وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة سطيف 2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تقديم السّيـدة: سعـديـة بن ستيتـــي

تخصص: أدب حديث

بعنوان:

فنية التّشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير، لـ:"واسيني الأعرج"- دراسة سيميائية -.

أعضاء لجنة المناقشة

د. عبد الغنـي بارة	**أستاذ محاضر أ**	**جامعة سطيف 2**	**رئيسا**
أ. د إبراهيـم صدقـــة	**أستاذ**	**جامعة سطيف 2**	**مشرفا ومقررا**
د. عبد المالك ضيـف	**أستاذ محاضر أ**	**جامعة المسيلة**	**عضوا مناقشا**
د. عبد الناصر مباركية	**أستاذ محاضر أ**	**جامعة برج بوعريريج**	**عضوا مناقشا**
د. هدايـــة مـــــرزق	**أستاذ محاضر أ**	**جامعة سطيف 2**	**عضوا مناقشا**

نوقشت بتاريخ 2013/06/20

السنة الجامعية: 2012-2013

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة سطيف 2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تقديم السّيـدة: سعـديـة بن ستيتـــي

تخصص: أدب حديث

بعنوان:

فنية التّشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير، لـ:"واسيني الأعرج"- دراسة سيميائية -.

أعضاء لجنة المناقشة

د. عبد الغنـي بارة	**أستاذ محاضر أ**	**جامعة سطيف 2**	**رئيسا**
أ. د إبراهيـم صدقـــة	**أستاذ**	**جامعة سطيف 2**	**مشرفا ومقررا**
د. عبد المالك ضيـف	**أستاذ محاضر أ**	**جامعة المسيلة**	**عضوا مناقشا**
د. عبد الناصر مباركية	**أستاذ محاضر أ**	**جامعة برج بوعريريج**	**عضوا مناقشا**
د. هدايـــة مـــــرزق	**أستاذ محاضر أ**	**جامعة سطيف 2**	**عضوا مناقشا**

نوقشت بتاريخ 2013/06/20

السنة الجامعية: 2012-2013

إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه

إلاّ قال في غده:

لو غُيِّر هذا لكان أحسن،

ولو زِيد هذا لكان يُستحسن،

ولو قدِّم هذا لكان أفضل،

ولو تُرك هذا لكان أجمل،

وهذا من أعظم العبر،

و دليل على استيلاء النقص على جملة البشر.

العماد الأصفهاني (ت٥٩٧ هـ)

إهـــــــــــــــداء

إلى والديّ الكريمين أطال الله في عمرهما

إلى زوجي الذي كان سندا لي في إنجاز

هذا العمل

إلى ولديّ الحبيبين"أنس" و " زكرياء"

إلى أختي "وردة"

إلى إخوتي: أيّوب، عبد السّلام، عبد المالك،

مبروك، ربيع.

شكر و تقدير

« رَبِّ أَوْزِعْنِيَ أَنَ أشكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ»

الأحقاف الآية (١٥)

الحمد لله أولا وأخرا، الحمد لله الذي بفضله تتم الصالحات، يا رب لك الحمد ملء السماوات والأرض وملء كل شيء، ياربّنا لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك...

بعد حمد الله تعالى والثّناء عليه بما هو أهله، واعترافا بالفضل لأهله، أتقدّم بجزيل الشّكر والتّقدير إلى أستاذي الفاضل: الأستاذ الدّكتور: إبراهيم صدقة، والذي تفضّل بالإشراف على هذا البحث منذ اللّحظة الأولى، حتّى خرج بهذا الحال، حيث لم يدّخر جهدا في نصحي وتوجيهي، وإرشادي حتّى استوى الزّرع على سوقه .

كما أتقدّم بجزيل الشّكر والتّقدير إلى أعضاء لجنة المناقشة على تفضّلهم بمناقشة البحث، وبيان نواقصه والإرشاد إلى إكمالها، وإثرائه بالملحوظات والتّوجيهات.

مقدمـــــــــة

يقع عالمنا في فضاء معيّن، ولكلّ واحد منّا فضاؤه الخاص، فهو يعيش في مكان وزمان معينين ويتعايش مع النّاس فيتأثر ويؤثر ليكوّن بذلك فضاءه الحياتي الخاص الذي يبدأ بميلاده وينتهي بموته.

وبما أنّ النّص الرّوائي هو إعادة لتركيب الحياة ، وتشكيل لتفاصيلها برؤية فنيّة معيّنة وبأسس تخييلية مميّزة، فهو يجسّد أيضا فضاء معيّنا، وهذا الفضاء يملك سيمة تخييلية، ويستحوذ على كلّ الرّواية، لأنّه المسرح الكبير الذي يضمّ كلّ مكوناتها، ويضمن سيرورة الحكاية وفق مراحل من بداية الرّواية إلى نهايتها.

ولقد شكّل الفضاء عالما محايثا تعيش فيه الكائنات وتتواجد به الأشياء وتقع فيه الأفعال، وما ينتج عن ذلك من تقاطبات فضائية وعلائق تراتبية أهّلت الفضاء الرّوائي أن يخرج من تلك السّطحية التي سجنه فيها الباحثون مدّة من الزّمن بجعلهم إيّاه شيئا جامدا، إطارا شكليا فارغا، أو تجميليا في بعض الأحيان، في حين أنّ الفضاء بمفهومه العام هو تجسيد للحياة ففيه حركية دائبة بين مكوّناته، ممّا أهّله لأن نطلق عليه العمود الفقري للنّص الرّوائي.

والفضاء بهذا المفهوم شيء لا يمكن الإمساك به، ولا يمكن تحديده كتحديدنا للمكان، والزّمان، ونوعية السّرد، ومختلف الرّؤى السّردية، ووصف الشّخصيات والمشاهد،وو..، كلّ على حدة، إنّما هو عالم تخييلي ينتج من التقاء مخيلة القارئ بالنّص الروائي لصياغة معنى لهذا الفضاء من خلال كلّ مكوّنات العمل الرّوائي، فتلاقي النّص بالقارئ هو ما يمنح الوجود للنّص وبالتّالي الوجود للفضاء الرّوائي.

أو بمعنى آخر هو ذلك الفضاء المفتوح لا بمعناه المادي المحسوس فحسب بل بمعناه الدّلالي والجمالي الذي لا يمكن أن يتشكل إلاّ من خلال لغة الرّواية وعملية التّخييل لدى الكاتب في ضبط محدّدات العمل في النّص الرّوائي من (مكان، وزمان، وسرد، وتبئير، ورصد الشخصيات، وتحديد أفعالها، وتقديم المشاهد، وترتيب الأحداث، واختيار الكلمات والصّور،و...)؛ أي النّظر إلى الفضاء بأبعاده الثّلاثة في لغة الرياضيات والفيزياء.

فإذا كانت الكتابة الرّوائية تستدعي القراءة والتّأويل، فإنّ الفضاء الذي تهيئه لنا الكتابة يستلزم هو الآخر فضاء آخر تهيئه القراءة، فاستراتيجية الفضاء بذلك تكون مزدوجة بين الكتابة والقراءة.

من هنا يتّضح أنّه يوجد حوار بين العمل الرّوائي والقارئ، فلا يمكن إدراك نفعية الفضاء إلا بوجود الطّرف الثّاني من العملية الإبداعية (المتلقي) وبقدر ما يكون العمل الرّوائي غامضا بقدر ما يكون ذلك الحوار صعبا هو الآخر، فتكفي المخاطبة بين الرّوائي والقارئ (حتى لوكانت غير مباشرة) حتّى تتحدّد معاني الألفاظ وتضبط الدّلالات أوّلا، وفي المقابل تصل إلى ذروتها في التشكيل الفضائي لتقديم هذه المدلولات، لذلك توّخينا في دراستنا الاهتمام بكيفيات تّلقي الفضاء الرّوائي من قبل القارئ بالدّرجة الأولى.

وهذا ما يبرّر اختلاف الباحثين حول تحديد دقيق لمعنى الفضاء، فمنهم من يحصره في معنى المكان، ومنهم من يربطه بالثنائية (مكان، زمان)، ومنهم من يجعله في الثلاثية (مكان، زمان، سرد)، لكنّنا الآن نحاول أن نرى الفضاء برؤية مغايرة نوعا ما، فهو فضاء أدبي أوّلا ، وروائي ثانيا، لذلك سيكون عالما واسعا يلفّ كل

الأمكنة ويشمل كل مكوّنات النّص الرّوائي بكلّ مفاعلاتها في هذا الفضاء، فهل يمكننا تخيّل فضاء بلا أشياء ، بلا أشخاص، بلا ألوان ، بلا أحداث،بلا زمان، بلا لغة، بلا إيقاع؟ برأينا أنّه لا يمكن التّحدث عن الفضاء بعيدا عن هذه الأركان مجتمعة أو متفرّقة، ونحن نثبت بذلك أنّه لا رواية من غير فضاء، ذلك أنّه إذا تخلّى المحكي عن الفضاء فإنّ السّرد يستحضره بصيغة أو بأخرى والعكس ممكن أيضا، بل إنّ المحكي هو الفضاء بعينه إذ تكاد كلّ جملة في النّص الرّوائي تحيل إلى فضاء معيّن.

من أجل كلّ ذلك اتّجهت دراستنا إلى الاهتمام بالفضاء بمعناه العام والأوسع، لنكشف الفرضية التي بمقتضاها يتشكّل الفضاء المتخيّل لنص روائي، ذلك الفضاء المميّز الذي يحوي رؤى فكرية وجمالية معينة، تميّزه عن أيّ فضاء روائي ما.

إضافة إلى ذلك حاولنا مقاربة المستويات الجمالية لكتابة الفضاء وقراءاته المختلفة الاتّجاهات، وفقا لاختلاف الرّؤى الفكرية والذّاتية للمتلقي، لننفذ بعد ذلك إلى معرفة طبيعة الوعي بالفضاء الرّوائي من زوايا مختلفة ولكنّها متّصلة ومكمّلة لبعضها في تشكيل الفضاء الرّوائي.

لذلك لم نتناول الفضاء بمعزل عن المكونات الهيكلية للرّواية بل كشفنا عن طبيعة العلائق بين الفضاء والدّلالات، على اعتبار أنّ الفضاء كلّ متكامل بين المكان والزّمان والسرد، وأفعال الشّخصيات في الأمكنة، والمشاهد الرّوائية، ولغة الخطاب، والجانب الشّكلي لرواية الأمير، وعملية التّخييل بين الكاتب والقارئ.

ونحن لم نتناول هذه العناصر منفردة منفصلة عن بعضها في النّص الروائي، بل نظرنا إليها في بوتقة واحدة والتّي أسميناها بالفضاء الرّوائي، فلم نفصل-كما جرت العادة- بين المكان والزّمان في تناولنا للفضاء، بل جعلناهما حدّا ثنائية أساسية في تكوين الفضاء الرّوائي، واقتضى حال الدّراسة فصلا جزئيا يتعلّق بنظام الفصول وحسب.وأنّنا برهنّا على أنّه لا شيء يتوقف في دراستنا للفضاء، بل ستبقى كلّ مكونات النّص يقظة مسايرة لكلّ الفرضيات التي أبديناها، وكلّ الملاحظات التي طرحناها أثناء عملنا لنجسد سيرورة الحكاية في الفضاء الروائي من خلال البحث عن فنيات تشكيل هذا الفضاء في رواية الأمير، لذا آثرنا أن يكون عنوان الأطروحة:" فنيّة التّشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير".

فكيف يتجسد الفضاء في الرّواية؟ وما هي فنيّات تشكيله؟ وما علاقة ذلك بسيرورة الحكاية؟

وتحديدا لتطبيق هذه الدّراسة اخترنا رواية "الأمير" للكاتب و الباحث الجزائري "واسيني الأعرج" لما لمسناه فيها من دقّة التّصوير وزخم الإبداع التّشكيلي المميّز، ناهيك عن أنّ الرّواية تمثل مرحلة متقدّمة من المسار الأدبي للكاتب، .. وعلى مسرح الرّواية سنحاول إثبات نظرتنا الأوّلية في جزئنا العملي والتطبيقي من دراستنا.

هذا إضافة إلى أنّه لم يسبق لنا وأن قرأنا رواية تناولت موضوع "الأمير عبد القادر الجزائري" منذ استقلال الجزائر إلى يومنا الرّاهن، فأخذنا الفضول لمعرفة طريقة هذه الكتابة، والشّاكلة التي كتبت بها،

والأرضية التي بنيت عليها، والمنطلق الذي انتهجه الكاتب في نسج أحداثها، وغيرها من الأمور التي نود معرفتها.....

أمّا عن سبب اختيارنا للكاتب "واسيني الأعرج" بالذّات فذلك يرجع إلى أنّه كاتب نشأ وترعرع في ظروف عصيبة نوعا ما،ونطق بروح جزائرية، وفي بداية حياته تأثّر كثيرا بالرّواية المشرقية ، كما أنّ تكوينه الممزوج بالثّقافة الغربية أهّله لابتكار كتابة عربية جديدة تنهل من الأصول وتتماشى مع العصر، فامتزجت لديه الثّقافات المختلفة ، واستطاع بعد كلّ ذلك أن ينتهج مسارا له في الرّواية المغاربية وبالتّالي ترك لنا بصمته التّخييلية بكلّ ماحوته من إبداع وهواجس وأفكار متعدّدة.

لقد اعتمدنا في دراستنا على المنهج السّيميائي، وبالتّحديد السّيميائية السّردية عند "أ.ج.غريماص"، وقد استعنّا بما قدّمه الباحث "جاك فونتاني" في مجال سيميائية الهوى.

ولأجل ذلك اقترحنا أن تكون دراستنا مؤسّسة على مدخل يؤطّر المنهج المتبع في الدّراسة، وفصل نظري يحدّد مفهومنا للفضاء، وثلاثة فصول تطبيقية، حاولنا من خلالها تقصّي أنواع الأفضية ومدلولاتها في رواية الأمير.

المدخل: خصّصنا المدخل للحديث عن المنهج المتّبع في الدّراسة، وبما أنّ الدّراسة سيميائية في شقّيها (العمل، الهوى)، وفي مجال السّرد، اخترنا مجال السّيمائية السّردية، وأيضا تحدّثنا عن سيميائية الأهواء، وكانت محاور المدخل كما يلي:

1- تأسيسات: تمثّلت في :- الإرهاصات السّيميائية مع "ف.بروب".

- انتقادات "ك.ل. ستراوس" للمشروح "البروبي".
- تواصلية أبحاث"ف.بروب" مع" أ.ج.غريماص".

2- السّيميائية السّردية عند"أ.ج.غريماص":

- التّنظيم العميق: تحدّثنا عن النّموذج التّكويني وتسريده.
- التّنظيم السّطحي: تحدّثنا فيه عن:- النّموذج العاملي وتفعيله.
  - الخطاطة السّردية (التّحريك، الأهلية، الإنجاز والجزاء).
  - المسار السّردي.

3- سيميائية الأهواء:

- دراسات في مجال سيميائية الأهواء ("هرمان باريت"، "أ.ج.غريماص"، "ج.فونتاني"، "آن إينو").
- عناصر تحليل سيميائية الأهواء.
- المخطّط النّظامي العاطفي (اليقظة العاطفية، الاستعداد، المحور العاطفي، التّحسيس والتّهذيب).

الفصل الأول: الإطار المفاهيمي للفضاء.

هو فصل نظري طرحنا من خلاله مجموعة من المفاهيم والتّحديدات الاصطلاحية للكشف عن الدّلالات الواضحة لكل من : الفضاء- المكان-الموضع-. وهذا من أجل تفادي بعض اللبس أثناء دراستنا للفضاء الروائي في رواية الأمير.ويتبلور ذلك فيما يلي:

1 – المفهوم المعجمي لـــ المكان- الفضاء- الموضع (الموقع).

2- المفهوم الفلسفي والفكري للفضاء.

3- الفن الزّمني(الرواية) والفن الفضائي.

4- التّشكيل الفضائي في الفن الرّوائي.

5- الفضاء الروائي في الدّراسات الغربية.

6- الفضاء الرّوائي في الدّراسات النّقدية العربية.

7- الفضاء بين الهنا والهناك.

8- الفضاء والسّيمياء.

9- الفضاء والتّلقي.

وختمنا هذا الفصل النّظري بوقفة بين الفضاء والمكان والموقع، وهي خلاصتنا في تحديد مفهوم الفضاء في الفصل النّظري.

الفصل الثّاني: تشكيل الفضاء الحكائي في رواية الأمير (تقاطب الفضاء الحكائي).

هذا الفضاء المرئي لم نختره بل هو موجود رغما عنّا ونحن لسنا سوى أجزاء منه، أو لنقل إنّنا أركان فاعلة فيه، لكن النّص الرّوائي يأخذ منه ما يريد، فهو كمصفاة ينتقي فيه الكاتب ما يشاء فيقدّم لنا أفضية محسوسة(جغرافية) وأخرى دلالية، كما يقدّم لنا مجموعة من الأشياء تفرض وجودها في النّص، وقد تناولنا الفضاء بوصفه مفهوما عامّا لا نفصل فيه المكان عن الزّمن ولا الحدث عن الذّوات أيضا، فاعتبرناه كلاّ لا يتجسّد إلاّ بتفاعل هذه العناصر مجملة، وانطلاقا من هذه الفكرة ارتأينا أن نتناول أهمّ التّقاطبات الفضائية وفق الثّنائيات المقترحة في المباحث التالية:

1- الفضاء (الثّابت/ المتحرّك).

2- الفضاء (المألوف/ الغريب).

3- الفضاء (النّابض/ الخامد).

4- الفضاء بين المركزية والعبور.

5- الفضاء بين الهنا والهناك.

الفصل الثالث: تشكيل الفضاء النّفسي في رواية الأمير:

أردنا أن نلج الفضاء النّفسي لدى بعض الذّوات في نص رواية الأمير فبحثنا عن كيفية تشكيله، من خلال تطبيق بعض ملاحظات الدّرس السّيميائي خاصّة ما تعلّق منها بفرع السّيميائيات التّداولية وكذلك سيميائية الأهواء، فاقترحنا من الأفضية ما هو مرتبط بالجوانب النّفسية للذّوات في نصّ الرواية، كما يلي:

1- فضاء الرؤى والأحلام.

2- فضاء التطير.

3- فضاء الخرافة.

4- فضاء الموت.

5- فضاء الوباء والفقر.

6- فضاء الأمل واليأس.

7- الفضاء النّفسي للذّات الكاتبة عند الأب"ديبوش".

الفصل الرّابع: فضائية النّظر وتشكّل الأشياء في رواية الأمير.

تناولنا في هذا الجزء الفضاء دوما لكن بشيء من الخصوصية نوعا ما، لذا انطلقنا من خصوصية النص السردي لنحدد أهم الأفضية المميزة له والتي تعطيه هارمونية خاصة فتميزه عن بقية النصوص، إذ ربطنا الفضاء بعملية السّرد ، وكذلك بالذّات الفاعلة والمؤطّرة في النّص، فتتبعنا سيرورة الحكاية في رواية الأمير بتتبعنا للمسار السردي، وتناولنا الأشياء وطرق تشكيلها من قبل الكاتب، ومدى تأثير ذلك على الرّواية ابتداء من العنوان والإهداء والتّصدير والمتن الحكائي ككل. ومنه اقترحنا المبحثين التّاليين:

1-فضائية النّظر (العين الساردة): يأخذنا الحديث في هذا المبحث إلى العين السّاردة والنّظر السّردي، أي أنّنا ننطلق من الفضاء البصري للرّاوي أثناء سرده للأحداث لنصل إلى المشهد الكلي قطعة قطعة فنعيد بذلك تأليف الصّورة بالأخذ بأجزائها وبكلّ الزّوايا التي ينطلق منها الرّاوي. ونكشف أيضا عن علاقة التّبئير بالفضاء الرّوائي: نجيب هنا عن الأسئلة: من هو السّارد؟ من يعيش الفضاء؟ من يقدّمه لنا؟ من يرى مظاهره؟ من يؤثثه سرديا وحكائيا .. ونتتبع الفضاء الرّوائي عبر دينامية الذّوات وتعدد لغاتها وأصواتها ، مواقعها ، ومواقفها. وذلك يكون وفق العنصرين:- الذّات النّاظرة (المؤطّرة).

- الذّات الفاعلة.

2- تشكّل الأشياء في رواية الأمير: في هذا المبحث نعرّف الشّيء لغة واصطلاحا ، وفي مجال الدّراسات النّقدية واللّسانية، كذلك تحدّثنا عن عملية تشخيص الأشياء، كما تحدّثنا عن كيفية تشكّل الأشياء من خلال(العنوان، التّصدير، الغلاف)، أيضا تناولنا عنصر من يرى الأشياء .

وبطبيعة الحال أنهينا هذه الفصول بخاتمة ضمنّاها أهمّ النّتائج المتوصل إليها من البحث.

لقد اعتمدنا في دراستنا على المنهج السّيميائي، وبالتّحديد السّيميائية السّردية عند "أ.ج.غريماص"، إذ أنّنا حاولنا تقصّي الفضاء الحكائي في نصّ الرّواية، فركّزنا على لغة الخطاب الرّوائي استنادا إلى مفهوم الفضاء الدّلالي حسب ما وجدناه عند "جيرار جنيت" من خلال كتبه "صورة 1،2،3" (Figure I, Figure II, Figure III)، وحاولنا تطبيق نظام التّقاطبات معتمدين في ذلك على الفضاء الطّوبيقي عند "غريماص" مستندين إلى فكرة التّمفصل الثّنائي، والمجسّد من خلال الثّنائيات: (الهنا /الهناك)، (الدّاخل/ الخارج)، (الخاص/ العام)،..إذ ركّزنا على فكرة الدّال الفضائي (Le signifiant spatial)، فاستثمرنا هذه المعلومات في بلورة نظام الثّنائيات بين ذوات العمل السّردي في الملفوظ الرّوائي، فركّزنا على الثّنائيات: (الذّات/ الموضوع)، (المرسل/المرسل إليه)، (المساعد/المعارض)، وقد اعتمدنا في ذلك مراجع متنوّعة مركّزين على كتب "أ.ج.غريماص" "الدّلالية البنيوية، المعنى، المعنى 2"(Sémantique structurale, Du sens, Du sens II)، وأيضا اعتمدنا على كتاب "مدخل إلى السّيميائية السّردية والخطابية" (Introduction à la sémiotique narrative et discursive) لمؤلفه"جوزيف كورتيس"، وكتاب "مدخل إلى السّيميائية السّردية" لـــ"سعيد بنكراد"، وكتاب" البنية السّردية في النّظرية السّيميائية" لـــ"رشيد بن مالك".

كما قمنا بإجراء دراسة سيميائية في مجال العواطف معتمدين في ذلك على ما قدّمه الباحثان "أ.ج.غريماص" و "جاك فونتاني" في مجال سيميائية الهوى من خلال الكتابين:" سيميائية الأهواء، سيميائية الخطاب" (Sémiotique des passions, Sémiotique de discours)، وأيضا كتاب "سيميائية الكلام الرّوائي" لـــ محمد الدّاهي، واعتمدنا أيضا كتاب (Psychologie de l’espace) لـــ صاحبيه"أبراهام.أ.مول" و"إليزابيت رومر"، كما أفدنا من كتاب شعرية الفضاء لـــ"غاستون باشلار" حول فكرة ارتباط الفضاء بالجوانب النّفسية للذّوات.

وقد خرجنا من إطار سيميائية الدّلالة قليلا لنلج السّيميائيات التّداولية، وذلك بافتراضنا لوجود قارئ متمعن ونموذجي للخطاب الرّوائي في كلّ ما قدّمناه في العمل التّطبيقي، فكنّا في كلّ مرّة نقدّم تأويلات مقترحة وفق احتمالات مختلفة خدمة لمخيّلة القارئ، وقد اعتمدنا في ذلك على ما قدّمه"أمبرتو إيكو" في كتابيه" القارئ في الحكاية" و"6 نزهات في غابة السّرد"، وغيرها من المراجع التي لا يسعنا المقام لذكرها.

أمّا فيما يخصّ الجانب التّأطيري لمفهوم الفضاء، فإنّنا اعتمدنا مجموعة من الكتب المؤسّسة، نذكر منها كتاب"شعرية الفضاء" لـــ"جوزيف إكستنر"، والذي أفدنا منه الكثير في مجال تحديد المفهوم الفلسفي والفكري للفضاء، وكذلك في مجال التّمييز بين الفن الرّوائي كفن زمني بالدّرجة الأولى وبين الفن الفضائي كالفنون التّشكيلية مثلا، كما أثبتنا من خلاله أنّه لا وجود للبعد الزّمني في الرّواية من غير وجود إيهام فضائي يتأسّس عليه.

وفي تحديدنا لمفهوم الفضاء النّقدي الذي كنّا نرمي إليه اعتمدنا على مجموعة من الكتب الأجنبية، نذكر منها: "إنتاجية الفضاء" (La production de l’espace) لـــ" هنري لوفيفر"، و" من أجل قراءة

الرّواية"(Pour lire le roman) لـــ"جون بيير غولدنشتاين"، و" خطاب الرّواية" (Le discours du roman) لـــ"هنري ميتيران"، و"الفضاء الرّوائي" (L'espace romanesque) لـــ" جون ويسجربر"، و (Espace et poésie) لـــ"ميشال كولو" و"جون كلود ماتيو"، و (La poésie moderne) لـــ"صوفي جيرمس"، و "شعرية المكان" (Lapoétique de lieu) لـــ"باتريك نيه"، و "مسألة المكان في الشعر" (La question du lieu en poésie) لـــ"كريستين ديبووي"، وغيرها. ونذكر أيضا من المراجع العربية، كتاب(بنية الشّكل الرّوائي) لـــ"حسن بحراوي"، و(شعرية الفضاء) لـــ"حسن نجمي"، و(قاموس المصطلحات السّيميائية السّردية) لـــ"رشيد بن مالك" وغيرها من المراجع التي مكّنتنا من إنهاء هذه الدّراسة.

إنّنا في هذا المقام، لا نودّ ذكر ما صادفنا من متاعب وصعوبات حالت دون إنهاء هذا العمل في المدّة المخصّصة له، لكنّنا نشير فقط إلى بعض ما أدّى إلى حصر مجال الدّراسة وجعلها بهذا الشّكل المختصر، فإنّ صعوبة الحصول على المراجع الأصلية المتخصّصة مجتمعة في أوانها أدّى إلى محدودية الرّؤية، وهذا طبعا يرجع بصفة مباشرة إلى ضغوطات الحياة الاجتماعية والخاصّة، وبشيء من الصّبر والثّبات تمكّنا من إنهاء هذا العمل المتواضع والذي نأمل من خلاله أن نكون قد وفّقنا ولو في أجزاء منه.

ونتقدّم بالشّكر الجزيل لكلّ من أعاننا سواء بالمراجع أو بالكلمة الطّيبة، ونخصّ بالذّكر الأستاذ الدّكتور المشرف/ إبراهيم صدقة، الذي قدّم لنا التّوجيهات اللاّزمة لمواصلة البحث، والذي كان منضبطا في قراءاته ومواعيده ومتفانيا في تقويماته للعمل، كما نشكر قسم اللّغة والأدب العربي بجامعة سطيف أساتذة ومسيّرين وإداريين على كلّ ما قدّموه لنا من مساعدات وتسهيلات منذ تسجيلنا لموضوع البحث إلى غاية إنهائه.

بعون الله تمّ إنهاء هذا العمل، ونأمل أن يكون لبنة تضاف إلى اللّبنات السّابقة الصّادقة في صرح البحوث العلمية الأكاديمية النّافعة.

الطّالبة/ سعدية بن ستيتي.

المسيلة في /2012/11/01

المدخـــــل: السّيميائـــية السّـــــردية

I- الإرهاصات السّيميائية مع"فلاديمير بروب":

1- فرضيّات "فلاديمير بروب".

2- انتقادات"ليفي ستروس" للمشروع البروبي.

3- تواصلية أبحاث"ف.بروب" مع"أ.ج.غريماص".

II- السّميائيات السّردية عند"ألجيرداس جوليان غريماص":

1- التّنظيم العميق.

2- التّنظيم السّطحي.

3- المسار السّردي.

III- سيميائية الأهـــــــــــواء:

1- دراسات في مجال سيميائية الأهواء.

2- عناصر تحليل سيمياء الأهواء.

3- معالم سيمياء الأهواء عند "جاك فونتاني".

I- تأسيسيات:

إنّ الخطاب السّردي على عكس الخطاب الشّعري شهد تأخّرا في مجال تحديد قوانينه وقواعده وأسلوب بنائه، ونمط اشتغاله، فقد ظهرت الإرهاصات الأولى مع بداية القرن العشرين، وتحديدا مع بوادر أعمال الباحث الرّوسي" فلاديمير بروب" (Vladimir Propp)*، والذي حاول مساءلة النّص السّردي بإخضاع الحكاية الخرافية إلى الدّراسة من خلال البنية الشّكلية للكشف عن الخصائص الفنية التي ميّزت الخطاب السّردي عن غيره من الخطابات وجسّد ذلك في دراسته الموسومة بـــ: "مورفلوجيا الحكاية العجيبة"[1]

1- الإرهاصات السّيميائية مع"فلاديمير بروب" (Vladimir Propp):

أراد" فلاديمير بروب" من خلال هذه الدّراسة أن يكشف عن العناصر المشتركة التي اعتمد عليها المتن الحكائي للحكايات الخرافية التي اختارها كمجال للدّراسة، وهو بهذا يقصي المقاربة التّاريخية، بعدم البحث عن الأصول التّاريخية للأشكال الفولكلورية، وقد ابتعد عن التّصنيفات القائمة على المواضيع، لأنّ الحكاية لا تعالج مواضيع منفردة، فقد تشترك معها أشكال أدبية أخرى كالشّعر في تناول المواضيع ذاتها، برأيه أن هذه المجالات لا تشكّل نموذجا علميا يمكّن الباحث من تحديد ماهية الحكاية، أو ماهية أيّ قالب سردي بشكل عام.

على هذا الأساس انطلق "فلاديمير بروب" في تحليلاته للحكاية، انطلاقا بنيويا، يحدّد فيه الخصائص الأساسية للحكاية الخرافية، معتمدا في ذلك على وصف شامل، وعلى علمية تجريبية بطرحه لفرضيات مسبقة، في بحثه عن العناصر الثّابتة والمتغيّرة في الحكاية الخرافية[2].

إذن، كان هدف "فلاديمير بروب" هو الوصول إلى قالب نموذجي عام لتشكيل الحكاية ، ولتحقيق ذلك، انطلق من الفرضيات التّالية:

1- فرضيّات "فلاديمير بروب" (Vladimir Propp):

1-1 الثّابت والمتغيّر:

توصّل"ف.بروب" إلى اعتبار أنّ الثّابت هو الذي لا تتغيّر سماته، مهما تغيّرت الحكاية، وجسّد ذلك في الوظيفة التي تقوم بها الشّخصية، فالوظائف هي التي تخلق الشّخصيّات وليس العكس[3].

ويعرّف "بروب" الوظيفة بأنّها«فعل تقوم به شخصية ما من زاوية دلالته داخل سير الحبكة.»[4]

---

* : فلاديمير بروب (Vladimir Propp)، (بالروسية: Vladimir Iakovlevitch Propp): ولد بسان بيترسبورغ في 29 أبريل 1895 وتوفي بالمدينة نفسها في 22 أوت 1970 باحث روسي متخصص في الفن الشّعبي أو الفلكلور، ينتمي إلى المدرسة البنيوية. اشتهر بدراسته لبنية الحكايات الروسية الطريفة التي درس أصغر مكوناتها الحكائية أو السردية. انظر: (www.ar.wikipedia.orgwik,Consultéle10/09/2012).

[1]- ظهرت النسخة الأصلية بالرّوسية سنة 1928 وكانت أوّل ترجمة باللّغة الفرنسية سنة 1970.

(Vladimir Propp : Morphologie du conte, Edition seuil, Paris, 1970.)

[2] : Voir : Vladimir Propp : Morphologie du conte, Edition du seuil, Paris, 1970, p25.

[3] : Voir: Ibid, p30.

[4] : Ibid, p31.

فالوظيفة برأيه موجودة في النّص قسريا ولا تحتاج إلى شخصية بعينها لوجودها، فأيّ شخصيّة يمكن لها أن تؤدّيها أو تنفّذها.

بهذا المفهوم تتحوّل الشّخصيّات إلى قطع لعبة الشّطرنج، ففي أيّ موقع أراده اللاّعب لها كانت ستؤدّي مهمّتها، وبذلك تصبح الوظيفة ونوعها أهمّ ممّن يؤدّيها، بل نجد "ف.بروب" يطرح السّؤال بشكل آخر، وهو: كيف تؤدّي الشّخصية الوظيفة المسندة إليها؟

1-2 محدودية عدد الوظائف:

يبلغ عدد الوظائف التي حدّدها"فلاديمير بروب" إحدى وثلاثون وظيفة، وهذا لا يعني بالضرورة وجودها كليّة في حكاية واحدة، فلا يمكن لوظيفة أن تحدث خارج التّتابع المنطقي للأحداث، ولا يتناقض هذا الكلام مع اعتبارنا أن الوظائف تسير وفق نمط معيّن في كلّ الحكايات، بالرّغم من عدم تحقّقها كليّة(انعدام بعض الوظائف) ،«وهذا لا يغيّر من قانون تتابعها، لأنّ غياب بعض الوظائف لا يغيّر من وضعية الوظائف الأخرى.»[5]

فعلى مستوى النّظام الوظيفي نجد أنّ وظيفة الرّحيل تقتضي وظيفة العودة، وهذا لا يغيّر شيئا في نظام الوظائف، بل يتعلّق الأمر بالحكاية ذاتها وتميّزها عن حكاية أخرى.

1-3 الانتماء إلى شكل أدبي واحد:

توصّل"فلاديمير بروب" إلى اعتبار أنّ الحكايات الخرافية التي انتقاها تنتمي إلى شكل واحد من حيث بنيتها، إذ أنّه لا يمكن فهم ظاهرة من الظّواهر النّصية للحكاية، إلاّ إذا ربطها بالظّاهرة ذاتها في نص حكاية أخرى، وهذا الرّبط سيكشف لا محالة عن البنية الشّكلية والتي تعتبر أساس تشكّل كلّ الحكايات، فالبنية عند"ف.بروب" هي:«نسق تأليفي أكثر استقلالية في علاقته بالشّكل(أو المستوى) الثّقافي الخاص بالحكايات..»[6]، وهذا لا يعني أنّه أمام حكاية واحدة، بل هو أمام تنويعات مختلفة ومتشابهة لحكاية واحدة أو لمتن واحد*.

من خلال هذه الملاحظات المبدئية، توصّل "فلاديميربروب" إلى بناء نموذج نظري عام يضمّ كلّ التّنويعات التي لاحظها في الحكاية الخرافية الرّوسية، و لم يكتف "بروب" بذكر الوظائف البنائية، بل بحث عن تصنيف ثان لها وهو ضمّ هذه الوظائف في مجموعات على حسب تشابهها، وسمّى المجموعة الواحدة بـــ: دائرة الفعل (Sphère d'action)، وتوصّل إلى إيجاد سبع دوائر.

وقد أضاف "فلاديميربروب" عناصر أخرى، اعتبرها ثانوية، ذلك أنّ الوظائف في النّص قد لا تسير في تتابع تام(تتالي الوظائف)، وهذا الفراغ يقتضي عناصر أخرى تقوم بملئه، أو أنّها تكون كحدّ فاصل بين وظيفة

---

[5] : Voir : Idem, p31, 32.

[6] : Ibid, p32.

*: نقصد من ذلك، أنّ المضامين متشابهة، والقوالب السّردية مختلفة وهذا يؤدّي إلى وجود صلات تربط بين هذه الحكايات، جسّدها"بروب" في الوظائف السّردية المتكرّرة مرارا في الحكايات الخرافية.

وأخرى. كما أنّ هناك عناصر تساهم في تثليث الوظيفة الواحدة كأن تكون محاولة ثانية وثالثة لتحقيق الفعل، وهذا بعد فشل المرّات الأولى[7].

ويشير"فلاديميربروب" إلى أنّ الشّخصية لا يقدّمها المسار الحكائي بطريقة واحدة، بل يقدّمها بكيفيات مختلفة، فلكلّ نوع منها نمط معيّن لتقديمها، ولإدخالها إلى مسرح الأحداث، فهناك عناصر تقوم بدور التّحفيز، فهي التي تخلق الدّوافع إلى القيام بوظيفة ما،«فكلّ نمط من الشّخصيات له طريقة خاصّة في الدّخول إلى مسرح الأحداث وكلّ نوع يشير إلى نوع الأساليب الخاصة التي تستعملها الشّخصية للتّسرب إلى الحبكة.»[8]

لقد حاول "فلاديمير بروب" عزل الثّابت عن المتحوّل، أو عزل الظّاهر العيني عن الباطني المجرّد، وهي خطوة سبّاقة آنذاك في إطار محتشم، والفكرة ذاتها اهتمّت بها اللّسانيات فيما بعد، عندما عزلت الدّال عن المدلول، والكلام عن اللّغة، أو عزل ما هو فردي ذاتي عمّا هو اجتماعي موضوعي.[9]

انطلق "فلاديميربروب" من أفعال ملموسة(مجموعة وظائف) تؤدّيها شخصيّات الحكاية الخرافية، ليصل في نهاية المطاف إلى مجموعة محدّدة من الوظائف، وعلى أساس هذا التّجريد يصل إلى شكل ثابت لصور الحكي في القصص الشّعبي، أي يصل إلى بنية مورفلوجية خاصّة بهذا النّوع من السّرد والمتمثّل في الحكاية العجائبية.

إن كان هذا التّحديد يبدو تجريديا ثابتا، فإنّ"فلاديمير بروب" يترك مجالا واسعا لعمل العناصر المساعدة على ربط الوظائف وتقديم الشّخصيّات في مسرح الأحداث، ممّا يميّز حكاية ما عن حكاية أخرى.

2- انتقادات"كلود ليفي ستروس" (Claude Levis-Stauss) للمشروع البروبي:

يرى"كلود ليفي ستروس"* أنّ ترجمة أبحاث"فلاديمير بروب"، المعنونة بـــ:مورفلوجية الحكاية، تأخّرت في الولايات المتّحدة الأمريكية، إلى غاية سنة1958.وهي ترجمة رديئة حالت دون تبليغ أفكار"بروب"، ولم ينل هذا الكتاب إقبالا كبيرا مقارنة بالأبحاث الأخرى، فقام"ك.ل.ستروس" بإعادة طبع الكتاب في السّنة نفسها، مشيرا إلى الأهمّية المنهجية لطروحات الباحث الرّوسي، والتي أعطت أهمّية إلى العوامل البنائية، وعلى إقرار تغيير

---

[7] : Voir : Vladimir Propp : Morphologie du conte, p86 jusqu' à la page 95.

[8] : Ibid, p102.

[9] : Voir : Ferdinand De Saussure : Cours de linguistique générale. Editions Talantikit, Bejaia, 2002, p 25 jusqu'à la page 28.

* : كلود ليفي ستروس (Claud Levis Strauss): ولد في 28 نوفمبر 1908 وتوفي في 30 أكتوبر 2009، عالم اجتماع فرنسي). بدأ ليفي ستروس تكوينه بدراسة الفلسفة غير أن هذه النظريات المجردة الاعتباطية البعيدة عن الواقع الاجتماعي ما لبثت أن تخيب آماله فسافر إلى برازيل حيث درّس علم الاجتماع واكتشف أعمال علماء الإنسان الأميركيين (غير المعروفة في أوروبا آنذاك) مثل "بواس" و"كروبر" و"لووي"، وبعد عودته إلى فرنسا سنة 1948 قدّم أطروحة عن المشاكل النظرية للقرابة (1949). انتخب أستاذًا في "كوليج دو فرانس" سنة 1959 وشغل كرسي الأنثروبولوجيا الاجتماعية الذي كان "مارسيل موس" احتلّه قبله. فكان لأعمال ليفي ستروس وتعليمه أثر بليغ في مجال علم الإنسان والتحقيق الإثنولوجي الميداني. (www.ar.wikipedia.orgwik , Consulté le 10/09/2012).

المضمون تجاه ثبات الشّكل (الشّخصيّات وصفاتها تتغيّر، الأفعال والوظائف تبقى ثابتة)، بينما مضمون الحكاية قابل للتّبديل[10].

ما قدّمه" فلاديمير بروب" اتّسم بالعالمية والبساطة، في كونه اختار أدبا شعبيا، ومهّد لغيره كي يؤسّسوا بناء على ملاحظاته نظريات في الأدب المكتوب ("أ.ج.غريماص" و" ك.ل.ستروس" وغيرهما..). وبالرّغم من ذلك، فإنّ"كلود ليفي ستروس" يرى أنّ "فلاديمير بروب" ركّز على البنى السّطحية، ولم يتعدّاها إلى البنى العميقة في تحليله لعناصر الحكاية الشّعبية، وهو بذلك يسقط أيّ إسقاطات استبدالية منظّمة للسّرد في مستوى عميق. فقد قام بفصل المحور التّوزيعي (Axe syntagmatique) والمحور الاستبدالي (Axe paradigmatique)، الأمر الذي أدّى به إلى الفصل بين الشّكل والمضمون، هذا الفصل الذي أدّى فيما بعد إلى حدوث مغالطة الدّراسة السّردية، ذلك أنّه لا يمكن بأيّ حال من الأحوال دراسة الشّكل وحده منفردا، وأيضا لا يمكن إهمال المضمون ،فـــ"فلاديمير بروب" يعتبر- بهذه الطّريقة- أنّ الشّكل ثابت أصلي، والمضمون قابل للتّغيير متحوّل، وهذا غير مقبول في منطق الدّراسات البنيوية[11].

يرى"كلود ليفي ستروس" أنّ التّحليل الذي اعتمده"ف.بروب" ينبني على التّجريد كمرحلة أساسية للإمساك بمجموع الحكايات كبنية واحدة، وهذا لا يكفي، إذ يجب أن تعاد النّظرة إلى تلك الأعمال من جديد اعتمادا على المحسوس، أي بالتّركيز على التّنوع البنيوي الذي تمثّله مجموع الحكايات ككل.

بمعنى، أنّ "ف.بروب" لم يولي أهميّة لما يميّز هذه الحكاية عن غيرها، وبذلك حكم على تجريدية الشّكل الذي أصبح كقالب لا روح فيه، وسوف لن يملك بعد ذلك أيّ قيمة كشفية. وهذا يدلّ على أنّ"ك.ل.ستروس" لم يقتنع بما توصّل إليه "ف.بروب" من أنّ كلّ الحكايات الخرافية هي حكاية واحدة. وبهذا توصّل إلى أنّ "ف.بروب" «أضاع المضمون في رحلته من الملموس إلى المجرّد، وهذا ما جعل العودة من المجرّد إلى المحسوس أمرا مستحيلا»[12]، وأنّ ما اعتبره عرضيا وغير وظيفي، سيصبح هو أساس الحكاية، وسبب تلوّنها الثّقافي، وهو سبب تميّزها عن حكاية أخرى.

إنّ المحسوس عنصر داخل ثقافة معيّنة، وأيّ استعمال له هو توظيف ثقافي، فبدلا أن نتحدّث عن العناصر المتحوّلة كما فعل"ف.بروب"، يجب أن نتحدّث عن مضمون الاستبدال، فالمضامين قابلة للاستبدال؛ أي الانتقال من مجال دلالي معيّن إلى مجال دلالي آخر له تقطيعه المفاهيمي الخاص به والمنفرد به، ويعطي لنا"ك.ل.ستروس" مثالا عن الأشجار في ثقافة الهنود، فإذا كان "بروب" يرى الأشجار عناصر متحوّلة، فإنّه

---

[10]: جان كلود كوكي: مدرسة باريس السّيميائية، ضمن كتاب لـــ:مجموعة من المؤلفين: السّيميائية (الأصول، القواعد،والتّاريخ)، ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة عز الدّين المناصرة ، دار مجدلاوي للنشر والتّوزيع،ط1، عمان ،الأردن،2008، ص301،302.

[11]: ينظر: سعيد بنگراد: مدخل إلى السّيميائيات السّردية، منشورات الاختلاف،ط2، الجزائر،2003، ص16.

[12] :Claude Levis Strauss : Anthropologie structurale deux. Edition : Plon, 1973, p158, 159.
(نقلا عن : سعيد بنگراد: مدخل إلى السّيميائية السّردية، ص16.)

حسب"ك.ل.ستروس" من الخطأ التّركيز على الشّجرة في ذاتها دون البحث عن فصيلتها التي تنتمي إليها، أو موقعها عند جماعة بشرية ما، فما يثير الهنود من شجرة "البرقوق" مثلا خصوبتها، وما يثيرهم من شجرة "التّفاح" هو قوّتها وعمق جذورها، فهناك فكرتين متقابلتين وهما:الخصوبة/ التحوّل، أرض/ سماء، ضمن مقولة النّبات.[13]

كما انتقد"ك.ل.ستروس" الوظائف في حدّ ذاتها، معتبرا أنّها عبارة عن ثنائيات يمكن تقليص عددها، فكلّ زوج منها يمثّل وظيفة واحدة،«فإنّ طرح وظيفة رحيل البطل مثلا، يستدعي استحضار وظيفة عودة البطل» [14] مثل: الرحيل/ العودة ← تتجسّد هنا وظيفة واحدة.

كانت قراءة "كلود ليفي ستروس" للمشروع البروبي بهدف التّعديل والبحث عن نقاط الضّعف، وهذا يعود ربّما لعدم اقتناعه بالدّراسات الشّكلية، وبالتّالي رفض تعريف "ف.بروب" للحكاية بأنّها مكوّنة من إحدى وثلاثين وظيفة، فهذا التّعريف هو ضرب للبعد الكرونولوجي للحكاية. وفي مقابل ذلك نرى أن"أ.ج غريماص" انطلق بمشروعه الجديد على أنقاذ المشروع "البروبي" مستفيدا من ملاحظات"ك.ل. ستروس"، ومطوّرا للرّؤية "البروبية" – إن صحّ لنا القول-.

3- تواصلية أبحاث"ف.بروب" مع"أ.ج.غريماص" (Algirdas Julien Greimas):

لا يمكننا فهم انتقادات "أ.ج.غريماص"* لما قدّمه"فلاديمير بروب" إلاّ من خلال ما يطرحه"غريماص" في مشروعه الجديد، والذي في أغلبه قائم على تعديل مشروع "بروب"، والذي قام فيه ببعض التّعديلات، لكنّه كان سلسا في تعامله معه لإعجابه الشّديد بما بدأه"بروب" في عمله**.

فما قدّمه لنا"أ.ج.غريماص" هو تهذيب لما قدّمه "ك.ل.ستروس" من نقد مدمّر لرؤية"ف.بروب" في الحكاية العجائبية، وبتأليفه لكتابه "الدّلالية البنيوية" (La sémantique structurale)[15]، وجّه أنظار الباحثين إلى شيء جديد، وهو محاولة تأسيس إطار سردي عامّ للنّص السّردي كيفما كان أصله، فعمله ليس موجها إلى

---

[13]: ينظر: المرجع السّابق، ص19.

[14]: المرجع نفسه، ص19،20.

*: ألجيرداس جوليان غريماص (Algirdas Julien Greimas): ولد عام 1917 بتولا في روسيا وتوفي في باريس بفرنسا عام 1992. لسانياتي وسيميائياتي من أصل ليتواني. يعد مؤسس السيميائيات البنيوية انطلاقا من لسانيات فرديناند دي سوسير ويلمسليف. كان منشط "مجموعة البحث اللساني-السيميائي" بمدرسة الدرسات العليا في العلوم الاجتماعية ومدرسة باريس السيميائية. (Consulté le 10/09/2012 , www.Ar.wikipedia.orgwik). ولاستزادة عن الحياة العلمية المفصّلة لـــ "غريماص" ينظر كتاب البنية السّردية في النّظرية السّيميائية لـــ"رشيد بن مالك"، ص57 وما بعدها إلى غاية ص112.

**: يدلّنا على ذلك بعض التّعابير التي استعملها"غريماص" كقوله: (Sans chercher aminimiser..)، (Pour rester fidel..) ، (L'on peut représenter ، (l'importance de la découverte de Propp..)، من خلال مقاله: (Les acquis et les projets) ، ص 6،7 من كتاب لـــ: (Joseph courtes : Introduction à la sémiotique narrative et discursive.).

[15] : Algirdas Julien Greimas : Sémantique structurale (Recherche de méthode). Presses Universitaires France ,1986.

فئة أدبية معيّنة، كما فعل "بروب" (الأدب الشّعبي الرّوسي)، بل حاول إيجاد قوالب سردية عالمية للنّص السّردي.

وقد خالف"أ.ج.غريماص" "فلاديميربروب" في بعض مفاهيمه كتعريفه للوظيفة، وضبطه لمستويات تنظيم السّردية. إذ لاحظ أن "بروب" يحدّد الوظيفة بأنّها قائمة على وجود فعل ما تحدّد من خلاله شخصية ما، وتتحدّد الوظيفة بدورها من خلال انتمائها إلى إحدى دوائر الفعل في الحكاية؛ إذ يرى"أ.ج.غريماص" أنّه لا يمكن أن تكون كلّ ثنائية ممّا وصفه "ف. بروب" قابل لأن يشكّل وظيفتين متقابلتين، «فإذا كان رحيل البطل باعتباره شكلا من أشكال النّشاط الإنساني، يعدّ فعلا، أي وظيفة، فإنّ انعدام ذلك الرّحيل لا يشكّل وظيفة، ولا يمكننا أن نتعامل معه على أنّه وظيفة بل انعدام الرّحيل(أو البقاء) هو حالة تستدعي فعلا.»[16]

لقد حدّد"ف.بروب" هذه الوظائف على أنّها تحتوي على حكايات مختلفة، وهي تعميم لدلالتها كتلخيص لمختلف مقاطعها، وهو بذلك لا يظهر القصّة كبرنامج منظّم متتابع، فبدلا أن يتحدّث عن الوظيفة (و) (Fonction)، كان عليه أن يتحدّث عن الملفوظ السّردي (م س) (Enoncé Narratif)، وبذلك تأخذ الوظيفة الصّيغة التّالية:[17] م س = و(ع1، ع2،..) /ع: العامل.

كما لاحظ "أ.ج.غريماص" خللا آخر في تحديد مستويات السّردية، لأنّ"ف.بروب" ينظر إلى المعطى الحكائي في مستواه السّطحي، معتبرا أنّ الشّكل أهم شيء في نصّ الحكاية، فما يقع على مستوى السّطح وحده قابل للنّمذجة والتّصنيف رغم تنوّع المضامين في الحكاية الخرافية.

وأيضا انطلق"بروب" في تحليلاته باعتباره أنّ الوحدات السّردية الغائبة في حكاية ما يفسّر من خلال وجود ذاكرة للنّص أو ذاكرة للقارئ، وهذا غير ممكن، ذلك أنّ هذا الغياب يفسّر في إطار وجود روايات متعدّدة لحكاية واحدة، فما هو غائب في نص يعوّض بما ينوب عنه في نص آخر، بل إنّ ثنائية (الحاضر/ الغائب) ينظر إليها في الحكاية الواحدة، ما دام الحاضر يستمدّ حضوره من الغياب نفسه، والعكس أيضا صحيح[18]. فإذا تجسّد لنا رحيل البطل (Le départ de héros)، فلا يمكننا أن نغضّ الطّرف عن غياب وصول البطل (L'arrivée de l'héros)

إن نحن تمعّنا في الوظيفة البروبية"زواج" فهي تحقّق ملفوظين سرديين على الأقل، فالزّواج يتضمّن أنّ الملك أو الأب يهب ابنته للبطل، وهو فعل يشكّل لنا وظيفة الهبة، والتي تشير في الوقت نفسه على العلاقة

[16] : Voir : Joseph courtes : Introduction à la sémiotique narrative et discursive (Méthodologie et application). Hachette, Ed n°03,1986, p7. « Si le "départ du héros"apparaît comme une "fonction" correspondant à une forme d'activité, "le manque" loin de représenter un faire désigne plutôt un état et ne peut considéré comme une fonction. »

[17] : Ibid, p7 « EN = A1, A2,…/ A : actant. EN : énoncé narratif. »

[18] : Voir : Ibid, p7.

التّعاقدية للمعنيين معا الأب والبطل، وبهذه الصّورة سيبدو التّحليل السّردي أكثر عمقا ممّا قدّمه"بروب"[19]، لأنّه يجسّد التّركيب الدّلالي والمكثّف.

لم يكتف "أ.ج.غريماص" بما قدّمه "ف.بروب" حول التّتابع الوظيفي في النّصوص الحكائية، واستفاد ممّا قدّمه الباحث الأنتروبولوجي "ك. ل. ستروس"، حول إمكانية وجود إسقاطات استبدالية تغطّي التّتابع الوظيفي وغيره للحكاية، تناول "أ.ج.غريماص" الحكاية باعتبارها بنية مؤلفة من ذاكرة تنظّم مجموع العناصر المستترة منها والظّاهرة، فالملفوظ الواحد يذكّر بنقيضه، وستظهر بذلك وحدات سردية جديدة بالنّسبة للنّسيج الحكائي، وأعطى لنا مثالا بوظيفة الرّحيل والعودة، كما يلي:[20]

/ رحيل/ / عودة/

/ إيجاد نقص/ / إلغاء النّقص/

/ إقامة المحضور/ / إلغاء المحضور/.

فهذه الوحدات الاستبدالية (Les unités paradigmatiques) تنظّم الحكاية وتشكّل هيكلها، وهذه الإسقاطات السّردية (Des projections paradigmatique) هي التي تبرهن عن وجود بنيات سردية (Des structures narratives).

وكلّ هذه التّوضيحات والإضافات من أجل أن لا يبقى التّتابع الوظيفي مجرّد جرد إحصائي، يختصر الأحداث المروية داخل النّص السّردي لينقل التّحليل من المستوى السّطحي إلى المستوى العميق.[21]

ممّا سبق تتّضح التّحولات التي أجراها "أ.ج.غريماص" في مشروعه السّيميائي السّردي ، كما يلي:

المصطلح والاستعمال البروبي	المصطلح والاستعمال الغريماصي
دراسة شكلية سطحية	دراسة تركيبية دلالية عميقة
الوظيفة	الملفوظ السّردي
دائرة الفعل	العامل
التتابع الوظيفي	الخطاطة السّردية

إنّ ما أضافه "أ.ج.غريماص" لا يقلّل البتة من قيمة أعمال"ف.بروب"، بل يضيف إليها، ويثريها ويجعلها أكثر فعالية، ولولا ما لمحه" أ.ج.غريماص" من طموح ناضج في أعمال "ف.بروب"، لما تمكّن من صوغ

19 : Voir : Idem, p7. « …, en examinant la fonction Propienne de "mariage", on est amené à y voir un syncrétisme d'au moins deux énoncés narratifs : Le mariage recouvre le don que fait le père(ou le roi) de sa fille au héros, mais aussi la relation contractuelle entre les deux intéressés. »

20 : Ibid, p8. « /Départ/ vs /Retour/
/ Création du manque/ vs / liquidation du manque/
/Établissement de l'interdit/ vs / rupture de l'interdit/.»

21 : Voir : Ibid, p10.

نظريته السّيميائية*، أي أنّ تحاليل"ف.بروب" كانت تستفزّه لقيام أعمال أخرى تناقش ما قدّمه"ف.بروب" وتضيف أشياء أخرى، أي يمكننا القول أن"ف.بروب" غيّر مجرى الأبحاث، بتناوله لزاوية مهمّشة في جانب الدّراسات السّردية.

من اللّساني إلى السّيميو لساني:

لقد استطاع "ف.بروب" أن يحوّل اتجاه الدّراسات السّردية إلى الاهتمام بما يشكّل العنصر المميّز للنّص السّردي، أي فك اللّغز الذي أدّى إلى أن تكون العناصر متماسكة داخل بناء مكتمل.وللإشارة أنّه منذ تأليف كتاب" مورفلوجية الحكاية" سنة 1928، لم تله أعمال مكمّلة لما بدأه فيه "فلاديمير بروب"، إلاّ بعد سنة 1966، وتحديدا بعد تأليف"أ.ج.غريماص" لكتابه" الدّلالية البنيوية" (Sémantique structurale)، والذي كان في مجال التّحليل البنيوي للحكي، معتمدا في ذلك على ما قدّمته اللّسانيات من معارف، فاستلهم منها منهجه وأدوات تحليله السّيميائي، ومن هنا يتّضح تظافر الجهود بين الإرث الشّكلاني مع "ف.بروب" والإرث اللّساني ومكتسباته الجديدة.

ويتمثّل الاستنباط اللّساني** عبر النّقاط التّالية:[22]

- الاعتماد على التّمييز بين اللّسان والكلام،(بين الاجتماعي والثّابت وبين الفردي والمتغيّر).
- فصل البعد السّانكروني عن البعد الدّيانكروني.
- التّمييز بين نوعين من العلاقات داخل اللّسان، وهي العلاقات التّوزيعية والعلاقات الاستبدالية.

تكمن أهميّة هذا التّقابل بين البعدين في إخبارنا عن كلّ نظام على حدة، فالعلامة الخطيّة تدلّ على واجهتين هما:

- واجهة خطيّة توزيعية، التّتابع الخطّي (مكتوبة، منظومة).
- واجهة استبدالية، أي دخول العلامة في علاقة مع العلامات اللّسانية المضمرة(غير مرئية على المستوى اللّساني تتأتى من خلال فهم المضامين الدّاخلية)

ثمّ استثمار هذه المعطيات (المستوى الدّلالي، الصّوتي، التّركيبي، المعجمي،..) في إنتاج المعنى، متجاوزين مستوى الجملة إلى الخطاب أو النّص.

---

*: تشير بعض الدّراسات أنّ لفظة" سيمياء"« لها أصل مشترك بين اللّغات العبرية والسّريانية والعربية، ويمكن افتراض أصل" سام" لها، ويمكن كون الأصل الأوّل للفظة "السيمياء" عربي لوجود جذرها في المعاجم العربية التّأسيسية الأولى، فضلا عن ورودها في القرآن الكريم، واستخدامها عند العرب القدامى، وإن كان المفهوم مختلفا بعض الشّيء.» . (ينظر في هذا الشّأن: محمّد سالم سعد الله: مملكة النّص(التّحليل السّيميائي للنّقد البلاغي) الجرجاني نموذجا، سلسلة النّقد المعرفي (1)، عالم الكتب الحديث، إربد/الأردن، جدارا للكتاب العالمي للنّشر والتّوزيع، ط1، عمان/الأردن، 2008، ص8.)

** : الاستنباط اللّساني يعني الاعتماد على بعض مبادئ ومرتكزات الدّرس اللّساني(كالاعتماد على المقولات المزدوجة عند "دي سوسير" والمتمثّلة في:(اللّغة/الكلام)،(التعاقب/التّزامن)،(الدّال/المدلول) ، وكذلك الأخذ بعين الاعتبار العلاقات السّياقية المختلفة، وقضية الانسجام والاتّساق أيضا.

[22] : Voir : Ferdinand De Saussure : Cours de linguistique générale, p201 et p112.

إذن الفرق بين الدّراسات اللّسانية والدّراسات الخاصة بالتّحليل السّيميائي السّردي، هو أن الأولى اهتمّت في دراساتها بالعلامة والجملة، بينما الثّانية، أجرت تحاليلها على مستوى النّص والخطاب السّردي.

وبذلك ظهرت إشكاليات جديدة للبحث، مثل: النّحو النّصي، النّحو السّردي، الثّابت والمتحوّل، لسانيات النّص،..وقد تحوّل النّص مع "رولان بارث" إلى جملة كبيرة.

وقد قسّم الباحثون الدّراسات السّردية إلى نوعين، وهما:[23]

النّوع الأوّل: في هذا النّوع اهتمّ الدّارسون بالفعل السّردي، أي دراسة الفعل السّردي وما يتولّد عنه من: رؤى سردية، أنواع سردية، مستويات السّردية، الحالات الخطابية، كما اهتمّوا أيضا بمكوّنات السّرد كالزّمن بكلّ أشكاله، ومن أهمّ روّاد هذا الاتّجاه، نذكر: "جيرار جنيت" بما أبدعه حول السّرد في كتبه الثّلاث[24] المعنونة بـــ:" صورة1، صورة2، صورة3.

النّوع الثّاني: بينما في هذا النّوع اهتمّ الباحثون بدراسة الملفوظ، أي دراسة الحكي باعتباره مجموعة من الأحداث المترابطة فيما بينها، أي البحث عن المنطق الذي يحكم الإمكانيات السّردية، ومن أهمّ روّاده نذكر الباحث"أ.ج.غريماص"، الذي اهتمّ بالبحث في العلاقة التي تربط الأحداث في النّص السّردي والتي تسفر عن إنتاج المعنى.[25]

يتسنّى لنا القول من خلال ما سبق ذكره، أنّ أبحاث "فلاديمير بروب" وإن كانت شكلية بعض الشّيء في طريقة طرحها، وكذلك انتقادات" كلود ليفي ستروس" وإن كانت هي الأخرى متعسّفة نوعا ما، وذلك لاختلاف المنطلق النّقدي لدى كلّ من الباحثين("ف.بروب" و"ك.ل.ستروس")، إلاّ أنّها ساهمت كثيرا في بلورة النظّرية السّيميائية السّردية لدى"أ.ج.غريماص" الذي بعثها وأطّرها وفق ما اتفق مع مبادئ الدّرس اللّساني، ليحوّل الدّراسات الأدبية في مجال السّرد إلى دراسات أكثر عمقا وأكثر أهميّة. وذلك ما سنعرفه في المبحث الموالي والذي سنكشف من خلاله عن مرتكزات السّيميائية السّردية المعاصرة.

---

[23]: ينظر: سعيد بنگراد: مدخل إلى السّيميائية السّردية، ص27.

[24]: العودة إلى كتب "جيرار جنيت" الثلاثة المعنونة بـــ:(Figure I, Figure II, Figure III).

[25]: يتّضح ذلك خصوصا من خلال كتبه: (Du sens, Du sens II , Sémantique structurale.).

II- السّميائيات السّردية عند"أجيرداس جوليان غريماص" (Algirdas Julien Greimas):

اعتمد"أ.ج.غريماص" في أعماله على تنظيمين متكاملين، وهما التّنظيم العميق والتّنظيم السّطحي.

1- التّنظيم العميق:

إنّ التّفكير البشري حسب"أ.ج.غريماص" ينطلق من ملاحظات بسيطة ليصل إلى صوغ نظريات فكرية وثقافية مركّبة، ولكي يصل الذّهن البشري إلى ذلك المستوى عليه أن يمرّ بالمراحل التّالية:[26]

- **البنيات العميقة:** يحدّد خلالها نمط الكينونة الخاص بفرد أو مجتمع، ويحدّد أيضا شروط وجود الموضوعات السّيميائية، ويغلب على هذه البنيات صفة المنطقية.
- **البنيات السّطحية:** تتجسّد في وجود نحو سيميائي ينظّم المضامين القابلة للتّمظهر في أشكال خطابية خاصّة.

وبهذا ستكون البنية نصّا ممكنا قابلا للتّشكل(التّحقق في أشكال متنوّعة)، وقد عبّر "أمبرتو إيكو" عن هذا التّرابط التّوليدي،بأنّ "السّيميم" أو" الميسوم" (Sémème) يجب أن يمثل أمامنا باعتباره تعليمة موجّهة إلى النّص، أو أنّها نص ممكن، ولن يكون هذا النّص سوى وجه مفصّل لهذا "السّيميم"، إذ أنّ «النّص الممكن يكون ماثلا فعليا بصورة كامنة في الطّيف الموسوعي الذي تعمل على تكوينه الميسومات»[27].

فإنّ كلّ مجتمع ينظّم مضامينه بطرق مختلفة، بالرّغم من اشتراك البشرية كلّها حول مجموعة من المضامين المدركة كثنائيات والتي تكون لها القدرة على مدّنا بصور اشتغال سلوك اجتماعي ما، ولعلّ هذا ينطبق على النّص باعتباره يملك خصوصية تميّزه عن بقيّة النّصوص.

1-1 النّموذج التّكويني:

تساءل "أ.ج.غريماص" في هذا المحور عن كيفية ردّ النّص السّردي ببعده التّشخيصي التّصويري، إلى بنية دلالية منطقية سابقة عنه في الوجود ومولّدة له. فعوضا أن نتعامل مع الخطاب على أنّه سلسلة من الملفوظات، نتعامل معه على أنّه كلاّ دالاّ في بدايته كان على شكل تأليف تام، ثمّ يتفكّك بعد ذلك تدريجيا ليصبح في النّهاية عبارة عن ملفوظات خاصّة. فالسّردية متواصلة ولا تعبأ بمادّة تمظهرها (المادة اللّغوية)، بل تظهر من خلال مواد تعبيرية أخرى غيرها، كالسينما، المسرح، الصّور المتحرّكة والثّابتة. ونصل بذلك إلى اعتبار النّموذج التّكويني بنية دلالية بسيطة.[28]

---

[26]: ينظر: سعيد بنكراد: مدخل إلى السّيميائية السّردية، ص 29.

[27]: أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية (التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائية)، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، 1996، ص21.

[28] : Voir : A.J. Greimas : Du sens (Essais sémiotiques), Editions du Seuil, Paris, 1970, p158. « Il fallait, d'abord, admette que les structures narratives peuvent se reconnaître ailleurs que dans manifestations du sens s'effectuant à travers les langues naturelles : dans les langages cinématographique et onirique, dans la peinture figurative, etc. Mais cela revenait à reconnaître et à accepter la nécessité d'une distinction fondamentale entre deux niveaux de représentation et d'analyse : un niveau apparent de la narration, où les diverses manifestations de celle-ci sont soumises aux exigences spécifiques des substances linguistiques à travers lesquelles elle s'exprime, et un niveau

هذه الفكرة تؤكّد ارتباط الملفوظ الرّوائي بفن التّصوير بمختلف أنواعه، إذ أنّ "غريماص" يجعل الباحث في الحقل الأدبي ينطلق من مستوى التّطبيق من الرّكن البنائي ليصل إلى مستوى توليد المعاني في السّياق، والأمر يتماشى بين النّصوص والصّور ليس من أجل أن يتحرّر الباحث من أيّ ضغط سيميائي، ولكن من أجل توليد الدّلالات وتأويلها، ليتحوّل العمل السّيميائي إلى أداة ميسّرة للبحث عن مدلولات الملفوظ الرّوائي* كنظام كامل[29].

1-2 تسريد النّموذج التّكويني:

ولتسريد هذه البنية الدّلالية يقترح "غريماص" أن نعطي بعدا سرديا لمقولة مجرّدة، فالتّسريد هو تمفصل الدّلالة في وحدات تقابلية، بطرح البنيات السّردية، وتحديد وضعها داخل المسار التّوليدي للدّلالة، لتتّحد البنية كشكل دال، إذ تظهر هذه الدّلالة من خلال لغات متعدّدة[30].

وعلى إثر هذا التّحديد يقترح"غريماص" وجود نظام خاص مستقل يتحكّم في البنى السّيميائية المشكلة للبنيات السّردية[31]، ويذكر مستويين من الدّلالات، كما يلي:**

- **مستوى المعانم (Les sèmes)**: هو المسؤولة عن أي تمفصل دلالي، وهو تنظيم عميق ، ويكون النموذج التّكويني أوّل أشكال التّنظيم الدّلالي فيه.

- **مستوى الآثار المعنوية (Les sémèmes)**: يتناول هذه الآثار باعتبارها نتاجا لعلاقة المعانم مع بعضها، فيكون النّموذج العاملي معادلا للنّموذج التّكويني، وهو تنظيم سطحي.

---

immanent, constituant une sorte de tronc structurel commun, où la narrativité se trouve située et organisée antérieurement à sa manifestation. »

*: ما نقصده بالملفوظ الرّوائي هو الخطاب الرّوائي وهو مصطلح استعملته السّرديات المعاصرة، فالخطاب يتشكّل من مجموعة ملفوظات، ليصبح الخطاب بمعنى الكلام الرّوائي، وذلك طبقا للثنائية التي اعتمدها "قيوم"(Guillaume): (اللّغة/ الخطاب) في مقابل ثنائية "دي سوسير"(اللّغة/الكلام).

(Voir : Robert lafont :La parole et le sens : Le guillaumisme et l'approche contemporaine du langage. Armond Colin, Paris, 1991, p35. «.. Guillaume a préféré remplacer parole par discours.. ».)

[29] : Voir : Jacques Morizot : Interfaces "Texte et Image"- Pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique. P.U.Rennes, 2004, p10. « Le parallélisme des textes et des images n'est pas pour autant affranchi de toute contrainte sémiotique, mais son point d'application est déplacé du soubassement structural … vers celui de la genèse du sens en contexte. »

[30] : Voir : A.J.Greimas : Du sens, p159. «.., on doit concevoir la théorie sémiotique de t'elle façon qu'entre les instances fondamentales, où la substance sémantique reçoit ses premières articulations et se constitue en forme signifiante et les instances dernières, où la signification se manifeste à travers de multiples langages. »

[31] : Voir : Ibid, p160.

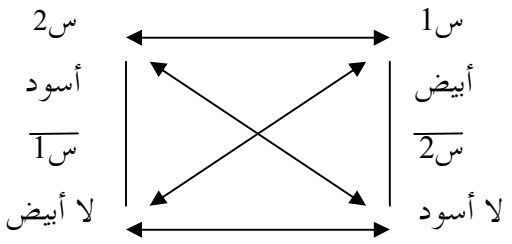
**: يحدّد"غريماص" المستوى السّيميولوجي للغة باعتباره بنينة المعانم الذّرية(أو الذّرات المعنمية، أو المعانم)، والتي تمثّل السّمات المميّزة والعناصر الاختلافية، أو يطلق عليها الوحدات الدّلالية الصّغرى. كما يحدّد المستوى الدّلالي الذي يتوجه إلى عالم الدّلالة المحايث نحو الخطاب(أو المعانم السّياقية، أو الكلاسيمات، والتي لا تتأتى إلاّ من خلال السّياق اللّساني. وكلا النّوعين(المعانم الذّرية والمعانم السّياقية) يتآلفان لتشكيل الدّلالة، أو تمظهر الدّلالات. (ينظر في هذا الشّأن: مارسيلو داسكال: الاتّجاهات السّيميولوجية المعاصرة. ترجمة: حميد لحميداني، محمد العمري، عبد الرّحمان طنكول، محمد الولي، مبارك حنّون. أفريقيا الشّرق، ط1، الدّار البيضاء/المغرب، 1987، ص32.

إنّ الدّلالة الأصولية والنّحو الأصولي يحيلاننا إلى بنية دلالية بسيطة، ممّا يشكّل محورا دلاليا يتمفصل في معنمين متقابلين، مثل: الأبيض / الأسود.

يمكننا من خلال هذين المعنمين، تحديد نسق من العلاقات، وهي:

- علاقة ضـــدّية ⟵ أبيض / أسود
- علاقة تناقضية ⟵ أبيض/ لا أبيض، أسود/ لا أسود.
- علاقة تضمين ⟵ لا أبيض/ أسود، لا أسود/ أبيض.

ومن ذلك ينتج لدينا النّموذج التّكويني، أو المربع السّيميائي، باعتباره تأليفا متقابلا لمجموعة من القيم المعنمية:[32]



هذه البنية الدّلالية البسيطة لها القدرة الكافية لجعل وحدة معنمية ما كونا دلاليا صغيرا (Micro sémantique). وقد تحدّث "أ.ج.غريماص" عن الكون الدّلالي الصّغير بأنّه: «ليس كونا دلاليا بالمعنى الحرفي للكلمة، إنّما يمكن أن نعرّف الكون الدّلالي الصّغير، بأنّه ذلك الكون الذي يتشكّل في مقاييس معيّنة، والتي تبرز لنا من خلالها لحظة مميّزة: كمشهد أو عرض بسيط،[ليتجسّد] كبنية فاعلية ما.»[33]

أي أنّ الكون الدّلالي الصّغير هو ما يمكن لذات معيّنة وفي فضاء محدّد أن تمرّر إلينا مشهدا بسيطا، تجسّد فيه رؤيتها بما تقوم به من أفعال وما ينبثق عنها من شحنات انفعالية في ذلك الموقف البسيط.

2- التّنظيم السّطحي:

تتكوّن البنيات السّيميائية السّردية في إطار المسار التّوليدي من مكوّنين أساسيين هما:

مكوّن تركيبي	مكوّن دلالي
↓	↓
مستوى عميق	مستوى سطحي
↓	↓
تركيب أصولي ودلالة أصولية	تركيب سردي ودلالة سردية

[32] : Voir : A.J.Greimas : Du sens, p160.

[33] : Voir : Ibid, p161. et voir aussi : A.J.Greimas : Sémantique structurale, p173. «Le micro univers sémantique ne peut être défini comme univers, c'est-à-dire comme un tout de signification, que dans la mesure où il peut surgir à tout moment devant nous comme un spectacle simple, comme une structure actantielle. »

ومنه فإنّ:

المستوى العميق ⟵ المستوى السّطحي

العلاقات ⟵ العمليات ⟵ الملفوظ السّردي

إنّ"أ.ج.غريماص" يعكس الرّؤية التّحليلية للنّص باعتباره ينطلق من المكوّن الدّلالي التّركيبي ليصل إلى الشّكل الخارجي المتمثّل في الملفوظ السّردي؛ أي أنّه ينطلق من دواعي تشكيل الخطاب إلى أن يصل إلى النّص المتشكّل في نهاية المطاف، أي التّمظهر المضموني، وذلك بدراسته للنّموذج العاملي كنسق خاص.

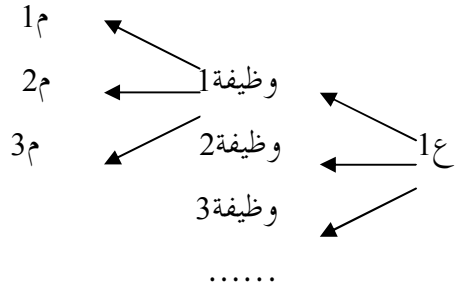
2-1 النّموذج العاملي:

إنّ النّموذج العاملي يصوّر لنا السّير التّوزيعي للأحداث المروية داخل قصّة ما، لأنّ الأنظمة الدّاخلية للحكاية ، تثبت وجود تكرار في الأفعال، فالنّموذج العاملي هو شكل تعميمي لبنية تركيبية، أو إطار تحديدي أو نمذجي لأفعال قابلة للتّغير والتّحول من عناصر تمظهرها.

وقبل أن يظهر النّموذج العاملي الحالي، سبقته تقسيمات، ذكر منها "غريماص" ثلاثة نماذج هي:

2-1-1 نموذج"ف.بروب"(V.Propp):

تتوزّع الوظائف على عدد محدود من الشّخصيات، وكلّ شخصيّة تتحدّد انطلاقا من دائرة فعل(Un Sphère d'action)، ترسم للشخصية موقعها ولحظة ظهورها في الحكاية[34]، كما يلي:



متغيّرات متنوّعة للفاعل الواحد.

ويحدّد"بروب" هذه الدّوائر في سبع، وهي:

1- دائرة فعل المعتدي، 2- دائرة فعل الواهب، 3- دائرة فعل المساعد، 4- دائرة فعل الأميرة(الشّخصية موضوع البحث)، 5- دائرة فعل الموكل، 6- دائرة فعل البطل، 7- دائرة فعل البطل المزيّف.

إنّ هذه الدّوائر تشكّل نسقا عامّا، فقد تتغيّر أسماء الشّخصيات، وتتمظهر الأفعال، لكنّ نوعية الوظائف تبقى محدّدة ومضمونها ينتمي إلى دائرة فعل محدّدة.

[34] : Voir : A.J.Greimas : Sémantique structurale, p175.

2-1-2 نموذج" إيتيان سوريو"(Étienne Souriau):

انطلق "إ.سوريو"* من النّصوص المسرحية ليستخرج نموذجه العاملي، معتمدا في ذلك على مئتي (200) ألف حالة درامية، ليصل إلى تمييز ستّة خانات، يحدّدها كما يلي:[35]

1- الأسد: القوّة الثّيمية الموجّهة، 2- الشّمس: ممثّل الخير المنشود للقيمة الموجّهة، 3- الأرض: المستفيد المحتمل من هذا الخير، 4- المرّيخ: المعيق، 5- الميزان: الحكم واهب الخير، 6- القمر:الهجوم الجديد، مضاعفة إحدى القدرات السّابقة.

يعلّق"أ.ج.غريماص" على النّتائج التي توصّل إليها"سوريو" أنّها ملاحظات ذاتية، «لم تكن ترتكز على أيّ تحليل محسوس، وهو لم يبتعد كثيرا عمّا قدّمه "بروب"؛ بل أسهب فيه إلى حدّ ما..»[36]

لكنّ"سوريو" في نهاية بحثه توصّل إلى تحديد الوظائف بجعلها لا تفوق ستة وظائف وفواعل.

ربّما ما كان يقصده"أ.ج.غريماص" بأنّ"إ.سوريو" أسهب في وصفه للوظائف، أنّه جعلها مقيّدة بمرتكزات رمزية- إن صحّ لنا القول- فالشّمس والأسد والمرّيخ والقمر والميزان والأرض أشياء مادية، جعلها "سوريو" ترتبط بدلالات معنوية كالشّجاعة والقوّة والخير والشّر، ولعلّ "غريماص" لم يهضم هذا البعد الرّمزي.

2-1-3 نموذج "لوسيان تينيير" (Lucien Tesnière):

ارتكز"أ.ج.غريماص" في برنامجه العاملي أساسا على ما قدّمه اللّساني والنّحوي "لوسيان تينيير"**، لأنّ هذا الأخير يجعل للفعل سواند***، أو أنّه يقوم على مجموعة مشاركين يساعدون على تأدية ذلك الفعل، والملفوظ عنده فرجة دائمة، فقد تتغيّر وضعيات الفعل و يتغيّر الفاعل والمفعول به، ولكن هذا التّوزيع والنّظام

---

*: إيتيان سوريو (Étienne Souriau)، ولد في مدينة ليل عام 1892 وتوفي في باريس عام 1979، هو فيلسوف فرنسي، تخصص في علم الجمال (esthétique). درس في المدرسة العليا للأساتذة (ENS) وتحصّل على شهادة أستاذ في الفلسفة، ثم تحصّل على دكتوراه في الآداب عام 1925. درّس في جامعة "بروفنس" (Aix-en-Provence) ثم جامعة "ليون" (Lyon) ثم في جامعة "السّربون" (Sorbonne) أين تحصّل على منبر علم الجمال. وعمل مدير لمجلة الجمال، من بين أعماله الكثيرة نذكر قيامه ببحث حول كل "الوضعيات الدرامية"، ليصل إلى أهمّ تركيباتها. انتخب عضوا في أكاديمية العلوم السّياسية عام 1958. (Consulté le, 10/09/2012 www.ar.wikipedia.orgwik)

35 : Voir : Idem, p176.

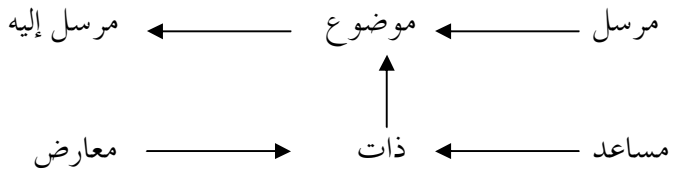
36 : Ibid, p175. « La réflexion de Souriau, quoique subjective et n'e s'appuyant sur aucune analyse concrète, n'est très éloignée de la description de Propp ; elle la prolonge même d'une certaine mesure.. »

** " **لوسيان تينيار**" (Lucien Tesnière): ولد في 13 ماي 1893 بـــ"مونت سانت إينيان"(Mont – Saint – Aignan) وتوفي في 06 ديسمبر 1954 بمدينة "مونتبلييه"(Montpellier)، هو عالم لغة فرنسي، يعتبر مؤسس النحو المستقل (grammaire de dépendance)، عمل أستاذ بستراسبورغ (Strasbourg) في عام 1924، ثم أستاذ في (Montpellier) عام 1937، قام بتأليف ونشر أعمال عن اللغات السلافية، ولكنه عُرِف كثيرا بنظريته الخاصة بالنحو الأصلي (théorie syntaxique originale)، والتي عرض لها في كتابه المنشور بعد وفاته: (Eléments de syntaxe structurale, 1959)، والذي اقترح فيه وضع ضوابط للتركيبات النحوية للجملة، وذلك بالاعتماد على أمثلة مستنبطة من عدد كبير من اللغات. (www.ar.wikipedia.orgwik, Consulté le 10/09/2012)

*** : تحدّث "تينيير" عن السّاند والمسند إليه، فجعل من الفعل مسندا ومن يقوم بالفعل وما يقوم به الفعل وما يقوم عليه الفعل سواند، ومثال ذلك: إذا قلنا: "محمّد أكل التّفاحة"، فإنّ المسند إليه هو الفعل"أكل" وسانداه هما" الفاعل"محمّد" والمفعول به" التّفاحة"، فالتّفاحة ومحمد هم مشاركين في قيام فعل الأكل. استغلّ"غريماص" هذه الملاحظة ليوظّفها في نموذجه العاملي.

لن يتغيّر. فالوظائف ما هي إلاّ أدوار لعبت من طرف كلمات، والفاعل ما هو إلاّ ذات قامت بالعمل، والموضوع خاضع للفعل أو مرتبط بنجاح الفاعل في عمله وما يساعده على ذلك هو "مساعد" وما يعرقله عن إكمال عمله هو" معارض".[37]

بالرّغم من أنّ ما قدّمه "تينيير" كان على مستوى الجملة، فإنّ"غريماص" سخّر ذلك ليطبّقه على مستوى النّص كبنيات دالّة، ليصل في الأخير إلى تحديد نموذجه العاملي المعتمد على جملة من الثّنائيات، كالتّالي:[38]



وأراد من نموذجه أن يكون عامّا وشاملا لكلّ النّصوص السّردية.

وتعمل هذه الثّنائيات وفق ثلاثة محاور، وهي:

- محور الرّغبة: بين الذّات والموضوع.
- محور التواصل: بين المرسل والمرسل إليه.
- محور الصّراع: بين المساعد والمعارض.

أ- الذّات والموضوع:

إنّ(الذّات/موضوع) ثنائية هامّة في النّموذج العاملي، فهي مصدره، لأنّها نقطة الإرسال الأولى لتحول سردي سيصل إمّا لإثبات حالة ما أو لنفيها، أو لخلق حالة جديدة، [(ذات/موضوع)← (مصدر الحركة/غاية الحركة)].

ولا يمكن أن تكون هناك علاقة بين الذّات والموضوع إلاّ من خلال غاية محتملة أو محيّنة، كما لا يمكن أن تكون هناك ذات فاعلة من غير موضوع، كما أنّه يحكم وجود الموضوع علاقة راغب ومرغوب فيه.

إنّ انتقال حدّي هذه الثّنائية من النّفي إلى الإثبات أو العكس، يكسب النّموذج العاملي حركية تمنحه صبغة توزيعية، كأن تكون علاقة تقابلية بين فعلين ضديدين مثل(الفرح/ الحزن) أو (الضّعف/القوّة)..، بذلك يكون الفرح هو العنصر الإيجابي والحزن هو العنصر السّلبي، وهذا الانتقال من حالة إلى أخرى يثبت العلاقة التّوزيعية في النّص الحكائي، ولا يتمّ ذلك إلاّ من خلال معنمين متقابلين بين الذّات والموضوع وهما الاتّصال والانفصال.[39]

---

[37] : Voir : A.J.Greimas : Sémantique structurale, p173. « Nous avons été frappé par une remarque de Tesnière- qu'il ne voulait, probablement que didactique- comparent l'énoncé élémentaire à un spectacle. Si l'on se rappelle que les fonctions, selon la syntaxe traditionnelle, ne sont que rôles joués par les mots le sujet y est "quelqu'un qui fait l'action", l'objet, "quelqu'un qui subit l'action", etc... »

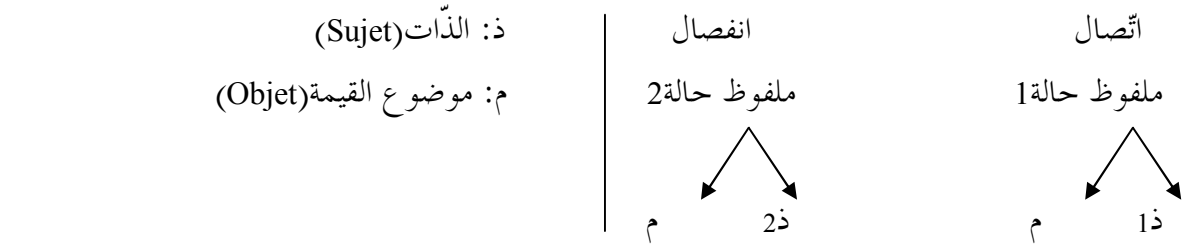
[38] : Ibid, p 180. «Le modèle actantiel mythique».

[39]: ينظر سعيد بنگراد: مدخل إلى السّيميائية السّردية، ص49.

تكون الحالة السّابقة بين ذات منفردة وموضوع قيمة واحد، ويمكن أن يكون في المتن الحكائي، ذاتين مختلفتين مرتبطتان بموضوع قيمة واحد، في هذه الحالة تتجسّد علاقتين وفق محورين هما :

- المحور الاستبدالي: يتجسّد في تغير ذات الحالة وذات الفعل، من ذات 1 إلى ذات 2 مثلا.
- المحور التّوزيعي: يتجسّد في انتقال الذّات من علاقة اتّصالها بالموضوع إلى علاقة انفصالها عنه.

وقد بيّن "غريماص" تلك العلاقتين التّوزيعية والاستبدالية بين ذات1 وذات2، بالمخطّط التّالي:[40]



ووفقا لعلاقتي الوصل والفصل ، يوضّح "غريماص" المحورين الاستبدالي والتّوزيعي، كما يلي:[41]

	المحور التـــوّزيـــعي	
المحور الاستبدالي	(ذ1 ∪م)← (ذ1∩م)← (ذ2∩م)← (ذ2∪م)←	∩: يرمز لعلاقة الوصل، أو الاتّصال(Conjonction). ∪: يرمز لعلاقة الفصل، أو الانفصال(Disjonction). ←:تكرّره يدلّ على استمرارية التّحولات السّردية، وأنّها في حالة لا نهائية بين السلبية والايجابية.
	ذ1∩م : ملفوظ اتّصالي. ذ2∪م: ملفوظ انفصالي.	

موضوع القيمة في هذه الحالة يتحوّل إلى موضوع رغبة، كما تصبح العلاقة بين الذّات والموضوع هي علاقة غائية.

ويمكننا أن نميّز بين نوعين من الموضوعات:[42]

1- موضوع القيمة (Objet de valeur): الموضوع الأساسي للتّحوّل.

2- الموضوع الصّيغي (Objet modale): يتمثّل في الكفاءة اللاّزمة لتحقيق الأداء.

---

[40] : A.J.Greimas : Du sens II, (Essais sémiotiques), Editions du Seuil, Paris, 1983, p 33.

[41] : Ibid, p 34.

[42] : Voir : Groupe d'entrevernes : Analyse sémiotique des textes, (Introduction : Théorie- Pratique), Presses Universitaires de Lion, Edition n° : 4, 1984, p 16.

وكلاهما يمثّل نوعين من التّحولات، وهما:[43]

1- الأداء الأساسي (Performance principale)، يحوّل العلاقة بين ذات الحالة وموضوع القيمة.

2- الأداء الصّيغي (Performance modale)، يحوّل علاقة الذّات بالموضوع الصّيغي.

إذن، فتحقيق الكفاءة يمكن أن يصبح برنامجا سرديا تابعا للبرنامج السّردي الأساسي.

ولتوضيح الموضوع والأداء القيمي والصّيغي، نمثّل بما هو موجود في رواية "الأمير":

إنّ موضوع القيمة الأساسي والبارز بالنّسبة لذات الأمير هو"تحرير البلاد وهزم العدو"، بينما الموضوع الصّيغي، فيتمثّل فيما سيمكّن ذات الأمير من تحقيق موضوع القيمة؛ أي كلّ ما يمتلكه من كفاءات ومعطيات معنوية ومادية من أجل تحقيق هدفه، ويتجسّد الموضوع الصّيغي في"استجماع القوى و لمّ الشّمل بالقضاء على التّخلّف للقدرة على مواجهة المستعمر".

في مرحلة الأداء الصّيغي تكون ذات الأمير في حالة انفصال عن موضوع القيمة ثمّ تصبح متصلة به، فعندما رفض "الأمير" تولّي الإمارة وقيادة الجيش، كانت ذات "الأمير" في هذه الحالة منفصلة عن موضوع القيمة، لكن بعد إجماع القوم على المبايعة خضعت ذات "الأمير" للوضع وتقبّلته احتراما، ومضت تنّفذ مشروعها لتحقيق هدفها والمتمثّل في لم الشّمل واستجماع القوى لوضع مخطّط حربي للمقاومة، وفي هذه الحالة تكون ذات الأمير متّصلة بموضوع القيمة الصّيغي، بينما لم تستطع ذات "الأمير" تحقيق موضوع القيمة الأساسي والمتمثّل في تحرير البلاد، وبالتّالي ظلّت منفصلة عن موضوع القيمة الأساسي بالرّغم من كلّ محاولاتها.

ب- المرسل والمرسل إليه:

تتجسّد ثنائية (المرسل/ المرسل إليه) في طرف باعث على الفعل وطرف آخر مستفيد من الفعل، وهما جزئان سرديان مؤطّران لمجموع التّحولات السّردية داخل النّص السّردي، تكون الذّات هنا باعثا للفعل ومنفّذا له، ويكون ذلك بأن يقترح المرسل موضوعا للبحث والتّداول، ثمّ تتبنّى الذّات الموضوع وتقتنع به فتبدأ في تنفيذه، أو البحث عنه.

إنّ التّوزيع التّركيبي للمواقع العاملية يتمّ من خلال محاور إيجابية ومحاور سلبية، وهذا استثمار دلالي، ففي مقابل كلّ حدّ داخل المحور الإيجابي يقابله حدّ مناقض له في المحور السّلبي، كما يلي:

المحور الإيجـــــــــابي	المحور السّلبـــــــــــــي
- ذات.	- ذات معارضة(مضادة).
- مرسل.	- مرسل معارض(مضاد).
- موضوع إيجابي.	- موضوع سلبي.

[43] : Voir : Idem, p17.

يمكننا تعويض الاستثمار الدّلالي باستثمار فنّي لا يتمّ توزيعه وفقا للمحورين السّلبي والإيجابي، بل يتمّ توزيعه وفقا لتنوّع الحدود المكوّنة للمربّع السّيميائي، إذ نحافظ على الانفصال الاستبدالي للعوامل (Disjonction paradigmatique des actants). وعلى هذا الأساس يصبح المرسل* هو الضّامن الأساسي لوجود كون قيمي نقيس به التّحوّلات السّردية، وقد جعل "غريماص" هذا الكون القيمي من المحاور المثمّنة (Deixis considérées)، التي تمكّننا من المطابقة بين البداية والنّهاية.[44]

ج- المساعد والمعارض:

يبدأ البطل برحلة البحث عن موضوع القيمة، وقد يصادفه في ذلك أشخاص أو حيوانات أو أشياء أخرى، يقومون بمساعدته للوصول إلى غايته، أو أنّهم لا يقومون بمساعدته ، بل يحاولون عرقلته عن الوصول إلى غايته ومبتغاه.

وقد أعطت الدّراسات السّيميائية أهمّيّة للمعارض أكثر من المساعد، ذلك أنّ الأوّل يمكن استبداله بالذّات المضادة، وهي تعمل في برنامج مواز ومقابل للذّات الفاعلة، وعلى هذا الأساس يكاد يسقط المساعد كعنصر أساسي في تداول المعنى.[45]

2-2 تفعيل النّموذج العاملي:

في هذه المرحلة اعتمد"غريماص" على تفعيل العناصر المشكّلة للنّموذج العاملي، لينتقل من مستوى العوامل كخطاطة مقنّنة تستند إلى مجموعة من القواعد المجرّدة إلى تفعيلها في مستوى الوجود المشخّص لهذه العلاقات، ويكون ذلك كما يلي:

2-2-1 الخطاطة السّردية (Schéma narratif):

لا يتحدّد المستوى العميق للبنى الدّلالية إلاّ إذا شخّصناه وفق مقولة مركزية تتمثّل في التّحوّلات السّردية (Transformations narratives)، بحيث نطرح الدّلالة كشكل منظّم، قابلة للتّجسد في مواد تعبيرية متنوّعة تتمّ في مستوى توسّطي بين المحايثة والتّجلي، وهنا فقط تتّضح الخطاطة السّردية، كعنصر منظّم ومتحكّم في التّحوّلات السّردية(تنافر، تداخل) ليعطينا في النّهاية بنية منسجمة متماسكة. وقد عبّر"أ.ج.غريماص" عن هذه الحالة بالمحتوى القبلي والمحتوى البَعْدِي؛ أي ما يكون في بداية القصّة وما يكون في

---

*: إنّ المرسل هو الذي يبعث الرّغبة في ذاته أو في ذات أخرى للقيام بعمل ما أو للاستحواذ على موضوع قيمة ما، وسواء تمكّنت الذّات الفاعلة من تحقيق موضوع القيمة أو عدم تحقيقه، فإنّها ستعود إلى المرسل الذي سيجازيها عن عملها بالثّواب أو الخزي، وهنا فقط تحدث المطابقة بين البداية والنّهاية، لذلك فالمرسل هو كون قيمي أو محور مثمّن للأفعال نقيس عليه البرنامج السّردي.

[44] : Voir : A.J.Greimas : Du sens II, p52. « Un tel investissement n'est cependant ni nécessaire ni suffisamment générale : On le voit facilement remplacé un investissement esthétisant, par exemple, ou distribué non pas simplement sur les deux deixis opposées, mais sur les termes plus nombreux du carré sémiotique, quand les "personnages"cessent d'être uniquement "bon"ou "mauvais". Aussi suffira-t-il de maintenir le principe même de disjonction paradigmatique des actants en expliquant leur dichotomisation par leur confirmité ou non confirmité aux deixis considérées… »

[45]: ينظر: سعيد بنكراد: مدخل إلى السّميائية السّردية، ص53.

نهايتها، فالبداية تعطينا "محتوى مقلوبا" (Contenu inversé)، والنّهاية تثبت المحتوى "المستقر والثّابت والقار" (Contenu posé)، والذّي يثبت أنّ المحتوى البدئي كان مقلوبا، وعبّر "غريماص" عن ذلك بالمعادلة التّالية:

$$\frac{\text{قبـــل}}{\text{بعـــد}} \cong \frac{\text{محتوى مقلوب}}{\text{محتوى مستقر}}$$

وبين البداية المقلوبة والنهاية المستقرّة يتحقّق الانسجام والتّماسك.[46]

إنّ الانتقال من حدث إلى آخر في النّص السّردي لا يخضع أبدا للصّدفة، بل علينا أن نتعامل مع هذا الانتقال كعنصر مبرمج مسبقا داخل خطاطة سردية، وهذا « الانتقال عبارة عن مجموعة من اللّحظات السّردية المرتبطة فيما بينها، وبذلك تتجسّد المعادلة بين العمليات السّردية والفعل، ويتّخذ هذا الأخير شكل ملفوظ سردي بسيط(م س) وعامل(ع): (م س)= ف(ع)، فكلّ عملية داخل النّحو الأصولي يمكن أن تنقلب إلى ملفوظ سردي».[47] / (ف: فعل، م س: ملفوظ سردي بسيط، ع: عامل.)

ويتم تحديد الخطاطة السّردية من خلال اللّحظات السّردية التّالية: التّحريك، الأهلية، الإنجاز، الجزاء، ولكلّ منها موقعه الخاص. والوحدة الخطابية هي «تتابع لملفوظات تقوم داخلها الوظائف على مستوى العلامات اللّغوية لتمثيل مجموعة من السّلوكات الموجّهة نحو غرض ما».[48]

2-2-1-1 التّحريك (Manipulation / فعل الفعل):

تتم عملية تحريك النّموذج التّكويني بقيام ذات معيّنة بعملية إنتاج المعنى أو الإمساك بالمعنى، وفي هذه الحالة يتمّ التّحول من العلاقات إلى العمليات لتحقيق غاية ما. إذ تقوم الوظيفة بخلق العامل(فعل وفاعل)، كما يمكن أن نظيف إلى هذه العملية المعنم السّياقي"إرادة"(Vouloir)، وقد اعتبر"غريماص" الإرادة لكسيما (Lexème) مشخّصا، فيصبح العامل بذلك ذاتا محتملة للقيام بالفعل[49].

التّحريك هنا بمعنى خلق صيغة فعل الفعل، أي الدّفع بالذّات للقيام بفعل ما بإرادة قد يكون مصدرها ذات الفاعل أو من مصدر آخر، وتسمّى هذه المرحلة بـــ "مرحلة الاحتمال"، وخلال هذه المرحلة يتجسّد بعدان أساسيان للمكوّن السّردي، هما:

- **بعد ذهني(إقناعي)**: يتجسّد بفعل إقناعي يعود إلى المرسل.
- **بعد تداولي(تأويلي)**: يتجسّد بفعل تأويلي يعود إلى المرسل إليه.

---

[46] : Voir : A.J.Greimas : Du sens, p187. « $\frac{\text{Avant}}{\text{Après}} \cong \frac{\text{contenu inversé}}{\text{contenu posé}}$ ».

[47] : Voir : Ibid, p168. «La conversion-le passage d'un niveau grammatical à l'autre- peut ainsi être définie comme une équivalente entre l'opération et le faire, en donnant aux implications du concept de faire la forme d'un énoncé narratif simple : EN= F(A) …On dira que toute opération de la grammaire fondamentale peut etre convertie en un énoncé narratif dont la forme canonique minimale est F(A). »

[48] : Voir : Ibid, p187. « Le récit, unité discursive, doit être considéré comme un algorithme, c'est-à-dire, comme une succession d'énoncés dons les fonctions-prédicats simulent linguistiquement un ensemble de comportements orientés vers un but. »

[49] : Voir : Ibid, p168.

بذلك يتجسّد التّحريك* على أنّه علاقة تعاقدية بين المرسل والذّات، وبين الحكم على مدى مطابقة الفعل المنجز لهذا التّعاقد؛ أي الوصول إلى المرحلة الأخيرة، وهي الموقف الحاسم في النّموذج التّكويني، أي مرحلة الجزاء. ويصل "غريماص" بذلك إلى المعادلة التّالية: [50]

م ص= ف: إرادة/ ذ ؛ م/

م ص: ملفوظ صوغي، ذ: ذات.
ف: فعل ، م: موضوع.

2-2-1-2 الأهلية (Compétence/ الكفاءة):

في هذه المرحلة ينتقل الفعل من حالة الاحتمال المجسّدة في فعل إقناع (المرسل) وفعل تأويلي (الذّات) إلى حالة تحيين، وكي تحقّق الذّات عملها يجب أن تمتلك الكفاءة اللاّزمة من قبل حتّى تكون مؤهلّة للقيام بالفعل، وبالتّالي امتلاك موضوع قيمة ما.

والأهلية ترتبط بالإنجاز وكلاهما يرتبط ببعد تداولي، فإن كان الفعل هو فعل كينونة[51](Faire être) فإنّ الأهلية تؤدّي إلى قيام الفعل.

وقد بيّنت أعمال"ف.بروب" حول الحكاية الخرافية الأهميّة البالغة التي توليها كلّ حكاية للحصول على الوسائل الصّورية المؤهّلة للقيام بإنقاذ الأميرة أو الزّواج منها، فوجود ذات مؤهلة يطرح مشكلة وميكانيزم الأهلية.[52]

ويظهر دور الكفاءة أو الأهلية من خلال قطبي التّحريك والإنجاز، وهي بذلك مرحلة وسطية ضرورية لتحقيق الفعل. والأهلية والإنجاز يتداخلان كفعلين أحدهما متحقّق في النّص والآخر يتحقّق كأثر تداولي يخصّ الأهلية الموسوعية للقارئ.

وتقوم الأهلية على جهات الفعل، وهي أربع جهات تترتب كما يلي:[53]

معرفة الفعل ← إرادة الفعل ← وجوب الفعل ← القدرة على الفعل.

(Savoir Faire) (Vouloir Faire) (Devoir Faire) (Pouvoir Faire)

*: يقترح" رشيد بن مالك" مصطلحا آخر بدلا من التّحريك وهو"التّفعيل"، وقد عرض استبداله هذا على جملة من الأساتذة منهم : بورايو عبد الحميد، بوزيدة عبد القادر، بيرنار بوتي، وكان ذلك في جلسة علمية جمعته بهم بتاريخ: 2000/01/14، فأبدوا موافقتهم. ينظر في هذا الشّأن: رشيد بن مالك: البنية السّردية في النّظرية السّيميائية، دار الحكمة، الجزائر، 2001، ص27.

[50] : Voir : A.J.Greimas : Du sens, p169. « EM= F : Vouloir / s ; o/…. EM : énoncé modal ….F : faire…S : sujet…O : objet. »

[51] : لقد سمّى "رشيد بن مالك" هذه المرحلة بـــ" كينونة الفعل"، ينظر في هذا الشّأن: البنية السّردية في النّظرية السّيميائية، ص26.

[52] : Voir : Joseph Courtès : Introduction à la sémiotique narrative et discursive, p17, 18.

[53]: ينظر: رشيد بن مالك: مقدّمة في السّيميائية السّردية، دار القصبة للنّشر، ط1، الجزائر، 2000، ص20.

2-1-2-3 الإنجاز (Performance/ الأداء):

هذه الوحدة السّردية تتألّف من سلسلة من الملفوظات السّردية(ملفوظات فعل أو ملفوظات حالة)، تخضع لترابط منطقي، تشكّل بدورها برنامجا سرديا، تتحقّق من خلالها ثلاث مراحل، وهي مرحلة المواجهة التي تتمّ فيها المقابلة الضّدية بين ذاتين(ذ1) و(ذ2)، ومرحلة الهيمنة، يتمّ فيها النّفي من أحد الطّرفين(ذ1) أو(ذ2) لتهيمن إحداهما على الأخرى، ومرحلة المنح تستحوذ فيها الذّات المهيمنة على موضوع القيمة(م) وبذلك تنتصر على الذّات الأخرى، وعبّر "غريماص" عن هذه المراحل بالمعادلات التّالية:

1- مواجهة ← (ذ1 ⇔ ذ2). **2**- هيمنة ← (ذ1 ⇐ ذ2). **3** - منح ← (ذ1 ⇒ م).[54]

والإنجاز "كفعل كينونة" يحيلنا إلى "فعل الفعل" (Faire Faire)، وهو الحلقة النّهائية للتّحوّلات المسجّلة في النّص السّردي، وبذلك «فالإنجاز هو العنصر المحقّق لعنصر "التّحريك" الذي يقابله، والإنجاز هو الوجه القيمي للجزاء.»[55]

وقد قدّم "سعيد بنگراد" مقارنة بين الحكاية الخرافية وبين النّص السّردي المعاصر من حيث الإنجاز ومراحله، كما يلي:[56]

- الحكاية الخرافية: حالة بدئية(نقص)⇐ فعل(تحوّل): حالة نهائية(إلغاء النّقص).
- النّص السّردي المعاصر: حالة بدئية(نقص)⇐ الكشف عن طبيعة النّقص ⇐ فعـــــل

↓

تحـــــوّل

↓

حالة نهائية(الوعي بالنّقص)

2-1-2-4 الجزاء (Sanction/ التّقويم):

الجزاء هو نهاية الخطاطة السّردية، ولا يكون له أيّ معنى إلاّ بارتباطه بعنصر التّحريك كون هذا الأخير هو النّقطة الأولى التي ينطلق منها الفعل السّردي، والجزاء هو الحكم على الأفعال التي تمّ إنجازها، ويكون هذا الحكم مستندا إلى مدى مطابقة الفعل المنجز للكون القيمي المثمّن سرديا وحدثيا، أي *"كينونة الكينونة".

---

[54] : Voir : A.J.Greimas : Du sens, p172, 173. « EN1 = F : Confrontation (S1↔ S2). EN2 = F : Domination (S1→ S2). EN3 = F : Attribution (S1← O). »

[55] : Ibid, p173. L'attribution c'est un « énoncé correspond à l'instance d'assertion : celle-ci est exprimée anthropomorphiquement par l'attribution d'un objet-valeur. »

[56]: ينظر: سعيد بنكراد: مدخل إلى السّيميائيات السّردية، ص65.

*: استعمل "رشيد بن مالك هذا المصطلح"كينونة الكينونة" في مقابل مرحلة "الجزاء"، ينظر في هذا الشّأن، كتابه المعنون بـــ: البنية السّردية في النّظرية السّيمياءية، ص26.

المرسل هو الذي يمتلك معايير الكون القيمي، لأنّه هو الدّافع الأوّل لتحريك السّرد، وهو نفسه (المرسل) الذي يقوم في نهاية المطاف بالحكم على مدى مطابقة الأفعال مع الكون القيمي المقترح من خلال الأحداث والسّيرورة السّردية. فالكون القيمي يحكم على نفسه بنفسه بعيدا عن المضمون الإيجابي أو السّلبي من خلال الفعل السّردي نفسه؛ فالمرسل يقترح حقيقة ما، لتصل (أو لاتصل) إليها الذّات الفاعلة في نهاية المطاف ثمّ يتقلّد المرسل منصب السّلطة ليجازي هذه الذّات، إمّا بالسّلب أو بالإيجاب[57].«فإذا كان المسار السّردي للمرسل يبدو لأوّل وهلة لا كمكان لممارسة السّلطة فحسب، ولكن كبؤرة تتحدّد خلالها مشاريع التّحريك وتتبلور البرامج السّردية الهادفة إلى دفع ذوات-أصدقاء أو خصوم- لممارسة الأفعال التي ترغب فيها.»[58]

3- المسار السّردي (Parcours Narratif):

يمتلك الفاعل طاقات وكفاءات ليقوم بتحريك البرامج السّردية، ليبني البرنامج السّردي على مسار سردي، ينظّم تعاقب الملفوظات في شكل أطوار متماسكة

إنّ المسار السّردي في الدّراسات السّيميائية يتمثّل في تحديد نمط الوجود السّيميائي للذّوات والموضوعات معا، فالذّات تتحدّد من خلال ثلاث حالات سردية:[59]

ذات ممكنة ← ذات محيّنة ← ذات محقّقة

قبل اكتساب الأهلية اكتساب الأهلية ↓

إنتاج الفعل

↓

اتصال مع موضوع القيمة

ويقابل هذه الأصناف من الذّوات ثلاثة أصناف أخرى من الموضوعات ، وهي مطابقة للمسار السّردي العام للذّوات، ويكون ذلك كما يلي:[60]

موضوع ممكن ← موضوع محيّن ← موضوع محقّق.

[57] : Voir : Joseph Courtès : Introduction à la sémiotique narrative et discursive, p 24,25.

[58] : Ibid, p24. « On comprend dès lors que le parcours narratif du destinateur, ainsi défini, peut apparaître non seulement comme lieu de l'exercice du pouvoir établi, mais aussi comme celui où s'ébauchent les projets de manipulation et s'élaborent les programmes narratifs visant à amener les sujets- amis ou adversaires – à exercer le faire souhaité. »

[59] : Voir : Ibid, p20. « Sujet virtuel ⇒ Sujet actualisé⇒ Sujet réalisé. »

[60] : Voir : Ibid, p20. « Objet virtuel⇒ Objet actualisé⇒ Objet réalisé. »

أو بشكل آخر:

الفرضية ← التّحيين ← الغائية(−) أو(+).

وفي الأخير يمكننا أن نستنتج الخطاطة السّردية التّالية:

التّحريك	الأهلية	الإنجاز	الجزاء
↓	↓	↓	↓
ذات ممكنة	ذات محيّنة	ذات محقّقة	تقييم الأفعال
↓	↓	↓	↓
موضوع ممكن	موضوع محيّن	موضوع محقّق.	

ممّا سبق يتّضح لنا أنّ ما قدّمه "أ.ج.غريماص" في مجال سيميائية السّرد يرتبط بالدّرجة الأولى بالفعل الرّوائي وذات الفعل التي تصبو إلى تحقيق موضوع قيمة ما، فأسّس لقيام البرنامج السّردي وجعله يمرّ بمراحل ضرورية كي يكتمل الحدث الرّوائي، لكنّ ما لاحظه "أ.ج.غريماص" على أبحاثه أنّه جعل الفعل يتمّ بطريقة آلية، أي أنّه لم يلتفت إلى الجوانب الانفعالية لهذه الذّات الفاعلة وما يمكن أن يحدث لها من اضطرابات نفسية، وطريقة استجماعها لقواها وحصولها على الكفاءة اللاّزمة للقيام بالعمل لمواصلة مسارها السّردي، فتدارك ذلك فيما بعد باهتمامه بمرحلة ما قبل الفعل.

إنّ ما تعيشه الذّات الفاعلة في كيانها الدّاخلي مرتبط بما يصدر عنها من أفعال، ومرتبط أيضا بما ينعكس على هيئتها الخارجية، فقد تقوم ذات معيّنة بعمل ما تقوم به ذات أخرى وكلاهما قد يصيب في النّهاية أو يخطئ، لكنّ الفرق بينهما هو في طريقة قيام العمل، فهل قامت ذات1 بعملها بفرح وطمأنينة؟ أم أنّها قامت بأدائه باضطراب وغضب؟، والسّؤال نفسه نطرحه بالنّسبة لذات2.

للإجابة عن هذا السّؤال، نقترح المبحث الموالي، والذي سيعرّفنا على شقّ جديد في علم السّيميائيات والذي يهتم بالأهواء والعواطف.

III- سيميائية الأهـــــــــــواء:

توطئة:

إنّ ميدان سيميائية الأهواء ليس ميدانا مستحدثا في الدّراسات السّيميائية، بل يعود تأسيسها إلى محاولات سابقة متناثرة عند الباحثين، لعلّ أهمّها ما أشار إليه الباحث السّيميائي"أ.ج.غريماص" في كتابه "المعنى"(Du sens).فقد عالج هوى" الغضب"(La colère) باعتباره تركيبة نفسية متعبة للذّات الحاملة لهذا الإحساس، معتبرا إيّاه برنامجا حكائيا معيّنا، وهو يتشكّل وفق ثلاث مراحل هي:

الحرمان ← السّخط ← العدوانية.[61]

و لم تخضع سيميائية الأهواء أو العواطف للتّقعيد إلاّ بعد عقود متأخّرة، إذ ظهرت دراسات متخصّصة، فأصبحت سيميائية الأهواء فرعا ثانيا بعد سيميائية العمل، وتتكامل سيميائية الهوى مع سيميائية العمل في إطار ما يسمّيه"غريماص" و"فونتاني" «بالبعد السّيميائي للوجود المتجانس، وذلك في إطار علاقة الإنسان بالعالم من خلال ما يضطلع به من أفعال للانتقال من حالة الفصل إلى حالة الوصل، وما يشعر به كردّ فعل على ما يتلقّاه»[62].

إنّ الدّلالات التّحليلية النّفسية موجودة في الدّرس السّيميائي، لكن تمّ إهمالها بسبب قيام الباحثين بدراسة ظاهراتية للبحث في بنيات اشتغال الأشكال التّعبيرية، وهذا أدّى بالفعل إلى الابتعاد عن تلك الدّلالات الرّمزية الإنسانية(نفسية واجتماعية).فإذا كان التّحليل النّفسي هو تصوّر ماديّ للإنسان(موت المؤلف)، فإنّ الدّراسات السّيميائية شكل من المثالية المادية أيضا، وهذا رأي اللاّكانيين*.

يرى"برنار توسان" (Bernard Toussaint)** أنّه من الأفضل أن تعود العلوم الإنسانية من جديد إلى البحث السّيميائي، وذلك بإعادة موضعتها في الظّاهرة التّواصلية القائمة على بثّ إرسالية كيفما كان شكلها

---

[61] : Voir : A.J.Greimas : Du sens, à partir de la page 225 jusqu'à la page 245. « Frustration → Mécontentement → Agressivité. »p226.

[62] : A.J.Greimas et Jacques Fontanille : Sémiotique des passions (Des états de chose aux états d'âme).Ed : Seuil, Paris, Avril 1991, p 14. « On ne saurait trop insister, ici encore, sur le fait que si les deux conceptions de l'état état de choses, transformable, et état d'âme du sujet comme compétence pour à la suite de la transformation- ce réconcilient dans une dimension sémiotique de l'existence homogène, c'est au prix d'une médiation somatique et " sensibilisante". »

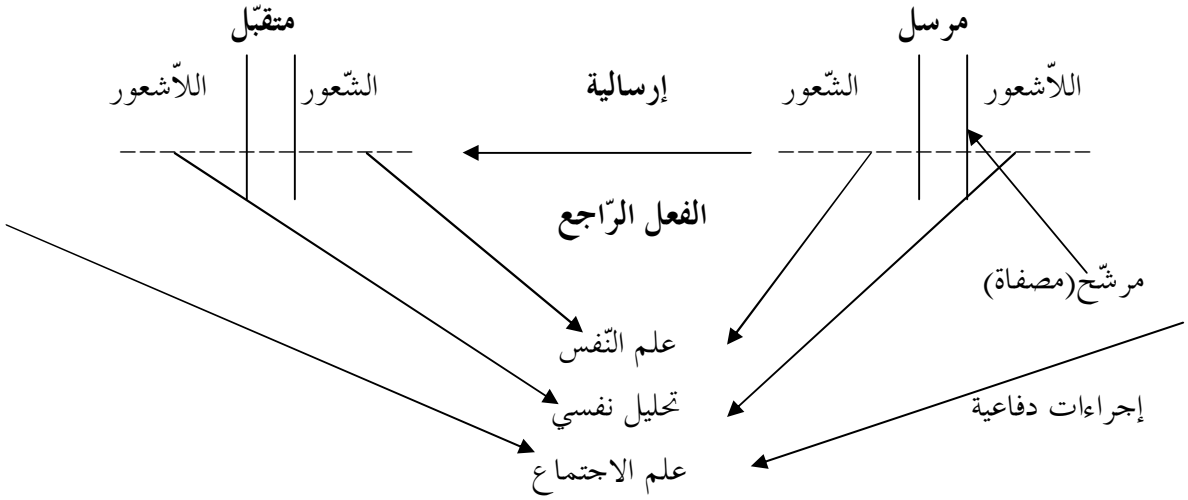
*: اللاّكانيين نسبة إلى"جاك لاكان" الذي يدين المنطق الوضعي بأنّه شكل من أشكال المثالية المادية(البنية تعوّض اللاّهوتية)، الخطاب يصبح من جديد لاهوتيا، كما كان في عهد التّحاليل النّفسية للأعمال الإبداعية من قبل مجيء الدّراسات السّيميائية.

**: برنارد توسان(Bernard Toussaint): ولد بباريس سنة 1947، وباشر الدّراسات الأدبية واللّسانية العامّة في السّربون، ثمّ اتّجه نحو سيميولوجيا الصّورة في المدرسة التّطبيقية للدّراسات العليا E.P.H.E، وأنجز أطروحة دكتوراه السّلك الثّالث في سيميولوجيا القصص المصوّرة، حاضر في جامعتي:" گرونوبل" و" تور"، وعمل في معاهد الفنون الجميلة في" أورليون"و" أنجير"، وله دكتوراه في الآداب حول المفهوم السّيميولوجي للممثّل. (ينظر:برنار توسان:ما هي السيميولوجيا؟، ترجمة: محمّد نظيف، ص6.)

(أيقونية، خطيّة، حركية، موسيقية، سمعية، بصرية)، واستقبالها من قبل متقبّل ليستوعبها حسب معايير (احتماعية، نفسية، ثقافية، سياسية، جمالية،..)[63].

بعد تموضع العملية التّواصلية في مستواها البسيط بين(الباث والمتقبّل)، تتموضع آثارها على المستوى الشّعوري واللاّشعوري لدى طرفي الإرسالية(الباث والمتقبّل) ليدخل هنا علم النّفس الاجتماعي، بينما تبقى الظّاهرة التّواصلية من اختصاص علم الاجتماع، وقد عبّر عن ذلك "برنار توسان" بالخطاطة التّالية:[64]

سيميولوجيا/ لسانيات



إذن يمكننا أن نعود إلى مستوى الأحاسيس والانفعالات (Emotions) لدى الذّات المحركة للبرنامج السّردي في إطار الدّراسات السّيميائية، ولكن لا يكون ذلك بشكل إقحامي خدمة لنظريات في علوم سياقية(خارجة عن اللّغة والأدب)، وإنّما بإخضاع بعض المعلومات الميتالغوية (نفسية واجتماعية) لقانون التّحليل السّيميائي في شكله العام، واعتباره فرعا مستقلا من فروع السّيميائيات سمّي بسيمياء الأهواء أو سيمياء العواطف.

هذا بالإضافة إلى كون العمل الأدبي في حدّ ذاته مركّبا انفعاليا قبل أن يكون مركّبا لغويا، فالمادّة الآلية للتّعبير عن الأحاسيس والانفعالات هي اللّغة، كونها مجموعة من العلامات الدّالة. ويبدأ التّعاطي مع النّص بين منفعل وفاعل في آن واحد فلا يمكن للقارئ أن ينطق نصّا ما [65]، أي تفعيل معانيه الكامنة في دلالة راهنة إلاّ

[63] : برنار توسان: ما هي السّيميولوجيا، ترجمة: محمّد نظيف، أفريقيا الشّرق، ط2، المغرب، 2000، ص97.

[64]: المرجع نفسه، ص99.

[65]: ينظر: هانس روبيرت ياوس: جمالية التّلقي(من أجل تأويل جديد للنّص الأدبي)، ترجمة: رشيد بنحدو. المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2004، ص129.

بقدر ما يندرج فهمه للعالم والحياة. والنّص لا يأتينا نحن القرّاء متروعا من قواه معدوم الحيلة «كأنّما يقبع تحت رحمتنا، بل إنّه ليعرّضنا، نحن وجميع وشائجنا الحيوية إلى استنطاقه الرّهيب»[66].

انطلاقا من هذه الملحوظة، لم يتوان بعض الباحثين من ضرورة مراجعة العملية السّردية في إطار الدّراسات السّيميائية للاهتمام بمستوى العواطف والأهواء، ولم يرتكز اهتمام الباحثين في هذه المرّة على ترجمة وتحويل المحسوس إلى مدرك وحسب، بل تحاول تشخيص هذا المحسوس من خلال الكشف عن التّوترات التي تربطه بالمدرك، فهناك رغبة انفعالية لا يمكن لها أن تتجسّد إلاّ بوجود قدرة على الفعل(الأهلية)، وهذا التّركيب الصّيغي لا يمكن له أن يعمل إلاّ في إطار علاقته مع التّركيب المزاجي [67].

رغبة انفعالية / قدرة على الفعل } تركيب صيغي + تركيب مزاجي

↓

ارتباط المدرك بالمحسوس

وقد ظهر اتّجاهان في الدّراسات الخاصّة بسيمياء الأهواء، وهما:[68]

- **أوّلهـــا:** يرى بأنّ سيمياء العواطف امتداد لسيمياء الفعل.

- **ثانـــيها:** يرى بأنّ سيمياء العواطف تنتج من الوضع المميّز لعاطفة ذات معيّنة بمقابلتها بالذّات الحاكمة، مقيّمة لتلك العاطفة وما ينجرّ من ورائها من أفعال أو تأثيرات أخرى، وذلك بدراسة ما ينتج من توترات بين الحدّين عاطفة(Passion) وعقل(Raison)، وتأثير ذلك في الخطاب عموما بين الذّات والموضوع كلّ على حده أو في اتصالهما معا.

إنّ العواطف والانفعالات والأحاسيس مرتبطة بشكل وثيق بالذّات ، ومعالجة القضايا المنتمية إلى هذا المجال يقتضي الاعتماد على علم النّفس ونظرياته، لكن الرّهان الذي اقتطعه السّيميائيون هو أنّهم سيعالجون

---

[66]: كاظم جهاد: إلى دريدا فيما أترجمه. مقال ضمن كتاب: لقاء الرّباط مع"جاك دريدا": لغات وتفكيكات في الثّقافة العربية. ترجمة: عبد الكبير الشّرقاوي. دار توبقتال للنّشر، ط1، الدّار البيضاء/المغرب، 1998، ص182.

[67] : Voir : A.J.Greimas et Jacques Fontanille : Sémiotique des passions, p 22. « ..Alors que la modalisation obéit a une organisation catégorielle et produit des structures modales discrètes, les modulations passionnelles, t'elle qu'elles se manifestent par des effets de sens, semblent provenir d'arrangements structurels d'un autre type, des dispositifs pathémiques qui outrepassent les simples combinaisons de contenus modaux qu'il associent et qui échappent, dans une mesure qu'il s'agit de diterminer à la catégorisation cognitive. Pouvoir parler de passion, c'est donc tenter de réduire cet hiatus entre le « connaître » et le « sentir ».. »

[68] : Voir : Ibid, p21. « ..Une première constatation s'impose : La sensibilisation passionnelle du discours et sa modalisation narrative sont co-occurrentes ne se comprennent pas l'une sans l'autre, et sont pourtant autonomes, soumises probablement, en parti du moins, à des logiques différentes. En second lieu, saisir les effets de sens globalement comme une « senteur » des dispositifs sémio-narratifs mis en discours, c'est reconnaître d'une certaine manière que les passions ne sont pas des propriétés exclusives des sujets, mais des propriétés du discours tout entier, et qu'elles émanent des structures discursives par l'effet d'un « style sémiotique » qui peut se projeter soit sur les sujets, soit sur les objets, soit sur leur jonction. »

هذه القضايا ببناء دلالات جديدة تخصّ الذّات، مستثمرين فيما حقّقه الدّرس السّيميائي من نتائج دون أن يخرجوا عن القواعد العامّة التي تميّزه عن بقية الدّراسات.

لقد تناول السّيميائيون الانفعالات والأهواء من جانب كونها ملفوظات مضمرة أو غير مباشرة تؤدّي لا محالة إلى وجود ملفوظات عينيّة، وأيضا من جانب كونها أفعالا صامتة غير مرئية تؤدّي إلى حدوث أفعال وأقوال معيّنة، فهي عبارة عن معاني مشفّرة ومنتجة في الخطابات تساهم في إثراء الخيال العاطفي.

وعلى هذا الأساس فسيمياء الأهواء لا تهتم بالعواطف في إطار علاقتها بالحالة النّفسية للذّات، وإنّما في إطار اشتغال هذه العواطف وتمديدها لفضاء البرنامج السّردي، وبإثرائها للمدلولات داخل المسار السّردي ككل، فلا يمكن لنا أن نتخيّل "عملا" من غير" هوى" ، فإن لم تكن هناك رغبات لا يكون هناك طموح وبالتّالي انعدام الصّراع وعدم تحقيق الأفعال المرام الوصول إليها.

1- دراسات في مجال سيميائية الأهواء:

ومن بين الدّارسين في هذا المجال، نذكر: "هرمان باريت"، "أ.ج.غريماص"، "جاك فونتاني"، "آن إينوا".

1-1 هرمان باريت (H.Parret):

خصّص "هرمان باريت"* دراسات متفرّقة في مجال سيميائية الأهواء، ثمّ قام بجمعها ونشرها في كتاب بعنوان" الأهواء محالة في تخطيب الذّاتية"، وتوصّل الباحث من عمله إلى اعتبار أنّه لا يتمّ معالجة موضوع سيمياء الأهواء إلاّ إذا حوّر الباحثون الاتّجاه نحو المسار التّوليدي، بإعادة تحديد البنية العميقة وإدماجها في فضاء ذاتي، ذلك لأنّ الباحثين السّيميائين يتحسّسون من النّزعة النّفسية والنّزعة اللّسانية على السّواء**.

* : "هرمان باريت (Herman Parret) ، ولد في 09 جوان 1938، من جنسية بلجيكية، عاش في (Ixelles) حوالي 1050 كلم عن العاصمة بروكسيل. درس في جامعة "لوفان" (Louvain) أين تحصل فيها على شهادة اللّيسانس في الفلسفة الرومانية ودكتوراه في الفلسفة. وقام بالتدريس في مدرسة الدّراسات العليا في العلوم الاجتماعية بباريس و بعدد من الجامعات الأخرى: (MIT, Cambridge, Massachusetts, l'Université de Californie, Berkeley, l'Université Stanford)، عمل أيضا مدير بحث في المركز الوطني البلجيكي للبحث العلمي وكان في نفس الوقت أستاذ في جامعة (Anvers) حتى عام 1997، كما درّس بجامعة (Louvain) فلسفة اللّغات والجمال الفلسفي بمعهد الفلسفة وبقسم علوم الفن. (www.ar.wikipedia.orgwik , Consulté le 10/09/2012)

**: إنّ النّزعة النّفسية في الأدب تحاول تفسير العملية الإبداعية تفسيرا نفسيا يخدم نظريات علم النّفس، متناسية بذلك خصوصيّة العمل الإبداعي أو بالأحرى النّص الأدبي، وينعكس ذلك على المردود الفكري الأدبي بشيء من السّلبية، أمّا النّزعة اللّسانية، فإنّها تهتمّ بالبنية اللّغوية اللّسانية، وتتناسى أنّه عمل فنيّ وهدفه الشّعرية والأدبية قبل أن يخضع لقوانين منتظمة، بينما السّيميائية تبحث في تشفير هذا النّص ومحاولة تأويله بطريقة منطقية، مستفيدة بما حقّقه الدّرس اللّساني والدّلالي، وجاعلة من تلك القوانين والقواعد آليات للتّحليل الأدبي لا غير، وبهذا الشّكل نلمح تردّدا في الإقبال على معالجة الجانب النّفسي في الدّراسات السّيميائية، وهذا ما يبرّر تأخّر ظهور سيميائية الأهواء عند "غريماص" وغيره من الباحثين في مجال السّيميائيات، وحتّى لّما تناولوا هذا الجانب جعلوه متّصلا بسيميائية العمل من حيث أنّه لا يخرج عن النّموذج التّكويني للنّص ، ومنفصلا عن سيميائية العمل من حيث اعتباره فرعا جديدا تختلف طبيعته عن المحسوس والمادي.

وقد عالج " هرمان باريت" الأهواء من ثلاثة جوانب هي: مورفلوجية الأهواء،تركيب الأهواء وتخطيب الأهواء.[69]

1-1-1 مورفلوجية الأهواء: قام "باريت" بتحديد ثلاث فئات من الأهواء، وهي:[70]

أ- الأهواء المتقاطعة (Chiasmiques): ترتكز على جهتي الرّغبة والمعرفة، وجعل هوى الفضول في مقدّمتها، وحدّد جهته بأنّها رغبة المعرفة، موضوعه هو البحث عن الحقيقة، وزمنيته هو استشراف المستقبل.

ب-الأهواء الإنتعاضية (Orgasmiques): تنبني هذه الفئة على جهتي الواجب والقدرة، بتقنين العلاقة الموجودة بين ذاتين، وجعل "باريت" في مقدّمة هذه الفئة، هوى "الاهتمام"، وصنّف الأهواء بحسب ارتباطها بالزّمن، كما يلي:

- أهواء متعلّقة بالمستقبل، مثل: الكراهية، الحذر، الشّك...
- أهواء مرتبطة بالماضي، وهي أهواء ثابتة مشدودة إلى الماضي، مثل: المودّة.
- أهواء مجرّدة من أيّ بعد زمني، مثل: اللاّمبالاة، الاحتقار، الصّداقة والحب.

ج- الأهواء الحماسية (Enthousiasmiques): ترتكز هذه الفئة على فكرتين هامتين، وهما:[71]

- الرّغبة الصّادرة عن مقصدية التّعرّف.
- الواجب الصّادر عن ضرورة القدرة.

والذّات في هذه الفئة هي ذات مشيّدة وليست مفترضة، أي ذات فعل، وليست ذات حالة، وهذا ما يميّزها عن الفئتين السّابقتين.

1-1-2 تركيب الأهواء:

تقوم الذّات المستهوية باستثمار جميع الإمكانات النّفسية لتصل إلى مرحلة التّوازن العاطفي، وبالتّالي يتمّ التّعويض بالحصول على موضوع قيمة ما.[72]

1-1-3 تخطيب الأهواء:

لا يمكن للدّرس السّيميائي أن يتناول الأهواء في إطارها الذّاتي وحسب، وذلك بدراسة أحاسيسها وحسب، بل يسعى أيضا إلى هيكلة هذه الأحاسيس بما يدلّ عليها الملفوظ السّردي(علامات دالّة على الأهواء)، في بعده الخطابي، أي ما بعد التّلفظ، فمرحلة الإنجاز تتدخّل بالضّرورة لتخطيب الأحاسيس، وبهذا يتضافر جانبان وهما: القوّة العاطفية والقوّة الصّورية لتجسيد الذّاتية في الخطاب.[73]

---

[69] : ينظر: محمّد الدّاهي: سيميائية الكلام الرّوائي، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، ط1، الدّار البيضاء، 2006، ص15.

[70] : ينظر: المرجع نفسه، ص15.

[71] : ينظر: المرجع نفسه، ص15.

[72] : ينظر: المرجع نفسه، ص15.

[73] : ينظر: المرجع نفسه، ص16.

واصل "باريت" الاهتمام بإقامة الخطاب في شروط إنتاجه، وبذلك تجاوز التّصوّر التّفكيكي البنيوي الذي جعل ذات التّلفظ ذاتا نفسية أحادية. كما أنّه اهتمّ بمرحلة ما بعد خطابي؛ أي آثار التّلفظ والعلامات العاطفية المرتبطة بالمتكلم والمتلقي في الخطاب، أي أنّه التفت إلى المسار التّوليدي ليستثمره في جانب الدّراسة السّيميائية للأهواء.

1-2 "أ.ج.غريماص" و"جاك فونتاني":

أراد هذان الباحثان أن يؤسّسا لدراسة سيميائية للأهواء، بحيث أنّها لا تخرج عن قواعد النّظرية السّيميائية عموما، ولا تلتبس مع أركانها، فقاما بتأليف كتابهما الموسوم بـــ:" سيميائية الأهواء"[74]، فقسّماه إلى قسمين، أحدهما نظري والآخر تطبيقي، كما يلي:

1-2-1 الجزء النّظري من الكتاب:

أراد الباحثان فيه، تبيان الأسس المتحكّمة في معالجة الأهواء من منظور سيميائي، وأكّدا على استقلالية هذا البعد، وحاولا هيكلته ووضعه في المسار التّوليدي بشكل عام.

وقد انطلقا في ذلك من خلال نقطة إهمال سيميائية العمل لهذا البعد(الانفعالات، الأهواء والعواطف)، واهتمامها بشكل مركّز على الفعل السّردي، وما يرتبط به من سواند، وكذلك اهتمّت بالتّحولات السّردية، غافلة بذلك عن دراسة حالة الذّات الفاعلة من بداية العمل السّردي إلى نهايته.

والحالة في مجال سيمياء الأهواء، تنقسم إلى نوعين، حالة الأشياء والحالة النّفسية، وكلاهما يشكّلان وجودا متجانسا في الدّراسة السّميائية، فحالة الأشياء بالضّرورة ستؤثّر لا محالة على الحالة النّفسية للذّات[75].

1-2-2 الجزء التّطبيقي من الكتاب:

قاما باختيار صفتين باعتبارهما رغبتين تخضعان للهوى وهما: البخل والغيرة (L'avarice et la jalousie)، فتتبّعا كلّ تمظهرات البخل والغيرة على انفراد، ولم يتناولا هاتين الصّفتين على مستوى انفرادي ذاتي وحسب، بل على مستوى الاستخدام الجماعي أيضا من خلال إدخال وتحليل خطابات منجزة (خطاب المعجم، خطاب علماء الأخلاق، الخطاب الأدبي)[76]. وقد ارتكز الباحثان"غريماص" و"فونتاني" في دراستهما على ما يلي:

- اعتبرا أنّ الهوى هو أساس الدّلالة.
- أكّدا على استقلالية البعد الانفعالي في الدّراسة السّيميائية.
- قاما بتقنين البعد الانفعالي دلاليا وتركيبيا، فدرساه من الجوانب (البنية الجهية، أدواره، مساراته وأنساقه الصّغرى والكبرى، وما يتبع الأهواء من تقويم أخلاقي.

---

[74] : A.J.Greimas et J. Fontanille : Sémiotique des passions. Ed : Seuil, Avril 1991.

[75] : Voir: Ibid, La partie théorique à partir de la page 21 jusqu'à la page 105.

[76] : Voir: Ibid, La partie pratique à partir de la page 112 jusqu'à la page 317

- مثّلا لهذه الدّراسة باختيارهما لانفعالين هما البخل والغيرة.
- قاما بدراسة الأهواء وفق جانبين، فرداني(ذاتي)، وجماعي(اجتماعي):

الفرداني: تحدّثا فيه عن الهوى بحكم أنّه صادر عن ذات بعينها، فكشفا عن خصوصيته بالنّسبة إليها.

الجماعي: تحدّثا فيه عن الهوى باعتبار أنّ هذه الذّات وليدة جماعة معيّنة، ولا يمكن أن يأتي هواها من عدم، بل هو موضوع في جماعة ما، فنظرا إلى الهوى على أنّه صفة استهوائية لدى جماعة ما.

- اعتبرا أنّ الحالة النّفسيّة تتشخّص من حيث كونها آثارا للمعنى، وهي في أشكال أربعة، وهي: الذّات الكامنة(الشّعور)، الذّات المفترضة (الشّك)، الذّات المحيّنة (الرّؤية الذّاتية)، الذّات المحقّقة (القلق)[77].
- لا يمكن للفعل السّيميائي أن يتمّ من غير وجود هوى أو انفعالات معيّنة، التي تصحب كلّ مراحل المسار السّردي:

رغبة	←	تحيين	←	الغائية
ذات كامنة		ذات محيّنة		ذات محقّقة
↓		↓		↓
الشّعور	←	الشّك	←	الاستقرار

1-3 آن إينو (Anne Hénault):

بحثت" آن إينو"[*]من خلال كتابها" السّلطة بوصفها هوى"[78] مستويي العمل والهوى، ففي سيميائية العمل تجسّدت نزعة الانفصال، وفي سيميائية الهوى تتجسّد نزعة الاتّصال، وسيميائية الهوى لا تعيدنا برأيها إلى النّزعة الرّومنسية[79]، بل أنّها امتداد لسيميائية العمل، وهناك فقط تمفصل بينهما؛ ذلك أنّ تحليل الجوانب الإبستيمولوجية للذّات الفاعلة هو الذي يؤدّي بالضّرورة إلى الخوض في جانبها الانفعالي والعاطفي.[80]

إنّ سيميائية العمل تهتمّ بتحقيق ذات ما لعمل ما وفق برنامج محدّد، بينما تهتمّ سيميائية الهوى بما يتولّد من محسوس من خلال قبول الحدث أو رفضه من قبل الذّات نفسها، أو ذوات أخرى، وعلى غرار هذا الإحساس تكون درجة انفصال الذّات (الأنا) عن العالم.

---

[77] : Voir: Idem, p 141. « Sujet virtualisé - Sujet potentialisé - Sujet actualisé - Sujet réalisé »

[*]: "آن إينو"(Anne Hénault):تخرّجت من المدرسة العليا بـــ"سافر"(Sèvre) في الفترة (1963-1966)، درّست في الثّانوي لمدّة سنة، ثمّ انتقلت إلى الاتّحاد السّوفياتي سابقا لتدرّس بجامعة موسكو 1971، ثمّ عادت إلى فرنسا سنة 1973، وبحث في علوم اللّغة في إطار مكتب تدريس اللّغة والمدنية الفرنسية (BELC) في الفترة (1973-1979). عيّنت أستاذة سنة 1979 في جامعة باريس إلى غاية1998، وفي هذه الفترة شاركت في ملتقيات عديدة مع "أ.ج.غريماس" في المدرسة العليا للعلوم الاجتماعية (EHSS)، ثمّ بحثت معه في مجال "الأفعال السّيميائية" سنة1977، كما عملت في مجموعة"الأشكال السّيميائية" سنة1983.، وفي المدّة ذاتها أصبحت مديرة برنامج المدرسة الدّولية للفلسفة في (فرنسا ومونتريال). وفي سنة 1998 تقلّدت درجة أستاذ كرسي(بروفيسور) جامعات علوم اللّغة، ومديرة البحث في مدرسة دكتوراه في باريس. (www Puf.com/ Auteur Anne Hénault Consulté le : 03/10/2012.)

[78] : Anne Hénault : Le pouvoir comme passion P.U.F, 1994.

[79] : Voir : Ibid, p210. (نقلا عن محمّد الدّاهي: سيميائية الكلام الرّوائي، ص19.)

[80] : Voir : Ibid, p214.

كما تساءلت "آن إينو" عن كيفية تمثّل البعد الاستهوائي غير المرئي، ليصبح ظاهرا في عمق الخطاب، وذلك من خلال دراستها ليوميات" أرنوداديلي" (R.A.D'adilly)[81].

اكتشفت"آن إينو" من خلال دراستها لهذه اليوميّات، ثلاث مراحل في ممارسة الحكم (سلطة) كعمل:

حالة حبـــور ← حالة تنبيه ← حالة الخيبة والفشل

فقدان الهيبـــــة

توصّلت إلى أنّ الأهواء لا تتّضح من خلال مؤشّرات تلفظيّة في المحتوى النّصي(جانب الملفوظات)، وإنّما قد تكون مضمرة، وذلك بناء على ملاحظاتها للظّواهر الانفعالية المضمرة في الخطاب، ولكن يمكن أن توجد علامات تلقائية تدلّ على اضطرابات معيّنة، كما أكّدت على أنّه لا يمكن فهم الوجود من غير تضافر سيميائية العمل وسيميائية الهوى[82].

لقد حاول كلّ من"أ.ج.غريماص" و"جاك فونتاني" و"هرمان باريت" و"آن إينو" وغيرهم، تأسيس علم سيميائي ينبني على ثيمة"الهوى" بدلا من "الفعل"، ولكن من غير الخروج عن القوانين السّيميائية الضّابطة للملفوظ؛ وذلك يعتبر عودة إلى الاهتمام بالبناء النّفسي في الخطابات الأدبية، ولكن برؤية سيميائية، وكذلك بطريقة تعيد النّظر في التّصوّر السّيميائي للخطاب الأدبي بالدّمج بينهما معا، وهذا بالاستناد إلى فكرة، أنّه لا يمكن أن تكون دراسة سيميائية تامّة من غير تضافر الحدّين (هوى/عمل).

2- عناصر تحليل سيمياء الأهواء:

2-1 تصييغ الحالات وكفاءات الذّات:

تتناول سيمياء الأهواء العاطفة كبنية زائدة أو إضافية، وهذا بمقابلتها ببنية صيغية للقيام بعمل ما، فأهلية الذّات ضرورية لاستثمار الهوى كفعل (action)، يتمثّل الهوى هنا في الرّغبة، وبين الرّغبة والهوى يجب توفر الإرادة، ولا يمكن أن تكون هناك رغبة من غير هوى أو عاطفة، سواء كانت هذه العاطفة أوّلية قبل الشّروع في العمل، أو نهائية بعد القيام بالعمل، وقد تكون هذه العاطفة سلبية أو إيجابية(اضطراب، قلق، فرح، حزن، خوف، حماس،..)وكلّ هذه الانفعالات هي انعكاسات إضافية خارجة عن البنية الصّيغية للفعل المتمثلة في الكفاءات.[83]

ونميّز في هذه الحالة:

- ذات الرّغبة (Sujet de désir): تكون الرّغبة مسيّرة للمعرفة والقدرة على الفعل.
- ذات القانون (Sujet de droit): تكون الكفاءة هي المسيطرة على الفعل والرّغبة.

---

81 : Voir : Idem, p8.

82 : Voir : Ibid, p173.

83: Voir : A.J.Greimas et J.Fontanille : Sémiotique des passions, p53, 54, 55. « Modalisation des états et les modalités de l'être ».

تركّز سيمياء العمل دراستها على مسارات الفعل، أي على ملفوظات الفعل، لتبدو الذّات مضمرة، خاضعة لقوالب جامدة، فلا يصدر عنها أية انفعالات أو أحاسيس تبدي قابليتها أو رفضها لما تقوم به أو تصبوا إليه، فلا تعرف قلقا أو غضبا أو فرحا أو تشاؤما أو تفاؤلا، وحالتها النّفسية تكون خاضعة للكفاءة المستثمرة في المسار السّردي.[84]

ولهذا اتّجهت سيميائية الهوى إلى معرفة تغيير الحالات التي تمرّ بها الذّات (Etats de sujet)، فركّزت على دراسة العلاقات المحدّدة للوجود الصّيغي (Existence modale) باعتمادها على ملفوظات الحالة (Enoncée d'état).[85]

2-2 التّحليل الصّيغي للأهواء:

تنطلق سيمياء الأهواء من اعتبار أنّ العواطف مجسّدة في كتلة تيمية تسمّى "المزاج"، واعتبرته مقولة دلالية عميقة، وهي تربط الإنسان بمحيطه وما يمكن أن يحسّه تجاهه سلبيا أو إيجابياّ. و"المزاج" باعتباره مقولة دلالية عميقة موجّه آخر للبناء الصّيغي الذي يمثّله أو يكوّنه، فالذّات تملك وجودا صيغيا، أي لها كفاءة، والوجود الصّيغي يمكن أن يخضع لتغييرات على مستوى الموضوعات، كالانتقال من موضوع وجب تحقيقه إلى موضوع آخر غير ضروري، أو يمكن الاستغناء عنه.[86]

وعلى هذا الأساس فالوجود الصّيغي يجعل موضوع القيمة في حركية دائمة، هذا الذي يقصي الذّوات الحيادية، أو حالة اللاّمبالاة، أو كفاءات منعدمة من الخطاب، لا تملك فيها الذّات أيّ نوع من الكفاءة، لأنّ الكفاءة هي أصل الوجود الصّيغي المعبّر عن المزاج.

3- معالم سيمياء الأهواء عند "جاك فونتاني":

تتحدّد الأهواء في الخطاب عند "جاك فونتاني"* من خلال نوعين من التّحديدات، وهما متّصلان:

- **أوّلها:** شكلي خارجي، عبارة عن تحديدات صيغية: عوامل وكفاءات، أي مكوّنات الأهواء.
- **ثانيها:** عوارض الأهواء: عبارة عن تحديدات توترية تصيب الذّات في انطباعاتها المختلفة تجاه تغيّر الأحداث والأفعال.

---

[84] : Voir : Idem, p54, 55.
[85] : Voir : Ibid, p 54 → p 64.
[86] : Voir : Ibid, p45, 46. (Le sujet, l'objet et la jonction).

*: "جاك فونتاني": (Jacques Fontanille)، ولد عام 1948 بفرنسا، وهو بروفيسور في جامعة ليموج (Limoges) وهو رئيس السيميائية في المعهد الجامعي لفرنسا. تقلّد منصب رئيس جامعة ليموج من 2005 حتى 2012 وكان رئيسا للجمعية الدولية للسيميائية البصرية. وفي 21 ماي 2012 عين في مكتب (Geneviève Fioraso)، وزير التعليم العالي والبحث في حكومة (Ayrault) كمستشار للعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية.(www.ar.wikipedia.orgwik , Consulté le 10/09/2012)

فالكفاءات أو الأهلية بهذا الوضع تتحوّل إلى قاسم مشترك بين مستوى الفعل ومستوى العاطفة، أو بين منطق الفعل ومنطق العاطفة، ويخضع منطق العاطفة إلى عوارض هي: الشّدة- الكميّة.

3-1 الشّـــــــدة:

تختلف درجة انعكاسات الفعل على الذّوات باختلاف درجة تقبّلها أو رفضها للوضع، وذلك يرجع إلى كيفية اهتمام ذات الملفوظ بالموضوع، والدّرجة القصوى التي يصل إليها مستوى اهتمامها بالموضوع.

فالمزاج العاطفي يخضع لسلّم تدريجي إمّا يكون منخفضا أو معدّلا أو مرتفعا، ولهذا فالشّدة خاصيّة من خصائص المزاج العاطفي الذي يتحكّم في الدّلالات، وعلى إثر ذلك تؤسّس الكفاءة للهوية العاطفية[87].

3-2 الكميّـــــة:

لا تقاس الانفعالات والأهواء بالشّدة وحسب، بل بالكم والامتداد أيضا، فقد تتشابه صفتي الشّح والتّقتير، ولكن تختلف إحداها عن الأخرى في الكميّة، ويرجع ذلك إلى قيمة الموضوع المرغوب فيه، وتلك القيمة متعلّقة بذات الملفوظ والموضوع معا، وأيضا متعلّقة بحجمها وكميّتها كقيمة.

والكميّة تدلّ على انتشار الانفعال العاطفي وارتباطه بالفضاء، وتقاس الكمية بقياس الامتداد المتمثّل في المسافة والمدّة، واجتماع هذين المحورين يعطينا ما يسمّى بالوزن العاطفي.

فما نقيسه بالنّسبة للموضوع هو المراد أو الرّغبة، وذلك لتحديد قيمة الموضوع، فإذا كان الموضوع مجزّءا، أي تقوم الذّات المنفعلة عاطفيا بتجزئته، فلا تبديه مجملا، فتخفي بعضا منه، مثلما نجد ذلك بالنّسبة للذّات المغرمة، فهي تهتم ببعض الأمور والحالات والصّفات وتخفي بعضها الآخر، وهوية الذّات كما نعلم تنبني على أدوار وحالات عديدة وكلّ دور وحالة منها يكون مركّبا هو الآخر من كفاءات متعدّدة، ممّا يجعل التّوافق بين هذه العناصر صعب، أو قد يؤدّي إلى شيء من اللاّتناسق نظرا للاضطراب الذي قد تحسّه ذات العاطفة.[88]

ومن هنا يأتي مبدأ التّوافق الدّاخلي أو انعدامه، إذ تقوم العاطفة بتسيير الأجزاء المكوّنة لـــ"الأنا"، فتصبح العاطفة بهذا الشّكل رابطا فعّالا (Un liant) تضمن تماسك هذا الكل الذي يصبح ثابتا ويسمّى مزاجا (Tempérament) أو طبعا (Caractère).

إنّنا نستعمل في كلامنا كلّ التّسميات الدّالة على الشّحنة العاطفية، دون أن نقوم بالتّفرقة بينها، وذلك يرجع إلى أنّها متفاوتة فيما بينها من حيث الكميّة والشّدة، ونجد"جاك فونتاني" يستعملها بتفاوتات بسيطة ، وهذه التّسميات هي: انفعال، عاطفة، رغبة، إحساس[89].

---

87 : Voir : Jacques Fontanille : Sémiotique du discours, Presse Universitaire de Limoges, Paris, 1998, p202. (L'intensité).

88 : Voir : Ibid, (La quantité). p 202→206.

89 : Voir : Ibid, p207, 208. « Emotion, passion, inclination, sentiment »

وهي محدّدة بفترات زمنية معيّنة وبشدّة معيّنة أيضا، ففي حالة الانفصال من الإحساس إلى الانفعال يمضي الزّمن وتنقص الشّدة، إلاّ في حالة الهذيان، بينما تكرار الإحساس والانفعال لا يسبّب انخفاضا في الشّدة، بل يزيد منها، فالشّدة العاطفية تقاس بالمقارنة مع الكميّة، والكميّة أيضا تقاس بمقارنتها مع الشّدة.

وتتجسّد العاطفة من خلال حضورها في الخطاب وليس من حيث النّتيجة النّهائية للمسار السّردي.*

3-3 المخطّط النّظامي العاطفي:

إنّ التّطبيق العملي على مستوى الملفوظات هو الذي يرسم البعد العاطفي، والعاطفة تتجسّد من خلال معايشة الذّات لظروف تحفيزية معيّنة تؤدّي إلى الانفعال والاضطرابات النّفسية المختلفة سواء كانت سلبية أم إيجابية. وترجمة هذه العاطفة تكون وفق مجموعة أفعال في الخطاب تؤدّي بها إلى الخروج من دائرة كونها إحساسات صرفة، لتندمج مع عناصر فكرية ثقافية، تمنحها معاني ظاهراتية، وتجعلها بشكل سلسلة نظامية تخضع فيها لمخطّط التّوتر، ويكون هذا المخطّط حسب "جاك فونتاني" كما يلي:[90]

اليقظة العاطفية← الاستعداد ← المحور العاطفي ← التّحسيس ← التّهذيب.

3-3-1 اليقظة العاطفية:

يتسلّح العامل(الذّات العاطفة) في هذه المرحلة بحساسيته المستيقظة، ويحدث بالمقابل تغييرا في الشّدة والكميّة، وهذا يؤدّي بالضّرورة إلى تغيير إيقاع المسار العاطفي للعامل، فإذا كانت حالته يائسة يؤدّي ذلك إلى إيقاع بطيء وشدّته تكون ضعيفة، ويكون بالمقابل امتداد ملحوظ في الزّمن.[91]

3-3-2 الاستعداد:

يتخيّل العامل في هذه المرحلة مختلف الصّور التي سيعيشها عاطفيا، وينتقل من مستوى الانفعال البسيط إلى تحديد أحاسيسه، كالرّغبة، الحب، الخوف، ..، ففي هذه المرحلة تكتمل الصّورة العاطفية والمشهد المتخيّل، إمّا أن يكون ممتعا أو مؤلما. ففي حالة الغيرة مثلا، يشكّ العامل، وهذا يؤهّله لتخيّل مشهد الخيانة.[92]

3-3-3 المحور العاطفي:

من خلال هذا المحور يظهر الإثبات الحقيقي لتلك العاطفة، إمّا أن يكون وهما، فيدحض كلّ الصّور التي تخيّلها، أو حقيقة بتحقّق كلّ الصّور المتخيّلة، إذن فهي مرحلة تحوّل تتزاوج فيها اليقظة العاطفية مع الاستعداد.[93]

---

*: أي أنّه لا يهمّ إن كانت النهاية سلبية أم إيجابية، فالعواطف تنمو وتتقهقر طيلة المسار السّردي، ولا تنتظر الذّوات نهاية السّرد لتكشف عن ميولاتها أو رغباتها، فهي موجودة معها وظاهرة عليها سواء بإرادتها أو لا.

[90] : Voir : Idem, p122. « Eveil passionnel→Disposition→Pivot passionnel→Sensibilisation→Moralisation. »
[91] : Voir : Ibid, p122.
[92] : Voir : Ibid, p122.
[93] : Voir : Ibid, p123.

فإذا كان العامل في حالة خوف فإنّ الاستعداد يؤهّله لتخيّل سيناريوهات تحوّله عن الخوف، لكنّه قد يصل إلى نقطة تحوّل يدحض فيها كلّ هذه التّخييلات ليتغلّب على عاطفة الخوف، فيتحوّل من عامل متخوّف إلى عامل شجاع، وإن هو حوّل تلك التّخييلات وأثبت استعداده للخوف، فإنّه سيحوّلها إلى يقين، ويتحوّل بالفعل إلى عامل جبان.

3-3-4 التّحسيس:

تتمثّل هذه المرحلة في كلّ العوارض الخارجية التي تطرأ على الجوانب النّفسية والفيزيولوجية للعامل، إذ يتجاوب جسم العامل مع ما يحسّه على مستوى المحور العاطفي، فتحدث إحدى المظاهر التّالية: التّوتر، القفز، الاهتزاز، الارتعاش، الاحمرار، الاصفرار، البكاء، الضّحك، الصّراخ، ..، وتكون هذه المظاهر تعبيرا عن حدث عاطفي لذوات الآخرين. بهذا المعنى، تجعل مرحلة التّحسيس العاطفة تشاركية اجتماعية في إطار المخطّط النّظامي للعاطفة، وتفصح عمّا هو مخبأ في نفسية العامل لتطرحه خارجا على شكل علامات أو إشارات ملحوظة.[94]

3-3-5 التّهذيب:

في نهاية المسار السّردي يظهر العامل إلى نفسه وإلى غيره العاطفة التي عايشها وأحسّ بها، ويخضع بذلك عاطفته تلك إلى التّقييم، ويكشف التّقييم عن تلك الأسباب والقيم التي بنيت عليها تلك العاطفة عن طريق تهذيبها بمقارنتها بما هو معمول به من قيم في المجتمع، وفي الوقت نفسه يكون للعامل الحقّ الكامل في ممارسة عواطفه، بالرّغم من كلّ ما تخفيه عنه هذه العواطف من خلال انعكاساتها على واقعه وحياته[95].

