الواقعي والمتخيل في رواية الأمير لواسيني الأعرج

أ.جميلة روباش
قسم اللغة والأدب العربي/جامعة المسيلة–الجزائر

ملخص:

يعتبر كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد) رواية عن الأمير عبد القادر، وهذه المغامرة تستحق كلّ الاهتمام، لأنّها تمزج بين التاريخ والتخييل فلا أقول التاريخ لأنّه ليس هاجسا لها، ولا تتقصى الأحداث والوقائع لاختبارها، فليس ذلك من مهامها الأساسية، فهي تستند فقط على المادة التاريخية، وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله: (الاستماع إلى أنين النّاس وأفراحهم، وانكساراتهم)، وهي درس في حوار الحضارات، ومحاورة كبيرة بين المسيحية والإسلام، كما أنّها تضفي إلى إعادة تشكيل وعي كلّ الّذين انغمسوا في حروب القرن التاسع عشر، حروب وجد الأمير فيها نفسه على حافة قرن ينسحب بكل أشواقه وهزائمه، ومفاخره، كان السيف سيدها وقرن جديد كانت فيه الآلة والبارود هما سيدا الحروب والتطور.

Réeletimaginairedans le livre de l’Emir de Wassini Laarej

Le livre de l’Emir (les portes de fer) ,un roman sur l'Emir Abdelkader , une aventure digne de toute l'attention , car elle touille l'Histoire et l'imagination, je ne pense pas à l'Histoire, car ce n'est pas sa préoccupation , ni les événements et les faits pour les tester ,d’ailleurs ce n'est pas sa fonction de base , elle base uniquement sur la matière Historique , et elle la pousse pour dire ce que l’Histoire ne peux pas le dire: (écouter la plainte des personnes ,leurs joies , et leurs diffractions) , c’est une étude dans le dialogue des civilisations et le dialogue entre le christianisme et l'islam , comme ils prêtent à remodeler la conscience de tous ceux qui ont été impliqués dans les guerres du XIXe siècle , guerres

que l'Emir se trouvait sur le bord du siècle avec ses affinités, défaites , et ses gloireset dont l'épée était le maître et un nouveau siècle, dont la machine et de la poudre étaient les maitres de la guerre et de l'évolution

ينزل خطاب المتخيل في منطقة التخوم الفاصلة/الواصلة بين الواقعي والخيالي، فينشأ في منطقة حرة ذات مكوناتها بعضها في بعض، وكونت تشكيلا جديدا متنوع العناصر، ولطالما نظر إلى التخيلات التاريخية على أنّها منشطرة بين طبيعتين كبيرتين من صيغ التعبير، الموضوعية الذاتية، فهي نصوص أعبر حبك موادها التاريخية، فامتثلت لشروط الخطاب الأدبي، وانفصلت عن سياقاتها الحقيقية، ثمّ اندرجت في سياقات مجازية، فابتكار حبكة للمادة التاريخية هو الّذي يحيلها إلى مادة سردية، وما الحبكة إلا استنباط مركز ناظم للأحداث المتناثرة في إطار سردي محدد المعالم، أي أنّها: "دينامية دمجية تشكل قصّة موحدة وتامة من أحداث متنوعة"[1] ، ثمّ إنّ "صياغة الحبكة تميل إلى تغليب حدود تقلبات التاريخ على الدلالات المباينة للأحداث المروية".[2]

تؤدي عملية الحبك دورا أساسيا في التوفيق بين الأحداث وسياقاتها المختلفة، تقوم بالتوسط بين طرفين متنازعين، هما: الانسجام من طرف، والتنافر من طرف آخر؟ ذلك أن أرسطو افترض وجود مبدأ تناسق هام يحكم الطبيعة يقوم بتنظيم مكوناتها، ولكن تقلبات الدهر ومسارات التاريخ، وارتداداته المؤقتة، تدفع بأوضاع متناقضة، فتظهر الحبكة للتوسط بين الحالتين اللتين يمكن وصفهما بـ"التوافق المتنافر" فينهي الأمر بنسيج من المتغايرات، إذ تؤدي الحبكة دور الوساطة السّردية بين تعدد الأحداث والوحدات الزمنية للقصص، ولابد لهذه المادة التاريخية من حبكة لأنّها هي التي تحيلها إلى مادة سردية.[3]

يجب تخطي مشكلة الأنواع الأدبية، وحدودها، ووظائفها عن طريق حلول مصطلح "التخيل التاريخي" محل مصطلح "الرّواية التاريخية"[4] عن طريق عدم حس الكتابة السّردية مكان الرّواية أو التاريخ.

وإنّما يبحث في خبايا التاريخ عن العبر المتوقعة بين الماضي والحاضر، ويمكن القول: "بأن التخيل التاريخي هو المادة التاريخية المتشكلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية، وأصبحت تؤدي وظيفة جمالية ورمزية".(5)

إذن فالتخيل التاريخي لا يحيلنا على الماضي، ولا يؤكده، وإنّما يستوحي منه ركائزه، وهو نتيجة تفاعل السّرد بالخيال، والتاريخ المعزز بالوقائع لكنّه نوع ثالث مختلف عنها.

