التاريخ والمتخيل السردي في الرواية العربية

دراسة في نماذج مختارة

سعيد بوعيطة

دار نشر جامعة قطر
Qatar University Press

التاريخ والمتخيّل السّردي في الرّواية العربية

(دراسة في نماذج مختارة)

التحرير اللغوي والضبط:
نبيل محمد درويش
المراجعة الفنية:
نـــــدا أحـــراري
تصميم الغلاف:
محمـــد العمــادي

التاريخ والمتخيّل السّردي في الرّواية العربية

(دراسة في نماذج مختارة)

سعيد بوعيطة

أستاذ التعليم الثانوي التأهيلي

دكتوراه في النقد الحديث

الدوحة: قطر، 1444هـ/2022م

دار نشر جامعة قطر

Qatar University Press

مكتبة قطر الوطنية بيانات الفهرسة - أثناء - النشر (فان)

بوعيطة، سعيد، مؤلف.

التاريخ والمتخيل السردي في الرواية العربية: دراسة في نماذج مختارة/سعيد بوعيطةً، أستاذ التعليم الثانوي التأهيلي، دكتوراه في النقد الحديث. - الطبعة الأولى. - الدوحة، قطر: دار نشر جامعة قطر، 2022.

VII، [244] صفحة ؛ 24 سم

تدمك: 978-992-713-980-2 (مطبوع)

تدمك: 978-992-713-981-9 (إلكتروني)

يتضمن مراجع ببليوجرافية (صفحات 237-244)

يتضمن ملخصًا باللغة الإنجليزية.

1. السرد (بلاغة) 2. القصة العربية -- تاريخ ونقد. أ. العنوان.

ب. عنوان صفحة الملخص: Arabic narrative history and visualization: a study of selected models

PN3383.N35 B83 2022

892.73609– dc23

202228539047

دار نشر جامعة قطر
Qatar University Press

ص.ب. 2713، الدوحة - قطر

qupress@qu.edu.qa

© 2022، جميع الحقوق محفوظة. لا يُسمح بإعادة نشر هذا الكتاب أو أي جزء منه، أو تخزينه في أي نظام حفظ معلومات، أو نقله بأي شكل من الأشكال أو بأي وسيلة؛ سواء كانت إلكترونية أو آلية أو بالتصوير أو بالتسجيل أو غير ذلك، دون موافقة خطية مسبقة من الناشر.

© 2022, All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

دار نشر جامعة قطر: نحن دار نشر جامعية غير ربحية، تأسست عام 2018، تعمل على تعزيز ونشر الكتب والبحوث المحكَّمة في العديد من مجالات المعرفة. تسعى الدار إلى أن تصبح رائدة في نشر الكتب والمجلات العلمية، وتهدف إلى دعم رؤية جامعة قطر نحو التميّز في البحث والتعليم في دولة قطر وخارجها.

Qatar University Press (QU Press): We are a non-profit university publishing house established in 2018, dedicated to promoting the dissemination of peer-reviewed and research-based publications in various fields. QU Press aims to be a leading publisher of scholarly books and journals. QU Press endeavors to support QU's vision towards excellence in research and education in Qatar and beyond.

هذا الكتاب لا يعبر بالضرورة عن رأي دار نشر جامعة قطر.

This book does not necessarily reflect the opinion of QU Press.

eISBN: 978-992-713-981-9

المحتويات

المقدمة **1**

الفصل الأول: الرّو اية والتاريخ والعلاقة الملتبسة **7**

أولًا: الرواية والتاريخ 9

ثانيًا: الرّواية التاريخية الغربية 13

ثالثًا: الرّواية التاريخية العربية 15

رابعًا: مفاهيم محورية 21

1. مفهوم التاريخ 21

2. مفهوم التخييل 23

3. مفهوم التخييل التاريخي 30

4. مفهوم التناصّ 32

خاتمة 45

الفصل الثاني: الوقائع التاريخية في ثلاثية "أرض السواد" لعبد الرحمن منيف **47**

أولًا: تأطير الثلاثية 53

ثانيًا: عتبة النص الرئيسية 54

ثالثًا: العتبات النصية وتجليات التاريخ 59

رابعًا: علاقة العتبة - العنوان بالمتن الرّوائي 62

خامسًا: المتخيّل السّردي في الثلاثية 63

سادسًا: الزمن في الثلاثية 67

سابعًا: الحدث والمرجعية التاريخية 73

ثامنًا: الشخصية بين التاريخي والمتخيّل 74

تاسعًا: تجليات الشخصية المتخيّلة 76

عاشرًا: الفضاء السّردي في الثلاثية 78

حادي عشر: فضاء الثلاثية بين التاريخي والمتخيّل 78

ثاني عشر: اللغة بين السّردي والتاريخي 80

ثالث عشر: اللغة ومستويات الحوارية 82
خاتمة 86
الفصل الثالث: التوليف الفني للسّرد السيري والتاريخي في رو اية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج 87
أولًا: التاريخ واستراتيجية السّرد 89
ثانيًا: التشكيل السّردي في الرّواية 91
ثالثًا: الحكاية ومسارات السّرد 93
رابعًا: تعدد الأصوات السّردية 96
خامسًا: السّرد وجدلية الذات والآخر 102
سادسًا: المتخيّل السّردي في الرّواية 105
سابعًا: التخييل السّردي وطمس التاريخ 109
ثامنًا: تاريخية الإخبار وشعرية المحكي 112
تاسعًا: الآلية الإخبارية في الرّواية 113
1. الخبر التاريخي 114
2. الخبر المحاكاتي 117
3. الخبر العجائبي 118
ثامنًا: شعرية العتبات 119
تاسعًا: بنية العتبات 127
عاشرًا: بنية العنوان 128
حادي عشر: بناء العتبات النصية الموازية 130
خاتمة 133
الفصل الرابع: التاريخ وشعرية التعالق النصي في رو اية "العلامة" لبنسالم حميش 135
أولًا: العناوين والإحالة على التاريخ 136
1. عنوان الرّواية 136
2. بناء العناوين الداخلية 138
3. بنية التصدير 143
ثانيًا: آليات التعالق النصي 148
ثالثًا: تجليات التناصّ في الرّواية 171
1. الاستشهاد 171
2. الاقتراض 172
3. الإيحاء 173

رابعًا: التاريخ وبناء الخطاب السّردي 174
1. اختصار الرّواية للتاريخ 174
2. إضافات الرّواية للتاريخ 176
3. التنظيم الزمني في الرّواية 178
خامسًا: مظاهر السّرد وأنماطه 184
1. الحدث السّردي بين المدة والتواتر 186
2. الصيغ السّردية 187
3. استبدال الحوافز 187
سادسًا: البعد التاريخي للشخصيات 188
خاتمة 194
الفصل الخامس: التاريخ وترميم الذات في "قناديل ملك الجليل" لإبراهيم نصر الله 195
أولًا: العتبات النصية 195
ثانيًا: التاريخي والمتخيّل السّردي الموازي 199
ثالثًا: تقنيات السّرد في الرّواية 210
1. التقديم والتأخير 210
2. المنظور السّردي والحدث التاريخي 211
3. بنية الزمن في الرّواية 212
رابعًا: رسم الشخصيات في الرّواية 214
1. شخصية ظاهر العمر 214
2. شخصية سعد العمر 216
3. شخصية بشر 217
4. شخصية غزالة 218
5. الشخصيات المساعدة للبطل 220
6. شخصيات خارج التاريخ/ داخل السّرد 223
خامسًا: الطقوس الشعبية في الرّواية 224
خاتمة 231
خاتمة الكتاب 233
المصادروالمراجع 237

المقدمة

اعتمدت الرّواية، في مختلف مراحلها، على المادة التاريخية في صياغة متنها الحكائي. وبرزت على إثر ذلك قراءات نقدية متفاوتة. إلا أن إشكالية هذه القراءات تأبى النظر إليها من خلال صيرورتها التاريخية، باعتبارها كتابة جديدة. ولعل هذا ما جعل مفهوم التخيّل التاريخي مفهومًا ملتبسًا عند كل مقاربة نقدية لهذه الأعمال الرّوائية، لكونه يشكل بديلًا من الرّواية التاريخية بمفهومها التقليدي. لكنْ على الرغم من ذلك، فقد برزت أهمية النصوص السّردية التي تمتح من التاريخ من دون أن يهيمن عليها هذا الأخير؛ إذ صُنّفت ضمن الرّواية التاريخية الجديدة.

أغنت المادة التاريخية النص السّردي، من جهة. كما عملت على تطوير العلاقة بين السّرد الرّوائي (التخييلي) والتاريخ، من جهة أخرى؛ إذ تم تقديمها من زوايا جديدة ومتنوعة. وأصبحت على إثرها بنيات السّرد الرّوائي عبارة عن بنى مأخوذة من التاريخ والواقع الإنسانيين على السواء. إن تجريد النص الرّوائي من التاريخ والرؤى الفكرية والفلسفية يجعله بعيدًا عن فنيته وشعريته، نظرًا إلى استحالة إلغاء دور البنى السّردية المختلفة (الزمن والمكان والشخصيات والوقائع). لكن على الرغم من ذلك، تبقى المادة التاريخية في هذا النوع السّردي موضوعًا محايثًا لسردها على الدوام. فقد يبتعد به التخييل، فلا يتجلى على سطح النص على الرغم من سريانه في أوصاله. وقد يقصده الرّوائي قصدًا، فيكون بارزًا باعتباره موضوعًا ورهانًا للسّرد.

يبدو التاريخ رهانًا مستعصيًا على الرّوائي عامة، والرّوائي العربي على وجه الخصوص. ويجد هذا الأخير نفسه في موضع تجاذب بين طرفين، أحدهما عالمه الخاص، الذي هو الرّواية وفنونها التخييلية، والآخر التاريخ، باعتباره أحد همومه، وإن لم يكن أحد علومه، خاصة أنه على وعي بمعاناة أغلب المؤرّخين أنفسهم وجناياتهم، بعمد أو بغيره، على التاريخ. وإذا كانت الكتابة عن التاريخ عبارة عن مجازفة، فكيف بمن يتسلح بالتخييل الأدبي أن يكون وفيًا لهذه الحقيقة التاريخية؟ إذا كان التاريخ المتخيّل خاصيةَ الفن الرّوائي، فإنه لا ينبغي أن يكون تزييفًا للتاريخ الواقعي، بل عليه أن يحفظ مصداقيته، قصد تحقيق ذلك.

دفعت محاذير خيانة التاريخ بعض الرّوائيين إلى الانكباب على التوثيق والتمحيص والتركيز

على توثيق أحداثه وتجسيد ملامح شخصياته، إلى درجة أن هذه الصنعة والتكلف ذهبا بالملامح الأدبية والفنية للرواية في بعض الأحيان؛ إذ قدّموا أعمالًا روائية مسيخة، جنى فيها التاريخي على الأدبي. بينما العكس مع من تمسك ببوصلة الرّوائية، فعبث بالتاريخ وقلّب حقائقه ولم يأبه لأحداثه ومتون وثائقه. وتراوحت بين هذين الحدين مجموعة من النصوص الرّواية العربية، التي لم ينجح منها إلا القليل في الوفاء للجانبين. لكنْ إذا تعثرت الرّواية العربية في أحابيل هذا الإشكال ومآزقه، فإن الرّواية الغربية، التي تفاعلت مع المادة التاريخية (تنظيرًا وممارسة) تمكنت من ضبط مختلف العلاقات القائمة بين السّردي والتاريخي من أجل ضبط الميثاق السّردي في الكتابة الرّوائية. في حين لا تزال هذه العلاقة تشهد نوعًا من الالتباس في الرّواية والنقد العربيين؛ إذ لم تتضح بعد أوجه الاختلاف والائتلاف بينهما بكيفية بارزة. ويرتبط هذا الالتباس، أحيانًا، بتلك الرؤية التي تسربت إلى الدرس النقدي العربي من خلال نظريات ميخائيل باختين حول الرّواية، التي عدّتها جنسًا أدبيًا يستوعب كل الأنواع ضمن بنيته الخاصة؛ ما يحيلها إلى "نوع الأنواع"، الذي لا يضيق باستخدام وتوظيف مختلف الأنواع والأجناس الأدبية. لهذا جاءت مقولة "الرّواية ديوان العرب". لكنْ لكي يكون الديوان ديوانًا، لا بد أن يكون قابلًا للتأطير ضمن نوع أدبي محدد، تنتظم في نطاقه باقي الأنواع الأدبية. فحين اعتُبر الشعر ديوان العرب، كانت القصيدة تضم التواريخ والأخبار والوقائع والأمثال والمعتقدات. لكنها كانت، في الوقت نفسه، تتأطر ضمن نوع أو غرض شعري محدد، يحافظ على ميثاقه التعبيري. فإذا كانت تنظيرات باختين تُبيّن احتفاء جنس الرّواية واهتمامه بمختلف الأنواع السّردية التي واكبت السّرد الرّوائي عبر مساره التطوري، فإن ذلك يؤكد أن العلاقة بين السّرد والتاريخ قديمة، قِدم الإنسان نفسه. وتكشف الأساطير والأخبار والمصنفات، وكذا الوقائع التاريخية القديمة، باختلاف أنواعها، هذه العلاقة. إن ما نتعامل معه اليوم باعتباره أساطير وخرافات، كان القدماء يتعاملون معه على أنه وقائع وحقائق. فحين كانوا يسردون وفق أنواع سردية مختلفة، كانوا يوظفون صيغة "يُروى" باعتبارها معادلًا لصيغة "وقع" في زمان محدد، ما يختزل المسافة بين الواقع والخيال. فقد كان كل شيء قابلًا للتحقق والوقوع بالفعل. غير أن الاستناد إلى الرؤية النقدية في قراءة الوقائع شكّل بداية التمييز بين الواقعي والخيالي، بين الكذب والصدق، بين المزيف والحقيقي. لهذا حين ظهرت الرّواية الغربية كانت تسعى من خلال السّرد إلى تمثيل الواقع المعيش القائم (الرّواية الواقعية) أو الواقع الذي كان الماضي (الرّواية التاريخية).

اختلفت الطرائق التي اعتمدتها الرّواية العربية في تشكيل مادتها الحكائية، منذ بداياتها

الأولى، وصولًا إلى أواخر ستينيات القرن الماضي. وأسهم هذا التطور في تجاوز تلك النظرة السلبية للرواية التاريخية العربية السائدة، من جهة، ومكّن الرّوائيين العرب الذين وظّفوا المادة التاريخية من امتلاك رؤية واضحة وشمولية، من جهة أخرى. كما منح الدرس النقدي العربي إمكانية قراءة الرّواية العربية الجديدة التي تستلهم التاريخ من منظور مختلف. فقد سعت الرّواية التاريخية العربية إلى السير في اتجاه التحول الذي شهدته الرّواية الغربية، واستوعبت أسسها الفنية ومختلف تنظيراتها السّردية. ولعل هذا ما جعل الرّواية التاريخية في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، تعبّر عن ضرورات تتصل بالحقبة التاريخية التي ظهرت فيها الرّواية العربية عامة؛ فقد سعى جورجي زيدان إلى كتابة روائية تنهل من التاريخ الإسلامي، في حين سعى نجيب محفوظ إلى كتابة تاريخ مصر، على الرغم من أنه قد كتب في مرحلة لاحقة بأسلوب جديد ومتطور عن أسلوب الرّواية التاريخية الكلاسيكية. فقد تطور الوعي بالتاريخ، سواء بالنسبة إلى الدراسات العلمية أو الكتابات السّردية؛ فتعددت هذه العلاقات بتعدد أنواع السّرد الرّوائي الذي وظّف التاريخ؛ لأن الرّواية، مهما كان نوعها، لا تسرد سوى التاريخ؛ إذ كيف تتحقق للروائي الكتابة عن الإنسان من دون أن يتضمّن نصه السّردي تاريخ هذا الإنسان؟ كيف يتمكن من تناول فترة زمنية تحتمل بناءً زمنيًا ومكانيًا، وشخصية، وحدثًا - وقع أو محتمل الوقوع – من دون أن يكون خطابه تاريخيًا؟ ما يؤكد أن المادة التاريخية حاضرة، بكيفية أو بأخرى، في النص السّردي. لكنّ توظيفها يختلف من روائي إلى آخر. ويرتبط هذا الاختلاف باختلاف الرؤى والمنطلقات الفكرية والثقافية. ولعل هذا ما يميز الرّوائي عبد الرحمن منيف، على سبيل المثال، عن سالم حميش، أو عن واسيني الأعرج، أو عن إبراهيم نصر الله، أو عن رضوى عاشور، أو عن أمين معلوف... وغيرهم.

شكّل هذا التنوع والاختلاف في توظيف المادة التاريخية المنطلقَ الأساسي لهذه الدراسة؛ إذ تناولت طرائق اشتغال التاريخ في الرّواية العربية من خلال مجموعة من النصوص السّردية. وركزت هذه الأخيرة على نمطين من السّرد التاريخي؛ تجلّى النمط الأول في النص الرّوائي الذي يتخذ من التاريخ غاية للسّرد، ويبني من خلاله رواية تاريخية، تخاطب التاريخ وتقرؤه وتنتقده وفق الرؤية الخاصة للروائي، وتجلى هذا النمط في تجربة الرّوائي سالم حميش. أما النمط الثاني فيوظّف التاريخ باعتباره وسيلة للسّرد وخدمة لموضوع آخر؛ ليصبح التاريخ أداة كتابة وتعبير في الوقت نفسه، وتجلّت هذه الرؤية عند عبد الرحمن منيف وواسيني الأعرج وإبراهيم نصر الله... إلخ. يقوم الرّوائي في الحالة الأولى بإعادة بناء وتركيب الأحداث والوقائع التاريخية بصورة تخييلية، تجعل القارئ يسافر عبر الزمن؛ ليلتحق بتلك الحقبة التي تتم استعادة أحداثها في

النص السّردي. أما في الحالة الثانية، فيوظف الرّوائي المادة التاريخية لبناء خطابه السّردي؛ بمعنى أنه يوظفها باعتبارها وسيلةً وليست غاية؛ إذ يتم استجلاب الأحداث التاريخية، فلا أحد يذهب إلى تلك الفترة، لا الكاتب ولا القارئ، الذي يكون موجودًا وسط المَشاهد والأحداث المُستعادة؛ لأن هذه الأخيرة تأتيه من خلال الصّور أو المشاهد السّردية، أو تعيد إلى ذاكرته حدثًا خلال معايشته موضوعًا غير تاريخي. يكمن التّباين الجوهري بين الروايتين الغربية والعربية في هذا الجانب في كون الرّواية التاريخية الغربية اعتمدت عنصرَي المعايشة والمفارقة؛ إذ يجعل الرّوائي من خلال هذه المعايشة القارئ يعيش في قلب الحكاية المسرودة، يحاور شخصياتها ويكابد أحداثها. أما في المفارقة، فإن القارئ حينما يغلق دفتي الرّواية، يحسّ بنقلة عجيبة بين الزمنين: الزمن الذي عايشه في الرّواية وزمن يومياته الذي عاد إليه؛ مما يخلق هزّة نفسية لدى القارئ من خلال المفارقة الزمنية التي يُحدثها النص الروائي التاريخي. غير أن هدف الرّواية التاريخية يكمن في تمثيل واقع اجتماعي محدد في وقت محدد بكل حمولاته. فإذا كان النص الرّوائي يصوّر كلّية الأشياء، فإنه يتغلغل في تلك التفاصيل الدقيقة للحياة اليومية؛ بمعنى أنه من أجل نقل مجمل خصوصية تلك اللحظة الحضارية والاجتماعية والنفسية للزمن التاريخي المستهدَف في الرّواية، تصبح الشخصيات والأحداث التاريخية مجرّد وسائل وتقنيات مساعدة لتحقيق معايشة تلك الخصوصيات التاريخية المستهدفة، بكل تفاصيلها. لا يستهدف الرّوائي إعادة كتابة التاريخ، بقدر ما يرمي إلى معايشة التاريخ. لكن على الرغم من هيمنة هذين النمطين على أغلب المقتضيات النظرية والتعبيرية التي تنبثق من سؤال الكتابة وإنجازاته التخييلية، فإن الحديث عن خصوصية الرّواية التاريخية العربية يظل وثيق الصلة بالمنحى العامّ للكتابة التخييلية. لذا، فإن كل محاولة لاستيعاب وتحديد خصوصياتها تظل تصورًا مجردًا، ما لم ينطلق من متون سردية تاريخية عربية ويكشف عن مختلف تحققاتها النصية. لهذا تركز هذه الدراسة، في جانبها التطبيقي، على أربعة متون روائية عربية (ثلاثية "أرض السواد" لعبد الرحمن منيف، ورواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، ورواية "العلامة" لسالم حميش، ورواية "قناديل ملك الجليل" لإبراهيم نصر الله). وقع اختيارنا على هذه الأعمال السّردية؛ لكونها حققت نضجًا بارزًا في مختلف المستويات السّردية - الفنية. كما وظفت المادة التاريخية (المادة الحكائية) بكيفية مميّزة. إن اقتصار هذه الدراسة على هذه النماذج الرّوائية (موضوع الدراسة) لا يعني أنها تنفرد لوحدها بتوظيف المادة التاريخية، بل توظف هذه المادة (حسب تصورنا) بكيفية عميقة ورؤية إبداعية متميزة، منحتها إمكانيات عدة للدراسة والتحليل.

على الرغم من أن موضوع هذه الدراسة متسع الجوانب ومتعدد الزوايا، فقد اقتصرت الدراسة

على جانبين: نظري وتطبيقي. ركّز الفصل الأول على الجانب النظري (الرّواية والتاريخ والعلاقة الملتبسة)، فتناول العلاقة بين الرّواية والتاريخ، والرّواية التاريخية الغربية والرّواية التاريخية العربية، من حيث النشأة والتطور. كما تناول مجموعة من المفاهيم المحورية (التاريخ، والتخييل، والتخييل التاريخي، والتناصّ) باعتبارها مفاتيح أساسية. أما الفصول الأربعة الأخرى فجمعت بين النظرية والتطبيق؛ إذ تناول الفصل الثاني الوقائع التاريخية في ثلاثية "أرض السواد" لعبد الرحمن منيف، من خلال مستويات عدة (تأطير الثلاثية، وعتبات الرّواية، وتجليات التاريخ في الرّواية، والمتخيّل السّردي في الرّواية، وبنية الزمن في الرّواية، والحدث والمرجعية التاريخية، والشخصيات بين التاريخي والمتخيّل، والفضاء ولغة السّرد، واللغة بين السّردي والتاريخي، ومستويات الحوارية). أما الفصل الثالث فركّز على التوليف الفني للسيرة والتاريخ في رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، من خلال مستويات عدة: التاريخ واستراتيجية السّرد، والتشكيل السّردي في الرّواية، والمتخيّل السّردي في الرّواية، وبلاغة التخييل وطمس التاريخ، وتاريخية الإخبار وشعرية المحكي، وبنية العتبات، والميثاق التاريخي والأدبي. في حين تناول الفصل الرابع التاريخ وشعرية التعالق النصي في رواية "العلامة" لسالم حميش، من خلال: العناوين والإحالة على التاريخ، وتجنيس الرّواية، وبناء التصديرات، وآلية التعالق النصي، وتجليات التناصّ، والتاريخ وبناء الخطاب السّردي، ومظاهر السّرد وأنماطه. أما الفصل الخامس فتناول التاريخ وترميم الذات في رواية "قناديل ملك الجليل" لإبراهيم نصر الله، فركّز على عدة مستويات: التاريخ والمتخيّل والنص الموازي، وتقنيات السّرد، وعلاقة زمن الكتابة بزمن القصة، ورسم الشخصيات الرّوائية، والطقوس الشعبية في الرّواية. وجاءت الخاتمة لتبيّن أهم النتائج النسبية للدراسة.

نؤكد نسبية نتائج الدراسة؛ لأن قناعتنا تذهب إلى أن أيّ منهج من المناهج النقدية لا يمكنه أن يدّعي الشمولية؛ إذ يبقى موضوع النص وقراءاته حقلًا متسعًا، تتداخل فيه المدارس النقدية والمجالات الفكرية إلى حد التشعب والتعقيد. ولعل هذا ما يستوجب، في أغلب الأحيان، اعتماد المنهج التكاملي؛ إنه المنحى الذي سلكته هذه الدراسة في اشتغالها النصي (الفصول: الثاني والثالث والرابع والخامس). واعتمدت على ما حققته السّرديات النصية من خلال فرعيها الأساسيين: السّرديات الحصرية والسّرديات الموسعة. يتناول الفرع الأول السّرد من خلال مستويين: السّرد باعتباره خطابًا. ويشتغل هذا المستوى على مجموعة من البنى (الصيغة السّردية، الزمن، التبئير) والسّرد باعتباره حكاية. ويشتغل هذا الأخير على مستويات الحدث، والشخصية، والفضاء. وتجلّى ذلك في التصورات النقدية لرولان بارت وجيرار جينيت ووتزفطان تودروف. أما السّرديات الموسعة، فعالجت خصائص النص في علاقته بالقارئ والسياقات

الثقافية والاجتماعية والتاريخية التي ظهر فيها، وتجلّى ذلك في التصورات النقدية للوسيان غولدمان وجوليا كريستيفا وفيليب هامون؛ مما شكّل نوعًا من الانتقال من المستوى البنيوي إلى المستوى الوظيفي (الانتقال من السّرديات الحصرية إلى السّرديات الموسعة)؛ إذ انفتح النص على عوالم وعلوم أخرى (الأنثروبولوجيا والسوسيولوجيا... إلخ). إلا أن الانتقال من الحصري إلى الموسع، سواء على مستوى التنظير أو الممارسة، لا يعني القطيعة بينهما؛ لأن المستوى الخطابي (البنيوي) ظل حاضرًا خلال المقاربة النصية، وذلك من خلال: البناء النصي، والتفاعل النصي، والبنيات السوسيو-نصية. لكن على الرغم من أهمية المنهج، فإن المتن الرّوائي (موضوع الدراسة) هو الذي يحدد الأدوات الإجرائية لكل منهج؛ لكون هذا المتن يمنح تلك العناصر (القيمة) المهينمة، إذا استعرنا العبارة من اللساني رومان جاكبسون[1]؛ إذ يتم التمييز من خلال هذه القيمة بين نص سردي وآخر، مما جعلنا نعتمد منهج السّرديات الحصرية في الفصلين الثالث والرابع، في حين اعتمدنا في الفصلين الثاني والخامس السّرديات الموسعة.

لا تدّعي هذه الدراسة ريادتها في هذه المجال؛ فقد احتفى النقد العربي برصد المادة التاريخية في العديد من النصوص الرّوائية العربية من خلال مجموعة من الأعمال النقدية، نذكر منها كتاب **الرّواية والتاريخ** لنضال الشمالي، الذي تناول مستويات الخطاب السّردي، وكتاب **الرّواية والتاريخ** لمحمد القاضي، الذي ركّز على البعد المرجعي في توظيف هذه المادة التاريخية، وكتاب **الرّواية والتاريخ** لعبد السلام أقلمون، الذي احتفى بالجانب الحكائي من خلال العملية التناصّية، كما ركّز على مستوى الزمن.

وفي ختام هذه المقدمة، أقدم شكري وامتناني للقائمين على دار نشر جامعة قطر التي تشكل منارة للعلم والمعرفة، وأخص بالذكر الدكتور طلال بن عبد الله العمادي، عميد كلية القانون، مؤسس دار نشر جامعة قطر، والدكتور عبد القادر فيدوح، مدير المشاريع البحثية السابق بالدار، والإخوة أعضاء الدار، وفريقها المميز الذي بذل جهدًا فريدًا لإخراج هذا العمل في هذه الحلة الرائعة، لهم مني جميعًا كل الشكر والتقدير.

سعيد بوعيطة

المغرب (مراكش) 30 يوليو 2022

1 Roman Jakobson, *Huit questions de poétique* (Paris: Seuil, 1977), p. 62.

الفصل الأول

الرّواية والتاريخ والعلاقة الملتبسة

إن من شأن الانطلاق من مختلف التصورات المرتبطة بكل إسناد نظري يبحث في علاقة الرّواية بالتاريخ أن يقود نحو إعادة التفكير في الإشكالية المرتبطة بعلاقة الرّواية بالتاريخ، كما يثير العديد من الأسئلة في الوقت نفسه؛ أهمها: هل الرّواية التاريخية هي التي تعتمد الحدث التاريخي باعتباره مرجعية للسّرد الرّوائي؟ ما يحيل على مرجعيتين مختلفتين: مرجعية حقيقية متصلة بالحدث التاريخي، ومرجعية تخيّلية مقترنة بالسّرد الرّوائي. لنجد أنفسنا، مرة أخرى، أمام سؤال مفاده كيف يشتغل هذا المعطى الحقيقي ضمن النص التخييلي؟ يحتّم الانتقال من تسمية المرجع (الحقيقي والمتخيّل) إلى البحث في طرائق اشتغاله، مهما اتفقنا أو اختلفنا حول التقديرات الموازية التي في الإمكان منحها لمفاهيم الحقيقي والتخييلي. لكن لكي يتسنى اختبار ما سلف إدراجه ضمن إشكالية نقدية تخصّ سؤال اشتغال المادة التاريخية وطبيعة أشكالها التخييلية، ينبغي اعتبار التاريخ مكونًا روائيًا قادرًا على التشخيص والاستنطاق خارج تلك الافتراضات المسبقة التي قد تستند إليها إمكانات الكتابة والقراءة على حد سواء. لكن السؤال المتداول الذي يظل قائما هو: ما الرّواية التي في الإمكان وصفها بالتاريخية؟ يفرض هذا السؤال على الباحث، مرة أخرى، تأمّل موضوعه من زاوية حضور الخاصية التاريخية باعتبارها مكونًا روائيًا. إنها خاصية متصلة ببناء الشكّل وخصائصه الأجناسية. فإذا ظل تحديد المفهوم المتعلق بالرّواية التاريخية ملتبسًا، فإن كل محاولة لإيجاد معايير الانتقال من التاريخ إلى الرّواية، لا يمكن أن تتحقق إلا عبر وساطة التشخيص السّردي، كما تجعل الرّواية التاريخية تمتلك خطابًا يعتمد تجربة التخييل؛ إذ يغدو موضوع التخييل هو التاريخ نفسه. إن الحديث عن العلاقة بين الرّواية والتاريخ يجعل مصطلح الرّواية التاريخية يقفز إلى الأذهان. لكنْ قصد تخطّي هذه المعضلة الأجناسية، تم استبدال مصطلح الرّواية التاريخية المتداول بمصطلح التخييل التاريخي، قصد تأكيد وجود الرّواية باعتبارها فنًّا بعيدًا عن أيّ تصنيفات وأحكام شكلية، ما يدفع الكتابة السّردية التاريخية إلى تخطّي معضلة حدود الأنواع الأدبية. يتوزع علم التاريخ والرّواية على موضوعين مختلفين: يستنطق الأول الماضي ويُسائل الثاني الحاضر. بيد أن

استقرار الطرفين، منذ القرن التاسع عشر، في حقلين مختلفين لم يمنعهما من التحاور. يتعامل المؤرّخ والرّوائي مع المتحول قاصدَين عبرة تتأمل الطبيعة الإنسانية، وتعايش اندثارًا لا نهاية له، على الرغم من أن تغيير الاندثار لا يحيل إلى زمن محدد؛ لأن التداعي يخترق الإنسان في جميع الأزمنة. يتضمّن مفهوم الطبيعة الإنسانية ما يؤشّر على صعود الرّواية وعلم التاريخ إلى القرن التاسع عشر، الذي اتخذ من الإنسان مرجعًا له؛ إذ يلتقي الرّوائي والمؤرّخ في اعتمادهما على معطيات التاريخ ووقائعه باعتبارها منابع مشتركة بينهما، لكنهما يختلفان في كيفية التعامل مع المادة التاريخية وفي هامش الحرية المتاح لكل منهما، فلا يستطيع المؤرّخ أن يخرج عن رواية الأحداث الفعلية من تفاصيل الماضي. أما الرّوائي فيسرد كل ما وقع أو يُحتمل الوقوع، ليصبح مجاله أرحب في التعامل مع العموميات. لكن على الرغم من الاختلاف في الطبيعة البنيوية بين ما هو موضوعي وما هو متخيّل، فإن بين الزمنين أو التاريخين علاقةً ضرورية أكثر من تزامنها، تتمثل في العلاقة التفاعلية بينهما. ولأن التاريخ معرفة والرّواية تخيّل، فإن الرّوائي يستثمر هذه المعرفة مادةً للسّرد، يمثّلها وفق رؤى تجمع بين الواقعي (التاريخي) والرمزي والإيديولوجي. بهذا، تشكّل الرّواية وعيًا خاصًا، ينطلق من رؤية خاصة للتاريخ. كما أنه تخييل ينطلق من رؤية إبداعية؛ ما يجعل الرّواية تتخذ أشكالًا وصورًا مختلفة في تعاملها مع التاريخ، تختلف من روائي إلى آخر. فقد حاول البعض بعث حقبة تاريخية في أمانة ودقة ولم يتجاوزوا هذا الإطار. في حين عمل آخرون على بعث التاريخ من خلال إجراء عملية إسقاط على الحاضر؛ بغية نقد الحاضر وتغييره. من هنا، يتداخل الخطاب التاريخي باعتباره وثيقة قارّة، ذات مرجعية تأسيسية معيارية ترصد، في سياق محدّد، تحركات الإنسان مع المحكي الرّوائي في علاقات متعاضدة ومتكاملة، تجعل كلًا منهما يتمم الآخر ويسدّ الفوارق الممكنة. غير أن هذه التزامن يحدّ بين وظيفة الخطابين ووسائلهما التغييرية. فإذا كان الميتاتاريخي يعتمد على النسق الجلي من خلال المقولات التي تعتمد على تكريس الحقائق، فإن من سلطة المتخيّل (L'imaginaire) الذي هو آلة الكتابة الإبداعية، والمحكي الرّوائي، لا ينتظم فعله في الحقيقة التي تظل مطلقة وغائمة؛ بمعنى أن الرّوائي يستند إلى المادة التاريخية ولكنْ لا يقولها، بل يستنطق ما لم يقله التاريخ استنادًا إلى التأويل، ما يمنح المحكي دينامية خاصة، تحرّك صيرورة المتخيّل، في الخيال أو الواقع، أو الوقائع التاريخية. يتناول هذا الفصل مجموعة من القضايا المرتبطة بالرّواية التاريخية، حددناها كالتالي: الرّواية التاريخية، والرّواية التاريخية الغربية، والرّواية التاريخية العربية. كما يتناول مجموعة من المفاهيم باعتبارها مفاتيح ضرورية لتلقّي هذه الدراسة، تجلت في: مفهوم التاريخ، ومفهوم التخييل، ومفهوم التخييل التاريخي، ومفهوم التناص.

أولًا: الرواية والتاريخ

على الرغم من تعدد الأبحاث والدراسات التي تناولت الرّواية التاريخية، فإنها لا تُجمع على تعريف موحد لهذا النوع الأدبي؛ إذ تتقاطع هذه التحديدات أحيانًا، كما تتباعد أحايين أخرى. يرى جوناثان فيلد أن الرّواية تعدّ تاريخية عندما تُقدّم تواريخ وأشخاصًا وأحداثًا يمكن التعرف إليها[1]. لهذا، فإن كل الروايات تاريخية بالضّرورة، خاصة إذا أخذنا الرّواية بمعناها العام، الذي يتجلي في ارتباطها بالواقع المعيش وتصويره[2]. لكن على الرغم من تعدد التحديدات، يبقى تناول جورج لوكاش أكثر التحديدات تداولًا بين الدارسين؛ إذ يؤكد في معرض حديثه عن رواية "المخطوبات" للإيطالي ألساندرو مانزوني أن "الرواية التاريخية رواية تثير الحاضر، يعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق. لكن على الرغم من البساطة الظاهرية للرواية التاريخية، فإنها رواية إشكالية من حيث كونها تاريخًا ولاتاريخًا وواقعًا وخيالًا، تعتمد المادة التاريخية خاصة على مستوى الأحداث والشخصيات. لكنْ مع نوع من التبديل والتحوير، يرتبط هذا الأخير برؤية الكاتب لمختلف هذه الأحداث والشخصيات. لكن على الرغم من ذلك، تكاد كل التعريفات والتحديدات التي تقدمها جل الدراسات المختصة حول الرّواية التاريخية تُجمع على كون الرّواية التاريخية عملًا سرديًا يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخييلية؛ حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيّلة"[3]. تعتمد الرّواية التاريخية أحداث الماضي من خلال وجود مسافة زمانية جوهرية بين زمان الحدث التاريخي المقدم في الرّواية وبين زمان الكتابة. غير أن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو ما حدود هذه المسافة؟ (بين زمن الأحداث التاريخية وزمن الكتابة) وعلاقتها بالزمان؟ إذا كان كل حديث عن الماضي يندرج ضمن التاريخ، فسنعتبر كل رواية روايةً تاريخية؛ لأن فعل السّرد يتناول، بالضّرورة، أحداثًا من الماضي، سواء كان هذا الماضي بعيدًا أو قريبًا؛ ما يستوجب تدقيق المسافة الزمانية وتحديدها بدقة، وتجاوز ذلك الخلط بين الرّواية التاريخية والرّواية التي تتناول الوقائع الأخرى. وتقاس هذه المسافة من خلال ما يمكن تسميته "الحقبة الزمانية"، التي نقصد بها المدة التي تشترك في مجموعة من المواصفات المتصلة بالعصر المحدد، وتلتقي في مجموعة من المقومات وعلى المستويات كافة؛ بحيث تجعلها

1 محمد نجيب لفتة، "ولتر سكوت والرواية التاريخية"، **المجلة الثقافية** (الجامعة الأردنية)، العدد 40 (مارس 1997)، ص 185.

2 جورج لوكاش، **الرواية التاريخية**، ترجمة صالح جواد الكاظم، ط 2 (بغداد: دار الثقافة، 1986)، ص 88.

3 فيصل دراج، **الرواية وتأويل التاريخ: نظرية الرواية والرواية العربية** (الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 2006)، ص 77.

مباينة للحقبة التي تسبقها أو تليها: طبيعة التفكير، واللغة، والملابس، والعمارة... إلخ؛ ليكون المعيار المحدد لتاريخية الرّواية هو رجوعها إلى فترة تاريخية ذات خصائص محددة تختلف عما سواها. قد يكون هذا التعريف أكثر تحديدًا، لأنه يتجاوز التباين حول اعتبار روايةٍ ما روايةً تاريخيةً من عدم كونها كذلك. وقد حدد الباحث نضال الشمالي الشروط التي تجعل من روايةٍ محدّدةٍ روايةً تاريخيةً من خلال ما يلي،،،[4]:

1. أن تعتمد حقبة موثقة من التاريخ، تشكّل مادتها الحكائية.
2. أن تكون هذه المادة بمثابة العمود الفقري للعمل.
3. أن يعيد الرّوائي تشكيل هذه المادة تشكيلًا روائيًا فنيًا.
4. أن تتحقق إعادة التشكيل ضمن منظور آني، يربط المادة الحكائية التاريخية/الماضي بالحاضر.
5. أن ينطلق الرّوائي في إعادة كتابة هذه المادة من وجهة نظر خاصة.

وبهذا، تعد الرّواية أقرب الفنون الأدبية إلى التاريخ؛ لأن خاصيتها السّردية قائمة على زمنيتها، ما يجعل منها نصًا زمنيًا بامتياز ونصًا تسجيليًا للتاريخ، يرفد التاريخ الحقيقي بمادة متخيلة تحكي بشكل فني أحداث التاريخ عبر ترتيبها الخاص، وتنبني حكائيًا على التاريخ وتقتات عليه وتتشكّل منه وتضيف إليه وتختزل منه وتتصرف فيه. لكنها ليست تاريخًا. فإذا كانت الرّواية التاريخية ترى في التاريخ المنبع الثري والمَعين الذي لا ينضب في تدعيم الرّوائي بالمادة الخام/الحكائية، فإن هذا ما يجعلها ممتلكةً لخطاب يوحي ببعده الواقعي من خلال تبنّيه للحقيقية التاريخية؛ ليغدو موضوع التخييل الرّوائي هو التاريخ نفسه. وبهذا، ترتكز الرّواية التاريخية على مرجعيتين أساسيتين: تتجلى الأولى في مرجعية حقيقية متّصلة بالحدث التاريخي، أما الثانية فهي مرجعية تخيّلية سردية. تتميز المرجعية الأولى بالبعد النفعي، أما الثانية فيميّزها البعد الجمالي. لكنْ على الرغم من أن الرّواية التاريخية تنطلق من المادة التاريخية، فإنها "لا تستنسخها بشكل مباشر، بل تُجري عليها ضروبًا من التحويل حتى تُخرج منها خطابًا جديدًا له مواصفات خاصة ورسالة تختلف اختلافًا جذريًا عن الرسالة التي جاء التاريخ مضطلعًا بها"،،،[5]. وبهذا الأفق،

4 نضال الشمالي، **الرواية والتاريخ: بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية** (عمّان: عالم الكتب الحديث، 2006)، ص 211.

5 لوكاش، **الرواية التاريخية**، مرجع سابق، ص 112.

تقتضي الرّواية التاريخية وجود واقع تاريخي كامن وراء إنتاجات تخيّلية روائية. ويبين هذا التوصيف أن الرّواية التاريخية عبارة عن عودة إلى الماضي؛ قصد إعادة إنتاجه إنتاجًا يتجاوز حدود التاريخ وإحيائه، عن طريق التخييل واللغة. ولعل هذا ما جعل أدوين موير يرى أن الرّواية التاريخية عبارة عن "نوع زائف من التاريخ"[6]؛ ما يعني أن الرّوائي ليس مقيّدًا تمامًا بالشخصيات والأحداث، بل يملك هامشًا واسعًا من الخيال الإبداعي. ويشير عبد الله إبراهيم في هذا الشأن إلى أن "المؤرّخ الجيد هو الرّوائي الجيد"[7]. فقد كان أونوريه دي بلزاك (Honoré de Balzac) المؤرّخ الحقيقي لفرنسا، ونجيب محفوظ المؤرّخ الحقيقي لمصر الحديثة، ونبيل سليمان المؤرّخ الحقيقي لسوريا الحديثة. وتجلّت هذه الخاصية من خلال الفروق التالية:

1. من حيث القيمة: تبرز قيمة عمل المؤرّخ في الوصول إلى الحقيقة الواقعية، في حين تظهر قيمة عمل الرّوائي في الوصول إلى الجمال والتأثير.

2. من حيث الوقائع التاريخية: يلتزم المؤرّخ بعرض الوقائع التاريخية بدقة، فيبدو عمله مقيّدًا بأحداث التاريخ ومعطياته، يجمع الوثائق ويمحصّها ويصفّيها وفق أدوات علمية ومنهجية صارمة؛ ليُظهر دقة عمله. أما الرّوائي، فيتعامل مع الوقائع والأحداث على نحو مغاير عن المؤرّخ، فيعمل على الانتقاء والتحوير وتغيير الوقائع؛ فالأمانة هنا لا تحوّل عمله إلى فن.

3. من حيث الموضوعية: إذا كان المؤرّخ يتميز بنسبة من الموضوعية، يتخلى من خلالها عن أهوائه وميوله، فإن الرّوائي عاطفي منحاز. إنه يتبع ميولاته وأهواءه؛ لأن العلاقة قوية وحميمية بين الرّوائي والتجربة الرّوائية.

4. من حيث اللغة: تتميز لغة المؤرّخ بالدقة والعلمية والتقريرية؛ لأن غايتها لا تخرج عن التوصيف العلمي. أما لغة الرّوائي فإيحائية وتصويرية، تستهدف التأثير الفني؛ مما يجعل الرّواية التاريخية عبارة عن خطاب أدبي، يشتغل على خطاب تاريخي مثبت سابق عليه.

5. من حيث المضمون والشكل: يهتمّ المؤرّخ بالمحتوى العام الذي يشكّله نسق الكتابة التاريخية، في حين يركّز الرّوائي على الشكل الذي يمنح المحتوى قيمته وتأثره الفني،

---

6 دراج، مرجع سابق، ص 77.

7 عبد الله إبراهيم، **السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي** (الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1993)، ص 121.

فيمنحه اشتغالًا أفقيًا، يعمل على إعادة إنتاجه روائيًا ضمن معطيات آنية، لا تتعارض مع المعطيات الأساسية للخطاب التاريخي. ويمنحه اشتغالًا رأسيًا، عندما تحاول الرّواية إتمام المشهد التاريخي، من وجهة نظر المؤلف، إتمامًا تفسيريًا أو تعليليًا أو تصحيحيًا؛ لغايات إسقاطية أو استنكارية أو استشرافية، بما يتوافق مع حاجات الرّوائي الفنية. كما يقيم في الآن ذاته علاقةً حقيقية مع التاريخ، يغدو على إثرها موضوع التخييل هو التاريخ نفسه؛ بمعنى التاريخ الممتلك لموضوع ولمرجع ولواقع محدد. بهذا، تقتضي كل رواية تاريخية وجود واقع تاريخي كامن وراء إنتاج تخيّلية النص الرّوائي وتاريخيتها أيضا. فما راهنت عليه نظرية الرّواية التاريخية هو، بالدرجة الأولى بحثٌ وتعريفٌ لإستيطيقا الماضي. لكن يبقى تقدير هذا المصدر وقصده ومعياره أساسيًا لضبط سجلّ النص وتمثّل مجال تحققاته. ويعني القول إن النص الأدبي يحيل على واقع ما، وإن هذا الواقع يمثّل مرجعه، أننا نقيم علاقة الصدق بينهما. وفي هذا الإطار، يظهر تقابل بين المناطقة، بما هم مختصّون في طرح الصدق، وبين المنظّرين الأوائل للرواية. فقد ألّف هؤلاء مقابلة علم التاريخ بالرّواية وبمختلف الأجناس الأدبية؛ فإذا سعى التراريخ إلى أن يكون حقيقيًا، فإن الرواية في إمكانها أن تكون مزيفة. وقد أشار هايدن وايت في هذا الصدد إلى أن "الروايات بإمكانها أن تكون مزيفة كلية"[8]؛ إذ لم تبقَ إلا خطوة واحدة لإدراك التشابه بين الروايات والأكاذيب والكلام المختلف. لذلك لا ترتبط الرّواية بالتاريخ لتعيد التعبير عما قال بلغة أخرى، بل ترتبط الرّواية بالتاريخ للتعبير عن المسكوت عنه في التاريخ. ولعل هذا ما جعل الرّواية جنسًا حواريًا آكلًا للأجناس كلها، إنها جنسٌ لا قانون له. لقد أسهمت طبيعة التمييز بين التاريخ باعتباره خطابًا نفعيًا يسعى إلى كشف تلك القوانين المتحكمة في تتابع الواقع، وبين الرّواية باعتبارها خطابًا جماليًا يرجّح الوظيفة المرجعية، في تكوين مفارقة قوامها الجمع بين ما لا يجتمع في الأصل: جعل الرّواية والتاريخ يرتبطان بحقلين متباعدين. فإذا كانت الرّواية تعمل على المادة التخييلية، فإن التاريخ يعمل على المادة الواقعية. لكنْ لمّا كانا ينتميان إلى مملكة السّرد، فقد صارت أشكال التبادل بينهما ممكنةً نسقيًا. كما سيبقي الرواية على صيرورة الاستيعاب المتبادل، تعمل على تكييف سياق التلقي مع القابلية النسقية. ويكون في إمكان الرّواية أن تستقبل موادَّ تاريخيةً لتشييد كيان سردي دالّ فنيًا، ما يخلق بين الرّواية

8 هايدن وايت، **محتوى الشكل: الخطاب السردي والتمثيل التاريخي**، ترجمة نايف الياسين (المنامة: هيئة البحرين للثقافة والآثار، 2017)، ص 123.

والتاريخ أسبقيةً سيميائية وأفضيةً من الدلالات المفتوحة، تراعي القوانين السّردية المتراجحة بين صرامة اللغة وسيولة الدلالة المفتوحة، انبنت عليها عدة إشكالات وتساؤلات ارتبطت بماهية التاريخ والرّواية والبحث عن آليات اشتغال التاريخ في الرّواية وكيفية إعادة صياغة المادة التاريخية تخيّليًا.

ثانيًا: الرّواية التاريخية الغربية

نشأت الرّواية التاريخية في الغرب في مطلع القرن التاسع عشر، خاصة في زمن انهيار المرحلة النابليونية. وقد ساعد في ظهورها بروز الطبقة البرجوازية الأوروبية؛ إذ ظهرت بوصفها فنًا مرتبطًا بهذه البرجوازية الصاعدة بفعل الثورة الصناعية. لهذا، فالرّواية، حسب لوكاش، هي الفن الأدبي الأكثر نموذجية للمجتمع البرجوازي[9]. كما أن السمات النموذجية للرواية لم تظهر إلى حيز الوجود إلا بعد أن أضحت الرّواية الشكلَ التعبيري للمجتمع البرجوازي. ولعلّ هذا ما أدى إلى بروز الرّواية باعتبارها ملحمةً برجوازية، خاصةً مع الدور الذي أدّته الثورة الفرنسية في تحريرها المجتمعَ الأوروبي من الطبقة الإقطاعية والمَلَكية؛ لتهيمن الطبقة البرجوازية على الساحة السياسية والاقتصادية، ما جعل هذه الثورة بمثابة القاطرة التي قادت باقي الأقطار الأوروبية إلى التحرر من المَلَكية والإقطاع. كما أسهمت، من جهة أخرى، في تنامي الشعور بالقومية ومعها شعور وفهم للتاريخ القومي. وقد أثارت المناهضة لمبادئ الثورة، بسبب حروب نابليون، موجةً من الشعور القومي في كل أنحاء أوروبا؛ فقد بات كل قطر من هذه الأقطار يبحث عن قوميته واستقلاليته في تاريخه القديم، ما شجّع ذلك العودةَ إلى التاريخ للبحث عن تلك الجذور الخاصة بكل أمة من الأمم الأوروبية. لهذا، فقد كان للتغييرات الاجتماعية والسياسية في أوروبا دورٌ بارزٌ في ظهور بواكير فن الرّواية التاريخية. فقد قاد تنامي الشعور القومي إلى العودة إلى التاريخ. كما برز الاهتمام بعلم التاريخ بصورة جلية؛ لذلك ارتبطت الرّواية بالتاريخ، واستفادت منه في إذكاء الحماسة القومية لدى الأوروبيين. وبلغت هذه الاتجاهات نحو العودة إلى التاريخ ذروتها بعد سقوط نابليون. لكن على الرغم من كون والتر سكوت الأبَ الروحي للرواية التاريخية الإنجليزية، فإن جورج لوكاش يؤكد إمكانية وجود روايات ذات موضوعات

9 لوكاش، **الرواية التاريخية**، مرجع سابق، ص 174.

تاريخية في القرنين السابع عشر والثامن عشر[10]؛ ما يؤشّر على وجودها قبل مرحلة والتر سكوت، شكّلت نوعًا من البدايات أو المقدمات لبروز الرّواية التاريخية الأوروبية. ولعل ما جعل والتر سكوت رائد الرّواية التاريخية الغربية ومؤسسها الحقيقي هو كون الروايات السابقة عليه لم تحقق الشروط الموضوعية للرواية التاريخية. ويرى جورج لوكاش، في هذا الصدد، أن ما يُفتقد فيما يسمى الرّواية التاريخية قبل السّيرْ والتر سكوت هو بالضبط ما هو تاريخي على وجه الخصوص[11]؛ بمعنى اشتقاق الشخصية الفردية للشخوص من خصوصية عصرهم التاريخية. فعلى الشخصية التاريخية أن تكون حقيقية، اجتماعيا ونفسيا. كما أن روايات القرن السابع عشر، السابقة لروايات والتر سكوت، ليست تاريخية إلا فيما يتعلق بالاختيار الخارجي الصرف للموضوع والأزياء. ولعل هذا ما يجعل مُنظّري الرّواية التاريخية يعدّون والتر سكوت أول من كتب الرّواية التاريخية بمعناها الصحيح؛ لكونه أعطى شخصيات أعماله خصوصية العصر الذي يعود إليه، سواء من حيث السلوك والتصرفات والأفكار، أو من حيث الحالة النفسية للشخصية. كما أن معظم من جاؤوا بعده اهتدوا بما قرّر وصاروا على نهجه. فقد كتب والتر سكوت سلسلةً من القصص التاريخي لاقت نجاحًا كبيرًا في إنجلترا، أبرزها رواياته التاريخية: "إيفانهو" (1819) و"الطلسم" (1825). وقد صار على نهج سكوت في كتابة القصة التاريخية عددٌ كثير من الرّوائيين، ففي إنجلترا نجد بالور ليتون وجورج إليوت. ولم يقتصر تأثيره الفني على إنجلترا وحدها، بل تعدّاه إلى فرنسا وروسيا وأمريكا، فقد ظهر في الأدب الفرنسي ألكسندر دوماس-الأب (1802-1870) الذي نشر في الفترة 1844-1852 رواياته التي امتدت أحداثها التاريخية من عصر لويس الثالث عشر إلى عودة المَلَكية، خلال الحوادث الرئيسية في التاريخ الفرنسي. وتبع ألكسندر دوماس في هذا الاتجاه الكاتب الفرنسي فيكتور هوغو، الذي كتب روايتين تاريخيتين بينهما ما يناهز أربعين سنة، هما "نوتردام دو باري" (1831)، ورواية "عام 93" (1873)، لينتقل هذا الفن الرّوائي التاريخي إلى سائر الآداب العالمية الأخرى. ففي الأدب الروسي، مثلًا، نجد ليون تولستوي (1828-1910) الذي كتب روايته الشهيرة "الحرب والسلام"، التي شكلت أبرز الروايات التاريخية العالمية.

10 المرجع نفسه، ص 179.

11 المرجع نفسه، ص 194.

ثالثًا: الرّواية التاريخية العربية

على الرغم من أن الرّواية العربية لم تبرز جليًا إلا مع بدايات القرن العشرين، فإن ذلك لا يُعدّ البداية الفعلية لفن الرّواية في الأدب العربي. فقد سبقت ذلك عدةُ إرهاصات شكّلت المرحلة التأسيسية للرواية العربية؛ إذ كان الإنتاج الذي ظهر في بداية القرن العشرين امتدادًا طبيعيًا للإنتاج الذي ظهر في أواخر القرن التاسع عشر. ونذكر من بين الأعمال التي يعدّها الدارسون تمهيدًا للرواية العربية كتاب رفاعة الطهطاوي **تخليص الإبريز في تلخيص باريز** (1834)؛ حيث عُدّ الطهطاوي أول من وضع البذور الأولى لنشأة الرّواية التعليمية في هذا العمل. ثم نص الكواكبي **طبائع الاستبداد** (1902)، ونص الإمام محمد عبده **الإسلام بين العلم والمدنية** (1901). كما شكلت الأعمال الرّوائية لجورجي زيدان أبرز الأعمال التي صدرت في المرحلة ذاتها، نذكر منها "المملوك الشارد" (1891)"، و"استبداد المماليك" (1893)، و"فتاة غسان" (1898)، و"أرمانوسة المصرية" (1899)، و"عذراء قريش" (1899). ثم رواية الكاتب علي مبارك "علم الدين" (1883). وقد شكلت هذه الأعمال الإرهاصات الأولى لظهور الرّواية التاريخية العربية، غير أنها لم تأخذ ملامحها وسماتها الفنية إلا في مطلع القرن العشرين. لكن السؤال الجوهري الذي يُثار في هذا السياق يكمن في الشروط العامة التي أدت إلى ظهور الرّواية التاريخية العربية: هل هي الشروط نفسها التي تشكّلت ضمنها الرّواية التاريخية في الغرب أم يتعلق الأمر بشروط مغايرة؟ بمعنى: هل كان ظهورها استجابةً لمطلب قومي، كما هو الحال في أوروبا؟ لم تحقق الرّواية التاريخية العربية شرط القومية، كما هو شأن مثيلتها الأوروبية، فحين ظهرت لم تتشكّل بعد ملامح القومية العربية. لذا، جاءت شروط نشأتها متباينة عن شروط الرّواية التاريخية الأوروبية. وإذا سلّمنا بذلك جدلًا، فكيف تشكّلت البدايات الأولى للرّواية للعربية التاريخية؟ أشار محمد المولحي، في مقدّمة رواية "حديث عيسى بن هشام"، إلى أن "هذا الكتاب جاء يستعرض أحوال البلاد، ويندد بما فيها من نقائص ومساوئ وعيوب، لإصلاح ما فيها من فساد"[12]. أما عند جورجي زيدان، فإن الغاية من القصص التاريخي هي تعليم التاريخ من خلال أسلوب شائق وجذاب[13]. وبهذا، مثّل البعد التعليمي الهدفَ الأساسي للرواية التاريخية العربية في بداياتها التأسيسية؛ حيث سعت إلى تعليم الناس التاريخ بطريقة مشوقة، بعيدًا عن جفاف المادة التاريخية. أما في مرحلة لاحقة

12 دراج، **الرواية وتأويل التاريخ**، مرجع سابق، ص 185.

13 المرجع نفسه، ص 132.

فاهتمّت، إلى جانب البعد التعليمي، بجانب التسلية والترفيه. لكنْ بين هذين البعدين ظهر منحى ثالث جمع بين البعد التعليمي والتسلية، تجلى على نحو بارز في أعمال جورجي زيدان، الذي اهتم بالعنصر القصصي (الفني) أكثر من تركيزه على البعد التعليمي؛ ما جعل رواياته التاريخية تنبني على جانبين أساسيين: جانب تاريخي ينهل من التاريخ، وجانب غرامي يوظف قصةً غرامية من أجل تحقيق التسلية؛ وبذلك، حقق جانبَي التعليم والتسلية في وقت واحد. هكذا كانت البدايات الفعلية للرواية التاريخية العربية على يد جورجي زيدان؛ إذ قامت أغلب أعماله الروائية باستحضار حوادث وشخوص تاريخية منحت الرّواية التاريخية أهم سماتها الفنية المرتبطة بالجانب القصصي (المادة الحكائية). وبعد أن مهّد جورجي زيدان طريق الرّوائية التاريخية العربية، برزت نصوص روائية تاريخية أخرى حققت نوعًا من النضج على مستوى الأساليب الفنية: اللغة والحوار والشخصية والحدث والحبكة. كما عملت في الوقت نفسه على توظيف أحداث التاريخ وشخصياته على نحو مختلف. وبرزت على إثر ذلك العديد من الأسماء الرّوائية التي اهتمت بهذا النوع الرّوائي، نذكر منها، على سبيل المثال لا الحصر، جمال الدين الشيال، ومحمد فريدة أبو حديد، ومحمود تيمور. أما خلال المراحل اللاحقة، فقد ظهرت أعمال روائية تاريخية حققت نضجًا على مستوى الأساليب السّردية أو البنى الجمالية للنص السّردي، تجلت في أعمال نجيب محفوظ، وإدوارد الخراط، وإبراهيم نصر الله، وأمين معلوف، وعبد الرحمن منيف، وسالم حميش، وواسيني الأعرج، ورضوى عاشور وغيرهم. فما هي أبرز الخصوصيات الفنية التي ميزت الرّواية التاريخية العربية لهذه المرحلة؟ تميزت الرّواية التاريخية العربية الجديدة بنوع من التحول بين المسافة الزمنية إلى المسافة الجمالية؛ تحول من الخاصية المرجعية إلى الخاصية السّردية، فاكتسب السّرد الرّوائي على إثرها دلالاته الخاصة، مطابقًا الأفق الزمني المتوقع؛ ليقوم التخييل بفعل الاستعارة من التاريخ قصد تحقيق نوع من التقاطع على مستوى المرجعية بين التخييل والتاريخ[14]؛ لتكتسب الخاصية السّردية الفعل الإنساني من خلال ذلك الأفق الزمني، باعتباره مبدأً منظمًا لتجارب الواقع وعوالم السّرد. وبهذا يمكن القول إن ما تصفه النظرية الأدبية بالرّواية التاريخية العربية بعيدٌ عن مطابقة مفهوم واحد، لكنه يحيل على الأساس نفسه عند تصور سؤال الكتابة في الرّواية التاريخية. ولعل هذا ما يفرض على كل بحث في الرّواية التاريخية العربية تأمّل اللحظات التالية:

14 محمد المويلحي، **حديث عيسى بن هشام**، ط 3 (القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 1997)، ص 54.

1. البحث في المراحل التأسيسية الأولى عن محاولة افتراض وجود كتابة تاريخية عبر النموذج، وإمكان مقابلة الرّواية التاريخية العربية وظهورها في الآداب الأوروبية. وتجلى ذلك في تجربة جورجي زيدان، التي سعت إلى تثبيت معادل عربي في كتابة الرّواية التاريخية استنادًا إلى محطات بارزة من تاريخ الإسلام.

2. البحث عن كتابة تتمحور حول البعد الحضاري؛ بحيث يغدو التاريخ من خلالها عبارة عن كلية تُلقي بالذوات في دائرة صراع مفتوح متحرر من الوثيقة ومستند إلى تجارب تنتصر للتاريخ الممكن. فقد عبّرت تجربة نجيب محفوظ عن هذه اللحظة بما كتب من روايات تاريخية احتكمت إلى التنويع في الشكّل والموضوع وتصور الحقيقة الاجتماعية والتاريخية والحضارية. وتسرد بعض الرّوايات التاريخية لنجيب محفوظ، مثل "عبث الأقدار" و"رادوبيس" و"كفاح طيبة"، تاريخًا إنسانيًا، تعيد من خلاله تأمّل الإنسان الحياة عامةً.

3. استعارة تلك الوقائع التاريخية في تخيّل الحكاية الرّوائية وإعادة تشخيص الوقائع من خلال انعكاساتها على الإنسان والمجتمع. وينفرد جمال الغيطاني في هذا الإطار بتقديم تجربة دالة، خاصة في رواية "الزيني بركات" و"كتاب التجليات"؛ حيث المصير الجديد لأزمنة الواقع وتحولاته. وينفتح الشكّل السّردي عنده على خاصية نصية توجّهها خطابات متعددة: دينية وتاريخية وسياسية... إلخ، تحيل على تواريخ حديثة وأخرى قديمة. وكأن الوقائع المهيمنة على سيرة "الحسين" و"جمال عبد الناصر"، على سبيل المثال، تسمح بإعادة تأويل منظومة فكرية، تُمكّن الخطاب السّردي التاريخي من تشكيل خطاب إيديولوجي.

4. تبئير الحكاية في الرّواية التاريخية على السيرة، من خلال الانتقال من نص التاريخ إلى نص الذات؛ إذ يغدو تتبّع سيرة الشخص عبارة عن ملاحقة تلك البطولة المفتقدة؛ لتصبح السيرة على إثرها بؤرةً لكتابة التخييل التاريخي. ولعل هذا ما يميز رواية "مجنون الحكم" لسالم حميش، حين تتخذ من سيرة أبي علي منصور، الملقب بالحاكم بأمر الله، محورًا للسّرد؛ مما يجعل السيرة في الرّواية التاريخية تضاعف الكينونة، وتُلقي بها في دائرة التخييل. كما تنحو رواية "ليون الإفريقي" للروائي أمين معلوف المنحى نفسه، ليس فقط لأن أحداثها تدور في القرن السادس عشر، بل لأن أمين معلوف استطاع أن يجعل من سيرة شخصية حسن الوزان صورةً لقراءة تحولات مصيرية شهدها عصر النهضة في أوروبا؛ ما يمنح خطاب

السيرة في هذه الأعمال الرّوائية التاريخية العربية وغيرها وعيًا بسؤال الهوية في بحثها الدائم عن علاقتها بالواقع الذي تعيش فيه وعلاقتها بالتاريخ.

تبدو هذه اللحظات الأربع أساسية لإنجاز توصيف ممكن وأولي عن علاقة الرّواية العربية بالتاريخ، الذي يظل قابلًا للتجدد، ليس باعتباره معطًى جاهزًا، لكنه يشكّل أفقًا للتجريب. وبهذا، فإن الرّواية التاريخية العربية الراصدة لافتراض كل نموذج، أو المتمحورة حول البعد الحضاري، أو المُبأَّرة حول السيرة، لا تركز على إعادة سرد الحدث التاريخي، بل تسعى إلى تشخيص العلاقة الإنسانية ومنحها القدرة على فهم الواقع التاريخي: الماضي والحاضر. أما على مستوى الماهية، فتبرز العلاقة الجدلية بين الرّواية والتاريخ في الرّواية العربية من خلال بناء الخطاب بشكل أساسي؛ لأن كليهما عبارة عن خطاب، وخطاب سردي على وجه الخصوص. فعلى الرغم من تباينهما في علاقة كل منهما بالمرجع، فإن الرّواية تخييلية، في حين يتميز التاريخ ببعده المرجعي. غير أن إدراك العلاقة بين الرّوائي (التخييلي) والتاريخي (المرجعي) لا يتحقق على نحو جلي إلا من خلال العملية التناصّية؛ لأن التاريخ مادة منجزة سابقة، أما الرّواية فنصّ لاحق. اختارت الرّوايةُ المادةَ التاريخية مرجعيةً ورافدًا؛ لكونها من أهمّ الروافد السّردية القريبة منها. وتجلت أبرز الطرق التي تم من خلالها استحضار النص التاريخي في المتن الرّوائي التاريخي العربي من خلال ما يلي:

1. **استدعاء الوقائع والشخصيات التاريخية:** تتوسل الرّواية بالتاريخ لاستكناه الحاضر من أجل إنشاء عوالم تخييلية. وتجلى ذلك في رواية جمال الغيطاني "الزيني بركات"، التي عكست وقائعها الحاضر المعيش.

2. **البحث عن مناخ تاريخي بديل:** تضطلع فيه شخصيات غير تاريخية لم يخصّصها التاريخ بالدقة التي خصّص بها الشخصيات التاريخية المثبتة نصًا بأعمال متخيّلة. ويكمن الهدف الأساسي في تفكيك تلك الفترة الزمنية المحددة من أجل استخلاص العِبر والغايات. وتجلى هذا في رواية "ثلاثية غرناطة" لرضوى عاشور.

3. **استحضار نوع سردي قديم:** يوظّفه النص السردي باعتباره محفزًا لمادة روائية؛ إذ تشتغل فيه بعض قواعد النوع القديم في الخطاب السّردي، التي تبرز من خلال أشكال السّرد أو أنماطه أو لغاته أو طرائقه، وتجلى ذلك في رواية "رسالة الصبابة والوجد" لجمال الغيطاني.

4. **قراءة الأحداث التاريخية:** يوظف النص السّردي الأحداث التاريخية من خلال انعكاسها على الناس البسطاء الذين عاشوا تلك الفترة، قصد كشف أفعالهم وردود أفعالهم؛ مما

أسهم في التغلب على نمطية السّرد التاريخي؛ حيث تتركز العناية بالحياة الشعبية والأشخاص العاديين.

5. **عدم الميل إلى التاريخ الرسمي:** حين كتب الحكّام والأقوياء هذا التاريخ سعوا من خلال ذلك إلى توجيه مصائر الأفراد والشعوب والدول، نظرًا إلى تغييب وجهات النظر الأخرى أو تغيرها؛ ليصبح تاريخًا من طرف واحد. ولعل هذا ما جعل محمد رياض وتار يشدّد على طريقتين أساسيتين لتوظيف التاريخ في النص السّردي[15]:

أ. أن يأتي النص التاريخي خارج السياق النصي من خلال الشكلين الآتيين: مقدّمة الرّواية، ومقدّمة الأجزاء أو الفصول.

ب. أن يأتي النص التاريخي داخل السياق النصي الرّوائي؛ إذ يتخذ شكلين أساسيين هما: الحافظ على بنية التاريخ وشكله، أو التماهي مع السّرد الرّوائي؛ فيصبح جزءًا منه. وتُبرز اللحظات السالفة ارتكاز الرّوائي العربي على تفعيل اللغة لخلق الإيهام الضّروري بواقعية الحدث. ويمكن الاحتكام إلى هذا التفعيل من خلال ملاحظة تعدّد التشخيصات اللغوية للرواية التاريخية، فتصبح لغة الرّواية على إثرها نسقًا من اللغات، ليست مشخصة فحسب، بقدر ما تشكّل موضوعًا للتشخيص. ويتخذ هذا الأخير من كل لحظة محددة سمات مميزة تُغني النص السّردي المعاصر، وكأن الرّواية التاريخية وهي تفكر في إمكانات تشخيصاتها اللغوية تُعلن في كل لحظة انتماءها إلى صيرورة الواقع المتشكّل عبر تبئير سجلات الكلام والأسلوب، ما يجعلنا نسجل الملحوظات التالية:

- تُبرز الرّواية التاريخية العربية في كل لحظة وعيًا جديدًا بتشخيصها اللغوي؛ ليس فقط لأنها تصطنع أصنافًا للكلام، بل لأنها تعمل على تنويع أساليب العرض قصد التعبير عن أنماط الوعي الممكنة التي تحتفظ بها الذاكرة التاريخية.

- يخرج هذا الوعي بالتشخيص اللغوي في الرّواية العربية من تلك الدائرة التقريرية؛ ليتخذ بعدًا تعبيريًا، يجعل اللغة حاملة وظيفة سردية خاصة، تتجاوز أوجه الصنعة والتزيين، كما تستحضر الحالة الخاصة وتقرّب الواقعة.

- تعتمد الرّواية التاريخية العربية على إثبات سياقات الحداثة السّردية من خلال الإحالة

15 محمد رياض وتار، **توظيف التراث في الرّوا اية العربية** (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2002)، ص 53.

على عدة مكونات استشهادية ونصوص متخللة، تنقل السّرد من البساطة إلى التركيب. لهذا، لفتت الرّواية التاريخية العربية النظر إلى إمكان التفكير في عملية سردية منفتحة على لغات وخطابات مركّبة، تتطلع من خلالها نحو الانتماء إلى سؤال الثقافة والفكر. كما أعادت تأمّل الواقع التاريخي من أجل استنطاق أزمنته وفضاءاته وشخوصه؛ قصد كشف منجَز سردي حافل بقيم وعلاقات قادرة على ابتداع سرود نابضة بالحياة. ومن هذا المنظور، تمدّنا لحظات الرّواية التاريخية العربية بجملة من الخلاصات. نحصرها في ما يلي:

- تنويع قضايا الشكّل الرّوائي وافتراض تخيّل تاريخي يُبلور مفهومًا خاصًا للكتابة بهذا التنويع، من خلال منظور آخر لعلاقة الرّواية بالتاريخ. وعلى الرغم من إمكان تحديد هذه الترابط من خلال تخصيص ذلك الزمن الماضي، فإنها لا تنفي الراهن الذي يدخل في تأليفها.

- اعتبار التخييل التاريخي سردًا منفتحًا يتجاوز التقرير والتسجيل؛ بحيث ينجذب أكثر نحو الحقيقة المنفلتة للحياة والكائن.

اعتماد الرّواية التاريخية العربية في تحديدها للإحالات الحديثة على فضاء تاريخي ليس من الأساسي البحث عن مدى مطابقته للواقع؛ لأنه يأخذ أبعادًا جديدة يمنحها له التخييلُ عبر اللوحات والمشاهد الرّوائية[16].

يتضح من خلال ما أشرنا إليه سلفًا أن العلاقة بين الرّواية والتاريخ علاقة قديمة وحديثة ومتجددة في الوقت نفسه، تتميز بانفتاح معرفي واسع الانتشار والتشابك؛ نظرًا إلى أن الرّواية من أكثر الأجناس الأدبية احتواءً للمعرفة الإنسانية في العصر الحديث، "فكل ما في الحياة يشكّل موضوع اهتمامها، خاصة النفس والمجتمع والمشاعر والتاريخ والماضي والحاضر من الحياة"[17]. وهذا ما جعل النص الرّوائي العربي يحقّق عملية التحويل والتحوير التي تطرأ على الحقيقة التاريخية التي يتم توظيفها؛ لتخلق نوعًا من الإيهام لدى المتلقي حول هذه المادة المنجزة داخل السياق السّردي، فيتساءل هل هي نص تاريخي أم نص أدبي؟ لكنْ يصعب على المتلقي اكتشاف ذلك؛ لأن الوثيقة التاريخية تتحول من مجرد وثيقة تاريخية محضة إلى نسق جمالي فني؛ لتصبح الوثيقة عبارة عن ملفوظ سردي تابع لملفوظ التاريخ. غير أن النص السّردي يمنحه

16 Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (Paris: Gallimard, 1978), pp. 407, 409.

17 Ibid., p. 411.

سياقًا جديدًا أكثر حيوية ودلالة من النقل التاريخي المباشر. وبهذا تتحول الوثيقة من الخطاب التاريخي إلى الخطاب الرّوائي، فتنفتح على دلالات واحتمالات وتأويلات عدة، يتحكم فيها النسق السّردي العام؛ مما يدل على أن مهارة الرّوائي تتجلى في تحويله ذلك العنصرَ المجالي في التاريخ إلى عنصر وظيفي في البناء الرّوائي.

رابعًا: مفاهيم محورية

يتناول هذا الشق من هذا الفصل مجموعة من المفاهيم التي نعدّها محورية؛ لكونها تساعد القارئ على استيعاب مستويات هذه الدراسة وتصوراتها المعرفية في جانبها التطبيقي. وقد تجلت هذه المفاهيم في مفهوم التاريخ، ومفهوم التخييل، ومفهوم التخييل التاريخي، ومفهوم التناصّ.

1. مفهوم التاريخ

جاء في **لسان العرب** لابن منظور: "التاريخ تعريف الوقت، والتواريخ مثله، أرّخ الكتاب ليوم كذا: وقّته"[18]. لم يعرف العرب علم التاريخ إلا في عهد عمر بن الخطاب رضي الله عنه؛ إذ إن التأريخ الذي يؤرّخه الناس ليس عربيًا محضًا. كما أن المسلمين أخذوه عن أهل الكتاب. أما تأريخ المسلمين، فبدأ من زمن هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم، وبدأ تدوينه في عهد خلافة عمر بن الخطاب رضي الله عنه، فصار تاريخًا إلى اليوم. يأخذ التاريخ مفاهيم عدة؛ فقد عرّفه المسلمون بأنه "علم الخبر أو فن الأخبار"[19]. أما ابن خلدون، فأشار إلى أن "حقيقة التاريخ خبر عن الاجتماع الإنساني، الذي هو عمران العالم، وما يعرض لطبيعة ذلك العمران من الأحوال، مثل التوحش والتأنس والعصبيات وأصناف التغلبات للبشر بعضهم على بعض، وما ينشأ عن ذلك من الملك والدول ومراتبها، وما ينتحله البشر بأعمالهم ومساعيهم من الكسب والمعاش والعلوم والصنائع، وسائر ما يحدث في ذلك العمران بطبيعته من الأحوال"[20]. لهذا لا فرق بين التاريخ/ الوقائع والتاريخ/ الأخبار؛ ما يعني أن التاريخ لا ينفصل عنده عن الإنسان. أما ميشال فوكو (Michel Foucault) فيربط التاريخ بوقائع التجربة الإنسانية[21]. إن التاريخ، في أبسط تحديداته، عبارة عن "حكاية عن الماضي أو مجموعة الأحداث والوقائع الإنسانية التي مضت وانتهت، لكنها قابلة

18 أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي بن منظور، **لسان العرب** (بيروت: دار الجيل، 1988)، ج 1، مادة "أرخ"، ص 44.

19 سعيد جبار، **الخبر في السّرد العربي: الثوابت والمتغيرات**، ط 4 (الدار البيضاء: شركة المدارس للنشر، 2004)، ص 98.

20 عبد الرحمن بن خلدون، **المقدمة**، تحقيق عبد الله محمد الدرويش (سوريا: دار يعرب، 2004)، ص 94.

21 ميشيل فوكو، **حفريات المعرفة**، ترجمة سالم يفوت، ط 2 (الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1987)، ص 161.

للتحول والتفسير والتأثير. إنها عبارة عن أحداث ووقائع لها بصماتها وآثارها في الحاضر والمستقبل. كما تسهم في تشكيل السلوك الإنساني عامة والفعل الإبداعي، ومنه الأدب خاصة"[22]. وفي هذا الإطار يحدد الرّوائي واسيني الأعرج مجال التاريخ على أنه "المادة المنجزة التي مرّ عليها زمن يضمن حدود المسافة التأمّلية بينه وبين تلك المادة"[23]. كما نجد التصور نفسه عند ميخائيل باختين؛ إذ حدد ثلاثة معانٍ تتضمّن الدلالة نفسها[24]، فحُدد المعنى الأول من خلال مفهومٍ واسعٍ لمصطلح التاريخ باعتباره واقعًا ومسارًا وصيرورة موضوعية لما يجري في المجتمع من أحداث وتطورات وصراعات منفصلة عن الإنسان والتصورات الفردية. أما المعنى الثاني فحُدد من خلاله التاريخ باعتباره خطابًا ونوعًا معرفيًا. في حين حُدد المعنى الثالث من خلاله التاريخ باعتباره قصةً أو أقاويل أو حكاية (histoire) أو حكيًا أو سردًا أدبيًا ما يقصّه الأدب. أما الفيلسوف هيغل (Georg Hegel)، فأكّد في كتابه **محاضرات في فلسفة التاريخ**، على وجود علاقة زمنية وتصويرية بالحدث، تكون مرتبطة أساسًا بالإنسان وتطوره الحضاري[25]. ويبدو أن هيغل اكتفى بالوقوف عند مجموعة من الملحوظات العامة حول التاريخ، سواء التاريخ الخاص أو التاريخ العام؛ ليفصح عن مختلف المناهج التي يمكن أن يُكتب بها التاريخ؛ حصرها في ثلاثة أنواع كبرى: التاريخ الأصلي، والتاريخي النظري، والتاريخ الفلسفي. وتنطبق هذه التقسيمات التي اقترحها هيغل على المؤرّخين وتماثل الرّوائيين التاريخيين؛ لأن التاريخ الأصلي هو "التاريخ الذي يكتبه المؤرّخ وهو يعيش أصل الأحداث ومنبعها"[26]. ويتجلى هذا النوع من التاريخ في الرّواية الواقعية والرّواية الطبيعية، اللتين تتسمان بمحاولة وصف الجدل المعتمل بين القوى الفاعلة داخل الواقع المدرك؛ إذ تتصارع بهدف تغييره أو تثبيته. أما التاريخ النظري، فيُقصد به "التاريخ الذي يكتبه مؤرّخ لا ينتمي إلى الحقبة المؤرَّخ لها. فقد لا تكون المشاهدة أو الحضور المزامن آليتين لإدراك الموضوع التاريخي، بل تعوضهما الوثائق المختلفة التي ليست دائمًا أمينة أو واقعية. كما يشاكل التاريخ النظري الرواية التاريخية إلى أبعد الحدود، التي هي أيضًا عودة إلى التاريخ الأصلي وفق

22 André Miquel, *Un conte des mille et une nuits* (Paris: Gallimard, 1976), p. 233.

23 أحمد يوسف، "الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية (الأمير) لواسيني الأعرج"، **مجلة التواصل** (الجزائر)، العدد 29 (ديسمبر 2011)، ص 74.

24 Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Op. cit., p.54.

25 ج. ف. ف. هيغل، **محاضرات في فلسفة التاريخ**، ترجمة وتقديم وتعليق إمام عبد الفتاح إمام (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 1993)، ص 16.

26 دراج، **الرواية وتأويل التاريخ**، مرجع سابق، ص 120.

استراتيجية محددة. والخطابان معًا يمارسان التمثل المضاعف للوقائع المختفية أصلًا خلف اللغة"[27]. أما النوع الأخير (التاريخ الفلسفي)، فإنه يهتمّ بدراسة التاريخ من خلال الفكر؛ إذ يماثل الروايات التي تحول الشخصيات التاريخية أو الحدث التاريخي إلى محفّز خاص، تشيّد من خلاله عوالم معقولة، تحاول رسم الجوهري والعميق الخاص بالشخصية والحدث. في حين يشاكل الثاني (التاريخ النظري) الرّواية التاريخية إلى حد بعيد، خاصة في الكيفية التي تتشكّل من خلالها الوقائع الماضية عبر بناء نصي – لغوي. كما تعدّ الوثيقة التاريخية وسيلة البحث العلمي في التاريخ، ويُعدّ تعريف بندتو كروتشي (Bendetto Croce) للوثيقة التاريخية من أهم التعريفات؛ ما جعل المؤرّخ عبد الله العروي يتبنى هذا التعريف من خلال قوله "يعني المؤرّخون بالوثائق عادة المعاهدات والعقود العدلية والقرارات الإدارية والرسائل الدبلوماسية... إلخ. لا شكّ في أن هذا يمثل من جهة بقايا من إنجازات الماضي. لكنها، من جهة ثانية، تمثل شهادات عن الواقع. كما أن الأخبار المروية تكتسي وجهين اثنين؛ إذ مهما استخففنا بها باعتبارها روايات، فإنها تحتفظ بمجرد كونها رواية بقيمتها كشهادة"[28]. بهذا، سيظل استغلال الوثائق التاريخية مستمرًا لتوسيع آفاق المعرفة والفهم؛ لأن التاريخ ليس سوى نوعٍ من استثمار الوثائق. وتعدّ صيغة "المعاهدات" من أبرز الوثائق التي وظّفها الرّوائي.

2. مفهوم التخييل

يعدّ النص السّردي "نصًا لغويًا تخييليًا مركبًا من مرجعيات وتيارات"[29]، يتميز بحضور الخاصية التخييلية باعتبارها الأساس الذي يقوم عليه. إنها خاصية أجناسية في بعض جوانبها؛ ما يجعلنا، أحيانًا، أمام إشكال تطابق المرجعي بين بنيات النص الإبداعي وبنيات الواقع المعطى. فما مفهوم التخييل؟ وما طرائق اشتغاله داخل النص وصيرورة تطوره؟ حدّد ابن منظور الجذر اللغوي لمادة "خيل" في **لسان العرب**، فأشار إلى أن "خالَ الشيءَ يَخالُ خَيْلًا وخِيلة وخَيْلة: ظنه، وفي المثل: من يَسْمَعْ يَخَلْ، أي يظن، وخيل فيه الخير وتخيّله: ظنه وتفرسه"[30]؛ ما يجعل التخييل مقترنًا بالظنية التي تحيل على الإيهام.

27 André Lalande, *Dictionnaire de philosophie* (Paris: PUF, 1977), p. 553.

28 عبد الله العروي، **مفهوم التاريخ** (الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992)، ص 221.

29 محمد القاضي، **الرّواية والتاريخ: دراسات في تخييل المرجعي** (تونس: دار المعرفة للنشر، 2008)، ص 121.

30 ابن منظور، **لسان العرب**، مرجع سابق، مادة "خال"، ص 34.

لقد أثيرت قضية التخييل (La fiction) في مختلف الثقافات. لكن الفكر الفلسفي الأرسطي أول من أثار هذا الإشكال الإبداعي من خلال مفهوم المحاكاة؛ فقد اعتبره أرسطو المنطلق الأساسي لإعادة إنتاج الواقع بطرق مختلفة. إن المبدع حين يحاكي لا ينقل، بل يتصرف في هذا المنقول. أما في مرحلة لاحقة، فذهب أرسطو أبعد من ذلك؛ إذ أشار إلى أن الشاعر لا يحاكي ما هو كائن، بل ما هو محتمل الوقوع، أو ما ينبغي أن يكون بالضّرورة والاحتمال. ويتضح من خلال ربط أرسطو بين التخييل والمحاكاة، سعيُه إلى وضع حدود أولية بين الواقعي والتخييلي في إطار مقارنته بين الشعر والتاريخ.

أما في الفلسفة العربية الإسلامية، فقد تجلّى مفهوم التخييل على نحو بارز؛ فتناوله ابن سينا والفارابي والكندي وابن رشد وإخوان الصفا، من خلال معالجتهم لمفهوم الشعر؛ إذ قدّموا تصورات وآراء وتحليلات غلب عليها التصور المنطقي – العقلي، كما اعتبروه قياسًا تخييليًا يعتمد على مقدمات وهمية وصور كاذبة لا تخفى على المخاطب. إنه أحد أقسام الحجج العقلية، التي تبدأ بالخطابة، ثم الشعر، ثم البرهان، ثم الجدل، ثم السفسطة؛ لأن هذه الحجج تفيد، إما تصديقًا أو تأثيرًا. كما اهتم التصور السيكولوجي بالتخييل من حيث التأثير النفسي في الملتقى؛ إذ تتحقق فاعلية التخييل بعيدًا عن العقل والمنطق؛ بمعنى ارتباط التخييل بالجانب النفسي والوجداني والانفعالي دون الجانب العقلي. وتجلى الجانب النفسي على نحو بارز في تصور ابن سينا للتخييل، فقد أشار إلى أنه "الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رؤية وفكر واختيار. وبالجملة تنفعل له انفعالًا نفسيًا غير فكري. وسواء أكان المقول مصدقًا به أو غير مصدق به، فإن كونه مصدقًا به غير كونه مخيلًا أو غير مخيل، لكنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه. فإن قيل مرة أخرى وعن هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق، فكثيرًا ما يؤثر الانفعّال ولا يُحدث تصديقًا، وربما كان المتيقن كذبه مخيلًا"[31].

وقد استفادت الدراسات البلاغية العربية كثيرًا من التصورات الفلسفية للتخييل؛ ما أعطاها نوعًا من الخصوصية والتميز. وتتضح مقاربة التخييل في البلاغة العربية عند تناولها الجملة الخبرية باعتبارها صدقًا/ كذبًا؛ إذ نجد بين البلاغيين من صنّفوا الخبر بالكاذب لمخالفة

31 عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، **شفاء السائل وتهذيب المسائل**، تحقيق محمد مطيع الحافظ (بيروت: دار الفكر المعاصر، 1987)، ص 110.

الواقع، ومنهم من جعلوه مخالفًا لاعتقاد المتكلم. لكن سواء تعلّق الأمر بهذا الموقف أو ذاك، فإن القيمة الصدقية للكلام هي التي تمنحه مشروعية التداول. فقد تمكّن هذا اللاصدق من أن يجد لنفسه مكانًا أو فضاءً يستقطب من خلاله المتلقي عبر خطابات نصية مختلفة، تتفق جميعها في هذه القيمة اللاصدقية التي هي التخييل. ويعد عبد القاهر الجرجاني من أبرز من تناولوا مفهوم التخييل، ويبرز ذلك في العديد من القضايا المرتبطة بالتخييل في كتابه **أسرار البلاغة**. وقد ارتبط التخييل عنده بالكذب المطلق والخداع، وحدَّد التخييل من خلال مراتب عدة، حسب قربه من الحقيقة أو بعده عنها، وارتباطه بتعليل أو عدم ارتباطه به؛ لهذا، فالتخييل عنده عبارة عن مكون بلاغي أقوى من التشبيه والاستعارة، شأنه في ذلك شأن سائر المكونات البلاغية الأخرى للشعر.