ممّا سبق نصل إلى ملاحظة هامّة، وهي أنّ على الباحث في مجال الدّراسات السّيميائية الأدبية أن ينظر إلى العمل الرّوائي بوصفه بنية دالة كاملة من كلّ جوانبها الفرعية المشكّلة للنّص؛ ونقصد بذلك أنّ النّص عبارة عن بوتقة متآلفة بين عناصر من طبيعة متغايرة، كالجانب اللّغوي، والجانب المضاميني، والجانب القيمي بمختلف تفرّعاته الاجتماعية والنّفسية والثّقافية.

هذه الحقيقة هي التي مكّنت "أ.ج.غريماص" من تجاوز فصله للجانبين الاجتماعي والنّفسي عن الجانب الدّلالي اللّغوي واللّساني في مجال دراساته السّيميائية، ليتدارك ذلك بطرحه لمبحث سيميائية الأهواء أو العواطف، انطلاقا من اقتناعه من تكامل جانب الأهواء مع الجانب العملي في النّص الأدبي، فلا وجود لسيمياء العمل من غير سيمياء الهوى، والعكس أيضا صحيح، وفقا للاتّجاهين : هوى ← فعـــل← هوى.

وإذا كانت هذه هي الأسس والأصول التي قام عليها المنهج السّيميائي في جانبه السّردي، لدى أقطابه، فما هو الإطار المفاهيمي للفضاء؟ ومالفرق بينه وبين المكان والموقع؟ ذلك ما سنعرفه في الفصل الموالي.

---

[94] : Voir : Idem, p124.
[95] : Voir : Ibid, p125.

الفصل الأول: الإطار المفاهيمي للفضاء.

1- المفهوم المعجمي لـــ: المكان – الفضاء – الموضع (الموقع):

1-1 المكان في المعاجم العربية.

1-2 لفضاء في المعاجم العربية.

1-3 الفضاء المكان والموضع:في المعاجم الغربية وبعض الدّراسات اللّغوية.

1-4 ترجمة مصطلح فضاء إلى العربية.

2- المفهوم الفلسفي والفكري للفضاء:

2-1 المنشأ الأسطوري للفضاء.

2-2 التّأصيل الفلسفي للفضاء.

2-3 الفضاء وفكرة النّسبية.

2-4 الفضاء وارتباطه بالزّمن.

3- الفن الزّمني (الرّواية) والفن الفضائي:

3-1 الفضاء إيهام ثانوي في الرّواية.

3-2 التّوازن بين الفضائية والزّمنية في الرّواية.

3-3 وظائف الفضاء الرّوائي.

4- التّشكيل الفضائي في الفن الرّوائي (فضائية الفن الزّمني).

5- الفضاء الرّوائي في الدّراسات الغربية:

5-1 خطوات جادّة في دراسة الفضاء.

5-2 التّوجهات النّقدية في دراسة الفضاء الرّوائي.

6- الفضاء الرّوائي في الدّراسات النّقدية العربية.

7- الفضاء بين الهنا والهناك:

7-1 الفضاء بين الانغلاق والانفتاح.

7-2 الفضاء بين ثنائية : (الدّاخل/ الخارج) (جدلية الدّاخل والخارج).

7-3 الفضاء بين مفهوم المركزية والآخرين.

8- الفضـــــاء والسّيمـــــياء.

9- الفضـــــاء والتّلـــــــقي.

10- وقفة بين الفضاء والمكان والموقع(خلاصة الفصل النّظري).

1- المفهوم المعجمي لـــ: المكان – الفضاء – الموقع (الموضع):

لطالما لاحظنا استعمال الباحثين لمصطلحي (مكان) و (فضاء) في مقام واحد، وقد لا نخطئ إن نحن أكّدنا عدم تفريقهم للمجالين، أو إصرارهم على عدم التّفرقة، والسّبب لا يكمن في عدم مقدرتهم على ذلك، وإنّما يكمن في طبيعة كل من المكان والفضاء. فكلاهما مفهومان متداخلان، فأحيانا يكون الفضاء شاملا لمجموعة أمكنة وأحيانا أخرى يكون المكان بدوره حاويا لمجموعة أفضية، فهل في هذا الأمر تناقض أم لا؟.

إن هذا يتعلق بكيفية تحديد المصطلح، فماذا نقصد بمكان؟ وماذا نقصد بفضاء؟ وهل هما موجودان معا، أم أن كل واحد منهما متميز عن الآخر؟.

وقد قدّمنا في هذا المجال تعاريف كثيرة متفاوتة حول المكان والفضاء وسننطلق كالعادة من المعاني المعجمية لنصل إلى المعاني الاصطلاحية النقدية.

1-1 المكان في المعاجم العربية:

إن نحن رجعنا إلى الجانب المعجمي فإنّ لفظة مكان* مأخوذة من مادة (كون)، والمكان عند أهل اللّغة بمعنى الموضع «لأنه موضع لكينونة الشّيء فيه»[1]، والجمع منه أمكنة وأماكن، ويذكر ابن منظور أقوالا تأسيسية في تعريف المكان عند اللغويين، فيقول:[2]

– قال ابن سيّده: المكان الموضع والجمع أمكنة، كقذال وأقذلة، وأماكن هي جمع الجمع .

– قال ثعلب: يبطل أن نكون مكان فعالا، لأنّ العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مكانك فقد دلّ هذا على أنّه مصدر من كان أو موضع منه.

– الفرّاء: لي في قلبه مكانة وموقعة ومحلّة.

– أبو زيد: فلا مكين عند فلان بيّن المكانة، يعني المترلة.

– أبو منظور: المكان والمكانة واحد...

– الجوهري: ويقال النّاس على مكناهم، أي على استقامتهم، ويجوز أن يراد به على أمكنتها أي على مواضعها[3] .

---

* لقد بدأنا البحث في المعنى المعجمي للمكان لأنّ المعاجم تصنّف المكان أصلا والفضاء فرعا، لأنّها جعلت الفضاء هو المكان المتّسع، أو ذلك الحيّز المحدّد من المكان في غالب الأحيان، وبالتّالي قدّمنا الحديث عن المكان، ثمّ أردفناه بالحديث عن الفضاء حتّى يتّضح المعنى المعجمي ويكون مؤسّسا بالنّسبة للفضاء.

[1]: ابن منظور(جمال الدّين أبي الفضل محمّد بن مكرم بن منظور الأنصاري الأفريقي المصري): لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، مراجعة: عبد المنعم خليل إبراهيم مجلد13/(ن–ه) منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السّنة والجماعة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت/لبنان، 2003، باب مكن، ص510.

[2]: المصدر نفسه، ص510.

[3]: المصدر نفسه، ص508. وينظر أيضا: الجوهري (أبو نصر إسماعيل بن حمّاد الجوهري): الصّحاح (تاج اللّغة وصحاح العربية)، تحقيق: إميل بديع يعقوب ومحمّد نبيل طريفي، مجلّد 6، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت–لبنان،1999، مادة مكن، ص91،92.

وفي القاموس الجديد جاء تعريفه كما يلي: « هو موضع كون الشّيء وحصوله، قال تعالى: (فَحَمَلَتْهُ فَانْتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا) ».[4]

وفي المنجد نلمح المكان جمع أمكنة وأمكن وأماكن : « الموضع، ومكن مكانة عند الأمير ارتفع وصار ذا منزلة، و الشّيء قوي ومتن ورسخ، فهو ماكن، المكان وبه رسخت قدمه فيه، المكنة: القوّة والشّدة...»[5]

وللمكان مرادفات تستعمل في اللّغة للدّلالة عليها، منها: المحل، الأين، الملأ، الحيز.[6] والمكان هو الحاوي للشيء[7]، ويشتق المكان عند "بن دريد" من (ك م ن)، « كمن الشّيء في الشّيء وكمن يكمن كمونا إذا توارى فيه والشّيء كامن ومنه نسمّي الكمين في الحرب وكل شيء استتر بشيء فقد كمن فيه (...) والمكان مكان الإنسان وغيره والجمع أمكنة و لفلان مكانه عند السّلطان أي منزلة ...».[8]

معنى هذا الكلام أنّ المكان هو الحاوي للشّيء، هذا الشّيء الماكن بالمكان، والمكان الذي لا شيء فيه هو خلاء، خاو أو هو الفراغ، وهذا يختلف عن مصطلح فضاء كما سنرى فيما بعد.

من خلال التعاريف السابقة يتضح أنّ لفظة مكان ارتبطت في أكثر من مقام بمعنى الموضع والموقع، وإذا كان المكان لفظا دالا على الكينونة في تماسه الاشتقاقي مع المكان وخروجها من المادّة ذاتها (كون) فإنّه يعبّر عن علاقة المكان بوصفه موضعا بكينونة قارّة فيه هي كينونة الإنسان في المقام الأول، ومنه ارتبط المكان بوجود البشر والحيوان والأشياء.

إذن لا يكون للمكان معنى بالمفهوم المعجمي العربي إلاّ إذا ارتبطت به الحياة، فالمكان هو الموضع الذي تدبّ فيه الحياة وتزخر فيه.

والمكان متّصل بكيان الإنسان ووجوده، فالمكان هو الموضع الذي يولد فيه والذي يستقر فيه والذي يعيش فيه ويتطوّر فيه حتّى ينتقل من حال إلى أخرى .

إنّ هذا المعنى مشابه كثيرا لمعنى الفضاء الذي يتعدّى المفهوم المادّي للمكان، فإن أجمع أصحاب المعاجم على أنّ المكان مرتبط بكينونة الشّيء فيه، فهذا يدلّ على عدم اعتبراهم لذلك البعد الجغرافي للمكان المعتمد على مسافات الطّول والعرض والارتفاع، أي المعنى الإقليدي للمكان. وبالتّالي سيطر من هو كائن بالمكان وارتبط مفهوم المكان بمن يعمّره عند العرب.

كما أنّ معاني المكان اتّصلت تماما بمعنى الموضع أو الموقع في حين أنّنا نجد تفرقة واضحة عن الغرب.

---

[4]: مجموعة من المؤلفين (علي بن هادية، بلحسن البليش الجيلالي، بالحاج كي) القاموس الجديد، تقديم محمد المسعدي، الشّركة التونسية للتوزيع، تونس والمؤسسة الوطنية للكتاب، ط5، الجزائر، 1984، ص1128. والآية 22 من سورة مريم.

[5]: المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق، ط 28، بيروت، 1986، مادة مكن، ص771.

[6]: حسن مجيد العبيدي: نظرية المكان في فلسفة " بن سينا"، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد،1987، ص18.

[7]: ابن دريد (أبو بكر محمّد بن الحسن الأزدي البصري): جمهرة اللّغة، دار صادر، بيروت، المجلد 3، دار صادر، ط1، 1345ه، ص171.

[8]: المصدر نفسه، ص171.

1-2 الفضاء في المعاجم العربية:

من بين ما ورد في المعاجم العربية حول لفظ "الفضاء" أقوال واتّجاهات كثيرة ترمي إلى نواح تؤدّي مفاهيم مخصوصة في كثير من الأحيان.

وقد أخذ " الفضاء" معنى المكان الواسع من الأرض.

ففي " الصّحاح"، الفضاء هو« السّاحة وما اتّسع من الأرض، يقال: أفضيت إذا خرجت إلى الفضاء و أفضيت إلى فلان بسرّي (...) وأفضى بيده إلى الأرض إذا مسّها بباطن راحته في سجوده»[9]

وفي لسان العرب يقول "بن منظور" : « وقد فضا المكان وأفضى إذا اتّسع، وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه وأوصله بمعنى أنه صار في فرجته وفضائه وحيّزه».[10]

وقد ورد في المنجد تعريف الفضاء على أنّه المكان المتّسع تحت مادة (فضو) ونقول فضاء والجمع أفضية وهو «ما اتسع من الأرض، يقال مكان فضاء أي واسع والمكان خلا فهو فاض ».[11]

-كذلك وردت لفظة فضاء بمعنى العراء والخلاء والفراغ، فالبلد المفضي هو العراء، الذي لا شيء فيه « والفضاء الخالي الفارغ الواسع من الأرض، وفي حديث معاذ في عذاب القبر: ضربة بمرضافة وسط رأسه حتّى يفضي كل شيء منه، أي يصير فضاء.»[12] بمعنى فراغا.

- كما وردت لفظة فضاء بمعنى الحيّز، فكلمة فضاء تعني الحيّز وهو المكان المعلّم بحدود معيّنة؛ أي بمعنى ناحية من مكان من فضاء، كما نجد في المعجم كلمة "ماحوز" بمعنى الموضع الذي أراده المتوجّه إليه وقيل: الماحوز من قولك حزت الشّيء إذا أحرزته.[13]

و« قال أبو منصور : لو كان منه لقيل محازنا أو محزونا، وحزت الأرض إذا علّمتها وأحييت حدودها (...) وحوز الدّار وحيّزها: ما انظّم إليها من المرافق والمنافع، وكل ناحية على حدى حيّز بتشديد الياء وأصله من الواو (...) وفي الحديث: نحمى حوزة الإسلام، أي حدوده ونواحيه، وفلان مانع لحوزته أي لما في حيّزه (...) قال السّلف: الفعل حمى حوزته أي لا يدنو فحل سواه منها، وأنشد الفرّاء:

حمى حوزاته فتركن قفرا وأحمى ما يليه من الآجام.

أراد بحوزته نواحيه من المراعي».[14]

من خلال ما سبق ذكره يتّضح أنّ المعاني المعجمية للفضاء تراوحت ما بين مدلولين هامين هما:

---

[9]: الجوهري: الصّحاح، المجلّد 6، ص460.

[10]: لسان العرب، مادة فضو، مجلّد 15/ (و-ي) (طا-يا) ، ط1، 2003، ص180.

[11]: ينظر، المنجد في اللّغة والأعلام، مادة فضو، ص587.

[12]: لسان العرب، ص181.

[13]: ينظر المصدر نفسه، ص181.

[14]: المصدر نفسه، ص181.

1- الحيّز: المكان المحدّد من الفضاء بمعالم معيّنة.

2- المكان الواسع: الشّاسع، سواء كان ملئا أو فراغا أو عراء.

وارتبط ذلك بالكينونة التي تتحقق في زمن معيّن.

1-3 الفضاء المكان والموضع: المعاجم الغربية وبعض الدّراسات اللّغوية:

لقد عرّف المعجم الفرنسي لوروبير " LE ROBERT" الفضاء أنّه : «اسم مذكر استعمل في القرن 12 بصفة خاصّة بمعنى الزّمن، واستمر ذلك إلى غاية ق 16 ويقابله باللاّتينية " SPATUM" أمّا في لغة الفلسفة والعلم فهو محيط مثالي يتميّز بظاهرية أجزائه، حيث تمكّن إدراكاتنا التي تتضمن في الأخير كلّ الامتدادات النّهائية (...) وهو مقياس ورمز للزّمن ».[15]

فإذا اتّصلت معاني المكان بالموضع أو الموقع عند العرب القدامى، فإنّ التّفرقة واضحة عند الغرب إذ أنّهم فرّقوا تماما بين مستويات مختلفة في المصطلحات القريبة من المكان، فهم يقولون: (localité) الموضع – (lieu)– المكان– (espace) الفضاء .

لقد اكتفى النّقاد الكلاسيكيون باستخدام (lieu) لتدل على كل أنواع المكان، و لم يكن قد نشأ بعد مفهوم الفراغ، وعندما ضاق الفرنسيون من محدودية الاستعمال للمصطلح (lieu) اضطرّوا إلى استخدام (espace) والتي أدّت رغبتهم في التّعبير الصحيح .

و لم يرض النّقاد الإنجليز على أن يتّسع، مفهوم كلمة (place- space) (مكان– فضاء) فأضافوا كلمة location» « (Localité) أي الموقع (الموضع) للتّعبير عن المكان المحدّد لوقوع الحدث أو لوجود الشّيء.[16]

المكان (lieu) (place) ويعني نقطة محدّدة أو جزء من حيّز مرتبط بوجود الشّيء خاضع للملاحظة والتّجربة، وهو حيّز محدّد يشغل موضعا منه.

والموضع ذو قيمة معنوية في الحياة كمرحلة، مرتبة، درجة.

و المكان من ناحية الرّياضيات (المكان الإقليدي) هو كلمة تستخدم لتدلّ على أيّ تجمع من النّقاط، وتمثّل النّقطة وفقا للنّموذج الرّياضي للمكان جسما ابتدائيا، ويمكن أن نعرّفها أنّها المنتهى الذي تؤول إليه دائرة صغيرة عندما تقترب قيمة نصف قطرها من الصّفر .

ليس للنّقط إذن مقاس ولا امتداد ولا عمق، وتقوم أيّة بنية من المكان على تجمع من النّقط لا على مجرّد نقطة واحدة.[17]

---

[15] : Le Robert alphabétique et analogique de la Langue Française, Paris, 1977, p625.

[16]: ينظر: سيزا قاسم: بناء الرّواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ). الهيئة العامة للكتاب، ط1، مصر، 1984، ص75.

[17]: مصطفى الضّبع: إستراتيجية المكان (دراسة في جماليات المكان في السّرد العربي). الهيئة العامّة لقصور الثّقافة (كتبات نقدية 79)، شركة الأمل للطّباعة والنّشر، أكتوبر 1998، ص61.

وقد ظهرت دراسات معاصرة للمكان في إطار دراسات علم النّفس السّلوكي وعلم السّلالات والتي أعطت تعريفا مغايرا نوعا ما للمكان " علم البروكسيما" أي علم المكان « المختص بدراسة المكان ولكن من حيث إدراك الأشخاص له ومن طريقة استعمالهم له، ويتصف ذلك الاستعمال بكونه غير واع ومشترك بين أفراد المجتمع الواحد».[18]

وقد كشف هذا العلم (علم المكان) عن أربع مسافات يأخذها الإنسان إراديا أو عفويا لدى وجوده مع الآخرين في مكان ما وهي:[19]

1- المسافة الحميمية: لا تتجاوز 45 سم ، وتمثل حدّ التّماس الجسمي مع الآخرين.

2- المسافة الشّخصية: لا تتجاوز 120 سم مثلها مثل سابقتها.

3- المسافة الاجتماعية: لا يتجاوز 220 سم وتميّز العلاقات القائمة على المعاملة التّجارية أو التّبادلية، أو ذات الطّابع المصلحي، التي لا تشرك الفرد في العلاقات إشراكا شخصيّا (مصلحيا فقط)

4- المسافة العامّة: هي مسافة ترتبط بحدود المكان التّابع لكلّ الحدود فإنّه لا يشعر أنّه معنيّ بالأمر.

وقد انطلقت سيزا قاسم من منطلق سلوك الأفراد حينما اعتبرت المكان مرآة ترى فيها الأنا صورتها فاختيار المكان، وتهيئته يمثّلان جزءا هامّا من بناء الشّخصية البشرية (قل لي أين تحيا أقل لك من أنت).[20]

فالذّات لا يمكن أن تكون مكتملة الجوانب، إلا إذا انبسطت خارج حدود ذاتيتها فتلمس كل ما هو حولها ببصمتها فتسقط من قيمها على المكان، وهنا يصبح المكان جزءا هامّا من حياة النّاس.

وهذا يؤكد أنّ التّعاريف اللّغوية لدى قدماء العرب لم تحد أبدا عن الصّواب عندما اعتبرت المكان حاويا للأشياء والحيوات أيضا، فالمكان بدون ذات أو حيوان أو أي شيء* لا يمكن له أن يكون بمعنى المكان.

وقد أكّدت سيزا قاسم أنّ إدراك المكان يكون بحسب درجة ثقافة الإنسان، إذ تقول: « إنّ مثل هذه الأنساق نتاج ثقافي في المقام الأوّل، ولكنّها تدخل في تشكيل النّصوص الفنيّة... فالفنّ يحطّم الأنساق السّائدة ويصنع بدائل تحلّ محلّها».[21]

زيادة على ذلك فالمكان يبرز الطّابع الرّئيسي للنّص السردي، ويضفي عليه طابعا نفسيا ورمزيا وإيديولوجيا، كما أنّه يتحكّم في حركة النّص ويكون فاعلا في شخصيّاته[22].

---

[18]: المرجع السّابق، ص66، 67.

[19]: ينظر المرجع نفسه، ص67.

[20]: ينظر، سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص85.

*: وما يؤكد ذلك هو أنّهم (العرب القدامى) اختاروا لفظة موضع كمرادف للمكان ، والموضع يرتبط بوجود الإنسان في المقام الأول.

[21]: المرجع نفسه، ص85.

[22]: ينظر: الصّادق قيسومة:طرائق تحليل القصّة. دار الجنوب للنشر، ط1، تونس، 2000، ص58،57.

والمكان الرّوائي لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السّرد وإنّما يدخل في علاقات متعدّدة مع المكوّنات الحكائية الأخرى، وعزله عنها يجعل من العسير فهم الدّور الذي ينهض به الفضاء الرّوائي داخل السّرد[23].

*أما لفظة فضاء فيمكن لها أن تعنى معاني عديدة حسبما حدّدته دائرة المعارف الكبيرة أنّ « الفضاء – زمن: هو محيط ذو أربعة أبعاد حيث أن البعد الرّابع هو الزّمن وهو أمر ضروري حسب النّظرية النّسبية لتحديد وضعية ظاهرة ما، وهذا يحيلنا إلى دلالات مختلفة».[24]

ومن بين هذه الدّلالات نذكر:

1- المحتوى الواسع وهو امتداد غير محدّد يتضمن كلّ الأشياء.

2- امتداد الكون خارج المحيط الجوّي للأرض مثل إطلاق صاروخ في الفضاء.

3- امتداد على السّطح مثل: فضاء صحراوي.

4- هو المحل المحدّد الذي يشغله شيء معيّن: مثل الأثاث الذي يشغل جزءا من الفضاء.

5- ما يحدّد بين نقطتين أو شيئيين: كترك فضاء بين كلمتين.

وفعل الفضاء هو إبعاد الأشياء عن بعضها البعض في فضائها، كوضع مسافة بين الأشجار...[25]

والفضاء هو الجزء من الكون الذي يكمن خارج مجالنا، والذي تكون فيه الكثافة النّوعية أوطأ بالقياس لمكاننا الأرضي.[26]

أمّا مصطلح الموقع (localité) (location) فيمكن له أن يكون في المفاهيم التالية:

1- هو حالة الكينونة المكانية، أو فعل التّحديد المكاني.

2- هو الموضع المحدّد في مكان أو فضاء.

3- قطعة الأرض المؤشّرة أو المعلّمة بحدود.

4- الموضع المختار لتصوير مشهد تلفازي أو سينمائي.[27]

وقد فسر البروفيسور بي–فو– توان (Y- FU- TWAIN) في كتابه (Space and Place) الحقائق المكانية كما يلي:

---

[23]: ينظر: أحمد حمد النّعيمي: إيقاع الزّمن في الرّواية العربية المعاصرة. المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، دار الفرابي للنّشر والتّوزيع، ط1، عمّان/الأردن، 2004، ص77،78.

[24] : La grande Encyclopédie, EOL-FAN-, Paris, H.LAMIRAUT, Cie, p302.

[25] : Voir : Ibid, p302-303.

[26] : ينظر جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللّبناني، ط3، بيروت، 1973، ص412.

[27]: ينظر طاهر عبد مسلم: عبقرية الصّورة و المكان (التّعبير– التّأويل– النّقد).دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، ط1، عمّان/الأردن، 2002 ، ص24.

1- معنى المكان يندمج مرارا مع معنى الموضع.

2- إن المكان هو أكثر تجريدا من الموضع.*

3- الموضع هو بمعنى توقف، وكل توقف في الحركة يخلق فرصة للمكان بأن يصبح موضعا.[28]

نلمح ممّا سبق:

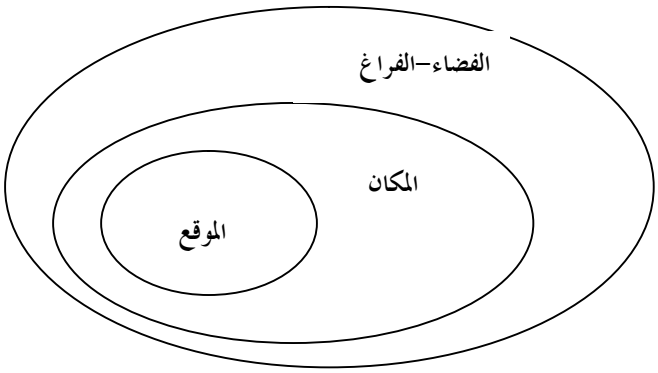
أنّ الشّائع بين المتداولين لهذه المصطلحات في البيئة الثّقافية العربية هو مقابلة المصطلحات: (Espace - localité - lieu) في اللّغة الفرنسيّة و (locution - place - Space) في اللّغة الانجليزية، بمصطلح واحد هو المكان أو الموضع.لكن يمكننا أن نفصّل أكثر في ذلك عندما نعتبر ما يلي:

استعمل مصطلحي المكان والموضع في العربية ليدلاّ على المعنى ذاته بالنسبة لـــ lieu في الفرنسية بينما استعمل مصطلح الفراغ أو الحيّز**في العربية ليدلّ على المعنى ذاته بالنسبة لـــ فضاء في الفرنسية ونجد لفظ الموضع في مقابل (localité) في الفرنسيّة أو (location) في الانجليزية .

و لم يكن هناك تدرّج في المفاهيم من المفهوم الشّامل إلى المفهوم التّخصيصي أو الجزئي فالفضاء (espace) أشمل وأعم من المكان (lieu) وهذا الأخير أكبر هو الآخر من الموقع (localité) .

وما نستنتجه من مادّة المعاجم اللّغوية (العربية والفرنسية) أنّ الفضاء (Espace) هو الأشمل والكلّي والأوسع، وأن المكان (Lieu) هو الجزء وأكثر محدودية وأنّ الموضع (الموقع) (Localité) أكثر تحديدا من سابقه.وسنتطرّق إلى مفاهيم أخرى في مجال التّحديد النّقدي فيما يخصّ مصطلح الفضاء.

ويمكننا أن نمثّل لهذا التّقوقع كما يلي:



* : لأنّ الموضع يدلّ على الحياة في المكان، لذلك اختار العرب القدامى أن يقرنوا دائما كلمة مكان بموضع.

[28] :Voir: Yi.Futwan: Space and place, second print, London, E Arnold Pub, 1979, p6. (نقلا عن المرجع السّابق، ص24.)

** : الحيّز هو الفراغ المتوهم الذي يشغله شيء كالجوهر أو الفرد وهو مطلب المتحرّك للحلول فيه، فالمكان أخّص من الحيّز، كما أنّ الموضع أخصّ من المكان.

وقد اتّصلت لفظة موضع أو موقع في كثير من الحالات بمجال التّصوير السّينمائي وهو مجال يتم اختياره من بين أجزاء كثيرة متنوعة ومتباينة التي يحتويها مكان، ويتّصل ذلك بطبيعة الموضع وما يحمل من أشياء، وما يوجد فيه من ماهيات ووظائف، والمكان الخالي من الأشياء هو فراغ أو خلاء.

وقد أجمعت كلّ الآراء الغربية حول اختلاف مفهوم الفضاء، ويكمن الاختلاف في طريقة التّفريق بينه وبين المكان أو ما شابهه وذلك باختلاف التّصوّرات.

1-4 ترجمة مصطلح فضاء إلى العربية:

لعلّ الباحث الرّاحل " غالب هلسا " أوّل من اتّصل بالدّراسات الغربية في مجال الفضاء فقام بترجمة كتاب شعرية الفضاء لـــ "غاستون باشلار" إلى " جماليات المكان" ليصبح الفضاء عنده كمرادف للمكان.*

في حين وكما سبق وحدّدنا المصطلح مكان أنّه مقابل لكلمة « Lieu» في الفرنسية وليس مرادفا لكلمة « Espace » والتي تعني (فضاء).

وبعد تطوّر الدّراسات الغربية في هذا المجال تعيّنت التّفرقة إلى حدّ بعيد بين الفضاء و المكان ممّا أدّى ببعض الدّارسين العرب المحدثين أمثال: حميد الحميداني، حسن بحراوي، محمد مفتاح، حسن نجمي، رشيد بن مالك وغيرهم ممن أصبحوا يدركون تماما أنّ هناك فرقا واضحا بين المصطلحين وعلى هذا الأساس قامت أعمالهم والتي تسعى جاهدة إلى تقديم حلّ ناجح يوضح المعالم بين الفضاء والمكان.

ونحن لا نقول هذا الكلام إلى لشيء واحد نكاد نتأكد منه وهو أنّ المكان بدوره جزء أساسي في الفضاء والفضاء لا يمتلئ إلاّ بالمكان،كما أنّ الفضاء جوهر المكان ،ونحن لا نودّ التّفرقة بين المصطلحين من أجل عزلهما فهذا لا يكون أبدا، إنّما نريد فهم ماهيتهما، وعلى أيّ أساس يقوم كلّ منهما؟ وكذلك إلى أيّ مدى تصل حدود الواحد بالنسبة للآخر، وكيف يمكن لنا أن نفهم المفهوم الغربي المعاصر القائل «المكان هو جسد للفضاء ، في حين أنّ الفضاء يحييه »[29]؛ أي أنّ الفضاء هو الرّوح المحرّكة للمكان.

هذا ما نود الكشف عنه من خلال تتبعنا للمفاهيم النّقدية للفضاء عند الدارسين المحدثين من أجانب وعرب مركّزين في ذلك على معنى الفضاء الروائي كمادّة للحديث.

هذه التّرجمة التي أدّت إلى تبنّي مصطلح المكان في مقابل الفضاء لسنوات عديدة، فأوقع النقد العربي في مغالطة تسبب فيها غالب هلسا من غير قصد، وهي تحديد الرّؤية النّقدية لدى العرب على أنّهم أخذوا المصطلح بسطحية كبيرة لا تحيل إطلاقا إلى المعنى العميق لكلمة فضاء من خلال أصولها الغربية، ومع ذلك لا ننكر سبقه (غالب هلسا) إلى استعمال المصطلح وحتّى إن حاد عن المعنى الصّواب.

---

*: غاستون باشلار: جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، 1984. والذي لم يترجمه عن الكتاب الأصلي» La poétique de l'espace « لـ » Gaston Bachelard «، وإنّما ترجمه عن الكتاب نفسه باللّغة الإنجليزية للمترجمة: ماريا جولاس.

[29] : Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montondon : Poétique des lieux, (Etudes rassemblées), P.U. blaise Pascal, France, 2004, p. 6. « Le lieu donc donne un corps à l'espace,… tandis que l'espace fait vivre ».

2- المفهوم الفلسفي والفكري للفضاء:

2-1 المنشأ الأسطوري للفضاء:

قبل حديثنا عن المفهوم الفلسفي للفضاء علينا أن نتعرف على المفهوم الماقبل فلسفي أو المتيافيزيقي أو كما أسميناه بالأسطوري من حيث اختراقه للمنطق الطبيعي والعقل البشري.

احتلّت الآلهة المواقع العليا (السّماء، الجبال، الشّمس، القمر، الأبراج...) كما أنّها احتلّت المواقع المتحولة وغير المجسدة، الفصول الأربعة، وبعض الصّفات كالجمال والقوّة، والغضب، وغيرها.

كذلك تجسّدت في بعض عناصر الطبيعة كالرّيح، النّار، الثّلج، المطر... وبعض الأعمال البشرية كالزّراعة والصّيد والرّعي وغيره من الأسماء التي سمّيت بها الآلهة، وكانت كل هذه التّسميات تنتمي إلى صرح الأعالي بحكم أن الإله يكون في مستوى عال ليرى كلّ البشرــ فجعلوا موطن الآلهة كلّها السماء، فهي رمز المثالية القصوى، حيث تخترق العادة والطّبيعة وتتعدى القوى محدوديتها البشرية .

في حين جعلوا الإنسان يحتلّ الأرض ويعيش فيها، وألصقوا به كلّ صفات الضّعف، وكلّما اتصف الإنسان بشيء من النبل قرّبوه من مصاف الآلهة.

نفهم ممّا سبق أنّ الفضاء في المفهوم الأسطوري يتّخذ مستويين أحدهما في أعالي السماء وثانيهما في الأرض.

وهناك منفذ بين الفضائين باتّصالهما، ذلك أنّ هذه الرّوح المعمّرة في الجسد تكون في مستوى الأرض، وبعد وفاة حاملها (الرّوح) تنتقل إلى السّماء وتنتفي عنها صفات البشر لتأخذ صفات الآلهة .

ونلمح من هذا أيضا أن الجسد هو فضاء الرّوح، وحين تنفصل الرّوح عن الجسد يحتلّ كلّ واحد منهما فضاء مختلفا، فالجسد يحتلّ الأرض (تحت التراب) والرّوح تحتلّ أعالي السماء.

وإن أردنا البرهنة على أنّ الفضاء مجسّد في الحياة قبل أن يجسّد الزّمن، سنعطي مثالا بسيطا يخصّ الأمر فيه دائما الإنسان الذي اعتبرناه فضاء لوجود الرّوح، فالجسد يشكّل فضاء والروح هي محركه.

و ترجمة الزّمن على الجسد تكون أبلغ وأوقع أثرا بمعرفة عمر الإنسان الحقيقي؛ ذلك أنّنا قد نستغني عن السؤال: كم عمرك؟ لنعلم الجواب بما خلّفته آثار الحياة التي عاشها الإنسان وما تركته من تجاعيد وشيب وعجز، لنحدّد عمره ببساطة بما يترجمه لنا الجسد، أو لنقل (فضاء الجسد)، وهذا يثبت لنا أنّ الفضاء أكثر تجسيدا من الزّمن، «فالإنسان يعيش في جسده وبه يموت إذا أصيب بمكروه»[30] فالجسد هو الحيّز الفضائي للإنسان.

ووفقا لما سبق يتّضح لنا أسبقية الفضاء عن الزّمن، فلا يمكن أن يكون للزّمن معنى إلاّ بوجود فضاء يحويه ويترجمه فيجري فيه .

---

[30]: سيزا قاسم: القارئ والنّص (العلامة والدّلالة). المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر، 2002، ص38.

وتلك التّقسيمات الخاصّة في الزّمن (زمن مطلق، فلسفي، رياضي، كرونولوجي، نفسي...) كلّها لا تدرك إطلاقا بغياب الفضاء.

وحتّى إن أردنا الحديث عن جانب اللّغة فإنّ الأزمنة ماض، حاضر، مستقبل لا يمكن أن تحدّد وتدرك إلا من خلال قراءة الجمل بكلماتها المركّبة لها في فضائها الذي كتبت فيه.

لم نتمكن إطلاقا من الحديث عن الفضاء دون إقحام عنصر الزّمن، ذلك أنّ هذين المفهومين كانا أوّل مسألتين ناقشتهما الفلسفة اليونانية القديمة.وأرانا لم نخرج عن الموضوع مادامت مفاهيم الفضاء مختلفة جدّا بين الباحثين، وما كان تطرّقنا إلى الزّمن إلاّ محاولة بسيطة لإيصال مدرك الفضاء بأكثر منطقيه فتقترب المفاهيم.

2-2 التّأصيل الفلسفي للفضاء:

إنّ الحديث عن الفضاء الرّوائي له علاقة قطعية في جذوره مع المواقف الفلسفية والفنية والعلمية السّائدة تجاه الفضاء الفيزيقي، وكما نعلم جميعا أنّ الأفكار الفلسفية تبدأ أوّل وهلة من ملحوظة بسيطة ثمّ بالتّجربة والتّأسيس تصبح نظرية كاملة إن أثبتت وجودها، وإن هي عجزت عن ذلك ستصبح فكرة قيلت في يوم ما و لم يعد يعمل بها، لذلك سنقدم بعض الآراء الفلسفية التي أعطت مفاهيم مشابهة لمفهوم الفضاء، وقلنا مشابهة لأنها قد لا تحدّد مفهوم الفضاء مباشرة، بل قد تحدّد بعض العناصر الموحية إليه.

المدرسة الميلينية (الآيونية):

نبدأ بالعالم القديم طاليس الميليني القرن (6 ق.م)[31] الذي توصّل إلى أنّ المادة الأساسية في الكون هي الماء، ذلك أنّ الماء هو المادة المحسوسة والملموسة، وربّما انطلق هذا الفيلسوف في هذه الرؤية من أنّ الماء هو أصل الخلق بحكم وجوده في أيّ جزء من الكون في الأرض، في جسم الإنسان، الحيوانات، النّباتات، البحار وأعماقها، السّماء وماحوته من نجوم وغيوم...

نظنّ أنّه ركّز على المكون الأصلي لكلّ هذا ليعتبر "الماء" هو المادة الأساسية في الكون وبالتّالي نلخص إلى أنّ الفيلسوف "طاليس" اعتبر الماء كأوّل تأسيس للفضاء المحسوس.

وفي الجيل اللّاحق لطاليس يأتي أناكسيمندريس (610 ق.م)[32] والذي عارض الرّؤية السّابقة في أنّ الماء أساس الموجودات في الكون، ليعطينا وجهة جديدة مقابلة لها وهي اللّامتناهي أو اللّامحدود... فهو يرفض محسوسية طاليس وينادي باللّا محسوسية، فوقع بذلك تنافر بين المعلّم وتلميذه وأثّر هذا كثيرا على المفكرين أنذاك، كما قام برسم خريطة للعالم وهذا يدلّ على اهتمامه بالفضاء.[33]

وظهر " أنكزماينس" الذي رفض لا محسوسية المادة الأساس، ولكن غير الماء بالهواء.

---

[31]: جوزيف إكستنز: شعرية الفضاء الروائي، ترجمة : لحسن حمامة، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء،المغرب/بيروت، لبنان، 2003، ص18.

[32]: المرجع نفسه، ص18.

[33]: ينظر: حسين حرب: الفكر اليوناني قبل أفلاطون، سلسلة الفكر اليوناني، دار الفارابي، بيروت، 1979، ص28.

وبهذه الطّريقة كانت إسهامات مؤسّسي المدرسة الميلينية أو الآيونية في دراستهم للفضاء في حين أنّه في الفترة السّابقة للمدرسة الآيونية* تكلم المفكرون عن الإلهي، لكن الإلهي مع الميلينيين أصبح يتجسّد في الحركة الملازمة للمادّة، وبهذا مهّدوا الطّريق لعلوم الطّبيعة « فالحركة روح الأشياء وهي متغلغلة في الكون بكليّته»[34] لأنهم ركّزوا على سؤالين هما: ممّا وجدت الأشياء؟ وكيف وجدت؟.

وحتّى وإن بدا لنا أنّ المفاهيم تبدو بعيدة جدّا عما نلاحظه اليوم من تعاريف للفضاء، إلا أنّنا نؤكد أنّ كلّ ما نراه اليوم معقّد ومركّب كان في بدئه بسيطا حتّى في كيفيّة التّعبير عنه.

إذن، فلنحافظ على ذلك الخيط الرّفيع الذي ربّما سيربط أفكارنا لنصل إلى مفهوم عقلي ومنطقي للفضاء.

لذلك سنحاول تتبع هذه المفاهيم ولنستفد من كلّ مفهوم، من خلال رصد الزّوايا التي تنظر لموضوع واحد وهو " الفضاء ".

الفيثاغوريين:

إذا كانت الفلسفة الميلينية قد حصرت مفهوم الفضاء في المادّة الأساسيّة المكوّنة للكون سواء محسوسة أم غير محسوسة، فإنّ تصوّر الفيثاغوريين «يكمن في نوع من الفضائية ضمن نظريّاتهم حول الأرقام التّي بحسبهم هي العناصر الأولى للكون، وتمثّلت مساهمتهم المركزية في مفهوم الفراغات الفضائية إذ اكتشفوا بعض التّعارضات بين الفضاء بما هو (الهواء اللانهائي) و (الفراغ)»[35]

نلاحظ أن هناك بعض الزّوايا التي نظر إليها القدامى، والتّي نراها اليوم في نظريات حديثة تقدّم مفاهيم عميقة عن الفضاء.

كما قدّم لنا " أرخيتاس" (428-347 ق،م) تعريفا بين المكان والفضاء مؤكّدا أنّ الفضاء يختلف عن المادة ومستقل عنها .

ونرى رأيا أخر مختلفا من الفيثاغوريين ومناصرا لأفكار الميلينيين يقدّمه لنا هيراقليطس (500 ق،م) وهو أنّ "النّار" هي المادّة الأساسيّة، مضيفا إلى ذلك نظرية الجريان والتّضارب، مؤكّدا في ذلك أنّ الكون وجد عن طريق التّناغم (توترات متقابلة)، فالنّار تقابل الماء .

في حين أنّ "بارمنيدس" (450 ق،م) مؤسّس المدرسة اللّاليتية، رفض هذه النّظريات معتبرا أنّ الكون مطلق مفرد تسوده النظرية الأحادية (للكينونة)، والحركة والتغير لا يعدوان عنده إلا وهمين.

وحاول "أمبدوقليس" التوفيق بين "هراقليطس" و"بارميندس" بأخذه لفكرة الدّوام الذي يخضع لصيرورة ما، فالدّوام عنده محدود بظروف معينة .

---

*: المدرسة الآيونية أو الميلينية، روّادها: طاليس-أناكسيمندريس- أنكزيمانس، وذلك في القرن 6 ق.م، في حقبة التّفسير العقلاني للحوادث الطّبيعية. والاجتماعية. (ينظر: حسين حرب: الفكر اليوناني قبل أفلاطون، ص28،27.)

[34]: المرجع نفسه، ص28.

[35]: جوزيف إكستنر: شعرية الفضاء الروائي، ص18.

يأتي فيما بعد تلميذ "أمبدوقليس" "جورجياس" (483-375 ق، م) ليدرج الفضاء في مقولات منفصلة، ولسنا نعلم إن كانت هذه المقولات هي حديثه عن أشياء مكوّنة للفضاء كالزمن والمكان والحدث والحركة وغيرها... إن كان هذا فعلا ما يقصده بمقولات منفصلة فإنّ هذا الأمر هو الذي أثار "**أفلاطون**" ضد "تيمايوس" (348 ق، م)، وهو المصدر الأكبر لفكره حول الفضاء، فصرّح أمبدوقليس أن الفضاء « دائم وغير قابل للتّخريب».[36] لكونه يزوّد بوضع لكل شيء حادث.

في حين أن "أفلاطون" تصور أن العناصر ممتلكة لبنيات فضائية محدّدة كما يلي:

أن ما نسمّيه ماء إذا تكاثف صار ترابا وحجارة، وإذا تخلخل صار هواء ريحا، وأنّ الهواء إذا اشتعل تحوّل نارا، وأنّ النّار إذا تقلّصت و إنطفأت عادت هواء، وأنّ الهواء إذا تكاثف صار سحابا وضبابا وهذا إذا تكاثف جرى ماء، وهكذا دواليك فالأشياء تتحرّك وتتّحد ذرّاتها على حسب تشابهها في الشّكل وهكذا ألّفت العناصر الأربعة: النّار، الهواء، الماء، التّراب.

1- النّار مؤلّفة من ذرّات هرمية، أربعة أوجه تشبه سنّ السّهم لذلك كانت أسرع الأجسام وأنفذها.

2- الهواء مؤلف من ذرّات ذات ثمانية أوجه أي هرمين.

3- الماء مؤلّف من ذرّات ذات عشرين وجها.

1- التّراب أثقل الأجسام مؤلّف من ذرّات مكعّبة.[37]

ومن جهتنا لا نلمح أيّ شيء من العقلانية في إعطاء أشكال هندسيّة للمكوّنات الدّقيقة للعناصر الطّبيعية، لكن أرسطو فيلسوف المنطق حسم الأمر تماما مفرّقا بين المكان والفضاء نظريّا، لكن مفهومه يبقى يشوبه اللّبس أثناء التّطبيق، إذ أنّه يعتبر إذا كان المكان الحدود الحافّة بموضوع محتوىّ، فإنّ الفضاء الحدود الدّاخلية للوعاء المحتوى.

من خلال هذا التعريف يجعل أرسطو من المكان الحائط الخارجيّ، بينما الفضاء هو الحدود الداخلية للحائط الدّاخلي وهو يرى أنّ المكان قد يزول، لكن الفضاء أبدا لن يزول؛ فالشّخصية قد تحتلّ دائما فضاء معيّنا لكنّها لا تحتلّ دائما المكان نفسه.

نلمح من هذا الكلام أنّ الفضاء يفوق مستوى المادية إلى مستوى المعنوي والنّفسي لدى البشر بينما المكان يمثل الشّيء المادي الذي يحيط بالإنسان والذي قد يوجد به وقد لا يوجد به مرة أخرى.

وقد كانت محصّلة أرسطو النّهائية هي أنّ فضاء الكون نهائي ومركزه على نحو تنبؤي هو الأرض،فهو ينظر إلى الفضاء بوجهة ماديّة وبراغماتية بخلاف أفلاطون الذي كانت لديه نظرة متعالية على الفضاء، فإذا كان الشّكل والمادّة منفصلان عند أفلاطون فهما واحد عند أرسطو ذلك أنّ "أرسطو" يعتقد تماما أنّ الوجود

---

[36]: المرجع السّابق، ص19.

[37]: مصطفى غالب: أفلاطون، في سبيل موسوعة فلسفية، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1988، ص55.

يتعلّق بالمادّة في الحقيقة والذّهن، فمهما حاولنا فلن نتصوّر الإنسان إلا في لحم وعظم، وكلّ ما هو مادي متحرّك، والحركة قد لا تعني الانتقال من نقطة إلى أخرى إنّما قد تعني التّغيير والصّيرورة، والتغير يكون في حالات هي:

1- من اللاّوجود إلى الوجود ⟵كونا.

2- من الوجود إلى اللاّوجود⟵ فساد.

3- من الوجود إلى الوجود ⟵ انتقال الأشياء من حال إلى حال أخرى أي الحركة .

أما الكون والفساد فهما آنيان لأنّه لا وسط بين طرفيهما، والحركة مندرجة في الزّمان.[38]

وقد جعل " أرسطو" الحركة تحدث في تلاث مقولات هي: الكيفيّة والكميّة والمكان. والحركة الواضحة هي المتّصلة مباشرة بالمكان « فالحركة تتمنّع من دون المكان».[39]

وهو يستعرض بعض اللّواحق التي ترتبط بالحركة في أذهان الجمهور وهي: اللّا متناهي والمكان والخلاء والزمان.

من خلال هذا التقييم الأرسطي يتّضح لنا تماما أنّ هناك تمييزا ولو أوّليا بين المكان كمكوّن مادي وبين الخلاء الممثّل للفضاء. وهو يقسّم المكان إلى نوعين: مكان مشترك يوجد فيه جسمان أو أكثر، ومكان خاصّ يوجد فيه كلّ جسم أوّلا.

ومعنى المكان الخاص الحاوي أوّلا للجسم، وأنّ المكان خارج عن الجسم* مفارق له، لأنّ الجسم يتحرّك ويغيّر الأمكنة، ومنه يعرّف أرسطو المكان فيعتبره سطحا ليس له عمق، فيصفه بأنّه يملك عرضا وطولا دون عمق ثم يتحدّث عن الخلاء لنفهم منه أنّه نوع من المكان، فهو «امتداد خلا من كلّ جسم حتّى من الهواء».[40]

إنّ أرسطو لا يفرق تماما بين المكان والخلاء، فهو يسرع ليدرجهما تحت حقل مفاهيمي واحد يختلف تحديده بالتّصور فيقول: « الخلاء والملأ والمكان شيئا واحدا يختلف بالتّصور».[41]في حين أنّه يؤكّد فيما بعد أنّ الخلاء يتّصف بالامتناع فهو ممتنع، وهذا يحيل إلى لا محدودية الفضاء.

وفي الأخير نقول إنّ هذه الرّؤى مهّدت فيما بعد للوصول إلى مفاهيم حول المصطلحين فضاء /مكان.

---

[38]: ينظر: مصطفى غالب: أرسطو في سبيل موسوعة فلسفية.دار الهلال، بيروت، 1988، ص36.

[39]: المرجع نفسه، ص64.

*: يقصد بالجسم (الإنسان) و (الحيوان).

[40]: مصطفى غالب: أرسطو، ص70.

[41]: المرجع نفسه، ص71.

2-3 الفضاء وفكرة النّسبية:

ظهرت فكرة جديدة في هذه الآونة تحاول الإجابة عمّا إذا كان الفضاء نسبيا أم مطلقا؟ وتمثّل ذلك في النظرية العقلانية،التي اقترحها "رونيه ديكارت" و" غوتفريد لا بينتز" وهي تختلف عن النّظرية المطلقة التي صاغها كلّ من " إسحاق نيوتن" و "جون لوك".

لقد صرّح "ديكارت" في كتابه "مبادئ الفلسفة" (1644 م): « ليس ثمّة فرق بين الجسم والفضاء، وأنّ الفراغ منعدم، وأنّ التّمييز الأرسطي بين المكان والفضاء هو في الواقع تمييز للفكر وحده، كما أنّ امتداد الطّول والعرض والعمق لا يعدو أن يكون محدّدا فضائيا».[42]

إذ لا توجد معالم واضحة تفصل المكان عن الفضاء، فما قدّمه أرسطو ما هو إلا إشباع فكري يجسّد مفاهيم اصطلاحية فحسب، وأنّ تلك التّفرقة ما هي إلاّ تجسيد تصوّري أكثر من كونه موجودا بالفعل، فما أبعاد الطّول والعرض والعمق إلاّمسافات وهمية.

فالمكان والفضاء متشاكلان ولا يمكننا فصلهما، وما كان من ضرورة للبحث عن مفهوميهما إلاّ للإجابة عن تلك التّساؤلات الفكرية التي تواجه الدّارسين والباحثين، فلا يوجد معنى للفراغ ولا حتّى للجسم من غير فضاء، فهل توجد قيمة لهذا الجسد إن لم يشغل حيّزا معينا؟ وهل من قيمة لهذا الحيّز، إن لم يبلور بذات معيّنة؟ تبقى تلك تساؤلات متداخلة تكاد تأخذنا إلى المفهوم الدّائري الذي لا نستطيع الانفلات منه.

ومن هذه الفكرة انبنت فكرة النّسبية إذ يقول لا يبينتز « مثل الزمن، أعتبر الفضاء مجرّد شيء نسبي»[43] فإذا عبّر " لايبينتز" عن الزّمن بهذه الشّاكلة، فحتما سيكون مفهوما الفضاء والمكان عنده يتحدّدان وفقا لشروط تواجدهما، إذ أنّه ينظر إلى الفضاء على أنّه مجموعة أمكنة، فتتكون الأفكار حول الفضاء والمكان من خلال حقيقة العلاقات المتداخلة بينهما، ولا تظهر الحقيقة في كلّ واحد منهما انفراديا بل بترابطهما (المكان، الفضاء)، أي تنشأ تلك الأوضاع التي تعطينا مفاهيم عن المكان والفضاء، وبدون هذه الأوضاع والوضعيات لا يمكن بتاتا التّفرقة بين المكان والفضاء، أو لنقل إعطاء مفاهيم نسبيّة للمصطلحين، كما يدخل في ذلك أمر مهمّ وهو ما يوجد بذلك الفضاء أو المكان أو الزمن، فلا يمكن للزّمن أن يجد متكأه في نظام الأوضاع، فبدون الأشياء، والذّوات لا يوجد ما يجسّد هذا الزّمن ولا حتى الفضاء، ولا حتى المكان.وهنا تكمن تلك العلاقة المتداخلة بين المفهومين (مكان / فضاء).

وقد صرّح فيما بعد " إسحاق نيوتن" (1687م) أنّ « الزّمن والفضاء النّسبيين هما مجرّد أبعاد قياسيّة للزّمن و الفضاء المطلقين».[44] إذ يتعلق الزّمن بما هو ديمومة والفضاء يتعلّق بما هو مسافة، كذلك يتحدّد الزّمن، بما هو

---

[42]: جوزيف إكستنز: شعرية الفضاء الرّوائي، ص20.

[43]: المرجع نفسه، ص20.

[44]: المرجع نفسه، ص21.

نظام تتابعي، بينما يعتمد الفضاء على الوضع وتقلّباته ومتطلّباته، فيظهر لنا أنّ الفضاء أشمل من الزّمن، ولا غنى للفضاء عن الزّمن والعكس أيضا صحيح .

وأعلن "جون لوك" في مؤلّفه (رسالة في الفهم الإنساني) 1690م أنّ «الفضاء هو المسافة بين نقطتين في حين أنّ المكان هو علاقة المسافة بين نقطة أو نقطتين أو أكثر».[45]

من خلال هذا المفهوم يتلاشى مفهوم الزّمن ليصبح امتدادا زائلا، لا معنى له، إلّا بوجود الفضاء وهو في ذلك يميّز بين الجسم الصّلب والفضاء، من حيث كون الفضاء مميّز بالامتداد والاستمرار، يبدو لنا مرّة أخرى أنّ الفضاء مفهوم أشمل من المكان والزّمن ولا وجود له إلاّ بهذين الاثنين أيضا .

وقد أضاف "كانط مانويل" في مؤلّفه "نقد العقل الخالص" 1781م يؤكّد لنا أنّ الفضاء حدس خالص؛ أي أنّه يعتبره الشّرط الذّاتي للإحساس بالذّات الإنسانية، فلا يمكن لأي شيء آخر أن يملك الحدس عدا الإنسان، إذن تتّضح نقطة مهمّة وهي أنّ الفضاء لا يحيا إلاّ بوجود ذات محرّكة حيّة تفكّر وترى وتقدّر الأبعاد والمسافات وتقدّر الأوضاع وتتأثّر بها، وتسفر عن آراء لها تجاه كلّ ذلك فتعيش فضاء معيّنا يختلف مفهومه لديها عن ذات أخرى، وهنا يدخل مبدأ الحدسية، وهذا يقترب فيما بعد بخصوص ما يقدّمه لنا "هنري لوفيفر"* في تعبيره عن الفضاء أنّه شيء لا يمكننا الإمساك به؛ فهو ليس شيئا ماديّا بتلك الشّاكلة التي يجسّدها المكان بل ينبني على الماديّات ليحوي أشياء أخرى تفوق الشّكل بكثير؛ أي تمتد إلى الأعماق وفي الفضاء تتجسّد التّجربة الإنسانية فالفضاء حيّز العيش وخلاصة التّجربة ومجموع الإطارات مكان زمان، أحداث ...

لقد ركّز "هنري برغسون" في "مدخل إلى المتيافيزيقا" 1907م على الطّبيعة النّسبية للفضاء عبر الخيال، فاكتشف طبيعة الدّيمومة والذّاكرة، وتكلّم أيضا عن الرّوائيين الذين تعاملوا مع الفضاء على أنّه نسبيّ في أعمالهم الرّوائية .

كما أنّ النّظريات العلمية الحديثة استندت في تعريفاتها للفضاء على فكرة الفضاء اللاّ أوقليدي، ونذكر من ذلك نسبية الفضاء عند "ألبير ميتشيلين" سنة 1881م، و نسبية الزّمن عند "ألبير أنشتاين" 1905م.

وقد أصدر "هرمان مالينوفسكي" رأيا جزئيا باعتباره الفضاء متلاش شأنه شأن الزّمن فيقول: «هكذا فالفضاء بذاته والزّمن أيضا محكوم عليهما بالتّلاشي (...) وليس باستطاعة المرء ملاحظة المكان إلاّ في الزّمن، وهذا الأخير في المكان».[46]

وهو بذلك ينكر الوجود المطلق للفضاء؛ فـــ(الزّمن – الفضاء) ذو فضاء رباعي الأبعاد، بعده الرّابع يكمن في الزّمن، لكن ما دام هذا العالم لا صيغة زمنية له فقد حفّز على البحث في الطّبيعة الفضائية للّغة داخل الرّواية.

---

[45]: المرجع السّابق، ص21.

*: أشار هزي لوفيفر إلى هذه الأفكار في كتابة إنتاجية الفضاء، ص458. (Henri Lefebvre : La production de l'espace, p458.)

[46]: جوزيف إكستنر، شعرية الفضاء الرّوائي، ص22.

وهذا ما يبرر اتجاه مجموعة من الباحثين من أمثال "جيرار جنيت" إلى البحث في جانب فضائية اللّغة و اعتبارها أهمّ وجه مميّز للعمل الأدبي، فاللّغة تشكّل البعد الرّابع للرّواية، شأنها شأن الزّمن باعتباره البعد الرّابع بالنّسبة للفضاء عموما، واللّغة أيضا من جانب آخر تمثّل خطيّة زمنية .

2-4 الفضاء وارتباطه بالزّمن:

إنّ الفضاء مرتبط بالزّمان* ولا يمكن لنا فصلهما عن بعضهما، وهما مرتبطان من حيث اتّصالهما ومن حيث طبيعتهما .

يرى أرسطو أنّ المكان والزّمان مؤلّفان من أجزاء غير متناهية، وهما في الآن ذاته متّصلان متناهيان وقابلان للقسمة إلا أجزاء غير متناهية، إذ أنّ عدد أجزاء المكان والزّمان متناه ولا متناه في آن واحد.[47]

وقد أعطى أرسطو الزّمان أهميّة كبيرة جدّا بالنّسبة لتحديداته للفضاء إذ أنّه يستعرض بعض اللّواحق التي ترتبط بالحركة في أذهان الجمهور وهي: اللاّمتناهي، المكان، الخلاء والزمان.[48]

وبذلك أعطى قسما مهمّا بالنّسبة للزّمن وضرورة وجوده إلى جانب المكان ولواحقه وقد صرّح "أوغسطين" في (اعترافاته) بأنّ " ج.ن.فايندلي" أتب اللّغة لكونها عجزت عن تقديم أفكار زمنيّة، بينما برهن "غودمان" بأن الماضي والحاضر والمستقبل والزمن العابر صيغ أكثر التباسا لدرجة أنّها مقولات زائفة من حيث تحديدها على الأقل بالتّلفظات اللّسانية ليخلص في الأخير إلى أنّه «من الغريب أن يثبت في النّهاية أنّ الزّمن ليس أكثر انسيابيا من الفضاء، بل بالأحرى أكثر سكونية».[49]

واعتبر "إميل بوريل" في مؤلّفه "الفضاء والزّمن" أنّ فكرة السّببية والزّمن هي حقيقة مبنية على الفضاء أكثر باعتبارها مرهنة بالمسافة وتطابقها مع فئة معيّنة من الملاحظين، كمما أشار إلى ذلك أيضا "هانس راشينباخ " في كتابه " الفضاء والزّمن" بأنّ كلّا من الزّمن والفضاء يخضعان للمعقول والشّفافية وأنهما مطلقان متحرّران من الخلفيّات الذّاتية.

---

*: لقد تحدثّنا عن الزّمن من الجانب الفلسفي لا غير، نحن لا نتحدث عن الزّمن الرّوائي لذلك اقتصرنا على بعض الباحثين والفلاسفة، لنبيّن ارتباط الزّمن بالفضاء وقد كان بمقدورنا أن نتبحّر في مفهوم الزّمن من كلّ الجوانب الفلسفية الفنيّة وكلّ تقسيماته لكنّنا آثرنا أن نتناول نقطة ارتباطه بالفضاء من النّاحية الفلسفية لا غير.

[47]: ينظر: مصطفى غالب: أرسطو، ص69.

[48]: ينظر:المرجع نفسه، ص67.

[49]: جوزيف إكستنز: شعرية الفضاء الرّوائي، ص22.

كما أنّ "ريتشارد تايلر" برهن على أنّ المفاهيم الأساسية مثل (المكان، المسافة، الطول، الامتداد، الاتجاه...) يمكن تطبيقها على حدّ سواء على الفضاء والزّمن معا.

وقد يكون للزّمن حركة ارتجاعية، هاته الفكرة التي أثّرت على "رولان بارث" حينما اعتبر اللّغة ممتدة إلى درجة صفر، بفعل قوّة دافعة سلبية .

وصرح "أدولف غرونبوم" أنّ الحدّوثات في حدّ ذاتها لا صيغة زمنية لها متبعا في ذلك رأي "موريتز شلايك" الذي قال: «بنية الماضي تستنتج (...) من التّرتيبات الفضائية للأشياء».[50]

نستشّف من هذا التّعريف الأخير أنّ النّص الرّوائي باعتباره ماضيا يوحي بمواجهة القارئ للنّص بشكل أكثر فضائية منه زمانيا، إذن ما يتشكل في التّخييل لدى القارئ يعتبر فضائيا وليس زمانيا فالأحداث التي تدوّنها الرّواية منسوبة إلى الفضاء بشكل أكبر وأدق من أن ننسبها إلى الزّمن وهذا لا يقلّل من شأن الزّمن، بل يبقى الزّمن أحد أعمدة النّص الرّوائي.

في حين أنّ الفضاء بذاته لا يتشكل إلا بتوفر عنصر الزّمن، فإن كان الباحثون يفرّقون بين المصطلحين (فضاء- زمان) فما كان ذلك إلا من أجل الدّراسة، فلا يعقل أن نفصل الفضاء عن الزّمن ولا يوجد مفهوم من دون زمن. إذ يقول أوغطيس معبّرا عن أهمية الزّمن ومدى استعصائه على الإدراك «ثم مالزّمن؟ إن سألني أحد، أعرف [ما هو] وإذا ما أردت أن أشرح للذي سألني لا أعرف [كيف]»[51]

ولقد اختلفت الرّؤى فيما بعد مع "برغسون راسال" في مجال الزّمن، وطرح "السّؤال" هل هناك مقولات تفيد الماضي والحاضر والمستقبل؟ . وهل (الآن) هو موجود؟ وما إذا كانت هناك ذاكرة لا زمنية؟

لكن أوغطيس ظلّ ثابتا على رأيه في اعتباره الزّمن شيء ذهني بقوله: «إنّني أقيس الزّمن في ذهني».[52]

وهذا المفهوم هو الذي طوّر المفهوم السّيكولوجي للزّمن، فظهر ما يسمّى بالزّمن الذّاتي النّفسي، والذي لقي قبولا من بعض المفكّرين مثل " هوبز" و "لوك" كما أنّه أسّس لنظريات "برغسون" في الزّمن والحرية" 1889.

وقد جعل "هانس مايرهوف" الزّمن ذا بعدين هما: بعد كرونولوجي (موضوعي) وآخر سيكولوجي وذاتي يعتمد على الذّاكرة والتوقعات وهو وعي مطوّر تماما من مفاهيم المستقبل والماضي.

وقد وضع "مايرهوف" لائحة من ستّة أشكال في كتابه "الزّمن في الأدب "، وهي:

1- الواقع الذّاتي.
2- التّدفق المتواصل أو الدّيمومة.
3- الاندماج الدّينامي أو تداخل النّظام النّسبي في التّجربة أو الذّاكرة.

---

[50]: المرجع السّابق، ص23.
[51]: المرجع نفسه، ص24.
[52]: المرجع نفسه، ص24.

4- الدّيمومة والبنية الزّمنية للذّاكرة في علاقتها بهويّة الذّات (فكرة تؤكد ذكرى الأحداث أثناء تشكل هويّة الذّات).

5- واللّانهائية التي تعني " السّرمدية" أي الزّمن اللانهائي.

6- الزّوال أو الاتجاه الزّمني نحو الموت.[53]

[53]: المرجع السابق، ص24.

3- الفن الزّمني والفن الفضائي:

3-1 الفضاء إيهام ثانوي في الرّواية:

إذا اعتبرنا أنّ الزمن هو جوهر الرّواية، فهذا غير كاف لوجودها، كما أنّ زمنية اللّغة التي نعتبرها وسيطا بين الزّمن وهيكل الرّواية تبدو هي الأخرى غير كافية !!

يوضح "أ.أمندلاو" في كتابه " الزّمن والرّواية" مقولتين في الفن وهما:[54]

1- المقولات المبنية على التّعايش في الفضاء.

2- مقولات مؤسّسة على التّعاقب في الزّمن.

فإذا كانت الصّفة الجوهرية للفن الفضائي هي التّزامن الآني، فإنّ الصّفة الجوهرية للفن الزّمني هي التّتابع، وأنّ الفن الفضائي عكسي على نحو محايث في حين أنّ الفن الزّمني لا عكسي في جوهره، هكذا فإنّ الأدب والسّينما والرّقص والموسيقى فنون زمنية، فهي في أصلها متعاقبة ولا عكسية.

أمّا النّحت وفن العمارة، فهما فنّان فضائيان متزامنان آنيا وعكسيا في جوهرهما «أنّ الزّمن في الفنون الفضائية يشكّل الإيهام الثّانوي، فيما يكون الفضاء في الفنون الزّمنية إيهاما جماليا ثانويا، من ثمّة فالإيهام الثّانوي للرّواية عامل فضائي محايث في الفن الزّمني للرّواية الذي عبره ينتج التّحقق المكتمل للشّكل».[55]

من خلال هذا الكلام، هل نستطيع القول أنّ الفضاء في الرّواية يشكّل عنصرا إيهاميا ثانويا؟ أم أنه لا يظهر بالكيفية التي يظهر بها عنصر الزّمن؟

لعلّ هذا المنطلق هو الذي أدّى إلى الاهتمام بالزّمن الروائي بدلا من الفضاء الرّوائي ومحاولة تفسير الفضاء الرّوائي على أنّه فضاء اللّغة (الخطية الزّمنية للّغة) لا غير، وجعله عنصرا ثانويا أساسه الزّمن.

لكنّنا نرى اتجاها آخر في هذا الكلام في أنّه لا يمكننا أن نفهم أنّ الفضاء هو عنصر ثانوي في الرّواية بقدر ما هو عنصر تشكيلي بحيث وجوده متماشيا مع عنصر الزّمن، بل إنّه يحوي هذا الزّمن أحيانا ليصبح أحد مكوّناته، أي أن معنى الفضاء أصبح أوسع وأشمل من المفهوم القديم المرتبط بالمكان وحسب.

نلخص ممّا سبق ذكره في القول، أن يكون الفضاء مرادفا للمكان فهذا يعني أنه سيصبح عاملا ثانويا بالنّسبة للفنون الزّمنية كالرّواية والشّعر، وما يؤكّد هذا الكلام هو ما ذهب إليه "جوزيف فرانك" في دراسته « الشّكل الفضائي في الأدب الحديث» بقوله: «أنّ البرهنة بأنّ الصّور و التّركيبات الكلمية مثلا، لا تتوقف في

---

[54]: ينظر: أ.أمندلاو: الزّمن والرّواية، ترجمة: بكر عبّاس، مراجعة: إحسان عبّاس. دار صادر، ط1، بيروت، 1997، ص31←36.

[55]: جوزيف إكستنر: شعرية الفضاء الرّوائي، ص26.

معاينها على العلائق الزّمنية بل بالأحرى على الارتداد والتّعاقب الآني* وليس في انسجامها مع قوانين اللّغة».[56]

إنّ جهود الدّارسين في مجال الأدب الحديث تتحرّك نحو الشّكل الفضائي فهم يحاولون فهم الأعمال الرّوائية على أساس أنّها تعاقبية آنية ، أي في شكلها الفضائي بدلا من اعتبارها متوالية آنية وحسب.

وقد وضّح "موراي كريغر" أنّ لغة الفنون الفضائية هي في الواقع المعجم الوافي الوحيد لاستكشاف أشكال الفن الزّمني فيقول: «تلحّ عليّ استعارات الفضاء لتعليل المعجزات المنجزة في الزّمن (...) فالمرء يهب اللّعبة الزّمنية إلى الفضاء ».[57]

وكأنّ كلّ ما أنجز في عالم الرّواية وكان مقترنا بالزّمن، أو كان سببا في تشكيل الزّمن الرّوائي هو في الأصل نابع من الفضاء الرّوائي، لكن هذا الأخير لا يظهر منفردا، بل متخفيا بلباس الزّمن الذي بات في منزلة الجاني على الفضاء.

إذن، الفضاء مؤثّر قويّ في الزّمن كمكون رئيسي في الرّواية، ولم يظهر دوره إلاّ في تلك النّقاط التي يعجز الزّمن اللّعب فيها، وهكذا يهب الكاتب اللّعبة الزّمنية للفضاء كي يخرجها في شاكلتها النّهائية.

وحتّى وإن اعتبرنا الفضاء إيهاما ثانويا بالنّسبة للرّواية باعتبارها فنّا زمنيّا، فإنّه إيهام لا بدّ منه ولا مفرّ منه ولا يمكن تجاهله على قدر تلك الأهمية التي تجعل منه هيكلا أساسيّا في الرّواية.

وقد أكّد على هذه الفكرة كل من "أ. أمندلاو" و "سوزن لانغر"، وما كلمة ثانوي إلا لتمييز الفن إن كان فضائيا أم زمنيا، فهو اسم ضمن السياق وليس تقييميا.

3-2 التّوازن بين الفضائية والزّمنية في الرّواية:

إنّ الفضاء وظيفة تحقّق وظائف ضابطة في الرّواية، فالعناصر الفضائية في الرّواية وهي تقريبا كلّ مكوّنات الرّواية، وأهمّها مفهوم المكان المتعلق بوجهة النّظر، وهو مفهوم فضائي فني متدرج في الفن الزّمني، وقد عبّر "رولان بارت" باعتباره أنّ اللّغة عمودية أو مفضّأة أكثر منها أفقية أو تتابعية، وهو لا يتّفق في ذلك مع "جيرار جنيت" الذي اعتبر أنّ الفضاء الأدبي يتجسّد في اللّغة وحسب، أي آنية اللّغة هي التي توجد فضاء أدبيا[58].

إنّ هذا الرّأي يبعدنا عن تلك الخطيّة المجرّدة التي تناولها علماء اللّسانيات، حتّى ينتبه الباحثون إلى ذلك المجال التخيلي للكتابة الأدبية، أي على الدّارس عدم الاقتصار على العلاقات الأفقية المتجاورة فحسب، بل يتعداها إلى العلاقات العمودية والتي تمثّل لنا قوّة المسافة التي تستند إليها أي قيمة موضوعية يعالجها النّص

---

*: يعني أنّ الرّواية يمكن أن تبدأ من نهاية الأحداث، أي الوضع المقلوب (حسب غريماص) ، في حين أنّ الفنون الأخرى، كالرّسم مثلا لا يمكن له أن يخضع للبداية المقلوبة، ذلك أنّه يخضع للرّؤية الكليّة الإجمالية (ينظر في هذا الشّأن أ. أمندلاو: الزّمن والرّواية، ص33.)

[56]: المرجع السّابق، ص27.

[57]: المرجع نفسه، ص27.

[58] : Voir : Gerard Genette : Figure II, Edition du Seuil, Paris, 1969, p44.

الرّوائي على المستويات العلائقية للأمكنة، أين تفرض عملية الإدراك نفسها وبهذا الإدراك النّاتج عن التّأمل نحقّق الوعي الفضائي.

يتّضح من ذلك، أن الوعي الفضائي لا يأتي إلاّ من انصهار مكوّنات النّص الرّوائي بولوج المتخيّل الرّوائي وبالتّأمل نصل إلى الفضاء الرّوائي الذي يبدو ظاهريا بقدر ما يبدو شيئا باطنيا أيضا.

ينشأ ممّا سبق مفهوم آخر للفضائية الرّوائية، إذ أنّ كل فن فضائي يزوّد الرّواية بخصائصه المتميّزة، وأنّ الفنون الفضائية التّصويرية والنّحتية والمعمارية تقدّم من خصائصها الفضائية المتميّزة مادّة خام لفن الرّواية.

فها هي الرّواية تستقي من الفن التّصويري عنصري: الوضعية الإطارية والمشهد باعتبارهما عنصرين ثنائيي البعد لمنظور وحيد الطّرف.

كما يعتمد الكاتب الرّوائي في خلق الشّخصيات على العناصر النّحتية على أرضية الموقع في الرّواية، وقد استفاد الكاتب الرّوائي في هذا المجال كثيرا من فكرة (مسطح) و (دائري) لتوصيف الشّخصيات.

كما أنّ فن الرواية استقى وأفاد كثيرا من فن العمارة في تشكيل هيكل الرّواية والمتمثّل في: [المجازات البلاغية، عناصر الكلمة والجملة والفقرة، ونظام الفصول...] وكل هذه العناصر توحي بتزوع الرّواية إلى تسييج فضائي.

وإذا كان الزّمن دائريا ولا حركيا، أي فضائي ولا حركي، والسّببية فضائية وليست زمنية، فاللّغة ذاتها أكثر فضائية منها زمنية، وهكذا يتجسد الفضاء في عالم الرّواية.

ويتصل مفهوم الفضاء بطرف آخر وهو الدّارس لفن الرّواية أو النّاقد بحدّ ذاته. والعملية النّقدية تفرض مفهوم الدّائرية أو الكليّة لفهم حقيقي. إنّ النّاقد يعتمد على التّأويل وهذا الأخير في حدّ ذاته هو مادّة فضائية، أي أنّه يملك شكلا فضائيا، فلا يمكن للنّاقد في عمله أن يتجاهل العناصر الفضائية للعمل الرّوائي الذي هو بصدد تأمّله وطرح أفكاره حوله.

وقد أخذ الرّوائيون الإيهام الفضائي بعين الاعتبار، وقد استدل "دافينس كلوي"[59]على جذر (Grapho) أنّه جذر لكلّ من كلمتي : (كتب) و (صوّر)، وهذا يشير إلى التّقاطع الدّلالي بين الكلمتينّ فلا نخطئ أبدا إن قلنا أنّ الكتابة الرّوائية هي فضائية بالدّرجة الأولى لاحتوائها على التّصوير الذي يعتمد على عملية التّخييل، فالصّورة هي التي ولدت الرّواية.

و"غريماص" نفسه رفض الزّمنية التي تحكم الخطاب من الخارج، فقد انفتح على الفضائية (La spatialisation) الدّاخلية للخطاب، والقائمة على متنه الدّاخلي فيما يتعلّق بالمضامين، إذ أنّه يكشف داخل الخطاب زمنية من نوع آخر تحافظ على انغلاق النّص[60].

---

[59] : ينظر جوزيف إكستنر: شعرية الفضاء الرّوائي، ص29.

[60]: ينظر: عبد الواحد المرابط: السّيمياء العامّة وسيمياء الأدب (من أجل تصوّر شامل)، الدّار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف، دار الأمان،،ط1، لبنان-الجزائر، الرّباط، 2010، ص143.

كما تظهر لنا شعارات بعض الكتّاب في أعمالهم وهم يركّزون على جانب التفضيء للنّص الرّوائي باستعمالهم لعبارات تدّل على الفضائية، ونذكر منهم النّاقد"جيمس"،الذي اعتبر التّخييل صورة، و"أندريه بولكونسكي" في "الحرب والسّلم" والذي تقيّد بالنّوافذ إلى غاية تجلّي الفضاء في: "أوسترليتز" .وقد دوّنت "فرجينيا وولف" في " يومية كاتبة" ما يلي:«حتّى يشعر المرء بأنّه يقرأ شيئين في ذات الآن»[61] .كما كان هدف "كونراد"هو: «أن أجعلك ترى، قبل كلّ شيء»[62].كما أعلن " فوكنر" على أنّ هدف كلّ فنان هو القبض على الحركة هاته الحركة التي تفترض تماما أنّها هدف فضائي وليس زمني.

يتّضح من هذه الآراء المتقاربة أحيانا إلى أن معنى الفضاء ليس جامدا بل هو كلّي، ونطرح تلك الفكرة التي كانت تعتبر الفضاء شيئا ماديا مركزا على المكان و حسب. لكن تبقى فكرة الإيهام الثانوي للفضاء والذي يخضع للضّمنية إذ أنّه لا يتكشّف مباشرة للنّاقد، إنّما يتخفّى في ثنايا النّص الرّوائي، وما على الباحث إلاّ أن يكتشف حضوره من خلال قرائن، قد تؤدي به إلى تمييز الفضاء، ومن ثمّ الحديث عنه.

ممّا سبق نخلص إلى أنّ الفضاء يحدّد في الرّواية من خلال جوانب عديدة منها:

- يحدد الفضاء من حيث كونه إيهاما ثانويا فعّالا في النّص، غير ظاهر أو جلّي، لكن تأثيره قويّ وفعّال وهو واسطة تحقق عبرها الفضائية في الفن الزمني (الرواية).
- يكتنف النّص الرّوائي أجزاء هندسية كالنّقطة والخط والمستوى والمسافة ...الخ.
- تؤثّر فنون فضائية في النّص الرّوائي كالرّسم والنّحت وفن العمارة.
- تؤثّر الفضائية من خلال النّص الرّوائي على الفعل التأويلي الخاص بالقارئ من حيث أنّ النّص يخلق حقلا مولّدا، بإدماجه للقارئ في علاقة دينامية مع النّص، لأنّ الفضاء الرّوائي لا يمكن له أن يتبلور إلاّ بوجود قارئ للنّص الروائي وبهذا فقط يكتمل تشكّل الفضاء الروائي.

ونخلص من كلّ ذلك إلى وظائف معنية للفضاء وهي موضّحة كما يلي:

3-3 وظائف الفضاء الرّوائي:

3-3-1 الوظيفة الإيهامية:

لقد تحدّث "شارل كريفل" عن الموضعة في النّص الرّوائي، هذه الموضعة التي تجعل من النّص يبدو كأنّه حقيقة، بل يوهم بالحقيقة، فالحكي يبدو بما هو عليه من توقيت و موضعة كأنّه محاكاة تامّة للعالم، ويكتسي صبغة الرّاهنية، لأنّه يحكي ما يحدث بالفعل في الواقع الرّاهن. فتسميه المكان والتّشخيصية النّصية أمران يوهمان بالواقع.

---

[61] : ينظر : جوزيف إكستنر: شعرية الفضاء الرّوائي، ص29.

[62] : ينظر المرجع نفسه، ص29.

إنّ النّص الرّوائي هو المتخيّل الذي بإرجاعه إلى الواقع نذهب عنه موضعته وتخييليته، فالموضعة تضفي على النّص " طابع الصّدق". وما نحسبه يقصد من الموضعة إلا الفضاء، ذلك أنّه يحدّد الموضعة[63] في بداية كلامه على أنّه كلّ مؤلّف من معطيات فضائية وزمنية ولا يرد الحدث السردي إلاّ مصحوبا بمحدّداته وإحداثياته (أين، متى، من ، ماذا).

فالفضاء إذن يوهم بالحقيقة وذلك أنّه يحيلنا إلى مرجعية خارجة عن النّص، لكن النّص في حقيقته لا يحيل إلى أيّ شيء عدا كونه نصّا فنياّ.

3-3-2 الوظيفة السّردية:

يساهم الفضاء في سير العملية السّردية، فأحيانا يصمت الكاتب ويترك المجال للحديث عن الوضع السّائد في النّص، وهذا يعني أنّ الفضاء يقول أشياء كثيرة بطريقة غير مباشرة, فهو يمهّد لوقوع حدث معيّن، وقد يقطع تواصله، وقد يحضّر لبوادر نهاياته، فلا يمكن أن يتجسّد الحدث إلاّ في إطار فضائي معيّن، فالفضاء مفجّر السّرد، فكلّ ركن ينتمي إلى الفضاء يشكّل توسيمات* سردية في النّص.

فلولا الفضاء لما وجد الحدث ولا يمكن أن نتخيل حدثا روائيا من غير تأطير فضائي، لأنّ «أحد المهام الأساسية للفضاء تتمثّل في معظم الأحيان في السّماح للحدث بالوقوع».[64]

كذلك فتطور الحدث لا يكون إلاّ بفضاء معيّن ولا يمكن للعقدة أن تنمو إلاّ داخل فضاء محدّد، فإذا كان السّفر سببا في التّفرقة بين شخصين متلازمين قد يكون سببا في تلاقيهما .

والفضاء يتحدى كونه داخليا في العمل الرّوائي إلى مستوى آخر قبل النّص؛ فاختيار مكان معيّن تنطلق فيه الأحداث لم يكن صدفة بل له مبرّراته، إذ أنّ للفضاء سطوته على النّص الرّوائي قبله وآنائه وبعده فيصبح الفضاء عاملا سرديا مهمّا.[65]

3-3-3 وظيفة الجاذبية والتّأثير

إنّ العالم التّصويري الذي يدخلنا فيه فضاء الرّواية يجذبنا ويجعلنا نتابع الأحداث بشغف ونتحسّس الجمالية السّردية التي تأسرنا من خلال تلك التّقديمات الممهّدة للأحداث الرّوائية والمفسّرة لبعض طبائع الشّخوص الرّوائية وأمزجتها، وتجعلنا نتعاطف مع مصائرها ونتوهّم النّهايات.

فالفضاء هو السّبب الأول في كل تلك الانفعالات التي يعيشها القارئ.وكلّما تغيّر الفضاء تنوّعت الأحداث وبالتّالي الدّلالات وما يدلّ هذا إلاّ على الارتباط الوثيق بين الفضاء وبقيّة العناصر السّردية الأخرى،

---

[63] : ينظر:شارل كريفل: المكان في النّص، مجموعة من المؤلفين: الفضاء الرّوائي، ترجمة: عبد الرّحيم حزل، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب/بيروت، لبنان، 2002، ص72 إلى ص77.

*: توسيم (Marquage)، ينظر في هذا الشّأن: المكان في النّص لـــ"شارل كريفل"، مجموعة من المؤلفين: الفضاء الرّوائي، ص74.

[64] : Jean Pierre Golddenstein : Pour lire le roman, Bruxelles du Boeck-Duculot, Bruxelles/Paris, 1986, p98. «Or une des fonctions les plus importantes de l'espace consiste bien souvent, avant tout, à l'action de se dérouler. »

[65] : Voir : Ibid, p98. « Dans certaines œuvres, l'espace dépassé cette fonction purement pratique pour devenir un élément constitutif fondamental, un véritable agent qui conditionne, jusqu'à l'action romanesque elle même… »

فلا يمكن أن نجعل مفهوما محدّدا منفصلا عن كلّ أركان الرّواية، فهو كلّ لا نفهمه إلاّ من خلال تواصله واندماجه مع مكوّنات النّص الرّوائي.

4- التّشكيل الفضائي في الفن الرّوائي (فضائية الفن الزّمني):

لقد ألصقنا لفظة "التّشكيل" مرارا بلفظة "فضاء" فما علاقتهما ببعضهما ؟ وما ينجم عن تلاقيهما؟

يأخذنا مصطلح "التّشكيل" إلى منبع آخر وهو قريب من عالم الرّواية، هو عالم الفنون التّشكيلية، فما نفهمه من كلمة "تشكيل"؟.

التّشكيل هو التّأليف أو الجمع بين عناصر مختلفة الأحجام والأشكال والألوان لينتج كلاّ منسجما يسمّى لوحة فنيّة أو نحتا أو شيئا آخر مجسّما من هذا القبيل.

إذن فالتّشكيل هو الأخذ بعناصر بسيطة قد لا يكون لها معنى في انفراديتها، وبعد التّركيب بينها نحصل على شكل أو صورة معيّنة يكون لها معنى، أو تفصح عن موضوع ما. ولا يكون هذا إلا بوسائل معيّنة، إضافة إلى حسّ ذوقي وملكة ثابتة.

وإن تكلّمنا عن التّشكيل، فنحن نخصّ بالذّكر الفن التّشكيلي الحديث، والذي كان له بصمته الخاصّة في الحياة بما فيها الرّواية كلون أدبي يهتم بإعادة تشكيل هذه الحياة. فمنذ ظهور التّكعيبية كفن يميّز القرن العشرين أدّى إلى تغيير جذري في كثير من المفاهيمّ إذ أصبح التّجريد صبغة جديدة تعطي تفسيرا مناسبا للحياة العصرية وتشكّلاتها.و لم تخل الرّواية كفن عصري من تجسيد التّشكيلية التّكعيبية لتعبر عن أفكار الإنسان المعاصر.

وعلاقة الرّواية كفن زمني بالفن التّشكيلي كفن فضائي ليست وليدة العصر، فقد سبقها في ذلك الشعر فمن المفكرين من جعله لصيقا بالرّسم، إذ يورد بلوتارخ على لسان "سيموندس دي سيوس" أنّ «الرّسم شعر صامت، والشعر لوحة مكتملة».[66] وهذا يوحي لنا بالحقيقة التي تثبت أنّ الأدب ناطق، والفن التّشكيلي صامت، وتأثير أحدهما على الآخر هو الذي يعطينا لوحة كاملة أو نصّا كاملا.

كما أن "ميشال بوتور" عبّر عن تلك العلاقة الرّابطة بين الرّوائي والرّسام بأنّها غير قابلة للتّراجع بقوله:«إنّ الرّسم ليتدبّر أمره بدوني، أمّا أنا فلا يمكنني أن أتدبّر نفسي بدونه، وإذا كان بعض الرّسامين يجدون فيما أكتبه حلاّ لبعض صعوباتهم، وإذا كانوا يشعرون أنّي أساعدهم على التّقدم، فأنا أرى في ذلك علامة مشجّعة أشكرهم عليها.»[67]

فالأدب سواء كان شعرا أم نثرا يخضع لمركب الفضائية ولا يعقل أن نلج عالمهما دون تخيّل الفضاء، كما لا يمكن أن يوجد فضاء من غير تشكيلية معيّنة، إذ أنه يتألف من أجزاء تنسجم فيما بينها وتنصهر ليتشكل الفضاء الذي يحمل صفة الذّهنية واللاّمحدودية والنّسبية وغيرها.وهو الذي يعطي أفق العمل الأدبي، إذ أنّ

---

[66] : جوزيف إكستنر: شعرية الفضاء الرّوائي، ص31.

[67] : ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي- منشورات عويدات، ط1، بيروت لبنان، أفريل 1971، ص150.

الفضاء يرتبط بعملية التّخييل والتي تعتمد على ركنين أساسيين هما: المبدع والمتلقي عبر وساطة النّص (المتخيّل). فينتج بذلك هذا الفضاء الأفق الرّحب والذي رسم مسار المتلقي في النّص فيخال نفسه في عالم فنيّ مميّز يطرح فيه المؤلّف اهتمامات معيّنة أو يكشف عن عوالم مختلفة في مجال الأدب.

فلا يوجد فرق بين عالم الرّواية وعالم اللّوحة الفنيّة، فكلاهما يعتمد على الفضاء، وكذلك فكرة المآلفة بين الأجزاء المتناثرة لتشكيل الكل، هذا الكل الذي يحاول كل متلق ولوجه، وقد تحدث "أرسطو" في الفصل الثّاني من كتابه "فنّ الشّعر" على أنّ الرّسامين والشّعراء يتعاملون مع المحاكاة والتّمثيل، فبعضهم يعرض ذواتنا كما هي، وبعضهم يعرضها أحسن من ذلك .وكثيرا ما استخدم "أرسطو" تناظرات بين هذين الفنين، فحين يناقش الحبكة يجعل منها الجوهر الأوّل في التّراجيديا، بينما خصّص المترلة الثّانية للشّخصية، والأمر ذاته يكون مع الرّسام، فإن هو رسم لوحة مستعملا أزهى الألوان بطريقة عشوائية فلا يمكنه تقديم تلك المتعة التي قد يحقّقها إن هو رسم صورة واضحة معروفة باللّونين الأسود والأبيض[68] .

فاللّوحة كالقصيدة، كلّما اقتربنا منها تولّد لدينا انطباعا، في حين عليك أن تقف عن بعد من اللّوحة، إذ تتطلب القصيدة زاوية مهمّة إلى حدّ ما، تكون اللّوحة بحاجة إلى رؤيتها في ضوء شامل، وستواجه بجرأة الاستكناه الثّاقب للنّاقد الفني.فكلّما اقتربنا من اللّوحة فإنّنا نكتشف تفاصيل أكثر، وبالمقابل يتّجه الكل إلى التّلاشي، أي أنّه لا يمكننا رؤية الكل كلّما اقتربنا، بينما سنعرف التّفاصيل أكثر وأكثر، وتحتاج هذه العملية إلى الضّوء أو الإنارة كي نتمكن من رؤية الدّقائق المشكّلة للّوحة.

كذلك الأمر بالنّسبة للقصيدة، فكلّما تعمّقنا فيها وفي أجزائها يترك ذلك عندنا انطباعا مختلفا أو متفاوتا، والانطباع هو ما تحقّقه الذّات من فهم تجاه عبارة معيّنة أو رؤيتها لصورة معيّنة، وهنا يتداخل العملان بشكل غريب، فيجعل التّشكيلية موجودة بالفعل في عالم الأدب وبالأخص في عالم الرّواية وإذا كانت اللّوحة تعتمد على مبدأ الإنارة لتتكشف ألوانها وأشكالها، فإنّ عالم الكتابة يعتمد على نور آخر وهو نور القراءة النّافذة التي تتكشف ما وراء التّصور وتكشف عن جماليات الفضاء الأدبي.

كما أنّ الفنّان التّشكيلي ليس بمعزل عن عالم الأدب بما يمدّه من أفكار وتخيّلات وصور تفيده في تكوين أشكاله وألوانه، ففي سنة 1695 كتب "درايدن"[69] مقالته المشهورة حول " توازي الشّعر والرّسم" مؤيّدا فيها تأييده لآراء أفلاطون الرّامية لمحاكاة الأفكار لا الطّبيعة، فأعلن: أنّ لفن الرّسم قرابة مدهشة مع فن الشّعر، من حيث اعتمادهما على خيال مشترك، وقدّم لنا العناصر المشتركة بين الفنّين اعتبارهما شقيقين:

1- المتعة، 2- استخدام الخداع، 3- الموضوع "العظيم والنّبيل"

كما أنّهما يختلفان مركزيا، فما تمثّله التّراجيديا في فضاء عدّة ساعات يعرضه الرّسم لنا في لحظة واحدة.

---

[68] : أرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة. مكتبة الأنجلو المصرية (ترجمة وشرح كتاب أرسطو)، 1982، ص215.

[69] : جوزيف إكستنر: شعرية الفضاء الرّوائي، ص33.

وهذا ما يثبت أنّ الصّورة أصدق تعبير وأسرع من أيّ وسيلة تعبيرية أخرى.

كما بين "درايدن" أساسيات يعتمد عليها كلّ من الفنين وهي:

1-الابتكار، 2- محاكاة الطّبيعة الأحسن، 3- النّظام، 4- الفكرة الموجهة، 5- اقتضاء التّفاصيل، 6- التّماسك، 7- مركزية البؤرة، 8- تفادي السّخافات والتّنافرات ...

وأقام تناظرات بين الألفاظ والألوان مصرّحا:«التعبير وكل ما ينتمي إلى الألفاظ كامن في القصيدة مثل ما أنّ التّلوين كامن في اللّوحة».[70]

و الظّل والضّوء تقنيتان توازيان المجازات والتّشبيهات، وتخضع الكتابة الأدبية هي الأخرى إلى نظام الظّل والضّوء، فهناك من الأحداث الهامّة البارزة في النّص الروائي، وهناك ما هو ثانوي مهمّش لتراجع أهميّته في هيكلة الأحداث الكبرى، تماما كتلك الظّلال التي يضعها الرّسام في بعض أجزاء لوحته.

وقد صرّح "جوزيف أديسون 1712م" قائلا : «يهرب الوصف لمدى أبعد من الأشياء التي يمثلها أكثر من الرّسم باعتبار أنّ اللّوحة تحمل شبها حقيقيا للأصلي الذي ينعدم في الحروف والمقاطع اللّفظية كليّة».[71]

.بمعنى أنّ الوصف إن لم يكن متقنا دقيقا قد يحيلنا إلى عوالم مختلفة تماما عن تلك العوالم التي ربّما أراد الكاتب تبيانها، في حين أنّ الألوان والأشكال في لوحة الرّسام تعطينا شبها قريبا جدّا إن لم نقل بنية تكاد تكون مكتملة عن العالم المصوّر، وهنا تكمن دقّة الرّسم بخلاف عالم الرّواية. وهو يبرّر هذه الفكرة بأنّ الألوان تتكلّم كلّ اللّغات، أمّا الألفاظ فلا يفهمها سوى فئة من النّاس.

وفي القرن 18 ظهرت فكرة الإدراك الحدسي مع "دوبوس"[72] والذي أزاح نظرية "درادين" مصرّحا أنّ القصيدة ليست كاللّوحة، لأنّ الفنون الزّمنية تمثل دقائق الرّوح وكلّ تعقيدات الميزة الأخلاقية بينما الرّسم يمثّل الجانب الخارجي للعالم المحسوس، ومع ذلك فكلا النّوعين يشترك في " نبل التّصور".

وبقدوم القرن العشرين أصبحت قضية الفضاء في الفنون الزّمنية قضيّة صعبة للغاية، فقد أصدر "هاينريش فولفين" مقولات أثارت جدلا في مجال دراسات الفضاء وفيها: الخطّي، التّصوري، المغلق، المفتوح، المسطّح، العميق... وقد لجأ إليها من أجل تميز فن النّهضة عن فن" الباروك" وعلى إثر هذه المقولات ظهرت الدّراسات القائمة على التّناظرت في شتّى مجالات الأدب.

نفهم ممّا سبق أنّ تأثير الفنون فيما بينها متشابك إلى درجة أنه تطور أحدها قد يؤدي إلى تطور الأخر كذلك نلمح أنّه لولا ما تقدّمه الفنون الفضائية من أفكار بوسائلها المختلفة لما نمت الفنون الزّمنية بتلك الصّورة خاصة فن الرّواية.

---

[70]: المرجع السّابق، ص33.

[71]: المرجع نفسه، ص33.

[72]: المرجع نفسه ، ص34.

وقد قدّم "جيوفاني جيوفانيني" دراسة بعنوان " منهج في دراسة الأدب في علاقته بالفنون الجميلة الأخرى" (1950) يطرح فيها منطق نظرية "جوزيف فرانك" حول " الشّكل الفضائي"،وأكّد على أنّ قضية الجماليات المقارنة تكمن فيما يتم تقديمه واقتراحه، وركّز على الرّواية وعلاقتها بالرّسم، وكان عمله هذا بمثابة أوّل خطوة تقارن فيها الرّواية بغيرها من الفنون الفضائية.[73]

وما قدّمه "هنري جيمس" بحلول ق 20 كان هامّا جدّا من حيث اعترافه بالمظاهر الفضائية وتجسيد الوظائف الفضائية من خلال مؤلّفه " فن الرّواية" باعتباره أنهّ إذا كانت اللّوحة هي الواقع فإنّ الرّواية هي التّاريخ، فالرّوائي مثله مثل الفيلسوف والرّسام، والرواية في نظره هي انطباع شخصي ومباشر حول الحياة.

إنّ "هنري جيمس" يضع الرّوائي في منزلة الفيلسوف العارف بكلّ الأمور و الموضوعات وله منهجية منطقية في طرح أفكاره، كما أنّه يوازي بين الكاتب والرّسام في عملية التخييل.وهو يعتبر العمل الرّوائي بما يتركه من انطباعية عند المتلقي شأنه شأن الرّسم، وهو يؤكد أيضا فكرة عدم مقدرة الرّوائي من أن يصل إلى الحقيقة المطلقة وهذا ينطبق على الفيلسوف والفنّان إذ يقول:«حاول واقبض على لون الحياة نفسها».[74]

لقد عبّر عن كنه وحقيقة الحياة بكلمة (لون)، واللّون يرتبط بالرّسم، لكن "موضوع الحياة" يخصّ فن الرّواية، إذن لماذا كان هذا الائتلاف بين " اللّون" و "الحياة"، إنّه لا يضع حدودا بين ما يقوم به الرّوائي والرّسام، فكلاهما يعبّر عن شكل من أشكال الحياة رغم اختلاف وسائلهما إلا أنّهما يحويان فضاء تخييليا يحاول قول الحقيقة أو يقترب منها.

لقد أحال "هنري جيمس" كلّ مقدّماته على العناصر الفضائية على نحو متنوّع منها: "البزرة" "البقعة" "المعطى" "البذرة" "النقطة" ...الخ، كما يحيل على المركز والنّظرية العضوية والتّقصير وأهمية المشهد والمسرحية، ومفهوم اللّوحة التّخيلية لدى "تورجنييف" ودائما يتكلّم عن الرّواية على أنّها منتوج معماري، إذ يقول في مقدمه " صورة سيدة":«لا يمتلك بيت التّخييل نافذة واحدة، بل مليون، عدّة نوافذ ممكنة، لا يمكن تقديرها إلى حدّ ما، لكن كلّ واحدة منها قد تمّ اختراقها، أو أنّها مازالت قابلة للاختراق من واجهتها العريضة بواسطة ضرورة الرّؤية الفردية وضغط الإدارة الفردية ».[75]

إنّه يركّز على النّافذة باعتبارها جزء نخترق عبره عوالم مختلفة، وهو لا يحدّد معالم البيت بقدر ما يعبر عن فضائيته اللاّ محدودة باختراق النّوافذ عن طريق الإرادة الفردية.

إنّه يستعمل مصطلحات مستقاة من فن العمارة ليعبّر عن أفكاره النّقدية وقد ألحق استخدام "هنري جيمس" للاستعارات التّصورية والنّحتية والمعمارية، و كذا تقنياته المميّزة اهتماما كبيرا في نظرية التّخييل خلال القرن العشرين.ثمّ ظهرت فيما بعد دراسات حول الرّواية، واهتمت بالفن المعماري ومنها : "منعطف الرّواية

---

[73]: ينظر المرجع السّابق، ص36.

[74]: المرجع نفسه، ص39.

[75]: المرجع نفسه، ص40.

لـــ "آلان فريدمان" (1966) الذي ميّز بين الرّواية " المغلقة" و الرّواية " المفتوحة"، وكذلك نذكر "فيليب ستيفيك" الذي قدّم مفهوم "الانغلاق" و"الانفتاح" من خلال كتابه " الفصول التّخيلية والنّهايات المفتوحة"[76]

كما أوضح لنا كتاب شعرية الفضاء لـــ "غاستون باشلار" بشكل فينومينولوجي، بأنّ الإحساس بالفضاء يهيمن على الإحساس بالزّمن ضمن السّيرورة الإدراكية للفرد.

[76] : ينظر المرجع السّابق، ص42.

5- الفضاء الرّوائي في الدّراسات الغربية:

نؤمن تماما بفكرة تبعية الدّراسات النّقدية العربية لكلّ ما جدّ واستجدّ في الخطاب النّقدي الغربي، فكلّ ما يصيب السّاحة النّقدية العربية هو نتاج لما يحدث في الخطاب النّقدي الغربي، إذ أنّ الدّارسين لم يتعاملوا مع الفضاء بتلك الأهمية لكلّ العناصر المكوّنة للرّواية.

وقد ظهرت مؤخرا أبحاث اتّجهت إلى الفضاء بكونه مبحثا هاما في عالم الأدب فأولته عناية فائقة ممّا جعله عنصرا هامّا في الرّواية، نظرا لوظيفته البارزة في العملية السّردية.

ومع ذلك، لازالت هذه الدّراسات لم تكتمل بعد، لأنّها متفرّقة، وكلّ واحدة منها تتناول جانبا وتترك بقية الجوانب، ممّا حال دون قيام نظرية تؤسس للفضاء كمكوّن أساسي في الرّواية.وتأسيس نظرية تخصّ الفضاء، يعني أيضا إيجاد طريقة لتبيان هذا الفضاء ودراسته، وتحتاج إلى منهج عملي.

وقد صرّح "جوزيف إكستنر"، بأنّ دارسة الفضاء في أيّ نص يجب أن تعتمد على منهج خاص سمّاه "الفضائية"[77] وهو وسيلة ناجحة لمعالجته، إلاّ أنّه لا يحدّد طريقة الدّراسة، أو أنّه لا يفصّل في تقديم أسس واضحة تبنى عليها الدّراسة الفضائية.

فكرته هذه أثارت فينا الشّغف للبحث عن طريقة تمكّننا من معالجة الفضاء الروائي إلاّ أنّنا لم نجد حلاّ لذلك، فاخترنا طريقة أكثر عملية وموضوعية وهي الدّراسة السّيميائية.ولم يكن اختيارنا لها، بالصّدفة، إنّما لارتباط هذه الكلمة "سيمياء"، بالفضاء منذ الملتقى الأوّل المنعقد حول الفضاء[78] بعنوان "سيميائية الفضاء" عام 1973.

وهذه الأبحاث المتفرّقة لم تثمر عن تأسيس نظرية للفضاء، فيعامل شأنه شأن الزّمن والسّرد اللّذين لقيا حظا أوفر وقسطا يسيرا من النّظريات والأبحاث.

إلاّ أنّنا سنعرض بعض الخطوات الممهّدة، وكذلك بعض المحاولات التي كانت جادة في تأسيس رؤى معينة عن الفضاء، بل وتطمح إلى تأسيس نظرية في الفضاء.

5-1 خطوات جادّة في دراسة الفضاء:

إنّ ما قدّمه النّقد الحديث في فرنسا حول الرّواية واللّغة لجدير بالاهتمام، فهو يوضّح أهميّة الفضاء في الرّواية فها هو "ميشال بوتور" في مقال له بعنوان: "فضاء الرّواية" يقول: «إنّ اهتمام الرّواية في هذا الذي يهمّ الفضاء، ليس أقلّ وسعا، خاصّة في وثاقتها المتينة بالفنون التي تستكشفها الرّواية وبشكل خاص الرّسم».[79]

---

[77]: ينظر: المرجع السّابق، مقدمة الكتاب، ص13.

[78]: ينظر:رشيد بن مالك: البنية السّردية في النّظرية السّيميائية، ص79. وينظر أيضا: مجموعة من المؤلّفين:السّيميائية (الأصول، القواعد والتّاريخ)، ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة: عز الدّين المناصرة، ص 265.

[79]: ينظر: جوزيف إكستنر: شعرية الفضاء الرّوائي، ص43.

وقد توجّه البحث في هذا المجال دائما إلى اتّجاهات أخرى، كالاهتمام بالجانب الدّلالي اعتماد على النّظريات السّيميولوجية التي تخدم اللّغة بالدّرجة الأولى.

"ميشال بوتور" يؤكّد تماما على أنّ الفضاء هو أساس الرّواية ويمثّل عالم الرّواية بعالم الرّسم فإن كان الفضاء واضحا تماما في لوحة الرّسام، فإنّه يتجسّد في الرّواية بالكلمات التي تشكّل هذا الفضاء الذي يتكون في ذهنية القارئ.

كما أنّ "ميشال بوتور" اهتم بالفضاء النّصي أو الشّكلي للعمل الرّوائي، فنجده يتحدّث عن الكتاب بوصفه موضوعا مؤكّدا أنّ الكتاب بما هو في ذاته لوح مزدوج يستغلّ نموذجه المطبعي والفضائي كجزء من كينونته.[80]

وأشار أيضا إلى عناصر الفضاء في الرّواية في مقالات عديدة يصرّح فيها أنّه ليس للتّنظيم الخطّي (التتابع)، دورا كبيرا في الأحداث، أو حتّى مع نظام الكلمة و الجملة، فالزّمن في الرواية ثلاث متتاليات متراكبة، هي:[81] القصّ، الكتابة والقراءة، ومن هنا أصبح الكاتب فنّانا معماريا بشكل خالص.

وفي فضاء الرّواية يلاحظ "ميشال بوتور" أنّ التّأطير والمنظور يشغلان الرّوائي بقدر ما يشغلان الرّسام، وهذا يثبت تماما أنّ الفضاء أحد الأركان الأساسية الذي تنبني عليه الرّواية وأنّه مهمّ لدرجة أنّه يحمل كاهلها فلا رواية بلا فضاء.

وإذا التفتنا إلى ما قدّمه "الشّكلانيين الرّوس" فيما جمعه وقدّمه لنا "تزفيتان تودورف" من خلال كتاب "نظرية الأدب"، نلحظ أنّ الباحثين الشّكلانيين، قد أولوا أهميّة للفضاء في دراساتهم بداية القرن العشرين حول اللّغة والسّرد، فها هو "شكلوفسكي"،[82] يتحدّث عن أهميّة التّوازي وتبطيئ السّرد والتّأطير والتّنضيد لتشييد السّرود.

ووضّح "شكلوفسكي" في مقاله عن "نظرية النّثر" أنّ معمار الفصول في "دوريت الصّغير" كان في حدّ ذاته لغزا أكبر من أحداث القصة.

كما أنّ نظريات الشّكلانيين قد أثّرت كثيرا على "تودوروف" الذي ميّز في " مقولات المحكي الأدبي" بين القصّة والخطاب، وبيّن كيف أن حيل: النّقيض والتّدرج والتّوازي، تنجز القصّة.

وكلّ ما يستعين به الكاتب من حيل لتشكيل هيئة الخطاب فهو متعلّق لا محالة بالتّعيين الفضائي سواء إذا أراد معالجة الزّمن كـــ "التنسيق"، "التناوب" و "الإخضاع".

---

[80]: ينظر ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ص108،109.

[81]: ينظر المرجع نفسه، ص111،112.

[82]: ينظر:ف. شكلوفسكي:بناء القصّة القصيرة والرّواية، نظرية المنهج الشّكلي (نصوص الشّكلانيين الرّوس)، تر: إبراهيم الخطيب، الشّركة المغربية للنّاشرين المتّحدين، دار المثلث،مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1982، ص132 إلى غاية ص149.

ويتحدّث تودوروف في "شعرية النّثر" عن دور الشّكلانيين الروس وخاصة "فلادمير بروب" في كشفهم عن ارتباط دالّ اللّفظة بمدلولها متضمّنة دائما في علاقات حالة لا زمنية.

كما حاول "تودوروف" من خلال "كيف نقرأ"[83] البرهنة على أنّ التّأويل عمل محاط بطبقات من المعاني، لأن إجراءات [التطابق، التصويري] تمثّل مناهج مفضّأة لمقاربة النّص من حيث أنّها تهتمّ بالتّرابطات إمّا داخل نص واحد أو بين نصوص ضمن أعمال مؤلف واحد.

يتّضح لنا جليّا أنّ ما كان ينسب للزّمن هو في الأصل مشكل للفضاء الرّوائي بكلّ ما حواه فقد امتلك الفضاء واستخدم تلك القوى التي عادة ما ننسبها إلى الزّمن.

5-2 التّوجهات النّقدية في دراسة الفضاء الرّوائي:

نميّز في الخطاب النّقدي الغربي رؤى وتوجّهات مختلفة، إلاّ أنّها خدمت مجال البحث في الفضاء الرّوائي، نذكر منها:1-التّوجه النّفسي الظّاهراتي ، 2- التّوجه الإيديولوجي،3-التّوجه السّردي، 4-التّوجه السّيميائي، 5- التّوجه الذّهني (المطلق).

5-2-1 التّوجه النّفسي الظّاهراتي (Psycho phénoménologique) :

لقد ربط "غاستون باشلار" مفهوم الفضاء بالجانب النّفسي للذّات البشريّة من خلال كتابه المشهور"شعرية الفضاء"، والذي ترجم إلى لغات عديدة، إذ أعطى بعدا نفسيا ظاهراتيا واضحا في تحليله لعلاقة الإنسان بالأمكنة التي يعيش فيها، عند تفسيره لبعض الأشياء، وما يحدث له أثناء تفاعله معها، وأثرها في تكوين نفسيته.

وبإطّلاعنا على كتاب "شعرية الفضاء " أدركنا أنّ المفهوم الموضّح حول القضايا المعالجة فيه ترتبط بشكل وثيق بمفهوم الفضاء لا المكان، بدليل أنّ الكاتب يربط في كثير من الأحوال المكان بالحالة النّفسية للشّخصية ورؤيتها ومدّة معايشتها وتفاعلها في أوضاع معيّنة في مكان ما، فتختفي تلك الأطر الجغرافية، أو لنقل أنّه لا يصبح لها قيمة لتطغى مؤثّرات المكان بما فيه من أحوال وأوضاع، والتي تتفاعل مع الشّخصية فتعبّر عن مكنوناتها وأحاسيسها نحو ذلك الزّمن الماضي والمكان العابر أو الذي لا زالت تعيش فيه.

ويتّضح ذلك من خلال حديثه عن الصّورة وأثرها البالغ في الذّاكرة، والصورة عند "باشلار" (Bachelard) تعبّر تماما عن الفضاء المتخيّل الذي يتشكّل في ذهنيّة الذّات المعايشة للحدث الرّوائي، وما يبرز ذلك أنّ مفهوم الصّورة لديه جعله لصيقا بالمكان مرتبطا به، إذ يقول :«فالصّور التي أودّ فحصها هي الصّور البسيطة للمكان المناسب، وعلى هذا الأساس فهذه الدّراسة تستحق أن تسمى (Topophilia)[84] "هوس المسح الشّامل"، إنّها تبحث في تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان الذي يمكننا الإمساك به ».

---

[83]: ينظر: جوزيف إكستنز: شعرية الفضاء الرّوائي، ص46.

[84]: غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ص31.

فإذا استطعنا الإمساك بالمكان كونه شيئا محسوسا محدودا، فإنّه على العكس لا يمكننا الإمساك بما في المكان وما يدور فيه وما ينتج عنه من قيم، فهذا يخصّ الفضاء الذي يملاء المكان. إذ أنّه عمد إلى « دراسة القيم الرّمزية المقترنة بالمجالات التي تتاح لنظر السّارد، أو لنظر شخوصه أو القيم المقترنة بأمكنة استقبالها كالمترل والغرفة المغلقة والقبو والسّجن والقبر...».[85]

ويواصل "غاستون باشلار" كلامه موضّحا أنّه يقصد بمصطلح الفضاء ما يتشكل عن المكان من مخلّفات إذ يتّسع مفهوم الفضاء الضيّق إلى مفهوم أوسع، فيتعدى قيمته الهندسية إلى قيمة موضوعية وذاتية وتخييليه أيضا، إذ يقول:« إنّ المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية فحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل بكلّ ما في الخيال من تحيّز، إنّنا ننجذب نحوه، لأنه يكثّف الوجود في حدود تتّسم بالحماية».[86]

ألا تظنون معنا، أنّ هذا المفهوم يتعدى مفهوم المكان ليحوى مفهوم الفضاء؟.

إنّنا نقرّ برأي د. حسين نجمي القائل بأنّ الدّراسات الأوروبية أصبحت تفرّق تماما بين الفضاء والمكان، وبذلك نصل إلى أنّ "غاستون باشلار" لم يدرس المكان بهدف إبرازه، وإنّما درس ما بعد المكان وما يخلّفه من آثار فكريّة ونفسية وانعكاسه على رؤى الذّات الآهلة له.

وهو يؤكّد في مواقف كثيرة من كتابه "شعرية الفضاء"، أنّه لا يقصد بالمكان الجانب الهندسي فحسب، بل ما يترتب عنه من مؤثّرات نفسية، فهو يعالج أمورا تتعلّق بالفضاء النّفسي كالأحلام وأحلام اليقظة، والذكريات، والعودة إلى أيّام الطّفولة... يكفينا أنّه يرى في البيت أداة لتحليل النّفس الإنسانية فينطلق من المترل ومؤثّثاته ليسقط ذلك على الذّات، فيحلّل طريقة تفكيرها ووجهة رؤيتها للمكان، إذ يقول :«إنّنا نمتلك من خلال صورة البيت مبدأ حقيقيا لسايكولوجية الدّمج، وتشكّل السّايكولوجيا الوصفية وسايكولوجيا العمق والظّاهراتية مجموعة المبادئ التي أطلقت عليها اسم (Topo-analysis) المسح التّحليليّ تظهر صورة البيت وكأنّها أصبحت طوبوغرافية وجودنا الحميم...»[87]

وقد صنّف "غاستون باشلار" الفضاء إلى أمكنة تقوم العلاقة بينها على التّضاد كالمغلق والمفتوح، والواسع والضّيق، و السّفلي والعالي،.. وغيرها من الأمكنة، وهي تعد قرائن وموجّهات تحاول الكشف عن تخيّل الكاتب والقارئ معا.[88]

---

[85] : Henri Mitterrand : le Discours du roman, Presses Universitaires de France, Paris, 1980, p193. « L'étude des valeurs symboliques qui s'offrent au regard du narrateur ou de ses personnages, soit à leurs lieux de séjour, la maison, la chambre close, la cave, le grenier, la prison, la tombe. »

[86]: غاستون باشلار: جماليات المكان، ص31.

[87]: المرجع نفسه، ص32.

[88] : Henri Mitterrand, le discours du roman, p193. « ..Lieux clos ou ouverts, confinés ou étendus, centraux ou périphériques, souterrains ou aériens, autant d'oppositions servant de vecteurs où se déploie l'imaginaire de l'écrivain et du lecteur. »

إنّ ما قدّمه "غاستون باشلار" جميل جدّا –إن صحّ لنا التعبير– وممتع أيضا لأنّه يفتح آفاقا حيّة في تناول موضوع الفضاء الرّوائي، وقد عبّر "أندريه جيد" عن أهميّة الفضاء الرّوائي في معالجة نفسية الإنسان في العصر قائلا: «إنّه لم يترك لكلّ إنسان غير حيّز ضيّق ووظيفة الرّواية أن تفتح الفضاء المتخيّل على مصراعيه».[89]

وإن كان "غاستون باشلار" يركّز في كلامه على المكان، ويتناول بالتّحديد شعريته فإنّه يكسب المكان حركية فذّة من خلال تناوله لعملية التّخييل التي يقوم بها الكاتب فيجعل المتلقي يسافر معه إلى تلك الأماكن، فيعيش في فضاءات يخضع فيها لتجربة تخييلية المكان، وهذا ما يقابل شعرية المكان التي طوّرها "غاستون باشلار" في إطار دراساته الظّاهراتية للصّور وعملية تصوير فضاءات الرّاحة والاستجمام، لأنّه في المكان شعرية تحدّدها عملية التّخييل التي توازيها، أي كما عبّر عنها أحد النّقاد «المكان الشّعري يحدّد في هذا الاتجاه تجربة تخييلية المكان...»[90]

فهو يجعل المكان يتكلّم بمفرده لغة تخييلية موجهة لكلّ العالم.

5-2-2 التّوجه الإيديولوجي (Idéologique):

ترتبط هذه الرّؤية بالتّأسيس الإيديولوجي، انطلاقا من أنّ النّص الأدبي يقدّم رؤية إيديولوجية أو تصوّرا يعكس وعي فئة من النّاس وفق مستواها الثّقافي ونظرتها إلى العالم ومختلف القضايا، فتتّخذ موقفا معيّنا تجاه ذلك، مرتبطة بالعصر الذي تعيش فيه وسياقات مختلفة (حضارية، تاريخية، اجتماعية، سياسية ثقافية).وبناء على ذلك يتأسّس العمل الأدبي على رؤية إيديولوجية تحدّد مساره، فيصبح البعد الإيديولوجي ركنا ثابتا وله أثره على الفضاء بشكل خاص.

وقد تحدّثت "جوليا كريستيفا "(Julia Kristeva)عن الفضاء الجغرافي في إطار حديثها عن التّناصية وإنتاجية النّصوص الأدبية، بأنّه لا ينفصل أبدا عن دلالته الحضارية، فهو يلبس ثقافة ورؤية ذلك العصر، وهذا ما أطلقت عليه "جوليا كريتسيفا " إيديولوجيم العصر[91] ولذلك فهي ترى أنّه ينبغي دائما أن يدرس الفضاء الرّوائي في تناصيّته، أي في علاقاته مع النّصوص الأخرى المعاصرة له في حقبة تاريخية محدّدة.

فهي تدعو إلى عدم إقصاء الجانب الحضاري والاجتماعي المصاحب للدّلالات في أيّ نص من النّصوص، فذلك يعطي بعدا دلاليا هامّا للفضاء الجغرافي، إذ أنّها تجسّد بعدين: بعدا أفقيا (آني) وآخر عموديا (تاريخي) .

---

[89]: ميشال رامون: التّعبير عن الفضاء، مقال ضمن كتاب الفضاء الروائي لـــ مجموعة من المؤلفين، ترجمة عبد الرّحيم حزل، ص63.

[90] : Voir : Bernard Dieterle : RilKe et les lieux européens, Poétique des lieux : Etude rassemblées par Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon, p101. « Le lieu poétique signifie en ce sens: expérience imaginaire d'un lieu. »

[91]: ينظر: جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة:فريد الزّاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم. دار توبقتال للنّشر، ط1، 1991، ط2، 1997، الدّار البيضاء/المغرب، ص21.

نلمح من كلام "جوليا كريستفا "أنّ الفضاء الرّوائي يبقى متّصلا ببنية تاريخ التّجربة الأدبية والذّاتية للكاتب والقارئ على حدّ سواء، أين تشتغل آليات التّصور والتّخييل في القراءة الأدبية والنّقدية كما يسميها بعض الباحثين محدّدات تلقي العناصر التّكوينية للكاتبة.

وقد عبّر "فولفقان إيزر" (Wolfgang Iiser) عن ذلك محدّدا كلامه عن عملية القراءة، بأنّ النّص يخضع عبر امتداداته للفراغ التّكويني (Le vide constitutif)[92] أي أنّ النّص عبارة عن فراغ لا يفتأ أن يمتلئ باضطراد عبر عملية القراءة ولا يقصد "إيزر" هنا القراءة العادية، بل تلك القراءة المنتجة التي تبحث في مكوّنات النّص عبر امتداداته فلا يمكن للقارئ أن يستوعب الفضاء الرّوائي، دون أن يمحّص في الوحدات التّكوينية للنّص بوصفها وحدات دلالية أو بوصفها موادا تحيل على سياقات أخرى. فالكاتب قد لا يذكر كلّ شيء لكن القارئ عليه أن يبحث عن كلّ شيء حسب الوجهة التي انتهجها في عملية القراءة وبهذا المعنى فالنّص الأدبي هو بالفعل ملتقى الطّرق ومجال لالتقاء أفكار فهو موضع حيّ بعيد عن معنى العزلة.ومن هنا تأتي تلك التّرابطات الغريبة (Association étrangères)[93] لتمارس وقعها فتنشأ مواطن التّوتر والقوّة المتخاصمة في النّص الواحد، أي اختلاف الآراء ووجهات النّظر حول أيّ فكرة في النّص، بمعنى التّصادم الإيديولوجي، وكذلك حول الشّاكلة التي حيكت بها الأفكار، وطريقة تقديم الأحداث على امتداد مجرى القراءة وما نستنتجه في فضاء الكتابة ومتخيّلها.

وعلى هذا الأساس يستحيل أن يتجرّد نص إبداعي ما من أصوله الإيديولوجية وأيضا لا يمكن له أن يحيد عن عكس سياقات ساهمت في تكوينه.

يعبر "يوري آيزنزويك" عن أدلجة الفضاء بقوله :«الفضاء المتخيّل هو نص من النّصوص، المجال المفضّل لأدلوجة من الأدلوجات».[94]

إنّه يرى في الفضاء شكلا خاصا داخل النّص، وهو يبرز مضمر الأدلوجة السّائدة التي تفرض رؤية معنيّة لفضاء معيّن، فإن كان شكل الفضاء هو الوجه الظّاهر فإنّ أدلوجيته هي كنهه الباطني الذي يعطي له معنى، فإن نحن جرّدنا الفضاء من سياقاته المتّصلة به، فإنّه يصبح لا فرق بينه وبين المكان الثّابت المهجور.

فلا عمل للفضاء داخل الرّواية إلاّ بفرض رؤية معيّنة، ولا فائدة مرجوة من مظهر إلاّ بانبنائه على أدلوجة معيّنة. وهذه العلاقة هي «ما تشكّل نقطة التّقاطع بين الفضاء المتخيّل والفضاء الثّقافي (الواقعي) سواء كان مدركا وجغرافيا أم غير ذلك، إنّ الفضاء المشخّص داخل نص أدبي هو فضاء كاشف لأدلوجة معيّنة ... لمنطق انكتابه داخل الخطاب الجامع الذي يمنحه معناه».[95]

---

[92] : Voir : Wolfgang. Iiser : L'acte de lecture, (Théorie de l'effet esthétique), traduit de l'allemand par Evyline, S.Pierre.M, Bruxelles, Belgique, 1985, p289-297.

[93] : Voir: Ibid, p131-132.

[94]: يوري آيزنزفايگ: الفضاء المتخيّل والأدلوجة، مقال ضمن الفضاء الرّوائي لـــ مجموعة من المؤلفين، تر: عبد الرّحيم حزل، ص123.

[95]: المرجع نفسه، ص129، 130.

فالفضاء هو كاشف لأدلوجة معيّنة تنسب النّص لمجال ثقافي وسياسي معينين و"غاستون باشلار" هو الآخر يتكلّم عمّا يشبه هذا الرّأي حول الفضاء الرّوائي بأنّه ليس علامات فارغة مجرّدة[96] فالفضاء محمّل بطبيعته المرجعية أو السّياقية، صحيح أنّه كتب بفعل فاعل، وأنّ هذا السّواد الممتد على البياض يملك جذورا هي من أعطته قيمة من خلال انتظامه داخل أنساق معيّنة ودون أن ينعزل عمّا يحدث في الجوانب السّياقية الأخرى.

5-2-3 التّوجه السّردي (Narratif):

لقد تحدّث "شارل كريفل" (Charles Crivel) عن أهميّة الفضاء في عملية السّرد، وأسند إليه دورا أساسيا فعّالا في عملة السّرد التي يشترط فيها تحديد الإطار المكاني والزّمني قبل الشّروع في تقديم الأحداث إذ يقول : «إنّ كلّ قصّة تفترض نقطة انطلاق زمنية ونقطة اندماج في الفضاء ...».[97]

وبما أنّ الفضاء يشكّل أهمّ عناصر الرّواية، فهذه الأخيرة توكّل إليه وظيفة من وظائف السّرد وهنا تتجلّى حاجة التّمرد إلى أمكنة، والتي توفّر ديكورا أو مسرحا تنمو فيه الأحداث، بل قد تؤثّر كذلك في سيرورة الأحداث وهي تحقّق تركيزا فضائيا لألفاظها وعباراتها، فلا يصبح المكان وسما وحسب، بل يصبح موضعا للحدث فالمحكي لا يتأسّس إلاّ بتموضعه في فضاء معيّن.

وقد تحدّث "شارل كريفل" عن سردانية المكان في كتابه"إنتاج المعنى" وهو يميّز بين سردية المكان وسردانيته بأنّ هذه الأخيرة تجعله فاعلا أساسيّا في بناء الرّواية لأنّ الحدث يحتاج إلى مكان وفاعل وزمن، والمكان هو الذي يوهم بحقيقة المتخيّل.[98]

وهذا يختلف تماما عمّا ذهب إليه كلّ من "رولان بورنوف" (Roland Bourneuf) و "ريال كيي" (Réal Quellet)[99] في كتابهما "عالم الرّواية" (L'univers du roman)[100] إذ أنّهما بحثا في وصف طوبوغرافيا الحدث، بفحص مظاهر الوصف وتحديد وظائفه في علاقاته مع النّصوص والمواضع والزّمن، وبالتّالي قياس كثافة الفضاء واستخلاص القيم الرّمزية والمتعلّقة بتشخيصه، وعملهما هذا، يؤسّس لدراسة سردية المكان.

---

[96] : Voir : Gaston Bachelard : La poétique de l'espace, Presses Universitaire de France, Edition n° : 11, 1983, p192, 193.

[97]:شارل كريفل: المكان في النّص، الفضاء الروائي لـــ مجموعة من المؤلفين، تر: عبد الرّحيم حزل، ص73.

[98] : Voir : Henri Mitterrand, le discours du roman, p194. « Charles Crivel se borne à dégager ce que je suggérerais d'appeler la narrativité du lieu, par différence avec sa narrativité ; c'est-à-dire l'ensemble des caractéristique qui rendent l'inscription du lieu indispensable à l'illusion réaliste. C'est le lieu qui fonde le récit, par ce que l'évènement à besoin d'un ubi autant que d'un quid ou d'un quando ; c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité »

[99] : Voir : Ibid, p194. « Roland Bourneuf, en 1970, s'interrogeant sur les nécessités internes auxquelles répond l'organisation de l'espace dans le roman, proposait qu'on décrive de manière précise la topographie de l'action , qu'on examine les aspects de la description, qu'on apprécie les fonctions de l'espace dans ses rapports avec les personnages, les situations, le temps, qu'on mesure le degré d'intensité ou de fluidité de l'espace, et qu'on dégage les valeurs symboliques et idéologiques qui sont attachées à sa représentation. Vaste programme, qui fonde une étude de la narrativité du lieu, mais qui, semble-t-il, n'a guère été suivi d'essais, ni d'effets. »

[100] : Voir: Roland Bourneuf et Réal Quellet : L'univers du roman. P.U.F, Edition n°: 4, Paris, 1985, p99→ p127.

كذلك نلمح لـــ "هنري ميتران" (Henri Mitterrand) رأيا في سردية الفضاء، وهو يرجع ذلك إلى عهد "بلزاك" أين أصبح الفضاء مكوّنا رئيسيا في الآلة السّردية، ممّا أضفى شعرية على الفضاء الرّوائي، فيتمّ البحث في جزئيات هذا الفضاء ومؤثّراته وجمالياته.[101]

وهو يرى أنّه لدراسة الفضاء يجب علينا تخطّي تلك النّظرة التي تحصر الفضاء كونه إطارا للحدث وحسب، فهو «أحد العناصر الأساسيّة التي يتأسّس عليها الحدث»[102]

فلا مناص لعملية السّرد من تخطّي مجال الفضاء كركن أساسي بينها ويقدّم لها شاكلة معينة، فالفضاء لا يشمل الفضاء الجغرافي وحسب، ولكن كلّ الأشياء المصاحبة له، كالحركة والتّغيير والتّنقل ووضعية الأشياء، كلّ ذلك علينا أن نخضعه في إطار دراستنا للفضاء.

5-2-4 التّوجه السيميائي:

لم تنشأ السّيميولوجية إلاّ باعتمادها على اللّغة كمادّة قابلة للبحث، ومن ثمّ وجّهت الأبحاث صوب المادّة الأساسية التي ينبني عليها العمل الأدبي وهي اللّغة.هاته اللّغة نفسها التي ميّزت الفضاء الرّوائي عن غيره من الفضاءات (المسرحي والسّنمائي). وقد وضّح "جون ويسجربر" (Jean Weisgerber) في كتابه "الفضاء الروائي" بقوله : «فضاء لم يوجد إلاّ بقوّة اللّغة».[103]

ومن ثمّ تظلّ اللّغة هي الأساس لقراءة الفضاء الرّوائي، هذا بموافقة الجانب التبئيري، والفضاء لا ينتجه السّارد وحسب، بل يشاركه في ذلك القارئ، وحين حدوث عمليّة الاتّصال ينتج هذا الأفق الذي ندعوه فضاء.

ووسيلة الكاتب في تصوّر وتصوير الفضاء الرّوائي هو اللّغة، فالنّص الرّوائي يتكون كلمة كلمة، وجملة جملة، وصورة صورة،... بتراصّها وتآلفها يدرك المتلقي هويّة الفضاء ويستمتع بمؤثّرات الرّواية فيحيا فيها برهة من الزّمن.

أ-الفضاء الدّلالي:مع "جيرارجنيت":

ونحن إن تكلّمنا عن أهميّة الانتباه إلى اللّغة الرّوائية، فإنّنا نتذكّر وجهة "جيرارجنيت" (Gérard Genette) في تعريفه للفضاء الرّوائي بربطه إياه بالجانب الدّلالي.فقد أفرد في كتابه (صورة1) (figures1) مبحثا خاصا بعنوان "الفضاء واللّغة" وفيه يتحدث عن الفضاء الرّوائي المعاصر بأنّه ينشأ من اتّحاد عناصر هي: (اللّغة،

---

101 : Voir : Henri Mitterrand, le discours du roman, p159. « Zola est peu explicité sur les institutions politiques de la cité fondée par luc. Mais on ne force pas le sens du texte en observant que tous les pouvoirs demeurent concentrés entre ses mains. Jusqu'au terme de sa vie, il veillera aux destinées de son peuple, en véritable monarque ou, si l'on préfère, en père, voire en Dieu. »

102 : Ibid, p141 jusqu à la page 143.

103: Jean Weisgerber : L'espace romanesque, Editions L'age d'Homme, Lausanne, 1978, p10. « Mais cet espace romanesque, en quoi est-il original ? Et dans qu'elle mesure ? Et surtout : comment le définir ? Comme les autres composants du récit, il n'existe qu'en vertu du langage. Verbal par définition, il se distingue ainsi des espaces propres au cinéma et au théâtre, par exemple; ceux-ci sont directement perceptibles à l'œil et à l'oreille, tandis que celui-là évoqué par la seule entremise de mots imprimés, se construit comme objet de la pensée. Ce qui revient à dire qu'il relève de l'espace ou des espaces que sert à exprimer le langage… »

التّفكير، والفن المعاصر) وهي التي أعطت الإطار العام لمفهوم الفضاء.[104] ونحن نعلم أنّ اللّغة في تطوّر مستمر لتتأقلم مع متطلّبات العصر، كذلك فالفضاء يختلف معناه باختلاف العصر، لأنّه يرتبط بمؤثّرات نفسيّة، واجتماعية،ثقافية...، ويؤكّد "جيرار جنيت" على ذلك باعتبار أنّ إنسان اليوم يعيش فترة من الصّراع أدّت به إلى إسقاط تفكيره على الأشياء.[105]

إنّ جعل الأشياء والموجودات في مصاف المستوى الأوّل من حياة البشر، قلب الموازين وجعل المعنى المعاصر للفضاء هو أسلوب العيش، لذلك ابتعد عن هذا الجانب ليهتم بالجانب الدّلالي، ويركّز اهتمامه على اللّغة كونها مجموعة من الصّور، وهكذا أصبح يرى الصّورة* هي الفضاء وهي المحدّد الجمالي لحصر إطار الفضاء في العمل الأدبي، ولكنّنا نلمح أنّ كلامه لا ينطبق على جنس الرّواية بقدر ما ينطبق على الشّعر بصفة أكبر، لأنّه يتحدّث عن الصّورة ومالها من أبعاد دلالية، فيفصّل في حديثه عن الكلمة بمعناها ذو البعدين الحقيقي والمجازي ليصل بنا إلى فضاء دلالي (Espace sémantique).[106] وبالتالي يبتعد قليلا عن معنى الفضاء الرّوائي الذي نبحث له عن مفهوم ملائم لعملنا، فالفضاء الذي يقصده "جيرار جينت" هو ما يشبه أحد مباحث علم البلاغة وهو المجاز[107]؛ ذلك أنّ الباحثين في الفضاء يرتكزون على نقطة أساسية وهي توفر العنصر المكاني كشرط وثيق الصّلة في تحقق مفهوم الفضاء الروائي.

لقد كانت هذه وجهة "جيرار جنيت" في كتابه "صورة 1 "(Figure I) لكنّه سرعان ما تراجع عن بعض افتراضاته في كتابة "صورة 3" (Figure 3) من خلال قراءاته لرواية "بروست" (بحثا عن الزّمن الضائع) فتوصّل إلى أنّ الفضاء ليس هو المكان الذي يكون مركبا أساسيا في عملية الوصف، كما أنّ الفضاء برأيه ليس ما يعبّر عنه الأدب ضمن موضوعات من وصف للأمكنة والإقامات والمشاهد الوصفية والطّبيعية وغيرها.[108]

وإن هو ركّز على اللّغة في أبحاثه فهو يركز بذلك على مبدأ الزّمنية؛ إذ أنّه يسعى إلى تفتيت زمنية اللّغة من خلال أبحاثه واهتماماته بمقولة الزّمن جعلته يغفل جوانب أخرى متعلقة بالمكان ومكوّنات المكان وما يدور فيه وكل ما له علاقة بالفضاء العام للرّواية.لذلك كان اتجاهه في الفضاء الرّوائي إلى فضائية اللّغة ذاتها، وهو يميّز في إطار ذلك بين الأدب والتّصوير والفن المعماري.

---

[104] : Gérard Genette : Figure I, Edition du Seuil, Paris, 1966, p101. « « Il existe un espace contemporain » cette thèse implique en fait deux ou trois hypothèses : d'abord le langage, la pensée, l'art contemporain sont spatialisés, ou du moins font preuve d'un accroissement notable de l'importance accordée à l'espace. »

[105] : Ibid, page 101. « Il se rassure en projetant sa pensées sur les choses. »

*: إذ يحدّد"جيرار جنيت" الفضاء في الصّور، والصّور ليست رموزا بل هي كليشيهات (شريط صور) بحسب تعبيره.(ينظر: المرجع نفسه، ص104.)

[106] : Gérard Genette : Figure II, p 46, 47. « Le discours consiste apparemment en une chaîne de signifiants présents « tenant lieu » d'une chaîne signifiés absents. Mais le langage, et spécialement le langage littéraire fonctionne rarement d'une manière aussi simple : l'expression n'est pas toujours univoque, elle ne cesse au contraire de se dédoubler….L'espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours. »

[107]: ينظر:حميد لحميداني: بنية النّص السّردي(من منظور النّقد الأدبي). المركز الثّقافي العربي، ط2، بيروت/الدّار البيضاء، 1993، ص61.

[108] : Voir : Gérard Genette : Figure II, p43, 44.

فالرّسم فن فضائي، وما يجعله كذلك ما نجده فيه من تشخيص للمسافة، بل لأنّ التّشخيص نفسه تمّ عبر مسافة اللّوحة.

والهندسة تجعل الفضاء يتحدّث فكلّ فن من الفنون يسعى إلى خلق تشخيصه الخاص به ومن هنا يطرح السّؤال: هل نجد في الأدب الفضائية ذاتها التي نجدها في فن الرّسم والهندسة؟ أم أنّنا سنجد فيه فضائية شبيهة بفن الرّسم؟.[109]

بالطّبع لكلّ فن تشخيصه المميّز للفضاء، ولكلّ وسائلة الخاصّة، والرّواية كفن زمني لها وسيلتها في ذلك وهي اللّغة.لكنّ أهمّ ما نؤكّده من خلال كلام "جنيت" هو أنّه يميّز بالفعل بين الفضاء والمكان كتفرقة مبدئية توضّح قليلا حدود الفضاء، فهو يركّز على مبدأ الزّمنية كضرورة ملحّة لتواجد أيّ فضاء روائي.

ولعلّ امتداد هذه الفكرة يقودنا إلى تذكر ما قدّمه لنا "ميخائيل باختين"(Mikhaile Bakhtine) في هذا المجال، إذ أنّه يرى بأنّه لا يمكن أن نفهم أيّ فكرة إلا من خلال فهم وتحليل الفضاء والزّمن وإدراك مدى تداخلها بشكل عميق لا يمكننا فيه تصوّر عنصر منهما منعزلا عن الآخر، بل ويزيد عن ذلك في اعتبارهما قطبين متوازيين يستقطبان كلّ العناصر السّردية والحكائية المتبقيّة في الخطاب الرّوائي، وهو يدخل هذا التّعاضد الوظيفي بين الفضاء والزّمن في باب الكرنوطوبات.[110] ومنه يتأسّس جانب للزّمن في الفضاء الرّوائي كعنصر أساسي لقيامه .

إنّ العمل الرّوائي برأي "جنيت " يتحقّق زمنيّا في المقام الأوّل، بتحقيقنا لفعل القراءة للنّص المكتوب شأنها شأن تأدية مقطع موسيقي على شكل أصوات متتالية منسجمة، وهذا لا يعني عدم الحديث في الفضاء الرّوائي، لأنّ ما نقرأه في الرّواية يأخذنا إلى نائي الأصقاع عبر الخيال.[111]

وهو بهذا الكلام يقسّم الفضاء الرّوائي إلى فضاء واقعي وآخر تخييلي، لكنّه دائما يربط الفضاء باللّغة ويؤكّد تماما على أنّ ما جاء به "دي سوسير" (F. De Saussure) هو حقّا ما يمكننا نعته بالفضائي. «لعبة اللّغة المعتبرة نظما من العلاقات محض التفاضلية: بحيث يصنّف كل عنصر فيها بالموقع الذي يشغل من الرّقعة الجامعة، وبالعلاقات العمودية والأفقية التي تربطه بالعناصر الشّبيهة والمجاورة».[112]

لذا يحصر "جيرار جنيت" كلامه عن الفضاء في عنصرين هما:

1-**الفضاء الدّلالي**: وهو ما ينتج عن المدلول الظّاهر والمدلول الحقيقي (مدلول حقيقي /مدلول مجازي).

---

[109]: ينظر: جيرار جنيت: الأدب والفضاء، مقال ضمن كتاب الفضاء الروائي لـــ مجموعة من المؤلفين، ترجمة عبد الرّحيم حزل، ص12.

[110] : Voir : Mikhaile Bakhtine : Esthétique et théorie du roman, Gallimard, 1978, p 398.

[111]: ينظر: جيرار جنيت: الأدب والفضاء، مقال ضمن كتاب الفضاء الروائي لـــ مجموعة من المؤلفين، ترجمة عبد الرّحيم حزل، ص11،12.

[112]: المرجع نفسه، ص13.

2-الصّورة: هي رمز فضائية اللّغة الأدبية في علاقتها بالمعنى، والكتابات الأدبية مشعبة بالاستعارات والصّور. وما نطلق عليه أسلوبا يظلّ مرتبطا بآثار المعاني الثانية تسمى "إيحاءات" (Connotation) «فما يقال في ملفوظ من الملفوظات يتضاعف دائما بما تقوله الكيفية التي يقال بها».[113]

وقد اعتبر "جيرار جنيت " فضائية الكتابة "الشّيء الظّاهر" وهي رمز لفضائية اللّغة "الشّيء الباطني العميق" ففضائية الكتابة تتّسم بترتيب الأدلة والكلمات والجمل والخطاب ترتيبا لا زمنيا، فلا يمكن أن نعتبر القراءات مجرّد تعاقب زمن معيّن (آني وحسب)، بل هناك علاقات عمودية استرجاعية لا بدّ من فكّها حتّى تتم القراءة الصّحيحة للعمل الرّوائي.[114]وهو بذلك يميّز بين فضائية الكتابة وفضائية القراءة.

وفي رأي مشابه لرأي "جيرار جنيت" نجد الباحث "يوري آيزنزفايك" فقد انطلق من مبادئ "دي سوسير"، لكنّه لم يهتم بمقولة زمنية اللّغة, بل يتهم بجانب العلاقة بين الدّال والمدلول، إذ أنّه يقصد بالفضاء في النّص، ذلك المرجع الفضائي أو الفضاء المرجعي لنص لساني لأنّه يربط تعريف الفضاء بتعريف "دي سوسير" للّغة، فهو يراه ثلاثي الأبعاد؛ أي أنّ الدّليل اللّغوي اعتباطي تفاضلي وخطّي.

وقد حدد "يوري آيزنزفايك" المفهوم الخطابي للفضاء من خلال هذه الأبعاد؛ أي أنّ له مرجعا مزدوجا غير لساني وطبيعي، ذلك «أنّ الدّليل باعتبار اعتباطيته تحيل بالضّرورة إلى طبيعة معارضة له إن جزئيا أو كليّا»[115]

وباعتبار تفاضلية الدّليل اللّساني و خطيّته فهو يستتبع بالتّتالي وجود مرجع غير تفاضلي، أي مطّرد وغير خطي، أي آني، أوهما معا.

ومفهومه هذا للمرجع يقصي من مجاله ما هو زمني وما هو فكري مبقيا على ما هو فضائي فقط.

كما ذهب " هنري مالديني" في رأيه المشابه لرأي "جيرار جنيت" إلى أنّ الفضاء يتحقّق في جوّ دلالي ناتج من ثنائية (فضاء/ زمن) في وجود إنساني[116].

ب- الفضاء الطّوبيقي:مع "أ .ج .غريماص"

لقد اتّفق "غريماص" (A.J Greimas) مع "جيرار جينت" في اعتباره أنّ الفضاء بنية دالّة سمّاها بـــ الدّال الفضائي (Le signifiant spatial) والذي يحيل إلى بنى أخرى خارج النّص (بنى عميقة)، وهذا بدوره يقودنا إلى تلك العلاقة القائمة بين الدّال كمظهر خارجي والمدلول كجوهر عميق، ولذلك فإنّ" غريماص" يميّز في حديثه عن الفضاء- في إطار دراساته الطّبولوجية- على أنّه بنية يمكن معاينتها داخل النّص، وهذا من خلال

---

[113]: المرجع السابق، ص16.

[114]: المرجع نفسه، ص14.

[115]: المرجع نفسه، ص126.

[116] : Voir: Henri Maldiney: Espace et poésie. In Textes recueillis et présentés par: Michel Collot et Jean-Claude Matieu, P.E.N.S, Paris, 1987, p85. « L'aire de signifiance d'une racine égale espace et le temps (l'espace-temps) qu'une présence humaine à ouverts et articulés à travers l'un de ses comportements d'éveil au monde où à partir d'une situation liminaire, où elle a eu à décider de soi. »

اللّغة الواصفة (بوصفها مجموعة من العلامات الدّالة) وفي علاقاتها مع النّص وسياقاته الخارجية.[117] وبذلك فالدّلالة الفضائية تنتج من خلال تمفصل الدّال والمدلول وهو بذلك يجعل أمرين متوازيين وهما:الدّال الفضائي والمدلول الثّقافي.[118]

وقد بيّن الهدف الأوّل لسيميائية الفضاء أنّها تعتمد في تحديد وضع وبنية الأشياء الطبولوجية اعتمادا على البعدين المتوازيين: الدّال الفضائي والمدلول الثقافي. ويضيف أنّ الدّال الفضائي ينتمي إلى العالم الطّبيعي أو عالم المعاني المشتركة، أي يمكننا قراءة ما لا ينتهي من الدّلالات والتي تتجسّد على شكل صور عن العالم الواقعي.[119]

والسّيمائية الطّوبولوجية تتمثّل في الوصف وإنتاج وتأويل اللّغات الفضائية والاحتفاظ بمبدأ التّمفصل الثّنائي للفضاء. هذا الذي يؤدي إلى إنتاج معان للفضاء.فاعتمد"غريماص" على ظاهرة التّبئير التي تجسّد التّمفصل الثّنائي للفضاء وأعطانا مثالا عن ذلك بثنائية الهنا والهناك،وذلك في إطار حديثه عن الإنفصال الثّنائي في البطل.[120]

فلا يمكن تحديد "الهنا" إلا بمقابلته "بالهناك"، "والهنا" يختلف باختلاف الذّوات، ولا يتحدث الانفصال إلا سلبيا، وهذا يؤدي بنا إلى الحديث عن تمفصلات داخلية نثرية دلاليا منها: الخارج/الداخل الخاص/ العام، المرتفع / المنخفض ، المذكر/ المؤنث ....الخ.

وقد قطّع "غريماص"[121] الفضاء ذهنيا من خلال استباطاته لأعمال "بروب" إلى قسمين هامّين هما:

1- فضاء الفعل (Espace Topique).
2- الفضاء الجانبي (Espace Hétérotopique).

يقسّم فضاء الفعل بدوره إلى قسمين أيضا وهما:

3- الفضاء الجانبي (Espace Paratopique)، يجري فيه الاختبار المؤهل.
4- الفضاء الوهمي (Espace Utopique)، يجري فيه الاختبار الرئيسي.

---

[117] : Voir: A.J.Greimas : Du Sens II, p95. « L'espace signifiant qui, au niveau des structures profondes, est articulé à l'aide de la catégorie thymique est à considérer comme-topique et comme hétéromorphe par rapport à la totalité des articulations modales régissant, au niveau des structures sémiotiques de surface, les relations entre les sujets et les objets. »

[118] : Voir: A.J.Greimas : Sémiotique et Sciences sociales. Editions du Seuil, Paris, 1976, p11. « L'instance du sujet parlant, tout en étant de lieu de l'actualisation de la langue, et en même temps le lieu de la virtualisation du discours ; lieu où sont déposées et jouissent d'une existence sémiotique les formes présupposées du discours, formes que celui-ci, en s'actualisant dans ses performances, ne pourra manifester que sous des formes incomplètes et inachevées. »

[119] : Voir: Ibid, p15. « …Les variations et les invariances et finit par réunir les occurrences en classes, qui, seules, peuvent prétendre au statut d'objets sémiotiques constitutifs du niveau taxinomique. Son faire linguistique, à la fois inductif et déductif, n'a de sens pour lui que si, tout en étant subordonné à une méta-logique, il lui permet de rendre compte de sa (réalité)… »

[120] : Voir: A.J.Greimas: Du Sens, p236. « La disjonction spatiale. Le lieu où est établie la société et le lieu où le héros accomplit ses performances. Cet espace héroïque __ où se situe d'ailleurs presque tout le (merveilleux) du conte analysé par Propp __ est un espace clos et se trouve délimité par une deixis sociale que marque le retour du héros. Par rapport à un ici social, c'est un ailleurs qui permet l'isolement du héros et l'accomplissement des transformations de valeurs, qui se répercutent ensuite à son retour sur l'être axiologique de la société. »

[121]: محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السّردي (نظرية غريماص)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993، ص105.

لا تجري الأحداث الرّئيسية في الفضاء الجانبي، وعادة ما يكون عبارة عن الموطن الذي تنطلق منه الشّخصية المحورية وتعود إليه في النّهاية.

والفضاء الجانبي أساسي في تحقيق فضاء الفعل، لأنّ الاختبار المؤهل يكون في الفضاء الجانبي، ويكون هذا الأخير سببا في الاختبار الرّئيسي الذي يتحقق في فضاء الفعل الذي عادة ما يكون غير محدد، وكذا نسمّيه بالفضاء الوهمي.[122]

والفضاء الطّوبيقي أو فضاء الفعل هو فضاء تتم فيه الآداءات نسمّيه فضاء "الهنا" المقابل لفضاء "الهناك" المخصّص لامتلاك الكفاءات[123]

وقد تحدّث "جيرارجنيت" عن الفضاء الطّوبولوجي بشيء من التّميز فهو ينفي أن يكون للفضاء علاقة بالمفهوم الإقليدي وحسب، بل يركّز في ذلك على أنّ الفضاء ذاته يبقي نسبيا ومتغيّرا ولا يمكن أن يربط بأيّ شكل هندسي من الأشكال إذ يقول : «من خلال تشكيل المخطّطات والتّشخيصات التي توحي بالفضاء الجيوميتري معطية بذلك شيئا من السّكون والاستقرار، فالحقيقة تقول إنّ هذا الفضاء الملجأ نفسه هو مكان استضافة نسبي وظرفي، لأنّ العلم والفلسفة الحديثين تفنّنا بدقة في تضليل المعالم الموافقة لعلم الهندسة في الوجهة الصّحيحة التي يؤدي بنا إلى طبولوجيا غير منتظرة (فضاء/ زمن) (فضاء/خط مقوّس/مائل، البعد الرابع)، أي وجه غير إقليدي للفضاء الذي يشكّل ذلك الفضاء الدّوار الرّهيب، أين بعض الفنانين أو كتاب اليوم قاموا ببناء خلاصهم ».[124]

إنّ جعل الأشياء والموجودات في مصاف المستوى الأوّل من حياة البشر، قلب الموازين وجعل المعنى المعاصر للفضاء هو أسلوب العيش لذلك ابتعد "جيرار جنيت" عن هذا الجانب ليهتم بالجانب الدّلالي ويركّز اهتمامه على اللّغة كونها مجموعة من الصّور تعبّر بشكل أو بآخر عن هذا الفضاء الذي يتعدّى حدود الأمكنة إلى أشياء أخرى لا تتحدّد .وأنّ إنسان اليوم «يعيش فترة صراع أدّى به إلى إسقاط تفكيره على الأشياء».[125]

يعتمد الفضاء الطّوبيقي عند"غريماص" على تجسيد مجموعة من العلاقات المتقابلة، والتي تسمح في الأخير بتحقيق رغبة معيّنة لدى الفاعل (الذّات) أو تحول دون تحقيقها، ونظنّ أنّ كلمة موضعي تعني أنّ الفاعل أو العامل يحتلّ موقعا معيّنا يؤدّي من خلاله دورا معيّنا، هذا الدّور قد يندرج ضمن الثّنائيات المعروفة في السّيميائيات، وهي:(المرسل/المرسل إليه) أو (المعارض/المساعد) أو (الفاعل/الموضوع).

---

[122]: المرجع السابق، ص105.

[123]: رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنّصوص، دار الحكمة، الجزائر،2000 ، ص240.

[124] : Gérard Genette : Figure I, p101, 102. « En construisant des plans et des figures qui empruntent à l'espace des géomètres un peu de son assise et de sa stabilité. A vrai dire, cet espace-refuge lui est d'une hospitalité toute relative, et toute provisoire, car la science et la philosophie modernes s'ingénient précisément à égarer les repères commodes de cette (géométrie du bon sens) et à inventer une topologie déroutante, espace-temps, espace –courbe, quatrième dimension, tout un visage non-euclidien de l'univers qui compose ce redoutable espace-vertige où certains artistes ou écrivains d'aujourd'hui ont construit leurs labyrinthes. »

[125] : Ibid, p101. « ..Il se rassure en projetant sa pensée sur les choses »

وقد تحدّث"غريماص" رفقة " جوزيف كورتيس" (Joseph Courtès) عن الفضاء في معجمهما الخاص وأعطيا له معاني متشعّبة في مجال السّميائيات، وحوّلاه إلى موضوع للبناء، متكوّن من أجزاء متكاملة ابتداء من كلّ ما هو مسموع ومصوّر وهو الكبير المملوء اللاّمنتهي، ويمكن بناء موضوع الفضاء من وجهات نظر مختلفة، كالجانب الجيوميتري (البعدي)، أو الجانب النّفسي، أو الجانب الاجتماعي الثّقافي للطّبيعة، وفي ميدان السّيميائيات تتحوّل الذّات إلى مستهلك للفضاء، ويرتكز تعريف الفضاء على مشاركة كلّ المعاني بمختلف أنواعها.كما أنّ الفضاء يتحدّد وفق العلاقات الجديدة المتولّدة عن الإنسان، بين الذّوات والأشياء الموجودة، فتخلق بذلك قيما جديدة، وغير ذلك من المعاني المضطردة للفضاء في مجال السّيميائيات.[126]

ج- الفضاء بين التّقاطبات (Les oppositions):

ونلمح في الدّراسات السّيميائية للفضاء جانب التّقاطبات ويعتمد هذا النّوع من الدّراسات على استعمال الثّنائيات المتقابلة كما لاحظنا ذلك فيما سبق مع "غريماص" في تقسيمه للفضاء بين الهنا الهناك، وقد اعتمد"جوزيف كورتيس" على"غريماص" كثيرا في حديثه عن الفضاء وتنظيمه، إذ يرى أنّ تنظيم الفضاء في النّص يخضع لنمطين: الأوّل هو المجال الهندسي (مستشفى نفسانين كنيسة، سجن، مدرسة،..) ومجال موضعي حضري(مناطق سكنية، ازدحام، مساحات خضراء،..).[127]

وكذلك نلمح ذلك في دراسات "غاستون باشلار" من خلال تقسيماته للفضاء الرّوائي حسب تعدّد الأمكنة وتقابلها، القبو، العليّة، البيت،اللاّبيت،.. أثناء دراسته لجدلية الدّاخل والخارج.[128]

ودراسة الفضاء في ظلّ التّقاطبات لا تكتفي بالطّرح النّظري للفضاء الرّوائي، ولكنّها تعتمد على دراسة البنية التّقاطبية الظّاهرية المكانية للنّص كمادّة خصبة للتّحليل و التّأويل ومن ثمّ ينتقل الدّارس إلى البنية العميقة للنّص، فيعايش كيفية إشتغال عنصر المكان في النّص ومن ثمّ يتسنّى للدّارس الوصول إلى حوصلة تجسّد له معنى من معاني الفضاء في النّص.

ونذكر في هذا الشّأن محاولة من قبل "جون وسيجربر" إذ يميّز بين التّقاطبات الإقليدية (يسار/يمين)، (أعلى/ أسفل) ويشتّق تقاطبات من مفاهيم فيزيائية كـــ: المسافة، الاتّساع، الحجم، الحركة، الاتّجاه، الاستمرار، العدد الإضاءة،.. ونذكر منها التّقاطبات التّالية: (محدود/ لا محدود)، (منفتح/ مغلق)، (قريب/بعيد)

---

[126] : Voir : A.J.Greimas et J.Courtès : Sémiotique Dictionnaire raisonnée, de la théorie du langage classique, Hachette, Paris, Edition n 1, collection 4, 1979, p132, 133. « Le terme d'espace est utilisé en sémiotique avec des acceptations différentes dont le dénominateur commun serait d'être considéré comme un objet construit à partir de l'étendue, envisagée, elle comme une grandeur pleine , remplie sans solution de continuité. La construction de l'objet-espace peut être examinée du point de vue géométrique…du point de vue psychologique…ou de point de vue socioculturel de la nature… »

[127] : Voir : Joseph Courtès : Introduction à la Sémiotique narrative et discursive, p33, 34. « La distribue et l'organisation de l'espace, soit dans le domaine architectural (hôpital psychiatrique, prison, école maternelle, etc.), soit dans la topologie cathédrale urbaine (zones d'habitations, de circulation, espaces verts, etc.) »

[128]: ينظر: غاستون باشلار: جماليات المكان، تر:غالب هلسا، ص35 وما بعدها.

