الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
جامعة وهران 1 أحمد بن بلة
Université d'Oran 1
كلية الآداب و الفنون
قسم اللغة العربية و آدابها

رسالة مقدمة لنيل دكتوراه في الأدب الجزائري

جماليات السرد عند واسيني الأعرج روايات بحر الشمال – البيت الأندلسي- كتاب الأمير نموذجا

إعداد الطالب: عبددو رابح

إشراف الأستاذ الدكتور: داود محمد

السادة أعضاء لجنة المناقشة

أ.د. بن سعيد محمد	جامعة وهران	رئيسا
أ.د. داود محمد	جامعة وهران	مشرفا و مقررا
أ.د. سطمبول ناصر	جامعة وهران	عضوا مناقشا
أ.د.منصوري مصطفى	جامعة بلعباس	عضوا مناقشا
أ.د.زروقي عبد القادر	جامعة تيارت	عضوا مناقشا
أ.د.صدار نور الدين	جامعة معسكر	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2016-2017

الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أحمد بن بلة 1 –وهران–
كلّية الآداب والفنون
قسم اللّغة العربية

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب الجزائري

جماليات السّرد عند واسيني الأعرج
روايات شرفات بحر الشمال – البيت الاندلسي – كتاب الأمير انموذجاً

إعداد الطّالب : عبددو رابح
إشراف الأستاذ الدّكتور: داود محمد

السّادة أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د. بن سعيد محمد	جامعة وهران	رئيساً
أ.د. داود محمد	جامعة وهران	مشرفا ومقرّراً
أ.د. اسطنبول الناصر	جامعة وهران	عضواً مناقشاً
أ .د منصوري مصطفى	جامعة بلعباس	عضواً مناقشاً
أ.د زروقي عبد القادر	جامعة تيارت	عضواً مناقشاً
أ.د صدار نور الدين	جامعة معسكر	عضواً مناقشاً

السّنة الجامعيّة:
2017/2016

الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أحمد بن بلة 1 –وهران–

كلّية الآداب والفنون

قسم اللّغة العربية

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب الجزائري

جماليات السّرد عند واسيني الأعرج
روايات شرفات بحر الشمال – البيت الأندلسي – كتاب الأمير انموذجاً

إعداد الطّالب : عبددو رابح

إشراف الأستاذ الدّكتور: داود محمد

السّادة أعضاء اللجنة المناقشة:

أ.د. بشير بويجرة محمد	**جامعة وهران**	**رئيساً**
أ.د. داود محمد	**جامعة وهران**	**مشرفا ومقرّراً**
أ.د. عقاق قادة	**جامعة سيدي بلعباس**	**عضواً مناقشاً**
أ.د. العزوني فتيحة	**جامعة وهران**	**عضواً مناقشاً**
د. مزاري عبد القادر	**جامعة مستغانم**	**عضواً مناقشاً**
د. بن يمينة رشيد	**جامعة تيارت**	**عضواً مناقشاً**

السّنة الجامعيّة: 2017/2016

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿قَالُوا سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ﴾

صدق الله العظيم

سورة البقرة – الآية 32

إهداء

إلى:

- أبي وأمي: "اللّهم ارحمهما كما ربياني صغيرا".
- رفيقة دربي: اللّهم جازها خير الجزاء.
- فلذات كبدي: محمد – مريم – يقين: اللّهم احفظهم ونوّر قلوبهم بنور الإيمان والعلم.
- أهل المعرفة والسّائرون في طريق العلم.

أهدي هذا العمل

كلمة شكر

مع نهاية هذا العمل لا يسعني إلا أن أتقدم بأسمى وأغلى عبارات الشكر والامتنان لأستاذي الفاضل الدكتور محمد داود الذي شرّفني وأسعدني كثيرا وهو يأخذ بيدي ناصحا وموجّها ومشرفا على هذه الرسالة فله مني جميل التقدير

وإلى كل أعضاء لجنة المناقشة الأساتذة الأفاضل الذين قبلوا مناقشة هذا العمل فلهم الشكر الجزيل أيضا.

مقدمة

تنفرد العلوم الإنسانية عموما بخصائص ومميزات تجعل مجال البحث فيها معقد وطريقه وعرة المسالك ذلك لأن هذه العلوم تتصل بجوانب متباينة لدى الإنسان فهي لا تقبل القوانين التي تكبّلها ومن الصعب أن تحقّق إجماعا بين الدارسين والباحثين، ولا شك أن الأدب لا يخرج عن هذه القاعدة لأنه قريب من الإنسان ويخاطب فيه الروح والمشاعر ويهتم بقضاياه الكبرى وبعوالمه العاطفية والجمالية وغيرها.

وحتى يسهل فهم الإبداع الأدبي وتفسّر مضامينه وتدرك أبعاده الفنية والجمالية أنتج النقد الأدبي مجموعة من القواعد والآليات تؤطر هذا الإبداع عبر محطات تاريخية انتقل فيها النقد الأدبي من مرحلة لأخرى فكان البحث في المؤلف من خلال نصه والسياق الذي أنتجه ثم جاء الشكلانيون الروس ووضعوا المقاييس التي تعتبر النص بنية لغوية منفصلة ولا علاقة لها بما يحيط بها، ليظهر بعدها البنيويون الذين درسوا النص دون الالتفات للمؤلف ولا للسياق التاريخي وغير ذلك بل حاولوا تفكيك بنيات النص للوقوف على مكوناته الجمالية، ثم جاءت القفزة الكبرى والانجاز العظيم حينما أعلن موت المؤلف وولادة عهد القارئ.

ومع نهاية القرن العشرين شهدت الساحة الأدبية النقدية ظهور عدد من التيارات التي تحاول التحكم في آليات تحليل النصوص الإبداعية للكشف عن جمالياتها فنتج عن ذلك زخم نقدي حقق للنقاد والدارسين مجموعة من المفاهيم والأدوات التي تمكنهم من سبر أغوار النص في أبعاده الفنية والجمالية خاصة ولعل من أبرز تلك التيارات إضافة إلى البنيوية والتكوينية نذكر السيميائية والتفكيكية ونظرية التلقي وغيرها ولأن الإبداع الأدبي بهذه الأهمية والمكانة التي ذكرناها فقد ترسخ في أذهاننا

ونحن طلبة في قسم اللغة العربية وآدابها مدى خطورة المسؤولية الملقاة على كواهلنا وأن الآداب عند أي أمة لا ترقى إلا بمبدعيها ونقادها وباحثيها ممن يدركون أهمية الدور الذي يلعبه الأدب في حياة كل أمة.

ومما زاد في تحمّسنا لأدبنا الجزائري وتعلّقنا به ما كان من أساتذتنا الأفاضل من حرص وجهد لتبيين ما ينطوي عليه أدبنا من مستويات فنية راقية قد تفوق أحيانا ما نجده في آداب أخرى ومن الشواهد على ذلك ما كان يقدمه أستاذنا الفاضل محمد بشير بويجرة في مقياس "الأدب الجزائري" حين كان يبهرنا وهو يدافع عن "الأمير عبد القادر" في مسألة ريادة الشعر العربي الحديث فكنّا نقرأ في مواقفه هذه الاعتزاز والافتخار بأدبنا الجزائري ثم شاء الله تعالى أن أنجح في مسابقة الماجستير في مشروع "المنظومة السردية الجزائرية" ولحسن الحظ كان الأستاذ الدكتور "بشير بويجرة" هو المؤطر فازداد حماسي وأقبلت على المتون السردية الجزائرية كقارئ وباحث يسعى كغيره من الدارسين والمهتمين بهذا الحقل لكشف القيمة الأدبية للنصوص الإبداعية الجزائية من خلال التمكن من آليات الممارسة النقدية والتحكم في طرق تحليل ودراسة تلك النصوص.

وأثناء الاشتغال على رسالة الماجستير ونظرا لظروف والتزامات أستاذي المشرف "الدكتور بشير بويجرة" تشرّفت بمشرف مساعد الدكتور "محمد داود" والذي شرّفني أكثر حينما قبل الإشراف على رسالة الدكتوراه فكانت أجواء العمل والبحث معه غاية في المتعة والفائدة العلمية المرجوة.

هذه الأوضاع السالفة الذكر شجعتني أكثر للمضي قدما في دراسة النصوص الروائية الجزائرية واختيار موضوع "رسالة الدكتوراه" والذي كان لأستاذي المشرف "الدكتور محمد داود" الفضل الكبير

في رسم معالمه وتحديد إشكاليته كيف لاوهو الذي نصحني بمواصلة البحث والدراسة في المنجز الإبداعي للروائي الكبير "واسيني الأعرج" الذي لا يزال يساهم في إثراء "الرواية الجزائرية" بنصوص فيها الكثير من التجريب والتجديد المستمرين وهذا ما يجعل منجزه الإبداعي الروائي متميّزا وثريا على مستويات مختلفة أبرزها طريقة تشكيل المادة الحكائية، ولغة السرد التي يوظفها إضافة إلى الجانب الجمالي والفنيّ في نصوصه والذي سيكون مجال بحثنا في هذه الرسالة.

إن القارئ لروايات "واسيني الأعرج" سيقف حتما على زحم معرفي وإبداع فني وجمالي متميز من خلال هذا التنويع في الكتابة من نص لنص آخر حيث يكشف القارئ العالم الروائي "الواسيني" وهو يتجدد مع كل مغامرة روائية يخوضها هذا الكاتب إذ تتجسد أمامنا نصوص بتركيبة فنية ونظام سردي جمالي يستفزّ الباحث خاصة ويجعله يرتبط بالنص محاولا كشف خصوصياته وإبراز قيمه.

من هنا تبلورت إشكالية هذا البحث من خلال طرح مجموعة من الأسئلة ومحاولة الإجابة عنها، لإبراز جماليات النصوص السردية "الواسينية" فجاءت أبرز هذه الانشغالات على النحو الآتي: ما الذي يميز التجربة الروائية "للأعرج" عن غيرها من التجارب خاصة في الوطن العربي؟ ما هي أبرز التيمات التي يعالجها هذا الكاتب في نصوصه؟ أين تكمن مواطن الجمال الفني السردي في النصوص "الواسينية"؟ ما هي أهم التقنيات واللمسات الشاعرية التي تشدنا في نصوص "الأعرج"؟ كيف يقدم الخطاب السردي "الواسيني" وما هي الآليات والصيغ التي يعتمدها؟ ما مدى صدق الروائي عندما يصوغ لنا أحداثا تاريخية في قالب فني؟

وحتى نتمكن من الإجابة على هذه الأسئلة وغيرها اخترنا عنوان بحثنا "**جماليات السرد عند واسيني الأعرج**" ولأن المنجز الروائي لهذا المبدع ثريّ ومتعدّد ارتأينا وباقتراح من أستاذنا المشرف أن نختار نماذج ثلاثة من رواياته وهي: "**شرفات بحر الشمال**"، "**البيت الأندلسي**"، "**كتاب الأمير**" هذه الأعمال المختارة تشكل محطات هامة في رحلة الكتابة عند الأعرج وهي متميزة بمواضيعها والتيمات التي تعالجها، وفي كل واحدة نستشعر تلك الجماليات في السرد والتي تطبع نصوص "الأعرج" وعليه خصصنا مدخلا نظريا وثلاثة فصول تطبيقية، كل واحد يتناول نموذجا من الروايات موضوع الدراسة وقد استعرضنا في المدخل أهمية الرواية كجنس أدبي والمكانة المرموقة التي تبوءتها في عصرنا كما تحدثنا عن التجربة الروائية المتميزة لكاتبنا "واسيني الأعرج" والشهرة الواسعة التي حققها من خلال ما يقدمه من تجارب متجددة في عالم الرواية العربية.

في **الفصل الأول** تناولنا بالدراسة والتحليل رواية **شرفات بحر الشمال** وحاولنا التركيز على مواطن الجمال فيها من خلال ما يميز عناصرها السردية من شعرية فكان الحديث عن مفهوم الشعرية باقتضاب ثم في الجانب التطبيقي توقفنا عند شعرية العتبات، فشعرية الفضاء، ثم شعرية البنية الزمنية.

أما **الفصل الثاني** فكان الحديث فيه عن آليات الخطاب والصيغ السردية المتعددة في رواية "**البيت الأندلسي**" وكان التركيز على جزئية تعدّد الرّواة التي تعتبر سمة فنية وجمالية في الرواية المعاصرة ولعل الروائي "واسيني الأعرج" إعتمد هذا التعدّد في نصه ليضفي هذه اللّمسة الجمالية عليه.

وجاء **الفصل الثالث** في بحثنا مخصصا لرواية "**كتاب الأمير**" التي تختلف في مادتها الحكائية عن بقية الروايات التي كتبها "الأعرج" لكونها تعود إلى مرحلة هامة في تاريخ الجزائر وقد حاولنا إظهار

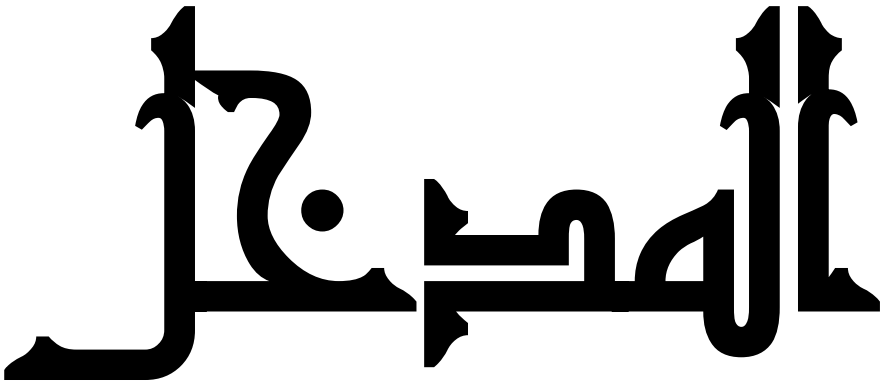
هذا التعالق بين ما هو فني وما هو تاريخي وكيف تتآلف الأحداث التاريخية مع المتخيل الروائي مع تبيين كيفية تعامل الكاتب مع الشخصيات التاريخية الجاهزة، ولأنّنا بصدد إنجاز بحث أكاديمي كان لابد أن نتبع منهجا محدّدا يساعدنا على تنظيم عملنا والسير وفق خطوات واضحة لسبر أغوار النصوص التي بين أيدينا وهي متون سردية وجدناها تنطوي على زخم معرفي كبير ولها إيحاءات وأبعاد فكرية وحضارية وسياسية وتاريخية وغيرها ولهذا كان من الصعب أن نتقيّد بمنهج واحد للدراسة والتحليل فاعتمدنا بذلك على كل الأدوات النّقدية التي تمكننا من البحث في تقنيات تلك النصوص ومظاهر التجريب فيها للوقوف على الجانب الجمالي والفنيّ الذي يميّزها ولأجل ذلك كله استعنّا بالمنهج البنيوي كما اعتمدنا المنهج التاريخي دون أن نغفل نظرية القراءة والتأويل مع توظيف تقنية الوصف والاستقراء لاستنتاج القيم الجمالية والمعرفية للنصوص قيد الدراسة وحتى تكتمل الصورة ويكون البحث مرتكزا على أسس علمية متينة كان لابد من العودة إلى الكثير من الدّراسات والكتب النقدية لعل أبرزها تمثل في مؤلفات الناقد الكبير سعيد يقطين والتي منهاعلى سبيل الذكر لا الحصر (تحليل الخطاب الروائي) (انفتاح النص الروائي) و (نظرية الرواية) لعبد المالك مرتاض و(بنية النّص السّردي) لحميد حميداني، كما استفدنا كثيرا من المؤلفات المترجمة وخاصة كتاب (خطاب الحكاية) لجيرار جينيت و(هسهسة اللغة) و(نقد الحقيقة)لرولان بارت وغيرها من الدراسات والبحوث النقدية المتنوعة.

وبعد جهد كبير وصراع مرير مع الظروف القاسية التي واكبت هذا البحث إكتمل العمل بفضل الله أولا ثم بفضل أستاذي المشرف الذي بقي طول فترة البحث صبورا معي بكل ما لهذه

الكلمة من معني ولم يبخل عليّ أبدا بالنصح وتوجيه الملاحظات القيّمة فله منّي أسمى عبارات التقدير والاحترام فلولاه ما كان لهذا العمل أن يخرج في هذه الصورة وخاصة مع ما يعترض البحث دوماً من صعوبات أبرزها على الإطلاق قلّة المراجع والاختلافات الشّديدة بين الدارسين حول معظم المصطلحات النقدية ولكن ذلك يهون مع الدعم المعنوي الكبير من لدن الأستاذ المشرف من جهة وما يسعى الباحث للوصول إليه تحقيقا لرغبات شخصية وأملا في تقديم عمل بسيط يثري الدراسات النقدية في مجال الرواية خصوصا والأدب الجزائري عموما من جهة ثانية.

عبددو رابح

تيارت في 2016/09/03



أ- الرواية كجنس أدبي جديد.

ب- التجربة الروائية في الجزائر.

ج-التجربة الروائية لواسيني الأعرج.

د- الكتابة الروائية العربية الجديدة.

أ- الرواية كجنس أدبي جديد:

لا شك أن الرواية هي من أكثر الأجناس الأدبية عمقا ومن أقدرها على فتح آفاق بعيدة والتعبير عن المواضيع بأشكال ودلالات متعددة وهي تفعل ذلك حينما تعجز وتسكت الفنون الأخرى ولهذا أصبحت الرواية أداة بحث بها يمكن استكشاف العالم لأنها تنطوي على قدرات عالية لا تحدّ أو توضع في مستوى تقني معين، لقد كسرت الرواية القيد الذي كبّلها وحبسها في التقليد وتجاوزت بداياتها إلى نوع ينشغل بالذات والعالم معا.

إن الحديث عن نشأة الرواية قد لا يجد جوابا شافيا ومحددا ذلك أن الرواية موجودة في كل شيء وفي الطبيعة الإنسانية وهي موغلة في القدم فحاجة الإنسان للحكي حاجة قديمة جدا قد ترتبط بالبداية الأولى للإنسان وهو يكتشف اللغة ويطورها كوسيلة للتواصل مع الآخرين. وإذا كان سؤال النشأة لا يجد إجابة نجد السؤال نفسه في الرواية الحديثة يعكس الآراء المختلفة ولكن معظمها يجمع أن الرواية كجنس أدبي جديد بدأ مع نهاية القرن الثامن عشر (ق 18) وبداية القرن التاسع عشر (ق 19).

ورغم البداية المتعثرة للرواية الحديثة إلا أنها سرعان ما وقفت على قدميها وازدادت أهميتها فاحتوت كل الأجناس الأدبية وغطّت عليها بما فيها الشعر، الذي هو أصلها وأصل كل الأنواع الأدبية الأخرى وهذا ما جعل الرواية نصا مستوعبا ومتشبعا بالمعارف الإنسانية المختلفة وبالتالي سهل على الروائي أن يجدّد في هذا النص ويطوره.

ولعل تطور الرواية جعلها الجنس الذي يسيطر على عقول القراء فأضحت بمثابة ملحمة العصر الحديث إذ أنها ساعدت وتيرة السرعة التي فرضتها الثورة الصناعية ثم التكنولوجيا فكانت كجنس أدبي أكثر مرونة وملائمة للتعبير عن مقتضيات الحياة العصرية المتسمة بالسرعة والتعقيد فكانت المرونة من مزايا الرواية الجديدة التي انفتحت على العالم وما فيه من متناقضات فصورت لنا نماذج عديدة من طبقات المجتمع بما فيه من شخصيات غير برجوازية والحقيقة أن القارئ للرواية لم يألف وجود شخصية المجنون والمتشرد واللص وغيرها وهي شخصيات مقهورة اجتماعيا تمكنت النصوص الروائية من إظهار معاناتها ونقل اهتماماتها وهذا ما يؤكد تميز الرواية وقدرتها العجيبة على مسايرة الواقع والتعبير عن مكنونات الطبقات الكادحة والمنبوذة وكنتيجة لهذا الحضور غير المألوف لفئات المجتمع البسيطة ظهرت في النص الروائي الجديد لغة شعبية متميزة تختلف عن لغة المجتمع المحافظ فيها من الملفوظات المحظورة اجتماعيا ما فيها بل يصل الأمر إلى قراءة ألفاظ الشتم والسب والسخرية وغيرها وهي في الأوساط الشعبية كثيرة ما تكون لغة عفوية فرضتها الأوضاع الاجتماعية المزرية.

إن ما أحدثته الثورة الصناعية في أوروبا من قلب للمفاهيم وثورة على الأوضاع الاجتماعية التي ظلّت لعصور طويلة في قبضة الكنيسة جعل الطبقة البرجوازية تسيطر على المجتمع الأوروبي وتحدث انقلابا في منظومة المفاهيم وهذا في جميع مجالات الحياة حيث أصبحت المستجدات

والاختراعات والاستكشافات تتوالى تباعا فتغيرت النظرة للعالم الذي تطور بشكل مذهل لم يشهده التاريخ البشري.

وفي خضم هذا التطور والتحوّل لم يبق الروائي منعزلا أو متقوقعا بل حاول التخلص من القيود التي تكبّله وراح يسهم بتجربته الخاصة في تطوير النص الروائي بأساليب جديدة يكون فيها الروائي راصدا لتقلبات الواقع من حوله فعكس ذلك التطور الإيجابي للرواية وسيرها نحو الواقعية.

ومن المعلوم أن التطور الذي شهدته الرواية وخاصة في القرن العشرين بعد التحوّل الذي أصاب الفكر الأوروبي الحديث هذا التطور أعطى للرواية صفة الجنس الأدبي الذي ينفتح على كل ما يحدث من حوله في الواقع.

فالرواية كجنس أدبي نثري يصف للقارئ ما يحيط به من أحوال ووقائع وهذا الخطاب الروائي يبدع بواسطة لغة متميزة والتي يقول عنها تودوروف TODOROV "هي في آن واحد الجوهر والوسيلة"[1].

ثم أن من مميزات الرواية خاصية البحث والتجريب التي ظهرت مع كتاب الرواية الجديدة وجعلت الرواية أكثر الأجناس الأدبية التصاقاً بالواقع وتعبيرا عنه وبالتالي يعتبر النص الروائي دائم التجدّد مادام الواقع متحولا ومبتذلا ويبدو أن هذه الخاصية جعلت الروائي يحطّم الحدود بين

[1] – تزفيتان تودوروف: الشعرية، ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص: 23.

الأجناس الأدبية فأصبح النص الروائي المبدع "كالسماء بدون معالم إنه يبهرنا فقط بعمقه وصفائه"[1].

إن انفتاح الرواية على بقية الأجناس الأدبية جعلها تعبّد سبل التفاعل الحضاري والتكيّف مع الآخر فنتج عن ذلك ظهور حركات ثقافية نشيطة جعلت المختصين والدارسين في المجال الأدبي يحتضنون هذا الجنس الأدبي ويستثمرونه في تنويع المدارس والتيارات الأدبية وبذلك حققت الرواية قفزة نوعية جعلتها تصل إلى القراء والجماهير دون حواجز لأنها بسيطة ومرنة تعبر عن همومهم وآمالهم في تغيير واقعهم الصعب الذي يعيشونه.

إن الخطاب الروائي يعبر دائما عن فكر ويعالج موضوعا معينا يريد من خلاله الروائي أن يتوصل مع القارئ عبر أحداث ووقائع معينة وبالتالي نحن أمام قول وحكي "وبين القول والحكي تنشأ الكتابة التي تومئ إلى ذاتها"[2].

وحتى ترصد الواقع ثم تنقله للقارئ تركز الرواية "على الخيار الإبداعي لاكتشاف الواقع وتفسير مواجهاته[3] ولا شك أن الكاتب المبدع هو من يكون خياله الإبداعي خصبا ولا حدود له ويتمتع

---

[1] – عبد الوهاب ترو: دراسة وصفية لمستويات الترميز في النص الأدبي الفكري العربي المعاصر، عدد 53/52 مركز الإنماء القومي بيروت ماي جوان 1988، ص: 95.

[2] – سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص: 91.

[3] – وليم نون: الأدب الحديث والإحساس بالزمن، ت: صابر سعدون السعدون، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون العامة العراق، السنة 28، ع2، 1988، ص: 49.

بقدرة عجيبة على إعطاء التفسيرات التي تقنع القارئ ولعل من الأدوات المساعدة على ذلك اللغة الجديدة التي لها أثر في النفوس.

لقد أدرك الإنسان أهمية الرواية كجنس أدبي فأقبل عليها المثقفون والمهتمون والدارسون وغيرهم ورأوا فيها أعمالا إبداعية مثيرة للاهتمام فهي ليست مجرد نصوص مكتوبة لأنها أصبحت في الكثير من المجتمعات ثروة حقيقية تظهر مدى تطور وازدهار هذه المجتمعات وخاصة في الأعمال الإبداعية السينمائية من هنا نفهم سبب هذا التعلّق بالرواية وأحيانا بشكل لافت للانتباه عند الكثير من شرائح المجتمع كما أن المبدعين اعتمدوا الرواية وسيلتهم الأمثل للكتابة.

وبالتالي أمكننا القول أن الرواية تقوم بوظيفتها كاملة حينما يتمكن كاتبها من تمثل الواقع المعيش واتخاذ موقف إزاء المجتمع الذي يمثله بكتاباته وفي هذا السياق يمكن الإشارة إلى أن بعض الروائيين ومنهم العرب لم يكتفوا بكتابة نصوص روائية فقط بل حاولوا مثلا أن يهتموا بالتراث والحفر فيه لإعادة اكتشافه واستثمار كل ذلك في صياغة نص روائي له هوية خاصة.

فالرواية "هذا العالم الجميل المكتمل فنّياً في بناء لغتها وشخصياتها وأزمانها وأحيازها وأحداثها وما يعتور كل ذلك من خصيب الخيال"[1] تصبح بهذا الشكل وبهذا المفهوم من أهم الأجناس الأدبية التي فرضت نفسها على القارئ والناقد معا وتشتمل على جانب جمالي وإبداعي لا نجده في

[1] – مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ع 240، ط ، 1988، ص: 07.

الأجناس الأدبية الأخرى ثم أن تقييم الخطاب الأدبي ونقده ودراسته يتطلب بناءا فنيا متكاملا من بدايته إلى نهايته ولعل الرواية نموذج راقي وهيكل متماسك يمثل هذا البناء ويجسده.

لقد تطورت المباحث النظري التي اهتمت بالعمل الأدبي وخاصة ما يتعلق بمجال الأجناس الأدبية هذه القضية تحديدا أضحت الشغل الشاغل للدارسين والمختصين ولعل الخطاب السردي الذي ينفتح على ضيوف الإبداع الأدبي الأخرى هو من أكثر الخطابات التي استأثرت بهذا الاهتمام.

الحديث عن الجنس الأدبي يقودنا في رحلة تاريخية عميقة نبدأها بأفلاطون الذي خاض في مسألة الأجناس الأدبية وإن كان هذا الخوض بسيطا لم يتجاوز "التمييز بين الحكي القصصي والحكي المسرحي"[1] ولكن أرسطو تلميذ أفلاطون في مؤلفه "فن الشعر" حيث نظر للتراجيديا استطاع أن يقدم الأجناس في شكل أوضح وأعمق من أستاذه "حين ذهب إلى تقسيم للأدب برمته إلى ثلاثة أجناس غنائي وملحمي ودرامي"[2].

وجعل لكل جنس مميزات وسمات تجعله مختلفا عن غيره.

لذا يرى المنظرون أن مفهوم الجنس الأدبي لابد أن يخضع لقوانين الجنس وآلياته لكونه يقوم على اختيار مجموعة من النصوص لها ميزات مشتركة ومعايير ثابتة متفق عليها.

ويشير مصطلح الجنس "كغيره من المصطلحات تشتتا واختلافا كبيرين بين النقاد والدارسين وخاصة عند الغربيين وكعينة على ذلك نجد جيرار جينيت مثلا يعدد في اقتراحات التسمية الجنس فهو

---

[1] – ينظر: أفلاطون: الجمهورية، ت: ودراسة: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974، ص: 267.

[2] – ينظر: أرسطو طاليس: فن الشعر، ت: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، لبنان، 2001، ص: 03.

عنده "النمط" و"الصفة الإنشائية" و"الشكل الجمالي" و"النص الجامع""[1] كبديل لمفهوم الأجناس الأدبية يظهر هذا التعدد والاختلاف في التسمية عدم الاستقرار والثبات على مصطلح واحد للجنس الأدبي وعدم القدرة على ضبط المفهوم والذي من خلاله يمكننا فهم الظاهرة الأدبية وتحليلها بغية إدراك ماهية كل نوع.

وإذا ما عدنا إلى المعجم العربي نجد في"كشاف اصطلاحات الفنون" مثلا أن الجنس هو "الضرب من كل شيء وهو أعم من النوع، يقال الحيوان جنس، والإنسان نوع"[2] والجنس يقوم أساسا على التميز ن غيره حتى وإن كان يماثله في بعض الجزيئات ولعل هذا ما أشار إليه الأصوليون في تراثنا العربي حينما اعتبروا الجنس "كليا مقولا على كثرين مختلفين بالأغراض دون الحقائق"[3] وعلى هذا الأساس دار جدل كبير حول الجنس وظهرت بالتالي مقولة الأجناس العالمية، ونوع الأنواع وجنس الأجناس وغيرها وبالعودة إلى نظرية الأجناس الأدبية نجد الكثير من الدارسين يؤكدون أن الإبداع الأدبي يسبق القواعد والقوانين التي تضبط الجنس وتحدد سماته والوصول إلى معالم الجنس الأدبي لا يكون إلا بعد التمعن في مجموعة من النصوص ودراستها دراسة مستفيضة حتى تستطيع أن نؤسس لجنس أدبي معين.

---

[1] – جان ماري شيفير: ما الجنس الأدبي؟، ت: غسان السيد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص: 124.

[2] – محمد أعلى بن علي النهاوي: كشاف اصطلاحات الفنون، دار صادر، بيروت، 1861، ج1، ص: 223.

[3] – المرجع نفسه، ج1، ص: 224.

ولا شك أن عملية تتبع النصوص لسير سماتها هو أمر في غاية الصعوبة فالقواعد التي تجمع النصوص ليست ثابتة وتبلور الجنس الأدبي يحتاج لفترة زمنية طويلة حتى تتضح معالمه. ومن هنا أمكننا القول أنه من المنطقي أن ينشأ الإبداع أولا ثم يأتي بعده التنظير فالنص الأدبي يسبق النص النقدي وإذا كان أرسطو قد حصر النصوص الإبداعية في ثلاثة أنواع غنائي، محلي، ودرامي وهي أنواع أولية تناسب مع فترة زمنية معينة فإنه يبد وأن التطور الذي حققه الإنسان في مجالات الحياة المختلفة واستجابة لهذه التغيرات فقد ظهر نوع معاصر يدعى الرواية، يتوجه إلى مخاطبة القارئ من خلال كتاب[1] ولكن الانشغال الذي يمكن أن يطرح هاهنا هو: هل الفن المعاصر (الرواية) فن مكتمل الصورة وهل يمكننا أن ننظره؟ أم أنه لازال يشكل ويتطور؟

لقد تميزت مراحل ظهور الجنس الروائي بتغير مستمر وعدم ثبات وهذا راجع لانفتاح الأجناس على بعضها البعض فالرواية "بحق عمل متعدد الدلالات أو تعبير أمبرتو إيكو، عملا مفتوحا؛ أي نمطا نصيا محتملا لتآويل شتى مختلفة باختلاف المواقف التداولية"[2]. وبالتالي لا يمكن أن ننظر للرواية على أنها مجرد نص أدبي يعالج موضوعا معينا فهي أكبر من ذلك بكثير وقد اعتبرها البعض ظاهرة ذات أبعاد متعددة "فلا يمكن تجريدها من وظيفتها التمثيلية الثقافية ولا يمكن في الوقت

[1] – ج–كوللد: ما النظرية الأدبية؟، ت: هذي الكيلاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009، ص: 89.

[2] – بيرنا فاليت: النص الروائي، مناهج وتقنيات، ت: رشيد بن حدو، نشر سليكي إخوان، المغرب، ط1، 1999، ص: 32 – 33.

نفسه استبعاد جمالياتها السردية فهي تختزل النظريات النقدية الضيقة التي تنحبس في تفسير أحادي الرؤية، وتتميز على أي منظور يراها ظاهرة أدبية فقط"[1].

لعل هذه الجمالية السردية التي جعلت الرواية تغطي على كل الأنواع الخطاب الأدبي فسيطر بذلك جنس السرد على الأجناس الأدبية الأخرى وظهر فيه ذلك التداخل بين كل الأجناس لأن طبيعة الخطاب السردي طبيعة منفتحة لا حدود لها وفي إمكانها أن تعالج مواضيع مختلفة وبأساليب مبهرة ومن هنا أصبحت النظرة لجنس السرد على أنه "من أكثر الأنواع الخبرية قبولا لتحقيق هذا التداخل والاختلاط، وباعتبارها (الرواية)، النوع الأكثر اتصالا بواقع العصر المعقد والمتغير باستمرار"[2].

إن المادة الأساسية التي عليها السرد هي "المادة الحكائية التي تعتبر أساسية وثابتة وعليها مدار السرد وبانتفائها ينتفي السرد"[3].

هذه المادة الحكائية التي تجعل الخطاب السردي قريبا من الواقع يصفه وصفا تمثيليا وهي المادة نفسها التي تنفصل أحيانا عن هذا الواقع موظفة عنصر التخييل العجيب الذي ينقل القارئ إلى عوالم عجيبة بعيدة كل البعد عن الواقع ولكن طريقة وكيفية توظيف المادة الحكائية وبشكل ممتع وجذاب

---

[1] – عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص: 320

[2] – سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص: 197.

[3] – المرجع نفسه، ص: 219.

ومشوق كل ذلك يجعل القارئ يصدّق ويقتنع بهذا الخيال المستحيل وإن كان لا يرتبط بواقعه ولا يقتنع به.

ومن هنا نخلص إلى أن "نظرية الأجناس" أمر واقع ويؤكد أن الآثار الأدبية تشكل موروثا أدبيا ضخما ويظهر هذا في كل الآداب العالمية و"لا يمكن نظم قصائد شعرية إلا من منطلق قصائد أخرى، ولا إنشاء روايات إلا انطلاقا من روايات أخرى"[1].

وبالتالي يصبح الأثر الأدبي كمادة خام يعاد تشكيلها في كل مرة لتنتج أثراً جديدا. هذه النظرة للأثر الفني هي التي جعلت العديد من المختصين والدارسين يرون أن الأجناس الأدبية أمر واقع وضروري بل هناك من قدّم الجنس الأدبي في صورة الكائن الحي ومن هؤلاء شيفير الذي أقر "أن الأجناس لا تعرف بنفسها، كالكائنات في الطبيعة، إلا من خلال الصراع الذي تقوم به ضد بعضها بعضا"[2].

إن الخطاب السردي وخاصة المعاصر منه استطاع أن يعطي للجنس الأدبي بعدا آخر حينما استحضر الآثار القديمة ليستعير معها سمات جنسية لا تنتمي لجنس السرد ولعل هذا ما سنستعرضه في تحليل الأعمال الروائية لواسيني الأعرج وبهذا يكون الخطاب السردي قادرا على تحقيق جنسية عامة لأنواع الخطابات التي قد تبدو بعيدة عنه فبعض الأعمال الروائية مثلا يمكن أن نصفها كرواية

---

[1] – تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ت: الصديق بوعلام، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994، ص: 32.

[2] – ماري شيفر: ما الجنس الأدبي؟، ص: 45.

تاريخيةأو قصة. كما يمكن أن نصف عملا نقديا أو عملا متخيلا ،وهنا تكمن أهمية الرواية كجنس من الأجناس الأدبية.

ب- الكتابة الروائية في الجزائر:

الحديث عن الكتابة الروائية في الجزائر يعود بنا إلى منتصف القرن 19 (1849م) حينما كتب "محمد مصطفى بن إبراهيم" المدعو الأمير مصطفى نصّاً عدّه البعض بذرة أولى وانطلاقة لكتابة جنس الرواية ولكن البعض الآخر رأى في هذا النص ضعفا تقنيا ولغويا يجعلنا نتحفظ في حكمنا عليه ووسمه بالرواية. هذا الكتاب عنونه صاحبه"حكاية العشاق في الحبّ والإشتياق" وهي قصة تروي مغامرة عاطفية جرت بين أمير شاب من إحدى الأسر الحاكمة في الجزائر وبين فتاة جميلة تنتمي بدورها إلى الطبقة البرجوازية، وإن لم ترتق هذه القصة فنيا ولغويا كما يشير بعض الدارسين ولكنها عدّت من المحاولات الأولى التي أعلنت انطلاق الرواية العربية الحديثة من الجزائر كما يرى ذلك الأستاذ "صالح مفقودة".

بعد هذه المحاولة الأولى يبرز عمل روائي مميّز لأحمد رضا حوحو الذي كتب "غادة أم القرى" 1947م بجرأة في الطرح خالفت ما كان سائداً آنذاك "ويكفي أحمد رضا حوحو فخرا، أن كان أول أديب يكتب باللغة العربية ويطرق أبواب العالم الروائي"[1].

وبعدها ظهرت نصوص حاول كتابها إظهار قدراتهم ومدى وعيهم لكتابة نص روائي، ولكن البداية الفعلية والفنية الحقيقية لم تظهر حسب معظم النقاد والدّارسين الذين اهتموا بالرواية الجزائرية

[1] – الأعرج واسيني: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1986، ص: 130.

إلا في نص ""ريح الجنوب" سنة 1971 لابن هدوقة"[1].

ويبدو أن الظروف التي عاشتها الجزائر أيام الإحتلال الفرنسي كانت من العوامل البارزة التي أخّرت ظهور رواية فنيّة ناضجة إلى مرحلة السبعينيات من القرن العشرين وهي العشرية التي تلت استقلال الجزائر وتحرّرها ثم انفتاحها على العالم وخاصة على اللغة الأم اللغة العربية التي كانت غريبة في ديارها. ومع كتابات "ابن هدوقة" "ومحمد عرعار" و"الطاهر وطار" بدأت تظهر المعالم الأولى لكتابة روائية جديدة في الجزائر تعبّر أكثر عن الواقع بكل تفاصيله وظروف الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية في عهد التحرر، لقد جمع جيل الروّاد الأوائل ممن كتبوا الرواية الجزائرية بين الإبداع والنشاط السياسي، فهم من جيل الثورة وقد كان لهم رصيد ثوريّ ونضج سياسيّ وتجربة نضالية"[2].

والقارئ للأعمال الروائية في هذه الفترة التاريخية يستشعر طبيعة الطرح الذي تبناه الروائيون آنذاك وحرصهم على نقل صورة الواقع المرير الذي عاشه الشعب الجزائري إبان الاحتلال ثم التعبير عن الوضع الاجتماعي الصعب الذي ظهر جليا في معاناة سكان الأرياف وقد كان الخطاب السياسي في تلك الفترة يلوح بشعار فك العزلة وإحداث ثورة بل ثورات على جميع الأصعدة يكون فيها الكل سواء فلا بؤس ولا حرمان ولا استغلال والهدف الأسمى هو التطلع لحياة أفضل هذا

---

[1] – بن جمعة بوشوشة: سردية التجربة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005، ص: 7.

[2] – أحمد فرحات: أصوات ثقافية في المغرب العربي، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1984م، ص: 87.

الخطاب السياسي سانده جيل الرواد في نصوصهم و"هذا هو الجو الذي تنفست فيه ريح الجنوب حيث جرت أحداثها في منطقة بين جنوب الوطن وشماله"[1].

وكنتيجة للتحوّلات التي أصابت المجتمع الجزائري في فترة السبعينيات كمجتمع مستقل متحرّر جاءت التجربة الروائية لجيل الثمانينات غنيّة ومتنوعة وحاول كتابها التجديد والتحديث في النمط الروائي ومن أبرز هؤلاء "واسيني الأعرج" في رواية "نوار اللوز" سنة 1982، "الحبيب السايح" في رواية "زمن التمرد" سنة 1985، جيلالي خلاص "حمائم الشفق" 1988 "مرزاق بقطاش" في رواية "عزوز الكبران" سنة 1989. هذه أسماء لكتّاب ونماذج لأعمالهم في تلك الفترة وإن كان لكل واحد من هؤلاء نصوص وأعمال روائية كثيرة آنذاك حاولت رسم مواقف تجاه قضايا وإشكاليات واجهت المجتمع الجزائري في الثمانينيات. أما اللافت للنظر في أعمال جيل الثمانينيات فهو الحرص على التجديد في الخطاب الروائي والإشتغال أكثر على أدوات مختلفة أهمها اللغة التي جعلها رشيد بوجدرة مثلا فضاء إبداع يحاول من خلالها رسم معالم تجربته الروائية ومن عناصر الجدّة في هذه الفترة ظاهرة استثمار التراث في الأعمال الروائية ومن ذلك "سيرة بني هلال" في رواية "الجازية والدراويش" لعبد الحميد ابن هدوقة 1983 ورواية نوار اللوز "الواسيني الأعرج" حيث "يظهر التناص مع تغريبة ابن هلال وكتاب "المقريزي" إغاثة الأمة لكشف الغمّة"[2].

---

[1] – عمر بن قنية: في الأدب الجزائري الحديث، تاريخ وأنواع وقضايا وأعلام، ديوان المطبوعات الجامعة، بن عكنون، الجزائر، ط 1995، ص: 197.

[2] – بن جمعة بوشوشة: سردية التجربة السرية العربية الجزائرية، ص: 09.

لقد حاول كتّاب الرواية في ثمانيات القرن الماضي أن ينهلوا مما وصلت إليه الرواية العربية والعالمية وخاصة على المستوى التقنيّ والفنيّ وفي طريقة تناول المواضيع وطرحها للقارئ الذي وجد أمامه نصوصاً تنقد الواقع وتعرض الإخفاقات الكثيرة التي يتخبط فيها المجتمع نتيجة السياسات الفاشلة التي طبقت. هذه "النّقدية السياسية" إذا جاز التعبير نلمسها في أعمال متعددة منها رواية "الحوّات والقصر" 1980 للطاهر وطار.

مع كل هذا الزخم في هذه الأعمال الروائية التي حاولت أن ترسم معالم رواية جزائرية جديدة ومتطوّرة تكتب بشكل مختلف غير مألوف لدى القارئ نجد مجموعة من الأعمال أخفق أصحابها في الإرتقاء بها ومنحها اللمسة الفنية التي تميزها جماليا وأسلوبيا ولعل سبب هذا الإخفاق هو عدم امتلاك هؤلاء الكتّاب للأدوات التي تمكّنهم من استيفاء شروط الممارسة الروائية. حيث راحوا يكرّسون الخطاب الإيديولوجي الذي تبنّته السلطة وفرضته كما كتب هؤلاء نصوصا مجّدت الثورة وقدّستها وأظهرت رجالها بمواقف فيها من التضخيم والتهويل بالقدر الذي جعل هؤلاء الأبطال الذين قاموا بواجبهم تجاه وطنهم يدخلون دائرة الشخصيات الأسطورية والخرافية التي تقوم بأعمال خارقة لا يستوعبها بقية البشر. ومرّت فترة الثمانينيات لتحلّ "العشرية السوداء" وهي فترة عصيبة في تاريخ الجزائر التي دخلت في دوامة العنف والإرهاب الأعمى الذي حصد الأرواح وشرّد الأهالي ودمّر البنية التحتية فتأثّرت الجزائر اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا وأصبح الجميع يعيش حالة ا للأمن وسيطر الخوف

وأحكم قبضته على كل فئات المجتمع فكان "الأستاذ والكاتب والصحفي والرسام والموظف... جميعهم يشتركون في المطاردة والتخفّي وهم يشعرون دوما أن الموت يلاحقهم"[1].

لقد انعكست هذه الأجواء سلبا على المثقفين والروائيّ واحد من هؤلاء ولهذا ظهرت النصوص الروائية في التسعينيات عاكسة لمحنة الوطن مصوّرة ما أصاب المجتمع من خراب ودمار فكان الارتباط بالواقع الاجتماعي وتقديم موقف المثقف الذي وجد نفسه بين مطرقة السلطة وسندان الإرهاب الوحشي، والفتنة أمر جلل في حياة أي أمة وأمتنا العربية الإسلامية عبر تاريخها الطويل كثيرا ما دمّرتها الصراعات والمؤامرات أما في حالة الجزائر التي عاشت عشرية مظلمة نجد أن معظم الناس عاشوا الأوضاع وصبروا فالإرهاب "لم يمنع بعض الكتّاب من تسجيله بل إن ثقله هو الذي يفرض على الكاتب حالة من الحضور يصعب عليه أن يتنصل منها"[2].

أما عن الرواية فقد حاول كتّابها مواكبة المرحلة الجديدة ورصد الوقائع والأحداث من منظور روائيّ تعاطي مع المستجدّات فكتب واسيني الأعرج "سيّدة المقال" والطاهر وطار "الشمعة والدهاليز" وفي الروايتين محاولة لتتبع مصدر الأزمة وما نتج عنها من ممارسات بشعة عند أطراف متعددة، كما تظهر روايات أخرى في هذا السياق فكتب بشير مفتي "المراسيم والجنائز" .ومحمد ساري "الورم" وغيرها من النصوص التي عرضت موضوع الإرهاب وتعاملت معه على أنه أمر واقع حاضرلا يمكن تجاهله. فالرواية كنص هي شهادة على الواقع المرير الذي عايشه المثقف وكان ملزما بأن يسجّل

[1] – حسين خمري: فضاء المتخيل – مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، ص: 191.

[2] – مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الرواية، مجلة عالم الفكر، المجلد 22، العدد 1 سبتمبر، ط1، 1991، ص: 304.

حضوره كواحد من أفراد المجتمع ينقل همومه ويصور معاناته. وما نخلص إ ليه هو أن الخطاب الروائي في الجزائر واكب معظم التحوّلات التي شهدها المجتمع الجزائري وخاصة في المجال السياسي، والروائي الجزائري لم يكن منعزلا أو منغلقا على ذاته لأنه نقل هذه الأوضاع برؤية فنية كثيرا ما كانت واعية ومتميزة.

إن الرواية الجزائرية كغيرها من الروايات العربية والعالمية تحاول أن ترصد الواقع وتسجل ما يطرأ عليه من مستجدات ولا شك أن الواقع يؤثّر بدوره على النص الروائي ويفرض عليه طبيعة المواضيع التي ينقلها للقارئ ولهذا برز في الجزائر "أدب المحنة والواقع أن فترة التسعينات تجلّت فيها المحنة وفرضت حضورها بقوة في الكتابة الأدبية"[1].

لقد حاول المثقف الجزائري عموما والروائي بشكل خاص أن يثبت ذاته وانتمائه في ظل الأزمة التي كادت أن تعصف بالوطن وبقي يصارع آلة التقتيل ويواجهها في كل زمان ومكان فكانت محنة وأزمة البحث عن الوجود وإثبات الذات كما قلنا إذا يمكننا القول أن معظم روايات التسعينات ـ حيث انتشر ما اصطلح عليه "بأدب المحنة"ـ نقلت لنا أحوال المجتمع الجزائري بطريقة فنية ولكنها تحمل الطابع الإيديولوجي لعل ذلك ما يميز الكتابة الروائية في الجزائر عموما "فالإيديولوجيا هي نمط علاقات الناس عاداتهم أفكارهم وأخلاقهم"[2].

---

[1] – مزادي شارف: أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة – الأدبي والإديولوجي في رواية التسعينات – أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، المركز الجامعي سعيدة، 2008، ص: 82.

[2] – محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة، ط1، 1981، ص: 108.

فالخطاب الأدبي الروائي يقدّم لنا شخصيات تحمل في فكرها ووعيها أبعادا إيديولوجية معيّنة وتحاول أن تجسّدها في واقعها ولكن الروائي المتمكن والمتميّز هو الذي يحوّل هذه الأبعاد الإيديولوجية إلى أبعاد فنية فيكون نصّه حاملا للإيديولوجيا لا وعاءا لها.

ويبدو أن الكتابة الروائية في الجزائر شهدت المبدع الملتزم بفنّه الذي نأي بنفسه عما يحدث من صراعات حوله كما شهدت نوعا آخر من المبدعين وهم الذين تبنّوا موقعاً إيديولوجياً معينا فسخّروا فنّهم له وما أكثرهم ومع كل هذا يبقى الروائيّ الجزائريّ جادّاً يسعى دائما للجدّة ويشتغل بعمق على اللغة التي هي أصل كل عمل إبداعيّ فاللّغة الشّعرية الجمالية الأدبية هي التي تعطي للنّص المكانة الفنية المرموقة ويبدو أن كتّاب النصوص الروائية الجزائرية يدركون هذا المعطى ويعملون دوما على تطويره حتى لا يطغى على أعمالهم الهمّ الاجتماعي على حساب المضمون الجماليّ والفنيّ للنص.

التجربة الروائية لواسيني الأعرج:

أوجد الروائي واسيني الأعرج لنفسه مكانة مرموقة في الحياة الأدبية والإبداعية الجزائرية، ومن خلال رواياته التي جاوزت العشرين رواية سطع نجمه بين الكتّاب الجزائريين والعرب فكان له الأثر البالغ في الأدب الجزائري المعاصر لأنه ينشد في كتابته دوما الأسلوب الحداثي ويتطلع للتجديد في الكتابة وفق النصوص الروائية التي تشتغل على أدوات حداثية وتستهدف أبعادا دلالية عميقة.

تمكن واسيني الأعرج من خلال أعماله أن يشكل عالما روائيا جميلا وقد نجح في تجاوز الحدود فنالت رواياته التقدير وكسب جمهورا عريضا من القرّاء في المغرب والمشرق يقول عنه الناقد "سعيد يقطين": "لا شك في أن قراءة إنتاجه قراءة نقدية جادة كفيلة بموقعته ضمن الإنتاج الروائي العربي الجديد، الذي ساهم في إقامتة روائيون من قبيل عبد الرحمن منيف ونبيل سليمان والغيطاني وصنع الله إبراهيم وآخرين من مختلف البلاد العربية"[1].

ينحدر واسيني من عائلة ذات أصول أندلسية حطّت رحالها بتلمسان وهذا كغيرها من العائلات التي أجبرت على مغادرة الأندلس في اتجاه الضفّة الجنوبية للمتوسط وتحديدا إلى شمال إفريقيا وخاصة الجزائر، بعد حصوله على شهادة الليسانس في الأدب العربي من جامعة وهران إنتقل إلى سورية لإتمام دراساته الجامعية وهناك تحصل على شهادة دكتوراه من جامعة دمشق ومن هناك إلى فرنسا حيث واصل دراسته وأبحاثه المعمّقة إلى أن أصبح أستاذ الأدب بجامعة السوربون في باريس وأستاذ كرسي الأدب بجامعة الجزائر المركزية وخلال هذه المسيرة الطويلة كتب الأستاذ واسيني العديد من المقالات والدراسات النقدية إضافة إلى تأطيره وإشرافه على أطروحات ورسائل جامعية ولكن الملفت في هذا النشاط العلمي والفكري هو إنتاجه الروائي الغزير ولعل ذلك ماساهم في بروز واسيني وتداول اسمه بقوة على الساحة الأدبية العربية وحتى العالمية بما أن أعماله ترجمت إلى لغات متعددة واحتفى بها القرّاء كثيرا كما أولاها النّقاد والمختصون أهمية بالغة فخصصوا لها دراسات ومساهمات نقدية قيّمة ،وإذا ما عدنا إلى هذه الأعمال الروائية وحاولنا حصرها فسنجدها تتمثل فيما يلي:

[1] – سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992، ص: 49.

- "البوابة الزرقاء، وقائع من أوجاع رجل"، دمشق 1980، الجزائر 1982.
- "وقع الأحذية الخشنة" قصة طويلة 1981، طبعت ثانية سنة 2010 عن منشورات الجمل بغداد.
- "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، دمشق 1982.
- "نوّار اللوز"، بيروت 1983، الجزائر 1986 و2001.
- "أحلام مريم الوديعة"، بيروت 1984، الجزائر 1987، 2001.
- "ضمير الغائب"، دمشق 1990، الجزائر 2001.
- "الليلة السابعة بعد الألف"، رمل الماية، دمشق والجزائر 1993.
- "سيدة المقام"، ألمانيا 1995 والجزائر 1998 و2001.
- "حارسة الظلال"، ألمانيا 1997، والجزائر 1999 و2001.
- "مرايا الضرير"، باريس 1998 بالفرنسية وأعيد طبعها بالعربية عام 2011.
- "شرفات بحر الشمال"، بيروت والجزائر 2001.
- الليلة السابعة بعد الألف: المخطوطة الشرقية دمشق 2002.
- "طوق الياسمين" 2003.
- "كتاب الأمير" بيروت 205، والجزائر 205.
- "سوناتا لأشباح القدس" بيروت 2005، وأعيد طبعها العام 2013.

- "أنثى السراب"، بيروت 2010.
- "البيت الأندلسي"، بيروت 2010.
- "أصابع لوليتا"، بيروت 2012.
- "مملكة الفراشة"، مجلة دبي الثقافية 2013، وأعادت طباعتها دار الأدب بيروت.
- "سيرة المنتهى... عشتها كما أشتهي"، وهي السيرة الذاتية التي صدرت عن دار الآداب، بيروت 2014.