ازداد الحديث عن التخييل اتساعًا مع التطور الحاصل في مجال العلوم الإنسانية من جهة، والقفزة النوعية التي شهدها مجال المناهج وكذا الأدوات الإجرائية والتحليلية من جهة أخرى؛ إذ انفتح مفهوم التخييل على العديد من الحقول المعرفية الحديثة، فقد تناول جيرار جينيت مصطلح التخييل ضمن مفهوم أساسي وعامّ، ارتبط بمفهوم الأدبية، لقد عدّه بمثابة "اشتغال لغوي وممارسة لسانية تمتلك خصوصياتها. إنه فعل لغوي مرتبط بغاية ووظيفة، وغائية قول التخييل لا تستجيب لأيّ شرط من شروط الصدق والالتزام والقدرة على تبرير جدية القول"[32]. بمعنى صحة مطابقته لما يحيل عليه؛ لأن الملفوظ التخييلي تنظمه صيغة الادّعاء، فيغدو زعمًا وإيهامًا، يدّعي مطابقته للواقع أو المرجع الذي يحيل إليه. ويمكن إجمال تصور جيرار جينيت للتخييل في الملحوظات التالية:

- التخييل نمط أدبي يتضمّن السّرد والدراما، يتناوله من خلال منظور تصنيفي أجناسي، يبحث في الخصائص البنيوية والدلالية للنمط والنوع؛ ما يجعل التخييل عبارة عن مظهر دلالي أكثر منه شكلي، على الرغم من كون التخييل يتمظهر من خلال عدة أنماط خطابية.
- يعدّ التخييل عنصرًا مهمًا لإثبات الأدبية، كما أنه أخصّ خصائص اللغة؛ ليصبح أساس الوظيفة الجمالية للغة. إلا أن هذا المظهر لا يعدّ شرطًا كافيًا لتحديده، ما دامت هناك خطابات تخييلية غير أدبية، لكنه يبقى شرطًا لازمًا؛ بمعنى أنه جوهر الكيان التكويني للأدب.

32 Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), p. 132.

- التخييل اشتغال لغوي، ينبني على فعل لغوي له خصوصياته وتمفصلاته البنائية والدلالية. كما أنه يشتغل على المستوى الفني للغة، لكنه لا يرتبط بمعيارية واضحة تكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول سطحية وأفقية، بل يؤسس وضعية جديدة تكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول علاقة غير محددة على نحو نهائي، تقوم على نوع من التأويل الممكن؛ ذلك أن الحقيقة في التخييل عبارة عن حقيقة فنية وتخييلية، لا يمكن معالجتها باعتماد آليات منطقية أو مبادئ عقلية موضوعية. إنها عبارة عن خطاب يؤسّس منطقه الخاص ويحدّد طبيعة الحقيقة الخاصة؛ ما يجعل منطق التخييل منطقًا احتماليًا وافتراضيًا، تقوم احتماليته على الهتك والخرق والعدول والانزياح ولا تقوم على المطابقة والتماهي. كما يعدّ التخييل من قبيل الأقوال التي لا يمكن التحقق من صدقها أو كذبها؛ لأنه قول مجازي لا خبري؛ لكون إحالة القول التخييلي فيه إحالة تمثيلية، لا تعيينية. أما المرجع المرتبط به فوهميّ متخيّل، لا واقعي محقق. لهذا، فالتخييل فعل تمثيلي يجمع بين الشيء الممثل وصورته. إنه يستلب الشيء الممثل ولا يقتصر على الصّورة التمثيلية المتوهمة. أما مقاربة أمبرتو إيكو (Umberto Eco)، فتقوم على تصور مختلف، خاصة أنه يوظف العوالم الممكنة (mondes possibles) في الجوانب السّردية[33]. فعلى الرغم من أن السياق الفلسفي الذي ارتبطت به نظرية العوالم الممكنة، يختلف عن السياق السّردي الذي استثمرت فيه هذه النظرية، فقد قدّم أمبرتو إيكو تحديدًا للعالم الممكن من خلال قوله إن "العالم الممكن هو وضع للأشياء معبّر عنه بواسطة مجموعة من القضايا التي تكون فيها كل قضية إما (ب) أو (لا ب). إنه عبارة عن عالم مكون من مجموعة من الأفراد المميزين بمجموعة خصائص. وبما أن هذه الأخيرة أو محمولاتها تتشكّل من مجموعة من الأفعال، فإنه يمكن النظر إلى العالم الممكن كذلك باعتباره مجرى من الأحداث. وبما أن هذا المجرى ليس محددًا، بل هو ممكن كذلك، فإنه يلزم أن يكون متعلقًا بالمواقف القضوية التي يعلنها أو يعتقدها أو يرغب فيها شخص ما"[34]. ومن خلال هذا التوصيف الذي حدده أمبرتو إيكو حول العالم الممكن في المجال السّردي، نجد أنفسنا أمام عالم احتمالي وافتراضي، لكنه يوازي في الوقت نفسه العالم الواقعي؛ ذلك أن العالم الممكن ليس عالمًا واقعيًا، كما أن

33 أمبرتو إيكو، **القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية**، ترجمة أنطوان أبو زيد (الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1996)، ص 73.

34 المرجع نفسه، ص 63.

النص الذي يصف حالة الأشياء أو مسار الأحداث عبارة عن استراتيجية لغوية، تسعى إلى إثارة تأويلات القارئ النموذجي. كما يظهر هذا التأويل من خلال العلاقة بين النص والقارئ النموذجي؛ ما يمكن معه القول إن النص التخييلي آلية لإنتاج العوالم الممكنة[35]. أما الباحث المغربي طه عبد الرحمن، فقد اتخذ موقعًا متميزًا، يثير تحديده لمفهوم العالم الممكن فضولًا علميًا خاصًا، فيقول "العالم الممكن حالة شاملة للموجودات جامعة مانعة، إذ ما من حالتين جزئيتين للموجودات متعارضتين إلا ودخلت فيه إحداهما وخرجت الأخرى. إن كل عالم ممكن هو بمنزلة مجموعة من القضايا التي تتميز بالاتساق والاستيفاء. فما من قضية إلا وتلزم هذه المجموعة أو يلزم نقيضها"[36]. ما يعني أن نظرية العوالم الممكنة عند طه عبد الرحمن تشتغل على مفهوم المماثلة والتباين بين الذوات والعوالم؛ إذ إن "أهم المسائل التي تعالجها نظرية العوالم الممكنة وضع الذوات فيها، فهل الذوات تتغير بتغير العوالم؟ أم أن العوالم تتغير مع ثبوت الذوات؟ أم للذوات نظائر هي التي تتغير بتغير العوالم الممكنة؟"[37]. إن البحث في هذه العوالم الممكنة هو في الوقت نفسه بحث في العوالم التخييلية؛ لأن العوالم الممكنة تتضمّن لغة العوالم التخييلية في ارتباطاتها بالعالم الواقعي الذي بُني عليه. ومن هذا المنطلق، يمكن أن نقف عند ثلاثة عوالم ممكنة في المجال السّردي:

- **العالم السّردي للنص:** يعدّ هذا العالم أول عالم يكتشفه القارئ؛ إذ يجد نفسه أمام متن حكائي محدد. هذا العالم المصرح به من قِبَل المؤلف/ السّارد، يُعرض على شكل متوالية من حالات الأشياء وفق المنطق الزمني الخاص به. ولا تعدّ العوالم السّردية الموجودة داخل متن حكائي عوالم مستقلة بذاتها، بل قد تكون حالات للعالم الممكن نفسه. لهذا، يقارن القارئ بين الحالة الموجودة داخل العالم السّردي والحالة الموجودة خارجه، أو حالات تنتمي إلى عالمه الخاص. لذا، فالقارئ حين يتلقى تلك المتواليات السّردية على نحو مختلف، فإنه يضطر إلى تغييرها وتأويلها. كما قد يتوقع القارئ هذه المتواليات السّردية، فتثبت ما توقع أو ما يتصور احتمال وقوعه إلى آخر متوالية في النص السّردي.

35 المرجع نفسه، ص 67.

36 طه عبد الرحمن، **المنطق والنحو الصوري** (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1983)، ص 88.

37 المرجع نفسه، ص 97.

- **العالم السّردي للشخصيات**: يكمن اهتمام أمبرتو إيكو بعنصر الشخصية في كونها تمثّل عيّنة أساسية من تلك العوالم الممكنة داخل النص السّردي. لهذا، اعتبر إيكو العالم المحكي للشخصيات "مسارًا من أحداث وأقوال الشخصية. كما تتخيّله هذه الشخصية أو تتمناه أو تريده. غير أن حالة المتن تثبت هذا التوقع أو تلغيه"[38].

- **عالم القارئ**: على الرغم من أن النص التخييلي يشكّل موضوعًا للتفعيل، فإنه يكون غير مكتمل؛ ذلك أن وجود النص يفترض مشاركة القارئ النموذجي لإكمال دلالة النص التخييلية؛ لأن هذا الأخير، ليس سوى "نسيج فضاءات بيضاء، فرجات ينبغي ملؤها"[39]. لهذا، يمثل النص آلية كسولة أو مقتصدة "تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها إلى النص"[40]؛ ما يعني أن القارئ هو المسؤول عن المساهمة في ملء تلك الفراغات التي تترك له المبادرة التأويلية؛ ذلك أن المؤلف يسعى من وراء العوالم الممكنة التي تُشيّد في النص إلى تحقيق أفق انتظار القارئ وكذا انسجامه مع توقعاته. غير أن قارئ النص يمكن أن يتجاوز هذا الأفق الذي حدده له المؤلّف. ولعل هذا ما جعل أمبرتو إيكو "يميل إلى فكرة التفاعل بين النص والقارئ لتجاوز النظرة الأحادية التي تغلّب إما قطب استجابة القارئ، وإما قطب فاعلية النص"[41]. لكن في مقابل ذلك، شكلت تصورات فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) تجربةً فريدة في هذا الإطار؛ إذ عمل على تجاوز بعض المسلّمات السابقة التي ترى في التخييل سمةً مميزة للخطاب الأدبي. لذا ألفينا، منذ أمد طويل، تعريفًا مختلفًا للنصوص الأدبية، باعتبارها نصوصًا تخييلية؛ ذلك أن النص التخييلي هو النص الذي لا مرجع له إلا ذاته. وبما أن ذلك التحديد الذي ميّز بين التخييل والواقع باعتباره إطارًا مرجعيًا لا يقدّم فائدة، فقد عمل إيزر على تجاوز أغلب التحديدات والمسلّمات التي تحدّد التخييل من خلال مفارقته للواقع، فقد عدّ "النص الأدبي مزيجًا من الواقع وأنواع التخييل يولّد تفاعلًا بين المعطى الواقعي والمتخيّل"[42]؛ ما يستوجب تجنّب ذلك التعارض القديم القائم

38 إيكو، **القارئ في الحكاية**، مرجع سابق، ص 110.

39 رولان بارت، **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**، ترجمة منذر عياشي (حلب: دار الإنماء الحضاري، 2012)، ص 76.

40 إيكو، **القارئ في الحكاية**، مرجع سابق، ص 118.

41 المرجع نفسه، ص 123.

42 فولفغانغ إيزر، **التخييلي والخيالي من منظور الأنثروبولوجيا الأدبية**، ترجمة حميد لحمداني والجيلالي الكدية (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، 1989)، ص 88.

بينهما. كما أن من الالتفاتات المهمة في دراسة إيزر استبدال ثنائية الواقعي/ التخييلي بثلاثية الواقع والتخييل والخيالي؛ ليصبح النص الأدبي عنده بمثابة تفاعل بين هذه العناصر الثلاثة. إنه نتاج تفاعل وتعالق بين الواقعي والتخييلي والخيالي. يشير العنصر الواقعي إلى العالم الإمبريقي باعتباره عالمًا معطًى، يوجد رهن إشارة النص الأدبي، وتتجلى من خلاله مختلف الحقول المرجعية المتعددة وكذا الأنساق المعرفية والثقافية والسياسية والدينية والاجتماعية والتاريخية... إلخ.إنه بمثابة الحقل المرجعي للنص الذي يتميز بطبيعة خارجية نصية. أما العنصر التخييلي، فهو فعل قصدي، تتجلى فيه جميع خصائص الحدث. وبهذا يُحدَّد التخييل على أنه "إجراء لغوي مستمدّ من الطاقة التصويرية للغة، وكذا من القدرة التمثيلية للذهن الإنساني؛ ذلك أن الوعي بالكون وإدراكه متجسد في شكل تصورات وتمثيلات. إنه، بعبارة أخرى، إمكان افتراضي، يتموقع فيه ما هو كائن بعد أن تم تمثله"[43]. ويميل هذا التعريف إلى جعل الطبيعة الخاصة للتخييل ترتبط بما هو خيالي ينبثق من الصّورة الخيالية المتولدة عن فعل التخييل الذي مارس تأثيره على الواقع. إنه ذلك الشيء الذي لا نستطيع ملامسته أو تعرّفه في الواقع، ولا نستطيع أن نحصل عليه في التخييل نفسه؛ بمعنى أنه يتشكّل من العناصر المحمولة من مرجعياتها والمنقولة من أنساقها الأصلية عبر أدوات فنية ولغوية وبلاغية وجمالية متمركزة في ذهن الإنسان. إنها عبارة عن حالة سيكولوجية ذهنية، أو جزء من تصور لجمالية الأدب وتأويله. وبما أن كل نص يتضمّن عددًا كبيرًا من العناصر التي يمكن تحديدها، فإن أغلب العناصر منتقاة من الواقع وكذا من الأنساق الاجتماعية والمرجعيات والأنظمة وصور العالم وغيرها. لكن بمجرد أن "تنتقل من الواقعي إلى النصي، أو إعادة إنتاج هذه العناصر داخل النص التخييلي، تبرز الأهداف والمواقف والتجارب التي ليست بالتحديد جزءًا من الواقع الذي يُعاد إنتاجه. وبناء عليه، تظهر هذه العناصر في النص كنتاجات لفعل تخييلي"[44]. يحدد إيزر طبيعة الفعل التخييلي من خلال ما يلي:

- **تجاوز الحدود:** تنبثق طبيعة هذه الخاصية من الفعل التخييلي، لكن كلما انتقلت هذه العناصر الواقعية إلى النص أصبحت لها دلالة أخرى تتجه نحو التجاوز وتنسلخ عن طبيعتها الأصلية.

43 المرجع نفسه، ص 15.

44 المرجع نفسه، ص 21.

- **الانتهاك:** يتشكّل من خلال الانطباعات حول الأنظمة والأنساق التي تزول وتتغير.
- **المقصدية:** يرتبط كل فعل تخييل بالمقصدية، كما أنه يملك رسالة محددة، تجعل المستحيل أو غير الممكن يتخذ صورةً أو شكلًا محددًا. لقد انطلق مشروع إيزر من الحقل الأدبي عمومًا، والأدب الرعوي على وجه الخصوص؛ ليتخذه عينة من أجل رصد تجليات التخييل. وقد حدد إيزر في هذا الإطار ثلاثة أفعال تخييلية، تنظم البنية النصية في بعدها الأدبي:
- **الانتقاء:** إن اعتبار النص الأدبي نتاجًا لمؤلفٍ ما يُظهر موقفًا خاصًا يوجهه من خلال نفسه نحو العالم؛ ما يجعل كل نص أدبي قائمًا على عملية انتقائية واختيار الأنساق الأدبية والاجتماعية والتاريخية والثقافية، باعتبارها مجالات مرجعية خارج النص يتم توظيفها بطريقة انتقائية داخل النص الأدبي.
- **التركيب:** عبارة عن فعل تخييلي ينتج من تركيب تلك العناصر المنتقاة؛ إذ يقوم المؤلف بتجميع الأنساق والمرجعيات في سياقات جديدة، كما يعمل على دمج الدلالات فيما بينها داخل النص الأدبي؛ ما يؤدي إلى إبراز حقيقة النص أو يشير إلى الواقع المستمدّ من التخييل[45].
- **الكشف الذاتي:** إنه بمثابة السمة الثالثة في بنية الفعل التخييلي، يتجلى في الفعل الذي يكشف فيه النص التخييلي عن طبيعته التخييلية الخاصة.

من خلال ما سبق، يمكن اعتبار التخييل مكونًا أساسيًا من مكونات بناء شعرية وفنّية النص الأدبي؛ إذ "يتقاطع التخييلي والواقعي بشكل متفاعل ومتداخل. ليسهم في إنتاج دلالة جديدة تمرر عبر رسالة تواصلية"[46]، تهدف إلى صياغة واقع جديد من أجل عالم بديل مفتقد. غير أن بنيته التكوينية تتطلب وجود تلك العناصر حسب إيزر: الواقعي والتخييلي والخيالي.

3. مفهوم التخييل التاريخي

إن كل بحث في مقدار خضوع التخيّلات السّردية لمبدأ مطابقة المرجعيات التاريخية لا

45 إيزر، **التخييلي والخيالي من منظور الأنثروبولوجيا الأدبية**، مرجع سابق، ص 121.

46 آمنة بلعلي، "الرّواية الجزائرية بين تخيّل التاريخ وتأويله"، في: **الرواية العربية: الذاكرة والتاريخ؛ أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الخامس** (بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، 2016)، ص، 257

يتحقق من خلال تبيان انفتاح هذه الكتابة على وقائع تاريخية فقط، بقدر ما يتجلى في قدرتها على احتواء هذا الماضي من خلال أطروحات المستقبل وكذا إكراهاته، شأن البحث عن مختلف التمثلات الرمزية الأخرى، قصد كشف التأملات والمصائر والتواترات والانهيارات القيمية والتطلعات الكبرى؛ لتجعل من هذا كله إطارًا تنظيميًا لأحداثها ودلالاتها. ولعل هذا ما جعل عبد الله إبراهيم يختزل كل هذه المسارات الكبرى في مصطلح التخييل التاريخي[47]؛ إذ جعل الكتابة السّردية تتحرر من موقعٍ جرى تقييد حدوده النوعية إلى تخومٍ رحبة للكتابة المفتوحة على الماضي والحاضر في الوقت نفسه. وقد حدد إبراهيم التخييل التاريخي باعتباره "تلك المادة التاريخية المتشكّلة بواسطة السّرد، انقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية وأصبحت تؤدي وظيفة جمالية ورمزية؛ ما يجعل التخييل التاريخي لا يحيل على حقائق الماضي ولا يقررها ولا يروجها، إنما يستوحيها بوصفها ركائز مفسرة لأحداثه. إنه نتاج العلاقة المتفاعلة بين السّرد المعزز بالخيال والتاريخ المدعم بالوقائع؛ ليشكل تركيبًا ثالثًا مختلفًا عنهما"[48]. يُحدَّد مفهوم التخييل التاريخي في منطقة التخوم الفاصلة بين التاريخي والخيالي، وتتداخل مكوناتها مع بعضها بعض؛ لتبني تشكيلًا جديدًا مغايرًا ومتنوع العناصر، تتم إعادة حبك موادها التاريخية وفق شروط الخطاب الأدبي. فحين تنفصل عن سياقاتها الحقيقية الواقعية، تندمج في سياقات مجازية. وبهذا، فإن ابتكار حبكة للمادة التاريخية هو الذي يحوّلها إلى مادة سردية. ويؤدي هذا التحبيك إلى التوفيق بين الأحداث وسياقاتها المختلفة، كما يتموقع بين بنيتين متعارضتين (الانسجام والتنافر)، وهذا ما اصطلح عليه بول ريكور بالهوية السّردية[49]. إنها تلك البؤرة التي يقع فيها التبادل والتمازج والتقاطع والتشابك بين التاريخ والخيال بواسطة السّرد، ينتج منه تشكيلٌ جديد يكون قادرًا على التعبير عن حياة الإنسان على نحو أفضل مما يعبّر عنه التاريخ وحده أو السّرد الأدبي بذاته ومفرده. أما الباحثة آمنة بلعلي، فقد حددت التخييل التاريخي انطلاقًا من التمييز بين تأويل التاريخ. وترى في هذا الشأن أن "التخييل التاريخي هو الذي يجنح فيه الرّوائي إلى تخييل أحداث تاريخية ممكنة في إطار تاريخي حقيقي، غالبًا ما ينطلق الحكي من كليات المادة التاريخية. أما التخييل، فينشغل بإنتاجٍ يملأ ذلك الإطار من تفاصيل وجزئيات.

47 إبراهيم، **السردية العربية**، مرجع سابق، ص 302.

48 المرجع نفسه، ص 342.

49 Paul Ricoeur, *Temps et récit* (Paris: Seuil, 1983), tome 1, p. 123.

يبدأ التاريخ هنا حين تنتهي الرّواية"[50]؛ ما يجعلنا أمام ما يمكن تسميته إلباس التاريخ الفكرة التي يطرحها الرّوائي وينطلق منها. إنه تحديدٌ يربط تأويل التاريخ بكل ما يجنح فيه بعض الرّوائيين إلى أخذ المادة التاريخية المتحققة سلفًا والاشتغال على الحدث أو الشخصية التاريخية أو الموضوع التاريخي وتأويلها بما يخدم مقاصدهم؛ إذ نقرأ التاريخ من منظور الرّوائي الذي يوجّه القارئ نحو أحداث وصِفاتٍ لشخصياتٍ يختلف تاريخها عما عهده المتلقي؛ بمعنى أنه يحوّرها ويسائلها ويحاور بعض قضاياها؛ فقد يحوّل المتن هامشًا والهامش متنًا. إن التاريخ في هذا النمط من الكتابة الرّوائية سابق للرواية؛ لأنه يخالف النمط الأول، غير أن التخيّل التاريخي وتأويل التاريخ والفرق الظاهر بينهما، لا يمثلان سوى وجهين لعملة واحدة. وبهذا، ينبني التخيّل التاريخي على إظهار الجانب الفني والجمالي للنص الرّوائي. أما تأويل التاريخ فإنه، في الأصل، تخيّلٌ منفتح على عدة قراءات وتأويلات، تقود إلى إنتاج البعد الإيديولوجي والفكري والمعرفي للرواية؛ ذلك أن رواية "كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد" لواسيني الأعرج، على سبيل المثال، قد جمعت بين التخييل التاريخي وتأويله لبناء نص خاص، يأتلف فيه التاريخي والرّوائي، برز على شكل انعطافات فنية/ سردية وتحولات أسلوبية، أفضت إلى إبراز حركة التجريب الرّوائي التي جعلت من تفاعل التاريخ والرّواية موضوعًا لها.

4. مفهوم التناصّ

يشير مصطلح التناصّ، في بعده اللغوي، إلى التداخل بين النصوص. أما معناه الواسع فيحيل على العلاقة القائمة بين نص حاضر ماثل ونصوص أخرى، سابقة أو معاصرة، وأخرى لاحقة، تتجلى في النص الغائب. وبهذا المعنى، يشكل التناصّ إحدى آليات قراءة النص قراءةً حرة ومنفتحة على آفاق واسعة، تدل على ثقافة القارئ، من جهة، كما تكشف النصوص الظاهرة في النص أو المضمرة تحت بنيته اللغوية، من جهة أخرى. لكن ليس المقصود بالنص الغائب النصُّ اللغوي المطبوع، بل مختلف أشكال الخطابات. ولعل هذا ما يجعل التناصّ آليةً أدبية معروفة في آداب العالم كله، قديمه وحديثه، على حد السواء. إن ارتباط الاشتقاق اللغوي لمصطلح التناصّ بفعل نصص، جعله يرتبط بمفهوم النص؛ ما يجعل كل تناولٍ لمفهوم التناصّ يستوجب استحضارًا لمفهوم النص. ويشير هذا الأخير، في جانبه اللغوي، إلى الرفع والبلوغ. فنص الشيء ينصه نصًا: رفعه وأظهره. ونص المتاع، بمعنى جعل بعضه فوق بعض. وقد سُميت المنصة منصةً

50 بلعلي، "الرّواية الجزائرية بين تخيّل التاريخ وتأويله"، مرجع سابق، ص 159.

لعلوّها. كما وردت كلمة النص في المراجع القديمة بمعنى الاتصال، ووردت بمعنى الازدحام، وبمعنى الظهور والبروز، وبمعنى الجمع والتراكم، وبمعنى الاستقصاء، وكذا التحريك والخلخلة والانقباض والازدحام. بهذا المعنى يقترب مفهوم النص من مفهوم التناصّ، خاصة من حيث الإشارة إلى تداخل النصوص. ويقودنا النظر في الجذر اللغوي للتناصّ في التراث النقدي العربي إلى استخلاص جملة من المعاني التي تؤشّر على تعدد الدلالات التي حددها القدماء، سواء على مستوى المعجم أو التصور النقدي، نلخّصها في التالي:

أ. معنى الازدحام: تناص القوم عند اجتماعهم؛ بمعنى ازدحموا.

ب. الجمع والتراكم: كما في قولهم: نص المتاع إذا جعل بعضه فوق بعض.

ج. الاستقصاء: كما في قولهم: ناصصت الرجل: إذا استقصيت مسألته لاستدراج كل ما عنده.

د. معنى الظهور والبروز: كقولهم نصت الظبية جيدها، إذا رفعته وأظهرته. ونص فلان الحديث بمعنى رفعه إلى راويه ليظهر سنده. ومنه قولنا "نصت الماشطة العروس، إذا أقعدتها على المنصة حتى تظهر بين النساء وتبرز للعيان"[51].

هـ. التحريك والخلخلة، نص الرجل الشيء نصًا إذا حركه وقلقله وخلخله. يقول أبو عبيدة "النص هو التحريك حتى تستخرج من الناقة أقصى سيرها أو أقصى سرعتها"[52].

وإذا حاولنا استلهام الدلالات السابقة ومقارنتها بمفهوم النص القائم على جملة من الخصائص التي تحكمه من الخارج ومن الداخل، يبدو أن وجود النص الأدبي لا يتحقق إلا من خلال تلاقي وانضمام مجموعة من النصوص الأخرى؛ ليصبح النص هو ما تراكبت مواده وتعالقت مكوناته، فيغدو قابلًا للامتلاء بالآخر. كما يصبح قابلًا للتفريغ عن طريق نصوص أخرى؛ ما يجعله يتجه نحو الظهور والبروز، ليتخذ موقعًا/ منصة بين النصوص التي من جنسه؛ ليرى أو ليسمع أو يتلمس بأصابع اليد، وليحقق الرفع والظهور. وبهذا، فالنص يعني الدليل. جاء في **تاج العروس** للزبيدي (1205هـ): "وكذا نص الفقهاء، الذي هو يعني الدليل بضرب من المجاز

51 ابن منظور، **لسان العرب**، مرجع سابق، مادة "نصص"، ج 3، ص 428.

52 أبو عبيدة معمر بن المثنى التيمي، **الديباج**، تحقيق عبد الله الجربوع وعبد الرحمن العثيمين (القاهرة: مكتبة الخانجي، 1984)، ص 123.

كما يظهر عند التأمل"[53]. إن النص من هذا المنظور حجة ودليل وأثر من الآثار الدالة عليه ومستودع أفكاره، كما يشير النص إلى اللفظ الدال على معنى قاطع، كما في قول الفقهاء "نص القرآن، ونص السنة، ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام"[54]. ويتقاطع ما ورد في التراث النقدي العربي، في أغلب جوانبه، مع مصطلح التناصّ في النقد المعاصر.

لقد اختلفت النظرة إلى النص باختلاف المناهج النقدية التي قاربت معناه وصاغت مفهومه؛ فقد حددت النظرية البنيوية النص باعتباره بنية لغوية مغلقة على ذاتها، مكتفية بذلاتها، لا تحيل على أيّ مرجعية أخرى خارج النص. في حين بحثت النظرية السيميولوجية في مكونات النصوص، البنيوية الداخلية، وفي مولداتها وأسباب تعددها ولانهائيات الخطابات والنصوص، وفي العلاقة التي تربط النص بغيره من فروع المعرفة الأخرى. فقد عرّفت جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) النص بأنه "جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعًا الحديث التواصلي، ونقصد المعلومات المباشرة في علاقةٍ مع ملفوظات مختلفة، سابقة أو متزامنة"[55]. لكن على الرغم من أن كريستيفا قد عمّقت البحث في مفهومي النص والتناصّ، فإن الإرهاصات الأولى لمفهوم التناصّ قد تجلت في أعمال اللساني فرديناند دي سوسير (1857-1913)، الذي أكد أن "سطح النص مكوكب، تبنيه وتحرّكه نصوص أخرى حتى لو كانت مجرد كلمة مفردة"[56]. لكن هذا المفهوم لم يبرز في الشعرية الغربية على نحو جلي إلا مع الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا ما بين عامي 1966 و1969، بعد استقرارها في فرنسا ومشاركتها في النشاطين النقدي والمعرفي، خاصة في تركيزها على دراسة النص. وقد قدّمت أبحاثها عن مفهوم التناصّ في أغلب أعمالها المنشورة في مجلة **تيل كيل**؛ إذ تأثرت بمختلف التيارات النقدية والفكرية التي كانت سائدة عصرئذ (البنيوية، والتفكيكية، والسيميائية، والماركسية). وأكدت أن النص عبارة عن عملية إنتاجية، شأنها في ذلك شأن مختلف الإنتاجات الأخرى (الاقتصادية مثلًا)، تتشكّل أطرافه من المرسل والنص والمتلقي. وتتقاطع في النص نصوص كثيرة، سابقة ومعاصرة. وقد حددت كريستيفا النص من خلال بنيتين أساسيتين؛ الأولى سطحية، تتجلى في سطح النص المطبوع، بلغته وأصواته وحروفه. أما الثانية، فعميقة تقوم باعتبارها مولدًا للنص. لكن

53 محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي، **تاج العروس من جواهر القاموس** (بيروت: دار الهداية، 2010)، ص 342.

54 ابن منظور، **لسان العرب**، مرجع سابق، مادة "نصص"، ج 3، ص 431.

55 جوليا كرستيفا، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1991)، ص 76.

56 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (Paris: Payot, 1972), p. 520.

كريستيفا تخلّت عن المستوى الظاهر للنص، واهتمت بالمستوى العميق/ الخفي؛ ما جعلها تستبدل جهازها المفاهيمي بمصطلحات رياضية. فقد وظفت، على سبيل المثال، مصطلح "الوظيفة"، الذي تناولته بمعناه الرياضي الدال على العلاقة بين طرفين. كما استندت، من جهة أخرى، إلى المفاهيم التي سبق أن حددها ميخائيل باختين (1895-1975)، خاصة ما تعلق بمصطلح العينة الدالة (الإيديولوجيم). فقد اعتبر باختين أن كل علامة تدل على إيديولوجية قائلها. لكن كريستيفا عملت على تجاوز هذا المصطلح في مرحلة لاحقة، كما تجاوزت مفهوم الحوارية الذي استوحاه باختين من خلال دراسته لأعمال ديستوفسكي الرّوائية (1963). ارتبط مفهوم الحوارية عند باختين بمفاهيم أخرى، أبرزها مفهوم تعدد الأصوات؛ بمعنى أن الملفوظ السّردي يتضمّن مستويات لغوية متعددة. كما تأثرت كريستيفا بمقولته التي يرى فيها أن الإنسان كائن اجتماعي، لا تتشكّل ذاته إلا من خلال علاقاته بالآخرين[57]. ويوظف اللغة خلال بناء هذه العلاقة وفق ما تحمل من علاقاتٍ خلال استعمالات الآخرين لها، لكن لا يستعملها بالمعنى الأولي البكر؛ لأن آدم وحده هو الذي استخدم اللغة بكرًا وخالية من أيّ ظل لاستعمال سابق. لهذا، فإن كل كلمة هي علامة مثقلة باستعمالات الآخرين لها؛ ما يؤكد أن "الأسلوب ليس هو الرجل"، كما هو متداول، بل "الأسلوب هو المجتمع". وخلصت كريستيفا إلى أن "كل نص عبارة عن فسيفساء من عدة استشهادات. إنه عبارة عن امتصاص وتحويل لنص آخر[58]. وثمة من يربط مفهوم التناصّ باتجاه ما بعد الحداثة، فيؤكد محمد مفتاح هذا التصور من خلال قوله "في سياق ما بعد الحداثة المعقد، ازداد وليد في فرنسا الباريسية سمي [...] ثم شاع ذكره. فصار مفهومًا كونيًا، لقّبه المهتمون من العرب بالتناصّ، فذاع صيته في أقاصي البلدان العربية وأدانيها، خصوصًا أنهم عثروا فيه على ما يعزز مركزيتهم وهويتهم"[59]. وبهذا التصور، فإن مفهوم التناصّ لم يقتصر على المجال الأدبي فحسب، بل تعدّاه إلى عدة فنون أخرى. إنه حاضر في المناقشات التي تدور حول السينما والرسم والموسيقى والعمارة والتصوير والإنتاجات الثقافية والفنية عمومًا، فضلًا عن كونه يمثّل أبرز قيم ما بعد الحداثة، كما يمثل آليةً من آليات معرفة درجات التجديد والتجاوز في كل ثقافة من الثقافات؛ قصد إعطاء صورة عن درجات الإبداع والخلق وعدم الارتباط بالنصوص السابقة. إن التناصّ بالنسبة إلى المبدع ليس ظاهرة أدبية

57 كرستيفا، **علم النص**، مرجع سابق، ص 76.

58 المرجع نفسه، ص 121.

59 محمد مفتاح، **دينامية النص**، ط 2 (الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 2006)، ص 65.

فحسب، بل ثقافية وفكرية أيضًا. أما الناقد سعيد يقطين، فقد أبرز أهمية التناصّ ودوره في أغلب أعماله النقدية، فيقول في هذا الشأن: "إن جدوى هذا المفهوم لا يمكن أن ينكرها أحد، لقد أعطى دفعة جديدة للدراسة الأدبية وجعلها تنمو مختلفة عما كانت عليه في أواخر الستينات"[60]. وبهذا، زادت أهمية التناصّ باعتباره مفهومًا من المفاهيم النقدية الأساسية المرتبطة بمرحلة ما بعد البنيوية، خاصة بالنسبة إلى النقد التفكيكي، الذي أعاد النظر في الكثير من مسلّمات نظرية الأدب الحديث، خصوصًا المفاهيم البنيوية التي تؤكد انغلاق النص على نفسه، بحجة اكتفائه بذاته. في حين قوّض الاتجاه التفكيكي هذا التصور؛ إذ عدّ النص بنيةً من الفجوات والشروخ، ما مهّد لنقد نظرية التلقي في الأدب والفن عامة.

بعد جوليا كريستيفا، اهتم العديد من الباحثين بمفهوم التناصّ، أبرزهم جيرار جينيت (Gérard Genette) وميخائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) ولوران جيني (Laurent Jenny). وظهرت على إثر ذلك العديد من الأبحاث والدراسات، أدت بدورها إلى تعدد المنطلقات والمقاربات التي اهتمت بمفهوم التناصّ، الذي شهد نوعًا من التعدد والتنوع في تعريفاته وتطبيقاته، خاصة في علاقة النص الأصلي بالنص المحاور (المتناص) باعتبارها علاقة أفرزت عدة إشكالات في المقاربة النقدية، سواء على مستوى طبيعة تلك العلاقة أو من جانب درجاتها ومراتبها؛ لكون التناصّ يشكل "إعادة قراءة نص لنص آخر"[61]. كما نحا المنحى نفسه كل من جاك دريدا (Jacques Derrida) ورولان بارت (Roland Barthes) وسوزان شنايدر (Suzene Schneider) وهارولد بلوم (Harold Bloom) وجيرار جينيت وغيرهم؛ ما أدى إلى تعددٍ على مستوى المصطلح وطرائق توظيفه. ولعل هذا ما دفع كريستيفا، في عام 1974، إلى التخلي عن مصطلح التناصّ؛ إذ رأت أن معظم الذين استعملوه قد وظّفوه في غير محله، وابتعدوا به عن النقد الجديد وتحوّلوا به إلى نقد المصادر؛ ما جعلها تتبنّى مصطلحًا جديدًا، تجلى في مصطلح "التموضع" (Transposition)؛ لتؤكد أن التناصّ "لا يخرج عن تقاطع تحويلات متبادلة لوحدات منتمية لنصوص مختلفة"[62]؛ ما قادها إلى التمييز بين نوعين من التناصّ: التناصّ المضموني، والتناصّ الشكلي. يشير النوع الأول إلى "توظيف بعض الأفكار أو المعلومات الواردة في رواية محددة حسب السياقات التي

60 سعيد يقطين، **انفتاح النص الرّوائي** (الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1998)، ص 158.

61 Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Op. cit., p. 213.

62 Ibid., p. 231.

تقتضي ذلك التوظيف"[63]. أما النوع الثاني، فيبرز "من خلال مجموعة من التقاليد الشكلية التي صار عليها مؤلفو العصور الوسطى؛ إذ تنتقل هذه التقاليد على مستوى الألفاظ المستعملة أو الدلالات المعجمية الموظّفة أو العبارات أو التراكيب، إلى كتابة المؤلف، منحدرة إليه من رصيده الثقافي الهائل الذي يصدر عنه خلال ممارسته عملية الكتابة"[64]. كذلك تبنّى كذلك جيرار جينيت هذا التمييز حين قدّم دراسة موسعة للتناصّ في فصل من فصول كتابه **أطراس** (1981) (*Palimpsestes*) تحدّث فيه عن المنحى التطوري لمفهوم التناصّ، ووظف عدة مصطلحات بديلة، من أبرزها مصطلح "النصية الموازية" (Paratextualité)، ومصطلح "جامع النص" (L'architexte)، أو "النصية الجامعة للنص"؛ بمعنى مجموع الأصناف العامة أو المتعاليات (Les Transcendantes) وأنواع الخطاب وطرق التعبير وأنواع أدبية تميز كل نص. كما اقترح جينيت مصطلح "الماوراء نصية" (La Transtextualité) أو التعالي النصي (La Transcendance Textuelle du Texte). ويشير هذا المصطلح إلى "كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى"[65]. وبذلك، يكون جينيت قد وظف ثلاثة مصطلحات فيما يقارب عشر سنوات، تراوحت بين التصورات السابقة لجوليا كريستيفا وما نحته هو نفسه عام 1981؛ ليصل إلى خمسة أنواع من العلاقات الخاصة بالمتعاليات النصية. تجلّى النوع الأول في المفهوم الذي وضعته كريستيفا باسم "التناصّ" (Intertextualité)؛ إذ أعاد فهمه وحدده من خلال علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص، حدد له ثلاثة أشكال تتجلى في "الاستحضار" (Eidétiquement)؛ بمعنى الحضور الفعلي لنصّ داخل آخر من خلال شكله الأكثر جلاء وحرفية. إنها الطريقة التى عرفت قديمًا بـ"الاستشهاد" (Citation) بين مزدوجتين، بالتوثيق، أو من دون توثيق محدّد، أو بشكل ثان أقلّ وضوحًا وأقل شرعية (Moins Canonique) في حال السرقة الأدبية (Plagiat). إنه اقتراض غير مصرح به ولكنه أيضًا حرفي، أو بشكل ثالث يكون أقل وضوحًا وأقل حرفية في حال "التلميح الحاد" (L'Allusion) تقديرًا للعلاقة بينه وبين ملفوظ آخر، لما يلاحظه فيه من نزوع نحوه بشكل ما من الأشكال. أما النوع الثاني، فيسميه "النص الموازي" (Paratexte)، الذي يتشكّل من عناصر مختلفة: العنوان، والعنوان الفرعي، والعنوان الداخلي، والديباجات، والتذييلات، والتنبيهات، والتصدير، والحواشي الجانبية،

63 كرستيفا، **علم النص**، ص 93.

64 المرجع نفسه، ص 110.

65 Genette, *Figures III*, Op. cit., p. 87.

والحواشي السفلية، والهوامش المذيلة للعمل، والعبارة التوجيهية، والزخرفة، والرسوم، ونوع الغلاف، وأنواع أخرى من إشارات الملاحق. أما النوع الثالث، فقد نعته بـ"النصية الواصفة" (Métatextualité)، الذي يرتبط بعلاقة التفسير والتعليق التي ترتبط بنص آخر يتحدث عنه من دون الاستشهاد به أو استدعائه، بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم ذكره. أما النوع الرابع، فيتجلى في "النصية الجامعة" (L'Architextualité). ويتعلق الأمر هنا بعلاقةٍ بكماء تمامًا لا تتقاطع (على الأكثر) إلا مع إشارة واحدة من إشارات النص الموازي التي لها طابع تصنيفي خالص مثل العنوان البارز كما في "أشعار" أو "دراسة" وغيرهما. أو في أغلب الأحيان مع عنوان صغير، مثل الإشارة إلى أن الكتاب رواية أو قصة أو قصائد، تصاحب العنوان في أسفل الغلاف، تحدد قانون أو معيار نوعية ما ليس من شأن النص، بل من شأن النقد أو شأن المتلقي. أما النوع الخامس (أرجأ جينيت الحديث عنه عمدًا؛ لأنه هو وحده الذي سيشغله مباشرة)، فيما اصطلح عليه "النصية المتفرعة" (Hupertextualité). ويقصد بها كل علاقة تجمع نصًا "ب" (ويسميه نصًا متفرعًا عن نص سابق) "أ" يسميه "نصًا أصلًا" (Hypotexte)، لا يلقح منه بطريقة مغايرة كتلك التي نجدها في التفسير، لكن كما في أنواع الاستعارة. ويمكن أن يتكون من نظام آخر، مثل: الحالة "ب" لا ترتبط البتة بالحالة "أ"، لكنْ لا يمكن في الوقت نفسه أن توجد كما هي عليه من دون الحالة "أ"؛ ما أدى إلى بناء مصطلح "التحويل" (Transformation)؛ إذ تستحضر "ب" العنصر "أ" بظهور أقل أو أكثر من دون الاستشهاد به أو الحديث عنه بالضّرورة. إن الإنياذة (l'Eneide) و"أوليس" (Ulysse) مثلًا هما، من دون شك، "بدرجات متفاوتة، وبعنوانين مختلفين"، عملان متفرعان عن نص واحد أصلي هو "الأوديسا" (L'odyssée)؛ إذ ينتزع جويس سلسلة من الأحداث والعلاقة بين الشخصيات ويعالجها بأسلوب مغاير تمامًا. أما فيرجيل فينتزع منها طريقةً ما ويطبّقها على أفعال مغايرة. أو بتعبير أكثر تحديدًا: جويس يحكي قصة أوليس بطريقة مغايرة لهوميروس. أما فرجيل، فيسرد قصة إيني بطريقة مشابهة لطريقة حكي هوميروس. إنها تحويلات تماثل وقلب. هذا التعارض المبسط (قول الشيء نفسه بطريقة مغايرة، قول شيء مغاير بطريقة مشابهة) خاطئ بالنظر أيضًا إلى كونه "يبالغ في إهمال التشابه الجزئي بين أحداث أوليس وإيني". غير أنه لا يشكّل تشابهًا عامًا؛ لأنه يُخفي تباين درجات التعقيد التي تفرق بين هذين النوعين من العمليات. ولعل هذا ما جعل جينيت ينبّه إلى أن مصطلح "جامع النص" هو من اقتراح لويس ماران، يكشف من خلاله أن "النص/ الأصل لكل خطاب ممكن هو

أصله ووسطه الذي أُنشئ فيه"[66]؛ حيث يكون أقرب إلى ما يسميه "النص الأصل" (Hypotexte). لهذا، ذهب جينيت إلى أنه قد حان الوقت لوجود "مفوض" (Commissaire) يضبط جمهورية الآداب؛ من أجل فرض مصطلحات متماسكة جدًا. كما يشير في هذا الشأن إلى أن مصطلح "النص الأصل"، قد وُظّف من قبل مايك بال (Mieck Bal) في (Notes on narrative embedding)[67]. لكنه أخذ معنى آخر، يتقاطع مع المصطلح الذي أطلقته فرنسواز فان (Francoise Van) على "السّرد ما بعد الحكائي (récit métadiégétique). ولعل هذا ما جعله يدافع عن هذا بقوله "حتمًا، لا شيء ينتظم أمره إزاء المصطلح ولن نسمع أحدًا يقول: ما عليكم إلا أن تتحدثوا مثل سائر الناس"[68].

تقود تصورات جيرار جينيت إلى تحديدات مفاهيمية، تؤكد أن المصطلح الواحد لا يمكن أن يكون ثابتًا ونهائيًا؛ إذ يطاله التغيير. كما قد يمكن أن تتعدد أشكال فهم المصطلح الواحد من ناقد إلى ناقد، بل يمكن أن يتغير فهمه عند الناقد الواحد من مرحلة إلى أخرى. ويذهب من جهة أخرى، إلى أن كل مصطلح لا يملك القدسية؛ إذ يمكن استعارته من حقل أو من شخص؛ حيث يمكن تغيير معناه. وبهذا، يوضح جينيت[69] أن اللوحات لها تداخل مع بعضها البعض على نحو ظاهر أو بإخفاء مفردة فنية في ثنايا لوحة أخرى، حددها من خلال الأنماط الخمسة التالية:

1. **الحضور الفعلي لنص في نص آخر**: يتشكّل من خلال ثلاثة تصنيفات ضمنية:

أ. الاقتباس: يعدّ أكثر أشكال العلاقات في اللوحة وضوحًا (أي سهل الرّصد)، سواء مع الإحالة إلى مرجع محدد أو من دونها.

ب. التلميح: يعدّ أقل هذه الأشكال وضوحًا؛ لأنه يقوم على التضمين.

ج. السرقة أو الانتحال: تكون غير واضحة أو ظاهرة؛ لكونها تجمع بين التضمين والتلميح.

2. **المابين النصية (ملحقات النص)**: تتشكّل من مختلف العلاقات التي تقيمها اللوحة مع محيطها المباشر، من قبيل الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية في العمل الفني.

66 Henri Mitterand, *Le discours du roman* (Paris: PUF, 1980), p. 132.

67 Mieke Bal & Eve Tavor, "Notes on narrative embedding," *Poetics Today*, vol. 2, no. 2 (1981), pp. 41-59.

68 Genette, *Figures III*, Op. cit., p. 98.

69 Ibid.

3. **الميتانصية:** تُعرف هذه الخاصية في اللغة المتداولة بالشرح، وتربط بين لوحة وأخرى من دون استشهاد تام.

4. **الاتساعية النصية:** تبرز هذه الخاصية من خلال التوالد الحاصل بين الفنون. إنها العلاقة التي يمكن من خلالها التناصّ أن ينحدر مع لوحة سابقة عليه بتحويل بسيط أو بمحاكاة.

5. **الأرشينصية:** بمعنى الشكّل الخارجي للعمل الفني. وتتجلى في العلاقة الصامتة والضمنية والمقتضبة الدالة على انتماء تصنيفي خالص إلى الوحة بشكل عام.

أما ميكائيل ريفاتير (Michail Riffaterre)، فعمل على توسيع مفهوم التناصّ مقارنةً بتصورات كل من جوليا كريستسفا وجيرار جينيت. فقد ربط هذا المفهوم بسيمياء الشعر والأسلوبية البنيوية؛ ما جعله لا يؤكد انبثاق النصوص من نصوص سابقة فحسب، بل يجعل منها الصّورة الوحيدة لأصل الفن؛ إذ بيّن أن التناصّات الفنية تفترض، بدورها، متذوقًا ذا كفاءة فنية لاكتشاف المفاصل التناصّية في اللوحة؛ ما يجعل الحقل التناصّي يفرض على المتذوق سلطة بواسطة التأثيرات الأسلوبية غير المتوقعة، التي ترتبط بدورها بمفهوم الانزياح، فيقوم المتذوق أو الناقد على إثر ذلك برصد مختلف التعبيرات خلال عملية التناصّ؛ بمعنى الانزياح عن النمط التعبيري المتفق عليه عرفيًّا. وفي هذا الإطار، تتمظهر أهمية مفهوم أفق التوقعات بوصفه عاملًا مهمًا في تحديد الانزياح. ويرتبط هذا بما سمّاه ريفاتير الكفاءة الفنية التي يبحث عنها النقاد الأكفاء، فيمضون إلى ما وراء المعنى السطحي. أما الاستجابة الحقيقية، فتبدأ بملاحظة العناصر أو العلامات التي غالبًا ما تبدو بعيدة عن القواعد المعيارية والتمثيل المعياري. فقد عمل ريفاتير، في مرحلة لاحقة، على تجاوز الأسلوبية البنيوية، واضعًا السيميائية الأدبية خارج مجال اللسانيات، كما هو الشأن عند جماعة "تيل كيل"، وذلك من خلال الفهم الكلي للنص بمختلف علاقاته التناصّية؛ لينظر إليه باعتباره نقلًا وانزياحًا عن نص متداخل، يجعل النص الأدبي يبرز من خلال مستويين:

1. مستوى النسيج الطبيعي.

2. مستوى التحول والخروج عن الحد الطبيعي؛ بمعنى الانزياح عن النمط المتواضع عليه. وتجلى هذا فيما سماه ريفاتير "السياق الأسلوبي"، الذي قسّمه بدوره إلى سياق أكبر وسياق أصغر، وعملية تداخلهما؛ ما يتيح للباحث رصد عملية الانزياح التي يخلقها هذا التداخل

من خلال التأويل؛ لأن فهم اللوحات يحتاج، وفق تصوره، إلى عملية تأويل. بهذا، تبنّى ريفاتير التناصّ بوصفة مرتبة من مراتب التأويل[70].

كما شكلت أعمال رولان بارت، من جهة أخرى، منعطفًا جديدًا لمفهوم التناصّ ضمن المستوى التحديثي الذي رسم من خلاله أبعادًا جديدة لهذا المفهوم؛ إذ فتح الحدود أمامه لتتسع أفق استخداماته ومنطقة حضوره النقدية. فقد بحث بارت في مفهوم التناصّ ضمن إطار دراسته لنظرية النص في مرحلة البنيوية، التي ارتبطت بمفهوم موت المؤلّف وإعلان ولادة القارئ. وتجلى ذلك في ثنائية النص المغلق والنص المفتوح. ولعل هذا ما جعل بارت يؤكد، في كتابه **لذة النص**، على أهمية القراءة المنفتحة، التي تعد بمثابة خاصية النص المتداخل[71]. كما عمل على تطوير هذا المفهوم وفتحه على حقول وآفاق معرفية متعددة؛ قصد رفد اللوحة وتعضيدها للوصول إلى ما سمّاه "اللوحة التعددية"، التي تمثل نسيجًا متكاملًا من الاقتباسات والإحالات والأصداء من الفنون والثقافات السابقة أو المعاصرة التي تخترق النص بالكامل؛ ما أدى إلى تحقق تعددية اللوحة. وبهذا، تؤكد العملية التناصّية أن كل محسوس ليس مجرد علاقة، بل غاية في ذاته؛ لأنه لا ينفصل عن مستواه المتميز، ولا يقتصر على علاقة المادة بالمحسوس على نحو ما هي عليه في الأشياء الطبيعية المعتادة عند الإدراك؛ لأن التناصّ يرفض أيّ تمييز بين المادة والمحسوس؛ إذ تبقى المادة دائمًا بمثابة العمق الخاص للمحسوس. كما يرتبط مصطلح التناصّ، من جهة أخرى، بمفهوم إعادة الكتابة من أجل صياغة نصٍ أو تعديله، سواء بالإضافة أو بالحذف. وقد تجلت ظاهرة إعادة الكتابة لدى عدد من الكتاب، مثل بورخيص وأدونيس وغيرهما؛ إذ ارتبطت بإعادة الرّوائي أو الشاعر كتابة أعماله المنجزة سلفًا، أو بإعادة كتابة عملٍ لمؤلف آخر. وتجلى ذلك عند الشاعر المغربي محمد بنيس في **كتاب الحب**؛ حيث أعاد كتابة **طوق الحمامة** لابن حزم الأندلسي، وقد أكد بنيس ذلك بقوله "كنت باستمرار أحرص على إعادة الكتابة [...] تبديل كلمة غير ملائمة بكلمة ملائمة [...] حذف الزائد، بيتًا أو أبياتًا، إضافة مقطع جديد كلما أحسست بأن الأبيات غير كافية. عملية تصحيح لا تنتهي، كتابة لا تنتهي في مغامرة بناء القصيدة، حرصًا على حماية المعنى الشعري من التبديد، حفاظًا على الصفاء"[72].

---

70 ميكائيل ريفاتير، **معايير تحليل الأسلوب**، ترجمة حميد لحمداني (فاس: منشورات دراسات لسانية، 1993)، ص 63.

71 رولان بارت، **لذة النص**، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1988)، ص 87.

72 محمد بنيس، **كتاب الحب**، ط 2 (الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 2009)، ص 74.

أما الدراسات النقدية العربية، فقد اختلفت في تحديد مفهوم التناصّ والجذور التأصيلية له. فهناك من يرى أنه مصطلح غربي لا يمكن أن ينسب إلى غيره. أما البعض[73]، فيخرج عن حيز هذه الفكرة؛ ليفتح المجال لمعركة نقدية قامت على العودة إلى جذور التراث النقدي العربي؛ من أجل إيصال مفهوم التناصّ إلى جذوره الحقيقية، وأن ظهوره في الساحة النقدية الغربية لم يكن إلا عن طريق التبنّي؛ بحيث أعطت المحاولات النقدية التي عادت إلى الموروث العربي القديم بوادر التنقيب عنه، للبحث عن مدى احتواء الممارسة النقدية العربية القديمة على تجاوب العناصر الثلاثة للتواصل، التي تجلت في المرسل والرسالة والمرسل إليه، ومفاهيم عدة، من قبيل: "السرقات" و"وقع الحافر على الحافر" و"الحفظ الجيد" وكذا "توارد الخواطر". وانصبّ ذلك على الجانب الشعري باعتباره الأساس الجوهري الذي قام عليه التراث النقدي العربي؛ لأن معيار النقد القديم ركّز على معالجة التجربة الشعرية ومدى تناقلها بين الشعراء. وتبرز هذه العلاقة من خلال البيت الواحد أو القصيدة في مجملها. لكن على الرغم من ذلك، فإن معالجة التراث النقد العربي كانت جزئية في تناولها لهذا الموضوع والحكم عليه، من خلال تجزيء مكونات القصيدة العربية؛ مما جعل التحليل جزئيًا وليس كليًا. كما أن المفهوم القديم كان مجرد تحليل جزئي للنصوص في إطار علاقة أحادية. في حين جاء مفهوم التناصّ بنتائج أوسع وأشمل من خلال البحث في النص النثري. لكن على الرغم من اختلاف مادة الدراسة، فإن التجربة أعطت صفة البداية للتناصّ في النقد العربي القديم والتأصيل لهذا المصطلح، ولو ضمنيًا. كما ساقت المفهوم إلى موطنه الأصلي، وشهدها الأدب العربي القديم منذ العصر الجاهلي، وتجلت أشكالها وتجلياتها في أقوال السابقين عليهم والإشارة إليهم، ثم في النقائض والمعارضات والتضمين والاقتباس والتشطير والتخميس. لهذا، تمظهر مصطلح التناصّ عند النقّاد العرب القدامى تحت مسميات عدة، أبرزها مصطلح السرقات الأدبية؛ إذ وضعوا لها أنواعًا وأشكالًا. أما بعض المدارس النقدية، فقد انطوت بدروها على تصور إمكانية أن يصبح النص عالمًا متكاملًا في ذاته، مغلقًا عليها في الوقت نفسه. لكنها عبارة عن إمكانية معدومة إذا ما أدخلنا المجال التناصّي في الاعتبار ومجالًا حواريًا في الوقت نفسه؛ ما يجعل هذ الطرح مفهوم النص يتجاوز علاقات التناصّ، التي تتشكّل على أساسها النصوص الجديدة، بغضّ النظر عن درجات وأشكال هذا التناصّ إلى دور الواقع الخارجي، أو العلاقة بين العالم والمؤلف الذي يكتب النص في إطار الرؤية

73 محمد خير البقاعي، **دراسات النص والتناصّية**، ط 2 (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1997)، ص 97.

التي يقدّمها العمل الأدبي إلى الذات واللغة والعالم. ويشمل التناصّ عند صبري حافظ "كل الممارسات المتراكمة وغير المعروفة والأنظمة الإشارية والشيفرات الأدبية والمواصفات التي فقدت أصولها وغير ذلك من العناصر التي تسهم في إرهاف حدة العملية الإشارية، التي لا تجعل قراءة النص ممكنة، لكنها تؤدي إلى بلورة أفقه الدلالي والرمزي أيضا"[74]. ويعدّ الناقد والشاعر المغربي محمد بنيس من النقاد الأوائل الذين اهتمّوا بمصطلح التناصّ من خلال كتابه **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: دراسة بنيوية تكوينية**" (1979)، الذي وظّف فيه مفهوم النص الغائب، باعتباره مصطلحًا مرادفًا لمصطلح التناصّ. لكنه عاد في عام 1988م، ليعتمد مصطلح هجرة النص في كتابه **حداثة السؤال**. في حين اعتمد مصطلح التداخل النصي عام 1989 في كتابه **الشعر العربي الحديث: بنياته و إبدالاتها، الشعر المعاصر**". لكنْ على الرغم من هذا التباين المصطلحي، فإن تعريف بنيس لمصطلح التناصّ لا يخرج عما سبق أن حددته جوليا كريستيفا في كون كل نصّ جديد امتصاصًا وتحويلًا لمجموعة من النصوص الأخرى. كما أنّ تعريف بنيس لمفهوم النص يتقاطع مع تصورات كريستيفا. أما محمد مفتاح، فحمل عنوان كتابه **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناصّ**" (1985)، لفظة التناصّ على نحو بارز، وتضمّن توسعًا واضحًا في فهم المصطلح ودراسة تجلياته. وقد حدد مفتاح التناصّ بأنه عبارة عن "دخول نصوص في علاقة مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[75]. أما الباحث صبري حافظ، فتناول هذا المصطلح في دراسته "التناصّ وإشاريات العمل الأدبي"؛ حيث قدّم خلاصة مفادها أن "دراسة التناصّ ليست، بأي حال من الأحوال، دراسة مؤثرات أو مصادر أو حتى علاقات التأثير والتأثر بين نصوص وأعمال أدبية محددة. فهذا مجال الأدب المقارن. لكنها دراسة تطرح شبكتها الرهيفة الفاتنة على محيط أوسع. تشمل تلك الممارسات المتراكمة وغير المعروفة والأنظمة الإشارية والشفيرات الأدبية والمواضعات التي فقدت أصولها"[76]. لكن على الرغم من مختلف هذه الاهتمامات البارزة للباحثين العرب، فإن أغلب تحديداتهم لمفهوم للتناصّ لا تكاد تخرج عما حدده النقد الغربي؛ لكونها تبقى مجرد تكرار أو تعريب أو ترجمة لهذه التعريفات، سواء ما نجده عند بعض النقّاد العرب الذين استطاعوا استيعاب هذا المفهوم وإضافة تعريف خاص بهم أو عند غيرهم. أما الناقد سعيد يقطين، فأشار إلى أن "النص بنية دلالية تنتجها ذات، فردية أو

74 صبري حافظ، **أفق الخطاب النقدي** (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1996)، ص 52.

75 مفتاح، **دينامية النص**، مرجع سابق، ص 71.

76 حافظ، **أفق الخطاب النقدي**، مرجع سابق، ص 97.

جماعية، ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"[77]. ويتضمّن هذا التحديد جوانب متعددة، ترتبط بما أجملته التعريفات السابقة، التي ركزت على التداخل والتفاعل بين مختلف النصوص باعتبارها عملية لا غنى عنها في العمل الأدبي؛ إذ من دون هذا التفاعل يظل العمل الأدبي مستعصيًا على الفهم؛ لكونه لا يتضمّن خيوطًا يمكن تلمّسها من أجل الوقوف على حقيقته. ولعل هذا ما يجعل العمل الأدبي خارج التناصّ غير قابل للإدراك؛ لأننا لا ندرك المعنى في عملٍ ما إلا في علاقته بأنماط عليا هي بدورها مجرد متوالية طويلة من النصوص تمثّل غيرها. وبهذا المعنى يحتّم مفهوم التناصّ، على الكاتب والقارئ على السواء، ضرورة فهم النص. فإذا لم يكن النص استجابة لنصوص متقدمة لانهائية، فما كان له أن يُفهم. ولعل هذا أيضًا ما يجعل العملية التناصّية ذلك المفتاح الذي يُعدّ من أهم ضروريات تلقّي النص الأدبي، بل لا حياة للأدب ما لم يكن هنالك تناصّ؛ مما يجعل التناصّ بالنسبة إلى الشاعر، على سبيل المثال، "بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان [...] فلا حياة بدونها ولا عيشة له خارجها"[78]. وترتبط هذه العملية بالعديد من المفاهيم أبرزها:

1. **الاستعارة:** سواء مرشحة أو مجردة أو مطلقة، فإنها تبعث الحياة في كل الأشياء، خاصة إذا كان الخطاب شعريًا، فتنقل المجرد (الدهر) إلى المحسوس (الليث). فقد تكون الاستعارة أكثر دقة في التعبير من الحقيقة، كما قد تكون أشد منها وقعًا؛ لما تحتله من حيزين، مكاني وزماني، أكثر من غيرها.
2. **التكرار:** يتحقق على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ. ويتخذ شكلًا تراكميًا أو ثنائيًا.
3. **الإيجاز:** يقوم النص الأدبي من خلال العديد من الإشارات والتلميحات الدالة والإشارات التاريخية البارزة. لكن لا تتحقق هذه الآلية إلا من خلال العملية التناصّية، إما من خلال التمطيط، الذي يعتمد طريقة الشرح والتفسير الذي تتداخل فيه النصوص وتتعالق بصورة واضحة، أو من خلال التضمين، أو من خلال تفاعل النصوص.

تؤكد مجمل الدراسات أهمية التناصّ باعتباره ضرورة حتمية لا مناص منها. ولعل هذا ما يؤكده محمد مفتاح بقوله "لا أحد يتجاهل وجوده هروبًا إلى الأمام"[79]. وقد جعلت هذه الإلزامية

77 سعيد يقطين، **السّرد العربي: مفاهيم وتجليات** (القاهرة: دار رؤية للنشر والتوزيع، 2006)، ص 58.

78 مفتاح، **دينامية النص**، مرجع سابق، ص 112.

79 المرجع نفسه، ص 58.

الشعر العربي القديم يعيش دوامة الإبداع والاتباع؛ إذ لم يجد بُدًّا من الخروج منها؛ لعدم تبلور هذه الرؤية التناصّية. في حين تبلور ذلك في النقد الغربي الحديث؛ لأن العملية التناصّية منحت الإمكانات التأويلية للنصوص وتفسيراتها. فليس للنص الأدبي أهمية إلا إذا ربطناه ببنيةٍ متشابكة من نصوص متعددة؛ بمعنى أنه نسيج من أبنية نصية سابقة عليه تبعًا للإشارات التي يحملها. كما تعدّ هذه النصوص السابقة (النص الغائب) بمثابة العتبات أو الشيفرات التي من خلالها يمكن الدخول إلى النص الحاضر؛ ما يمنح النص نكهة وجمالية عند تلقّيه. ولعل هذا ما جعل جيرار جينيت يربط بين الشاعرية والتناصّ، فيشير إلى أن "موضوع الشاعرية هو التعددية النصية أو الاستغلال النصي الذي كنت قد عرّفته تعريفًا كليًا: إنه كل ما يضع النص، في علاقة ظاهرة أو خفية، مع نصوص أخرى"[80].

خاتمة

من اللافت للانتباه في الكتابة الرّوائية العربية كون العديد من الرّوائيين قد نهلوا من مواد تاريخية مختلفة، اتخذوها مادةً خامًا لإبداعاتهم، بل كانت مبعث إلهامهم ومحفّزًا قويًا لمخيلتهم؛ قصد إبراز التطورات التي تمارس ضغوطها بفعل حضورها المرجعي، الذي يسهم في بناء البنية النصية لإبداعاتهم، فقد أدى النقد دورًا كبيرًا في إبراز علاقة النص السّردي بمرجعيته، استنادًا إلى الممارسة النقدية، التي أسهمت في تحديد الخصائص المميزة للنص الرّوائي ومحاولة إخراجه من شرنقة ذلك النموذج الجاهز.

80 Genette, *Figures III*, Op. cit., p. 123.

الفصل الثاني
الوقائع التاريخية في ثلاثية "أرض السواد"
لعبد الرحمن منيف

تضعنا الأعمال السردية لعبد الرحمن منيف، خاصة خماسية "مدن الملح"، وثلاثية "أرض السواد"، وجهًا لوجه أمام مقولة جورج لوكاش، التي يرى فيها أن الرّواية جنس أدبي جديد يمثّل ملحمة العصر البرجوازي[1]؛ لأنها تنطوي على الكثير من الملامح الأجناسية التي ورثتها عن الملحمة الكلاسيكية. وتجلى ذلك في الاتساع البانورامي للأحداث والأماكن والأزمنة والشخصيات. ولعل هذه الخاصة هي التي تجعل متلقي أعمال عبد الرحمن منيف الرّوائية يُحسّ بنوع من الدهشة والانبهار وهو يلاحق السّارد (السّاردين) الذي يمسك ببراعة هذا الحشد الهائل من الشخصيات والأحداث والحبكات، وكذا الفضاءات والأزمنة الرّوائية، يقوم بتحريك كل الخيوط السّردية التي ينسج منها عوالم هذه النصوص الرّوائية، الضاجّة بالحياة والصيرورة والتحول. فإذا تجلّت تلك العوالم الرّوائية لخماسية "مدن الملح" في فضاء الصحراء والرمال والبوادي والواحات باعتبارها عوالم ألِفها الرّوائي وعاش فيها، فإنه يفاجئ المتلقي بقدرته على قراءة التاريخ العراقي في العهد العثماني وإعادة صياغته سرديًا وتخيّليًا في ثلاثية "أرض السواد". تتشكّل عوالم هذه الثلاثية من خلال فضاء روائي مديني وحضري، من دون أن تغيب صورة الصحراء والبادية والريف كذلك. ويذكرنا هذا النّفَس الملحمي في روايتي منيف بالعديد من الأعمال الرّوائية الكلاسيكية الكبرى ذات الملامح الملحمية، نذكر منها، على سبيل المثال لا الحصر، رواية "الحرب والسلام" للروائي الروسي ليون تولستوي. لكن على الرغم من هذه الخاصية، فلا يجب الانقياد كليًا لإغراء القبول بملحمية هاتين الروايتين؛ لأننا في واقع الأمر، أمام جنس أدبي مستقلّ هو فن الرّواية، يتميز بمقوماته السّردية والأسلوبية الخاصة، وإن افترضنا، جدلًا، أنه قد صاغها خلال التشكّل وفق مقومات ومكونات وملامح أجناس أدبية وفنية واجتماعية أخرى. لذا علينا التعامل مع هاتين الروايتين بوصفهما تنتميان إلى أجناسية السّرد الرّوائي؛ لأن الرّواية الحديثة تخلّت إلى حد بعيد،

1 لوكاش، **الرّواية التاريخية**، مرجع سابق، ص 132.

عن هذا الاتساع الملحمي العريض ومالت إلى التكثيف والقصر. لكنها حاولت، أحيانًا، تعويض هذا الاتساع الملحمي بالاشتغال على رواية الأجيال أو رواية الأنهار، التي وجدنا لها مثالًا مرموقًا في الرّواية العربية الحديثة في ثلاثية نجيب محفوظ. وتنطوي روايتا منيف هاتان على الكثير من ملامح رواية الأجيال؛ حيث التعاقب الملحوظ في الفعل الرّوائي لأفراد أسرة محدّدة على امتداد سلسلة زمنية محددة، تجلت في اشتباك الأحداث التاريخية المدوّنة لفترة حكم داود باشا في العراق في ثلاثية "أرض السواد"، في حين تجلت في خماسية "مدن الملح" بتعامل مغاير مع المادة التاريخية؛ مما أكسب رواياته خصوصيات بارزة. فقد اقترب، إلى حد بعيد، من وقائع السجلات التاريخية **المدونة لفترة حكم داود باشا في العراق في "أرض السواد"**، **ومال إلى** التمويه الرمزي للوقائع والسجلات التاريخية **في "مدن الملح"**، حتى تكاد الرّواية تتحول إلى "أليغوريا" (Allegory) رمزية تقوم بتفكيك الوقائع التاريخية وإعادة تركيبها أو صياغتها عبر منظور تخييلي وافتراضي لا يخلو من غائية رؤيوية؛ ما يجعل الوقائع التاريخية في هذين العملين لا تقصد توثيق التاريخي أو تأكيد مدى مطابقة الواقعة التاريخية للواقعة السّردية، بقدر ما تسعى إلى استخلاص مختلف الدلالات السيميائية والأنساق الثقافية التي عمد الرّوائي إلى إخفائها بمهارة من خلال السّرد التخييلي الرّوائي. لكن لكي لا نقع في افتراض أن الرّوائي قد استسلم لمركزية التاريخي، فإننا نذهب إلى كفاءة وكثافة ما هو تخييلي وافتراضي في تحريك الوقائع التاريخية؛ ما يجعل الرّوائي يكتب تاريخًا بديلًا؛ لأنه لا يقتصر على تدوين التاريخ الأعلى للحكام وكذا القادة العسكريين، بقدر ما يدوّن تاريخًا افتراضيًا لكل المقهورين والبسطاء والمنسيين الذين يقبعون في قعر التاريخ؛ لكونه أقدر على تحويل عجزهم وقهرهم إلى فعل مغيّر، ينسجم مع مقولة الناقد الفرنسي لوسيان غولدمان حول إمكان تحويل "الوعي القائم من وعي سكوني ومتخلف" إلى "وعي ممكن"[2]. إنه وعي متمرد ورافض وثوري أحيانًا. ولعل هذا ما جعل منيف يؤكد أنه يكتب تاريخَ من لا تاريخ لهم[3]؛ ليكون منيف على وعي تام بإشكال الدخول في إعادة صياغة تاريخ بديل؛ إذ نجد، في مستهل الجزء الثالث من "مدن الملح" (رواية تقاسيم الليل والنهار) إشارة إلى أنه في وقت الهزائم وفي المنافي يطيب الحديث عن التاريخ أو وهم التاريخ[4]. إن هذا الوعي بمساءلة التاريخ أو وهم التاريخ

2 لوسيان غولدمان، **مقدّمات في سوسيولوجيا الرّواية**، ترجمة بدر الدين عرودكي (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1993)، ص 43

3 عبد الرحمن منيف، **الكاتب والمنفى** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005)، ص 97.

4 المرجع نفسه، ص 73.

هو الذي دفعه إلى استقراء الوضع التاريخي في مطلع القرن العشرين، وتحديدًا الذي تزامن مع الحرب العالمية الأولى؛ لأنه "في ذلك الزمن كل شيء مطروح لإعادة النظر، لإعادة القسمة: الأفكار، المناطق والدول، وحتى الملوك والسلاطين والأمراء الصغار، دول تنهض فجأة وأخرى تغيب"[5]. ليكتشف، بحدس الرّوائي، صورة العالم آنئذ "هكذا كان العالم في مطلع هذا القرن"[6]. وقد سبق أن تحدّث عن هذا في تقديمه لإحدى طبعات "مدن الملح" حول مهمة الرّواية، فيقول في هذا الصدد: "مهمة الرّواية، أية رواية، رصد التحولات التي تأتي نتيجة حدث كبير وقراءة انعكاسات هذا الحدث على البشر، سواء في المركز أو في المحيط. ولأن هذه هي مهمة الرّواية، فإنها لا تنشغل بالتنظير لما حدث ولا تعطي حكم قيمة"[7]. بهذا يؤكد منيف أن وظيفة الرّواية الأساسية تكمن في "مواجهة مثل هذه الأسئلة الكبرى؛ حيث تجد الرّواية مادتها وتحديها في آن. لكن لا لتقدم الوعظ أو الفكر الإيديولوجي، وإنما لتعرض الحياة ومعاناة البشر وأحلامهم ولتفسح المجال، أيضًا، كي يقال ما جرى؛ لتكون في النهاية شهادة عن المرحلة التاريخية"[8]. وبمثل هذا الوعي، واجه منيف تحدي "التاريخ ووهم التاريخ"، من خلال الوصف والعرض والمشاهد الرّوائية الحية والمرويات والحوارات الشعبية. كما أجرى حفريات عميقة في تربة الواقعة التاريخية، مقلّبًا إياها عدة مرات؛ فيكشف عما هو جوهري ودال ومؤثر فيها، ويقدّم شهادته الصريحة والشجاعة والأمينة للتاريخ والواقع من خلال عمل فني مكتنز بالتخييل، مثلما هو مكتنز بوقائع تاريخية ضاجّة، أعادت صياغة تلك الخريطة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية في المنطقة. فقد ركزت الروايتان، من خلال استقراء القوى الاجتماعية والصراعات الجوهرية، على قوة الصدمة التي سبّبتها الحضارة لمجتمع بدوي ساكن في خماسية "مدن الملح"، والصدمة الثانية الناجمة عن عنف السياسة والصراع على السلطة في ثلاثية "أرض السواد". ولعل ما عمّق شدة الصدمة الحضارية في "مدن الملح" أنها جاءت مفاجئة وسريعة وبفعل خارجي، وليس من خلال نمو طبيعي داخلي ومتدرج لمظاهر الحضارة والتكنولوجيا، كما هو الحال في أغلب التشكّلات الحضارية التقليدية. فإذا كانت المدن الحديثة، مثلًا، تنشأ لتحقيق وظائف محدّدة، تجارية أو صناعية أو سياسية، من خلال تحقيق تراكم تدريجي ينقل المجتمع من حالة

5 المرجع نفسه، ص 76.

6 المرجع نفسه، ص 79.

7 المرجع نفسه، ص 76.

8 المرجع نفسه، ص 85.

اقتصادية طبيعية إلى حالة اقتصادية مركبة ومعقدة، فإن ما حدث في "مدن الملح"، عبارة عن انتقال مفاجئ من مجتمع البداوة إلى مجتمع مديني وحضاري بفعل اكتشاف النفط. إن واحة صغيرة وادعة مثل "وادي العيون" في الجزء الأول من الخماسية (رواية التيه) التي كانت عبارة عن محطة لعبور واستراحة قوافل التجار والبدو، تجد نفسها، فجأة، أمام هدير الآلات الضخمة ومظاهر التكنولوجيا الحديثة. وقد اقترنت هذه الصدمة، أيضًا، بترحيل الناس من بيوتهم واقتلاعهم من جذورهم وفرض التهجير عليهم إلى أماكن أخرى، من أجل استغلال أراضيهم في إقامة منشآت الشركات النفطية العملاقة. وتتحول قرية "حران"[9] الصغيرة إلى مدينة عصرية في رمشة عين. في حين تصبح "موران" مدينة سياسية لصياغة القرارات السياسية الخاصة بتقاسم السلطة والثروة والهيمنة، بالتحالف مع ممثلي شركات النفط ودولهم. واقترن هذا التحول بظهور طبقة اجتماعية جديدة، تجلّت في طبقة العمال الذين كانوا يعملون في خدمة شركات النفط؛ ما أكسب الصراع الاجتماعي وجهًا آخر للصراع الطبقي والوطني ضد شركات النفط، من خلال النضال العفوي للعمال ضد تعسّف الشركات النفطية واستغلالها البشع لطاقات المنتجين الحقيقيين للثروة. ولعل هذا ما جعل من رواية "التيه" (الجزء الأول من "مدن الملح") تصور فعل المقاومة الصريح ضد كل أجنبي؛ ما يشي بأن الصدمة الحضارية في الروايتين، عمومًا، قد كشفت صراعًا بين ثنائية ضدية أنثروبولوجية واجتماعية، حددها كلود ليفي ستراوس في ثنائية الطبيعة والثقافة أو النيئ والمطبوخ[10]. كما نجد لهذه الثنائية تبلورًا واضحًا في روايات إبراهيم الكوني، تجلّى في رفض البدوي أو القروي الذي عاش ضمن اقتصاد طبيعي وعلاقات أبوية/ بطريركية وأدوات إنتاج بسيطة، مقابل مظاهر التحضر وتشكّل المدنية الدخيلة، بما في ذلك من علاقات إنتاج جديدة ومعدّات تكنولوجية وعلاقات اجتماعية ومظاهر استهلاكية باذخة. ومن خلال هذا الفضاء البانورامي الملحمي العريض لكلتا الروايتين، صاغ الرّوائي عبد الرحمن منيف العشرات من الشخصيات، الرئيسة والثانوية، التي شغلت الفضاء التاريخي والرّوائي، من دون أن نلحظ ظهور "شخصية" (شخصيات) مركزية على امتداد الروايتين، حتى بات في الإمكان الحديث عن ملمح البطل الجماعي، بدل البطل الفردي. ويبدو أن منيف كان ينطلق في هذا الإطار عن وعي بهذا القصد، ويبرز ذلك من خلال حديثه عن مفهومه

9 عبد الرحمن منيف، **مدن الملح، ج 1: التيه** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1984)، ص 43.

10 كلود ليفي ستروس، **الأنثروبولوجيا البنيوية**، ترجمة مصطفى صالح (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 1978)، ص 123.

للبطولة الرّوائية، فيقول في هذا الشأن "إن بطل الرّواية الفرد الذي يملأ الساحة كلها. وما الآخرون إلا ديكور لإبراز وإظهار بطولاته. آن لهذا البطل الوهمي الذي سيطر على الرّواية العالمية فترةً طويلة أن يتنحى وألا يشغل إلا ما يستحق من مكان وزمان. وهنا يظهر مفهوم جديد للبطولة الرّوائية. حيث يتعاقب الناس، الأبطال، كمياه النهر الجاري. لا يتوقف الواحد منهم أكثر مما يحتمل المشهد أو الحالة، فاسحًا المجال، بعد ذلك، لكي يأتي الآخر البديل، المكمل، ويواصل المشوار - الحياة"[11]. من خلال هذا الوعي السّردي والرؤيوي، يصنع منيف بطله الجماعي، لكن ذلك لا يعني أنه لم يصنع أبطالًا فرديين؛ فرواياته السابقة "شرق المتوسط" و"حين تركنا الجسر" و"سباق المسافات الطويلة" و"عالم بلا خرائط" تحفل بتلك البطولات الفردية. كما أن روايتيه الملحميتين تزخران بشخصيات مركزية، لكنها لا تشغل الفضاء الرّوائي بكامله؛ فحين تؤدي دورها على مسرح الأحداث، تفسح المجال لظهور شخصيات أخرى بديلة، تكمل الرسالة ذاتها، عبر مسارات متجددة، كما هو شأن شخصية "متعب الهذال"؛ هذا البدوي الفطري والتلقائي الذي هيمن بحضوره على الجزء الأول (التيه) من خماسية "مدن الملح"، لكنْ سرعان ما تخلى عن دوره لشخصيات أخرى، أبرزها ولده (شخصية "فواز الهذال") الذي واصل مسيرة الأب المتمرد والرافض للوجود النفطي الأمريكي، الذي دمّر الهوية البدوية وأزاح البدوي عن أرضه وتدخّل في حريته وخياراته وأحلامه البريئة.

نستشف، من خلال ما سبق، أن منيف في تعامله مع التاريخ، سواء في خماسية "مدن الملح" أو في ثلاثية "أرض السواد"، لا يتناول التاريخ الرسمي بصورته المجرّدة، بوصفه سجلًا سياسيًا واقتصاديًا وتاريخيًا لانتصارات الحكام والسلاطين والولاة، وإنما يتجاوز ذلك لتجسيد ملامح الحراك الاجتماعي، مهما ضؤل. كما رصد بدايات تشكّل الحركات الاجتماعية المتمردة والرافضة لسلطة الهيمنة الخارجية وللطغيان؛ لذا يتحول عمله إلى سرديات للتاريخ الاجتماعي والحضاري والشخصيات ومختلف المعالم الأنثروبولوجية المكوّنة للقاع الاجتماعي، بكل ما ينطوي عليه من ثراء وتناقض وتوحش ورقّة. لقد حقق منيف ذلك من خلال وضعه مسافةً جمالية بينه وبين الواقعة التاريخية، أحيانًا، أو من خلال ترميزها بمسميات ومدن وشخصيات افتراضية متخيّلة، مثلما فعل في "مدن الملح" أحيانًا أخرى. فإذا كان يواجه التاريخ الرسمي بمسمياته ومعطياته، فإنه يمنحه كذلك بعدًا اجتماعيًا ويوميًا، من خلال توظيف سلسلة من

11 المرجع نفسه، ص 75.

المرويات الحسية والمشاهد الحية التي تكشف الأحداث السياسية الكبرى، كما هو الشأن في ثلاثية "أرض السواد"، ما يجعل هذا المنحى شبيها إلى حد بعيد بمنهج عالم الاجتماع العراقي علي الوردي في كتابه السوسيوتاريخي **لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث**؛ إذ ركز فيه على التاريخ الاجتماعي والحضاري لطقوس الناس وحياتهم وعاداتهم، دونما تركيز كبير على السجل السياسي الرسمي الذي يتحول إلى مدخل أو توطئة لاكتشاف ذلك التاريخ الاجتماعي والأنثروبولوجي والثقافي الشعبي ولصيرورة الحركات الاجتماعية الناهضة وكذا لمظاهر الحراك الشعبي المختلفة[12]. أما ثلاثية "أرض السواد" فتكشف، من جانبها، رفض الشارع العراقي لمحاولة القنصل البريطاني (شخصية "ريتش") التدخل في الشأن الداخلي والتآمر لفرض إرادة الإدارة البريطانية، التي كانت تخطط منذ ذلك الوقت لاحتلال العراق. لكن دعم الشرائح الشعبية لمواقف الوالي داود باشا لم يكن إلا تعبيرًا عن رفض التدخل البريطاني في الشأن العراقي؛ إذ انتهى باضطرار القنصل البريطاني إلى تقديم استقالته ومغادرة العراق بعد أن أُوصدت في وجهه كل طرق التدخل والتأثير في سياسة العراق آنئذ، وسط تهليل شعبي بإلحاق الهزيمة بالنفوذ البريطاني (ولأن الانفعال بلغ أقصاه، خاصة في صوب الكرخ، لما عرف الناس بقرب سفر القنصل، فإن الهمسات والتجمعات حول بستان زيدان زادت عن الحد وكلها تُحرّض على استعمال المدفع[13]. تكشف الرّواية انحيازًا صريحًا للجماهير الشعبية وتطلعاتها، التي كانت ترفض تدخّل القنصليتين الفرنسية والبريطانية في الشأن العراقي. كما انحازت الرّواية، من جهة أخرى، إلى جانب الناس في صراعهم ضد الاستبداد والقمع والاضطهاد الذي كانت تمارسه السلطات العثمانية، على الرغم من أن الرّواية تضمّنت محاولة غير مبررة من قبل الرّوائي لإظهار شخصية داود باشا (الوالي العثماني) بأنها تشبه شخصية محمد علي باشا في نزعته نحو الاستقلال عن الدولة العثمانية ورغبته في تحقيق إصلاحات جذرية في المجتمع العراقي. لكن هذه الصّورة قد تبدو غير واقعية؛ فقد قادت إلى إهمال المؤلف تسليط الضوء على مساوئ الإدارة العثمانية ومعاملتها للمواطن العادي بوصفه يمثل الرعية وليس المواطنة، وذلك خلال خلق طبقات وشرائح طفيلية غنية من العسكريين والإداريين والتجار وبعض رجال الدين على حساب

12 عبد الغني بن الشيخ، "آليات اشتغال السّرد في الخطاب الرّوائي الحداثي عند عبد الرحمن منيف: ثلاثية أرض السواد أنموذجًا"، بحث لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2007-2008، ص 61.

13 عبد الرحمن منيف، **أرض السواد** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999)، ج 2، ص 321.

اضطهاد وتجويع الناس واستعبادهم. بهذا عمل منيف على إعادة استنطاق وقراءة وفهم التاريخ القديم والحديث. وتتقاطع ثلاثية "أرض السواد" في هذا الشأن مع أعمال الرّوائي العراقي عبد الخالق الركابي، خاصة روايته "مقامات إسماعيل الذبيح"، وكذا مع بعض أعمال الرّوائي العراقي علي بدر، خاصة روايته "الوليمة العارية".

يركز هذا الفصل على المستويات التالية: تأطير الثلاثية، والعتبات النصية (العتبة الرئيسية)، والعتبات النصية وتجليات التاريخ، وعلاقة العتبة بالعنوان، والزمن في الثلاثية، والحدث والمرجعية التاريخية، والشخصية بين التاريخي والمتخيّل، والفضاء السّردي، واللغة بين السّردي والتاريخي.

أولًا: تأطير الثلاثية

تضم ثلاثية "أرض السواد" مائة وستة وثلاثين فصلًا مرقّمًا، ويبلغ عدد صفحاتها ألفًا وخمسمائة صفحة. يُخيّل للمتلقي أن الرّوائي يدرك عدم جدوى وضع عناوين فرعية للأجزاء الثلاثة. فقد سبق أن قام بالشيء نفسه في خماسية "مدن الملح"؛ لهذا، اقتصر على عنوان الرّواية الرئيسي ورقّم الجزء فقط؛ بحيث يحتل المكان أو "الفضاء الكرونوتوبي" بمصطلح ميخائيل باختين[14] مكانةً خاصة بوصفه بؤرة دلالية وسيميائية، تسهم إلى حد بعيد، في تحديد مسار الأحداث. فإذا كان فضاء الجزيرة العربية قد شكّل الفضاء الكرونوتوبي في خماسية "مدن الملح"، فإن "أرض السواد"، باعتبارها تلك التسمية القديمة لأرض العراق الزراعية الخضراء، هي الفضاء الكرونوتوبي لثلاثية "أرض السواد"، على الرغم من التركيز الخاص على فضاء بغداد بوصفها عاصمة تاريخية وحضارية مهمة؛ إذ يسهم تعالق المكان والزمان في بناء لحظة تاريخية محددة، تتجلى في مرحلة حكم الوالي العثماني داود باشا للعراق خلال القرن التاسع عشر؛ حيث تتشكل وتتحرك الأحداث الرّوائية وتظهر الشخصيات الأساسية في الرّواية؛ إذ يهيمن الفضاء المديني والحضري، على الرغم من وجود أطراف بدوية وجبلية على أطراف المكان المركزي الفاعل؛ ما أكسب شخصيات الثلاثية ملامح ومواقف وعلاقات مغايرة عن تلك التي وجدناها في خماسية "مدن الملح"، وتكاد تكون ملامح الشخصية البغدادية هي المهيمنة على الخصوصيات السلوكية لشخصيات إثنية أو عرقية مغايرة، يُفترض فيها أن تحمل ملامحها الخاصة بها. ولعل

14 Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Op. cit., p. 6.