الخيال هنا- إذن- لا يكتفي بتفسير التاريخ، أو الواقع تفسيرا جديدا، بل يبتكر التاريخ والواقع ابتكارا من أصله وجذوره، ثمّ يدرجه في سياق التاريخي الواقعي ويمزجه بالسحري المتخيل.(6)

وكل ذلك يتم في تلاقح يضم الحقيقي بالمتخيل لاستيلاد الإشراقة، إذا كان التخيل أساسا "القدرة على خلق صور حسية أو فكرية جديدة في الوعي الإنساني، على أساس تحويل الانطباعات المجمعة في الواقع، والتي لا تقابلها في الواقع المدرك في لحظة معينة"، فالرّاوي يحاول أن يبتدع صورا ستحيل إيجاد لها مثل في الواقع، من حيث التجسيد والمواصفات، كما هو قريب من الفكرة العمودية بالتي تنطلق من الواقعي نحو المتخيل لتأكيد المفارقة وإبراز التناقض.

المتخيل في هذا الاتجاه "يستدعي للحقيقة بكارة المخيلة والاعتقاد الّذي يفتقده الأدب" بشفافيتها المنفتحة على أرباض التعدد الاستيهامي والذي يتيح إمكانية التلاقح والتعالق الواقعي والحقيقي، والحلمي الحالتين والمتخيل كفيل بإطاحة الواقع.

ولقد حدد "واسيني الأعرج"(7) كلا من مجال التاريخ ومجال التخيل، فالتاريخ هو المادة المنجزة التي مر عليها زمن يضمن حدود المسافة التأملية بينه وبين تلك المادة، أما المتخيل فهو المادة السّردية المنجزة التي تنشأ من خلال العلاقة الخلاقة مع حدث ما، وتعطيه امتدادات كبيرة في الزّمان والمكان وتخرجه من الوثوقية إلى النسبية.

يعتبر كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد) رواية عن الأمير عبد القادر، وهذه المغامرة تستحق كلّ الاهتمام، لأنّها تمزج بين التاريخ والتخييل فلا اقول التاريخ لأنّه ليس

هاجسا لها، ولا تتقصى الأحداث والوقائع لاختبارها، فليس ذلك من مهامها الأساسية، فهي تستند فقط على المادة التاريخية، وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله: (الاستماع إلى أنين النّاس وأفراحهم، وانكساراتهم)، وهي درس في حوار الحضارات، ومحاورة كبيرة بين المسيحية والإسلام، كما أنّها تضفي إلى إعادة تشكيل وعي كلّ الّذين انغمسوا في حروب القرن التاسع عشر، حروب وجد الأمير فيها نفسه على حافة قرن ينسحب بكل أشواقه وهزائمه، ومفاخره، كان السيف سيدها وقرن جديد كانت فيه الآلة والبارود هما سيدا الحروب والتطور.(8)

تطرح الرّواية التاريخية نفسها اليوم في خضم الفوضى الإعلامية، وكثرة الأصوات بديلا للتاريخ، تقدم حقيقة أخرى غير التي ترفعها المؤسسات الرسمية، وتعمل على ترسيخها في أذهان الأجيال من خلال المقررات الدراسية، ووسائل الإعلام، معتمدة في ذلك الأساليب الشعبية القائمة على الإثارة والدهشة والتهويل، فإنّه يتعين علينا أن نسلم بخطورة الرّواية وهي تنتحل هذه المهنة، وتلبس هذا الرداء، فهل تعيد اليوم في ظل فكرة نهاية التاريخ إعادة كتابة التاريخ تحت الطلب؟

يجعل نشاط رواية الأحداث من زاوية فردية، ومعايشة الحادث وإسباغه برؤيته الخاصة من التاريخ والرّواية يلتقيان في هذا النشاط.

فيركز الأوّل على الواقعي، وينصرف الثاني إلى المتخيل، فهل يجوز الآن رؤية رواية الأمير لواسيني الأعرج استكتابا للتاريخ من وجهة نظر تعيد تشكيل صورة الأمير في الوجدان الجزائري، على غير الهيئة التي رسمها التاريخ الرسمي، وهل تسعى الرّواية التاريخية أن تطرح نفسها اليوم بديلا للتاريخ؟

تقدم رواية واسيني الأعرج مسالك أبواب الحديد نفسها على أنّها عمل يقع خارج الرواية، بمفهومها الاصطلاحي، لأنّها "كتاب" وأن هذا الكتاب منسوب إلى "الأمير" وبذلك تفتح هذه العتبة في وجدان القارئ بالعربي تداعيات الألفاظ وما يتلبس بها من معاني تتصل أساسا بمفهوم "الكتاب"، الّذي يحيل سريعا على ما يتلوه المسلم في مطلع سورة البقرة بعد باسم الله الرحمن الرحيم ((ذلك الكتاب لا ريب فبه))(9)، حيث

يتضمن الكتاب باليقين والهداية، ومن ثمّ يقبل القارئ على مادة لا يأتيها الريب من بين يديها ولا من خلفها كما أن لصفة الأمير واقع آخر في الوجدان الجزائري ارتبط بالجهاد ومحاربة العدو منذ سنوات الاحتلال الأوّل، فهو رمز الرفض والمقاومة وحماية الدين والأرض والمحارم.

فاتصال اللفظين مع بعضهما، يفتح في النفس آفاق الترقب المطل على صيغ تتجاوز الرّواية التي تطمح إلى التسلية والترفيه إلى عمل يضاف إلى مآثر الأمير، فيجد صورته في الوجدان الشعبي، على غرار ما صنعه التاريخ في الذاكرة الرسمية.