لقد استطاع واسيني الأعرج ــ وهو الأكاديمي المتمكّن والدارس للمناهج الحداثية – أن يكتب بأسلوب متميّز يرتكز على فكرة التجديد ومحاكاة النصوص التاريخية "كألف ليلة ولية" كما نجد نصوصه الأولى تنفرد بميزات منها: "الإمعان الوصفي للمشهدية، والإحاطة بأطراف الحكاية وامتداداتها داخل مجتمعها الخاص، وتعضيد فعالية الرواي في معرفة التاريخ واستحقاقاته دون الامتزاج بتقنيات التّعدد الحواريّ ورؤاه الخصيبة، والاستعانة باللغة المشوبة بالأفكار وأدلجتها، حتى ليتلفّع السرد بخطاب إيديولوجي شديد الحماسة وشديد البأس في استصراخ الرّجاء"[1].

كما نجد الروائي واسيني كثير ما يتحدث عن الموريسكيين المهاجرين من بلاد الأندلس وفي هذا إشارة إلى أصوله وافتخار بأجداده، ومن الميزات الأخرى التي تعدّ علامة بارزة في أعمال الأعرج واسيني توظيفه ونزعته إلى المتخيل التاريخي حيث ينفتح النص الروائي على محطات تاريخية هامة ويتقاطع معها حتى يغدو السرد وكأنه تاريخ ثان يكتبه الروائي برؤية فنية مميزة وهذا ما يزيد النص تألّقاً

[1] – أبو هيف عبد الله: الاشتغال السردي ما بعد الحداثي، مجلة علامات في النقد، ع 54، 2004، ص: 504.

وعمقاً ،فالرواية التاريخية التي تنقل الأحداث والوقائع كما هي ولا تضفي اللّمسة الأدبية يتحوّل فيها الروائي إلى مؤرخ ينقل الحقائق التاريخية وبذلك تفقد الرواية خاصيتها الفنية التي تميزها عن بقية الأنواع الأدبية.

إن القارئ لروايات واسيني يجد أثرا وتقاطعا بين التجربة الحياتية والتجربة الروائية لهذا الكاتب ولكن هذا الحضور الشخصي للروائي هو مبثوث في عدد من نصوصه، وما يميز واسيني في هذه الجزئية قدرته على عدم الإخلال بفنّية عمله حتى وإن ذكر شيئا أو تفاصيل من سيرته الذاتية أما عن أسلوب واسيني وإمكانية معرفة المدرسة التي ينتمي إليها كروائي فيبدو هذا الأمر صعبا لأنه مجدّد وباستمرار في نصوصه وطريقة تناول مواضيعه وما من نص نقرؤه إلا ووجدناه يختلف في تقنيات وأساليب كتابتة فعلى سبيل المثال لا الحصر في رواية (أنثى السراب) عبّر واسيني عن الجوانب العاطفية وحاول أن يرسم للقارئ ويرصد له الأجواء الفكرية والثقافية التي تمنع الإنسان من أن يبوح بمكنوناته ويعبّر عن لواعج النفس المقهورة والمعذّبة، ثم نجده في رواية أخرى كرواية "أصابع لوليتا" يكتب بشكل مختلف تماما فينقلنا إلى عالم التّحريات والألغاز والأجواء البوليسية ولعل ذلك من باب التجديد والتجريب في المتن الروائي العربي الذي يفتقر لهذا النوع من النصوص وإذا ما أخذنا نموذجا ثالثا من روايات واسيني ولتكن رواية "مصرع أحلام مريم الوديعة" التي كتبت بلغة خاصة وهي لغة شعرية ترتكز على الإيحاء والرمزية وأجواء هذه الرواية أجواء عجائبية وغرائبية ويظهرهذا في سلوكات شخوص الرواية ومصائرهم فيبدوا من خلال قراءة هذا النص مدى تأثّر واسيني برواية أمريكا اللاتينية وأدب

الواقعية السحرية، هذا التنويع في الكتابة والإنتقال من موضوع إلى آخر بفنّية وأدبية راقية هو من أهم الخصائص التي تطبع التّجربة الروائية لواسيني الأعرج حيث نلمس انفتاح الخطاب الروائي على خطابات أخرى كالخطاب الديني والسياسي والحكائي والمسرحي والشعري... وغيرها، ولهذا أشرنا فيما سبق أن واسيني يعدّ من المجدّدين في الرواية العربية ورواية التجريب "لا تخضع في بنيتها لنظام مسبق يحكمها، ولا إلى ذلك المنطق الخارجي الذي تحتكم إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الروائية وإنما تستمدّ نظامها من داخلها وكذلك منطقها الخاص بها من خلال تكسير الميثاق السردي المتداول والتخلّص من نمطيه بنيتها"[1].

لقد قدّم الروائي واسيني منجزا روائيا محترما كمًّا ونوعاً فكانت أعماله مميّزة وكانت له قدرة عجيبة على المغامرة أسلوبيًا ولغويا، فلغة واسيني مثلا هي لغة سهلة ممتعة تأسر القارئ وتفتنه بتراكيب جميلة وموحية ومن هنا عمد كاتبنا إلى رواية الحداثة التي تجمع كل ما هو عجائبي وغرائبي حيث تتشظى الأحداث وينكسر الخط الزمني ويعمل الروائي على استثمار كل ما من شأنه خدمة نصّه "فرواية "سيدة المقام" استثمرت التجربة الموسيقية لتلقيح الرواية"[2]. فكانت بطلة الرواية "مريم" تحبّ أستاذها وكان كلاهما مولعا بالموسيقى والرّقص مع ما كان يدور حولهما من مخاطر وتهديدات ثم جاءت النهاية المأساوية.

---

[1] – بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، دار سحر، تونس ط 1999، ص: 20.

[2] – سليمان نبيل وآخرون: المنعطف، الروائي العربي الجديد، أفق التحولات في الرواية العربية، دائرة الفنون، مؤسسة شومان، عمان، 1999، ص: 91.

ومما يؤكد ميل واسيني الأعرج إلى كتابة الرواية التجريبية اعتماده على عنصر الذاكرة التي "تعدّ إحدى التقنيات المستحدثة في الرواية... والاعتماد عليها يضع الإسترجاع في نطاق منظور الشخصية، ويصبغه بصبغة خاصّة تعطيه مذاقا عاطفيا"[1].

ويبدوا أن الذاكرة من سمات الكتابة الروائية عند واسيني والإتكاء على مخزونها وما تحمله يظهر لنا مدى الأهمية التي يوليها كاتبنا لهذا العنصر، فالذاكرة تملك طاقة عظيمة في استرجاع المحطات الهامة في تاريخنا والتي قد تنسى في خضم الانشغالات والصراعات اليومية ومع هذا الاهتمام بالذاكرة يتم استدعاء الماضي و"توظيفه بنائيا عن طريق استعمال الإستذكارات التي تأتي لتلبية بواعث جمالية خالصة في النص الروائي"[2] وأبطال واسيني في رواياته هم أكثر الشخصيات استرجاعا لهذا الماضي وأحداثه حيث تتشكل الأحداث التاريخية الوطنية بصفة خاصة.

أما طبيعة المواضيع التي كتب فيها واسيني الأعرج فهي متنوعة تأتي في مقدمتها الثورة التحريرية المباركة ولا يبدو هذا الأمر غريبا "إذ أن الفن الروائي في الجزائر اتّجه في بداية الأمرإلى الثورة يستقي منها ومن بطولاتها موضوعاته الأساسية"[3] وبقى هذا الموضوع أساسيا و مركزيا لدى العديد من الروائيين الذين تبنوا هذا الإتّجاه .

---

[1] – سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 43.

[2] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص: 121.

[3] – محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقع والالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص: 08.

فبقدر ما كانت الثورة محطة تاريخية عسيرة ومؤلمة ولكنها اتّسمت "بكثافة وعنف وتضحيات جسام، مما أوكل إليها صفة المرجعية الأساسية في بنية الحدث الروائي وفضاءاته المتداخلة"[1].

وفي ختام حديثنا عن التجربة الروائية لواسيني الأعرج نقول أن الكتابة تشكّل عنده هاجسا حقيقيا ومتنفسا دائما حتى في أصعب وأحلك الظروف ولهذا نجد من أهم صفات الكتابة الروائية عند واسيني صفة الديمومة والإستمرارية وعدم الانقطاع وهذا ما أنتج وأفرز أعمالا غزيرة كتبت في أماكن وأزمنة مختلفة، أما عن مصادر الإلهام عند كاتبنا وعن أهم الشخصيات التي دفعته للكتابة وشجعته على الإستمرار يذكر واسيني دوما الجدّة التي لعبت دور الأم بعد استشهاد الوالد وخروج الوالدة للعمل وتوفير لقمة العيش هذه الجدّة التي يقول عنها واسيني: "إنها ملهمتي الأولى" فقد شجعته كثيرا على تعلّم اللغة العربية ولو في الكتّاب عن طريق حفظ كتاب الله ،كما كانت تمتلك قدرة عجيبة على سرد الحكايات العجيبة ولعل هذا ما جعل الطفل واسيني ينجذب نحو جدّته ويسعى لتحقيق أمنياتها في أن يصير رجلا متفوّقا معتزا بأصوله العربية الأندلسية.

ومن العوامل المؤثرة في واسيني الروائي الكتاب الشهير "ألف ليلة وليلة" الذي كان أول كتاب يقرأه وينبهر بأسلوبه وما فيه من متعة التحليق في عوالم مختلفة، كما لا يخفي واسيني تأثره أيضا بكتابات نجيب محفوظ وحنا مينا ورواية أمريكا اللاتينية عموما.

[1]–محمد بشير بويجرة : بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (جماليات وإشكاليات الإبداع)، ج2 (2001، 2002)، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص: 123.

الكتابة الروائية العربية الجديدة:

شهد العالم العربي بعد نكسة الحرب العربية الصهيونية (حزيران 1967م) تحوّلات كبرى أصابت المجتمعات العربية مسّت كل مجالات الحياة (سياسيا، اقتصاديا، اجتماعيا، فكريا، ثقافيا...) ولم يكن المجال الإبداعي والأدبي بمنأى عن هذه التحوّلات والتبدّلات ،ولعل النص الروائي كان من أكثر الأنواع الأدبية تأثرا وتطورا وخاصة مع نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحالي وقد لعبت مجموعة من العوامل المختلفة دورا أساسيا في انتقال وتحوّل النمط الكتابي من المرحلة الحديثة إلى المرحلة المعاصرة في تاريخ الكتابة الروائية العربية التي "نشأت وتطورت ضمن سيرورة المثاقفة وهواجس النهضة، وإيقاع التصنيفات الاجتماعية وتبدّل القيم وتوالد اللغات داخل اللغة الواحدة، الأمر الذي أعطى للرواية مكانة مميزة وحساسة لأنها الشكل التعبيري الأقدر على التقاط صور وعلامات التحوّلات، من خلال كتابة التاريخ العميق الخفي الممتزج بالزمن المعيش"[1]، وقد ارتبط هذا النوع من الكتابة لدى العديد من المبدعين في ميدان الرواية كنزعة تجديدية تحاول التعبير عن واقع الإنسان فنيا وهذا في مواجهة الأزمات والانكسارات، "فعندما تتشظى الأبنية المجتمعية ويفقد الإنسان وحدته مع ذاته لابد من الاستناد إلى جماليات التفكك بدلا من جماليات الوحدة والتناغم"[2]، ولهذا جاءت الرواية الجديدة لتؤسس لوعي جمالي في ظل غموض للواقع وحيرة للأفراد وتراجع للقيم الأخلاقية

[1]-خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لا دور الخراط نموذجا)، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 2000م، ص: 11.

[2]-شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، 2008م، ص: 15.

فجاءت الكتابة الروائية الجديدة تتسم بكسر الترتيب السردي الذي ألفناه في الرواية الكلاسيكية كما أن هناك تفكيكاً للعقدة وتهديماً لبنية اللغة وغيرها من مميزات الرواية الجديدة ولهذا نجد النص الروائي الجديد "يتّجه في تشكيل أساس من تشكيلاته إلى بنيوية النص، بالشكل الذي يحقّق التّوسع نحو المجال الثقافي لا النصي الصّرف، على النحو الذي يقدّم صورة أخرى لبنيوية النص تنفتح على المجال الثقافي المرادف والحاضر في فضاء النص وطبقاته وبطاناته"[1].

وعلى هذا الأساس راح كتاب الرواية الجديدة في الوطن العربي يبدعون نصوصهم وفق مرتكزات تعتمد الثوابت الفنية وتحاول التّميز والتّفرد مع كتابة أعمال بلغة شعرية تحقق الانزياح عن النص المألوف والمعتاد.

ومن هذا المنظور تسعى الكتابة الروائية العربية الجديدة لإيجاد نص مفعم بالشعرية منفتح على خطابات متنوعة فيه يمتزج السردي مع الشعري والمعرفي والأخلاقي والسياسي...وغيرها فينتج لدينا سرد " يساعد المتلقين على التماهي مع شخصيات، أو مواقف بسيطة ومبهمة، وأن يختبروا الحبّ والجمال والصدق والإيمان والسمّو في أطر خاصة وفي ظروف مصطنعة"[2].

وهناك يطرح الانشغال الأساس لدى العديد من الروائيين الحداثيين وهو: هل استطاعت الشخصية الرئيسية تحقيق ذاتها على مستوى جمالي وإنساني واجتماعي أم لا؟ ويبدو أن هذا الانشغال

---

[1]–محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010م، ص: 03.

[2]–د. معن الطائي وأماني أبو رحمة: الفضاءات القادمة: "الطّريق إلى بعد ما بعد الحداثة، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 2011م، ص: 509.

وهذه الفكرة أصبحت نموذجا جماليا يسيطر على الممارسات الإبداعية العالمية وإن كان حضور هذه الجمالية في الأدب والثقافة العربية قليلا ولكن من خلال الإبداعات الصادرة مؤخرا يبدو أن هناك تطورا وتحسّنا في هذا الاتجاه.

من خلال هذا التقديم سنحاول أن نعود للرواية الجزائرية المعاصرة ونبحث عند مبدعيها عن نموذج للرواية الجديدة التي ذكرنا بعض سماتها ويبدو أننا لن نجد في قائمة الروائيين الجزائريين من يمثّل هذا الاتجاه أفضل من الروائي الأستاذ: "واسيني الأعرج" هذا المبدع الذي تعدّت شهرته الحدود والآفاق و ترجمت أعماله لعديد اللغات كما أسلفنا في ثنايا هذا البحث وأصبح من الأسماء الأدبية التي تتداولها المحافل الإبداعية وترشّحها لمختلف الجوائز العالمية نظير إنتاجه الغزير وأسلوبه المتفرد في كتابة النصوص الروائية الجديدة، أما النص الذي يمثل النموذج الواعي لعملية التحوّل في النص الروائي العربي وهو يحقق الشروط الفنية والجمالية التي أوردناها في بداية حديثنا نذكر أولا رواية (شرفات بحر الشمال) التي سنحاول أن نكتشف "جماليتها السردية" في الفصل الأول من بحثنا على أن نعود بالدّراسة والتّحليل لروايتي (البيت الأندلسي) و (كتاب الأمير) في بقيّة أجزاء البحث والنماذج الثلاثة تحمل الكثير من العناصر الفنيّة والأدبية التي تحقق لمؤلفنا "واسيني الأعرج" التميّز والتفرد وتصنع له عالماً روائياً مميزا وخاصاً.

الفصل الأول

شعرية التشكيل السردي في رواية 'شرفات بحر الشمال'

أ- مفهوم الشعرية في المعاجم والقواميس العربية.

ب-الشعرية عند القدماء والمحدثين.

ج-شعرية العتبات.

د- شعرية الفضاء.

ه- شعرية البنية الزمنية.

حاول الفكر النقدي عبر مراحل طويلة من التاريخ ضبط مفهوم دقيق للشعرية التي شكلت مركزا اهتمام الكثير من الأنظمة النقدية، ولهذا اختلفت الآراء وتباينت في إعطاء مفهوم موحد حول هذا المصطلح الذي يطرح باستمرار أفكارا جديدة بعضها نجده في التراث النقدي العربي القديم والبعض الآخر نجده في النظريات الغربية.

ومن هنا شغلت الشعرية واستحوذت على اهتمام النقاد والبلاغيين والدّارسين المتخصصين من المنظرين في الأدب الحديث فقد وجدت كنتيجة لهذا الاهتمام المتزايد كما هائلا من النظريات التي حاولت أن تستوعب الشعرية وترسم لها حدودا ولكن تشعبت المفاهيم وتشابكت المعاني إلى درجة يجد فيها الدارس والباحث نفسه تائها، فالشعرية أصبحت " في طليعة المصطلحات الجديدة التي تبوأت مقاما أثيرا من اهتمامات الخطاب النقدي المعاصر حتى غدا كل فيها سهلا ممتنعا، وأضحت الشعرية من أشكل المصطلحات وأكثرها زئبقية وأشدها اعتياصا، بل انغلق مفهومها وضاق بما كانت معه"[1].

وعلى هذا الأساس ارتأينا في بداية هذا الفصل الأول ونحن نحاول الوقوف عند مواطن الشعرية في رواية "شرفات بحد الشمال" ارتأينا أن نتتبع المسار التاريخي لتطور مفهوم الشعرية ولو بإيجاز فكانت الانطلاقة من المعاجم والقواميس العربية حتى نجلّي مفهوم اللفظة وكيف تداولها أجدادنا قديما.

[1]- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008، ص: 270.

مفهوم الشعرية في المعاجم والقواميس العربية:

معجم لسان العرب: جاء في اللسان العرب عن معنى الشعرية: "ليت شعري أي ليت علمي أو ليتني علمت، وليت شعري من ذلك أي ليتني شعرت وفي الحديث: ليت شعري ما صنع فلان أي ليت علمي حاضر أو محيط بما صنع، وأشعرته فشعر أي أدريته فدرس وشعر به عقله.

والشعر: منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية وإن كان كل علم شعرا من حيث غلب الفقه على علم التسرع، وقال الأزهري: "الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار، وقائله شاعر لأنه يشعر ما لا يشعر غيره، أي يعلم"[1].

معجم مقاييس اللغة: ورد في هذا المعجم الغوي أن: "الشين والعين والراء أصلان معروفان يدل أحدهما على ثبات والآخر على علم وعلم...شعرت بالشيء، إذ علمته وفطنت له..." [2].

أما في أساس البلاغة: فقد أورد الزمخشري قوله: "شعر فلان: قال الشعر.....وما شعرت به: ما فطنت له وما علمته"[3]

[1]– ابن منظور: معجم لسان العرب، مادة "شعر"، المجلد4، ج26، ص: 2273.

[2]– ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، مادة "شعر"، ج3، ص: 209.

[3]– الزمخشري: أساس البلاغة، مادة "شعر"، دار صادر، بيروت، ص: 331.

من خلال هذا لا، الاطلالة على مفهوم لفظة "شعر" في بعض أو وأهم المعاجم العربية نستطيع أن نفهم لفظة "شعر" على أنها: العلم والفطنة والشعور والإحاطة وما إلى ذلك من المعاني التي تبدو قريبة من معنى الشعرية عند النقاد الحداثيين لكونها علما يهتم بدراسة الخطاب الأدبي.

هذا عن الأصل اللغوي للفظة "الشعرية" في معاجمنا العربية، أما ما تعلق باستعمال هذه اللفظة في التراث النقدي العربي فإننا نلقي اختلافا في المفهوم من دارس إلى آخر وعليه اخترنا أن نتناول بعض الآراء النقدية التراثية في محاولة منا للإحاطة بمفهوم الشعرية ومسار تطوره في النقد العربي.

الشعرية عند القدماء والحداثيين:

إذا عدنا إلى النقد العربي القديم يمكننا العثور على بعض الإشارات لمفهوم الشعرية فابن طباطبا يرى أنه تأكيد على الملاءمة بين اللفظ والمعنى فيقول: "إن للكلام الواحد جسدا وروحا فجسده النطق وروحه معناه"[1]، ويبدو أن الشعرية عند النقاد العرب القدامى قد انحصرت في الشعر دون النثر، حيث كان تركيزهم في البحث على مفهوم للشعرية لا يخرج عن دائرة تحديد الفرق بين ما هو شعري وما هو لا شعري فكان لحضور الوزن والقافية في أشعارهم دلالة على حفظ المعاني وصيانة الألفاظ "والشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية" [2].

---

[1]- محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عبار الشّعر، تحقيق: عباس عبد الستار، بيروت، دار المكتب العلمية، ط1، ص: 126.

[2]- ابو الحسن حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، تونس، دار الكتب الشرقية، ط2، 1966، ص: 89.

ولعل تأثر النقاد القدامى بآراء أرسطو حول الخطابة جعل مفهومهم للشعر يتطور ويرتبط بالصنعة التي تعزى إلى العقل، وحدد الشعر بخصائص خارجية "فالعبرة ليست في مجرد الإفهام، لكن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السّبك"[1].

وعليه فإن القدامى مقل الجاحظ وقدامة بن جعفر وأبو هلال العسكري وغيرهم قد حددوا الشعر بخصائص خارجية ارتكزت أساسا على الوزن والقافية والصنعة اللفظية أيضا.

ولأن النقاد حصروا الأدبية على اللفظ واعتبروها مرجعا له، ظهرت نظرية النظم للجرجاني لتشكك في أن يكون مجرد الوزن والقافية مقياسا ومرجعا وظهر أيضا التأكيد على "عدم اعتبار اللفظة ذات قيمة وهي منفردة بل لابد من الحكم بالنظر إلى اللفظ والمعنى مجتمعين لا منفصلين"[2].

أما ابن خلدون فزيادة على تمييزه بين الشعر والنثر، فقد رأى أن "صناعة الكلام إنما يكون في الألفاظ لا في المعاني والملكة الشعرية فطرية"[3].

من خلال ما ذكرنا نخلص إلى "أن النقد العربي القديم حرص على التفريق بين العمل الفني الذي

---

[1]– الجاحظ أبو عثمان بن عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل، ط1996، ج2، ص: 131.

[2]–ينظر: الإمام عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، بيروت، المكتبة العصرية، ط3، ص: 304.

[3]–ينظر: ابن خلدون: كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1993، ص: 495.

يتخذ اللغة أداة وآخر غير فني يتخذ اللغة أيضا أداة"[1].

هذه الرؤية الفنية القديمة في النقد العربي، تلتقي بالرؤية النقدية الغربية الحديثة التي تطورت كثيرا على المستوى التنظيري للمفهوم الشعري، فمن الاتجاه النقدي الذي يرد العمل الأدبي إلى المرجعية السياقية كالمنهج الاجتماعي والنفسي إلى الرؤية النقدية الحديثة التي تركز على العمل الأدبي في ذاته قصد استكشاف مقومات فنية تميزه وهذا ما نجده في النقد الغربي بداية بالشكلانيين الروس الذين عزلوا الأثر الفني أثناء تحليله وأهملوا كل ما له صلة بالعالم الخارجي أو التاريخ و"الاهتمام بوصف خصائصه الشكلية الظاهرة، لارتباطات، التكرارات، التناظريين، الأصوات والكلمات أو الفصول"[2].

إن الأدب عند الشلاكنيين الروس هو استخدام خاص اللغة مختلف عن اللغة اليومية ويكون ذلك بواسطة، الانحراف، فاللغة فن الخطاب العادي الإبلاغي، بينما اللغة الأدبية ليس لها أية وظيفة إبلاغية، كما أصر الشكلانيون الروس على إدراك الرسالة بدلا من مضمونها وأن "الكلمة في اللغة الأدبية تؤخذ على أنها كلمة وليست مجرد إحلال لشيء معين أو مجرد تغيير للعاطفة"[3].

وهذا يعني أن الوظيفة الشعرية تفضل الرسالة بوصفها رسالة وتفضل الكلمة بوصفها كلمة في شكلها ذاته، فريفاتير Rifaterre يرى أن الشكل لا يمكن أن يجذب الانتباه إليه إذا لم يكن ذا طبيعة خاصة و"الأبيات الشعرية لا تنشأ بالأفكار بل بالكلمات"[4].

---

[1]– صلاح رزق: أدبية النص، دار غريب، القاهرة، ط2، 2001، ص: 52.

[2]– آن مورال: من جانب الأثر الإبداعي النقد البنيوي، ت: برهمات عيسى، مجلة الآداب، دمشق، اتحاد العدد: 103، ص: 03.

[3]– خوسيه ماريا بوثولويو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ت: حامد أبو أحمد، دار غريب، القاهرة، ص: 49.

[4]– آن مورال: م.س، ص: 07.

فالأدب عند معظم النقاد الغربيين الحداثيين هو فن اللغة والعمل الأدبي طابعه الاستقلالية وفي تعريفه للشعرية يقول بول فاليري P.Valery : "يبدو أن اسم الشعرية ينطبق علبيه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسم كل ما له صلة بإبداع كتب، أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"[1].

ومعنى هذا أن الشعرية لا تقتصر على الشعر وحده دون النثر بل هي خاصة بالأدب كله سواء كان منظوما أو غير منظوم وفي هذا يقول تودوروف T.Todorov "عن الشعر والنثر يملكان نصيبا مشتركا هو الأدبية"[2].

لقد انصبت جهود تودوروف حول البحث في القوانين الداخلية للخطابات الأدبية وهذا قصد استخلاص القوانين التي تؤسس للشعرية، حيث تعتبر النصوص أدوات فقد للوصول إلى القوانين العامة المضمرة في بنية الخطاب والتي تشكله ويبدو من خلال هذا العرض الموجز لتطور مفهوم الشعرية أن الاختلاف قائم حول تحديد مصطلح واضح للشعرية: "يتفق عليه الباحثون والنقاد، وإذا كان هذا الاختلاف عميقا في النقد الغربي فإنه أعمق وأوسع في النقد العربي الحديث الذي ارتكز أساسا وفي

[1]– منصف بوزفر: الخطاب الأدبي والنظرية الشعرية عند تودوروف، مجلة القصيدة، الجزائر، الجاحظية، العدد 05، 1996، ص: 69.

[2]– كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة اتلأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص: 17.

أغلب الأحيان على عملية ترجمة الدراسات الغربية وتبنيها في الدراسة والتطبيق ولأن الترجمات مختلفة ومتباينة فقد زاد ذلك الهوة اتساعا ولهذا السبب نجد لمصطلح الشعرية تسميات مختلفة في نقدنا العربي فمن الأدبية إلى الأسلوبية فالشاعرية، والإنشائية، بويطيقا، نظرية الشعر، علم الأدب....ومصدر هذا التباين هو المناهج والاتجاهات الغربية الحداثية خاصة، والتي تعتمد كل واحدة منها على جانب معين تركز عليه جهودها فتصبح بذلك مرجعا للأدبية.

ومع كل هذا الاختلاف الذي أشرنا إليه أننا نجد معظم النقاد العرب يوظفون في دراساتهم وتحليلاتهم النقدية مصطلح "الشعرية" ولعل الكثير من المؤلفات العربية حملت المصطلح كعنوان لها ومنها "العشرية العربية عند أدونيس ونور الدين السد"، "في الشعرية" لكمال أبي ديب، "مفاهيم الشعرية لحسن ناظم"، أساليب الشعرية المعاصرة لصلاح فضل، "....وغيرها.

ومن أبرز المفاهيم المتعلقة بالشعرية في النقد العربي الحديث نجد كلام عبد السلام المسدي الذي لا يرى فرقا بين الشعرية والجمالية، فالجمال في الكلام يعني ان الكلام أدبي وهي "إكمالية تترصد النص من منظار لغوي"[1].

أما حسن ناظم فيرى أن الشعرية هي "البحث في قوانين الخطاب الأدبي عبر إجراءاتها المنفردة

[1]– عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط3، 1994، ص: 115.

ومرجعها الأول والأخير هو الخطاب الأدبي نفسه"[1].

ويرى صلاح فضل أن الشعرية "تشكل المعرفة المستقصية لمبادئ العامة للشعر بالمفهوم الواسع لكلمة شعر"[2].

من خلال هذه المفاهيم والتعاريف ومصطلح الشعرية مصطلحا فضفاضا يصعب التحكم فيه ومع ذلك تبرز لنا بعض المفاهيم السائدة والشائعة عند معظم النقاد ومن أهم هذه التعاريف ما يورده الأستاذ محمد القاسمي حين يقول: "الشعرية مجموعة من المبادئ الجمالية تقود الكاتب في عمله الأدبي"[3].

ونظرا لهذا التعدد المفاهيمي لمصطلح الشعرية "يمكننا أن نقول: "عن الشعرية من أكثر الموضوع إثارة للجدل بين النقاد والأدباء سواء كان ذلك في النقد العربي أو حتى الغربي، وهي ترتكز على استقصاء القوانين التي تمكن المبدع من التحكم في نصه وإبراز جوانبه الجمالية ونقاط تميزه فالشعرية في بداية ظهورها كمنهج جديد كانت تحاول أن تحدث قطيعة مع العلوم الإنسانية لتصبح مهمتها وهي تقارب العمل الأدبي "ليس البحث عن الوجود الفردي أو حضوره الفريد، أو حتى ما يعبر عنه شعوريا أو

(1)–حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص: 83.

(2)–صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص: 63.

(3)– محمد القاسمي: الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي، مجلة فكر ونقد، مجلة ثقافية شهرية، المغرب، العدد 22، أكتوبر، ص: 97

يعكسه من موقف اجتماعي، وإنما تبحث في العمل الأدبي عن المظهر الذي يفضي إلى الحقيقة الأدبية التي هو معلول لها، وسبيلها في ذلك أن تبحث في الكلام الذي تقود إلى اللغة"[1].

واستقلالية الشعرية كما يرى تودوروف "رهينة بقيام الأدب بذاته، وإن مثل هذه الفرضية، استقلالية الشعرية، تناقض تجربتنا الأكثر يومية مع الأدب لأنه فياي مستوى من مستويات المعالجة نجد للأدب خصائص يشترك فيها مع أنشطة أخرى موازية"[2].

وبالتالي لا يمكن للشعرية كمنهج وهي تدرس الأثر الأدبي لا يمكنها أن تنفصل عن باقي الخطابات فالأدب "يمثل جزءا من موضوع أي علم آخر من العلوم الإنسانية"[3].

وأخيرا نقول: إن هذا التعدد والاختلاف في المفاهيم والتعريفات يمكن الباحث من استعارة المقترحات والآليات التطبيقية التي تعين على فهم النصوص والكشف عن شعريتاها، وسنحاول في هذا الفصل الأول من بحثنا أن نتتبع مواطن الشعرية في رواية "شرفات بحر الشمال" ودراسة تقنيات الكتابة عند أدونيس الأعرج التي يحاول من خلالها جذب القارئ وشد انتباهه من خلال لمسات جمالية شاعرية تضفي على النص الروائي سحرا خاصا من بدايته إلى آخر كلمة تكتب فيه.

---

[1]- جابر عصفور: نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، مصر، 1998، ص ص: 233-234.

[2]- تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء سلامة، (م.ن)، ص: 85.

[3]- المرجع نفسه: ص: 85.

شعرية العتبات:

رواية "شرفات بحر الشمال": للروائي الجزائري المبدع الأستاذ "واسيني الأعرج" صدرت عن دار "الآداب البيروتية" 2001 وهي الطبعة الأولى، تحكي الرواية رحلة الراوي الفنان ياسيف البطل إلى مدينة "أمستردام" الهولندية لحضور مؤتمر تكريمي ومن ثم البحث عن "فتنة" المرأة الحلم التي افتقدها البطل ذات يوم، وبين بداية الرواية ونهايتها نقرأ قصصا عديدة عن الجمال والحب مع أن الشخصيات النسائية في الرواية عايشت الكثير منن الخيبات والصدمات والانكسارات وهي تلتقي بالراوي البطل لتعيش معه قصصا غرامية وهو الذي خرج هاربا من أرض الوطن قاصدا المنفى ليخلق لنفسه فضاءا شاعريا حالما ومخففا من الآلام والأحزان التي عاشها في الوطن ومحاولا نسيان حكايات العنف والركب التي دمرت البلاد والعباد وخلقت حيزا للموت والبكاء ولهذا تعد رواية شرفات بحر الشمال" من الأعمال التي عالجت مأساة الجزائر في نهاية القرن العشرين وهي من التجارب السردية التي عبّرت عن زمن المحنة"[1].

وفي حديثنا عن شعرية هذا المتن السردي سنحاول دراسة المكونات السردية ودلالاتها وهذا انطلاقا من شعرية العنوان وانتقالا إلى مجموعة من المباحث تتعلق بالشعرية التي تبحث في كل ما يجعل

[1]– فريد إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكتابة الجزائرية، دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص: 23.

"نصا لغويا يتحول إلى عمل فني، وإن الهدف الأساسي للشعرية هو تحديد الفوارق الخاصة بالفن اللغوي والمميزة له عن بقية الفنون ومظاهر السلوك اللغوي"[1].

شعرية العنوان:

إن أول ما يجلب القارئ للأثر والعمل الإبداعي فكريا كان أو علميا، أو أدبيا هو العنوان الذي يعد أول وأهم العتبات في أي عمل فهو إن كان في الكتب ذات الطابع العلمي محدد ويتسم بالدقة إلا أنه في الأعمال الأدبية عموما والسردية على وجه الخصوص يحمل الكثير من الرمزية والإيحاءات المتشعبة وكل ذلك يبعث في القارئ الشغف والرغبة في القراءة "فعلى هذا القارئ الذي يهتم في فهم النص أن يتطرق إلى العنوان أولا والذي يعتبره النقاد بمثابة عتبة النص الأولى التي تواجه المتلقي وتستوقفه باعتبارها مفتاحا أساسيا من مفاتيح التأويل إذ إنه المحور الذي يحدد هوية النص وتدور حوله الدلالات وتتعلق به وهو بمثابة الرأس من الجسد"[2].

وعليه يمكننا أن ندرك أهمية العنوان في أي عمل إبداعي حيث تبرز جماليته ومدى تأثيره على جمهور القراء بغية الغوص في أعماق النص والتفاعل معه، فالمؤلف الحريص يولي أهمية بالغة لعنوان عمله،

[1]–محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص: 15.

[2]– سامح الرواشدة: منازل الحكاية، دراسة في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2006، عمان الأردن، ص: 134.

المنجز وقد يغيره ويعيد صياغته حذفا وزيادة حتى يطمئن إلى أنه المدخل المناسب الذي عن فتحه القارئ فإنه سيلج النص وهو يقرأ بشغف محاولا فك شفرات العنوان من خلال فهم مضمون النص وإعادة ربطه بعنوانه إخبارية وإقناعية تؤثر على مقصدية الكاتب الضمني في إثارة اهتمام القارئ وإقناعه بالاهتمام بهذا الخطاب"[1].

لقد أشار العديد من النقاد إلى أهمية العنوان والوظائف العددية التي يمكن أن يقوم بها ونذكر من ذلك: وظيفة التسمية التي أشار إليها شارل غريفل (C.Grivel)، الوظيفة الآرائية عند جيرار جينيت (G.Genette) والوظيفة التلخيصية عند جان بيار كولد نشتين (J.p.Goldenstein).

وإذا ما تأملنا عنوان رواية واسيني الأعرج "شرفات بحر الشمال" سنجد انه يحمل العددي من الدلالات والمعاني العميقة.

فالشرفة هي ذلك الحيز المكاني الذي يشكل الجزء الخارجي أو الامتداد الجانبي للبيت، ولكن الكاتب جعلها تطل على "بحر الشمال" وهذا لا خلخلة وخروج عن المألوف حينما يكون للحبر شرفة بل شرفات ومن هنا تظهر شعرية العنوان لكونها تخلق عند القارئ ارتباكا يدفعه لقراءة النص كاملا حتى يفهم طبيعة هذه الشرفات وما علاقتها ببحر الشمال هذا.

[1]–عبد الحميد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع، المدارس الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص: 112.

ومن معاني الشرفة في "لسان العرب" "لابن منظور" في مادة شرف "الشرفة أعلى الشيء، والشرف كالشرفة، والجمع أشراف وتقول: لك الشرفة في فؤادي على الناس، أي المكانة العالية، والشرف العلو والمكان العالي.

والشرفة: ما يوضع على أعالي القصور والمدن والجمع شرف"[1].

والشرفة واقعنا الجزء الخارجي من البيت، والذي يمكننا من أن نطل على العالم الخارجي ومراقبة ما يحدث من حولنا ولعلها تمثل أيضا المكان الهادئ في البيت نلجأ إليه هربا من الضوضاء والضغط النفسي وتخفيفا لما نشعر به من آلام، وأحيانا قد تكون الشرفة المكان الذي يقصده البعض بغية وضع حد لحياته التعيسة الشقية وهذا ما أقدم عليه أحد شخصيات الرواية والذي انتحر برمي نفسه من أعالي الشرفة.

أما البحر فهو ذلك المكان الشاسع العميق بأسراره وغموضه ولكن زرقته وامتداده الأفقي يثير فينا التفاؤل ويجعلنا نترقب دائما القادم بشغف وأمل كبيرين، والبحر هو الذي اخذ "فتنةّ المرأة الحلم من البطل "ياسين" وغيّبها بعيدا ولكن هذا البحر يحوى أيضا الرسائل التي كان يرسلها البطل في زجاجة إلى "فتنة" وكان "يحتاج إلى قدر كبير من الحظ ليجد من يوصل الزجاجة إلى فتنة"[2].

(1)–ابن منظور: لسان العرب، مادة "شرف"، ص ص: 2241–2242.

(2)– واسيني الأعرج: "شرفات بحر الشمال"، رواية ، دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص: 20.

وقد ارتبط البطل في الرواية ارتباطا وثيقا بالبحر وهو يرى أن المدن التي لا بحر فيها هي مدن آيلة للزوال، فمواطن البطل "الجزائر) مدينة مطلّة على البحر والمدينة التي سافر إليها "أمستردام" هي مدينة عائمة على الماء وحتى المدينة التي يحلم أن يزورها ويستقر فيها وهي "لوس أنجلس بالولايات المتحدة الأمريكية" هي مدينة بحرية.

يضاف لكل هذه الدلالات والمعاني أن البحر قد يكون مكان للموت والغرق وهو الذي يشعر الإنسان بالخوف والدهشة والغموض الدائم، ومع هذا كان يشكل للبطل مكانا حميميا يقصده هربا من الموت المنتشر في كل مكان المدينة، البيت، مكان العمل..."ماذا ينتظر من مريض بأرض وتربة وبلد لم ير منهم منذ سبع سنوات متتالية إلا بعض الأمتار وما يسرقه من هربات نحو البحر"[1].

أما لفظة الشمال فتعني في مدلولها العام الإشارة إلى العالم المتطور حيث العيش الرغيد والشعور بالأمان الذي افتقده الإنسان في مناطق أخرى من العالم، فمنطقة الشمال في أوروبا أو أمريكا تحديدا هي مواطن هامش الحرية فيها واسع والفرد يعبر عن مواقفه بلا رقيب في حدود القانون طبعا،ولهذا السبب أضحى الشمال وجهة مفضلة لشباب العالم المتخلف الهارب من وضع اجتماعي قاس أملا في حياة كريمة ومستقبل مشرف، ولعل ذلك ما جعل بطل الرواية يتطلع إلى السفر قاصدا الشمال، أما عن الشرفات التي قصدها الكاتب فهي بلا شك شرفات مجازية جعلها ملاذا يحوى قصص الحب والفرح الغائب في

[1]–الرواية: ص، 77.

أرض الموت والخراب ومن خلال الرواية تبدو كل شرفة تطل على حكاية جميلة للبطل كما أن بحر الشمال هو البديل عن الوطن الجريح المفقود وعليه نقول: إذا كان "العنوان الاستعاري يعكس محتوى النص ويصفه"[1] فيبدو أن "شرفات بحر الشمال" عنوان عاكس فعلا لما يمكن أن نقرأ في المتن الروائي".

إن العنوان كما يقول: جيرار جينيت (G.Genette) "مفتاح تأويلي"[2]، يمكننا من قراءة ما خفي في هذا النص قبل أن نقرأه، فالعنوان يحمل دلالة وظيفية وإذا نحن بحثنا في تفاصيله واستطعنا تفكيكه تتم إعادة تركيبه ضمن سياق النص (الرواية) تمكنا من قراءة وفهم السياقين فهما عميقا، هذا الاعتناء بالعنوان ودقة اختياره نجد له أثرا في عناوين الفصول داخل الرواية، فالعنوان الرئيسي "شرفات بحر الشمال" يرتبط بعلاقات قوية مع هذه العناوين الفرعية التي نجدها تكشف مجتمعة عن أسرار الرواية وتعبر عن رؤية السارد البطل شخصية "ياسين" ويبدو أن السارد اختار هذه العناوين بدقة عالية عكست لنا شخصية البطل الفنان النحات وما يميزها من شاعرية، وعليه جاءت العناوين الفرعية في الشعرية والدلالات المتدفقة التي سنحاول أن نقف عندها.

شعرية العناوين الفرعية:

قبل الحديث عن العناوين الفرعية تستوقفنا الافتتاحية في بداية الرواية والتي تعد عتبة ثانية بعد العنوان وتلعب دورا أساسيا في شد القارئ للنص وإثارة التساؤلات لديه حتى تحفزه وتضعه في وضع معين

[1]- Vincent Jouve: la poétique du roman, collection dirigèe par Gabriel conesa, p 14.

[2] - Gerard, Genette : Seuils-Edition du Seuil, Paris ; 1987, p 88.

فيتموقع هذا القارئ على ضوء هذه الكلمات الافتتاحية والتي قد تجعله يقبل على القراءة بقوة وإصرار على إنهاء الرواية كما يمكن للافتتاحية أيضا أن يجعل القارئ من البداية يتخلى عن العمل ولا يجد لذة في قراءته في افتتاحية رواية "شرفات بحر الشمال" "يقول ياسين البطل: "كان اسمها فتنة، نهايات ديسمبر منذ عشرين سنة بالضبط كانت هنا، على حافة هذا الرمل المنسي قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال، ما الذي أيقظها وأنا على عتبة التلاشي، شيء يدعوني للتفكير بها بعمق وحزن، شيء ملتبس لا أعرف سره سوى أن أمطار أمستردام في هذا الوقت بالذات تكون باردة جدا"[1].

هذه افتتاحية تجعل القارئ يلتهب فضولا وشوقا لمعرفة سر هذه المرأة وما طبيعة علاقتها بالسارد الذي بدو مشدودا إليها، وحتى اسم "فتنة" يبدو سيميائيا اسما مثيرا، ثم ما الذي يجعل الراوي يذكر هذه المرأة من البداية، كما أنه ربط هذا التذكر بالجو بارد لمدينة أمستردام، كل ذلك يجعل القارئ في حيرة من أمره وهو ملزم بولوج النص لإشباع هذا الفضول وكشف أسرار تلك "الفتنة" كما يمكن للقارئ قبل بداية أحداث الرواية أن يقف على مقولة "فانسون فان فوخ" وهي رسالة مؤرخة في 12 جويلية 1890 (خمسة عشر يوما قبل انتحاره)يقول فيها :" يبدو لي أني خسرت موعدي مع الحياة واشعر اليوم كأن هذا منتهاي الذي علي أن أقبل به"، تحمل هذه المقولة في ثناياها أخبار الموت والشعور باليأس من الحياة .

كما يمكن الإشارة إلى هذه الإهداء الذي يوجهه الراوي لشخصيتين هما "عزيز" و"نادية" اللذين اختطفتهما يد الغدر مبكرا ولهذا السبب فهو يحي ذكراهما وقبل هذا الإهداء نقرأ اعتذارا من الراوي لكل

[1]- الرواية، ص: 10.

من يرى له شبها في أحداث الرواية عليه ان يعتبر ذلك من قبيل "الحب" لنرجس (حنين) وفيها وصف لشخصيتين أثرتا عليه "المهبولة" التي أحبها ثم اختفت فجأة وبقيت لغزا محيرا ثم "نرجس" التي زرعت في البطل شهوة لكتابة وبعدها يصل القارئ إلى نقطة بداية أحداث الرواية التي تمتد عبر 316 صفحة حجمها متوسط قسمت إلى ثمان فصول على النحو الآتي:

الفصل الأول: روكيام لأحزان فتنة.

الفصل الثاني: جراحات المسيح العاري

الفصل الثالث: دورية رامبرانت الليلية.

الفصل الرابع: رومانس موسيقى اللّيل.

الفصل الخامس: تراتيل الإنجيل المفتوح.

الفصل السادس: أغصان اللوز المر.

الفصل السابع: حقول فان غوخ اليتيمة.

الفصل الثامن: حدائق عباد الشمس.

1- روكيام لأحزان فتنة:

هذا الفصل الأول في رواية "شرفات بحر الشمال" هو أطول الفصول وأكثرها ذكرا لمشاعر الحزن والألم حيث يورد السارد قصصا عديدة لشخصيات كانت نهاياتها مأساوية كقصة انتحار "فرجينيا وولف غرقا وتأثر "فتنة" وحبها لهذه الشخصية جعلها هي أيضا تختار نفس المصير فاتجهت

صوب البحر ذات ليلة ولم تعد بعدها، كما ذكر السارد قصة انتحار "مایاکوفسكي" الذي وصل إلى ذروة اليأس فقرر أن يضع حدا لحياته، قصص الموت والحزن هذه جعلت المؤلف يعنون هذا الفصل الأول بـ "بروكيام" وهي لفظة أجنبية تحمل دلالة "الجنائزية" التي سيقيمها المؤلف والتي جعلها متخمة بالألم والحزن والموت وقصص الانتحار وغيرها وكل ذلك يشير إلى مدى الأثر العميق الذي تركته "فتنة" على السارد البطل "ياسين" وهي تختفي من حياته.

2- جراحات المسيح العاري:

من خلال هذا الفصل الثاني يكتشف القارئ نماذج أخرى كحالات اجتماعية عايشت القهر والتضحيات والمآسي حيث يقوم السارد بذكر قصص لشخصيات نسائية مررن في حياة "ياسين" بعدما فقد "فتنة" (فسعدية ونادين)، وليلى ورشيدة...)، نساء على اختلاف مكانتهن الاجتماعية ومستواهن الثقافي إلا أنهن يشتركن في مدى المعاناة والقهر الذي جعل منهن ضحايا في مجتمع لا يرحم ولعل القارئ يدرك من خلال هذه المعاناة دلالة "الجراحات" المذكورة في العنوان فتتجلى مرة أخرى أجواء الأحزان والآلام لأن رحلة البطل طويلة وحياته كانت حافلة بالاضطهاد والخوف وأخبار الموت وهذا ما جعله يختار المنفى ويتخلى عن الوطن هربا وتطلعا لحياة أفضل.

3- دورية رامبرانت الليلية:

تجري أحداث هذا الفضل الثالث في قاعة لعرض أعمال المشاركين من الفنانين بمجموعة من اللوحات الزيتية التي ذكر السارد بعضا منها كالخطيبة اليهودية لراميرانت ولوحات فان غوخ وفير مير إمرأة

تقرأ رسالة الشارع الصغير، ورسالة حب بالإضافة إلى هذه اللوحات هناك تمثال "ياسين" المشارك في المعرض باسم "المرأة التي لا رأس لها".

وقد اختار المؤلف هذا العنوان حتى يعقد مقارنة بين دورية الليل التي تتفقد أحوال سكان المدينة وتراعي مصالحهم وتحفظ أمنهم وبين "حراس النوايا" وتخويف السكان وقتلهم، ويعطي اللونان الأبيض والأسود لهذه اللوحة انعكاسا للأوضاع في جزائر التسعينات "فحراس النوايا" يرتدون لونا اسودا وفي ذلك رمزية للدمار والتقتيل أما الضحايا من المواطنين فقدمهم بلون أبيض كشخصية "عزيز" وعمي غلام الله وغيرهم، وهذا العنوان هو تحرير لاسم لوحة زيتية للفنان "راميرانت" والتي عنوانها الحقيقي "دورية الليل" وهي دورية مكلفة بحماية مدينة "أمستردام" ليلا.

4- رومانس موسيقى الليل:

جاء في هذا الفصل الرابع مختلفا عما ورد في الفصول السابقة والتي حفلت بأخبار وأجواء القتل والدمار والأحزان، فالقارئ عند وصوله لهذا الفصل يكتشف جوا مغايرا تماما حيث يجد الأجواء الرومانسية وقصص الحب والغرام التي بدأ بسردها البطل "ياسين" الحنين منظمة الحفلة على شرف المشاركين في المعرض، يحكي ياسين في هذا الفصل قصة تعلقه ببرنامج إذاعي تحت عنوان "آخر الليل" ومن ثمة يتحول هذا الاهتمام والتعلق بالبرنامج إلى إدمان عليه ثم انجذاب، فحب المذيعة "نرجس" التي جعلت من البطل "ياسين" "تلميذا" متفوقا في الدراسة من خلال مواضيع البرنامج المقدمة والتي

انعكست على الطفل والتلميذ "ياسين" الذي حول هذه المواضيع إلى تعابير إنشائية تفوق بها على زملائه، كما جاء السارد على ذكر قصة حب أخرى جمعت بين أخته وجاره "لكحل" ، "الأخت" "زوليخة" التي علمت السارد وزرعت فيه حب النحت والتشكيل تنتهي علاقتها بجارها نهاية مأساوية فتموت مخلفة الطل في وضع اجتماعي ونفسي غاية في القسوة ولهذا اختار السارد الليل وما يميزه من سكون لينقل قصصه ولواع نفسه في وقت مناسب.

5- تراتيل الإنجيل المفتوح:

بعد نهاية السهرة مع "حنين" يعود "ياسين" على الفندق محاولا النوم بعد سهرة طويلة ولكن هيهات فقد عاودته الذكريات الأليمة والتي من خلالها يعود بنا السارد إلى أحداث الوطن الجريح وأخبار الموت والدمار وصورا مما عايشته بعض الشخصيات والتي غادرتنا في ظروف مأساوية ويبدو من خلال هذا العنوان أن المؤلف ثبور على "حراس النوايا" الذين يتحدثون باسم المعتقد ويدعون أنهم يدافعون عن الإسلام وهو يقلدون ويذبحون ويورعون الناس لا لشيء إلا أنهم يحملون فكرا أو موقعا مغايرا لهم كل ذلك يتم في مشهد جنائزي بإحدى الكنائس حيث القداس الديني وقراءة ترتيل الإنجيل، ومنى قصص الألم والحزن والموت نقرأ قصة "مايو" الشيوعي المجند في الجيش الفرنسي الذي تمرد على واقع الظلم، فانظم لجيش التحرير وكانت نهايته مفجعة حينما قبض عليه ولكنه بقي في ذاكرة كل الجزائريين عندما أطلق اسمه على مستشفى بالعاصمة بعدها يذكر السارد قصة "عمي غلام الله" وما عاشه من آلام

وأحزان وكيف كان صراعه مع "حراس النوايا" الذين أسموه "مسيلمة الكذّاب" وكانوا يرون في اسمه "إهانة لله" وقد تماش مضطربا حزينا إلى أن صلب من طرف "حراس النوايا"، كما يأتي السارد إلى ذكر بعض المحطات التاريخية في ثورة التحرير والتي شهدت صراعا بين الإخوة في النضال فكانت قصة نصفية "عبان رمضان".

6- أغصان اللوز المرّ:

يبدو للوهلة الأولى هذا العنوان غريبا فما علاقة قصص الاغتيال والآلام والأحزان التي تتكرر في الرواية بعنوان كهذا؟ ولكن القراءة المتأنية تكشف السر حينما نجد المؤلف يورد قصصا عن أولئك الذين هجروا الوطن وأوضاعا مزرية وواقعا رهيبا ليصطدموا وهم يبحثون عن الأمن والاستقرار في بلاد الهجرة بواقع اشد قسوة وقصة "ثينا الوهرانية" العازفة في مقاهي أمستردام التي كانت تتنكر في زي رجالي ولم تعرف هويتها إلا بعد موتها نموذج عن تلك القسوة والوحدة، أما الفنان العراقي الذي خرج من بلاده حالما بحياة أفضل فقد انتهى هو الآخر نهاية مأساوية حينما وضع حدا لحياته لأن حياة العزلة والوحدة في ديار الغربة وهذه البرودة والجفاء في المشاعر جعل تحس نفسه محروما فقدر أخيرا أن ينتحر هذه النماذج في الرواية تربطها علاقة بعنوان الفصل تكون ثمرة اللوز تبدو جميلة شكلا قد تفاجئك بطعم مر لا يحتمل فوراء الجمال قد نكتشف أحيانا قبحا وتعاسة وهذا تحديدا ما وجدته وشعرت به تلك الشخصيات وهي تغادر وطنها الأم لتجد أوطانا كانت تبدو هادئة جميلة ولكن واقع الحياة فيها مرّ كالعلقم أو أشد.