من أبرز مظاهر هذا التعميم السلوكي الذي ينسحب على شخصيات الثلاثية اكتساب معظم الشخصيات، العثمانية والكردية والتركمانية واليهودية والمسيحية، ملامح الشخصية البغدادية أحيانًا، وكذا لهجتها وطريقة كلامها أحيانًا أخرى. فقد كان داود باشا (الوالي التركي المتعصب لأصوله التركية والطورانية) يتصرف كأيّ شخصية بغدادية من خلال السلوك واللغة والتفكير؛ إذ كان ينطق بلهجة بغدادية لا تختلف عن لهجة أبناء المقاهي الشعبية في الرصافة والكرخ. لكن هذا الأمر، كما هو معروف مخالف للواقع؛ فقد كان الولاة والقادة العثمانيون يحرصون على التحدث بالتركية، ويحاولون فرضها على الشعب العراقي من خلال سياسة التتريك التي يمارسونها. إن الرّوائي، من دون أن يعي ذلك، إنما عمد إلى تجميل صورة داود باشا والكثير من الشخصيات العثمانية، من خلال إنزالها سلوكيات منزلة الفرد البغدادي، المتسامح والشفاف والميّال إلى النكتة والمزاح والانفتاح، بخلاف تلك الشخصية العثمانية، المتعجرفة والمتسلطة، في الغالب. وإذا ما آثر منيف أن يدخل الفضاء الرّوائي التاريخي مباشرة في مدن الملح، الذي دوّنه الناشر على مطوية الغلاف الرئيسي، من تأطير للمرحلة التاريخية التي تتحرك فيها أحداث الرّواية وشخصياتها من خلال مختلف حركات الشخصيات وردود أفعالها، فإنه يعمد في رواية "أرض السواد" إلى إيراد مدخل تاريخي يحمل عنوان "حديث بعض ما جرى". إنه غير مرقّم، لكنه يمثّل عتبة نصية تُضاف إلى العتبات النصية الدالة التي سبقته. ونجد في هذا الاستهلال تقديمًا تاريخيًا يمهّد للدخول إلى المجال التاريخي للأحداث الرّوائية، ويتقاطع مع ذلك التعريف.

ثانيًا: عتبة النص الرئيسية

اهتم النقد المعاصر تنظيرًا وتطبيقًا بما سمي مداخل النص وعتبات الكتابة. بعد أن ظلت إلى وقت قريب من الجوانب الهامشية في النقد. نظرًا لأهمية هذه المداخل في قراءة النص وكشف دلالاته الجمالية. يحيل هذه المداخل على علامات لها وظائف عديدة تعمل على توجيه عملية التلقي، تشكل هذه العتبات نصًا موازيًا، يملك وظائف عديدة، وأهدافًا تحدد طرائق التأليف والغرض منه، وبنية تنظيم الكتابة. بهذا، تكتسب العتبات أهمية خاصة. مثلما تكتسب جانبًا خصبًا من جوانب التعبير الذي يسمح للمؤلف تحديد جملة من المفاهيم والأشكال؛ فتصبح العتبات متعالقة مع النص المؤلف وحاملة للعديد من القرائن الموجهة للقراءة والمساعدة على الفهم والاستيعاب. سنركز في هذا الجانب على العتبات النصية وتجليات التاريخ، وعلى علاقة العتبة بالعنوان.

صدرت هذه الرّواية التاريخية ثلاثية "أرض السواد" في عام 1999، تقع في ثلاثة مجلدات من ألف وخمسمائة صفحة. فبخلاف رواية خماسية "مدن الملح"، التي تتكون من خمسة أجزاء، فإن الثلاثية عبارة عن حكاية واحدة، تكشف عن فترة محددة من تاريخ العراق الحديث، تمتد حدودها إلى الربع الأول من القرن التاسع عشر وما يزيد قليلًا في خيارها، المحدد بزمانه ومكانه وشخصياته. وتستند إلى الوثيقة التاريخية لتعيد كتابتها بصيغة أخرى، ويمتد الزمن الرّوائي لها في الفترة 1802-1821. إنها فترة حكم داود باشا في العراق، ما يجعلها سيرة صعود داود باشا وتصدّيه للمندوب السامي البريطاني في العراق (كلوديوس جيمس ريتش). هذا الأخير الذي أتقن اللغة العربية كما أتقن نهب ثروات العراق، بحجّة علم الآثار الذي يكشف الحضارات البائدة. تعدّ شخصية داود باشا آخر القادة المملوكين في العراق. أطلق برامج تحديثية شبيهة بتلك التي أطلقها محمد علي في مصر، من حيث إقامة المصانع وبناء المدارس وإعداد الجيوش وتدريبها. فقد كان العراق مؤلّفًا من ثلاث ولايات: الموصل وبغداد والبصرة. وتندلع حركات التمرد في شمال العراق ضد السلطة المركزية في بغداد، وكذا بتأثير من إيران في الشمال والحركة الوهابية في الجنوب، ما سهّل لبريطانيا السيطرة على العراق.

يبدأ السارد في الجزء الأول من الثلاثية، بنشيد ملحمي مؤلَّف من خمسة مقاطع مختارة لشعراء ينتمون إلى تاريخ العراق القديم (سومر وبابل وأور وآكاد). يبدأ السّرد الرّوائي بوفاة سليمان الكبير الذي أوصى أولاده وأصهاره بالحفاظ على هذا البلد. لكن حلّت الفوضى والحصار؛ لتشكّل أحداث الثلاثية مرحلة حرجة من تاريخ العراق، استولى فيها داود باشا على السلطة (ولد حوالي 1774 وتولّى ولاية بغداد في 1817) بعد صراع مع الوالي سعيد (1813) ابن سليمان باشا، الذي تأزمت أحوال العراق في عهده. كان الوالي سعيد باشا ضعيفًا ومتخبّطًا في مواجهة مشاكل البلاد والعباد؛ ما جعله يستسلم لحاشيته الفاسدة، فزاد الخطر الإيراني الرابض على الحدود الشرقية، وفرار الكثيرين إلى منطقة "كرمنشاه" وتحالفهم مع"الشاه زداتي". كما زاد نفوذ القنصل البريطاني ريتش. كتب داود باشا إلى الباب العالي بإسناد ولاية بغداد إليه، ودخلها في عام 1817، أمام أنظار أهلها وعلمائها وأعيانها وآغواتها وعساكرها، بعد حصار طويل. وبعد أن ثبّت هذا الوالي الجديد سلطته في بغداد وطوّع قبائل البدو في الجنوب، التفت إلى الشمال؛ حيث تحاك المؤامرات المدعومة من القنصل البريطاني للهيمنة على بغداد، قصد الإطاحة بالوالي القوي الذي أكدت الأيام مراسه الصعب.

هكذا، وبعد أن قضى الوالي الجديد على مشاكل الجنوب وتمردات البدو وتهديدات الشمال، عمل على وضع حدّ للتدخل القويّ للإمبراطورية البريطانية في شؤون بغداد، تجلّى ذلك في طرده قنصلها ريتش؛ فقد أجبره على اختياره الظاهري للمغادرة واضطراره الباطني إلى ذلك. وتحيل هذه الأحداث المتراكمة في بداية الجزء الأول من الثلاثية على أنها رواية تاريخية بامتياز، غير أن النظر إلى الرّواية التاريخية باعتبارها واقعًا تخيّليًا يتماسّ مع بعدها المرجعي (التاريخي)، يجعل المسافة بين هذا الماضي (التاريخ) والحاضر المنمذج في الرّواية، مسافةً جمالية أكثر من كونها كرونولوجية (زمنية). يأخذ السّرد دلالاته في سياق تداوله انطلاقًا من المسافة الكرونولوجية إلى الجمالية. وكذا من الخاصية السّردية (التخيّلية) إلى الخاصية المرجعية. ومن جهة أخرى، مطابقته لأفق زماني مرتقب؛ فتغدو علاقة التاريخي بالرّوائي علاقة تقاطعية منظمة لتجارب الواقع وعالم السّرد على السواء، ما يؤكد قيام مرجعية متقاطعة بين الواقعين: واقع التجربة التاريخية وواقع النص الذي تسوغه شروط الكتابة وممكناتها المتنوعة والمتعددة. من هذا المنطلق، نتساءل إلى أيّ حد استطاعت الثلاثية أن تصهر التاريخي في أحابيل التخيّلي/ السّرد الرّوائي؟ إلى أيّ حدّ نجحت في إقامة تقاطع تفاعلي بين المرجعية التاريخية والتخيّلية؟ هل استطاعت تأسيس حوار حيوي بين الأصل (التاريخ) والفرع (الرّواية)؟ ومن ثم، ما مدى نجاحها في الإخراج الجمالي للتاريخ؟ حدد ليو هوك (Léo Hock) وظائف العنوان الرئيسي في تعيين الموضوع وتحديد المضمون العام وإغراء المتلقي[15]. لكن هذه الوظائف لا تشتغل ولا تجتمع كذلك في الوقت الواحد. فإذا انطلقنا من هذه الوظائف ومن عنوان الثلاثية (أرض السواد) نلاحظ أنه عنوان فارغ، لا يساعد في تحديد جنس النص، ولا يؤشّر إلى أي نمط تجنيسي محدد. ولعل ما يؤازر هذا التصور كون هذا النص الرّوائي لا يتوفر على عنوان تكميلي، يعضّد ويكمّل دلالة ومحتوى هذا النص؛ إذ لا يمتلك إحالة على غلافه تُومئ إلى مرجعه النوعي، ولا يتضمّن بين فصوله (136 فصلًا) إشارة إلى تواريخ توثّق زمن المادة الحكائية التي تسرد الرّوايةُ أحداثَها الخارجة والسابقة عن فعل الكتابة، ما قد يجعل القارئ متأرجحًا في التعامل معها في شكل صيغة خطاب تاريخي تقليدي أو في صيغتها الدرامية؛ إذ تتمسرح الأحداث وتتمشهد من خلال عرض الشخصيات لها أو بتلقّيها ضمن زمنية الحكاية أو زمنية الخطاب أو زمنها الدلالي. إن ما يزكّي هذا التأرجح ذلك التجاور بين الوظائف المرجعية والفنية لنص "أرض السواد" الذي يهيج الاشتهاء السّردي للقارئ، ويحفز أفق انتظاره نحو تصيّد مرجعه النوعي. فهل هذا اللاتحديد

15 Léo Hock, *La marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle* (Paris: Mouton, 1981), p. 5.

الأجناسي لهذا النص السّردي كان مقصودًا من الرّوائي، ليترك المتلقي تحت رحمة الاشتغال النصي؟ هل هذا ما يمنح هذه السيرة التاريخية بُعدها الخيالي؟ أم ليتحرر الرّوائي من إشكال المقابلة بين عالم النص وعالم الواقع؟ لعل هذه الخاصيات هي ما أكسبت ثلاثية "أرض السواد" صلاحية الاضطلاع بصفة رواية التخيّل التاريخي، من دون أن تتورط أو تُكرَه على إعلان مرجعها النوعي على ظهر الغلاف. أما على المستوى الشكلي المظهري، فنجد كلمة الناشر باعتبارها "مناصًا" (Paratexte) ضروريًا لقراءة الرّواية. إنه بمثابة توجيه وحصر للمكان ونقطة ارتكاز الحدث الرّوائي في علاقته بمكونات الرّواية[16]. كما يعد من الناحية المكانية "مناصًا للناشر" (Paratexte Editorial)، يرتبط بالنص مباشرة. أما من الناحية الزمنية، فيعدّ "مناصًا أصليًا" (Paratexte Original) بحكم صدوره في تاريخ صدور الثلاثية نفسِها، لكنه ليس كالمناصات التي قبله أو المناصات السابقة أو اللاحقة المتأخرة (Paratextes Tardif ou anterieur). ذلك أن كلمة الناشر، مثلًا، لم تترك الفرصة لتمرّ من دون أن تقيم الجسور بين زمنية المرجعية الماضوية للرواية ودلالاتها على زمنية الحاضر الراهن في العراق؛ ما يبرز الضّرورة التي دفعت منيف إلى استثمار هذه المرحلة من تاريخ العراق (1817-1831) واعتمادها بوصفها بؤرةً لكتابة توثيقية للهناك لا يفارقها الإيحاء إلى الآن والهنا. إن هذا التخريج في "أرض السواد" لا يشكّل أدنى تعارض بين المادة التاريخية والوظيفة الإيحائية للرواية، بل إن إيحائيتها التخيّلية استطاعت، إلى حد بعيد، التأريخ للحاضر بزمن الأحداث الماضية باعتبارها "وسيطًا" (Médiateur) تيماتيًا، يأخذ بعدًا جماليًا يسمح بتحول التاريخ باعتباره موضوعًا جماليًا والأدب باعتباره مادةً تاريخية في عملية تفاعلية، يتنازل فيها كل طرف (الرّواية والتاريخ) عن الصرامة التي تسِم كلًا منهما؛ ما يستوجب على الرّواية أن تكون أمينة في نقل الوقائع. لكن يحق لها أن تعيد قراءتها وتعمل على توظيفها بما يخدم هدفًا معاصرًا على نحو غير مباشر. لذلك يفترض أن يكون التاريخ بمثابة مرآة؛ إذ بمقدار ما تعكس زمنها، فإنها تساعد على رؤية زمنية أخرى، أو ربما أمكنة أخرى أيضًا. أما المناصّ المخصص باعتباره فصلًا تمهيديًا، فقد عنون بـ "بعض ما جرى"، يحمل معلومات مهمة، ويوجز فيه الرّوائي الأحداث السابقة على ظهور شخصيته المحورية (داود باشا)؛ ليقيم تبريرًا وسببًا لهذا الظهور في أحداث الرّواية الكبرى. وفي الوقت نفسه، لكي يُجنّب بطله السقوط في الوجود من وهم أحداث الرّواية (قطعة من الحياة)؛ ليحقق له بذلك هوية مزدوجة: الأولى

16 سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الرّوائي** (الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1997)، ص 210.

(واقعية) تاريخية، والثانية (فنية) روائية. وذلك من خلال منحه وجودًا في النص الرّوائي، يجمع بين زمن الحكاية وزمن الخطاب الرّوائي. كما يشكّل الإهداء الخاص بالكاتب مناصًا مباشرًا؛ إذ أهدى النص إلى كل من قاسموه حُبّ العراق والتعريف به. ويتحدد من خلال هذا المناص المرجع النوعي لنص الثلاثية "أهدي هذه الرّواية". لكن ألا يشكّل هذا نوعًا من الاستدراج للمتلقي إلى داخل النص؟ كما نجد بعض النصوص الشعرية السومارية والبابلية والأكادية (ص 11، 12، 13، الجزء الأول) باعتبارها نصوصًا محيطة وفضاءات رمزية ودلالية، تؤرخ بتخيّلاتها ومرجعيتها لأزمنة حضارية للعراق الموغل في التاريخ. ويبرز هذا التوظيف الشعري عبر تيمات التفاخر بالعراق؛ الأسى على البلايا التي داهمته، وتدمير الغرباء لأوور، ليشكل امتدادًا في الزمن الرّوائي، يهيّئ لتقاطع مرجعي وجمالي عبر صيرورة اندلالها (Signifiance). وتُبرز هذه العتبات الارتباط بمختلف القضايا الخاصة والعامة التي تتناولها الرّواية في مضانها؛ ما يؤكد الدور التواصلي الذي تؤديه في توجيه القراءة ورسم خطوطها الكبرى التي من دونها قد تضيع واقعية المكان والزمان والشخصيات والأحداث في فسيفساء التخييل وتنوعاته؛ ما ينعكس على قوتها الإخبارية. إن دعم هذه العتبات، من خلال طريقة عرضها وتوظيفها الأبعاد المرجعية والشعرية لأرض السواد (العراق)، أبعدَ الثلاثية عن الوهم الرّوائي، كما أنها لم ترتكن إلى يقين الأحداث والوقائع التاريخية؛ فإذا كانت "أرض السواد" قد قدّمت شخصيات واقعية (داود باشا، والآغا عليوي، والقنصل البريطاني ريتش) باعتبارها وجودًا موضوعيًا تتحدد من خلاله تلك الأحداث الكبرى في الرّواية، فإنها قد وظّفت أيضًا شخوصًا تخيّلية (بدري، وسيفو، والأسطة عواد، ونجمة، وروجينا... إلخ) من أعراق وأوساط اجتماعية مختلفة ومتنوعة، من دون أن يتعارض هذا التوظيف مع تاريخية الرّواية أو ينقص قيمتها المرجعية، بل تدعم تواشج المعطى التاريخي مع البعد التخيّلي فيها؛ لأن "الحاجة إلى التخييل وتوظيفه في سياقات المحتمل والممكن مسألة حيوية، تحقق فنية الرّواية من جهة وتملأ ثغرات وبياضات النص التاريخي الإخباري من جهة أخرى"[17]. كما تجعل الشخصيات الورقية (التخيّلية) تؤدي دور المساعد المؤازر للسياق العام للخطاب الرّوائي؛ فتعمل تارة على تثبيت الكائن في أفق تأكيد واقعية الأحداث في خطابها الماضوي (التاريخي)، وتارة أخرى بتداوله في نسيج توظيفها له، ما يمنحه امتدادًا تخيّليًا فنيًا في نسغ الرّواية. بهذا، تقدّم ثلاثية "أرض السواد" حكاية باعتبارها جزءًا من الواقع (التاريخي) من جهة، وعوالم تخييلية تُبنى من خلال اللغة الأدبية بتمفصلاتها وعوالمها الواقعية والخيالية والنفسية

17 أحمد اليبوري، **في الرّواية العربية: التكون والاشتغال** (الدار البيضاء: شركة النشر المدارس، 2005)، ص 32.

والجمالية. لكن هذه "الوثيقة التاريخية، مهما تعدّد حضورها وكيفما تبدّت فعاليتها، لن تستطيع تغطية مجالات الروح والشعور أو الحياة الباطنية بوجه عام؛ إذ إن في تلك الوثيقة مغارات وهوامش كثيرة لا يهتم بها المؤرّخون، في حين تشكّل لفاعلي الرّواية التاريخية - الثقافية مرتعًا خصبًا تملؤه اللغة باشتغالاتها وحركيتها التي تمنح الخطاب عمومًا والرّوائي خصوصًا قواعده"[18]. ولعل هذا ما أكسب هذه الشخصيات الفسيفسائية قيمة تاريخية وجمالية؛ فقد أسهبت ثلاثية "أرض السواد"، في كثير من الأحيان، في رسم صورة الشخصية العراقية قبل أن تعمل على تقديم رواية تشكّل مختلف الأحداث ذروتها. وتم التوسل إلى ذلك في "أرض السواد" من خلال تقنية التداعيات الحكائية واعتماد الخطوط المتوازية في ملاحقة الأحداث الرّوائية. وتلتقي هذه الخطوط وتتشابك في نقطة محدّدة؛ لتحقق بذلك نوعًا من التأسيس لكتابة روائية، تروم ترهين الموروث الأدبي العربي في أفق تجريب نمط كتابة روائية ذات هوية عربية، تتميز بخطوط حكائية متوازية ومرايا متقابلة تتناسل من خلالها روايات عديدة في رحم زمن القصة المنطلق. كما ساعدت الرؤى السّردية المتعددة على تكثيف السّرد الاسترجاعي، الداخلي والخارجي، والسّرد الاستباقي والسّرد المشهدي؛ ما أتاح إعادة تشكيل الواقعة التاريخية وبسطها على نحو يبدأ من منطلق سردي داخلي، بوظائفه ومكوناته وأزمنته الخاضعة لكيمياء الكتابة السّردية؛ إذ أصبحت الحكاية (الواقعة التاريخية) من أبرز ممكنات الرّواية التاريخية، كما أكد ذلك جورج لوكاش[19]. لتغدو السيرة التاريخية لشخصية داود باشا في الثلاثية مجرد ذريعة قابلة للتوسع والاغتناء عن طريق تلك التعددية الصوتية؛ ما سمح بتطعيم التاريخ المخصص في الرّواية باشتغالات خطابية (سياسية – اجتماعية - ثقافية) للروائي وفق تداعيات رؤية العالم للمبدع، سواء الموازية أو المتقاطعة مع مرجعية الحكاية، وحوار تواريخ الماضي مع الحاضر؛ ما يخول الانتقال بين نص التاريخ ونص الذات - الجماعة، من خلال ما يبسطه الكاتب أو الشخصيات من قضايا وموضوعات (من خلال الفعل ورد الفعل).

ثالثًا: العتبات النصية وتجليات التاريخ

على الرغم من كون العنوان من بين أهم عناصر المناص (النص الرّوائي)، فإن وظائفه المعقدة جعلت بعض الدارسين يقاربونه من خلال الوظائف اللغوية التواصلية التي حددها

18 محمد عطية أحمد، **الرّواية السياسية: دراسة نقدية في الرّواية العربية** (القاهرة: مكتبة مدبولي، 2002)، ص 161.

19 لوكاش، **الرّواية التاريخية**، مرجع سابق، ص 12.

رومان جاكسبون[20]؛ ما فتح الباب على مصراعيه أمام السيميائيين للبحث في هذه الوظائف، رغم تعقّدها واختلافها؛ لأن عنوان الكتاب بمثابة الاسم للشيء، يُعرف به، كما يُتداول من خلاله. يُعدّ العنوان علامة لغوية تعلو النص، قصد وسمه وتحديده، كما تغري القارئ لقراءته. ولعل هذا ما جعل ليو هوك (Léo Hock) يذهب إلى كون العنوان من أبرز عناصر النص[21]؛ لأنه يتكون من مجموعة العلامات اللسانية (كلمات، وجمل)، التي تُبرز هوية كل نص، تحدده وتدل على محتواه باعتباره نصًا موازيًا له. إنه أهم مظهر من مظاهر أنواع التعالي النصي (Transe Textualité). وهذا ما جعل مقاربات كل من جيرار جينيت (Gérard Genette) وروبرت شولز (Robert Scholes) وجان كوهين (Jean Cohen)، تشكّل أساس ما يسمى اليوم علم العنونة[22]. فإذا كان العنوان بابَ النص الأدبي ومدخله، فإن أهميته تكمن في وظائف متعددة ومختلفة، تتجلى، أساسًا، في عملية إثارة الفضول وحب المعرفة والبحث عن الإجابات لما تثيره معاينة الكتاب في ظاهره. ويختصر جينيت وظائف العنوان في العناصر الأربعة التالية[23]:

1. وظيفة تعيينية (F. Désignation): يحدد العنوان في هذه الحالة النص الذي يعلنه، ويميزه عن السلطة التجنيسية للأعمال الأخرى التي يندرج فيها.
2. وظيفة وصفية (F. Description): تتعلق بمضمون الكتاب، أو بنوعه، أو بهما معًا، أو تربط بالمضمون ارتباطًا غامضًا.
3. وظيفة إيحائية (F. Conotation): ترتبط بالطريقة أو بالأسلوب الذي يحدّد به عنوان هذا الكتاب.
4. وظيفة إغرائية (F. Séduction): تسعى إلى إغراء القارئ باقتناء الكتاب أو بقراءته.

أما رولان بارت، فحددها على الشكّل التالي[24]:

1. وظيفة الوسم.
2. وظيفة فتح الشهية.

---

20 Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* (Paris: Minuit, 1963), p. 38.

21 Hock, *La marque du titre*, Op. cit., p. 123.

22 جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى (الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 2000)، ص 63.

23 محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998)، ص 10.

24 بارت، **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**، مرجع سابق، ص 88.

غالبًا ما يتسم العنوان بالإيجاز والتكثيف والإيحاء (على غرار ما نجده في الرّواية العربية المعاصرة)، مثلما هو شأن عنوان ثلاثية "أرض السواد"؛ فهو عنوان مركب إضافي يتشكّل من كلمتين: مضاف وهو "أرض"، ومضاف إليه وهو "السواد". إن من شأن هذه العلاقة التجاورية القائمة بين الكلمتين تحديد دلالات هذا العنوان؛ إذ تشير كلمة "السواد"، التي جاءت معرّفة، في بعدها الأول إلى معنى اللون، والسواد نقيض البياض، وسوّدت الشيء إذا غيّرت بياضه سوادًا. والسواد جماعة من الناس، والسواد جماعة النخل، كما جاء في **لسان العرب**[25]. والأسود نقيض الأبيض، والعرب تسمي الأخضر شديد الخضرة أسود، لأنه يُرى كذلك. ويقال أسود الكبد، بمعنى عدو. وهم سود الأكباد، بمعنى أعداء. والسواد ضد البياض من الألوان وجماعة النخل والنبات؛ لأن الخضرة تقارب السواد واللباس الرسمي. يقال جاء الوزير وعليه سواد. ومن البلد قراه وبواديه. يقال خرجوا إلى سواد المدن، وهو ما حولها من القرى والريف. ومنه سواد العراق، ومنه سواد الأمير لأتباعه وحاشيته، والمال الكثير. يقال لفلان سواد من الماشية وكذا المزارع. ما يجعل تحديد عنصر اللون ذا أهمية؛ إذ السواد أكثر الألوان ظلمة. فإذا كان لا يمكن تصور بعض الأشياء إلا من خلال هذا اللون؛ لأن السواد أصبح صفة تميزها كالعيون السود (مثلًا)، فإن الأمر حين يتعلق بالأرض يحتاج إلى المزيد من التأويل والتأمل الذهني؛ ليس لأن المركب الجملي "أرض -السواد" يحيل من الناحية البلاغية على كناية عن أرض تغمرها خضرة شديدة فقط، بل يتجاوز الأمر ذلك. إن أرض السواد هو الاسم القديم للعراق. وقد اعتمده العرب الذين فتحوا العراق عام 651 للميلاد[26]؛ لأنهم، "حسب زعم البعض، وصلوا إلى المكان في الغسق، أو لأن ظلال بساتين النخيل الكثيفة أضفت لونًا داكنًا على الأرض"[27]. أما البعض فيرون أن السّبب هو أن العرب فوجئوا بالتناقض بين خصوبة أرض العراق، من جهة، والصحراء المحروقة، من جهة أخرى. كان العراق يُعرف باسم أرض السواد في العصور الوسطى. فعلى الرغم من أن الأرض هي الأرض، فإن اللون الأسود يحيل، أيضًا، إلى اللون الأخضر. وبهذا، جرى إطلاق اسم "الأرض السواد" على العراق. ولعل هذا ما جعل بعض المترجمين يتأرجحون في ترجمة العنوان بين "أرض السواد" و"الأرض الخصبة". كما أنه من الممكن أن يكون السواد قد أُطلق على أهل العراق؛ لأن بشرة أهلها قريبة من السواد. إنهم ليسوا زنوجًا، لكن ملامحهم قريبة

25 ابن منظور، **لسان العرب**، مرجع سابق، مادة "سود"، ص 312.

26 علي حسن المحلف، **التراث والسواد** (القاهرة: وزارة الثقافة والفنون، 1997)، ص 44.

27 المرجع نفسه، ص: 52

من لون الأرض السمراء التي امتزج بها لون أهلها. كما تذهب فرضية أخرى إلى أن أول من سكنوا العراق هم الزنوج؛ لذا أُطلق عليها "أرض السواد". كما يقال إن هذا الاسم أُطلق على العراق لكثرة المصائب والويلات التي حلّت بها من حروب ومعارك وفتن وقتل. فمن يبحث في تاريخ العراق لا يجد طريقًا معبّدًا بالورود؛ ذلك أن العراق عانى، منذ قديم الأزل، من أبشع الفتن والحروب. أو كما قال عنها الحجاج بن يوسف الثقفي "يا أهل العراق، يا أهل الشقاق والنفاق، إني أرى رؤوسًا قد أينعت وحان قطافها، وإني لصاحبها". كما شهد العراق العديد من الثورات والانقلابات تكفي لأن تكون شاهدًا على دمويته.

رابعًا: علاقة العتبة - العنوان بالمتن الرّوائي

يؤسس العنوان في الخطاب الرّوائي موقعه الخاص والمميز انطلاقًا من بنيته التركيبية والسيميائية، بصفته نصًا مصغرًا (Micro Texte) يختزل مجموعة من العناصر المميزة للخطاب الرّوائي برمّته؛ ذلك أن قيمة العنوان في علاقته بالنص غير المستكشف شبيهة بقيمة الكلمة فيما تريد تعيينه. إنه علامة نصية تكشف ملامح المجهول المنتظر (النص).

في الجزء الأول من ثلاثية "أرض السواد"، تتجلى بعض الإشارات الدالة على العنوان. يقول السّارد في وصف شخصية لطف الله فرج "الصدر العريض الذي تغطيه من الشعر الأسود الكثيف في أكثر المواضع"[28]. كما تجلى ما يدل على العنوان فيما جاء في المقطع التالي من الجزء الأول من الثلاثية "نائلة خاتون، وهي تُهيئ لرحلتها إلى هذه العتبات المقدسة، فقد طلبت منه، برجاءٍ أقرب إلى التوسل، أن يُبعد عنها أصحاب القلوب السوداء"[29]. والشيء نفسه في المقطع التالي "حين أرسلتني يا مستر ريتش لشراء الأرض الشرقية، ذهبت للقاء الملك، سألت أكثر من واحد ليدلني عليه"[30]. كما تظهر إشارة جديدة إلى العنوان في المقطع التالي "فمهيبة، أم قدوري، التي كانت تريد لغريزة الأسى والألم، أن تحول الدنيا كلها إلى كتلة من السواد". كما تتجلى بعض الإشارات الدالة على العنوان في الجزء الثالث من الرّواية من خلال المقطع التالي "خاصة وأن أم قدوري حولت الحزن إلى طقس يومي بالسواد الذي فردته". كذلك ما جاء في قوله شخصية نعيم

28 عبد الرحمن منيف، **أرض السواد** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999)، ج 1، ص 110.

29 المرجع نفسه، ص 112.

30 المرجع نفسه، ص 9.

"ما عندها شغل إلا تبكي وتنوح، وفوقها السواد والبخور والقرايات"[31]. لكن على الرغم من تلك الإشارات، فإن مدلول العنوان لم يتضح جليًا في نص الرّواية؛ لكونه اكتفى فقط ببعض التلميحات الجزئية؛ ذلك أن عنوان الرّواية يحمل في طياته الكثير من الدلالات؛ إذ تعمل ثلاثية "أرض السواد" على استحضار بعض العناصر التاريخية وتتقاطع معها. كما تعيد إنتاجها باعتبارها عناصر تخييلية، خاصة حين وُظفت طاقات تعبيرية وأسلوبية وتراثية اضطرت معها إلى الانتماء إلى الواقع التاريخي - الماضوي. يستحضر عبد الرحمن منيف في الجزء الأول من الثلاثية تاريخ "سومر" و"آكاد"، يقول شاعر أحد الملامح السومرية[32]:

يا سومر، أيها البلد العظيم بين جميع بلدان العالم
أنت مغمورة بالنور الثابت الراسخ الذي ينشر،
من مطلع الشمس إلى مغربها، النواميس الإلهية
بين جميع الناس
إن نواميسك المقدسة نواميس سامية لا يمكن إدراكها
قلبك عميق لا يُسبر غوره
فيا بين سومر عسى أن تتكاثر حضائرك وتتضاعف أبقارك...

يشكل الرجوع إلى التاريخ وأحداثه أحد الخطوط الرئيسية لعبد الرحمن منيف؛ إذ شكّل هذا اللجوء نوعًا من التحدي للروائي. كما فيه محاولته لتأصيل المقومات الشخصية الغربية.

خامسًا: المتخيّل السّردي في الثلاثية

يتعذر على أيّ جماعة بشرية العيش من دون متخيّل. ويتجلى هذا الأخير في الحكايات أو الخرافات أو الأساطير أو القصص أو الروايات أو الأفلام أو غيرها من وسائل التعبير، المكتوبة والشفاهية والمرئية؛ إذ تتحدد أنماط المتخيّل حسب الذهنية السائدة في ارتباطها بأصناف التصورات والتوجهات الفكرية داخل المؤسسات السوسيوثقافية في لحظة محدّدة من التاريخ، مقيمةً بذلك عالمًا موازيًا قد يكون مكملًا أو معدلًا للعالم الواقعي، لكنه عالم ضروري. عمل إدغار موران على تفسير ذلك من خلال وضع هذه الظاهرة في إطار الازدواجية الأساسية للكائن

31 المرجع نفسه، ص 10.

32 المرجع نفسه، ص 105.

البشري، الذي هو في الآن نفسه كائن واقعي حقيقي وكائن تخييلي[33]؛ لأن الجزء الكبير من حقيقة الإنسان تخييلية، ما يجعل الرّواية نفسها مُنتَجًا متخيّلًا ذا قاعدة اجتماعية. تُفرز داخلها، أحيانًا، تخيّلًا من درجة ثانية، تولده استيهامات بعض الشخصيات؛ ما قد يسهم في خلق مسارات سردية مخالفة لسيرورة الواقع الرّوائي. لهذا، يتموضع مفهوم المتخيل (L'Imaginaire) في نقطة تماس، يتقاطع فيها مع مفاهيم ومصطلحات أخرى من المصدر نفسه (الخيال، والتخييل، والمخيال). غير أن تباعدها النسبي لا يعكس في حقيقة الأمر سوى صنيع صرفي؛ إذ تحتفظ بخصوصيتها، لكنها تشترك جميعا في الجذر (خيل).

ثمة منظومة من المعارف قاربت المتخيّل، بدءًا من الفلسفة القديمة، وصولًا إلى الحديثة، ثم المنظومة الشعرية بمختلف توجهاتها. تقوم الفكرة الجوهرية لعلاقة المتخيّل بالموضوع الجمالي في قضية فهم المتخيّل وإدراكه باعتباره موضوعًا جماليًا، وليس باعتباره تلاعبًا حرًا بالخيال من خلال الصوت في الموسيقى واللون في الرسم والكلمة في النص الأدبي. إنه عبارة عن خبرة بالمفهوم الظاهراتي، الذي عرّفه هيدغر بأنه "أسلوب لحدوث الحقيقة، وإرساء الحقيقة في العمل الفني هو إظهار لوجود على نحو لم يظهر عليه من قبل، والإبداع هو ذلك الإظهار"[34]؛ إذ ليس فهم العمل الأدبي وإدراك حقيقته مجرد انفعّال ذاتي، وإنما هو استيعاب لإبداعية الإبداع ذاته (موضوع جمالي). وبهذا التصور، فالمتخيّل عبارة عن بناء ذهني؛ بمعنى أنه إنتاج فكري بالدرجة الأولى وليس إنتاجًا ماديًا. في حين أن الواقع هو معطى حقيقي وموضوعي. يقع الطرف الأول بين طبيعة كل من المتخيّل والمواضيع القائمة على التعارف بين فكري، وذهني وحقيقي، وموضوعي. ويمكن تقديم تعريف آخر لهذين المفهومين انطلاقًا من وظيفة كل واحد منهما بالآخر. ويتجلى ذلك في كون المتخيّل يحيل على الواقع ويستند إليه، في حين أن الواقع يحيل على ذاته. ويمكن أن نلاحظ، انطلاقًا من هذا التصور، اشتراك كل من الواقع والمتخيّل في تواتر الواقع في المتخيّل وفي الواقع؛ لأن المتخيّل يحيل على الواقع والواقع يحيل على ذاته، ما يشير إلى تلاحم المفهومين والعلاقات المتينة التي تربطهما.

من خلال هذا المنظور، تُسائل ثلاثية "أرض السواد" فترة محددة من تاريخ العراق الحديث،

---

33 إدغار موران، **المعارف السبع الضّرورية لتربية المستقبل**، ترجمة عزيز لزرق ومنير الحجوجي (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2002)، ص 231.

34 مارتن هيدغر، **ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر**، ترجمة فؤاد كامل ومحمود رجب (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1993)، ص 321.

تمتد حدودها إلى الربع الأول من القرن التاسع عشر وما يزيد عليه قليلًا؛ ما يقودها، في خيارها المحدد بزمانه ومكانه وشخصياته، إلى الوثيقة التاريخية، لتعيد كتابتها بشكل آخر مغاير. لكنها، وهي تحوّل الوثيقة إلى رواية، تمحو حدود الرّواية والرّواية التاريخية؛ لتؤكد وجود الرّواية من دون نعت أو صفة؛ إذ لا فرق بين الرّواية والرّواية التاريخية إلا في منظور مأخوذ بالتصنيف والإحكام؛ فكلاهما يقرأ التاريخ في أحوال البشر. كما يتأمل معنى التاريخ في مصائر الإنسان. بهذا، فإن علاقة الرّواية بالتاريخ هي التي أطلقتها في القرن التاسع عشر. إنه قرن علم التاريخ، الذي كان شغوفًا باستقدامه. كما أنه قوام فلسفة التاريخ في "عصر الأنوار"، الذي ألّف بين الجنس الرّوائي والكتابة التاريخية. يقول المؤرّخ الفرنسي ليونس غراسيلييه (1850-1931) وهو يناجي أطياف الذين خلقوا الثورة الفرنسية "إني مدفون في المقابر التي نبشت فيها عن عهد حكومة المؤتمر الوطني. لقد مات حتى غدت عظامه رميمًا. إني أقبض حفنة من التراب في راحة يدي وأنفخ فيها لأُحْيِيَها. إن كثيرًا من الناس لم يبق منهم إلا أعمالهم ولم يعنوا بكتابة المذكرات والمبررات، ولكنني أحاول ذلك وأعيد ذكراهم"[35]. لعل ما قام به عبد الرحمن منيف في ثلاثية "أرض السواد" لا يختلف عما فعله هذا المؤرّخ الفرنسي. فكلاهما ينفخ الروح في زمن مضى؛ ليكتب مذكرات الذين لا مذكرات لهم. لكن على الرغم من ذلك، فبين المبدعين فرق وأكثر؛ ذلك أن المؤرّخ معنيّ بزمن محدد وبشخصيات معروفة؛ بخلاف الرّوائي، الذي يستولد من زمن الوثيقة التاريخية أزمنة متعددة، تحتضن ما كان وما في إمكانه أن يكون. يتوجه عبد الرحمن منيف إلى قارئه راجعًا إلى الماضي وإلى مكان لا يُخطئه أحد، له أنهاره وأقاليمه ومناخاته ومعتقداته وعاداته وأنماط معيشته، كما له بشر إن أنعم الله عليهم مرة أغار عليهم مرات متلاحقة. يبدأ عبد الرحمن منيف روايته بتوطئة عنوانها "حديث بعض ما جرى"، يعطيه رقمًا، كما لو كانت التوطئة تقنية موائمة تحدّد تاريخًا فعليًا كتبه المؤرّخون على طريقتهم، قبل أن تستولد الرّواية من فضائه الضيق فضاءات واسعة متلاحقة. إن التوطئة هي الحد الفاصل بين ما جرى وما في إمكانه أن يجري، أو الحد الفاصل بين الواقعي والمتخيّل، أو بين بداية المؤرّخ وبداية الرّوائي. تقول التوطئة "لما حضرت سليمان الكبير الوفاة، بعد أن ظل واليًا لبغداد اثنتين وعشرين سنة جمع أولاده الثلاثة: سعيد وصالح وصادق، وجمع معهم أصهاره الأربعة: علي باشا، وسليم آغا، وداود آغا، ونضيف آغا"[36]. وبعد تعيين المكان، يأتي الزمن واضحًا في جمل متلاحقة "ما كادت

35 حسين خمري، **فضاء المتخيّل: مقاربات في الرواية** (الجزائر: منشورات الاختلاف، 2002)، ص 43.

36 منيف، **أرض السواد**، مرجع سابق، ج 1، ص 75.

هذه الغمة تنقضي، وقبل أن يستقر الوضع لعلي باشا، حتى بدأ الغزو الوهابي مرة أخرى"[37]. ينطلق عبد الرحمن منيف بموضوعه من بداية القرن التاسع عشر؛ إذ يترجل نابليون عن جواده. ويذهب على المنفى. وإذ يهرب الإمبراطور المخلوع من جزيرته إلى جزيرة أخرى، يحضر محمد علي باشا، يُبعث في خيال موظف عثماني في بغداد جورجي الأصل، اسمه داود. ما يجعل ثلاثية أرض السواد، تتوزع بين عناصر وقائعية، يتجلى موقعها في كتب التاريخ. وفي الوقت نفسه، تمتزج مع عناصر متخيّلة خلقها الرّوائي حين عمل على إعادة بناء الوقائع التاريخية. إن الوقائعي المقصود بلغةٍ ما أو الأرشيفي بلغةٍ أخرى هو شخصية داود باشا. والأرشيفي الثاني وهو شخصية ريتش، الذي أتقن اللغة العربية، كما أتقن نهب ثروات العراق حاجبًا النهب بقناع جليل هو علم الآثار. أما العنصر المتخيّل فيتمثل في نسق الشخصيات الشعبية المفتوح، الذي يترجم أحواله في نسق الحياة المتوالدة. فلكل شخصية من الشخصيات حكاية خاصة. كما أن لكل حكاية جمهورها (متلقيها) المتناثر؛ ما أدى إلى تعدد الحكايات تبعًا لطبائع البشر ومهنهم وأقدارهم وألقابهم، في نسق متشجر يقترب من الفتنة، يحتضن التاجر والعسكري والجاسوس والجندي والعاشق والمحاسب وصاحب المقهى والمترجم النميم واليهودي والآغا الأخرق والطفلة المشلولة والعجوز الثكلى. يذهب الرّوائي إلى وثائق المؤرّخ المتعددة ليخلق منها شخصيات متحاورة (متجاورة)، تناقض أحادية المتخيّل التاريخي من خلال أقوال تعددت مراجعها بين التأمل والاحتمال. فعلى الرغم من كون علم التاريخ غالبًا ما يتحدث عما كان، وأن الرّواية تتحدث عما كان وعمّا يجب أن يكون، فإن عبد الرحمن منيف يعمل على التوليف بين شخصيات فعلية وأخرى متخيّلة؛ إذ المتخيّل يعترف بالواقعي. فإذا كانت الشخصيات الفعلية ذات المصدر الوثائقي المكتوب تتحول إلى شخصيات متخيّلة، فإن الشخصيات الأخرى التي تشهد الحدث تاريخي تبدو بدورها شخصيات واقعية. إنها قائمة على صناعة البطل المهزوم، الذي أراد أن يصنع التاريخ، لا أن يتفرج عليه؛ إذ تبدو ثلاثية "أرض السواد" ذاكرة وطنية تتحدث عن بغداد وداود باشا والجنرالات المستشرقين وعن بريطانيا التي سيقت سوقًا إلى احتلال العراق. بيد أن الرّواية، وهي تسجّل الحوار الحميم بين القنصل البريطاني وأغوات الشمال، تُحاور كائنًا غامضًا يُدعى التاريخ، تضع قدمه حيث يشاء ولا يلتفت إلى تلك الأوصال المهمشة. هكذا تتحقق العلاقة بين المتحقق والمتخيّل؛ إذ يتداخل السّرد الحكائي بالسّرد الرّوائي.

37 المرجع نفسه، ص 88.

- "الضابط الجيد هو الذي يتقيد بالأوامر"، قالها بدري لنفسه "وهو يختلس نظرات مكتشفة"، أما زينب كوشان فقالت "وهي ترى موكب النصر"، وبعد قليل "وهي ترفع يدها إلى السماء".
- قالت ماري "وهي تشرق بالدموع"، وقد تسبب الحزن ثم القلق بحالة من الإحباط "وهي في ذلك الموقع".

سادسًا: الزمن في الثلاثية

يتحول السّرد الرّوائي من الزمن الماضي الثابت إلى الزمن الماضي المستمر. لكن إذا كان السّرد التاريخي يتميز بهيمنة صيغة الماضي ووصف الأحداث بأنها شيء مضى، فإن زمن السّرد الرّوائي يتميز بالانفتاح على الحاضر؛ بمعنى أن ذلك الماضي يصبح ماضيًا مستمرًا. كما يتحقق استمراره في الحاضر من خلال ربط الماضي بالحاضر، تجلى على نحو بارز في الصيرورة السّردية لثلاثية "أرض السواد"، كما تميزت مكوناتها الزمنية بتكسير التسلسل الزمني من خلال الانتقال من زمن القصة إلى زمن السّرد. يعدّ التسلسل الزمني من أقدم خصائص السّرد التاريخي؛ إذ يكفي أن نضع الأحداث في تسلسل زمني حتى نتحصل على سرد تاريخي، يتألف من بداية ووسط ونهاية. أما أحداث السّرد الرّوائي فتتميز بخلخلة في التسلسل المنطقي الذي يحكمها في العالم التاريخي. كما تخضع لمنطق السّرد الرّوائي، الذي يتلاعب بالزمن، سواء من حيث التقديم أو التأخير؛ ما يجعلنا أمام نوعين من الزمن، يتجلى النوع الأول في زمن القصة، الذي يخضع للتسلسل المنطقي، أما الثاني فزمن السّرد، الذي لا يخضع لهذا التسلسل. يُبيّن الباحث حميد لحمداني هذه المفارقة من خلال الخطاطة التالية[38]:

- **أ – ب - ج - د ← زمن القصة**
- **ج- د - ب - أ ← زمن السّرد**

يحشد عبد الرحمن منيف في بداية الثلاثية عشر صفحات لاستقصاء أبرز الأحداث التاريخية؛ ذلك أن أغلب التواريخ مغيبة عن السّرد. ولعل هذا ما يشكّل الخطوة الأولى نحو تطويع المادة التاريخية. فإذا كان المؤرّخ يركز على مختلف الوقائع والتفاصيل التي لا يمكنه

38 حميد لحمداني، **القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي** (الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 2003)، ص 105.

تجاهلها ولا يُعنى بالصّورة الفنية والخيال، فإن الرّوائي يعمل على استلهام التاريخ ويتناوله من خلال منظور مغاير؛ إذ يعمل السّرد الرّوائي على تصوير المجتمع في زمن مضى وانقطع، ليستكشف إمكانات المستقبل الكامنة في تراثه. وفي هذا الجانب، يؤدي الخيال الفني دورًا أساسيًا في الإبداع الرّوائي. هذا الارتباط بالماضي هو ما يجعل عنصر الزمن من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن السّرد. فإذا كان الأدب يُعدّ فنًّا زمنيًا بامتياز، فإن السّرد هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقًا بالزمن، فحينما أدرك الرّوائيون أهميته، استغلوا إمكاناته لترتيب أنماط ممتعة وتكثيف التوتر وتعزيز الإيهام وتقوية احتمال القصة. كان الزمن موضوعًا ووسيلة في آن واحد. ويُعدّ الشكلانيون الروس من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظريتهم النقدية ومارسوا بعضًا من تحديداته على الأعمال السّردية التي تناولوها في مقارباتهم. ولا ينحصر الزمن الرّوائي في زمنه الخارجي فحسب (المرجع الذي تصدر فيه أو تعبّر عنه)، بل المقصود يرتبط كذلك بزمنه الباطني المحايث للمتخيّل. هذا الزمن الداخلي أو التخييلي الذي شغل الكتّاب والنقّاد عل السواء، خاصة منذ ظهور نظرية هنري جيمس في نقد الرّواية؛ لكونه يركز على قضية الديمومة وكيفية تجسيدها في النص الرّوائي؛ لأن هذه النقلات الزمنية في الرّواية من أهم التقنيات التي يستطيع الكاتب من خلالها التحكم فيها. كما أنه يعطي القارئ التوهم القاطع بالحقيقة. تتداخل الأزمنة داخل النص السّردي؛ ما يجعل الخطاب التشخيصي (Le discours Représentatif) يشهد أنواعًا من الأزمنة:

- **زمن الحكاية** (Temps de L'histoire): عبارة عن زمن تخييلي أو زمن الحكي المجسد في الحكاية وكيفية تجسيده على مستوى العالم التخييلي.
- **زمن الكتابة** (Temps de L'écriture)**:** إنه زمن السّرد، يرتبط بحركة الصيغ اللفظية الحاضرة في النص.
- **زمن القراءة** (Temps de Lecture): يتشكّل من خلال مجموع الأحداث المرتبطة ببنية الحكاية. فعلى الرغم من كونه غير واضح، فإنه يُحدَّد من خلال بعض المؤشّرات.

أما تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)، فيضيف إلى هذه الأزمنة الداخلية أزمنة أخرى خارجية، حددها من خلال ما يلي:

- **زمن الكاتب** (Temps de L'écrivain).

- **زمن القارئ** (Temps de Lecteur).

- **الزمن التاريخي** (Tempshistorique): ويقصد به الزمن الذي يتخذ التاريخ موضوعًا للحكي.

غالبا ما تُبنى العلاقة بين الزمن التاريخي والزمن السّردي (الفني)على أساس تسلسل زمني بديل. فإذا كان التسلسل الزمني المتصاعد يصلح للتاريخ، فإنه، في الأغلب، لا يصلح لصياغة النص الأدبي؛ لذلك كثيرًا ما نجد في معظم الأعمال السّردية أن الزمن لا يسير على وتيرة واحدة متصاعدة. لكنه يتقدم أو يتأخر حسب المعطيات الفنية لكل نص روائي. لقد وجد بعض روائيي القرن الماضي (العشرين) من الرّوائيين العرب في التاريخ مادة روائية ثرية؛ ليس لأنهم يريدون تذكيرنا بأحداث مضت، أو لأن الموضوعات الرّوائية شحيحة إلى درجة أنه يصعب التقاطها، وإنما لأنهم يريدون إسقاط حقائق عصرهم على تلك الأحداث الماضية. لهذا لجأ البعض إلى ما يمكن تحديده بـ "فانتازيا التاريخ"؛ لإسقاطه على الواقع العربي الفانتازي. ونظرًا إلى أسباب متعددة، منها الخوف من السلطة السياسية في بعض الأحيان والرغبة في قراءة مغايرة، في أحيان أخرى، بذلك يصبح زمن هذه الروايات غير تاريخي ولا واقعي بالمعنى الحرفي للكلمة. إنها روايات تتستر خلف التاريخ لتكشف هذا الحاضر؛ بمعنى أنها تجعل من التاريخ ستارها ومن الحاضر مبتغاها ومن الفانتازيا أو التحليق في الخيال أسلوبها. ولعل هذا ما ميّز الزمن في ثلاثية "أرض السواد"؛ حيث تجلّى في تاريخ العراق، خاصة تلك الفترة الممتدة ما بين عامي 1817 و1831، بمختلف تحولاتها وانكساراتها وانتصاراتها. إنها مرحلة من المراحل الحرجة التي شهدها العراق آنئذ؛ حيث تولّى داود باشا ولاية بغداد في عام 1817 بعد صراع مع الوالي "سعيد" (1813) ابن سليمان باشا، الذي تأزمت أحوال العراق في عهده. وقد زاد ذلك مع الخطر الإيراني على الحدود الشرقية. كما تزامن في الوقت نفسه مع زيادة نفوذ القنصل البريطاني ريتش. دخل داود باشا العراق بعد حصار طويل في عام 1817. وبهذا، يكون عبد الرحمن منيف قد أقام جسرًا بين المرجعية الماضوية للرواية ودلالتها على زمنية الحاضر الراهن في العراق؛ ما يُبرر الضّرورة التي دفعته إلى استثمار هذه المرحلة من تاريخ العراق (1817-1831)؛ حيث اعتمدها باعتبارها بؤرة لكتابة توثيقية لـ "الهناك" لا يفارقها إلا في كونها تشكّل نوعًا من الإيحاء إلى "الآن والهنا".

يذهب ميشال بوتور وجان ريكاردو إلى أن الزمن الرّوائي يتشكّل من خلال العلاقة بين زمن

السّرد وزمن الأحداث[39]، فيحدث خلال الحوار مثلًا التلاقي بين مدة القراءة (زمن السّرد) والمدة التي يستغرقها الحوار (زمن الحدث). لكن يزيد أحد الزمنين على الآخر وفقًا لطريقة السّرد في الرّواية. وفي السياق نفسه، لا يختلف الشكلانيون الروس كثيرًا عن هذه الرؤية؛ فقد رأوا أن الخطاب الأدبي يتمثل في المتن الحكائي "مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل" وكذا المبنى الحكائي الذي يشكّل "مجموع الأحداث نفسها، مع مراعاة نظام ظهورها في العمل وما يتبعها من معلومات تعينها لنا". ومن هنا، يتضح لنا تقارب رؤية النقّاد والرّوائيين حول فهمهم للزمن الرّوائي. وتتمثل هذه الرؤية في زمنين روائيين: يتجلى الأول في الزمن الذي تشغله الأحداث المسرودة، أما الثاني ففي الزمن الذي تستغرقه قراءة هذا الحدث؛ بمعنى العلاقة بين الزمنين من حيث توافقهما أو تناسبها، تناسبًا عكسيًا أو طرديًا. ومن ثم فالزمن الرّوائي يتجلى في صيرورة الأحداث الرّوائية المتتابعة وفق منظومة لغوية محدّدة، تعتمد على الترتيب والتتابع والدلالة الزمنية بغية التعبير عن الواقع الحياتي المعيش وفق الزمن الواقعي أو الفلسفي[40]. جاءت المدة الزمنية في ثلاثية "أرض السواد" قصيرة مقارنةً بكمّ السّرد. لكنْ يمكن إرجاع ذلك إلى أن هذه المرحلة محصورة بين حدثين أبرزتهما الرّواية، كما شكّلا جزءًا من التاريخ. تجلى الحدث الأول في وفاة سليمان الكبير "لما حضرت سليمان الكبير الوفاة، بعد أن ظل واليًا لبغداد"[41]؛ حيث تبدأ أحداث الرّواية قبل استلام شخصية داود باشا الحكم بخمسة عشر عامًا، وتنتهي قبل انتهاء الحكم بعشرة أعوام. تعددت تقنيات الزمن التي وظفها عبد الرحمن منيف في ثلاثيته. نحدد أبرزها من خلال ما يلي:

1. الاسترجاع (Analeppe): يتشكّل من مقاطع استرجاعية تُحيلنا إلى أحداث تخرج عن حاضر لترتبط بفكرة سابقة على بداية السّرد؛ بمعنى استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يُحكى، وسرد هذا الحدث في لحظة لاحقة لحدوثه. غير أن تميز الماضي بمستويات مختلفة جعل جيرار جينيت في كتابه **خطاب الحكاية** يقسّم الاسترجاع إلى ثلاثة أنواع:

أ. خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرّواية.

ب. داخلي: يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرّواية.

ج. مزجي أو مختلط: يجمع بين النوعين.

---

39 ميشال بوتور، **بحوث في الرّواية الجديدة**، ترجمة فريد أنطونيوس (بيروت: دار عويدات للنشر والطباعة، 1986)، ص 32.

40 المرجع نفسه، ص 63.

41 منيف، **أرض السواد**، مرجع سابق، ج 1، ص 112.

يؤلف الاسترجاع نوعًا من الذاكرة السّردية التي تربط الحاضر بالماضي وتفسّره وتعلّله، وتضيء جوانب مظلمة من أحداثه ومساراتها في امتداداتها وانكساراتها. ويشكل الاسترجاع أيضًا نوعًا من الإيقاف للسّرد المتنامي؛ إذ يعود إلى الوراء من أجل "حدث سابق على النقطة الزمنية التي بلغها السّرد"[42]. وبهذا، فإن للاسترجاع أهميةً في البناء الرّوائي عبر تقنياته الخاصة، كما أن له دوره ووظيفته اللذين يختلفان من رواية إلى أخرى. كثيرة هي النماذج الاسترجاعية التي وظّفها عبد الرحمن منيف في ثلاثيته، جاءت عن طريق مجموعة من الصيغ (تذكر، استعاد، تبدى، تراءى)، ارتبط أغلبها بالشخصيات الرّوائية "استعاد الأغا هذا الشريط من الذكريات، فامتلأت نفسه بالمرارة والحقد"[43]. كذلك الاسترجاع "في اليوم الأول استراح داود". ومن الأمثلة كذلك "تذكر داود خالد بك الذي زار بغداد عدة مرات"[44]. وكذا "يتذكر داود أيام الشمال سيد عليوي، وخلال هذه الاستراحة استعاد الماضي كله"[45]. كذلك الاسترجاع في هذا النموذج "كان ريتش يسترسل وهو يستعيد كلها"[46]. كما ارتبط الاسترجاع في الثلاثية بصور الذكريات الماضية "استعاد الكثيرون صورًا وذكريات، وهم يرون أمامهم ثامر المجول"[47]. ففي الجزء الثاني، نلاحظ نموذجًا آخر للاسترجاع "أخذ ريتش يتذكر الأحداث التي مرت به منذ أن وصل إلى هذه المدينة العجيبة"[48]، "تذكر الباشوات الذين حكموا هذه المدينة، معظمهم إن لم يكن كلهم، انتزعوها بالقوة"[49].

2. الاستباق (Prolepse): يتشكّل من خلال إيراد حدث آتٍ أو الإشارة إليه مسبقًا. تسمى هذه العملية في النقد التقليدي "سبق الأحداث". كما تشكّل نوعًا من الاستشراف للمستقبل، تكمن في استيحاء أحداث تسبق النقطة التي وصل إليها السّرد، الذي سيتنامى صعودًا من الماضي إلى المستقبل؛ إذ يقفز إلى الأمام متخطّيًا النقطة التي وصل إليها الاستباق. إنه سرد الشيء قبل وقوعه. يرتبط الاستباق بما سماه تزفيتان تودوروف "عقدة القدر المكتوب"[50].

42 ألان مندلاو، **الزمن والرّواية**، ترجمة بكر عباس (بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، 1997)، ص 269.

43 منيف، **أرض السواد**، مرجع سابق، ج 1، ص 132.

44 المرجع نفسه، ص 142.

45 المرجع نفسه، ص 152.

46 المرجع نفسه، ص 172.

47 المرجع نفسه، ص 83.

48 المرجع نفسه، ص 95.

49 المرجع نفسه، ص 110.

50 Tzvetan Todorov, *Poétique*, 2ème éd. (Paris: Paris, 1995), p. 124.

كما يؤدي الاستباق دور التنبؤ ويسهم في خلق أفق انتظار المتلقي. ولعل من نماذجه في ثلاثية "أرض السواد" قول السّارد: "قد تكون هذه السنة من سنوات الخير"[51]. وتجلى كذلك في قوله: "يقول الذين يشفقون على زينب أنها يمكن أن تموت في ذات يوم، أو اليوم الذي يليه"[52].

3. الحذف أو الإسقاط (L'élipps): يعمد الرّوائي من خلال هذه التقنية إلى حذف أحداث يفترض أنها وقعت بين الأحداث المذكورة، ولكنه لا يشير إليها. يضطلع الحذف، إلى جانب الخلاصة، بدور حاسم في اقتصاد السّرد وتسريع وتيرته، يرتبط من حيث التعريف بتقنية زمنية، تقضي بإسقاط فترة، طويلة أو قصيرة من زمن الحكاية وعدم التطرق إلى ما جرى فيها من وقائع وأحداث. إنها، بمصطلح تودوروف، عبارة عن حذف أو إخفاء (Escamotage)[53]. حين يكون جزء من الحكاية مسكوتًا عنه أو مشارًا إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي، من قبيل "مرت بضعة أسابيع، مضت سنتان). تجلت تقنية الحذف في الثلاثية بنسبة كبيرة. كما تجلى في هذه المقاطع السّردية "مضى شهران على عودة ناهي إلى كركوك"، "بعد أسابيع قليلة زار الأغا روجينا للمرة الثالثة"، "بعد شهور عاد بدري إلى بغداد في إجازة"، "مضت فترة سبعة شهور على إقامة بدري في كركوك".

4. الخلاصة (Sommaire): تعدّ الخلاصة أو التلخيص (Résumé) من التقنيات السّردية الزمنية؛ إذ تقابل وحدة من زمن الحكاية وحدة أصغر من زمن السّرد، يلخص فيها السّارد مرحلة طويلة من الحياة المشخصة. لهذا تحتل الخلاصة مكانة محدودة في السّرد الرّوائي؛ نظرًا إلى طابعها الاختزالي، الذي يفرض مرورًا سريعًا على الأحداث وعرضها مركّزة بنوع من الإيجاز والتكثيف. وتتجلى وظيفة الخلاصة في تلخيص مدة زمنية: عدة أيام، عدة أسابيع، عدة سنوات في مقاطع أو صفحات قليلة جدًا. وتجلت أبرز أمثلة تقنية الخلاصة في الثلاثية فيما يلي "هكذا، وخلال شهور طويلة متواصلة، كانت مهمة داود باشا أن ينظم علاقاته. ولكن بطريقة مختلفة"، "بعد عدة أيام من المراقبة وانتظار اللحظة المناسبة، فجأة وجد بدري يحمل هذا الشيء ويأتي للجلوس بجانبه".

---

51 منيف، **أرض السواد**، مرجع سابق، ج 1، ص 126.

52 المرجع نفسه، ص 142.

53 Todorov, *Poétique*, Op. cit., p. 124.

سابعًا: الحدث والمرجعية التاريخية

يشكل الحدث الرّوائي بيانًا لمسيرة الصيرورة السّردية؛ نظرًا إلى ارتباطه بالزمان السّردي داخل النص، من أجل بيان علاقة إطار الحدث بالواقع الاجتماعي؛ لأن الحدث الرّوائي لا يدور في فراغ، بل يعمل على رصد تجربة إنسانية في واقع محدد، له وجود محدد على خريطة مجتمع من المجتمعات؛ بمعنى أن للحكاية السّردية إطارًا مرجعيًا في الواقع المعيش، كما أنها تصور بعض الأزمات الفعلية. ويكمن أهم ما تقوم عليه الأحداث الرّوائية في هذا النمط من السّرد في الوعي التاريخي، باعتباره الأرضية الخصبة لنسيج الأفعال السّردية. ويسعى الرّوائي من خلال هذه الأفعال السّردية إلى كشف العلاقة الكامنة بين الوعي التاريخي والحدث الرّوائي؛ لرفع الستار عن وقائع ماضوية وإلباسها زيًا فنيًا، يُخرجها من دائرة الحقائق التاريخية المسجلة؛ ليصبح الحدث الرّوائي شفافًا يتمكن المتلقي، من خلاله، من امتلاك وعيه التاريخي. وقد اشتملت ثلاثية "أرض السواد" على مجموعة من الأحداث الكبرى، تبدأ بموت سليمان الكبير، كما يبرزه الجزء الأول من الثلاثية "في لحظة ما بدأ سليمان باشا كلامه. خرج صوته حزينًا مختنقًا: إن الله حق، والموت حق، ولا بد لكل إنسان أن يموت. أغمض عينيه وكأنه يستريح أو يحاول تذكر شيء ما يريد أن يقوله. وتابع بعد فترة صمت ثقيلة (لقد حانت نهايتي، سأترككم وأترك الأمانة بين أيديكم). صمت وطال صمته، حتى ظن الذين حوله أنه لم يعد لديه ما يقوله، لكنْ فجأة استعاد أنفاسه، تكلّم باضطراب، تكلّم عن قوة الجماعة وضرورة ترابطها. لم يكن سليمان باشا يلفظ أنفاسه، وقيل إن ذلك تم قبل ساعة من الوفاة، حتى جمع رئيس الإنكشارية، أحمد آغا، من استطاع جمعهم واستولى على القلعة. أما الحدث الأبرز الثاني في الثلاثية، فتجلى في تعيين داود باشا واليًا لبغداد "وفي ليل الخميس - التاسع عشر من شباط - اختلى داود باشا بمحب الدين المرادي، كبير المنجمين، ليقرأ له الطالع وليستشيره حول أنسب الأوقات لدخول بغداد". وفي يوم الجمعة العشرين من شباط، قال محب الدين المرادي للباشا همسًا وهو يستعد للتهليل والتكبير "حان وقت السعد يا باشا، وبغداد منذ اليوم لك، ادخل بغداد آمنًا، ادخلها دون تأخر"[54]. ولما كبّر المؤذن معلنًا منتصف النهار، وما انتهت الصلاة، وكانت قصرًا، حتى دُقّت الطبول إيذانًا بالدخول: اغتيال سعيد باشا من طرف سيد عليوي "توصل عليوي، وبحس فطري، أن المشكلة التي يجب أن تحل لكي يكتمل النصر التخلص من سعيد باشا". ومجيء القنصل البريطاني إلى

54 منيف، **أرض السواد**، مرجع سابق، ج 1، ص 76.

العراق مفوضًا عامًا "وقد تنقضي أعوام، ولا يأتي إلى العراق مثل كلوديوس جيمس ريتش، شخصية نادرة، تراث تراكم عبر السنين"[55]؛ إذ ما كادت شخصية كلوديوس جيمس ريتش تتوقف في إسطنبول، وكان في طريقه إلى الهند، ويقدّم كتاب التوصية الذي حمله معه من لندن إلى سفير بريطانيا لدى السلطنة، وما كاد يرى تلك الفتاة التي كانت في ضيافة عمتها زوجة السفير، حتى قرر أن يختصر الطريق إلى العراق بدل الهند. والصراع بين ريتش وداود "فمنذ اليوم الأول طلب القنصل مقابلة الباشا، لكن الباشا رد عليه: لدينا الآن أمور كثيرة هامة، لا تحتمل التأجيل. وبعد أن ننتهي سيأتي وقت القناصل"[56]. وقيام الحرب بين السراي والباليوز "عندما بدأت سفينة الباليوز بتوجيه مدافعها نحو السراي، أمر الباشا أن ينقل أحد المدافع إلى جانب الكرخ وأن يوضع بالقرب من جامع الشواكة، مقابل الباليوز تمامًا". ومغادرة القنصل البريطاني ريتش بغداد "ظهر الخميس غادرت سفينة الباليوز، وقف الكثيرون على ضفتي النهر يتفرجون على المغادرين، لم يكن على ظهر السفينة إلا مجموعة من الحراس الهنود، أما الآخرون فقد اختفوا داخلها".

ثامنًا: الشخصية بين التاريخي والمتخيّل

تعدّ الشخصية أهم مكونات العمل الرّوائي؛ لأنها تمثّل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى السّرد، ما يمنحها هذه الأهمية القصوى لدى المهتمين بمختلف الأنواع الحكائية المتخيّلة. إنها ليست وجودًا واقعيًا، وإنما مفهومًا تخييلًا، تدل عليه التعبيرات المستخدمة في الرّواية. إنها عبارة عن كائن ورقي حسب رولان بارت[57]، تتخذ شكلًا دالًا من خلال اللغة. بهذا، لا يمكن تصور رواية من دون شخصية؛ ما يجعل التشخيص محور التجربة الرّوائية. يؤكد فيليب هامون (Ph. Haman)[58] أن الشخصية في العملية السّردية عبارة عن تركيب جديد، يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص.

ثمة ثلاثة أشكال لاستدعاء الشخصية التاريخية في النص الرّوائي:

1. **استدعاء الأسماء:** يتجلى في ذكر الشخصية التاريخية في سياق السّرد الرّوائي (سلمان الصغير، كلوديوس جيمس، ريتش، وكذلك شخصية نابليون "جاء نابليون حتى يلم أهل

55 المرجع نفسه، ص 52.

56 المرجع نفسه، ص 71.

57 بارت، **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**، مرجع سابق، ص 76.

58 Philippe Hamon, "Statut sémiotique du personnage," in: *Poétique du récit* (Paris: Seuil, 1977), p. 121.

مصر شعر الحرب ودين الإسلام"[59]، "الذين يمثلون نابليون يتحدثون عنه ويقولون إنه كان ملك البر والبحر"[60].

2. **استدعاء الأقوال:** تُعدّ الطريقة المتداولة. ويعمد الرّوائي إلى إيراد أقوال الشخصية التاريخية، خاصة تلك الأقوال البارزة. وتجلت أبرز نماذج هذا النوع في ثلاثية "أرض السواد" التي وظفها عبد الرحمن منيف في قول داود باشا "اجعل كل إنسان محتاجًا إليك ومعتمدًا عليك، وأنت لا تحتاج ولا تعتمد على أحد، بشكل كلي أو بصورة دائمة"[61].

3. **استدعاء الأفعال:** إذ تذكر الشخصية التاريخية من خلال الأفعال التي اشتهرت بها. وقد قدّمت ثلاثية "أرض السواد" شخصيات واقعية، تتميز بوجود موضوعي، تتعدد من خلاله الأحداث الكبرى في الرّواية[62]:

أ. **شخصية سليمان الكبير:** تُعدّ من أهم الشخصيات التي لها وجود فعلي في التاريخ "لما حضرت سليمان الكبير الوفاة، بعد أن ظل واليًا لبغداد اثنتين وعشرين سنة"[63].

ب. **شخصية داود باشا:** تعدّ الشخصية المحورية في الثلاثية، تولت حكم بغداد بعد وفاة سليمان باشا الكبير بخمسة عشر عاما (ما بين عامي 1817 و1881) وبعد رحيل ريتش بعشرة أعوام. تصف الرّواية داود "مع تزايد عدد الناس حول داود باشا كان شعوره بالوحدة يزداد، ورغبته في الانعزال تقوى، لم يكن هذا من قبل. لكنه امتلأ بهذا الشعور منذ أن عاد إلى بغداد وأصبح واليًا. ومع كل يوم جديد، يحسّ بأن الذين حوله يزدادون بلادة، أو يصبحون أقل قدرة على فهم ما يريد، يحسّ بأنهم في عالم آخر، وهذا ما يجعله يتألم ويمتلئ بالضيق"[64].

ج. **شخصية كلاوديوس جيمس ريتش:** شخصية القنصل البريطاني الذي وصل بغداد في الثالثة والعشرين من عمره، مزودًا بعلم الاستعمار، أتقن اللغة العربية، كما أتقن نهب آثار العراق باسم علم الآثار. إنه كما يصفه السّارد "شخصية نادرة، حالة من الغواية الآسرة

59 منيف، **أرض السواد**، مرجع سابق، ج 1، ص 72.

60 المرجع نفسه، ص 82.

61 المرجع نفسه، ص 163.

62 المرجع نفسه ص 94.

63 المرجع نفسه، ص 162.

64 المرجع نفسه، ص 154.

للسيطرة على الآخرين"[65]. فـ "حين وصل ريتش إلى بغداد قنصلًا عامًا مفوضًا لبريطانيا العظمى كان في أوائل العشرينات من عمره".

د. **شخصية سيد عليوي:** تقوم هذه الشخصية بتطوير نفوذها في الشمال مستفيدة من بريطانيا وإيران. يبدو سيد عليوي بمظهر الشخصية الذكية "والباشا يتحدث مع سيد عليوي فيريد منه أن يستعمل كل مكره وذكائه من أجل تثبيت الوضع الجديد"[66].

تاسعًا: تجليات الشخصية المتخيّلة

وظفت الثلاثية، أيضًا، شخوصًا تخييلية من أعراق وأوساط اجتماعية مختلفة ومتنوعة، من دون أن يتعارض هذا التوظيف مع تاريخية الرّواية، أو يُنقص قيمتها المرجعية، بل يدعم تواشج التاريخي مع التخييلي؛ إذ إن الحاجة إلى التخييل وتوظيفه في سياقات المحتمل والممكن، مسألةٌ حيوية لتحقيق فنية الرّواية، من جهة، وكذا لملء ثغرات وبياضات النص التاريخي الإخباري، من جهة أخرى. فقد أدت تلك الشخصيات الورقية (التخييلية) دور المساعد المؤازر للسياق العام للخطاب الرّوائي، تقوم تارة بتثبيت الكائن في أفق تأكيد واقعية الأحداث في خطابها (الماضوي)، وتارة أخرى من أجل تداوله في نسيج توظيفها له؛ ما يمنحها امتدادًا تخييليًا فنيًا في بناء الرّواية. تقدم "أرض السواد" حيوات عدة شخصيات يمكن تصديقها باعتبارها عالمًا من الواقع التاريخي، كما يمكن تخييلها عبر اللغة الأدبية، بتمفصلاتها الواقعية والخيالية والنفسية والجمالية. ونحدد أبرز نماذج هذه الشخصيات التي وظفتها الثلاثية كالتالي:

1. **شخصية عبود الحاج قادر:** إنه في الأحوال العادية رجل متزن بسلوكه.
2. **شخصية الأسطة عواد:** صاحب قهوة الشط التي تقع في جانب الكرخ.
3. **شخصية الحاج شبلي:** إنه من سكنة الميدان، يملك تجارة في الشورجة. غير أن تردده على الكرخ، وقهوة الشط خاصة، لم ينقطع.
4. **شخصية زينب كوشان:** يعرفها أهل بغداد بـ "الصوبين"، ولكن من أجل تمييزها عن أخريات يشاركنها الاسم نفسه، ولتمييزها بشكل خاص عن زينب العرجاء، أصبح اسمها "زينب كوشان" بفضل الأوراق التي كانت تحملها دائمًا والمليئة بالتوقيعات.

---

65 المرجع نفسه، ص 121.

66 المرجع نفسه، ص 163.

5. **شخصية حمود أبو الليل:** المرابط في قهوة سبع والمدافع عن زينب كوشان.

6. **شخصية هوبي الأكحل (الملاح):** يعطف على زينب كوشان ويدافع عن قضيتها.

7. **شخصية مزيونة:** ضاربة الودع، قارئة الحظوظ لداود باشا.

8. **شخصية ناطق أفندي:** مسؤول التشريفات في السراي.

9. **شخصية ثامر المجول:** الجنوبي الذي غنّى للماء بين القصب. يقول السّارد "وفي الليالي المليئة بالنجوم، أحب ابنة الشيخ وغنّى لها، من بعيد، كل الأغاني. وحين تزوجت لم يحتمل، فقرر أن يرحل إلى بغداد"[67].

10. **شخصية الملا إدريس:** إمام مسجد الشواكة، وهو المسجد المقابل للباليوز على الضفة الثانية من النهر.

11. **شخصية بدري:** مرافق الباشا، ينقل إليه الأخبار بكامل التفاصيل.

12. **شخصية سيفو المحمود:** أحد أركان صرح الكرخ وأبرز معالمه، يعرفه الجميع ويعرف الجميع. إنه أشبه بطير من طيور الماء، ساقان طويلتان ضامرتان، كأنهما ساقا لقلق.

13. **شخصية الحاج علاوي:** مختار محلة الشيخ صندل، يعرف كل شيء، ليس في المحلة وحدها وفي المحلات الأخرى، يعرف بغداد طابوقة.

14. **شخصية روجينا:** من بنات الهوى والمتعة والجنس.

15. **شخصية الأسطة إسماعيل:** حلاق محلة الشيخ صندل. يعرف أيّ دجاجة باضت بيضة وأيّ فلاح زرع قمحة. كل الأخبار تأتي إليه مبلبلة ساخنة.

16. **شخصية فطيم أم الغزل:** زوجة سيفو الثالثة، أنجبت قبل أن تتزوجه بنتًا وولدًا، الولد غرق في الشط، وكان ابن عشر سنين، والبنت كبرت وتزوجت وسافرت إلى البصرة.

17. **شخصية حسون:** من الشق الفقير في عائلة أبو خليل، يُكنّى أبو الخيل، لأنه كان مهووسًا بالخيل.

18. **شخصية ناجي البكري:** درس الحقوق الشرعية والأنظمة في إسطنبول.

---

67 منيف، **أرض السواد**، مرجع سابق، ج 2، ص 132.

19.شخصية مدحت النعمة: صاحب العلوة في السورجة.

20.شخصية ناهي: أحدب، أقرب الرجال إلى الآغا. قصير نحيف، أجش. تجاوز الثلاثين. لكنه لم يصل إلى الأربعين، ليس له مهنة سوى أنه حاجب الآغا.

عاشرًا: الفضاء السّردي في الثلاثية

يتشكّل الفضاء السّردي من خلال الحيز المكاني للرواية؛ إذ غالبًا ما يطلق على الفضاء الجغرافي (L'Espace géographique). لا يقصد به المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرّواية (الفضاء النصي)، بل ذلك المكان الذي تصوره أحداث السّرد، سواء الواقعية منها أو المتخيّلة. وعلى الرغم من التداخل الشكلي بين الفضاء والمكان السّرديين، فإنهما عبارة عن مصطلحين مختلفين؛ ذلك أن المكان الرّوائي غالبًا ما يرتبط ببعده الجغرافي، أما الفضاء فله بعد دلالي شمولي؛ ما يجعل دلالة الفضاء لا تقتصر على مجموعة الأمكنة في الرّواية، بل تتسع لتشمل الإيقاع المنظّم لتلك الحوادث التي تؤطرها هذه الأمكنة، ومختلف وجهات نظر الشخصيات فيها. بهذا، يبدو مصطلح الفضاء أكثر شمولًا واتساعًا من مصطلح المكان. وما دامت الأمكنة في أغلب الروايات، فإنها تتميز بالتعدد. أما فضاء الرّواية فهو الذي يلفّها جميعًا. إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الرّوائية. فإذا كان كل المقهى مثلًا، أو المنزل، أو الشارع، أو الساحة، مكانًا محددًا، فإنها تأخذ بعدًا شموليًا في النص الرّوائي. ولعل هذا ما جعل حسن بحراوي يعدّ الفضاء عنصرًا شكليًا فاعلًا في الرّواية[68]، يعمل على تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث والعلاقات القائمة بين الشخصيات والأزمنة ومختلف الرؤى.

حادي عشر: فضاء الثلاثية بين التاريخي والمتخيّل

يعدّ الفضاء عنصرًا أساسيًا في بنية السّرد الرّوائي؛ بحيث لا يمكن تصور رواية من دون فضاء؛ إذ لا توجد أحداث خارج مكان وزمان محدّدين. إنه العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الرّوائي بعضها ببعض؛ فلا يمكن الاستغناء عنه في العملية السّردية مهما كانت طبيعتها (حقيقية/ تخييلية). تتوزع الأمكنة في ثلاثية "أرض السواد" أساسًا بين الواقعي والمتخيّل. ومن أبرز الأمكنة الواقعية فيها ما يلي:

68 حسن بحراوي، **بنية الشكل الرّوائي** (الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1990)، ص 121.

1. الفضاءات التاريخية

أ. **العراق:** يقدم سارد ثلاثية "أرض السواد" العراق باعتباره مكانًا قاسيًا في الصيف والشتاء. إنه من وجهة نظر شخصية ماري، زوجة ريتش، القنصل البريطاني، ذلك المكان الحزين والبعيد جدًا. أما عن شخصية ريتش فيقول السّارد إن "الطقس، كما تبدى لريتش، فبالِغ الصعوبة صيفًا وشتاءً"[69].

ب. **قهوة الشط:** ليست قهوة "الشط" في "أرض السواد" فضاءً متخيّلًا، إنها مكان موجود في بغداد، يُعرف بموقعه المتميز على نهر دجلة، يرتادها الأدباء والتجار وأصحاب الحرَف. إنها، كما يُظهرها النص السّردي، موقع متميز، يشكّل المكان الأكثر حضورًا في الثلاثية. إنه موقع منافس للمواقع السياسة الرسمية. يحضر هذا الفضاء من خلال مواجهة باقي الفضاءات الأخرى (خاصة التي تتميز بأبعاد سياسية). ويصف سارد الثلاثية قهوة الشط بكونها "ليست كأيّ قهوة أخرى في بغداد. كبيرة ومتدرّجة وبالغة البساطة والكثافة معًا، دائمة التغيير من حيث المزاج، تمامًا كالنهر، فيها أركان وزوايا قوية وثابتة، ليس بالجدران التي تنهض عليها، وإنما بالبشر الذين يحتلونها ويشكلون جزءًا من ملامحها"[70].

ج. **الباليوز:** يُعدّ هذا الفضاء من الأمكنة الأكثر حضورًا على المستوى الشعبي والرسمي والسياسي والداخلي والخارجي. إنه مبنى القنصلية البريطانية، يرمز إلى بريطانيا التي تريد أن تدعم سيطرتها على منطقة "الباليوز" مقر القنصلية البريطانية، تضاهي السراي وتتفوق عليه[71].

د. **السراي:** مقر الباشا داود، الذي يحاول إقامة توازن دقيق بين النفوذ الخارجي من العراق ومراكز القوي المحلية.

هـ. **الموصل:** مدينة من مدن العراق العتيقة، يصفها السّارد في هذا المقطع "الموصل المدينة والمحيط أيام الربيع، السّحر الحقيقي".

و. **النهر:** نقرأ في ملحمة جلجامش "هبت الريح الجنوبية، وأتت على الناس. حتى الأرباب خافوا

69 منيف، **أرض السواد**، مرجع سابق، ج 2، ص 53.

70 المحلف، **التراث والسواد**، مرجع سابق، ص 110.

71 منيف، **أرض السواد**، مرجع سابق، ج 2، ص 63.

من الطوفان فهربوا وعرّجوا إلى السماء. اكتسحت عاصفة الطوفان وتحول جميع البشر إلى طين"[72]. أما في الثلاثية، فنجد ما يشبه ذلك؛ إذ يؤمن "شمس أمين"، نائب المفتي، على سبيل المثال، بأن الطوفان تعبير واضح عن غضب الله؛ لأن الناس أوغلوا في الفساد. أما النهر فقد نشأت الحضارات على ضفتيه. لكن الأمر قد اختلف في العراق؛ حيث أصبح فضاءً للموت والدمار. ويصف سارد الثلاثية النهر من خلال قوله "إن الفيضان إذا جاء قويًا يقضي على البشر والحيوانات ويترك آثاره على الزرع والبيوت، إلا أن أملًا يظل يخامر الكثيرين، ويتحول الأمل إلى صلاة وتضرع"[73].

2. **الفضاءات المتخيّلة**

أ. **الدهاليز:** يحضر هذا الفضاء من خلال تذكّر شخصية سيد عليوي أنواع التعذيب من طرف سعيد باشا "الدهاليز التي يعرفها جيدًا، وقد مرّ بها سابقًا عشرات المرات، تبدو له الآن أكثر ضيقًا وطولًا"[74].

ب. **قهوة أبو خليل:** "تقع في جانب الكرخ، والعادة أن يأتي إليها كثيرون من صوب الرصافة حين تلبس الأمور"[75].

ج. **محلة الشيخ صندل:** يصفها سارد الثلاثية بكونها "عادة ما تكون شديدة الاحتفال بأبنائها، خاصة عندما يعودون من سفر أو حين يشفون من مرض، وتعبّر عن ذلك بالزيارات والهدايا"[76].

ثاني عشر: اللغة بين السّردي والتاريخي

تشغل اللغة في الإبداع الأدبي بوجه عامّ، وفي السّرد الرّوائي على وجه التحديد، مكانةً مهمة، بل إن الرّواية لا تكتسب قيمتها وتميزها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى إلا في إطار التصور النظري العام للغتها، من خلال التركيز والاهتمام بعملية التشخيص اللغوي، وكذا بمختلف البنى السّردية وما تتضمّن من خصوصية. بهذا تكون اللغة هي الأداة الأساسية في

72 المرجع نفسه، ص 71.

73 عبد الرحمن منيف، **أرض السواد** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999)، ج 3، ص 18.

74 المرجع نفسه، ص 65.

75 المرجع نفسه، ص 85.

76 المرجع نفسه ص 132.

التشكيل الفني للرواية. تشكّل الوجه المعبّر عن هويتها التي لا تتجسد إلا بواسطة اللغة. وتنفتح اللغة في الثلاثية على مستويات عدة، تستمدّ مادتها من التاريخ، إلى جانب الخطاب الديني، ولغة الخطاب اليومي المتداول، والأمثال الشعبية، ولغة الشعر الفصيح، ولغة الشعر الزجلي باللهجة العراقية، ولغة الحوار، ولغة الجنس الخطابي وغيرها. وبهذا، وظفت الرّواية عدة لغات متفاعلة من خلال لغة الحوار (اللهجي) التي ضمنت ورود الوقائعي/ التاريخي ضمن الرّوائي التخييلي. وعملت على تفعيل المعطيات التاريخ المسنودة إلى لغة الكاتب المضطلعة بوظيفة التهجين والأسلبة التي تفاعلت معها؛ قصد تشكيل نسيج بوليفني (Polyphinique). وتجلت بوادر هذه الخاصية الأخيرة عند دوستويفسكي باعتباره صاحب الرّواية متعددة الأصوات (Polyphonie) الذي أوجد صنفًا روائيًا جديدًا بصورة جوهرية؛ حيث تتحدد عناصر البنية الرّوائية من خلال المهمة الفنية الجديدة التي استطاع طرحها بكل ما تنطوي عليه من عمق وسعة؛ قصد بناء عالم متعدد الأصوات. وهذا ما جعل باختين يحدد هذه الحوارية من خلال ثلاثة أشكال، هي[77]:

1. التهجين (L'hybridation): إذ يتم مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد والتقاء وعيين لغويين داخل ساحة ذلك الملفوظ.
2. العلاقات المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات (L'interrelation dialogue des langues).
3. الحوارات الخالصة (Les dialogue purs).

تعد ثلاثية "أرض السواد" من أبرز الروايات العربية التي احتفت بالتعدد اللغوي؛ ذلك أن العودة إلى المحكي الشعبي واستلهام الأسلوب الكلاسيكي للكتابة التاريخية أسهما في تعدد الأصوات والطرائق الأسلوبية وكذا التهجين.

ويمكن أن نميز بين ثلاثة أنواع من اللغة في نص الثلاثية:

1. **لغة الحوار:** وظّفها الرّوائي عبد الرحمن منيف؛ لكي لا يقع في فخ التسجيلية؛ لكي لا يصبح مؤرّخًا أو يتقمص دور المؤرّخ. ومن أجل التدليل على ذلك، نسوق الأمثلة التالية:

أ. قال داود باشا وهو يغادر إلى الجانب الثاني من السراي: "وتعرف يا آغا هذول الجماعة ما

77 Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Op. cit., p. 6.

عاد تفيد بهم عصا موسى وأنت عندك عصا فرعون"[78].

