السّمة السلبية التي اعترته والمتمثلة في القساوة، (هذه السمة تعتري المكان نتيجة تصرفه تصرفا غير إنساني وأخلاقي،يتنافى مع مبادئه الإنسانيّة السامية.)[1].

فعدم وفاء فرنسا بالعهد يقلل من إنسانيّة المكان وأخلاقيته، وهذا ما تأسف الأمير لأجله«**تعرف يا مونسينيور أن مصير الأفراد قد لا يكون مهما كثيرا أمام البلدان العظيمة. يحزنني أن يتحول بلد الحرية والانفتاح إلى سجن كبير للآخرين.**»[2].

و نلحظ هنا أنه رغم انفتاح المكان إلا أنه يتحول عند الأمير إلى مكان مغلق؛ لأنه قطع العلاقة بينه وبين العالم الخارجي.

«**أما أنا فلا أرى فرنسا الآن إلا سجنا لي ولمن معي، فلا فرق إذن عندي بين هذا القصر وباريس.**»[3].

---

(1)- أحمد مرشد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، ص :33.
(2)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص : 132.
(3)- المصدر نفسه، ص: 465.

إن مدينة باريس رغم ما عرف عنها من جمال، وبهاء وهي من المدن التي تعد رمزا للحرية والعدالة، ورغم احتضانها لكل هذه المعاني الإيجابية، إلا أنها خلقت نوعا من العداوة مع الأمير، فأصبحت هي والسجن على حد السواء، فهي ليست أقل رحمة وإنسانية منه.

و يبدو أن الأمير خط لنفسه مسافة فاصلة تفصله عن فرنسا، هي التي تسببت في انعدام الألفة مع هذه المدينة.

ولم يقف الأمر عند هذا الحد، فإن هذا المكان زاد من الفراغ الروحي لدى الأمير ودائرته، فعندما اعتبره المنفى فهذا الشعور لا يقتصر على البعد عن البلد الأم، بل يمتد ليشمل الروح والنفس والجوارح، فنجده عندما قال مونسينيور الذي يشاركه في نفس المعاناة **«المنفى ليس فقط إحساسا بالفقدان ولكن إحساسا كذلك بالإهانة والتضاؤل والموت البطيء.»**[1].

قد أثار جرحا عميقا فيه، تسبب في تلاشي كل أحاسيسه، ومشاعره ذلك التلاشي الذي يستمر ينخر في كيان صاحبه، وذاكرته حتى الموت، وكأنه مرض عضال إذا أصاب صاحبه فلا مناص من الموت الأكيد.

كما يقدم لنا هذا المكان صورة الاغتراب خارج الوطن، وغالبا ما نجد الأمير يحاول الهروب من حالة الاغتراب هذه عن طريق الاسترجاع ليعيد بناء تلك العلاقة الواصلة بينه وبين وطنه بالحنين، والشوق، والتذكر.

فالاغتراب في فرنسا لم يكن اختياريا، وإنما كان إجباريا، وهذا ما يزيد من معاناة الشخصية.

فيما سبق لقد حاولنا أن نقدم فرنسا في صورة المنفى، والاغتراب، ويمكن القول إنها صورة عداء تولدت بين الأمير وفرنسا بسبب الحقد والكراهيّة والعنصريّة، إلا أن الكاتب وأثناء نقله للأحداث كان بين الفينة والأخرى يرسم لنا صورة المدينة بمكوناتها وأحيائها، وشوارعها، إلاّ أن العيون التي تصف لنا المدينة هي عيون نافرة فنجد مونسينيور ديبوش وهو يصف لنا إحدى المدن المنتمية إلى فرنسا، العاصمة باريس

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص : 493.

يقول: **«مدينة بها الكثير من العطش إلى نفسها، جميلة ولكن سرا فيها يشتغل في الداخل مثل حبل البارود ولا أحد يعرف متى ينفجر الكل.».**[1]

وأيضا نجده يصف لنا تعجبه من سكان هذه المدينة و وحشتها إذ يقول: **«أتعجب من هؤلاء الباريسيين كيف يتحملون هذه المدينة المتعبة أقمت بها سنوات ولم أتعود عليها ضخامتها تخيفني. ناسها ينفلتون من كل منطق ويتقلبون بسرعة من الصعب أن تثق في مزاح الباريسي»**[2]

و الظاهر أن مونسينيور يصف لنا المكان في حدود ما تسمح به عيناه، و مشاعره اتجاه المكان، فعيناه تريان المدينة جميلة إلا أن إحساسه يرفض الألفة، و الحميمة التي يوفرها له هذا المكان رغم أنه فرنسي الأصل.

رغم انفتاح المدينة وكبرها وضخامتها إلا أننا نجد الفكرة التي كونها عليها، وعلى سكانها فكرة مخيفة لا تبعث على الأمان و الاطمئنان والثقة **«تبدو باريس بأحيائها الخلفية هادئة، لا شيء تغير. منذ أسبوع لم تتوقف الأمطار عن الهطول. السماء التي صفت قليلا ليلة البارحة سرعان ما عادت واسودت من جديد هذا الصباح. لا تسمع إلا الخشخشات والصوت الجاف للعربات وأصداء حدوات الأحصنة التي ترددها الشوارع الخلفية التي ما تزال فارغة. ».**[3]

كما تتصف مدينة باريس بالهدوء، والسكون، وهذا ما يفسر خلاء شوارعها من السكان ، فعم الفراغ والخلاء، إن معظم الأوصاف التي نسبت إلى هذا المكان تدور في بوتقة واحدة (الصمت، السكون، الخوف، عدم الثقة، التردد) وفي الواقع أن هذه الملفوظات ما هي إلاّ رموز مشفرة وظّفها الكاتب كعلامات دالة على مدلول الخيانة، وعدم متابعة قضيّة الأمير، فالصمت والسكوت هو إطباق لأوراق القضيّة والوعد، والخوف هو التردد الملاحظ في قاعة الجلسات بالبانكي بين عدم الوفاء بالعهد والخوف على مصير فرنسا كدولة عظمى لها صداها العالمي.

فنستنتج بذلك مساهمة المكان في بناء دلالة معينة تخدم المسار الخطي للأحداث.

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 24 .
(2)- المصدر نفسه ،(ص.ن).
(3)- المصدر نفسه، ص: 25.

بعد وفاء نابليون بالعهد وخروج الأمير، ومن معه من السجن وشعوره بطعم الحرية، فإننا نلحظ تغيّر صورة المكان من السلبيّة إلى الإيجابيّة، ومن العداوة إلى الامتنان،والحب ومن الخوف إلى الاطمئنان،ومن الحزن واليأس إلى الفرح والأمل، وبالتالي تتغيّر نظرة الأمير إلى المكان بمجرد خروجه إلى الشوارع «**وهو يرمي بصره بعيدا بين البنايات الباريسية الضخمة والسيارات التي كانت تملأ الشوارع النظيفة بحركتها وضجيجها والناس وهو* يسيرون بانتظام في الحدائق المحيطة بالمدينة. العالم كان يتغير بسرعة كبيرة.**».[1]

إن باريس تحولت من مكان ساكن مظلم هادئ إلى مكان كله حيوية وديناميكية.

وبتنقل الأمير إلى العديد من أماكن الانتقال، والإقامة، نتعرف على العديد من المناطق المشهورة في فرنسا، وباريس، وبوردو، وأمبواز،وبو، فقد زار الأمير«**المقبرة الإسلامية التي نبتت على جنبات القصر.**».[2]

ثم بعد ذلك اتجه الأمير إلى مكان الإقامة المؤقتة الأول «**اتجه الموكب نحو نزل الشرفة la terrasse الواقع ب 50 شارع ريفولي Rivoli حيث خصص للوفد جناح كامل للإقامة والراحة. بعد راحة قصيرة طلب الأمير من بواسوني أن يقوده لزيارة كنيسة المجدلية la madeleine. عندما عاد إلى النزل كان مندهشا من رشاقة البنايات وأماكن العبادة وقوة حضورها.**».[3]

ثم بعد ذلك انتقل الأمير إلى المسرح لحضور أو برا موسى لروسيني ROSSINI إثر دعوة أرسلها له الرئيس نابليون، وقد اندهش لبراعة صنع الأدوار، والقمر التي يتكون منها المسرح، وقد زادت دهشته عندما رأى تلك«**الأجساد العارية وهي تتقاطع على منصة الأوبرا ولكنه لم يعلق كثيرا.**».[4]

وغير ذلك من الأماكن التي زارها الأمير أثناء جولته في باريس، من قصر الرئيس سان كلو في بيت البرنس- الرئيس، وحدائقه الفائقة الجمال، إلى الإسطبل وما يحتويه من أحصنة ملكيّة التي ذكرته بسهول متيجة ومعسكر. بالإضافة إلى زيارة المعالم الفرنسية المهمة ،منها المتحف الذي وقف فيه على أهم اللوحات التي تصور المعارك التي خاضها

*- وردت هكذا في النص والصواب وهم
(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص :503.
(2)- المصدر نفسه، ص: 502.
(3)- المصدر نفسه، ص: 504.
(4)- المصدر نفسه، ص :507.

الجيش الفرنسي مع جيش الأمير.**«عندما وقف في فرساي أمام لوحة الاستيلاء على الزمالة من طرف الدوق دومال، اندهش من ضخامتها ودقة تفاصيلها. لوحة كبيرة أكبر لوحة في التاريخ أكثر من 21 متر طولا وحوالي 100 متر مربع تأملها الأمير بدون أن يخفي الآلام التي اشتعلت في بؤبؤي عينيه اللذين تحركت فيهما مواجع الانهيارات والانتصارات وصهيل الخيول الجامحة.»**.[1]

و يبدو أن كل هذه الأماكن التي زارها الأمير رغم بعد المسافة عن الوطن الأم إلا أنّه تربطه بها ذكريات أليمة حركت فيه مشاعر الحزن، والحنين، والشوق إلى وطنه.

من خلال ما أوردناه تتجلى علاقة الأحداث بالأمكنة بحيث إننا تعرفنا على كل هذه المعالم كعناصر أساسية لا يمكن فصلها عن الأحداث، ومجرد محاولة لتحقيق استقلالية المكان سيحدث نوعا من الخلل المعيق لعملية التلقي. وهكذا بعد أن كان المكان المفتوح مقترنا بدلالات المنفى، والقيد أصبح مقترنا بالدلالات المعاكسة لذلك ،التي منحت له القدرة على مواصلة الحياة في دولة إسلامية، وتحقيق طموحاته.

لقد اتسم هذا المكان بالزئبقيّة، والحركيّة اللامحدودة والتي تتيح للشخصيّة الفاعلة التنقل عبر العديد من الأماكن، والمناطق المختلفة.

كما أن نوعية المكان هنا تتطابق مع الوسط الذي وقعت فيه الأحداث لاتصافه بالرفاهية والثراء، والجمال والأنوار، وتلك هي طبيعة باريس ومختلف المدن المحيطة بها مثل مرسيليا وقد قال فيها مونسينيور**«ثلاثة مدن تتشابه في جمالها ومواقعها وبشرها، مرسيليا من هذا العلو، بونة من أعالي كاتدرائية القديس أوغستين والجزائر من أعالي السيدة الإفريقية. كلها أمكنة تطل على البحر و نوافذ الكاتدرائيات بها لا تفضي إلا إلى الماء والنور وشهوة التلاشي.»**.[2]

وفي الأخير نشير إلى أننا جمعنا كل هذه الأمكنة تحت عنوان واحد فرنسا؛ لأننا تعرضنا إلى هذا المكان كما قلنا سابقا من عدة جوانب، لذلك لم يكن بإمكاننا ذكر باريس مستقلة أو مرسيليا، أو أمبواز، وبوردو، وبو، كل منها مستقل عن الآخر فلذلك فضلنا أن

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص :513.
(2)- المصدر نفسه، ص: 542.

نجمع كل هذه الأماكن الفرعية في مكان رئيسي واحد تجنبا للحشو والإطناب مادام الجامع المشترك بينها واحد.

وهكذا نصل إلى ذكر أهم الأماكن الرئيسيّة الواردة في الرواية، وقد مثلت نقاط انفتاح بواسطة الدلالة التي تومئ إليها، كما نستشف أن مختلف هذه الأماكن كان الجامع بينها رغبة الشخصيّة في التحرر سواء من قيود السيطرة الأجنبيّة، أو من قيود المنفى، وهذا ما أكسب كل منها صفة الحركة الدائمة المتعرضة، في أغلب الأوقات لملامح التغيّر.

كما تميزت هذه الأماكن بصفة التنوع بين المدن، والوطن، والمنفى، والمرتفعات والهضاب و الغابات ، تبعا لتنوع الأحداث ، وقد يكون هذا التنوع سبيل القارئ لكسر الرتابة التي قد تلمّ به أثناء عمليّة التلقّي.

رغم هذا التنوع إلا أننا نشعر بنوع من الترابط الضمني، الذي يخلق سلسلة من العلاقات الداخليّة، فتساعد هذه الأمكنة على خدمة بعضها البعض دون أن تشعر القارئ بأيّ تفكك في تشكيل الأمكنة وبناء نسيجها الروائي.

وقد وفق الكاتب في توظيف المكان الرئيسي، وربطه بمختلف العناصر الأخرى، فأكسبه قيمته التراثيّة وايحائيّته التاريخية إضافة إلى القيمة الفنيّة والجماليّة.

2-2- الأماكن الرئيسية المغلقة:

إن الحديث عن الأمكنة المغلقة هو حديث عن الأمكنة المناقضة للمكان الأول، وهذا ما سنراه من خلال دراستنا لأهم الأمكنة المغلقة في الرواية مع الإشارة إلى قلة ورود هذا النوع بالمقارنة مع النوع الأول.

فالمكان المغلق هو«مكان العيش والسكن الذي يُؤوي الإنسان ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أم بإرادة الآخرين لذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية.»[1].

فالمكان المغلق كغيره من الأماكن قد تكون العلاقة التي تجمعه بمن يشغله علاقة ألفة، مثلما تكون علاقة كره ونفور، وهذا ما سنقف عنده فيمايلي:

2-2-1- السجن:

يعد السجن من الأماكن الرئيسية المغلقة، والتي كان لها صدى قوي شغل جزءا كبيرا من المساحة النصيّة للرواية، لذا نجده من الأماكن المهيمنة، والتي ساهمت بشكل فعال في بناء أماكن الرواية.

لقد عدّ السجن بالنسبة للعديد من الروايات مادة خصبة، ومرجعيّة هامة ينهلون منها مشاهد نصوصهم بكل فنيّة وبراعة.

كذلك الأمر بالنسبة لرواية كتاب الأمير، إلا أن السجن في رواية الأمير، لم يقدم بنفس الصورة التي قدم بها في باقي الروايات، والتي غالبا ما تصور لنا هذا المكان«كمؤسسة للعقاب والمراقبة والتدمير.»[2].

وإنّما قدم كمنعطف داهم حياة الأمير نتيجة لعدم الوفاء بالعهد للأمير عبد القادر بعد استسلامه أعطيّ له الأمان من طرف لاموريسيير، ووعد بأن لا يبقى سجينا لدى فرنسا، وأن ينقل إلى الإسكندرية أو عكا، إلا أن آماله خابت بمجرد نقله إلى فرنسا بحجة التفاهم مع البلد العربي المستقبل، وتهيئة الإجراءات اللازمة لذلك.