(صغير/ بعيد)، (مستقيم/ دائرة)، (اتّساع/ تقلّص)، (جامد/ متحرّك)، (داخل/ خارج)، (تعدّد/وحدة) (مضاء/مظلم)، (أسود/ أبيض)، (استمرار/ انقطاع)، (سكون/ مهجور)...الخ[129]

وهذه التّقاطبات تتكامل فيما بينها فتساعدنا على فهم كيفيّة اشتغال المادّة المكانية في النّص الرّوائي. وقد أشار "ويسجربر" إلى أنّ الفضاء الرّوائي بعيد عن تلك الأوصاف الخاصّة بالمكان الإقليدي، أوأنّه يبعد صفة الفيزيائية عن الأمكنة والأشياء وكل ما ينتج فيها وعنها في الفضاء الرّوائي ففضاء الرّواية ملئ بالحواجز وله طبيعة حيّة، فيفه الأصوات والرّوائح والألوان وهذا يجعله بعيدا كلّ البعد عن المفهوم الإقليدي للفضاء، ولكن تبقى التّقاطبات حلاّ لدراسة توزيع الأمكنة و الفضاءات وفقا لوظائفها وصفاتها الطّوبوغافية.[130]

وقدّم "يوري لوتمان" دراسة بارزة تصدّرت ميدان التّقاطبات إذ أنّه استعمل الثّنائيات الضّدية مثل : (الأسفل/ الأعلى)، (المنفتح/ المنغلق)، (الداخل/الخارج)، (الأمام/ الخلف)... وعمد إلى دراسة تكاثف هذه المادّة المكانية وطريقة اشتغالها في النّص الرّوائي.

وقد انطلق في دراساته هاته* من إيمانه من أنّ البنى الاجتماعية والدّينية والسّياسية والأخلاقية تتضمن بنسب متفاوتة، صفات مكانية متقابلة مثل: (السّماء/ الأرض)البنية الدّينية، (الطّبقات العليا/الطّبقات السّفلى)البنية الاجتماعية، (اليسار/ اليمين) البنية السّياسية...

ويؤكّد "يوري لوتمان" أنّ ما يهمّه هو إعداد تصوّر خاص عن الكيفية التي ينبني بها فضاء العالم لدى الفنان، فالأمكنة في النّصوص تخضع لنظام محدّد وهي التي تؤسّس مفاهيم للفضاء.[131]

د – الفضاء النّصي الخطابي:

نبقى دائما في إطار السّيمائيات، فنذكر ما قدّمه لنا "جون بيير غولدنشتاين" (Jean pierre Golddenstein) عن الفضاء الرّوائي، والذي اعتبره فضاء لفظيا، فهو بنى رؤيته هذه انطلاقا من الرّؤية

---

[129] :Voir : Jean Weisgerber : L'espace romanesque, p15 et p17 « La plupart des termes spatiaux que nous avant relevés peuvent en effet se grouper deux à deux en antinomies- à ne considérer, du moins que la signification que leur donne le dictionnaire-, et il nous est loisible d'établir une liste de couples dialectiques (proche/lointain, haut/bas, petit/grand, fini/infini, cercle/droite, repos/mouvement, vertical/horizontal, ouvert/fermé, continu/discontinu, blanc/noir, etc… » p15 « Il y a tout d'abord les trois dimensions classiques – longueur, largeur, hauteur- au quelles par le corps de l'homme debout (gauche/droite, avant/arrière, haut/bas) » p17.

[130] : Voir : Ibid, p18. « ..Ce sont là des concepts généraux formant le système, de référence, comparable aux axes de la géométrie analytique, par rapport auquel se définit l'espace du récit. »

*: لقد طبّق هذه الوجهة على قصائد"تيوتشيف" من خلال ثنائية (الأعلى/الأسفل)، فربط الطّرف الأوّل بالاتّساع، والثّاني بالضّيق، ثمّ استدلّ بالأسفل على النّزعة الذّاتية، بينما الأعلى بالنّسبة للنّزعة الرّوحية، وفي النّهاية توصّل إلى أنّ الأعلى هو مجال للحياة وأنّ الأسفل هو مجال للموت. (العودة إلى حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي، ص34.)

[131] : Voir: youri Lotman: la structure du texte artistique, Ed : Gallimard, 1953, p 331. .

نقلا عن :حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص34

السّوسيرية للّغة بأنّها خطّية فالكتابة تتابعية، أمّا الرّؤية المجسّدة فيها فهي تزامنية (آنية) الأمر الذي يعني أنّ «الفضاء يتفتّق ويتطوّر من خلال تقنية الوصف حسب فطنة تنفلت من حدود التّأطير والإلمام»[132]

إنّه يتقارب كثيرا في هذه الوجهة مع ما قدّمه "جيرار جنيت" حول الفضاء الرّوائي، لكنّنا نضيف إلى أنّ "غولدنشتاين" يعتمد كثيرا في تحديده للفضاء على اللّغة والأسلوب والجانب الشّكلي المتمثّل في الكتابة، لذلك نجده يقسّم الفضاء حسب ثنائية (المتخيّل والمرجع) إلى قسمين وهما: فضاء متخيّل (نصّي) وآخر مرجعي، وأنّ الأول يحيل على الثّاني وأنّ العلاقة بينهما تتعدّى حدود التّمثيل البسيط، فالفضاء النّصي يحقّق نظاما خطابيا محدّدا يؤسّس لنظام مرجعي إذ يقول: «الفضاء الرّوائي يتجاوز بكثير الإشارة البسيطة لمكان ما، فهو نظام داخل النّص، ولا تنحصر وظيفته في التّمثيل الصّادق لخارج النّص، ومن ثمّ يجب أن نكون قادرين على أن نعطي للفضاء النّصي وجودا مختلفا عن الفضاء المرجعي الذي يبدو للوهلة الأولى مجرّد نقل بسيط».[133]

فلا ينبغي للدّارس أن يهتمّ بعملية الانعكاس الآلية للواقع بين الفضاء المرجّعي والفضاء المتخيّل (النّصي) إنّما عليه أن يهتم بالنقاط التّالية:[134]

1- أين يجري الحدث؟

2- كيف قدّم الفضاء؟

3- لماذا كان اختياره (الفضاء) بهذه الكيفية؟

إن أجاب الدّارس عن هذه الأسئلة الثّلاثة، يكون برأي "غولدنشتاين" قد درس الفضاء النّصي في الرّواية بعمق.

وقد أجاب " غولدنشتاين" عن هذه الأسئلة موضّحا ما يلي:

إنّ التّفضية في الرّواية تقدّم درجات انفتاح مختلفة (فضاء محدود، فضاء مغلق) والفضاء المغلق قد يصبح خانقا عندما لا تستطيع الشّخصيات والأحداث اختراق حدود الفضاء المعيّن في النّص الرّوائي.

ولكن كثيرة هي الرّوايات المعتمدة على الفضاء على الفضاء المفتوح، فتترك الحرية الكاملة لتنقل الشّخصيات، فتنشأ فضائية متشظية مثل: "البحارة" الذين لا يضعون حدّا لشهيتهم اللاّمتناهية في المغامرة.[135]

---

[132] : Jean Pierre Golddenstein : Pour lire le roman, p91.

[133] : Ibid, p88, 89 « L'utilisation de l'espace romanesque dépasse pourtant de beaucoup la simple indication d'un lieu. Elle fait système à l'intérieur du texte alors même qu'elle se donne avant tout, fréquemment, pour le reflet fidèle d'un hors-texte qu'elle prétend représenter…Il faut être en effet capable d'envisager l'existence d'un espace textuel différent de l'espace strictement référentiel qu'il semble à première vue simplement copier. »

[134] : Voir : Ibid, p89. « Pour prendre conscience de l'importance fonctionnelle de la spatialité, il ne sera pas inutile de se poser trois grandes questions : Où se déroule l'action ? Comment l'espace est-il représenté ? Pourquoi a-t-il été choisi ainsi de préférence à tout autre ?

[135]: Voir: Ibid, p90.

كما أنّ الفضاء المغلق يحوي فتحة تتمثّل في الفضاء المتخيّل والذي يسمح بالتّنفيس على الشّخصيات الرّوائية، ويمثّلها لنا بثنائية (الهنا والهناك).

فيعرف "الهنا" بأنّه المكان المحدّد الذي يبقى فيه الكاتب الشّخصية، غير أنّها لا تكتفي بالاندماج الفيزيائي في واقع الفضاء الرّوائي، حيث يجري وجودها ككائن ورقي، بل نجدها تحلم بآفاق مغايرة، فتتخيّل ذاتها في أحوال أخرى، ومن ثمّ ينبثق ملحق وهو " الهناك ".[136]

ويشير "غولدنشتاين" إلى أنّ الفضاء ليس حصيلة عملية الوصف وحسب، وكذلك لا تنحصر وظيفته في تحميل النّص الرّوائي كديكور للأحداث، إنّما يتعدى الدّارس ذلك ليبحث عن سبب اختيار كيفية دون غيرها في تقديم هذا الفضاء، أي على الباحث في الفضاء الرّوائي أن يكشف عن النّظام الذي ينبني عليه الفضاء في الرّواية، والذي يؤدي بدوره إلى تميّز هذا النّص عن غيره من النّصوص؛ فالكيفيّة التي يتمّ بها اختيار فضاء معيّن ترتبط ارتباطا وثيقا بإنتاجية النّص وانشغاله.[137]

ومن ثم فاختيار كيفية معيّنة لتقديم فضاء معيّن تؤثّر لا محالة في النّظام الذي ينبني عليه النّص، كما أنّ تغيير الأماكن والانتقال من موضع إلى آخر أمر مهمّ وضروري لضمان وحدة السّرد وحركته التي تجعل النّص حيّا (حركيا).

إن كان "غولدنشتاين" قد تحدّث عن الفضاء المتخيّل المختلف عن الفضاء المرجعي (الواقعي) فإنّ "ويسجربر" قد ألغى تماما فكرة وجود فضاء حقيقي، فكلّ الفضاءات متخيلة.

وهو يربط الفضاء بالذّات المحرّكة فيه والتي تعيش فيه وتؤسّس لوجهة نظرها انطلاقا منه بل أحيانا يجعل "ويسجربر" هذه الذّات مسؤولة عن خلق فضائها الخاص، بها إذ يقول : «لا يوجد فضاء معطى حقيقة بل يتعيّن علينا إنتاجه نحن بأنفسنا، إذ ليس الفضاء إلاّ انعكاسا وتجربة فردية».[138]

وهو يؤكّد دائما على أنّ الفضاء الرّوائي لا يتجزأ على مستوى اللّغة، مثل باقي المكوّنات السّردية الأخرى فهو فضاء لفظي بالتّحديد و «يستحضر الفضاء الرّوائي عن طريق الكلمات المطبوعة ليشكّل موضوعا للفكر، وبما أنّه يتكوّن من الكلمات فإنّه يشمل كلّ المشاعر والمفاهيم الفضائية التي يمكن للّغة أن تعبّر عنها»[139]

136: Voir: Idem, p90.

137: Voir : Ibid, p100.

138 : Jean Weisgerber : L'espace romanesque, p11. « L'espace se consomme comme une marchandise préparée et présentée aux acheteurs par l'urbanisme et la spéculation immobilière. En somme, l'espace n'est jamais que le reflet, le produit d'une expérience individuelle et, dans bien des cas, d'une tentative d'agir sur le monde. »

139 : Ibid, p11. «…L'espace Romanesque comprend tous les sentiments et concepts spatiaux que le langage est capable d'exprimer…l'espace du recit se distingue en raison de0 son caractère purement verbale, des espaces qu'expriment des signes non-linguistiques, comme ceux des mathématiques et de la physique moderne. »

وقد أعطى "جون ويسجربر" للفضاء الرّوائي قدرا من الأهمية شأنه شأن الفضاءات الممثّلة في الفنون الفضائية كالرّسم والنّحت، وجعله يشتمل مستويين يتعلّقان بالذّات الموجودة فيه (روحها وجسدها) ممّا يتطلب دراسة الفضاء الرّوائي بتلك الأهمية المولاة للفضاء في الفنون الفضائية.[140]

5-2-5 التّوجه الذّهني (المطلق):

هناك من الباحثين من جعل الفضاء تصوّرا فكريا وذهنيّا محظا يترفع فيه عن المادية الواقعية التي تشكّل قشورا واهية للفضاء، سرعان ما تتحطّم بتغير الأوضاع، بل ويجعله يلتصق بالواقع في آخر مرحلة من تشكّله، وهذا ما ذهب إليه "هنري لوفيفر" (Henri Lefebvre) في قوله: «أنّ الفضاء الحقيقي فضاء الفيلسوف وامتداده المعرفي (...) يتّخذ شكلا وقاعدة في ذهن المفكّر، ثم يلقي بظلاله على الواقع الاجتماعي، بل والمادي نفسه»[141]

من خلال هذا التّعريف يتّضح جانبا ذهنيا مهمّا يرتبط بالعقل والفكر ويبعده كثيرا عن عالم الموجودات التي ما هي إلا ظلّ له، أو أطر مزيّفة توهم القارئ بمحدوديتها بيد أنّها زائلة وغير ثابتة.

كما يركّز "هنري لوفيفر" على ضرورة وجود "الذّات" في هذا الفضاء، لأنّها المحرّك الرّئيسي له، وقد قبلت الإبستيمولوجيا وضعا اعتباريا للفضاء بوصفه "شيئا ذهنيا". ويعرف "هنري لوفيفر" المعرفة بحد ذاتها أنّها «الفضاء الذي تأخذ فيه الذّات وضعا لكي تتكلّم عن الموضوعات التي لها غرض في خطابها»[142]

يتّسع مفهوم الفضاء كثيرا في هذا المقام إذ أنّ "لوفيفر" يربط مفهوم الفضاء بالجانب الفكري المعرفي المسقط على الواقع الاجتماعي والمادي، وبذلك لا يمكن أن نحدّد معالم الفضاء، بل هي تكاد لا تظهر رغم وجودها .فالفضاء بهذا المعنى يتعدّى أفق المكان والزّمان إلى مساحة أوسع وأكبر تتّصل بالفكر والذّهن، والفضاء عموما يوحي بالشّساعة وباللاّنهائية. فما هو الفضاء عند "هنري لوفيفر"؟

الفضاء ليس معادلا للمكان، والفضاء الرّوائي هو فضاء مطلق يعرّفه "هنري لوفيفر" بقوله: «أنّه لا يوجد في أيّ مكان، لا مكان له، ذلك لأنّه يجمع كلّ الأمكنة، ولا يملك إلاّ وجودا رمزيا ».[143]

فالفضاء بهذا المعنى ليس له وجود حقيقي أو مادي واضح، بل هو شيء ذهني متخيّل لدى كلّ من الرّوائي والقارئ.

وانطلاقا من هذه الوجهة التّأويلية في تعريف الفضاء، يصبح هذا الأخير أداة قوية للمعرفة خصوصا وقد قبلت الإبستيمولوجيا وضعا اعتباريا للفضاء بوصفه شيئا ذهنيّا[144]، في حين أنّه ساد ولوقت طويل

---

[140] : Voir: Idem, p11, 12.

[141] : Henri Lefebvre : La production de l'espace. Editions Anthropos, Paris, 1974, p458.

[142] : Ibid, p10.

[143] : Ibid, p273.

[144] : Voir: Ibid, p9.

اعتبار الفضاء كتصوّر هندسي، أو وسط فارغ يملؤه الإنسان بمعاني عوالمه المختلفة.[145] بل يتوسّع "هنري لوفيفر" في تعريفه للفضاء فيرى أنّ قراءة الفضاء يجب أن تنطلق برصد وتجميع العناصر المكوّنة للفضاء والتي يطلق عليها (المعجم الفضائي) فيعدّدها لنا (ماء، خشب، رمال، إسمنت، حجر، لون، ...) ثمّ الاهتمام بعد ذلك بالأوجه التّركيبية (منازل، مسارح، مكتبات، بنايات...) وسيساهم ذلك في بناء الدّينامية الفضائية (La dynamisme de la spatialité).[146]

قد يبدو لنا في هذا الكلام شيء من المغالاة، لكن إن تفحّصنا القول نجد فيه كثيرا من المنطقية، إنّ "لوفيفر" ينطلق في تعريفه هذا من خلال الوسط الذي برع فيه وهو الهندسة، لكن لوعدنا إلى عالم الرّواية لوجدناه يشبه كثيرا ما نراه في عالم الهندسة، فالفضاء الرّوائي موجود لكنّه غير واضح، لذا على الباحث أن يدرك تماما أنّه لا يمكن أن يوجد فضاء من غير عناصر موجدة له أدّت إلى تكوينه.

ونظنّ أنّ هذه الفكرة توحي بضرورة الإلمام والاهتمام بكل العناصر المشكّلة للفضاء الرّوائي من زمان ومكان وشخصيّات، وأفعال، وصيغ وصور وتراكيب،.. وغيرها ممّا يعطي الشّكل النّهائي للفضاء الرّوائي.

فالفضاء الذّهني هو جملة من المعلومات المنظمة المتعلّقة بالمعتقدات والأشياء، وليس بالضرورة أن تكون عناصره مرتكزة على مراجع*، أو أن تكون كلّها عناصر مطابقة للواقع، فالفضاء الذّهني قد يرتبط بعالم تخييلي غير مؤسّس في الواقع؛ إذ «تنشأ الأفضية الذّهنية نشوءا فوريا أثناء الكلام، وتتعدّد وتتناسل، كلّ ذلك بوجه آن- قوليّ (فوريّ آنيّ)».[147]

ولعلّ اهتمام الدّارسين بالفضاء وإبعاده عن الجانب الذّهني والتّجريدي، يرجع إلى مكوّنات ذات الطّبيعة المختلفة (غير المتجانسة) والتي ساعدت على سيطرة الرّؤية المادية للفضاء الرّوائي، وقد علّق "هنري لوفيفر" عن هذه الفكرة بقوله:«لقد انشغلت السّرديات من جهتها بدراسة مقولات المحكي، بصيغ أحداثها وبالإواليات التي تمفصلها بعضها ببعض، أكثر ممّا اهتمّت بالتّمثلات التي تكوّن المادة وتكوّن بنيتها الخاصة (أي التّمثلات)».[148]

أي أنّ المكوّنات الرّوائية التي درست كالشّخصيات أو المراحل الحديثة للفعل، وغيرها بطبيعتها المختلفة تماما عن طبيعة الفضاء الذّهنية، وربّما الطّبيعة التّجريدية للفضاء أحيانا هي التي أدّت إلى الاهتمام بما هو ملموس أكثر ممّا هو تجريدي ذهني.

---

[145] : Voir : Idem, p7.

[146] : Voir : Ibid, p312.

*: معنى هذا الكلام أنّ عناصر هذا الفضاء قد لا ينطبق عليها المفهوم السّوسيري (دال وجب أن يكون له مدلول)، لأنّنا قد نتخيّل أشياء لا يمكن للكلمة أن تعبّر عنها.

[147] : الأزهر الزّناد: نظريات لسانية عرفنية، الدّار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف، ط1، لبنان- الجزائر، 2010، ص206

[148] : Voir : Henri Lefebvre : La production de l'espace, p9.

6- الفضاء الرّوائي في الدّراسات النّقدية العربية:

لم تصل الدّراسات العربية السّابقة في السّاحة النّقدية، (التّنظيرية والتّطبيقية) بعد إلى تحديد دقيق لمفهوم الفضاء، فيما عدا بعض المحاولات المتأخرة*والتي قدّمت جهودا معتبرة في هذا المجال، لكنّها تركت المجال مفتوحا لإضافات واجتهادات مستقبلية قد تحلّ هذه المسألة، ذلك أنّ موضوع الفضاء لم ينل حقّه في الدّراسات الغربية فما بال الدّراسات العربية وهي التي عرفت فن الرّواية متأخّرة مقارنة مع الغرب.

وكلّما اطّلعنا على المحاور التي تناولت موضوع الفضاء الرّوائي في الكتب النّقدية لاحظنا شيئا من الاحتشام في الطّرح، وشيئا من الارتباك في تحديد المفاهيم، وكأنّ لفظة (فضاء) أصبحت شبحا يصعب الحديث عنه. فهل عجز النّقاد والباحثون العرب عن إيجاد مفهوم دقيق للفضاء؟ أم أنّهم ينتظرون تعريفا جاهزا من الموطن الأصلي لفن الرّواية؟

هذا التّخوف -إن صح لنا القول- من خوض الحديث والبحث في الفضاء أدّى إلى تهميش الفضاء وإقصائه في الخطابات النّقدية، إلاّ فيما نراه من إشارات حقيقية وعابرة، وهذا بالرّغم من تطوّر الرّؤية النّقدية العربية في العقود المتأخّرة. وحتى علم السّرديات بكلّ الاجتهادات النّظرية لم يهتمّ بالفضاء الرّوائي كمبحث خاص، أو كجانب مهمّ في مجال الدّراسات الرّوائية ولعلّ الأمر في ذلك يرجع إلى التّسليم بأسبقية الغرب وتبعية العرب، فكلّ المحاولات النّقدية العربية جاءت مستثمرة لجهود باحثين غربيين من خلال كتبهم النّقدية البارزة.**

ومن بين أهمّ الأسباب التي أدّت إلى تهميش باب البحث في الفضاء هو ذلك الخلط بين "المكان" و"الفضاء"، هذه الوجهة التي سادت ولا تزال في السّاحة النّقدية العربية والتي أدّت إلى حدوث لبس كبير في مفهوم الفضاء.

وقد أعزى مجموعة من الباحثين العرب أنّ سبب هذا الخلط في المفهوم ناجم من آثار التّرجمة التي قام بها الدّكتور الرّاحل "غالب هلسا" لكتاب "شعرية الفضاء"[149] لـــ "غاستون باشلار" ليخرجه على الشّاكلة "جماليات المكان".

---

*: محمد براده، أحمد اليبوري، محمد بنيس، حسن بحراوي، حميد لحميداني، حسن نجمي،.. وغيرهم

**: نذكر منها ما يلي: خطاب الرّواية لـــ "هنري ميتران"، عالم الرّواية لـــ "رولان بورنوف و"ريال كيي"، جورج بولي: الفضاء البروستي، الفضاء الرّوائي لـــ"جون ويسجربر"،من أجل قراءة الرّواية لـــ"جون بيير غولدنشتاين"، أعمال غريماص وتلامذته،وماقدّمه "جيرار جنييت" في مجال الفضاء الدّلالي،...إلخ

[149] : Gaston Bachelard : La poétique de l'espace, Ed n° 11,1983.

وقد كان الدّافع الذي أدّى بـــ "غالب هلسا" إلى ترجمة "شعرية الفضاء" هو حبّه وشغفه الكبيرين بالإحاطة بكلّ ما يفيده في جوانب بحثه في "جماليات المكان" في الرّواية العربية. غير أنّ ذلك أحدث ترادفا بين "الفضاء" و"المكان" في السّاحة النّقدية العربية.

إنّ ترجمة العنوان في حدّ ذاته من "شعرية الفضاء" إلى "جماليات المكان" يؤكّد عدم اطّلاع "غالب هلسا" على الكتاب الأصلي بلغته الفرنسية، واعتماده فقط على النّسخة الإنجليزية بإخراج "ماريا جولاس"[150] هاته الأخيرة التي آثرت في كثير من الحالات إبقاء بعض الكلمات باللّغة اللاّتينية والفرنسية ممّا صعّب مهمة "غالب هلسا" إثر حدوث الغموض في بعض العبارات والمفاهيم النّقدية.

وقد عبّر د. "حسين نجمي" عن الخلط بين المفهومين (فضاء/ مكان) بقوله:«ومن ثمّ انطلقت الجناية التي يبدو أنّها لم تتوقف حتى الآن: حيث ظلّ يختلط مفهوم الفضاء بمفهوم المكان مع أنّ الفضاء غير...والمكان غير ...»[151]

وإنّ د."حسين نجمي" لا ينكر طبعا فضل المبادرة للباحث " غالب هلسا" لكنّه يشبّه مبادرته تلك بفعل الجناية، إذ يقول "حسين نجمي":«وإذا ظلّ النّقاد والكتّاب العرب يلوكون أخطاء ترجمته (غالب هلسا)، فإنّما يرتكبون بذلك جناية مضاعفة، فالفضاء كنسق من التّرابطات، والفضاء كعنصر تكوين في الخطاب الأدبي – شعرا أو نثرا– لا يستحق مالا قاه من تهميش أو إمضاء أو سوء فهم ».[152]

إن أردنا رصد المفاهيم النّقدية العربية للفضاء علينا أن ندرك تماما أنّ هناك توجهات كثيرة في تحديد مفهوم للفضاء.

ضف إلى ذلك، أنّ لفظة "فضاء" واسعة الاستعمال وأنّ معناها مرتبط بفضاءات عديدة فنقول :فضاء دلالي، فضاء نفسي، فضاء إيديولوجي، فضاء حكائي، فضاء جغرافي، فضاء نصّي، فضاء اجتماعي، فضاء خيالي، ... وغيرها من الأنواع التي قد تواجه الباحث في فضاء الرّواية، والتي تلائم اختلاف الأوضاع في الحياة البشرية ككل.

ونظرا لارتباط الفضاء بكلّ هذه الجوانب المتفارقة، فإنّ الباحثين هم كذلك انتهجوا وجهات مختلفة في تناولهم للفضاء.

لذلك فإنّ للفضاء إستراتيجية تروم أهدافا معيّنة، لأنّه«لم يكن أبدا فارغا، بل تكون له دلالة على الدّوام».[153]

---

[150]: ينظر غالب هلسا: جماليات المكان، ص11 (المقدمة).

[151]: حسين نجمي: شعرية الفضاء (المتخيّل والهوية في الرّواية العربية). المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء/بيروت، 2000، ص6.

[152]: المرجع نفسه، ص6.

[153] : Henri Lefebvre : La production de l'espace, p180.

وإن عبر "هنري لوفيفر" عن الجوانب التي يرتبط بها الفضاء بالإستراتيجية، فعلينا أن نوضّح أيضا أنّ إستراتيجية الفضاء تحقّق غاية مزدوجة بين الكتابة والقراءة، إذ تتحدّد وجهة الكاتب والقارئ معا في تحصيل مفهوم مشترك للفضاء.

وقد أخذ الفضاء مفاهيم عديدة عند الباحثين العرب، فإمّا جعلوا له مفهوما ضيّقا جسّدوه في معادل المكان، أو جعلوه وليدا عن تزاوج المكان والزّمان، أو إضافة إلى هذه الثّنائية يقحمون عناصر السّرد تكملة للفضاء.

وقد ظلّت هذه الرّؤى وإلى مدى بعيد، متّصلة بالجانب المادي، مقصية في غالب الأحيان الجانب الذّهني أو التّخييلي الذي نلمحه في النّص الأدبي، مفسّرة دائما أنّ الفضاء هو المكان ولا اختلاف بينهما.

ولا ننكر بعض المحاولات من قبل بعض الدّارسين العرب*والذين حاولوا تقديم بعض الرّؤى التّصويبية لمفهوم الفضاء، لكنّهم في الوقت ذاته لم يقدّموا تعريفا واضحا مضبوطا عن الفضاء.

ولكن نؤكّد أيضا أنّه من الدّارسين العرب من تفطّن للبحث في جانب الفضاء فحاول رفعه إلى المستوى المنوط له ويسعى جاهدا لتقديم نظرية في هذا المجال إقتداء بالجهود الغربية والتي لم تصل بعد إلى تأسيس نظرية في الفضاء سواء كان في مجال الشّعر أو الرّواية.**

لقد أصابنا نوع من التّشتت في بحثنا عن مفهوم الفضاء، لكنّنا نحصر كلامنا عن الفضاء الرّوائي وسنحاول تقديم بعض الوجهات المتّبعة من قبل بعض الدّارسين لنعالج مفاهيم نقترحها في هذا الشّأن:

1- مفهوم الفضاء وتمييزه عن المكان.

2- المستويات التي نهجها الباحثون العرب في دراستهم للفضاء.

فيما يخصّ المسألة الأولى، فقد أجمع معظم الباحثين المعاصرين (العرب) أنّ الفضاء يختلف تماما على المكان، لكنّ اتّفاقهم هذا كان سطحيا- إن صحّ القول- ولم يكن مثمّنا بدراسات توضيحية، سواء كانت تنظيرية أو تطبيقية.

أمّا بالنّسبة للعنصر الثّاني، فإنّ لكل باحث وجهة نظره الخاصة والتي تجعله يعطي تعريفا للفضاء وفق ذاتيته واقتناعه واطّلاعه ونوعية اطّلاعه أيضا. ونذكر في هذا المجال بعض الدّارسين منهم: سيزا قاسم، حميد لحميداني، حسن بحراوي، حسين نجمي،..إلخ.

لقد تبنّى كتاب "بناء الرواية" لـــ"سيزا قاسم" فكرة جديدة في طرح مفهوم الفضاء باعتباره مكانا خياليا له مقوّماته وأبعاده المميّزة تخلقها الكلمات.[154]

---

*: نذكر منهم: محمد برادة، محمد مفتاح، محمد بنيس، حميد لحميداني، سيزا قاسم، حسن بحراوي،.. وغيرهم.

**: نذكر منهم الباحث "حسين نجمي" والذي يسعى جاهدا إلى تجسيد مفاهيم غربية عن الفضاء، ومحاولة تقديم مفهوم عربي للفضاء الرّوائي على الخصوص، من خلال كتابه" شعرية الفضاء".

[154]: ينظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، ص102.

لكن المؤلّفة لا تتوخّى الحذر في حديثها عن (الفضاء/ المكان)، فهي لا تميّز بينهما، إذ جعلت المكان إطارا للأحداث الرّوائية، وربطت حديثها عن الفضاء بحديثها عن الوصف وأثره في تبيان الأمكنة.[155]

وبالرّغم من القيمة الفكرية التي انبنى عليها كتاب "بناء الرواية"، إذ لا يزال مرجعا هامّا في الدّراسات النّقدية العربية، إلاّ أنّه لم يقدّم تمييزا صريحا بين المكان والفضاء.

وكثير من النّقاد من انتهج هذه الوجهة في عدم التّمييز بين الفضاء والمكان، وحتّى إن كان هناك تمييزا فإنّه يظلّ فكريا نظريا، ولا يبدو ذلك واضحا أثناء دراساتهم التّطبيقية في النّصوص الأدبية.

وقد ركّزت "سيزا قاسم" كلامها عن المكان الرّوائي لتجعله الرّكيزة الأساسية في الرّواية، فأعطته مجالات عديدة جعلته يكون قريبا جدّا من الفضاء. إلاّ أنّها لم تصرّح بأنّه يختلف عن الفضاء بل كانت تسهب في رصد وظائف المكان، إلى أن تعدّت حقيقة كونه إطارا محدّدا للعمل الرّوائي، فهي تعطي للمكان وظيفتين هما:

1- **وظيفة تفسيرية:** تجسّد مظاهر الحياة الخارجية (مسرح، منازل، أثاث، أشياء تكشف عن حياة الشّخصية من كل جوانبها النّفسية، الاجتماعية والثقافية).

2- **وظيفة تعبيرية:** تتجلّى من خلال إيحائية ورمزية الأشياء لدى المتلقي، وما تثيره في نفسيته فتجعله يبني المكان بناء ذهنيّا جديدا له خصائصه.

وقد حدّدت "سيزا قاسم" هذه الخصائص من خلال قرائن موجودة في النّص تساعد المتلقي في اكتشاف المكان وهي: وصف المكان، وتحديد نوعه ووضعه وحالته وموقعه وكذلك ما يحتويه من أشياء.[156]

نلاحظ ممّا سبق أنّ "سيزا قاسم" ركّزت بحثها حول المكان كركن أساسي في بناء الرّواية و لم تتعدّاه إلى الحديث عن علاقته بالفضاء الرّوائي.لكنّها وضّحت شيئا مهمّا وهو اعتبارها الفضاء مكانا خياليا له مقوّماته وأبعاده المميزة إلا إنها لم تفرق تماما بينهما.

نذكر ممّن وضعوا لبنة إضافية أيضا للنّقد العربي، بما استوحاه من النّظريات النّقدية الفرنسية الباحث "حميد لحميداني" في محاولة منه إلى رصد أنواع الأفضية المشار إليها، فنقل إلينا بعض تأمّلاته حول حقيقة مفهوم الفضاء وعلاقته بمفهوم المكان.وقد عرّف الفضاء في كثير من الحالات بأنّه معادل للمكان ويطلق عليه الفضاء الجغرافي ويقصد به الحيّز المكاني في الرّواية أو الحكي عموما.[157]ويحدّد المكان هنا بما يصوّره النّص المتخيّل (الرّواية).

وقدّم لنا "حميد لحميداني" تقسيما نوضّحه كما يلي:

1- الفضاء كمعادل للمكان (الفضاء الجغرافي): هو مقابل لمفهوم المكان ويتولّد عن طريق الحكي ذاته، إنّه الفضاء الذي يتحرّك فيه الأبطال، أو يفترض أنّهم سيتحرّكون فيه.

---

[155]: ينظر المرجع السابق، ص102.

[156]: ينظر المرجع نفسه، ص 81، 82 وكذلك ص89.

[157]: ينظر حميد لحميداني: بنية النّص السّردي، ص53.

2- الفضاء النّصي: هو فضاء مكاني أيضا غير أنّه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الرّوائية أو الحكائية – باعتبارها أحرفا طباعية– على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثّلاثة للكتاب.

3- الفضاء الدلالي: يشير إلى الصّورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد، يرتبط بالدّلالة المجازية بشكل عام.

4- الفضاء كمنظور ورؤية (التّبئير الرّوائي): يشير إلى الطّريقة التي يستطيع الرّاوي أوالكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه المكاني بما فيه من أبطال يتحرّكون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح.[158]

إنّه يقدّم لنا وجهات متفاوتة لرؤية الفضاء وبدلا من فصلها عن بعضها يجمعها لنا في بوتقة واحدة هي الفضاء الرّوائي،وإنّنا نرى في تقسيمه هذا شيئا من العقلانية والمنطق، ذلك أنّ الرّواية تضمّ كلّ هذه المستويات، ولا يحقّ لنا إذا درسنا جانبا منها إغفال بقية الجوانب، فهي تتماشى معا لتنتج الفضاء الرّوائي وبتآلفها يوجد ذلك التّناغم الذي يحافظ على جنس الرّواية وخصائصها المميّزة التي تنتج فضاء روائيا حيّا.

وقد حاول التّمييز بين الفضاء والمكان، واتّفق مع "سيزا قاسم" في اعتباره أنّ المكان مرتبط بوقفات الوصف في الرّواية وهي لحظات متقطّعة تتناوب في الظّهور مع السّرد أو مقاطع الحوار وأنّه لا يمكننا الحديث عن مكان واحد في الرّواية، لأنّها مشتملة على أمكنة كثيرة ومختلفة أيضا، وقد تكون ذهنية كذلك.

ويضيف أيضا، أنّ مجموع هذه الأمكنة هو ما يمكن أن نطلق عليه اسم فضاء الرّواية لأنّ: الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكوّن للفضاء، وما دامت الأمكنة في الرّوايات غالبا ما تكون متعدّدة، ومتفاوتة، فإنّ فضاء الرّواية هو الذي يلفّها جميعا، إنّه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الرّوائية، فالمقهى أو المنزل، أو الشّارع، أو السّاحة كل واحد منها[159]يعتبر مكانا محدّدا، ولكن إذا كانت الرّواية تشمل هذه الأشياء كلّها، فإنّها جميعا تشكّل فضاء الرّواية .

نفهم من هذا التّعريف المنقذ – إن صحّ لنا القول– أنّ الفضاء مختلف عن المكان وأنّ هذا الأخير هو مكوّن واحد من مكوّناته الأساسية.

لكن الحقيقة التي يجب أن نؤكّد عليها، هي أنّه ما كان لحميد لحميداني أن يصل إلى هذا التعريف لولا اعتماده على ما قدّمه البحث الغربي، الفرنسي خاصّة في هذا المجال.

وتظهر لنا محاولة جادّة أيضا في تمييز الفضاء عن المكان مع الباحث "حسن بحراوي" والذي استند هو الآخر إلى النّقد الفرنسي كأرضية يرتسي عليها، ويبني استنتاجاته النّظرية حول الرّواية بشكل عام.

---

[158]: ينظر المرجع السّابق، ص62.

[159]: المرجع نفسه، ص63.

وهو يؤكّد عدم اهتمام الدّراسات النّقدية على العموم (عربية وغربية) بدراسة الفضاء الرّوائي دراسة خاصّة باعتبارها ملفوظا حكائيا قائما وعنصرا هامّا من عناصر النّص، في حين أنّها ركّزت على الزّمن الرّوائي بشكل ملفت للنّظر، وهو يصرّ بأنّ معرفة الدّارسين تظلّ ظئيلة بتشكيل الفضاء الرّوائي الذي تجري فيه الحكاية.[160]

ويرى أنّ « الفضاء الرّوائي، مثل المكوّنات الأخرى للسّرد، لا يوجد إلاّ من خلال اللّغة فضاء لفظي بامتياز، ويختلف عن الفضاءات الخاصّة السّينما والمسرح، أي على كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو السّمع، إنّه فضاء لا يوجد إلاّ من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، ولذلك فهو يتشكّل كموضوع للفكر الذي يخلقه الرّوائي بجميع أجزائه ويحمّله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة والمكان نفسه»[161]

إنّه يخصّ الفضاء بقوله هذا، بعملية السّرد، وكذلك باللّغة التي تعبّر عن أفكار وأحاسيس، وإنّنا نرى في كلامه هذا لمسة من كلام "جيرار جنيت" الذي اعتبر الفضاء الرّوائي فضاء دلاليا لا غير، لأنّه يركّز على الكلمات التي تشكّل الفضاء الرّوائي، ومن ثمّ تتحدّد الرّؤية تجاه الفضاء الطّباعي كمكان أساسي لوجود النّص الرّوائي.

ويشير أيضا إلى أنّ الفضاء الرّوائي يقيم صلات وثيقة مع باقي المكوّنات الحكائية في النّص، وله علاقة وطيدة مع الشّخصيات.إذ يقول أنّه على الرّوائي: «أثناء تشكيله للفضاء المكاني الذي ستجرى فيه الأحداث سيعمل على أن يكون بناؤه له منسجما مع مزاج وطابع شخصياته، وأن لا يتضمن أيّة مفارقة (...) يصبح بإمكان بنية الفضاء الرّوائي أن تكشف إمّا عن الحالة الشّعورية التي تعيشها الشّخصية، بل وقد تساهم في التّحولات الدّاخلية التي تطرأ عليها ».[162]

كما يجعله أساس عملية السّرد بقوله: «هذا الارتباط الإلزامي بين الفضاء الرّوائي والحدث هو الذي سيعطى للرّواية تماسكها وانسجامها، ويقرّر في الاتجاه الذي سيأخذه السّرد لتشييد خطابه».[163] كما أنّه لم ينس أن يؤكّد على اندماجية المكان في الزّمان كأساس لانطلاق أيّ رواية أو قصّة ويختم كلامه بطرحه لسؤال وهو : كيف يمكننا أن نجعل هذه المعطيات والتّراكمات النّظرية التي تضعها شعرية المكان في خدمة التّحليل النّصي للفضاء؟ وكيف يمكن امتصاص خصوبتها لفائدة التّأويل؟[164]

إنّه يتعجّب من كثرة الاتّجاهات النّظرية في مسألة الفضاء الرّوائي، وقلّة استثمارها في الأعمال الرّوائية والقصصية فهو يشير إلى تكامل العمل التّطبيقي مع التّجسيد النّظري حتّى يكون للجانب الفكري تمثيل فعلي،

---

[160]: ينظر: حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي(الفضاء- الزّمن-الشّخصية). المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء/بيروت، 1990، ص25.

[161]: المرجع نفسه، ص27.

[162]: المرجع نفسه، ص30.

[163]: المرجع نفسه، ص29.

[164]: ينظر المرجع نفسه، ص38.

وحتّى يأخذ مجرى التّأويل مصداقية مؤسّسة وهو بذلك يضع يده على مكان الجرح في أعمالنا كباحثين في مجال الأدب، إذ أنّ التّحديد بالقول سهل بينما تجسيد ذلك في نقاط عمل تحلّل نص الرّواية أشدّ ما يكون صعوبة .

وفي الأخير نرى أنّ "حسن بحرواي" أعطانا مجموعة من الاتّجاهات والرّؤى حول الفضاء الرّوائي لكنّه لم يتبنّ أيّ تعريف واضح حول الفضاء مثلما لاحظنا مع "حميد لحميداني" الذي قدّم على الأقل بعض التّصنيفات.

يقودنا الحديث في هذا المجال إلى الباحث "حسين نجمي" صاحب كتاب "شعرية الفضاء" الذي ضمّنه تعريفات متعدّدة للفضاء من وجهات مختلفة، كما قدّم لنا سردا بانوراميا للنّقاد العرب، الذين خاضوا تجربة القول في المكان والفضاء الرّوائيين.

كما أنّه انتقد وبشدّة ترجمة "غالب هلسا" لكتاب شعرية الفضاء لـــ "غاستون باشلار" واعتبر عمله ذلك جناية فكرية استمرت آثارها لعقود زمنية، وهو يؤكد تماما أنّ الفضاء الرّوائي ليس معادلا للمكان، وأنّه فضاء مطلق ووجوده يكمن في ذهنيته فهو يحوّل الفضاء من الجانب المادي الملموس إلى جانب معنوي مطلق أو مجرّد.وهذا ليميّز بالفعل بين الفضاء والمكان وهو يتوق إلى نظرية متكاملة حول الفضاء في السّاحة العربية حتّى يتأطّر مفهوم الفضاء.[165]

وقد توسّع كثيرا في مناقشته لموضوع الفضاء في جوانب مهمّة على شكل المحاور التّالية: فضاء الإستراتيجية – الفضاء المعيش– الفضاء والمكان– الفضاء الرّوائي – الفضاء كهويّة من هويّات الخطاب الرّوائي وغيرها – الفضاء والوصف – الفضاء المفتوح.

وقد بحث في الفضاء انطلاقا من ملاحظة هامّه، وهي أنّ كلّ الدّراسات العربية السّابقة كانت تقارب الفضاء كنتيجة للمقولة الزّمنية أو كمكان وظيفي لا يكتسب قيمته إلاّ من خلال دراسة الوصف.وأنّ جهودهم لم تكن بدافع الانحياز الموضوعي للفضاء في ذاته، أو كمجال أساسي في هيكل الرّواية.[166]

وبالرّغم من أنّ "حسن نجمي" اعتمد على كتب مهمّة ومختلفة، وكان على رصيد ثقافي ومعرفي كفيل بدراسة قيّمة، إلاّ أنّه أثناء تطبيقاته على روايات "سحر خليفة" لم يبد لنا متأثّرا بما اقترحه عليها في تقديمه لعمله بأنّه ينظر إلى الجانب التّخيلي والذّهني للفضاء الرّوائي، بل بدا لنا تركيزه على الخطاب الرّوائي وسيرورته أكثر من الفضاء الذي كان يبدو في كثير من الأحيان على أنّه مكان روائي لا غير.

ومع ذلك نقول إنّ "حسن نجمي" حاول أن يؤسّس لمفهوم جديد للفضاء الرّوائي في السّاحة العربية، وكان يأمل أن تتغيّر الرّؤية السّطحية للفضاء من قبل الدّارسين حتّى تتبلور نظرية نقدية في الفضاء الرّوائي.

---

[165]: ينظر حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص51.

[166]: ينظر المرجع نفسه، ص13.

وخلاصة القول، أنّه لم يكن لهؤلاء الدّارسين أن يصلوا إلى ما وصلوا إليه من ملاحظات وتوضيحات أو بعض التّمييزات بين الفضاء والمكان لولا أنّهم لم يطّلعوا على مستجدات النّقد الغربي الذي قطع أشواطا واضحة في المجال ذاته، ولا زال إلى اليوم لم يصل بعد إلى بلورة نظرية قائمة في دراسة الفضاء الرّوائي.

7- الفضاء بين الهنا والهناك:

لقد ربطنا مفهوم الفضاء بالثّنائية (هنا/ هناك) لأوّل سبب مهمّ في ذلك وهو أنّنا إذا احتللنا مكانا معيّنا فنحن بالضّرورة سوف لن نكون في مكان آخر، فما نراه أمامنا نحن في مواجهته، ونخضع لمؤثّرات المكان الذي نوجد به، بكلّ أشيائه، بكلّ ظروفه، بينما لا سلطة لذلك الهناك علينا، فما نعيشه في المكان القارّين به يحمل فضاء، أو لنقل يحمله فضاء معيّن*، نمضي فيه وقتا معيّنا من الزّمن نعيش فيه بكلّ حواسنا ومشاعرنا، فنتفاعل معه و يؤثّر فينا، كما يمكننا أن نؤثّر فيه، في حين يغيب كلّ هذا عن ذلك المكان البعيد في "الهناك"، لأنّه لا يمكن أن يحدث التّفاعل من غير وجود الذّات في "الهناك" ولن يكون ذلك أبدا إلاّ إذا كانت "الذّات" هي بؤرة الحدث في المساحة التي تشغلها من المكان، وفي الوقت نفسه ذلك القدر الذي تناله من ذلك الفضاء.

إنّنا نتحدّث عن الذّات وكأنّها شخصية من شخصيات الرّواية، نحملها إلى مكان ونرى ما يحدث لها، ثمّ ننقلها إلى مكان آخر لنرى أيضا ما سيحدث لها وما ستحدثه هي.

وإن عدنا إلى مفهوم " الهنا " فإنّه لا يمكن أن يكون له مفهوم إلا بوجود الهناك والعكس أيضا مقبول، إلاّ أنّ "صوفي جيرمس"(Sophie Guermès) ترى شيئا آخر لا ينتمي إلى نظام الهنا والهناك وهو مكان ينشأ بين الهنا والهناك، وهو مكان –كما تصفه- أنّه مشتّت أو متناثر ولا ينقسم لا هو بعيد ولا هو قريب في نقطة التقاء، أين ينمّحي الزّمن في اللاّ زمن، كما أنّها تؤكّد أنّ الهناك والذي تصفه "بالموضع الآخر" هو الذي ينشأ في قلب "الهنا.[167]

وهذا ما يثبت تماما أنّه لا يكون معنى للهنا من غير إدراك قويّ بوجود ذلك "الهناك" الذي تميّزه صفات ويخضع لمقاييس فضائية مختلفة تجعل منه موضعا آخر يختلف ويتميّز عن الهنا.

إنّ هذا التّحديد والإدراك "للهناك" من طرف الذّات الموجودة في "الهنا" يجعل منه حقّا موجودا في قلب "الهنا"، ولا تناقض أبدا في هذا الكلام.

نبقى دائما متّصلين بموضوع "الهنا والهناك"، فقد تحدّث "باتريك نيه" (Patrick Née) عمّا يشبه هذه الثّنائية بتناوله لـــ: الموضع الحاضر والموضع الغائب، وتعلّقهما بالفضاء .

فمفهوم "الهناك" يأتي ويندرج من خلال التّعود على "الهنا"، وفي الوقت نفسه هذا "الهنا" يلقي "الهناك" ويبقيه محيطا به قريبا منه، فيبقيه مخبئا إلى حين الإفراج عنه عند الضّرورة، ليفرض وجوده بدلا من"الهنا" وكأنّ الهناك ينفلت من كلّ هذا إلى مكان قريب جدّا من الهنا، إلى الزّاوية الحسّاسة فيه.

---

*: إذا كان المكان يعطي جسدا للفضاء، فهو يحمله، كذلك إذا كان الفضاء يعطي روحا للمكان فهو يحمله أيضا، فالعلاقة متشاكلة نوعا ما، لا يمكننا تحديدها تماما. (Voir : Poétique des lieux, p6.)

[167] : Voir : Sophie Guermès : La Poésie moderne (Essai sur le lieu caché), L'Harmattan, Paris, France, 1999, p265.

إذ يرى «أنّ سحر الموضع الآخر (الهناك) نجده بطبيعة الحال محفوظا وهو لا يكون أبدا موجودا في هذا الموضع من الأرض (الهنا) والتي توحي بجاذبية انتزاع سرّ الموضع الآخر (الهناك) فلماذا إذن من جهة أخرى نختار مكانا كمكان لتحرير الذّات ...».[168]

كما أنّه يعطي قيمة كبيرة للهناك، إذ يرى فيه قيمة مثالية نوعا ما، وهو يبرز في كلامه هذه المرّة الجانب الزّمني أكثر من الجانب المكاني إذ يقول :«البنية الثّنائية المنقصة من قيمة الهنا الواقعي من أجل جعل موضع الحلم أكثر مثالية،... بينما لا يتعلق أبدا الأمر باختيار مكان معيّن ليكون في مقابل مكان آخر».[169]

نستشفّ أيضا من خلال كلامه أنّ المكان يرتبط بالزّمان ارتباطا وثيقا فيجعلنا نخلط بينهما أحيانا كمثل الماضي المتغلغل في حياتنا ليصبح محطّ أنظارنا، بل إضافة إلى ذلك نراه في موضع المثالية من واقعنا، فيصبح الماضي كالحلم ويأخذ الماضي هنا معنى المكان والزّمان وما يحويانه معا.

بل إنّه يتمادى في حديثه عن الماضي الذي يمثّل عنده عنصر (الغائب) فيربطه بحدّيه (المكان والزّمان) ويجعل منه شيئا سحريا بقدرته على النّفاذ في الهنا أو الآن الذي يمثل عنده عنصر (الحضور) وأنّ هذا الهناك (الماضي) يكون مدّخرا في الذّاكرة والمخيّلة لوقت ومقام لاحقين أو لهنا الحاضر .

يريد الباحث إبلاغنا من خلال كلامه، أنّه لا مجال للمقارنة بين موضعين مختلفين في طبيعتهما فموضع الحلم يختلف تماما عن الموضع الرّاهن (الحاضر) الواقعي، واختلافهما يكمن في طبيعة الزّمن والمكان الخاصّين بهما، وكذلك طبيعة الأحداث السّارية بهما.

وبطبيعة الحال، للحلم مقاييس معيّنة تميّزه عن الواقع، حتّى أنّ المواضع التي يدور فيها الحلم لها سمة مغايرة تماما لما نعيشه في الواقع،لأنّ الفضاء الذي يدور فيه الحلم له سمة التّغير والاتّساع والضّيق، في أيّ لحظة، وتختلط فيه وجهات النّظر، وحتّى طبيعة الأصوات تكون فيه غريبة، منها ما هو مجهور ومنها ما هو منخنق لا يمكنه البروز وغير ذلك ممّا يتنافى ومتطلّبات الواقع، وما لا يخضع في كثير من الأحيان للمنطق، هذا المنطق الذي يجسّده موضع الواقع، فلا يمكن للمكان فيه أن ينتقل ويتحرّك أو يتقلّص أو ينهار دفعة واحدة وغير ذلك من الصّور التي نجدها في عالم الأحلام.

لذلك فالباحث يؤكّد على عدم إمكانية المقارنة بين الموضعين، ولا يمكننا إطلاقا أن نختار موضع الأحلام كند للموضع الواقعي.

---

[168] : Voir : Patrick Née : poétique du lieux dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moise sauvé. P.U.F, Ed n° : 1, Avril, 1999, p23.

[169] : Ibid, p16.

7-1 الفضاء بين الانغلاق والانفتاح:

يقول "مارتين هيدجر" (Martin Heidegger): «الفضاء لا يوجد في الموضوع، ولا العالم يوجد في الفضاء، إنّما الفضاء داخل العالم، على أنّه مكوّنا في الواقع موجودا في الهنا، وجود في عالم ذا فضاء مفتوح».[170]

لا يحدّد "مارتن هيدجر" مفهوما واضحا للفضاء بل يحصره بين مفهومين يؤسّسان كثيرا على جانب المكان المغلق والمكان المفتوح بحسب مفهوميته الخاصّة للفضاء.

إذ يرى أنّ الموضوع لا يعطينا مفهوما للفضاء*، لأنّه واسع الأفق يتعدّى محدودية الموضوع، ولا حتّى العالم بما يحويه يوجد في الفضاء، لأنّ مفهوم الفضاء في هذه الحالة يتقلّص ويضيق فيعجز عن احتواء العالم، إنّما الفضاء موجود في هذا الفضاء من خلال تشكله بين الوجود في الانغلاق والانفتاح أي بين الوجود في فضاء مغلق منكفئ بذاته إلى مكان آخر هناك في العالم مفتوح الفضاءات.

فهو يركّز على تلك الحركية التي تجعل من الفضاء عنصرا حيّا ومحرّكها هو الذّات القادرة على التّنقل بين هاته الفضاءات. فلكي تنتقل الذّات إلى (الهناك) يجب أن تكون لها طريقة معيّنة في الانتقال ويجب أن يكون مفهوم الهناك بالنّسبة للذّات في مستوى حضورها المنفتح والمفتوح على ذلك المتمنّع بالنّسبة للذّات.

"ومارتن هيدجر" لا يصرّح بالطّرف الثاني من الثّنائية المتمثّل في "الفضاء المغلق" بل يركّز فقط على الفضاء المفتوح، فهو يربط وجود الذّات في الهنا، يعني أنّها منفتحة على فضاءات مختلفة عنها، ومادام يفصح عن وجود فضاء مفتوح، ولا يتكلّم عن فضاء مغلق فهذا لا يعني أنّه ينكر وجود الثّاني إنّما حتما إذا وجد فضاء مفتوح فسيقابله فضاء مغلق منكفئ بذاته، لكن سرعان ما ينفتح هذا الفضاء المغلق على الفضاء المفتوح بسبب ما يعترى الذّات من تحوّرات وأحوال مختلفة تعيشها تؤدّي إلى اختلال موازينها واختلاف المقاييس الوهمية التي تحدّ الفضاء الدّاخلي عن الخارجي لدينا، أو تحدّ ما يمكن أن يبقى مغلقا، وما يمكن أن ينفتح على الفضاء الخارجي.

وانفتاحنا على العالم «مرتبط تماما بما يوجد فيه من أشياء، هاته الأخيرة التي إذا اقتربنا منها بعمق فأحطنا بها فإنّنا سنكون حاضرين بطبيعة الحال في أمكنة تواجدها، بل في كل الأمكنة في هذا الفضاء الذي يتضمّن نفس سمة الانفتاح»[171] التي تملكها الذّات المتحرّكة في ذلك الفضاء.

تتأرجح الذّات بين الهنا والهناك محرّكة الفضاء بشكل غير مقصود، وباحثة عن الفضاء في الوقت نفسه، كما نلاحظ أنّ الباحث قرن مفهوم الفضاء بالأشياء وأماكن تواجدها، ونحن بالفعل لا نلمح الفضاء دفعة

---

[170] : Henri Maldiney : Espace et poésie. In (Michel Collo et Jean- Claude Mathieu : Espace et poésie), p86.

*: إذا عرّفنا الفضاء بالنّسبة للعالم الواقعي فيكون تعريفه ذاته بالنّسبة للعالم الرّوائي، الاختلاف يكمن فقط في مقاييس النّص المتخيّل التي تختلف عن المقاييس الواقعية من حيث طبيعتها التي تخضع لإرادة المؤلف، في حين أنّ العالم الواقعي يخضع لأمور أخرى.

[171] : Henri Maldiney : Espace et poésie. In (Michel Collo et Jean- Claude Mathieu : Espace et poésie) p86.

واحدة أو بشكل معيّن وثابت، بل نلمحه من خلال تواطد مجموعة أمور كالأشياء والموصوفات وهوامش وظلال ذات امتدادات، وعلائق فضائية في حقل سردي حكائي له خصوصيته وذاكرته وبنيته السّيكولوجية والمعرفية.[172]

وهذا يشبه تماما طريقة تلقّينا للزّمن، فنحن لا نتلقاه واضحا دفعة واحدة بل نتلقى في الواقع الرّوائي أحداثا لها ديمومة معيّنة وتخضع لنظام التّتابع و التّلاحق، تنبئنا بأمور تخصّ الزّمن الرّوائي.

أيضا نفهم من خلال كلام "هنري مالديني" أنّ الفضاء المفتوح يترك للشّخصيات حريّة التّحرك [الذّهاب الإياب]. وقد ألصق، "ج.پ گلدنستين" بهذا النّوع من الفضاء صفة التّشظي[173] فإنّ أقصى درجات الانفتاح تمثّل لنا فضائية متشظية فلا حدود لحركة وتنقل الذّوات فيها.

إذن يوجد في الرّواية مستويات متنوعة من الانفتاح.قد تبدأ أحداث الرّواية من مكان واحد ثم تتواصل في أمكنة متباينة، وقد تتوزّع تلك الأحداث على كل النّطاقات، وهذا بحسب اختيار الكاتب لموضعة سنن الحكي في النّص و تصويرها فيه.

7-2 الفضاء بين ثنائية: (الدّاخل/ الخارج) (جدلية الدّاخل والخارج).

في إطار الهنا والهناك نستشف ثنائية الدّاخل والخارج، أي الفضاء الدّاخلي والفضاء الخارجي، فهناك الفضاء الدّاخلي الحميمي وهناك الفضاء الخارجي الذي نتحفّظ فيه ولا نكون بكامل مركّباتنا الشّخصية والنّفسية، أي أنّنا لا نحسّ فيه الحريّة ذاتها في الفضاء الدّاخلي، وها هو ديكارت يقول: «الفضائية تفرض وجودها بالقوّة في الخارج، وحتّى عندما نكتشفها نكون كما يفعل الطّفل الصّغير، الذي يحاول اكتشاف كثافة العالم الخارجي»[174] أو (يحاول اكتشاف،التّغير، الفرق،المدى والكثافة،وعتامة العالم الخارجي).

فنحن لا نستطيع احتواء الفضاء الكبير فهو خارج عن ذواتنا وله قوانينه وأحكامه، وحتّى إن حاولنا فهم هذا المطلق فإنّنا سوف نفشل، أو أنّنا سنعطيه مفهوما بسيطا جدّا كمثل المفهوم الذي يعطيه له طفل صغير لم يدرك حجم الأمور والأشياء بعد، ويبقى من ذلك كلّه فضاء قريبا منا جدّا هو الفضاء الدّاخلي.

إن الحديث عن علاقة المرء بالفضاء وتشبيهها بعلاقة الطّفل الصّغير والعالم الذي يعيش فيه ليثبت أنّ الفضاء واسع وكبير جدّا ولا يمكن أن نحصر مفهومه في مكوّن واحد وهو المكان، إذ أنّ معرفة الطّفل بالعالم المحيط به تتعدّى حدود المكان وهو الصّغير، فكيف الحال بالنّسبة للمرء عموما وللشّخصية الرّوائية خصوصا.

وما يدعّم كلامنا هو أنّ ديكارت استخدم لفظة الفضائية بدلا من الفضاء، والتي تفيد فعالية الفضاء أي تحول الفضاء من صورة جامدة إلى صورة حيّة حركية، ويصفها بأنّها تفرض وجودها في الخارج أي أنّنا لا

---

[172] : Voir : Wolfgang Iser : L'acte de lecture, p161.

[173]: ينظر ج. پ.گلدنستين: الفضاء الرّوائي، مقال ضمن كتاب الفضاء الرّوائي لـــ مجموعة من المؤلفين، ص23.

[174] : Jean Onimus : Phénoménologie de l'espace poétique. In (Michel Collo et Jean- Claude Mathieu : Espace et poésie), p69.

نستطيع مواجهتها لأنّها في موقع القوّة، إنّه يصوّر الإنسان في موقف الضّعف أمام الفضاء، ويجعلها مفروضة عليه وهو بهذا يجعل مفهوم الفضاء أعمّ وأشمل بكثير من محتواه ليجعله يشمل مفهوم القدر الذي يفرض بالقوّة على الإنسان فلا يستطيع التّغيير فيه، وأيضا يجعل الفضاء كبيرا بحجم لا يمكن إدراك الأمور فيه، فهو يشبّه الإنسان بالطّفل الصّغير الذي مهما فعل فهو يقارب أفكاره البسيطة ويسندها إلى ما يراه من هذا الفضاء، لكن دون أن يصل إلى الحقيقة كلّها، وتتقدّم معرفته تلك بتقدّمه في السّن فالتّجارب وحدها كفيلة بأن تعطيه مفاهيم أقرب إلى الحقيقة في كلّ مرّة تمّحي حقيقة جديدة حقيقة سابقة .

ويبقى دائما الفضاء الخارجي مخيفا للذّات لأنّه خارج عنها، ولا تتحكّم بأموره، في حين أنّ الفضاء الدّاخلي تفرض فيه الذّات سيطرتها على الأشياء، وهنا نقصد مفهوم الفضاء الداخلي العام وليس الفضاء النفسي وحسب.

فإن نحن قسّمنا الفضاء إلى داخلي وخارجي، ووجدت ذات معيّنة في بيت، ففضاؤها الدّاخلي هو البيت الذي يفصلها عن الفضاء الخارجي، أو عن بقية الأفضية الدّاخلية لذوات أخرى ويتّسم الفضاء الدّاخلي بشيء من الحميمة يجعل الذّات تهرع إليه دائما، ليصبح الملاذ والمأوى، كما قد يعطيها القوّة ويساعدها على مواجهة كلّ ما هو موجود في الفضاء الخارجي، قد يتمثل في أيّ تصرف صادر من ذات أخرى، أو في أيّ كارثة تحدث خارج جدران المنزل مثلا، هذا إن اعتبرنا المنزل فضاء داخليا.

ونعتبر الجدران كإطار تحدّد مواطن الخطر، فإن كانت تحدّ الدّاخلي عن الخارجي فهي تشكّل المأوى وكذلك هي بمثابة نقطة إنذار، أي أنّها ستتصدّى لأي شيء يأتي من الفضاء الخارجي، كما أنّها تحتوى وتحمي أيّ شيء يكون في الفضاء الدّاخلي.

والأمر ذاته ينطبق على عالم المشاعر إلى حدّ الإنذار الذي يعبر عن وجود ما يخدشها في الفضاء الخارجي، ولعلّ الثنائية (داخل/خارج) تتحدّد جليّا في هذا المقام لكنّها« تتّخذ أشكالا أخرى بين (المفتوح والمغلق) وبين (الأنا والآخرين) وتبلغ حدّيها إلى مدى الإنذار أحيانا وإلى مدى الحماية أحيانا أخرى»[175]

عموما تختلف مقاييس تحديد الفضاء الدّاخلي من الخارجي، لكنّها تخضع كلّها لما تجعل منه الذّات تابعا لها، وغير تابع لها، فما استأنست فيه يصبح داخليا وما نفرت منه يصبح خارجيا، وكلّ ما تعرفه جيّدا يصبح داخليا، وكل ما تجهله يصبح خارجيا.

إذن، لا يمكن تحديد الفضاء الدّاخلي لأنه خاضع لمتطلبات النّفس الإنسانية، ومدى تأقلمها أو عدم ذلك، وقد قال "جون أونيموس" (Jean Onimus) في هذا الشّأن: «إذا كان الفضاء الدّاخلي بأبعاده الثّلاثة وبأقسامه

[175] : Jean-Marc Talpin : Poétique de l'espace Durassien : à partir de la chambre. In (étude rassemblées par Auraix-Jonchière et Alain Montondon : Poétique des lieux, p154. « Cette opposition (dehors/dedans) se redouble de l'opposition ouvert/fermé, l'un et l'autre étant tantôt du coté du menaçant, tantôt du coté du protecteur.

وبزواياه وباتّجاهاته ليس قابلا للقياس، ولا للبنينة، وإذا ما بقي واسع المفهوم غامضا متغيّرا متناقضا، يتعلّق الأمر أيضا بفضاء مقارنة، بأيّ وفي أيّ موضع مضبوط ينمّي أو يهدّم حضورنا بالنّسبة إلينا أنفسنا».[176]

إنّه يجعل من الفضاء الدّاخلي شيئا غامضا لا يمكن تحديده، فهو واسع المفهوم، إنّه يحاول أن يوصل إلينا أنّ الفضاء الدّاخلي يحوي طاقة عجيبة، هي المسؤولة عن تنمية أفكارنا أو هدمها، كما أنّ هذه القوّة هي التي تثبت حضورنا في مواضعنا حضورا فكريا، وليس جسديا فحسب، ويواصل كلامه معبّرا عن الفضاء الدّاخلي بأنّه حقل القوى، فيقول:«حقل القوى هذا، أين تتوفّر المقصودية والرّغبات أو الإرادات، لا تنقطع عن بعثها، سيؤدي بنا هذا إلى إظهارها إلى الخارج».[177]

إنّ الذّات في فضائها الدّاخلي كيفما كان شكله: بيتا أو غرفة أو ما شابه ذلك. تظهر فيه كلّ رغباتها وإرادتها، وتعلن عن مقاصدها، هنا تتجسّد جليّا تلك الطّاقة المكبوتة*، والتي تحاول الذّات في انطوائيتها إظهارها في الفضاء الخارجي، يصبح الفضاء الدّاخلي بهذا المفهوم مصدر قوى وتفعيل للذّات وتمكينها من مواجهة الفضاء الخارجي.

لا يمكن للفضاء الدّاخلي أن يوفّر هذه الطّاقة إلاّ إذا اتّصف بالحميمية، أي إلاّ إذا كانت هناك علاقة تربط الذّات بهذا الفضاء فيكون مؤثّرا فيها، ويجذبها إليه كلّما ابتعدت عنه وهذا ما نسمّيه بالحميمية وهذا ما عبّر عنه "جون أونيموس"[178] بحميمية الفضاء .

لكنّنا نلمح فكرة مختلفة، وهي تلك التي طرحها كتاب سيكولوجيا الفضاء** في أنّ الفضاء الدّاخلي قد لا يغيّر شيئا في الفضاء الخارجي، ويقدّم لنا مثالا عن بيت الحلزون الذي يحويه دائما ويتنقل معه إلى كلّ الأمكنة، فتصبح قيمة المكان بالنّسبة للحلزون متساوية، فمهما تنقل وغيّر اتّجاهاته، فهو في بيته وله رؤية واحدة لكلّ مكان يصل إليه، وهنا يكاد ينعدم ذلك الفاصل الوهمي بين الفضاء الدّاخلي والخارجي؛إذ يتحوّل الفضاء الخارجي إلى فضاء داخلي، أو لنقل يدخل نصيب منه ضمن دائرة الفضاء الدّاخلي.

وهذا ما حدث للحلزون الذي يعتبر كل مكان يصل إليه مأوى له، ممّا ينبئنا بأنّ الفضاء الدّاخلي عارضي وقابل للزّوال في أيّ وقت فـــ «الفضاء الدّاخلي نعيش فيه كإقامة احتياطية في فضاء غير محدود " أنا الحلزون الذي يذهب إلى كلّ الأمكنة لوحده، وكلّ الأمكنة لها قيمة واحدة بالنّسبة لي"»[179]

---

[176] : Jean Onimus : Phénoménologie de l'espace poétique. In (Michel Collo et Jean- Claude Mathieu : Espace et poésie), p70.

[177] : Ibid, p70.

*: ما نقصده بالطّاقة المكبوتة، هو كل سلوك يصدره الإنسان سواء كان عاديا أو مستهجنا، لأنّه من النّاس من يستهجن أيّ تصرف، في حين نجده عند آخرين أمرا عاديا، وهذه مقاييس وضوابط تخضع للعرف والقانون والدّين، وللجرأة الذّاتية أيضا.

[178] : Voir : Ibid, p69.

** : Abraham A.Moles et Elisabeth Rohmer : Psychologie de l'espace, Casterman, Belgique, 1972.

[179] : Abraham A.Moles et Elisabeth Rohmer : Psychologie de l'espace, p60. « Je suis l'escargot qui s'en va tout seul et tous lieux se valent pour moi. »

يتّضح لنا أنّ الفضاء الدّاخلي يخضع لسلطة الذّات المتنقلة، والتي تفرض إرادتها على فضاءات معنيّة لتحوّلها إلى فضاءات داخلية، والطّاقة الصّادرة من الفضاء الدّاخلي مصدرها هو الذّات القائمة به، لأنّها المحرّك الأساسي لكلّ ما فيه.

نصل إلى نتيجة هامّة، وهي أنّه لا يوجد مفهوم محدّد للفضاء الدّاخلي ويفصله عن الفضاء الخارجي، أو لنقل أنه يوجد خيط وهمي بين الإثنين يخضع لإرادة الذّات في تحديد معالمه ومقاييسه وأبعاده لذلك نجد "جون أونيموس" يصفه بالفضاء التّخييلي إذ يقول: «الفضاء الدّاخلي هو فضاء تخييلي في الوضع الذي تكون فيه هذه الحياة منتشرة (أو ممتدة)».[180] لاشك أنّه يقصد بالحياة عنصر الذّات، فهي التي تحدّد معالم الفضاء الدّاخلي لأنّه يصبح كبوتقة قابلة للتّنقل برفقة الذّات التي تتنقل هي الأخرى من مكان إلى آخر، وهذه الحركية هي التي تجعل من الفضاء الدّاخلي شيئا ذهنيّا يتبعها أينما حلّت، أو أينما اختارت أماكن تواجدها، إذ يرتبط الفضاء الدّاخلي هنا بمفهومين هامّين، هما الفضاء النّفسي والفضاء المعيشي، وهذان الفرعان لا يمكن أن ينفصلا، لأنّهما يتكاملان ليشكّلا الفضاء الدّاخلي.

وما نقصده بالفضاء المعيشي هو ذلك الوسط الذي تعيش فيه الذّات بمستويات مختلفة تتدرج حرية الذّات فيها من الأضيق إلى الأوسع (والعكس أيضا صحيح)، وذلك كمايلي:

– فإن نحن انطلقنا من الغرفة كمكان معيشي فإنّها تكون أرحب وأوسع لتجسيد حريّة لا متناهية، لتليها بقية الأجزاء المشتركة مع أفراد العائلة مثلا، وفيها تتقلّص حرية الذّات.

– بعد الغرفة لدينا خارج المنزل في الأماكن الخاصّة كالحديقة والفناء، وفيها أيضا تتقلّص (حريّة الذّات تنتهي عند بداية حرية الآخرين).

– وقد تنتقل "الذّات" إلى أماكن خاصّة هي ملك لذوات آخرين، وهنا تتقلّص الحرية أكثر وأكثر، وتختلف بحسب العلاقات الاجتماعية، ومدى انصهار الذّات مع الآخرين ودرجة تقبّلها لسلوكيات الغير.

وقد سمّى "جون مارك تالبان" (Jean-Marc Talpin) هذه الأجزاء المشتركة بأماكن العبور والممرّات المشتركة إذ يقول: «هذه الثّنائية (خارج/ داخل) تظهر فعاليتها في أماكن العبور والممرّات المشتركة مثل البهو، الأروقة، الحضيرة،...».[181]

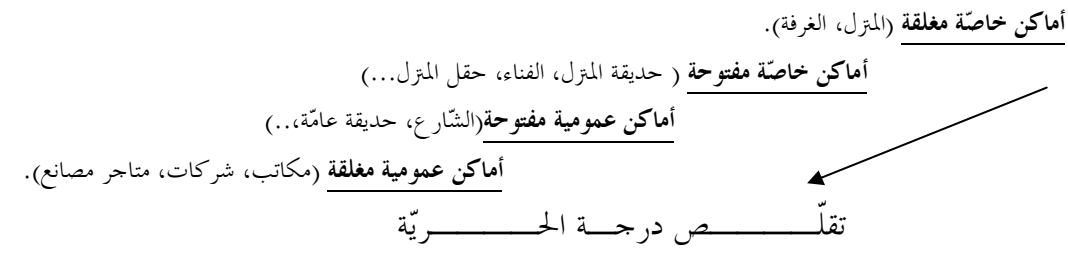
وهو يرى أنّ الثّنائية (خارج/ داخل) تظهر بوضوح في هذه الأجزاء المشتركة، أين تدرك الذّات ما هو لها،وما هو ليس لها، وما تشترك فيه مع الآخرين، وما لا تشترك فيه معهم، فيتعلّق ذلك مباشرة بحجم الحرية الذّاتية.

---

[180] : Jean Onimus : Phénoménologie de l'espace poétique. In (Michel Collo et Jean- Claude Mathieu : Espace et poésie), p70.

[181] : Jean-Marc Talpin : Poétique de l'espace Durassien : à partir de la chambre. In (étude rassemblées par Auraix-Jonchière et Alain Montondon : Poétique des lieux, p156.

ويمكننا تلخيص مجال حرية الذّات، حسب الفضاءات التي تشغلها وفق سلّم تنازلي كما هو موضّح في الشكل التالي:



وإذا ما ربطنا الفضاء بالعالم الدّاخلي، فإنّنا نلتفت مباشرة إلى النّفس الإنسانية وما يخالجها من مشاعر، فالتّعابير الفضائية التي نستعملها فطريا أو طبيعيا للإحساس بالذّات من أجل ضبطها تصبح مجرّد مجازات، هذا لأنّنا اعتبرنا الفضاء الدّاخلي مجرّد فضاء تخييلي، أي يتغيّر بتغيّر أماكن تواجد الذّات وكذلك بتغيّر الحالة النّفسية للذّات.

وحتّى في الفضاء النّفسي يتحدّد ما هو داخلي، وما هو خارجي، إذن ثنائية (خارج/داخل) توجد في أيّ موضع يخصّ الذّات البشرية، لأنّنا «عندما نتكلم عن الذّات سنرتقي إلى مستوى عال توجد فيه هذه الأحاسيس والأهواء، وسنغور في أعماقها لتثبيت حقل واسع من الشّعور».[182]

إنّ هذا الحقل من الشّعور هو الذي يجسّد لنا نوعا من الفضاء الدّاخلي الذي نربطه مباشرة بالفضاء النّفسي لكنّنا نرى أمرا آخر يخالف هذا الرّأي في اعتباره أنّ الذّات تنطوي على الجانب النّفسي فقط، فالذّات تتكوّن من شقّين أحدهما خارجي يتمثّل في الجسد، وثانيهما باطني لا يظهر إلاّ فيما يصدره الجسد من ردود أفعال تبعا للمواقف والأحاسيس الصّادرة عن النّفس.

نلاحظ أنّ هناك تعاضدا بين الجانبين، فلكلّ جسد نفس، ولكلّ منهما فضاؤه الخاص، ولا يمكننا فهم فضاء الجسد من غير فهم فضاء النّفس، كما لا يمكننا إدراك وجود فضاء منهما من غير وجود الآخر.

إن كنا قد تناولنا علاقة الذّات (ككلّ موحد) واعتبارها فضاء داخليا مع الفضاء الخارجي، فإنّنا نؤكّد أيضا أنّ هذه الثّنائية (داخل/ خارج) تتجسّد هي الأخرى في المركّب (جسد/نفس) أي (الذات).

إنّها لعبة الانغلاق والانفتاح على فضاءات متداخلة نعتبر منها ما هو فضاء داخلي ومنها ما هو فضاء خارجي، يخضع هذا التّمييز إلى طبيعة الذّات وما تفعله في هذه الأفضية، أي أنّ سلوك الذّات في فضاء معيّن هو الذي يفرض نوع الفضاء إن كان داخليا أو خارجيا.

[182] : Jean Onimus : Phénoménologie de l'espace poétique. In (Michel Collo et Jean- Claude Mathieu : Espace et poésie), p69.

وقد قال "جون مارك تالبان"في هذا الشّأن :«تمفصل الجسد في الفضاء بحسب المنطق المزدوج لاحتواء (السكن والحماية) ضمن لعبة الانغلاق والانفتاح بين الفضاءات الدّاخلية (الجسدية والنّفسية) والفضاءات الخارجية».[183]

لقد استعمل "جون مارك تالبان" لفظة (الفضاءات) بدلا من (فضاء) لأنّه يريد إبلاغنا بأنّ علاقة الجسد بالنّفس تخضع هي الأخرى لنظام الثائية (داخل/خارج) في عمقها. وقد عبّر عن العلاقة الرّابطة بين الدّاخل والخارج بالانغلاق والانفتاح، وهي العلاقة التي تعبّر عن سير الثّنائية (داخل/خارج) بشكل دقيق فلا مقاييس فعلية تحدّد أو تفصل المعالم بينها، إنّما درجة الانغلاق والانفتاح هي التي تحدّد تلك العلاقة، والذّات هي المسؤولة تماما عنها (الانفتاح والانغلاق).

كما أنّ «الفضاء الدّاخلي للمثقف يخضع لبعد واحد».[184] معنى هذا الكلام أنّ الأبعاد تخضع لمتطلّبات النّفس والفكر معا، فكلّما كان الأفق الفكري واسعا، كلّما تقلّص الفضاء الدّاخلي لديه، ليصبح الفضاء الخارجي أوسع، أو تحدث العملية العكسية في حالات أخرى.

والأبعاد بطبيعتها تخضع لنظام القياسية، أي الأبعاد الثلاثة المعروفة (الإقليدية) لتحديد أيّ فضاء، ونظامها يختلف عن طبيعة الفضاء الدّاخلي يخضع في كثير من الأحيان لتقلّبات النّفس والمشاعر، وهذا ما أدّى إلى اعتبار الفضاء الدّاخلي يخضع لبعد واحد، وهو العقل بالنّسبة للإنسان المثقّف الواعي بينما قد يخضع لأمور أخرى غير العقل بالنّسبة للإنسان آخر.

7-3 الفضاء بين مفهوم المركزية والآخرين:

من أهم الأشكال المعبّرة عن الفضاء في إطار ثنائية (الهنا والهناك) نجد مفهوم المركزية في الفضاء أو بين مركزية الأنا و الآخرين. ننطلق من فكرة أنّ الذّات هي أصل هذا العالم. أو لنقل أنّها بؤرة العالم إنّها ترى الأشياء من زاوية تواجدها، كما أنّها تقدّر المسافات من الأماكن التي تحتلّها، وكل ما تقع عليه عينها فهو ظاهر، وكل ما لم تره فهو باطن، كما أنّها ترى في نفسها الأصحّ في كلّ المواضع والمواقف وأنّ رؤيتها هي الأوفق لأنّها موجودة في الموضع الأنسب.

إنّ هذه النّظرة التّسلطية للذّات جعلت منها مركز العالم، ولا يمكن لها أن تتصور عالما لا تكون هي مركزه؛ إذ يقول صاحب كتاب (سيكولوجية الفضاء) :« الأنا هو مركز العالم، كيف يمكن أن يوجد عالم دون أن أكون أنا مركزه؟ ظاهراتية الفضاء تماما مثل ظاهراتية الزّمن تنطلق من مكان تواجد جسدي...».[185]

---

[183] : Jean-Marc Talpin : Poétique de l'espace Durassien : à partir de la chambre. In (étude rassemblées par Auraix-Jonchière et Alain Montondon : Poétique des lieux, p153.

[184]: Jean Onimus : Phénoménologie de l'espace poétique. In (Michel Collo et Jean- Claude Mathieu : Espace et poésie), p72.

[185] : Abraham A.Moles et Elisabeth Rohmer : Psychologie de l'espace, p8. « Le Moi est le centre du Monde ; comment pourrait-il exister en effet un monde dont je ne sois pas le centre ? Une phénoménologie de l'espace, tout comme phénoménologie du temps, partira du lieu de mon corps… »

تخدم هذه الفكرة كثيرا الفلسفة الظّاهراتية التي تعتدّ بمظاهر الأشياء قبل بواطنها من خلال إسقاط مزاياها الخارجية الظّاهرة على تأثيراتها العميقة في النّفس .

فوجود الجسد في مكان وزمن معيّنين، يؤدي بالضّرورة إلى تمظهر المحورين (الفضاء والزّمن) حول هذا الجسد، ليصبح يؤرة الفضاء أي مركزه الذي يؤدي إلى تغييرات مختلفة على مستوى كل ما يحيط به من أشياء، فيغيّر من طبيعتها خدمة لأغراضه، فالموضع (الهنا) والزّمن (الآن) يعتبران الجسد (الذّات) مركزا، وكلّ شيء يعيد تنظيم أموره من أجل هذه الذّات التي تمثّل مركز العالم، إذ يقول أبراهام.أ.مول :« هنا والآن أعتبره كمركز... وجهة نظري: العالم يتكشّف ويترتب حولي في تقوقعات متتابعة، منظورية، موضوعية. سلسلة كاملة من ظواهر الفضاء تتكامل فيما بينها في إطار وجهة النّظر هذه التي تحدّد القريب والبعيد...»[186]

إذن من خلال وجهة النّظر الصّادرة عن الذّات مركز العالم في محاولة منها لتحديد كلّ ما هو قريب أو بعيد تنبني المركزية التي تقضي بسيطرة "الهنا" وغياب"الهناك".وتصبح العملية عكسية بالنّسبة لنظام الطّبيعة، فإذا كان من المفروض أن يكون كلّ شيء جاهزا لاستقبال هذه الذّات، فإنّ الفكرة تتغيّر لتجعل الذّات وجدت أوّلا، ثم وجدت بقيّة الأشياء لتتلاءم معها .أو أنّ الذّات وجدت مع الأشياء، لكنّ هذه الأخيرة تتكيّف فتعيد تنظيم مميّزاتها وخصائصها حتّى تنتمي إلى المحور الذي ترسمه الأنا المركزية. «أنا هنا، الآن، أنا هو مركز العالم، وكلّ الأشياء تعيد تنظيم نفسها بالنّسبة إليّ في عملية اكتشاف لوظيفة جرأتي».[187]

وقد وصف الباحث مركزية الأنا بالجرأة، ونحسبه لم يخطئ في ذلك لأنّنا قد وصفناها بمستوى أكثر حدّة وهو التّسلط. إذ تحاول الذّات أن تستحوذ على الفضاء، لتملك منه ما يؤهّلها لأن تكون جريئة مسيطرة فينشأ نوع من النّزاع الخفي بين ما تصبو إليه هي كفرد وما تصبو إليه ذوات الآخرين.

إن هذه الفكرة تؤدي بنا إلى تتبع الفضاء من خلال الذّات التي لا ترى الفضاء كلّه، بل ترى جزءا يسيرا جدّا منه، فهل هذا هو الفضاء الذي نصبو إلى تعريفه؟

بالتّأكيد يهمّنا هذا الفضاء الذي يشكّل تركيبة جزئية من الفضاء الكبير، إذ يمكننا بتركيب الأجزاء أن نصل إلى الكل، فما تراه "الذّات 1 "و"الذّات 2 "و...، يجمع ليكوّن لنا فضاء متكاملا،*ليعبّر عن الفضاء

---

[186] : Idem, p8. « Ici et Maintenant, elle le prendra comme centre…à mon point de vue, le monde se découvre et s'échelonne autour de moi en coquilles successives, perspectives, subjectives. Toute une série de phénomènes de l'espace se rattachent à ce point de vue qui détermine le proche et le lointain… »

[187] : Ibid, p8. « Moi, ici, Maintenant, je suis le centre du monde et toutes choses s'organisent par rapport à moi dans une découverte fonction de mon audace. »

*: نقول متكاملا بدلا من كامل، لأنّ متكاملا تفيد بناء الشّيء انطلاقا من الأجزاء والكامل لا يحتاج إلى شيء آخر ليكمّله. وأيضا نشبّه هذه التّركيبة للفضاء الكبير بعين الذّبابة المركبة من عيون كثيرة كلّ عين جزئية ترى جزءا من العالم وتتركب الصّور جزءا لتعطينا الصّورة الكبيرة المركبة، والأمر لا يختلف عن علاقة الفضاء الكلّي بالفضاء الجزئي الذي تراه ذات واحدة.

الرّوائي، وهذا ما تجسّده شخصيات الرّواية، فتكون حرّة التّصرف، لأنّ الفضاء مطلق ومتّسع، ولا حواجز تمنعها من فعل أيّ شيء.

لقد تكلّمنا عن هذه الأنواع حتى نميّز بين سلوك الذّات في كلّ هذه الأفضية، وبالرّغم من تنوع هذه الأخيرة، واختلاف درجة حريّة الذّات بها، إلاّ أنّ مركزية الأنا تكون موجودة فيها في كلّ الحالات إذ أنّ الذّات تبقى تنظر إلى العالم من خلال رؤيتها الخاصّة، ومن زاوية تواجدها.ومن خلال مستواها المعرفي: فترى العالم كلّه ينصهر إرضاء لتقلّباتها، وأنّه يتحرّك وفق ما تقتضيه حاجتها، وهكذا تبقى مركزية العالم موجودة عند كلّ ذات.

فالذّات هي بؤرة الفضاء، فهي التي تحيي أجزاء منه، كما أنّها تعتّم أجزاء أخرى، وكما أنّها تفقد سيطرتها على الأوضاع في أوقات معيّنة فتفقد رؤيتها الخاصّة، وهنا نعتبرها شخصيّة مضطربة وغالبا ما تكون كثيرة التّنقل، أي أنّها لا توطّد علاقاتها بموضع محدّد، بل تجعل من كلّ الأماكن موضعا حميميا، وقد عبّر "جون أونيموس" عن الشّخصية المتنقلة قائلا: «الشّخصية المتنقلة، معناه لا تملك جذورا وليس لها تأثير على الخارج (الفضاء الخارجي) وبسرعة تصطدم بمواقف حريّة خاصّة بحياة الإنسان، أو أنّها (وهذا ينطبق على النّخبة من النّاس) تخلق من كلّ جزء فضاء داخليا قابلا للسّكن، أو أنّها (ومثل غالبية الناس) ستتخلّى عن تنظيمات كلّ الأعمال وتفقد كلية رؤيتها الخاصة».[188]

إنّه يجعل من الشّخصية المتنقلة شخصية بلازمية تحتوي كلّ الأمكنة فيصفها بأنّها قادرة على التّأقلم بطريقة عجيبة، وهو يحدّد هذا النّوع في قلّة من النّاس، وهم يشكّلون النّخبة التي تستطيع بقوّة شخصيتها جعل كلّ الأفضية فضاءات داخلية، وهو يقصد بداخلية أنّها فضاءات حميمية، تستأنس لها وتواصل حياتها بشكل عادي، حتّى وإن كانت متنقلة. أو أنّ هذه الشّخصية المتنقلة ستتخلى عن تنظيمات خاصّة بها، وبطريقة حياتها من أجل أن تتكيّف هي مع الفضاء الجديد، عوض أن تكيّف الفضاء الخارجي لمتطلباتها وهنا تكون شخصية ضعيفة متأثّرة لا مؤثّرة، ومثلّها بغالبية النّاس الذين يتماهون مع فضاءات خارجية.

فلا يمكننا أبدا أن نعتبر فضاء روائيا دون أن نعطي مجالا للرّاوي والشّخصيات فلها دورها في تبئير الأحداث، وما تنقله لنا من مشاهد وما تراه من أشياء،.. كلّ ذلك يبنى لنا فضاء الرّواية، هذا إن انطلقنا من فكرة مركزية الأنا في الفضاء الرّوائي.

ولا تتحدّد المركزية في الفضاء، إلا أذا قسّمنا الأفضية بأنواعها، فهناك أفضية تحدّد من هذه المركزية أو تجعلها محصورة في أماكن تواجدها، فقد تكون:[189]

1- أفضية مملوءة، محاطة بحدود، أين تحدث أشياء معنيّة.

---

[188] : Jean Onimus : Phénoménologie de l'espace poétique. In (Michel Collo et Jean- Claude Mathieu : Espace et poésie), p71.

[189]: Abraham A.Moles et Elisabeth Rohmer : Psychologie de l'espace, p21.

2- أفضية فارغة، ويكون الحق للجميع في التحكّم فيها.

3- أفضية لها حدود حركية، قابلة للتغيّر.

فالأنا المركزية تختلف في كلّ هذه الأنظمة المتميّزة عن بعضها، فلابدّ تتغيّر رؤيتها، وهذا ما يؤدي بنا إلى الانتباه إلى طبيعة الفضاء الذي توجد فيه، إمّا خاصّا وإما عامّا، أو بين هذا وذاك وباختلاف الفضاءات تختلف درجة الحريّة [(حرية الذّات) أو (حرية الأنا)].

1- عندي أنا: المكان الخاص بامتياز تكون السّلطة كاملة للأنا المركزية.

2- عند الآخرين: يمكن للذّات أن توجد به لكنّها تكون تحت سيطرة وتصرّف ذات أخرى، وهذا لأنّها في فضاء تتملّكه ذات غيرها، فتكون الرّؤية موجّهة بقيادة الآخرين.وهنا لا تتجسّد مركزية العالم، لأنّ الذّات مقيّدة نوعا ما، لكنّها تفرض وجهة رأيها من خلال اعتبارها منطلقا مركزيا في ذلك الفضاء المملوك من طرف الآخرين.

3- الأمكنة العامّة: تكون الذّات في الأمكنة العامّة أكثر حريّة من (عند الآخرين) ذلك أنّ هذه الأماكن غير مملوكة من أيّ ذات محدّدة، بل هي ملك للجميع، ولكل ذات حقّ تملكها بشكل مشترك.

4- الفضاء اللاّمحدود: هو المكان الذي لا يوجد به أحد، كالصّحراء، هناك تكون الحريّة مطلقة للذّات، فلا أحد ولا شيء يشغل حيّزا محدّدا يؤدي إلى عرقلتها،[190] فتستقطبها بجاذبيتها، فتتخذ منها فضاءات حميمية من غير إرادتها، وإنّما فرضا من قوّة خارجة عنها.

[190]: Idem, p21. « L'espace illimité: c'est le lieu où il n'y a personne, c'est le no man's land, le désert. Ces lieux n'appartiennent à personne et l'Etat n'y exerce pas son emprise. »

8- الفضـــــاء والسّيمـــــياء:

لقد استعمل مصطلح الفضاء في السّيميائية بمفاهيم مختلفة، تشترك كلّها في قاسم مشترك هو اعتبارها الفضاء موضوعا مبنينا، فإذا كانت الدّراسات السّيميائية ترى في الفاعل منتجا للفضاء ومستهلكا له أيضا، فإنّها ترى في الفضاء قالبا موسوعيا يستدعي مشاركة كلّ الحواس«ويضطرنا إلى إعطاء أهميّة بالغة الأوصاف المحسوسة: مرئية -لمسية- حرارية- صوتية، ...الخ».[191]

تربط السّيميائيات موضوع الفضاء وتفسّره في إطار بحثها في دلالات السّلوكات البدنية للإنسان وما يحدثه من تغييرات وتحوّلات، وما ينجم عنه من علاقات جديدة بين الفواعل والمواضيع المصنوعة (مشحنة بقيم جديدة).

لا يحدّد الفضاء في معناه الضّيق، إلاّ الخصائص المرئية، من هذه النّاحية اهتمت سيميائية الهندسة المعمارية بالأشكال والأحجام والعلاقات المتبادلة، ولكن تولي السّيميائيات أهميّة كبيرة للإنسان المستعمل للفضاء، فتنظر في سلوكاته المبرمجة وفي علاقتها بطبيعة استعماله للفضاء .

كما تهتم السّيميائيات بدراسة البرامج السّردية داخل الأفضية المقطعة التي تشكّل في الأخير البرمجة الفضائية ذات الطّابع الوظائفي أي أنّها تنظر إلى الجانب الوظائفي للفضاء، ولعلاقة الإنسان فيه، وببقية الفواعل، وهذه رؤية عصرية للفضاء في إطار الدّراسة السّيميائية.

ونجد في الدّراسات السّيميائية أيضا مصطلحات تخصّ الفضاء كمصطلح، التّمركز الفضائي، والتمركز الفضائي: يقوم على مبدأ الثّنائيات مثل(الهنا/الهناك)،(أمام/خلف)،..و«يعدّ التّمركز الفضائي من إجراءات الفضائية في المعنى العام لهذه الكلمة، يمكن أن يعرف كبناء، بواسطة أدوات الفصل الفضائي وعدد معين من المقولات الدّلالية لنظام مرجعي يساعد على الموضعة المكانية للبرامج السّردية المختلفة للخطاب، يضع الفصل داخل الخطاب/ الملفوظ فضاء (الهناك) وفضاء (الهنا)، تقوم بينها علاقات تثبتها إجراءات الفصل»[192]

- (هنا/ هناك) وصغيتان فضائيتان في درجة (0).
- (أمام/ خلف) تبرز محاور: الأفقية والشاقولية والمستقبلة.

وهذان نموذجان بسيطان حول التّمركز الفضائي للبرامج السّردية وعواملها الذين يتحوّلون إلى ممثّلين من خلال التّوظيف الدّلالي.

---

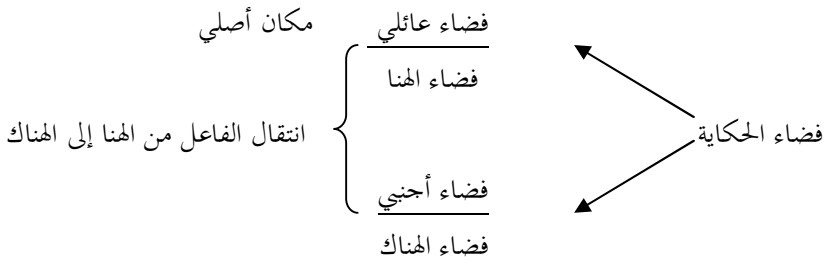
[191]: رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنّصوص، ص71.

[192]: المرجع نفسه، ص99.

تبحث السّيميائية السّردية التي تعمل على مفهوم التّمركز الفضائي عن إمكانية لتأسيس عرض فضائي خطي مماثل لتنقل الفواعل وموضوعات القيمة، وهي بذلك تستغل محور المستقبلية (تتبع مسار الفواعل ومدى انفصالها أو اتّصالها بموضوع القيمة).

في محور المستقبلية يتم تعيين الأفضية الجزئية المتجاورة حسب طبيعة الفواعل (Les actants) وما تنجزه من أفعال وعلى سبيل المثال، ففي مورفلوجية الحكاية عند "فلادمير بروب"، يتمفصل فضاء الحكاية العجيبة إلى فضاء عائلي وفضاء أجنبي يعتبر الأوّل كمكان أصلي يتموضع فيه الفاعل، ويتعلّق الأمر هنا بفضاء (الهنا) وتبدأ الحكاية بتنقل الفاعل إلى فضاء (الهناك) الفضاء الأجنبي.

ويمكن توضيح ذلك حسب المخطّط التالي:



يجب أن يستند التّمركز الفضائي إلى الفضاء المرجعي- الفضاء في درجة (0) الذي تتوزّع من خلاله الأفضية الجزئية على محور الاستقبالية.

ويطلق على الفضاء المرجعي الفضاء النّموذجي، الذي تقابله الأفضية المجاورة (الخلفية والأمامية)[193]

ونجد في الدّراسات الخاصة بسيمائية الفضاء مصطلحا آخر وهو البرمجة الفضائية.يفهم من البرمجة الفضائية «الإجراء الذي يرتكز على تنظيم السّلسلة التّركيبية للأفضية الجزئية، وذلك على إثر التّمركز الفضائي للبرامج السّردية».[194] وتتمّ البرمجة الفضائية في سيميائية الفضاء عن طريق ارتباط السّلوكات المبرمجة للفواعل بالأفضية المقطعة التي تشغلها.

ونذكر أيضا مصطلح الفضاء الطّوبيقي في مقابل الفضاء الإيطوبيقي ونعتبر الفضاء الطّوبيقي المكان الذي يتمظهر فيه تركيبيا هذا التحول، ويكون متنافر الأمكنة التي تحتويه في تقدّمها أو تأخّرها عليه، أي فضاء الهنا وفضاء الهناك، هذا الأخير مخصّص للامتلاك الكفاءات، وهو الطّوبيقي.[195]

---

[193]: المرجع السّابق، ص100.

[194]: المرجع نفسه، ص147.

[195]: المرجع نفسه، ص240.

- Voir aussi : A.J.Greimas: Du Sens II, p95. ET : A.J.Greimas et J.Courtès : Sémiotique Dictionnaire raisonnée, p132, 133.

9- الفضـــــاء والتّلـــــــقي:

يظهر لنا أفق جديد لمفهوم الفضاء الرّوائي في الحركة النّقدية المعاصرة، فلا يتحقق الفضاء إلاّ إذا كان هناك متلق أو (مرسل إليه)، أي أنّه لا يمكن أن ينشأ فضاء روائي إلاّ إذا وجد متلق يكتشفه فيكون ركنا من أركان تحقّقه.

إذ تلعب عملية التّخييل دورا مهمّا في إبلاغ الصّور إلى المتلقي، ولا يستوعب هذا الأخير الصّور إلاّ إذا تسلّح بدرجة واعية من التّخييل، كي تتحقق المعادلة التي تقضي بوجود مبدع ومتلقي (القارئ).

وهكذا تصبح القراءة مسرحا جديدا لتشفير الكتابة كما هو منوط لها في إعادة صياغتها ونسجها في أفق التّفاعل، بين القارئ والنّص، في أفق يجعل القارئ لا مستهلكا للنّص بل منتجا له، فتنتفي تلك الرّؤية التّقليدية المتحجّرة للنّص الأدبي، وتنصهر بين «الصّانع والمستعمل، صاحب النّص وزبونه، مؤلّفه وقارئه».[196]

إنّ عالم الرّواية هو عالم مماثل للحياة وهي مجال أنسب لمعالجة فكرة الفضاء ورسمه وتقديمه إلى القارئ وهي تنتج فضاء روائيا يحيا فيه الكاتب والقارئ معا ليصلا إلى نقطة الإشباع الفكري والنّفسي والإمتاعي على السّواء. ومن ثم تظلّ اللّغة هي الأساس لقراءة الفضاء الرّوائي، هذا بمرافقة الجانب التبئيري، فإن نحن تحدّثنا عن الفضاء في الرّواية يجب تحديد وجهة نظر السّارد، والفضاء لا ينتجه السّارد فحسب، بل يشارك في ذلك نحن القرّاء أيضا، حيث تحدث عملية الاتّصال بمعناها الواسع وبين المبدع (الكاتب) والمتلقي (القارئ).

لذلك نجد الكثير من الباحثين ممّن اعتبروا اللّغة مجال البحث، وحتّى أنّهم أسندوا الفضاء إليها بدلا من إسناده إلى أشياء أخرى قد تكون خارجة عن اللّغة، وبالتّالي فهي خارجة عن النّص، إذ يقول ويسجربر:«فضاء لم يوجد إلاّ بقوّة اللّغة».[197] وهذا ما ميّز الفضاء الرّوائي عن غيره من الفضاءات (المسرح، السّينما).

وقد ساعدت كثيرا نظريات القراءة والمتلقي في إبراز الدّور المنوط بالقارئ في اكتشاف رؤى جديدة في كلّ الاتّجاهات، وفي إعادة بثّ مفاهيم جديدة بتمثّلات مختلفة لعناصر الكتابة الأدبية، وهذا ما حدث بالضّبط لمفهوم الفضاء الرّوائي الذي عاينه القارئ المعاصر تحت عدسته المكبرة، فأعطاه مفاهيم جديدة أكثر احتواء وشمولية وإقناعا.

وقد آن الأوان أن يحظى الفضاء بالدّراسة الدّقيقة التي ستعطيه أهمية بقدر تلك التي أعطيت للزّمن عبر العصور السّابقة.ولا يتحقّق ذلك إلاّ إذا كان إقبال الباحث في مجال النّقد الرّوائي إقبالا كبيرا جدّيا يحسّ فيه

---

[196] :Roland Barthes: S/Z. Editions du Seuil, Paris, 1970, p10.

[197] :Jean Weisgerber: L'espace romanesque, p10. « ...Il n'existe qu'en vertu du langage. Verbal par définition, il se distingue ainsi des espaces propres au cinéma et au théâtre, par exemple ; ceux-ci sont directement perceptibles à l'œil et à l'oreille, tendais que celui-là, évoqué par la seule entremise de mots imprimés, se construit comme objet de la pensée. »

بشغف القراءة والبحث والاهتمام والتّلذذ بكتابة معينة أو بتجربة خاصّة حتّى تصبح فرحة القراءة انعكاسا لفرحة الكتابة، فيقتفى القارئ أثر الكاتب كما لو كان شبحا يتبعه.[198]

كما أنّ النّظرة التّقليدية للمكان* بأنّه إطار عام للأحداث تغيّرت لترى المكان بشيء من التّسامي على أنّه عنصر شكلي و تشكيلي من عناصر العمل الفنّي، وتشاكل الأمكنة فيما بينها في النّص الرّوائي أصبح يولّد بعدا جماليا إضافيا.

وما يساهم في إحلال ذلك هو تغيير طريقة الكتابة الرّوائية في حدّ ذاتها، فإنّ اهتمام الكاتب بالفضاء الرّوائي وبطريقة تشكيليته في النّص الرّوائي، ليجعل له دورا مهمّا في الخطاب الرّوائي، وأنّ اهتمامه أحيانا بأدق التّفاصيل لا ينبؤ دائما أنّه كاتب واقعي، بقدر ما يخبرنا بأنّه يملك حسّا خياليا يستطيع تقديم فضاء يأسر لبّ المتلقي، فيجعل هذا الأخير معايشا لأحداث الرّواية.

وقد عبّر " أمبرتو إيكو" عن شيء شبيه بهذه النّقطة بقوله: «أعترف أنّني من أجل كتابة هذا الفصل قمت أنا نفسي بنفس المسار ليلا، وبحوزتي آلة تسجيل صوتي أسجّل فيها كلّ انطباعاتي، بل قمت بأكثر من ذلك، لقد كنت مهتمّا كثيرا بمعرفة ما إذا كان القمر في تلك اللّيلة باديا في السّماء، وفي أيّ موقع سيكون خلال ساعات اللّيل المتتالية، فاستعنت بحاسوبي الذي يتوفر على برنامج قادر على رسم أديم السماء في كل فترات السّنة، وأيّة ساعة ضمن خطي العرض والطول».[199]

يعترف "أمبرتو إيكو" صراحة أنّه كان يسير في الأماكن والأزمنة التي اختارها كإطار لعمله الرّوائي فيستشعر كلّ انعكاساته وردود أفعاله تجاه أي منظر وأي صوت وأي ضوء، ويحدّثنا عن انطباعاته أمام كل التّغيرات، وهذا لا يعبّر بالضّرورة على أنّه يتّسم بحدّية الانطباعية والواقعية في عمله بقدر ما ينبئ بأنّه مبدع في خلق فضاءات الرّواية بالشّكل الذي يراه مناسبا لها. فتمّحي ذاته في عمله ليصبح في مستوى شخصيات عمله، إذ يقول: «لا تعتقدوا أنّني قمت بذلك لغايات واقعية، أنا لست زولا، إنّني فعلت ذلك فقط لأنّي وأنا أروي أحب أن تكون الفضاءات التي تجعلني أحيا داخل القصّة ويساعد على التّماهي مع شخصياتي».[200]

يركز "أمبرتو إيكو" في عمله على ذلك المحور الحامل للرّواية بكاملها، إنّه يحدّده بالفضاء، دونما تحديد دقيق لأجزائه، فهو يجعل الفضاء كلّ ما يحيط بعملية السّرد بل يجعل السّرد واحدا من مكوّناته، لأنّه يركّز على الشّخصيات الرّوائية، كأنّها محرّك أساسي في الرّواية. إنّ كلامه يرتكز على دينامية الفضاء المنبنية على حركية

---

[198] :Voir: Gaston Bachelard: La poétique de l'espace, p17. « L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il vécu. Non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination »

*: نتحدّث عن المكان باعتباره أحد المكونات الأساسية للفضاء الرّوائي وحتّى وإن كان الفضاء خاصّا بمواضيع تتعلّق بالذّات إلاّ أنّها ترتبط بالدّرجة الأولى بالمكان.

[199]: أمبرتو إيكو: 6 نزهات في غابة السّرد، ترجمة: سعيد بنگراد. المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء/بيروت،2005، ص126.

[200]: المرجع نفسه، ص127.

الزّمن، وقاعدية المكان وتحوّلات واختلاف ثنائيتي (الضّوء، الظّلام) و (الحركة، السّكون) حول المكان بما حواه، وقد سمّى كلّ هذا بالفضاء.

وإن كان "أمبرتو إيكو" يقصد بذلك فضاءات الكتابة، أي الأحوال التي تسبق استئنافه عملية الكتابة الرّوائية، إلاّ أنّ ذلك قد يوصل إلينا فكرة –نوعا ما – عن نظرته إلى الفضاء. فإن كانت هذه هي نظرته للفضاء الواقعي لما يعايشه من أحوال قبل بدئه في كتابة أي نص روائي فهي حتما ستشابه مفهومه النّقدي للفضاء الرّوائي عموما.

وهنا تتّجه النّظرة نحو مسرح أهمّ وأوسع وأكثر استيعابا لهذه المفاهيم وهو "الفضاء" بدلا من "مكان" لأنّه إذا كان المكان هو الجسد الرّوائي فإنّ الفضاء هو روح المكان.

10- وقفة بين الفضاء والمكان والموقع (خلاصة الفصل النّظري)

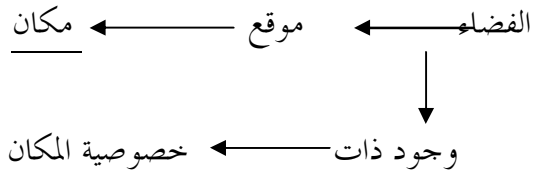
قد أجمعت كل الآراء النّقدية الغربية على اختلاف مفهوم الفضاء عن مفهوم المكان، لكن طريقة التّفرقة هي التي تختلف باختلاف التّصورات.

فقد ركز"جون بيير دوبوست"(Jean Pierre Dubost) حديثه عن الموقع (الموضع) باعتباره لبّ المكان والفضاء، وجعل له معنى يتّصل بما يقتضيه السّياق، ولا نحسب السّياق المقصود إلاّ النّص الأدبي، وهذا يعني أنّ المكان لا يفهم كمعنى مجرّد منفرد، إنّما يفهم من خلال خصوصيته التي تكسبها له لغة النّص، إذ يقول: «...لا نفترض إطلاقا أن نعتبر مصطلح المكان معنى مجرّدا، لكن نتفحصه ببساطة في طبيعته اللّغوية آخذين بلغة الكلمة».[201]

وقد واصل حديثه في تفريقه بين الاستعمال الفرنسي لكلمة موقع (Local)، وما يقابله في الاستعمال الألماني للكلمة ذاتها، كما يتحدّث أيضا عن الأحرف التي كتبت بها كلمة (موقع) ففي اللّغة الفرنسية (Local) وفي الألمانية (Lokal)، وتوصّل من خلال مقارنته التي حصرت المدّة الزّمنية ابتداء من القرن 18 إلى غاية القرن 20، إلى نتيجة هامّة، وهي أنّ المعنى الخاص بالموقع أو الموضع يتجسّد من خلال السّياق الاستعمالي والموضعي، وأيضا يدخل في ذلك العادة أو التّعود على الاستعمال بمفهوم معيّن، كما أنّ المعنى يتقيّد بزمن معيّن، فإن مضى هذا الأخير يطرأ تغيير ما على المعنى «مثلما للكلمات حياة فهي أيضا تصنع زمنها».[202]

فالباحث يدمج معنى المكان في معنى الموقع وهو صائب إلى حدّ ما، إذا اعتبرنا الموقع جزءا من المكان الذي قد يكون أكثر شمولية وغير محدّد.حتّى أنّه يتعدّى ذلك إلى اعتبار أنّ الفضاء أيضا لا يوحي لنا بمعنى إلاّ إذا كان فيه ذات معيّنة، ووجودها فيه هو الذي سيجعل من الفضاء موقعا محليّا، وهذا بدوره يعطينا خصوصية للمكان فـــ«الوجود في الفضاء وجود موضعي (محلّي)، الخاص في المكان».[203]

نفهم ممّا سبق شبكة متداخلة من العلاقات بين المفاهيم الثّلاثة دفعة واحدة:



يتغير الاتّجاه مع لأنّه يجعل الموقع مرحلة توسطية بين الفضاء والمكان، وهذا يثبت لنا أنّ المكان عنده يتخذ معنى الموقع وحسب، وما يضيفه لنا أنّ الموقع يتّسم بالتّمثيل المتميّز للمكان، أو هو المؤطر الذي يعطي

[201] :Jean Pierre Dubost :Local, Lokalitat : Du Rousseau à Freud. (Avatars Franco-Allemands d'un concept de lieu). In Étude rassemblées par Auraix-Jonchière et Alain Montondon: Poétique des lieux, p15. «...en proposant non plus de considérer le terme de lieu comme un concept, mais en s'interrogeant tout simplement sur sa nature langagière, en prenant la langue au mot. »

[202] : Ibid, p15. « Comme les mots ont leur vie, ils font leur temps. »

[203] : Ibid, p16. « L'être dans l'espace, l'être local, le propre d'un lieu »

معنى المحلّي في النّص الأدبي والذي يرجعه إلى مكان ما إذ يقول: «الموقع إذن هو تميّز انفرادية التّمثيل، بصفته يرجع إلى مكان ما».[204]

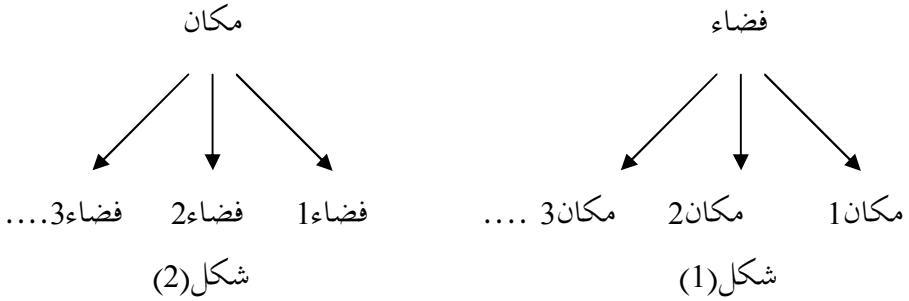
.بمعنى أنه يعطي للفضاء معنى المحليّة، أي إظهار الذّات في المكان وبصمتها فيه ممّا يعطي خصوصية للمكان فهل نصل من ذلك إلى أنّ الفضاء هو خصوصية المكان؟

يتحدّد الموقع برؤية الكاتب أو الرّوائي أو الشّخصية المتحدّثة والتي ترصد لنا الأفعال من خلال نقطة تواجدها، وما نراه هو الموقع وليس المكان لأنّ المكان قد يفوق مساحة رؤيتها بينما الموقع محصور بالعين النّاظرة.

ونمثّل لذلك بالمصباح اليدوي فإذا شغّلناه في مكان مظلم تماما، فإنّ تلك المساحة التي تبدو لنا ظاهرة واضحة، تجسّد الموقع، بينما ما تبقّى مظلما غير واضح، فهو ما دون الموقع، إلى أن يصل إليه ضوء المصباح، وهذا مثال بسيط يعطينا تلك العلاقة الرّابطة بين المكان والموقع، فكلاهما واحد، لكن يختلفان من خلال تواجد الذّات بهما.

وقد أعطى "جون بير دوبوست" (J.P.DuBost) للفضاء معنى أكثر تضييقا، عندما اعتبره يجعل المكان أكثر خصوصية.

حقيقة هذا ما كنّا نود الوصول إليه، في اعتبار أنّ الفضاء يحقّق هذه العلاقة، إذ أنّ المكان قد يحوي أفضية عديدة، كما أنّ الفضاء قد يحوي أمكنة عديدة أيضا، وهذا يغيّر النّظرة التي ترى أنّ الفضاء هو مجموعة أمكنة وحسب، بل نضيف إلى ذلك أنّ الفضاء لا يتحدّد بالمكان فقط بل يتحدّد أحيانا بأشياء أخرى تتعدّى المكان، وتتعلّق بما هو نفسي واجتماعي، ونمثّل لذلك بالمخطط التالي:



يدلّ هذا المخطّط على وجود علاقة دائرية احتوائية بين المفهومين (فضاء/مكان) فإن نحن اعتبرنا الفضاء بأنّه تلك المسافات الشّاسعة، أو ذاك الفراغ المحيط بنا، فهذا يعطينا اتّصالا بالجانب الجغرافي أكثر من غيره، وهنا يكون الفضاء مشتملا على مجموعة أمكنة كما في الشّكل (1).

[204] : Idem, p17.

بينما احتار الباحث" جوزيف مانتانولا تورنبرغ" (Joseph Muntanola Thornberg) في الصّورة التي يدرج فيها مفهومي الفضاء والمكان، إذا كان مترادفين أم لا ؟[205]

أمّا إن اعتبرنا الفضاء وسطا تعيش فيه ذات أو ذوات في مكان معيّن في موقع محدّد، متأثّرة بما يحدث فيه من أفعال ووقائع، فتستثمر مكوّنها النّفسي في المكان، فينتج فضاء نفسي والذي لا يتعلّق بالمكان بقدر ما يتعلّق بما تحسّه الذّات، كفضاء الألم، فضاء الأمل، فضاء القوّة، فضاء الحزن ... كما هو موضّح في الشّكل (2).

وإن نحن تعدّينا الإطار الجغرافي لنتحدّث عن الفضاء كمظهر اجتماعي، ونربطه بما يصدر عن الذّات في موقع معيّن، فهذا يوجد فضاء أعمّ وأشمل، كفضاء الفقر، فضاء الوباء، فضاء المرض، فضاء البذخ، ... كما هو موضّح في الشّكل (2).

إذن، يتعدّى مفهوم الفضاء الجانب المادي إلى أمور أخرى تتّصل بما في المكان وما حوله وليس المكان كمادّة و حسب.فإن نحن قلنا مثلا: فضاء الحرية، فبما يتّصل ذلك بالمفهوم الأوّل أم الثّاني؟

الحريّة قد لا تكون مجسّدة بمعالم جغرافية مثلا (السّجن) أو (تحرير بلد مستعمر)...، فقد يتعدّى ذلك إلى مستوى استرجاع الثّقة بالنّفس .فإن استرد الإنسان ثقته بنفسه فهو يمارس حريته على أكمل وجه، إذ أنّه سوف لن يتعرّض لأيّ نوع من الضّغوطات، وهذا يجعله يعيش فضاء الحريّة، نلاحظ أنّ مصطلح الفضاء في هذا المقام يتعدّى المعنى الأوّل إلى المعنى الثّاني، أو أنّه يعنيهما معا.

فالمكان قد يكون واحدا، حتّى وإن اختلف مظهره الخارجي (صحراء، جبال، سهل...) بينما الفضاء يرتبط بشقّين أحدهما حسّي مادي وثانيهما مجرّد (نفسي، اجتماعي)* وهذا هو الذي يجعل المكان يأخذ خصوصية متميزة عن أي مكان آخر، فالفضاء هو الروح المحركة للمكان فتجعل له خصوصية معنية لذلك قيل:«المكان هو جسد الفضاء والفضاء هو روحه المحرّكة»[206] وطبعا يتجلّى ذلك من خلال الذّات النّاظرة، فيتّخذ الفضاء طبيعة تجريدية أكثر من المكان؛ ففي المكان يتجسّد الواقع أكثر من غيره لأنّه هو المرئي، بينما الفضاء هو ما لا نستطيع تحديده، إذ تقول صوفي جيرمس (Sophie Guermès) :«إنّه داخل المكان وليس داخل الفضاء تكون بصمة الواقع أكثر قوّة وتكون لدينا ثقة كبيرة بوجودنا وبوجود الغير».[207]

---

[205] : Voir : Joseph Muntanola Thornberg : Remarques épistémologiques sur la sémiotique des lieux. In : Communications : Sémiotique de l'espace. Ecoles des hautes études en sciences sociales- centre d'études transdisciplinaires sociologie, anthropologie, sémiologie, N° 26 et 27, 1977, p12. «.., un objet à construire, les lieux, l'espace, dont le comportement formel ne permet pas encore de dire : S'ils sont ou non équivalents. »

* : لقد عبّر الباحث" عبد الله مدارحري علاوي عن هذه الفكرة بقوله باللّغة الفرنسية:

« La notion d'espace est une vue à travers la signification qu'elle a dans des domaines variés comme la peinture.. ,la musique.., la sociologie…, la psychologie.. .« Voir : Le concept d'espace dans les théories du récit. In Equipe pluridisciplinaire de recherche sur l'imaginaire : Imaginaire de l'espace (Espaces imaginaires). Publication de la faculté des lettres et des sciences humaines I, Casablanca, 1988, p58.

[206] : Étude rassemblées par Auraix-Jonchière et Alain Montondon : Poétique des lieux,Avant-propos, p6.

[207] : Sophie Guermès :La Poésie moderne (Essai sur le lieu caché), p8. « Or, c'est dans le lieu, et non dans l'espace, que l'impression de réalité est la plus forte, et que nous prenons conscience avec le plus d'intensité de notre existence et de celle d'autrui. »

وهذا يثبت أنّ للفضاء معنى مجردا يميّزه عن المكان المرتبط بالواقع، فهو شيء مادي ينعكس فيه الواقع بشكل أكثر وضوحا، فالمكان يحمل الشّكل الخارجي للحياة ككل، ناهيك عن أنّه يكون سببا في تنظيم العلاقات بين النّاس، وذلك من خلال التّقسيمات المعمول بها في الحياة اليومية، فهناك المكان العام والخاص والأكثر خصوصية، وهكذا تتحدّد المسؤوليات والالتزامات والحريات أيضا، لذا اعتبرته "صوفي جيرمس" مقولة هامّة في حياتنا قائلة: «مقولة المكان هي تلك التي توفّق قدر الإمكان علاقة الناس في العالم، لأنّها تنظّم الحياة اليومية من خلال السّماح بالوصول إلى شكل من التّميز».[208]

إذن يمثل المكان عند "صوفي جيرمس" شكلا خارجيا مميّزا للحياة البشرية، وعلى قدر أهميته تتبلور مفاهيم أكثر خصوصية.

بما أن الفضاء شيء غير مرئي، غير محدّد، لا يتجسّد بوضوح فهو يلبس المكان كرداء دال عنه وطبيعته التّجريدية هذه غير القابلة للتّشخيص جعلت البعض يرى أنّه مجرّد علاقة حاصلة في المكان «...ليس الفضاء هو المكان، لنقل أنّه علاقة في المكان وبقوانينه التّوجيهية. وبالنّتيجة الفضاءات هي أمكنة، لكن الفضاء هو خارج المكان».[209]

إن هذا يلبس مهمة تفريقنا المكان عن الفضاء، فكلّما حاولنا تحديد أحد المصطلحين نجدهما يقتربان كثيرا من بعضهما، وهذا ما يبرز لنا فكرة أنّهما غير منفصلين عن بعضهما إلاّ في حالات متميّزة تتعلّق بكون الفضاء هو العالم الخارجي عن المكان، فـــ«الفضاءات هي أمكنة، لكن الفضاء هو خارج المكان ظاهرة التبئير التي تبعث تحديدا وتمييزا، تحدّد المكان نقطة تبلور الفضاء».[210]

نتذكّر في هذا الشّأن، أنّ المكان الذي طالما كان ضحية الزّمن، وما يفعله هذا الأخير، فيبدو المكان كأرضية ظاهرة، فهو لا يزال ضحيّة، والجاني هذه المرّة ليس الزّمن بل شيء آخر نسمّيه الفضاء الذي يلبس المكان في أحيان كثيرة كرداء يتخفّى فيه، ويحدث الوهم بوجوده، إنّ حالة الفضاء تشبه كثيرا حالة الزّمن، فهو موجود مدرك تماما، لكن لا شيء مادي يدلّ عنه، إنّما يبقى موجودا في الإحساس في الإدراك، يميّز في أجسادنا وفي عقولنا دون أن نمسك به.

و لم يجد الفضاء بدّا له من أن يقتحم المكان فيخضعه لقوانينه فـــ«الفضاء بمعنى آخر متقلّب يظهر بواسطة المكان، الذي بدوره يتّسع ليصبح فضاء»[211] ، فالفضاء يخضع لقوانين المكان وطبيعته.

---

[208] : Idem, p8. « La catégorie du lieu est celle qui authentifie le plus complètement possible le rapport des hommes au monde, puisqu'elle conditionne la vie quotidienne tout en permettant l'accès à une forme de transcendance »

[209] : Étude rassemblées par Auraix-Jonchière et Alain Montondon : Poétique des lieux, Avant-propos, p5. « …l'espace n'est pas le lieu, on dira plutôt un rapport au lieu, et à ses lois d'orientation. Par conséquent, les espaces sont des lieux, mais l'espace est hors lieu ».

[210] : Ibid, p5. « Les espaces sont des lieux, mais l'espace est hors lieu. Le phénomène de focalisation, qui induit délimitation et singularisation, déterminerait le lieu, point de cristallisation de l'espace. »

[211] : Ibid, p5. « C'est dire que l'espace, autrement inconsistant, est « porté par un lieu », qui lui-même en retour se déploie en espace ».

أرانا في دوّامة لا تنتهي فكلّما تكلّمنا عن المكان نصل إلى الفضاء، ويحدث الأمر نفسه إن نحن بدأنا الحديث عن الفضاء، كلّ هذا يثبت تلك العلاقة الدّائرية بين المكان والفضاء.

إذا كان الزّمن يمثّل المحتوى الدّاخلي المجرّد، الذي ندركه ولا نراه، نتطلّع لآثاره في أجسادنا وفي الطّبيعة وتحوّلاتها، لكنّه مع ذلك يبقى غير مرئي، بينما الفضاء يمثّل الجانب الخارجي الذي هو كل ما يحيط بنا، وكل ما يخترقه الزّمن، وهذا يؤدي إلى جعل مفهوم الفضاء أكثر شمولية، والمكان جزء بسيط منه، وها هي "كريستين ديبووي" (Christine Dupouy) تعرف المكان قائلة:« طبقا للتّعريف الدّارج (المعمول به) المكان هو قطعة محدّدة من الفضاء، ينبغي قبل أيّ شيء تحديد هذا المفهوم الأخير بدقّة، معتمدين في ذلك على وجه الخصوص بما ذهب إليه "كانت" وعلم الظّاهراتية مقابلة مع الزّمن الذي يحمل معنى داخلي، فإنّ الفضاء يحمل معنى خارجاني، المقولة التي تسمح لنا بإدراك العالم في مقاربة فينومينولوجية (ظاهراتية)».[212]

إذا اتّصل الفضاء بالفلسفة الظّاهراتية حسب "كريستين ديبووي" فهذا يؤكد ابتعاد مفهوم الفضاء عن الجانب المادي المجسّد في المكان وحسب، إنّما يتعدّاه إلى معاني كثيرة وعميقة أيضا، تتّصل قبل أيّ شيء بما تدركه الذّات البشرية، بامتلاكها للأشياء وتحكّمها بها، بفهم أسرار الوجود بالاستحواذ الخارجي.

أمّا الفضاء الدّاخلي، يبقى متّصلا بباطنها اللامرئي (الذّات) ومهما كانت درجة سيطرتها على الأشياء فهذا لا يدلّ أبدا أنّها تسيطر على الفضاء، لأنّ الفضاء «ليس ملكية الأشياء في ذاتها، ولا حتّى في علاقاتها مع بعضها».[213]

فالفضاء لا ينحصر في الأشياء والموجودات، بل يعنى مباشرة فعل الكينونة والوجود، وهذا الأخير يتعدّى الماديات الجامدة (الأشياء) لأنّ الكينونة تنفتح على الخارج، ولا تبقى منغلقة في الدّاخل لأنّ وجود الشّيء في مكان معيّن يخلق مجموعة من العلاقات تنشئ مجالات معينة تتعدّى المساحة التي يشغلها الشّيء في ذلك المكان، إلى ما يحدث عن وجوده، أي أنّه ينشئ فضاء خاصّا به، فإن نحن مثلا وضعنا مزهرية في طاولة منفردة بلا شك أنّها ستضفي على المكان المحصور بالطّاولة مجالا متغيّرا نوعا ما، يفوق قيمة الشّيء إلى ما يوحي إليه، فالمزهرية تشعرنا بفضاء البهجة والذي قد يؤدي إلى الأمل، أو إلى السّعادة، وهنا يكمن شيء آخر يتعدّى المكان نسمّيه الفضاء.

إذن فعلاقة الأشياء بالمكان تتعدّى قيمة وجودها النّفعية إلى ما ينتج عن وجودها، وهنا يكون شيء نسيمه كينونة الشّيء، ومنه «الفضاء هو كلّ يحوي جميع الأشياء...والمكان هو جزء من الكل في تمظهره

---

[212] :Christine Dupouy: La question du lieu en poésie (du surréalisme jusqu'à nos jours), Editons Rodopi Amsterdam, New York, 2006, p57. « Si conformément à la définition courante le lieu est une « portion déterminée de l'espace » (Robert), il importe tout d'abord de préciser cette dernière notion, à l'aide plus particulièrement de Kant et de la phénoménologie. Par opposition au temps, qui d'après Kant relève du sens interne, l'espace est extériorité, catégorie qui nous permet d'appréhender le monde. Dans une approche phénoménologique ».

[213] :Ibid, p57. « L'espace n'est pas une propriété des choses en soi, ni ces choses dans leurs rapports entre elles ».

الثّانوي»[214] لطالما اعتبرت الدّراسات الأشياء جزءا من المكان، في حين أنّها قد تملك خاصيّة الحركة، فالإنسان قد يغير من أماكن وجودها، وفقا لما تقتضيه حاجته وذوقه، هذا الذي يجعلنا نهتم بعلاقة الاتّصال بين المكان والأشياء، وإعادة ترتيبها وتنظيمها يؤدي إلى خلق فضاء ما، لأنّ «الفضاء أساسا هو ما أعيد تنظيمه (أو ترتيبه) هو الذي أدخلناه في محدوديته، ما أعيد تنظيمه أحيانا ما برز من مكان معيّن..».[215]

إنّه اتجاه آخر من مفاهيم الفضاء، يرتبط بالشّيء وما يحدثه في المكان، فيصبح المكان متلق للفضاء أو مسرحا للفضاء، وكأنّ المكان أوسع من الفضاء، وقد سبق لنا وأن حدّدنا حالات يكون فيها المكان حاملا لمجموعة أفضية، إذ تقول "كرستين ديبووي" في ذلك : «الأفضية تستقبل وجودها أمكنة وليس فضاء».[216]

ومعنى وجودها هو كينونتها، فلا يمكن لنا تخيّل فضاء من غير مكان يجسّد الجانب المادي منه، وهذا ما أدّى إلى اعتبار المكان جزءا أساسيّا في الفضاء، وهي الفكرة ذاتها التي أدّت ببعض النّقاد عدم موافقة "جيرار جنيت" فيما ذهب إليه في تعريفه للفضاء، بجعله منحصرا في فضاء اللّغة وحسب، أي أنّه يرى في الفضاء الرّوائي شيئا زمنيا فقط يتعلّق بنظام اللّغة، فالكلمة أساس الرّواية، وبالتّالي الفضاء اللّغوي هو الوحيد الذي نميّزه في النّص.إنّها وجهة نظر خاصّة جدّا، لكنّها تميّز تماما بين المكان والفضاء.

ونشير هنا، إلى أنّ المهتمّين بالمكان في دراساتهم النّقدية، يرون أنّ المكان هو أساس الفضاء كونه يمثل الجانب الحركي والمحسوس، وأنّ الدّراسات تنطلق من المحسوس، وحتّى الأحاسيس تنطلق ممّا هو موجود وظاهر للعيان.

في حين أنّ المهتمّين بالزّمن أيضا يرون بأنّ الزمن هو أساس العمل الأدبي، كونه فنّا زمنيّا بالدّرجة الأولى بحكم أنّ الزّمن سبّاق إلى الوجود قبل المكان.

لنصل في النّهاية إلى إعطاء مفهوم للفضاء من النّاحية التّجريبية (Empirique) بأنّه ترتيب لمجموعة عناصر متداخلة، مكوّنة من (ماديّات، صور،قيم).

بينما المهتمّين بالأفق وما ينتج من تقابل هذين الرّكنين، يؤمنون بوجود ذات محرّكة لهما، فهم يرون أنّ الفضاء أهمّ شيء، فهو يؤطر كلّ شيء ويمشهد كلّ الأفعال، وهذا لا يكون إلاّ بالالتحام بين هذه العناصر: (المكان، الزّمان، الأشياء، الذّوات)، فتنتج الحركية التّالية:

المكـــان ← الزّمـــــان ← الأشيـــــاء ← ذوات

الأرضـــية ← السّـــيرورة ← موجودات ← أفعـــال

(دوافـــع)

[214] : Idem, p58. « L'espace est un ensemble qui comprend toutes choses…le lieu serait partie d'un tout- en quelque sorte secondaire »

[215] :Ibid, p65. « L'espace est essentiellement ce qui a été « ménagé », ce que l'on a fait entrer dans sa limite. Ce qui a été « ménagé » est chaque fois doté d'une place et de cette manière inséré c'est-à-dire rassemblé par un lieu… ».

[216] : Ibid, p65. « Les espaces reçoivent leur être des lieux et non de l'espace ».

وهنا فقط ينتج الفضاء الذي نصبوا إلى تحديده، لكنّنا نعجز عن ذلك، لشيء بسيط، وهو أنّه مكوّن من أركان من طبيعة مغايرة غير متجانسة ومختلفة عن بعضها. فالفضاء من النّاحية التّجريبية (Empirique) ما هو إلاّ ترتيب لمجموعة عناصر متداخلة، مكوّنة من (ماديّات، صور،قيم).

وفي الفصل الموالي سنحاول استثمار بعض المفاهيم النّقدية التي توصّلنا إليها في هذا الفصل النّظري لتقصّي أنماط الفضاء الحكائي في رواية الأمير.

الفصل الثاني: تشكيل الفضاء الحكائي في رواية الأمير (تقاطب الفضاء الحكائي)

1- الفضاء (الثابت/المتحرك)

1-1 الأميرالية (الفضاء الثابت):

1-2 القارب (الفضاء المتحرك):

1-3 الزمالة المدينة المتنقلة(الفضاء المتحرك):

1-4 البحر (الفضاء المتقلب):

2- الفضاء (المألوف/ الغريب):

2-1 مدينة باريس (الفضاء الغريب):

2-2 مدينة معسكر(الفضاء المألوف):

2-3 تحول الفضاء المألوف إلى فضاء غريب:

3- الفضاء (النابض/ الخامد):

3-1 مدينة تكدامت (القلب النّابض):

3-2 عين ماضي(فضاء الخمود والوكر الملعون):

3-3 مدينة معسكر(المقهى/ السوق):

4- الفضاء بين المركزية والعبور:

4-1 الانسجام مع طبيعة الجبل القاسية:

4-2 الخيـــــــمة:

4-3 عنف الطبيعة الجبلية:

4-4 طبيعة الجبل تساند الأمير:

4-5 معبر القربوس:

5- الفضاء بين الهنا والهناك (السجن):

5-1 قلعـــــة "لا مالق":

5-2 قصر هنري الرابع:

5-3 قصر أمبواز:

توطئـــــــــة:

سوف ننظر إلى الفضاء نظرة طوبولوجية كتلك التي حددها "غريماس"، محاولين تقديم تأويلات تتلاءم وطبيعة نص الرواية، ذلك أن السيميائية الطوبولوجية* تعتمد على البنية العميقة للفضاء والتي لا تظهر إلا من خلال المدلول الثقافي، ذلك أن غريماس يعتبر البنى التركيبية للخطاب قابلة للتحول، بفعل الاستعمال الفردي للّغة الذي يعتمد على إمكاناته الخاصة وثقافته الخاصة في بناء الخطاب، أي أن الأمر يتعلق بآلية توظيف الخطاب ذاته .[1]

ستكون لغة عملنا واصفة، أي أننا سننظر إلى الفضاء كعامل مرتبط بالعوامل النصية الأخرى المتأثرة به والمؤثرة فيه أيضا، إذ أن"غريماس" يؤكد على أن الفضاء ليس إلا دالا يؤدي مدلولا آخر ينوب عن الإنسان، وهو مدلول كل اللغات، وانطلاقا من اللغة يمكن تحديد تصنيفات داخلية وبسيطة عن العالم، وكل جزء منها ينتمي إلى العالم ذاته، فهو يمثل بـــ مكان الفعل التصنيفي أنه يستغل تنظيم العالم الدلالي الموضعي[2]. بمعنى آخر، أنّ اللّغة تعبّر بكلّ تقاطباتها الدلالية عن التجسيد الموضوعي لدى المتلقي عن الفضاء بشكل عام، فيتخذ الفضاء عند غريماص معنى الموضعية أو الموقعية.

لذا سنحاول المحافظة على مبدأ التمفصل الثنائي الحكائي ليس بغرض التبئير كهدف أول، بل من أجل حكي الفضاء، أي لتقديم محطات فضائية دارت فيها أحداث الرواية؛ لأنّ للفضاء دورا في التّأثير على سير الأحداث.

ولقد اخترنا تخصيص الفضاء بقولنا (فضاء حكائيا)، ذلك أن عملية الحكي تقترن بالفضاء كأهمّ عنصر من عناصر النص الروائي.

كما أننا اخترنا الفضاء الحكائي بدلا من الفضاء الجغرافي .**لتأقلم ذلك مع طبيعة تحليلنا التي آثرنا فيها عدم فصل الفضاء الجغرافي عن الحكائي، بربط ما يحدث في تلك الأفضية بمميزاتها الجغرافية.

---

* : السيميائية الطوبولوجية هي السيميائية الموضعية، أي أنها تهتم بالفضاء في المواضع المختلفة وتركز على الأمكنة واختلافاتها أو تقاطبات الفضاء، وقد تحدث غريماص عن هذا في كتابه: pour une sémiotique topologique. Dans sémiotique de l'espace, Paris, Dennoel, Gonthier, 1979.، وينظر أيضا كتابه (Du sens)، الصّفحات: 236←239، وكذلك كتاب (Du sens II)، الصّفحتين:141،142.

[1] :Voir : A.J.Greimas : Sémiotique et sciences sociales, , p12«..,Les structures syntaxiques sont susceptibles de transformations et, par conséquent du discours, tout en étant une instance présupposée par le fonctionnement de celui-ci, peut être considéré comme un sujet en construction permanente, sinon un sujet à construire.»

[2] : Voir : Ibid, p14. «.., à partir de la langue considérée comme le résultat d'une catégorisation antérieure et (naïve) du monde, certaines parties de ce monde qu'elle recouvre,comme le lieu d'un faire taxinomique et que l'organisation de l'univers sémantique localisé qu'il explore,.. »

**: إذا كان "حميد لحميداني" قد قسم الفضاء الحكائي ككل إلى فضاء جغرافي ودلالي ونصي، فإننا نرى مصطلح الفضاء الجغرافي أخص كثيرا بالتسمية في دلالته على المكان أكثر من أي شيء آخر، بينما ربطنا مصطلح " الحكائي" بما يدور في الفضاء، وبالتالي ننظر تحولات الفضاء في الرواية.

وينتج لنا وفق ذلك مجموعة ثنائيات تسودها علاقة الانفصال بين طرفيها، ولذلك قسّمنا أنماط الفضاء الحكائي في رواية الأمير إلى خمسة أنواع ، هي:

1- الفضاء (الثابت /المتحرك): (الأميرالية/ القارب/ البحر/الزمالة).

2- الفضاء (المألوف/ الغريب):[باريس(شوارعها- المسرح- المتحف-القصور)/ معسكر].

3- الفضاء (النابض/ الخامد):[تكدامت/عين ماضي/السوق/المسجد/المقهى)] .

4- الفضاء بين المركزية والعبور (مركزية الجبل).

5- فضاء (الهنا /الهناك): يتجسد فضاء الهنا والهناك من خلال ذلك الانتقال من الآن إلى الماضي أو إلى تخيل أشياء قد تقع في المستقبل لذا سنجده مكمونا في كل الثنائيات السابقة، ولعله يتجسد أكثر في فضاء السجن عندما كان الأمير يعود بذاكرته إلى ما مضى من أحداث كذلك الأمر بالنسبة للأب ديبوش الذي ظل يحفر في الماضي بمخيلته كي يجد أدلة تنقذ الأمير.وقد ميّزناه أثناء معالجتنا للأفضية السّابقة باستعمالنا لعبارتي (بين الهنا والهناك) و (العودة)، ويبقى هذا النوع من الأفضية متغلغلا في طيّات الثنائيات السابقة لذلك آثرنا عدم فصله عنها حتّى تتجلى هارمونية الحكي لدى الكاتب بشكل أوضح وتترك أثرها الجمالي لدى القارئ.

سنرصد الفضاء في هذا الفصل بطريقة الرصد الفوتوغرافي في بعض الأحيان وذلك لتقديم المشاهد المصورة للفضاء في الرواية، وهذا يتمشى مع حديثنا عن التّقاطبات المبينة أعلاه.

إنّ هذه الأفضية المتقاطبة لا تنفصل عن بعضها، بل ترتبط فيما بينها، وفق علاقة الفضاء الأب والفضاء المولود على سبيل التّمثيل ففضاء الأب هو الفضاء الأساس، بينما الفضاء الإبن هو فضاء متفرّع متعرّش أحيانا، فالحاصل من الفضاء الأساس هو شبكة من الأفضية[3] ، وهذا ما لاحظناه في نص رواية الأمير بتشابك الأفضية الحكائية فى تكوين الفضاء الأساسي للرّواية.

[3] : ينظر الأزهر الزناد: نظريات لسانية عرفنية، ص210.

1- الفضاء (الثابت/المتحرك)

يتجسد الفضاء الثابت والمتحرك في رواية الأمير بشكل تناوبي، لأن الكاتب مافتئ يحكي، إلا وبدا يتنقل من محطة إلى أخرى دون سابق إنذار،أي أنه كان يتعدى حدود المكان،فيرصد ماهو ثابت وما هو متحرك ، فينقلنا إلى أفضية متباعدة، مختلفة، يخال للمرء فيها أنه لا يقرأ أحداث رواية واحدة ، بل روايات عديدة.ونبدأ بولوج الفضاء الثابت والمتمثل في الأميرالية .

1-1 الأميرالية (الفضاء الثابت):

يبدأ الكاتب فضاءه الحكائي بحديثه عن "الأميرالية"، وقد أفرد لها صفحات متفرقة في كتاب الرواية، وأول ما يشد انتباهنا هو اختيار الكاتب لهذه التسمية دون غيرها ولماذا استهل بالأميرالية كفاتحة سردية؟

إن بحثنا في المعنى المعجمي لكلمة"أميرالية" (Amiralat)[4] وجدناها تشتق من أميرال (Amiral) والتي تعني أمير البحر أو أمير الأسطول، أي ما أسند إلى رئيس الأسطول من مساحة الميناء. ولا يختلف هذا المعنى كثيرا عما هو موظف في نص الرواية، فالكاتب يشير بكلمة "أميرالية" إلى الأسطول البحري في ميناء الجزائر العاصمة والذي وظفه الكاتب لاستقبال الموكب الجنائزي الخاص بالأب" دييوش".

لكن التأويل يأخذنا إلى ناصية أخرى ، وهي أن الكاتب قد اختار كلمة الأميرالية ليقربها من كلمة أمير، أو ليجعلنا نتوهم علاقة بين الأمير والأميرالية، وبالرغم من أنه لا يذكر اسم الأمير ولا أي شيء يشير إلى شخصه في هذا الفضاء الثابت ، بل نجده يركز على الموكب الجنائزي للأب "دييوش"، لكنه يومئ إلى أن الأميرالية بلد الأمير،هي بلد الأب "دييوش" أيضا.

لقد كان بمقدور الكاتب أن يسمي المكان باسمه الحقيقي وهو مدينة الجزائر أو البهجة أو مزغنة، إلا أنه ركز على واجهة المدينة وهي الأميرالية وكأنه ينفي لب المكان ويبقى على ما برز منه، لأن هذه الأرض أصبحت مستعمرة مكبلة لا تملك سيادة بغياب الأمير عنها فهي أميرالية بلا أمير.

وقد استعمل الكاتب لفظة الأميرالية من بداية الرواية إلى نهايتها دون أن يغيرها، إذ يقول: «...غاب الميناء والأميرالية التي لم تظهر إلا بعض أعاليها، وانطفأت القصبة ببناياتها البيضاء...»[5].

فالقصبة هي المدينة المطلة على البحر وهي حاوية للأميرالية، وهي تجسد الفضاء الثابت بالنسبة للسفينة القادمة من فرنسا والحاملة لرفات الأب " دييوش" ، وقد اختار الكاتب مشارف ميناء الجزائر كفضاء ثابت،يلج إليه باحتشام شديد، لأنه موقن تماما أنه كان منطقة محظورة على هذا الجسد القادم إليه من فرنسا ليستقر فيه ، ويظهر لنا شيئا من الشغف للوصول إليه، فالكاتب يصفه بطريقة انتقالية سريعة بين منطقة وأخرى ولسانه يقطع عليه المشاهد، والتي تبدو له هاربة قد لا يدركها، إذ يقول:«وأصبح ميناء الجزائر

---

[4] : ينظر: سهيل إدريس و جبّور عبد النّور: المنهل(قاموس فرنسي عربي). دار الآداب، دار العلم للملايين، المؤسّسة الوطنية للكتاب، ط11، 1990، بيروت، ص42.

5 : الرواية، ص16.

والأميرالية وقلعة ماتيفو وبنايات العاصمة التي تتسلق الجبل أكثر جلاء ونصاعة، بقية مدينة الجزائر لم تغير من عادات التسلق باتجاه جبل كوكو الذي يغطي جهتها الجنوبية مثل الصدرية الواقية»[6]

وتوجد إشارة من النص تثبت اعتقادنا بارتباط " الأميرالية" بـــ"الأمير" وهو حديث على لسان "جون موبي":« إذا منحني مونسينيور باقي بعض بركاته سأكون من الوفد الذي سيحمل رفاته ويضعها مؤقتا في الأميرية في انتظار الانتهاء من إنجاز القبر في الكاتدرائية»[7]

فالكاتب قال (الأميرية) و لم يقل (الأميرالية) وهذا يدعم رأينا السابق، ولكن نورد احتمالا آخر وهو أن ذلك مجرد خطأ مطبعي فقط.

ينقلنا الكاتب إلى الأميرالية وفق مرحلتين، الأولى كانت تمثل السكون الذي يومئ بانتظار شيء ما غير محدد، والثانية تستطلع مجيء رفات الأب "ديبوش"، لتستقبله في موكب جنائزي.

المرحلة الأولى:

يلج الكاتب فضاءه الحكائي انطلاقا من تهيئة الأميرالية لاستقبال شيء مهم،لكنه لا يفصح عنه، إذ يقول:« 28 جويلية 1864 فجرا، الرطوبة الثقيلة والحرارة التي تبدأ في وقت مبكر، الساعة تحاذي الخامسة لا شيء إلا الصمت والظلمة ورائحة القهوة القادمة من الجهة الأخرى من الميناء ممزوجة بهبات آخر موجة تكسرت على حافة الأميرالية التي كانت تبدو كظلال داكنة هاربة نحو شط البحر ليغيب جزءها الأمامي تحت الضباب الذي بدأ يلف المكان شيئا فشيئا.»[8]

يقدم لنا الكاتب من خلال هذا المقطع فضاء ثابتا ساكنا هادئا، يومئ بغياب الإنسان، إلا فيما يشير إلى ما نتج عنه، كذكره لرائحة القهوة المنبعثة من الميناء، فهي من صنع الإنسان، وفيما عدا ذلك فالطبيعة مجسدة في هذا المقطع، الأميرالية تواجه البحر المندلق الأمواج على الميناء، والمساكن المتعانقة في الظلمة الحالكة قبيل الفجر خلف كتل الضباب التي تلفها.

يحدد الكاتب الزمن بطريقة دقيقة فهو يحدد اليوم (28) والشهر (جويلية) والسنة (1864)، ويضيف أن الوضع كان في بداية اليوم(الفجر)، ويؤكد بتحديد الساعات(الساعة تحاذي الخامسة)، كل هذه الإشارات تومئ بتأهب هذا الفضاء الثابت لاستقبال شيء جديد هذا اليوم.

استطاع الفضاء الثابت أن يأخذنا إلى زمن مضى (05 جويلية 1830) والذي يعني دخول الفرنسيين إلى أرض الجزائر من مرفأ "سيدي فرج"، إذ تبدأ الرواية من فضاء أميرالية الجزائر من أبوابها المطلة على البحر، ويوصلنا الفضاء ذاته إلى زمن لا حق له، ويجعلنا ننظر إليه من جانب آخر، ليس من أجل السيطرة

6 : الرواية، ص202.

7 : الرواية، ص18.

8 : الرواية، ص9.

وسلب الحقوق، إنما من أجل تبليغ رسالة الأب ديبوش، الذي قدم إلى الجزائر في ثابوته ليتخذ من ترابها مسكنا لجسده الفاني.

المرحلة الثانية:

تبدأ هذه المرحلة بعد إنهاء"جون موبي" لمهمته ورؤيته لسفينة التايميز المقلة لرفات معلمه، حيث اختلف الوضع الآن، فالصمت والسكون انقضيا مع انقشاع الضباب وخروج الناس لمباشرة أعمالهم وحياتهم، فدبّت الحركة في الأميرالية وعجت بالناس،وفي خضم هذه الضوضاء ينقلنا الكاتب إلى منحدر الأميرالية، عند الشاطئ أين كان الصياد برفقة"جون موبي" يرتشفان قهوة الصباح بعد رحلتهما الطويلة والشاقة بالرغم من قصر المسافة والزمن،إلا أن ثقل الوصية جعل منها مهمة صعبة، وأن بساطة ما قاما به تفوق درجته إلى عمق الإحساس بالعمل، وتأديته على أتم صورة.

لم تعد رائحة القهوة وحدها تتصاعد، بل هناك روائح كثيرة، «فها هي رائحة القهوة المحمصة والسمك المشوي والحمص والذرة تأتي من بعيد من ميناء الجزائر المتآكل، والممتلئ بالحركة التي لا تتوقف أبدا، تجار بطالون، سماسرة، بائعو الحشيش، هزية الشاء والرجال، وصيادون فقراء وبحارة محترفون»[9]

يختلف المكان هنا من ذلك القارب الضيق المتحرك الذي لا يكاد يتسع لشخصين، في جو يسوده الظلام، ويكتنفه الضباب، لا يهتديان فيه إلاّ عن طريق شعاع الشمس المنعكس على سطح البحر، ومن أبعد نقطة في البحر يعود كل منهما إلى اليابسة، ليتحول الفضاء كلّه من فضاء متحرك لا مستقر إلى فضاء أكثر استقرارا وأمانا إنه الشاطئ، أين يسافر"جون موبي" إلى الماضي الذي كان يجذبه بقوة، إلى الأرض ذاتها في بدايات الأب "ديبوش"، وكيف عانى الويلات وكيف خرج منها هاربا على أمل أن يعود إليها، وها هو يعود مرة أخرى في تابوته كي يقرّ في أرضها التي أحبها.

ويصادف خروج الأب "ديبوش" من الجزائر الشهر الذي عاد فيه إليها وهو جويلية، ويختار"جون موبي"لحظات الفجر لذر رماده وتربته في البحر في الوقت الذي خرج فيه الأب"ديبوش " إذ كان ذلك فجرا من الشهر ذاته، وهكذا تتعاود اللحظات وتتعاود الأمكنة لمصير غير معلوم.

في هذه الأميرالية يحدد لنا الكاتب فضائين، أحدهما واسع وحاو لكل شيء، هو البحر، وهو حاو لثانيهما وهو الفضاء الصغير المقل للصياد المالطي والمتجه إلى الميناء لنقل الخادم"جون موبي"، وعلى متن هذا القارب، تبدأ حكاية الأمير.

1-2 القارب (الفضاء المتحرك):

يلج الكاتب فضاء القارب المتحرك بتحديد مكان وجود أهم ذات ستشغله وهي "جون موبي" الذي كان يقف أمام الحائط القديم الذي يفصل البحر عن اليابسة، وكان جون موبي يحمل قنديلا زيتيا ويلوح به

[9] : الرواية، ص431.

للصياد المالطي القادم إليه على متن قاربه، إذ يقول الكاتب:«..أخذ جون موبي كيسه، دفع بالأكاليل الثلاثة نحو القارب، ثم مد يده نحو الإكليل الرابع الذي كان أكبرها، ساعده الصياد المالطي على وضعه في الجهة الأخرى من القارب حتى لا ينفرط، مد جون موبي رجله اليمنى بحذر، و بمساعدة الصياد، ألحق الرجل اليسرى حتى صار كلية داخل القارب، جلس قليلا وهو يتنفس بصعوبة، رتب أشياءه وهندامه بحذر شديد ثم تنفس عميقا»[10]

كان بإمكان الكاتب الاستغناء عن هذه التفاصيل والجزئيات، فما يهم القارئ من طريقة ركوب جون موبي ؟

إذا تتبعنا النص نجد أن هذه الجزئيات تفيد في معرفة بعض الأمور التي أبى الكاتب الإفصاح عنها مباشرة، فالطريقة التي وضعت بها الأكاليل تدل على أن القارب كان صغيرا، ومسارعة الصياد إلى مد يد العون لجون موبي في أخذ الإكليل الكبير يشير إلى عدم اتزان القارب أو إلى قدمه، وكيفية صعود جون موبي إلى القارب تومئ بأنه لم يعد شابا سريع الخطى، وما يثبت ذلك طريقة تنفسه عند ركوب القارب، وأيضا ما همهم به نفسه بعدها بقوله:« حركاتي اليوم أصبحت ثقيلة جدا، بدأنا نكبر و لم يعد الجسد يسعفنا مثلما كان، عذرا يا أخي، كل شيء تكاثف ضدنا الشيخوخة والأمراض وقسوة الحياة..»[11]

بدلا من ذكر الكاتب لسن جون موبي، اختار هذه الطريقة الواصفة وغير المباشرة، والتي سيكشف القارئ فيها هذه الأمور من الفضاء الحكائي الذي دارت فيه عملية ركوب القارب.فقد وصفه بالحذر الشديد أثناء ركوبه، وجلوسه ليشير إلى أنه كان يحمل حقيبة جلدية تحوي بوقالات مليئة بالتراب، لذا كان حريصا على ألاّ تنكسر، وهذا يبدو فيما بعد بقوله:« فتح الحقيبة الجلدية القديمة، ثم أخرج بوقالات الأتربة التي كان خائفا عليها من الانكسار..»[12]

ويؤكد على قيمة هذه التربة ، فهو قادم بها من قبر الأب "ديبوش" من "بوردو" لينثرها في المكان الموصى به، والمحدد من قبل الأب "ديبوش".

إذن تبدأ المغامرة من فوق هذا القارب الصغير، إنه فضاء محدد بمجموعة أخشاب متظافرة تصارع أمواج البحر العاتية، وتصمد أمام سفنه الضخمة، ومع ذلك كان كفيلا بهذا القارب بتأدية المهمة الموكلة إلى "جون موبي"، كما شكل القارب فضاء صغيرا متحركا.

سينتقل هذا الفضاء المتحرك من الميناء إلى نقطة هناك في البحر تحددها كلمات الأب"ديبوش" الراسخة في ذاكرة"جون موبي" المخلص، فكانت معالم واضحة راكزة في البحر،وكان القارب يشق البحر في سكينة تامة لا يسمع منها إلاّ صوت ارتطام القارب بسطح البحر، وصوت المجدافين بغرفهما للمياه،لكن الصياد لا

[10] : الرواية، ص9.

[11] : الرواية، ص 10.

[12] : الرواية، ص10.

يعرف الوجهة ولا يعرف صورة الفضاء المبتغى من قبل "جون موبي"، الذي يحدد المكان بقوله:« نحو أبعد وأنظف نقطة، حيث لا زيوت ونفايات، حيث لا شيء سوى الصفاء والنور والحياة الصامتة للأشياء، كما في بدء الخليقة»[13]

من خلال هذا الكلام، يستنتج الصياد بأنه يريد الوصول إلى أبعد نقطة في البحر،فيتخذ من بزوغ الشمس مرشدا له، ليتجه نحو الشرق، ثم يترك القارب يتحرك بتلقائية، فيصفه الكاتب بقوله:«واصل حركاته الآلية قبل أن يترك القارب يتحرك من تلقاء نفسه نحو شمس كان يستعصي عليها الخروج النهائي في دكنة السواد التي بدأت شيئا فشيئا مخلفة وراءها هالة ذهبية كان جزؤها السفلي يتزلق على سطح الماء »[14].

