وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية

شعرية السرد
في رواية كتاب الأمير
لواسيني الأعرج

مذكرة مُقدَّمة لنيل شهادة الماجستير ضمن مشروع "تحليل الخطاب والنقد المعاصر "

من إعداد الطالب:

جيلالي بوداني

إشراف الأستاذة الدكتورة:

خيرة حمر العين

2014/05/18

السنة الجامعية : 2013 / 2014

إهداء

إلى القلبين الرحيمين اللذين ربياني صغيرا وعلماني كثيرا:
أبي وأمي حفظهما الله تعالى ...
إلى الزوجة الكريمة ... والأبناء : إسلام، آلاء، أسماء،...
إلى كل من عرفته وجعلت له مكانا في قلبي وإلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد في تخريج هذا العمل

وإلى كل العلماء العاملين

مقدمة

حاول أعلام النقد منذ القديم وضع نظريات وأسس يتوجه الخطاب الأدبي بموجبها وجهة أدبية، فظهرت محاولات عديدة كانت أولاها تلك التي قام بها الفلاسفة الإغريق بدءًا بسقراط في محاوراته التي حوت التفاتة إلى العملية النقدية في مجال الشعر، ثم جاء بعده تلميذه أرسطو صاحب كتاب فن الشعر الذي حاول تصنيف الأجناس الأدبية، كما أن لهذه العملية جذور متأصلة في تاريخ الأدب العربي خاصة تلك المحاولات الرائدة التي قام بها أقطاب النقد العربي من أمثال قدامة بن جعفر وابن سلام الجمحي وابن قتيبة والجرجاني وحازم القرطاجني وغيرهم ممن كان لهم الفضل في تأسيس بواكير النظريات الخاصة بالأدب باستنطاق العناصر المحققة للأدبية ووضع معايير الجودة والإتقان.

وتبلورت تلك النظريات القائمة مع الشكلانيين الروس في العصر الحديث، فقد أحدثوا انقلابا جذريا وثورة في مجال النقد الأدبي بنظرتهم إلى النص كشكل منعزل عن منشئه وظروف إنتاجه، وبأعمالهم وأعمال البنيويين وروّاد المناهج المعاصرة الأخرى اكتسبت نظريات الشعرية طابع العلمية إلى حدٍ ما، واتّسع مجالها ليضمّ النثر والشعر، ودعا بعضهم إلى إنتاج أدب لا يعترف بالحدود (الكتابة ضدّ التجنيس)، فكثرت المحاولات في مجال النثر الواسع النطاق وخصوصا في جنس الرواية باعتبارها الجنس الذي يُصوّر حال الناس بكل أشكالها ويُسلط الضوء على الإنسان وهو يسعى في حياته بآماله وآلامه، ومواقفه ومشاغله.

كانت المقاربات الرائدة في مجال الرواية تُـركز الاهتمام على الدراسة السيميائية والسوسيولوجية خاصة في أدبنا العربي مهملة البناء الشكلي وزوايا مقارباته، لذلك كان هذا القصور من دواعي دراسة شعرية السرد والبناء الشكلي لهذا الفن، فالتركيز على الشكل في الممارسة النقدية يسعى إلى بلورة وكشف الغطاء عن عناصر الجمالية وعن تلك الوقفات الشعرية المشعة والتي لا تظهر إلا بتحليل البناء، ولتحقيق هذه الغاية حاولنا اتخاذ المنهج البنيوي إطـارا عامـا تتقاطـع معه بعض المناهـج خدمـة للإطار العـام كـالسيمـيائية والإحـصائيـة .

وقد وقع اختيارنا على نموذج من نماذج الرواية الجزائرية مركزين اهتمامنا على مقاربة العناصر الشكلية ومحاولة استنطاق بعض العناصر المشعة للشعرية والكشف عن الدلالات التي يحملها النص الروائي والذي صوّر حقبة زمنية معيّنة من تاريخ الجزائر الحديث، واهتمّ بالكشف عن الجوانب الخفية فيه استعانة بالمتخيّل الذي قرّب إلينا الواقع المعيش بطريقة فنية تشدّ انتباه القارئ أو المتلقي، وقد تمثل هذا النموذج في رواية " كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد " للروائي الجزائري المعاصر " واسيني الأعرج " ، وهي رواية استلهمت التاريخ الجزائري القريب وصوّرت جزءًا من أحداثه وأشخاصه في صراعهم مع الآخر باعتماد الحقائق والوقائع التاريخية، دون الالتزام بها مما فسح المجال أمام المتخيّل الذي كشف عن شعرية البناء الفني للعمل السردي، والوقوف على ما حملته مشكّـلات العمل وما حققته ضمن الغايات الجمالية لهذا الفن.

ركّزنا عملنا على الجانب الشكليّ محاولين الكشف عن بعض الجوانب الجمالية فيه، فقسّمنا عملنا إلى ثلاثة فصول، فخصّصنا الفصل الأول للجانب النظري وحاولنا استقراء تاريخ النظريات المؤسسة في الشعرية عند العرب والغرب، كما ركّزنا على مقاربة بعض المفاهيم الحداثية الشائعة في البيئتين، ثمّ تناولنا علاقة الشعرية بالسرد وتقديم بعض المقاربات النظرية لجنس الرواية في مفهومه ونشأته وعلاقته بالتاريخ.

أما الفصل الثاني فحاولنا الاشتغال فيه على المتن الروائي، وكشفنا عن بعض خصوصيات السرد في الرواية وركّزنا على تبيان أهمّ ما تميّز به العمل السردي شكلا وتقديما ومضمونا، وكمحاولة منـّا قمنا باستنطاق النص للكشف عن الدلالات التي يحملها، فقد حاول الكاتب تمرير فكرته التي تبناها بمحاولة تصحيح المفاهيم الخاطئة عن الدين الإسلامي والشخصية العربية ضمن ما يُعرف بـحوار الحضارات وقابلية الأنا للتعايش، وتغيّر العصر ووجوب مواكبته بالذهنية الملائمة، وكل هذا جعل الكاتب يقوم ببناءٍ متميّز في عمله السرديّ الذي حمل تعدّد الأصوات والرواة ووُجهات النظر، ممّا أتاح للمؤلف التستّـر خلف ستارهم دون ا لتصريح المباشر بإيديولوجيته، بعدها عرضنا الهندسة المعتمدة في التقديم السردي الخاصّ والمتشكل من أبواب ووقفات ومحطات، ينطلق فيها المؤلف من أميرالية الجزائر ويعود إليها وفق عملية تلاعب فيها بالزمن وخلخل خطّـيته، كما قُـمنا بتحليل سيميائي للعنوان دون

التعرّض لتحليل العناوين الفرعية حرصاً منا على الالتزام بطريق الشكل، وحاولنا في مبحث آخر كشف الغطاء عن الراوي الذي تعدّد وفق تثليث أتاح للعمل السردي التفتّـح وتوجيه عدّة رؤى، فتقنية الرواي أصبحت من المشكّـلات المهمّة يلجأ إليها المؤلف لتمرير بعض وُجهات النظر، وقد تولى واسيني الأعرج مهمّة الراوي الأول الذي روى أحداث ووقائع الأميراليات، وكشف عن شخصية " جون موبي " خادم القس " أنطوان ديبوش " التي تولت بدورها رواية قصّة القس وهو يسعى بين الهنا والهناك دفاعا عن قضية الأمير والتماساً للعفو عنه من طرف صنّـاع القرار في النظام الفرنسي آنذاك، وبعملية استرجاعية فُـسح المجال للراوي الثالث الذي قام بسرد أحداث مقاومة الأمير ومعاناته في الجزائر وفي المنفى عبر حركية دائبة كاشفة عن تطلعات نحو آفاق مستقبلٍ أفضل تحكمه القيم النبيلة من جهة، والتطور التكنولوجي من جهة أخرى.

ثم انتقلنا إلى الشخصية فمهّدنا في مقاربتها بتمهيدٍ نظريّ لأهم النظريات المؤسسة فيها، وحاولنا بعدها تتبّع مسار الشخصيات المرجعية الجذابة البارزة في العمل، مسلطين الضوء على شخصية الأمير عبد القادر كممثلٍ للأنا وصراعاتها ومواقفها ونظرتها المستقبلية، وكشخصية مقابلة تناولنا شخصية القس ديبوش كممثلٍ للآخر، وتتبعنا نفس مسار الشخصية الأولى، مع عرض لأهم المواقف ووجهات النظر في الحياة والتاريخ والإنسانية والتطور والعلم والظلم ... .

أما الفصل الثالث فقد تعرّضنا فيه إلى لغة الرواية وحاولنا تفكيك بناءها كاشفين عن أهم المستويات التي اعتمدها الروائي في عمله، فقاربنا كل مستوى لغويّ بعرض نماذج منه، وحتى لغة الآخر التي كان لها بروز في الرواية، حاولنا مقاربة نماذج منها.

وختمنا البحث بحوصلة بعض النتائج المتوصّل إليها من خلال التحليل شكلا ومضمونا، والكشف عن بعض مشعات الشعرية. وذيّلنا كل ذلك بفهرسة ببليوغرافية للمصادر والمراجع المُعتمدة في البحث.

وفي الأخير أتقدّم بالشكر الخالص، وامتناني الكبير للأستاذة الدكتورة خيرة حمر العين التي تبنّـت عملية الإشراف على هذا العمل، كما أتقدّم بتشكراتي إلى اللجنة المناقشة على الملاحظات التي أرجو أن تكون ذخرا معينا نستفيد منه.

والله المُـستعان.

المدخل

1 – نحو قراءة بآليات جديدة.

2 – التوجه نحو اللغة.

1 – نحو قراءة بآليات جديدة.

تتبع النص الأدبي دراسات تسعى إلى تقويم الذوق بآليات تُسهم في ضبط الوسائل التي تتيح للنص لأن يرقى في مصاف النصوص الجيّدة، وعليه فعمل الناقد لا يقلّ شأنا عن إبداع الأديب إذ لا يتسنىّ لأيٍّ كان امتلاك القدرة على الاستنباط والحكم وملكة الذوق، فأن تـــُـــصدر حكما ما على غيرك هو بدوره إبداع، " فربما أمكن تناول النص مستواتياً والمستويات تزيد وتنقص، تتكاثر وتقلُّ ركّحــًا على مواصفات المتناول، على براعة أو ضعفه في القـــــــراءة" [1]. يبدو أنّ متناول النص هو المتحكم في المستويات حسب مواصفاته، وقراءة النص بآليات متنوعة شهدت عدّة تغييرات استجابةً لمتطلبات الذوق وما يفرضه الواقع المنتج للنص.

وإذا نظرنا إلى نص القرن العشرين مثلا نجده قد احتل موقعا متميزا في مجمل العلوم الأدبية والإنسانية إلى الحد الذي يمكننا معه اعتبار القرن العشرين عصر النص، والتنويعات التي تحققت من خلال البحث فيه وتشكّل إحدى روافده التي تمّ الكشف من خلالها عن خصوصياته المتنوعة أدت إلى ظهور مفاهيم جديدة تترك الباب مفتوحا للإمساك بالعديد من سماته[2].

وما إن ظهرت الدراسات اللسانية حتى ظهرت في حضنها اجتهادات تحققت بفعل تأثيرها فأنتجت مفهوما موازيا لمفهوم النص عُرف بـــ " الخطاب " الذي استقطب الاهتمام المتزايد منذ منتصف القرن الماضي. وقد أهّلت تلك الاجتهادات النص لأن يتطوّر وينفتح على آفاق أوسع بظهور تجليات نصية جديدة [3].

وإذا نظرنا إلى وظائف النص وجدناها متنوعة بين الوظيفة النفسية والوظيفة التاريخية والوظيفة الجمالية، وما يهمُّ الناقد المعاصر من هذه الوظائف هو الوظيفة الجمالية

---

1 – عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007، ص: 09 .

2 – سعيد يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2008، ص: 21 .

3 – نفسه.

أو الأدبية على أساس أنها الوظيفة الأساسية لأنّ النص، وهو يطمح إلى تقديم عالمه بقدر كبير من الشفافية والشعرية لتوليد إحساس بالجمال فإنه يقوم بوظيفة أخطر هي محاولته تجميع كل عناصر الثقافة واختزالها في فضاء محدود[1].

وإذا تمكّن النص من إحداث خلخلة في الأشكال الثقافية وفي تركيب سلم القيم الأدبية " فإنّ الوظيفة الأساسية للنقد هي بحث تجليات هذه التحولات ورصد وظائفها " [2].

والنقد المعاصر لا يهمّه المحيط المنتج للنص فمهمته تنحصر في تحليل أشكال انعكاسات هذا المحيط في النص ممّا يتطلّب عن الناقد عملا شاقاً لا ينحصر في الوقوف عند القيم الجمالية فقط وإنما يتعدّى ذلك إلى الإلمام بالنصوص السابقة ومحاولة إبراز مواطن الجمال فيها ثم قياسها بما ورد في المتناول لاستنباط التحولات الجديدة في هذا النص.

هذا التحول في مقاربة النصوص والذي يقوم أساسًا على استنباط العناصر المنتجة للشعرية لم يكن منقطع الجذور وإنما هو وليد فلسفات جديدة كالوجودية التي تبناها الفيلسوف الفرنسي " جون بول سارتر " خاصة بعد أن قدّم أعمالا حول كتب المشاهير من أمثال " بودلير" و " جوستاف فلوبير " صاحب رائعة " مادام بوفاري " و " مارسيل بروست " في رائعته " بحثا عن الزمن الضائع " ، وكذلك النقد الماركسي الذي تبلورت عنه أعمال " لوسيان جولدمان " الذي تبنى رؤية العالم ودراساته حول " راسين " الذي يُـــحسبُ على المنهج التاريخي، وكذلك التحليل النفسي الذي يُدين بالكثير إلى زعيمهم " سيغموند فرويد " . كل هذه الاتجهات الفلسفية ساعدت على بلورة نقد جديد يحمل آليات جديدة في مقاربة النصوص، وقد بلغت هذه الآليات درجة الاكتمال خاصة مع الشكلانيين الروس الذين اعتمدوا على الاتجاهات السابقة وعلى الأعمال الرائدة للغوي السويسري " فردينا ند دي سوسير " في حقل اللسانيات، فتحلى النقد الجديد بحلة تعتمد على مبادئ الصرامة والموضوعية في التعامل مع الأحداث [3]، فأصبح الناقد ينظر إلى النص كبنية قائمة بذاتها

---

1 – حسين خمري، سرديات النقد (في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر)، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ص: 56 .

2 – نفسه، ص: 57 .

3 – نفسه، ص: 151 .

ويُسقط من مهامه المؤلف وهذا ما نادى به البنيويون خاصة الفرنسيين أمثال : " رولان بارث " وقد " اتخذت الممارسة النقدية لنفسها إطارا بحيث يقتضي النشاط الفعلي لها تبني منهجا يكتسي أهميته من حيث تأكيده لموقفه ودفاعا عنه في الوقت نفسه " [1]. فثمة اتجاهات كثيرة تحاول اليوم مقاربة النص الأدبي مستفيدة من التطور الحاصل في الدراسات اللغوية والأسلوبية على وجه الخصوص وذلك بعد الثورة التي أحدثها علم اللغة المعاصر في مجالات التحليل والتعليل للظاهرة الأسلوبية، فالناقد لا يمكنه أن يستغني عن علم اللغة وهو يباشر عملية تقويم النص الأدبي، ذلك أن العمل الأدبي هو قبل كل شيء تشكيل لغوي من الجمل والعبارات [2].

يبدو أن العملية النقدية بدأت تتجه نحو العلمية شيئا فشيئا منذ القرن العشرين تأثرا بالظاهراتية والفلسفات الجديدة واللسانيات، خاصة عند الشكلانيين والبنيويين " فعلماء الأدب المعاصرين (البنيويين في معظمهم) يحددون في العادة مستمعا محايثا للعمل الأدبي بوصفه يفهم كل شيء، مستمعا مثاليا: هذه المستمع تحديدا هو ما يُسلم به في العمل الأدبي، ليس مستمعا إمبريقيا ولا تصورا سيكولوجيا، ليس صورة المستمع في نفس المؤلف، إنه كيان مثالي مجرّد " [3].

اتجهت قراءة الأدب المتخصصة نحو التجريد وتخلصت من محيط النص سواء تعلق الأمر بالكاتب أو مجتمعه أو تاريخه، مركزة نشاطها على الإنتاج اللغوي باعتبار اللغة الوسيلة الوحيدة التي بواسطتها يتلقى المتلقي جملة النصوص، والتي وفقها كذلك يُنتج المؤلف عمله.

---

1 – بدرة فرخي، النقد العربي بين حقيقتي الإبداع والاتباع، مجلة الناص، قسم اللغة والأدب العربي، جامع جيجل، العدد السابع، الجزائر، مارس 2007، ص: 203 .

2 – فاتح حنبلي، الدرس الأسلوبي عند العرب، مجلة الناص، قسم اللغة والأدب العربي، جامع جيجل، العدد السابع، الجزائر، مارس 2007، ص: 54 .

3 – ميخائيل باختين، تر : نوفل نيوف، بصدد منهج علم الأدب، مجلة الآداب العالمية، اتحاد الكتاب العرب، العد 133 ، دمشق، سوريا، 2008، ص: 14 .

2 – التوجه نحو اللغة:

ارتبط النقد الحداثي ارتباطا وثيقا باللغة، إذ أصبح الغرض من القراءة الفعّالة للنص استنطاق خلفية النص وأبعادها التأويلية استنطاقا لغويا فنيا مؤسسا، فأصبحت اللغة محور الدراسات القائمة في مجال النقد خاصة – وكما أشرنا – بعد أعمال اللغوي " دي سوسير " في حقل اللسانيات وأعمال الشكلانيين الروس بعدهُ وأعمال البنويين التي اتجهت إلى النص الأدبي وفق تحليل لساني محايث متجاوزة جذور النص وما يحيط به، وعليه أصبحت الظاهرة اللغوية محل عناية المناهج الحداثية " فتحليل منهج لظاهرة لغوية قد يبرز من خلال ما يتخلل هذه الظاهرة من عناصر لسانية قد تسترعي الانتباه وتستوجب الالتفاف أكثر من عناصر أخرى، أو بما قد يُحيط بها من عوامل وظروف خارجة كالمستجدات الدينية أو السياسية أو الاجتماعية أو غيرها [1] " .

إن علاقة النقد باللغة زادت متانتها بعد تبلور الدراسات اللسانية " فاللغة هي المادة الأولى التي يستمدّ منها الأديب طرائق نسوجه حين يُبدع لوحة، أو لوحات أدبية، في عمله الإبداعي، لا ينبغي لها، إذا رقيت وحسنت، أن تقل جمالا وتأثيرا عن لوحة الرسّام العظيم "[2]. فكل أدب محكوم عليه أن ينضوي تحت لواء لغة ما بحكم طبيعة وظيفتها المزدوجة (تحقيق التواصل من جهة والتأثير في الملتقي بالكلمة الخلابة من جهة أخرى)، ولا تتجسد مادة الشكل للأثر الأدبي إلا عبر اللغة التي تعتبر الوسيلة الوحيدة المتوفرة للقاصّ أو الروائي أو الشاعر أو الخطيب ليُعبّر عمّا يختلج في نفسه أو ما يفكّـــر به أو ما يبدعه، ولما أصبحت اللغة في هذه المكانة اتجه الكتاب إلى سلامة العبارة التي تمكن للقارئ سهولة تفهّمها، وتجنبوا الألفاظ المهجورة وكل أشكال التنميق اللفظي حتى يكون اللفظ على قدر المعنى[3].

---

1 – عبد الجليل مرتاض، في مناهج البحث اللغوي، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2003 ، ص: 38 .

2 – عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومه، الجزائر ، 2002 ، ص: 162 .

3 – إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، ط2، دار الآفاق، الجزائر، 2003 ، ص: 95.

أصبحت اللغة النافذة التي يطل منها الناقد على الأعمال المتاحة للتحليل " فهي وعاءٌ يحوي كل القيم الفكرية والروحية، والمادية جميعا، فهي فوق التاريخ، وقبل الفلسفة، ذلك بأنها هي مادة الإبداع، وهي أساس المعرفة بالمعنيين الفلسفي والعام جميعا [1].

قام النقد الجديد على فرضية اعتبار اللغة هي كل شيء في الكتابة فبها يخرج العمل للوجود وبها يُقرأ وبها يُؤوّل ويُفهم، لكن سيطرة اللغة لا يعني أحادية القراءة " ذلك أن القراءة الجديدة تنطلق من الخلفيات المذهبية أو المدرسية، فالقراءة المتأثرة بالمذهب الاجتماعي غير القراءة النفسية والقراءة القائمة على النزعة الوجودية غير تلك القائمة على النزعة البنيوية " [2]. تتعدد القراءة واللغة واحدة، وإذا كان النص بنية تستقطب القراء على مستوياتهم، القارئ البسيط المتوسط الثقافة، القارئ المثقف، والقارئ المتخصص، فإنهم جميعا يتخذون لغة واحدة بمستوياتها للنفوذ إلى عالم النص بآليات مختلفة على اعتبار أن كل نص ينتمي إلى الأدب بمعناه الواسع هو شكل مركب من جمل تحدده علامات ظاهرة، والجمل المركبة تتضمن شكلا من المعاني، ومن جوهر اللغة أن يكون للكلمات والجمل معنى[3].

تتحدّد الظاهرة الأدبية وفق العلامة اللغوية، فالأدب حسب الناقد الألماني " فولفغانغ كايزر" يشمل كل ما قـُـيد لغويا بواسطة الكتابة [4].

والأديب فنان يُشبه الرسام والنحّات، يرسم بالكلمات والجمل لوحات فنية تشدّ القارئ تجعله يتجاوب معها بعد أن يكتشف مواطن الجمال واللذة فيها. وهذا لا يتأتى إلا عبر اللغة ذات المستوى الرفيع أو ما يُعرف باللغة الأدبية أو الشعرية وهي التي تكون لها القدرة على خلق أوضاع من نوع خاصّ، " والأدب الجميل هو الموضوع الحقيقيّ للدراسة الأدبية وهذا

---

1 – عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص: 166 .

2 – نفسه، ص: 65 .

3 – فولفغانغ كايزر، العمل الفني اللغوي (مدخل إلى علم الأدب)، تر : أبو العيد دودو، دار الامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2012 ، ص: 27 .

4 – نفسه، ص: 25 .

الموضوع له طبيعة محددة تكفي التمييز بينه وبين النصوص الأخرى "[1]. هذه الطبيعة المتميزة تصنعها تلك العبارات والجمل الجميلة الشعرية أو الشاعرية التي تخلق لنفسها أوضاعها الخاصّة.

وإذا كان الدرس اللساني قد اهتم بدراسة اللغة من خلال حقولها الأربعة : التراكيب، الصرف، الأصوات، والدلالة، فإن الحقل الأدبي ظلّ بعيدا عن اللسانيات غارقا في الأحكام الذاتية التأثرية، حتى جاءت الأسلوبية كعلم جديد متبلور عن البلاغة فحاولت هذه الأخيرة بطرحها العلمي ربط الظاهرة الأدبية باللغة واللسانيات[2].

والنص الأدبي ذلك البناء المتميز بما في لغته الخاصة من قوة وفعالية يتيح للبحث فيه بأن يُصبح قسما من علم اللغة [3] .

حاولت الدراسات المعاصرة في مجال النقد وضع قواعد علمية منهجية يتقيد بها عمل الناقد وليس من اليسير الوصول إلى الأهداف المنشودة في عالم الدراسة الأدبية، فالناقد يجد نفسه مطالباً باتخاذ مواقف وقرارات، وفي الوقت نفسه تخامره الشكوك في ما إذا كانت هذه المواقف والقرارات صالحة تسمح له بمواصلة السير في درب النقد واللغة.

هذه النقلة المتجهة نحو العلمية في القراءة اللسانية للخطاب الأدبي وخاصة بعد أطروحات " دي سوسير " وأعمال الشكلانيين الروس تدين بالفضل الكبير إلى اللغوي الروسي " رومان جاكبسون " الذي استطاع بفضل دراساته توجيه القرّاء في مجال الشعرية واللسانيات إذ أن اهتمامه بالشعرية قاده إلى حقل اللسانيات بافتراضاته الأولية عن فكرة الهيمنة في خطّاطته للتواصل أو طغيان وظيفة على الوظائف اللغوية الأخرى أثناء عملية التواصل القائمة على المُرسِـــل والمرسَل إليه والرسالة والقناة والشفرة والسياق، إذ نجده يحصر الوظيفة الشعرية في الرسالة ذاتها [4].

---

1 – نفسه، ص: 29

2 – الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، (مقاربة تحليلية لنظرية جاكبسون)، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص: 13 .

3 – فولفغانغ كايزر، المرجع السابق، ص: 34 .

4 – الطاهر بومزبر، المرجع السابق، ص: 14 .

فالرسالة أو النص له وظيفة أساسية تستقطب الناقد الذي لم تعد مهمته الكشف عن مراتب الغموض والتعقيد فيه وإنما الكشف عن القانون والنظام الذي يكتنف المعنى داخل العمل الفني واستيعابه، ومحاولة إخضاع الخطاب الأدبي إلى الفرضية والقانون والنظام ما هي إلا محاولة علمنة الخطاب النقدي الأدبي، وكما سلف الذكر فإن المناهج المعاصرة والتي تـــُـــعدّ نسقية (تهتم بالنظام) تحصر الرسالة الشعرية في البنية اللغوية التي لا تجد تأويلاتها وتفسيراتها خارج ذاتها. وقد حاولت هذه المناهج الحداثية وعلى رأسها البنيوية والسيميائية والتفكيكية تجاوز النقد المعياري والتوصّل إلى مفاهيم نظرية وافتراضات جديدة فتبنت مبادئ العلم التطبيقي ووصل النقد بالفلسفة التجريبية والارتكاز على الظاهراتية والبرغماتية، فاستطاعت هذه المناهج زعزعة دور المؤلف وتجاوز التاريخ والمجتمع وتأثيراتهما في العمل وإلغاء أدوارهم في عملية الإنتاج الشعري التي يحملها النص، واتخذت لها آليات علمية تقوم على الدقة والموضوعية والاستقصاء والتحليل " فاتجهت الأعمال إلى إبراز تلك البواعث التي يلفها وميض من الشاعرية[1].

جمهور العصر الحديث يختلف عن جمهور العصور السابقة فلم يعد هذا الجمهور يؤمن بالبطل الخارق ولا بالأساطير، وإنما أصبح يُطالب بتقديم العالم الواقعي في قالب شعري، فكأنه نوع من التناقض يُلح على الواقع من جهة ويستلذ بالشعرية التي ترتكز على الطبيعة الخيالية بصورها المتنوعة.

ولقد اغتدى النقد الأدبي بتطور الثقافة النقدية في الغرب وخصوصا بفضل أعمال الشكلانيين إبّان الحرب العلمية الأولى والتي تولدت عنها الشكلانية الفرنسية بعد منتصف القرن العشرين أدبيا أساسا [2]. تحولت وجهة النقد من طائفة الأدباء إلى الأجناس الأدبية وذهب بعض النقاد الأوروبيين مذهب " بول فاليري 1871 – 1945 " الذي كان يُردد أن الأدب موضوعه الأدب نفسه، ولما كان الادب موضوعه الأدب فالنقد هو الأدب[3].

---

1 – فولفغانغ كايزر، المرجع السابق، ص: 604 .

2 – عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، ص: 26 – 27 .

3 – نفسه، ص: 28 .

أغلب الدراسات النقدية الحديثة اتجهت إلى الأدب أو بالأحرى إلى النص الأدبي وحاولت مقاربته كنظام نسقي أو كنظام بنية قائمة وفق علائق بنيات جزئية وبهذا ألغيت سلطة المؤلف وحلت محلها سلطة القارئ، فسيادة المؤلف تنتهي بمجرد الانتهاء من الكتابة كما يرى " رولان بارث " إذ أن الدلالة تنفجر في لحظة انقطاع النص عن الصورة الحياتية لمؤلفه، وسيادة النص مقصورة على لغته واللغة عند بارث تمتلك نوعا من الهيمنة على مجريات تصنيف الكلام فهي ذات سلطة تشريعية، وبالتالي غدا النص لدى البنيويين وعلى رأسهم " بارث " و " جوليا كريستيفا " عملية تجسيد لنظام اللغة [1].

تركزت أعمال البنيويين في الكشف عن قواعد تنظيم البنية اللسانية للأدب لاعتقادهم أنّ اللغة منتجة للمعنى وليست حاملة له فقط، كما أن أغلبية المناهج المعاصرة تركز في دراساتها على اللغة، فحتى السيميائية أو التأويلية نحت هذا المنحى فركزت جهودها على المؤهلات اللسانية للقرّاء المتخصصين " فعندما يتمّ إنتاج نص ما لا لكي يقرأه قارئ بعينه، بل لكي يتداوله مجموعة كبيرة من القرّاء، فإن المؤلف يُدرك أن هذا النص لن يُؤوّل وفق رغباته هو، بل وفق استراتيجية معقدة من التفاعلات التي تستوعب داخلها القرّاء بمؤهلاتهم اللسانية[2].

أصبحت اللغة من أهم الوسائل إن لم نقل الوسيلة الوحيدة التي يتخذها المتلقي والناقد في مقاربته عالم النص سواء باعتباره بنية قابلة للتحليل كما دعت البنيوية أو التفكيك كما يدعو كبير التفكيكيين الفرنسي الجزائري " جاك دريدا " أو التأويل والتلقي، اجتمعت هذه المناهج واتفقت في طريقة المقاربة باتخاذ الأسس العلمية وتطبيق آلياتها على النص الأدبي، لكن السؤال المطروح هو: هل يتوافق الجمال مع العلم ؟ . حاولت الشعرية باحتكاكها مع العلوم اللغوية الأخرى الإجابة عن هذا السؤال فظهرت مقاربات استقصائية في الميدان النقدي الغربي والعربي بملاحظة العناصر الأدبية الممجدة مؤخرا والمتمثلة في التحام الشكل

---

1 – بشير تاوريريت، مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية) ، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 2008، ص: 16 .

2 – أومبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بن كَراد، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2000، ص: 85 .

بالمضمون وإلغاء الموروث ورفض العوامل الخارجية وموت المؤلف والقول بالقيمة المهيمنة، والتشديد على أهمية الإيقاع[1].

حدثت ثورة على المناهج السياقية التاريخية والاجتماعية والنفسية فأصبح المحور التاريخي مشبعا وحل محله المحور التزامني ونـــُـــظر إلى النص كبُنية نسقية تستوجب تفكيكها وإعادة بنائها ودراسة العلائق القائمة بين أجزائها، وقد اعتمدت هذه الدراسات على حقل اللسانيات وأطروحات " دي سوسير " مما أهلها لأن تلقب بالمناهج اللسانية.

1 – بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص: 49 .

الفصل الأول:

الشعرية في الخطاب النقدي.

- ✓المبحث الأول: الشعرية في النقد الأدبي الغربي.
- ✓المبحث الثاني: الشعرية في النقد الأدبي العربي.
- ✓المبحث الثالث : علاقة الشعرية بالحقول المعرفية الأخرى.
- ✓المبحث الرابع: شعرية السرد.

المبحث الأول: الشعرية في النقد الأدبي الغربي.

I. المفاهيم:

تداولت بعض المصطلحات على الساحة النقدية المعاصرة كثيرا، وتنوَّعت مفاهيمها حسب الاتجاهات والإيديولوجيات، فظهرت المدارس الأدبية وظهرت التجمعات والجمعيات، كلٌ ينظر إلى المفاهيم من زاوية خاصة.

ومن المصطلحات التي حظيت بنصيب وافر من الاهتمام مصطلح: الشعرية، بصيغة المصدر الصناعي، وهو مفهوم دخيل مثله مثل العلوم الأخرى منبته الغرب، فهو في لغة الأصل : " poétique " و " poétics " ، الأول من الفرنسية والثاني من الانجليزية، واللذان ينحدران من الكلمة اللاتينية: " poética "[1] . وحسب ذوي الاختصاص فهي كلمة ذات مفهوم لساني حديث يتفرع إلى ثلاث وحدات:

Poém : وحدة معجمية .

Léxéme : وهي في اللاتينية الشعر أو القصيدة.

اللاحقة: ic : وحدة مورفولوجية للدلالة على النسبة والجانب العلمي لهذا الحقل، أما اللاحقة s : فدلالتها الجمع، وفي المجموع نحصل على معنى : علوم الشعر: les sciences de la poésie .[2]

من خلال تتبع حركية هذا المصطلح يبدو أنه شهد تنوعات في المفاهيم واختلافات في بيئته الأصلية من ناقل إلى آخر، كما نجده قد تطور تاريخيا حتى حصل على مفهومه الحالي الشعرية poétique ، هذا المولود الجديد في العلوم اللسانية الذي لا يعدو أن يكون محاولة لوضع نظرية عامة ومجردة للأدب، تحاول استنباط القوانين التي تجعل من خطاب

---

1 – يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص: 272.

2 – رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، ط 01، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2007، ص: 71 – 72.

ما أدبيا[1] ، تعمل على تشخيص القوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، ويذهب بعضهم إلى إدراجها – الشعرية – ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات وبالأخص الأدب باعتباره خطاب متميز[2] ، فهي إذا تنظر إلى النص محاولة استقراءه واستنباط أهم القوانين التي تحكمه باعتباره الحقل الذي يوفر المادة القابلة للتحليل [3] ، يبدوأنّ هذا المصطلح ارتبط ارتباطا وثيقا باللغة فجعلها الجوهر والوسيلة.

وبعد أن كانت كلمة الشعرية تعني الصنع والابتكار في مختلف المجالات، أخذت تنحصر شيئا فشيئا حتى أصبحت دالة على الملكة الشعرية أو الأسلوب الخاص بالشعر [4]، وبالتالي اللغة باعتبارها الأداة التي يــُكتب بها الشعر، وعبر مراحل تطورها وتحولها تناولها النقاد الغربيون الحداثيون وصنفوها تصنيفات لغوية علمية انطلاقا من أقطاب الشكلانية إلى " بارث " ، " تودوروف " وغيرهما.

فاللغوي الروسي " جاكبسون " المنتمي إلى حلقة موسكو فالأوبوياز صاحب خطاطة التواصل اللسانية يرى أنّ كل عامل من عوامل خطاطته يــُولد وظيفة لسانية، فالمرسل مثلا الوظيفة التعبيرية الانفعالية والمــُــرسل إليه الوظيفة الإفهامية، والرسالة بحد ذاتها الوظيفة الشعرية التي حصرها في الشعر، يقول: " ويمكن لهذه الوظيفة الشعرية أن تتحقق في الشعر على وجه الخصوص، باعتماد الاستعارة أساسا" [5] .

وصل " جاكبسون " إلى نتيجة مفادها أن الشعر هو الحقل الخصب للشعرية، ومفهومه على حد تعبيره غير قارّ متغير مع الزمن " إلا أن الوظيفة الشعرية هي كما أكد الشكلانيون عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله " [6].

---

1 – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ط 01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص: 9.

2 – تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامية، دار طوبقال للنشر، ط02، المغرب، ص: 6.

3 – حسن ناظم، المرجع السابق، ص: 6.

4 – يوسف وغليسي، المرجع السابق، ص: 272.

5 – رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، ط01 ، دار طوبقال للنشر، المغرب، 1988، ص: 8.

6 – نفسه، ص: 19.

ويذهـــب " جون كوهن " إلى حصر الشعرية في الشعـــر هـــــو كـــذلك معتبرا إيَّاها " علـــم موضوعـــه الشعـــــر

" la poétique est une science dont la poésie est l'objet " [1] .

ويعتبر " كوهن " الشعرية كاللسانيات تهتم باللغة وحدها وتختلف عنها في المادة، فالأولى تتخذ اللغة عامة مادتها وتقتصر الثانية على شكل خاص من أشكال اللغة (الخطاب الأدبي والشعر على سبيل الحصر)[2] .

لقد بني " كوهن " شعريته على أساس الانزياح فهي تتحدد بمقدار الجناسات والاستعارات والصور والإيقاع والتوازي ... .

أما " تودوروف " فقد اعتبرها نظرية داخلية للأدب حين يقول: " إن المظاهر الأشدّ أدبية في الأدب، والتي ينفرد لوحده بامتلاكها هي التي تكون موضوع الشعرية " [3] .

فما يهم الشعرية عندهُ هو أدبية الأدب أي ما يجعل من عمل ما أدبيا، حيث تصب اهتمامها على خصائص الخطاب الأدبي في بنيته المجردة لأجل استنباط القوانين الداخلية التي تنظم ولادة هذا الخطاب، ولا تهتمّ بالنصوص الأدبية باعتبارها إبداعات فردية ولا يهمها الأثر الأدبي في ذاته، وقد صرّح " تودورف " بأنه أخذها عن العالم اللغوي " فاليري " الذي أطلق هذه التسمية (الشعرية) على " كل ما له الصلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة "[4] .