لقد مر اعتقال الأمير طيلة خمس سنوات على ثلاثة سجون، حجز أولا في قلعه لامالق **«أخذنا مباشرة نحو قلقه لامالق lamalgue التي بدت لهم المكان المناسب**

(1)- فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، ص: 163.
(2)- حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، ص :147.

لاستقبالنا أنا وحاشيتي المكونة من ثمانية وثمانين شخصا. وحشروني كأي سارق أو رهينة.».[1]

ثم نقل إلى قصر هنري الرابع (HENRI IV) ثم إلى قصر أمبواز، و نلحظ هنا أن السجن لم يكن مكانا عاديا وإنما كان قصرا، ورغم ذلك إلاّ أنّه في الأخير يبقى سجنا، زجّ فيه الأمير مرغما، حيث أخذت منه حريّته.

فالقصر هنا هو المكان الإجباري المغلق كمكان للإقامة الجبريّة، حيث الخوف والظلام والبرد، وانعدام الدفء.**«لم يكف البرد والظلمة ووحشة المكان، الآن يسدون هذا الجزء الصغير من القصر حتى من رحمة الله، والهواء والشمس.».[2]**

إن الصورة التي وصف بها هذا المكان من شأنها أن تخلق نوعا من الكره العميق اتجاهه، وعلى حد تعبير غالب هلسا فهو«المكان المعادي للشخصية.».[3]

لم يكن هذا المكان مصدرا للآلام النفسيّة فحسب بما يخلّفه من ضغوطات وتجارب قاسيّة، بل هو أيضا مصدر للآلام الجسديّة بسبب حرمانه من أبسط وسائل الراحة، والصحة **«شعر مونسينيور ديبوش بامتعاض كبير قبل أن يدخل إلى الدهليز الضيق المؤدي إلى الحجرات التي يحتجز فيها الأمير وعائلته، المليئة برائحة الرطوبة والعفن الذي يشبه الرائحة التي تخلفها الفئران عندما تعبر مكانا تاركة وراءها شعرها ورائحة بولها القوية التي تجرح خياشيم الأنف بحدة.».[4]**

إن دقّة الوصف، ومحاولة تقديم الشكل الداخلي للسجن دليل على اهتمام المؤلف بالمكان وتركيزه على مدى استيعاب المتلقي له، فتارة يقدّم لنا المكان من خلال وجهة نظره هو، وتارة من خلال وجهة نظر إحدى الشخصيات.

رغم وحشة المكان وعزلته إلا أنه لم يخل من حركة الشخصيّات، ومن يسمح له باختراق هذا المكان لأداء وظيفة محددة.

لقد كانت الذكريات التي شغلت ذهن الأمير، وتفكيره هي سبيله في تجنب آثار السجن والبرد، والمرض القاسي، فقد جعل خياله في عمل مستمر لاسترجاع الماضي

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص :446.
(2)- المصدر نفسه، ص: 466.
(3)- بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص: 175.
(4)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص :41-42.

بأفراحه وانتصاراته وأحزانه، وانهزاماته، وكأنّ هذه الطريقة وسيلته في الهروب من الواقع واللجوء إلى الخيال حيث الأمان والحرية. وبذلك «يقوم الخيال بتحقيق نوع من الاغتراب عن الواقع.». [1]

لذا غالبا ما نجده يجعل لنفسه مكانا في زاوية إحدى البيوت للقراءة والتأمل، أو التفكير أو محاورة بعض الشخصيّات المهمة.

ورغم ذلك إلا أن صلته بالواقع لا تزال تحتّم عليه الخضوع لمعاناة المكان، وخاصة إذا تعلق الأمر بمعاناة أحد أفراد أسرته، مثلما كانت عليه حال ابنته زهرة والتي كان السجن سببا في اضطرابها العقلي «**ابنتي زهرة بدأت تصاب بالخبل بسبب الخوف والرعب الذي لحق بها في معتقل سانت- مارغريت، تعتريها ليلا حالات لا ترى فيها إلا الموت ولا تسمع إلا حوافر الخيل وهي تطأ الأسطح وصرخات النساء والأطفال في الخارج وهن يقاومن الموت و الاختطاف والاغتصاب، هناك مجموعة أخرى من العائلة تفكر في انتحار جماعي، بأن يرموا أنفسهم وسط الحرس لا ليهربوا ولكن ليقتلوا.**».[2]

كما نقف عند بعض التفصيلات الشكليّة للمكان، والتي تعكس نفسية قاطنيه «**عندما شرب الرشفة الأولى شعر بالحرارة تسري في الأعماق وتخط طريقا تحسس مسالكه. نظر من وراء الزجاج، بان القصر على كل اتساعه، تسرب قليل من النور لتظهر جليا الركائز والأقواس التي لم تكن تبدو إلا كظلال وأشباح متوازية وثابتة.**».[3]

من خلال الوصف يتبيّن لنا أن السارد عمل على تشويه مظاهر الجمال، لتحوّل المكان من قصر واسع وجميل إلى مكان محدود و مغلق، يدعو إلى الإحباط، والروتين المملّ، والموت البطيء.

وما تلبث أن تتغيّر صورة المكان من السلبيّة إلى الإيجابيّة بمجرد زيارة الرئيس نابليون المكان، والإعلان عن حريّة الأمير، وجماعته فيتحول المكان المظلم إلى مكان مضيء، وتتحول رائحة المكان النّتنة إلى روائح الأشجار والزهر، وسرعان ما تتلاشى قساوة المكان.

---

(1)- أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس للنشر والتوزيع، بيروت، عمان، ط:1، 2001 ص: 53.
(2)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص :466-467.
(3)- المصدر نفسه، ص :125.

المكان نفسه والأشياء المكونة له لم يحدث فيها أيّ تغيير، إلا أن المشاعر تغيّرت من مشاعر الكره والخوف إلى مشاعر الأمل والحياة، فطغت هذه المشاعر على المكان فغيرته من الناحية الحسيّة لا من الناحية الماديّة، حتى أم الأمير التي لم تكن تقوى على النهوض إلاّ بالاستناد على العصيّ أصبحت تقفز في بهو القصر دون أيّ متاعب تذكر «**ثم تدحرج الأمير نحو النافذة التي شرعها عن آخرها لأول مرة منذ أن عبر أبهاء هذا المكان وحجره ومغالقه. ولأول مرة يستنشق هواء لا شيء فيه إلا رائحة الشجر والزهر، لأول مرة يرى الحديقة الإنجليزية الواسعة ودقة صيانتها، وخضرة الأشجار بعين أخرى. ولأول مرة يسمع خرير نهر اللوار والعوامات التي كانت تشقه في العمق وحركة المرور والقطارات التي تقطع المنطقة جيئه وذهابا. لأول مرة يتلذذ للآذان الذي انبعث من قلعة قارسوني* في القصر.**»**.**[1]**

كل هذه الأماكن كانت موجودة في القصر إلاّ أن حالة الاغتراب المكاني الذي كان يعيشه الأمير خلق نوعا من الحاجز بينه وبين هذه الأماكن، فلم يكفه السجن الحقيقي الذي وضع فيه فنسج لنفسه سجنا داخليا آخر لكي يمنعها من التمسّك بأمل مؤقت سرعان ما يصطدم بالواقع، ويترك ثغرات وجروح لا تلتئم وإن التأمت فإنها تترك آثارا دامغة.

لم يمارس أي نوع من التعذيب على الأمير وجماعته، إلا أن فقدان الحريّة في حد ذاته أقوى وسائل التعذيب النفسي.

قد يسأل سائل أن المكان الذي وضع فيه الأمير لا يعدّ سجنا بصفة مطلقة؛ لأنّ الأمير بإمكانه أن يمارس فيه حريته النسبيّة، والمتمثلة في التأليف وزيارة الأصدقاء، والمناقشة ومحاورة بعض القادة والمسؤولين والسماح له بزيارة حديقة القصر.

إلا أننا نقول إن كل هذه الأفعال قد توفر في السجن العادي، فالسجن الحقيقي هو الذي يضع حاجزا يحول بين المسجون وبين تحقيق هدفه، وهذا ما حدث للأمير، فقد منع من حقه في العيش في دولة مسلمة، ومن ثمة فإن هذا المنع خلق نوعا من الصراع بين الأمير والمكان، وقد كانت مواجهة الأمير لهذا الصراع من خلال الحقائق التي كان يمليها على القس لكتابة الرسائل الموجهة للرئيس الفرنسي.

---

* - la tour Garçonnet

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 501.

نصل في الأخير إلى أن معظم الدلالات التي اقترنت بالمكان تؤهله لأن يكون من الأماكن الرئيسية المبئّرة للحدث الروائي.

2-2-2- الزمالة:

لقد اعتبرنا الزمالة عاصمة الأمير المتنقلة من الأماكن المغلقة؛ لأنها تتّخذ العزلة والسريّة والانغلاق على كل من هو غريب، أو أجنبي كشروط أساسية لضمان الحياة و الأمان.

لقد كانت الزمالة هي الحل الوحيد، والمنفذ المتبقي لدى الأمير بعد انهيار تكدامت، فقد اختار هذا النظام للحفاظ على ما تبقّى من الدولة.

الزمالة عبارة عن مكان متنقل غير ثابت «**تحتوي على ثلاثمائة وتسع وثلاثين من الدواوير وسبعين ألف نسمة، وأربعمائة حارس نظامي تحت إمرة ابن التهامي أو ابن العرايش. منقولة من حيث النظام عن معسكري المكون من أربعة دوائر متساوية المسافات الفاصلة. المركز تحتله إدارتي وعائلتي ثم الدائرة الأولى مكونة من معاوني المباشرين ومنهم: ابن التهامي وبلخروبي والميلود بن عراش وابن خليقة، الدائرة الثانية مكونة من دوائر سيدي مبارك ومسؤول الخيالة وقنصلي في وهران سيدي الهادي الحبيب ولد المهر وإدارته المركزية الدائرة الثالثة مكونة في معظمها من قبيلة هاشم أما الدائرة الأخيرة فمكونة من مختلف القبائل المتضررة وقبائل الجنوب المتنقلة.**»[1]

هذا هو النظام الذي حدده الأمير للعاصمة، والذي يسمح لها بالتنقل بسرعة لتفادي الهجومات والمباغتات المفاجئة التي تقضي على المكان.

لقد كان هذا المكان المغلق ميدانا لحركة الشخصية، وبما أنه منعزل عن العالم الخارجي فهذه العزلة حتّمت عليه إقامة الأماكن الضرورية لقضاء الحاجيات، فقد كانت الأسواق تعقد يوما في الأسبوع، وكان الناس يمارسون صناعاتهم بصفة طبيعيّة، وغير ذلك من المرافق الأخرى كالمكتبة، وخيمة القضاة، كل ذلك ينقضي في سرية تامة«**أخطر شيء هو سرية المكان. شرطان: السرية المطلقة وإيهام الجواسيس بالأمكنة ومنابع الماء.**»[2]

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص :290.
(2)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص :291.

وأي انفتاح للمكان ومخالطة من لا ينتمي إلى العاصمة من شأنه أن يؤدي إلى انهيار العاصمة«**ربما بسبب خطأ صغير يمكن أن تدفع بكل شيء إلى الهلاك. قوة دولتك في سرية حركتها ولكن عندما تكتشف ينهار كل شيء في ثانية.**».[1]

إن حماية المكان، وأمانه متوقف بمدى انغلاقه، وبذلك يكون المكان مصدرا للأمان والراحة.

إنّ الزّمالة هي المكان الجماعي الذي يعبر على مشاعر قاطنيه اتجاه المكان في حد ذاته، واتجاه الخارج الذي يعني عندهم الموت.

لقد ارتبط وصف المكان بوصف الشخصيات، ربما يكون السارد متعمدا في ذلك؛ لأن الزّمالة في الأصل هي مكان متنقل لا يعرف الثبات، و لا يمكن تقديم أوصاف المكان الشكليّة لمكان غير موجود أصلا، وإنّما تواجده مربوط بتواجد الجماعة المكوّنة له، فهو لا يتعدى أن يكون مجموعة من الخيام تنصب أينما توفرت الظروف المعيشيّة والأمنيّة، وبمجرد الشعور بالخطر تختفي، فهي لا تستقر على مكان محدد.

إن هذه الإشارات السريعة لبعض تفاصيل بناء المكان جعلتنا نقف عند مجموعة من الثنائيات الضديّة (الحركة الدائمة/ الثبات المؤقت، الخوف مما سيحدث/الأمان المشروط بسرية المكان، الحياة التي يعيشونها في الحاضر/ والموت المحتمل في أي لحظة).

رغم وجود الزمالة في مكان غير محدد المساحة، حيث إنها لمّا تحط خيامها، تحطها في الغابات أو بين الجبال، أو في الهضاب بين الأودية والمرتفعات، فهذه الأماكن شاسعة إلا أننا من خلال النظام الموضّح سابقا يخيّل لنا أنّ مكان إقامتها ضيّق نوعا ما؛ لأن الخيم متلاصقة فيما بينها، قد يكون هذا الضيق ضمن مخططات سلامة العاصمة؛ لأنه كلما ابتعدت الخيام عن بعضها البعض كلما سهل ذلك لفتح المسالك أمام العدو في حالة الهجوم المفاجئ، وكلما كانت قريبة من بعضها البعض ساعد اتحادها على سرعة التنقل، وفي الوقت نفسه يضمن سرعة اجتماع الخيّالة في حالة الدفاع.

رغم هذا التنظيم، ورغم الحرص الشديد، والعيون الأمنيّة المنتشرة هنا وهناك، إلا أن الزمالة سقطت بين أيدي العدو بعد اكتشاف مكانها من قبل بعض الوشاة، تمكن الكولونيل يوسف و الدوق دومال من الوصول إليها، وقد اندهش الكولونيل يوسف عند

---

(1)- المصدر نفسه، ص :288.

رؤيتها من فوق المرتفعات قبل الهجوم عليها«**انطلق الكولونيل يوسف ليصعد على المرتفع الصغير مندهشا من المنظر الذي تبدى له فجأة.في هضبة بين الأودية والمرتفعات الصغيرة والأشجار الكثيفة جثم معسكر بدون حدود منظم وكأنه مدينة أو قرية كبيرة بانشغالاتها اليومية وحركة ناسها المنتظمة. الرجال. النساء والأطفال، الجمال والأحصنة والبغال وأغنام لا حصر لها وحركة بشرية لا تتوقف أبدا.**»[1].

قلنا مسبقا إن انفتاح المكان واكتشافه سبب في هلاكه، وهذا ما حدث، فبمجرد رؤية يوسف له حتى أعدّ عدته، وقسم جيشه لتضييق الخناق على الدائرة، وفي ظرف ثانية سحق كل شيء وكأنه لم يكن هناك مكان اسمه الزمالة«**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].

تحولت تلك الحركة والنشاط إلى سكون وعدم، فكره يوسف الأعمى للأمير ساهم في تغيير صراعه مع الأمير إلى صراع عنيف مع المكان، لذا كان يتهالك على الدائرة بطريقة غير طبيعية تنمّ عن حقد دفين، كان يرتمي على الخيام والأثاث، والأشياء الموجودة بشكل أعمى، حتى بعد انتهاء المعركة لم تكتمل فرحته إلا بعد تعداد الأشياء التي حصدها كشاهد على براعته في محو المكان، والقضاء عليه.