إذا كان المسار غير واضح بالنسبة للصياد، فهو واضح بالنسبة لـــ"جون موبي"الذي يحدد المكان مرة أخرى بقوله:« سنميل عقدة نحو الشمال حتى نبتعد قليلا عن طريق السفن التي تدخل الميناء، هكذا على الأقل نكون في مأمن..»[15]

إذن "جون موبي" لا يبحث عن المكان فحسب بل يبحث عن الإحساس بالأمان في مكان معين هناك في البحر، أي أنه يريد أن يعيش في فضاء رسمه له الأب"ديبوش"، أو لنقل أنه رآه أمامه قبل موته.

ومن بداية الرواية تم تحديد الزمن الملائم للقيام بالمهمة، فإن"جون موبي" اختار لحظات الفجر وقتا مناسبا لما يقوم به، فهي لحظات السكون ولحظات الستر، فلا يراه أحد من الناس، ويكون الخشوع ماثلا في تلك اللحظات، إضافة إلى أنه يريد تأدية المهمة قبل وصول السفينة المقلة لرفات الأب"ديبوش" بعد الظهر، وهذا يتطلب عناء واختيارا أمثلا للفضاء الذي سيحدث فيه تنفيذ الوصية.

بقي أمر المكان الذي سيصل إليه القارب، لنقل أنه كان مبهما حتى بالنسبة لـــ"جون موبي"، لأنه كان يهتدي بإحساسه وحسب، معتمدا في ذلك على بعض ذكرياته مع سيده الراحل.

- **"جون موبي" بين الهنا والهناك:**

ها هو "جون موبي" يذهب بخياله من فضاء القارب إلى فضاء بعيد أصبح من الماضي الذي لا يعود، تحيطه الغرابة والضبابية التي ما كانت تنكشف له لولا مرور الزمن، فماذا قال له سيده الأب"ديبوش" عن البحر؟عندما سأله عنه:« كل بحار الدنيا متشابهة يا عزيزي"جون"، إذا أردت أن تعرف أسرار الماء، أدخل البحر فجرا، وسترى عبقرية الله في الألوان والتوليف»[16]

---

[13] : الرواية، ص11.

[14] : الرواية، ص12.

[15] : الرواية، ص12.

[16] : الرواية، ص14.

لولا هذه الوقفة التي اقتطعها"جون موبي " من حاضره لما تمكن من تحديد المكان المرغوب فيه، وكلام سيده عن البحر هو الذي مكنه من تحديد المكان ، فبدأ يبحث بصدق عن جمال البحر الذي رآه سيده من قبل بقلبه، ليراه بعينيه ويحسه كما أحسه سيده وفاء له.

وبعد هذه النقلة، يرسخ رأي"جون موبي" على مكان معين، وتوقف الفضاء المتحرك قليلا، لتبدأ مرحلة تنفيذ المهمة،فها هو ينثر الأتربة التي وطئها ونام عليها الأب "ديبوش" آخر مرة كزرعه للحبوب في الفضاء الواسع، علها ستنبت في يوم ما خيرا وطيبة.وكلما نثرها تأملها بحسه لتتحول تلك الذرات إلى لؤلؤ متطاير تنعكس عليه أشعة الشمس البادية من وراء الجبل الذي يطوق المدينة.

وبينما يسرح"جون موبي" في تأملاته يدخل الفضاء، زوار آخرون وهم طيور النورس التي حضرت الموكب ، ليس من أجل توديع الأب الراحل إنما من أجل التقاط حبات التراب المتناثرة على سطح البحر، فتجمعت بقوة، ثم غطست بمناقيرها الدقيقة في سطح البحر محدثة أصواتا ناعمة، فأعطت بذلك إيقاعا خاصا للمكان.

لكأن "جون موبي"يتمنى لو تطول هذه اللحظات، فهو لم ينثر التراب كله دفعة واحدة، ولا حتى الأكاليل، بل كان يتلذذ بما يفعل، ويستمتع بما يراه، فانغمس في فضاء هذه الطقوس مداعبا البحر بتلمس مائه الدافئ[17].إن لطفه في وضع الأكاليل، يشير إلى حبه لبقائها مدة أطول فوق سطح البحر كمثل بقاء ذكرى سيده راسخة في ذهنه.

لقد عاش"جون موبي" في عمله هذا كل لحظة بحقها وبصدق، فهاهو يتأمل القارب، ويتنسم رائحة الأكاليل، فكان يتنفس ويتنهد بعمق، ليشعر بالراحة التي طال انتظارها قبل ثماني سنوات من وفاة سيده الأب"ديبوش".وكان يسافر بين الفينة والأخرى من على متن القارب بين مياه البحر إلى ماض تليد جمعه مع سيده ، وبقيت مواقفه وأحاديثه راسخة ، فهو مثله الذي عاش من أجله ، و لم يحتمل الحياة لفراقه، فأخذ يرسم في حفنة التراب صورة لسيده، باسم على وجهه النور، وها هو يستلم تمثال العذراء السوداء البرونزي من يد سيده دي كلين أسقف باريس عام 1838. ويراه مرة أخرى دامع العينين عندما كان يكتب رسالته للأمير ينشده فيها إطلاق سراح زوج المرأة التي جاءته في ليلة عاصفة طالبة منه التدخل لإنقاذ زوجها...

كان"جون موبي" عالقا بين الذكريات وحاضره، ويحس بالإخلاص كلما عاد إلى الوراء، وإن كان سيده قد فارقه بجسده فلم يفارقه بروحه التي ظلت ترافقه.وبينما كان يغرف التراب بيده ويلوح به في السماء كان يتبادر إلى ذهنه صورة الأب"ديبوش" وهو طريح الفراش قائلا له«أتمنى أن يمدني الله بعمر آخر لأخدم

[17] : ينظر: الرواية، ص13.

هذه الأرض التي حرمت منها في وقت مبكر، سأعطيها رفات الجسد، إذا كان رماد تربتي يسكت الأحقاد ويوقظ حواس النور والحب في قلوب الناس»[18]

فتجسد حب المكان لدى سيده وحب المكان هو حب المكان الغائب العزيز إلى النفس والأقرب إليها راحة ليصبح مكانا حاضرا ، إذ يتحول المكان المحبوب إلى حاضر يسري في حياة الأب ديبوش.[19]

الآن فقط فهم "جون موبي" مغزى الكلام، نثر تراب قبر سيده على مياه الأرض المحببة إليه فإذا به يرى النور الذي رآه قبله سيده، فأصبح ينطق بحكمة الأب"ديبوش" دونما شعور، وكأنه تلحف لباسا من ألبسته، وارتدى قلادته، وأطلق لسانه، ليحي خياله.

لم يشعر"جون موبي" بأنه يحيا من خلال سيده إلا عندما تركه وحيدا،فيكتشف بأنه يرى بعين سيده، ويحس بقلبه، ويعيش بطريقته، كيف لا وهو خادمه المطيع، بشخصيته المسالمة الوفية،فيقول:«كان سيدي يشتهي أن يبعثر رماد تربته في كل الأطراف عله يطفئ النيران المشتعلة في أعماق الناس..»[20]

بين الهنا والهناك نلمح في القارب فضائين، أحدهما تجسد من خلال ذكريات "جون موبي" مع سيده، وثانيهما هو القارب وما يحيط به، وقد عبر الكاتب عن الفضاء البعيد بدوخة المكان، وكأن المكان هو الذي ينتقل إلى الماضي عند "جون موبي" الذي كان يعود إلى مواقف مضت، وفضاء القارب هو المتسبب في هذه النقلة؛ فأشعة الشمس المنبعثة بألوانها المختلطة مع سطح البحر، والضباب الكثيف الذي غمر القارب، جعلا"جون موبي" لا يكاد يرى شيئا، فاستسلم للنوم[21].

إن التنقل بين الأمكنة من خلال الذاكرة يعطي شيئا من السكون والهدوء والطمأنينة ويوهم جون موبي بشيء من السعادة والأمل إذ يصبح من الطبيعي أن تذوب الذاكرة في المكان..[22]

يبدو الفضاء متأرجحا بين مد الماضي وجزر الحاضر،بين الهنا والهناك،إلى أن تظهر قلعة "ماتيفو" التي كانت كمعلم يتوقف على إثره القارب، فهذه النقطة بالتحديد تشكل حواف حدود الصيد، لذلك أمر "جون موبي" الصياد بالتوقف، وعلى حد تعبيره أنه في الأسبوع الماضي فقط، سجن أحد الصيادين المالطيين لتعديه هذه الحدود، الآن استعد"جون موبي" لأداء مهمته، فأخذ يبحث عن أنقى بقعة في البحر انطلاقا من زاوية

---

[18] : الرواية، ص15.

[19] : ونجد ما يشبه هذا القول عند " صوفي جيرميس": Sophie Guermès :La Poésie Moderne, p 232. «Aimer un lieu c'est aimer le lieu proche quel qui soit et le rejoindre, le transforme en ici, c'est vouloir, s'inscrire soit même»

[20] : الرواية، ص15.

[21] : ينظر: الرواية، ص16.

[22] : وقد تحدثت كريستين ديبووي عمّا يشبه هذا الكلام بقولها: «Tout naturellement sur le lieu s'appuie la mémoire pour remonter le temps, peut-être n'est il besoin que se déplacer quelque peut dans l'espace.» Christine Dupouy : La question du lieu en poésie, p100.

الانعطاف،وتصل اللحظة الحاسمة، فهاهما يحملان الإكليل الكبير المرصع بالنوار والأقحوان والنباتات الحية، وينحنيان في وقت واحد ليضعاه برفق على وجه البحر في النقطة الأكثر صفاء.

العودة:

لقد استخدم الكاتب صيغة التثنية في تعبيره مثل قوله (حدداها، يحملان، ينحنيان، يضعا،..) والتي تعني اشتراك الصياد مع "جون موبي" في أداء المهمة، وقد كان الصياد منفعلا ومتفانيا في ذلك ، وكأنه كان يعرف شخص الأب"ديبوش" فأخلص له وهو لم يعرفه يوما إلا من خلال ما أفصح عنه خادمه الماثل أمامه، وما يثبت لنا ذلك، أنه عندما أراد "جون موبي"أن يؤجره على عمله، رفض أخذه، بل وفوق ذلك يدعوه لشرب فنجان قهوة على الشاطئ.

وهنا تنتقل المسؤولية من عاتق"جون موبي"إلى رفيق صادق آمن بحب الخادم لسيده، ويتمادى به الأمر لأكثر من ذلك، إذ أن الصياد تمنى لو أنه يستقبل جثمان هذا الطيب مع عائلته في الأميرالية.

في هذا الفضاء الضيق والمتحرك تنتقل عدوى التعاطف والحب والوفاء من الخادم إلى الصياد ليؤديا المهمة بحب وإخلاص، يقول "جون موبي": «الآن انتهى كل شيء، وهدأت الروح قليلا، أشعر بثقل انزاح نهائيا من على صدري، مونسينيور ديبوش يستحق أن نتعب من أجل روحه.. »[23]

بين فضاء الهنا والهناك يظهر فضاء من نوع آخر، فضاء توثيقي،إنه الكتاب الذي أخرجه"جون موبي" من لباسه الفضفاض ليتصفحه. إنّ الكاتب ليجازف بنقل القارئ من عالم الرواية المكتوب إلى عالم الرسالة المخطوطة بقلم الأب "ديبوش".لكنه يلج هذا الفضاء المكتوب بعيني"جون موبي" الذي كان يجد صعوبة كثيرة في قراءة المخطوط إذ يقول:«وفتحه على الصفحة الأولى وبدأ يقرأ بالتدرج »[24]، وهذا يشير إلى أن جون موبي لا يحسن القراءة،إنه يرى العنوان يرتسم عريضا في الصفحة ،وهو رسالة إلى الأمير "عبد القادر" في قصر أمبواز، ثم يتصفح الأوراق بعجالة، وكأنه يريد أن يتحكم بمفاتيحها قبل ولوج مضامينها، فيمرر عينيه بسرعة على شكل الكتاب ليعرف الطرف الباعث والمبعوث إليه والموضوع، ومكان الطبع وتاريخ الطبع،..[25] كما يلي:

- العنوان: عبد القادر في قصر أمبواز
- الطرف المبعوث إليه بالرسالة: السيد لويس نابليون بونابارت رئيس الجمهورية الفرنسية.
- الطرف الباعث: بقلم أنطوان أدولف ديبوش أسقف الجزائر السابق.
- مكان كتابة الرسالة: بوردو.
- مكان الطبع: الطبع والليتوغرافيا لـــ: ح.فاي. شارع سان كاترين 139.

---

[23] : الرواية: ص17.

[24] : الرواية، ص18.

[25] : ينظر الرواية، ص18.

- تاريخ الطبع: أفريل 1849 .

ولكن تراوده نفسه الساذجة ، فها هو يورّق الرسالة ويتراجع عن قراءتها متسائلا بينه وبين نفسه: مالدّاعي لكل هذه التفاصيل؟ وسرعان ما يحيد عن هذه الوجهة السلبية لديه ليوقظ نفسه بالتأكيد على أن كل ما يلمسه الآن له قيمة كبيرة.

وأثناء تقليبه الصفحات تستقطبه صورة ليتوغرافية لمعلمه، وهي منشأة من الحبر الصيني الغامق، والتي ذكرته بالصورة ذاتها التي علقها"الأمير" في البهو المؤدي إلى الصالون، الذي كان يستقبل فيه الضيوف.

والكاتب يسترسل في وصف جزئيات الصورة، قائلا:«يبدو مونسينيور في الليتوغرافيا هادئا وقريبا من مصوره، ينظر نحو أفق غامض، بعيدا عما كان يحيط به، بلحيته السوداء المنسدلة على صدره والتي تكاد تغطي الجانب العلوي من الصليب الذي كان يتدلى بارزا من عنقه، اللباس الفضفاض الأسود الذي كان يرتديه أعطاه سمنة غير حقيقية، أما قبضة يده اليمنى التي كانت تنام على ركبته فقد برز على سبابتها خاتم خشن لم يتركه مونسينيور"ديبوش" حتى مات، بينما اليد اليسرى كانت تحتضن الإنجيل وتقبض عليه بلهفة كبيرة مخافة ضياعه»[26] يقدم لنا الكاتب من خلال هذا الوصف صورة دقيقة لشخصية"ديبوش"، وفي المقابل لا تظهر لنا صفاته الخلقية، عدا ما أشار إليه كلحيته الطويلة، وإلى أنه كان نحيفا.لكن الكاتب يركز على أشياء في الصورة تنبئنا ببعض ما كان يتحلى به الأب"ديبوش"؛ فطريقة حمله الإنجيل بقبضته توحي بحرصه على تطبيق تعاليم الدين، ونظرته في الأفق تبرز شجاعته ، وتنبؤ بتطلعه لغد جديد، كما أن هيئته ووقاره يوحيان بأنه جلد حاسم.

مما سبق يتضح أن الكاتب يتنقل بين أفضية متغايرة ، إلا أن طريقة تنقله كانت سلسة لا تظهر حواجز بينها، فمن الأميرالية (الفضاء الثابت) إلى القارب (الفضاء المتحرك) ومن ذلك كله إلى فضاء من نوع آخر، ويحوي الإثنين معا وهو فضاء الرسالة والتي كانت فضاء نصرة"الأمير"

ويسدل الكاتب الستار على هذا المقطع تاركا"جون موبي" يتأمل الرسالة متنقلا بين الهنا والهناك، مسترجعا مواقف سيده مع"الأمير عبد القادر"، ونسج هذا الستار من ذلك الضباب الذي لف القارب وحجبه عن العيان.

فجأة يستيقظ"جون موبي" على إثر زمور السفينة القوي، وهو يمزق صمت المكان، كانت الساعة تجاوزت العاشرة صباحا. وحينما تأكد بأن هذه السفينة هي المعنية بنقل جثمان الأب"ديبوش"، وهذا بعد تهجئته لاسمها قائلا: T.A.M.I.S.E.

وهاهي الأميرالية وميناء الجزائر، وقلعة ماتيفو، وبنايات العاصمة، تستعد استقبالا للوفي الذي اختار أرضها فضاء لنومه الأخير.

---

[26] : الرواية، ص19.

ظل"جون موبي" على القارب يرقب السفينة، ويتابعها بعينيه إلى أن أشرفت على ميناء الجزائر، فاتجه الصياد المالطي إلى رأس البينيون الذي كان يعرفه جيدا، ومن ثم ينتهي إلى امتدادات البحر باتجاه باب الوادي. وهنا تنتهي الرحلة عبر القارب وينتهي فضاء القارب بتحولاته وتموجاته في البحر.

- **الموكب الجنائزي:**

تحت ظلال الأميرالية، تم تحضير قداس جنائزي كبير، فسار الموكب في خشوع باتجاه الأميرالية متبوعا بأعيان كنائس الجزائر ،والأطفال واليتامى،وأخوات" السانت فانسون دوبول"نساء وتلاميذ كاتدرائية العاصمة والسمناريست والناس الطيبين، وهتافات الآلاف من الحاضرين الذين ملئوا حوافي شارع الإمبراطورة الممتد على طول البحر والمطل على الميناء،.. وسط هذا الزخم حمل رفات"أنطوان ديبوش" على عربة عسكرية، وقد منحهم القائد الأعلى للبحرية مكانا مؤقتا في انتظار إتمام المكان الذي سينام فيه الأب"ديبوش".[27]

يحملنا الكاتب في جرأة كبيرة إلى زمن مضى بالجزائر، أين بدأت المسيحية تتوطن الأرض الجزائرية، تلك الأيام التي بنيت فيها الكنائس وأحرقت المساجد، واستوطن الفرنسيون المدن، وطرد الأهالي إلى الجبال،وما نلاحظه أن الكاتب لا ينقل لنا تلك المناظر المؤلمة بقدر ما يظهر رهبة كبيرة في الموكب الجنائزي للأب"ديبوش"، ربما تعلق الأمر هنا بعلاقة السبب والمتسبب، في أن هذا الرجل الطيب كان سببا مباشرا وفعالا في خروج الأمير من منفاه، وتحويل صفته من (سفاح خرج عن القانون) إلى مقاتل ومحارب دافع عن أرضه بشرف وشموخ.

وإن الطريقة التي تكبد بها الكاتب تصوير مشاهد عودة الأب"ديبوش" إلى الجزائر الوطن الذي أحبه، نستنسخها في طريقة عودة جثمان الأمير"عبد القادر" إلى أرضه بعد الاستقلال، فالكاتب لم يذكر أي شيء من هذه الوقائع، فلقد أبقى الرواية متوقفة عند خروج الأمير من فرنسا متجها نحو تركيا، ويعود مباشرة إلى تصوير الموكب الجنائزي للأب"ديبوش" لتنتهي الرواية على هذا المشهد.

قد نفسر ذلك بأن الكاتب يوازن بين ما قدمه الأمير"عبد القادر" لبلده وبين ما قدمه الأب"ديبوش" لشخص الأمير، والمتن الحكائي في الرواية يؤكد هذه الوجهة.

بعد إتمام مراسيم الدفن في المقبرة الخلفية في كاتدرائية العاصمة، أضاف"جون موبي"مسحته الخاصة في المكان، فقام بإنارة المكان بإشعاله سبع شموع، وهو يتمتم:«هذه الشمعات لك وللرجل الطيب الذي قضيت العمر كله تدافع عنه باستماتة، واضعا على ظهرك حقد الكثيرين آملا أن يمنحه الله ما منحك إيّاه»[28]

---

[27] : ينظر: الرواية، ص546 وما بعدها.

[28] : الرواية، ص551.

خيّم على المكان هدوء، فقد ذهبت النّوارس باتجاه مخابئها، وراء المنارة الكبرى، التي توجه ليلا عابري البحر، إلاّ زوجا ظلاّ يحلقان على ارتفاع منخفض من بنايات الأميرالية حيث ينام الأب"ديبوش" قبل أن يتزلقا بين فجوات الأبواب المغلقة ، ويتوغلان عميقا..

إن هذين النورسين إشارة إلى الأمل ورمزا للطيبة والعطاء، فلماذا اختار الكاتب من النورس، و لم يقل مثلا: نورسا منفردا، إنما الزوج يدل على الاستمرارية والتوالد، وبالتالي البقاء، فذكرى الأب"ديبوش" لازالت باقية راسخة بالمكان لصيقة بالذكريات، كما لازالت ذكرى الأمير"عبد القادر" عطرة عالقة بفضاءات الجزائر.

1-3 الزمالة المدينة المتنقلة (الفضاء المتحرك):

هذه المدينة السراب، التي دوّخت الكيان الاستعماري، والتي كانت تتنقل بين ربوع الجهة الغربية من الجزائر بطريقة سريعة وغريبة نوعا ما، إنها آخر حل اهتدى إليه الأمير بعد تخمين طويل، وبعد إدراكه تماما أن الثبات يعني الموت،وأن الاستقرار في مكان معيّن سيؤدي بهم إلى التهلكة، فأصبحت الدّولة كلّها على ظهور الجمال، فلم تكن الزّمالة، هي هدف الأمير،إنّما كانت حلاّ اضطراريا مؤقتا، فكل القلاع والمدن التي اختارها مركزا لدولته دمّرت، وهو في كل مرة يعيد بناءها وتأهيلها وتكييفها وطبيعة الحرب ، وهذا مكلف ومتعب ويأخذ منه وقتا كبيرا، ويستنفذ منه جهدا وفكرا ومالا وأرواحا كثيرة،فكانت الزمالة هي عاصمة الأمير المتنقلة والخاطفة، فهي تبدو تارة في مكان معين وتارة أخرى في مكان آخر«عاصمة يوم واحد فقط ثم تنتقل إلى مكان واحد»[29]

نلاحظ كيف أن الأمير استوحى من طبيعة البدو الرحل حلاّ يلائم ويلات الحرب، ويتحول اللاستقرار إلى أمان، في حين تصبح المدينة المحاطة بالأسوار والقلاع مكانا مرعبا لا أمان فيه، بينما انتقال آلاف الناس بماشيتهم وأسلحتهم وأطفالهم ونسائهم بين الأمكنة ، يعطيهم شيئا من الأمان والطمأنينة!

فتتحول الزمالة إلى المدينة السّراب الرّامزة إلى ما تبقى من كيان الدّولة الأميرية.

وكان من بين أهم شروط قيام هذه المدينة المتنقلة، هو قتل الكلاب كلّها، حتّى لا تفصح عن مكان تواجدها للعساكر الفرنسيين، إذ تتحوّل الكلاب من عامل يحمي صاحبها إلى عامل مفش لسر صاحبها، وتشكل بذلك خطرا جسيما قد يكشف عن الرّقعة الأرضية التي تحتلها الزمالة، في ليلة ما أو نهار ما.

وقد اختار الكاتب أن يصف الزمالة بالدولة المتنقلة، لأنّها تحمل بقايا الدّولة العسكرية التي حاول الأمير بناءها وحاولت مرارا القوات الفرنسية تدميرها، فما تمكن الأمير من إنقاذه ينتمي إلى تلك الدولة، وهدفها هو إنقاذ ما تبقى من الدمار والمحافظة على حياة كلّ من انظم إلى هذه القافلة الكبيرة.

---

[29] : الرواية، ص274.

وكانت هذه القافلة كبيرة جدا، وتكبر كلّما شردت القبائل، لتنظم إليها هاربة من موت يلاحقها مستنجدة بالأمير وجيشه الصغير، والذي ظلّ بطلا في نظرها، إذ «مع تباشير 1843 كانت تحوي على ثلاثمائة وتسع وثلاثين من الدّواوير، وسبعين ألف نسمة وأبعمائة فارس نظامي تحت إمرة بن التوهامي، وبن عرّاش..»[30] لقد كانت قيادة هذه المدينة المتنقلة صعبة جدا، خاصة وأنّها افتقدت إلىأهم مقوّمات بناء الدولة وهو الثّبات والاستقرار، فالحفاظ على أمنها في هذه الحالة سيكون أصعب ، لذلك ارتأى الأمير تقسيمها إلى أربع دوائر متساوية:[31]

- **المركز**: تحتلّه إدارة الأمير وعائلته.
- **الدائرة الأولى**: مكونة من المعاونين المباشرين: ابن التوهامي، وبالخروبي، والميلود بن عرّاش، وبن خليفة.
- **الدائرة الثانية**:مكونة من دوائر سيدي مبارك، ومسئول الخيّالة وقنصلي في وهران.
- **الدائرة الثالثة**: مكوّنة معظمها من قبيلة هاشم.
- **الدائرة الرّابعة**: مكوّنة من مختلف القبائل المتضررة، وقبائل الجنوب المتنقلة.

كانت المدينة المتنقلة تحمل كلّ المتطلبات،وقد توصل الأمير ومن معه إلى طريقة سليمة تسمح لهم بسرعة المناورة وضرب الخيام ونقلها كلّما كان الخطر قريبا، بينما كان كلّ ما يتعلق بالوثائق والأرشيف عند الأمير، وكانت بها أيضا سوق أسبوعية تعقد مرة واحدة، والمكتبة التي شكلّها الأمير بواسطة عمله الدءوب، وهي نواة مكتبة تكدامت المدمرة.

إذن ، هي دولة بأتم معنى الكلمة، تعتمد على التنقل أو الترحال، وبذلك يتحول عنصر الثبات كمقوم زائل لا قيمة له في الزمالة، وليس هذا بالغريب، إذا كان الاستقرار والاستحواذ على مكان معين بجباله وفضائه العام هو الذي يجذب القوّات الفرنسية إلى تركيز الهجوم عليه، يصبح الاستقرار في هذه الحالة نقمة على الأهالي وليس نعمة لهم.فالحل الوحيد هو جعل كلّ الأمكنة فضاء ملائما للعيش مهما كانت الظروف، وسرعة التنقل والتركن هي سلاح هذه المدينة في البقاء والمحافظة على ما تبقى.

إضافة إلى ذلك يجب مراعاة أماكن وجود المنابع المائية أو مصادر المياه، فلا يمكن الاستمرار في التنقل إلاّ بالتزود بالماء، لذلك كانت تنقلات الزمالة مدروسة بحسب توزع المياه.في حين أن الفرنسيين كانوا لا يدكون تماما أماكن وجود المنابع المائية وبالتالي ستتخفى عنهم الزمالة.

وبهذا كانت سرية المكان المطلقة وإيهام الجواسيس بأماكن مغايرة، أهم عامل أدى إلى استمرار مدينة الزمالة المتنقلة إلى فترة معتبرة، حتّى أصبحت تشبه السّراب.وكاد ذلك ينجح لولا وشاية آغا بن عياد..

---

[30] : الرواية، ص290.

[31] : ينظر الرواية، ص290.

لقد كان الفضاء الحكائي في مدينة الزمالة شبيها جدّا بما سبقه من أماكن اختيرت لقيام دولة الأمير كمعسكر وتكدامت، لكن الفرق البسيط هو أنّها مدينة متنقلة تستفيد من كلأ الأمكنة التي تستقر فيها لمدة بسيطة ، وأنّ أهلها كيفوا حياتهم مع الترحال ومتطلباته، فإذا داهم الزمالة أي خطر يكون الأمر أسهل لأن أهلها متأهبون لأي غارة ستلحق بهم، فهم جاهزون للرّحيل وحمل الخيام في أي زمان وفي أي مكان.

بهذا المفهوم يتحوّل مقومان هامّان في الفضاء الروائي إلى شيئين متحركين، وهما الزمان والمكان، فمهما كان الوقت ليلا أو نهارا شروقا أو غروبا، تنتقل الزمالة متجهة إلى برّ الأمان كيفما كان الحال، وفي الآن ذاته لا يمكن للزمالة أن تطيل البقاء في مكان معيّن فذلك يسهّل على الجواسيس معرفة مكانها ليحضروا القوات الفرنسية في أقرب وقت ممكن لديهم.

ولكن إن نحن رجعنا إلى الأصل، أنه لا وجود لدولة بلا استقرار وثبات، فمصير هذه الزمالة لا محالة هو الاندثار والزوال، فمهما تنقلت واختبأتن سيأتي ظرف ما، يجعل من كلّ الأمكنة مألوفة ومعلومة جدّا من قبل الخصم، فلا يصبح للمكان سرية، خاصة إذا اكتشف الخصم كلّ نقاط المياه، يصعب على الزمالة آنذاك مواصلة سيرها.

لكن الأمر الذي ساعد بقوّة على اكتشاف الزمالة هو إصرار الكولونيل يوسف الذي كان دمويا لا يعرف حدودا لليأس، فاستنطاقه الشرس للمارة من الناس، وقتله لكل من لم يفده بمعلومة، جعل الرعب ينتشر في الأهالي، فينطقون بأي معلومة لينقذوا أرواحهم.

لقد كان الكولونيل يوسف يحلم بإيجاد الزمالة، إلى أن حانت الفرصة مع أحد المأسورين الذي أخبرهم بوجود عين طاجين باتجاه جبال عمور[32]، وقد اقترن دمار الزمالة ونهايتها بعين طاجين، لأنها المصدر الذي قاد الفرنسيين للكشف عنها ومباغتتها، فيتغير مفهوم الماء هو الآخر من مصدر للحياة إلى مصدر للفناء.

أثناء ذلك قدم بن فرحات فرحا وهو يردد:«سيّدي الآغا، سيّدي الآغا، الزّمالة، الزّمالة، الزّمالة،..»[33] بالفعل إنّها فرحة عارمة لجاسوس بلغ مناه، ليرضي الكولونيل يوسف والذّوق"دومال"، لقد كانت غبطته كبيرة حتّى جفّ فمه..

وعلى إثر هذا الخبر المفرح يصعد الكولونيل يوسف إلى مرتفع ليرى منظرا أدهشه كثيرا، إذ تبدّى له فجأة في هضبة بين الودية والمرتفعات الصغيرة والأشجار الكثيفة، معسكر جثم بلا حدود، منظم وكأنه مدينة أو قرية كبيرة، بانشغالاتها اليومية وحركة أناسها المنتظمة، الرجال والنساء والأطفال، والجمال و الأحصنة والبغال أغنام لا حصر لها، وحركة بشرية دائبة لا تتوقف، فعبّر مندهشا بقوله:

« Mon Dieu? On dirait l'arche de Noé»[34]

---

[32] : ينظر الرواية، ص297.

[33] : الرواية، ص300.

[34] : الرواية، ص300.

ونظم الهجوم المفاجئ على الزمالة، الذي أصبح فيه الدفاع حالة انتحارية، فلم يكن الانتصار هدف أتباع الأمير بقدر ماكان يتمثل في تهريب النساء والأطفال، وكان تدمير الزمالة مشهدا مخيفا جدا«صراخ الحيوانات اختلط بصراخ النساء والأطفال الذين وقفوا عراة عن كل شيء في مواجهة آلة يوسف التي كانت تحصد كلّ شيء، و لم يبق شيئا واقفا، رائحة البارود تملأ الخياشيم ساحبة في أثرها مذاق الموت وطعم الخوف وارتعاشات الأحصنة وشخيرها وهي تنكسر على ركابها قبل أن تسلم الرّوح وتنكتم أنفاسها نهائيا»[35]

كان يمكن أن يكون الدمار أقل لو كان الجيشان متقابلان، فالزمالة لا تحوي الفرسان وحسب بل تحوي أيضا نساء وأطفالا وأفرادا عزلا، كما أن المباغتة جعلت الدفاع صعبا جدا مما أدى إلى قتل الكثير والكثير، إلى درجة أن الكولونيل يوسف كان يعدّ الأرواح المتساقطة وهو يتمتع بقوله:« أكثر من ثلاثمائة رأس وستمائة زوج من الآذان»[36]وكان يشدّد على عدد الآذان وهو يقهقه بخشونة وبصوت عال.

من هنا يظهر جليّا حقده الدفين على العرب عموما وعلى الأمير خاصة، حتّى أنّ الدوق"دومال" تعجب من فرحته الكبيرة، وتمنّى أن لا يصلوا إلى الحالة التي يقال فيها عنهم أنّهم يقلّدون المسلمين في قتل المساجين.

وهكذا انتهت الزمالة، المدينة السراب، المتنقلة والتي ناقضت أحد مقومات الاستمرارية وهو الاستقرار، والثبات الذي يعني تحديد المكان الذي يرتكز عليه إنشاء المدنية التي ستخلق فضاءها الخاص بتفاعلها مع المكان وكلّ مقومات العيش.

لقد ضاقت الزمالة حتّى صارت دائرة بأقل من عشرة آلاف نسمة، ثم ضاقت ليتبعثر ما تبقى منها في جبال امسيردا وجبال بني ايزناسن ووهاد الطريفة،«وهاهي ذي الكمشة الأخيرة التي لا أحد يريد استقبالها تهيم في دنيا الله على وجهها، الأشجار يا صاحبي مثل الطيور تموت واقفة»[37]

في الفضاء الحكائي للزمالة لا توجد أماكن معيّنة نقوم بالحديث عنها أو وصفها، فالأمكنة تختلف بين صباح ومساء، بين ليلة وضحاها، حتّى مواقع شروق الشمس تختلف بالتنقال المتكرر، ومع ذلك نسج الكاتب بها فضاء حكائيا لم يرتبط بالمكان كثيرا، إنّما ارتبط ببقية مقوّمات الفضاء الرّوائي، كما سبق وذكرنا أن الإنسان وحركاته وتفاعلاته مع الأحداث ومع الآخرين وكل ردود أفعاله، وكلّ ما يدور في مخيّلته، وما يفصح عنه، ..كل ذلك يعدّ من مقومات الفضاء الرّوائي، لذلك كان من الممكن أن ندرس الفضاء الحكائي في مدينة الزمالة، مادام هناك مقوّمات أخرى للفضاء.

[35] : الرواية، ص302.

[36] : الرواية، ص303.

[37] : الرواية، ص453.

1-4 البحر (الفضاء المتقلب):

بين المتحرك والثابت يتخلل فضاء متذبذبا وهو الفضاء المتقلب، ويتجسد في رواية الأمير من خلال البحر، وهو فضاء واسع منفتح على مصراعيه، إلاّ أن هذا الامتداد غير المحدود لم يجعله يفلت من سلطة الأميرالية، هذا البحر الذي له قدرة على حمل السفن الضخمة، يحمل أيضا القارب الخاص بالصياد المالطي، وفي ساحته قام "جون موبي" بتنفيذ وصية سيده.

يصور الكاتب البحر في أول استهلال له أنه ضجر ومتعب، فهو يشخصه، لأن صفة الضجر والتعب لا تنسب إلاّ للعاقل، ولكن الكاتب لم يفصح بتلك الكلمات مباشرة، بل قال:«لاشيء إلاّ الصمت والتموجات الهادئة لبحر مثقل بالسفن والأحداث،..»[38]فكلمة مثقل تحيل إلى الضجر والتعب والملل، فقد كره البحر من كل ما يحدث، و لم يقوى على حمل ما يحدث، ولا تثقله السفن بقدر ما تثقله الأحداث

يتحدث الكاتب عن البحر وهو في حالة الظلام، تنيره أضواء خافتة، تكاد لا ترى من وراء الجبل العالي، وكذلك تلك الإنارة البسيطة المنبعثة من القنديل الزيتي الذي يحمله"جون موبي"ليرشد به الصياد كي يرى مساره في البحر باتجاه الميناء، فالبحر كان معتما في ظلام داكن لدرجة أن الظلمة لا تظهر قمم الجبال ولا تكاد نفصل بينها وبين السماء.

يصور الكاتب البحر بصمته وسكونه، إذ أن القارب يخترقه مخلّفا وراءه بياضات وفقاعات صغيرة، فلا يسمع إلاّ صوت الماء وارتطام المجدافين بماء البحر وهما يغوصان عميقا، مخلفان وراءهما خطا مثل الذي يحرث في الحقل.[39]

وقد قسم الكاتب البحر إلى مناطق ملوثة وأخرى نقية، فهناك المنطقة الملونة بزيوت السفن والنفايات، وهناك منطقة بعيدة عن الأميرالية يتجسد فيها النقاء والصفاء، وهي تلك المنطقة التي أراد"جون موبي" الوصول إليها، فعندما سأله الصياد عن وجهته أجابه بقوله: «نحو أبعد وأنظف نقطة حيث لا زيوت ولا نفايات، وحيث لا شيء سوى الصفاء والنور والحياة الصامتة للأشياء كما في بدء الخليقة.»[40]

كأنما النقاء صفة منتفاة في حياة البشر،فـــ"جون موبي" يريد عالم الأشياء الصامتة والهدوء والسكينة، كما في بدء الخليقة، وهكذا نفهم، أن الإنسان هو من تسبب في النفايات، فغير الطبيعة وأفسد في الأرض، وأهدر مفهوم الصفاء والسكون، وهو من أحدث ضجيجا في هذا الفضاء.

وقد ربط"جون موبي" السكون والصفاء والنقاء ببدء الخليقة حيث لم يكن ليد الإنسان تأثير على الطبيعة، حيث كان الطهر والجمال والعذرية التامة.

---

[38] : الرواية، ص9.

[39] : ينظر: الرواية، ص11.

[40] : الرواية، ص11.

يتأمل الكاتب ما يتركه القارب في سطح البحر، فيرى فيه الجمال، فهو تارة يتحدث عن صوت ارتطام المجدافين بالمياه وما تخلفه من ألوان في البحر، وتارة أخرى يتحدث عن ارتطام مقدمة القارب بسطح البحر الساكن معطية إيقاعا جميلا لصوت الماء.

إذا كان البحر غير مهمّ في أحداث رواية الأمير، فإنه على عكس ذلك، يعد فضاء مهما بالنسبة لخط سير حكاية"جون موبي" مع سيده الأب"ديبوش"، لأنه الفضاء الذي اختير لتنفيذ الوصية، فهو حامل فاتحة السرد وحامل خاتمته أيضا، وبذلك كان البحر هو الفضاء الحكائي في رواية الأمير بالنسبة لـــ"جون موبي" وسيده.

كما تكلم الكاتب عن تغير لون البحر كانعكاس لانبلاج النهار من خلال تغير الإضاءة، والزوال التدريجي للظلام الذي كان مخيّما على البحر، وهو بذلك يدخلنا إلى فضاء ساحر جميل في الطبيعة بين السّماء والبحر، فهاهي الشمس تبزغ وترسل أشعتها التي تتسرب من خلال كتل الضّباب لتشرع في إضاءة سطح البحر، فتنتقل حالة السواد الداكن إلى حالة الإضاءة الخافتة، وبالتالي تغير وجه البحر من الظلام إلى النور شيئا فشيئا.[41]

يصور الكاتب من خلال ذلك صراعا آخر بين الظّلام والنّور، ومصارعة الشمس للظلام، ومثل ذلك صراع الخير والشر في أحداث الرواية، وكذلك في حياة البشر، فمهما طال الأمد سينتصر الخير حتما، وسيظهر الحق في النهاية، مادامت الشمس تشرق أخيرا.

ويضع الكاتب البحر داخل ضباب كثيف يغطي كل ما يحمله على سطحه، فلا تتحدد الأشياء إلاّ من خلال انعكاس ضوء بعض إشعاعات الشّمس، والأتربة التي نثرها "جون موبي"، فيظهر لمعانها كحبات لؤلؤ متناثرة في السماء ، ثم تنبعث كالشّلال صوب سطح البحر.[42]

وينقل لنا الكاتب صورة البحر ذاته في هيئة عروس تستقبل أكاليل الزهور وتكتم بصعوبة سعادتها القصوى التي ارتسمت في عينيها المنكسرتين، ويتحدث على لسان"جون موبي"مشيرا إلى وفائه لسيده، بأنه الآن يعيش عرسا لم يحلم به من قبل، ففي اللّحظة التي استقبل فيها البحر أكاليل الزّهور انتقلت روح الأب"ديبوش"إلى الأرض التي أحبّها وتمنّى الفناء فيها .

اختار"جون موبي" البحر لإبرار وعده لسيده، فكان فضاء رومانسيا متقلّبا ، لكنه لمح فيه الأمان أكثر من أي مكان آخر، فقد استشعر اللّحظات الدّقيقة، أثناء قيامه بمهمّته، فكان يرى في رماد تربة سيده، المتناثر في السّماء والمتساقط على سطح البحر، كالشّعلات النّارية المنطفئة في الماء، عسى هذا الأمر يطفئ النيران المشتعلة في أعماق النّاس، وهذه هي أمنية سيده"ديبوش".[43]

---

[41] : ينظر: الرواية، ص12.

[42] : ينظر: الرواية، ص12.

[43] : ينظر: الرواية، ص15.

ويحدد في البحر فضاء آخر وهو الفضاء المحضور، ففيه تتوقف تنتهي حدود الصيد، فقد سجن صيّادون مالطيون قدموا على تلك الحافة بحكم الإقليمية البحرية، وحدود هذا المكان في النص تتعين بقلعة ماتيفو ، وكذلك المسافة التي تبعد عن الأميرالية والبواخر البحرية، فهذه كلّها معالم تحدّد المنطقة المحضورة لعدم التّوغل في البحر أكثر من ذلك.

يتحدث الكاتب عن البحر في شكل تشخيصي نوعا ما، فهو بحر يصارع رافضا تقلبه الشديد، ليحافظ على جمال شكله، رافضا أن تشق سطحه السفن الضخمة متجاهلة هدوءه وصمته، فدوما يحاول البحر أن يعيد رسم شكله الجميل الصافي من جديد وعبثا يفعل ذلك، لأن السفن لا تتوقف عن المضي فيه، فيتحول إلى ضحية، لأنّ السّفينة الضّخمة «تشقّ سطحه الأملس بلا رحمة»[44].فتكسر صمته وتشوه سطحه الأملس، فهي المخترق اللاّمبالي، ويأبى البحر إلاّ أن يدافع عن كيانه ليواصل صمته وهدوءه وسكونه.

إن البحر ذاته الذي خرج فيه الأب"ديبوش" فارّا من الجزائر مرغما، يعود إليه الآن في نومته الأخيرة، فقدم إليه في تابوته، كما أن البحر ذاته استقبل أكاليل الزهور في تأبين جنائزي لإنسان الذي تمنى العودة إلى بلده الجزائر. فالبحر هو هو لم يتغير، فكان مسرحا لما وقع، و شاهدا للأحداث، إذ يخاطب الصياد"جون موبي" قائلا له:« لقد أديت واجبك كاملا، ونفذت وعدك برمي الأكاليل والتربة في نفس المكان الذي خرجتما منه أوّل مرّة.»[45]

نفذ"جون موبي" مهمته في يوم: 1864/07/28 فجرا، وعبر استرجاع أحداث الرّواية، نجد أن الأب"ديبوش" ترك الجزائر برفقة خادمه في الشهر ذاته، وفي ظروف شبيهة جدّا بهاته، إذ يقول"جون موبي"متحدثا عن سيده:«خرج فقيرا معدوما من الحدود الدنيا للحياة، وهو الّذي أعطى البلاد كلّ ما ملك من خير، و لم يكن أمامي إلاّ أن أتبعه في ترحاله ومنفاه الّذي لم يتوقف حتّى موته، عندما ذهب لم يلتفت وراءه أبدا، في مثل هذا الشهر22 جويلية 1846 في فجر بارد يشبه الليل في كلّ شيء مثل هذا الفجر الّذي قطعنا فيه البحر..»[46]

لم يتغير البحر وبقي ملاحظا لكل ما يحدث، وتوالي ما يحدث عبر الزّمن، وهاهو التّاريخ يعيد نفسه ليتكرر ولوج البحر في أوقات متشابهة وفاء بعهد الأب"ديبوش"، فتتجسد حميمية الوجود في المكان فيتداخل البحث عن الزمن كالبحث عن المكان المفقود تماما.[47]

---

[44] : الرواية، ص201.

[45] : الرواية، ص203.

[46] : الرواية، ص435.

[47] : Christine Dupouy : La question du lieu en poésie, p104. «L'intimité du lieu entre le lieu et le temps font du voyage vers le payé natal le moyen idéal pour aller la recherche du temps ou du lieu perdu c'est même chose.»

لقد كان البحر في هذه المقاطع الروائية ديكورا وإطارا ترتكز عليه نفسيات الشخوص بأمزجتها وطباعها كما أنه جسر تمر من خلاله الأفعال الروائية.[48]

كما أعطى الكاتب للبحر معنى الرّكود، فلا شيء يطفئ النار غير الماء، فهو يصور لنا آخر مشهد في النص الروائي، بأن البحر يحوي كلّ شيء وهو يحتوي الأحزان كاحتوائه للأشياء، وهو السيد الذي يضبط مزاجه المتقلب في كثير من الأوضاع،لأن"جون موبي" لا ينظر إليه نظرة مصطاف بل ينظر إليه نظرة حسرة عمّا خلّفه هذا البحر الذي حال دونه ودون رغبة سيده التي تباعدت للاستقرار في بلاد تابعة لذلك البحر، ينظر للبحر كجزء من ذكرياته التي لا تنسى، وينظر للبحر أيضا على أنه لصيق بما حدث وأنه فضاء لما حدث وما سيحدث.[49]

[48]: ينظر:ج.گولدنستين: الفضاء الروائي،ضمن كتاب الفضاء الروائي لمجموعة من المؤلفين، ص36.

[49]: ينظر: الرّواية، ص552.

2- الفضاء (المألوف/ الغريب):

إن قلنا الفضاء المألوف أو الغريب ، فذلك سيكون بالنسبة لذات "الأمير" كفاعل رئيسي في الرواية، لذلك فكل ما تراه عيناه مألوفا نعتبره فضاء مألوفا، وكل ما رأته عيناه غريبا فهو فضاء غريب، أيضا نربط ثنائية الغريب والمألوف بشخصية الأب"ديبوش" التي كانت هي الأخرى شخصية رئيسية مسايرة لشخصية الأمير.

قبل أن نتحدث عن الغريب والمألوف، سنتحدث عن المدينة التي احتلت الصدارة في النص من حيث تركيز الكاتب على ذكر المدن بتفاصيلها، ممّا أعطى لمسة تاريخية لطابع الرّواية،ذلك أن حكاية الرواية تتمحور حول حرب طال أمدها، وبالتالي فهي تمس مدنا وقرى وأماكن متعددة تتضرر وتدمر، وفي المقابل تبنى أماكن أخرى، فالمدينة مظهر من مظاهر البناء المكاني، أو لنقل أنّها مساحة يتجسد فيها فضاء معين بحدوده الجغرافية وبالناس الآهلين له، وبما يدور فيه من أحداث، وتأقلم الناس معها، وكل ما يصدر عنهم من ردود تجاه كل الأوضاع.

فالمدينة مصدر للحياة والحركة، وهي الإطار الثّابت الذي لا يتحرك مهما تغيّرت الظّروف والأوضاع، ومهما تغير الحكام والولاة، كما أنّها تعكس الانتماء الفكري والحضاري، «والأمكنة التي يوردها المؤلف في نصه الروائي بشيء من السخاء ليست ديكورا أو إطارا أو مسرحا فحسب، بل تحقق أيضا تركيزا فضائيا لألفاظها وعباراتها، فلا يعدو المكان كونه وسما، أي يعتبر ذلك توسيما* أساسيا في النص»[50]. لذلك عرّج الكاتب في روايته على مدن، منها ما ركّز عليه ودقق في تفاصيله، ومنها ما كان ممرّا للعبور لا غير.

2-1 مدينة باريس (الفضاء الغريب):

يبدأ الفضاء الحكائي في رواية الأمير بمدينة باريس، هذه المدينة التي اشتهرت بالجمال، وهي بلد الرومنسية، والكاتب لا يذكرها هنا للتّغني بها أو للإشادة بمن أحبّوها، وإنّما يدخلنا إليها من أبواب فرعية تعطي حقيقة باريس اليومية التي كان يعيشها أهلها، فيبدأ كلامه عن الدّروب الضيّقة في باريس وصعوبة السّير فيها على إثر تساقط الأمطار والانزلاقات.

إذ تبدأ الوصلة الحكائية بموعد بين الأب"ديبوش" وسائق العربة، وهما يجوبان الطرقات الضيقة الموحلة، والبرك المائية، وأنهما كانا يسيران بسرعة بفضل الحصان الثقيل الذي ساعد في كثير من المرّات على ثبات العربة.، ويركز الكاتب على إيقاع سير العربة ، وهذا يدلنا على الهدوء المهيمن أوقات الفجر،والذي اخترقه صوت

---

* : توسيما في مقابل الكلمة الفرنسية : Marquage

[50]: شارل كريفل: المكان في النص، مقال ضمن كتاب الفضاء الروائي لمجموعة من المؤلفين،ص74.

ارتطام عجلات العربة بالأسطح الخشنة والبرك المائية، وكذلك نقرات حدوى الحصان التي كانت تبعث صدى قويّا في هذه الشوارع الضيقة.[51]

من خلال هذه الوصلة نلمح فضاء التعب، وسيطرة الطبيعة بأمطارها ورضوخ الناس لقسوتها فباتوا يألفونها فألفتهم.

هذه البنايات المتراصة والسبل الضيّقة والممرات ساعدت في تكوين عقلية الباريسي المتقلب المزاج، فكيف للمكان أن يحدث هذا الأثر؟

إن المكان المنغلق يؤدي إلى الانغلاق والقلق النفسي بطريقة روتينية، بينما المكان المفتوح ، كالصحراء أو السهول مثلا، تؤدي إلى الانشراح والطمأنينة، وكأن المكان بهذا المفهوم يعطي مجالا فضائيا لاحتواء النفس البشرية واضطراباتها، فيمتص غضبها، فالعراء يقلّص من تعب الإنسان، بينما جدران البنايات المتراصة تعكس الغضب لينقلب على صاحبه محدثا نوعا من الكبت، هذا الذي يظهر على شكل قلق واشمئزاز، ممّا شكّل فضاء غريبا عن الأب "ديبوش"،إذ يتساءل:«أتعجب من هؤلاء الباريسين كيف يتحملون هذه المدينة المتعبة، أقمت بها سنوات و لم أتعود عليها، ضخامتها تخيفني، ناسها ينفلتون من كلّ منطق وينقلبون بسرعة، من الصعب أن تثق في مزاج الباريسي..»[52]

كما بات فضاء باريس فضاء مخيفا مضطربا، فجمالها يخفي أسرارها التي تشتعل في داخلها كجبل البارود، فلا أحد يعرف متى ينفجر، فها هم قاطنوها البسطاء بين الفينة والأخرى يتظاهرون ويترلون بعد الظهر للتعبير عن أفكارهم وآرائهم وسخطهم، وفي المساء لا يسمع في فضاء باريس إلاّ رشقات الرصاص وصوت البارود الذي تكتم أصواته الشوارع الضيقة، وفي الصباح تسمع أخبار عدد الموتى، والذين اقتيدوا إلى السجن،..إنه بالفعل وضع مضطرب، لكنه سرعان ما يتحول في مرات أخرى إلى شيء من الهدوء والسكون، وكأن شيئا لم يكن، فتبدو الشوارع فارغة غير آهلة و«الفوضى التي حدثت ليلة البارحة ومقتل الشاب عند مدخل السوق لم تغير من عادات الباريسي..»[53]

لقد تجولنا في باريس بأعين الأب"ديبوش" الذي كان يمقت هذا الوضع وهذا المكان الحزين الضيق والمظلم، فالأمطار لا تعطي مجالا لشروق الشمس، والبرد يصرف الناس عن كلّ دفء جسدي وعاطفي، فبرودة الأجساد أدّت إلى برودة العواطف، فهو فضاء بارد مظلم كئيب يبحث عن شعاع بسيط ينير بعض الزوايا في هذه المدينة، وأخيرا تتوقف العربة بالقرب من قصر غرفة النواب، فيرى الأب "ديبوش" الأشعة التي كانت تخترق الغيوم بصعوبة لتشع قليلا على رخامات لامعة في البناية، وكأنه كان طوال الطريق يبحث عن شعاع يعطيه شيئا من الأمل ويبعد عنه الملل.

---

[51] : ينظر: الرواية، ص24.

[52] : الرواية، ص24.

[53] : الرواية، ص25.

2-1-1 الجلسة:

يبدأ عالم آخر داخل غرفة الناب، يختلف عمّا هو في شوارع باريس، تغلق أبواب القصر لندخل عالم المناقشات والمشاحنات، فالكل هنا قدم مبكرا ليسجل مداخلته مبكرا، بالرغم أن الجلسة لم تفتح بعد.

ينقلنا الكاتب إلى أجواء الجلسة، فيذكر رئيس المجلس"غيزو" فيصوره في قوته وتملكه لزمام الأمور، إذ يقول:«التفت إلى الحضور وهو يحاول أن يفترس أعينهم، ..»[54]

بالرغم من هول الموقف وكثرة المشاحنات، استطاع الأب"ديبوش" إقناع المجلس بفتح ملف سلطان الجزائر"عبد القادر" وهذا بمساعدة كل من"دي لاموسير، وحاكم الجزائر الدوق"دومال"، وبعض النواب، وهنا تبدأ الحكاية، حكاية الأمير.

حكاية لا تبدأ في رواية الأمير بطريقة ترتيبية عادية، وإنما يباشرها الكاتب من آخر المطاف،وهو المنفى، فينقلنا إلى قصر النواب ومشاحناتهم حول شخصية "الأمير"، ليفتح الملف من جديد للنظر في أمره إن كان سيعامل على أنه سجين حرب أو بطل دافع عن بلاده واستسلم استسلام الأبطال مصدّقا وعدا قطعته فرنسا، فهل تنفّذه أم تعتبره مراوغة حربية للتخلص من الأمير؟

تتجسد بروتوكولات الجلسة بتقديم الأدوار لكل من تتاح له الكلمة من قبل رئيس الجلسة بطريقة نظامية، وكانت البداية مع السيد"بيلي دولا لوزير"، الذي رأى بضرورة تنفيذ فرنسا لوعدها الذي قطعته على كاهلها، ليس خوفا من الأمير، وإنما حفاظا على شرف الأمّة والسلطان، لأن "الأمير" أعطى وعدا مكتوبا والتزم بكل أقواله.[55]

يرد عليه رئيس الجلسة، بأن ذلك أمر يخرج عن هذه البساطة، وأنه أكثر تعقيدا، ففيه ما تقتضيه المصلحة العليا للدولة، والوفاء بالكلمة التي أعطيت للأمير، وأنه واثق بأن حكومة جلالة الملك ستجد حلاّ وتفي بوعودها.

وفي السياق ذاته يتدخل "ميريو"، ويشيد بأن فرنسا احترمت دائما وعودها أمام أصدقائها وأعدائها، وعليها أن تفي بوعودها خصوصا أن العدو قد سلم سلاحه على أساس وعد مسبق.[56]

ويتدخل لبرانس"دولا موسكوفا" بإشادته بجسارة الأمير وبطولته وأنه فارس يستحق التقدير، وأنه عندما بانسداد كلّ المنافذ المؤدية إلى لجنوب سلّم نفسه بين يدي الجنرال"دولا موسير" ثمّ اقترح عليه شروط الاستسلام المعروفة لدى الجميع،ويقترح"دولا موسكوفا" حلّين:« إمّا اعتبار عبد القادر مجرم حرب وقرصان

---

[54] : الرواية، ص27.

[55] : ينظر الرواية، ص27.

[56] : ينظر الرواية، ص28.

تافه، وفي هذه الحالة يجب شنقه في الفور، وإمّا اعتباره قائدا ومقاتلا سلّم نفسه وفق وعد مكتوب، وفي هذه الحالة يجب أن يعامل باحترام.» [57]

ومن الجهة اليمنى من القاعة يتدخل بشكل هجومي الجنرال"ماربو" مقاطعا المتدخل السابق ببرودة كبيرة، إذ يرى أن"عبد القادر" مجرم وقد ذبح أكثر من300 سجين في يوم واحد.

فيرد عليه"دولا موسكوفا" بأنه يشك في أن الأمير قد أعطى أمرا بقتل السجناء، وأن التاريخ قد سجل معاهدات الاستسلام منها ما اخترق ومنها ما احترم، وليس في ذلك أي جدّة، وراح يعطي أمثلة،«فقد استسلم سينترا وبشروط لم تعجب الإنجليز في النهاية رفضها البرلمان الإنجليزي مثله مثل الرأي العام، ولكن في النهاية تمّ تنفيذ بنود الاستسلام، وسمح لجيشنا أن يعود بعتاده وأسلحته..»[58]فمالّذي يمنع فرنسا اليوم من احترام اتفاقية سيدي إبراهيم.

وهو لا يملك الدليل القاطع على براءة الأمير من قتل السجناء، ولكنه يستند لما أخبره به الأب"ديبوش" عن شخصية "الأمير"، ولكن بالرغم من كلّ ذلك، يريد من فرنسا أن تحترم وعدها، وإلاّ ستبقى مهزلة عبر التاريخ، وواصل كلامه في حديثه عن احترامه للجنرال "دي لاموسير" الذي عقد الاتفاقية مع "الأمير".

وهكذا تتواصل النقاشات في غرفة النواب من غير الوصول إلى حل نهائي، بالرغم من أن هذه الجلسة أسفرت عن ضرورة تنفيذ اتفاقية الاستسلام.

2-1-2 "دي لاموسير" بين الهنا والهناك:

في الأخير يتدخل الجنرال"دي لاموسير" أحد أطراف الاتفاقية، والذي كان يسافر طيلة المناقشات في خياله، الذي عاد به إلى أجواء المعارك، إلى ذلك اليوم الذي قرّر فيه "الأمير" الاستسلام، ومن بين صهيل الأحصنة والممرّات الجبلية الضيقة والبرد القارص والجو الممطر، ينطق "دي لاموسير" بقوة في القاعة، بحكم أنه هو من عايش الوضع والحدث، وأنه أدرى من الجميع بما وقع وما حدث، فيقول:«سمعت الكثير منكم أيّها السادة وآن لكم أن تسمعوني قليلا..»[59]

ثم يأخذهم "دي لاموسير" إلى تفاصيل ليلة 21 ديسمبر إلى 22 ديسمبر وكيف تمّ استسلام"الأمير"وليبين للنوّاب أنه سهل جدّا أن تنحل الأمور بواسطة الكلام ومن على كرسي وثير ، ولكن كم هو صعب أن يضعوا أنفسهم في الوضع ذاته.

---

[57] : الرواية، ص29.

[58] : الرواية، ص29.

[59] : الرواية، ص31.

العودة:

ومن القاعة تصدر هتافات: «كان يجب أن تواصلوا محاصرته بدل المفاوضات، فقد كان مهزوما..»[60] فيرد ديلاموسير أنه كان يتسنى له مع قليل من الحظ أن يحجز الأمير بسجادته، ولكن مع ذلك كان يمكن للأمير أن يفر إلى الصحراء.

وإذا برد يأتيه من القاعة ،أن أتركه يذهب إلى الصحراء حيث لا ينفعه شيء،..

وهنا يجيب "دي لاموسي" بقوة وبشيء من السخرية: إذن ألقوا به في الصحراء، فهذا ما يريده "الأمير" وأنتم تسدون له خدمة كبيرة؟![61]

وهنا تدخل"لاروش جاكلان" الذي أعطى أهمية كبيرة تتعلق بالحكم لا يعرفها الجميع، ولذا وجب احترام اتفاقية الاستسلام.

وفي هذه الأثناء يوقف رئيس الجلسة"غيزو" هذه المناقشات مؤجلا النطق بالقرار النهائي، على أمل بحث حل موفق يضمن الأمن للبلاد.[62]

لقد انتقلنا في هذه الجلسة إلى مواطن بعيدة، إلى فضاء المعارك وأجوائها، وقد تبين أن المناصرين لقضية "الأمير" كثر، وهم لا يدافعون عن "الأمير" وحسب بل عن شرف الدولة الفرنسية ومكانتها في التاريخ.

لقد كان فضاء باريس مشحونا بالمناقشات في الشوارع وفي مجالسها، إنّها تتّقد كالبراكين، وهذا ما جعل الأب"ديبوش" يمل العيش فيها، ويخاف من أيّامها.

نزل " لاتيراس":

يعود الأب"ديبوش" إلى نزل"لاتيراس" الذي كان يقيم فيه مؤقتا، ليلملم أوراقه التي ملأت طاولته وسريره المتواضع والرسائل الكثيرة التي وصلته من"الأمير" ومن الناس، ثم يطل من النافذة ليرى سماء يابسة على حدّ تعبير الكاتب، ثمّ يحمل حقيبته التي تحمل هموم الناس وأعباء الحياة، فكانت أثقل حقيبة، ثم ينقلنا إلى باريس الليل حيث توقف المطر نهائيا وبدأ الظلام يخيّم وكانت الغيوم السوداء قد غطت الشوارع لتعلن عن قدوم عاصفة، وكانت شوارع باريس تشبه نفق الأموات، فقيرة من أهلها ومن موارد العيش والرّخاء، والناس ينامون باكرا، فتخلو الشوارع إلاّ من القطط والكلاب الضّالة التي لم تجد ما يسد رمقها لأن جياع باريس لم يتركوا لها حتّى الفتات.[63]

ومن هنا يتجسد معنى الحي، والذي هو عبارة عن مجموعة شوارع في فضاء المدينة وأهميته في تكوين ضواحيها لأنه يختلف عن المركز الحضري، في أن الأول قليل الأحداث وأناسه قليلو الجهد على عكس الثاني

---

[60] : الرواية، ص32.

[61] : ينظر الرواية، ص33

[62] : ينظر الرواية، ص34.

[63] : الرواية، ص35.

(وسط المدينة) فهي كثيرة الاصطدامات الفكرية والمواجهات اللاّمتناهية، وباختصار الحي هو تجسيد اللاّشخصية؛ أي أنه لا يظهر مجهود الشخص أو الإنسان كأثر فعلي في الحي أو أن الحي يبتلع كل مجهودات التغير، بخلاف المراكز الحضرية التي تكشف كل الأمور.[64]

إنّه فضاء غريب عن الأب"ديبوش، فيزداد خوفه وهلعه، فيعد الوقت كي يسرع في خروجه من هذه المدينة التي لم يألف شوارعها ولا أناسها ولا سماءها ، ويتعجب من كونها مدعاة للجمال، في حين أنه يسرع الآن ليلحق قطار بوردو مدينته التي بدت في عينيه الآن، أجمل وأنقى وأنعم من باريس ..

وفي المقابل يبدأ الرصاص في مساء باريس، وتعلو الصيحات هنا وهناك، منذرة بالشؤم ، وكأن باريس أرادت توديع زائرها الأب"ديبوش" على أنغامها المعهودة والتي لم ترق له.فأسرع بالمغادرة مخاطبا خادمه"جون موبي: «الأحسن يا جون أن نسرع الخطى قبل أن يقلع قطار أورليان..»[65]

إنّ هروب الأب "ديبوش" ليس هروبا من الموت، وإنّما رغبة منه في تحقيق ما يصبو إليه من مهام على الأقل إلى حين أن يرى"الأمير عبد القادر" خارج أسوار سجنه.

2-1-3 باريس، الخدعة الكبيرة:

يقدّم الكاتب مدينة باريس أحيانا على أنها خدعة كبيرة، ويظهر ذلك على لسان"الأمير" عندما يئس من كثرة انتظاره في سجنه إذ يقول مخاطبا الكولونيل أوجين دوما:« سلطان حرّك الدنيا و لم يقعدها، عقد معاهدات مع ملوك كثيرين على هذه الأرض يسترشد القريب والبعيد، وبتجربته ثلاثة أيام كانت كافية لقلب سلطانه، هذه الأرض بنت كلب وخادعة، تأكدت أن لا سلطان على هذه الأرض إلاّ سلطان الله»[66]

إن الأرض هنا لا يعنى بها باريس، بل تعني فرنسا كلّها، وبالتالي التحم الاسمان معا ليدلاّ على بقعة واحدة، وهي أرض الخداع، وكيف للأرض أن تصبح كذلك؟!

إن رؤية الأمير تتجه صوب المعاهدات ونقضها، والإطار الذي يضم ذلك هو المكان، والمكان هنا هو فرنسا، فالأرض التي نصّبت"أوجين دوما سلطانا هي ذاتها التي صرفته عن السلطة، وهنا تكمن الخديعة، فلا يؤتمن المكان أبدا ولا يفرح كل ذي جاه ومال بما يملكه، فغدا ينتزعه منه الزمان والمكان عنوة.

وتتحول فرنسا إلى سجن كبير للأمير فهو لا يرغب في التنزه بين مدنها ولا الوصول إلى العاصمة باريس، لأنه لا يحس بأنه ضيف بل هو أسير هذه الأرض، وهو ينتقل بين قصور بوردو ليس تكريما له، وإنما باعتباره مصدرا للخطر.وهكذا يمتثل فضاء كلّ القصور التي مكث بها الأمير إلى هيمنة السلطة الفرنسية بكلّ

---

[64] : Abraham A. moles et Elisabeth Rohmer : Psychologie De L'espace. P51.
«Le quartier est un ensemble de rues déjà connues et explorées, sans imprévus, sans accidents et sans efforts. Lieu de l'habituel, la densité des événements y est faible, par contraste avec le centre urbain, auquel il n'appartient qu'accidentellement. Le quartier est la personnalisation de l'impersonnel »

[65] : الرواية، ص36.

[66] : الرواية، ص45.

امتداداتها الرقابية، فالسلطة تريد أن تراقب الفضاء بأسره وأن تحفظه منفصلا أو متصلا، متشذرا أو متجانسا مهما كانت الصعوبات والتحديدات المطروحة.[67]

وقد حاول الكولونيل دوما ممازحته بقوله:«ربما يتم التفكير لقيادتكم إلى باريس لاكتشاف حضارتنا وقوتنا مثلما فعل "إبراهيم باشا"خديوي مصر لتغير قليلا من هذا اليأس وهذه الرطوبة.»[68]

فيرد عليه الأمير بأن الفرق واضح بين وضعه ووضع الخديوي، لأنه جاء متنزها إلى فرنسا وليس أسيرا مثل حالته، ففرنسا عند الأمير سجن ضخم، ولا فرق عنده بين السجن والقصر فكلاهما سيان، مادامت وضعيته لم تتغير ويعامل كسجين ومجرم يحتاط لأمره.

فالسلطة لا تظهر كما هي فحسب، بل إنها تتستر تحت نظام الفضاء وهي تراوغ وتفرغ كل ما يتعارض معها بالعنف الذي يقتضيه الحرص على الواجهة الخارجية وإن لم يكف هذا العنف المستتر، فيجب تطبيق العنف المفضوح[69]،كما حدث مع الأمير عندما عاملته كسجين سفاح وليس كقائد حربي مستسلم.

4-1-2 فضاء الانبهار:

تكون رسالة الأب ديبوش للسيد "لويس نابليون" مجدية فيمنح الحرية للأمير ومن معه، وهناك تنفرج الأمور كلية،وعندما يرى الأمير القرار يتملكه إحساس بعظمة شأنه ومكانته التي ظلّت مرموقة على الأقل عند الرّئيس، لم يخرج الأمير من القصر إلاّ لزيارة المقبرة الإسلامية التي نبتت على جنبات القصر، والتي كانت تكبر باستمرار، لكنه هذه المرّة لم يرجع إلى القصر بل توجه مباشرة إلى محطة القطار الموصل إلى باريس برفقة "بواسوني" الذي أراد أن يصطحبه في زيارة ودية لتعريفه بالمدينة السّاحرة كرد للاعتبار، ولتبيين أواصر المودة بينهما، فكانت المحطة حافلة بمستقبلي شخصية الأمير الأسطورية التاريخية التي نسجت حولها من الكرامات ما يسمح به الخيال البشري«فكانت الجموع المصطفة على طول الشارع، تتدافع لرؤية الأمير الذي سمعوا عنه الكثير وصوّرته الجرائد اليومية في كلّ الأوضاع، تارة مقاوما شرسا، وملاكا روحيا ، وتارة ماردا قاتلا، ودمويا يتلذذ بدماء خصومه الذين يذيقهم كل ألوان التعذيب، قبل أن يجهز عليهم...»[70]

لقد فوجئ الأمير كثيرا بتغير الذهنيات، وها هو يصل إلى باريس، فيركب عربة حريرية تنقله إلى القصر مصحوبة بفرقة من الخيالة لتحية الأمير، كانت أجواء مرضية لأمير فأحس بأنه في مستواه الحقيقي كقائد دولة.

---

[67] : Voir : Henri Lefebvre : La production de L'espace, p.446. «Le pouvoir veut contrôler l'espace entier, et le conserve à l'état « disjoint-conjoint », « fragmenté-homogénéisé », en divisant pour régner»

[68] : الرواية، ص465.

[69] : Voir : Henri Lefebvre : La production de L'espace, p 370. «Dans l'espace du pouvoir, le pouvoir n'apparaît pas comme tel ; il se dissimule sous « l'organisation de l'espace ». Il élude, il évacue. Quoi ? Tout ce qui s'oppose. Par la violence latente ne suffit pas, par la violence ouverte.»

[70] : الرواية، ص502.

وفي كل مرّة يتأكد الأمير أنه خسر الحرب لأنّ الموازين لم تكن متعادلة، وأنّ العالم الأوروبي متحضر وعلى مستوى بعيد جدا عن العرب والمسلمين، فأدرك تماما أن العالم تغير، وأن ليس هو من سيحرر الجزائر، لكنه يأمل ذلك في مستقبل لاحق على أيدي أبناء الجزائر إن هم تمكنوا من فهم أسس قيام الحضارة الأوروبية، وإن هم أدركوا هذه الهوة الساحقة بين فرنسا والجزائر.

إذا كانت باريس شعلة تتقد بدور العلم ومظاهر المدنية، فالأمير يجد نفسه مرغما أمام ذلك بالاعتراف بقوتهم وتقدمهم ويظهر ذلك في كثير من مواقفه في النص الروائي.

ما كان يحدث أما م الأمير مذهل وكبير، الآن قد عرف لماذا خسر الحرب، فالعالم كان يتقدم بسرعة، فالسيف والشجاعة لا يكفيان، فقد عوضتهما المدافع الضخمة والآلات السريعة والسفن والعوامات البخارية التي تجوب البحار وتنقل آلاف الناس، وتجهيزات الجيوش المنظمة،..كل ذلك غيّر الموازين فالناس يشبهون عصورهم.إذ يقول:«كل ما بنيناه عن فرنسا وأوروبا في جوهره كان غير صحيح، كنّا نظن أنفسنا أننا الوحيدون الذين ينظر الله إلى وجوههم يوم القيامة وأن الجنة حكر لنا وأن الله ملك للمسلم، وكلّما تعلق الأمر بالآخرين أنزلنا عليهم السخط والمظالم، العالم يا السّي مصطفى تغيّر، أو تغيّر كثيرا، ونحن على حافة قرن كلّ شيء فيه تبدى لنا على حقيقته..عندما كان الناس يحفرون الأرض ويستخرجون التربة ويحولونها إلى قطارات بخارية وسفن حربية وسيارات وقوانين لتسيير البلاد، كنّا نحن غارقين في اليقينيات التي ظهر لنا فيما بعد ضعفها، وأننا كنّا نعيش عصرا انسحب وانتهى»[71]

يتحدث الأمير عن صعوبة الاندماج في هذا العالم الجديد وصعوبة الحفاظ أيضا على الشخصية العربية المسلمة،«هل نملك القدرة على فتح أعيننا على هذه الحقائق، وتعليم أبنائنا من أخطائنا القاتلة؟ لا أدري؟ الوقت يسير بسرعة ماحقة وأخاف أن لا يترك لنا الفرصة للملمة أشلائنا، من الصعب على إنسان أن يأتي في مفترق عصر يذهب وآخر يجيئ، أن يسير بشكل صحيح إذا لم يكن يملك القدرة على فهم الإثنين في الوقت نفسه»[72]

يقتنع الأمير تماما أنه سيترك ساحة القتال إلى الأبد، وأن ما كان قد انتهى، وسيأتي جيل آخر سيؤمن به، ويؤقلم نفسه مع الأوضاع، ويحرر هذه البلاد، وأنه سيتفرغ لبعض ما تهفو نفسه إليه من الكتابة والمطالعة، على الأقل هو يجيد ذلك، بينما أصبح القتال شيئا غريبا عنه لما رآه من المستوى العسكري لقوات الدولة الفرنسية، فيقول :«يا السي مصطفى أقدّر حرائقك، ولكن ألا تظن بأنها نفس الحرائق التي تشتعل فيّ أنا كذلك، الفرق بيني وبينك، أني سلمت أمري لله، و لم يعد هناك ما يمنع من اللقاء بيني وبين نفسي، وهذا ما أنوي التفرغ له، لكنك ما تزال مشدودا لعالم صنعناه ولكنه أصبح لغيرنا، ربّما كان أقدر منّا على الرؤية »[73]

---

[71] : الرواية، ص520، 521.

[72] : الرواية، ص521.

[73] : الرواية، ص522.

أ- شوارع "باريس":

تأمل الأمير باريس ببناياتها الضخمة والسيارات التي كانت تملأ الشوارع النظيفة بحركتها وضجيجها والناس الذين يسيرون بانتظام ويتجولون في حدائقها،ثمّ حكّ قنة رأسه بحركة آلية وتمتم بقوله:«غلبونا بهذا »[74]

يسافر الأمير من خلال المكان إلى أجواء المعارك والأحصنة المتراكضة في الوديان والحفر، ويرى سيوفه البراقة التي لم تكن كافية لمقاومة زمن لم تعد البطولة والقصائد تنفع فيه كثيرا، وبذلك حاول أن ينسي نفسه ذلك الماضي ليتأمل باريس«أغمض عينيه قليلا تحت وقع نقرات حدوات الأحصنة، وهي تقطع الشوارع الخلفية، وحاول أن يمحي من ذهنه كلّ هذه الصور القلقة.»[75]

إن عودة الأمير إلى أجواء المعارك وساحة القتال من خلال مخيلته أو من خلال استرجاعه الماضي الرّاسخ في ذهنه، يقودنا إلى معرفة نوع آخر من الفضاء وهو الفضاء المتخيّل، وهو يختلف عن الفضاء الواقعي في أنه ضبابي الأبعاد تحضر فيه الشخصية المستحضرة للحدث، بتعاطف مع الوضع، وهو فضاء يتجسد من خلال الشعور بالحسرة، وكذلك سيطرة الرؤية العقلانية بمقارنة الوضع الراهن بالماضين وقد عبّر غاستون باشلار عن هذا بقوله:«إن الفضاء الذي تأسره المخيلة لا يمكنه أن يظل لا مباليا مستسلما للمقاس والتأمل المعماري، لقد كان معيشا ولا يزال في يقينيته، بل بكل تغيرات المخيلة»[76]

الكاتب في هذا المقطع يموضع المكان، أي يجعله يتعدى كونه شيئا ملموسا فقط فيحملّه شيئا من الدرامية، فتحن إليه الشخصية الروائية لأنه ارتبط ارتباطا لصيقا بالحدث الروائي.والموضعة برأي شارل كريفل تضفي على النص طابع الدرامية، فلا تكون مهمة المكان هي وصف الفضاء المخصص للحدث أو تحديده فحسب، بل تتمثل مهمته في تنظيمه تنظيما دراميا[77]، فالمكان بهذا المفهوم هو شريك الحدث، فالأمير تأمل باريس ببناياتها الضخمة والعربات التي كانت تملأ الشوارع..لكن فكره سافر بعيدا إلى سهل أغريس كي يسبح في ذكرياته.

كانت الوجهة التالية في باريس، الذهاب إلى كنيسة المجدلية (La Madeleine)، وكان مكان الاستراحة والمبيت في نزل الشرفة (La Terrasse)، الواقع 50 شارع ريفولي، حيث خصص جناح كامل للإقامة والمبيت، وقد اندهش الأمير من جمال البنايات ورشاقتها وأماكن العبادة وقوة حضورها، وأعجب بمنظر الشوارع في المساء عندما بدأت الفوانيس تشتعل الواحد بعد الآخر، وهناك عند عتبة الباب الخارجي للنزل التقى الأمير

---

[74] : الرواية، ص505.

[75] : الرواية، ص504.

[76] : Voir : Gaston Bachelard : La Poétique De L'espace, p 17. «L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans ça positivité, mais avec toutes la partialité de l'imagination.»

[77]: ينظر: شارل كريفل: المكان في النص، ضمن كتاب : الفضاء الروائي لمجموعة من المؤلفين، ص80.

بالأب"ديبوش" فتعانقا عناقا شديدا، و لم يقولا شيئا وتم الشكر والثناء وذكر الجميل في حوار حميمي، استمر طويلا لم يفصلهما عن بعضهما إلاّ المساء عندما حضر الكومندان "بواسوني".[78]

ب- فضاء" الأوبرا":

ألّح "بواسوني" كثيرا على الأمير لينقله إلى دار الأوبرا لحضور العرض وخاصة أن الرئيس نابليون سيكون حاضرا ، وبخجل كبير ودّع الأمير الأب"ديبوش" على أمل أن يلقاه في مدينة بوردو، فقد كان الأمير تحت ضغط ضيافة كبيرة لم يستطع تجنبها

ثم اقتيد الأمير إلى فضاء غرفة الأوبرا المتميّز لمقابلة الرئيس الذي قام من مكانه وعانقه بحرارة وطلب منه مشاركته جلسته، فانصاع الأمير تحت تصفيقات الحضور بالقاعة الذين اندهشوا برؤية الأمير.

ولكن ماذا كان ينتظره داخل هذه الغرفة لم يكن في حسبانه، فقد شعر بالخجل عندما رأى الأجساد العارية وهي تتقاطع على منصة الأوبرا في التزل وهناك كان يكثر من الاستغفار والذّكر.[79]

ج- قصر "سان كلو":

في الغد دعي الأمير إلى حضور حفل رسمي في قصر سان كلو في بيت البرنس الرئيس، وفي هذا المكان أراد الأمير أن يكتب نصا يقدمه إلى الرئيس لتوضيح بعض الأمور وتكذيب بعض الإشاعات، فلا يوجد مكان أفضل من القصر الرئاسي لتقديم الحقيقة،وبدأ يكتب الرسالة: «أشرح لك أولا قصدي،الصحف تحدثت أن الرئيس عندما زارني في أمبواز قدمت له تعهدا مكتوبا بعدم مس فرنسا، وهذا غير صحيح لم أفعله من أجله ومن أجلي، من أجله لأن ذلك ينقص من كرمه وعظمته، ثم أنه لم يطلب منّي شيئا، ومن أجلي لأني لم أرد أن أكون مثل اليهودي الجشع الذي رهن حريته بورقة، وأريد اليوم وأنا في باريس أن أضع بين يديه التزاما مكتوبا، سجلته بمحض إرادتي، و لم يلزمني به أحد.»[80]

وقد طلب "بواسوني" من الأمير أن تكون كلمات الرسالة نابعة من روحه وفكره حتى تصل إلى الرئيس فيرد بالإيجاب، وكان "بواسوني"هو مترجم الرسالة وناقلها إلى الرئيس. وبالفعل تمّ قبول الرسالة وما فيها وعبّر الرئيس عن امتنانه للأمير ولا حاجة له لتعهده ولا لتوضيحاته، فثقته فيه كانت كبيرة، «أيّها الأمير، ثقتي فيك كبيرة، و لم تهتز أبدا ، و لم أكن في حاجة إلى تعهد مكتوب و لم أطلب منك ذلك أبدا كما تعرف ومع ذلك فأنا أقبل بالوثيقة التي تقدمها لي كتعبير عفوي عن عواطفك التي تؤكد لي أني كنت محقا عندما وضعت ثقتي فيك بدون حدود.»[81]

---

[78] : ينظر الرواية، ص507.

[79] : ينظر الرواية، ص507.

[80] : الرواية، ص508.

[81] : الرواية، ص510.

من خلف جدران القصر العالية، توجد حدائق سلبت خاطر الأمير لحسنها، واقتيد بعد ذلك لزيارة القصر نفسه وما يحويه من آثار وكنوز، ثم إلى الإسطبل لرؤية الأحصنة الملكية، فوقع نظره على حصان أبيض كثير الرشاقة والنحافة والرقة، وعندما رآه البرنس يحاول مسد شعره ووجهه، تدخل بقوله مباشرة:«هو لك يا عبد القادر من الآن هدية منّي، أتمنى أن ينسيك كلّ سنوات الفقدان، إذا أردت أن تجرّبه معي في ضيعتي غدا في تدريب للخيّالة حضرته خصّيصا لك..»[82]

في الغد كان فضاء صاخبا بضجة التدريب في ساحة القصر، وهناك امتطى الأمير الحصان الأبيض وهفّت نفسه للفروسية من جديد و لم يكن يرى أمامه إلاّ سهول المتيجة ومعسكر، وتمنى للحظة ما أن تزول كلّ الرّسميات ليطلق العنان للحصان فيركض بلا توقف، لكن ..هيهات ! أن تأتي تلك الأيّام وتلك الأماكن إلى باريس.

د- "المتحف":

عند غياب البرنس لمدة يومين في رحلة إلى الصيد استغل الأمير ذلك لزيارة بعض المعالم الباريسية من بينها المتحف الذي وقف عنده طويلا، وكان دائما برفقة "أوجين دوما" و"بواسوني"، وهناك تأمل كثيرا لوحة الاستيلاء على الزمالة من طرف الدوق "دومال" والتي اندهش من ضخامتها ودقة تفاصيلها، فهي أكبر لوحة في تاريخ فرنسا مع الجزائر، وهناك تساءل الأمير، لم صوّرتم مشهدا واحدا في المعارك يجسد نصركم وتغافلتم عن مشاهد كثيرة جسدت هزيمتكم طيلة سنين؟!

هـ- "المطبعة":

زار الأمير المطبعة الأميرالية وانبهر بإمكاناتها إذ رأى كيف تنجز الكتب والجرائد، وكيف تصف الكلمات لتركب الجملة ثم السطر ثم الصفحة، وقد شرح له أحد العمال طريقة عمل المطبعة، وبين له ذكاء الآلة، وكيف أنها سريعة جدّا ففي ظرف ساعة واحدة، تستطيع أن تنجز ما يقوم به البشر في ثلاثة عشرة سنة، وهذا مع افتراض أن العمال يشتغلون معدل اثني عشرة ساعة في اليوم وبدون توقف، وأن هذه الجرائد تعبر في ظرف يوم واحد أو أقل إلى كلّ الأراضي الفرنسية، وتصل إلى قرّائها بفضل القطارات والعبّارات المائية والسيّارات البخارية..[83]

وهكذا تجوّل الأمير في فضاءات باريس ممتعظا في كلّ مرّة ممّا يراه، ويتمنى في نفسه لو أن الحضارة انطلقت من بلاده وليس من هذه البلاد.

---

[82] : الرواية، ص510.

[83] : ينظر الرواية، ص514.

وبالفعل جسدت مدينة باريس فضاء الحرية في كلّ المجالات، «فوسط المدينة رمز الحرية في المجتمع وهي مكان للخدمات النادرة»[84] وهذا ما شدّ انتباه الأمير وجعله يدرك تماما أن الهوة كبيرة جدا بين بلاده وبلاد الغرب.

2-1-5 فضاء البرد (مدينة بوردو):

ارتبط ذكر مدينة بوردو في الرواية بفضاء البرد، فلا يفتأ الكاتب يبدأ كلامه إلاّ ويصف حالات البرد وتأثير الطقس في الحياة اليومية لأبطال رواية الأمير.

يبدأ فضاء البرد في مترل الأب"ديبوش"، حيث كانت كوّة صغيرة مفتوحة تدخل خيطا رقيقا من البرد يستقر مباشرة كالإبر في ظهره، وطبيعة الشتاء هي البرد، لكنه في مدينة بوردو أقسى، ونجد الكاتب يستعمل مصطلحا خاصا للتعبير عنه بقوله (المسترال) :

« – هل يريد سيدي غطاء، يبدو أن المسترال وجد طريقه عندنا.

- وقته، أعطني القطنية الموضوعة في حجرة نومي.
- وضعت القطنية على ظهره، لفّ نفسه مثل المومياء بحيث لم يظهر إلاّ رأسه ووجهه وعيناه البرّاقتان وأصابعه التي لم تترك القلم ولا كأس الشاي... »[85]

– الأب ديبوش بين الهنا والهناك:

لقد انخفضت درجة الحرارة إلى مستوى لا يتحمله جون موبي وسيده، فاقترح عليه تدفئته بالغطاء، ومن شدة البرد لم يكتف بوضع الغطاء على ظهره ، بل لفّه حوله كالمومياء، لكن مهمته حتّمت عليه إبقاء أصابع يده حاملة القلم وتأبى وضعه لهول ما ينتظره من مسؤولية، فظل على كرسيه مواصلا كتابة الرسالة التي لم تشأ الانتهاء، ومع ذلك جاهدا يعبث الأب "ديبوش" مع الميسترال الذي جعله يشرد عن الكتابة ، ليسبح في ذكرياته ، فيعود إلى أيّام البرد في الجزائر، وهو سعيد لأن البطانية التي لفته في الجزائر هي ذاتها التي تلفه الآن، فهو يحوّل إحساسه بالبرد إلى إحساس آخر وهو الشوق والحنين إلى أيام البرد التي عاشها في الجزائر، وبذلك يخفف من نيل البرد من جسده.

العودة:

وفي موضع آخر من الرّواية، لا يكتفي الأب"ديبوش" بالغطاء، بل يقوم ليشعل المدفأة المحشوة بالحطب الذي أحضره من الحديقة، فقد كان البرد شديدا «عندما يهبّ، ينفذ مثل ضربة سيف في المفاصل، بارد وقارص، ولا تقاومه أيّة تدفئة»[86]، ولّما قام لفتح النافذة المطلة على الحديقة، ليرى الثلج المتساقط والذي أتى

---

[84] : Abraham A. moles et Elisabeth Rohmer : Psychologie De L'espace, p52. «Le centre ville, symbole de liberté dans la société est bien des services rares.»

[85] : الرواية، ص89.

[86]: الرواية، ص174.

مبكرا هذه السنة، سارع بغلقها لأن البرد كان معاديا، ثمّ مسح الضباب من على الزجاج، فيرى القطع الثلجية التي بدأت تتكاثف. والأب ديبوش يدرك تماما أن الثلج يمسح الماضي، وقد تحدثت صوفي جيرميس عن الثلج كعارض طبيعي يمكنه محو كلّ شيء سواء تعلق بالأثر المادي أو النفسي،لينشأ وضع جديد.[87]

وتصبح النافذة كرونوطوب عتبة على حدّ تعبير باختين فهي مشبعة بقيمة عاطفية عميقة، وما أكثر ما كانت النافذة تكثّف فضاء مأزوما ولحظة حرجة في حياة الأب ديبوش، ونجد ما يقابل هذا الوضع من مصطلحات باختين وهو (كرونطوب الأزمة)[88]، فتتحوّل النافذة أحيانا إلى متنفس يغيّر الحالة النفسية للشخصية الروائية، فالأب ديبوش لم يتجه نحو النافذة بهدف الاستطلاع ورؤية خارج البيت، بل نفسه القلقة الشاعرة بالبرد هي التي جعلته يتحرّك في الغرفة فتجذبه النافذة، فينقاد إليها، فيفتحها مباشرة دون مبالاة ببرودة الطقس، وبعد ملامسته البرد يعاود إغلاقها بسرعة وكأنه فطن من تلك الدّوامة، وهكذا كانت النّافذة مغيّرة للوضع القلق الذي كان يحسه الأب ديبوش.

إن جو البرد في بوردو كان يشعر الأب "ديبوش" بالوحدة، وضيق الوقت أمام المهم التي تنتظره، وكان البرد يؤثر سلبا على صحته، فهو غير قادر على إطالة الجلوس على الكرسي لمواصلة الكتابة، فآلام الرقبة والظهر صارت ملازمة له، ويزداد الأمر سوءا بقدوم البرد، وسيحيل ذلك دون إتمام الرسالة.

منذ الصبا والأب"ديبوش" يرى البرد ألذ أعدائه الذين تجب مقاومتهم، فيتصارع معه ، فها هو يلف رجليه الباردتين ببطانية، ويشرب مستحضر الأعشاب الساخن، ليقلل من برودة جسمه، لكنه في الأخير يستسلم ، لينسحب نحو سريره الصغير في الزّاوية ليندس في فراشه، لقد تمكن البرد منه فلم تعد له قدرة على مواصلة الكتابة، فلم يجد بدّا إلاّ أخذ قسط من الرّاحة والحصول على شيء من الدفء في فراشه.[89]

وفي ساعات متأخرة من اللّيل يحس الأب"ديبوش" بالوحدة والهدوء والسكينة، حيث لا شيء غير صوت الرّيح أو نقرات المطر أو وخزات البرد في عمق العظم، وبين هذا كلّه يعاني من آلام الظهر والرّأس يصارع النوع النوم وصوت الريح ونقرات المطر وعبثا يبحث عن النوم،فإذا كانت أسباب النوم منعدمة ، نجده يلجأ إلى طريق آخر وهو السفر في الماضي، إلى لقاءاته مع الأمير، فيفكر في كلامه ويبحث عن معاني جديدة، فيتناسى البرد والألم، وهو مستلق على فراشه ينظر إلى السقف، يسافر أين يريد، بين إغفاءة وأخرى حتى يحين الصباح.

إنها معاناة الأب"ديبوش"بين قسوة الطبيعة وظروف العيش الضنكة، وحبه للعمل، وإرادته القوية في مواصلة مهامه كرجل دين ومدافع عن "الأمير".

---

[87] : Sophie Guermès : La Poésie Moderne, p 78. «La neige supprime, en outre, toute distinction entre espace sucré et espace profane,… Elle efface tout passé, tout mémoire, pour instaurer un nouveau règne »

[88] : Voir : Mikhaile. Bakhtine : Esthétique et Théorie du Roman, p 389.

[89] : ينظر الرواية، ص177.

وقد حرص الكاتب في كثير من المرّات أن يزاوج بين إحساس الأب "ديبوش" بالألم والبرد معا، وكأنهما كانا متلازمين في بوردو، لا يفارقان جسده النحيل، فنجده يتحدث عن هدوء الطبيعة نوعا ما، فقد هدأت الرّياح وقلّ صفيرها، فتوقفت خشخشات الأشجار، والأمطار أيضا قد تتوقف، لكن آلام الظهر المصاحبة للأب "ديبوش" لا تتوقف، بل تزيد.[90]

وفي الرواية مشاهد كثيرة تخبر عن حجم ما يعانيه الأب"ديبوش من آلام، وهي تزداد كلما ازداد البرد وساءت أحوال الطقس، فهاهو يتحرك كثيرا على كرسيه عسى أنه يحصل على شيء من الدفء، ثم يقوم ويجلس مرارا، ثمّ يغمض عينيه ويكزّ على أسنانه بقوّة، ثم ينغمس في الكتابة لينسى شيئا من البرد والألم، «على الرغم من ذلك الخيط البارد الذي كان من حين لآخر يخترق رقبته ثم يترل بسرعة البرق نحو آخر فقرة في الظهر..»[91]

إن البرد والألم متلازمان في مدينة بوردو، وكلّما تناول الكاتب فضاء مدينة بوردو إلا وأتى على ذكر البرد القارص والألم المتمكنان من جسد الأب"ديبوش"، تلك إذن مفارقة (الألم/ البرد)، كلاهما قاسيان، وكلاهما يذهبان الراحة عن الأب"ديبوش".

ولم يذكر الكاتب إلاّ مرة واحدة مدينة بوردو من غير أن يتحدث عن البرد وقسوة الطبيعة، وكان ذلك يوم منح الحرية للأمير، ففتحت أبواب قصر أمبواز لأول مرّة منذ سجن "الأمير" ليزور مدينة بوردو، فكانت المدينة مستقبلة للأمير ومن معه في خريفها الممهد للشتاء، فافتتح الكاتب ذلك بقوله:«لم يدخل الخريف فقط لكنه استقر واحتل الساحات والبيوتات والحدائق والأنفس، خارج القصر كانت الرياح تعوي كالذئب الجائع، أوراق الأشجار العملاقة تتطاير في كلّ الجهات، صفراء منكسرة، تعلو ثم تترل متدحرجة بهدوء لتستقر على الأسطح وعلى حافات نهر اللوار وعلى مياهه التي تخترق أطراف المدينة وجنبات قصر أمبواز»[92]

ولم يربط الكاتب فضاء البرد فقط بحياة الأب"ديبوش"، بل بفترة مكوث الأمير في فرنسا، ولم يذكر أبدا في مرة أن الشمس قد أشرقت طيلة مكوث الأمير في قصور بوردو، فالفضاء الحكائي لرواية الأمير يرغم الكاتب على اختيار البرد والمرض كظاهرتين مرافقتين للحزن والسجن والبحث عن الحقيقة، وهذا ما لمسناه عندما شارف "الأمير" على مداخل اسطنبول ليرى النور والدفء، بعيدا عن بلاد البرد والظلام.

90 : ينظر الرواية، ص217.

91 : الرواية، ص373.

92 : الرواية، ص495.

2-2 مدينة معسكر (الفضاء المألوف):

ينقلنا الكاتب إلى فضاء مدينة معسكر مسقط رأس الأمير، وهو لا يقدمها بسطحية، بل نجده يعمد إلى تفاصيلها، زواياها وأركانها وجدرانها، لا يترك فيها جزءا إلاّ ووصفه، وأظهره إلى القارئ، وكأنه يريد منه أن يرى معسكر القديمة، معسكر الأمير.

وتصوير المكان بهذه الطريقة، أي التركيز على المعمار القديم، خدم كثيرا جماليات المكان، فقد أعطانا جانبين مهمين، الأول منهما عبّر عن الهندسة المعمارية القديمة، والثاني منهما عبّر عن عبقرية الذكرى التي دققت في التفاصيل أيّما إبداع، ويتناوب هذان الجانبان على مدار وصف الكاتب لمدينة معسكر.[93]

فيجعلنا نرى معسكر من نقطة بعيدة، إذ تبدو البنايات الجيرية غير المنتظمة، كأنّها كومة من الحجارة ذات ألوان بيضاء وترابية حائلة، ثمّ تنفتح مخلّفة بين الكومة والأخرى فضاءات من الخضرة والتربة الحمراء.

ثم يموقعها الكاتب مسميا معالمها الحدودية، إنها مدينة تنام على حافة السلسلة الجبلية التي تحيط شمالا بسهل أغريس الذي يمتد على مرمى البصر ووادي تودمان، الذي يتبدد عند مخارج المدينة في شكل سواق صغير حتى يتضاءل نهائيا فينطفئ داخل الحدائق والمزارع الكثيرة المحيطة بالمدينة.[94]

من خلال هذا الوصف يتضح أن الكاتب يضع نفسه في مقام الرّسام الجالس في مكان بعيد عن المدينة، بحيث تظهر له المدينة على شكل أحجام صغيرة، ممتزجة الألوان، بين الداكنة والفاتحة، وتظهر أيضا الخيوط الملفة للمدينة والتي تحدد معالمها.

لكن الكاتب لا يتوقف عند هذا الحد، بل نجده يدخل إلى المدينة ليطرق أسوارها، فيبدأ كلامه عن السور كأول معلم يقابله في المدينة، فيقول:«منذ الهجمات القديمة على المدينة ومعسكر تطوّق نفسها بسور قديم بعرض خمسة أقدام وعلو يصل إلى تسعة أمتار وبحصن مثلث الجوانب في المرتفعات المحيطة بالمدينة، مجهز بثلاثة مدافع من البرونز، تتكئ على عجلات قديمة صارت ملتصقة بالأرضية المثبتة عليها بسبب قلّة الاستعمال والصّيانة، تحتها قذائف كثيرة صارت تشبه الحجارة في لونها الخارجي..»[95]

إن وجود المدافع والقذائف يشير إلى وجود معارك سابقة بين معسكر والقبائل المجاورة أو تعود إلى عهد الأتراك وتلك المناوشات الناشبة في البلاد هنا وهناك حول اختلافات السلطة الحاكمة آنذاك. وحديث الكاتب عن السور يشير مباشرة إلى حماية المدينة من كلّ الهجمات.

ثم نجده يتحدث عن القلعة أو البرج كما يسميه أهل المدينة والذي يواجه من إحدى جهاته ساحة المدينة، ويتحدث أيضا عن أبواب المدينة الثلاثة وهي: الباب الشرقي المحروس بمدفعين، وباب علي الذي ينفتح على طريق تلمسان ووهران، وهو محروس بثلاثة مدافع، وهو الباب الذي تتم فيه الإعدامات، و تعلّق

---

[93] : ينظر:شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية. المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، ط1، عمان/الأردن، 1994، ص253.

[94] : ينظر الرواية، ص65 .

[95] : الرواية، ص65.

فيه الرؤوس للعبرة،وأخيرا باب الإنقاذ الذي ينتهي بمنحدرات وادي تودمان والمجهز بمدفعين من جهة الجنوب الغربي للمدينة،المجموع كاملا هو خمسة عشرة مدفعا تحرس أسوار المدينة.

يصل الكاتب بعد ذلك إلى المباني ووضعيتها، فهي مشيّدة بالآجر والطين والحجارة، ومن كلّ البنايات يركّز على دار البايلك الواسعة والجميلة، والتي بناها الحاكم التركي متأثرا بهندسة دار باي وهران، فيفصّل في ذكر تفاصيل هندستها[96]، ويرينا أجزاءها واحدا واحدا، ولا ينسى ذكر لمسات الأمير، فيها فيبدأ بالجانب التحتي المخصص للاستقبالات، وهو مبني بأعمدة رخامية بيضاء عالية، أقرب إلى النموذج الموريسكي القديم، والسقف صنع بذوق رفيع، تتوسطه أواني ورسومات أقرب إلى المنمنمات، والتلوينات النباتية المبتعدة عن الرسم التشبيهي، أما الطابق الأوّل فقد نزع منه الأمير كل ما يحيل إلى الوجاهة الزائفة ليصبح مكانا متواضعا، يستقبل فيه الشيخ محي الدين ضيوفه وزواره الخاصين جدا.

وقد ركّز الكاتب على دار البايلك، لأنها المقر الذي سكنه الأمير برفقة عائلته، وقد ذكر في مرات أخرى أنه تم ترميم هذا القصر، ليصبح صالحا للعيش فيه، وبعد مبايعة الأمير كان القصر أفضل مكان للأمير، إذ يقول الكاتب:«بعد الترميمات الجديدة لطابقي قصر الباي وإعادة طلائهما بالجير لمحو آثار البارود العالقة بالجدران الخشنة التي خلّفتها المقاومة التي انتهت بهرب الباي باتجاه وهران عندما حاصرته قبائل سهل أغريس، استقر الأمير وعائلته في القصر..»[97]

ثم يخرج الكاتب من هذه الدار ليتجول في المدينة، فلا يجد فيها إلاّ مسجدا واحدا ترتفع مئذنته عاليا في الساحة بالقرب من دار البايلك، ومسجدا آخر على الأطراف لا تظهر منه إلاّ مئذنته، ثم يذكر أن في المدينة أربعة جسور صغيرة مصنوعة من الحجارة التي تربط الضفاف المحيطة بالنهر.[98]

نبقى دائما فيما هو مألوف، إذ يتحدث الكاتب عن شروق الصباح في مدينة معسكر، في جو يسوده الجمال والهدوء، ليعبر فيه عن ولادة يوم جديد، ونهاية الأمس، ويبرز فيه نشاطا بين الناس والحيوانات والنباتات والأشجار والبنايات، كلّها تشاكلت فيما بينها لتقدم لوحة جميلة لصباح معسكر وضواحيها، إذ يقول:«عندما لمعت أشعة الشمس الأولى على وادي الحمام وسهل أغريس وانكسرت بقوة على جدار البنايات المتراصة، ماحية كلّ ألوان الأتربة العالقة»[99]

والكاتب ينظر إلى هذا الصباح بعيني الأمير الواقف على شرفة قصر البايلك المطلة على المزارع والحدائق، ليرى المدينة ككائن حي كبير يعج بما فيه مخلوقات وأحداث، فشخصها الكاتب باعتبارها تتحرك

---

[96] : ينظر الرواية، ص65.

[97] : الرواية، ص81.

[98] : ينظر الرواية، ص66.

[99] : الرواية، ص85.

بقوله:«تبدو بقية المدينة كأنّها هاربة صوب السهل..»[100]، وشخصها كذلك عندما اعتبر ممراتها الضيقة تبتلع الناس..وكأن المدينة ضاقت ذرعا بما يحدث بها .

ويشير الكاتب في نهاية هذا المشهد إلى أن الأمير لا يرى جمال الصباح بقدر ما يرى ذلك الغد الذي قد يكون مختلفا كثيرا عما هو حاضر أمام عينيه الآن، وكانت وسيلة الكاتب في ذلك هو استعماله ثلاث نقاط بعد حرف العطف"ثم" ليفصل بين الحاضر الجلي والمستقبل الغامض والذي قد يكون محزنا بالنسبة لسكان معسكر، فنظرة الأمير لم تكن متشائمة بقدر ما كانت منطقية، لاستقبال أهوال الحرب وويلاتها.

لقد هيأ الكاتب فضاء الإمارة للأمير،إذ تغيرت مدينة معسكر لتصبح مركز القيادة الأميرية،جهزت بالأسلحة وبعض المصانع البسيطة المهتمة بصنعها، فبعد اكتشاف النوعية الرديئة للبارود المستورد، يصرّ الأمير على ضرورة الاستفادة من خبرة الأجانب في صنع البارود لمواجهة القوة الفرنسية،«سيوقف مصانع إنتاج البارود الأخضر الذي لم يعد نافعا وقد دخل ممثلوه في الجزائر وجبل طارق في حوارات مع مختصين للمجيء إلى معسكر من أجل المصانع والتعليم.»[101]

3-2 تحول الفضاء المألوف إلى فضاء غريب:

إن إمارة الأمير عبد القادر غيّرت أمورا كثيرة في فضاء معسكر ، إذ أصبحت مدينة معارضة للقوة الفرنسية،كما أن الأمير استطاع توحيد بعض القبائل المعارضة والتي مازالت تتقاتل من أجل أتفه الأمور، من أجل سقي أو غذاء أو الإغارة على بعض القوافل ، أو بصفة أدق حاول الأمير محاربة القرصنة وتوحيد القبائل المتنافرة ليشكل قوّة ضاربة للعدو، فاستطاع استرجاع تلمسان، كما شكّل قوّة ذات وزن في غرب البلاد، مما أدّى إلى اعتبار معسكر منطقة الخطر ، ومن هنا يبدأ فضاء جديد في معسكر بالنسبة لأهلها وللأمير أيضا،إذ تتجه قوات"كلوزيل" نحو مدينة معسكر لتدميرها[102]

وفي المقابل، كان أهل معسكر مجتمعين في المسجد مع الأمير لتحديد المصير، وقد أعرب الأمير بنيته في التنحي، وترك المسؤولية، وقد كان هذا القرار مرتبطا تماما بما يحدث من دمار في الحروب، وكان يخشى على الأهالي مما سيعانونه من ألم من جرّاء ما يترتب عنها ، لذلك يطرح فكرة التنحي عن منصبه ليس خوفا من العدو، بل ليبصّر قومه بخطورة الوضع ، وضرورة تحمل نتائج الحرب التي ستكون صعبة إلى درجة أنّها ستحرمهم أماكن عيشهم وأولادهم وآباءهم وأموالهم،وأنفسهم ، فركّز على تباين الموازين بينهم وبين قوّات العدو الضخمة، وأن ويلات الحرب وخيمة، ليحذرهم من أي تراجع قد يكون في المستقبل، فيقول:«فإذا كنتم صادقين فاستعدوا للحرب، هذه المرّة ستكون أكثر ضراوة من كلّ سابقاتها، هدف كلوزيل الذي بدأ زحفه نحو معسكر هو الاستيلاء على كلّ المدن المهمة وقصّ أجنحتها، ولهذا علينا أن نفرغ المدينة من كلّ

---

[100]: الرواية، ص85.

[101]: الرواية، ص113.

[102]: ينظر الرواية، ص152.

شيء ونحرق كلّ المصانع، ونهرّب كل ما لا نستطيع نقله ويستعمل ضدّنا، آلاتهم جبّارة، ولكن إرادتنا في الدّفاع عن كرامتنا وأرضنا صلبة إن شاء اللّه.»[103]

لقد عارض القوم تنحي الأمير عن الإمارة، لحماسهم الشديد، وهاهم ينقلون كلّ ما استطاعوا نقله، وبدؤوا بحرق معسكر الغالية، الآن تتّضح رؤية الأمير من شرفة قصر البايلك والتي كانت نظرة حسرة وتألم لما سيحدث لهذه المدينة الجميلة،فهاهو الدّمار يجوب شوارعها وكلّ ناحية منها ، وبأيدي أهلها المرغمين على ذلك، فيتحول الأمان والحياة إلى خوف وموت،..

لكن هل تدوم شجاعتهم؟ وهل يدوم إصرارهم على تولية الأمير أمور القيادة؟

والرّحيل عن معسكر لم يكن سهلا، فالثّلوج والبرد والرّياح، حالت دون الرّحيل، فكانت معسكر والقرى المجاورة كأنّها تعرّضت لزلزال شتّت النّاس في كلّ اتّجاه، وانقلب الفضاء المألوف إلى فضاء غريب عن العيان،«من بعيد تبدو المدينة كسوق لا نهاية لها، يختلط فيها كلّ شيء، الرّجال والنساء والأطفال والدّواب الحمير والبغال والجمال والأبقار والماعز التي تستعمل عادة لحليبها والأغنام»[104]

دائما يفضّل الكاتب رؤية مدينة معسكر من زاوية بعيدة، سواء في الرّخاء أو في الضّراء، وهو في هذا يؤكد على هول المشهد وروعته، وحرص على تقديمه بطريقة مفجعة للقارئ. فقد نعتها بالمدينة الفوضى، الخالية، الخراب، ثم فصل في طريقة حرق المدينة، إذ يقول:«كانت ألسنة النّار تشاهد من بعيد وهي تأكل نوادر التّبن ومطامير القمح والبيوتات الخشبية والأسواق، حيث تجمّعت بضائع كثيرة صعب نقلها، ومداخل المدينة وبعض محلاّت اليهود..»[105]

إنّها النّار التي تلتهم كلّ شيء، فكم يعزّ على أهل معسكر حرقها، لكن يهون ذلك أمام استيلاء "كلوزيل" عليها، ولكن الكاتب ينهي مشهد حرق المدينة بإلقاء الأمير على آخر طلة على مدينته وهي تذوي تحت ظلمة الشتاء وألسنة النّار ممزوجة بدموع أهاليها..[106]

لقد أصبحت المدينة المأهولة المعمورة فضاء خاليا، مقيتا فلا أناس ولا حيوانات، حتّى القطط والكلاب هربت من شوارعها، فأصبحت فضاء ضيّقا كبيسا منذرا للشؤم ،إذ أمست البيوت شاغرة من غير أهلها فهي تثبت غياب الإنسان عنها وهي في جميع الحالات سواء كانت مخربة أو سليمة أو خالية، فهي«شواهد على الخواء الإنساني وإعلان عن الحضور المحض لأشيائه»[107]

---

[103]: الرواية، ص156.

[104] : الرواية، ص157.

[105] : الرواية، ص158.

[106] : ينظر الرّواية، ص158.

[107] : سامي سويدان: فضاءات السرد ومدارات التخييل (الحرب والقضيّة والهوية في الرّواية العربية). دار الآداب، ط1، بيروت،2006، ص53.

وبالرّغم من كلّ ذلك ظلّت أسوار المدينة السميكة واقفة تحميها، وهذا ما حيّر "شونقارنييه" الذي بقي ينظر إليها..[108]

أصبحت معسكر تغلي بالأحداث ، بفعل ما يصل إليها من أخبار لم تكن مفرحة، كما راجت الشائعات التي كانت تمجّد الأمير تارة، وتخوّنه مرّة أخرى،فقد كان سخط النّاس على الأمير كبيرا كما كان سخط السّماء على الأرض كبيرا جدّا، إذ لم تتوقف الأمطار على سهل أغريس طوال يومين«الأرجل تغوص في الأعماق والخيبات تزداد اتّساعا»[109]

الآن لم تعد معسكر تهم الأمير فبعد أن كانت عاصمته التي بويع فيها، ما هي الآن سوى معبر ليتجه إلى تكدامت العاصمة الجديدة.

[108] : ينظر الرواية، ص162.

[109]: الرواية، ص194.

3- الفضاء (النابض/ الخامد):

في رواية الأمير يتجسد فضاء النشاط والحركة والعمل الدءوب، كما يتجسد بمقابله نشاط الوهن والركون والخمود، وفي النص نحدده من خلال: تكدامت وعين ماضي وكذلك معسكر (السوق/ المسجد/المقهى).

3-1 مدينة تكدامت (القلب النّابض):

يبدأ الكاتب حديثه عن تكدامت بحديثه عن خسارة الموقع، إذ ارتبط لفظ تكدامت بالانسحاب والخسارة، فبعد أن فقد جيش الأمير إمكانية المئونة اتّجه إلى تكدامت، وبقيت معسكر مجرّد ذكرى، وعلى الأمير أن يبحث عن عاصمة جديدة «أكثر ضمانا وأكثر بعدا عن مرمى الخصم، مكان له موقع وتاريخ»[110] فكانت تكدامت المكان الملائم بين مليانة وخلافة معسكر.

يتحدث الكاتب في الفضاء الحكائي لمدينة تكدامت عن ماضيها البعيد،عن تأسيسها من طرف عبد الرحمان بن رستم سنة 761، وأخليت عندما استولى عليها الفاطميون في 909، بأشجارها العملاقة، البلوط والزّيتون، والتربة الصّلبة، وجبالها التي كانت نموذجية في صدّ الهجمات الكثيرة، وطبيعة مناخها الصّعبة، فالشتاء يبدأ بها مبكّرا، لذا كان موقعها استراتيجيا بالنسبة للأمير.

فيبدو الفعل الروائي في هيئة كأنما وقع في الماضي وفي موضع آخر خارج الهنا وبعيدا عن الآن فيخلق منذ البداية هوّة تفصل الحاضر عن زمن القصة ومكانها التاريخيين، وتتجسد هذه الهوة في عملية القراءة ذاتها.[111]

لقد اختار الكاتب فضاء حكائيا مناسبا ليجعل منه فضاء نشطا زاخرا ينبئ بعزيمة وإرادة شعب قوية فبدأ بوصفه قبل حديثه عن انتقال الأمير إلى تكدامت، فهو بذلك يهيئ الفضاء العام لسير الأفعال الروائية المقبلة، وكما يقول فيليب هامون«وحيث لا توجد أحداث لا توجد أمكنة»[112]

إذ عرّفنا على المدينة قديما وحاضرا، حتّى يقدّم لنا تلك الصورة المتخيّلة عنها ويعطي للقارئ تقريبات تخييلية تجعله يحس أنّه موجود بتلك المدينة، كما أنّنا لا نستبعد أبدا أن يكون الكاتب قد زار هذه المناطق قبل أن يكتب عنها، فالتّفاصيل المكوّنة للفضاء الحكائي تنبؤ بمعرفة كبيرة بتضاريس المنطقة وجزئياتها وكلّ الحكايات والأحاديث المتداولة بين الأوساط الشعبية، لذلك فإنّ كلّ ما يقدمه الكاتب عن مدينة تكدامت أو غيرها من المناطق الأخرى كان يبدو حيّا، ويبدو قريبا جدّا، رغم بعد الحقبة الحقيقية التي جرت فيها وقائع حكاية الأمير.وهذا يدل على« الارتباط العميق بين الإنسان والمكان يجعل من هذا المكان مثيرا الاحساس

---

[110]: الرواية، ص179.

[111]: ينظر شارل گريفل: المكان في النص، ضمن كتاب الفضاء الروائي لمجموعة من المؤلفين، ص78.

[112]: مقدمة كتاب الفضاء الروائي، لمجموعة من المؤلفين، من تحرير حسن بحراوي، ص7.

بالمواطنة وبالزمن وبالمحلية، ومن ثمّ يحمّله الأدباء والمبدعون كثيرا من الرموز فكان واقعا ورمزا شراعا ومغاصات مدنا وقرى، كيانا نتلمسه ونراه كيانا مبنيا في المخيلة.»[113]

إلاّ أن الكاتب استطاع إيصال تلك الأمور بشكل جديد يحمل روحا معايشة لأفكار القارئ المعاصر للنص الروائي، وقد أنطق الكاتب الأمير على لسانه قائلا: «لا نختار الأمكنة هكذا»[114] وهذا دليل كاف على أن الكاتب في حذّ ذاته لا يختار أمكنة الرّواية عبثا بل يستند أولا إلى التاريخ، لأن الرواية تحكي أفعالا تمثّل وقائع تاريخية، وثانيا إلى خياله في استحضار طبيعة الأمكنة وأجوائها، وكلّ ذلك يستند إلى اللّغة الرّوائية الفعالة التي عبّر بها الكاتب عن حكاية الأمير.

فالأمير رجل حرب، لكن الكاتب جعلنا بين الفينة والأخرى نكشف عن جوانب أخرى من ذات الأمير، فهو رجل علم أيضا، ومحبّ للكتب والمكتبات، ومطالع وكاتب أيضا، لذلك ركّز في بنائه لمدينة تكدامت على أن يجعل منها عاصمة حربية، وكذلك حلم بأن يعيد لها ماضيها العلمي الوفير.

في فضاء تكدامت قرّر الأمير إنشاء مصانع للبنادق بالاستعانة بالخبرة الأوروبية ، كذلك بدأ يحوّطها بسور ضخم يقيها الهجمات، فكانت تكدامت مركزا تجاريا بين التلّ والصّحراء«شوكة في عيون القبائل المرتدة، شكلها الدّائري يمنحها قوّة الدّفاع من كلّ الجهات، وأبوابها تمنحها فرصا أكبر للمناورة»[115]

ولا يتوقف الأمير عند هذا الحد، فهو يريد تأسيس كيان دولة قويّة تجابه القوة الأجنبية حاضرا ومستقبلا، فالماضي هو معسكر والحاضر هو تكدامت، فقام بصك عملة وطنية، ووضع الأسس الأولى لإنشاء مكتبة كبيرة، فكان حلمه أن يضع بها كلّ ما جمعه من مؤلفات، فبناء مدينة ليس بالأمر السّهل في غضون الحرب، ومع ذلك لم يغفل الأمير جانب العلم والقراءة طيلة حياته.

ويمكننا أن نتحدث عن فضاء التدريب في تكدامت، إذ كان الأمير يتّخذ من منطقة عين البرانس والتي تبعد ببعض الأميال عن تكدامت مكانا هاما للتدريب، فكان مليئا بصراخ النساء على ظهر الجمال وهنّ يزغردن، وأحيانا أخرى تبدي خوفهن من أن تتحول التدريبات إلى معركة حقيقية«عندما تلتقي الأحصنة وجها لوجه في عنف كبير لا يسمع إلاّ صهيلها أو لهاث الفرسان وهم يحاولون أن يتفادوا الضربات الوهمية، أوهن يحتمين من الخيالة الذين يحيطون بهن حتّى لا يسقطن بين أيدي العدو الافتراضي»[116]

ذلك ما خلّفه الصدى في ذاكرة الأمير الذي بقي يتخيّل ساحة التدريب،فالمكان ذاته (عين البرانس) لكن لا يوجد به شيء مما سبق ذكره فلا صراخ ولا زغاريد، ولا يسمع هناك غير بعض النحنحات الخفيفة

---

[113]: ياسين النّصير: إشكالية المكان في النص الأدبي. دار الشؤون العربية العامة، آفاق غربية، ط1، بغداد، 1986، ص5.

[114] : الرواية، ص179.

[115] : الرواية، ص179.

[116] : الرواية، ص223.

للأحصنة وحركة السّروج والركابات الحديدية، وحوافر الخيل التي كانت تلجم حتّى لا تنطلق، فتحفر الأرض في انتظار انطلاقها.

وهناك فيما مضى تفقد الأمير فرقة الخيّالة بلباسها الأحمر، قبل أن يعطي الإشارة بيده اليمنى فتلوح الأعلام الكثيرة مخترقة الصفوف وتصهل الأحصنة بقوّة.فيتحرك فرسان المقدمة متبوعين بالميمنة والميسرة بآلياتهم الكثيرة وأسلحتهم المتنوعة.

ومرّة ثانية يصحو الأمير من كلّ هذا ليجد نفسه بالقرب من مصانع تذويب الرّصاص واستخراج الحديد بأدخنتها المتعالية من تكدامت ولا يفصله عنها إلاّ جبل عين البرانس، ففضاء المعارك ظلّ ضاربا في مخيّلة الأمير، فهو لا ينسى أبدا ما كان يحدث في تلك الأماكن، ومنطقة تكدامت على الخصوص، لأنّها كانت المدينة الحلم والنّابضة بالنشاط والعمل، ففيها بدا الاستقلال الذاتي والمالي للدولة التي أراد الأمير تشكيلها انطلاقا من فضاء تكدامت ، حاضرها وماضيها.

لقد وضع الأمير اثني عشرة قطعة مدفعية وست مدافع بعيدة المدى على أحصنة تكدامت، فصار اختراقها صعبا، وقد استغل الأمير أقبية الرّومان القديمة لاستغلالها كمحلات أو كمصانع صغيرة لتحويل الحديد والكبريت والرصاص، وكلّ الآليات التي جاء بها الميلود بن عراش من فرنسا تمّ تشغيلها.

لكن هذه المدينة النّابضة والنشطة تبخّرت كالماء تحت قصف فرنسا، إذ أعطى أمره "بيجو " بحرق كلّ شيء في المدينة للسيطرة على قوّة الأمير بما في ذلك المصانع ومستلزمات الحرب«فبدأ باستعمال الألغام لتفجير كلّ البيوتات الواقفة وأحرقت كلّ المحاصيل الزراعية والخلجان المحيطة بالمدينة»[117]

تدمير تكدامت كان ضربة قاسية على الأمير في اللّحظة التي رأى فيها ألسنة النّار تأكل سنوات العمل، شعر بالضعف لعدم مقدرته على الدّفاع، ولا يملك الوسائل التي يدافع بها عن مكتبته وعن بيته والمصانع والناس، وهكذا كانت نهاية تكدامت،عزّ قيام أول تأسيس للدولة الجزائرية الحديثة، كانت فضاء كالحلم وانتهت في رمشة عين فقط.

3-2 عين ماضي (فضاء الخمود والوكر الملعون):

مدينة عين ماضي كانت عثرة في طريق الأمير كان لابد له تخطيها، وقد كانت فضاء شؤم وتخلّف وخمود فكري، يعيق تقدمه في مواجهة الخصم، فبدل توحد القوى من أجل هدف واحد وهو تحرير البلاد، أصبح الأمير يحارب الجهل والأمية والخرافات الناجمة من عرش التيجاني، وكان ذلك الأمر كلّه مكيدة للأمير حتى يحول دون دفاعه عن تكدامت، فقد كان ظن الأب ديبوش في محله حينما تساءل عن سبب بعث خليفة لغواط العربي ولد السي الحاج عيسى إلى المدية ليطلب من الأمير أن يساعده على كسر شوكة التيجانية

[117] : الرواية، ص270.

ويقنعه بأن أتباعه ينتظرونه لمبايعته، وكيف أجبر الأمير على ترك قلاعه وتحضير مدنه وذهب إلى عين ماضي لتدميرها، فهلك عسكره بسبب الحصار والبرد[118]

بالتأكيد كانت هناك نيّة مسبقة لجرّ الأمير إلى هذه المصيدة، فتنكسر قوّته ليسهل تدمير تكدامت فيما بعد، لكن الأمير بعزمه وثباته استطاع التغلب على أهل عين ماضي، ولكن الشيء الثمين الذي خسره هو الوقت الذي استنفذه في مقاتلة بني جلدته عوض أن يرتاح ويلم أشتاته لمقاتلة العدو.

يبدأ فضاء حكاية عين ماضي المخزي بعد يومين من السير المرهق للعساكر الأمير على حوافي جبل عمور، آن لها أن تأخذ قسطا من الرّاحة عندما شارفوا مدينة عين ماضي، فنصبت خيام المعسكر وتقدمت المدفعية التي وضعت على المرتفعات ووجهت نحو أسوار المدينة وبدأت الضربات التهديدية. ووصل مبعوث التيجانية وهو يحمل رسالة ليسلمها إلى الأمير، وبعد الاطلاع عليها تبين أنّها مسالمة، لأنّها تعترف بسلطان الأمير، لكنّها صيغتها كانت عنيفة لأنّها كانت على شكل أوامر وترفض أن يكون أي تحاور بين الطرفين[119]

تبين للأمير أنّ الرسالة كانت وقحة مقللة من شأنه وبعد المشاورة قرّر الأمير معاقبة التيجاني، وهذا بالرغم من محاولات الخليفة بن التوهامي لتهدئة الوضع والميول إلى المحاورة، لكن ليون روش أصبح يضخّم الأمر باعتباره الرسالة إهانة للأمير.

فتوجه ليون روش ومن معه ليخترق أسوار عين ماضي العريضة، وبعد محاولات عديد لكسر الأسوار بدأ اليأس ينفذ إلى عسكر الأمير ، وفي هذه الوهلة، تدخل أحد الخلفاء بإبداء ملاحظته مشككا في نوايا خليفة لغواط الذي لم يكن حاضرا معهم في هجومهم على عين ماضي، وكيف يبرّر هجوم قوافله المتكرر على قوافل الأمير؟[120]

ومع ذلك كان الأمير يلتمس الأعذار لخليفة لغواط، كونه استنجد به، وعليه أن يحميه مهما كان، أما إذا كان كاذبا فسيؤدبه فيما بعد، لكن الخليفة أراد أن ينبه الأمير إلى المهام التي لم يكملوا إنجازها، والقوات الفرنسية التي أسقطت قسنطينة والقلاع في تكدامت التي لم تكتمل بعد، فكلّ ذلك مضيعة للوقت وربما فيه نية تشتيت قوة الأمير! [121]

ولكن أجاب خليفة آخر مساندا للأمير بأنهم فعلا يحتاجون لمال التيجاني لإكمال بناء تكدامت، وبعد نقاش طويل تدخل ليون روش بقطعه للأمر بأنه لا سلطان فوق سلطان الأمير، وكان قد وضع كل الخطط لكل التحصينات والموقع الذي يوجد به مقدم الزاوية التيجانية، وبذلك بدأ التخطيط لإنشاء فضاء الحصار.

---

[118] : ينظر الرواية، ص221.

[119] : ينظر الرواية، ص225.

[120] : ينظر الرواية، ص228.

[121] : ينظر الرواية، ص229.

سيطر جيش الأمير على موارد المياه المحيطة بعين ماضي وحوّطت المدينة من كلّ الجهات ومنع الداخل إليها والخارج منها، وهوجمت الحدائق المحيطة بها، وتم حرقها وتدمير الأسوار المنخفضة، فأصبح الموت يحيط بأهل عين ماضي، وكل من أراد الماء أجيب عنه بـــ«روح لسيدك يعطيك تشرب، بركته تنزل الماء من السّماء والأرض»[122]

وبعد وصول المدافع الأربعة والبارود والعتاد الحربي المختلف من طرف الماريشال فالي، تم الهجوم النّهائي على مدينة عين ماضي، وفي الوقت نفسه كان السارجان حسن برفقة العساكر يحفرون نفقا يوصل إلى داخل المدينة، وقد حفروا ثمانية ممرات أساسية، وقاموا بملئها بقناطير من البارود السريع الاشتعال ، وبالرغم من أن ليون روش كان مصابا بالحمى، إلاّ أنّه أكمل مهمّته على أكمل وجه، وبعد ذلك أخذه الأمير للاستراحة وأشرف على مداواته بنفسه.

وبالرغم من الجوع والعطش، كان سكان عين ماضي يرمون الحيطان وقد بلغ بهم الجوع إلى أن أصبحوا يأكلون القطط والفئران والكلاب وجذور النباتات، وأحيانا يتقاتلون من أجل كسرة خبز.

ثم خطب الأمير في عسكره ليوضّح أنه لا يقاتل من أجل نزوة عابرة، وإنّما من أجل طغيانه فهو عدو البلاد والدّين معا بما كان ينشره من خرافات، فجمّد عقول مدينته، وأنه يخاف أن تنتشر هذه الآفة في باقي ربوع البلاد، وليكون عبرة لكل من يحيد عن الصواب ويطلق العنان لهمجيته وغباوته.

لكن مصطفى بن التوهامي استطاع في الأخير أن يقنع الأمير بضرورة التّحاور مع أهل عين ماضي، فهم في حالة ضعف كبير وقد يمتثلون لشروط السّلم.

وبالفعل تم افتتاح كوّة صغيرة من قبل أهل عين ماضي لدخول المفاوضين، وتم الاتفاق على نقاط منها:

- أن يدفع التيجاني للأمير قدرا من المال يوازي الخسارة الحربية التي تسبب فيها الحصار والهجوم.
- أن يخلي التيجاني وأهله وأتباعه المدينة في ظرف لا يتجاوز الأربعين يومان ويوفر لهم الأمير وسائل النقل

ولضمان هذا الانسحاب يضع شيخ الزاوية ابنه واثني عشرة من خيرة أتباعه رهينة بين يدي الأمير.

وهكذا بدأت القوافل تتدحرج الواحدة بعد الأخرى باتجاه منجرفات بني مزاب، وقد عبّر الأمير مباشرة عن كرهه لعين ماضي قائلا لـــ ليون روش: «أنت تعرف ماذا بقي لك أن تفعل، لم أكره مدينة في حياتي مثل هذا الوكر الملعون، حرقها لا يخسر الأمة شيئا»[123]

فاحترقت المدينة وانفجرت وتطايرت أسوارها وأبنيتها على إثر انفجار قوي دوّى الفضاء فتدمّر كل شيء، المساكن الفارغة والحدائق وحقول القمح والتين والخيم والمطامير، وانتهت مدينة عين ماضي وبات فضاؤها الذي احتلته مدّة سنسن سرابا، تأهله بقايا حجارة وأسوار مدمرة غير آهلة، كأوكار الذئاب في

[122]: الرواية، ص232.

[123]: الرواية، ص244.

الجحور، لكنّها ليست وكرا عاديا بل وكرا ملعونا لما كان يدب فيها من شعوذة وخرافات وجهل وخمود لا يجدي نفعا.

وهكذا تجسد النشاط والحركية في تكدامت في مقابل الخمود الفكري والعملي في عين ماضي.

3-3 مدينة معسكر (المقهى/ السوق):

3-3-1 فضاء المقهى (الركون واللاّمبالاة):

يشير الكاتب إلى وجود مقهى ضيّقة ومتسخة لا تقدم إلاّ القهوة التركية بخمسة سنتيمات والشيشة التي تقلّل بعطرها من رائحة الأرجل النتنة والحشيش للزبائن الخاصين،..

بهذه الصفات المقهى يعبّر عن نزوات أناس، منهم من أراد ارتشاف فنجان قهوة، ومنهم من أراد شيئا من الحشيش ومنهم من أراد شيشة،...وحاجتهم إليها ليس إلاّ لكونها أقرب مقهى إلى السوق، فكانوا يرتادونها«للاستراحة من متاعب السوق ومشاكل الأسبوع الثقيلة »[124]

والمقهى جزء لا يتجزأ من الفضاء الروائي، «إذ يشكّل هذا الفضاء واقعا اجتماعيا يعيشه الأبطال ومسرحا تدور في عمقه الأحداث»[125]

وكل هذه الأمور تصور جوا تسوده اللاّمبالاة، وعدم التحمس لكل ما يقوم به الأمير وجيشه، فالناس يرتادون المقهى ولا يكفون عن ممارسة سلوكياتهم اليومية، بشكل عادي،و لم تكن المقهى مكانا لدفع الحماسة في الناس بل ظلّت نافذة للأخبار، وتعبّر عن المشاحنات التي لا تتعدى مستوى الرغبات الخاصة لدى الناس.

ينفتح فضاء المقهى على ما يدور في الشّارع، فقد يمرّ القوّال بخبر مفاجئ، أو مهم، أو خبر موقظ لبعض من هم جالسون في المقهى «ولهذا كثيرا ما يأتي البراح ويوقظ النّاس من غفوتهم لكي يستمعوا إلى خبر مهم عن هجوم أو عن إعدام سيعلق فيه شخص على بوابة المدينة»[126]

ثم ينقلنا الكاتب إلى داخل المقهى، ويجعلنا نحضر مباشرة مشهد اثنين من الفلاحين قد ارتشفا القهوة معا وبعد أن أنهيا، قام الفلاح الأول الذي كان يرتدي برنسا أسودا يغطي به حائكا ناصع البياض واتجه نحو القوال وهو يقهقه في وجه صاحبه الذي كان ما يزال غائبا عن رشده بفعل كمية من الحشيش.

لقد كان القوال مؤثرا في الناس سواء كانوا في حالة سليمة أم مزرية ومهما قال يستمعون له سواء أعجبهم الموضوع أم لا، فقد ألفه الجميع يحكي قصصا عن السيد علي وراس الغول، لكنه هذه الأيام بدأ يروي أشياء غريبة عن «رجل سيأتي وسيملأ صيته الدنيا قاطبة، رجل لا ريب فيه، رجل يشبه المسيح بن مريم وهو ليس مسيحا هو مولى الساعة كما يقولون»[127]

---

[124]: الرواية، ص67.

[125]: مصطفى الضبع: إستراتيجية المكان، ص195.

[126]: الرواية، ص67.

[127]: الرواية، ص67.

ويريد ذلك الفلاح أن يسمع شيئا من كلام القوال ليمضي إلى صلاة الاستسقاء،..لكن، ما هذا التناقض في الحال؟ كيف يتألّف مشهدا بهذه الشاكلة، شخص يجالس أهل الحشيش ويفكر في صلاة الاستسقاء؟

ينقل الكاتب الحياة اليومية بسلبياتها وتناقضاتها، ففي كلّ إنسان شيء من الخير وشيء من السّوء، ولكن المحظوظ من يتغلب فيه الأوّل على الثّاني.

ويبقى المقهى مكانا لالتقاء الطيب بالشرير والصالح بالطالح، وكأنّها مائدة لابد من الجلوس إليها للاستراحة والاستماع إلى أخبار الناس، فهي نافذة على المجتمع، فالمقهى بطبيعتها مفتوحة على الشارع، فكل ما يحدث فيه ينقل مباشرة إليها، فيتداوله آهلوها، وهكذا تسري الأخبار بين العامة من الناس.

ويتحوّل المقهى إلى فضاء للتجاذب المر الذي لابد منه ولا غنى عنه،[128]لذا ففضاء المقهى يتعدى جدرانها ليصل إلى ما يحدث في الشارع،ومن يدخل المقهى يمكنه الخروج منها والعودة إليها بشكل مطلق بلا قيود، فهي مفتوحة تماما على الخارج، وهذا ما يجعل منها مكانا مستقطبا للجميع، جامعا للأخبار، وخاصة أن هذه المقهى قريبة جدا من السّوق والدّكاكين، فكانت ملجئا لكل من يطلب الرّاحة والارتواء والسّمر.

والبرّاح بصوته المرتفع أحيانا يدخل المقهى، ويسمع بصوته كلّ من به صمم، ليهلع ويخرج ليسمع الخبر، والبراح هو الوحيد الذي يسمح له باختراق أماكن البيع والمقهى والشارع، فهو أوّل من يصل إلى المكان وآخر من يغادره.

وقد كان بجعبة البراح هذه المرة خبران أساسيان هما: صلاة الاستسقاء واجتماع البيعة، ويحذر الناس بضرورة تفادي العمل مع النصارى الذين يتربصون بالمدن والمزارع ونقاط الماء..[129]

ويبقى المقهى فضاء للهروب من ضغوطات الحياة، فضاء للالتقاء، فضاء يشبه النادي المرفه عن النفوس، وفضاء يأخذ بعدا تاريخيا بكلّ ما فيه ينبض بماضيه القديم، وهو كذلك فضاء ذكوري، لأنه يجسد عالم الرجل الذي يمارس فيه أعمالا تتناسب وطبيعته.

3-3-2 فضاء السوق (الرتابة):

تتجسد أيضا اللاّمبالاة في مكان آخر وهو السوق، فهي مكان لالتقاء، وتبادل الأخبار والسلع، وقد عبّرت السوق في رواية الأمير عن الركود والسكون، فالحياة دائبة فيها بشكل عادي، والدكاكين مفتوحة تؤدي وظيفة البيع في الأيّام المقرّرة بشكلها النّظامي، ولا زال النّاس يتوافدون على السّوق لاقتناء الحاجيات، وهذا طبيعي جدا، لأن الناس سوف لن يتوقفوا عن هذه الميولات، مهما كان الوضع، فعدم إقبالهم على

[128] : ينظر: صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السّرد في روايات عبد الرّحمان منيف. المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء/المغرب، 2003، ص53.

[129] : ينظر الرواية، ص68.

السوق لا يغيّر من أمور الحرب أي شيء، ومع ذلك استمرار النّاس في تمظهرهم بالسّلم والأمان لا يعطي إلاّ معنى واحدا، وهو عدم وعيهم العميق بتلك القضية التي يناضل من أجلها الشيخ محي الدّين وابنه عبد القادر.

ومن خلال إطلالة سريعة على المدينة يقودنا الكاتب إلى الحياة اليومية لسكان معسكر، وهو جانب لا يتجزأ من الفضاء الحكائي للنص الروائي، ويبدأ حديثه عن السّوق في باب علي، فيعدّد أيّام السوق وهي على التوالي: الجمعة،السبت والأحد، ثم يذكر الأشياء الضرورية لأهل معسكر، وأوّل ما يبدأ به هو البارود، وكأنه أكسجين الحياة في معسكر، وهذا يدل على الحياة غير المستقرة والمضطربة، فكان للبارود أهمية كبيرة في تلك الأيام وما يدعو للعجب قرن هذا الشيء مباشرة بشيء آخر يختلف عنه تماما وهو جذور النباتات المتسلقة التي تستعمل للتزيين عادة،، وهذا له بعد آخر، يتمثل في أن هذه النباتات تغرس بجوار المنازل فتتسلق جدرانها لتغطي واجهتها فتضمن الستر لأهل البيت، فلا تنكشف النساء أبدا، لأنّها تغطي النوافذ الصغيرة فلا يبدو للعيان أي شيء، وبعد ذلك يذكر أشياء تستعمل يوميا، كقشور الرمان لتلوين الجلود بالأصفر واللّون الآجوري، ثم يتحدث الكاتب متدرجا عن أدوات الخياطة، الخضر والفواكه، اللحوم، الحبوب، الكتان، الصوف، الملابس (الحيّاك، البرانس) وإلى غير ذلك[130].

أوّل ما نلاحظه من خلال هذا الرصف، أن هناك علاقة متينة بين حاجة الإنسان المعسكري إلى اقتناء هذه الأشياء، وتدرجها حسب ضرورتها، فأوّل شيء هو البارود، ثم السترة والحجاب، ثم اللّباس والأكل وغيرها..

- البارود ⟵ دفاع عن النفس والعرض والشرف.
- نباتات التزيين ⟵ تغطية نوافذ المنازل ⟵ ستر النساء.
- أدوات الخياطة ⟵ لتصليح الملابس وخياطتها.
- الفواكه والخضر ⟵ لضمان الأكل والعيش ..

ويتحدث عن أهم الدكاكين الموجودة بجوار السوق، دكاكين الجزارين، والحبوب، وكذلك الفنادق.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نقول إنّ السوق تبقى متنفسا اجتماعيا لابد منها لأهل معسكر، وهي ترمز لاستمرارية الحياة، وضرورة مواصلة العيش بطريقة التناسي والهروب من الواقع المرير آنذاك، وهو لا يدل على اللاّمبالاة التي فرضها فضاء المقهى، بقدر ما يشير إلى رتابة حياة أهل معسكر الذين باتوا يفرّون من مرارة الأحداث بممارسة أعمالهم المعتادة، وإغلاق السوق معناه نهاية الحياة.

[130]: ينظر الرواية، ص66.

4- الفضاء بين المركزية والعبور:

إن حاولنا الحديث عن الفضاء المركزي في رواية الأمير، فإنّنا نحصره على العموم في الجبل ،أما إن أردنا الحديث عن الفضاء العابر فإننا نلتفت مباشرة إلى تلك المناطق التي كان يمررها الكاتب بطريقة سريعة بلا تفاصيل، أو أنّه لا يستوقف ذوات العمل السردي فيها، يذكرها من أجل الإشارة إلى كثرة التنقل ، وأيضا مشاركة هذه المناطق في سير مقاومة الأمير ضد الاستعمار.

الجبل (مركزية الفضاء):

الجبل فضاء واسع،ومهم خاصة بالنسبة للطريقة التي كان الأمير يواجه بها أعداءه، وهي المباغتة، واستغلال الجبال كحصون منيعة تقيهم الهجمات المعاكسة، فالجبل فضاء مناسب لما يسمى بحرب العصابات، فمن غير المعقول أن يختبأ جيش الأمير في أماكن مسطحة كالسهول ومن غير المعقول أيضا أن يقيم الأمير مدنه العسكرية، إلاّ إذا كانت محصنة بجبال تقيها كلّ هجوم مباغت، والجبال لم تكن حصنا منيعا فحسب بل كانت فضاء للتدريب وتدبير أمور المعارك، كما كانت فضاء لعقد الاتفاقيات والمعاهدات.

والجبال تشكل جزءا من الفضاء الجغرافي المغطي لمدن الجزائر، وكانت مواقع لمعارك عديدة، ولقد تحول الجبل في كثير من المرّات إلى الملاذ والأمان، لذلك سنحاول الكشف عن الفضاء الحكائي الذي ميّز الجبل في رواية الأمير.

4-1 الانسجام مع طبيعة الجبل القاسية:

في بادئ الأمر سنربط جوّ الرّيف والبادية بالجبل لأنّهما يتقاربان كثيرا في طبيعة الحياة الوعرة وطرق استغلال أهلها لعناصر الطبيعة.

يتميّز الرّيف في رواية الأمير بكثرة الحقول والمزارع، ولكن الكاتب لم يبرز جماله بقدر ما تكلّم عن آفة حلّت به وهي الجراد، وهو يربطها بآفات أخرى مشابهة كالوباء والمرض والاستعمار وغيرها..فكلّ هذه الأمور متشابهة في نتائجها وهي الدّمار، فالجراد يجعل من الخضرة صفرة،فهو يبدو كالغمامة الصفراء فوق سهل أغريس«حتّى حوافي وادي الحمام السّاخن تصير صفراء من كثرة الجراد العالق بالأطراف وبشجيرات الديس والمارمان التّي تكسو أطراف الوادي»[131]

يركز الكاتب كثيرا على مكونات طبيعة الريف في هذا المقطع ، فهو يسمي الأنواع النباتية والشجيرات التي تنمو بالوادي، وهو يورد ذكره للجراد على أنه آفة اجتماعية، تحاول الطبيعة مقاومتها، برياحها التي تعكس اتجاه انتشار الجراد،وقولنا أنه اعتبرها آفة اجتماعية وليست طبيعية أن الكاتب يقرنها مباشرة بآفة اجتماعية أخرى وهي انتفاضة الناس إثر سماعهم بالخيانة وذلك أنه مباشرة بعد حديثه عن الجراد نجده يقدم لنا مشهدا مفاجئا مقتحما السكون الذي ميّز الطبيعة، فيصوّر لنا مجموعة من النّاس تعلوا أصواتهم

[131] : الرواية، ص56.

ويلوّحون بأيديهم ويصرخون والزّبد يتطاير من أفواههم قائلين:«الموت والسحق للخونة، الموت للقاضي أحمد بن الطاهر الذي باع دينه وعرضه ووطنه للكفار وتعامل مع النصرانيين الغزاة، المشنقة، الله أكبر، الله أكبر..»[132]

والكاتب بذلك يهوّن أمر الجراد وانتشاره في الطبيعة أمام ما يحدث بين البشر من خيانة وغير ذلك، لأن ظلم الجراد للطبيعة بأكله الأخضر واليابس لا يضاهي ظلم البشر بعضهم بعض.

وينقلنا الكاتب مرّة أخرى إلى ساحة تنفيذ حكم الإعدام على الخائن، وينقل لنا كل التفاصيل من أوّلها إلى آخرها، وما يهمنا في هذا المطاف هو نهاية عملية الإعدام، إذ تأتي العجوز خناتة التي كانت تنش الطيور كعادتها بعد كل إعدام، تكنس المكان وترش قليلا بالماء المعطر برائحة القار وعود النوار لدفن رائحة الموت والدم، وكذلك تضيف العسل الكحلاء.[133]

لقد أدخل الكاتب في هذا المقطع عنصرا مهما من طبيعة الجبل والرّيف عموما وهي النباتات البرية، فكل ما أضافته العجوز "خناتة " هو مستخلص من الطبيعة، وقد استخدمته عن دراية وسابق تجربة، وعملها له فائدة كبيرة بالنسبة للمجتمع، فما تقوم به بسيط، إلاّ أنها تبعد الأذى عن النّاس، وتبعد كذلك رائحة الموت، وفي الواقع لا توجد رائحة معيّنة للموت، إنما هي حالة نفسية يمرّبها النّاس إثر كلّ عملية إعدام، وما تقوم به "خناتة" ما هو إلاّ تغيير لأجواء الحزن في ساحة الإعدام، فتبعث في أنوف الحاضرين رائحة العسل والقار وعود النوار، فتغيّر من أحاسيسهم دونما إدراك منهم، فهذه الرّوائح الطبيعية تؤثر فيهم فتغيّر من مزاجهم.

ونلمح الشيء ذاته مع النساء اللّواتي يحضّرن الدّواء لأحصنة الأمير وجيشه«أخرجن فجأة رؤوسهن من أكوام التبن والمارمان والخزامى والحلحال، رائحة العرعار المحروق لغلق جروح الخيول العائدة من الحرب...»[134]

إن ذكر الكاتب لهذه التفاصيل لم يكن حشوا، إنّما ليخبرنا عن مدى اتصال النّاس آنذاك بالطبيعة وعناصرها في المداواة ومختلف أساليب العيش. كذلك يحيلنا ذلك إلى حب الكاتب للطبيعة في عذريتها وهو مدرك تماما تلك العلاقة الرابطة بين الفن والطبيعة، فهو يأخذ منها عناصرها للكتابة، ويعطيها حبّه لجمالها وتذوقه له، حتّى لا يفلس كما عبّر عن ذلك شاكر النابلسي قائلا:«العلاقة بين الفن والطبيعة هي علاقة خذ وهات، تبادل مصالح، وأن الفنان الذي يأخذ من الطبيعة دون أن يعطيها يفلس في النهاية، كأنه كالمقترض الذي يستلف ولا يسدّد.»[135]

---

[132] : الرواية، ص57.

[133] : ينظر الرواية، ص61.

[134] : الرواية، ص61.

[135] : شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص253.

2-4 الخيـــــــمة:

وفي الرواية معالم للبادية، إذ أن الكاتب يذكر الخيمة التي كان يرتادها الأمير، واتضح أن هذه الخيمة كانت مجلسا للشيوخ في مدينة معسكر، إذ أن الكاتب صوّر لنا التحاق الشيخ محي الدين وبعض القادة بالأمير في تلك الخيمة، فلو كانت مكانا خاصا به لّما تمكنوا باللّحاق به، إنّما الخيمة هي مكان جماعي يتقاسمه الكل وهو بمثابة بيت الضيافة، أو بمثابة قاعة لمناقشة المعارك ونتائجها.[136]

إذن لا تظهر الخيمة بمفهومها المألوف كمأوى للعيش، إنّما يبديها إلينا الكاتب أنها تقليد معمول به لدى عائلة الأمير كفضاء للمناقشات واستقبال الضيوف والرّاحة في أحيان خاصة.

ويذكر الكاتب الخيمة في مقام آخر، وهو ساحة المعركة، إذ تصبح الخيمة المسكن المرافق للأمير بعدما أحرقت مدينتي معسكر وتكدامت.

والخيمة تتميّز بانفتاحها على الطبيعة وسهولة وضعها ونقلها، وحتّى المادة التي صنعت منها كانت من جلود الحيوانات وأصوافها وأوبارها.

إذن الخيمة أكثر شكل يعبّر عن الطبيعة والبساطة من قصر البايلك في معسكر، كما أن للخيمة حرمتها كالمنزل، إذ يصوّر الكاتب لنا مشهد قدوم أيّ فرد إلى خيمة الأمير ويوضح طقوس دخوله إليها،«سلّم قدور بورويلة عوده للسايس الذي كان يقف بجانب الخيمة، ثم نحنح وهو يرفع قماش الخيمة الخشن ويدخل عندما أذنت له لالة الزهراء أم الأمير بذلك..»[137]

لنلاحظ المراحل التالية:

1- سلّم الحصان للسّايس.

2- نحنح وهو يرفع ستار الخيمة الخشن.

3- ثم يدخل لّما أذنت له الزهراء.

إن لفظة (خشن) توحي بأنّه رفع الساتر ببطء وليس بسرعة، حتّى لا يفاجأ من هم بداخل الخيمة .

إن هذا التسلسل هو الذي جعلنا نشعر أن للخيمة طقوسا يجب احترامها ومراعاتها، لأن الخيمة فضاء مصغّر لكنّه منفتح على الطبيعة، وعادات أهلها هي التي تضبط وتفرض انغلاقيتها في ذلك الفضاء الرّحب.

3-4 عنف الطبيعة الجبلية:

وتتحوّل طبيعة الريف والجبل أحيانا إلى معيقات لسير المعسكر الفرنسي ومعسكر الأمير كذلك، إذ كانت السّبخات بالقرب من قبيلة الغرابة تدلّ على عنف الطبيعة وتسلّطها، فها هي الأحصنة تختفي من وجه الأرض في تلك السّبخات البالعة، والتي لا تترك أثرا لأي شيء.

---

[136] : ينظر الرواية، ص62.

[137] : الرواية، ص247.

وكانت السبخات تلعب دور المحاصر من الخلف ورصاص قبيلة الغرابة من الأمام، لذلك اضطر الجنرال دوميشال إلى التأكيد على عدم إحداث أي صوت قد يلفت انتباه أهل الغرابة، حتّى الحصنة التي ابتلعتها السبخات منع قتلها برصاصة الرّحمة ليكونوا بأمان أكثر، فكان ذلك كما يلي:

- انعدام الرحمة ⟵ توفير الأمان.
- إحداث أي صوت ⟵ الموت الأكيد.

لم تكن قبيلة الغرابة ممركزة قواها، بل كانت متفرقة شأنها شأن توزع الخيام هنا وهناك، لكن كانت شعلات النار المشتعلة طوال اللّيل هذه ميزة القبيلة، لأنّها متأهبة دوما لأي هجوم مباغت سواء في حالات السّلم أو الحرب، وكذلك كي تنير طريق الرّحالة وعابري السبيل ليلا.[138]

الإضافة إلى السبخات التي كانت تعيق الطريق كانت الأمطار أيضا أكثر معيق على السير والرؤية الواضحة كذلك، والفرق بين الأمرين أن السبخات كانت معيقة للجيش الفرنسي، بينما هي ليست كذلك بالنسبة لجيش الأمير ذلك أنهم عارفون بأماكن وجود السبخات فيتجنبوها، بينما كانت الأمطار معيقا للإثنين إذ يقول أحد الخلفاء: «أمطار الربيع كانت عائقا بيننا وبينهم، نطق أحد الخلفاء من الزّاوية الخلفية، صحيح ولكن الأمطار كانت علينا وعليهم»[139]

4-4 طبيعة الجبل تساند الأمير:

لقد كانت الجبال فضاء مناسبا لترتيب الجيش وتحكيم خطط هجوم الأمير، فكل ما يوجد في الجبل يسخّر لجيش الأمير: الأشجار، الصّخور، الغابات، الشقوق، المنحدرات، المرتفعات.. كلّ ذلك كان امتيازا للأمير في معاركه، ويزيد في نجاح المعركة وتقليل الخسائر بنسبة كبيرة.«كانت مجموعة الأمير المكونة من 2000 من المشاة و1200 نفر من القبائل المحاربة الذين يساعدون على المقاومة قد احتلّوا أماكنهم وراء الأشجار العملاقة وحوّطوا المرتفعات المطلّة على جيش تريزل، أعطى الأمير الأمر بالهجوم، كانت المدفعية مندسة وراء الأشجار والصخور العالية بينما توزع الخيّالة إلى فرق صغيرة لتكون حرّة أكثر في حركتها، الغابة والشقوق والمنحدرات صعّبت كثيرا من مهمّة الجنرال تريزل..»[140]

إذا كان الكاتب في هذا المقطع يصوّر لنا انتصار طبيعة الجبل على قوات الجنرال تريزل، وهو يركّز في كلامه على مميّزات ثابتة في طبيعة الجبل، فكلّ ما فيه يشكّل فضاء خاصّا له وحشته كما له أيضا أمانه، الذي مكّن الأمير من الفوز في المعركة.

إن الكاتب في هذا المقطع يجسد لنا الثنائية الضدية (مرتفع /منخفض) من خلال ذكره للمرتفعات والمنحدرات، وحدّي هذه الثنائية يميّزان فعلا فضاء الجبل، وقد حصرت صوفي جيرمس (Sophie Guermès)

---

[138] : ينظر الرواية، ص94.

[139] : الرواية، ص111.

[140] : الرواية، ص139.

ثنائية (الأعلى/ الأسفل) بمماشاتها مع المثل والأخلاق الفاضلة فاختارت الأماكن السفلى لتمثل بها الأخطاء فهي مثالها عن الكنيسة والناس.[141]

كما كان الجبل فضاء لعقد الاتفاقيات والمعاهدات، لأنّه كان الموقع الأكثر حماية للأمير وجيشه، ويصوّر لنا الكاتب خروج الأمير لعقد اتفاقية مع الجنرال بوجو بطريقة غريبة تشعرنا بالخوف من طبيعة الجبل الوعرة، إذ يقول:«وما كادت المجموعة تخرج من فجوة الجبل حتّى خرج الأمير وكأنّه يخرج من عمق صخرة، كان محاطا بمئة وخمسين فارسا، وكان على حصانه الأسود ببرنس خفيف بلون بني، فقد اختار الأمير أصعب المسالك ولكن الأكثر سلامة ولهذا تأخر عن الموعد، كان يتأرجح بثقة عالية صوب الوادي، يسبقه حارسه الأسود الذي كان يبري الطريق وتلمس بعينيه اللّتين تشبهان عينا نسر، مكامن الخطر والشراك المنصوبة..»[142]

استعمل الكاتب كلمات دالة محدّدة ليصوّر لنا ظروف عيش الأمير في الجبل، فقدّمه على أنه ملك الجبل ، إذ يصور لنا ظروف العيش في الجبل وصعوبة الطبيعة والمسالك في الجبل، فهو مثلا لم يقل: خرج الأمير من جحر أو كهف، بل قال(خرج من فجوة الجبل)، أي من فتحة في الجبل، فإن كلمة فجوة تهوّل المشهد وتجعله أكثر إثارة، ثم يواصل كلامه ليقول(يخرج من عمق صخرة) فينقل إلى أذهاننا أن الجبل كان عبارة عن صخور عاتية مخيفة، وبعد أن يمهّد لأرضية الحدث ينتقل للحديث عن جيش الأمير، ليحدّد المسار بتتبع خطوات الأمير على حصانه الأسود، فلا يمانع في ذكر بعض التفاصيل المزينة للمكان كنوعية اللّباس ولونه، ويحدّثنا أيضا عن انزلاقه من أعالي الجبل إلى الوادي، وفي كلّ هذا يخبرنا الكاتب أيضا بالثّقة التي كان يحظى بها الأمير، ثمّ بعد هذا يصوّر لنا مشهد نصب الخيام لعقد الاتفاقية.

وقد كان الجبل خير موقع للقاء الأمير بالجنرال بوجو، وها هو مشهد اللّقاء:«ثمّ اقتربا من بعضهما البعض، بعيدا عن الفرق التي صاحبتهما، اقترب بوجو أكثر ومدّ يده، وانتظر قليلا قبل أن تصله يد الأمير، ثم ترجل الرّجلان فجلس الأمير على الأرض، وفعل بوجو الشيء نفسه.. وهما يتحادثان، كانت عيونهما تلتقي من حين لآخر ولكن سرعان ما تنكسر صوب الأوراق التي كان المترجمون يحاولون تدقيقها.»[143]

يصور الكاتب لنا مراسيم توقيع الاتفاقية ويلبسها الطابع الجبلي،حتى في هيئة اللّقاء والجلوس والحديث والتعامل، ويصوّر لنا امتثال الجنرال بوجو لعادات الأمير فتبعه في طريقة الجلوس، وهو الذي لم يألف هذه الطريقة بعد، إذن سيطرت طبيعة الجبل، وكان الحذر مطلوبا كثيرا، فلم يأمن الخصم عدوّه أبدا، إذ أن الأمير والجنرال بوجو ظلاّ يسترقان النّظر إلى بعضهما، وكلّما التقت نظراتهما عكساها على الأوراق، إنّها نظرة

---

[141] : Voir : Sophie Guermès : La Poésie Moderne, p 147

وهي تمثل لذلك بالمثال التالي: Les hommes---- Espace bas / l'église ----Espace haut

[142] : الرواية، ص188.