ب. قال سيد عليوي: "أمرك مولاي ولعيونك كل شيء يصير"[79]. فقد ارتبط الحوار في مجمله بوظيفتين أساسيتين:

- وظيفة إيديولوجية: يعبّر من خلاله االسّارد عن موقف محدد.
- وظيفة تعبيرية: يركز المكون الحواري على اللغة العامية الفصيحة؛ إذ يوظف اللغة الأولى وفق اللغة القومية، ويؤسلبها حسب الإجراءات السّردية بجلّ مسوغاتها التخييلية، قصد الإسهام عبر هذا المظهر التركيبي للغة في صياغة طرائق سردية، تراهن على تشخيص حوارية اللغة وتشخيص الكلام الدارج، ويهدف إلى خلق الإيهام بواقعية السجل الكلامي للشخوص الرّوائية، تتجلى أبرز أمثلتها "شفت شلون"، "شنقول حسون"، "أشوفك رايح من وقت".

2. **لغة السّرد:** تقوم على بنية أسلوبية فصيحة. إضافة إلى مستويات لغوية عدة: لغة الشعر، ولغة الخطاب... إلخ.

3. **اللغة التاريخية:** ترتبط بالنص السّردي باعتباره بنية رمزية لغوية متخيّلة تقدم من خلاله رؤية خاصة للعالم؛ لتصبح الرّواية عبارة عن تاريخ متخيّل خاص داخل التاريخ الموضوعي؛ إذ تحضر اللغة التاريخية متواشجة وملتحمة مع اللغة السّردية إلى حد يصعب إيجاد الحدود الفاصلة بينهما[80]؛ إذ يتداخل اللغوي الماضي في الحاضر، فيصبح كل منهما صورة للآخر.

ثالث عشر: اللغة ومستويات الحوارية

لا تعرف الرّواية سلطة لغة واحدة، تؤول مباشرة وبطريقة بسيطة إلى الرّوائي نفسه، بل تعرف تعدد اللغات نظرًا إلى تعدد الشخوص الرّوائية وتصادم وجهات نظرها حول العالم. لكن لا تبرز فعالية وإجرائية مستويات التعدد اللغوي في لغة الرّواية إلا إذا صيغت بطريقة حوارية؛ بمعنى بواسطة نقل ملفوظات الآخرين، وإعادة إنتاج اللغات السائدة في المجتمع؛ ما ينعكس

78 منيف، **أرض السواد**، مرجع سابق، ج 2، ص 73.

79 المرجع نفسه، ص 92.

80 محمد العافية، **الخطاب الرّوائي عند إميل حبيبي** (تونس: دار المعرفة للنشر، 1999)، ص 72.

على أسلوب الرّواية. فحين تنقل الرّواية كلام الشخوص الرّوائية أو تتخللها أجناس تعبيرية أخرى تُمكّن الرّوائي من إنجاز سرد ثنائي الصوت يخلص الرّواية من السّرد أحادي الصوت والنبرة. ويمكن التأكيد أن تنوع اللغات وتعدد الأساليب في الرّواية لا يصبحان تعددًا لغويًا بالمعنى الباختيني إلا إذا شُخّص تشخيصًا حواريًا. ويبرز هذا التعدد اللغوي في الثلاثية من خلال العديد من الصيغ: الجنس الشعري، والجنس الخطابي، وجنس الأمثال الشعبية والحكم، وجنس الرسالة.

1. **الجنس الشعري:** إذ يتم إدراج أبيات شعرية كثيرة ضمن النص السّردي، تؤدي دور المكثف للمواقف والأحداث. فعلى الرغم من الإحالة على ناظمها، فإن توظيفها يسهم في إعادة تحيينه للتعبير عما يجول بخاطر "داود باشا" في مواقف التحدي والتصعيد:

وإنا لنلقى الحادثات بأنفس	كثير الرزايا عندهن قليل
يهون علينا أن تصاب حمومنا	وتسلم أغراض لنا وعقول

أو تلك التي جاءت على لسان شخصية أبي منعم في غنائه بعدما افتُتن بالمناظر على ضفتي النهر:

هذي يا صاح أوقات الهنا	وبلوغ النفس أقصى الأمل
جمعت من كل شيء أحسنا	لذة في غيرها لم تكمل

كما نجد البيت الشعري التالي:

أيها الساقي إليك المشتكى	قد دعوناك وإن لم تسمع

وكذا البيت الشعري الذي يقول:

ما كل ما يتمنى المرء يدركه	تجري الرياح بما لا تشتهي السفن

2. **الجنس الخطابي:** تم توظيفه من أجل تشخيص الصراعات والثورات التي كان يشهدها العراق، سواء في الشمال أو الجنوب. وكان يحرّكها امتلاك السلطة والرغبة في الاستقلال والطمع في خيرات البلاد، كما تحرّكها دوافع السياسة الدولية، التي تتزعمها بريطانيا في شخص قنصلها ريتش الذي يتحالف مع الآغوات في الشمال أو الكرمنشاه في إيران، وكذا استغلال الجاسوسية والمذهبية والعرقية، ومن أبرز نماذجه في الثلاثية: "وقبل أن يستقر

الوضع لداود باشا، حتى بدأ الغزو الوهابي مرة أخرى"[81]، وكذا "تدفع غزوات البدو في أيامها الأولى"[82].

3. **جنس الأمثال الشعبية والحكم:** تعدّ الأمثال الشعبية والحكم من أبرز الأشكال التعبيرية التي تتخلل النصوص الرّوائية الحديثة. وتحضر في سياق السّرد والحوار المتبادل بين الشخصيات؛ ما يؤكد الطبيعة الحوارية للرواية، لتذوب بذلك الحدود الوهمية بين الخيال والواقع، خاصة أن السجلات الكلامية لتلك الأمثال الشعبية محمّلة بطاقات إيحائية من جهة، كما أنها محملة بسخرية لاذعة تكشف هشاشة وجود شخصيات القاع الاجتماعي للرواية. ولعل من أبرز الأمثال الشعبية التي وظّفتها الثلاثية تلك التي تدور حول شؤون الحكم، وتختزل الفراغ السياسي والعسكري للمنطقة "إذا غاب الزون العب يا فار"[83]، "القرعة تفاخر بشعر بنت خالتها"[84]، "كل واحد يرده حليبه"[85]، "الجنازة كبيرة والميت ما يتعرّف منين قرعة أبوه"[86].

4. **جنس الرسالة:** تعدّ الرسالة من الأشكال التعبيرية في الأدب العربي القديم؛ إذ تعكس نوعية التواصل القائم بين الأطراف المتراسلة. وتقتضي عدة شروط. أبرزها: سلامة اللغة ووضوح الخط واحترام الموضوع وحسن تقطيع موضوعات الرسالة (ديباجة وموضوع وخاتمة). وقد وظفت ثلاثية "أرض السواد" هذه الأشكال بطرائق بارزة، عرفت نوعًا من التداخل في تناسق واتساق مع باقي الأحداث؛ ما جعلها تخترق خطية السّرد، منها "كتب حسقيل رسالة إلى عزار، ليس فقط ردًا على رسالته وما ورد فيها من نقاط". وجاء في مقطع من هذه الرسالة "ولدينا من الأخبار، وحتى من المعلومات عن الوالي، والذين حوله الكثير، ولكن نحتاج إلى أدلة ملموسة، أدلة دامغة، يحمل الكبار هنا على اتخاذ القرار"[87]. كما نجد النموذج التالي "وقرر عزار أن يكتب رسالة أقرب إلى الوصية، حين ارتدّت قوات باشا عن

81 منيف، **أرض السواد**، مرجع سابق، ج 2، ص 173.

82 المرجع نفسه، ص 185

83 المرجع نفسه، ج 3، ص 88.

84 المرجع نفسه، ص 93

85 المرجع نفسه، ص 112

86 المرجع نفسه، ج 2، ص 63.

87 المرجع نفسه، ص 84.

أنوار بغداد، وكادت تلحق بها هزيمة ساحقة. جاء في تلك الرسالة "تركت ثلاثة أنواع من الثروة، مالًا إذا عرفتم تتصرفون به، سوف يتضاعف من جيل إلى جيل، وتركت لكم علاقات تحميكم من غدر الزمان وتقلّب الأيام، وتركت لكم سمعة تحول التراب إلى ذهب [...] فاعرفوا أين يجب أن تضعوا أقدامكم"[88].

بهذا التفعيل اللغوي، استرفدت ثلاثية "أرض السواد" طاقات تعبيرية وأسلوبية وتراثية غنية، بيّنت من خلال ذلك انتماءها إلى الواقع التاريخي الماضوي، نظرًا إلى ما توفّره اللهجة من ذاكرة تؤرخ (مبنى ومعنى) الثقافيَ والسياسي والاجتماعي؛ لأن كلًا من الرّوائي والمؤرّخ يعملان في إطار المنظومة الثلاثية نفسها: الإنسان، والزمان، والمكان. لكن نظرة كل منهما تختلف عن نظرة الآخر؛ فإذا كان عنصر الزمن هو الذي يضفي على الحادثة التاريخية تاريخيتها، وإذا كان المؤرّخ كذلك يراعي ذلك التحديد الزماني الدقيق، فإن الرّوائي يتمتع بحرية نسبية في الحركة داخل الإطار الزمني العام. لذلك، يركز المؤرّخ على هذه العناصر الثلاثة من حيث تأثيرها في الظاهرة التاريخية، في حين يمكن للروائي أن يمارس حرية الخيال والإبداع على النحو الذي يخدم البناء الفني للنص السّردي. كما توفر الشخصيات في التاريخ عناصر روائية جاهزة أو شبه جاهزة، يمكن أن يفيد منه الرّوائي على النحو الذي يراه ملائمًا لبناء عمله الفني. كما أن أحداث التاريخ تمنحه الإمكانات الدرامية الرّوائية التي تتخطى خياله الرّوائي، أما اللغة فتعددت في الثلاثية؛ إذ احتوت خطابات متنوعة: جنس الخطابة، وجنس الشعر، واللغة العامية والفصحى، ولغة الحوار... إلخ.

88 المرجع نفسه، ج 3، ص 91.

خاتمة

زاوج الرّوائي عبد الرحمن منيف في ثلاثية "أرض السواد" بين التاريخي والمتخيّل، ما أكسب الرّواية مساحة فنية وجمالية؛ لكونه استطاع أن يصهر التاريخي مع التخييلي وإقامة تقاطع بين المرجعية التاريخية والتخييلية، فقد جعل من التاريخ مادة حكائية استحضرت الماضي من خلال الرّواية، لتدل على تاريخ العراق (الماضي) وأيضًا على التاريخ المعاصر للعراق. من هنا، فعلاقة الرّواية بالتاريخ هي من المواضيع التي ما زالت تُطرح بقوة وتثير العديد من التساؤلات حولها، والتي لم تجد بعد إجابات دقيقة؛ إذ يبقى السؤال محل نقاش، ويستدعي المزيد من الدراسات والبحوث على جميع المستويات: النقدي والفكري والاجتماعي والسياسي.

الفصل الثالث

التوليف الفني للسّرد السيري والتاريخي في رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج

يشكّل استثمار التاريخ في الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج رصيدًا مرجعيًا بارزًا؛ إذ لا يكاد أيّ عمل من أعماله الرّوائية يتحرر من الماضي/ التاريخ، وينغمس، بمختلف الطرق، في التأمل التاريخي. ويتحول هذا التأمل، في غالب الأحيان، إلى حوار بين الواقع والممكن. وانطلاقًا من الوثيقة التاريخية أو مما ترسّب في المخيلة الشعبية، يسعى هذا الحوار الرّوائي إلى إعادة رسم خريطة الوجود وخلق أوضاع جديدة متخيّلة أو ذات حمولات مرجعية تاريخية، تعمد إلى إعادة قراءة التاريخ "بوصفه وضعًا إنسانيًا ذا مدلول وجودي"[1]. وهذا ما يؤكده خطاب المناصصة في الصفحة الأخيرة لغلاف رواية "كتاب الأمير". غير أن نصوص واسيني الأعرج السّردية توظّف المادة التاريخية باعتبارها هاجسًا في حد ذاته، ولا تتقصّى الأحداث والوقائع لاختبارها، بقدر ما تستند إلى المادة التاريخية لتدفعها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله. إنها بمثابة إشارة إلى "تأويل التاريخ وإلى جعل علاقة النص والسياق ممكنة"[2]؛ ما يحقق هيمنة المتخيّل الرّوائي على الحقائق التاريخية؛ إذ يتم النزوع نحو التأويل واستدعاء الماضي وإعادة ترهينه من منظور حضاري وثقافي جديد، ينتمي إلى مرحلة الأزمنة الحديثة، ويرتبط بالنسبة إلى رواية "كتاب الأمير" بمرحلة ما بعد الاستعمار. يتجاوز الرد بواسطة الكتابة النزعةَ الحميمية للشهادة والتوثيق، من جهة. ويشكل عاملًا من عوامل الحوار الحضاري قصد إعادة تشكيل الوعي بالآخر حضاريًا وثقافيًا، من جهة أخرى. وهذا ما يقتضي من الرّوائي أن يتحول إلى باحث فيلولوجي؛ إذ بقدر ما يقرأ الوثيقة التاريخية بقدر ما يقيم معها حوارًا ينفتح من خلاله على عوالم ممكنة، تحكمها بلاغة الصراع التي تستند إلى خطاب العنف والمواجهة والسجال والإقناع. لقد تبنّى واسيني

1 القاضي، **الرّواية والتاريخ**، مرجع سابق، ص 85.

2 المرجع نفسه، ص 91.

الأعرج هذه الاستراتيجية الخطابية التي تسعى إلى إقامة حوار حضاري - ثقافي، بدل اللجوء إلى أسلوب الاحتراب الكلامي؛ إذ تسعى البلاغة الجديدة إلى اقتراح أدوات وممارسات خطابية تُجسّر الهوة بين الفواعل المتواجهة، باعتبار أن الحرب الكلامية ممارسة بلاغية في جوهرها، تهدف إلى مجاوزة العنف الجسدي واحتواء المواجهة جسدًا بجسد في مواجهة كلمة بكلمة. إن حروب المواجهات في المتخيّل الرّوائي هي، أولًا وقبل كل شيء، حروب كلامية أو قلمية. ويعود هذا التوجه، أساسًا، إلى التأثير الواسع للنظريات التداولية والمناويل التفاعلية وفلسفات الوعي التي تتناول الخطاب باعتباره موجّهًا وسائرًا نحو غاية محددة، كما تتناوله بوصفه عملًا لغويًا تفاعليًا منجزًا من قِبَل فاعل محدد وضمن سياقات محددة. ولعل هذا ما يجعل مساءلة واسيني الأعرج للتاريخ جديدة ومختلفة. إنها أقرب إلى "درس في حوار الحضارات ومحاورة كبيرة بين المسيحية والإسلام، بين شخصية الأمير من جهة وشخصية مونسينيور ديبوش ونابليون الثالث من جهة ثانية، والتي تفضي إلى إعادة تشكيل وعي كل الذين انغمسوا في حروب القرن التاسع عشر"[3]. يبدو واسيني الأعرج، من خلال الاستراتيجية التي تبنّاها، متأثرًا بالانقطاعات الإيديولوجية التي ميّزت الخطاب الديني في أوروبا منذ أواخر القرن السابع عشر الميلادي؛ فقد وجد هذا الخطاب في مرونة الخطاب الرّوائي مجالًا لتلاقح مختلف الخطابات وحوار الثقافات والإيديولوجيات، وظّفه واسيني الأعرج في إعادة تشكيل ذلك السياق التاريخي من منظور مختلف. إنه بقدر ما يهتمّ بتلك الوثائق والأحداث والشخصيات والحوارات الرسمية، بقدر ما ينفتح على المخيال الشعبي العجائبي الذي تتشظى داخله قصة مقاومة الأمير عبد القادر الجزائري للاستعمار الفرنسي، ليشيد من خلال تلاقح التاريخي بالمتخيّل نصًا روائيًا يولي أهمية خاصة للمرجع. كما ينفتح على فضاءات تخييل، يمزج فيها الحقيقة التاريخية بالتخييل السّردي، ويحاور الماضي من خلال أطروحات الراهن وإكراهاته.

وبناء عليه، يركّز هذا الفصل على المستويات السّردية التالية: التاريخ واستراتيجية السّرد، والتشكيل السّردي في الرّواية، والحكاية ومسارات السّرد، وتعدد الأصوات السّردية، والسّرد وجدلية الذات والآخر، والمتخيّل السّردي في الرّواية، والتخييل السّردي وطمس التاريخ، وتاريخية الإخبار وشعرية المحكي، وبنية العتبات النصية.

3 عبد الرزاق قسوم، **فلسفة التاريخ من منظور إسلامي** (القاهرة: دار الكلمة للنشر والتوزيع، 2005)، ص 11.

أولًا: التاريخ واستراتيجية السّرد

شكّل التاريخ دائمًا معينًا ومادة ذات طبيعة مرجعية للكثير من المتخيّلات السّردية، انطلاقًا من "كفاءة الخطاب ذي الشكّل القصصي على تمثيل الواقع"[4]. فقد استثمر واسيني الأعرج هذه الكفاءة في محاولة قراءة تاريخ الأمير عبد القادر الجزائري من خلال مجموع الوثائق التي توفرت له عن حقبة بداية الاستعمار الفرنسي للجزائر والمقاومة الشعبية التي قادها الأمير، انتهت باستسلامه للقوات الغازية لبلده الجزائر. وتميزت هذه القراءة، إلى جانب غزارة وتعدّد مراجعها التاريخية، بكونها أقرب إلى قراءة متأدبة مؤدلجة من كونها قراءة تاريخية غايتها توثيق وتفسير الأحداث والعمليات التاريخية؛ إذ أشار واسيني الأعرج، في أكثر من موضع، بدءًا بخطاب العتبة الإشهارية في آخر صفحة الغلاف، إلى أن علاقة هذه الرّواية بالتاريخ تقف عند حدود استثمار المادة التاريخية في تشييد عالم متخيّل يمتح من واقعية الماضي التاريخي من أجل تحيينه وفق رؤية حداثية مفارقة لهذا الماضي، تعمل على دمج الأحداث والشخصيات والمواقف التاريخية الماضية في كل مطّرد، ويتعانق مع التجارب الإنسانية في الزمان والمكان. إنه يقول "أكثر مما تقوله مجموع الجمل التي يتضمّنها"[5]. إن خصوصية بناء الحبكة والتمثيل الرمزي للمتواليات والمقاطع السّردية وفق استراتيجية حكائية تسهم في تفجير الطاقة الدلالية المنفلتة؛ ما قد يتجاوز حد ما يمكن للغة التعبير عنه؛ إذ تتم في هذا السياق إعادة بناء الماضي التاريخي في رواية "كتاب الأمير" بالاستناد إلى المعرفة التاريخية، التي عملت على توثيق هذا الماضي الواقعي من ناحية، وإلى وظيفة التدلال، التي يعمل المحكي المتخيّل على إعادة إحيائها وبعثها عندما تقيم القراءة علاقةً بين عالم النص وعالم القارئ. أما السؤال المتعلق بإعادة حضور الماضي الواقعي بواسطة المعرفة التاريخية، فإنه يتعلق أساسًا بمدلول مصطلح "الواقعي" الذي يسم هذا الماضي التاريخي. ويشير الجواب عن هذا السؤال إلى الاختلاف بين التاريخ والمتخيّل؛ إذ لا يهتم المتخيّل بالحقيقة التاريخية، وإنما يوظف المادة (التاريخية) المعطاة، من خلال الإدراك والتأمل والتطويع قصد خلق شيء جديد. ولعل هذا ما ألحّ عليه واسيني الأعرج على مدى المسار السّردي العام للرواية؛ ذلك أنه بقدر ما كان منشغلًا بتوثيق المادة التاريخية المتعلقة بالأمير عبد القادر وبسيرته الشخصية وكذلك بشخصية مونسينيور ديبوش، أسقف الجزائر، وعلاقته بالأمير عبد القادر

4 عبد اللطيف محفوظ، "الصوغ الحكائي في الرّواية التارخية"، في: **الرواية العربية: الذاكرة والتاريخ؛ أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الخامس** (بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، 2016)، ص 129.

5 رفيف رضا صيداوي، **الرّواية العربية بين الواقع والمتخيّل** (بيروت: دار الفارابي، 2008)، ص 95.

وإسهامه في إطلاق سراحه وفاءً للعهود التي قطعتها فرنسا الاستعمارية في مقابل ألا يعود الأمير إلى مقاومة الاستعمار، فإنه كان معنيًا أكثر بملء الفجوات التاريخية بما لم يقله التاريخ؛ ما يُدرج هذا العمل في إطار "تمثيل الأحداث التاريخية واقعيًا في خطاب رمزي"[6]؛ قصد إضفاء معنى على الحياة الإنسانية، يتجاوز حدود هذا الماضي، ليتناسل في الحاضر والمستقبل، كما يشكّل صيرورة دلالية قابلة للترهين من خلال التفاعل المستمر بين قصدية النص وقصدية القارئ وقصدية المؤلف[7]. يشير بول ريكور في هذا السياق إلى أن "قصدية المؤلف ومعنى النص يكفان عن التطابق والتمازج في الخطاب المكتوب"[8]؛ بمعنى أن المؤلف وهو يُنشئ نصه ويشيد عالمه المتخيّل، يمارس لعبة الوصل والفصل بين المرجعيّ والمتخيّل إلى الحد الذي يستقل فيه النص ويعدل عن منطق الأشياء خارجه، مع محافظته على المؤشّرات "التي تضمن ملاءمة تمثلاته الرمزية مع الأحداث الواقعية التي يتحدث عنها"[9]، من خلال عمليات التطويع والتحويل للمراجع الواقعية والوقائع التاريخية وتكييفها ضمن صيغ متميزة من الحياة التاريخية خارج حدود عالم الماضي الواقعي. ولعل هذا ما تجسّد لدى واسيني الأعرج في رواية "كتاب الأمير" على الرغم من أن أفق السّرد ينفلت باستمرار من حدود أفق مؤلفه؛ إذ "يصير ما يعنيه النص الآن أكثر مما كان يعنيه المؤلف حين كتبه"[10]؛ ذلك أن اتساع موسوعة القراءة، التي قد تصبح معها قصدية المؤلف مجرد بُعدٍ من أبعاد النص، تجعل استقلالية النص تسهم في تشويش العلاقة بين الواقعة والمعنى. ومن هذا المنظور، يصبح "أيّ تمثيل سردي للأحداث الإنسانية هو مغامرة فلسفية جدية، عميقة، بل يمكن القول إنها أنثروبولوجية"[11]. كما قد تتجاوز هذا الحد، فتتلبس بالإيديولوجيا إذا ما عدنا إلى مفهوم "المغالطة القصدية يتشبث بقصد المؤلف معيارًا لأيّ تأويل للنص"[12]، أو إذا كان شبح المؤلف مهيمنًا باعتباره ساردًا سيميائيًا من خلال مجموع المؤشّرات النصية الدالة عليه، كما هو شأن واسيني الأعرج، الذي تربطه مؤشّرات وقرائن كثيرة بشخصيتَي الأمير عبد القادر ومونسينيور ديبوش؛ إذ جاءت الفقرة الأخيرة من الخطاب الإشهاري المصاحب

6 المرجع نفسه، ص 132.

7 االمرجع نفسه.

8 شعيب حليفي، "المتخيّل والمرجع: سيرورة الخطابات"، **مجلة فصول** (القاهرة)، العدد 66 (ربيع 2005)، ص 232.

9 المرجع نفسه، ص 232.

10 المرجع نفسه، ص 234.

11 المرجع نفسه، ص 240.

12 آمنة بلعلي، **المتخيّل في الرّواية الجزائرية: من التماثل إلى الاختلاف**، ط 2 (الجزائر: دار الأمام، 2011)، ص 25.

للنص على الصفحة الأخيرة من الغلاف مؤشّرة على ذلك، يحاول واسيني الأعرج من خلالها أن يعقد صلة مع القارئ. وإذا سلّمنا جدلًا بأن رواية "كتاب الأمير" تتضمّن بعضًا من الحوار الحضاري والعقدي الذي تبدو من خلاله الذات (الأمير) مستلبة ومنبهرة بالآخر الحضاري والعقدي، فإن الدرس المتجلي في حوار الحضارات هو الدرس الذي يتعلمه المغلوب من الغالب، على الرغم من أن الأخير يحاول أن يتقنّع بقناع إنساني مزيف، يُخفي وراءه كل بشاعاته وانتهاكه لأبسط حق من حقوق الإنسان المتعلق بالحق في الحياة. لهذا ليس مهمًّا أن يعدّ هذا النص السّردي درسًا في حوار الحضارات، أو "بناء الأحداث التي تقوم بوظيفة المراجع المباشرة للسّرد، واقعية أو متخيّلة، ما يهم هو هل يمكن اعتبارها إنسانية بصورة نموذجية"[13]. هكذا، حاول واسيني الأعرج، من خلال تبنّيه استراتيجية حكائية تجمع وتؤلّف بين السّرد التاريخي والسّرد الخيالي، إعادة بناء حقبة زمنية من تاريخ الجزائر الحديث، تجلت في حقبة مقاومة شخصية الأمير عبد القادر واستسلامه، وكذا ما رافق هذه الصيرورة الزمنية من أحداث وتداعيات، سياسية واجتماعية وإنسانية، كشفت البنية العميقة للوعي التاريخي المصاحب لهذه الصيرورة وإعادة تفعيله وصياغة بنائه؛ إذ أدى التحبيك والتأليف السّردي دورًا أساسيًا في رسم معالم عالم واقعي لم يعد قائمًا إلا من خلال الوثائق والمرويات التاريخية والخيالية والصّور النموذجية للأفراد الذين يمكن استدعاؤهم عبر الذاكرة التاريخية. وقد تبنّى الرّوائي في تشييد هذه العوالم النصية تشخيصًا بنيويًا يستند إلى هيكل علائقي وإلى ترسيمة سردية، بقدر ما تبدو بسيطة، فهي معقدة وذات بنية سردية إشكالية مصممة بدقة متناهية.

ثانيًا: التشكيل السّردي في الرّواية

تبحث السّردية في مكونات البنية السّردية للخطاب، من سارد ومسرود له. وعلى الرغم من تباين تصورات أغلب الباحثين في هذا الشأن، فإن تزفيتان تودوروف قد سلك مسلك فلاديمير بروب الذي بحث في مختلف أنظمة الشكل الداخلي للنص. يطرح النص الرّوائي جملة من القيم التي أبدلها من إطار زماني ومكاني. ومن هنا، فإن سلوك الشخصية الرّوائية وحركتها يرتبطان بالزمان والمكان والقيم. إن الزمان والمكان يصنعان بيئة الرّواية، أوالمرحلة، أو العصر أو الوسط أو المحيط؛ بمعنى أن عناصر العوالم النصية هي التي تساهم في التشكيل السّردي للرواية.

13 حليفي، "المتخيّل والمرجع"، مرجع سابق، ص 232.

إن أول ما يلفت انتباه المتلقي من مظاهر التشكيل البنيوي لرواية "كتاب الأمير" التنظمُ الذي يميز البنية الهيكلية الكلية (l'armature) المجسَّدة في بنية خطاب المناصصة أو النص الموازي، والتي تبدأ بالعنوان الرئيسي "كتاب الأمير" والعنوان الفرعي "مسالك أبواب الحديد"، ثم العناوين الداخلية، التي تتكون من ثلاثة أبواب: باب المحن، وباب أقواس الحكمة، وباب المسالك والمهالك. يتصدر كل باب أميريالية، إضافة إلى أميريالية رابعة تقوم مقام خاتمة الرّواية. يتضمّن الباب الأول خمس وقفات (مرايا الأوهام، ومنزلة الكبير، ومدارات اليقين، ومسالك الخيبة، ومنزلة التدوين). ويتضمّن الباب الثاني أربع وقفات (مواجع الشقيقين، مرايا المهاوي الكبرى، وضيق المعابر، وانطفاء الرؤية وضيق السبيل). أما الباب الثالث، فيتضمن ثلاث وقفات (سلطان المجاهدة، وفتنة الأحوال الزائلة، وقاب قوسين أو أدنى)؛ إذ نلاحظ تلك الخاصية المجازية التي تغلف هذه العناوين التي تقوم عليها البنية الهيكلية لنص "كتاب الأمير". وتتقاطع هذه الخطة مع كتب التراث الصوفي، خاصة كتب طبقات الصوفية التي تتشابه مع الكتابة التاريخية من حيث القصد الإيديولوجي العام، كما تتقاطع مع هذه الرّواية من حيث عنايتها باستقصاء المرويات التاريخية والشعبية المتعلقة ببيعة الأمير عبد القادر وبمساره الجهادي، وما صاحب هذه البيعة والجهاد من كرامات وخوارق، ثم انقطاعه مكرهًا عن العالم في قصر أمبواز وما صاحب هذا الانقطاع من انفصال وتأمّل روحي وتحلّل من كل ما كان يشغله من أمور الجهاد ووحدة الأمة، كأنه أصيب بنوع من الانكفاء على الذات أوقعه في الوعي الزائف، إلى الحد الذي أصبح فيه لا يهتمّ إلا بأن تفي فرنسا بتعهداتها اتجاهه؛ ما جعل هذا المعنى يشكّل البنية الدلالية البسيطة والمرجعية التي يستند إليها محكي الأمير من أجل إنتاج كل من الدلالة المتدرجة والمتجاوزة للمراجع الواقعية والتاريخية. أما العنوان الفرعي "الأميريالية"، الذي يتكرر أربع مرات ويأتي من حيث الرتبة بعد "الباب" ويزيد على "الأبواب"الثلاثة بأميرالية رابعة، فجاء باعتباره فضاءً موازيًا وعتبة ختامية مسبوقة ببياض، استغرق ما يقارب الصفحتين (544، 545)؛ بحيث يمكن عدّه إعلانًا مباشرًا عن اكتمال حكاية الأمير. فبعد إطلاق سراحه وركوبه السفينة متجها إلى القسطنطينية، لم يعد هناك مبررٌ للسّرد أو أن السّارد أحس بأن آلة السّرد توقفت؛ فتوقف هو كذلك ليستردّ أنفاسه قصد وضع خاتمة مناسبة لهذه الحكاية، التي جاءت في شكل تمثيل سردي درامي مرتبط بشخصية وبحقبة من التاريخ الجزائري، الذي أحاطت به الكثير من التساؤلات والتأويلات المتضاربة. ولعل هذا ما يقتضي من المتلقي ضرورة التمييز بين قصدية الفعل وقصدية التبليغ؛ ذلك أن "النص التاريخي"، مثل كافة أشكال الكتابة، "يتأثر بقضايا

العصر ويتلون بالمناخ الثقافي السائد"[14]، كما يدخل هذا البياض في إطار خطة السّرد الذي يمكن أن يشغل المؤلف والقارئ باعتبارهما استراتيجيتين نصيتين، تسهمان في تأويله بحدّ أدنى من التواطؤ، خاصة النصوص ذات المرجعيات التاريخية والسياسية... إلخ. كما يمكن أن يشير هذا البياض إلى إمكان دفع القارئ إلى المشاركة في مواصلة كتابة الحكاية ضمن مسارات عدة، تندرج ضمن اختصاصات عملية القراءة. ولعل هذا ما دفع أمبرتو إيكو إلى حصر القارئ النموذجي في مجموع شروط النجاح المجسّدة نصيًا من أجل أن يحين النص في أوسع طاقة مضمونية. لكنْ يمكن أن نذهب في اتجاه آخر، نتعامل من خلاله مع هذا البياض باعتباره ضربًا من ضروب الفصل (Disjonction) المبرمج على مستوى النص للوصل والفصل بين حكايتين تشكّلان مسارين سرديين مركزيين، هما حكاية شخصية مونسينيور ديبوش وحكاية شخصية الأمير عبد القادر، باعتبارهما حكايتين يحكمهما منطق التوازي، كما تتطوران بالتناوب. تُعدّ حكاية مونسينيور ديبوش حكاية متحولة عن وظيفة التقديم والتأطير إلى الحكاية المنوال؛ إذ يبدأ منها السّرد، كما يتوقف في نهايتها، فتشكّل "الأميرالية" منطلقًا للسّرد وفضاءً لمراسيم استقبال رفات مونسينيور ديبوش لإعادة دفنها في الجزائر بناء على رغبة وتوصية منه. وبهذا، تشكّل حكاية عودة رفات مونسينيور ديبوش إلى الجزائر بعد دفنها بمسقط رأسها في بوردو، وما رافقها من أحداث، إطارًا حكائيًا، تفرعت عنه وأحاطت به حكايات أخرى صغرى، انفتحت على حياتها ومأساتها، منذ أن عيّنت أسقفًا عامًا للجزائر. كما تقاطعت مع أحداث حكاية الأمير وشكّلت منوالًا لأغلبها، خاصة أن مونسينيور ديبوش لم يترك شاردة ولا واردة مما يتعلق بمقاومة الأمير واستسلامه إلا أحصاها وجمعها وضمّنها رسالته إلى نابليون الثالث، يطلب منه العفو عن الأمير عبد القادر. وهكذا، أسهمت هذه الأحداث والحكايات في تدعيم الميثاق السّردي الذي سعى واسيني الأعرج من خلاله إلى إقناع القارئ بأن تحويل ما دوّنه المؤرّخون وما حفظت عليه الذاكرة من أحداث وذكريات تخص مقاومة الأمير عبد القادر إلى محكي روائي، يسعى إلى إحاطة دراما المقاومة والصراع بمعنى إنساني، يتجاوز أيّ معنى يمكن أن يقوله التاريخ.

ثالثًا: الحكاية ومسارات السّرد

يشكّل التحول السّردي في النص الرّوائي نوعًا من التمايز، بدءًا بالعنوان الذي شكّل بطاقة هوية لتحديد مضمون الرّواية الكلاسيكية، كالعناوين الموضوعاتية. ويؤدي هذا التحول في

14 خمري، **فضاء المتخيّل**، مرجع سابق، ص 26.

مسارات السّرد وظيفتين أساسيتين؛ تتجليان في وظيفة الإرساء أو الترسيخ، وكذا وظيفة الوصل. في حين اقتصر دوره على التعتيم الدلالي وإذكاء الغموض لدى المتلقي. ويسهم هذا التحول في تكسير بنية السّرد؛ إذ تتشظى الحكاية وتتجزأ من خلال تقطيع النص إلى متواليات، لا يربط بعضها ببعض إلا التجاورُ النصي أو الفضائي. إضافة إلى تقليص حضور السّارد الكلي المعرفة، وتكسير خط مسار السّرد، عبر توظيف الأحلام والكوابيس، وعنصر التخييل، الذي يستدعي تنويع الرؤى السّردية، ثم تنويع المحكيات؛ ما يجعل المتلقي ينتقل من مجرد مستقبل إلى مشارك رسمي، يعمل على إعادة ترتيب الحكاية وجمع شتاتها ولم شملها.

شكلت هذه الحكاية-الإطار، نواة المسار السردي للرواية التي اتخذت من الأميرالية نقطة ارتكاز وفضاءً بؤريًا يعود إليه السّارد جون موبي بعد أن تكون الأحداث والوقائع التاريخية والمتخيّلة قد أخذت مسارات سردية متعددة ومتشابكة في التطور والنمو في حركة. لكنها، بقدر ما تتقدم إلى الأمام، تعود إلى الوراء أو تُحدث تحريفات زمنية غير متوقعة تجمع بين الاسترجاعات والاستباقات. فكأن الرّوائي (من خلال مجموع السّاردين المتماثلين أو المتباينين حكائيًا)، إضافة إلى شخصية مصطفى بن التهامي، الذي يسجّل سيرة الأمير عبد القادر أو سيرة مونسينيور ديبوش، ويجمع مختلف الأحداث من الصحف والجرائد والرسائل والحوارات مع الأمير عبد القادر، أو مع أعضاء المجلس النيابي الفرنسي، أو مع بعض الجنرالات الذين شهدوا مقاومة الأمير عبد القادر، أو من خلال سرد بعض الوقائع التاريخية التي انتصر فيها الأمير أو انكسر، يقوم برسم عدة مسارات سردية انسيابية تتجه نحو تتويج الأحداث بنهاية متوقعة، كما هو الشأن بالنسبة إلى إطلاق سراح الأمير من سجنه في قصر إمبواز، أو بنهاية غير منتظرة، كما هو الشأن بالنسبة إلى موت شخصية مونسينيور ديبوش، بعد حياة مأساوية، لكنها كانت مليئة بالتضحية من أجل المستضعفين والملهوفين والرغبة في التسامح حتى مع الأعداء. لكنها كانت تخطط في الوقت نفسه لتعطيل تدفق هذه الأحداث نحو الأمام؛ إذ كانت مجموع الأحداث مشدودة بأمراس إلى نقطة إرساء زمكانية، تتجلى في الأميرالية، التي منها يبدأ السّرد وعندها يتوقف باعتباره بداية ونهاية للحكاية - الإطار التي يمكن وسمها بأنها ذات بنية زمنية دائرية، تسهم في إنجاز ديمومة دائرية متمركزة في الزمن الراهن. إنه زمن السّرد والسّارد - شخصية جون موبي، التي بعد أن بعثرت رماد تربة مونسينيور ديبوش في عمق بحر الجزائر وأكاليل الزهور، كما أوصت بذلك شخصية مونسينيور ديبوش "هكذا كان سيدي يشتهي أن يبعثر رماد تربته في كل

الأطراف عله يطفئ النيران المشتعلة في أعماق الناس"[15]، وقفت قرب الأميرالية تنتظر رفقة شخصية الصياد المالطي وصول الباخرة التي تحمل رفاته إلى ميناء الجزائر. يمكن ألا تستغرق ديمومة الانتظار زمنًا يتجاوز الساعة أو الساعات القليلة، لكن الذكريات كانت تستثير الجريان غير المنقطع للماضي داخل الزمن الحاضر المصحوب بالتوتر والكآبة والحزن، الذي يحول دون مرور الحاضر وانقضائه؛ إذ يتوقف جريان الزمن بعودة الصّور الحميمية نفسها. وتنفتح هذه الديمومة الدائرية على أزمنة تاريخية وأساطيرية وسيرية، تتضمّن ما لا حصر له من الذكريات والحوارات الداخلية ذات الطابع العام أو الحميمي للشخصيات، خاصة شخصيتي الأمير ومونسينيور ديبوش، في لحظات القوة والضعف والانتصار أو الانكسار والنفي والانتظار، تدفعها داخل مسارات سردية تاريخية وتخييلية، تتشكّل منها أهم المفاصل الزمنية لرواية "كتاب الأمير". ومن خلال هذه الديمومة الزمنية الدائرية الحاضنة لمجموع أزمنة الرّواية، يتدخل الرّوائي واسيني الأعرج باعتباره كاتبًا واقعيًا، ليعمل على خلخلة هذا النظام الزمني الدائري من خلال حركة لاشعورية من السّارد، المتماهي مع الكاتب الضمني؛ قصد تحقيق قفزة زمنية استباقية، يشير فيها إلى عودة رفات الأمير أيضًا إلى أرضه "أعرف أنك ستكون سعيدًا عندما تسمع أنه هو كذلك عاد إلى تربته الأولى، هكذا البشر مثل الطيور لا تهجع أرواحهم إلا في الأمكنة الأولى التي عجنت أحلامهم وطفولتهم"[16]. بهذه القفزة الاستباقية، يكون واسيني الأعرج قد برمج للشخصيتين لقاءً أبديًا في زمن وفضاء لا يخضعان للحد والعد، هما زمن وفضاء الأبدية، من خلال هذه القفزة الزمنية المتجاوزة لزمن تاريخي سابق والمدشّنة لزمن آخر لاحق، تنفتح المدونة الرّوائية على زمن الكتابة وعلى زمن القراءة على حد سواء؛ لتقيم حوارًا بين الصيرورة التاريخية والأفق الأدبي الذي يرسمه النص، من جهة، وتحققه على مستوى التلقي، من جهة أخرى. ولعل هذا ما "يجعل علاقة النص بالسياق ممكنة"[17]، يتمكن الرّوائي من خلالها توظيف التاريخ بطرائق فنية عدة، تجعل ما حدث وكأنه ضرب من الحلم أو التوقع الذي يسبق زمن حدوثه. ويعقد الرّوائي عبر هذا الاستباق لقاءً في العالم المتخيّل بين لحظتين وزمنين وشخصيتين استطاعت كل واحدة منهما أن تتحدث عن عدوها بتسامح واحترام. إنها رسالة موجّهة إلى القارئ، كما تحاول أن تكرسها آداب ما بعد الكولونيالية ذات المنحى عبر الثقافي؛

15 واسيني الأعرج، **كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد** (بيروت: دار الآداب، 2005)، ص 91.

16 المرجع نفسه، ص 97.

17 شكري عزيز ماضي، **في نظرية الأدب** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005)، ص 87.

قصد تجاوز الفجوة القائمة بين العوالم[18].ولعل هذا ما يجعل مبدأ الحوار ينتصر على مبدأ القطيعة والرفض والكراهية.

رابعًا: تعدد الأصوات السّردية

تنبني الرّواية البوليفونية على تعدد الشخصيات أو الأصوات التي تتصارع فيما بينها فكريًا وإيديولوجيًا؛ ما يجعلها تملك أنماطًا من الوعي المختلف عن وعي الكاتب وإيديولوجيته الشخصية. بمعنى أن الشخصيات في الرّواية البوليفونية تتمتع باستقلال نسبي، ولها الحرية الكاملة في التعبير عن عوالمها الداخلية والموضوعية. كما لها الحق في الكلمة الحقة والصريحة التي قد تتعارض، بكيفيةٍ ما، مع المؤلف أو السّارد أو البطل الموجّه من قبل الكاتب. بهذا، يكون دوستويفسكي هو "خالق الرّواية متعددة الأصوات (Polyphone). لقد أوجد صنفًا روائيًا جديدًا بصورة جوهرية. لهذا، لا يمكن حشر أعماله الإبداعية داخل أطر محددة من أيّ نوع، وهي لا تذعن لأيٍّ من تلك القوالب الأدبية التي وُجدت عبر التاريخ، التي اعتدنا تطبيقها على مختلف ظواهر الرّواية. ففي أعماله يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية ذات نمط اعتيادي. إن كلمةً يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات وحول العالم تكون، هي الأخرى، شديدة الأهمية، تمامًا مثل كلمة المؤلف الاعتيادية. إنها لا تخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته. كما لا تصلح أن تكون بوقًا لصوت المؤلف، ما يجعلها تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي، تتردد أصداؤها جنبًا إلى جنب مع كلمة المؤلف، تقترن بها اقترانًا فريدًا من نوعه، كما تقترن بالأصوات كبيرة القيمة الخاصة بالأبطال الآخرين.

تكمن خصوصية رواية "كتاب الأمير"[19] في هذا الجانب في لعبة التناقض والتماهي التي برمجها واسيني الأعرج على مستوى التلفظ السّردي بوصفه ساردًا سيميائيًا منتجًا للعلامات النصية. كما يشكّل، من جهة أخرى، مايسترو الفرقة السيمفونية متعددة الأصوات والإيقاعات داخل الفضاء النصي للرواية. لكن على الرغم من علاقة التعاضد التي تقوم بينه وبين السّارد، فإن الرّوائي يتحكم في تحديد مواقع السّارد في عمليته السّردية؛ إذ لا يكاد هذا السّارد ينفلت من الآثار المخجلة التي يتركها المؤلف على ملامحه. كما لا يمكن للمادة المسرودة التي يسردها أن

18 المرجع نفسه، ص 103.

19 دراج، **الرواية وتأويل التاريخ**، مرجع سابق، ص 263.

تخلو من آثار فضول المؤلف؛ ما يستوجب على المتلقي التمييز بين هذه الأصوات المتعددة: صوت الكاتب، وصوت السّارد، وصوت الشخصيات، وصوت المتلقي، وفي بعض الأحيان حتى صوت المقدم، وصوت المصدر... إلخ. غير أن البعد الأساسي في هذا الإنصات هو الصوت الإنساني؛ لأن كل الأصوات الأخرى تبقى في مستوى آخر، مستوى ثانوي[20]. وقد أعطى واسيني الأعرج الأهمية لهذا الصوت، انطلاقًا من تعدد الأصوات وتعدّد اللغات في الوقت نفسه؛ إذ من خلال صوت السّارد، المؤطِّر لكلية السّرد الذي يتضمّن صوت الكاتب وكلامه، أو من خلال التسمية المتفردة للسّارد المتماثل حكائيًا والمؤطِّر لحكاية شخصية مونسينيور ديبوش، وشخصية جون موبي، أو غيرهما من القائمين بالسّرد الرّوائي الثانويين، كما هو الشأن بالنسبة إلى شخصية القوال الأعمى، أو أصحاب الرؤيا والمنامات، كشخصية سيدي الأعرج... إلخ، نسمع صوتًا جماعيًا لا نهائيًا وغيرَ محدد، يتردد صداه على مدى النص، يجمع ويؤلّف بين هذه الأصوات، ويبدو متماثلًا. لكن على الرغم من ذلك، فهو متعدد ومختلف، يحاول أن يلتقط معانيَ أصوات العالم؛ ليشكل منها صوتًا إنسانيًا، و"الصوت الإنساني ليس فقط صوتا" و"لا هو أصوات متعددة ومختلفة" و"لا حتى صوتًا شخصيًا، إنه كلام"[21]، يقول دائمًا أكثر من اللازم قصد تحقيق قيمة إنسانية مضافة؛ إذ تسهم العملية السّردية القائمة على تعدد القائمين بالسّرد والممثلين واللغات في إعادة تحديد بنية السّرد الرّوائي باعتبارها قيمة للتبادل والحوار. تبدأ عملية التلفظ السّردي في رواية "كتاب الأمير "باعتبارها عملية للإعلام، يحدد من خلالها السّارد الإطار الزماني والمكاني الذي ينطلق منه السّرد في صيغة الغائب، من موقع خارج حكائي، يبدو فيه السّارد رائيًا وعارفًا بموضوع سرده وبخلفياته التاريخية والإنسانية "28 جويلية 1864 فجرًا، الرطوبة الثقيلة والحرارة التي تبدأ في وقت مبكر [...] لا شيء إلا الصمت والتموجات الهادئة لبحر مثقل بالسفن والأحداث [...] عندما رأى جون موبي زورق الصياد المالطي يقترب من حافة الأميرالية"[22]. إن هذا ما يجعل صيغة الغائب تتماهى مع وعي المتكلم، يتحول معها السّارد إلى مجرد وعي بالسّرد، أو إلى صوت سردي لمختلف المؤشّرات النصية؛ ما يجعله يحيل على السّارد/ الكاتب الضمني، الذي يولد نصه السّردي من رحم النصوص والوثائق التاريخية، وكذا مما علق عن شخصية الأمير في الذاكرة الشعبية العامة. لهذا، يقوم بسرد الأحداث من موقع ذلك العارف بالمرجعيات

20 المرجع نفسه.

21 ماضي، **في نظرية الأدب**، مرجع سابق، ص 105.

22 الأعرج، **كتاب الأمير**، مرجع سابق، ص 45.

والخلفيات التاريخية والسياسية؛ ليعيد بناء تلك الوقائع والأحداث والشخصيات وفق تصور ووعي وذكاء مركزي، ينتقي دوال المحكي ويموضعها في مواقعها المناسبة بعناية تامة، تنم عن خبرة واحترافية، كما تتحول معها الكتابة الرّوائية إلى بحث واستقصاء وتجريب، يوظف فيه الرّوائي كل مهاراته وكل مخزونه من معارف وأفكار في خدمة الرؤية التي يتبناها. ولعل هذا ما يمكّن المتلقي من سماع صوت السّارد/ الرّوائي الضمني في تماهيه مع تلك الأصوات الكثيرة، شأن صوت شخصية الأمير، وصوت شخصية مونسينيور ديبوش، وغيرهما من الأصوات التي تسهم في العملية السّردية. يطل علينا شبحه من بين أسطر الرّواية، ليس على المستوى التقني فقط (صيغ السرد)، بل على المستوى الإيديولوجي كذلك. ونجده متمترسًا خلف بعض أطروحاته، يصرخ مندّدًا بعقوبة الإعدام وبالحجز والنفي والتطرّف مهما كان مصدره؛ ليتبنى مبدأ الحوار الحضاري ويتخذ التسامح غاية إنسانية قصوى. إن "وصف هذه العناصر والإشارة إلى رتبها وفهم آلياتها لربما كان أنجع الطرق لمعرفته"[23]، تتناسل من خلال صوته وكلامه أصوات مختلفة. كما تتوالد لغات متعدّدة كوسائط للحوار، على الرغم من اختلاف اللون واللغة والدين والتاريخ. يأتي هذا السّارد العليم الذي يعرف عما يتكلم وكيف يتكلم، متصدّرًا بدايات السّرد الموزع على مدى الفضاء النصي وفق خطة وهندسة معمارية متدرجة، من الأبواب إلى الأميراليات إلى الوقفات. ويمكن عدّ هذه الأميراليات بمثابة المداخل التمهيدية والوقفات بمثابة الفصول؛ إذ ترتبط المداخل بعلاقة عضوية بحاضر السّرد، في حين ينطلق السّرد في الوقفات/ الفصول من الزمن الذي شرعت فيه شخصية مونسينيور ديبوش في تحرير رسالته/ كتابه دفاعًا عن الأمير، في حركة ارتدادية، ينفتح فيها، انطلاقًا من الوثائق التاريخية والرسائل وحوارات شخصية مونسينيور ديبوش وذكريات شخصية الأمير على زمن المقاومة وما سبقها أو تلاها من أزمنة متعلقة باستسلام الأمير وسجنه في قصر أمبواز، وكذا عبر مجموع المفارقات الزمنية التي يتأسس منها الزمن النصي، وطريقة السّارد العليم في انتقاء الأخبار والأحداث، وتقديمها مسندة بشهادات وتجارب شخصية وتواريخ ترتبط بوقائع محددة، والمباعدة بينها، وتكرار بعض الأحداث والأخبار وإقصاء أخرى أو تغييبها. فقد ركزت الرؤية السّردية على بعض المواقف والخلفيات وتجاهلت أخرى، يهيمن من خلالها صوت السّارد العليم/ المؤلف على باقي الأصوات المسندة إلى ذوات لها، في الغالب، حضورٌ موضوعي وتاريخي وهوية تنتسب إليها. لكن صوتها يمكن أن يعدّ

23 دراج، **الرواية وتأويل التاريخ**، مرجع سابق، ص 57.

شهادة تاريخية أو تعبيرًا عن موقف إنساني أو إحالة على خصوصيات ثقافية واعتقادية يتميز بها المخيال الشعبي. وقد ساهم تعدد الأصوات السّردية التي ميزت رواية "كتاب الأمير" على مستوى النسيج النصي في تشييد وإنجاز خطابين أساسيين؛ أحدهما يؤطّر شخصية الأمير عبد القادر باعتبارها بطلًا ورمزًا للمقاومة، أما الثاني فيمكن اعتباره حوارًا وجدلًا حادًا بين الذات والآخر، تشترك في إنجاز الخطابات المؤطِّرة لشخصية الأمير باعتبارهًا بطلًا للمقاومة الشعبية للاستعمار، مجموعةٌ من القائمين بالعملية السّردية المساعدين الذين يتناقلون أخبار هذه الشخصية وينشرونها؛ إذ يقومون بإنتاج بعضها واختلاق البعض، خاصة ما يتعلق بالأحلام والمنامات وبكلّ ما له صلة بالخطابات العجائبية والأساطير التي تسهم في الإعلاء من شأن شخصية الأمير، على أساس أنها البطل المخلص ووارث سرّ الجهاد. كما تتوفر فيها كل صفات البطل الخارق. وبهذا، رسمت لها شخصية القوال الشعبي صورة نموذجية مفتوحة على كل مرجعيات التراث العقدي/ الدين، تستلهم، أحيانًا، صورة المسيح "رجل سيأتي وسيملأ صيته الدنيا قاطبة. رجل لا ريب فيه. رجل يشبه المسيح بن مريم وهو ليس مسيحًا. هو مولى الساعة كما يقولون وكما يقول القوال في السوق"[24]. لكن صيغة "كما يقولون وكما يقول القوال في السوق: تحيل على مستوى التلفظ السّردي إلى سلسلة من القائمين بالفعل السّردي. تجلى أولهم في شخصية السّارد العليم (المؤلف). أما الثاني، فتجلى في شخصية القوال الشعبي الذي يسند القول (السّرد) إلى سلسلة غير محدودة من السّاردين، قصد إضفاء حالة من التعظيم والتقديس على الذات (موضوع السّرد)؛ ما تجاوز زمن السّرد إلى حد يصبح فيه السّارد (المتلفظ بالقول) مجرد حلقة في سلسلة من السّاردين، التي ليست في الحقيقة إلا أسلوبًا سرديًا يجعل صوت الرّوائي حاضرًا في الشخصيات السّردية. كما يمكّنه من تنويع مصادر سرده ومعرفته، التي يستثمرها في بناء وتأثيث صورة الشخصية المحورية (البطل) بطريقة تقوم على الحجاج والإقناع، خاصة من خلال ما تراكم وترسب في الذاكرة الشعبية من تصورات مثالية عن الأنبياء والأولياء والصلحاء وذوي الكرامات وما يرتبط بذلك من تصديق الإيمان بالقائد والخضوع له. ولأجل تعضيد هذه الرؤية بما يكملها ويوسّعها لتكون أكثر إقناعًا، تبنت أسلوب "الحجاج القائم على الترابط بين أشياء ما كان لها أن تكون مترابطة بدءًا"[25]. فقد جاءت أقوال السّارد (شخصية القوال الأعمى) مجسدة لهذا النوع من التمثيل الحجاجي، الذي يستمدّ عنصري الإقناع

24 الأعرج، **كتاب الأمير**، مرجع سابق، ص 65.

25 أحمد يوسف، **القراءة النسقية: سلطة البنية ووهم المحايثة** (الجزائر: منشورات الاختلاف، 2007)، ص 26.

والتصديق مما يحفّ بالخطاب الديني في المخيلة الشعبية من مختلف الكرامات والأفعال الخارقة، التي غالبًا ما تُنسب إلى الأنبياء والصحابة والأولياء الصلحاء الذين يهبّون عند الحاجة لرفع الغبن والدفاع عن الحق "الشاب هذا، يا سادة يا كرام، عليه بركة سيدي عبد القادر الجيلالي والأولياء الصالحين. عوده مثل البراق، ويطير حصانه للسماء عندما يحاصره الأعداء. سيفه البتار يطفئ البرق من حدة لمعانه. القرآن في القلب وفي يده اليمنى سيفه الذي لا ينزل إلى الأرض ولا ينام. وساسبو ما يخونه أبدًا. ناره ما تروح في الفراغ. في موقعة وهران خلاص له البارود. رفد عصاه وحفنة تراب وقال ربي أعنّي ونوشن صوب عدوه وفتح يده، فتت العدو اللي كان قبالته"[26]. تكررت هذه المقاطع السّردية التي أسهمت في رسم صورة البطل النموذجي. فعلى الرغم من أن السّارد العليم/ المؤلف الضمني يقبض على خيوط العملية السّردية ليوجهها كيفما شاء، فإننا نلاحظ أن هذه المقاطع ترتبط أيضًا بهيئات سردية أخرى (ساردون وممثلون متعددون ومتنوعون)؛ إذ إضافةً إلى السّارد/ شخصية القوال الأعمى، هناك شخصية الإمام والولي سيدي الأعرج وشخصية سيدي محي الدين، والد الأمير عبد القادر، وغيرهم. وتجلّى هذا في خطاب السّارد "بعد صلاة الظهر، وقف الإمام في المقدّمة وخطب في الناس تحت أمطار ثقيلة قليلًا ما تسقط بهذه القوة في نهايات الخريف: إن الله يسمع من المؤمنين آلامهم، الحمد لله الخير بدأ ينزل علينا، أبشّركم أن هاتفًا وقف على سيدي الأعرج وسيدي محي الدين وبشّرهم بسلطان سينزل من لحمهم، فارس لا شيء يشبهه، فيه من روح الله واستماتة المجاهد وسمة الأنبياء"[27].

لم يكتفِ واسيني الأعرج برصد صورة الأمير عبد القادر كما تبلور نموذجها في المخيال الديني الشعبي، بل وسّع من بحثه ليتجاوز ما هو روحاني وعجائبي؛ إذ إضافةً إلى تعدد اللغات والخطابات الشعبية والدينية، التي شكّلت ضربًا من التهجين والحوارية له إيقاعه الخاص داخل النص الرّوائي، استند إليه الرّوائي باعتباره مسارًا سرديًا يدفع شخصية الأمير إلى واجهة الأحداث؛ إذ تحقق ما بشّرت به تلك الرؤى الدينية الماورائية المندرجة في سياق الكرامات والنبوءات الصوفية ذات المنحى العجائبي. لكن في المقابل، حاول واسيني الأعرج تنزيل شخصية الأمير عبد القادر داخل منظور حداثي يدفع بهذه الشخصية داخل دائرة الاختلاف. لذلك، فإنه على الرغم من قبوله البيعة والخلافة، فقد بدا مترددًا، كثير التساؤل، مؤمنًا بمبدأ الاختلاف

26 الأعرج، **كتاب الأمير**، مرجع سابق، ص 72.

27 المرجع نفسه، ص 76.

والديمقراطية وحقوق الإنسان والسلطة المدنية، وعدم الرغبة في الزعامة، وتجاوز النظام القبلي وتعويضه بنظام الدولة الحديثة، وكذا إدراكه التطورَ الذي وقع في جميع الميادين، وعلى رأسها الآلة العسكرية التي يمتلكها العدو. وبهذا، حفل المسار السّردي للرواية بمحكيات ومشاهدَ حواريةٍ كثيرة، أبرزت المنظور الحداثي الذي قُدّمت فيه شخصية الأمير. ويبرز ذلك في هذا المقطع الحواري "هذه الأرض لم تعد في حاجة لأي أحد، لا يعرفون أن الدنيا تغيرت وأننا على حافة عالم في طريقه إلى الزوال وعالم يطل بخشونة برأسه. لا خيار لنا إلا أن نفهمه وننسجم مع ظروفه أو نظلّ نغني ولا أحد يسمع أصواتنا إلا الذين نريهم الهزائم انتصارات دائمة. لقد سألت أئمة فاس ولم يقنعوني، ومع ذلك أخذت كلامهم مأخذ الجد. هل سيفكرون أبعد من ريح القبيلة؟"[28]. لعل هذا ما يجعل واسيني الأعرج، وهو يحاول رسم المسار التاريخي لشخصية الأمير، يؤكد أنه "يستحيل عليه مقاومة نمط من الخطاب السّردي لتمثيل ما يحدث"[29]. لذلك، نجده يوسّع مجال حوار اللغات والخطابات إلى حد يصبح فيه "كتاب الأمير" "أتونًا ينصهر فيه العنصر التاريخي مع عناصر أخرى تسهم جميعًا في بناء مختلف العوالم التخييلية للرواية"[30]، اعتنت بتقديم نمذجة ذات سيرورة زمنية لخصوصية التجربة الإنسانية لشخصية الأمير عبد القادر، يتداخل فيها السّرد الخيالي مع الكتابة التاريخية[31]. بل إن واسيني الأعرج يعمل بحرفية ومعاناة على أن "يمحو ذلك الخط الفاصل بينهما بالإلحاح على أن كليهما ينتمي إلى مقولة الخطابات الرمزية"[32]. لذلك، فإنه لا يجد فرصة سانحة للتخييل إلا ووظّفها؛ ليعيد تشكيل صورة شخصية الأمير من جديد وإسقاط ذاته واهتماماته على هذه الشخصية التاريخية. إنه بذلك يخترق النص التاريخي ويطبعه بميسمه الخاص؛ إذ يصبح الأمير، إضافةً إلى مرجعياته الدينية والفكرية المُستمَدّة من القرآن والسنة، ومن قراءاته لابن خلدون وكل التراث الصوفي، ولأبي حيان التوحيدي ولابن عربي، فإنه لا يجد مانعًا في الحوار الذي يذهب فيه إلى انتقاد الذات وإدانتها والقبول بمبدأ حوار الأديان. إنه يعرف أن الاستعمار الفرنسي للجزائر كان سياسيًا واقتصاديًا بقدر ما كان صليبيًا. بهذا، يمكن عدّه قراءةً وتأويلًا وترهينًا للتاريخ من منظور مبالغ في التسامح والانبهار بحضارة الآخر.

---

28 المرجع نفسه، ص 81.

29 سليمة عذراوي، **شعرية التناصّ في الرّواية العربية** (القاهرة: دار رؤية للنشر والتوزيع، 2012)، ص 9.

30 المرجع نفسه، ص 23.

31 يمنى العيد، **فن الرّواية العربية: بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب** (بيروت: دار الآداب، 1998)، ص 75.

32 نور الدين رايص، **نظرية التواصل واللسانيات الحديثة** (فاس: مطبعة سايس، 2007)، ص 94.

خامسًا: السّرد وجدلية الذات والآخر

إن الحديث عن اللغة والهوية والذات والآخر حديثٌ لا يمكن إلا أن يكون مُؤدلَجًا؛ لأنه يشكّل مغامرة لا يمكن الانفلات من سلطتها المرجعية؛ إذ تصل بالإنسان، أحيانًا، إلى ضفاف الميتافيزيقا، على الرغم من وساطة اللغة، التي "بقدر ما تشكّل أفقنا الوحيد للتفكير، بقدر ما يمكن أن تتكشف لنا كحدود وكإحالة لبعد آخر غيرها. على اعتبار أن هنالك دومًا داخل مختلف أشكال الوساطة، إمكانيةً للتواصل وللتنقل من لغة لأخرى"[33]. وهذا ما أدركه واسيني الأعرج وهو يشيّد عالمه الرّوائي؛ إذ لم يكن تعدد اللغات داخل نصه الرّوائي إلا فضاءً واسعًا لممارسة الاختلاف، وكذا محاولة بناء جسور للحوار والعبور نحو الآخر؛ قصد إدراك حدود الذات وحدود الآخر. غير أن هذه الحدود تتجاوز أحيانًا الحدود اللغوية والثقافية، تقودنا النظرة التي نحملها عن الآخر إلى ملتقى طرق إشكالي. ويتجلى هذا الآخر باعتباره ظاهرة مضيئة بكفاية لنشاطات مجتمع مؤدلج. بمعنى أننا ننطلق في كل الأحوال من فضاء مرجعي تشكّل داخله ثنائية الأنا والآخر حضورًا تحكمه علاقات التعارض أو المواجهة والصراع تارة، والتكامل تارة أخرى؛ ذلك أن الصّورة التي نصنعها للآخر هي، من ناحية، نفيٌ لهذا الآخر، ومن ناحية أخرى، امتداد للأنا ولفضائه المرجعي. ويندرج في هذا السياق الحوارُ الواسع الذي أقامه واسيني الأعرج بين مختلف الذوات واللغات والثقافات المتجلي في العوالم السّردية لرواية "كتاب الأمير"، وقد أضفى عليه صبغة خاصة، حاول من خلالها الرّوائي إدانة كل مظاهر العنف والتطرف الاستعماري والعرقي والعقدي. وتجلى ذلك في المشاهد الحوارية بين شخصية الأمير وأصحابه، وبينه وبين قادة الحرب الفرنسيين، أو بينه وبين شخصية مونسينيور ديبوش؛ ليحقق من خلال هذا الحوار نوعًا من الجدل بين الذات والآخر. ولا ينزع هذا الحوار إلى إبراز مظاهر الاختلاف والتناقض الحادة بين رَجلي دين وفكر ينطلق كل منهما من مصدرين روحيين وثقافيين مختلفين، تحكمهما علاقات صدام دموي منذ الحروب الصليبية، تجعل الهوية مفارقة للغيرية مفارقة عقدية دموية؛ ما يجعل هذا الجدل يدفع نحو التسامح بدل الاحتراب والتلاقي والتماثل في تبنّي الأطروحات الإنسانية التي تحقق المصالحة على مستوى المتخيّل الرّوائي بين أعداء الأمس التاريخيين، فكأنه يتخذ من شخصية الأمير المتخيّلة مرجعًا لتأويل ممكن، وإعادة تحيين لواقع لم يعد قائمًا. لكن على الرغم من كون واسيني الأعرج يدرك صعوبة هذا التأويل، فإنه يدرك من

33 يوسف، "الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية"، مرجع سابق، ص 74.

جهة أخرى أنه قد لا يكون متعذّرًا، خاصة إذا انطلقنا من دور شخصية الأمير داخل المسار السّردي للرواية، سواء على مستوى علاقاتها بأصحابها في مرحلة المقاومة واختلافها في الرأي معهم في رؤية الأشياء، أو على مستوى علاقتها بالآخر أثناء مرحلتي المقاومة والاستسلام كذلك؛ إذ ركز واسيني الأعرج من خلال هذه العلاقات على رصد مختلف الشبكات الدلالية التي يمكن من خلالها تحديد مختلف مظاهر التشاكل داخل النص بين الذاتية والغيرية، بين شخصية الأمير عبد القادر وشخصية مونسينيور ديبوش خاصة؛ لأنها بقدر ما تعمل على إبراز جل مظاهر الاختلاف والمفارقة بينهما، تعمل أيضًا على إبراز مظاهر التماثل. إن هذا ما يبرزه أيضًا قول مونسينيور ديبوش المتخيّل الذي يبيّن تسامح الأمير حتى مع أعدائه: "عظيم أن تتكلم عن خصمك بهذه الطريقة"[34]، أو ما تتضمّنه أقوال الأمير عن شخصية مونسينيور ديبوش، التي تتجاوز حدود الاحترام والتقدير المتبادل إلى حد الإعجاب والحب. تقول شخصية الأمير بعد أن علقت صورة شخصية مونسينيور ديبوش في مدخل قصر أمبواز "كانت صورتك السمحة دائمًا مطبوعة في عمق قلوبنا جميعًا، ولن تُمحى أبدًا، ولكننا سعدنا لوجودها على مرأى من عيوننا باستمرار"[35]. ولعل هذا الحب المتبادل، هو الذي دفع شخصية الأمير إلى قراءة الإنجيل لإحساسه بالقرب أكثر من شخصية مونسينيور ديبوش "كم أشتهي أن أحدثك عن كل ما يجمعنا. بدأت أقرأ كتابكم الإنجيل. وفي فترة إقامتك بجانبي، أتمنى أن تسمح لي بمساءلتك عن بعض القضايا الغامضة [...] سادتنا القدماء فعلوا مثل هذا الأمر بدون أن يختل إيمانهم"[36]. لكن المبالغة في التسامح والرغبة في الانفتاح على الآخر، على المستوى الحضاري والعقدي، دفع شخصية مونسينيور ديبوش إلى الرغبة في تمسيحه. إنها رغبة لا تخلو من تقنيع صليبي؛ ذلك أن مونسينيور ديبوش هو الأسقف الذي أشرف على تحويل الكثير من مساجد الجزائر إلى كنائس "عندما دخل على الأمير كان يحلم بتمسيحه، بل إنه وصل إلى التفكير في ضرورة اصطحابه لروما وتقديمه للبابا لتعميده"[37]. يستدرك واسيني الأعرج، على هذه الرغبة بطريقة غير مباشرة من خلال وعي السّارد الذي يعبّر صوته عن أطروحات تعايش الأديان التي تنتمي إلى أزمنة ما بعد الحداثة؛ حيث تعددت قنوات الحوار وانتصرت مبادئ الاختلاف "لكنه عندما خرج في المرة الثانية، ازداد يقينًا

34 الأعرج، **كتاب الأمير**، مرجع سابق، ص 109.

35 المرجع نفسه، ص 49.

36 المرجع نفسه، ص 55.

37 المرجع نفسه، ص 89.

أن الأمير جيد في مكانه، وأن كليهما يخدم الناس والله بطريقته وربما بنفس الحماس والعزيمة"[38]. كان يفترض أن يأخذ حوار شخصية الأمير مع الآخر (المستعمر) منحى التغالب والاستعلاء، وأن ينزع نحو التبكيت والقطيعة والتغليط والتضليل، خاصة من جانب الآخر القوي المنتصر. لكن أراد واسيني الأعرج أن يقفز خارج الزمان والمكان؛ قصد تجاوز الأطروحات التي كانت قائمة على التعارض الحاد في القرن التاسع عشر بين المستعمر الغالب والمستعمر المغلوب، وأن يعيد تحيين التاريخ بما يتلاءم وحوار الحضارات والأديان في نهاية القرن العشرين، وأن يذيب ما يصعب تذويبه، والمتعلق بحدث الاستعمار؛ إذ ترتبت عليه آثار بالغة العنف لا يمكن لأيّ دراما أن تستوعبها. ولما كان هدف رواية "كتاب الأمير" لا يقف عند حدود إعادة بناء حقبة تاريخية لم تعد قائمة خارج الوثائق التاريخية، وهو ما تجلّى في أكثر من مشهد حواري أو مقام تخاطبي. وإنما ينصبّ اهتمامه بالدرجة الأولى على القيم الإنسانية التي جسدتها شخصيتا الأمير ومونسينيور ديبوش، فقد أعطى للتخييل سلطةً مطلقة على التاريخ، كما أسهم في توسيع السجال والجدل بين شخصية الأمير وخصومه (بين الأنا والآخر)؛ سواء من قادة الحرب الاستعماريين، أو تجلى في كل من يخالفه في أطروحاته السياسية والحضارية التي تجاوزت حدود تصور القبيلة إلى الدولة، وتنفتح على حقوق الإنسان وتدعو إلى احترام مختلف المواثيق والعهود حتى مع الغزاة الاستعماريين. لذلك، فإن سجالاته وحربه، كانت موجهة ضد الاستعمار مثلما هي موجهة ضد معارضيه من الغلاة المتطرفين. وتجلى هذا في حواره مع شخصية مونسينيور ديبوش "كنت أقاتل ليس فقط الفرنسيين، ولكني كنت أقاتل حالة العمى التي كانت تصيب بعض خلفائي فيظنون أنهم ملّاك الحقيقة فيكفرون ويقتلون من يشتهون"[39]. بهذا، ظل واسيني الأعرج يلح من خلال كل مظاهر السجال والجدل العنيفة منها والسلمية، على إضفاء الطابع الإنساني على تجربتَي شخصية الأمير وشخصية مونسينيور ديبوش، وذلك من خلال التقريب بين هاتين الشخصيتين في معاناة النفي، كما في مختلف تلك المواقف والآراء، وفي انتصار كل منهما للقيم الإنسانية النبيلة والعادلة؛ حيث تجلت أعلى هذه القيم في قيمة التسامح حتى مع الأعداء. إنه مطلب قد لا يقرّه الوعي التاريخي الذي يستند إلى أحداث الماضي؛ لأن كل المؤشّرات التي تنظم صيرورة هذا الماضي في الحاضر، تدفع إلى تبنّي تأويل قد لا يقرّ أطروحة التسامح التي يحاول واسيني الأعرج أن يؤسس لها على مستوى المتخيّل السّردي؛ إذ يكون تأويل التاريخ شيئًا آخر غير ما يقوله

38 المرجع نفسه، ص 99.

39 المرجع نفسه، ص 107.

التاريخ. كما يحاول كل متخيّل سردي أن يتماثل مع أحداث التاريخ. لكنه ينساق وراء نزوعاته المجازية والاستعارية والشعرية؛ فيغلف و"يخفي ما يريد أن يظهره، لكنه بإخفائه هذا ينقل حقيقة أكثر عمقًا)[40].

يدفع التخييل السّردي إلى تجاوز اليقينيات الإيديولوجية التي لا تهادن؛ لكونها لا تريد أن تنسى، مع أن من صنعوا المأساة لم يعودوا موجودين. كما أن عالمًا آخر بدأ يزحف بقيمه الإنسانية وعلاقاته القائمة على الحوار والتبادل الحضاري، تستوجب استيعاب أطروحاته والانسجام معها. وبهذا، يمكن إدراج هذا التصور ضمن تلك الرؤية الاستشرافية التي سعى الرّوائي واسيني الأعرج إلى تأكيدها من خلال إعادة تشكيل وعي كل الأطراف الذين لهم علاقة بتلك المأساة الاستعمارية (الأنا - الآخر) مما أسهم في تجاوز سياسة الإقصاء من خلال هذا التخييل الرّوائي.

سادسًا: المتخيّل السّردي في الرّواية

يشكل المتخيّل السّردي أبرز مكونات العملية الإبداعية، يلجأ إليه الرّوائي باعتباره تقنية فنية لتكثيف الخيال في النص السّردي، وخلق جو مفعم بالخيال السّحري والعجائبي انطلاقًا من مخيلته، ويستند إلى الواقع ويعيد تشكيله بصور وأفكار جديدة، تناقض الحقيقة، لكنها تُوهم القارئ بواقعيتها. ويستمدّ الكاتب بعض نماذجه من الواقع ويُضفي عليها عنصر التخيّل؛ لتبدو بصورة جميلة ومتميزة بواسطة اللغة المجازية التي تتميز بالانزياح والاستعارات والتناصّ، حتى تتماشى مع طبيعة السّرد، فتمنح الأعمال السّردية جمالًا وخيالًا أو تشويقًا ونسبةَ مقروئية أكبر.

تجاوزت المادة التاريخية في رواية "كتاب الأمير" السّردَ الرّوائي تجاوُزًا فنيًا تشكّلت على إثره علاقة حوارية، أنتجت بنية سردية حكائية، من خلال مجموعة من الوقائع والأحداث، أحكم الرّوائي واسيني الأعرج نسجها وانتقاءها عبر تقنيات السّرد؛ لينتقل بذلك بالمادة التاريخية إلى العوالم التخييلية؛ إذ صارت العلاقة الحوارية القائمة بين الرّواية والتاريخ شاهدةً على صيرورة تحولات الأسلوب السّردي. ويقود هذا الاشتغال السّردي إلى محاورة التاريخ. ويستعير من التاريخ ما يحوّله من شخصيات وأحداث وأمكنة وأزمنة، ما يُحدث شكلًا من الصراع الأسلوبي أو

40 يوسف، "الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية"، مرجع سابق، ص 77.

الأسئلة حسب باختين[41] ؛ إذ يتناصّ السّرد التاريخي مع السّرد الرّوائي أو يتقمص الرّوائي دور المؤرّخ أو يقلّده تقليدًا ساخرًا. لهذا، فإن اللقاء بين الرّواية والتاريخ لا يتم إلا على أساس التعاضد الذي يُنتج عالمًا تخييليًا، تضمحلّ من خلاله العلاقة التقابلية القائمة على الصراع والانعكاس، لتحلّ محلهاعلاقة تواشج وتضافر، تقوم، أساسًا، على الحوار والائتلاف. كما تصبح من خلاله البنية الحوارية محرّكًا فعّالًا في تشييد عوالم التلفظ وإنتاج المعنى؛ ما يجعل الترسيمات السّردية في رواية "كتاب الأمير" تبلور كيان الشكّل التعبيري الذي يتخذ من تاريخ شخصية الأمير عبد القادر محتوى أساسيًا، يتضمّن، بالضّرورة، أسلوبًا ينبثق من صيرورة الإنتاج وشروط التلقي؛ ذلك أن هذه الترسيمات السّردية أقامت نوعًا من التضافر بين المستويين التخييلي والتاريخي؛ لأن "معظم الزحافات المحتملة على المستوى الأول استمدّت شرعيتها من المستوى الثاني، وجاء مستوى التخيّل موازيًا لمستوى التاريخ، يتداخل معه وينفصل عنه طبقًا لحاجات الخطاب السّردي الرّوائي"[42].

بيد أن تحويل السّرد التاريخي إلى سرد روائي يستلزم إحداث تغييرات في الخصائص المميزة للسّرد التاريخي، تجلت فيما يلي:

1. هيمنة صيغة الفعل الماضي.
2. سرد الأحداث باعتبارها شيئًا مضى وانتهى.
3. مراعاة التسلسل الزمني للأحداث.
4. هيمنة ضمير الغائب.
5. عدم مشاركة الرّوائي (السّارد) في الأحداث التاريخية.

لقد مارست رواية "كتاب الأمير" نوعًا من الانزياح والتحول من الخطاب التاريخي إلى الخطاب السّردي؛ إذ تراجعت هيمنة العنصر التاريخي والتسلسل الزمني للأحداث، ليقوم مقامها سرد روائي تخييلي له خصوصياته التي تميزه، يتجاوز فيه السّرد الرّوائي حدود الكتابة المميزة للسّرد التاريخي. لهذا، لجأ واسيني الأعرج إلى التحويل والتغيير وإعادة كتابة التاريخ عن طريق أساليب الخطاب الرّوائي انطلاقًا من "كفاءة هذا الخطاب ذي الشكّل السّردي على تمثيل

41 Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Op. cit., p. 407.

42 سعيد يقطين، **قضايا الرّو اية العربية الجديدة: الوجود والحدود** (الجزائر: منشورات الاختلاف، 2012)، ص 159.

الواقع"[43]، من خلال تكسير القالب التسلسلي الزمني للأحداث، وإدماج وجهة نظر السّارد وتنويع الأماكن، وكذا استحضار الوقائع التاريخية الماضوية وإعادة تركيبها لتتناسب مع توجهات الرّوائي الأسلوبية، تسعى إلى استحداث طريقة تشويقية في التحبيك وربط الأحداث، وكذا تخييل الشخصيات، بتحميلها صفات وأسماء دالة على الأزمنة والأمكنة المطلقة وغير المحددة، إلى جانب تنوع وتعدد المستويات الكلامية واللغوية.

استثمر واسيني الأعرج في هذه الرّواية المادة التاريخية استثمارًا فنيًا أغنى نسقها التاريخي بخيال خلاق. كما أنه لا يلتفت إلى ذلك الماضي "إلا من أجل استكشاف طاقات التعبير وينابيع المعنى وإعادة صوغ للقيم المهدورة صوغًا جماليًا، إذ يستثمر فيها الآليات السّردية والأدوات الحجاجية والحبائك الوصفية"[44]. بهذا، يبعث الوعي التاريخي الحياةَ بعثًا خلاقًا، ينتصر من خلال ذلك للقيم الإنسانية الخالدة؛ إذ يستسلم النص الأميري لمفاتن معارج المحكي، بخياله وبلاغته وذاكرته، قصد إدراك ينابيع الاستعارة والخضوع لإكراهات مدارج التاريخ بصرامة في وصف الوقائع. فإذا سمحت هذه التمظهرات التي ينطلق منها الرّوائي بملء فراغات التاريخ، فإن رواية "كتاب الأمير" لا تسعى إلى التفاصيل التاريخية؛ لكونها تتحرك من أجل استنطاق المسكوت عنه في التاريخ؛ إذ ليست مهمتها تحرّي الأخبار ومعاينتها بصدق الوقائع أو كذبها؛ ذلك أن "الرّوائي لا يكتب تاريخًا وما ينبغي له، وإنما تراه يبني شيئًا يحمل طابع التاريخية، ذلك أن الإبداع الرّوائي لا يقوم بالضّرورة على فكرة من التاريخ، ويتمثل حتمًا مظهرًا من مظاهر البناء الذي بمقتضاه نستطيع قراءة ما يحدث للكائنات والأشياء والأفكار، ولا سيما ما يحدث لرواية وهو بصدد تدبيج عمل سردي خيالي"[45]. بهذا، يقوم هذا النص الرّوائي على مساءلة اليومي عبر رصد تلك الحياة البسيطة لشخصية الأمير عبد القادر رصدًا نقديًا، في انتصاراته وانتكاساته، وفي قوته وضعفه، وفي نجاحه وفشله، من دون رسم هالة أسطورية على أفعاله وتاريخه. تتجلى العلاقة بين المتخيّل والتاريخ في خطاب المناصصة من الصفحة الأخيرة لغلاف رواية "كتاب الأمير"، ويتضح من خلاله أن الرّواية لا تقول التاريخ؛ لأنه ليس هاجسها. كما لا تتقصّى الأحداث والوقائع لاختبارها؛ لأن ذلك ليس من مهماتها الأساسية، بل تستند فقط إلى المادة التاريخية. كما تدفعها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله. ولعل هذا يدلّ على غلبة المتخيّل على الحقائق التاريخية؛ إذ يتم النزوع

43 سيزا قاسم، **بناء الرّواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987)، ص 45.

44 العيد، **فن الرّواية العربية**، مرجع سابق، ص 28.

45 عبد السلام أقلمون، **الرّواية والتاريخ: سلطان الحكاية وحكاية السلطان** (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2010)، ص 107.

نحو التأويل واستدعاء الماضي وإعادة ترهينه، وفق منظور مغاير ينتمي إلى أزمنة حديثة، لا ماضوية. ولعل أول ما يلفت الانتباه خلال قراءة رواية "كتاب الأمير" ذلك التحريف والتكسير لقالب التسلسل الزمني؛ ما يجعل الزمن الذي انقضى يؤثّر في الانطباعات الأولية للمتلقي؛ إذ يدرك أنه أمام نص روائي تخييلي، وليس أمام نص تاريخي واقعي.

تبدأ البنية الزمنية بالحكاية/ الإطار، التي تفتحها وتغلقها عودة رفات شخصية مونسينيور ديبوش. ويراد بالزمن الذي يرتسم في عالم الرّواية تقديم صوغ جمالي تخييلي، يُضفي معانيَ على الحياة الإنسانية، يتجاوز بذلك حدود الماضي ليتناسل في الحاضر ويمتدّ نحو المستقبل. وبهذا، مارس الرّوائي تشظّيًا دلاليًا لحركة الزمن؛ لكي لا تبقى شخصية الأمير مجرد معانٍ أسطورية أسيرة في سجن الماضي. إن استدعاء الشخصيات المرجعية التاريخية في الرّواية أمر واضح جلي للقارئ. ولعل أبرز شخصيتين مرجعيتين هما شخصية الأمير عبد القادر وشخصية الأسقف ديبوش؛ إذ يتمكن الرّوائي من تحميل تلك الشخصيات موقفه من الواقع بصورة تعكس قوة التأثر والرغبة في التعبير والصراخ بطريقة إبداعية. يرتقي فيها المكتوب الفني عن المروي أو المدون التاريخي. وقد عمد الرّوائي، من خلال هذا السّرد الانزياحي، إلى تغيير ملامح الشخصية، بنقلها من العالم التاريخي الواقعي إلى العالم الرّوائي التخييلي، من خلال إضافة بعض التصرفات والمقولات. ومن هنا، يتدخل الرّوائي فيحوّر التاريخي/ الواقعي وينشط المتخيّل. وبهذه الإضافات، التي ليست من التاريخ، يصبح تفاعل النص مع مرجعيته، مرتبةً من مراتب التأويل؛ إذ يعمد إلى ربطه بالحاضر ليسهم في تجاوز التجارب الأليمة.

يرى واسيني الأعرج أن "التاريخ مجالٌ خصب لممارسة التعليق، بالإضافة إلى نوع من التعالي النصي، يتعين التحويل فيه دلاليًا بالدرجة الأولى، وذلك من خلال توظيف نص سابق موضوع لإبراز قيم ومعارف جديدة فيه"[46]. وهكذا، يتعرّف واسيني الأعرج إلى أحلام، وكذا متمنيات وهواجس وأفكار شخصية الأمير وشخصية ديبوش عن طريق التخيّل والتأويل؛ إذ يجعل المتلقي يعيش، مرة أخرى، تلك الدوافع الاجتماعية والنفسية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك في الواقع التاريخي. لكن لا يضطلع بهذه المهمة إلا قوة الخيال، التي تعدّ دعامة السّرد الأساسية لدى واسيني الأعرج. ومن هنا، فإن هذا الأخير قد تبّنى استراتيجية حكائية خاصة، تجمع وتؤلّف بين السّرد التاريخي والسّرد الخيالي، من أجل بناء

46 المرجع نفسه، ص 87.

حقبة زمنية من تاريخ الجزائر الحديث (مقاومة الأمير واستسلامه). غير أن هذا المسعى الذي نهجه واسيني الأعرج، لا يمنع الأسلوب من أن يندرج ضمن معارج عرض النصّ؛ إذ يستعين بالخيال الخلّاق والذاكرة المشحوذة لإنتاج كتابة سردية ذات أسلوب متميز، يجمع بين العلم والخيال. كما أن إعادة بناء التاريخ وتمثيله سرديًا هما، في الأصل، إعادة تفعيله وبنائه بوصفه استمرارية بطريقةٍ ما في الحاضر؛ إذ "يلعب التحبيك والتأليف الرّوائي دورًا أساسيًا وحاسمًا في رسم معالم عالم واقعي لم يعد قائمًا إلا من خلال الوثائق والمرويات التاريخية والمرويات الخيالية والصّور النموذجية. وقد تبنى الكاتب في تشييد عوالم نصه تمثيلًا بنيويًا، يستند إلى هيكل علائقي وإلى ترسيمات سردية بقدر ما تبدو بسيطة، فهي معقدة وذات بنية سردية إشكالية مصممة بدقة متناهية"[47]. وعلى هذا الأساس، فإن الصوغ الحكائي التخييلي للمادة التاريخية في هذه الرّواية، قد تم بعيدًا عن النقل والنسخ التاريخي القبلي المباشر؛ إذ سعى المتخيّل إلى ملء الفراغات والبياضات العابرة والمسكوت عنها في ذاكرة التاريخ. وقد عملت الرّواية من خلال ذلك على خلق أجواء وفضاءات تخييلية خاصة، تُناسب ترهين التاريخ وفق استراتيجية حكائية ومسارات سردية دلالية مفتوحة، تُمكن الكاتب من تشييد عالم متخيّل بقوة وكثافة على نحو يجعلها تنزاح عن المعطى التاريخي باعتبارها حقيقة مرجعية، ترتمي في أحضان التخييل والنسبية، وتمكن الرّوائي من خلالها من خلق عوالمه التخيّلية (الشخصيات والأحداث)؛ قصد ملء فراغات الواقع (المادة التاريخية) وسيرة شخصية الأمير عبد القادر.

سابعًا: التخييل السّردي وطمس التاريخ

يقوم التخييل التاريخي في نص "كتاب لأمير" على قاعدة انتقاء واختيار الوقائع والأحداث التاريخية؛ قصد إعادة تركيبها وفق مقتضيات السّرد الرّوائي، تندمج من خلالها بنية النصوص التاريخية في بنية النص السّردي في شموليته، لتتوافق دلالة النصوص التاريخية المنتقاة مع النسق العام للرواية؛ إذ تؤول الوقائع التاريخية على إثر ذلك إلى نفي وتحطيم وهدم التطابق وصفاء الحقيقة ونقاء الجنس الأدبي. ويؤكد الرجوع إلى العلاقة بين الرّواية والتاريخ أن النص الرّوائي يعمل في إطار تفاعله مع التاريخ على تحديد "شكل علاقته وبعد تأويله داخل دينامية التخييل؛ إذ يندرج ضمن مستويات التناصّ والتداول النصي، قصد بناء مرجع جديد، يستند

47 المرجع نفسه، ص 91.