فالمكان لا وجود له إلا من خلال العناصر المكونة له «**في المساء لم يستطع الكولونيل يوسف أن يخبئ سعادته الغامرة، فبدأ يعد مكاسبه وغنائمه الكثيرة: ألبسة نسائية غالية وحزامين ذهبين وأسلحة صغيرة وبعض المصاحف المخطوطة والكتب الثمينة والرايات الحربية والكثير من الأواني النحاسية وغيرها. جمعها كلها ثم توجه بها إلى خيمة الدوق دومال وقدمها له كهدية.**»[3].

إن وصف المعركة والأشياء المحصودة يقربنا من صورة المشاهد الدراميّة، المعبئة بمعاني الهزيمة والموت، ومحاولة طمس للهويّة العربيّة، مشاهد تحول فيها الحضور

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 300.
(2)- المصدر نفسه، ص: 302.
(3)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 303.

الجسدي إلى غياب، هذا الغياب الذي لطالما حاول الأمير تجنّبه بشتى الوسائل بما فيها الانغلاق والعزلة إلا أنه أبى إلا أن يحضر وقضى على الجميع.

الزمالة كغيرها من الأماكن التي عملت الحرب، ووقائعها على إلحاق الضرر والأذى بها.

وفي كل مرة يتمكن الأمير من الانفلات من قبضة العدو ليبدأ من جديد في بناء مكان آخر علّه يضمن الاستقرار لأبناء شعبه.

3- الأماكن الفرعية :

تعد الأماكن الفرعية هي الجزء المكمل للأماكن الرئيسيّة، وتساهم بشكل كبير في توضيحها وإزاحة الغموض عن بعض الجوانب، وترى الناقدة (حنان محمد موسى حمودة) «أن الأماكن الرئيسيّة ما هي إلا مجموعة من الأماكن الفرعيّة.».[1]

(1)- حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر ، ص: 96.

وسنحاول فيما يلي توضيح ملامح بناء الأماكن الفرعية بحسب ورودها في النص الروائي، وفي الوقت نفسه تجسيد العلاقة التي تربطها مع الأماكن الرئيسية.

3-1 الأماكن الفرعية المفتوحة :

3-1-1- البحر:

لقد اعتبرنا البحر ضمن الأماكن الفرعية؛ لأن ذكره اقتصر على الصفحات الأولى من الرواية؛ أي الجزء الأول من **الأميرالية رقم(1).**

البحر نقيض اليابسة، و رغم اتساعه وانفتاحه إلا أننا نلحظ وصفه في هذه الرواية اتسم بالاقتضاب.

كما نلحظ أن البحر في رواية كتاب الأمير وظّف لمزج علاقة الحاضر بالماضي، والحياة بالموت والراحة بالألم، كل ذلك تجلى في استرجاعات (تذكر) جون موبي لمسيرته مع صديق عمره ديبوش.

لقد وظّف البحر كمكان لتنفيذ الوصية، لذا نجد جون موبي يسعى جاهدا لتحقيق هذا الهدف بنثر الأتربة التي جلبها معه من بوردو في عمق بحر الأميرالية«**هذه الأتربة التي وطئها مونسينيور أونام 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.**»[1].

فالبحر هو المكان الخصب وفقا لنظرة مونسينيور؛ لذلك أودعه مشاعر الحب والخير لتنمو يوما، وتعم ثمارها على كافة الأميرالية.

وقد تشكّل البحر وفق لوحة جميلة تتغيّر ألوانها كلما تعمق واصفها أكثر في أعماقها«**عندما يكون الضباب على سطح البحر أشعة الشمس الفجرية تزداد بياضا ونصاعة ويزداد اللون النيلي عمقا.**»[2].

كما يرمز البحر هنا إلى مكان للانتقال، فمنه كان الدخول، ومنه كان الخروج، فساهم بناء هذين الضدين في تشكيل ثنائية ضديّة أخرى تتمثل في الفرح للدخول، والحزن للخروج.

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 12.
(2)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص:15.

كما ساهم في رسم هذه الصورة مجموعة من العناصر البيئيّة، والتي يمكن تسميتها بـ**(التشاكلات المكانية)**.[1] فلم يقتصر بناؤه على الماء فحسب، بل نجد الحيوانات كالنوارس والتي تشير هنا إلى قداسة المكان وأهميته عند القس«**لم يكن هناك أي أثر لأية موجة أو حركة باستثناء وقوقات النوارس التي بدأت تملأ الأمكنة بأعدادها الهائلة ويشعران بها على رأسيهما، كلما رمى جون موبي حفنة تراب، تجمعت بقوة ثم غطست بمناقيرها الدقيقة في سطح البحر محدثة صوتا ناعما وحادا.**»[2].

كما أحيط المكان بهالة من النور التي خلفتها الشمس بأشعتها التي اخترقت أجزاء ظلمة الفجر.

وكما كان البحر مكانا لحزن، وسعادة القس بتنفيذ وصيته، كذلك نجد نفس الدلالة بالنسبة للأمير، فمنه خرج وبدأت معاناة الحسرة والفراق، وها هو يتأمل تلك السويعات والدقائق والثواني التي تبتعد به كلما مرت، و هو بعيد عن حضن أمه، وهو مقيد فلم يجد أمامه لمواجهة هذا الموقف سوى الهروب من الواقع بلجوئه إلى صحبته مع أبي حيان التوحيدي في إشارته الإلهية «**كان الأمير جالسا في قمرته. يتأمل البحر وهو يرجع إلى الوراء والطيور وهي تنسحب شيئا فشيئا من المشهد.**»[3].

مثلما تحول هذا المكان من مصدر للحزن إلى مصدر سعادة بالنسبة للقس، رغم أنه لم يعش هذه السعادة وهو حي، إلاّ أن رفاته أحست بالراحة لما استقرت في المكان الذي شغفت أن تسكن به«**أنا متأكد اليوم أن مونسينيور ديبوش سيكون أسعد إنسان حتى وهو في تابوته. تربته ستنثر على هذه المياه، تماما في الموقع الصافي الذي عندما ضاقت عليه سبل الدنيا، خرج منه ولم يلتفت وراءه مخافة أن يموت بالشهقة. عظامه ستجد أخيرا مأواها الطبيعي على هذه الأرض التي أحبها.**»[4].

كذلك نجد الصورة تتكرر مع الأمير، يتحول البحر إلى مكان للسعادة، إلا أنه لم يرجع إلى وطنه، وإنّما ذهب إلى أرض كان عزاؤه الوحيد أنّه اختارها بنفسه ولم يخترها أحد عنه.

---

(1)- أحمد مرشد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، ص: 136.
(2)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 12-13.
(3)- المصدر نفسه، ص: 452.
(4)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص:12.

و عند تأملنا للأوصاف المنسوبة للبحر نجد أنّ الكاتب استعمل الألوان في تغيُّرها ومدى انطباعها على البحر، فتارة يصفه بالبياض «**حرك الصياد من جديد المجدافين ليندفن الزورق فجأة في عمق البياض الذي خلفته الأشعة الشمسيّة الأولى.**».[1]

وتارة أخرى يميل لونه إلى الخضرة«**رأى البحر وقد مال لونه نحو خضرة زيتية باردة هي نفسها التي رآها عندما دخل هذه الأرض لأول مرة.**».[2]

وتارة يتكثّف لونه ليتحول إلى اللون النيلي؛ أي اللون الأزرق الذي يميل إلى السواد«**عندما يكون الضباب على سطح البحر، أشعة الشمس الفجرية تزداد بياضا ونصاعة ويزداد اللون النيلي عمقا.**».[3]

ثم نجده يقرن بين الألوان في عبارة واحدة بعد أن ذكرها منفردة، زادت كثافتها بتكاثف الذكريات التي ازدحمت في مخيّلته وقربت تواصله من مونسينيور مما جعله يجلب ذلك الميراث الذي ورثه عن سيده كتابا بعنوان **(عبد القادر في قصر أمبواز). «كان البحر مثل المرآة. لونه تغير من زرقة حادة في مثل هذا الموسم إلى لون يميل نحو البنفسجي الغارق في بياض ناصح رغم بياض الفجر. شيء نادر في هذا الصيف.**».[4]

إن تتالي هذه الألوان أثناء عملية الوصف هي في واقع الأمر تعبير غير مباشر عن نفسيّة السارد جون موبي، حيث نجد أنه كلما تقرّب أكثر من نقطة الهدف كلما تغيّر اللون، وقد تكون هذه الألوان انعكاسا طبيعيا لأشعة الشمس على البحر.

كما ساهم هذا المكان في إبراز المشاعر التي تربط بين الخادم وسيّده، وهي كلها مشاعر (حب ووفاء وإخلاص) .

نستطيع القول إن الكاتب وظّف هذه الألوان ليقربنا أكثر من صورة البحر، فدقة الوصف هي التي تساعدنا على معايشة واقعيّة المكان، فنحن عندما نقرأ، ونتأمل هذه العبارات وكيفيّة نقلها لصورة البحر تنطبع في أذهاننا تلك الصورة التخيلية، فنرى البحر كأننا نراه أمام أعيننا، وهذا أسلوب من أساليب واسيني الأعرج لخلق تلك المتعة الروائية التي يحظى بها القارئ.

---

(1)- المصدر نفسه، ص: 12.
(2)- المصدر نفسه، ص: 14.
(3)- المصدر نفسه، ص :15.
(4)- المصدر نفسه، ص :18.

و المتتبع يجد أن الكاتب أسهب في وصف البحر بألوانه، وأمواجه وروائحه مما زاد في جمال هذا المكان و كأن الكاتب أراد أن يرسم لنا لوحة فنية منمّقة من خلال إضفاء تلك اللمسة الحسيّة التي يستشفها القارئ عن طريق التخيّل .

3-1-2- السوق:

هو المكان الفرعي الثاني في الرواية، « والسوق هو عبارة عن مساحة مكانية ذات حدود جغرافية متباينة بين سوق وآخر بحسب الحياة المعيشية تجاريا واقتصاديا، وبحسب المكان الواقعة فيه سواء أكان مدينة أم قرية.».[1]

يعتبر السوق من الأماكن المفتوحة ذات الإقامة المؤقتة؛ لأن الإنسان يقصده لحاجة معينة، وما إن يقضي هذه الحاجة حتى يغادره.

وغالبا ما نجد هذا المكان يعجّ بالحركة، والفوضى، والازدحام «**أيام الجمعة والسبت والأحد يشتغل الناس بالسوق في باب علي سوق متنوعة، تباع فيها أشياء كثيرة. بارود الحرب، جذور النباتات المتسلقة التي تستعمل للتزيين، قشور الرمان لتلوين الجلود بالأصفر واللون الآجوري، أدوات الخياطة، بياعو الخضر والفواكه. وفي الضفة الأخرى للمجرى، توجد دكاكين الجزارين وفندقان (.....) تتزاحم حوله الدكاكين الصغيرة للموريسكيين واليهود، وسوق الحبوب المغطاة المواجهة للبرج وسوق الصوف والزرابي والكتان والحياك البيض التي يلبسها السكان والبرانس التي تصنع في المكان نفسه و على مرأى من حركة المارة. في الجهة الخلفية من السوق يوجد الكثير من المشتغلين على الأسلحة، الذين لا يصنعون الأسلحة النارية ولا السيوف ولكنهم يقومون بإصلاحها.**»[2].

نلاحظ هنا تعدد الأسواق، وتنوعها بحسب المنتوج الذي يطغى فيها، كما أن لها أياما محددة يقصدها الناس للتبضّع؛ أي إن المكان هنا ليس دائم الحضور، و إنما حضوره يقتصر على الأيام التي يشغلها فقط.

ومثلما السوق هو مكان تجاري أيضا هو مكان لالتقاء الناس، وفيه تتبلور الأفكار عن طريق الحوار، وأخبار المدينة اليومية، كما يمكن اعتباره مكانا للترفيه وخاصة وجوده

(1)- فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، ص: 88.
(2)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 66،67.

في زمن تنعدم فيها أبسط وسائل الترفيه، والترويح عن النفس، ربما يكون واسيني الأعرج قد وُظّف هذا المكان ليطلعنا على طبيعة الحياة الاجتماعية والاقتصادية التي يعيشها المجتمع في عصر الأمير لأهمية هذا المكان في حياة أيّ جماعة سكانية، فمن خلاله يمكن أن نتعرف على مستوى المجتمع، ومكانته الاجتماعية، وتطوره من عدمه، ونمط معيشة أصحابه وطريقتهم في التعامل، وكأنّ السوق بمثابة الدليل السياحي بالنسبة للقارئ.

و لا يقتصر السوق في هذه الرواية على هذه الوظيفة فحسب؛ بل يتعداها إلى الوظيفة الإعلامية لكونه يهم مختلف فئات المجتمع.

«كانت سوق معسكر تمتلئ في ليلة الخميس. المزارعون الآتون من بعيد وبائعو الشعير والصوف والبهائم، الحدادون والمصلحون لحوافر الخيل والنحاسون و البرادعيون والخياطون والطرازون والبراحون الذين يبيعون الأخبار في وسط الأسواق ويشيعون الصفقات الكبرى وأخبار الأعراس والاجتماعات وغيرها، كلهم ينتظرون السوق المتعاقبة لتنشيط أعمالهم وحركتهم. لكن أطراف السوق التي تصير صفراء كلما هبت الرياح الآتية من الجنوب، يحتلها القوالون. فهم أول من يصل وآخر من يغادر المكان.».[1]

إن موقع السوق وسط المدينة في الساحة العمومية دليل على مركزية المكان، وأهميته في توفير الحاجيات الضرورية للسكان.

إن تركيز الكاتب لم يكن منصبّا على الوظيفة المادية للسوق بقدر ما كان منصبا على **الوظيفة الإخباريّة**؛ لأنه المنطقة التي يشاع فيها كل الأخبار المحيطة بالأمير عن طريق البراح.

مثلما لاحظنا ذلك في إشاعة خبر تولي الأمير البيعة في أسلوب أسطوري أقرب إلى الخيال منه إلى الواقع **«عوده يقطع لبحور والوديان ولجراف العامرة و سيفه 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 السيد علي في الكفار.».**[2]

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 67،68.
(2)- المصدر نفسه، ص: 68.

والأمر اللافت للانتباه في الأوصاف المنسوبة للسوق هي أوصاف موضوعية -إن صح التعبير- على عكس الأمكنة السابقة التي تبدو فيها ذاتية السارد واضحة، ربما السبب يعود إلى أن الكاتب في وصفه لهذا المكان ركّز على الوظائف، رغم ذكره لبعض المنتوجات المعروضة من باب الوصف الإخباري التقريري دون أن يتوسّع في وصف الشكل الداخلي والخارجي للسوق؛ أي البناء العمراني والجغرافي المحيط به.