07- حقول فان غوخ:

استمد الروائي عنوان هذا الفصل من لوحة شهيرة للفنان العالمي فان غوخ وهي لوحة تحت اسم "حقول القمح والغربان" وقد عاش هذا الفنان حياة صعبة فيها الكثير من الألم والحزن مع أن رسوماته وأعماله كانت غاية في الرقيّ والجمال وتبدو شخصية "فان غوج" قريبة من شخصية بطل الرواية "ياسين" فكلاهما عاش الحرمان والأحزان، لكن أعمالهم الفنية تلقى رواجا وشهرة عند عامة الناس، ولعل موضوع لوحة "حقول القمع والغربان" فيها من لمسات الأسس والاضطراب ما يناسب الجو العام للرواية فحقول القمح لها رمزية الشساعة وبعث الطمأنينة في النفوس والإقبال على الحياة أما الغربان فهي على النقيض من ذلك باعثة للتشاؤم في لونها الأسود وصوتها المزعج وهذه مفارقات غريبة في الحياة ولكن علينا أن نعيشها وتتأقلم معها كيفما كانت ظروف، كما جاء في هذا الفصل الخبر السار للبطل "ياسين" التي التقى "نرجس" المذيعة التي تتعلق بها وعشق صوتها وتمنى ذات يوم لقاءها.

8- حدائق عبّاد الشمس:

خاتمة الرواية هذا الفصل الثامن والأخير وهو أيضا عنوان لوحة للفنان "فان غوخ" ومن هنا نلمس هذا التأثر الفني من الروائي الذي ارتكز على مرجعية فنية من خلال هذه العناوين الفرعية، كما لا ننسى ان بطل الرواية هو أيضا فنان نحات ولا غرابة ان ينجذب لهذه الأعمال الفنية، ويتعلق بها في هذا الفصل

الأخير تصل الأحداث إلى نهايتها وبطلنا "ياسين" يستعد للرحيل عن "أمستردام" المدينة الساحرة الهادئة مدينة الفن والموسيقى التي ألهمت العديد من كبار وعمالقة الفنون في العالم، وعبّاد الشمس في هذا العنوان الأخير يرمز إلى أهمية التجديد في الحياة وباستمرار فهذه النبتة في تناغمها واستقبالها للشمس بألوانها المتناسقة وشكلها البديع تدعوك دوما ل، تظهر بمظهر جديد يبعث فيك الأمل.

بعد استعراضنا لهذه العناوين الفرعية تبدو لنا العناية الفائقة التي أولاها الروائي لوضع عناوين الفصول التي حملت الكثير من الدلالات والإيحاءات وجعلت الملتقى يشعر بمشاعر متباينة ومختلفة فمن الألم والحزن على الرومانسية والجمال إلى التاريخ والفنون وغيرها "فكل فصل يحمل عنوانا إستعاريا، تتكفل الرواية بعد ذلك بالتلميح إلى مغزاه وربطه بمجرى النص ككل"[1]، ومن هنا جاءت هذه العتبات (العناوين الفرعية) بلمسة شعرية والتشكيل الجمالي للعنوان يثير دوما في القارئ جملة من التساؤلات ويمنعه ولوج النص بالبساطة التي يتوقعها فكان بذلك مجبرا على القراءة بعدما استماله هذه العنوان فأثار فضوله وجعله محاصرات بما لا ينتهي من التساؤلات والانشغالات وهذا مما يشتغل عليه الروائي واسيني الأعرج كثيرا فقضية العنونة عنده لتأخذ أبعادا وآفاقا رحبة وتعد مسألة مركزية لا مجرد تجريب تقني أو إجراء كتابي.

[1]– عبد الملك اشهبون: العنوان في الرواية العربية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011، ص: 164.

شعرية الفضاء:

تشير سيزا قاسم في دراستها للمكان في كتاب "بناء الرواية" إلى وجود مستويين من المكان الأول "محدد يتركز فيه المكان وقوع الحدث، والآخر أكثر اتساعا يعبر عن الفراغ المتسع الذي تنكشف فيه أحداث الرواية"[1].

فالدراسات النقدية أصبحت تفرق بين المكان والفضاء، ويبدو أن بعض الباحثين تنبهوا لهذا الاختلاف فمصطلح المكان دجال على المكان الواحد داخل النص أما مصطلح الفضاء فهو جدال على مجموعة من الأمكنة تظهر في العمل السردي.

فالفضاء أعمّ من المكان لا لأنه يجمع أمكنة متعددة في العمل السردي ولكن لأنه يشير إلى "ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، وإن كان أساسيا، إنه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المحدد والمجسد، لمعانقة التخييلي والذهني ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء"[2].

أما المكان السردي فهو يتميز بخاصية متفردة لكونه يخلق بلغة تعطيه مزايا متعددة ولعل هذا ما يجعل المكان السردي يختلف عن المكان الواقعي من جهة ومن المكان في بقية الفنون الأخرى.

---

[1]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص: 75-76.

[2]-سعيد يقطين: قال الراوي: البيئات الفضائية في السيرة الشعبية، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص: 240.

والمكان عنصر من عناصر البنية السردية ووظيفته الحقيقية تكمن في علاقاته مع بقية المكونات السردي الأخرى، ولذلك فإنه "بقدر ما يصوغ المكان هذه العناصر يتمكن هو أيضا من صياغتها، وتلتحم كل العناصر المكونة للنص الروائي وتكتمل الوحدة العضوية للعمل"[1].

ورغم أن نصطلح الفضاء "انتشر بين الباحثين وشاع استعماله إلا أن هناك من رفض هذا المصطلح وفضل التعبير لمصطلحات أخرى ومن هؤلاء الأستاذ عبد الملك مرتاض الذي فضل مصطلح "الحيز" على مصطلح "الفضاء وحتى نتوسع أكثر في مفهوم الفضاء نذكر المعاني التالية:

أ– الفضاء الجغرافي: وهو الذي يجمع ويشمل مجموعة الأمكنة التي تظهر في العمل السردي.

ب– الفضاء النصي: وهو متعلق بالمكان الذي تشغله الكتابة على الورق والطريقة التي توزعت بها الفصول والأبواب، وكيفية تصميم الغلاف وما إلى ذلك.

ج– الفضاء الدلالي: وفيه تظهر الدلالات التي تنتجها اللغة في النص.

بعد هذا العرض لمفهوم الفضاء وأبرز نعود لنصنا موضوع الدراسة حتى نتوقف عند الفضاء وشعريته في رواية "شرفات بحر الشمال" للروائي وانيسي الأعرج"، إن النزوع نحو التخريب وتحطيم الشكل

(1)–حسني محمود: من حث بعنوان: "المكان في رواية زينب، الواقع والدلالات، مجلة الوقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، عدد 343، 1999، ص: 47.

التقليدي للرواية هو من أهم ما يميز هذه الرواية كنموذج ناضج في الرواية الجزائرية ومن علامات هذا التجريب ما يلاحظه القارئ على مقاطع من هذا المتن الروائي كتبت على شكل سطر شعري "وهذا يتطلب التعديل في تركيبه الجملة اللغوية بالتقديم والتأخير، وضبط الإيقاع لتثبيت هذا الوهم الشعري"[1]، ويمكن أن نلمس هذا التجريب في مستويات مختلفة من الرواية ويبدو أن سيطرة عنصر الفضاء على العناصر الأخرى يعدّ تأكيدا على هذا التجريب، فالمكان في شرفات بحر الشمال" يتحول إلى شخصيات فاعلة "تتجاوز وظيفتها الأساسية المتمثلة في كونها إطارا أو ديكورا، لتصبح عنصرا مهما من عناصر تطور الحدث"[2].

لم يعتمد السارد على مجرد الوصف ونقل أحداث الواقع كما هو أي إعادة تشكيله بل كان يقدم الفضاء من خلال نظرته، ولهذا جاء الفضاء في رواية "شرفات بحر الشمال" يحمل قيما كثيرة "ن وسوف لن تكون دراستنا لهذه الفضاءات "مجرد ابتلاع واستهلاك وترديد لأفكار ونوايا النص وحده، بل إنها لا تستقيم ولا تتحقق فعليا إلا من خلال تفاعلها مع الذات القارنة"[3]، ولأن دلالة القراءة تختلف من قارئ لآخر حسب الثقافة ودرجة المعارف فإن أي نص لا يقر أبشكل واحد بل أشكال متعددة، وهنا تكمن

[1]–صلاح فضل: شفرات النص، دار الآداب، بيروت، 1999، ص: 215.

[2]– إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، 1999، ص: 207.

[3]– حسن نجمي: شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ص: 76.

أهمية القراءة "فهي كتابة ولكن بطريقة أخرى...والنص نظام يستدعي القراءة وينعكس فيه، ولولا هذا لا يستعصي إدراكه واستعمال فهمه، ولإندثر معناه وغاب حضوره"[1].

وعليه يمكننا أن نميز في رواية "شرفات بحر الشمال" بين فضائين، فضاء الوطن (الجزائر)، وفضاء المنفى (مدينة أمستردام).

- **الفضاء الداخلي (الوطن):** يقدم السارد هذا الفضاء منذ البداية على أنه فضاء منغلق وهو مرادف للموت والخراب والدمار والقارئ لن يجد صورة للمدينة أكثر شناعة وانحطاطا مما قدمه الراوي الذي فقد الثقة في مدينته ولا يرى فيها سلطة إلا سلطة المجرمين والإرهابيين "وأنا استعد لمغادرة البيت للمرة الأخيرة سمعت بعض الزغاريد التي تشبه زغاريد الأيام الماضية، ذكرتني بسنوات انتهى صراخها وبقي دمها عالقا في الذاكرة، لقد عاد القتلة هذا الفجر واستلموا بعض شرايين المدينة وكأن شيئا لم يكن وانزوى الضحايا في بيوتهم يعيشون مشاهدهم الجنائزية ويتأملون تفاصيل القيامة من وراء زجاج النوافذ الموصدة وهم لا يصدقون"[2].

وعليه صارت حياة الإنسان آخر الاهتمامات عند كل من يزاحم بل ويقتل من أجل السلطة والنفوذ فمهما كان وضعك الاجتماعي أو وظيفتك فذلك لا يعني شيئا "مسافر غدا إذن

[1]–منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1998، ص: 05.

[2]– الرواية : ص، 12.

– وبلا رجعة، هذه البلاد ليست لنا يا عمي الطاهر، أدركت هذه الحقيقة متأخرا ولكنني أدركتها على الأقل.

– ستخسرك البلاد.

– لا أعتقد تعرف يا عمي الطاهر في هذه البلاد personne n'est indispensable فلن تتأثر لغيابنا"[1].

إننا أمام فضاء واسع يتمهن كرامة الإنسان، وفضاء تسيطر عليه آلة الدمار وأخبار الموت المنتشر في كل مكان "لم يعد سوى بقعة تراب...يتساوى فيه السهو بالموت"[2]، ولأن السارد عاش أوقاتا عصيبة فقد خلالها أقرب وأعز الناس علة قلبه تحول الوطن كلما ذكر أمامه إلى مصدر رعب وقلق "كل الذين ملأو قلبي سقطو في أيام الموت الأولى وما تبقى أكلتهم المعابر والحواجز المزيفة"[3]، لقد أضحى الوطن من خلال مشاهد القبح والبشاعة والقتل ومختلف الممارسات المرعبة ينتج دلالة معرفية تعبر عن المأساة التي يعيشها هذا الوطن كما تعتبر هذه الوقائع أيضا هذه الوقائع أيضا عن التدهور في سلم القيم الاجتماعية.

---

[1]– الرواية، ص: 13–14.

[2]–المرجع نفسه : ص: 21.

[3]– م ، ن: ص: 193.

إنها صورة الوطن (الجزائر) خلال فترة العشرية السوداء من القرن العشرين، هذه الصورة الحزينة المؤسفة هي التي دفعت السارد يفكر في الرحيل "أتذكر أني يوم حملت حقائبي لم يحاول أحد أن يثنيني عن عزمي، ولهذا لم ألتفت ورائي"[1].

فحتى لحظة الرحيل والفراق وجد السارد نفسه وحيدا وكان قبل هذا قد فقد أغلب من أحبهم وعاشرهم فكانت رصاصات الغدر تسقط الضحايا من مختلف الأعمار والطبقات الاجتماعية في يوميات حفرت عميقا في ذاكرة ووجدان من عايشوها فالموت غيّب عن السارد: نرجس، والأخت زوليخة وفتنة، كما غاب أخ السارد وغيرهم كثير من أبناء هذا الوطن المفجوع في مثقفيه ومفكريه وفنانيه وغيرهم.

- **الفضاء الخارجي (مدينة أمستردام)**: على النقيض من صورة الوطن (الجزائر) التي قدمها السارد غارقة في الدمار والخراب والقتل...وفي أبشع الصور، يظهر لنا في هذا الفضاء الثاني فضاء المنفى مدينة "أمستردام" الهولندية التي قصدها السارد البطل للمشاركة في معرض فني، هذه المدينة الساحرة في نظر "ياسين" مدينة الموسيقى والفنون هي فضاء أوربي مفتوح للممارسات الفردية والجماعية الحرة في أقصى درجاتها، ورغم الجو الممطر والبارد والغائم والذي يفترض أن يبعث في النفوس الانكماش والانعزال ولكن في حالة البطل هذا إحساس لا وجود له إلا في الوطن، أما في "أمستردام" حيث تتواجد "فتنة" في اعتقاده، فهناك الألفة والتناغم ومشاعر الفرح عند ملاقاة الآخرين والتعرف إليهم، وبهذا يكون الفضاء

[1]–الرواية : ص: 19.

في "أمستردام" مفتوحا على الأخبار السعيدة والمغامرات الممتعة والأوقات التي لا تعوض حيث يتمنى "ياسين" أن يعثر على فقيدته "فتنة" التي غادرت ذات يوم "من وراء زجاج السيارة المندّى رأيت أمستردام ومن وراء أمستردام الغائمة رأيت فتنة فقط. [1]

ويبدو أن دعوة "أمستردام" شكلت للراوي البطل حدثا خاصا، وقد خلصته من وضع اجتماعي ونفسي في غاية التعقيد "دعوة أمستردام حملت معها سحرا قديما فقد أيقظت في مدافن الروح والخوف وضعت أمامي عشرين سنة من الحنين"[2]، هذه السفرية ستخرج "ياسين" من دوامة العنف والموت التي تحاصره من كل مكان وها هي من البداية تبعث في نفسيته أشواقا قديمة فيستعد من جديد لخوض تجربة حياة جديدة تستحق أن يعيشها بعيدا عن الأخبار الحزينة والآلام والمآسي...والانتقال إلى فضاء المنفى سيجعل القارئ حتما يشعر بهذا التغير والتخلص مكن رتابة الأحداث المؤلمة والحزينة مع أخبار الموت والتعذيب وغيرها.

وحتى نؤكد على هذه الانفتاحية والرحابة التي يجدها السارد في فضاء المنفى حتى وإن كان في مكان مغلق ولكن المشاعر والأحاسيس والأفكار تجد الأجواء الحميمية فتعبر عن تحررها تتجلى هذه المعاني في السهرة التي نظمتها "حنين" وضيوفها احتفالا بـ "ياسين" الفنان وسط ديكور من الجمال والفن

[1]–الرواية، ص: 74.

[2]– المرجع نفسه: ص: 74–75.

والموسيقى وما زاد من دفء وحميمية المكان بالنسبة للراوي ووجود كليمونس "شابة كل ما فيها يثير الدهشة كلامها، رمشات عينيها المتوالية، تفاصيل جسدها المتناغمة، وجهها الطفولي...امرأة لا تمر بشكل عادي أمام الأعين"[1].

ها هو البطل ينجذب ويتأثر لوجود امرأة في هذه الحفلة ولعله منذ زمن ليس بالزمن القصير كان قد انغمس في أجواء بعيدة كل البعد عن هذه الأجواء ولا تمت بصلة إليها، لقد كانت السهرة مميزة بكل ما فيها وحتى أحاديث الحاضرين لم تخرج عن مواضيع الجمال والفن والموسيقى فكان وقع ذلك قويا في نفسية "ياسين:" الذي طهّر أذنيه من أخبار الموت والدمار، كما أنه أوجد للمرأة الجميلة "كليمونس" عازفة الموسيقى اوجد لها مكانا في نفسه "هناك أناس يحتلون أمكنتهم في نفوسنا بدون فوضى ولا قوة، تشعر ان أمكنتهم كانت محجوزة منذ زمن بعيد ولا يفعلون شيئا آخر سوى استرجاعها وملء شغورها"[2].

ومثلما شعر الراوي بالراحة والاستمتاع أثناء السهرة فإنه يجد نفس الأحاسيس حينما يخرج إلى المدينة "قضيت بقية السهرة منغمسا في المدينة جالسا على حافة النافذة المطلة على الميناء القديم أسترجع قسمات رحمة أو فتنة لا أدري بالضبط"[3]، فالخروج إلى الشارع لم يشكل للبطل هاجسا من الخوف او

---

[1]- الرواية، ص: 142-143.

[2]- المرجع نفسه: ص: 146.

[3]- م ،ن: ص: 149.

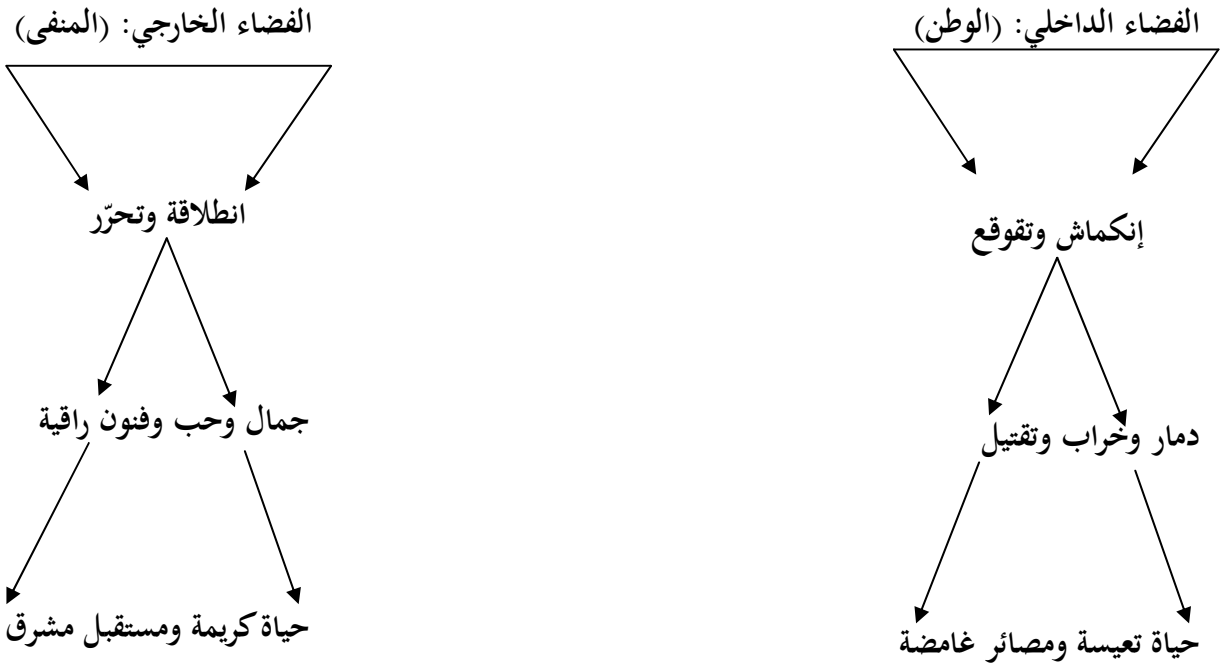
التردد ولعل صورة الشارع في الوطن هي التي تجعل "ياسين" أحيانا يتذكر أن هذا الشارع في وطنه هو مسرح كبير يقدم عروض التفنن في القتل والدمار فإذا كانت الشوارع في المنفى تحمل جمالية في معمارها واحتفالية بين روادها وتصنع مسارحها ثقافة وفكرا ومقاهيها فرحة وأنسا...فإن ذلك كله مفقود في الداخل المغلق على كل ما هو دمار وخراب وأحزان وموت...ومن شدة ما عاناه السارد في وطنه كان من حين لآخر ينسي أنه رحل عن هذه الشوارع المقيتة المرعبة ويستحضر بعض لحظات المأساة "أتحسس ما يمكن أن تخفيه ظلال أشجار ورائها ما تزال بذهني حالة الاحتراز من كل ما يمكن أن يترك فجوة للقتلة كدت أصرخ في وجهي، ألم تتأكد بعد بأنك صرت في مدينة لست فيها بحاجة لسد نوافذك على الهواء"[1].

فالأماكن العامة، والمقاهي، والأزقة الضيقة في الأحياء الشعبية وغيرها من الفضاءات المنفتحة هي أماكن ممنوعة على المثقفين والمناضلين والعسكريين والصحافيين وغيرهم ولهذا يلجأ هؤلاء إلى التخفي في أماكن مظلمة ضيقة خوفا من الموت الذي يترصدهم في كل لحظة وبأشكال مختلفة وهم كثيرا ما يهربون من هذا الوضع البائس والوجهة طبعا المنفى ويكون ذلك جبرا لا طوعا، "مهما يكن المنفى أرحم من النسيان والقبر المعزول في أرضك"[2].

وبعد هذا العرض عن شعرية الفضاءين الداخلي والخارجي يمكن أن نمثّل لهما بالرسم البياني الآتي:

[1]- الرواية: ص: 113.

[2]- المرجع نفسه: ص: 142.



ومن المقاطع السردية التي تؤكد ثنائية الإنفتاح، الإنغلاق أو الإتساع والضيق ما يورده السارد في قوله: "فضلت أن أنزل الدرج بسرعة وأن لا ألتفت ورائي، عندما نريد أن ننسى دفعة واحدة علينا أن نتعلم كيف نتفادى النظر إلى الخلف حتى لا نجر إلى نقطة البدء، كل التفاته هي محاولة يائسة للبقاء تساءلت وأنا أشمّ رائحة البحر الذي يندفع أمامك بشكل فجائي بضبابه وحركة بواخره المتناوبة البحارين والصيادين القادمة من ناحية الأميرالية"[1].

فالسارد في المقطع السابق لا يريد الالتفات إلى الوراء حيث التجارب المريرة التي عاشها والآفاق الضيقة الخانقة ولهذا فهو مندفع إلى الأمام صوب البحر حيث الخلاص ونقطة الانطلاق إلى الفضاء الأرحب والعالم الواسع.

[1]–الرواية: ص: 12.

لقد رسم السارد للوطن صورة سلبية وقدمه للقارئ على أنه تخلّى عن مفكريه ومثقفيه وتركهم يصارعون القتلة بكثير من الألم والحسرة، فكانت الصورة وحشية والمكان متوحش "من ادعى الأمكنة إلى الرفض والاحتجاج...فهو على خلاف المكان المتمدن، يضرب على الحرية القيود ويقضي على النظام بالفوضى والتشويه وينتهك حرمة القانون انتهاكا ليكرس غطرسة القوة وينحي عن الكائن البشري إنسانيته ليخلص له الحيوان التابع فيه"[1].

تتشكل هذه الوحشية في النص بفعل سلوكات كل شخص فقد قيمه الأخلاقية والإنسانية وراح ينزل إلى الحضيض ولا يبالي البتّة بانتهاك الحرمات والحريات ولهذا اقترن الوطن بالفضاءات كالبيت والقرية ومقام الولي الصالح وهكذا وكلها أماكن تحمل ذاكرة مثقلة وأليمة بصورة شديدة عذّبت السارد طول فترة تواجده بأرض الوطن ولذلك عندما ارتفعت وحلّقت الطائرة فوق مدينة الجزائر راح السارد يتأمل ويقول "المدينة التي عذّبتني منذ أكثر من أربعين سنة تبدو الآن مستسلمة تحتي، تتضاءل كغيمة هاربة، كل ما كان كبيرا صار الآن في منتهى الصغر، لعبا متراصة بانتظام وأحيانا في فوضى، الشاطئ الممتد في شكل دائري والذي كان مسرحا للحروب الفائتة والدخول والخروج المستمر لأقوام كثيرة يتضاءل الآن تاركا مكانه لزرقه بدون حدود وحمرة أرض لا شيء فيها يوحي أنها مسكونة ببشر يتحابون، وكلما تذكروا أنانياتهم الصغرى من هذا الارتفاع...حتى ميترو الجزائر الذي مات قبل أن يرى

[1]– عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، دار محمد علي الحامي، دراسات أدبية، كلية الآداب منوبة، تونس، ط1، 2003، ص: 159.

النور، لم يعد هناك أي شيء يوحي بوجوده مثل حال البلاد، حفر دائم بدون الوصول إلى نهاية النفق"[1].

يبدو السارد في المقطع السابق متعاليا في نفسيته مغرما لفضاء المدينة التي راحت تتصاغر شيئا فشيئا والطائرة ترتفع وتبتعد هناك في الفضاء، كأن السارد أحس أن الوطن منعزل وبعيد عن العالم، وهذا ما جعله وحشيا بل هو سجن كبير لكل الذين فقدوا لذة الحياة ومعناها ولعل حديث السارد عن عنف المكان وقهر السلطة جعله يشير إلى مستشفى مايوmaillo t بالعاصمة حيث يقبع من فقدوا عقولهم جراء أوضاعهم الاجتماعية القاسية، وما المستشفى في حقيقة الأمر إلا سجن صغير داخل سجن كبير "المصحة العقلية عبارة عن بناية ضخمة منفصلة عن بقية البنايات العامة معروفة بشبابيكها الحديدية المغلقة باستمرار من حين لآخر يطل من ورائها شخص يصرخ طويلا قبل ان يكمّم ويصرع بحقنة"[2].

هذه الصورة العنيفة والوحشية للفضاء الداخلي (الوطن) نجد لها في الرواية نقيضا وفضاءا مختلفا تماما إنه الفضاء الخارجي وتحديداً مدينة "أمستردام" حيث نلمس تغيرا على مستوى اللغة التي تصف هذا الفضاء فهي لغة شعرية جميلة ومعبّرة حوّلت المكان من وحش إلى مكان أليف "لا أدري ما الذي جعل هذه المدينة تقفز فجأة نحو الذاكرة أمستردام التي لم أعرفها إلا من خلال الكتب واللوحات القديمة، تأتي

[1]–الرواية: ص: 14–15.

[2]– المرجع نفسه: ص: 186.

في لحظات الغفوة كالغيمة أو كالماء المنزلق من أعماق الصخر لا أدري لماذا كلما انتابتني هذه المدينة تعبرني موجة حزن عميق وينهض في الذاكرة الذين صنعوا اسمها: رامبرانت، فيرمز، هانز، ثم يأتي وحده في كورس جنائزي، فانسون فان غوخ"[1].

تتبدى في المقطع السابق مدى فاعلية الفضاء المكاني الذي يتحول في لحظة من مجرد جدود جغرافية إلى رسم حالة نفسية متأثرة تجعل السارد يبدع لغة شعرية فيها من الانزياحية والرمزية ما فيها "ياه هذه هي أمستردام الشهية؟ المدينة البريئة والعذبة التي تنام على الماء مونتسكيو قال عنها: أحب فينيس كثيرا ولكن أحب أمستردام أكثر بها نستمتع بالماء بدون أن نحرم من صلابة التربة، طرقها ناعمة مثل جلد مراهقة، مدينة هادئة ما عدا هدير السيارات الخافت والترام المطرز بالألوان الغريبة"[2]، لقد وصف السارد المكان بوصف الأنثى فأضفى عليه حيوية وحركية وتمّ ذلك بلغة شعرية تعبّر عن حالة عشقية لجمال هذه المدينة التاريخية التي حافظت فيها بيوتها وفنادقها ومتاحفها على هندستها المعمارية القديمة ومع ذلك فأمستردام مدينة متحضرة بطراز معماري كلاسيكي مميز.

يكشف السارد عن جماليات الفضاء الخارجي مدينة أمستردام بأساليب مختلفة منها: استعراض أماكن مختلفة في فضاء واحد كالبيوت والفنادق والمتحف والميناء القديم وهذه أماكن تكشف الوجه

[1]- الرواية: ص: 66-67.

[2]- المرجع نفسه: ص: 71.

الحضاري لأمستردام، ثم يأتي الحديث عن المدينة بأكملها دون ذكر مكان معين وجعل هذا الفضاء مقابلا (مقبرة الغرباء) وهو مكان طبعا منعزل وهادئ يضم الموتى من الغرباء ولعل في ذلك إشارة وترابط مع الوطن.

ويبدو أن عراقة المكان وتحضره وجماليات العمارة فيه كل ذلك دفع السارد إلى التعامل مع المشهد المكاني بكثير من الألفة والإنبهار أحيانا وهذا ما لم نجده في وصف أمكنة الوطن ويتجلى هذا مثلا في تقديم متحف أمستردام وهو متحف (الريشكميوزم): " الريشكميوزم وحده يعطي شهوة البقاء مسمّرا عند حيطانه وأسقفه العالية، جئناه من المدخل الرئيسي، قالت ماريتا وهي تحاول أن تخنق نقرات كعبها العالي: هنا أفضل"[1].

ومن بين أهم الفضاءات في رواية "شرفات بحر الشمال" نسجل الحضور اللافت للبحر الذي يعني الشيء الكثير للبطل "ياسين" وما يجمع فضاء الداخل (الوطن) وفضاء الخارج (أمستردام) هو البحر بامتداداته وذكرياته ولكن يبدو أن البحر في الوطن فقد رمزيته كمكان للإستمتاع والراحة أما البحر الشمال في المنفى وفي أمستردام تحديدا فهو لا يزال يحافظ على هذه الصورة الجميلة والأبعاد التي تعبّر عن التحرّر والتخلص من القيود والانفتاح نحو عالم واسع وقد ارتبط هذا البحر عند السارد البطل بغياب "فتنة".

[1]- الرواية: ص: 111.

ومع كل هذه الفضاءات الساحرة في أمستردام بمعمارها وعبق تاريخها وخصوصيات سكانها يظهر لنا وبشكل مخالف ومختلف فضاء الغرباء (مقبرة الغرباء) ويبدو هذا الفضاء خاصا بالغرباء لا بالمواطن الهولندي وفي ذلك دلالة قوية عن مدى قساوة الغربة فالغريب يبقى غريبا حتى في قبره "قصدي المقبرة التابعة للجمعية، قطعة أرض صغيرة استرتها الجمعية لهذا الغرض، ليس بعيدا عن غابة المدينة على حافة مصنع قديم للأجر، هدم في الحرب العالمية الثانية بعدما حوله المقاومون إلى مصنع للذخيرة، من يومها لم يعد ترميه ندفن فيها الذين لا قبور لهم، الناس هم الذين سموها مقبرة البحر المنسي، لأنها محاذية لخليج متوحش، لولا الغابة لمسحتها أمواج البحر"[1]

لقد حضر البحر في الرواية وارتبط برحلة البطل "ياسين" بحثا عن "فتنة" وحضرت المقبرة ليعدد لنا السارد قصص الغرباء الذين ضمتهم هذه المقبرة، لقد كان السارد يستعيد صورة الوطن الجريح من منفاه وهذا منظور يكشف عن مأساة الوطن ومعه مأساة ذات السارد ولهذا كان هذا الأخير كلما تذكر مدينته وما فيها من قتل وبؤس وقهر ثم حاول أن يلتفت إلى مدينة المنفى فوجدها على النقيض تماما جميلة هادئة، راقية، متحضرة...هنا يشعر بالألم والقهر "لأمستردام طقوسها ولي مدينة تلتصق في الحلق كالغصّة، كلما حاولت تفاديها زادت توغلا فيّ كالنّصل القاطع"[2]، في رواية "شرفات بحر الشمال" إشتغل الروائي واسيني الأعرج على المنفى كفضاء جديد يتداخل مع فضاء الوطن الجريح الذي يعيش محنة

[1]- الرواية: ص: 240.

[2]- المرجع نفسه، ص: 224.

وهو ما جعله يتطلع لذلك المنفى ولكن هيهات أن ننسى الوطن وما فيه فالوطن يسكننا ونسكنه ومهما ابتعدنا سنجده فينا والأمكنة لها خاصية التعلّق بالذّاكرة وأسر الخيال و"المكان الذي يأسر الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا خاضعا لأبعاد هندسية وحسب، بل هو مكان عاش فيه الناس ليس بطريقة موضوعية وإنما بكل ما للخيال من تحيّزات"[1].

شعرية البنية الزمنية:

لا شك أن الزمن هو أحد أبرز المباحث التي تكوّن الخطاب الأدبي ولعله يشكل بؤرته ولهذا انشغل العديد من الباحثين والدارسين بمبحث الزمن وخصصّوا له كمّا هائلا من الدراسات والأبحاث وتكمن أهمية هذا المبحث في كون "الأحداث تسير في زمن، الشخصيات تتحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يكتب ويقرأ في زمن، ولا نص دون زمن"[2].

ويتأرجح عموما أي نص روائي بين نوعين من الزمن إما زمن خطي يخضع للتّتابع المنطقي أو زمن متعدّد الأبعاد، لا يتقيد بذلك التّتابع، والزمن الأول يتّصل بالمتن الحكائي بمعنى الحكاية كما هي في الواقع أما الزمن الثاني فيتصل بفعاليات تقديم الأحداث داخل النص أي المبنى الحكائي الخطاب/ السرد

[1] - Gaston Bachelard: La poétique de l’espace, presses universitaires de France Paris, 7émé ed, 1972, p 17.

[2]– صبحي الطعان: بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، ج 23، الكويت، 1994م، ص: 445.

وبسبب المفارقات السردية التي ينتجها النص كثيرا ما يكون هناك تعارض وعدم توافق وتطابق بين نظام القصة ونظام السرد حيث تتأرجح هذه المفارقات السردية بين مظهرين سردين أساسيين:

1- "الإسترجاع" (Retrospection) أو "السرد الإستذكاري" (Reçi Analeptique) الذي يعني استعادة أحداث سابقة للحظة/ راهن السرد.

2- "الإستباق" (Anticipation) أو "السرد الإستشرافي" (Reçitproliptique) الذي يعني كل حركة سردية تقوم على رواية حدث لاحق أو ذكره مقدّما"[1].

وبالعودة إلى جهود الباحثين والدارسين التي أشرنا إليها آنفا يمكننا أن نذكر البعض منها على سبيل المثال لا الحصر، فأولى وأبرز هذه الأعمال كانت تصوّرات الشكلانيين الروس وما أحدثوه من ثورة في مجال تناولهم للمتن الحكائي والمبنى الحكائي وفي ذلك فصل للفظ القصة ولفظ الخطاب، ثم جاء النقد البنيوي الذي أخذ الكثير عن الشكلانيين وتأثر بأعمالهم وتصوراتهم وحاول من خلال ذلك أن يرسم تصورا نظريا للزمن الروائي وطرقا لتحليل هذا الزمن.

ومن هنا تبلورت مجموعة من الدراسات في طرق تحليل الزمن الروائي ومن أهمها مجهودات تزفيتان تودوروف التي ضمّنها كتابه الشهير "الشعرية" حيث تحدّث هو أيضا عن زمن القصة وزمن الخطاب

[1]- الصالح نضال: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط 2001، ص: 182.

وأشار إلى عدم التشابه بينهما وهنا تكمن إشكالية استعمال الزمن في العمل السردي "فزمن الخطاب زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدّد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد غير أن ما يحصل في أغلب الأحيان هو أن المؤلف لا يحاول الرجوع إلى هذا التتالي الطبيعي لكونه يستخدم التحريف الزماني لأغراض جمالية"[1].

ولكن أهم الدراسات والجهود في مجال تحليل الزمن الروائي كانت من قبل الباحث جيرار جينيت (Gérard Genette) الذي درس واستفاد كثيرا من مجهودات من سبقوه واجتهد كثيرا ليخرج للدّارسين والباحثين والمهتمين بهذا الشأن بكتابه (Figures III) ومن أبرز ما جاء فيه عن قضية التفريق بين زمن القصة وزمن الحكاية "الحكاية مقطوعة زمنية مرتين...فهناك زمن الشيء المحكي عنه وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدّال)" [2].

لقد اشتغل جينيت على محاور ثلاث هي: الترتيب الزمني، المدة، والتواتر وهذا في محاولة لمقاربة زمن الحكاية ونظرا الأهمية ما أنجزه جينيت نجد أن النقد العربي أخذ الكثير منه وسلك نفس المسالك التي سلكها وهذا ما يؤكده الأستاذ سيّد إبراهيم حينما يشير لإنجاز جينيت على أنه "لا يحمل مجرد جهد

(1)– رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص: 55.

2 - Gerard genette, Figures III, edition seuil, paris, 1972, p 77.

عبثي ممتد في الفراغ المطلق بلا معنى، بل يصبّ آخر الأمر في نتائج تلقي ضوء كاشفا على العمل الذي يتعرض طوال الوقت لتحليله"[1].

وفي معظم المنظومة السردية العربية نجد تقنية "الإسترجاع" هي التقنية المهيمنة في البناء الزمني فغالباً ما يقدّم الروائيون الأحداث بوصفها ماضي تمّ وانتهى فيقومون باسترجاعه أو استدعائه وهذا ما يذهب إليه الدكتور "بشير بويجرة" حين يقول: "لا نكاد نقرأ صفحات محدودة من كل نص روائي حتى تنتقل بنا الأحداث إلى الزمن الماضي بنوعيه البعيد أو القريب وكأن النص يتعمد الهروب من الواقع الآني إلى واقع ماضوي"[2] وفي دراستنا لرواية "شرفات بحر الشمال" سنحاول الوصول إلى خصوصية البناء الزمني من خلال ما توصل إليه الباحث جيرار جينيت.

1- زمن القصة في "شرفات بحر الشمال":

يجد القارئ لهذه الرواية نفسه حائرا في تحديد زمن وقوع أحداثها بدقة ولعل ذلك راجع للتداخل الكبير الذي كان يحدثه السارد بين الزمنيين الحاضر والماضي وفي ذلك انتهاك واضح لخطبة الزمن وتكسير جليّ للمعنى الكرونولوجي التتابعي للزمن...

[1]- سيد إبراهيم: نظرية الرواية، "دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة"، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص: 113.

[2]-محمد بشير بويجرة: زمنية النص وفضاء التجربة، مجلة تجليات الحداثة، ع3، يونيو 1994، جامعة وهران، ص: 107.

ينطلق الزمن الحاضر في الرواية من بيت الراوي البطل "ياسين" الذي يعيش واقعاً مزرياً ووضعا اجتماعيا قاسيا فيقرّر مغادرة الوطن والتوجّه إلى مدينة "أمستردام" حيث سيشارك في مؤتمر تكريمي هناك ولكن هذه المحطة لا تدوم أكثر من خمسة أيام لأن البطل سيتوجه بعدها إلى "أمريكا"، أما الحيز الزمني الحقيقي الذي شغله الزمن الحاضر في الرواية فهو الأيام الثلاثة التي أعقبت اليوم الأول الذي كان يوم الوصول أما اليوم الخامس فكان يوم المغادرة، أما الزمن الماضي في الرواية فكان يتجسد في استرجاع "ياسين" لذكرياته وأيام طفولته مع الإشارة إلى أهم المحطات والشخصيات المؤثرة في مسيرة حياته من ذلك قصته مع "فتنة" المرأة التي أحبها ثم تركته بشكل مفاجئ وإلى غير رجعة، ثم تعلقه بـ "نرجس" ذلك الصوت الإذاعي الساحر، ثم الإشارة إلى من غيبهم الموت كالأخت "زوليخة" والأخ "عزيز" وغيرهم...تتخلّل الرواية بعض المؤشرات الزمنية والمحطات التاريخية التي يتم تسجيل الأحداث خلالها من ذلك أحداث الخامس من أكتوبر 1988م، وهي محطة هامة في تاريخ الجزائر الحديث حيث ستشهد البلاد بعدها (عهد التعددية والإنفتاح)، ولكن الراوي من خلال وصفه لهذه الأحداث يأتي على ذكر بعض الضحايا من الشباب ممن ماتوا غدرا فكانت هذه المحطة من تاريخ الجزائر في نظر السارد شاهدة على مأساة من مآسي هذا الشعب، كما تشير أحداث الرواية إلى سنة مغادرة البطل "ياسين" لأرض الوطن الجزائر وذلك دون تحديد دقيق للتاريخ "كأن تاريخ الاستقلال منذ أربعين سنة لا معنى له سوى بالعودة الدائمة إلى جرح الذاكرة"[1] وبذكر تاريخ استقلال الجزائر منذ أربعين سنة يمكن التوصل إلى

[1]– الرواية، ص: 78.

حاضر حوادث القصّ الذي سيكون سنة 2002م، كما نجد السارد في مقطع آخر يشير إلى نهاية شهر ديسمبر كمؤشر زمني آخر بعد الإشارة إلى السنة وذلك في قوله "كان اسمها "فتنة"، نهايات ديسمبر منذ عشرين سنة بالضبط كانت هنا على حافة هذا الرمل المنسي، قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال"[1].

ويبدو أن اختيار شهر ديسمبر من قبل السّارد لم يكن اعتباطيا فليالي هذا الشهر شتوية باردة وطويلة وهذا ما يسمح للذاكرة بالإنفتاح على الزمن الماضي واستعادة الأحداث التاريخية، وإذا كان بمقدور القارئ أن يمسك بحاضر زمن القص فلا يفلت منه لأنه تجسد في الأيام التي قضّاها البطل في مدينة "أمستردام" فإنه بالمقابل تبدو عملية ضبط الزمن الماضي تكاد تكون مستحيلة لأن السارد يغوص في ذكريات متداخلة لا يأتي فيها على ذكر تواريخ محددة، كما أن انعدام المؤشرات التي تدل على الزمن يزيد من صعوبة تحددي الفترات التي كانت تتم فيها الأحداث الماضية.

2- زمن الخطاب:

إذا كنّا اتفقنا على وجود صعوبات في تحديد الإطار الزماني الذي تدور فيه أحداث رواية "شرفات بحر الشمال" وخاصة مع الإرتدادات المتعددة للسارد وتداخل الزمنين الحاضر والماضي فإننا نجد زمن الخطاب يظهر الطريقة المميزة التي يسلكها الراوي في بناء زمن الرواية.

---

[1]- الرواية: ص: 10.

فإذا كانت الرواية التقليدية تبني أحداثها وفق ترتيب تسلسلي منطقي حيث التطور الطبيعي للوقائع فإننا نجد الرواية الجديدة المعاصرة لا تهتم إطلاقا بهذه المعطيات بل بالعكس إنها تعمد إلى تفكيك وتكسير الزمن الذي يبقى متأرجحا وباستمرار بين الماضي والحاضر، وبالعودة إلى "روايتنا" موضوع الدراسة فإننا نسجل اللاترتيب الزمني الذي يسعى إليه الخطاب من خلال تقاسم ذكريات الماضي مع أحداث الحاضر الروائيين، ونلمس ذلك في فصول الرواية الثمانية حيث يذكر الراوي مفارقة زمنية من بداية الفصل الأول حينما يذكر "فتنة" وكيف أنها غادرت منذ عشرين سنة وهذه فترة زمنية شاسعة أثارها السارد محركا المكامن النفسية للبطل "ياسين" الذي سيتذكر حكاية "فتنة": ومن خلالها يستدعي بقية المواقف والأحزان التي عايشها، ويظهر تأثر البطل الشديد جراء مفارقته لفتنه ونلمس هذا والبطل على متن الطّائرة التي تقلّه إلى أمستردام حيث يعود مرة أخرى لماضيه وآلامه وأحزانه بعد أن استلقى على سريره في غرفة الفندق وهو يقول "تركت نفسي أنساب مثل الماء على السرير المريح"[1]، وفي ذلك تأكيد على نفسية البطل المتعبة التي لا تنسى الماضي أبدا ولعل هذا ما جعل البطل يتذكر رسالة "فتنة" التي سلمتها إياه قبل أن تغادر دون رجعة ليدخل بعدها "ياسين" في حالة نفسية صعبة كان لا يخفف من وقعها إلى الهروب نحو البحر أو عمله في النّحت.

[1]- الرواية: ص: 80.

وإذا كان الفصل الأول (روكيام لأحزان فتنة) يطغى عليه الزمن الماضي والعودة إلى ما عاشه البطل رفقة "فتنة" فإن فصولا أخرى نجد فيها السارد يعود إلى الزمن الحاضر مثلما فعل في الفصل الثالث (دورية رامبرانت الليلية)، يعود السارد لليوم المخصص لإقامة المعرض وهناك سيلتقى ويتعرف على شخصية "حنين"، "منذ اللحظة الأولى قرأت في البؤبؤ الناصع البياض السرّ الذي لا يفشى بسهولة لأكثر من اثنين"[1]، من خلال هذه المقولة سيعود السارد مرة أخرى في الفصل الموالي (رومانس موسيقى الليل) إلى الزمن الماضي حيث يحكي البطل "لحنين" قصته وسيتذكر معها أيام طفولته وحزنه الشديد لفقد أحبته وأخته زوليخة لتحكي له هي أيضا قصة مرضها وفقدانها لوالدها، لقد استعرض السارد شريط الذكريات لشخصيتين متأثرتين بالماضي من خلال لقاء اللحظة الآنية الحاضرة هذا الحاضر الذي سيعود إليه السارد مجدّدا في الفصل الخامس (تراتيل الإنجيل المفتوح) ليصوّر لنا مشهد البطل في غرفته وقد جافاه النّوم وإثر ذلك يندفع بذاكرته مرة أخرى ليتذكر الأخ "عزيز" والأيام الجميلة التي قضّياها على شاطئ البحر وهكذا يبقى السرد يتأرجح بين الماضي والحاضر في كل فصول الرواية وبذلك يكون الخطاب في هذه الرواية خطابا يمزج زمنيا في سرد حوادث الماضي فالذاكرة مشحونة بحوادث تتداعى في كل لحظة من لحظات الحاضر إنها الذكريات التي ترتبط غالبا بما يحسّه البطل من مشاعر وأحاسيس مرهفة ومحزنة. يسمى جينيت (Genette) عدم التطابق بين نظام القصة ونظام الخطاب بالمفارقة الزمنية، وفي ذلك يمكن

[1]–الرواية: ص: 132.

التمييز بين الإسترجاعات (Analepses) والإستباقات (Prolepses) ولكل مفارقة سردية مدى (Portée) وسعة (Itude)) يقول جينيت في هذا الصدد "يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي أو في المستقبل بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة ،سنسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية، ويمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا وهذا ما نسميه سعتها"[1]، والمقصود بالمدى هنا هو ذلك الإسترجاع أو الإرتداد إلى الماضي والذي قد يستغرق سنوات طويلة تفصلنا عن لحظة التلفظ، أما السعة فهي المدة التي شغلتها تلك القصة أثناء قصّها.

وبالعودة إلى المفارقة الزمنية التي ميّزنا فيها بين الإسترجاع والإستباق يمكننا قراءة رواية "شرفت بحر الشمال" وفق هذين المعطيين.

الإسترجاع: تعرّف سيزا قاسم الإسترجاع على أنه "استذكار حدث سابق للحدّ الزمني الذي بلغته العملية السردية، فالراوي هنا يترك مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها"[2]، والرواية في كثير من أجزائها اعتمدت على هذه التقنية فراح السارد يستحضر الماضي ومن خلاله نتعرف على العديد من شخصيات الرواية ونكتشف علاقتها بالبطل وبشخصيات أخرى ومن أهمها شخصية "عزيز" ،"أخي عزيز الذي مات وهو يبحث بعينه في المارة الذين كانوا

1 - Gerard Genette, Figures III, p 78-79.

(2)–سيز قاسم: بناء الرواية، ص: 54.

يهجرون بسرعة محطة القطار عن أمه لكي تسنده على ركبتها للمرة الأخيرة، ويضع كفه الطفولية على جبهته ليوقف النزيف المتدفق بغزارة"[1] إن شخصية "عزيز" في الرواية ليست شخصية عادية فالسارد يقف عند هذه الشخصية كأخ إفتقده فكان لذلك الفقد أثرا بليغا في نفسيته وهذا ما يفسر انفتاح ذاكرة السارد في كل مرة وفي مواضع متعددة من الرواية على هذه الشخصية، والسارد كثيرا ما يذكر الشخصية ولا يكتفي باسترجاع بعض التفاصيل أو المواقف معها بل يسترسل في إعطاء بعض الانطباعات والتعليقات والإشارة إلى علاقة الشخصية بمحيطها وكمكان عملها وهذا ما يفسح المجال لامتداد زمن الحكاية. وبالإضافة إلى شخصية "عزيز" هناك شخصية العمّ "غلام الله" وهي شخصية يقدّمها السارد في صورة الرجل المتدين الصّالح وهي صورة الإسلام الحقيقية في نظر السارد عكس ما ظهر عليه القتلة والمرتزقة الذين شوّهوا صورة الدين بل اقترفوا مجازرهم باسمه من ذلك "كان يمكن لعمي غلام الله أن يمتّعنا بحكمته التي يريد أن يرجع من خلالها الناس إلى الصواب، هو نفس الصواب الذي قتله، عندما هددوه ضحك طويلا، قال وهو يغمز الحاضرين المأخوذين بكلامه، لقد وصلتم متأخرين يا أصحاب الجاه والجلالة، الحرب انتهت وتصافح أهل المقتول مع القاتل وطوو صفحات الموت وتوجهوا نحو الحياة...آه يا

[1]- الرواية: ص: 09.

عمي غلام الله لو تدري؟ ولكنك أطيب وسلاحك الوحيد لغتك واللغة يا عمي غلام الله لا ترجع لنا الذين ملأوا قلوبنا وعيوننا بالأشواق وعلمونا كيف نحب الآخرين"[1].

فمن خلال هذه الإسترجاعات لشخصيات معينة في الرواية يبدو السارد وكأنه ينقل واقعاً ويحلّل تفاصيله عبر ما تقوم به هذه الشخصيات التي كانت في الواقع تواجه وضعا مأساويا وإرهابا أعمى فتحاول التمسك والتشبّث بالحياة رغم ما يحيط بها من مآسي وأوجاع وأحزان.

الاستباق: يقوم السارد في "الإستباق" بسرد حوادث أو الإشارة إليها قبل وقوعها وبهذا يكون "الإستباق" عكس "الإسترجاع" ، والإستباقات تدفع القارئ إلى تخيّل "توقع حادث ما والتّكهن بمستقبل إحدى الشخصيات كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما تؤول إليه مصائر الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال موت أو مرض أو زوال بعض الشخوص"[2].

وفي رواية "شرفات بحر الشمال" نلفى الإستباقات قليلة إذا ما قارناها بالإسترجاعات وسبب ذلك يعود لكون الرواية تنطلق من واقع مكاني وزماني محدّد يعتمده السارد في نقل الحوادث والوقائع المتعلقة بكل شخصية، وحتى نمثّل لما ورد في الرواية من "استباقات" نذكر ما جاء في بداية الرواية على لسان البطل "ياسين: "ياه ما أصغر العالم، هكذا دفعة واحدة من النسيان إلى بحر الشمال البعيد وأخيرا

[1]– الرواية: ص: 195.

[2]–حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 132.

إلى شمس المحيط الهادي"[1]، من خلال العبارة السابقة نجد البطل يستبق الأحداث ويضعنا في صورة ما قد يكون مستقبلا وفي ذلك أيضا إشارة إلى ما ينتظره من مصير مجهول وغامض.

وتؤدي الإستشرافات وظيفتين أساسيتين: الأولى عبارة عن استباقات زمنية تتطلع إلى كل ما هو محتمل الحدوث في العالم المحكي، أما الوظيفة الثانية فهي وظيفة إعلانية حينما يصرّح السارد عن أحداث سيشهدها السرد لاحقا وهذا الأمر يدخل القارئ في حالة انتظار وترقب لأن هذه الإعلانات ذات مدى طويل تجبر هذا القارئ على تقليب صفحات عديدة حتى يتعرف على مصائر الشخصيات ومنها: عزيز والعم غلام الله والأخت زوليخة وكل ذلك قبل أن يخبر السارد عن موتهم.

وفي الرواية استباقات من نوع آخر يرتكز فيها الراوي على مجموعة من الحقائق الملموسة التي نعيشها حاضرا ومن خلالها يستشرف وقوع أحداث مستقبلية وهذا ما يتضح في حديث الراوي عن قضية الميترو ومصيره المجهول "قيل إن السبب هو فائض المياه الجوفية بينما على سطح الأرض كان السكان يموتون عطشا، سنصل إلى زمن يتقاتل فيه المواطنون السعداء على قطرة ماء، سيهجم الاقوياء والمسلحون على الآبار والسدود والمسارح لتقاسم مائها واليائسون إلى البحر يشربون ماءه المالح وينتظرون بشغف تحت قيظ الشمس العسيرة الموت الذي تأتي به الأمواج المتعاقبة"[2]، وقياس مدة الحكاية في رأي معظم النقاد والمختصين يعدّ مشكلة حقيقية ولهذا لابد للدّارس "أن يتخلى عن عملية المقارنة بين النظام

[1]- الرواية: ص: 10.

[2]- المرجع نفسه: ص: 18.

الزمني للرواية والنظام الزمني الذي أخذ به الراوي لحكي تلك الرواية، ويتتبع بدلا منها الإيقاع الزمني السائد بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي مما يولّد الإنطباع التقريبي حول السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني وتتحقق ملاحظة الإيقاع عبر تقنيات، الخلاصة، الاستراحة، القطع والمشهد"[1].

ويمكننا أن نقف عند أمثلة ونماذج من رواية "شرفات بحر الشمال" تتحقق فيها هذه التقنيات التي ذكرناها ولعلنا نركز على الخلاصة والقطع.