إلى شكل من أشكال التاريخ"[48]، يعمل من خلالها على تأطير ثلاثة مبادئ متداخلة فيما بينها، تفضي إلى بعضها البعض، وترتبط بأبعاد النسق والسياق في الآن ذاته.

ينبني نص "كتاب الأمير" على مرجعية خاصة، تجعل منه نصًا جديدًا، يتأسس على عدد من المبادئ:

1. **مبدأ الاختيار:** يتشكّل من خلال استيعاب جنس النص السّردي، من جهة، والوعي الثقافي وقناعاته باختيار جنس التاريخ الذي يؤطر العالم الرّوائي، من جهة أخرى. ويأتي مبدأ الاختيار ليجيب عن سؤال جوهري مفاده كيف يتلقى الرّوائي هذا التاريخ؟ ولعل هذا ما جعل فولفغانغ إيزر يعدّ الانتقاء أو الاختيار فعلًا تخييليًا. وقد أشار في هذا الشأن إلى أنه "يميز الحقول المرجعية للنص بعضها عن بعض، وذلك من خلال إبراز وتجاوز الحدود الخاصة"[49]. ويتحقق هذا الانتقاء أو الاختيار من خلال تحيين عناصر وتغييب أخرى؛ ما يجعله عبارة عن اختيار وتميز لعناصر من مرجعيات وأنساق معرفية مختلفة. وتكشف هذه الاختيارات أيضًا رغبةً فنية ورؤية إيديولوجية وموقفًا مجدّدًا، يتبناه اتجاه العالم المعطى؛ لأن الرّوائي لا يكتب التاريخ ولا يعيد ما هو مكتوب سلفًا، بقدر ما يكتب رواية متخيّلة تستثمر أحداثًا ووقائع تاريخية منتقاة.

2. **مبدأ التحويل:** يتحقق هذا المبدأ من خلال عملية التركيب والتأليف التي تحدث بين العناصر المنتقاة. ويحتاج الرّوائي إلى صنعة فنية وطاقة جمالية، يستطيع من خلالها تحويل البنيات الواقعية التاريخية من سياقها، العام أو الخاص، إلى بنى تخييلية رمزية، تتخذ مسارًا آخر من حيث الوظيفة والقصدية؛ قصد الانتقال من منطقة الوصف التاريخي إلى منطقة الإحياء السّردي. لكنْ تتنوع أساليب السّرد في تحويل التاريخ وإدماجه فنيًا؛ إذ تحتفظ الرّواية بجماليتها وتصل إلى إنتاج دلالات مفتوحة، تستوجب تطويع المادة التاريخية وإعادة إدماجها في سياقات جديدة، عبر نشاطات دلالية مفتوحة وبنى تخييلية احتمالية.

---

48 المرجع نفسه، ص 89.

49 إيزر، **التخييلي والخيالي من منظور الأنثروبولوجيا الأدبية**، مرجع سابق، ص 132.

3. **مبدأ التأويل:** يتجلى في المستوى الأخير لفهم العلاقة بين الرّواية والتاريخ؛ إذ يصل الرّوائي إلى بناء تأويلات ورؤى خاصة تضيء مقصديته الفنية والإيديولوجية. كما أن التاريخ محفل غير بريء يحمل بداخله تأويلات وقراءات وتقييمات خاصة.

حاول الرّوائي واسيني الأعرج من خلال هذه المبادئ الثلاثة أن يصوغ التاريخ صياغة فنية، وفق موجهات أسلوبية وبلاغية؛ بالحذف والإضافة والإسقاط والتكييف؛ إذ يحرر التاريخ من الوقوع "أسير الإطار الخاص للتاريخ، بل يسعى إلى تغليب الرّوائية من خلال الاعتناء بالبعد الجمالي وجعله مشغلًا أساسيًا للرواية"[50]، يندرج ضمن دينامية تخيّلية ومرجعية روائية تتميز بوعي خاص بالجنس الرّوائي وآفاق انتظارته. ولعل هذا ما جعل بلاغة التخييل تُعمّق الانزياح عن التاريخ وتُحرّره من سياقاته ونياته وتأويلاته وأحاديته وانغلاقه الدلالي، وتمنح النص الرّوائي انفتاحًا على محكيات متباينة، واتساعًا كبيرًا على مساحات من التأويل. وهذا ما يشكّل مبدأ الطمس الهادم لحدود الماضي والمراهن على الحاضر والمستقبل؛ ما جعل رواية "كتاب الأمير" تتجاوز مبدأ الاختيار والتحويل؛ لتصل إلى مبدأ التأويل، خاصة من خلال تأويل بعض المواقف المرتبطة بشخصية الأمير؛ إذ ينزع عنها أزليتها التي عبّر عنها الرّوائي واسيني الأعرج، بقوله "أنا لا أكتب تاريخًا، بل حالة إنسانية أو وضعًا معيّنًا غفل عنه التاريخ"[51]. وتتم في هذا السياق إعادة بناء الماضي التاريخي في الرّواية استنادًا إلى المعرفة التاريخية التي عملت على توثيق هذا الماضي؛ إذ يعمل المتخيّل الرّوائي على "إتمام ما لم يذكره التاريخ بناءً على معطيات التاريخ نفسه"[52]. ولهذا، لا يهتم المتخيّل الرّوائي بالواقعة التاريخية أو بما حدث فعلًا، بل "يوظف هذه المادة التاريخية المعطاة في الإدراك والتأمل ويطوعها ليخلق منها شيئًا جديدًا"[53]؛ ما جعل الرّوائي وهو يبني نصه الرّوائي ويشيد عالمه المتخيّل "يمارس لعبة الوصل والفصل بين المرجعي والمتخيّل إلى الحد الذي يستقل فيه النص ويعدل عن منطق الأشياء خارجه، مع محافظته على المؤشّرات التي تضمن ملاءمة تمثيلاته الرمزية مع الأحداث الواقعية التي يتحدث عنها"[54]. ولهذا، فإن المادة التاريخية تملأ الفجوات التاريخية بما لم يقله التاريخ؛ ما يعني أن الرّوائي يقوم بعمليات

50 أقلمون، **الرّواية والتاريخ**، مرجع سابق، ص 89.

51 الأعرج، **كتاب الأمير**، مرجع سابق، ص 61.

52 أقلمون، **الرّواية والتاريخ**، مرجع سابق، ص 98.

53 المرجع نفسه، ص 101.

54 المرجع نفسه، ص 112.

استدلالية وافتراضات يظنّ أن المؤرّخ أهملها، وربما تتناقض أحيانًا مع ما هو موجود في التاريخ؛ إذ يقوم بإقصاء مقصود لبعض الوثائق والنصوص التاريخية التي لا تخدم رؤيته ومساعيه، وربما يضطر الرّوائي إلى تخيّل أحداث لم تحدث وإعطاء الشخصيات التاريخية صفات تتعارض مع ما هو موجود في التاريخ. وعلى هذا الأساس، نفهم قول الأمير مخاطبًا مونسينيور ديبوش "روحك أنت غالية عليّ، ومستعد أن أمنح دمي لإنقاذك، امنحني من وقتك قليلًا لأتعرف على دينك، وإذا اقتنعت به سرت نحوه"[55]. وكذا قوله "فكرنا يومًا في الانتحار الجماعي، على الرغم من أن الله لا يحب ذلك[56]. إذًا، فقد شكلت المادة التاريخية المستخلصة الخاصة بشخصية الأمير عبد القادر تلك الخميرة الممكنة التي توضع في متناول الرّوائي ليشكل منها خطابا سرديًا/ روائيًا، تشكّل فيه الأوهام عوالم تخييلية، تتجاوز العالم الواقعي الذي يقدّمه تاريخ شخصية الأمير عبد القادر؛ ما يجعل كل محاولة لقراءة النص الرّوائي للمادة التاريخية الخاصة بتاريخ شخصية الأمير عبد القادر، عبارة عن قراءة تُرضي آفاق الانتظار كما هو ذاته في الواقع التاريخي. وينصرف هذا الأمر إلى إرضاء قوة الوهم؛ ما يبيّن أن قراءة الرّواية للمادة التاريخية عبارة عن قراءة تاريخية، تستهدف توثيق وتفسير الأحداث والعمليات التاريخية. ولعل هذا ما أشار إليه واسيني الأعرج في عتبة الغلاف الأخير للرواية. إنها تلغي تلك الحافات: حافة التاريخ وحافة المتخيّل.

ثامنًا: تاريخية الإخبار وشعرية المحكي

حدّد ابن منظور في **لسان العرب** مادة "خبر" بأنها "ما أتاك من نبأ عمن تستخبر"[57]. أما ابن سيده، فأشار إلى أن الخبر "النبأ، والجمع أخبار، وأخابير جمع الجمع". يسعى كل خبر إلى "نقل الوقائع، فهو إذن الخبر التاريخي الذي يحتاج روايةً لتقديم الأدلة على صحته من الشعر خاصة؛ إذ هو ديوان العرب. ولعل انشداد الخبر هذا إلى التاريخ هو الذي جعل المؤرّخين يتخذون كلمة الخبر في صيغة الجمع عنوانًا لمؤلفاتهم"[58]، يساعد على تنزيله منزلته من أجناس الأدب القديمة. أما الدراسات الحديثة فقد حددت مفهوم الخبر بصيغ مختلفة، أبرزها تلك التي تعتبر الخبر

55 الأعرج، **كتاب الأمير**، مرجع سابق، ص 114.

56 المرجع نفسه، ص 116.

57 ابن منظور، **لسان العرب**، مرجع سابق، مادة "خبر"، ص 321.

58 أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده، **المخصص**، تحقيق إبراهيم خليل جفال، ط 2 (بيروت: دار إحياء التراث العربي، 1996)، ص 142.

"وحدة سردية مستقلة بذاتها؛ لأنها تجسّد فعلًا أو حادثًا يرتبط بشخص أو جماعة أو طبقة من الناس، سواء لهم الصفة التاريخية أم لا"[59]. كما نجد تعريفًا آخر عند عبد السلام المسدي مفاده أن "كل إعلام، مهما يكن نوعه، خبر، بشرط [...] أن يتوفر فيه القصد إلى الدلالة والتواصل مع الغير [...] فالخبر حينئذ معطى اجتماعي إنساني؛ إذ لا بدّ من وجود طرف آخر يبلغ له"[60]. إن ارتباط الخبر بالتاريخ أكسبه مرجعية واقعية. لكن بمرور الزمن، استقل عن التاريخ واكتسب نمطًا تخييليًا أدبيًا. ويبدو من خلال تحديد مفهوم الخبر أن كل حديث في هذا الشأن يرتبط، أساسًا، بنظرية الأجناس الأدبية؛ إذ يتداخل الخبر والتاريخ، والخبر والرّواية، والخبر وباقي الأنواع السّردية الأخرى؛ لأن كل شكل من هذه الأشكال التعبيرية يتميز بالقدرة على احتواء أجناس أخرى.

يحدد محمد رياض وتار العلاقة بين الخبر والتاريخ والرّواية من خلال العناصر الآتية[61]:

1. التشابه بين الرّواية والتاريخ وفن الخبر؛ بحيث إن كلًا منهما يتميز بالقدرة على احتواء أجناس أخرى.
2. قدرة فن الخبر على تناول الموضوعات المتعددة والمتناقضة، كالجد والهزل، على سبيل المثال. وقد اشتهر أبو الفرج الأصفهاني، مثلًا، بتناول الموضوعات الهازلة، في حين عُرف أبو حيان التوحيدي بميله إلى معالجة الموضوعات الجادة.
3. احتواء فن الخبر عناصر قصصية تُقرّبه من فن القصة، كتوهّم الحقيقة عن طريق السند، وتداخل الخيالي بالتاريخي وقابلية المحاكاة، ووضوح وجهة النظر ضمن النسق الحكائي، إضافة إلى ما يتميز به فن الخبر من خصائص مشابهة لخصائص السّرد القصصي: الإيجاز والتكثيف والتلميح... الخ.

تاسعًا: الآلية الإخبارية في الرّواية

ينطلق السّرد الرّوائي في رواية "كتاب الأمير" من صيغة الخبر؛ ذلك أن الأحداث القابلة للسّرد، أيًّا كانت طبيعتها، تشكّل موضوعًا للخبر باعتباره نواة أيّ عمل سردي. وتأتي أهمية

59 جبار، **الخبر في السّرد العربي**، مرجع سابق، ص 195.

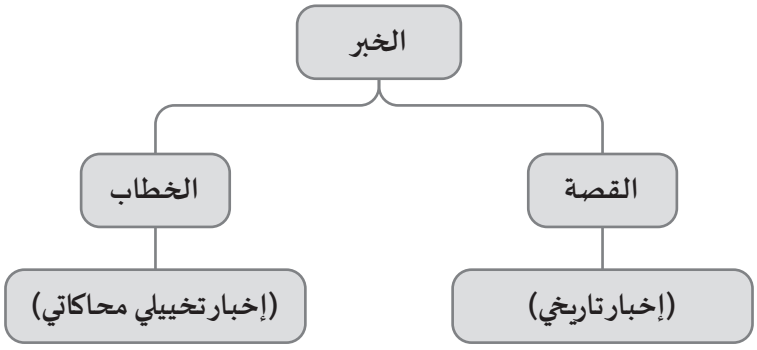
60 عبد السلام المسدي، **النقد والحداثة** (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1983)، ص 142.

61 وتار، **توظيف التراث في الرّوا اية العربية**، مرجع سابق، ص 112.

الاستناد إلى الخبر في النص الرّوائي من كونه عبارة عن"الشكل الأولي للتاريخ، ولأنه مؤسس على الحكي الشفوي وتناقل الأجيال [...] فالخبر رواية فنية مروية بطريقة حكائية. ومن خلال الشكل، يظهر أن الخبر فنّ تاريخي متاخم بشدة لمجال الفن الرّوائي"[62]. ومن هنا، يمكن اعتبار الملفوظ الرّوائي (ما تقوله الرّواية) مجالًا خصبًا للخطاب الروائي. وقد وُظّف الخبر وفق ثلاثة أنماط: أحدها تاريخي ذو طبيعة خبرية ومفهومية صرف. والثاني تخييلي محاكاتي ذو طبيعة سردية خاصة، يستعير من الحكاية إغراءات المتخيّل. أما الثالث فتخيّلي يتميز بتوظيف البعد العجائبي. فأين تتجلى هذه الأنماط الثلاثة في النص السّردي "كتاب الأمير"؟

1. الخبر التاريخي

قبل تناول مكون الخبر التاريخي في النص الرّوائي، نشير إلى أن هذا المصطلح يرتبط بـ"مجموعة الأحداث والشخصيات التي تمثّل ضربًا من المادة الخام التي بها قوام السّردية قبل أن تتجسد في النص"[63]؛ إذ إن أسبقية الأحداث والشخصيات الواقعية لا تتوفر في كثير من النصوص السّردية، باستثناء نصوص الروايات التاريخية. ويطابق هذا التمييز الذي قام به الشكلانيون الروس بين الحكاية والخطاب (المبنى الحكائي والمتن الحكائي)؛ ذلك أن "المتن الحكائي هو الأحداث كما حدثت فعلًا (طبيعيًا). أما المبنى، فهو "طريقة تشكيل الأحداث في المتن وإظهارها على نحو مخصوص"[64]. ويمكن تحديد تقسيمات الخبر من خلال الخطاطة التالية:



62 المرجع نفسه، ص 132.

63 المرجع نفسه، ص 142.

64 تزفيتان تودوروف وآخرون، **نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة إبراهيم الخطيب (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 1981)، ص 97.

يندرج الخبر التاريخي ضمن مستوى القصة أو المتن الحكائي؛ حيث يقدّم ما وقع بالفعل. وتبرز الأحداث بصفة الحقيقة الفعلية المرتبطة أساسًا بالتاريخ، خاصة فيما يتعلق بالمحكي الحولي، أو اليومي في بعض الأحيان. وكذا التأطير الزمني للحدث وذكر المواقع والأمكنة والشخوص والأعيان التاريخية؛ ما يمنحه واقعية وتاريخية خالصة. لقد قدّمت الرّواية تخيّلًا تاريخيًا مفصلًا استندت فيه إلى "الخبر التاريخي؛ ما جعلها تتوخّى الدقة والموضوعية فيما تقدّمه من وقائع، ترتبط بالدرجة الأولى، بمقاومة الاحتلال الفرنسي بقيادة شخصية الأمير عبد القادر الجزائري؛ إذ يظل ذلك مقترنًا بسياق ثقافي واجتماعي وسياسي ونفسي خاص. لهذا، فإن إحالتها على مختلف هذه الوقائع والأحداث والشخصيات التاريخية لا تنفصل عن التاريخ. ويلتقي التاريخ مع الرّواية في جوانب متعددة، أهمها العمق الزمني للتجربة البشرية، بتعبير بول ريكور[65]. وبهذا، لا يمكن تحليل خصوصياتها ومقوماتها التاريخية إلا داخل الخبر ذاته، ومن خلال بنيته الذاتية، التي تقوم عليها مكونات النص السّردي (الزمان والمكان والشخصيات).

يستند الزمن في الخبر التاريخي إلى التاريخ التسجيلي؛ بمعنى أن "الخبر/ الحدث يمتلك مرجعيته الزمنية التي تجعله متفردًا وغير قابل للتكرار والتواتر. فقد تتشابه الأحداث، لكن عندما ترتبط هذه الأحداث بتسجيل تاريخي محدّد، فإنها تصبح متفردة، تكتسب صفة الواقعية ضمن مرجعيتها الخاصة"[66]. لقد ركز الرّوائي واسيني الأعرج على الزمن المرجعي؛ إذ توخى التسجيل الدقيق لتواريخه، محددًا إياها بالسنوات والأشهر والأيام والفصول. وجاء هذا التحديد على نحو بارز في الرّواية؛ تجلت أبرز نماذجه في قول السّارد "28 جويلية 1864 فجرًا، الرطوبة ثقيلة"[67]. وكذلك "17 جانفي 1848، نزع مونسينيور ديبوش الورقة"[68]، وقوله "في حدود 1833 وبعدها بقليل عقد ديبوش معاهدة مع الأمير"؛ ما جعل الخبر التاريخي يكتسب مرجعيته وواقعيته من خلال تحديد المكون الزمني بنوع من الدقة والتميز.

ونجد، إلى جانب الزمن، مكون المكان، الذي يمنح مرجعيته الخارجية للخبر؛ ذلك أن "الاهتمام بأثر المرجع في تميز بنية الشكل مرهون بنظرتنا إلى طبيعة حضور المرجع في النص

65 Ricoeur, *Temps et récit,* Op. cit., p. 121.

66 Ibid., p. 127.

67 الأعرج، **كتاب الأمير**، مرجع سابق، ص 41.

68 المرجع نفسه، ص 53.

وكيفيته؛ أي مرهون بنظرتنا إلى حضور المرجع، لا كمجرد مضمون في وعاء، بل كبناء أو نسيج"[69]. وهذا ما يعطي المكان دورًا أساسيًا؛ إذ يشكّل وسيلة لإيهام القارئ بواقعيته. إنه، حسب اصطلاح ميخائيل باختين، عبارة عن "كرونتوب" (Chronotope)، يسهم في جمالية التعبير الأسلوبي من خلال علاقة المكان بزمنه التاريخي الخاص"[70]، تجلت أبرز النماذج التي اعتمدها الرّوائي واسيني الأعرج في تأطير مرجعية المكان في "الأميرالية". وتعد هذه التسمية إشارة صريحة إلى مدينة الجزائر؛ إذ تتأكد من خلال قوله "ممزوجة بهبات آخر موجة تكسرت على حافة الأميرالية، التي كانت تبدو كظلال داكنة هاربة نحو شط البحر"[71]. إن الأميرالية هنا عبارة عن صورة لمدينة الجزائر، وضعها واسيني الأعرج موضع النقطة الفاصلة بين البحر بوصفه سبيلًا إلى المنفى واليابسة؛ الأم الرؤوم التي تربط بين الأمير الإنسان والأميرالية الوطن؛ لتشكّل بهذا المعنى "جمالية ذات بعد مأساوي ناتج عن صراع يحكم المكان في زمنيته"[72]، يؤدي إلى خلق ظاهرة أنسنة المكان، كما هو الشأن بالنسبة إلى مدينة معسكر الجزائرية؛ إذ اهتم بها الرّوائي واعتبرها مكانًا رئيسيًا تدور داخلها أحداث كثيرة، أحاطها بوصف دقيق يؤطر من خلاله مكانًا واقعيًا. يقول السّارد "معسكر تطوق نفسها بسور قديم بعرض خمسة أقدام وعلو يصل إلى تسعة أمتار وبحصن مثلث الجوانب في المرتفعات المحيطة بالمدينة، مجهز بثلاثة مدافع من البرونز"[73]. ونجد الشيء نفسه في وصف مدينة وهران والعاصمة تكدامت والعاصمة المتنقلة الزمالة... إلخ. إنه بهذا يعتبر وجود المكان في الرّواية ضروريًا؛ لأن وجود المكان مع اللغة الوصفية يخلق هوية ومصداقية وجمالية، تضاعف ترسيخ الواقع له والتاريخية لدى المتلقي.

أما المكون الثالث الذي أسهم في تحديد الخبر التاريخي وواقعيته، فتجلى في عنصر الشخصية المرجعية التي لها سندها المرجعي المعرفي. فقد حددها في الشخصيات التاريخية والأسطورية والمجازية والاجتماعية، تحيل جل هذه الشخصيات على معنى ممتلئ ثابت داخل ثقافة محدّدة؛ إذ نجد أن الرّوائي واسيني الأعرج قد استند في روايته إلى شخصيات مرجعية عدة، أبرزها الأمير عبد القادر، ومونسينيور ديبوش، ونابليون بونابرت، وملك المغرب وابنه

69 العيد، **فن الرّواية العربية**، مرجع سابق، ص 43.

70 Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Op. cit., p. 142.

71 الأعرج، **كتاب الأمير**، مرجع سابق، ص 3.

72 العيد، **فن الرّواية العربية**، مرجع سابق، ص 104.

73 الأعرج، **كتاب الأمير**، مرجع سابق، ص 32.

العقون...إلخ؛ ذلك أن الخبر التاريخي غالبًا ما يركز على مختلف هذه الشخصيات، ليمنحها صورة متكاملة عنها. لهذا، فإذا كان "الخبر مصدرًا من مصادر السّرد"[74]، فإنه يكتسب تاريخيته وواقعيته انطلاقًا من بنيته الذاتية التي يتأسس عليها الزمان والمكان والشخصية.

2. الخبر المحاكاتي

يندرج الخبر التخييلي المحاكاتي ضمن مستوى الخطاب، من خلال "الانتقال من الواقعي الخالص إلى التخييلي المحاكاتي، ليخرج من دائرة التاريخي ويدخل في دائرة الأدبي"[75]. لكن على الرغم من التداخل الحاصل بينهما، فإن التاريخي يشكل تلك الأرضية التي ينطلق منها الأدبي في إبداعاته. في حين يعتمد الأدبي التخييلي على التقنيات الفنية والجمالية؛ قصد تجاوز التسجيل المباشر للأخبار التاريخية. إنه يحاكي الواقع، كما يعيد إنتاجه وتمثيله تمثيلًا أدبيًا؛ ما يجعله يتجاوز "أحادية الإخبار التاريخي إلى شعرية التأثير الرّوائي"[76]. إن من بين أهم مظاهر التخييلي المحاكاتي قدرتَه على كسر حدود المرجعية الزمنية وتجاوزها، تناسبها مع غايات الرّوائي الفنية والجمالية من خلال المفارقات الزمنية والحذف والمشهد... إلخ. ويبرز أيضًا من خلال بعض الشخصيات التخييلية التي تتداخل مع الشخصيات المرجعية، وتجلى ذلك في رواية "كتاب الأمير" من خلال شخصية القوال، أو شخصية "سيدي الأعرج". وقد أسهم هذا النوع من الأخبار التخييلي المحاكاتي في "توسع النواة التاريخية، ليضفي عليها جوًا روائيًا يضطلع فيه التخييل بدور رئيسي بارز ومتميز"[77]، يعرف بنوع من الانفتاح لمعيار التاريخي وحلول المحكي في المسرود من التاريخ. ففي رواية "كتاب الأمير" تعدّ شخصية عبد القادر الجزائري شخصية تاريخية مرجعية، يلونها التخييل ويحولها إلى شخصية تخييلية فنية في بعض الأحيان. يقول السّارد "الأمير لم يتكلم طوال اجتماعه بقادة قبائل بني هاشم والقبائل الأخرى. صمته المتوالي حيّر الجميع، ليس من عادته. وإذا حدث أن فعل فذاك يعني أن شيئًا خطيرًا حدث أو هو بصدد الحدوث"[78]. ويقول "1832عام الجراد الأصفر، هكذا يسميه العارفون ورجال البلاد والصالحون وزوار الزاوية القادرية الآتون من بعيد. منذ الصباح وفلول الجراد الأولى تسقط على سهل اغريس"[79]. هكذا

74 جبار، **الخبر في السّرد العربي**، مرجع سابق، ص 83.

75 خمري، **فضاء المتخيّل**، مرجع سابق، ص 68.

76 إيزر، **التخييلي والخيالي من منظور الأنثروبولوجيا الأدبية**، مرجع سابق، ص 216.

77 أقلمون، **الرّواية والتاريخ**، مرجع سابق، ص 107.

78 الأعرج، **كتاب الأمير**، مرجع سابق، ص 65.

79 المرجع نفسه، ص 76.

يمتزج التخييل بالتاريخ، وتهيمن المرجعية التخيّلية على المرجعية التاريخية، خاصة من خلال ذلك التمديد والتوسع الحكائي "للبنيات التاريخية التي تجعل المحكي التاريخي منفتحًا على الحاضر وقابلًا للإشعاع دلاليًا على مساحات أكبر من سيرة الأمير عبد القادر"[80].

3. الخبر العجائبي

يتميز الخبر التخيّلي بـ "توظيف العجائبي من خلال الشخصيات والأحداث"[81]؛ ليتجاوز الحدود. ويتداخل، في كثير من الأحيان، مع الأخبار التاريخية والأخبار التخييلية المحاكاتية؛ إذ يعتمد التخيّلي في صورته العامة على تقديم أحداث وشخصيات تبتعد كل البعد عن الواقع. لكن يتميز بإمكان توسيعٍ أكبر في المجال المتخيّل. يقوم التخيّلي، أساسًا، على خرق الواقعي. وعلى هذا النحو، يتبين أن حضور الإخبار التخيّلي في رواية "كتاب الأمير" قد ارتكز على شخصية الأمير من خلال أخبار عجائبية في بداية بيعته. وتجلّى ذلك في قول السّارد (شخصية القوال الأعمى): "الشاب هذا يا سادة يا كرام، عليه بركة سيدي عبد القادر الجيلاني والأولياء الصالحين، عوده مثل البراق، ويطير حصانه للسماء عندما يحاصره الأعداء. سيفه البتار يطفئ البرق من حدة لمعانه. القرآن في القلب وفي يده اليمنى سيفه الذي لا ينزل إلى الأرض ولا ينام، وساسبو ما يخونه أبدًا. ناره ما تروح في الفراغ. في موقعة وهران خلاص البارود، رفد عصاه وحفنة تراب وقال ربي أعني، ونوشن صوب عدوه وفتح يده فتت العدو اللي كان قبالته"[82]. تحضر المرجعية الدينية هنا بقوة؛ ما يجعلها تسهم في تنشيط المخيلة الشعبية، من كرامات وخوارق مرتبطة بالبعد الصوفي؛ إذ تكررت هذه المقاطع السّردية التي أسهمت في رسم صورة البطل الموعود. فمرة يشبّهه بالمسيح ومرة أخرى بالمهدي المنتظر[83]. "بالله يا سيدي نسمع له يقولون إنه انتهى من قصة السيد علي ورأس الغول وبدأ هذه الأيام يروي قصصًا غريبة عن رجل يشبه المسيح بن مريم وهو ليس مسيحيًا، هو مولى الساعة كما يقولون وكما يقول القوال في السوق"[84].

إضافة إلى أقوال شخصية القوال الأعمى، نجد شخصية الإمام والولي سيدي الأعرج

80 المرجع نفسه، ص 87.

81 جينيت، **خطاب الحكاية**، مرجع سابق، ص 14.

82 خمري، **فضاء المتخيّل**، مرجع سابق، ص 64.

83 الأعرج، **كتاب الأمير**، مرجع سابق، ص 99.

84 المرجع نفسه، ص 113.

وشخصية والد الأمير محيي الدين؛ إذ تُبلور هذه الشخصيات نموذجًا في المخيال الديني الشعبي. وتجلى ذلك في قول السّارد "بعد صلاة الظهر وقف الإمام في المقدّمة وخطب في الناس تحت أمطار ثقيلة قليلًا ما تسقط بهذه القوة في نهايات الخريف"[85]. وكذا قوله "إن الله يسمع من المؤمنين آلامهم. الحمد لله الخير بدا ينزل علينا. أبشركم أن هاتفًا وقف على سيدي الأعرج وسيدي محيي الدين وبشرهم بسلطان سينزل من لحمهم، فارس لا شيء يشبهه، فيه روح الله واستماتة المجاهد وسمة الأنبياء، اليوم ستتم مبايعة هذا السلطان، الذي سيحارب فلول الغزاة الذين سرقوا البلاد وكرامة العباد والكفار والمرتدّين في السهول حتى حدود وهران. سنذهب كلنا إلى مقام سيدي عبد القادر، انصروه ينصركم الله"[86]. يستند الرّوائي واسيني الأعرج إلى هذا المسار السردي؛ فيدفع الأمير إلى مبايعته بسرعة وإكسابه صفات البطل الموعود، قصد تحقيق ما بشّرت به الرؤى الدينية الماورائية، المندرجة في سياق الكرامات والنبوءات الصوفية ذات المنحى العجائبي الروحاني.

ثامنًا: شعرية العتبات

تتميز الفواتح النصية بأهمية بارزة في الدراسات النقدية لمختلف النصوص؛ لكونها تشكّل ذلك العنصر الذي يميّز خصوصية البناء الفني للرواية. وهذا ما جعل الدراسات الحديثة تتجه الآن إلى دراسة العتبات النصية؛ لكونها عناصر استراتيجية للحفر وبناء المعنى. ومن بين هذه العتبات ما اصطلح عليه المشتغلون في الحقل السّردي بـ "الفاتحة النصية" (Incipit)، التي تصفها القواميس والكتب اللغوية والبلاغية والنقدية القديمة، ببراعة الاستهلال. وقد أكدت الدراسات القديمة والحديثة على أهمية الاشتغال على الاستهلال باعتباره من بين ما هو جارٍ في كل الحكاية، وما تعرفه من تحولات. فأين تجلت مختلف الفواتح النصية في رواية "كتاب الأمير"؟ وما أبرز خصوصياتها على مستوى التشكل النصي للرواية؟

تكمن أهمية الفاتحة النصية في كونها تمثّل دلالة مهمة من دلالات الوعي الفني؛ لما تحتوي في نسيجها من خيوط مجدولة صلبة، تنساب إلى بنية الرّواية كلها، وتندمج معها في الوقت نفسه. وتعد الفاتحة النصية من أهم عتبات النص الموازي؛ إذ منذ أن طرح رولان بارت سؤاله التأسيسي "من أين نبدأ؟" اعتبره النقاد والباحثون بمثابة السؤال المفتاحي لدراسة العتبات النصية؛

85 المرجع نفسه، ص 132.

86 المرجع نفسه، ص 143.

لكونها تشكّل العلامة الأولى التي ستملأ سيرورة النص. وعرّفها روبير إسكاربيت تعريفًا دقيقًا بالاعتماد على مجمل الدراسات التي سبقته، وحددها باعتبارها "نقطة نصية تبدأ من العتبة المفضية إلى التخييل، فهي موضوع استراتيجي في النص"[87]. بهذا، يتضح أن للفاتحة النصية موقعًا استراتيجيا؛ إذ تعبّر عن "موقف يتخذ تحت ضغط الخوف من حكم القارئ، الذي يجب إثارة اهتمامه والاستحواذ عليه"، ما يجعل البداية تقوم بدور أساسي حاسم، ما دامت ملزمة بإضفاء المشروعية على النص وتوجيهه؛ لكونها تمنح علامات نوعية وأسلوبية، تسهم في بناء عالم تخييلي من خلال تقديم معلومات تتعلق بالحكاية المحكية. وبهذا، فإن لكل نص بداية أو مقدّمة؛ إذ لا يمكن أن نتخيّل نصًا من دون بداية. إنها لا تقتصر فقط، كما يذهب بعض النقاد، وعلى رأسهم جان بيير غولدن شتاين (J. P. Goldenstien) على الكلمة الأولى للنص، بقدر ما هي أوسع من ذلك؛ فقد تكون جملةً أو فقرةً أو فصلًا كاملًا من الرّواية، ما يجعل هذه الأخيرة "تمتلك توازنًا داخليًا، إن فقده الرّوائي أو لم يحسن بناءه يؤدي ذلك لخلخلة العمل". غير أن الاستهلال لا يضع القارئ دفعة واحدة في صلب العمل، كما لا يحوم حول العمل، بقدر ما يمهّد الطريق إلى أسرار العمل الداخلية.

تنفتح رواية "كتاب الأمير" بفاتحة نصية بارزة، تمثل حجر الزاوية التي يمكن من خلالها الجمع بين التاريخي والسيري والمتخيّل. تتمثل هذه الفاتحة النصية في الأميرالية[88]، التي تمتد عبر اثنتي عشرة صفحة (ص 9-20)، وترصد عدة تغيرات أسلوبية: من الأسلوب الإخباري إلى الأسلوب الوصفي، ومن الأسلوب الوصفي إلى الأسلوب السّردي أو الحواري. كما نلاحظ نوعًا من التغير على مستوى أزمنة السّرد، تجلّى في بعض الاسترجاعات والاستباقات، وتحدد هذه الملامح وظيفة الإطار الخاص بالاستهلال، باعتباره مكان تمركز خطاب النص وشيفرته.

تؤشّر الفاتحة الرّوائية الأميرالية على بعض وظائفها الفعّالة في رواية "كتاب الأمير"، حدّدناها كما يلي:

1. الوظيفة الإغرائية: تعدّ أبرز هذه الوظائف، وتتميز بدلالة خاصة في تقديم المحكي

87 روبير إيسكاربيت وآخرون، **الأدب والأنواع الأدبية**، ترجمة طاهر حجار (دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 2002)، ص 111.

88 Genette, *Figures III*, Op. cit., p. 106.

بطريقة محدّدة؛ إذ تسهم في "إثارة اهتمام القارئ والاستحواذ عليه بإنتاج رغبة القراءة"[89]. وتتجلى أشكاله في بعض المظاهر الأولية للسّرد، أبرزها حضور اللغز، واللاتوقع في المحكي المتجدد لميثاق القراءة، والدرامية الفورية (من خلال الدخول المباشر). وهذا ما جعل الفاتحة النصية التي اتخذها نص رواية "كتاب الأمير" تشكّل مدخلًا رئيسيًا للولوج إلى النص السّردي؛ لتعمل على شدّ انتباه القارئ ضمن استراتيجية توجيهية إغرائية، يمكنها الحفاظ على الديمومة التواصلية، من جهة، وتأمين عدم انقطاعها، باعتبارها لحظة إقامة الاتصال، من جهة أخرى. إنه مكان متميز لحشد متوالية من العلامات والمؤشّرات الموجّهة إلى متلقّي النص السّردي؛ إذ يعمل السّارد على شد انتباه المتلقي عند سرده قصة جون موبي وتنفيذه وصية سيده (شخصية القس مونسينيور ديبوش)، ورسالة هذا الأخير حول شخصية الأمير التي تحمل عنوان "عبد القادر في قصر أمبواز مهدى إلى السيد لويس نابليون بونابرت، رئيس الجمهورية الفرنسية، بقلم مونسينيور أنطوان - أدولف ديبوش، أسقف الجزائر السابق"؛ ما شكّل تساؤلات عدة لدى القارئ، تتعلق بالسّرد والعملية التلفظية (من يتكلم؟)، وبالمحكي (ماذا حدث من قبل ومن بعد؟). كما تعمل على التحفيز للقراءة بغية اكتشاف المجهول في العملية السّردية.

2. **الوظيفة التنميطية:** تميزت الفاتحة النصية في رواية "كتاب الأمير" بدور وظيفي، يتجلى في افتتاح النص/ السّرد، أو"ابتداء النص، وتعيين نقطة انطلاقه. ومن ثم، تحقيق الانتقال إلى فضاء لساني جديد، يتطلب مواجهة مع الاعتباطية المرتبطة بأصل الخطاب وبفعل البداية؛ لأن هذا الافتتاح يعدّ تعريفًا للخطاب بالضّرورة من حيث هو تلفظ مخصوص، يُبرَم بين القارئ والرّوائي؛ قصد تحديد طرائق تلقّيه والتعامل معه على مستوى القراءة والتأويل؛ إذ يعمد هذا الأخير على كفاءة القارئ التأويلية. يرى يوري لوتمان (I. Lotman) في هذا الشأن أن على النص الإجابة عن بعض انتظارات القارئ، الذي له مصلحة في تلقّي الفكرة الأكثر شمولية عن نوعية وأسلوب النص، من خلال شيفرات فنية نموذجية يمكن استحضارها في وعيه إدراك النص[90]، يستمدّ هذه المعلومات أساسا من البداية. وبهذا، تصبح للاستهلال وظيفة وضع النص في علاقة مع أفق انتظار المتلقي. لكنه يسهم في الوقت

89 عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرّواية**، سلسلة عالم المعرفة 240 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998)، ص 30.

90 يوري تينيانوف، "مفهوم البناء"، في، تزفيتان تودوروف وآخرون، **نظرية المنهج الشكلي**، مرجع سابق، ص 63.

نفسه، في خلق أفق انتظار جديد، بتعبير هانس روبرت ياوس[91]. هكذا أقامت الفاتحة النصية وظيفة تنميطية من خلال إعداد تشفير وإعادة توجيه تلقيه؛ ما يجعلها تقدّم مؤشّرات عن نفسه (نوع وأسلوب... إلخ.)، وعن السّرد بهدف إقامة أفق انتظار وميثاق للقراءة. من هنا، تتضافر "جملة من المعطيات النصية لإيضاح سنن الخطاب وبلورتها، وباعتبار أن كل خطاب هو نمط تداولي وتواصلي من نوع خاص، يستدعي تفكيكًا محدَّدًا؛ لتصبح هذه المعطيات خطابًا شارحًا يشرح سننه"[92]. وبهذا، تحدد الفاتحة النصية في رواية "كتاب الأمير" ميثاقًا أدبيًا، من خلال اعتماد الرّوائي واسيني الأعرج بنياتٍ نصيةً وأسلوبيةً، تُحدّد جنس النص داخل مقولات الأجناس الأدبية، الذي حدده بمؤشّر الرّواية؛ إذ عمل على بناء استراتيجية التواصل السّردي لقصة الإطار أو الفاتحة النصية، وفي ظل النموذج التواصلي ووظائف اللغة؛ حيث تبرز شعرية الفاتحة الرّوائية؛ لأن هذه الأخيرة عبارة عن رسالة (Message) صادرة من المرسل، المتمثل في السّارد العليم، نحو المستقبل، المتجلى في القارئ، من خلال نظام من الإشارات التي تحكمها مرجعية محدّدة. وتقوم جل هذه العناصر بوظيفة لسانية وأدبية وجمالية للفاتحة النصية.

3. **الوظيفة الإخبارية:** تنطوي هذه الوظيفة على قدرة الفاتحة النصية لرواية "كتاب الأمير" على رصيد معرفي وطاقة إخبارية، تُحدّد أفق النص الدلالي. كما اكتسبت هذه "الدلالة النصية صياغة لغوية للعالم المسرود، تمتد أصوله إلى معرفة واقعة خارج دائرة اللغة والنص على السواء. كما تتجاوزهما؛ لأن الإخبار عن العالم المسرود عن طريق اللغة لا يمكنه أن يصدر إلا عن معرفة ما قبلية بالعالم"[93]. وقد استعار الرّوائي واسيني الأعرج من هذا العالم الرؤيوي التاريخي الواقعي علامات جمالية انتقاها ليجعلها موضوعًا للممارسة التخييلية الإبداعية داخل الرّواية. وتخضع الوظيفة الإخبارية في رواية "كتاب الأمير" لتقسيم ثلاثي فرعي، نحدده من خلال ما يلي:

أ. **الوظيفة الموضوعاتية:** يتجلى موضوعها في تقديم هذا المتحدث عنه في المحكي الافتتاحي

91 هانس روبيرت ياوس، **جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**، ترجمة رشيد بنحدو (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1997)، ص 112.

92 شاكر عبد الحميد، **التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني**، سلسلة عالم المعرفة 267 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2001)، ص 23.

93 Lucien Goldmann, *Pour une sociologie de roman* (Paris: Gallimard, 1978), p. 152.

وإحالته على معرفة من خارج النص؛ بحيث تستند إلى المعرفة التاريخية التي عملت على توثيق الماضي الواقعي المتعلق بسيرة شخصية القس مونسنيور ديبوش، وشخصية الأمير عبد القادر والعلاقة بينهما. وتتجلى هذه المعرفة التاريخية في قول السّارد "28 جويلية 1864 فجرا"[94]؛ ما يحيل إلى نوع من التوثيق والربط بالمصادر التاريخية.

ب. **الوظيفة التأسيسية:** تتم في هذا السياق إعادة بناء ذلك الماضي التاريخي الواقعي في افتتاحية رواية "كتاب الأمير"؛ إذ يعمل المحكي المتخيّل من خلاله على إعادة إحيائه وبعثه، عندما تقدّم القراءة علاقة بين عالم النص وعالم القارئ. كما يقدم فيه السّارد مقاطع وصفية أو خطابية أو سردية مدرجة في السّرد. وتجلى ذلك في قول السّارد "لا شيء إلا الصمت تكاد لا ترى من وراء الجبل العالي"[95]، وكذا قوله "الرطوبة ثقيلة الحرارة التي تبدأ في وقت مبكر"[96].

ج. **الوظيفة الميتاسردية (تنظيم السّرد):** ترتبط بكيفية تنظيم الرّواية للعملية السّردية انطلاقًا من الفاتحة النصية، التي اتخذت من الأميرالية "نقطة ارتكاز وفضاء يعود إليها السّارد جون موبي بعد أن تكون الأحداث والوقائع التاريخية والمتخيّلة قد أخذت مسارات سردية متعددة"[97]؛ إذ تشكّل الأميرالية نقطة ارتكاز وتنظيم للحكاية لـ"توظيف فكرة دائرية الزمن".

د. **الوظيفة الدرامية:** وتتحدد في الفاتحة النصية لرواية "كتاب الأمير" من خلال "إخراج الحكاية والدخول في الحدث"[98]؛ بمعنى "النقطة الصفرية التي منها ستبدأ الحكاية، وبالقياس عليها ستجدد باقي الأحداث المحكية"[99]؛ ذلك أن في إمكان النص الرّوائي اختيار الابتداء بحكاية جارية (استهلال مباشر)، أو الدخول تدريجيًا في الحكاية، من خلال إعطاء معلومات محدّدة، أو من خلال تأجيل الشروع في الحدث بإجراء مخالف. ففي الحالة الأخيرة، يحتوي النص على مؤشّرات درامية، من قبيل الإشارة إلى مجرى وصف العلاقات

94 الأعرج، **كتاب الأمير**، مرجع سابق، ص 76.

95 المرجع نفسه، ص 79.

96 المرجع نفسه، ص 81.

97 مندلاو، **الزمن والرّواية**، مرجع سابق، ص 98.

98 يقطين، **تحليل الخطاب الرّوائي**، مرجع سابق، ص 97.

99 المرجع نفسه، ص 92.

القائمة بين شخصيتين أو عدة شخصيات؛ لتشكّل بالنسبة إلى القارئ نقطة انطلاقٍ ممكنة لحكاية ممكنة.

يُعدّ تحريك الحكاية مسألة معقدة. ويحدد رهان هذا التحريك الحكائي الوظيفة الدرامية. ويمكن معه تقدير البعد الدرامي الاستهلالي من خلال استفتاح الرّواية وانزياحاتها السّردية (الزمنية والمكانية والتبئيرية)، من خلال تقنية الاسترجاع والاستباق، المندرجة ضمن الفاتحة النصية لرواية "كتاب الأمير"، التي تنبني عليها سرد تصاعدي (تصعيد درامي).

استندت رواية "كتاب الأمير" إلى استراتيجية نصية تجمع وتؤلّف بين السيري والتاريخي والمتخيّل الرّوائي؛ لتسهم بذلك في إنجاز نوع من الحوارية الواسعة، من خلال تشكيل خطابي يحاول تجاوز مقولة الجنس والنص المتفرد والمتعالي إلى مفهوم الكتاب، يسعى من خلال توظيفه إلى تجاوز حدود الجنس الأدبي، وإعادة النظر في مفاهيم الحقيقة والخيال بين البعد الذاتي والبعد الموضوعي، وكذا بين الأنا والآخر، وذلك من خلال كتابة سردية "تلغي الحافات، حافة التاريخ وحافة المتخيّل"[100].

تحاول هذه الكتابة إسقاط الأسوار التي شيّدتها تلك الحروب والإيديولوجيات، وعملت على ترجمتها الممارسات الإبداعية المنغلقة، بنيويًا وثقافيًا، في شكل إمبراطوريات من القطائع التي يحكمها مبدأ الاحتراب. ومن هذا المنظور، يبدو أن واسيني الأعرج يحاول أن يُسقط، بطريقة أو بأخرى، أسطورة كره الأجانب وكل ما يرتبط بها من أساطير ذات مرجعيات عقَدية أو قومية أو متعلقة بظاهرة الاستعمار؛ ذلك أنه "في الحرب لا توجد حدود لممارسة العنف"[101]؛ إذ تعدّ رواية "كتاب الأمير" من الأعمال الرّوائية التي استطاعت أن تنقل عدوى فوضى العنف إلى فضاء الأدب، سواء تعلّق الأمر بحرب الأمير ومواجهته لقوة وعنف الجيوش الفرنسية، أو من خلال مواجهته للمنشقين عنه والمتحالفين مع الاستعمار، أو بالسجال الذي انطلق بعد معاهدة الاستسلام. فقد تحول الجدال بشأن حرية الأمير داخل السلطة الاستعمارية إلى حرب من الصعوبة التفكير فيها، أخذت أبعادًا إيديولوجية عنصرية، وشكّلت ترجمة لطموحات بعض العسكريين الفرنسيين، وأدت إلى عدم استقرار السلطة نتيجة كثرة الانقلابات السياسية. لكن واسيني الأعرج تبنّى رؤية مختلفة، استندت إلى صوت الرّوائي الذي يعيد قراءة الأحداث والوثائق

100 أقلمون، **الرّواية والتاريخ**، مرجع سابق، ص 57.

101 عبد الحميد، **التفضيل الجمالي**، مرجع سابق، ص 215.

والمواقف المتناقضة، ما يدفعه إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله. ويقوم بذلك بإعادة تقييم القول الأدبي ليبني صوت الكاتب وكلمته في مواجهة صوت وكلام المجتمع والتاريخ. ويتضمّن هذا التوجه ضربًا من الجدال، يتكفل به الكاتب من أجل تشييد عالم ممكن، يتجاوز إكراهات التاريخ ويقفز على تبعاته الراهنة التي لا تزال مشحونة بأسباب الاختلاف والاحتراب السياسي والاجتماعي. لذلك، فإنه على الرغم من غزارة المادة التاريخية التي تتعلق بالأحداث والشخصيات والمواقف المثبتة في الوثائق، والتي تعامل معها واسيني الأعرج تعامل الباحث المتعدد الاختصاصات المعرفية، فقد جاءت رواية "كتاب الأمير" نصًا جمعًا وملتقى لخطابات قادمة من أصقاع معرفية وإنسانية شتى. لكنه في كل المواقف، كان لا يتخلى عن ذلك الرّوائي الغازي لحياض نصه والمتلبس بكل شخصيات عالمه السّردي، تتداخل فيه الذوات ويحلّ الأنا في الآخر من خلال مرآة ذات الكاتب. إن هذا ما يجعل خطاب الهوية في هذا السياق يشي بأزمة في الدلالات والقيم وباهتزاز في المعاني؛ إذ تغدو اللغة من خلاله متورطة على أكثر من صعيد؛ لأنها تشكّل الجسد الناطق بها؛ ليصبح كذلك المجال المعلن عن هذه الأزمة وعن الاهتزاز والتورط[102]. إن هذا ما جعل عتبة التصدير عبارة عن (استشهادين مقيدين بمزدوجتين)، تؤطر هذه العتبة خطابين بارزين. صيغ الأول باللغة العربية ونُسب إلى مونسينيور ديبوش "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 أُلصقت به زورًا، وربما التسريع بإزالة الغموض وانقشاع الدكنة التي غلّفت وجه الحقيقة مدة طويلة. أما الثاني، فصيغ باللغة الفرنسية ونُسب إلى الأمير عبد القادر:

(Si tous les trésors du monde étaient déposés à mes pieds et s'il m'était donné de choisirentre eux et ma liberté, je choisirai la liberté).

ترتبط في الشعريات الحديثة بمشمولات خطاب الكاتب الذي يمنحه القدرة على القول والكتاب[103]، كما تمثّل عنصرًا موجّهًا للقراءة نحو إمكان تبنّي تأويل خاص يتضمّن الحد الأدنى من التواطؤ الضمني بين المبدع والمتلقي. وبهذا، يعدّ التصدير (بما يتضمّن من استشهاد) من أبرز مواضعات الكتابة والتأليف السّرديين؛ إذ يشكل تكرار كلام الآخرين مركز ثقل في ميزان الكاتب، وكذا كلامه الذي يواجه بها كلام القارئ. كما يسهم في توسيع أفقه الثقافي؛ قصد بلورة

102 المرجع نفسه، ص 120.

103 وتار، **توظيف التراث في الرّواية العربية**، مرجع سابق، ص 103.

موقف منسجم مع ما يريد أن يتبنّاه القارئ من تأويلات ممكنة. لذلك، اتخذ الرّوائي واسيني الأعرج من هذا التصدير ذلك البيانَ الذي يُمهّد لإمكان قيام مصالحة بين الراهن (الحاضر)، والتاريخ (الماضي). ويعمل من خلال المواجهة بين فعل الكتابة وفعل القراءة على تبنّي نوع من السجال المعقلن والمؤنسن، يستند إلى عقد تواصلي بين الكاتب والقارئ، كما ينسجم مع أفق النص. إنه يدفع إلى تجاوز خطاب العنف واحتواء المواجهة في شكل خطاب تصالحي. ولعل هذا ما جعل واسيني الأعرج يقفز على أكثر وأشدّ مكونات الهوية عنصرية وتطرفًا، وهي اللغة، باعتبارها تشكّل طرفًا إيديولوجيًا وثقافيًا أساسيًا في العلاقة بين الأنا والآخر، أو بين الذاتية والغيرية؛ إذ إن كل إنجاز كلامي يستمدّ خصائصه البنيوية والتشكيلية والثقافية من إنجاز المجموعة الاجتماعية التي ينتمي إليها المتكلم من خلال القدرات الذاتية وخصوصية التجربة الفردية؛ بمعنى "الفوارق التي تميز العالم الثقافي لكلام مجموعة ما نجد التعبير عنها في اللسان"[104]؛ لكونه يمثّل ذلك الرصيد اللغوي لمجموعة محدّدة. لهذا، فإن كل إنجاز كلامي/ خطابي بقدر ما يُعبّر عن مشاغل الفرد ويحمل بصمته الخاصة، بقدر ما يُعبّر عن مشاغل المجموعة اللسانية وعن هويتها؛ ما يجعل كل محاولة لانتحال لغة الغير عبارةً عن ضرب من التهجين الثقافي، يتعارض مع الماضي ومع تاريخ الأسلاف، الذي يتعامل معه التفكير الأوروبي باعتباره مرجعية قوية للإبستيمولوجيا، تكشف ذلك التواشج العميق بين ذاتية اللغة وخصوصية التعبير، التي تعكس الخصوصيات الثقافية العميقة للذات والمجموعة اللسانية؛ إذ اعترض على محاولة بعض مجتمعات ما بعد الاستعمار استيعاب لغة الآخر المستعمر في التعبير عن خبراتها الثقافية؛ ليؤكد أن "التنقل عبر لغة ليست لغتك، بمثابة العبور إلى الروح التي ليست روحك"[105].

حاول واسيني الأعرج أن يترجم إشكال الاستيعاب هذا من منظور مختلف؛ ما جعل محمد القاضي يرى فيه "تعبيرًا غير مباشر عن الأريحية ورحابة الصدر والانفتاح على الغير"[106]. لكن واسيني الأعرج كان يسعى إلى خرق كل الحدود وكل الحافات، ويعلن، منذ بدء مسار السّرد الرّوائي التخييلي، نزعة حوارية ذات صبغة خاصة، تتناسخ في فضائها مختلف الذوات واللغات؛ لتشكّل أطراسًا نصية، تحقق من خلالها نوعًا من التعايش السلمي (الحضاري). لكنه يعدّ بالنسبة إلى المرجع الواقعي، تعايش الأشباح، لا الأرواح. ما يجعل هذا الخيار الذي يتبنّاه واسيني

104 المرجع نفسه، ص 110.

105 طه عبد الرحمن، **في أصول الحواروتجديد علم الكلام**، ط 2 (الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 2000)، ص 97.

106 المرجع نفسه، ص 100.

الأعرج باعتباره تصديرًا لنص رواية "كتاب الأمير" يندرج ضمن باب الفتنة وعشق اللسانين والرغبة في العبور نحو الآخر، على الأقل، على مستوى الوظيفة الجمالية، التي تسعى إلى استيعاب الذاتية والغيرية في إطار الثقافات والمجتمعات المفتوحة. لكنها تبقى محصورة في إطار الرغبة، نظرًا إلى أن الكثير من المثقفين المغاربيين الذين يعيشون هذه الازدواجية اللغوية واعون باستمرار الخطر المترتب على استثمار اللغة (الفرنسية)، باعتبارها وسيلة ثقافية. ولعل هذا ما يحتّم على الناقد أن يغيّر منظوره، معتبرًا النص المزدوج اللغة مثاليًا من وجهة نظر الموسيقى، التي يمكن أن تنفتح وتستوعب أنغامًا وإيقاعات من مختلف الثقافات[107].

تاسعًا: بنية العتبات

يعدّ العنوان الرّوائي عنصرًا أساسيًا، سواء على المستوى الإبداعي أو المستوى التحليلي. كما يشكّل مبحثًا رئيسيًا من مباحث النقد الأدبي المعاصر، نظرًا إلى ما يطرحه من إشكالات نظرية/ جمالية، تتصل بماهيته ووظيفته وعلاقته ببقية مكونات النص الأدبي عمومًا؛ ما أدى إلى استقلاله بعلم خاص به، تجلى في علم العنونة (Titrologie)، الذي اهتم به العديد من الباحثين، من قبيل جيرار جينيت وكلود دوشي وليو هوك وغيرهم. كما أصبحت لمقاربة العنوان أهميةٌ بارزة، خاصة فيما تقود إليه خلال التحليل والتحديد من وظائف جمالية ودلالية. كما يشكّل مجموعة الدلائل اللسانية، من كلمات وجمل وحتى من نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه وتشير إلى محتواه الكلي، وكذلك لتجذب المتلقي المستهدف. إنه دليل الكتاب وعنصر من العناصر الكلية له. أما جيرار جينيت، فقد اعتبره نصًا موازيًا، لكنه أقرّ بصعوبة تعريفه، نظرًا إلى التركيبة المعقدة من حيث التنظير له. يقول جينيت: "ربما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح للنص الموازي، أكثر من أيّ عنصر آخر، بعض القضايا تتطلب مجهودًا في التحليل، ذلك أن الجهاز العنواني، كما نعرفه منذ النهضة [...] هو، في الغالب، مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصرًا حقيقيًا وذا تركيبية لا نمس بالضبط طولها أوقصرها المعقد"[108]. بهذا، فإن العنوان "نص مختزل ومكثف ومختصر. إنه نظام دلالي رامز، له بنيته الدلالية السطحية وبنيته الدلالية العميقة"[109]؛ إذ يبرز لنا مقصدية الكاتب وأسباب كتابته: فقد تكون مقصدية ذاتية مباشرة تحيل على شخصية من شخصيات النص، عادة ما يكون البطل، أو على المكان أو الزمان أو الأحداث أو اتجاهات فكرية وسياسية واجتماعية وغيرها، أو تكون هذه

107 المرجع نفسه، ص 112.

108 Genette, *Figures III*, Op. cit., p. 95.

109 Ibid., p. 72.

المقصدية غير مباشرة؛ ما يدعو القارئ إلى التأويل؛ لأن هذا العنوان، كما يشير أمبرتو إيكو، عبارة عن مفتاح تأويلي تتعدد أوجه قراءاته[110]. وهذا ما منح العنوان أهميته، وأسّس لانتمائه الفعّال إلى النص الأدبي والثقافي والإيديولوجي والحضاري والأجناسي على السواء.

عاشرًا: بنية العنوان

تكمن استراتيجية العنوان في كونه يشكّل مفتاحًا سحريًا لولوج عالم النص. فقديمًا قيل الكتاب يُقرأ من عنوانه. إنه بنية رحمية، تولّد معظم دلالات النص. وهذا ما جعل النسيج النصي يلتفّ حوله، بمختلف أبعاده الفكرية والإيديولوجية. وبهذا، فإن للعنوان سلطةً على النص، فضلًا عن سلطته على المتلقي؛ إذ يمارس عليه إكراهًا أدبيًا، انطلاقا من كون هذا العنوان علامةً دالة على النص؛ لكونه يختزن ويختزل دلالات محددة لعالم النص الرّوائي. فهل حقّق عنوان رواية "كتاب الأمير" هذا المعطى؟ هل يفتح لنا هذا العنوان على دلالات وتأويلات متعددة؟ هل يشكّل أفقًا مفتوحًا على ذلك البعد اللانهائي من التوقعات والاحتمالات؟

لعل أول ما يلفت انتباه القارئ في عنوان هذا النص السّردي ورود لفظ "كتاب". و"الكتاب": معروف، والجمع: كتب، كتب الشيء يكتبه كتبًا وكتابًا وكتابة، وكتبه: خطّه. وللكتاب: ما كتب فيه". ويشير التهانوي في هذا الصدد إلى أن "الكتاب اسم للمكتوب، والفرق بينه وبين الرسالة بالكمال فيه وعدمه في الرسالة [...] ثم غلب في عرف الشرح في القرآن"[111]. وبعد ذلك يشير إلى بنيته فيقول[112] "وفي اصطلاح المصنفين، يطلق على طائفة من ألفاظ دالة على مسائل مخصوصة من جنس واحد تحته في الغالب. أما الأبواب الدالة على الأنواع منها، وأما الفصول الدالة على الأصناف، وأما غيرها. وقد يستعمل كل من الأبواب والفصول والمكان الآخر، هكذا في جامع الرموز وشرح المنهاج"[113]. وبهذا المعنى يوحي الكتاب إلى الجمع والخط والتدوين والكمال والدلالة على مسائل من جنس واحد، تندرج تحته أبواب أو فصول في العموم المطلق. أما إذا ما قابلناه بإطلاق مخصوص، فقد غلب إطلاقه على القرآن الكريم، "كما يطلق في الشرع على مجموع القرآن كذلك يطلق على كل جزء منه". فقد ورد في القرآن الكريم لفظ "الكتاب" عدة مرات؛ إذ

110 إيكو، **القارئ في الحكاية**، مرجع سابق، ص 63.

111 محمد بن علي التهانوي، **موسوعة كشاف اصطلحات الفنون والعلوم**، تحقيق رفيق العجم وعلي دحروج، ط 2 (بيروت: مكتبة لبنان، 1996)، مج 2، ص 1354.

112 المرجع نفسه، ص 1354.

113 المرجع نفسه، ص 1361.

يتصف لفظ "الكتاب" في القرآن الكريم بصفات الكمال واليقين والهداية. قال الله عز وجل ﴿ألم. ذَلِكَ الْكِتَابُ لاَ رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ﴾ (البقرة: 1-2). لقد وظف واسيني الأعرج لفظ "كتاب" في عنوان روايته للدلالة على الحقيقة واليقين؛ لأن الكتاب يحمل دلالة الوضوح واليقينية لدى عامة الناس. كأنه يريد بعث الواقع وتوثيقه وربطه بالحقيقة. أما بالنسبة إلى لفظة "الأمير"، فتشير في **لسان العرب** إلى "الملك لنفاذ أمره [...] والجمع أمراء، وأمِر علينا يأمُر أمرًا وأمر: ولى [...] وأمر الرجل يأمر لإمارة إذا صار عليهم أميرًا وأمر أمارة إذا صير علَمًا". تتيح صفة الأمير (الواردة في العنوان) للقارئ إمكان التأويل والتوقع. إنه بصدد الاطّلاع على قصة شخصية عظيمة ذات سلطة وإمارة. وإذا ما عدنا إلى العنوان الرئيسي وجمعنا بين لفظتي "كتاب" و"الأمير"، جاءت هذه العبارة جملة اسمية مكونة من مضاف "كتاب"، وجاء خبرًا مرفوعًا لمبتدأ محذوف تقديره "ذا" متبوعة بلفظ "الأمير"، وهي مضاف إليه.

تتجاوز هذه الإشارة كل ما هو سطحي؛ لتغوص في عمق العنوان الفرعي للنص الرّوائي "مسالك أبواب الحديد"[114]. هذا العنوان الفرعي الذي يضع أمام القارئ تساؤلات كثيرة، تغري بالمتابعة وفتح مغاليق النص الرّوائي، وتدعو إلى استقصاء خصوصيات المحكي الرّوائي. وإذا رجعنا إلى المعجم، فإننا نجد لفظ مسالك جمع للفظة مسلك، وتعني "سلك: السلوك: مصدر سلك طريقًا، وسلك المكان يسلكه سلكًا وسلوكًا، وسلكه غيره"[115]. أما أبواب، "فتعني "الباب المعروف، والفعل منه التبويب، والجمع أبواب وبيبان"[116]. إن الباب هو المدخل أو المجاز الذي يجاز به من جهة إلى جهة (دخولًا أو خروجًا). أما الحديد "الجوهر المعروف لأنه منيع، القطعة منه حديدة، والجمع حدائد، وحدائدات جمع الجمع "فيحدد بأنه شديد الصلابة. وإذا ما جمعنا هذه الألفاظ المكونة للعنوان الفرعي "مسالك أبواب الحديد"، فإنها تكون جملة اسمية، تحيلنا مباشرة إلى أن هذا الأمير سيواجه صعوبات كثيرة وأبوابًا من الحديد ومسالك وعرة شاقة؛ ما يخول لنا الانتقال من التأويل النحوي إلى التأويل المعرفي.

إن العنوان "كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد"، باعتباره؛ أي "كتاب"، خبرًا لمبتدأ محذوف "هذا"، وهو مضاف و"الأمير" مضاف إليه. فإذا كان العنوان الأول لا يظهر الخبر، فإن

114 ابن منظور، **لسان العرب**، مرجع سابق، مادة "أمر"، ص 321.

115 المرجع نفسه، ص 330.

116 المرجع نفسه، ص 342.

العنوان الثاني "مسالك أبواب الحديد"، يأتي ليسدّ مسد الخبر؛ إذ سنجد أنه نقل الخبر إلى المخاطب ليصبح الخبر مكثفًا وموحيًا، يحمل دلالات رمزية لمبتدأ ظاهر؛ بحيث يضطلع هذا الجزء بمهمة الإخبار عن الكتاب الأميري. ومن هنا، فإن العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي يساعدان بعضهما بعضًا في إتمام الدلالة الكلية التي تحيل إلى فهم هذا النص الرّوائي؛ لأن العنوان لا يمكنه أن يحيل على شيء آخر غير الرّواية التي يمثّل مفتاحها الإجرائي؛ إذ "العنوان عمومًا يتكون من عناصر متعددة ومختلفة، فهو جملة قد تكون مكونة من اسم علم أو حياة أو أمكنة أو أرقام وتواريخ"[117]. إن هذا ما يبرز هذه التعددية داخل حداثة العنوان الرّوائي، التي نجد لها صدى في عنوان "كتاب الأمير"؛ إذ يحيل عنوان رواية "كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد" مباشرة إلى المتن الرّوائي، وفق تفاعله مع العالم الداخلي للذات المنتجة. لكن ينتج بتداخل وتراكب مع المنتج والمدرك، وفق صفة ما. وبهذا، يكون العالم المرجعي للعنوان مركّبًا من العنوان الرئيسي، الذي يجمع بين توثيق واقعية الماضي التاريخي وفنية المتخيّل الرّوائي. ومن العنوان الفرعي، الذي ينزع نحو الإيحائية والترميز؛ إذ يوحي لنا بما تعرّضت له الشخصية الرّوائية المحورية من تقلبات بين النصر والهزيمة؛ ما يحول ذلك إلى دعوة إلى الانفتاح على معانٍ عدة، تتجاوز هذه المرحلة التاريخية، لتلقي الضوء على حاضر العالم العربي من أجل الوقوف على مسالك العالم الإسلامي الراهن.

حادي عشر: بناء العتبات النصية الموازية

تتميز رواية "كتاب الأمير" بهندستها السّردية وتشكّلها الدقيق؛ إذ جاء "معيار الرّواية مخططًا له على نحو صارم"[118]. تنقسم الرّواية إلى ثلاثة أبواب كبرى، يتضمّن كل باب مدخلاً (الأميرالية) وعددًا من الوقفات، تشكّل في مجملها اثنتي عشرة وقفة: خمس في الباب الأول، وأربع في الباب الثاني، وثلاث في الباب الثالث. أما الأميرالية، فعددها أربع وقفات: واحدة في كل باب، وواحدة ختم بها النص الرّوائي. كما تتصدر كل الأبواب والأميراليات والوقفات مقاطع استهلالية وفواتح نصية، تُجسّد سردًا لحالة محدّدة. كما تجسد رؤية الذات السّاردة للوجود – العالم، تسعى من خلال هذه الرؤية إلى "إعادة رسم خريطة الوجود وخلق أوضاع جديدة متخيّلة أو ذات

117 المرجع نفسه، ص 352.

118 يقطين، **تحليل الخطاب الرّوائي**، مرجع سابق، ص 94.

حمولات تاريخية"[119]. تدخل الأولى في دائرة التخييل الرّوائي، أما الثانية، فتندرج ضمن دائرة التاريخ وتداعيات الذاكرة؛ ما يجعلها تشكّل "نموذجًا يشتق فيه السّرد هويته بوصفه خطابًا، يتعدى حدود الذات الثقافية؛ ليشكل السّرد فيها حركة في الفضاء والذاكرة وانفتاحًا مستمرًا على التنوع والتعدد والاختلاف"[120].

تمكننا عملية إحصائية للفواتح والاستهلالات النصية، من خلال تمثيلها انطلاقًا من النص الرّوائي، تحديد ما يلي:

- الأميرالية الأولى: "28 جويلية 1864 فجرًا، الرطوبة ثقيلة والحرارة التي تبدأ في وقت مبكر".
- الوقفة الأولى: "7 جانفي 1848، نزع مونسينيور ديبوش الورقة من الرزنامة بنوع من الانتعال".
- الوقفة الثانية: "نوفمبر 1848 هذا هو بالضبط وقف العواصف التي تكنس أحياء المدن".
- الوقفة الرابعة: "قطعت العربة نهر الدوار عابرة الجسر الصغير المؤدي إلى قصر أمبواز قبل أن تتوقف نهائيًا بمحاذاة كنيسة سانت هيبار ليقف على قبر ليناردو فانشي".
- الوقفة التاسعة: "لم ينس مونسينيور كلمة الأمير التي صارت اليوم بعيدة بعد كل السنوات التي مرت".
- الوقفة العاشرة: "كانت الساعة تشير إلى التاسعة صباحًا عندما تخطّى مونسينيور مدخل الصالون".
- الوقفة الحادية عشرة: "أخبار الليلة الماضية لم تكن سارة".

لقد كان التفاعل التاريخي (أزمنة، وتواريخ، وأمكنة) في هذه المقاطع الاستهلالية واضحًا وصريحًا؛ لذلك فإن حرص الرّوائي على أن يسرد ماضيًا يمتدّ سنواتٍ خلت، هو بمثابة توطئة لمجريات الأحداث اللاحقة، من جهة. كما يمنح الرّواية التاريخية، من جهة أخرى، طابعًا تاريخيًا منذ البداية، وحتى يُذكّر القارئ بأنه أمام رواية تاريخية. وفي الأمثلة السابقة "يرتهن السّرد في بعد تسجيلي واضح المعالم"، من خلال تقديم معلومات تاريخية تكون بمثابة وسيلة لتحسيس

119 المرجع نفسه، ص 129.

120 يوسف، "الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية"، مرجع سابق، ص 87.

القارئ بالحدث التاريخي، وكذا من خلال انشطار افتتاحي يُطلعه على جلية الخبر، الذي ستشتغل عليه الرّواية وتقوم بتفصيله حكائيًا.

يمكن التمثيل لهذه الوقفات من خلال بعض الاستهلالات الموجودة في النص الرّوائي:

- الوقفة الثالثة: "انغمس مونسينيور ديبوش طويلًا في تأمل الملحوظات وصفحات الجرائد".
- الوقفة الخامسة: "طلب مونسينيور ديبوش أن أحضر له زهورات من مستخلص الحشائش".
- الأميرالية الثانية: "أغمض جون موبي عينيه طويلًا".
- الوقفة السادسة: "عزيزي جون موبي، اعذرني لقد أرهقتك كثيرًا، إني أحمّلك أكثر مما تستطيع".
- الوقفة السابعة: "آه عزيزي جون، لو تعرف؟ كلما نويت زيارة الأمير، ازداد الجسد ثقلًا بالمسؤولية".
- الوقفة الثامنة: "لم يكن مونسينيور ديبوش يعرف أن الوقت يمر بسرعة مثل الداء القاتل".

لكنْ نلاحظ غياب الضبط التاريخي في هذه الفواتح والاستهلالات؛ إذ تتضمّن طبيعة تخييلية معلنة منذ البداية، تُكسب النص سلطة. كما تجعل القارئ، منذ البداية، في قبضة الحكاية وأسر المتخيّل. لقد أكسب هذا التداخل والتنوع في الفواتح والاستهلالات بين الميثاق التاريخي والميثاق الأدبي "العمل مصداقية فنية، بحيث تتجاوز الالتفات نحو التاريخي فقط"[121]، تعمل على توجيه القارئ وتنظم دلالات التلقي عنده؛ ما أسهم في خلق نوع من التلاقح التاريخي والرّوائي، وإعطاء المرجع أهمية خاصة، ينفتح من خلالها على فضاءات التخييل، مازجًا الحقيقة التاريخية بالمتخيّل الرّوائي.

121 القاضي، **الرّواية والتاريخ**، مرجع سابق، ص 181.

خاتمة

تمكن واسيني الأعرج من استدعاء التاريخ، وإعادة صياغته بما يتلاءم والقارئ العربي عامة، والجزائري خصوصًا، بواسطة تطويع النص وإخضاعه لتقنيات السرد الحديثة، التي أسهمت في استنطاق التاريخ وكشف المضمر والمسكوت عنه، ثم الوصول إلى الحقيقة التاريخية، التي اتكأ فيها الكاتب على جملة من العناصر التي ساعدته في استنطاق التاريخ وسبر أغواره وتقديمها للقارئ. ثم كشف العلاقة القائمة بين المتخيل الروائي والمرجعية التاريخية، وهذا ما دفعه إلى أن يقدّم عمله الروائي في قالب فني متميز، برزت فيه براعته الفنية؛ حيث حاول أن يجعل من سيرة الأمير منطلقًا لإثارة الجدل المتعلق بإشكالية الهوية والانتماء الذي يعد هاجسًا وهمًّا حاضرًا في العديد من الأعمال الروائية.

الفصل الرابع
التاريخ وشعرية التعالق النصي في رواية "العلامة" لبنسالم حميش

يسعى التعالق النصي إلى تحديد العلاقة التي يقيمها نص لاحق بنص (نصوص) سابق، سواء على نحو صريح أو ضمني، والتي ارتبطت أساسًا بنوعين من المتعاليات النصية: المتعاليات النصية الصريحة، والمتعاليات النصية المضمرة. يعدّ نص رواية "العلامة" لبنسالم حميش، نصًا لاحقًا (L'hypertexte)، يعتمد في سرديته على سردية أخرى سابقة له (L'hypertexte) ترتبط بحقل مغاير (الحقل التاريخي). ويتجلى الحقل التاريخي في نص ابن خلدون؛ إذ اشتق النص الرّوائي وجوده من مجموع هذا النص، الذي يحضر على نحو قوي ومعلن أيضًا. لا يرتبط هذا التعالق النصي بنص منفرد لابن خلدون، لكن بالعديد من النصوص التاريخية التي ارتبط بها النص الرّوائي. وقد تجلت في الأعمال التالية:

- مقدّمة ابن خلدون.
- كتاب العبر.
- كتاب التعريف.
- شفاء السائل.

لا تحضر هذه النصوص باعتبارها نصوصًا تشكّل منطلق السّردية الرّوائية فحسب، بل من خلال عناوينها؛ إذ تطالعنا إشارات في أماكن وسياقات مختلفة من المتن الرّوائي إلى عناوين نصوص ابن خلدون الأربعة. وترد هذه الجمل المسوقة في عينة تمثيلية بارزة: "إن رسالتي شفاء السائل عمل فج هزيل"، و"الاطلاع على المقدّمة ياقوته العقد في أعمالك"، و"عساني أتابع تحرير الفصل في المماليك من كتاب العبر"، و"كذلك سيرتَي الموسومة (التعريف بابن خلدون ورحلته غربًا وشرقًا)"؛ ما يشي بحضور هذا التعالق النصي من خلال العلاقة التي تربط نص "العلامة" بنص ابن خلدون، الذي سبقه في الوجود، والمتجلي في التاريخ. غير أن الروابط بين النصية قد

تجاوزت التعالق النصي إلى ممارسات تناصية أخرى، كما هو الشأن بالنسبة إلى المحيط النصي، على سبيل المثال. لكنها تندرج ضمن العملية التناصّية نفسها؛ لكونها تقر بتكامل أصناف هذه العلاقات النصية فيما بينها. تتجلى أهم هذه الممارسات الخاصة بالمحيط النصي في نظام العنونة المتبع؛ إذ تبرز تجليات المادة التاريخ.

يركز هذا الفصل في تناوله تعالق النص على المستويات التالية: العناوين والإحالة على التاريخ، وآليات التعالق النصي، وتجليات التناصّ في الرّواية، والتاريخ وبناء الخطاب السردي، ومظاهر السّرد وأنماطه، والبعد التاريخي للشخصيات.

أولًا: العناوين والإحالة على التاريخ

يشكل العنوان العتبة الرئيسية المقابلة لزاوية القراءة في أيّ نص روائي، يجعل دخول عالم النص متعذرًا من دون المرور بهذا العنوان، ويتعلق هذا المرور بمصاحبات العنوان الرئيسي المتجلية في العناوين الداخلية والتصديرات. لكن تناولنا لا يقف عند حدود العلاقة بين النص وعنوانه، أو النص وقارئه، أو شعريته، بقدر ما يركز على علاقة العناوين بالنص التاريخي؛ إذ يبحث في تلك العلاقة التي يربطها العنوان (باعتباره جزءًا من الرّواية وافتتاحيتها) مع النص التاريخي (باعتباره ركيزة نصية وقرائية). لكن العنوان لا يفصل عن هذه المعطيات فقط، بل يؤسس وحدة عامة، يجمع من خلالها بين كل من الإحالة والشعرية ومنظور القراءة.

1. عنوان الرّواية

يحتل عنوان رواية "العلامة"، مركز الصدارة في الصفحة الأولى للغلاف؛ ما يمنحه أهمية خاصة على الرغم من الطابع الاختزالي الذي يميزه، سواء على المستوى اللساني أو على المستوى الدلالي. فعلى المستوى اللساني لا يزيد العنوان على سبعة حروف تُكوّن كلمة "العلامة". لكن هذه الحروف السبعة كفيلة بأداء الوظيفة الأساسية المتجلية في تعيين النص؛ إذ يمكن من خلاله التعرّفُ على العلاقة المبنية بين النص وعنوانه. وتحيل هذه العلاقة إلى النوع الثاني من العناوين الذي حدده جيرار جينيت[1]، خاصة العناوين الموضوعاتية (Thématiques).

تشير كلمة "العلامة"، بوصفها عنوانًا رئيسيًا، إلى عنصر أساسي في العملية السّردية للنص، وتتجلى في عنصر الشخصية الأساسية للنص (العلامة ابن خلدون)؛ إذ تحضر باعتبارها صفة من صفاته. ويعمل النص السّردي على بناء صفات كثيرة لهذه الشخصية. ويعيد الرّوائي

1 جينيت، **خطاب الحكاية**، مرجع سابق، ص 14.

"هذه الأوصاف والأحوال لتفادي تكرار الاسم الشخصي. ولعل هذا ما يفسر مراوحة الرّوائي، في بعض الأحيان، بين إيراد الاسم الشخصي للبطل والصفات التي تدل عليه"[2]. يستعيد نص"العلامة" هذه الصفة أكثر من غيرها إلى درجة التعبير بها مكان الاسم "عبد الرحمن"، الذي يتراجع هو الآخر مع باقي الصفات الأخرى "كان الإعداد لحج العلامة جاريًا على قدم وساق"[3]؛ إذ تكررت كلمة العلامة داخل النص السّردي على نحو بارز؛ ما يحتّم ربط علاقة بينها، باعتبارها عنوانًا، وبين محتوى النص بالدرجة الأولى؛ قصد بناء علاقة وطيدة مع موضوع النص. ويتخلل النص من جهة أخرى كلام الشخصيات على نحو بارز أيضًا؛ إذ تتجاوز الملفوظ السّردي "هل سمعت حكم العلامة يا دجال"[4]. وعلى الرغم من أن الدلالات الممكنة لهذا العنوان تتمظهر من خلال مختلف المواضع التي يرد فيها العنوان داخل المتن الرّوائي، فإن الأساسي يكمن في الطريقة التي يقيم فيها هذا العنوان علاقة خاصة مع النص السابق (النص التاريخي). غير أن ذلك لا يمنع من تحديد المعنى المعجمي لكلمة"العلامة".

يقول ابن منظور:"من بالغت في وصفه بالعلم؛ أي عالم جدًا، والهاء للمبالغة. كأنهم يريدون داهية من قوم علامين [...] وعلمت الشيء أعلمه علمًا: عرفته"[5]. يحدد هذا المعنى المعجمي الأولي للعنوان علاقته بالقارئ والنص، من جهة، وكذا علاقته بالتاريخ التي لا تقل أهمية عن باقي العلاقات. وتحيل كلمة "العلامة" في المستوى الأول، على نحو مباشر ومهمّ على الذاكرة القرائية وعلى مجمل المعارف الثقافية المختزلة، سواء على مستوى الذاكرة الفردية أو الجماعية؛ لكونها ترتبط لدى المتلقي (العربي) بشخصية تاريخية مهمة (شخصية ابن خلدون)؛ ما يجعل عنوان الرّواية يتأسس على "عملية التذكر التي تعتبر عملية شخصية للغاية؛ ذلك أن كل شخص يتذكر حسب أطر وظروف محدَّدة؛ لذلك نعتمد بالدرجة الأولى على اللغة، التي تساعد من جهة على التخيّل ثم الإسقاط[6].

يؤشّر هذا المعنى اللغوي على بعد مهمّ؛ قصد إشراك متلقي اللغة الواحدة فيه؛ لكونها تؤسس الاشتراك على مستوى الذاكرة اللغوية التاريخية. ويحفز المستوى الأول (المستوى

2 يقطين، **تحليل الخطاب الرّوائي**، مرجع سابق، ص 144.

3 بنسالم حميش، **العلامة**، ط 2 (الرباط: مطبعة المعارف الجديدة، 2016)، ص 65.

4 المرجع نفسه، ص 72.

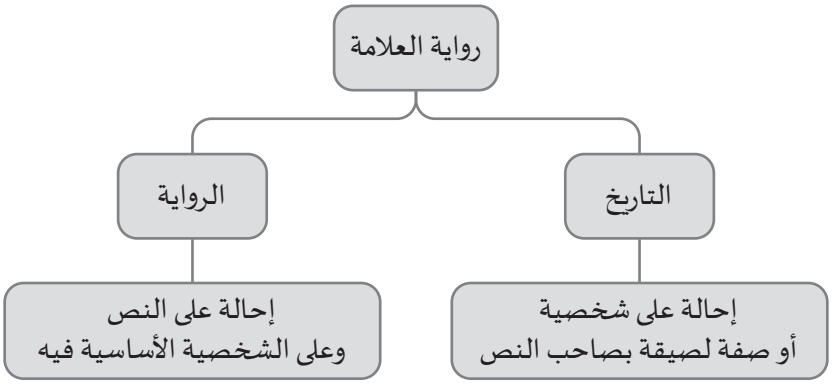
5 ابن منظور، **لسان العرب**، مرجع سابق، مادة "علم"، ص 532.

6 صدوق نور الدين، **البداية في النص الرّوائي** (دمشق: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1994)، ص 18.

السطحي) الاشتغال الأولي للعنوان على الذاكرة (المعطى التاريخي)؛ إذ يرتبط اسم ابن خلدون بهذه الصفة على طول المسار السّردي للرواية. أما على المستوى الأكثر تجسدًا وقابلية للكشف، فيتجلى في ارتباط هذا العنوان بما ورد في النص السابق؛ إذ ترد كلمة "العلامة" في نصوص ابن خلدون مصاحبة للاسم وللعنوان. ونجد في **المقدّمة**، على سبيل المثال، الجملة التالية "تأليف العلامة عبد الرحمن محمد بن خلدون".أما في كتاب **العبر**، فنجد "وهو تاريخ وحيد عصره العلامة عبد الرحمن ابن خلدون". هكذا،تحيل رواية "العلامة"، على مستوى العنوان، على نص سابق (التاريخ). كما يشكل عنوانًا استعاريًا من حيث العلاقة مع الشخصية الدالة على إحدى أبرز صفاتها (العلم)؛ ما يجعل هذه العلاقات متداخلة ومتلازمة أيضًا؛ بحيث يمكن إيضاحها على الشكّل التالي:

مصاحبة للعنوان التاريخ ⟵ عنوان رئيسي الشخصية الرئيسية

(خارج النص) ⟵ (داخل النص)



2. بناء العناوين الداخلية

ترتبط العناوين الداخلية لرواية "العلامة" بالمتن السّردي لكل فصل بشكل بارز. وتطالعنا فصول الرّواية الثلاثة بعناوينها التالية:

- **الفصل الأول**: الإملاء في الليالي السبع (ص 25).
- **الفصل الثاني**: بين الوقوع في الحب والحصول في ظل الحكم (ص 105).
- **الفصل الثالث**: الرحلة إلى تيمور الأعرج جائحة القرن (ص 185).

تلغي هذه العناوين الداخلية سطوة العنوان الرئيسي، وتقوم باستبعاده جزئيًا؛ لتحقيق الانفتاح على عوالم أكثر خصوصية.

الفصل الأول: الإملاء في الليالي السبع

تتجاوز الرّواية ذلك الغموض الأولي الذي يكتنف العناوين؛ لتجعل العنوان الداخلي مجرد تلخيص وإعلان مسبق للمسار السّردي للفصل. ويبدو ذلك جليًا من خلال عنوان هذا الفصل، الذي يقدّم المتن عرضًا تفصيليًا شارحًا لمعطياته "مقابل أن يقبل السي حمو كتابة إملائي بتعويض أقدر عليه، إذا كنت تحسن الخط والنسخ، كما قلت، فأنا أطلبك لهذا الغرض عند متم كل شهر إلى أن يحل موعد ذهابي إلى الحج. وأكرر أن ما أقوله عرض ليس غير"[7]. وحين نعود إلى النص السابق نجد مقابلًا للإملاء عند ابن خلدون (التاريخي)، وإن كان يُعرف عنه في كتابته لنفسه "وتشوفت إلى مطالعة الكتب والدواوين التي لا توجد إلا بالأمصار، بعد أن أمليت الكثير من حفظي"[8]. كما تنتظم الليالي المتفق عليها بين الحيحي وبين العلامة على مدى الشهور الفاصلة بين حج الأمير؛ لتكون بذلك سبعة شهور تشكّل هيكل السّرد في الفصل الأول، وقد جاءت على شكل فواصل معنونة، تكمل الجانب الحسابي في العنوان:

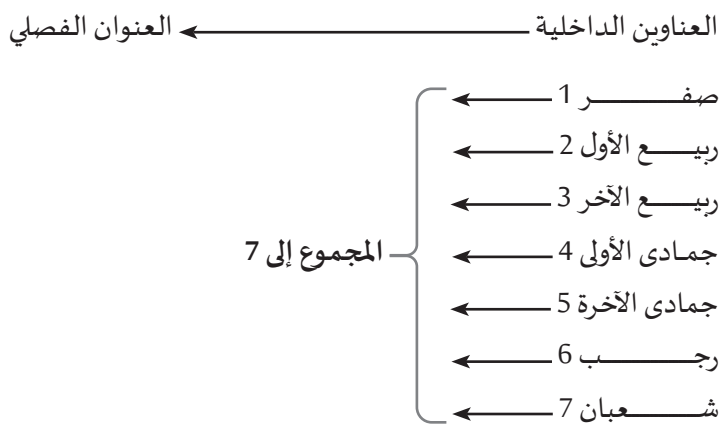
1. ليلة متم القمر.
2. ليلة متم ربيع الأول.
3. ليلة متم ربيع الآخر.
4. ليلة متم جمادى الأولى.
5. ليلة متم جمادى الآخرة.
6. ليلة متم رجب.
7. ليلة متم شعبان.