3-1-3- المقهى:

لا شك أن المقهى من الأماكن الاجتماعية إلى جانب السوق، وملتقى لقطاع واسع من الناس بمختلف الشرائح والطبقات، لذا فالمقهى يأخذ قيمة فنيّة في عملية الإبداع الأدبي منذ القديم، حيث كان معناه يقتصر على ذلك المكان «الذي تجلس فيه بعض الفئات العاطلة عن العمل لتناول المشروبات والمأكولات وتبادل الحديث فيما بينهم.». [1]

في حين نجد بعض النقاد ينظرون إلى هذا المكان نظرة مغايرة تزيد قيمته ومكانته في تنشيط الحياة الفنيّة، كما هو الحال بالنسبة للناقدة حنان محمد موسى حمودة التي تجعل للمقهى دورا فعالا في قلب أحداث المجتمع، فهو مكان « لتجمّع الشعراء والأدباء والكتاب، والفنانين للتسامر والإبداع.». [2] ، مثلما كان عليه نجيب محفوظ وآخرون.

رغم أهمية المقهى في الرواية العربية، إلاّ أنه لم يحتل المكانة نفسها في رواية كتاب الأمير، لم يكن له دور فعال في تغيير مجريات الأحداث، وإنّما ورد في النص لارتباطه بالسوق.

اعتبر هذا المكان محطة للاستراحة من متاعب اليوم، أو بعد قضاء حاجات السوق لذا جاء ذكرها منسجما مع إيقاع الأمكنة التي سبقتها وتلت عنها.

إذا أخضعنا مكان المقهى الوارد في النص إلى المفاهيم النظريّة السابقة الذكر حول مفهوم المقهى ووظيفته نجده لا يرتقي إلى ذلك الوصف «**على حوافي السوق توجد مقاه ضيقة ومتسخة، لا تقدم إلا القهوة التركية بخمسة سنتيمات والشيشة التي تقلل بعطرها من رائحة الأرجل النتنة والحشيش للزبائن الخاصين. كل من جلس يشرب لا يقوم إلا إذا جاء من يقومه، فهي أمكنة للاستراحة من متاعب السوق ومشاكل الأسبوع الثقيلة. و**

(1)- فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص: 100.
(2)- حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، ص: 106.

لهذا كثيرا ما يأتي البراح ويوقظ الناس من غفوتهم لكي يستمعوا إلى خبر مهم عن هجوم أو عن زواج أو عن إعدام سيعلق فيه شخص على بوابة المدينة.».[1]

إن الصورة السلبية التي قدمها الكاتب عن هذا المكان دليل على هامشيته، ويبدو ذلك جليا في إقصائه من أبسط وسائل الجلسة المريحة، فهو مكان متسخ، ضيّق يدعو إلى النفور والاشمئزاز، وما زاد الطين بلّة أنّه مرتع للفساد والانحلال الأخلاقي، وتلك هي الصورة العامة في أغلب الروايات المغربية حيث نجد أن معظم«الدلالات التي يشير إليها هذا المكان تحمل طابعا سلبيا يشي بما يعانيه الفرد من ضياع وتهميش.».[2]

وبالفعل فقد كان مقهى معسكر مكانا لتعاطي الحشيش، والحشيش لا يقدّم لأيّ شخص، وإنّما للزبائن الخاصة فقط، التي تملك مالا، والتناقض الملاحظ في هذا المكان كونه مقاما للاستراحة، فهل يمكن لكل الصفات السلبية التي نسبت لهذا المكان أن تسمح له بأن يكون مكانا للراحة؟.

أضف إلى ذلك الرائحة النتنة للأرجل المتسخة التي تزيد من نفور المكان، وتنفي أيّ صفة جميلة يمكن أن تعوّض كل هذه السلبيات.

إن الوصف الدقيق لهذا المكان الفرعي يعدّ النافذة المفتوحة التي نطل من خلالها على واقع المجتمع الجزائري في تلك الحقبة الزمنية.

لقد كان ذكر المقهى مقتضبا جدا، ذكر المرة الأولى، وقد اشتمل على تلك الأوصاف السلبية، ثم ذكرت مرة ثانية بشكل عابر ضمن الأحداث لما دعا جون موبي الصياد المالطي لشرب القهوة «**ربط المالطي مركبه. وعندما سلم له جون موبي النقود رفضها ولكنه نزل معه في منحدر الأميرالية لشرب قهوة الصباح. كانت رائحة القهوة المحمصة والسمك المشوي والحمص والذرى تأتي من بعيد من ميناء الجزائر المتآكل والممتلئ بالحركة التي لا تتوقف أبدا.».[3]**

ففي كلتا الصورتين كانت المقهى هي محطة الاستراحة التي فرضتها الحاجة السردية لربط الأحداث، وكأن هذا المكان هو النقطة الفاصلة بين السوق، والأشغال اليومية،

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 67.
(2)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص :91.
(3)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص :431.

ومتابعة مسيرة اليوم في الصورة الأولى، ونقطة فاصلة بين البحر واليابسة في الصورة الثانية.

و في كلتا الحالتين أيضا تصادفنا تلك العلاقة الحميمية التي تربط بين المقهى ورواده، فالذي يدخل المكان يصعب عليه الخروج منه.

بعد التمعن نحس بنوع من السكونية تحتل هذا المكان في صورته الأولى رغم وجوده في فضاء يعجّ بالحركة والفوضى والازدحام، فقد بات محلا لنوم بعض الأشخاص، وغفوتهم نتيجة لما يتعاطونه من حشيش على عكس الصورة الثانية، والتي تظهر ديناميتها في عدم ثباتها، وعدم استقرارها من البلبلة المستمرة من بائعي السمك والحمص والذرى...الخ.

تلك هي أهم الصفات التي يمكن أن تنسب لهذا المكان الانتقالي حتى وإن كانت الإقامة فيه مؤقتة فسينتقل مرتادوه إلى مناطق أخرى.

3-1-4: المسجد:

قليلة هي الروايات التي توظّف المسجد كمكان بارز في النص، ربّما السبب في ذلك أن الأماكن الدينية تفرض على الروائي قيودا معينة، إلاّ أننا نجد بعض الروايات الحديثة وخاصة في فترة التسعينات من القرن الماضي- ومع ظهور موجة الاتجاهات الإسلامية- توظف المسجد كمكان رئيسي حيث يؤدي دورا بارزا في نشر الدين واعتباره الأداة الفاعلة المؤثرة في العامة. [1]

لقد وظف المسجد في هذه الرواية توظيفا يختلف تماما عمّا تقدم، وخاصة أن الرواية تتحدث عن أحداث وقعت منذ زمن بعيد، فقد حظي هذا المكان بأداء العديد من الوظائف الإيجابية فهو مكان للصلاة وأداء الفرائض، ومكان لتجمّع السكان من أجل المشاورة وحلّ المشاكل، ومكان للتعليم والتعلم، وأيضا يمكن اعتباره مكانا للإقامة المؤقتة فهو مرقد بالنسبة لعابري السبيل، وغير ذلك من الوظائف الهامة في الحياة اليومية.

ولذلك نستطيع القول إن هذا المكان من الأماكن الأكثر حضورا على المستوى الشعبي والراقي والمدن والقرى.

---

(1)- ينظر: لينة عوض:تجربة الطاهر وطار الروائية، ص: 145.

إن المشاهد المذكورة في الرواية حول هذا المكان تقدّم لنا المسجد وقد سخّر لأداء وظيفة محاكمة الخونة الذين باعوا وطنهم لأجل مصالحهم الخاصة«**عندما انكشحت الأدخنة المتصاعدة في سهل أغريس بسبب رياح الجنوب، تجلت حيطان المسجد الوحيد في المنطقة حيث تجمع السكان بعد خروجهم من أداء الصلاة وهم يلوحون بأياديهم إلى السماء و يصرخون بأعالي أصواتهم والزبد يتطاير من بين شفاههم اليابسة:**

- الموت والسحق للخونة. الموت للقاضي أحمد بن طاهر الذي باع دينه وعرضه ووطنه للكفار وتعامل مع النصرانيين الغزاة. المشنقة الله أكبر. الله أكبر...».[1]

المسجد هو المكان الذي تتوحّد، وتتفق فيه كافة فئات المجتمع حتى ولو كانت مختلفة في مجالات أخرى فإنّ هذا المكان يعمل على توحيدها.

لم يكتف المسجد بأداء هذه الأدوار فحسب ، بل يظهر أن الكاتب عمل على تحويل صورته من العمومية؛ أي خدمة مصالح المجتمع ككل إلى صورة الخصوصية حيث عرضه لنا كمتنفس للأمير فيه يشكو همومه، ويطرح المشاكل التي أثقلت كاهله، ولم يجد بدًّا إلا مشاورة غيره فيها«**فجأة اكتظ المسجد الصغير المطل على جنان الباي. ساد الصمت برهة ممزوجا بأسئلة محيرة. حاول الأمير أن يستقيم في جلسته، بصعوبة ساعده كاتبه قدور بن محمد برويلة. عدل قليلا من ظهره حتى شعر بآلام جرح موقعة الحنايا قد خف قليلا، لم يقل شيئا جديدا في خطبة الجمعة سوى التركيز على المناسبة التي قادته إلى استدعاء الجميع للتداول حول وضع البلاد والعباد قبل أن يطلق العنان لقلبه. "اللهم أعني، لقد فرضت الحرب علي ولم أفرضها على أحد، الله يعلم ما تسرون وما تعلنون. أنتم أول من دعاني إلى المهمة التي أشغلها؟ أتكونون أول من يدعم المؤامرات ضد هذه الحكومة التي طالبتهم بها لقمع الفساد؟ كيف يمكن لحكومة أن تستمر بدون ضرائب؟ كيف يمكن أن تصمد دون تفاهم مخلص ودعم من الجميع؟(...) إن ما أطالب به يمثل ما يلزمكم به شرع النبي وما يجب عليكم تقديمه كمسلمين صالحين وهو بين يدي أمانة مقدسة لنصرة الإيمان والحق»**[2]

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 57.
(2)- المصدر نفسه، ص: 110،111.

أما ما ورد عن هذا المكان من وصف الناحية الشكلية الهندسية التي تهتم بالملامح الخارجية، فهو منعدم تماما باستثناء تلك الصفات العرضية العفوية التي سردت بطريقة خاطفة عابرة بأنه مكان صغير يطلّ على جنان الباي، وكونه يقع بجانب ساحة الزيتونة.

إن هذه الأوصاف رغم اقتضابها، إلاّ أنّها لا تميّز المكان عن غيره من الأماكن الأخرى، فهي أوصاف عامة تشترك فيها العديد من الأبنية، ولا تعدّ عناصر هامة لتشكيل بنية هذا المكان.

على الرغم من فرعية هذا المكان، إلا أن له علاقة وطيدة بالمكان الرئيسي معسكر، وهي علاقة تنهض على إكمال البناء المعماري للمدينة.

كما يتصف هذا المكان بالازدحامية، خاصة في الأوقات المحددة لصلاة الفرائض الخمسة أو لاجتماع ضروري يمس قضايا الوطن أو لخطبة الجمعة والأعياد، لذلك نجد علاقته علاقة ودّية مع الشخصيات حتى تصل بعض الأحيان إلى أن يفرض هذا المكان إرادته وحكمه على الإنسان، مثلما لاحظناه في الحكم المقضيّ في حق قاضي أرزيو أحمد بن طاهر بالإعدام، كان يمكن أن يخفف عليه الحكم بحجة الضغوطات العسكرية التي مارسها عليه الاستعمار الفرنسي، مما يفضي بتعزيره تطبيقا لوجهة نظر الأمير، إلا أن الحكم، وقد صدر من سلطة تشريعيّة التي كان مقامها المسجد فلا راد لذلك سوى الرضوخ والانصياع، فالمسجد مكان مهم ويحسب له ألف حساب.

3-1-5- الشوارع والممرات:

قد يتساءل سائل لماذا استعملنا مصطلح الممرات، ولم نكتف بالأحياء والشوارع؟ قد يكون الردّ أن واسيني الأعرج لم يستعمل هذه الألفاظ في الأماكن المحددة ضمن الإطار الجزائري من سهول وجبال ومرتفعات وهضاب باستثناء أحياء الأميرالية والإمبراطورة.

بينما نجده يفرط في استعمالها ضمن الأحياء الفرنسية الراقية، ونستطيع القول إن الكاتب ربّما اتخذ هذه التسميات كشفرات دالة على التفاوت الشاسع بين المكانين من حيث التطور والرقي وتحسن مستوى المعيشة.

وقد فرق الناقد فهد حسين بين الشوارع والممرات فاعتبر الشوارع «أمكنة عامة فرضها الوضع العام للمكان، المتسع من خلال الحاجة الإسكانية أو الاجتماعية، لذا فالمكان هذا مفتوح لعبور الناس والعربات والسيارات والدواب، أما الممرات فهي أمكنة ذات

مساحة أقل من الشوارع العامة وتتميز بسمات الالتواء والتعرج الموحية بالبعد النفسي للشخصية المتفاعلة معها.»[1].

يعتبر الشارع من الأمكنة المحددة للتنقل والسير، سواء باستعمال وسائل معينة أو استعماله كمعبر للمشي بالسير على الأقدام.

وغالبا ما يكون هذا المكان هو الجسر الموصل إلى الهدف الذي بني النص السردي لأجله، ولذلك نجد حسن بحراوي يعتبرها من أماكن«الانتقال والمرور النموذجية فهي التي ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها.»[2].

لقد ركز واسيني الأعرج على وصف الشوارع الباريسيّة لذا نجده يتحرى الدقة والتفصيل لينقل لنا الصورة التي أنجزت بها هذه الأماكن وما يعتريها من حركة وسكون **«انطلقت العربة بسرعة مخترقة الدروب الباريسية الضيقة قبل أن تدخل في عمق الشارع الرئيسي. الحصان كان ثقيلا قليلا، لكن ثقله في مثل هذه الأمطار يساعده على الثبات ومقاومة الانزلاقات الكثيرة على الطرقات الحجرية والخروج من الأماكن الموحلة والبرك المائية التي كانت تصادفها من حين لآخرفي الأماكن المبعوجة.»**[3].

إنّ دقة الوصف تجعلنا ندرك طبيعة الشوارع الباريسية، وربما تكون صفة الضيق المنسوبة إلى هذه الدروب ما هي إلا إشارة مضمرة للأحياء الشعبية التي غالبا ما نجد أن وصف شكلها الهندسي يركز على هذه المصطلحات، وما يؤكد ذلك البرك المائية المنتشرة هنا وهناك، والتي تعيق حركة المارة، وخاصة عند سقوط الأمطار.

ونجده في موضع آخر يقدّم لنا تلك الصورة السلبية عن المكان**«كانت شوارع باريس مغلقة مثل نفق الأموات. الباريسيون ينامون باكرا منذ أن بدأت القلاقل في المدينة لا أحد في الطرقات سوى بعض المارة الذين يسرعون الخطى للوصول إلى مقاصدهم وبعض الكلاب والقطط الضالة التي تتقاتل في المزابل التي لم يترك فيها جياع باريس الشيء الكثير.»**[4].

---

(1)- فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، ص: 132،133.
(2)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 79.
(3)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص :23،24.
(4)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 36.

و من خلال هذا الوصف نلحظ نوعا من التناقض في تشكيل المكان، الشارع في الأصل ضمن الأماكن المفتوحة، إلا أنّه ورد في الوصف على أنه مغلق، وكأن السارد هنا يستنكر من هذا المكان لسكونه، وكثرة النفايات فيه عند الزوايا، والتي من شأنها أن تشوّه منظر المدينة وجمالها، وبدلا أن يكون هذا المكان باعثا للسرور، والفرح في نفس المارة، يصبح مظهره جالبا للقرف والاشمئزاز.