أوّل هذه التقنيات الخلاصة وقد تكرر توظيفها في مواضع كثيرة من الرواية على اعتبار الإسترجاعات المتعددة لسيرة السارد وبالتالي كان لابد من التلخيص كأن يقول السارد: "سبع سنوات وأنا كالفأر أبحث عن أكثر الطرقات ضمانا للحياة ولا أخرج من المربع الذي وجدت نفسي محشورا فيه أتبضّع من سوق "كلوزيل" في منتصف النهار، عندما تكون الشوارع غاصة بالبشر لا أدري إذا كان مردّ ذلك الخوف من الموت وأننا وسط البشر نجد قدرا من الشجاعة لا نجده في عزلتنا...وقبل أن أنام أندفن في الفراش قليلا، أتذكر أعمالي المهدّدة بالتلف والتدمير هي الأخرى"[2] يختزل السارد في المقطع السابق سبع سنوات كاملة من الزمن شهدت أحداثا كثيرة ومتسارعة عرفتها الجزائر في فترة التسعينات حيث الدمار والتقتيل والإنعزال والإختباء والمعاناة اليومية لأكثر فئات المجتمع والمؤشر الزمني هنا محدّد (1992-1999) كما يمكننا أن نجد في الرواية خلاصة بمؤشر زمني غير محدد كقول السارد مثلا:

---

[1]-حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص: 76.

[2]-الرواية: ص: 24-25.

"كانت أمامي بجسدها الطفولي الذي لم تخدشه قساوة السنوات"[1] فلفظة السنوات لا تحدّد لنا الفترة بدقة وعن أي سنوات يتحدث السارد، وفي مثل هذه الحالات يترك المجال للقارئ فهو يتخيل المدة الزمنية المقصودة وهي ممتدة في الزمن الماضي.

أما نموذجنا الثاني فسيكون عن تقنية القطع الذي يلعب دورا أساسيا في تسريع السرد، فالسارد في هذه التقنية لا يتطرق لحوادث ووقائع من زمن القصة فيعمد إلى إسقاطها والقفز عليها ويكتفي بعبارات تؤشر زمنيا لما وقع يقول السارد "بعد أسبوع من العذاب استفاقت فجرا من غفوتها"[2] السارد في المقطع السابق لم يذكر الأحداث والوقائع التي شهدها هذا الأسبوع فقد قفز عليها واكتفى بمؤشر زمني (بعد أسبوع) فالوقائع هنا مجهولة وإن كنا نعرف أن المعنية بالضرب هنا هي "فتنة" التي ذكر شيخ القرية أن بها مسّاً من الجن ولن يخرج إلا بالضرب، ويكون السارد بحاجة لتقنية القطع حينما يرى أن ذكر الأحداث لا أهمية لها في سيرورة الرواية وأن النتائج أهم من الأسباب والمقدّمات.

وفي نهاية هذا المبحث نخلص إلى أن بنية الزمن في رواية "شرفات بحر الشمال" هي بنية معقدة ومتداخلة لأن زمن القصة حافل بالأحداث والزمن الخارجي المليء بالمتناقضات ينعكس على الزمن الداخلي للرواية ولهذا وجدنا السارد يقوم باستراجاعات وارتدادات متعددة وظفت تقنيات زمنية مختلفة وكل ذلك أعطى شعرية وجمالية لبنية الزمن.

---

[1]- الرواية: ص: 84.

[2]- المصدر نفسه: ص: 34.

الفصل الثاني

آليات الخطاب والصيغ السّردية في رواية "البيت الأندلسي"

أ- الرؤية السّردية: المفهوم والأنواع.

ب- بنية الرّاوي وعلاقاته في الرّواية.

ج- أنواع الرّاوي في النّص السّردي.

د- تعدّد الرّواة وقيمة التّراث.

هـ- الصّيغ السّردية وأنماط اشتغالها.

مفهوم الرّؤيّة السّرديّة:

مع مطلع القرن العشرين ظهرت مجموعة من الدّارسين والباحثين انشغلوا بموضوع «الرؤية السردية» وحاولوا الخوض في خصوصية هذا المكوّن الخطابي الذي يكشف العلاقة بين الراوي والعمل السردي بصفة عامة ولاشك أن الخطاب السردي لا يقوم إلاّ بعنصرين أساسين هما:

الراوي، والمروي له. ولقد وجد النقاد والدارسون صعوبات في كيفية التعامل مع موضوع «الرؤية السردية» ومن ذلك ظهور مصطلحات وتسميات كثيرة تحاول أن تصفه مثل: حصر المجال، البؤرة الرؤية، التبئيرُ المنظور وغيرها. ولكن أكثر المصطلحات استعمالا وانتشارا بين الدارسين هو مصطلح «وجهة النظر»، وتعدّ الدراسات النقدية الأنجلو- أمريكية مع هنري جيمس (H-James) وبيرسي لوبوك (P- Lubbock) من أكثر الدراسات والأعمال تدقيقا وتعميقا في هذا المجال.

لقد حظيت الرؤية السردية بأهمية كبيرة في الدراسات النقدية وخاصة عند البويطيقيين فحسب تزفيتان تودوروف (T-Todorov) تعنى الرؤية «بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد»[1].

ولكن الدراسات والنظريات توالت وتزايدت ودعت إلى الاهتمام أكثر بتشريح المتن الروائي ويبدو أن قضية الرؤى أنتجت جدلا كبيرا وخاصة حينما توقفت عند الراوي وهو «الشخص الذي يروي القصة ويأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن، وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها

[1]- تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ت: الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص61.

والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها»[1]. وفي الأعمال الروائية يبدو الراوي هو من يتحكم في عالم القصّ، وما يعرض على المتلقي ولهذا نلمس تداخلا وتشابكا بين هذا الراوي والرؤية وهي «الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها ... فتتجسد من خلال منظور الراوي لمادة القصة، فهي تخضع لإرادته ولموقفه الفكري، وهو يحدد بواسطتها، أي بميزاتها الخاصة التي تحدد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها»[2].وعليه أمكننا القول: أن الرؤية والراوي لا ينفصلان عن بعضهما، وفي الرواية تعمل الرؤية على إظهار حقيقة مواقف الراوي مما يدور من أحداث ووقائع.

وعند عموم الناس يظهر خلط كبير وإلتباس لأنهم يعتبرون الراوي هو الكاتب أو المؤلف للعمل وأنه لا فرق بينهما، مع أن الاختلاف واضح ولا يمكن أن تتشاكل الأمور في ذهن القارئ المتفطن إلى أن الراوي أساسا هو شخصية تخيلها الكاتب (الروائي) مثلها مثل بقية شخصيات العمل الروائي، وإن كان الراوي متميزا عنها لكونه هو من يقدّم العالم المتخيل ويعرضه للقارئ.

وإذا ما عدنا إلى الأعمال الروائية الكلاسيكية نجدها اعتمدت على «الراوي الذي يتدخل بشكل سافر داخلها، حيث يفرض تدخلاته وتعليقاته، ويتحكم في مصائر شخوصه»[3]فكان الراوي في هذه الأعمال يعلم كل شيء عن شخصيات الرواية ويتحكم في الأحداث ويسيطر عليها ومن هنا جاءت آراء النقاد والدارسين حاسمة في هذا الشأن ولعل من أهم هذه الآراء ما ذهب إليه الناقد

[1]- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص61.
[2]- عبد الله ابراهيم : المتخيل السردي ، ص 61-62
[3]- Gérard genette, figures II, édition de seuil, paris, 1972, p189

الانجليزي "هنري جيمس" الذي دعا صراحة إلى وجوب التخلص من سلطة الراوي العليم وإلى «ضرورة مسرحة الأحداث، بتحويل الرواية إلى خلية بؤر بدل المركزية الواحدة»[1].

كما أن "بيرسي لوبوك" تأثر بمواقف "جيمس" وراح يتعمق فيها ويظهر هذا في مؤلفه الشهير ((صنعة الرواية)) أين يميز بين أسلوبين في دراسته لبعض النصوص الروائية سمى الأول الأسلوب البانورامي (le style panoramique) وفيه يتجلى الراوي مهيمنا ومتحكما في أحداث القص، أما الأسلوب الثاني فسماه الأسلوب المشهدي (Le style scénique) وهنا تتراجع هيمنة السارد وتمنح للشخصيات حرية أكبر في التعبير عن مواقفها داخل العمل الروائي، يقول لوبوك في كتابه ((صنعة الرواية)): «إني أعتبر مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صنعة الرواية محكوم بالسؤال عن وجهة النظر، السؤال عن علاقة راوية القصة بها»[2]من خلال مقولة لوبوك يظهر مصطلح الأسلوب قريبا في معناه من مفهوم وجهة النظر.ثم تطورت الدراسات أكثر بعد صدور كتاب ((صنعة الرواية)) وبرز عدد معتبر من الباحثين والدارسين في موضوع "وجهة النظر" منهم: (ستانتسلStanzel)، (فريدمان Friedman)، (رومبركRomberg) ... وغيرهم، وقد جاءت جهود الناقد "ن. فريدمان" متميزة لكونه لخص معظم النظريات والدراسات التي سبقته.

كما أن الحديث عن الرؤية السردية يقود حتما للإشارة إلى دراسات الناقد الفرنسي ((جان بويونJ.Pouillon)) الذي جعل علم النفس منطلقا أساسيا لطروحاته حيث اعتبر البعد السيكولوجي على علاقة وطيدة بالجنس الروائي وقد تكللت مجهوداته في ميدان "الدراسات السردية"

[1]- عبد الله ابراهيم: المتخيّل السّردي، ص 166.

[2]-بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ت: عبد الستّار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000، ص225.

بكتابه ((الزمن والرواية)). حيث حاول (بويون) إثراء مفهوم الرؤية السردية وجعله بسيطا ومرنا في تحليل الخطاب الروائي وكنتيجة لهذه المجهودات جاءت استنتاجات بويون الشهيرة:

1- الرؤية مع

2- الرؤية من الخلف

3- الرؤية من الخارج.

كما خلص بويون إلى أن الخيال ركيزة هامة وأساسية للرؤية السردية أما إذا عدنا إلى الباحث "تودوروف" فإننا نجده يعتمد على ما جاء به "بويون" وإن كان هناك قليل من التغيير على ذلك التقسيم الثلاثي فكان تقسيم تودوروف كالآتي:

1- «الراوي> الشخصية (الرؤية من الخلف حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصيات.

2- الراوي= الشخصية (الرؤية مع): وهذه الرؤية سائدة نظير الأولى وتتعلق بكون الراوي يعرف ما تعرف الشخصيات.

3- الراوي < الشخصية (الرؤية من الخارج) معرفة الراوي هنا تتضاءل، وهو يقدم الشخصية، كما يراها ويسمعها، دون الوصول إلى عمقها الداخلي، وهذه الرؤية ضئيلة بالقياس إلى الأولى والثانية»[1].

وبناء على طروحات "بويون" و"تودوروف" بنى الناقد والباحث الفرنسي "جيرار جينيت" تصوراته حول "الرؤية السردية" محاولا ضبط الدراسات التي أسهبت في تفريعات الأشكال السردية إلى حد الوقوع في الخلط وعدم الدقة والوضوح في هذه التصورات، ومن هنا جاء استبعاده، لمصطلحي

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ،ص 293

((الرؤية)) و((وجهة النظر)) وتعويضهما بمصطلح "التبئير" وهو حسب رأي ((جينيت)) أكثر مدلولية، وعليه جاء تقسيمه كما يلي:

«1-التبئير الصفر أو اللاتبئير، الذي نجده في الحكي التقليدي.

2- التبئير الداخلي: سواء كان ثابتا أو متحولا أو متعددا.

3-التبئير الخارجي: الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية»[1].

لقد حاول "جينيت" أن يجعل العلاقة بين التبئيرات الثلاثة قوية، ومن خلالها بيّن مختلف التحولات والتغيرات التي تحدث داخل العمل الروائي.

وكنتيجة لدراسات وأبحاث "جينيت" ظهرت أعمال وقراءات كثيرة الوقوف عند موضوع "التبئير" لعّل من أبرزها أبحاث (مايك بال M.Bal) الذي حاول مناقشة نظرية التبئيرات«من خلال قراءة ونقد مشروع جينيت»[2] ومن خلال ما عرضناه من تقسيمات يمكننا أن نمثل بجدول لأهم تلك التنظيرات:

الباحث والناقد	جان بويون (J.Pouillon)	نورمان فريدمان (N.friedman)	تزفتان تودوروف (T.Todorov)	جيرار جينيت (G. Genette)
تقسيمه كيفية	الرؤية مع	الأنا الشاهد	الراوي = الشخصية	التبئير الداخلي
	الرؤية من الخلف	المعرفة المطلقة للراوي	الراوي < الشخصية	التبئير الصفر
	الرؤية من الداخل	المعرفة المحايدة للراوي	الراوي> الشخصية	التبئير الخارجي

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي :ص 297

[2]- Micke-bal : Narration et focalisation. In poetique, N°29, 1977, P72.

إن ما يسعى إليه النقاد من خلال مصطلح ((الرؤية السردية)) هو محاولة الكشف عن الطريقة التي تدرك بها الحكاية من قبل الراوي وفي هذا يقول تودوروف: «وذلك يعكس العلاقة بين ضمير الغائب (هو، il) في القصة وبين ضمير المتكلم (أنا، je) في الخطاب، أي العلاقة بين الشخصية الروائية وبين السارد»[1].

ومع ما ذكرناه من أبحاث ودراسات نجد العديد من النقاد يقعون في الخلط والالتباس وخاصة ما تعلق بطبيعة العلاقة المتشابكة بين الراوي والرؤية، والتي يرى بعض النقاد أنها تتلخص في مستويين أساسين ومنهما تتفرغ المستويات الأخرى. «المستوى الأول يلمس من خلال كون رؤية الراوي خارجية تصف ما تراه وتقدم الأحداث والشخصيات بحيادية وصفية... وتسمى هذه الرؤية بالرؤية الخارجية، ويسمى الراوي بالراوي العليم ... أما المستوى الثاني يلمس من خلال كون رؤية الراوي داخلية، تضفي انطباعات الراوي ووجهة نظره على الأحداث والشخصيات، ويكون شاهدا عليهما وتسمى الرؤية هذه بالرؤية الداخلية، ويسمى الراوي هنا بالراوي المشارك أو المصاحب»[2].

وموازاة مع التنظيرات والطروحات النقدية التي ذكرناها، ظهرت العديد من الأعمال الروائية ولاشك أن لوجهة النظر أثر في انتاج وتحقيق العمل الروائي الايجابي فكريا وفنيا وعلى جميع الأصعدة لأن نشاط الروائي والسارد واختفاء أوانحسار الكاتب المؤلف أفرز تعددية صوتية فعّلت الحوار والجدل داخل الرواية وهذا ما سنحاول الوقوف عليه في رواية "البيت الأندلسي" للروائي المبدع "واسيني الأعرج".

[1]- تزفيتان تودوروف: مقولات السّرد الأدبي، ص58.

[2]- عبد الله ابراهيم: المتخيّل السّردي، ص 119.

بنية الراوي وعلاقاته في الرواية:

ليست الرواية مجرد أحداث ووقائع تكون متخيلة أو واقعية، فهي أكبر من ذلك بكثير، لأنها جنس أدبي وخطاب يعالج القضايا الانسانية المتشابكة والمعقدة عن طريق حكي قصة، ينصب فيها الاهتمام حول الكيفية أو الطريقة التي قدمت بها، «فالقصة لا تحدد فقط بمضمونها ولكن أيضا بالتشكل والطريقة التي يقدم بها هذا المضمون»[1].

ولهذا يلجأ المؤلف/ كاتب العمل الروائيّ إلى تخيل شخصية تقوم بعملية القصّ، وتعرف هذه الشخصية باسم (الراوي/Narrateur) وهو «شخصية تخييلية تتولى عملية القص وسميت هذه الشخصية الأنا الثانية للكاتب»[2]. وعليه نقول: لا وجود لرواية دون سارد يقوم بعملية الحكي والتواصل مع المتلقي، أي أن ما يتخيله الكاتب من أعمال ستظل حبيسة هذا الخيال ما لم يتولى شخص تجسيدها بالفعل، وهذه الشخصية إنما هي "شخصية ورقية" تحكي القصة وتوصلها للقارئ ولهذا نجد أن أهم وظائف الراوي «نقل المعرفة ممن يعرف إلى من لا يعرف»[3].

ومقابل الراوي الذي يحكي الرواية هناك عنصر آخر يتلقى هذا الحكي يسمى (المروي له/Narrataire). وحتى يتمكن الراوي من آداء دوره كاملا ويضمن النجاح في مهمته لابد للروائي أن يمدّ هذا الراوي بكل الأدوات والمهارات والحيل اللازمة، حتى يجعله مقنعا للمتلقي ومؤثرا فيه من خلال إيهامه أن ما يُحكى له حقيقي وأنه لا مجال للتخلي عن قراءة الرواية إلاّ بعد أن نأتي

[1]- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص46.

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص131.

[3]-يمني العيد: الرّاوي الموقع والشكل (دراسة في السرد العربي)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986، ص58.

إلى آخر كلمة فيها، ولعلّ هذا ما يجعل الراوي عنصرا فعالا في العمل السردي فهو «أداة الادراك والوعي وأداة العرض بالإضافة إلى ذلك فإنه ذات لها مقوماتها الشخصية التي تؤثر إيجابا وسلبا على طريقة الادراك وطريقة العرض، وهو بهذا يقف في المنطقة التي تفصل بين العالم الفني المسجل في النص، والصورة الخيالية للعالم نفسه عندما يتشكل من جديد في ذهن قارئ النص»[1].

من هنا أمكننا اعتبار الراوي مكونا أساسيا في العمل السردي لأنه يقدم لنا العمل ويكشف لنا كل تفاصيله وعناصره من أحداث وشخصيات وأمكنة، ويبدو أن هذا الحضور المتميّز للراوي في معظم الأعمال الروائية هو ما جعل النقاد والباحثين في مجال "السرديات" يولونه اهتماما خاصا ويخصّونه بأبحاث ودراسات عديدة، إنطلاقا من بعض الانشغالات والتساؤلات التي طرحوها حول طريقة حضور الراوي و الكيفية التي يتكلم بها، والزاوية التي يقف عندها وغيرها من الانشغالات ولكن الراوي كعنصر من عناصر العمل الروائي كثيرا ما يظهر حرّا في «اختيار زمنه الحكائي دون أن تفرض عليه قيود، حيث يمكنه الاختيار بين الماضي والحاضر، أو بين الحاضر والمستقبل في سرده»[2].

فالراوي بهذا يعد عنصرا أساسيا ولاشك أن دوره يتكامل داخل العمل مع الشخصيات التي تنتج أفعالا وأقوالا والراوي هو من يضع ذلك في إطار معيّن ويقف في زاوية محددة ليعرض لنا تفاصيل العمل.

أ–علاقة الراوي بالروائي:

[1]– عبد الحميد الكردي: الرّاوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996، ص18.

[2]– Jean batany : une temporalité « de dicto » ? (les temps du récit typologique) information grammaticale, N°38, édition J-b Baillière ,Paris, 1998, p49 .

تشكّل هذه العلاقة عند بعض النقاد مشكلة لأنهم لم ينتبهوا ولم يفهموا بشكل دقيق الفرق بين الروائي كاتب العمل والراوي أو السارد والذي يحكي داخل نفس العمل ولهذا نبّه بعض النقاد إلى أهمية هذه العلاقة بل أن منهم من شدّد على أن العمل الروائي ينتج عبر «ميثاق سردي بين (السارد والمؤلف، والقارئ)، فكان هؤلاء الثلاثة مهيّأون لتبادل الأدوار والمواقع في أي لحظة من لحظات التشكيل السردي»[1].

فالخلط بين الراوي والروائي عند البعض يجعلنا نؤكد أن الأول شخصيته ورقية تمارس حضورها داخل النص، أما الثاني فهو شخصية حقيقية، واقعية ينتهي دورها حينما تنتهي أحداث النص. وأصل الأشكال يكمن في عدم التمييز بين الأدوار وبالتالي وقع سوء الفهم وعدم التفريق أيضا بين مؤلف وكاتب القصة (الروائي) والشخصية التي تتحدث داخل النص وتعرض لنا تفاصيله، فبعض النقاد كما أشرنا إعتقد أن الراوي يتحدث باسم الروائي وينقل فكره ومشاعره ويحدد مواقفه وهؤلاء لم ينتبهوا للفروق الواضحة التي تفصل بين الراوي والروائي، لأن الراوي ببساطة صوت داخل النص ينقل ويفصّل الأحداث والوقائع للمتلقي قارئ النص. وحتى يرفع الالتباس ويُزال الغموض عمل بعض النقاد واشتغلوا كثيرا على هذه القضية في دراسات وأبحاث حاولت أن ترسم الحدود بين الراوي من جهة والروائي من الجهة المقابلة، فكان أن رأي البعض «الراوي في فن المسرود ليس هو المؤلف أبدا المعروف أو غير المعروف، بل هو دور مخلوق من المؤلف»[2].

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص203.

[2]- ولفغانغ كيرز: من يتكلم في الرواية (شعرية المسرود)، ت: عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب دمشق ط1، 2010، ص60.

فالروائي على هذا الأساس هو من أبدع وخلق العمل ودوره كبير في وضع وتشكيل بنيات العمل من شخصيات وأحداث وزمان ومكان، والراوي هو واحد من هذه البنيات التي وضعها الروائي، فهذا أسلوب بعض الكتاب في تمرير وتقديم مادته القصصية، حيث يقف الروائي خلف الراوي متخفيا.

لقد سعى عدد من النقاد والدارسين إلى إبعاد الروائي مؤلف العمل، واعتبار النص مستقل بذاته ولكن بعض الطروحات وقعت في الخلط فأقحمت المؤلف في النص مع أنها تنادي بإبعاده وهذا ما نجده عند بعض نقاد المنهج البنيوي، وإذا ما عدنا إلى آراء بعض النقاد في قضية تحييد العمل الأدبي وإبعاد الراوي مع إنهاء سلطته على النص فإننا سنجد مواقف عديدة تصبُّ في هذا الاتجاه لعّل من أبرزها موقف الناقد الفرنسي (رولان بارت R.Barthes) الذي تبنّى فكرة تحطيم "إمبراطورية المؤلف" حيث رأى أن فعل الكتابة أصلا هو «هدم لكل صوت ولكل أصل، فالكتابة هي هذا الحيّادوهذا المركب، وهذا الإنحراف الذي تهرب فيه ذواتنا، الكتابة هي السّواد والبياض الذي تتيه فيه كل هويّة، بدءا بهوية الجسد الذي يكتب»[1].

ويبدو "بارت" من خلال ما سلف وكأنه يقطع كل علاقة أو صلة للروائي بالنص الذي أنتجه بل إنه أعلنها صراحة حينما اعتبر لحظة الانتهاء من الكتابة هي لحظة موت المؤلف وولادة القارئ «لكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة، فموت المؤلف هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ»[2].

[1]- رولان بارت: نقد وحقيقة (الأعمال الكاملة 3)، ت: منذر عياشي، مركز الأنماء الحضاري، حلب، ط1، 1994، ص15.

[2]- رولان بارت: هسهسة اللّغة (الأعمال الكاملة 5)، ت: منذر عياشي، مركز الأنماء الحضاري، حلب، دط، 1998، ص38.

لقد حاول "بارت" وغيره من النقاد في المنهج البنيوي خاصة، حاولوا إبعاد المؤلف الروائي عن عمله بل نادوا بموته لحظة فراغه من الكتابة، وهذا الموقف أثار العديد من المواقف المضادة التي رفضت التسليم بما جاء به البنيويون وتحديدا في مسألة وقضية تخفي الروائي وراء قناع هو الراوي، ففي نظر بعض النقاد هذه قضية ورأي غير منطقي بدليل بعض الأعمال الروائية التي تضم مجموعة من الرواة (رواية الأصوات) كل واحد يحمل أفكار وآراء ومواقف يرويها بطريقته وهي حتما تتعارض وتتناقض ولو نسبيا مع آراء بقية الرواة، وبالتالي لا يمكن أن نجعل كل هذه الأصوات المتناقضة في خانة واحدة وننسبها لشخص واحد هو مؤلف العمل.

ب- علاقة الراوي بالقارئ:الرواية كنص مكتوب أنتجه مؤلف أو كاتب، وحتما سيكون هذا النص موجها لمتلقي أي لقارئ وعليه فإن «داخل كل حكي توجد وظيفة كبرى متبادلة قائمة بين مانح ومستفيد»[1]، والوظيفة المتبادلة هنا هي ما يجمع الراوي والمتلقي أو المروي له حيث تحدث عملية التواصل السردي.

لقد أشرنا في ثنايا هذا البحث إلى المكانة الكبيرة التي حظي بها الراوي في الدراسات النقدية ومدى الاهتمام المتزايد بهذا العنصر السردي لدى النقاد والباحثين في ميدان "السرديات"، ويبدو أننا لا نجد نفس القدر من الاهتمام للعنصر المقابل وهو (المتلقي أو المروي له) مع أن عملية التواصل السردي تتم بين طرفين أو عنصرين (الراوي والمروي له) والعلاقة بينهما وثيقة بل إنه لا وجود للأول دون الثاني، فالراوي يكتب حتما لمتلقي.

[1]-Roland Barthes : introduction à l'analyse structural des récits. in communication N°8, col point, Edition. Seuil, paris, 1966 p18.

إن وجود السارد يعني وجود مسرود له وليس شرطا أن يكون المسرود له هو القارئ الفعلي للعمل (النص). فالممثل في الأدوار السينمائية إنما يتقمص شخصية وعلى المشاهد أن يفرق بين شخصية الممثل والدور الذي يلعبه. والمسرود له مثل السارد كلاهما شخصية ورقية من صنع خيال المؤلف ومعنى هذا أن المسرود له يظهر داخل النص الأدبي ولغة هذا النص هي من أوجدته، وهناك صنفان من المسرود له هما «المسرود له داخل حكائي Narrataire inter diégétique والمسرود له خارج حكائي Narrataire extra diégétique»[1].

المسرود له داخل حكائي يقدمه الروائي في شكل «شخصية واضحة لها معالمها وقسماتها المحددة، ولها حضور مؤثر وغير مؤثر مثل غيره من الشخصيات داخل العمل الأدبي، ويأتي عن طريق الاشارات التي يبثها الراوي عنه صراحة، وقد تشير الشخصية إلى نفسها فتتشكل عندئذ العديد من السمات والملامح المحددة والواضحة لهذا النوع من المروي»[2].

القارئ لنص شهد حضور هذا النوع من المسرود له يمكنه أن يعرف الكثير عن هذه الشخصية من حيث المواقف، والمزاج، والايديولوجيا وغيرها من المميزات، أما المسرود له خارج حكائي فهو نوع «لا سمة محددة تميّزه ولا هوية تسردنه داخل النص الروائي، أي أنه شخصية عائمة لا موقع لها يذكر»[3]. وعكس النوع الأول يعتبر هذا النوع الثاني معقدا ويحتاج لقارئ له من التجربة النقدية والزاد

[1]- جيرالد برنس: قاموس السرديات، ت: السيّد إمام، ميرفت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص120.

[2]- محمّد صابر عبيد/ سوسن البياتي: جماليات التشكيل الرّوائي (دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق لنبيل سليمان)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص129.

[3]- المرجع نفسه : ص128.

الكفيل برسم ملامح الشخصية، لأن الراوي في هذا النوع لا يقدم الشخصية بشكل واضح بل يكتفي ببعض العلامات البسيطة التي لا ينتبه إليها القارئ البسيط.

إن النص السردي عموما لا يستغني عن الراوي والمروي له فهما عنصران أساسيان وفاعلان في معرفة صيرورة السرد.

أنواع الراوي في النص السردي: يتميز الخطاب الروائي بهيمنة الطابع السردي الذي يستمد مقوماته من «اشتغال الخطاب على رواية الأحداث بشخوصها ووقائعها وفضاءها المكاني والزماني»[1]. لقد ارتكز السّرد على نمطية شائعة تمثلت في تلك الطريقة الآلية الجاهزة التي يقدمها للقارئ فيبعث في نفسه الاطمئنان والهدوء بعد أن يقدم له كل ما يحتاجه من تفسيرات وتبريرات، أما الكتابات السردية الجديدة فقد ابتعدت عن كل ذلك وعمدت وحرصت على بعث الشك والقلق في نفسية القارئ، وهو أفق كتابة لم يعرفه هذا القارئ من قبل فوجد نفسه أمام نصوص تعُجُّ بالأسئلة وهو مطالبٌ بالقراءة والتأمل والبحث عن المفاتيح التي تمكنه من فك هذه الطلاسم التي جعلت النص أحيانا لغزا محيرا يصعب فهمه إذ أنّ «طبيعة القصّ تخرج عن السّائد والمألوف السّردي إلى اعتناق أفق المخابرة قصد البحث عن نموذج يستوعب وعيّ العصر ووعيّ الذّات في جدلها وتشابكها»[2].

[1]- محمد عمور: الخطاب الروائي عند حنا مينا- المرفأ البعيد نموذجا- رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2000/1999، ص146.

[2]- عبد القادر فيدوح: شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1996، ص77.

ولعلّ من أبرز إنجازات الرّواية الجديدة، هو تخلّصها من سلطة البطل الواحد المهيمن على الأحداث من بدايتها إلى نهايتها، كما أن هذه الرّواية الجديدة سعت لتقديم سردّية متعددة تتميّز بإنفتاحيتها على شخصيات كثيرة، ومن هنا يبرز مفهوم "وجهة النظر" في النّص السّردي حيث يرتبط بوضعية الرّاوي التي تأخذ أشكالا مختلفة ومواقع متغيّرة. والحقيقة أن الرّاوي يلعب دورا حاسما في بناء النّص السّردي بناءا على العلاقات التي تجمعه بالمكوّنات السّردية الأخرى، فهو القناة التي يمر عبرها العالم المرويّ إلى القارئ، ويمكن للرّاوي أن يظهر في الرّواية عبر صور مختلفة هي:

- الراوي الغائب Narrateur homodiégétique
- الرّاوي المشارك Narrateurhétérodiégétique
- الرّاوي الثّنائي Le duo de Narrateur
- الرّاوي المتعدّد Multi-Narrateur

أ-الراوي الغائب (Narrateur homodiégétique)

في هذا النوع من الحكيّ يستخدم الضمير (هو) الذي يعد من أكثر الضمائر توظيفا في الرّواية نظرًا لباسطته وسهولة استيعابه من قبل المتلقي، ويكون حكي الرّاوي الغائب حكيًا أو سرداً موضوعيًّا وتكون زاوية رؤيته من الخلف وعليه نجد الراوي مُلمًّا بكل ما يحدث داخل الرّواية وهو مسيطر على

الشخصيات ومُتحكّمٌ في أسرارها ومصائرها، كما أنّ الرّاوي يستغلُ عادة هذا الضمير ليمرّر ما يشاء من أفكار وآراء ومواقف «دون أن يبدو تدخُلُهُ صارخا ولا مباشرا»[1].

والرّاوي الغائب لا يشيرُ إلى نفسه وهو غير متضمن في الأحداث التي يرويها، كما أنّ الأحداث السّردية تكون في الزّمن الماضي وهو زمن سابق لزمن الكتابة.

ب- الرّاوي المشارك (NarrateurHétérodiégétique)

يعتمد السرد المعاصر كثيرا على هذا النوّع من الرّواة حيث يستقبل المتلقي الأحداث مباشرة من الذّات السّاردة التي عايشتها، فيكون السّرد بضمير المتكلّم (أنا) وفي هذا السياق يقول الدّكتور عبد الملك مرتاض «إنّ ضمير المتكلم يذيبُ النّص السّرديّ في النّاص فيجعل القارئ ينسى المؤلّف وهكذا يستطيع التّوغل إلى أعماق النّفس البشريّة فيعرّيها بصدق ويكشف عن نواياها ويقدّمها للقارئ كما هي لا كما يجب»[2]. ومن هنا يأتي تفاعل القارئ وارتباطُهُ بالعمل السّردي حينما يعتقد أن المؤلف الحقيقيّ قد أصبح هو الشخصية الرئيسيّة التي تقوم عليها أحداث الرّواية، أما ما تعلّق بالرؤية السّردية في هذا النّوع من السّرد فهي رؤية داخلية "الرؤية مع"، والرّاوي فيها معرفته محدودة تجاه الشخصيات التي تشاركه الأحداث فهو لا يقول عنها إلا ما قالته هي عن نفسها وبالتالي فإنّ العلاقة بين الرّاوي المشارك وبقيّة الشخصيات تفصل بينهما مسافة لا يمارس فيها الرّاوي أي نوع من أنواع

[1]- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاف المدق")، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 1991، ص192.

[2]- المرجع نفسه، ص 195.

التسلّط أو التحكّم، كما نلمس في هذا النّوع من الرّواة هيمنة للتداعي والمونولوج الاستذكاري وحضورا للمناجاة الدّاخلية وهذا ما يميّزه بطابع خاص وجمالية متفردة.

ج- الرّاوي الثنائي: (Le Duo de Narrateur)

يلجأ بعض الرّوائيين إلى هذا النوع من الرّواة ليجعل عمله ثريّا من منطلق الاعتماد على قناتين باثتين، فالمتلقي يستقبل ما يروى له من مصدرين بدل مصدر واحد، وحسب بعض النّقاد والباحثين فإن هذا الأمر لا يشكل صداما أو صراعا داخل النص، وصفة التعددية راسخة في النصوص السردية وتوظيف الراوي الثنائي قد يعزز هذه التعددية و «النص السردي مهما كان أحاديا في هيمنة نمط ما من الرؤى، فإن رؤى أخرى لابد أن تتسلل إليه وإن كان هذا التسلل مشروعا من خلال الحوارات المتبادلة بين الشخصيات المختلفة التي تتعارض مع بعض الشخصيات قصد إدانتها وتعرية أفكارها، إن التعددية قائمة في النص بصورة أو بأخرى، إذ لا يكون ثمة نص لا يحتمل التعددية»[1].

وفكرة الراوي الثنائي لا شك أنها تزيح الرّاوي/ البطل الذي يسيطر ويهيمن على الأحداث فيكون الحكّي كما أشرنا من قناتين أو مصدرين حتى وإن افترضنا صراعا بينهما فإننا سنجد ذلك حتما سيعود بالإيجاب على تطور أحداث القص.

د- الرّاوي المتعدد: (Multi Narrateur)

[1]- عبد الله ابرهيم: المتخيّل السّردي، ص134.

تعدد الرواة من السمات الفنية المميزة لعدد معتبر من النصوص الروائية المعاصرة التي تعتمد على مجموعة من الرواة في نقل الأحداث والوقائع، ولعلّ ذلك يجعل القارئ يستقبل الرواية من مصادر مختلفة ومتعددة بدل الاكتفاء براوٍ واحد، وفي هذا النوع من الرواة تبرز الحكاية وتهيمن نظرا لتعدد الرؤى ووجهات النظر، ومع هذا فـ «إنّ تعدد الرواة ليس دوما رديف التنوع والاختلاف، فقد يتعدد الفرع والأصل واحد، وقد تُردُّ كل الأصوات إلى صوت واحدد ووحيد»[1].

ويبدو أن تعدد الرواة في رواية واحدة يشكل عالما روائيا متميزا ومتنوعا من حيث المصادر الحكائية من جهة، وتعدد زوايا النظر إلى الأحداث من جهة أخرى، وسنحاول في تناولنا "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج أن ندرس هذا التعدد في الرواة لأنه يشكل سمة فنية وجمالية في الرواية المعاصرة كما أشرنا سابقا ولعلّ الدكتور "واسيني" إعتمد هذا التعدد في نصّه حتى يضفي عليه هذه اللمسة الجمالية.

تعدد الرّواة وقيمة التراث في "البيت الأندلسي"

تحكي رواية "البيت الأندلسي" عن بيت شُيّد على الطراز الأندلسي القديم، بناه (سيدي أمحمد بن خليل الروخو) في حدود القرن السابع عشر وتُصّور الرواية فترة قاسية في تاريخ الأمّة الاسلامية حيث سقطت الأندلس وطُرد سكانها من المسلمين خاصّة وعوملوا بأبشع الأساليب: تعذيب وتنكيل وقتل وترحيل إجباريٌّ...

[1]- محمد نجيب العمامي: الرّاوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2001، ص205.

والرواية تعرض هذا التاريخ من خلال هذا البيت الرّمز الذي يشكّل إرثا تاريخيا مقاوما لكل عوامل الاندثار رغم تعاقب القرون والفترات التاريخية، ولكن البيت بقي صامدا في وجه محاولات الهدم والمسخ التي طالته ثم جاءت النهاية بحريق مهول أتى على معظم أجزاءه وهنا تتدخل مافيا العقار وعصابات الفساد والتجّار المتسلطين ويُخطِّطُ الجميع لإقامة أبراج سكنية وأسواق على أنقاذ بيت يحوي تاريخا طويلا وتراثا بل وكنزا ثمينا لعلّه يرمز لتاريخ وطن وأمة تمتلك موروثا تاريخيا وثقافيا وفنيا لا مثيل له.

لقد عرض "واسيني الأعرج" تاريخ الجزائر في رواية "البيت الأندلسي" وصوّر لنا حقبا تاريخية تميّزت بالاحتلال، والاستغلال والظلم والاضطهاد وغيرها من الممارسات التي عانى منها الشعب الجزائري، كما يروي لنا "غاليليو" أو أحمد بن خليل سيرته في وطنه الأندلس ثم أثناء ترحيله إلى الضفة الأخرى من البحر حيث وصل إلى الجزائر "عشّ القراصنة".

وقد اعتمد "واسيني" في حَكْيِهِ تقنية تعدد الأصوات فكان الرواة يسردون الأحداث وهم بمثابة شخصيات فاعلة في الرواية ومشاركةٌ في أحداثها ومن أبرز هؤلاء: الشخصية الأساسية والمحورية في الرواية (مراد باسطا) ومجموعة أخرى من الشخصيات تداولت على الحكي كشخصيات (سيد أحمد بن خليل وماسيكا و سيلينا وحفيدها) وكان حضور هذه الشخصيات متباينا فهم كرواة تقاسموا الأدوار لتغطية فترة زمنية قاربت الخمسة قرون.

ويبدو و (مراد باسطا) أكثر الرواة حضورا في أحداث الرواية فهو يروي لنا الجزء الأكبر من مساحة السرد ثم تليه الشخصيات التي ذكرناها آنفا، وبشكل متفاوت. الرواة مجتمعون يروون أحداثا

ومآسي عايشوها وهذا عبر مساحة ورقية بلغت (447 صفحة)، وقد كان كل راوٍ ينطلق من العصر الذي عاش فيه ويسرد حكايات وأحداث ثم يختفي ليظهر راو آخر وهكذا...

تعتمد الرواية على مخطوط قديم كُتب بلغة الخيميادو(aljamiados) وهي لغة إهتدي إليها العرب المورسكيون واستعملوها فيما بينهم بغرض الدفاع عن أنفسهم والمحافظة على وجودهم في ظل التهديدات التي فرضتها محاكم التفتيش. وقد توارثت الأجيال هذا المخطوط وحافظت عليه لأنه يحكي قصّة "البيت الأندلسي" والشخصيات التي توارثته عبر الزمن. ومن خلال الرواية والحكايات التي يسردها الرواة تبدو لنا حكاية (مراد باسطا) هي الحكاية الأساسية وبقية الحكايات مُتضمنةٌ فيها، ففي الرواية «القصة الكبرى الضّامة أصلا، والقصة الصغرى جزءا تابعا لها لدواعي البحث عن التنويع لملأ فراغ العمل الأدبيّ»[1].

تتلخص حكاية (مراد باسطا) في محاولاته لصدّ كل من يحاول تهديم البيت، أما الحكايات الثانوية الأخرى فهي لأفراد عائلته الذين سبقوه زمنيا وعاشوا في البيت وسجلوا معاناتهم وما تعرضوا له من ظلم في المخطوطة، فمراد ينتمي إلى السّلالة المورسكية التي عانت كثيرا منذ أن بدأت عمليات التهجير القسري من أرض الأندلس.

إن ما يسعى إليه مراد باسطا هو المحافظة على إرث أجداده والوقوف في وجه قوة وسلطة مافيا العقّار، ومنعها من تنفيذ مخطط تدمير البيت الذي يعد كما قلنا إرثا تاريخيا ويحمل دلالات عميقة في نفوس المورسكيين من أهل الأندلس الذين تعاقبوا على هذا البيت.

[1]- سلمان كاصد: عالم النّص (دراسة بنيوية في الأساليب السّردية، فؤاد التكرلي نموذجا)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2003، ص208.

من خلال سرد الأحداث يعمدُ الراوي إلى توقيف سرد حدث في الحكايات الثانوية التي أشرنا لها ليعودلحكاية باسطا وهي الحكاية الأساسية ثم يوقف سرد أحداث هذه الأخيرةليعود مرة أخرى للحكايةالثانوية وهكذا بشكل متناوب ومستمر. وكأن الراوي يريد أن يقول لنا ما أشبه اليوم بالأمس، فالأحداث في الزمن الماضي وكأنها تتكرر في الحاضر، وما يحدث اليوم من مآسي وظلم واستبداد كان قد حدث بالأمس لأجدادنا فحتى وإن اختلفت الأزمنة ولكن المصير واحد.

تبدأ أحداث الرواية مع شخصية "ماسيكا" وهي إحدى الرواة في النص وهي تقدم نفسها من البداية قائلة: «أنا ماسيكا، وإن شئتم سيكا بنت السبنيولية، كما سمّاني أصدقائي في المدرسة، لا لأن أمّي إسبانية، فهي مثلي نبتة هذه الأرض البحرية ولكن لأن أصولنا مورسكية مثل الآلاف من سكان الجزائر»[1]

تظهر شخصية "ماسيكا" منذ البداية معلنة عن أصولها الأندلسية وهذا ما سيحفزها للدفاع عن "البيت الأندلسي" والارتباط به. كما تشير "ماسيكا" إلى حضورها في الرواية كراوية فتقول: «القصة معقدة جدا سأحاول أن أفكّكها، لتصبح مستساغة ومقبولة»[2]. من خلال هذا المقطع تقدم "ماسيكا" نفسها على أنها ساردة للأحداث، حيث تبدو ملمّة ومدركة لما حدث لأن زمن السرد ينطلق من نهاية الأحداث التي وقعت ماضيا.

لقد ارتبطت "ماسيكا" بعلاقة قوية مع "البيت الأندلسي" وما زاد في عمق هذه العلاقة تَعرّفُها واتصالها بمالك البيت (مراد باسطا) حيث تذكر لنا "ماسيكا" لحظة اللقاء والتعارف«كل

[1]- واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، (Mémorium)، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2010، ص07.
[2]- الرواية: ص9.

شيء بدأ من تلك اللحظة الغامضة التي خرجتُ فيها من الصفّ الطّلابيّ ورجعت ركضاً صوبه بعد أن كان عمّي مراد باسطا قد شرح لنا قصة "البيت الأندلسي" وأظهر لنا المخطوطة ذات الرائحة الغريبة التي ظلت عالقة بأنفي لأنّي شممت فيها رائحة أمّي»[1]. أتاح هذا اللقاء لماسيكا التعّرف على المخطوطة التي انجذبت نحوها لأنها شمّت فيها رائحة أمّها وهذه دلالة رمزية تظهرتواصل الإنسان مع جذوره وأصوله والتّشبث بهما ولو بشكل معنوي كما أن العلاقة مع (مراد باسطا) زرعت في ماسيكا رغبة جامحة في إدراك أصولها وهويتها، ولهذا قرّرت الوقوف إلى جانب باسطا والنّضال معه للمحافظة على "البيت الأندلسيّ". وتواصل "ماسيكا" حديثها واستعراض علاقتها بشخصية (مراد باسطا): «أسألُهُ: – هل أنت مرتاح؟

لا يجيب فأدرك بحواسي المهيّأة لسماعه. أنه يسمعني جيّدا وممتلئاً بما في قلبه. أفتح المسجّل الرقميّ. وأترك صوته يختلط بصوت البحر وحكايته بتمزّق الأمواج الممتلئة بالمبهم والأسئلة المعلّقة. يستمر ساعات طويلة وهو يستعيد خمسة قرون أفلت مثل النجمة المحروقة. وكأن أمكنتها وناسها وأوجاعها يركضون أمامه في مشهد تراجيدي جميل»[2].

تبدو "ماسيكا" وكأنها تجري وراء حقيقة ما فهي تبحث وتجمع المعلومات من خلال "التسجيل الرقميّ" ومصدر هذه المعلومات (مراد باسطا) وهنا قد يلتبس الأمر على المتلقي حينما يتابع عرض الراوي للوقائع وكيفية ترتيبها وتفسيرها فيقع في حيرة هل الأحداث المروية تاريخية وقعت أم أنّ خيال الراوي نسجها؟

[1]- الرواية : ص7-8.

[2]- المرجع نفسه : ص7.

إن ملازمة ماسيكا لمراد باسطا جعل العلاقة بينهما تتعمق أكثر فأكثر من منطلق إدراك ماسيكا أن باسطا يمتلك من المعلومات والحقائق ما يجعلها تتعرّف أكثرعلى تاريخها وأصولها «من تلك اللحظة شعرت بأن مصيري أصبح ملازما لمصيره، كنت صغيرة ولم أعرف كيف غادرت طفولتي بسرعة، لم أر حياتي خارج وجوده، وكان الناس عندما يروننا نمشي على حافة البحر، ليس بعيدا عن خليج الغرباء، يتغامزون فيما بينهم، كنت أشعر بسعادة غريبة لأن يُربط مصيري بحياة هذا الرجل الطيب»[1].

ونظرا لقوة العلاقة بين ماسيكا وباسطا نجدها في المقطع السابق تربط مصيرها بمصيره فهو مصدر المعلومة والشخص الوحيد الذي بإمكانه أن يشفي غليلها ويجيب على انشغالاتها، ولهذا نجد ماسيكا بعد وفاة مراد باسطا وضياع المخطوطة الأندلسية من خزائن المتحف الوطني وبشكل محيّر نجدها متلهفة وحريصة على امتلاك ومعرفة حقيقة ما حدث بشأن المخطوطة «جعلت من قضية ضياع المخطوطة هدفي الأساسيّ عندما التحقت بوزارة الخارجية في قسم الترجمة الفورية، زاد انشغالي بالمخطوطة أكثر في كل زيارة أستغل الأيام المعطاة لي بعد عملي، فأبحث عن كلّ ما يدلّني عليها، لم أتعب في يوم من الأيام، ولم أيأس أبدا، أعتقد أنّه من تلك اللّحظة تولّدت لدي فكرة جمع وحماية أحزان مراد باسطا من التلّف»[2].

لقد شغلت المخطوطة الأندلسية ماسيكا وامتلكت كلّ مشاعرها فأصبحت قضيتها الأساسية التي تدفعها إلى بذل قصارى جهدها وتخصيص جلّ وقتها للوصول إليها «عندما ذهبت إلى إسبانيا

[1]- الرواية : ص8.

[2]- المرجع نفسه: ص 16.

بحثت في وثائق "الإسكوريال" ومكتبة طوليدو القديمة عمّا ذكره غاليلو عن حياته وعن تهجير المورسكيين والمرانيين، وحاولت أن أرمّم الحكايات وأقوّم المزالق التي لم تكن كثيرة»[1].

جاءت هذه الرحلات والزيارات للمكتبات والمتاحف في سياق البحث عن الحقيقة وماسيكا في الرواية تلعب دورا أساسيا لكونها تنظم العملية السردية، فهي من رمّمت المخطوطة ورتبت معلوماتها وها هي تنتقل هنا وهناك توضيحا وتفسيرا لما غمُض، ويبدو أنها تمكنت من الوصول لبعض المعلومات المتعلّقة مثلا بعائلة مراد باسطا، كما أنها توصلت لمعرفة علاقة سيد أحمد بن خليل (غاليلو) بالكاتب الاسباني الشهير "ميغيل سيرفانتس"، فغاليلو ما هو إلا راوية "دون كيشوت" الرّواية الشهيرة لسرفانتس، مع العلم أن غاليلو هو نفسه الجدّ الأوّل لمراد باسطا.

تبدو "سيكا" أو "ماسيكا" من خلال نشاطها وبحثها وكأنّها تبحث عن هويتها الضائعة وهي تنظر لباسطا وكأنه يمتلك شيئا من هذه الهوية، كما أنّ ماسيكا تمثّل صوتا للعديد من الحائرين والمنشغلين بالبحث عن أصولهم وجذورهم التاريخية وهذه معضلة يُعاني منها الكثيرون، ولهذا نجد الرّاويةماسيكا بعد أن جمعت الحلقات المفقودة في قصة مراد باسطا وتاريخ عائلته، تصرّح «هذا الكتاب بلحمه ودمه وأنينه، لم أضف إليه شيئا إلا بما يُساعُد على استقامة الحقيقة...هذا الكتاب هو حقيقة غاليلو ومأساته، وحقيقة مراد باسطا وخيباته وحقيقتي أيضا وخوفي، أنا التي تبدو غير

[1]- الرواية : ص 17.

معنيّة بما يدور حولها، وحقيقة من سيقرؤه وأسئلته، بعد أن ظلّ مخزونا ومهرّبا ومسروقا ومُبعثرا أيضا أضعُهُ اليوم بين عشاق الأبجدية الحيّة المليئة بأنين الذين مضوا...»[1].

لقد لعبت شخصية "ماسيكا" دور السّاردةوالوسيط الذي يقف بين المتلقي والأصوات السّاردة، فقد كانت تنظّم الخطاب وتُؤطّرُهُ، ولأنّها اهتمت بالمخطوطة وجمعها والحفاظ عليها بدت لنا ماسيكا وكأنّها تعمل على تحقيق وتخريج نص تراثي، كما أن "ماسيكا" هي أوّل ساردة بدأت واستهلت عملية الحكي من خلال العنوان الافتتاحي الأوّل للرّواية "استخبار ماسيكا". وفي ذلك إشارة إلى الموسيقى الأندلسية والمجال الفنّي الذي برع فيها الأندلسيّون كثيرا وكانت لهم فيه بصمات فنية وموسيقية غاية في الرّوعة لا تزال إلى يومنا تطرب الآذان وحتى إسم "سيكا" هو إسم لمقام موسيقي وبالتالي نستنتج أهمية شخصية "ماسيكا" التي حاول الرّوائي أن يثبت حضورها داخل النّص ويوهم القارئ أنها هي السّبب في وجوده . بعدما استهلّت "ماسيكا" أحداث الرّواية كساردةوكنعصرتمهيدي مؤطّر للنص ها هي تنسحب وتترك المجال للشخصية المركزية في الحكاية (مراد باسطا) الذي سيأخذ على عاتقه رواية أجزاء كبيرة من النّص قاربت نصف المساحة الاجمالية للمتن الروائي.

يسرد (مراد باسطا) أحداث الرّواية كراوٍ بضمير المتكلّم (أنا) وهو ضمير يتميّز «بقدرته المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية، بين السارد والشخصية والزمن جميعا»[2]. ولعلّ ذلك ما

[1]- الرواية: ص 24.

[2]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية، ص159.

يؤّكد الحضور المتميّز والطّاغي لهذه الشخصية وهو عنصر مؤثر وفاعل في أحداث الرّواية. ولأنّ مراد باسطا سليل العائلة الموريسكية فهو يحاول الحفاظ على إرث أجداده المتمثّل في "البيت الأندلسي".

إنّ وضع (مراد باسطا) كشخصية أساسية سابقا ثم كراوٍ لاحقا سمح له أن يفهم جيّدا الأحداث وأن يستعرضها مع الوقوف عند أهم المحطّات التي أفرزت حاضره الصّعب والمتأزم، حيث خسر (باسطا) معركته مع السّلطات وفشل في التصدّي لمحاولات هدم "البيت الأندلسي"وبالتالي وجد نفسه يعيش حسرة ووضعا نفسيا صعبا، ومع هذا ها هو (باسطا) يقرّر إنجاز مشروع جديد متمثلا في الكتابة وتوثيق كل الأحداث التي عايشها وهو بذلك يسلك طريق أجداده وأسلافه الذين دوّنوا في المخطوطة آثارهم وكان دافعهم لذلك الحفاظ على الذاكرة والتواصل مع الأجيال المتعاقبة ولعلّ هذا ما يفسّر تلهّف الرّاوي لإكمال شهادته حول عصره والأحداث التي مرّ بها وهذا قبل فوات الأوان «أحتاج اليوم وأنا أملأ الفجوات البيضاء التي بدأ يأكلها نداء القلب والرجع البعيد وداء الخرف، إلى أن أدوّن شهوتي المتّقدة، وأكتبها قبل فوات الأوان، تماما مثلما فعل أجدادي الأوائل»[1].

بعد المعارك الشّرسة التي خاضها مراد باسطا ضد قوى النّهب والاستغلال والفساد وبعد خسارته لتلك المعارك ها هو يصارع الزمن من أجل تدوين الماضي واستمرار الذاكرة للأجيال وسلاحه في ذلك الكتابة التي يحقق بها أهدافه بعدما فقد الكثير « فقدت كل شيء، ولم يبق لي إلا الكلام والأحرف الهاربة من سلطان التدوين ونعمة سيكا صوتي الأعمق والخفي، الذي يملأ القلب كلما

[1]- الرواية: ص30.

أظلمت الدنيا، معلنة عن عواصفها الدفينة، سأتسلّح باليقين الهشّ، وأتشبّث ببقايا العمر، وأقول: بيتنا الهارب البيت الأندلسي»[1].