---

7 حميش، **العلامة**، مرجع سابق، ص 73.

8 المرجع نفسه، ص 88.

يركز توالي العناوين بهذه الطريقة على الجانب الرقمي (الحسابي) الذي ورد سابقًا في العنوان؛ وخاصة أن حساب الشهور يتم في العادة بتعدادها، فيوازي كل شهر عددًا محددًا. كما يحيل عدد الشهور على متوالية عددية، تجلت في سبعة، التي وردت في العنوان الفصلي، نبينها من خلال الترسيمة التالية:



يحيل هذا النمط التقسيمي الخاضع للّيالي إلى نص عربي مرجعي، يتجلى في نص **ألف ليلية وليلة**. كما قد يحيل على نص أبي حيان التوحيدي **الإمتاع والمؤانسة**. وتشكّل هذه الإملاءات نصًا مفتوحًا، يمتزج فيه ما هو روائي بما هو تاريخي. إلا أن حصة التاريخ أكبر من غيره، وتبرز جليًا في النصوص الأربعة لابن خلدون: **التعريف** "قيد أنني في التعريف"[9]، و**المقدّمة** "تعلم يا حمو ما قلته في المقدّمة"[10]، و**العبر** "انظر إلى كتاب العبر أو تاريخ غيري"[11]، وفي **شفاء السائل** "إن رسالتي شفاء السائل"[12]. فعلى الرغم من أن هذه الإملاءات تتجاوز المعطى التاريخي، فإنها تتخذه سندًا وركيزة لكل ما يقدّمه الفصل على لسان المملي أو متلقي الإملاء؛ ما يجعل البعد التاريخي لا يظهر جليًا على مستوى تلك العناوين. لكنه يتجلى في الإملاءات ذاتها. أما عن الليالي السبع، التي ترتّب زمنيًا لحج ابن خلدون، فعلاقتها بالحدث التاريخي الوارد حول الحج تسبق الحدث التاريخي مباشرة وتمهّد لاستقباله ضمن أفق السّرد.

9 المرجع نفسه، ص 86.

10 المرجع نفسه، ص 91.

11 المرجع نفسه، ص 101.

12 المرجع نفسه، ص 103

الفصل الثاني: بين الوقوع في الحب والحلول في ظل الحكم

تغيب العناوين الفرعية في الفصل الثاني مفسحةً المجال لاستمرار السّرد من دون قطيعة؛ ما يمهّد لدخول مراحل السّرد المتوالية. وعلى الرغم من القطيعة على مستوى القراءة أو على مستوى الحدث "والتي كثيرًا ما يكتفي بالإشارة إليه بعلامات محدّدة ليس لها تأثير يذكر كما هو للعناوين في توجيه عملية القراءة"[13]، فإن ميزة هذاالعنوان تكمن في انقسامه إلى قسمين متعاضدين على مستوى عنوان الفصل والنص السّردي عامة:

- الوقوع في الحب.
- الحلول في ظل الحكم.

تبدو العلاقة بين الخبرية ومكوني عنوان الفصل الثاني غامضة للوهلة الأولى، خاصة أن ما يجمعها إلى بعضهما هو "الواو" وكذا "بين"، التي ابتدأت بها الجملة الدالة على المراوحة بين الوقوع في الحب والحلول في ظل الحكم؛ ما يجعل الفصل بأكمله يتراوح بين هاتين الجملتين المخبرتين عن وضع شخصية ابن خلدون بين الحب، الذي يعيش تفاصيله مع أم البنين، إحدى شخصيات الرّواية "أعدت اكتشاف روضة المحبين ودخلتها آمنًا مؤمنًا، لا هم لي سوى إسعاد الحبيب وإسكانه بين مهجتي وأضلعي [...] أقولها ولو أني على عتبة الستين: الحب والحياة وجهان لدم واحد [...] الريب أن أفكارًا من هذا الصنف راودتني فيما مضى بحضرة زوجتي ولكن تواترها وصفوها شواغل وغواية الرتب. أما اليوم، فالسيادة كل السيادة لتلك الأفكار، والبهاء كل البهاء"[14]. وكذا العلاقة بالسلطان وما نتج منها من مدّ وجزر وتنصيبات في مناصب مختلفة "سلمني كتابًا مختومًا قال لي إن رسولًا أتى به من قصر السلطان، فتحته فإذا به مرسوم تعييني في تدريس الحديث بالمدرسة الصرغتمشية"[15]، والقرب من دوائر السلطان وتتبع أخباره "كانت نفسي فيه مثقلة بالأخبار السيئة عن اشتداد التنازع بين السلطان برقوق وبين نائبيه على حلب وملطية الأميرين يبلغا الناصري ومنطاش"[16].

ونظرًا إلى أننا نستند إلى التاريخ في تحريك المقاربة الخاصة بالنص السّردي، فإن هذا

13 يقطين، **تحليل الخطاب الرّوائي**، مرجع سابق، ص 210.

14 حميش، **العلامة**، مرجع سابق، ص 54.

15 المرجع نفسه، ص 88.

16 المرجع نفسه، ص 89.

الفصل يضعنا في مواجهة صدامية وقوية مع التاريخي في حياة ابن خلدون. فقد يتفق النصان (التاريخي والرّوائي) فيما يخص الشطر الثاني من العنوان المتعلق بالعلاقة مع الحكم وما يندرج في إطارها، وكل ما يتعلق بأخبار الحروب الدائرة والفتن. غير أنهما يتعارضان، أو على الأقل تتوقف عملية المقارنة بينهما (نسبيًا) فيما يتعلق بالشطر الأول للعنوان، الذي يضعنا على حافة استنطاق التاريخ الذي يتأبى على الإجابة. إن النص التاريخي الخاص بالسيرة (**التعريف**)، يتحصن بالصمت فيما يخص زواج ابن خلدون؛ إذ لم يأت ذكر أيّ امرأة فيه على نحو صريح. بينما تنطلق الرّواية لتمنح القارئ التفاصيل؛ ليكون السؤال هنا هو هل كانت الرّواية وفية لأحقية التاريخ أم خانته في هذه النقطة؟ أم أنها استغلت صمت التاريخ لتتحرر من ضغط معطياته؛ لتنطلق نحو أفق تخييلي؟ إلا أن الإجابة عن مثل هذه التساؤلات، قد تستدعي معطيات كثيرة، لا يتيحها هذا العنوان.

الفصل الثالث: الرحلة إلى تيمور الأعرج جائحة القرن

تستمر العملية السّردية، مثلما حدث في الفصل السابق، بالتدافع دونما حواجز معيقة، مستقيةً معظم مادتها (خاصة تلك المتعلقة بعنوان الفصل) من التاريخ الذي يصف على نحو مهم في الفصول الأخيرة للتعريف بالتتر، وعلى رأسهم تيمور الأعرج (تيمورلنك)، وكذا لقاء ابن خلدون بهذا الأخير، وكل ما تبع هذه الرحلة "لقاؤك بالغازي يا ولي الدين سيتحقق إن عدت أنا وهذا الشيخ سالمين"[17]. يمكن القول إن هذه العناوين (سواء العنوان الرئيسي أو العناوين الفرعية أو الداخلية)، قد أحالت على نحو شبه مباشر على المضمون، واستوعبت مفاصل العمل الرّوائي؛ ما جعلها وفية للتاريخ من جانبين:

الجانب الأول: ميزت هذه الطريقة في العنونة النص التاريخي الخاص بابن خلدون، فكأنها تحاكيه؛ إذ يحيل العنوان في كل نصوص ابن خلدون على المضمون مباشرة، من خلال التركيز على صلب الفكرة، من جهة، وعلى تفاصيل المضمون، من جهة أخرى. وقد جاء عنوان الرّواية والعناوين الداخلية موازية من حيث الطول والقصر لعناوين ابن خلدون؛ إذ تشكّلت عناوينها الكبرى من كلمة واحدة مثل العلامة، والمقدّمة، والعبر، والتعريف. أما العناوين الداخلية فطويلة، كتلك التي يستخدمها ابن خلدون في أغلب نصوصه.

17 المرجع نفسه، ص 17.

الجانب الثاني: تحيل هذه العناوين، بمثل إحالتها على مضمون الرّواية، على التاريخ الخلدوني، بمختلف أطواره ومبانيه، سواء التاريخ الخاص أو العام. إنها لا تحيد عن ذلك بغضّ النظر عن واقعية زواج ابن خلدون أو لا.

3. بنية التصدير

اعتمد هذا النص الرّوائي على أكثر من تصدير وأكثر من موقع لهذا التصدير، وأدرج ضمن تلك المقولات الاستهلالية في بداية كل فصل من الفصول الثالثة، واختار لها مقاطع محدّدة لعالمين مختلفين، ولا يخرج هذا عن كونها خيارات اعتباطية.

أ. تصدير الفصل الأول

تضمن هذا الفصل من الرّواية تصديرين بارزين يفتتحان بداية الفصل الأول، ويرتبطان بشخصية بارزة، تجلت في شخصية لسان الدين ابن الخطيب ورد فيهما ما يلي "رجل فاضل، جمال فضائل، رفيع القدر، أصيل المجد، وقور المجلس، عالي الهمة، قوي الجأش، متقدم في فنون عقلية ونقلية، متعدد المزايا، شديد البحث، كثير الحفظ، صحيح التصور، بارع الخط، حسن العشرة، مفخرة من مفاخر المغرب"[18]. وقد ذكر صاحب هذه المقولة أسفل المقطع مع عنوان الكتاب الذي أخذت منه "الإحاطة في أخبار غرناطة". لهذا، نفترض منذ البداية أن وجود هذا المقطع، يتجاوز مجرد الحضور الجمالي؛ لأنه يستوجب تأويلات ممكنة لهذا الحضور. وفي هذا الإطار، يمكن الانطلاق من التأويلات المحتملة التي يمنحها هذا التصدير قصد بناء تأويل لهذا المقطع التصديري في علاقاته المختلفة، سواء مع النص الرّوائي أو مع النص السابق؛ إذ ينهض التصدير على استحضار المصدر إبان الكتابة، وينبه إلى كل ما من شأنه أن يرد في المتن الحكائي. ويمكن الاحتفاظ بهذه الإشارة لمقطع لسان الدين ابن الخطيب؛ إذ لا تحقق التعليق على الشخصية الأساسية، بقدر ما تكثف ما ورد في الفصل الذي ينبني في مجمله على هذه الصفات التي ذكرها. وبذلك يمكن اعتبار مقطع لسان الدين ابن الخطيب حالة استشرافية (سردًا استشرافيًا)، تمهّد للقارئ الطريق لاستقبال الشخصية داخل المتن السّردي. ولا يكسر هذا الاستقبال أفق التوقع الذي ارتسم مع قراءة التصدير، بقدر ما يسير في فلكه تماما؛ إذ تقابل ابن خلدون على لسان الحيحي بالمواصفات نفسها التي جاءت على لسان ابن الخطيب: "في

18 المرجع نفسه، ص 43.

هذه الجلسة عند الحيحي باغته شعور قوي بأن عبد الرحمن كائن دماغي، يفكر ويناظر، وخلايا عقله في حالة اشتغال واستنفار قد لا يخدعها إلا النوم"[19]. وبهذا، لم يختلف التصدير الثاني لهذا الفصل، سواء من حيث المحتوى أو من حيث العلاقة بما سيأتي ذكره في الفصل: "ولازم ابن خلدون كثيرون في بعض عزلاته، فحسن خلقه معهم وباسطهم ومازحهم، وتردد هو للأكابر وتواضع معهم. ومع ذلك لم يغير زيه المغربي ولم يلبس زي قضاة هذه البلاد لمحبته المخالفة في كل شيء"[20]. يتضمّن هذا المقطع المأخوذ من شمس الدين السخاوي في "الضوء اللامع لأهل القرن التاسع"، مجموعة من الصفات التي ميزت شخصية ابن خلدون. إنها الصفات التي ستؤكدها كلمات الفصل الأول، ليصبح ما جاء في الرّواية تجسيدًا لما جاءعلى ألسنة الكتاب (أصحاب النصوص) باعتبارهم شهودًا على هذه الشخصية. فعلى صعيد الملازمة، يزيح النص الرّوائي الستار عن شخصية لازمت ابن خلدون (الشخصية)، مظهرةً صفات هذا الأخير في المعاملة التي ذكرها السخاوي، خاصة شخصية الخادم شعبان: "أتيت سيدي بقلب كظيم وعينين عامرتين باليأس، فنظر إليّ نظرة وسلمني مفاتيح داره وأمّنني على أمورها"[21]. إضافة إلى الزي المغربي الذي ورد ذكره في التصدير، والذي يظهر منذ الصفحات الأولى للرواية: "من أواخر الحلقات المنظمة بين حكام الوقت وعالمنا حلقة جلوس هذا العالم، ببرنسه المغربي، قاضيًا للمالكية بين القصرين"[22]. لكنْ هل يمكن أن نجد لهذه التأكيدات والتقابلات بين نصوص التصدير والنص الرّوائي وظيفة أخرى لهذه التصديرات؟ لا يمكن استنباط نتيجة مُحدَّدة لهذا السؤال إلا بالبحث في العلاقات التي تربط باقي التصديرات بباقي الفصول.

ب. تصدير الفصل الثاني

ينفتح هذا الفصل بصفة تحتوي على الكثير من المفاجأة بالنسبة إلى القارئ، على المقطع التصديري التالي: "إنه (ابن خلدون) تبسط بالسكنى على البحر وأكثر من سماع المطربات ومعاشرة الأحداث وتزوج امرأة لها أخ أمرد ينسب للتخليط، فكثرت الشناعة عليه، هكذا قرأت بخط جمال الدين البشنيتي في كتابه (القضاة): ابن حجر العسقلاني (رفع الإصر)"[23].

يكمن عنصر المفاجأة في الانتقال المباشر من شهادات إيجابية تصدرت الفصل الأول إلى

19 المرجع نفسه، ص 19.

20 المرجع نفسه، ص 31.

21 المرجع نفسه، ص 31.

22 المرجع نفسه، ص 46.

23 المرجع نفسه، ص 74.

شهادة سلبية عن الشخصية نفسها (في الفصل الأول يمهّد الكاتب للقاء ابن خلدون بأم البنين وحبه لها). فعلى مستوى الحكاية ليست هناك مفاجأة. وتجلى ذلك على مستوى النصوص التصديرية، قبل أن يتجلى على مستوى النص الرّوائي؛ فينبني الفصل كله على ما ورد في التصدير بنوع من التفصيل: "أبلغتنا شرطتنا أيها القاضي أن دار كاتبك المرحوم حمو الحيحي تأوي شابًا لا أوراق له يدّعي أنه أخو الأرملة. ولولا شهادة هذه المرأة بذلك، ولولا وجهك، لطردناه خارج البلاد أيامًا قليلة بعد دخوله التراب المصري. والسّبب أن مصالحنا أمسكته غير ما مرة في حالة تلبّس مريب ينال حرافيش والراكبين هواهم. اقتناعنا أنه خنثى مشكل وأزعر ينتسب التخليط، فانظر معه لعله يحتشم"[24].

ولا يختلف النص التصديري الثاني عن سابقه، بل قد يكون عبارة عن إضافة تأكيدية، وإن كان فيه شيء من الغموض والعمومية. إنه نص مأخوذ عن ابن قاضي شهبة (ت 85 هـ) من (طبقات الشافعية)، ونصه "في القاهرة شخص يحبني وأنا أحبه - ابن خلدون". ويأتي السّرد الرّوائي الذي يلي التصدير موافقًا على ما جاء في هذه الجملة، بل مُظهرًا لهذا الشخص الذي كان غامضًا فيها: "فرحي لولا قصوري عن أبهى الشعر لنظمته على صدر حبيبتي قلائد نور وأشواق"[25]. قد يطال عنصر المفاجأة هنا لدى قارئ تراث ابن خلدون أكثر من غيره؛ ذلك أنه لم يرد ذكر لهذا الزواج الثاني في سيرته المعروفة تاريخيًا. لكن ستتراجع الغرابة، إذا ما عدنا إلى هذه النصوص؛ إذ نجد أنه لم يذكر زواجه الأول إلا من باب الحديث عن مصيبته بعائلته لا غير. كما أنه كان يذكر أولاده، لا زوجته. وتجلى ذلك في حوار ابن خلدون مع تيمور على مستوى النص الرّوائي: "إنه ولا شكّ امرأة وراء استنفارك وطلبك الرحيل عنا. كم أفهمك وأعذرك يا ابن خلدون، حتى أنا لي في سمرقند زوجة تحبني وأحبها"[26]. تحيل عبارة "حتى أنا" على معنى التشارك؛ لتصبح جملة ابن خلدون موضحة عن الشخص الذي يحبه في القاهرة، وهو ما لا يشرح تلك الجملة الواردة في التصدير فحسب، بل باعتبارها جملة وردت في النص التاريخي حول الحوار الذي دار بين ابن خلدون وتيمور بعد طلب ابن خلدون المغادرة "بل تسافر إلى عيالك وأهلك"[27]. ويمكن أن يقصد من وراء كلمة عيال إلى حد كبير "الزوجة".

24 المرجع نفسه، ص 80.

25 المرجع نفسه، ص 83.

26 المرجع نفسه، ص 89.

27 المرجع نفسه، ص 84.

ج. تصدير الفصل الثالث

لم تختلف تصديرات هذا الفصل عن سابقاتها؛ لأنها لا تغادر مجال العنوان، بل تصبّ في فلكه وتسند النص الذي يليه. فقد اقتطف المقطع الأول من نص التعريف لابن خلدون نفسه، الذي يتنبأ فيها الآبلي برؤية ابن خلدون لتيمور: "كان شيخًا يرحمه الله إمام المعقولات محمد بن إبراهيم الآبلي متى فاوضته في (شأن الثائر تيمور) أو سايلته عنه يقول: أمره قريب ولا بد لك إن عشت أن تراه"[28]. أعاد هذا الفصل ذكر التكهّن مع تغيير في الصياغة السّردية المناسبة للمسار العام للنص الرّوائي. يقول السّارد، على لسان شخصية ابن خلدون: "وأتذكر بالمناسبة أن شيخي إمام المعقولات محمد بن إبراهيم الآبلي، رحمة الله عليه، قد تنبّأ لي برؤية ذلك الكائن الذي سار على نهج أسلافه في تدويخ بلاد الإسلام هدمًا وتحريقًا"[29]. فإذا كان التصدير الأولي قد احتوى التنبؤ باللقاء بتيمور، فإن التصدير الثاني يصبّ في عمق هذا اللقاء. كما يأتي وصفه على لسان شخصية ابن عربشاه في مقطع مأخوذ من كتاب **عجائب المقدور في أخبار تيمور**"[30]، فيقول:"كان من جملة الآكلين قاضي القضاة ولي الدين، كل ذلك وتيمور يرمقهم وعينه الخزر تسرقهم، وكان ابن خلدون أيضًا يصوب نحو تيمور الحذق فإذا نظر إليه أطرق، وإذا ولى عنه رمق. ثم نادى وقال بصوت عالٍ: يا مولاي الأمير الحمد لله العلي الكبير، لقد شرفت بحضور ملوك الأنام وأحييت بتواريخ ما ماتت لهم من أيام ورأيت من ملوك الغرب فلانًا وفلانًا وحضرت لدى كذا وكذا سلطان. وشهدت مشارق الأرض ومغربها. وخالت في كل بقعة أميرها ونائبها. ولكن لله المنة إذ امتد بي زماني ومن الله علي بأن أحياني حتى رأيت من هو الملك على الحقيقة والملك بشريعة السلطنة على الطريقة. فإن كان طعام الملوك يؤكل لدفع التلف فطعام مولانا الأمير يؤكل لذلك ولنيل الفخر والشرف. فاهتزّ تيمور عجبًا وكاد يرقص طربا"[31].

لا يختلف هذا الفصل من حيث الترتيب عن ترتيب التصديرين. إنه يضع القارئ أمام انتظار اللقاء روائيًا. ثم يجسد بعد ذلك هذا اللقاء ويستدعي اللحظة نفسها التي رواها ابن

28 المرجع نفسه، ص 92.

29 المرجع نفسه، ص 112.

30 أبو محمد أحمد بن محمد المعروف بابن عربشاه، **عجائب المقدور في أخبار تيمور** (كلكتا: مطبعة كلكتا، 1817)، ص 152.

31 حميش، **العلامة**، مرجع سابق، ص 99.

عربشاه مع فارق واحد، تجلى في كون المقطع داخل النص يأتي على لسان ابن خلدون، باعتباره شخصية روائية وتاريخية في الوقت نفسه، بحكم أن نص اللقاء مأخوذ من كتاب **التعريف** "ودعا ضيفه إلى تناول الطعام بين يديه [...] قال بنوع من التأني أيدك الله، إلى اليوم، ثلاثون أو أربعون سنة وأنا أتمنى لقاءك، لأنك سلطان العالم وملك الدنيا، وما أعتقد أنه ظهر في الخليقة منذ آدم لهذا العهد ملك مثلك، ولست ممن يقول في الأمور بالجزاف فإني من أهل العلم، وأبين ذلك، فأقول: إن الملك إنما يكون بالعصبية، وعلى كثرتها يكون قدر الملك. واتفق أهل العلم من قبل ومن بعد، أن أكثر أمم البشر فرقتان: العرب والترك، وأنتم تعلمون مُلك العرب كيف كان لما اجتمعوا في دينهم على نبيهم، وأما الترك ففي مزاحمتهم لملوك الفرس وانتزاع مَلكهم أَفْراسياب خراسان من أيديهم شاهد بنصابهم من المُلك، ولا يساويهم في عصبيتهم أحد من ملوك الأرض، من كسرى أو قيصر أو الإسكندر أو بختنصر. أما كسرى فكبير الفرس وملكهم، وأين الفرس من الترك؟ وأما قيصر والإسكندر فملوك الروم، وأين الروم من الترك؟ وأما بختنصر فكبير أهل بابل والنبط. وأين هؤلاء من الترك؟ وهذا برهان ظاهر على ما ادّعيته في هذا الملك. كشر تيمور عن أسنانه وغابت حدقتا عينيه وراء أجفانها، ثم أطلق ضحكة متقطعة أولها العلامة تأويلًا حسنًا"[32]. اعتمد النص الرّوائي في هذا المقطع سندين تاريخيين للمقارنة بين القول المباشر لابن خلدون وأقوال أخرى تنتمي، بدورها، إلى التاريخ، لكنها تختلف من حيث سرد المعلومة وكذا وجهة النظر. لكن في إمكان هذه الملحوظة أن تعيدنا إلى ذلك التساؤل المطروح في بداية الحديث عن التصديرات والمتعلق بالوظيفة الإضافية التي يمكن أن تؤديها هذه التصديرات؛ بحيث يمكن القول إن كل تصديرات الرّواية الستة جاءت عبارة عن نصوص خارجية (Allographe)؛ ما يجعل النص السّردي منفتحًا على عدة فضاءات ومستويات، أهمها النصوص التاريخية بالدرجة الأولى؛ ما يمنح التصدير وظيفة جديدة، بحكم علاقة الرّواية بالتاريخ باعتبارها وظيفة مرجعية، خاصة أن ما ورد في النص السّردي بفصوله الثلاثة، يطابق ماجاءت به مجمل التصديرات. وبهذا، قامت هذه النصوص التصديرية مقام السنن التاريخية التي تؤكد طول المسار السّردي على تاريخية هذا النص الرّوائي؛ ما جعل نص "العلامة" يحيل، في كل تصديراته، على ما هو خارجي وتاريخي، بدل الاعتماد على التخييل، قصد خلق نوع من المزاوجة والتوازن

32 المرجع نفسه، ص 112.

بينهما. وبهذا، ارتبط النص الرّوائي في كل تفاصيله بنوع من التدليل التاريخي الذي يجعله يعيد القارئ إلى العلاقة التي تربط النص المتخيّل بالنص التاريخي.

ثانيًا: آليات التعالق النصي

ترتكز رواية "العلامة" على نصوص ابن خلدون التاريخية، وتجلى ذلك في حضورها البارز على طول المسار السّردي؛ ما أدى إلى نوع من التقاطع مع المتخيّل وتحقيق بعدها التاريخي، من جهة، كما بيّن مكانة هذه النصوص من خلال النص السابق، من جهة أخرى. إن محاولة تفكيك الشبكة العلائقية القائمة بين النصين تبين مدى التداخل القائم بين رواية "العلامة" وتاريخ ابن خلدون. وسنعمل على تتبع هذه العلاقات بين النصوص التاريخية الخلدونية الأربعة ونص "العلامة"، ويمكن حصر مختلف تجليات صور هذا الحضور من خلال ثلاثة تمظهرات:

1. حضور النص التاريخي باعتباره فكرة أو حدثًا من دون الاعتماد على كلمات النص في حد ذاتها؛ حضور كلمات تاريخية داخل النص الرّوائي من دون أيّ عازل نصي بينهما؛ بمعنى من دون علامات تنصيص أو إحالة على النص السابق التاريخي. ثم حضور جملي وفقري للنص التاريخي في النص الرّوائي من خلال مقاطع محدّدة، نجدها في النصين معًا. ونبين هذه التمظهرات من خلال ما يلي:

حضور فكرة	الرّواية	التاريخ			الرّواية	حضور كلمات أو عبارات مدرجة داخل السّرد من دون فاصل	التاريخ		
		المقدّمة	العبر	التعريف			المقدّمة	العبر	التعريف
الحكم بالعدل	8			277	7	قاضيًا للمالكية بالصالحية بين القصرين			
الثبات على الحكم	09			278	08	السلطان الظاهر برقوق ستة وثمانين وسبعمائة			

غرق الأسرة	09			279	ومثل بحر النيل فيها بنهر الجنة	09			264
الانطواء على النفس واعتزال الدنيا	10			270	متذرعًا بالحج إلى أمكنة الله الحرام، حتى يفلت من السلطان الحفصي أبي العباس	09			262
خروج الورثة والزور في الحكم والشهادات	13			265	من لم يرها لم يعرف عز الإسلام	09			265
قصة الزرزور وعدم تصديق الخرافات الواردة في تاريخ بعض الرحالة	28			264	نزول الإسكندر وتطريدها لم أصدق قصة تغلب أبي عنان قتل الأسد	27	262		
انتقاد نقد الخلط، الدفاع عن خلفاء عباسيين ضد تهم تعاطي الخمر	37			232	مدينة النحاس من صحراء سجلماسة لم أصفق [...] حتى آخر الدهر	29	264		
دخول الخرافي في التاريخي	28	219			كان إذا سافر أحصى سكان دلهي [...] ثم إذا عاد إليهم أمر بنصب المنجنيقات في الحقول لتقذف بها شكائر الدراهم والدنانير	35	505		

اختلاف الفرق المسيحية	37				إظلام الجو بيني وبين صديقي لسان الدين، الغيور على منصبه	40		
مبدأ تأمل الأخبار وتمحيصها	37	219			ثم نزولي إلى بجاية متلهفًا لأرق وظيفة، طامعًا في جني ثمار معاضدتي لأميرها أبي عبد الله أيام محنته. وفعلًا ما إن نلت منه ما ابتغيت، فقضيت وقتًا في الحجابة على الاستبداد، من جمادى الأولى ست وستين إلى شعبان سبع وستين وسبعمائة	40		
الارتفاع العصبية	37	الباب 2			الحضري [...] والأعرابي	44		
ذم واتهام الصوفية	38				أدباء المسالك والممالك	44	96	
مساعدة أمير بجاية على الخروج على السلطان أبي عنان مقابل الحجابة وسجن ابن خلدون من طرف المريني	39				تسخير الناس بغير حق	53	683	

تحريره وموت أبي عنان	39				الظلم المؤذن بخراب العمران	54	679	
خروج أبي عنان على أبيه	40			65	باب الإصلاح أمده في الدولة قصير	57		
مقتل الأمير عبد الله وهروب ابن خلدون	41			106	في شأن الكيمياء [...] من المعادن الخسيسة [...] بقايا الحيوانات وفضلاتها من دم وبيض وشعر وعذره	72	1216	
مباركة الرسول لنسل وائل بن حجر سلف ابن خلدون	42			04	لا عمران بلا اعتمار وانتشاط	83	709	
مفهوم التاريخ	44	252			على الساحل الغربي لشبه جزيرة سيناء إلى مكة مرورًا بالينبع [...] وقوص صبة الصعيد	95		281-282
سوء المعرفة بالتاريخ	46	252			هو الترف المؤذن بفساد العمران	99	441	
مثالب العصبية	53-52	الباب 2-3			عيون خصتني بالتجلية والوقار	105		341
العيش في ظل السلطان أبي سالم ونظم الشعر فيه	54			70-130	بلغة شهباء فارهة [...] هي لك هبة من لدن مولانا	108		346

ضعف الدولة بالاستبداد	58			الباب الثالث	تدريس الحديث بالمدرسة الصرغتمشية	140		331
أعمدة السلب والنخر في كيان الدولة وما ينتج عنه من دمار وتحولات الدولة نحو النهاية	61			الباب 3 -461 780	وقال فيه ابن حنبل: "إذا ذكر الحديث فمالك أمير المؤمنين، وقال الشافعي قبله "إذا جاءك الحديث عن مالك فشد به يديك"	141		344
عيوب الحكم	66	461			طلعت شبكة القصيدة بما أملته من عودة المياه إلى مجاريها، فحظيت تدريجيًا بعفو السلطان وإحسانه	155		365
قلعة ابن سلامة					تاريخ مصر المملوكي	156	-979 1086	
موت أبويه ومعلميه بالطاعون					هذا الموال لعله من أحسن الموشحات المشرقية	162	1352	
الحديث عن تيمور وتنبؤ الآبلي برؤية ابن خلدون له					التتر الذين هزمهم أجدادك بعين جالوت سنة ثمان وخمسين وستمائة	169	ج. 10	

الحج ذهابًا وإيابًا	95			282	في أن العلماء من البشر أبعد عن السياسة ومذاهبها الفصل الثاني والأربعون من الكتاب الأول من ديوان المبتدأ والخبر	175	1245		
التسليم على الظاهر برقوق بعد العودة	96			282	دولة المماليك البرجية	177		فـ1 بـ4	
وصف العمران القصر الملكي ولواحقه	97/96	648			أعمار الدولة كأعمار الأشخاص	177	485		
تسليط العبيد على الملك	98				الظلم مؤذن بخراب العمران	180	679		
وصف مقصورة الصلاة	102	650			قضاء المالكية عوضًا عن ابن التنسي	182			383
الدعوة للسلطان	106			282	زيارة الأماكن المقدسة	185			386
نصح ابن خلدون للسلطان بجلب خيل مغربية	108			375	احتل بلاد الروم [...] هدم سيواس.. يقصد دمشق	190			406
كتابة تاريخ الإسلام الشرقي	113		1036(م10)		القاضي المالكي المغربي	221			409

اكفهرار الجو بين يلبغا الناصري وبرقوق	131				المترجم الفقيه عبد الجبار بن النعمان الحنفي الخوارزمي	221			409
التأريخ للسلطان برقوق	136		1245		بإحضار إحدى الأكلات المغولية واسمها الرشتة	222			412
علاقة الظاهر برقوق بأعدائه وكيفة تعامله معهم	137			357	مكتوب أمان	237			423
حياة برقوق	138		1011(10م)		أقبل مركب من مراكب ابن عثمان سلطان بلاد الروم	239			424
الحديث عن موطأ الإمام مالك والخطبة التي ألقاها ابن خلدون يوم توليه التدريس	141			328	المصحف، السجاد، ونسخة من قصيدة البردة للبوصيري	234			421
توفير الحاجيات من نظارة الخانقاه	145			344	الأخبار تروج هنا عن هلاكك	241			229
أخبار تيمور	168			388	تعييني للمرة الثالثة قاضي المالكية بالقاهرة والعزل منها	242			429

						تعييني للمرة الخامسة خطة القضاء (وخلعه منها)	247			430
اشتداد التنازع بين برقوق ونائبيه يلبغا الناصري ومنطاش	147			363/362/361						
غضب الظاهر على ابن خلدون وإمضاؤه على فتوى قتاله	145			365						
انتزاع الخانقاه من ابن خلدون	155			365						
أخبار تيمور	168			388						
حرب تيمور مع المماليك وطريقته في إرباك العدو	171			407						
معنى تيمور وسياسته	177			485						
الدولة لها عمر لا تتعداه	180	فـ43/ باب 3								

نصائح ابن خلدون لبرقوق حول الترتيبات العسكرية	179			370				
سوء التفاهم بين صلاح الدين الأيوبي والسلطان الموحدي	180			376				
نصح ابن خلدون لموفد برقوق لملوك المغرب من أجل الخيول	181			370				
وصول موكب ملوك المغرب	183			381				
تولي الناصر فرج والفتن الدائرة	184			384				
التمنع عن دخول كنيسة القيامة لما فيها من تشهير بالقرآن الكريم	185			386				
زيارة بيت لحم والأماكن المقدسة	186			387				
عزل ابن خلدون عن القضاء وتولي ابن الخلال	187			387				

السفر مع السلطان لملاقاة تيمور	191			407				
لامشروعية الحكم بعد الخلفاء	192	ج. 2						
عودة السلطان إلى مصر -هروبه-	214			408				
أحداث ليلة اللقاء مع القضاة	220			409/408				
لقاء ابن خلدون مع تيمور وحوارهما وإشراف تيمور على كل ما يخصّ جنوده	221			410/409				
رجل تيمور المعطوبة	223			416				
تسلم تيمور مفاتيح المدينة من أيدي القضاة	228			416				
استبقاء تيمور للعلامة ومناظرته في شأن الماء	228			416				

كتابة التقييد الخاص بالمغرب	229			417				
تهديم القلعة وعبث جنود التتر بدمشق	236			419				
ذكر شجرة النسب الخاصة بالخلافة	237			423				
منح بغلة ابن خلدون لتيمور	238			424				
رحيل ابن خلدون عن تيمور	241			425				
زيارة صاحب مصر عند العودة	242			426/425				
مراسلة السلطان المريني أبي سعيد	243			430				
تولي القضاء للمرة الرابعة والعزل منه								

حضور فقرات وجمل كاملة	الرواية	التاريخ		
		المقدّمة	العبر	التعريف
"فقمت بما دفع إلي من ذلك المقام المحمود ووفيت جهدي بما أمّنني عليه من أحكام الله، لا تأخذني في الحق لومة ولا يزعني عنه جاه ولا سطوة، مسويًا في ذلك بين الخصمين، آخذًا بحق الضعيف من المتحكمين، معرضًا عن الشفاعات والوسائل من الجانبين، جانحًا إلى التشبث بسماع البينات، والنظر في عدالة المنتصبين لتحمّل الشهادات، فقد كان البر منهم فاختلط بالفاجر، والطيب متلبسًا بالخبيث، والحكام ممسكون عن انتقادهم، متجاوزون عما يظهرون عليه من هناتهم، لما يموهون به من الاعتصام بأهل الشوكة، فإن غالبهم مختلطون بالأمراء؛ معلمين للقرآن، وأئمةً في الصلوات، يلبسون عليهم بالعدالة، فيظنون بهم الخير ويقسمون لهم الحظ من الجاه في تزكيتهم عند القضاة، والتوسل لهم، فأعضل داؤهم وفشت المفاسد بالتزوير والتدليس بين الناس منهم"	80			273/274
"فكثر الشغب عليّ من كل جانب، وأظلم الجو بيني وبين أهل الدولة ووافق ذلك مصابي في الأهل والولد، وصلوا من المغرب في السفين، فأصابها قاصف من الريح فغرقت فذهب الموجود والسكن والمولود، فعظم المصاب والجزع ورجح الزهد واعتزمت على الخروج من المنصب"	10			279
"ويجعل الغواص على وجهه مهما أراد أن يغوص شيئًا يكسوه من عظم الغيلم، وهي السلحفاة، ويصنع من هذا العظم أيضًا شكلًا شبه المقراض يشده على أنفه، ثم يربط حبلًا في وسطه ويغوص. ويتفاوتون في الصبر في الماء، فمنهم من يصبر الساعة والساعتين وما دون ذلك، فإذا وصل إلى قعر البحر وجد الصدف هنالك فيما بين الأحجار الصغار مثبتًا في الرمل، فيقتلعه بيده، أو يقطعه بحديدة عند معدة لذلك"	24	262		
"لم يبق بيننا وبينهم في ذلك جدال ولا استدلال، إنما هو الإسلام أو الجزية أو القتل"	27			
"وأما حكم هذه الكتب المتضمنة لتلك العقائد المضلة، وما يوجد من نسخها بأيدي الناس، مثل الفصوص والفتوحات المكية لابن عربي، والبد لابن سبعين، وخلع النعلين لابن قسي، فالحكم في هذه الكتب وأمثالها إذهاب أعيانها متى وجدت بالتحريق"	35	شفاء السائل		
"ومعنى الحجابة -في دولنا بالمغرب- الاستقلال بالدولة والوساطة بين السلطان وأهل دولته، لا يشاركه في ذلك أحد"	39			
"في أن العلماء من بين البشر أبعد عن السياسة ومذاهبها"	41	1245		

"الملك منصب شريف ملذوذ يشتمل على جميع الخيرات الدنيوية والشهوات البدنية والملاذ النفسية، فيقع فيه التنافس غالبًا وقلّ أن يسلمه أحد لصاحبه إلا إذا غلب عليه، فتقع النازعة وتفضي إلى الحرب"	41			
"البيت والشرف بالأصالة والحقيقة لأهل العصبية ويكون لغيرهم بالمجاز والشبه"	42	431		
"أما الدنيا فنلناها بسيوفنا لا بهذا النسب، وأما نفعهما في الآخر فمردود إلى الله"	42	433		
"الأمم والأجيال لعهدهم لم يقع فيها انتقال ولا عظيم تنقل"	45	258		
"يكثر منهم الفسق والشر والسفسفة والتحيل على تحصيل المعاش من وجه ومن غير وجه، فتنصرف النفس إلى الفكر في ذلك والغوص عليه واستجماع الحيلة له"	55			
"الماضي أشبه بالآتي من الماء بالماء"	62	220		
"أسمع صوتًا ولا أرى أحدا. عهدي به يتدحرج بين يدي الوزير إلى مصلى الجمعة، أو يجلس للعرض كفرخ حمام المطوق مخضوب الرجلية، مشمر الذيل، حسن القبض على المنديل والمدية، قد دارت العمامة منه على قمر، لا يزال في الأريكة يتوقد كالذبابة في مشكاته نبلًا وهشة"	55			
"لما انحسر مدد الدين الأول بذهاب معجزاته، ثم بفناء الصحابة الذين شاهدوها، استحالت تلك الصبغة قليلًا قليلًا، وذهبت الخوارق وصار الحكم للعادة كما كان"	58	63		
"لاحظتني بالتجلة والوقار العيون، واستشعرت أهليتي للمناصب القلوب، وأخص النجي في ذلك الخاصة والجمهور"	70			
"إن السعادة والكسب إنما يحصل غالبًا لأهل الخضوع والتملق"	74	908		
"القائمين بأمور الدين من القضاء والتدريس والإمامة والخطابة والآذان ونحو ذلك لا تعظم ثروتهم في الغالب"	74	913		
"إن الفلاحة من معاش المتضعين وأهل العافية من البدو"	74	914		
تعذر "العيش بالوجوه الطبيعية للكسب"	74	914		
"على أية حال لليالي أعاتبوأي صروف للزمان أغالب كفى حزنًا أنني على القرب نازح وأني على دعوى شهودي غائب"	79			
"ما نزل بالعمران شرقًا وغربًا في منتصف هذه المائة الثامنة من الطاعون الجارف، الذي تحيف الأمم وذهب بأهل الجيل، وطوى كثيرًا من محاسن العمران ومحاها، وانتقص عمران الأرض بانتقاص البشر، فخربت الأمصار والمصانع، ودرست السبل والمعالم، وخلت الديار والمنازل، وضعفت الدول والقبائل، وتبدل الساكن. وكأني بالمشرق قد نزل به مثل ما نزل بالمغرب لكن على نسبته ومقدار عمرانه، وكأنما نادى لسان الكون في العالم بالخمول والانقباض: فبادر بالإجابة. والله وارث الأرض ومن عليها"	81	225		

"العالم بستان سياجه الدولة. الدولة سلطان تجيء به السنة. السنة سياسة يسوسها الملك. الملك راع يعضده الجيش. الجيش أعوان يكفلهم المال. المال رزق تجمعه الرعية. الرعية عبيد يتعبّدهم العدل. العدل مألوف وهو قوام العالم. العالم بستان سياجه الدولة"	86			
"السلطان الظاهر والعزيز القاهر، يعسوب العصائب والجماهر، ومطلع أنواع العز الباهر، سيف الله المنتضي على العدو الكافر، ورحمته تكفلة للعباد باللطف الساتر"	106			309
"رب التيجان والأسرة والمنابر، والأواوين العالية والقصور الأزاهر، والملك المؤيد بالبيض البواتر، والرماح الشواجر، والأقلام المرتضعة أخلاف العز مهود المحابر"	107/106			309
"أمير المؤمنين وعرفه آثار عنايتك في الموارد والمصادر، وأره حسن العاقبة في الأولى وسرور المنقلب في الآخرة. اللهم اجعل السعد قرينه والعز خدينه وكن وليه على القيام بأمر المسلمين ومعينه، وبلغ الأمة في اتصال أيامه ودوام سلطانه"	107			317
"اللهم بحرمة نبيك سيد المرسلين أتضرع إليك أن تحمي مولانا السلطان من غير الدهر وصروفه، وتفيء على ممالك الإسلام ظلال أعلامه ورماحه وسيوفه، وتريه قرة العين في نفسه وبنيه وحاشيته وذويه وخاصته ولفيفه"	107			322
"وانطلقت أيديهم على أهل البلد بمعرات لم يعهدوها من أول دولتهم، من النهب والتخطف وطروق المنازل والحمامات للعبث بالحرم، وإطلاق أعنّة الشهوات والبغي في كل ناحية، أمر الناس ورفع الأمر إلى السلطان، وكثر الدعاء واللجوء إلى الله، واجتمع أكابر الأمر إلى السلطان، وفاوضوه في كف عادياتهم، فأمرهم بالركوب، ونادى في جنده ورعيته بانطلاق الأيدي عليهم والاحتباط بهم في قبضة القهر، فلم يكن إلا كلمح البصر، وإذا هم في قبضة الأسر، ثم عمرت بهم السجون، وصفدوا وطيف بهم على الجمال ينادى بهم، إبلاغًا في الشهرة، ثم قطع نصفين أكثرهم، وتتبع البقية بالنفي والحبس بالثغور القصية، ثم أطلقوا بعد ذلك وكان فيمن أطلق جماعة منهم بحبس الكرك فيهم برقوق الذي ملك أمرهم بعد ذلك، وبركة الجوباني وجهركس الخليلي"	137			353/352
"وانفرد برقوق بعد ذلك بحمل الدولة ينظر في أعطافها بالتهديد والتسديد والمقاربة والحرص على مكافأة الدخل بالخرج. ونفض ما فيه بنو قلاوون من الإمعان في الترف والسرف في العوائد والنفقات حتى صار الكيل في الخرج بالمكيال الراجح، وعجزت الدولة عن تمشية أحوالها. وراقب ذلك كله برقوق، ونظر في سد خلل الدولة منه، وإصلاحها من مفاسده، يعتد ذلك ذريعة للجلوس على التخت، وحيازة اسم السلطان من أولاد قلاوون، بما أفسد الترف منهم، وأحال الدولة بسببهم إلى أن حصل من ذلك على البغية، ورضي به أصحابه وعصابته فجلس على التخت في التاسع عشر رمضان من سنة أربع وثمانين، وتَلقّب بالظاهر".	138			358

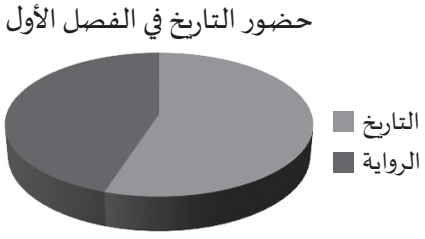
"سيدي والظنون فيك جميلة لا تضعني فلست منك مضيعًا وأجرني فالخطب عض بنابيه وعريب أنستموه على الوحشة	وأياديك بالأماني كفيلة ذمة الحب والأيادي الجميلة وأجرى إلى حماي خيوله والحزن بالرضى والسهولة"	152			365
"والعدا نمقوا أحاديث إفك روجوا في شأني غائب زور فاقبلوا العذر إننا اليوم نرجو وأعينوا على الزمان غريبًا جاركم ضيفكم نزيل حماكم	كلها في طرائق معلولة نصبوها لأمرهم أحبولة بحياة السلطان منكم قبولة يشتكي جدب عيش ومحوله لا يضيع الكريم يوما نزيله"	152			367
"كيف بالخانقاه ينقل عني بل تقلدتها شغورا بمرسوم ولقد كنت آملا لسواها وتوثقت للزمان عليها	لا لذنب أو حجة منقوله شريف وخلعة مسدوله وسواها بوعده أن ينيله وبقعود ما خلتها محلوله"	154			369
"حين لذ النوم شيئًا أو كما غارت الشهب بنا أو ربما	هجم الصبح هجوم الحرس أثرت فينا عيون النرجس"	162	1337		
"في ليال كتمت سر الهوى مال نجم الكأس فيها وهوى	في الدجى لولا شموس الغرر مستقيم السير سعد الأثر"	30	1337		
"هذي جراحي طريًا والدما تنضح قالوا ونأخذ بثارك قلت ذا أقبح	وقاتلي يا أخيا في الفلا يمرح إلي جرحني يداويني يكن أصلح"	162	1353		
"طرقت باب الخبا قالت من الطارق تبسّمت لاح لي من ثغرها بارق	فقلت مفتون لا ناهب ولا سارق رجعت حيران في بحر أدمعي غارق"	162	1344		
"دهر لي نعشق جفونك وسنين حتى ترى قلبي من أجلك كيف خلق الله النصارى للغزو الدموع ترشرش والنار تلتهب	وأنت لا شفقة ولا قلب يلين رجع صنعة السكا بين الحدادين وأنت تغزو قلوب العاشقين والمطارق من شمال ويمين"	162	1344		
"هل درى ظبي الحمى أنْ قد حمى فهو في نار وخفق مثل ما	قلب صبّ حله عن مكنس لعبت ريح الصبا بالقبس"	163	1336		
"وهو بناء عظيم على موضع ميلاد المسيح، شيدت القياصرة عليه بناء بسماطين من العمد الصخور، منجدة ومصطفة، مرقومًا على رؤوسها صور ملوك القياصرة وتواريخ دولهم، مسيرة لمن يبتغي تحقيق نقلها بالتراجمة العارفين لأوضاعها. ولقد يشهد المصنع بعظم ملك القياصرة وضخامة دولتهم"		182			376

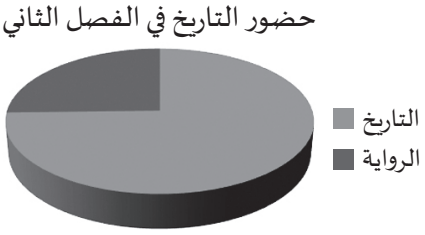
"أيدك الله، إلى اليوم ثلاثون أو أربعون سنة وأنا أتمنى لقاءك، لأنك سلطان العالم وملك الدنيا، وما أعتقد أنه ظهر في الخليقة من آدم لهذا العهد ملك مثلك، ولست ممن يقول في الأمور بالجزاف فإني من أهل العلم، وأبين ذلك فأقول: إن الملك إنما يكون بالعصبية، وعلى كثرتها يكون قدر الملك. واتفق أهل العلم من قبل ومن بعد أن أكثر أمم البشر فرقت العرب والترك، وأنتم تعلمون ملك العرب كيف كان لما اجتمعوا في دينهم على نبيهم، وأما الترك ففي مزاحمتهم لملوك الفرس وانتزاع مَلكهم أَفْراسياب خراسان من أيديهم شاهد بنصابهم من الملك، ولا يساويهم في عصبيتهم أحد من ملوك الأرض، من كسرى أو قيصر أو الإسكندر أو بختنصر. أما كسرى فكبير الفرس وملكهم؛ وأين الفرس من الترك؟ وأما قيصر والإسكندر فملوك الروم، وأين الروم من الترك؟ وأما بختنصر فكبير أهل بابل والنبط. وأين هؤلاء من الترك؟ وهذا برهان ظاهر على ما ادّعيته في هذا الملك"	222			414
"أنا غريب بهذه البلاد غربتين، واحدة من المغرب الذي هو وطني ومنشئي، وأخرى من مصر وأهل عيالي بها. وقد حصلت في ظلك، وأنا أرجو رأيك لي في ما يؤنسني في غربتي - قل الذي تريد أفعله لك. - حال الغربة أنستني ما أريد، وعساك -أيدك الله- أن تعرف لي ما أريد"	237			422

وانطلاقًا من هذه التعيينات البارزة في الجدول، يمكن تحديد نسبة تقريبية لترابط النص التاريخي بالنص الرّوائي، وذلك من خلال مجموعة من الاستنتاجات، نحددها كالتالي:

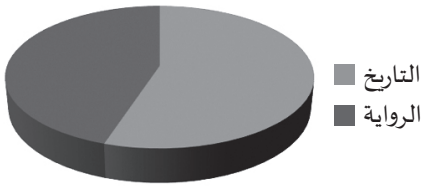
الرّواية ⟵ 3015 كلمة

التاريخ ⟵ 515 كلمة خطية.





حضور التاريخ في الفصل الثالث



الفصل الأول (الإملاءات في الليالي السبع)

- **حاشيتان**

الرّواية ← 442 كلمة

التاريخ ← 68 كلمة

نسبة الحضور: **15.38%**

الليالي السبع (الفصل)

الرّواية ← 12125 كلمة

التاريخ ← 4058 كلمة

نسبة الحضور: **33.46%**

حاشية

الرّواية ← 113 كلمة

التاريخ ← 0 كلمة

نسبة الحضور: 0%

حاشيتان:

الرّواية ← 1450كلمة

التاريخ ← 108 كلمة

نسبة الحضور 7.44%

تبلغ النسبة الكلية لمجموع الأقسام 56.28%؛ ما يجعلنا نستنتج أن العنصر التاريخي قد هيمن على العنصر التخييلي في هذاالفصل، نظرًا إلى اعتماد التاريخ في بناء الليالي واعتباره سندًا أساسيًا في بناء الفص ككل. كما يلاحظ ضعف حضور التاريخ في الحواشي التي تميز هذا الفصل (5 حواشٍ). وتغني هذه الحواشي السّرد الخاص بالحكاية الإطار؛ ما جعلها تغني الجانب التخيّلي، كما جاءت على حافة النص "حاشية" باعتبار المادة التي تحتويها وتخرجها من النص العام الغني بالتاريخ؛ ما يوهم بتاريخية كل ما جاء في النص الفصلي، ويبين هذا أن النص لم يكن تاريخيًا في كليته، بل امتزج فيه التاريخي بالتخييلي على نحو بارز.

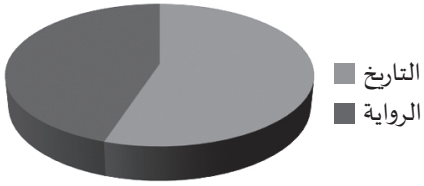
الفصل الثاني (بين الوقوع في الحب والحلول في ظل الحكم)

الرّواية ⟵ 11621 كلمة

التاريخ ⟵ 1803 كلمات

نسبة الحضور: 51.15%

الحضور التاريخي في الرواية ككل



تغيب الحواشي في هذا الفصل عن المتخيّل بعيدًا عما هو تاريخي؛ إذ تزيد مساحة ما هو تخييلي (روائي) أمام تراجع التاريخي؛ ذلك أن الفصل يرتبط بحياة ابن خلدون الخاصة وزواجه بأم البنين وإنجاب طفلة منها؛ ما أدى إلى التخلي عن الحواشي لأننا في عمق المتخيّل. غير أن ذلك لا يعني انتفاء البعد التاريخي الذي يبقى حاضرًا باعتباره خيطًا رفيعًا يؤطر العملية السّردية.

الفصل الثالث (الرحلة إلى تيمور الأعرج جائحة القرن)

الرّواية ⟵ 15900 كلمة

التاريخ ⟵ 3760 كلمة

نسبة الحضور: 23.64%

تذييل

الرّواية ⟵ 2848 كلمة

التاريخ ⟵ 477 كلمة

نسبة الحضور: 16.64%

نسبة الحضور في الفصل ككل: 40.38%

يعود السند التاريخي إلى قوة الحضور التي كان عليها في الفصل الأول؛ ذلك أن نص الفصل الأخير يسرد حوادث يغلب عليها الطابع التاريخي. وجاء ذلك بارزا بدءًا من العنوان الذي يخص اللقاء بتيمور. كما اعتمد هذا الفصل على نص التعريف بشكل بارز مقارنة بباقي النصوص الأخرى. غير أن هذه الخاصية لا تميز هذا الفصل فحسب، بل النص الرّوائي في مجمله (يبرز هذا من خلال الجدول السابق). ويمكن تحديد الحضور التاريخي في نص "العلامة" في مجمله من خلال ما يلي:

الرّواية ⟵ 47514 كلمة

التاريخ ⟵ 10789 كلمة

نسبةالحضور: 22.70%

لكن على الرغم من كونها نسبة أساسية، فإنها لم تتجاوز الحد الذي يلغي ما هو تخييلي في النص. وتجدر الإشارة في هذا الإطار إلى أن النصوص المتعلقة بنص "العلامة"، تتجاوز نصوص ابن خلدون إلى نصوص أخرى مختلفة من حيث نوعها وانتماؤها. ويمكن إيرادها كذلك ضمن الجدول التالي:

النصوص الأخرى المتناصة	طبيعتها	ورودها في الرّوايا ة	طريقة ورودها
﴿إن الله لا يظلم مثقال ذرة﴾ ﴿وعنت الوجوه للحي القيوم وقد خاب من حمل ظلمًا﴾	آية قرآنية	13	خلال السّرد على لسان ابن خلدون

نهج البلاغة، والرسالة القشيرية، وطبقات الصوفية. وأما مولانا، أيده الله، فإنه أقدم على عدوه منفردًا بنفسه الكريمة بعد أن علم بقراره الناس وتحققه أنه لم يبق معه من يقاتل. فعند ذلك وقع الرعب في نفوس الأعداء وانهزموا أمامه، فكان من العجائب فرار الأمم أمام واحد	عناوين كتب	14	خلال السّرد تشير إلى ما كان يقرأ ابن خلدون
وعن نوف البكالي قد رأيت أمير المؤمنين عليه السلام ذات ليلة وقد خرج من فراشه فنظر في النجوم، فقال يا نوف: أراقد أنت أم رامق؟ فقلت بل رامق يا أمير المؤمنين، قال يا نوف طوبى للزاهدين في الدنيا الراغبين في الآخرة أولئك قوم اتخدوا الأرض بساطًا وترابها فراشًا وماءها طيبًا والقرآن شعارًا والدعاء دثرًا. ثم قرضوا الدنيا على مناهج المسيح	مقطع من كتاب **نهج البلاغة**	15	
قال رجل لزوجته: إن لبست هذا الفستان فأنت طالق، وإن لم أجامعك فيه فأنت طالق [...] يلبس الرجل الفستان ويجامعها فيه، فلا هو حنث ولا هي تحيّرت.	مقطع من كتاب **الجرح والحكمة** لبنسالم حميش	17	خلال البحث عن قياس من أجل الإفتاء
﴿هن لباس لكم وأنتم لباس لهن﴾	من الآية 187 من البقرة	18	استشهاد أحد القضاة في إفتائه للزوجين
تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار	عنوان كتاب	34	على لسان الكاتب حمو الحيحي الذي أراد إيراده كإحالة على كلام المملي
الفصوص والفتوحات المكية لابن العربي، **والبد** لابن سبعين و**خلع النعلين** لابن قسي	عناوين كتب صوفية	38	في مقطع لابن خلدون حكم فيه بإحراق هذه الكتب
الشهب اللامعة في السياسة النافعة	عنوان كتاب لابن رضوان	55	خلال السّرد والحديث عن السلطان أبي سالم
﴿ربنا إنك تعلم ما نخفي وما نعلن﴾		59	تلطف في حوار لابن خلدون
لا بارك الله في إن لم أصرف النفس في الأهم وكثر الله في همومي إن كان غير الخلاص همي إذا الليل ألبسني ثوبه تقلب فيه فتى موجع	أبيات شعرية	77	استشهاد في حوار مع الكاتب
﴿قل يا قوم اعملوا على مكانتكم إني عامل فسوف تعلمون﴾	من الآية 93 من سورة هود	85	على لسان ابن خلدون كاستشهاد
منازل السائرين إلى الحق المبين	كتاب للهروي الأنصاري	87	خلال السّرد تشير إلى ما أخذها ابن خلدون للحج من كتب
"نيّي يا مومّو حتى يُطيب غْشا مّو"	أغنية شعبية	89/88	

﴿الذي خلق الموت والحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملًا﴾	الآية 02 من سورة الملك	110	استشهاد في تعزية أم البنين في موت زوجها
"عش رجبًا تر عجبًا"	مثل	118	على لسان ابن خلدون تحسرًا على الحالة المزرية للناس
ليس عدلًا كل هذا الاختلال في الدنيا وهذه الأنانيات الهوجاء، ليس عدلًا أن تنزل نار الحياة على فرقة بردًا وسلامًا وعلى الجمهرة سعيرًا وإيلامًا	مقطع من كتاب **الجرح والحكمة** لبنسالم حميش	120	على لسان ابن خلدون في مجال الشكر والاستشهاد
﴿أدعوني أستجب لكم﴾		126	على لسان ابن خلدون في مجال الشكر والاستشهاد
طوق الحمامة أو **روضة المحبين** أو **الأغاني**	عناوين كتب أدبية	127	سرد، قراءات ابن خلدون
﴿قل لن يصيبنا إلا ماكتب الله لنا﴾	من الآية 51 من سورة التوبة	130	في حوار كاستشهاد على لسان ابن خلدون
﴿وأما من خاف مقام ربه ونهى النفس عن الهوى فإن الجنة هي المأوى﴾	الآيتان 40-41 من سورة النازعات	132	استشهاد على لسان شيخ الزاوية
"لا تكرهوا البنات فإنهن المؤنسات الغاليات"	حديث نبوي	134	في حوار داخلي
﴿وإذ تأذّن ربكم لئن شكرتم لأزيدنّكم﴾	من الآية 7 من سورة إبراهيم	140	استشهاد في حوار داخلي
الموطأ	عنوان كتاب الحديث للإمام مالك	140	على لسان السارد
گر گوهر طاعتت نسفتم هرگز ور گرد گنه ز رخ نرفتم هرگز نوميـــد نيـم ز بارگاهِ كرمت زيرا كه يكى را دو نگفتم هرگز	أبيات من رباعيات الخيام باللغة الفارسية	160	في الحانة
﴿إنه عليم بذات الصدور﴾ في أخبار النساء "وقع بين امرأة وزوجها شر فجعل يكثر عليها بالجمع، فقالت له: أبعدك الله، كلما وقع بيننا شر جئتني بشفيع لا أطيق رده"	من الآية 13 من سورة الملك مقطع من كتاب **الجرح والحكمة**	161 163	في حوار داخلي لابن خلدون على لسان أحد رواد الحانة

"فكوني لي لباسًا أكن لك لباسًا"	من الآية: "هن لباس لكم أنتم لباس لهن" 187 من سورة البقرة	163	على لسان ابن خلدون
عن الخطيب عن جابر أن النبي (صلى الله عليه وسلم) "نهى عن المواقعة قبل الملاعبة"	حديث شريف	164	على لسان السارد
ظفر نامة واريخي غازاني	عناوين مصنفات فارسية	172	في إطار سردي يذكر أخبار المغول
"العلماء ورثة الأنبياء"	حديث نبوي	174	استشهادات على لسان العلماء خلال لقائهم الظاهر برقوق
"عالم يُنتفع بعلمه خير من ألف عابد"	حديث نبوي	174	
"العلم حياة الإسلام"			
"العلم خزائن ومفاتحها السؤال، فاسألوا يرحمكم الله، فإنه يؤجر فيه أربعة: السائل والمعلم والمستمع والمحب لهم"			كلام ابن خلدون في حواره مع برقوق
"نصرت بالرعب مسيرة شهر"		176	
﴿الذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله فبشرهم بعذاب أليم﴾	من الآية 34 من سورة التوبة	179	تأكيدات على لسان ابن التنسي لما يقوله ابن خلدون
"رب حيلة أنفع من قبيلة"	مثل سائر	181	تأكيد ابن التنسي ودعمه لحجج ابن خلدون
		188	
﴿لا تقربوا الصلاة وأنتم سكارى﴾	من الآية 43 من سورة النساء	198	كاستشهادات على لسان العلماء خلال إفتائهم في أمر الجنود
﴿وأعدّوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل﴾			
﴿وما أنسانيه إلا الشيطان أن أذكره﴾	الآية 36 من سورة الكهف	234	ابن خلدون يدرجها كاعتذار عن نسيانه
﴿وفوق كل ذي علم عليم﴾	من الآية 76 من سورة يوسف	236	استشهاد ضمن رد ابن خلدون على تيمور
﴿لا تقنطو من رحمة الله﴾	من الآية 53 من سورة الزمر	244	على لسان شيخ الفقراء في لقاء تيمور

"الخمر أم الفواحش وأكبر الكبائر، ومن شرب الخمر ترك الصلاة ووقع على أمه وعمته وخالته" "الحرب خدعة"	حديث نبوي	187 201	حول الفتوى في أمر الجنود
"كلوا أكل ما إن عاش أخبر أهله وإن مات يلقى الله وهو بطين"	بيت شعري	223	خلال اللقاء مع تيمور والأكل بين يديه
"ولست أبالي حين أقتل مسلمًا على أي جنب كان لله مصرعي"		224	على لسان شيخ الفقراء في لقاء تيمور
﴿يا أيها الذين آمنوا أطيعوا الله وأولي الأمر منكم﴾ الآية خاطئة والصواب ﴿يا أيها الذين أمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولي الأمر منكم﴾	الآية 59 من سورة النساء	225	في خطبة تيمور
﴿أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الضمآن ماء﴾	من الآية 39 من سورة النور		

تكمن أولى الملحوظات التي يمكن تسجيلها بخصوص النصوص في اشتمالها على بعد تاريخي مهم (بعد تراثي)؛ إذ ارتبط أغلبها بالقرآن الكريم. وورد أغلبها على لسان الشخصية، ما يدل على علمها الديني ومحاولة لخلق قرابة من نوع آخر مع النص السابق؛ إذ كثيرًا ما يحضر النص القرآني في نصوص ابن خلدون باعتباره شواهد أو خواتم لحديث ما. ويمثل مجموع النصوص نسبة بسيطة من النص الرّوائي أو حتى نصوص ابن خلدون.

الرّواية ⟵ 47514 كلمة

النصوص الداخل ⟵ 506 كلمة

نسبةالحضور: 1.06%. كما أن مجموعها مع هذا الأخير يمنح فكرة تقريبية عن المساحة التي تشغلها النصوص الخارجية داخل النص الرّوائي في مجمله. فقد شكل التعالق النصي الحجر الأساس الذي انبنت عليه هذه الممارسة العلائقية. غير أن وجوده لا يؤخذ بمعزل عن غيره من العلاقات. وكما ينطبق هذا على العناوين باعتبار علاقتها بالتاريخ، ينطبق على نوعٍ ثانٍ من هذه العلاقات. ويتعلق الأمر بالتناصّ، الذي يشكل، بطريقة أو بأخرى، مظاهر حضور النص التاريخي في الرّواية؛ إذ اعتمد نص "العلامة" لإظهار ارتباطاته بالنص الخلدوني على مختلف الوسائط الممكنة، وعلى رأسها تلك المتعلقة بالتناص.

ثالثًا: تجليات التناصّ في الرّواية

تجلى التناصّ في الرّواية من خلال العديد من التقنيات. أبرزها: الاستشهاد، والاقتراض، والإيحاء.

1. الاستشهاد

يقوم النص الرّوائي على عدة استشهادات، من خلال إعادة كتابة نصوص ابن خلدون التاريخية التي تعلن حضورها إعلانًا واضحًا: "اكتشف وجهه الآخر [...] فكتب في التعريف بمداد الثبات والخيبة: (فقمت بما دفع إلي من ذلك المقام المحمود بين الناس منهم)"[33]. وقد شكّل هذا الاستشهاد أبرز حالات التصريح بالنص السابق، لكنه جاء بنوع من العجلة والاقتضاب. جاءت الفقرة بخط مغاير وبين حاضنتين تسبقها نقطتا الحديث، إضافة إلى الإشارة الصريحة إلى عنوان الكتاب المستشهد منه التعريف. إنها ليست الحالة الوحيدة للاستشهاد التي اعتمدها النص الرّوائي، بل هناك حالات يغيب فيها التصريح باسم الكتاب مع الإشارة إلى أنه كلام منقول باستخدام الحاضنتين ونقطتي النقل ومن دون تغيير في الخط "لم يشر عبد الرحمن إلى مصابه ذاك"[34]؛ ما يبقي هذه الإحالة صريحة ومباشرة، على الرغم من غياب بعض معالم التجلي. كما نجد حالات أخرى يغيب فيها تغيير الخط، لكنْ تبقى كل العناصر الشاهدة على الإحالة إلى النص التاريخي، تجلت في عنوان الكتاب "ففي مقطع من مقدمتي [...] أقول لم يبق بيننا وبينه بالحرف: ما في ذلك جدال ولا استدلال، إنماهو الإسلام أو الجزية أو القتل"[35]. أما حالات الاستشهاد الواردة علانية وتصريحًا، فقد استخدم فيها النص علامات التنصيص من دون الإشارة إلى النص التاريخي، وكذا استخدام العلامات السابقة: قد نجد له العذر فيكون "الأمم والأجيال لعهده لم يقع فيها كثير انتقال ولا عظيم تطور"، أو تلك الواردة في سياق السّرد الرّوائي مع وجود فاصل يدل على انتمائها إلى النص التاريخي، تجلت خاصة في الحاضنتين مع تغيير الخط "قال بنوع من التأني حتى يمكن الترجمان من المتابعة وإحسان النقل "أيّدك الله، إلى

33 عبد الله شريط، **نصوص مختارة من فلسفة ابن خلدون في الاجتماع والسياسة والثقافة** (الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984)، ص 64.

34 حميش، **العلامة**، مرجع سابق، ص 105.

35 المرجع نفسه، ص 97.

اليوم، ثلاثون أو أربعون سنة [...] وهذا برهان ظاهر على ما ادعيته من ملك"[36]. كما اعتمد النص على إدراج بعض النصوص التابعة للنص التاريخي باعتماد تغيير الخط، من دون الإشارة إلى ما يمكن أن يحيل على التاريخ، وتجلت هذه العملية أساسًا في تلك الأبيات الشعرية الواردة في النص، وجاءت في معظمها ضمن سياق سردي عادي مغلق، لا يحيل إلا على نفسه، لكنه ينفتح في الوقت ذاته على ذاكرة القارئ وقدرته على تتبع خيوط التاريخ "طول بالك يا أستاذ وخذ من الفن ما لذ وطاب. وغنت الفرقة بعد ذلك: طرقت باب الخبا قالت من الطارق فقلت مفتون لا ناهب ولاسارق [...] همهمت والجوقة تنسحب تحت وابل التصفيقات: هل درى ظبي الحمى أن قد حمى قَلبَ صَبٍّ حَلَّهُ عن مكنس"[37].

ويمكن ضم هذه الممارسة إلى نوع آخر من التناصّ، يدخل في باب السرقة الأدبية. وإذا كان النص لا يصرّح علنًا بانتمائه الأولي إلى التاريخ، فإن ذلك تبرره مقولة جيرار جينيت، التي لا تعير علامات التنصيص أهمية كبيرة[38].

2. الاقتراض

تختفي بعض النصوص التاريخية في الرّواية أو يخفت الإعلان عنها من دون أن تكشف نفسها باعتبارها نصوصًا حرفية، تكون مدرجة على نحو مباشر باعتبارها جملًا سردية من دون أي نوع إشاري، لكنْ يوحي بانتمائها إلى النص التاريخي من خلال بنيتها الصريحة المأخوذة حرفيًا من هذا النص. وبهذا، تظهر الكثير من السرقات في النص الثاني، تبدو فيها جملًا للنص السابق واضحة وصريحة من دون معرفة انتمائها إليه إلا عن طريق التمحيص. ونجد بين تجلياته النصية قول السّارد: "قيل للمغربي قبل وفوده عليها **من لم يرها لم يعرف عز الإسلام**"[39]. لقد وردت الجملة التي تحتها سطر في كتاب **التعريف**، وظفها النص اللاحق حرْفيًا من دون تصريح بخصوص هذا التوظيف. لكنها لا تبرز إلا من خلال النقل، الذي يحيل القارئ على نص ابن خلدون التاريخي المتمثل في **التعريف** تحديدًا: "فقلت له: كيف هذه فقال: **من لم يرها لم يعرف**

36 المرجع نفسه، ص 87.

37 المرجع نفسه، ص 76.

38 جينيت، **خطاب الحكاية**، مرجع سابق، ص 142.

39 حميش، **العلامة**، مرجع سابق، ص 9.

عز الإسلام"[40]. لعل هذا ما جعل كتاب **التعريف** الأوفرَ حظًا في هذه الممارسة، إلى جانب كتاب **المقدّمة**، الذي تجلّت الكثير من نصوصه في هذا الإطار "العلماء أبعد الناس عن السياسة، حين تصير بيضتها فنًا في الدسائس"[41]. إنها عبارة عن نقل حرفي غير معلن لما ورد في **المقدّمة**: "فصل في أن العلماء من البشر أبعد الناس عن السياسة ومذاهبها"[42]. أما فيما يخص **المقدّمة**، فيُكثر السّارد/ الرّوائي من توظيف بعض الجمل وإدراجها ضمن النص الرّوائي، خاصة الجمل التي تمثل العناوين (عناوين الفصول والأبواب في المقدّمة): "لأن الظلم مؤذن بخراب العمران"[43].

3. الإيحاء

توحي بعض النصوص الواردة في النص الرّوائي بنصوص ابن خلدون، لكن لا يتم تحديدها على نحو بارز؛ ليصبح ذلك رهينًا بالقارئ، الذي يعمل على تمييز حضورها أو إحالتها. غير أن ذلك لا يتأتى إلا عن طريق معرفة النصوص السابقة/ التاريخية. ونمثل لهذا بالمقطع التالي: "من عارضنا في قصة تمثال ذلك الزرزور، فلنطلب منه أن ينصب صنوه وينتظر خروج الزيت منه بعد أن تأتيه الزرازير بالزيتون"[44]. يحيل هذاالمقطع على **المقدّمة**، لكن من دون جهد كبير، خاصة الفقرة التالية: "ومن الأخبار المستحيلة ما نقله المسعودي أيضًا في تمثال الزرزور الذي برومة. تجتمع إليه الزرازير في يوم معلوم من السنة حاملة الزيتون، ومنه يتخذون زيتهم"[45]. كما يمكن استحضار مثال آخر ينتمي إلى الممارسة التناصّية نفسها جاء في النص الرّوائي على لسان شخصية حمو الحيحي في مخاطبته لابن خلدون: "لاأحاجج في أنك حضرمي منسوب إلى جد من أقيال العرب، هو الصحابي وائل بن حجر، الذي بارك سيد الخلق فيه وفي ذريته"[46]؛ ما يحيل القارئ إلى الحديث الوارد في التعريف: "وفد على النبي، صلى الله عليه وسلم، فبسط له رداءه وأجلسه عليه وقال (اللهم بارك في وائل بن حجر وولده وولد ولده إلى يوم القيامة)"[47]. بهذا، يكون

40 المرجع نفسه، ص 11.

41 المرجع نفسه، ص 32.

42 المرجع نفسه، ص 44.

43 المرجع نفسه، ص 59.

44 المرجع نفسه، ص 77.

45 المرجع نفسه، ص 87.

46 المرجع نفسه، ص 96.

47 المرجع نفسه، ص 214.

النص الرّوائي قد استحضر نصوص التاريخ الخلدونية بمختلف الطرق التي تمنح قدرة أكبر على استعادة النص السابق من دون كسر هذه الأخيرة وكذا من دون كسر أحقية النص الأدبي في التفرد، كما جعل هذا التداخل النصي مؤشّرًا مهمًا، سواء على مستوى جمالية الرّواية أو على مستوى أبعادها.

رابعًا: التاريخ وبناء الخطاب السّردي

على الرغم من كثرة الأساليب السّردية التي تبناها الرّوائي بنسالم حميش في تشكيل العوالم السّردية لهذا النص، فقد ركز على وجه الخصوص على العناصر التالية: اختصار الرّواية للتاريخ، وإضافات الرّواية للتاريخ، والتحويل الصيغي، والتنظيم الزمني في الرواية.

1. اختصار الرّواية للتاريخ

تعد عمليات الاستشهاد والافتراض والإيحاء بمثابة عمليات تحويلية بالدرجة الأولى. غير أنها ليست الوحيدة على مستوى النص الرّوائي في علاقته بنصوص ابن خلدون؛ إذ قام نص "العلامة" بتحويلات أخرى مهمة على المستوى الكمي لنصوص ابن خلدون (التوسيع والتقليص)؛ إذ تعدّ عملية الاختصار، بأنواعها، جزءًا من هذه الممارسات الكمية التي مارسها نص "العلامة" على النص الخلدوني. فقد قام الأول باقتطاع العديد من الأجزاء المنتمية إلى الثاني، من خلال تقنيات عدة أهمها:

أ. الحذف

تتحقق عملية الحذف من خلال اقتطاع أجزاء النص التاريخي من دون أن يمس هذا الأخير بأيّ تدخل آخر عدا هذه العملية. وتستجيب المقاطع المقتطعَة لهذه الممارسة بنوع من التحويل البسيط على المقاطع المختارة؛ إذ يتمكن النص الرّوائي من استخدامها على نحو جديد، يحتكم إلى حاجته إليها. ويمكن التمثيل على ذلك بالمقطع الخاص بوصف حج ابن خلدون، يقول السّارد: "الحج، ذهابًا من مرسى الطور، على الساحل الغربي لشبه جزيرة سيناء، إلى مكة المكرمة، مرورًا بالينبع [...] الحج إيابًا من مكة إلى مصر، مرورًا بالينبع وقوص قصبة الصعيد"[48]. تم اختيار هذا المقطع لما فيه من وضوح لعملية السّرد الممارسة على النص التاريخي. تحضر نقاط الحذف (...)

48 المرجع نفسه، ص 215.

لتؤكد أن هناك كلامًا محذوفًا أو مجتزَءًا تم السكوت عنه. لكن يمكن كشف هذه المقاطع المسكوت عنها بسهولة في نص التعريف الذي يسرد هذه الرحلة إلى الحج بالطريقة نفسها: "وخرجت من القاهرة منتصف رمضان سنة تسع وثمانين. إلى **مرسى الطور** بالجانب الشرقي من بحر السويس. وركبت البحر من هنالك عاشر الفطر، وصلنا إلى **الينبع** لشهر فوافينا المحمل، ورافقتهم من هنالك إلى **مكة**، ودخلتها ثاني ذي الحجة، فقضيت الفريضة في هذه السنة، ثم عدت إلى **الينبع**، فأقمت به خمسين ليلة حتى تهيأ لنا ركوب البحر. ثم سافرنا إلى أن قاربنا مرسى الطور، فاعترضتنا الرياح. فما وسعنا إلا قطع البحر إلى جانبه الغربي ونزلنا بساحل القصير، ثم بر قنا مع أعراب تلك الناحية إلى مدينة قوص قاعدة الصعيد، فأرحنا بها أيامًا، ثم ركبنا في بحر النيل إلى مصر، فوصلنا إليه الشهر من سفرنا، ودخلتها في جمادى سنة تسعين"[49]. إن الكلمات التي تكررت وشكلت النصين معًا (تحتها سطر) هي نفسها في النصين مع اختلاف بسيط تحويري قام به النص الرّوائي، أما باقي الجمل التي تظهر في التعريف فتختفي في نص "العلامة"، لكنها عُوضت بنقط الحذف.

مـــال نجـــم الـــكأس فيهـــا وهـــوى مســـتقيم الســـير ســـعد الأثـــر
غـــارت الشـــهب بنـــا أو ربمـــا أثـــرت فـــي عيـــون النرجـــس[50]

يتبين أن الرّوائي قد بقي وفيًا للنص المصدر من خلال استخدامه لعلامات الحذف (...) التي تحيلنا على المقطع المحذوف، ونجد هذا البيت في القصيدة التي ترد كاملة في **المقدّمة**:

وطـــر مـــا فيـــه مـــن عيـــب ســـوى أنـــــه مـــــر كلمـــــح البصـــــر

ب. الإيجاز

لعل من بين الممارسات الموجزة لنصوص ابن خلدون في النص السّردي التي تلغي حرفية النص السابق من دون أن تترك أيًا من موضوعاته ملخص الرسالة التي بعث بها ابن خلدون إلى ملك المغرب بعد عودته من زيارة تيمور؛ إذ لم تبق على أيّ من كلمات النص السابق. غير أنها حافظت على معناه. يقول السّارد "وارتأيت أن أركز كتابي على إخباره بالخطر التتري وإشعاره بواجب الاحتراس والحذر"[51]. تمتد هذه الجملة البسيطة على مسافة الصفحات 425-427 من

49 المرجع نفسه، ص 105.

50 المرجع نفسه، ص 143.

51 المرجع نفسه، ص 142.

نصّ **التعريف** الذي يورد فيه ابن خلدون (التاريخ) الرسالة كاملة. لقد تم اعتماد هذه الطريقة في اختصار النص السابق، خاصة مع النصوص التي ترد كاملة، لا سيما الخطب والرسائل وما شابهها. يقوم النص السّردي بإيجازها وتقديم موضوعها من دون أن يشعر القارئ بضغط كلمات النص التاريخي عليها.

ج. التكثيف

وظفت رواية "العلامة" تقنية التكثيف، خاصة على نصوص **المقدّمة** التي وردت في الرّواية في إطارها العام. يقول السّارد: "حذار ثم حذار من حلب الرعية المستضعفة واستكثار المكوس على أهل الحرف والحرث"[52]. وترد مثل هذه النصوص في نص "العلامة" على نحو بارز، تقوم بتكثيف النص التاريخي ورصد حركته العامة، التي تنكشف من خلالها مختلف المقابلات التاريخية. لقد تم ذلك خاصة على نص "المقدّمة"؛ إذ كثيرًا ما لجأ الرّوائي إلى هذه التقنية في التعامل مع هذا النص. ويعود ذلك إلى الجانب العقلي الذي يميزه. إنه ينظر إلى السّرد باعتباره أحداثًا (الحكم هنا لا يلغي وجود سرد تاريخي في المقدّمة، إلا أنه ليس أساسيًا، كما في **التعريف** مثلًا) بخلاف النصين الآخرين؛ ما جعل تكثيفه عملية عقلية أيضًا تستجيب لها شروط النصين معًا؛ ما جعل نص "العلامة" يعمل على اختصار مهمّ لمجموع نصوص التاريخ المشكلة للسند الرّوائي بطرق مختلفة. غير أن عملية التطبيق تكشف صعوبة التفريق بين هذه الممارسات وإيجاد فواصل ملموسة قابلة للتعيين بينها. غير أن خاصيتها الأساسية ترتبط بعملية اختصارها للنص السابق.

2. إضافات الرّواية للتاريخ

لم يكتفِ نص رواية "العلامة" بتقليص نصوص ابن خلدون، بل قام بالعملية المعاكسة؛ إذ أضاف إليها أجزاءً أخرى قصد الحصول على مقاطع أوسع سرديًا. وتجلى ذلك في مجموعة من التقنيات جاءت كالتالي:

أ. التمطيط

تشكّل تقنية التمطيط من أبرز هذه التقنية. فقد مدد نص "العلامة" بعض النصوص التي لم ترد في النص التاريخي لابن خلدون في أكثر من جملة. فعلى مستوى النص التاريخي، تحضر

52 المرجع نفسه، ص 95.

الجملة التالية "وقضيت حق السلطان في لقائه وإعلامه بما اجتهدت فيه من الدعاء له"[53]. تلخص هذه الجملة لقاء ابن خلدون بالسلطان برقوق بعد عودته من الحج، لكن حين يعيد النص الرّوائي الحدث نفسه يقوم بتمطيطه في هذه الجملة، لتشغل مساحة ثلاث صفحات، أبرزها "مولاي، قرت عيناك بين الصفا والمروة"[54]. لكن رغم ذلك، تبقى العناصر الداخلة التي قامت بتمطيط النص السابق، في مجملها، نصوصًا مأخوذة من النص السابق ومن مواضع متعددة، خاصة الأدعية الموجودة في الخطب التي وردت كاملة في نص "التعريف".

ب. الإسهاب

استند النص السّردي، من جهة أخرى، إلى عملية الإسهاب في سرد التفاصيل، من خلال الاشتغال على الجملة ذاتها بمضاعفة طولها إلى أكثر من ضعف واحد. ولعل هذا ما تجلّى في حديثه عن تعييناته في القضاء: "إلا أن الرد أتاني في شكل مرسوم جديد بتعييني قاضي المالكية [...] ثم تلقيت مرسومًا جديدًا بتعييني للمرة الخامسة في خطة القضاء"[55]. إنها مسافة جملية طويلة، امتدت حوالي خمس صفحات، استمدّت جملتها المبدئية من نص التعريف: "ولايته القضاء بمصر ثالثة ورابعة وخامسة"[56]؛ ما يجعل مقاطع الرّواية تقوم على عمليتي الحذف والإضافة على نحو بارز.

ج. التحويل الصيغي

إذا كان هذا الاشتغال السّردي يخص كل تعديل يمسّ طريقة التمثيل الخاصة بالنص السابق، فإن نص "العلامة" يبرز باعتباره نصًا يحاكي نصه السند من حيث طريقة السّرد. لكن لم يلحق النص اللاحق أيّ تغيير من سردية النص السابق؛ فقد ظل السّرد مشتركًا بين النصين التاريخي والرّوائي باعتباره طريقة التمثيل في النصين معًا. فعلى الرغم من أن طبيعة السّرد تختلف بين الرّواية والتاريخ، فإن النص التاريخي العربي لابن خلدون يعتمد أسلوب سرد للوقائع الحقيقية. في حين تقوم الرّواية بسرد وشرح الوقائع قصد الإيهام بالحقيقة. غير أن الاشتغال ضمن الإطار نفسه لا يعني التقيد التام بالسّردية التاريخية. بل العكس، يقوم على مجموعة

53 المرجع نفسه، ص 95.

54 المرجع نفسه، ص 73.

55 المرجع نفسه، ص 113.

56 عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، **التعريف بابن خلدون ورحلته غربًا وشرقًا** (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1979)، ص 100.

بارزة من التعديلات أو التحويلات تمنحه مساحة خاصة، تختلف عن مساحة السّرد التاريخي، وتحتل فيها التغييرات الحاصلة داخل هذا التشكيل النصي مكانًا مهمًا من حيث التنوع والتعدد.

3. التنظيم الزمني في الرّواية

لا يرتبط النظام الزمني في هذه الحالة بزمن الحكاية وزمن السّرد، كما حدده جيرار جينيت[57]، على الرغم من كونه يقترب من ذلك، بل يعتمدعلى زمنية النص السابق باعتباره السند. ويتجلى ذلك في زمنية النص التاريخي الذي يستعيده النص الرّوائي؛ لأنه يمثل زمن الأحداث المنطقية، بتعبير كلود بريموند[58]. وتحيل كلمة استعادة في هذا الإطار على عملية الاسترجاع؛ لكون النص التاريخي نصًا ذا أسبقية من حيث الزمن والوجود، كما أن استعادته تعني استعادة هذا الزمن الماضي.

يكون النظام الزمني للنص السابق كرونولوجيًا، يعتمد تراتبية التاريخ وسيره االمنطقي في الزمن؛ لأن ترتيب الحكاية غير الخيالية عبارة عن قصة؛ بمعنى أن إنتاج هذا الفعل الذي من شأنه، احتمالًا أو تقديرًا، أن يبقى في نص مكتوب، في تسجيل، أو في ذاكرة بشرية[59]. ويأتي النص الرّوائي ليعيد بناء هذه الأحداث التاريخية من خلال عدة وسائل لبناء الزمن التاريخي، تتجلى في تلك المفارقات الزمنية (Anachronies) التي تساعد في إبراز النظام الزمني ومقارنته بين زمن الحكاية وزمن الخطاب. وتجلت أبرز هذه التقنيات فيما يلي:

أ. الاسترجاع

ينطلق النص الرّوائي من لحظة زمنية محدّدة يختارها السّارد (الرّوائي)، تمثل بداية انطلاقة للسّرد في رواية "العلامة". يبدأ السّرد الرّوائي من فترة وجود ابن خلدون في مصر، خاصة بعد عزله عن القضاء للمرة الأولى. غير أن السّرد لا ينحصر في تلك الفترة، بل يعود نحو فترات مختلفة من الحياة الخاصة لشخصية ابن خلدون، عبر أمكنة وأزمنة مختلفة سابقة للمرحلة الزمنية التي تعالجها أحداث الرّواية. ومن هنا، تبرز العديد من الاسترجاعات داخل النص السّردي، كلما عاد النص إلى حقب ومراحل وأحداث سابقة قام بعملية استرجاع لزمن مضى،

57 جينيت، **خطاب الحكاية**، مرجع سابق، ص 305.

58 Claude Bremond, "La logique des possibles narratifs," *Communications*, vol. 8, no. 1 (1966), p. 69.

59 سعيد يقطين، **الرّواية والتراث السّردي** (الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992)، ص 56.