فهي كما يراها " فاليري " اسمٌ ينطبق على معناه الاشتقاقي ، أي هي فضاء لكل ما له صلة بإبداع كتب، ومن ثمَّ فهي ليست مجموعة من القواعد والمبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر وإنما هي دراسة الخصائص النصية، والشعريات عنده مرتبطة بالاستعمال العام وليست محصورة في مجموعة قواعد أو فن الشعر[5].

---

1 – جون كوهن، بـــُنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي و محمد العمري، دار طوبقال، المغرب، 1986، ص: 7.

2 – نفسه، ص: 40.

3 – تودوروف، المرجع السابق، ص: 84.

4 – نفسه، ص: 24.

5 – رابح بوحوش، المرجع السابق، ص: 73.

وحسب القاموس الموسوعي لعلوم اللغة فإن الشعرية لفظٌ ينحصر في ثلاثة مفاهيم:

1 – أيُّ نظرية داخلية للأدب .

2 – تحليل أساليب النصوص.

3 – استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي[1].

وكما سلف الذكر فإنّ اختيار تودوروف قد وقع على المفهوم الأوّل، بانطلاقه من السؤال التالي: ما الأدب ؟ وهو السؤال الذي لابدّ للشعرية أن تجيب عنه، فهي كنظرية تحاول استقراء العناصر التي تجعل العمل أدبيا .

تعدّدت المفاهيم من موطن إلى آخر و من علم إلى غيره، ففي فرنسا نجد لغويا آخر أدلى بدلوه في هذا الشأن وهو " رولان بارث " الذي يعتبرها " وصفا يُطلق على وضعية المواجهة بين المادة واللغة "[2]، كما تدل على كل موضوع جمالي جم الطاقات الإيحائية، من شأنه تفجير ينابيع القول الشعري في أعماق الذات القائلة، وإثارة المتلقي إذ يذهب بخياله إلى عالم مثالي حالم[3] .

ربطها " بارث " بالجمال ووقفها على المُرسِل والمُرسَـــل إليه، وعلاقة الإثارة الناشئة بينهما فالإبحارُ في عالم المثالية والحلم وكل ما يـــُشعرنا باللذة والإمتاع.

كل من " بارث " و " تودورف " وجها الوجهة نحو القراءة لإيجاد معنى النص، هذا المعنى الاحتمالي، فما تصبو إليه الشعرية هو كشف قوانين الإبداع في الخطاب الأدبي منطلقة من النص باعتباره بُنية منفتحة [4] . والنص يختلف عن الأثر الأدبي حيث أن هذا الأخير هو من إنتاج المؤلـــِّف الحقيقي، أما النص فهو من إنتاج القارئ الذي يُـــوسع من أبعاده بالقراءة. وطرق استنطاق النص تختلف، وبذلك اكتسبت الشعرية صفة التعددية، وحضورها يُعدُّ إلغاءٌ للآراء الانطباعية والحدسية [5] .

---

1 – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ط 06، المركز الثافي العربي، المغرب، 2006، ص: 23.

2 – R. Barthes système de la mode ;ed du seuiel ; paris ; 1967 ; p 239.

3 – يوسف وغليسي، المرجع السابق، ص: 276.

4 – حسن ناظم، المرجع السابق، ص: 33.

5 – نفسه، ص: 35.

II. الشعرية عبر تاريخ النقــد الغربي:

شعرية أرسطو: بواكير الدراسات الشعرية تعود إلى اليونان مع المعلم أرسطو، ولابد لنا من العودة إلى الجذر لمعرفة الفرع، وعليه فالتنقيب في أعماق التاريخ من أولى أوليات أية دراسة، ومن خلال استقرائه يكشف لنا قيام نظريات أدبية مشتركة بين مختلف الحضارات تصبو إلى هدف موحد يتمثل في استنباط قوانين الأعمال الأدبية، لكن عملية الكشف عن تلك القوانين كانت متفاوتة، لاهتمام بعض الأمم بأجناس أدبية دون أخرى[1] .

وبالعودة إلى التاريخ أقرّ النقاد أن الخطاب حول الأدب نشأ مع نشوئه إذ أن هناك مقاطع تاريخية تمثل النماذج الأولى للنقد في أجزاء من عمل هوميروس ــ صاحب الإلياذة المخلّدة لحرب طروادة ــ [2] .

ولو بحثنا عن مفهوم دقيق للشعرية في العهود الأولى لوجدناهُ ينطلق من التصور الفلسفي لمفهوم الجمال حيث يعتبره أفلاطون بأنه الشيء الذي تكون به الأشياء الجميلة جميلة، ومن هذا المنطلق فالشعرية تدل على ما يجعل من نص ما جميلا [3] .

وقد أرجع أغلبية النقاد أصل هذا المصطلح إلى الاستعمال الآرسطي، فتودوروف يُــقرُّ أنّ كتاب أرسطو " فن الشعر " يُعدُّ أول كتاب منهجي لا يمكن أن يُقارن بأي كتاب آخر، وبهذا لا تعدو الدراسات الشعرية اللاحقة أن تكون إعادة تأويل لكتابه. ويقول أيضا: " ولكي نبرر استعمالنا لهذه اللفظة يمكننا التذكير بأن أشهر الشعريات، شعرية أرسطو، لم تكن سوى نظرية تتصل بخصائص بعض أنماط الخطاب الأدبي[4] .

---

1 – حسن ناظم، المرجع السابق، ص: 20 .

2 – تودوروف، المرجع السابق، ص: 10.

3 – خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النص، مجلة الجسرة الثقافية، العدد 22، الدوحة، قطر، 2010، ص: 26 .

4 – تودوروفن المرجع السابق، ص: 24.

يبدو أن تودوروف استنبط أسلوبه للشعرية من مفهوم أرسطو الذي يرى أنها نظرية تبحث في خصائص بعض أنماط الخطاب، إذ أنها تدل على النظرية العامة للأعمال الأدبية[1] .

وقد وصف تودوروف كتاب فن الشعر أو كما يسمى " البويطيقا" بالإنسان الذي خرج من بطن أمّه بشوارب يتخلّلها المشيب، وهي إشارة لطيفة إلى شعريات أرسطو التي تميّزت بمواصفات العلم ــ بمقياس الشعريات الحديثة ــ[2].

أول عمل يستوقفنا إذا هو مؤلف أرسطو الذي انطلق فيه من المبادئ الأوّلية وتدرج نحو الجزئيات معتمدا المنهج الاستقرائي، فقد حلل بعض الأنواع الأدبية السائدة آنداك خاصة المأساة والملحمة، وبعد التحليل وصل إلى الأحكام أي استنباط القوانين من الواقعة الأدبية، كما تجدر الإشارة أنه تبنَّى نظرية المحاكاة التي جاء بها أستاذه أفلاطون وهو يصفها بأنها قانون للفن بصفة عامة، وتختلف وفق الوسائل والموضوعات والطريقة، ومن هذا المفهوم حدد أرسطو ماهية المأساة التي اعتبرها محاكاة لفعل نبيل لها ألوان التزيين الخاصة بها، وتتم هذه المحاكاة بواسطة الأشخاص الفاعلة لا الحكاية [3]، أما الملحمة فهي قصة تختلف عن المأساة في الطول والزمن والنشيد والمنظر المسرحي.

تناول مؤلَّف أرسطو خصائص الأجناس السائدة آنذاك بالأخص الملحمة والدراما، وهو كتاب في المحاكاة عن طريق الكلام (التمثيل)، وقد عــــدَّ كتاباً في نظرية الأجناس الأدبية من طرف مجموعة من رواد النقد الغربي كتودوروف وميخائيل باختين الذي اعتبره ركيزة ثابتة في نظرية الأجناس الأدبية[4] .

القول الذي يمكن الخلوص إليه هو أنَّ كتاب فن الشعر عُــدَّ أصلا ورافداً للشعرية لتناوله لنظرية الأجناس وتركيزه على الشعر، كما أنَّ مقولاته التي تبناها البعض تظل الرصيد الذي يدّخره علم النص لشرح خصوصية النصوص الأدبية[5] .

---

1 – يوسف وغليسي، المرجع السابق، ص: 273.

2 – رابح بوحوش ، المرجع السابق ، ص : 72

3 – حسن ناظم، المرجع السابق، ص: 21

4 – نفسه، ص: 24.

5 – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص: 47.

وعليه فالنظرية الأدبية من حيث هي بحث ماهية الأدب بأجناسه وأنواعه قديمة ضاربة جذورها في أعماق التاريخ موغلة في الزمن إيغال البحث في طبيعة الأدب[1] .

نوجز[2] مسار الشعرية لنتحدث عن القرون :السادس والسابع والثامن عشر التي شهدت ظهور العديد من الأنواع الأدبية الجديدة الناتجة عن أنواع أخرى بفعل التحول، ونجد مثلا قصص الرومانس الناشئة عن الملحمة والميلودراما والدراما البرجوازية المحوَّلة عن التراجيديا، وعند حلول القرن 19م غُـيِّـبَ الحديث عن الأنواع لاهتمام الرومانسيين بشخصية المبدع فاختفى ذلك المصطلح لينبعث من جديد مع الشكليين الروس بإثارتهم لنظرية السلالات الأدبية[3]، حيث اكتشفوا بعد دراستهم للأسلوب أن كل جنس أدبي له طريقته التي تميزه في استخدام اللغةـ وبتعمقهم في هذا البحث اكتشفوا أمرا مهما وهو أن للأسلوب الشعري أنساقا خاصة تختلف عن تلك التي تميز أجناس أخرى كالسرد القصصي، ومن بين النتائج التي توصلوا إليها أنّ البحث في الخصائص الأدبية لجنس أدبيٍ ما لا يحتاج إلى تراكمٍ تاريخيّ، بل يكفي تتبّع واستنباط القيم الأسلوبية والفنية المشتركة في نوع من النصوص، فالأدبي لا يُنظر إليه من حيث علاقته بالزمن وإنما من حيث علاقته مع النصوص الأخرى المنتسبة إلى نفس النوع أو تعارضه مع نصوص منتمية إلى نوع آخر[4] .

يستوقفنا الحديث عن الشعرية في محطة تاريخية هامة من محطاتها هذه المحطة تقودنا إلى المدرسة الشكلانية وتعاملها مع المصطلح.

<u>الشعرية عند الشكلانيين الروس:</u>

لابأس أن نبدأ في هذا العرض بتعريفٍ موجز لهذه المدرسة: وهي مدرسة نقدية انتعشت في روسيا من 1915 إلى 1930م حين قضى عليها النظام السياسي لأسباب إيديولوجية، وكان مبدؤها يقوم على أن لغة الأدب ليست أداة نقل أفكار فحسب وإنما الشكل فيها هو الجوهر ومن هنا جاءها اسم " الشكلية "، وقد نشأت الحركة الشكلية كتيار متمرد

---

1 – إبراهيم خليل، في نظريةا لأدب وعلم النص، منشورات الاختلاف، ط 01، الجزائر، 2010، ص: 13.

2 – تجنبا للإطالة تجاوزنا الحديث عن بعض العصور التي لم أفل فيها بريق الأدب والنقد.

3 - إبراهيم خليل، المرجع السابق، ص: 14 .

4 - نفسه، ص: 15.

على المناهج السياقية السائدة آنذاك في الساحة النقدية، وبفضل مجهودات أقطابها استطاعت تغيير وجهة النظر إلى الخطاب الأدبي، فحاولت تأسيس شعرية حديثة ترى بضرورة إقامة علم مختص بالأدب أي وضع مبادئ مستنبطة من الأدب نفسه فتكون المنهجية غير قارّة خاضعة لتغيّــرات طبقا لمتطلبات التطبيق، والمنهج الشكلي غير منطوي على منهجية محددة [1] .

فرض الاتجاه الشكلي نفسه وسط المناهج المتنوعة في بداية القرن العشرين، منطلقا من فكرة الأدبية ومُرسخا أسسه بواسطة جماعتين : جماعة موسكو اللغوية، وجمعية اللغة الشعرية المعروفة بجماعة الأوبوياز opoyaz بزعامة الرائدين "شكلوفيسكي" و"إخنباوم" [2] .

يبحث الشكليون في الواقعة الأدبية الخام ليصلوا إلى خصائصها من خلال مبادئ يفرضها نظام الواقعة، والأدب عندهم يوصف بالواقعة ومجموعة من الخصائص القولية، وبالتالي هذه الواقعة قابلة للبحث العلمي، فنبذوا الاتجاهات والعلوم الأخرى في دراسة هذه الواقعة[3] ، وسخروا جهودهم في دراسة أدبية النص وفق أسس وثوابت مستوحاة من الدرس اللساني الحديث [4] فأولوا اهتمامهم بالشعرية كعلمٍ يبحث في أدبية النصوص، ومن مبدأ الأدبية انطلقوا في تعاملهم مع الواقعة، وقد لخّصه " جاكبسون " أحد أعضاء الشكليين في قوله : " ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب وإنما الأدبية أي ما يجعل من عمل معيّن عملا أدبياً " [5] .

حصر الشكليون رؤيتهم في نطاق النص وألغوا كلّ ما يمكن أن يتّصل به، وحجتهم في ذلك أنّ الدراسات التي تتناول الأثر الأدبي من وجهة نفسية أواجتماعية أوغيرها تخرج عن نطاق علم صناعة الأدب وتدخل في نطاق علم النفس أوعلم الإجتماع... [6]

كان الانطلاق النظري للشكليين نابعا من فكرة التمييز بين اللغة اليومية واللغة الشعرية

---

1 - حسن ناظم، المرجع السابق، ص: 79 .

2 - فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، الجزائر، ص: 198.

3 - حسن ناظم، المرجع السابق، ص:79 .

4 - فيصل الأحمر ونبيل دادوة، المرجع السابق، ص: 193.

5 - تودوروف، المرجع السابق، ص: 84.

6 - فيصل الأحمر، المرجع السابق ، ص : 194.

والتفريق بين مختلف وظائفها، فالدلالة إشكالية غير مطروحة لديهم باعتبارهم يتعاملون مع الحقائق اللغوية كمادة قابلة للتعليل والتطبيق الإجرائي.

تصور الشكليين لمفهوم الشكل: يتحدد مفهومه من خلال استخدام خاص لمكونات العمل الأدبي وليس من خلال المكونات نفسها، وبالتالي رفضوا فكرة أنَّ الشكل يحتوي المضمون بل هو " وحدة ديناميكية ملموسة، لها معنًى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي[1] ، ومن خلال هذا التصور للشكل أكتشف النسق بحيث يكون الشكل محصلة أنساق فنية عدة.

تصور الشكليين للغة الشعرية: حسب تودوروف فإنَّ هذا التصور هو جوهر شعرية تلك المدرسة، ويتلخص في ما يلي:

- وضع مقابلة بين اللغة اليومية واللغة الشعرية كما سلف الذكر حيث كانت هذه المقابلة بمثابة نسق منهجي لتأسيس نظرية للشعـــر حسب أحد أقطاب المـــدرسة " ياكو بينسكي " yakoubinsky ، فالظواهر اللسانية تـــُصنف من وجهة نظر الهدف الذي يتوخاه المتكلم، فإذا كان هدفه توصيل المعلومة فإنَّ المسألة تتعلق بنظام اللغة اليومية بحيث لا يكون للعناصر اللسانية – الأصوات وعناصر الصرف – أيّ قيمة مستقلة، وهذه المكونات في هذه ا لحالة هي أداة للتوصيل، لكن إذا كان الهدف ليس توصيليا فإنَّ هذه المكونات اللسانية تصبح ذات قيمة مستقلة، ومنه فإن للأصوات في الشعر قيمة مستقلة عن المهمة التواصلية[2] .
- حاول "شكلوفيسكي" وضع نظرية في القراءة انطلاقا من التقابل بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، فاللغة الشعرية ذاتية الغائية، بينما اللغة اليومية مغايرة الغائية، نقل "شكلوفيسكي" صفة ذاتية الغائية من مستوى لغة الشعر إلى مستوى القراءة، أي أنَّ تلقي القارئ للغة الشعرية هو الذي يُوصف بذاتية الغائية. هذان التصوران سيكونان بمثابة جزئيات لظاهرة شاملة طرحها قطب آخر من أقطاب الشكلية " تينيانوف " وحدّد عبرها الأدب بأنه سلسلة تتطور عبر الانفعالات وبالتالي لا يكون للخصوصية الأدبية وجود إلا ضمن نطاق تاريخي انفعالي، وحسب " تينيانوف " فإنّ وجود

1 - إخنباوم بوريس، نظرية المنهج الشكلي، ص: 35.

2 - حسن ناظم، المرجع السابق، ص: 81.

الواقعة الأدبية متعلق بوظيفتها، حيث ما هو في مرحلة ما واقعة أدبية يتطور ويُصبح في مرحلة أخرى واقعة عادية من الكلام الشائع[1] .

يبدو أن الشكلية بأقطابها كانت رافدا أساسيا من روافد الشعرية المعاصرة المتخذة اللغة منطلقا لها.

الشعرية واللسانيات:

كما رأينا فإنّ للشعرية تاريخا طويلا يمتدّ إلى عهد الإغريق، فأصولها متجذّرة في كتاب "أرسطو" لكن كنظرية مبنية على أسس علمية منهجية ظهرت إرهاصاتها مع نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين، حين حاول علماء الغرب استرجاع أمجادهم الضائعة بنهضة فكرية شملت مختلف المجالات، وكان للدراسات اللغوية الحظ الوافر في الإفادة من العلوم التجريبية، حيث عمل العديد على ردّ الإعتبار للغة، ونذكر على وجه الخصوص ما قام به العالم اللغوي السويسري "فاردیناند دي سوسير" (1856 – 1913) الذي رأى أنّ اللغة كانت تُوظّف لأداء أغراض علوم أخرى، فحاول حصر دراساته في المجال اللغوي على أن تكون الجوهر الذي يُدرس لذاته لا لغيره، والأدب لا يمكن أن يكون نظاما رمزيا كما يمكن للرسم أن يكون، وإنّما هو نظام ثانوي يستعمل نظاما قبله هو اللغة[2] . العمل الأدبي إذاً مرجعيته اللغة، وهو لا يمكن أن يبتعد عنها والشعرية كنظرية لغوية علمية تهتمّ بقضايا البنية اللسانية حسب جاكبسون الذي يرى أنّ اللسانيات هي العلم الشامل لهذه البنيات وعليه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزّء من اللسانيات [3] .

تبنّت إذاً اللسانيات الشعرية في حلّتها الجديدة و أصبحت تمثّل أهمّ روافدها، بعد أن استطاع " دي سوسير " تغيير وجهة النقد نحو اللغة وبعد اكتشافه لقصور الدراسات اللغوية العلمية القديمة خاصة علم المنطق وفقه اللغة (الفيلولوجيا) ، فهما يكرّسان

1 - نفسه، ص: 82.

2 - تز . تودوروف، المرجع السابق، ص : 31 .

3 - رومان جاكبسون، المرجع السابق ، ص : 24 .

المعيارية و لا ينظران إلى اللغة ككائن حيّ، يركّزان على اللغة المكتوبة ويهملان اللغة المنطوقة التي أعطاها " دي سوسير " الأولوية، فالنطق أسبق من الكتابة واللغة أوّلا متواليات صوتية ورموز كتابية تشير إلى هذه المتواليات ثانيا [1] .

نظر "دي سوسير " بحذر إلى الدراسات اللغوية القديمة ورفضها ثمّ أحدث ثورة في مجالها بتأسيسه لنظام من الثنائيات المتقابلة و التي أنتجت تحوّلات في النظر إلى اللغة . كان على رأس تلك الثنائيات السوسيرية ثنائية : – اللغة "langue" / – الكلام « parole » – اعتبر "دي سوسير" اللغة نظاما نحويا خامدا في أدمغة البشر وهي مرجعية اجتماعية ومخزون نحوي أمّا الكلام ففردي يؤدّيه الشخص [2] . وعليه فاللغة قدرة لسانية، والكلام قول خاص و اللسان كعضو فيزيولوجي نظام لغوي (يخضع للتحليل الفيزيائي و الفيزيولوجي العضوي و النفسي) .

– اللغة « langue »

– اللسان « langage » ← الكلام « parole »

– اللسان ليس موضوع اللسانيات لأنّه خليط غير متجانس يضمّ الظواهر الفيزيائية والفيزيولوجية، لهذا انطلق " دي سوسير " من اللغة في دراسته اللسانية، فهي " كلٌّ في ذاتها وتتوفّر على صيغ ثابتة ومستقلّة [3] .

– ومن الثنائيات السوسيرية التي كان لها الفضل المباشر في صياغة مفهوم حديث للشعرية ثنائية : – المحور التاريخي التعاقبي (diachronic) / – المحور التزامني الوصفي (synchronic)

انتقد " دي سوسير " الدراسة التاريخية واعتبرها مشبعة فالتاريخية ترتكز على دراسة الظواهر في مسارها وصيرورتها في الزمن وتحوّلاتها المختلفة أمّا الوصفية فتعنى بتحليل نظام الظواهر في لحظة زمنية معينة بغض النظر عن تاريخها السابق وتطوّرها اللاحق، ومنه فاللغة تُدرس لذاتها وتُحلّل كنظام قائم وفق مجموعة علائق بين بنياته

1 - حسن ناظم ، المرجع السابق ، ص : 49 .

2 - نفسه ، ص : 50 .

3 - حسن ناظم، المرجع السابق، ص : 51 .

الجزئية .

– ثنائية علم اللغة الخارجي / علم اللغة الداخلي، فالأوّل مرتبط بالعلاقات والظروف والبيئات والأوضاع الخارجية المتصلة بالحقائق اللغوية، والثاني مرتبط بالقوانين المنبثقة من اللغة ذاتها بغض النظر عن الإطار الخارجي .

– الثنائية الأساسية كذلك ثنائية الدال / المدلول signifiant / signifier : الدال صورة صوتية والمدلول صورة ذهنية يجمعهما الدليل وفق علاقة اعتباطية (العلاقة الاعتباطية ذات أصل يوناني حسب " جاكبسون ") . توصف اللغة على أنّها نظام من الأدلّة الاعتباطية والعرفية الضرورية، فالصلة بين الصوت (الصورة الصوتية) والمفهوم (الصورة الذهنية) صلة ليست بالسببية أو شيء آخر وإنّما اعتباطية في طبيعتها .

ومن هذه الثنائيات انطلق اللغويون المعاصرون في تنظيرهم لمفاهيم الشعرية، فهذه المبادئ هي الموجّه الأساسي لوجهات النظر المتبلورة فيها الشعرية، لكنّها لم تكتف بهذه المفاهيم بل وسّعتها للضرورة التي فرضتها النصوص الأدبية للوصول إلى شعريتها، "فمنهج اللسانيات علمي في تحليل الظواهر الأدبية، وحضور العلم يغيّر طبيعة الموضوع من العفوية إلى السببية ومن العشوائية والحدسية إلى الطبيعية التنظيمية "[1] .

وحسب " كوهين " فإنّه لكي تكون الشعرية علماً يجب أن تتّخذ المحايثة مبدأ لها كما فعلت اللسانيات بعزل النص أو الواقعة الأدبية عن منشئها وظروفها الخارجية المحيطة بها، إلاّ أنّ الفرق بينهما يكمن في كون الشعرية تعالج شكلاً من أشكال اللغة أمّا اللسانيات فتعنى بالقضايا اللغوية عامة [2] .

الملاحظ أنّ اللغة أصبحت موضوعا لعدّة علوم كاللسانيات و فقه اللغة والأنثروبولوجيا وقد استطاعت الشعرية اعتماداً عليها أن تأخذ من هذه العلوم وتجعلها سنداً لها كما يقول " تودوروف " : ".. ومن هذا الموقع تُسهم الشعرية في المشروع

1 - حسن ناظم، المرجع السابق ، ص : 69 .

2 - جون كوهن ، المرجع السابق، ص : 40 .

الدلائلي العام، الموحّد بين كلّ الاتجاهات التي يمثّل الدليل نقطة انطلاقها."[1]

يبدو أنّ تودوروف جعل الشعرية في أصناف الاتجاهات أو العلوم التي تنطلق في بحوثها من اللغة .

حدث هناك تفاعل إيجابي ناتج عن علاقة اللسانيات بالشعرية، فهذه الأخيرة تسعى إلى مقاربة النصوص اللغوية الإبداعية في ضوء منهج اللسانيات التي انطلقت من زاوية نظر جديدة إلى طرق دراسة القضايا اللغوية، وقد أكّد على هذه العلاقة " جاكبسون " الذي يلحّ على ضرورة ارتباطهما بقوله :" ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى ."[2] كما يؤكّد أحقية اللغة الشعرية باهتمام اللسانيات نظراً لكلية الشعر في الثقافة الإنسانية[3].

أمّا تزيفتان تودوروف فقد حاول الجمع بين اللسانيات والشعرية في إطار نظام سيميائي واحد من خلال موضوعهـــما أوتوحيد موضوعهما الأنظمـــة الدالـــة : « les systhemes signifiquatifes » كما يعتبر علاقتهما وجودية مضمرة فاللسانيات ليست علم اللغة الوحيد إذْ أنّها تتّخذ نمطاً من البنيات اللسانية (الصوتية، والنحوية والدلالية) موضوعاً لها من دون أنماط أخرى والأدب موضوع عدّة حقول معرفية كعلم النفس وفلسفة اللغة، والشعرية من هذه الحقول . ويصرّ "تودوروف" على معرفة الوسائل اللسانية المتوفّرة لدى الكاتب الأديب باعتبار العمل الأدبي مصنوع من كلمات لا يختلف عن أيّ ملفوظ لساني والكلام مفهوم تقترب منه بعض معاني لفظة أسلوب، ووصف هذه الكلمة من أولويات الناقد .[4]

الشعرية كما يبدو ذات صلة وثيقة بالدراسات اللسانية المعاصرة وهي حين ارتبطت بالقضايا اللغوية و تخلّصت من النزعة الانطباعية ومن الحدس، وحين اقتربت من صفة

---

1 - تودوروف ، المرجع السابق، ص : 28 .

2 - رومان جاكبسون، المرجع السابق ص : 35 .

3 - نفسه، ص : 77

4 - تودوروف ، المرجع السابق ، ص : 38.

العلمية كان هذا عصارة جهود اللسانيين الكبار . فالشعرية الحديثة إذاً اتخذت لها اللسانيات مرجعية و أرضية صلبة .

المبحث الثاني : الشعرية في النقد الأدبي العربي:

I. المفاهيم :

تعدّدت تسمية مصطلح الشعرية في الساحة النقدية العربية المعاصرة إنْ لم نقل الترجمة على اعتبار ما قام به العديد من النقاد العرب من نقل للمصطلح من بيئته الغربية إلى البيئة العربية ، فقد نقله الناقدان : " شكري المبخوت " و " رجاء بن سلامة " بصيغة المصدر الصناعي " الشعرية poetique " حين ترجما كتاب " الشعرية " "لتودوروف" وكذا فعل مبارك حنون ومحمد الولي في ترجمتهما لكتاب " قضايا الشعرية " ل"رومان جاكبسون " .

أمّا روّاد النقد العربي المعاصر فقد تركوا بصماتهم في هذا الحقل كلٌّ بأسلوبه فالناقد التونسي "عبد السلام المسدي " أطلق عليها اسم "الإنشائية " وهو يرى في مصطلح الشعرية انتقاصاً من حقلها الدلالي مُرجعاً السبب إلى أنّ اللفظة لا تعني الوقوف عند حدود الشعر وإنّما هي شاملة للظاهرة الأدبية عموماً ويذهب إلى اعتبار الدلالة الأصلية الخلق و الإنشاء محدّدا وظيفتها كالآتي : " و الإنشائية تهدف إلى ضبط مقولات الأدب من حيث هو ظاهرة تتنوّع أشكالها وتستند إلى مبادئ موحّدة "[1] .

ربط المسدي إذاً الإنشائية – على حدّ تعبيره – بكلّ أشكال الأدب ووحّد المبادئ التي تخضع لها هذه الأشكال عند مقاربتها .

ومن النقاد العرب الذين اهتمّوا بالمصطلح :السعودي "عبد الله الغذّامي " الذي حذا حذو "جاكبسون " في بحثه عن جواب لسؤال هذا الأخير –ما الذي يجعل الرسالة اللغوية عملا فنّيا ؟ كما اعتبر هو كذلك مصطلح "الشعرية" قاصراً واستبدله بمصطلح "الشاعرية" محاولاً فتح مجال التمدّد له، فالشعرية مصطلح يقترب من الشعر أمّا الشاعرية فمصطلح جامع

1 - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس ، ص : 171.

يصف اللغة الأدبية في النثر و الشعر ويضمّ مصطلحي الأدبية والأسلوبية [1] . الغذّامي في ما ذهب إليه و تبنّاه يرتكز على الاستخدام الشعبي للمصطلح، حيث يقول الناس عن جماليات الأشياء : – موسيقى شاعرية – منظر شاعري – موقف شاعري ... وهم هنا لايقصدون الشعر و إنّما القصد جمالية الشيء [2] .

يحصر الغذامي المصطلح في اللغة فهي لغة عن اللغة تهتم بها وبما وراءها بما تـــُـــحدثه من تأويل لا يظهر في الكلمات، فهي الكليات النظرية عن الأدب، نابعة منه وتهدف إلى تأسيس مساره[3].

من خلال تعريف الغذامي للشعرية يبدو لنا جليا أن اللغة أتخذت كقاعدة أساسية لمقاربة النصوص، فخير وسيلة لاستقراء النص هي الانطلاق من مصدره اللغوي وكي يكتسب شاعريته يخضع قوله اللغوي إلى تحوّل فني ينقله من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي[4].

أما كمال أبو ديب فيرى أن الشعرية تكتسي الشمولية فهي خاصة علائقية تجسد في النص شبكة من العلاقات النامية، ولا جدوى من تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالصورة أو الوزن أو الموقف، لأن كل منها يمكن أن يـــقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا[5] .

يركز أبو ديب على البنية فالظواهر الأدبية عند تواشجها وتعانقها تكون لها القدرة على خلق الشعرية، وينطلق في شعريته من النص الشعري لكنه لا يعارض التعريفات الحديثة فهو يرى أن النص الشعري يطرح مادته للتحليل ،هذه المادة لا يعدو أن تكون لغته، وجوده الفيزيائي على الصفحة أو في الفضاء الصوتي، وعليه فلا بد من استقطاب نظريات كل من الصوتيات والدلالة لاستنباط شعرية النص[6].

---

1 - عبد الله الغذّامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، ط6، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص: 22 .

2 - عبد الله الغذّامي، المرجع السابق، ص : 22 .

3 - نفسه، ص: 24.

4 - نفسه، ص: 11.

5 - رابح بوحوش، المرجع السابق، ص: 75.

6 - نفسه، ص: 75.

يوافق أبو ديب جيرار جنيت في طرحه كون الشعرية ما هي إلا بلاغة جديدة تُكتشف من خلال الظواهر النصية كالانزياح بأنواعه.

و يربط الدكتور عبد الملك مرتاض الشعرية بالفن عبر اللغة، فشعرية الفن لا يمكن أن تـــُـــتصوّر إلا على أساس أنها علاقة نقدية بين الفن واللغة، هذه العلاقة تعني أن إبداعا ما هو إبداع فن حيث يكتسب فاعلية نقل الخطاب الذي يثيره[1].

فاللغة حسب مرتاض هي المحور الأساسي في العملية " فلا ينبغي للشعريات إلا أن تكون داخلة اللغة، وباللغة وحدها وشعرية الفن تقف على هذا الإطار" [2].

ويذهب مرتاض إلى أن شعريات الفن ما هي إلا بناء للفن فالأديب على حد تعبيره عندما يُبدع عملا أدبيا ما إنما هو يتفنن في كتاباته فهو فنان وبالتالي كل كتاب فن من فنون الإبداع[3].

ما يُلاحظ هو أن مرتاض لم يحصر الشعرية في الشعر فقط بل تتعداه إلى كل ما هو رفيع بديع في الأدب.

من الممكن القول أن مقاربة الخطاب الأدبي العربي وفق آليات معاصرة أضحى جديرا بالاهتمام في حقوله المتنوعة.

II. <u>الشعرية عبر تاريخ النقد العربي:</u>

أول مصدر حقيق بنا أن نعود إليه هو النص القرآني فمنه " بُعثت عدة دراسات كان هدفها التفريق بينه وبين النص الشعري مؤكدة على تفوق الأول، كما جعلت منه دون قصد نموذجا أدبيا جديدا " [4].

---

1 - عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2007، ص: 65.

2 - نفسه، ص: 64 .

3 - نفسه، ص: 67.

4 - أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ص: 36 .

وفي هذا الشأن ألفت العديد من الكتب ككتاب : مجاز القرآن لأبي عبيدة، وكتاب معاني القرآن للفراء الذي يبحث في أسلوب القرآن تركيبا وإعرابا، كما يتحدث فيه عن الكناية والاستعارة وغيرها.

من الزاوية التي نـــُـــظر عبرها إلى القرآن تلك التي كان أصحابها يقرؤون النص القرآني معتبرينهُ نصا كونيا روحيا وفي نفس الوقت فكريا، حيث لم يكن يُمثل لهم فطرة فحسب بل كان ثقافة ورؤية فكرية شاملة، فلغته التي أعجزت العرب هي لغة الوحي الإلهي من جهة، ولغة شعرية من جهة أخرى، فهي بالإضافة إلى أنها تنقل رؤية الغير تنقل ما هو إنساني ثقافي[1].

ويُمكن القول أن النص القرآني مُنطلق الحركية الثقافية الإبداعية في المجتمع العربي الإسلامي، ومن خلال النقلة الواسعة من الشفوية الجاهلية – التي لم نشأ الخوض فيها تفاديا للتشعب – إلى شعرية الكتابة، صاغ الجرجاني مبادئ الشعرية الكتابية موازاة مع صياغة نظريته الرائدة " النظم القرآني " [2].

يـــرى الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز أن النظم هو الأساس في عملية الكشف عن شعرية النص المكتوب ويُعرفه كالتالي : " معلوم أنْ ليس النظم سوى تعليق الكلِـــمْ بعضها ببعض، وجعل بعضها بسببٍ من بعض "[3]، وهو يعني ترتيب الكلمات على حسب ترتيب المعاني في النفس، كما يُولي أهمية كبيرة لشعرية الكلام فيقول: " وجملة ما أردت أن أبينه لك أنه لا بد لك من كل كلام تستحسنه ولفظ تستجيدهُ من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلقة معقولة وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذاك سبيل، وعلى صحة ما ادّعيناه من ذلك دليل وهو باب من العلم إذا أنت فتحته اطّلعت منه على فوائد جليلة ومعان شريفة " [4] .

هذه الشعرية لا تأتي في اللفظ فلا يـــُـــنظر في النظم إلى اللفظ بذاته " فقد اتضح إذن اتضاحاً لا يدعُ للشكّ مجالاً، أن الألفاظ لا تتفاضلُ من حيث هي ألفاظ مجرّدة، ولا من حيث

---

1 - نفسه، ص: 42.

2 - نفسه.

3 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط 05، مصر، 2004، ص: 4.

4 - نفسه، ص : 41.

هي كلِـــم مفردة، وأن الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، وما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ " [1].

كما لا ينظر الجرجاني إلى المعنى وحده " إنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تـــُـــعملُ منها الصور والنقوش،فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبُّر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إيّاها، إلى ما لم يتهدَّ إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها مقصود النظم[2].

كأنَّ الجرجاني أراد أن يُثبت أنّ شعرية نص ما تتضح من خلال طريقة إثبات المعنى فلا شعرية في اللفظ منفردا ولا في معناه وإنما في سلسلة الكلام وهذا لا يتمُّ إلا عن طريق السماع والفحص والتدبّر والتأويل.

عـــُـــدّت نظرية النظم الجرجانية المحاولة الرائدة في وضع أسس البلاغة وأسس عملية تفسير الإبداع الشعري، فبالإضافة إلى كونها تنصّ على استنباط قوانين الإعجاز تعمل كذلك على وضع قواعد لقوانين الإبداع وخاصة الجمع بين اللفظ والمعنى، وهي بهذا تجاوزت الإشكالية المطروحة بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى[3].

تظهر هذه النظرية وتقع في إطار علاقة : النظم/نحو التي من خلالها يكون الطريق نحو الإبداع فمركز الثقل هنا هو المعنى المتمخض عن تلك العلاقة، وقد ربط الجرجاني مسألة الذوق بنظم المعاني مع عناية واضحة بالألفاظ، وهنا يؤكد أن معيار التفاضل بين نصين أو نظمين إنما هو التجربة الشخصية والخبرة والثقافة [4].