"مسالك أبواب الحديد" قد ينصرف فيها الذهن إلى المعاناة التي كابدها في سجن لمبواز أسيرا، وفي سجن المنفى غريبا، غير أن الّذين أقبلوا على الرّواية، ولم يكترثوا كثيرا بقدر ما اهتموا بالجانب الأوّل، ولما باشروا القراءة، كان الأمير غائبا عن الساحة السردية، التي احتلتها شخصية "مونسينيور ديبوش" MonseigneurDupuch الّذي كان البطل الفعلي للرّواية، ومحركها منذ البدء، وكل ما يروى عن الأمير كان من قبل جهود "منسينيور ديبوش" لفك مسالك أبواب الحديد.

ويرى الكثير من النّقاد أن البداية في أي عمل روائي، هي الداعي إلى قراءة الرواية، والإيغال فيها، ويزعم البعض أن في البداية تتكشف أهداف الرّواية، وتظهر أولويتها جلية للعيان، فيعلم القارئ لمن كتبت، ولماذا كتبت، أو على الأقل تقدير الرّوائي أن يوجد بدون بداية، ففي أكثر من نص يكفينا التعامل مع البداية، لمعرفة مجريات الأحداث ولواحقها، وبمجرد الإتيان على قراءتها يتم طرح السؤال: وماذا بعد؟ وما الّذي سيكون؟ وكأن الرّواية تقوم بتكييف المتلقي ليضبط استعداداته على موجات معينة، حتّى يألف اللغة، ويتعرف على العوالم التي يدخلها بهدوء أو بعنف، مخترقا أجواء الأمكنة والأزمنة، أو مألوفة الحدود والنعوت، فالبداية تلقي بالقارئ في عالم المتخيل، فيشكل معها جهازه المفاهيمي الّذي يحاول أن يتعرف من خلاله على الأشياء والمعاني.

إنّ رواية "كتاب الأمير" توقعنا على شخصين غريبين ينفصلان "رماد"، "جثمان" منسينيور ديبوش Monseigneur Dupuch في عرض البحر الجزائر العاصمة

التي مات بعيدا عنها، ولكنه أمر في وصيته أن يعود إليها بعد موته، تعبيرا عن حبه لها، وكأنّه يرفض الانتماء إلا إليها ولو رمادا في بحرها.

لقد كانت الطقوس التي حملتها البداية غريبة عن القارئ العربي، الّذي لم يتعود على مثل هذا الفعل في ثقافته وتراثه، ولم يألف هذا الحب الّذي ينكر فيه الواحد انتماءه إلى وطنه، الأوّل ليهدي لأرض اغتصبها رمادا جثمانه، لم يكن هذا المنشور رمادا واحدا من عامة بالناس، وإنّما كان أسقفا للجزائر رافق عمليات الاحتلال، وفاوض الأمير في الأسرى والمعاهدات، وعودته على هذا النحو يمكن أن تقرأ على أنّها نزوة من نزوات بعضهم، وإنّما يجب أن تنصرف إلى رمزية ستكون لها دلالتها في عمق النّص وإحداثه.

قد تسمح هذه التقنية التي موقعت الحكي في 28 جويلية 1866، باعتباره بداية للرّواية آلية الارتداد إلى الخلف على سبيل الذكرى، فيستهل استعراض الأحداث على الهيئة التي يريدها الرّاوي بسهولة ويسر، فلا يلتزم الرّاوي شرط الكرونولوجيا الزمنية، وتتوالى الأحداث بل يكفيه استدعاء الأطراف التي يريد تحريكها كلّما بدا له ذلك، أو وجد له داعي لاستدعاء خدمة لغرض من الأحداث السّردية فإن كانت شخصية "مونسينيور ديبوش" بثقلها تختار أن تنتهي رمادا في بحر الجزائر، وقد كان بإمكانه أن يدفن جسدا في العاصمة المحتلة، وفي فناء مسجد كتشاوة، الّذي يعاني وطأة الاستعمار ثقافيا من خلال الرّواية على الأقل، فإنّ حضورها يفرض على الرّوائي أن يوهم القارئ بالصدق، وبأنه يسرد ما يوازي العالم الخارجي، ومن ثمّ فالاقتناع عبر المسيرة السّردية هي هم وهدف الرّوائي.

قد استطاع الرّوائي أن يرفع إلى القارئ جوا مشحونا بالهيبة، الّذي لا يشاكله الجو الجنائزي المعهود، وكأننا أمام طقوس لابد لها أن تتم على هذا النحو نظرا للعلاقة التي تربط الشّخصية بالأرض وأهلها.

فالقارئ يتابع المراسيم غير الرسمية في صمت لا يعكر صفو صوت المجاديف في الماء، وسط ضباب بدأت الشمس تذهب أطرافه: (بهدوء كبير، حرك الصياد من جديد المجدافين ليندفن الزورق فجأة في عمق البياض، الّذي خلفته أشعة الشمس الأولى وقد

خرجت من وراء الجبل الّذي يطوق المدينة، كانت مفرطة النور، متوغلة في الضباب، الّذي بدأ يتصاعد من البحر ويغلف القارب الصغير، الشعاع الّذي تسرب مثل الشلال، أعطى لمعانا خاصا للأتربة التي نثرها جون موبي، مثلما نثر حبات اللؤلؤ في فضاء أوسع، هذه الأتربة التي وطأها "مونسينيور ديبوش" أو نام عليها للمرة الأخيرة، إنّ ترابه الّذي أحبه، وانتهى إليه... في فضاء واسع ستنبت يوما خيرا وطيبة...).(10)