[143] : الرواية، ص188.

تدل على الفضول أكثر من دلالتها على الحيطة والحذر، فكلا الطرفين يودّ معرفة خصمه عن قرب، خاصة وأن بوجو كان بالنسبة إليه أمر ملاقاة الأمير سابقة لم يعهد إليها أحد.

كما أن الكاتب يصوّر الجبل في مرّات عديدة على أنه فضاء جميل يدعو للتفاؤل والأمل، فهاهو يزور الجبل في فصل الرّبيع، نكهته لا تضاهى، تلك النكهة المنبعثة من الغابة التي اختلطت فيها كلّ الرّوائح والنكهات المسكرة خاصة «النوار والمارمان الذي يعرش في كلّ مكان والعرعار المعطر برائحة الحلازين ونسغ النباتات والحرمل وأشجار الصفصاف والبلّوط والأرز وزهر الرّمان واللّوز ومياه الوديان والضفادع البريّة التي تطلق روائح كثيفة كلّما شعرت بقوّة حيّة تعبر أمكنتها الحيوية..»[144]

في هذا الفضاء الوعر تختلط الرّوائح الطيّبة والعفنة معا لتبعث الرّوح في هذه الغابة لتشعر المارّين بها في سكونها الخالص بحلاوة الحياة وجمالها، في هذا السكون الخالص، وها هو الدّوق دومال بنفسه:

« Heureusement que cette splendide beauté rend la marche supportable si non on aurait abandonné depuis longtemps »[145]

يرى الدوق دومال في الطبيعة عزاء لكلّ ما لاقاه من أهوال وتعب أثناء بحثه عن الزمالة، فهو يجد في فضاء الجبل الجمال الذي يبعث في روحه بعض الرّاحة، فيجعله يتأمل في صمت وذهول، كلّ هذا مكنه من مواصلة طريق البحث، فلو كانت الطبيعة صحراء برمالها الحارقة لما قال هذا الكلام، بل سيعود أدراجه فاشلا يائسا من البحث عن الزمالة، تلك المدينة المتنقلة.

5-4 معبر القربوس:

أخذنا الكاتب في رواية الأمير إلى فضاءات الجبل هناك في معبر القربوس، وقد صوّر لنا موقعة الانتقال والعبور في أهوال خطرة ، ليبرز شجاعة الأمير ومن معه، إذ تمكّن الأمير على الرّغم من التّعب وقلة العدد من هزيمة جيش محمد العقون ابن السلطان المغربي بطريقة مخزية جدّا، وهذا ما ينمّ عن الذّكاء الذي تميّز به الأمير وقادته.

لقد استغل الأمير طبيعة الجبل الوعرة والجمال والقار والنّار وظلام اللّيل، لتنفيذ خطّته، ببناء المعبر، ثم بعد ذلك يهدّمه بعد مروره إلى الضفة الأخرى من جبل القربوس، وكان ذلك بطريقة جهنمية أدهشت العدو.

إذ بدأت الخطّة في عمق الظلمة بعد صلاة العشاء، تحرّكت الدّائرة محاطة بكلّ المشاة القادرين على حمل السّلاح، بعد أن تخلّت عن كلّ شيء(الصّوف، القمح، الشعير، التبن، الأواني، الأغنام).

لا شيء كان يسمع إلاّ هسهسة الريح ونقرات المطر التي ازدادت قوة ولكنّها كانت عاجزة عن إعاقة الجبال والخيل،وفي هذا الجوّ المربك لا ينسى الكاتب أن يقدّم مشهدا جانبيا كان يرافق القافلة، تمثل في صوت مولود

---

[144] : الرواية، ص293.

[145] : الرواية، ص293.

جائع تسكته أمه بثديها الذي وصفه بأنّه أصبح كالجلدة الفارغة، أم تلهيه بتمرة موضوعة في كتّان شفاف مثل اللّهاية يمتصّها إلى أن ينام.

وكانت الأمطار قويّة،مما صعب التنقل في الجبال، هذا إضافة إلى أن أشجار البلوط تتمايل وتحدث أصواتا كثيفة فتضخمها الريّاح فيعطي شعورا بالخوف من المتابعة ويزيد إعياء، كما أن مزالق الجبل كانت كثيرة وملوحة التربة لا تساعد مطلقا على السّير.[146]

وتبدأ الخطة بعد ساعتين من التحرك، أوقفت الجمال ونشفت من الماء تماما، ثم طليت بالقطران وغطيت بالحلفاء النّاشفة، ثم تقدم قائد الجمال وسحبها بهدوء هو وأعوانه حتّى وصل بها مدخل المعسكر، وهناك قام بإشعال النّار في القطران، وانطلقت الجمال تجري صوب معسكر السلطان التي كانت في فوضى كبيرة، ممّا سهّل اشتعالها وكانت الجبال تتهاوى ككرات النّار على الخيام فتحرقها.[147]

يتحدث الكاتب عن طريقة بناء المعابر، ففي اللّيلة نفسها التي انتصر فيها الأمير على السلطان المغربي، إذ أمر بنصب الأخشاب وجذوع الأشجار في عمق الوادي في شكل أعمدة، ثم وضع كلّ ما كانوا يجدونه من هياكل حيوانية وأكياس الحبوب والأحجار لسد المياه وإنجاز معبر يسمح بمرور الدّائرة، وقد كان العمل شاقّا جدّا، بسبب هطول الأمطار، ولكن تمكنت الدّائرة من العبور إلى الضفة الثّانية من الملوية، وهكذا وصل جيش الأمير إلى المناطق الأكثر أمنا، واتخذوا من عناصر الطبيعة مرفأ لهم.

[146] : ينظر الرواية، ص320.

[147] : ينظر الرواية، ص379،382.

5- الفضاء بين الهنا والهناك (السجن):

نستطيع القول، إنّ السجن هو أكبر فضاء في رواية الأمير، ذلك أن الرواية تبدأ في حكاية أحداثها من السجن، من القصر الذي كان الأمير مسجونا به في فرنسا منفيا عن بلاده.ومن هناك يبدأ فضاء الهنا والهناك يتجسد في النص، إذ أن الأمير كان يعود إلى الوراء، ليروي ما حدث من قبل سفره إلى فرنسا، وكذلك من خلال محاوراته مع الأب ديبوش وبعض الأصدقاء ، والتي وضعت مشاهد كثيرة في الرواية، مهّدت لانطلاق معظم الأفعال في الرواية، وبذلك يحق لنا القول، أن السجن كان فضاء حكائيا مسيطرا في نص الرواية، على الرّغم من أن الكاتب جعله يبدو محدودا من خلال المساحة المخصصة له في كتاب الرواية، هذا مقارنة بأفضية أخرى.

وقد تمثّل فضاء السجن في رواية الأمير في مجموعة من القصور في مدينة بوردو الفرنسية، إذ أن واقع الرواية يحيل إلى ذلك في مرّات عديدة، فالأمير وأتباعه كانوا يقلّون القصور، لكنهم مجبرون على البقاء بها وعدم مغادرتها ، بل أقفلت هذه القصور بكل الوسائل حتّى لا يستطيعوا الخروج إلى المدينة، وهذا ما جعل تلك القصور أشبه كثيرا بالسجون، وفي السجن يصبح المكان هو السيد، في حين أن خارج السجن يكون الإنسان هو سيد المكان وسيد كلّ شيء.[148] ناهيك عمّا اتصفت به من رطوبة وتلوث، وحتّى الطريقة التي نقل بها الأمير ومن معه من قصر إلى قصر أشبه بنقل المسجونين من سجن لآخر.

ومن بين رموز السجن أنه مكان للإقامة الجبرية شديد الانغلاق، إذ تتحول الشخصيات إلى أرقام بدلا من الأسماء، وصوت المفاتيح التي تدور في الأقفال والتي كان لقرقعتها مدلول خاص لدى السجن، وتلك النوافذ العالية الصغيرة التي تحجب ضوء الشمس، حتى أصبح السجين يدرك تماما حركة إغلاق الباب التي تكون دائما أكثر وضوحا وقوة وسرعة حركة فتح الباب.[149]

«إن المفتاح هو عنوان السجن، إذن فكل حرية له هي نوع من العقاب في ذاتها، يعاني منها النزيل، فيما تعمق شعوره بفقدان الحرية»[150]

كل هذه الإشارات يتميز بها السجن بمعناه الحقيقي، ويتخلل ذلك ما يشعر به السجين في زنزانته. لكن فضاء السجن في رواية الأمير يختلف عن هذا المفهوم شيئا ما، إذ كان يعبّر عن حالة السجن واللاّسجن، الضيافة واللاّضيافة، فالأمير لم يحس يوما بأنه ضيف بقدر ما أحس أنه سجين في تلك القصور:

---

[148] : ينظر شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص309.

[149] : Gaston Bachelard : La Poétique De L'espace, p 78. «Remarquons bien que la poignée de la porte ne pourrait guère être dessinée à l'échelle de la maison. C'est sa fonction qui prime tout souci de grandeur. Elle traduit une fonction d'ouverture. Seul un esprit logique peut objecter qu'elle sert aussi bien à fermer qu'à ouvrir. Dans le règne des valeurs, la clef ferme plus qu'elle n'ouvre. La poignée ouvre plus qu'elle ne ferme. Et le geste qui ferme est toujours plus net, plus fort, plus bref que le geste qui ouvre.»

[150]: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،ص60.

ا-القصور تومئ بالضيافة.

ب-المعاملة السيئة تومئ بالسجن.

ج- اللاّمباشرة في التعامل مع الأمير وتمويهه حتى لا ينقلب يومئ بفضاء السجن.

د- تنقل الأمير بين القصور وتطويقها بالقضبان يومئ بالسجن.

ه- عدم خروج الأمير إلى النور يومئ بالسجن.

و- الأبواب المفتوحة للزائرين وغياب المفاتيح يومئ بالضيافة.

من خلال هذه العلامات البسيطة يمكننا استنتاج أن فضاء السجن كان بارزا أكثر من فضاء الضيافة، وبهذا نصف إقامة الأمير في فرنسا بالإقامة الجبرية أو لنقل أنه كان منفيا مسجونا إلى حين النظر في قضيته.

ومن بين القصور المذكورة في نص الرواية، قلعة لامالق، قصر هنري الرّابع، قصر أمبواز، ونحن نذكرها بحسب ترتيب الكاتب لها في انتقال الأمير إليها.

1-5 قلعـــــة "لا مالق":

بعد نزول الأمير وحاشيته المكونة من ثمانية وثمانين شخصا بميناء طولون، استقبلوا في قلعة لامالق، وهناك تمّ الإغلاق عليهم بحجة انتظار الإجراءات اللاّزمة للاتفاق مع الدولة المستقبلة لهم، ومن هنا بدأت خطّة السجن دونما حساب.

لقد تحدث الكاتب عن مشهد نقل العربات، وهي تحمل الأمير وحاشيته، إذ كانت الطريق كثيرة المنعرجات باتجاه قلعة لامالق، و لم يتكلّم أحد، فالكلّ صامت، فيما أن الأمير كان يعلم من قبل الكولونيل "لورو"أنّهم سيستضيفونهم في قلعة لامالق إلى غاية إتمام الإجراءات اللاّزمة لنفيه وحاشيته إلى البلد الإسلامي الذي يختاره، إلاّ أن الأمير لم يصدق مطلقا هذا الكلام، وبعد صمت طويل تمتم الأمير واضعا حدّا لكلّ هذا القلق وهذه الحيرة بقوله: «نحن الآن في يد الله، والله وحده يعرف مصائرنا، لقد وعدنا خيرا وسننتظر البقية، لا أحد يمتلك الإجابات، حتى الذين يصحبوننا. الذي أعرفه وحتّى هذه السّاعة هو أنّهم احترموا دائما وعودهم وسهروا على تنفيذها.»[151]

ثم ردّ قدور بن علاّل قائلا:«لا أفهم إلى الآن إذا ما كنّا ضيوفا أم سجناء؟»[152]لكنّ الأمير اقترح عليه أن يقول أنّهم ضيوف إلى حين أن يظهر أي مستجد في الأيام المقبلة.

نرى الأمير دائما يتفاءل ويبعد التفكير في الأذى والخديعة، رغم كلّ الدّلائل التي يراها بعينيهن بأنهم ذاهبون بأرجلهم إلى مكان سجنهم، إلاّ أنه آثر الصمت، وخيّر أن يثق في الخصم إلى آخر لحظة، ثم اسلم أمره إلى الله، انطلاقا من إيمانه القوي بالقضاء والقدر، وأن الله سيحميه لا محالة، وبدأ يذكر بسبحته بين أصابعه

[151]: الرواية، ص461.

[152]: الرواية، ص462.

كتلهية يبعد بها عنه الأسى، فسافر بين حبّات سبحته التي كانت تتلألأ بين أصابعه إلى أن فتحت أبواب قلعة لامالق، «تنفتح عن آخرها كمدخل قبر فرعوني»[153]

شبّه الكاتب الأبواب بأبواب قبر فرعون، لأنّهم سيدخلون إلى مكان يصعب كثيرا الخروج منه مثل قبر فرعوني كثير الأسرار، لا يسمح بالخروج لكل من دخله.

وما حصل لإخوة الأمير لم يكن أحسن حال، إذ قطعوا المسافة راجلين من ميناء طولون إلى قلعة لامالق، وكان في ذلك إحراج لهم، فهم غرباء بلباسهم وكل المارة ينظرون إليهم باستغراب واحتقار، بل وكانوا يشتمونهم، فكان في ذلك مذلة لهم،كيف لا وهم المساجين ولا يعلمون أنهم يسرون إلى سجنهم الذي سيطول مدة خمس سنوات،«تخيّل منظرهم وهم يقطعون جسر ليفيس بين الجندرمة والعسس، تركض وراءهم كوكبة من الفضوليين الذين حفظوا كل شتائم الإهانات..»[154]

لكن الذي أحزن الأمير أن إخوته هؤلاء لم يحملوا السلاح يوما و لم يقاتلوا، بل كانوا طلبة علم ودين، فما ذنبهم في شتمهم وإهانتهم، هناك فقط أحس الأمير بالخديعة، بأنهم سوف يتماطلون في تنفيذ بنود اتفاقية الاستسلام، وأنه سيكون ابتداء من الآن سجينا في قلعة لامالق.

وفي فضاء قلعة لامالق أحس الأمير بالغربة والحنين إلى الأرض التي أنجبته، وها هو يخاطب الأب ديبوش، كونه جرب ما يحسه قبله، فهو يصف حالته بالعمى فلا شيء أمامه إلاّ ضبابة بيضاء، تشبه إلى حدّ بعيد القطنة الضخمة التي كلّما دخلها زاد توغلا في بياض يعمي الأبصار، فيحاول تذكر ما بقي منه فلا فرق بين الميت والحي، فهو حي لكنه ميت بعيدا عن بلاده، وغدا كل فرد وكل شيء عزيز من بلاده عزيز عليه، لقد بات الحلم في السجن حلاّ للأمير ومن معه ليبتعدوا عن مشارف الانتحار الذي أصبح فريبا جدا منهم، فلا شيء في السجن يشدهم للحياة، وكل الأديان تمقت الانتحار بما فيها الدين الإسلامي الذي حرّمه، إلاّ أن الأمير وحاشيته كانوا يرون فيه طريقة مريحة تبعدهم عن الحياة في السجن، فقد فكّروا مرارا برمي أنفسهم في أحضان الحرس، لا للهرب إذ ليس لديهم القوة الكافية لذلك، ولكن ليقتلهم الحرس بكلّ بساطة.

وقد عبّر الأمير عن تقارب إحساسين متضادين وهما اليأس والأمل، فبينهما شعرة أو مسافة قصيرة يصنعها البشر، ومن استطاع النّفاذ من هذه الثنائية فهو محظوظ، خاصة عندما يكون في ظروف صعبة وفي ضيق من أمره.[155]

2-5 قصر هنري الرابع:

بعد أن تعوّد الأمير وأتباعه على قلعة لامالق، نقلوا إلى قصر هنري الرابع بحجة أنهم يريدون ترميم القلعة، ولكنّها حجة واهية، والهدف هو الحرص الشديد على كبت السجناء فلا يحسون بالاستقرار، فهم

[153]: الرواية، ص462.

[154]: الرواية، ص447.

[155]: ينظر الرواية، ص448.

مسجونون بالمفهوم الذي يتبعه قادتهم، وليسوا ضيوفا، إنّما يخفون ذلك عنهم، لينظروا في أمرهم ، وليبقوا الأحوال راكدة على ما هي عليه.

وفي كلّ قصر كان الأمير يترك أمواتا يدفنون في ذلك المكان، وهذا مازاده وجعا وكمدا، ففي كل مرة كان يترك جزءا من كبده، فما مصير هؤلاء الأموات الذين لم يذوقوا طعم الحرية والاستقرار؟

لقد كان الأب ديبوش مندهشا من سماحة الأمير وكأنه راهب قضى وقته في انعزال، وها هو الآن بين جدران قلعة بو(قصر هنري الرابع) هذه الحيطان الباردة والخالية من كل شيء، ولا شيء يبعث للأمل فيها، فالموت يتسلق الجدران في كلّ مكان فيها، لكن الأمير بين كل هذا ظلّ صامتا وبدأ حديثه مع الأب ديبوش وبدأت رحلتهما مع بعضهما انطلاقا من هذا القصر. إنّه المنفى الذي جعل الأمير يشعر بالحزن العميق الذي عمق كثيرا حبه لبلده المفقود.[156]

كما ارتبط فضاء السجن بالبرد والرطوبة، إذ أن "أوجين دوما" عندما عبر البهو الطويل الذي كان يقود إلى الصالون الصغير من قصر هنري الرابع، شعر بالبرد القوي ينخر عظامه فكان عليه أن يركض حتى يخفف من رعشة البرد الذي كان ينخر الجسم مثل المسامير، و لم تكن المدفأة مشتعلة والحيطان كانت تشبه أطراف قبر مفتوح عن آخره، وكان هناك صوت دقات عنيفة تأتي من عمق القصر، فاتجه مباشرة إلى مصدره ليعرف أن هناك عمالا يقومون بوضع قضبان حديدية في النوافذ فاندهش "أوجين دوما" من ذلك الصنيع وخجل من مواجهة الأمير، لكن الأمير في خضم هذا الضجيج وهذا البرد كان يصلي صلاة المغرب و لم يغضب لإحداث هذه القضبان، فالأمر لم يفاجئه بتاتا، فهو يعلم من يوم وطئه لهذه الأرض أنه ليس حرّا فيها برغم كلّ الوعود والمقطوعة من قادة فرنسا.

إن الهدوء الذي سبل الأمير وعقلانيته التي تميّز بها جعلته حليما حكيما، لا يتسرع في تقدير الأمور وهو يعيش يومه كيفما كان فهو راض بكل ما سيأتي، فلا يترك صلاته ولا كتبه ولا ينفر من زوّارهن..إنّها خصال لا يتميّز بها إلاّ من كان قويّا صنديدا، محاربا وقائدا.

فالقائد المحنك إن كان يريد الهرب في يوم ما لا تمنعه القضبان الحديدية المحدثة في النوافذ، ولا يطلب الاستسلام مقابل نفيه، كان يمكنه الهرب من أول ما ضيقت عليه السبل أو أن يقاتل حتى الموت، إنما فكّر في سلامة أتباعه وعائلته وكل من قاتل معه، فكيف لقائد في مثل هذا المستوى من التفكير أن يعامل كسجين وكيف يخول لخصمه بأنه سيهرب في يوم من الأيام؟

حاول "أوجين دوما" كتم غيظه على إثر هذا التصرف المخجل، لكنه فوجئ بصبر الأمير وحكمته، وعندما كان أوجين يتحدث، كان الأمير يحاول الالتفاف ببرنسه بحثا عن الدفء، قائلا له:«فليفعلوا ما بدا

---

156 : Voir Christine Dupouy : La question du lieu en poésie,41 «L'exil est d'autant plus douloureux qu'il est absolu, non réductible aux circonstances particulières à la géographie le pays perdu est aspiré par l'immense, on ne sait plus ce qu'il est il se dérobe».

لهم، هم سادة الشأن والقرار، ولا يمكن أن أتخلى عن المطالبة بالوفاء بالعهد ما دمت حيّا، ومن عجب ما يسمع أنّي كنت أرى نفسي ضيفكم فجعلتموني أسيركم وأخذتم تعدّدون عليّ أمورا قمت بها دفاعا عن أهلي وأرضي وديني..»[157]

لكن الكولونيل بدأ يداعبه ويفتح أمامه آفاق الأمل بقوله:«أعرف كل هذا، ربما يتم التفكير لقيادتك إلى باريس لاكتشاف حضارتنا وقوتنا مثلما فعل إبراهيم باشان خديوي مصر، لتغيّر قليلا من هذا اليأس وهذه الرطوبة»[158]، فهو في فضاء محدود مغلق لا يمكنه التحرك بحرية، وبالتالي حدد مكانه في إطار ضيق وكل ما يقوم به يبقى حبيس ذلك القصر.[159]

يجيبه الأمير مقارنا بين وضعه ووضع خديوي مصر، بأن الخديوي أراد رؤية باريس متنزها وليس سجينا كحالته، وكونه سجينا لا فرق عنده بين قصر هنري الرابع أو باريس أو أي مكان آخر، فبغياب الحرية يغيب الإحساس بالسعادة أو الجمال أو أدنى أمور الحياة العادية.[160]

لقد امتد اليأس بالأمير في سجنه إلى درجة أنه اعتبر نفسه ميتا، وأنه أحيانا يشعر بالندم لتركه السلاح، إذ قال:«فأنا منذ أن وضعت السلاح أعتبر نفسي في عداد الموتى»[161]

ومع ذلك يصرّ على كلمته التي ألقاها وأنه لن يتراجع عنها، وأنه سوف لن يعود إلى الجزائر ومستعد للقسم على القرآن، وتقديم كل ما يريدونه من تعهدات ليوفوا بعهدهم ويتركوه بسلام، وأنه لا ينوي الهرب في أي حال من الأحوال.

وها هو يشتكي إلى الكولونيل "أوجين دوما" الحال الصحية التي آل إليها أهله وأتباعه، فهم يعانون البرد والرطوبة، وقد ساءت حالتهم النفسية،فابنته الزهرة التي بدأت تصاب بالخبل بسبب الخوف والرعب الذي لحق بها في معتقل "سانت مارغريت"، وتعتريها حالات تشبه صرعات الموت فتعود إلى مشاهد المعارك وصهيل الأحصنة وصرخات النساء وبكاء الأطفال وهم يقاومون الموت، وصهره يشتكي من زوجته التي ترفض البقاء معه وتفكر في العودة إلى معسكر، وهناك مجموعة من العائلات يفكرون في الانتحار الجماعي.

وفي الوقت ذاته كان الكولونيل "أوجين دوما" يواسي الأمير في كربه ، ويبعده عن الأسى بطرح أسئلة تخص مواضيع أخرى عن تربية الخيل، عن مكانة المرأة عند الجزائريين ومواضيع أخرى، كلّها من أجل إبعاده عن جوّ السجن ومقاتته.

---

[157]: الرواية، ص465.

[158]: الرواية، ص465.

[159]: ينظر:ج.گولدنستين: الفضاء الروائي،ضمن كتاب الفضاء الروائي لمجموعة من المؤلفين ، ص22 وما بعدها.

[160]: ينظر الرواية، ص465.

[161]: الرواية، ص466.

لكن الكاتب يختم مشهد السجن في قصر هنري الرابع، باستقبال الكولونيل "أوجين دوما" رسالة من عسكري بحضرة الأمير والتي تحمل خبرا مستعجلا، ولما قرأه صمت وعجز لسانه عن الكلام مع الأمير، وأصبح يتذمر من الوضع وشعر بحرج تجاه الأمير وتلعثم، فشجعه الأمير ليتكلّم، بقوله:«ربما كانت الرسالة تخصني، لا تهتم ياكولونيل، لم يعد شيء يفاجئني بعدما تحول هذا القصر إلى سجن مسيّج من كلّ الأطراف»[162]

وبالفعل إن الأمر يخص الأمير، ففحوى الرسالة أن ينقل ومن معه إلى قصر أمبواز، وكان أشد شيء يقلق الأمير هو تغيير المكان من قصر إلى آخر، أو لنقل من سجن إلى آخر.

3-5 قصر أمبواز:

لا يقدم الكاتب في بداية الأمر قصر أمبواز على أنه سجن، بل يجعلنا نكتشف سوية جماليات القصر وتحفه متتبعين في ذلك خطوات الأب ديبوش، الذي اختاره الكاتب كي يكون سبيلا لولوج القصر من خارج القصر ابتداء بقبر ليوناردو فينشي، فقد وقف الأب ديبوش عند القبر قبل دخول القصر، فقد جذبته الهندسة القوطية المركبة المسننة، وشدّه أكثر من ذلك الصفاء الحميمي الذي ينام فيه ليوناردو فينشي، وهو يستمتع بالنور الهادئ المنبعث من زجاج النوافذ الملونة والمعشقة بمختلف القطع التي تعكس النّور كالشلالات الضوئية.

وبعد هذه الوقفة الجمالية التي انتشى منها الأب ديبوش معطيات الجمال ومواطنه في ذلك المكان، نجده يدخل مباشرة إلى القصر، وهو الآن يختلف عمّا سبق، إذ أنّه يقلّب الأوراق التي بين يديه، منهمكا غير مبال بما في القصر، ووجهته معلومة، فهي لقاء الأمير، فلم يعط اهتماما لهندسة القصر أو جماله، وكأنه يقر تماما أن القصر مهما كان شكله يظل سجنا للأمير، وينتظره شقاء وتعب في تصبيره على مجاوزة ألم الإحساس بالقيد والأسى، فالأب ديبوش ينظر إلى هول المسؤولية الملقاة على عاتقه وما ينتظره من مهام، فلم يأبه لهذا القصر، وهو الذي استوقفه جمال المكان منذ الوهلة الأولى عند مروره بالقبر.«وقف عند باب قصر أمبواز، وكأنه يكتشفه للمرة الأولى، بدت له بناياته كبيرة، ولكنّها خالية من الحميمية، وفي رأسه أسئلة كثيرة كان يحضّر نفسه لطرحها على الأمير..»[163]هذا الانشغال الذي لم يمكنه من رؤية الجمال الذي رآه في قبر ليوناردو فينشي، فجعله يهتم بالقصر الذي تحول إلى سجن للأمير.

لقد ركّز الكاتب على ذكر مظهر الأب ديبوش وهو يدخل إلى القصر، فيصف شكله المألوف لدينا كقراء، لأننا نعرف جيّدا المميزات الخاصة للأب ديبوش وخصوصياته في طريقة لباسه،كلّ ذلك نعلمه مما

[162]: الرواية، ص468.

[163]: الرواية، ص124.

سبق ذكره في النص الروائي، ولعلّ الكاتب أراد الإعادة وتكرار الموقف، ليركز على فكرة أن الأب ديبوش قد تعب مما لاقاه في حياته في كلّ مهامه الخيرية.

قبل أن يلاقي الأب ديبوش الأمير رأى الحارس الذي ثنّى عليه ما يقوم به من أعمال خيرية وشجعه على مواصلة العمل، وهنأه بما يفعل في سبيل مساعدة الأمير، لقد ساهم هذا الإطراء في فتح أعين الأب ديبوش ليرى القصر مرة ثانية، فقبل شرب فنجان قهوة بشغف بسبب البرد القارص.وبمجرد ارتشافه أول رشفة، بدا يحس بالحرارة تسري في أعماقه، فانفتحت عيناه على القصر مرّة أخرى ليرى أن القصر متسع ، لكن النّور يتسرب إليه بقلّة، فالركائز والأقواس تبدو كأنها ظلال وأشباح متوازية وثابتة.[164]

كانت القهوة سببا كافيا لتغير رؤية الأب ديبوش للقصر، فقد بعث مفعولها في جسده الهزيل شيئا من الأمل والتفاؤل ليرى بعضا من جمال القصر.

وبلقاء الأب ديبوش مع الأمير تبدأ مناقشاتهما العلمية والدينية والإنسانية والتي قد يبتعدا كثيرا فيها عن فحوى الموضوع الخاص بقضية الأمير، ليتطرقوا إلى كل ما يشغل بالهما من أفكار وقضايا، وهذا يدل على ثقافتهما وتفتحهما الإنساني.

وأثناء محاولات الأب ديبوش في التخفيف عن الأمير، نجده يبعد تفكيره في سجنه ليشده إلى أشياء جميلة، أو ليغيّر اهتمامه بأشياء قد تكون مصدر تفاؤل ونسيان للألم، فها هو يداعبه، فيقول:«أنت محظوظ كثيرا في هذا القصر ترتاح قرب أكبر فنان عظيم أنجبته البشرية ليوناردوفنشي، ربما هوّن عليك هذا قليلا من حزنك..»[165]

إن معرفة الأمير لهذا الفنان جعلته، سريع الإجابة ومندفعا، إذ يجيب:«الوضع مختلف يا مونسينيور، هو على الأقل جاء بخياره بدعوة من الملك ليواصل رسوماته واكتشافاته على راحته، وردّ الخير للذين منحوه له بان سلّمهم لوحته الكبيرة موناليزا..»[166]

لكن الأمير لا يكتفي بهذا، بل يواصل حديثه بأن الظلم الذي يعانيه يحجب عنه رؤية كل ما هو جميل في هذا القصر، وفي هذه البلاد كلّها، ويقرّبه من الخوف والظلام، ويؤكد حزنه وتشاؤمه ، بما يحدثه به عن النافذة، فكلّما فتحها رأى تلك الشرفات التي علّق عليها أتباع البارون "كاسنو" البروتستانت الذي سلّم نفسه للملك والكاثوليك، فقطع رأسه.[167]

إذا كان الأب ديبوش يرى الجمال في هذه الأماكن فوضعه مختلف تماما عن الأمير، الذي بات سجينا في قصر أمبواز، وهو لا يتذكر إلا ما هو مؤلم وباعث على اليأس والألم.

---

[164]: ينظر الرواية، ص125.

[165]: الرواية، ص126.

[166]: الرواية، ص126.

[167]: ينظر الرواية، ص126.

وهاهو الأب ديبوش يرى الأمير كتلة من الأسرار الغامضة، وأنه يخفي أكثر مما يبدي حتى لا يؤذي أحدا، إنه يبدو له كالأسد الذي قلّمت أظافره ووضع وراء القضبان.

حتى تلك الحدائق المحيطة بالقصر لم تعد تغوي الأمير، فبمجرد إغماض عينيه، يسافر إلى سهل أغريس بوحله وأمطاره وتربته، والخيل التي تعبره يوميا، والساحات الواسعة التي لا يحدها البصر.[168]

يختلف قصر أمبواز عن بقية القصور التي مكث بها الأمير في أنه كان مكانا يتوافد عليه بعض الزوار، إمّا لرؤية الأمير على سبيل الفضول، أو للرد على بعض الاستفسارات، أو للتعرف على ثقافة أمة هذا الرّجل الشجاع، وقد يصل المطاف بالأمير إلى بعض المناقشات الفكرية، كتلك المرأة التي كانت تحاوره وتطرح عليه أسئلة جريئة بالنسبة لمجتمع إسلامي آنذاك، فتحدثت معه عن الزّواج عند المسلمين ووصفته بأنه فوضوي وأوضحت فقالت:«طيّب لأقلها لك بدون مواربة ولا انزلا قات لغوية، لماذا تتزوجون نساء كثيرات، وليس واحدة مثلما نفعل نحن في ثقافتنا؟»[169]

لم يفاجأ الأمير بالسؤال بل ابتسم بحياء وأجابها بثقة كبيرة وهو يمسح بلحيته:«قولك في ثقافتنا يبيّن أن هناك عادات وتقاليد وثقافات وخصوصيات، كل دين له ميزة المكان والقوم الذين نزل فيهم...سيدتي، نقوم علانيا بما تقومون به سريّا، بين المرأة والرجل سحر ربّاني خاص وجاذبية لا تقاوم، الإنسان قد يحب امرأة من أجل عينيها، وأخرى من أجل شفتيها وثالثة لجسدها، وأخرى لنور علمها وفكرها وانفتاح قلبها،عندما نعثر على امراة تحمل كل هذه الصفات مثلك، سنكتفي بواحدة ولن نختار غيرها ونقبل أن نموت بين أحضانها..»[170]

لقد كانت نية المرأة إحراج الأمير ليس إلاّ، لكنّه بذكائه استطاع، أن يحرجها ويدمغها بالحجة فتكتفي بما قدمته من أسئلة فتنصرف مبتسمة مقتنعة. «وهكذا يمسي الفضاء الروائي الذي يشكل في عالم السجن حافزا وباعثا على تغيير القيم والتصورات الخاصة بالمكان..»[171]

لم يكن الأمير يلح كثيرا على الأب ديبوش ليساعدهن ذلك أنه كان متيقنا أنه قام بما في وسعه وأنه لم يتخل عنه، فقط كان السجن وقسوته يجعلانه يتساءل أحيانا عن مصير تلك الرسالة التي سيبعث بها الأب ديبوش على الملك، فيسأله عن الوضع وما استجد فيه دون إلحاح، بل بحياء وخجل كبيرين لا يصدران إلاّ عن رجل متعفف وحكيم، فهو مدرك تماما أن فضل الأب ديبوش لا حد له، إذ يقول:«.. أما أنا فعاجز أن أرد لك متاعبك ومشاكلك بسببي، واستيقاظك الباكر ونومك المتأخر.»[172]

---

[168]: ينظر الرواية، ص134.

[169]: الرواية، ص441.

[170]: الرواية، ص442.

[171]: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص60.

[172]: الرواية، ص443.

إن الأمير يرى جسامة ما يقوم به الأب ديبوش من أجله، إلاّ أن هذا الخير يرى في كل ما يفعله واجبا، وزيادة على ذلك يتعجب من عدم تنفيذ فرنسا للوعد الذي قطعته للأمير في أسمى أماكن الوفاء وأصدقها رجولة وهو ساحة المعركة، فما المانع في تنفيذ الوعد؟..

لقد عاش الأمير أوقاته في القصر بشكل عادي بشيئ من التفاؤل، لكن أحيانا ينتابه بعض الأسى، وهذه المرة كاد يفقد حكمته وصوابه، فبعدما انتظر كثيرا ردّا يفرحه من الماريشال بوجو، فإذا به يبعث إليه برسالة معتذرا عن عدم تمكنه من المجيئ إليه، وأنه عليه أن يرضخ للأمر الواقع ويفكر في اقتناء قطعة أرض فرنسية ويستقر بدل تشبثه بحلم قد لا يتحقق، فما هو متاح له اليوم قد لا يتاح له غدا..

وقع هذا الكلام على الأمير وقعا مؤلما، فإن قتل كان له أهون من سماع هذا الكلام، وازداد إصرارا على موقفه، فهو لن يصبح مواطنا فرنسيا، إذ يكفيه استسلامه وخروجه من أرضه وبلاده، فلا يمكنه التنازل أكثر، إنّه عند وعده لن يعود إلى القتال، وسوف لن يفكر في تحرير الجزائر، إيمانا منه بعدم مقدرته لانعدام التكافؤ إلى أن يأتي من هم أقدر على تحريرها، إذ يقول:«والله لو جمعت كنوز الدنيا في برنسي وطلب مني أن أضعها مقابل حريتي لاخترت حريتي، لا أطلب لا شفقة ولا منة، أطلب فقط تطبيق الإلتزامات التي اتخذت تجاهي، طلبت أمانا فرنسيا فأعطي لي من طرف جنرال فرنسي، بدون قيد ولا شرط، وزكاه جنرال آخر هو ابن الملك، لا ، لو كنت أود أن أختار هذا النوع من الحياة لفعلت ذلك منذ اللّحظة الأولى، لقد تلقيت اقتراحات من هذا النوع قبل العديد من السنوات ورفضتها فكيف أقبلها اليوم..»[173]

لم يكن الأمير في حالة عادية عندما تفوه بهذا الكلام، إذ كاد يفقد حلمه وتريثه، الأوضاع لم تتغير، بل زادت سوءا، لقد أصيب بخيبة أمل كبيرة، لم يقدر ضبط غضبه، وهو يصرخ و لم يجد من الكلمات ما يعبر عن حزنه ومرارته. فقصر أمبواز كسابقه من القصور سلب حرية الأمير بشكل غير مباشر، فقد سيطرت فيه فكرة «كلّ ما هو غير ممنوع فهو إلزامي»[174]؛ فلا يمكن للأمير أن يتصرف كما يحلو له حتى في أقرب الأشياء إليه هذا ناهيك عن مقابلة من يحب من الناس، وكذلك عدم تمكنه من الخروج، بل كانت القصور توصد أبوابها، وتوضع القضبان الحديدية في النوافذ خوفا من هروب الأمير وذويه، وهكذا سلبت الإرادة من الأمير وأصبح قاصرا عن التخمين في أي شيء يود فعله، فالقصر يخضع لقوانين السلطة الفرنسية.ومع ذلك قام بالرد كتابيا على الجنرال بوجو، وقد كان بواسوني يكتب كلّ ما يريد قوله.

والعجيب في الأمر أن الأمير وبعد كلّ هذا يواصل حديثه مع الكولونيل بواسوني ويتحدثان عن مواضيع ثقافية وفكرية كالعلم والجهل، وقد اندهش بواسوني من دقة الأمير ووضوح أفكاره الكثيرة، وهذا بالرغم ما قاساه في عتمة السجن، إلاّ أن ذلك لم يؤثر على نور عقله وفكره.

---

[173]: الرواية، ص473.

[174]: «Tout ce qui n'est pas interdit est obligatoire»…Voir /Abraham A. moles et Elisabeth Rohmer : Psychologie De L'espace, p27.

طال سجن الأمير وبدأ اليأس يدخل قلبه، فلم يجد مخرجا، وما بقي الأمل إلاّ في شخص الأب ديبوش الذي كان يرى فيه الحنان والأبوة، فيهرع إليه كلّما رآه كالطفل الذي يحنو إلى أمه التي لم يرها منذ زمن،«ركض نحوه كالطفل وترك نفسه يتهاوى بين ذراعيه..»[175]

كان الأمير يفضل البقاء داخل القصر على أن يخرج إلى حدائقه، لأنه كان يرى في ذلك الخروج شيئا وهميا غير حقيقي، فهو مأسور كالعصفور بين القضبان مسلوب الحرية فما عساه يفعل؟ فلا السعادة تجد طريقها إليه، وهو المهزوم، فقط يتمنى لو يسترجع حريّته كي يبدأ حياة جديدة، وإن لم يكن فالموت أهون عليه من أن يعيش مسجونا محروما من أجمل شيء في الحياة وهو الحرية.والحرية لها فضاء خاص يعيشه الإنسان السجين فيحس بطعمها المميّز، فيجل أمر خروجه من ذلك الجب المقفل مدة من الزمن.[176]

- **إطلاق سراح الأمير:**

إن فضاء السجن لا يعني أن كل الأيام تسودها التعاسة والحزن، بل تشق الفرحة والسعادة أحيانا طريقا لها، ليعيش المسجون حالة من التفاؤل والأمل، إذ نجد الأمير يبحث عن أسباب التفاؤل ويأمل في حياة أفضل ويحلم بالحرية، ويتخذ من زيارة بعض الناس مخرجا له ، فها هو يخاطب "بواسوني" قائلا له:«..وجودك بجانبي أعطاني رغبة كبيرة ليست في الحياة فقط، ولكن كذلك في التعلم..»[177]

إذ أن بواسوني بمناقشاته الفكرية والثقافية بمختلف مجالاتها كان باعثا للأمير أن يجعله يلتفت إلى حياته العلمية والفكرية والدينية التي سرقتها منه أيام الحرب والقتال، وأراد السجن مرة أخرى أن يحرمه منها بظلماته، فكان الباعث إلى الرجوع إليها هو"بواسوني" والأب ديبوش، وكل من كانت له رغبة في الاطلاع على ثقافة الأمير وتكوينه الفكري والديني، حتى كل هؤلاء الفضوليين الذين أرادوا التقرب من هذا الشخص الذي كتبت عنه الجرائد، ولطالما صوّرته، كراهب متدين أو عالم أو كشيطان مجرم قتل ما يزيد عن ثلاثمائة سجين بلا رحمة ولا شفقة.

ومع ذلك كانت الحياة تدب في سجن الأمير بوجود كلّ هؤلاء، وقد عبّر الكاتب عن غياب"بواسوني" والأب"ديبوش" عن الأمير بغياب الحياة عنه، إذ يقول:«عندما خرج مونسينيور للمرة الأخيرة، صار القصر فجأة فارغا من كل حياة بعد أن انسحب بواسوني إلى مكتبه ومصطفى بن التوهامي إلى حجرة أخرى، والطبيب إلى الطابق الأرضي حيث مكتبه صار المكان موحشا ولا شيء فيه إلاّ الممرات الواسعة والفراغات العالية التي تجعل الإنسان صغيرا أمام جبروتها»[178]

---

[175]: الرواية، ص488.

[176] : Voir : Sophie Guermès la poésie moderne, p8 « L'espace de liberté qui s'ouvre est d'abord un espace vide, où se défait l'expérience du lieu, l'une des catégories les plus fondamentales de notre rapport au monde »

[177]: الرواية، ص490.

[178]: الرواية، ص494.

بعد كلّ هذا ، وبعدما تحول القصر إلى خراب وفراغ مميت، قام الأمير بفتح كتابه الذي كان بين يديه والذي أضحى بديلا عن كل الأصدقاء في غيابهم و لم تكن الصفحة تهمة لكنه بدأ يقرأ.

بالإضافة إلى ذلك فإن آخر يوم يعيشه المسجون في سجنه يكون ذلك اليوم من أروع أيّام حياته إذ أنه يعلم بخبر الإفراج عنه وهناك يحس أنه في حلم طالما انتظر تحققه، وقد لا يصدق الخبر لهول ما قاساه، ولطول انتظار هذا اليوم.

وهذا ما وقع بالضبط للكولونيل بواسوني عندما سمع نبأ الإفراج عن الأمير فما بال الأمير ذاته؟ وما حال الأب ديبوش أوّلا، فهو الذي كافح من أجل أن يرى هذا اليوم؟

تبدأ ظروف الإفراج عن الأمير، بمجرد قراءة الرئيس "لويس نابليون بونابارت" لرسالة الأب ديبوش، والكاتب لا يشير إلى تفاصيل قراءة الرسالة، بل يصور مباشرة زيارة الرئيس لمدينة بوردو لإطلاق سراح الأمير ليحس بالحرية قبل ملاقاته شخصيا.، وها هو يخاطب"بواسوني" وهو في طريقه إلى زيارة الأمير في القصر قائلا:«لقد ظلم كثيرا وآن الأوان لكي يسترجع حقه، أعطني قلما، أريد أن أخط شيئا يسعده، لا أريد فقط أن أزوره، ولكن أن أطلق سراحه، ليشعر بدءا من اليوم أنه حر طليق، بقاؤه في السجن إهانة لدولة بعظمة فرنسا»[179]

بمجرد سماع "بواسوني" هذا الكلام فرح فرحا كبيرا، وكان جاهزا في الحال، وقدم لجلالة الرئيس قلم الرصاص ليكتب ما يريد، وكأنه أراد منه أن يسرع في كتابة القرار الذي كان ينتظره بفارغ الصبر، ليبلّغ هذا النبأ السعيد،فالإسراع في تدوين ما تلفظ به الملك يكون اسلم للأوضاع واصدق لتثبيت الوعود، لكي لا يحدث ما حل بقضية استسلام الأمير بلا توثيق، فدفع ثمن ذلك خمس سنوات في السجن والمنفى.

وبالفعل خطّ الرئيس كلمات بقلم الرصاص كانت أول جملة متركزة على تقديم الحرية للأمير، إذ كان نص الرسالة كما يلي: « Je suis venu vous annoncer votre mise en liberté vous serez conduit à Brousse, dans les états du sultan dès que les préparatifs nécessaires seront faits et vous y recevrez du gouvernement français un traitement digne de votre ancien rang… »[180]

وعلى الرغم من اهتزاز العربة لم يتوقف الرئيس عن الكتابة، حتى دخلت العربة إلى ساحة القصر، لقد كانت الكلمات تتسارع على الورقة كأنه حفظها، أو أنه خشي أن تفلت منه، كلّ ذلك كان أثرا لرسالة الأب"ديبوش" التي كتبها بصدق، وأعطاها شيئا من روحه وجسده، فكانت بمثابة السحر للرئيس فلم يتراجع أبدا عن قراره في تسريح الأمير.

عندما أحس الأمير بوصول العربة لم يفكر إطلاقا بوصول الرئيس، إنّما اتجه تفكيره كالعادة، إلى أنه سيغير مكان سجنه إلى قصر آخر، لكنه عندما سمع الخطوات الكثيرة وكثافتها غير المألوفة، انتابه إحساس

---

[179]: الرواية، ص496.

[180] : الرواية، ص496.

غريب بقدوم أمر مهم، فقد اشتم رائحة السعادة الفجائية، أو رائحة الخطر، الذي كثيرا ما كان يصادفه من غير استئذان.[181]

وهناك رأى الأمير سعادة كبيرة في عيني"بواسوني" لم يعهدها فيه، كما أحس في لهجته شيئا غير عادين فاستقام من مكانه، فإذا بالرئيس "لويس نابليون بونابارت" يشرفه بالزيارة، وباشر الأمير بقوله:

« Je suis venu vous annoncer votre liberté… »

وقد شدّد الرئيس على الكلمة الأخيرة (Liberté) و لم يفهم الأمير بدوره من الجملة إلاّ لفظة (الحرية) التي تركت وقعها بشدة على الأمير، وبرز معناها بوضوح كبير بين كلمات الجملة، وقال:«سيدي الكبير قد يكون السجن قد قلّل من حساسيتي تجاه الأشياء ولكن لا يمكنني أن أخطأ في كلمة حرية، هذه الكلمة أعرفها جيّدا في لغتكم..»[182]

ثم سلّم الرئيس الورقة التي كتبها إلى "بواسوني" وطلب منه أن يقرأها في لغتها الأصلية ، ثم تترجم ليفهم الأمير فحواها.

ونجد أن الكاتب قدّم لنا نص الرسالة بالفرنسية في بادئ الأمر ثم أعاده فيما بعد باللّغة العربية، ليؤكد المعنى النهائي للرسالة وكيف وصلت إلى ذهن الأمير، وكيف كان وقعها عليه.

وبعد أن أعرب الأمير عن شكره للرئيس نادى كل أتباعه لتقديم التحية لمنقذهم جميعا.

وبعد عموم الفرحة على الجميع في فضاء هذا السجن تقدم الأمير إلى النافذة وشرعها عن آخرها، ولأول مرة يستنشق الهواء النقي، لا شيء فيه إلاّ رائحة الشجر والزهر، لأول مرة يرى جمال الحديقة الإنجليزية، ودقة صيانتها، وخضرة الأشجار، وبهذا تحوّل القصر السجن إلى قصر حقيقي بعد أن أحس الأمير بطعم الحرية.

أصبحت مدينة بو الآن جميلة، وأصبح كل ما فيها ملفت لانتباه الأمير، وها هو يتلذذ بسماعه الآذان المنبعث من قلعة قارسوني في القصر، وهناك أصبح يتشوق لأحياء اسطنبول ورائحة قهوة دمشق وبدأ يحلم بالرحيل إلى البلاد العربية المسلمة التي اختارها مكانا له بعيدا عن الجزائر كتره المفقود.[183]

هكذا تحول فضاء السجن إلى فضاء سعادة، بعد طول انتظار وصبر وقلق شديد عايشه الأمير وكل من كان برفقته مدة خمس سنوات من الزمن، لكن ذلك اليوم السعيد أنساهم كل الأيام السابقة إنه يوم يزن كلّ ما مضى، ومعوض لما سبق من حرمان واحتقار، وهكذا نطوي فضاء السجن في رواية الأمير.

هكذا تجسّد الفضاء الحكائي بأنماطه المختلفة في رواية"الأمير" بشكل حركي متغيّر غير مستقر، بين كلّ حدّين من الثّنائيات:(الثّابت/المتحرك)، (المألوف/الغريب)، (النّابض/الخامد)، (المركزية/العبور)، (الهنا/الهناك). وقد كان فضاء حكائيا مترامي بين هذه التّقاطبات، حتّى أصبح يبدو فضاء حيّا، وإن كان

---

[181]: ينظر الرواية، ص498.

[182]: الرواية، ص499.

[183]: ينظر الرواية، ص501.

رصدنا له في هذا الفصل من عملنا يبدو سطحيا نوعا ما، فذلك يتعلّق بأمر آخر وهو ارتباطه بمستوى أعمق وهو الفضاء النّفسي، فما هو الفضاء النّفسي؟ وكيف تجسّد في رواية"الأمير"؟ ذلك ما سوف نحاول الإجابة عنه في الفصل الموالي من هذا العمل.

الفصل الثالث: تشكيل الفضاء النّفسي في رواية الأمير

1- فضاء الرؤى والأحلام:

1-1 الرّؤيا البغدادية.

1-2 رؤيا المرابط "سيدي لعرج".

1-3 رؤيا "جون موبي".

1-4 رؤيا الأمير عبد القادر.

2- فضاء التّطيّـــــــــر:

3- فضاء الخـــــــرافة:

3-1 خرافات حول الأمير(الأمير قائد أسطوري).

3-2 خرافات حول الأحدب (حارس المقام).

3-3 طقوس شعبية.

3-4 تحليل في إطار سيمياء العواطف من خلال كلام القوّال.

4- فضاء الموت:

4-1 خبر الموت.

4-2 فضاء المجازر.

5- فضاء الوباء والفقر:

6- فضاء الأمل واليأس:

6-1 الفضاء الدّلالي النّفسي لليأس.

6-2 الفضاء الدّلالي النّفسي للأمل.

6-3 دراسة (اليأس /الأمل) في إطار سيمياء الدّلالة(سيميو دلالية).

6-4 دراسة اليأس والأمل في إطار سيمياء الأهواء.

6-5 رؤية بين اليأس والأمل.

7- الفضاء النفسي للذّات الكاتبة عند الأب ديبوش):

توطئـــة:

لم تبد الدّراسات السّيميائية في البدايات أيّ اهتمام بالجانب النّفسي، لكن عندما تراجع "أ.ج.غريماص" عن إقصائه للجانب النّفسي قبل نهاية مشواره العلمي، غيّر ذلك كثيرا في اتّجاه الدّراسات السّيميائية، ممّا فتح لها آفاقا أخرى لتظهر في حلّة جديدة، تعطي أهميّة كبيرة للذّات (ذات حالة، ذات فاعلة) من جوانبها النّفسية، منطلقة في ذلك من منطق أنّ أيّ عمل ينتج عن ذات معيّنة لابدّ أن يمرّ بمرحلتين سابقتين وهما: التّفكير والإحساس، وذلك وفق التّدرّج التّالي:

ذات تحس ← ذات تفكّر ← ذات تفعل.

قبل أيّ عمل، يكون التّفكير الذي يسبقه الإحساس؛ فالمعنى يتدرّج وفق مراحل داخل الحياة العقلية التي تحكمها نظرة حسيّة خالصة دون أن تكون منطلقة من تصوّر مادي للفهم السّيميائي للعالم، فذلك أمر لا إرادي، لأنّ التّفكير الإنساني لا يمكنه الوصول إلى تحديد ماهية مثالية للأشياء. ويكون ذلك عبر المراحل التّالية:[1]

الإنتباه ← تشكّل الذّاكرة ← بدء الإحساس ← التّفكير.

كما سبق وأن أشرنا في المدخل، أنّ الاتّجاه الجديد الذي تبعه "غريماص" طوّره رفيقه "جاك فونتاني" الذّي ركّز كثيرا على جانب سيميائية الأهواء أو سيميائية العواطف (Sémiotique des passions)[2].

لكنّنا نلمح بعض الإشارات التي تؤكّد أسبقية الإحساس على الفعل في الدّراسات السّيميائية، فالنّسق السّيميائي ما هو إلاّ تجلّ ملموس يعتمل في النّفس، وتأتي العلامة اللّسانية حاملة للفكرة وقادرة على إحضار ما هو غائب لتمثيل الدّاخل (الفكر والإحساس) بواسطة الخارج (اللّغة)[3].

ولا يصل الإنسان إلى مرحلة التّفكير وبلورة فكره في رؤى ونظريات إلاّ إذا انطلق من إحساسه الأوّلي، وها هو الفيلسوف "دافيد هيوم" (David hume) يؤكّد هذا الكلام بقوله:«جميع الأفكار نسخ للانطباعات»[4]؛ أي نسخ «لجميع إحساساتنا وأهوائنا وانفعالاتنا، كما تظهر أوّل مرّة في الرّوح»[5]. بحيث ندرك الواقع مباشرة في انطباعاتنا الأولى، والجسد في حدّ ذاته يبرهن أنّ الذّات صارت كائن رغبة[6].

---

[1]: ينظر: أحمد يوسف: السّيميائيات الواصفة (المنطق السّيميائي وجبر العلامات). الدّار العربية للعلوم- منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط1، الجزائر، 2005، ص72.

[2] : Voir : A.J.Greimas et J.Fontanille : Sémiotique des passions.(Des états de choses aux états d'âme).Ed : Seuil, Paris, 1991.

[3]: ينظر: أحمد يوسف: السّيميائيات الواصفة، ص53.

[4]: طائع الحداوي: سيميائية التّأويل (الإنتاج ومنطق الدّلائل). المركز الثّقافي العربي،ط1، الدّار البيضاء-المغرب، 2006، ص93.

[5]: المرجع نفسه، ص93.

[6] : ينظر: محمّد علي الكبسي: ميشال فوكو، تكنولوجيا الخطاب تكنولوجيا السّلطة، تكنولوجيا السّيطرة على الجسد. سيراس للنّشر،ط1، تونس، 1993، ص59.

كما اعتبر "جيمس ميل" (James Mill)، «أنّ كلّ ما يوجد في الذّهن هو إحساسات ونسخ للإحساسات.»[7] وتمثّل الإحساس عند الرّواقيين في الأثر الذي يخلّفه عالم الأشياء المتّسم بالمادية، وهو رأي «ينتصر لمادية العلامة في الفكر الموسوم بميسم السّيميائيات الحسيّة وفق منطلقاتهم المادية»[8].

وهؤلاء لم يعطوا قيمة للإحساس، واهتمّوا بالماديّات أكثر، كما نهج دربهم "شارل سندرس بيرس" عندما اقترح تحديد الإحساس بوصفه «محمولا بسيطا مأخوذا مكان محمول مركّب.»[9]، وقد رفض أن يرى في الإحساس شيئا حدسيا ومباشرا وغير خطابي، وبإيجاز يرى في الإحساس «مقدّمة سوف لا تكون هي نفسها نتيجته.»[10]

إنّه لا يعطي قيمة للإحساس وهذا بخلاف ما ذهب إليه"أ.ج.غريماص" الذي ندم كثيرا على أنّه في يوم ما استهان بهذا الجانب على حساب الجانب المادي المتمثّل في الفعل السّردي.

وإن أردنا أن نثبت أهميّة الجانب النّفسي في الدّراسات السّيميائية المعاصرة، فإنّ خير دليل على ذلك، هو استناد هذه الأخيرة كثيرا على ما استحدث في نظريّات القراءة والتّلقي، التي تعتمد كثيرا على المتلقي أو المتقبّل، وكيفية تلقيه المعلومات والأخبار، مركّزة على حالته النّفسية التي تؤهّله لدرجة معيّنة من الاستيعاب؛ «أنّ التّعاطي مع النّص هو دائما منفعل وفاعل في آن واحد، فلا يمكن للقارئ إنطاق نصّ ما، أي تفعيل معناه الكامن في دلالة راهنية، إلاّ بقدر ما يندرج فهمه للعالم وللحياة في إطار السّند الأدبي الذي يستتبعه هذا النّص وهذا الفهم القبلي يحتوى على التّوقعات الفعلية المطابقة لأفق مصالح القارئ ورغباته وحاجاته وتجاربه كما يحدّدها المجتمع والطّبقة التي ينتمي إليها، وكما يحدّدها أيضا تاريخه.»[11]

لقد ركّز هذا الرّأي كثيرا على الانفعال والفاعلية من خلال تحديده لأساسيات النّص المتمثّلة في المنفعل والفاعل، ولم يشر إليهما باسمين آخرين كالقارئ والكاتب، إنّما ركّز على الجانب الانفعالي في ذلك، وهذا يخضع لنفسية كلّ منهما. فكلاهما ذات هوى قبل أن تكون ذات فعل. والذّات لها جانبها العاطفي ومن هنا اهتمّت السّيميائيات المعاصرة بالجانب النّفسي حتّى تحيى وتستمرّ أكثر، لأنّ الأدب أساسه ذات إنسانية، والإنسان لا ينفصل عن الإحساس، والقارئ ليس مدعوا إلى قراءة الرّواية وتحديد معناها وحسب، بل هو مطالب أيضا بالكشف عن«استراتيجيات الذّات التي تقف وراء هذا البناء التّخييلي الذي يعجّ بالحقائق

---

[7]: طائع الحداوي: سيميائية التّأويل (الإنتاج ومنطق الدّلائل)، ص93.

[8]: أحمد يوسف: السّيميائيات الواصفة، ص30.

[9]: طائع الحداوي: سيميائية التّأويل(الإنتاج ومنطق الدّلائل)، ص93.

[10]: المرجع نفسه، ص93.

[11]: هانس روبيرت ياوس: جمالية التّلقي، ص129.

والأوهام، وتحديد موقعه داخلها، فهذه الاستراتيجيات ذاتها لا تنبني خارج الذّات التي تستهلك النّص وتستوعب دلالته.»[12]

فالبناء التّخييلي حتما سيعتمد على ذات، وهذه الذّات لا يمكن لها الانفصال عن جانبها العاطفي أو الوجداني، ومنه فالدّراسة السّيميائية أعادت النّظر في هذا المجال لتعطي أهميّة لهاته الذّات الكاتبة والذّات المتلقية أيضا، لأنّه بدونهما لا يمكن أن ينتج هذا النّص الإبداعي الأدبي الذي انبنت عليه دراسات علمية لا متناهية.

ويمكننا أن نسمّي الفضاء النّفسي بهذا المفهوم المؤسّس على فكرة التّداولية بـــ" الفضاء الافتراضي"[13]، لأنّه فضاء يخصّ العالم الدّاخلي للذّات، والذي يظهر من خلال مؤهّلاتها حينما تودّ القيام بأيّ فعل .

ولا يمكننا إقصاء مجال العواطف من النّص ذلك أنّها تمثّل درجة جزئية من الخطاب الكلّي، ويمكن أن نعتبرها أحيانا سببا مباشرا لقيام فعل أساسي في النّص، يساهم بطريقة مباشرة في تشكيل المعاني الخاصّة بالنّص، كفعل اللّغة مثلا[14]؛ فالذّات تتكلّم وقبل أن تتكلّم تفكّر وقبل أن تفكّر تحس، والكلام هو في النّهاية هو فعل من الأفعال، لذلك لا يمكننا فصل العاطفة عن التّفكير في أوقات كثيرة، وهذا هو الجانب الذي اهتمّ به كلّ من"غريماص" و"فونتاني" في كتابهما "سيميائية الأهواء"، لذلك ارتأينا أن ندرج ضمن عملنا هذا، فصلا نحاول فيه تجسيد الفضاء النّفسي من خلال بعض الجوانب التي ركّز عليها الكاتب في رواية الأمير، من خلال مجموعة أفضية مترابطة، وسنبدأ بفضاء الرّؤى والأحلام.

[12]: أمبرتو إيكو: 6 نزهات في غابة السّرد، ترجمة: سعيد بنگراد، ص11 من المقدّمة.

[13]: ينظر: الأزهر الزّناد: نظريات لسانية عرفنية، ص214.

[14] : Voir : A.J.Greimas et J. Fontanille : Sémiotique des passions, p54. « La passion elle-même en tant qu'elle apparaît comme un discours de second degré inclus dans le discours, peut en elle –même être considérée comme un acte au sens où on parle, par exemple « d'acte de langage » . »

1- فضاء الرؤى والأحلام:

من الملائم جدا أن نفرد مبحثا خاصا بالأحلام والرؤى في الفضاء النفسي الذي تعيشه بعض شخصيات رواية كتاب الأمير، فالحلم جزء من الحياة وهو ضروري في بعض الأحيان ولا يستطيع الإنسان أن يضبط نفسه عن الحلم، فهو حالة نفسية يعيشها عضويا ونفسيا دون إرادته، فبمجرد خلوده إلى النوم يبدأ الحلم، الذي يعتبره "فرويد" اللغة الرمزية لكل ما يحدث في الحياة، فالحلم رموز ويجد الإنسان نفسه مدفوعا برغبة كامنة فيه لفك هذه الرموز، كي يصل إلى ما يشبه الحقيقة من هذا الحلم،أو أحيانا أخرى ليتخذ من الأحلام مهربا من واقعه، لأن الحلم متنفس للإنسان كي ينسى واقعه ويرى واقعا آخر أفضل مما هو موجود في الحياة.

وما يثمّن الحلم هو الرؤيا، فالرّؤيا لا تختلف عن الحلم إلاّ في أنّها تتحقق حتما في الأوقات المقبلة للرّائي، والأمر الممتع في ذلك كلّه هو أن الإنسان الحالم أو الرّائي لا يعلم التأويل الحقيقي لرؤياه، إلى أن يلمس تحققها في الواقع، فالتنبؤ شيء والحقيقية شيء آخر.

وتأويل الحلم شيء يرتبط بقدرة المعبّر(مفسّر الأحلام والرّؤى) على فكّ رموز الحلم لتحويله من مرحلة الصّور إلى مرحلة الكلام، وبالكلام تفتتن الذّات فتتأثر بخطاب الحلم الذي يأسرها ، وبذلك تتحقّق المتعة المنشودة[15]؛ أي اقتناع الذّات الرّائية بالخطاب التّأويلي الذي حصلت عليه لتستقرّ نفسيّتها.

والحلم لم يكن قطّ، لحظات للخلق والإبداع، لأنّه لا ينبع إلاّ من رغبات ذاتية، وقد يكون منافيا تماما للواقع، كما أنّه قد لا يتجسّد إطلاقا في هذا الواقع.[16]

وخصوصية تعبير الحلم تكمن في كون المتلقي يضطلع بدور المؤول من خلال تقديم تأويل ملحوظ وملموس يدخل بدوره ضمن بنية نص الحلم[17]. ويتجسّد البعد التّواصلي لنص الحلم، كما يلي:

الرّائي ← الرّاوي ← الرّؤيا ← المتلقي

↓

المؤول له → التّأويل → المؤول

و لم يخل نص رواية الأمير من هذه الظاهرة ونلمح ذلك في مقاطع معيّنة من الرواية، وكانت أوّل رؤيا في النص هي رؤية الشيخ محي الدين، والتي أطلق عليها اسم الرؤيا البغدادية.

---

[15]: ينظر: ميشال فوكو: إرادة المعرفة. ترجمة: مطاع صفدي وجورج أبي صالح. مركز الإنماء القومي، ط1، بيروت، 1990، ص 51،52. (نرجع إلى هذا الكتاب من أجل أن تتوضّح لدينا فكرة تحول المتعة إلى خطاب منظّم يأسر النّفس الإنسانية فيهذّبها، فالأمر نفسه بالنّسبة لخطاب الحلم الذي يأسر الذّات الحالمة فيجعلها تؤمن تماما بكلّ ما رأته في حلمها.)

[16] : Voir : Sophie Guèrmes : La Poésie Moderne, P266.
«Le rêve n'aura donc jamais été qu'un moment de la création poétique, ayant pour fonction de guider vers ce qui ne se produit pas (ou plus) immédiatement dans le réel. »

[17]: ينظر: سعيد يقطين: السّرد العربي، مفاهيم وتجليّات. رؤية للنّشر والتّوزيع، ط1، القاهرة، 2006، ص228.

1-1 الرّؤيا البغدادية:

يبدأ الشيخ محي الدين كلامه بالعودة إلى الماضي إلى ذلك المكان الذي رأى فيه رؤياه، ولا يفصح عنها، أي أنه لا يذكر تفاصيلها، بل يذكر لنا تفاصيل الفضاء الذي ساعد على تكون هذه الرؤيا في مخيلته، وهو يذكر تلك المعالم بعد أن طرح سؤالا على ابنه عبد القادر، بقوله: «هل تذكر الرؤيا البغدادية؟»[18]

كان هذا السؤال بمثابة إيقاظ لذاكرة الأمير ليعود الشيخ محي الدين بابنه إلى أيام سفره إلى البقاع المقدسة، ليأخذه إلى ذلك الفضاء الكامن في ذكرياته، فيتذكر الأمير عبد القادر بدوره تلك البقاع وجوّها السّاحر، وتلك البلاد ومساجدها وساحاتها الواسعة، ولا يهتم بذكر أي شيء عن رؤيا أبيه التي سبق له وأن أخبره بها.

فإذا كان الأب يريد استدراج ابنه ليذكّره بفحوى الرؤيا، فإن الابن يسافر بخياله إلى أمكنة وأفضية بقيت راسخة في ذهنه واشتد حنينه إليها، لأنّها صارت بعيدة عنه الآن، إذ يقول:«نعم تحدّثنا فيها كثيرا، أتذكرها جيّدا وبغداد ما تزال ماثلة في ذهني منذ زيارتنا لها في تلك الأيّام التي صارت اليوم بعيدة، بمساجدها وزواياها وساحاتها الواسعة »[19]

لم يول الأمير من خلال كلامه اهتمامه بالرّؤيا بقدر اهتمامه بتلك الأماكن التي بقيت راسخة في ذهنه والتي يبدو أنه افتقدها كثيرا في خضم تلك الأوضاع المتردية التي أصبحت تعيشها بلاده بعد الاستعمار الفرنسي، فأصبح يحس بالشوق لتلك الأماكن وتلك الأيام الممتعة وكأنه يهرب من واقعه المؤلم بذاكرته بعيدا إلى الماضي.

لكن الأب محي الدين كان مصرّا على إيصال مضمون رؤياه إلى ولده، والذي كان قد اخبره بها مرارا، لكنه الآن يخبره بشيء جديد وهو أن الرؤيا ذاتها عاودته من جديد وبشكل ضاغط، فيقول له:«عاد الهاتف نحوي وهو يصر ويضغط علي: ماذا تنتظر لكي يصير عبد القادر سلطان الغرب؟ أنت تمارس معصية ضد نفسك وضد ربّك، الرؤيا يجب أن تجد طريقها أو مسالكها.»[20]

لكن عبد القادر بالرغم من تفاعل والده مع الرؤيا التي عاودته للمرّة الثّانية، لم يعلق إلاّ بكلمات محدودة، وهزّ رأسه ليرضيه وحسب.

ومن جهته الأب الشيخ محي الدين، يصرّ على تذكرة ابنه بمعطيات، قد تجعله يهتم بموضوع الرؤيا، فأخذ يذكره بكبر سنه ومرضه وعجزه عن تولّي الأمور، ليبعث فيه روح المسؤولية ويمتثل لرغبته، فتتحقق رؤياه.

---

[18]: الرواية، ص73.

[19]: الرواية، ص73.

[20]: الرواية، ص74.

وأخبره أيضا أنه لا يوجد أحد جدير بتقلّد المهام، وتتوفر فيه شروط القيادة مثله(الفتوة، الإقدام، الشجاعة، الإرادة، العلم، الحكمة، التدين، الحلم، القوة،..) فهو بالنسبة إليه خير خلف، ويرى فيه الخير من بين جميع إخوته وأهل معسكر، وما يثمّن اعتقاده هذا، هو تلك الرّؤيا التي تكررت مرارا في منامه، والتي أحس فيها بضرورة تنفيذ ما جاء فيها، حتى يكون الخير بإذن الله.

إنّ الرؤيا تؤثر بشكل غريب وإلزامي في الحياة، وهذا ينطلق من العقلية والثقافة العربية والإسلامية التي تؤمن كثيرا بتصديق الرؤى.

2-1 رؤيا المرابط "سيدي لعرج":

ويذكر الكاتب رؤيا ثانية، لكنها هذه المرة ليست من قبل الشيخ محي الدين، إنّما من قبل سيدي الأعرج مرابط سهل أغريس، الذي صرّح للشيخ محي الدين قائلا:[21]

«- ياخويا محي الدين، شفت منامة.

- خير وسلامة، أجاب الشيخ محي الدّين آليا.»

وهنا يصرح المرابط بأنه رأى حلما يشبه ذلك الحلم الذي حكاه له الشيخ محي الدين، عندما ذهب للحج في الأيام الخوالي، ومن عادة الشيخ الأعرج أنه إذا قال شيئا ثبت، وأنه لا ينطق شيئا وهو كاذب، لذلك أنصت له الشيخ محي الدين بتركيز، وكذلك الحال بالنسبة للحاضرين، الذين خرّوا منصتين لرؤيا المرابط الأعرج.*

ونص الرؤيا هو: «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 الصّحراء، قلت سبحان الله، ثم مدّ يده نحو سهل أغريس وجاء بشاب ملئ بالحياة في عمر سيدي عبد القادر ووضعه وصيّا على العرش.»[22]

من خلال العبارات المشار إليها في نص الرؤيا، يمكننا تحديد بعض التأويلات الخاصة بواقع الرواية على وجه الخصوص

إن رؤيا سيدي لعرج كلّها رموز إن فككناها نصل إلى مبتغى الشيخ محي الدين. ففي أوّل الرؤيا نجد حضور شخصية الولي الصالح الذي رسخ في أذهان كلّ الجزائريين، وهو الولي الصالح عبد القادر الجيلاني، وقد سمّى الشيخ محي الدين ابنه عبد القادر تيمنا بالولي الجيلاني، الذي بقيت ذكراه في قلوب كلّ النّاس لما قدّمه من خير وعلم، وما كان له من كرامات، فإن هو طلب أمرا ما سيكون له لا محالة الولاء والطّاعة.

---

[21] : الرواية، ص75.

* : المرابط مصطلح شعبي متداول في بلاد المغرب العربي، وكان يدل على الولي الصالح والإنسان الطيّب ذي الكرمات، ولكن تغير معناه ليعني أمورا أخرى مثل الشعوذة والسحر وغيرها.

[22] : الرواية، ص75.

وقد رآه سيدي لعرج يرتدي لباسا أبيضا فضفاضا، واللّون الأبيض في الحلم هو لون الخير والطّيبة لون الصّلاح والفلاح، وهو لون الكفن ولون الحياة أيضا. ثم يأتي هذا الولي الصالح ليأخذ المرابط الأعرج ليوصله إلى زاوية خالية ويطلب منه أن يغمض عينيه ليريه عرشا كبيرا في الصّحراء، ثم يمد يده نحو سهل أغريس، وهنا يكمن حل اللّغز، فمن سهل أغريس سيأتي هذا الشّاب الذي يتوسّم فيه الخير والقيادة.

لقد تجمعت تلك الومضات والإشارات المتباعدة في الرؤيا لتعطينا حوصلة الرؤيا المتمثلة في ضرورة تولية عبد القادر ابن الشيخ محي الدين كأمير على العرش، وذلك كما يلي:

- عبد القادر الجيلاني ⟵ اسمه شبيه باسم ابن الشيخ محي الدين
- لباس أبيض ⟵ لون يدل على حمل لواء السلام والبحث عن الأمان
- عرش كبير في الصحراء ⟵ إشارة إلى حجم الإمارة التي سيتمتع بها هذا الشاب.
- شاب ملئ بالحياة في عمر سيدي عبد القادر ⟵ يتم التصريح مباشرة بالشخص الذي تطابقت معه هذه الأوصاف وهو عبد القادر بن الشيخ محي الدين.

يشترط في الرؤيا أن تكون واضحة، وفي هذه الرؤيا معالم محددة واضحة، لاسيما إذا أضفناها إلى رؤيا الشيخ محي الدين فتكون بذلك بيّنة للعيان بأن الشخص المرتقب لقيادة الإمارة هو ذاته عبد القادر. والرؤيا في العرف تستوجب التحقق، وبالتالي اجتمع القوم في المسجد لينظروا في أمر الرؤيا وتأويلها.

والأمير عبد القادر كان ذلك الشاب الذي توفّرت فيه الشّروط والأوصاف المذكورة في الرؤيا، لذا كانت موافقة القوم سريعة بالإجماع، وكان السبب الرّئيسي في الموافقة، هو أمرين اثنين هما:

- **أولهما:** امتثال النّاس لنص الرؤيا.

- **ثانيهما:** أن صاحب الرؤيا إنسان صادق ورع، ولم يسبق له وأن قال كذبا.زد عن ذلك أنّهم يعتقدون أنه كلّ من عارض كلام المرابط ستلحقه اللّعنة.

فلو ذكر الكاتب رؤيا الشيخ محي الدين لوحدها لكان في الأمر شيئ من الاحتكار وحب السلطة، أي أن الشيخ محي الدين سيورّث ابنه عبد القادر الحكم والقيادة، ولكن ما جعل الأمر يبدو أكثر عقلنة على شكل الشورى هو ذكر الرؤيا الثانية للمرابط الأعرج، وبهذا يكون شيئ من المنطقية في الإجماع بالقبول.

والأمر الذي أدى إلى تسارع القوم في الموافقة هو تشديد المرابط الأعرج قبل انصرافه على ضرورة اختيار عبد القادر،فهو الأمل وعليهم ألاّ يتركوه يأفل، بقوله:«تصمتون؟ معكم حق، لكن سيدي محي الدين كبر ولم يعد قادرا، الرؤيا التي رآها في بغداد، رأيت شبيها لها هنا، فلا تجبروه على تغيير ما رأى والهاتف الذي جاءني ألّح عليّ بأن أخبر النّاس بخصال هذا الشاب الذي سيقود هذه الأرض نحو الخير، كلّها علامات تقودنا

نحو التكاثف حول هذا الرّجل الذي تقول الرّؤيا، أنه سيغيّر الموازين وسترتعش الأرض تحت حوافر خيله، فلا تتركوا العلامة تنطفئ... لا تتركوا العلامة تنطفئ... هذه هي وصيّتي الوحيدة.»[23]

الناس يعرفون جيّدا أن سيّدي الأعرج عندما يقوم من مكانه ويقول شيئا يأمر الناس أن يسلكوا ما اختاره لهم، وإلاّ تنصّل عنهم وصام شهرا كاملا في بيته.

تحليل الرؤيتين:

هكذا تتحوّل الرّؤيا إلى أمر وجب تحققه في الواقع وتبقى هاجسا عند صاحبها إلى أن يتمكن من رؤية بعض معالمها في واقعه، كذلك نستشف من الرّؤيا، أن الأقدار هي التي وضعت الأمير عبد القادر في تلك الظروف، وأنه لم يطلب الإمارة، وإنّما فرضت عليه فرضا وقبلها مكرها لا مخيّرا.

في الرؤيا البغدادية لا يذكر الكاتب نص الرّؤيا، إنّما يذكر فقط أن الشيخ محي الدين (ذات 1) يلح على الأمير لقبول عرضه، ويخبره بأن الرؤيا عاودته، وأن الشيخ محي الدين هو القائد في الوقت الرّاهن، لكن لكبر سنّه، وقلة صحته، يريد التّخلي عن المسؤولية ليتركها لابنه عبد القادر (ذات2) ليتولى بنفسه القيادة، وهذه الرّغبة جعلت (ذات1) تبدو معذبة بينما (ذات2) تبدو متخوّفة من ثقل المسؤولية.

ومن خلال خطاب الرؤيا نستشف مايلي: نرمز إلى الفعل التحويلي بـــ: ف ت،∩: الوصل، ∪: الفصل، ذ1: الشيخ محي الدّين، ذ2: عبد القادر، ذ3:المرابط سيدي لعرج.

* ف ت [ذ1⟵(ذ2∩ م)]

1- (ذ1∩ م)⟵(ذ1∪ م)

الرغبة في التخلي عن المسؤولية.

2- (ذ2∪ م)⟵(ذ2∩ م)⟵ ملفوظ الحالة النهائية وهو المطلوب من طرف ذ1.

التخوف من عبئ المسؤولية.

- إن (ذات1) تمتاز بالقدرة على الإقناع والصبر.
- إن (ذات2) تمتاز بإدراك حجم المسؤولية، والتخوف منها، ومن عواقب الحرب.
- وفي (ذات2) نلمح قسمين: (ذات فردية) وأخرى (ذات اجتماعية).

الذات الفردية:

تتمثّل في حب (ذات2) للتبحر في علوم الدين والفقه واللّغة وقراءة أمّهات الكتب في كلّ المجالات الفكرية والتاريخية والفلسفية والثقافية المختلفة..، لكن الأوضاع التي تعيشها (ذات2) تحول دون تحقيق هذه الرغبة فترضخ لما تطلبه منها (ذات1) وما يطلبه منه المجتمع.

[23]: الرواية، ص77.

الذات الاجتماعية:

(ذات2) هي جزء من المجتمع ولا يمكن أن تنعزل عمّا يحدث من أخطار وأهوال، لذلك لا يمكن لها أن ترفض رغبة الجماعة وهي مقاتلة العدو وقيادة الأمة وبالتّالي تحقيق رغبة (ذات1).

وما زاد في إقناع (ذات2) بتحقيق (موضوع القيمة) وهو تولي القيادة ، هو أن الموضوع نفسه والرغبة مجسدة عند ذات أخرى وهي تتمثّل في شخص المرابط الأعرج (ذات3)، هذه الذات التي حرّكت القوم لترشيح(ذات2) لمنصب القيادة وفق الرّؤيا التي رأتها (ذات3) وهكذا نلمح اتجاها آخر في برنامج الأهواء،وهو كما يلي:

- (ذ3∪ م)⟵(ذ1∪م)⟵(ذ1∩ م).
- (ذ1∪ م)⟵(ذ2∩ م).

إذن أصبح هناك دافعين لنقل رغبتين من ذاتين مختلفتين (ذات1 وذات3) تريدان تولي (ذات2) القيادة وهناك تكون الغلبة لـــ ذ1 وذ3، وللضمير الجماعي الذي عبّر عن موافقته لمبايعة الأمير (ذ2).

وهكذا كان مجال الرؤى مسرحا ودافعا لتحقيق رغبة (ذ1) و(ذ3)، وتولّي (ذ2) القيام بالمهمة الموكلة إليه.

لا يمكننا طبعا عزل الذّات الفردية عن الذّات الاجتماعية فكلاهما واحد، لكن للإضافة فقط نشير إلى أنّ الفرد في حدّ ذاته لا يكتمل إلاّ بذوات الآخرين وبالتّالي تنصهر الفردية أو الذّاتية في الذات الاجتماعية، أو لنقل الذّات الموضوعية(الأفكار والعادات وكلّ ما هو موضوع من الجماعة، ينشأ عليه الفرد فتتكوّن فرديته)، ويخضع ذلك لنظام الفضاء النّفسي والاجتماعي أيضا.

وقد عبّر عن الفكرة ذاتها "أبراهام .أ.مول وإليزابيت رومر" (Abraham A. moles et Elisabeth Rohmer) عن الفكرة ذاتها في حديثه عن السّاكن بمفرده المتأثّر بديكور المكان، وزيادة على ذلك فهو يرى في الآخرين تكملة له ، وأنّ عالمه يتشكّل ابتداء من بيته، وليس العكس، فعالمه الدّاخلي مسيطر تماما على العالم الخارجي.[24]

إن ما تتصف به (ذ2) من شجاعة وإقدام وصبر هو الذي جعلها تكتم داخلها (الذات الفردية) وتظهر (الذات الجماعية) فيها، فتمتثل لما تريده الجماعة، وما قرّرته رؤى(ذ1) و(ذ3)، ويمكن أن تمثّل الأحاسيس والعبارات الدّالة عنها كما يلي:

[24] : Abraham A. moles et Elisabeth Rohmer : Psychologie De L'espace, P13. « L'habitant s'attachent nécessairement à un système philosophique centré sur l'être individuel, unique et privilégié pour lequel « les autres » ne sont que le complément facultatif du moi pour l'habitant, le monde s'établit à partir de sa maison et non pas sa maison à partir du monde. »

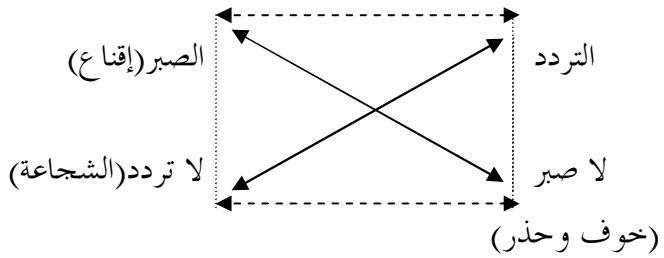
الأحاسيس	الذات	الدّوافع	العبارات الدّالة عليها
-الإلحاح ومحاولة الإقناع	ذات1	- الوازع الدّيني وما تقتضيه الجماعة.	- لكن الشيخ محي الدين كان غارقا في موضوعه الأثير الذي فاتح فيه ابنه طوال أيّام الأسبوع وصباح هذا اليوم، قبل أن ينصاع له بصعوبة وبدون قناعة كبيرة. - هل تتذكر الرّؤيا البغدادية؟
- الصّبر		-حكم كبر السّن، وتوريث القيادة.	- لقد عاودتني نفس الرؤيا من جديد وبشكل ضاغط ، عاد الهاتف نحوي وهو يصرّ ويضغط عليّ: ماذا تنتظر لكي يصير عبد القادر سلطان الغرب؟ أنت تمارس معصية ضدّ نفسك وضدّ ربّك، الرؤيا يجب أن تجد طريقها ومسالكها.
		- الإغراء بالشباب.	- للعمر شروطه يا بني، و لم أعد قادرا على أداء ديني تجاه هذه الأرض، وكلّ الأنظار اليوم تتّجه نحوك، شاب ومحارب من الطّراز الرّفيع.
- الإلحاح.	ذات3	- السّرعة في التنفيذ وحثّ(ذ1)على ذلك. - الإجماع.	- يجب أن نتحرك يا الشيخ محي الدّين قبل فوات الأوان. - انتهى سيدي لعرج وقبائل هاشم وبني عامر والغرابة في ذلك اليوم إلى الاقتناع بأن الظروف الصعبة تحتّم على سيّدي محي الدين أخذ زمام الأمور بين يديه وإلاّ ضاع الضّرع والزّرع. - ...فلا تتركوا العلامة تنطفئ، لا تتركوا العلامة تنطفئ، هذه هي وصيّتي.
- التردد.	ذات2	- استبعاد تولي القيادة لكبر حجم المسؤولية.	- هزّ عبد القادر رأسه و لم يعلّق إلاّ بكلمات محدودة. - علينا أوّلا أن نعرف رأي القبائل القريبة منّا، لقد خلقنا قوّة كبيرة لمحاربة الغزاة ولا أريدها أن تتفرق بسبب حسابات صغيرة.
	ذات2		- المهم ليست الخلافة، ولكن المهم من يقود الحرب حتى النّصر. إلى اليوم لا يوجد غيرك من يحقق إجماعا.
		- قرار الجماعة وهتافها.	- الله أكبر، عبد القادر سلطاننا.
- الشّجاعة.		-القبول امتثالا للجماعة.	- قبلت هذا المنصب مع عدم ميلي إليه مؤملا أن يكون واسطة للجمع المسلمين...
- الخوف.		- تدني الأوضاع.	- سبحان الله؟ لقد وضعتني في مكان لم أختره وأخافه مثل خوفي من ظلم النّاس، وقلت لي قل قولة حقّ حتّى في نفسك، وها أنا ذا أقولها في وضع أرى فيه البلاد تموت والأراضي تضيق.

من خلال الجدول يتضح جليّا أن الأحاسيس تتغير وفقا لتغيّر الدّوافع، فلكل أثر نفسي سبب خارجي يؤدي إلى تفاعل النفس مع الأوضاع بشكل مختلف، وتبعا لذلك تتغيّر الملفوظات المختارة من قبل الكاتب للتعبير عن هذه الأحاسيس.

ونلاحظ أيضا أن الملفوظات التي تتلفظ بها الذات، تختلف حسب حجم الموقف وجسامة أثره، فعلى سبيل التّمثيل، نجد أنّ موقف تدني الأوضاع يجعل (ذات2) تنطق سيلا منهمرا من الملفوظات، دون توقف، وهي تدعم اندفاعيتها هذه بكل الحجج، بل نجدها تبدي موطن القوّة الكامنة بداخلها ، لتفصح عن سبب ترددها في قبول الإمارة.

– بناء النّموذج:

يمكننا تمثيل كلّ إحساس في شكل نظام مصغّر وظيفته إظهار العلاقات التي ينتظم من خلالها المعجم الدّلالي للرؤى من خلال ما سبق ذكره.



المفتاح:- ⟷ علاقة تضاد بين [(التردد) و (لا تردد)] و بين[(الصبر) و (لا صبر)].

- ⟷ علاقة تناقض بين [(التردد) و (الصبر)] و بين[(لا صبر) و (لا تردد)].

- ..... علاقة اقتضاء (تضمين) بين [(التردد) و (لا صبر)] و بين [(الصبر) و (لا تردد)].

من خلال هذا النموذج نحدّد تصرفات الذات إزاء موضوع القيمة المراد، وهو تولي الأمير عبد القادر (ذ2) القيادة والسلطنة وبالتالي يكون تحقيق التّوازن بالنسبة لـــ (ذ1) الشيخ محي الدين و (ذ3) سيدي الأعرج، فتنتظم حول هذا التوازن أربعة أنواع من الصّور المستهدفة، وهي التي ستتكوّن كمشروع في البرنامج المحتمل.

فقد صبر الشيخ محي الدين (ذ1) في إقناع ابنه عبد القادر (ذ2) لتولي القيادة، ودعمه رأي المرابط الأعرج، فـــ (الذات2) بذلك لم يبق لها أي خيار أمام إلحاح (ذ1)، فزال التّردد ليحل محلّه الشجاعة، وقبول رأي الجماعة، وبقي الخوف بداخلها مسيطرا من ويلات الحرب القادمة.

الصّبر= بالإقناع وكثرة الإلحاح.

الخوف= الحذر من المستقبل

الشجاعة= قبول القيادة= موضوع القيمة.

يحتوي هذا النّظام المصغّر على ثلاث طبقات وهي مختلفة وتمثّل طبقات التقابلات:

- ضعيفة: تمثّل الخوف والحذر.
- قويـــة: تمثّل الشجاعة، قبول المهمة.
- مطلقة : تتجسد بين النّظام التّحتي للإقدام، وهذا ما أوجد ذلك التّضاد الأقصى.

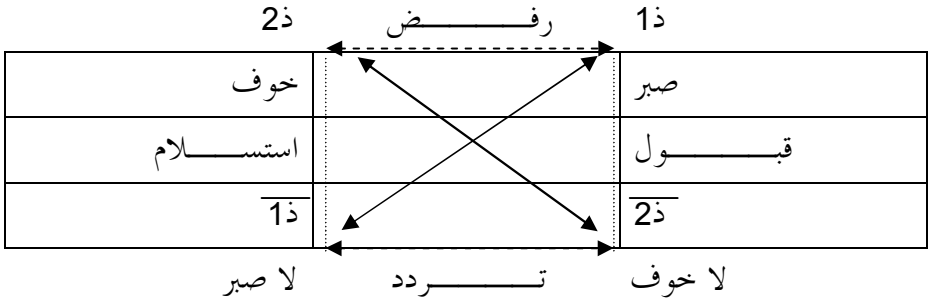
وبهذا فإن موضوع القيمة ينتقل من(ذ1) إلى(ذ2) بمساعدة(ذ3).

ذ1 ∪ م ⟵ ذ2∩ م

صبر وإلحاح تحوّل خوف واستسلام وقبول.

ولدينا ذ3 كمساعد التردد وثقل المسؤولية كمعارض .

وينتج لدينا من خلال هذا النّظام النموذج الموالي:



المفتاح:- ⟵⟶ علاقة تضاد بين [(صبر) و (لا صبر)] وبين [(خوف ولا خوف)].

- ⟵------⟶ علاقة تناقض بين [(صبر) و (خوف)] وبين [(لا خوف) و (لا صبر)].
- ..... علاقة اقتضاء (تضمين) بين [(صبر) و (لا خوف)] وبين [(خوف) و (لا صبر)].

3-1 رؤيا "جون موبي":

ويقدّم لنا الكاتب مشهدا كاريكاتوريا نلمح فيه فضاء الحلم عند "جون موبي" عندما قفز من فراشه بسرعة وهو نائم ويغمغم ويرضع أصبعه، وينادي: أمّي، أمّي..وهناك تقدم منه الأب"ديبوش" وعلم فورا أنه يحلم، فهزّه ليوقظه قائلا له: «جون، جون، الشمس لم تشرق بعد والماما ليست هنا ولكنها في الجنة مع الذين كانت تحبّهم، لا تهتم وارتح قليلا.»[25]

إن المشهد مضحك فعلا، فـــ"جون موبي" ليس صغيرا في السّن حتّى يتصرّف بهذا الشكل، وليس صبيا حتى ينادي على أمّه وهو يرضع أصبعه، لكن ذلك جائز في أفضية الحلم، و"جون موبي" لم يستيقظ مباشرة بعد ذلك، بل بقي متأثرا بما كان يراه في حلمه، وعندما أجاب الأب ديبوش ردّ عليه قائلا: «هل تحتاج أمّي شيئا؟...عفوا، هل يحتاج مونسينيور..»[26]

[25] : الرواية، ص220.

[26] : الرواية، ص220.

لايزال "جون موبي" منغمسا في حلمه لدرجة أنّه سمّى سيّده باسم أمّه، وهناك أدرك الأب ديبوش أن"جون موبي" كان في وضعية نوم سيّئة، فطلب منه أن يتمدّد، وأن يرتاح، ويتدثّر جيّدا حتّى ينام جيّدا، فغدا لديه أعمال وأشغال كثيرة.

لقد تصرّف الأب ديبوش بمنطق وحكمة أيضا، فإن هو هوّل الأمر على خادمه، لاكترث للأمر، لكنّه لم يجبه عن استفساره، واستمرّ في تسوية وضعه في فراشه كي ينام، ويرتاح، وحتى لا يعطي"جون موبي" أهمية لحلمه، كي يقوى على العمل في الصّباح، لاسيما أن الأب ديبوش مشاغله كثيرة ويعتمد على خادمه بشكل كبير فيما يتعلق بتنقلاته ومعاشه، وأنّه ألفه دائما معه، يفهمه من غير أن يصرّح له بأي شيء كان يريده.

لقد كان"جون موبي" تعبا قبل نومه، ممّا أثّر على طريقة نومه فأصبح يرى أحلاما غريبة، ولمّا أيقظه الأب ديبوش، بقي متأثّرا بحلمه لدرجة أنّه نادى سيّده باسم أمه التي رآها في حلمه.

- جون موبي (ذات1) من شدة التعب ترى أحلاما مزعجة.
- الأب ديبوش (ذات2) تصرّ على أن ترتاح ذ1 حتى تتمكّن من مواصلة الأعمال في الغد.
- ذ1 تريد النوم، التعب والأحلام المزعجة تحول دون ذلك.
- ذ2 تريد من ذ1 أن تنام.
- يصبح (النّوم) هو موضوع القيمة (م)، من أجل استرداد القوى لمواصلة العمل.

(ذ1∩م) ← (ذ1∪م) ← (ذ1∩م)

حالة نوم — حالة استيقاظ وفزع من الحلم — محاولة ذ2 إرجاع ذ1 إلى النوم

1-4 رؤيا الأمير عبد القادر:

يأخذنا الكاتب مرّة أخرى إلى فضاء الحلم، ولكن هذه المرّة من خلال عالم الكتب والقراءة، إذ يقترح الأمير كتاب "الإشارات الإلهية"، ويتوقف قليلا عند فصل الغريب الذي ملأ قلبه وعينيه، ثمّ يبدأ بقراءة النّص إلى أن تغفو عيناه، ليرى في حلمه أبو حيّان التّوحيدي وهو يحرق بألم شديد كلّ ما كتبه، ويجلس قبالة النّار مثل البوذي متأمّلا ألسنة النّار المتصاعدة، ثمّ يستيقظ الأمير من غفوته.

إن الكاتب لا يصوّر الأمير متأثرا بحلمه، فقد اندمج مباشرة في واقعه حين استيقاظه، فها هو ينظر إلى الكوّة الصغيرة التي كانت من حين لآخر تتضبّب بزبد الأمواج العاتية.

ثمّ يعود الأمير إلى غفوته من جديد، والغريب في الأمر أنّه يعود إلى مواصلة حلمه، وكأنه ظلّ متصلا نفسيا وروحيا بحلمه و لم تأبى مخيّلته إلاّ أن تعود إلى فضاء حلمها السابق، فها هو يرى من جديد أبا حيّان التّوحيدي يحمل سطلا، ليطفئ النّار المشتعلة، ولكن ليست تلك التي تحرق كتبه، وإنّما تلك التي تحرق قلبه، فيصبّ الماء البارد على رأسه.

ويواصل حلمه ليرى ابن عربي وهو يبحث عن مكان صغير ليختبئ فيه قليلا من صهد الشموس، ويختلط الأمر علينا، إن الأمير يحلم أم أنّه استيقظ، لأنّه لا يفصل بين مقطع وآخر في حلمه، إذ واصل تعليقه على ابن عربي، قائلا:«لماذا الحزن، أليس هو من اختار هذا المسلك؟ كان يمكن أن يكون أنانيا ويموت ويدفع معه إلى الهلاك أناسا كثيرين في حرب يائسة تماما... كان يمكنه أن يحمل سيفا ويظلّ يخترق به الهواء والفراغات، ويحارب المهزومين الذين إذا بايعوه اليوم خانوه غدا؟ لماذا الحزن وأبواب مكّة تنفتح على مصراعيها مشرعة ضوءها الأبدي على كلّ شيء، بما في ذلك القلب المنكسر؟»[27]

من خلال هذا المقطع يظهر لنا حلول شخصية ابن عربي في الأمير، فلا نعلم من يقصد بهذا الكلام، وفي كل الأحوال أن ما يحدث له شبيه بما يقوله عن ابن عربي في حلمه، وكأن الأمير يعزّي نفسه بنفسه في حلمه، إنه يبحث في واقعه عمّن يناصره رأيه، ويبحث عمّا يواسيه في حيرته، فلم يجد ملجأ غير التّاريخ ليؤازره، مستدلا في ذلك لما وقع لـــ أبي حيان التوحيدي وابن عربي، حتى يتجلّد الأمير ، ويعلم أن هناك من سبق في مثل هذه المحن.

ونجده عند ذكره مكّة، يتذكّر الطريق والمسالك الموصلة إليها، والتي قطعها عندما جرّه والده في رحلة دامت زمنا طويلا، فيصوّر الكاتب هذا الحلم قائلا:«رأى يفاعته الأولى مع والده، ها هو ذا يسير عبر نفس المسالك التي قطعها قبل عشرين سنة مع والده، وترك موجات الرّوح تهدهده وتقوده إلى مشارف الإسكندرية، قبل أن تتدحرج به نحو أرض الحجاز.»[28]

وهنا يثبت لنا أن الأمير يلبس ما يعانيه من أوجاع قصص التاريخ، ويعود دوما إلى ذلك الماضي البعيد، أين كان شابّا وزار البقاع المقدسة وبلدان المشرق. هذا الماضي الذي بقي محفورا في قلبه وذاكرته وحتى في أحلامه، لأنه يرى في تلك الرحلة أعظم شيء حقّقه في حياته، هذا إضافة إلى الجهاد الذي ألهاه عن كتبه وقراءاته، وأبعده عن أحلامه في مواصلة طلب العلم بفروعه.

كل هذا يظهر من خلال غفوة صغيرة، ولا يحلم الإنسان بهذه الطريقة إلاّ إذا تداخلت عليه الأمور، وكان متعبا يائسا من حاله، وهذا ما حدث للأمير في سجنه.

وعندما استيقظ الأمير طلب إحضار ولديه محي الدين ومحمّد ووضعهما على حجره، ورأى فيهما صورة الحسن والحسين يندثران في لعبة كانت أكبر منهما، وقال متمتما:«الزّمن القادم سيكون عنيفا وقاسيا وسنكون فيه بعيدين، الشقة بيننا وبينهم صارت هوّة، لقد طاروا وانكسرت أجنحتنا الصغيرة.»[29]

---

[27] : الرواية، ص455.

[28] : الرواية، ص456.

[28] : الرواية، ص456.

[29] : الرواية، ص456.

نلاحظ أنه بعد استيقاظه لم يتكلّم عن الماضي ولا عن ابن عربي ولا عن أبي حيان التوحيدي، إنما يتذكر شيئا مهما وهو الفرق بينهم وبين الحضارة الأوروبية، وهو فرق شاسع، قد تنبني عليه أشياء كثيرة في المستقبل، وهو يرى المستقبل من خلال ولديه ويتساءل كيف ستكون طريقة عيشهما؟ وعلى أي أسلوب سيعيشون؟ فهو يدرك تماما أن الغالب سيفرض طريقة عيشه، وأساليبه في الحياة.

تحليل الرّؤيتين:

.بمقابل حلم جون موبي لدينا الحلم الخاص بالأمير عندما أبحر في كتبه، ومنه إلى أحلامه الغريبة مع ابن عربي وأبي حيّان التّوحيدي، وإذا كان جون موبي قد أبدى تصرّفا صبيانا، فإن الأمير أبدى تصرّف العقلاء، وهذا تجاه موضوع القيمة ذاته وهو النّوم.

نرمز بـــ ذ1 لشخصية "جون موبي"، وذ2 لشخصية الأمير فيما يلي ذكره:

(ذ2∩م) ⟵ (ذ2∪م) ⟵ (ذ2∩م) ⟵ (ذ2∪م)

حالة نوم — استيقاظ1 — العودة إلى النّوم — استيقاظ2

الاستيقاظ الأوّل: كان ذات2 في حالة حلم يقظة، إذ أنّها لا زالت ترى أمواج البحر، لأنّها لم تستيقظ كلّية، لذلك عادت مباشرة إلى تكملة الحلم في نومها الثّاني، إذ أنّها عادت إلى ابن عربي وما كان يقوم به.

الاستيقاظ الثّاني: تأمر ذات2 بإحضار الولدين "محي الدين" و"محمد" ، وتحاول إعطاء تفسير يقيني لحلمها أو هذيانها، بأن الزّمن القادم ستكون الغلبة فيه للحضارة الأوروبية، وتتساءل عن مصير الولدين في هذا الرّكب الجديد، وهي لا تبدي استياء بالنسبة للولدين وحسب بل لكل أبناء الأمة الإسلامية.

لم يبد الأمير السلوك الذي أبداه "جون موبي"، لأن:

- ذات1 اتّحدت كليّة مع الحلم لدرجة أنّها لم تفرّق بين الواقع والحلم.
- ذات2 اتّحدت مع الحلم، لكن بدرجة لم تغيّب عقلها وثباتها.

وهذا يعود إلى اختلاف الموازين والمستوى الثّقافي لكلّ من"جون موبي" والأمير عبد القادر.

- ذ1 تتّصف بالاضطراب والتّعب.
- ذ2 تتّصف بالثّبات والحزن.
- لقد سيطر التعب على ذ1 فأصبحت تهذي في نومها
- لقد سيطر الحزن والخوف من المستقبل على ذ2 الحزن والخوف من المستقبل، ودرج اتّصالها بالكتب جعلتها ترى في حلمها شخصيات علمية وتاريخية.

يتشكّل لنا من خلال هذه المعطيات نظام مصغر للعواطف، كالتالي:

استيقاظ جزئي

- (ذ1∩ م) ⟵ (ذ1∪م)

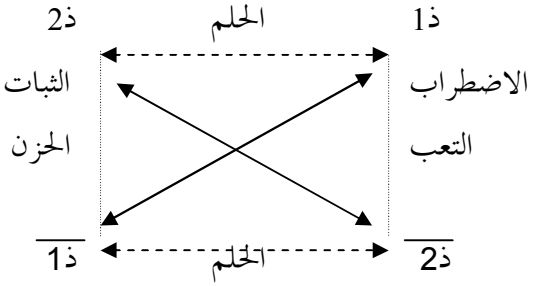
تحول بفعل الحلم المزعج.

- (ذ2∩م) ⟵ (ذ2∪م) ⟵ (ذ2∩م) ⟵ (ذ2∪م)

نوم استيقاظ جزئي نوم استيقاظ كلّي

(حلم يقظة)

ما يميّز ذ2 عن ذ1 هو الثبات، وما يميّز ذ1 عن ذ2 هو الاضطراب، وينتج من ذلك النموذج التالي:



لا اضطراب لا ثبات

المفتاح:- ⟵⟶ علاقة تضاد بين[(الاضطراب) و(لا اضطراب)] وبين [(الثبات) و(لا ثبات)].

- ⟵------⟶ علاقة تناقض بين[(الاضطراب) و (الثبات)] وبين[(لا ثبات) و(لا اضطراب)].

- ..... علاقة اقتضاء (تضمين) بين[(الاضطراب) و (لا ثبات)] وبين [(الثبات) و (لا اضطراب)].

إن ما يحدث في الواقع قد يحدث في الأحلام، لكن ليس كلّ ما نراه في الأحلام يتحقق في الواقع، وهذه هي ميزة الحلم في أنه يبعد الذهن قليلا عن الحقائق، ليوهمه بعوالم أخرى تتغيّر فيها الأبعاد الزّمنية والمكانية، وكلّ ما فيها له مفهوم خاص، وتتحوّل فيه الأشياء إلى كائنات، والكائنات إلى أشياء، لذلك نقول إن للحلم لغة رامزة، ولم يرد الكاتب الحلم والرّؤية عبثا إنّما لغاية معيّنة، وهي كسر الرتابة التي ألفناها في الرواية التاريخية،، كذلك يفرّق لنا الكاتب بين حلم إنسان بسيط مثل"جون موبي" وحلم إنسان قائد مثل الأمير عبد القادر، فالنّاس بمقاماتها في طبيعتها وفي أحلامها، وهذا ما رأيناه من خلال ما سبق عرضه من الرؤى والأحلام في رواية الأمير.

فكلّ شخصية تنطق بمستواها الفكري حتى في طريقة حلمها، يكون لها صيغة معينة تتناسب ومستوى ثقافتها وفكرها وأسلوب حياتها.

2- فضاء التّطيّـــــــــر:

نلمح في رواية الأمير بعض الإشارات التي كوّنت لنا معالم فضاء التّطير، ومن بينها نذكر حديث الكاتب عن الغربان، إذ يقول: «كانت الغربان قد عادت إلى ضواحي المدينة وبحرها، فقد رآها بعض النّاس تنقر ماء الباب الشّرقية للعاصمة، ليس بعيدا عن مرسى السّفن وهذا نذير شرّ، كلّما حامت في غير أوقاتها تطيّر منها النّاس وشعروا كأن شيئا ما يتهّيأ في الأفق، بعضهم اقترب منها في باب الجديد ورأى عيونها المدوّرة وهي تتضوّر جوعا وقسوة ومرضا، حتّى عندما نشّوها كما هي العادة لطردها وتفادي خزرتها الصّفراء لم تهرب و لم تغادر الأعالي التي التصقت بها عندما صارت على بعد خطوة بينها وبين النّاس »[30]

ارتبط لفظ الغراب بفأل الشؤم عند الناس، وهو من الطّيور التي لا تأتي إلاّ في أوقات معيّنة، خاصّة إذا كثرت الأمراض وكثر الأموات، فوجودها ارتبط بحوادث الحزن، لذلك يربط الكاتب تواجدها بوجود الآفات والآلام.فإن ظهرت الغربان في أوقات مغايرة تشاءم الناس وتطيّروا لرؤيتها، فهي تجلب لهم المصائب وأخبار الموت.

وقد فصّل الكاتب كثيرا في حديثه عن الغربان، وبطريقة مبتذلة نوعا ما، فها هو يصف عيونها بالمدوّرة، وهي تتضوّر جوعا وقسوة، فكيف لهاته الصّفات أن تجتمع (الجوع/ القسوة/المرض)؟

وأنها طيور لا تهاب البشر، فقد اقتربوا منها ، و لم تبال، وهذا يدلّ على شدّة تعبها ، فقد بلغ جوعها درجة التّعب والمرض الذي أكسبها القسوة التي تبدو ظاهرة من خلال خزرتها الصّفراء، وهنا تلتقي الصّفات الثلاث لتعطي انطباعا بالتّطير منها.

الصّفة	العارض (ما يدل عنها)	الانطباع
- الجوع - القسوة - المرض	- حامت في غير وقتها - خزرتها الصّفراء - عيونها المدوّرة	التطير من مظهرها وسلوكها

وها هي الأنباء تصل عند رؤية الغربان، ها قد بدأت أولى عوارض الكوليرا تظهر في الأحياء الشّعبية بقوّة، لتمتد إلى الأحياء الرّاقية والثّكنات العسكرية والسّجون، فوجود الغربان كان بالفعل نذير شؤم للناس. إذ أصبحت الكوليرا كالرّيح المنتشرة بسرعة، لذلك سميّت بالريح الصّفراء، لأنّها مميتة.

وقد ارتبط اللّون الأصفر بالغيرة، كما ارتبط أيضا بالشّؤم، وكان اللّون الأصفر ولا زال ملازما لعيون الغربان، وهذا يزيد النّفور منها.

وفي موقع آخر من الرّواية يصرّح الكاتب مباشرة على لسان الأمير في موقعة حامت فيها الغربان على رأس خيّالة الأمير قليلا قبل أن تتبعها بعض الكواسر،تحسّس الأمير منها، فهو يعلم أنّها لا تظهر إلاّ عندما

[30] : الرواية، ص151.

تكون الجثث في مرمى بصرها أو حاسة شمّها، ومع ذلك أخفى مخاوفه محدّثا نفسه:«الله يجيبها في الصّواب، أتطيّر من هذه الكواسر. »[31]

وقال كذلك مصطفى بن التوهامي، وهو يحاول إخفاء الأحاسيس المظلمة التّي مسّته :«ربّي يجيبها في الصّواب، هذه الغربان لا تطمئن.»[32]

فكلاهما يعلم جيّدا أن الغربان كلّما شمّت رائحة الجثث طارت نحوها، فهي لا تفرّق بين جثث الإنسان والحيوان، والذي يؤكد اتجاهها إلى جثث بشرية طريّة هو اتجاه الكواسر برفقة الغربان نحو هدف واحد، وهنا يصل التطيّر ذروته.

بالإضافة إلى الغربان تحدّث الكاتب أيضا عن البومة، وارتبط وجود البومة بصوت النعيق، فالبومة تصدر أصواتا مثيرة للفزع والرّعب، وهو يشبه إلى حدّ ما العويل والنّحيب.

وارتبط وجودها أيضا بالدّمار والخراب في نص الرواية، فها هو الكاتب يضعها في مدينة خالية، بقوله:«كانت البومة قد احتلّت المدينة الخالية وبدأت تنعق فيما تبقى من خراب المدينة،..»[33]

وفي المقابل يصوّر الكاتب مشهدا موازيا لمشهد البومة وهو ذكره للنّار التي كانت تلوح ألسنتها من بعيد، تأكل نوادر التّبن ومطامير القمح والبيوت الخشبية وبضائع الأسواق التي صعب نقلها.[34]

إن مشهد النعيق والنحيب من قبل البومة قابله مشهد النار الآكلة لكل شيء.

ولا يكون التّطير من حيوانات بعينها، بل قد يكون من بعض الأماكن، كما حدث لسيدي مبارك* عندما كان يتحسّس فراغ الأمكنة، وهو متطيّر منها، قائلا:« غريب، هذه الأماكن تبدو موحشة وغير مريحة»[35]وهو لم يبد خوفه من المكان، وإنّما أراد أن ينبّه المعسكر لغرابة المكان، ثم يطلب من الجميع التّوقف للرّاحة، ومن ثم بدأ يكشف عن المكان بإبداء ملاحظاته.

والمكان وحده لا يكفي للتّطير، بل ما يحدث فيه من تغيير، كالتغيّرات الطبيعية مثلا، كهبوب الرّياح وتبخّر السّبخات من شدّة الحرارة، الذي أدّى إلى ارتفاع نسبة الملوحة وتأثير ذلك على الحلوق، كل هذه العوارض الطبيعية أو الفيزيائية أدّت إلى التّطير من المكان، والخوف من المصير المجهول، خاصّة في أيّام الحرب، وما يثبت هذا التّخوف والتّطير من المكان هو طرح السّؤال:«هل يعتقد سيدي أنّنا سلكنا الطّريق الصّحيح الذي اقترحه علينا السّلطان، أشعر أن مسلكنا غير مفضية ياسيّدي؟..»[36]

---

[31] : الرواية، ص 319.

[32] : الرواية، ص 319.

[33] : الرواية، ص 158.

[34] : ينظر الرواية، ص158.

* : سيدي مبارك، أحد القادة في مقاومة الأمير ومن المقربين إليه، وهو شخصية فدائية وفيّة ومقدامة.

[35] : الرواية، ص314.

[36] : الرواية، ص314.

إن هذا السّؤال فتح تلك الدّارة التي أراد سيدي مبارك أن يخفيها، بالفعل وضع السّؤال في موقع الجرح، فقد سلكوا طريقا غير التي حدّدها السلطان، وطريقهم الآن مكشوفة للمترصدّين، والموت لا محالة يلاحقهم.

كان التطيّر من المكان وما جاله من رياح وملوحة مبعثا إلى الإحساس بالضّيق، وكان المصير فيما بعد هو الموت المؤكد.

ليس شرطا أن يكون التطير سببا لمجيء شيء مؤسف ومؤلم، فقد لا يكون هناك تطير سابق، وتقع أشياء محزنة، لكن التطير بهذا المفهوم لا يكون إلاّ من قبل أناس حكماء يدركون جيّدا قانون الطبيعة وكائناتها وكلّ ما يحدث بها.

لقد كان التطير في رواية الأمير منحصرا بين ثلاثة أشياء هي:

- الغربان – البومة – المكان الغريب (غير المألوف).

- الغربان:

ارتبط وجود الغربان بوجود المرض والموت.

الغربان ⟵ المرض ⟵ الموت.

الغربان ⟵ الرّيح الصّفراء ⟵ الموت.

(الكوليرا)

- البومة:

ارتبط وجود البومة بوجود الخراب والدّمار.

البومة ⟵ الخراب ⟵ الموت.

(نعيقها)

البومة ⟵ اشتعال النّار⟵ هروب النّاس ⟵ خراب المدينة وفناؤها.

(نعيقها)

- المكان الغريب:

كما ارتبط المكان الغريب بترصد الموت.

المكان الغريب ⟵ الإحساس بالخوف ⟵ ملاقاة الموت.

المكان الغريب ⟵ المكان المكشوف ⟵ ترصد الأعداء للمارّة.

من خلال هذه الثنائيات يتجسّد التّطير لدى شخصيات الرّواية:(الرّاوي- الأمير- مصطفى بن التوهامي- سيدي مبارك بن علاّل.)

- نعتبر هذه الشخصيّات عوامل أو ذوات نرمز إليها على التّوالي: ذ1، ذ2، ذ3، ذ4.
- ونعتبر الغراب موضوع القيمة1 (م1).
- والبومة موضوع القيمة2 (م2).
- والمكان الغريب موضوع القيمة3 (م3).
- ذ1، ذ2، ذ3 كلّها تتطيّر من م1.
- ذ1 تتطيّر من م2.
- ذ1،ذ4 تتطيّر من م3.

نلاحظ التقاء ذ1 مع كلّ الموضوعات بعكس بقية الذّوات (ذ2، ذ3، ذ4)، والجدول التّالي يؤكد ذلك:

	ذ1	ذ2	ذ3	ذ4
م1	x	x	x	
م2	x			
م3	x			x

من خلال الجدول نلاحظ التقاء ذ1 مع كل مواضيع القيمة بخلاف الذوات المتبقية، وهذا يؤكد رؤية الكاتب المؤكدة لوجود فضاء التّطير في النّص الروائي، والرّاوي هو الذي يرسم أجزاء هذا الفضاء، بسيطرته على كلّ المواقف في النّص الرّوائي.

3- فضاء الخـــــــرافة:

لقد كان للخرافة نصيب وافر في "كتاب الأمير"، ونبدأ بما كان يتردّد على لسان القوال عندما كان يروي قصصا خيالية عن الأمير وما قام به في أرض المعارك، إذ يقول:«عوده يقطع لبحور والوديان ولجراف العامرة وسيفه بتّار يفلق الجبال واحجار الصّوان، 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 كلّ الأبواب مفتوحة يدير فيهم واش دار السيّد علي في الكفار»[37]

1-3 خرافات حول الأمير (الأمير قائد أسطوري):

يحكي القوال بطولات الأمير في قالب مأسطر يهول فيه الأمور فيبدو الأمير كقائد أسطوري له قوة وسلطة كافية للقضاء على العدو ويمثله بالسيد علي كرّم الله وجهه، إذ ارتبطت هذه الفكرة بالفكر الشعبي والمحاك حول هذه الشّخصية التاريخية والدينية من أساطير صدّقها الناس واعتبروها حكايات حقيقية قد وقعت للسيّد علي كرّم الله وجهه، في حين نحن نعلم جيّدا أنّها مجرّد خرافات لا أساس لها من الصّحة.

لكن التفكير الشّعبي آنذاك يؤمن بكلّ ما حيك من خرافات وقصص خيالية حول الشخصيّات التاريخية والدينية وحول الأولياء الصّالحين، ممّا مهّد لتقبل كلّ ما قيل عن شخص الأمير سواء كان منطقيا أو غير ذلك، بدءا بحصانه الذي عبّر عنه القوال بـــ (عوده) إلى غاية لباسه وأخلاقه وكلّ ما يقوم به من أعمال وكل انتصاراته.

والجميل في هذا المقطع أنّ الكاتب قد أنطق القوال باللّغة العامية مع المحافظة على جماليتها بمزجها باللغة الفصحى، كما أنّه لم يجعل كلامه عاديا، بل وزنه وجعل فيه شيئا من الجناس والسّجع، وهذه ميزة كلام القوّالين، إذ أنّهم يزيّنون كلامهم بالمحسّنات حتّى يلفتوا انتباه السّامعين فيخلق بداخلهم تشوقا لمعرفة ما يود قوله هذا القوال.

هذا بالإضافة، إلى أن الكاتب قد اختار للقوّال صفة العمى، وهذا ما ميّز الذي ينقله إلينا بطريقته الخّاصة، فالفضاء المقدّم إلينا على لسان القوّال الأعمى تحكمه مقاييس خاصّة محدّدة تختلف عن تلك الصّادرة عن أي إنسان آخر يرى بعينيه؛ ذلك أنّ الأعمى لا تهمّه تفاصيل الأمكنة وما تحويه من شساعة أو ضيق، ولا تهمّه طوبوغرافية الفضاء، ولا حتّى حركة المجتمع فيه، ولا حتّى الأبعاد، فكلّ ما يعنيه هو تلك المعاني القريبة إلى فهمه، فلا يهمّه عنصري الغياب والحضور، وبنية الفضاء في كلّ ما يوصله إلى المتلقي من أقواله المعبّرة عمّا يحسّه من فضاء معيّن.[38]

---

[37]: الرواية، ص 68.

[38] : Voir : Kai Nonnenmacher : Au royaume Des Aveugles, L'espace négatif de l'art moderne, In: Pascale Aurais-Jonchière et Alain Montandon : Poétique Des Lieux, P164. «..Il s'agit d'un espace tout à fait différent :L'aveugle n'est point concerné pas la vaste champ sémantique de l'espace « réaliste » pour n'on citer que la scène, la topologie, le mouvement, le territoire, les dimensions, tous les concepts spatiaux qui font signe il ne parle point de ce qui pourrait être proche, environnant, circonvoisin, mais uniquement de ce qui est contigu et présent ;quand à ce que nous

وتختلف درجة تعظيم الأمور وتهويلها، إذ أن القوال بدأ كلامه بالحديث عن حصان الأمير، فوصفه بأنّه غير عادي، إذ يقطع (البحور والوديان ولجراف العامرة)، ثمّ ينتقل إلى أداة الدّفاع وهي السّيف فيصفه بأنّه (بتّار ويفلق الجبال وأحجار الصّوان، ثمّ ينتقل إلى شخصية الأمير فيتحدّث عن علمه الغزير (رجل شرب العلم في الكيسان) يعني أنّه نبت وشبّ على العلم، ثمّ يتنبأ بسلطان هذا الشّاب الذي سيغلق أبواب البحر في وجه النّصارى والكفّار، وأنّه سيجاهد كما جاهد السيّد علي كرّم الله وجهه.

لا يخلو كلام القوال من التّضخيم والتّهويل والأسطرة، فلا يعقل أن نصدّق نحن اليوم هذا الكلام ! في حين أنّه كان كلاما موجها لأناس عايشوا تلك الفترة وألفوا هذا النّوع من الإخبار، وهذه طريقتهم في الحديث بينهم، فسوء فهم تعاليم الدّين وانتشار الأميّة كان سببا رئيسا في التّصديق الأعمى لمثل هذه الأمور.

لا يتوقف القوال عند هذا الحد، بل يتكلّم عن جهاد السيّد علي عندما سأله الرّجل (المحشّش)، قائلا له: (واش دار فيهم أنا خوك؟..)

لا يتوقف القوال الأعمى، عن إخباراته العجيبة، فيقول:«تسوّلني يا وحد الجاهل، احلف باش ما يوقفش الحرب حتّى يشوف الدّم وصل ركاب الخيل، ربّي سمعه وأغرق الدّنيا بالماء والأوحال فاختلط الكل بدم الجرحى لتعلو المياه إلى ركاب الخيل، و لم يحنث السيّد علي ونجت رؤوس كثيرة تابت إلى الله تعالى.»[39]

يبدو السؤال مستفزّا ، وغير صادر عن إنسان معتدل، ممّا أثّر على مزاج القوال فجعله ينتفض ويصرخ في جوابه ويوجه صفة الجهل للسّائل، وكان يمكنه أن لا يتمادى في مسايرة ذلك الشخص، لكنّه استرسل في كلامه ليحكي قصّة السيّد علي، وهذا يدلّ تماما على المستوى الفكري البسيط الذي تميّز به القوال، إذ لا يبدو أبدا أنّه ينطق بحكمة.

يتعجب القوال من عدم معرفة قصّة السيّد علي بقوله (تسوّلني يا وحد الجاهل)، ويواصل سرد الحكاية الخرافية، وهو يتكلّم من موقع إيمان قوي بما يعلم من أباطيل، وبعد إنهائه الكلام عن السيد علي ينتقل إلى ذلك الشّاب المحارب (الأمير عبد القادر)، فيقول: «الشّاب هذا يا سادة يا كرام عليه بركة سيدي عبد القادر الجيلالي والأولياء الصّالحين عوده مثل البراق و يطير حصانه للسّماء عندما يحاصره الأعداء سيفه البتّار يطفئ البرق من حدّة لمعانه، القرآن في القلب وفي يده اليمنى سيفه الذي لا يترل إلى الأرض ولا ينام و (ساسبو) ما خون أبدا، ناره ما تروح في الفراغ، في موقعة وهران خلاص له البارود، رفد عصاه و حفنة تراب وقال ربّي عيني، ونوشن صوب عدو وفتح يده، فتت العدو اللّي كان قبالته»[40]

لا زال القوال يقول أشياء لا تتوافق مع المنطق، فها هو يربط مصير هذا الشّاب بالولي الصّالح الجيلالي، ثمّ يرجع إلى ساحة الوغى ويبدأ بالحديث عن الحصان الطائر مشبها إيّاه بالبوراق وسيفه البتار اللاّمع، ثمّ يروي

croyons voir plus loin, il n'en constate que le défaut, le manque, l'absence. La structure binaire de son royaume ne lui permet que la perception de la présence ou de l'absence. Le corps aveugle s'attend au heurt, à tâtons, là, dans le vide. »

[39]: الرواية، ص 68، 69.

[40]: الرواية، ص69.

ما وقع في معركة وهران، فيصور مشهدا لا يصدّق، إذ أن الأمير يحمل حفنة تراب فيرمي بها صوب عدوه ليتحول هذا الأخير إلى فتات.

من بين الخرافات أيضا، ما قاله النّاس عند انتصار الأمير في سيدي ابراهيم، في آخر معاركه مع الفرنسيين، أنّه جابه الغزاة«بصدر عار والدم يترف من أطرافه وبجانبه سيدي ابراهيم نفسه كان مرفقا بهالة من النّور تعمي الأبصار، يرسل أتربته باتجاه النّصارى فيرديهم ويمحو أحصنتهم حتّى قضى عليهم، ومن اختبأ وراء الشجار والصّخور فضحته هذه الأخيرة بأن أعلنت عن وجوده وراءها»[41]

إنّنا أمام مشهد يشبه أهوال القيامة، إذ يصل الأمر بالخرافة أنّها تأخذ من بعض الأحاديث النبوية، ما يلائمها من نصوص وتسقطه على الواقع، فهل يعقل أن يتكلم الشّجر والصّخر!؟وهل يعقل أن ينهض الأموات من قبورهم ويقاتلون!؟

إنّ نصّ الخرافة يمجّد الأمير ويجعل منه شخصية أسطورية خارقة، فينقل لنا مشاهد تشبه تلك التي ذكرت حول قيام السّاعة، ويخلطها مع الواقع التّاريخي، حتّى أن الخرافة أحيت الولي سيدي ابراهيم ليقاتل مع الأمير،.. كلّ ذلك نسج من أجل إثبات حب النّاس للأمير وإعجابهم بشجاعته، والتفافهم حوله.

ويتّسع فضاء الخرافة في رواية الأمير، إلى أنّه يجعل من الأمير إنسانا غير عادي، بنسج أمور خارقة عن كرماته، ففي مرّة من المرّات عند عبور وادي الملوية، تروي الخرافة أن الشمس أشرقت من الغرب، ممّا جعل الأمير وعسكره يحسّون بأن شيئا غريبا سيحدث لهم، وقيل أنّه ذلك اليوم سقط مطر حميم على جيش السلطان المغربي، وأبادهم كعصف مأكول.

كما قيل أيضا أنّه لّما حوصر الأمير في مياه الملوية، بعث الله إليه بملائكة مجنّحة لإنقاذه وإنقاذ دائرته من هلاك مؤكد، وأنّ الملائكة التّي أعمت بصيرة ولي العهد العقون وأخوه سليمان، هي نفسها التي بعثت بطيور أبابيل وأشعلت النّيران في جيوشهم.[42]

كلّ هذه الخرافات كانت من نسج خيال النّاس تعمّدوا قول ذلك ونقله إلى العامة، فيزيد التّصديق بهذه الأمور بسذاجة.

بعد ذلك يلتفت القوال نحو قرده ليرقص، فيغني قائلا: «اشطح ياولد المخازنية، جدودك الأتراك باعونا بفلس و(...) ، اشطح ياولد التالفة، وقل في هذا الدّوار الخالي، راح اللّي بنى وعلاّ، ويلك يا اللّي تثق في الدونية، قل لهم لو كانت الدّنيا تدوم، كانت دامت للّي سبقوكم، اشطح ياولد لمخازنية وازهى وخاطيك وفرّح قلبك وسرّح مسجونك وقل هواك، اللّي دار على راسك شاشية السلطان راح نساك وباعك بالرخيص».[43]

---

[41] : الرواية، ص414.

[42] : ينظر الرواية، ص415.

[43]: الرواية، ص69.

مباشرة بعد سرد القوال لواقعة وهران، يخاطب قرده بأغنيته المعهودة،والتي تحمل سخرية كبيرة من المجتمع بطريقة لاذعة نوعا ما، فالقرد المخاطب في نص الأغنية، لا يقصد به حيوان القرد، ذلك الذي يرقص، بل يقصد به الفرد الجزائري الذي بات بلا وطن وبلا حقوق، فبعد ظلم الأتراك جاء ظلم النّصارى، فلم يسلم الجزائري من الويلات.

ومع ذلك ، نلمح أن كلام الأغنية فيه شيء من الأمل، فكأنّما القوال يود القول للقرد: (لا تخف فسوف تنقلب الأوضاع، وتصير الأمور على ما يرام، فلا تحزن ولا تتشاءم، أرقص، سوف تتحسن الأمور).

فالأغنية كانت ترفيهية استرزاقية، إذ أنه سيجني مالا من وراء رقصة القرد على أنغامها، وهي هادفة في الآن ذاته، انتقل بها القوال كوصلة من جو المعارك وهالاتها إلى الحياة وقسوتها، إذ خاطب المواطن الجزائري بتخفّ حذر العواقب السيّئة، فكلّم القرد بدلا عنه، فوّجه إليه ما شاء من الكلمات الجارحة والقبيحة دون عناء أو خوف.

لقد سيطرت الخرافة على العقلية الجزائرية آنذاك، فكان النّاس يعيشون حياة خليطا بين الحقيقة والخيال، كلّ ذلك للتّغلب على قسوة الحياة وظروف الاستعمار وظروف الاستدمار* الصّعبة.

كان القوال أعمى ولا ينتقل إلاّ برفقة ابنته التي كانت تنبّهه لحضور الشاويش لطرش، الذي كان يتجسّس على كلّ ما يتفوه به القوال، فإن هو ذكر النّظام أخرجه من موقعه في السّوق إلى خارجه ومنعه من تكرار ما يقوله، فكان إن هو أحسّ بوجوده غيّر كلامه ومسار حديثه بطريقة حذقة.

إنّ الفضاء الذي يصوّره لنا الأعمى يختلف بطبيعة الحال عن الفضاء الذي يصوّره لنا إنسان يبصر بوضوح، فالرّؤية تختلف، فإذا كان الأوّل يعتمد على الرّؤية الفكرية مركّزا على إحساسه الدّاخلي، فالثّاني يعتمد على ما تقدّمه عيناه قبل فكره، لأنّ الصّورة أسبق من الكلمة، لذلك يكون الفضاء الصّادر عن الأوّل أكثر عمقا من الفضاء الصّادر عن الثّاني.

ومن هنا علينا أن لا نعطي قيمة كبيرة للأجسام الموجودة في الفضاء، ولا حتّى لجسم الإنسان، فلا ينتج الفضاء بمجرّد وجودها،وإنّما الفضاء يكون في جوهرها، وفي الآن ذاته لا وجود لشيء اسمه فضاء، فالمعنى يتعلق بمفهوم روحي خالص،[44] لذلك يمكن للأعمى أن يصوّر لنا فضاء معيّنا قد نفهم منه أشياء وأشياء.

لكن الأمور تتغيّر في فضاء المسجد، فهناك القوال الأعمى يكون حرّا في كلّ ما يقوله، فهو في مكان مقدّس ولا يحقّ للشاويش أن يخرجه من المسجد.وعندما تخبره البنت بقدوم الشاويش فإنّه يرفع صوته غير

*: لقد اختار الباحثون في مجال التاريخ والتأريخ للثّورة الجزائرية لفظ الاستدمار بدل لفظ الاستعمار، وذلك لدلالة المصطلح على ما كان يحدث في الجزائر من خراب ودمار ، و لم يكن أبدا إعمارا .

[44] : Voir : Kai Nonnenmacher : Au royaume Des Aveugles, L'espace négatif de l'art moderne, In: Pascale Aurais-Jonchière et Alain Montandon : Poétique Des Lieux, P 163.
«Ce n'est pas vous, se ne sont pas les corps qui sont dans l'espace ; c'est au contraire l'espace qui est en vous, ou plutôt l'espace n'existe pas : c'est une pure conception de votre esprit.»

مبال: «هذاك المهبول اللّي ما يعرفش بأن الباي انتاعه كلاه حمار، قدّامه الحيطان ويفلق راسه إذا حب، هنا ما عندو ما يديرن رانا في بيت الله.»[45]

يصبح المكان مأوى وآمنا للقوال، فيحسّ بحريّة مطلقة في كلّ ما يقوله، هذه الحريّة التي تتأتى للقوّال في فضاء المسجد، وتمكّنه من قول ما يريد منتهزا حرمة المكان بمن فيه ليعبّر عمّا يكنّ في صدره تجاه ذلك الشّاويش، قد عبّر باختين عن فكرة تشبهها تماما، فيما سمّاه بـــ كرونوطوب اللّقاء[46]، أو كرونوطوب الطّريق، إذ تتقاطع في نقطة التّداخل الزّمكاني ذاتها، سبل عدد من الأشخاص من مختلف الطّبقات، بأوضاعهم المختلفة وأدياهم وجنسياتهم وأعمارهم، ففي هذا المجال أو الفضاء وحدة، يمكن أن يلتقي فيها أناس تفصلهم في العادة تراتبية اجتماعية، فتخلق بذلك أنواعا من التّناقضات حيث تصطدمن وتتعثّر مصائر مختلفة.

لا تزال الأساطير تنسج حول شخصية الأمير عبد القادر، حتّى قبل أن يصبح أميرا، وقبل المبايعة، كانت الأنظار كلّها متّجهة إليه، فالنّاس يتذكّرون كلّ كلام القوّالين، فيتداولونه ويخلطون بينه وبين كرمات الولي الصالح عبد القادر الجيلاني، ومن بين ما قالوا يروي الكاتب:«رأوه على حوافي مدينة وهران ينظّم القبائل ويناوش الفرنسيين، ويحدّد المواقع الضعيفة التي يمكنه الدخول منها، رجل الغبار المتصاعد والبارود والزغردات وقرع طبول الحرب وحركة الأحصنة وهي تسابق الرّيح.»[47]

2-3 خرافات حول الأحدب (حارس المقام):

ومن بين الخرافات أيضا ما تحدث به الكاتب عن مقام لالة مغنية، حول حارسها الأحدب البكم الذي لا شغل له إلاّ كنس المقام من الأتربة وترتيبه وإنارته ليلا ببعض الشّموع، وتنظيف شجيرات الصّنوبر، وتحضير الشّاي للزّوار بالشّيح والشهبية والنّعناع عندما يتوفر.

إذن تنسج الحكايات حول هذا الرّجل الغريب، ومن بينها يذكر لنا الكاتب، أن الأحدب كان لا يعرف السّكوت أبدا إذا تكلّم، وأنّه تسبّب في أذى كثير من النّاس، وذات ليلة عند مرور جيش الأمير وبعض قادته الذين قضوا اللّيلة هناك، فعرف من غير قصد على الكثير من أسرارهم وخباياهم، وفي الصّباح كان يقبض على لسانه بخرقة احمرّت من كثرة الدم، فقال لآغا المنطقة أنّه لا يستطيع أن يصمت، وأنّه سيحكي للزّوار كلّ ما سمعه عن الأمير، وأنّه من الأحسن قصّ لسانه، لم يتساءل الآغا كثيرا وأحضر سكينا وقصّ لسان الأحدب، ثمّ وضع عليه الدّهن المغلي، كاد يموت لولا تربة لالة مغنية التّي ظلّ يضعها كلّ صباح على لسانه حتّى شفي تماما.[48]

---

[45] : الرواية، ص70.

[46] : Mikhaile bakhtine : Esthétique du Roman, p 384,385.

[47] : الرواية، ص76.

[48] : ينظر الرواية، ص330.

بالرّغم من أن تفاصيل الحكاية قريبة من الواقع، إلاّ أنّه لا يمكننا تقبل هذه التبريرات غير المنطقية، إذ أنه لا يوجد إنسان يسلّم نفسه بهذه الطريقة الساذجة ليقصّ لسانه من أجل الوفاء لشيء ما،، فمهما كانت الظروف فهذا التّصرف فوق طاقة الأحدب، ذلك الإنسان البسيط، ولا يعقل أن يحرم نفسه لسانه بهذه السهولة، لذلك ندخل هذا النّص ضمن فضاء الخرافة، الذي يبقى دوما بين التكذيب والتّصديق النّسبيين.

ثمّ يروي الكاتب قصّة أخرى عن هذا الأحدب مغايرة للأولى، وكأنه يريد القول أن النّاس ما فتئوا أن يجدوا موقفا، إلاّ وأكثروا من نسج القصص الخرافية حوله، فها هو الأحدب، الآن مغرم بفتاة كان يريد الزّواج منها، وهي بنت شيخ معروف، وعندما عرف الشيخ بفقره رفض تزويجه إيّاها، فانتقم الأحدب لنفسه، فأخذ ينسج قصصا كاذبة حول تلك البنت حتى لا تتزوّج أحدا غيرهن وتبقى عانسا، فقام أهلها بقتلها وقطّعوا لسانه عقابا له، ومنذ ذلك الحين، وهو في المقام ينظّفه ويقوم بواجبه.[49]

إن القصّة الثانية أقرب إلى المنطق من الولي، ذلك أنّه من الممكن أن ينتقم الأحدب بخلق قصص كاذبة حول المرأة التي أحبها ، حتّى لا ينالها أحد، وكان جزاء ذلك قتل البنت وقطع لسانه، وهذا معهود في العرف آنذاك لأنّه تسبب بالأذى لغيره بلسانه ولا ضير من قطع لسانه.

وقد رويت أكثر من قصّة حول شخصيّة الأحدب، وتبقى كلّها تحمل صفة الخرافية، لغرابتها واختلاف نسجها والمبالغة في ذلك.

3-3 طقوس شعبية:

وفي فضاءات الخرافة نجد طقوسا شعبية في بعض المواقف من الحياة، كحال طلب الاستسقاء، فبالإضافة إلى الصّلاة، يطلب إمام المسجد من المصلّين أن يقلبوا ألبستهم ويرفعون الأعلام الملونة، ويسيرون جميعا نحو سهل أغريس رجالا ونساء وشيوخا واطفالا، كلّهم الرّحمة والماء.[50]

إنّها طقوس شعبية ألفها النّاس وتعايشوا معها مخلطين شعائر الدّين بأمور خرافية لا علاقة لها بقبول صلاة الاستسقاء أم لا..

3-4 تحليل في إطار سيمياء العواطف من خلال كلام القوّال:

من خلال معالجة هذه القضايا التّي تعتمد على نصّ الخرافة استطاع الكاتب أن يدخلنا إلى فضاء الخرافة، ويجعلنا نعيش عقليات ذلك العصر الأسود، رغم أنّه يعترف أن هناك بالمقابل عقليات يقظة كعقلية الأمير وعصبته، فها هو ينطق شخصية الأمير بلغة محاربة لهؤلاء الكاذبين، إذ أنّه يصف هذا بالأمر العسير، وأنّه سيحاربهم وأن مقاتلتهم لأصعب عنده من مقاتلة العدو، وأنّ ما يراه من تخلّف في بيئته يجعله يتذمّر، ويدرك

---

[49] : ينظر الرواية، ص331.

[50] : ينظر الرواية، ص71،72.

تماما تلك الهوّة الكبيرة الفاصلة بينهم وبين الأوروبيين، الذين اعتمدوا المنطق حكما في القضايا وفي كلّ الحالات، وها هو ينقل لنا الحوار الذي دار بين الأمير وأحد قادته حول الموضوع ذاته،إذ يقول الأمير:

«- كلّما سمعت مجنونا احتل عقليات النّاس، اشعر بهول المسافة التي ما زالت تفصلنا عن أعدائنا الذين تسيّرهم المصلحة والعقل.

- لكنّه من الصّعب يا سيّدي تغيير الذّهنيات، ألم تقل أن حجارة الصّوان أهون لي من عقل متحجر يعوم في الخرافة.»[51]

لقد كان القوال مصدر إخبار وإنباء بالنسبة للنّاس، كما كان أيضا مصدر ترفيه وترويح، إذ لم يكن آنذاك دور سينما أو أجهزة تلفاز، أو أي شيء شبيه بذلك، فكان القوال بكلامه بمثابة النّافذة التّي يطلّ منها النّاس على العالم، وكلامه إمّا أن يكون حقيقيا من الواقع، ، وإمّا يكون نسجا من الحياة اليومية والعالم الخيالي أو الخرافي، مثلما لاحظنا ذلك جيّدا في المقاطع التي كان القوال يردّدها في النّص الرّوائي.

وما نلمحه من خلال تلك المقاطع أنّ القوّال كان يندرج في ذكر الأخبار مبتدئا من مرحلة أولى إلى مرحلة ثانية إلى مرحلة أخرى، ويتوخّى في ذلك شروطا معيّنة حتّى يضمن الإصغاء لكلّ ما يقوله، وليكون كلامه أيضا مؤثرا في قلوب النّاس قبل عقولهم.

وانطلاقا من هذه الفكرة ارتأينا أن ندرس المسار العاطفي* لدى النّاس، أو لنقل لدى المتلقي الذي يسمع للقوّال، ومنه سنهتم بانتظام القيم من خلال المخطط النّظامي العاطفي لكلام القوّال.

أ- مرحلة الوعي العاطفي (اليقظة العاطفية) (Eveil Passionnel):

سوف نحوّل الذّات التي نقيم عليها دراستنا من مستوى المتكلّم إلى مستوى المتلقي، إذن سنركّز دراستنا على المتلقي ونعتبره عاملا (Actant) وهو يتشخّص في السّامع إلى الكلام الصّادر عن القوّال فيسمعه ويتأثر به إمّا يصدّقه أو يكذّبه، أو يكون بين الأمرين متذبذبا لا يحدّد لنفسه موقفا.

مع الإشارة إلى أنّنا سنختار المتلقي الذي كان في عصر القوّال ذا التفكير البسيط والسّاذج نوعا ما.

يتحدّث القوّال عن الأمير قائلا:« عوده يقطع لبحور والوديان ولجراف العامرة وسيفه بتّار يفلق الجبال واحجار الصّوان، 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 كلّ الأبواب مفتوحة يدير فيهم واش دار السيّد علي في الكفار »[52] ← نرمز لهذا النّص بالرقم (1)

---

[51] : الرواية، ص119.

* : لقد اعتمدنا في هذه الدّراسة على ما قدّمه لنا جاك فونتاني من خلال كتابه سيميائية الخطاب (Jacques Fontanille :Sémiotique de Discours) ، الصفحات التّالية:202←206.

[52] : الرواية، ص68.

إنّ النّص (1) يعدّ أوّل ما قاله القوّال عن الأمير في النّص الروائي، نلمح فيه بعض العموميات والتي تسمح بإيقاظ الوعي العاطفي لدى المتلقي، إذ نلاحظ تغييرا في الشّدة وتغييرا في الكميّة كذلك، إذ أنّ اجتماع تغيّرهما (الشّدة/الكمية) يغيّر إيقاع (Rythme) المسار العاطفي للعامل (المتلقي).

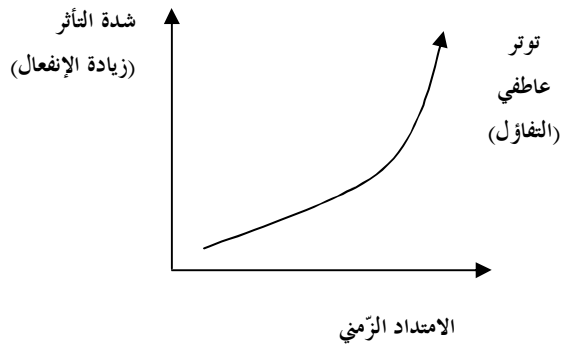
إن العامل كان يشعر بحالة إحباط أو يأس في وضع تأزّمت فيه الأوضاع مع الاستعمار ممّا أدّى إلى حدوث ظاهرة خمود نوعا ما في مساره العاطفي، فيأتي كلام القوّال كإشارة موقظة لأحاسيس المتلقي الدّفينة، فيتفاعل مع ما يسمعه من أخبار.

إنّ الكلام عن الأمير يبعث في العامل (المتلقي) الأمل والبعث من جديد، فتتكوّن لديه رؤية مستقبلية تفاؤلية.

يكون العامل في هذه الحال، مضطربا بين التّصديق والتّكذيب ويحصل بين هذين الإحساسين تناوب تختلف درجته حسب اختلاف كلام القوّال.

من خلال المقطع السّابق (1) نجد القوّال يجعل الأمير عبد القادر بطلا واعدا، وأنّه يملك شجاعة كافية للقضاء على الاستعمار، وأنّ جهاده يماثل ما قام به السيّد علي كرّم الله وجهه، كلّ هذه المقاربات تجعل العامل (المتلقي) في حالة تفاءل وبعث على الامتداد الزّمني. ويمكن تمثيل ذلك بالمخطط التّصاعدي التّالي:[53]

مخطط الارتفاع (Ascendance)



ب– مرحلة الاستعداد (Disposition):

بعد تفاؤل العامل(المتلقي) يبحث عن مؤشر يأخذه مباشرة إلى تصديق كلام القوّال.لأن القوّال من خلال النّص الموالي والذي يبدو فيه كلامه عن الأمير متطورا نوعا ما، إذ يقول:«الشّاب هذا ياسادة ياكرام عليه بركة سيدي عبد القادر الجيلاني والأولياء الصّالحين، عوده مثل البراق ويطير حصانه للسّماء عندما يحاصره الأعداء سيفه البتّار يطفئ البرق من حدّة لمعانه، القرآن في القلب وفي يده اليمنى سيفه الذي لا يترل إلى الأرض ولا ينام وساسبو ما يخونو أبدا، ناره ما تروح في الفراغ في موقعة وهران خلاص له البارود ورفد

[53] : Voir : Louis Hébert : Le schéma tensif (J.Fontanille et Zilberberg). www//louis hebert @ uqar.ca, 2005, p6.
« Le schéma de l'ascendance (ou schéma ascendant) peut être trouvé, par exemple, en littérature dans le passage entre le corps d'une nouvelle et sa fin (chute), d'étendue plus faible mais d'intensité plus forte ; le même phénomène se produit, par exemple, entre le corps du sonnet et sa fin. »

عصاه وحفنة تراب وقال ربّي عيني، ونوشن صوب عدوه وفتح يده فتت العدو اللّي كان قبالته.»[54]←نرمز لهذا النص بالرقم:(2).

يؤكد القوّال عجائبية هذا الشّاب (الأمير) ممّا يبعث في نفسية العامل (المتلقي) شيئا من الإعجاب بدل التّكذيب، وينمو الإحساس لديه ليشعر بتقديره المفرط لذاته من خلال رؤية نفسه مكان ذلك البطل (الأمير) الذي أصبح الآن في عداد العظماء.

إن الجزء الأخير من النص (2)، والذي يخص الحديث عن موقعة وهران، يوضّح للعامل(المتلقي) مدى صدق كلام القوّال، إذ أنّه يخلط بين عناصر حقيقية وأخرى خيالية، تمثّلت الأشياء الحقيقية في ذكره لمدينة وهران، فهي مدينة موجودة بالفعل، وقد وقعت بها معركة انتصر فيها الأمير، واسترد على إثرها مدينة تلمسان.

وأيضا طلب الأمير ليد العون من خالقه، شيء وارد ومقبول، وهذه الإشارة هي التي جعلت العامل (المتلقي) يصدّق كلام القوّال، فهو متيقن تماما أنه لولا قدرة الله وعونه لما تمكّن أي مخلوق على وجه الأرض أن يقوم بأيّ عمل خارق، وبالتّالي لما استطاع الأمير أن يفتّت عدوّه بحفنة تراب، وهذا الفعل الأخير هو الذي مثّل لنا في النص الجزء العجائبي الخارق والذي استطاع فيه القوّال بالتدريج إقناع المتلقي بقبوله وتصديقه.

حيث يبدأ حينئذ الإعجاب بشخصيّة الأمير، فيتولّد لدى العامل (المتلقي) إحساس بحلول ذاته مع ذاك البطل، فيبحر بخياله في فضاء كلام القوّال، ويخال نفسه فارسا مغوارا بطلا كالأمير، وهنا يتجسّد الاستعداد النّفسي لدى العامل(ذات المتلقي).

ج – المحور العاطفي (Pivot Passionel):

يتحول الإحساس العاطفي لدى العامل من مرحلة اليأس والخوف التي كانت تسيطر عليه، بعد تكوّن اليقظة العاطفية لديه، إلى مرحلة التّفاؤل شيئا ما، وبعد مرحلة الاستعداد النّفسي لحصول الاعتداد بنفسه، يحسّ بإعجاب كبير بشخصيّة الأمير، يحاول العامل (المتلقي) إذن التّغلب نهائيا على تشاؤمه وخوفه من الواقع، ويسمح لنفسه بالسفر في الخيال من خلال كلام القوّال ليرافق هذا البطل الخرافي (الأمير) لينسى بذلك أعباء الحياة (الفقر، الجوع، المرض، التّعب،..).

لقد تكوّن لديه هذا الإحساس من خلال مواصلة سماع كلام القوّال الذي أصبح يصوّر البطل في هالات أسطورية، في فضاء يشبه أهوال القيامة، إذ يقول: «بصدر عار والدم يترف من أطرافه وبجانبه سيدي ابراهيم نفسه كان مرفقا بهالة من النّور تعمي الأبصار، يرسل أتربته باتجاه النّصارى فيرديهم ويمحو أحصنتهم حتّى قضى عليهم، ومن اختبأ وراء الشجار والصّخور فضحته هذه الأخيرة بأن أعلنت عن وجوده وراءها»[55]

[54] : الرواية، ص69.

[55] : الرواية، ص 414.

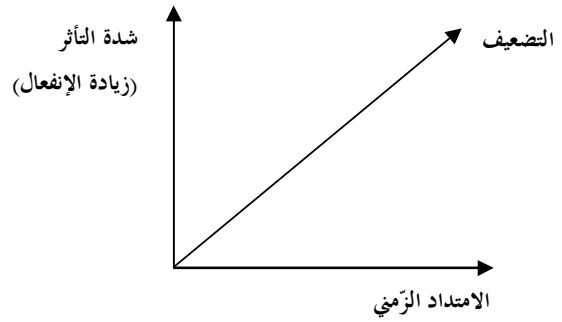
نرمز لهذا النص بالرقم (3).

يعجز العامل (المتلقي) عن مقاومة تأثير كلام القوّال عليه، فيستمع إليه بشغف وهو مشدوه، كلام القوّال غريب، إلاّ أنّه مرفه بالنّسبة للعامل الذي تعب من كلّ ما هو حقيقي، إنّه يبحث بالفعل عن تلك الخرافة أو لنقل أنّه يبحث عن فضاء خرافي، ليستقرّ فيه إلى الأبد .

إن العامل الآن لا يبحث عن الحقيقة، بل يبحث عن فضاء ينسى فيه كلّ شيء، حتّى ذاته.

يظهر من هذا التّحليل أنّ القوّال لم يكن يلعب دور النّاقل للأخبار بقدر ما كان يلعب دور المخدّر، إذ أنّه يسيطر على أحاسيس النّاس بكلامه الممزوج بالماضي والتاريخ والمستقبل الغيبي، وعلى إثر هذا الكلام تتكوّن لدى العامل (المتلقي) حالة تضعيف كما يوضّحها المخطط التّالي:[56]

مخطط التضعيف (Amplification)



تحدث للعامل نقلة وضعية من حالة الإحساس باليأس والحزن والضّعف والخوف في واقعه المعيش إلى حالة الإحساس بالاعتزاز والكرامة والشّجاعة والقوّة دفعة واحدة في عالم الخيال وفضاء الخرافة من خلال ما سمعه من كلام القوّال ، وهذا هو ما نقصده بالتضعيف، أي إعطاء شحنة عاطفية مضاعفة للمتلقي كي يحسّ بالكلام حتّى يتكوّن لديه الإحساس ذاته لدى المتكلّم ، هذا الأخير الذي يلعب دور الإغراء المباشر واللاّمباشر وبكلّ الوسائل المقنعة المؤثرة التي أتيحت له.

د- التّهذيب (Moralisation):

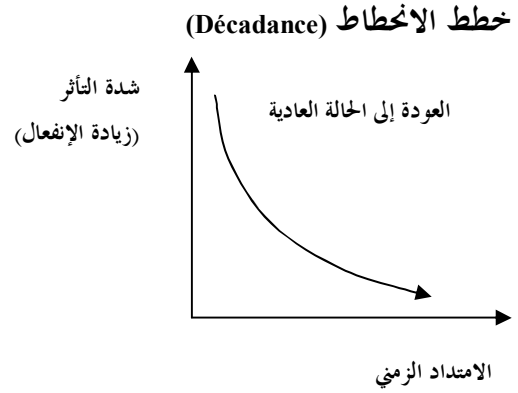
وبعد ما ينتهي الكلام، يذهب القوّال لشأنه، ويبقى المتلقي وحده من جديد ما بين التّصديق والتّكذيب، ويفقد شيئا فشيئا متعة ما سمعه من أخبار مفرحة، ليعود إلى واقعه المؤلم وبيته المظلم وحياته الرّتيبة.

لكنّه سيعيش في أحلام اليقظة ما أحسّه أثناء سماعه للقوّال، إلى أن يلقاه مرّة أخرى، ليخبره المزيد عن مغامرات البطل (الأمير عبد القادر)، لذلك نمثّل لهذا التنازل الشعوري بالمخطط التّوضيحي التّالي:[57]

---

[56] : Voir : Louis Hébert : Le schéma tensif (J.Fontanille et Zilberberg). www//louis hebert @ uqar.ca, p6. «Le schéma de l'amplification (ou schéma amplifiant) se trouve, par exemple, dans la plupart des constructions symphoniques qui nous conduisent de la ligne à peine audible tenue par un seul instrument ou quelques-uns à sa reprise par de plus en plus d'instruments et ce, avec une intensité croissante. »

[57] : Ibid, p6. « Le schéma de la décadence (ou schéma descendant) peut être trouvé, par exemple, dans le passage entre ce que les publicitaires appellent l'accroche, fortement affective mais souvent faible en étendue, et le reste de l'affiche. »



إذ تحدث العملية العكسية، فتتلاشى شدّة الإحساس بالبطولة والاعتزاز بالنّفس حتّى تضمحلّ تماما، ليجد العامل (المتلقي) نفسه متأقلما مع حياته العادية، وينسى عالم الخوارق والأحلام من كلام القوّال.*

* : نشير إلى غياب المرحلة الرّابعة من المحور العاطفي، وهي مرحلة التّحسيس (Sensibilisation) والتي لا يوجد ما يعبّر عنها بالنسبة للعامل في هذا المثال.

4- فضاء الموت:

لقد احتل فضاء الموت مساحة كبيرة من نص الرواية، ولا يمكننا تقصّي كلّ العبارات الدّالة على الموت، إنّما سنقف عند بعض المقاطع الملفتة للانتباه، قصد مناقشة ذلك الفضاء الذي تخلقه، وتجعل القارئ يحسّ بأنّه موجود في تلك الواقعة.

لقد أنطق الكاتب الأب ديبوش بكلام ينبئ عن حكمة كبيرة، تحدّث فيه عن الموت، قائلا:«لا يا جون الحياة والموت هما مجرّد مسافات وهمية لشيء خالد هو الأبدية، نأتي عراة ونعود عراة، نخرج بصرخة ولادة ونعود مكتومي الأنفاس بعدما تأكدّنا من صغرنا، محملين بأسئلة معقدّة كنّا نظن أنّنا وجدنا لها إجابات، ولكنّنا كلّما اقتربنا، انسحبت الإجابات مخلّفة تحتها فيضا من الأسئلة.»[58]

تحدّث الأب ديبوش عن الموت بقرنها مباشرة بالحياة، إذ لا يمكن فهم الموت من غير إحضار كلمة "حياة"، إنّها الثنائية التي تكتب مسيرة الإنسان، فكلّ ما يفعله محصور بين نقطتين هامتين هما الولادة والوفاة، وقد لخّص الأب ديبوش الحياة في نقطة واحدة وهي أن الإنسان يأتي إلى الحياة بصرخة واحدة وهو محمّل بأسئلة معقّدة كان يظن أنّه سيجيب عنها قبل وفاته، لكنّه يموت ويأخذ معه تلك الأسئلة وهو صامت تماما، هذا هو لغز الحياة والموت.