النظم عند الجرجاني قِـــوامه اللغة المجازية، فالمجاز حسبه سحرٌ، هو الذي يبرز الكلام جيدا ويبث الحياة في الجماد ويعطينا الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، واللغة المجازية

---

1 - نفسه، ص: 46 ، وكلمة " ملائمة " هكذا ورت في المصدر.

2 - نفسه، ص: 88 .

3 - حسن ناظم، المرجع السابق، ص: 26.

4 - نفسه، ص: 29.

إذا هي سرّ النظم الذي بدوره يُعتبر سرّ الشعرية، يقول في كتابه أسرار البلاغة: " وأوّل ذلك وأولاه، وأحقُّــه بأن يستوفيه النظر ويتقصّاه، القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة، فإن هذه أصولٌ كبيرة، كأنّ جلّ محاسن الكلام إن لم نقل كلها متفرعة عنها وراجعة إليها "[1].

وسرّ جمال اللغة المجازية يكمن في أنّ الإنسان يرى بواسطتها شيئين متباينين فهي تؤلفُ ما يختلف، وتختصر البُعد بين المشرق والمغرب وتــُــرينا الأضداد مجتمعة، كأن تأتينا بالحياة والموت مجموعين[2].

الجرجاني من خلال كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة يُقيم ويُؤسس معايير لشعرية الكتابة على أنقاض الشعرية الشفوية الجاهلية، مستلهما هذه الأسس من النص القرآني[3].

يُمكن القول أنّ النص القرآني يُعتبر المرجع الأول للشعرية الكتابية الحداثية، فالدراسات القرآنية وضعت أسساً نقدية جديدة لدراسة النص، وابتكرت علما للجمال ممهدة الطريق لنشوء شعرية جديدة تأثر بها العديد من نقاد الحداثة بمن فيهم الغربيون.

فأدونيس مثلا اتخذ من نظرية النظم للجرجاني مرتكزا في التعرّف على شعرية النص الأدبي من خلال الاعتماد على وظائف الكلام الإخبارية (الإعلام، الرواية وغيرهما)، البرهانية (التدليل، التحليل)، والتخييلية (الجمال، الشعر، ...)، ومن هنا تكمن الخاصية الشعرية بالانتقال باللغة من كونها أداة تواصل إلى اللغة الغامضة عن طريق المجاز[4].

مؤسسٌ آخر للشعرية الكتابية تواجد في أقصى الغرب وتأثر بالمنطق الأرسطي بعد استقرائه ومحاولة تطبيق إجراءاته هو " حازم القرطاجني " الذي يعود إليه الفضل الكبير في التأسيس لشعرية الحداثة.

يــُــعتبر مؤلَّــفه " منهاج البلغاء وسراج الأدباء " مصدرٌ قويم وأرضية جدٌّ صالحة انطلقت منها البحوث النقدية المعاصرة، فهو منطلق أولي لنظرية قائمة بأصولها في عصرنا

---

1 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط 01، جدة، 1991، ص: 27.

2 - نفسه، ص: 132.

3 - أدونيس، المرجع السابق، ص: 50.

4 - حسن ناظم، المرجع الساتبق، ص: 29.

وهي تلك التي نادى بها الأسلوبيُّــون والتي تنتقل القراءة بموجبها من ثنائية : النص/المؤلف إلى ثنائية : النص/القارئ وردود أفعاله [1].

فقد تأسست عدَّة نظريات متأثرة بها وشبيهة لها إلى حدٍ كبير حتى نظرية جاكبسون عن عناصر التواصل ووظائفها (خطاطة التواصل) ، وتكمن جاذبية هذه المدونة في تصنيفها المنهجيّ : الأبواب والفصول[2] .

تحدّث القرطاجني في مصنفه عن الأقوال الشعرية – التي سيأتي شرحها فيما بعد – فقال: " والأقاويل الشعرية أيضا تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عُمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه، أو التي هي أعوانٌ للعمدة، وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له، والحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه، وهي محاكاته وتخييله بما يرجع إليه أو بما هو مثالٌ لما يرجع إليه هما عمودا هذه الصنعة، ومما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها " [3] .

من الملاحظ هنا أنّ القرطاجني عرض أربعة عناصر من العناصر التي اعتمدها جاكبسون في خطاطته للتواصل وهي:

1 – ما يرجع إلى القول نفسه والمقصود الرسالة.

2 – ما يرجع إلى القائل : المُــرسِل.

3 – ما يرجع إلى المقول فيه : السياق .

4 – ما يرجع إلى المقول له: المرسَــل إليه.

---

1 - الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، منشوزرات الاختلاف، ط 01، الجزائر، 2007، ص: 21.

2 - نفسه، ص: 118.

3 - أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الجيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ص: 346.

وقد أضاف جاكبسون : القناة والشفرة، وكأن القرطاجني يُــشير إلى أنّ الشعرية تتعلق بالمقول والمقول فيه (الرسالة والسياق)، وإنما القائل والمقول له (المرسِل والمرسَل إليه) هما أعوان لتفعيل العملية.

ويركز القرطاجني هو كذلك على اللغة فالإبداع يكون عند توظيف اللغة توظيفا جماليا يقوم على ظاهرتي الانتقاء وجودة التأليف[1] .

لا يحصر القرطاجني الشعرية في الشعر فقط بل يتعدى ذلك إلى النثر فهو يرى إمكانية اشتمال الأقوال النثرية عليه من خلال قوله : " فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجودة فيها المحاكاة فهو يُعدُّ قولا شعريا، سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية يقينية أومشتهرة أو مظنونة " [2].

الكلام الذي أشار إليه القرطاجني كلامٌ يتفق مع الشعرية المعاصرة بتجاوزها للشعر واهتمامها بالأدب عامة، ويبدو أن الدراسات البلاغية المغربية القديمة وعلى رأسها دراسات القرطاجني قد تبنّت الاتجاه الجمالي الذي ينطلق من القواعد العامة لتفسير الجمال الفني اللفظي في خطاب معين، لا الاستدلال بالنص لتبرير المقولات النحوية أو التصنيفات البلاغية كما كان معمولا به بالمشرق[3].

ما يمكننا قوله هو أن مسألة تأصيل الشعرية الحداثية العربية يعود إلى القرون الهجرية الأولى حين ساد جوّ الثورات الداخلية وظواهر التأثير والتأثر بين العرب والعجم وما نتج عنه من عوامل كانت تعتبر الباعث على تأسيس حركة أدبية إبداعية جديدة تختلف إلى حد ما عن ما قبلها.

فالمُحدث والإحداث من صفات الشعر الذي خرج على الأصول القديمة حيث كانت السلطة آنذاك تسمي جميع الذين لا يفكرون وفقا لثقافة الخلافة بأهل الإحداث [4]، وعليه فهذه المسألة تشير إلى أزمة الهوية المرتبطة بالصراع الداخلي والصراع عرب/عجم.

---

1 - حسن ناظم، المرجع السابق، ص: 32 .

2 - القرطاجني، المصدر السابق، ص: 67.

3 - الطاهر بومزبر، المصدر السابق، ص: 17 .

4 - أدونيس، المرجع السابق، ص: 80 .

لا يـــُـــمكننا الخوض كثيرا في الأصول واستقراء التاريخ بمراحله لذلك نحاول تجاوز عصور الضعف والخمول الأدبي إن صحّ التعبير والانتقال مباشرة إلى مرحلة الاحتكاك بالغرب، فبين أوائل القرن التاسع عشر وأواسط القرن العشرين الميلادي حين حدث اتصالٌ بثقافة المستعمر الغربيّ بُعثت مسألة الحداثة من جديد وأعيد النقاش حول القضايا التي تطرحها، فظهر تياران بارزان في الساحة النقدية العربية المعاصرة:

أ / تيار أصولي سلفي يتخذ من الدين وعلوم اللغة العربية قاعدة له.

ب / تيار متأثر بالعلمانية الأوروبية.

وقد هيمن التيار الأول بمساعدة الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فالقديم هو نموذج المعرفة الحقيقة عند أقطابه، أما الحداثة فتـــُـــعـــدُّ خروجا عن الأصول[1].

وبسبب هذه الهيمنة الأصولية وجد العرب أنفسهم يتحركون في مسرح أعاد فيه التاريخ نفسه بالرغم من التحولات التي حدثت منذ أربعة عشر قرنا، فمثلا ما نُـــظم من شعر في عصر النهضة لم يكن إلا تقليدا للشفوية الجاهلية مثل ما فعل البارودي وشوقي، والتجديد لم يستند إلى الحداثة العربية كما تجلت عند أبي نواس وأبي تمام، كما لم يستند إلى التنظير للغة الحداثة الشعرية كما ظهر عند الجرجاني، وإنما استند إلى حداثة الغرب باقتباسها ومحاكاتها[2] ، ما يُـــلاحظ على تلك الفترة هو حدوث فجوة وشرخ كبير بين الاتجاهين، حيث راح الاتجاه الأول يدعو إلى المحافظة على كل ما هو قديم، بينما سلك الاتجاه الثاني طريق الاتّباع، فزادت الهوة بينهما.

وبين هذين الاتجاهين نشأت الحركة الأدبية النقدية المعاصرة ووجد روّاد هذه الحركة أنفسهم أمام مشكلات تولّدت بفعل التيارين بين الدعوة إلى الأصل والانبهار بإنجاز الآخر.

من بين النقاط التي ظلّ النقد العربي حبيساً لها:

-عدم التخلي عن التصورات المعيارية الثابتة للمفاهيم .

-الانخراط في الحكم على القيمة الجمالية للنصوص.

---

1 - نفسه، ص: 84.

2 - نفسه، ص: 84. وما يُمكن ملاحظته أيضا هو بروز تلك التبعية الزدوجة: الاقتباس الفكري من الماضي، والاقتباس التقني من الغرب.

-صياغة معايير راسخة مع وجوب اتباعها في ضوء ثبوتية هذه المفاهيم[1].

بالرغم من كل النقائص الملاحظة إلا أن الشعرية العربية سواء القديمة أو الحديثة استطاعت الاهتمام بالإبداع الأدبي والوقوف على خصائصه، كما استطاعت مواكبة التيار وتهيئة ساحة نقدية خاصّة بها.

المبحث الثالـــث : علاقة الشعرية بالحقول المعرفية الأخرى

أ / الشعرية والسيميائية:

من أهم إنجازات الشعرية تأويل النصوص بطرق مختلفة، فعمل الناقد لا ينحصر في القراءة فقط، بل يتعداه إلى التأمل والظن والتأويل، فالشعرية كما اعتبرها الغذامي من قبل لغة عن اللغة، تحتوي اللغة وما وراء اللغة، أي أنها تهتم بسيميائية العلامة، ويـــُـــرجع العديد من النقاد الحداثيين أمومة الشعرية إلى السيميائية، فتودوروف يُـــقرُّ بأنَّ الشعرية تُـــسهمُ في إبراز المشروع السيميائي العام الذي يـــُـــوحد كل المباحث التي تمثل العلامة منطلقا لها [2]، ويبيـــن في جهة أخرى أن علاقة الشعرية بالتأويل علاقة تكامل فهو يسبقها ويليها في نفس الوقت، وكل تأمل نظري في الشعرية لم يـــُـــغذ بملاحظات حول الأعمال الموجودة يكون عقيما وغير إجرائيّ[3]، فهي تتأسس في الأعمال المؤسسة أكثر مما تتأسس في الموجود، وما شعرية النص إلاّ علاقة متشابكة بين عناصر الاتصال اللغوي واتحاد السياق مع الشفرة، والمرسِـــل مع المرسَل إليه لبثّ الحركة والحياة في الرسالة، والغاية هي هذه الرسالة نفسها بحيث يتحد فيها الشكل بالجوهر[4] .

---

1 – خيرة حمر العين، المرجع السابق، ص: 30 .

2 – يوسف وغليسي، المرجع السابق، ص: 271.

3 – تودوروف، المرجع السابق، ص: 24.

4 – عبد الله الغذامي، المرجع السابق، ص: 17.

يذهب جاكبسون إلى اعتبار اللغة نسق من الأنساق السيميائة الممكنة[1] ، و قد اعتبر هذا الاكتشاف ثورة في ميدان العلوم اللغوية الحديثة خاصة عندما اتخذت الشعرية اللغة مرجعاً لها ووصل إلى نتيجة مفادها أنّ الشعرية والاتجاهات الأدبية المجاورة تؤكد بطريقة ملموسة أنّ الكلمة توفر لنفسها قانونها الخاص[2]، فالكلمة في إطار البُنية اللغوية إذا أستخدمت بطريقة متقنة معناه ممارسة نوع من السحر الإيحائي.

تنحصر مهمة الشعرية في محاولة استنباط القوانين العلمية للخطاب الأدبي، هذه القوانين لا علاقة لها بالتحليلات النفسية والاجتماعية، وإنما علاقتها وطيدة بالتأويل فليس من الممكن عزل الشعرية عن التأويل إذ هي تستعين به في تحقيق وتطبيق المبادئ الإجرائية فهي ذات مستويين، مستوى تنظيري ومستوى إجرائي[3] .

ب / الشعرية والأسلوبية:

تهتمُّ الأسلوبية باللغة في حدّيها التواصلي والتأثيري، فسؤالها ما الذي يجعل من الخطاب الأدبي مزدوج الوظيفة ؟، وتوجه الوجهة بهذا نحو المرسِل والمرسَل إليه.

ومن الظواهر التي تهتمُّ بها الأسلوبيَّة أسباب اختيار البُنية التركيبية ولا تهتمُّ بالأجوبة الدلالية، لذا يرى بعضهم أنّ الشعرية تشمل الأسلوبية من جهة، ومن جهة أخرى يرى بعضهم أنَّ الدرس اللساني يُفرّق بين الشعريات والأسلوبيات من حيث حدودهما العلمية وطبيعتهما، لأن الشعرية تحكمها منهجية لا تبحث عن الخصائص الأسلوبية إلا داخل منظومة الأثر، أما الأسلوبية فقد تهمّ بالحقائق التعبيرية معزولة[4] .

ويذهب صلاح فضل إلى تحديد العلاقة بين الأسلوبية والشعرية معتبرا البلاغة في بُــعدها الأسلوبي تتمثل في معرفة وتحديد الإجراءات المميزة للأدب، أما الشعرية فهي

1 – جاكبسون، المرجع السابق، ص: 18 .

2 – نفسه، ص: 19 .

3 – حسن ناظم، المرجع السابق، ص: 38.

4 – رابح بوحوش، المرجع السابق، ص: 78 .

المعرفة المستقصية للمبادئ العامة للأدب[1]، كأنَّ صلاح فضل يريد أن يُبين كذلك مدى شمولية الشعرية للأسلوبيّـــة.

وما يُمكن قوله هو أنّ كل من الشعرية والأسلوبية تنصبّـــان على دراسة خواصّ الخطاب الفنية والنوعية، مع الإشارة إلى اتساع مجال الشعرية على الأسلوبية.

ج / الشعرية والجماليّـــة:

إذا انطلقنا من المفهوم القديم للشعرية حسب التصور الفلسفي لمفهوم الجمال فإنها لا تعدو أن تجعل من نصٍ ما نصاً جميلا، وعليه فالسؤال المطروح ما علاقة الشعرية بالجمالية؟، حاول تودوروف الإجابة عن هذا السؤال مُـــعلنا أن التحليل الأدبي كي يكون مرضيا عليه أن يكون قادرا على تفسير القيمة الجمالية لعملٍ ما، أي له القدرة على تفسير علّة الحكم على هذا العمل أو ذاك بالجمال دون غيره من الأعمال[2].

من المبادئ الإجرائية التي تعتمدها الشعرية الوصف، الذي يعتمد بدوره على النص، وبما أنّ الجمالية من مكنونات النص فإن الوصف هو الطريق الذي نستخرج من خلاله القيم الجمالية[3].

يبدو أنّ عنصر الجمال من العناصر التي تسعى الشعرية إلى استقصائها واستنباطها لذا فالعلاقة بينهما متواشجة، وأيّ عملٍ يكتسب قيمة ما لكنها لا تبرز إلا بعد استنطاقها من طرف قارئٍ ما، وعملية الاستنطـــاق هذه تجربة ذاتية فـــالقارئ والعمل يُـــشكـــلان وحـــدة ديناميـــكيـــة.

1 – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطنيب للثقافة والفنون، الكويت، ص: 55.

2 – تودوروف، المرجع السابق، ص: 79.

3 – حسن ناظم، المرجع السابق، ص: 42 .

د / الشعرية والبـــُـنيويّـــة:

البـــُـنيوية كمنهج حداثي ساد في النصف الثاني من القرن العشرين ميلادي، يبحث عن خصائص الخطاب الأدبي انطلاقا من اعتبار النص بـــُـنية مجرّدة خاضعة لتناسق أجزائها وتعالقها، كما تبحث عن الفاعلية الشعرية العامة لجميع أشكال الأدب منظومه ومنثوره عند فاليري وتودوروف، إلا أنّ شعرية تودوروف لا يهمها الأثر الأدبي بقدر ما يهمّها الخطاب الأدبي، فهي اتجاهٌ يتأسس على قاعدة المفهوم الإجرائي، وعليه فالشعرية عنده بـــُـنيوية تهتمُّ بالبنية المجردة للأدب وتستفيد من العلوم الأخرى[1].

تستقطب الشعرية وجهات نظر بـــُـنيوية والتي موضوعها البـــُـنيات المجردة المُـــنادي بها تودوروف ورولان بارث وجوليا كريستيفا وغيرهم [2]، إلاّ أنّ هناك بعض الاتجاهات البـــُـنيوية وعلى رأسها البنيوية الشكلية تبتعد شيئـــاً عن الشعرية، فهي تدرس بـــُـنية النص تشريحيا وتُهمل المضمون وتقتصر على جمالية مواد البناء (الأدوات المستخدمة في التحليل) مع إهمال اللبّ، ومن المعروف أنّه لم يكـــن لدى الشكليين والبنيويين البحث عمّا يُعبّر عنه النص وإنـــما كـــان البحث عندهم مُقتصـــرا على كيفية التعبير (المحايثة النصية)، وهـــذه الكيفية هي التـــي تقـــود إلى الكشـــف عن قوانيـــن الخطاب، وهذه الشعريـــات البـــُـنيوية تجعل النص خاصة الشعـــري منه لعـــبـــاً بالكـــلمات وتـــُـحوله إلى مـــوضوع لغـــوي جميـــل[3].

إذا نظرنا إلى الشعر مثلا من منظورٍ بـــُـنيويّ فإنه لا يُـــدمّر اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها على مستوى أعلى (فعقب فكّ البـــُـنية الذي يقوم به الشكل البلاغي تحدث عملية إعادة بُنية في نظام آخر)[4].

---

1 – رابح بوحوش، المرجع السابق، ص: 74.

2 – حسن ناظم، المرجع السابق، ص: 40

3 – خيرة حمر العين، المرجع السابق، ص: 26.

4 – صلاح فضل، المرجع السابق، ص: 52 .

نستطيع أن نعتبر البـُـــنيوية رافداً أساسياً للشعرية، فقد أفـــاد منها العديـــد من علماء اللغة والأنثروبولوجيين الذين أخذوا من علم اللغة البـُـــنيويّ في تحليل النماذج والأنماط السائدة في الأدب الشعبي والأسطوري لإيجاد ما أصبح معروفا بالبـُـــنى.

وقد تمخضت هذه البحوث التي تتخذ من أنماط الخطاب والحوار مادةً للدرس عن ظهور نوع جديد من الدرس الألسني وهو تحليل الخطاب، فأغنت هذه البحوث الكثير من المحاولات الرامية إلى إيجاد علم خاصّ بالنص، وكشفت عن المعايير التي تـُميّزه عن اللانصّ كالتماسك والاتـــّساق والتـــّناص[1].

الحديث عن مفهوم الشعرية وروافدها وعلاقاتها مجالٌ واسع الأرجاء، فاكتمال نظرية فيها أمرٌ لم يتسنّ إنجازه بعد ، يُـلحّ على مزيدٍ من التساؤلات لم تقنع بإجابة نهائية [2]، ويبقى هذا المجال مفتـوحاً أمام الباحثيـن والمـُبدعين لأجل إثـراء السـاحة النقديـة بمستجداتهـم ونظـرياتهـم المؤسَّسـة والـتي تـُفيـد كل من يسعـى إلى إثـراء معـارفـه وتـُنير له دروبه.

المبحث الرابع: شعرية السرد:

سيطر الشعر لمدة طويلة من الزمن على الساحة الأدبية إذ كان الاعتقاد أنه الموطن الوحيد للشعرية، وهذه الأخيرة بعيدة كل البُعد عن النثر، ومع تقدم الأجيال تحول النظر إلى الرواية[3] ، على اعتبارها أحد العناصر البارزة في النثر، وهذا لاحتواء هذا العنصر على وقفات تحيلنا على الشعر ونقاط تقاطع بينه وبين النثر، فهذا الوهج الشعري الذي يشيع في النص النثري هو ما يُعرف بشعرية النثر [4] .

---

1 – إبراهيم خليل، المرجع السابق، ص: 253 .

2 – خيرة حمر العين، المرجع السابق، ص: 29.

3 – سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة في السرد العربي، ط 01 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب، 1997م، ص: 19.

4 – يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص: 323.

لقد تخطت الشعرية حدود الشعر إلى النثر عبر اللغة في تلك الوقفات الوصفية المؤكدة لتسلل الأساليب الشعرية إلى النصوص السردية المتفتحة على لغة الشعر [1] فأصبح اللفظ الرقيق يُصطنع على مستوى النثر كما كان يُصطنع على مستوى الشعر، وظهر جيلٌ جديد من النقاد حاول تتبع نقاط تقاطع الشعر مع السرد على سطح اللغة ونادى بما يُعرف بـ : الكتابة ضد التجنيس [2] .

قد يكون النص شعريا دون احتوائه على مقطوعات تنتمي إلى فن الشعر، فعندماُ يعجب المرء بنص ما مهما كان نوعه يقول عنه شعريّ [3] ، هذه النصوص اللاشعرية النثرية واسعة الحدود لا تكاد تُـحصر تضمّ مختلف الخطابات، أدبية كانت أم غير أدبية في مختلف الأزمنة، غير أن الشعريات حدّدت مجال عملها باستنطاق الوسائل التي تجعل من أدب ما أدبا، وهذه الوسائل ممكن أن توجد في النثر كما توجد في الشعر، وعلى سبيل الحصر فاهتمامنا سيركز على جانب من الشعريات وهو السرديات باعتبارها علم فرعيّ ينتمي إلى علم أوسع وهو الشعريات، إذ يُحصر البحث في شعرية الخطاب من حيث اعتبارها (السرديات) اختصاصٌ يهتمّ بسردية الخطاب السردي ضمن علم البويطيقا (poétique) المعنيّة بأدبية الخطاب الأدبي[4].

يمكننا أن نلاحظ أنّ السرديات قطعت أشواطا معتبرة تطورا في الأدب الغربي ضمن ما أشرنا إليه (علم البويطيقا) كاختصاص عام يضمّ الأدبية التي تتفرّع إلى الشعريات كاختصاص خاصّ موضوعه الشعرية والسرديات موضوعه السردية، وكل منهما يستمدّ مبادئه من البويطيقا، إلا أن السرديات تطورت بانتقالها من الخاص إلى العام فهي خاصة عندما تبحث في سردية الخطاب الأدبي وعامة حينما تتجه إلى الخطاب غير الأدبي [5]، والأبحاث السائدة في

---

1 – نفسه ، ص: 324 .

2 – نفسه، ص: 322 .

3 – ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر : فريد أنطونيوس ، ط 02 ، منشورات عويدات، بيروت، باريس ، 1982م، ص: 19 .

4 - سعيد يقطين، المرجع السابق، ص: 23 .

5 - نفسه ، ص: 23

مجال السرديات تعتبر السرد (Narration) عملا جماليا فتضمّ بالمستوى التعبيري منطلقات من معطيات أدبية وبلاغية وجمالية [1] .

والسرد كمجال واسع يتخذ أشكالا عديدة فقد يكون سردا للأعمال التاريخية أو التقارير الصحفية كما قد يكون سردا للتقاليد وتبادل الحديث، وكل هذه الأشكال تتقاطع في نقطة احتمال الصدق أو الكذب [2] . بؤرة اهتمامنا استنطاق المواطن التي تحمل الجمالية والتركيز على عنصر هامّ استطاع أن يفرض نفسه على الساحة السردية واجه جبهات عديدة وشغل بال العديد من كبار النقاد العالميين ولا زال يفاجئنا بتمظهراته المتغيرة وجماليته من حين إلى آخر في الأدب الغربي كما في الأدب العربي وهو الرواية .

الشعرية والرواية:

نستهلّ مقاربتنا لهذا العنصر باعتراف أحد رواد الرواية الفرنسي ميشال بوتور (Michel Butor) إذ يقول: " ... إلا أنني من اليوم الذي بدأتُ فيه كتابة روايتي الأولى انقطعتُ عن نظم الشعر لأني أردتُ أن أحتفظ للكتاب الذي كنتُ أضعهُ بكل طاقتي الشعرية، إذ كنتُ قد انصرفتُ إلى الرواية وذلك لأني وجدتُ في هذا التمرين صعوبات ومتناقضات جمّة، وكنتُ بقراءتي أعمال كبار الروائيين على مختلف أنواعهم قد شعرتُ بأنّ في أعمالهم الأدبيّة طاقة شعريّة مدهشة " [3].

يُقرّ بيتور باشتمال الرواية على طاقة شعرية هائلة صرفته عن نظم الشعر، من هذه الرؤية نحاول استقراء حيثيات هذا الجنس في نشأته وبنية شكله وخاصة نحاول استظهار تلك المشكّـلات ذات الصلة الوثيقة بالشعرية، فالرواية كجنس أدبيّ قد تحتوي على مقاطع شعرية أو بالأحرى مقاطع تشبه الشعر المنثور أو الشعر المنظوم[4].

---

1 - نفسه، ص: 30 .

2 - مالكوم براد بري، الرواية اليوم، تر : أحمد عمر شاهين، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1996، ص: 43 .

3 - ميشال بيتور، المرجع السابق ص: 16 .

4 - نفسه، ص: 32 .

وقبل البدء في تفحص تلك المشكّـلات نحاول إلقاء نظرة تاريخية موجزة على تاريخ هذا الجنس الذي استطاع تبوّأ مكانة الشعر وخاصة في الأدب العربي، إذ أصبحت الرواية ديوان العرب، حيث تعبر عن الإنسان المعاصر في تفكيره وهمومه وآلامه وآماله، فذاع صيتها وتحمّلتها وسائل الإعلام السمعية والبصرية وتداولها المسارح ودور العرض فأقبل عليها الكتاب والنقاد من كل حدب وصوب وتعددت زوايا النظر إليها، كما تعددت المقاربات النقدية فيها [1] .

وقبل الخوض في إلقاء النظرة التاريخية نشير إلى أن هذا الجنس في تعريفه يكشف عن شعرية خاصة في قولنا عنه إبداع (création) والشعري تنبع من الإبداع إذ أن كاتبها ملزمٌ بإنشاء عالم خاصّ ومتنوع بين وصف ظاهرة اجتماعية أو تقنية وحركات داخلية عبر كتاباته[2]، وحتى في تلك المأثورات الشعبية والأسطورية والملحمية الموظفة في نصها تُـعبّر عن جماليّة معيّنة [3] ، ومن هنا يمكننا ملاحظة أنها جنس متفتح على الأنواع السابقة عليه كالأسطورة والملحمة التي أخذت منها الكثير، إذ عدّها بعض النقاد شكلا ملحميا ، ولكن لكي تكون رواية لا بدّ من وجود تعارض بين الإنسان والعالم والفرد والمجتمع على حدّ تعبير الناقد التاريخيّ جورج لوكاش الذي تمّ معه اكتشاف تبني نظرية مؤسسة لفن الرواية باعتبارها نوعا فنيا نموذجيا للحداثة ، بعد حصر موقعها بين الملحمة والتراجيديا[4]

من الملاحظ أن الناقد جورج لوكاش ذا الاتجاه الماركسي المحسوب على المنهج التاريخيّ أسهم في إعداد اللبنات الأساسية في نظرية الرواية وهذا يُحيلنا للبحث في الأصول النقدية لهذا الفن .

<u>بواكير الدراسات النقدية للرواية:</u>

كما تمّت الإشارة إليه فإنّ الرواية كانت تُـعدّ شكلا ملحميا إذ لم يعترف المفكرون والفلاسفة القدماء بهذا الجنس لعدم وضوحه فهو يُعتبر جنس سردي منثور شديد التعقيد متداخل الأصول

1 - محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، (دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب) ، دمشق ، سوريا، 2005 ، ص: 5.

2 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م، ص: 14 .

3 - نفسه، ص: 11 .

4 - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ط 02 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2009، ص: 7 .

متنامي التركيب ، واعتبرهُ بعضهم ابن الملحمة، وخير دليل لهذا الطرح أن أرسطو لم يختص لهذا الجنس بشيء في كتاباته واكتفى بالشعر والخطابة[1] .

ويتفق أكثرية النقاد وأهل الاختصاص على أن الدراسات الأولى حول هذا الفن تعود إلى الفيلسوف الألماني " هيغل " الذي حاول إقامة تعارض بين الملحمة والرواية، فانصبّ عمله حول البحث في الخصائص النوعية للرواية وفي علاقتها بالملحمة وقد اعتمد على التاريخ رابطا نشوء هذا الجنس الجديد بتطور المجتمع البرجوازي ، كما اعتمد على الجمال في مقابلته بين السمات الفنية للرواية و البناء الشكلي في الملحمة ، كما اعتمد على الجمال في مقابلته بين السمات الفنية للرواية و البناء الشكلي في الملحمة، وقد أدّت هذه الدراسة إلى إقامة تعارض بين الشعر و النثر ، واستنتاج نظرية حول نثرية العلاقات الإنسانية التي تعبر عنها الرواية وشعرية القلب التي تطبع الملحمة[2] .

ويذهب هيغل إلى ضبط تعريف للرواية فيعتبرها ملحمة حديثة برجوازية تعبر عن الخلاف القائم بين القصيدة الغزلية ونشر العلاقات الاجتماعية[3] .

بحلول القرن التاسع عشر أفاد فن الرواية من الدراسات الفلسفية الرومنتيكية التي قدّمت تأويلها للتعارض الهيغلي السابق الذكر بين الشعر والنثر، حين ربطت كل ما هو أصيل بالقديم واعتبرته مرتبط بالشعر ومنه بالملحمة، وكل ما يشير إلى القطيعة والسقوط مرتبط بالنثر أي الرواية[4] ، يبدو أن الرومنتيكيين فضلوا الشعر على النثر الذي صنفوه في مرتبة دونه.

امتدّت دراسات هيجل إلى القرن العشرين حين أخذ عنه تلميذهُ جورج لوكاش نظريته وبلورها في كتاب أسماه : نظرية الرواية سنة 1923 فعُدّ ذلك الكتاب الأرضية الخصبة لرؤية متكاملة لهذا الجنس بعد أن عمل صاحبه على تطوير الاقتراحات الهيغلية وهو يرى أن الرواية ملحمة برجوازية تمثل القطيعة بين الذات والموضوع ، بين الأنا والعالم ، وتبرز تلك القطيعة عبر الطابع الإشكالي للبطل مركزا على البطولة البشرية لاعتقاده أن النوع البشري الأكثر

1 - عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص: 25 .

2 - حسن بحراوي، المرجع السابق، ص: 5 .

3 - عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص: 26

4 - حسن بحراوي، المرجع السابق، ص: 6 .

ملاءمة للعالم هو الشخص الإشكالي، ومعه تمّ اكتشاف الفرق التاريخي بين الملحمة والرواية، بعد أن تبنى الرواية باعتبارها نوعا فنيا نموذجيا للحداثة[1] .

وممّن ذهبوا مذهب لوكاش الناقد الماركسي لوسيان كولدمان المحسوب هو كذلك على المنهج التاريخي ثمّ المنهج الاجتماعي، وقد أفاد كولدمان كثيرا من نظرية لوكاش. ومما تجدر الإشارة إليه كذلك الناقد الروسي ميخائيل باختين أحد أقطاب ومنظري الرواية والذي اطلع على كتاب لوكاش ورأى رأيا منافيا له حتى أسس مبادئ جديدة لنظرية الرواية واعتبرها نوعا أدبيا طارئا، وتبرز نظرية باختين في إظهار الملحمة كتجسيد للوحدة والرواية كتجسيد للتنوع، حيث خالف أستاذه لوكاش في عدم اهتمامه بمراحل نشوء الرواية ولا مبالاته بالتعاقب التاريخي فقد صرف النظرعن الدياكرونية وركز عمله على البحث في الأصول والجمالية للكشف عن استقلالية الرواية بعد أن كان لوكاش يُلحُّ على القرابة بين الملحمة والرواية تأثرا بهيجل. فأصبحت الرواية مع باختين جنسا من طبيعة أخرى يختلف عن باقي الأنواع الأدبية بمتطلباتها الخاصة إذ لا تتضمن أي قانون خاص بها كنوع أدبي مكتمل وعليه فالنماذج الأدبية وحدها هي الفاعلة في التاريخ [2] .

استمدت الرواية تميزها من بنيتها الشكلية المتنوعة إذ تتداخل الأساليب فيها فنجد الأجزاء التاريخية كما نجد الحوارية والبلاغية، وهكذا مما لا يُحيل على شكل مكتمل بل يؤدي إلى تطور مستمر، فالباحث يجد نفسه دائما أمام تحديات متجددة مما يضطره إلى إجراء تغيير في وسائله العملية . اهتمّ باختين في دراسته للشكل الفني للرواية على شكل المضمون، ونظر إليه من خلال الموضوع الجمالي الخالص وعالجه بوصفه شكلا معماريا كما نظر إليه من خلال الأدوات المشكلة للعمل الروائي أو بالأحرى انصبّ اهتمامه على دراسة تقنية الشكل وهذا ما تراه المدرسة الشكلانية التي ينتمي إليها (الشكل تقنية فقط)[3] .

يتفق باختين مع لوكاش في قضية جوهرية وهي أن مشكلة الرواية هي جعل التجريبي الأخلاقي عنصرا جوهريا في العمل، حيث أنها الجنس الوحيد الذي تتحول فيه أخلاقية الروائي إلى قضية جمالية في العمل.

---

1 - نفسه، ص: 6 و 7 .

2 - حسن بحراوي، المرجع السابق، ص: 9 .

3 - حسن بحراوي، المرجع السابق، ص: 10 .

يمكن القول أن هذا الجنس بدأ يأخذ مكانته وأصبحت ملامح هويته تتحدد مع أعمال الشكلانيين الروس قبل أن يقطع أشواطا نحو التجدد وبعد أن كان وثيق الصلة بالتاريخ يستلهم أحداثه ويصورها معولا عليها بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، لذا رأينا أنه من أولويات الدراسة الوقوف على نقاط تقاطع الرواية والتاريخ .

بين المتخيّل و التاريخيّ:

ازدهر جنس الرواية التاريخية في ظل البرجوازية السائدة كسلطة سياسية أثناء القرن السادس عشر حيث كانت متزاوجة مع التاريخ فإذا أراد الروائي آنذاك التعبير عن إيديولوجية ما كتب عن تأثير شخصية تاريخية سياسية كانت أو دينية [1]، فهو يقوم بدمج مقاصد الغير والكشف عن المنظورات الإيديولوجية والوقائع الاجتماعية في عمله [2] ، لكن تعامل الرواية مع التاريخ لا يعني تصويره تصويرا فوتوغرافيا وإلا أصبح هذا من عمل المؤرخ الذي بدوره يكون معرّضا للنسيان أو الانحياز أو الخطأ وكذلك الروائي صاحب الكائنات الورقية (تعبير عن الشخصية من طرف تودوروف) لا يُمكنه كتابة التاريخ كما هو بل يكتب شيئا يحمل طابع التاريخية الروائية[3]. مجّدت الرواية التقليدية التاريخ وجعلت من الشخصية لبَّ العمل السردي والعنصر الفاعل فيه، فتميزت برسم ملامحها بحكم الاعتقاد بحقيقة وجودها وخضوعها للتسلسل الزمني الطبيعي [4] . إذا

ركّزت الرواية التقليدية على أحداث التاريخ والمجتمع فهي الجنس الأدبي المميّز الذي يُعبر عن مؤسسات مجتمع ما، مما أهلها لأن تنال مكانة مرموقة بين بقية الأجناس الأدبية الأخرى، وأقبل عليها الروائيون يكتبون ويصورون مجتمعاتهم محاولين الإفصاح والكشف عن الإيديولوجيات والمواقف والتصورات، فعدّها الروائي الفرنسي بلزاك ذو الاتجاه الواقعي حليفا للتاريخ وكتب روايته الشهيرة : les chowans ، وكتب إيميل زولا " الانتكاسة " la débacle ، كما كتب فيكتور هيغو : Notre dame de paris الخالدة، وكتب غوستاف فلوبير مدام بوفاري وسلمبو ، وكتب الروسي الشهير تولتسوي : الحرب والسلم La guerre et la pais ، تلك

1 - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 30 .