قد لا ينتبه القارئ إلى الأسلوب الحالم الّذي عرضت به "لوحات" الأحداث تطرزها أحاسيس إنسانية نبيلة انتهت بنبوة خطيرة (ستنبت يوما خيرا وطيبة) وكانت هذه البداية أوّل لقاء بين القارئ وشخصية "مونسينيور"، غير أنّه سيلفت الانتباه حتما إلى "لوحات أخرى" يتم فيها لقاؤه الأوّل بـ"شخصية الأمير" وكأنّها لوحات لعالم يحتضر، تقاطرت عليه اللعنات من كلّ حدب وصوب، فأحالته إلى عالم قفر وخراب، يتوجب إزالته من الوجود: (1832 عام الجراد الأصفر، هكذا كان يسميه العارفون ورجال البلاد والصالحون وزوار الزاوية القادرية الآتون من بعيد، منذ الصباح تبدأ فلول الجراد الأولى تسقط على سهل اغريس مشكلة مظلة سوداء على الحقول والمزارع، حتّى حوافي وادي الحمام الساخن تصير صفراء من كثرة الجراد العالق بأطراف شجيرات الديس والمارمان التي تكسو أطراف الوادي، حتّى الرياح الجنوبية التي هبت ليلة البارحة لم تجلب معها إلا مزيدا من الرمال والأتربة وأسرابا لا تحد من الجراد...)(11)، وهذه هي الأجواء والمشاهدة التي تمت فيها البيعة الأولى جراد أصفر ورياح جنوبية، وجوع وفقر طال على البشر والدواب على حد سواء، فجعل الخروج إلى البيعة مشقة، أرغم الكثيرين على تكبد أتعابها، هذه الأجواء كلها من قبل أو صنيع "الخيال الرّوائي" الّذي تحرر فيه الكاتب من كلّ قيد أو شرط، ويختار كلّ ما يراه مناسبا، لمادته السّردية التي يعرضها، كما فعل في مشهد ذو الرماد، وقد يتساءل القارئ عن "الداعي الفني" لاختيار إطار عرض مشاهد البيعة خاصة أن "البيعة" قد اختار لها القائمون عليها تاريخيا في سهل "اغريس" مشاكله لبيعة الرسول- صلى الله عليه وسلم- تحت الشجرة، ليوافقوا في ذلك بركة الصنيع الأوّل، ويمد العهد إلى المبايعين الأوائل إيمانا وثباتا وصبرا، يملك الوجدان العربي للبيعة كطيف

ديني وتاريخي الهيبة والإيمان، فلا يجوز فيها التغاضي عنه واستبداله بإطار أقل ما يقال عنه، إطار يجعل البيعة ضربا للفعل الكارثي، الّذي يضاف إلى فعل الجراد والرياح الجنوبية الجافة.

أما إذا كان الرّوائي يكتب لغير العرب، جاز له أن يفعل ذلك لغياب أطراف البيعة من تراثهم وثقافتهم، فهم لا يكترثون للجراد أو غيره، وقد يرون مأساوية تزين المتخيل السّردي.

فالروائي تمادى لجعل البيئة تأتي على خلفية الشنق، والكواسر والكلاب الجائعة (تمايل الجسد الثقيل قليلا قبل أن يستقر على وضع ثابت شيئا فشيئا، كانت السماء قد امتلأت بالغربان والجوارح القادمة من الصحراء، بعد أن سحقها الجوع، تعالت وقوقاتها الآتية من بعيد ثمّ بدأت تحوم في شكل حلقات ودوائر فوق رأس الجثة التي همدت واستقرت بشكل عمودي، عندما بدأت الكواسر أولى هجوماتها كان صوت حواف الخيل قد ملأت فجأة المكان، فهربت الكواسر مؤقتا لتحلق بعيدا عن ساحة الزيتونة والمسجد الصغير، قبل أن تعود للهجوم مرة أخرى...).(12)

إنّه جثة قاضي أرزيو الّذي نفذ فيه حكم الإعدام شنقا، وظلما في حضرة زوجته، الأمر الّذي دعا الأمير إلى مراجعة والديه محي الدين، والاعتراض عليه وهو ينظر إلى المعلق في الشجرة: (رفع عبد القادر لحاف برنسه ومسح عينيه.

- تبكي يا بني؟
- لا، أمسح الغبار عن وجهي، كان الله يرحمه، أستاذي ومرجعي في الفقه، خسارة كبيرة ألم يكن هناك حل شرعي أقل سوءا من الاعدام).(13)

وتبقى أجواء وخلفية البيعة، في أجواء يصنع غرابتها، التناقض الكامن فيها: (... عندما ارتفعت الأعلام والخرف الملونة والزغاريد عاليا، كانت جثة القاضي أحمد بن الطاهر قد غطتها الكواسر وحلقت حولها، والكلاب التي بدأت تقترب منها وتنهشها، عندما سار عبد القادر باتجاه الجثة، وقف والده بينه وبينها، كان الرجل البدين قد بدأ في فك الحبل عن عنقها، وتركها تسقط على الأرض قليلا قبل أن يساعد المرأة الملحفة

والصامتة على وضعها على ظهر الحمار، عندما أراد أن يشدها بنفس الحبل الّذي شنقت به، مدت المرأة يدها وتمتمت:

(خلو الحبل عندكم باش تشنقوا به واحد آخر، الله يكثر خيركم...).(14)

فإذا كانت البداية ولقاء القارئ بالأمير على هذا النحو من الأجواء الكارثية التي اشتركت فيها الطبيعة وظلم النّاس، لترسم ملامح خلفية البيعة التي أسست لميلاد أوّل دولة جزائرية بالمعنى الحديث للكلمة.