في نظر "باسطا" "سيكا" هي صوته الأعمق والخفي، لأنها في الحقيقة رمز للأجيال الجديدة التي من حقّها التي تعرف كل التفاصيل عن هويتها وتاريخها ومن ثمّة فهي حرة في رسم معالم مستقبلها.

تتأسس الرواية على ذاكرة الرواة واسترجاعهم للماضي، لذا نجد الذات الساردة تحاول استدعاء ماضيها وعرضه على الحاضر فيكتشف المتلقي الأحداث المفزعة فيجمع الحقائق ويقف عندها ليعرف مدى قسوة حاضره الذي قد لا يختلف كثيرا عن الماضي، ومن ذلك ما يورده الراوي متحدثا عن جماعة سمّاها بحلقة الضّباع أو ورثة الدم الذين يترددون على المنطقة ويجمعون الأخبار والمعلومات المتعلقة بالبيت الأندلسي من الجيران « عندما انسحبوا خلّفوا من وراءهم رائحة غريبة، ثقيلة جدا على الأنف، بدأت أتفقد الروائح وأفكّكها، بحاستي الشمّية الحادة، كلاب؟ قطط؟ خنازير؟»[2].

بما أن السارد مقهور من هذه الفئات المستبدة بمالها وسلطانها فهو يعمد إلى تصويرها في أبشع الصّور، حيث ينزع عنها صفاتها الانسانية ويقدمها كنماذج من البشر بلغت أقصى درجات التعفن وسوء الأخلاق والجرى وراء شهواتها الحيوانية، وهذا الأسلوب التهكّمي والنقدي اللاذع لدوائر صنع القرار والشخصيات النافذة في السلطة هو أسلوب يحاكي فيه الروائي "واسيني الأعرج" روائيي أمريكا اللاتينية وخاصة الروائي القواتيمالي (أستورياسAstaurias) الذي يقدم شخصية رئيس البلاد

[1]-الرواية : ص34.

[2]- المرجع نفسه: ص127.

(إستراداistrada)بكثير من التهكم والنقد حيث «يبدو مثيرا للاشمئزاز والسخرية»[1]. وهذا حال الطامعين والسّاعين وراء "البيت الأندلسي" الذين يفرضون قانون الغاب ويدوسون على كل القوانين والأعراف في سبيل تحقيق رغباتهم. كما يعود بنا الراوي إلى أهم المحطات التاريخية التي عايشها في ماضيه وهي "الحرب الأهلية الإسبانية" حيث شارك الراوي في هذه الحرب الضروس بين قوات الدكتاتور "فرنكو" من جهة والمعارضين الجمهوريين من جهة أخرى، لقد كانت مشاركة الراوي في هذه الحرب من منطلق الدفاع عن مدينة الأسلاف (غرناطة) حيث يذكر لنا قائلا: «كانت مقاومتنا عنيدة، وكان الموت حقيقة، شعرت في لحظة من اللحظات أنّي لم أكن أدافع عن مدينة إسبانية ولكن عن مدينة كلما عبرت شارعا من شوارعها أحسست بجدي فيها يملأ شوراعها الحيّة بركضه بين مكتبته ومحل الذهب الذي يملكه أخوالُهُ»[2].

إن مراد باسطا يرتبط في هذا المقطع بالمكان (مدينة غرناطة) إرتباطا وثيقا وكأن أمراً ما يشدّه ويحي في داخله حنينا، حيث يشعر ويتخيّل جدّه "سيد أحمد بن خليل" متنقلا بين أحياء غرناطة.

من خلال القراءة المتأنية للرواية والوقوف على طريقة تقديم الراوي لشخصياتها يمكننا أن نلاحظ ما أشرنا إليه سابقا وهو الأسلوب التهكميّ الذي اعتمده الراوي في نقد الشخصيات التي كانت تعارضه في مواقفه وقيمه ومبادئه والنظر إليها كفئات استغلالية تفعل أي شيء وكل شيء في سبيل تحقيق مآربها، ومن هذه النماذج التي يذكرها الراوي بكثير من التشويه والسخرية، شخصية نافذة في الحكم إستولت على بيته الأندلسي بقوة: « رأيت وجوه المترشحين للمجلس الوطني الشعبي

[1]- حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية، مجلة القصة، العدد 104، 2001، ص53.

[2]- الرواية، ص324.

قد حالت قليلا على الحيطان المتآكلة ولم تمحُها سنوات الخوف التي مضت، بعضها يتشبث بالحيطان كالعقارب وبعضها الآخر ملتصق في شكل قصاصات صغيرة، بأعمدة النّور التي لفّ حولها بشكل ثعباني، رأيت وجه موح الكارتيل، أو الحاج كما يسميه الأقارب وقد محا المصوّر عن ملامحه علامات الجذري الذي انقلب من مدافع عن الحلّ الاسلاميّ وحرية التجارة إلى مقيم في ميناء العاصمة، ينتظر وصول دفعات الحديد المدور والاسمنت التركي، والرخام الاسباني التركي، والرخام الاسباني، ليهمن بعدها على السوق الوطنية»[1].

يقدم السارد شخصية "موح الكارتيل" في صورة ساخرة وبكثير من الاستغراب والتعجب لهذا الواقع الذي تتغير فيه الأحوال من النقيض إلى النقيض في ظرف وجيز، فهذه الشخصية هي نموذج للمستلقين والطفيليين الذين استغلوا الظروف العامة للبلاد وراحوا يخططون لجمع الأموال وتكديس الثروات وبكل الطرق وهذا في سبيل تحقيق الهدف الأسمى وهو السيطرة والهيمنة والنفوذ.

وما ذكره الراوي عن شخصية "موح الكارتيل" ينطبق على شخصية أخرى معارضة للراوي الحاج إبراهيم فيقول عنه: «منذ أن عاد من الحجّة الأخيرة تغيرت طباعه كثيرا، أصبح هو كذلك يتفاداني قيل لي بأنّه يحضّر للحملة الانتخابية القادمة لصالح أحد بارونات الحزب، أول شيء قام به هو أنّه انتمى إلى حزب الجبهة، قالوا له: دابتك الوحيدة للوصول إلى برّ الأمان بقرة الجميع يحرثون

[1]- الرواية: ص38.

بها، ثم يشربون حليبها حتى يدمونها، وعندما ينشق ضرعها لن يترددوا في ذبحها وتقاسم لحمها أيضا»[1].

كان الحاج إبراهيم على صلة طيبة بالراوي ولكنّه تغيّر فجأة وهذا بحكم المصالح وعملية التموقع لتحقيق الأهداف. لقد استاء الراوي وتذمّر من هذا الواقع المتعفّن والمستوى الفكري والثقافي المتدنّي لمعظم أفراد الطبقة السياسية الذين لا يفقهون شيئا والأخطر من هذا أنّ عصابات النفوذ والاستغلال تعمل على تكريس هذه الرّداءة وتقف متخفية وراء هذه الطبقة السياسية الجاهلة والمتعفنّة حتى لا يُكشف أمرها. ويظهر هذا الاستياء من الراوي في بعض مقاطع الرواية حين يقول مثلا: «من وراء لافتات الدّعاية، كنت من حين لآخر ألمح وجوه المترشحين للمجلس الوطني الشعبي الذين لا يوجد فيهم وجه بشوش، كلهم كانوا مكشّرين وكأنهم يحملون الدّنيا على قرونهم، تنزلق من على ملامح الكثير منهم علامات الغباوة»[2].

وعبر صفحات الرواية يمكننا أن نقرأ العديد من التعليقات والأحكام التي يصدرها الراوي في حق أولئك الذين لا يوافقونه في مواقفه وآراءه فيصنفهم في خانة المغضوب عليهم يصفهم بأبشع الأوصاف ولعلّ ذلك ينمّ عن معرفة جيّدة بهذه الفئة والتي عاش معها الرّاوي فتركت فيه هذا الانطباع السلبي نتيجة أفعالها وسلوكاتها المشينة.

ومقابل تشويهه لصورة معارضيه، يقدِمُ الراوي على تقديم الشخصيات التي توافقه في توجهاته تقديما إيجابيا، فكل ما هو نبيل ورفيع من أخلاق وسلوكات يتحقق في هذه الفئة التي وقفت إلى

[1]- الرواية : 108.

2 ـالمرجع نفسه : ص118.

جانب (الرّاوي/ الشخصية) "مراد باسطا" وحاولت أن تساعده في التصدي للانتهازيين وإفشال مشروع تهديم "البيت الأندلسي" ويبدو أن شخصية سيكا هي الأبرز في هذا السياق ولهذا يقول عنها الراوي: «من بين الوجود النّسائية التي مرّت عليّ وتركت ملمسا دفينا على حياتي، ظلّ وجه حبيبتي "سيكا" هو الأبقى والأنقى، ربما لأنها كانت صبيّة وقبل أن أفتح عيني عليها كبرت بسرعة؟ ربما لأنها كانت جميلة عندما اكتشفت ملامحها الناضجة لأول مرّة؟ ربما لأنّ بها بعضا من تفاصيل وجهً "حنا سلطانة"»[1].

إهتم السارد كثيرا بشخصية "سيكا" لأنّها أولت اهتماما كبيرا لقضية "البيت الأندلسي" وهي في الرواية امتدادا لـ"مراد باسطا" لكونها تبحث عن هويتها الضائعة وباسطا بالنسبة لها هو ذلك التاريخ الذي تجهله ولهذا السبب بذلت جهدا خارقا في المحافظة على المخطوطة كيف لا وهي التي أنقذتها في مناسبتين من الحرق والضياع.

وتبدو أهمية ومكانة "سيكا" في الرواية من خلال المقاطع المتعددة التي ذكرت فيها مع كثير من الحب والاطراء.

وبالإضافة إلى شخصية "سيكا" التي ساندت "مراد باسطا" ووقفت إلى جانبه نجد الراوي، يذكر لنا شخصية أخرى كان لها ارتباطا قويا بـ "باسطا" إنّه حفيده "سليم" «سليم ارتبط بالبيت بشكل غريب، الوحيد من الأحفاد الذي ورث هذا الحسّ وكأن الزمن توقف عنده»[2].

[1]- الرواية : ص447.

[2]-المرجع نفسه : ص42.

يبدو الراوي/ الشخصية (باسطا) معتزاً بحفيده سليم لكونه يشعر بقيمة هذا البيت وما يمثله كإرث تاريخيّ وهذا عكس بقية الأحفاد الذين لم يقاوموا إغراءات أصحاب النفوذ والمال وتنازلوا عن نصيبهم في البيت، ولكنّ سليم رفض تلك المساومات وفضّل الوقوف إلى جانب جده "باسطا" «الوحيد الذي يملك فضول كشف النقاب عن سيرة العائلة، بل منشغل بالحفاظ على البيت الأندلسي حتى ولو استلمته الدولة وحولته إلى دار للموسيقى أو الفنون، المهم أن يظل واقفا، فأنا مطمئن جدا لأفكاره إلا فكرة منحه المخطوطة للمتحف الوطني، في هذه بالذات، كنت أكثر حذرا منه. أنا أدركُ أن الذين يبيعون الرمل والحديد والآثار، لن يضيرهم أن يبيعوا مخطوطة عمرها حوالي خمسة قرون، وربما بثمن بخس»[1].

فسليم من منطلق تكوينه الجامعي هو شاب مثقف، ثم أنّه تخصّص في "علم الآثار" وهذا ما زاده وعيا بقيمة "البيت الأندلسي" حيث لم يتوانى في الوقوف إلى جانب جدّه "باسطا" وحماية تركة وميراث الأجداد ولا يتفق سليم مع جده في جزئية الاحتفاظ بالمخطوطة فهو بحكم تكوينه الجامعي يدرك أن هذه المقتنيات مكانها في المتحف ضمانا لاستمرارها من جهة وعملا على اطلاع الناس عليها من جهة ثانية، ولكن "باسطا" لا يتفق معه لأنه يرى أن طريقة التعامل مع هذه الآثار من قبل الجهات المختصة لا ترقى إلى المستوى وفيها الكثير من اللامبالاة وعدم الاكتراث.

ومثلما ينتقد الراوي الشخصيات التي تعارضه ويسخر منها كما رأينا فإنه مع الشخصيات التي توافقه في توجهاته يُبدي قدرا كبيرا من الاعتزاز والارتباط بها، بل إنه يُشبّهها بأجداده وفي ذلك

[1]- الرواية : ص219.

تقدير للماضي وما يمثله من أمجاد وانتصارات وهذا على العكس من الحاضر الذي تشوبُهُ انكسارات وأزمات وأوضاع مخزية.

ويواصل الراوي تقديم الشخصيات الايجابية التي تحمل قيماً ومبادئ راسخة لا تتزعزعُ مهما تعرضت للضغوطات أو المساومات أو حتى التهديدات، وهذا ينطبق في الرواية على شخصية الصحافي "يونس النّمس" الذي يتحلى بشجاعة لا نظير لها وقد تحدى بمقالاته جماعة الانتهازيين والمستبدين الذين يخططون لتنفيذ مشاريعهم المشبوهة دائما ومن ذلك الاستيلاء على "البيت الأندلسي" ومن ثمّة إقامة مشروع الأبراج على أنقاضه، يقول الراوي عن يوسف:«كان يوسف منشغلا بالبيت الأندلسيّ حتى أصبح قضيّته الأساسية، آخر شيء كتبه ووضع له عنوانا مثيرا واستفزازيا: "تاريخ في الزّبالة، وعصابة تتقاتل على البيت الأندلسي"، كان يعرف جيّدا بأنّه يضع يدهُ في سلّة مليئة بالعقارب، كشف تاريخ البيت، هو كشف لكلّ الانهيار الذي أحاط بالمدينة والبلد والبشر، والتاريخ، والحجارة التي تخبئ تحتها أسرارا لا أحد يريد الكشف عنها كلما تعلق الأمر بالتاريخ في هذه البلاد، مال الناس إما نحو الكذب أو الكتمان، لا يوجد شيء ثالث»[1].

يعبّر الرّاوي ها هنا عن مدى تقديره وإعجابه بشخصية "يوسف النّمس" فهو يتعاطف معه لأنّه أصبح مطلوبا من الأجهزة العليا في البلاد ،بسبب مواقفه المتضامنة مع باسطا في صراعه من أجل الحفاظ على بيته ،كما أنّ هذا الصّحافي تعرّض لمحاولتي إغتيال وقد نجا منهما بأعجوبة، ومثل هذه الأحكام والانطباعات تجاه الشخصيات الموافقة للراوي نجد الكثيرمنها في الرواية، وأحيانا قد

[1]- الرواية، ص223.

تتعدى حدود الوظيفة السردية للراوي لكونه يسترسل في إطلاق الأحكام والاكثار من التعليقات وفق توجهاته وآراءه، ويبدو الراوي من خلال كل ذلك حريصا وساعيا لتشويه صورة المعارضين وبالتالي دفع القارئ إلى اتخاذ نفس المواقف.

وبشكل عام نجد في الرواية راويان يتحكمّان في عملية السّرد ويسيطران عليها وقد تفوقا على بقية الرّواة من حيث الحضور في النص .السارد الأول "مراد باسطا" أما السارد الثاني فيبدو وكأنه نصّ موازي من خلال ما جاء في المخطوطة وهو "سيد أحمد بن خليل"، ومع أن كلّ سارد عاش في زمن بعيد ومختلف عن الآخر إلا أنّنا «نسمعهما صوتان متآلفان متكاملان يروي كل واحد منهما حكاية عذابه، فيعمّق الآخر هذا العذاب، وقد ينسى القارئ أحيانا أو ربّما لا يكترث بمن يروي (الآن)، لأنه لا يجد فارقا أساسيا بين تجربتهما صوت الأول هو إلحاح على الثاني وتأكيد له، أو ربما صداه يتضافر «الموقعان» لتعزيز الاحساس بالقهر والظلم ومصادرة الحرّيات»[1].

نكتشف حكاية السّارد "سيد أحمد بن خليل"عن طريق السرد بضمير المتكلم (أنا) وهي حكاية خاصّة فيها محطات عديدة وأحداث متنوعة تغوص بالقارئ في أعماق القرون الماضية فالسارد يستعرض مواقف من حياته وهو متقدّم في السن ويحسّ بمدى وهنه وعجزه: «الآن وقد أصبح الموت على العتبة أستطيع أن أقول أنّ لهذه الدار، دار لالة سلطانة بلاثيوس الموجودة في القصبة السّفلى

[1]- صالح ابراهيم: الفضاء ولغة السرد (في روايات عبد الرحمان منيف)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003، ص128.

ليس بعيدا عن سوق الزواوش، قصة غريبة وكبيرة تعيدني إلى زمن كم اشتهيت أن أنساه ولا أورّثهُ لأحد، لكن في هذا البيت بعض دمي وصراخي وسعادتي وشهواتي وانخطافات النّشوى...»[1].

في المقطع السابق نلمس نبرة صوت حزين يحاول الرّاوي أن يسمعه ويوصله للقارئ انطلاقا من المحور الرئيسي في المتن الروائي وهو "البيت الأندلسي" فالسّارد "سيد أحمد بن خليل" ينقل تفاصيل حكايته المأساوية والحكي عنده بمثابة المتنفّس الذي يُشعرهُ بالحياة ولعلّ هذا ما نجده في قصة "مراد باسطا" الذي يعاني هو الآخر ويعيش ظروفا صعبا وقاهرة لا يخفّف من قساوتها إلاّ الحكي، ومن ذلك في الرواية: «لاشيء يكسرُ عزلتي في هذا الليل إلا البحر الذي ينتابني موجُهُ السّخي محمّلاً بأحاسيس غامضة تأتي من بعيد،من بعيد،حيث لا شيئ إلا الصّراخ والخيبة القاتلة، ومنفى لا دواء له إلا الحكي»[2].

ففي لحظة ودون أن يشعر وجد "سيد أحمد بن خليل"نفسه مهجّرا من بلده رفقة بقية المورسكيين في اتجاه أرض لا يعرفون عنها شيئا هي أرض الجزائر، وهكذا غابت الأرض الأم (بلاد الأندلس) ولم يعد في استطاعة ابن خليل أن يعود إليها وهل هناك فاجعة أكثر ألما من أن يفارق الانسان وطنه مطرودا دون رجعة.

ثمّ ينقل لنا السارد بعض التفاصيل عن عملية تعذيبه بعد محاكمته من قبل محاكم التفتيش المسيحية التي سيطرت على غرناطة بعد سقوط الخلافة الاسلامية فيها فيقول: «دخلوا بي عميقا نحو

[1]- الرواية، ص64.

[2]- المرجع نفسه : ص65.

غرف التعذيب وتمزيق الأجسام البشرية رأيت فيها ما يستفز خوفي وصبري، ويدعو إلى القشعريرة والتقزز»[1].

تتكرر هذه المشاهد المرعبة عبر مقاطع عديدة من الرواية، فالسارد من حين إلى آخر كان ينقل لنا معاناة أهل الأندلس وخاصة بعد سقوط "غرناطة" في أيدي المسيحيين حيث عُومل المسلمون بصور بشعة، فعذّبوا وهجروا، وقتلوا، وسلبت منهم ممتلكاتهم، ولعلّ هذا ما تذكره بعض كتب التاريخ المنصفة التي بحث مؤلفوها في تاريخ الأندلس ووقفوا على النهاية المأساوية لأرض شهدت حضارة إنسانية وتعايشًا سلميا قلّ نظيره في التاريخ.وفي هذا السّياق يمكن أن نسجل اهتمام السّارد بالوقائع التاريخية حيث كان ينهل منها ثم يعيد تشكيلها حسب ما تقتضيه حاجة الحكيّ ولكن بوعي ودقة نظر، بل ونقد لبعض الأحداث، فالسارد لم يكن يُسلّم بكل الروايات التاريخية فينقلها كما ذكرت بل كان كثيرا ما يعاكسها ويُبدي رأيه فيها محاولا كشف المستور ونقل بعض الحقائق التي كثيرا ما تتجاوزها الروايات الرسمية، ومن ذلك ما جاء على لسان الراوي "سيد أحمد بن خليل": «ثمانية قرون ونيف، وكأن شيئا لم يكن، كل شيء عاد إلى طبيعته، الأولى كما كان أو كما يجب أن يكون وكأنك يا طارق بن زياد ما صرخت وما فتحت ! وكأنّك يا موسى بن نصير ما عزلت وما تولّيت !وكأنّك يا عبد الرحمن الدّاخل ما رفعت سيفك وما دخلت !وكأنّك يا عبد الرحمن

[1]- الرواية :ص 69.

النّاصر ما ناورت وكأنّك يا محمد الصّغير ما بعت وما اشتريت ! لتنفذ من خرم الإبرة كأي خائن صغير، كأنّكم لم تكونوا وكأنّي لم أكن»[1].

يبدو السّارد وكأنّه يحاكم التاريخ فيذكر لنا أسماء القادة والأبطال من الفاتحين لبلاد الأندلس مشيرا لشجاعتهم وقوتهم في إقامة حاضرة للحكم الاسلامي كانت مصدر فخر واعتزاز ولكن كل ذلك للأسف انتهى نهاية حزينة مخزية حينما سقطت المدن الأندلسية الواحدة تلو الأخرى في أيدي المسيحيين فكان الجيل الأخير من الموريسكيين خاصة هو الذي تحمل مرارة الطّرد وقساوة التعذيب. والسارد يحاول من خلال هذه الفكرة إظهار السّلبي والوجه الخفيّ الذي كثيرا ما نتغاضى عنه حينما نتحدث عن الأندلس كفترة زاهية في التاريخ الاسلامي ولا نركّز كثيرا عمّا اقترفته محاكم التفتيش والجرائم الشنيعة التي نفّذتها في مسلمي الأندلس.

ويواصل الرّاوي الحديث عن تلك المآسي والأحزان فيقول: «نظرت إلى مرآة البحر صرخت: ها أنت وحدك من جديد يا ابن أمي وأبي يا سيد أحمد بن خليل، من أذنب في حقّك؟ من أحرق نفسك وقلبك؟ من حرّك مواجعك؟ من أباد جسدك وأيقظ أنينك؟ محاكم التفتيش أم ذويك؟ ترومیكادا أم طارق بن زياد، أم موسى بن نصير الممحون بالحكم؟»[2].

هذه المواقف والآراء من السّارد تجاه الأحداث التاريخية تظهر مدى استياءه وتحسّره مما كان فهذه الأحداث وغيرها عبر التاريخ هي التي أفرزت هذا الواقع المرير والأوضاع المتردّية وخاصة عند

[1]- الرواية، ص89.

[2]- المرجع نفسه : ص65.

العرب والمسلمين لأنهم أكثر الشعوب والأمم تأثرا بما يحدث دائما وهم من يدفع عادة ثمن حماقات الآخرين.

ومع سرد الأحداث التاريخية القاسية والتعليق عليها بمرارة كان السّارد يتحول إلى ماضيه الجميل فينقل لنا صور جميلة عن مدينته "غرناطة" حينما يستحضر بذاكرته بعض المواقف بكثير من الحنين والشوق فيقول: «ينتابني حزن غريب، يعبُرُ كضباب الضفاف المغلقة، آن الأوان أن أحكي عن هذه الدّار ، وأن أودّع الدنيا التي سرقت مني زوجتي سلطانة بلاثيوس في وقت مبكر عندما عمّت الأمراض الفتّاكة»[1].

يتذكر السارد في المقطع السابق بعض التفاصيل مع زوجته "سلطانة بلاثيوس" ولحظات اللقاء معها، ولكنه يتحوّل فجأة إلى أخبار الموت والمرض وهو يستعيد الأحداث المؤلمة أو يستوقفه واقعُهُ المؤلم والحزين.

ويستمر تعاقب الرّواة في النص، فبعد "سيد أحمد بن خليل" يأتي الدّور على حفيدته "سيلينا" إبنة "مارينا بلاثيوس" لتحكي بدورها أحداث عصرها وما طرأ من تحوّلات ومستجدات تركت الأثر البالغ على كل أفراد العائلة المتشبثة دائما بـ "البيت الأندلسي"وعن ذلك تقول "سيلينا": «غادر حسن فيزيانو البلاد في السنة التي سلّم فيها رهينته النادرة سيرفانتس للاسبان في سنة 1580و

[1]-الرواية : ص 89.

تسلّط الرّياس من جديد على الناس، وبدأت المدينة تتحوّل إلى غابة والشوارع إلى مسالك للخوف الكل مرعوب من الكُلِّ»[1].

تنقلنا "سيلينا" إلى فترة تاريخية حسّاسة وهي تمثّل اعتلاء "الريّاس" لسدّة الحكم في الدولة العثمانية وقد حدث هذا في نهاية القرن السادس عشر (ق 16)، تميّزت هذه الفترة بالإنفلات الأمني وبتحوّلات سياسية كثيرة إنعكست سلبا على الأهالي فكانت "سيلينا" وعائلتها ضحيّة لهذه الأوضاع الصعبة خاصة بعد وفاة الجدّ "سيد أحمد بن خليل" حيث تم طردهم من بيتهم الأندلسيّ.

لا تشغل "سيلينا" مساحة نصيّة كبيرة في الرواية، ولكن غياب أمّها فجأة بعد تعرضها للاغتصاب يُعدُّ لغزا محيّرا، وهو ما سكتت عنه الرّواية، مع أن شخصيات الرّواية كانت تتساءل عن هذا الغياب، ويبدو أن الرّاوي تعمّد تغييب شخصية "مارينا" وبالتالي إسقاط حكايتها التي كانت ستحكيها، كما أنّ الفترة التاريخية التي شهدت هذا الاختفاء إنّما هي فترة عمّت فيها الأوضاع السياسية والأمنية غير المستقرة وتاريخيّا لا توجد أخبار أو معطيات دقيقة وكافية تتحدث عن هذه الفترة الزمنية.

بعد استعراض نماذج مما قدّمه الرواة في الرواية يأتي الدّور أخيرا على شخصية "سليم" حفيد "سيلينا" وهو أقلّ الرّواة حضورا حيث نجده هو الآخر يُدلي بشهادته وينقل لنا أحداث عصره مثلما كان يفعل بقيّة الرواة قبله.

[1]- الرواية : ص385.

عاش "سليم" في نهاية الحكم التركي وشهد دخول العدو الفرنسي للجزائر، وهذه فترة عصيبة في تاريخ بلدنا ولهذا يلخص حفيد "سيلينا" عصره قائلا: « فقّرنا الأتراك وسلبوا بيتنا، وأغنوه بأراضي المتيجة وخيراتها، وفقّره الفرنسيون واستمر فقرنا، ولم يتغيّر شيء في حالتنا»[1].

هذه العبارة البسيطة لشخصية "سليم" تلخّص المعاناة التي عاشها أفراد عائلته أثناء الحكم التركي وبعده الحكم الفرنسيّ، فلا خير ينتج عن شر، ومع كل هذا كان "البيت الأندلسيّ" صامدا فالأتراك ثم الفرنسيون أدخلوا عليه إضافات فنيّة معمارية متنوّعة، وعلى مدار قرون من الزمن كان البيت القصر يأخذ أشكالا وأوضاعا مختلفة فمن قصر فخم يسكنه النبلاء، إلى ماخور ... ثم دار موسيقى... ثم مكانا مهجورا وهكذا دواليك... إلى أن حانت لحظة النهاية حين أُحرق البيت ودُمّر حتى تبنى مكانه الأبراج والمنشآت الضخمة التي ترمز في الحقيقة لقوة أصحاب النفوذ من الفاسدين والمحتالين.

وفي نهاية هذا المبحث نخلص إلى أن "واسيني الأعرج" إستخدم تقنية "الأصوات المتعددة"واستثمر هذه الأصوات حيث تعدّد الرواة يُتيح له رواية أحداث زمنية طويلة قاربت الخمسة قرون، وقد ركّز الروائي على حقب زمنية أساسية تمثلت في الحقبة العثمانية، الحقبة الفرنسية، ثم عهد استقلال الجزائر.

ومع تباعد الفترات الزمنية التي تفصل بين الرواة إلا أننا نشعر بـ "البيت الأندلسي" وهو يجمعهم ويوحّد نظرتهم وموقفهم، فالفكرة واحدة وثابتة (الانتماء والهوية) والسلالة المورسكيّة رغم

[1]- الرواية، ص405.

تعاقب الأجيال وقساوة الظروف والأوضاع إلا أنها تتشبث بـ "البيت الأندلسي" كرمز من رموز الهوية والبقاء.

أما على الصعيد الفني فيمكن أن نلاحظ نزوع الروائي إلى توظيف أسلوب "التقطيع الحكائي" حيث الانتقال عبر الأزمنة والأمكنة وهذه تقنية من تقنيات السرد الحداثي وهي من مظاهر تأثير السينما كفن من الفنون السمعية البصرية في فنّ الرواية التي اعتمدت هذه التقنيات لمحو الفواصل الزمنية إذا كانت مصائر الشخصيات واحدة ومشتركة.

V. الصيغ السردية وأنماط اشتغالها:

تعتبر الرواية «ظاهرة متعددة في أساليبها، متنوعة في أنماطها الكلامية متباينة في أصواتها، يقع الباحث فيها على عدّة وحدات أسلوبية غير متجانسة، توجد أحيانا في مستويات لغوية مختلفة وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة»[1].

ولعلّ ذلك ما يجعل الرواية ذات خصوصية وتميّز فهي منفتحة على بقية الأجناس الأدبية وبالتالي يأتي بناؤها بصيغ كثيرة وأنماط متعدّدة.

والخطاب الروائي لا يقوم إلا على الصيغة السردية فهي أبرز عناصره، ولكنها تعدّ من الإشكاليات المعقدة في مجال البحث وخاصة في مسألة تحديد المفهوم وتعدد المصطلحات في الدرس النقدي العربي ومنها (نمط السّرد، الأسلوب السردي، سجلات الكلام، الصيغ السردية...) ومرّد هذا الاختلاف تشتت الجهود النقدية في اتجاهات مختلفة من جهة ثم تنوع التصنيفات المتعلقة بالصيّغ

[1]– ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ت: يوسف خلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1998، ص9.

والالتباس الحاصل بينها وبين مقولتي المنظور السردي والمسافة من جهة ثانية، من هنا حاول النقاد الغربيّون خاصة ،العمل على وضع حدود بين المقولتين وكان أبرز هؤلاء "تودوروف" و"جينيت" هذا الأخير كان يرى أن الصيغة «إسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتّعبير عن وجهات النّظر المختلفة التي ينظرُ منها إلى الوجود أو للعمل»[1]. ولا يبدو هذا المفهوم بعيدا عن الاستعمال السردي حيث جاء النقاد وشرحوا كتاب "جينيت" حول تحليل الحكاية وأطلقوا على ذلك المفهوم اسم "السّرد" لأنّه أكثر وضوحا وتداولا بين القرّاء والدارسين.

ويرى "جينيت" أنّ المسافة و "المنظور" يعدّ أن أهمّ الأشكال الأساسية في عمليّة السّرد الرّوائي ويعتبر أنّ الخطاب الروائي يقوم على "حكاية الأحداث" (السرد) و "حكاية الأقوال" (العرض). كما أنّه ميّزبينهما كالآتي:

1- حكاية الأحداث:وهي نقل غير اللفظي إلى ما هو لفظي، وقصّ أحداث غير لفظية لا يلحقه تنوع في الصيغة.

2- حكاية الأقوال: وهي الكلام الذي تناقلته الشخصيات في الرواية فيكون خطابها مقسم كما يلي:

أ- خطاب منقول: وهنا يُنقل الخطاب كما تفوّهت به الشخصية.

[1]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، "بحث في المنهج"، ت: محمد معتصم، ط2، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص177.

ب- خطاب مسرّد: وهو خطاب يراه السارد حدثا من بين الأحداث الأخرى ويضطلع به نفسه، وفي ذلك يرى (جون إيرمان) «دمجُ كلام الشخصيات داخل السرد»[1].

ت- خطاب محوّل: وهذا ما نجده في "الخطاب الداخلي" (المونولوج) حيث يتمُّ «تحويل كلام الشخصيات إلى الأسلوب غير المباشر»[2]

ويميّز "جينيت" بين الخطاب المباشر وغير المباشر ويكشف الاختلاف بينهما حيث أن «الخطاب غير المباشر يضطلع السارد فيه بخطاب الشخصية، وتتكلم الشخصية بلسان السّارد، وفي الخطاب المباشر يتلاشى السارد فتحتل الشخصية محلّه»[3].

وقد اهتم النقاد العرب بالخطاب الروائي وتناولوا بالدراسة الأنماط التي يقوم عليها واعتبروها أساسية في عملية التحليل السردي، كما حاولوا تبسيط وتوضيح تلك الأنماط حتى يسهل إدراكها وتوظيفها في تحليل ودراسة النصوص الروائية.

ويُعد الناقد "سعيد يقطين" من أبرز النقاد العرب الذين اهتموا بتلك الأنماط لأنه تناولها بطريقة متفرّدة ومغايرة عن بقيّة الدّارسين، حيث اعتمد في دراسته على مفهومي: (السرد) و(العرض) فتوصّل إلى الصيغ التالية:

1- صيغة الخطاب بالمسرود،

[1]- جون إيرمان، السرديات "نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير"، جيرار جينيت وآخرون، ت: ناجي مصطفى، ط1، الدار البيضاء، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، 1989، ص106.

[2]- م،ن ـ ص،ن

[3]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، ص188.

2- صيغة المسرود الذاتي،

3- صيغة الخطاب المعروض

4- صيغة المعروض غير المباشر

5- صيغ المعروض الذاتي.

وقد قدّم "يقطين" هذه الصيغ وشرحها في مؤلفه "تحليل الخطاب الرّوائي"كما يلي :

1- **صيغة الخطاب المسرود**: وهو الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله ويتحدث إلى مروي له سواء كان هذا المتلقي مباشرا "شخصية" أو إلى المروي له في الخطاب الروائي كله، ولعلّه يريدُ بذلك الخطاب الذي ينقله السارد ويوضّحُ من خلاله الأحداث الفاعلة في الرواية.

2- **صيغة المسرود الذاتي**: ويقصد به الكاتب الخطاب المسرود بضمير "الأنا" والذي يتحدث فيه السارد عن ذاته في الزّمن الماضي فقط، مقتصرا على الاسترجاعات وما يتصل بها.

3- **صيغة الخطاب المعروض**: ويراد به الكلام المتداول من المتلكم إلى المتلقي ويتبادلان الكلام بينهما، وهو ما يطلق عليه "الحوار".

4- **صيغة المعروض غير المباشر**: ولعلّه يشيرُ بهذا المفهوم إلى "الخطاب المحوّل" الذي تحدّث عنه (جينيت) في كتابه، ويعني به الخطاب الذي ينقله المتكلم إلى المتلقي غير المباشر.

5- **صيغ المعروض الذاتي**: وهي استخدام ضمير "الأنا" في الزمن الحاضر الذي يعيشه السارد»[1].

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص197.

لقد انطلق "سعيد يقطين" في وضع تصنيفاته التي ذكرناها من معيار أساسي تمثّل في تبادل الأدوار الحكائية بين الرّواي وشخصياته، كما أنه حاول تجسيد الجانب النظري عمليا حيث قام بتطبيق تلك الأنماط على رواية "الزّيني بركات" للروائي (جمال الغيطاني) محاولا الكشف عن بعض الجزئيات والتفاصيل الدقيقة في الرواية وإظهارها للقارئ حتى يدركها وبالتالي يكشف هذا القارئ بعض الأبعاد الدلالية المذكورة في النص.

وسنحاول في تحليلنا للخطاب الرّوائي في رواية "البيت الأندلسي" أن نظهر الصيّغ السردية التي ذكرها (جيرار جينيت) وهي الصيغ الثلاث (المسرودة، المعروضة، والمنقولة بالأسلوب غير المباشر) وكيفية اشتغالها في الرواية.

1- الخطاب المسرود:

تتميّز رواية "البيت الأندلسي" ببنية فنية متفردة لكونها تحدثت عن عصرين زمنيين مختلفين الأول يمثّل الزمن الحديث وقد تضمن أحداثا معاصرة وكان ساردها (مراد باسطا) مستخدما ضمير المتكلم "الأنا".

أما الزمن الثاني فهو أوراق مخطوطة قديمة كتبها (سيدي أحمد بن خليل) وهو السارد فيها مستخدما أيضا "ضمير المتكلم"، فالبنية السردية في الرواية واحدة من خلال استعمال ضمير "الأنا"، مع اللجوء إلى ضمير الغائب في أثناء الحديث عن شخصية معينة. كما تميّزت الرّواية باستهلال أو استخبار كما سمّاه الروائي لشخصية (ماسيكا)، وهذا الاستهلال له دور في توضيح الخفايا التي ستظهر لاحقا في المتن، كما أنّه يظهر الملامح الخارجية لبعض الشخصيات التي لها دور مهم في

الأحداث ولهذا يرى بعض النقاد أنّ «الاستهلال من أصعب الصفحات في أي عمل فنّي يُراد له أن يكون جيّدا، ويتطلب بناؤه عناية خاصة، فالجملة فيه أو الكلمة عليها أن تحمل معنيين اثنين، معنى عاما بسياق الفصل ضمن فصول الرّواية، ومعنى خاصا أعمق، لأنها ستحمل في أحشائها ما يحدث في الفصول اللاحقة»[1].

تضمّن استخبار "ماسيكا" أفكارا مختلفة عمّا تعوّدنا قراءته في نصوص روائية "واسينية"، حيث ورد هذا الاستخبار بضمير المتكلم "الأنا" على لسان السّاردة (ماسيكا) ويتخلّله الخطاب المسرود حيث عبّرت من خلاله السّاردة عن طريقة تعرّفها على (مراد باسطا).

لقد هيمنت صيغة المسرود الذاتي على معظم أجزاء الرّواية، ولا غرابة في ذلك لكون هذا النمط هو من أكثر الأنماط شيوعا إذا ما قارناه بصيغتي الخطاب المنقول والمتحوّل، وما يميّز هذا النمط «ارتباطه بالعنصر الزّمنيّ ارتباطا وثيقا»[2].

كما أنّه خطاب يعتمد على الذاكرة أساسا فحكايات الرواة الخمسة داخل الرواية ارتكزت على هذه "الذاكرة الجماعية" حيث تظهر حكاية كلّ راوٍ وهي تجاور حكاية أخرى وتنتظم معها والكلّ يخدم النسيج العام للحكاية الرئيسية.

ويبدو أن الذّاكرة لعبت دورا فعّالا في بناء النص، حيث يعرض الرّاوي الرئيسي (مراد باسطا) حكاية "البيت الأندلسي" كاشفا للقارئ حكايته الخاصة فيقول: «بدأ خربة معلّقة في الفراغ ثمّ تألّق

[1]- ياسن النّصير: الاستهلال الرّوائي، "ديناميكية البدايات في النص الرّوائي"، مجلة الأقلام، العراق، ع11-12، 1986، ص40.

[2]- نفلة حسن أحمد العزّي: تقنيات السّرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء، الأردن، 2011، ص127.

ليصبح نجمة، وانتهى إلى غبار كنسته رياح خليج الغرباء، ليصعد مكانه برج، سمّاه القائمون على الانجاز برج الأندلس تيمّنا بالماضي وربما تلفيقا لجرحي»[1].

يوظّف السارد في الفقرة السابقة مجموعة من الأفعال الماضية (بدأ، تألّق، انتهى، كنسته)، وفي ذلك دلالة وإشارة إلى "البيت الأندلسي" وتاريخه والفترات التي مرّت منذ تشييده، ثم تأتي النهاية المأساوية بتدميره وتناثر غباره، كما جاء في الفقرة فعل مضارع (يصعد) وهو يدّل على تبدّل وتغيّر الأوضاع الماضية إلى أوضاع جديدة. ويواصل السّارد حكيه بضمير المتكلم "الأنا"، فهو حتى وإن خسر بيته إلا أنه يستطيع الآن أن يكتب تاريخه مثلما فعل أجداده على المخطوطة وغرضه في ذلك محاربة النسيان والحفاظ على الذاكرة التي ندرك من خلالها إرثنا وأصولنا.

وفي هذا يقول (مراد باسطا): «هذا هو أنا بالضبط، بدأت ولا أدري كيف سأوقف هذا الهدير، وأنا أشارف على مهاوي الرّحيل الأخيرة وأرفع يدي للتلويحة المليئة بالشجّن صوب البحر لا شيء من التفاصيل الحيّة قد مات. وكأنّ الدنيا تبدأ الآن»[2].

يُعلنُ الراوي للقارئ أنّه سيحكي حكايته بنفسية مليئة بالأشجان وأنّه سيعتمد على ذاكرته التي لا تزال قوية رغم تقدّمه في السّن فهو بهذا الشكل لن يخرج عن إطار المحكي الذّاتي وبالتالي سيكون القارئ مدركاً لهذه المسألة ما دام السّارد قد أعلنها صراحة. بعد هذا العرض من قبل (مراد باسطا) سيتدخّل راو ثان من خلال المخطوطة ليعرض هو أيضا حكايته، إنه مشيّد "البيت الأندلسي" والجدّ الأول لباسطا (سيد أحمد بن خليل) حيث يقول: «الآن وقد أصبح الموت على

[1]- الرّواية: ص28.

[2]- م،ن ـ ص،ن .

العتبة، أستطيع أن أقول إنّ لهذه الدّار قصة غريبة وكبيرة...»[1]. ثم يذكر هذه القصة الغريبة، إذ أنّه أُجبر على مغادرة موطنه (الأندلس) فاتجّه إلى منفاه (الجزائر) مع إخوانه من المورسكيين الذين لاحقتهم محاكم التفتيش وطردتهم من موطنهم، فكان الاستقرار بالنسبة لجدّ (باسطا) في الجزائر حيث شيّد بيته الأندلسي.

وما يمكن ملاحظته في المقاطع الحكائية هو الحكي بضمير المتكلم (الأنا) إضافة إلى التركيز على "البيت الأندلسي" كمكان يجمع مصائر الشخصيات الحكائية، كما أنّ اللغة السردية ميّزتها المواقف المشحونة بالأحزان والأشجان، ولعلّ هذا ما يجعل القارئ يحسّ بترابط شديد بين هذه الحكايات خاصّة وأنها تنزع إلى تقنية الاسترجاعات الخارجية التي تعمل على إبراز الحوادث المختلفة ومن مظاهر هذا الترابط تسلسل الحكايات وبداية الواحدة بعد الأخرى ومن أمثلة ذلك عودة الرّاوي (باسطا) مرة أخرى بعدما انسحب وترك المجال لـ (سيد أحمد بن خليل) حيث يستكمل سرد حكايته «بدا لي في لحظة من اللحظات أنّي شممت رائحة الضباع التي تحدّث عنها كريمو هم هكذا روائحهم تسبقهم، لم يكن الأمر مجرّد أحاسيس، ولكنّي حتى عندما أغلقت أنفي تسربت الرائحة من وراء المحرمة التي وضعتها على فمي»[2].

يعمد الراوي إلى تصوير "مافيا العقار" ووصفهم بأبشع الأوصاف، لأن سلوكاتهم وأساليبهم في التعامل بعيدة كل البعد عن منطق العقلاء، ولهذا قدّمهم في صورة "ضباع" روائحها نتنة وكل هذا نتيجة ما يمارسونه من ضغوطات على (مراد باسطا) في سبيل التنازل عن بيته.

[1]- الرواية : ص64.

[2]- المرجع نفسه: ص119.

ثم ينتقل السارد (باسطا) إلى التذكير بأهمية كتابة ما عايشه من صراعات ومعارك شرسة من أجل المحافظة على "البيت الأندلسي" فيقول: «بقي لي شيء واحد وعظيم، حقي في الاستقامة والكتابة مثلما فعل السابقون والراحلون في وقت مبكر»[1].

2- الخطاب المنقول: يتميّز هذا النمط «من الناحية التركيبية بقيام قطيعة بين الخطاب الناقل والخطاب المنقول بسمات تجعل استقلاله عن الخطاب الناقل كبيرا»[2].

وعليه نجد الشخصيات الروائية تقوم بوظيفتها التمثيلية مقابل الوظيفة السردية للراوي فينتج عندنا خطاب روائي بصيغ متعددة، والسارد في هذا النّمط لا يمارس سلطته المطلقة على السرد بل يتنازل لبقية الشخصيات عن تلك السلطة ويأخذ موقع المتتبع للأحداث مع نقل ما تتلفظ به الشخصيات دون التدّخل.

كما أنّ استعمال ضمير المفرد في الكلام مثل (أنا، أنت) يعدّ من مميزات هذه الصيغة، وضمير المتكلّم يؤثر على المتلقي لأنّه «يُضيف على الأقل مظهرا من مظاهر التجربة المعاشة، التي تأخذ القارئ مأخذا محترما وتقلل من عدم ثقته».[3]

---

[1]- الرواية : ص33.

[2]- محمد نجيب العمامي: الرّاوي في السرد العربي المعاصر، ص39.

[3]- ناتالي ساروت: عصر الشك (دراسات في الرّواية)، ت: فتحي العكشري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص60.

ولأنّ العملية السردية لا تتم بخطاب الراوي فقط فإننا نجد دائما خطابات أخرى لشخصيات متعددة تأخذ مكانها هي الأخرى وتؤدي دورها داخل النص. وممّا يفصل خطاب هذه الشخصيات عن خطاب الرّاوي هو وجود بعض العلامات كالأقواس والعارضة وغيرها.

وبالعودة إلى الرّواية موضوع الدراسة يمكننا إيجاد "الصيّغ المنقولة" متمثلة في الحوارات التي تدور بين الشخصيات حيث تتجسد من خلالها التوجهات الايديولوجية وتظهر المشاعر التي تميّز كل شخصية وتنكشف مواقفها اتجاه القضايا التي تناولتها الرواية وبالتالي يتمكن القارئ من «الإطلاع على الحقيقة الروائية من جوانب عدة، متكاملة الدلالة مختلفة التصورات متعددة اللغات»[1].

وعند الحديث عن الخطاب المنقول كصيغة لابدّ أن نشير أنها تنقسم إلى قسمين أو صيغتين فرعيتين وهما: الخطاب المنقول المباشر والخطاب المنقول غير المباشر، وفي رواية "البيت الأندلسي" نلفي الروائي "واسيني الأعرج" بحكم تجربته وهو الأستاذ الأكاديميّ يدرك وبحرفيته المتميزة أيضا أهمية خطاب الشخصيات ومدى تأثيره على العمل ككل خاصة إذا أحسن الروائي التوظيف الجيّد لهذه الخطابات بالطريقة التي تخدم النص وتثريه.

لقد تعدد وغلب حضور الراوي في "البيت الأندلسي" وهذا ما جعلنا نسجل حضورا قليلا للخطاب المنقول المباشر، فمن المقاطع والنماذج على هذه الصيغة في الرواية نورد الحوار الذي دار بين الراوي (مراد باسطا) وأحد الخدم حينما رأى آلة "البيانو" القديم الذي يعود إلى أجداده مرميا خارج الدّار فأمر الخادم بنقله إلى بيت الخدم:

[1]- سمر روحي الفيصل: فردّية الأسلوب الرّوائي، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع460/459، تموز- آب/ 2009، ص16.

«– شفت يا وليدي عبد الحق !بيانو من القرون الماضية في مزبلة؟ أيّ وضع نحن فيه. وأيّةُ حالة هذه ؟

–حسنا فعلت أنك طلبته منها، كانت ستأكله النيران بلا شك سأحوّل لك من البيت ما تشاء، أأمرني عميّ مراد، أنا رهن إشارتك أعرف جيدا الجرح الذي فيك»[1].

يكشف هذا الحوار تدني المستوى الثقافي للسكان الجدد ممّن أقاموا في البيت الأندلسي حيث لم يتوانوا في رميّ أثاثه القديم خارج الدار دون الانتباه لقيمته التاريخية أو الفنّية.

كما أن الحوار السابق يضمّ مجموعة من القرائن الشكلية كالفاصلة ((،)) وعلامة التعجب ((!)) وعلامة الاستفهام ((؟)) حيث التعبير عن مدى دهشة (مراد باسطا) وحزنه لحالة البيت المزريّة وما لحقه من إهمال وضياع. وعكس الصيغة المنقولة المباشرة التي كانت قليلة في الرواية فقد جاءت الصيغة الثانية وهي الخطاب المنقول غير المباشر في مقاطع كثيرة حيث يظهر تدخل السارد من حين لآخر، ومن أمثلة ذلك في الرواية الحوار التالي:

«– عمّي مراد، اللجنة الوطنية للتراث وصلت، وهي تنتظر في قاعة الاجتماعات إذا سمحت ننتقل إلى القاعة البيضاوية

– البيضوية ... واش ماريكان ؟

قلتها بسخرية مرّة، ابتسم الشّاب بلباقة لم تخف تعبه:

– ماريكان ... في التهدام والتدمير يا عمّي مراد.

[1]– الرواية:ص352.

لم يكن في حاجة إلى الشّرح، فهمت كل شيء

– شوف يا عمّي مراد أنا أحترم الدّولة، لكنّي أحمّل هذه العصابات مسؤولية ضياع كل شيء...

الله يعينك عليهم يا عمّي مراد»[1].

من خلال القرائن الشكلية واللغة التي مزجت بين العامية والفصحى يبدو المقطع السابق وكأنّه حوار مباشر ولكن تدخّل الراوي من حين لآخر جعل الصيغة غير مباشرة.

ومن الحوارات الساخنة في الرواية يمكن أن نوردَ ما دار بين شخصية الحاج ابراهيم (بارون الرمل والحديد) وابنته في قضية زواجه من شابه تصغره سنا بعد وفاة زوجها، ويصنّف هذا النقاش في خانة الخطابات غير المباشرة.

«– يا بابا البنت صغيرة ومجروحة. حرام ؟

قال بلا تردّد:

– تزوجتها بإرادة والدها ولم أسرقها، وسترتها من المتربصين بها.

– ولكن هل سألتها عن رأيها؟

قال وهو يبرم شاربيه:

– هذا شغل الرجال يا بنتي وليس شغل النساء، يجب أن لا تُطبّقي عيشة المدينة على القرية مداوروش تمشي بمنطق السترة، وأنا أسترها من العيون التي تتصيّدها في كل مكان.

– لكن رأيها مهم. صغيرةبزاف، أصغر مني بكثير.

[1]– الرواية: ص428.

– ومالو؟ هي الوحيدة التي سأربيها على يدي، وربما كانت الأخيرة عملا بالسنة النبوية الشريفة. سمعت في مكة أن الرسول جاء بعائشة وعمرها تسع سنوات، ودخل عليها وعمرها عشر...»[1].

من خلال هذا النقاش الحاد تحاول البنت أن تثني من عزيمة والدها وتجعله يتراجع عن قراره بشأن زواجه من بنت صغيرة، ولكن الحاج ابراهيم يدّعي أنّه يحيي سنة وأنّ ما يقوم به إنّما هو نابع من رجولته بحكم أنه يريد ستر أرملة توفي زوجها. ومن خلال المقطع يبدو ظهور السارد من خلال تعيين المتكلم في لفظة (قال) كما أنّه يصف لنا هيئة هذا المتكلم، ومن مؤشرات الخطاب غير المباشر أيضا التعبير بصيغة وزمن الحاضر.

3- الخطاب المحوّل بالأسلوب غير المباشر:

يتموقع الخطاب المحوّل بالأسلوب غير المباشر بين الخطاب المسرود والخطاب المنقول أي أنه يتوسطهما، ومردّ ذلك هو إقدام السارد على إدماج كلامه أو حكيه في حكي الشخصيات، وبالتالي لا يمكن التفريق أو التمييز بين حدود كلام السارد وحدود كلام الشخصيات فينتج عن ذلك التباس وغموض عند القارئ.

وفي نظر بعض النقاد والدارسين يُعدُّ هذا النمط من الجوانب الفنية والجمالية في السرد فهو «يُكسبُ الكلام طابع الشفوية، ويسمُهُ بحرارته، كما يحفظ له عفويته ببساطة»[2]. ولعلّ ذلك ما يجعل هذا النمط الأكثر انتشارا في الرواية المعاصرة، فعملية الدّمج بين محكي السارد الشخصية تنتج بسبب

[1]– الرّواية: ص106.

[2]– يمنى العيد: تقنيات السّرد الرّوائي، في ضوء المنهج البنيوي. ص 85

الطبيعة المرنة لهذا النمط الذي نجد فيه الحوار خال من العلامات الطّباعية فيحدث تداخل ولا يمكن للقارئ أن يميّز بين كلام الشخصيات وكلام السارد.

وينقسم هذا النمط إلى صيغتين ثانويتين:

- صيغة الخطاب المحوّل بالأسلوب غير المباشر.
- صيغة الخطاب المحوّل بالأسلوب غير المباشر الحرّ.

لقد كانت هذه الصيغة قليلة الحضور في رواية "البيت الأندلسي" وهذا إذا ما قارناها بالصيغتين السابقتين، وممّا يميّز هذا الخطاب طريقة نقل السارد له فهو لا ينقل الكلام بشكل حرفيّ يخضعه لصياغة الراوي وبالتالي لا يمكن كما ذكرنا سابقا أن يتبيّن أو يفرّق بين كلام السّارد وكلام الشخصية.