2 - ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص: 60

3 - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 29 .

4 - نفسه، ص: 32 .

هي رواياتٌ خلّدت أسماءها على صفحات التاريخ، وسرّ شهرتها هو أن مهمّتها كما يرى فورستار في كتابه مظاهر الرواية تكمن في محاولة إقناعنا بالعالم الذي تقدمه وشخصياته، فالعمل الروائي صورة للحياة الواقعية[1] .

السؤال المطروح هو : هل حافظت الرواية التقليدية ببُنيتها ومضمونها ونظامها على المكانة التي تبوّأتها من قبل ؟ . وللإجابة عن هذا السؤال نحاول عرض حال الرواية الجديدة .

الرواية اليوم:

حدث انقلاب على تقاليد السرد فتزعزعت مكانة بعض المشكّلات وبدأ الاهتمام بأخرى وتمّ التخلي عن البطولة والخطية الزمنية [2] وفقدت الشخصية قيمتها فتساوت مع اللغة والحيّز وأصبحت الرواية كلٌ متكامل في بنيتها تسمدّ شعريّتها من مجموعها كعمل وليس من بعض المقاطع[3]، ونص الرواية نصٌ متفتح متعدد الدلالات مما يستدعي استجابته لمختلف التأويلات التي يقدمها دون تفضيل زاوية على أخرى وهذا يخلق فضاءات وأسئلة متعددة بتعدد الدلالات [4] التي لم تستطع الرواية التقليدية الإجابة عنها إذ كانت تركز على البطل دون سواه من المشكّلات الأخرى.

تغيّرت زاوية النظر إلى الرواية عبر المناهج الحداثية وأصبحت اللغة النافذة التي يُنظر عبرها إلى الأعمال الأدبية خاصة المناهج البنيوية [5]، ويقوم النقد السردي الحداثي المُستند على دراسات الشكلانيين الروس واجتهادات البنيويين الفرنسيين بتحليل النص كبُنية والتركيز على وصف هذه البنية ودراستها دراسة سانكرونية وإهمال المرجعية الإجتماعية والتاريخية، فانفتح باب جديد في مجال النقد الروائي المسمى بعلم السرد الذي ينظر إلى الشخصية لا من خلال فكرها بل من خلال وظائفها، ويعيد الاعتبار للّغة والحوار والمونولوج، فأدخل السارد ووجهة النظر وبقية التقنيات الجديدة [6] ، وفقدت بعض العناصر هيمنتها فأصبحت الغاية من وصف

---

1 - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 15 .

2 - محمد عزام، شعرية الخطاب السردي ..... ، ص: 6 .

3 - ميشال بوتور ، المرجع السابق، ص: 34 .

4 - سعيد يقطين، المرجع السابق، ص: 26 .

5 - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص: 36 .

6 - محمد عزام، المرجع السابق: 5 .

عمل ما بلوغ العناصر الأدبية الكامنة في أجزاء ذلك العمل [1] ،ونقل الروائيون اهتمامهم من الشخصية والزمن إلى بقية العناصر المشكلة للعمل، ونظروا إلى شعرية الرواية من منظور الأسلوب الذي لا يقوم بالطريقة التي نختار بها الألفاظ في الجملة فحسب بل بالطريقة التي تتناسق بها الجمل الواحدة تلو الأخرى، ففي جميع مستويات الرواية نجد الأسلوب (الطريقة) أو ما يُسمونه التقنية في الرواية الجديدة.

يُمكن القول أن الرواية الجديدة استمدّت شعريّتها من أساليب تقديمها المتنوعة ، فقدرة الكاتب على الإمساك بمادته الحكائية وإجراء التعديلات الضرورية عليها كي تنتج تركيبا فنيا منسجما ذاك هو مكمن جماليتها [2] .

فقد النظام التقليدي بناءهُ القائم على هيمنة الشخصية والتعظيم من شأنها بمجيء الرواية الجديد ة التي حطّت من شأن قيمة تلك الشخصية، وأصبحت مجرد حروف أو رموز أو أرقام أو كائنات ورقية كما يسميها تودوروف، وتنوعت بين الإنسانية والآلية والشيئية، فغاية الكاتب الجديد إثبات لا واقعية هذه الشخصية، فهي مجرد أداة مثل اللغة والحادثة والزمن والحيّز، ويذهب الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض إلى اعتبار الرواية الأدبية الجديدة جنسا أدبيا شعريا ولا شعريا معا، اجتماعيا ولا اجتماعي، واقعي أسطوري في نفس الوقت، هذا الجنس احتل مكانة علت على بقية الأجناس الأخرى [3] .

الرواية التقليدية رواية الشخصية والضمير الواحد أو ضمير الغائب المجسد للرؤية من خلف، أما الرواية الجديدة فهي رواية التقنيات المختلفة ، رواية اللغة ، رواية الأصوات المتعددة، ووجهات النظر والرؤى المتخفية وراء تعدد الرواة، رواية الرؤية المصاحبة بضمير الأنا أو الرؤية من الخارج وتلك هي أحدث تقنيات السرد في الرواية المعاصرة التي نحاول مقاربة نموذجا منها ممثلا لمحاولة من محاولات الأدب الجزائري المعاصر وهو أدب فترة ما بعد التسعينات مجسدا عن طريق نخبة من الأدباء والروائيين من أمثال الجيلالي خلاص وواسيني الأعرج صاحب رواية : كتاب الأمير التي نحاول مقاربة بعض المشكّلات فيها .

---

1 - تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر : الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب : طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 01 ، الرباط ،1992، ص: 40 .

2 - حسن بحراوي، المرجع السابق، ص: 17 .

3 - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 48 و 49 .

الفصل الثاني:

خصوصيّـــة السرد في رواية كتاب الأمير.

- ✓ المبحث الأول: بين الواقعي والمتخيّل في الرواية.
- ✓ المبحث الثاني: تعدّد الأصوات.
- ✓ المبحث الثالث: شعرية تقديم الشخصية.

المبحث الأول: بين الواقعي والمتخيّل في الرواية :

عندما نقرأ رواية كتاب الأمير قراءة تفحصية يستهوينا العمل السردي فيها وتستوقفنا بعض الوقفات الشعرية المعبرة عن المواقف الإنسانية والواصفة للفضاءات التي جعلها السارد تتكاتف مع الإنسان في مقاومته للزمن والظلم وصراعه مع الأنا والآخر ، وقد استطاع الروائيّ توظيف التاريخ توظيفا مكثفا وصهره في متخيل الرواية، فأفقده مصداقيته التاريخية وأكسبه مصداقية الفن والأدب، وأُلغيت الحدود بين التاريخ والمتخيّل، وتداخلا ليُشكلا فضاءات شعرية ومواقف إنسانية نبيلة [1] .

وحاول واسيني الأعرج تسليط الضوء على بعض الجوانب الخفية في التاريخ الجزائري من خلال شخصية الأمير عبد القادر الجزائري، بعدما تحولت الرؤى الجديدة خاصة منذ تسعينيات القرن الماضي حين وقفت الرواية في مواجهة واقعها المرير عبر ارتباط جدلي برؤية الكاتب المعاصرة والواقع الإنساني الاجتماعي [2] ، فالرواية الجزائرية لفترة ما بعد التسعينات تعني أن التاريخي هو اختبار الواقع الإنساني بين التاريخ ومآسيه وتجاوزه. وعالم الرواية التاريخية عالم متفتح متنوع القيم والأحداث والتجارب فهي لا تستعيد العلاقات التاريخية فقط وإنما تجعل من التاريخ مرتكزا لعلاقات اجتماعية وإنسانية جديدة[3].

تلك القيم والعلاقات والمواقف التي نكتشفها من خلال رصد تحركات شخصية الأمير عبد القادر في الرواية وحواراته مع الآخر ممثلا في شخصية القس أنطوان ديبوش أسقف الجزائر في فترة من تلك المرحلة (القرن 19 م) إذ حاول القس استدراج الأمير ومحاولة تنصيره في البداية بعد أن تأثر به لكنه انبهر أمام تلك الشخصية ونُـبل أخلاقها ومستواها العالي مما جعله يتراجع في مسعاه، ففكرة الرواية إذا هي فكرة قابلية التعايش وحوار الحضارات خاصة بعد أن تعرّض العالم العربي الإسلامي إلى حملة العداء عقب مرحلة الإرهاب فأُتهمَ بالعصبية والانغلاق والتطرف.

---

1 - سعاد حايد، رواية كتاب الأمير مقاربة نقدية، ضمن كتاب : دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، جمع وتصنيف : فيصل الأحمر ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط : 01 ، 2009، ص: 75 .

2 - عبد الوهاب بوشليحة، استراتيجية الكتابة التاريخية في رواية كتاب الأمير، مجلة دراسات جزائرية، العدد 03 ، مختبر الخطاب الأدبي ، جامعة وهران، الجزائر، 2006 ، ص: 130 .

3 - نفسه، ص: 131.

كما حاول كاتب الرواية واسيني الأعرج التركيز على فكرة تبدل العصر وانتقال موازين القوى من العالم العربي إلى العالم الأوروبي بعد التطور التكنولوجي الذي حققه هذا العالم .

استطاع واسيني الأعرج إلغاء حافات التاريخ وحافات المتخيّل في روايته ، فصوّر حياة الناس في حقبة مقاومة الأمير عبد القادر الجزائري تصويرا دقيقا مفصلا في المدن والقرى والأسواق والمساجد والكنائس عبر وصف افتراضيّ (التجار، الفلاحون، الصناع، القوال، .... إلخ) ، كما ساهم الزمن في بلورة ثنائية الواقعيّ المتخيّل بواسطة ذلك التثليث في البنية الزمنية: زمن الأميرالية، زمن مقاومة الأمير (1832 – 1846) ، زمن المنفى، غير أن تركيبة الزمن وتدخل أدوات المتخيل في نسجه قضى على الرتابة والتتابع من خلال التلاعب به استرجاعا واستباقا وحذفا[1] .

ما أهَّل الرواية لأن أن تكتسب تلك الجمالية مظهرها الداخلي والخارجيّ كونها تُـعد مرحلة جديدة مع التاريخ الجزائري سواءٌ من حيث الموضوع أو المضمون أو المنظور، ففيها يتشكل فضاء المتنوع فيه معطيات تاريخية وأخرى سوسيولوجية وسياسية، فالمؤلف في عمليته السردية يستحضر حكاية الأمس لجيل الأمير عبر مخزون التاريخ مستندا على مرجعية فكرية وثقافية[2]، والمُتلقي للرواية يستطيع من خلال الربط بين وقائعها والتعرّف على دواخل شخصياتها ومختلف رؤاها الخروج بفكرة أو مجموعة من الأفكار تخدم الوقائع.

تشكّل الدلالة في النص:

بنى واسيني الأعرج روايته كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد محاولا توجيه فكرة حوار الحضارات كما سبق الذكر وتغيير وجهة نظر الآخر في الأنا العربيّ المسلم، كما حاول تنوير الناس لفكرة تغيّر الزمن، وتبدّل العصر، وضرورة مواكبته بكل ما يحمله من جديد مع وجوب التخلص من كل ما هو قديم لا يتماشى مع روح العصر، فلم تعد العصبية القبلية نافعة ولم يعد السيف يُجد بل جاء دور الآلة والتكنولوجية ونظام الدولة المعاصرة، وهي فكرة الأمير عبد القادر الجزائري الذي عانى الأمرين : ظلم الآخر وفكرته الخاطئة عن الدين الإسلامي

1 - سعاد حايد، المرجع السابق، ص: 83

2 - عبد الوهاب بوشليحة، المرجع السابق، ص: 132 .

والعروبة، وخيانة الأهل وتصلب ذهنيات البعض منهم من أجل إثبات وجهة نظره حول العالم وحول بعض المبادئ الإنسانية التي يراها منفذا له ولأمته من غطرسة الماضي وظلمته.

تبلورت تلك الفكرة عبر تقنية سردية مشكلة من تنوع الوقفات والرواة وتعدد الشخصيات ووُجهات النظر ومستويات اللغة، وتعدد العناوين الفرعية المنبثقة عن العنوان الرئيسي: " كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد " .

- الكتاب: الرسالة المرافعة التي حملها القسّ الفرنسي أنطوان ديبوش على عاتقه وتحمّل من أجلها أخطار الحياة والمتاعب والظلم وكثرة التنقلات بين الهنا والهناك من أجل إيصالها إلى الرأي العام الفرنسي محاولا التعريف بشخصية الأمير والتغيير من أحكامهم اللامؤسسة عليها.
- مسالك أبواب الحديد: السُبل الوعرة للخروج من السجن والمنفى[1].

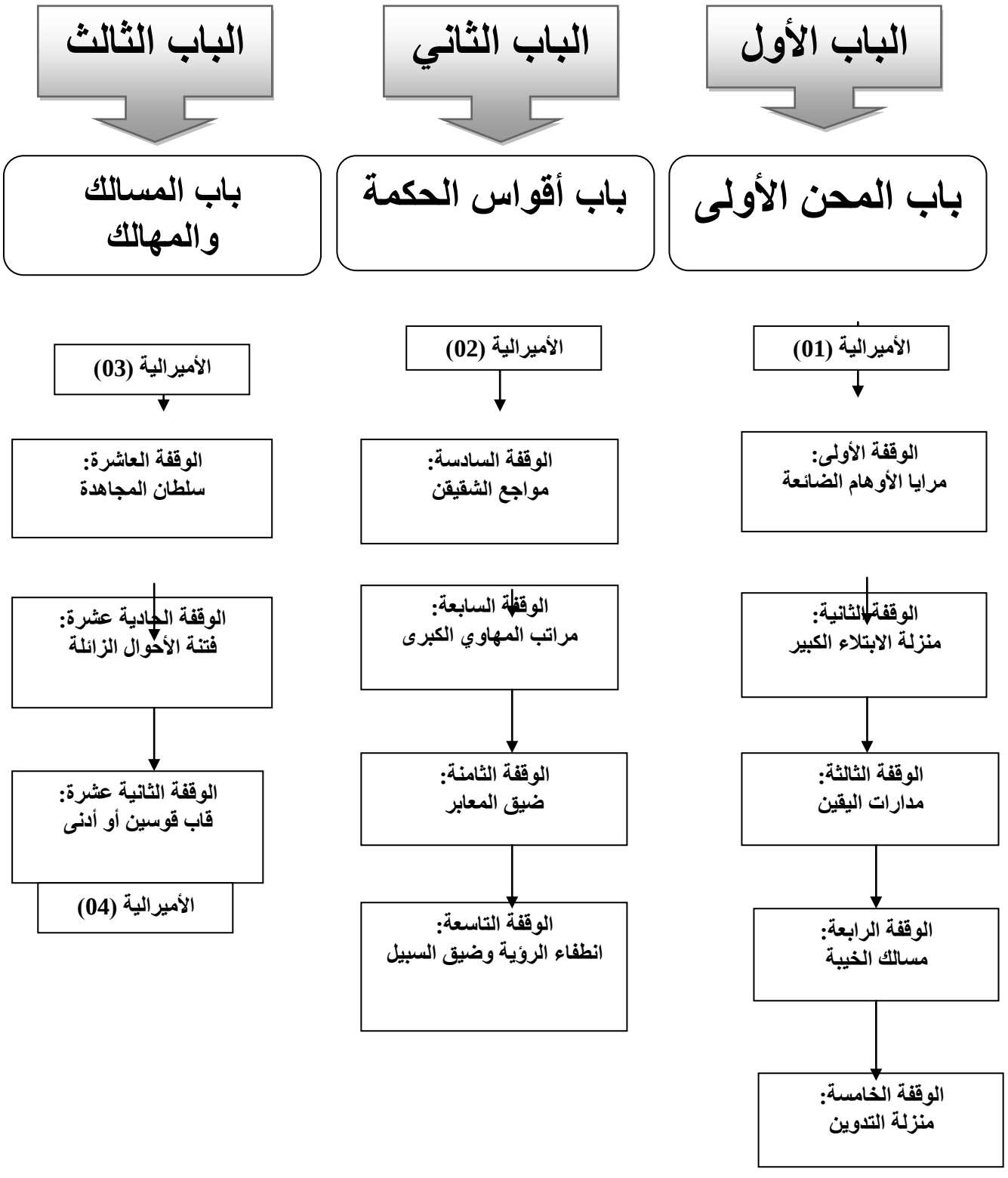
سُبلٌ جعلت القارئ يتجاوب وحركية الشخصيات خاصة شخصية القس الساعي بين الأمير والفرقة البرلمانية وحتى رئيس الجمهورية ووليّ العهد لأجل إيصال كلمته وكتابه عن الأمير ، وكان المؤلف يُحاول إسقاط مضمون العنوان على حاضرنا، : السبل للخروج والتخلص من قيود هذا الواقع خاصة واقع التسعينات وما أفرزهُ، وكانت الدولة الجزائرية بمؤسساتها وشعبها خطت خطوة نحو الوراء، إذا تلك الفترة التي سلط الكاتب الضوء عليها فترة انتقال عالميّ بين عصرين : عصر القبيلة بحيثياته ، وعصر التطور التكنولوجي الحديث، وهناك تشابه بين الفترة التي عاشها الأمير عبد القادر وحاضرنا اليوم، إذا خُـلقت فجوة تزداد اتساعا مما استدعى تحرّك المثقفين العارفين.

هندسة التقديم السردي للرواية: بُنيت الرواية وفق هندسة مركّبة من أبواب ووقفات ومحطّات معنوناً كل باب وكلّ وقفة ، وهو حين عنون أبوابه ووقفاته لم يترك للمُـتلقي فرصة مواجهة النص دون مواجهة العناوين إذ يُمكن كشف سرّ العمل السردي من خلال تلك العناوين الفرعية ، فالسارد يتخيّرها بعناية بالغة تكشف لنا عن شعرية ملحوظة في عمله[2].

---

1 - منير عتيبة، مجلة العربي الحرّ، مجلة إلكترونية، العدد 129 : ، تشرين / 2نوفمبر2013 ، على موقع: http://www.freearabi.com

2 - عمارة كحلي، جمالية العنوان في ضوء أفق انتظار القارئ، مجلة مسارات، العدد : 01 ، مديرية الثقافة لولاية الجلفة، الجزائر، 2007، ص: 18 .



مخطط توضيحي لهندسة التقديم السردي في الرواية

المبحث الثاني: تعدّد الأصوات في الرواية:

توظيف تقنية الراوي في الرواية المعاصرة أصبح من المشكلات الأساسية في عملية السرد فأصبح المؤلف يختفي وراء أصوات الرواة والشخصيات إيهاما بالواقع وتجنبا للكشف عن إيديولوجيته ، والقصة لا تتحدّد بمضمونها فقط بل أيضا بالشكل الذي يُقدّم به ذلك المضمون، وهذا الشكل يُعرف بزاوية الرؤية point de vue أو أشكال التبئير focalisations وموقع الراوي يحدّد شكل الرواية[1].

وقد صنّف بعض النقاد المُحدثين أنماط السرد إلى عدة تصنيفات أهمها :

- تصنيف الشكلاني الروسي **توما تشفسكي**، الذي يُميّز بين نمطين من السرد:
- 1 - السرد الموضوعي Narration objectif : يكون الراوي هو المؤلف الذي يعلم كل شيء، ونجد هذا الصنف خاصة في الروايات التقليدية ونلمحه في المتن الروائي الذي نشتغل عليه في الأميرالية حين يسرد المؤلف ما دار هناك بين خادم القس جون موبي الذي كان ينتظر جثمان سيده لدفنه في الجزائر وبين الصياد المالطي الذي حمله بقاربه لرمي تربة القس في البحر.
- 2 – السرد الذاتي Subjectif : حيث يتتبع الحكي عيني الراوي بضمير الأنا [2] ، ونجد مثل هذا الصنف عندما يحكي جون قصته مع سيده وتنقلاته معه ومرافقته.

تصنيف **جان بويون** :

1 – الراوي العالم بكل شيء: يكون أكبر من الشخصية الحكائية (الرؤية من خلف : vision par derriére) ، تنتشر هذه التقنية في الحكي الكلاسيكي فالرواي يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية، كما أنه يعرف دواخل الشخصيات ويسيطر في هذا النمط ضمير الغائب هو[3].

2 – الراوي يساوي الشخصية الحكائية: لا يعلم إلا ما تعلمه فلا يتجاوز حدود الشخصيات في الرؤية وتُسمى هذه التقنية : الرؤية مع: Vision avec ، فالراوي هنا لا يُقدم

1 - محمد عزام، المرجع السابق، ص: 60 .

2 - حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط 01 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1991 ، ص: 46 .

3 - محمد عزام، المرجع السابق، ص: 63 .

المعلومة إلا بعد أن تكون الشخصية توصّلت إليها، ويستخدم ضمير المتكلم أنا ، أو ضمير الغائب هو، ونلمح هذا الصنف في المتن حين يروي جون قصته بضمير الأنا وحين يستذكر الراوي الافتراضي أوديبوش أحداث مقاومة الأمير بين معسكر ووهران وتلمسان والمدية.

3 – الراوي < (الأقل من الشخصية) : يعلم أقل مما تعلمه الشخصية وقد يكون إحدى الشخصيات أو من المشاهدين متخذا لنفسه مستوىً زمنيا ومكانيا أو إيديولوجيا خاصا به[1].

- تصنيف **تودوروف** (مشى على نهج بويون) :

1 – راوٍ يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية (الرؤية من خلف) .

2 – راوٍ يعلم ما تعلم الشخصية (الرؤية مع) .

3 – راوٍ يعلم أقل مما تعلمه الشخصيه (الرؤية من الخارج) .

- تصنيف **جيرارا جنيت** :

يُفضل جنيت مصطلح التبئير بدل الرؤية ويُطلق على الحكاية الكلاسيكية اسم الحكاية غير المبأرة أو ذات التبئير الصفر، وعليه يكون تصنيفه كالآتي:

1 – حكاية ذات السارد العليم = رؤية من خلف = غير مبأرة = تبئير صفر (الحاكية الكلاسيكية) .

2 – السارد = الشخصية : ذات وجهة نظر : الرؤية مع = التبئير الداخلي .

3 – سارد < الشخصية = السرد الموضوعي = الرؤية من الخارج = التبئير الخارجي[2].

والتميز بين وُجهات النظر ليس دائما واضحا فيُمكن أن يكون تبئيرا خارجيا على شخصية أن يتحدّد أحيانا بأنه تبئيرٌ داخليّ على شخصية أخرى، كما يرى جنيت أن الحكاية ذات التبئير الصفر يمكن أنت تُـحلَّ في أغلب الأحيان بصفتها حكاية متعددة البؤر، وكأنه يُشير إلى

---

1 - نفسه.

2 - جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، ترجمة : محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ط 02 ، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، 1970 ، ص: 201 – 202 .

صعوبة عملية التبئير وخاصة التبئير الداخليّ الذي قلما يُطبق بكيفية صارمة ويتحقق في الحاكية ذات المونولوج الداخليّ[1].

وبالرجوع إلى الرواية المتن المشتغل عليه نجد أن واسيني الأعرج قد قسّم عمله السردي إلى ثلاثة أبواب مُستهلا كلّ باب برواية الوقائع التي حدثت في الأميرالية حوالي سنة 1864 حين كان الخادم جون في قارب الصياد المالطي يقوم برمي تربة سيده في البحر بعد أن كرّس حياته (القسّ) لخدمة الناس ومبادئ المسيحية.

وتنطلق أحداث الرواية من لحظة مجيء تلك المرأة العارية الصدر وفي يدها وليدها تطلب الإعانة والإغاثة من القس بإطلاق سراح زوجها العسكريّ المسجون عند جيش الأمير عبد القادر الجزائري رائد المقاومة آنذاك، فأثّر فيه المشهد وقرّر مساعدتها فكان ذلك السبب المباشر في تعرّف القس على شخصية الأمير ومنه تنطلق الأحداث وفق لعبة زمنية قام بها المؤلف أكسبت العمل جمالية معينة بإدراجه لوقفات شعرية في ثنايا النص، وقبل هذا نعود إلى الأميرالية نقطة البداية بالعودة إلى الوراء (استرجاع) فخادم القس جون موبي الذي قام بتنفيذ وصية سيده بنقل رفاته وجثمانه إلى الأرض الطيبة التي أحبها وخرج منها خلسة بعدما عانى علقم الحياة بسبب الديون، فتنطلق أحداث القصة باستذكار جون للأحداث التي وقعت له مع سيده ثم بما حدث لشخصية الأمير عن طريق الراوي الثالث .

الراوي في القصة:

استطاع الكاتب أن يتصرف بلعبة الراوي ويمرر عدة وجهات نظر عبر الأصوات المتعددة فيتولى هو (المؤلف) بصفته سارد غائب عن القصة التي يرويها وفق النمط الغيري القصة [2] ، فروى ما حدث في الأميرالية وصوّر جوانب منها ومن ميناء الجزائر وبعض السفن وقارب الصياد المالطي كما أقحم حوارا دار بين جون والصياد في رحلتهما إلى الأفق البعيد في البحر لإيجاد المكان الصافي لنثر تربة شخصية القس الصافية في بحر الجزائر.

وكانت بداية الزمن في الأميرالية فجرا ثم في المركب ثم العودة إلى الميناء، في أثناء تلك الرحلة يحكي جون للصياد حكاية الرجلين الشقيقين البعيدين : الأمير عبد القادر الجزائري

---

1 - نفسه، ص: 203 – 204 .

2 - جيرار جينيت، المرجع السابق، ص: 255.

وأسقف الجزائر آنذاك أنطوان ديبوش، مما يُحيلنا على راوٍ آخر في الرواية ، راوٍ شارك في الأحداث من داخل القصة : جون موبي الذي روى رحلته مع القس بين الجزائر وفرنسا وإيطاليا وإسبانيا. وفي أثناء تلك الأحداث التي دارت للقس رفقة جون يقوم القس بإطلاع خادمه ونواب الغرفة البرلمانية على عدة وثائق تكشف أحداث المقاومة التي قام بها الأمير مما ينقلنا إلى التعرف على راوٍ ثالث القس أو التاريخ (افتراضيّ) . كما تناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع والأحداث كلٌ يختصّ بسرد قصته[1] .

الراوي الأول (المؤلف) :

بنى المؤلف الرواية على أساس تداخل حلقات روائية بحيث يبدؤها ويُنهيها بحكاية قصّة جون موبي والصيّاد في الأميرالية ممّا منح للقارئ القدرة على تفسير الرواية باستخدام فكرة دائرية الزمن (الزمن يُعيد نفسه) وهو ما يؤصل للمنطلق الأساسيّ للرواية باعتبارها تناصٌّ زمنيّ بين القترة المُروى عنها وعصرنا الحاضر[2].

تعدّد الرواة يُكسب العمل شعرية معينة بتعدد وُجهات النظر حول قصة واحدة 3، ووفق تلك التقنية المعاصرة استطاع المؤلف إحكام لعبة الزمن والعمل على تشويشه فبدأ قصّته بالأميرالية التي منها وفيها يروي الراوي الثاني جون قصته للصياد .

الرواي الثاني " جون موبي ":

الخادم الوفيّ للقس أنطوان ديبوش يروي للصياد المالطي عن سيده الذي ارتبط بعلاقة صداقة وأخوة مع الأمير عبد القادر منذ أن جاءته المرأة تستنجده لإنقاذ زوجها الضابط الفرنسي من سجن الأمير مما أثار مشاعر الرأفة في نفسية القس ودفعه إلى القيام بإرسال رسالة موجهة إلى الأمير عبد القادر الجزائري ملتمسا منه تحقيق أمنية تلك الزوجة البائسة باسم الإنسانية وهناك كانت المفاجأة : يستجيب الأمير لمطلب القس لكنه مع ذلك يعطيه درسا حقيقيا في الإنسانية عندما يُذكره بأنّ الفضائل ليس لها موطن وأنها لا تتجزأ وعلى من كرّس حياته للدفاع عن قضية إنسانية كهذه (تحرير السجناء الفرنسيين) أن يفعل المثل مع السجناء الجزائريين في السجون الفرنسية باسم الإنسانية كذلك، وهنا يؤثر موقف الأمير في القس ويجعله يسعى للقاء

1 - حميد الحمداني، المرجع السابق: ص: 49 .

2 - منير عتيبة ، المرجع السابق.

3 - حميد الحمداني، المرجع السابق، ص: 49 .

هذا الرجل ومحاولة التأثير عليه وجلبه إلى دينه (تعميده) لكن هيهات . يحكي جون أن هناك تشابها كبيرا بين الرجلين : في مبادئهما، في إخلاصهما، في إنسانيتهما، في معاناتهما، في إيمانهما بالله .

عبر تلك الوقفات المروية وضع واسيني الأعرج الشخصية التاريخية نُصب عينيه وبدأ يُبدع ولم يتماه مع المفردات الرنانة خشية الاندفاع في المساحيق فيشوه الذكرى الجميلة للرجلين، لذا كتب رواية ليست تاريخا وليست خيالا في الوقت نفسه بل هي رواية تاريخية مزجت الخيالي بالواقعيّ، فلم تخن التاريخ بل أعادته وقدمته بصورة ملحمية جميلة[1] .

قدّمت لنا الرواية مواقف في الإنسانية والبطولة والتضحية من طرف الرجلين المتشابهين اللذين جاءا في الزمن الخاطئ، زمن الجشع والخيانة، فذلك القس قدّم كثيرا للأعمال الخيرية حتى أصبح مدينا مهددا بالسجن مما اضطرّه الأمر إلى مغادرة أرض الجزائر التي أحبها ذات صباح إلى إيطاليا وإسبانيا ثم فرنسا، كما أن عبد القادر الجزائري كان يصرف سنوات عمره في حلم الوحدة والتحرر وبناء الدولة العصرية لكنه لم يجد سوى الخيانة والغدر من الأقارب والظلم من الأباعد.

يحكي جون كيف نذر القس خمس سنوات من عمره أثناء الفترة التي أمضاها الأمير عبد القادر منفيا سجينا في فرنسا ليكتب ديبوش رسالة (كتابا) مرافعة للأمير موجهة إلى رئيس الجمهورية آنذاك " لويس نابليون بونابارت " بعد سقوط الحكم الملكي، يُوضح فيها نبل وبراءة وشجاعة الأمير الفارس في الجهاد الذي احترم المعاهدة وسلم نفسه مقابل نقله إلى بلد إسلاميّ منعا لإراقة الدماء في حين أنّ فرنسا الدولة العظيمة آنذاك خانت شرفها وأبقت على الأمير مسجونا عندها . وهي الرسالة التي تؤتي ثمارها بعد أن يقوم الرئيس الفرنسي بحلّ الغرفة البرلمانية التي كانت تعارض الإفراج عن الأمير، ومما زاد الرئيس نبلا تنقله بنفسه لزيارة الأمير وإخباره بحصوله على حريته فيدعوه إلى القصر الجمهوري ويُهديه حصانا وسيفا وكأنه يعرف مدى تعلق الأمير بالحصان الذي أشاد به في غضون الرواية .

تتداخل هذه القصة بقصة الأمير مدة إمارته ومواقفه مع قادته والقادة الفرنسيين أثناء المقاومة والتي يرويها الراوي الافتراضي أو القسّ في استرجاعاته بعد التفتيش في الوثائق .

1 - رامي يقطيني، مشاركة في منتدى أرض البيلسان، http://albailassan.com ، بتاريخ : 23 جوان 2011 .

الراوي الثالث:

يتدخل القسّ كراوٍ ثالث فيروي قصة الأمير عبد القادر الجزائري قائد المقاومة ضدّ المستعمر الفرنسيّ ويقوم هذا الراوي بقص تاريخ الآخر مع التزام الشرف الإنسانيّ والمبادئ النبيلة [1]. يبدأ الرواي الثالث رواية قصته منذ اختيار الأمير من طرف أهله لإمارة المؤمنين خلفا لوالده الشيخ مُحيي الدين، فتبدأ المواجهة الداخلية ويعمل الأمير على توحيد القبائل وكأنه في عصر الجاهلية حين كانت القبائل العربية تتقاتل لأتفه الأسباب، وهاهو التاريخ يُعيد نفسه معه فيبدأ مواجهته ضدّ التفرقة والخيانة لينقلها إلى الصعيد الخارجي فيقاوم الاحتلال الفرنسي بقيادة حركة جهاد مقدسة ، وكانت تلك المواجه عسيرة على الصعيدين فهو رجلٌ يؤمن بالتطور ويعي ما يتطلبه بناء دولة عصرية دولة العلم والتكنولوجيا التي تستغني عن السيف والخيل والخطابة، دولة تستدعي كثافة الجهود والاتحاد وتحقيق الوحدة، لكنه قوبل بالخيانة من طرف قومه المقرّبين ومن طرف ملك المغرب الذي تخلى عنه وباعه للعدوّ، وبعد جهاد دام قرابة الخمس عشرة سنة اضطر الأمير إلى الاستسلام لأن المواصلة تُعتبر انتحارا ، ففضل الأمير المنفى لكن الدولة الفرنسية أخلفت وعدها وتركته زهاء الخمس سنوات يعاني ويلات السجن والمنفى إلى أن جاء الفرج.

الراوي الثالث بصفته شخصية محورية في أحداث الرواية نقل المشاهد والتفاصيل بلغة توثيقية حسب الوثائق التي حصل عليها وأحيانا أخرى استنادا إلى حوار الشخصيات وأحيانا بلغة المونولوج ولغة الوصف الداخلي والخارجيّ.

هذا التثليث الروائي أتاح للرواية قدرا كبيرا من الحيوية والإثارة بالخروج عن النمطية كما أتاح تقديم عدة وجهات نظر ، فهناك عين الراوي الأول (المؤلف) ، والراوي الثاني والذي كان همه خدمة سيده القس وتنفيذ وصيته، وحتى هو أُعجب بالأمير وتأثر به ، والراوي الثالث الذي قصّ التاريخ بأمانة وروح نبيلة ، ونقل الأحداث عن الآخر دون تزييف.

1 - منير عتيبة، المرجع السابق.

المبحث الثالث: شعرية تقديم الشخصية

كانت الشخصية ولا زالت عنصرا هاما من عناصر البناء السردي فقد نالت اهتمام النقاد منذ العهود الأولى، وهي الركيز ة التي يتكئ عليها الروائي في الكشف عن حيثيات الواقع الإنسانيّ وعن ديناميكية الحياة فهي مقوم أساسيّ من مقومات العمل الروائي والخطاب السردي[1] وخير دليل على صحة هذا القول أنّ أشهر الروائيين العالميين عُرفوا عن طريق شخصياتهم، فمثلا الروائي الروسي الشهير " دستويفسكي " عُرف بشخصيّته " كرامازوف " ، والروائي الفرنسي رائد الاتجاه الواقعيّ " بلزاك " عُرف بشخصيّة " الأب غوريو " ، وقد ظهر الاهتمام بعنصر الشخصيّة منذ أرسطو الذي قدّم المأساة والملحمة على الشعر باعتبارهما محاكاة لعملٍ ما، فالشخصية ضرورية للقيام بالعمل، وطبيعة الأحداث هي المتحكمة في رسم صورة الشخصية، وعليه فالمأساة بمحاكاتها للعمل تتضمّن محاكاة الشخصيّة.

وقد كانت الشخصية ثانوية قياسا بباقي المشكّلات التخييليّة عند أرسطو، إذ كانت تخضع لمفهوم الحدث، وحتى أدباء الكلاسيكية كانوا يرونها مجرد اسم لفاعل الحدث، وفي القرن التاسع عشر أصبح للشخصية كيان مستقل عن الحدث لارتفاع قيمة الفرد في المجتمع ورغبته في السيادة، فالشخصية عندهم صورة للطبقة الاجتماعية، وكل المشكّلات الأخرى للسرد خاضعة للشخصية تخدمها لإعطائها وجودها[2].

فأثناء القرن التاسع عشر عُنيت الرواية التقليدية عناية بالغة بعنصر الشخصيّة لاسيما تصوير مظهرها بدقة ومنزلتها الاجتماعية وملامحها الخارجية، وعلى الرغم من أنها خياليّة لكنها تشبه تلك التي في الواقع، فهي تعيش وتحب وتتزوج وتأكل وتشرب وتشيخ وتموت، وقد ارتبطت بالحدث، فإذا اهتمّ الكاتب بالشخصية وتجاربها الذاتية وشعورها كان ذلك دليلا على

1 - إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ط 01، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010 ، ص: 173 .