كما نستشف خروج المكان عن طبيعته المألوفة، حيث تحتضن شوارع باريس في الأمسيات الجميلة العديد من المارة من رجال ونساء وأطفال، ويعود ذلك إلى التوتر العام الذي حلّ بالسكان فأدى إلى الانغلاق والعزلة.

أصبحت الشوارع مصدر خوف وهلع، والخروج إليها والتجول عبرها يعدّ ضربا من الموت والانتحار « **الشوارع الخلفية التي ما تزال فارغة. الفوضى التي حدثت ليلة البارحة ومقتل الشاب عند مدخل السوق لم تغير في عادات الباريسيين.**».[1]

هكذا نصل إلى أنّ معظم الأوصاف المنسوبة إلى الشوارع الباريسية تصوّرها في حالة الهدوء والسكون والخلاء، وهذا دليل على حالة الاستقرار التي تعيشها البلاد على الرغم من بعض الانقلابات السياسية الرافضة لبعض القرارات، على عكس ما هو عليه في الممرات والمعابر الضيّقة التي تقطع الجبال والوديان والتي يصعب السير فيها«**بعد أن قطعت آخر فيالق المشاة متبوعة بفيلق أخير من الخيالة، الوادي والمعابر الضيقة لم تعد مدينة معسكر إلا على بعد كيلومترات قليلة.**».[2]

لو قمنا بإحاطة عامة للممرات والمعابر، والمسالك المذكورة في الرواية في فترة مقاومة الأمير، نجدها تشير إلى **ثنائية الموت والحياة** ؛لأنها قد تكون سببا في مأساة تحلُّ فجأة أثناء البحث عن منفذ ينجي الثوار من العدوّ، وفي الوقت نفسه قد تؤدي به إلى الحياة و الانعتاق من مراقبة من يتربصون بهم.

وبذلك نصل إلى أن هذا المكان قد استولى على العديد من **الثنائيات الضديّة** ذات الدلالات الفنية والجمالية (الموت/الحياة، الخوف/الأمان، الحركة/السكون).

مما يدل على «كون الشارع من الأماكن الهامة في حياة المدن.».[3]

---

(1)- المصدر نفسه ، ص: 25.
(2)- المصدر نفسه، ص: 160.
(3)- أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ، ص: 81.

والملاحظة الأخرى التي يمكن ذكرها أثناء دراستنا لهذا المكان أن الشوارع في رواية كتاب الأمير غالبا ما تُذكر مقترنة بوسائل النقل، وخاصة العربات باعتبارها أولى وسائل النقل المتوفرة في ذلك الزمن والمشيرة إلى التواصل، والتفاعل الحاصل لهذا البلد مع أواصر الحضارة والتطور، وذلك مع بدايات ظهور السيارة، وهكذا ساهم هذا المكان في تحقيق العديد من **الوظائف المعرفية والتعليمية**، والتي توضح الاختلاف الشاسع في الأمكنة بين الماضي والحاضر.

3-2- الأماكن الفرعية المغلقة:

غالبا ما يكون حضور الأماكن الفرعيّة مرتبطا بأداء وظيفة محددة، أو قُدّم نتيجة لإكمال تشكيل النسيج البنائي، وبالتالي إكمال المستوى الدلالي للنص.

وسنتناول فيما سيأتي أهم الأماكن الفرعيّة المغلقة الواردة في النص، والتي اختارها الروائي لكي تكون العناصر الجزئيّة المركبة لشكل المكان الكلي، معتمدا في ذلك دقة التنسيق وتفاعله مع الأحداث الواقعة فيه.

3-2-1: البيت:

البيت هو المكان الذي تجد فيه الشخصية ملاذها باعتباره المصدر الأول للراحة والطمأنينة والأمان، «فالبيت هو ركننا في العالم. إنه كما قيل مرارا، كوننا الأول»[1]

لقد ذُكر البيت في الصفحات الأولى من الرواية قبل الانتقال إلى حياة التنقل والترحال حيث حلّت محلّه الخيّمة، فالبيت كان يعبّر على الاستقرار، والسكون، والهدوء الذي عمّ المدينة قبل تغيّر الأوضاع السياسيّة التي قلبت الوضع رأسا على عقب.

إن البيت الموصوف في النص هو البيت الذي سكنه الأمير مع عائلته قبل الهجومات الفرنسية على مدينة معسكر.

وقد كان هذا البيت عبارة عن قصر، قصر الباي أقام فيه الأمير بعد هرب **الباي «بعد الترميمات الجديدة لطابقي قصر الباي وإعادة طلائهما بالجير لمحو آثار البارود العالقة بالجدران الخشنة التي خلفتها المقاومة التي انتهت بهرب الباي باتجاه وهران عندما حاصرته قبائل سهل أغريس، استقر الأمير وعائلته في القصر، في جنان البايلك.»**.[2]

إن هذه النقلة الكلية لحياة الأمير من شأنها أن تغيّر في مستوى معيشته وعاداته وتقاليده.

إلا أننا نلاحظ أن كل مظاهر الترف، والبذخ التي تميّز بها المكان لم تؤثر على طبيعة الأمير النفسية وعلى تصرفاته، بل إنّ هذا الوضع زاده تبصرا، وإدراكا لأوضاع البلاد؛ حيث طلب من عائلته التقليل من مظاهر البذخ والترف«**ابتداء من اليوم كل شيء**

---

(1)-غاستون باشلار: جماليات المكان،تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للخدمات والنشر، بيروت، ط:2، 1984، ص:36.

(2)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 81.

سيتغير، لسنا في حاجة إلى هذا البذخ لكي نحارب الآخرين الانتصار على الغزاة صعب.».[1]

فصورة المكان الجديد كانت كافية لتنبيه الأمير إلى إدراك التغيرات التي يجب أن يتبعها للاستعداد للأيام الصعبة.

إن توظيف المكان هنا كان بمثابة المثير الإيجابي الذي وجد استجابته عند الأمير من خلال القرارات التي أعلنها أمام عائلته أولا، وأمام الناس عامة.

لقد كان قصر الباي المكان الذي تنعقد من خلاله تأملات الأمير، وتطلّعاته، وأفكاره، وهذا ما تبينه تلك العلاقة التي تربط الشخصية بالبيت، فالمناظر الطبيعية التي يطل عليها القصر، والهدوء، والسكون الذين يتوفّر عليهما المكان يساهمان في بلورة نظرته المستقبليّة، وتخيّله للوقائع التي يحملها الأفق انطلاقا من الظروف المعيشة «**كان هو واقفا في شرفة قصر الباي، يتكئ على الحافة المطلة على المزارع والحدائق. تنفس عميقا روائح النباتات والنوار وشجر الصبار القادمة من جنان الباي وعرقوب إسماعيل ثم رأى البنايات الخربة المحيطة بالمدينة التي أحرقت مع خروج الحكام الأتراك(...) لم يسمع شيئا إلا الطيور التي كانت تستعد لمغادرة أعشاشها وخوار الأبقار و ثغاء الأغنام و هي متجهة نحو المزارع المحيطة ثم... لا شيء في الأفق إلا الحرائق والحروب المدمرة المزيلة لكل عمران.**»[2].

تعمدّ الكاتب على قرن الصورة الجميلة للمكان بالصورة الاستباقيّة المخرّبة له ليهيئ القارئ للتغيرات التي ستلحق به.

رسم لنا الكاتب البعد الفكري الذي يحمله المكان دون أن يهمل الجانب الشكلي الذي يوفر لنا الأبعاد البنائية المساهمة في تشكيله **(المكان)** «**دار البايلك الواسعة والجميلة التي بناها الحاكم التركي له ولعائلته متأثرا بهندسة دار باي وهران، الجانب التحتي منها، مخصص للاستقبالات، بأعمدة رخامية بيضاء عالية أقرب إلى النموذج الموريسكي القديم والسقف صنع بذوق رفيع، تتوسطه أوان ورسومات أقرب إلى المنمنمات والتلوينات النباتية التي تبتعد على الرسم التشبيهي. الطابق الأول نزع منه عبد القادر كل ما يحيل**

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص :82.
(2)- المصدر نفسه، ص:85.

إلى الوجاهة الزائفة ليصبح مكانا متواضعا جدا، يستقبل فيه الشيخ محي الدين ضيوفه وزواره الخاصين جدا.».[1]

و يظهر من خلال هذا المقطع كيف حاول الأمير تطويع المكان لذاته؛ حيث حوّله من صورة الفخامة، والثراء إلى صورة التواضع والبساطة مع المحافظة على تلك الرسومات والمنمنمات التي تشير إلى ثقافة قائمة بذاتها وهي الثقافة التركيّة.

إن مكان البيت هنا ساهم في رسم شخصية الأمير من جهة، كما ساهم في إبراز مشاعره من خلال تأملاته، وساهم أيضا في تحقيق **الوظيفة المعرفيّة** في الاطلاع على الأشكال الهندسية والمعمارية لقصر الباي، التي تعكس لنا مقومات طبقة معينة من المجتمع.

لم يكن بيت الأمير إلا عينة من الطابع العام للبنايات المعسكرية، والتي تنمّ عن حالة البلاد الاقتصادية، والاجتماعية **«من بعيد، تبدو مدينة معسكر ببناياتها الجيرية غير المنتظمة، كومة من الحجارة ذات ألوان بيضاء وترابية حائلة، تتراص ثم تنفتح مخلفة بين الكومة و الكومة فضاءات و هواءات من الخضرة أو التربة الحمراء تنام على حافة السلسلة الجبلية التي تحيط شمالا بسهل أغريس الذي يمتد على مرمى البصر ووادي تودمان الذي يتبدد عند مخارج المدينة في شكل سواق صغيرة حتى يتضاءل نهائيا لينطفئ داخل الحدائق والمزارع الكثيرة التي تحيط بالمدينة.».**[2]

اعتمد الكاتب في وصفه للمكان على«الرؤية البصرية.»[3] ، فدقّة وصفه تنمّ عن دلالة كافية لاهتمامه بالمكان وموقعه، وذلك بإبراز ألوان الطبيعة المتداخلة فيما بينها، وامتداداها عبر خضرة تغطي الحدائق، والمزارع المحيطة بالمكان، وكأنّها ترسم أمامنا لوحة فنيّة متقنة لمنظر جميل.

مثلما حمل البيت دلالات معينة لارتباطه بالأمير، كذلك كان له دور هام في حياة مونسينيور ديبوش، فرغم بساطة المكان الذي يتكون من سرير خشبي، وطاولة يقضي معظم أوقاته منكبا عليها لازمته طيلة مدة كتابته للرسالة التي سيبعث بها إلى الرئيس.

البيت بالنسبة لمونسينيور هو مصدر الإلهام الذي يجد فيه راحته لدرّ العبارات المناسبة، والأكثر تأثيرا في نفسية الرئيس، ورغم ضيق المكان إلا أننا نجد أن الصورة التي

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص : 65،66.
(2)- المصدر نفسه، ص: 65.
(3)- ينظر: فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص: 180.

قدّم فيها وإن كانت ذات إشارات مقتضبة تصور لنا القس وهو يتنقل عبر أماكن متعددة من الجزائر إلى باريس إلى فرنسا، فاستقراره في مكان ثابت، ومحدد لم يمنعه من الانتقال عبر أماكن متعددة من خلال حالات الاستذكار التي طغت على مخيلته طيلة تواجده في هذا المكان، فكان البيت قوقعة صاحبه لاسترداد ذكرياته، وفي الوقت ذاته كان سبيله في تحقيق قيّمه الإنسانيّة.

كان مونسينيور يسترجع تجاربه في الحياة بكل واقعيتها من خلال أفكاره داخل هذا المكان المحدد بزوايا محدودة، وهذا ما ينطبق على الملاحظة التي أشار إليها غاستون باشلار«إن حلم اليقظة يتعمق إلى حد أن منطقة من التاريخ البعيد جدا تنفتح أمام الحالم بالبيت، منطقة تتجاوز أقدم ذكريات الإنسانية.».[1]

ومن هنا نستشف تلك العلاقة غير المباشرة بين المكان المغلق، والمكان المفتوح تحت تأثير الحالة النفسيّة للشخصيّة.

3-2-2- الخيمة:

نستطيع القول إن الخيمة هي الوجه المماثل للبيت لأدائهما الدور نفسه و الوظيفة نفسها.

لقد وظفت الخيمة في الرواية تبعا للطبيعة الاجتماعية التي عاشتها الشخصيات قبل الانتقال إلى القصر، وبعد الهجوم الذي تعرضت له مدينة معسكر، والذي أدى إلى تخريب معظم البنايات، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى مراعاة حالة عدم الاستقرار التي كان يعيشها الأمير ودائرته، فقد كانوا دائمي الترحال، ما إن تقرر الدائرة الاستقرار في مكان ما حتى تنتقل إلى مكان آخر بحثا عن الكلأ والماء، وبحثا عن الأمان.

غالبا ما يكون انبناء هذا المكان ينهض على استعمال مجموعة من الوسائل الطبيعية البسيطة التي تصنعها النساء من الخيوط وشعر الحيوانات، وبعض الأعمدة الخشبية التي يقوم عليها الغطاء، وبذلك تكون المأوى الذي يحمي صاحبه من حرّ الصيف وبرد الشتاء.

بهذه الصفات تكشف الخيمة على إحدى الصور المماثلة للبيت على حد تعبير غاستون باشلار«كل الأمكنة المأهولة حقا تحمل جوهر فكرة البيت.».[2]

---

(1)- غاستون باشلار : جماليات المكان، ص: 37.

(2)- غاستون باشلار : جماليات المكان ، ص: 36.

فالخيمة هي المكان الأكثر احتواء للأمير، وكثيرا ما نجد هذا المكان يركّز على المشاهد الشاعريّة، المأساويّة، والحزينة عندما تغلق أمام الأمير كل السبل، فلن يجد متنفسه إلا في محاورته الذهنيّة لأعلام الصوفية والفلسفة، وبذلك يتخطى هذا المكان وحدوده، وزواياه إلى عالم الخيال.

إلى جانب الدور الذي تقوم به الخيمة في حياة الأشخاص فهي أيضا تشغل في رواية كتاب الأمير مكان عقد الاجتماعات و التي غالبا ما تعقد بين الأمير وأعوان القبائل، لمناقشة حال البلاد والحرب، كما نجدها كمكان يستغل لحجز الرهائن والأسرى الذين يتم القبض عليهم في ساحات المعارك ويطلق على هذا المكان بخيمة الرهائن«**ثم انسحب أولا نحو خيمة الرهائن، اطمأن على حسن المعاملة.**».[1]

كما قلنا سابقا إن الكاتب تعرّض لهذه المقاطع عن المكان المذكور في شكل إشارات خاطفة وسريعة، لذا كان أغلبها يخلو من التفاصيل الشكلية سواء من الداخل أو من الخارج باستثناء بعض التلميحات العفوية العابرة«**سلم قدور بن محمد برويلة كاتب الأمير، عوده للسايس الذي كان يقف بجانب الخيمة ثم نحنح وهو يرفع قماش مدخل الخيمة الخشن ويدخل عندما أذنت له لالة الزهراء، أم الأمير بذلك.**».[2]

ولم يقتصر استعمال هذا النوع من السكن على الجزائريين فحسب، بل نجد أيضا المستعمر يستغل الخيّم أثناء العمليات الاستطلاعية التي يقوم بها للكشف عن أماكن الثوار، أو أثناء نصب المخيمات العسكرية في الغابات والجبال والمرتفعات.