ومن أمثلة هذا الخطاب في الرّواية «أكدتُ له بأن المخطوطة في مكانها المناسب، بعد أن رمّمت من كل الحروق التي لحقت بها، ومثلما رآها في آخر مرّة واطمأن عليها، لقد رممت في إيطاليا طريقتهم

هي الأحسن لحدّ الآن كما قالت صديقتي نوريّة مسؤولة المخطوطات»[1].

الكلام في المقطع السابق منقول على لسان الراوية سيكا وقد تضمّن واحتوى كلام شخصية أخرى هي نوريّة، فالقارئ في مثل هذه المواقف يقع عنده التباس وعدم القدرة على تحديد كلام نورية بالضبط.

كما يمكننا أن نورد شاهدا آخرا من الرّواية حيث يقول الراوي "سيد أحمد بن خليل": «الرّاهب أنجيلو ألونسو، سرعان ما سلّمني لغيره معتذرا بأن مهمته انتهت»[1].

[1]- الرواية: ص13.

فالراوي سيد أحمد بن خليل هنا نقل لنا كلام الراهب مضمنّا في كلامه وأخضعه لصياغته.

وعليه يمكننا أن نخلص في حديثنا عن الصيغ السّردية بالقول أن "واسيني الأعرج" قد وظّف المسرود الذاتي بشكل طغى على أحداث الرواية، ثم جاء بعده الخطاب المعروض من حيث الحضور إذ نجد حوارات طويلة على امتداد صفحات تدور بين الشخصيات، كما يمكن أن نجد حوارات أخرى مقتضبة وبسيطة وسبب ذلك يعود لطبيعة الحوار والمقام الذي جرى فيه ، وأخيرا يأتي النمط الثالث وهو الخطاب المحوّل بالأسلوب غير المباشر والذي كان حضوره في الرواية كما أشرنا حضورا باهتا.

[1]- الرواية : ص77.

الفصل الثالث

تعالق التّاريخي بالتّخييلي في رواية "كتاب الأمير"

أ. العلاقة الترابطية بين التاريخ والرواية

ب. الرواية التاريخية نشأتها وتطورها

ج. حضور المتخيل الروائي في تشكيل الأحداث التاريخية

د. معالم الشخصية التاريخية في رواية كتاب "الأمير"

ه. تمظهرات الأنا والآخر في رواية "كتاب الأمير"

أ- العلاقة الترابطية بين التاريخ والرواية:

يتفق معظم النقاد والدارسين في كون الرواية من أكثر الأجناس الأدبية انفتاحا ومرونة فهي تستوعب العديد من الأشكال التعبيرية ولهذا نجد كمًا هائلا من المعارف الإنسانية في النص الروائي من علم وفلسفة وفنون وتاريخ وغيرها، ولعل هذا ما أتاح للرواية أن تتجدد وتتطور باستمرار ويبدو أن الروائي العربي بشكل عام اهتم كثيرا بالتاريخ وركز عليه في صياغة نصوصه ولهذا كانت الرواية دوما تعلن عن مدى ارتباطها بالتاريخ حتى أن بعض النقاد عرفوا الرواية على أنها "قصة خيالية خيالا ذا طابع تاريخي عميق"[1].

وعليه يمكننا أن نستنتج العلاقة القوية التي تربط النص الروائي بالتاريخ، وما يؤكد ذلك هو "اندراج أي نص أدبي في سياق مجتمعي تاريخي يشترط ويحضر ظهوره، فعناصر ما قبل النص الأدبية والاجتماعية والإيديولوجية، تحدد تراث المؤلف والتي سيتشكل من انسجاميتها فاعل تاريخي ومجتمعي ملموس هو الكتاب"[2].

فالروائي والمؤرخ كلاهما ينهل من معين واحد هو أحداث ومعطيات التاريخ وإن كانت طريقة التعامل مع هذه الوقائع التاريخية تختلف عند كل منهما.

إن المؤرخ يسعى ويجتهد دوما في تقديم نص تاريخي متكامل ينقل من خلاله الأحداث والوقائع كما هي بلغة تواصلية الغرض منها الإخبار والتبليغ بطرق بسيطة واضحة لا مجال فيها للخيال والمجاز وغير ذلك من محسنات وبديع اللغة، والمؤرخ يوثق ويدوّن الوقائع التاريخية ولهذا هو

[1]- محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2002، ص 101.

[2]- عمار بلحسن: نقد المشروعية (الرواية والتاريخ) في الجزائر، التبيين (الجاحظية)، ع 07، الجزائر، 1993، ص 95.

مطالب بتحري الدقة والموضوعية في تقديم هذه الحقائق من خلال ما يذكره الشهود أو الأشخاص الذين شاركوا في صناعة تلك الأحداث والتاريخ كما هو معروف عند عامة الناس "هو مجموعة من الأحداث المتحققة –وليس المتخيلة– التي حدثت في زمن ما، وكان لها دور كبير في تغيير جوانب من الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية والمؤسسات التي تعمل على حمايتها وضمان تواصلها"[1].

وعليه يلتزم المؤرخ كما قلنا بتوثيق الحقائق والوقائع ويبتعد عن الخيال الذي يوصل لا محالة إلى أحداث لا علاقة لها بالواقع فهي غير موضوعية والتاريخ لا ينشدها ولا يعترف بها.

أما إذا انتقلنا للروائي مبدع النص السردي فسنجده يحاول أن يعيد صياغة أحداث ماضية في قالب جديد يتقاطع فيه الواقعي مع المتخيل، فالروائي إنما يتناول المادة التاريخية ويشكلها سرديا فهي "تقدم وفق قواعد الخطاب الروائي، القائم على البعد التخييلي مهما كان واقعيا أو حقيقيا"[2].

فالسارد يحوّل المادة التاريخية التي تتدعم بالحقائق والوقائع يحولها إلى مادة سردية ترتكز على الخيال كل ذلك بحبكة فنية مميزة ولعل هذا ما يجعل العملية الإبداعية في حد ذاتها ظاهرة مثيرة لاهتمام النقاد والدارسين ومرد ذلك "وجود عناصر متشابكة ومتفاعلة فيما بينها تدخل في صناعة نسيج النص مما يجعل تقديم تعريف يستوفي كل مكونات النص في غاية الصعوبة"[3]، ولهذا فمبدع النص لا تتشكل في ذهنه الأفكار من العدم فهو ابن بيئة ثقافية وفكرية معينة ولاشك أنه أثناء عملية

[1]– حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2007، ص 460.

[2]– سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2010، ص 227.

[3]– عبد الناصر مباركية: التفاعل بين النص الإبداعي والمتلقي، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، ع4، جامعة الجزائر، 2006، ص 159.

الكتابة يستفيد من نصوص مختلفة ليبدع لنا نصا جديدا فهو قبل أن يكون مبدعا كان متلقيا، وقد اهتمت الدراسات النقدية المعاصرة كثيرا بهذه القضية وجعلتها مجالا للبحث وأطلقت عليها اسم التناص الذي يعبّر عن مفهوم "التواصل النصوصي في المنظومة الثقافية، حيث يطل النص في راهنه على الماضي النصوصي، تفاعلا وانصهارا وتحولا، وفي الوقت نفسه يهيئ ذاته للدخول في تفاعلات مرتقبة مع نصوص برسم الانبثاق في فضاء المستقبل وهكذا تتلوث العلامات اللغوية بالعلامات والآثار السابقة عليها واللاحقة بها لتغدو عصيّة على التحديد – دلاليا"[1].

ولكن ما هي درجة تأثر المبدع بمرجعيته الثقافية والفكرية أثناء الكتابة؟ وإلى أي مدى تندمج اللغة الإبداعية مع لغة التاريخ في عمل واحد؟

لاشك أن أساس وركيزة العمل الأدبي هي اللغة التي يكتب بها، هذه الأخيرة شهدت تطورا وثورة حقيقية في الفكر الحداثي حيث تخلت عن وظيفتها التقريرية التفسيرية وأصبحت تعتمد على الإيحاء والترميز "لقد حوّل النص الجديد اللغة من مجرد وعاء حامل للدلالة إلى فضاء مفتوح"[2].

وبالتالي أصبحت اللغة الإبداعية في النصوص الأدبية الحداثية لغة جديدة تستفز القارئ وتثير مكامنه وتبعث فيه القلق والحيرة والاندهاش، ولهذا فالمبدع حتى وإن تأثر بمرجعيته الثقافية والفكرية ولكنه مطالب بإبداع جديد ونص مختلف عما سبق، ولعل الرواية تلعب هذا الدور حينما تتعامل مع

[1]– خالد حسين: شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دراسات أدبية، دمشق، ط1، 2008، ص 179.

[2]– مالك بوذيبة: الكتابة إلى بياض ما بعد الحداثة والنص الأخير، مجلة الكتابة، مديرية الثقافة لولاية سكيكدة، ع1، 1998، ص 34.

التاريخ، فالروائي يتناول الوقائع التاريخية ويزد عليها لا تحريفا وتزويرا ولكن إبداعا وفنا وكثيرا ما نقلت لنا نصوص إبداعية حقائق ووقائع تاريخية عجزت عن نقلها الوثائق التاريخية الرسمية.

وكثيرا ما كتب التاريخ مشوها للحقائق ومزورا لها لأنه تناول الأحداث من زاوية واحدة ونقله لنا طرف واحد هو الاستدمار، أما الرواية فكثيراً ما تناولت هذه الأحداث التاريخية فكان أساس ما دعت إليه "وعي الفكرة الاستعمارية ووعي الكتابة كاستراتيجية تقويضية وتفكيكية للاستعمار"[1].

ومن هنا جاءت الرواية التاريخية كعمل سردي فني يتعامل من خلاله الروائي مبدع النص مع مادة تاريخية، منطلقا من حقب زمنية ماضية هذه المادة التي يعمل الروائي على إعادة إنتاجها وإخضاعها لنظام جديد هو نظام السرد حيث تدرج في الرواية "الوقائع التاريخية ضمن متخيل يعطي الإيهام بالحقيقة الموضوعية التي ليست مهمة، إلا من حيث هي تعبير عميق عن لحظة متحركة في التاريخ"[2].

ب– الرواية التاريخية نشأتها وتطورها:

تعتبر الرواية التاريخية فنا من الفنون الأدبية مجالها البحث في نصوص يتزاوج فيها التخييلي بالواقعي بعيدا عن مرويات التاريخ وما ينقله من وقائع وأحداث، والرواية التاريخية لا تؤرخ للأحداث فهي تتجاوز السرد التاريخي وتحاول الوقوف عند اللحظة التاريخية حيث تتجدد الذاكرة الحية وتنقل لنا

[1]– شهله العجيلي: الخصوصية الثقافية في الرواية العربية، الدار المصرية للبنانية، القاهرة، 2011، ط1، ص 230.

[2]–عبد الله إبراهيم: التخييل التاريخي، السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2011، ط1، ص 12.

ما في التاريخ من بطولات وأحداث وتصورات، وهنا تكمن الصعوبة فتبدو الرواية التاريخية فنا معقدا لأنها تسعى لإكمال الجزئيات والتفاصيل التي لم يذكرها التاريخ الرسمي.

وبالتالي أمكننا القول أن الرواية التاريخية تترصد ما أهمله المؤرخون ولم يذكروه، وتحاول من خلال السرد الروائي وبعالم تخييلي أن تسد تلك الفراغات فيرسم الروائي بخياله الأحداث وينقلها إلى القارئ الذي يتلقفها ويولع بها ثم يسقطها على واقعه بغية الوصول إلى تفسيرات وتوضيحات لما يعيشه من صعوبات وتناقضات وتعقيدات لا نهاية لها.

ومن هنا اكتسبت الرواية التاريخية شهرة واسعة ولقيت انتشارا مذهلا بين القراء شرقا وغربا لأنها احتوت كنوزا حقيقية وحقائق ذات أبعاد مختلفة تاريخية، واجتماعية، ونفسية وحتى دينية، كما أنها قدمت لمحة عن الآداب والمجتمعات الغربية والعربية وهي بذلك وسيلة للتعبير عن الأوضاع المختلفة التي عاشتها تلك المجتمعات سياسيا وفكريا وثقافيا وأخلاقيا...وغير ذلك.

إن الرواية التاريخية قناة للمرور إلى الزمن الماضي ونقل ما فيه من إنجازات وبطولات من خلال الحديث عن الشخصيات التاريخية البارزة وذكر أعمالها وأثرها في محيطها وكل ذلك قصد الوقوف عند الجوانب الخفية في تكوين هذه الشخصيات وليس هذا بالأمر الهين لأن كاتب الرواية التاريخية لابد أن يكون بارعا ومتمكنا من الأدوات الفنية التي تتيح له استغلال الحدث التاريخي لاستفزاز القراء وبعث هممهم ومشاعرهم الوطنية وجعلهم يكتشفون جمالية العالم التخييلي حين مزاوجته بالتاريخي.

لقد تطورت الرواية التاريخية واستطاعت أن تتجاوز عالم الأوهام والخرافات الذي تميزت به في القرن السابع عشر (ق17) فكان التخييل عنصرا أساسيا لبلوغ الحقيقة والغاية الفنية في كتابة

النصوص الروائية التاريخية ولاشك أن الرواية عموما كفن من الفنون الأدبية كان قد ظهر وتطور في الغرب وبلغ درجة من النضج الفني في حدود القرن التاسع عشر (ق19)، وموازاة مع ذلك يتبادر إلى الأذهان الانشغال التالي: كيف ظهرت وتطورت الرواية التاريخية في الغرب؟

- **الرواية التاريخية في الغرب:**

جاء ظهور وتطور الرواية التاريخية عند الغربيين كنتيجة لما عرفته هذه المجتمعات من ثورات ونجاحات في كل مجالات الحياة ولم تستثن الأجناس الأدبية من هذا التحول والتطور وخاصة الرواية وما تحمله من خصائص ومؤهلات تجعلها دائمة التجدد لمواكبة العصر وما يفرضه من تحولات ومع اندلاع الثورة الفرنسية ظهرت إلى الوجود أفكار وطروحات جديدة ولدت حراكا اجتماعيا وفكريا رهيبا بل وصراعا للطبقات في مسائل متعددة، وهذا ما جعل الأدباء والمبدعين يلحقون الرواية بالتاريخ لأنها النموذج الأقدر على رصد الحقائق التاريخية، وكنتيجة لذلك برز العديد من الروائيين ممن كتبوا أعمالا بصيغة تاريخية لعل من أشهرهم على سبيل الذكر لا الحصر "والترسكوت" الذي يعد رائدا في كتابة الرواية التاريخية وخاصة بروايته "Warerley" وما تلاها من أعمال حقت لسكوت نجاحا أدبيا باهرا جعل الكثير من الروائيين يهتمون بالرواية التاريخية ويسيرون على خطي "سكوت" في معالجة وكتابة المواضيع التاريخية، فكتب على إثر ذلك "بلزاك" (Les Chouan) وفيكتور هيجو (notre dame de Paris) وكتب فلوبير(’Salambô) وإيميل زولا (La canquête de plassans) وغيرها من الأعمال التي عادت إلى الحوادث التاريخية رصدا وتأويلا في محاولة للتعبير عن الثورات والحوادث التي كانت تقع تباعا، كما اهتمت الرواية التاريخية ببعض المواضيع الحساسة منها

الصراع الطبقي في المجتمعات الأوروبية وما كان يخلفه من مآسي دمرت الإنسان الأوروبي وأبعدته عن ركب الحضارة.

لقد تعاملت الرواية التاريخية بشكل جديد مع التاريخ، إذ أنها لم تعترف بسلطته وما يفرضه من احترام لتسلسل الأحداث زمنيا حيث كتب الروائيون نصوصا خلخلت الزمن الكرنولوجي وعبثت به تقديما وتأخيرا، بل أن بعض الأعمال لا تجد فيها وصفا زمنيا لأنها تشكك في حقيقته.

وبالعودة إلى موضوع النشأة والظهور نجد بعض النقاد يعود بنا إلى القرن العاشر الميلادي حيث انتشر القصص التاريخي وظهر "في تلك الملاحم التي كانت تنظم لتمجيد مآثر الأبطال كملحمة بيوليف الاسكندافية"[1].

ولكن معظم الدارسين والمختصين يرون أن الرواية التاريخية كانت بداياتها الأولى في القرنين (ق17 وق18) ثم جاءت البداية الفعلية في القرن التاسع عشر كما أسلفنا على يد و"الترسكوت" الذي عرض أحداث تاريخية بمنهج أدبي عندما أدخل على هذه الأحداث العنصر الفني، إذ أنه كان "يتخير أبطاله من العصور الوسطى ويمازجها بشخصيات خيالية مختلفة نابضة بالحياة، غير متعارضة مع العصر التاريخي الذي يصفه وكان بارعا في تصوير وتجسيد عادات وتقاليد وملابس ومقومات ذلك العصر متحايلا على حقائق التاريخ"[2].

[1]– مريم جمعة فرج: "قراءة في الرواية التاريخية"، مجلة البيان العدد 46، 26 نوفمبر 2000
الموقع: http://ww.albayan.com.ae

[2]– غنيمي هلال: "الرومانتيكية"، دار العودة، بيروت، ط6، 1981، ص 213.

وحتى مع هذا التحايل على بعض الحقائق التاريخية إلا أن والترسكوت في نظر النقاد كان متميز عن غيره في طريقة عرضه لأحداث التاريخ وما يظهر على الأبطال من تغيرات تشمل جوانب مختلفة في حياتهم.

ويرى النقاد أن كتابات "سكوت" تفوقت على الكتابات التاريخية التي تزامنت معها وأشهرها أعمالا فولتير وجيبون اللذان وإن اشتهرا بتجديد كتابة التاريخ إلا أنه "كان ينقصهما فهم نفسية العصور التي يصفونها وافتقارهما للحاسة التاريخية التي تجعلهما يعتقدان أن الإنسان هو نفسه في جميع العصور بغض النظر عن التطورات التي تطرأ على العصر والتي تنعكس عليه"[1].

ونظرا لبراعة "سكوت" في تصوير الأحداث التاريخية ساد اعتقاد عند الكثير من الدارسين والباحثين أنه أقرب للحقيقة حتى من كتب التاريخ ولهذا كان تأثيره شديدا فيما بعد وخاصة على المؤرخين الذين أخذوا عنه طريقته في التعامل مع الأحداث التاريخية وإعادة كتابتها بتوظيف شيء من الخيال.

ومع هذه الشهرة التي نالها "والترسكوت" إلا أنه لم يسلم من الانتقادات اللاذعة وكان أهمها ما أشار إليه "ألفريد ديفني" (A.defny) الذي يرى أنّ "سكوت" في أعماله يجعل الشخصيات التاريخية في المقام الثاني ويقدّم عليها الشخصيات الخيالية فيجعلها في المقام الأول "وذلك يجعل الشخصيات التاريخية تتحرك على الأفق البعيد، ويكون محور الرواية الشخصيات الخيالية"[2].

[1]– قاسم عبده قاسم: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1979، ص 189.

[2]– غنيمي هلال، "الرومانيتيكية، ص 213.

وبعد أعمال "سكوت" التي لاقت شهرة واسعة تطورت الرواية التاريخية وقطعت أشواطا كثيرة وخاصة على يد كبار الكتاب في أوروبا ومنهم بلزاك (Balzak) الذي أضاف للرواية التاريخية عنصرا جديدا حينما اهتم بوصف تاريخ العادات وهو من خلال ذلك "يريد ان يسمو بالرواية إلى قمة التاريخ الفلسفية بإعطاء الصورة الكاملة لمدينة ما"[1].

كما نجد أيضا في فرنسا الكاتب الكبير ألكسندر ديماس (A.Dumas) يحاول كتابة تاريخ فرنسا في منتصف القرن التاسع عشر إذ أنه عاد في عمله إلى عصر لويس الثالث عشر وصولا إلى عصر عودة الملكية، وقد اهتم الفرنسيون كثيرا بهذا العمل الذي لقبي رواجا واسعا في أوروبا ولعل السبب في ذلك يكون في محاولة ديماس "إحياء الماضي الفرنسي وتمجيده لانتصاراته رغم عدم التزامه بالصدق التاريخي وعدم دقته في التصوير مثل "سكوت"[2].

لقد جعل "ديماس" كتّاب الرواية في أوروبا يتجهون لكتابة الرواية التاريخية تمجيدا لمآثر الأجداد وبعثا للّحظات التاريخية المهمة في حياة تلك الأمم فكان أن ظهرت أعمال تاريخية كثيرة أشهرها أحدب نوتردام لهيجو ورواية "الحرب والسلام" لتولستوي و"ليشتونشتان للروائي الألماني ويلهلم هوف وغيرها كثير، كما شهد القرن الماضي (القرن 20) تطورا ملحوظا للرواية التاريخية في الغرب وخاصة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية.

[1]- فليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ت: فريد أنطونيوس، مشنورات عويدان، بيروت، لبنان، 1967، ص 239.

[2]- المرجع نفسه، ص 242.

- **الرواية التاريخية عند العرب:**

لقد تأخر ظهور الرواية التاريخية عند العرب بفعل مجموعة من العوامل السياسية والاجتماعية أساسا، ولكن بزوغ عصر النهضة والانفتاح أفرز عاملا مهما في ظهور هذا الجنس الأدبي وتطوره عند العرب، كان ذلك يتمثل في هجرة الأدباء والكتاب إلى أوروبا وأمريكا وتأثرهم بآدابها المختلفة.

إن احتكاك الأدباء العرب بالأدباء الغربيين جعلهم يتطلعون إلى إبداعات وأعمال تحاكي ما وجوده خارج البلاد العربية ومن أبرز هؤلاء الأدباء العرب "الطهطاوي" الذي اشتغل كثيرا على الترجمة لنصوص عديدة، كما يمكن أن نذكر أسماء أخرى "كسليم البستاني" و"فرح أنطوان" ليأتي بعد هؤلاء جيل آخر مثله المنفلوطي" و"حافظ إبراهيم" و"أحمد شوقي" ثم يأتي عدد من الأدباء المجددين أشهرهم "طه حسين" و"المازني" و"توفيق الحكيم" و"محمود تيمور" وغيرهم كثير.

لقد عمل كل هؤلاء الأدباء على ازدهار "الرواية التاريخية" إلى جانب الأجناس الأدبية الأخرى وجاء ذلك كما ذكرنا سلفا بفعل الاحتكاك بالثقافة الغربية والأخذ منها وخاصة ما ظهر من مناهج حداثية تلتها ثورة حقيقية على الصعيد الفكري والعلمي ومن هنا "عمد الكتّاب إلى التأليف في هذا الفن من عند أنفسهم تقليدا للإفرنج ومن أقدم المشتغلين في ذلك –فرانسي مارش الحلبي– ثم –بطرس البستاني– ألف بضع روايات تاريخية نشرها في "الجنان" ثم ألف صاحب الهلال سلسلة روايات "الإسلام" من أول ظهوره (...) وأقدم آخرون على التأليف في هذا الفن وهو على كونه مقتبسا من الافرنج"[1].

[1]– جورجي زيدان: أدب اللغة العربية، بيروت، مؤسسة المطبوعات الحديثة، ط1، ص 208-209.

ولكن أكثر الأدباء العرب اجتهادا في التأصيل للرواية العربية التاريخية كان "جورجي زيدان" وخاصة في روايته (الحجاج بن يوسف) أين نلمس قدرة فائقة لهذا الأديب وبراعة في المزج بين التاريخي والقصصي حيث يصعب على القارئ الفصل بينهما.

ويبدو أن هذا المزج والطريقة في عرض شخصية تاريخية هو من قبيل تأثر "جورجي زيدان" بالثقافة الغربية التي تمسك بها وظهرت في كتاباته ومرد ذلك أيضا إلى التطور الحاصل في الرواية التاريخية الغربية نفسها إذ تطلع العديد من الكتاب إلى التجديد والتغيير والانتقال بالرواية التاريخية من مرحلة عرض الأحداث والعناصر الأخرى إلى مرحلة التلاعب بكل هذه العناصر والسبب في ذلك هو محاولة الكشف عن كل ما هو تاريخي وربطه بالأوضاع الراهنة، وقد كان منهج "جورجي زيدان" يعتمد على ذلك حيث كان ميالا أيضا للنزعة الصحفية التي كانت سائدة آنذاك وحاولت التقرب من عامة الناس وتثقيفهم بأساليب بسيطة ومفهومة.

ومما يحسب لجورجي زيدان أيضا أنه من أوائل من وظفوا العنصر التاريخي وأدخلوه على النص الروائي، وفي هذا السياق يقول زيدان: "إذا سكبنا ذلك التاريخ في قالب الرواية فإنه يقرأه القارئ بشوق ولذة فلا يلبث وهو يظن نفسه يطالع قصة فكاهية أن يتناول شيئا من حوادث التاريخ يزيده رغبة في مطالعة تاريخهم"[1].

لقد حاول جورجي زيدان أن يكتب تاريخ الأمة في سلسلة روائية وقد كان سباقا في ذلك حيث ألف أزيد من عشرين رواية سماها "روايات تاريخ الإسلام" أراد من خلالها تعليم الأجيال

[1]– جورجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، بيروت، دار الأدب، ج4، ص 663.

واطلاعهم على تاريخ أمتهم وهذا ما ذكره في مقدمة كتابه "الحجاج بن يوسف" حيث يقول: "إننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكما على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتاب الإفرنج وفيهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة (...) وأما نحن فالعمدة في رواياتنا على التاريخ، وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقا للمطالعين، قتبقى الحوادث التاريخية على حالها، وندمج فيها قصة غرامية تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصبح الاعتماد على ما يجيئ في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ"[1].

من خلال هذا التصريح نجد أن "زيدان" يعتبر الرواية وسيلة للوصول إلى غاية ولهذا يرى بعض النقاد أن رواياته تصنف في خانة "الرواية التعليمية" التي تفتقر للعناصر الفنية والجمالية لبناء الرواية.

ورغم الانتقادات الواسعة التي طالت "جورجي زيدان" فيما كتب من أعمال إلا أنه في نظر معظم الدارسين والباحثين يعدّ"الأب الروحي" للرواية التاريخية العربية نظير ما قدمه من جهود في سبيل تطويرها وازدهارها بل إن الكثير من الروائيين الذين جاؤوا بعده تأثروا به واتسع وعيهم التاريخي فكتبوا نصوصا روائية رائعة ومن أبرزهم محمود حقي وعلي الجارم في سلسلته التي تعرّف بأشهر الشعراء العرب.

كما يبرز من كتاب الرواية التاريخية "علي أحمد باكثير" الذي كتب العديد من النصوص الممجدة لانتصارات المسلمين في التاريخ الإسلامي مثلما جاء في روايته (واسلاماه) التي عاد فيها

[1]– جورجي زيدان: الحجاج بن يوسف، المقدمة، دار الهلال، القاهرة، 1989م، ص 06.

لمعركة "عين جالوت" مبرزا أهمية الجهاد في حياة المسلم من أجل التمكين لدين الله، وعن هذا التوجه يقول باكثير: "لعل اهتمامي بقضايا الأمة العربية ذو أثر في ولعي بالتاريخ واستلهامه (...) على أن هناك أسبابا أخرى منها: أن الفن عموما ينبغي عندي ان يقوم أكثر ما يقوم على الرمز والإيحاء لا على التعيين والتحديد"[1]، وبالتالي يستطيع الفن بكل أشكاله ومنها الرواية كجنس أدبي- يستطيع أن يصور لنا حقيقة وواقعا معيشا أكثر من الواقع نفسه أحيانا.

ولا يمكن الحديث عن الرواية التاريخية عند العرب دون ذكر: "محمد العريان"، و"عادل كامل" و"نجيب محفوظ" وهؤلاء اهتموا بكتابة أعمال عادت لتاريخ مصر في فترات مختلفة وحاولوا من خلال ذلك تمجيد هذا التاريخ وإبراز مكانة مصر في التاريخ وخاصة "مصر الفرعونية".

أما إذا ذكرنا أعلام الرواية التاريخية ممن تميزوا عن غيرهم بالقدرات الفنية العالية والتقنيات السردية الحداثية فلابد أن نشير للكاتب الكبير "نجيب الكيلاني" الذي كتب عن أبرز مشاهد البطولة التاريخية عند العرب ولم يحسر هذه البطولات في مكان معين بل جاء على ذكر وسرد الفتوحات الإسلامية في شتى بقاع العالم فكانت أعماله مطلوبة في كل مكان ونال بها شهرة واسعة ولعل أبرزها: "عذراء جاكرتا، ليالي تركستان، عمر يظهر في القدس".

وإلى جانب "الكيلاني" لابد ان يذكر "أمين معلوف" هذا الأديب البارع الذي يشكل علامة فارقة في الرواية التاريخية وهذا بفضل أعماله ذات الشهرة العالمية وأبرزها: لويون الإفريقي، سمرقند،

[1]- محمد أبو بكر: "هل انتهت مرحلة الرواية التاريخية؟"، لها أونلاين، 2002/11/14.
الموقع: http://www.lahaonline.com/index.php

حدائق النور وغيرها وما يميز هذه الأعمال ومؤلفها هو النزعة العالمية التي تدعو إليها من خلال "حوار الحضارات" والتعايش السلمي بين شعوب العالم.

وإذا كان هذا هو وضع الرواية التاريخية العربية عموما فما هو وضعها في الجزائر؟ وهل اهتم الكتاب الجزائريون بهذا النوع من النصوص الروائية؟ ثم كيف تعاملوا مع الأحداث التاريخية، وماذا عن طريقة توظيفهم لهذه الأحداث في أعمالهم؟

الرواية التاريخية الجزائرية:

أشرنا فيما سلف إلى قضية تأخر ظهور الرواية التاريخية عند العرب وذكرنا أن السبب في ذلك يعود لمجموعة من العوامل السياسية والاجتماعية والثقافية وغيرها وفي هذا السياق يقول الأديب الكبير محمود تيمور: "وفي ظني أن نهضتنا قد دخلت من عصر القصة الغربية، من باب الفرض والتخمين لما عجزنا في انبعاثنا الأدبي الجديد أن نخلق القصة من وحي الأدب العربي وحده ومن تراثه في ميدان القصة والأساطير ولكن هذا الأدب على وفرة مأثوراته القصصية خليقا أن يشق لنا مجرى لقصة عربية جديدة الطابع والطراز"[1].

ولعل الرواية الجزائرية وهي جزء لا يتجزأ من الرواية العربية شهدت هي أيضا تأخرا كبيرا في الظهور كما أن التأثر بالرواية الغربية لم يقتصر على المشارقة فقط لأن روائيي المغرب العربي التفتوا بدورهم لتلك الرواية الغربية وأخذوا منها ومن ذلك الاهتمام بالرواية التاريخية التي وجدت أرضية مناسبة ومناخا ملائما وخاصة عند الروائي الجزائري الذي يقدس تاريخه ويباهي به غيره ولهذا شهدت

[1]– شفيق البقاعي: أدب عصر النهضة، بيروت، دار الجيل، ط1، ص 83.

فترة السبعينات من القرن العشرين وهي الفترة التي أعقبت تحرر الجزائريين من الاستدمار الوحشي شهدت زخما في الأعمال الروائية التي نهلت الكثير من أحداث الثورة التحريرية وجسدتها في نصوص روائية عديدة وظهر ذلك في روايات: الطاهر وطّار، عبد الحميد بن هدوقة مفلاح، عرعار...وهم من كتاب الجيل الأول، ثم برز كتاب الجيل الثاني ومنهم خلاص، بقطاش، ساري...وواسيني الأعرج هذا الروائي المتميز الذي استطاع أن يكتب نصوصا متجددة ومتطورة باستمرار تعتمد آليات لم تعرف من قبل ولهذا تمكن واسيني أن يصنع لنفسه اسما مرموقا في عالم الكتابة الروائية ,أن تكون أعماله متميزة بمواضيعها وطريقة تناولها فيقبل عليها القارئ في المشرق كما في المغرب ويحتفي بها أيما احتفاء وما الجوائز العديدة التي حصدتها روايات "واسيني" إلا دليل على ذلك أما عن ظاهرة توظيف التاريخ في الكتابات الروائية الجزائرية فيمكننا القول أنها بلغت درجة من النضج والتميز حيث امتدت إلى التراث العربي الإسلامي وتعاملت معه كوسيلة للتأثير في الحاضر المتردي من خلال بعث أمجاد الماضي ودراسة نماذج معينة منه وإعادة قراءتها والغوص في أعماقها لأن التراث عموما هو جزء من تاريخنا ومن خلاله تشكل واقعنا "فالحاضر لا يمكنه السير منفصلا عن تلك الأيام الموغلة في رحم التاريخ إذلابد من رؤية الحاضر بمنظور تاريخي ليمارس هذا التاريخ دوره لا بوصفه محفزا على التجدّد والانبعاث والبحث عن المستقبل الأفضل بل بوصفه تيارا يصب في الحاضر ويردفه بمكوناته"[1].

والحقيقة أن العودة للتراث ليست ظاهرة تخص الأدب العربي أو الجزائري فقط فالحضارة الغربية مثلا سعى أدباؤها وكتابها في عصر النهضة خاصة إلى إحياء التراث اليوناني والروماني ومن خلاله بعث أمجاد الأجداد واسهاماتهم في تطور الحضارة الغربية والإنسانية عامة.

[1]– د. سعد الله محمد غانم: أطياف النص (دراسات في النقد الإسلامي المعاصر)، عالم الكتاب الحديث، 2000، ص 13.

لقد أدرك الروائي الجزائري أهمية إحياء التراث على ضوء واقع الفرد الجزائري الذي يتمسك بماضيه ويعتز كثيرا بمآثر الأجداد ولهذا "انفجرت العملية الإبداعية لديه، التي دفعته إلى أن يلجأ إلى الشخصية الرمزية التي أصبحت علامة بارزة في طريق بناء معمار روائي أصيل، ترقي به الرواية الجزائرية إلى مصاف النماذج العربية والعالمية، من حيث كثافة الدلالة والصيغة الجمالية"[1].

ومن هنا تمكن الروائي الجزائري أن يجسّد نماذج روائية حاول من خلالها أن يطرح الانشغالات ويعالج الإشكاليات والصراعات القائمة بين ما هو قديم وما هو جديد، وعليه اعتمد عدد كبير من الروائيين على عملية التجديد في نصوصهم حيث يؤكد الروائي الطاهر وطار "على أن التجديد ليس قضية هامشية تتعلق بالشكل الخارجي لكنها قضية فلسفية تقوم في الأساس على نظرة الإنسان إلى الوجود والمجتمع، ومن هنا كان التحوّل في نظرة الإنسان إلى الواقع الذي يعيش فيه أصلاً لكل تحوّل فني"[2].

فالروائي "الطاهر وطار" ينظر إلى مسألة التجديد على أنها قضية هامة وأساسية لأن المبدع من خلالها يستطيع أن يتفاعل مع مجتمعه ومحيطه وما يطرأ من مستجدات ومتغيرات فهو يعكس واقعنا المعيش، و"الرواية هي مادة التاريخ و الاخبار عموما، وليس للرواية بدورها طبيعة تخرجها من كونها إنباءا محضا، فهي قول دون أن تكون خطابا، ولو أن لمحتواها فحوى خطابيا، ولكن هذا الفحوى الخطابي شأن لا علاقة له بالرواية كفاعلة محصورة بالراوي وخارجة عن بني الرواية عينها"[3]،

[1]– محمد بشير بويجرة، بنية الشخصية في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، ط2، 2006، ص 106.

[2]– واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 94.

[3]– د. رفيق العجم: موسوعة مصطلحات علم التاريخ العربي والإسلامي، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 2000، ص 356.

ولأن الرواية تحكي وقائع وأحداث لها علاقة بالزمان والمكان نجد هذا المحكي مرتبط بالتاريخ الإنساني وعليه يكون حضور التاريخ أكيد و فعليّ في الرواية.

ومن أبرز الأشكال الفنية لحضور التاريخ في الرواية نجد شكل "السيرة الذاتية" حيث حضور البطل الذي تمثل حكايته النواة الأساسية للرواية.

ولاشك أن النص الروائي في الرواية التاريخية يعتمد على نصوص ووثائق تاريخية والروائي يستدعي الشخصية التاريخية للوصول إلى أهداف فنية جمالية حيث يستلهم القارئ مواقف هذه الشخصية التاريخية ويسقطها على واقعه محاولا فهمه وفك الغامض والمعقد منه ومن المؤكد "أن الوعي بالتاريخ يكسب أصحابه إلى جانب عمرهم وعمر أسلافهم أيضا عمر الأجيال التي لم تأت بعد لأن الوعي بالتاريخ تتجاوز فائدته الحاضرة وبناء واقعنا المعيش، إلى التأثير في المستقبل القريب ومن ثم فنحن نضيف إلى أعمارنا –إذا وعينا تاريخنا– أعمار الأقدمين، ونسهم كذلك في زيادة أعمار الأجيال القادمة، بما نضعه على دروبها من أضواء وما نقدمه لتجاربها وخبراتها من إضافات"[1].

ومن بين الروائيين الجزائريين الذين اهتموا بهذه القضية واشتغلوا عليها نجد الأستاذ الروائي "واسيني الأعرج" الذي كتب روايته "كتاب الأمير" محاولا إخراج شخصية "الأمير عبد القادر" من إطارها التاريخي كشخصية مركزية في تاريخ الجزائر وجعلها نموذجا إنسانيا راقي يتعلم منه كل إنسان بغض النظر عن دينه أو أصله أو جنسيته...لأن الأمير عبد القادر" في مواقفه ومعاملته حتى لأعدائه الكثير من المعاني الإنسانية السامية والقيم الأخلاقية النبيلة والنادرة وسنحاول من خلال دراستنا

[1]– د . موسوعة مصطلحات علم التاريخ العربي و الإسلامي: ص 356.

وتحليلنا لرواية "كتاب الأمير" أن نقف عند هذه المعاني والقيم كما سنركز على إظهار مواطن وجماليات السرد في هذا المتن الروائي مثلما فعلنا مع الروايتين السابقتين، ولكن قبل ذلك سنحاول أن نلخص الرواية في بضعة أسطر، ثم نحاول أن نبين ما الذي يدرج هذا النص في خانة الرواية التاريخية؟ مع إبراز مدى تمكن المؤلف من الأدوات الفنية في كتابة هذا النوع من النصوص.

ملخص الرواية:

رواية "كتاب الأمير" مسالم أبواب الحديد صدرت الطبعة الأولى منها عن دار الآداب بيروت سنة 2005 لكاتبها الروائي الاستاذ "واسيني الأعرج" وقد حصدت هذه الرواية العديد من الجوائز لعل أهمها وأبرزها على الإطلاق جائزة الشيخ زايد عام 2007,

تدور أحداث الرواية حول شخصية الأمير عبد القادر بن محي الدين الجزائري وهو "مؤسس الدولة الجزائرية الحديثة" ويعد أول من قاد ثورة ضد الاحتلال الفرنسي للجزائر بداية من العام 1832م، وتحاول الرواية الكشف عن الجوانب الخفية من حياة الأمير والتي سكت عنها التاريخ الرسمي ولم يذكرها لنا . يقف المؤلف من خلال هذا العمل عند الأحداث التاريخية وينقلها لنا بدقة وبكثير من الحرص بداية من حياة الأمير التي كانت حافلة بالبطولات والمحطات التاريخية في حياة الأمة الجزائرية، فمن تولى الأمير مهمة قيادة المقاومة ضد الاحتلال، إلى محاولة الحفاظ على الهوية والكيان العربي والإسلامي للجزائر، ثم مواجهاته لأعدائه من بني جلدته ممن تنكروا له وخرجوا عن طوعه إلى علاقاته المتوترة مع السلطان المغربي...وفي كل هذه المواقف والمحطات كان الأمير صابرا ومناضلا بل أكبر وأهم من ذلك كان إنسانيا إلى أبعد الحدود ولعل هذه الصفة العجيبة والعظيمة في

الأمير هي ما لفت نظر القس "المونسينيور ديبوش" الذي قرر أن يبذل كل ما في وسعه ليخلص الأمير من سجنه وينقذ فرنسا من العار الذي قد يلحقها نتيجة عدم احترام اتفاقها مع الأمير.

كما تحاول الرواية أن تثير مسألة "حوار الحضارات" حيث نقرأ حوارات عديدة لقضايا مختلفة بين الأمير عبد القادر المسلم من جهة والقس ديبوش المسيحي من جهة ثانية يحدث ذلك دون تعصب أو تطرف أو نبذ للآخر وهذا ما يصور لنا نبل ومكانة الطرفين على الصعيد الروحي والأخلاقي فرغم الاختلاف في الدين إلا أن ذلك لا يبرر إلغاء الأخوة الإنسانية التي تمجدها كل الديانات.

ومن خلال الرواية يمكن للقارئ أن يقف على الوصف الدقيق الذي يعتمده المؤلف حين يصف الأماكن والاشخاص وحتى طريقة الكلام واللباس وغيرها فيحس القارئ وكأنه أحد شخوص الرواية وجزء منها، لأن الفترة التاريخية االتي يعرضها المؤلف حيث معاناة الجزائر من ويلات الاحتلال في منتصف القرن التاسع عشر (ق19) تحيل القارئ إلى راهن وواقع العالم العربي فعملية الإسقاط على هذا الواقع يجعلنا نكشف مدى التشابه بين العصرين على أن التاريخ كما يقال" يعيد نفسه" فراهن البلدان العربية سبق لها أن عاشته تاريخيا بشكل من الأشكال.

ارتبطت هذه الرواية بالحدث التاريخي من البداية إلى النهاية، وغطت الرواية حقبة زمنية امتدت من سنة 1838م إلى غاية سنة المنفى سنة 1852م وقد تضمنت خمس سنوات من السجن في فرنسا، وقسم المؤلف نصه إلى ثلاثة أبواب هي:

1- باب المحن الأولى.

2- باب أقواس الحكمة.

3- باب المسالك والمهالك وقد ضم كل باب مجموعة من الوقفات كانت آخرها "فتنة الأحوال الزائلة" حيث يستلم الأمير رسالة التحرر الموقعة بتاريخ 28 أكتوبر 1852م.

وظف المؤلف شخصية "جون موبي" خادم القس "ديبوش" وجعله يروي قصة سيده وعلاقته بالأمير "عبد القادر" فكان "موبي" في حديثه مع الصياد المالطي يحكي حكايةّ ديبوش والأمير" وما جمعهما من علاقة أخوة وصداقة قوية وعميقة ودليل ذلك الجهد الكبير الذي بذله القس "ديبوش" في سبيل تحرير الأمير من أسره حينما كتب رسالة إلى "نابليون بونابرت" يستعرض فيها أخلاق ونبل وشجاعة الأمير في حربه ومواجهته لفرنسا التي انتهت بالاستسلام مقابل التعهد بإرسال الأمير إلى بلد إسلامي، ويحذر "ديبوش" في رسالته من قضية سجن الأمير والتي تعني نقض العهد وخيانة الشرف لدولة عظمى كفرنسا الأجدر بها أن تفي بعهودها والتزاماتها، ويبدو أن الرسالة أعطت ثمارها وجعلت "نابليون" يفرج عن الأمير بل ويدعوه لزيارته في قصره.

ويبدو أن خلاصة ما كتبه "واسيني" في رويته يدور حول فكرة أساسية وهي أهمية فهم العصر الذي نعيشه والقدرة على التأقلم مع أوضاعنا وعلى كافة الاصعدة وذلك بالعمل والاجتهاد لنكون فاعلين ومؤثرين في العالم الذي نحياه ولعل هذه الفكرة هي التي كانت تسيطر على فكر الأمير وهو يحاور أقرب الناس إليه من ذلك كلامه لوالده "الزمن تبدل ومعه تبدلت السبل والوسائل، نحن على

حوافي قرن صعب، إنهم يصنعون المدافع والبنادق والسيوف الحادة ونحن ما زلنا نراوح في أمكنتنا ونزهو كلما أقمنا مقاما جديدا في سهل غريس"[1].

كما نلمس نفس الفكرة تسيطر على الأمير حين محاورته لأصدقائه ومقربيه فالأمير كان ينظر من حوله بعين القائد الذي يدرس عدوه من كل الجوانب وفي نفس الوقت يعرف مدى قدرته على المواجهة.

لقد قدم "واسيني" شخصية الأمير عبد القادر بوصفه رجلا وقائدا إنسانيا يحمل الكثير من صفات النبل والشجاعة وكان شديد الحرص على دينه وعقيدته والنهل من ينابيع العلم والمعرفة كما كان مؤمنا بالانفتاح على الآخر ومحاورته في سبيل تعميق فكرة التعايش السلمي بين مختلف الأجناس والأمم.

كما تظهر الرواية الجهد العظيم الذي بذله الأمير في سبيل إحداث ثورة حقيقية على مستوى الذهنيات المتخلفة التي تؤمن ببركة الأولياء الصالحين دون العمل والاجتهاد لتحسين الأوضاع وإحداث التغيير نحو مستقبل أفضل اعتمادا على العلم والمعرفة فالعدو طور آلياته ووسائل قتاله بمدافع ورشاشات فكيف لجيش الأمير أن يواجه ذلك بالسيوف والرماح.

ومع هذا حاول الأمير في كثير من المناسبات أن يربح بعض الوقت من خلال معاهدات السلم ليدرس سر قوة عدوّه ويأخذ من حضارته بغية بناء وتطوير دولته الفتية لأنه كان يؤمن بأن

[1]– واسيني الأعرج: كتاب الأمير...مسالك أبواب الحديد، رواية دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005، ص 95.

"تقليدنا للجيش الفرنسي قوة وليس تبعية وإيمانا بقوانا وليس كفرا"[1].

ج- حضور المتخيل الروائي في تشكيل الأحداث التاريخية:

سبقت الإشارة إلى أهمية وقيمة المنجز الإبداعي للروائي "واسيني الأعرج" الذي يسعى دوما للتغيير والتجديد وكتابة المتن الروائي المختلف عن بقية المتون السابقة، ولعل رواية "كتاب الأمير" لا تخرج عن هذه القاعدة بل أكثر من ذلك فهي في نظر النقاد والدارسين متميزة وتشكل علامة بارزة في مسيرة "الأعرج" الروائية.

فإذا كانت المتون السردية السابقة والتي كتبها "واسيني" في محطات زمنية مختلفة تهتم كثيرا بالذات الجزائرية فتبرز معاناتها وآلامها وأحلامها عبر مراحل مختلفة من التاريخ فإننا نجد رواية "كتاب الأمير" والتي يمكن إدراجها ضمن "رواية السيرة الغيرية" نجدها تتجاوز مرحلة الكتابة التي تعتمد على تخييل الواقع إلى مرحلة تخييل التاريخ من خلال العودة إلى بدايات تأسيس الدولة الجزائرية الحديثة على يد "الأمير عبد القادر بن محي الدين الحسيني" وذلك تزامنا مع الاحتلال الفرنسي لهذه الأرض الطيبة.

ففي رواية "السيرة الغيرية" تتحوّل عملية "تتبع سيرة الشخص سعيا نحو ملاحقة بطولة تؤرخ لكينونة فردية أو جماعية، بحيث تصبح السيرة بؤرة كتابة التخييل بوصفه تشخيصا لاختيار رحلة الشخص من حيث هي حافز لتقديم موضوع الحكاية"[2].

[1]- الرواية، ص 253.

[2]- عبد الفتاح الحجمري: هل لدينا رواية تاريخية؟ مجلة فصول، المجلد 16، ع3، شتاء 1997، ص 65.

وعليه نجد الروائي "واسيني الأعرج" يعود من خلال روايته إلى مرحلة بارزة من تاريخ الجزائر الحديث ليتوقف عند شخصية "الأمير عبد القادر" كرمز من رموز هذا التاريخ- ويستعرض مع القارئ صراعه مع الاحتلال الفرنسي ومحاولاته لبناء دولة حديثة قوية ومتطورة لا وجود فيها لمعالم الجهل والفقر والتخلف ولا أثر فيها للخزعبلات والبدع التي أثّرت على الوعي الجماعي وأفقدت الأمة شخصيتها وكيانها كما نجد في رواية "كتاب الأمير" ذكر لسيرة أسقف الجزائر الذي عاصر "الأمير عبد القادر" وهو "أنطوان أدولف ديبوش".

1- حضور المادة التاريخية وأثرها في تسلسل الأحداث:

إن أكثر ما يجلب انتباه القارئ لرواية "كتاب الأمير" هو هذا الحضور اللافت والطاغي للمادة التاريخية وهي نصوص ورسائل ووثائق ارتبطت تاريخيا بمسيرة حياة الأمير عبد القادر من جهة ويقابلها نصوص ووثائق عن حياة أول أسقف لفرنسا بالجزائر وهو "المونسينيور" أنطوان ديبوش" من جهة أخرى ولا شك أن هذه الوثائق التاريخية "تمثل من جهة بقايا من إنجازات الماضي، ولكنها من جهة ثانية تمثل شهادات عن واقع"[1]، وكأمثلة عن أبرز هذه الوثائق التاريخية يمكن أن نذكرّ "رسالة ديبوش إلى لويس نابليون" وتحفة الزائر في تاريخ الجزائر "حياة الأمير عبد القادر لهنري تشرشل". "مراسلات الأمير مع الجنرال دي ميشيل"، "سيرة الأمير عبد القادر وجهاده للحاج مصطفى بن التوهامي...وغيرها من الوثائق والرسائل والنصوص التي اعتمد عليها الروائي وقد وظفها باللغتين العربية والفرنسية.

[1]- عبد الله العروي: مفهوم التاريخ، ج1، الألفاظ والمذاهب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص 81.

ويبدو أن الحضور القوي للمادة التاريخية جعلها بمثابة الهيكل الذي بنيت عليه الرواية حيث يحاول المؤلف من خلال هذه الوثائق والنصوص أن ينقل لنا ما لم يذكره التاريخ أو تجاوزه لظروف معينة، ولكن هذا الأمر شديد التعقيد ولن يكون من السهل التعامل من وثائق تاريخية مثبتة وتوظيفها في نص سردي وهذا بالنظر لأمرين أساسيين:

أولهما: الالتزام بالحقيقة التاريخية والحذر من تغيير صورتها المثبتة.

ثانيهما: خصوصية الرواية في حد ذاتها كجنس أدبي يسرد مادة حكائية حتى وإن كانت ماضية ولكنها تنشد المستقبل وهذا عكس التاريخ الذي يتجه دوما صوب الماضي فهو يكاد يكون منظومة من الأحداث والتمثلات لواقع قائم، متجه نحو الماضي.

وعند قراءة الرواية نجد: "أن المادة التاريخية الموثقة لما استعملها الكاتب في الرواية قد انتقلت من مستوى الوثيقة بالمعنى التاريخي إلى مستوى النص السردي الروائي الذي يساعد التخييل على خلق تصورات جمالية يقترب بها القارئ من الزمان والمكان، بل يجد لتخييله وجودا وكيانا واقعيا، ثم الذهاب بعيدا وراء الأحداث السياسية والاجتماعية وغيرها، لمحاولة فهم وتمثل الواقع المعقد في تمظهراته الحميمية والعميقة جدا"[1].

فكثافة المادة التاريخية التي تؤرخ لمجموعة من الوقائع حدثت في فترات زمنية معينة قد تجعل التاريخ يغطّي على الجانب الفني، أي لغة الرواية وأحداثها، ولكن هذا الأمر تجاوزه الأستاذ "واسيني الأعرج" فالقارئ لأحداث رواية "كتاب الأمير" لا يشعر بطغيان المادة التاريخية ولا يمكنه أحيانا أن

[1]– أحمد بوحسن: الرواية والتاريخ.

http://www.ribatakoutoub.ma/spip.hp?article84

يفرق بين ما هو تاريخي وما هو سردي، فالرواية هنا هي بمثابة النص السردي الذي يذكر تاريخا ولكن بطريقة فنية جمالية لا تاريخية ومن الأمثلة التي تدل على انصهار التاريخي بالفني وتشكيلهما لنص سردي واحد ما يذكره المؤلف عن حادثة إعدام قاضي أرزيو "أحمد بن طاهر" وهو شيخ ومعلم الأمير عبد القادر "لم يبق أحد بالساحة إلا العجوز خناتة التي كانت تنش الطيور كعادتها بعد كل إعدام وتكنس المكان وترش قليلا من الماء المعطر برائحة القار وعود النوّار لدفن رائحة الموت والدم، العسل الكحلاء تمحو بقايا الموت كما تقول دائما العجوز خناتة عندما تسأل عن فعلها"[1]

يعتمد الروائي في نقله لحادثة الاعدام على مجموعة من الأحداث المتخيلة حيث يقدمها بأسلوب فني يجعل القارئ يندمج كلية مع ما يقرأ فتبدو تلك المشاهد المتخيلة وكأنها واقع ومن الحقيقة التي حدثت فعلا، فالمشهد منقول بأسلوب المؤلف الذي خلق شخصيات وأحداث من خياله ومن ذلك العجوز خناته وما تقوم به من عملية تنظيف بعد كل عملية إعدام والطيور التي تنتظر دورها لأخذ حظها من الجثث وجموع الناس ممن حضروا الواقعة...كل ذلك وغيره يعدّ من أشكال التخييل التي تختلط كما ذكرنا بالحدث التاريخي الواقعي.

لقد وظف "الأعرج" الأحداث التاريخية في رواية "كتاب الأمير" بشكل مميز ومختلف عن بقية النصوص التي كتبها لأن شخصية الأمير تحمل رمزية خاصة وما قام به كقائد عسكري وسياسي وشخص مثقف كان يصبّ في خانة بعث الأمة من جديد وتصحيح مواقف الناس تجاه القضايا الكبرى والمصيرية كأحكام الدين والجهاد والتعامل مع العدو وما تعلق بالمسائل الاجتماعية وعلاقات

[1]- الرواية:ص 61.