2 - حسن بحراوي، المرجع السابق، ص: 208 .

توخيه التعبير عن إحساسه بالعالم وموقفه من الحياة والناس إذ تُعتبر الشخصية عنوانا لقدرة الكاتب على إبداع الرواية الجادة [1].

كانت الشخصية في الرواية التقليدية مسخرة لإنجاز الحدث الذي أوكلها به الكاتب، فعوملت على أنها كائن حي يمشي ويحس، ووُصفت ملامحها الداخلية والخارجية، فقد كانت تلعب الدور الأكبر في أيّ عمل وتبناها كبار الروائيين كإميل زولا وبلزاك ونجيب محفوظ، ومردّ ذلك هيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية والإيديولوجية السياسية[2].

طغت إذا الشخصية في الرواية التقليدية على باقي المشكّلات الأخرى، لكن مع مرور الزمن تغيّرت الرؤية إليها فعمد الروائيون الجدد إلى الحدّ من غلوائها والحطّ من قيمتها، فتحوّلت إلى مجرّد رموز ، وهذا راجع إلى كون القارئ يبحث عن الكتابة الأدبية الراقيةفي قراءة رواية عظيمة.

النظرة الجديدة للشخصية في العمل السرديّ لها منحى لغويّ فهي تساوي بينها وبين بقيّة المشكّلات الأخرى كالحيّز واللغة والزمن والحدث، فغدت مشكلا لسانياتيا كما يُسميها عبد الملك مرتاض، ولا ينبغي أن توجد خارج اللغة[3].

وأصبحت الشخصية منظورا إليها من وجهة نظر التحليل البنيوي المعاصر على أنها بمثابة دليل (Signe) له وجهان أحدهما الدال (Signifiant) والآخر المدلول (Signifié)، وتختلف عن الدليل اللساني في كونها ليست جاهزة سلفاً بل تحوّلت إلى دليل ساعة بنائها في النص، أما الدليل اللغوي فله وجودٌ من قبل[4]. وقد سبق البنيويين النقد الشكلاني ممثلٌ في أبحاث " فلاديمير بروب " و " شكلوفسكي " وغيرهما ممن حاول تحديد هوية الشخصية في الحكي من خلال أفعالها مع النظر إلى العلاقة بينها وبين الشخصية الأخرى، وقد لجأ بعض الباحثين في تحديد هوية الشخصية الحكائية إلى القارئ الذي يُكوّن تدريجيا صورةً عنها عبر القراءة وبواسطة ما يُخبر به الراوي أو ما بما تخبر به الشخصيات ذاتها أو ما يستنتجه هو من أخبار

---

1 - إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص: 174 .

2 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 76 .

3 - نفسه، ص: 82 .

4 - حميد لحمداني، المرجع السابق، ص: 51 .

عن طريق سلوكها [1] ، وعليه تكون الشخصية متعددة الوجوه بسبب تعدد القرّاء واختلاف تحليلاتهم وهذه مزيّة من مزايا التحليل المعاصر، إذ تجعل الحكي غنيا بالدلالات متجاوزا النظرة الأحادية وهذا ما نحاول تسليط الضوء عليه من خلال تتبّع مسار ومواقف بعض الشخصيات في رواية كتاب الأمير.

يساوي الناقد الفرنسي " رولان بارث " بين الخطاب الذي هو تركيب لغوي للنص الأدبي وبين الشخصية، فهو يُنتجها ويتخذها ظهيراً، والشخصيات تضطرب عبر الخطاب والعلاقة بينما قائمة على التمثل العاطفي والجمالي للأشياء، وتفضي غالبا إلى إيجاد عينات من الشفرات فكأنّ الخطاب يتحوّل بموجب هذه العلاقة إلى شخصية[2].

كانت هناك أربعة عناصر سردية في حقيقتها خيالية في البناء الروائي التقليدي تقابلها أربعة مشكّلات واقعية حقيقة: الحيّز يقابله المكان، الشخصية يقابلها الشخص، الزمن يقابله التاريخ، الحدث الروائي يقابله الحدث التاريخي الحقيقي، أما في الرواية الجديدة المعاصرة فقد أهملت قيمة بعض المشكّلات وعلى رأسها الشخصية، وحتى في تسميتها نجد بعض الروائيين لا يتقيّدون بتسميتها، فقد يرمزون لها بحروف أو أرقام، لكن هذا لا يعني إفراغها من دورها، فهي تعني الحياة[3]، فلا عالم إنسانيّ دون كائن بشري، ومنه فالقيم لا تُـفهم إلا من خلال علاقته بالإنسان. وتقديم المفاهيم وتقريبها وتسريدها لا يتمّ إلا عن طريق إدخال النشاط الإنساني المدرك كوقائع، وهو لا يتحدّد إلا عن طريق أنات منتجة للخطاب وفاعلة فيه، وعليه " فالشخصية قطبٌ تدور حوله وتنتج عنه مجموعة من القيم الدلالية "[4].

للشخصية عند أهم أقطاب البنيوية نظرة تتباين عن نظرات المناهج الأخرى فتدوروف مثلا يُجرّدها من الدلالة ويعتمد على وظيفتها النحوية، فهي عنده فاعل في العبارة السردية، أما فيليب هامون فيرى أن مفهوم الشخصية مرتبط بالوظيفة النحوية هو كذلك، ووظيفتها الأدبية تأتي حيت يحتكم الناقد إلى المقاييس الجمالية، فهو ممن ينظرون إلى الشخصية على أنها وحدة

---

1 - نفسه، ص: 50 .

2 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 81 .

3 - نفسه، ص: 86 .

4 - سعيد بن بنكراد، النص السردي نحو السيميائيات للإيديولوجيا، ط 01 ، دار الأمان ، الرباط، المغرب، 1996، ص: 94 .

دلالية قابلة للتحليل والوصف من خلال وظائفها، كما يُنظر إليها كمورفيم فارغ يمتلئ تدريجيا بالدلالة كلما تقدّم القارئ في قراءة النص[1].

وتجنبا للإطالة والإطناب والخوض في التفاصيل نحاول مقاربة نماذج من الشخصية في رواية كتاب الأمير بعرض تيبولوجية وتصنيف وتقديم حسب جهود المعاصرين وكشف بعض الجوانب التي لا يُمكن للتاريخ عرضها لمقتضيات فنية.

شعرية تقديم الشخصية في المتن:

بالرغم من محاولات الروائيين الذين يكتبون في الرواية التاريخية، تجنب الشخصيات الرسمية إلا أن واسيني الأعرج استعان بالوقائع والشخصيات الرسمية في استحضار التاريخ موظفا شخصية الأمير عبد القادر الحقيقية وشخصية أسقف الجزائر آنذاك القس أنطوان ديبوش وهو ليس بالعمل الهيّن إذ يتطلبُ استقصاءً واسعًا ودراية شاملة بكل حيثيات التاريخ[2].

وضع واسيني الأعرج الشخصية التاريخية نصب عينيه فأبدع عملا فنيا كاشفا عن بعض الجوانب الخفية في شخصية الأمير عبد القادر محاولا تخييل الواقع [3]. وإضافة إلى هذه الشخصية سلطت الرواية الضوء على بعض الشخصيات المرجعية من الأنا والآخر، وسنحاول تصنيف هذه الشخصيات وفق تيبولوجية رواد البنيوية ونقارب بعض النماذج الجذابة خاصّةً حين يتعلق الأمر بشخصيتي الأمير والقس، ووُجهات نظرهم، والشخصيات القريبة من شخصية الأمير كشخصية مصطفى بن التهامي. ونـحاول أيضا استعراض مواقف بعض الشخصيات سواءٌ من الأنا أو الآخر ، تلك الشخصيات التي رافقت الأمير بين الهنا والهناك، كشخصيــة القبطـان " بواسوني " وشخصية " أوجين دوما " .

الملاحظ أن الرواية كانت مسرحا تعدّدت فيه أنماط الشخصيات وتصارعت عبر المتخيّل والتاريخي لتقدّم عملا فنيا ممتعاً يجعل القارئ يتجاوب مع تلك الوقفات خاصة وهو يقرأ عن شخصية الأمير، حيث كشف عمل واسيني الجانب الآخر من الشخصية التاريخية، وهو الجانب الذي يخصّها كإنسان له حياة خاصّة وأهل وأصدقاء يتفاعل معهم فيفرح ويحزن

1 - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 213 .

2 - سعاد حايد، المرجع السابق، ص: 76 .

3 - نفسه، ص: 81 .

ويُحب ويكره ويحلم ... إلخ ، فقد صوّر لنا الروائي الحياة في تلك الحقبة وكيف كان الناس يتأقلمون وظروف الزمن، إذ يحكي لنا الاستماع إلى أنين الناس وأفراحهم وانكساراتهم، وإلى اندفاعات الأمير وهو يحتجّ مثلا على والده الذي أعدم قاضي أرزيو دون استشارة، وإلى غضبه من تملق بعض مقرّبيه ومن ترفهم والناس جياع، وإلى وقع خطى القس وهو يسعى ويركض بين المصالح الإدارية الفرنسية والسلطات العسكرية وبين منفى الأمير للدفاع عن قضيتنه[1].

<u>تيبولوجية الشخصية في المتن:</u>

حاولنا تبنّــي تيبولوجية " فيليب هامون " في تصنيف أهمّ الشخصيات البارزة، وتقوم تيبولوجية هامون على التصنيفات التالية:

-الشخصيات المرجعية (Personnages Référentiels) : التي تدخل ضمنها الشخصيات التاريخية والأسطورية، والشخصيات المجازية والاجتماعية العاملة على التثبيت المرجعي بإحالتها على النص الذي تمثله الإيديولوجيا والثقافة [2]، وبما أننا نخوض تجربة المقاربة الشخصية في الرواية حاولنا تبني قدر الإمكان هذه التيبولوجية.

-الشخصية الواصلة: (Personnages Embrayeurs) : تكون هذه الشخصيات علامات على حضور المؤلف والمنشدين في التراجيديا القديمة والمحاورين السقراطيين والرواة والمؤلفين المتخيلين.

-الشخصيات المتكررة : (Personnages Anaphoriques) : وهي ذات وظيفة تنظيمية لاحمة وعلامات مقويّة لذاكرة القارئ، تظهر في الحلم، وفي مشاهد الاعتراف والبوح ... إلخ[3].

كما يُصنف تودوروف الشخصيات استنادا إلى الدور الذي تقوم به في السرد فيجعلها ثلاثة أنواع : رئيسية، ثانوية، ذات وظيفة مرحلية[4].

---

1 - نفسه، ص: 79 .

2 - حسن بحراوي، المرجع السابق، ص: 216 .

3 - نفسه، ص: 217 .

4 - نفسه، ص: 266 .

نموذج الشخصية المرجعية الجذابة :

أ – شعرية تقديم شخصية الأمير: أظهر المؤلف براعة في تقديم شخصيته معتمدا على الطرق غير المباشرة سواءً عن طريق تعليق الشخصيات الأخرى، أو عن طريقه هو أثناء سرد الأحداث أو عن طريق لغة المناجاة، حين تنفرد الشخصيات بنفسها فتتمتم أو تناجي .وقد حـاول واسيني الأعرج استقصاء معظم جوانب شخصية الأمير عبد القادر الجزائري في ملامحها الشعورية والحسية وفي مواقفها ووُجهات نظرها وفي تصرفاتها وتأوّهاتها، فأحسن تقديمها عبر سياق الأحداث. وما أهّل هذه الشخصية لأن تُـدرس هو سيرتها فالأمير عبد القادر أول مؤسس لدولة الجزائرية الفتية وهو الذي مهّد أرضية المقاومات الشعبية فيما بعد، والتاريخ من أهم الهويات التي يجب المحافظة عليها، لذلك حرصت الرواية التاريخية على تجسيده بصورة سردية يتصرّف الروائي في تركيبها ليجعل القارئ يستمتع بالأحداث والوقائع.

واهتمام واسيني الأعرج بشخصية الأمير عبد القادر يعكس اهتمامه بتاريخ هذه الأمة، فقد حاول من خلال هذا التاريخ إسقاط الماضي على الحاضر لكشف نقاط التقاطع والتشابه [1]. فتتبّعَ مسار شخصية الأمير ورصدَ تحركاتها بين معسكر ووهران ومليانة والمدية وتلمسان والمنفى، كما صوّر مواقفها من عدّة أحداث، ورؤيتها المستقبلية، فشخصية الأمير وشخصية الأسقف شخصيتان فعالتان استولتا على حيّز كبير في العمل السردي، فالأمير كحقيقة تاريخية له مسارٌ طويل في صموده (1832 – 1852).

كانت أول محطة تمّت فيها الإشارة إلى شخصية الأمير، المحطة الأولى من الوقفة الثانية (نوفمبر 1848) في قصر هنري الرابع في (بو Peau) [2]. ثم بدأت رحلة هذه الشخصية من معسكر وقد أشير إليها في المحطة الرابعة من الوقفة الثانية حين نقل الراوي مشهد إعدام قاضي أرزيو.

حاولنا تقديم بعض الملامح الحسية الواردة عن شخصية الأمير في المتن عبر سياق الأحداث قبل الخوض في الكشف عن المواقف والرؤى والتوجهات، ولم يورد المؤلف الملامح الجسدية مباشرة كما يفعل المؤرخون عادة، وإنما أوردها في سياق الأحداث، ومن الإشارات

1 - سعاد حايد، المرجع السابق، ص:85 .

2 - واسيني الأعرج، كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر، الجزائر ،2010، ص: 41 .

القليلة حولنا حصر البعض منها، فقد كان نحيف الوجه، صافي الوجه، أزرق العينين، يقول الراوي الثاني : " *تنفس طويلا وبعمقٍ بعد أن شعر بضيق كبير في تنفسه، ثم لفّ البرنس على جسده النحيف عدّة مرات وهمز حصانه بالركابين بنعومة كي يتقدم إلى الأمام* "[1]. ويقول في مقام آخر، الراوي الثالث: " *عندما قام من الصلاة، كانت حمرة الغضب بادية على وجهه، نظرته اسودّت فجأة، وفقدت عيناه لونهما الأزرق الهادئ* "[2]. كما يقول : " *لم يكن يبدو على وجهه القه المعتاد وكأنه قادم من معركة هُزم منها، ولم تعكس عيناه الزرقاوان مياه وادي الهبرة ولا السهول المحيطة بقصر الباي* "[3]. وهذه المرة يقدم لنا السارد الأمير سعيدا ويصف اخضرار عينيه الملحوظ من طرف والدته " لالة الزهراء " : " *تعرفه من عينيه الصافيتين الخضراوين، لونهما يتغيّر كلما تغيّرت حالته الداخلية، تأكدت أنه كان في حالة راحة عالية مع نفسه* "[4]. فكأنّ المؤلف حاول استقصاء كل الجوانب وكيف تتغيّر الملامح حسب الحالات الشعورية، فقد صوّره هذه المرة سعيدا هادئا تبدو على محيّاه علامات الفرحة خاصة بعد مقابلة الرئيس الفرنسي في قصره وتبليغه بحريته.

وحتى مع ثقل الأيام وتقدّمه في السن نقل إلينا الراوي هذا المشهد محاولا الكشف عن أحزانه وهمومه : " *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 الجوّ ولا الغيوم التي تحوّل زرقة السماء إلى مساحة غير محدودة من السواد* "[5]. كأننا نلمح شعرية ما تبدو من خلال تكاتف كآبة الجوّ والأحزان والقلق والاضطراب.

كما نقل إلينا المؤلف هيئة الأمير وهو يضحك متناسيا الأحزان والهموم : " *ولم يستطع أن يكتم ضحكته الخجولة التي انسلّت من شفتيه ... ابتسم الأمير بحياءٍ مرة أخرى ثم مدّ يده نحو لحيته، مسد عليها قليلا ...* "[6]. وحتى عندما كان يستعدّ لمقابلة ضيفه صوّره المؤلف

---

1 - الرواية، ص: 150 .

2 - نفسه ، ص 77 .

3 - نفسه، ص: 139 .

4 - نفسه، ص: 482 .

5 - نفسه، ص : 453 .

6 - نفسه، ص: 407 .

كيف يُحسّن من هيئته ولباسه : " *الأمير عندما عرف بمجيء ضيفه، وكرمز على احترامه لبس الجوارب ونعلا جلديا لاستقبال ضيفه* " [1]. قدرة المؤلف في التعبير عن الشخصية حسياً كانت ملائمة لمستواها.

لم يُكثر المؤلف من وصف الأمير جسديا وإنما تخلل الوصف سياق الأحداث وبعض الحوارات فالمقام لا يُناسب مقتضى الحال، هذا لأنه حاول التركيز على نقل المواقف ووجهات النظر.

- *بين الواقعي و المتخيّل في شخصية الأمير*:

انطلق الكاتب من الوقائع التاريخية لكنّه لم يتقيّد بها تماما ، بل راح يتصرّف في تلك الحوارات التي دارت خاصة بين الأمير ممثّلا للأنا و القس للآخر، فيكشف عن بعض الجوانب الغامضة عبر المتخيّل ، ممّا أضفى على النص الروائي مسحة جمالية .

شخصية الأمير التاريخية غنيّة عن التعريف ، فالقارئ لتاريخ الجزائر تستوقفه المحطات التالية :

- قضية إعدام قاضي أرزيو "أحمد بن طاهر " من طرف والد الأمير " الشيخ محيي الدين " :"*فجأة نزل الصمت مثل ضربة سيف و انتهت الصرخات و تحجّرت العيون نحو الرجل البدين المكلّف بتنفيذ الإعدام . لم يسمع شيء إلاّ صوت الحبل و هو ينعقد و ينشدّ على رقبة قاضي أرزيو بقوّة و الجسد الثقيل الذي كان يتدحرج على شجرة الزيتون الوحيدة ، المقاومة للزمن والحرّ و الأثقال* "[2].

- البيعة : بيعة الأمير عبد القادر الجزائري بمعسكر في : 03 رجب 1248 الموافق ل 27 نوفمبر 1832 [3].

---

1 - نفسه، ص: 43 .

1-الرواية ص : 59

3 - نفسهً ، ص : 76

- عقد معاهدة مع الجنرال " دوميشال "(معاهدة دوميشال) 1834 "*تأكّد للإثنين، أنّ دوميشال لا يملك الوسائل الكافية لشنّ حرب شاملة للخروج من ضيق الحصار وحماية جنده الذين يغامرون بالخروج خارج المدينة، فالوضع لم يكن مؤمّنا إلاّ بحراسة مشدّدة . وتأكّد للأمير أنّ الحرب التي يخوضها تحتاج إلى وسائل أخرى . الزمن تغيّر وأنّه كان على حافة عصر انتهى وآخر لا أحد يعرف ملامحه سوى أنّ الموازين تغيّرت بشكل صارخ .*"[1] (بوادر المعاهدة) .

- الانتصار على جيش الجنرال " تريزل " بجيش متواضع أمام قوّة العدوّ عدّة وعددا سنة 1835 يقول الأمير : "– *هذا الدرس يكفي بالنسبة للعاقل ، الحرب ليست القوّة فقط ولكن الحكمة كذلك عند الضرورة، أعتقد أنّ الجنرال تريزل يعرف الآن أنّ القوة وحدها لا تكفي لحلّ المعضلات الكبرى عاقبه الله بهزمه وسيعاقبه حكّامه بعزله .*"[2]

- معاهدة التافنة مع الجنرال " بوجو" "*بعد نقاش دام برهة من الزمن ، بدأت مراسم التوقيع .*

"*سأل الأمير بوجو :*

- *أمنيتي أن تستمرّ هذه الاتفاقية و أن لا يكون حظّها مثل حظ الاتفاقيات السابقة .*

- *أنا كفيل عند ملك فرنسا بضمان تطبيق الاتفاقية .*

- *وأنا ديني يحتّم عليّ احترام وعودي ، القبائل التي تحت وصايتي مجبرة على اتّباعي .*"[3]

- تدمير مدينة عين ماضي ومطاردة شيخ زاويتها " محمد التيجاني " "*وفي عزّ برد الشتاء القاسي الذي يدخل كالسوسة بين العظام ،كلّ شيء يتجمّد ليلا ... انسحب التيجاني باتجاه بني ميزاب في هودجه كالعروس ، وراء عبيده ورجاله الأوفياء ... كان الأمير قد خطّط للبقاء في عين ماضي بحامية عسكرية دائمة ...*"[4]

- المجزرة الرهيبة التي وقعت بسيدي إبراهيم في غياب الأمير وتصرّف خليفته وصهره "

---

1 - نفسه ، ص : 95

2 - الوقفة الرابعة من الرواية ، ص : 138

3 - الوقفة الخامسة من الرواية ، ص : 176-177

4 - الوقفة السادسة من الرواية ، ص : 227

مصطفى بن التهامي " تحت الضغط سنة 1846 حين أعدم مجموعة من الجنود المساجين الفرنسيين

- توقيع وثيقة السلم عام 1847 .

- استقلال سفينة " الصولون " باتجاه المنفى في فرنسا .

وانطلاقا من هذه المحطات والوقائع وبانصهارها في المتخيّل كشف المؤلّف عن بعض جوانب شخصية الأمير ، كما سلّط واسيني الأعرج الضوء على الجانب الآخر من الشخصية التاريخية ، الجانب الإنساني الخصوصي للشخصية (التفاعل مع الأنا ،مع الأهل ، مع الآخر ، الفرح ، الحزن...) و عليه فقد انكشف الجانب الخفي الذي لم يصوّره التاريخ ، فمثلا :

- لم يصوّر التاريخ كيف كان موقف الأمير مع قاضي أرزيو المعدم، موقف نبيل ينبئ عن مدى تسامح شخصية الأمير و تألّمها من هول ذلك المشهد ، كما لم يكشف التاريخ عن حيثيات الحوار الذي دار بين الأمير ووالده " الشيخ محيي الدين " عن القاضي :

" ثمّ التفت الشيخ محي الدين نحو ابنه الذي ظلّ متسمّرا فوق حصانه ، على مشهد المرأة وهي تدفع بدابّتها في سهل اغريس . رفع عبد القادر لحاف برنسه ومسح عينيه .

- تبكي يا ابني ؟

- لا ، أمسح الغبار من على وجهي ، كان الله يرحمه ، أستاذي ومرجعي في الفقه ...- ألم يكن هناك حلّ شرعي أقلّ سوءاً من الإعدام ؟

- المرجع عندما يخطئ ، يخطئ معه الغير ، عقوبته غير مغتفرة .

- الله رحيم ، لا توجد فقط حلول الإعدام ، التعزير مثلاً يمكن أن يعلّم الناس "[1]

كشف الكاتب عن بعض المتخفّي من شخصية الأمير الحسّاسة ، فهو يحنّ و يتألّم و يكنّ مشاعر الإكبار لأستاذه .

صوّرت لنا الرواية معاناة الأمير النفسية عبر المتخيّل ، خاصة حين انصدم بخيانة الأقارب الواحدة تلو الأخرى ، يقول الأمير في إحدى خطبه مذكّرا الناس بامتناع بعضهم عن دفع الضرائب : " – *اللهمّ أعنّي ، لقد فُرضت الحرب عليّ ولم أفرضها على أحد ، الله يعلم ما تسرّون وما تعلنون ، أنتم أوّل من دعاني إلى المهمّة التي أشغلها أتكونون أوّل من يدعم*

1 - الرواية ، ص : 61

المؤامرات ضدّ هذه الحكومة التي طالبتم بها لقمع الفساد ؟ كيف يمكن لحكومة أن تستمرّ بدون ضرائب ؟ كيف يمكن أن تصمد دون تفاهم مخلص ودعم من الجميع ؟"[1]

كثرت خيانات القادة والخلفاء من حول الأمير ، فهذا " موسى الدرقاوي " الذي استقرّ بالأغواط يخون الأمير الذي عانى كثيرا من مثل هذه الأفعال، يقول الأمير عن الدرقاوي في حوار مع أحد قادته الحاج محيي الدين الصغير بن مبارك :

- *" كلما سمعت أن مجنونا احتل عقليات الناس، أشعر بهول المسافة التي ما زالت تفصلنا عن أعدائنا الذين تسيرهم المصلحة والعقل.*
- *لكن من الصعب يا سيدي تغيّر الذهنيات، ألم تقل، حجارة الصوان أهون لي من عقل متحجر يعوم في الخرافة "*، وحتى أخوه قلّب عليه المواجع عندما تذكّر أنه انضمّ إلى الدرقاويين :
- *" – فهمتك يا السي محمد أنت تتساءل عن وضعية السي مصطفى أخي قائد فليته الذي انضمّ إلى الدرقاويين الذين يناصبوننا العداء، لن أقول شيئا، القضاة وحدهم يغنون في أمره. لا عذر لمن خان الإجماع "*[2].

وفي وقفة أخرى يفصح الأمير عن تألمه بسبب خيانة أحد خلفائه " مازاري " ، يقول حين اجتمع بقادة قبائل بني هاشم :

" – ربما سأكون قاسيا على أنفسنا جميعا، المرض العضال يُستأصل ولا يُرقع، فالترقيع معناه الموت المؤكد. الذي لم أفهمه جيدا هو الانقلابات التي تحدث في الناس فجأة، الذي كان معك البارحة يصير اليوم بسهولة عدوا لك، الخليفة مازاري، البارح قاتل بجانبنا واليوم صار معهم، ما هي هذه الأقدار القاسية التي تغير الناس بهذه السهولة؟ ... السلطان يُعمي الأبصار "[3].

كثر المرتدون في جيش الأمير فتأزمت الأوضاع، يقول الراوي متحدثا عن التاجر اليهودي " ابن دوران " الذي استعان به الأمير كثيرا في علاقاته الخارجية : "*خرج ابن*

---

1 - نفسه ، ص : 108

2 - نفسه، ص: 115 .

3 - نفسه، ص: 146 .

دوران من المشور مزهواً، فقد ربح الصفقة التي كان يعرف جدواها، وتذكر كلام الأمير : يجب أن تجد وسيلة مناسبة لكي لا يُترك هذا البارود للكوروغليين أو لمصطفى بن إسماعيل الذي يجب أن يُقطع رأسه هو ومازاري وعدة ولد عثمان ومصطفى بن مقلش وابراهيم البوسني وإسماعيل ولد القاضي الذي حملوا السلاح ضد الأمير وحاربوه وكادوا أن يقتلوه" [1]. يكشف لنا الراوي في هذا المقطع كيف كثُر المرتدّون وخانوا الأمير الذي وقع بين المطرقة والسندان، بين عدو لا يرحم وقريب لا يفهم .

الشخصية الصوفية في الأمير:

الحديث عن شخصية الأمير يستدعي تسليط الضوء على نزعة التصوف لديه حيث قيل أنّ ملامح شخصية الأمير لا تكتمل إلا بالتعرض لجانب التصوف في حياته، وهذه النزعة تعمّقت أكثر أثناء منفاه بفرنسا[2]. وحين تقرأ الرواية تصادفك الكثير من المواقف التي توحي بهذه النزعة.

يقول الكولونيل " أوجين دوما " للقس " ديبوش " مخبرا إياه عن مكان الأمير: "

- *ستجده ساكناً في خلوته، يعذر حتى الذين تسببوا في عذابه الكبير، مسلمين كانوا أم مسيحيين ... بزيارتكم لهذا الرجل النبيل والاستثنائي الشخصية ستضيف عملا إنسانيا جديدا إلى ما زخرت به حياتكم ."* [3].

كما يُصور لنا الراوي الأمير في خلوته أو مع كتبه ويكشف عن مدى تأثره بكبار المتصوفة كابن عربي والتوحيدي "*كان قد توغل في عمق البهو المؤدي إلى غرفة نومه، بعيدا عن كل شيء، بعد أن فتح كتاب الإشارات الإلهية في العلامة التي وضعها في آخر ليلة عندما فتحه، قبل شهرين على صفحة الغريب "*[4].

---

1 - الرواية ، ص: 146 .

2 - حايد سعاد، المرجع السابق، ص: 89 .

3 - الرواية، ص: 42 .

4 - نفسه، ص: 140 .

وتلك النزعة الصوفية في شخصية الأمير هي التي أهلته لأن يماثل شخصية الآخر القس ديبوش خاصة فيما يخص الإنسانية والمواقف النبيلة .

ومن الوقفات الصوفية التي تستوقفنا أثناء القراءة هذا المشهد : " *كانت الأمطار قد زادت حدةً، الأمطار التي تودع عادة فصل الشتاء. استأنس بنقراتها وهي تنكسر على كتان الخيمة مثل لعب الأطفال، قرّب النور نحوه، لم يفهم الشيء الكثير من كتاب ابن خلدون ولكنه شعر بدفء داخلي يسحبه نحو وفاق داخلي غير معتاد* " [1].

ركز الراوي كثيرا على المشاهد التي ينطوي فيها الأمير على نفسه ليسترجع بعض ما تعلمه من شيوخه المتصوفة، فكأنه يعمد إلى فعل هذا هربا من ذلك الواقع الذي اصطدم بنزعته وميوله ورغباته "*في تلك الليلة لم ير أهله ونام في المكان الذي مال فيه برأسه على الوسادة الكبيرة إلى الوراء قليلا، قبل أن ينطفئ على وجه ابن عربي وهو يصرخ في حضرة ابن تيمية: يا سيدي الإمام، لقد ضاق المسلك وانطفأت الرؤية ...* " [2].

وإليك هذا المشهد الذي يكشف عن مدى تصوف الأمير :

"*اتكأ بظهره ثم فتح الكتاب الذي لم يغادر يده : الإشارات الإلهية، وتوقف قليلا عند فصل الغريب، الذي ملأ قلبه وعينيه : يا هذا ... فأين أنت عن غريبٍ طالت غربته في وطنه، وقلّ حظه ونصيبه من حبيبه وسكنه ؟ أين أنت عن غريب لا سبيل له إلى الأوطان ولا طاقة به على الاستيطان ؟ قد علاه الشحوب وهو في كنّ، وغلبه الحزن حتى صار كأنه شنّ ... رأى في غفوته أبو حيان التوحيدي وهو يحرق بألم شديد كل ما كتب ... رأى في غفوته ما يراه الرائي في حلمه، ابن عربي وهو يبحث عن مكان صغير له يختبئ فيه من صهد الشموس التي كانت تحرق الأخضر واليابس وتبدد كل حنينه إلى الدهشة والغياب ...* "[3]. يبدو أن الأمير كان شيخا صوفياً مُحب للتأملات كثير التأوهات ...

---

1 - نفسه، ص: 254 .

2 - نفسه، ص: 337 .

3 - نفسه، ص: 420 .

الجانب الإنسانى فى شخصية الأمير :

نكتشف صورة الأمير الإنسانية من خلال الحوار الذي يحمل تلك الرسائل الإنسانية وخاصة الحوار الذي دار بين الأمير والقس الذي صحح فكرته عن هذه الشخصية بعد الاحتكاك بها في عدة لقاءات.

الحديث عن الإنسانية:

نورد عدة مقاطع من كلام الأمير التي تكشف عن وجهة نظره في الإنسان والإنسانية، قال الأمير محاورا القس: "

- *كل هذا لا يمنع الإنسان من أن يبث شكواه ومظالمه ولكن بهدوء وسكينة، بصدق وأمان بحسب مقامات الناس الذين يحاورونا ... بدأت أقرأ كتابكم الإنجيل ... لم تتح لي الحروب والتنقلات المستمرة إلا قراءة شذرات صغيرة هنا وهناك، لكن هذه المرة أنا مصمم على قراءته كاملا "* [1].

نلاحظ أن شخصية الأمير شخصية متفتحة على الآخر، يقرأ الإنجيل ويستخلص منه القيم النبيلة، كما أن صورة الأمير لدى الآخر تحمل كذلك معاني الطيبة والأخلاق النبيلة، فالقس عندما التقى بالمرأة التي جاءت تسعى من أجل إطلاق سراح زوجها المسجون لدى جيش الأمير يُطمئنها قائلا : "*ما سمعته عن هذا الأمير يؤهله لرتبة قائد وليس حرامي ولا أعتقد أنه سيقتل زوجك ما دام سجينا لديه، الذين هربوا أو الذين أطلق سراحهم يؤكدون على قوام أخلاقه العالية* "[2]. فقبل أن يلتقي به د يبوش سمع عن نبل أخلاقه.

أما موقف الأمير من أهله المقربين فلم يكن يحمل معهم خصوصية، فنجدهُ يتذمّر من تلك التصرفات الجاهلية الصادرة عن أخيه يقول : "*ابتداءً من اليوم كل شيء سيتغير ، لسنا في حاجة إلى هذا البذخ لنحارب الآخرين، الانتصار على الغزاة صعبٌ نحتاج إلى تغيير سلوكاتنا اليومية* "[3].

---

1 - نفسه، ص: 43 .

2 - نفسه، ص: 48 .

3 - نفسه، ص: 78 .

كما كان الأمير يحمل طموحا كبير في أفكاره، يحلم ببناء دولة عصرية قوامها العلم والعدل والحق، يقول لوالده : "*يا شيخي، كلامك كبير، ولكن الزمن تبدل ومعه تبدلت السُبل والوسائل. نحن على حوافي قرن صعب، إنهم يصنعون المدافع والبنادق والسيوف الحادة ونحن ما زلنا نراوح أمكنتنا وننزهو كلما أقمنا مقاما جديدا في سهل اغريس* "[1]. كما يقول أيضا" *نحتاج إلى وقت كبير لكي ندرك أننا من أرض واحدة ولو كنا من قبائل شتى وأن مستقبلنا الكبير في تكاتفنا وتعاضدنا وليس في تقاتلنا* "[2].

فشخصية الأمير شخصية حضارية تكشف عن ذلك الرجل المتمدن الثائر على الهمجية القبلية .

نكتشف مرة أخرى بعض المواقف الإنسانية في شخصه، يقول الأمير في لقاء من لقاءاته مع القس : " *معك حق الاستحقاق يحتاج إلى مجهودات دائمة للوصول إلى تحقيقه، ديننا يقول ذلك كذلك. يقضي الإنسان العُمر بحثا عن تأكيد إنسانيته لأن كل ما يحيطه هو عبارة عن مزالق متعددة عليه تفاديها بشهامة وعزة نفس* "[3].

المظالم:

تحدث الأمير كثيرا عن الظلم وأبدى وجهة نظره فيه، يقول للقس : " *أنت تعرف أن الظلم يُبعد عنا رؤية الأشياء الجميلة ويُقرّبنا من الخوف والظلام والسواد ... لدينا ما هو أسوأ في تاريخنا الإسلامي، معظم خلفائنا مروا على النصل، كبار علمائنا أُحرقوا، وابن المقفع شُويَ حيّاً، ابن رشد كاد يُحرق مع كتبه ...* "[4].

نكتشف مع المؤلف نظرة شخصية الأمير الثاقبة التي تأبى الظلم والاستبداد، وتروم الحرية والعدل والمساواة، يقول أثناء حواره مع القبطان " بواسوني " :

---

1 - نفسه، ص: 79 .

2 - نفسه، ص: 97 .

3 - نفسه، ص: 123 .

4 - الرواية، ص : 123 .

- *والله لو جُمعت كل كنوز الدنيا في برنسي وُطلب مني أن أضعها مقابل حريتي لاخترتُ حرّيتي، لا أطلب لا شفقة ولا منّـة، أطلب فقط تطبيق الالتزامات التي اتخذت تجاه ... "*[1].

كما يقول موجها كلامه إلى القس ومُبديا وجهة نظره في الحرية : "*أنت تعرف يا مونسينيور أنّ الذي ينام بين أسوار الحجر، محروما من حريته لا تزيده مثل هذه الفجوات إلا قلقا وحزنا، أكبر عدو للصحة هو فقدان الحرية، وأنا في هذا المكان أفقدها ولهذا عودت نفسي على الصبر ولا أريد أن أعودها على كذبة دقيقة ثم أعود من جديد إلى السجن أحتاج إلى قليل من الحرية فقط "*[2].

يبدو أن المؤلف حاول في الكثير من المواقف تمرير بعض الأفكار عن الفضائل والإنسانية والحرية فانتهج منهج الحوار بين الأنا والآخر إذ أن هذا الحوار مشروط بما هو إنساني وما هو عقليّ وما هو وجدانيّ، جماليّ[3]، فمن خلال تلك الحوارات نكتشف العديد من الرؤى بما يتعلق بالدين أو التاريخ أو العلم أو الصداقة.

الصداقة والعداوة:

يكشف الأمير في أحد حواراته عن نظرته إلى العدو والصديق فيقول موجها كلامه إلى أحد خلفائه " السي قدور بن علال " : " *عدوٌ واضح أحسن بكثير من صديق يبيع ويشتري على رأسك، اليوم أعترف لكم وأفضي بما كان ينتحر في القلب، مولاي عبد الرحمان باعنا بالرخيص في اللحظة التي وقّـع فيها ضدّنا على الوثيقة التي تعتبرنا قطّاع طرق "*[4].