«**أعطى بيجو الأمر لنصب كل خيام المعسكر، فالبقاء قد يطول قليلا، أكثر مما نتوقعه.ارتاحت فيالق الخيالة والمشاة والمدفعية والتسيير والحرس.**».[3]

تناول واسيني الأعرج هذا المكان في شكل إشارات سريعة باعتباره المأوى الذي تعود إليه الشخصية بعد طول عناء ومشقة، وسلسلة من المعارك والهجومات والمناورات، فالخيمة هنا هي مكان **الإقامة المؤقتة** على الرغم من أن البيت غالبا ما يكون مكانا للإقامة الدائمة فوضعية الحرب هي التي عملت على تحويل المكان من حالة الاستقرار والثبات إلى حالة التنقل والترحال.

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص : 243.
(2)- المصدر نفسه، ص :247.
(3)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص : 186.

على الرغم من مكانة الأمير الاجتماعية، والعسكرية إلا أن مكان إقامته كانت تطغى عليه صفات البساطة، والتواضع المطلق، كونه سخّر كل أمواله لخدمة وطنه ولمساعدة العائلات المحتاجة، نتأمل ذلك من خلال الملاحظة التي سجلها قدور برويلة أثناء زيارته للأمير **«ملأت لالة الزهراء الفنجان ثم قدمته لقدور 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.»**[1]

الخيمة هي المخدع الذي يقصده الأمير طلبا للراحة، أو طلبا للعزلة، والتأمل والتفكير، ففيه يجد ذاته التي غالبا ما تكون في صراع دائم مع الواقع الذي تعيشه، وما يجب أن تكون عليه.

رغم كل هذه الإشارات إلى الخيمة إلاّ أن الكاتب لم يشر إلى تلك الألفة التي تجمع عادة بين المسكن وصاحبه، رغم أنه المكان الذي شهد فيه الأمير طفولته وذكرياته قبل الانتقال إلى القصر.

وإذا قمنا بعقد مقارنة بسيطة بين البيت والخيمة سنجد أن كل منهما يشير إلى معان متباينة مع الآخر، فالبيت مصدر للاستقرار أما الخيمة فتشير إلى الترحال واللااستقرار كما أن البيت هو مكان **الإقامة الدائمة**، أما الخيمة فهي مكان **الإقامة المؤقتة** ومع ذلك فإن الكاتب برع في سبك الوظائف المنسوبة لكل منهما، وعرضهما في الصورة التي تجعل كل منهما تكمل الأخرى.

---

[1]- المصدر نفسه، ص: 248.

4-علاقة المكان بالشخصيات:

لا تظهر أهمية العناصر المكونة للرواية إلا من خلال العلاقات التي تربطها ببعضها البعض، والتي من خلالها ينسج البناء الروائي معماريته.

إذا حاولنا الوقوف عند العلاقة التي تجمع المكان بالشخصيات، فسنجد أن هذه العلاقة «تتعدى حدود العلاقة الشكلية، لأن المكان لم يعد إطارا خارجيا جامعا لحركة الشخصيات، بل إن المكان الروائي تجاوز وجوده السطحي المرتكز على البعد الجغرافي والفيزيائي، فقد أصبح يحدد سلوك الشخصية واتجاهاتها، زيادة على أن تقاليد المكان وأعرافه تحكم نفسيّة الشخصيّات وممارساتها.»[1]

(1)- أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص :113.

يتم إدراك أهمية المكان في حياة الشخصيات من خلال الحالات الشعورية التي حاول المكان استظهارها في غير موضع من الرواية، وكأن المكان هو الذي يعمل على تحريك هذه المشاعر، كما يعمل على إخضاعها للموضع الذي توجد فيه، ومن ثمة يقوم بتجسيدها في مجموع التصرفات، و السلوكات التي تصدر عن الشخصيات، ويتجسد ذلك في الحالات الشعورية التي داهمت الأمير إبّان وجوده في السجن، حيث نلحظ أن لانغلاق المكان وظلمته، والعزلة الغالبة عليه أثر ساهم في طبع نفسية الأمير بالحزن والألم، والمعاناة.

و قد يطلع القارئ على هذه المعاناة من خلال نظرة الأمير للمكان، فهذه الرؤية هي التي جسدت أحساس الشخصية بالمكان، والشخصية هي الأخرى عندما تريد إبداء رأيها عن المكان فإنها تتخيّر الكلمات المعبرة، والأكثر تأثيرا على السامع، فتعبير الشخصية متعلق بمدى تجاوبها مع المكان، فإذا كانت علاقتها إيجابية فنجدها تستعمل تلك الألفاظ المنمقة التي تدل على جمال المكان، وإذا كانت علاقتها سلبيّة فنجدها تجهد نفسها وتعمل على تهميش المكان ودحضه.

يمكن أن نتعدى تلك العلاقة الشعورية التي تجمع بين الشخصية، والمكان لنشهد علاقة أخرى تكشف من خلالها الطابع الاجتماعي، للشخصيات، والذي يعمل (المكان) على تجسيده «المكان هو المكان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا، فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءا من أخلاقية ساكنيه وأفكارهم ووعيهم.».[1]

وبالفعل فقد لاحظنا كيفية تأثر الأمير بالبيئة الجزائرية، فطبيعة هذا المكان ولّدت لديه أفكارا خاصة، و أخلاقا ميزته على غيره، وعادات وتقاليد طبعت تصرفاته و سلوكاته، وقد حاول عند انتقاله إلى بلد غير بلده في غير موضع من الرواية أن ينقل لسائليه طبيعة الأخلاق والعادات الجزائرية.

فقد حاول الأمير أن يبدي رأيه في المرأة وفي قضية تعدد الزوجات عندما سألته إحدى الزائرات اللواتي حاولن محاورته:

« - أرى أن الزواج عندكم محكوم بفوضى كبيرة؟

(1)- أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا ، ص :113.

- أفصحي قليلا، لم أفهمك جيدا. فهناك من يتهمني بالانضباط الزائد في علاقاتي وزواجي ولا أشبه أسلافي.

- طيب. لأقلها لك بدون مواربة ولا إنزلاقات 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، أخرى من أجل شفتيها، ثالثة لجسدها، وأخرى لنور علمها وفكرها وانفتاح قلبها، عندما نعثر على امرأة تحمل كل هذه الصفات مثلك، سنكتفي بواحدة ولن نختار غيرها ونقبل أن نموت في أحضانها.

الجمال خلقه الله للرجال والنساء وديننا ودينكم لم يعملا إلا على تهذيب العلاقات بدون إقصائها.».[1]

مما تقدم نستنتج أن المكان يؤدي دورا هاما في تكوين شخصية ساكنيه، كما يحدد لهم أساليبا معينة في التعامل مع مختلف الأشياء التي تحيط بهم.

وإذا قمنا بعملية عكسية نستطيع القول إنه مثلما كان للمكان دور هام في تهيئة الأرضية لخلق تلك العلاقة التي تربطه بالشخصيات، فكذلك إن الشخصيات هي الأخرى يتوقف على حضورها تكوين هذا المكان ليست الأشياء هي التي توقف عليها بناء المكان وملئه، وإنما بناؤه يكون من خلال ما تمليه علينا حياة الشخصيات.[2]، فالحركة الصادرة عن الشخصيات هي التي تعطي للمكان حيويته وروحه، وتساهم أكثر في تجسيد تلك الفنيّة السرديّة التي تزيد من واقعية النص.

إن حركيّة الشخصيّات عبر الأمكنة قد يؤدي إلى تغيّر سلوكاتهم، ومشاعرهم مثلما كان حال مونسينيور ديبوش، عاش طفولته والجزء الكبير من حياته في بلده الأصلي فرنسا، إلاّ أنّه لما غيّر المكان، وانتقل إلى الجزائر تغيّرت سلوكاته، ومشاعره اتجاه المدينتين سواء الجزائر أو فرنسا، فمحبته للأولى زادت وتعمقت، ومحبته للثانية لا نقول اندثرت وإنّما

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 441،442.

(1)- ينظر: سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، ص: 115.

فترت، ونستشف ذلك من خلال الانتقادات التي كان يوجهها إلى المدينة وسكانها«**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.**».[1]

فحب البلاد قد يتغيّر بمجرد ترك المكان، وهذا الحكم ليس مطلقا فقد يحصل ذلك بحسب المعاملة التي يتلقاها المتنقّل، وقد يبقى هذا الحب ثابتا لا يتغيّر مثلما كانت عليه شخصية الأمير وحبّه للجزائر.

وهكذا تختلف وجهات النظر إلى المكان بحسب الحب أو الكره الذي تكنّه الشخصية لهذا المكان، وبطبيعة الحال فإن هذه المشاعر تخضع لمجموعة من الأسباب السياسية والطبيعية، و الاجتماعية، و الاقتصادية التي بنيت عليها الشخصية.

و نضيف إلى ما تقدم أن المكان يقوم بدور بارز في تحديد هوية الشخصيات، ومدى انتمائها إليه، ويعد الانتماء «من أهم الروابط التي تصل الشخصية بفضائها.».[2]

كان انتماء الشخصيات للبيئة التي وجدت فيها انتماء حيويا ساهم في حركية الأحداث باعتبارها شخصيات فاعلة، تؤثر في المكان وتتأثر به.

كما أن لانفتاح المكان وانغلاقه دوره في تكوين الشخصية، فتواجد الشخصية في مكان مفتوح له تعبير خاص عن مختلف التجارب التي تقودها إلى إدراك ووعي ذاتها، ومعرفة حقيقة تطلعاتها، وبالتالي الوصول إلى تحقيق أهدافها.

أما المكان المغلق فيعني تلك الضغوطات والاضطرابات، والحواجز، والقيود التي تحول بين الشخصية ومعرفة ذاتها، وقد يصل بها الحد إلى العمل على طمس هذه الهوية، وبالتالي القضاء على وجودها.

هكذا نكون قد وقفنا على أهم الخصائص المميزة للعلاقة التي تصل بين المكان والشخصيات، والتي تنمّ عن براعة الكاتب في وصفه للمكان الروائي، وكيفية تنسيقه لحركة الشخصيات ضمن هذا الإطار المكاني، والفنيات التي استعملها في تكييفها مع المكان، وأسلوب تعاملها مع كل ما يحيط بها.

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 24.
(2)- سعيد يقطين: قال الراوي، ص:274.

5- علاقة المكان بالزمن:

مثلما كان للمكان علاقة تصله بالشخصيات فأيضا علاقته تمتد إلى الزمن باعتباره عنصرا مكونا للبناء الروائي.

و رغم اختلاف النقاد في أولوية كل منهما على الآخر يبقى كل منهما يكمّل الآخر، «فالزمان لصيق الصلة بالمكان وكلاهما يشكلان محورا جد يليا* لفهم الوجود.».[1]

فحركية المكان قد تساعد على بروزه فوق المساحة النصيّة، وعلى عكس من ذلك فإن السكون يعمل على تهميشه، وزيادة الرتابة التي تنفّر من حضوره.

يرى (ميخائيل باختين) (MIKHAIL BAKHTINE) أنّه لأهمية العلاقة التي تربط بين الزمان والمكان فقد استعير مصطلح (الزمكان) من العلوم الطبيعية، واستعماله في المجال الأدبي، للدلالة على متانة هذه الصلة إذ يقول:«ما يحدث في الزمكان الفني الأدبي هو انصهار علاقات المكان والزمان في كل واحد مدرك ومشخص، الزمان هنا يتكثف

* وردت هكذا في النص، ربما يكون من باب الخطأ المطبعي، والصواب جدليا.

(1)- منصور نعمان نجم الديلمي: المكان في النص المسرحي، ص: 49.

يتراص، يصبح شيئا فنيا مرئيا، والمكان أيضا يتكثّف، يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثا أو جملة أحداث التاريخ، علاقات الزمان تتكشف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان هذا التقاطع بين الأنساق، وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمان الفني.»[1].

إن رواية كتاب الأمير بالذات تعمل على إبراز خصوصية تلك العلاقة، فواسيني حاول في نصه الإشارة إلى مميزات المكان خلال فترة زمنية تعاقبت فيها أحداث تاريخية في أمكنة لها دلالتها التاريخية.

إن معرفة أحد العنصرين مرتبط بادراك الآخر، فالشخص عندما يدرك مكان ما لا بدّ أن يكون إدراكه مرتبطا بزمن إحساسه وشعوره بالمكان أثناء حضوره، ثم بعد ذلك تكون عملية استرجاع المكان في الآن ذاته استرجاعا للزمن الماضي.

فاسترجاع الأمير لمختلف الوقائع التي مرّ بها وتنقلاته عبر مختلف المناطق في الجزائر، هو عبارة عن استرجاع لتكدسات زمن مضى مقتطع من حياته، فاسترجاعه للزمن يلحقه بالضرورة استرجاع للمكان، وحركية الزمن هنا لا بد أن تكون منصبة ومنسوبة إلى مكان معين لتسهّل عملية نسبتها.

إن رواية الأمير تركّز اهتمامها على أهم المعارك والثورات، والمحطات التاريخية التي مرت بها هذه الشخصية، ويمكن القول إن مختلف هذه المعارك ما هي إلا أثار شاهدة على أماكن بعينها، وبذلك تكون هذه الآثار دليلا صريحا على مرحلة زمنية مرّ بها هذا المكان، فغدت ذاكرة مرسخة لدى أصحابها بالنسبة للأجيال اللاحقة.

ويعني ذلك أن بطولة الأمير ما هي إلا عنوان لمكان وزمان معينين.

إن الزمن في المكان التاريخي يعد، ويقاس بحسب الهزائم، والخسائر التي تتعرض لها جيوش الأمير، فانتصار عبد القادر عند نجاحه في عبور نهر ملوية قلّص من المدة الزمنية، والتقليص هنا ليس تقليصا ماديا، وإنما تقليص حسي شعوري، فالظروف الطبيعية و الطبيعة المكانيّة، والجو ومحاصرة العدو كلها ضغوطات تمارس ضده حتّمت عليه انجاز مهمة قطع النهر في وقت قياسي، وقد كان لها تأثير بارز على نجاح مهمته، وهذا ما أشار إليه السي بوعناني عندما سأله الأمير عن أحوال استعدادات العبور فكانت إجابته، «**صعب جدا ولكن**

---

(1)- أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا ، ص: 125،126.

نستطيع أن نقول إننا ردمنا الكثير في هذا المعبر الضيق الذي يمكن أن يصبح عمليا في وقت قياسي على الرغم من الأمطار. على الله أن لا تخذلنا المرتكزات الخشبية التي يرتكز عليها كل شيء.

- الوقت محسوب بالبوعناني وجيشنا لم يعد كافيا للمقاومة.».[1]

و نخلص من خلال هذا أن طبيعة المكان هي التي تفرض على المكان أن يتبع مستوى زمني معين تتحرك فيه الشخصيات لانجاز وظائفها السردية.

وبذلك نستنتج أن المكان، والزمان يشتركان في تشكيلهما للبنية على عنصر الحركة،«فالمكان والزمان شريكان لا ينفصلان، يختلط الزمان بشكل ما بالمكان لسبب بسيط هو الحركة.»[2.]