الناس فيما بينهم والمرأة ودورها في المجتمع...وفي هذا السياق يورد المؤلف هذا الحوار بين الأمير وكاتبه "برويلة":

"قلمك جاهز؟ القلم علامة صاحبه مثلما الخانة علامة المرأة المسرارة

- كما يرى سيدي، هل يريد سيدي أن أسجل هذا؟

قالها برويلة كاتما ابتسامة غامضة ثم انكفأ على صدره ينتظر بقية الكلام لتدوينه فهم الأمير الغمزة الطيبة.

- هل تريد من العربان أن تحرق بيوتنا، لا شيء أثمن من الحبّ ومع ذلك كل شيء في هذه الأرض حولناه بشكل يشبه فشلنا وإخفاقاتنا الكثيرة"[1].

ومما يحسب للأمير ويرفع شأنه عند العدو قبل الصديق هو هذا التفتّح على الآخر والقدرة على التعامل معه بالقدر الذي يخدم الأمة ويحسّن أوضاع الناس الذين خذلوا قائدهم في مواقف كثيرة ولم يساندوه أو يسعفوه حتى يخرجهم من دهاليز التخلف والجهل والحرمان، إن تقديم "الأمير" في صورة القائد المتفتح والسياسي ذو النظرة البعيدة فيما تعلق بمستقبل شعبه، هذه الصورة تعكس توظيفا إيجابيا لفترة تاريخية عسيرة وقاسية في تاريخ الجزائر، "فالأمير عبد القادر" ومنذ اللحظة الأولى التي اختاره فيها الناس قائدا عليهم شعر بثقل المسؤولية وراح يضحّي بالغالي والنفيس في سبيل بعث أمجاد الأمة بمشروع حضاري يسعى من خلاله لتغيير الأوضاع والعمل على تحقيق الأهداف.

[1]- الرواية: ص 252.

ولكن هذه الإيجابية في اختيار الحقبة التاريخية التي وظفها الروائي يبدو أن القارئ سيفتقدها في شخصية الأمير الذي كان يظهر في عدّة مواقف بمظهر الاستسلام والخنوع وعدم القدرة على المواجهة...إلى درجة التفكير في التخلي عن الحكم والعودة إلى عالم الكتب والمعرفة والنهل من ينابيع العلم.

ولعل تقديم الشخصية التاريخية في هذه الصورة مقصود عند كتاب الرواية المعاصرة حيث يعلّق الأعرج" في إحدى حواراته على طريقة تقديمه "الأمير" في روايته قائلا: "وكتاب الأمير في نهاية المطاف ليس حالة جزائرية إلا في شكلها ولكنه حالة إنسانية تتعلق بمآل تجارب عربية رائدة لم تجد من ينميها ويدفع بها عميقا إلى الأمام فقتلت في المهد، الأمير كان ضالتي للحديث عن كل شيء، الكرامة، الدين، المنفى، الحب، الحوار بين الحضارات في لحظة التأزم والاختلاف الحاد، الهشاشة الجميلة التي لا تعني الانهزام ولكن تقبل شرطية الإنسانية القاسية بالمعنى الوجودي وليس بالمعنى السياسي، المنفى منحني فرصة تأمل الحياة خارج ذاتي وربطها بأفق إنساني أكبر وأوسع"[1]، هذه الهشاشة الجميلة التي ذكرها "الأعرج" هي التي جعلت عددا من النقاد والمختصين يرفضون الصورة التي ظهر بها "الأمير عبد القادر" في نص الرواية، فحياة الرجل كلها نموذج في الشجاعة والقوة والاستبسال في سبيل استرجاع كرامة وشرف الأمة، فكيف لهذا البطل والرمز التاريخي أن يظهر بمظهر الضعف والاستسلام وكل الصور السلبية التي جسدها المؤلف في نصه.

[1]– الروائي: واسيني الأعرج: الكتابة متعة ولكنها ليست نزهة حاورته: فاديادلا، مجلة نزوى، ع 56.
http://www.nizwa.com/articles.php?id=1877

2- الأشكال الفنية لتوظيف الأحداث التاريخية:

تتطلب عملية توظيف التاريخ في النص السردي الروائي دراية وإلماما بالماضي والحاضر وما ميزهما من أحداث، فالكاتب في الرواية التاريخية يجب أن يكون على وعي تام وشامل بأهمية وخطورة هذا النوع من النصوص والحقيقة أن توظيف التاريخ والرجوع إلى أحداث الماضي "يكاد أن يشكل ظاهرة غالبة في الرواية والقصة المكتوبين باللغة العربية في الجزائر"[1].

فمعظم الروائيين الجزائريين أخذوا من أحداث التاريخ وبشكل خاصّ "الثورة التحريرية المباركة"، وكاتب رواية "كتاب الأمير" استثمر هو الآخر في هذا التاريخ وأخذ منه ليبني ويشكل أحداث نصوصه الروائية المتعددة، ولعل دوافع العودة إلى الماضي واستحضار الأحداث التاريخية كثيرة ويمكننا أن نذكر أبرزها على الإطلاق ويتمثل ذلك في عملية الاسقاط التي يقوم بها الكاتب حيث يسقط الماضي على الحاضر للاستفادة من التجارب، أو أنه يلوذ بالفرار من واقع مرير ومعقد وصعب إلى ماضي وتاريخ حافل بالمآثر والأمجاد والانجازات العظيمة على مختلف الأصعدة.

وبالعودة إلى رواية "كتاب الأمير" سنحاول أن نقف عند أهم الأشكال والطرق الفنية التي استعملها "الأعرج" لتوظيف الأحداث التاريخية في روايته، ومن أهم هذه الاشكال نورد ما يلي:

الشكل الأول: وفيه تقديم المعلومة التاريخية من خلال تأثر عامة الناس بها وظهور ذلك بشكل خاص في حواراتهم وتصرفاتهم، والمقطع التالي من الرواية يبرز ما يريد الكاتب توضيحه وتقديمه كمعلومة تاريخية متعلقة بإعدام قاضي أرزيو حيث يقول "محي الدين" والد الأمير عبد القادر" أثناء

[1]- مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 58.

رجوع هذا الأخير ومعاينته لما حدث: "كنت أتمنى أن أعفيه من ذلك ولكن ليكن هذا سيعجّل من بيعته، أتمنى أن يكونوا قد استعادوا وهران التي سلمها الباي لأسياده وقبل بمنفى الاسكندرية، ربما فعل خيرا في نفسه، أحسن لنا وله وإلا لكان مصيره مشابها لمصير قاضي أرزيو، لم يعد قادرا على حماية البلاد من غزو الأعداء سيرتد علينا الكثيرون ويقولون لماذا لم تحموه عندما طلب الحماية منكم، كانوا سيأكلون رأسه ويسحبون خيانته علينا.

- سيدي عبد القادر وخيالته سيسترجعون وهران في أقل من لمح البصر.

- عبد القادر واحد من هذا الشباب الغاضب، كم تمنى أن يتفرغ لكتبه ومعارفه، لكن عندما تحترق البلد يصير العلم جبنا والتهاون خيانة.

- حاشا، سيدي عبد القادر ليس من هذا الصنف، رجل لغته السيف وكلام الله"[1].

يعرض الكاتب الحدث التاريخي في شكل حوار بين الشخصيات حيث الحديث عن خيانة "الباي" الذي سلم للعدو كل ما يريد دون مواجهة أو مقاومة كما يشير أيضا لشجاعة الأمير وقدرته على استرجاع ما نهبه الاحتلال ولكنه يعرض ذلك كما قلنا على لسان الشخصيات حتى لا يتحمل مسؤولية هذا الكلام الخطير فالحدث التاريخي هنا مرتب ومقدم ضمن مشاهد فيها تعبير عن آراء الشخصيات المتحاورة أي أن هذا النوع من الأشكال الفنية في الرواية التاريخية تكون فيه "الأحداث التاريخية ممشهدة عبر وجهات النظر العديدة وممزوجة مع الخطاب التخييلي ضمن خصوصية لغة ومنظور كلا الخطابين، وذلك من خلال اللعب الحاذق على المونتاج السينيمائي الذي نسق بين

[1]- الرواية: ص 59.

التاريخ والتخييل، عبر تجزئة الأحداث وتقديمها وترتيبها في مشاهد ضمن إطار التوازي الذي سيزاوج بينهما"[1].

الشكل الثاني: وفيه تتطور الأحداث تصاعديا بشكل يجعل القارئ ينتظر بشغف النهاية الحاسمة وهنا تكون الوثيقة التاريخية محددة لنهاية الأحداث إيجابيا أو سلبيا، فمن النهايات الإيجابية في رواية كتاب الأمير ما تعلق بسيرة القس "ديبوش" الذي نجح في مساعيه لتخليص الأمير من سجنه فيورد الراوي خاتمة كتاب ديبوش: "من ذا الذي عندما ينتهي من قراءة هذا الكلام لا يصرخ معي: إن عبد القادر اليوم رهينة مثله مثل المحارب العظيم نابليون لكن، لدي القناعة الكاملة أنه لن يستمر طويلا على هذه الحال لأنه بكل بساطة ليس حبيس الانجليز ولكنه بين يدي سيدي العظيم، لويس نابليون"[2]، ثم تأتي رسالة "الأمير" التي بعثها إلى "القس" بعد الافراج عنه لتؤكد النهاية الإيجابية لسيرة "ديبوش" وما خطط له حيث يقول الأمير شاكرا القس: "صاحب الغبطة العالي، أستطيع اليوم أن أقول لكم أن خيركم قد تمّ وأن الله قد سدّد خطاك وأن ما زرعتموه قد نبت"[3].

أما ماجاء في الرواية كخاتمة سلبية مؤسفة فهو ما آل إليه مصير "الأمير" ومن معه حيث تتصاعد الأحداث نحو نتيجة ونهاية لا مفر منها، فقد تأكد للأمير استحالة مواصلة الحرب بالنظر لوضع كل طرف فيها، فراح بصفته كقائد يحاول أن يكشف لمعاونيه سرّ انسحابه والتمسك بخيار الاستسلام: "ومع ذلك يا وليدي قدور، الزمن تغيّر، لم يعد السيف والشجاعة كافيين، نحتاج إلى

[1]– مصطفى المويقن: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار للطباعة والنشر، ط1، 2001، ص 208.

[2]– الرواية: ص 485.

[3] ـ المرجع نفسه :ص 501.

شيء آخر لم أعد اليوم أعرفه، ربما القوة التي انسحبت منا وراحت نحو عدونا لأنه عرف كيف يسخّرها...تنفس قدور طويلا ثم دفن وجهه بين يديه لكي ينسى أنه بعد قليل سيكون بين أيدي من حاربهم مدة من الزمن وقتلوا أهله وسرقوا رأس السي "مبارك بن علال" وعلقوه على أبواب مدينة مليانة..."[1].

بعد هذا الحوار الحزين بين الأمير وقادته حيث العواطف الجياشة والأحاسيس المؤلمة يأتي الحدث الذي يؤكد النهاية السلبية بعدما أرسل الأمير شروط استسلامه للآغا "ابن خويا" وهنا يحسم الروائي لموقف وتصاعد الأحداث بوثيقة تاريخية متمثلة في الرسالة الشهيرة التي رد بها لامورسيير على رسالة استسلام الأمير قائلا: "لدي الحق من ابن ملكنا لإعطائك الأمان الذي طلبته مني والسماح لك بالتنقل من جامع الغزوات إلى الاسكندرية أو عكا ولن نقودك إلى مكان آخر غير الذي طلبته في رسالتك..."[2].

الشكل الثالث: في هذا الشكل يحاول الكاتب أن يدمج المعلومة التاريخية في المشهد السردي فيأتي الحدث التاريخي ممثلا في الوثيقة أو الرسالة بشكل قوي فهو تكملة للحدث الفني، ويعتمد الكاتب في ذلك على تقنية شائعة هي تقنية الاسترجاع" حيث تتذكر الشخصية الرئيسية عموما ما مر من أحداث ثم تظهر الوثيقة التاريخية التي تساهم في بناء الحدث فنيا ومن ذلك في الرواية ما يورده الكاتب كمشهد سردي متمثل في موقف القس "ديبوش" يتذكر فيه رسالة استلمها من الأمير حيث يقول الراوي: "شعر مونسينيور بقلبه ينكمش، ذلك الزمن صار الآن بعيدا ومع ذلك ما يزال هاهنا

[1]- الرواية :ص 410.

[2]- المصدر نفسه: ص 419.

أمامه مثل المرآة العاكسة لحياة انسحبت بسرعة كبيرة ولكن علاماتها ما تزال متبدية على سطح الروح، يدرك جيدا، أنه لم يخطئ في الأمير، الإجابة لم تطل كثيرا، قلّب أوراقه واحدة واحدة قفز في وجهه ردّ الأمير على الرسالة، رسالة عرفها من انكسارات حروفها واعوجاجها كالثعابين والترجمة اللصقة في ظهرها: "مونسينيور أنطوان أدولف ديبوش...لقد بلغني مكتوبك وفهمت القصد ولم يفاجئني مطلقا في سخائه وطيبته لما سمعته عنكم..."[1].

وتأتي الوثيقة التاريخية في النص السردي مختلفة ومميزة بخط يبدو أكثر وضوحا مع استخدام القوسين أو المزدوجتين لتأطيرها.

الشكل الرابع: يتحقق هذا الشكل حينما تحاول الرواية الاهتمام بطبقات المجتمع الكادحة فتقترب من الفئات المهمشة ومن عامة الناس لتنقل لنا يومياتهم ومعاناتهم فهؤلاء لم يعرهم التاريخ اهتماما فعاشوا حياة قاسية، فالرواية تفسح لهم المجال لقول ما يختلج في صدورهم بلهجاتهم وأساليب تعبيرهم الخاصة بهم فيتحقق وجودهم ويكون لهم جزء ومساهمة في بناء المتن الروائي بحكاياتهم البسيطة، وهنا يكون للمتخيل حضورا بارزا ولافتا على حساب التاريخي حيث تعلوا أصوات البراح والقوال والفلاح والخباز والإمام...وغيرهم من الفئات البسيطة والمحرومة وتتولى الحكايات الشعبية المفعمة بالأساطير والخرافات ويحكى القوال في الأسواق واقع الحياة المرير بأسلوب ولغة تناسب أفكار الناس ومستوياتهم فيتعالق الواقعي بالفني: "يقولون أنه انتهى من قصة السيد علي وراس الغول وبدأ هذه الأيام يروي قصصا غريبة عن رجل سيأتي وسيملأ صيته الدنيا قاطبة (...) القوال بصوت مرتفع "عوده يقطع

[1]- الرواية :ص 49.

لبحور والوديان ولجراف العامرة وسيفه بتار يغلق لجبال وأحجار الصوّان، رجل شرب العلم في الكيسان وجاي من بلاد برانية، يقول الذين عرفوه أو سمعوا به أنه بسلطانه، سيغلق أبواب البحر في وجه النصارى والكفار الذين ظنّوا أن كل الأبواب مفتوحة يدير فيهم واش دار السيد علي في الكفار – واش دار أنا خوك؟ سأل الرجل المحشّش وصاحبه القوال الأعمى.

- تسوّلني يا وحد الجاهل؟ احلف باش ما يوقفش الحرب حتى يشوف الدّم وصل ركاب الخيل..."[1].

الشكل الخامس: يعرض الراوي في هذا الشكل وجهات نظر مختلفة لعدد من الشخصيات تسردالحدث التاريخي بأوجه متعددة معبرة عن آرائها وطريقة تفكيرها مع أن هناك ساردا واحد يقف وراء الجميع ولعل الغرض من ذلك هو تقديم المشهد في قالب فني وجمالي ومن أمثلة ذلك في الرواية كلام رسول الأمير عن مصير الخليفة مبارك بن علال قائلا: "–لا أحد يعرف ما حدث له، الروايات تتضارب هناك من يقول أنه أخذ سجينا وهناك من يقول أنه راوغ بوهراوة وسلك طريق تافنه ليقود بقية الدائرة نحو شطّ الغرب، وهناك أخبار سوداء تقول أنه قتل بعد أن قاوم كالأسد"[2].

وقد يضع الكاتب الوقائع التاريخية جانبا وينقل لنا مشاهد متخيلة بطريقة فنية محكمة دون أن نشعر بخلل في توالي الأحداث الواقعية، فالراوي "جون موبي" الذي أوكلت له مهمة تنفيذ وصية القس "ديبوش" ومرافقة رفاته لم يكن بمقدوره فعل ذلك بسبب حالته الاجتماعية وفقره الشديد ولكن الراوي حقّق له هذه الأمنية في الرواية.

[1]– الرواية، ص 68/67.

[2]– المصدر نفسه :ص 321.

3- بواعث العودة إلى التاريخ في رواية "كتاب الأمير":

يدرس الأثر الأدبي داخل الإطار الزماني الذي أنتجه حيث المحيط الذي أوجد المبدع الذي بدوره يتأثر بالظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية بالدرجة الأولى الظروف الثقافية والفنية التي يحياها ومن هنا تبرز البواعث والدوافع الأساسية التي تجعل المبدع يعبر بطريقته الفنية الجمالية، فالعمل الإبداعي هو: "جزء من سياق تاريخي يتفاعل مع مكونات الثقافة الأخرى من مؤسسات ومعتقدات وتوازنات قوى وما إلى ذلك"[1].

وعلى هذا الأساس يمكننا أن نتساءل: ما هي الدوافع التي جعلت "الأعرج" يلجأ إلى التاريخ في روايته "كتاب الأمير"؟

لاشك أن لكل أمة تاريخ وماض فيه محطات ووقائع ومناسبات هي التي صنعت الحاضر، وفي هذا التاريخ دوما هناك ما يدعو إلى الافتخار والاعتزاز وهناك ما يدعو بطبيعة الحال إلى الحسرة والانكسار، والأمة الجزائرية لا تنأى عن هذه القاعدة فتاريخنا البعيد والقريب كلاهما حافل بالأحداث والمناسبات وأرض الجزائر كانت شاهدة وعلى الدّوام أن العديد من الأقوام والحضارات قد تعاقبت على أديمها وتركت بصماتها في صناعة وتطوير الحضارة الإنسانية ولعل هذا ما يدفع كتاب النصوص الروائية مثلا يدفعهم إلى العودة والبحث في التاريخ عن الأمجاد الضائعة والانتصارات الخالدة، وإعادة إحياء هذه الوقائع التاريخية وإسقاطها على واقعنا المرير ووضعنا البائس طمعا في إيجاد حل ومخرج لهذه الأزمات والانكسارات المتتالية ويبدو أن رواية "كتاب الأمير" جاءت ضمن هذا السياق فالروائي

[1]- ميجال الرويلي: سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص 46.

"واسيني الأعرج" أنجز روايته في بداية هذه الألفية الثالثة وكانت الجزائر قبل هذه الفترة بقليل عاشت مرحلة صعبة وقاسية تمثلت في عشرية دموية تقاتل فيها الجزائريون فشهدت البلاد ظروفا سياسية وأمنية واجتماعية واقتصادية معقدة جدا، وعليه نستطيع أن نعود إلى هذه الفترة الزمانية حتى نحدّد الدوافع التي جعلت كاتبنا "الأعرج" يعود إلى التاريخ ويأخذ منه المادة الأساسية التي كتب بها نصه الروائي.

أ–الدافع الإبداعي والفني:

سبق وأشرنا في ثنايا بحثنا إلى أهمية وقيمة المنجز الروائي والإبداعي للكاتب واسيني الأعرج" الذي يميل دائما إلى كتابة نصوص جديدة ومختلفة عن النصوص التي سبقتها، والحقيقة أن العودة إلى التاريخ والتراث العربي بشكل خاص هو مما اعتمده "الأعرج" في العديد من رواياته، ولكن تجربة الكتابة عن تاريخ الجزائر الحديث وخاصة عبر "رواية السيرة الغيرية" وتحديد شخصية رمز من رموز هذا التاريخ –الأمير عبد القادر– كل ذلك جعل التجربة والمغامرة لا تخلو من الصعوبات والتعقيدات الكثيرة، فالرواية توظّف مراسلات ووثائق ونصوص موثّقة في التاريخ الرسمي وهي ترتبط بحياة "الأمير عبد القادر" وهنا تكمن الصعوبة فكيف للمبدع أن ينشأ متخيلا سرديا يعتمد على مرجعية تاريخية ليكتب نصا فنيا يقول لنا ما لم يقله التاريخ ومن هنا جاءت الرواية كمغامرة تجريبية جديدة على الصعيد الفني والإبداعي.

ب- الدافع الإيديولوجي والسياسي:

الروائي شخص مبدع له وضعه الاجتماعي الخاص ويمتلك أدوات فنية وجمالية تجعله مميزا عن غيره حينما يكتب نصا يتناول فيه قضية معينة وبأسلوب معين أيضا وهذا ما يجعله فنانا فيما ينتج من إبداعات.

ولكن الروائي قبل ذلك هو إنسان من عامة الناس ينتمي إلى مجتمع له عاداته وتقاليده ومعتقداته ومعاملاته...وغيرها ولهذا فمن المنطقي أن يتبنى هذا الفنان والمثقف موقفا سياسيا أو توجها إيديولوجيا معينا يظهر من خلاله رؤيته لما يدور حوله، وكتّاب الرواية غالبا ما يختفون وراء ما يكتبون حتى لا تظهر مواقفهم السياسية من القضايا التي يناقشونها، ففي رواية "كتاب الأمير" يسترجع "واسيني الأعرج" أحداثا تاريخية مبرزا تكالب القوى الاستدمارية آنذاك على ثروات وخيرات الدول المغلوبة على أمرها في بقاع شتى من العالم ومنها الجزائر حيث عملت "فرنسا" على احتلالاها والاستفادة من خيراتها.

ولعل الدافع لاستحضار هذه الحوادث التاريخية هو محاولة الكاتب لعرضها واستخلاص الدروس والعبر منها وخاصة ما تعلق بمواقفنا ونظرتنا للآخر الذي يخالفنا في الدين واللغة والعادات والمصير...

والمتمعن في رواية "كتاب الأمير" سيجد أن قضية أو موضوع التجديد والتغيير هو الموضوع الأساس وأن "الأمير عبد القادر كان منهجه في كفاحه الطويل هو منهج "تغيير" العقليات والأوضاع السائدة وخاصة حينما أدرك وتيقن أن العدو الفرنسي يفوقنا في الإمكانيات والقدرات والنظام العسكري تحديدا ولهذا فقد حارب الأمير على جبهات متعددة وكان شغله الشاغل الإنسان الجزائري

المتطور والمتجدد المؤمن بقدراته التي تؤهله ليكون دائما هو الأفضل والأحسن، والمدرك لقضية النصر التي تتطلب الوقت والعدة والتنظيم وتغيير الذهنيات وتقديم التضحيات العظيمة في سبيل تحقيق الغاية المنشودة ومن القضايا الهامة التي يثيرها الكاتب بالاعتماد على الأحداث التاريخية دائما قضية القيم والأخلاق التي ينبغي أن نحافظ عليها فهي صالحة لكل زمان ومكان وبها سنبقى نموذجا إنسانيا راقيا لغيرنا من الأمم وفي هذا السياق يقول الأمير "ماذا أقول للذين رأوا فينا قدوة تتبع تجاه المساجين ها قد عدنا لإسلام لا يعرف إلا الحرق والتدمير والقتل والإبادة والغنيمة كما ألصقت هذه الصورة بنا لقد أمضيت كل سنوات الحرب أثبت للآخرين بأننا نحارب ولكن لنا مروءة ورجولة، لقد دفعنا أعداءنا لتقليدنا ولكن في رمشة سكين ذهب كل شيء مع الريح"[1]، هذا المقطع من الرواية يشعرنا وكأن "الأمير" يعيش بين ظهرانينا فيحلّل الواقع ويضع يده على الجرح فما قاله منذ أكثر من قرن ونصف القرن ينطبق تماما على واقعنا وأحوالنا فالغرب اليوم ينظر للمسلمين نظرة بشعة ويصنفهم في خانة الإرهابيين المتعطشين للدماء والدمار والتخريب، فم أشبه اليوم بالأمس وما أبشع هذا التطرف والتشدّد السائد عند المسلمين وعند غيرهم من أهل الديانات الأخرى.

إن الغرض والدافع الحقيقي لاسترجاع الوقائع التاريخية إنما هو إعادة بناء الحاضر حتى لا تتكرر نفس الأخطاء وعليه لابد أن نصحح العلاقات فيما بيننا ثم نعمل على تغيير نظرتنا ومواقفنا من الآخر الذي قد يخالفنا في كل شيء ولكنه يشبهنا في كونه إنسان مثلنا وخطاب "الأمير" في الرواية كما أشرنا هو خطاب "التغيير" لما هو أفضل فحتى وإن أخفق الأمير في تجسيد هذه المعاني

[1]- الرواية: ص 358.

الإنسانية الفاضلة في دولته فالأمل يبقى دائما معقودا على الأجيال المتلاحقة يقول الأمير في ذلك: "عندما كان الناس يحفرون الأرض ويستخرجون التربة ويحوّلونها إلى قطارات بخارية وسفن حربية وسيارات وقوانين لتسيير البلاد كنا نحن غارقين في اليقينيات التي ظهر لنا فيما بعد ضعفها وأننا كنا نعيش عصرا انسحب وانتهى، هل نملك اليوم القدرة لفتح أعيننا على هذه الحقائق وتعليم أبنائنا من أخطائنا القاتلة؟ لا أدري، الوقت يمر بسرعة ساحقة وأخاف ألا يترك لنا الفرصة للملمة أشلائنا"[1].

د ــ معالم الشخصية التاريخية في رواية كتاب "الأمير":

تلعب الشخصية دورا محوريا في أي نص سردي فلا يمكن أن نتصور رواية بدون شخصيات كيفما كانت نوعية الأدوار الموكلة إليها، ومعلوم أن الرواية الكلاسيكية جعلت من الشخصية محورا أساسيا في أي عمل روائي بل إن الأحداث والوقائع تدور كلها في فلك الشخصية الرئيسية التي تسيطر على الشخصيات الأخرى وعلى العمل من بدايته إلى نهايته.ولذلك مامن تجربة روائية إلا وجعلت الشخصية عنصراً محورياً فيها .

ولكن الرواية الجديدة كما ثارت على عناصر التشكيل السردي حيث خلخلت الزمان وأخفت معالم المكان والفضاء عمدت أيضا إلى تهميش الشخصية وسلبها تلك الهيبة التي اكتسبتها في الرواية التقليدية فأصبحت مثلها مثل بقية عناصر السرد أي أنها: "لا تعدو أن تكون كائنا لغويا مصنوعا من الخيال المحض"[2]. إذا كان هذا حال الشخصية في الرواية الجديدة فهل يمكن أن يكون كذلك في الرواية التاريخية؟ وكيف يتصرف الروائي إذا كان عمله مصنف في خانة الرواية السيرية؟

[1]– الرواية: ص 521.

[2]– عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 90.

لاشك أن الاشتغال على شخصية لها حضور في التاريخ الرسمي وهناك وثائق ونصوص تؤرخ لحياة هذه الشخصية، كل ذلك يجعل الرواية التاريخية عموما والسيرية خصوصا من أصعب الأعمال الروائية، فالمبدع للرواية التاريخية يجد نفسه يتعامل مع معطيات بل حقائق تاريخية، فهامش الحرية المتاح له محدود وهو لا يريد إعادة تسجيل وتدوين التاريخ فهذا عمل يقوم به المؤرخ وبالتالي لا بدّ للروائي أن يعيد صياغة هذا التاريخ بحبكة فنية وانطلاقا من معطيات العصر الذي تكتب فيه الرواية وبطبيعة الحال سيعكس هذا العمل لا محالة إيديولوجية الروائي والمبادئ والقيم التي يؤمن بها ففهم الماضي وأخذ العبر من التاريخ هو ما يتيح لنا بناء الحاضر بشكل سليم دون الوقوع في نفس الأخطاء والأزمات السابقة.

1- المتخيّل ودوره في تشكيل شخصية الأمير:

في رواية "كتاب الأمير" يمكن تسجيل حضور عدد كبير من الشخصيات منها ما هو تاريخي، تحدثت عنه كتب التاريخ ونقلت لنا أخباره والكثير من تفاصيل حياته كشخصية "الأمير عبد القادر" والقس ديبوش " ومنها ما هو تخييلي أو جدها الكاتب وجعلها تساهم في بناء الأحداث وتطويرها وأبرزها "سيدي الأعرج" و'القوال" و"العجوز خناتة"...وغيرها وطبيعة الأدوار المسندة للشخصيات المتخيلة تجعلها قريبة من الشخصيات التاريخية، والروائي بوصفه مبدعا فهو يراعي الجانب الفني فيما يكتب فكلما كان صادقا في فنه كلما كان إقبال القراء على كتاباته وكذلك الحال مع الشعراء والرسامين والموسيقيين...ولكن الاشكال القائم حين كتابة الرواية التاريخية هو أن الروائي يتعامل مع شخصيات لها كيانها ووضعها التاريخي والاجتماعي والفكري والثقافي عند عامة الناس فكيف للروائي

أن يغير في هذا الكيان والوضع علما أنه يبني شخصيات كل عمل وفق ما يراه مناسبا لمواقفه ولرؤيته للعالم الذي يتخيله، وإذا ما عدنا إلى رواية "كتاب الأمير" وحاولنا تتبع الشكل الذي قدمت به شخصية "الأمير" فهل سنجد تجسيدا لأفكار وإيديولوجية "واسيني"؟ ثم ما الذي جاء به الكاتب من أخبار عن الأمير لم تذكرها كتب التاريخ ولا يعرفها القارئ؟

إن اختيار الروائي لشخصية "الأمير عبد القادر" وتوظيفها كشخصية رئيسية ـ فهو بطل لأحداث الرواية ـ لم يكن هذا الاختيار اعتباطيا فهذا النوع من الشخصيات "تظهر في القصة —حين تظهر– دون أن يحدث في تكوينها أي تغيير، وإنما يحدث التغيير في علاقتها بالشخصيات الأخرى فحسب أما تصرفاتها فلها دائما طابع واحد"[1]، فشخصية "الأمير" كرمز من رموز التاريخ الجزائري تظهر في الرواية مكتملة في الجانب الفني، والروائي من خلال تطور الأحداث يعمل على تمرير قيمه وإيديولوجيته من خلال هذه الشخصية، فتدهور الأوضاع على أصعدة مختلفة للمرحلة التاريخية التي يتحدث عنها الروائي من جهة، وانتصار وتفوق العدو (الغرب) وفشل مقاومة "الأمير" في تلك المرحلة من جهة أخرى كل ذلك انعكس على زمن إنشاء القصة، فمسببات الفشل بالأمس في نظر الكاتب لازلنا نكررها فنحن نقع في نفس الأخطاء التاريخية ولن ننجح إلا إذا أعدنا النظر في طريقة تعاملنا مع بعضنا البعض أولا ثم في كيفية التعامل مع الآخر (الغرب) للاستفادة من تطوره وتجاربه. كل هذه القضايا يحاول الكاتب أن يعالجها اعتمادا على شخصية "الأمير" ليمرر كما قلنا ما يريد أن يعرضه من آراء ومواقف، وحتى يتحرر الكاتب من فخ التسجيلية فهو بصدد الحديث عن وقائع

[1]– فوزي الزمرلي: الرواية التاريخية عند البشير خريف، المعهد الأعلى للتربية والتكوين المستمر، ص 27.
http:///www.4shared.com/doument/pymrhpx/online.htm

تاريخية يلجأ إلى بعض التقنيات التي تجعله يبرز إيديولوجيته وتسمح للواقع التخييلي أن يتوافق مع الأحداث والشخصيات التاريخية، ومن أبرز هذه التقنيات والاساليب التنويع في استخدام الضمائر حسب المواقف والأحداث، فالكاتب حينما يريد الشخصية التاريخية أن تعبر عن نفسها وتحكي جوانب من حياتها يستخدم ضمير المتكلم هذا الضمير الذي من "شأنه أن يقرّب بين الزمنين الماضي والحاضر، ويجعل الشخصية التاريخية حية تغادر الزمن الماضي، لتعيش في الحاضر من جديد"[1].

وقد ترك الراوي شخصية "الأمير" تروي قصة الكفاح ضد الفرنسيين حيث استعرض الأمير ما كان يلاقيه من خيانات ودسائس حتى من مقربيه فكان يكتشف المؤامرات ويجد المعاناة في مواقف كثيرة، ومن خلال السرد بضمير المتكلم وتوظيف المشاهد الحوارية كالمونولوج حيث تحاور الشخصية نفسها وهنا يزداد التحرّر في التعامل مع الشخصية التاريخية لأن الروائي يستغل هذه الحوارات الداخلية ليغوص في أعماق الشخصية ويفسح المجال لـ "عالم التخييل" في قول ما لم يقله التاريخ –يقول الأمير محاورا والده بعد استلامه الإمارة: "يا أبي، لا تجعلني أندم على إمارة لم أطلبها، حروب المسلمين القدماء لم تعد نافعة الكلام لم يعد كافيا، كنا نظن أننا الأفضل في كل شيء وبدأنا ندرك أنّ الآخرين صنعوا أنفسهم من ضجيجنا الفارغ"[2].

ومن أمثلة المونولوج في الرواية ما يقوله الراوي على لسان الأمير الذي يتألم لأوضاع الناس التي تزداد سوءا مع كثرة الصراعات والفتن: "تمتم الأمير أو تحدث لأحدهم وهو ينظر إلى الفراغ، كان أخوه السي السعيد ومصطفى ابن التهامي قد انسحبا نحو الخيام عندما شرع في تدمير عين ماضي:

[1]– محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 120.

[2]– الرواية: ص 83.

- هكذا يبدأ الطغيان وهكذا ينتهي في قلب الرماد، ثم رمى نظره بعيداً من وراء مدينة عين ماضي فلم ير شيئا سوى نيران أخرى متقدة ورماد وصرخات أطفال وأنين نساء حوامل في شهورهن الأخيرة، ركب حصانه وعاد نحو معسكره"[1].

كما وظف الكاتب ضمير المخاطب ويظهر ذلك في الحوارات التي تجري بين القس "ديبوش" والأمير وقد اهتم القس وانشغل بقضية تحرير الأمير من خلال كشف الحقيقة وتبيين المكانة التي يحتلها هذا القائد بين قومه مع إبراز أخلاقه النبيلة ومواقفه الإنسانية العظيمة.

وعملية كشف الحقيقة والعمل على إظهارها ليس الغرض منها توريط "الأمير" أو اتهامه كما هو متعارف عليه في الاستجوابات البوليسية فالمحقق والمفوّض يستنطقان الشخصية و"يجمعان مختلف عناصر القصة التي يرفض الممثل الأساسي أو الشاهد أن يرويها أو لا يستطيع ان يرويها، ثم ينظمان هذه العناصر في قصة تروى بصيغة المخاطب لتفجير الكلام الذي رفض الراوي الإفصاح عنه أو لم يستطع الإدلاء به"[2]، فما قام به القس وسعيه لكشف الحقيقة إنما الغرض منه إقناع "بونابرت" بإطلاق سراح الأمير.

ويستخدم الكاتب ضمير الغائب أيضا حيث أسند مهمة سرد الأحداث وتقديم شخصية الأمير "لجون موبي" وهو شخصي مسيحي "خادم "ديبوش" أي أن القارئ سيقرأ عن شخصية الأمير في أعين الآخر.

[1]– الرواية، ص 245.

[2]– ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، مشنورات عوديات بيروت، باريس، ط3، 1986، ص 69.

www.walmostafa.com

وحتى يبعد الشك عن راوي الأحداث ومدى صحة ما يقول لكونه غير مسلم لجأ الكاتب إلى عملية توثيق المعلومات حيث يذكر مصادرها على الهامش "جريدة لوكريدي (Le crédit) عدد 16 جانفي 1849"[1].

2- صورة الأمير المثقف ودلالاتها:

تعتبر شخصية "الأمير عبد القادر" شخصية فريدة من نوعها لأنها تجمع العديد من الصفات والتي قلما نجدها في شخص واحد فبالإضافة إلى صفة القائد العسكري الذي يقود جيش المسلمين لمواجهة العدو الفرنسي ومقاومته بغية تحرير الناس من الاحتلال وعيشة الذل والهوان عرف "الأمير" أيضا بنزعته الدينية بل الصوفية فهو متمسك بتعاليم دينه ومتبحر في علوم الصوفية، كما أنه الشاعر المجيد الذي ينظم القصائد في شتى المواضيع بما فيها "شعر الغزل" وهذا الميول إلى الشعر والقراءة وعالم الكتب والانشغال بالعلوم والمعارف هو ما سنتوقف عنده من خلال ما ذكره الروائي في نصه من مواقف وأحداث تبرز الأمير في صورة القائد العسكري المثقف والذي يهتم ويعتني بكتابه ربما أكثر من سيفه أحيانا، فما هي دلالات صورة الأمير المثقف في الرواية؟ وما هي الرسالة التي أراد الكاتب أن يبعثها للقارئ من خلال تلك الدلالات؟

من بداية الرواية ينقل لنا الراوي مشهدا حواريا بين بائع الكتب والأمير يظهر فيه تعلق هذا الأخير بالكتب واعتبارها خير أنيس ورفيق: "مد عبد القادر يده نحو مصنف المقدمة لابن خلدون "المخطوطة التي دون على صفحاتها ملاحظاته الكثيرة، جاءته من بلاد المغرب من تاجر وراق رآه مرة

[1]- الرواية، ص 471.

واحدة عندما دخل عليه في خيمته لحظة القيلولة ووضعها في حجره وهو يردّد: اقرأها وترحم عليّ أو إلعنّي إذا لم تجد فيها ما يشفي الغليل، ثم انسحب ولم يأخذ حتى ثمنها"[1].

لقد كان الأمير– وهو الرجل العسكري والقائد الذي ينشغل بقضايا الحروب والمعارك –لا ينسى حظّه من القراءة والمطالعة بل كان حريصا ومتشوقا لكتبه ومتلهفا لملامستها فظروف الحروب منعته الجلوس إليها والاستمتاع بمطالعتها حتى أنه كان يعبر عن وضعه قائلا: "كم أتمنى أن ينتهي هذا البؤس وأعود إلى كتبي"[2].

ومن دلائل حرص الأمير وتشبثه بعوامل التثقف وتحصيل المعرفة والعلوم واهتمامه بوجود المكتبة حتى في عاصمته المتنقلة لكن أهم شيء هو المكتبة التي شكلتها بواسطة عملي وكانت نواة مكتبة "تكدامت" ولكن الظروف دفعتنا إلى التنقل ،حزين كما قلت لك قبل قليل لأن قيمة الكتب التي بعثرت أو أحرقت لا تعد ولا تحصى"[3].

كما أن كل من يحيط بالأمير كان يعلم مدى تعلقه بكتبه وحرصه الشديد عليها فانعكس هذا الحرص على الجميع فكانت "نوارا" وهي مربية ولدي الأمير "محي الدين" و"محمد" –ممن أدركوا ذلك: "وضعت كتاب الإشارات في غلافه الجلدي كالعادة مثل الذي يحاول أن يحفظ ذهبا من التلف وهي تتمتم في وجه "محمد" الذي كان بين اليقظة والنوم، عيناه نصف مغمضتين: –سيدي لا يحب أن تبقى الكتب عرضة للغبار والريح"[4].

[1]– الرواية، ص 74.

[2]– المصدر نفسه، ص 196.

[3]– م ، ن ، ص 290.

[4]– م ،ن، ص 456.

إن المقاطع التي ذكرناها وغيرها كثيرة في الرواية ترسم صورة لقائد ورمز من رموز الجزائر كان على قدر عظيم من العلم ونفاذ البصيرة ولعل هذا ما أهله وهو في ريعان شبابه لأن يقود هذه الأمة ويرفع لواء الجهاد عاليا حتى يحفظ لوطنه عزته وكرامته ومكانته بين الأوطان فالأمير المتصوف والمفكر والفيلسوف والشاعر وغيرها من الأوصاف كلها صور اجتمعت في رجل واحد فأراد الروائي "واسيني الأعرج" أن ينقلها للقارئ عبر مواقف وأحداث في النص ترسم صورة الأمير المثقف المدرك لأهمية الكتاب ودور العلم والمعرفة في بناء الأمم وازدهارها بل إن معنى دلالة عنوان الرواية "كتاب الأمير" يعكس هذه الصورة ولعل هذا القصد هو ما دفع الأمير لكتابة سيرة حياته بنفسه حيث يقول: "نكتب حياتنا مثلما عشناها بدون زيادة أو نقصان أفضل من أن يرويها غيرنا عنا وبوسائله التي ليست دائما طيبة، ليس أفضل من امرئ يقول تاريخه وينير الطريق للناس الذين قاسموه نفس الأشواق والآلام"[1].

ومن دلالات صورة الأمير المثقف في الرواية هو هذا الاهتمام بعوامل التعليم والتثقيف رغم عدم الاستقرار وظروف الحرب القاسية بل المدمرة والقاتلة وفي ذلك دلالة على أهمية العلم والمعرفة لمواجهة الظروف الصعبة والأوضاع المعقدة حتى أثناء الحروب والصراعات والمؤامرات...

لقد اعتمد "الأعرج" على شخصية "الأمير" المثقف الذي يحمل أفكارا ويرسم في ذهنه مشروع أمة فهو يتطلع لقيادة قومه إلى بر الأمان ولذلك نجده يحرص على توحيدهم أولا ثم يسعى

[1]- الرواية : ص 175.

جاهدا لمحاربة الذهنيات المتحجرة والأفكار البالية التي تسيطر عليها الخرافات والأساطير وهي مقدّسة لماضي الأجداد رافضة للتغيير كيفما كان نوعه.

ويظهر ذلك من خلال أحداث الرواية "فالأمير كان يعيش معاناة أشد وصراع أقوى مع قومه ومحيطه وخاصة على الصعيد الديني والفكري والثقافي والرواية لا تقدم "الأمير" كقائد عسكري مواجه للعدو والاحتلال الفرنسي بقدر ما تقدمه في صراع دائم مع من يحيط به من أبناء جلدته.

إن صورة الأمير المثقف التي عمل الروائي على إظهارها في الرواية إنما هي تختزل رسالة من الكاتب إلى كل قارئ مثقف يعيش همّا وصراعا في ظل واقع متردي ومؤشرات اجتماعية واقتصادية لا ترحم، والروائي باعتماده على شخصية "الأمير المثقف" فهو يعرض "صورا واقعية وتاريخية عن المثقف العربي الحديث، وهو يعيش التمزق الداخلي بين عامل متناقض، عالم قيم مترسبة في أعماقه، ويحاول التمرّد عليه بوعيه بها، وعالم يتمسك بهذه القيم ويحاربه بها، وينتج عن هذا التناقض القائم الإحساس بالتغرّب والرفض وبالتالي المعاناة"[1].

و"الأمير" في النص شخصية تعيش في قلق دائم خاصة في علاقاته مع محيطه وأتباعه إذ أنه يعمل على تصحيح أفكارهم ومواقفهم في قضايا متعددة وهو في جانب آخر يذكر قوة الأعداء ويثني على قدراتهم واهتمامهم بسبل التطور والازدهار، ولهذا تولد عند "الأمير" شعور بالغربة والتمزق الداخلي نتيجة الأوضاع السائدة ولكن الأنيس في الوحشة والصاحب الذي يقاسم "الأمير" معاناته كان الكتاب دائما ويعبر الكاتب عن هذا المعنى لحظة اقتياد "الأمير" إلى سجنه وهو على متن

[1]– سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي،/ النص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2006، ص 142.

السفينة: "اتكأ بظهره ثم فتح الكتاب الذي لم يغادر يده "الإشارات الإلهيةّ وتوقف قليلا عند فصل الغريب الذي ملأ قلبه وعينيه: "يا هذا...فأين أنت عن غريب طالت غربته في وطنه، وقلّ حظه ونصيبه من حبيبه وسكنه؟ أين أنت عن غريب لا سبيل له إلى الأوطان ولا طاقة به على الاستيطان؟..."[1].

وعليه فإن الرواية في بعدها الثقافي تحاول أن تدفع الأجيال المتلاحقة إلى الاهتمام أكثر بتاريخ الأمة من خلال سيرة أحد قاماتها ورموزها، فالعودة إلى الماضي هنا ليس من أجل إسقاطه على الواقع فقط بل الغاية أكبر من ذلك إعادة قراءته لإنتاج معرفة وثقافة جديدة تتفاعل مع التراث ومع العصر بغية بناء واقع جديد.

والرواية لا تعتبر التراث "بديلا عن العصر أو مقابلا له، ما دمنا نفهم العصر بأنه عصر الآخر (الغرب) ولا نعتبره "تصعيدا" لواقعنا الذاتي العاجز والمتخلف والمنهزم ولا "خلاصا" من هموم ومشاكل تؤرق أمتنا، كما أن هذا التصور ينقلنا من النظر إلى التراث بصفته نصا في الخلفية، أو مخدع سحري ولكن كواقع ما زال يمتد بيننا جزءا أساسيا من كياننا الذاتي والوجداني والتخييلي"[2].

هذا الواقع الذي تحاول الرواية إعادة بنائه على أسس سليمة ترتكز على محاور كبرى هي السلم، الحوار الحضاري، والمثاقفة وهي المحاور التي تلخص مضمون رسالة "الأعرج" لكل قارئ ومثقف ففي ظل العولمة وبدايات الألفية الثالثة لابد من نمط جديد في طريقة تفكيرنا وتعاملنا مع غيرنا خاصة، وقد حاول الروائي أن يشير لذلك من خلال "رؤيا سيدي الأعرج" التي تتضمن تكريس

[1]- الرواية، ص 454.

[2]- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 144.

حوار حضاري مع الآخر وأسلوب تفكير أساسه التسامح بين الشعوب والديانات في كل بقاع المعمورة ومنطلق كل ذلك الاهتمام بقضايا الإنسان الذي لا يرفض غيره بل يحاوره ويتعايش معه وفق المبادئ الإنسانية وحتى وإن اختلفت الديانات واللغات والأعراف وغيرها.

وفي حوارات "الأمير عبد القادر" مع "القس ديبوش" نستشعر هذه المعاني حيث يسعى كل طرف لتقبل الآخر وتغيير النظرة إليه وقد عبر "القس ديبوش" بعد حلوله بالجزائر كرئيس للكنيسة عبر عن مدى حزنه الشديد لأنه نزل في أرض الحرب مع أنه داعية سلام.

كما أن "الأمير يتمسك وبشدة بمعاني السلم حتى وهو منتصر في المعارك، وهذا ما استشعره بعد انتصاره في معركة المقطع على الجنرال "تريزل" "حينها أحس الأمير كأنه دفن عزيزا غاليا على قلبه، إذ ربح الحرب ولكنه خسر معركة السلم"[1].

هـ- تمظهرات الأنا والآخر في رواية "كتاب الأمير":

تمكن "واسيني الأعرج" من خلال روايته "كتاب الأمير" أن يثير قضية تشغل بال كبار ساسة العالم في العصر الحديث وهي مسألة "التعايش بين الشعوب" في كنف الاحترام المتبادل دون الالتفات إلى ما يميز كل شعب أو أمة عن غيرها وخاصة ما تعلق بعنصر "الدين" والرواية تؤكد هذا الطرح، بل إن الروائي يدافع عنه ويسعى لتعزيزه، فالإنسان عبر عصور متعاقبة كان ضحية الأطماع المادية والسياسية وأن لعبة المصالح الفردية الخاصة قد جعلت القوي يأكل الضعيف فغابت القيم الإنسانية وانتشرت العصبيات والنّعرات المقيتة والقاتلة.

[1]- الرواية، ص 147.

لقد كتب "الأعرج" رواية "كتاب الأمير" بأسلوب إبداعي وفق منظور إيديولوجي يعكس موقفه ورؤيته للعالم الذي يعيش فيه محاولا ربط قضية "التعايش بين الشعوب" بمسألة القيم وأهمية اتخاذها كمرجع سلوكي حتى تكون تلك الشعوب في مستوى حضاري راقي يسمح لها بالتقارب فيما بينها، ولهذا جاءت الرواية علامة بارزة في المنجز الإبداعي "للأعرج" فهي حافلة بالمادة التاريخية وفيها من الإشارات والمضامين الحضارية التي تعبر عن انشغالات كل إنسان يحمل قيما وطنية وثقافية وفكرية ولكنه يطمح لأن يعيش في كنف السلم والأمن والأمان عبر احترام الآخر وتقبل اختياراته دون إقصاء أو تهميش وبعيدا عن كل تطرف أو غلو كيفما كان شكله.

أ– منطلقات رؤية الآخر للأنا:

ينفرد الإنسان كمخلوق بميزة الوعي بالزمن فهو كائن يحس بهذا الزمن ويرتبط به ولهذا نجد الإنسان دائم الحنين لطفولته وشبابه وماضيه الحاضر، والأمة المحترمة لا تنسى تاريخها بل بالعكس هي دائمة الاتصال به وتذكر به الأجيال وتستحضر لهم مآثر الأجداد وما صنعوه من أجلهم، وفي هذا السياق كتب "الأعرج" روايته "كتاب الأمير" مقدما صورة للآخر (الغرب) انطلاقا من الذاكرة والتاريخ حيث يرتبط هذا الآخر مع الأنا بكثير من القلق والتوتر فالعلاقة بينهما هي علاقة صراع ومحاولة فرض هيمنة من الآخر على الأنا في ظل احتلال واستغلال للخيرات والثروات، والتاريخ عموما لا يجب أن يكون عائقا أو إرثا ثقيلا فعلينا أن نستغله كأحد مقومات شخصيتنا وبه نرسم مستقبلنا وهذا هو الوعي التاريخي الذي يحدد الوجهة وإن كان الإنسان كما أشرنا كثير الانجذاب إلى الماضي يبحث فيه عن حلول لأزماته وانشغالاته لأن "التاريخ هو مفتاح ذواتنا وكلما استغلق الحاضر

على الفهم واستعصت مشكلاته على الحل كانت العودة إلى الماضي أمراً لا غنى عنه لعقل الحاضر وتدبره"[1]. أما إذا أثّر فينا التاريخ وشدّنا إليه شدّاً فصرنا ندور في فلكه ولا نفتأ نذكر مآثر أسلافنا هنا يصبح هذا التاريخ يشكل عبئا ثقيلا على كواهلنا، لقد عاد "الأعرج" في روايته "كتاب الأمير" إلى تاريخ احتلال فرنسا للجزائر، وبداية مقاومة "الأمير عبد القادر" لهذا الاحتلال حيث رسم صورا مرتبطة بماضي الأحداث وما ميّز العلاقات بين الذات الجزائرية المظلومة والمقاومة بقيادة "الأمير" وبين الآخر (الغرب) المعتدي والمحتل لأرض لاحق له فيها فكان السياق التاريخي لهذا المتن الروائي مشحونا بالصراع والتوتر بين الطرفين.

وسنحاول في هذا الجزء من بحثنا أن نتوقف عند العلاقة بين الأنا والآخر هذا الأخير يتجسد في صورة المحتل الذي يمثله السارد "جون موبي" خادم القس "ديبوش"، وعلى لسان هذا السارد سنكتشف صورة الأنا عند الآخر حيث يرتكز "جون موبي" على ذاكرته ليستحضر الأحداث والوقائع التاريخية التي تخص شخصيتين محوريتين في الرواية هما: الأمير عبد القادر" الجزائري والقس "ديبوش".

تشكّل "الذاكرة" إذن قيمة أساسية في النص فهي بمثابة خزان لمادة الحكي والتي يسترجع من خلالها السارد "جون موبي" المواقف والأحداث التاريخية بشكل غير متسلسل زمانيا فهو يقف عند محطات تاريخية مفككة من حيث الزمن وترتبط بحياة ومواقف شخصيتين تاريخيتين كما أشرنا آنفا وهما "الأمير عبد القادر" والقس "ديبوش".

[1]– علي حرب: التأويل والحقيقة، قراءات تأويلية في الثقافة العربية، منشورات دار التنوير، بيروت، 2007، (دط)، ص 144.

ويبدو أن الكاتب اعتمد على ذاكرة السارد "موبي" بشكل مقصود حتى يحرّر نفسه من أسر الشخصية التاريخية الجاهزة فيستطيع أن يكتب سيرة تاريخية غيرية وهو حرّ من كل قيد، فقد استحضر الماضي من خلال الذاكرة التي تحمل مضمونا زمنيا متّصلا بالحاضر ومتجها من خلال الحكي إلى الماضي لينجز لنا نصّاً سرديا متميزا من الناحية الفنية وهو نص ـ كما يشير مؤلفه ــ بعيد عن الجانب التوثيقي لأن الرواية لا تقول تاريخا وإن كانت تستند على المادة التاريخية لتجعلها تقول ما لم يقله التاريخ، وبهذا الموقف من الروائي المبدع للنص نجد أنفسنا أمام متن روائي يفتح للقارئ آفاقا واسعة للتأويل وبالتالي استخلاص الدروس والمعاني التي سعى الكاتب للوصول إليها، فلا "تلق بدون تأويل وكل تلق كيفما كان نوعه يرتبط ارتباطا وثيقا بالتأويل"[1].