فإنّ الخاتمة هي الأخرى لا تترك القارئ إلا مثقلا بمشاهد أعواد المشانق والجثث المتمايلة عليها: (كانت أعواد المشانق التي نصبت وعلق عليها أجساد العرب الباقين واليهود تبدو من بعيد وهي تتدلى كالعناقيد الجافة، تحيط بها الكلاب الصفراء التي خرجت فجأة من مخبئها على الرغم من البرد والجوع والمطر، تنتظر باشتهاء، بينما الكواسر تقتحم الأدخنة العالية، وتخترقها بعنف لتحوم دفعات دفعات على رؤوس الأجساد المتآكلة، والأطراف التي بدأت تتصلب وتتجمد من قوة البرد حتّى أن النقرات الأولى لم تأت بأي شيء إذ أنّها ارتفعت عاليا بمناقير فارغة، فاستعدت لمعاودة الكرة أما كلاب زاد عددها وذئاب تنظر من وراء الأشجار والحيطان المهدمة...).(15)

1- الزّمن الرّوائي:

لقد ذهب العديد من النّقاد إلى اعتبار كلّ رواية تعتني بالجانب التاريخي رواية تاريخية وأنّها مجرد إعادة للمادة الموجودة وللخبر السّردي، إلا أنّه لا يهمنا في رواية الأمير إلا النظر في بنية النّص على أنّه إنتاج فني وإبداع، ودراستنا للجانب التاريخي ليست إعادة لما كان عليه قبل وإنّما هو البحث عن العبرة عبر طياته وإعادة تأويل التاريخ من منظور فني.

في الحقيقة ارتباط الأمير بالمادة التاريخية أثراها وزادها خصوبة، لأنّه من الصعب مما كان التصرف في مادة مشكلة العمل سابقا ولذلك فهذا التشكيل يدفع هواجسا أخرى للإفلات والانبثاق، فيصبح الزّمن التاريخي "يمثل ذاكرة البشرية، يختزن خبراتها مدونة في نص له استقلاله عن عالم الرّواية ويستطيع الرّوائي أن يغترف منه".(16)

وقد تمكن الرّوائي من فتح رواية الأمير وكشف أسرارها بطريقة خاصة، جعلتنا نقف أمام رؤى جديدة صنعتها أحداث الرّواية الحاضرة، فاختلفت بنيتها عما هو معهود في الزّمن التاريخي المشكل إذ يرد الزّمن فيها "متسلسلا ويبدأ من نقطة معينة ثمّ يسير إلى الأمام حتّى تنتهي القصة، والأحداث تكون مرتبة بحسب الزّمان حدث بعد آخر دونما ارتداد في الزّمان".(17)

بينما نرى في رواية الأمير صورة أخرى للزّمن التاريخي، حيث يتلاعب فيه الرّوائي بين تقديم وتأخير فينتج فضاء روائيا تتحد فيه ذاكرة الشعب وتتقد استرجاعا واستشراقا.

من ذلك نلاحظ استفتاح الرّوائي نصه السّردي الأميري مصرحا بتاريخ 28 جويلية 1864 ويربطه بحدث إعادة تربية مونسينيور ديبوش إلى الجزائر، وهو تاريخ متأخر عن الزّمن الحقيقي لبداية النّص الرّوائي.

أما عن إعادة ترتيب الزّمن الرّوائي وفق التاريخ فيحدده بحياة الأمير عبد القادر في سهل اغريس وما تبعهما من مبايعة له على الإمارة وهو ابن الأربع والعشرين سنة، أما بنية الزّمن في هذه الرّواية فتشير إلى اعتماد الرّوائي خطة محكمة يتبناها في عرض البناء الرّوائي الأميري الّذي تستجليه الدقة في رسم أفضية الأمير، فقد كان السّارد يعمد إلى الإحاطة بالحدث من كلّ جوانبه معلنا في صفحاته ترسانة الشّخصيات التي عنيت بهذا الزّمان التاريخي ساردا أهم ما ساهمت به هذه الشّخصية، فمثلا يذكر بتاريخ 10 أوت 1835 ثمّ يصف الأجواء التي أحاطت به من كونه قاس وحار وبعد صفحة من هذا يتدخل السّارد بإعلان للقائد كلوزيل عن وصول العتاد الحربي الّذي وصل إلى ميناء الجزائر.(18)

غير أن هذه الرّواية كتبت من أجل تغير الزمن، وتبدل العصر، وضرورة الفهم واللحق بركبه، فالأمير الحائر يحاول رفض الإمارة، قائلا لأبيه: (الزّمن تبدل، ومعه تبدلت السبل والوسائل، نحن على حوافي قرن صعب، إنّهم يصنعون المدافع، والبنادق، والسيوف الحادة ونحن مازلنا نراوح في أمكنتنا، نزهو كلّما أقمنا مقاما جديدا، في سهل

اغريس)[19]، فمع تبدل الوقت وتغير الزّمان ندم الأمير على إمارة لم يكن يريدها فأصبح يفكر في أنّه وضع في مكان لم يختره ويخافه ويخاف ظلم النّاس فيه، لأن حروب المسلمين لم تعد نافعة والكلام لم يعد نافعا.