إن التخطيط الزمني الذي سار عليه واسيني الأعرج لم تظهر أثاره إلا عندما أدمج في إطار مكاني يجري فيه، فمثلا لا يمكننا تصوّر تلك الاسترجاعات والذكريات التي أرهقت ذاكرة الأمير، وزادت من معاناته إلا عندما أطّرت بالحيّز المكاني الذي يعكس هذه الصورة (السجن).

كما أن التواريخ المذكورة في النص، والتي تحدد زمنا تاريخيا بعينه، زادت من مصداقية وواقعية الأحداث خاصة الصراعات، والمعارك التي تنسب عادة إلى أماكن وقوعها، وبالتالي فإن الزمن جعل المكان يأخذ طابع المصداقية والواقعية.

لو رجعنا إلى النص نجد أن القارئ بمجرد وقوفه على معركة التافنة أو المقطع وهي معارك أماكن أكثر منها أحداثا، فإن ذهنه يذهب مباشرة إلى تاريخ وقوع هذه المعارك، فالمادة الحكائيّة هنا تمّ تحديدها بالاستعانة بالتواريخ الموثّقة.

الخاصية الأخرى التي تميزت بها رواية كتاب الأمير لإبراز هذه العلاقة أنّ الكاتب في أغلب فصوله، وأبوابه، أو في بداية الوقفات يبدأ عادة بذكر الفصل أو التاريخ، المهم تحديد زمن الأحداث، فنلقى هذا التحديد يقترن مباشرة بتأثير الفصول على المكان؛ أي تأثير الزمان على المكان لكي يساعد القارئ قبل تخيّله لمجريات الأحداث على الوقوف على

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 392.
(2)- أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص: 233.

الإطار العام ، والجو الذي وقعت فيه هذه الوقائع، وكأنّ هذا الاقتران يؤدي **وظيفة معرفية، توضيحية** تساهم في إزاحة الغموض.

«في الأراضي الغربية، يأتي فصل الشتاء ضاريا وقاسيا، الناس يعرفونه من أمطاره الأولى التي تنزل باردة كالصقيع وتنفذ إلى الأجساد مسامير حادة، الأمطار التي استمر هطولها طوال الليل لم تتوقف أبدا والرياح زادت قوة وعنفا. كانت كلما هبت، بدا وكأنها تنزع الأشجار من جذورها.».[1]

و نلحظ هنا أن عملية تشكيل وتصوير المكان جاءت ملائمة للفصل.

والأمر اللافت للانتباه أن طبيعة المكان تؤثر على نفسية الشخصيات، وتجعلها تعطي للزمن بعدا آخر يختلف عن البعد الفيزيائي، وهذا ما حدث لعبد القادر فالتغيرات الطارئة على البلاد كان لها تأثيرها في تغيّر معاملة الناس لبعضهم البعض، فهذه الحالة من الجفاء والمرارة جعلت الزمن يتلاشى ثم يتوقف نهائيا عنده، فعقد بذلك مماثلة شكلها إحساسه مشبها هذا الزمن برمال الصحراء القاسية التي ما إن يطؤها الإنسان حتى يحسّ بوحشة الفراغ وسيطرته الصاخبة **«أكرموه وفي الليلة الموالية سار نحو القفر بحثا عن مسلك آخر، لكن الزمن كان قد توقف نهائيا. لم يعد الناس هم الناس الذي عرفهم من قبل. أحس وهو يعبر الصحراء الخالية أن الزمن الذي كان يعيشه هو هذا الزمن الرملي القاسي الذي لا يرحم أحدا، أكل كل شيء حتى الحديد والحجر. ماذا بقي من الزمن الذي انسحب بسرعة منكسرا في أعز ما لديه؟.»**.[2]

إن فقدان الإحساس بالزمن ناتج عن شعور الشخصية بعدم الآمان، وأدى ذلك إلى فقدانه الإحساس بالمكان، فغدا صحراء قاحلة وفراغا دامسا، ينسحب ما يسكنها في نظره بسرعة تعمّق إحساسه بالقهر وعدم الأمان.

كما أن التغيرات المكانيّة التي مرت بها رواية كتاب الأمير وتعدد الأحداث، وتداخلها، وتباينها جعل البنية الزمكانيّة تعيش التغيّر نفسه مما يكسب المكان خصوصية ميزتها بعض الصراعات الواردة في النص، والناتجة عن صراع (المكان) بالزمن، كما هو الحال بالنسبة لمدينة الجزائر، والزمالة، والسجن أيضا، و يبدو أن الاشتراك بينهما يجمعهما في الانفتاح

---

(1)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 412.
(2)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص: 355.

وعدم التقيّد «إذا كان الزمان الروائي غير مقيد بقانون، وليس له ضابط يضبطه بحيث يمكن أن تدور أحداث رواية كاملة في يوم، أو ساعة، أو تاريخ ممتد، وربما دقيقة أو بضع دقائق، فإن المكان الروائي غير مقيد بقانون أيضا، وليس له -كذلك- ضابط يضبطه، بحيث يمكن أن تدور أحداث رواية في منزل، أو سجن، أو شارع، أو غرفة صغيرة.».[1]

وهكذا نكون قد وقفنا على أهم النقاط التي تصل المكان بالزمان، وتلك الصور التي تبيّن لنا كيف يصلنا الارتداد الزماني بصورة الحيز المكاني في الماضي.

كما أن العلاقة بينهما من شأنها أن تؤطر الفضاء الذي تنهض فيه الشخصيات لإنجاز الأفعال المنسوبة إليها، «وبإنجاز هذه الوظائف يتم تشكيل منظومة الأحداث الروائية.».[2]

وفي الأخير نصل إلى أن المكان، والزمان في هذه الرواية عنصران متلازمان، وكل منهما يكمّل الآخر، فهما بمثابة الثنائية الواحدة لا يمكن الفصل بينهما، وغياب أحد منهما قد يتسبّب في خلل آخر، وبالتالي خلل البناء الكلي، إذن فالعلاقة التي تربط بينهما هي علاقة انسجام وتكامل.

وكخلاصة لهذا الفصل نشير إلى أن تركيزنا في دراسة المكان كان منصبا أكثر على دراسة الأمكنة المفتوحة؛ لأن طبيعة الرواية تملي علينا ذلك، ولا سيّما أن معظم الأحداث قد وقعت في فضاء فسيح غير محدود، باستثناء الحدث الذي يصور حالة الأمير في سجنه، وكأن الفضاء المفتوح هنا هو انفتاح على العوالم الخفيّة التي أراد واسيني كشفها، والوقوف على خباياها وتوضيح صورها، وغموضها للقارئ بصفة عامة.

(1)- أحمد حمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص: 76.
(2)- أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص: 233.

الصورة رقم: (04) **مشهد لسقوط زمالة الأمير عبد القادر بأيدي الفرنسيين**

الصورة رقم: (05) **المقبرة الإسلامية بأمبواز**

الخاتمـــــــة

لقد تبيّنت فنيات السرد في رواية كتاب الأمير من خلال البحث في بنياتها الرئيسة الثلاثة **(الشخصيات، والزمان، والمكان)** وما يميّز كل بنية، وسنقف فيما يلي عند أهم النتائج المتوصل إليها:

- أمّا الشخصيات فقد تميّزت بمرجعيتها التاريخية ، ولعلّ هذه المرجعية أسهمت نوعا ما في تجاوز تلك النظريّة التي ترى أن الشخصيات كائنات ورقية من خيال الروائي، صحيح أن شخصيات الرواية لا تتجاوز حدود النص، إلاّ أن واقعيتها تفرض على الكاتب حضورا يحد من حريته المطلقة، وهذا ما جسدته شخصية الأمير، فهي التي قادت واسيني إلى مصيرها كما حُسم منذ عشرات السنين.
- إن موضوعية الكاتب في وصف شخصيات الرواية – بحكم أنها تاريخية – لم تكن مطلقة من خلال الأوصاف التي نسبها للأمير، فقدّمه في صورة الخائن من الناحية السياسية، والدينية، وفي الوقت نفسه أشار إلى بطولاته ، وتضحياته ، فكانت الصورة النهائية مزدوجة الأوصاف جامعة لثنائيّة الخيانة والوفاء، الضعف والقوة، مشكِّلة صراعا داخليا لدى المثقف العربي .
- تظهر فنيّة الروائي في تطويع الشخصيات التاريخية، وإخضاعها للجانب التخييلي، وقد ثبت ذلك في عملية الربط بين الأوصاف ، والأفعال والدوافع ، فكانت الدوافع المؤدية إلى فعل معين تفرض أوصافا ملائمة لطبيعة الحدث، فميّز بذلك بين الدوافع الدينية والسياسية ، والوطنية .
- لقد تميّزت الشخصيات بخاصية التنوع في أداء الأدوار بين رئيسة ، وثانوية ، وعابرة ،مشكّلة بذلك شبكة من العلاقات المزاوجة بين التنافر والتآلف، وخاصة أنها تجمع بين الشخصيات العربية ، والأجنبية .
- كما شمل التنوع الأوصاف أيضا الداخلية منها والخارجية، والتي كانت مقتضبة نوعا ما، خصّت بعض الشخصيات دون الأخرى، وهذا ما يفسره تركيز البحث على دراسة شخصيات بعينها، كون المتن الروائي هو الذي يسيّر عمل الباحث من خلال ما يوفره له من شواهد.

- أثبت الكاتب في هذه الرواية العلاقة الوثيقة بين الجانب الفيزيولوجي والسيكولوجي في بناء الشخصية، فكانت معظم السلوكات، والتصرفات والأخلاقيات الصادرة عن الشخصيات خاضعة للأوصاف الخارجية.
- لقد اعتمد الروائي مبدأ التدرج في وصف شخصياته، وتقديمها للقارئ، الذي لا يتعرف على الملامح العامة إلا بعد القراءة المسترسلة، فكلما قرأ جزءا كلما تعرّف أكثر على الشخصيّة .
- ركّز واسيني في روايته على وصف الشخصيات العربية أكثر من الفرنسية.
- لقد حاول واسيني الأعرج من خلال تركيزه على العلاقة بين الأمير و مونسينيور أن يقدّم لنا درسا في حوار الأديان، فالحوار الجاري بين الشخصيتين هو دليل قاطع على أن الدين انفتاح على الآخر و ليس انغلاقا.
- وبانتقالنا لعنصر الزمن نخلص إلى أن رواية كتاب الأمير معاكسة تماما للترتيب الزمني، الذي تتبناه الرواية التقليدية ، فالتسلسل الزمني مختفي تماما، وكأن اللامنطق حلّ محلّه.
- الروائي لم يلتزم المسار الخطي في تحديده للتواريخ، وإنما كان تحديده مبعثرا على مختلف صفحات الرواية، ويصعب على القارئ ترتيبها (التواريخ) إلا بعد قراءة واعية.
- زئبقية الزمن، وتغيّره أعطت للنص نبض الحركية، وذلك باشتغال عنصري الترتيب، و الديمومة.
- لقد تميّز الزمن بالتنوع بين استذكار واستباق، و تبطيء وتسريع ، ورغم ذلك فإن الزمن الطاغي على الرواية هو الزمن التاريخي، بحكم المرجعية التاريخية التي تستند إليها الرواية.
- إن توزيع الأزمنة على مختلف صفحات الرواية لم يكن اعتباطيا؛ لأن المادة الأوليّة هي التاريخ، فعمد الكاتب إلى إظهار فنياته من خلال المحفزات التي تبرر لعبه بالزمن، فمفارقة الاسترجاع مثلا توّظف لسد الثغرات الزمنية، أو أن الوعي الفني أثناء سرد الأحداث هو الذي يحتّم على الكاتب تجاهل أحداث في أوقاتها ثم العودة إليها في الوقت المناسب.

- إن الخلخلة الزمنيّة للرواية بدأت بالزمن الطبيعي الحاضر الذي يمثّل نهاية الحكي ، لتعود إلى البدايات الأولى في ترتيب الأحداث عن طريق تذكر الماضي، وبين الفينة والأخرى يتّم العودة إلى الحاضر، وانتهت الرواية بالحاضر الذب بدأت منه،فكانت نقطة الانطلاق هي الحاضر، ونقطة الوصول نفسها، مشكّلة بذلك حلقة مغلقة ، تبدأ وتنتهي عند النقطة نفسها.
- إن الفترات التي تسترجعها الشخصيات متفاوتة في مداها الزمني بين الطول والقصر، فبعض الاستذكارات ليست بعيدة زمنيا عن الحدث الحاضر، وبعضها يفوق الحدث بمدة طويلة.
- أما من ناحية الكميّة ، تمتاز رواية كتاب الأمير بأنها رواية استذكارية من خلال طبع شخصياتها بتذكر الماضي ، واسترجاعه دون أن يمنعها ذلك من تلك النظرة المستقبلية بين الفينة والأخرى.
- يعتبر توافر معظم تقنيات الزمن في الرواية دليلا على براعة واسيني الروائية، وتمكنّه من التعبير عن رؤياه ، وإبراز العديد من الحقائق الاجتماعية، والتاريخية، والسياسية والدينية.
- أما المكان فقد اشتغل توظيفه في النص على مجموعة من التقاطبات، والثنائيات الضديّة التي تنفرد بها بعض الأماكن دون الأخرى،و منها ما تشترك فيه مثل (الحرارة ، البرودة)،(الاتساع، الضيق) ،(البعد، القرب) ... الخ.
- لقد ربط الكاتب وصفه للمكان بعلاقته بالشخصية كونه معاديا أو حميميا، على أساس أن الشخصية هي التي تتولى الوصف، وفقا للأثر الذي يتركه فيها، وتبعا لذلك تكون صورة المكان إيجابيّة أو سلبية.
- جاء تصوير واسيني للمكان مقترنا بالطبقيّة الاجتماعية بين وصفه للأماكن الجزائرية، والفرنسية، فمكان كل طبقة تشيّده صفات مادية خاصة، كما هو الحال في وصف السوق الشعبية، وقصر البرانس.
- كما اتضح لنا غلبة المكان المفتوح على النص الروائي، على الرغم من أن المكان الرئيسي في الرواية مغلق، وربما وُظّف واسيني المكان المفتوح لكونه يحمل أبعادا

اجتماعية، وتاريخيّة، وسياسيّة، ونفسية تظهر من خلال فاعلية المكان في العمل الروائي.