يعترف الأمير بخيانة الأهل وغدرهم أثناء مواجهته للعدوّ إذ يقول : "*خديعة القريب يا صديقي أصعب بكثير من قسوة البعيد "* [5].

عانى الأمير الكثير من أهله فالجهل طغى على أحوالهم مما أتاح للغدر والخيانة المجال الواسع.

---

1 - الرواية، ص: 439 .

2 - نفسه، ص: 455 .

3 - عبد الوهاب بوشليحة، المرجع السابق، ص: 141 .

4 الرواية ، ص: 374 .

5 - نفسه، ص: 499 .

نصادف المقاطع التي يُفصح فيها الأمير عن معاناته من الظلم كثيرا ، يقول هذه المرة للقس: " - *مونسينيور أنت تعرف أن المسترال الذي يدخل العظام الآن أقل قسوة من ظلم البشر وأكثر تحملاً* "[1].

قدّم لنا المؤلف شخصية الأمير في ثوب الرجل الإنسانيّ الحالم التوّاق إلى الفضائل، يقول لوالدته لالة الزهراء : "*أعتقد يا يما أنّ الخير لا يموت أبدا، والله يمنحنا دائماً قوة لا نستطيع إدراكها إلا بالعمل الدائم، كان سيدي الأعظم ابن عربي يقول دائما : إن الناس يموتون ولكن الفضائل خالدة دوماً* "[2].

في شخصية الأمير تمسكٌ بالأصول كالدين والتاريخ والأرض ممّا أتح لواقع الشخصيتين (الأنا والآخر) رؤية تاريخية ودينية مُحطمة كل زيف، ويفتح الباب أمام حوارهما[3]. فقد كشف لنا الحوار ذلك التمسك الشديد بكل ما له صلة بثوابت الشخصية:

الأرض: يقول الأمير: " *هي واسعة لكن البشر ضيّقوها حتى صارت مثل خرم إبرة* "[4].

التاريخ: يقول الأمير عن التاريخ مبينا حماقات البشر وتناسيهم له في أحد حواراته مع القس : "*الظاهر أن التاريخ لا يفعل الكثير في البشر، يعيشونه، يحسون به عندما يكونون قريبين منه ولكن عندما تزداد الشقة بُعدا ينسونه ويرتكبون نفس الحماقات وكأن شيئا لم يكن، النسيان وقت السلطان هو أكبر عاهة يعاني منها الحاكم الظالم*"[5].

عمل الروائي على استقصاء جوانب عدّة من شخصية الأمير وتقديمها في إطار رسائل إنسانية تحمل معاني القيم النبيلة كالفضائل والحرية والانتماء والوفاء، كما يُقدّم لنا وجهة نظر الشخصية المحورية في العلم والتكنولوجيا وتبدّل العصر وتطور الآخر، فحاول أنْ يتمثّل الواقعية من خلال تلك الشخصية .

---

1 - نفسه، ص: 498.

2 - نفسه، ص: 491 .

3 - عبد الوهاب بوشليحة، المرجع السابق، ص: 141 .

4 - الرواية، ص: 414.

5 - نفسه، ص: 411 .

فكرة تبدّل العصر:

يقول الأمير لأحد خلفائه " قدور بن علال " : "*ومع ذلك يا وليدي قدور، الزمن تغيّر ، لم يعد السيف والشجاعة كافيين، نحتاج إلى شيء آخر لم أعد اليوم أعرفه، ربما القوة التي انسحبت منا وراحت نحو عدونا لأنه عرفها كيف يُسخرها* "[1].

ومن خلال هذه الشخصية دائماً يُقدّمُ لنا المؤلف عدّة رؤى كالثقافة والعلم والعلماء، فشخصية الأمير مثقفة لها نظرة مستقبلية بعد أن اطّـلع على العديد من الكتب القديمة، يقول الراوي: "*فجأة امّحى كل شيء، وحلّ محلة بياضٌ مفاجئ ورغبة عارمة للصمت والتأمّل حتى الكتب التي كان يفتتح بها الأمير جلساته العلمية في أمبواز أمام ذويه ومرافقيه، كالصغرى في علم الكلام للسنوسي، ورسالة الإمام ابن أبي زيد القيرواني في الفقه، ومصنفات البخاري وكتاب الشفا للإمام عياض وجلسات بواسوني وغيرها ذابت كلها في الهزة العنيفة التي انتابته وسحبته نحو نور لم يكن مهيّأ له*"[2].

شخصيةالأنا من خلال النص تبوّأت مكانة الإمارة بفضل مؤهلات الأمير التي ركّز عليها المؤلف، فهي شخصية مُحبة للعلم والعلماء، للقيم والمبادئ، أبيّة للظلم والعدوان.

العلم والكتابة:

يقول الأمير عن العلم : "*... لا شيء سوى أني كتبتُ كثيرًا وقرأتُ كثيراً وقد ساعدني بواسوني في الاطلاع على ثقافتكم وعلومكم وأصبحتُ قريباً منكم*"[3]. كما يقول عن الفلاسفة مخاطبا بواسوني : "*– لا يا عزيزي بواسوني، للعمر قانونه، وجودك بجانبي أعطاني رغبة كبيرة ليس فقط في الحياة ولكن كذلك في التعلم، كنت أعرف قليلا عن الفلسفة اليونانية، سقراط، أفلاطون وخصوصا أرسطو الذي حفظه من التلف أحد أكبر مفكرينا : ابن رشد عندما كان ظلام اللاتسامح ينخر أوروبا من الداخل، ولكن اكتشافي لديكارت قرّبني من هذه الأرض، روسو حبّب إليّ المجتمع وهو على حق فيما يتعلق بالحرية، حزنت لجاليلو، كان يُفترض أن*

1 - نفسه، ص: 380 .

2 - نفسه، ص: 489 .

3 - نفسه، ص: 455 .

يبقى على رأيه وأن لا يتراجع أما القضاء وهو سيد الحق "[1]. يبدو أن الأمير كان واسع الاطلاع حسب الرواية.

كما له رأي في الكتابة، يقول لبواسوني دائماً : "*أنتظر الوقت الذي نصل فيه لفضل الكتابة. فهي عنصر مهمّ في حياة الأمم، فهي أشرف وأنفع من الإشارة واللفظ لأن القلم– وإن كان لا ينطق – فإنه يُسمع أهل المشرق وأهل المغرب، فما جُمعت العلوم ولا قُـيّدت الحكمة ولا ضُبطت أخبار الأولين ومقالاتهم ولا كتب الله المُنزلة إلا بالكتابة. ولولا الكتابة ما استقام للناس دينٌ ولا دنيا "*[2].

كما كانت لهذه الشخصية وجهة نظر حول:

العلاقة الزوجية:

لم يفوّت المؤلف الفرصة فأشار إلى رؤية الأمير في بعض القضايا الاجتماعية كالعلاقات الزوجية، فعندما سألته تلك الصحفية الفرنسية وهو في المنفى عن سبب تزوج المسلمين بنساء كثيرات على حد قولها وليس واحدة أجابها يقول : "*سيدتي الطيبة نقوم علانية بما تقومون به سرياً. بين المرأة والرجل سحرٌ ربّانيّ خاصّ وجاذبية لا تُـقاوم، الإنسان قد يُحبُّ امرأة من أجل عينيها، أخرى من أجل شفتيها، ثالثة لجسدها، وأخرى لنور علمها وفكرها وانفتاح قلبها، عندها نعثر على امرأة تحمل كل هذه الصفات مثلك، سنكتفي واحدة ولن نختار غيرها، الجمال خلقه الله للرجال والنساء ودينا ودينكم لم يعملا إلا على تهذيب العلاقات دون إقصائها "* [3]. كأنّ الأمير كان قريباً من حديث النبي صلى الله عليه وسلم في معناه، فالمرأة تُـنكح لأحد أربع: الدين أو الحسب أو الجمال أو المال، واستطاع بهذا إقناعها فلا يوجد امرأة كاملة.

---

1 - نفسه، ص: 455 – 456.

2 - نفسه، ص: 441 .

3 - نفسه، ص: 407 .

الحيوان:

حتى الحيوان كان له الحظ في الرواية التي جسّدت الصلة الوثيقة بين الفارس والفرس العربي، والأمير كشخصية عربية لها ميول تجاه الأحصنة، يقول عن حصانه الذي تركه في الجزائر مُوجهاً كلامه إلى صهره وخليفته مصطفى بن التهامي : "*يخون البشر وهذا الحصان لا يخذل صاحبه، لقد حفظني من الموت العديد من المرّات وها أنا ذا اليوم أُجبر على تركه على هذه الحافة من البحر* ".[1] شخصية الأمير شديدة التعلق بالحصان لمدى وفائه وأصالته، فقد كان الأمير مهتما بالخيل عطوفاً عليها يعاملها معاملة الأحبّاء ويخشى عليها من الغبن والمرض يقول لصهره عندما أهدى له الرئيس نابليون الحصان الأبيض : " ...*سيسافر إلى أرض الإسلام وعليه أن يعرف كيف و ما ذا نأكل وكيف نتحرّك حتى لا يُرهق ويُغبن. الغبنُ مثلما هو الحال عند البشر يقتل الأحصنة* "[2]. فحتى أثناء الحديث عن الحيوان يُحاول الكاتب تمرير بعض وُجهات النظر حول الوفاء والخيانة والغبن .

الأمير والآخر:

يُحاول الكاتب الكشف عن بعض الفضائل العربية خاصة فيما يتعلق الأمر بالآخر إذ يُقرّ على لسان شخصيته المحورية بقوة العدوّ بفضل العلم والتكنولوجيا.

يقول الأمير لصهره : "*لم نعد اليوم في نفس الوضع الذي كنا فيه سابقاً، نحن سجناء وكل ما بنيناه عن فرنسا وأوروبا كان في جوهره غير صحيح. كنا نظن أنفسنا أننا الوحيدين الذين ينظر الله إلى وجوههم يوم القيامة وأن الجنة حكرٌ لنا وأن الله ملكٌ للمسلم، وكلما تعلق الأمر بالآخرين أنزلنا عليهم السُخط والمظالم العالم يالسي مصطفى تغيّر ... ونحن على حافة قرن كلّ شيء تبدى لنا على حقيقته، عندما كان الناس يحفرون الأرض ويستخرجون التربة ويحولونها إلى قطارات وسفن حربية وسيارات كنا نحن غارقين في اليقينيات التي ظهر لنا فيما بعد ضعفها، وأننا كنا نعيش عصراً انسحب وانتهى* "[3]. و يقرّ له بالانهزام و انتصار العدوّ

---

1 - نفسه، ص: 393.

2 - نفسه، ص: 486 .

3 - نفسه، ص: 484 .

بفضل قوّته ، فيقول : " *انهزمنا نعم ، عدوّنا كان أقوى منّا ، نعم ولكنّ الله أقوى دوماً* "[1]

يبدو أنّ المؤلّف حاول نفي العصبية عن شخصيته المحورية ، كما بيّن في العديد من المواقف وجهة نظر شخصية الأمير في الآخر ، فهي شخصية معايشة ترى في الآخر الفضائل كما تراها في الأنا من خلال الاحتكاك به .

يقول الأمير عن **الجنرال " بوجو "** : " *لو كنت قبالة بوجو لوافقت مغمض العينين ، كان قاسياً ولكنّه كان صاحب كلمة . أخلاقه العسكرية تمنعه من التردّد* "[2]

شخصية القبطان " بواسوني " الذي رافق الأمير في منفاه وقرّر التقاعد من الجيش ومرافقة الأمير إلى البلد الإسلامي ، نالت هذه الشخصية مكانة خاصة لدى الأمير الذي يقول له : " *وجودك بجانبي أعطاني رغبة كبيرة ليس فقط في الحياة ولكن كذلك في التعلم* " كما يقول له مرّة أخرى : " *بواسوني تفاجئني دائماً بسماحتك وحكمتك* . "[3]من خلال هذا التصريح نكتشف نبل بواسوني و استقامته .

الخادم " جون موبي " : نالت هذه الشخصية احترام الأنا بعد أنْ اكتشف الأمير مدى إخلاص جون لسيّده القسّ ، يقول الأمير عن جون : "..*ثمّ إنّ عمل جون في إيصال الرسائل كان كبيراً* ." [4]

تمثّل شخصية الأمير عبد القادر الفرد مقابل الجماعة أو بالأحرى التجاوز مقابل الإحباط الانتماء مقابل الضياع ، الحياة مقابل الموت ، المستقبل مقابل الماضي وبالتالي فالبنية الروائية في عمل واسيني الأعرج هي عملية ربط بين صورتين متقابلتين ومتوازيتين ومتناقضتين : سارت إحداهما (شخصية الأمير) باتجاه منطقي .[5]

الشخصية المحورية في هذا العمل تعكس الوعي والإيمان بالعلم والمنطق ، هذا ما أهّلها لأن تحوز تلك المكانة لدى الآخر بعد إزالة الغطاء عن العديد من الجوانب الخفية خاصة

---

1 - نفسه ، ص : 485 .

2 - نفسه ، ص : 379 .

3 - نفسه ، ص : 477.

4 - نفسه، ص : 456.

5 - عبد الوهاب بوشليحة ، المرجع السابق ، ص : 137 .

الفضائل الإنسانية والرؤية المستقبلية ، وهذا الجانب كان للمؤلّف الدور الكبير في الكشف عنه وتقديمه إلى القارئ الذي يشعر باللذة و النخوة وهو يقرأ .

ب- شعرية تقديم شخصية الآخر :

ركّز المؤلّف إلى حدّ كبير على الشخصية الموازية للشخصية المحورية ، هذه الشخصية لعبت الدور الفعّال في تقديم شخصية الأمير عبد القادر و نفي العديد من الأباطيل التي نُسبت إليها ، لذا فمن الأجدر تتبّع مسار هذه الشخصية .

من هو القسّ " أنطوان ديبوش " ؟ للإجابة عن هذا السؤال لا بأس من أنْ نورد تصريح للراوي " جون موبي " الذي يعدّ الخادم الأمين للقسّ، يقول جون للصياد المالطي و هما في الأميرالية : " – *مونسينيور ديبوش كان يحبّ الماء و الصفاء و النور والسكينة على الرغم من الظروف القاسية التي لم تمنحه إلاّ المنفى والجري وراء سعادة الآخرين حتى نسي نفسه ، لقد منح كلّ شيء للدنيا ونسي أنّه هو كذلك كائن بشري في حاجة لمن يأخذه من الكتف بشوق ومحبّة ويحسّسه بوجوده* "[1]. يبدو أنّ هذه الشخصية نذرت حياتها لخدمة الناس ونشر الفضائل بينهم ونسيت ذاتها و خير دليل هو أنّها كانت السبب في تصحيح فكرة الآخر (جيش العدوّ) عن الأمير عبد القادر رجل الدولة العصرية .

لم يهتمّ المؤلّف بالتقديم الحسّي لهذه الشخصية واكتفى بعرض المساعي ووجهات النظر ، وسنكتفي نحن بهذا الجانب كذلك لما فيه من كفاية :

– مسار الشخصية الموازية :

- القسّ " أنطوان ديبوش " أسقف الجزائر إبّان مرحلة من مراحل الاحتلال في القرن التاسع عشر .
- له مساع كثيرة خاصة في تحرير سجناء القصبة ، و استلام الأسرى الفرنسيين الذين كنوا مسجونين عند جيش الأمير؛ تعتبر هذه الحادثة بداية رحلة القس مع الأمير بعد أن

1 - الرواية ، ص : 13 .

جاءت تلك المرأة التي كنت في حالة مزرية تشكو وتحاول إطلاق سراح زوجها ممّا أشعل مشاعر القس وقرّر السعي في هذه المسألة ومن ثمّ انطلقت الأحداث وتعرّف على شخصية الأمير التي أبهرته.

- المنفى بسبب جرأته ودفاعه عن المظلومين و المعوزين ، فتنقل بين إيطاليا و إسبانيا وفرنسا ثمّ العودة إلى جزائر (الأرض الطيبة كما يسميها) في تابوت ليستقرّ في تربتها نهائياً.

صورة الآخر في ثوب الإنسانية :

تنكشف لنا هذه الشخصية بفضل حوارها مع الأمير وبفضل تلك المواقف في العديد من القضايا خاصة :

- **الإنسانية:**

حاول واسيني الأعرج من خلال التركيز على مواقف القس ديبوش تمرير فكرة حوار الحضارات و التعايش مع الآخر فالقس كان واسع الآفاق ذا نظرة بعيدة ، يقول للأمير : " *الإنسانية يا سيّدي عبد القادر، استحقاق وليست إرثا سهلا* " [1] فيوافقه الأمير في وجهة نظره بحكم أنّ الإنسان يقضي عمره بحثا عن تأكيد إنسانيته .

كما يقول موجّها كلامه إلى عزيزه جون : " *الحياة والموت هما مجرّد مسافات وهمية لشيء خالد هو الأبدية ، نأتي عراة ونعود عراة ، نخرج بصرخة ولادة ونعود مكتومي الأنفاس بعدما تأكّدنا من صغرنا ، محمّلين بأسئلة معقّدة كنّا نظنّ أنّنا وجدنا لها إجابات ولكنّنا كلّما اقتربنا ، انسحبت الإجابات مخلّفة تحتها فيضا من الأسئلة . هذا هو الإنسان يا جون* "[2].الإنسان في وجهة نظر القس يعيش حياته سعيا وراء اكتشاف الحقيقة ويموت عاريا من كلّ شيء .

- **الحرب:** يحاول المؤلّف توضيح رؤية البعض من الآخر إلى الحرب و الدمار على لسان القس الذي يقول للخادم " : – *الحروب يا حبيبي جون مدمّرة دوماً. الذين يبدأونها*

---

1 - نفسه ، ص : 123 .

2 - نفسه ، ص : 505 .

ليسوا هم من ينهبها دائما، تأكل الظالم والمظلوم" [1]. رفض القسّ الحرب فهو يسعى لإحلال السلم وخاصّة بعد أن تعرّف وانبهر بالمواقف الإنسانية لشخصية الأمير.

- **المظالم:** حاول المؤلف تقديم تعادلية فلسفية حول رؤية الأنا والآخر إلى الإنسانية والحق والمظالم يقول القس للأمير: " *قد تبدو الدنيا مجحفة في حقنا ولكنها ليست ظالمة، البشر هم الذين يجعلونها لا تـُـــطاق* "[2]. يُبرّئ القسّ الدنيا من المظالم فالإنسان هو من يتسبّبُ فيها.
- **المنفى:** وكأنّ مسار شخصية الآخر يتقاطع مع مسار شخصية الأمير فكلاهما عاش المنفى فالقسّ اضطرّ إلى التنقل بين إسبانيا وإيطاليا وفرنسا بسبب الديون المتراكمة والتي لم يستغلها لمآربه الشخصية وإنما لأجل الإنسانية، يقول محاوراً الأمير: " *المنفى ليس فقط إحساساً بالفقدان ولكن إحساسا كذلك بالإهانة والتضاؤل والموت البطيء* " [3]. ويقول محاورا الخادم *:* " *التراجيديا هي عندما تستيقظ فجرا وتدرك أنّ الأرض التي نبتّ فيها ونبت فيها الذين تـُـــحبّهم لم تعُـــدْ قادرة على تحمّلك وأنـّـــك ستموت بعيداً عنها وأنّ تربتها ستظلّ جائعة إليك وتظلّ أنت أيضا جائعاً إليها، هناك جاذبية بين الأجساد والأرض الأولى*"[4].
- **الانتحار:** يُقدّم القسّ وجهة نظره حول الانتحار الذي ترفضه كل الأديان فيقول: " *الانتحار قاسٍ والأديان نفسها تمقتهُ* " [5].
- **إخلاف الوعد:** يرفض الآخر في الرواية سياسة فرنسا في حقّ الأمير ومن خلال الحوار نكتشف هذا الحسّ الإنسانيّ " – *... لم أفهم حالة التردد في الوفاء الذي قطعته فرنسا على نفسها، لا أفهم جيدا كيف نعطي وعدا في مكان هو أصدق شهادة على الرجولة؛ ساحة المعركة ثم ننسى كل شيء*"[6]. كما يقول: " *يجب أن يعرف الجميع أن*

---

1 - نفسه، ص: 167.

2 - نفسه، ص: 498.

3 - نفسه، ص: 458 .

4 - نفسه، ص: 504.

5 - نفسه، ص: 413 .

6 - نفسه، ص: 409 .

فرنسا الدولة العظمى، تخلت عن عهودها وعليها أن تتدارك هذه الممارسة التي لا تنتمي إلى تقاليدها المغرقة في القدم "[1].

اللمسات الإنسانية كثيرة ولو خضنا فيها لما خرجنا منها إلا بعد تحرير الكثير لذا نحاول التركيز على الأهمّ.

تقاطع الأنا بالآخر :

الروايات الجزائرية التي تناولت موضوع الغرب قليلة " وذلك يعود إلى الواقع الجزائري الداخلي بهمومه وقضاياه المختلفة "[2]. وواسيني الأعرج في هذا العمل أشار إلى الآخر من خلال تواجده في أرض الجزائر كمُستدمر لكن هناك من يرفض هذه السياسة، والكاتب حين عكف على سيرة الأمير عبد القادر حاول أن يثور على الوظيفة التبليغية للغة وتجاوز تقديم المحطات الهامة في تاريخ الأمير وتعرّض لمواقف الآخر، فهذا التنصّل من سلطة التاريخ تنصلٌ جماليّ صرف.

فمن جماليات العمل أننا نجدهُ يتجاوز إعادة سرد الوقائع التاريخية إلى إعادة ترتيب مشاهدها الخلفية ويقوم ببناء الصامت في سيرة الأمير ويفضح تقرّحات الحرب والمشاكل الداخلية ويُحيل الفرصة للآخر للكشف عن الجانب الإيجابيّ فيه[3]. وقد أصبح من الضروريّ أن ينفتح العمل الروائيّ منافذ صغيرة يتسرّب منها نحو إعادة بناء الحدث التاريخيّ ضمن المعطيات الرسمية ، مع منح ألوان للمناطق المعتمة فيه، وقد دعت الحاجة إلى إنقاذ الرواية من تجهم المروية التاريخية عبر منحها صيغة أكثر حرارة لما تريد اقتناصه من هذا الحدث التاريخيّ.

رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج لم تـــُـــبن على استعادة الماضي واستحضار الذكريات وتدفق الأحداث العابرة في ذاكرة ووعي الشخصيتين وفق بُنية تاريخية فحسب،

---

1 - نفسه، ص: 447 .

2 - مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 1999، ص: 154 .

3 - ماجد المنجحي، مجلة الحوار المتمدن (مجلة إلكترونية) ، العدد : 1394 ، 2005 . www.ahewar.org

وإنما وفق بُنية نفسية كذلك تستقيم فيها المواقف ودلالاتها [1]. والشخصيتان المحوريتان في العمل تعكسان وضعاً بـــُـــنيوياً يُمثل صورة رمزية مكثفة للوضع الجزائريّ الفرنسي ضمن ثنائية إسلامي مسيحيّ وتلك العلاقة مطروحة منذ القرن التاسع عشر فحاولت الدراسات رسم صورة الأنا من خلال صورة الآخر الحضاريّ " وصورتنا عن ذاتنا لا تتكوّن بمعزل عن صورة الآخر لدينا، كما أن صورة الآخر تعكس بمعنى ما صورة للذات "[2]. ومن ينفي الآخر ينفي ذاته فالآخر مكمّل للذات ومن يختزل الآخر يختزل ذاته، ذلك أن الذات المتعددة تقتضي وجود آخر متعدّد.

هذا ما حاول الكاتب تجسيده في عمله السرديّ فهو يُبرز علاقة الأنا بالآخر وفق وجهات نظر ومواقف عديدة يتقاطعان فيها " وتنصهر هذه العلاقة في وحدة معرفية وفي بوتقة الوجود الإنسانيّ لتتعادل وتتحوّل إلى أعمق مستويات الشعور من خلال موقف الأمير من الحضارة الجديدة والجيل الذي ينتمي إليه، وبالتالي كانت شهاداته عن الآخر (ديبوش)إحدى المفاتيح التي عكستها تجربته الجديدة ومفهومه للذات والأديان والتاريخ والإنسانية [3].

يكشف لنا دائماً الحوار عن المكنونات النفسية وعن المواقف وعن الرؤية المستقبلية وعن التقاطع بين الأنا والآخر، يقول الأمير لصديقه القسّ : " – *أنت أول فرنسيّ فهمني من بين الكل، صلاتك وصلت إلى الله الذي حرّر الأذهان* " [4]. ومن خلال رسم شخصية ديبوش المتحركة بين الهنا والهناك سعياً وراء العدل وكشف الحقيقة ونشر القيم النبيلة يُحاول المؤلف تجسيد صورة عن جوانب التعايش وحوار الحضارات والاندماج بين الأنا والآخر، المسلم والمسيحيّ اندماجاً كليا على جميع المستويات، يقول القسّ : " *أعتقد أنني أكثر معرفة من غيري بعبد القادر ... وأظنّ صادقاً لو أنّ كل الفرنسيين عرفوا عبد القادر مثل ما أعرفه*

---

1 - عبد الوهاب بوشليحة، المرجع السابق، ص: 140 .

2 - طاهر لبيب وآخرون، صورة الآخر، العربي ناظرا ومنظور إليه، ط 02 ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 1999، ص : 812.

3 - عبد الوهاب بوشليحة، المرجع السابق، ص: 144 .

4 - الرواية، ص: 470 .

اليوم، لأنصفوه في أقرب وقتٍ لهذا أتصوّر أنه من وا جبي الإنسانيّ أن أفعل شيئاً في انتظار القيام بما هو أهمّ "[1].

يبدو جلياً أن الكاتب كشف من خلال الشخصيتين عن تعادلية فلسفية ودينية بين الأنا والآخر وهي تنطوي على الحرية والعدالة والكرامة والإنسانية ورفض الظلم، " فصورة الشخصيتين تتخذ مفهومها وإطارها عندما تكشف عن طبيعة التقارب والتجانس الإسلاميّ المسيحيّ "[2].

المتخيّل الإسلامي والمسيحي كما صاغه الأمير والقسّ يتأسّس على الإدراك للحكمة الإنسانية معتمداً في الوقت نفسه على قاعدة الحبّ وقتل الشر أمام ما يُجابهها من خذلان وزيف العلاقات ووحشيّة العالم، يقول الأمير للقسّ "– *كلما انزويت وفتحتُ النافذة نحو الجهة الأخرى من القصر رأيتُ الشرفات التي عُلق عليها أتباع البارون كاستلنو البروتستانت، الذي سلم نفسه للكاثوليك وللملك ولكنه لم يسلمْ هو بدوره من قطع رأسه، الناس عندما يقفون في مواجهة الشرفات لا يتذكرون حماقة الحكام ولكنهم يستمتعون بأدوات سياحية، هي في العمق أناسٌ تركوا وراءهم حياتهم وأولادهم وذويهم واندثروا. لا ألوم أحداً، لدينا ما هو أسوأ في تاريخنا الإسلامي ، معظم خلفائنا مروا على النصل، كبار علمائنا أُحرقوا، وابن المقفع شُويَ حيّاً، ابن رشد كاد يُحرق مع كتبه ... "*[3].

ومن جهة أخرى يقول القسّ للأمير : " *لن أنسى كل الليالي التي قضيناها مع بعض في مدينة بو أو أمبواز نقاوم المظالم والبرد القاسيّ ، قد تبدو الدنيا مجحفة في حقنا ولكنها ليست ظالمة، البشر هم الذين يجعلونها لا تـُـــطاق "*[4].

من خلال ما سبق يبدو لنا جلياً كيف توحّدت الإرادة بين الأنا والآخر في الدفاع عن القيم وتحقيق إنسانية الإنسان فالبُعد الأساسيّ المُكتشف في فلسفة الأمير والقسّ هو علاقة الإنسان بأخيه الإنسان، علاقة الإنسان بالكون، لذا تقاطع الصوتان وتشابكا في الرؤى والمواقف[1].

---

1 - نفسه، ص: 20 .

2 - عبد الوهاب بوشليحة، المرجع السابق، ص: 142 .

3 - الرواية، ص : 123 .

4 - نفسه، ص: 498.

وبعد عمليّة التشريح المطبقة على الشخصيتين الرئيسيتين تتضح عدّة وجهات نظر خاصّة الرؤيا المتعلقة بالحرب والرؤية الإنسانيّة، فقد حاول المؤلف الاعتناء بالناحية السيكولوجية والفكرية للشخصية من خلال تيار الوعي خاصة في تلك الحوارات الداخلية والخارجية. وبعد إعادة النظر إلى وقائع التاريخ والكشف عن مسار مقاومة الأمير والتأكيد على دلالة رؤيتها الإنسانية والحضارية أعاد المؤلف كتابتها فنياً وحمّلها دلالات جديدة مما يسمح بتأويل جديد لها[2].

لكي نعي تاريخنا وتاريخ الآخر ونعرف معادلة الغالب والمغلوب وجبَ معرفة جوانب إنسانية مسكوتٌ عنها في المقاومة، وهذا ما حاول الكاتبُ تقديمه كرؤية عالم تتحدّد انطلاقا من وضع تفكيكي لمستوى النفي والرفض الذي مارسته الذات التاريخية على نفسها والذي تجسّد من خلال رفض الواقع والخيانة والتملق والظلم والانحطاط والجهل والاعتراف بإنجاز الآخر في مجال العلم والتكنولوجيا.

استمدت الرواية مشروعيّتها في سياقها داخل الكتابة الروائية الجزائرية الجديدة لمواجهة زيف التاريخ، زيف الكتابة، زيف القراءة " فهي تـــُؤسّس وتؤصّل لمشروع النص ومشروع المتلقي الجديد "[3].

عــمل واسيني الأعرج يكشف عن بناءٍ جـــديـــد في الــرواية التاريخية الجـــزائرية التي لا تنفصل عن الأدب وإنما تحاول الكشف عن ذاكرة أخرى ولغة أخرى ونص آخر متميّز عن النص التاريخيّ، فكأنّ هذا العمل (الرواية) كتاب تاريخـــي آخر موازي لتاريخ الأمـــير عـــبد القادر لذا سُمّيَ بالكتاب، وقراءة كتاب آخر هي بمثابة قراءة للتاريخ من زاوية أخرى فهو عملٌ حاول فيه صاحبه التركيز على الجانب

---

1 - عبد الوهاب بوشليحة، المرجع السابق، ص: 145.

2 - نفسه، ص: 133.

[3] - نفسه، ص: 146.

السيكولوجي والفكري ممّا أتاح للقارئ لحظات تمتع فيها بالكشف عن القيم النبيلة والسفر في عالم المُثل، وهذا ممّا زاد العمل شعرية سواءً في لغته أو في شخصياته أو حتى في لعبته الزمنية.

الفصل الثالث:

شعريّـــة اللغـــــة.

- ✓ المبحث الأول: البناء اللغوي في الرواية.
- ✓ المبحث الثاني: لغة الآخر في العمل السردي.

المبحث الأول: البناء اللغوي في الرواية:

شعرية اللغة:

تُـعتبر اللغة إحدى المشكّلات الهامة في بناء العملية السردية فهي تكشف عن وقفات شعرية تتمظهر وفق تصرف المؤلف في ثنايا الفصول الروائية وقد تكون اللغة في الرواية أهمّ ما ينهض عليه بناؤها الفني، فكل من الشخصية والزمن والحدث والحيّز يستعمل اللغة ويُوصف بها، ولمّا كانت الرواية جنسا أدبيا كان عليها اصطناع اللغة الأدبيّة التي تجعلها ترتقي إلى مصاف الأجناس الأدبية العظيمة [1]، الأمر الذي استدعى اهتمام النقاد الحداثيين بهذا المشكّل وبناء نظريات حول اللغة كعنصر مشع للشعرية . وبما أن الرواية جنسٌ أدبيّ يمتاز بكبر حجمه فهذا أمرٌ يستوجب التركيز على هذا المشكّل والتنويع في مستوياته بين اللغة الفصيحة والشعرية ولغة الملحمة ولغة المسرحية ولغة السوق ، وبهذا التنوّع تسعى الرواية إلى النهوض بلغتها كي تُـصنف في الأدبيّة فكأنها في مستوى من مستوياتها تتقمّص لغة الشعر الخارجة عن نظام لغة التعليم والفلسفة والتأليف الأكاديميّ[2] .

ومن خلال ما تقدّم واعتماداً على المراجع الحديثة يُمكننا ملاحظة انقلاب السرد الحداثي على نظام السرد التقليديّ فاعتمد على اللغة وتخلى عن البطولة والخطية الزمنية [3]، فزعزعت النظرة النقدية الجديدة كل القيم التي سادت في عهود الكلاسيكية والرومانسية ، كما تحوّل الاهتمام من الشعر إلى الرواية، هذا الجنس الذي استمدّ كينونته وسعة مقروئيّته من قدرته على التعامل مع اللغة[4] .

وكما أشرنا في بداية هذا الفصل تساوت المشكّلات إذْ لم يعد الاهتمام بالشخصية وحدها ولا الحُبكة الفنيّة بل راح روّاد هذا الفن يضربون ذلك النظام العتيق وجعلوا من الشخصية

---

1 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 108 .

2 - نفسه، ص: 12 – 13 .

3 - محمد عزام المرجع السابق، ص: 6 .

4 - محمد تحريشي، العامية في الخطاب السردي الجزائري، مجلة دراسات جزائرية ، العدد 4 و 5 ، مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران ، الجزائر، 2007 ، ص: 80 .

مجرد كائن ورقي كما يسمّيها تودوروف أو مجرّد رمز أو رقم ، وتلاعبوا بالزمن وخلخلوا بنيته الخطية بالاسترجاعات والاستباقات والحذف والإيجاز، و تخلخل نظام الحُبكة القائم على العقدة والحل ، وارتقت مشكّلات جديدة لم تكن محل اهتمام من قبل كالحيّز الذي شخّصه بعض الروائيين واستنطق النقاد لغته بكل مستوياتها باحثين عمّا يُعطيها فرصة أطول في البقاء.

وسعى الروائي المعاصر إلى تفريغ لغته من أبعادها النمطيّة الدلالية المعروفة محاولا إكسابها دلالات جديدة تُـضفي عليها شعرية وجمالية غير معهودة من قبل، وبالتالي تُـصبح لغة الروائي متحررة من المدلولات السابقة[1]، ولم يعد في لغة المحدثين ذلك الالتزام باللغة الفصيحة بل تنوعت مستوياتها من العامية إلى البسيطة إلى الشعرية [2]، وهذا البناء المتنوع ساهم في إكساب اللغة شعريتها، فإذا أراد مثلا الروائي رسم ملامح شخصيته ومنزلتها الاجتماعية لجأ إلى توظيف كلمات مثقلة بالدلالات التاريخية والاجتماعية والطبقية [3]، وإذا أراد الوصول إلى واقعية الحدث محاولا مراعاة حال المتكلم أو مناسبة وضعية المتلقي وتوضيح عامل التنوع الثقافي في المجتمع وظّف العامية أو لغة وسط بين الفصحى والعامية ، فالمزاوجة اللغوية في مستوياتها تُـضفي على النص مسحة واقعية وصدقا فنيا [4]، أمّا إذا أراد تشخيص الحيّز واستقصاء جوانبه وظف لغة واصفة شعرية جميلة ، فمن وظائف الوصف القيام بعمل تزييني وتشكيل استراحة في خضمّ الأحداث فيكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي، وقد يكون ذا وظيفة توضيحية تفسيرية للأحداث، فحسب "جنيت" :إنّ كل حكي يتضمن من جهة أصناف من التشخيص لأحداث تكوّن سردا ومن جهة أصناف من التشخيص تكون وصفا[5]، وإذا أراد إحصاء تواريخ أو سرد وقائع أو حيثيات معارك و حروب أو نقل تفصيليّ لمشاهد معينة وظف لغة التوثيق والإحصاء، فهذا الزخم المتدفق في العمل الواحد أهّل اللغة إلى أن تنال المكانة التي تستحق بين النقاد وأهل الاختصاص.

---

1 - محمد تحريشي، المرجع السابق، ص: 81 .

2 - إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص: 240 .

3 - نفسه، ص: 46 .

4 - محمد تحريشي، المرجع السابق، ص: 79 .

5 - حميد لحمداني، المرجع السابق، ص: 78 – 79 .