2- الفضاء الرّوائي:

لقد مثل تاريخ الأمير عبد القادر من خلال هذا العمل السّردي من جديد في ذاكرتنا فجعلنا نوازي بين ما يسمى عملا روائيا وبين ما يسمى عملا تاريخيا، خاصة العملية التخييلية التي عمد إليها الرّاوي في هذا الكتاب إلا أنّنا توصلنا إلى أنّه لا يجب أن نطابق بين ما ورد في كتب التاريخ وما ورد في الرّواية لأن "الرّواية لا تنوب عن التاريخ ولا ينوب التاريخ عن الرّواية، لأنّهما حقلان مختلفان جمالي ومعرفي بل أن التاريخ لا يستقي من الرّواية، لأنّها نص فني يطرح رؤيا ولا ينتج معرفة".[20]

كتاب الأمير لم يكن ليعيد نسخ مقاومة الأمير ولا هو بحاجة إلى التعريف بما لحقهما من انهزامات أو انتصارات ولكنه إعادة تشكيل رؤى حاضرة تمتد جذورها في الماضي ليكون التراث ملاذا لها، ذلك أن التاريخ أحداث تمت بواسطة شخصيات حقيقية في الماضي أما ما هو تاريخي فهو كلّ ما اختير منه التاريخ وبني وفق تقنية ورؤية الرّاوي الجديدة.

رغم كثافة المادة التاريخية في الأمير بنصوصها وأزمنها وأمكنتها وشخصياتها إلا أنّنا نهتم بالبحث في تميز هذا البناء التاريخي السّردي لزمن انقطع عن مكانه سنين فغدا "زمنا منحلا زمن استهامي حيث أن مسألة الزّمن الحقيقي لا تطرح أبدا فالأمر يتعلق بحاضر زمني متشابه لزمن الأحلام".[21]

مما يجعل مجرى الأحداث تتخذ وتيرة مختلفة يتجلى منها الفضاء المتخيل الّذي يتحقق بشأنه الوعي بالزّمن الداخلي للفضاء.

كلّ عمل فني أو بناء لغوي هو عملية احتواء الواقع وتكثيفه لخلق واقع جديد منتج لبعد جديد متخيل من خلال فضاء واقعي، هذا البعد الجديد يمكن أن نستدل عليه من خلال الوعي بالقرائن اللسانية واللغوية التي تحتدم داخل بنية النّص الرّوائي

ويشير صاحب "قال الرّاوي" في تعرف له للفضاء التخييلي أنّه "يقصد بالفضاءات التخييلية مختلف الفضاءات التي يصعب الذهاب إلى تأكيد مرجعية محددة لها سواء من حيث اسمها الّذي به تتميز أو صفتها التي تنعت بها".(22)

أما إذا ما لاحظنا هذا المقطع الّذي يصرح فيه قائلا: "نزل الليل على سهل اغريس دخل آخر رجل إلى المسجد قبل أن تسد أبوابه ولم يبق في العراء إلا الحراس الثلاثة".(23)

نجد أنّه رغم وجود قرينة مكانية وهو الإدلاء بالمكان الواقعي في لفظة اغريس، إلا أنّه في الحقيقة يعكس وعيا آخر لصورة هذا المكان، إذ يدلي بوظيفته الممكنة والقيمة التي يحتلها وهو ما يعبر عنه وجود الحراس خارجا، فالمكان هنا ينقل لنا الوعي الإنساني للشّخصيات ضمن صورة مكانية جزئية تكون جامعة لمختلف الأبعاد وموحية بها، فيتمثل أمامنا بعدا ثقافيا ودينيا وسياسيا، يؤدي فيه هذا النموذج الإنساني محاولة لإنتاج "صورة متكاملة الأبعاد الجسمية والنفسية والاجتماعية لشخصية أدبية".(24)

هذا ما نكاد نلمسه من خلال هذا المكان الّذي يحيل على هذه الأبعاد وهذا يؤكد أن لكل فضاء خصوصياته ومظاهر الوعي به تتشكل في صورة مختلفة، هذه الصورة تتمظهر في حلقات السّرد وثنايا الوصف والحوار لتكون امتدادا لهندسة جديدة يحيل عليه الوحي الجديد بالتاريخ المتخيل، فإذا ما تأملنا الحوار الّذي دار بين الأمير والصحافة حول الزواج الإسلامي وتعدد الزوجات نجد هذا الكيان من الفضاء والخصوصية الثقافية تتجلى بصورة مباشرة، لاحظ هذا المقطع: "طيب لأقلها لك بدون مراوغة ولا انزلاقات لغوية لماذا تتزوجون نساء كثيرات وليس واحدة مثلما نفعل نحن في ثقافتنا؟

ابتسم الأمير بحياء مرة أخرى ثمّ مد يده نحو لحيته مسد عليها قليلا ثمّ أجاب بثقة كبيرة ولم يبد عليه ما يربكه كما كانت السيدة تتصور:

قولك في ثقافتنا يبين أن هناك عادات وتقاليد وثقافات وخصوصيات كلّ دين له ميزة المكان والقوم والذين نزل فيهم".(25)

إنّنا إذا نظرنا إلى هذه العبارات نتساءل ما الجدوى يا ترى في تقديم ذلك المقطع الوصفي قبل إجابته وما الحاجة إلى ذكر لحية الأمير وتمسيده عليها وثقته في الجواب، إنّنا نجيب فنقول: أن الرّاوي هنا يريد أن يوضح أن الموقف يدل من صورته على داخليته ويحيل مباشرة على نوع الوعي الّذي تنطوي عليه سريرته، وقد كانت حقيقة تلك الصورة كافية قبل التصريح بالإجابة.