- ويتبيّن من خلال الأوصاف أن واسيني أولى المكان عناية فائقة، فصوّره بكل أبعاده وأبدع في تصويره، فخياله الفني جعل المكان لوحة فنيّة نقشتها يد رسام.
- بعض الأماكن في الرواية تؤدي وظيفة تعليمية ، تبعا للمشاهد المقدّمة ،إذ يمكن للقارئ أن يتعرف على بعض المواقع الأثرية مستعينا بدقة الوصف وبراعته،مثلما لاحظناه في وصف قصر البايلك، وقبر دوفنشي .
- إن ثنائية الانفتاح والانغلاق في بعض الأماكن تؤدي دلالة معاكسة لطبيعتها،فالسجن مثلا مكانا مغلقا، إلاّ أن تصاعد الصراع الداخلي لدى الأمير، وتوتره حوّل هذا الانغلاق إلى انفتاح تنفذ من خلاله الشخصية إلى عوالم الروحانيات ، وبعض الأحيان يعيدها الخيال إلى مرحلة الطفولة والشباب، والوطن الأم.
- وبذلك تنتقل صورة السجن من حالة الانغلاق في عرف العامة إلى حالة الانفتاح حسب الشعور الذاتي للمسجون.
- اعتمد الكاتب في وصفه للأماكن على مبدأ التدرّج، إذ ينتقل من الصورة العامة للمكان حتى يقف عند أدق التفاصيل المكوّنة له، وهذه التقنيّة تتيح للقارئ فرصة الانغماس في الأحداث، وتخيّل المكان ، وبالتالي يعايش الحدث.
- لم يأت واسيني بالمكان بمعزل عن بقية العناصر الأخرى، بل جعله مرتبطا دائما ببقية العناصر المشكّلة للرواية، ولاسيّما الشخصيات والزمان، فاكتسب المكان أهميته من خلال حركة الشخصيات، فهو يؤثر ويتأثر، ومن ثمة تتحقق فنية السرد من خلال العلاقات المتولّدة.
- برزت براعة الروائي في تقديمه للأحداث التاريخية في صورة فنية بعيدة عن التأريخ،عندما أضاف تلك اللمسة التخييلية، والتي كانت بمثابة الفسحة التي برهن فيها عن حريته في الإبداع ، والبعد عن الرتابة والملل.
- وفي الأخير نصل إلى أن لواسيني الأعرج أسلوبه الخاص، وطريقته المختلفة في معالجة الموضوعات، وقد برز ذلك موضوعيا، وفنيا بقوة قدرته على التعبير،

والتـأثير فـي القـارئ ،ومحاولـة إقناعـه بإسـقاط المرجعيـة التاريخيـة علـى زمـن حاضر له طبيعته ووقائعه الجديدة، وربما استعمل واسيني التـاريخ كستار يومئ مـن ورائـه إلـى الواقـع المعـيش الـذي فرضـته الأنظمـة السياسـيّة والاجتماعيـة، والدينيّة،والثقافيّة،والإعلاميّة، وسعى عبر ذلك إلى ترويض القـارئ العربـي لكـي يكـون مسـتعدا لمختلـف الأفكـار التـي يمكـن أن تمـسّ التـاريخ، ودعـوة صـريحة للمقاومة والثبات.

وما نرجـوه أخيـرا مـن دراستنا أن نكـون قـد وُفقنـا فـي إضـاءة بعـض الجوانـب الفنيـة للنص،والله من وراء هذا القصد.

قائمة المصادر و المراجع

_ القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع المدني، المنار للنشر و التوزيع، مؤسسة علوم القرآن، اليمامة للطباعة و النشر، دمشق، بيروت، ط:2، 1425 هـ.

أولا: المصادر

1– الأمير عبد القادر: مذكرات الأمير عبد القادر (كتبها في السجن سنة 1849)، تح:محمد الصغير بناني، شركة دار الأمة، الجزائر، ط:4، 2004 .

2_ واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر، ، الجزائر، ط:1،2004.

ثانيا: المراجع

I. العربية

1_ إبراهيم صحراوي:تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط: 1، 1999 .

2_ إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال،الجزائر،(د.ط)، 2002 .

3_ إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر و التوزيع، الأردن، ط:1، 2003.

4_ أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، لبنان، ط:1، 2004.

5_ أحمد درويش: في صحبة الأميرين أبي فراس الحمداني وعبد القادر الجزائري، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود الباطين للإبداع الشعري،الكويت،(د.ط)، 2000 .

6_ أحمد مرشد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، دار الفارس للنشر و التوزيع، بيروت، عمان، ط: 1، 2005.

7_ أحمد مرشد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، دار الوفاء، لدينا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط:10.

8_ أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا،المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، عمان، ط:1، 2001 .

9_ آمال منصور: بنية الخطاب للروائي في أدب محمد جبريل، جدل الواقع و الذات، « النظر إلى الأسفل » نموذجا، دار السلام للطباعة والنشر،(د.ط)، 2006.

10_ آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار والنشر والتوزيع، سورية، ط:1، 1997 .

11_ بشير الوسلاتي: مقاربات في الرواية والأقصوصة، منشورات سعيداني، تونس، ط:1، 2001.

12_ بشير بويجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية (1970- 1983)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د.ط)، 1986 .

13_ بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970- 1986)، ج:1، دار العرب للنشر، الجزائر،(د.ط)، 2001،2002 .

14_ بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ط:1، 1999 .

15_ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط:1، 1990.

16_ حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط:1، 2000.

17_ حسن نور الدين: الأسماء العربية معانيها و مدلولاتها، دار الكتاب الحديث، لبنان، ط:1،2002

18_ حميد حمد السعدوني: الغرب و الإسلام و الصراع الحضاري، دار وائل للنشر، الأردن،(د.ط)، 2002 .

19_ حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط: 1، 1989 .

20_ حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط:1، 2000.

21_ حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، أحمد عبد المعطي نموذجا، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط:1، 2006.

22_ سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب للنشر و التوزيع بيروت،،(د.ط)، 2000.

23_ سامي سويدان، فضاء السرد و مدارات التخيل،الحرب و القضية و الهوية في الرواية العربية، دار الآداب، لبنان، ط:1،2006.

24_ سعيد بن كراد: سميولوجية الشخصيات السردية، دار مجدولاي، الأردن، ط:1، 2003 .

25_ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط:3، 1997.

26_ سعيد يقطين: قال الراوي، البنية الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط:1، 1997 .

27_ سليمان كاصد: الموضوع و السرد: مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن،(د.ط)، 2002 .

28_ سمر روحي الفيصل: الرواية العربية، البناء والرؤيا، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د.ط)، 2003 .

29- سمير شريف إستيتية: الأصوات اللغوية، دار وائل للنشر، عمان، ط:1، 2003.

30_ سمير مرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، تونس، الجزائر،(د.ط).

31_ سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،(د.ط)، 1984.

32_ الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس،(د.ط)، 2000.

33_ عبد الرحمان بن محمد الجيلاني: تاريخ الجزائر العام، ج:4، مطبوعات ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط:7، 1994.

34_ عبد الرزاق بن السبع: الأمير عبد القادر الجزائري و أدبه، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت،(د.ط)، 2002 .

35_ عبد العالي بو طيب، مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، الرباط،(د.ط)، 1999.

36_ عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان،(د.ط)، .1998

37_ عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط:1 ، 1990 .

38_ عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د.ط)، 1995.

39_ عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديد، لبنان، ليبيا، ط:1،2004 .

40_ عبد الوهاب الرقيق: في السرد دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط:1، 1998.

41_ عمر محمد عبد الواحد: شعرية السرد، دار الهدى للنشر و التوزيع، المينا، ط:1، 2003 .

42_ عمرو عيلان: الأيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط:1، 2001 .

43_ غالب هلسا و آخرون: الرواية العربية واقع و آفاق، دار ابن رشد للطباعة و النشر، ط:1، 1981.

44_ فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر و التوزيع، مملكة البحرين، ط:1، 2003.

45_ لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجيا و جماليات الرواية، أمانة عمان الكبرى، عمان،(د.ط)، 2004.

46_ محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د.ط)، 2005 .

47_ مراد عبد الرحمان: جيوبوليتيكا النص الأدبي، دار الوفاء لدينا الطباعة و النشر، الإسكندرية، ط:1، 2002.

48_ منصور نعمان نجم الدليمي، المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، ط:1، 1999.

49_ ناصر الدين سعيدوني: عصر الأمير عبد القادر الجزائري، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت،(د.ط)، 2000 .

50_ نبيلة زويش: تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2003.

51_ نضال الشمالي : الرواية و التاريخ، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط:1، 2006 .

52_ يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط:1، 1990.

II. المترجمة

1_ إنريكي أندرسون أمبرت: القصة القصيرة، النظرية و التقنية، تر: إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، 2000 .

2_ تودوروف تزفيطان: طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط:1، 1992 .

3_ تودوروف تزفيطان: الشعرية، تر: شكري المبغوث، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، ط:2 ،1990

4_ تودوروف تزفيطان: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2005 .

5_ توماشفسكي وآخرون: نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، الرباط، ط:1، 1982.

6_ جيرار جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب،لبنان،(د.ط)، 2002 .

7_ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم و آخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية،ط:2، 1997 .

8_ رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، سورية، ط:2، 2002 .

9_ غاستون بشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للخدمات و النشر، بيروت، ط: 2، 1984.

10_ فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغاربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء،ط:1، 1986.

11_ فليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية: تر: سعيد بن كراد، دار الكلام، الرباط،(د.ط)، 1990 .

III. الأجنبية

1- JEAN MICHEL ADAM: LE RECIT, PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE 2eme EDITION, 1987.

IV. الملتقيات

1_ السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة و آدابها، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 1995.

V.المجلات

1_ سلسلة عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط:2، 1988.

2_ مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، العدد:2، المجلد:30، الكويت، أكتوبر- ديسمبر، 2001 .

3_ مجلة فكر و إبداع، رابطة الأدب العربي الحديث، القاهرة، ج: 35، 2006 .

VI. المواقع الالكترونية:

1_ WWW.ELAPHBLOG.COM/IBRAHEEM111

2- WWW.FREE ARABI.COM/LITERATURE

3_ WWW.RIBAT ALKOUTOUB .MA/SPIP .PHPE 2 .ARTICLE 84 .

الـفهـــرس

فهرس الموضوعات ـــــــــــــــــــــــ

- مقدمة .....أ-هـ
- الفصل الأول: بنية الشخصيات 6

1- الشخصية المفهوم و البناء 8

2- تصنيف الشخصيات 18

3- تصنيف شخصيات رواية كتاب الأمير 23

3-1 فئة الشخصيات المرجعية 23

3-2 فئة الشخصيات الإشارية 24

3 -3 فئة الشخصيات الإستذكارية 25

4- بنية الأسماء 27

5- البناء الخارجي (المورفولوجي) للشخصيات 54

6- الوصف الداخلي للشخصيات 76

7- وظائف الشخصيات 82

- الفصل الثاني: بنية الزمن 88

1- مفهوم الزمن 90

2- طرائق دراسة الزمن 98

3- دراسة الزمن في رواية كتاب الأمير 110

3-1 زمن القصة 110

3-2 زمن الخطاب 121

3-2-1 الترتيب 122

3-2-1-1 الاسترجاع 125

3-2-1-1-1 الاسترجاع الداخلي..... 125

3-2-1-1-1-1 الاسترجاعات الخارج حكائية 125

3-2-1-1-1-2 الاسترجاعات الداخل حكائية 127

3-2-1-1-1-2-1 الاسترجاعات الداخل حكائية المثلية التكميلية 127

3-2-1-1-1-2-2 الاسترجاعات الداخل حكائية التكرارية 129
3-2-1-1-1-2-3 الاسترجاعات الجزئية 130
3-2-1-1-2-1 الاسترجاع الخارجي 131
3-2-1-1-3 الاسترجاعات المختلطة 133
3-2-1-2 الاستباق 134
3-2-1-2-1 الاستباق الداخلي 134
3-2-1-2-1-1 الاستباق الداخل حكائية 134
3-2-1-2-1-1-1 الاستباق الداخل حكائية التكميلي 134
3-2-1-2-1-1-2 الاستباق الداخل حكائية التكراري 135
3-2-1-2-1-2 الاستباق الخارج حكائية 137
3-2-1-2-2 الاستباق الخارجي 137
3-2-2 المدة الزمنية 141
3-2-2-1 تسريع الحكي 141
3-2-2-1-1 المجمل أو الخلاصة 146
3-2-2-1-1-1 المجمل المحدد 147
3-2-2-1-1-2 المجمل غير المحدد 149
3-2-2-1-2 الحذف أو القطع 151
3-2-2-1-2-1 الحذف الصريح (المعلن) 151
3-2-2-1-2-1-1 الحذف المحدد 151
3-2-2-1-2-1-2 الحذف غير المحدد 152

3-2-2-1-2-2-2 الحذف الضمني 152
3-2-2-1-2-2-3 الحذف الافتراضي 154
3-2-2-2 تبطيئ الحكي 157
3-2-2-2-1 الوقفة الوصفية 157
3-2-2-2-1-1 الوصف المستقل عن الحكي 158
3-2-2-2-1-2 الوصف المتداخل مع الحكي 160
3-2-2-2-2 المشهد الحواري 162
- الفصل الثالث: بنية المكان 169
1- الفضاء، المكان، الحيّز، المفهوم و إشكالية المصطلح 171
1-1 الفضاء 171
1-2 المكان 173
1-3 الحيّز 174
2- الأماكن الرئيسية في رواية كتاب الأمير 177
2-1 الأماكن الرئيسية المفتوحة 177
2-2 الأماكن الرئيسية المغلقة 200
3- الأماكن الفرعية 208
3-1 الأماكن الفرعية المفتوحة 208
3-2 الأماكن الفرعية المغلقة 222
4- علاقة المكان بالشخصيات 229
5- علاقة المكان بالزمن 233
- خاتمة 240
- قائمة المصادر و المراجع 246
- الفهرس 254

- فهرس الموضوعات 255
- فهرس الجداول و الأشكال و الصور..... 259

فهرس الجداول و الأشكال و الصور ــــــــــــــــــ

1- الجداول:

- الفصل الأول بنية الشخصيات:

رقم الجدول	العنوان	الصفحة
- 1	- أهم صيّغ الأسماء الواردة في الرواية	- 30

- الفصل الثاني: بنية الزمن:

- 2	- ترتيب الأحداث التاريخية ترتيبا زمنيا	- 117
- 3	- تقسيم الأحداث السردية إلى مقاطع زمنية و فقا للوقفات	- 123
- 4	- الاستباقات الخارجية المقدّمة عن طريق العناوين	- 138
- 5	- تحديد سرعة النص	- 143
- 6	- من مظاهر الحذف الافتراضي (البياض المطبعي)	- 155
- 7	- الأوصاف المستقلة عن الحكي	- 159
- 8	- الأوصاف المتداخلة مع الحكي	- 162

- الفصل الثالث: بنية المكان

- 9	- أهم المعارك الواردة في الرواية و المنسوبة إلى أماكن معيّنة	- 192

2- الأشكال

- الفصل الثاني: بنية الزمن

رقم الشكل	العنوان	الصفحة
- 1	- منحنى بياني لتذبذب التواريخ الزمنية في	- 118

- 2	الرواية - مخطط يبيّن التّباين الحاصل بين زمن القصة و زمن الخطاب	- 122
- 3	- مدرّج تكراري لبيان التفاوت بين الأحداث و الصفحات	- 146
- 4	- أشكال تناوب الوصف و الحكي	- 161

3- الصور و الخرائط

- الفصل الأول:

رقم الصورة	العنوان	الصفحة
- 1	- الأمير عبد القادر	- 7

- الفصل الثاني

- 2	- الأمير عبد القادر يستقبل الرئيس نابليون الثالث بقصر أمبواز لإطلاق سراحه	- 89

- الفصل الثالث

- 3	- خريطة مجال دولة الأمير عبد القادر	- 170
- 4	- مشهد لسقوط زمالة الأمير عبد القادر بأيدي الفرنسيين	- 238
- 5	- المقبرة الإسلامية بأمبواز	- 239