يعايش الأب ديبوش لحظات الموت في فضاء فراشه الذي آواه فترة طويلة، ومن خلال هذا الفراش الذي قيّده فيه المرض، يفارق الأب ديبوش الحياة لينتقل إلى عالم الموتى، وقد عبر عنه جون مارك تالبان " Jean-Marc Talpin" بأنّه فضاء صغير مفتوح داخل فضاء مغلق ليال عديدة تطول على المريض لوحده بخلاف الآخرين.[59]

الأب ديبوش ينطلق من كلامه من مخزونه الفكري والدّيني والفلسفي، وكلامه يدّل على عدم تشبثه بالحياة، فالإيمان يملأ قلبه وعقله، وهو الذي لم يضيّع وقته في أيّ شيء من الملذّات، ومع ذلك يرى الحياة مسيرة لها نهاية، ليأتي الموت الذّي سيأخذ حقّه الوافر من الإنسان.

إن نظرنا إلى الموت بهذا المنطق، سوف لن يكون أمرا محزنا، لأنّه لا محالة الموت نهاية كلّ فرد، لكن طبيعة البشر أنّهم لا يحبّون الفراق، والموت ضرب من ضروبه، فيحول دون رؤية ذلك الإنسان، وهذا هو المحزن في الموت، لذا سوف نتحدّث عن الموت من خلال هذا المفهوم الذي بلوره لنا الأب ديبوش في رواية الأمير.

---

[58] : الرواية، ص543.

[59] : Jean- Marc Talpin : poétique de l'espace durassien à partir de la chambre .In : Etudes rassemblées par Pascale Aurais-Jonchière et Alain Montandon : Poétique Des Lieux, P157. « La maladie de la mort se joue, à partir d'une rencontre dans un lieu ouvert, dans un espace clos, plusieurs nuits… »

مشهد الإعدام:

إنّ أوّل محطّة في فضاء الموت في الرّواية هي مشهد الإعدام الذّي ركّز عليه الكاتب ليظهر خطورة الخيانة عند المسلمين، وقد صوّر الكاتب حكم الإعدام بتفاصيله، إذ حوكم القاضي أحمد بن طاهر أمام الملأ في ساحة الإعدام، وسئل عن ذنبه واعترف به، واعتذر لكنّ ذلك لا يفيده خاصّة في مسألة يتم فيها التّعاون مع النّصارى ضد المسلمين، وكان الشيخ محي الدّين صارما في مثل هذه الأمور، وكان ثابتا تماما في تطبيق حكم قضاة أغريس.

وقد قدّم الكاتب الشيخ محي الدّين في صورة يبدو لنا فيها أنّه قاس نوعا ما، و لم يعط فرصة للمجني عليه بتبرير موقفه، بل ركّز على تنفيذ حكم القضاة، حتّى لا تتكرّر مثل هذه الأفعال في الأيّام المقبلة خاصّة إذا اشتعلت الحرب.

وكان المجني عليه أستاذا من أساتذة ابنه عبد القادر، لذلك كان يتمنى لو أنّه لا يحضر مشهد الإعدام، لما يعرفه في ابنه من رأفة وعطف في مثل هذه الأمور خاصّة إذا تعلّق الأمر بأستاذه.ولأجل هذا سارع الشيخ محي الدّين بإعطاء الإشارة لإعدام أحمد بن الطاهر«حيث لوّح بيده اليسرى إيذانا ببدء تنفيذ حكم الإعدام.»[60] وكان المصحف بيده اليمنى، وتمّ تنفيذ الحكم قبل مجيء ابنه عبد القادر.

الغريب في الأمر يأتي بعد تنفيذ حكم الإعدام، وهو تصرّف زوجة القاضي أحمد بن طاهر والتي قطعت مسافات طويلة لتنقذ زوجها، فإذا تعود محمّلة بجثّته، والكواسر تحوم فوقه مظلّلة إيّاها، وهي عازمة على دفنه في تربة أكثر رحمة من تربة سهل أغريس، ويظهر الكاتب شجاعة المرأة وجرأتها فيما تقوله في حالتين:

الأولى: عندما أراد الرّجل الذي نفّذ حكم الإعدام ربط الجثّة فوق الحمار بالحبل، الذي شنقت به، مدّت يدها ورمت الحبل عنها، وقالت:«خلّوا الحبل عندكم، ينفعكم باش تشنقوا به واحد آخر، الله يكثّر خيركم.»[61] تبدو من كلامها لهجة النّقمة والاستهزاء معا، فهي لا تملك أن تفعل شيئا أمام مقتل زوجها، فصدرت عنها ردود أفعال تنمّ عن تدّمر ونقمة دفينين.

الثّانية: عندما رفضت دفن زوجها في سهل أغريس، وآثرت أخذه إلى مكان آخر أكثر رحمة من تراب أغريس، وهذا يظهر جليّا عدم مبالاتها بمن أعدموا زوجها.

وقد أخبر الشيخ محي الدّين ابنه عبد القادر عند قدومه أنّ المرأة كانت تودّ مقابلته، لإقناعه بعدم تنفيذ حكم الإعدام لكنّ غرضها لم يتم.

ولمّا علم الأمير بما حدث بكى حزنا على معلّمه قاضي أرزيو ومرجعه في الفقه، قائلا: «ألم يكن هناك حلّ آخر أقلّ سوءا من الإعدام؟»[62]

---

[60] : الرواية، ص 58.

[61] : الرواية، ص 60.

[62] : الرواية، ص 61.

إن الكاتب ينطق عبد القادر بلغة العقل، فهو دائما يبحث عن حلول تناسب الواقع وتتماشى مع الدّين.

1-4 خبر الموت:

أ- وفاة الشّيخ محي الدّين:

من بين أخبار الموت وفاة الشيخ محي الدّين، ولم يذكر الكاتب تفاصيل وفاته، ولا حتّى إشارات بسيطة عن ظروف وفاته. وكلّ ما قدّمه لنا أنّ الأمير قبل عودته إلى معسكر في إحدى معاركه في وهران بلغه نبأ وفاة والده، فعاد إلى معسكر، واتّجه إلى المقبرة ليترحّم على روح والده، ثمّ واصل طريقه باتّجاه وادي الحمام.[63]

وهذا طبيعي ، لأنّ الكاتب يسرد وقائع رواية تاريخيّة تتطلّب تفاصيل كثيرة، تخدم محور السّرد الرّئيسي، ولا يضير نفعا إن هو تحدّث عن الطّريقة التي توفي بها الشّيخ محي الدّين، ولكن بالمقابل ، نجد الكاتب قد اهتم بشخصيّة الشيخ محي الدّين عندما كانت فاعلا مباشرا في مبايعة الأمير، الذي يتمحور حوله السّر الروائي برمّته.

في حين أنّنا نجد في المقابل اهتمام الكاتب بذكر تفاصيل عن موت أناس آخرين من مدينة معسكر، وهم أناس عاديون، وليسوا بمنزلة الشيخ محي الدّين، فيصف لنا أدقّ التفاصيل، وهذا نبرّره بطريقة الوفاة ذاتها إذ أن وفاة الشيخ محي الدّين كانت وفاة عادية بأنّ شيخا هرم فمات، بينما لو نرى طريقة موت عجوز عادية من معسكر اختارت الموت ورفضت الخروج من بيتها والنّيران تحيط به من كلّ جانب، ندرك أنّ موتتها لم تكن عاديّة، لذلك أراد الكاتب أن ينقل إلينا مشهد اختيارها الموت كحل لوقف حزنها وكمدها على الخروج من منزلها، إذ يقول الكاتب:«رفضت الخروج وظلّت تشتم بأعلى صوتها الذين أزعجوها في خلوتها ولم تتوقف أبدا حتّى عندما بدأت النّيران تأكل البيوتات التجارية المبنية في خط مستقيم، انقلبت شتائمها إلى صرخات، ثم إلى شيء يشبه العواء، ثم صمتت تحت صوت النّيران التي أكلت كلّ شيء»[64]

يجسد الكاتب من خلال هذا المقطع الموت البطيء، فبعد أن كانت العجوز تصرخ بكلّ قوّتها وتشتم كلّ من أزعجها رافضة الخروج من منزلها عنوة، واختارت الموت ، فتلاشت قواها شيئا فشيئا أمام الأدخنة المتصاعدة والنيران الملتهبة، فتصبح الشّتائم صرخات، ثم تنقص الصّرخات، وتتغيّر لتصبح عواء، ثم تصمت تماما، والصّمت دليل كاف على نهاية حياتها.ويمكننا تمثيل مشهد موتها البطيء كما يلي:

إن نحن اعتبرنا الموت هو موضوع القيمة(م) واعتبرنا العجوز(ذ) هي الذات الهاربة من الموت المعنوي إلى موت جسدي يعطيها راحة نهائية، فإنّ موتها كان تدريجيا كما يلي:

---

[63] : ينظر الرواية، ص116.

[64] : الرواية، ص163.

شتائم ← صرخات ← العواء ← الصّمت.
الحياة عنفوان الحياة الاستسلام للموت الموت الفعلي

- (ذ) تهرب من موت معنوي ، المتمثل في خروجه من بيتها الذي عاشت فيه لفترة طويلة.

- (ذ) تفر إلى مصير آخر أكثر قسوة وهو الموت الحقيقي بمفارقتها الحياة تحت لهيب النيران التي كانت تأكل منزلها.

- (ذ) تظل متشبثة بمنزلها الذي رأته أنّه الحياة بعينها، في حين أنّها لا تدري أنّها ستفارق هذه الحياة إن ظلّت ماكثة به.

-(ذ) تدرك أن الخطر يداهم بيتها، لكنّها ترفض التراجع وتتحمل الأوجاع وآلام الحروق لتستسلم للموت في منزلها.

بالرّغم من أنّ تصرّف العجوز كان أرعنا متهورا، إلاّ أنّه يبيّن مدى إخلاصها لبيتها الذي اعتبرته قبرا لها، وكان لها ذلك بالفعل.

ب- إعدام مردوخ وحمّو:

يواصل الكاتب تجسيد مشاهد الموت، وهذه المرّة بالشّنق، حيث يحدّثنا عن مردوخ وهو الذي ألبس كلّ عرائس معسكر وضواحيها أيّام أعراسهم، حاول مردوخ المقاومة، ثمّ اقتيد برفقة أخيه حمّو وبقية الرّجال إلى المدخل الغربي للمدينة، حيث نصبت مشانق كثيرة، وكان مردوخ وحمو مسنين لم يغادرا مدينة معسكر مع الأمير، وقد دار بينهما حوار قبل قتلهما، وهو كما يلي:

« - سنقتل يا مردوخ، ألا تحسّ بذلك؟

- وإذا أحسست، ماذا بإمكاني أن أفعل؟

- لو استمعت إليّ ياخويا، راسك خشين كالحجر الأصم ما تسمع غير لروحك، ألم أقل لك يا مردوخ كان يجب أن نذهب مع أولادنا مع الأمير؟

- عمرك سبعون وعمري أكثر قليلا، ماذا بقي لنا؟ لا شيء، الأمير لن يفرّط في أولادنا، أمّا أنا فقد تعبت من التّنقل، وفي كلّ مرّة نستقر فيها يأتي من يخرجنا من أرضنا، أجدادي وأجدادك جاؤوا إلى هذه الأرض هربا من محاكم التّفتيش المقدّس، فأين نذهب؟ كلّ الدّروب صارت مغلقة، وأرض الله ضاقت حتّى صارت كفردة حذاء، يبدو أنّ نهايتنا هي هذه، لنقبل بهذا المصير، الموت في الجماعة لا يخيف.

وضعت الحبال في أعناقهم كالخرفان، لم يقاوموا مدّوا أعناقهم ورؤوسهم التي ابيضت بفعل الشّيب والثّلوج التي عادت إلى السقوط بقوّة، باستسلام كبير وعيون منطفئة، ركّزت قليلا نحو الهضبة العالية التّي

سلكها الأمير وأبناؤهم الذين ودّعوهم بعيونهم قبل أن تنكسر على ظلام حاد وصرخات كانت تأتي من بعيد.»[65]

نرى الموت في هذا المقطع وفق مرحلتين: المرّة الأولى عندما حرم الآباء من أبنائهم بذهابهم مع الأمير، فهناك فقدوا لذّة الحياة وبهجتها. والمرّة الثّانية عندما اقتيدوا إلى الجهة الغربية من المدينة ليشنقوا هناك في مشهد تشمئزّ له القلوب.

ويصوّر الكاتب ببداهة مشهد مفارقتهم للحياة وهم يتتبعون بأعينهم المنكسرة آخر خطوات أبنائهم برفقة الأمير، وهم مستسلمون تماما للموت بلا حراك.

أمّا إن عدنا إلى الحوار الذي دار بين الأخوين، نجد أنّ مردوخ (ذات1) يتكلّم بنفس متعبة كرهت التّرحال والشّطط وهي تبحث عن الاستقرار والسكون، وأن ما عاشه من تنقل ومطاردة يكفيه والمهم عنده هو أن الأبناء بخير، أمّا هو فلم يعد يقوى على التّنقل، وأن كلّ الأمكنة بالنسبة إليه الآن سواء ، فالأرض ضيقة بحجم فردة حذاء، فمهما هرب سيلحقه الموت، وسنّه يزيد عن السبعين، لذا نجده يستسلم للموت بكلّ طواعية، ولا تهمّه طريقة موته، فالموت واحد في كلّ الأحوال.

بينما كان أخوه حمو (ذات2) متمسّكا بالحياة رافضا الاستكانة للموت، ولكن احترامه لأخيه الأكبر جعله يخضع لرغبته ويبقى معه، والآن هو يرى الموت قادما إليه، فأصبح يؤنّب أخاه، ويذّكره بما نصحه به من قبل، لكنه مرّة أخرى يستكين لكلام أخيه مردوخ الذي اتّصف كثيرا بالعقلانية، وكان مقنعا، فلا بدّ لهما من ملاقاة مصيرهما مع الموت الذي لاحقهما مرارا.

والكاتب لم يختر الحرّ خلفية لهذا الفضاء، بل اختار موسم تساقط الثّلوج وزامنه مع عملية الشنق الجماعية.

إنّ القارئ باستحضاره هذه العناصر يكوّن لديه صورة درامية محزنة، لأنّ الثّلوج تكسو الطّبيعة حزنا وسكونا، والشّنق يبعث في النّفوس سكونا أيضا وحزنا عميقا، لقد حزنت الطّبيعة برفقة حزن البشر، ولكن المشهد بما فيه من قسوة، إلاّ أنّ تساقط الثّلوج يفضي عليه طابعا رومنسيا ينقص من هول الأمر، وكأن الثّلج جاء ليغطي الجريمة ويحلّ باردا على القلوب السّاخنة لفراق أبنائها وفراق الحياة أيضا.

يبقى موضوع القيمة هو الموت (م)، ونرمز لمردوخ بـــ (ذ1) وحمو بـــ (ذ2).

- (ذ1) تفرّ من تعب التّنقل والتّرحال إلى الموت المحتوم ، لذا تختار الثّبات في مكانها وعدم الهرب من الموت، وتفرض رغبتها هذه على (ذ2).

- (ذ2) تريد الهرب من الموت واللّحاق بأبنائها مع الأمير، لكنّ شيئا يحول دون ذلك، وهو طاعتها واحترامها لـــ(ذ1) التي كانت مسيطرة على الوضع لا تقبل النقاش.

---

[65] : الرواية، 164، 163.

- يمتدّ الحوار بين (ذ1) و(ذ2) إلى أن توضع في عنقيهما حبال المشنقة، ولكن الأمر محسوم لأنّ (ذ1) تتميّز بقوّة الإقناع.

- (ذ1) مقتنعة تماما بأن الهروب من الموت شيء غبي، خاصّة وأنّها بلغت سنّ السبعين، لذلك ترى أنّه لا مفرّ لها من مواجهة هذا المصير المحتوم الذي هرب منه أجدادها منذ عقود، وهي لا تبدو متذمّرة من الحياة بقدر ما تبدو راضية بما حقّقته فيها ، فإن هي اطمأنّت على أبنائها هذا يكفيها، لأنّ الوقت داهمها كثيرا ولا تقوى على الهرب مع أبنائها مرّة أخرى من الموت.

- تستسلم (ذ2) لكلام (ذ1) وتدرك أنّها محقة ، لذلك تصمت و لا تزيد في نقاشها.

ج- إبادة الزّمالة:

ومن بين مشاهد الموت وفضاءاته في رواية الأمير، يحدّثنا الكاتب عن مهاجمة الكولونيل يوسف برفقة الدّوق دومال للزمالة، إذ يقول:«كان الهجوم كاسحا ومباغتا، الدّفاع صار حالة انتحارية، لم يعد الانتصار مهمّا بالنسبة لأتباع الأمير ولكن تهريب ما أمكن من النساء والأطفال وعائلة الأمير، كلّ من استطاع حمل سلاح فعل ودافع باستماتة قبل السّقوط تحت حوافر خيل جموحة، لم تكن هناك قوّة قادرة على وقفها، كان يوسف يرتمي على الخيام بشكل أعمى فتسحب أحصنة خيّالته كلّ ما تصادفه في طريقها من الأثاث والأجسام التي لا تكاد تستفيق حتّى تتحول إلى طعم سائغ للبارود والسّيوف... كانت الزّمالة قد كسرت في عمودها الفقري و لم يعد بإمكانها الوقوف والدفاع.»[66]

من المقطع يبدو لنا أنّ كفّة الكولونيل يوسف كانت أقوى وأرجح من كفّة الأمير، إذ كان الهجوم مباغتا على غرّة، فلم يتهيّأ أهل الزّمالة للدّفاع عنها، واستطاع بذلك الكولونيل يوسف كسر شوكة الزّمالة، وتشتيت قوّاها، فيصف الكاتب دفاع جيش الأمير بأنّه حالة انتحارية أمام آلة يوسف الحربية الفتّاكة التي لا تترك أيّ شيء أمامها إلاّ واكتسحته، وهو لا يشير بمعنى الآلة الحربية مجردا، بقدر ما يشير إلى قسوة الكولونيل يوسف الذي كان لا يعرف الشّفقة والرّحمة.

يموت المكان في هذه اللّحظة، وتنتهي أسطورة الزّمالة وهذا الدّمار ليس علامة للدّيمومة ومواصلة الحياة، بل هو علامة للتّخلخل النّفسي العميق الذي تعرّضت له الذّات الفاعلة (الأمير) ولا يكون ذلك إلاّ عبر مسار الزّمن:[67] الأمس، اليوم، الغد.

---

[66] : الرواية، ص302.

[67]: ينظر: صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السّرد في روايات عبد الرّحمان منيف، ص53.

د- موت سيدي مبارك بن علاّل:

ومن بين مشاهد الموت أيضا ينقل الكاتب لنا تفاصيل موت سيدي مبارك بن علاّل، فيركّز كلامه على شجاعته وجسارته وإقدامه حتّى النّهاية، وقد بدأ هجومه، وهو يقول:«كما ترون لا حلّ لنا إلاّ الانتصار أو الشّهادة، لقد طوّقنا من كلّ الجهات وعلينا أن نفتح ممرّا في الوسط، ولهذا فلا حلّ لنا إلاّ الهجوم.»[68]

وقد امتطى خلال هجومه أربعة أحصنة، يقاتل بجسارة، وكان حين يلتفت وراءه يرى الأجساد تتهاوى الواحد تلو الآخر، وأحصنة تنتحر داخل الفيالق «لا تسمع إلاّ الطّلقات الجافّة والمتقطعة من حين لآخر، أو السيوف وهي تتقاطع محدثة صوتا حادّا قبل أن تندفن في الأجساد بطراوة. »[69]

يصوّر لنا الكاتب مشهد الموت بأدق تفاصيله، ويشير إلى صوت السيوف وما تحدثه بالنسبة للأجساد، إن هذه الطّريقة في التّصوير تشبه المشهد السينمائي بالصّوت والصّورة. فالكاتب لا يكتب بطريقة تقليدية في مجال تصوير المشاهد، بل يقدّمها لنا حيّة لا يغفل فيها الإطار العام للحدث والصّوت، وما يصل إلى الأعين، وكأنّنا نرى الحدث أمامنا، وها هو يواصل حديثه قائلا:«لكز الحصان الذي مشى خطوات نحنح ثمّ انطلق صوب المجموعة قبل أن ينقلب على رأسه جثّة هامدة تحت وقع الرصاص الذي اخترق جسده، استطاع سيدي مبارك أن يقوم على ركبتيه ثمّ على رجليه، كان يترف بقوّة. عرف وجوه الذين ظلّوا مشدوهين في وقفته، الكابتن كاسينول والماريشال سيكوت والبريقادير لابوسي.تأملهم للحظة، لم ير شيئا غير الدم والحيرة فجأة قام حصانه للمرّة الأخيرة، كان الدم يملأ جسده، تمتم سيدي مبارك: النّفوس تموت هاربة، وهو يرى كلّ الأبواب قد صارت مسدودة، رأى كلّ الصّور القديمة التي ارتبكت وصارت حمراء تحت قوّة الدم النّازف من رأسه ووجهه....»[70]

لقد رسم الكاتب مشهد مقاومة الموت حتّى آخر لحظة، سيّدي مبارك كان يمكن أن يستسلم لأوّل طلقة رصاص أصابته، لكنّه كان يقدم على الموت لا مبال، وقد أصاب من خصومه وهو يتنفس أنفاسه الأخيرة، كان كالنّمر المصارع يهاجم بلا هوادة.

استطاع الكاتب أن يجعل القارئ يتفاعل مع مشهد الموت المتكرّر هذا، إذ نلمح تكرارية الموت في طيّات هذا المقطع، وقد استعمل الكاتب مجموعة من الأفعال التي قام بها سيدي مبارك والتي كان من خلالها يتفادى السّقوط مقاوما سكرات الموت:

---

[68] : الرواية، ص315.

[69] : الرواية، ص315.

[70] : الرواية، ص316.

الآلام والإصـــــــابة	ردود الفعـــــــل
– تحت وقع الرّصاص الذي اخترق جسده. – كان يترف بقوّة. – لم ير شيئا غير الدم. – كان الدم يملأ جسده. – قوّة الدم النّازف من رأسه ووجهه.	– قبل أن ينقلب على رأسه جثّة هامدة. – استطاع أن يقوم على ركبتيه، ثمّ على رجليه. – فجأة قام حصانه للمرّة الأخيرة. – امتطى الحصان الذي ارتفع للمرة الأخيرة عاليا وهو ينحنح. – .....

من خلال هذا الرصف لما كان يعانيه سيدي مبارك وموازاته مع ما كان يصدر عنه من ردود أفعال، يتجاهل فيها كلّ مرّة هذه الآلام ليبدي بطولة خارقة، يصارع الموت بلا هوادة يسقط وينهض، وهكذا دواليك إلى أن لفظ أنفاسه الأخيرة، وقد تبعه في سلوكه ذاك حصانه الذي أبى إلاّ أن يحقّق رغبة سيّده في المقاومة، ومات الإثنان معا في ساحة الوغى.

وعلى ضوء الملاحظات السّابقة، يمكننا تقسيم الأفعال الصّادرة عن سيدي مبارك، إلى نوعين وهما إيجابية وسلبية، فما كان سلبيا منها إنّما يدل على تأرجحه وعدم تركيزه بسبب الألم، والدم الذي غطّى عينيه فلم يتمكّن من رؤية خصومه جيّدا.

الأفعال السّلـــــــبية	الأفعال الإيجـــــــابية
–.....	– كانت ضربة سيدي مبارك الجّافة قد شقّته (البرقادير لابوسي).
– لم يستطع سيدي مبارك تفادي الضّربة التي شقّت كتفه.	– و لم تسقطه عن حصانه.
– البريقادير جيرار أطلق النّار على سيدي مبارك..فأصابه في صدره تماما في القلب.	– هجم بقوّة متفانية.
– سقط من على الحصان مثل الحجرة و لم يحرّك ساكنا.	– لم يرتاحوا لعينيه المفتوحتين عن آخرهما.

من خلال هذا العرض لما أسنده الكاتب من أفعال لسيدي مبارك، وما أسنده لغيره من أفعال، يتّضح أنّ سيّدي مبارك كان يواجه أكثر من ذات واحدة بكلّ قوّة، يصارع الموت، يصل إلى فم الموت فينهض من جديد ليقاتل كأنّ شيئا لم يصبه بالرّغم من سوء رؤيته، بسبب الدماء التّي كانت تحجب عنه الرؤية.

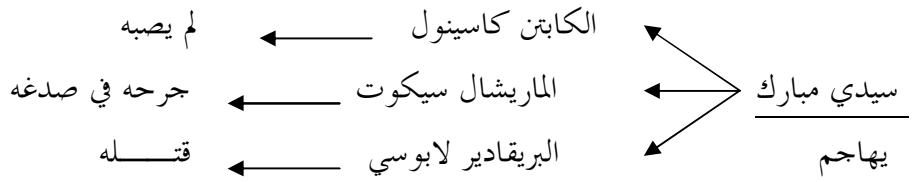
إنّ حجم الأفعال المسندة إلى سيدي مبارك، تظهر انفراديته في ساحة المعركة فلا يوجد من يحمي ظهره ولا جانبيه، كان يقاتل بأسلوب هجومي لا تراجع فيه لأنّه رأى الموت قريبا منه، أراد أن يكمل مهمّته على أكمل وجه.

استعمل أربع أحصنة في المعركة، وفي الأخير ظلّ برفقة حصانه الأخير الذي لم يفارقه حتّى الموت، إذ أن الكاتب ركّز في كلامه على أنّ سيدي مبارك قد سقط من على الحصان وعاود الكرّة، وهو في حالة مزرية ليمتطي الحصان مرّة أخرى، ثمّ يموت فوق ظهره.

إنّه وفاء المحارب لحصانه، ولمهمته في الحرب، فقوّة سيدي مبارك أذهلت الضّباط فأصيبوا بخوف ورهبة منه، بقيت مسيطرة عليهم حتّى بعد موته، لم يفارقهم ذلك الشّعور، وهذا ما يبرّر خوفهم من عينيه المفتوحتين فلم يقتربوا منه.

وفي الأخير تمكّن الكاتب من نقلنا إلى ساحة القتال ومواجهة الموت تدريجيا، في كلّ مرّة يقترب الموت فيها من سيدي مبارك إلى أن تمكّن منه كليّة.

عندما غطّت الدّماء وجه سيّدي مبارك، اشتمّ رائحة الموت سافر بخياله إلى كلّ الصّور القديمة التي ارتبكت وأصبح يراها بلون الدم، وكلّ الأبواب صارت مسدودة، إنّه أصبح بين الموت والحياة، ما بين الهذيان والحقيقة، ولم يعد يفرّق مكان الوجع من عدمه، أصبح الآن آلة للقتل والموت بشرف، فالموت أصابه، وهو يسري فيه شيئا فشيئا، فما كان أمامه إلاّ مواصلة الهجوم المتوحش دفاعا عن نفسه لآخر مرّة، فقتل من الضباط من أصابه، وقتله بدوره من لم يصبه.



هـــ- تشخيص الموت:

ويتحدّث الكاتب عن الموت بطريقة أخرى تجعل من الموت كائنا حيّا يزحف ويلتهم النّاس دون توقف، وها هو يقول:«لو كانت هذه الأرض تشهد ستقول ماذا ابتلعت من خيرة ناسنا الواحد تلو الآخر»[71]

وكأن الموت يختار من الناس ضحيته، إنّه يلتهم بلا انقطاع خاصّة في وقت الحروب والأمراض والأوبئة.

وقد جعل الكاتب للموت رائحة تشمّها الذئاب فتقتفي أثره، فها هي الذّئاب تتسارع الخطى لتكون قريبة من مكان دفن الموتى، إذ يقول الأمير: «للموت رائحة لا تشمّها إلاّ الذّئاب والكواسر

[71] : الرواية، ص320.

والغربان، ولهذا عندما نحفر القبور علينا أن نعمقها لتفادي إخراج الجثث من راحتها وسكينتها الأبدية.»[72]

وفي مقاطع أخرى نجد الأمير يحاول دفع الموت عن بعض قادته وها هو يحاور ابن كليخة يشجّعه على التّمسك بالحياة، بعد أن أحدثت رصاصة ثقبا كبيرا في صدره، رفع أصبعه للشهادة، فهلع إليه يمسكه ويكمش يده في يده قائلا: «لا تخف يا السّي ابن كليخة، الموت ما يزال بعيدا، إنّه البرد فقط..»[73]

إنّ الأمير يعلم جيّدا أنّ ابن كليخة في سكرات الموت، لكنّه عبثا يحاول إمساكه وجذبه للحياة، يكذب على نفسه، بأنّ تلك الرّعشة هي رعشة البرد وليست رعشة انسلال الرّوح من الجسد، لقد وصل إلى مرحلة أنّه أصبح يتألّم كثيرا لفقدان أفراد دائرته واحدا تلو الآخر، الحزن ملأ قلبه ولا يرى الموت إلاّ ظالما يتربّص بأحبّائه، فيجيبه ابن كليخة بكلمات متقطّعة تنبئ عن اقتراب الأجل قائلا: «الموت مثل الأفعى، يتسلّل بدون إحداث أيّ صوت باستثناء علامات صغيرة على الأرض تثبت مروره، إنّي أحسّه وهو يخترق الجسد كالرّصاصة، عائلتي والي أمانة في عنقك.»[74]

بكلامه المتقطع قطع الشّك باليقين، وأصبح المير أمام موت مؤكد وحقيقي.

2-4 فضاء المجازر:

لقد آثرنا أن نفصل فضاء المجازر عن أخبار الموت، ذلك أن المجازر ينتشر الموت فيها بشكل سريع وبأعداد كبيرة يشبه حالة الوباء لّما يحلّ في مكان معيّن فيبيد أهله، ويشبه المرض عندما ينتشر في الجسد فيهلكه،إنّ المجازر بهذا المفهوم تعني الموت الجماعي، أي الحكم بالموت لمجموعة من النّاس.

وعادة تقترف في أناس عزّل لا حول ولا قوّة لهم، لا يملكون أداة وفرصة الدّفاع، أي بمعنى القتل الجبان، فإمّا يحرقون في منازلهم أو يشنقون جماعيا، أو يرشقون بالرّصاص بلا توقف، أو يقتلون الواحد تلو الآخر، ويلقون من أعالي الجبال في الأنهار والوديان، ومن بين المجازر نذكر مجزرة قبيلة الغرابة.

«كان الهجوم كاسحا فقد تمّ تدمير المراكز المتقدّمة التي لم تكن تملك أكثر من بعض البنادق التي لم يكن لها وقت الاستعمال وبعض السّيوف التي لم تخرج من أغمادها، بينما هجمت بقية قوّات القنّاصين باتّجاه الخيام، ففاجأتها في نومها، كان النّاس يتجارون ويتخبّطون في كلّ الاتّجاهات، الكثير منهم كانوا عراة تلتهم النيران أجسادهم، فقد رميت ألسنة اللّهب على خيامهم وهم في عزّ نومهم.. »[75]

لقد كانت قبيلة "الغرابة" من بين أشدّ المناصرين للأمير، وقد كان انتقام القوّات الفرنسية منها كاسحا لا رحمة فيه، إذ أنّها هاجمت على حين غرّة، حيث كانوا نياما عزّلا، و لم يكتفوا بهذا وحسب، بل قاموا بحرق

---

[72] : الرواية، ص321.

[73] : الرواية، ص348.

[74] : الرواية، ص348.

[75] : الرواية، ص96.

كلّ المحاصيل الزّراعية في عزّ الصّيف، إذ أنّ أهل الغرابة كانوا متأهبين للحصاد، فلم يكن لهم ذلك، حتّى قطعان الأغنام سلبت منهم.

ومن بين المشاهد المتوحشة أيضا نذكر حرق مغارة في جبال الظّاهرة وهي تحوي ما يزيد عن 760 فردا، لقد كانت المغارة ملجأ لسكان أولاد الرّياح منذ عهد الأتراك، إذ كان أجدادهم يهرعون إليها خوفا من ضيم الأتراك حين يعجزون عن دفع الضّريبة، لكن هذه المرّة كانت الوشاية من قبل العريبي وخيّالته الذّي كان داريا بمخابئ النّاس في الجبال، فأرشد القائد بليسي، الذي قام بإشعال النّيران، وقام بدفن المحجوزين في الأدخنة، وقد عبّر الكاتب عن قسوة مشهد المجزرة بقوله:«ظلّت ألسنة اللّهب تتسابق برؤوسها نحو السّماء المغبرّة بالأتربة والأدخنة والخوف حتّى انطفأت لوحدها مع تباشير الصّباح، عندما فتحت المغارة كانت الجثث ملتصقة بالصّخور، نساء، رجال، أطفال، بهائم محروقة، الكلّ مختلط ومتفحّم بقوّة الأدخنة والنّار والحرارة الخانقة.»[76]

وبالمقابل كانت مجزرة من قبل جيش الأمير، من طرف البوحميدي الذي لم يحكّم عقله في تدبير أمر الأسرى الفرنسيين في ظروف كانت عصيبة جدّا، كان الأمير غائبا عن الواقعة، وكان البوحميدي، يرفض إطلاق سراح الأسرى، بعد نفاذ الطّعام وقد التمس منه مصطفى بن التّوهامي مرارا أن يطلق سراحهم، لكنّه رفض مدّعيا أنّه لن يعطي فرصة لجيش سلطان المغرب بالمتاجرة بالمساجين فقتلهم أهون عليه من ذلك. وبالفعل تمّت المجزرة في ظروف قاسية جدّا وغياب العقل، وغياب الأمير أيضا.وأمام تعنّت البوحميدي الذي كان يرى قرابة أنفه فقط، وها هو مشهد المجزرة:

«جرّوا نحو بعض الأكواخ القديمة التي تشبه المخابئ على ضفّة الوديان لم يكونوا يعرفون لماذا زمت أفواههم بكتّن الخيش الذي يمتص الرّيق والصّرخات، وأغلقت عيونهم وكتفت أياديهم وهم لا يفهمون لماذا كلّ هذه الإجراءات غير المعهودة... في الظّلمة الدّامسة لم ير إلاّ بريق السّكاكين، وهي تلمع تحت ضوء القناديل الزّيتية الخافتة، و لم تسمع إلاّ الصرخات المكتومة والحشرجات الكثيرة التّي ظلّت تملأ المكان بصوت أشبه إلى الأنين، كانت السّكاكين تنغرس في الرّقاب المتعبة بدون مجهود كبير، إلاّ عندما تلاقي عظام الرّقبة، حتّى إن الكثير منهم كانت رؤوسهم تنخلع بسرعة ولا تكفي الجلدة الهشّة للحفاظ عليها ملتصقة، انسحب فيلق المشاة بعد أن رمى الجثث في الوادي المجاور للأكواخ، ظلّ الشّخير يسمع من بعيد مائة وسبعون رقبة مرّت عليها السّكاكين الحادة..»[77]

إنّ الكاتب يصوّر مشهد الذّبح بأدّق تفاصيله ولا ينسى حتّى طريقة إدخال السّكاكين في الرّقبة، إنّها وحشية في الإنسانية، وحتّى حرق الجثث في المغارة لا تضاهيه قسوة أخرى. إنّ مثل هذه المجازر أصبحت شيئا

[76] : الرواية، ص346.

[77] : الرواية، ص354.

عاديا في أيّام الحرب، إذ اختلّت الموازين، و لم تعد الحرب حرب رجولة وبطولة دوما، إنّما كانت حرب خدع وعصابات، وهجوم مباغت وغير ذلك ممّا أدّى إلى قتل العديد من المدنيين.

يصبح العامل التّخييلي أصدق تعبيرا ومصداقية من العالم الواقعي، إذ تمكّن الكاتب من تجسيد هذه الصّفة في نصّه خاصّة في وصفه لهذه المجزرة والتي اهتمّ فيها بأدّق التفاصيل، وقد عبّر أمبرتو إيكو عن جدارة العمل التّخييلي كالرّواية مثلا، متعجّبا من انسجام العمل وقوّة تأثيره على المتلقي ليحسّ بالرّاحة النّفسية، بقوله:«وكيف تكون طبيعة الرّوابط بين عالم نعرفه ونحسّ داخله بالضّيق والقسوة، وعوالم تخييلية متحرّكة ومتحرّكة تمنحنا اللّذة والرّاحة النّفسية، وكيف يستطيع السّرد تحويل عوالم تخييلية إلى حقائق لا يشكّك فيها أحد.»[78]

ما يهمّنا من خلال هذه المقاطع هو تلك اللّغة النّاطقة بتفاصيل المجزرة.إنّ الكاتب لم يدّخر أيّ جهد في تقريب القارئ من الوضع، وها هو يشدّه بكلّ الوسائل كي يدرك قسوة الأمر ووحشية الحرب، وقد ركّز كثيرا على المجزرة التي اقترفها البوحميدي، لأنّها كانت السّبب المباشر لسجن الأمير في فرنسا مدّة خمس سنوات وهو في الواقع كان رافضا لذلك الأسلوب و لم تكن له يد في تلك المجزرة، لكن القادة الفرنسيين، اتّخذوا تلك المجزرة ذريعة لسجن الأمير ومحاكمته ونسوا مجازرهم التي لا تعد ولا تحصى.

ومن يقرأ المقاطع بتمعن يلحظ أنّ الكاتب كان منصفا بين الطّرفين الجيش الفرنسي وجيش الأمير، وكان يدقّق في تفاصيل المجازر والمعارك، حيث يبيّن الشّجاعة من الرّداءة، و لم يكن يظهر لنا المير بطلا خارقا بقدر ما كان يظهره إنسانا له ميله للحياة العلمية والدّينية وكرهه للمعارك ومجاري الدّماء.

في حين صوّر لنا أيضا كرم الزّهراء أمّ الأمير في إطعامها للمساجين الفرنسيين ومعاملتها الحسنة لهم، وبالمقابل صوّر لنا سوء فهم البوحميدي وغيرته من مصطفى بن التوهامي التي منعته بالأخذ برأيه في إطلاق سراح المساجين، وكان هذا تصوّرا منه لجعل الأمير ودائرته فيما بعد تدفع ثمنا باهظا.

لقد كانت المجازر طريقا سلبيا في ساحات الحروب و لم تكن أبدا دليلا على القوّة والبطولة، بل كانت دليلا على انعدام الإنسانية قبل الرأفة والرّحمة التي دعت إليها جميع الأديان.

فضاء الموت يتّسع كثيرا في رواية الأمير من بدايتها إلى نهايتها، لقد ركّز الكاتب كثيرا على مشاهد الموت ومصارعته وربّما طبيعة الرّواية أنّها تاريخية فرضت على الكاتب التّركيز على فضاء الموت كثرة ممّا بعث في نفسية القارئ الشعور ببعض الحزن لهول ما قاسته شخصيّات الرّواية قبل أن تلقى حتفها، وهذا ما جعل الرّواية تبدو أكثر فنيّة من كونها رواية تاريخية.

[78] : أمبرتو إيكو: 6 نزهات في غابة السّرد، تر: سعيد بنگراد، مقدّمة الكتاب، ص8.

5- فضاء الوباء والفقر:

لم ينس الكاتب جانبا من الحياة يظهر فيه قسوتها وأمراضها، فجسّد ذلك في فضاء الوباء والفقر، وهما عدوّان للإنسان وخطورتهما مثل خطورة الحرب وويلاتها، ويشترك في تكوين مشاهد الوباء والفقر كلّ من الطّبيعة والإنسان.

إذ كانت سبخات "الكرمة" ببركها الآسنة بناموسها الذي كان يلتصق بأوجه الأحصنة والعساكر مخلّفا وراءه أمراضا كثيرة، وإرهاقات حمّى المستنقعات تحول دون التّقدم السّريع للعسكر الفرنسي.

لقد تدخّلت الطّبيعة بصعوباتها للتّقليل من عزيمة الجند، إضافة إلى داء الكوليرا الذي كان يجتاح المنطقة تلو الأخرى قاضيا على آلاف النّفوس، فكانت الغربان إشارات سابقة لتواجد هذا المرض، وظهورها كان نذير شؤم للنّاس، إذ أنّها تخبر مباشرة بقدوم مرض مباغت سيقضي على الكثير من النّاس، إذ أنّ الكاتب يقول:«وعلى الرّغم من حملات التّنظيف والسّوائل التّي وزّعت هنا وهناك للتّقليل من انتشار الكوليرا، فقد حصدت هذه الرّيح، كما يسمّيها النّاس هنا، في الأيّام الأولى الآلاف من النّاس في الأحياء الشّعبية التي تمّ تطويقها ومنع أغلبية سكّانها من الدّخول إلى عمق المدينة أو الاقتراب من الثّكنات العسكرية أو زيارة السّجون، وتركوا يموتون جوعا وعطشا قبل أن يموتوا مرضا حتّى شبع المرض منهم»[79]

يصوّر الكاتب في هذا المشهد تفاقم المرض وسرعة انتشاره وأنّه لم يولى عناية، بل كان هدف الفرنسيين آنذاك هو الحفاظ على صحّة الجند وحسب، ومنع دخول المصابين من الأهالي إلى قلب المدن وعدم التّعامل معهم، وإقصاؤهم حتّى يموتوا بأمراضهم بعيدا عن الثّكنات، وفي الوقت نفسه كان هدفهم الوحيد هو قتل ثورة الأمير في مهدها، لذا كان همّهم الوحيد هو إحضار الأسلحة الفتّاكة والمتطوّرة وإرسالها إلى مدينة وهران للسّيطرة على مقاومة الأمير قبل أن يشتدّ عودها، أمّا داء الكوليرا فكان معاونا لهم على إبادة الأهالي، إذ أنّ المصابين كانوا أناسا بسطاء يفتقدون إلى الأكل والشرب النّظيف.

لقد كانت علاقة الإنسان الجزائري بالوضع علاقة تعايش أو محاولة العيش في ظروف قاسية، فحاول تكييف الأوضاع وفق ثنائيات متقابلة- إن صحّ لنا القول- تجسّد ما يريده من حياته، وقد ذكر "أبراهام أمول" و"إليزابيت رومر" في كتابهما "La psychologie de L'espace" بعض هذه الثّنائيات، وهي:[80] (الدّاخل/ الخارج)، (الفراغ/ المملوء)، (التّفاعل مع الأوضاع/ الانعزال والانكماش)،.. إذن كان يسطّر برنامجا في حياته يقوم على حدّين متباعدين أو منعكسين في الاتجاه مثل نظام الثنائيات السابق ذكرها، بين الإيجابية والسّلبية.

---

[79] : الرواية، ص152.

[80] : Abraham A. moles et Elisabeth Rohmer : Psychologie De L'espace, P16. « L'homme construit sur les oppositions, les formes n'existent pour lui que dans leur opposition qu'il réalise avec le fond, le dedans avec le dehors, le vide avec le plein, la concentration avec l'isolement. »

لقد سيطر الوباء وكان قوّة كاسرة لأهالي الجزائر ، واختلطت الأمور مع بعضها، وكلّها شكّلت فضاء صعبا قاحلا مليئا بالأمراض، وقد عبّر الكاتب عن ذلك بقوله:«هذه المرّة لم يدّخر شهر أوت جهدا في اشتعالاته وحرارته، دخل دفعة واحدة بجراده وذبابه وأمراضه وحروبه وروائحه الكريهة التي لا شيء يمحوها إلاّ رائحة البارود التي عندما تستقر في الأنوف لا تغادرها مدّة طويلة.»[81]

إنّ هذا المقطع كان بمثابة افتتاحية لمواصلة سرد أحداث الرّواية، وقد قدّم فيه الكاتب جوّا كريها مقرفا، إذ أنّ الصّيف بحرارته، وطول أيّامه أصبح مدعاة للنّفور لما أتى معه من أمراض وجراد وذباب وناموسه،..وكلّها قذارات تشمئزّ لها النّفوس وفوق كلّ هذا نجد رائحة البارود التّي كانت تعمّ الأرجاء، والتي لا تغادر الأنوف إلاّ بعد وقت طويل.

كان النّاس يعيشون الوباء بعينه ولا يوجد دواء لكلّ الأمراض، لانعدام الإمكانيات وأدوات الاستطباب، وكان الفقر أكبر عامل على تفشّي الأمراض بمختلف أنواعها.

وقد قدّم لنا الكاتب مقطعا في الرّواية يعبّر فيه عن ظاهرة الفقر والاحتياج إلى رغيف خبز، وعن استغلال الجند الفرنسي لبراءة الأطفال.

كان مجموعة من الأطفال يترصّدون كلبا، وبينما هم كذلك تقدّم منهم الضّابط الفرنسي، قائلا لهم:

أ
- «جياع؟
- قليلا، ردّ كبير الأطفال بخجل
- وهل تعرفون سبب جوعكم؟
- جدّا، جدّ، كرّر الأطفال الصّغار مثل الفريق الموسيقي.
- من إذن؟
- طبعا الأمير هو السّبب، ردّ كبيرهم وهو يحاول أن يخبئ عينيه.»[82]

وبعد أن تعمّق العسكري في أعين الأطفال قليلا، ثمّ أعطى صغيرهم قطعة خبز، وقبل أن يمدّ الطفل يده لأخذ الخبز التقت نظرته بخزرة أخيه الكبير، فامتنع عن أخذ الخبز،فأخذه العسكري وسحبه بعيدا عن المجموعة، فتبعه أخاه الأكبر، قائلا:

ب
«- إنّه أخي الصّغير، يا سيّدي وأخاف عليه.
- أعرف، لن آكله، أنا أسأله لماذا لا يأخذ الخبز، وهو في حاجة ماسّة إليه؟ أعرف أنّكم جميعا تتضوّرون جوعا.
- صحيح، ولكن ديننا يمنعنا من الأكل من أيديكم.

[81] : الرواية، ص335.
[82] : الرواية، ص167.

- لماذا؟
- لأنّكم لا تتوضّؤون.
- ولكننا لسنا مسلمين مثلكم، وماذا يجب أن أفعل حتّى يأكل أخوكم الصّغير الخبز؟
- أن تتوضّأ، أن تغسل يديك وذراعيك ووجهك وفمك وأذنيك ورأسك ورجليك

تابع لـــ ب

- طلب العسكري ماء من حرّاسه، ثمّ انحنى أمام الإناء وبدأ يغسل يديه وذراعيه ووجهه وأذنيه ورأسه ثمّ نزع حذاءه الخشن والجوارب التي كانت تغلفها،بعد أن انتهى سأل الطّفل من جديد.
- والآن؟
- ممكن.

ثمّ مدّ الخبز إلى الطّفل الذي نظر إلى أخيه قبل أن يتقدّم ويأخذ نصف الخبزة التي وضعت بين يديه فابتعد واقتسمها مع مجموع الأطفال الذين تحلّقوا حوله كالقطط الصّغيرة، التفت العسكري مرّة أخرى نحو الصّبي الذي ظلّ يتأمل أخاه المنهمك في أكل الخبز بدون توقف.

- أقدّر شجاعتك الكبيرة، عندما تكبر سندخلك في جيشنا وستكون قائدا كبيرا ولن نجوع أبدا، وستأكل حتّى الشّبع، في انتظار ذلك إذا رأيت الأمير أو أحد أعوانه أو مخبريه ماذا تفعل؟

ج

- طبعا سنجري نحو النّاظور لنخبركم، بالمقابل تعطوننا الأكل ولن تضطرّ لأكل الماعز ذي اللّحم الخشن أو الكلاب الضّالة أو حتّى القطط.
- أحسنت أنت طفل مخلص.»[83]

يمكننا تقسيم هذا المقطع الطّويل إلى ثلاثة أجزاء كما هو معيّن: أ، ب، ج، والأفكار المحددة، لكلّ جزء هي كما يلي:

أ – اختبار الأطفال، للاطمئنان إلى طريقة تفكيرهم.

ب– 1 إعطاؤهم الخبز كجزاء عن حسن جوابهم.

ب– 2 امتناع الأطفال عن أكل الخبز حتّى يتوضأ الضّابط.

ج – استدراج الطّفل الأكبر بإغرائه ليكون عونا لهم ضدّ الأمير.

إن عدنا إلى المقطع نجد أن الأطفال، في الجزء (أ)، كانوا قد حفظوا تماما أدوارهم عندما يلتقون بعساكر فرنسيين يريدون الإمساك بالأمير، وعليهم أن يظهروا لهم أنّ عدوّهم الحقيقي هو الأمير، وهو المتسبب في جوعهم، وما يدلّ على ذلك هو ردّ الأطفال جميعهم بصوت واحد: (جدّا جدّا) مكرّرين إجابتهم كالفريق الموسيقي كما وصفهم الكاتب، ولا يكون ذلك إلاّ إذا كان اتّفاق مسبق بينهم إذا ما هم لقوا العساكر الفرنسيين.

[83] : الرواية، ص168.

أمّا في الجزء (ب)، يظهر لنا تمسك الأطفال بتقاليدهم وحياتهم الخاصّة التي لقوها منذ نشأتهم، فهم لا يأكلون الخبز من أيدي لا تتوضأ، وكانت للطّفل الأكبر جرأة كبيرة جدّا في مواجهة الضّابط الفرنسي الذي بقي مشدوها من شجاعة الطّفل التي تنمّ عن أصله العريق، واستطاع الطّفل تدريجيا أن يجيب الضّابط، والذي امتثل بدوره لرغبة الطّفل التي كانت تبدو محتشمة نوعا ما، فسايره الضّابط، فأمر بإحضار الماء وتوضّأ كي يتيسّر للأطفال أكل الخبز من عنده.

وما يدلنا على أنّ الطّفل كان محرجا وخائفا بعض الشّيء من صراحته، أنّ الطّفل قال أوّل الأمر:

- ديننا يمنعنا من الأكل من أيديكم.
- ثمّ قوله: لأنّكم لا تتوضئون.
- ثمّ قوله: أن تتوضأ وتغسل يديك وذراعيك ووجهك وفمك وأذنيك ورأسك ورجليك.

وبالمقابل كان تساهل الضّابط، وفضوله الكبيرين سببا في توفق الطّفل، إذ تدرّج أيضا في طرحه للأسئلة، كما يلي:

- أنا أسأله لماذا لا يأخذ الخبز وهو في حاجة ماسة إليه؟ أعرف أنّكم جميعا تتضوّرون جوعا.
- ولكنّنا لسنا مسلمين مثلكم، وماذا يجب أن أفعل حتّى يأكل أخوك الصّغير الخبز؟
- انحنى على الأبناء وبدأ يغسل يديه وذراعيه ووجهه وأذنيه ورأسه، ثمّ نزع حذاءه الخشن والجوارب التي كانت تغلّفها.
- ثمّ سأل الطّفل من جديد، والآن؟

إنّ الضّابط كان ذكيّا في استدراج الأطفال بيسر وسلامة حتّى يطمئنّوا له، فيطلب منهم ما يشاء فيما بعد، وما يدلّ على ذلك ما جرى في الجزء (ب) ، إذ أنّ الضّابط أظهر تسامحا كبيرا لدرجة أنّه توضّأ دون أن يكون له عقدة من تعاليم دين آخر، لكنّ كلّ ذلك يهون في سبيل كسب الأهالي إلى صفّهم، لأنّ الفرنسيين يؤمنون تماما أنّ القضاء على المقاومة ستأتي من أهالي البلاد، قبل أن تأتي من الجيش الفرنسي.

وفي الجزء (ج) نجد الضّابط يبدي إعجابه بالطّفل الأكبر ويغريه بالتجنيد لديهم في المستقبل، وبأنّه سوف يشبع كثيرا ولن يجوع أبدا، وهذا بمقابل أن يخبره كلّ ما يسمعه عن تحركات الأمير أو مخبريه أو رجاله. وهنا يظهر الوجه الثّاني للضّابط، إنّه يستدرج الأطفال حتّى يكسبهم لصفّه.

أمّا عن موقف الطّفل، فيدلّ على ذكاء ووعي تامّين، إذ أنّه امتثل لكلام الضّابط واعدا إيّاه بما يطلبه منه فور سماعه أيّ خبر يخصّ الأمير.

بعد هذا المشهد مع الضّابط الفرنسي، لا يوقف الكاتب رصده لهؤلاء الأطفال، فيتابع مسيرهم في ذلك النّهار، إذ أخذ الأطفال يلاحقون كلبا أصفر اللّون، ولمّا تعبوا ارتاحوا قليلا، فيتوقف الكلب بدوره عن الرّكض، وتعبوا من الرّكض، ثمّ تمدّد الكلب وهو يطارد الذّباب بأنفه الطّويل وفي الوقت ذاته يرقب الأطفال

بعينه وهو مستعد للرّكض إذا ما هم استأنفوا مطاردته، وبقي كلّ منهما ينظر إلى الآخر، وبينما هم على الحال نفسها، فإذا برجل غريب طويل القامة نحيف يخرج من وراء السّدرة العالية، وكان يحمل على ظهره كيسا من الخيش وحبلا من القنب، و لم يكن هذا الرّجل من قبائل الغرابة، لكنّه يتكلّم لهجتهم بلكنة بارزة:

«- اعييتوا يالوغاش؟ ارتاحوا شويّة وعندما تكبرون طاردوا الكلاب ، الجري وراء الكلاب يتطلب دربة وقوّة وما زلتم صغارا عليها

- احذر يا سيّدي، وقيل الكلب مكلوب، ما غلقش فمه أكثر من نصف ساعة، ولهذا نحاول أن نقبض عليه ونرميه خارج الغرابة باش نتهنّاو منه.

- فقط؟ صحيح لحم الكلاب مالح بزّاف.[84]

- هل أكلت لحم الكلاب في حياتك يا سيّدي؟

- أبدا مثلكم تماما.

- كيف عرفت أنّه مالح.

- من النّاس الذين يعيشون على أكل لحم الكلاب.

صمت الطّفل الكبير مخافة أن يزعج الرّجل الغريب الذي كان وجهه حادّا وباردا كالحجرة وعظامه بارزة، فقد أحسّ بأنّ هذا الرّجل مثلهم هو كذلك يصطاد الكلاب الضّالة لأكلها.

- الكلب مكلوب يا سيّدي يجب أن تحذر،قال كبير الأطفال، لم يرد الرّجل الغريب عليه ولا بكلمة واحدة، ولكنّه وقف قليلا يتأمّل الكلب الذي ثبّت فجأة عينيه في عيني الغريب .وضع الرجل كيس الخيش المثقل بشيء ما على الأرض، فتح كفّيه وحرّك أصابعه قليلا لكي يجري فيها الدم من جديد، تأمله الأطفال بغرابة افترضوا أن يكون من القبائل المجاورة، وإلاّ ما غامر بالدّخول إلى هذه الأمكنة التي كانت غنيّة بمراعيها وأغنامها، و لم تعد تنجب إلاّ الموت والخوف وقطّاع الطّرق والدّوريات التي تنبت هنا وهناك كنباتات الفطر، نش الأطفال بعيدا عن المكان الذي كانوا فيه، ثمّ اقترب من الكلب وفي يده قطعة من اللّحم تزفر بقوّة رائحتها الكريهة وغرسها في الأرض بعد أن ثبّتها بمسمار، كانوا مشدوهين في حركاته السّريعة، طلب منهم ألاّ يتحرّكوا، وأن يقطعوا نفسهم للحظة، وأن يتظاهروا معه بالانسحاب لبرهة صغيرة، فجأة التفت بسرعة ثمّ ركض صوب الكلب الذي كان قد وضع في فمه الجزء من قطعة اللّحم المثبّتة في الأرض و لم يستطع تركها حتّى عندما رأى الخطر يداهمه، و لم يتركها وينفصل عنها حتّى كان قد تلقى الضّربة الأولى على رأسه بالدّبوس الذي نزعه الرّجل الغريب من خصره قبل أن ينحني عليه ويذبحه ويرميه في كيس الخيش، ويغلق كيسه بحبل القنب، وينسحب بدون أن يقول أيّة كلمة للأطفال الذين خرسوا فجأة، و لم يتجرأ أحد منهم حتّى أكبرهم، أن يسأله عمّا فعله، عندما ابتعد قليلا، التفت نحوهم:

- ماتخافوش، من اليوم لن يضرّ أحدا، سأرميه خارج حدود الغرابة.»[85]

على الرّغم من طول المقطع الرّوائي الذي اخترناه للتّحليل، إلاّ أنّه يحمل وحدة موضوعية تجعلنا لا نتوقفّ عند أيّ جزء منه، لذلك كان يصعب علينا تقليص هذا النّص فنقلناه كما هو بلغته الأصلية، كي يتسنّى لنا ملاحظة مواطن الجمال فيه وقوّة التخييل الصّارخة منه.

---

[84] : الرواية، ص169.

[85] : الرواية، ص169، 170.

يبدأ الكاتب مقطعه الرّوائي، بوصف حالة الأطفال وهم يطاردون الكلب* الأصفر، وقد وصلوا إلى حالة من التّعب يرثى لها، لكنّ الذي جدّ عليهم هو حضور الرّجل الغريب الذي كان يحمل كيس الخيش المربوط بحبل القنب، ويسرد الكاتب واقعة اصطياد الكلب بطريقة مفصّلة دقيقة، في حين لم يستطع الأطفال مواجهة الرّجل الغريب وقول الحقيقة له.

بدأ المقطع بحوار بين الأطفال والرّجل الغريب، وكان حوارا تغلب عليه اللّهجة العاميّة من خلال صورتين، هما:

- استعمال الكاتب لمفردات عاميّة، مثل: اعييتوا يالوغاش، ..شويّة، ..ما غلقش فمه..

- غلبة الصّياغة العامية على الفصحى: مثل قوله: الجري وراء الكلاب، إذ كان بإمكانه أن يقول : مطاردة الكلاب، مثلا.

وهذه هي ميزة الحوار المشهدي في الرّواية، إذ يتبادل أطرافه ذوات تخييلية[86]، وهنا تكمن أهميّته، في التأثير على المسار السّردي وطبيعة لغته المباشرة العاميّة**.

وفي هذا الحوار يحاول الأطفال أن يوهموا الصّياد بأنّ الكلب مصاب بداء الكلب، ومع ذلك لم يصدّقهم الرّجل الغريب مصرّا على أنّه سيبعد عنهم هذا الكلب الذي خافوا منه.

وقد علمنا أن الرّجل الغريب ألف أكل لحم الكلاب الضّالة، من خلال زلّة لسانه، عندما وصف لحم الكلاب بأنّه مالح، وتفطّن الطفل الأكبر إلى كلامه وسأله ما إذا كان قد أكل لحم الكلاب من قبل أم لا، لكنّه رفض رفضا قاطعا. ومع ذلك كان الطّفل ذكيّا ومدركا أنّ الرّجل قد ألف أكل لحم الكلاب ويخفي ذلك عنهم.

والعلامات التي تخص الرّجل الغريب والتي ركّز عليها الكاتب هي علامات شكلية جسدية طبيعية، توحي بأنّه إنسان قاس قليل الرّحمة، وأنّه جبل على قتل الكلاب وأكلها، وهذه الصّفات حسب المقطع هي:

---

*: يرمز الكلب إلى الدّنس والنّعاسة، فهو حيوان غير طاهر في الشّريعة الإسلامية، وهو في المقابل رمز للصّيد والنّبالة والوفاء، ويقال : مات كالكلب، ، أي مات بتعاسة... ينظر في هذا الشّأن: فيليب سيرنج: الرّموز في الفن- الأديان- الحياة، ترجمة: عبد الهادي عبّاس. دار دمشق، ط1، سورية، 1992، ص75.

[86]: ينظر: عبد الله كاظم: مشكلة الحوار في الرّواية العربية. عالم الكتب الحديث للنشر والتّوزيع، ط1، إربد/الأردن، 2007، ص11.

** : يقول الجاحظ معبّرا على ضرورة المحافظة على لغة الحوار عند نقله بتركه بلغته العامية، إذ يقول:«متى سمعت-حفظك الله -بنادرة من كلام الأعراب فإيّاك أن تحكيها إلاّ مع إعرابها ومخارج ألفاظها.. وكذلك إذا سمعت بنادرة من نوادر العوّام وملحة من ملح الحشوة والطّعام، فإيّاك أن تستعمل فيها الإعراب، وتتخيّر لها من فيك مخرجا سريّا، فإنّ ذلك يفسد الإمتاع بها..» ينظر في هذا الشّأن: الجاحظ: البيان والتّبيين، تحقيق عبد السّلام هارون. مكتبة الجاحظ، ط4، بيروت، (د.ت)، ص145،146.

صفات جسدية عامّة	هيئة خارجية	ملامح وجهه	لهجته
- غريب - طويل - نحيف	- يحمل كيسا من الخيش وحبلا من القنب وعصا	- وجه حاد - وجه بارد - عظامه بارزة	- لهجته غريبة - لهجة قبائل الغرابة بلكنة.

كلّ هذه الصّفات حدّدت ملامح شخصية الإنسان الغريب، الذي رآه الأطفال أوّل مرّة، وما زاد غرابته، هو ما كان يحمله من أشياء ممّا يؤكد أنّه مختص في صيد الكلاب، وطريقة انقضاضه على الكلب بسرعة، تنمّ عن أنّه ذو دربة واسعة في صيد الكلاب، ومن بين الأشياء التي كان يحملها والتي تثبت لنا أنّها لوازم الصّيد، هي:

- كيسا من الخيش مملوءا، يبدو ثقيلا.
- يغلق كيسه بحبل القنب.
- قطعة اللّحم النّتنة.
- مسمار.
- دبّوس (عصا).
- سكّينة طويلة.

لم يحمل الرّجل الغريب هذه الأشياء معه من أجل لا شيء، بل هو متعوّد كما ظنّ الطفل الأكبر على اصطياد الكلاب وأكلها، لا كما أوهمهم بأنّه سيرميها بعيدا عن حدود قبائل الغرابة.

لقد أدرك الطّفل الأكبر ما ينوي الرّجل الغريب من خلال علامات معيّنة،أثناء تحاورهما، وكذلك من خلال ملاحظته للأشياء التي كان يقتنيها والتي استعملها أثناء اصطياد الكلب.

لقد أشار الكاتب من خلال هذه القصّة القصيرة بين الأطفال والرّجل الغريب إلى تهافت النّاس على أكل المحرّمات من الطّعام لشدّة فقرهم وجوعهم، فأصبحت الكلاب والقطط محلّ أنظار مجموعة من النّاس ليقتاتوا منها.

وكأن الأمر يبدو فيه شيء من الحرج، فالرّجل الغريب لم يستطع أن يعترف للأطفال بأنّه صائد للكلاب وأنّه آكل للحمها، فهذا أمر منبوذ في المجتمع، ولا يفعله إلاّ الإنسان الذي لم يستطع تمالك نفسه أمام الجوع والفقر.

بينما لو أتينا إلى موقف الأطفال، نجده معقولا، فهم يطاردون الكلب منذ برهة حتّى تعبوا، ولا يوجد في النّص ما ينبئنا على أنّهم أرادوا قتل الكلب لأكله، إنّما يبدو لنا أنّهم كانوا يطاردونه للّهو، إذ أنّهم كانوا قد أكلوا قطعة الخبز من قبل.

ولنفرض أنّ الأطفال أرادوا أكل الكلب، في هذه الحال هم غير متمرّسون كفاية ليتمكّنوا من اصطياد الكلب، فيقوموا بقتله وأكله أيضا !!

-كان الكلب بحوزة الأطفال لكن أصبح بحوزة الرّجل الغريب.

- لنرمز إذن للأطفال بـــ (ذات1) أو (ذ1). ولنرمز للرّجل الغريب بـــ (ذات2) أو(ذ2).

- موضوع القيمة هو الاستحواذ على الكلب نرمز إليه بـــ (م).

- فالبرنامج السّردي (ف1)في هذه القصّة الصّغيرة، هو انتقال الفاعل من حالة امتلاكه للشّيء إلى حالة انفصاله عنه بالطّريقة التّالية:

- ف1(ذ1∩م) ⟵(ذ1∪م).

- ف2(ذ2∪م) ⟵(ذ2∩م).

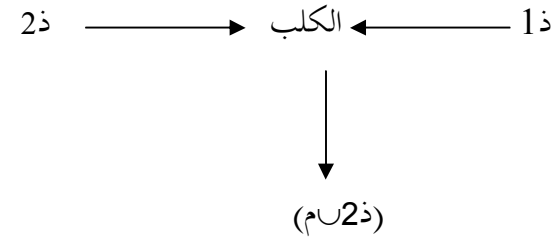
- استطاع الرّجل الغريب أن يشدّ انتباه الأطفال بأسلوبه في صيد الكلب، فأنساهم ذلك أنّهم يريدون الكلب لهم، بل امتثلوا لما طلبه منهم، بينما تراجع الرّجل الغريب إلى أن شعر الكلب بالأمان، فانقضّ على قطعة اللّحم المثبّتة بالمسمار، وهذا هو الفخ الذي سيحيل دون أن يتخلّص منه.

- كان الكلب جائعا وتعبا ورغم رؤيته للخطر القادم(اقتراب الرجل الغريب منه وهو يحمل دبّوسا ليضربه على رأسه) إلاّ أنّه بقي متشبثا بقطعة اللّحم مما أدّى إلى أن يلقى حتفه وهو ثابت في مكانه.

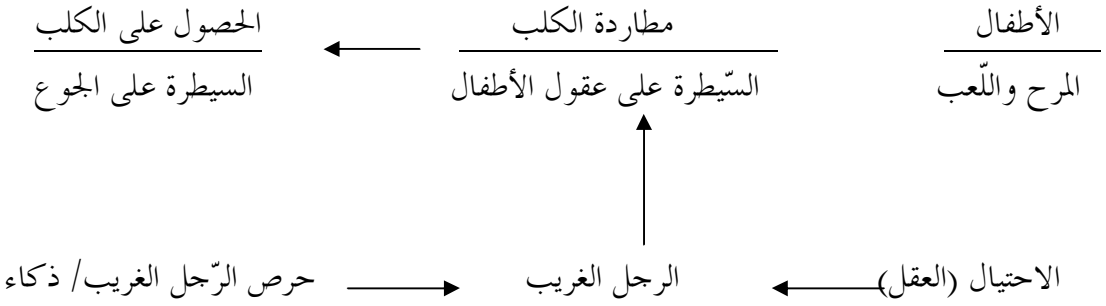
وحتّى لا ينهض مجدّدا واصل الرّجل الغريب ذبحه حتّى يتأكد من موته النّهائي، و لم يكتف بهذا فحسب، بل حمل الكلب ووضعه في كيسه وأغلق عليه بإحكام، وانطلق بعيدا.

وهكذا تحوّل موضوع القيمة(الكلب) من ملكية الأطفال إلى ملكية الرّجل الغريب، الذي كان حريصا جدّا في إخفاء سرّه، والمتمثّل في قتل الكلاب وأكلها، وقد كان سريعا وذكيّا في طريقة صيده للكلب.

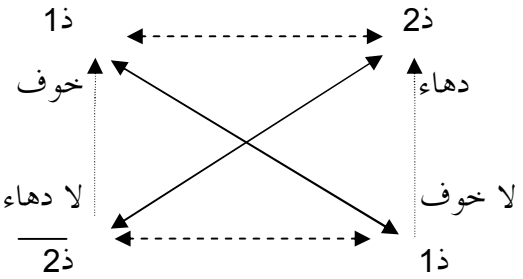
ويمكننا أن نضع لذلك المخطّط التالي:



إذن لدينا الخطاطة السيميائية التّالية:



ويمكننا أيضا أن نبني النّموذج الموالي من خلال الخطاطة السّابقة:



النموذج العاملي رقم (1)

إنّ عملية نفي الدّهاء يحقّق الانتقال من (دهاء) إلى (لا دهاء)، وكذلك عملية نفي الخوف تحقق الانتقال من (خوف) إلى (لا خوف).كما أن عملية تحقق إحدى هاتين الصفتين يؤدي إلى تحقق الأخرى (لا دهاء) يؤدي إلى (خوف) ،وكذلك (لا خوف) يؤدي إلى (دهاء).

ويبرز لنا من خلال هذا النّموذج ثلاث علاقات نوضّحها كما يلي:

- علاقة تناقض بين [(دهاء) و(لا دهاء)] وبين[(خوف) و(لا خوف)].
- علاقة تضمين بين [(لا خوف) و(دهاء)] وبين[(لا دهاء) و(خوف)].
- علاقة تضاد بين [(لا خوف) و(لا دهاء)] وبين[(حيطة) و(خوف)].

لقد تولّد الشّعور بالخوف لدى الأطفال(ذ1) من إحساسهم بغرابة الرّجل الغريب(ذ2) من خلال شكله الخارجي المربك، وطريقة مشيته.

لقد ثبت الشعور بالخوف من سماعهم لطريقة كلامه، ومراوغته في الإجابة عن أسئلة الطّفل الأكبر.

إنّ دهاء الرجل الغريب (ذ2) يكمن من خلال تهربه من الإجابات، وقلّة الكلام، للاستحواذ على فكر الأطفال (ذ1) بطريقة غير مباشرة، كما يلي:

أوّلا : عن طريق أسلوب الحديث بطمأنة الأطفال حتّى لا يخافوا منه من خلال قوله: (اعييتوا يا لوغاش، ارتاحوا شوية، وعندما تكبرون طاردو الكلاب)

ثانيا : حاول الرّجل الغريب أن يبدو بمظهر النّاصح المتمرس بقوله: (الجري وراء الكلاب يتطلب دربة وقوّة، وما زلتم صغارا عليها).

يظهر (لا خوف) من خلال موقف الطّفل الأكبر عندما أراد أن يشعر الرّجل الغريب بأنّ الكلب مصاب بداء الكلب، بقوله: (احذر يا سيّدي وقيلا الكلب مكلوب)، ثمّ يقدّم له المؤشر الذي يدل على صدق كلامه (ما غلقش فمه منذ أكثر من نصف ساعة).

ثمّ إيهام الرّجل الغريب (ذ2) بأنّ قصدهم هو القبض على الكلب ورميه خارج حدود قبائل الغرابة، وهنا يتجسّد (لا خوف)، من دون أن يطلعه على نيّتهم الخفية في مطاردتهم للكلب.

لكن الرجل الغريب يستهزئ من كلام الطفل الأكبر، ويعلّق بقوله: (فقط، لحم الكلاب مالح بزّاف). ومن خلال لفظة (فقط) يتأكد الطّفل الأكبر ضمنيا بأن الرّجل يعلم نيّتهم في اصطياد الكلب وقتله ومحاولة أكله، لكنّه لم يتوقف عند هذه الكلمة، بل أضاف ما يضيف معلومة للطّفل الأكبر أنّ الرّجل الغريب من آكلي لحوم الكلاب ، فقد كانت زلّة لسان فاضحة عندما تحدّث عن طعم لحم الكلاب، وهذا ما ولّد لدى الأطفال (ذ1) حالة (لا خوف) مرّة ثانية، فالنّوايا التقت بين الطرفين (ذ1) و(ذ2) في الاستحواذ على الكلب.

يتفطّن الرجل الغريب (ذ2) لزلّته فيحاول إخفاء نيته في أكل الكلب، فيجيب عن سؤال الطفل الأكبر، بطريقة تقريرية لم يفصح فيها عن نفيه القاطع لأكل لحم الكلاب وفي الوقت ذاته يعيد السؤال لصاحبه بأن أجاب بقوله(أبدا مثلكم تماما) ، فإن عبارة مثلكم تماما تتضمّن معنى آخر ، وهو أنّه مثلهم أيضا يريد الحصول على الكلب لأكله، وهو يبدي في ذلك شعورا بالسّخرية من الأطفال، إذ أنّه متيقن تماما بأنّهم يطاردون الكلب من أجل أكله.

يدرك الطّفل الأكبر بنية الرجل الغريب في أكل الكلب، لكن الخوف يحول دون تصريحه بذلك، فيصمت، أمام ما رآه من ملامح وجه الرّجل الغريب التي تبدو باردة بعظامه البارزة، والتي ولّدت لديه إحساسا بأن هذا الرّجل قاسي الطّباع، فآثر أن يصمت وبالتّالي يتجسّد هنا و (خوف) و (دهاء) معا.

تصرّف (ذ2) تجاه موضوع القيمة (الكلب)، وطريقة اصطياده له، أدّى إلى تأكيد حالة (خوف) لدى (ذ1)، فانسحبت هذه الأخيرة، تاركة الأمور تسري كما أرادت (ذ2).

إذا عدنا إلى العلاقة بين موضوع القيمة (الكلب) و(ذ2) المتمثلة في الرجل الغريب، نلمح ما يلي:

يمكننا أن نجسّد نظاما مصغّرا حول رغبة الكلب ورغبة الرجل الغريب (ذ2).

[نرمز للكلب بـــ ذات3(ذ3)].

- تحاول (ذ2) الاستيلاء على الكلب (موضوع القيمة 1) أو (م1) .
- تحاول (ذ3) المتمثلة في الكلب الاستيلاء على قطعة اللّحم (موضوع القيمة2)أو(م2)، في هذه الحال يتحوّل موضوع القيمة1 إلى (ذ3) فهي تريد الحصول على (م2).
- المسمار يحول دون تمكن (ذ3) من الاستيلاء على قطعة اللّحم(م2).
- تتمكّن (ذ2) من القبض على الكلب وبالتالي الحصول على موضوع القيمة1 .
- رغبة الكلب(ذ3) في تملكه لـــ (م2) قطعة اللّحم، مكّنت(ذ2) من الاستيلاء على(م1) والمتمثّل في (ذ3) نفسها، أي الكلب.
- إنّ تعب الكلب وجوعه جعلاه يتشبث كثيرا بقطعة اللّحم كثيرا، هذا التشبث الذي أدى إلى موته.
- ذكاء (ذ2) وسرعتها وخفّتها، جعلتها تتمكّن من موضوع القيمة1 (الكلب).

يمكن أن نعبّر عن تلك العلاقات كما يلي:

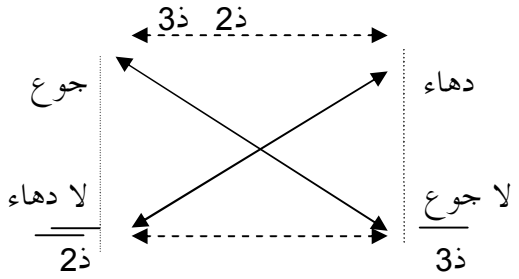
- (ذ2∪ م1) ⟵ (ذ2∩م1). / لدينا (م1)=(ذ3)
- (ذ3∪ م2) ⟵ (ذ3∩م2).
- (ذ2∩ذ3) ⟵ (ذ2∩م1).

نلاحظ أن موضوع القيمة1(م1) يتحوّل إلى ذات بدوره وهي (ذ3)، والتي تبحث عن موضوع قيمة ثان وهو قطعة اللّحم، أو(م2).

نلاحظ أيضا علاقة تعدّي و تضمين أيضا باحتواء علاقة ضمن أخرى.

$$\left.\begin{array}{l}(ذ2) \longleftarrow (م1) \\ \\ (م1) \longleftarrow (م2)\end{array}\right\} \Leftarrow (ذ2) \longleftarrow (ذ3)$$

يمكن أن ينتج لدينا النّموذج التّالي من خلال ما سبق ذكره بين الرّجل الغريب والكلب:



النموذج العاملي رقم (2)

نلاحظ علاقة الاحتواء بين (ذ2) التي تود الحصول على (م1) وهذا الأخير الذي يتحول بدوره إلى (ذ3) والتي تود الحصول على (م3) والمتمثل في قطعة اللّحم.

6- فضاء الأمل واليأس:

لقد جسّد الكاتب من خلال الرّواية الإحساس بالأمل واليأس بطريقة متناوبة، وهذا يتماشى مع طبيعة الحياة، لأنّها تقوم على ثنائية (الأمل،اليأس) إلى نهايتها، لذا سوف نتتبع الفضاء الدّلالي لليأس، ثمّ سننتقل بعد ذلك إلى الفضاء الدّلالي النّفسي للأمل.

6-1 الفضاء الدّلالي النّفسي لليأس:

بعد أن علم الأمير أنّ قوّته وقوّة الاستعمار لا تتكافآن، وأنّه خاسر الحرب لا محالة، لأنّه لا يملك عدّة الحرب، يدخل اليأس قلبه، فيريد التّنحي عن الإمارة لشخص آخر يراه القوم أكفأ منه للقيادة، طالما أنّهم لا يريدون فهم وضعية الحرب، وأنّه يرى الخسارة أكيدة بحكم ما يملكه من قوّة وسلاح أمام ما يملكه العدو من أفخم الأسلحة، إذ يقول:«أشعر أنّني لست مؤهلا لقيادة أمة، كلّ يوم يرتد قسمها الأكبر ضدّي، وكأنّني أملك خيرات الدّنيا ولم أضعها بين أيديهم ، لتختر القبائل خليفة لي وسأنصاع لأمركم، وسأموت بينكم إن توجّب الأمر كأي محارب صغير لا هدف له إلاّ نصرة الخير والحريّة، وإلاّ أخبروا الحاج الجيلاني مسيّر شؤوني الإدارية، بأنّي أرغب في الذّهاب إلى المغرب أنا وعائلتي، لم أعد صالحا لقيادة هذا السّيل من البشر وعلى فهم نوازعه وشهواته، إنّه يتحيّن الوقت الذي يعود فيه إلى الغزو والغنائم، شعب لا يقف إلاّ مع الواقف، وعندما ينكسر يتخلّى عنه بسخاء كبير، ويذهب باتّجاه المنتصر كأنّه لا توجد لديه أيّة قضيّة، أنا على حافة زمن لم أعد أفهمه جيّدا، فقد كبرت على مبادئ لا شيء يقف أمامها إلاّ الموت، وبدأت أشعر أنّ عالما آخر بدأ يظهر لم يعد بمقدوري استيعابه، فآتوا بمن يستطيع فهمه»[87] نرمز له بـــ: **النص1**.*

هذا الخطاب فيه جرأة كبيرة، إذ أنّه يريد التّنحي عن المنصب الذي بويع من أجله، وأمام من بايعه يعلن عن تخليه عنه، إنّه يثبت لهم أنّه لم يطلب الإمارة، بل هم من ولّوه فيها.ويكشف للقوم أنّه لا يملك العصا السحرية، وأنّه لا يستطيع أن ينتصر دوما ليرضيهم، ففي الحرب ربح وخسارة.

هناك اصطدام بين الحضارة الأوروبية الجاهزة لغزو أي منطقة في العالم بعتادها الحربي الضّخم، وهناك أقوام لا زالت تريد العيش على الغنائم والغزو المباغت، ولا تؤازر قادتها في حالة الخسارة، وإنّما تنتظر منهم الرّبح فقط، فإن هم خسروا عاتبوهم وأقالوهم.

يخيّر الأمير قومه بين أمرين ، إمّا أن يبقى كجندي عادي همّه الوحيد هو نصرة الحق والجهاد حتى الموت، وإمّا يسافر مع عائلته إلى المغرب، ويتنحّى عن منصب الإمارة. وأنّه لم يعد يستوعب عقلية قومه وهو يطالبهم بتعيين من يستوعب طريقة تفكيرهم، لقد شبّ على مبادئ لا يمكنه التّنحي عنها من أجل رغبات عابرة محصورة.

---

[87] : الرواية، ص155.

*: لقد رمزنا لبعض النصوص بالكلمة نص ورقم خاص بالترتيب، لأنّنا سنحتاج إلى هذه النّصوص فيما بعد في الدراسة السيميائية لثنائية اليأس والأمل.

ينطلق الأمير من خلال كلامه من موقع اليأس، فهو لم يعد قادرا على تحمّل أخطاء قومه وتجمّد العقليات التي واجهها ، إنّه لا يواجه الاستعمار وحده بل يواجه بني جلدته الذين كانوا عبيدي التّخلف والشعوذة.

لقد كان اليأس مسيطرا على تفكير الأمير منذ البداية، لهول ما لاقاه من قومه قبل أعدائه، وهو يعبّر عن خوفه من اليأس وأثره على الجند في انكساره، إذ يقول:«الذي يخيفني هو حالة اليأس التي يجرّها هذا الانكسار»[88]

تظهر لنا روح الإيثار عند الأمير، إنّه لا يريد أن تؤثّر واقعة تدمير مدينة معسكر على جنده، بل يريد لهم أن يتخطّوا هذه المرحلة بقوّة بلا انكسار، وخوفه من الانكسار شيء منطقي، لأنّ اليأس إذا تمكّن من قلوب الجند ستكلّ عزيمتهم ولا يمكنهم مواصلة الجهاد والقتال، والأمير يودّ لو أنهم يصمدون حتّى النهاية.

قد تكون حالة الحزن والقهر مؤدية إلى اليأس، وهذا طبيعي، فالحزن العميق قد يؤدي بصاحبه إلى فقدان الأمل والنّفور من الواقع، وبالتّالي اليأس من كلّ شيء، وهذا ما وقع للأمير عندما رأى جثّة ابن علاّل، إذ يقول الكاتب:«ثمّ سار الأمير في أثر الجندي الذي كان يسير في صعوبة من كثرة الجثث المنتشرة هنا وهناك، عندما وقف على ما تبقى من جثة ابن علاّل، تبكّش فجأة وهربت من لسانه الكلمات و لم يلمس إلاّ الفراغ والضّغينة، كزّ بقوّة وتصلّب على أسنانه طويلا حتّى سمع تقاطعها وقرقعتها الحادّة، شعر ببعض الذّنب، لا أحد يدري لماذا انفصل قليلا عن محيطه وأخرج منديلا وبقي واقفا كالشّجرة المعزولة في صحراء قاحلة مدّة تحت الأمطار حتّى ابتلّ لباسه عن آخره، ثمّ عاد نحو جيشه المكوّن من فيلق صغير من الخيّالة.»[89]نرمز له بـــ: **النص2**.

إنّ علم الأمير بموت ابن علاّل أثّر فيه، لكنّ رؤيته له كجثّة هامدة ما لم يستطع تقبّله، فأحس أحاسيس مختلفة، تفصح عنها عبارة معيّنة في المقطع، وهي:

-كزّ بقوّة وتصلّب على أسنانه طويلا حتّى سمع تقاطعها وقرقعتها الحادة.←الغضب.

- تبكّش فجأة وهربت من لسانه كلّ الكلمات و لم يلمس إلاّ الفراغ.← الدّهشة.

- انفصل قليلا عن كل محيطه وأخرج منديلا.← الحزن والبكاء.

- بقي واقفا كالشّجرة المعزولة في صحراء قاحلة مدّة تحت الأمطار حتّى ابتلّ لباسه عن آخره← الذهول والشّرود.

كلّ هذه الأحاسيس المختلطة عاشها الأمير في ظرف قصير وفي آن واحد، ممّا ولّد لديه الإحساس بالأسى الذي سيطر عليه، و لم يترك له مجالا للأمل أو الفرح.

وتضيق السّبل والحلول أمام أعين الأمير فلا يجد مناصا من مواصلة الطّريق، إنّه مدرك تماما لحجم قوّته الضّئيلة مقارنة بالجيش المغربي والجيش الفرنسي، إذ يقول ثائرا في وجه البوحميدي:«بماذا؟ أما يزال لدينا ما نحارب

---

[88] : الرواية، ص305.

[89] : الرواية، ص323.

به الآخر، أم فقط ما نحمي به أنفسنا، نحمي أنفسنا ممّن؟ وضعنا أسوأ من وضع طارق بن زيّاد، هو على الأقل كان أمامه وأمامه البحر، أمّا نحن علينا أن نجد المنقذ الذي لا أحد يعرفه، البحر أمامنا وتحتلّه السفن الفرنسية التي قصفت طنجة، السّلطان على ظهورنا والمراسلات الأخيرة تؤكد أنّ السلطان قد أمر العقون ولي العهد وحاكم فاس أن يتحرّك صوبنا ليدفعنا إمّا إلى الاستسلام أو الذهاب نحو الفرنسيين ونقتل هناك وتتحرّر القبائل من أسرنا كما يقول، فأين المفر يا ابن أمّي؟ دلّني عليه، وسوف أذهب إليه مغمض العينين»[90] نرمز له بـــ : **النص 3**.

لغة اليأس بادية ظاهرة في هذا المقطع، عندما تنغلق كلّ السّبل يشعر المحاصر على أنّه في ضيق، فلا يرى النّور، إنّه يرى الظلمة التّي تمنعه من التّفكير الصّائب، يفكّر مرارا في الحلول، لكنّ قواه تحول دون ذلك فالوضع متأزم ولا حلّ يراه الأمير مجديا، إنّه يبحث عن المشورة عن الرّأي السّديد، يطرح الأسئلة فما من مجيب.

نلمح من خلال هذا المقطع أن الأمير فكّر بصوت مرتفع وهذا يدلّ على انغلاق كلّ الأبواب في وجهه، إنّه فقد السيطرة في التّفكير الهادئ، بل أصبح يصرخ غاضبا على الأوضاع وقلّة الحيلة، ماذا عساه يفعل أمام هذه الحواجز، فانعدمت لديه الرّؤيا على غرار قوله:« لقد ضاقت الدّنيا علينا يالبوحميدي وانعدمت الرؤيا أو تكاد»[91]

تبدو علامات اليأس واضحة، عندما قرّر الأمير الاستسلام وبدا الانكسار واضحا في أعين ما تبقى من الدّائرة، حينئذ لم يكن بيد الأمير غير هذا الحل، وها هو قدّور ابن علاّل يرفض الاستكانة والاستسلام طامحا إلى حلّ آخر، فيقول للأمير:« ولكن ألا يوجد حلّ آخر، ألا يمكن أن نهرب على الأقل أن نفعل شيئا آخر يشفي الغليل مثلما يقترح شيوخ القبائل...»، لكنّ الأمير يردّ عليه بكلّ بساطة، قائلا:«بأيّ ثمن كم بقي من خيّالتنا ومشاتنا منذ 11 ديسمبر..؟»[92]

هناك، صمت ابن علاّل و لم يزد ولا كلمة، وبدت دموعه تنهمر على وجهه الطفولي الذي أحرقته الشمس القاسية وجليد شهر ديسمبر، لكنّ الأمير لم يبق مكتوف اليدين ،بل تقدّم منه ومسح على رأسه بدفء، وقال له:«ومع ذلك يا وليدي قدّور، الزّمن تغيّر، لم يعد السّيف والشّجاعة كافيين، نحتاج إلى شيء اليوم، لم أعد أعرفه، ربّما القوّة التي انسحبت منّا وراحت نحو عدوّنا، لأنّه عرف كيف يسخّرها، أنظر ماذا بقي لنا؟..»[93] نرمز له بـــ: **النّص 4**.

إنّ اندفاعية قدّور بن علاّل لها ما يبرّرها أمام رزانة الأمير، إنّ قدّور فقد أباه بن علاّل الذي قطع الاستعمار رأسه وعلّقه على أبواب مدينة مليانة ليخيفوا السّكان، ويثبتوا بأنّ لهم سيطرة على الأوضاع، بقي

---

[90] : الرواية، ص365.

[91] : الرّواية، ص356.

[92] : الرواية، ص410.

[93] : الرواية، ص410.

ذلك المشهد راسخا في قلبه، فانظمّ إلى الأمير مجاهدا تدفعه اليفاعة وروح الانتقام لوالده، لكنّ سنّ قدور بن علاّل يحول دون تحقق رؤية سليمة للأوضاع، فما يملكه الأمير من حكمة لا يطاله بن قدّور، فالأمير أراد الاستسلام ليس من أجل نفسه أو أعضاء جيشه، بل يطلب الاستسلام من أجل ضمان حياة الدّائرة بأكملها.

والأمير يدرك جيّدا أنّ قدّور بن علاّل لا زال صغيرا لا يقدّر الأمور في حجمها الحقيقي، بل يدفعه شبابه وروحه الانتقامية، فتقدّم إليه كأب يحنو عليه، فمسح يده على رأسه برفق ليشعره بدفء الأبوة، وكأنّه يقول بطريقة غير مباشرة (أنا والدك وأنت إبني..) إنّ هذا التّصرف سوف يدخل الاطمئنان في قلب الفتى وينقص من انكساره وأساه.

وصل اليأس بالأمير ومن معه إلى حالة التّفكير في الانتحار الجماعي، على الرّغم من إدراكهم جيّدا أن هذا التّصرف محرّم في تعاليم الدّين الإسلامي، إنّ حالة الظّلم التي وصل إليها الأمير وجماعته في السّجن، جعلتهم لا يرون الخير أبدا، وانطفأت كلّ بذور الأمل، فلم يجدوا حلاّ إلاّ الهروب من هذا الواقع، وإلقاء أنفسهم بين أيدي الجند الفرنسي في هجوم انتحاري، فيقتلون، وبذلك يلطّخون الشرف الفرنسي وينتهون من المهزلة التي يعيشونها، وقد عبّر الكاتب على لسان الأمير قائلا:«في مثل هذه الحالات القاسية، نصاب بحالة عمى، لا شيء أمامنا إلاّ ضبابة بيضاء تشبه إلى حدّ بعيد القطنة الضّخمة التي كلّما دخلناها ازددنا توغّلا في بياض يعمي الأبصار»[94] نرمز له بـــ: **النص5**

وفضاء اليأس في الرواية لا يخص ذات الأمير وحسب بل امتد إلى الأب ديبوش، الذي كان منفعلا مع قضية الأمير، وأحزنه كثيرا الوضع الذي آل إليه رجل شهم مثل الأمير، وها هو يتذكّر نغمة اليأس التّي كلّمه بها الأمير آخر مرّة، قائلا له:«مصيري في يد اللّه،عندما يشاء يفرج كربتي سيكون له ذلك.»[95]نرمز له بـــ:**النص6**

6-2 الفضاء الدّلالي النّفسي للأمل:

لا يمكن للحياة أن تستمرّ من غير أمل، فإن وجد اليأس وجد الأمل أيضا، وبالرّغم من أنّ نص الرّواية يغلب عليه طابع الحزن واليأس، إلاّ أنّ للأمل فيه أوكار لابد لنا من تقصّيها والإفصاح عنها.

إثر مهاجمة عين ماضي، أحسّ الأمير بأنّ ورشاته المبعثرة هنا وهناك في أرض الجزائر بدأت تثمر فقال:«مجهوداتنا بدأت تثمر خيرا» وهو يرمي بكلامه إلى أنّ ما قام به من أجل بناء ورشات إنتاج السّلاح واستيراد البارود الجيّد وصنع المدافع، بدأت تظهر فعاليتها في أرض الواقع، وهي نظرة تفاؤلية، يستشف فيها الأمير المقارنة بين الوضع السّابق الذي كانوا عليه والوضع الرّاهن، فهم على الأقل حازوا على بعض الأسلحة، وأصبحوا يعرفون أنواع الأسلحة والبارود والمدافع جيّدا، إنّ هذا التّقدم جعل الأمير يتفاءل شيئا ما.

---

[94] : الرواية، ص447.

[95] : الرواية، ص479.

ويؤكد تفاؤله هذا بقوله: «متيقن أن كلامكم لا يصدر إلاّ عن قلق وجدنا أنفسنا فيه، الحروب لا تمنعنا من إنها مشاريعنا، والجميع صار يعرف اليوم أنّ أمورنا في طريقها الصّحيح، أدوات السك تسك العملة في تكدامت مختومة كما أمرنا على الوجه الأوّل: هذه إرادة الله، وعلى الوجه الثّاني: ضربت في تكدامت، ووضعنا اثنتي عشرة قطعة مدفعية وستّ مدافع بعيدة المدى على أحصنة تكدامت وصار اختراقها صعبا، الأقبية الرّومانية يتم استغلالها كمحلاّت أو كمصانع صغيرة لتحويل الحديد والكبريت والرّصاص، كلّ الآليات التي جاء بها الميلود بن عراش من فرنسا يتم الآن تشغيلها، انتهينا من الهياكل المركزية... عندنا في تلمسان مختص إسباني يسيّر مصنع إنتاج قوالب المدافع من عيار الإثنتي عشرة بوصة والست بوصات، في مليانة الفرنسي دوكاس، بنى فابريكا صغيرة للبنادق والبارود، وقد دعونا الكثير من الأوروبيين للمجيء للاستقرار في العمل في بلدنا، وسمحنا لهم حتّى بالتّملك، نريد أن نستفيد من خبرتهم، وأن نبني هذه البلاد على أسس صحيحة وقارّة، نطمع من هذه الحضارة أن توقظ هذا الشّعب النّائم على الكذب، نظّمنا الجيش تنظيما محكما ..أستطيع اليوم أن أقول أنّه صار بإمكاننا أن نتحرك أينما شئنا.» [96] نرمز له بـــ:**النص7**

لقد فصّل الكاتب كثيرا في ذكر الإنجازات التي قام بها الأمير ممّا أعطى إحساسا بالتّفاؤل لدى المتلقي، الذي طبعه إحساس الأمير أوّلا، بأنّه وصل بجيشه إلى مرحلة تبشّر بقيام دولة جديدة مبنية على أسس متينة، تواجه الحضارة الأوروبية.

ويواصل الأمير ذكر تفاصيل أخرى ويمليها على كاتبه الخاص على أمل أنّه سينجز ذلك مستقبلا، وكلّ ما كان يخطّط له هو خاصّ بالجيش وتنظيماته وترقياته ومئونته وعادات الأكل وغير ذلك من مستلزمات الجيش من مئونة وطبابة وقد تحدّث عن ذلك فيما يزيد عن أربع صفحات.

ويتعلّق فضاء الأمل بالأب ديبوش أيضا، إذ أنّه وفي خضّم ما كان يعانيه من آلام في جسده حالت دون استطاعته الجلوس على الكرسي لمواصلة كتابة الرّسالة، فصار يتحايل على المرض ويبحث عن الوضعية الأكثر ملاءمة لكي لا يحس بالألم وبينما هو يصارع الألم فإذا بفكرة مفاجئة ترنّ في فكره، فهتف بأعلى صوته:« أوريكا...أوريكا..»[97]، إنّها صرخة الأمل ، علّه ينقذ الأمير.

يجسّد الكاتب فضاء الأمل والإحساس باليأس معا، إذ أنّه يعبّر عن يأس الأمير من سجنه الذي بات محقّقا، وها هو يعبّر عن فرحته لزيارة الأب ديبوش له،فيقول:«لولا زياراتك وزيارات النّاس الطّيبين لأصابنا اليأس في هذا المكان كلماتك الطيّبة تجعلنا نتحمّل هذه الحالة التي ليست سجنا معلنا ولا ضيافة واضحة ولا كرما فائضا..» [98] نرمز له بـــ:**النص 8**

عندما بدأ الأمير يحدّث الأب ديبوش عن حاله لحظة لحظة في هذا السّجن، لم يجد الأب ديبوش شيئا يقوله، فأصبح محرجا وهو الذي يعلم جيّدا أن الأمير مظلوم، فأراد مواساته، بقوله:«لا أملك إلاّ قلبا صغيرا أضعه

[96] : الرواية، ص231.
[97] : الرواية، ص281.
[98] : الرواية، ص287.

بين يديك، أحيانا لا أنام وأنا أتخيّلك تعبر البهو جيئة وذهابا بحثا عن إجابة مقنعة لقلقك الكبير، وما دام في العمر بقية، سأبعث بهذه الرّسالة إلى الرّئيس، لأنّي أعتقد جازما أنّه يسمع لنداءاتك الدّاخلية»[99] نرمز له بـــ:**النص9**

كان كلام الأب ديبوش مؤازرا للأمير، وبعث في قلبه الأمل من جديد، حتّى وإن كان واهيا،فإنّه سيعطي له سببا في مقاومة اليأس، نعم الرّسالة وحدها كفيلة بإخراج الأمير من هذا الظّلام.

لقد كانت زيارات الأب ديبوش للأمير مبعثا للأمل، إذ كانا يتجاذبان أطراف الحديث، بالكلام الجميل، والإبحار في علوم مختلفة،فكان الأمير ينسى حزنه ويبتعد عن أوتار اليأس.وكان يتخلّل ذلك شيئا من الدّعابة التي كانت تفرح قلب الأمير وتبعد عنه شيئا من الغمّ ولو للحظات.

يظهر الأمل البعيد، عندما أنهى الأمير الحرب ضد الاستعمار، وتطلّع إلى مستقبل يرى فيه جيلا آخر سيحرّر هذه البلاد قائلا:«سيأتي يوم وفي ظرف آخر غير هذا، سيولد فيه رجال يحملون راية النّصر والحريّة مثلما فعلنا».[100]

كان الأمير قائدا وكان يتصنّع أحيانا الإحساس بالأمل حتّى لا يثبّط عزيمة الجيش، فتفاؤله سيقوّي العزيمة، وهذه حال العظماء، فهم يكتمون أحاسيسهم ولا يفصحوا عنها لئلاّ أثّرت سلبا على المحيطين بهم، فهم يرون الأمل في قادتهم، وأبرز مثال عن ذلك، عندما تشاءم الجميع في السّفينة التي كانت تنقلهم إلى فرنسا بدل أن تنقلهم إلى الإسكندرية كما كان مقرّرا حسب الاتفاق، ومع ذلك كان الأمير متماسكا متفائلا، حتّى لا يبعث اليأس في قلوبهم، ولّما كان على ظهر السّفينة كان يفكّر في أهل الجزائر قائلا:«الدّنيا كبيرة وواسعة وسيأتي من يلم شتات القبائل الضّائعة ويضمّد الجراحات الصّعبة.»[101] نرمز له بـــ: **النص10**

يظهر الأمل والتّفاؤل كبيرا عند الأمير، فهو متأكد من أنّه سيأتي ذلك اليوم الذي ستتحرر فيه هذه البلاد بتوحدّها وبوقوفها أمام الحضارة الأوروبية.

3-6 دراسة (اليأس /الأمل) في إطار سيمياء الدّلالة (سيميو دلالية):*

اليأس : هو إحساس نتصوّر من خلاله شيئا غير مناسب لرغبتنا، وهو قطع الأمل، القنوط وهو نقيض الرّجاء.

الأمل: إحساس نتصوّر من خلاله شيئا مناسبا لرغبتنا، والأمل معناه الرّجاء.

- اليأس⟵ إحساس نتصوّر من خلاله شيئا غير مناسب لرغبتنا.
- الأمل⟵ إحساس نتصوّر من خلاله شيئا مناسبا لرغبتنا.

- اليأس⟵ 1- إحساس
  2- موجه نحو المستقبل } إحساس مستقبلي.

---

[99] : الرواية، ص287.

[100] : الرواية، 406.

[101] : الرواية، ص452.

* : اعتمدنا في هذه الدّراسة على بعض الملاحظات في كتاب قاموس مصطلحات التّحليل السيميائي لرشيد بن مالك، ص 167 وما بعدها.

إنّ الحد1 [إحساس] يمكننا معارضته بصور أخرى مثل:[التفكير] و [الفعل]، كما يمكننا معارضة الصّورتين بصورة [التأسف].

إذا كانت صورة [التأسف] تحتوي على الحد1[إحساس]،فإنّها لا تحتوي على الحد2 [موجّه نحو المستقبل].

قد تحتوي صورة [التأسف] على حدّ آخر من نوع:[موجه نحو الماضي]

إذن يشترك الحدّان [إحساس] و[موجه نحو المستقبل] في الصّورتين (الأمل/ اليأس)، لكن ما يميّز بينهما هو الحد الثّالث، والخاص بما هو متصوّر، فهو مناسب بالنّسبة للأمل، وغير مناسب بالنسبة لليأس.

ومن بين الصّفات التي ترتبط بالأمل، لدينا [مفرح].

ومن بين الصّفات التي ترتبط باليأس، لدينا [محزن].

و[مفرح] يعارض [محزن]، ومفرح تتقارب مع محزن إذا كان الأصلان يتقاربان ، أي[اليأس] و[الأمل] يتقاربان.

يمكننا تقديم التركيب السّيمي للصّورتين كما يلي:

- اليأس← / إحساس/ + /مستقبلي/ + / محزن/.
- الأمل← / إحساس/ + / مستقبلي/ + /مفرح/.

عن طريق هذا المثال نقف عند حدود الميزة الرّئيسية للسّيم المتمثّلة في الوظيفة الخلافية، أو **الوظيفة المميّزة**.

من هنا نصل إلى أن الفوارق في السّيمات تؤدّي إلى إحداث فوارق في آثار المعنى، وينبغي أن تتحدّد السّيمات بالنّظر إلى علاقاتها بعضها ببعض، وتنتج الدّلالة انطلاقا من شبكة هذه الفوارق.

6-4 دراسة اليأس والأمل في إطار سيمياء الأهواء:

بعد أن قدّمنا إطلالة على دلالات اليأس و الأمل في فضاء دلالة الألفاظ سندرس الآن اليأس و الأمل على أنّهما إحساسان عاطفيان في مجال سيميائيات الأهواء.

أ- الخصائص التركيبية لليأس:

النّص1: من خلال النّصوص المختارة في فضاء اليأس، يتّضح لنا عموما أنّ الأمير هو ذات الحالة (ذات1) التي مسّها اليأس في **النص1**. إذ أن (ذات1) فقدت كلّ إرادتها وعزمها، وأصبحت ترى الأمور بواقعية أكثر، بعيدا عن الأحلام.

في مقابل ذلك لدينا المجتمع الذي أراد مبايعة الأمير وتنصيبه في مركز القيادة، وكان يطلب منه أن ينتصر فقط ولا يخسر أبدا

- أحسّت (ذات1) بثقل المسؤولية عليها فطلبت التنحي عن القيادة لسببين:

1- من أجل أنّ الحرب فيها الخسارة والربح ولا يعقل أن يربح دوما، خاصّة وأنّ العدو يحوز على عتاد حربي متطوّر

2- اصطدامها بالعقلية المتخلّفة لبني جلدتها، والتي لا تفهم حقيقة الأمور، ولا زالت تبحث عن الغنائم ولا يؤازر إلاّ الرّابح بينما الخاسر لا توليه أيّة قيمة، وتطلب منه المحال.

- لذلك تطلب(ذات1) من المجتمع أن ينصّب ذاتا أخرى يرونها قادرة على استيعاب أفكارهم، وتلبية رغباتهم، لأنّ (ذات1) شبّت على مبادئ يصعب أن تتنحّى عنها لتلبية أهواء قوم لا يعرفون الحضارة والتّمدن، وهمهم الوحيد هو الغزو والسّلب واقتسام الأرباح والغنائم.

- إنّ (ذات1) تخيّر القوم إمّا أن تبقى لتجاهد كأيّ جندي بسيط إلى أن تموت ، وإمّا ترحل إلى المغرب برفقة عائلتها، وهما خياران كلاهما صعب، وبهذا تملّك اليأس (ذات1) إلى درجة أنّها أرادت التّنحي عن الإمارة، وطلبت من الجمع الذي بايعها أن يقلّها منه برغبتها.

إنّ الوضع الأسبق لحالة اليأس يكون كما يلي:

موضوع القيمة هو تولّي القيادة (م) ، الأمير نمثّله بـــ (ذات1) أو ذ1.كما نرمز للفعل التحويلي الأوّل بـــ:ف ت1، إذ في هذه المرحلة يطلب الشيخ محي الدين من القوم مبايعة الأمير، فيكون الفعل التحويلي المتوخى من قبل الشّيخ كما يلي:

(ذ1∪م)⟵(ذ1∩م) ⇐ ف ت1[ذ1⟵(ذ1∩م)].

وبعد انهزام الأمير في بعض معاركه، تنقلب الموازين، ويبدأ القوم باللّوم والعتاب، ممّا أسفر عن حالة يأس عند الأمير، فتريد (ذات1) التّخلي عن القيادة، وبالتّالي الانفصال عن موضوع القيمة (م)، فيتشكل برنامجا سرديا آخر يجسّده الفعل التّحويلي 2 (ف ت2) نوضّحه كما يلي:

(ذ1∩ م)⟵ (ذ1∪م) ⇐ ف ت2 [ذ1⟵ (ذ1∪ م)].

و (ف ت 2) يعتبر برنامجا عكسيا للبرنامج (ف ت 1)، ففي حالة اليأس تتحوّل حالة التعقل إلى حالة الغضب وبالتّالي تتغلّب الأشياء السلبية على الإيجابية ، واليأس إحساس سلبي وهو ضعيف إذا ما قورن بأحاسيس أخرى، فقد بلغ الإحساس باليأس عند (ذات1) إلى درجة أصبحت تخاف الانكسار« الذي يخيفني هو حالة اليأس التي يجرّها هذا الانكسار»[102]

وفي هذه الحال يبرز إحساس آخر مرافقا لليأس، وهو الإيثار وحبّ الآخرين، إنّه يرمي من كلامه هذا إلى الخوف من تملّك اليأس من بقية الجند، فهو قادر على الصّبر وتحمّل الأسى، لكن ما يخافه هو تمكّن اليأس من الجند ليصل إلى حالة الانكسار التي سوف تفتّت قواهم.

- **الضعف**: اليأس يؤدّي إلى الانكسار الذي بدوره يؤدّي إلى الضعف.

[102] : الرواية، ص305.

- **الإيثار**: (ذات1) تتقبّل اليأس وتتحمله، لكنّها لا تتحمّل أن يصل إلى قلوب الجند.

النص2: إنّ الحزن العميق قد يؤدّي بصاحبه إلى اليأس مثلما نستشف ذلك من **النص2** ،سنرمز لشخصية ابن علاّل بالرمز(ذات2) أوذ2، ونبقي الرمز ذ1 بالنسبة للأمير.

تتحوّل ذ2 إلى موضوع قيمة، عندما تفتقدها ذ1،

إذ أنّ: (ذ1∩ ذ2) ⟵ (ذ1∪ ذ2)

فقدان

إذ أنّ (ذات1) لّما ترى(ذات2) تخرّ قواها وتتخلّلها أحاسيس متضاربة مختلفة، وهي كما موضّح في **النّص2**، من خلال العبارات التّالية:

- **الغضب**: كرّ بقوّة وتصلّب،...
- **الدّهشة**: تبكّش فجأة وهربت من لسانه الكلمات،...
- **الحزن والبكاء**: انفصل قليلا عن كلّ محيطه، وأخرج منديلا وبقي واقفا،...
- **الذهول والشّرود**: بقي واقفا كالشّجرة المعزولة في صحراء قاحلة،...

لقد اختلطت هذه الأحاسيس بشكل كثيف على (ذات1)، فلم تتمكن من السّيطرة على الوضع حتّى أصابها الشّرود والذّهول، وهي حالة أصابتها من خلال فقدانها أحد أعزّ أصدقائها وأوفاهم والمتمثّل في ذ2.

النص3: (ذات1) ⟵الأمير، (ذات3)⟵ البوحميدي.

إنّ الوضع الذي أدّى بـــ(ذات1) إلى الاستسلام كان متأزّما للغاية، إذ أنّ أنّها تقتنع تماما أنّ الحرب التي تخوضها خاسرة أمام تكاتف الجيش الفرنسي والجيش المغربي، وأنّها تدرك جيّدا أنّ عدد عساكرها ضئيل جدّا أمام الجيش، وأنّ أيّتقدّم هو محاولة للانتحار، لذا كانت لغة اليأس بادية في طريقة تفكيرها.

لكن (ذات3) تحاول تزيين الأمور لـــ(ذات1).

(ذات3) تريد التّقدّم والمواجهة، فتزيّن الأمور لـــ(ذات1).في حين أن(ذات1) تريد توقيف كلّ شيء.

النّص4: (ذات1) ⟵الأمير ، (ذات4)⟵ قدّور بن علاّل.

يظهر لنا إحساس اليأس في هذا النّص لصيقا بـــ (ذات4) التي لم تستطع مقاومة الوضع وإدراكه.

- (ذات4) لا تتخيّل إطلاقا تسليم نفسها لأعدائها الذين قتلوا والدها، وقطعوا رأسه وعلّقوه في مليانة.
- (ذات1) تحاول مواساة (ذات4) بتوجيهها إلى التفكير السّليم، فينتج بذلك إحساس العطف، وبدأت تهوّن عليها بأن تنظر إلى المستقبل برؤية جديدة.
- ذ1 تتميّز بالحكمة وحسن ترجيح الأمور بحجمها.
- ذ4 تتميّز بالتّسرع والعنفوان وقلّة الحكمة.

النّص5: إنّ الإحساس باليأس قد يجعل الذّات لا تفرّق بين الصّحيح والخطأ، إذ يبلغ اليأس بالأمير ومن معه في السّجن إلى غاية التّفكير في الانتحار، والانتحار هو أقصى علامات اليأس، بل لنقل أنّه الذّروة.

- تفكر (ذات1) في الانتحار لأنّها لا ترى إلاّ الظّلام.

- اليأس يولّد حالة ضبابية لا توضّح معالم الأمور، بل تهوّلها فلا يوجد حلّ أمام (ذ1) ومن معها إلاّ الانتحار هروبا من واقع السجن.

النص6: لكنّ الإيمان يتغلب دائما في قلب (ذ1) والتي تستنجد في النّهاية بالله وتتقبّل مصيرها كيفما كان، إذ تقول:«مصيري في يد الله، عندما يشاء يفرّج كربتي سيكون له ذلك».

- تبرز (ذ1) ضعفها وصغرها أمام خالقها، فبعد طرق كلّ السّبل لم يبق إلاّ اللّجوء إلى الله الذي له العلم والقدرة.

- ولّد اليأس في هذا الموضع الاستسلام، لكنّه هذه المرّة ليس للجيش الفرنسي، إنّما لله عزّ وجلّ.

يمكننا أن نمثّل لأحاسيس اليأس وما تحويه النّصوص السابقة ضمن الجدول التّالي:

الأحاسيس	الذات	النص	العبـــــــــارات الـــــــــــــدّالة
- اليأس	ذ1	نص1	- أشعر أنّي لست مؤهّلا لقيادة أمة، كلّ يوم يرتدّ قسمها الأكبر ضدّي. - لتختر القبائل خليفة لي وسأنصاع لأمركم وسأموت بينكم. - وإلاّ أخبروا الحاج الجيلاني مسيّر شؤوني الإدارية بأنّي أرغب في الذّهاب إلى المغرب أنا وعائلتي. - لم أعد صالحا لقيادة هذا السّيل من البشر وفهم نوازعه وشهواته. - أنا على حافّة زمن لم أعد أفهمه جيّدا، فقد كبرت على مبادئ لا شيء يقف أمامها إلاّ الموت. - بدأت اشعر أنّ عالما آخر بدا يظهر لم يعد بمقدوري استيعابه، فاتوا بمن يستطيع فهمه.
- الإنكسار	ذ1	نص1	- الذي يخيفني هو حالة اليأس التي يجرّها هذا الإنكسار.
- الغضب - الدّهشة - الحزن والبكاء - الشرود والذهول		نص2	- كزّ بقوّة وتصلّب على أسنانه طويلا حتّى سمع تقاطعها وقرقعتها الحادّة. - تبكّش فجأة وهربت من لسانه كلّ الكلمات و لم يلمس إلاّ الفراغ. - انفصل قليلا عن محيطه وأخرج منديلا. - بقي واقفا كالشّجرة المعزولة في صحراء قاحلة مدّة تحت الأمطار حتّى ابتلّ لباسه
- اليأس	ذ1	نص3	- بماذا؟ أما يزال لدينا ما نحارب به الآخر، أم فقط ما نحمي به أنفسنا؟ - وضعنا أسوأ من وضع طارق بن زيّاد.

– الحزن والاستسلام والغل	ذ4	نص4	– ولكن ألا يوجد حلّ آخر ألا يمكن أن نهرب على الأقل،او نفعل شيئا آخر يشفي الغليل مثلما يقترح شيوخ القبائل.
– البكاء			– لم يزد قدور بن علاّل ولا كلمة ولكنّه لم يستطع أن يكفكف دمعات سبقته إلى الانطفاء على وجهه الطّفولي الذي أحرقته الشّموس القاسية وجليد شهر ديسمبر.
– العطف	ذ1		– مسح الأمير على رأسه بدفء.
– المواساة	ذ1		– ومع ذلك يا وليدي قدّور الزّمن تغيّر، لم يعد السّيف والشّجاعة كافيين، نحتاج إلى شيء آخر لم أعد اليوم أعرفه.
– الانتحار	ذ1	نص5	– نصاب بحالة عمى لا شيء أمامنا إلاّ ضبابة بيضاء تشبه إلى حدّ بعيد القطنه الضّخمة التي كلّما دخلناها ازددنا توغّلا في بياض يعمي الأبصار.
– تسليم الأمر لله	ذ1	نص6	– مصيري في يد الله عندما يشاء يفرّج كربتي سيكون له ذلك.

ب– الخصائص التّركيبية للأمل:

أحسّ الأمير بتفاؤل كبير عندما رأى تلك الورشات التي أنجزها متفرّقة هنا وهناك، قد بدأت تشتغل، لتنتج البارود والبنادق والسيوف والمدافع، لقد حقّق الأمير بذلك نقلة كبيرة، فأصبح يرى مستقبلا زاهرا لبلاده.

إنّ تملّك (ذت1) لمختلف الأسلحة جعلها تشعر بالسّعادة، إذن موضوع القيمة المحوري هنا هو امتلاك السّلاح، وعلى إثر هذه المعطيات يكون لدينا:

(ذ1∪م) ⟵ (ذ1∩م) ⇐ ف ت[ذ1⟵(ذ1∩م)].

امتلاك ذ1 للسّلاح يعيد فيها الثّقة ويمنحها بعض الأمل، ممّا يجعلها تفرح وتتفاءل بغد أحسن.

النص7 : يظهر لنا من خلال هذا النّص تعداد مطوّل لأهم الإنجازات التي قامت بها(ذات1)، من بينها: (أدوات السّك، لسك عملة جزائرية، وتحصين تكدامت بالمدافع، مصانع صغيرة لتحويل الحديد والكبريت والرّصاص، وفي تلمسان مصنع إنتاج قوالب المدافع من عيار الإثني عشرة بوصة والسّت بوصات، وفي مليانة فابريكا صغيرة للبنادق والبارود للاستفادة من خبرة الأوروبيين في مجال تصنيع الأسلحة،..)

كلّ هذه الخطوات قدّمت (ذات 1) درجات في الأمل لتلمس السّعادة.

امتلاك الأسلحة وعتاد الحرب ⟵ السّعادة ⟵ الأمل.

لكن (ذات1) تتعدّى هذه المرحلة إلى شيء يشبه أحلام اليقظة، إذ أنّها بدأت تملي على كاتبها أن يدوّن مخطّطا عامّا مستقبليا للجيش وتنظيماته، وكلّ ما يتعلّق برتبه وترقياته ومئونته وطبابته، فدخلت(ذات1) في حلم طويل تفاؤلي للمستقبل، استغرق من حجم الرّواية ما يزيد عن أربع صفحات.

النّص8: يضمحل فضاء الأمل أحيانا ليصير بصيصا وحسب، إذ أنّ (ذات1) تبحث عن فرج في سجنها، إذ أنّها تفرح لزيارة الأب ديبوش لسماع كلمة طيّبة لولاها لتمكّن اليأس وسيطر على نفسية (ذات1).

إذن : موضوع القيمة هنا هو(الأمل) ،أي (م) والوسيلة هي الكلمة الطّيبة ، ذ1: الأمير.ويكون بذلك لدينا وجهان متقابلان لحالة (ذات1) في السجن حين تكون الزّيارة وحين تنعدم.

(ذ1∪م) ⇐ (ذ1∩م) / (ذ1 ∩ م) ⇐ (ذ1 ∪ م)

الزيارة ← الكلمة الطيّبة ← الأمل . / انعدام الزيارة ← الوحدة ← اليأس.

النص9: يظهر لنا شيء آخر بالغ الأهمية، وهو رسالة الأب ديبوش إلى السيّد الرّئيس لحل مشكل(ذات1)، أصبحت الكلمة الطيّبة غير مجدية، فلابد من حلّ آخر يكون أكثر عملية، لذا فكرّ الأب ديبوش(ذات2)، وعلى هذا، يكون موضوع القيمة (م) هو الرّسالة، ويكون ذلك كما يلي:

الرسالة ← تبعث الأمل ← تطلق سراح الأمير.

النص10: ارتبط تفاؤل (ذات1) بتفاؤل كلّ من هم معها، فإن تشاءمت تشاءم الجميع، وإن هي تفاءلت تفاءل الجميع أيضا، فيظهر لنا ،وجود جانبين لـــ(ذات1) وهما ذات فردية وذات جماعية.

الذّات الفردية: تتمثّل هذه الذّات فيما تحسّه تجاه الأوضاع من ألم وما تبديه من أمل، ضاغطة على نفسها لتخطّي الصّعاب، فتخلق بذلك صراعا داخليا تبحث فيه عن موازين الثّبات والسّقوط، فإن كان شيئا من الأمل ثبتت، وإن اختفى ذلك الأمل سقطت وانهارت داخليا، إلاّ أن (ذات1) ظلّت صامدة محاولة الحفاظ على تلك الموازين حتّى لا تظهر أهوال ما تقاسيه أمام الجماعة.

الذّات الجماعية: إنّ ما تحسّه(ذات1) من آلام تخفيه ولا تبديه أمام الغير، ذلك أنّها ليست ذاتا عادية، بل هي قائدة الجماعة، وكلّ ما تفعله تقتدي به الجماعة، فإن هي أفصحت عن آلامها انهارت كل الجماعة ، وإن هي بدت راكدة هادئة سيطرت على الموازين، تبعتها الجماعة أيضا في ذلك.

إذ أنّ(ذات1) تتصارع بين كونها منفردة وبين كونها داخل الجماعة، وهذه معادلة صعبة، يجعلها تعيش ضغطا نفسيا رهيبا، يحول دون أن تصبر على آلام الظّلم والسّجن والمنفى، إذن كان التّفاؤل والأمل سلاح(ذات1) أمام الجماعة حتّى لا ينهار الجميع.

لقد كان الأمل يستيقظ بين الفينة والأخرى في فضاء السّجن، عندما كان الأب ديبوش يزور (ذات1) التي كانت تبحر في الإجابة عن الأسئلة بطريقة مستفيضة، فتبتعد عن فضاء اليأس وتستلذ بعض الوقت، بتذكّر أهم الأحداث السّابقة، والأقوال المأثورة، وآراء العلماء في الدّين والفقه،..، كانت تلك اللّحظات عبارة عن فسحات تسبح فيها (ذات1)، ممّا ينسيها شيئا من الحزن، ويجعلها تتفاءل خيرا ما دام الفكر يعمل ويفيد.

وكان يتخلّل ذلك شيئ من الدّعابة، التي كانت أفضل سلاح لإبعاد اليأس، فالدّعابة تؤدي إلى الابتسامة، والابتسامة تحي الرّوح الحزينة وتوقظها كي تأمل.

الدّعابة ← الابتسامة ← إيقاظ الرّوح من حزنها ← الأمل.

ويبقى ذلك الأمل البعيد الذي كانت (ذات1) تراه بمفردها، وهو أنّه سيأتي ذلك اليوم الذي ستتحرّر فيه الجزائر من محتلّيها، يبدو الأمل بعيدا المنال، ولكنّه يدلّ على فراسة (ذات1) التي أصابت الحقيقة التي نحياها نحن اليوم في الأرض نفسها .

الصورة نفسها نجدها عند الأب ديبوش (ذات2) والتي كانت تأمل في مساعدة (ذات1)، فإنّها تفرح لمجرّد اهتدائها لفكرة بسيطة تساهم في الاستدلال على براءة (ذات1)، وبالرّغم مما كانت (ذات2) تعانيه من آلام وأمراض وعجز ،إلاّ أنّها فرحت آملة في خلاص (ذات1) بقولها: أوريكا، أوريكا.

فكلمة "أوريكا" كانت مفتاح الأمل الذي تحقّق في نهاية الرّواية بإطلاق سراح (ذات1).

5-6 رؤية بين اليأس والأمل:

- اليأس: القنوط والملل وانعدام الرّؤية والحلول.
- الأمل: استحسان المستقبل، وجود نور يضيء المستقبل.

تسعى(ذات1) إلى تحقيق موضوع القيمة وهو الخروج من السّجن، بوفاء الخصم بوعده، فهي تتأرجح بين اليأس والأمل في حالة تناوب من بداية الرّواية إلى نهايتها، وفق ما يلي:

- الأمل: – المبايعة وبداية مقاومة (ذات1) للجيش الفرنسي، كان الأمل مرتفعا نسبيا.
  – بدأ الأمل يتقهقر باصطدام القوتين غير المتكافئتين، فأبدت (ذات1) الرغبة في التّخلي عن القيادة.
  – ارتفاع الأمل مرّة أخرى، باسترجاع (ذات1) لبعض المناطق كتلمسان وملیانة وغيرها
- اليأس:– رجوع اليأس إلى قلب (ذات1) عند علمها بتهافت القبائل على الغنائم، وإهمالها لقضيّة التحرير.
  – يبلغ الياس ذروته بتدمير الجيش الفرنسي لمعسكر.
- الأمل: – عودة الأمل من جديد ببناء تكدامت عاصمة جديدة، وشراء الأسلحة وبناء المصانع، و...
  – زيادة الأمل بالتّغلب على عين ماضي، لتعتبر القبائل المعادية لـــ(ذات1).
- اليأس: – بلوغ اليأس ذروته عند وقوع (ذات1) في فخّ بين القوتين الفرنسية والمغربية.
- الأمل: – رجوع الأمل من جديد، بالثّقة في دوميشال والدّوق دومال بتحديد مكان عقد قرار الاستسلام.
- اليأس: – اصطدام (ذات1) ومن معها بحقيقة السّجن التي دامت خمس سنوات.
  – بلوغ اليأس ذروته لعدم تمكن (ذات1) من إيصال صوتها إلى المسؤولين في فرنسا
- الأمل: – بلوغ الأمل أقصاه بوصول الرّسالة إلى الرّئيس وإفراج هذا الأخير عن (ذات1) ومن معها، وإرسالهم إلى الشّام.

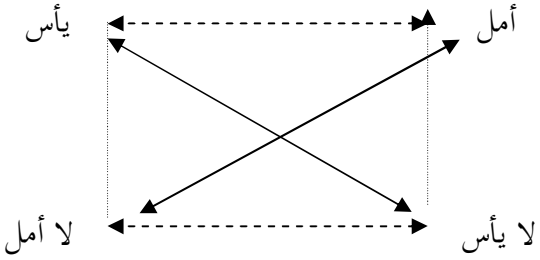
يبدو من المراحل السّابقة الذّكر أنّ ثنائية (يأس/أمل) ملازمة لكلّ النّص الرّوائي بطريقة متناوبة، غير أنّنا نستشف أنّ حالات اليأس كانت أكبر من حالات الأمل، وهذا تناسبا مع الأوضاع المحزنة التي عاشتها

(ذات1)، إذ يحتوي النّظام العاطفي المصغّر لعاطفتي اليأس والأمل على ثلاث طبقات، وهي مختلفة، وتتمثّل في طبقات التقابلات، وهي:

1- ضعيفة: تتمثّل في اليأس.

2- قويّة: تتمثّل في الأمل.

3- مطلقة: بين النّظام التّحتي لليأس والنّظام التّحتي للأمل، لذا عندما تركّب جميع أنواع التّقابلات نتحصّل على أثر تضاد أقصى، ونمثل لذلك بالنموذج الموالي:



المفتاح:- ⟷ علاقة تضاد بين [(أمل) و(لا أمل)] وبين [(يأس) و(لا يأس)].

- ⟷ علاقة تناقض بين[(أمل) و (يأس)] وبين [(لا أمل) و(لا يأس)].

- ..... علاقة اقتضاء (تضمين) بين[(أمل) و(لا يأس)] وبين [(يأس) و (لا أمل)].

7- الفضاء النفسي للذّات الكاتبة عند الأب "ديبوش":

ننتقل الآن إلى فضاء أكثر خصوصية وأقل مساحة وأكثر حميمية، ألا وهو مقر سكن الأب ديبوش، لقد كان الكاتب يقدّم للقارئ بين الفينة والأخرى على مدار الرّواية، لمحات قصيرة عابرة تشعرنا بوجود مكان لصيق بالأب ديبوش، وأنّه المجال الذي يرتاح فيه ويستردّ نشاطه، ويقوم بكلّ ترتيباته، إنّه المسكن، الغرفة أو الحجرة.

والمسكن «لا يأخذ معناه ودلالته الشّاملة إلاّ بإدراج صورة عن السّاكن الذي يقطنه، وإبراز مقدار الانسجام أو التّنافر الموجود بينهما والمنعكس على هيئة المكان نفسه وجميع مكوّناته»[103]، لذلك لم يغفل الكاتب عن ذكر جزئيات المكان الذي كان الأب ديبوش يعيش فيه.

ارتبط الأب ديبوش كثيرا بالمكان الذي كان يكتب فيه مقالاته ورسائله، إذ كان يرتاح في غرفته،في منزله البسيط،يحدّثنا الكاتب عن هذا المكان، فيلجه من الخارج، إذ أنه بدأ بما يحيط به، فها هو يتحدّث عن ساحة المنزل، وانتبه إلى شجرة اللّوز الهرمة والتي أسقط عليها من صفات الأب ديبوش الكثير، إذ رأى فيها تشكلّ كبير من شخصيته، لدرجة اعتبارها إنسانا حيّا وليست نباتا وحسب، فركز على مظهرها ، فجذعها نحيل ومنحن بشدّة حتّى يبدو للعيان أنها ستنكسر، وقد تعرّت من كلّ شيء، وهذا يدّلنا على أنّها في مرحلة متقدمة شأنها شأن الأب ديبوش الذي بلغ الشيخوخة، وقد أخذ منه المرض قسطه الوافر، فهو يعاني من آلام الظّهر والمفاصل والرّقبة وهو بطيء السّير، وغيرها من عوارض التّقدّم في السّن.

إنّ كلام الكاتب عن شجرة اللّوز في بداية المقطع ينبئنا بوجود علاقة تماثلية بينها وبين الأب ديبوش، وقد تحدّث عن وجود نباتات أخرى، لكنّه لم يعطها تلك الأهمية التي أعطاها لشجرة اللّوز، فقد ذكر شجرة التّين باحتشام كبير بقوله:«شجرة التّين الخشنة تزداد قصرا أمام شجرة اللّوز وظلالها الكبيرة»[104]إذ يؤكد في هذا المقطع على قسوة الطّبيعة وغلبة القوي على حساب الضّعيف حتّى الظّلال تأبى إلاّ أن تسيطر وتأخذ الحصة الكبرى من جدران المنزل، والريّاح بدورها تريد مسح هذه الظّلال عن الجدران، متحدّية أشعة القمر التي تبعث شيئا من الضّوء إلى ساحة المنزل، إذ يقول:«مسحت الرّيح واللّيل كلّ ظلال الأشجار، التّي كثيرا ما تتسلّق الحائط كلّما تسرّبت أشعة القمر التي تتوغّل النّوافذ القديمة التي تنفتح على ساحة البيت»[105]

يرى الأب ديبوش هذه النّباتات الموجودة في ساحة بيته على أنّها محرومة من نور الشّمس، لكنّ نور القمر يصلها، لكنّ أشعته باردة لا تكفيها ولا تفي باحتياجاتها، فالرّيح وظلام اللّيل لم يترك الظّلال أن تظهر على الحائط، فهي نباتات مقهورة منتفية من أصولها ، وهو يشبهها بحاله وظروف حياته القاسية التي أرغمته

---

[103] :حسن بحراوي: بنية الشّكل الروائي، ص54.

[104] : الرواية، ص47.

[105] : الرواية، ص47.

أن يحيا في تربة غير التربة التي اختارها، فهي نباتات لم تختر أبدا فناء المنزل موطنا لها، فلا نور الشّمس يصل إليها ولا تتنسّم هواء نقيّا ولا الجدران الحاجزة لها تركتها تنمو باستقامة معهودة.

لقد شكّلت الأشجار التي خصّها الكاتب بالذّكر بعض عناصر الفضاء الخارجي المحيط بمسكن الأب ديبوش، والتي يمكن أن نطلق عليه اسم الحديقة، وممّا سبق يتّضح أنّ الكاتب يسقط عليها بعض مؤثّرات الحالة النّفسية للأب ديبوش، فبات الكاتب يرى بعيني الأب ديبوش الحزينة المسنّة التّعبة، فكلّ النباتات تعبة تصارع الظّلام والضّباب لترى بعض أشعّة الشّمس، وبهذا جسّدت الحديقة فضاء داخليا وظيفيا في مجاراتها لما يحسّه الأب ديبوش، فالحديقة مكان خصوصي، تشتغل باطنيا كفضاء خيالي[106].

والحديقة في الوقت نفسه تشكّل فضاء خارجيا أيضا، حيث يتجسّد نوع من الحريّة، ففي الإطار الذي يحسّ فيه الأب ديبوش أنّه في حالة منغلقة وينتابه القلق والخوف، تصبح الحديقة فضاء للتّنفيس عن أحاسيسه، فتعطيه شيئا من الحريّة، وبالتّالي تشكّل الحديقة فضاء خارجيا في الحدود التي يرسمها لها الأب ديبوش دائما، وهنا يكمن الفضاء النّفسي المسيطر على الأوضاع في العالم الصّغير للأب ديبوش، والذي يبقى دائما فضاء خاصّا وممنوعا عن الآخرين.[107]

ومن الفضاء الخارجي للمنزل يدخلنا الكاتب إلى الفضاء الدّاخلي للمنزل، وما المنزل إلاّ غرفة واحدة بسيطة، فالإنارة بسيطة فلا توجد إلاّ شمعة واحدة على طاولة تعوّد الأب ديبوش تناول طعامه فوقها وفي المساء يحوّلها إلى مكتب صغير يكتب فوقه ما يريد، ومن خلال تلك الغرفة كان يسبح في ذكرياته، فعندما أحسّ بالبرد أحضر غطاءه الصّوفي، ولفّه على ظهره وأغمض عينيه ليذهب إلى ماض بعيد، إلى اليوم الذي جاءت فيه سيّدة تستنجده في البرد القارص، ليساعدها في أمر إطلاق سراح زوجها الأسير لدى الأمير، فتذكّر أنّها كانت عارية الصّدر تلهث من العياء وابنها الرّضيع متشبث بها، فوضعها في فراشه وغطّاها بالغطائين الموجودين على الطّاولة القديمة، ثمّ انسحب ليكتب رسالته إلى الأمير ملبيّا طلبها.[108]

يسافر الأب ديبوش من خلال الأشياء البسيطة الموجودة في غرفته، إلى عوالم مضت، فما يملكه إلاّ ضروريات بسيطة لكنّها أفادته في حياته كما أفادت غيره كذلك.

---

[106] : Etudes rassemblées par Pascale Aurais-Jonchière et Alain Montandon : Poétique Des Lieux, p5 (Avant propos) :« Ainsi du jardin, lieu particulier qui fonctionne à l'intérieur de la diègèse comme « espace fictionnel » ».

[107] : Isabelle Krzywkowski : Poétique du jardin et Poétique du lieu. In Ibid, P182. « Le jardin apparaît ainsi le plus souvent, de l'intérieur, comme un lieu isolé, protégé et protecteur, de ce fait comme un espace de liberté ; de l'extérieur dans la mesure ou il est clos, comme un espace interdit et tentateur ».

[108] : ينظر الرّواية، ص48.

فإذا كانت طبيعة الغرفة أن تكون مغلقة في حيّز محدود، وحقل الرّؤية فيها ينحصر في فضاء يضعنا في إطار رؤية داخلية في نظامها المغلق المكبّل للإنسان، فإنّ الإنسان ينفذ من خلال أشياء الغرفة ليراها بإحساسه الدّاخلي، فيحييها بعودته إلى الماضي واسترجاع ذكرياته مع تلك الأشياء.[109]

وفي كلّ مرّة يلج فيها الكاتب فضاء خلوة الأب ديبوش إلاّ وصوّره في جوّ البرد والضّباب وقلّة النّور، فتتحوّل الغرفة من مكان الرّاحة إلى مكان انقلاب المواجع، إذ لم يجد الأب ديبوش-كما رأينا في المثال السّابق- راحته في السّرير، إنّما وجدها في الكتابة التي كانت تنسيه شيئا من همومه ومسؤولياته الكبيرة.

ولطالما رافقته كأس الزّهورات أثناء الكتابة، فيرتشفها بشكل آلي لأنّه منهمك في الكتابة، فأثناءها يسافر بخيالاته، فينظر في ماضي الأمير الذي لم يعشه بالتأكيد، لكنّ حبّه لهذا الرّجل جعله يتخيله في مرحلة صباه، ليتخيّل تجواله مع والده في البلاد العربية، إذ يقول الكاتب :«ودوّر مونسينيور القلم بين يديه كعادته عندما تهرب منه العبارة، وضع كفّه على جبهته بحثا عن شيء ما لم يكن قادرا على تحديده، فرأى الأمير طفلا يركض على حافة وادي الحمام، ثمّ وهو يقطع البحار القفار مع والده باتجاه القيام بمناسك الحج وزيارة علماء القاهرة، والتّوقف في مقام سيدي عبد القادر الجيلاني بغداد ودمشق والبقاء قليلا بمقام ابن عربي الذي كان مريدوه يحلّقون بقبره، وينتظرون بركاته، ثمّ العودة وركوب الأحصنة ومتاعب السّلطان في سنواته الأولى، لم يكن يعرف أنّ هذه السّنوات ستسرق منه كتبه وأشواقه وتدخله في بطولة لم يحضر نفسه لها، هو الأكثر رهافة من بين كلّ إخوته،..»[110]

يجوز أن نعتبر أنّ الأب ديبوش قد علم هذه التّفاصيل من خلال لقاءاته المتكرّرة مع الأمير، كما يجوز اعتبار هذه الومضات من صنع خياله، بالرّغم من تطابقها مع واقع حياة الأمير، فهو يرى العظمة في شخص الأمير منذ صباه، وأنّه متيقن أنّه إن لم يبرز في القتال كان سيبرز حتما في العلم والشّعر والأدب بتميّزه عن غيره.

إنّ جدران الغرفة لم تمنع الأب ديبوش من السفر حيث يريد وأنّى يريد، وفي هذه اللّحظات الحالمة يقرّر كتابة رسالته إلى السيّد الرّئيس نابليون، كون هذا الأخير قد مرّ بموقف شبيه بما يمرّ به الأمير، فقد أسره الإنجليز من قبل، في سفينة تحوّلت إلى سجن حقيقي.

يعود الكاتب بنا إلى وقفات أخرى من الرواية، إلى فضاءات الكتابة ومخاضها، فيظهر أنّ الأب ديبوش لا يأبه بالوقت وسريانه، فهو يكتب ليلا ونهارا، وعندما يسأل خادمه"جون موبي" عن الوقت لم يكن من أجل التّوقف عن الكتابة، إنّما لمعرفة كم تبقّى من الوقت.

---

[109] : Abraham A. moles et Elisabeth Rohmer : Psychologie De L'espace, p 47. « La pièce est le territoire optiquement fermé, couvert par le champ visuel. C'est en d'autres termes, tout l'espace mis sous l'emprise du regard à l'intérieur de ce système concentrique de coquilles qui emboîtent l'homme,… « Regarder un objet, c'est venir l'habiter et de là, saisir toutes choses selon la face qu'elles tournent vers lui » »

[110] : الرواية، ص54.

وفي كثير من الأحيان كان الكاتب يصوّر الأب ديبوش بتصرّفات صبيانية، فلمّا كان خادمه يذكّره بموعد نومه، يتظاهر الأب ديبوش بالنّوم، ولكن فيما بعد يهرع إلى الكتابة، فيسرقه الوقت حتّى يجد نفسه في ساعات الفجر.

لقد حرص الأب ديبوش على إتقان الرّسالة وجعلها أكثر إقناعا لأنّها سترسل إلى شخص من مقام عال، وما هو مرجو منها ليس بالأمر الهيّن، فكان في كلّ مرّة يقرأ مقاطع على خادمه.[111] وحينما تخونه التّعابير نجده يتذّرع بالبرد، فيطلب من خادمه أن يناوله القطنية، ولمّا أعطاها له، لفّ نفسه فيها كالمومياء، و لم يترك سوى وجهه وعينيه البرّاقتين وأصابعه التي لم تترك القلم وكأس الشّاي الذي ما يزال بخاره يتصاعد ورائحة النّعناع قد عبّقت المكان.

لقد ركّز الكاتب كثيرا على هذه التّفاصيل اللّصيقة بالأب ديبوش على مدار الرواية، ليضيف إلى معلوماتنا أنّ هذا الفضاء الذي نسجه الأب ديبوش في بيته، كان منذ السّنوات التي عاشها في الجزائر، فألف عادات شرب الشّاي وطريقة تحضيره، فعلق الماضي في ذهنه وأبى إلاّ أن يبقى متشبثا به، وأراد أن يجعله حاضرا يوميا في حياته في فرنسا، وكأنّ خروجه مرغما من الجزائر جعله يعيش بالطريقة ذاتها التي ألفها فيها رغما عن كلّ من حرمه من هاته البلاد التي طالما أحبّها وتمنّى العودة إليها مرة أخرى إلى أن يموت فيها إن استطاع.

إذ تتحوّل الغرفة التي يعيش فيها- نوعا ما- إلى مكان الأمان في مقابل ما يلاقيه وما يحسّه في شوارع فرنسا*إنّه في غرفته على الأقل يستأنس بمقتنياته الخاصّة فيشعر بحميمية تمدّه بطاقة تهوّن عليه ما يقاسيه من غربة ومرض، وتساعده على استئناف ما يصبو إليه فيما يخصّ قضية الأمير ، والقضايا الأخرى.

فها هي البطانية ترجعه إلى أيّامه في الجزائر، إذ يقول لـــ"جون موبي":«هذه البطانية عزيزة عليّ، تصوّر يا جون درجة الحب كلّما وضعتها على ظهري شعرت بدفء الجزائر كلّه يغطّيني من رأسي حتّى أخمص قدمي، يبدو أنّنا لا نغادر أرضا إلاّ لنترسّخ فيها أكثر، وكلّ البلدان التي نرتادها ليست إلاّ مناف تعيدنا إلى الأرض الأولى التي تظلّ عالقة بكلامنا وألبستنا ورائحة أجسادنا.»[112]

يواصل الأب ديبوش الكتابة، لكنّ نقيق الضّفادع، كان حائلا دون تركيزه، وقد بذل مجهودا كبيرا كي يلغي صوتها المزعج من ذهنه، لكن بلا جدوى، فتوقف عن الكتابة، وانتقل إلى شيء آخر ليس بعيد عن الكتابة، وهو قراءة القصاصات الكثيرة التي كانت تملأ الطّاولة، وكذلك تصفّح جريدة المونيتور وجرائد أخرى ليقارن بين مقال وآخر ، وهو يرتشف كأس الزّهورات المرافقة له، والكاتب لا يتوانى عن تصوير طريقة ارتشافه لها، إذ أنّه يصفها بأنّها رشفة طويلة جدّا وتحدث صوتا ، كطريقة شرب أهل الصّحراء للشاي، وهذا

---

[111] : ينظر الرواية، ص88.

* : هناك كثير من المؤلفين الذين قابلوا بين الأمان الموجود في الغرفة المغلقة والطّابع العدواني المميّز للخارج، ينظر في هذا: كتاب مجموعة من المؤلفين: الفضاء الرّوائي، ص59.

[112] : الرواية، ص89.

يدلّ على تماهي حياة الأب ديبوش في الماضي، فلم يقلع عن عادات البلد الذي أحبّه، وازداد حبّه إليه بعد خروجه منه.[113]

فكانت فضاءات الكتابة عند الأب ديبوش صعبة جدّا، فإضافة إلى عوامل خارجية كتقيق الضّفادع والبرد القارص، فإن آلام الظّهر والرّقبة كانت تهش جسمه بلا رحمة، وحتّى إن هو أراد الاستراحة في فراشه، تأخذه الأفكار باسترجاعه لأقوال الأمير، فلا يدفئ فراشه إلاّ ونجده ينهض مسرعا إلى طاولته، ليبحث عن كلّ ما سيقنع السيّد الرئيس نابليون.

بمجرد غمس القلم في الدّواة، تبدأ وصلة الكتابة بطريقة روتينية مسترسلة، تمتد أحيانا إلى لحظات الفجر،، ولكن إذا عاودته آلام الظّهر يقوم ويستقيم، ويتخذ وضعية أخرى في الجلوس، ثمّ يواصل الكتابة بأي شكل لينسى ذلك البرد الذي كان ينخر عظامه.[114]

ثمّ أنّ انشغالات الأب ديبوش الكثيرة تستدعي تنقلاته بين شوارع بوردو، وهذا يرديه متعبا إلى بيته، فلا يجد غير "جون موبي" الذي يحاول تخفيف بعض آلامه، وبعد أن يستريح قليلا يستأنف الكتابة من جديد، إذ يقول الكاتب في هذا الشّأن، متحدّثا على لسان "جون موبي":«في ذلك المساء عندما عاد مونسينيور من السيمنار، كان منهكا ومتعبا فقد قطع شارع سانت صوفي ببوردو والمؤدي إلى بيت أخيه، و لم يتّكئ عليّ كالعادة، وصل إلى البيت متثاقلا يجرّ جسده جرّا رأيت ذلك في عينيه، لقد أمضى اليومين الماضيين في انشغال تام بين كنيستي سان بول وسان لويس يستمع إلى مكاشفات النّاس التي تثقل كاهلهم، ..»[115]

يتضّح لنا جليّا أن الأب ديبوش كان لا يحب أن يثقل على خادمه جون موبي، وكان يتحمّل الآلام بحدّها في سبيل أن يخدم كلّ من هم محتاجون إليه في الكنائس وفي شوارع بوردو، وهذا إيثار روحي تميّز به هذا الرّجل المتدين.

يتحدّث "جون موبي" واصفا حال سيّده:«كان مونسينيور منهكا ومرتبكا بدت لي الصّفرة التّي علت وجهه غير عادية كلّما وصل إلى دار أخيه شعر بالرّاحة، لكن هذه المرّة شعرت بشيء ما كان يأكله من الدّاخل، سألته بعدما شرب كأس القهوة: – هل يريد سيّدي شيئا آخر؟

– شكرا، أتذكر يا جون أيّام المحنة في طوران، والبرد القاسي، وطيبة النّاس؟»[116]

لقد حفظ "جون موبي" تصرّفات سيّده، ويقرأ ملامحه بفراسة، لأنّه ألف أوقات سعادته وحزنه، وسؤاله لم يكن عبثيا، وإنّما بدل أن يسأله عن حاله المتردية، آثر أن لا يثير خوفه من المرض، ولا يفجعه، فوجّه إليه سؤالا لا يتعلّق بحاله الصّحية، بل إن كان محتاجا لأيّ شيء آخر، ولكنّ ذكاء الأب ديبوش سبق الحال

---

[113] : ينظر الرواية، ص91.

[114] : ينظر الرواية، ص183.

[115] : الرواية، ص210.

[116] : الرواية، ص 212، 213.

والوضع، وأجابه مباشرة عن سبب ما يراه من أحوال في جسده،إذ أنّه عاد به إلى أيّام منفاه في طوران، فأخذ "جون موبي" يذكّره ببعض كرماته هناك وما قام به من أعمال خيرية، لكنّ الأب ديبوش يستأنف الحاضر كالعادة، بطلب بسيط:«الآن يا جون أريد قليلا من المداد الأسود،.. أنت تعرف ماذا تفعل، سخّنه كالعادة، وزد عليه قليلا من مواد التكحيل والماء السّاخن.»[117]

لم يكتف الأب ديبوش بطلبه من "جون" فحسب، بل أخذ ينسيه ما كان يذكره له من أعماله السّابقة، بإعادة تذكيره بطريقة تحضير المداد و هو يعلم جيّدا أنّ هذا العمل اعتاد "جون" القيام به، لكنّه تذّرع بذلك ليبعد القلق عنه، مظهرا مواطن القوّة الكامنة بداخله والتي تشعره من جديد بضرورة استئناف الكتابة، فالحديث عن المداد ما هو إلاّ وصلة فاصلة بين موضوع تمّ قفله وموضوع سيأتي الحديث فيه فيما بعد، ويضيف الأب ديبوش قائلا:«..بي رغبة كبيرة إلى الكتابة، على الرّغم من تعبي، الكتابة أحيانا راحة.»[118]وذلك حتّى يقطع كلّ محاولات"جون" في إقناعه بالخلود إلى الرّاحة والنّوم لاسترداد ما فقده من طاقة، فلم يترك له أي مجال للمراوغة أو التّحايل عليه.

والمداد شيء لصيق بالأب ديبوش ، ألفه كثيرا، ولا يتخيّل حياته بعيدة عنه، فها هو يحدّث خادمه جون عن المداد، فيستخدمه كتمثيل عن حياة النّاس، إذ يقول:«المداد مثل الإنسان، بقدر ما تركّزه يعطيك ويزداد وضوحا، كلّما تبخل عليه يصير باهتا إلى أن ينتفي، الدّنيا ليست ظالمة، ولكنّ البشر..»[119]

لم يكن فضاء الغرفة محدودا أو ضيّقا، بل كان يجسّد الفضاء الدّاخلي الذي كان يعيشه الأب ديبوش برفقة خادمه، وكان يعرّج منه عبر خيالاته إلى فضاء أوسع، تنقله إلى أفضية خارجية من الماضي أو الحاضر. فعندما تمدّد الأب ديبوش ليرتاح في فراشه، أخذه بصره إلى السّقف، فبدأ يتأمله، فسافر إلى أماكن بعيدة، وما هو بحالم ولا بيقظ، ولكنّه كان يتخيّل أشياء حدثت في زمن مضى، عاشها الأمير، وكلّ ذلك نربطه بكثرة محاوراته للأمير، إذ نجده يرى مدينة معسكر خالية من القطط والكلاب، ويرى خيول الأمير تعبر المسالك الوعرة بصعوبة، أو أنّها تتجه نحو الصّحراء، أو أنّها تحاول جاهدة أن توقف زحف القوات الفرنسية نحو مدينة قسنطينة،أو..ويخال نفسه مكان الأمير ويبحث له عن أعذار تبرّر كلّ ما قام به،..120،كلّ هذه التخمينات والتّخيّلات، يشهدها الأب ديبوش من على سريره وهو ينظر إلى السّقف.

---

[117] : الرواية، ص213.

[118] : الرواية، ص213.

[119] : الرواية، ص216.

[120] : ينظر الرواية، ص219.

وأحيانا يطلق العنان لتخيّلاته هذه ليفكّر بصوت مرتفع على شكل تمتمات، وعلى مسمع "جون"ن فمرّة سمعه خادمه من تحت غطائه يقول:«أستطيع اليوم أن أقول، إنّي أعرف هذا الرّجل كما أعرف الأطفال والنّساء والرّجال الذين يأتونني يوميا في كنيستي..»[121] فلم يدر"جون" أهو يكلّمه أم يكلّم نفسه.

لقد تداخلت الأوضاع على الأب ديبوش لكثرة التحامه بقضيّة الأمير، فالأمر لم يعد يخصّ الأمير وحسب بل أصبح يخصّه هو بذاته.

وسرعان ما يعود الأب ديبوش إلى أوراقه وينسى أمر النّوم لينغمس من جديد في كومة الأوراق والصّحف المتراكمة على الطّاولة، وها هو يقرّب قنديل الزّيت منه قليلا كي تتّضح له الحروف، وكان منهمكا في البحث عن الحقائق، وكلّما وجد شيئا مفيدا كان يفرح كالطّفل الصغير الذي يبلغ مناه، وقد عبّر الكاتب عن هذا الموقف:«وفجأة قفزت بين يديه وثيقة صفراء، كانت بقايا جريدة مؤرخة في 12 جوان 1838»[122]

عندما أدرك الأب ديبوش بقيمة هذه الوثيقة لم يعد يرى تلك الأسطر حبرا على ورق، بل رآها بعيني المحارب، إذ كانت حروفها «تركض مثل الخيول المتزاحمة»[123] ، لقد ربط الكاتب فضاء الكتابة بفضاء المعارك، فالخيول هي الحروف والورقة هي ساحة المعركة، والأب ديبوش هو قائد هذه المعركة، إنّه بالفعل فضاء الكتابة الذي عايشه وتعايش معه الأب ديبوش، على درجة أنّ خادمه أصبح يصفه بأنه لا يكتب إنّما (يطرّز)، فلم يجد "جون موبي" تعبيرا لائقا عن شكل تهافت سيّده على الكتابة إلاّ بهذه الكلمة، التي تتضمّن الإحساس بمتعة الفنان.

إنّ حالة المداد وسيولته تفتح شهيّة الأب ديبوش للكتابة، وهي مقياس صفاء تفكيره واندماجه بقلبه وروحه فيها غير مبال بآلامه، إذ يصفه الكاتب بقوله: «منحني الظّهر، منكسرا، يخطّ بريشته الأنيقة كلماته التي كانت تأتي من أعماقه، بعد أن أصبحت سيولة المداد أكثر لزوجة وسيولة»[124]

لقد أراد الأب ديبوش من رسالته أن تصبح مرافعة لدى نابليون، فإن لم يطلق سراح الأمير، فلا جدوى من كلّ تعبه، وتفانيه في كتابة الرّسالة كلّفه الشيء الكثير من جسده،فها هو يقول لخادمه:«أنت تعرف يا حبيبي جون، مجهودي لا قيمة له إذا لم يختتم بإطلاق سراح الأمير، إنّ المرض كلّ يوم يحتلّ في جسدي مسافة ليأكلها نهائيا،..»[125]

كانت النّهاية على وشك، ووضع الأب ديبوش لمساته الأخيرة للرّسالة، فكانت عباراته الأخيرة مؤثّرة لتتغلغل في قلب الرئيس نابليون، فاخذ يشابه بين شخصه وشخص الأمير في كلّ المواضع، فكلاهما متديّن

---

[121] : الرواية، ص220.

[122] : الرواية، ص221.

[123] : الرواية، ص221.

[124] : الرواية، ص222.

[125] : الرواية، ص484.

وهادئ وبسيط في ملبسه وصادق، وعبد لوعده، وكلاهما كانا رهينة في يوم من الأيّام.[126] وبهذه العبارة الأخيرة، يكون الأب ديبوش قد لامس نابليون في مواطن الألم والوجع، فكانت دافعا قويّا لإطلاق سراح الأمير فيما بعد.

لقد حقّقت الغرفة التّوازن للأب ديبوش، فمكّنته من الالتحام بأفكاره، وبلورتها في كتابة الرّسالة، وكلّ شيء في الغرفة كان له دور في صقل مسيرة الأب ديبوش في الكتابة، و لم تمنع جدرانها المحدودة من سفر خيال الأب ديبوش إلى الأماكن التي يستحضرها خياله للإتيان بالمواقف التي رسخت في ذهنه، فيثمّن رأيه في قضيّة الأمير، وهذا بخلاف الباحثين الذين اعتبروا« الحياة الخاصّة محدودة بالجدران،..»[127] في اعتبارهم إيّاها وسطا يعصم الحياة الدّاخلية للذّات عن الفضاء الخارجي.

وقد عبّر أحد الباحثين عن دور الغرفة في الاستقرار النّفسي باعتبارها وحدة مرئية في الفضاء لها كلّ الثّبات النّفسي – المميّز- لشكل موحّد[128]. وهذا التّوازن النفسي هو الذي جعل الأب ديبوش يتمكّن من كتابة رسالة مقنعة مجدية ساهمت في تحرير الأمير من سجنه.

[126] : ينظر الرّواية، ص485.

[127] : Abraham A. moles et Elisabeth Rohmer : Psychologie De L’espace, p 49. « La vie privée est circonscrite par les murs ».

[128] : Ibid, p 47. « La pièce est une unité visible de l’espace. Elle à toute la prégnance d’une forme unitaire »

الفصل الرابع: فضائية النظر وتشكل الأشياء في رواية الأمير.

توطئـــــــة : لمحة وجيزة عن اهتمام الدّرس السّيميائي بالشّخصيّة الأدبية (الذّات).

1- فضائية النّظر:

1-1 العين النّاظرة (الذّات النّاظرة أو الذّات المؤطّرة):

1-1-1 ذات ناظرة مؤطّرة غير فاعلة.

1-1-2 ذات ناظرة وفاعلة.

1-2 الذّات الفاعلة:

1- 2-1 البرنامج السّردي الأوّل: تنفيذ وصيّة" الأب ديبوش" من قبل الخادم "جون موبي"(ذ3).

1-2-2 البرنامج السّردي الثّاني: الشيخ محي الدين (ذ4) يحاول توريث الإمارة لابنه عبد القادر.

1-2-3 البرنامج السّردي الثّالث: الأب"ديبوش" يريد كتابة رسالة مفصّلة إلى الرئيس ل.ن. بونابارت.

1-2-4 البرنامج السّردي الرّابع: خاص بالأمير عبد القادر.

2- تشكل الأشياء في رواية الأمير:

2-1 كيفية ظهور الأشياء في النص السردي:

2-1-1 العنـــــــــــوان:

أ- البنية التّركيبية:

أ-1 المستوى الأيقوني.

أ-2 المستوى التّركيبي.