لقد جاءت رواية "كتاب الأمير" كتجربة لاكتشاف الأنا والآخر ومنها يحاول الكاتب ربط جسور بين الثقافات المختلفة من خلال فكرة التسامح الحضاري والحوار بين الأديان رغم كل أشكال الاختلاف بين الشعوب والحضارات ففهم الآخر وتقبله والعكس صحيح ينتج عن ذلك أرضية يتوافق فيها الجميع، وعليه يمكننا أن نتساءل عن كيفية استحضار الروائي للأنا والآخر؟ وبأي طريقة قدمهما لنا؟ وما هي أبرز ملامحهما وصفاتهما؟

كل هذه الانشغالات استحضرها المؤلف عبر ذات ساردة هي شخصية "جون موبي" والذي كما أشرنا كان يسترجع المواقف اعتماداً على ذاكرته فيتوقف عند المحطات التي عايشها وعاصر من خلالها سيده القس "ديبوش" أسقف الجزائر الذي مثل في الرواية الآخر الذي يسعى للخير وهو

[1]– سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012، ط1، ص 197

نموذج للرجل المتسامح الذي يخدم غيره أكثر من خدمته لنفسه وفي ذلك يقول عنه خادمه "جون موبي": "مونسينيور ديبوش كان يحب الماء والصفاء والنور والسكينة، على الرغم من الظروف القاسية التي لم تمنحه إلا المنفى والجري وراء سعادة الآخرين، حتى نسي نفسه، لقد منح كل شيء للدنيا ونسي أنه هو كذلك كائن بشري في حاجة لمن يأخذه من الكتف بشوق ومحبة، ويحسّسه بوجوده"[1].

ولكن قبل أن نتحدث عن صورة الأنا (الأمير) لدى الآخر وتحديدا (القس ديبوش) وما جمعهما من حوارات ورسائل سنحاول بداية ــ ومن خلال الرواية ــ أن نركز على صورة الأنا (الأمير) لدى الأنا كذلك (المجتمع الجزائري) أي كيف ينظر الجزائريون لأميرهم؟ وما هي مكانته بينهم؟

إن مبايعة "الأمير" كقائد وخليفة للمؤمنين وهولا يزال في شرخ الشباب دليل على شخصيته القوية وحكمته والكفاءة التي تؤهله للقيادة وقد أجمعت القبائل على نصرته والالتفاف حوله كدليل على الإجماع الذي يلقاه ومن المواقف الداعمة لهذا الإجماع رؤيا "الشيخ الأعرج" الرجل الزاهد صاحب الكرامات الذي يحكي رؤياه قائلا: "رأيت مولاي عبد القادر الجيلاني شاء الله به في لباس أبيض فضفاض، أخذني نحو زاوية خالية وقال لي أغمض عينيك، أغمضتهما، وعندما فتحتهما كشف لي عن عرش كبير في الصحراء، قلت سبحان الله، ثم مدّ يده نحو سهل غريس وجاء بشاب مليء بالحياة في عمر سيدي "عبد القادر" ووضعه وصيا على العرش"[2].

هذه المشاهد من الرواية شكّلت بداية الترويج لمبايعة "الأمير" ومنها نستخلص الأحكام الإيجابية والمواقف المبجّلة لشخص "الأمير" فهو في نظر قومه قائد وفارس لا يشق له غبار كما تقول

[1]- الرواية، ص 12.

[2]- المصدر نفسه: ص 86.

العرب وأصله الشريف وأخلاقه النبيلة وذكائه الوقاد وعلمه الغزير...كلها صفات جعلت الجميع يلتف حوله ولا يختلف اثنان حول أحقيته في قيادة المسلمين، ولعل هذه الصورة المشرقة للأنا (الأمير) في منظور أهله وقومه هي التي ستعكس صورة إيجابية أخرى متمثلة في صورة الأنا عند الآخر (الغرب)، فكيف كان ينظر الأعداء ومن هم على غير دين ولغة "الأمير" إلى هذا الأنا وكيف تعاملوا معه وأثّروا أو تأثّروا بشخصيته؟

في حديثنا عن صورة الأنا في منظور الآخر سنعود لشخصية القس "ديبوش" الذي تأثر بمواقف "الأمير" وقراراته الحكيمة ومدى سماحته ونبل أخلاقه، لذا سعي بكل ما يملك من أجل تحرير الأمير من سجنه في محاولات جادة ومتكررة وفي هذا يقول الراوي: "ارتبط بهذه الأرض فدافع عنها بابتسامة، ودافع عن رجلها الكبير الأمير، مثل الذي يدافع عن كتاب مقدس"[1].

وعليه فمعرفة الأنا داخل المتن الروائي لا تتم بشكل أكمل وأمثل إلا من خلال مرآة الآخر الذي يتمثل كما قلنا في شخصية القس "ديبوش"أسقف الجزائر وهو الرجل الذي ارتبط روحيا بالأمير فأنزله منزلة الأبطال العظماء وهذا رغم ما كان يروج من إشاعات حول همجية العرب وسوء معاملتهم للأسرى، فقد أخبرت زوجة الضابط الأسير عند "الأمير" القس "ديبوش" أن الجزائريين متعطشون للدماء وأنهم يقتلون الأسرى في سبيل الحصول على المكافآت، ولكن القس "رد عليها بحكمة" "ما سمعته عن هذا الأمير يؤهله لرتبة قائد وليس حراميا، ولا أعتقد أنه سيقتل زوجك ما دام سجينا لديه الذين هربوا أو الذين أطلق سراحهم يؤكدون على قوام أخلاقه العالية"[2].

[1]- الرواية :ص 14.

[2]- المصدر نفسه: ص 54.

بعد طلب المرأة من القس التوسط عند الأمير لإطلاق سراح زوجها، يتوجه "ديبوش" برسالة للأمير يقول فيها: "سيدي السلطان...أنت لا تعرفني، ولكني رجل مؤمن متفان في خدمة الله مثلك تماما...وسأقف عند مدخل خيمتك وأقول لك بصوت لن يخيب إذا كان ظني فيك صادقا، أعد لي أخي الذي وقع أسيرا بين أيديكم..."[1]، وكانت هذه الرسالة بمثابة البداية التي تعبّر عن انفتاح الآخر على الأنا حيث سيأتي الردّ سريعا من الأمير يحمل دلالات عميقة تنمّ عن حكمة ونبل لا نظير لهما فكان وقع هذا الردّ عميقا ومؤثّرا في نفسية "ديبوش": "مونسينيور أنطوان أدولف ديوبش...لقد بلغني مكتوبك وفهمت القصد، ولم يفاجئني مطلقا في سخائه وطيبته لما سمعته عنكم، ومع ذلك أعذرني أن أسجل ملاحظتي لك بوصفك خادما لله وصديقا للإنسان، كان من واجبك أن تطلب مني إطلاق سراح المساجين المسيحيين الذين حبسناهم منذ عودة الحرب بعد فسخ معاهدة التافنة، وليس سجينا واحدا كائنا من يكون، وكان لفعلك هذا أن يزداد عظمة لو مسّ كذلك السجناء المسلمين الذين ينطفئون في سجونكم، أحبّ لأخيك ما تحبّ لنفسك..."[2].

من هنا أدرك القس مدى وعي الأمير وسماحته وجمال الصفات الإنسانية التي يتمتع بها فكان دائم الثناء والتعظيم لهذه المواقف والأخلاق "ليس من السهل أن تتحدث عن عدوك بتسامح واحترام، يبدو أن الأمير من صنف آخر"[3].

[1]- الرواية :ص 55.

[2]- المصدر نفسه : ص 56.

[3]- م ،ن : ص 103.

ويقول في موضع آخر "ما قام به تجاه الآخرين لا يمكن أن يقوم به إلا رجل عظيم...ما سمعته من الأمير جعله يكبر في عيني أكثر"[1].

ومن الصور الإيجابية للأمير لدى الآخر، نجد الصورة التي ينقلها السارد "جون موبي" خادم القس "ديبوش" حينما يصف مدى التقارب والتآلف الروحي الذي حدث بين الأمير والقس قائلا: "الأمير كان وسيلته إلى المحبة العليا"[2]، ولم تقتصر الصور الإيجابية لدى الآخر عن الأمير على القس وخادمه بل وصلت حتى لبعض الضباط وقادة الجيش الذين تعاملوا معه أو سمحت لهم الظروف للاقتراب منه حتى في المواقف القاسية وفي هذا يقول: "الكولونيل أوجيس دوماس" للقس "ديبوش" واصفا حال الأمير في سجنه بقصر أمبواز: "ستجده ساكنا في خلوته، يعذر حتى الذين تسببوا في عذابه الكبير، مسلمين كانوا أم مسيحيين، ويعزو كل ذلك إلى الظروف القاسية التي تتسلط فجأة على الأفراد والجماعات، بزيارتكم لهذا الرجل النبيل والاستثنائي الشخصية ستضيفون عملا إنسانيا جديدا إلى ما زخرت به حياتكم"[3].

كما نجد في النص صورة أخرى وشهادة من هذا الآخر في حق "الأمير" تعبر هي أيضا عن المكانة التي احتلها هذا الرمز عند كل من تعامل معه أو حتى سمع عنه وفي هذا السياق يقول الكابتن دوسانت هيبوليت": "الأمير رجل مدهش، هو في وضعية أخلاقية لا نعرفها جيدا في أوروبا رجل زاهد في شؤون الدنيا، ويظن أنه موكّل من طرف الله بمهمة حماية رعاياه، حلمه ليس الحصول على

[1]- الرواية :ص 46.

[2]- المصدر نفسه : ص 14.

[3]- م ،ن : ص 47.

مجد، والهدف الشخصي ليس من مهامه وحب المال لا يعنيه أبدا، ليس ملتصقا بالأرض إلا وفق ما يمليه عليه الله فهو أداته"[1].

كل هذه الشهادات في حق "الأمير" والصور الإيجابية عن شخصه وأخلاقه ومعاملاته جعلت منه رمزا ونموذجا يقتدى به بل وجعلت من الآخر ينظر للأمير نظرة تقدير واحترام شديدين، وإن شهد لك عدوك بنل الأخلاق وعلو الهمة فهذا دليل على عظمة السلطان.

ب- الآخر من منظور الأنا:

تتظافر مجموعة من العوامل التاريخية والدينية والسياسية في رسم وتشكيل صور الآخر لدى الأنا، فالأحداث والوقائع التاريخية والتعاليم الدينية وما يخطط له ساسة الغرب للسيطرة واستغلال الشعوب المغلوبة على أمرها كل ذلك يؤكد الصورة النمطية التي ترى في الآخر (الغرب) العدو الكافر الذي لا يسعى إلا لتحقيق مصالحه ولن يأتي لنا بخير أبدا وقد وردت في النص الكثير من المواقف والآراء الرافضة لهذا الآخر والتي تعتبره كما قلنا عدوا لابد من مقاومته والتصدي له ومن ذلك في النص، موقف الإمام الداعم للأمير من خلال مبايعته والنّاقم على المحتلين الفرنسيين نتيجة تصرفاتهم وسوء معاملتهم حيث يقول: "اليوم ستتم مبايعة هذا السلطان، الذي سيحارب فلول الغزاة الذين سرقوا البلاد وكرامة العباد والكفار المرتدين في السهول حتى حدود وهران، سنذهب كلنا إلى مقام سيدي عبد القادر أنصروه ينصركم الله"[2].

[1] – الرواية : ص 150.

[2] – المصدر نفسه : ص 82.

كما يعبر أحد زعماء القبائل عن مدى استنكاره لما يقوم به هذا الآخر (الفرنسي المحتل) من ممارسات هي بعيدة كل البعد عن معتقداتنا وقيمنا كمسلمين فيخاطب "الأمير" قائلا: "يا أمير المؤمنين كيف لنا أن نصدّق روميا جاء يحاربنا؟ حرق زرعنا ونهب أموالنا، وسبي نساءنا، واليوم يقترح علينا سلما خسرنا فيه أكثر مما ربحنا"[1].

كما يعبر شخص آخر عن ثقة الشعب في أميره على أنه قادر بمشيئة الله أن يقهر الأعداء فيقول: "ثقتنا فيك كبيرة، لأنك من ذرية الحسن والحسين، وسنقضي عليهم ببركة الله والأولياء الصالحين، سيدي عبد القادر سيجعلهم كعصف ماكول، في يسار سيدي النار، وفي يمناه السلام ولهم أن يختاروا"[2].

وعليه نقول: أن الصورة السلبية التي أنشأها الأنا ممثلا في أفراد الشعب الجزائري تجاه الآخر الفرنسي المحتل لم تأتي في قالب جاهز بل كانت وليدة التصرفات والممارسات القمعية والوحشية التي اقترفها الفرنسيون في حق كل فئات المجتمع الجزائري ودون مراعاة أدنى الحقوق أو الأعراف الإنسانية ولعل هذا ما جعل الأنا في مواجهة وتصادم دائمين مع هذا الآخر.

ولكن هذه الصورة التي تجعل الأنا يرفض الآخر ويتصادم معه ليست ثابتة في النص فالفرنسي ليس واحدا لأننا قد نلتمس في أحدهم خيرا بل وخدمة لإحقاق الحقّ وسعادة الآخرين وفي تاريخ ثورتنا المجيدة أسماء لفرنسيين خدموا القضية الجزائرية ووقفوا في وجه أبناء جلدتهم رافضين كل أشكال الاستغلال والظلم التي سلطت على أبناء الشعب الجزائري وقد مثل "المونسينيور ديبوش" هذه الصورة

[1] ـ الرواية : ص 128.

[2] – المصدر نفسه : ص 131.

الإيجابية وهذا الوجه الآخر للفرنسيين حيث يصف الراوي ردة فعله وهو يرى ويعاين وضع المساجين العرب في سجن قلعة القصبة "امتلأت عيناه بالدموع رأى سجن قلعة القصبة الذي امتلأ بالسجناء العرب المكدسين رجالا ونساء، شبه عراة، تتسلق على صدورهم كائنات صغيرة مثل الدود المرتخي"[1].

كما أن الأمير نفسه يؤكد هذا الجانب الخيّر في شخص القس "ديبوش" حينما خاطبه: "متيقن أن قلبك لن يتوقف عن فعل الخير"[2]، ولهذا راح الكاتب يرسم صورة للأمير المنفتح على الآخر (القس ديبوش المسيحي) ومستشاره (ابن دوران اليهودي) حيث سعى "الأمير" لكسر النمطية الثابتة تجاه الآخر وتكذيب مزاعم الانغلاق على الذات والصراع الحضاري بين الأنا (الدين الإسلامي الحنيف) والآخر (النصرانية واليهودية).

وقد جسّد النص هذا التقارب بين الأنا والآخر من خلال أسلوب الحوار الذي مكن كل طرف من إمكانية التّعرف على الآخر ومحاولة فهمه ومن ذلك قول الأمير مخاطبا القس "ديبوش": "روحك أنت غالية عليّ، ومستعد أن أمنح دمي لإنقاذها، امنحني من قوتك لأتعرف على دينك وإذا اقتنعت به سرت نحوه"[3].

ومما زاد في دهشة القس واستغرابه هو ما أقدم عليه الأمير حيث "طلب من مونسينيور أن يساعده للحصول على كتب متخصصة في الدين وإلى كاهن معرّب يشرح له تفاصيل المسيحية في

[1]- الرواية : ص 56.

[2]- المصدر نفسه: ص 49.

[3]- م ،ن :ص 51.

صفائها الأول"[1]،ومع هذا الانفتاح إلى درجة السعي لمعرفة تعاليم دين الآخر يأتي رد "القس" على "الأمير" تعبيرا عن احترام متبادل ومحبة كبرى للآخر المسلم فيقول: "لا أدري من أين جاءني كل هذا ولكني أحبك أكثر مما يمكنك أن تتصور، لك في قلبي مكان واسع وفي ديني متسع لا يفنى ولا يموت"[2]، ويورد السارد في النص مجموعة من المقاطع السردية التي تؤكد درجة انفتاح الأنا (الأمير) على الآخر (المسيحي) تحقيقا لمبدأ حوار الأديان إذ يقول مخاطبا القس "بدأت أقرأ كتابكم الإنجيل وفي فترة إقامتك بجانبي أتمنى أن تسمح لي بمساءلتك عن بعض القضايا الغامضة، لم تتح لي الحروب والتنقلات المستمرة إلا قراءة شذرات صغيرة هنا وهناك ولكني هذه المرة مصمّم على قراءته كاملا، إن أمكن ،سادتنا القدماء فعلوا مثل هذا الأمر بدون أن يختل إيمانهم"[3].

من خلال هذا الخطاب يظهر وعي "الأمير" ومدى حكمته فالانفتاح على الآخر إنما هو ضرورة لفهمه وهو يحمل في ذهنه صورا عن هذا الآخر ولكنه يريد أن يتعمق أكثر للتأكد منها وفي تعاليم ديننا ومواقف أسلافنا ما يؤكد أهمية معرفة الآخر ولغته وأسلوب تفكيره...حتى نحسن التعامل معه أو على الأقل نأمن شره.

ومن صور انفتاح "الأمير" في الرواية تعيينه (ابن دوران) اليهودي كمستشار له وما دفع "الأمير" لاتخاذ هذا القرار هو كفاءة ابن دوران وقدراته واحترامه الذي فرضه على الجميع ما جعل "الأمير" لا يلتفت لعقيدته حيث يخاطبه قائلا: "أنت يا ابن دوران أصيل، وملاحظاتك تنور كل

[1]- الرواية :ص 51.

[2]- المصدر نفسه : ص 50.

[3]- م ،ن : ص 49.

الالتباسات أنت وكيل يستحق كل التقدير والاحترام، لقد ورثت عن عائلتك اليهودية حرفة التجارة والشطارة، أنت اليوم بيننا وبين الفرنسيين، ولم نر منك إلا الخير، هذه الأرض أرضك. وأنت سيّدها مثلي ومثل أي واحد هنا في البايلك الوهراني"[1].

وعليه نخلص إلى أن العامل العقدي كان هو المشكّل لتصور الأنا للآخر وأحكام "الأمير" الصادرة اتجاه هذا الآخر إنما كانت تتسم بكثير من الوعي، فالأنا المسلم يرتكز دائما على قيمه ومعتقداته فما يوافقها يقبل وما يعارضها يرفض.

ج- المشروع الحضاري "للأمير" وأسباب فشله:

على ضوء ما ذكرناه في العنصرين السابقين حول أهمية ما سعت إليه رواية كتاب "الأمير" كتجربة روائية تريد اكتشاف الأنا والآخر وتكريس فكرة "حوار الحضارات" والتقارب بين الشعوب في إطار التسامح والحوار ونبذ كل أشكال التطرف والتعصب وبالمقابل العمل على فهم الآخر ليحصل التآلف والتعايش...على ضوء كل ذلك سنحاول أن نبين أهمية وعي الأنا وفهم الآخر في إطار المشروع الحضاري الذي كان يشغل "الأمير" والذي سخّر له كل ما يملك من أجل تحقيقه والسهر على إنجاحه، إنه مشروع "التغيير" تغيير كل شيء لبناء الدولة انطلاقا من الذهنيات إلى العادات فالأفكار البالية إلى الخرافات والأوهام التي تسيطر على عقول الناس مع إدراك قوة العدو وما يمتلكه من معدات وأسلحة مع حسن النظام ودقة التخطيط وما إلى ذلك، وقد أكدت المشاهد الحوارية الكثيرة في النص هذا المسعى، فالأمير في جل حواراته كان يركز على قضية "التغيير" فمنذ توليه الإمارة

[1]- الرواية، ص 123.

حاول أن يسير في هذا الاتجاه لبناء دولة جديدة حيث يقول في حوار مع أخيه: "ابتداءا من اليوم كل شيء سيتغير، لسنا في حاجة إلى هذا البذخ لكي نحارب الآخرين الانتصار على الغزاة صعب، نحتاج إلى أسلحة حقيقية، إلى الماء إلى زراعة مغذية، نحتاج إلى تغيير سلوكاتنا اليومية..."[1].

إن التغيير الحقيقي الذي يجدي نفعا في نظر الأمير هو ذاك الذي يبدأ على صعيد الأنا حيث تتركز العقليات المتحجرة التي تتشبّث بمآثر الأجداد وما تفتأ تذكر إنجازاتهم وفي المقابل والواقع هي لا تقدّم شيئا وما يميزها السلبية والمسلمات المترسبة في الأذهان والتي لا تقبل نقاشا بل أكثر من ذلك يبرز الروائي في النص جانبا كان يشكل خطرا أكبر على هذه الأنا السلبية لكونها أحاطت "الأمير" بجو أسطوري وعجائبي وراحت تنشر هذه الأخبار في كل مكان: "يظنونه من سلالة الرسول وأن القوى التي تساعده قوى خارقة وينسجون قصصا عجيبة حول انتصاراته، عندما انتصر الأمير في سيدي إبراهيم في آخر معاركه مع الفرنسيين الكثير من الناس قالوا أنهم رأوه يجابه الغزاة بصدر عار والدم ينزف من أطرافه يرسل أتربته باتجاه النصارى فيرديهم ويمحو أحصنتهم حتى قضى عليهم ومن اختبأ وراء الأشجار والصخور فضحته هذه الأخيرة بأن أعلنت عن وجوده وراءها فالسجن والزوايا والأسواق والزيارات والحروب تنقل هذه القصص بسهولة"[2].

كما ينتقد الروائي وعلى لسان "الأمير" الذهنيات المتأخرة التي تبنت أفكارا فترسبت عندها وتحوّلت إلى مسلّمات وخاصة في نظرتها للآخر ولعل هذا ما تركز عليه المشاهد الحوارية التي أبرزت الجانب المتعصب والمتطرف في أي دين وعلى مرّ الأزمة وقد دخل الأمير نفسه في صراع مرير مع هذه

[1]- الرواية، ص 82.

[2]- المصدر نفسه :ص 414.

الفئات إذ يقول: "وكأن قدر البشرية أن تدمي نفسها لكي تدرك بعد نصف قرن أو أكثر أنها أخطأت اليقين، امتلاك الحقيقة يعمي صاحبه ويقوده نحو الهلاك"[1].

ويواصل كلامه مشيرا لخطورة ما كان يرتكبه بعض خلفائه من ممارسات ظالمة في حق الرعية وقد يصل الأمر إلى حد التصفية والقتل: "كنت أقاتل ليس فقط الفرنسيين ولكني كنت أقاتل حالة العمى التي كانت تصيب بعض خلفائي فيظنون أنهم ملاك الحقيقة فيكفرون ويقتلون من يشتهون"[2].

يحمل هذا المقطع في مضمونه الكثير من وقائع "جزائر التسعينات" من القرن الماضي، حيث دخلت البلاد في دوامة عنف وإرهاب بسبب فئة سماها "الأمير" (ملاك الحقيقة) هؤلاء كانوا يكفرون ويقتلون كما يشاؤون فترتب عن ذلك وضع مأساوي أدخل الجزائر في نفق مظلم، فحصدت آلة الدمار والموت عددا معتبرا من أبناء الوطن الخيرين ولم تستثن أي فئة من فئات المجتمع ، فالروائي ينتقد هذه الأوضاع على لسان "الأمير" الرجل الرمز المثقف مؤسس الدولة الجزائرية الحديثة والذي لم يسلم هو أيضا من هذه الممارسات ويواصل الروائي انتقاد الأوضاع الخاصة بعدما ساءت أحوال عاصمة الأمير وأحرقت بما فيها وانتشرت الأمراض والأوبئة وهدّد الجوع السكان ومع هذا ينقل الروائي لنا حوارا لمجموعة من الأطفال مع ضابط فرنسي يظهر من خلاله تعصب الأطفال ونظرتهم الضيقة تجاه الآخر كعدو لا يجب التعامل معه حتى وإن أكلنا "لحم الكلاب" على أن نأخذ منه لقمة خبز.

[1]- الرواية :ص 127.

[2]- المصدر نفسه : ص 128.

إن هذا الجلد للذات والانتقاد الشديد للأوضاع التي كانت تسوء يوما بعد يوم جعل "الأمير" يصاب بخيبة أمل خاصة وأن العدو يسعى لإرساء حضارة وبناء صناعة واستغلال أراضي وكل ما يدفعه نحو التطور والازدهار أكثر وفي هذا يقول الأمير: "عندنا في تلمسان مختص إسباني يسير مصنع إنتاج قوالب المدافع...في مليانة الفرنسي دوكاس بنى "فابريكا" صغيرة للبنادق والبارود، وقد دعونا الكثير من الأوروبيين للمجيء للاستقرار والعمل في بلدنا وسمحنا لهم حتى بالتملك نريد أن نستفيد منهم ومن خبرتهم وأن نبني هذه البلاد على أسس صحيحة وقارة، نطمح من هذه الحضارة أن توقظ هذا الشعب النائم على الكذب"[1].

فنظرة الأمير للأوضاع كانت دقيقة وهو يدرك أن التعامل مع الأوروبيين إنما الغرض منه هو كسب التجربة ومن ثمة تكون الانطلاقة الفعلية للبناء والتشييد، عوض هذه الأفكار الرجعية البالية التي تقدّس الماضي ولا تفعل شيئا لتغيير الحاضر ولهذا يخاطب أحد رفاقه قائلا: أنظر يا السي قدور...قدماؤنا كانوا أفضل منا في التدبير العسكري خصوصا في الفترة الأموية والأندلسية، نشعر بقوة التنظيم الروماني في صفوفهم ونحن لم نصل إلى اعتبار أن تقليدنا للجيش الفرنسي قوة وليس تبعية وإيمانا بقوانا وليس كفرا"[2].

لقد فشل مشروع "الأمير" في "التغيير" والارتقاء بالأمة نحو الأفضل وانتهى به المطاف أخيرا إلى الاستسلام حتى يخفف من آثار الهزيمة ويجنب أتباعه خسائر أكثر ولعل أسباب هذا الفشل أوردناها في المقاطع والمشاهد الحوارية السابقة حيث يبدو "الأنا" منكسرا متخاذلا يحمل أفكارا لا

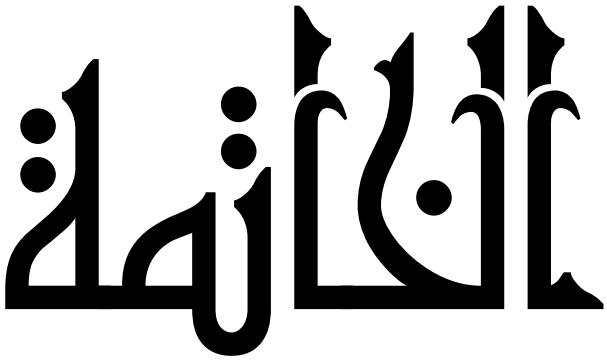
[1]- الرواية: ص 231.

[2]- المصدر نفسه :ص 253.

يمكن أن تغير واقعا أو تبني دولة وفي المقابل يعرض الروائي مشاهد عن الآخر وهو في أوجّ" عطائه وقوته ويسعى سعيا حثيثا للتطور والازدهار، من هنا تتبدى نظرة المؤلف وموقفه من "الأزمة الحضارية" التي تتخبط فيها الأمة العربية، فمشكلتنا في الواقع نابعة من ذواتنا واعتقاداتنا أننا "ملاك الحقيقة" كما ذكر "الأمير" فعلينا أن ننظر لواقعنا وحاضرنا وأن نخرج من أوهام الماضي ونعيد النظر في علاقتنا بالآخر الذي يمتلك الآن كل أسباب القوة والسيطرة وأن لا نلتفت لعقيدته وممارساته وعاداته وطريقة عيشه بالقدر الذي ننشغل فيه بعلمه وتكنولوجيته وأسباب تطوره وازدهاره.

لقد اجتمعت الظروف القاسية من جهل وجوع وأمراض وخيانات وغيرها، وتظافرت لمنع "الأمير" من تجسيد مشروعه الحضاري ومحاولاته لتغيير أوضاع شعبه لبناء دولته التي كان يحلم بها وها هو في آخر الرواية يخاطب صهره "مصطفى بن التوهامي" مبيّنا له حقيقة الأوضاع وما ارتكب من أخطاء في التعامل مع الآخر خاصة: "الشيء الذي يجب ألا ننساه يا السي مصطفى، لم نعد اليوم في نفس الوضع الذي كنا فيه سابقا، نحن سجناء وكل ما بنيناه عن فرنسا وأوروبا كان في جوهره غير صحيح، كنا نظن أنفسنا الوحيدين الذين ينظر الله إلى وجوههم يوم القيامة وأن الجنة حكر لنا وأن الله ملك للمسلم، وكلما تعلق الأمر بالآخرين أنزلنا عليهم السخط والمظالم العالم يا السي مصطفى تغير، وتغير كثيرا ونحن على حافة قرن كل شيء فيه تبدّى لنا على حقيقته"[1].

[1]- الرواية: ص 520.



لكل بداية نهاية نحاول من خلالها تحديد النتائج، وإن كان مجال البحث مفتوحا على الدوام وما من نتيجة إلا وتفضي لأسئلة متجددة تفتح منافذ أخرى للبحث ومع هذا سنحاول أن نلخّص أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا لروايات الكاتب واسيني الأعرج وما سنذكره لا ندّعي أنه الحقيقة التي لا تقبل نقاشا وإنّما آراء واجتهادات نحسب أنّها تعكس على الأقل جزءا من الحقيقة وهي متمثلة فيما يلي:

– الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج تسعى لإنتاج معرفة ومحاولة تعرية الواقع العربي ونقد الممارسات السياسية والايديولوجية خاصة وسبيل ذلك إحياء التّراث وربطه بهذا الواقع المرير لاستخلاص العبر والدروس عبر قراءة متأنية وعميقة للمنجز الروائي الواسيني.

– التجريب والتجديد هو شعار الروائي " واسيني الأعرج" فمن نص إلى نص آخر يشعر المتلقي بهذا السّعي نحو التّحرر من قيود الرواية التقليدية والإشتغال على نصوص متجدّدة تعالج تيمات مختلفة وبأساليب تشويقية تتجاوز المفاهيم المحدّدة والضيّقة وتنطلق لآفاق إنسانية رحبة ترتكز على الإنفتاح والتحضّر والمثاقفة وغيرها.

– من أبرز سمات الكتابة الروائية عند " واسيني الأعرج" الإتّكاء على مخزون الذاكرة والتي يمكن من خلالها استرجاع المحطّات التاريخية الهامة حيث يستدعى الماضي بأحداثه المتنوعة وهذا تلبية لأغراض جمالية في النص يسعى الكاتب لتحقيقها.

– من صفات الكتابة الروائية عند " واسيني الأعرج" صفة الاستمرار وعدم الانقطاع عن هذه الكتابة والتي تشكّل عنده هاجساً حقيقيًا ووسيلة لتفريغ شحنة وطاقة داخلية هائلة ولعل هذا ما يفسر غزارة الإنتاج الروائي الواسيني الذي لم ينقطع لأكثر من ثلاثة عقود.

– تحمل العناوين الفرعية داخل المتن الروائي الواسيني الكثير من الدلالات والإيحاءات، فكل فصل في النص يحمل عنوانا استعاريا يصاغ بلمسة شعرية تثير عند القارئ جملة من التساؤلات فتدفعه إلى القراءة وإشباع الفضول، فالعنونة عند كاتبنا تعدّ مسألة مركزية لا مجرد إجراء كتابي.

– يتحول الفضاء المكاني عند " واسيني الأعرج" في لحظة معينة من مجرد حدود جغرافية إلى رسم حالة نفسية تجعل السّارد يبدع لغة شعرية فيها من الإنزياحية والرمزية ما فيها، حيث يصف المكان بأوصاف مختلفة إلى درجة تقديم هذا المكان في صورة أنثى ليعبّر عن حالة عشقية لجمال هذا المكان وما يحتويه من صور جميلة وأبعاد تعبّر عن التحرّر والإنفتاح.

– من جماليات النصوص "الواسينية" طريقة تقديم وعرض البنية الزمنية والتي نجدها بنية معقدة ومتداخلة لأن زمن القصة حافل بالأحداث والزمن الخارجي المليء بالمتناقضات ينعكس على الزمن الداخلي للرواية ولعل هذا ما يفسّر الإرتدادات المتعدّدة والإسترجاعات الكثيرة مع توظيف تقنيات زمنية مختلفة تضفي على المتن الروائي جمالية خاصة.

– في روايات الأعرج الكثير من الأحكام والإنطباعات تجاه الشخصيات التي توافق الراوي ـ داخل المتن ــ في توجهاته وأحيانا قد تتعدى هذه الأحكام حدود الوظيفة السردية للراوي لأنه يسترسل في إطلاق تلك الأحكام مع الإكثار من التعليقات وهذا وفق آراءه ووجهات نظره و بالمقابل يسعى

الراوي لتشويه صورة كل من يعارضه في مواقفه وفي ذلك طبعا محاولة للتأثير على القارئ ودفعه لاختيار نفس مواقف الراوي.

– من المسائل الفنية الأساسية التي يمكن الإشارة إليها وهي تتكرر في كثير من روايات " واسيني " مسألة توظيف أسلوب "التقطيع الحكائي" حيث الإنتقال عبر الأزمنة والأمكنة وهذه تقنية من تقنيات السرد الحداثي وهي من مظاهر تأثير السينما كفن من الفنون السمعية البصرية في فن الرواية التي اعتمدت هذه التقنيات لمحو الفواصل الزمنية إذا كانت مصائر الشخصيات مشتركة.

– التّشكيل الجمالي للعنوان يجعل المتلقي في حيرة ويمنعه من ولوج النص بالبساطة التي يتوقعهاوكاتبنا الروائي " واسيني " يشتغل كثيرا على هذا الجانب والعناوين عنده تحمل دوما دلالات وظيفية، كما أن العنوان الرئيسي يرتبط بعلاقات قوية مع العناوين الفرعية داخل النص.

– انتهاك خطية الزمن وتكسير المعنى الكرونولوجي التتابعي له هو ما نلمسه في النصوص "الواسينية" حيث يعمد السارد إلى إحداث تداخل كبير بين الزمنين الحاضر والماضي والإكثار من الارتدادات والإسترجاعات من حين لآخر.

– تؤدي الإستباقات أو الإستشرافات دوراً هاماً في نصوص "الأعرج" الروائية حيث نجد الإستباقات الزمنية التي تتطلع إلى كل ما هو محتمل الحدوث في العالم المحكي، كما نجد وظيفة ثانية لهذه الإستشرافات وهي وظيفة إعلانية حينما يصرّح السارد عن أحداث سيشهدها السّرد لاحقا وهذا ما يجعل القارئ في حالة ترقّب ويدفعه إلى تقليب صفحات الرواية ليكشف مصائر شخصياتها.

– الرواية التاريخية عمل سردي فنّي يتعامل من خلاله الروائي مبدع النص مع مادة تاريخية، منطلقا من حقب زمنية ماضية، هذه المادة التي يعمل الراوي على إعادة إنتاجها وإخضاعها لنظام جديد هو نظام السرد حيث تدرج الوقائع التاريخية ضمن متخيل يعطي الإيهام بالحقيقة الموضوعية.

– حضور المادة التاريخية من وثائق ورسائل وغيرها في الرواية التاريخية يعدّ بمثابة الهيكل الذي تبنى عليه هذه الرواية حيث يحاول المؤلف من خلال تلك المادة التاريخية أن ينقل لنا ما لم يذكره التاريخ أو تجاوزه لظروف معينة هذا الأمر شديد التعقيد بالنظر لصعوبة توظيف وثيقة تاريخية مثبتة في نص سردي.

– كتابة "سيرة غيرية" من أصعب الأعمال الروائية لأن مبدع النص يجد نفسه يتعامل مع حقائق تاريخية لا يجوز له التغيير فيها فهامش الحرية المتاح له محدود وعليه فهو مطالب بصياغة هذا التاريخ بحبكة فنية إنطلاقا من معطيات العصر الذي تكتب فيه الرواية.

– الرواية التاريخية في بعدها الثقافي تحاول أن تدفع الأجيال المتلاحقة إلى الاهتمام بتاريخ الأمة من خلال سيرة رمز أو بطل من أبطالها والعودة إلى الماضي الغرض منها إعادة قراءة تاريخ وتراث الأمة لإنتاج معرفة جديدة تتفاعل مع الواقع وتتماشى مع العصر.

– من خلال تجربة " واسيني الأعرج" في كتابة الرواية التاريخية ومنها كتابة "السيرة الغيرية" تتبدى لنا قضية أساسية ركز عليها الروائي ودافع عنها بشدة وهي مسألة "التعايش السلمي" و"حوار الحضارات والأديان " التي ترتبط في نظر "الأعرج" بمسألة في غاية الأهمية هي مسألة القيم ومدى اتّخاذها كمرجع سلوكي حتى تكون شعوبنا في مستوى حضاريّ راقي يسمح لها بأن تكون فاعلة في تطوير الإنسانية.

– الإنفتاح على الآخر يتطلب من الأنا وعياً وحكمة والتعامل معه لابد أن يرتكز على مصلحة متبادلة ويكون أساس هذا التعامل والإنفتاح قيمنا ومعتقداتنا الثابتة التي لا تلغي الآخر ولا ترفض الاعتراف بوجوده وإنما تدعو لضرورة فهمه والتأمل في أسلوب حياته حتى نحسن التعامل معه.

تمت بعون الله

قائمة المصادر والمراجع

I- المصادر:

1- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

2- واسيني الأعرج: رواية "شرفات بحر الشمال"، دار الفضاء الحر، ط1، الجزائر، 2001.

3- واسيني الأعرج: رواية "البيت الأندلسي" (Mémorium) منشورات الجمل بيروت، ط1، 2010م.

4- واسيني الأعرج: "كتاب الأمير" مسالك أبواب الحديد، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005م.

II- المراجع العربية:

1- الأعرج واسيني: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

2- الجاحظ أبو عثمان بن عمرو بن بحر :"الحيوان"، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج2،ط 1996م.

3- أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، تونس، دار الكتب الشرقية، ط2، 1966م.

4- الزمخشري: أساس البلاغة، مادة "شعر"، دار صادر، بيروت، ط1998م.

5- ابن منظور: معجم لسان العرب، مادة "شعر"، المجلد 4، ج26، ط1999م.

6- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، مادة "شعر"، ج3، ط 1996م.

7- ابن خلدون: كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993م.

8- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، 1999م.

9- أفلاطون: الجمهورية، ترجمة ودراسة فؤاد زكرياء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1974.

10- أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 2001م.

11- أحمد فريحات: أصوات ثقافية في المغرب العربي، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1984م.

12- الصالح نضال: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط2001.

13- بن جمعة بوشوشة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005م.

14- ــــــــــــ: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، دار سحر، تونس، ط1999م.

15- بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ت: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000م.

16- بيرنار فاليت: النص الروائي، "مناهج وتقنيات"، ت: رشيد بن حدو، نشر سليكي إخوان المغرب، ط1، 1999م.

17- تزفيتان تودوروف: الشعرية: ت : شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ط1، 1987م.

18- ــــــــــــ :مدخل إلى الأدب العجائبي، ت: الصديق بوعلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1994م.

19- ــــــــــــ: مقولات السرد الأدبي، ت: الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992م.

20- جابر عصفور: نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط مصر، 1998م.

21- جان ماري شيفير: ما الجنس الأدبي؟ ترجمة غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 1997م.

22- ج. كوللر: ما النظرية الأدبية؟ ت: هدى الكيلاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2009م.

23- جون إيرمان: السرديات (نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير)، جيرار جينيت وآخرون ت: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، الدار البيضاء، 1989م.

24- جورجي زيدان: أدب اللغة العربية، مؤسسة المطبوعات الحديثة، بيروت، ط 1995م.

25- :ـــــــــــ: تاريخ آداب اللغة العربية، دار الآداب، بيروت، ج4، ط 1998م.

26- :ـــــــــــ :الحجاج بن يوسف، المقدمة: دار الهلال، القاهرة، ط1989م.

27- جيرالد برنس: قاموس السرديات، ت: السيد إمام، ميرفت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1 2003م.

28- جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ت: محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة ط2، القاهرة، 1997م.

29- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 1994م.

30- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1990م.

31- حسن نجمي: شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000م.

32- حسين خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال) منشورات الاختلاف الدار العربية، للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2007م.

33- :ـــــــــــ فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2002م.

34- حميد حميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991م.

35- خالد حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوار الخرائط نموذجا)، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 2000م.

36- :ـــــــــــ شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل "دراسة أدبية"، دمشق، ط1 2008م.

37- خوسيه ماريا بوثولويو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ت: حامد أبو أحمد، دار غريب القاهرة، ط 2002م.

38- رفيق العجم: موسوعة مصطلحات علم التاريخ العربي والإسلامي، مكتبة ناشرون، لبنان ط 2000م.

39- رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب الرباط، ط1 1992م.

40- رولان بارت : نقد وحقيقة (الأعمال الكاملة3)، ت: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري حلب، ط1، 1994م.

41- .:ـــــــــــ هسهسة اللغة (الأعمال الكاملة 5)، ت: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري حلب، (دط)، 1998م.

42- سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة الدار البيضاء،ط1 ،1985م.

43- ـــــــــــ :الكلام والخبر، مقدمة السرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 1997م.

44- ـــــــــــ: الرواية والتراث السردي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992م.

45- ـــــــــــ :قال الراوي: البيئات الفضائية في السيرة الشعبية، منشورات المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1997م.

46- ـــــــــــ: تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، البئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط5، 2005م.

47- ـــــــــــ :قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط1، 2010.

48- ـــــــــــ :انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2006.

49- ـــــــــــ :السرد العربي، مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعوم ناشرون، بيروت، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012م.

50- سامح الرواشدة: منازل الحكاية، دراسة في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان الأردن، ط1، 2006م.

51- سعد الله محمد غانم: أطياف النص (دراسات في النقد الإسلامي المعاصر)، عالم الكتاب الحديث، ط2000م.

52- سلمان كاصد: عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية، فؤاد التكرلي نموذجا)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (دط)، 2003م.

53- سليمان نبيل وآخرون: المنعطف الروائي العربي الجديد، أفق التحولات في الرواية العربية، دائرة الفنون، مؤسسة شومان، عمان، 1999م.

54- سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984م.

55- سيد إبراهيم: نظرية الرواية"، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، "دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.

56- شفيق البقاعي: أدب عصر النهضة، دار الجيل، بيروت، ط1، 2005م.

57- شهلة العجيلي: الخصوصية الثقافية في الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، بيروت ط1، 2003م.

58- صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد (في روايات عبد الرحمن منيف)، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 2003.

59- صلاح رزق: أدبية النص: دار غريب، القاهرة، ط2، 2001م.

60- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1998.

61- ــــــــــــ: شفرات النص، دار الآداب، بيروت، 1999م.

62- عبد الله العروي : مفهوم التاريخ، ج1، الألفاظ والمذاهب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1992م.

63- عبد الله إبراهيم: التخييل التاريخي: السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011م.

64- ـــــــــــ: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط، 1990.

65- ـــــــــــ : موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 2005م.

66- عبد المجيد الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996م.

67- عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

68- عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع تونس، ط3، 1994م.

69- عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، دار محمد علي الحامي دراسات أدبية كلية الآداب منوبة، تونس، ط1، 2003م.

70- عبد القادر فيدوح: شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1996م.

71- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط3 2003م.

72- عبد الملك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، النّايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط 2011م.

73- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، (دط)،الجزائر ، 1991م.

74-علي حرب: التأويل والحقيقة "قراءات تأويلية في الثقافة العربية"، منشورات دار التنوير، بيروت (دط)، 2007م.

75- عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1995م.

76- غنيمي هلال: "الرومانتيكية"، دار العودة، بيروت، ط6، 1981م.

77- فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكتابة الجزائرية، دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012م.

78- فليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ت: فريد أنطوانيوس، منشورات عويدات بيروت، لبنان، ط1967م.

79- قاسم عبده قاسم: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1979م.

80- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.

81- محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشّعر، تحقيق: عباس عبد الستار، بيروت، دار المكتب العلمية، ط1، 1982م.

82- محمد أعلى بن علي التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، دار صادر، بيروت، ج1861م.

83- محمد بشير بويجرة: بنية في الخطاب الروائي الجزائري (جماليات وإشكاليات الإبداع)، دار الغرب للنشر والتوزيع، ج2، (2001، 2002).

84- ـــــــــــ: بنية الشخصية في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، ط2، 2006.

85-محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (دط)، 2002م.

86- محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010.

87- : سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق النبيل سليمان)، عالم الكتب الحديث، إبرد، الاردن، ط1، 2012م.

88- محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983م.

89- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998.

90- محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة، ط1، 1981م.

91- محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع تونس، ط1، 2001م.

92- مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر: دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.

93- مصطفى المويقن: "تشكيل المكونات الروائية"، دار الحوار للطباعة والنشر، ط1، 2001م.

94- معن الطّائي وأماني أبو رحمة: الفضاءات القادمة"، الطريق إلى بعد ما بعد الحداثة، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 2011م.

95- منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1998م.

96- ميجال الرويلي: سعد البازعي: دليل النقاد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط4، 2005م.

97- ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ت: يوسف خلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق (دط)، 1988م.

98- ناتالي ساروت: عصر الشك (دراسات في الرواية)، ت: فتحي العكشري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م.

99- نفلة حسن أحمد العزي: تقنية السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء، الأردن، 2011م.

100- ولفغانغ كيزر: من يتكلم في الرواية (شعرية المسرود)، عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، ط1، 2010م.

101- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1 1990م.

102- ــــــــــــ: "الراوي"، الموقع والشكل (دراسة في السرد العربي)، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، ط1، 1986م.

103- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008.

المجلات والدوريات والملتقيات:

1- أبو هين عبد الله: الاشتغال السردي ما بعد الحداثي، مجلة علامات في النقد، العدد54 2004.

2- آن مورال: من جانب الأثر الإبداعي والنقد البنوي، ت: بريهمات عيسى، مجلة الأداب دمشق، العدد 103.

3- حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية، مجلة القصة، العدد104، 2001م.

4- حسني محمود: المكان في رواية "زينب"ن الواقع والدلالات، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ع343، 1999.

5- سمر روحي الفيصل: فردية الأسلوب الروائي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ع/459/460، تموز-آب/-2009م.

6- صبحي الطعان: بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، ج23، الكويت، 1994م.

7- شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، 2008م.

8. عبد الفتاح الحجمري: "هل لدينا رواية تاريخية؟"، مجلة فصول، المجلد 16، ع03، شتاء 1997م.

9 - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، مجلة عالم المعرفة، الكويت العدد: 240، ط1988.

10- عبد الناصر مباركية: التفاعل بين النص الإبداعي والمتقلي، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية جامعة الجزائر، ع4، 2006م.

11- عبد الوهاب ترو: دراسة وصفية لمستويات الترميز في النص الأدبي الفكري المعاصر عدد53/52، مركز الإنماء القومي، بيروت، ماي/ جوان، 1988م.

12- عمار بلحسن: نقد المشروعية (الرواية والتاريخ) في الجزائر التبيين (الجاحظية)، ع07، الجزائر 1993م.

13- مالك بوذيبة: الكتابة إلى بياض ما بعد الحداثة والنص الأخير، مجلة الكتابة، مديرية الثقافة لولاية سكيكدة، ع1، 1998م.

14- حمد القاسمي: الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي، مجلة فكر ونقد مجلة ثقافية شهرية، المغرب، ع22، أكتوبر 1999م.

15 - محمد بشير بويجرة: زمنية النص وفضاء التجربة، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، ع3، يونيو 1994م.

16 - مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الرواية، مجلة عالم الفكر، المجلد 22، العدد1، 1999م.

17 - مزادي شارف: أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة الأدبي والإيديولوجي في رواية التسعينات، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، المركز الجامعي سعيدة، 2008م.

18 - منصف بوزقور: الخطاب الأدبي والنظرية الشعرية عند تودوروف، مجلة القصيدة، الجاحظية، الجزائر، العدد05، 1996م.

19 - وليم نون: "الأأدب الحديث والإحساس بالزمن"، ت: صابر سعدون السّعدون، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، السنة 28، عدد02 سنة 1988م.

20 - ياسين النصير: الاستهلال الروائي "ديناميكية البدايات في النص الروائي، مجلة الأقلام، العراق، العدد12/11، 1986م.

الرسائل الجامعية:

1- محمد عمّور: الخطاب الروائي عند حنامينا، المرفأ البعيد نموذجا، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2000/1999م.

المواقع الإلكترونية:

1- محمد أبو بكر حديد: "هل انتهت مرحلة الرواية التاريخية"، لها أونلاين الموقع:

http://www.lahaonline.com/index.php

2- فوزي الزمرلي: "الرواية التاريخية عند البشري خريف"، المعهد الأعلى للتربية والتكوين المستمر:

http://www.4shared.com/document/pymrphpx/online.htm.

3- محمد أبو بكر حديد: "هل انتهت مرحلة الرواية التاريخية" لها أونلاين الموقع:

http://www.lahaonline.com/index.php

4- مريم جمعة فرج: "قراءة في الرواية التاريخية"، مجلة البيان

الموقع: http://www.albayan.com.ae

5- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، بيروت، لبنان.

الموقع: www.almostafa.com

6- واسيني الأعرج: "الكتابة متعة ولكنها ليست نزهة" حاورته فاديا دلا، مجلة نزوى، ع56.

الموقع: http://www.nizwa.com/articles.php.id1877

المراجع الأجنبية:

1- Gaston Bachelard : la poetique de l'espace, press universitaires de France Paris, France, 7émé Edition, 1972.
2- Gerard Genette : Seuils- edition du seuil, Paris, 1987.
3- Gerard Genette : Figures III, Edition de seuil, paris, 1972.
4- Gerard Genette : Figure II, Edition de seuil, paris, 1972.
5- Jean Batany : Une temoralité «dedicto» ? les temps du rècit typologique, information grammaticale, N°38, Edition J-B Bailliére, Paris, 1988.
6- Mieke –Bal : Narration et focalisation in poetique N° 29, 1977.
7- Roland Barthes : Introduction l'analyse structural Rècit in communication N°8, Col point, Edition Seuil, Paris, 1966.
8- Vincent Jouve : Lapoetique du Roman, Collection dirigée par Gabriel Conesa.

الفهرس

- البسملة
- إهداء
- كلمة شكر
- المقدمة.....أ-و
- المدخل 03.29

الفصل الأول: شعرية التشكيل السردي في رواية 'شرفات بحر الشمال'

- مفهوم الشعرية في المعاجم والقواميس العربية. 33
- الشعرية عند القدماء والحدثيين.....34
- شعرية العتبات. 41
- شعرية العنوان.....42
- شعرية العناوين الفرعية 46
- شعرية الفضاء. 55
- الفضاء الداخلي 58
- الفضاء الخرجي 60
- شعرية البنية الزمنية. 70
- زمن القصة في "شرفات بحر الشمال".....73
- زمن الخطاب 75
- الاسترجاع.....78
- الاستباق.....80

الفصل الثاني: آليات الخطاب والصيغ السّردية في رواية "البيت الأندلسي"

- مفهوم الرؤية السّردية 86
- بنية الرواية وعلاقاته في الرواية.....92
- علاقة الراوي بالروائي 94
- علاقة الرواي بالقارئ.....96
- أنواع الراوي في النص السردي 98

- الراوي الغائب 99
- الراوي المشارك.....100
- الراوي الثنائي.....100
- الراوي المتعدد 101
- تعدد الرواة وقيمة التراث في "البيت الأندلسي" 102
- الصيغ السردية وأنماكط اشتغالها.....124
- حكاية الأحداث 125
- حكاية الأقوال.....126
- صيغة الخطاب المسرود.....127
- صيغة المسرود الذاتي.....127
- صيغة الخطاب المعروض.....127
- صيغة المعروض غير المباشر 128
- صيغ المعروض الذاتي 128
- الخطاب المسرود 128
- الخطاب المنقول.....132
- الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر.....136

الفصل الثالث: تعالق التّاريخي بالتّخييلي في رواية "كتاب الأمير"

- العلاقة الترابطية بين التاريخ والرواية.....141
- الرواية التاريخية نشأتها وتطورها.....144
- الرواية التاريخية في الغرب 146
- الرواية التاريخية عند العرب 150
- الرواية التاريخية الجزائرية 154
- ملخص الرواية.....158
- حضور المتخيل الروائي في تشكيل الأحداث التاريخية.....162
- حضور المادة التاريخية وأثرها في تسلسل الأحداث 163

- الأشكال الفنية لتوظيف الأحداث التاريخية 168
- بواعث العودة إلى التاريخ في رواية "كتاب الأمير"..... 174
- الدافع الإبداعي والفني 175
- الدافع الإيديولوجي والسياسي..... 176
- معالم الشخصية التاريخية في رواية كتاب "الأمير"..... 178
- المتخيّل ودوره في تشكيل شخصية الأمير 179
- صورة الأمير المثقف ودلالاتها..... 183
- تمظهرات الأنا والآخر في رواية "كتاب الأمير"..... 188
- منطلقات رؤية الآخر للأنا..... 189
- الآخر من منظور الأنا..... 196
- المشروع الحضاري "للأمير" وأسباب فشله..... 200
- الخاتمة 205
- قائمة المصادر والمراجع..... 212
- الفهرس..... 222