على الرغم من أن النص عبارة عن استرجاع في كليّته؛ نظرًا إلى كونه يعيد كتابة زمن تاريخ ماضٍ. لهذا، تبرز تقنية الاسترجاع (Analepse) في نص "العلامة"؛ نظرًا إلى ما توفره هذه التقنية من قدرة على سكب المعطى التاريخي في قوالب سردية مختلفة، تُغني النص الرّوائي وحاجاته السّردية. لكن يصعب تحديد مثل هذه المقاطع في النص بالنظر إلى طبيعته الماضوية، إلا من خلال السند التاريخي المتمثل في النص الخلدوني، الذي يمنع هذه الخلخلة الزمنية. وتجلت أبرز هذه الاسترجاعات في حوارات ابن خلدون مع كاتبه حمو الحيحي من خلال ذكره لأحداث زمنية تاريخية: "هكذا استسهلت وأنا في بلاط أبي عنان، التفاهم مع ضيفه المعتقل أبي عبد الله أمير بجاية المخلوع على أن أيسر له فراره إلى إمارته"[60]. كما قد يكون الاسترجاع (مثلما هو الحال هنا) غامضًا قليلًا، إلا أن محاولة تأويلية من خلال النص السابق تُمكّن من وضعه في مكانه داخل النصين معًا. إن صيغة الفعل "استسهلت" هنا تحيل على الماضي وعلى نوع من الاستذكار، لكن غياب أيّ تحديد، يمنعنا من معرفة الفترة التي وقع فيها هذا الحدث. غير أن الاعتماد على نصٍ سابقٍ يحدد مسارات الزمن الكبرى للنص السّردي؛ ما سيمكن من ضبط هذه الفترة في زمنها الحقيقي، باعتبارها تاريخًا (قصة)؛ لأنه يستعصي على النص السّردي البوح بزمنيته بالعودة إلى التاريخ؛ لأنه يسترجع فترة مبكرة من حياة شخصية ابن خلدون في المغرب، قبل دخوله إلى مصر بوقت طويل. إن الاسترجاعات التي قام بها النص، سواء البعيدة منها أو القريبة، لم تأخذ حجمًا بارزًا من زمن السّرد، فقد جاء ذكرها على شكل ومضات سرعان ما تتوقف، لتفسح المجال للزمن السّردي. ويمكن القول إن مجمل هذه الاسترجاعات تعود إلى الماضي، لا لتستمر فيسرده مطولًا، وإنما لتقدم للقارئ صورًا مميزة عن حياة الشخصية. وبهذا، تشكّل كل عودة إلى الماضي بالنسبة إلى السّارد (شخصية ابن خلدون) استذكارًا يقوم به لماضيه الخاص. ويحيلنا، من خلاله، على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلت فيها القصة. لهذا، يُعدّ النص السّردي من بين "الأنواع الأدبية المختلفة التي تميل الرّواية من غيرها إلى الاحتفاء بالماضي واستدعائه، لتوظيفه بنائيًا عن طريق أسلوب الاسترجاعات، التي تأتي دائمًا لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الأدبي"[61]. لكن، هل يستجيب نص "العلامة" لهذه السّببية الفنية؟ ربما ليس بهذا الشكل؛ لأن النص يقع تحت خيارات حقبية جعلت العودة إلى حقب سابقة أمرًا ضروريًا من حيث الغاية التي قد لا تكون دومًا فنية.

60 حميش، **العلامة**، مرجع سابق، ص 62.

61 أبو خلدون ساطع الحصري، **دراسات عن مقدّمة ابن خلدون** (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1967)، ص 45.

ب. الاستباق

يقوم الاستباق (Prolepse) بالقفز على زمن الحكاية (واقعية أو متخيّلة)، وذكر أحداث يفترض منطقيًا أنها لم تقع بعد. غير أن عملية الاستباق في النصوص السّردية قليلة مقارنةً بعملية الاسترجاع. ويبدو ذلك في نص "العلامة" لما فيه (كما أشرنا سلفًا) من عودة إلى الماضي (التاريخ). وجاءت هذه الاستباقات قليلة، نذكر منها: "رأى نفسه فيها وهو يودع أم البنين وقد صارت زوجته، فيرحل إلى مدينة شرقية قريبة حيث يقابل حفيد جنكيز خان تيمور الأعرج"[62]. يعلن هذا الاستباق (شأن باقي الاستباقات التي وردت في الفصل الثاني) على نحو صريح عن الأحداث التي من المتوقع ورودها في الفصل الثالث. وتحمل حالة التوقع وظيفة أساسية من وظائف الاستباقات، وترتبط عملية الاستباق في هذا الإطار بالبناء الداخلي للنص، وليس في علاقته بالنص السابق؛ ما يجعل هذا الاستباق يمارَس على ما سيأتي ذكره في النص، وليس بالضّرورة استباقًا على الزمن التاريخي الذي تعتمد عليه. يوضح المثال السابق أنه على الرغم من كونه استباقًا خاصًا بالبناء الزمني للرواية، فإنه يحقق استباقًا على مستوى أحداث التاريخ أيضًا؛ إذ لم يأت ذكر جنكيز خان إلا في وقت لاحق لنص "التعريف"، وليس في وقت حج ابن خلدون؛ ما جعل هذه الرؤيا الاستباقية في الرّواية تتحقق قبيل ذهاب ابن خلدون للحج. فعلى الرغم من كون كلا الحدثين حقيقيين ومتباعدين تاريخيًا، فإن الرّواية، باشتغالهاعلى الزمن التاريخي، قد ربطت بينهما؛ لأن السّرد يقوم بصياغة هذه الروابط. في حين نلاحظ على مستوى التاريخ أنه بالانتقال من "مؤشّر زمني إلى آخر، لا نجد الترابط بين الأحداث إلا بشكل عامّ؛ لأن المؤرّخ يركز على تسجيل الحدث الأساسي الذي لا يبرز إلا من خلال عناصر تكرارية للحدث ذاته أو استمراره"[63]. لكن على الرغم من صعوبة تتبّع مظاهر مختلف الاستباقات والاسترجاعات في النص الرّوائي عامة، نظرًا إلى تداخل الأزمنة وتشابكها، فإنها في نص "العلامة" تتخذ بُعدًا أكثر تعقيدًا؛ لأنها تعتمد في هذا النص على زمن خارجي، لا يمثّل زمن نص واحد محدد، بل أزمنة متعددة لأكثر من نص، تجلت في نصوص ابن خلدون التي اشتغل عليها الرّوائي، كسر النص نظامه الزمني الخاص وزمن النص المرجعي الأول "التعريف"، كما كسر الخطية الزمنية للنص السابق باعتبارها نصوصًا، لا نصًا واحدًا. فقام النص الرّوائي بمحو الزمن التاريخي والمزاوجة

62 حميش، **العلامة**، مرجع سابق، ص 97.

63 يقطين، **تحليل الخطاب الرّوائي**، مرجع سابق، ص 261.

بين النصوص التاريخية في نص واحد، احتكم في ذلك إلى زمنية خاصة، تجلّت في زمنية الرّواية، وليس زمنية تلك النصوص التاريخية؛ ما يمكّن من تتبّع المسار الزمني للنص الرّوائي واشتغاله على الزمنية التاريخية من خلال عرض الزمنين معًا في أبرز محطاتها. كما رصد التقاطعات التي بيّنت فكرة واضحة عن الحضور الزمني وكيفية اشتغاله داخل النص الرّوائي بالقياس إلى الزمن التاريخي. غير أن الحديث عن هذا الأخير يحيلنا إلى ملحوظتين أساسيتين:

- لا يمكن تحديد المسار الزمني إلا من خلال نص كتاب "التعريف" باعتباره نصًا سرديًا له ميزة حضور الحدث البارز وكذا الزمن؛ ما يجعل نص "العلامة" يعتمده لرسم أحداث حياة ابن خلدون. في حين لا تحتكم باقي النصوص إلى زمنية حدثية، بل تنظيرية؛ بمعنى أن زمنها خاص وداخلي، لا تأثير له في الحدث الرّوائي أو في الزمن، كماهوالحال بالنسبة إلى نص "التعريف". ولا تتعلق معضلة الزمن بالرّواية فحسب، بل بالتاريخ أيضًا. فنص كتاب "التعريف" ذاته نص تاريخي بالدرجة الأولى، لكنه في الوقت نفسه نصّ سير ذاتي؛ ما جعله لا يتميز بخطية زمنية بحتة إلا لكون نظام كتابته نظامًا قديمًا، يتميز بخصوصية كرونولوجية في تناول محطات محددة من حياة صاحبه (ابن خلدون)، أما نص "العلامة" فتميزه عدة استباقات واسترجاعات.

- تكسر النظام الزمني الواقعي على نحو نسبي؛ إذ ظل النص يحتكم إلى منطقية السّرد التاريخي وتسلسله مقدمًا (سردًا متصلًا لحياة "ابن خلدون") من مولده إلى وقت استقراره في هذا العالم[64]. لكن هذا الأخير لا يحتكم إلى الزمنية الحقيقية، بل إلى الزمنية التاريخية، كما وردت في نص "كتاب التعريف" بما يحمل من تغيرات داخلية مارسها على الزمن الحقيقي.

64 دراج، **الرواية وتأويل التاريخ**، مرجع سابق، ص 22.

التسلسل الرّوائي	التسلسل التاريخي
اعتزال ابن خلدون منصب القضاء	أ. نسبه
تعيينه قاضيًا للمالكية	ب. مباركة الرسول لنسل وائل بن حجر
دخوله إلى مصر	ج. وفاة أهله ومشايخه بالطاعون
غرق أسرته	د. توليه أولى الوظائف في تونس
الفجوة بينه وبين أبي عنان	هـ. حدوث الفجوة بينه وبين السلطان أبي عنان
سجنه من قبَل المريني	و. سجنه من قبَل المريني
توليه الوظائف في تونس	ز. موت أبي عنان
إطلاق سراحه من قبَل المريني	ح. كتابة قصيدة تضرع إلى المريني
موت أبي عنان	ط. إطلاق سراحه من السجن
الكتابة عن السلطان أبي سالم	ي. الكتابة عن السلطان أبي سالم
الرحلة إلى الأندلس	ك. الرحلة إلى الأندلس
قلعة بني سلامة	ل. ولاية الحجابة في بجاية
ولاية الحجابة في بجاية	م. مشايعة المنتصر
مشايعة المنتصر	ن. قلعة بني سلامة
مباركة الرسول لنسل وائل بن حجر	س. السفر إلى مصر
نسبه	ع. توليه القضاء في الصالحية
رسالة التضرع الشعرية للمريني	ف. غرق أسرته
أخبار برقوق	ص. عزله من القضاء
تعيينه بالمدرسة الصرغتمشية	ت. تعيينه بالمدرسة الصرغتمشية
توليه نظارة خانقاه بيبرس	ض. توليه نظارة خانقاه بيبرس
فتنة الناصري	غ. فتنة الناصري
توقيع الفتوى ضد برقوق	ق. أخبار برقوق
رسالة اعتذار شعرية إلى برقوق	ر. عودة برقوق بعد انتصاره
عودة برقوق بعد انتصاره	ش. إمضاء الفتوى ضد برقوق
انتزاع الخانقاه	ظ. انتزاع الخانقاه
عفو السلطان وقبول الاعتذار	أ. ب. رسالة اعتذار شعرية إلى برقوق
الصراع بين تيمور والمماليك	أ. ج. قبول الاعتذار

توكيله من أجل الأحصنة	أ. د. السعاية إلى المغرب من أجل الأحصنة
زيارة بيت المقدس	أ. هـ توليه القضاء مرة ثانية
توليه القضاء ثم عزله عنه	أ. و. زيارة بيت المقدس
تمكن تيمور من المشرق	أ. ز. عزله من القضاء
سفره مع السلطان فرج لملاقاة تيمور	أ. ح. الصراع بين تيمور والمماليك
هرب الناصر فرج	أ. ط. تمكّن تيمور من المشرق
ملاقاة تيمور	أ. ي. سفره مع السلطان فرج لملاقاة تيمور
احتراق المسجد	أ. ك. فرار الناصر فرج وجنده
مهداة تيمور	أ. ل. لقاء تيمور الأعرج
كتابة التقييد في المغرب	أ. م. كتابة عن المغرب
استفتاؤه في شأن الخليفة المدعي	ج. هـ. احتراق المسجد
طلب الأمان لعمال دمشق وشراء تيمور للبغلة	ج. و. استفاؤه في شأن الخليفة المدّعي
الرحيل عن تيمور	ل. م. مهداة تيمور
لقاءالناصر فرج واستئذانه في ثمن البغلة	م.ن. مكتوب الأمان وشراء البغلة
تعيينه للمرة الثالثة في القضاء	س.ع. الرحيل عن تيمور
كتابة الخطاب لسلطان المغرب	أ. ر. لقاء الناصر فرج واستئذانه في ثمن البلغة
تعيينه مرة رابعة في القضاء	أ. ز. كتابة الخطاب لسلطان المغرب
تعيينه للمرة الخامسة في خطة القضاء وعزله منه	ك. م. توليه القضاء ثم عزله
موته	ك. س. توليه ثم عزله حتى المرة الخامسة

يمكن تعيين هذه الزمنية من خلال تحديد اللحظات والربط بينها، نستطيع من خلالها معرفة الزمن الرّوائي وكيفية اشتغاله على التاريخ، وكذا نتيجة هذا التقاطع من خلال ارتباط الثنائيات التي تحتوي زمن التاريخ بمقابل الزمن الرّوائي/ السّردي:

- (1-ص) ⟵ اعتزاله القضاء
- (2-ع) ⟵ تعيينه قاضيًا
- (10-ي) ⟵ كتابته عن أبي سالم
- (27-أ. هـ) ⟵ الصراع بين تيمور والمماليك

يتبين تكسير خطية الزمن التاريخي؛ حيث تعمل الاستباقات والاسترجاعات على رسم معالم زمنية خاصة بالنص الرّوائي، تمارس نوعًا من التذبذب على مستوى خطية النص التاريخي. إنها الطريقة التي تمكّن من إعادة كتابة نص محدد. ولعل هذا ما جعل غاستون باشلار يذهب إلى أنه[65] "لا توجد رسائل أخرى لتحليل فعلٍ ما إلا بمعاودته. وعندئذ ينبغي أن يعاود من خلاله التفكيك؛ بمعنى تعداد وترتيب القرارات التي تشكله. كما نلاحظ نوعًا من الانغلاق الزمني على مستوى الرّواية وانفتاحه على مستوى التاريخ، يتوقف الزمن الرّوائي بموت العلامة. بينما يؤول زمن نص "كتاب التعريف" إلى نهاية مفتوحة على أحداث قابلة، تجلّى آخرها في عزل شخصية ابن خلدون عن القضاء للمرة الخامسة، إضافة إلى بعض نقط التقاطع بين الزمنين، فإنهما يسيران في الخط نفسه. بمعنى أن مجمل تلك التطورات القائمة على المستويين تشهد نوعًا من التوازي؛ لتنتج خطية محدَّدة على مستوى النص، لكنها سرعان ما تنكسر. كما تبدو تلك المسافة التي تميز الاسترجاعات أكثر اتساعًا على المستوى الزمني. إنها تعود إلى الماضي مقارنة بالاستباقات.

خامسًا: مظاهر السّرد وأنماطه

يتعذر الحديث عن التحويلات التي يشهدها السّرددون من دون الحديث عن السّارد وطرائق تجلياته في النص الرّوائي. ولعل هذا ما يمكّن من تحديد ذلك في نص "العلامة" من خلال ساردين أو نوعين من الرؤية السّردية، نحدد هذه المظاهر المتجلية في الرّواية من خلال ما يلي:

- الإملاءات في الليالي السبع..... سرد خارج حكائي
- بين الوقوع في الحب والحلول في ظل الحكم..... سرد داخل حكائي
- الرحلة إلى تيمور الأعرج جائحة القرن..... سرد خارج حكائي

حدد النقد السّردي الحديث عدة تقسيمات تتعلق بمظاهر السّرد وأنماطه، أبرزها ما اصطلح عليه "براني السّرد" و"جواني السّرد". ويحتوي كل منهما على تقسيمات فرعية أخرى. يحضر النمط الأول في الفصلين الثاني والثالث باعتباره ناظمًا داخليًا يسرد قصة أحداث غير مشارك فيها، لكن من خلال شخصيةٍ ما،غالبًا ما تجلّت في شخصية ابن خلدون باعتبارها

65 غاستون باشلار، **جدلية الزمن**، ترجمة خليل أحمد خليل، ط 3 (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - مجد، 1992)، ص 33.

الشخصية المحورية في نص "العلامة": "القاهرة، قيل للمغربي قبل وفوده عليها: ومن لم يرها لم يعرف عز الإسلام، وحين عاينها، وقف عند هذا العز في عمرانها ومآثرها ورسومها. لكن ما إن نزل في بواطنها مكبًا على شؤون العدل الذي هو أس الحكم حتى قاس اغتراب الإسلام بين أكابرها وأعيانها"[66]. يقترب السّارد من الشخصية الرئيسية حتى وإن كان السّرد خارجيًا. وتجلى ذلك من خلال المسار السّردي للفصل الأول. تمركز السّارد في هذا الفصل على مسافة تمنعه من أن يكون هو الشخصية، خاصة من خلال استخدام ضمير الغائب وقدرته على الرؤية من الخارج، في غياب شبه تامّ للشخصية "حين عاد الحيحي إلى بيته وأكل وشرب، قفز كعادته في حضن زوجته وحدثها عن مناقب مشغله الجديد"[67]. غير أنه لا يتجاوز في سرده للأحداث الشخصية المحورية، ابن خلدون، سواء تم ذلك من خلالها ومن داخلها في بعض الأحيان "استيقظ عبد الرحمن على وقع رؤيا منامية غريبة. رأى نفسه فيها وهو يودع أم البنين وقد صارت زوجته، فيرحل إلى مدينة شرقية"[68]. ويعود إليها السّارد في الفصل الثالث للرواية، في حين يطلعنا الفصل الثاني بفاعل ذاتي، تجلّى في السّارد المشارك في الحدث على نحو جوهري (شخصية محورية)، وتجلى ذلك في شخصية ابن خلدون نفسها: "ذهابًا وإيابًا استغرق حجي زهاء الستة أشهر"[69]. اكتفى فقط بتغيير صيغة الخطاب؛ ما جعل السّارد يوظف ضمير الغائب في الفصلين معًا، في حين اقتصر على ضمير المتكلم في الفصل الثاني وحاشية الفصل الأخير. أما إذا عدنا إلى النص التاريخي فنجده ساردًا/ مؤرّخًا من خلال توظيفه ضميرَ الغائب في تقديم مادته الحكائية، لكنه يقيم بينه وبين الحدث السّردي مسافة بارزة، تجعله هذه الأخيرة متعاليًا على مادته؛ ما يتيح له إمكان ضبط الأحداث السّردية وفق تسلسلها الخارجي وعلاقتها السّببية، وتجلّى ذلك في نص ابن خلدون التاريخي، في كتابي **المقدّمة** و**العبر**، بينما تميز نص كتاب **التعريف** بنظام آخر تجلّى في نظام السيرة الذاتية، يلتقي فيه ضمير أنا السّارد (ضمير المتكلم) وضمير الأنا المسرودة؛ إذ يبرز فاعل ذاتي (سارد داخلي) كلما تعلق الأمر بالجانب المتخيّل، كما يبرز ناظم داخلي يضع القارئ في مواجهة الحدث التاريخي، علمًا أن النص الخلدوني يتراوح بين الأنا والهو، أو بين الداخلي في السيرة الذاتية والخارجي في **المقدّمة** و**العبَر**.

66 حميش، **العلامة**، مرجع سابق، ص 165.

67 المرجع نفسه، ص 210.

68 المرجع نفسه، ص 108.

69 المرجع نفسه، ص 115.

1. الحدث السّردي بين المدة والتواتر

إن ما يميز النص التاريخي عن الرّوائي هو العلاقة بالحدث في حد ذاته؛ إذ يهتم الأول بالأحداث التي تتطلب التسجيل، في حين يعتمد الثاني على كيفية بناء هذه الأحداث وفق منطق خاص يكشف كيفية استعادة تنظيم الحدث وربط علاقاته بطريقة مخصوصة وانتظام سرعة السّرد، ليس في علاقتها بالزمن فحسب، بل في علاقتها بالمساحات السّردية في النص السابق وكيفية تغييرها.

تعدّ الخلاصة من بين أهم أساليب هذا البناء السّردي. إنها "عبارة عن مقطع سردي، يتم تكثيف الأحداث من خلال جمعها واختصارها اختصارًا شديدًا؛ قصد الانتقال إلى مقاطع سردية جديدة"[70]. يقول السّارد: "بدءًا من إظلام الجو بيني وبين صديقي لسان الدين، الغيور على منصبه ومنزلته"[71]؛ إذ تمّ تكثيف تلك المقاطع السّردية الموجودة في التعريف فلم تحتفظ إلا بالحدث الأساسي الذي له علاقة بالأحداث التي ستأتي مباشرة. لكن ليس باعتبارها تاريخيًا، بل سردًا روائيًا. إن الشيء نفسه تشكّله تقنية الحذف، التي يتم من خلالها حذف الحدث التاريخي من الحدث الرّوائي؛ فقد تم التغييب النهائي لبعض الأحداث التاريخية في نص "العلامة"، من خلال تجاوز السّرد الرّوائي بعضَ أحداث التاريخ (مقابل التركيز على أحداث أخرى)، كما أن التزام الصمت حيالها غالبًا ما يحيل القارئ إلى اكتشاف تلك الأحداث الغائبة من خلال معرفته السابقة بالنص التاريخي الخلدوني. بمعنى أن السّرد التاريخي قد يتوقف نهائيًا عن الاستمرار، وتجلّى هذا عمومًا في الحالات التي ركزت فيها الرّواية على الوصف "ذات السقف المجوف والأعمدة الباسقة، والأرض الرخامية"[72]؛ إذ توقف مثل هذه المقاطع الوصفية التدفق الزمني للعملية السّردية؛ لتضع القارئ أمام اللازمن، سواء زمن الرّواية الداخلي أو الخارجي المتعلق بالنص السابق - التاريخي؛ ما يجعل العلاقات التي يربطها الحدث الرّوائي في مقابل الحدث التاريخي لا تسلك طرقًا تؤدي في مجملها إلى تركيز المساحة التي كانت له في كتاب **التعريف** فحسب، بل تذهب إلى نقيض ذلك بالزيادة في هذه المساحة السّردية: "كاتبت السلطان فرج في تخليه سبيلي والسماح لي بالحركة والسفر. إلا أن الرد أتاني بشكل مرسوم جديد بتعييني قاضي

70 العيد، **فن الرّواية العربية**، مرجع سابق، ص 153.

71 حميش، **العلامة**، مرجع سابق، ص 99.

72 العيد، **فن الرّواية العربية**، مرجع سابق، ص 210.

المالكية. فقبلت الخطة مكرهًا، حتى لا أعاكس السلطان وأقطع كل أسباب الرجاء [...] في الأسبوع الأول من شعبان من السنة الموالية، وأنا أهيئ رحيلي وأضع لمساته الأخيرة، أتاني خبر موت تيمور، فلم أحفل به، ثم تلقيت مرسومًا (كذا) جديدًا تعييني للمرة الخامسة في خطة القضاء". يتميز هذا المقطع السّردي بنوع من التباطؤ الحركي، يتخلله سرد إضافي تفصيلي، ينتمي إلى عالم الرّواية؛ إذ يشغل السّرد في النص السابق حوالي صفحة واحدة، في حين يمتد في النص اللاحق على امتداد خمس صفحات، وغالبًا ما يتقاطع هذا الاشتغال النصي مع التحولات الكمية السابقة الخاصة بالتمطيط والاختصار.

2. الصيغ السّردية

يعرف الخطاب بين النصين التاريخي والرّوائي أنواعًا عدة من التحول، فقد اعتمدت الرّواية على تغيير نمط الخطاب، الذي أصبح غير مباشر مكان المباشر: "أسئلة تيمور عبارة عن استنطاق منهجي حول مأتى العلامة، من أين ومتى ولم وكيف، فكانت أجوبته مقتضبة وأوصافه لإنعامات الظاهر برقوق مبرزة"[73]، أو العكس.

3. استبدال الحوافز

تتميز أغلب الدلالات في نص "العلامة" بنوع من التحويل، يمارسه النص السّردي على معطيات التاريخ. وتجلى ذلك بوضوح في مختلف التغيرات الطارئة على عناصر التحفيز، فقد أدخل النص الرّوائي بعض التحفيزات التي لم تكن موجودة على مستوى نص ابن خلدون، وتبرز إجراءات هذه الممارسة في المقتطف التالي: "وكدأبه في ذكر مآسيه الخاصة، لم يشر عبد الرحمن إلى مصابه ذلك (غرق أسرته) إلا على جناح العجلة والاقتضاب، كأنما الكلمات في مقام الحزن تدير السكاكين في الجرح"[74]. ففي النص التاريخي/ نص السيرة لم يرد ذكر ذلك إلا في الفقرة التي تشير إلى موت الأسرة من دون أي تعليق: "ووافق ذلك مصابي في الأهل والولد، وصلوا من المغرب على السفينة، فأصابها قاصف من الريح فغرقت، وذهب الموجود والسكن والمولود، فعظم المصاب الجزع..."[75]. وقد جاء هذا السّرد؛ لكي يبرر أن تناول ابن خلدون لهذه الحادثة التي مرّت تاريخيًا بصمت، أعادتها الرّواية أكثر من مرة. لم تركز على الحدث في حد ذاته، بل على التعامل

73 حميش، **العلامة**، مرجع سابق، ص 93.

74 المرجع نفسه، ص 99.

75 المرجع نفسه، ص 132.

مع الحدث وأسبابه؛ فقد أكد السّبب الذي لم يُذكر في مقام آخر من الرّواية: "طبيعي أن موت أهلي كلهم في البحر كان وقعه عليّ من الشدة والعنف؛ بحيث أصابني بالخرس المحزون الأبلغ من أي كلام"[76]. أما نقيض هذه العملية فارتبط بحذف ما كان موجودًا باعتباره حافزًا على مستوى النص الخلدوني: "رب إنك تعلم أني لم أدع في حجي لغير أم البنين"[77].

إن نفي الرّواية لما وُجد في النص السابق (التاريخي) الذي يُصرّح بدعاء ابن خلدون للسلطان: "وقضيت حق السلطان في لقائه وإعلامه بما اجتهدت فيه من الدعاء له"[78]، قد يشكل أهم تقنية سردية تجمع بين الإجراءين السابقين؛ لأنه يقضي إلى حذف التحفيز من النص السابق وإدراج حافز جديد؛ مما جعله يهيمن على نص العلامة على نحو بارز: "لم يطلق سراحي (السلطان أبي عنان) إلا بعد موته خنقًا على يد وزيره الفودي"[79]. وقد تم إدراج حافز جديد في هذه الجملة، بعد أن حُذف الحافز الأول المرتبط بالنص الخلدوني الذي يتحدث عن وفاة أبي عنان بشكل طبيعي: "ولخمس ليال من حلوله (السلطان أبي عنان) طرقه الوجع وهلك لخمس عشرة ليلة"[80]. لكن لم يكن هذا الحافز وليد المتخيّل، بل نشأ من تاريخية تناقض مقولة ابن خلدون. إنه يصرح بالحادثة نفسها في مقام آخر "وأما الأمر الخطير حقًا فيتمثل في مقتل أبي عنان خنقًا وهو في الثلاثين من عمره على يد وزير الفودي، الذي سعى بهذا الفعل إلى أن يحكم البلاد واضعًا الوريث الشرعي تحت وصايته"[81].

سادسًا: البعد التاريخي للشخصيات

أكد جيرار جينيت أهمية دراسة شخصيات الرّواية؛ قصد تحديد العلاقة بين النص السابق والنص اللاحق[82]؛ لكونها تدخل ضمن التحويل القيمي الذي يمارس أساسًا على الشخصيات السّردية. لذا، فإن تناولها من باب القيم المنسوبة إليها روائيًا وتاريخيًا، يستوجب ربطها بمختلف تمظهراتها.

76 المرجع نفسه، ص 87.

77 المرجع نفسه، ص 110.

78 المرجع نفسه، ص 153.

79 المرجع نفسه، ص 201.

80 المرجع نفسه، ص 164.

81 المرجع نفسه، ص 105.

82 جينيت، **خطاب الحكاية**، مرجع سابق، ص 132.

تكتسي مقاربة الشخصية في أيّ نص روائي أهمية بارزة؛ نظرًا إلى دورها في بناء عوالم النص الرّوائي نفسه؛ إذ لا يمكن تخيّل عمل سردي من دون هذا العنصر (الشخصية). وتزيد أهميتها في رواية "العلامة"؛ نظرًا إلى عتماد هذا النص السّردي على الشخصية على نحو بارز، تهيمن على هذا النص من العنوان الرئيسي، وصولًا إلى الصفحة الأخيرة. فمنذ أرسطو إلى اليوم، مرّت الدراسات الخاصة بهذا العنصر السّردي بالعديد من التحولات؛ لأن "طبيعتها المطاطية، جعلتها ترتبط بعدد كثير من المقولات دون أن تستقر على واحدة منها"[83]؛ ما يجعل اختيار مقاربة محدّدة للنص السّردي ينبع من طبيعة النص وشخصياته وليس العكس. ويتجلى في هذا الإطار في تتبع مساراتها ووجودها الرّوائي المرتبط ببنية النص السّردي"، وبين ما هو تاريخي المرتبط بنصوص ابن خلدون. ونحدد صفاتها وانتماءاتها ومقابلاتها التاريخية من خلال الجدول التالي:

الشخصية	تجليها الرّوائي	تجليها التاريخي
ابن خلدون	شخصية أساسية، عالم فقيه قاضٍ متواضع طيب، محبّ، مهم، له عائلة متكونة من زوجته الثانية وابنته. مرتبط بأصله المغربي ككاتب لنصوص **المقدّمة والتعريف والعبر**	شخصية تاريخية مهمة، عالم فقيه قاضٍ، ماتت أسرته غرقًا في البحر، كاتب لنصوص **المقدّمة والتعريف والعبر**
أم البنين	امرأة قاسية، أرملة حمو الحيحي، زوجة ابن خلدون وأم ابنته، شابة، جميلة، محبة لابن خلدون	ليس لها مقابل في التاريخ
حمو الحيحي	رجل قصير القامة، مرح، يشتغل بالكتابة، كان كاتب ابن خلدون، زوج أم البنين الأول	ليس له مقابل تاريخي
شعبان	رجل كبير في السن، خادم ابن خلدون، وفيّ محب لسيده يبقى معه حتى وفاته	ليس له مقابل تاريخي
السلطان برقوق	سلطان مصر، جاحظ العينين، أصله عبد قبل أن يصبح سيدًا، قرّب إليه ابن خلدون، متوسط الحكمة، ضعيف التخطيط، يستمع إلى نصائح ابن خلدون ويثق به	سلطان مصر، كان ابن خلدون واحدًا من رجالات بلاطه، قوي، العلاقة الطيبة بينه وبين ابن خلدون شكلية
الناصر فرج	ابن الظاهر برقوق، طفل، غرّ، لا يفيق من السُكر، لا يهتم بشؤون الرعية، غافل عما يحدث في قصره وبلده	ابن الظاهر برقوق، تولّى الحكم بعده، لم يرد ذكر لصفاته إلا بشكل عام وإيجابي

83 بحراوي، **بنية الشكل الرّوائي**، مرجع سابق، ص 110.

الشخصية	تجليها الرّوائي	تجليها التاريخي
سعد	أخ أم البنين، شاب، خنثى	ليس له مقابل تاريخي
يشبك	مربي الناصر فرج والمؤتمن عليه، يحب ابن خلدون، ينصحه بالسفر مع السلطان لملاقاة تيمور، يستشيره ويستفتيه في أمور الخلافة، ويساعده في شؤونه	يذكر ابن خلدون أنه طلب منه السفر مع الناصر فرج للقاء تيمور
برهان الدين	قاضٍ من دمشق، متعصب، يدافع عن دمشق ضد المغول، صديق لابن خلدون قوي البنية، عارف باللغات، مثقف	قاضٍ دمشقي، كان ضمن الوفد الذي زار تيمور
تيمورالأعرج	الحاكم التتري، طاغية، متوحش، يجيد التخطيط للقتال، ينتصر بفضل التفاف جنده حوله، قوي، محب للمعرفة، وفيّ لحب زوجته الموجودة في سمرقند	أحد أفراد المد المغولي، حفيد جنكيز خان، هاجم دمشق والتقاه ابن خلدون
يشبك	مربي الناصر فرج والمؤتمن عليه، يحب ابن خلدون، ينصحه بالسفر مع السلطان لملاقاة تيمور، يستشيره ويستفتيه في أمور الخلافة، ويساعده في شؤونه	يذكر ابن خلدون أنه طلب منه السفر مع الناصر فرج للقاء تيمور

تتجلى أبرز علامات الإشكال البحثي والنقدي في الخلط بين الشخصية داخل النص السّردي (الكائن الورقي) بتعبير رولان بارت[84]، وبين الشخص في الواقع. وإذا كان هذا الإشكال يأخذ أبعادًا عديدة ومختلفة، فإنه يأخذ منحى خاصًا في النصوص التاريخية؛ إذ ينصب البحث على العلاقة بين الشخصية التاريخية (ابن خلدون) وبين الشخصية المحورية في نص "العلامة" (شخصية ابن خلدون).

إن التطابق على مستوى الاسم مبدئيًا والصفات والمقاربات التي تتشارك بين الجانبين التاريخي والرّوائي تزيد التمييز صعوبة. إننا أمام نص له مرجعية تاريخية، تصبح الشخصيات في هذا النص، أو على الأقل الشخصية الرئيسية، تنتمي إلى ما يسميه فيليب هامون (Philipe Hamon) "الشخصيات المرجعية" (Personages referentiels) وتمتلك مرجعًا خارج النص الرّوائي[85]؛ إذ تحيل على واقع تاريخي تندرج في إطاره الشخصيات التاريخية (Historique) التي تميز نص "العلامة". إنها شخصيات موجودة على مستوى التاريخ الذي يمثل مرجعية لهذه

84 Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits," *Communications*, vol. 8, no. 1 (1966), p. 120.

85 فيليب هامون، **سميولوجيا الشخصية الرّوائية**، ترجمة سعيد بنكراد (دمشق: دار الحوار للنشر والتوزيع، 2001)، ص 65.

الشخصية، ولغيرها من الشخصيات التي وجدنا لها مقابلًا تاريخيًا (ضمن الجدول السابق). لكن هذه الأسماء التاريخية (ابن خلدون، برقوق، تيمور)، تتنصل حتى في ارتباطها من واقع تاريخي؛ لتنتظم داخل نسق جديد من العلاقات التي يفرضها النص السّردي "العلامة"، يحولها إلى شخصية تتجاوز منطلقها التاريخي لتصنع كيانها الخاص الذي لا يوجد إلا داخل النص السّردي.

لقد هيمنت هذه الشخصيات ذات المرجعية التاريخية على الشخصيات التي يمكن أن نسميها بالشخصيات اللامرجعية الورقية تمييزًا لها من الأولى. لكن على الرغم من أن دخول مثل هذه الشخصيات في نص مرجعي/ تاريخي يخلق نوعًا من البياض الدلالي، فإن دخولها عوالم الرّواية، قد كان له تأثيرٌ كذلك في الشخصيات التاريخية، التي تغيرت دلالتها داخل النص مقارنة بما هو تاريخي؛ ذلك أن الشخصيات التي خلقتها الرّواية (أم البنين، شعبان، حمو الحيحي... إلخ) أصبحت أكثر إيجابية وقربًا من ابن خلدون، نلج من خلالها عوالم حياة شخصية ابن خلدون الخاصة؛ ما يحيل على أنها حياة تابعة لما هو روائي تخييلي، وليس لما هو تاريخي؛ إذ تتغير الشخصيات المرجعية بدخولها في شبكة من العلاقات المكتسبة من النص اللاحق ذاته، فتصبح تابعة للنص السّردي على الرغم من بعدها التاريخي، تصير تابعة لسلم قيم العالم السّردي أيضًا. وتجلى هذا، على وجه الخصوص، في الشخصيات التي أدخل عليها النص السّردي قيمًا غير التي كانت لها في نصوص ابن خلدون التاريخية؛ لأن تغير حركة الفعل التاريخي منح الشخصية الأساسية (ابن خلدون) دورًا في نظام قيم النص الرّوائي أكثر أهمية مما كان لها من النص السابق، خاصة في نص كتاب **التعريف**؛ ما أعطى شخصية ابن خلدون فرصة أكبر للتحرك في الحياة بحرّية أوسع من تلك التي منحها ابن خلدون لنفسه في الماضي: "أمام ما أملت لي نفسي اعترتها حالة أسميتها تدقيقًا سكر الافتتان، مفتون أنا بزوجتي الحلال وبما يحيط بها، مفتون بغليان الدم في شراييني وانتعاش خلاياي، مفتون بآيات الجمال أينما تجلت: في ابتسام الأطفال، وتغريد الطير، وهبوب الأنسام على الروح الظمأى وكل الأجسام"[86]؛ ما أسهم في أنسنة شخصية ابن خلدون التي كانت جامدة تاريخيًا: "قال الرجل ذلك وهو يغالب انفعاله الذي يقويه نظره المتقطع إلى وجه المرأة الطافح بالحسن والرقة"[87]. فقد غيّب النص السابق/ التاريخي هذا الجانب، على الرغم من كونه سيرة، فقد اكتفى بذكر الوقائع والأحداث السياسية على حساب

86 حميش، **العلامة**، مرجع سابق، ص 143.

87 المرجع نفسه، ص 95.

الأحداث الخاصة التي يفترض أن تضطلع بها السيرة الذاتية أو على الأقل جزء منها؛ إذ منح نص الرّواية شخصيةَ ابن خلدون حضورًا أقوى من حضورها في النص التاريخي. لكنها في المقابل، حرّفت ما كان إيجابيًا في النص الخلدوني من خلال الحركة العكسية المتمثلة في إلغاء القيمة؛ ما منح الشخصيات دورًا أقلّ مما منح لها في النص السابق، تجلى ذلك في تنزيل مكانه هذه الشخصيات إلى مستوى أدنى. أما الشخصية ذات الأهمية التاريخية، فتجلّت في صورة الحاكم "برقوق"، الذي أخرجه النص الرّوائي من صورته التاريخية كما وردت في نصوص ابن خلدون: "في مقابلتي وضعت السلطان الجركسي طي حجمه، المجرد من اصطناعات السلطنة وشارات الملك، فبدا لي مملوكًا بيع واشتري قبل أن يأتيه العتق ويجلس بمشيئة المصادفات والأقدار على التخت. وتصورت هذا الذي سمي برقوقًا لجحوظ عينيه يسألني"[88]. لقد غير النص صورة برقوق على نحو بارز في أكثر من مناسبة: "سبحان من يسلطن المعتوق ويؤتي الملك من يشاء ولو كان عبدًا ذا زبيبة"[89]؛ ما حوّل شخصية برقوق إلى أبرز الشخصيات على الصعيد التاريخي التي كانت صورتها إيجابية إلى حد بعيد.

أسس نص "العلامة" شخصية تاريخية أخرى، تجلت في شخصية الناصر فرج "حدوس العلامة بانطواء جوانح السلطان الغر على الضعف والغدر كانت صائبة [...] التكالب ضده تصاعد بشكل مسعور، مصحوبًا بالقذف والتشهير، وفرج متغافل لا يحرك ساكنًا"[90]. لكن على الرغم من ذلك، لا نجد لهذه الشخصية الأهمية نفسها مقارنة بشخصية برقوق، التي ركز عليها النص السّردي بنوع من التفصيل "إنني أعلم أنه لا يفارق قوارير الخمر في تنقلاته بين القلعة [...] وأعلم أنه يسكر حتى تتوقد صفحات خدوده جمرًا قبل أن ينظر في الوضع العسكري وإعطائه الأوامر. فلا غرو أن يطالب الجند بدنان الحرام، إذ الناس على دين ملوكهم"[91]. ويبرز في كل مرة على جانب الحكم في الشخصية: "قالها السلطان بفم مخمور يستهجن القصة كلها"[92]. لكن لا يهاجمها باعتبارها شخصية، بل بصفتها حاكمًا وسلطانًا.

وقد قدّم النص الرّوائي الصّورة ذاتها عن شخصية تيمور: "وبعد ذلك اضطر إلى تمرير

88 المرجع نفسه، ص 210.

89 المرجع نفسه، ص 165.

90 المرجع نفسه، ص 213.

91 المرجع نفسه، ص 281.

92 المرجع نفسه، ص 213.

ذقنه على يد الكائن الممدودة إليه"[93]. وعلى الرغم من أن هذه الشخصية لم تعرف كبير اهتمام في النص السابق، فإن النص الرّوائي بالغ في إعطائها صور سلبية؛ فقد قام السّارد باستعادة هذه الشخصية التاريخية وتغيير مسارها لتصبح قابلة لدخول العالم السّردي، بكل أبعاده؛ قصد التخلي عن أصولها التاريخية مؤقتًا؛ ما يجعل قراءة هذه الشخصيات تستند بالأساس إلى وجودها التاريخي ومرجعيتها الخارجية التي تضعها دائمًا على الحافة بين ما هو تاريخي وما هو متخيّل/ روائي.

يبين تفكيك خيوط العلاقة بين نص "العلامة"، باعتباره نصًا روائيًا وبين نصوص ابن خلدون التي شكلت جانب التاريخ، أن هذه العلاقة قد قامت من خلال اعتماد الرّواية على مجموع النصوص السابقة، باعتبارها سندًا مرجعيًا ودعامة تأسس عليها عالم الرّواية؛ ما جعلها تشكّل، حسب جيرار جنيت، ذلك النص السابق الذي اشتقّ منه نص الرّواية وجوده ليصبح، وفقًا لهذه المعادلة، نصًا لاحقًا[94]. لكنْ يبقى السؤال المركزي في هذا الفصل متعلقًا بالبحث في أتون هذا الاشتقاق القائم بين النصين؛ ما يتطلب تتبّع مفاصل هذا الاشتقاق والبحث عن الروابط الممكنة، الظاهرة والخفية، بين النصين المتمازجين. لكن على الرغم من أن النص الرّوائي "العلامة" قد اعتمد في بنائه النصي على المادة التاريخية على نحو بارز، فإن ذلك لم يهيمن على الجوانب الفنية للجنس الرّوائي؛ فقد هيمن الجانب التخييلي على المعطى التاريخي، إضافة إلى مختلف التحويرات التي طرأت على النص الأول. وقد تجلى حضور التاريخ منذ أولى صفحات النص، خاصة صفحة الغلاف، التي احتوت عنوان الرّواية المتقاطع باعتباره صفة أساسية للنص الخلدوني، وصولًا إلى الصفحات الأخيرة، على الرغم من أنها ختمت حلقة السّرد بما هو خارج عن التاريخ الخلدوني. كما أنها، وإن جاءت بوصفها تخييلًا، لم تبتعد عن مجرى التاريخ المحيط بهذه الشخصية (ابن خلدون).

يعيد نص "العلامة" صياغة ما هو تاريخي. لكن لم تكن هذه الصياغة استنساخًا، بل تقنينًا آخر لهذا التاريخ. إنه أسلوب النص السّردي الذي منحه الحق والقدرة على ممارسة كل التحويرات الممكنة على النص التاريخي، سواء على مستوى طبيعة النص، أو زمنه، أو شخصياته.

93 المرجع نفسه، ص 216.

94 جينيت، **خطاب الحكاية**، مرجع سابق، ص 118.

خاتمة

لم يتقيد الرّوائي سالم حميش في رواية "العلامة" بالبناء النموذجي للرواية. لكنه في الوقت نفسه لم يتقيد بقوانين الكتابة الخاصة بالسيرة الغيرية (سيرة ابن خلدون). فقد أخذ من السيرة الأحداث والشخصيات التاريخية، وأخذ من جنس الرّواية العالم التخييلي، بما أضافه على الحقيقة التاريخية من مميزات فنية وجمالية وتخييلية، حتى ينفخ الروح في النص كي يصبح رواية. وخير دليل على ذلك إقحام شخصيات تخييلية في النص السّردي لتساير الشخصيات التاريخية أحيانًا وتصارعها أحايين أخرى (مثل أم البنين، سعد، حمو الحيحي). كما تخيّل أحداثًا روائية، كما هو شأن حدث الزواج الثاني لشخصية ابن خلدون وغيره من الأفعال الرّوائية التي لم يذكرها التاريخ. لكن السّارد/ الرّوائي اغتنم فرصة كتابة السيرة الغيرية لتوسيع الجانب الخيالي في النص السّردي ومعارفه التاريخية لينتج نص "العلامة".

الفصل الخامس
التاريخ وترميم الذات في "قناديل ملك الجليل" لإبراهيم نصر الله

تتوزع هوية الذات في النص السّردي مثلما تتوزع هوية الكتابة بين محكي الذات ومحكي الوطن ومحكي التاريخ ومحكي الحب ومحكي الآخر ومحكي الهجرة ومحكي الكتابة ذاته. غير أنها تلتئم كلها حول قضية الهوية والبحث عن الحقيقة الكامنة خلف ظل الغير مرئيةً وتتقاطع فيما بينها، مشكّلةً سؤالًا جوهريًا يتعلق بالرغبة في الانبعاث والترميم واستعادة المعنى واسترجاع البهاء المنسي في العيش وفي الحب وفي الحلم وفي التفاعل مع الآخرين. غير أن سبيل القبض على مكونات هذه الهوي، لا يتحقق إلا من خلال الكتابة وإشراقتها؛ لأنها الخيط الوحيد الذي يمكنه صيد الخواطر المنسية والمنفلتة والمتفتتة التي انتقلت من طبيعتها المادية إلى طبيعة روحية مجردة.

تشكّل رواية "قناديل ملك الجليل"، بمختلف عوالمها المتداخلة، وزمنها المفتت والمتشظي، تجربة للعودة إلى التوازن المفقود للذات/ الوطن من أجل كشف أساليب هذا الترميم وتقنياته. يركز هذا الفصل على تناول الرّواية من خلال الجوانب التالية: العتبات النصية، والتاريخ والمتخيّل السّردي الموازي، وتقنيات السّرد في الرّواية، والمنظور السّردي والحدث التاريخي، وبنية الزمن، ورسم الشخصيات، والطقوس الشعبية في الرّواية.

أولًا: العتبات النصية

تقود عتبة النص الرئيسية/ عنوان الرّواية في "قناديل ملك الجليل" إلى العتبات الفرعية الداخلية. فقد قسّم الرّوائي عمله، الممتد على مساحة خمسمائة وخمس وخمسين صفحة، إلى أربعة عناوين داخلية. احتوى كل عنوان منها على عدد من العناوين الفرعية. لكن ما يلفت الانتباه في العناوين الأربعة تركيزها على مفردتي "الجنة" و"البحر"، فقد وردتا في ثلاثة من العناوين الأربعة، واجتمعتا معًا في اثنين منها. جاءت هذه العناوين على الشكّل التالي: "بحر

الجليل"، و"الجنة بجانب البحر"، و"الجنة بين بحرين"، و"عذاب الجنة". تبرز من خلالها هيمنة المكون المكاني؛ فكل من البحر والجنة والجليل عبارة عن أمكنة محدّدة. أما مفردات جانب وبين، فظرفا مكان؛ ما يجعلها إشارة واضحة إلى عنصر المكان الذي تم التركيز عليه في النص الرّوائي. لكن الدلالة التي يحملها كل عنوان لا تظهر إلا بعد قراءة النص السّردي بكامله؛ لأن هذا الأخير يعطي الإشارات الواضحة والأدلة البيّنة على فهم العنوان وتأويله؛ ما يجعلها عناوين إيحائية، تنجلي وتتضح دلالة العنوان الأول "بحر الجليل"، مثلًا، بعد قراءة المادة السّردية؛ لأن "بحر الجليل" هو بحيرة طبريا، التي تمثل لأهل الجليل بحرًا داخليًا، تقع عليه مدينة طبريا التي ولدت وترعرعت فيها الشخصية المحورية للنص، شخصية ظاهر العمر. كما أنها تمثل المكان الأول الذي عشقته شخصية ظاهر، مارست فيه أولى هواياتها. "ففي الوقت الذي كانت شخصية عباس (صديق ظاهر) مفتونة بصيد الماء، كان ظاهر مفتونًا بصيد البط البري"[1]. كانت البحيرة المكان الوحيد الذي تشعر فيه شخصية ظاهر بالراحة وتغسل نفسها من أحزانها "ساعة من الزمن يقضيها على ضفاف طبريا كانت كافية لغسله من كل ما علق به من غضب أو أحزان"، كما "يعتدل ويحدق في امتداد البحيرة لفترة طويلة، وحين ينهض يكون قد قام بكل ما تحتاجه نفسه: الانشراح والصفاء"[2]. هكذا، تبدأ أحداث النص السّردي في طبريا، التي عاشت فيها شخصية ظاهر طفولتها وفيها فقدت والدها، وكانت أول مدينة تتسلمها خلفًا لوالدها (شخصية عمر الزيداني)، وكانت أيضًا أول مكان أعلنت فيه رفضها الظلمَ، بكافة أشكاله، عندما سجنت الجابي الذي تسلط على الناس، وفيها أراقت أول دم في حياتها دفاعًا عن بياض فتاة ضعيفة، ومنها خرجت حزينة هروبًا من لعنة الدم. هكذا، تدور أبرز أحداث القسم الأول من النص الرّوائي في طبريا تحت نظر البحيرة التي هي توأم المدينة، يمتد مسارها السّردي على ما يقارب مائة صفحة من أصل مائة وثمانٍ وعشرين صفحة من السّرد الرّوائي الذي تجري أحداثه في طبريا وما يحيط بها من قرى.

تنجلي دلالة العنوان على المكان وتحديده بدقة. أما المادة السّردية في القسم الثاني "الجنة بجانب البحر "فهي التي تحدد بشكل دقيق دلالة هذا العنوان. ليصبح البحر هو طبريا مرة أخرى. هذه المدينة التي عادت إليها شخصية ظاهر أكثر قوة، بعد أن ذهبت إلى دمشق وعادت

1 إبراهيم نصر الله، **قناديل ملك الجليل** (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2012)، ص 17.

2 المرجع نفسه، ص 49.

منها لتستلم عرابة، ومن عرابة خرجت في اتجاه طبريا، لطرد متسلّمها الذي ظلم أهلها وتسلّطَ عليهم. وفيها كذلك أخذت تنشر قناديلها التي تؤشر على العدل والأمن والمحبة بين الناس. كما أعادت إليهم كرامتهم ومنعت رجال الدولة من دخولها من خلال تأدية كل ما للدولة من حقوق. بذلك حولتها إلى "الجنة بجانب البحر". هكذا دلت الجنة على مدينة طبريا التي ازدهرت ونمت وتطورت فغدت مدينة أخرى، مدينة جميلة وجديدة. أخذ زمنها يمتد لنشر العدل بين القرى المحيطة بها. وبفضل ما نشرته هذه الشخصية فيها من عدل، أصبح أهل المدن والقرى المحيطة بها يلجؤون إليها لتريحهم من ظلم متسلميهم، كما وقع مع متسلم الطابغة مقداد وقلعة جدين والقرى المحيطة بها وصفد والبعنة. وهكذا، حولت شخصية ظاهر طبريا إلى جنة، بعدلها وما نشرته فيها من أمن.

تحولت إلى المدينة التي يحلم بها كل المظلومين، كما يسعون إلى أن تكون شخصية ظاهر هي المتسلم الذي يحكمهم، فيحفظ كرامتهم ويعيد إليهم إنسانيتهم التي أهدرتها الدولة؛ ما يؤشّر على نحو واضح على المكان الذي تجري فيه الأحداث. أما عنوان القسم الثالث "الجنة بين بحرين" فيتشكّل من عنصر مكاني. تجلى في الجنة (الأرض) التي حولتها شخصية ظاهر بعدلها وقوتها وإنسانيتها اللامتناهية إلى جنة، بعد أن كانت صحراء خربة، يقطع فيها البدو الطرق؛ يسلبون وينهبون؛ ويقتلون، ما دفع الناس إلى الخوف وعدم الشعور بالأمان في حلهم وترحالهم.

تخرج شخصية ظاهر في هذا القسم السّردي من طبريا، إلى عكا، لتفتح لها نافذة على البحر الواسع الممتد "نحن بحاجة للبحر الكبير، بحاجة لمكان، إذا ما جلسنا على شرفته نستطيع أن نرى العالم منه ويرانا العالم"[3]. هذا ما قالته شخصية ظاهر لقائد الجند الدنكزلي. وبعد نشر الأمان في طبريا وما حولها من قرى ومدن، تخرج شخصية ظاهر من الجنة بجانب البحر لتنشئ الجنة بين بحرين.

تدور أحداث هذا القسم في هذه المساحة الممتدة ما بين بحيرة طبريا (بحر الجليل) والبحر المتوسط (بحر عكا). هذه الأرض التي تحولت فيها "السهول الخصبة الممتدة من حيفا إلى رأس الناقورة إلى أرض قاحلة تغمرها المستنقعات وتعصف بها الأمراض"[4]، حوّلتها شخصية ظاهر إلى جنة، فقبل مرور عام واحد، أحس الأجانب المقيمون في عكا بشمس جديدة تبزغ وباطمئنان لم

3 المرجع نفسه، ص 71.

4 المرجع نفسه، ص 41.

يعرفوه من قبل، فتدفق على عكا يونانيون وقبارصة، فتحولت إلى مركز تجاري يشيع فيه الأمن والعدل؛ ما دفع الأجانب إلى الاستقرار فيها. بذلك، استطاعت شخصية ظاهر أن تحوّل الأرض الممتدة بين طبريا المتوسط إلى جنة، يشعر أهلها بالأمن والرخاء، فانتعشت البلاد ونمت المدن وأنتج الإنسان وتحولت هذه الأرض إلى ملاذ للهاربين والخائفين من الظلم، من مسيحيين ويهود، أو طوائف أخرى من الدين الإسلامي. فكأن هذه البلاد تحولت إلى الجنة المشتهاة التي يحلم بها الجميع ويتمنّون العيش فيها، آمنين على أنفسهم وكرامتهم ومالهم وعرضهم. لكن ما حققته شخصية ظاهر لم يكن بمنأى عن عيون الأعداء والطامعين والخونة ونفس الإنسان الشرّيرة والطمّاعة. وبرز هذا جليًا وواضحًا في القسم الأخير "عذاب الجنة"، الذي يختم به الرّوائي عمله السّردي، كما يختم فيه حياة شخصية ظاهر التي ربت على الثمانين عامًا، وحكاية القناديل التي سعى إلى نشرها وانطفائها في حياة الناس وإعادتهم إلى الظلم والظلام من جديد. الانتقام من الجنة بنشر العذاب فيها؛ ذلك أن الجنة هي المنطقة التي نشرت فيها شخصية ظاهر قناديلها (العدل، والإنسانية، والكرامة، والأمن والأمان). فيبدأ عذاب الجنة بالخيانة التي مارسها أقرب الناس إلى شخصية ظاهر (الأبناء، أخوه سعد)؛ إذ تمردوا عليه وطالبوه بالحصول على حقهم في أن يكونوا حكامًا. فلم تتوان شخصية سعد وشخصية عثمان عن الاتفاق مع شخصية وزير دمشق على اغتيال شخصية ظاهر والتخلص منها. فتقدم شخصية سعد رأسها ثمنًا لهذه الخيانة، تُفاقم عذاب الحروب التي شنتها الدولة على شخصية ظاهر للقضاء عليه والتخلص منه. أما أكبر عذابات هذه الجنة فتجلّى فيما حدث مع أهل يافا؛ فقد دخلتها شخصية أبي الذهب بعد ثمانية وأربعين يومًا من الحصار. وبعد أن أعطت أهلها الأمان، عادت وجمعتهم خارج الأسوار. وهناك، وبإشارة من يدها، راحت الرؤوس تتطاير، معلنةً بذلك القسوة والبشاعة في أقسى صورها: "كل من في المدينة كانوا أعداء: المسلم والنصراني واليهودي والعالم والجاهل والصغير والكبير. وفعل الشيء نفسه بالجرحى والأسرى وسبى النساء والأطفال"[5]. إلى جانب شخصية أبي الذهب، وقف أبناء ظاهر، وعلى رأسهم شخصية علي.

بذلك اجتمع على الجنة أعداء الخارج والداخل، باعثين فيها الخراب والدمار، والقتل والسرقة والترويع، محطمين بذلك كل القيم التي سعت شخصية ظاهر إلى نشرها فيها، محولين الجنة إلى أرض يملؤها الرعب والخوف.

5 المرجع نفسه، ص 11.

وإضافة إلى العناوين الأربعة للنص السّردي، نجد مائة وخمسة وأربعين عنوانًا فرعيًا. شكّل كل منها عنوانًا لوحدة سردية متوسطة المساحة النصية. وما يسترعي الانتباه في هذه العناوين كونها تنتظم من خلال نفَس شعري، تلعب على وتر البلاغة والمجاز. يعود هذا إلى كون الرّوائي إبراهيم نصر الله شاعرًا قبل أن يكون روائيًا؛ لهذا جاءت شاعريته واضحة في نصوصه السّردية، ونلمس ذلك من خلال استعراض بعضها "الظل الشاسع والمرأة الحافية، سهل واسع وغزلان هاربة، الهواء والظلمة وشعلة القنديل، وقال لهم: لن أموت اليوم، الشاعر وظلال الشرق والغرب، قنديل مطفأ ودموع حارقة، الحراس وحديث الموت، مدن النور، مدن الظلام، قنديل أكبر من الشمس، نداء البعيد، روائح الكون الزكية"[6]. لا تمنح هذه العناوين دلالة واضحة في الوهلة الأولى عما تعبّر عنها، ولا تتضح دلالاتها إلا بعد قراءة المادة السّردية تحتها. فمثلًا عنوان "الظل الشاسع والمرأة الحافية "لا نستطيع أن نفهم منه شيئًا عند قراءته منفصلًا عن المادة السّردية تحته. فما المقصود بالظل الشاسع؟ وما المقصود بالمرأة الحافية؟ لكن بعد قراءة ما أدرج تحته، نعرف أن الظل الشاسع هو الأب الذي يحمي أولاده من الدولة. يشكل لهم الغطاء الذي ينضوون تحته. لكن بعد وفاته، ينكشف هذا الغطاء، فيبحثون عن ظل يخفيهم عن عيون الدولة. أما المرأة الحافية فهي النجمة التي لم تلبس حذاء قط. هذه المرأة الأسطورة الملتحمة مع التراب، ترفض أن تنفصل عنه بانتعال حذاء. كما ينطبق هذا على باقي عناوين الرّواية؛ فقد وظف البعد الشعري في عناوين الرّواية على نحو واضح، ما ينأى به عن الوقوع في الكتابة التقريرية التاريخية. فعلى الرغم من كون المصادر الأولى والأساسية لهذا النص السّردي هي المصادر التاريخية، فإنه صاغ العناوين بهذه الصيغة الفنية الاستعارية والشعرية؛ ما يجعله ينفلت من الوقوع في فخاخ المادة التاريخية.

ثانيًا: التاريخي والمتخيّل السّردي الموازي

يتشكّل عنوان رواية "قناديل ملك الجليل" من جملة اسمية، بدأت بخبر محذوف المبتدأ تقديره (هذه)؛ ليكون العنوان "هذه قناديل ملك الجليل". تتشكّل مكوناته من ثلاثة عناصر رئيسية: مكون شيئي يتجلى في كلمة "قناديل"، التي وردت نكرة غير معرفة. لكنه اكتسب تعريفها من خلال إضافة كلمة "ملك" إليها، والتي تضاف إليها كلمة "الجليل". كما جاء هذا المكون جمعًا، فما هي هذه القناديل؟ وماذا قصد بها الرّوائي إبراهيم نصر الله؟ وما هي أهم دلالاتها في النص السّردي؟

6 المرجع نفسه، ص 101.

أما المكون الثاني الذي ينبني عليه العنوان فهو مكون شخصية "ملك"، والملك هو الحاكم. فقد جاء المكون أيضا نكرة كسابقه "قناديل" لكنه اكتسب تعريفًا من خلال إضافة الجليل إليه. وبذلك، يحدد الكاتب الملك بأنه ملك الجليل وليس ملكًا آخر.

أما المكون الثالث والأكثر دقة وتحديدًا في العنوان، والذي أكسب المكونات الأخرى تعريفًا وتخصيصًا ومنع المتلقي من الذهاب بعيدًا في التأويل والتفسير، فهو المكون المكاني "الجليل"، باعتباره منطقة جغرافية تكوّن الجزء الشمالي من فلسطين. بهذا يشكّل هذا المكان مسرح أحداث الرّواية.

جمع الرّوائي في هذا العنوان ثلاثة مكونات أساسية، تشكّل مفاتيح النص؛ لأن "العنوان عمومًا يتكون من عناصر متعددة ومختلفة، فهو باعتباره جملة قد تكون مكونة من اسم علم أو أحياء أو أمكنة أو أرقام وتواريخ. يتم الربط بينها بأدوات الربط. إن هذا هو ما يبرز هذه التعددية داخل حداثة العنوان الرّوائي ومكوناته التركيبة. وترتبط هذه الأخيرة فيما بينها من خلال الإضافة؛ ما يجعل العنوان بمثابة الكلمة الواحدة، حسب علماء النحو الذين يعدّون المضاف والمضاف إليه بمثابة المفردة الواحدة"[7]. لكن يبقى عنوان الرّواية مهمًا ويحتاج إلى توضيح وتفسير وشرح أكثر. ويتعذر ذلك ما لم يتم الدخول إلى عوالم النص وقراءته؛ لأن النص يوضح العنوان ويحدد دلالاته. كما يمنحه إشارات عدة: بلاغية وحداثية، ويتضمّن نفَسًا شعريًا، استمدّه من شاعرية الشاعر الرّوائي إبراهيم نصر الله، الذي بدأ شاعرًا، قبل أن يكتب الرّواية.

حين نلج عوالم النص السّردية تتكشف دلالات العنوان وتتضح تدريجيًا؛ فإذا أخذنا كل لفظة من ألفاظ العنوان باحثين عن دلالاتها وعلاقاتها بمتن النص قصد الربط بين النص الموازي، ممثلًا بالعنوان والنص السّردي في شموليته، نلاحظ أن هذا المكون الشيئ "قناديل" جاء نكرة مبهمًا، يحتاج إلى تفسير وتوضيح. فإذا كان القنديل، يشير إلى ذلك الوعاء الزجاجي الذي يستعمل للإضاءة، من خلال فتيل مغمس بالزيت، فما علاقة القنديل باعتباره أداة الإضاءة بالنص السّردي؟ "كانت خطوة هذه القناديل آخر ما يمكن أن يلتجئ إليه الناس حينما يختلفون في أمر عظيم فيه ملامسة لأطراف الموت؛ لاختيار ذلك الذي ستنطفئ شعلته أولًا، الذي يعتقدون أن حظه يقول إنه لن يعيش طويلًا! ولذا، فإن عليه القيام بالمهمة الصعبة. ومن

7 محمد عزام، **النقد والدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب** (بغداد: منشورات وزارة الثقافة، 1996)، ص 148.

تنطفئ شعلته بعد ذلك سيكون من تعينه لمدة أطول، ومهما كان عدد المختلفين في أمر يكون عدد القناديل مساويًا لعددهم"[8]. تتضح من خلال النص المقتبس العلاقة الجوهرية بين النص السّردي والقناديل؛ إذ يحيل النص إلى تلك الأسطورة الشعبية التي كانت سائدة في الأوساط الشعبية الفلسطينية؛ حيث يلجأ المختلفون في قضية تلامس حدود الموت إلى إشعال القناديل لفضّ الخلاف القائم. وتشير الأسطورة إلى أن من ينطفئ قنديله أولًا يكون هو من سيموت أولًا. وبذلك عليه أن يحمل العبء الأكبر الذي يقترب به من الموت.

إن هذا ما حدث مع شخصية ظاهر العمر وإخوته بعد وفاة والدهم عمر الزيداني؛ فبعد دفن الأب اختلف الإخوة حول من سيستلم مكان والدهم ومن سيكون متسلمًا بعده. ففي الوقت الذي رفضت شخصية سعد (الابن الأكبر) ورفضت من بعدها الشخصيات الأخرى (الإخوة) شخصية يوسف وشخصية صالح، لم يجدوا من يضعونه في هذا الموقع غير ظاهر، الذي رفض أيضًا: "إذا استطعنا أن نقنع ظاهر بأن يكون الواجهة فسيكون بوسعنا أن نفعل ما نريد، دون أن يطمع بنا أحد، ففي النهاية، هو ليس أكثر من فتى، قال يوسف"[9]. فلم يكن أمام الإخوة، لحسم الأمر، سوى اللجوء إلى القناديل، التي أوصلت شخصية ظاهر لأن يكون المتسلم، بعد أن كان قنديله أول القناديل المنطفئة. بهذا، حكمت القناديل على ظاهر أن يكون المتسلم. لم يقتصر الأمر على ذلك فحسب، بل حكمت عليه بأن يكون أول من سيموت من إخوته. لهذا فإن أول قناديل ظاهر العمر هو القنديل الذي حكم عليه أن يكون متسلمًا للحكم، كما أنه هو الذي حكم عليه بأن يكون أول من سيموت من بين إخوته. إنه القنديل الذي يبسط سيطرته على جسد نص الرّواية بكل وضوح، يرسم الطريق الذي خطّه الزمن لشخصية ظاهر العمر؛ ليبني حلمه على ما أوحى به القنديل الذي حدد قدره ومصيره.

لكنْ هل تحققت نبوءة الأسطورة؟ هل ستموت شخصية ظاهر أم لا؟ شكّلت لعبة القناديل دورًا مهمًّا في حياة شخصية ظاهر العمر وإخوته على مساحة النص السّردي. ففي الوقت الذي أخذتها شخصية ظاهر العمر سببًا للتحدي ومحاولة إقامة دولة مستقلة، نجدها تُلقي بظلالها على إخوته وتلفّهم بالخوف؛ ذلك أن كل قنديل يذكّرهم بليلة القناديل الماضية. تلك الليلة التي تحوّلت فيها هذه اللعبة إلى حقيقة ذات تأثير في مسار الأحداث. ترد شخصية ظاهر على إخوتها

8 نصر الله، **قناديل ملك الجليل**، مرجع سابق، ص 65.

9 المرجع نفسه، ص 69.

بعد ليلة القناديل "انطفأ قنديلي قبل انطفاء قناديلكم، لا يمكن أن يخيفني، سأدفع الموت ما استطعت إلى خارج طبرية، ولعلي أدفعه أبعد منذلك"[10]. لذلك لم تزرع ليلة القناديل الخوف في نفس شخصية ظاهر، بقدر ما دفعته في اتجاه التحدي وتحقيق حلمه. وفي مقابل شخصية ظاهر، نجد شخصية إخوته قد تغيرت أحوالهم بعد تلك الليلة؛ أصبحوا أكثر خوفًا بعد تحول اللعبة إلى واقع مخيف. لم تفقد ليلة القناديل تأثيرها؛ إذ كلما انشغلت شخصية سعد بشيء آخر، مرّت أمام عينه خطفًا، فرأى الشعل تتأرجح وتتأرجح إلى ما لا نهاية، كأنها إصبع القدر مشهرًا في وجهه. لقد تحولت ليلة القناديل لعنة تطارد إخوة شخصية ظاهر، خاصة شخصية سعد، الذي أصبح يخافها كثيرًا حين ماتت شخصية صالح (أحد الإخوة). يقول السّارد "وجدناه يعود إلى القناديل يستفتيها في من سيموت بعده، صحيح أن ليلة القناديل راحت تفقد بعض تأثيرها، لكن شيئًا غريبًا ظل منها هناك في قلب سعد، هو ذلك الخوف الغريزي الغامض: ماذا لو صدقت القناديل؟"[11]. يظهر من خلال العبارات السابقة مدى تأثير حكاية القناديل في حياة من يؤمنون بها، وأكثر من خافها بعد ذلك سعد، الذي كان قد أحضر قنديلًا من إسطنبول صُمّم خصيصا له؛ بحيث لا تستطيع الريح إطفاءه. وقد وضع فتيله في برميل مليء بالزيت حرصًا على ألا يفرغ أبدًا، في مقابل ظاهر، الذي تحدى الموت بشتى الطرق والوسائل عاملًا على إبعاده عن كل مكان يصل إليه.

لكن السؤال الذي يبرز هنا هو هل يسعى الرّوائي إلى تثبيت أسطورة القناديل أم إلى نقضها؟ تطلعنا أحداث النص السّردي بكل وضوح على سعي الرّوائي المستمر إلى نقض الأسطورة، بداية من لحظة إعدام شخصية صالح التي ماتت قبل ظاهر، على الرغم من أن الأسطورة تشير إلى عكس ذلك. وبذلك، تبرز أول محاولة لنقض الأسطورة. لكن الرّوائي إبراهيم نصر الله يعود ويترك لها مساحة من هذا التأثير، ولا يسعى إلى نقضها مباشرة، خاصة من خلال عودة شخصيتي سعد ويوسف لإشعال القناديل. لكنه يسعى في كل فرصة إلى نقضها، وتجلى ذلك في كون ظاهر قد خرج حيًّا من جديد بعد حصار سليمان باشا، والي دمشق، لطبريا. فعلى الرغم من أنه جاب لهدف واحد هو القضاء على ظاهر العمر، فإنه يعود مهزومًا بعد حصار امتدّ اثنين وثمانين يومًا. وحين عاد في السنة التالية ليتم مهمته، يختطفه الموت قبل إتمامها. بذلك تنتقض الأسطورة مرة

10 المرجع نفسه، ص 54.

11 المرجع نفسه، ص 93.

أخرى. فعلى الرغم من كثرة الذين يسعون إلى التخلص من شخصية ظاهر، فإنها تتحدى الموت وتبقى على قيد الحياة. تنتقض الأسطورة على نحو واضح كذلك عندما تموت شخصية سعد، التي حاولت بكل الطرق المحافظة على قنديلها من كل الرياح. لقد تحدّت شخصية ظاهر الأمراض التي أوصلتها حد الموت، وعادت منها أقوى وأقدر على المواصلة، في المرة الأولى عندما شفاها إبراهيم الصباغ أمام عجز الجميع، وفي المرة الثانية حين سقطت فريسة لحمى كادت تُنهي حياتها. لكنها عادت من حدود الموت لتواصل تحقيق حلمها. بهذا يتضح سعي الرّوائي إلى نقض الأسطورة التي تحدد عمر الإنسان بانطفاء قنديله. وتجلى ذلك في تجاوز ظاهر لكل العقبات التي كانت تضعه في مواجهة الموت وجهًا لوجه، حتى جاوز الثمانين من العمر، لتطفأ شعلة قنديله بعد هذا العمر على يد قائد جنده الدنكزلي. أما فيما يخص المكون الثاني للعنوان "ملك" فقد هيمن على النص الرّوائي جليًا. إنه الروح التي تسري في الرّواية؛ لأن الملك هو شخصية ظاهر العمر، والرّوائي إبراهيم نصر الله الذي يكتب عن هذه الشخصية التاريخية (شخصية ظاهر العمر الزيداني) التي وقفت في وجه الدولة العثمانية. فعلى الرغم من أن هذه الشخصية الاستثنائية قد أدركت الخطر، فقد خرجت محاولةً تأسيس دولة عربية في فلسطين. استطاعت شخصية ظاهر العمر، بذكائها وحكمتها وعدلها، أن تؤسس سيطرة عربية على معظم فلسطين وجزء من سوريا، مبتدئة من الجليل. وقد ربط الرّوائي إبراهيم نصر الله ذلك بأخلاق الشخصية وعدلها وإنصافها للدولة الإسلامية في بداياتها؛ فقد تحدت الموت على الرغم من وجوده في كل مكان. وبهذا، فإن رواية "قناديل ملك الجليل" هي رواية ظاهر العمر الزيداني. تضافرت الأحداث كلها لتبرز هذه الشخصية في جميع جوانبها، حتى الأسطورية منها. فما إن جاءت شخصية ظاهر إلى هذه الدنيا حتى فقدت أمها، ورفضت جلّ المرضعات اللواتي حاولن إرضاعها. لكنها قبلت بحليب الفرس البيضاء حليمة؛ فكأنها عندما شربت حليب الفرس، اكتسبت صفات الخيل التي تسربت إليها مع الحليب، من عزة وكبرياء وشموخ ورفض للظلم. هذه الصفات التي رافقتها عبر مسيرة حياتها الطويلة وكفاحها في وجه الظلم لإنشاء دولة قائمة على العدل. شخصية استثنائية تنشد العدل وسط الظلم المقيم، ليس ظلم الآخر العثماني، ليس ظلم الآخر المخالف في الدين فقط، بل وصل إلى ظلم طال من هم من دين واحد، لاختلاف المذهب فقط. وتجلى هذا على لسان شخصية الأمير ناصيف، أمير المتاولة "في الوقت الذي طاردنا ويطاردنا فيه كثيرون لاختلاف المذهب، كان الشيخ ظاهر يحمي كل الناس"[12]، لا فرق بين سنّي أو شيعي، مسلم أو

12 المرجع نفسه، ص 4.

يهودي أو مسيحي، لتؤسس بذلك دولة تقوم على الأمان وحماية حقوق البشر وحفظ كرامتهم. وسعت أيضًا إلى خلق مجتمع قائم على العدالة الاجتماعية.

تحققت الأمور سالفة الذكر من خلال المكون الثالث من العنوان "الجليل". ويدل هذا المكون على المكان الذي انطلقت منه شخصية ظاهر لإنشاء الدولة التي حلمت بها. خرجت من طبريا متوسّعة في الجليل حتى وصلت عكا على ساحل المتوسط. ومن هذه المنطقة، مضت في اتجاه الشمال ساعية إلى ضم أجزاء من لبنان وسوريا. أما في اتجاه الجنوب فضمت حيفا ومرج بن عامر. في هذا المكان دارت أحداث رواية شخصية ظاهر العمر الزيداني، وفيها أرست الأمن والرخاء، وما عاد الناس يخافون على أنفسهم وأرزاقهم ونسائهم وأطفالهم. وفيها دارت حروب شخصية ظاهر مع أعدائها الذين حاولوا مرارًا القضاء عليها.

ومن خلال العنوان الرئيس المكون من ثلاثة عناصر أساسية "قناديل ملك الجليل" ترصد الرّواية شخصية حقيقية تاريخية، تجلت في شخصية ظاهر العمر الزيداني. فعلى الرغم من هذه الأبعاد التي يتخذها عنصر القناديل والعودة إلى حادثتها، يسعى العنوان وبقوة لنقض أسطورة القناديل وتحدي الموت والانتصار للحياة. لكن ذلك لا يمنع من الذهاب إلى تأويل آخر للقناديل، بحثًا عن دلالات أخرى لها. ويمكن اعتبار القناديل دلالةً على ما سعت شخصية ظاهر إلى تحقيقه، خاصة إقامة الدولة ورفع الظلم ونشر الأمان وحماية حقوق الناس وكرامتهم التي أريقت على يد الدولة وولاتها ومتسلميها وجنودها، الذين لم يتورّعوا عن فعل أيّ شيء يحقق رغباتهم ومصالحهم الشخصية. فهذه الحقوق البسيطة التي أهدرتها الدولة وسعت شخصية ظاهر إلى إعادتها إلى الناس تمثّل قناديل تنشر النور في حياة الناس، تنير دروبهم رافعةً عتمة الظلم والذل والخضوع الذي أجبر الناس على العيش فيه سنوات طويلة، فـ "القنديل الذي سترى في ضوئه العالم عليك أن تشعله بنفسك"[13]، كما قالت شخصية ظاهر لشخصية بشر. وكذا في خطابه لشخصية سعد، بقوله: "لقد مضى الزمن الذي كنا فيه ننتظر القناديل أن تنطفئ يا سعد. لم يتركوا لنا من سبيل سوى أن نشعلها ثم نشعلها! أحياءً كنا أو أمواتًا! ما مضى يا سعد لم يكن عمرنا، ما مضى لم يكن سوى الوقت الذي منحونا إياه لنواصل عملنا من أجلهم مثل أي دابة"[14]. لهذا، فشخصية ظاهر ليس أمامها إلا أن تشعل القناديل، حية أو ميتة. عليها

13 المرجع نفسه، ص 45.

14 المرجع نفسه، ص 52.

أن تتحدى وتنير عتمة الحياة التي يعيش فيها الناس، محاولةً بذلك نقلهم من مدن الظلام إلى مدن النور التي تنعم بالحرية والعدالة والأمان. فقنديل شخصية ظاهر الذي انطفأ أولًا، معلنًا أنه سيكون أول من يموت، استثمرته وحوّلته إلى آلاف القناديل التي تنير حياة الناس في منطقة الجليل، ناشرةً العدل والأمن والطمأنينة بينهم؛ ما دفع هذه المنطقة نحو الازدهار والنمو. إن المدن المهدمة والمخربة التي ينتشر فيها القراصنة واللصوص ويقطع فيها البدو الطرقات ولا يأمن فيها الناس على أرواحهم وأموالهم وأعراضهم، تحوّلت بالتعب والجهد والقوة إلى جنة، يلجأ إليها كل هارب من أشكال الظلم والاضطهاد؛ ليجد فيها ملاذًا آمنًا وشيخًا يحمي الجميع من دون استثناء. إن القنديل الذي أعلن الموت في بداية النص السّردي يعلن ولادة زمن جديدة على يد شخصية ظاهر العمر. إنه زمن سيتذكره الناس طويلًا. وكلما تذكّروه شعروا بالحسرة عليه. هذا الزمن الذي سعى الجميع إلى القضاء عليه؛ لأنهم لا يؤمنون إلا بالقضاء على كل ما هو جميل؛ لأنه يُعرّيهم ويكشف عيوبهم وظلمهم. وتأتي الخيانة لتكون الضربة الأخيرة في عمر هذا الزمن.

في ختام الحديث عن العنوان الرئيس، نقف عند الوظيفة التي يحققها العنوان. أكثر الوظائف وضوحًا في عنوان "قناديل ملك الجليل" هي الوظيفة الإيحائية أو الدلالة كما ينعتها جيرار جينيت[15]. فمن خلال هذه الوظيفة، تتم الإشارة إلى المحتوى. يشكل العنوان نصًا قائمًا يشير إلى نص يُكتب. إنه اعتصار واختصار مكثف لنص قادم؛ فكأن العنوان يكشف الموضوع الرّوائي. لكن قد يحتاج المتلقي إلى حسن تلطّف في فهم الوظيفة الإيحائية الدلالية للعنوان؛ بحيث تكون هذه الوظيفة بمثابة شيفرة رمزية يلتقطها المتلقي. إنها أول ما يشدّ انتباهه وما يجب عليه التركيز وفحصه وتحليله بوصفه نصًا أوليًا يشير، أو يخبر أو يوحي، بما سيأتي. إن هذا ما يكشفه عنوان "قناديل ملك الجليل"؛ إذ يحتاج المتلقي إلى تمهّل وتلطف في دراسة العنوان وعدم التسرع في الحكم عليه، ما يتطلب التمهل في فهم شيفرته إلى ما بعد الاطلاع على النص السّردي المندرج تحته. وتستوجب كل مقاربة للرواية التاريخية الوقوف على طرفين يتجاذبان هذا النوع من الرّواية. يتجلى الأول في الجانب التاريخي بوصفه أحداثًا وقعت وأُثبتت في متون كتب التاريخ. أما الثاني، فيتجلى في الجانب الفني، الذي يميز النص الرّوائي ويعطيه مصداقية الجنس الذي يحمل وسمه، مبتعدًا عن التقريرية والسّردية التاريخية؛ لأن "الرّواية التاريخية ليست إعادة كتابة التاريخ، بل إعادة بناء ذلك الماضي على نحو جمالي لا حيادي يركن إلى نص

15 جينيت، **خطاب الحكاية**، مرجع سابق، ص 21.

تاريخي تحسبه غير مكتمل. إن التاريخ (دال) والماضي (مدلول)، والتاريخ هو رؤية المؤرّخ، أما الماضي، فهو ما استرعى انتباه المؤرّخ فكتبه تاريخًا، وشد الرّوائي فكتبه رواية بعد أن ثبت وقرّ في أذهان الناس[16]. ثم سعى هذا الروائي إلى استيضاح معالمه أو محاكمته أو تلخيصه أو استحضاره، سواء أكان نحو الأمام أم الخلف.

يعود الرّوائي إبراهيم نصر الله إلى التاريخ الفلسطيني ليوظّفه في كتابة رواية تاريخية، ترتبط بمرحلة مهمة من هذا التاريخ؛ لينسج عملًا وسمه باسم رواية. فهل استطاع الرّوائي توظيف التاريخ من دون أن يُخلّ بأسس العمل الفني؟ إن الرّواية التاريخية ليست مجرّد إعادة لكتابة التاريخ، وإلا ما لزوم الرّواية إذا كانت تكتب ما هو مكتوب أصلًا؟ لهذا، فما تقوم به الرّواية أصعب وأكبر من ذلك. إنه محاولة الوقوف على تلك المفاصل التاريخية واستيضاح معالمها وإضاءتها ومحاولة تفسيرها والبحث في مسبباتها ونتائجها. كما يحاول الرّوائي استكناه التاريخ وينطق عمله بما سكت عنه التاريخ. عاد الرّوائي إبراهيم نصر الله في كتابة الرّواية إلى زمن لم يعايشه ولم يعاصر أحداثه. اعتمد في رسم الحدث الرّوائي على عدد كبير من المصادر والمراجع التاريخية التي تناولت تلك الفترة وأرّختها، راصدة شخصياتها وأحداثها، فقد أثبت في نهاية الرّواية عددًا من المصادر التي كان لها دور في إمداده بهذه المادة التاريخية التي اعتمد عليها، تجلى أبرزها (على سبيل المثال لا الحصر) في مخطوط **تاريخ ظاهر العمر** لميخائيل نقولا الصباغ، و**الروض الزاهر في تاريخ ظاهر** لعبود الصباغ، و**ظاهر العمر** لتوفيق معمر المحامي، و**ظاهر العمر وحكام نابلس**، تحقيق موسى أبو دية، و**تاريخ جبل نابلس والبلقاء** لإحسان النمر"[17].

ومن خلال اطلاع الرّوائي على المصادر التاريخية التي تناولت تاريخ شخصية ظاهر العمر الزيداني، تَبيّن أن المصادر الأربعة الأولى هي التي تناولت حياة شخصية ظاهر وتاريخه على نحو واضح ومكثف. لكن أكثرها تفصيلًا لهذه الفترة هو كتاب توفيق معمر المحامي **ظاهر العمر**، اعتمد فيه الكاتب على ما سبقه من مصادر تاريخية، مثل مخطوط ميخائيل الصباغ وسيرة ظاهر التي كتبها عبود الصباغ. لكنه توسع في شرح وتحليل هذا التاريخ. وبهذا، يتضح الاعتماد على المادة التاريخية في بناء العمل الرّوائي؛ ما جعل لزامًا على الباحث العودة إلى المصادر التي

16 قاسم عبده قاسم، **بين الأدب والتاريخ** (القاهرة: عين للدراسات والأبحاث، 2007)، ص 18.

17 ميخائيل نيقولا الصباغ، **تاريخ الشيخ ظاهر العمر الزيداني: حاكم عكا وبلاد صفد** (القاهرة: شركة نوابغ الفكر للنشر والتوزيع والتصدير، 2010)، ص 22.

أرّخت تلك الفترة لعقد مقارنة بين النص الرّوائي والنص التاريخي. فقد اعتمد الرّوائي على نحو بارز على سيرتي شخصية ظاهر لميخائيل وعبود الصباغ وكتاب توفيق معمر المحامي. كما اعتمد في بعض الأحداث على كتب أخرى (لكن بدرجة أقل من السابقة) مثل كتاب **ظاهر العمر وحكام نابلس**، من تحقيق موسى أبو درية. كما بحث في المصادر التاريخية للوقوف على الحد الفاصل بين العمل الأدبي الذي يعتمد على الخيال والتصوير، والمادة التاريخية التي تحاول توخّي الصدق والموضوعية. بهذا قدّم الرّوائي إبراهيم نصر الله شخصية تاريخية لفتت أنظار المؤرّخين. كما وصلت درجة من الشهرة. لكن هذا يثير سؤالًا بارزًا: هل كان الرّوائي مرهونًا بالحدث التاريخي، مقيدًا به، معتمدًا على المصداقية التاريخية، أم أنه غلّب الجانب الفني؟ إذ اعتمد الخيال الرّوائي، متحللًا من سطوة المادة التاريخية. يفرض هذا السؤال نفسه خلال كل مقاربة لرواية من هذا النوع. فما الذي عاد بالرّوائي إلى زمن لم يكن شاهدًا عليه ليعيد كتابته كتابة جديدة؟

يمهّد الرّوائي إبراهيم نصر الله لروايته بفقرة تحمل عنوان "إضاءات": "كان الخوف الوحيد الذي يسكنني هو أنني إذا ما كتبت رواية عن شخصية تاريخية حقيقية كهذه، فإنني سأكون مقيدًا إلى حد كبير"[18]؛ ما يجعل الرّوائي يخشى أن يكون مقيدًا بالمادة التاريخية وبالمصداقية وبضرورة توخّي الصدق في عمله. لكنْ "لا يستند هذا العمل إلى دقة المعلومة، رغم إخلاصه لها، بل يستند أكثر إلى قوة الحقيقة وقوة الخيال في اتحادهما بجوهر الأحداث وجوهر هذه الشخصيات"[19]. فماذا يقصد بذلك؟ كيف سعى إلى التوليف بين الحقيقة والخيال في هذا النص السّردي؟

قسّم الرّوائي النص السّردي (مسار حياة شخصية ظاهر) إلى أربع محطات رئيسة، تخللها الكثير من الأحداث التاريخية التي ميّزت كل فترة وحدودها. تجلّت المرحلة الأولى في مرحلة عرابة البطوف ودمشق، أما المرحلة الثانية ففي مرحلة طبريا وبداية التوسع في الجليل، في حين ارتبطت المرحلة الثالثة بمرحلة عكا؛ حيث برزت قوة شخصية ظاهر العمر، أما المرحلة الرابعة فركزت على مرحلة الصراع بين الأب والأبناء ونهاية الزيادنة بقيادة شخصية ظاهر. إنها أبرز وأوضح المحطات في مسار حياة شخصية ظاهر العمر التي أسّس خلالها الدولة العربية في فلسطين،

18 نصر الله، **قناديل ملك الجليل**، مرجع سابق، ص 65.

19 دراج، **الرواية وتأويل التاريخ**، مرجع سابق، ص 132.