مستويات البناء اللغوي في الرواية:

بعد عملية تفحّصية للغة الرواية نكتشف ذلك التنويع الهائل بين المستويات، وقد استطاع واسيني الأعرج تطويع لغته وجعلها حلقة وصل بين حاضرنا وماضينا فبناها هجينة بين العامية والشعرية الواصفة ولغة التاريخ الوصفية وحتى الفرنسية لتصوير ذلك الواقع بكل حيثياته معبرا عّما تضمنته بعض عبارات الأمير ووالدته لالة الزهراء والقوال والقادة الجزائريين و الفرنسيين [1]، وعليه يمكن إحصاء ثلاثة مستويات لغوية في عمل واسيني السردي:

1 – لغة شعرية : ظهرت تجلياتها في وصف الحيّز وأثناء حوارات الأمير والقص وفي بعض الوقفات المونولوجية ونهايات المحطات والوقفات وفي بعض مقاطع الأميراليات[2] .

2 – لغة توثيقية إحصائية : وظفها القس أو الراوي الافتراضي في نقل تفاصيل المعارك وإحصاء بعض التواريخ والوثائق والمراسلات ... إلخ .

3 – لغة عامية: في بعض الحوارات بين السوقة والفلاحين وكلام القوال وحتى كلام الأمير وكلام لالة الزهراء.

- إضافة إلى ذلك وظّف واسيني لغة الآخر على لسان بعض القادة الفرنسيين أو على لسان الرئيس عندما كتب وثيقة يُخبر فيها الأمير بحريته .

انكشفت سردية واسيني على أنها متفتحة على عدة خطابات : لغة الشعور ولغة التوثيق ولغة الحوار ، وعبر تلك اللغة يتجسّد الخطاب في العمل الروائي في معادلات وحوادث مرئية ليتشكّل الحزن والحسرة في زمن الحرب، فتتضخم بعض الأسماء عبر أصوات الشخصيات لتكشف مثلا عن دموية بعض الجنرالات كالجنرال "لاموريسيير" والجنرال " تريزل" فتتقاطع دلالات القهر والهتك المسلط على الجزائريين آنذاك[3].

كما تنكشف بعض مظاهر الطبيعة الحزينة الجميلة عبر وقفات شعرية تستهدف الوجدان وتثير انتباه العارفين بالميدان.

---

1 - حياة سعاد، المرجع السابق، ص: 83 .

2 - نفسه، ص: 84 .

3 - عبد الوهاب بوشليحة، المرجع السابق، ص: 135 .

تصرّف واسيني في اللغة متمكنا منها وقدّمها للقارئ ليستمتع بها ويكتشف عن طريقها بعض الإيديولوجيات والخصوصيات حتى بعض المظاهر الفضائية ، فلغة الرواية لغة صادقة لتحديد أدائنا اللغوي بحيث تتغلغل في وصف الأشياء ومفهوم الأفكار [1] ، حين يُعبر مثلا الأمير عن وجهة نظره في بعض الأمور كالإنسانية والتاريخ والحق والعدل والظلم .

توافقت لغة واسيني الأعرج السردية مع ما يكتبه الصحفيّ ومع ما يرسمه بعض الرسامين ، فتبدو المشاهد وكأنها تُرسم بالكلمات وكأنّ معجم السارد معجم الرسامين والفنانين، وفي بعض الوقفات تقترب تلك اللغة على لسان الأمير والقص من لغة الكلام المنظوم المصحوب بالإيحاءات والإيماءات وهذا عمل لا يتأتى للجميع، وإنما نلمحه لدى من هم متمكنين من ناصية الصنعة الروائية[2].

ما منح الأفق الرحب في التعامل مع ما هو تاريخي توثيقي يحتاج إلى عين الصحفي أو الكاميرا ومع ما هو شعوري نفسي يحتاج إلى لغة قريبة من لغة الشعراء والمتصوفة أحيانا، هو التعدد الملحوظ في مستويات لغة رواية كتاب الأمير[3].

ومحاولةً منّا استظهار بعض الجوانب الجمالية لتلك اللغة نُحاول تتبع بعض المظاهر المتكررة عبر النص السرديّ ضمن المستويات المذكورة .

1 - تجليّات اللغة الشعرية في العمل السرديّ:

أ – لغة الأميرالية:

تكاد تكون اللغة الواصفة أو بالأحرى الوصف ملازما للسرد، فمن العسير حسب "جنيت" إيجاد نصوص خالصة في السرد[4]، والحركة لا تكون بدون أشياء، وعليه بما أنّ رواية كتاب الأمير رواية تمتاز بحركية دائبة فالوصف تجلى في عدّة وقفات ومحطات .

وأول محطة تستوقفنا هي : الأميرالية (01) : إذ يُلفت انتباهنا ذلك المقطع الشعري الواصف لها " *28 جويلية 1864 فجرا، الرطوبة الثقيلة والحرارة التي تبدأ في وقت مبكر . الساعة تحاذي الخامسة ، لا شيء إلا الصمت والظلمة ورائحة القهوة القادمة من الجهة الأخرى*

1 - إبراهيم خليل، بُنية النص الروائي، ص: 247 .

2 نفسه، ص: 255 .

3 - منير عتيبة، المرجع السابق.

4 - حميد الحمداني، المرجع السابق، ص: 78 .

من الميناء، ممزوجة بهبّات آخر موجة تكسّرت على حافة الأميرالية التي كانت تبدو كظلالٍ داكنة هاربة نحو ساحل البحر ليغيب جزؤها الأمامي تحت كتل الضباب التي بدأت تلف المكان شيئا فشيئا، لا شيء إلا الصمت والتموّجات الهادئة لبحر مثقل بالسفن والأحداث، أضواء خافتة تكاد لا تُرى من وراء الجبل العالي ما تزال تقاوم سوادا كثيفا بدأت تخترقه بعض الهالات الذهبية التي كانت تندفن وراء ظلمة لا تكاد تُظهر إلا خطوط القمم الفاصلة بين الجبل والسماء"[1]. قبل أن يبدأ السارد في رواية القصة صوّر لنا المؤلف المشهد الحزين للأميرالية وكأنه يُمهد لسرد قصة تروي أحداثا مثقلة بالانكسارات والخيبات، فصوّر لنا البحر وكأنه إنسان أُثقل كاهله بالهموم فعمّ السواد فضاءهُ فاسحا المجال أمام ظلمةٍ داكنة قضت على الأنوار الزاهية. وفي مقطعٍ آخر من مقاطع الأميرالية ينقل لنا المؤلف (وهو الراوي العليم) مشهد ذلك الهدوء والصمت البعيد عن ضوضاء المدينة ومشاكلها ومشاغلها، فالإنسان بطبعه توّاق إلى الهدوء والنور والسكينة " *نحو أبعد وأنظف نقطة حيث لا زيوت ولا نفايات ، حيث لاشيء سوى الصفاء والنور والحياة الصامتة للأشياء كما في بدء الخليقة. مونسنيور دي بوش كان يُحب الماء والصفاء والنور والسكينة على الرغم من الظروف القاسية التي لم تمنحهُ إلا المنفى والجري وراء سعادة الآخرين، حتى نسي نفسه، لقد منح كل شيء للدنيا ونسي أنه هو كذلك كائن بشريّ، في حاجة لمن يأخذهُ من الكتف بشوق ومحبة ويُحسسه بوجوده* " [2]. هذه كلمات الخادم جون مشيرا إلى سيده ديبوش، فكأن المؤلف تعمّد التمهيد للتعرّف على شخصية القس التي تشبه صفاء وسكينة ماء البحر حيث لا شوائب تكدره.

ومن المشاهد التي تستوقف نظر القارئ أثناء عملية التلقي ذلك المشهد الوصفيّ الذي يُصور لنا أشعة الشمس وهي تبعث أولى خصلات شعرها الوهاج على شاطئ البحر " *بهدوءٍ كبير ، حرّك الصياد من جديد المجدافين ليندفن الزورق فجأة في عمق البياض الذي خلفته الأشعة الشمسية الأولى التي خرجت من وراء الجبل الذي يُطوق المدينة . كانت مفرطة النور، متوغلة في الضباب الذي بدأ يتصاعد من البحر ويُغلف القارب الصغير، الشعاع الذي تسرّب من البحر الشلال ، أعطى لمعانا خاصا للأتربة التي نثرها جون موبي مثلما تُنثر حبات اللؤلؤ*

1 - واسيني الأعرج، الرواية، ص: 11 .

2 - نفسه، ص: 13.

في فضاء واسع" [1]. صوّر لنا المؤلف ذلك المشهد محاولا تشخيص غلبة النور على السواد كأنّ البحر سعدَ بتربة الرجل النبيل المنثورة حبات رمله كحبات اللؤلؤ المشعّة. و يتدرّج الراوي العليم نحو الأمام ليكشف لنا صورة أخرى من صور الميناء المعهودة بحركة النوارس وهي تغطس بمناقيرها مُحدثة صوتاً ناعماً " *لم يكن هناك أثر لأيّة موجة أو حركة باستثناء وقوفات النوارس التي بدأت تملك الأمكنة بأعدادها الهائلة، ويشعران بها على رأسيهما. كلما رمى جون موبي حفن التراب، تجمعت بقوة ثم غطست بمناقيرها الدقيقة في سطح البحر مُحدثة صوتا ناعما وحادا"* [2].

حاول الكاتب استقصاء كل جوانب الأميرالية فلم يترك جانبا إلا وصوّره بلغة جميلة تترك الأثر في النفس وتبعث على السكينة محاولة تحريك شوق القارئ لمعرفة قصّة هذه الشخصيّة التي كرّس جون موبي حياته لخدمتها فرمى تربته في بحر الجزائر بالرغم من أنّه رجلٌ غريب، كما يحاول القارئ معرفة سرّ هذا التعلق.

نفس الشيء قام به المؤلف عندما نقل حيثيات وأحداث الأميرالية (02) فاستقبلنا بوصفٍ تفصيليّ للواجهة البحرية لمدينة الجزائر " *ثم التفت جون موبي إلى مدينة الجزائر التي تجلت بوضوح نهائيّ، فجأة خرجت من كتلة الضباب كانت تُغلفها مثل الغلالة. ولم يعد شيء يُعيق ذلك البياض الذي كان يتسلق الحيطان والبيوتات التي بدت وكأنها مدرجات في مواجهة بحر يُشبه منصة بلا حدود، كانت تدور فيها كل الوقائع والأحداث الأكثر تعقيداً"* [3].

كما نكتشف كذلك تلك المجازية المُشخصة للمارّية والميناء عبر عملية سردية تداخلت معها العملية الوصفية " *بينما لم تتوقف يد المالطيّ عن الجذف الذي كان يقود المركبة الصغيرة رويدا رويدا نحو رأس البينيون الذي كان يعرفه مثل ما يعرف جيبه ، لقد عبرهُ العديد من المرات، ومنه على أطراف المارية التي كانت تخترق عمق البحر مثل سيف دخل عميقا في البحر شاقا سطحه الرهيف إلى قسمين غير متساويين : الجزء الأيمن للميناء بينما الجزء الأيسر للأميرالية"* [4]. هذه المرة يُدخلنا السارد في عمق الميناء في الأميرالية (03) ويُصور تلك

---

1 - نفسه، ص: 13 .

2 - نفسه، ص: 14 .

3 - نفسه، ص: 193 .

4 - نفسه، ص: 193.

الحركة الدؤوبة للعمال ومُرتادي الأسواق " *ربط المالطيّ مركبه . وعندما سلم له جون موبي النقود، رفضها ولكنه نزل معه في منحدر الأميرالية لشرب قهوة الصباح. كانت رائحة القهوة المحمّصة والسمك المشوي والحمّص والذرى تأتي من بعيد من ميناء الجزائر المتآكل والممتلئ بالحركة التي لا تتوقف أبدا، تجار، بطالون، سماسرة، بائعو الحشيش، هزية للنساء والرجال، وصيادون فقراء وبحارة محترفون*" [1]. يبدو أنّ الراوي تعمّد نقل كل التفاصيل محاولة منه جعل القارئ يعيش أحداث الفضاء المصوّر وحتى امتناع الصياد عن قبض أجرته أشار إليه السارد متعمدا ليُبيّن مدى تأثره بشخصية ديبوش بعد أن سمع عنها الكثير وعن مبادئها النبيلة التي نفتقدها في هذا الزمن.

وفي نهاية سرد الأميرالية (03) ينقل لنا المؤلف صورة جون موبي الراوي الثاني وهو يترك نفسه تتهاوى في أعماقها مسترجعا بعض مشاهد الأحداث التي عاشها مع سيّده " *بينما كان جون موبي قد انغمس من جديد في وجه مونسينيور ديبوش الطيب الذي زاد إشراقا ونورا وصفاء مع الأشعة الباردة التي انعكست على المياه بشكل فضيّ فأغمض عينيه قليلا من قوة البياض وترك نفسه يغرق شيئا فشيئا في عمقه، في لذة سعيدة قليلا ما يشعر بها في لحظات انكساره وحزنه* " [2] . مشهدٌ امتزج فيه الشعور بالحزن وباللذة والمتعة فكأنّ جون يبحث عن فوهة زمنية تعيدهُ إلى تلك اللحظات السعيدة التي عاشها مخلصا عزيزا مع أنبل شخص عرفه القس أنطوان ديبوش.

أما في الأميرالية (04) فقد حاول المؤلف إمتاعنا بلغة راقية على لسان جون " *هكذا البشر مثل الطيور لا تهجع أرواحهم إلا في الأمكنة الأولى التي عجنت أحلامهم وطفولاتهم* " [3]. في إشارة منه إلى تعلّق القسّ بأرض الجزائر التي عرف فيها معنى الحياة بكل ما تحمله من مفارقات . وتستوقفنا مرة أخرى صورة مُعبرة عن الحزن مرسومة بكلمات رنانة " *كانت النوارس تتوجه أسرابا أسرابا باتجاه مخابئها ، وراء المنارة الكبرى التي تُوجه ليلا عابري البحر إلا زوجا ظلا يُحلقان على ارتفاع منخفض من بناية الأميرالية حيث ينام مونسينيور قبل*

---

1 - نفسه، ص: 397.

2 - نفسه، ص: 401 .

3 - نفسه، ص: 513 .

أن ينزلقا بين فجوات الأبواب المغلقة ويتوغلان عميقا " [1] . يبدو أن الراوي العليم (المؤلف) يُحاول إحداث إسقاطٍ مُشيرا إلى شخصيتي القس والأمير مشبها إياهما بالطيور التي لا تهجع أرواحهم إلا في الأمكنة الأولى التي أَلِفوها.

بهذه اللغة المشحونة بالوقفات الشعرية شخّص لنا واسيني الأعرج حيزا هاما في الرواية، الأميرالية منطلق الرواية ومنتهاها، وصوّر لنا اللحظات الأخيرة لجثة الفقيد ديبوش وهي تُوارى في التربة التي أحبّها، من هذا الفضاء بُعثت تلك الاسترجاعات الكاشفة عن حيثيات القصّة. في نهاية السرد لما حدث في الأميرالية عرض علينا مشهداً شعرياً بلغته الراقية محاولا إنذارنا بسوء الأحوال التي ستحدث "*لا شيئ أبدا سوى الماء وطيور أُصيبت بالرعشة والخرس فجأة* ، وعندما تصمت الطيور والنوارس التي تبحث باستماتة عن أعشاشها عميقاً في مداخل منارة الميناء القديمة، وتُهزم عيونها الصغيرة وسط الظلمة وأشعة الشمس المنكسرة، هذا يعني أنّ شيئاً جسيما قد حدث أو ربما هو بصدد الحدوث " [2] .

ودّعنا السارد بهذه العبارة المنذرة والموحية بجسامة الحدث الحاصل في إشارة منه لما جرى من انكسارات وخيبات بعد مقاومة الأمير وحتى ما يحدث الآن في زمننا الحاضر.

ب – لغة الاستهلال في الوقفات:

تتصدّر معظم الوقفات محطات سردية وصفية تتجلى فيها اللغة الشعرية الموظفة لتقديم الفضاء والزمن، ففي بداية الوقفة الثانية المحطة الأولى يُشير السارد مباشرة للزمن والحيّز " *نوفمبر 1848 . هذا هو بالضبط وقت العواصف التي تكنس المدن العتيقة وتغطي مياه الأنهر بغلاف شفاف من أوراق الأشجار الصفراء "* [3]. ونفس الزمن إذا انتقلنا إلى المحطة الثانية من نفس الوقفة التي يستهلها بـ " *تنفس مونسينيور ديبوش عميقا وهو يجلس في الحجرة المواجهة للحديقة. شعر بالبرودة ثارت رياح الخريف في أوج أنينها، وكانت شجرة اللوز التي تعرّت من كل شيء قد انحنت كثيرا أكثر مما يتحمّله جذعها النحيل "* [4]. يُبلغنا جون ويُصوّر لنا الشعور

---

1 - نفسه ، ص: 513 .

2 - نفسه، ص: 514 .

3 - نفسه ، ص: 41 .

4 - نفسه، ص: 47 .

بالحرقة على ما فعله الزمن وبالطبيعة حتى الأشجار الرامزة للثبات تعرّت من كل شيء، فكيف لا يتعرّى الإنسان من مبادئه وأخلاقه، وانحنت الشجرة كما انحنى هو وسيّدهُ لفعل الزمن.

وعندما يروي الراوي الثالث قصة الأمير يتصدّر كلامه كذلك بلغة شعرية تنقل لنا فضاءات وتصوّر لنا مظاهر طبيعية من عمق التضاريس الجزائرية "*07 ماي 1833 . الربيع لا يحمل دائما الأخبار السارة، رائحة البارود كانت تملأ كل البايلك الوهرانيّ ، سرقت من الربيع زهره ونوّارهُ وعطره* " [1]. طبيعةٌ سُرقت منها ألوانها الزاهية ،حزنٌ لما أصاب أهلها من نكسات وانكسارات. وفي مطلع المحطة الثانية من الوقفة الرابعة يُعيد الراوي الثالث وصفه الاستظهاري للطبيعة "*دارت أحصنة المقدمة حول نفسها طويلا ثم رفضت الدخول في النباتات المتوحشة القزمة من الديس والحلفاء والمارمان والسدرة* " [2].

" *المطر لم يتوقف طوال اليومين الأخيرين على سهل أغريس ، الأرجل تغوص في الأعماق والخيبات تزداد اتساعا* " [3]. غضب الطبيعة توافق مع زمن الانتكاسة الزمن الذي ركّز عليه المؤلف في محاولة منه لفت انتباهنا للإسقاطات التي قام بها. ففي بداية المحطة الرابعة من الوقفة الخامسة يُشير الراوي إلى ذلك الغوص العميق من الخيبة والانتكاسة معبرا عنه بغوص الأرجل في أعماق الوحل.

وفي مطلع المحطة الخامسة من الوقفة السادسة يستوقفنا الرواي بتصوير مشهد مدينة مليانة العالية فيرسم لنا لوحة ممزوجة بالألوان " لم تغيّر مدينة مليانة من نظامها كلما فاجأها فصل الشتاء وشهر فبراير ببرده القارص وثلوجه، لقد صارت بين أمسية وضحاها بيضاء ناصعة تحت قوة أشعة الشمس التي تتسرّب من حين لآخر من كتل الغيوم الثقيلة. اكتست الشجيرات بالنتف حتى صار من الصعب على فروعها تحمّل أثقال الثلج. كلما هبّت رياح جبل زكار انحنت قليلا لدرجة ملامسة الأرض ثم بهدوء تصعد لتعاود الانحاء من جديد " [4]. حاول المؤلف على لسان السارد شدّنا إلى تلك المناظر الساحرة التي تمتاز بها الطبيعة الجزائرية بتضاريسها المتنوعة ومن مليانة إلى جبال الونشريس الشامخة زمن الخريف " *كانت رياح*

---

1 - نفسه، ص: 91 .

2 - نفسه، ص: 131 .

3 - نفسه، ص: 183 .

4 - نفسه، ص: 239 .

الخريف عادت من جديد بقوة. على قمم جبل الونشريس ، لا يُسمع إلا حفيف الأشجار وهي تئنّ تتمايل غصون البلوط والصنوبر الحلبي عميقا حتى تُـلامس الأرض لتقوم من جديد وكأنها تقاوم موتا محتوما. الخريف على رأس الونشريس صعب" [1]. فكأنّ المؤلف تعمّد نقل معاناة الطبيعة الأم التي أبت إلا أن تشارك أبناءها البشر في همومهم قاصدا من ذلك نقل معانة الجزائري إبّان الاحتلال .

وفي مقطع آخر نلمس ذلك التفصيل الدقيق في استقصاء جوانب الغابة في أثناء فصل الربيع بلغة راقية "*لفصل الربيع عطرٌ خاصّ ونكت لا تُضاهى. في الغابة يلتقي كل شيء مخلفا وراءهُ رائحة مسكرة وخاصّة. النوار والمارمان الذي يعرش في كل مكان والعرعار المعطر برائحة الحلازين ونسغ النباتات والحرمل وأشجار الصفصاف والبلوط والأرز وزهر والرمان واللوز ومياه الوديان والضفادع البرية التي تطلق روائح كثيفة كلما شعرت بقوة حية تعبر أمكنتها الحيوية ... لا شيء يخترق المسامع إلا خشخشة الأشجار وهي تتداخل فيما بينها وأزيز الحشرات الصغيرة التي تتوالد في هذه الأمكنة الرطبة بكثافة وخرير المياه الذي يُسمع من بعد في شكل همهمات خفيفة ولكنه يصير واضحا* "[2].

ينقلنا هذه المرة الراوي إلى مدينة أخرى من مدن الجزائر الجميلة في أقصى غربها، مدينة تلمسان ليصور لنا مقام لالة مغنية " *مقام لالة مغنية صغير مُحاطٌ بقليل من أشجار الصنوبر التي تغطيه وتُغطي المقبرة الصغيرة التي تحيط به من كل الجهات، يزورها الناس أيام الجمعة أو في أوقات الفراغ لطلب بركاتها* " [3].

ومن المشاهد التي ارتأينا نقلها كذلك مشاهد ليالي الشتاء الباردة حينما تغضب الطبيعة فيُقاوم الأمير ودائرته على جبهتين، غضب الطبيعة وخيانة الأقارب " *كانت ليلة العشرين من ديسمبر مظلمة وممطرة . لا شيء في الأفق البعيد ، بالفعل لاشيء إلا الظلمة الحالكة. الظلمة التي كلما عسعس الليل ضراوة وتوحشا. لا شيء سوى الصمت وحركة الدائرة والأحصنة والمياه والسواد الذي تخترقه من حين لآخر البروق ورشقات الرصاص الآتية من معسكر*

---

1 - نفسه، ص: 255 .

2 - نفسه، ص: 275 .

3 - نفسه، ص: 311 .

السلطان وردود فعل خيالة الأمير وهسيس الرياح التي كانت تعبر الأنفس باردة قاسية منهكة"[1]، وعن قساوة الطبيعة كذلك *" في الأراضي الغربية يأتي فصل الشتاء ضاريا و قاسيا. الناس يعرفونه من أمطاره الأولى التي تنزل باردة كالصقيع وتنفذ إلى الأجساد مسامير حادة "*[2]. أظهر الروائي قدرته على الوصف وتسخيره لخدمة الغرض حيث استطاع إجراء توافق بين البشر وأمهم الطبيعة، فكأنّ أحزان الناس هي أحزان الزمن " *هذا اليوم 23 ديسمبر ، لم يكن يُشبه أيّ شيء آخر ، لقد اختزل كل السنوات السابقة، مليئا بالصمت والحيرة والرعشة التي تسبق الموت عادة، الأيام كذلك تُشبه البشر في أحزانهم وخيباتهم "* [3]، هذه مقدمة لسرد ما سيقع في بداية الاستسلام بعد الفشل في مسعى المقاومة داخليا وخارجياً.

تحاول الرياح في المقطع الموالي مسح علامات الخيبة وتنظيف الأجواء من الأوحال وكأنها إشارة إلى بداية عهد جديد ونسيان الزمن الماضي " *رياح بداية الشتاء الباردة التي تهز كل شيء في طريقها لم تتوقف منذ ليلة البارحة، كانت حادة وعنيفة، تسحب وراءها بقايا خريف مليء بالخيبات وتنظف الأراضي والبحر والبراري من كل الزوائد المتراكمة . حتى السماء كانت مثقلة بغيوم تتلوى كالثعابين قبل أن تسقط في شكل سيول وفيضانات على الأراضي المنهكة بصيف حارٍ وخريف كنس كل شيء، حتى الأفراح الصغيرة في القرى الصغيرة والمداشر* " 4 . يصور لنا الراوي هذا المشهد تزامنا مع استعداد الأمير والعائلة والحاشية للركوب في سفينة " الأصمودي " التي تُقلهم بعيدا إلى المنفى تاركين وراءهم ماضياً مليئا بالخيبات والنكسات فحتى الطبيعة هيّأت نفسها لبداية العهد الجديد ومسحت بقايا الزوائد.

ننتقل مع الراوي الذي تتبّع مسار شخصية الأمير محاولا استنطاق فضاءات المنفى ونقل ما أحدثه الزمن في البشر " *16 أكتوبر 1852 ، لم يدخل الخريف فقط ولكنه استقرّ واحتلّ الساحات والبيوتات والحدائق والأنفس. خارج القصر ، كانت الرياح تعوي كالذئب الجائع، أوراق الأشجار العملاقة تتطاير في كل الجهات، صفراء منكسرة، تعلو ثم تنزل متدحرجة بهدوء لتستقر على الأسطح وعلى حافات نهر اللوار، وعلى مياهه التي تخترق أطراف المدينة*

---

1 - نفسه، ص: 367 .

2 - نفسه، ص: 381 .

3 - نفسه، ص: 389 .

4 - نفسه، ص: 417 .

وجنبات قصر " أمبواز " " [1]، هذا القصر هو المكان الذي استقرّ فيه الأمير يعاني آلام المنفى والغدر والخيانة وإخلاف الوعد.

مقطعٌ وصفيٌّ آخر يُصوّر انقشاع الغيوم ليشعّ النور ويعود الأمل في الحياة " *الفجر الأول. شمسٌ صفراء تقاوم كداسة الغيوم الرمادية. فجأةً امّحى كل شيء ، وحلّ محلّه بياضٌ مفاجئ ورغبة عارمة للصمت والتأمّل، حتى الكتب التي كان يفتتح بها الأمير جلساته العلمية في " أمبواز " أمام ذويه ومرافقيه كالصغرى في علم الكلام للسنوسي ... وجلسات بواسوني وغيرها ذابت كلها في الهزة العنيفة التي انتابته وسحبته نحو نور لم يكن مهيأ له. لم ير إلا البياض وهو يحاول عبثا أن يضع يدهُ على الحد الفاصل بين الحلم والكابوس ويستمع إلى أبواب القصر وهي تنغلق للمرة الأخيرة والنوافذ وهي تُشدُّ. هل كان وراءها ؟ أمامها؟ أم فيها؟ أم في الأماكن كلها ؟ مثل الذرة الضائعة في الفراغات " [2].*

طوّع المؤلّف اللغة لخدمة المقام ، فجاءت ليّنة تشدّ القارئ وتجعله يتجاوب مع الشخصيات في انفعالاتها ومع الطبيعة في تقلّباتها .

حاول المؤلف مرافقة الأمير واستقصاء جوانب كل الفضاءات التي دارت فيها الأحداث فتنقل بين المدن الجزائرية والمدن الباريسية كما يراها الرواة " *رأى مونسينيور ديبوش باريس في هذا الفجر كما رآها في المرة الأولى، مدينة بها الكثير من العطش إلى نفسها، جميلة ولكن سرا فيها يشتعل في الداخل مثل حبل البارود ولا أحد يعرف متى ينفجر الكل " [3]*. يُشير الراوي هنا إلى غليان الأحداث بفعل الغضب الشعبي وإرادة التغيير والانتقال من الحكم الملكي إلى الحكم الجمهوري ،ثم ينتقل في مشهد آخر إلى وصف الهدوء الذي عمّ المكان بعد الفوضى في زمن الشتاء *" تبدو باريس بأحيائها الخلفية هادئة لا شيء تغيّر. منذ أسبوع لم تتوقف الأمطار عن الهطول. السماء التي صفت قليلا ليلة البارحة سرعان ما عادت واسودّت هذا الصباح، لا تسمع إلا الخشخشات والصوت الجاف للعربات وأصداء حدوات الأحصنة التي تُرددها الشوارع الخلفية التي ما تزال فارغة " [4]*، لينتقل مرة أخرى جون موبي مع سيده ويُصوّر مشهد

---

1 - نفسه، ص: 461 .

2 - نفسه، ص: 489 .

3 - نفسه، ص: 25 .

4 - نفسه .

زيارة قبر الرسام والفيلسوف الإيطالي ليوناردو فانشي " *كعادته، كلما زار مونسينيور ديبوش قصر الأمبواز ، مرّ أولا نحو كنيسة سانت هيبار ليقف قليلا على قبر ليوناردو فانشي، عند الهندسة القوطية المركبة والخشنة المسننة قبل أن يتأمّل الصفاء الحميمي الذي ينام فيه دوفنشي مستمتعا بالنور الهادئ الذي يتسرّب من زجاج النوافذ الملونة والمعشقة بمختلف القطع التي تعكس النور مثل الشلالات الضوئية* "[1]. كما يُصوّر لنا السارد قساوة برد مدينة بوردو الفرنسية " *البرد في بوردو في مثل هذه الفترات قاسٍ جدا. المسترال كما يسمونه هنا، عندما يهب، ينفذ مثل ضربة سيف في المفاصل، بارد وقاسٍ لا تقاومه أيّة تدفئة* "[2].

وحتى الفواجع التي ألمّت بالمدن صوّرها الراوي فقد نقل إلينا جون مشهد سيده الحزين عندما ضرب الكوليرا بعض المدن الفرنسية " *كان مونسينيور ديبوش غارقا في صفاءٍ غريب يُشبه صفاء الموت، حزيناً إلى حدٍ كبير لمرض الكوليرا الذي كان يأكل الأخضر واليابس، الفقير والغنيّ، ولم تكف كل صلواته* "[3].

المقاطع الساخرة كذلك كانت موجودة، ينتقد الراوي هذه المرّة الأماكن المغلقة في نزل الأباطرة في مرسيليا " *وقف الأمير قليلا في الزاوية المواجهة للنافذة الكبيرة التي تنفتح على الفراغ. تأمّل المكان طويلا أعجبته الهندسة المعقدة للمكان والتي توحي بقدامة عريقة ولكن لم يستوعب أبدا كيف يستطيع الإنسان أن يعيش في أمكنة مغلقة بدون أن يرى الشمس، لم يكن يتخيّل أنّ هناك دوراً بدون أحواش ولا مراحات ولا تين ولا هندية، الحوش هو رئة الدار التي منها يتنفس البشر والطير والحجارة*" [4]. يقترن الفضاء بهموم الإنسان فالأمير يفتقد حريته كما تفتقد تلك الدور النور الذي يُشعُّ عبر الأجواء الفسيحة.

وقبل أن نغادر هذا العنصر لا بأس أن ندرج مقطعا وصفياً يُصوّر فيه الراوي شخصية ثانوية في القصّة بلغة واصفة شعرية " *ثم انسحبت على رؤوس أصابعها باتجاه القمرة المجاورة. نورا هكذا ، لا تدخل إلا في الأوقات الحادة والحساسة مثل الظل حيث لا يحسّ*

---

1 - نفسه، ص: 121 .

2 - نفسه، ص: 165.

3 - نفسه، ص: 445.

4 - نفسه، ص: 495 .

بوجودها أحد، تقوم بشغلها مثل الملاك ثم تنسحب بهدوءٍ كبير " [1]. فحتى الخادمة نورا أشار إليها الراوي كأنه يريد أن يُبيّن مدى وفائها لسيدها دون إزعاجه والحرص على راحته دون أن يُلاحظها.

إن تجلي اللغة الشعرية بانزياحاتها ومجازاتها عبر ثنايا الفصول ترك لمسة ملفتة الانتباه في وصف الفضاءات والزوايا والشخوص .

2 – تجليات العامّية:

توظيف العامية في النص يضمن الحفاظ على الشحنة القوية التي تمتلكها الكلمة العامية " فالمزاوجة اللغوية بين الفصحى والعامية تُضفي على النص مسحة واقعية وصدقا فنيا " [2] .

ولأجل تحقيق واقعيّة العمل نجد المؤلف يُضمّن حوارات شخصيّاته لغة عامية مناسبة لمستواها عبر مختلف الفضاءات في السوق أو في المسجد أو في حتى حوارات الأمير مع بعض قادته أو مع والدته لالة الزهراء، " وتوظيف العامية له غاية جمالية قد تكون من جهة من أجل الوصول إلى واقعية الحدث، كما قد تكون من جهة ثانية محصورة في محاولة مراعاة حال المتكلم أو حتى مناسبة وضعية المتلقي أو توضيح عامل الفرقة أو توحيد أفراد المجتمع المتنوع في الأداء اللغوي " [3].

الشيء المُلاحظ في العمل السردي غياب تجلي العامية في حوارات الأمير مع القس أو في حوارات القس مع الخادم وإلا لفقدت الواقعية بحكم أن الشخصيتين أجنبيتان .

أول ما يستوقفنا من كلامٍ عامي، كلام زوجة قاضي أرزيو المُعدم حين خاطبت الجلاد الضخم الذي حاول مساعدتها لنقل جثة زوجها وربطها بالحبل على ظهر الحمار :

" – *خلوا الحبل عندكم ، ينفعكم باش تنشقوا به واحد آخر. الله يكثّر خيركم"* [4]. هذه إشارة من المؤلف على لسان المرأة إلى استبداد حكم القبائل غير المؤسس.

ينتقل بنا الراوي هذه المرة إلى السوق مستنطقا بعض جوانبه في الحوار الذي دار بين الفلاحين اللذين كانا متجهين إلى سماع القوال [1] :

---

1 - نفسه، ص: 422 .

2 - محمد تحريشي، المرجع السابق، ص: 79 .

3 - نفسه.

4 - الرواية، ص: 60 .

" – يا لله يا سيدي نسمع له ، يقولون أنه انتهى من قصة السيد علي وراس الغول ...
-نسمع سوية وبعدها نسير مع الجميع في صلاة الاستسقاء " [2].

ثمّ يتدرّج بنا الراوي معهما إلى سماع القصة على لسان القوال الذي لم يعد يحكي على السيد علي وراس الغول وإنما عن قصة الشاب الذي خرج من صلب الأرض بعد رؤيا رآها والده وسيدي لعرج وعلماء أرض الحجاز في إشارةٍ منه إلى الأمير عبد القادر :

" – عوده يقطع لبحور والوديان ولجراف لعامرة وسيفه بتار يفلق لجبال واحجار الصوان. رجل شرب العلم في الكيسان وجاي من بلاد برانية. يقول الذين عرفوه أو سمعوا به، إنه بسلطانه، سيغلق أبواب البحر في وجه النصارى والكفار الذين ظنوا أن كل الأبواب مفتوحة. يدير فيهم واش دار السيد علي في الكفار " [3] .

كلام القوال مزيجٌ بين الفصحى والعامية إذ هناك من يعزف عن الاستعمال الكلي للعامية في الحوارات بتوظيف لغة وسطى بين بين[4].

والعبارة الأخيرة من كلام القوال (ندير فيهم واش دار السيد علي في الكفار) متداولة كثيراً خاصة على ألسنة الصغار حين يلعبون، وهذا يُشير إلى تلك المسحة الواقعية التي اكتسبها العمل.

وعندما سُئل القوال من طرف أحد المتفرجين عما ذا فعل السيد علي في الكفار يُجيبه :

" – تسوّلني يا وحد الجاهل، احلف باش ما يوقفش الحرب حتى يشوف الدم وصل ركاب الخيل. ربي سمعه وأغرق الدنيا بالما والأوحال " [5]. وحين يُراقص القوال الأعمى قرده فيقول : " اشطح يا ولد المخازنية، جدودك الاتراك باعونا بفلس ... اشطح يا ولد التالفة وقل في هذا الدوار الخالي، راح اللي بنى وعلا، ويلك ياالله تثيق في الدونية، قل لهم لو كانت الدنيا تدوم، كانت دامت للي سبقوكم. اشطح يا ولد المخازنية وازها وخاطيك " [6].

---

1 - ظاهرة القوال منتشرة في الأسواق الشعبية الجزائرية، والقوال شاعر ينظم الشعر الملحون ويردد قصص القدامى.

2 - الرواية، ص: 67 .

3 - نفسه.

4 - محمد تحريشي، المرجع السابق، ص: 79 .

5 - الرواية، ص: 68 .

6 - نفسه .

حتى في هذا المستوى اللغوي نلمح شعرية ما بين كلماتها المعبرة عن زمن الانتكاسة وحال المسلمين يتقهقر نحو الحضيض.