ب- البنية الدّلالية للعنوان:

ب-1 النّواة المقوّماتية للوحدة المعجمية: كتاب الأمير.

ب-2 النواة المقوّماتية للوحدة المعجمية:"مسالك أبواب الحديد".

ب-3 العناوين الفرعية.

2- 1-2 التصديـــــر.

2 -1-3 الغـــــلاف.

2-2 الأشياء ومستويات الرؤية:

2-2-1 النوع الأول: رؤية أقرب إلى الأشياء.

2-2-2 النوع الثاني: الرؤية الأبعد للأشياء.

2-2-3 النوع الثالث: الرؤية المساحية للأشياء.

توطئـــــــــة: لمحة وجيزة عن اهتمام الدّرس السّيميائي بالشّخصيّة الأدبية (الذّات).

لقد كان "رولان بارث" من أوّل الدّاعين إلى اعتبار الشّخصيات الأدبية شخوصا من ورق، وأنّها ليست حقيقية، وقد صدر ذلك في مقال له بعنوان (Eléments de sémiologie 1964)، ولكن تغيّر مفهوم الشّخصية تماما مع أ.ج. غريماس بعد صدور كتابه المشهور (Sémantique structurale)[1]، إذ تغيّرت المقولة البسيكولوجية للشّخصية والتي كانت تحيل على كائن حي موجود في الواقع، كما تغيّرت النّظرة المحصورة على المؤنّس وحسب، وأيضا خرجت من إطار كونها مقولة خاصّة بالأدب وحده، لتصبح علامة سيميائية، يجري عليها ما يجري على نظام العلامات، ووظيفتها تكون اختلافية، لا قيمة لها إلاّ من خلال انتظامها داخل نسق محدّد.[2]

في حين أنّنا نجد رأيا يبدو للوهلة الأولى أنّه مغاير لهذه النّظرة، لكن عند التّعمق في المعاني الدّاخلية له، نلحظ أنّه يناصر أنّ الشّخصيات الموجودة في العمل الرّوائي هي شخصيات كامنة تشبه صورا حقيقية موجودة في الواقع، لكنّها ليست هي بالفعل تماما، ويظهر لنا ذلك من خلال "أوستن وارين" بقوله:«إنّ النفوس الكامنة في الرّوائي بما فيها تلك النّفوس التي ينظر إليها أنّها شريرة هي كلّها شخصيّات كامنة، ويقول المثل: مزاج إنسان ما شخصيّة إنسان آخر، والإخوة كرامازوف الأربعة هم جوانب من دوستويفسكي، يقول فلوبير: مادم بوفاري هي"أنا"... لا يمكن أن تغدو الشّخصيّات شخصيّات حيّة، أي مستديرة لا مسطّحة، إلاّ إذا كانت نفوسا كامنة يتعرّف عليها الأديب من الدّاخل.»[3]

نفهم من هذا الكلام أنّ الشّخصيات وسلوكاتها تتشابه في الواقع قبل أن تكون موجودة في أي عمل روائي، وأنّ ما يقدّمه الكاتب بالضّرورة سيكون له أثر من جوانب من ذاته، وفي الوقت نفسه يؤكّد لنا أنّ الشّخصيات الرّوائية لا يمكن أن تكون حيّة كتلك الموجودة في الحياة.

وهذا الرّأي يؤكّد ضرورة تحميل الشّخصية الرّوائية بعضا من ذهنية الكاتب، أو من ذهنيات مختلفة من المجتمع، وقد أكّد هذا الكلام "أمبرتو إيكو"، حين قال:«فإذا كنّا نقول بأنّ التّخييل السّردي يقدّم شخصيّات تقوم بأفعال وتمارس عليها أفعال خلال أحداث القصّة، وتقوم هذه الأفعال بنقل وضعية شخصية ما من حالة بدئية إلى حالة نهائية، فإنّ هذه الشّروط الضّرورية تنطبق على حكايات جدّية وصحيحة/... إنّ التّخييل يعبّر عن نفسه من خلال التّركيز على الجزئيات التّاريخية التي لا يمكن التّأكد منها من خلال الكشف عن عمق ذهنيات الشّخصية»[4]

---

[1] : A.J.Greimas : Sémantique structurale. P.U.F, Paris ,1986.

[2] : ينظر فيليب هامون: سيميولوجية الشّخصيات، ترجمة: سعيد بنگراد، تقديم: عبد الفتّاح كيليطو، دار الكلام، ط1، الرّباط/المغرب، 1990، من مقدمة بول فاليري للكتاب، ص8.

[3] : رونيه ويلك وأوستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدّين صبحي، ط1، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية، 1972، ص114.

[4]: أمبرتو إيكو:6 نزهات في غابة السّرد، ص193،194.

"أمبرتو إيكو" لا ينكر أبدا تلك المطابقة التي تحدث بين الجدّي الواقعي والمتخيّل الفنّي، فيما تقوم به الشّخصية في العمل الرّوائي من بدايته إلى نهايته، سيكشف بالضّرورة عن ذهنيات شخصية محتملة الوجود في الواقع.

لقد تحدّث"فيليب هامون" عن الشّخصية في إطار ما جاءت به الأبحاث السّيميائية، خاصّة ما قدّمه لنا"أ.ج.غريماص" الذي ركّز في أبحاثه كثيرا على ما يقوم به الفاعلون والممثّلون في العمل السّردي*، إذ يرى أنّ الشّخصية هي وحدة معنى وهذا المدلول قابل للتّحليل والوصف، وما دامت كذلك فإنّها لا تنمو إلاّ من خلال وحدات المعنى، فهي تصنع من الجمل التي تنطقها هي أو ينطقها الآخرون عنها، ولذلك من البديهي أن لا نفصل أي تصور للشّخصية عن التّصور العام للشّخص للذّات أو الفرد، ومنه فمقولة الشّخصية ليست مقولة أدبية محظة، وأنّها لا ترتبط بنسق سيميائي خالص، لأنّ القارئ يعيد بناءها، مثل النّص الذي يبنيها أيضا.[5]

لذلك نجد غريماص يؤكّد أنّ الشّخصية في البداية ما هي إلاّ مورفيما فارغا في البداية ولا معنى لها ولا مرجعية لها إلاّ من خلال السّياق، وهي لا تمتلئ إلاّ في آخر لوحة من النّص، حيث تتمّ مجمل التّحولات المتنوعة التي كانت هذه الشّخصية فاعلا فيها وسندا لها، وهي إضافة إلى ذلك تقوم على مبدأ التقابل مع شخصيّات أخرى.[6]

وإذا اعتبرنا الشّخصية عبارة عن مدلول، فهي عنصر لا يظهر إلاّ من خلال الثّنائية (دال/مدلول)، أي من خلال مجموعة إشارات نسمّيها السّمة وما يستدلّ به "فيليب هامون" في ذلك، هو أنّ تسمية الشّخصية في حدّ ذاتها أمر يتطلّب ربط الشّخصية بما يحدثه مظهرها الصّوتي للدّال من وقع، فالرّوائيون قد يعطون لشخصيات رواياتهم إيحاءات معيّنة (إيحاء شعبي أو ارستقراطي)، وما يثبت هذا هو مسودّات الرّوائيين وما نجده فيها من محاولات عديدة في اختبار أسماء الشّخصيات.

إنّ فحوى كلام "فيليب هامون" يؤكّد تحوّل الشّخصية من مستوى الكائن الحي إلى مستوى كائن ورقي يجسّد ذاتا إمّا تكون ناظرة للأفعال الرّوائية أو فاعلة فيها، وقد ركّز في ذلك على ما قدّمته الأبحاث الأدبية (السّيميائية على وجه الخصوص) التي اهتمّت بما يسند إلى الشّخصيّات من وظائف وأدوار في العمل الرّوائي، وأنّها تتحرّك وتنمو في إطار تلك التّحوّلات السّردية، وقد قدّم لنا "فيليب هامون" ثلاثة نماذج معتمدا على ما صنّفه "غريماص"** وهي:[7]

---

*: لقد كانت مجمل أبحاث "أ.ج. غريماص" موجّهة للإهتمام بالشّخصية الرّوائية والتي غيّر تسميتها إلى: فاعل وعامل أو ممثّل، ونذكر في ذلك عناوين من أبحاثه منها (La sémantique structurale)، (Du Sens)، (Du Sens II) وغيرها.

[5] : ينظر: فيليب هامون: سيميولوجية الشّخصيات، تر: سعيد بنكراد، ص16 إلى غاية ص19.

[6] : المرجع نفسه، ص30.

**: سبق ذكر هذه النّماذج في المدخل المنهجي من هذا البحث، ارجع للصّفحة 12.

[7] : المرجع نفسه، ص11. وينظر أيضا: A.J.Greimas : La Sémantique structurale, à partir de la page 157 jusqu'à la page 180.

1- **نموذج" فلاديمير بروب"**، والذي يقوم على سبع خانات هي:

دائرة فعل البطل، دائرة فعل البطل المزيف، دائرة فعل الأميرة، فعل المساعد، فعل الواهب، فعل الموكل، فعل المعتدي.

2- نموذج "سوريو"، الذي يقوم على سبع خانات أيضا، وهي:[8]

الأسد (القوّة....الموجّهة)، الشّمس (ممثّل الخير المنشود)، الأرض (المستفيد من هذا الخير)، المرّيخ (المعيق)، الميزان (الحكم صاحب الخير)، العمر (تضعيف القوّة السّابقة).

3- نموذج"أ.ج.غريماص"، الذي يقوم على ستّ خانات خاضعة للمزاوجة، فكلّ زوج يحكمه محور دلالي معيّن:[9]

- الذّات/ الموضـــوع ← محور الرّغبـــة.
- المساعد/ المعيـــــق ← محور الصّراع.
- المرسل / المرسل إليه ← محور الإبلاغ.

لكن، "فيليب هامون" يركّز كثيرا على نموذج "غريماص"، لأنّه تكلّم عن المستويين اللّذين تجسّدهما الشّخصية من خلال علاقاتها مع بقية الشّخصيات في العمل الرّوائي، وهما مستويان:[10]

- مستوى سطحي يتمثّل في بنية الممثّلين ← بنية أدنى.
- مستوى عميق يتمثّل في بنية العوامل ← بنية أعلى.

- البنية الأدنى: تتجلّى في حدود ما هو معطى من خلال التّجلّي النّصي (دراسة الصّفات المميّزة، الأدوار التيمية، والتي تساهم في استخراج المحاور الدّلالية فيما بعد).

- البنية الأعلى: تتمثّل في تحديد بنية أكثر عمومية يمكن تسميتها بالنّموذج العاملي، (حيث يتمّ تجميع الممثّلين في خانات محدّدة من خلال الموقع العاملي الذي يحتلّه ممثّل أو مجموعة من الممثّلين).[11]

إنّ هذا النّموذج العاملي هو بالضّبط ما قامت عليه دراسات "أ.ج.غريماص"، والذي يقوم على علاقات التّقابل، وقد قدّمها على شكل المربّع السّيميائي، أو النّموذج العاملي، كما يلي:[12]

---

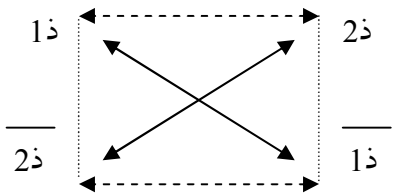
[8] : A.J.Greimas : Sémantique structurale, p176. « L'inventaire de Sauriau se présente de la façon suivante : Lion (la force thématique orientée), Soleil (le représentant du bien souhaité, de la valeur orientante), Terre (l'obtenteur virtuel de ce bien), Mars (l'opposant), Balance (l'arbitre, attributeur du bien), Lune (la rescousse, redoublement d'une des forces précédentes.) »

[9] : Voir : Ibid, p180.

[10] : ينظر فيليب هامون: سيميولوجية الشّخصيّات، ص10. وينظر أيضا: (A.J.Greimas : Du Sens, à partir de la page136 jusqu'à la page138)

[11] : المرجع نفسه، ص11.

[12] : A.J.Greimas : Du Sens, p137. La structure élémentaire de la signification : « relation entre contraires, relation contradictoires, relation d'implication »



وقد ميّز"أ.ج.غريماس بين ثلاث علاقات هي:

علاقة تناقض ⟷ ، علاقة تضاد ⇠⇢ ، علاقة تضمين ..... .

من خلال هذه التّقابلات يتّضح وجود برنامجين سرديين ضديدين في مشهد قد يكون بسيطا،يتغيّر فيه مضمون الأفعال باستمرار ويتنوّع الممثّلون، غير أنّ الملفوظ المشهد يظلّ واحدا لأنّ ديموميته تضمن من قبل التّوزيع الأوحد للأدوار.[13]

إذن تتأكّد الفكرة التي استندت إليها الدّراسات السّيميائية في اعتبار الشّخصيّات مجرّد كائنات ورقية تسند إليها مجموعة من المهام أو الوظائف، أو أنّها مجموعة ممثّلين تسند إليهم أدوار متباينة تقوم على التّخالف أحيانا والتّناقض أحيانا أخرى، وعلى التّضاد في مرّات أخرى.

هذا إضافة إلى أنّها تجسّد دورا نحويا هامّا بالنّسبة للملفوظ الرّوائي ككل، لأنّ العامل يحيل إلى متصوّر نحوي يمفصل الملفوظ الأساسي إلى وظائف، واستنادا إلى هذه الوظائف يقسّم العمل السّردي وتحدّد التّحوّلات السّردية، وتظهر تلك التّقابلات بين العوامل.

فالملفوظ هو أساس العمل الرّوائي، ولا تتم معاني الأفعال إلاّ من حلال العلاقة التي تربط لحظة التّفوه بالعبارات المكوّنة لنصّ القصّة بلحظة الفعل الذي تقوم به الشّخصيّة، لأنّ معاني العبارات معلّقة بين حدثين وبين لحظتين: بين فعل الشّخصيات والعبارات التي يتفوّه بها الرّاوي للتّعبير عن هذا الفعل وبين لحظة الفعل ولحظة التّفوه بالعبارة.

وقد فرّق "عبد المالك مرتاض" بين الشّخصية والشّخص باعتبار أنّ الشّخصية كائن حيّ حركي ينهض في العمل السّردي بوظيفة الشّخص على شكل الشّخصيات، لا على شكل الشّخوص(مفردها شخص)، فالشّخص يختلف عن الشّخصية، بأنّه الإنسان نفسه، وأنّ الشّخصية هي صورته الممثّلة له في العمل السّردي.[14]

فالرّاوي ذات إنسانية تستخدم بوصفها أداة أو مصفاة أو مرآة أو ذاكرة تطبع الحدث بطابع إنساني يمكن إدراكه، ويمكن تذوّقه وفهمه، والإحساس به أيضا، وتجعل من التّاريخ تجربة إنسانية أو خبرة يستفاد منها.[15]

---

[13] : A.J.Greimas: Idem, p138.

[14]: ينظر: عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السّردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق). ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1995، ص126.

[15]: ينظر: عبد الرّحيم الكردي: الرّاوي والنّص القصصي. مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2006، ص25.

والرّاوي هو شخص متكلّم مادّته الحروف والأصوات والكلمات والجمل، وهذه اللّغة التي يتكلّم بها الرّاوي تثمر حياة، الأمر الذي يميّز العمل الرّوائي عن الحياة الواقعية التي تتجسّد فيها مقولة: أنّ الحياة تثمر لغة

وإذا كان العمل الرّوائي يقوم على صراع الأصوات، فإنّ الرّاوي هو الذي يقوم بتنظيم هذه الأصوات وضبطها، فيقوم بالتّنسيق والتّوليف والتّأطير لتخرج هذه الأصوات واللّهجات من التّنافر والنّشوز إلى التّناغم والتّآلف.

وهو إضافة إلى ذلك يقوم بمناقشة كلام بقيّة الشّخصيّات سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فيقوّمه وقد يؤيّده أو يعارضه أو يفسّره أو يدحضه بمشاهد مفصّلة.

وقد ركّز كثيرا "جيرار جنيت" على وظيفة الرّاوي، فطرح أسئلة مهمّة في هذا المجال، بقوله: من يروي الحدث؟ ومتى؟ وأين؟ وكيف؟..كما اهتمّ كثيرا بطرق الرّواية، فتحدّث عن التّواتر السّردي وأنواعه.[16]

وعموما فإنّ هناك ثلاث جهات لها حقّ القول في العمل السّردي، وهي: المؤلّف، الرّاوي، الشّخصيّات. وكلّما اقترب الرّاوي من المؤلّف انخفضت أصوات الشّخصيات، وارتفع صوت الرّاوي حتّى يصبح في بعض الأحيان هو المتكلّم الوحيد (يصرّح بما تقوم به الشّخصية من فعل وقول ورغبة وتفكير ذهني..)

وكلّما ابتعد الرّاوي عن صوت المؤلّف والتحم بأصوات الشّخصيات، ارتفعت أصوات الشّخصيّات وتميّزت وأصبحت تتحدّث بما تشاء قوله بلا وساطة من الرّاوي، وسواء كان راويا أو ذاتا فاعلة وراوية أيضا، فكلاهما ينظر إلى الأفعال الرّوائية وفق زاوية نظر محدّدة في نظام صوري[17] يصوّر وضعية فاعلية بسيطة بتنقل الذّات بين نقطة وأخرى محقّقة ثنائية الوصل والفصل.

ومن أجل هذا الأمر اخترنا تسمية (الذّات) بدلا من تسمية (الشّخصية) لأنّنا نميّزها عن المصطلح الخاص بالحياة الواقعية، ونقصر الدّلالة بذلك في إطار حدودية العمل الرّوائي، فقلنا (ذاتا فاعلة)، أو (ذاتا ناظرة)، أو (ذاتا راغبة).

لذلك سنجعل الرّاوي في مقابل مصطلح الذّات النّاظرة، وكذلك سنجعل الشّخصية في مقابل مصطلح الذّات الفاعلة، والذّات الرّاغبة أيضا، في حين أنّنا نؤكّد أنّه يمكن للشّخصية أيضا أن تجسّد دور الذّات النّاظرة أيضا، كما يمكن للرّاوي أن يكون ذاتا فاعلة إذا كان أحد أبطال العمل الرّوائي.

فقسّمنا الذّوات في عملنا إلى ذات ناظرة وذات فاعلة، و لم نجعل حدودا بينهما، فقد تكون الذّات النّاظرة فاعلة، والعكس أيضا صحيح.

كما نعلم جيّدا أنّه لا يمكن أن يكون هناك برنامج سردي إلاّ بوجود هذه الذّات الفاعلة، وينبني البرنامج السّردي بدوره على مجموعة من التّحولاّت السّردية، وما يقوم به الفاعل والعامل هو فعل تحويلي

---

[16] : Voir : Gérard Genette : Figure III, la page145 jusqu'à la page 182.

[17] : Voir : Jacques Fontanille : Les espaces subjectifs (Introduction à la sémiotique de l'observateur- discours- peinture- cinéma). Hachette, Paris, 1989, p33.

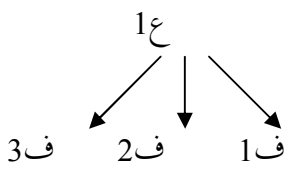
(Faire transformateur)، والذي يرتكز بالدّرجة الأولى على تحرّك الذّات في العمل الرّوائي، ويكون ذلك إمّا لنيل شيء ما، فتكون بذلك علاقة اتّصال، وإمّا بفقدانه وتكون بذلك علاقة انفصال، وفق المعادلة التّالية:[18]

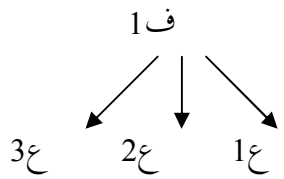
ف ت [ذ1 ← (ذ2∩م)] أو ف ت [ذ1← (ذ2∪ م)]

اتّصال انفصال

(الفعل التّحويلي: ف ت، ذات1:ذ1، ذات2:ذ2، موضوع القيمة:م، الانفصال:∪، الاتّصال:∩)

كما يمكن أن تكون هناك مجموعة من العوامل مندرجة تحت فاعل واحد، تساعده على إتمام مهمّته، كما يمكن أيضا أن يكون العكس بوجود فواعل كثيرة ضمن عامل واحد، وذلك كما يلي:[19]





1- فضائيـــــة النّظـــــر:

ينبني العمل الرّوائي أو أي قالب سردي على الذّات النّاظرة فيه، وقد تتجسّد، هذه العين من خلال الرّاوي أو إحدى الشّخصيات، سواء كانت رئيسية أم ثانوية، كما يمكن أن تبقى مميّعة غير ظاهرة، إذ يختلط على القارئ من يتكلّمن أو من هي الذّات المتكلّمة.

ويمكننا أن نقسّم أنواع الذّوات في العمل السّردي إلى نوعين، وهما: الذّات المؤطّرة (السّاردة) والذّات الفاعلة سواء بالإيجاب أو السّلب، وقد تكون الذّات محايدة لا تأثير لها على الأحداث، كما أنّنا لا نختلف أبدا في أن تكون الذّات الساردة فاعلة أيضا، والعكس أيضا ممكن.

ونحن إن تكلّمنا عن الذّات يجب علينا أن نميّز تماما بين الذّات والشّخصية، فالذّات ترتبط بموضوع ما وتعمل من أجل تحقيق برنامج سردي محدّد، بينما الشّخصية قد لا تكون لها أهمية في قيام برنامج سردي ما، ولكنّها تقوم بأدوار ثانوية محدودة الأفق، لذلك سنغيّر التّسمية لنقول: العين السّاردة والذّات الفاعلة.

وأيضا تراودنا فكرة مهمّة في هذا المجال ، وهي ضرورة تفرقتنا لمفهوم الذّات عن مفهوم الدّور، فالدّور هو ما يسند إلى الذّات، كمهمّة مثلا تؤدّيها ، فالدّور أحاديّ القيمة ، فالدّور الواحد لا تؤدّيه إلاّ ذات مفردة، في حين أنّه يمكن إسناد أدوار متعدّدة لذات واحدة، فإسنادنا صفة معيّنة سواء كانت خلقية أو سلوكية لشخص ما يكون خاصّ بالذّات وليس بما تؤدّيه من وظائف[20].

---

[18] : Voir : A.J.Greimas : Du Sens II, la page 27 jusqu'à la page 29.

[19] : Ibid, p 49. (Actants et Acteurs).

[20]: ينظر: الأزهر الزناد: نظريات لسانية عرفنية، ص205.

وقد تحدّث"غريماص" و"كورتيس"عن الذّات بقولهما:«إنّ الذّات تبدو في الملفوظ الأساسي كعامل تتحدّد طبيعته وفق الوظيفة التي يحتلها»[21].

فإن نحن تناولنا العين النّاظرة، فإنّنا سنتكلّم عن الرّاوي والشّخصية السّاردة في رواية الأمير، معتمدين في ذلك على بعض المقاطع الروائية التي تجسّد أهمّ البرامج السّردية في النّص.

أمّا إذا تناولنا الذّات الفاعلة، فإنّنا سنتكلّم عن الأحداث وسيرها من خلال وصلات رئيسية في نص الرّواية تجسّد برامج سردية هامّة، نذكر منها:

1- بالنسبة لـــ" ذات الأمير":

- ✓ مبايعة الأمير كقائد أعلى.
- ✓ بناء الدّولة الجزائرية.
- ✓ مقاومة الإستعمار.
- ✓ الفشل والاستسلام.

2- بالنّسبة لـــ" ذات الأب ديبوش": كتابة الرّسالة المنقذة.

3- بالنّسبةلـــ" ذات جون موبي": تنفيذ وصيّة سيّده" الأب ديبوش".

ونص رواية"الأمير" لا يخلو من برامج سردية ثانوية، والتي تساعد كثيرا في فهم الأحداث بشكل دقيق، لكنّنا سنركز على وصلات سردية معيّنة، لمباشرة الدّراسة العاملية لرواية الأمير، وسنبدأ بـــ" الذّات النّاظرة" أو العين النّاظرة.

1-1 العين النّاظرة (الذّات النّاظرة أو الذّات المؤطّرة):

إنّ "الذّات" تكون مرتبطة بموضوع ما -كما سبق شرح ذلك من قبل- سواء كان رائية وراوية للأحداث أو مشاركة فيها، وسنطرح السّؤال: من يرى الأفعال الرّوائية، ومن ينقلها لنا؟

من خلال هذا السّؤال يتبيّن لنا أنّنا سنتحدّث عن جانب الرّواية في النّص، أي عن تلك الذّات النّاظرة إلى الأحداث والمؤطّرة لها. وفي رواية الأمير تعدّدت الذّوات المشاهدة والرّائية للأفعال، ونذكر منها: الكاتب، الخادم "جون موبي"، الأب"ديبوش"، والأمير،.. وغيرها من الشّخصيات الأساسية والثّانوية أيضا.

1-1-1 ذات ناظرة مؤطّرة غير فاعلة:

تتجسّد الذّات النّاظرة كراو في بعض الذّوات في النص الرّوائي، نذكر منها:الكاتب.

*** الكاتب الرّاوي:**

لقد قام الكاتب بتأطير مقاطع كثيرة في نصّ الرّواية، وعلى سبيل التّمثيل لدينا استهلالة الوقفة الأولى من الرّواية عندما بدأ الكاتب يؤطّر وضعية الأب ديبوش وكيف كان منفعلا بين أوراقه منهمكا في التّفكير والكتابة، إذ يقول:«نزع مونسينيور ديبوش الورقة من الرّزنامة بنوع من الانفعال وهمّ برميها ثمّ عدل عن

[21] : A.J.Greimas et J.Courtès : Dictionnaire sémantique, p370.

الفكرة بشكل آلي قبل أن يدفنها بين بقية الأوراق الأخرى التي كانت تملأ الطّاولة،أغمس قلمه في الحبر فشعر بخشونة ما.»[22]

يصوّر الكاتب من خلال هذا المشهد كثرة انشغالات الأب ديبوش، وتنوّع مسؤولياته وأعماله الخيرية، لدرجة أنّ الأوراق الخاصة بهذه الأمور تراكمت عنده كثيرا، فأصبح يستغرق وقتا طويلا لفرزها وقراءتها، ولفتة الكاتب إلى مشهد إلقاء الأب ديبوش لورقة ثمّ العدول عن ذلك، ليثبت تماما أن الأب ديبوش كان يتحمّل المسؤولية كاملة، وأنّه لا يستخفّ بدقائق الأمور.

كان الكاتب يتدخّل بين الفينة والأخرى ليربط بين المقاطع الرّوائية حتّى لا يكون هناك فصلة تؤدّي إلى غموض بعض المضامين الرّوائية، أيضا بهذه الطّريقة أضفى على النّصوص لمسة جمالية للموضوع عن طريق وصف الأمكنة والمسارات وغيرها، إذ نجده يقول:«انطلقت العربة مخترقة الدّروب الباريسية الضّيقة، قبل أن تدخل في عمق الشّارع الرّئيسي، الحصان كان ثقيلا قليلا، لكنّ ثقله في مثل هذه الأمطار ساعده على الثّبات ومقاومة الانزلاقات الكثيرة على الطّرقات الحجرية والخروج من الأماكن الموحلة والبرك المائية التي كانت تصادفها من حين لآخر في الأماكن المبعوجة...»[23]

تظهر مهمّة الرّاوي عندما تعجز الشّخصيات النّاطقة في النّص عن التّعبير عن الإطار الذي تحدث فيه الأفعال الرّوائية، فالرّاوي يقدّم تلك الخلفية الخاصّة التي تعطي معنى للمكان وللزّمان والحال وهذا لا يتأتى إلاّ بطريقة وصفية تعتمد على شحنة تخييلية قويّة تقرّب المشهد من القارئ، وعن طريق ذلك يتفهم القارئ ما يدور في نصّ الرّواية. فحديث الكاتب في المقطع السّابق عن الأوحال والأمطار والمنعرجات والأزقّة الضّيقة كلّه يشير إلى أنّ المكان هو شارع من شوارع المدينة في فصل الشّتاء، وهذا يزيد في تدقيق معلومات القارئ ويقرّب الصّورة أكثر وأكثر.

وقد برز الكاتب كراو لمساحة شاسعة من نص الرّواية، وإن نحن لاحظنا فقط بداية كلّ وقفة من الوقفات الإحدى عشرة المكوّنة للرّواية، فإنّنا نجده يستهلّ فاتحتها بشكل آلي متحدّثا إمّا عن الأب ديبوش، أو الأمير عبد القادر، أو الخادم "جون موبي"،.. وإن نحن أحصينا ذلك، نجد بروز الكاتب كراو في مستهل الوقفات التّالية الذّكر:1-2-4-8-9-10-11. بينما لا يظهر الكاتب كراو في مستهل الوقفات التالية: 3-5-6-7.

إنّ غلبة بروز الكاتب كراو في نص الرّواية يظهر ضرورة ذلك لأنّ الرّواية تسرد وقائع تاريخية، ويتطلّب ذلك تأطيرا جيّدا ومتينا، ولا يتأتّى ذلك من خلال الذّوات الفاعلة في نصّ الرّواية، ذلك أنّ حجم الأفعال أضخم وأكبر من حجم الرّواية المادي، لذلك يلجأ الكاتب إلى التّدخل ليسرع من سير الأفعال،

[22]: الرواية، ص22.

[23]: الرواية، ص24.

وكذلك ليجمّل الكتابة الأدبية، لأنّه إن سكت سيتحوّل النّص إلى تمثيلية أو إلى نصّ توثيقي، أو إلى نص يبعد نوعا ما عن الكتابة الأدبية.

ونشير إلى أن الكاتب لم يغفل جانب التّواريخ والأيّام وفصول السّنة، ففي كلّ وقفة يذكّر القارئ بضبطه لليوم والشّهر والسّنة، وأحيانا يبدأ به الكلام، وأحيانا أخرى يتحدّث عمّا يشبه ذلك بذكره لبعض المعالم والقصص التّاريخية، وكأنّ الكاتب أراد أن يتبع تشكّل الزّمن في فضاء الرّواية، فالزّمن هو الآخر متداخل مع بقية العناصر المكوّنة للنّص الرّوائي، وعلى مقدار معرفة الرّوائي للعلاقات القائمة بين الشّخوص والفواعل والأمكنة والحوادث، مقتفيا بذلك ثنائية الحضور والغياب في تسجيل الزّمن الذي يقوم النّص بتشكيله[24].

ولدينا فيما يلي بعض التّمثيلات من نص الرّواية:

- **الوقفة الأولى** ←«17 جانفي 1848 نزع مونسينيور ديبوش الورقة..»[25]
- **الوقفة الثّانية** ←«نوفمبر 1848 هذا هو بالضّبط وقت العواصف..»[26]
- **الوقفة الرّابعة** ← «قطعت العربة نهر اللّوار عابرة الجسر الصّغير المؤدي إلى قصر أمبواز قبل أن نتوقّف نهائيا بمحاذاة كنيسة سانت هيبار..ليقف قليلا على قبر ليوناردو فنسي عند الهندسة القوطية المركبة..»[27]
- **الوقفة الثّامنة** ← «لم يكن مونسينيور ديبوش يعرف أن الوقت الذي كان يمرّ بسرعة..»[28]
- **الوقفة التّاسعة** ← «لم ينس مونسينيور ديبوش كلمة الأمير التي صارت اليوم بعيدة بعد كلّ السّنوات التي مرّت..»[29]
- **الوقفة العاشرة** ← «كانت الساعة تشير إلى التّاسعة صباحا عندما تخطّى مونسينيور..»[30]
- **الوقفة الحادية عشرة** ← «أخبار اللّيلة الماضية لم تكن سارّة..»[31]

اختار الكاتب أن يضبط استهلالاته في المقاطع الرّوائية ببعض التّواريخ والأزمنة والأمكنة، حتّى يذكّر القارئ بأنّه يقرأ رواية تاريخية، لكنّه ترك المجال مفتوحا عندما تحدّث عن الذّوات في النصّ الرّوائي، فلم يقيّدها

---

[24]: ينظر: محمّد سالم سعد الله: ما وراء النّص(دراسات في النّقد المعرفي المعاصر)،سلسلة النّقد المعرفي-4-،جدارا للكتاب العالمي للنشر والتّوزيع، ط1،عمان/الأردن،عالم الكتب الحديث للنشر والتّوزيع، إربد/الأردن،2008،ص63.

[25]: الرواية، ص22.

[26]: الرواية، ص40.

[27]: الرواية، ص124.

[28]: الرواية، ص326.

[29]: الرّواية، ص362.

[30]: الرّواية، ص439.

[31]: الرّواية، ص479.

بتقديم تواريخ معيّنة، بل كان ينطقها منفعلة مع الأفعال السّردية، أي كان يبرزها على شكل ممثّلين يقومون بأدوار سطّرها لها الكاتب، لذلك كانت تدخّلاته كثيرة في النّص.

ونلمح في بعض الوقفات عدم بروز الضبط الزّمني والتّاريخي، من خلال الوقفات الرّوائية التّالية:

- **الوقفة الثالثة** ←«انغمس الأب ديبوش طويلا في تأمّل الملاحظات وصفحات الجرائد والكتابة قبل أن يرفع رأسه من على الطّاولة، لم يسألني عن السّاعة كعادته..»[32]

- **الوقفة الخامسة** ←«طلب مني مونسينيور ديبوش أن أحضر له زهورات من مستخلص الحشائش هذه المرّة..»[33]

- **الوقفة السّادسة** ← «عزيزي جون، أعذرني لقد أرهقتك كثيرا..»[34]

- **الوقفة السّابعة** ←«آه يا عزيزي جون لو تعرف، كلّما نويت زيارة الأمير ازداد الجسد ثقلا بالمسؤولية..»[35]

من خلال هذه الاستهلالات في هذه الوقفات يبدو أنّ الكاتب كان يركّز كثيرا على ذات واحدة، وهي ذات الأب ديبوش، والتي كان لها الأثر الكبير في تغيير مسار الأمير داخل سجون بوردو، ولكن مع ذلك كان تركيزه على ذكر حكاية الأمير من خلال المتن الرّوائي.

وعلى العموم ، سطّر الكاتب كراو لحكاية الرّواية في مقاطع سردية كثيرة، وكلّ ذلك لأنّها رواية تاريخية، أو أنّها اتّصلت بمصائر شخصيّات تاريخية، لذلك نجد سيطرة ضمير الغائب على نص الرّواية.

1-1-2 ذات ناظرة وفاعلة:

تتمثّل في الشخصية المشاركة في الأفعال الرّوائية* وفي الوقت نفسه تعتبر راوية لها ويمثّلها في الرواية "جون موبي".

أ- "جون موبي" الرّاوي:

لقد تولّى جون موبي دور الرّاوية في مرّات عديدة، فناب كثيرا عن الكاتب، خاصّة فيما يتعلّق بشخصيّة سيّده الأب ديبوش، وما يحكيه عن تفاصيل حياته اليومية، كقوله:«وضعت القطنية على ظهره، لفّ نفسه مثل المومياء، بحيث لم يظهر إلاّ رأسه ووجهه وعينيه البراقتين وأصابعه التي لم تترك القلم ولا كأس الشّاي الذي كنت قد وضعته بالقرب منه عندما كان منهمكا في الكتابة كان بخاره ما يزال صاعدا ورائحة النّعناع

---

[32]: الرّواية، ص88.

[33]: الرّواية، ص174.

[34]: الرّواية، ص210.

[35]: الرّواية، ص280.

*: في هذه الحالة، تصبح الذّات هي المتكلّمة بدلا عن الرّاوي الذي يمكن لنا أن نطلق عليه" العاكس"، والذّات تنظر إلى الأفعال الرّوائية من وجهتها الخاصّة. (ينظر في هذا الشّأن: عبد الرّحيم الكردي: السّرد في الرّواية المعاصرة" الرّجل الذي فقد ظلّه نموذجا". مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2006، ص153، 154.)

المنبعثة منه تملأ المكان، مونسينيور كان يحبّ هذه الطّقوس التي جاء بها من الجزائر، الثّماني سنوات التي قضاها هناك صارت جزءا مهمّا من ذاكرته إن لم تكن كلّها.»[36]

واضح تماما أن الكاتب أوكل مهمّة الرّواية هنا إلى "جون موبي"، لأخصيّته بذلك، لأنّه أقرب شخصيّة إلى الأب ديبوش، فهو يعلم عنه أدقّ التّفاصيل عن حياته الدّاخلية، وقد جعله في زاوية الملاحظة والنّظر، لذلك فقد مثّل العين النّاظرة بالفعل، إضافة إلى أنّه كان يتبادل أطراف الحديث مع سيّده بين الفينة والأخرى، لكن ليس بالحجم الكبير،وقد تفادت الذّات في كثير من المرّات التّحدّث بضمير المتكلّم[37] والاكتفاء بضمير الغائب، ربّما لأنّ الكاتب يدرك جيّدا أنّه لو أكثر من استعمال ضمير المتكلم سيغيّر العمل من مسار الرّواية التّاريخية إلى مسار المونولوج الدّرامي..

وفي كثير من الحالات كان الحوار بين "جون موبي" والأب" ديبوش" يقود إلى بعض التّفاصيل المفيدة في التّعريف بماضي شخصية الأب "ديبوش"، وكان يبدأ ذلك من أسئلة بسيطة، إمّا يطرحها الأب ديبوش، أو يطرحها"جون موبي"، فمثلا عندما يقول "جون موبي" لسيّده:«هل يريد سيّدي غطاء..»[38] يفتح هذا السّؤال مجالا آخر لمعرفة بعض الدّقائق عن ذات الأب"ديبوش"، إذ أنّ "جون موبي" يحضر له البطّانية، التي كان يتدفأ بها أثناء إقامته بالجزائر، فيقوده ذلك إلى الحديث عن ذلك الماضي وحنينه إليه، وكان "جون موبي" بذلك يحقّق وصلة هامّة بين حاضر الأب ديبوش وماضيه.

وأحيانا يخبرنا "جون موبي" عن الآلام التي كان سيّده يعاني منها، إذ يقول:«طلب منّى مونسينيور ديبوش أن أحضر له زهورات من مستخلص الحشائش هذه المرّة، فقد زادت عليه آلام البطن والرّقبة والرّأس.»[39]

ثمّ يواصل كلامه متحدّثا عن حالة البرد في "بوردو" وعدم مقدرة جسد سيّده عن تحمّله، فيقول:«ثمّ أشعل مونسينيور ديبوش المدفأة بعد أن حشاها بكل الأحطاب التي اقتطعها صباحا من الحديقة، البرد في بوردو في مثل هذه الفترات قاس جدّا، المسترال كما يسمّونه هنا، عندما يهبّ ينفذ مثل ضربة سيف في المفاصل، بارد وقاس لا تقاومه أيّة تدفئة..»[40]

لقد عايش جون موبي سيّده لفترات طويلة وكان رفيقه الدّائم الوفي، لذا اختاره الكاتب كي يكون ذاتا ناظرة لأفعال سيّدها وفي الوقت نفسه تشارك في بعض الأفعال الرّوائية فيما يتّصل بشخصية الأب ديبوش.

---

[36]: الرواية، ص89.

[37]: ينظر: روبرت لانغيوم: المونولوج الدّرامي في التراث الأدبي المعاصر. ترجمة:علي كنعان وعبد الكريم ناصيف. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،1983،ص90.

[38]: الرواية، ص89.

[39]: الرواية، ص174.

[40]: الرواية، ص174.

ب- الأب ديبوش الرّاوي:

لقد أقحم الكاتب ذاتا أخرى في المشاركة في سرد أفعال النّص الرّوائي، وهي ذات الأب ديبوش، وهي ذات ينبني عليها جزء كبير من نص الرّواية بشكل أساسي، وفي النّص أمثلة كثيرة لا يسعنا المقام لذكرها كلّها إنّما نمثّل لذلك وحسب.

يرى الكاتب بعيني الأب ديبوش في صياغة جميلة عندما جعله وسيطا بين الحاضر والماضي، فبدلا أن يحكي الكاتب المواقف السّابقة بشكل بسيط مألوف، جعلها تصدر من تفكير الأب ديبوش، فيصبح الأمر مختلفا، إذ تتحوّل ذات الأب ديبوش إلى ذات ناظرة، تنظر إلى ماضيها، الذي أصبحت تراه قريبا، إذ يقول الكاتب:«..تدثّر قليلا حاول أن يغمض عينيه، بانت له ليلة21 مايو 1841 أكثر قربا من كأس الماء الذي حاول أن يصرف بها جفاف حلقه، امرأة لم تكن كسائر النّساء، كأنّها خرجت من مغارة بدائية، كانت ترتعش كالورقة الضّائعة، تحاول جاهدة أن توقف الدّمعات التي تلألأت تحت ضوء القنديل الزّيتي الباهت، في يدها صبي قد مال لون وجهه نحو زرقة تشبه زرقة الموت، نصف جسدها العلوي كان عاريا، تذكّر أنّه قام من مكانه مثل المذعور ونزع الغطاء الذي كان يتدلى على كتفيه ورأسه، ثمّ وضعه على الصّبي وغطّى بجزئه الآخر صدر أمّه..»[41]

كما نرى جيّدا أن الكاتب نقل تفاصيل كثيرة وكان هو الرّاوي في كلّ ذلك، لكنه لم ير بعينيه، بل بعيني الأب ديبوش، وأنّ هذا المقطع الرّوائي يعتبر وصلة من ذكريات الأب ديبوش التي بقيت عالقة في ذهنه.

ونجد الأب ديبوش في مرّات أخرى يروي حقائق تاريخية بشكل مباشر كقوله لجون موبي:«في حدود 1833 أو بعدها بقليل عقد دوميشال معاهدة مع الأمير، أخطأ أم أصاب، فذلك أمر يتجاوزني، في بداية مشواره العسكري المدهش، وكانت بمثابة أوّل هدنة وبداية سلام، ولست مخوّلا كما لا يخفى عليكم الحكم عليها من أي جهة من الجهات، ولكن أملك على الأقل حقّ سردها وحكيها..»[42]

يحكي الأب ديبوش في هذا المقطع عن مرحلة سابقة لعهده، وهي تؤسّس لقبل مجيء الأمير إلى فرنسا.

وفي مرّات أخرى نجد الكاتب يجعل الأب ديبوش ينفذ إلى ساحات المعارك فيصف بعض المشاهد التي لم يرها وإنّما رويت له، وهو لا يتكلّم عنها بشكل مباشر، إنّما هناك ازدواجية نقل هذه الأفعال بين الكاتب وذات الأب ديبوش، وفي نهاية المطاف يعود الأب ديبوش وهو الذي لم يتحرّك من مكانه إلى أوراقه المتناثرة على طاولته محاولا الانغماس من جديد في عالم الكتابة، لكن هذه المرّة نجده يعلّق على كلّ ما سافر فيه خياله الواسع بقوله:[43]« Pauvres gens ! Deux nobles Don quichotte sans grandes issues »

---

[41]: الرواية، ص47.

[42]: الرواية، ص88.

[43]: الرواية، ص88.

وفي النّص مواقف كثيرة شبيهة بهاته وكلّها تثبت ازدواجية السرد بين الكاتب والأب ديبوش، أو لنقل أنّ الكاتب يلغي صفة المباشرة في سرده ويصبغها بطابع الأب ديبوش، إمّا عن طريق تخييلاته أو عن طريق ما تراه عيناه.

ج- الأمير ذات ناظرة:

إنّ الفترة التي برز فيها الأمير كذات ناظرة هي فترة وجوده في قصور بوردو، فهناك كان يستعيد بعض ذكرياته في ساحات المعارك، فكان بمثابة منظار بعيد يرصد أهمّ الوقائع والحقائق التي لصقت بكيان الأمير، ونذكر من ذلك بعض الأمثلة.

يروي الأمير حكاية من الموروث الأوروبي لزائره الأب ديبوش قائلا له:«قرأت في قصصكم القديم أنّ مسافرا ذهب ليزور أحد أصدقائه المحزونين، التقى في طريقه ملاكا، سأله هذا الأخير إلى أين أنت ذاهب؟ فردّ عليه الرّجل وهو يسابق الملاك، سأزور صديقا في حاجة ماسّة إليّ، وماذا تنتظر منه، هل هو غني، أو صاحب جاه وسلطان؟ فأجاب الرّجل، لا هو في حاجة إلى مساعدتي، وسأمنحه كلّ ما أملك...»[44]

لقد اختار الكاتب أن ينطق ذات الأمير بمستوى عال من الثّقافة، بحيث يروي لنا حكاية قرأها من قصص أوروبا القديم، وقد نقل لنا هذه القصّة بلسان الأمير، وبالتّالي فالأمير ذات ناظرة إلى تلك القصّة ومغزاها، والكاتب ليس مخطئا عندما أنطق ذات الأمير بهذا الشّكل، فمن الطّبيعي أن تسرد ذات فاعلة في السّرد بعض ما يثمّن كلامها ويقوّي موقفها، وهذه القصة الشّعبية تبرز أنّ ذات الأمير هي ذات قويّة مسلّحة بالعلم، وهذا يقوّي موقفها في مسار الأفعال الرّوائية.

ويواصل الكاتب إنطاق ذات الأمير بقصص ووقائع تاريخية أيضا، بقوله مخاطبا الأب ديبوش:«الوضع مختلف يا مونسينيور، هو على الأقل جاء بخياره بدعوة من الملك ليواصل رسوماته واكتشافاته على راحته، وردّ الخير للذين منحوه له بأن سلّمهم لوحته الكبيرة موناليزا...كلّما فتحت النّافذة نحو الجهة الأخرى من القصر ولا أفتحها إلاّ نادرا، رأيت الشّرفات التي علّق عليها أتباع البارون البروتستانت، الذي سلّم نفسه للكاثوليك وللملك، ولكنّه لم يسلم بدوره من قطع رأسه.»[45]

ينقلنا الأمير إلى وصلة تاريخية مهمّة، فهي شبيهة بالخديعة التي وضع فيها مع الفرنسيين، فلا أمان بعد الذي حدث قديما ويحدث حاضرا، فالكاتب ينقل القارئ إلى الماضي الأسود بين البروتستانت والكاثوليك بعيني الأمير، وهي نظرة متشائمة مأساوية ظلّت عالقة بشرفات القصر الذي سجن فيه الأمير، كذلك يتحدّث عن "ليوناردو فنسي" ويقارن حالته بحالته، فقد جاء هذا الرّسام مخيّرا إلى القصر لا مجبرا كحالته.

أن ينطق الكاتب ذات الأمير بهذه القصص التي تدلّ على سعة معلوماته واطّلاعه على ثقافات أجنبية، ليعزّز موقفه أمام ذات الأب ديبوش، وبذلك توطّدت أواصر المحبّة بينهما بتقارب مستوى تفكيرهما.

---

[44]: الرواية، ص44.

[45]: الرواية، ص126.

وفي نص الرّواية شواهد كثيرة تميّز رؤية الأمير عن رؤية الكاتب، أو لنقل أن رؤية الكاتب تختفي لتحلّ محلّها رؤية الأمير.

وإضافة إلى هذه الذّوات النّاظرة والمؤطّرة للأفعال في النّص، توجد ذوات كثيرة أخرى ساهمت في نسجها، كالمرابط سيدي لعرج، الذي كان يروي رؤياه على النّاس، فينطق ببعض الحكم، وكذلك رؤية الفنان "هوراس فرنييه" الذي جسّد ما يراه في لوحة فنيّة عظيمة، إذ يقول الكاتب:«المشهد لم يتزلق من نظر الرّسام هوراس فرنييه الذي ظلّ يتتبّع من أعالي المرتفع المشاهد وحركة الدّوق دومال وهو يبحث عن مسالكه وسط الأجسام الباردة والدم والأحصنة، وسط الجموع..»[46]

إنّ الكاتب بالفعل يروي هذه التّفاصيل، ولكنّه يسبقها بأنّه لم يرها، بل رآها الرّسام هوراس، وهكذا نسج النّص الرّوائي بطريقة منسجمة بين كلام الرّاوي وكلام باقي الذّوات المشاركة في الحكي، وإظهار بعض التّفاصيل، ولا يتحقّق ذلك إلاّ باختيار المواقع الصّحيحة، التي تظهر فيها الذّوات على طبيعتها في الحكي والتّكلم.

1-2 الذّات الفاعلة:

إذا أردنا التحدّث عن الذّات الفاعلة في الرّواية فإنّنا سنتناول البنية العاملية المؤطّرة ، ولا يمكننا تحديد هذه البنية إلاّ إذا حدّدنا أهمّ البرامج السّردية في النّص، وذلك يكون وفقا للذّوات الأساسية المحرّكة لها، وهي مرتّبة حسب مساحية تواجدها في النّص كما يلي:

ذ1 : الأمير، ذ2 :الأب ديبوش، ذ3 :جون موبي، ذ4 :الشيخ محي الدّين.

وإنّنا نميّز في هذه البرامج الأساسية الأربعة، برنامجين فرعيين وآخرين أساسين، نظرا لأهميّتهما في نص الرّواية، وكذلك للمساحة والفضاء النّصي الموازي لهما، والذي يمثّل مقدار سيطرة البرنامج السّردي، ولكن مع ذلك، لا نعد ذلك مقياسا دالاّ على أهميّة البرنامج، فكلّ برنامج مهم لتكملة النّص ككلّ واحد.

أمّا بالنسبة للبرنامجين الفرعيين فلدينا: البرنامج السّردي المتعلّق بـــ"جون موبي"، وقد بدأ به الكاتب كأوّل برنامج في بداية نص الرّواية، ويبدو البرنامج في الوهلة الأولى لا علاقة له بالبرنامج السّردي الحامل لإشكالية النّص الرّوائي، ومع ذلك قد أضفى جوّا جميلا على افتتاحية الرّواية في عالم البحر وظلمة الفجر والقارب الصّغير، ممّا أعطى نفحة رومنسية، وكذلك يعطي تساؤلا ملحا لدى القارئ لمعرفة إلى أيّ مدى ستؤول هذه الأحداث.

في حين أنّه بعد قراءة كلّ الرّواية تبدو لنا البداية أنّها عبارة عن وضع مقلوب لنص الرّواية، فالسّارد آثر البداية من نهاية المطاف ليكون كبداية لنشر الأفعال الرّوائية فيما بعد بطريقة تناوبية بين الغدو والمجيء على

[46]: الرواية، ص302.

طريقة "الفلاش بيك"، لكن ليس بالطّريقة التّقليدية، بل بطريقة مباشرة تجعل من النّص يبدو وكأنّ ومقاطعه منفصلة، لكن مع التّركيز نجد خيطا يضمّ هذه المقاطع ليجعلها متناسقة.

إذن كان البرنامج السّردي الأوّل الفرعي هو بداية الرّواية، وفي الوقت ذاته هو النّهاية الحقيقية للرّواية، لأنّ"جون موبي" يحاول نثر رماد تربة سيّده في مياه بحر الجزائر، وكان هذا بعد موته، أي بعد انتهاء القضية التي كان الأب ديبوش يناضل من أجلها.

وعلى العموم فالذّات النّاظرة والذّات الفاعلة تدرج في السّيميائيات على أنّها فواعل تحاول تحقيق برامج معيّنة.

كذلك لدينا البرنامج الفرعي المتمثّل في إصرار الشّيخ محي الدّين على مبايعة ابنه عبد القادر، فهو برنامج فرعي إذا ما قورن بلب الرّواية، لكنّه يختلف عن سابقه (برنامج"جون موبي") في انّه يتّصل بشكل مباشر بالبرنامج الرّئيسي، بالرّغم من أنّه لا يأخذ حجما واسعا في فضاء الرّواية، إذ ينتهي هذا البرنامج السّردي ويأفل بمجرّد مبايعة الابن عبد القادر، وينتهي تماما بوفاة الشّيخ محي الدّين.

أمّا بالنّسبة لبرنامجين الأساسيين فلدينا البرنامج الخاص بـــ"الأب ديبوش" الذي أراد إنهاء رسالته وبعثها إلى الرّئيس"لويس نابليون بونابارت" لإطلاق سراح الأمير، وبالرّغم من أنّه لم يظهر كثيرا في نصّ الرّواية إلاّ أنّ الكاتب كان يظهره بقوّة كبيرة بين مقاطع الرّواية، فيظهر لنا وكأنّه يوجد قضيّتين هامتين تتسايران في نصّ واحد.

ومن خلال الكلام الرّوائي يتّضح أنّ هذا البرنامج السّردي له أهميّة كبيرة، وموضوع الرّواية مزدوج بين الأمير والأب ديبوش، وهذا ينطبق تماما مع عنوان الرّواية الموسوم بـــ"كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد"، فالمهمّة صعبة لكلّ من الأمير والأب ديبوش، لذلك فهما يتقاسمان البطولة.

أمّا بالنّسبة للبرنامج السّردي الرّئيسي الخاص بذات الأمير فقد نال الحصّة الكبيرة من نص الرّواية من بدايتها إلى نهايتها وفق مقاطع روائية كثيرة، إلاّ أنّنا نلاحظ أنّ أهميته تتوازى مع أهمية البرنامج السّردي الخاص بالأب ديبوش

وإن نحن نظرنا إلى الذّوات في كلّ برنامج سردي، نجد أنّ الأب ديبوش يتّصل برنامجه بشكل مباشر بقضية الأمير، في حين أنّ جون موبي فيهمّه فقط سيّده الأب ديبوش، أمّا الشّيخ محي الدّين فما يهمّه هو مبايعة ابنه ، لما توسّمه فيه من صلاح وقدرة، فالعلاقة بين البرامج السّردية تكون كما يلي:

نرمز للذّات بـــ(ذ)، ومنه لدينا: الأمير(ذ1)، الأب ديبوش(ذ2)، جون موبي(ذ3)، الشيخ محي الدّين(ذ4).

تتصل (ذ4) بـــ (ذ1) مباشرة.

تتصل (ذ3) بـــ (ذ2) مباشرة.

تتصل (ذ2) بـــ (ذ1) بطريقة غير مباشرة.

لا تتصل (ذ3) مع (ذ1) و(ذ4).

لا تتصل (ذ4) مع (ذ2) و(ذ3).

تتعتبر هذه علاقات وصل وفصل بين الذّوات، وبالرّغم من مسارها المحسوم إلاّ أنّها كانت تعمل معا في بناء النّص الرّوائي.

إنّ البرنامج السّردي الخاص بالأمير(ذ1) يحتوي على برامج سردية فرعية كثيرة، لعلّ أهمّها هو البرنامج السّردي الذي كان يخصّ الكولونيل يوسف في برنامجه المسطّر للكشف عن مدينة الزّمالة، ونظرا لأهميّته سندرجه ضمن البرامج المنتقاة من نص الرّواية.

- بالنّسبة لـــ"ذات4"، فإنّ برنامجها السّردي يتمثّل في مبايعة الأمير كقائد أعلى.
- بالنّسبةلـــ"ذات1"،فإنّ برنامجها يتجسّد في: - بناء الدّولة الجزائرية.
  - مقاومة الاستعمار.
  - الرّغبة في مواصلة الدّراسة.
  - التّخلص من قيود السجن.
- بالنسبة لـــ"ذات 2"، فإنّ برنامجها يتمثّل في مواصلة كتابة الرّسالة المنقذة للأمير من سجنه.
- بالنّسبة لـــ" ذات 3"، فإنّ برنامجها السّردي يتمثّل في تنفيذ وصيّه الأب ديبوش على أكمل وجه.

وقد تداخلت هذه البرامج السّردية في النّص، بشكل متناوب ومتواصل من بداية الرّواية إلى نهايتها، ممّا يجعلنا نصفها بالبرامج السردية المسايرة، فكلّ برنامج سردي منها يسير مستقلاّ عن الآخر في خضمّ وقفات عشر تروي لنا حكاية النّص، وكأنّ الكاتب بذلك الشّكل يقدّم أربع قصص مستقلّة عن بعضها، وما يربطها ببعضها إلاّ الخيط العام الروائي المتمثّل في شخص الأمير كشخصية محورية رئيسية في النّص.

نبدأ بالبرنامج السّردي الأوّل، كما رتّبه الكاتب من خلال الأفعال الرّوائية في النّص، وذلك كالآتي:

1- 2-1 البرنامج السّردي الأوّل: تنفيذ وصيّة" الأب ديبوش" من قبل الخادم "جون موبي"(ذ3):

يحاول"جون موبي"(ذ3) تحقيق فرضيّة (الوصية) سيّده الأب ديبوش (ذ2)، فيتّخذ مساره في البحر، من الواضح تماما أنّ علاقة "جون موبي" بسيّده"الأب ديبوش" تفوق علاقة الخادم بسيّده، وتعدّت ذلك لتشبه علاقة الإبن البار بوالده، لقد عاش"جون موبي" منعدم الشّخصية أمام سيّده المعلم المتديّن، الفاعل للخير، كان ينساق في خدمته بشكل آلي لا نقاش فيه، لأنّه يعلم تماما أنّ سيّده مدرك تماما لما يفعل، وبمرور السّنين ألف الإثنان عادات بعضهما، فخلقت بينهما ألفة تثبت الإخلاص والأمانة والإحساس بالآخرين، حتّى أصبحت حياة"جون موبي" مرتبطة مباشرة بحياة سيّده، ولم يتخيّل يوما أن يفارقه، ويتركه وحيدا في هذه الحياة، بل أنّه كان يحسّ في قرارة نفسه أنّه يعيش من أجل سيّده لا من أجل نفسه.

"جون موبي" هو المرافق الأمين والدّائم لسيّده، ولم يتخلّى عنه في كلّ حالات مرضه، يسهر معه اللّيالي، وعاصره في بلده فرنسا وفي بلده الثّاني الجزائر، وبقي معه إلى حين وفاته، ولم ير أبدا أنّ حياته منفصلة عن حياة سيّده، حتّى أنّه كان يتدخل مرارا لإعطاء رأيه في بعض الأمور وبعض تساؤلات الأب ديبوش، لكن

هذا الأخير كان عنيدا في اتّخاذ قراراته، وفي مواجهة مرضه وكبر سنّه، وهذا ما لم يستطع"جون موبي" تحمّله، فكان يرافقه بالأدوية والشّاي وكلّ الأعشاب اللاّزمة لمداواة آلام ظهره وجسده الهزيل.

فجأة يأفل هذا النّجم الذي كان يضيء حياة"جون موبي" ليحل مكانه فراغا لا معنى له، فلا جوهر في حياته الآن يسعى لإرضائه، أو يسعد بخدمته، وما بقي له إلاّ تنفيذ الوصيّة، بأن ينقل رماد تربته لينرها في مياه بحر البلد الذي تمنّى الاستقرار فيه، بلد الجزائر.

إنّ حياة "جون موبي" بلا سيّده تتحوّل إلى وضع ممل لا معنى له، فـــ"جون موبي" لا يرغب في العودة إلى أرض الجزائر، حتّى لا يتذكّر أيّامه الخوالي مع سيّده، ومن هنا يتّضح الموضوع القيمي بالنّسبة لـــ"جون موبي" وهو:تنفيذ وصيّة "الأب ديبوش"، فيقرّر الذّهاب إلى أرض الجزائر، آخذا معه بعضا من رماد تربة سيّده، وعلى هذا الأساس، فإنّنا نقسّم مراحل العمل إلى:

1- **الفرضية**:والمتمثّلة في عنصر الرّغبة المراد تجسيده، وهو سفر"جون موبي" من أجل تنفيذ وصيّة سيّده.

2- **التّحيين**: يتمثّل في طريقة تجسيده للفرضية، إذ أنّه يتّصل بصيّاد مالطي لينقله بقاربه، ويختار لذلك وقت الفجر ليقوم بنثر أتربة سيّده "الأب ديبوش"، في نقطة حدّدها بحسّه في بحر الجزائر.

3- **الغائية**: تتمثّل في النّتيجة التي توصّل إليها"جون موبي"، وهي إيجابية، إذ أنّه بالفعل يتمكّن من تنفيذ الوصيّة ويعود إلى بلده فرنسا.

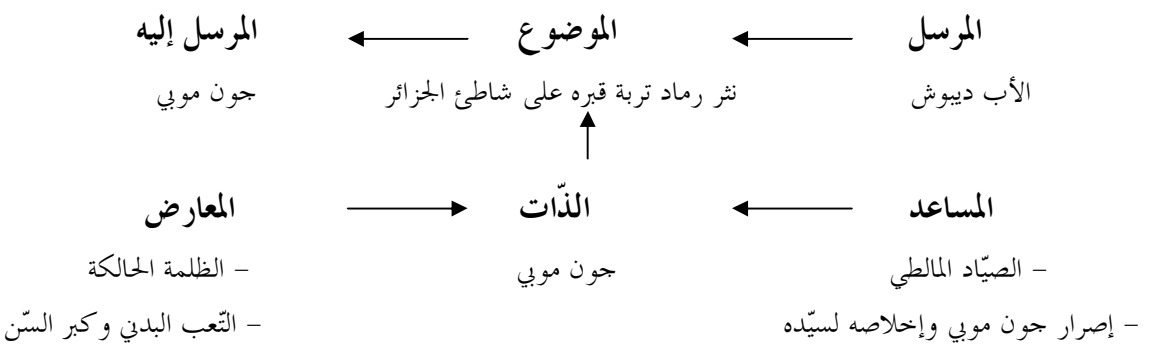
الفرضية	التّحيين	الغائية
الالتزام بتنفيذ الوصيّة	السّفر إلى الجزائر ونقل الأتربة من لحد سيّده لنثرها في بحر الجزائر	إيجابية(+)

لقد نجح "جون موبي" في تحقيق موضوع القيمة الذي كان يصبو إليه، والسّبب في ذلك هو إصراره على تنفيذ الوصيّة وإخلاصه الذي مكّنه من رؤية الطّريق إلى الجزائر أمرا هيّنا، وأيضا تفاني الصّياد المالطي وتعاطفه مع حال "جون موبي" الذي مكن هذا الأخير من آداء مهمّته على أكمل وجه، وهذا بالرّغم من التّعب الجسدي الذي كان يعايشه"جون موبي"، وكذلك رغما عن تلك الظّلمة الحالكة التي حالت دون معرفة المسار في البحر، لكن المهم في كلّ هذا أنّ "جون موبي" تمكّن من تنفيذ وصيّة سيّده.

لقد ساعدت الذكريات كثيرا في تقوية عزيمة"جون موبي" في إنجاز مهمّته، وكانت سببا مباشرا في إنجاز الفرضية عن طريق الأفعال التّحويلية التي انتهت بالنّجاح. **ملاحظة 2**

ويمكننا أن نمثّل لهذا النّظام العاملي بالخطاطة التّالية:[47]

[47] : Voir : Joseph Courtès : Introduction à la sémiotique narrative et discursive, p63.



الخطاطة رقم(01)

أ- المرسل والمرسل إليه:[48]

لقد طلب الأب ديبوش من خادمه"جون موبي" بشكل مباشر وهو على فراش الموت أن ينقل رفاته إلى البلد أراد أن يعيش فيه، و لم يكن ذلك بمثابة هذيان على فراش الموت، بل اتّخذه "جون موبي" أمرا واجب التّنفيذ، رغم أنّه في تلك اللّحظات لم يكن يودّ سماع هذه الكلمات المؤلمة لاستبعاده أمر وفاة سيّده، فالمرسل في هذه الحالة عامل فردي تجسّد في شخص الأب ديبوش.

ب- الذّات والموضوع:[49]

إنّ جون موبي هو العامل الوحيد على مستوى خانة الذّات والذي أراد تحقيق رغبة سيّده، فهو عامل مشحون بقيم تؤهّله لتنفيذ المهمّة، إخلاصه وحبّه لسيّده سيمكّناه حتما من أداء مهمّته.

ج- المساند و المعارض:[50]

إن بحثنا عن المساند في هذه الخطاطة، نلمح أنّه يتجسّد بشكل مشخّص في ذات الصياد المالطي، بينما يتجسّد بشكل تشيّئي في القارب الذي أقلّهما إلى المكان المقترح، ويتجسّد في شكل معنوي تجريدي فيما تسلّح به"جون موبي" من عاطفة قويّة كان يكنّها لسيّده (حب، وفاء وإخلاص) .

أمّا إن بحثنا عن العامل المعارض، فإنّنا قد نقول أنّه غائب تماما بخلاف اعتبارنا بعض الظّروف الطّبيعية كالظّلام الحالك وقت تنفيذ المهمّة، إذ أنّ الصيّاد المالطي كان يهتدي بقاربه على الضوء الخافت المنبعث من القنديل الزّيتي الذي كان يحمله"جون موبي"، إضافة إلى البرودة الصّباحية التي كانت تنسّم البحر، وكذلك هناك عامل عضوي جسدي يتمثّل في الضّعف الذي أصاب"جون موبي" وثقله بسبب تعبه، اللّذين جعلاه يجهد نفسه كثيرا في سبيل تحقيق مهمّته.

أمّا بالنّسبة للذّكريات التي كان يسبح فيها خيال "جون موبي" فكانت مساعدا قويّا يدفعه لمواصلة مهمّته وينسيه تعبه وآلامه، فالأب ديبوش لم يتركه تماما، بل بقي يوجّهه، وها هو يسترشد بقوله عن البحر،

---

[48] : Voir : Idem, p67.
[49] : Voir : Ibid, p64.
[50] : Voir : Ibid, p68.

ليحدّد النّقطة التي سيصل إليها في البحر، وكان ذلك عندما دخل برفقة سيّده أوّل مرّة إلى أرض الجزائر سنة 1838، فسأل سيّده عن لون البحر، بقوله:«

- مونسينيور، هل رأيت؟ بحرهم أخضر وليس أزرق مثل بحرنا؟
- كلّ بحار الدّنيا متشابهة يا عزيزي جون، إذا أردت أن تعرف أسرار الماء أدخل البحر فجرا وسترى كلّ عبقرية الله في الألوان والتّوليف.

لم يكن مونسينيور ساعتها وهو يرمي بكلماته في عرض البحر أنّه كان يفتح عيني على عالم لم أكن أسمع به إلاّ في الكتب والقصص العجيبة.»[51]

يمكننا أن نمثّل للأدوار العاملية بالجدول التّالي:

الممثّل	الدّور العاملي	مشخّص	مشيّأ	مجرّد	فردي	جماعي	قيمي
جون موبي	ذات/مرسل إليه	+			+		
بحر الجزائر	موضوع		+				+
الأب ديبوش	مرسل	+			+		+
الظلمةالحالكة، التعب البدني	معارض		+				
الصّياد المالطي	مساند	+			+		
القارب	مساند		+				
الإخلاص والوفاء	مساند			+	+		+
الذكريات	مساند			+	+		+

يتحوّل البرنامج السّردي من حالة إلى أخرى ومن خلال الخطاطة السّابقة، يمكننا تمثيل ذلك كما يلي:

ف(ذ3) ⇐ [(ذ3∪م3)← (ذ3∩م3)] / (ف: تعني الفعل التّحويلي الخاص بـ ذ3)

إذ أنّ (ذ3) تكون في حالة انفصال مع موضوع القيمة(م3) والمتمثّل في تنفيذ وصيّة الأب ديبوش، ولكن في نهاية المطاف تستطيع(ذ3) الاتّصال بموضوع القيمة وتحقّق غايتها، وبهذا انتهى البرنامج السّردي الخاص بـ (ذ3) بالتّحقق بصفة إيجابية، رغم أنّها قيمة معنوية وتجريدية أكثر من كونها مادية.

[51]: الرواية، ص14.

1-2-2 البرنامج السّردي الثّاني: الشيخ محي الدين (ذ4) يحاول توريث الإمارة لابنه عبد القادر.

لقد وصل الشّيخ محي الدّين (ذ4) إلى حالة لا يقوى فيها عن مواصلة مشواره الكفاحي ضد المستعمر، وأنّه وصل إلى سنّ لا تؤهله للقيام بهذه المهمّة، فأصبح يفكّر في تمرير القيادة إلى أحد من أبنائه، و لم يجد أحدا أصلح لها من ابنه" عبد القادر"ن لما اتّصف به من مؤهّلات وكفاءات تؤهله لأن يكون قائد حرب.

لقد ألحّ كثيرا على ابنه عبد القادر كي يوافق على تولّيه القيادة، إلاّ أنّه كان يرفض القيادة لأسباب واضحة، و لم يجد أبوه بدّا من إقناعه،واختلق كلّ الأسباب، إلاّ أنّ ابنه ظلّ يعاند في عدم قبوله لثقل المسؤولية الموجّهة إليه، وكذلك لميله الشّديد لمواصلة دراسته، الأمر الذي كان يشدّه أكثر من ساحات الوغى.

يجد الشيخ محي الدّين صيغة مناسبة لفتح الموضوع مع ابنه، إنّها الرؤيا التي ظلّت تعاوده، وتكرّر مرارا، والتي أبرزت له شخصية شاب يافع قوي، سيكون منقذا لهذه الأمّة، إذ يقول لإبنه:«لقد عاودتني نفس الرّؤيا من جديد بشكل ضاغط، عاد الهاتف نحوي وهو يصرّ ويضغط عليّ: ماذا تنتظر لكي يصير عبد القادر سلطان الغرب؟ أنت تمارس معصية ضدّ نفسك وضدّ ربّك، الرّؤيا يجب أن تجد طريقها ومسالكها.»[52]

إنّ الشيخ محي الدّين يحاول إقناع ولده بكلّ ما أوتي من وسائل وحجج، وها هو يضغط عليه بالجانب العاطفي، ويذكّره بأنّه أصبح هرما و لم يعد يقوى على مواصلة سبيله، وعليه كابن قادر على ذلك أن يوافقه على طلبه، إذ يقول:«للعمر شروط يا ابني، و لم أعد قادرا على أداء ديني تجاه هذه الأرض، وكلّ الأنظار تتّجه اليوم نحوك، شابّ ومحارب من الطّراز الرّفيع.»[53]

ومع ذلك لم يجب عبد القادر بأي استجابة.

إنّ هذه المحاولات التي يبذلها الشّيخ محي الدّين مع ولده عبد القادر، تجسّد لنا فرضية البناء العاملي لبرنامجه في محاولته لتوريث ولده على العرش. وما يجعل هذه الفرضية قريبة التّحقق هو قدوم المرابط سيدي الأعرج إلى الشيخ محي الدين وإخباره بالرّؤيا التي حلم بها، قائلا له:«

- يا خويا محي الدّين شفت منامة.
- خير وسلامة، أجاب الشيخ محي الدّين آليا.
- لقد رأيت حلما يشبه ذلك الحلم الذي رأيتك فيه تقطع الفيافي للحج.
- كلامك يا السّي الأعرج لا يترل إلى الأرض.»[54]

إنّ آخر عبارة تفوّه بها الشيخ محي الدّين تنبئ بقرب موعد تحيين الفرضية أو تجسيدها، فوصفه لكلام المرابط الأعرج بأنّه لا يترل الأرض، يدلّ على أنّه سيجد طريقا إلى التّنفيذ، لأنّه لم يسبق وأن قال شيئا هذا

[52] : الرّواية، ص74.
[53] : الرّواية، ص74.
[54] : الرّواية، ص75.

المرابط، و لم يكن حقّا، فهذه الرّؤيا كانت بمثابة بشرى للشيخ محي الدّين بأنّ ما يريده أن يتحقّق سيجد له طريقا إلى ذلك.

والشّيء الذي زاد من تقوية هذا الموقف هو أنّ المرابط" سيدي الأعرج" لم يلق بكلامه أمام الشيخ محي الدّين بمفرده، بل كان ذلك أمام جمع من النّاس، وهم يعلمون جيّدا أنّ ما يقوله هذا المرابط سيكون أمرا واجب التّنفيذ، وهذا سيشحن النّاس للموافقة على مبايعة عبد القادر بالإمارة.

ومن ثمّ تصاعدت الأصوات في المسجد:« الله أكبر، الله أكبر، عبد القادر سلطاننا، عبد القادر سلطاننا»[55]

لقد كان النّاس يؤمنون تماما أنّه لا خيار لهم فيما طلبه منهم المرابط سيدي الأعرج، فإن هم عارضوه ستحلّ عليهم اللّعنة، ومن ثمّ تحقّقت الفرضية بشكل قطعي لا غبار عليه، أمّا عبد القادر فإنّه لا يملك خيارا في رفضه للقيادة، ذلك أنّه سيعجز حتما أمام رغبة النّاس، بالرّغم من اقتناعه بأنّه سيرشّح نفسه تنازلا للإجماع لا رغبة منه، كذلك إدراكه أنّ للحرب ويلات وهي ليست حماسا وحسب، وهو يعلم أيضا أنّ حماس القوم سوف يأفل بمجرّد خسارته لمعركة من المعارك، لذلك يريدهم أن يعلموا أنّه قبل الإمارة إرضاء لهم، وأنّه سيكون المتصرّف العام لكلّ ما يحدث، وعليهم أن يطيعوه في كلّ ما يفعل، وإلاّ فإنّه لن يقبل هذا المنصب.[56]

وعلى ضوء ما سبق، نقسّم مراحل البرنامج السّردي الخّاص بالشّيخ محي الدّين كما يلي:

1- **الفرضية:** تتمثّل في الرّؤيا التي لازمت الشيخ محي الدّين، وجعلته يؤمن تماما بأنّ القائد الأمثل من بعده هو ابنه عبد القادر.

2- **التّحيين:** تتجسّد في طلب الشّيخ محي الدّين المباشر من ابنه عبد القادر بتولّيه القيادة، وكذلك طلب المرابط سيدي الأعرج غير المباشر، والذي جاء على شكل سرد رؤيا على مسمع النّاس، ممّا سرّع في تسهيل مبايعة عبد القادر.

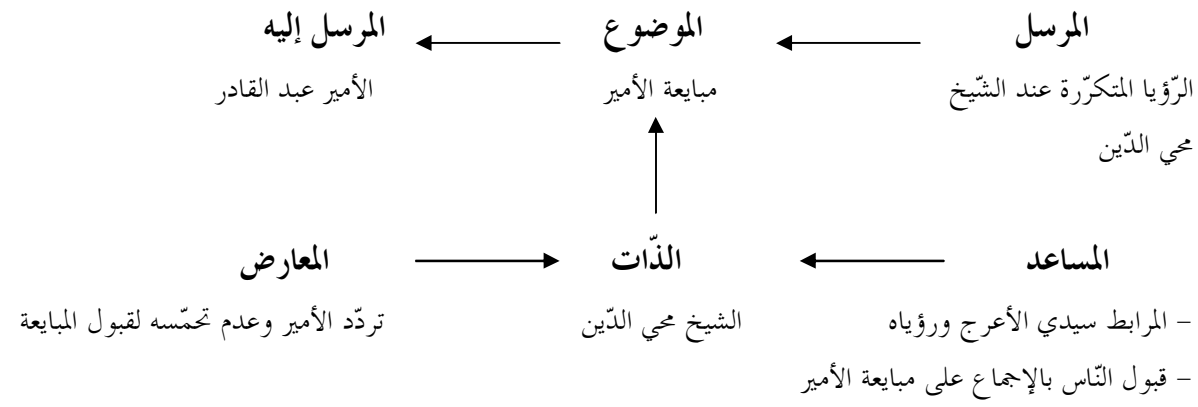
3- **الغائية:** بالفعل تتمّ مبايعة عبد القادر على مرأى النّاس، وبطلب ملحّ منهم، ورضوخ عبد القادر لرغبتهم.

الفرضية	←	التّحيين	←	الغائية
تحقّق الرّؤيا والاطمئنان على العرش		مبايعة الأمير		إيجابية(+)

وعلى إثر هذه التّوضيحات يمكننا أن نصل إلى الخطاطة التّالية:

[55] : الرّواية، ص78.

[56] : ينظر:الرواية، ص82.



الخطاطة رقم(02)

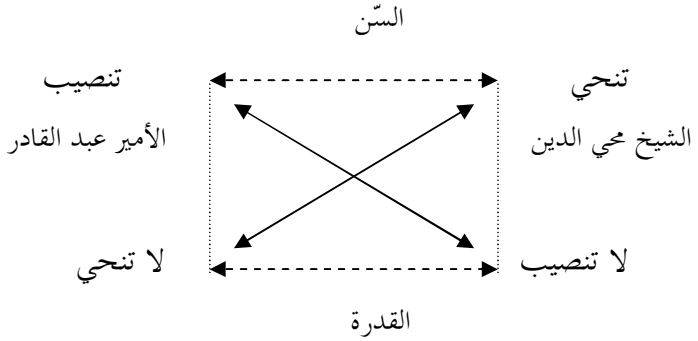
أ- المرسل والمرسل إليه:

لقد حدّدنا المرسل بالرّؤية التي رافقت الشّيخ محي الدّين مرارا، والتي أحسّ من خلال معانيها، أنّه عليه أن يستخلف مكانه بولده عبد القادر، إنّ تواتر هذه الرّؤيا كان سببا مباشرا في الإسراع بمبايعة عبد القادر، ونضيف إلى ذلك سوء الحال الصّحية للشّيخ محي الدّين وكبر سنّه، أعاقاه عن مواصلة القيادة.

وفي المقابل نجد المرسل إليه" عبد القادر" شاب قويّ متعلّم رزين، متزّن العقل، متديّن، شجاع، ..كلّ هذه الخصال جعلته مميّزا بين أقرانه وإخوانه ممّا أهلّه وجعله كفؤا لتولّي القيادة.

وعلى هذا الأساس نجد اتّجاهين متعاكسين يخدمان مصلحة شؤون القيادة، وهما: تنحّي الشّيخ محي الدّين عن القيادة، ومبايعة الأمير عبد القادر.

ويمكننا تمثيل ذلك في المربع السّيميائي التّالي:



إنّ السنّ والقدرة كانا سببين مباشرين لتنحي الشيخ محي الدّين، وتنصيب الأمير عبد القادر، لقد كان خطاب الشيخ محي الدّين مبنيا على إشارات بارزة مؤثّرة في الجمهور، وهذا كي يسحب منهم ميولا للأخذ باقتراحه بطريقة غير مباشرة، ومن بين تلك الإشارات لدينا:

-إبداء الرّغبة بالتّنحي

- استدراج الجمهور لمبايعة الأمير، بـــ: وصف عبد القادر، بالشّاب، المقدام، المتميّز، المتدين، المتعلم،...

والشّيخ محي الدين لم يذكر اسم ابنه، بل قال: ابن الزّهراء، وكأنّه يشير إلى قداسة الاسم، فهو اسم ابنة الرّسول، وهذا الأمر له تأثيره عند عموم النّاس.

كذلك أشار إلى كبر سنّه بعبارة (العمر سلطان)، (لم أعد قادرا). وقد كان ذكيا في استدراجه للجمهور بتركه للمجال مفتوحا باستخدامه لعبارة (اقترحوا لهذه المهمّة الكبيرة..) حتّى لا يظهر أمامهم أنّه يفرض رأيه عليهم، وهو في قرارة نفسه يعلم تماما أنّه لا منافس لولده عبد القادر في تولّي القيادة.

كلّ هذه الإشارات كانت تستدرج الجمهور للموافقة على مبايعة عبد القادر.

أمّا إن تحدّثنا عن المرسل إليه المتمثّل في شخص عبد القادر، فإنّه كان من البداية رافضا لموضوع المبايعة، و لم يكن ذلك خوفا من الحرب، وإنّما لإدراكه الشّامل لحال الحرب وأوزارها، فالحرب أمر صعب، ومعناها إراقة كثير من الدماء، كذلك ميله الشّديد للعلم ، والتّبحر في علوم اللّغة والدّين، فكانت هذه الرّغبة تضعفه كثيرا حتّى لا يوافق على المبايعة،وبالتّالي رفض طلب والده.

وبحسب المعطيات السّابقة:(الشّيخ محي الدّين:ذ4 ، الأمير عبد القادر:ذ1، موضوع القيمة: تولي القيادة،أي: م4، الفعل التّحويلي: ف)،يتّضح ما يلي:

ف(ذ4) ⇐ [(ذ4∩م4)← (ذ4∪م4)] ⟵ ف(ذ1) ⇐ [(ذ1∪م4)← (ذ1∩م4)] .

لقد كانت(ذ4) متّصلة بموضوع القيمة4 (م4) والمتمثّل في القيادة، ثمّ انفصلت عنه ورشّحت (ذ1) لمواصلة القيادة بدلا عنها، في حين كانت (ذ1) تأبى قبول المهمّة، لكن تتمكّن ذ4 في الأخير من إقناع (ذ1) بقبول المبايعة، وهكذا يتحوّل البرنامج السّردي من حالة اليأس إلى حالة الاطمئنان بالنّسبة لـــ(ذ4) ومن حالة التّردّد إلى حالة الاستقرار وقبول القيادة بالنّسبة لـــ(ذ1).

ب- الذّات والموضوع:

تتّصل ذات4 بالموضوع بشكل غير مباشر، فهي لا تريد تحقيق الموضوع من أجلها، إنّما تريد تحقيق موضوع القيمة من أجل ولدها عبد القادر(ذ1)، فمبايعته تعني الرّاحة لـــ(ذ4)، لأنّها تدرك تماما أنّ الذات1 تملك من الكفاءات ما يؤهّلها للخلافة في منصب القيادة، كما أنّها تدرك أيضا أنّها غير قادرة على مواصلة القيادة بحكم ضعفها الجسدي وكبر سنّها، وأنّ الذات1 هي الأنسب لهذه المهمّة، لذلك استنفذت(ذ4) كلّ مقدرتها في إقناع (ذ1)، حتّى وضعتها أمام الأمر الواقع بالمبايعة الجماعية من طرف النّاس بغتة وبحضور المرابط سيدي لعرج.

ج- المساعد والمعارض:

يمكننا أن نعتبر إصرار الشّيخ محي الدّين على مبايعة ابنه عبد القادر أحد أهم الأسباب المساعدة على تحقيق موضوع القيمة، وكذلك إيمانه القوي وتصديقه للرّؤيا جعلاه يوقن تماما أنّه على الطّريق الصّواب في اختياره لابنه عبد القادر وترشيحه لقيادة الشّعب، وكلّ ما كان يراه في ولده من قوّة وشباب وشجاعة

وخصال حميدة جعلته ينساب في تحقيق رغبته بكل مقدرته، لذلك نستطيع القول أنّ تحلّي الشّيخ محي الدّين بالفراسة والحكمة جعلاه لا يتردّد في اختيار ابنه عبد القادر للمبايعة.

كما يمكننا أن نجعل من المرابط سيدي الأعرج مساعدا قويّا للشّيخ محي الدّين، إذ أنّ رؤياه الواضحة والتي رواها للشيخ محي الدّين، جعلت هذا الأخير لا يتوانى في إلزام عبد القادر بقبول المبايعة، إذ كان نصّ الرّؤيا قويّا مرعبا يحمل إشارات تدلّ على أنّ الشّاب المنتظر هو شخص عبد القادر لا غير، إذ يقول المرابط سيدي الأعرج:«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 الصّحراء، قلت سبحان الله، ثمّ مدّ يده نحو سهل أغريس وجاء بشاب ملئ بالحياة في عمر سيدي عبد القادر ووضعه وصيّا على العرش.»[57]

إنّ هذه الرّؤيا تقرن شخصية الأمير عبد القادر بشخصية تاريخية ودينية معروفة وهي عبد القادر الجيلاني، هذا العالم المتفقه والذي ذاع صيته في البلاد العربية غربا وشرقا، يزيد من إشراق الرؤيا ويزيدها قوّة، فهو فأل خير وبشر، وتشابه اسمه باسم الأمير ينبؤ بالخير وصدق الرّؤيا.

وقد حدث في الأوساط الشّعبية آنذاك خلط بين شخص الأمير عبد القادر وعبد القادر الجيلاني، فنسجت حوله الأساطير والأقاويل، وأصبح هناك حلول بين الشّخصيتين، وهذا من جرّاء المستوى الثّقافي للبيئة التي كانت تميل كثيرا إلى الطّرقية والخرافات والبدع وتصديق الأوهام.

وفي المقابل كان الأمير شخصا متعلّما واعيا، لا يؤمن بهذه الأقاويل والمبالغات، فكان سلاحه العلم، حتّى أنّه كان يحاول تطهير بعض المدن من هذه الخرافات والشّعوذة، وخير دليل على ذلك ما قام به في "عين ماضي" الوكر الملعون.[58]

كانت تلك عوامل مساعدة لتحقيق الشيخ محي الدّين لغايته المتمثّلة في مبايعة ابنه عبد القادر ومحاولة إقناعه بذلك.

بينما الأمر الذي كان يحول دون تحقيق هذا الموضوع، هو إصرار الأمير على عدم الموافقة، أو لنقل سكوته عن الأمر وعدم خوضه، كذلك حبّه للعلم والتّرفع عن الحياة وزهده فيها، كلّ ذلك جعله يميل إلى طريق العلم بدل طريق الحرب، لإدراكه أنّ للحرب ويلات لا تحمد ولا يقوى قومه على تقبّلها، وأيضا لخوفه من موقفهم إن هو خسر المعارك. إذن ، كان عبد القادر يخشى انقلاب الأوضاع وتحوّل المبايعة إلى أمر لا يحمد عقباه فيما بعد، ذلك أنّه يعرف جيّدا طريقة تفكير قومه، ويعرف سلبياتهم وإيجابياتهم، ومع ذلك وافق على مضض لأنّه لم يخيّر، ووضع في الأمر الواقع بهتافات الجمهور بالمبايعة علنا.

---

[57]: الرواية، ص75.

[58]: ينظر:الرواية، من ص221 إلى غاية ص 245.

إنّ تخوف الأمير من تولّي القيادة لم يكن شيئا عارضا لا أساس له، بل بالفعل تحقّق الأمر الذي كان يخشاه وهو انقلاب أهل معسكر عليه، وشروعهم في مبايعة شخص آخر بدلا عنه، لأنّه خسر معركة من المعارك، لكنّ قوّة الأمير وحزمه مكّناه من تجاهل بعض الجهلة من قومه، وواصل جهاده، مغيّرا عاصمة معسكر إلى عاصمة أخرى هي "تكدامت".

ويمكننا أن نمثّل للأدوار العاملية لهذا البرنامج السّردي بالجدول التّالي:

الممثّل	الدّور العاملي	مشخّص	مشيّأ	مجرّد	فردي	جماعي	قيمي
الشّيخ محي الدّين	ذات/ مرسل إليه	+			+		+
رؤيا الشيخ محي الدّين	مرسل			+	+		
مبايعة الأمير	موضوع القيمة	+				+	+
الأمير عبد القادر	مرسل إليه	+			+		+
المرابط سيدي الأعرج	مساعد	+			+		
رؤيا المرابط س.الأعرج	مساعد			+	+		
النّاس	مساعد	+				+	
تردّد الأمير	معارض			+	+		+

1-2-3 البرنامج السّردي الثّالث: الأب"ديبوش" يريد كتابة رسالة مفصّلة إلى الرئيس لويس نابليون بونابارت.

يشرع الأب"ديبوش" من بداية النص الرّوائي في كتابة رسالته المنقذة لشخص الأمير، ولا ينهيها إلاّ عند المقاطع الأخيرة من نص الرّواية، ويتماشى ذلك بدوره مع إطلاق سراح الأمير، فبمجرد وصول الرسالة إلى الرئيس، يتنازل هذا الأخير ويذهب لملاقاة الأمير ويفرج عنه.

لقد ارتبط مصير الأمير كشخصية رئيسية في الرواية بمآل الرّسالة التي كتبها الأب"ديبوش"، هذه الرّسالة التي انكبّ على كتابتها لمدّة طويلة، وكلّفه ذلك جهدا كبيرا، فكبر سنّه وضعفه الجسدي أنهكاه فلم يقدر على السّهر، وآلام ظهره ورقبته حالت دون جلوسه على الكرسي لمواصلة الكتابة، لكن الأب ديبوش كان مصرّا على إتمام هذه الرسالة علّها تجد آذانا صاغية لدى الرئيس نابليون:«لقد أخذت منّي وقتا كبيرا، ولكني أريدها رسالة تمسّ القلب في عمقه وإلاّ ما جدوى الكتابة؟ الأمير ينتظر منّي الكثير، ولا أريد أن أخيّب آماله.»[59]

[59]: الرواية، ص219.

ومع ذلك يقدّر الأب ديبوش قيمة الوقت لا من أجل أن يرتاح وإنّما من أجل مواصلة المهام الأخرى التي تنتظره فيخدم فيها النّاس، إذ يقول:«وقتي محسوب وعليّ أن أنتهي من كلّ هذا، العمر لا يمهلنا كثيرا، ولا نشعر بالحاجة له إلاّ عندما يواجهنا فعل نريد إنجازه، لكن الجسد لا يسعفنا.»[60]

كان الأب ديبوش يخلص في كتابة الرسالة لإدراكه المطلق أنّه لا يوجد حل لقضيّة سجن الأمير إلاّ هذه الرسالة، لذلك كانت أمله الوحيد الذي إمّا سيتحقّق أو لا يتحقّق.

وعلى غرار ذلك، فإنّ مراحل البرنامج السّردي الخاص بذات الأب ديبوش يكون كما يلي:

1- الفرضية: لقد استمع الأب ديبوش إلى الأمير مطوّلا، و لم يدّخر جهدا في زياراته المتكرّرة والتي كانتتثمر في كلّ مرّة على حقيقة تنتظر من الأب ديبوش أن يكشفها للرأي العام، ومن خلال مناقشاته مع الأمير نشأت بينهما علاقة فكرية ثقافية مكنت كل واحد منهما من الاطّلاع على ثقافة وتقاليد الطّرف الآخر، إذ كان يحسّ بمتعة الحديث معه، فأصبح الأب ديبوش صديقا مميّزا للأمير.

وبعد عودة الأب ديبوش إلى منزله كان يعيد على نفسه ترديد بعض المقاطع من أقوال الأمير، وبعض رواياته عن الحرب ومعاركها، لقد كان يصدّق كلّ كلمة كان ينطق بها الأمير، ولا يشكّك في أيّ معلومة، الشّيء الذي ساعده على إكمال الرّسالة وجعلها وثيقة تاريخية تحمل حقائق تشرّف ماضي الأمير.

لقد أخذ الأب ديبوش بكلّ الأسباب ليقدّم رسالته على أكمل وجه ، فهي موجّهة إلى فخامة الرئيس، ووجب أن يكون كلامها ثقيلا معبّرا يليّن القلوب والعقول، و لم يابه في ذلك لما يعانيه من مرض وتعب، وها هو يؤنّب خادمه "جون موبي" على إلحاح هذا الأخير في وجوب الرّاحة وبعض النّوم، إذ يقول له:«يا عزيزي جون أنت تشيّخني، ما زلت قادرا على تحمّل ثقل الأشياء، صحيح البرد يؤذيني وأحتاج على قليل من الدّفء لكي أتمكّن من مواصلة ما بدأته والانتهاء من هذه الرّسالة مسؤولية أمام الله وأمام الأمير.»[61]

2- التّحيين: إنّ إصرار الأب ديبوش على إتقان عمه بالرّغم ممّا يعانيه من مرض وآلام، أدّى بالفعل إلى تحيين فرضيته، وبالتّالي إنهاء الرّسالة وبعثها إلى الرئيس نابليون، «قام من مكانه واستقام على كرسيه للانتهاء من رسالته التي لم يبق على ختامها الشّيء الكثير، ثقته ازدادت أكثر في أنّ الرّئيس سيأخذها بعين الاعتبار على الرغم من أوضاع البلاد التي زادت تعقيدا وارتباكا»[62].

تكاد الرسالة ترى النّور، لثبت بذلك الأب ديبوش أنّه يناضل من أجل قضية عادلة، وأنّ الظروف الآن مواتية لإرسال الرسالة ما دامت الأحوال في فرنسا لا تطمئن، وعلى الرّئيس أن ينقص من بعض هذه المشاكل العالقة،فأحسن وقت لبعث الرساله هو هذه الظّروف وليس في وقت لاحق، حتّى تجد صدى عند

---

[60]: الرواية، ص219.

[61]: الرواية، ص450.

[62]: الرواية، ص483.

الرّئيس، إذ يقول الأب ديبوش:«يجب أن نختمها اليوم يا عزيزي جون وليس غدا، الظّروف قد تكون مناسبة لسماع نداءات الأمير.»[63]

لقد كان الأب ديبوش موقنا تماما أنّه إن لم يختر من الكلمات ما يكون مفيدا وذا قيمة، لا حاجة له بالكتابة ما لم يطلق سراح الأمير، وبالرّغم من وهن جسده، إلاّ أنّه لا يزال يثابر ويواصل كتابته، إذ يقول:«مجهودي لا قيمة له، إذا لم يختتم بإطلاق سراح الأمير، إنّ المرض كلّ يوم يحتلّ في جسدي مسافة ليأكلها نهائيا.»[64]

3- الغائية: تصل الرّسالة إلى المطاف الأخير وينهي كتابتها الأب ديبوش، وهو مدرك تماما بأنّه سيغيّر من الأمر، وسوف يطلق سراح الأمير، وهو فخور بما كتبه، وها هو يعيد قراءة الكلمات الختامية على مسمع"جون موبي"، ويناشده السّماع بقوله:«- تعالى يا جون، اللّيلة سهرتك معي.

- أنا بجوار سيّدي.

- اسمع هذه الخاتمة....»[65]

تبدو سعادة الأب ديبوش واضحة، إذ أنّه أحسّ بإيجابية ما صنع، متأمّلا غدا مشرقا للأمير وللأحوال بلاده.

وبالفعل تتحقّق أمنية الأب ديبوش، بعد أن يقرّر الرّئيس لويس نابليون بونابارت إطلاق سرح الأمير متأثرا برسالة الأب ديبوش.وها هو نص خطابه الموجّه إلى الأمير حين زيارته له:

« Je suis venu vous annoncer votre mise en liberté. Vous serez conduit à Brousse, dans les états du sultan, dès que les préparatifs nécessaires seront faits et vous y recevez du Gouvernement Français un traitement digne de votre ancien rang »[66]

ثم أنّ الأمير كتب هو الآخر رسالة إلى الأب ديبوش يشكره فيها، ويبشّره بنبإ إطلاق سراحه، فيقول:«صاحب الغبطة العالي، أستطيع اليوم أن أقول لكم خيركم قد تمّ، وأنّ الله قد سدّد خطاكم، وأنّ ما زرعتموه قد نبت..»[67].

إذن انتهت الفرضية بالتّحقق الإيجابي وهكذا نجحت (ذ2) الأب ديبوش في تحقيق برنامجها السّردي (ف م2) بشكل مذهل، كما يلي:

الفرضية	←	التّحيين	←	الغائية
الشروع في كتابة الرّسالة		اطّلاع الرئيس على الرسالة وقراره بتحرير الأمير		إيجابية(+)

[63]: الرواية، ص483.

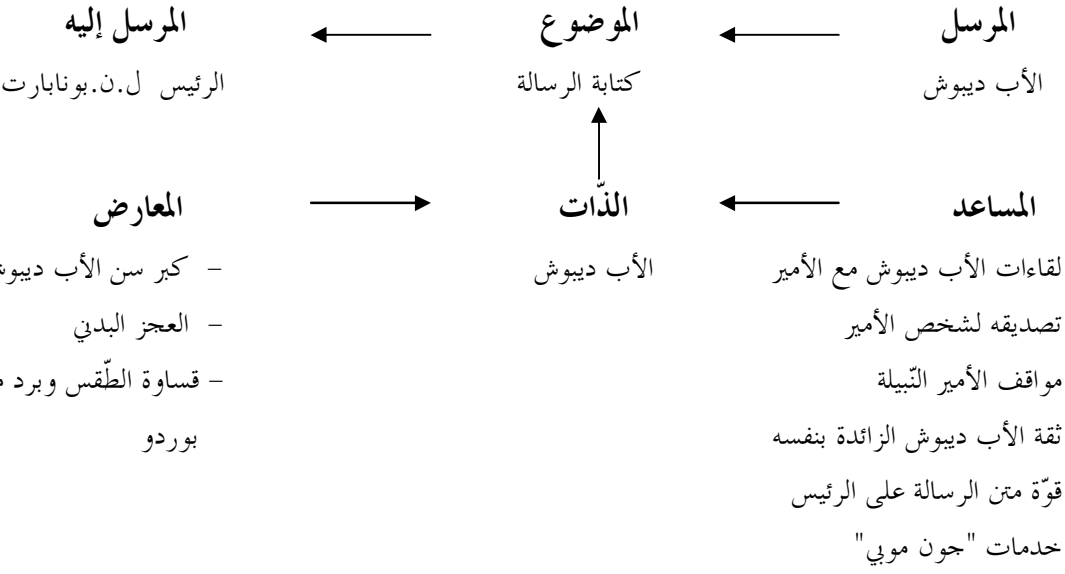
[64]: الرواية، ص484.

[65]: الرواية، ص485.

[66]: الرواية، ص496.

[67]: الرواية، ص501.

إنّ البرنامج السردي الخاص بالذّات2 برنامج أساسي إذا ما قورن بالبرنامجين السّرديين السّابقين لـــ:(ذ3) و(ذ4) وإنّنا نلمح ذلك من خلال الغائية التي آل إليها والتي ساهمت في حسم الأفعال الرّوائية بشكل واضح، أي جعل نهاية لنص الرّواية، ونمثّل لذلك بالخطاطة التّالية:



الخطاطة رقم(03)

أ– المرسل والمرسل إليه:

إنّ المرسل كعامل فاعل في هذا النّظام العاملي يتمثّل في ذات2، الأب ديبوش الذي قام بكتابة الرّسالة والتي من خلالها طمح إلى إيضاح حال الأمير المسجون في بوردو، وتوصيلها إلى المرسل إليه الرّئيس لويس نابليون بونابارت.

لقد كافح الأب ديبوش من أجل أن يطلق صوت الحق في قضية الأمير، وعانى كثيرا من جرّاء اهتمامه بأمر الرّسالة، وضرورة كتابتها بشكل لائق حتّى تلقى الموافقة الأكيدة، وحتّى يكلّل عمله بالنّجاح في نهاية الأمر.

أمّا المرسل إليه السّيد الرّئيس ل. ن. بونابارت، فإنّه يجهل تماما ما كان يعانيه الأمير في سجنه، وهذا باعتراف منه حين قال:«منذ مدّة طويلة ووضعكم يؤرّقني لأنّه يذكّرني بالتزامات تمّ اتّخاذها و لم تنفّذ، ولا شيء أذّل من حكومة دولة كبيرة لا تفي بوعدها.. لقد كنت خصما عنيدا لفرنسا، ولكن هذا لا يمنعني من الاعتراف بشجاعتك وقوّتك وتواضعك في مأساتك، ولهذا سألتزم بشرف إنهاء حبسك، وثقتي كاملة في كلمتك.»[68]

[68]: الرواية، ص499.

إنّ السّيد الرّئيس الآن مدرك لجسامة الوضع، وقد وافق تماما على منح الحريّة للأمير، وهذا ما كان يصبو إليه الأب ديبوش، حتّى أنّه عبّر عن حالته في سجنه بحالة الظّلم، إذ يقول: «لقد ظلم كثيرا، وآن الأوان لكي يسترجع حقّه، أعطني قلما أريد أن أخطّ شيئا يسعده..»[69]

ب- الموضوع والذّات:

إنّ الذّات المحقّقة للموضوع هي نفسها الممثّلة للمرسل، وهي الأب ديبوش، لأنّها صاحبة الرّسالة، وهي لم تكتب الرّسالة وحسب، بل تؤمن تماما بصدق قضية الأمير، كما أنّ موقفها إيجابي جدّا بالنّسبة للأمير، لذلك كانت منفعلة كثيرا مع الموضوع، و لم تجعل منه موضوعا يخدم الأمير بقدر ما جعلت منه قضية مبدإ وشرف يخصّ بلد فرنسا، وبأنّ التّهاون في هذا الأمر سيحلّ الخزي بحكومة فرنسا، لقد نظر الأب ديبوش إلى القضية نظرة حضارية إنسانية قبل أي اتّجاه آخر، لدرجة أنّه شبّه قضيّة الأمير بقضيّة نابليون نفسه الذي عانى ما يعانيه الأمير الآن، فقد نزل ظلما كبيرا عليه بعد أن وعده الإنجليز بوضع أفضل، فبعث برسالة احتجاج إلى اللّورد"كيث" قائلا:«إنّي أحتجّ بشكل صارخ في وجه السّماء والرّجال ضدّ العنف الذي مورس ضدّي، ضدّ انتهاك أكثر الحقوق قداسة، باعتقالي بالقوّة وحجر حريّتي، جئت مخيّرا نحو سفينة "بليروفون" لست سجينا، فأنا ضيف إنجلترا، لقد جئت بنية طيّبة، لأضع نفسي تحت القوانين الإنجليزية، وما كدت أجلس على متن البليروفون حتّى أصبحت في بيت الشّعب البريطاني، إذ كانت الحكومة هي التي أعطت الأمر لقائد البليروفون بأن يستقبلني بهذه الطّريقة أنا وحاشيتي، فقد وضعت نفسي في مأزق، لقد داس على الشّرف وبهدل سفينته.»[70]

إنّ قضية الرّئيس "ل.ن. بونابارت" شبيهة بقضية الأمير الذي تلقّى وعدا بقبول شروط معاهدة الاستسلام، لكن قوبلت بالتّنكر، وأصبحت الحكومة الفرنسية تنظر إلى الأمير رجلا سفّاحا قاتلا لا مكافحا عن بلاده، واختلّت الموازين وبات الأمير مسجونا بعد أن كان ضيف فرنسا.

إنّ هذه الموازنة دغدغت مشاعر الرّئيس نابليون الذي أحسّ بالفعل بتجربة الأمير كونه قد سبق له وأن تعرض لموقف شبيه من قبل، فلم يتردّد في منحه الحريّة للأمير، وليس هذا وحسب بل اعتذر عن كلّ ما بدا عن الحكومة الفرنسية تجاهه.وهكذا حقّقت الذّات موضوعها الذي كانت تصبو إليه بشكل صعب جدّا.

ج- المساعد والمعارض:

لا نبالغ كثيرا إن قلنا أنّ المساعد الأساسي فيما يصبو إليه الأب ديبوش هو ثقته الكبيرة بقدراته على التّأثير في المرسل إليه (ل.ن.بونابارت)، فمنذ كتابته للرّسالة وهو متيقن من أنّها ستكون رسالة مجدية ، وسوف تحرّر الأمير.

---

[69]: الرواية، ص496.

[70]: الرواية، ص445.

كذلك ثقته المطلقة بشخص الأمير وإعجابه بقوّته وشجاعته وأمانته وموقفه في إطلاق المساجين أيّام الحرب، كلّ ذلك جعله يراه إنسانا عادلا لا يستحقّ أن يعامل كسجين، بل هو قائد حرب ويجب أن يعامل معاملة الأسياد.

وقد ساعده أيضا قوّة أسلوبه في الكتابة، وبالتّالي أثّر على عواطف الرّئيس لّما عزف على الوتر الحسّاس بذكره لقصّته السّابقة مع الإنجليز.

كما أسفرت لقاءات الأب ديبوش مع الأمير في قصور بوردو عن تقارب كبير بينهما جعلهما يصبحان صديقين مقرّبين.

لقد كان هدف الأب ديبوش من وراء بعث الرّسالة، إحياء القيم الإنسانية والحضارية، واستمالة الرّئيس لرؤية الحقيقة بتصديق الأمير ومنحه الحرية، فكان موضوع الرّسالة صادقا ناطقا بالحق مفعما مقنعا.

أما إن تحدّثنا هن المعارض بالنسبة للأب ديبوش فهو الأب ديبوش ذاته ، أي الحالة الصّحية التي كان يعانيها من جرّاء كبر سنّه فلم يعد يقوى على الجلوس مطوّلا إلى طاولته، ولا حتّى الامتداد مطوّلا على فراشه، لقد كانت آلام الظّهر والرّقبة تعيق مواصلة الكتابة، وكان يصارعها ويتناساها، وكان "جون موبي" يساعده في ذلك بتحضيره لبعض الأعشاب كالزّهورات والشّاي وغيرها، وقساوة برد شتاء بوردو هي الأخرى حالت دون راحة الأب ديبوش، إذ كان البرد يمزّق جسده الضّعيف، فلا الآلام تركته ولا البرد ترك الآلام تغادر جسده، وبالرّغم من ذلك كلّه قاوم الأب ديبوش كلّ شيء حتّى توصّل إلى غايته والتي تحقّقت بالإيجاب.

ونمثّل للأدوار العاملية في هذا البرنامج السّردي بالجدول التّالي:

الممثّـــــــــل	الدّور العاملي	مشخّص	مشيّأ	مجرّد	فردي	جماعي	قيمي
الأب ديبوش	ذات/ مرسل	+			+		
كتابة الرّسالة	موضوع		+		+		+
الرئيس ل. ن. بونابارت	مرسل إليه	+			+		
لقاءاتالأب ديبوش مع الأمير	مساعد	+			+		
الثّقة الكبيرة بذاته(ديبوش)	مساعد			+	+		+
جون موبي(خادم الأب.د)	مساعد	+			+		
مواقف الأمير البطولية	مساعد	+	+	+	+	+	+
كبر السّن والعجز البدني	معارض	+	+		+		
برد بوردو القارص	معارض		+				

1-2-4 البرنامج السّردي الرّابع: خاص بالأمير عبد القادر.

إنّ أهمّ برنامج سردي في نص الّرواية يتجسّد فيما يقوم به الأمير كعامل محوري في العمل الرّوائي، وأنّ الأمير كذات فاعلة رئيسية في مجمل التّحولات السّردية في النّص تحاول تحقيق مجموعة برامج سردية وليس برنامجا واحدا، وإنّنا سنختار برنامجين أساسيين هما:

البرنامج الأوّل: مقاومة الاستعمار وبناء الدّولة الجزائرية.

البرنامج الثّاني: الخروج من سجون بوردو، والعودة إلى ميدان العلم والدّراسة في المشرق.

وعلى هذا الأساس ستكون الذّات المحقّقة لهذين البرنامجين الذّات الأولى على مستوى النّص السّردي، وعلى غرار ذلك ستسير التّحولات السّردية المختلفة.

*** البرنامج(1): مقاومة الاستعمار وبناء الدّولة الجزائرية:**

بعد أن وضع الأمير تحت الأمر الواقع بالمبايعة الحتمية، تقلّد مهامه بشكل رسمي، وبدأ عمله بمجرّد أن قرأ صكّ البيعة بتأنّ على كافة الحاضرين في المسجد، وبذلك خضعت كل القبائل لسطوة الشّيخ محي الدّين ورؤى سيدي الأعرج التي لا تخيب.[71]

وبعد ذلك دخل الأمير في حالة صمت وتعبّد وعزلة، ومنع كلّ الغارات على القبائل المجاورة، وكان قد هدّد بعقوبات صارمة لكلّ من يخترق هذه الأوامر.

إنّ هذه الخطوة الأولى ستمكّنه من لمّ شمل القبائل حتّى تتّحد وتكون قوّة واحدة في مواجهة الاستعمار، الشّيء الذي لم يتقبّله أقاربه وحتّى بعض القبائل، لأنّها اعتادت على مؤونة الغارات.فقد واجهه أخاه مصطفى بقوله:«لقد سدّت كلّ أبواب الخير في أوجهنا، وعندما لا تجد القبائل المتحالفة معنا ما تأكله، ستأكل رؤوسنا جميعا، منذ مدّة لم يدخلنا شيء من الغنائم بسبب قرار منع الإغارة على القبائل، ماذا نفعل؟»[72]

إنّ ردود الأفعال كانت قويّة على الأمير، الذي سطّر في وجهته برنامجا معيّنا يريد تحقيقه، و لم يؤثّر ذلك مطلقا في تنفيذ قراراته، إذ يقول:«لقد بايعوني وعليهم أن يتحمّلوا مسؤولية بيعتهم، اللّي يمد يديه لغيره بدون أمر منّي ستقطع، ويتحمّل مسؤولية فعله، ما عنديش حاجة أخرى نقولها.»[73]

و لم يكتف عند هذا الحد، بل أصبح الأمير يمقت مظاهر التّرف والبذخ، وزهد في اللّباس والعيش، حتّى أنّه قام بنزع النيّاشين من صدر أخيه مصطفى ورماها أرضا، وهو يردّد:«ابتداء من اليوم كلّ شيء سيتغيّر، 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، نفكّر كيف سنصنع المدافع والأسلحة الخفيفة

---

[71]: ينظر الرواية، ص79.

[72]: الرّواية، ص81.

[73]: الرّواية، ص82.

والسّيوف بدل أن نكتفي بالتّصليحات، أن نعيد اكتشاف البارود إذا دعت الضّرورة، وأن نتخلّص من البارود القبائلي الأخضر الذي لا ينفجر، وإذا انفجر أحرق صاحبه قبل أن يحرق العدو،المعركة استعداد يومي وإلاّ سنحني الرّؤوس ونقوم بما قامت به بقيّة القبائل ونعود إلى تصيّد الغنائم.»[74]

من خلال هذه الهجمة القويّة وهذه الصّرخة المدويّة يتّضح برنامج طويل عسير سيحاول الأمير تحقيقه من خلال حرب طويلة الأمد، لذلك فهو مدرك تماما أنّه سيواجه قوّة عسكرية هائلة لا يستهان بها، وأنّ ما ليه من أسلحة لا تفي بالغرض، إنّه يفكّر الآن كيف يؤسّس أرضية عسكرية واقتصادية يعتمد عليها لمدّة طويلة، فالحرب في مفهومه، هي نظام متكامل لا يمكن أن يقوم بغير بناء الدّولة، ولا تنبني الدّولة، إلاّ بشيئين هامّين وهما: المؤونة العسكرية والتّدريب، والجانب الاقتصادي، ولا يمكن للمؤونة العسكرية أن تقوم إلاّ إذا كان مجال للتّصنيع يوفّر الأسلحة الجيّدة.

إنّ الطريقة التي يفكّر بها الأمير تثبت أنّه رجل محارب مدرك لموازين القوى، ولا يخطو أيّ خطوة إلاّ إذا درسها مرارا. لقد أدرك لمرات عديدة أنّ سبب فشل بعض معاركه هو رداءة السّلاح الذي يملكونه، ففكّر في بناء مصانع مصغّرة تعوّض هذا النّقص في العدّة الحربية، و لم يتردّد في الإتيان بالإطارات من الخارج كإسبانيا وألمانيا لصنع البارود الجيّد، كذلك اتّصل ببعض تجار السّلاح كـــ" ابن دوران" ليستورد المدافع الجيّدة، وكلّ لا يأتي إلاّ بصنع ديبلوماسية قويّة تمهّد للإشعار بوجود كيان جزائري بين الدّول.[75]

إنّ هذه الرّؤية الثّاقبة للأمير تثبت أنّه قائد محنّك له دراية بالسّياسة والإدارة العسكرية، وأيضا أنّه مدرك للوضع وحاله من أنّ القوّة الاستعمارية لا تكافؤ تماما قوّة جيشه، فإن كانوا هم يحاربون تحت ذخيرة حربية هائلة ومتطوّرة فهو لا زال يحارب بأسلحة بدائية لا تؤدي حتما إلى النّصر، وها هو يخاطب والده مبصّرا إيّاه بخطورة الوضع، وبأنّهم يواجهون قوّة عظيمة لا يستهان بها:«ياشيخي كلامك كبير، ولكن الزّمن تبدّل ومعه تبدّلت السّبل والوسائل، نحن على حوافي قرن صعب، إنّهم يصنعون المدافع والبنادق والسّيوف الحادّة، ونحن مازلنا نراوح أمكنتنا ونزهو كلّما أقمنا مقاما جديدا في سهل أغريس، سبحان الله؟ لقد وضعتني في مكان لم أختره وأخافه مثل خوفي من ظلم النّاس، وقلت لي: قل قولة الحقّ حتى في نفسك، وها أنا ذا أقولها في وضع أرى فيه البلاد تموت والأراضي تضيق.»[76]

نلحظ في كلام الأمير شيئا من الأسف والحيرة، ذلك أنّه أحسّ بأنّه سيخوض حربا خاسرة لعدم تكافؤ القوى، ولعلّ هذا الأمر هو الذي جعله يتردّد في قبول المبايعة، حتّى أنّه أصبح يحمّل والده المسؤولية، لأنّه هو من اختاره لهذه المهمة، وقد بصّره بخطورة الأمر، وأنّه لا يتباهى إطلاقا بكونه سيكون أميرا على عرشه، لأنّ ما ينتظره يفوق التّوقعات.

---

[74]: الرواية، ص82.

[75]: ينظر الرواية، ص180.

[76]: الرواية، ص84.

بدأ الأمير بتسطير خطّة لبداية قيادته، فوضع ما عنده من معطيات، وما فيها من نقائص، كالتّالي:

- مقاومة الاستعمار ⟵ سلاح يضاهي سلاحه
- السّلاح المتوفر ⟵ رديء لا يفي بالغرض
- التّخلف الإقتصادي ⟵ الإتّكالية وكثرة الغارات
- التّأسيس لقاعدة حربية ⟵ التّأسيس لقاعدة اقتصادية (زراعية)
- الغارات ⟵ تشتّت القبائل وعدم توحّدها.

كان على الأمير إذن توحيد القبائل، وتوقيف الغارات حتّى تتحقّق الوحدة بين العروش فتقوى شوكته أمام المستعمر.أمّا بالنّسبة لتوفير السّلاح، فأمامه طريق طويل لبلوغ المرام، وقد علّق على هذا الأمر بقوله:«مدينة لا تنتج سلاحا بيدها، مدينة ميتة.»[77]

لم يقطع الأمير كلّ المعاملات التّجارية مع الاستعمار، فكان يورد اللّحوم والقمح ويستورد الكبريت والبارود.

ومعاركه كانت تعتمد على خطّة العصابات المفاجئة، ممّا أحطّ بكيان الاستعمار وألحق به خسائر كبيرة، وظلّ الأمير يجاهد إلى أن جاءت فترة الهدنة، وأثناء ذلك بدأت الخيانة، ولولا الخيانة لما اكتشف أمر الزّمالة، ولولا خيانة الملك المغربي لما اضطرّ الأمير إلى الاستسلام.

لقد احترم الأمير كقائد حربي بنود الهدنة، ولم يخترق أيّا منها، لكن في المقابل خانته ثقته في القوّة المعادية التي اخترقت في كثير من المرّات هذه البنود، ممّا ألحق بالأمير خسائر كبيرة.[78]

إنّ نقص الحكمة والحذق عند بعض قادة الأمير أوقعه في مواقف لا يحسد عليها، كقضيّة مقتل السّجناء الثلاثمائة ، ممّا جعل المستعمر ينقم كثيرا على الأمير، وقد بقيت آثار هذا الخطأ الجسيم يلاحقه في منفاه فشوّه صورته عند بعض القادة الفرنسيين، فكانوا يطمعون في معاقبته ومعاملته على أنّه مجرم حرب وليس قائد حرب.

باختصار شديد كانت هذه أهمّ التّحولات السّردية في رواية الأمير بين الجيشين الفرنسي والجزائري.

نستطيع القول أنّ الحال عاد كما كان في بداية الرواية، أي أنّه كان سلبيا، بسيطرة الاستعمار على أهمّ المناطق في البلاد كالمدن الكبرى، ممّا أثّر على المستوى المعيشي للجزائريين أثناء وبعد المقاومة، وانتشر الاستعمار بتدمير معسكر وتكدامت وغيرها من المدن بحثا عن جيش الأمير، وهكذا انتهى برنامج الأمير بالفشل والاستسلام، فكانت النتيجة سلبية.

يمكننا أن نسطّر لهذا البرنامج السّردي بالمراحل التّالية:

---

[77]: الرواية، ص179.

[78]: ينظر الرواية، ص263.

1- الفرضية: لقد بنيت فرضية العمل السّردي في هذا الظّرف بالأخذ بالأسباب لبناء المقاومة، فقد قام الأمير بعد المبايعة بإلزام أقاربه بالتّواضع والتّقليل من مظاهر البذخ والتّرف، ودعوتهم إلى البساطة في العيش، كذلك فكّر في بناء قاعدة اقتصادية من خلال الاهتمام بمجال الزّراعة، ومحاولة صنع السّلاح بدل استيراده لسلاح لا ينفع، والأهمّ من ذلك كلّه أنّه مدرك تمام الإدراك أنّه سيواجه قوّة عظيمة لا يستهان بها، وأيضا إيمانه القوي بأنّ العمل لا يتمّ إلاّ بتوحّد كلّ القبائل ومحاربة الجهل والتّخلف.

كلّ هذه كانت فرضيات وضعها الأمير في بداية عمله، وهي كفاءات ومعطيات تؤهّله لأن يخوض حربا ضروسا مع المستعمر.

2- التّحيين: إن تكلّمنا عن تحيين هذه الفرضية، يمكننا أن نعتبر أنّها قد بدأت منذ أوّل معركة خاضها الأمير مع المستعمر، حينما استرجع مدينة تلمسان ووهران، فقويت شوكته بين المدن، وذاع صيته، بأنّه ذلك الشّاب المغامر والشّجاع، فنسجت حوله الأساطير.[79]

ومن ثمّ أدرك الاستعمار أنّه يواجه مقاومة شعبية وقوّة عسكرية منظّمة، وبدأت المعارك تتوالى قرابة خمسة عشرة سنة.

3- الغائية: بالرّغم من الانتصارات التي حقّقها الأمير على مستوى بعض المعارك، وبالرّغم من أنّه هدّد في كثير من المرّات قوّات المستعمر، وبدّد اطمئنانه، إلاّ أنّ خسارة الزّمالة كانت ضربة قاضية على الأمير، فبدّدت كلّ مساعيه في مواصلة الجهاد.

وقبل ذلك، ظهور ذلك الشّقاق بين عشيرته في معسكر بمبايعة شخص غيره ليواصل القتال بعد دمار معسكر، الأمر الذي جعل الأمير يفقد الثّقة في أناس لا تهمّهم مصلحة الجماعة، بل تهمّهم المصالح الشّخصية.

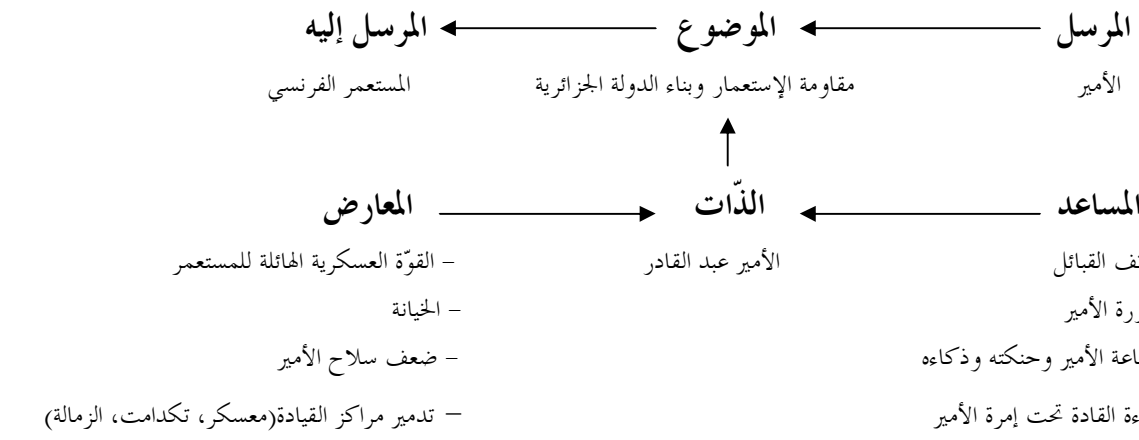
ومع ذلك أعاد بناء دولته المصغّرة في تكدامت التي دمّرت في الأخير، لتأتي الزّمالة المدينة الخرافية المتنقلة والتي كادت تصمد لولا الخيانة.

في الأخير يسعنا القول أنّ الفاعل الأساسي في هذا البرنامج أخذ بالأسباب والمؤهّلات اللاّزمة، واحتاط كثيران لكن الظّروف وقوّة المستعمر كانت ضدّه، وكذلك فعل الخيانة الذي لم يمكّنه من وصول مأربه، وبالتّالي انتهى برنامجه بعدم التّحقق، أي بالسّلبية.

الفرضية	التّحيين	الغائية
بناء قوّة عسكرية ولمّ شمل القبائل لمحاربة الاستعمار	بداية المعارك واسترجاع بعض المدن، وذيع صيت المقاومة	سلبية(-)

يمكننا أن نمثّل لهذا البرنامج السّردي المركب بالخطاطة العاملية التّالية:

[79]: ينظر الرواية، ص68، 69.



الخطاطة رقم (04)

أ- المرسل والمرسل إليه:

يتجسّد المرسل في ذات الأمير كعامل ممثّل لإرادة شعب بأكمله في محاولة منه للنّطق بعد الصّمت الذي طال أمده، يحاول مقاومة استعمار قوي يريد الاستيلاء على بلاد ليجعلها قطعة فرنسية.

إنّ المقام صعب والأصعب أن تبرز مقاومة صغيرة أمام غزو بقوة عسكرية كبيرة، عدم التّوازن بين القوّتين يبدو واضحا من البداية، لكن المهمّ في الأمر أن تبرز ذات قيادية تثبت أنّ هناك معارض لهذا الغزو، حتّى وإن كانت تدافع بسلاح ضعيف.

كان الأمير متردّدا في البداية خوفا من النتيجة التي آل إليها الأمر في الأخير، و لم يكن ذلك جبنا، بل تحسّبا لكلّ النتائج المتوقعة.

بالمقابل نجد المرسل إليه الممثّل في الاستعمار يحسب ألف حساب لمقاومة الأمير، ويجهّز من الأسلحة ما يلزم، واختار من القادة ما يناسب تضاريس البلاد، ووزعت القوى العسكرية بالطّريقة التي تكشف مكامن المقاومة.

لقد استطاع الأمير لفترة من الزمن أن يفرض شروطه على القيادة الفرنسية، لكنّ ذلك لم يدم مطوّلا، لأنّ المستعمر لم يحترم شروط المعاهدات ولا الاتّفاقيات، وبالتّالي قضى على المقاومة بطريقة دنيئة.

إذن نلمح أنّ الطّرفين المرسل والمرسل إليه لم يكونا متكافئين فالمرسل إليه كان أقوى بكثير من المرسل.

ب- الذّات والموضوع:

لم يتوان الأمير ولا للحظة في سبيل تحقيق هدفه وبلوغ مناه، فقد اتّصل بموضوع القيمة (استرداد المناطق التي استحوذ عليها الاستعمار) اتصالا تاما، و لم يطعم الرّاحة حتّى نهاية مشواره، لكنّ الانقلاب الذي حدث ضدّه في معسكر باقتراح مبايعة شخص آخر والتّخلص من الأمير قلّل من عزيمته ليدرك أنّ عليه مقاومة الجهل والغفلة من قومه قبل أن يقاوم الاستعمار، فقد فوجئ بعقول جامدة لا تحرّك ساكنا ولا تعلم شيئا في الحياة ولا في الدّين.وأنّ ما بذله من مجهود للقضاء على "عين ماضي" خير دليل على تشتيت قوّته وجهده، بدل أن يدّخر ذلك لمقاومة الاستعمار.

كلّ ذلك ثبّط عزيمته وجعله يدرك أنّه يخوض حربا خاسرة، مع إيمانه القوي بأنّ ما يقوم به واجب وفرض عليه، وأنّه قد أدّى ما كان عليه، وما لو يقدر عليه لا حول له في تغيير مصيره المحتوم، فالأخذ بالأسباب كفيل لمعرفة النتائج.

ج- المساعد والمعارض:

من غير شكّ كانت القوّة العسكرية الضّخمة والمتطوّرة للمستعمر أكبر عائق يواجه برنامج الأمير، فالعتاد الحربي يقضي على قوّات الأمير البسيطة، ولولا ذكاء وبسالة الأمير لقضي على مقاومته منذ السّنين الأولى لها، وفي المقابل كان نقص العتاد الحربي ورداءته بالنّسبة للأمير أكبر عائق، ممّا أدّى إلى عدم التّمكن من الدّفاع عن المدن العسكرية كـــ"معسكر" و"تكدامت" فدمّرت عن آخرها، ، فتحطّمت آمال الأمير في تشكيل الدّولة الجزائرية الحديثة، وتبدّدت كل مخطّطاته، وما زاد الوضع سوءا هو الخيانة من قبل بعض القبائل، وبعض الولاّة الذين أسلموا ذممهم إلى المستعمر، وأصبحوا يساندونه بكلّ ما استطاعوا، خاصة أنّهم كانوا يعرفون جيّدا تضاريس البلاد، وكانوا يدركون خارطة المياه جيّدا ممّا ساعد ذلك على كشف "عين طاجين" التي كشفت بدورها عن "الزّمالة" تلك المدينة المتنقلة، والتي كانت الملاذ الأخير للأمير بعد تحطيم عواصمه القيادية.

أمّا بالنّسبة إلى الأشياء المساعدة للأمير، فتمثّلت في أشياء معنوية كالشجاعة والإقدام وحب الوطن، كذلك تكاتف أغلب القبائل تحت إمرة الأمير، والوفاء له، ممّا أدّى إلى إعطاء المقاومة أطول نفس بالرّغم من المعوّقات السّالف ذكرها، ولكن للسف لم يكلّل هذا العمل بالنّجاح، إنّما برهن فقط للمستعمر أنّ هناك مقاومين قد يشربون من الماء نفسه الذي شرب منه الأمير، وأنّهم سيقاومون حتّى يخرجوهم من بلادهم، وقد يكلّل عملهم بالنّجاح.

من خلال برنامج المقاومة يمكن لنا أن نختار برنامجا سرديا فرعيا كان بارزا نوعا ما بين الأمير و"الكولونيل يوسف"، والذي شكّل نهاية المطاف بالنّسبة للمقاومة، وانتهى باستسلام الأمير.

*** المقاومة بين الأمير و"الكولونيل يوسف":**

يسعى الأمير إلى التّنقل بالزّمالة والمحافظة عليها هروبا من القوّات الفرنسية المباغتة، وفي الوقت ذاته يشّن عليها هجمات مكلّفة، ولكونه عارف بتضاريس المنطقة الغربية من البلاد بشكل جيّد، فإنّه يعلم أين يركن ليدع الزمالة ترتاح، وممارسة الحياة الطّبيعية بكلّ أشكالها، قرب وجود العيون والمنابع المائية، وأيضا بين التّلال والجبال لتتخفى تماما عن الأنظار.

لقد دوّخت الزّمالة بتنقّلاتها قادة فرنسا، إلى أن جاء الكولونيل يوسف، والذي لم يملّ إطلاقا إلى أن وجدها بمساعدة الخونة، وكانت غبطته شديدة لأنّه تمكّن من كسر شوكة الأمير، لأنّه كان يحمل حقدا كبيرا على المسلمين عموما.

لدين إذن، برنامجين سرديين متعاكسين أو لنقل ضديدين، الأوّل يخصّ الأمير والثّاني يخصّ الكولونيل يوسف، وهما برنامجان متضافران يتطوّر كلّ واحد منهما بحسب معطيات البرنامج الآخر.

لقد استطاع الكولونيل يوسف اكتشاف موقع الزّمالة بعد طول عناء وبحث إلى درجة أنّه كاد ييأس من وجود شيء يسمّونه الزّمالة، إذ يقول الدّوق "دومال" مخاطبا الكولونيل يوسف«نجرّب هذه المرّة، وإذا لم تصبن نهتم بشيء آخر غير الزّمالة التي صارت مثل السّراب، نسمع بها ولا أحد رآها، لقد فرضت على جيشي الإرهاق الكبير ولا أريد أن أتسبّب في كارثة.»[80]

نلمح من خلال هذا الكلام مسحة اليأس، فقد آل البحث عن الزمالة إلى شيء خرافي لا يمكن تحقّقه، لكنّ إصرار الكولونيل يوسف على إيجادها جعله يواصل بحثه، وقد أخبره الآغا بن فرحات عن مكان عين طاجين القريبة منهم، ومن المحتمل أن تكون الزمالة قريبة من هذه العين، وبالفعل لّما قادهم الآغا إلى مكان العين، كانت المفاجأة، فلم يستطع بن فرحات إخفاء فرحته ودهشته فصرخ قائلا:«الزمالة، الزمالة، الزمالة،..»[81]

بين الأودية والمرتفعات أطل الكولونيل يوسف على الزمالة، إنّها معسكر كبير جاثم بين حدود منظّمة وكأنّها مدينة كبيرة بانشغالاتها اليومية وحركة ناسها الرّجال والنّساء والأطفال، والحيوانات من جمال وماعز وأغنام لا حصر لها.

إنّه الكنز الذي ظلّ الكولونيل يوسف يبحث عنه، وها قد عثر عليه، واتّصل بموضوع القيمة الذي ظلّ ينشده، و لم تصدّق عيناه ما رأى ، فهتف قائلا: « Mon Dieu ? On dirait l'arche de Noé»[82]

لقد كان الكولونيل يوسف دنيئا عندما هاجم الزمالة على حين غرّة، وأهلها عزّل بلا سلاح، فقتل الأطفال والنّساء والشّيوخ، وكان الدّفاع عن النّفس في تلك الآونة أشبه كثيرا بعملية الانتحار، فالكل يحاول تهريب النّساء والأطفال، كما هرّبت عائلة الأمير، وخسرت الزمالة من رجالها ومالها الكثير والكثير.

وعلى أنقاض هذه الخسارة ارتكن الرّسام هوراس فيرني إلى زاوية قريبة من منتجع الدّوق دومال، وبدأ يرسم لوحته عن الهجوم المباغت للفرنسيين على الزّمالة، وتوعد برسم لوحة خرافية يؤرّخ لها.[83]

1- الفرضية: لقد وضع الكولونيل يوسف موضوع القيمة الأساسي صوب عينيه، والمتمثّل في اكتشاف موقع الزمالة مهما كانت الأحوال، وإصراره على ذلك مكّنه من مواصلة عمله، فلقد قطع مسافات طويلة، وكاد يرجع أدراجه لولا مساعدة الآغا بن فرحات الذي دلّه على مكان عين طاجين، وهناك تكشّفت الزمالة جليّا.

---

[80]: الرواية، ص299.

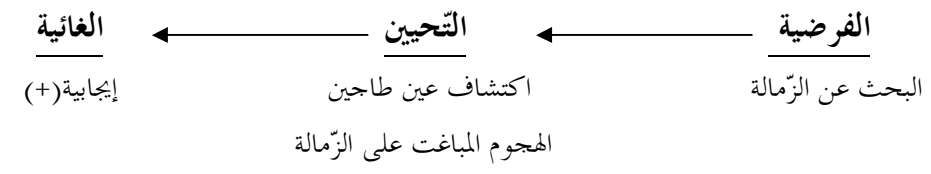
[81]: الرواية، ص300.

[82]: الرواية، ص300.

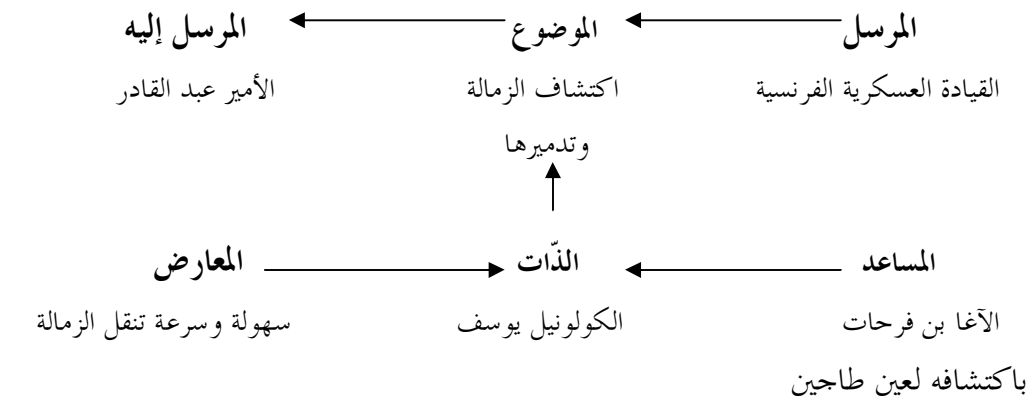
[83]: ينظر الرواية، ص304.

2- التّحيين: انتهز الكولونيل غفلة أهل الزمالة، وهجم عليهم بلا رحمة ولا شفقة، وبذلك شتّت الزمالة ودمّر آخر مركز قيادي لمقاومة الأمير.

3- الغائية: توصّل الكولونيل يوسف إلى اكتشاف الزمالة وتدميرها عن آخرها، وبالتّالي حقّق مناه، ولكن بقي شيء لم يحققه وهو القبض على الأمير ومن تبقى معه.، فالنّتيجة إذن بالنسبة للبرنامج السّدي الخاص بالكولونيل يوسف كانت إيجابية.

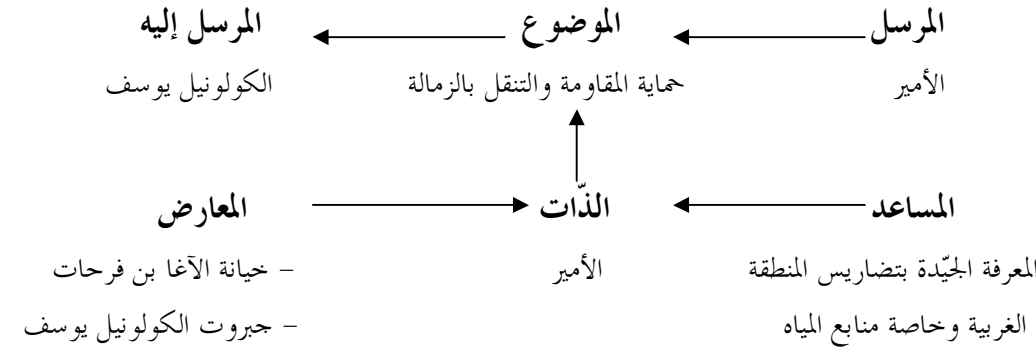


ويمكننا أن ننسج الخطاطة العاملية الموافقة لهذا البرنامج السّردي كما يلي:



الخطاطة رقم (05)

وفي مقابل هذه الخطاطة لدينا برنامج سردي معارض يخص الأمير قائد الزّمالة ، نمثّل له أيضا بالخطاطة التّالية:



الخطاطة رقم (06)

إذن انتهى البرنامج السّردي المعاكس بالفشل، لأنّ الزمالة فوجئت بهجوم مباغت من قبل الكولونيل يوسف، فلم يستطع أهلها الدّفاع عنها، وبالتّالي آل البرنامج إلى غائية سلبية.

لكن جيش الأمير لم يوقف عمله عند هذا الحد، بل قرّر الانتقام من الخونة بالقلّة المتبقية من الزّمالة، فقد قاموا بقتل مصطفى بن إسماعيل الخائن، ولكن الطّرف المعرض (الجيش الفرنسي) أصبح يعلم الآن الكثير عن تضاريس البلاد، فتغيّرت خطّة الأمير ، وأصبحت تنقلاّته غير مجدية، كما أصبحت تلك الغارات الصّغيرة غير كافية للقضاء على قوّة عارمة، فلم يبق كحل حربي أمام الأمير سوى الاستسلام بعد أن أغلقت كلّ المنافذ في وجهه (الخونة، تنحي الملك المغربي عن المساعدة ومحاربة الأمير) .

والأمير لم يسلم نفسه للطّرف الآخر إلاّ بشروطه، واتّفق الطّرفان على الاستسلام ("دي لا موسيير"و الأمير)، ثمّ نقل الأمير إلى فرنسا على أن ينفى إلى من هناك إلى بلد إسلامي يختاره، لكن وقع فيما بعد ما لم يكن في حسبان الأمير؟

يمكننا تلخيص البرنامجين السّرديين الخاصين بالكولونيل يوسف والأمير كما يلي:

برنامج الكولونيل يوسف	برنامج الأمير
الاستيلاء على الزّمالة	الحفاظ على ما تبقى من تكدامت بتمتين الزمالة
↓	↓
القبض على الأمير	محاولة القيام ببعض الغارات على العدو لتشتيت قوته
وتسليمه للسّلطة الفرنسية	الاستفادة من تضاريس المنطقة الغربية للبلاد
↓	↓
انتهى البرنامج بالإيجابية	انتهى البرنامج بالسّلبية (الاستسلام)

*** البرنامج(2): الخروج من سجون "بوردو" لمواصلة حياة جديدة.**

تأتي المرحلة الثّانية من حياة الأمير والتي كان فيها مسجونا يتنقل فيها بين قصور بوردو الفرنسية من غير أن يحاكم، والكاتب لم يفصل بين المرحلتين في حكاية الرّواية، إنّما كان يمزج بين الحالتين فمرّة يتحدّث عن الأمير في معركة من المعارك، ومرّة أخرى يتحدّث عن معاناته في سجنه، وقد آلف بين المقاطع الرّوائية بحيث تبدو منسجمة بالرّغم من أنّه كان يقفز بين الحاضر والماضي، فأحيانا تبدو مجرّد استرجاعات يتذكرها الأمير في سجنه، وأحيانا أخرى تبدو كحقائق يرويها لنا الخادم"جون موبي" عن سيّده الأب ديبوش، فالرّواية من بدايتها إلى نهايتها تبدو وكأنّها مجموعة استرجاعات متناثرة، لم يحترم فيها الكاتب في كثير من الأحيان التّرتيب التّاريخي لها، وهذا الشّيء زاد من جمال النّص الرّوائي، بحيث أصبح أكثر حيوية، وليس مجرّد حقائق تاريخية، وأجمل ما في البدراية هو البداية المقلوبة لحكاية الرّواية.

إذن، الأمير ينتظر ساعة الفرج في سجنه، وقد وصل به الحال إلى اليأس من كلّ المحاولات، وبعد أن أعطى الأمير كلمته الأخيرة في معاهدة الاستسلام كان يتوقّع من الطّرف الفرنسي الوفاء بالكلمة المقطوعة له،

بالأمان وقبول شروطه، لكن ما حدث بعد أن سافر إلى فرنسا جعله ييأس من وضعه، ليدرك أنّه لم يأمن من شرّ عدوه اللّدود.

لقد تغيّر البرنامج الآن من الحصول على حريّة البلاد إلى شيء آخر أكثر خصوصية وهو استرجاع حريّته الشّخصية.

1- الفرضية: لم يكن الأمير ليتنازل عن طموحه في استرجاع حريّة بلاده، إلاّ أن وقع في ضيق شديد اضطرّه إلى الاستسلام تحت حكم قوانين الحرب، فوضع شروطه لذلك وقبل بها الطّرف الآخر بكلّ الضّمانات، لكنّه لم يدرك أنّه يتعامل مع قوّة لا تعرف الرضوخ ولا تملك الوفاء فعومل على أنّه سجين حرب وسجن في قصور "بوردو"، وتحوّل بحثه عن الحرية إلى البحث عن حريّته الخاصة من هذه البلاد الغريبة،«وما كان يبدو مجرّد سوء تفاهم صار حقيقة ثابتة وتيقّن الأمير أنّ الزّمن الفاصل بينه وبين حريته زاد اتّساعا وقسوة، لا شيء أمامه إلاّ التّأمل والتّفكير في مراسلة الذين وعدوه خيرا بمناسبة حلول السّنة الجديدة. »[84]

كان على الأمير إذن، أن يفكّر في كلّ من وعده بتسوية أمره، فيراسله، ومن بينهم الأب ديبوش الذي كان يرد على رسائله ويتردّد عليه مرارا، فيناقشه ويستمع إليه، ويواسيه في محنتهن حتّى أصبح الأمير ينتظر مجيئ الأب ديبوش بفارغ الصّبر، ويتمنى بقاءه لمدّة أطول، «- أهلا بأخي العزيز، أهلا بالمرابط الكبير.

- لي كلّ هذه المعزّة أيّها السّلطان الكريم في قلوبكم»[85]

تأسّف الأمير كثيرا لموقف قادة فرنسا الذي ينعكس على تاريخها، لأنّها لم تكن بمستوى مسؤولية المعاهدات والعقود،«أن مصير الأفراد قد لا يكون مهما كثيرا أمام صورة البلدان العظيمة، يحزنني أن يتحوّل بلد الحرية والانفتاح على سجن كبير للآخرين»[86].

2- التّحيين: إنّ إحساس الأمير بمواساة الأب ديبوش وبعض القادة الفرنسيين جعله يتفاءل بأنّ مصيره سيتغيّرن فكان يهوّن على نفسه في سجنه بهذه الآمال، فنجده يخاطب الأب ديبوش في رسالة، قائلا له:«في بداية هذه السّنة الجديدة نرجو من الله أن ينشر رحمته على كلّ من يحبّوننا ويفكّرون فينا، نتمنى أن تعود إلينا قريبا ونرجوك أن لا تتأخّر، حضوركم كما تعرف ذلك جيّدا يمنحنا الفرح والسّعادة..»[87]

في تلك الفترة كان الأب ديبوش منهمكا في كتابة رسالته التي أوشك على إنهائها، وهناك أحسّ بأنّها سوف تلقى الصّدى الأرحب عند الرّئيس"لويس نابليون بونابارت"، فأسرع بختمها ليبعثها في هذه المرحلة المواتية والتي ستساعد على التّعجيل في إطلاق سراح الأمير.[88]

---

[84]: الرواية، ص53.

[85]: الرواية، ص439.

[86]: الرواية، ص133.

[87]: الرواية، ص481.

[88]: ينظر الرواية، ص483.

وكانت نهاية الرّسالة تنبؤ بنجاحها وبقروب الفرج، إذ يقول الأب ديبوش وهو يقرأ آخر مقطع من رسالته:«من ذا الذي عندما ينتهي من قراءة هذا الكلام لا يصرخ معي: إنّ عبد القادر اليوم رهينة مثله مثل المحارب العظيم نابليون، لكن لدي القناعة الكاملة أنّه لن يستمرّ طويلا على هذه الحال، لأنّه بكلّ بساطة ليس حبيس الإنجليز، ولكنّه بين يدي سيّدي العظيم لويس نابليون؟»[89]

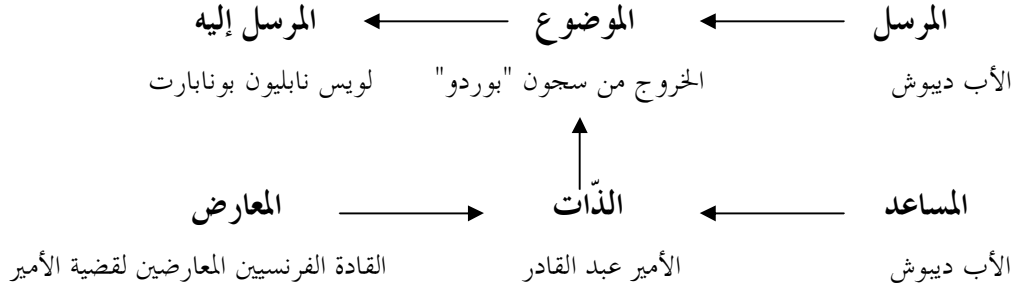
نلاحظ استعطافا كبيرا واستميالا لشخص نابليون كي يتفاعل مع حالة الأمير، حتّى يعجل في منحه حريته المنتظرة.

إنّ هذا الفعل قامت به ذات الأب ديبوش، لكنه ينصب كخطوة أولى في سبيل تحقيق رغبة الأمير في الخروج من قصور بوردو.

وفي سجنه عاد الأمير إلى المطالعة وقراءة الكتب، التي كانت برفقته، ممّا جعله يفتح ذلك الباب الذي أقفله منذ سنين طوال، وهذه بداية تنبؤ بقدوم الفرج.

3- الغائية: تحقّقت في الأخير أمنية الأمير بمنحه الحريّة التي طال انتظارها بفعل رسالة الأب ديبوش، والتي على إثرها سافر الرّئيس ل.ن. بونابارت إلى مكان وجود الأمير، ليصرّح له بأنّه حرّ وطليق، وبأنّه سينقل إلى أي بلد إسلامي يختاره ليباشر حياة جديدة، وهكذا انتهى البرنامج السّردي الخاص بالأمير والمتعلق بخروجه من سجون بوردو الذي دام انتظاره مدّة خمس سنوات من الصّبر.

من خلال ما سبق ذكره يمكننا أن ننشئ الخطاطة العاملية التالية:



الخطاطة رقم (07)

نصل في الأخير إلى أنّ البرامج السّردية الأربعة كانت متكاملة بالرّغم من اختلاف غاية كلّ برنامج عن الآخر، لأنّها تلتقي في نقطة واحدة وهي مساندة "الأمير"؛ فإذا كان "جون موبي" يريد أن يفي بوعده لسيّده "الأب ديبوش" فكان ذلك وفاء غير مباشر للأمير أيضا، وإن كان "الأب ديبوش " يريد كتابة رسالة إلى الرّئيس"ل.ن.بونابارت" فذلك أيضا من أجل أن يفكّ قيد الأمير في قصور فرنسا، وإن كان "الشّيخ محي الدّين يريد تحقيق أمنيته بتوريث الإمارة والقيادة إلى ابنه "عبد القادر" فذلك أيضا من أجل أن يعلي من شأن الأمير.

[89]: الرواية، ص485.

إنّ البرنامج السّردي يتأسّس من خلال بحث الذّات الفاعلة عن موضوع قيمة ما سواء كانت هذه القيمة مرتبطة بشيء معنوي أو مادي، هذا الأمر الذي جعلنا نقترح- فيما يلي- مبحثا آخر مكمّلا لعمل الذّوات في رواية الأمير، يتعلّق بالأشياء وكيفية تشكّلها في النّص الرّوائي انطلاقا من زاوية رؤيتها من قبل ذوات العمل الرّوائي.

2- تشكل الأشياء في رواية الأمير

توطـــئة:

إنّ الحياة الإنسانية ما هي إلا حركة الإنسان المرتبطة بالأشياء، التي تعبر عن حالاته المختلفة، وفي قدرتها أن تملأ فراغ حياته ، ولو للحظة زمنية معينة، فهو يحملها وتحمله، يعيش بينها، ويصنعها ويستعملها،ويستغني عنها أحيانا ويتمسك بها حد الجنون أحيانا أخرى ، و تشكل له عالميه الخاص والعام، يرتبط عن طريقها مع غيره من الأشخاص فتوطد علاقاته، وقد تنهيها وتعبر عن ثقافته ومستواه المعيشي أحيانا، ومنها ما يعمر فلا يفنى حتى بموت مالكه أو صاحبه، وتبقى دليلا على وجوده السابق وذكرى خالدة بعد مماته.

«إنّ للأشياء تاريخا مرتبطا بتاريخ الأشخاص لأنّ الإنسان لا يشكّل وحده بنفسه؛ فالشّخص، وشخص الرّواية، ونحن أنفسنا لا نشكّل فردا بحدّ ذاتنا جسدا فقط، بل جسدا مكسوا بالثّياب، مسلّحا مجهّزا، فبعض الحيوانات لها مخالب، والبعض الآخر لها مناقير حادّة أو قرون،..والإنسان لا يستغني عن الأسلحة التي صنعها خوفا من الانقراض، إنّ الإنسان الحقيقي يتألّف من الجسم ومن الأشياء التي تخصّ الحسّ البشري، كما يخصّ هذا العشّ هذا النّوع من الطّيور. »[90]

والأشياء لا تتحدّد كما نراها، وإنّما تتحدّد وفق أبعاد أخرى غير المرئية، فالجوانب المرئية منها مقاييس تختلف عن غير المرئية، هاته الأخيرة التي تكمّل المعنى الحقيقي للأشياء، فالطّاولة نراها تتكوّن من مجموعة قطع خشبية، ولا يكتمل معناها إلاّ بإدخال الجانب الاستعمالي لها،«فالشّيء يأخذ معناه مع ما يحيط به، ولا يكون له معنى بمفرده منعزلا فهو يؤدي مدلوله بوجوده مع أشياء أخرى، والتي تتآلف لتكوّن أفقها الخارجي (الظّاهر)، هذا الذي يعطيه تعريفا مميّزا له عن غيره من الأشياء، فالطّاولة يمكن تعريفها على أنّها (مرتفعة أكثر من الكراسي)، أو أنّها (موضوعة على الأرضية)، (يمكن لها أن توضع في مقابل النّافذة) وغيرها..»[91]

يتّضح لنا جليا ممّا سبق أن للأشياء أهمية كبيرة ، ونهدف من خلال هذا العمل إلى استكشاف الأشياء في النّص الروائي ليس بوصفها موضوعا تتضمنه، وإنما بوصفها تقنية لها أثرها في سياق تشكيل النّص على مستوى البناء الفني له ، فما هو الشّيء لغة واصطلاحا ؟

---

[90] :ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ص55.

[91] : Michel Colo : Du sens de l'espace du sens, In (textes recueillis et présentés par Michel Colo et Jean-Claude Mathieu : Espace et poésie), P.E.N.S, Paris, 1987, p101. « ...Cette signification dépend aussi des rapports que l'objet entretient avec tous ceux qui l'entourent, car la chose ne se donne jamais en elle-même et tout à fait seule ; elle renvoie toujours implicitement à d'autre choses qui constituent son « horizon externe » et qui affectent sont identité : La « table » se définit comme « plus haute que les chaises », « posée sur le sol », « pouvant être contournée en direction de la fenêtre », etc.. »

تعريف الشّيء لغة واصطلاحا:

لغة، يقول سيبويه واصفا الشيء بأنه شيء معلوم حين أراد أن يجعل المذكر أصلا للمؤنث «ألا أن الشيء مذكر وهو يقع على كل ما يخبر عنه»[92]

بينما يرى الجرجاني أن الشيء « عبارة عن الوجود وهو اسم لجميع المكونات عرضا كان أو جوهرا ويصح أن يعلم ويخبر عنه وفي الاصطلاح هو الموجود الثابت المتحقق في الخارج»[93]

وفي الاصطلاح، نجد الشّيء يستعمل للدلالة على المادي والمعنوي واللغوي والمتداول، وهنا يكتسب عموميته من زاويتين:

الأولى: استعماله للتعبير عن المادي والمعنوي، وقد أكد القرآن الكريم هذا الأمر في مواضع ذكر فيها:

قال تعالى:(يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لاَ تَسْأَلُوا عَنْ أَشْيَاءٍ إِنْ تُبْدَ لَكُمْ تَسُؤْكُمْ وَإِنْ تَسْأَلُوا عَنْهَا حِينَ يُنَزَّلُ اَلْقُرْآنُ تُبْدَ لَكُمْ عَفَا اللهُ عَنْهَا وَاللهُ غَفُورٌ حَلِيمٌ)[94]

وقوله أيضا جل وعلا: (وَإِلَى مَدْيَنَ أَخَاهُمْ شُعَيْبًا، قَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللهَ مَا لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ، قَدْ جَاءَتْكُمْ بَيِّنَةٌ مِنْ رَبِّكُمْ فَأَوفُوا اَلْكَيْلَ وَالمِيزَانَ وَلاَ تَبْخَسُوا النَّاسَ أَشْيَاءَهُمْ وَلاَ تُفْسِدُوا فِي اَلْأَرْضِ بَعْدَ إِصْلاَحِهَا ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمُ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ)[95]

وقال أيضا: (وَيَا قَوْمِ أَوْفُوا اَلْمِكْيَالَ وَالْمِيزَانَ بِالْقِسْطِ وَلاَ تَبْخَسُوا النَّاسَ أَشْيَاءَهُمْ وَلاَ تَعْثُوْا فِي اَلْأَرْضِ مُفْسِدِينَ)[96]

وقال : (وَلاَ تَبْخَسُوا النَّاسَ أَشْيَاءَهُمْ وَلاَ تَعْثَوْا فِي اَلْأَرْضِ مُفْسِدِينَ)[97]

الثانية: لا يقتصر استعمال اللفظ عند معناه اللغوي بل يتعداه إلى الاستعمال المعرفي العام، فاللفظ موجود في كل العلوم وفي كل المعارف، قد يستخدمه اللغوي، المؤرخ، الفيزيائي، الأديب، الفلكي والفيلسوف وغيرهم.

ويقول مصطفى بن عبد الله القسطنطيني في تعريف الشيء« اللازم من كون الشيء غاية لنفسه أن يكون وجوده الذهني علة لوجوده الخارجي، ولا محذور فيه، أما غاية العلوم الآلية، فهو حصول العمل سواء كان ذلك العمل مقصودا بالذات أو لأمر آخر يكون غاية أخيرة لتلك العلوم.»[98]

---

[92] :ابن منظور: لسان العرب ، مادة شيأ.

[93] : علي بن محمّد بن علي الجرجاني: التعريفات. تحقيق:إبراهيم الإبياري، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت،ط1، ص170.

[94] : سورة المائدة، آ101.

[95] : سورة الأعراف، آ85.

[96] :سورة هود، آ85.

[97] :سورة الشعراء، آ183.