فأما دعوانا إلى هذا التمثيل إلا لنوضح أن هناك فضاء يستدعيه التخييل ويبعد به عن الفحوى التاريخية التقريرية لنراها في منعطف آخر كما كان لها أن بحثت في تجسيداته في التاريخ وجدلياته بحثت عنها في الجانب الآخر منه والمتخيل المنبعث عن الوعي بالمكان فنتلقى تجربة المكان عبر لغة يحكمها الخيال فتنتفي فيها خصائص المكان الحقيقي ويشترط باشلار "لمتخيل هذا المكان أن يكون وحيدا غارقا في التأمل حيث تنعدم المسافة بين النفس والمكان الخارجي فيشعر المتخيل بأنّه ينفتح للعالم والعالم ينفتح له".(26)

لكننا ننبه هنا إلى أن تكون عملية الاستغراق تامة بل إنّنا نبحث عن الوعي بالتخييل الّذي خص به المكان أو قل إنّهما إعادة بناء من خلال إعادة النظر إليه للتوصل إلى ركائزه العميقة، يتجلى لنا ذلك من خلال هذا المقطع الّذي يذهب فيه الرّاوي إلى جعل فضاء الأمير تحويه قدرة عجيبة وفعل خارق: "منذ محاولة اغتياله من طرف أحد خدام العقون والأمير يتأمل النّاس والدنيا طويلا ويتساءل عن الكم من القطران الموجود في أعماق العقول يتساءل عن القوة التي منعت العبد أن يدفن في ظهره سيفه بينما كان هـ منكفئا في قراءة القرآن لقد رفع العبد الضخم يده ولكنه سرعان ما تركها تهوي وكأنها كتلة ميتة بدون حراك وينحني عند رجلي الأمير طالبا الصفح عنه... عندما هممت بفعل ذلك رأيت هالة من النور غمرتني ولم أعد ارى شيئا أبدا فقلت هذه علامة من علامات الله".(27)

إنّ هذا المقطع يرسم بوضوح فضاء متخيلا يتم عن وعي الإنسان ضبطه المكان بما يتميز به من طبيعة فيتحول إلى فضاء تتملكه القوى الخارقة والفعل العجيب، فيحاط

بهالة عظيمة لا يمكن للفعل البشري أن يدركها، "وأن هذا البناء يمثل بالفعل انتصارا على التعاقب الزمني البسيط ويجعل من الممكن التمييز بين التاريخ والإخبار Chronicle". (28)

هذا الفضاء الأميري ينقلنا مرة أخرى إلى فضاء متخيل يصنعه وعي الشّخصية بالمكان وهنا يلزمنا الإشارة إلى ظاهرة اللاوعي والتي تنتاب حالات الوعي عن طريق إحداث سلسلة تقطعات فيه، تظهر حالات اللاوعي في الفضاء الأميري مرتبطة دائما بشخص الأمير، سواء من وجهة نظره أو وجهة نظر غيره، وإنّ الصورة الأخرى التي تتخذها حالات اللاوعي هي صورة الأحلام، والتي نحسبها تمهد حتما لظهور مكان طبيعي يتشكل عن وعي إنساني بجدلية هذا الواقع والمتخيل ليعيد تركيب ثنائية الزّمان والمان وفق ما يحدثه من تآلف بين النّص والقارئ والمشهد الّذي يمكننا أن نستحضره هنا هو العلم أو الرؤيا التي رواها والد الأمير في نبوءة إمارة الأمير لهم:

هل تتذكر الرؤيا البغدادية؟

نعم تحدثنا فيها كثيرا جيدا وبغداد لا تزال ماثلة في ذهني منذ زيارتنا لها في تلك الأيام التي صارت اليوم بعيدة بمساجها وزواياها ومساحاتها الواسعة.

لقد عاودتني الرؤيا من جديد بشكل ضاغط، عاد الهاتف نحوي، وهو يصر ويضغط علي: "ماذا تنتظر لكي يصير عبد القادر سلطان الغرب؟ [هكذا]

أنت تمارس معصية ضد نفسك وضد ربك الرؤيا يجب أن تجد طريقها ومسالكها". (29)

كان الحلم هنا تعبير عن الأنا الداخلية والرغبة الملحة والتي لا يمكن أن تنفذ إلا عن طريق اتخاذها هذا الاتحاد على عرف عاداتهم.

إذن فالوعي بالمكان هنا قد اتخذ فضاء الحلم والرؤيا حلا ومسعى للوصول إلى الغاية، يقول غالب هلسا في قضية الحلم: "حين تقسو الحياة على أبنائها يهرب الإنسان إلى الحلم، فهو خروج على السياق خاصة حلم الماء والبحر". (30)

إنّنا نرى أيضا قصدية الحلم عند الأمير، من خلال رؤيا شاهد فيها أبا حيان التوحيدي، وهو يحرق بألم شديد كلّ ما كتب "يشعل النار عاليا في كتبه، ثمّ يجلس قبالتها مثل البوذي ويتأمل ألسنتها وهي تتصاعد عاليا..."[31].