قبيل مبايعة الأمير دار حوار بين والده الشيخ مُحيي الدين وسيدي الأعرج مرابط سهل أغريس بهذه اللهجة :

"- *يا خويا مُحيي الدين، شفت منامة.*

-*خير وسلامة، أجاب الشيخ مُحيي الدين آليا.*

-*لقد رأيت حلماً يُشبه ذلك الذي رأيتك فيه تقطع الفيافي للحج.*

-*كلامك يا الشيخ الأعرج لا ينزل إلى الأرض.*

-*رأيت مولاي عبد القادر الجيلاني شاء الله به في لباس أبيض فضفاض*" [1] .يشير السارد إلى الرؤية التي رآها شيوخ الأمير قبيل البيعة.

وظّف الكاتب العامية كذلك في التعبير عن غضب الأمير وسخطه على مظاهر الترف واللامبالاة بأحوال الناس حتى من طرف المقرّبين كأخيه مصطفى بن محي الدين الذي آتاه متحدثا عن خسران الغنائم ولم يُسعفه حتى يُتمّ صلاته فأجابه :

" –*إلى هذا الحد ما قدرتش تصبر حتى نكمّل الصلاة ؟ خلاص . كل شي لازم يتغيّر. هذاك العهد اللي كنا فيه ناخذ مال الناس بغير حق،راح. القبائل صارت منا، من لحمنا ونحن صرنا منهم، إخوة في الخير والشر* "[2].

غضب الأمير وانتفض لسوء الأحوال فهو يعيش عصرا تطوّر فيه الآخر وهو ما زالوا يتبذخون في مظاهر الترف متناسين أحوال الرعية. وكأنّ المؤلف تعمّد تصوير ذلك الحوار بالعامية إيهاما منه بالواقع.

في نفس الحوار يتدخل الوالد مُحيي الدين محاولا تهدئة الوضع فيقول : " *بالهداوة يا ابني. بالسياسة، ما تتقلقش، الله خلق الدنيا في سبعة أيام، وليس حراما التفكير في الغنائم، الناس تعودوا على هذا النظام*"[1].

---

1 - نفسه، ص: 73 .

2 - نفسه، ص: 78 .

المُلاحظ على تلك اللغة أنها أحيانا تجاوزت العامية تحاشيا للاندفاع فيها. " فلغة الحوار لا ينبغي أن تكون عالية المستوى ولا سوقية عامية وإنما لغة وسطى بين المستويين " [2]، وحتى ارتفاع مستوى على مستوى آخر من اللغة في العمل الروائي لا ينبغي أن يؤدي إلى الانفصال عنه بل يجب اتصال المستويين اللغويين دون إحساس المتلقي بالانفصال[3]، وقد استطاع واسيني الأعرج في عمله تطويع لغة الحوار فلم يجعلها سوقية طاغية ولا شعرية راقية وإنما جعلها خادمة لمستويات الشخصيات، فعندما تكلم القوال أو الفلاحان كانت اللغة السوقية، وعندما تكلم الأمير مع قادته كانت لغة بسيطة.

المُلفت للانتباه في لغة الحوار خاصة لغة الأمير حين يُخاطب قادته يستهل جمله دائما بعبارة : يا السي ... يا السي مصطفى، يا السي محمد، يا السي قدور،....وهي عبارة تحمل معاني الإكبار والتقدير، كانت وساطة مناداة الطلبة لشيوخهم في الزوايا.

ومن مظاهر تجلي لغة السوقة هذا المشهد الذي يُصور جانبا من معاناة الشعب الجزائري تحت وطأة الاحتلال، وهو مشهد الأطفال الصغار وهو يجرون خلف الكلب الأصفر وقبله ذلك الحوار الذي دار بينهم وبين الضابط الفرنسيّ حول الجوع، حوارٌ انبنى بلغة بسيطة على الرغم من أنّ الأطفال لا يُحسنون إلا العامية، لكن المؤلف جعلها بسيطة مرتفعة عن العامية عندما تكلموا مع الضابط الغريب عنهم :

" – *جياع؟*

-*قليلا. ردّ الأطفال بخجل.*

-*وهل تعرفون سبب جوعكم؟*

-*جدا جدا، كرّر الأطفال الصغار مثل الفريق الموسيقي "*[4].

ثمّ يُصوّر الحوار الذي دار بين الأطفال وبين رجل غريب آخر لكنه عربيّ فبدت سمات العامية:

---

1 - نفسه، ص: 79 .

2 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 117 .

3 - نفسه، ص: 112 .

4 - الرواية، ص: 158.

"-اعييتوا يا الواغش؟ ارتاحوا شويه وعندما تكبرون طاردوا الكلاب. الجري وراء الكلاب يتطلب دُربة وقوة ما زلتم صغارا عليها .

-احذر يا سيدي، وقيل الكلب مكلوب.ما غلقش فمه منذ أكثر من نصف ساعة " [1]. ثم يُواصلون حديثهم عن أكل الكلاب. يبدو أن المؤلف أدرج هذه القصة بأسلوبه الساخر محاولاً الكشف عن ذلك الواقع المرير الذي عاشه أجدادنا من معاناة واضطهاد من طرف الكلاب المستدمرة مضفيا مسحة جمالية خاصة وجاعلا المتلقي يُروح عن نفسه بمثل هذه القصص بعد طول عملية القراءة، كما يهدف إلى جعل المتلقي يقف على خلفيات تلك العبارات مستنبطا معانيها البعيدة.

ومن المقاطع المشحونة بالعامية والمثيرة بالسخرية ما نلمحه من كلام أحد عساكر الأمير مع أحد سكان عين ماضي التي دُمِّرت ولو حق شيخ زاويتها محمد التيجاني :

" –*روح قول لسيدك يعطيك تشرب، بركته تنزّل الماء من السما والأرض ...*" [2]. هو مقطعٌ يكشف عن سيطرة الجهل واغتنام بعض الشيوخ فرصهم للتسلط على الناس.

3 - لغة المونولوج:

لم تكن لغة الأمير وهو يحاور الآخر لغة عامية وإنما كانت لغة معظمها فصيحة تشعُّ بالوقفات الشعرية، وسنحاول استعراض بعضها في خضمّ الحديث عن الشخصية.

أما لغة المونولوج (المناجاة) [3] فكانت لغة مرتفعة عن مستوى العامية، معبرة عن معاناة الشخصية الممثلة للأنا أو للآخر.

يقول الأمير في المناجاة : " – *لماذا الحُزنُ؟ أليس هو من اختار هذا المسلك؟ كان يُمكن أن يكون أنانيّا ويموت ويدفع معه إلى الهلاك أناسًا كثيرين في حربٍ يائسة تماماً، حربٌ كان العصر العربيّ والفروسيّ ما يزال يُمجّدها ولكنها توقفت على حافة القرن الجديد* "[4]. تحدّث

---

1 - نفسه، ص: 160 .

2 - نفسه، ص: 217 .

3 - يُفضل عبد الملك مرتاض مصطلح المناجاة بدل المونولوج . فالمناجاة حديث النفس ونجواها . أنظر كتابه: في نظيرة الرواية، ص: 118 .

4 - الرواية، ص: 420 .

الأمير بلغة الغائب عن مصيره وعن مظاهر التطور التكنولوجي في العصر الجديد وعجزهم وانبهارهم أمامه.

مرة أخرى ينطق الأمير بلغة جميلة في حديثه النفسي : " – لم يكن مخطئا الرحالة الذي قال عن أراضي الشمال : قومٌ لا يرون الشمس وبلادهم جميلة ولكنها قليلة النور " [1] ، وكأنها فسحة ارتأى السارد من خلالها التخفيف من سرعة الحكي والترويح على نفس المتلقي بالكشف عن الطبيعة الأوروبية.

حاولنا الوقوف على أهم المحطات التي تتمظهر فيها اللغة بمستوياتها، وما تجدر الإشارة إليه قبل الانتهاء من هذا العنصر هو أن لغة الحوار رسمت لوحة الحرب التي بُنيت على أساس التصادم بين الأنا والآخر، وهذه اللحظة ألقت بظلالها على جميع الشخصيات أثناء أدائها للحوار. وكذا عملية التأمل والاسترجاع للذكريات ومناجاة النفس ساهمت في بناء عملية سردية ثرية بالمؤشرات الفنية، فترابطت هذه الوحدات السردية وتعانقت لتؤدي غايتها من خلال الإطار الذي يصلها بالحياة ومواجهة الأحداث[2].

كما اشتملت الرواية على وصف مفصّل عن العلاقات الإنسانية بدقتها المتناهية، وهذا عملٌ لا يتأتى لأيّ مؤرخ فهي من صميم العمل التخييلي الروائي [3] الذي تمكّن من لعبة اللغة فأخرجها طيّعة بين الحوار والوصف والمونولوج والاسترجاع والتوثيق الذي تجلى في حديث الشخصيات عن الحرب وما تحمله .

4 - تجليات لغة التوثيق:

نقف عند مظاهر هذا المستوى اللغوي في حديث الشخصيات عن الحرب أو في حديث الراوي الثالث الذي روى مقاومة الأمير وحواراته مع قادته وحتى الحوارات التي دارت بين الجنرالات والقادة الفرنسيين عن الاستعدادت للحرب والخطط والتقارير ... .

يصف الراوي مثلا مدينة معسكر وصفا دقيقا فيكشف عن تضاريسها وأسواقها وبيوتها يقول : " *بالمدينة عشرة آلاف ساكن يتوزعون بين المورسكيين المهجّريين واليهود والكروغلي. الكوليرا التي استمرّت 18 يوما في أكتوبر 18834 أكلت أكثر من ألف وخمس*

1 - نفسه، ص: 424 .

2 - عبد الوهاب بوشليحة، المرجع السابق، ص: 134 .

3 - سعاد حايد، المرجع السابق، ص: 79 .

مائة ساكن. على حواف السوق توجد مقاهٍ ضيقة ومتسخة لا تُـقدم إلا القهوة التركية بخمسة سنتيمات، والشيشة التي تقلل بعطرها من رائحة الأرجل النتنة والحشيش للزبائن الخاصين"[1].

مزج الراوي هنا بين لغةٍ توثيقية ولغة ساخرة لإضفاء مسحة الواقعية من صميم مدينة معسكر التي انكشفت مظاهر جمالها وقبحها عبر تفصيل دقيق.

وعند تقديم صكّ البيعة على لسان الأمير أشار هذا الأخير إلى التاريخ والكاتب: " حُرّر بأمرٍ من ناصر الدين السلطان وأمير المؤمنين عبد القادر بن مُحي الدين أدام الله عزه وحقق نصره . آمين . بتاريخ : الثالث من رجب 1248 الموافق للسابع والعشرين 27 نوفمبر 1832"[2].

ينتقل الراوي هذه المرة إلى وصف تقسيم مقاطعة وهران من طرف الأمير " *قسّم المقاطعة الوهرانية إلى ولايتين : خلافة معسكر وعلى رأسها مصطفى بن التهامي، صهره وابن عمه، العالم والخطيب والمكلف بالمراسلات مع سلطان المغرب والمسيّر لشؤون الدولة، وخلافة تلمسان وعلى رأسها البوحميدي الولهاصي من جبال طرّارة ، وله تأثير كبير على القبائل البربرية، يُحب الخير والكتب والأسلحة مثل الأمير. وعُيّن في كل ولاية مجموعة من الأغاليك وعلى رأس كل واحد منها، آغا يُشرف على مجموعة من القبائل، هي بدورها تقع تحت وصاية القايد الذي يتولى التسيير بالعودة إلى الأغا المرتبط بدوره بالخليفة لإعطاء نوع من الحرية والحركة والمبادرة عند الضرورة الحربيّة. ومشروع خلافة التيطري شرقا والمكوّن من المدينتين الأساسيتين : مليانة والمدية التي يُسيّرها مؤقتا سيدي علي الخلاطي المنحدر من عائلة مرابطية ويحكم باسم الأمير في انتظار ترتيب وضعها الإداري "* [3]. لغة هذا المقطع تكشف عن مبادرة الأمير في بناء هرم دولة عصرية قوامها الحرية والمبادرة بالتنسيق بين المقاطعات والولايات، كما نـُلاحظ أن الراوي بإيعازٍ من المؤلف قام بتقديم شخصيتي ابن التهامي والبوحميدي في خلال تلك اللغة التوثيقية دون إلحاق ضرر بالترتيب السردي.

كما تتجلى مظاهر اللغة التوثيقية عند نقل التقارير من طرف العملاء فهذا عميل الأمير اليهودي ابن دوران يقول واصفا إحدى الطلبيات : " *– إنهم يبحثون عن كل أسباب التراجع.*

---

1 - الرواية، ص: 66.

2 - نفسه، ص: 76 .

3 - نفسه، ص: 101 .

عندما تقدمنا للحاكم العام بطلب حق سك عملتنا الخاصة، ووُوجهنا بالرفض ومُنعت دار لوسي من توريد 1000 قنطار من البارود و 1000 بندقية و 1000 خيمة من القماش المصري مقابل القمح والشعير الذي أعددناه لتزويدها به. المشكل أنهم يرفضون ملحقات الاتفاقية التي تعطينا كل هذه الحقوق التي فاوضنا عليها بتعبٍ واستماته" [1]. من خلال هذه الوثيقة نكتشف سعي الأمير لبناء دولة عصرية.

يُقدم لنا الراوي في مقطع آخر شرحاً مفصلا موثقا عن الخسائر التي مُني بها جيش الدمويّ الجنرال تريزل فيقول: " *ثم انكفأ فورنييه مع بقية الجند وحاول الجميع أن يُخرجوا العربة ويُحرروها من الأوحال والحفر ويُخرجوها من الغرق ويُنقذوا العشرين جريحا الذين كانوا بها، لكن الكثير من المشاة وجدوا أنفسهم بين المقطع ومياه النهر المليئة بالأتربة والأوحال والأشجار الميتة والنباتات المتوحشة والأحصنة الغارقة ... الشيء الوحيد الذي بقي تحت سيطرة تريزل هو المدفعية الثقيلة التي لم تتورّط في السبخة، أما القطع الأخرى فإما دُمّرت أو أنَّ عساكر الأمير استولت عليها. ترك تريزل وراءهُ كل شيء، الألبسة والأغطية والأكل وحتى الكثير من السيارات المليئة بالجرحى لإنقاذ ما يُمكن إنقاذه"*[2].

في مشهدٍ آخر وبلغة مزدوجة بين الوصف والتوثيق يُصوّر لنا السارد مشهد تدمير مدينة معسكر وجثث السكان العرب واليهود الذين بقوا في المدينة ولم يرحلوا مع الزمالة فقضى عليهم عسكر العدوّ: " *كانت أعواد المشانق التي نُصبت وعُلقت عليها أجساد العرب الباقين واليهود تبدو من بعيد وهي تتدلى كالعناقيد الجافة، تُحيط بها الكلاب الصفراء التي خرجت فجأة من مخابئها على الرغم من البرد والجوع والمطر، تنظر لها باشتهاء بينما الكواسر تقتحم الأدخنة العالية، تخترقها بعنف لتحوم دفعات دفعات على رؤوس الأجساد المتآكلة الأطرف والتي بدأت تتصلب وتتجمّد من قوة البرد ..."* [3]. نقل الراوي هذا المشهد بإطناب فبدا لنا بكل حيثياته إذ جعل القارئ يتأثر من بشاعة تلك الجرائم.

وحين كان الأمير يكتبُ كتابه في تنظيم الجيش ويُملي على كاتبه قدور بن محمد برويلة الشخصية التي ائتمنها الأمير على أسراره وأفكاره في بناء الدولة، يُذكر الكاتب الأمير بما كتباهُ

1 - نفسه، ص: 105 .

2 نفسه، ص: 137 .

3 - نفسه، ص: 155 .

في الليلة الماضية " – *انتهينا من القسم الأول الذي ذكرنا فيه العساكر المكونة لجيش السلطان، المشاة والمسماة العسكر المحمدي، الذي يتمّ فيه الالتزام مدى الحياة بالجندية. ويتحرك تحت إمرة آغا، والفيلق مكوّن من ألف نفر، والفرقة مكوّنة من مئة رجل، يقودها سيّاف بحسب الرتبة التي على كتفيه والمكونة من سيفين. وتنقسم الفرقة إلى ثلاثة أفواج، وكل فوج تحت إمرة رئيس الصف ثمّ كاتبين يُلبيان الحاجات الخاصّة أثناء الحروب أو أثناء السلم، ولكل فريق لباسه الخاص، ثمّ الخيالة التي يعتمد عليها سيدي في الضربات الخاطفة ... ثمّ المدفعية التي بدونها لا يُمكن ربح المعارك* " [1]. لغة نقلت التفاصيل في تنظيم الجيش ودقّقت فيه، فالسارد ومن ورائه المؤلف حاولا تقديم الحقائق التي تكشف عن مدى كفاءة الأمير في بناء الدولة العصرية.

ونجد هذا المستوى اللغوي كذلك حين يروي الراوي مسار بعض الشخصيات، يقول الراوي الثاني في عرض مسار شخصية سيدي مبارك بن علال أحد خلفاء الأمير : " *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 عمّه الحاج مُحي الدين الصغير الذي مات بوباء الريح الصفراء (الكوليرا) التي عمّت مدينة مليانة. استقرّ بالمدينة وبقي بها حتى تحللت معاهدة تافنة في 1839. فقد إحدى عينيه بسبب حادث تافه ولهذا من الصعب ضبط نظرته ووجهتها ... هدّد سهل المتيجة التي ظلّت مدة طويلة تحت رحمة ضرباته وهو من دمّر كل القنوات التي تقود المياه نحو مدينة البليدة ... قاوم الجيش الفرنسي بقوة بدون أن يخسر نزعته الإنسانية إذ كان وراء المفاوضات التي قادت مونسينيور ديبوش إلى إطلاق سراح المساجين في ماي 1841. أول خليفة وضع الأمير بين يديه كل دائرته وأشياءه الثمينة* "[2]، فحتى تقديم الشخصية لم يكن مباشرا وإنما جاء في ثنايا العملية التوثيقية.

من المشاهد التي تستوقفنا كذلك مشهد عبور الدائرة لنهر الملوية فنقل إلينا الراوي المشهد بلغة بسيطة دقيقة " *زاد عدد الفوانيس الصغيرة والتي كانت تظهر ظلالا تشبه أرتالا من الحيوانات والبشر وهي تمرّ عبر الملوية. كانت القوات المساعدة على الجنبات تتبادل*

---

1 - نفسه، ص: 233 – 234 .

2 - نفسه، ص: 293 .

الأدوار إذ أنّ نصف أجسادها كان داخل الماء والنصف العلوي في الخارج ... كان الليل قد تجاوز نصفه عندما عبر الجزء الأخير من الدائرة الملوية محـملا بالبـــارود وبقايا أسلحـة المشاة ..." [1]. فتقديم تواريخ المعاهدات وإحصاء أعداد الجيش والمعارك وتحديد العدّة يستلزم توظيف لغة توثيقية . يشير الراوي هذه المرة إلى تاريخ حل الغرفة البرلمانية من طرف الرئيس الفرنسي : " *توقف بواسونـي برفقة كتيبة عسكرية صغيرة ، في محطة أمبوزا، في انتظار وصول البرانس الرئيس لويس نابليون الذي أدخل في برنامجه سرا، زيارة الأمير الذي ظلّ منكفئاً على نفسه منذ انقلاب 02 ديسمبر 1852 "* [2].

وقبل إنهاء هذا العنصر لا بأس لنا أن نستعرض إحصاء الأمير لمدة منفاه بتواريخ دقيقة مفصّلة معبّرا عن معاناته :

" *– ياه ؟ هكذا بكل بساطة ؟ خمس سنوات مثل الريح وكأن شيئا لم يكن ؟ خمس سنوات فقط؟ 8760 يوما* [3]*، 43800 ساعة، 2628000 دقيقة، 15768000 ثانية فقط ؟ هل يعلمون أن في كل ثانية حياة بكاملها تنشأ وأخرى تندثر ؟ "* [4]. كلام الأمير يُشعر القارئ ويجعله يتألّم لطول معاناته ويتجاوب بحسرته وإحساسه بالظلم فلن يعدّ هذا العدد إلا من اكتوى بنار السجن.

يبدو أن لغة الرواية بصفة عامة في الحوارات والتصريحات والإحصاءات كانت بسيطة تعمّدها المؤلف لمناسبة الحال، أما لغة الوصف سواء وصف الحيّز أو وصف معاناة الشخصية فكانت تشعّ بتلك الوقفات الشعرية التي متعنا بها المؤلف في محطات كثيرة، ومما زاد من مصداقية العمل هو التفصيل الدقيق في ضبط التواريخ وإحصاء المعارك ووصف المدن.

---

1 - نفسه، ص: 371 .

2 - نفسه، ص: 461 .

3 - الملاحظ أن عدد الأيام لا يتوافق مع عدد السنوات، فلا نعلم المقصد من ذكر هذا العدد .

4 - نفسه، ص: 489 .

المبحث الثاني: لغة الآخر في العمل السردي:

لم يقف المؤلف عند حدود لغة الأنا فقط بل استعان في بعض المحطات بلغة الآخر لإيهامنا بواقعية الحدث فعندما يتحدث القس أو عندما يتحاور القادة الفرنسيون يُدرج الكاتب نصّ الحوار بلغته الأصلية وحتى بعض العبارات الشعرية وبعض الأمثال والحكم.

فالصياد المالطي في الأميرالية قال المثل المعروف عندهم بلغته الأصلية عندما كان يتحاور مع جون: " *Mieux vaut tard que jamais* " مثل يُقال لمن قلق على عدم بلوغ الغاية يُقابله في اللغة العربية الأمثلة التي تُـحذر من العجلة والاستعجال .

وكذلك عندما يُقدم الراوي شخصية فرنسية أو مدينة أو كنيسة يذكرها متنا باللغة العربية ويُحيل في الهامش إلى تسميتها باللغة الفرنسية.

كما نقل لنا الراوي بعض حوارات القس مع بعض شخصيات الرواية باللغة الفرنسية، أو حين يعترف بنبل شخصية الأمير وشخصية الجنرال دوميشال بعد عقد المعاهد المشهورة بينهما: " *pauvres gens ! deux nobles don quichotte sans grandes issue*"[1].عبارة تُنبئ عن مدى إعجاب وتقدير القس لما قامت به الشخصيتان في مجال السلم.

كما نجد الراوي يورد كلام بعض القادة وتعليقاتهم على الاتفاقية بلغته الأصلية التي تحمل معها وجهة نظرهم في شخصية الأمير الذي كانوا يعتقدونه خارجا عن القانون غير متحضر ، فقائد الأركان سولت كان من المشككين في صدق النوايا عقب اتفاقية دوميشال: " *je suis bien dicidé a exclure l'Emir de toute participation a nos affaires ... je ne connais pas le texte du traité passé entre le général Desmichels et Abdel-kader mais d'apres ce qu'on m'en a dit ; je ne l'approuverai pas*

1 - نفسه، ص: 89 .

dans toutes dispositions"[1] . وهذا العمل يُمكننا من الاطلاع على النصوص بلغتها الأصلية .

ويكشف لنا النص الآتي اعتراف الجنرال دوميشال بنُبل شخصية الأمير الذي قدم الكثير للصالح العام: " *quant au traité bien qu'il ne soit qu'un acte imparfait ; il n'est pas moins canstant qu'il a déjà produit des économies pour l'etat ; qu'il a été très profitable au commerce et que ; sous ces rapports c'est je crois ; le premier résultat avantageux obtenu dans nos possessions en Afrique ..."*[2].

ولمعرفة وجهة نظر بعض القادة الفرنسيين في الشعب الجزائري جاء على لسان القبطان شونقارنييه عندما دخل الجيش الفرنسي مدينة معسكر شتاءً بعد أن أفرغها الأمير من سكانها متخذا الزمالة مدينة متنقلة له: " on sait jamais, ces Arabes sont pires que les chacales" [3]. شبّه هذا القبطان العرب بالذئاب التي تختفي وتظهر ليلا كاشفا عن عدائية كبيرة.

مرة أخرى ينقل لنا الراوي الثاني حوارا دار بين وليّ العهد ابن الملك الدوق دومال والكولونيل يوسف أثناء البحث عن مكان الزمالة في الغابة، يقول دومال عن جمال الطبيعة الجزائرية الذي خفف من مشقة البحث : " *Heureusement que cette splendide beauté rend la marche supportable si non on aurait abandonné depuis longtemps"*[4]. وها هو الكولونيل يوسف ينبهر من حسن تنظيم الزمالة : " *Mon dieu ! on dirait l'arche de Noé"*[5].

---

1 - نفسه، ص: 98 .

2 - نفسه، ص: 100 .

3 - نفسه، ص: 152.

4 - نفسه، ص: 275.

5 - نفسه، ص: 281 .

ومن الحوارات التي تبعث على شعور التعاطف والرحمة ذلك الذي دار بين القس وخادمه جون معبرا له عن رغبته في مرافقته : " Mon chère Jean ; je ne vous fais aucune proposition ; mais je serais heureux si vous vouliez partager mon sort jusqu'à la mort"[1].

ولنتصوّر معا ذلك المشهد حين وقف رئيس فرنسا آنذاك أمام الأمير عبد القادر يبلغه بحريته باللغة الأصلية : " *je suis venu vous annoncer votre liberté*"[2].

وقبل إنهاء الحديث عن هذا العنصر لا بأس أن نعرض عبارة الأمير التي أوردها المؤلف بلغة الآخر كافتتاحية لسرد أحداث الرواية :

" *Si tous les trésors du monde étaient déposés a mes pieds et s' il m' était donné de choisir entre eux et ma liberté ; je choisirai la liberté*"[3].

هناك من يُعيب توظيف لغة الآخر في العمل السردي، بينما نرى أنه أحيانا التعبير عن الفكرة يتطلب استعارة اللغة الأصلية لها، فالترجمة قد لا تكون معبرة عن الفكرة دائما.

هذا التنويع في المستويات والازدواجية في اللغة أكسب العمل مصداقية في التعبير عن الأحاسيس والمشاعر ونقل المشاهد والصور واستنطاق الفضاءات، كما أضفى عليه مسحة الواقعية مما أهله لأن يرتقي ويشعّ بشعرية قلما نجدها في الأعمال الأخرى.

---

1 - نفسه، ص: 400 .

2 - نفسه، ص:464.

3 - نفسه ، ص: 7 .

خاتـمــة

يكتسب العمل الأدبي شعريته لا من خلال مضامينه فقط وإنما تتحقق تلك الشعرية من خلال تكامل أجزائه ضمن وحدة وبناءٍ قائم، لذا كان لزاما مقاربة الجانب الشكلي للعمل الأدبي بالوقوف على العناصر التي توجهه وجهته الأدبية، ولمّا أصبحت الكتابة لا تعترف بالحدود فقد اتسع مجال الرؤية للعمل، ولم يعد يكتف بتلك النماذج التقليدية التي أصبحت مشبعة لا توافق روح العصر، فانكبّ النقاد حول الأعمال التي تعكس في بنائها ما يلائم رغباتهم، فكانت الرواية من الأجناس التي أشبعت تلك الرغبات باعتبارها تعكس صورة الإنسان في مجتمعه وفي تفاعلاته وعلاقاته، وللحصول على ذلك المبتغى يُنظر إلى المشكّلات المهمة التي تحققها وعلى رأسها اللغة التي أصبحت العنصر الفعّال في أيّ خطابٍ كان، خاصّة الخطاب الروائي الذي ظلّ لباعٍ من الزمن حبيس الرؤية الإيديولوجية، فحاول مجموعة من الروائيين الخروج بهذا الجنس من بوتقته والارتقاء به إلى مصاف الأعمال العالمية، وكنموذج اتخذنا واسيني الأعرج في روايته كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد وسيلة للكشف عن المشكّلات التي تُـشعّ بالشعرية دون إهمال جانب المضمون الذي حاول فيه المؤلف تصحيح بعض المفاهيم الخاطئة عن الإسلام وفق رؤيته ورؤية الآخر، خاصّة بعد الأحداث التي شهدتها تسعينيات القرن الماضي على المستوى المحلي، وما شهده العصر في مطلع هذا القرن على المستوى العالمي، إذ حاول واسيني بطريقته تصحيح الرؤية إلى الشخصية الجزائرية التي تمتلك استعداداً فطرياً للتعايش والتحاور.

أمّا ما يخصّ الجانب الشكلي فيُمكننا القول أنّ تعدّد الرواة في العمل الروائي أكسبه مصداقية الواقعية وخلّـصه من قبضة الراوي العليم.

وبخصوص الشخصية فقد تمكّن المؤلف من تقنية تقديمها بطريقة غير مباشرة عبر الحوارات وفي سياق الأحداث مُركزا على كشف الصراع الداخليّ للشخصية الجذابة وإبراز مدى استعدادها للتعايش وروح العصر، كما استطاع من خلالها تمرير عدّة وجهات نظر .

وفي ما يتعلق بلغة الرواية فقد كانت فسيفساء جمعت عدّة مستويات من شعرية واصفة كاشفة عن تمكّن الروائي من هذه الصنعة وبسيطة ملائمة على مستوى الشخصيات التي حرّكت

أحداث ما رُوي وعامية جعلتنا نعيش مع شخصياتها في الأسواق والقرى والمساجد. كما لم يُـهمل المؤلف لغة الآخر خدمة لفكرته التي ركّز عليها مُـتيحا الفرصة إلى كل ما يُساهم في بلورتها، فكأنه بإدراج اللغة الفرنسية حاول إكساب عمله قدرةً على تقريب المفاهيم، وتصحيحها وعلى الإيهام بالواقعيّة.

وقد استنتجنا أنّ الرواية كانت عملا كاشفاً عن أهلية صاحبه في التعامل مع المشكّلات الفنية المحققة للشعرية، إذ لا يتسنّ لأيٍّ كان بلوغ التحكم في لعبة هذه المشكّلات وامتلاك القدرة على تطويعها خدمة للمقصد.

والحمد لله ربّ العالمين

ببليوغرافية البحث

المصادر:

واسيني الأعرج، كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2010.

المراجع:

أ / بالعربية:

1. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ط01، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010 .
2. إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، منشورات الاختلاف، ط 01، الجزائر، 2010.
3. إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، ط 2، دار الآفاق، الجزائر، 2003.
4. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الجيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان.
5. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ص: 36 .
6. أومبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بن كَراد، ط 1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2000.

7. بشير تاوريريت، مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية) ، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 2008.
8. تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامية، دار طوبقال للنشر، ط02، المغرب.
9. تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر : الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب : طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط01 ، الرباط،1992.
10. جون كوهن، بـــُـــنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي و محمد العمري، دار طوبقال، المغرب، 1986.
11. جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، ترجمة : محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ط02 ، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، 1970 .
12. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ط02 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2009.
13. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ط 01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994.
14. حسين خمري، سرديات النقد (في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011.
15. حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط01 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1991.
16. رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، ط 01، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2007.
17. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، ط 01 ، دار طوبقال للنشر، المغرب، 1988.

18. سعاد حايد، رواية كتاب الأمير مقاربة نقدية، ضمن كتاب : دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، جمع وتصنيف : فيصل الأحمر ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط : 01 ، 2009.
19. سعيد بن بنكراد، النص السردي نحو السيميائيات للإيديولوجيا، ط01 ، دار الأمان ، الرباط، المغرب، 1996.
20. سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة في السرد العربي، ط 01، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب، 1997م.
21. سعيد يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2008.
22. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقلفة والفنون والآداب، الكويت.
23. الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، منشوزرات الاختلاف، ط01، الجزائر، 2007.
24. الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، (مقاربة تحليلية لنظرية جاكبسون)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.
25. طاهر لبيب وآخرون، صورة الآخر، العربي ناظرا ومنظور إليه، ط 02 ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 1999.133.
26. عبد الجليل مرتاض، في مناهج البحث اللغوي، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2003 .
27. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس.
28. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط 01، جدة، 1991.
29. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط 05، مصر، 2004.

30. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ط 06، المركز الثافي العربي، المغرب، 2006.
31. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م.
32. عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومه، الجزائر ، 2002.
33. عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2007.
34. فولفغانغ كايزر، العمل الفني اللغوي (مدخل إلى علم الأدب)، تر : أبو العيد دودو، دار الامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2012 .
35. فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، الجزائر.
36. مالكوم براد بري، الرواية اليوم، تر : أحمد عمر شاهين، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1996.
37. محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، (دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب) ، دمشق ، سوريا، 2005.
38. مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 1999.
39. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر : فريد أنطونيوس ، ط 02 ، منشورات عويدات، بيروت، باريس ، 1982م.
40. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

ب/ بالفرنسية:

R. Barthes système de la mode ;ed du seuiel ; paris ; 1967 ; p 239.

المجلات:

1. بدرة فرخي، النقد العربي بين حقيقتي الإبداع والاتباع، مجلة الناص، قسم اللغة والأدب العربي، جامع جيجل، العدد السابع، الجزائر، مارس 2007.
2. خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النص، مجلة الجسرة الثقافية، العدد 22، الدوحة، قطر، 2010، ص: 26 .
3. عبد الوهاب بوشليحة، استراتيجية الكتابة التاريخية في رواية كتاب الأمير، مجلة دراسات جزائرية، العدد 03 ، مختبر الخطاب الأدبي ، جامعة وهران، الجزائر، 2006 ، ص: 130 .
4. عمارة كحلي، جمالية العنوان في ضوء أفق انتظار القارئ، مجلة مسارات، العدد : 01 ، مديرية الثقافة لولاية الجلفة، الجزائر، 2007.
5. فاتح حنبلي، الدرس الأسلوبي عند العرب، مجلة الناص، قسم اللغة والأدب العربي، جامع جيجل، العدد السابع، الجزائر، مارس 2007.
6. محمد تحريشي، العامية في الخطاب السردي الجزائري، مجلة دراسات جزائرية ، العدد 4 و 5 ، مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران ، الجزائر، 2007.
7. ميخائيل باختين، تر : نوفل نيوف، بصدد منهج علم الأدب، مجلة الآداب العالمية، اتحاد الكتاب العرب، العد 133 ، دمشق، سوريا، 2008.

المواقع الإلكترونية:

- منير عتيبة، مجلة العربي الحرّ، مجلة إلكترونية، العدد: 129 ، تشرين / 2نوفمبر2013 ، على موقع: http://www.freearabi.com

– رامي يقطيني، مشاركة في منتدى أرض البيلسان، http://albailassan.com ، بتاريخ : 23 جوان 2011 .

- ماجد المنجحي، مجلة الحوار المتمدن (مجلة إلكترونية) ، العدد :1394 ، 2005 . www.ahewar.org

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة	أ
المدخل	04
الفصل الأول: الشعرية في الخطاب النقدي	13
المبحث الأول: الشعرية في الخطاب النقدي الغربي	14
المبحث الثاني: الشعرية في الخطاب النقدي العربي	27
المبحث الثالث: علاقة الشعرية بالحقول المعرفية الأخرى	36
المبحث الرابع: شعرية السرد	40
الفصل الثاني: خصوصية السرد في رواية كتاب الأمير	49
المبحث الأول: بين الواقعي و المتخيل في المتن	50
المبحث الثاني: تعدد الأصوات في الرواية	54
المبحث الثالث: شعرية تقديم الخصية	60
الفصل الثالث: شعرية اللغة	89
المبحث الأول: مستويات البناء اللغوي	90
المبحث الثاني: لغة الآخر في العملية السردية	113
الخاتمة	116
الببليوغرافيا	118
الفهرس	123

ملخص

يتضمن البحث استنطاق الوسائل التي تحقق الشعرية في رواية كتاب الأمير، وعليه فقد تمّ تصميمه على الشكل الآتي: مقدمة ثم مدخل تعرضنا فيه إلى الآليات المستخدمة في النقد المعاصر، أما الفصل الأول فكان نظريا بأربعة مباحث، إذ تناول المبحث الأول الشعرية في الخطاب النقدي الغربي، والمبحث الثاني الشعرية في الخطاب النقدي العربي أمّا المبحث الثالث فقد خصّصناه لعلاقة الشعرية بالحقول المعرفية الأخرى كاللسانيات والسيميائية، ومبحثٍ رابع تناول شعرية السرد، وقد خصصنا الفصلين الثاني والثالث للجانب التطبيقي على المتن، فتناولنا في الفصل الثاني خصوصية السرد في رواية كتاب الأمير بعرض تقنية تعدد الأصوات وتقديم الشخصية، والفصل الثالث تعاملنا في مبحثيه مع شعرية اللغة ومستوياتها بين لغة الأنا ولغة الآخر، ثم خاتمة خلصنا فيها إلى استعراض النتائج التي توصلنا إليها.

الكلمات المفتاحية:

الشعرية؛ الخطاب؛ الأمير؛ واسيني الأعرج؛ السرد؛ الرواية؛ الراوي؛ الأصوات؛ الشخصية؛ اللغة.

نوقشت يوم 18 ماي 2014