[98] : مصطفى إبراهيم الضبع: الأشياء وتشكلاتها في الرواية العربية، حوليات الآداب والعلوم الإجتماعية، الحولية 24، الرسالة 213، 2004/2003، جامعة القاهرة، ص15.

فالإقرار لغة هو الإثبات من قرّ الشيء أي ثبت.

الشّيء في مجال الدّراسات اللّسانية والنّقدية:

لعلّنا لا نخطئ، إن نحن اعتبرنا أنّ البداية المؤطرة للاهتمام بالشّيء، كانت منذ ظهور علم اللّسانيات الحديث، مع الباحث السّويسري "فارديناند دي سوسير" من خلال أبحاثه حول اللّسانيات في محاولة منه لتفسير ظاهرة إعطاء النّاس معاني للأشياء، لكن ما نتساءل عنه الآن: هل بالفعل تمّ له ذلك؟

لقد اهتمّت بشكل عام بالبحث في العلاقة بين الدّال والمدلول، وقد أكّد "رولان بارث"، أنّ اللّسانيات حاولت تبيين كيفية إعطاء النّاس معاني للأشياء التي لها أصوات، ولكن ما تبقى من البحث فيه سائر إلى اليوم هو: كيف يجعل النّاس معاني للأشياء التي ليس لها أصوات.[99]

واللّغة تحقّق إبدالا للأشياء بالكلمات، لكنّ "أمبرتو إيكو"، يرى«أنّ الكلمات لا تمثّل الأشياء في حدّ ذاتها، ولكنّها تقوم بتمثيل الأصل أو تقوم بتمثيل نتيجة فعل ما.»[100]

فإذا كان الشّيء هو إحالة مبهمة على شيء آخر، كشأن إحالة كلمة على كلمة أخرى في نظام المعاجم، فإنّ مدلول نص ما يصبح أمرا لا أهميّة له.

وقد أولى"رولان بارث" أهمية كبيرة لهذه المعضلة، ابتداء من تفرقته بين "دلّ"و"بلّغ"، في اعتبار أن "دلّ" تعني أن الشّيء لا ينقل معلومات فقط عن الإبلاغ، بل ينقل لنا الشيء «أنظمة مبنينة من الأدلة؛ أي أنظمة متباينة متعارضة ومتصادرة أساسا.»[101]

وقد أكّد "رولان بارث" على مسألة تجنّب تشبيه الشيء والكلمة، فذلك تشبيه غير صائب، لأنّ الشيء معزول لوحده، يعدّ جملة، وقد بيّن اللّسانيون بصورة جيّدة مسألة الكلمات- الأشياء.[102]

فما نراه من أشياء نقابله بتسميات وهي مجرّد كلمات، والتي بدورها تجسّد عملية الإبدال وحسب؛ فنقول مثلا "تفاحة"، التفاحة فاكهة لها شكل ولون وحجم ، وما يعبّر عنها هو كلمة "تفاحة" بأصواتها (ت فا حه) التي لا تعني تماما أنّها نفسها ذلك الشّيء، فقولنا "تفاحة"يختلف كثيرا عن رؤيتنا لتفاحة أمامنا، ويدخل في هذا المجال صفة المواضعة التي أشار إليها"دي سوسير" في كلامه عن خصائص اللّغة، بأنّها تواضع بين النّاس، أي تعتمد على الاتفاق في تسمية الأشياء أثناء حديثه عن طبيعة الإشارة اللّسانية (دال/مدلول).[103]

وقد بحث ج. بودريار (Jean Baudrillard) في دلالة الأشياء في كتابه نظام الأشياء، الذي صدر سنة 1986، فقد درس فيه بشكل سيميولوجي دلالة الأشياء،وتتلخص رؤيته في أن الأشياء (Objets) ما هي إلا علامات وأن كل المحيط الاجتماعي الثقافي الإنساني يتركب من علامات، كانت له حمولة دلالية قابلة للتفكيك

---

[99] :ينظر: رولان بارث: المغامرة السيميولوجية، ص37.

[100] : أمبرتو إيكو: 6 نزهات في غابة السّرد، ص 206.

[101] : رولان بارث: المغامرة السيميولوجية، ترجمة: عبد الرّحيم حزل. تينمل للطّباعة والنّشر، ط1، مرّاكش/المغرب، 1993، ص38.

[102] : ينظر المرجع نفسه، ص46.

[103] : Voir : Ferdinand De Saussure : Cours de linguistique générale. Edition Talantikit, Bejaia, 2002, p 85.

وجريان الأشياء يمثل بقيمة التبادل (Valeur d'échange) (VE) وكذلك قيمة الإستعمال (Valeur d'utilisation) (VU)، وقيمة الإستعمال ليست إلا ذريعة لقيمة التبادل وتطابق القيمتين هو الذي يجعل النظام (نظام الأشياء والعلامات) يشتغل في العالم الغريزي" [104]

يبدو لنا أن السؤال عن الشيء وماهيته أمر يخص البلهاء أحيانا وذلك للإرتباط الشديد بين الإنسان والأشياء، لكنه في المقابل أمر مهم إذ أننا لا نستطيع إدراك كنه الشيء، وقد أهملنا السؤال عنه لتاريخ طويل، وهذا يكفي لإفراد بحوث حول الشيء وأهميته في أي جزء من النص الروائي

وخلاصة قولنا في تعريف الشيء، أننا نطلق على كل ما هو مجرد من الحياة اسم الشيء سواء كان حجرة أو قطعة قماش أو لعبة أو بناية، أو غير ذلك مهما كبر حجمه ومهما صغر حجمه.

وقد تحدث ميشال فوكو عن قيمة الأشياء في دلالتها اللغوية فلاحظ أن الأشياء في ذاتها تخبئ وتظهر لغزها مثل التعبير أو اللغة ، ولأن الكلمات تعرض لدى الناس على أنها أشياء للتشفير وللفهم أكثر.[105] هنا تكمن لدينا أهمية الأشياء بالنسبة للغة ومن ثم تبرز أهميتها بالنسبة لكل أنواع التعابير الفنية التي يقصدها الناس.

وإن بحثنا عن تعريف للمكان فإننا لا نستطيع ذلك إلا إذا قرنا الأمر بالأشياء؛ فمن الناحية الفلسفية فالمكان يعني به "ما يحل فيه الشيء أو ما يحوي ذلك الشيء ويحده ويفصله عن باقي الأشياء"[106]

إنّ معظم المعاجم في نظر" رولان بارث" تقدّم تعريفات عائمة عن الشّيء، فالشّيء هو ما يمكن رؤيته وما يفكّر فيه قياسا إلى الذّات التي تفكّر، أو أنّ الشّيء عموما هو **شيء ما** ، وهو تعريف لا يقدّم لنا أيّ شيء إضافي، لذا يقدّم "رولان بارث" لنا نظرتين في تعريفه للأشياء من خلال مجموعتين إيحائيتين هما:[107]

الأولى: تتمثّل في إيحاءات الشّيء الوجودية، فالشّيء يتّخذ مظهرا لا إنسانيا مضادّا نوعا ما للإنسان، فالشّيء بطبعه موجود في ما يحيط بالإنسان.

الثّانية: تتمثّل في أن الأشياء تغزو الإنسان الذي لا يملك لها ردّا، بل تسيطر عليه فتخنقه.

كما قد تظهر الأشياء بصفة أكثر جمالية؛ فيظهر لنا الشيء وكأنّه يحمل كنها يلزم الإنسان على إعادة تشكيله، وهذا ما يقوم به الرّسامون مثلا، أو المخرجون السّينمائيون المهتمون بالشّيء وفلسفته.

كما تحدّثت "كريستين ديبووي" عن علاقة الشّيء بالمكان في اعتبار أنّ الشّيء لا يتحدّد معناه وجوهره إلاّ بوجوده في مكان.[108]

---

[104] : برنار توسان: ماهي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، بيروت/ المغرب، ط2، 2000، ص93.

[105] : Michel Faucault : les Mots et les Choses - une archéologie de science humaines- Ed Gallimard, 1966, page 50. (Les choses elle mêmes cachent et manifestent leur énigme comme langage et par ce que les mots se proposent aux hommes comme des choses à déchiffrer).

[106] : مصطفى إبراهيم الضبع: إستراتيجية المكان (دراسة في جماليات المكان في السرد العربي)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات شهرية نقدية العدد 79، أكتوبر، 1998، ص60.

[107] : رولان بارث: المغامرة السيميولوجية، ص38.

[108] : Voir : Christine Dupouy : La question du lieu en poésie, p 58. « La chose et le lieu certains de ses propos concernant la chose pourront éventuellement s'appliquer au lieu. »

للأشياء حيزها الخاص وحدود كل شيء علامة سيميولوجية ووجودية تفصله عن غيره، وأي شيء يتناوله الروائي في نصه له دلالة محملة سواء كانت (اجتماعية، ثقافية، اقتصادية،...) وهذا بشقيه المادي والمعنوي.

«وكلّ شيء هو مهيّأ ليندرج ضمن أي دليل (دال ومدلول)»[109]؛ فالشّيء هو وسط بين الفعل والإنسان، ولا يكون ثمّة أبدا شيء من أجل لا شيء، ورؤية الشيء في فضاء معيّن، هي رؤيته في سياق تواجده وعلاقته مع الأشياء المحيطة به، ويتمّ تفسيره في إطار هذا الأفق[110]، فنلمح بذلك تبادلا موضعيا بين الشّيء وأفق تواجده، وهنا ينتج لنا فضاء يحوي أشياء؛ أي أنّ كلّ شيء محسوس (مادي أو معنوي) لا يوجد إلاّ في إطار علاقته بعمق معيّن[111].

وإذا تعلّق الأمر بالرّواية الجديدة، فإنّ "رولان بارث" يرى أنّ الرّوائيين يجنحون بالشيء اتجاهين اثنين متباعدين، إمّا نحو ما هو ذاتي للغاية، أو نحو ما هو مجتمعي للغاية:[112]

ففي النّوع الأوّل، يعبّر الرّوائي عمّا هو عبثي عند الإنسان، وأنّ له معنى اللاّمعنى، ومع ذلك قد نجد أنفسنا في إطار دلالي معيّن.

أمّا النوع الثّاني، فقد يقتصر على إيحاءات الشيء الثّقافية؛ ذلك أنّ الشّيء يتحدّد من خلال كونه«مادّة ناجزة موحّدة النّمط، مشكّلة ومقنّنة، أي خاضعة لمعايير في الصّنع والنّوعية»[113]. فيحدّد الشيء أنّه عنصر استهلاكي، أي يعاد إنتاج فكرة عن شيء ما بملايين النّسخ (ساعة، تحفة، أثاث، صحن، صندوق،..).

وكما أنّ للدّليل إحداثيتين (دال/مدلول)، فإنّ للشيء أيضا إحداثيتين، وهما:إحداثية رمزية وإحداثية صنافية.[114]

1- الإحداثية الرّمزية (عميقة): الشّيء يحيل إلى مدلول يحمل خلفية مجازية؛ فإذا رأينا مصباحا موقدا قد ندرك في الحال أنّ الوقت مساء، وإذا رأينا ألوانا معيّنة قد نقرنها بألوان علم بلد معيّن، فهذه الإحداثية تقوم على (اعتبار كلّ شيء دالاّ لمدلول واحد على الأقل).

2- الإحداثية الصّنافية (سطحية): يعيش المرء مصنّفا للأشياء في ذهنه دونما قصد، وقد يفرضها عليه المجتمع، وتصنيف الأشياء له فائدة كبيرة في الحياة الاجتماعية والعملية، إذ ينبغي على الإنسان أن يعلم القطع الكاملة المشكّلة لآلة معيّنة، كما أنّ الموسوعة تقوم على تصنيف الأشياء.

---

[109] : Michel Colo : Du sens de l'espace du sens, In (textes recueillis et présentés par Michel Colo et Jean-Claude Mathieu : Espace et poésie), p101.

[110] : Ibid, p101.

[111] : ينظر: محمّد الماكري: الشّكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي). المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، 1991، ص22.

[112] : ينظر: رولان بارث: المغامرة السّيميولوجية، ص39.

[113] : المرجع نفسه،ص39.

[114] : ينظر المرجع نفسه، ص43،42.

فالشّيء إذن، هو دليل تحدّده إحداثيتين إحداهما عميقة أو رمزية والأخرى سطحية أو تصنيفية. وأشكال التّعبير التّصويرية للأشياء والأشخاص تشكّل المستوى الثّقافي للصّورة من جهة، كما تشكّل أبنيتها الدّلالية المكوّنة لهذا المضمون من جهة أخرى.[115]

الشّيء المشخص:

لقد تحدّث"رولان بارث" عن الشّيء المشخّص بأنّه عبارة عن«دوال ومدلولات ، فدوال الشّيء هي بطبيعة الحال وحدات مادية، شأن كلّ الدوال في أي نظام للدّلالة؛ بمعنى: الألوان، الأشكال، الصّفات والمؤثّثات.»[116]

كما أشار"ديريدا" إلى أنّ "بيرس" أيضا يذهب في اعتقاده إلى اعتبار الشّيء، هو نفسه الدّليل، أي أنّه قام بردّ نظرية الأشياء إلى نظرية الدّلائل؛ فيعتبر الشّيء ممثّلا سيميائيا عن دليل ما في بناء سيميائي لا يشتغل إلاّ لكي يثير مؤولا، يصبح بدوره دليلا وهكذا إلى ما لا نهاية.[117]وكلّ شيء يكون مؤهلا من قبل للقيام بدوره في أيّ حقل دلالي معيّن.[118]

وإذا كان الزّمن يمضي والمكان يتغيّر، وإذا كان كلاهما مرتبطا بالآخر متداخلا فيه، فإنّ الأشياء تأخذ مرتبة الصّدارة في اعتبارها أساسيات هذا الفضاء الذي قد ينضوي، وقد يذبل وتبقى بعض أشيائه التي تشير إلى بعض من سماته(الفضاء).

لذلك نجد "ميشال بوتور" يصفها قائلا:«الأشياء هي رفات الزّمن وبقاياه»[119]، فلم يقل: المكان هو بقية للزّمن، وإنّما رمز إليه بما يحويه من أشياء، وهذا للارتباط الوثيق بين الأشياء والمكان، إذ تصبح ممثلا عنه.

قد لا نتمكّن في أحيان كثيرة من فصل الشّيء عن وظيفته، فلكل شيء وظيفته المباشرة الواضحة، لكنّنا حين ننظر إليه من النّاحية الفنية، فإن الغرض يتعدّى وظيفته الأولى ليكتسب وظيفة أخرى غير التي صنع من أجلها، وقد أعطى لنا "ميشال بوتور" مثالا بإبريق الشّاي قائلا:«فإبريق الشّاي المزوّق مثلا، والذي صنع بدقّة هو مجرّد إبريق الشّاي، ولكنه إلى جانب ذلك شيء آخر، غير أنّنا إذا جمعنا بين الوظيفة والفن فهمنا وظيفة هذا الغرض العجيب الذي هو اللّوحة، ووظيفة هذا الغرض الآخر الذي هو الكتاب، حتّى أنّنا ننسى بوجه عام، على ما لهما من خصائص، إنّهما لا يزالان غرضين بين الأغراض»[120].

---

[115] : صلاح فضل: قراءة الصّورة وصور القراءة.دار الشّروق، ط1، القاهرة، 1997، ص6، 7.

[116] : رولان بارث: المغامرة السّيميولوجية، ص44.

[117] : ينظر طائع الحداوي: سيميائيات التأويل (الإنتاج ومنطق الدّلائل)، المركز الثّقافي العربي، ط1،الدّار البيضاء/ المغرب، 2006، ص328.

[118] : Michel Colo : Du sens de l'espace du sens, In (textes recueillis et présentés par Michel Colo et Jean-Claude Mathieu : Espace et poésie), p101. « Toute chose et déjà engagée dans un tel « fair signe ». »

[119] : ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة،ص55.

[120] : المرجع نفسه، ص51.

فالفعل يسند غالبا إلى أشياء من صنع الإنسان، وليس إلى الإنسان الفاعل الحقيقي، فيعبّر النّص عن التّشيؤ الذي يهيمن على الفواعل والعوامل في النّص السّردي، فتظهر الأشياء أساسيات لابدّ منها، ليجسّد الفاعل بذلك بصمته من خلالها وعن طريقها وبواسطتها (الأشياء)، ليصبح الشّيء هو المتّصل الحقيقي[121]، ولا يمكن لمجموعة من الأفراد أن تستنفذ كلّ ممكناته التّحديدية بالطريقة التي نراها في الأشياء مجسّدة بعفوية تامّة؛ أي أنّ الأشياء تنطق عن نفسها من غير وساطة الإنسان في أحيان كثيرة. وقد عبّرت "كريستين ديووي" عن ذلك باعتبارها أنّ الشّيء والمكان كلاهما متعلّق بالآخر، فالشيء يمكن له عرضيا أن يلتصق بالمكان[122].

ومن هذا المنطلق ظهرت فكرة أنسنة الأشياء وظواهر الطّبيعة، بإخضاعها لعملية تفاعل حميمة مع الإنسان، لتحقيق الدّور الإنساني الذي أسنده إليها الكاتب، فهو إمّا يدور بمشاعره حولها ومعها أو يمزج أحاسيسه بها، فينصهر في الأشياء ليعطيها طاقة من عنده، فتبدو وكأنّها تنطق بمفردها[123].

وفي ما يلي سنحاول دراسة الأشياء وتشكلاتها في مقاطع من رواية كتاب الأمير للأديب الجزائري واسيني الأعرج محاولين ملامسة بعض الجوانب الفنية للرواية التي ترتبط بالأشياء.

وفي هذا المبحث سنحاول عرض مجموعة من الحقائق محاولين كشفها من خلال الرواية وهي كالآتي:

في السّرد دائما تلعب الأشياء (الجماد) مجموعة من الأدوار وهي تظهر في النصوص كما يلي:

1- إذا كان النص القديم يظهر أشياء القصة فإن النص المعاصر يظهر قصة الأشياء.

2- مقاربة الأشياء سرديا من خلال المحاور التالية:

أ- كيفية ظهور الأشياء في النص السردي

ب- من يرى الأشياء (الرؤية السردية للأشياء).

1-2 كيفية ظهور الأشياء في النص السردي:

ترتبط الأشياء بالسرد الروائي ارتباطا وثيقا كما ترتبط أيضا بالعتبات النصية أي كل ما يخص النص الروائي من إطارات كالعنوان وغلاف الرواية والإهداء ولوحة الغلاف ، فالرواية في شكلها هي شيء يحوي مجموعة أشياء ومهما كان شكلها فهي تحاول حفظ الكلام على حد تعبير "**ميشال بوتور**" الذي قال:

"إن الكتاب هذا الشيء تحمله أيدينا سواء كان مجلدا أم عاديا وكان من حجم كبير أو صغير أو كان غالي الثمن أم رخيصا فهو ليس، كما نعلم، سوى إحدى الوسائل التي تساعدنا على حفظ الكلام."[124]

لكن هذا الأمر لا يمنعنا من محاولة دراسة هذه الأشكال الخارجية أو لنقل العتبات النصية، من أجل إحلال الربط بينها وبين المتن الحكائي في الرواية.

---

[121] : ينظر: أمبرتو إيكو: التّأويل بين السّيميائيات والتّفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد. المركز الثّقافي العربي، ط2، الدّار البيضاء/المغرب، 2004، ص130.

[122] : Voir : Christine Dupouy : La question du lieu en poésie, p58.

[123]: ينظر: مرشد أحمد: أنسنة المكان في روايات عبد الرّحمان منيف. دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنشر، الإسكندرية، 2002، ص7، 8.

[124]: ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص108.

العتبات النصية:

إنّ النّص مسجّل من خلال تجلّيه الكتابي، أي أنّه تلك البنية السّطحية الخطيّة، أو ذلك المظهر الگرافي كما هو مسجّل على الورقة[125].وهذا يتعلّق بالغلاف وما يحويه من صور وألوان وعنوان، وحجم الكتاب بأبعاده الثّلاثة(طول ، عرض، سمك)، وعدد الصّفحات، ومن خلال ذلك نميز في النّص الروائي أشياء تنضاف إليه بعد نهاية تأليفه تؤثر على عملية التلقي، وهما:

أ – العنوان، الإهداء، التصدير، وهذا يقيده منطق الروائي؛ أي أنّه يرتبط بمقولة ما قبل النّص[126]،فالعنوان يرتبط ببنيات تكوينية، تتعلّق بإحدى الأمور التّالية: التّناص، الإيديولوجيا، المرجع، الجمالية والدّوافع.

ب- لوحة الغلاف، وهذا يخضع لمنطق القارئ الأول.

2-1-1 العنـــــــــــوان:

إن العنوان هو من أولى العناصر التي يطلع عليها القارئ، والعنوان هو نقطة الانطلاق الطّبيعية للنّص، فهو النّواة التي يمكن أن يتوالد منها الخطاب، ويتحدّد العنوان مع النّص من خلال علاقة عمودية، يمثّل بموجبها تكثيفا لدلالة النّص.

ويمكن تناول العنوان بالدّراسة في مجال السيميائيات من خلال الجوانب التّالية[127]:

1-الدّلائل اللّغوية(الفونيمات – المركبات- الجمل)، وتتمثّل في كلّ العناصر المكوّنة لمادة العنوان، ونرمز لها بالرّمز(أ).

2- مجموعة التّمثيلات الذّهنية المجرّدة النّاتجة عن العنصر(أ)، ونرمز لها بالرّمز(ب).

3- مجموعة الأشياء التي يحيل إليها المعنى المتولّد عن (ب) ونرمز لها بالرّمز(ج).

4- مجموعة العناصر التي تبث وتتلقى(أ) ونرمز لها بالرّمز(د).

ويندرج عن هذه المجموعات علاقات سيميائية هي:

1- العلاقة الأولى: تهتم بتحليل العلاقات بين كلّ المجموعات (أ، ب، ج، د)،تحلل من منظور تركيب العنوان.

2- العلاقة الثّانية:تتحدّد بين (أ) و(ب)؛ أي بين الدّلائل المكوّنة للعنوان، وبين التّمثيلات الذّهنية لهذه الدّلائل ، وتدرس من منظور دلالي.

---

[125]: ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النّص الرّوائي (النّص والسّياق)، المركز الثّقافي العربي، ط3، الدّار البيضاء، المغرب، 2006، ص13.

[126]: للاستزادة في مفهوم ما قبل النّص ينظر: فلادمير كريزنسكي: من أجل سيميائية تعاقبية للرّواية، عرض عبد الحميد عقار، ضمن كتاب مجموعة من المؤلّفين: طرائق تحليل السّرد الأدبي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، ط1، الرّباط، 1992، ص205.

[127] : Hoek (leo.h) : La marque du titre, Mouton, Paris, 1981, p31. نقلا عن : عبد المجيد نوسي: التّحليل السيميائي في الخطاب الرّوائي (البنيات الخطابية- التّركيب- الدّلالة) ، شركة النشر والتّوزيع المدارس،ط1، الدّار البيضاء، 2002، ص110.

3- العلاقة الثّالثة: تكون بين (أ) و(ج)؛ أي بين الدّلائل المكوّنة للعنوان وبين الأشياء التي تحيل إليها، وتدرس هذه العلاقات من منظور مرجعي.

4- العلاقة الرّابعة: تكون بين(أ) و(د)؛ أي بين الدّلائل المكوّنة للعنوان بصفته قولا وبين مستعملي العنوان (متلقيه)، وتدرس من خلال منظور تداولي.

وهذه العلاقات لا يمكن تحليلها في استقلال عن بعضها البعض، لأنّها متداخلة ولذلك فدراسة العنوان تتم وفق مستويات أربع، وهي:

1- المستوى التّركيبي.2- المستوى الدّلالي.3- المستوى المرجعي.4- المستوى التّداولي.

وسنتناول العنوان في الرواية وفقا لتشكل الشيء فيه.

أ- البنية التّركيبية:

أ-1 المستوى الأيقوني:

يحتل الشيء مكانه في العنوان، فالعنوان نص لا ينفصل عن المتن الروائي، وعندما يحل الشيء في العنوان فإنه يأخذ إحدى الصيغتين:[128]

- الإفراد
- التركيب

والعنوان في رواية الأمير نصنفه في الصيغة الثانية ، أي انه عنوان جاء بصيغة التركيب، فهو مركب كما يلي: كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد)، فإضافة إلى كونه مركبا في الصّيغة، فهو مؤلف من شقّين وكلّ شقّ مركب هو الآخر.

الشق الأول ---------- كتاب الأمير

الشق الثاني ---------- مسالك أبواب الحديد

كأن الكاتب أراد أن يجعل لروايته عنوانين فلم يستطع الاختيار بينهما لفرض عنوان واحد، بل فاضل بينهما بتقديم الشق الأول على الثاني ، ويجعل من الشق الثاني تأكيدا للأول، وما يثبت قولنا هذا هو سنن الطباعة التي سلكها أو وافق عليها المؤلف، وهي أن طباعة الشق الأول كانت بخط أكبر وأثخن وبلون أحمر بارز، بينما كان الشق الثاني مكتوبا بخط أقل سمكا من الأول وبلون أسود وبحجم أصغر، وكأن الشق الثاني جاء مرافقا للشق الأول وحاملا له.

كما أنّ العنوان كان مؤطّرا بإطار بلون أحمر ويتصدّره في الأعلى اسم المؤلف، وكان اسمه بخط بارز سميك وبلون أسود، ويظهر تعمّد واضح بجعل اسم المؤلف قبل عنوان الرّواية. وربّما هذا يرجع لإبراز شهرة المؤلف على حساب عنوان الرّواية، لأنّ المتلقي سيقرأ اسم المؤلف أوّلا، وقد يكون ذلك دافعا قويا لاقتنائه

[128] : ينظر: مصطفى إبراهيم الضبع، الأشياء وتشكلاتها ، ص25.

الرّواية.وإنّ تشكيل العنوان تيبوغرافيا بنوع من التّمييز الأيقوني يحمل بعدا تداوليا يرتبط بإثارة اهتمام المتلقي واستدراجه إلى قراءة الرّواية.

أمّا التّمثيل الصّوتي للعنوان، فيشير إلى جملة من المورفيمات تحتوى الفونيمات التّالية:

ك+تا+بل+أ+مير / م+سا+ل+ك+أب+وا+بل+ح+ديد

الشّق الأول الشّق الثّاني

يرتبط الشّق الثّاني للعنوان بالجانب الدّلالي المعمّق لنص الرواية، ليعطي تصورا أوّليا للمسار الذي ستسلكه وقائع الرواية، بأنّها مسالك صعبة.

بينما يرتبط الشق الأوّل بتقديم اسم تعريفي للرواية لتمييزها عن أي نص آخر، فهي كتاب خاص بشخصية تاريخية هي الأمير عبد القادر.

كل هذا يعطينا نظرة أولية بأن للرواية عنوانين أحدهما بارز واضح والثاني مساير لأحداثها ضمني في إطارها العام.

أ–2 المستوى التّركيبي:

والشيء في العنوان يمثل بؤرة الأحداث/ (النص السردي) لدى المتلقي، فيتخيله هذا الأخير بداية، أو محورا تدور حوله الأحداث، في حين أنه يمكن أن يكون أخر مطاف يقف عنه المؤلف ليغير فيه يضيف إليه أو يحذف بما يتلاءم والمادة الحكائية.

وعموما في صيغة التركيب يكون الشيء في هيئة مركبة ينضاف فيها إلى عناصر أخرى تمثل لوازم أو صفات أو عناصر تخييلية يطرحها النص ليقيم منها دلالات جديدة، وتتعدد الأشكال الموضحة لهذه الحالة ، ولكن ينظمها محوران تتفرع عنهما صيغ أخرى:

الأول: الشيء سابق على:

ومظاهره هي: أ- صيغة زمنية ب– صيغة مكانية ج– صيغة فاعلة د– صيغة شيئية ه – صيغة وصفية أو حدثية و– صيغة متعددة الأشياء بالعطف التعدد أحيانا.

ومن خلال قراءتنا للعنوان نجد أنّه ينطبق عليه صيغتان فقط ممّا سبق ذكره وهما: صيغة مكانية وصيغة فاعلة.

1– صيغة مكانية:

تنضاف الأشياء في هذه الحالة إلى علاقة مكانية يبدو الشيء منسلخا منها ومقدما عليها رغم انسيابه معها في شكل المضاف والمضاف إليه مما يقوي الإيحاء بأن المضاف يفضي للمضاف إليه، الذي يعد أصلا له[129]

[129] : ينظر: المرجع السّابق، ص29.

فلنتأمل العنوان مرة ثانية " **كتاب الأمير** مسالك أبواب الحديد" ، تنطبق الصيغة المكانية على الشق الثاني من العنوان، ولقد سبق بالشيء أولا وهو" مسالك" وجاء كما ترون في صيغة الجمع والتنكير وهو مضاف وهذا ما دعم أهميته بالنسبة للمضاف إليه الأول" أبواب " والمضاف إليه الثاني " الحديد" فالإضافة تطرح أثرا مكانيا يبدو فيه المضاف أصغر من المضاف إليه، ولكن التقدم في النّطق يجعل للمضاف أهميته للفرع عن الأصل. فالحديث هنا يخص أبواب الحديد والتي توحي بقضبان السجن التي كانت تقيّد الأمير، لكن بؤرة التركيز كانت على كلمة " مسالك"، أي أن الحياة وراء القضبان كانت صعبة وعرة، وهذا ما أكسب الشيء المقدم "مسالك" أهمية أقصى أثرا في العنوان.

2- صيغة فاعلة:

يكون الشيء فيها مضافا إلى إحدى الشخصيات الروائية مما يشعرنا بخصوصية الشيء في علاقته الحميمية بفرد/ ذات، قد تمثل العالم أو تشير إليه، ويجعل ذلك من الشخصية لدى المتلقي أنموذجا عن بقية الشخصيات في الرواية.[130]

إذا تأملنا الشّق الأوّل من العنوان" كتاب الأمير" نجد أنّ الشّيء المتمثل في " كتاب" ينضاف إلى الشّخصية البطلة في المتن الحكائي وهي شخصية " الأمير" وهي مرجعية شديدة الواقعية، حيث يبدو أننا أمام شخصية يمتلئ تاريخها بما تستحق أن يحكى عنها، وبما يجعل الروائي قادرا على طرح مادة قابلة لأن تكون تراثا لهذه الذات، والتراث ها هنا ما استطاع الكاتب أن يقرّبه إلى القارئ بشكل فني مغاير عن الواقع، ولكنّه في الوقت ذاته محافظ على مرجعية التّاريخ والحياة التي كانت تعيشها الشخصية البطلة.

الثاني: الشيء لاحق لـــ:

يكون الشيء لاحقا في تركيب لغوي موجز يناسب لغة العنوان ويجعل من الشيء موقعا منتهى إليه متخذا مساحة في المتخيل ومرسخا لدلالته ومعناه في سياق إنتاج دلالة العنوان.[131]

تنطبق هذه الحالة على الشق الثاني من العنوان، فإذا قلنا " مسالك أبواب الحديد" فتركيز المتلقي سيكون على عبارة " أبواب الحديد" بوصفها الحيز الدلالي الأكثر تركيزا في العنوان بوصفه العنصر المادي الأقدر تخيلا من لدن القارئ، الذي يجذبه بقوة، ويجره لمعرفة ما يوجد به من أحداث، ولأن الأشياء لها وجودها الأسبق لماديتها من المعاني يظل المعنوي مؤجلا مرهونا بقراءة النص فيما بعد.

ب- البنية الدّلالية للعنوان:

العنوان هو دليل يفتتح به الخطاب الرّوائي، وهو نقطة الانطلاق لتوالده مع النّص، وسنعتمد في تحليلنا على إظهار بعض العلاقات السيميائية الرّابطة بين العنصر (أ) المكوّن من الدّلائل اللّغوية المحقّقة للعنوان،

---

[130] : ينظر المرجع السّابق، ص29،30.

[131] : ينظر المرجع نفسه، ص34.

والعنصر (ب) المكوّن من التّمثيلات الذّهنية الدّلالية التي تحيل إليها المركبات اللّغوية في علاقتها بالسّياق المرجعي الذي تحيل إليه هذه الدّلالات.

تتمثّل الدّلائل المكوّنة للعنوان في الوحدة المعجمية:"كتاب الأمير/ مسالك أبواب الحديد"، وهو عنوان غير مضمر تركيبيا، أي أنّه غير مبأّر ، لأنّه يحدّد وبدقّة الشّخصية التي يتحدّث عنها الكاتب، وأيضا يفصّل في الشّق الثّاني من العنوان ليبرز أنّ مسار الذّات الفاعلة الرّئيسية (الأمير) سيكون صعبا.

يشكّل العنوان وحدة معجمية تتجسّد في المركب:"كتاب الأمير/ مسالك أبواب الحديد"، وهذه الوحدة بالضّرورة تتوفّر على نواة مقوماتية (Noyau sémique)، وقد أشار إلى ذلك" غريماص"ن عندما اعتبر أنّ التّحليل الدّلالي لوحدة معجمية ما، يثبت أنّها تشتمل على نواة ثابتة نسبيا، وتتمثّل في صورة نووية، ومن خلالها تنمو بعض الاحتمالات الدّلالية، أو بعض المسارات المقوّماتية والتي تمكّن من إدراجها داخل السّياق المتمثّل في نص الخطاب.[132]

إنّ النّواة المقوّماتية تتحدّد بالمحتوى الأوّل الذي يمثّل حدّا أدنى من المقوّمات المحتملة التي تؤدي إلى إدراجها داخل الخطاب الرّوائي جزئيا، وبناء على ذلك فإنّ عنوان الرّواية"كتاب الأمير/ مسالك أبواب الحديد" يتكوّن من وحدة معجمية لها نواة مقوّماتية مستقرة، تحدّد سياقا أو مسارا معيّنا.

ب-1 النّواة المقوّماتية للوحدة المعجمية: كتاب الأمير

كتاب الأمير ⟵ +ملف خاص بإنسان/+قضية شخصية مهمّة/+فرد واحد/+حي/+محدّد/+ إلخ..

هذه مقومات تجزيئية تركب النواة المقوّماتية، لأنّ« النواة المقوماتية تمثّل تركيبا بين المقومات»[133]. وهذه النواة ثابتة ومستقرة، لكن تتفرّع عنها المسارات المقوّماتية السالفة الذّكر، إذ أنّنا نلاحظ أنّ الوحدة المعجمية"كتاب الأمير" تتوفّر على نواة مقوّماتية ثابتة، تشير المقومات الجزئية المكونة لها إلى فرد بعينه، مركّزة على أمر يخصّه وهو "كتابه" ،وفي الوقت نفسه، لا تلغي هذه النّواة الجماعة التي انحدر منها هذا الفرد، لأنّ قضيته لا تخصّه بمفرده، بل تخصّ شعبا بأكمله.

النّواة المقوّماتية: /+فرد واحد/، /+جماعة/

قضية واحدة / تخصّ جماعة

لذلك نلغي صفة الجماعة في النواة المقوّماتية المشكّلة للوحدة المعجمية للعنوان"كتاب الأمير".

إنّ المقوّمات الجزئية المنطلقة من النّواة المقوّماتية، تنمو وتأخذ مساراتها الممكنة أو المحتملة، ذلك أنّ«الوحدة المعجمية تمثّل تنظيما مقوّماتيا ممكنا لا يتحقّق..أبدا على هذه الشّاكلة داخل الخطاب المتمظهر. كل خطاب في الوقت الذي يحدّد فيه تشاكله الدّلالي الخاص، لا يمثّل إلاّ استثمارا جزئيا جدّا للإمكانيات

132 : Voir : A.J.Greimas : Du sens II, p 59.

133 : A.J.Greimas : Sémantique structurale, p44.

الكبيرة التي يتيحه له المستودع المعجمي، وإذا كان يتابع طريقه، فإنّما يتركه مزروعا بصور العالم التي لفظها، وهي التي تستمر في ممارسة وجودها الممكن، وهي قابلة للانتعاش والتّمظهر إثر أقلّ مجهود للتّذكر.»[134]

بناء على هذا النّص الذي يبين الاشتغال الدّلالي للوحدات المعجمية المشتملة على نواة مقوّماتية ثابتة ومسارات مقوّماتية تنبثق عن العنوا"كتاب الأمير"، وهي تنمو وتندرج ضمن ما هو ممكن ومحتمل دلاليا، لأنّ المقوّمات الجزئية التي تكهّنا بها سابقا قد لا تتحقّق كلّها في الخطاب الروائي بعد قراءتنا لنص الرواية؛ أي لا تدخل كلّها ضمن مجال ما هو محقّق، وإنّما يستثمر منها الكاتب جزءا يكون موافقا للتّشاكل العام الذي يحدّده الخطاب، انطلاقا من العناصر الأولى التي يفتتح بها خطاب الرّواية.

كتاب الأمير ←
- قضية الأمير.
- حكاية الأمير.
- ملف خاص بشخصية مهمّة.
- قضية شخصية تاريخية.
- مؤلف خاص بقائد معيّن.
- حكاية شخص كلّف بمهمّة خاصّة.

ب-2 النواة المقوّماتية للوحدة المعجمية:"مسالك أبواب الحديد"

وما يحدّد صعوبة مهمّة هذه الشّخصية هو الشّق الثّاني من العنوان، الذي صاغه الكاتب على شكل"مسالك أبواب الحديد" والذي يشير إلى تحديد مقوّم جزئي، ورفض مقوّم جزئي آخر.

(مسالك)+(أبواب)+(الحديد) تحدّد تماما أنّ المهمّة الموكلة إلى الذّات الفاعلة في الخطاب الرّوائي ستكون صعبة، لأنّها ستجتاز مسالك وعرة وستواجه أبوابا من حديد.

إنّ هذه الذّات لا تعمل بالتأكيد بمفردها، بل تنحدر من جماعة اختارتها أو بايعتها بالقيادة والإمارة، فإذا كان جهدها فرديا فهو محتوى ضمن مجهود الجماعة التي تعمل تحت إمرتها، لذلك الأمير هو فاعل رئيسي، ويندرج تحته مجموعة من الفواعل يقومون بأعمال جزئية تساهم في تحقيق مراد الأمير الذي يعتبر في النّهاية مطلب شعب بأكمله، وعلى إثر ذلك، فالعامل هنا يتكوّن من مجموعة ممثّلين يجسدونه في وقفات مختلفة من نص الرّواية.

الفاعل (الأمير) ←
- العامل1 (الشيخ محي الدّين)
- العامل2 (المرابط سيدي الأعرج)
- العامل3 (مصطفى بن التّوهامي)
- العامل....(علال ...

[134] : A.J.Greimas : Du sens II, p59.

فلولا مبايعة الأمير على أمر قيادة الثّورة ضدّ الإستعمار لما برزت شخصيته ولما كانت هناك قضية تعرف بقضية الأمير، كما لا يمكن لهذه الذّات الفاعلة الرّئيسية أن تجتاز المسالك الوعرة بمفردها، فذلك مرتبط بروح الجماعة والتّآلف حتى تتم المهمّة على أكملها، كلّ هذه تعدّ مؤثّرات على قوّة وهيمنة الأمير بصفته قائدا على الجماعة، وهو عامل فردي وعامل جماعي في الآن ذاته.

فمن النّاحية الشّكلية يبدو عاملا فرديا، لكن من ناحية ارتباط العنوان بالخطاب يعدّ عاملا جماعيا(Actant collectif)[135] في ارتباطه بالجماعة (الشّعب).

ويمكن بناء مفهوم العامل الجماعي في العنوان"كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" من خلال علاقة الانفصال والاتّصال بين الفرد والجماعة، أي بين الأمير والجماعة المبايعة له أو العاملة تحت إمرته.

الأمير : فرد واحد (ذو سيادة) .....

..... الجماعة: وحدات مشاركة (لا سيادة)

1- السّيادة يحقّقها التفريد أي ذات الأمير.

2- العامل الجماعي يتحدّد داخله الممثّلون بصفتهم عناصر مشاركة، لا تحدّدهم سمات فردية خاصّة، ولا يشير إليهم الكاتب في العنوان، بل هم عناصر مضمرة يكشف عنها الخطاب الرّوائي فيما بعد.

ب-3 العناوين الفرعية:

لقد قسّم الكاتب الرّواية إلى ثلاثة أبواب، وكلّ باب يحوي مجموعة وقفات مثلما سمّاها الكاتب، وقد اشتركت هذه العناوين الفرعية مع تلك المضامين المضمرة التي يمكن استنباطها من عنوان الرواية"كتاب الأمير/مسالك أبواب الحديد"فإذا كانت النّواة المقوّماتية لعنوان الرّواية تدور حول المهمّة الصّعبة التي حاول الأمير تحقيقها خلال الخطاب الروائي، فإنّ العناوين الفرعية تشكّل مقوّمات جزئية تبنى المضامين المحورية للخطاب الروائي، فإن نحن قابلنا العنوان الرّئيسي:"مسالك أبواب الحديد" مع العناوين الفرعية الخاصّة بالأبواب الثلاثة، نجد أنّها تكمّل المعنى الغامض، وتبرز ما كان مضمرا في بداية نص الخطاب.

العنوان الرّئيسي: مسالك أبواب الحديد ←

العناوين الفرعية:
- المحن الأولى
- أقواس الحكمة
- المسالك والمهالك

تكشف هذه المقوّمات الجزئية المتمثّلة في العناوين الفرعية عن جوانب مهمّة من شخصية الذّات الفاعلة الرّئيسية في الخطاب الرّوائي، وهي أنّها:

[135] : Voir : A.J.Greimas : Sémiotique et sciences sociales, p 96,97.

أوّلا: مرّت بظروف صعبة. ثانيا أنّها ذات متطلّعة مثقفة مفكّرة مدبّرة. وثالثا:أنّها تعرّضت لمهالك حالت دون وصولها إلى مأربها، وفي الوقت نفسه كانت مكافحة صامدة راضية بما آلت إليه الأمور.

يتّضح لنا جليّا من خلال هذه الأبواب أنّ الذّات الفاعلة الأساسية لم يسعفها الحظ في تحقيق البرنامج السّردي المسطّر من بداية الخطاب الرّوائي، لكنّها مع ذلك حققت برامج سردية فرعية، ويتّضح ذلك من خلال الوقفات التّفصيلية لكلّ باب من البواب الثلاثة، وفقا للجدول التّالي:

أبواب الرواية	العناوين الرئيسية	العناوين الفرعية	المضامين (المدلولات)
الباب الأول	المحن الأولى	مرايا الأوهام مترلة الابتلاء مدارات اليقين مسالك الخيبة مترلة التدوين	بداية الالتزام بتحقيق برنامج سردي معين، وهو محاربة الاستعمار واسترداد البلاد.
الباب الثاني	أقواس الحكمة	مواجع الشقيقين مرايا المهاوي الكبرى ضيق المعابر انطفاء الرؤيا وضيق السبل	فشل البرنامج السّردي للذّات الفاعلة الرئيسية في الخطاب الرّوائي.
الباب الثالث	المسالك والمهالك	سلطان المجاهدة فتنة الأحوال الزائلة قاب قوسين أو أدنى	تراجع الذات الفاعلة الرئيسية عن برنامجها السردي الرئيسي لتهتم ببرنامج سردي فرعي خاص، وهو أن تتحرر من قيود المنفى.

يمكن أن نعتبر هذه الرحلة العاجلة في العناوين الفرعية كإطلالة أوّلية عن المضامين التي كانت مضمرة في العنوان الأساسي للرّواية، وهي بدورها تتضمن مقومات فرعية أخرى مضمرة يكشف عنها الخطاب الروائي بتتبع كلّ الوصلات السّردية في المسار الروائي.

وما نلاحظه أيضا أن الكاتب كان يبدأ كلّ باب بعنوان فرعي يكرّره مرارا وهو "الأميرالية"، وفي كلّ مرّة يعطي لهذا العنوان رقما جديدا: ففي الباب الأوّل، نجد: الأميرالية (1)، وفي الباب الثاني نجد: الأميرالية (2)، وفي الباب الثالث نجد: الأميرالية (3)، وفي نهاية الرّواية نجد: الأميرالية (4).

إنّ الكاتب بتركيزه على إعادة العنوان ذاته يعطي لنا إحساسا بترابط هذه الأبواب، ونلمح من خلال هذه التّسمية " الأميرالية" المكان المستقبل في الميناء لمدينة الجزائر ، مؤشّرا عن مكان مفقود اتّصل صوتيا باسم "الأمير"، وكأن الكاتب اشتقّ من" الأمير" "الأميرالية"، التي تصدّرت أهمّ المشاهد الاستهلالية في الرّواية.

كانت تلك المشاهد التي جسّدها الأميرالية (1)، (2)، (3) و(4) وقفات تبيّن التّغييرات التي طرأت على المكان نفسه، إذ يبدأ الكاتب حديثه بالأميرالية ويختمه بالحديث عنها، لكن كيفية القول كانت تختلف بين البداية والنّهاية، فكان التّمثّل الذّهني لدى المتلقي عن الأميرالية (1) مختلفا تماما عن الأميرالية (4)، لأنّ التّمثل الذّهني للأميرالية (1) ينبئ بنسبة تشاؤمية كبيرة، بينما التّمثل الذهني للأميرالية (4) ينبؤ بنسبة تفاؤلية كبيرة، ويتجسّد هذا من خلال المقطعين الرّوائيين التّاليين:

«28 جويلية1864 فجرا، الرّطوبة الثّقيلة والحرارة التي تبدأ في وقت مبكّر، السّاعة تحاذي الخامسة، لا شيء إلاّ الصّمت والظّلمة ورائحة القهوة القادمة من الجهة الأخرى من الميناء، ممزوجة بهبّات آخر موجة تكسّرت على حافّة الأميرالية، التي كانت تبدو كظلال داكنة هاربة نحو شطّ البحر ليغيب جزؤها الأمامي تحت كتل الضّباب التي بدأت تلف المكان شيئا فشيئا.»[136] من الأميرالية (1)

«لا شيء أبدا سوى الماء والطّيور أصيبت بالرّعشة والخرس فجاة، وعندما تصمت الطّيور والنّوارس التي تبحث باستماتة عن أعشاشها عميقا في مداخل منارة الميناء القديمة، وتهزم عيونها الصّغيرة وسط الظّلمة وأشعة الشّمس المنكسرة، هذا يعني أنّ شيئا جسيما قد حدث أو ربّما هو بصدد الحدوث.»[137] الأميرالية (4).

في المقطع الأوّل يتجسّد فضاء تشاؤمي اسودادي من خلال بعض الوحدات المعجمية، كـــ: الصّمت، الظّلمة، تكسّرت،ظلال داكنة،هاربة، ليغيب، كتل الضّباب،.. هي وحدات تشترك في صبغة الحزن والكآبة وعدم الاستقرار.

بينما المقطع الثّاني يقدّم لنا معجما دلاليا يدلّ على نظرة تفاؤلية أكثر من تشاؤمية، ذلك أنّه يشير إلى حدوث شيء غير واضح، أو أنّه سيحدث شيء ما سيغيّر الوضع الرّديء: الرّعشة، الخرس، فجأة، استماتة، تهزم، الظّلمة، المنكسرة، شيئا جسيما،..

قد تلاحظون للوهلة الأولى أن المعجم الدّلالي للمقطعين متشابه، لكنّنا لو دقّقنا الملاحظة لوجدنا أن المعجم الدّلالي للمقطع الثّاني ينبئ بالتّغيير الفجائي ، ولا يكون التغيير إلاّ إذا ناقض الواقع الروائي الأسبق ليبني واقعا روائيا جديدا، ولذلك حتما سيكون هناك أمر إيجابي في المستقبل.

2 –1-2 التصديـــــــــــر:

تكلمنا عن العنوان لكن بقي نص آخر يعتبر من العتبات النصية وهو التصدير وقبل أن نتحدث عن التصدير، نقول أين الإهداء في رواية الأمير ؟

---

[136] : الرواية، ص9.

[137] : الرواية، ص553.

لا يوجد نص خاص بالإهداء في رواية الأمير، لكن الكاتب اختار شكلا آخر بدلا عنه يمكن أن نعتبره تصديرا، وهو قول مدون عن شخصية الأب ديبوش، ويليه قول آخر مدون عن شخصية الأمير عبد القادر، وهما كالآتي:

" في انتظار القيام بما هو أهم، أعتقد أنه صار اليوم من واجبي الإنساني أن أجتهد باستماتة في نصرة الحق تجاه هذا الرجل وتبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زورا، وربما التّسريع بإزالة الغموض وانقشاع الدكنة التي غلفت وجه الحقيقة مدة طويلة ".

« Si touts les trésors du monde étaient déposés à mes pieds et s'il m'était donné de choisir entre eux et ma liberté, je choisirai la liberté. »[138]

فضل الكاتب أن يقدم لنا هذين القولين بدلا عن نص خاص بالإهداء وكأنه يريد حصر مجال رؤية المتلقي ، بإحضاره لشخصيتين بطلتين في هذا النص المتصدر ليوحي للمتلقي بأن أحداث الرواية ستتصاعد بتأثير الأب ديبوش والأمير عبد القادر، لتبدو تلك المفارقة الكبيرة التي يتساءل عنها المتلقي في أول استقبال له للنص، فيطرح مجموعة من الأسئلة حول سيرورة الأحداث فيما بعد، فما علاقة الأب ديبوش بسير قضية الأمير، وما هذا التسامح بين العقليتين(الجزائرية والفرنسية)

لو لاحظنا لغة التصدير نجد أنها مركبة بين اللغة العربية والفرنسية، أي أن الكاتب زاوج بين لغتين لم تأتلفا سلما وإنما ائتلفتا من أجل إحلال مبادئ اتفق عليها كل من الأب ديبوش والأمير عبد القادر.

ولماذا أنطق الكاتب شخصية الأب ديبوش باللغة العربية، بينما أنطق شخصية الأمير باللغة الفرنسية ؟

تتعدد التخمينات والمقاربات ، لكننا نرجح الأمر على أنه محاولة من الكاتب لهدم الحدود بين الثقافات والألسنة، وحتى بين الأديان والاعتقادات ، في سبيل إحلال كلمة حق.

أما إن أتينا محتوى القولين: فإننا نرى أن النص الأول الخاص بالأب ديبوش، يتضمن معنى رسالة البحث عن الحقيقة بدافع الإنسانية والكشف عن الأدلة المبرئة لشخص الأمير.

بينما النص الثاني، جعله الكاتب يعبر عن حالة صمود وعناد، لأنه عبر به عن حالة الأمير النفسية في حبه للحرية، وأنطقه بلغة فرنسية ليبين لنا جزءا من شخصية هذا البطل الذي حكم العقل قبل النقل ، والأخلاق قبل الأفعال ، ويتعامل بمنطقه ذي الأفق البعيد.

والتصدير شأن الإهداء في أهميته، إذ أنه يجعل من الرواية شيئا ماديا ذا قيمة معنوية، يفرض علينا ولوجه وكشفه، ويطرح بدوره عناصر شيئية ذات دلالة في سياق النص، وهي تحيل إلى أشياء بلفظها قد تكون متوقعة، أو متخيلة ، أو لا نعرفها، لكن سينجلي الستار عنها بعد قراءة الرواية.

[138] :الرواية، ص6.

2 -1- 3 الغـــــــــــلاف:

يخضع الغلاف إلى منطق واحد وهو منطق مزدوج بين صاحب الرواية والقارئ الأول لها ، فبمجرد اطلاع ذلك الفنان المطالب بإنشاء غلاف لكتاب الرواية، يتخيل مجموعة من العلامات التي تكون متسقة ومتناسقة مع النص الروائي، فقد يقدم أشكالا غريبة يستوحيها من النص ذاته، وألوانا مختلفة أو لونا واحدا حسب طبيعة النص الروائي. فالرسم وآلياته لصيق بالأدب ، وهي علاقة منذ الأزل فما يستطيع الأديب الإفصاح عنه بالكتابة، يستطيع الرسام التعبير عنه بالريشة، وهما متكاملان في عصرنا الراهن بظهور فن الطباعة الحديثة (السينيغرافيا)، وقد عبر "ميشال بوتور" من قبل عن ضرورة استفادة الأديب والناقد من الرسم بقوله:" إن الرسم ليتدبر أمره بدوني، أما أنا فلا يمكنني أن أتدبر نفسي بدونه، وإذا كان بعض الرسامين يجدون فيما أكتبه حلا لبعض صعوباتهم، وإذا كانوا يشعرون أنني أساعدهم فأنا أرى في ذلك علامة مشجعة أشكرهم عليها."[139]

ومن هذا المنطلق ارتأينا أنه من الضروري أن نعطي بعض المقاربات السيميائية لغلاف الرواية.

في رواية " كتاب الأمير" نجد لوحة الغلاف متصدرة الصفحة كلها، فاللوحة ليس لها إطار، بل موزعة بشكل منتشر عبر الصفحة، ولا تقيم حدودا فاصلة بين الكتابة والرسم.

تنتمي لوحة الغلاف إلى الرسم الواقعي الانطباعي، فهي تبرز طبيعة جبال وعرة شاهقة، ويخرج منها طيف الأمير عبد القادر شامخا متعاليا بينها فاصلا بين جبلين متجاورين، وفي سفحهما يوجد عساكر و جياد، والغريب أن المشهد لا يصور اقتتالا أو تشابكا بين الجنود ، بل يصور لنا مظهرا يوحي بالتآخي، فهم يبدون في حالة تحادث واستقرار، فلو أسقطنا هذا المشهد على العنوان نجده مناسب تماما وفي شقيه.

فالشق الأول" كتاب الأمير" يظهر لنا بوضوح متصدرا اللوحة في الهيئة التي يقف فيها الأمير بحجمه الضخم بين الجبلين ، لنا أن نتخيلهما طرفي كتاب مفتوح وما بينهما هو المادة الحكائية أي كتاب الأمير، وفي أسفل اللوحة نجد الجند (جزائريين وفرنسيين) يرفعون العلم الجزائري، وكأن الحرب قد انتهت.

وتمثل الجبال بكيفية رسمها الشق الثاني من العنوان " مسالك أبواب الحديد"، أي أن الأمير محجوز بين أسوار كالجبال بعيدا هناك في فرنسا ينتظر مصيره.

والعجيب في اللّوحة أنّها لا تصور لنا راهن القصة المحكية في النص الروائي، وإنما تستشرفها إلى غد جديد جميل، إلى غد تمجد فيه ذكرى الأمير، إلى غد مشرق، يتحول فيه البلدان إلى جارين بدلا من عدوين.

إن الناظر إلى هذه العناصر يستنتج أنها تصور معمّرا ظلّ يتذكر الفرسان الأشداء الذين دافعوا عن حقهم وحصل عليه أحفادهم فيما بعد، بذلك تقدم لنا الصورة نظرة تفاؤلية تطمئن بمستقبل زاهر، مترفع

[139] : ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص150.

كاشف لجميع الحقائق.وكأن الفنان من خلال هذه اللوحة يحاول إثبات قيمة هذه الشخصية ومنزلتها عند الجزائريين.

أما صورة التآخي بين الجنود فهي تعبر عن موقف الأب ديبوش من قضية الأمير وكل مساعيه للكشف عن الحقيقة والدفاع عن هذا الرجل، وما ذاك الأب إلا مثال واضح عن المناصرين للقضية الجزائرية أثناء عصر الأمير عبد القادر، وحتى بعد ذلك في أيام أخرى شهدها التاريخ وخلدها.

وإن تحدثنا عن الألوان، فإنّ اللّون في تعريفه العلمي هو«تفاعل بين الأشكال والأشعة الضّوئية السّاقطة عليها، فيؤلّف بذلك المظهر الخارجي لهذه الأشكال، وأنّ الألوان في اللّوحة بانسجامها وترابطها تحقّق الوحدة الجمالية»[140]، وقد شبّه "أرسطو" تناسق الألوان بالأنغام الموسيقية المنسجمة مع بعضها، بقوله:«إنّ الألوان ربّما تتواءم الأنغام بسبب تنسيقها المبهج.»[141]

كما أنّ اللّون لا يتعلّق بالإبصار وحسب، بل إنّ اللّون يدخل في عالم أعمق من مجرّد النّظر إلى اللّون، فبإمكانه أن يدخل شعورا خاصّا لدى الذّات الرّائية له، فيعني اللّون لها معنى جديدا خاصّا بها[142].

ونجد أنّ الألوان في رواية الأمير،كانت هادئة يغلب عليها الأحمر القرميدي، ويتخللها شيء قليل من الأصفر الباهت، والألوان كلها تبدو بلون التراب ، حتى اللباس كان مغبرا تكاد الألوان تختلط لتقاربها، وحتى لون السماء لم يكن أزرقا بل رماديا كثير الغبار، وكأن الحال يخبر بفترة خمود معركة، ويمكننا تأويل ذلك إلى أن الحرب انتهت ، واستقلت الجزائر، لكن الأوجاع كانت كبيرة وكثيرة.

أما العنوان فقد كتب في إطار حوافه حمراء وخلفيته صفراء، وبخط عريض بلون أحمر سميك كتب الشق الأول من العنوان" كتاب الأمير" وأما الشق الثاني " مسالك أبواب الحديد" كتب بلون أسود رفيع نوعا ما. وكأن الكاتب أراد بذلك أن يبدي للقارئ – كما سبق وأن قلنا – عنوانين أحدهما ظاهر والثاني متخف، وكلاهما يعبر عن نص الرواية.

وقد جسدت لوحة الغلاف أيضا تشكل الأشياء ودورها في إحلال دعائم تواصل بين العنوان والنص برسم تلك الخطوط الموحية بالدلالات المتولدة والتي يقوم المتلقي بمقاربتها إلى مخيلته ودعم ذلك بكل ما تحمله الأشياء المشكلة للنص الروائي

---

[140]: قدّور عبد الله ثاني: سيميائية الصّورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم). دار المغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر،2004، ص142.

[141]: أحمد مختار عمر: اللّغة واللّون. عالم الكتب للنشر والتّوزيع، ط2، القاهرة، 1997، ص136.

[142]: ظاهر محمّد هزاع الزّواهرة: اللّون ودلالته في الشّعر(الشّعر الأردني أنموذجا).دار الحامد للنشر والتّوزيع، ط1، عمّان/الأردن، 2008، ص15.

لنلاحظ كيف تحولت الكلمات إلى أشياء مجسمة، وألوان منتقاة فمن خلال تعبير الكاتب استطاع الرسام تقديم رؤيته للرواية ككل من خلال مشهد تفانى في تقديم تفصيلاته وأجزائه الضرورية ليعطي أول استقبال للمتلقين قبل قرائتهم نص الرواية.

إنّها إذن لعبة الكلمات من أجل قول مجموعة أشياء أو تقديم مدركات هذه الأشياء، والإفصاح عن طريقة إدراكه لها، وتفكيره فيها.[143]

وفيما بعد، عند تصفحنا للرواية وجدنا مشهدا يعبر تماما عن اللوحة، ويمكننا أن نعتبر راسم اللوحة قد ركز كثيرا على هذا المشهد ليرسم لوحة الغلاف، ويتجسّد ذلك المشهد في المقطع الرّوائي التّالي:«..ينفض برنسه من البارود والأتربة العالقة ويتوجّه نحو المكان الخفي في ملتقى جبلين كبيرين ليقنع القبائل أنّه لم يبع أرضه للغزاة، وأنّ آلتهم صعبة، وأنّهم يعترفون لهم بحقّ السّيادة في أرضهم..لكن بدا له الوجهان في أقصى درجات الارتباك. في كلّ الحروب، هناك من يجنح نحو السّلم بحثا عن أرقى السّبل للحفاظ على قدر من الكرامة والمال والعباد، وهناك من يذهب على أقصى درجات التّطرف. وراء الأمير كانت القبائل التي تعوّدت على الغزوات والغنائم، وراء "دوميشال" كانت هناك آلة غير مرئية تبحث كيف تستفيد من الحرب ومكاسبها في الاشتعال الدّائم وهي لا تدري أنّها تنسج أحقادا جديدة لا توقف الحرب، لكنّها تقوّيها وتعطيها كلّ مبرّرات الاستمرار.»[144]

2-2 الأشياء ومستويات الرؤية:

سنطرح السؤال: من يرى الأشياء ؟ أو من أي زاوية ينظر إلى الأشياء في النص الروائي ؟

بالتأكيد هناك عين ما ترى الأشياء، ويكون إدراكها للأشياء بصفة أعمق وأدق، إذا ما نحن عينا من صاحب هذه العين.

وطبيعة الأشياء الموجودة في النص تختلف تماما عن الأشياء الموجودة في الواقع، لذلك فإذا كان الروائي يبدأ من الواقع، ومن الحياة ليصل إلى مستوى تخييلي معين يتمثل في النص الإبداعي الذي يقدمه وهو لا يعود إلى الواقع في نهاية نصه، لأنه قد قام بخلق عالم جديد متخيل يجسد فيه مجموعة من الرؤى.

والروائي مبدع « لعالم مستقل له خصائصه الفنية التي تميزه عن غيره»[145]

وبتعدد الرؤى السردية تتعدد أيضا وفقها زوايا رؤية الأشياء مما يؤثر في طريقة عرضها وإدراك المتلقي لها، وكما نعلم أنّ السّرد هو قبل كلّ شيء مجموعة حلقات متداخلة[146]، وطريقة انسجامها تجعل من النّص

---

[143] : Voir : Michel Collot et Jean Claude Matiheu : Espace et Poésie (texte recueillis et présentés par presse de l'école supérieure), Paris, 1987, p.13.
« Le trafic des mots pour dire les choses et des mots pour dire les pensées des choses », p. 13.

[144]: الرواية، ص92.

[145]: سيزا قاسم: بناء الرواية، ص78.

[146]: ينظر: محمّد سالم سعد الله: أطياف النّص، دراسات في النّقد الإسلامي المعاصر، سلسلة النّقد المعرفي-2-، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد/ الأردن، جدارا للكتاب العالمي للنّشر والتّوزيع، ط1، عمّان/الأردن، 2008،ص151.

كلاّ منسجما لا يتفكّك، وترتكز هذه التّرابطات على ربط الأشياء بعضها ببعض، وكذلك ربط الذّوات بالأشياء سواء كانت هذه الأشياء معنوي أو مادية.

وسنحاول فيما يلي رصد مجموعة من الزوايا المؤثرة في عرض الأشياء وتكييفها مع النص الروائي من خلال عامل الموقع فقط ، لأنه كان منظورنا الأول أن نتناول جانب رؤية الأشياء من خلال عوامل مختلفة وهي: عامل الموقع، عامل الزمن، العامل الاجتماعي، عامل التلقي. لكن لضيق المقام اكتفينا بالعامل الأوّل فحسب.

عامل الموقع:

نركز في هذا العامل على الموقع الذي يقف فيه الرائي الذي يمثل لنا العين المدركة الواقعة في منطقة وسطى بين المبدع والمتلقي، أي أنها وسيلة الروائي أو الكاتب للتبليغ ويمكننا رصد أنواع الرؤى من خلال تعدد الضمائر المختلفة في مظاهر الحكي:

1 – رؤية أقرب من الأشياء ---------- استعمال ضمير المتـــــــــكلم.

2 – رؤية أبـــــعد من الأشياء --------- استعمال ضمير الغـــــــــائب.

3 – رؤية مســـــاوية للأشياء ----------استعمال ضمير المخاطب.[147]

2-2-1 النوع الأول: رؤية أقرب إلى الأشياء.

يقيم الراوي مع الأشياء علاقة حميمية جدا فتصبح الأشياء منسجمة معه فيتآلف معها، والمتلقي لا يكاد يشعر بهوة بينه وبينها فهي تقدم نفسها بنفسها، في حين أن استعمال ضمير المتكلم في السرد يجعلنا نرى الأشياء بصورة أكثر واقعية، وقد تحدث ميشال بوتور عن هذا بقوله:« إننا نستعمل بالطبع، صيغة المتكلم في كل مرة نحاول فيها أن نجعل الوهم حقيقة وإثباتا.»[148]

---

[147]:* هناك نمطان من الرؤية هما: الرؤية الداخلية (Enternal Vision) والرؤية الخارجية (External Vision) وينتج عن الأول السرد الذاتي (Subjectif) الذي يعتمد فيه الراوي على سرد الأحداث برؤية ذاتية داخلية، بينما ينتج عن الثانية السرد الموضوعي (Objectif) الذي يعتمد فيه الراوي على سرد الأحداث بملاحقتها من الخارج.ومنه فالرواة ينقسمون إلى نوعين:

– الراوي العليم بكل شيء، الذي يملك القابلية للكشف عن الأفكار السردية للشخوص في الرواية، وفي هذه الحال يستعمل ضمير الغائب (هو)

– الراوي المشارك في سرد الأحداث، وفي هذه الحال يستعمل ضمير المتكلم (أنا)، عندما يعرض الراوي عالمه داخل الرواية.

(ينظر: توماشفسكي : نظرية الأغراض، مقال ضمن كتاب نصوص الشكلانيين الروس، ص189.)

**: وقد تحدثت يمنى العيد عن الراوي العليم بكل شيء، فقالت: " في انحيازه مكشوفا أحيانا وخفيا أحيانا أخرى، مكشوف لا قصدا، بل لأنه ضعيف فنيا غير متملك لتقنيات السرد الفني، خفي بفضل تطوير القص، بحيث يصبح الكاتب قادر على بناء عالم تخييلي قصصي غني وواسع ومعقد." ينظر في هذا الشأن : يمنى العيد: الموقع الشكل والراوي. بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1988، ص 83، 84.

[148] : ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص25.

إنّ اقتراب الراوي من الأشياء يجعله أكثر إدراكا ووصفا لها، لكن ضمير المتكلم يجعلنا نرى الأشياء عبر مرورها بالحالة النفسية، أي قد يبدي ذلك حاجة الراوي لهذه الأشياء.و من النص الروائي لدينا المقطع التالي:

« – هل يريد سيدي، أن نتوغل أكثر نحو العمق ؟

– نحو أبعد و أنظف نقطة حيث لا زيوت ولا نفايات، حيث لا شيء سوى الصفاء والنور والحياة الصامتة للأشياء كما في بدئ الخليقة. مونسينيور ديبوش كان يحب الماء والصفاء والنور والسكينة على الرغم من الظروف القاسية التي لم تمنحه إلا المنفى والجري وراء سعادة الآخرين.»[149]

لقد أنطق الكاتب شخصية من شخصيات الرواية لتعبر مباشرة بضمير المتكلم رغم أنه كان متسترا، فها هو" جون موبي" خادم الأب ديبوش يتكلم نيابة عن هذا الأخير مجيبا صاحب القارب عندما سأله عن وجهته، فهو لم يقل في البداية أن : "سيدي ديبوش يحب كذا ويريد كذا"، وإنما مباشرة تقمص دور سيده وبدأ يتخيل المكان الذي يريد الوصول إليه أو بالأحرى المكان الذي أراده "ديبوش" لوصول الأشياء التي تركها أمانة عند خادمه "جون " ، فهو لا يريد أن يرمي الأتربة وأكاليل الأزهار في أي مكان من البحر، بل اختار لها مكانا نظيفا حيث لا وجود لشيء إلا الصمت والنور والحياة الصافية، أين توجد الأشياء كما كانت أول الخليقة.

فالخادم "جون" لا ينظر إلى هذه الأشياء الروحية بصفة عادية، بل يراها بعين سيده ديبوش، كما يفترض أن تكون عليه أيام السلم، فتعبيره" نحو أبعد وأنظف نقطة حيث لا زيوت ولا نفايات " يدل على أنه يمجد ما تركه لديه معلمه حتى لو كانت حفنة تراب، لكن هذا التراب يمثل قيمة معنوية كبيرة لديه، لأنه حمل من رفات معلمه، وها هو ينثره حيث أمره أن ينثره في مكان يتجمع فيه الماء والصّفاء والسّكينة والنّور، ويعيد تكرار هذه الأشياء، ليخبرنا بأنّ سيّده هو الآخر كان يحبّها.

تقمّص "جون موبي" ولظرف قصير شخصية الأب "ديبوش" في حبّه للأشياء نفسها وفي اختيار الأمكنة ذاتها.

وفي مواقف أخرى من الرّواية نرى الشّخصية ترى الأشياء على أنّها حلّ من الحلول أو أنّها تمثّل نصرا معيّنا كما يبدو لنا واضحا في المقطع الموالي:

يقول الأمير: «إبتداء من اليوم كلّ شيء سيتغير، لسنا في حاجة إلى هذا البذخ لكي نحارب الآخرين، الإنتصار على الغزاة صعب، نحتاج إلى أسلحة حقيقية، إلى الماء، إلى زراعة مغذية، نحتاج إلى تغيير سلوكاتنا اليومية، نفكر كيف نصنع المدافع والأسلحة الخفيفة والسّيوف، بدل أن نكتفي بالتّصليحات، أن نعيد اكتشاف

[149] : الرواية، ص11.

البارود إذا دعت الضّرورة إلى ذلك وأن نتخلّص من البارود القبائلي الأخضر الذي لا ينفجر وإذا انفجر أحرق صاحبه قبل أن يحرق العدو....»[150]

إنّ الأمير يركّز على ترك أشياء واقتناء أشياء أخرى، فنراه يركّز على معالم معيّنة وهي:

المعلم 1: " لسنا في حاجة إلى هذا البذخ" ويقصد بالبذخ الألبسة الثمينة والنياشين المعلقة و الاعتداد بالذات فوق المنوط لها فالأمير يريد التخلي عن هذه الأشياء التي تحولت حسب مقياس رؤيته إلى أشياء كمالية بهرجية لا داعي إلى اقتنائها .

المعلم 2 : " نحتاج إلى أسلحة حقيقية" يشير الأمير إلى أنه للحرب أشياءها التي تلائمها لذلك يصفها بالحقيقية ، فيفصل في ذكرها قائلا: الماء، زراعة مغذية، .. فالماء شيء لابد منه للحياة كلها، لكنه يتحول في ظرف الحرب إلى سلاح قوي يسخره الأمير لصالحه ليستفيد منه ويحجزه عن عدوه، وكذلك الأمر بالنسبة للزراعة فالمؤونة ضرورية بدرجة السلاح.

المعلم 3 : " نحتاج إلى تغيير سلوكاتنا اليومية" يشير الأمير إلى تلك الأشياء الروحية التي يتعامل بها الناس بينهم فهو الآخر ليس من الأعيان وينفي هذه الصفة عن أهله وذويه ، بل هم جزائريون قبل كل شيء ويريدون التعاون والتآخي من أجل تحرير البلاد.

المعلم 4: " نفكر كيف نصنع المدافع والأسلحة الحقيقية والسيوف" يريد الأمير إنشاء مصانع للمدافع والأسلحة الحقيقية بدل مشقة البحث عنها من وراء البحار، وبدل حوزتهم على مدافع تفجر صاحبها قبل أن تفجر العدو، وكذلك تميز نوعية البارود الجيد، وغيرها.

يرى الأمير هذه الأشياء (البنادق، المدافع، السيوف، البارود،..) بحس يحرقه، فهو يتمنى لو أنه يصنعها فلا تذله ولا تخذله، فقد خسر معارك بسبب رداءة السلاح، وها هو الآن يريد صنعها حتى لا يبقى مرة أخرى تحت رحمتها، فقد تحولت هذه الأشياء إلى عامل القوة والضعف في آن واحد، فهي تذل فاقدها وتعز مالكها، وشخصية الأمير تبدو متطلعة تكاد تكون مميزة على الإطلاق في طريقة التفكير والعيش آنذاك في ظل مستعمر عنيد وشعب تفشت فيه الأوبئة والأمية من كل النواحي إنه حقا كان فريد عصره في تطلعاته وآماله.

ولدينا في المثال التالي وجهة أخرى لرؤية الأشياء.

يقول الأب "ديبوش" لخادمه "جون موبي": «هذه البطانية عزيزة علي، تصور يا جون درجة الحب، كلما وضعتها على ظهري شعرت بدفء الجزائر كله يغطيني من رأسي حتى أخمص قدمي، يبدو أننا لا نغادر أرضا إلا لنترسخ فيها أكثر، وكل البلدان التي نرتادها ليست إلا مناف تعيدنا إلى الأرض الأولى التي تظل عالقة بكلامنا وألبستنا ورائحة أجسادنا.»[151]

---

[150] : الرواية، ص82.

[151] : الرواية، ص89.

تتحول البطانية إلى شيء غير عادي، فهي زيادة عن كونها تدفئ الأب "ديبوش" إلا أنه يربطها بالمكان الذي أتت منه وهو الجزائر، ويسقط عليها كل ما عايشه من ذكريات منذ اقتنائه لها فقد تحولت إلى رفيقة وليس ملاءة يتغطى بها وحسب، لقد أعطاها شيئا من روحانيته ليستنطقها ويجعلها جزءا من حياته التي عاشها بين بلاده ومنفاه، وكأنه يحاول تشخيص شيء مادي ليجعل له روحا وحياة فيحبّه حبّا خاصّا.

2-2 -2 النوع الثاني: الرؤية الأبعد للأشياء.

يتيح ضمير الغائب للأشياء فرصة كبرى للظهور، حيث يخلق السارد مساحة تبعد المتلقي عن الأشياء فيدركها بطريقة ذات أفق أوسع[152]. شأنه في ذلك شأن الناظر إلى اللوحة المرسومة فإن اقترب منها فهو يلاحظ دقائقها وبالتالي لا يتمكن من تحديد معالمها، لكن إن ابتعد عنها مسافة معينة أدرك اللوحة في إطارها العام ولا تهمه تلك الجزئيات، بل يراها مشكلة جميعها للكل المتمثل في اللوحة، كذلك الأمر بالنسبة لمتلقي النص المروي بضمير الغائب فهو يمكن القارئ من الإطلاع على مسافات أوسع لتحديد الأطر الكبرى.

ومن خلال تصفحنا للرواية لاحظنا أنها رويت في أغلب الأحيان بضمير الغائب، إذ أن رؤية الأشياء المجسدة فيها هي الرؤية الأبعد لذلك عج النص الروائي بهذه النماذج نذكر منها على سبيل التمثيل ما يلي:

« من بعيد تبدو مدينة معسكر ببناياتها الجيرية غير المنتظمة، كومة من الحجارة ذات ألوان بيضاء وترابية حائلة، تتراص ثم تنفتح مخلفة بين الكومة والكومة الجبلية التي تحيط شمالا بسهل أغريس الذي يمتد على مرمى البصر، ووادي تودمان الذي يتبدد عند مخارج المدينة في سواق صغير حتى يتضاءل نهائيا لينطفئ داخل الحدائق والمزارع الكثيرة التي تحيط بالمدينة،...»[153]

يرى الكاتب مدينة معسكر من زاوية مغايرة تماما لما هي عليه الآن، وهذا بتركيزه على عناصر تجعل المتلقي يدرك أنها مدينة عريقة لها طابعه البنائي القديم، ويسترشف مواطن الجمال فيها من خلال تلك الأشياء التي ركز عليها الكاتب، فلغة الأشياء الحية هي التي جذبتنا إلى مثل هذا التعليق.

البنايات الجيرية وأكوام الحجارة متعددة الألوان (بيضاء وترابية) ، وفضاءات الخضرة والتربة الحمراء، والسلسلة الجبلية، وسهل "أغريس" الممتد، ووادي "تودمان"، والحدائق والمزارع المحيطة بالمدينة،... كلّها عناصر أدّت إلى تقديم لوحة استعراضية عنها، وهي إطلالة سردية استعملها الكاتب كفاتحة سردية أثناء مباشرته للجزء الأوّل من الرّواية، وهو يعرض المشهد أمام المتلقي مباشرة، لكنّه كان يركّز كثيرا على ذكر تلك التّفاصيل الخاصّة بالمكان، فهي أشياء أثّثت المكان، وجعلت له أهميّة كبيرة، وكأن الكاتب سيعود فيما بعد ليتحدّث عن المدينة نفسها بعد أن وطئتها أقدام المعمّر.

فقد استغل الأشياء لتقيم الحد، أو لتكون شاهدة على ما سيحدث فيما بعد، والقارئ يدرك تماما من خلالها أنها أعراض زائلة بفعل ظروف الحرب، لكنه بفضل الوصف والتعداد لها يسبح في جمالها، فيسهو قليلا

---

[152] : ينظر: مصطفى إبراهيم الضبع: الأشياء وتشكلاتها، ص45.

[153] : الرواية، ص65.

ليكمل سير الأحداث، لأن هذه الأشياء المجملة للمكان التي ركز عليها الكاتب هي التي استقطبت المعمر لينهبها ويفيد منها، وبذلك تتحول الأشياء الجميلة إلى نقمة على أصحابها بدل أن تكون مصدر سعادتهم.

إن ذكر التفاصيل يفيد كثيرا في تركيب المشاهد المرئية وهذا ما دعم صورة البناء الروائي، وبالتالي وزع الأشياء بشكل منسجم لتقديم صورة المشهد النهائية « فالوقوف عند التفاصيل والتقاطها الواحد تلو الآخر يشكلان أداة أساسية لتركيب المشاهد المرئية والإمساك بفعاليتها الجمالية والشعرية في الكتابة الروائية.»[154]

وتتسع دائرة وظائف ضمير الغائب في رؤيته للأشياء ، فنص رواية الأمير في معظمه تعامل مع هذا الضمير، إذ أنه أبسط الصيغ الأساسية للرواية على حد تعبير "ميشال بوتور".[155] وهو يتيح للسارد أيضا استكشاف المساحات الأوسع من التفاصيل لدرجة الاستقصاء أحيانا، كما يتضح لنا ذلك جليا في المثال التالي: «منذ الهجمات القديمة على المدينة ومعسكر تطوق نفسها بسور قديم بعرض خمسة أقدام وعلو يصل إلى تسعة أمتار وبحصن مثلث الجوانب في المرتفعات المحيطة بالمدينة، مجهز بثلاثة مدافع من البرونز، تتكئ على عجلات قديمة صارت ملتصقة بالأرضية المثبتة عليها بسبب قلة الاستعمال والصيانة، تحتها قذائف كثيرة تشبه الحجارة في لونها الخارجي، ثم القلعة أو البرج كما يسميه سكان المدينة، والذي يواجه من إحدى جهاته ساحة المدينة ذات الأبواب الثلاثة، الباب الشرقي المحروس بمدفعين، وباب علي الذي ينفتح على طريق تلمسان ووهران المحروس بثلاثة مدافع، وهو الباب الذي تعلق فيه الرؤوس للعبرة، وتتم فيه الإعدامات، وأخيرا باب الإنقاذ الذي ينتهي بمنحدرات وادي "تودمان"، مجهز بمدفعين من جهة الجنوب الغربي للمدينة...»[156]

إنّ كلام الكاتب متواصل لا ينتهي لكن المقام يستدعي بنا قطعه للوقوف عنده قليلا، تلاحظون عملية استقصاء كاملة للأشياء الموجودة في مدينة معسكر، إنه سيل منهمر من الوصف الدقيق، والمتلقي بالتأكيد سيشعر بغبطة مميزة عند قرائته لهاته الأسطر، فها هي المدينة وهاهي الأسوار، والأبواب والمدافع التي تحرسها ووجهاتها، وسمك السور الخارجي وعلوه، وكأن الكاتب يأخذنا إلى إحدى المدن العجيبة من قصص "ألف ليلة ولية" ، فكلها أمور تجعل القارئ يشعر وكأنه يحلق فوق سماء معسكر القديمة، إنها بالفعل قدرة سردية خارقة تميز بها أديبنا" واسيني الأعرج".

2-2-3 النوع الثالث: الرؤية المساحية للأشياء.

يختلف موقع الرؤية ليطرح نظرة مغايرة، فيتوحد الرائي بالأشياء، لأنه قادر على التحاور معها، ومحاورته نفسه، وقد يطرح همومه وأشجانه ومرئياته أيضا، واعتمادا على معرفة متبادلة أو تعاهد بين شخصين

154 : حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص141.

155 : ينظر : ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص63.

156 : الرواية، ص65.

متخيلين يعيشان لحظة واحدة، ويريان الأشياء في اللحظة نفسها، ويدركان طبيعتها، وما توصف به، وفي أحيان كثيرة يكون الإدراك كافيا فلا تذكر أشياء اعتمد فيها على إدراكها الذي يغني عن ذكرها.[157]

لدينا في نص رواية الأمير أمثلة كثيرة، لكننا بطبيعة الحال نمرّ على بعض ما يخدم موضوع عملنا.

«– أيها السلطان أنت محظوظ كثيرا في هذا العصر، ترتاح قرب أكبر فنان عظيم أنجبته البشرية: ليوناردو فينشي ربما هون هذا قليلا من حزنك.

– الوضع مختلف يا مونسينيور. هو على الأقل جاء بخياره، بدعوة من الملك ليواصل رسوماته واكتشافاته على راحته ورد الخبر للذين منحوه له بأن يسلمهم لوحته الكبيرة: موناليزا، مونسينيور، أنت تعرف أن الظلم يبعد عنا رؤية الأشياء الجميلة ويقربنا من الخوف والظلام والسواد، كلما انزويت وفتحت النافذة نحو الجهة الأخرى من القصر ولا أفتحها إلا نادرا، رأيت الشرفات التي علق عليها أتباع البارون "كاسيلينو البروستات" الذي سلم نفسه للكاثوليك وللملك، ولكنه لم يسلم هو بدوره من قطع رأسه، الناس عندما يقفون في مواجهة الشرفات لا يتذكرون حماقة الحكام، ولكنهم يستمتعون بأدوات سياحية.»[158]

توحّد الأمير هنا بالأشياء فهو قادر على التحاور معها وحاور نفسه عنها، وحاور الأب "ديبوش" هو الآخر، وهما الإثنان لا يختلفان كثيرا في نظرتهما إلى الأشياء نفسها.

أراد " ديبوش" أن يواسي صاحبه بمزاحه اللطيف، بقوله:« أيها السلطان أنت محظوظ كثيرا في هذا القصر، ترتاح قرب فنان عظيم أنجبته البشرية ليوناردوفنشي، ربما هون هذا قليلا من حزنك».

إنّ الأب ديبوش يدرك تماما رؤية الأمير لهذا القصر، فمهما عدد له محاسنه، إلا أنه يبقى في نظر الأمير سجنا يقله حتى يفصل في أمره.

يجيبه الأمير، بعقد مقارنة بينه وبين ليونادوفنشي فيصف المنظورين (وضع دافنشي) (ووضعه هو) ليصل إلى أن الظلم يبعد عنه رؤية الأشياء الجميلة ويقربه من الظلام والخوف والسّواد.

تبدو لنا رؤيته للأشياء تشاؤمية فهو لا يرى من نافذة القصر سوى الذكريات الأليمة التي ارتبطت بتاريخ القصر، لا يرى جمال الشرفات بقدر ما يرى صورة تعذيب أتباع البارون البروستاتي الذي سلم نفسه للكاثوليك.

تنبئ هذه الرّؤية عن حالة شرود في التفكير وهذه حال السّجين دائما، فهو يفتح عينيه بذهول، لكنّه لا يرى بالطريقة التي يرى بها الإنسان الحر الطّليق، قد لا يرى ما هو أمامه بين، ليرى ما هو بعيد عنه بقرون، وكأنه يتطلع إلى المصير التاريخي السابق الذكر ليتوقعه نهاية له.

لكن، يظهر لنا إيمانه القوي ورضاه بالقدر خيره وشره، عندما يستسلم لرحمة المكان، وأنه لا يعتب على أحد، فهناك من هم أحسن منه ولقوا أمر من مصيره ، فيقول: « لا ألوم أحدا، لدينا ما هو أسوأ في

---

157 : ينظر : مصطفى إبراهيم الضبع: الأشياء وتشكلاتها، ص49.

158 : الرواية، ص126.

تاريخنا الإسلامي، معظم خلفائنا مروا على النصل، قتلوا من ذويهم، كبار علمائنا أحرقوا، وابن المقفع شوي حيا، الحلاج مزق قطعة قطعة، ابن رشد كاد أن يحرق مع كتبه، لولا ضربات الحظ، ابن عربي اتهمه الجهلة بالمروق، وغيرهم ...»[159]

فهو لا يريد فتح نوافذ القصور ويرضى ببقائه في الظلمة، على أن يرى أمورا أخرى، يرويها له التاريخ من ذخيرته العلمية والثقافية الوفيرة، فيقول: « قليلا ما أفتح هذه النوافذ لأنها ترميني نحو تواريخ هي من القساوة بحيث يصعب علي تحملها، أفضل أن أبقى أنا وذوي في هذه الدائرة، لكي لا نشعر بأن هناك خارجا هو أحيانا أسوء مما نحن فيه.»[160]

تحولت النافذة إلى حاجز ومخافة بدل أن تكون متنفسا للأمير، إنه يعكس حالته النفسية مباشرة عليها فلا يريد فتحها ولا يريد أن يعلم أن هناك شيئا اسمه خارج القصر.

تحولت النافذة من شيء جامد مصنوع من خشب إلى إطار مصور للأحداث، وفاعل في الكشف عنها، وهذا يسفر عن قدرة سردية مميزة أنطقت بها شخصية الأمير محاورة نفسها.

وفي مقام آخر كان الأمير يجلس قبالة النافذة ، لكنه فضل أن يتركها مغلقة، فلما وجه له " ديبوش" الملاحظة بفتحها مغريا إياه بجمال الحدائق التي ستكشف عنها، وأنها حدائق أحضر إليها أناس مختصون في فن الحدائق من الإنجليز، لكن الأمير يأخذه إلى فسحة أخرى بقوله: « لا أريد أن أعود نظري على رخاء يؤذيني أكثر مما يريحني ومع ذلك ، الجمال موجود في عمق الأشياء، بمجرد إغماض عيني، أستطيع من وراء هذا المكان وعلى الرغم من الستائر الخشنة والنوافذ الخشبية الثقيلة، أن أرى سهل "أغريس" بوحله وأمطاره وتربته والخيل التي تعبره يوميا والسّاحات الواسعة التي لا يحدّها بصر، وهذه مونسينيور لا يستطيع أحد قهرها فينا إلا الموت.»[161]

يرى الأمير الأشياء بمنظار مختلف، فهو في حالة شرود دائم، إنه لا يتوق لفتح النافذة، ولا إلى رؤية الحدائق الخلابة، بل يخبر الأب "ديبوش" بأن لا يقلق فروحه ليست حبيسة القصر بل هو يذهب بخياله إلى جنته المفضلة، إلى بلاده، إلى أرضه، فها هو يغمض عينيه ليحضر الأشياء المسافرة معه، والمرافقة لغربته، ليرى سهل أغريس والخيل تدب فيه بوحله وأمطاره وتربته، إنه كالطائر الحر، لا يستطيع أن يقبل بقفص ولو وضع في أجمل حديقة في العالم.

وهنا تكمن النظرة المخلصة للأشياء، لقد بات الوحل والمطر والتراب في بلاده كنوزا لا تعوض، وبات سهل أغريس مرجا من مروج الجنة في نظر الأمير ولا يمنعه عن تخيلها إلا الموت، وهو لا يرى الجمال إلا في هذه الأرض بكل ما فيها من أحوال، فطوبا لك من اختيار يا أمير.

---

159 : الرواية، ص127.

160 : الرواية، ص127.

161 : الرواية، ص134.

يتّضح لنا في الأخير أنّ الذّوات تضافرت مع الأشياء في رواية الأمير لتنسج حكاية وفق ما تراه الذّوات النّاظرة ووفقا لما تفعله الذّوات الفاعلة لتحقيق غايتها التي تصبو إليها، عبر برامج سردية متتالية سواء انتهت بإيجابية أو سلبية، فالأشياء تجسّد الجانب المادي، والذّوات تجسّد الجانب الحركي (الفعلي) الذي يعطي قيمة لهذه الأشياء ليحوّل منها موضوع قيمة ما.

خاتمـــــــــة

ومن خلال هذه الدّراسة تمكّنا من الوصول إلى النتائج التّالية:

حسمت المعاجم اللّغوية العربية والفرنسية، أنّ الفضاء (Espace)، (Space) هو الأشمل والكلّي والأوسع، وأنّ المكان (Lieu)، (Place) هو الجزء وأكثر محدودية وأنّ الموضع (الموقع)، (Localité)، (Location) أكثر تحديدا من سابقه.

صحيح أنّ الفضاء إيهام ثانوي في الرّواية باعتبارها فنّا زمنيا قبل أن يكون فضائيا، لكنّ كلّ ما أنجز في عالم الرّواية كمكوّن رئيسي وكان مقترنا بالزّمن، أو كان سببا في تشكيل الزّمن الرّوائي هو في الأصل نابع من الفضاء الرّوائي ، لكنّ هذا الأخير لا يظهر منفردا، بل متخفّيا بلباس الزّمن الذي بات في مترلة الجاني على الفضاء.

إذن الفضاء مؤثّر قويّ في الزّمن كمكوّن رئيسي في الرّواية، و لم يظهر دوره إلاّ في تلك النّقاط التي يعجز الزّمن اللّعب فيها، وهكذا يهب الكاتب اللّعبة الزّمنية للفضاء كي يخرجها في شاكلتها النّهائية.

والفضاء إيهام ثانوي في الرّواية لكن لابدّ منه، ولا يمكن تجاهله، فهو هيكل أساسي في الرّواية، ومصطلح"ثانوي" هنا لتمييز نوعية الفن إن كان زمنيا أم فضائيا وحسب، وهي تسمية ضمن السّياق وليست تقييمية.

للفضاء وظيفة تحقّق وظائف ضابطة في الرّواية، فالعناصر الفضائية في الرّواية، وهي تقريبا كلّ مكوّنات الرّواية، وأهمّها مفهوم المكان المتعلّق بوجهة النّظر، وهو مفهوم فضائي فنيّ مندرج في الفضاء الزّمني (الرّواية). وهذا يبعدنا عن تلك الخطيّة المجرّدة التي تناولها علماء اللّسانيات، لينتبه الباحثون إلى ذلك المجال التّخييلي للكتابة الأدبية، أي عدم الاقتصار على العلاقات الأفقية المتجاورة وحسب، بل تعدّيها إلى العلاقات العمودية والتّي تمثّل لنا قوّة المسافة التي تستند إليها أيّ قيمة موضوعية يعالجها النّص الرّوائي على المستويات العلائقية للأمكنة، أي تفرض عملية الإدراك نفسها، وبهذا الإدراك النّاتج عن التأمل يتحقّق الوعي الفضائي.ولا يتأتّى الوعي الفضائي إلاّ بانصهار مكوّنات النّص الرّوائي بولوج المتخيّل الرّوائي، وبالتّأمل نصل إلى الفضاء الرّوائي.

الرّواية تستقي من الفن التّصويري عنصري: الوضعية الإطارية والمشهد باعتبارهما عنصرين ثنائيي البعد المنظوري وحيد الطّرف.

اعتمد الكاتب الرّوائي في خلق الشّخصيات على العناصر التّحتية على أرضية الموقع في الرّواية، مستفيدا من فكرة (مسطّح) و (دائري) لتوصيف الشّخصيّات.

وقد استقى فن الرّواية كثيرا من فنّ العمارة في تشكيل هيكل الرّواية والمتمثّل في المجازات البلاغية، عناصر الكلمة والجملة والفقرة، ونظام الفصول، فهذه العناصر توحي بتروع الرّواية إلى تسييج فضائي.

الكتابة الرّوائية فضائية بالدّرجة الأولى لاحتوائها على التّصوير الذي يعتمد على التّخييل، فالصّورة هي التي ولّدت الرّواية، وهذا بدوره يخلق حقلا مولّدا، بإدماجه للقارئ في علاقة دينامية مع النّص، ليبلور مضامين النّص، وبهذا فقط يكتمل تشكّل الفضاء الرّوائي.

هناك توجّهات نقدية مختلفة في تحديد مفاهيم الفضاء، سجّلتها الدّراسة منها:

– توجّه نفسي ظاهراتي، صنّف الفضاء إلى أمكنة تقوم العلاقة بينها على التّضاد كـــ (المغلق، المفتوح) و(الواسع، الضّيق) و(السّفلي، العلوي)،..

– توجّه إيديولوجي، اعتبر أنّ الفضاء الجغرافي لا ينفصل أبدا عن دلالته الحضارية، فهو يلبس ثقافة ورؤية ذلك العصر، ولذلك ينبغي أن يدرس الفضاء الرّوائي دائما في تناصيّته، أي في علاقاته مع النّصوص الأخرى.

– توجّه سردي، اعتبر الفضاء أهمّ عناصر الرّواية ويقوم بوظيفة من وظائف السّرد، فالمحكي لا يتأسّس إلاّ بتموضعه في فضاء معيّن. كما دعا إلى ضرورة التّخلّي عن فكرة أنّ الفضاء إطار وحسب، بل عليه يتأسّس الحدث.

– توجه سيميائي، يفرض فكرة أنّه لا وجود لفضاء روائي إلاّ بقوّة اللّغة، وتمثّل في:

1– الفضاء الدّلالي :اعتبر أنّ الفضاء الرّوائي ينشأ من اجتماع العناصر (اللّغة، التّفكير والفن المعاصر)، ويحصر مفهومه عن الفضاء في عنصرين هامّين هما:

أ– الفضاء الدّلالي: ما ينتج عن المدلول الظّاهر والمدلول الحقيقي.

ب– الصّورة: هي رمز فضائية اللّغة الأدبية في علاقتها بالمعنى والكتابات الأدبية المشبّعة بالاستعارات والصّور.

2– الفضاء الطّوبيقي: اعتبر الفضاء بنية دالّة سمّاها "الدّال الفضائي"، والذي يحيل إلى بنى عميقة خارج النّص كتلك العلاقة القائمة بين الدّال والمدلول.

3– فضاء التّقاطبات، يعتمد هذا النّوع على استعمال الثّنائيات المتقابلة ، وهذه التّقاطبات تتكامل فيما بينها حتّى تتمكّن من فهم كيفية اشتغال المادة المكانية في النّص الرّوائي.

– وهناك التّوجه النّصي الخطابي، الذي يعتمد في تحديده للفضاء على اللّغة والأسلوب والجانب الشّكلي المتمثّل في الكتابة، لذلك نجده يقسّم الفضاء حسب ثنائية (المرجع، المتخيّل)، فضاء متخيّل يحقّق نظاما خطابيا محدّدا يؤسّس لفضاء مرجعي.

– وأخيرا، لدينا التّوجه الذّهني (المطلق)، وهو مفهوم يبتعد عن المادية الواقعية التي تشكّل قشورا واهية للفضاء، وسرعان ما تتحطّم بتغيّر الأوضاع، ويلتصق هذا الفضاء بالواقع في آخر مرحلة من تشكّله، وهذا يجعله يرتبط بالفكر والعقل ويبتعد كثيرا عن عالم الموجودات.

– كما ارتبط مفهوم الفضاء بثنائية (الهنا، الهناك)، والتي تتجسّد من خلال الحاضر والماضي، والدّاخل والخارج والمنفتح والمنغلق، والمركزية واللاّمركزية.

– الموقع جزء من المكان الذي قد يكون أكثر شمولية والفضاء لا يوحي لنا بمعنى إلاّ إذا كانت فيه ذاتا معيّنة، فوجودها هو الذي سيجعل من الفضاء موقعا محليّا، وهذا يعطينا خصوصية للمكان.

– الموقع يأخذ مرحلة توسّطية بين الفضاء والمكان، وهو يتّسم بالتّمثيل المتميّز للمكان، أو هو المؤطّر الذي يعطي معنى المحلّي في النّص الرّوائي، أي إظهار الذّات في المكان وبصمتها فيه يعطي خصوصية للمكان، فالفضاء إذن هو خصوصية المكان.

– يتحدّد الموقع برؤية الكاتب أو الرّاوي، أو الشّخصية المتحدّثة والتي ترصد لنا الأفعال الرّوائية من خلال نقطة تواجدها، وما نراه هو الموقع وليس المكان، لأنّ المكان قد يفوق مساحة رؤيتها بينما الموقع محصورا بالعين النّاظرة.

– وصلنا من خلال ما سبق، إلى إثبات أنّ المكان قد يحوي أفضية عديدة، كما أنّ الفضاء قد يحوي أمكنة عديدة أيضا، وهذا يغيّر النّظرة التي ترى في الفضاء أنّه مجموعة أمكنة وحسب، فالفضاء لا يتحدّد بالمكان وحده بل بعناصر أخرى تتعدّى المكان وتتعلّق بما هو نفسي واجتماعي وثقافي وحضاري، يدلّ على وجود علاقة دائرية احتوائية بين المفهومين (فضاء/مكان). ويتعدّى مفهوم الفضاء الجانب المادي إلى أمور أخرى تتصّل بما في المكان وما حوله، وليس المكان كمادة وحسب، بل يرتبط بشقّين أحدهما مادي وآخر مجرّد ومعنوي؛ فالفضاء هو الرّوح المحرّكة للمكان فيكسبه خصوصيته، والمكان هو جسده وما كان مرئيا، بينما الفضاء ما لا يمكن تحديده، وهما غير منفصلين عن بعضهما بدليل أنّنا كلّما حاولنا التّفريق بينهما نجدهما يقتربان أكثر.

الفضاء يعني أيضا فعل الكينونة والوجود، وبذلك ينفتح على الخارج ولا يبقى محصورا في الدّاخل، لأنّ وجود الشّيء في مكان ما يجعله يخلق علاقات تنشئ مجالات معيّنة تتعدّى المساحة التي يشغلها ذلك الشّيء.

لا يتشكّل الفضاء إلاّ بالتحام العناصر (المكان، الزّمان، الأشياء، الذّات) وبذلك تنتج الحركية التّالية:

الأرضية– الزّمان– الأشياء –الذّوات.

المكان– السّيرورة–موجودات–أفعال.

وهذا هو المعنى الذي حاولنا تفعيله في رواية الأمير.

– تجسّدت ثنائية (الثّابت، المتحرّك) من خلال تنقل الكاتب بين أفضية متباعدة مختلفة في طبيعتها، وتنقلّه المتناوب بين الثّابت والمتحرّك خلق إيقاعا سرديا جميلا يوحي بالحيوية والتّنوّع ممّا يجعل القارئ يخال أنّه لا يقرأ رواية واحدة، بل روايات مختلفة.

– تمثّلت ثنائية (الثّابت، المتحرك) بين فضاء الأميرالية وفضاء القارب، إذ كانت الأميرالية فضاء ثابتا يطلّ على فضاء ممتد وهو فضاء البحر الحاوي للقارب الصّغير والذي يمثّل الفضاء المتحرّك، فقد استعمل الكاتب القارب كوسيلة لنقل"جون موبي" إلى وسط البحر، أين عاش لحظات في فضاء "الهنا والهناك"، إذ قادته رسالة سيّده الأب ديبوش إلى الهناك المتمثّل في ذكرياته العابرة، فكان القارب يهدهد أفكاره وخيالاته المسافرة بين حاضره وماضيه، وعيناه مصوّبتان نحو البحر، نحو سكونه وجماله وعمقه.

– وقد اختار الكاتب البحر ليعبّر عن الفضاء المتقلّب، وقد كان فضاء واسعا ممتدّا غير محدود، وقد شخّصه ليجعل منه كائنا حيّا يضجر ويتعب ويملّ، ويغضب أحيانا، ويصمت ويسكن في أحيان أخر.

– استنتجت الدّراسة فضاء آخر متنقّلا، يبحر هو الآخر، ولكن ليس في البحر، بل في تلال وسهول الغرب الجزائري، وهو فضاء "الزّمالة" المدينة المتنقلة، دولة بأكملها على ظهور الجمال والأحصنة، ومؤونتها أضرع الماعز والغنم، وتستقي من عيون عذبة بين الفجاج والسّهول والجبال. باتت "الزّمالة" فضاء متحرّكا حطّم الكاتب فيه قاعدة ثبوت المكان ليجعله متحرّكا، وبرهن أيضا على عدم إقامة حدود للزّمان، فـــ"الزّمالة" تتنقّل عند الشّروق والغروب، أو اللّيل والنّهار، فهي لا تستقرّ، ولا تثبت في أيّ مكان، إذ بات استقرارها خطرا، وصار التّنقل ليلا أمنا لها.

– كما تجسّدت ثنائية (المألوف، الغريب) بالنّسبة للذّات الفاعلة الرّئيسة في الرّواية، وهي ذات "الأمير"، فكلّ ما تقبّلته عيناها فهو مألوف وكلّ ما استهجنته فهو غريب، أيضا ربطنا ثنائية (المألوف، الغريب) بذات"الأب ديبوش" والتي كانت ذاتا رئيسة ثانية، وتجسّد الفضاء الغريب في "باريس" بالنّسبة إليهما معا (الأمير والأب ديبوش) لارتباطهما ببلد آخر وهو بلد "الجزائر"، وبذلك أظهر الكاتب فضاء باريس تعبا حزينا، يعبّر عن فضاء منغلق يؤدّي إلى التّوتر والقلق ببناياته المتراصة وزحمة شوارعه، وقسوة آهليه، وهو فضاء مشحون بالمناقشات، ومجالسه تتّقد كالبراكين، فكان فضاء باريس يوهم بخدعة كبيرة، باريس تلك البلاد السّاحرة المنعوتة بالرّمنسية والجمال والتّحضر، تتحوّل في ظلّ الغرابة إلى فضاء حزين في مدينة هرمة استنفذت كلّ موارد العيش بها.

– تجسّد فضاء الانبهار بالنّسبة لذات"الأمير" عندما تجوّل في "باريس" فاطّلع على رموزها ومتاحفها وقصورها، ليدرك أنّ قومها متفوّقون في المدنية والعلوم، لما وصلوا إليه من وسائل حديثة في الطّباعة، وطريقة نشر الصّحف، لتثبت في نفسه المفارقة بأنّه ينحدر من قوم لازالوا يدافعون عن أنفسهم بالسّيف في عصر المدافع والأسلحة الحديثة.

– قد يتحوّل الفضاء المألوف إلى فضاء غريب كما وقع لمعسكر في عيني ذات" الأمير"، بعدما تعرّضت المدينة للاعتداء الفرنسي،فأصبح الأمير وأتباعه يعبرون بها خلسة، بعدما كانت عاصمته التي بويع فيها.

– كما جسّد الكاتب ثنائية (الخامد، النّابض) في حديثه عن"تكدامت"التي تمثّل الفضاء النّابظ والنّشط، و"عين ماضي" التي تمثّل الفضاء الخامد والعقليات الجامدة والمتخلّفة في وكرها الملعون، ومقهى معسكر الذي مثّل الرّكون واللاّمبالاة، والسّوق التي مثّلت فضاء الرّتابة واستمرارية الحياة.

– بينما كان السّجن أحسن فضاء يستغلّه الكاتب لتمثيل ثنائية (الهنا، الهناك)، وقد نال أكبر مساحة في نصّ الرّواية، إذ جعله الكاتب فاتحة كلّ مقطع روائي عبر مختلف فصولها، فكان العمود الفقري للرّواية، ومنه يتفرّع كلامه عن كلّ الأفضية الأخرى، إذ كانت ذات"الأمير" تسافر بين الحاضر والماضي لتنقل لنا كلّ الأفعال الرّوائية.

ضمّن الكاتب فضاءه الرّوائي أفضية تطرق الجوانب الاستهوائية والعاطفية للذّوات المحرّكة للأفعال الرّوائية، والذّات تتكلّم وقبل أن تتكلّم تفكّر وقبل أن تفكّر تحس وترغب، والكلام في النّهاية هو فعل من الأفعال الرّوائية، لذلك لا يمكن فصل العاطفة عن أيّ فعل سردي، كما أنّ الذّوات لا يمكن لها أن تعايش تلك الأوضاع سواء كانت إيجابية أو سلبية من غير أن تتفاعل معها عاطفيا، فتبدي من الانفعالات ما ينبئ عن رفضها أو قبولها لتلك الأوضاع. ونذكر من هذه الأفضية ما يلي:

– فضاء الرّؤى والأحلام؛ لقد جسّدت المادة الحكائية في الرّواية عالم الأحلام والرّؤى، وربطته بالواقع بشكل وثيق، وأعطت له قيمة كبيرة، ذلك أنّ الكاتب يتحدّث عن عصر لا مجال فيه للتّرفيه أو التّفاؤل غير عالم الأحلام التي وجدت طريقها إلى عقول النّاس كي تجعلهم يتفاءلون بغد أفضل، وبالنّسبة لنصّ رواية الأمير، نلحظ أنّ الحلم اقتصر على الذّوات الرّئيسة في الفعل السّردي، ففي برنامج تولية الأمير على العرش، كان الحلم مقتصرا على "الشّيخ محي الدّين" و"المرابط الأعرج"، وفي برنامج كتابة الرّسالة إلى الرّئيس اقتصر الحلم على الخادم"جون موبي"، وكان الحلم مصاحبا لذات "الأمير"أثناء عبورها البحر باتجاه فرنسا.

– ومن خلال مقارنتنا للرّؤى والأحلام في النّص الرّوائي توصّلنا إلى أنّها كانت تتناسب وفقا للطّريقة التي تفكّر بها الذّات، وبقدر مستواها المعرفي والعلمي يكون مستوى حلمها أو رؤيتها على الأرجح، فالحلم الصّادر عن "جون موبي" يختلف تماما عن الحلم الصّادر عن "الأمير"، ونصّ الرّؤيا غالبا ما يكون قلبا أو انعكاسا لما تعايشه الذّات في صحوها، وتبقى الذّات لا تعلم تأويل تلك الرّؤيا، إلاّ إذا لمست في واقعها ما يجعلها تتذكّر الرّؤية، فتقابل ما استجدّ من أحداث بما رأته من صور في أحلامها، وآنذاك تثق برؤياها وتزداد حنكتها وتجربتها، وتدرك بأنّها متّصلة بشكل وثيق بما يحدث في واقعها. وهكذا تظلّ مشدودة إلى واقعها سواء كانت نائمة أو صاحية.

– كان نصّ الرّؤيا دقيقا باختيار الكاتب لصور معيّنة لتشكيلها، تقوم على إشارات ورموز تحاول الذّات تفكيكها فيما بعد لتصل إلى شيء من الحقيقة.

– كما اتّسم الحلم في رواية الأمير – في بعض الأحيان– بالاستمرارية والتّواصلية، حتّى بعد الاستيقاظ، إذ كانت ذات"الأمير" تحلم ثمّ تستيقظ، وبعدها تعاود النّوم لتكمل بقية وقائع الحلم، ثمّ تستيقظ مرّة أخرى، وهذا نادرا ما يكون في واقع الحياة.

– اختار الكاتب من قاموس الحياة الشّعبية ما ينبئ عن التّطيّر، فتشكّل فضاء التّطيّر بحديثه عن الغربان والبومة والتّشاؤم من المكان الغريب، وقد حمّل هذه العناصر من الثّيمات ما يعالق الواقع بين الحاضر والماضي بالنّسبة للذّات المحرّكة في النّص الرّوائي.

– وقد ركّز في كلامه على اللّون والشّكل والهيئة، فالتّشاؤم يبدأ ممّا تقع عليه عين الذّات من الهيئة الخارجية من لون وشكل، ثمّ تهتمّ أخيرا بالمضامين، فكانت الغربان والبومة والمكان الغريب، أسبابا كافية للذّات حتّى تتطيّر من الأوضاع، وبالفعل كانت النهاية دوما سلبية تنتهي بالموت أو الخراب.

– لقد أعطى الكاتب لنص الخرافة حظّا في الرّواية ليبني فضاء الخرافة فيها ، لما لها من أهميّة في التّعبير عن المستوى الفكري السّائد في تلك الفترة الاستعمارية، وقد اختار لذلك ذاتا مناسبة لترديد الخرافة، تمثّلت في ذات "القوال" التي كانت تروي قصصا خرافية عن"الأمير"، عن الأحدب حارس المقام.

– ملفوظات النّص الخرافي لا تخلو من المغالاة والأسطرة، وصاغها الكاتب بطريقة تجعل الذّات البسيطة تؤمن بها وتتداولها وتردّدها، من أجل أن تعيش لحظات فيها شيء من السّعادة والأمل.

– إنّ "القوّال" لم يلعب دور ناقل الأخبار بقدر ما كان يلعب دور المخدّر، بسيطرته على عواطف وانفعالات النّاس بكلامه الممزوج بالتّاريخ والحاضر وبعض الإشارات المستشرفة للمستقبل الغيبي.

– احتلّ فضاء الموت مساحة كبيرة من نصّ الرّواية، وأعطى الكاتب له مدلولات كثيرة، لعلّ أهمّها أنّه جعل من الموت نهاية منطقية لكلّ ذات في العمل الرّوائي، فلا يمكن فهم "الموت" من غير إحضار كلمة"الحياة"، وهي ثنائية تكتب مسيرة الإنسان. وقد انتزع الكاتب مدلولات الموت في مشهد الإعدام، وبذكره لأخبار الموت المتتالية، فصوّر الموت المباغت للشّيخ"محي الدّين"، والموت البطيء للعجوز في بيتها المحترق، كما كان الموت حاضرا في إبادة "الزّمالة"، فكان الموت يأخذ الأطفال والنّساء والمسنّين، وكلّ حيّ إنسانا كان أم حيوانا، فكان الموت ككائن حي يزحف ويلتهم النّاس بلا توقّف.

– وكانت لغة الكاتب عن الموت ناطقة واضحة بالتّفاصيل لإثارة المشاهد لدى المتلقي، و لم يدّخر في ذلك أيّ جهد، وربّما أكثر الكاتب من ذكر مشاهد الموت لأنّ مضامين الرّواية تاريخية ومأساوية، وتفصيل مشاهدها جعل منها أكثر فنيّة.

– لعلّ أهمّ مقطع ظهر فيه فضاء الفقر والوباء هو مشهد مطاردة الأطفال للكلب الضّائع، ومصادفة رغبتهم تلك لرغبة صيّاد الكلاب الذي احتال عليهم، وبذلك يحوّل الكاتب فكرة مطاردة الكلاب إلى فكرة ارتزاق وتقوّت في ظلّ الأزمة والجوع والفقر.

– أشار الكاتب إلى الإحساس باليأس والأمل بطريقة متناوبة، وهذا يتمشّى مع طبيعة الحياة لأنّها تقوم على ثنائية (الأمل، اليأس).

– إنّ اليأس إحساس نتصوّر من خلاله شيئا غير مناسب، ويظهر الفضاء الدّلالي لليأس من خلال حالات نفسية، كالغضب، والدّهشة، والحزن والبكاء، والذّهول والشّرود، والاستسلام، والانكسار، والتّفكير في الانتحار،..

–وإن وجد اليأس قابله الأمل، والأمل إحساس نتصوّر من خلاله شيئا مناسبا، وهو يدلّ على استمرارية الحياة، وبالرّغم من غلبة اليأس إلاّ أنّ الأمل يفرض وجوده في النّهاية من خلال إطلالته على الذّوات بين الفينة والأخرى حتّى تواصل حركيتها وأفعالها في النّص.

– تشتغل ثنائية (اليأس، الأمل) ليس مع الذّات الرّوائية وحسب بل مع الذّات القارئة أيضا، والتّي تيأس وتأمل من خلال تصوّراتها للأفعال الرّوائية، والتّناوب بينها هو الذي يخلق حالة الانتظار لديه حتّى يستكمل أحداث الرّواية. وكلّ من اليأس والأمل إحساس مستقبلي تتضح مصداقيته بوقوعه ويتّضح تكذيبه بعدم وقوعه.

– لقد حقّقت الغرفة التّوازن العاطفي والفكري للأب "ديبوش" فمكّنته من الالتحام بأفكاره وبلورتها في كتابة الرّسالة، وكلّ شيء في الغرفة كان له دوره في صقل مسيرة الأب ديبوش في الكتابة، و لم تمنع جدرانها المحدودة من سفر خياله إلى الأماكن التي يستحضرها خياله للإتيان بالمواقف التي رسخت في ذهنه، ليثمّن بها نصّ رسالته إلى الرّئيس. والغرفة بالنّسبة لذات الأب ديبوش كانت وحدة مرئية في الفضاء لها كلّ الثّبات النّفسي، وهذا التّوازن النّفسي هو الذي جعل الأب ديبوش يتمكّن من كتابة رسالة مقنعة، ساهمت فما بعد في إطلاق سراح الأمير.

– لقد صنع الكاتب فضاء سرديا معيّنا باختياره لذوات معيّنة ساعدت على تأطير الأفعال السّردية في العمل، ومن خلالها كان يشرك القارئ في فهمها، سواء باستعماله لذات ناظرة مؤطّرة كدور الرّاوي، أو ذات فاعلة كالذّوات المسطّرة لبرامج سردية في نصّ الرّواية.

– وزّع الكاتب دور الذّات النّاظرة والمؤطّرة على الرّاوي وشخصيّات أساسية في نص الرّواية، وهي:"جون موبي"، الأب ديبوش" و"الأمير".

– تمثّلت البنية العاملية المؤطّرة للنّص من خلال قيام الذّوات الفاعلة بمجموعة برامج سردية أساسية وفرعية، وانحصرت هذه الذّوات الأساسية في: ذ1: الأمير،ذ2: الأب ديبوش، ذ3: جون موبي، ذ4: الشّيخ محي الدّين.

– على إثر ذلك تتشكّل أربع برامج سردية رئيسية، وهي:

1– تنفيذ وصية الأب ديبوش من قبل جون موبي.

2– توريث الإمارة إلى الإبن عبد القادر من قبل الشّيخ محي الدّين.

3- كتابة الرّسالة المنقذة للأمير من قبل الأب ديبوش.

4-خاص بذات الأمير:- مقاومة الاستعمار وبناء الدّولة الجزائرية.

- الخروج من سجون بوردو والعودة إلى مقاعد العلم والتّدريس.

- توصّلنا إلى أنّ الذّوات الفاعلة في النّص الرّوائي لا يمكن لها أن تؤدّي فاعليتها إلاّ بتواجدها في إطار اتّصالها بأطراف المربّع السّيميائي والمتمثلة في : الموضوع والذّات، المرسل والمرسل إليه ، المساعد والمعارض.ومن خلال تبلور ثلاث محاور وهي: محور الرّغبة، ومحور الإبلاغ ومحور الصّراع.

وتضافر هذه المحاور هو الذي أدّى في النّهاية إلى تحقيق المسار السّردي، وبالتّالي نهاية البرامج السّردية.

- كما لا يمكن أن تتجسّد فضائية النّظر من غير اعتماد الكاتب على بعض العناصر المؤطّرة للفضاء الرّوائي، والمتمثّلة في الأشياء المكوّنة له، فالأشياء موجودات لها وزنها في العمل السّردي سواء كانت ظاهرة أم غير ظاهرة، أو كانت مادية أم معنوية، فلها دورها الفعّال في تأطير الفضاء الرّوائي العام، لأنّها تصنع تشكيلية فضائية خاصّة بالنّص الرّوائي، فالأشياء تغزو الإنسان الذي لا يملك لها ردّا، فتسيطر عليه بكلّ الطّرق، بوصفها رفات الزّمن وبقاياه.

- وقد تجسّد الشّيء في رواية الأمير بدءا بالعنوان، والتّصدير والغلاف، وصولا إلى المتن الرّوائي.وقد اتّضح لنا أنّ الأشياء يمكن أن يتناولها الكاتب من خلال الرّؤى السّردية المختلفة في نص الرّواية؛ فقد ينظر إلى الأشياء في مستوى قريب منه، فيستعمل ضمير المتكلّم، كما قد ينظر إليها من مستوى أبعد، فيستعمل ضمير الغائب، وقد تكون رؤيته مساوية لها، فيستعمل ضمير المخاطب، وفي هذه الحال تتشخّص الأشياء فيحاورها.

كانت تلك أهمّ النّتائج المتوصّل إليها من هذا العمل المتواضع، ونأمل أن نكون قد أفدنا بها كلّ مطّلع ولو بالقدر اليسير.

قائمـــة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم، رواية ورش.**

1- المصـــــــــادر :

1- واسيني الأعرج: ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري). دار الفضاء الحر، ط1 ، الجزائر، 2001.
2- واسيني الأعرج: ضمير الغائب (الشّاهد الأخير على اغتيال مدن البحر). دار الفضاء الحر، ط1 (بيروت ط1، 1984)، الجزائر، 2001 .
3- واسيني الأعرج: كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد). دار الفضاء الحر، ط1، الجزائر، 2004.
4- واسيني الأعرج: نوار اللّوز (تغريبة صالح بن عامر الزّوفري). دار الفضاء الحر، ط1 (بيروت، ط1، 1983)، الجزائر، 2002.
5- واسيني الأعرج: وقع الأحذية الخشنة (طوق الياسمين). دار الفضاء الحر، ط1 (بيروت ط1، 1981)، الجزائر، 2002.

2- المراجـــــــــع:

أ- المراجــع باللّــغة العـــــربية:

6- أحمد حمد النّعيمي: إيقاع الزّمن في الرّواية العربية المعاصرة. المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، دار الفرابي للنّشر والتّوزيع، ط1،عمّان/الأردن، 2004.
7- أحمد مختار عمر: اللّغة واللّون. عالم الكتب للنشر والتّوزيع، ط2، القاهرة،1997.
8- أحمد يوسف: السّيميائيات الواصفة، (المنطق السّيميائي وجبر العلامات). الدّار العربية للعلوم- منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط1، الجزائر، 2005.
9- الأزهر الزّناد: نظريات لسانية عرفنية. الدّار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف، ط1، لبنان- الجزائر، 2010.
10- الجاحظ (عثمان عمرو بن بحر): البيان والتّبيين. تحقيق عبد السّلام هارون. مكتبة الجاحظ، ط4، بيروت، (د.ت).
11- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء- الزّمن-الشّخصية). المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء/بيروت، 1990.
12- حسن مجيد العبيدي: نظرية المكان في فلسفة " بن سينا". دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد،1987.

13- حسن نجمي: شعرية الفضاء (المتخيّل والهوية في الرّواية العربية). المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء/بيروت، 2000.

14- حسين حرب: الفكر اليوناني قبل أفلاطون. سلسلة الفكر اليوناني، دار الفارابي،ط1، بيروت، 1979.

15- حميد لحميداني: بنية النّص السّردي، (من منظور النّقد الأدبي). المركز الثّقافي العربي، ط2، بيروت/الدّار البيضاء، 1993.

16- رشيد بن مالك: البنية السّردية في النّظرية السّيميائية. دار الحكمة،ط1، الجزائر، 2001.

17- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنّصوص. دار الحكمة، ط1، الجزائر،2000.

18- رشيد بن مالك: مقدّمة في السّيميائية السّردية. دار القصبة للنّشر، ط1، الجزائر،2000.

19- سامي سويدان: فضاءات السرد ومدارات التخييل (الحرب والقضيّة والهوية في الرّواية العربية). دار الآداب، ط1، بيروت،2006.

20- سعيد بنگراد: مدخل إلى السّيميائيات السّردية. منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر،2003.

21- سعيد يقطين: السّرد العربي، مفاهيم وتجليّات.رؤية للنّشر والتّوزيع، ط1، القاهرة، 2006.

22- سعيد يقطين: انفتاح النّص الرّوائي (النّص والسّياق). المركز الثّقافي العربي، ط3، الدّار البيضاء/المغرب، 2006.

23- سيزا قاسم: القارئ والنّص (العلامة والدّلالة). المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002.

24- سيزا قاسم: بناء الرواية . الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

25- شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية. المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، ط1، عمان/الأردن، 1994.

26- الصّادق قيسومة:طرائق تحليل القصّة. دار الجنوب للنشر، ط1، تونس، 2000.

27- صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السّرد في روايات عبد الرّحمان منيف. المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء/المغرب، 2007.

28- صلاح فضل: قراءة الصّورة وصور القراءة. دار الشّروق، ط1، القاهرة، 1997.

29- طائع الحداوي: سيميائيات التأويل (الإنتاج ومنطق الدّلائل). المركز الثّقافي العربي، ط1،الدّار البيضاء/ المغرب، 2006.

30- طاهر عبد مسلم: عبقرية الصّورة و المكان (التّعبير- التّأويل- النّقد).دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، ط1، عمّان/الأردن، 2002.

31- ظاهر محمّد هزاع الزّواهرة: اللّون ودلالته في الشّعر (الشّعر الأردني أنموذجا). دار الحامد للنشر والتّوزيع، ط1، عمّان/الأردن، 2008.

32- عبد الرّحيم الكردي: الرّاوي والنّص القصصي. مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2006.

33- عبد الرّحيم الكردي: السّرد في الرّواية المعاصرة" الرّجل الذي فقد ظلّه نموذجا". مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2006.

34- عبد الله كاظم: مشكلة الحوار في الرّواية العربية. عالم الكتب الحديث للنشر والتّوزيع، ط1، إربد/الأردن،2007.

35- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السّردي(معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق). ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر،1995.

36- عبد المجيد نوسي: التّحليل السيميائي في الخطاب الرّوائي (البنيات الخطابية- التّركيب- الدّلالة)، شركة النشر والتّوزيع المدارس،ط1، الدّار البيضاء/المغرب، 2002.

37- عبد الواحد المرابط: السّيمياء العامّة وسيمياء الأدب (من أجل تصوّر شامل)، الدّار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف، دار الأمان،،ط1، لبنان-الجزائر، الرّباط، 2010.

38- قدّور عبد الله ثاني: سيميائية الصّورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم). دار المغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر،2004.

39- محمّد الدّاهي: سيميائية الكلام الرّوائي. شركة النّشر والتّوزيع المدارس، ط1، الدّار البيضاء/المغرب، 2006.

40- محمّد سالم سعد الله: أطياف النّص، دراسات في النّقد الإسلامي المعاصر. سلسلة النّقد المعرفي-2-، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد/ الأردن، جدارا للكتاب العالمي للنّشر والتّوزيع، ط1، عمّان/الأردن، 2008.

41- محمّد سالم سعد الله: ما وراء النّص (دراسات في النّقد المعرفي المعاصر). سلسلة النّقد المعرفي-4-، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتّوزيع، ط1، عمان/الأردن، عالم الكتب الحديث للنشر والتّوزيع، إربد/الأردن،2008 .

42- محمّد سالم سعد الله: مملكة النّص (التّحليل السّيميائي للنّقد البلاغي) الجرجاني نموذجا. سلسلة النّقد المعرفي(1)، عالم الكتب الحديث، إربد/الأردن، جدارا للكتاب العالمي للنّشر والتّوزيع، ط1، عمان/الأردن، 2008.

43- محمّد علي الكبسي: ميشال فوكو، تكنولوجيا الخطاب تكنولوجيا السّلطة، تكنولوجيا السّيطرة على الجسد. سيراس للنّشر، ط1، تونس، 1993.

44- محمّد الماكري: الشّكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي). المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء/المغرب، 1991.

45- محمد النّاصر العجيمي: في الخطاب السّردي نظرية غريماس. الدار العربية للكتاب، ط1، تونس، 1993.

46- مرشد أحمد: أنسنة المكان في روايات عبد الرّحمان منيف. دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنشر، ط1، الإسكندرية،2002.

47- مصطفى إبراهيم الضّبع: إستراتيجية المكان (دراسة في جماليات المكان في السّرد العربي). الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات شهرية نقدية العدد 79، أكتوبر، 1998.

48- مصطفى إبراهيم الضّبع: الأشياء وتشكلاتها في الرواية العربية. حوليات الآداب والعلوم الإجتماعية، الحولية 24، الرسالة 213، جامعة القاهرة، 2004/2003.

49- مصطفى غالب: أرسطو في سبيل موسوعة فلسفية. دار الهلال، بيروت، 1988.

50- مصطفى غالب: أفلاطون، في سبيل موسوعة فلسفية. دار مكتبة الهلال، بيروت، 1988.

51- ياسين النّصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون العربية العامة، آفاق غربية، بغداد، ط1، 1986.

52- يمنى العيد: الموقع الشكل والراوي. بحث في السّرد الروائي. مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1988.

ب- المراجـــع المترجـــمة إلى اللّغة العـــربية:

53- أ.أمندلاو: الزّمن والرّواية، ترجمة: بكر عبّاس، مراجعة: إحسان عبّاس. دار صادر، ط1، بيروت، 1997.

54- أرسطو: فن الشعر (ترجمة وشرح كتاب أرسطو)، ترجمة: إبراهيم حمادة. مكتبة الأنجلو المصرية، 1982.

55- أمبرتو إيكو: التّأويل بين السّيميائيات والتّفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنگراد. المركز الثّقافي العربي، ط2، الدّار البيضاء/المغرب، 2004.

56- أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية (التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائية)، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء/المغرب، 1996.

57- أمبرتو إيكو:6 نزهات في غابة السّرد، تر: سعيد بنگراد. المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء/بيروت،2005.

58- برنار توسان: ماهي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، بيروت/المغرب، ط2، 2000.

59- جوزيف إكستنر: شعرية الفضاء الروائي، ترجمة :لحسن حمامة، أفريقيا الشّرق، الدّارالبيضاء/بيروت، 2003.

60- جوليا كريستيفا: علم النص ، ترجمة:فريد الزّاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم. دار توبقتال للنّشر، ط1، 1991، ط2، 1997، الدّار البيضاء/المغرب.

61- روبرت لانغيوم: المونولوج الدّرامي في التراث الأدبي المعاصر. ترجمة:علي كنعان وعبد الكريم ناصيف. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ط1، دمشق، 1983.

62- رولان بارث: المغامرة السّيميولوجية، ترجمة: عبد الرّحيم حزل. تينمل للطّباعة والنّشر، ط1، مرّاكش/المغرب، 1993.

63- رونيه ويلك وأوستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدّين صبحي. ط1،المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية، 1972.

64- غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط2، بيروت، 1984.

65- فيليب سيرنج: الرّموز في الفن- الأديان- الحياة، ترجمة: عبد الهادي عبّاس. دار دمشق، ط1، سورية، 1992.

66- فيليب هامون: سيميولوجية الشّخصيات، ترجمة: سعيد بنگراد، تقديم: عبد الفتّاح كيليطو. دار الكلام، ط1، الرّباط/المغرب، 1990.

67- مارسيلو داسكال: الاتّجاهات السّيميولوجية المعاصرة. ترجمة: حميد لحميداني، محمد العمري، عبد الرّحمان طنكول، محمد الولي، مبارك حنّون. أفريقيا الشّرق، ط1، الدّار البيضاء/المغرب، 1987.

68- مجموعة من المؤلفين: السّيميائية (الأصول، القواعد،والتّاريخ)، ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة: عزالدّين المناصرة. دار مجدلاوي للنشر والتّوزيع،ط1، عمان، الأردن، 2008.

69- مجموعة من المؤلفين، الفضاء الرّوائي، ترجمة: عبد الرّحيم حزل. أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب/بيروت، لبنان، 2002.

70- مجموعة من المؤلّفين:لقاء الرّباط مع"جاك دريدا": لغات وتفكيكات في الثّقافة العربية، ترجمة: عبد الكبير الشّرقاوي. دار توبقتال للنّشر، ط1، الدّار البيضاء/المغرب، 1998.

71- مجموعة من المؤلّفين: نظرية المنهج الشّكلي (نصوص الشّكلانيين الرّوس) جمعه وترجمه إلى الفرنسية: تودوروف، ترجمه إلى العربية:إبراهيم الخطيب، الشّركة المغربية للنّاشرين المتّحدين، دار المثلث، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1982.

72- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي- منشورات عويدات، ط1، بيروت لبنان، أفريل 1971.

73- ميشال فوكو: إرادة المعرفة. ترجمة: مطاع صفدي وجورج أبي صالح. مركز الإنماء القومي، ط1، بيروت، 1990.

74- هانس روبيرت ياوس:جمالية التّلقي (من أجل تأويل جديد للنّص الأدبي)، ترجمة: رشيد بنحدو. المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2004.

ج- المراجـــع باللّـــغة الفـــرنسية:

75 - Abraham A. Moles et Elisabeth Rohmer : Psychologie de l'espace, Casterman, 1972.

76 - Algirdas Julien Greimas : Du sens (Essais sémiotiques), Editions du Seuil, Paris, 1970

77 - Algirdas Julien Greimas : Du sens II, (Essais sémiotiques), Editions du Seuil, Paris, 1983 .

78 - Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille : Sémiotique des passions. (Des états de choses aux états d'âme).Ed : Seuil, Paris, Edition du Seuil 1991.

79 - Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtès : Sémiotique Dictionnaire raisonnée, de la théorie du langage classique, Hachette, Paris, Edition n° : 1, collection 4, 1979.

80 - Algirdas Julien Greimas : Sémiotique et sciences sociales, Edition du Seuil, Paris, 1976.

81- Algirdas Julien Greimas : Sémantique structurale (Recherche de méthode).Presses Universitaires France ,1986.

82 - Christine Dupouy: La question du lieu en poésie (du surréalisme jusqu'à nos jours), Editons Rodopi Amsterdam, New York, 2006.

83 - Communications : Sémiotique de l'espace. Ecoles des hautes études en sciences sociales- centre d'études transdisciplinaires sociologie, anthropologie, sémiologie, N° 26 et 27, 1977.

84 - Equipe pluridisciplinaire de recherche sur l'imaginaire : Imaginaire de l'espace (Espaces imaginaires). Publication de la faculté des lettres et des sciences humaines I, Casablanca, 1988.

85 - Etudes rassemblées par Pascale Aurais-Jonchière et Alain Montandon : Poétique Des Lieux, (Etudes rassemblées), Presses Universitaires blaise Pascal, France, 2004.

86 - Ferdinand De Saussure : Cours de linguistique générale. Editions Talantikit, Bejaia, 2002.

87 - Gaston Bachelard: La poétique de l'espace, Presses Universitaires France (P.U.F), Edition n° : 11, 1983.

88 - Gérard Genette : Figure I. Edition du Seuil, Paris, 1966.
89 - Gérard Genette : Figure II. Edition du Seuil, Paris, 1969.
90 - Gérard Genette : Figure III. Edition du Seuil, Paris, 1972.
91- Groupe d'entrevernes analyse sémiotique des textes, (Introduction : Théorie- Pratique), Presses Universitaires de Lion, Edition n° : 4, 1984.
92 - Henri Lefebvre : La production de l'espace. Editions Anthropos, Paris, 1974.

93 - Henri Mitterrand : le Discours du roman. Presses Universitaires de France, Paris, 1980.
94 - Jacques Fontanille : Les espaces subjectifs (Introduction à la sémiotique de l'observateur- discours- peinture- cinéma). Hachette, Paris, 1989.
95 - Jacques Fontanille : Sémiotique du discours, Presse Universitaire de Limoges, Paris, 1998.
96 - Jacques Morizot :Interfaces ″Texte et Image″- Pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique. Presse Universitaire de Rennes, 2004.
97 - Jean Pierre Golddenstein : Pour lire le roman. Du Boeck-Duculot, Bruxelles/Paris, Bruxelles du culot, 1986.
98 - Jean Weisgerber : L'espace romanesque. Editions L'age d'Homme, Lausanne, 1978.
99 - Joseph courtes : Introduction à la sémiotique narrative et discursive (Méthodologie et application). Hachette, Ed n°03,1986.
100 - Louis Hébert : Le schéma tensif (J. Fontanille et Zilberberg). www//louis hebert @ uqar.ca, 2005.
101 - Michel Collo et Jean- Claude Mathieu : Espace et poésie, P.E.N.S, Paris, 1987.
102 - Michel Faucault : les Mots et les Choses - une archéologie de science humaines- Ed Gallimard, France, 1966.
103 - Mikhaile Bakhtine : Esthétique et théorie du roman. Gallimard, France, 1978.
104 - Patrick Née : poétique du lieux dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moise sauvé. Presses Universitaires de France, Edition n° : 1, Avril, 1999.

105 - Robert lafont :La parole et le sens : Le guillaumisme et l'approche contemporaine du langage. Armond Colin, Paris, 1991.
106 - Roland Barthes: S/Z, Edition du Seuil, Paris, 1970.
107 - Roland Bourneuf et Réal Quellet : L'univers du roman. Presses Universitaires de France, Edition n°: 4, Paris, 1985
108 - Sophie Guermès : La Poésie moderne (Essai sur le lieu caché), L'Harmattan, Paris, France, 1999.

109 - Vladimir Propp : Morphologie du conte. Edition du Seuil, Paris, 1970.
110 - Wolfgang Iser : L'acte de lecture, (Théorie de l'effet esthétique), traduit de l'allemand par Evyline, S.Pierre.M , Bruxelles, Belgique, 1985 .

د- المـــعاجـــم والقـــــواميـــس:

111- ابن دريد (أبي بكر محمّد بن الحسن الأزدي البصري): جمهرة اللّغة، المجلّد3. دار صادر، ط1، بيروت، 1345هـ.
112- ابن منظور(جمال الدّين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الأنصاري الأفريقي المصري): لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، مراجعة: عبد المنعم خليل إبراهيم مجلد13ومجلّد15. منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السّنة والجماعة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت/لبنان، 2003.
113- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللّبناني، ط3، بيروت، 1973.
114- الجوهري (أبي نصر إسماعيل بن حمّاد الجوهري): الصّحاح (تاج اللّغة وصحاح العربية)، تحقيق: إميل بديع يعقوب ومحمّد نبيل طريفي، مجلّد 6، منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السّنة والجماعة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت/لبنان،1999.
115- سهيل إدريس و جبّور عبد النّور: المنهل (قاموس فرنسي عربي). دار الآداب، دار العلم للملايين، المؤسّسة الوطنية للكتاب، ط11، بيروت،1990.
116- مجموعة من المؤلفين (علي بن هادية، بلحسن البليش الجيلالي، بالحاج كي) القاموس الجديد، تقديم محمد المسعدي، الشّركة التونسية للتوزيع، تونس والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط5، 1984.
117- المنجد في اللّغة والأعلام. دار المشرق، ط 28، بيروت، 1986.
118 - La grande Encyclopédie, EOL-FAN-, Paris, HLAMIRAUT, CIE,
119 - Petit Larousse, illustré. Librairie Larousse, Paris, 1986.
120 - Larousse de Poche. Librairie Larousse, Paris, 1979.
121 - Le Robert alphabétique et analogique de la Langue Française, Paris, 1977.

هـ- المواقع الإلكترونية:

1- www.ar.wikipedia.orgwik, Consulté le 10/09/2012.
2- www.Puf.com/ Auteur Anne Hénault Consulté le : 03/10/2012.
3- www//louis hebert @ uqar.ca, Consulté le : 28/07/2012.

فهـــرس المحتويات

فـهـــــرس المحتـــــويـــــات

* مقدمـــــــــة ..... أ-ز

المدخل: السّيميائية السّردية

I- تأسيسيات 10

1- الإرهاصات السّيميائية مع"فلاديمير بروب": 10

1-1 الثّابت والمتغيّر. 10

1-2 محدودية عدد الوظائف. 11

1-3 الانتماء إلى شكل أدبي واحد. 11

2- انتقادات"ليفي ستروس" للمشروع البروبي. 12

3- تواصلية أبحاث"ف.بروب" مع"أ.ج.غريماص". 14

من اللّساني إلى السّيميو لساني. 17

II- السّميائيات السّردية عند"ألجيرداس جوليان غريماص": 19

1- التّنظيم العميق 19

1-1 النّموذج التّكويني 19

1-2 تسريد النّموذج التّكويني 20

2- التّنظيم السّطحي: 21

2-1 النّموذج العاملي: 22

2-1-1 نموذج"بروب": 22

2-1-2 نموذج" سوريو": 23

2-1-3 نموذج" تينيير": 23

أ- الذّات والموضوع: 24

ب- المرسل والمرسل إليه: 26

ج- المساعد والمعارض: 27

2-2 تفعيل النّموذج العاملي: 27

2-2-1 الخطاطة السّردية 27

2-2-1-1 التّحريك 28

2-2-1-2 الأهلية (الكفاءة) 29
2-2-1-3 الإنجاز(Performance/ الأداء): 30
2-2-1-4 الجزاء (Sanction/ التّقويم): 30
3- المسار السّردي(Parcours Narratif): 31
III- سيميائية الأهـــــــــــواء: 33
1- دراسات في مجال سيميائية الأهواء: 36
1-1 هرمان باريت. 36
1-1-1 مورفلوجية الأهواء 37
أ- الأهواء المتقاطعة. 37
ب-الأهواء الإنتعاضية. 37
ج- الأهواء الحماسية. 37
1-1-2 تركيب الأهواء: 37
1-1-3 تخطيب الأهواء: 37
1-2 "أ.ج.غريماص" و"جاك فونتاني": 38
1-2-1 الجزء النّظري من الكتاب: 38
1-2-2 الجزء التّطبيقي من الكتاب: 38
1-3 آن إينـــــــو. 39
2- عناصر تحليل سيمياء الأهواء: 40
2-1 تصييغ الحالات وكفاءات الذّات 40
2-2 التّحليل الصّيغي للأهواء 41
3- معالم سيمياء الأهواء عند "جاك فونتاني": 41
3-1 الشّـــــــدة: 42
3-2 الكميّـــــة: 42
3-3 المخطّط النّظامي العاطفي: 43
3-3-1 اليقظة العاطفية: 43
3-3-2 الاستعداد: 43
3-3-3 المحور العاطفي: 43
3-3-4 التّحسيس: 44

3-3-5 التّهذيب: 44

الفصل الأول: الإطار المفاهيمي للفضاء.

1- المفهوم المعجمي لـــ: المكان – الفضاء – الموضع (الموقع): 46
1-1 المكان في المعاجم العربية. 46
1-2 الفضاء في المعاجم العربية. 48
1-3 الفضاء المكان والموضع:في المعاجم الغربية وبعض الدّراسات اللّغوية. 49
1-4 ترجمة مصطلح فضاء إلى العربية. 53
2- المفهوم الفلسفي والفكري للفضاء: 54
2-1 المنشأ الأسطوري للفضاء. 54
2-2 التّأصيل الفلسفي للفضاء. 55
– المدرسة الميلينية (الآيونية). 55
– الفيثاغوريين. 56
2-3 الفضاء وفكرة النّسبية. 59
2-4 الفضاء وارتباطه بالزّمن. 61
3- الفن الزّمني (الرّواية) والفن الفضائي: 64
3-1 الفضاء إيهام ثانوي في الرّواية. 64
3-2 التّوازن بين الفضائية والزّمنية في الرّواية. 65
3-3 وظائف الفضاء الرّوائي: 67
3-3-1 الوظيفة الإيهامية. 67
3-3-2 الوظيفة السّردية. 68
3-3-3 وظيفة الجاذبية والتّأثير. 68
4- التّشكيل الفضائي في الفن الرّوائي (فضائية الفن الزّمني): 69
5- الفضاء الرّوائي في الدّراسات الغربية: 74
5-1 خطوات جادّة في دراسة الفضاء: 74
5-2 التّوجهات النّقدية في دراسة الفضاء الرّوائي: 76
5-2-1 التّوجه النّفسي الظّاهراتي. 76
5-2-2 التّوجه الإيديولوجي. 78
5-2-3 التّوجه السّردي. 80

5-2-4 التّوجه السيميائي: 81
أ-الفضاء الدّلالي:مع "جيرارجنيت". 83
ب- الفضاء الطّوبيقي:مع "أ .ج .غريماس". 84
ج- الفضاء بين التّقاطبات 87
د - الفضاء النّصي الخطابي. 88
5-2-5 التّوجه الذّهني (المطلق): 91
6- الفضاء الرّوائي في الدّراسات النّقدية العربية: 93
7- الفضاء بين الهنا والهناك: 101
7-1 الفضاء بين الانغلاق والانفتاح. 103
7-2 الفضاء بين ثنائية : (الدّاخل/ الخارج) (جدلية الدّاخل والخارج). 104
7-3 الفضاء بين مفهوم المركزية والآخرين: 109
8- الفضـــــاء والسّيمـــــياء. 113
9- الفضـــــاء والتّلـــــقي. 115
10- وقفة بين الفضاء والمكان والموقع (خلاصة الفصل النّظري). 118

الفصل الثاني: تشكيل الفضاء الحكائي في رواية الأمير(تقاطب الفضاء الحكائي)

- توطئـــــــــة. 126
1- الفضاء (الثابت/المتحرك): 128
1-1 الأميرالية (الفضاء الثابت). 128
1-2 القارب (الفضاء المتحرك). 130
1-3 الزمالة المدينة المتنقلة(الفضاء المتحرك). 138
1-4 البحر (الفضاء المتقلب). 142
2- الفضاء (المألوف/ الغريب): 146
2-1 مدينة باريس (الفضاء الغريب): 146
2-1-1 الجلسة. 148
2-1-2 "دي لاموسير" بين الهنا والهناك. 149
2-1-3 باريس، الخدعة الكبيرة. 151
2-1-4 فضاء الانبهار: 152
أ- شوارع "باريس": 154

ب- فضاء" الأوبرا".....155
ج- قصر "سان كلو".....155
د- "المتحف".....156
هـ- "المطبعة".....156
2-1-5 فضاء البرد (مدينة بوردو).....157
2-2 مدينة معسكر(الفضاء المألوف).....160
2-3 تحول الفضاء المألوف إلى فضاء غريب.....162
3- الفضاء (النابض/ الخامد):.....165
3-1 مدينة تكدامت (القلب النّابض).....165
3-2 عين ماضي(فضاء الخمود والوكر الملعون).....167
3-3 مدينة معسكر(المقهى/ السوق):.....170
3-3-1 فضاء المقهى(الركون واللاّمبالاة).....170
3-3-2 فضاء السوق (الرتابة).....171
4- الفضاء بين المركزية والعبور:.....173
4-1 الانسجام مع طبيعة الجبل القاسية.....173
4-2 الخيـــــــمة.....175
4-3 عنف الطبيعة الجبلية.....175
4-4 طبيعة الجبل تساند الأمير.....176
4-5 معبر القربوس.....178
5- الفضاء بين الهنا والهناك (السجن):.....180
5-1 قلعـــــة "لا مالق".....181
5-2 قصر هنري الرابع.....182
5-3 قصر أمبواز.....185

الفصل الثالث: تشكيل الفضاء النّفسي في رواية الأمير

- توطئـــــــــــة.....194
1- فضاء الرؤى والأحلام:.....197
1-1 الرّؤيا البغدادية.....198
1-2 رؤيا المرابط "سيدي لعرج".....199

1-3 رؤيا "جون موبي". 205
1-4 رؤيا الأمير عبد القادر. 206
2- فضاء التّطيّـــــــــر. 210
3- فضاء الخـــــــرافة: 214
1-3 خرافات حول الأمير(الأمير قائد أسطوري). 214
2-3 خرافات حول الأحدب (حارس المقام). 218
3-3 طقوس شعبية. 219
4-3 تحليل في إطار سيمياء العواطف من خلال كلام القوّال: 219
أ- مرحلة الوعي العاطفي(اليقظة العاطفية). 220
ب- مرحلة الاستعداد. 221
ج – المحور العاطفي. 222
د- التّهذيب. 223
4- فضاء الموت: 225
1-4 خبر الموت: 227
أ- وفاة الشّيخ محي الدّين. 227
ب- إعدام مردوخ وحمّو. 228
ج- إبادة الزّمالة. 230
د- موت سيدي مبارك بن علاّل. 231
هـــ- تشخيص الموت. 233
2-4 فضاء المجازر. 234
5- فضاء الوباء والفقر. 237
6- فضاء الأمل واليأس: 248
1-6 الفضاء الدّلالي النّفسي لليأس. 248
2-6 الفضاء الدّلالي النّفسي للأمل. 251
3-6 دراسة (اليأس /الأمل) في إطار سيمياء الدّلالة(سيميو دلالية). 253
4-6 دراسة اليأس والأمل في إطار سيمياء الأهواء: 254
أ- الخصائص التركيبية لليأس. 254
ب- الخصائص التّركيبية للأمل. 258

5-6 رؤية بين اليأس والأمل. 260
7- الفضاء النفسي للذّات الكاتبة عند الأب ديبوش). 262

الفصل الرّابع: فضائية النظر وتشكل الأشياء في رواية الأمير.

توطئـــــــة : لمحة وجيزة عن اهتمام الدّرس السّيميائي بالشّخصيّة الأدبية (الذّات). 271
1- فضائية النّظر: 276
1-1 العين النّاظرة (الذّات النّاظرة أو الذّات المؤطّرة): 277
1-1-1 ذات ناظرة مؤطّرة غير فاعلة. 277
1-1-2 ذات ناظرة وفاعلة: 280
أ- "جون موبي" الرّاوي. 280
ب- الأب ديبوش الرّاوي. 282
ج- الأمير ذات ناظرة. 283
1-2 الذّات الفاعلة: 284
1- 2-1 البرنامج السّردي الأوّل: تنفيذ وصيّة" الأب ديبوش" من قبل الخادم "جون موبي"(ذ3): 286
أ- المرسل والمرسل إليه. 288
ب- الذّات والموضوع. 288
ج- المساند و المعارض. 288
1-2-2 البرنامج السّردي الثّاني: الشيخ محي الدين (ذ4) يحاول توريث الإمارة لابنه عبد القادر. 290
أ- المرسل والمرسل إليه. 292
ب- الذّات والموضوع. 293
ج- المساعد والمعارض. 293
1-2-3 البرنامج السّردي الثّالث: الأب"ديبوش" يريد كتابة رسالة مفصّلة إلى الرئيس لويس نابليون بونابارت. 295
أ- المرسل والمرسل إليه. 298
ب- الموضوع والذّات. 299
ج- المساعد والمعارض. 299
1-2-4 البرنامج السّردي الرّابع: خاص بالأمير عبد القادر. 301
أ- المرسل والمرسل إليه. 305
ب- الذّات والموضوع. 305
ج- المساعد والمعارض. 306

2- تشكل الأشياء في رواية الأمير: 313
– تعريف الشّيء لغة واصطلاحا. 314
– الشّيء في مجال الدّراسات اللّسانية والنّقدية. 315
– الشّيء المشخص. 318
2-1 كيفية ظهور الأشياء في النص السردي. 319
2-1-1 العنـــــــــــوان: 320
أ– البنية التّركيبية: 321
أ–1 المستوى الأيقوني. 321
أ–2 المستوى التّركيبي. 322
الأول: الشيء سابق على. 322
1– صيغة مكانية. 322
2– صيغة فاعلة. 323
الثاني: الشيء لاحق لـــ. 323
ب– البنية الدّلالية للعنوان: 323
ب-1 النّواة المقوّماتية للوحدة المعجمية: كتاب الأمير. 324
ب-2 النواة المقوّماتية للوحدة المعجمية:"مسالك أبواب الحديد". 325
ب-3 العناوين الفرعية. 326
2- 1-2 التصديـــــــــــر. 328
2 -1-3 الغـــــــــــلاف. 330
2-2 الأشياء ومستويات الرؤية: 332
2–2-1 النوع الأول: رؤية أقرب إلى الأشياء. 333
2-2 -2 النوع الثاني: الرؤية الأبعد للأشياء. 336
2–2-3 النوع الثالث: الرؤية المساحية للأشياء. 337
*خاتمـــــــــــة. 342
– قائمة المصادر والمراجع. 352
– فهرس المحتويات. 361

تم بحمد الله

المستعان

ملخص: اتّجهت دراستنا إلى الاهتمام بالفضاء بمعناه العام والأوسع، لنكشف الفرضية التي بمقتضاها يتشكّل الفضاء المتخيّل لنص روائي، ذلك الفضاء المميّز الذي يحوي رؤى فكرية وجمالية معينة، تميّزه عن أيّ فضاء روائي ما.

إضافة إلى ذلك حاولنا مقاربة المستويات الجمالية لكتابة الفضاء وقراءاته المختلفة الاتّجاهات، وفقا لاختلاف الرّؤى الفكرية والذّاتية للمتلقي، لننفذ بعد ذلك إلى معرفة طبيعة الوعي بالفضاء الرّوائي من زوايا مختلفة ولكنّها متّصلة ومكمّلة لبعضها في تشكيل الفضاء الرّوائي.

لذلك لم نتناول الفضاء بمعزل عن المكونات الهيكلية للرّواية بل كشفنا عن طبيعة العلائق بين الفضاء والدّلالات، على اعتبار أنّ الفضاء كلّ متكامل بين المكان والزّمان والسرد، وأفعال الشّخصيات في الأمكنة، والمشاهد الرّوائية، ولغة الخطاب، والجانب الشّكلي لرواية الأمير، وعملية التّخييل بين الكاتب والقارئ.

ونحن لم نتناول هذه العناصر منفردة منفصلة عن بعضها في النّص الروائي، بل نظرنا إليها في بوتقة واحدة والتّي أسميناها بالفضاء الرّوائي، فلم نفصل-كما جرت العادة- بين المكان والزّمان في تناولنا للفضاء، بل جعلناهما حدّا ثنائية أساسية في تكوين الفضاء الرّوائي، واقتضى حال الدّراسة فصلا جزئيا يتعلّق بنظام الفصول وحسب. وأنّنا برهنّا على أنّه لا شيء يتوقف في دراستنا للفضاء، بل ستبقى كلّ مكونات النّص يقظة مسايرة لكلّ الفرضيات التي أبديناها، وكلّ الملاحظات التي طرحناها أثناء عملنا لنجسد سيرورة الحكاية في الفضاء الروائي من خلال البحث عن فنيات تشكيل هذا الفضاء في رواية الأمير، لذا آثرنا أن يكون عنوان الأطروحة:" فنيّة التّشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية «الأمير (مسالك أبواب الحديد) لــ"واسيني الأعرج"»، فبحثنا عن كيفية تجسّد الفضاء في الرّواية، وفنيّات تشكيله، وعلاقة ذلك بسيرورة الحكاية في رواية الأمير، واخترنا الآلية السّيميائية كطريقة فعّالة لولوج النّص والخطاب في رواية الأمير.

وعلى إثر ذلك كانت الدّراسة مشتملة على مدخل منهجي حول السّيميائية السّردية، وفصل نظري لتأطير مصطلح الفضاء وتمييزه عن المكان والموضع، وثلاثة فصول تطبيقية، عناوينها كما يلي:تشكيل الفضاء الحكائي، تشكيل الفضاء النّفسي، فضائية النّظر وتشكّل الأشياء.

Résumé :

Notre étude a été orientée à accorder une importance à l'espace dans son sens large et général pour mettre en valeur la théorie de laquelle se forme l'espace imaginé d'un texte narratif, cet espace distingué contenant des visions notionnelles et esthétiques précises qui le différencient de n'importe quel espace narratif.

Davantage, on a tenté de rapprocher les niveaux esthétiques concernant l'écriture de l'espace et ses lectures de différentes catégories, conformément à la diversité des visions notionnelles et subjectives de l'auditeur pour aboutir ensuite à reconnaître la nature de la conscience envers l'espace narratif de différents côtés mais ils sont liés et complémentaires l'un à l'autre pour créer l'espace narratif.

C'est pourquoi, on n'a pas abordé l'espace en dehors des composants structurels du roman, toutefois on a mis au clair la nature des rapports entre l'espace et les significations, tant que l'espace est un tout complémentaire entre le lieu, le temps et la narration, les actions de l'individualité dans les lieux, les scènes narratives, la langue oratoire, le côté formel du roman « El-Amir » et le processus d'imaginer entre l'écrivain et le lecteur.

On n'a pas abordé ces éléments individuellement, séparés l'un à l'autre dans le texte narratif, mais on les a examinés dans un seul creuset nommé l'espace narratif, on n'a pas séparé, à l'accoutumée, le lieu du temps en abordant l'espace, cependant on les a faits une définition double primordiale quant à la formation de l'espace narratif. Le sujet de notre étude a exigé un chapitre partiel concernant non seulement l'organisation des chapitres et l'argumentation de ce rien dépendant quant à l'étude de l'espace, mais tous les composants du texte restent éveillés, coïncidant toutes les théories déjà prévues et toutes les remarques exposées durant notre travail afin de concrétiser le fonctionnement du récit dans le texte narratif à travers la recherche des stratégies de la formation de cet espace dans le roman El-Amir. On conséquence, on a opté pour un titre de la thèse « La stratégie de la formation de l'espace et le processus du récit dans le roman « El-Amir (les itinéraires des portes ferrées) pour Ouassini El-aredj ». On a disserté la manière concrétisant l'espace dans le roman El-Amir ». On a choisi le mécanisme sémiologique comme un mode efficace dans l'accès au texte et l'art oratoire dans le roman El-Amir.

A la suite, l'étude englobait une introduction méthodique pour la sémiologie narrative, un chapitre théorique encadrant le terme l'espace et sa particularisation du lieu et de la position, trois chapitre pratiques dont les titres sont : la formation de l'espace narratif, la formation de l'espace psychologique, la spatialité de la vision et la formation des choses.