ثمّ يشير أنّه رأى في غفوته ثانية التوحيدي، يأخذ سطل الماء البارد ويكبه على رأسه ليطفئ النار الأخرى التي لكانت تشتعل بداخله، نار الخيبة، "... ثمّ رأى في غفوة أخرى، ابن عربي وهو يبحث عن مكان صغير له يختبئ فيه قليلا من صهد الشموس التي كانت تحرق الأخضر واليابس، وتبدد حنينه إلى الدهشة والعتاد".[32]

إنّ هذا الحلم تلتقي فيه شخصية الأمير بشخصية التوحيدي وابن عربي، ويتقاطع الفضاء هنا من خلال اللاوعي، ليعبر عن الضيق الّذي يعيشه الأمير عبد القادر ويرى نفسه في غيره من الشّخصيات التاريخية، خاصة وأنهما شخصيتان متصوفتان.

الحلم في هذا المشهد- السابق- تجسيد لحالة الضياع التي يشعر بها الأمير عبد القادر، لكنّه لم يستطع أن يعبر عنها إلا بواسطة التداعي عن طريق الحلم، ليمدنا بدلالات تضفي على فضائه نوعا من الهيبة والجلالة بالرغم مما يحيل إليه من حزن وضيف المعابر عليه، وذلك يتحقق من خلال قراءتنا لهذا الفضاء الّذي ينفتح بشقيه: المكاني، يرسمه ركام الكتب والنار...، والزّماني ونستدل عليه من خلال المرحلة التاريخية للشخصيتين (ابن عربي والتوحيدي)، ومن كلّ ذلك نخلص إلى أنّه لا وجود لفضاء إلا بامتداديه الزماني والمكاني وتماهيهما، وعندما "تتحول قراءتنا ذاتها نوع من التأويل الّذي يربط النّص بظاهرة محددة".[33]

استطعنا من خلال هذا أن نهتدي إلى صورة المكان وهندساته ضمن رواية الأمير، فكان فضاء ينبعث من خلال لغة النّص ودلالاتها ليجلي لنا الجانب المتخيل فضاء وعي أميري بنته علامات خاصة، "حيث تطرح قضية الإحالة بطريقة مختلفة جزئيا، فهي تعني بوضوح أن الجمل المنطوقة تصف تخييلا، يسمى الخطاب تخييليا".[34]

إنّ الأمير باعتبارها رواية معاصرة تمكنت من تجسيد أهم تقنيات الكتابات الحديثة التي ساهمت على انبعاث الفضاء بأشكال دلالية عديدة، وأنّها فضاء لتشكيل الذاكرة الجماعية وأنّها سطوة اللّغة نحو الفضاء المتخيل.

كذلك وجدنا أن الرّواية رؤيا نقدية حيال كلّ ما يجري في التاريخ والمجتمع والإيديولوجيا.

الهوامش

(1)بول ريكور، الزّمان والسرد، ترجمة فلاح رحيم، وسعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006، ج2، ص28.

(2)بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، ترجمة جورج زيناني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2009، ص379.

(3)بول ريكور، الذات عينها كآخر، ترجمة جورج زيناني، المنظمة العربية للترجمة، 2005، ص96.

(4)عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، السرد، والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2001، ص05.

(5) عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، السرد، والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية، ص05.

(6)ينظر: كمال أو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي،دار توبقال ، طبعة -1- 2005 سوريا ص12.

(7)ينظر: واسيني الأعرج، الرّواية التاريخية، اوهام الحقيقة، ص18.

(8)ينظر: واسيني الأعرج، كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ط2، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2008، مقتبس من غلاف الكتاب.

(9)سورة البقرة، الآية 02.

(0)الرواية، ص13.

(1)الرواية، ص64.

(2)الرواية، ص67.

(3)الرواية، ص70.

(4)الرواية، ص69.

(5)الرواية، ص189.

(6)سيزا أحمد قاسم، بناء الرّواية، مطبعة الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1985، ص46.

(7)صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السّرد في الخطاب الروائي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 1426هـ/2006م، ص64.

(8)ينظر: الرواية، ص170- 172.

(9)الرواية، ص95.

(20)سمير روحي الفيصل، البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص65.

(2)هيثم الحاج، الزّمن النوعي، ط1، إشكالية النوع السّردي الانتشار العربي، بيروت، 2008، ص118.

(22)سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997، ص246.

(23)الرواية، ص175.

(24)علي بن تميم، السّرد والظاهرة الدرامية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2003، ص93.

(25)الرواية، ص50.

(26)عبد الصمد زايد، بلاغة المكان في الرّواية العربية (الصورة والدلالة)، ط1، نشر كلية الآداب منوبة، دار محمد علي، تونس، 2003، ص244.

(27)الرواية، ص428- 429.

(28)بول ريكور، الزّمان والسّرد (الحبكة والسّرد التاريخي)، ط1، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، كانون الثاني، 2006، ص280.

(29) الرواية، ص84.

(30)نزيه أبو نضال، التحولات في الرؤية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006، ص276.

(31)الرواية، ص516.

(32)الرواية، ص516.

(33)عبد الله إبراهيم، المتخيل السّردي "مقالات نقدية"، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، حزيران، 1990، ص177.

(34)نزفطان تودوروف، مفاهيم سردية، ط1، ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2005، ص45.

*Teachers and students may refer to the short story *An Occurrence at Owl Creek Bridge by* Ambrose Bierce and the letter written by Sullivan Ballou to his wife for a detailed study