التي تشكّلت من لبنان والأردن وسوريا. بهذا، تكون رواية "قناديل ملك الجليل" قد وظّفت هذا التاريخ من خلال مجموعة من الطرائق المختلفة:

- استدعاء الوقائع والشخصيات التاريخية: إذ تتوسل الرّواية من خلال هذه الطريقة بالتاريخ لاستكناه الحاضر فيه.
- إيجاد مناخ تاريخي تضطلع فيه شخصيات غير تاريخية لم يخصصها التاريخ بالدقة التي خصص بها الشخصيات التاريخية المثبتة نصًا في أعمال متخيّلة، كما تجلّى في رواية "ثلاثية غرناطة" لرضوى عاشور.
- استحضار نوع سردي قديم بوصفه شكلًا واعتماده منطلقًا لإنجاز مادة روائية.

ركز الرّوائي إبراهيم نصر الله على الطريقة الأولى في بناء عوالم هذا النص السّردي؛ إذ عاد إلى القرنين السابع عشر والثامن عشر. اختار شخصية ذات وزن وقيمة تاريخية، جعلها محور النص السّردي والعمود الفقري للأحداث التي تدور فيها؛ ذلك أن كل خيوط النص السّردي ترتبط بهذه الشخصية المحورية، كما تدور باقي الشخصيات السّردية الأخرى في فلكها، تربطها بالشخصية الرئيسية علاقة خاصة، سواء علاقة تواصل (علاقة محبة واحترام)، أو علاقة انفصام (عداء أو خوف)، أو غيرها من العلاقات الممكنة. وبذلك يسير الرّوائي حسب مقولة الرومانسيين نحو الشخصيات العظيمة في التاريخ لتكون الأبطال الرئيسيين. كما يجعل الرّوائي الشخصية التاريخية صاحبة دور البطولة في الرّواية. غير أن هذا يعارض رأي جورج لوكاش، الذي يرى "أن الفرد التاريخي العالمي في الرّواية التاريخية يجب أن يكون شخصية ثانوية"[20]. لكن الرّوائي ينحاز إلى الرومانسيين في نص روايته التاريخية؛ لكونه يعطي الشخصية التاريخية دور البطولة المطلقة؛ إذ تتضح مركزية هذه الشخصية من كونها المحور الرئيس للأحداث. وقد عمل الرّوائي على تتبعها بوضوح، من لحظة الولادة، مرورًا بما قامت به من أفعال عبر مسار حياتها الطويل، حتى لحظة موتها. لم يكتفِ الرّوائي بالشخصية في جانبها التاريخي وكونها محورًا رئيسًا للعمل، بل رصد أيضًا الكثير من الحوادث التاريخية، من خلال المقارنة بين النصوص التاريخية المختلفة؛ ما جعل الرّواية تعيد القارئ إلى "التاريخ بكل تفاصيله وطقوسه، وكأنها تردّه إلى الحياة فيه، أو تبعث الحياة في أوصاله الهامدة"[21].

20 جورج لوكاش، **الرّواية كملحمة بورجوازية**، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1985)، ص 9.

21 دراج، **الرواية وتأويل التاريخ**، مرجع سابق، ص 5.

يعترف الرّوائي نفسه بأنه ذهب إلى تلك الفترة محاولًا أن يعيشها، متعرّفًا تفاصيلَها ومحاولًا إعادتها إلى الحياة "قلت لنفسي: لم لا! فلتذهب إلى القرن الثامن عشر لتعيشه. إنها فرصة لا تتكرر"[22]. فكل ما يحيط بالنص السّردي يعود إلى ذلك القرن (الثامن عشر)، متوغلًا في الأحداث التاريخية التي صاحبت مسيرة شخصية ظاهر العمر الزيداني، واكبتها من بداية حياتها؛ حيث حصار البعنة والدور الذي اضطلعت به شخصية ظاهر العمر فيها، والخلاف الذي دار بين الإخوة بعد وفاة الأب حول من سيتولى مكانه، وخوف إخوة شخصية ظاهر من أن يكون لهم اسم عند الدولة، وحسم الخلاف بتسلّم شخصية ظاهر، ومن ثم خروج الزيادنة من طبريا وتحالفهم مع عرب الصقر، وسفر شخصية ظاهر إلى دمشق وزواجه من نفيسة، وعودته منها، وتسلّمه عرابة البطوف، وتطلّعه بعد ذلك للعودة إلى طبريا، وتحالفه مع عرب الصقر ثانية للعودة إليها، وتسلمه طبريا وتحصينها وتوسعه في الجليل، وصراعه مع بشوات دمشق، وحصار طبريا على يد سليمان باشا، وانتقاله من طبريا إلى عكا، وجعلها مركزًا لحكمه، وتوسّعه منها شمالًا وجنوبًا، وبعد ذلك سيطرته على حيفا، وتحالفه مع علي بيك الكبير، والصراع بينه وبين أبنائه، ومقتله على يد الدنكزلي.

تمتد بين هذه الأحداث، الأبرز، أحداث تاريخية أخرى ساعدت في بناء الحدث التاريخي وإسناده؛ فقد وظف الرّوائي الأحداث التاريخية، مستخدمًا أكثر من تقنية، خاصة تقديم وتأخير الحدث التاريخي ليتناسب والمنطق السّردي، وكذا تمطيطه للحدث التاريخي؛ إذ يتوسع فيه، فيصبح في الرّواية أكثر اتساعًا وشمولية. كما غاص عميقًا في الجوانب الإنسانية للشخصيات، محاولًا بذلك التغلب على رتابة التاريخ وكسر حاجز الجمود. وقد لجأ إلى تضخيم بعض الشخصيات وإعطائها دور البطولة وتوسيع دائرة تأثيرها في الأحداث. كما عمد إلى إعطاء بعض الأحداث الثانوية والصغيرة في النص التاريخي مساحةً أوسع ودلالات جديدة؛ فخلق شخصيات وأحداثًا من خارج كتب التاريخ، ليسد بها فراغات النص التاريخي وتكون الرّواية أكثر اكتمالا. كما لجأ إلى توظيف التراث والحكاية الشعبية، مثل حكاية "مدن الظلام...مدن النور"، وهي حكاية عن الحب والجنون؛ ما مكّنه من التغلب على تاريخية النص وتقريريته. وقد خلقت هذه التقنيات نصًا روائيًا تاريخيًا، يجمع بين الرّواية والتاريخ من دون الانحياز إلى أحدهما على حساب الآخر.

22 نصر الله، **قناديل ملك الجليل**، مرجع سابق، ص 172.

ثالثًا: تقنيات السّرد في الرّواية

يقوم الجانب التقني في النص على العديد من التقنيات السّردية التي ارتبطت بالرّواية الجديدة. سنركز في نص "قناديل ملك الجليل" على ما يلي: التقديم والتأخير، والمنظور السّردي والحدث التاريخي، وبنية الزمن في الرّواية.

1. التقديم والتأخير

اقتضى المسار الدرامي للرواية تقديم وتأخير عدد قليل من الأحداث؛ لتكون ملائمة لمنطق السياق الرّوائي، ومتناسبة والسياق الرّوائي العامّ. فمثلًا، جعل السّارد حصار البعنة ومشاركة شخصية ظاهر فيه قبل وفاة عمر الزيداني، في حين تحدد الكتب التاريخية حصار البعنة بعد وفاة شخصية عمر الزيداني، بعد أن تسلمت شخصية ظاهر طبريا. غير أن سياق هذه الأحداث التاريخية يربط حصار البعنة بمرحلة ما بعد وفاة شخصية عمر الزيداني وخلاف شخصية ظاهر مع إخوتها حول تسلم طبريا: "تذكرت نجمة تلك الليلة، عندما افتقد عمر الزيداني ظاهر، وبعد يومين جاء من يقول له: هناك من رآه في البعنة"[23]. ويقول في موضع آخر "حين سمع ظاهر في ذلك النهار استغاثة شيخ البعنة، امتطى حصانه وتوجّه إليها، وهو على يقين من أن أباه قد سبقه، لكنه ما حدث أن والده لم يسمع باستغاثة شيخ البعنة، إلا بعد أن كانت قد حوصرت"[24]. ويقول أيضًا "قبل العصر بقليل وصل ظاهر إلى سور البعنة، تأمّل الرجال ذلك الفتى النحيل. وسألوه عن اسمه، فأجاب: ظاهر. وعن معارفه في البعنة، فقال: عباس"[25]. غير أن قصة حصار البعنة هذه لم ترد في كتب التاريخ (عند عبود الصباغ، وعنه نقل توفيق معمر المحامي). فيقول الصباغ في هذا الشأن "فمن بعد التزامه (أي ظاهر العمر) بكم سنة (بضع سنين) حضر إلى صيدا وزير وقرط (فرض) على الملتزمين في تحضير بواقي الأموال الميرية التي كانت باقية عليهم في السنين الماضية، فمن الجملة كان شيخ في البعنة متبقى عنده فائض مال ميري مكسور، طلب منه الوزير المال، فلم يدفع له. فخرج عليه الوزير بعسكر قوي يؤدب به بقية الملتزمين [...] ومن جملة أحبابه كان ظاهر محبًا له، فحضر إلى عنده"[26]. يتضح أن صاحب النص التاريخي يجعل

23 المرجع نفسه، ص 56.

24 المرجع نفسه، ص 64.

25 المرجع نفسه، ص 87.

26 المرجع نفسه، ص 97.

مشاركة شخصية ظاهر في حرب البعنة بعد وفاة والدها وتسلّمها مكانه بعدد قليل من السنوات. في حين أن الرّوائي "لتحقيق الصدق الفني والتآلف الدرامي في الخط الرّوائي" يجعل مشاركتها في هذه الحرب قبل وفاة الأب؛ لأن "الرّواية التاريخية تحقق مبدأ الصدق الفني إذا أعادت تكوين التاريخ بصورة ذاتية، وليس بصورة موضوعية، لا تهتم بالأرقام والتواريخ. لكن تركز على الظروف الطبيعية والثقافية والروحية المتغيرة لأمة من الأمم"[27]. أما "التزام الأديب بمصداقية المادة التاريخية التزامًا دقيقًا في فقد العمل مصداقيته الفنية"[28]. كما بدأ الرّوائي نصه السّردي من لحظة وفاة عمر الزيداني قصد تكسير خطية النص التاريخي الذي يسير على نحو متسلسل وتدريجي من البداية حتى لحظة النهاية. يقدم الرّوائي في النص السّردي حادثة وفاة عمر الزيداني، يعدّها منطلقًا ومفتتحًا لنصه. يبدأ من خلالها في العودة إلى الخلف، مستخدما تقنية الـ "فلاش باك". يعود من خلال هذا المفتتح إلى شخصية ظاهر العمر (ولادته، وصداقته مع عباس، ومشاركته في حصار البعنة، ووتعرفه على شخصية بشر). يقدم الكاتب حدثًا لا يمكن أن يقع في بداية النص السّردي.

2. المنظور السّردي والحدث التاريخي

قام سارد النص الرّوائي بتوسيع الحدث التاريخي وتضخيمه؛ ما جعله يأخذ مساحة أكبر من مساحته في السّرد التاريخي؛ ليدخل بذلك في أعماق الحدث، مستجليًا كوامنه وخوافيه، فكأنه يسعى بذلك إلى تحليل الحدث وتقريبه من المتلقي أو إثبات وجهة نظر محدّدة.وقد تجلّت هذه الاستراتيجية في النص الرّوائي على نحو بارز؛ إذ عمل الرّوائي على تمطيط الأحداث وتوسيعها.

ساهمت هذه الاستراتيجية في توسيع حجم الرّواية أكبر من حجم السير التي كتبها المؤرّخون حول شخصية ظاهر؛ إذ الرّواية تصل إلى حوالي 555 صفحة، في حين أن "سيرتي شخصية ظاهر المكتوبتين لا يتجاوز حجمهما الفعلي مائة صفحة". ويبرز تصرف الرّوائي في النص التاريخي من خلال عدة تفصيلات لا نجدها في النص التاريخي. إن قصة حصار البعنة، مثلًا، التي أوردها عبود الصباغ في سيرته عن شخصية ظاهر لا تتجاوز ثلاث صفحات من حجم الكتاب الكلي، ركّز فيها على الأحداث الرئيسية والمفصلية من دون الدخول في تفاصيلها الصغيرة. لكنْ عند

27 قاسم، **بين الأدب والتاريخ**، مرجع سابق، ص 18.

28 المرجع نفسه، ص 132.

مقارنة النص التاريخي بالنص الرّوائي، نجد القصة نفسها تأخذ ما يقارب سبع عشرة صفحة من النص السّردي؛ لتشكّل القصة ثلاثة أضعاف النص التاريخي. كما أن تسعة أسطر في النص التاريخي المتعلقة باستسلام أهل البعنة تقابلها أربعة وعشرون سطرًا في النص الرّوائي. أما المثال الثاني على تمطيط الحدث التاريخي في النص السّردي فيتجلى في حدث قتل شخصية ظاهر الرجل الذي اعتدى على صبية في طبريا. ففي سيرة شخصية ظاهر، لميخائيل الصباغ، لا يتجاوز ذلك خمسة أسطر، فيما يصل في النص الرّوائي إلى ستة وأربعين سطرًا؛ ما يبين عدم اعتماد الكاتب على النقل الحرفي والمباشر، بل يتوسع في الحدث؛ لأن الرّواية نص بعيد عن التقريرية المباشرة. إنها لا تلتزم المصداقية التاريخية، وإنما تركّز على استجلاء المشاعر الإنسانية؛ ذلك أن التزام الروائي بمصداقية المادة التاريخية التزامًا دقيقًا يُفقد العمل مصداقيته الفنية. وبهذا، تتطلب الرّواية التاريخية قدرة على التخييل؛ لأن قدرة الرّوائي على سد الثغرات وتسليط الضوء على المفاصل الحرجة تجعله يوسّع دائرةَ تحرّكاته السّردية.

3. بنية الزمن في الرّواية

شغل عنصر الزمن الرّوائيين والنقّاد منذ البدايات الأولى للفن الرّوائي، وقد درسوه من خلال اتجاهين أساسيين: أزمنة داخلية تتجلى في زمن القصة (الحكاية)، وزمن الخطاب، وزمن الكتابة، وزمن القراءة. وأخرى خارجية، تتجلى في زمن الكاتب وزمن القارئ والزمن التاريخي. كما أبرزت أهمّ الدراسات التي تناولت مسألة الزمن في النص الرّوائي نوعين من الزمن: زمن القصة (الحكاية) وزمن الخطاب. ويكمن التفاعل والتقاطع بينهما من دراسة الصيرورة الزمنية في أيّ نص روائي.

يعود الرّوائي إلى التاريخ؛ ليفهم الحاضر في ضوء الماضي، ويبحث في الأسباب والدوافع الكامنة خلف تشكّل الحاضر، وينير الحاضر بالماضي. فعلى الرغم من أن الرّواية التاريخية تتناول أشخاصًا ينتمون إلى حقبة أخرى، وربما تناولت أيضًا حقائق من تلك الحقبة، فإن كل ما تصفه هو فضائل العصر الراهن ورذائله. ولعل هذا ما ذهب إليه مندلاو[29] حين أشار إلى أن الرّوائي حتى وإن كتب عن حقبة تاريخية إنما ينطلق عن عصره الراهن. تنطلق الدوافع الكامنة خلف هذه العودة إلى الماضي من اللحظة الراهنة التي يعيشها والتي تدفعه إلى أن يسترجع التاريخ ويكتبه مرة أخرى لتحقيق هدفٍ ما لا يوجد في الماضي، بل في الحاضر. إن ما ورد في الرّواية هو

29 مندلاو، **الزمن والرّواية**، مرجع سابق، ص 98.

أفكار إبراهيم نصر الله؛ ما تجعلنا نطرح السؤال الذي سبق أن طرحه رولان بارت: هل يجرؤ عاقل على عدّ الحكايات المسرودة في الرّواية أحداثًا تاريخية كانت موجودة قبل زمن الكاتب أو قبل زمن كتابته؟[30] حتمًا ستكون الإجابة بالنفي؛ لأن الرّوائي يعود في بناء النص السّردي إلى فترة زمنية أبعد من الرّواية السابقة، يعود إلى القرن الثامن عشر ليكتب عن شخصية تاريخية عاشت في ذلك الزمن. إنها شخصية ظاهر العمر الزيداني. تبدأ الأحداث التاريخية من مطلع القرن الثامن عشر، لتنتهي بمقتل شخصية ظاهر العمر في نهايات الربع الثالث منه في عام 1775. بمعنى أن أحداث الرّواية استغرقت زمنًا يقرب من خمسة وسبعين عامًا. أما زمن الخطاب، فيصرح الرّوائي بأنه عثر على عدد من الدراسات التي تناولت شخصية ظاهر العمر خلال بحثه عن مصادر لرواية "زمن الخيول البيضاء"، لكنها لم تكن كافية. وفي عام 1997، حصل على كتاب يتناول سيرة شخصية ظاهر العمر. لهذا، نجد أن فكرة الرّواية بدأت عنده منذ عام 1997، لكن النص لم يرّ النور إلا في عام 2012. بذلك، تكون الرّواية قد احتاجت خمسة عشر عامًا لتُنجَز. ويمكن اعتبار هذه الفترة بمثابة زمن الكتابة، إلا أن الفجوة الزمنية بين زمن وقوع الأحداث وزمن كتابتها تصل إلى ثلاثة قرون تقريبًا. فهل كانت الرّواية أمينة للحدث في زمن وقوعه، أم أنها تأثرت بالزمن الكتابي؟ بمعنى أن الرّوائي أسقط زمنه الكتابي على زمن الحكاية.

نستطيع القول إن رواية "قناديل ملك الجليل" لا تنطلق إلا من اللحظة الراهنة؛ لأن هذه العودة إلى التاريخ ليست مجرد استعادة للماضي وعرضه من دون هدف يرتبط بالحاضر. فقد سعى الرّوائي من استحضار الشخصية التاريخية إلى أن تكون جزءًا مضيئًا للوجدان الشعبي والمسيرة النضالية لهذا الشعب الذي عمّر هذه الأرض (أرض فلسطين). يُسقط الرّوائي الحاضر على الماضي ليُثبت بطلان ادّعاء الآخر/ الإسرائيلي. ويعرض الواقع من طرف الفلسطيني الذي سُلبت أرضه وبات عالة على العالم؛ ليعلن الرّوائي في مطلع النص الرّوائي أن سيرتي شخصية ظاهر التاريخيتين لا تتجاوزان مائة صفحة، في حين أن النص الرّوائي يتجاوز خمسمائة وخمسين صفحة. ما يضعنا أمام السؤال التالي: من أين جاء الرّوائي بهذه المادة التي ملأ بها الصفحات الباقية؟ لقد اعتمد على خياله في ملء الفراغات في النص التاريخي، وهذا يعتمد على أفكاره. بمعنى أنه أسقط أفكاره الراهنة على زمن الحكاية؛ لأنه لم يكتفِ بنقل الحدث التاريخي في زمنه؛ ما جعله يخلق شخصيات تخدم أفكاره وأهدافه النابعة من الحاضر. إن شخصية نجمة، مثلًا،

30 بارت، **لذة النص**، مرجع سابق، ص 14.

التي ضخّمها السّارد لتحمل أفكاره ورؤاه حول شخصية ظاهر العمر، رأت فيه ذلك القائد الحقيقي، إلا أن رؤيتها هذه تتقاطع مع رؤية الرّوائي إبراهيم نصر الله. فقد رأت شخصية نجمة أن شخصية ظاهر في حاجة إلى أن تسير فوق أرض طبريا حافيةً ويحسّها ويشعر بكل الخيول التي عدت فوقها وأن تتشربهما الأرض والخيل معًا. إنها دعوة الرّوائي إلى أن يشعر الفلسطيني بأرضه ويتشربها حتى يستطيع الدفاع عنها واستعادة ما سُلب منها. تقول شخصية نجمة "الذكريات هي الشيء الوحيد الذي يمكن أن يتغلب به البشر على الزمن؛ لأنهم يؤكدون لأنفسهم أنهم لم يكونوا مجرد عابرين لهذه الحياة"، ليبين السّارد (الرّوائي) من خلال شخصية نجمة أن الذاكرة هي ما يخلّد الإنسان في هذه الحياة. لذلك، لا بد من استعادة هذا الماضي. فمن خلال استمرار الماضي في الحاضر، يستمر الحاضر في المستقل. وتصطبغ رؤيته أقوال السّارد (الشخصيات)، لأن هذه الأخيرة ترى فيه سمات البطل الحقيقي: "هذه بلاد كل من يجرؤ على الدفاع عنها، أما الجبناء فلا بلاد لهم، لأن جبنهم هو بلادهم الوحيدة"[31].

تبرز أنواع العلاقات الزمنية التي تنتج عن تقاطع الأزمنة الداخلية في النص السّردي عن هذه العلاقات، والتي حددت البناء الزمني لهذا العمل السّردي، سواء من خلال تتبع تلك الطريقة الكلاسيكية: سرد الأحداث تعاقبيًا: الولادة فالطفولة فالشباب... إلخ، أو تتبّع الطريقة الحديثة التي تلجأ إلى تكسير الزمن.

رابعًا: رسم الشخصيات في الرّواية

عمد الرّوائي إبراهيم نصر الله في رسمه لشخصيات هذا النص الرّوائي إلى الطريقة غير المباشرة. إنه لا يقدّم وصفًا لما تحمله من صفات وسمات وأفكار بشكل مباشر، بل يترك القارئ يتعرّفها من خلال العملية السّردية، وما تقوم به من أفعال وردود أفعال اتجاه الأحداث السّردية والحوارات، وكذا من خلال رؤية الشخصيات الأخرى، ما جعل السّارد في النص لا يُصدر أحكامًا على باقي الشخصيات، لكن يحدد ذلك من خلالها سماتها وخصائصها، ما يجعل القارئ مشاركًا في رسم ملامح الشخصيات وتحديد سماتها المميزة. وبرز ذلك من خلال مجموعة من الشخصيات:

1. شخصية ظاهر العمر

تُعدّ شخصية ظاهر العمر المثال الأوضح على تصوير الشخصيات؛ ذلك أن الرّوائي لا

31 نصر الله، **قناديل ملك الجليل**، مرجع سابق، ص 83.

يقدّم سردًا يكشف هذه الشخصية، بل يترك للقارئ مهمة تعرّفها من خلال تفاعلها مع أحداث النص وما تُقدم عليه من أفعال. يكتشف القارئ أن ظاهر العمر ولد يتيم الأم من خلال الحدث الوارد في الفصل المعنون بـ"يوم بعيد وسيف مهزوم". فحين رفض ظاهر حليب النساء، بعد أن ماتت أمه خلال ولادته وتركت هذا الرضيع في مواجهة الموت، جاء الحل من الفرس البيضاء التي قبِل الرضيع (شخصية ظاهر) حليبها. توضح هذه الحادثة الكثير من الصفات التي ستميز شخصية ظاهر مستقبلًا (العزة، والكرامة، والأنفة، والشموخ، والقوة والهيبة). وتتضح هذه الصفات البطولية مع تقدم أحداث السّرد. فمن خلال مشاركتها في حرب البعنة، تبرز شجاعتها وعدم خوفها وسعيها إلى نصر الصديق. فما إن سمعت أن الوزير يوشك على حرب أهالي البعنة حتى خرجت لنصرة صديقها (شخصية عباس). وقد رسم الرّوائي تنقّلها فوق أسوار البعنة وإطلاقها الشتائم على الوزير وجيشه؛ ليكشف الشجاعة وعدم الخوف اللذين تتسم بهما شخصية ظاهر، وكذا قبولها لأن تستلم مكان والدها، بعد لعبة القناديل التي قام بها الإخوة؛ لتنكشف لديها الشجاعة والقدرة على تحمّل المسؤولية، والتحول الذي طرأ عليها. تجلّت السمات القيادية لهذه الشخصية حين أرادت شخصية سعد أن تخبرها بترتيب انطفاء شعل الإخوة الأربعة "قاطعه ظاهر بصوت كم كان يشبه صوت أبيهم: الذي تستطيع اللحاق به ماشيًا لا تركض خلفه"[32]، ويكشف صوتها المشابه لصوت الأب عن سمة القيادة والحزم والقوة التي تتمتع بها.

كما انكشفت هذه السمات بقوة في فصل "مدن الظلام... مدن النور". فعندما حضرت شخصية الشيخ سعدون إلى طبريا، وجدت شخصية ظاهر قد اختارت الجلوس في صدر المجلس: "بحيث يكون الشيخ سعدون إلى يساره، وسعد إلى يمينه"[33]. وبذلك، حددت شخصية ظاهر مكانتها. أما الحادثة الأهم التي أثّرت في وعي شخصية ظاهر وشكّلت فكره وخطّت النهج الذي سار عليه بعد ذلك حتى نهاية الرّواية، فتجلت في قتله للرجل الذي حاول اغتصاب الفتاة في بيارة الليمون. كشفت هذه الحادثة المعدن الحقيقي لشخصية ظاهر. إن كل ما قامت به هذه الشخصية بعد ذلك، المتجلي في محاولة إبعاد جنود الدولة العثمانية عن الجليل، والتوسع فيه، وبعد ذلك قتال الدولة، يُعدّ ترجمةً فعلية لهذا القانون الذي وضعته هذه الشخصية لنفسها،

32 المرجع نفسه، ص 321.

33 المرجع نفسه، ص 326.

النابع من صفاتها الشخصية وأخلاقها. إضافة إلى القوة والبطولة والشجاعة والقيادة، كانت شخصية ظاهر تحمل أبعادًا إنسانية، فقد أحب شخصية هنية، الفتاة التي أنقذتها من الاغتصاب في بيارة الليمون، لكنها لم تستسلم لهذا الحب؛ لأن الدم شكّل حاجزًا بينهما. وعندما ذهبت إلى دمشق تعرفت على الزوجة الأولى (شخصية نفيسة) وأحبّتها حبًا كبيرًا، فرفض الزواج من غيرها. وحين لم تقدر على إنجاب الأطفال له، لكنّها أصرت عليه وزوّجته فتاة من الناصرة. وعندما تزوج بدرية لم يستطع أن يفعل أكثر من أن يرفع ذلك الغطاء الذي يحجب وجه عروسه، فقد كان كله هناك، في غرفة نفيسة. ففي فصل "ضوء أسود وطيور بلا سماء" يكتشف القارئ عمق الحب الذي تحمله شخصية ظاهر لشخصية نفيسة، من خلال الحزن الذي خيّم على قلب شخصية ظاهر، بسبب وفاة نفيسة. لقد شكّل التفاعل بين شخصية ظاهر العمر والشخصيات الأخرى، صورةً واضحة عن هذه الشخصية التي يكتشف القارئ أبعادها بعد قراءة الرّواية. لكن القارئ لا يدرك ذلك إلا بعد إتمام الرّواية؛ لأنها عبارة عن مواقف وأفعال يقوم بها أو أقوال صدرت عنه بفعل تفاعله مع باقي الشخصيات الرّوائية.

2. شخصية سعد العمر

شخصية سعد العمر، الأخ الأكبر لشخصية ظاهر، تنكشف أفكارها وصفاتها وخصائصها من خلال أفعالها وتفاعلها مع الشخصيات الأخرى. فقد ظهرت شخصيته من خلال رفضه أن يكون متسلّمًا خلفًا لوالده رغم أنه أكبر الإخوة، ولا يريد أن يكون له اسم عند الدولة، بل يريد أن يبقى بعيدًا عنها. تمهّد هذه البداية لما سيأتي ويبرُز من صفاته وأفعاله. إنه يفضّل العمل في الخفاء بعيدًا عن رقابة الدولة وحسابها، من خلال إقناع شخصية ظاهر لتكون الواجهة. تظهر شخصية سعد، منذ البداية، طامعة. لكنها في الوقت نفسه تهرب من تحمّل المسؤولية بعد الأب؛ كي تستطيع العمل بالخفاء بعيدًا عن أعين الدولة، وقد حاولت وضع ظاهر في المواجهة على أن تكون هي المتحكمة في الخفاء. لكن ما حدث أنها لم يتحقق لها ما تريد. فقد بدأت اللعبة، لكن الأمور خرجت عن سيطرتها بعد أن مضت بها شخصية ظاهر نحو النهاية التي تريد، من خلال رفضها أن تكون ظلًا لشخصية سعد. فقد قررت شخصية ظاهر أن تكون كل شيء؛ ما أرّق سعد وأقلقه. فبعد أن وقّع وجهاء طبريا رسالة تولّي ظاهر متسلّمًا إياها، خرجت الأمور من يد سعد ووجد نفسه مجردًا من السلطة. لكن بعد انتقال العائلة إلى عرابة البطوف، عادت إلى سعد مكانته القديمة. لكن تبدلت هذه المكانة، مرة أخرى، بعد عودة شخصية ظاهر إلى طبريا. فحين

بدأت سلطة ظاهر في الاتساع وسيطرته تزيد وقوته تعلو، بدت مشاعر سعد تجاه أخيه تظهر وتبرز، موضحةً خصائص شخصيته. فقد أخذت مشاعر الحقد تنمو، إلى درجة أنه التقى مع الوزير عثمان باشا الكرجي، الذي وعده بأن يكون خليفة ظاهر إن ساعد الدولة على التخلص منه. وبسبب طمعه وحقده على ظاهر، تجلّت صفة الخيانة لديه بتحالفه مع عثمان للتخلص من ظاهر، بمساعدة شخصية كريم الأيوب. وتظهر ملامح هذه الشخصية من خلال خوفها من الموت. وتبرز هذه الصفة عن طريق إشعال سعد القناديل أكثر من مرة. المرة الأولى عندما سعى الإخوة إلى تحديد المتسلم، ومرة ثانية بعد مقتل صالح. ومن شدة خوفه من الموت وسعيًا منه إلى إطالة عمره، فقد صمّم قنديلًا خاصًا به لا ينتهي فيه الزيت أبدًا. فقد اتسمت هذه الشخصية بالعديد من الصفات والملامح تُحدَّد بدقة من خلال دورها ومشاركتها في المسار السّردي للرواية؛ لأن السّارد لا يقدم وصفًا مباشرًا ودقيقًا لها، بل يترك القارئ يستخلص وصفًا لها من خلال المسار السّردي للرواية عمومًا.

3. شخصية بشر

تتسم شخصية بشر بالكثير من الشجاعة والبطولة والفروسية، وتنكشف هذه الصفات من خلال الأفعال التي تقوم بها، التي ظهرت من خلالها مواقفها البطولية. فقد خرجت من قبيلتها لمساعدة المحاصرين في قرية البعنة، وكانت على وشك الموت برصاص أحد الجنود الأتراك لولا أن أنقذتها شخصية عمر الزيداني. كما كانت هذه الشخصية أهلًا للأمانة؛ فقد عاد بشّر بالسيف والحصان اللذين قدّمتهما له شخصية عمر الزيداني بعد أن أنقذها. وقد لاحظت شخصية ظاهر فيها سمات الطيبة والذكاء. ويبرز الموقف البطولي عندها من خلال تعليمها لشخصية ظاهر فنون القتال وتدريبها أولَ جيش في طبريا تكوّنه شخصية ظاهر. وقد طلب منه هذا الأخير أن يكوّن فرقتين ويدربهما. لكن هذه الشخصية الشجاعة والقوية كانت تمتلك عقدة نقص؛ فقد كانت شخصية بشر تشعر دائمًا باليتم؛ لكونها فقدت قبيلتها في إحدى الغارات، وعاشت بعد ذلك وابنة عمٍ لها على الرعي عند قبيلة الشيخ فواز؛ ما جعلها لا تقدم على عمل كبير. وعندما جاءه الفارس يخطب ابنة عمه، لم يستطيع اتخاذ أيّ قرار في هذا الموضوع؛ لأنه يشعر بتدنّي مكانته، على الرغم من حبّه لابنة عمه. وحين أهداه الفارس حصانه هدية عرس، لم يستطع ركوبه وسط خيام الشيخ فواز. أما عندما طلبت منه غزالة أن يحضر راعيًا لأغنامه، فقد استهجن الأمر؛ فكيف لراعٍ أن يستعمل راعيا!؟ بهذا، فإن شعور شخصية بشر باليتم كان

يشكّل لها عقدة تحوّلٍ بينها وبين أن ترى نفسها وشجاعتها وقوتها التي تتميز بها. لكن شخصية ظاهر كشفت هذه الصفات من خلال ما أقدمت عليه من أفعال شجاعة وبطولة.

4. شخصية غزالة

تظهر شخصية غزالة من خلال ارتباطها بشخصية بشر، وما تتسم به من خصائص وصفات وملامح. إنها ابنة عم بشر، يتيمة مثله، عاشت في قبيلة الشيخ فواز في منزلة متدنية. لكنها امتلكت طموحًا وتفكيرًا بارزًا. فحين خطبها الفارس الغريب رفضت وأرادت ابن عمها وفضّلته على الفارس. اتضح ذكاؤها وبُعد نظرها بعد زواجها. فقد نقلت مكانة شخصية بشر ورفعتها من راعٍ إلى أهمّ وجهاء القبيلة. جعلتها ذات شأن كثير، ودفعتها إلى المشاركة في الغزو؛ لتُظهر شجاعتها وبطولتها.

تقوم هذه الاستراتيجية على تحويل الشخصية التاريخية من مجرد شخصية جامدة في المصدر التاريخي إلى شخصية تحمل سمات وصفات محددة. شخصية إنسانية تمتلك مشاعر وأحاسيس تمنحها جانبَي القوة والضعف. تُصيب وتخطئ، تحب وتكره. ففي قصة زواج شخصية ظاهر بشخصية نفيسة في دمشق، يقول ميخائيل الصباغ "لكثرة تردد ظاهر إلى دمشق سأل عنه عبد الغفار المذكور، فأخبره عن حسبه ونسبه ونظر إلى ظاهر أحواله وأخلاقه وأعماله وجماله، فأعجبه وكان له ابنة تسمى نفيسة فأخبر عبد الغفار بما في نفسه أنه أحب ظاهرًا. وإذا كان يشاء يزوّجه ابنته نفيسة. فتكلم عبد الغفار بهذا مع ظاهر، فاستشار ظاهر أخاه سعدًا، وأخذ إجازته بذلك وتزوج نفيسة في الشام"[34]. يتضح جمود النص التاريخي وخلوه من المشاعر الإنسانية. وفي السياق نفسه، يظهر النص التالي في الرّواية التباعد بين النصين "وقف ظاهر أمامها مرتبكًا. سمع صوتًا يقول له: هذه نفيسة التي حدثتك عنها. كانت أجمل فتاة يراها حتى تلك اللحظة. فتاة لم يعتقد أن مثلها يمكن أن يوجد على ظهر الأرض. كان عليه ألا يُلقي أكثر من نظرة. لكن عينيه تسمّرتا عليها. كان يمكن أن يتوقع أيّ شيء إلا أن يجد روحه، هكذا دفعة واحدة، في مهبّ هذا الجمال كيف استطعت أن أعيش ما مرّ من حياتي بعيدًا عن هذا الوجه المضيء والعينين الخضراوين الواسعتين والقامة الطويلة الرهيف كشجرة حور؟!"[35]. كان يريد

34 الصباغ، **تاريخ الشيخ ظاهر العمر الزيداني**، مرجع سابق، ص 112.

35 نصر الله، **قناديل ملك الجليل**، مرجع سابق، ص 286.

أن يقول: "موافق، كان يريد أن يصرخ: موافق! وأكثر من موافق! وأنا على استعداد لتقديم كل ما تطلبونه!"[36].

تُبرز مقارنة النصين الفرق الحاصل بينهما؛ ذلك أن الأول يصف الشخصية من الخارج وعلى نحو سطحي من دون الغوص في دواخلها وكوامنها ومشاعرها الإنسانية. أما الثاني فيصف الشخصية من الداخل، كاشفًا مشاعرهًا وأحاسيسها؛ فمشاعر الحب والإعجاب واللهفة واضحة فيه وضوحًا جليًا؛ ما جعل النص الرّوائي يحتشد بكشف مشاعر الشخصيات ودواخلها، ولا تقتصر على الوصف السطحي المباشر؛ ذلك أن شخصية ظاهر العمر قد بدأت حركتها بالانفصال عن الدولة العثمانية بسبب مشاعر الظلم التي أحست بها: "لن يقبل ظاهر بعد اليوم أن يُقتل الناس هكذا، لن يقبل أن يسلبه أحد أو يسلب سواه ولو حبة تمر"[37]. وكشف النص مشاعر العداء والكره التي يكنّها العرب للآخر العثماني الذي يُوقع عليهم الظلم والعسف، وأيضًا كشف الجوانب الإنسانية لشخصية ظاهر، التي جعلتها تحتل المكانة التي وصل إليها في قلوب الناس؛ حيث مشاعر الحب وقيم العدل والمساواة والرحمة والوفاء والعزة. فقد رفعتها هذه الصفات إلى رتبة عليا حولتها إلى الشخصية التي يحلم بها أيّ محكومين في حاكمهم. كما أبرز النص نقيض هذه المشاعر من خلال وصفه لمشاعر الإخوة والأبناء، الذين حملوا مشاعر الحسد والحقد التي ارتفعت لتصل إلى حد الخيانة.

لم يكتف الرّوائي إبرهيم نصر الله بسرد الحدث التاريخي، بل أظهر للمتلقي المشاعر والعواطف والأسباب التي دفعت الحدث التاريخي ليتشكّل على هذا الوجه وليس على وجه آخر، وكأنه بذلك يسعى إلى تحديد الأسباب وكشف العوامل التي مهّدت وكانت سببًا في وقوع الحدث التاريخي. بذلك يدخل الرّوائي إلى الشق المفترض والمتخيّل لهذه الشخصيات، عندما يحاول كشف سرائرها آنئذ، وكيف كانت هذه الشخصيات تتعامل مع المقربين، وما الحوار الذي نشأ بينه وبين ذويه أو المقربين منه؟ بهذا عمل الرّوائي على تحقيق مكسبين؛ تجلّى الأول في التخلص من الأسر التسجيلي الوثائقي الذي يسيطر على كتاب الرّواية التاريخية. في حين تجلّى الثاني في إزاحة النقاب عن الجانب المستتر في حياة الشخصيات؛ ما يمكّن المتلقي من فهم الرّواية. وقد أظهر حياتهم الداخلية والخارجية؛ لتبدو شخصيات الرّواية أكثر شفافية من شخصيات

36 المرجع نفسه، ص 234.

37 المرجع نفسه، ص 285.

التاريخ؛ لأن الرّوائي "ينقل تلك الشخصية الحقيقية من صفتها التاريخية إلى صفتها الرّوائية"[38].

5. الشخصيات المساعدة للبطل

اعتمد الرّوائي استراتيجية تضخيم بعض الشخصيات التي لم يكن لها وزن في النص التاريخي أو مرّت في المرجع التاريخي مرورًا عابرًا. لكن على الرغم من كونها لم تشارك في صياغة مسار الأحداث التاريخية، فقد جعلها ذات دور بارز في صنع الحدث الرّوائي والمشاركة في بطولة النص. وتجلّى أبرز مثال في شخصية نجمة، التي جعلها الرّوائي ذات دور أساسي في حياة ظاهر وفي تكوين شخصيته، باعتبارها شخصيةً لم يُرد ذكرها في المصادر التاريخية إلا في معرض الحديث عن حصار طبريا من قبَل شخصية الوالي سليمان باشا العظيم. كما لم يذكرها المصدر التاريخي بالاسم؛ إذ لم يقدّمها سوى على أنها زوجة شخصية ظاهر العمر. وقد جاء في كتاب توفيق معمر المحامي حول هذه الشخصية "كان ظاهر رغم الفشل الذي مُني به الوالي حتى الآن، يسعى لعقد الصلح معه. أرسل ظاهر زوجة أبيه العجوز لتُفاوض أولي الأمر في المعسكر من أجل الصلح، فقد قصد الشيخ ظاهر من اختيار شخصية زوجة الأب للمفاوضة لعل الوالي يتلطف فيستقبل ذلك منه بالرضا ويتفق معه على أمرٍ حقنًا للدماء". يقول السّارد "صعدت العجوز إلى المعسكر ومعها هدية ثمينة من أجل تقديمها لسليمان باشا، وهي عبارة عن حصان من أصائل الخيل، يساوي ثمنه ألف قرش ويسوقه فتيان من خاصة الشيخ"[39]. بهذا النص ينتهي الحديث في المصدر التاريخي عن هذه الشخصية، من دون الخوض في التفصيلات أو التعريف بها أو دورها في حياة شخصية ظاهر. لكن الرّوائي استوحى هذه الشخصية وعمل على جعلها ذات دور أساسي في حياة الشخصية المحورية (ظاهر)؛ فقد ربّته بعد وفاة أمه خلال ولادته "كانت نجمة تحتل مكانة لا تحتلها امرأة أخرى في طبريا. وتحتل في بيت عمر الزيداني مكانة لم يألفها أحد من قبل. كان ظاهر يناديها أمي. وسعد يناديها عمتي، وصالح ويوسف يناديانها خالتي. أما شمة، التي كانت أكبرهم، فكانت تناديها كلما جاءت في زيارة أختي! أما عمر الزيداني نفسه فكان يبتسم كلما رآها أو أراد منها شيئًا، فتستجيب كما لو كان اسمها عنده: ابتسامتي"[40]. بذلك مهّد الرّوائي لدورها الأساسي في حياة شخصية ظاهر؛ إنها الأم التي ربّته، وقد رسم صورتها من خلال الوصف. فهي

38 مرتاض، **في نظرية الرّواية**، مرجع سابق، ص 214.

39 نصر الله، **قناديل ملك الجليل**، مرجع سابق، ص 36.

40 المرجع نفسه، ص 65.

امرأة لا تنتعل حذاء في قدمها تعبيرًا عن ارتباطها بالأرض والتراب. يقول السّارد "كانت مستعدة للتنازل عن أي شيء سوى شيء واحد، هو: السير حافية!"[41]. ففي كل لحظة مفصلية في مسيرة ظاهر يبرز دورها في حسم الأمور، تتمتع بذكاء وفراسة. وهي المرأة المحنكة، القوية التي ترسم الطريق وتدعم شخصية ظاهر وتشجّعها قصد الوصول إلى ما وصلت إليه من قوة واتساع في الجليل. فبعد أن حددت القناديل مصير شخصية ظاهر وحكمت بأنه من سيتسلم طبريا، شجّعته شخصية نجمة على بدء هذا المشوار بقوة وعنفوان؛ إذ دعته إلى أن يتشرّب الأرض كي يحبّها وتحبه، كما تشرّب حليب الخيل، ليأخذ عنفوانها وقوتها ليكون قادرًا على حماية الأرض والدفاع عنها. بذلك، أثبتت بصيرتها بأنه هو الأفضل لتسلّم الأمر من بعد الأب. كما كانت شخصية نجمة إلى جانبه في كل خطوة كبيرة أقدم عليها؛ فعندما قرّر تسلّم عكا انتقلت معه من طبريا إلى عكا. وكانت محفزًا له لإعادة إعمار المدينة، فشكلت ذلك الدليلَ لشخصية ظاهر والمحفز الذي يدفعه إلى الإقدام على خطوته من دون خوف أو تردد. إنها بمثابة ذلك العامل المساعد لوصوله إلى الموضوع الهدف بمفهوم غريماس[42]، وتطلب منه الإحساس بالأرض وبالمدينة حتى تشعر به المدينة وتكون طيّعة له. وعندما هاجمت السفينة حيفا، وأصيبت شخصية ظاهر بالحزن والخوف مما قد يحدث، كانت شخصية نجمة إلى جانبه، دعمته وقوّت عزيمته؛ فقد أخذته وصعدت معه الكرمل حافيين. بهذا، يظهر الدور الذي أدته شخصية نجمة في حياة شخصية ظاهر. إنها الداعم والمساعد له في خطواته الكبرى. كما أنها العين البصيرة التي تنفذ على المستقبل لترى ما سيؤول إليه الأمر، وصوت الحكمة في نص الرّواية.

ثمة شخصية أخرى عمل الرّوائي على زيادة تأثيرها في النص، على الرغم من أنها في المراجع التاريخية لم تكن ذات تأثير بارز، تجلت في شخصية نفيسة، زوجة شخصية ظاهر الأولى. لم يتجاوز ذكرها في المصادر التاريخية بضعة أسطر "ودخل عليها. فأقام معها قليلًا وقبل فروغ العام مات أبوها السيد محمد. ولم يكن له غيرها فورث ظاهر جميع ماله وأملاكه، ثم إن ظاهر أتاه طلب من أخيه فاستأذن امرأته نفيسة بالسفر، فقالت له أنا أرحل معك حيث ترحل [...] إلا أن نفيسة لم تعجبها الإقامة في عرابة [...] فأنزلها الناصرة ورتّب لها منزلًا"[43]. هذا ما ورد عن نفيسة زوجة ظاهر في كتاب ميخائيل الصباغ، وعنه أخذ توفيق معمر المحامي، لكن لم يرد لها

41 المرجع نفسه، ص 87.

42 Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structural: Recherche de méthode* (Paris: Seuil, 1966), p. 86.

43 نصر الله، **قناديل ملك الجليل**، مرجع سابق، ص 307.

ذكر آخر في المصادر التاريخية الأخرى. في حين وظف الرّوائي هذه الشخصية وزاد تأثيرها في الشخصية المحورية (شخصية ظاهر)، فبعد أن كانت شخصية ثانوية غير فاعلة وغير مؤثرة في المرجع التاريخي، أصبحت في النص السّردي شخصية ذات تأثير وفاعلية. تبدو شخصية نفيسة، المرأة التي أحبّها ظاهر كما لم يحبّ امرأة بعدها. وحددت علاقة شخصية ظاهر العاطفية بنسائه بعدها. يقول السّارد "ما الذي يقوله قلبك يا شيخ؟! يقول لي هذا آخر أبنائي من بدرية! [...] هناك شيء ما بيني وبينها يا أمي، جدار أعلى من سور دمشق وأقسى"[44]. إن ما يفصل بين شخصية ظاهر وشخصية بدرية هو الحب العميق الذي يكنّه ظاهر لشخصية نفيسة؛ ما يحوّلها إلى جدار يفصل شخصية ظاهر ويمنعها من أن تحب غيرها. كما جعل لها الرّوائي إبراهيم نصر الله دورًا في تسلّم شخصية ظاهر الناصرة، ففي الصفحة 214 من الرّواية، يدور الحوار التالي بين شخصية نفيسة وشخصية ظاهر:

- "أهذا هو الطلب السهل؟! سأل ظاهر نفيسة.
- هذا هو الطلب السهل.
- أن أزحف إلى الناصرة وأتسلّمها؟!
- نعم، أن تزحف إليها وتتسلّمها! وهذه الرسالة إليك من وجوهها، مسيحيين ومسلمين؛ إذ لم يعودوا قادرين على احتمال ظلم متسلّميهم ولا ظلم مشايخ نابلس أكثر مما احتملوا"[45].

وفي الصفحات 224-229، يصوّر السّارد نهاية شخصية نفيسة وما تركه موتها من أثر في نفس شخصية ظاهر: "في تلك العتمة لم يعُد ظاهر قادرًا على معرفة إن كان المشط لم يزل قادرًا على معرفة طريقه في ذلك الشعر الطويل أم أن النتوءات التي تعترضه ما هي إلا العتمة القاسية الهابطة فوق جسديهما كحجر. الشيء الغريب الذي أحس به ظاهر أنه ولد في هذا الوضع، وكبر فيه، وسيموت: رجل يحتضن رأس امرأته، يتشبث بجسدها، وأذرع الليل تتسلل لتختطفها وترحل بها بعيدًا إلى ظلمة أقسى وأشد. بكى كثيرا. كانت دموعه تُغرقه، تجرفه، وتجرفها بعيدًا"[46]. يصور هذا المقطع النصي المشاعر التي تحملها شخصية ظاهر لشخصية نفيسة؛ ما يضع

44 المرجع نفسه، ص 311.

45 المرجع نفسه، ص 310.

46 المرجع نفسه، ص 210.

القارئ أمام الأثر الذي أدته شخصية نفيسة في شخصية ظاهر. هذا الحب الذي أصبح سمة مميزة لشخصيته وارتبط بها وانعكس تلقائيًا على تعامله مع الناس.

6. شخصيات خارج التاريخ/ داخل السّرد

تقوم هذه الاستراتيجية في رواية "قناديل ملك الجليل" على اعتماد الرّوائي المكون الخيالي في بناء هذه الأحداث وكذا الشخصيات؛ إذ تحضر في هذا النص شخصيات وأحداث لا وجود لها في كتب التاريخ، يكسر بها جمود النص التاريخي، وينقله إلى حقل الأدب الذي لا يعترف بجمود النص. يعمل الرّوائي على "إيجاد مناخ تاريخي تضطلع فيه الشخصيات غير التاريخية التي لم يخصصها التاريخ بالدقة التي خصص بها الشخصيات التاريخية"[47]؛ ما يمكن "الرّوائي من تقديم موضوعه التاريخي بشكل فني. يكون للخيال دور فيه، كما يمكن من ابتداع بعض الشخصيات الفنية لتقوم بدورها الفني إلى جانب الشخصيات التاريخية الحقيقية، يستطيع من خلالها خلق بعض الأحداث الفرعية، لخدمة الأغراض الفنية للعمل الرّوائي"[48].

بهذا عمل الرّوائي على خلق بعض الشخصيات تقوم بدور فني في الرّواية، إلى جانب الشخصيات التاريخية الحقيقية. وتتجلى أهم هذه الشخصيات في شخصية بشر، ذلك الفتى البدوي الذي أصبح صديقًا لظاهر بعد حصار البعنة. إضافة إلى ابنة عمه شخصية غزالة، التي تزوجها بشر فيما بعد. وتشبه شخصية بشر إلى حد بعيد شخصية عنترة بن شداد العبسي ودلالتها في التراث العربي. في حين تعكس شخصية غزالة صورة تلك المرأة الحازمة الصارمة التي تتمتع بالذكاء والحنكة والفطنة. إضافة إلى أنها تمثّل المرأة التي تحبّ ابن عمها وتفضّله على الأموال. فعندما جاء الفارس ليخطبها من بشر، فضّلت بشرًا عليه رغم أنه قدّم لها مهرًا يتكون من حصانين أصيلين ومائة ناقة. وعملت بذلك على رفع مكانة شخصية بشر؛ ليصبح الأخير بعد الزواج فارسًا من فرسان القبيلة، يخرج للغزو ويمتلك قطيعًا من الغنم والإبل. فقد وظّفت ذكاءها من أجل تغيير أحوالهما. كما أن الحنكة حوّلت شخصية بشر من راعٍ إلى أحد أهم الفرسان. لكن على الرغم من ذلك، فإن قصة شخصية بشر وشخصية غزالة تميّزتا بنهاية مأساوية؛ إذ رسم الرّوائي إبراهيم نصر الله لهذه القصة نهاية مؤلمة. ففي طريق بشر وغزالة

47 الشمالي، **الرّواية والتاريخ**، مرجع سابق، ص 128.

48 المرجع نفسه.

وولديهما لزيارة عكا، يهاجمهم محمد العلي، زوج أخت ظاهر، ويقتلهم جميعًا؛ ما زرع الحقد في قلب ظاهر على محمد العلي، وينتهي الأمر بقتل ظاهر له.

ونجد من بين الشخصيات الخيالية في الرّواية أيضًا شخصية سلمى، زوجة ظاهر، التي زوّجه إياه الأمير رشيد الجبر. كانت شخصية سلمى تحب أحد أبناء عمومتها، لكن عندما طلب يدها الأمير رشيد الجبر لظاهر، ولم يستطع أحد أن يرفض هذا الطلب. تنتهي قصة سلمى مع ظاهر بطلاقها وعودتها إلى ابن عمها الفتى الذي تحبه ويحبها؛ لأن ظاهر عندما علم بحبها لابن عمها لم ينفعل ولم يظلمها أو يظلمه. وكأن السّارد قصد من شخصية سلمى وحبّها لابن عمها ولقائها به في بيتها الزوجي دعم القيم التي يسعى إلى إبرازها في شخصية ظاهر. هذه الأخيرة التي سعت (كما أشرنا سلفًا) إلى نشر قيم الحب والعدل والمساواة ورفع الظلم عن الناس. إن حكاية ولادة شخصية ظاهر لا توضّحها أو تذكرها أيٌّ من كتب التاريخ. ففي هذا السياق انفلت الرّوائي من سطوة التاريخ، كما تحرر من تقريريته وجموده؛ ليعطي نفسه مجالًا أرحب وأوسع للحركة السّردية.

خامسًا: الطقوس الشعبية في الرّواية

اندمج النص الرّوائي العربي مع التراث الشعبي على نحو إيجابي. وتجلى ذلك من خلاله تطوير استخدام عناصر تراثية شعبية مادية ولغوية، وما تحتويه من رموز أنتجها الشعب من أجل الشعب، إثباتًا للذات العربية وتأصيلًا للهوية العربية، جعلت منه أصالة وهوية وتاريخًا. وبناء على ذلك، استغلت الرّواية العربية التراث الشعبي خدمةً للنص الرّوائي وبثّ روح جديدة في الزمن الماضي. وباعتبارها نصًا سرديًا مفتوحًا على مختلف التجارب الإبداعية، فقد أغرقت في مزج ثيمات التراث الشعبي بالنص السّردي المعاصر حتى يزيد المحلية نحو العالمية؛ فأثّث الرّوائي نصه بعناصر تراثية شعبية، تمثلت في الحياة الشعبية المرتبطة بمختلف تفاصيل الواقع.

يلجأ الرّوائي إبراهيم نصر الله من أجل التغلب على نمطية السّرد التاريخي إلى قراءة الأحداث من خلال انعكاسها على الناس الذين عاشوا تلك الفترة التاريخية. لذلك، "نلاحظ أن معظم الروايات التاريخية تعتني عناية خاصة بالحياة الشعبية والأشخاص العاديين؛ لأن التركيز على أمثال هؤلاء يزيد منسوب الصدق الفني في العمل"[49]. وقد لجأ الرّوائي في هذا النص إلى هذا

49 معجب العدواني، **الموروث وصناعة الرّواية: مؤثرات وتمثيلات** (الجزائر: منشورات ضفاف، 2013)، ص 73.

النمط من خلال سرده بعضَ الحكايات المرتبطة بالذاكرة الشعبية الفلسطينية، ووظّف مظاهر بعض الاحتفالات الخاصة بالشخصية الشعبية الفلسطينية، مع التركيز على عناصر الحياة الشعبية الفلسطينية بصفة عامة؛ ما جعل هذه النص السّردي يحتفي بالتراث الشعبي الفلسطيني الذي يربط النص بالبيئة والأرض والإنسان الفلسطيني عامة. كأن الرّوائي يسعى إلى إثبات الذات الفلسطينية وترميم ما ضاع منها. ويحفل نص رواية "قناديل ملك الجليل" بأنماط عدة من الحكاية الشعبية. وقد وظف الرّوائي نمط الحكاية الشعبية الفلسطينية في موضعين؛ تجلى الأول في فصل "حكاية عن الحب والجنون"، عندما حاولت شخصية ظاهر أن تفسر لشخصية بشر نوع العلاقة التي تربطه (بشر) بابنة عمه (شخصية غزالة). أما الثاني فورد الفصل المعنون بـ "مدن الظلام... مدن النور". وقد استحضر السّارد من خلاله شخصية الحكواتي وأسلوب السّرد في الحكاية الشعبية الفلسطينية؛ لأن هذه الأخيرة عبارة عن "قصة معينة لا نتساءل هل هي صحيحة؟ بل نستمتع بها فقط"[50]. إنها لا تدعونا إلى التساؤل عن صدقها أو كذبها، بقدر ما تحقق المتعة. ويلتزم هذا النوع من الحكايات بنمط خاص، لا يكاد يختلف كثيرًا عن الحكاية الشعبية الأخرى. تبدأ بداية تقليدية مثل "كان يا مكان... كان في قديم الزمان"، أو "م كان م كان، م هان م هان"، أو "في مرة"، أو "كان". اعتمد الرّوائي هذا الأسلوب في تشكيل حكايتين؛ ففي حكايته عن الحب والجنون يبدأ قصته بـ "في قديم الزمان/ حين لم يكن على الأرض أناس بعد"[51]، حين اعتمد في ظلام مدن النور استراتيجيتين من استراتيجيات فن الحكاية الشعبية، استحضر من خلالها الحكواتي (الذي يروي أخبار وأشعار السير الشعبية لجمهور مستمع في مقهى أو مضافة). فقد "قرر سعد أن يُحيي تلك الليالي البعيدة التي كان ديوان الشيخ عمر الزيداني يمتلئ فيها بالحياة. ولم تكن هناك مناسبة أفضل من وصول الشيخ سعدون أشهر حكواتي في البلاد"[52].

بدأ الشيخ سعدون سرد حكايته من خلال النمط التقليدي للحكاية الشعبية "كان يا مكان، في قديم الزمان، مدينة صغيرة تحيط بها الجبال من جهتين والسهول من جهتين"[53]. كما

50 نصر الله، **قناديل ملك الجليل**، مرجع سابق، ص 187.

51 الصباغ، **تاريخ الشيخ ظاهر العمر الزيداني**، مرجع سابق، ص 30.

52 محمود عبد الحفيظ الزيتاوي، **إضاءات من التراث الفلسطيني: سنديانة جبل النار، زيتا أم الكروم والجماعينيات** (عمّان: دار عمار، 2005)، ص 268.

53 نصر الله، **قناديل ملك الجليل**، مرجع سابق، ص 324.

وظف الرّوائي حكايةً وردت في موسوعة الفلكلور الفلسطيني للنمر سرحان عنوانها "الأكل الشعبي". وتتميز هذه الحكاية بطابعها الفكاهي، تنبني على معتقد شعبي يقول "إن المشايخ والدراويش يحبون الطعام ويسعون إليه كثيرًا. وإذا دعوا إليه تنافسوا في الحصول على أطيب ما يقدّم، وقيل إن اثنين من المشايخ جلسوا إلى مأدبة. ويبدو أن أحدهما أخذ يحفر الرز الموضوع تحت قطعة لحم كبيرة حتى سقطت متجهة إليه فقال مستبشرًا: فرح الطعام لأهله وتقدما. وردّ زميله الشيخ مفندًا ادّعاءه، وقال مرتجلًا: من كثر حفرك في الأساس تهدّما"[54]. يقابل هذا النص في الرّواية قول السّارد "صفا مزاج الإمام والقاضي حين رأوا كل ذلك الطعام، وقد شاع صيتهما باعتبار أكثر الناس شغفًا باللحم على شاطئ البحيرة [...] أكلا بحرّية، كما لو يضع القاضي الوقت، مد يده وحفر تحتها! تأرجحت قطعة اللحم ثم سقطت أمامه. ولكي يداري ما فعله قال ضاحكًا: فرح الطعام لأهله فتقدّما! فرد عليه الإمام: من كثر حفرك في الأساس تهدما"[55].

وظف الرّوائي هذه الحكاية في النص السّردي بغرض كسر جمود النص التاريخي وربط القارئ أكثر بطبيعة المجتمع الفلسطيني الشعبية وزيادة منسوب الصدق الفني في عمله. كما لجأ إلى توظيف بعض أشكال الاحتفالات والطقوس المرتبطة بالحياة الشعبية الفلسطينية في تلك الفترة؛ فقد وصف في الرّواية جمعة الحيوان وخميس البنات وهيمنة المراسم المرتبطة بالحياة الشعبية الفلسطينية في مرحلة محدّدة من حياة الشعب الفلسطيني. ويأتي هذان اليومان في نيسان من كل عام: "ففي كل يوم خميس من أيام هذا الشهر، يجري احتفال مشهود"[56]. وفي جمعة الحيوان، تصبغ الحيوانات في هذا اليوم الاحتفالي بوضع المغرة بين القرون وكذلك على إلية الحيوان، ويعلن هذا اليوم يوم عطلة للحيوانات، فلا ترسل للعمل ولا يباع الحليب، بل يُستعمل للأكل أو يُوزّع على الفقراء. ولا تُحلب البقرات ليلة ذلك اليوم الاحتفالي أو صباح ذلك اليوم، بل يتم الحلب عند الظهر. وتُصبغ جرار الحليب والزبدة أيضًا بالمغرة. في هذا اليوم يقوم أصحاب الغنم بغسل أغنامهم وجزّ الصوف. وقد وظف الرّوائي هذا الاحتفال في فصل "جمعة الحيوان وطرق الغابة"؛ إذ وصف السّارد وقائع هذا اليوم الخاص بتزيين الحيوانات واعتبار هذا اليوم يومَ عيدٍ لها، بعيدًا عن مشقة العمل والتعب. أما خميس البنات ففيه "تخرج الفتيات إلى الطبيعة وينتشرن في البراري لجمع الأزهار ويتركنها في الماء تحت النجوم في الليل

54 المرجع نفسه، ص 329.

55 المرجع نفسه، ص 322.

56 المرجع نفسه، ص 210.

لتمارس تأثيرها عليها ثم تغسل كل فتاة شعر رأسها بذلك الماء المنجم"[57]. وفي فصل "روائح الكون الزكية"، يظهر هذا الاحتفال جليًا: "تحولت طبريا إلى غرس كبير في مساء ذلك الخميس، حين انطلقت الفتيات صوب البحيرة، وهن يحملن كميات من الزهور، وضحكاتهن تتصاعد إلى السماء نافورة بهجة ملونة [...] غابت الشمس، ارتفع القمر أكثر، فبدأن بإلقاء الأزهار صوب الماء [...] كان ذلك الطقس واحدًا من أجمل طقوس طبريا"[58]. وقد شكّل هذا التوظيف "أكبر مساحة حقيقية من الحياة التي كانت دون رقابة ودون قيود ودون تزييف أيضًا"[59]. سعى الرّوائي من خلالها إلى إبراز أكبر مساحة حقيقية من حياة الشعب الفلسطيني؛ للتأكيد أن هذه الأرض التي قالت الدعاية الصهيونية إنها أرض بلا شعب هي، في حقيقة الأمر، أرض لشعب عاش عليها حياة حقيقية؛ شعب له تراثه وله أفكاره ومعتقداته، كان على هذه الأرض بأفراحه وأفكاره ومعتقداته وطقوسه. كما تجلى توظيف هذا التراث الشعبي في المقطع التالي من النص الرّوائي "لم يكن لغزالة أمٌّ كي تحصل على بعير صغير تعويضًا لها عن ذلك الحليب الذي أرضعته لابنتها! ولم يكن لها عمٌّ يأخذ عدة جمال لأنه وافق على تزويجها لشخص آخر غير ابنه! لم يكن بشر مضطرًا لمنح الشباب شاة، مرضاة لهم، لأنه سيتزوج ابنة قبيلتهم ويرحل بها لمكان بعيد، لم يكن مضطرًا لشراء (هدم) يكسو به خالها حينما يذهب لإحضار العروس من خيمتها! ولم يكن له عبد، هو الفقير، ليمنحه قروشًا لأنه يسوق بعير العروس!"، فقد تعارف الفلسطينيون سابقًا، وخاصة في أوساط النقب أن "الأم تحصل على جمل صغير تعويضًا لها عن الحليب الذي أرضعته لابنتها"، كما يحق لشباب القرية أن يأخذوا من العريس، إن كان ينتمي إلى قرية أخرى، "مبلغا من المال أو شاة تعويضًا لهم عن خسارتهم لابنة قريتهم"[60]. كما "كان يحق للعبد أن يحصل على مبلغ يتراوح من مجيدي إلى مجيدي ونصف عندما تخرج العروس فيذهب العبد ويمسك بمقود الجمل الذي سيحملها. ويحق للعم أن يحصل على (بلصة) عندما تتزوج ابنة أخيه، تعويضًا عن فقدها؛ إذ كان من حقه أن يزوّجها لابنه. وأما خال العروس فيحق له الحصول على (هدم) أو مبلغ من المال"[61].

---

57 المرجع نفسه، ص 188.

58 المرجع نفسه، ص 198.

59 ليون سومفيل، "التناصّ"، ترجمة وائل بركات، مجلة **علامات في النقد** (جدة، السعودية)، مج 6، العدد 21 (أيلول 1996)، ص 83.

60 نصر الله، **قناديل ملك الجليل**، مرجع سابق، ص 176.

61 المرجع نفسه، ص 197.

وما زالت بعض هذه العادات والتقاليد قائمة إلى اليوم في مناطق مختلفة من فلسطين. وقد لجأ الرّوائي إلى ذلك؛ ليجعل القارئ أمام الواقع الشعبي الذي خرج منه البطل (شخصية ظاهر)؛ من أجل فهم الحيثيات والأسباب التي دفعت إلى خروجه وتمرده. ولعل أهم دوافعه للذهاب إلى تلك المنطقة من حياة الشعب الفلسطيني، هو نقض الدعاية الصهيونية أن فلسطين أرض بلا شعب. فكيف لأرض بلا شعب أن تزخر بهذا التراث الإنساني والشعبي النابع من وجدان وأفكار الشعب؟[62] يمكن من خلال هذه البيئة والأشخاص استعادة الحياة السابقة (التاريخية)، ويمكن أيضًا من خلالها معرفة الظروف التي لازمت الأحداث ومعرفة الأخلاق السائدة ونمط الحياة والعلاقات الإنسانية العامة. إضافة إلى ذلك، لجأ الرّوائي إبراهيم نصر الله في بعض جوانب النص السّردي إلى تغيير بعض الوقائع التاريخية؛ لأن "عملية استثمار التاريخ تتحكم فيها وجهة نظر الرّوائي في ترتيب البيت الداخلي للرواية وتأثيثه بمجريات واقعية وأخرى متخيّلة"[63]. يؤثث الرّوائي النص السّردي من منطلق وجهة نظره الشخصية والذاتية من أجل إبراز وجهة النظر الخاصة وتوجيه المتلقي إلى فكرة محدَّدة. ولهذا، يبرز في النص السّردي أكثر من حالة للتحريف والتغيير، سواء على مستوى الأحداث أو على مستوى الشخصيات التي أسهمت في بناء المسار العام للنص السّردي، وتجلت أبرز أمثلة ذلك في عودة شخصية ظاهر من عرابة إلى طبريا، ليلتقي برجل ذاهب إلى عرابة للقائه. وقد أشار عليه الجميع بأن الوحيد القادر على إخراجه هو شخصية ظاهر العمر؛ لأن "ابن ذلك الرجل غير مزارع، لم يستطيع دفع كل ما عليه للمتسلم، فناداه وقال له لا تخش شيئًا يا جريس، سأدفع ما عليك، وترده لي فيما بعد! فما رأيك؟ لم يصدق جريس أذنيه. وبعد مرور أيام أرسل إليه المتسلم: عليك أن تدفع فوائد المال الذي أقرضتك إياه، ما فعله المتسلم كان لهدف آخر، أراد تحقيق أمر في نفسه، لقد رأى زوجة جريس وعاهد نفسه على الظفر بها بأية وسيلة ممكنة، وحين حانت الفرصة استغلها"[64].

لقد جعل الرّوائي هذه القصة السّبب الذي من خلاله تستطيع شخصية ظاهر العمر دخول طبريا، بعد أن أمضت ثلاثة شهور تفكر في سبب منطقي لدخولها. لكن النص التاريخي يجعل السّبب الرئيسي الذي من خلاله دخلت شخصية ظاهر طبريا يكمن في كون "رجل من طبريا اسمه محمد نصار ضمّن من الحاكم ضيعة. وبعد أن دفعت مالها المقرر عليها للشاويش

62 عبد الرحمن منيف، **رحلة ضوء**، ط 2 (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003)، ص 63.

63 يقطين، **تحليل الخطاب الرّوائي**، مرجع سابق، ص 74.

64 نصر الله، **قناديل ملك الجليل**، مرجع سابق، ص 321.

طلب منها الشاويش كيسين أيضًا؛ لأنه بلغه أنه غني. وإذا توقف عن الدفع وتمنّع وضعه الشاويش في الحديد ورماه في الحبس وأمر بعذابه ليدفع الكيسين"[65].

لقد غيّر سارد النص الرّوائي في هذا الحدث، الذي شكل حافز شخصية ظاهر لدخول طبريا. فقد جعل السّبب امرأة، كما جعل هذه المرأة وزوجها مسيحيين. فلماذا لجأ الرّوائي إلى هذا التغيير؟ قام الرّوائي بذلك ليبرز صفة النخوة ورفض الظلم في شخصية ظاهر. كما أن الحديث عن امرأة مظلومة يدفع الحميّة أكثر في العروق، وجعلهما مسيحيين ليبرز صفة التسامح تجاه الديانات الأخرى في شخصية ظاهر. لا تفرق هذه الأخيرة بين مسلم ومسيحي، بقدر ما تسعى إلى نشر العدل من أجل الجميع. كما بنى السّارد أحداثًا أخرى على هذا الحدث؛ فقد كانت شخصية جريس أول من وصل إلى المضافة عندما سعت شخصية ظاهر إلى إنشاء جيش في طبريا. حضرت شخصية ظاهر احتفال جريس وزوجته بُعيد زواجهما، وشاهدت الطقوس التي يقوم بها المسيحيون من دون أن تعترض على انتقاص حق أيّ إنسان، بغضّ النظر عن دينه. إن الدين بالنسبة إلى هذه الشخصية ليس معيارًا للحكم على الإنسان والتعامل معه؛ ما يبرز جانبًا من التسامح الذي ساد المجتمع تحت حكم شخصية ظاهر.، فقد سعت إلى إحلال العدل والمساواة. أما في نهاية النص السّردي فركز السّارد على تخلّف جارية شخصية ظاهر (شخصية عيشة) في عكا، بسبب خطفها من قبَل الدنكزلي: "قبل بزوغ فجر اليوم الثالث، اقتحم الدنكزلي سراي ظاهر، ولم يكن أمامه سوى هدف واحد: أخذ عيشة! [...] ظل يسير محطمًا الأبواب كلها، إلى أن وصل إلى غرفة عيشة. وجدها ترتعد في حضن نجمة. وضع طبنجته في رأس نجمة وهدّدها: اتركها قبل أن أقتلك؟! [...] فتح عينيه ثانية، استلّ عيشة من حضنها وقذفها بعيدًا صوب الجنود الذين خرجوا بها بسرعة"[66].

في مقابل ما أورده الرّوائي حول هذا الحدث، يجعل النص التاريخي بقاء شخصية عيشة من تلقاء نفسها وأنها فضّلت شخصية الدنكزلي على شخصية ظاهر. فحين خرج ظاهر من عكا "أصبح هو وخيالته خارج السور تفقد ظاهر حاشيته فوجد أن عيشة سريته لم تخرج مع من خرج وأنها بقيت داخل المدينة فصار يناديها. وقد أبت الخروج من عكا وأرادت أن تكون عند الدنكزلي". لقد غيّر الكاتب في الرّواية التاريخية، وجاء بنقيضها لتناسب منطق الرّواية. إن عيشة

65 المرجع نفسه، ص 264.

66 المرجع نفسه، ص 193.

جارية ظاهر التي أحبته، وكانت تخاف من السرايا، والتي قال لها ظاهر "تستطيعين أن تذهبي إلى حيث شئت ياعيشة"، فردت عليه قائلة: "لو كان هناك بيت تحته الحرية أكثر من هذا البيت لذهبت إليه!". ولو شعرت عيشة بحرّيتها في سرايا ظاهر وشعرت بإنسانيتها، سيكون تفضيلها للدنكزلي على ظاهر منافيًا لمنطق الرّواية؛ لذلك غيّر الكاتب في الرّواية لتتناسب وذلك المنطق. بهذا، تتجلى أبرز هذه الاستراتيجيات التي وظفها الرّوائي في نصه السّردي ليتغلب على جمود النص التاريخي ويهرب من سطوة التاريخ؛ لأن الرّوائي يستخدم خياله بطريقة إبداعية حرة للوصول إلى الصدق الفني. استطاع إبراهيم نصر الله أن يحقق الصدق الفني والهروب من فخاخ المادة التاريخية، التي تعدّ مصيدة الرّوائي الذي يكتب رواية تاريخية.

خاتمة

إن تركيز السّارد/الرّوائي على شخصية ظاهر العمر الزيداني يؤكد أن هذه الشخصية التاريخية تمتلك وعيًا فاق حدود المعطيات المنطقية لعصرها؛ ما ينبغي أن يحاكي في اللحظة الراهنة أو أيّ لحظة زمنية مشابهة للسياق التاريخي لزمنه؛ ما يجعل الرؤية الإبداعية هنا متمحورة حول فكرة "الفعالية الإنسانية" ومقدرتها على صنع التاريخ. وذلك ليس إلا حصيلة هاجس اللحظة الراهنة الذي سيطر على الرّوائي؛ حيث يُظهر الواقع الراهن لفلسطين حالة الخذلان التي يشعر بها العرب تُجاهها. لقد أحسن الرّوائي إبراهيم نصر الله انتقاء الأحداث التاريخية، فاستعاد المناخ التاريخي لشخصية ظاهر العمر الزيداني من دون الإخلال بالأمانة التاريخية في تقديمه لهذه الشخصية. كما منح نفسه، من جهة أخرى، قدرًا من الحرية في تمثّل الحدث التاريخي ودمجه في أحداث وأفعال متخيّلة؛ لتكون أكثر أثرًا في المتلقي. كما دمج المرجعية التاريخية بالتخييل الرّوائي، متجاوزًا بذلك نمطية السّرد التاريخي إلى فضاء العالم الرّوائي المحقق لأدبية النص.

تمكّن الرّوائي إبراهيم نصر الله من تقديم التاريخ بوعي خاص، مستغلًا السّرد الرّوائي على نحو ناضج، من خلال توظيف التخييل الرّوائي والإدهاش الأدبي والوعي الفكري؛ فاستطاع أن يصنع نصًا روائيًا، يتميز بالأصالة والقوة على جميع المستويات.

خاتمة الكتاب

اشتغلت هذه الدراسة على مجموعة من الأعمال الرّوائية العربية التي امتدت حدودها لتتقاطع مع الموروث التاريخي. وقد سعت في ارتحالاتها المعرفية إلى الإجابة عن مجموعة من الأسئلة الاقتضائية التي تراتبت تحت إشكال كبير محوره جدلية العلاقة بين المنجَز السّردي والتاريخ، بما هو المادة السابقة والمرجع الجاهز الذي ارتكن إليه هذا المنجز في تأثيث تمظهراته؛ ما استدعى الانطلاق في سياق الدراسة من التاريخي، في تجلياته البنيوية داخل النص الرّوائي، وصولًا إلى تمظهراته الخارج-نصية، التي ترتبط بالذات المبدعة ورؤيتها لهذا الماضي المليء بالتحولات والمغلّف بالغموض.

ارتكزت الدراسة في مقاربتها النصية على خلفية بنيوية سردية، تناولت فيها كل مكون على حدة، اشتفافًا للتاريخي ورصدًا لصوره ودلالاته؛ ما بسط لها سندًا مكّنها من تفسير هذه التشكّلات وموضعتها في سياقات تأويلية جديدة، سمحت لها باستخلاص نتائج خاصة به، تُميزه وتميز الروايات النماذج التي جُمعت تحت العنوان الواحد لتؤدي وظيفة النص الواحد المعبّر معرفيًا عن الذات العربية في بعدها الزمني والمكاني. وهذه النتائج التي يمكن إيجازها فيما يلي:

- حين وظفت الرّواية التاريخ قامت بإضفاء التخييل على السّرد التاريخي؛ لتمنح القارئ دلالات جديدة لم يُحل إليها التاريخ، تبعًا لنزوعه إلى الموضوعية وتبعًا لطبيعته المتتبعة لنمط محدّد من الأحداث وصنف مخصوص من المنعطفات؛ فتتنزل بذلك أنماط مختلفة من المعرفة الرّوائية في نسق سردي جمالي، لا يهدف إلى محايثة الحقيقة، ولا يهتم بها، بقدر اهتمامه بالغوص في الحياة اليومية وتقديم التاريخ الجماعي في قالب فردي، يختزل المسافة اللغوية الصارمة التي يستخدمها المؤرّخ ويهدم الحواجز العلمية التي يقيمها التاريخ خلال كتابته، مع الحفاظ على كل العلائق التي تربط مضامين النص الرّوائي بالحاضر الذي يُقرأ من خلاله الماضي ويُستدعى لأجله، فيظهر بذلك مفهوم المهمش والمقطوع والبسيط والمحلي والشعبي وغيرها من المفاهيم التي ترتبط رأسًا بالرّواية.
- على الرغم من المحاولات الحثيثة التي قام بها كتّاب "التاريخ الجدد" الساعية إلى ردم الهوة

بين ما هو خاص وما هو عام، أو بين ما كان يُكتب من وقائع منتقاة خاصة وما صار يُهتم به في سياق نقل تلك الوقائع من تفاصيل، فإن المساحة التخييلية التي تتوفر عليها الرّواية والحرية التي يتمتع بها المبدعون في أداء وظائف سردية تجاوزية أو صيانية للتاريخ بتوسل مقولة الهدم والبناء ونفي السائد وتثبيت غيره أبقت على سؤال ما لا يستطيع التاريخ الوصول إليه وإعادة تمثله، وإلى جانبه سؤال الموضوعية، الذي تدّعيه كتاباته وتنسبه إلى نفسها على الرغم من الاختلافات والتناقضات التي تحويها كثير من صفحاتها.

- اختلفت طرائق تشرّب الرّواية لمضامين التاريخ، إضافةً وحذفًا وإسهابًا وإيجازًا، تبعًا لطبيعة الاستثمار المستدعاة من أجله؛ إذ تتواشج هذه المضامين ومنظور الرّوائي وتتساوق مع الخلفية الفكرية التي تُوجّه مسار السّرد نحو نهايته. فالرّواية شكل من أشكال الوعي وتخييل له منطلقاته وأهدافه، ولذلك يجب أن يتماشى المستدعى من الوقائع مع المسار السّردي والنسق الفكري اللذين أسّس عليهما العمل ككل، وإلا صار التصالب التاريخي الرّوائي مجرد تطعيم للفراغات النصية، أو مجرد توشيح للنص بزخرف من الأحداث التي يمكن الاستغناء عنها خلال تحليل النص واستشفاف دلالاته. وفي هذا السياق، تجدر الإشارة إلى أنه على قدر الإلمام المعرفي التاريخي تسهُل أو تصعب عملية تخييل التاريخ، وبقدره أيضًا يفشل أو ينجح الرّوائي في تسخير الخطاب التاريخي بما يقدّم من مادة جاهزة في التعبير عن رؤيته والتأصيل لها.

- اتضح من خلال الفصول التطبيقية للدراسة أن الرّواية العربية لا تعود إلى التاريخ (الماضي) ابتغاء تقصّي حقائقه أو التحقيق في صحة ما ورد من أخبار ووقائع تضمّنتها مصادره، بل يعود إليه حين يحاول استنطاق ذاته في راهنيتها وداخل سياقها، بناء على ما يختزن فضاء تجربته من وقائع وأحداث جرت وكان لها وقعها النفسي الذي يُؤبّدها في الذاكرة الإبداعية الفردية، أو حين يسعى إلى تقديم قراءة لحاضره المأزوم والمهزوم، محاولًا فهمه بناء على تصورات ومواقف يستمدّها من هذا الماضي، الذي يرى فيه أصل هذا الحاضر، أو يرى فيه حلًا لأزماته ونكباته، أو بعبارة أخرى، يستدعي تاريخ الماضي ليقرأ به تاريخ الحاضر، ما دامت عجلة الزمن الكوني لا تعرف في سيرورتها معنى التوقف.

- انفتقت دلالات الرّواية العربية المخيّلة للتاريخ من عمق الماضي، فاصطبغت بألوانه حين اعتمدت عليه في صوغ لغتها وبناء شخصياتها وتوجيه متوالياتها السّردية داخل فضاءات

مكانية متنوعة، تقترب بتأثيثاتها كثيرًا مما كان واقعًا في الزمن المنتقى المتخيّل. غير أن إعادة الإنتاج ذاتها تُقحم النص في إطار معرفي جديد، وتفكك المتخيّل وتعيد تركيبه، متجاوزةً فعل التأريخ بما تقدّمه من أدوار صيانية وأخرى تجاوزية على النحو الذي قدّمناه في فصول هذه الدراسة. أما على مستوى الشخصيات التاريخية التي وظفتها هذه الروايات، فقد ساعدت على ربط الأحداث وتسلسلها المنطقي؛ ما عمّق معرفة الشخصية الأخرى التي قام الرّوائي برسمها؛ ذلك أن الشخصية الحقيقية كانت تُساند الشخصية الخيالية، وربما جاز العكس. لكن وجود الشخصية الحقيقية في الرّواية التاريخية يزيد من تماسك العمل الرّوائي. كما يوضح الزمن، الذي قد يكون مبهمًا للمتلقي من دون وجود هذه الشخصيات. إضافة إلى أنه بوجود هذه الشخصيات يستطيع المتلقي تصور وتخيّل المكان الذي عاشت فيه. أما الشخصيات الخيالية التي رسمها الرّوائي فقليلة مقارنة بالشخصيات الحقيقية، يرجع ذلك إلى الفترة الزمنية الطويلة التي عالجتها كل رواية من روايات الدراسة. فكان لا بد للروائي من تقصّي الحقائق التاريخية وذكر الشخصيات التي تُحرّك السّرد وتدفعه إلى الأمام. حددت الشخصية في هذه الرويات تلك الهوية التاريخية للنص الحكائي من خلال المرجعيات المعرفية التي منحها كل روائي، كما أدت دورًا مهمًّا في كشف دلالات اجتماعية وثقافية وسياسية مختلفة، تظهر من خلال سياق السّرد محمّلة بالإرث الثقافي في شكل علامات مرجعية ورموز نصية وسيميائية؛ ما يستوجب التعامل معها انطلاقًا من خلفية معرفية مزودة بمعلومات تاريخية مسبقة، قصد تحقيق اتساق النص وانسجامه مع التاريخي والواقعي والمتخيّل على السواء.

المصادر والمراجع

أولًا: المتون الروائية

الأعرج، واسيني. **كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد**. بيروت: دار الآداب، 2005.

حميش، بنسالم. **العلامة**. ط 2. الرباط: مطبعة المعارف الجديدة، 2016.

منيف، عبد الرحمن. **مدن الملح، ج 1: التيه**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1984.

_____. **أرض السواد**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999.

نصر الله، إبراهيم. **قناديل ملك الجليل**. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2012.

ثانيًا: المصادر والمراجع العربية

إبراهيم، عبد الله. **السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي**. الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1993.

ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد. **التعريف بابن خلدون ورحلته غربًا وشرقًا**. بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1979.

_____. **شفاء السائل وتهذيب المسائل**. تحقيق محمد مطيع الحافظ. بيروت: دار الفكر المعاصر، 1987.

_____. **المقدمة**. تحقيق عبد الله محمد الدرويش. سوريا: دار يعرب، 2004.

ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل. **المخصص**. تحقيق إبراهيم خليل جفال. ط 2. بيروت: دار إحياء التراث العربي، 1996.

ابن عربشاه، أبو محمد أحمد بن محمد. **عجائب المقدور في أخبار تيمور**. كلكتا: مطبعة كلكتا، 1817.

ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي. **لسان العرب**. بيروت: دار الجيل، 1988.

أقلمون، عبد السلام. **الرّواية والتاريخ: سلطان الحكاية وحكاية السلطان**. بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2010.

إيزر، فولفغانغ. **التخييلي والخيالي من منظور الأنثروبولوجيا الأدبية**. ترجمة حميد لحمداني والجيلالي الكدية. الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، 1989.

إيسكاربيت، روبير وآخرون. **الأدب والأنواع الأدبية**. ترجمة طاهر حجار. دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 2002.

إيكو، أمبرتو. **القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية**. ترجمة أنطوان أبو زيد. الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1996.

بارت، رولان. **لذة النص**. ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1988.

_____. **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**. ترجمة منذر عياشي. حلب: دار الإنماء الحضاري، 2012.

باشلار، غاستون. **جدلية الزمن**. ترجمة خليل أحمد خليل. ط 3. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - مجد، 1992.

بحراوي، حسن. **بنية الشكل الرّوائي**. الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1990.

البقاعي، محمد خير. **دراسات النص والتناصّية**. ط 2. اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1997.

بلعلي، آمنة. **المتخيّل في الرّواية الجزائرية: من التماثل إلى الاختلاف**. ط 2. الجزائر: دار الأمام، 2011.

_____. "الرّواية الجزائرية بين تخيّل التاريخ وتأويله". في: **الرواية العربية الذاكرة والتاريخ: أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الخامس**. بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، 2016.

بن الشيخ، عبد الغني. "آليات اشتغال السّرد في الخطاب الرّوائي الحداثي عند عبد الرحمن منيف: ثلاثية أرض السواد أنموذجًا". بحث لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث. كلية الآداب واللغات. جامعة منتوري. قسنطينة، الجزائر، 2007-2008.

بنيس، محمد. **كتاب الحب**. ط 2. الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 2009.

بوتور، ميشال. **بحوث في الرّواية الجديدة**. ترجمة فريد أنطونيوس. بيروت: دار عويدات للنشر والطباعة، 1986.

التهانوي، محمد بن علي. **موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم**. تحقيق رفيق العجم وعلي دحروج. ط 2. بيروت: مكتبة لبنان، 1996.

تودوروف، تزفيتان وآخرون. **نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس**. ترجمة إبراهيم الخطيب. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 1981.

التيمي، أبو عبيدة معمر بن المثنى. **الديباج**. تحقيق عبد الله الجربوع وعبد الرحمن العثيمين. القاهرة: مكتبة الخانجي، 1984.

جبار، سعيد. **الخبر في السّرد العربي: الثوابت والمتغيرات**. ط 4. الدار البيضاء: شركة المدارس للنشر، 2004.

الجزار، محمد فكري. **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

جينيت، جيرار. **خطاب الحكاية**. ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى. الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 2000.

حافظ، صبري. **أفق الخطاب النقدي**. القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1996.

الحصري، أبو خلدون ساطع. **دراسات عن مقدّمة ابن خلدون**. بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1967.

حليفي، شعيب. "المتخيّل والمرجع: سيرورة الخطابات". **مجلة فصول** (القاهرة). العدد 66 (ربيع 2005).

خمري، حسين. **فضاء المتخيّل: مقاربات في الرواية**. الجزائر: منشورات الاختلاف، 2002.

دراج، فيصل. **الرواية وتأويل التاريخ: نظرية الرواية والرواية العربية**. الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 2006.

رايص، نور الدين. **نظرية التواصل واللسانيات الحديثة**. فاس: مطبعة سايس، 2007.

ريفاتير، ميكائيل. **معايير تحليل الأسلوب**. ترجمة حميد لحمداني. فاس: منشورات دراسات لسانية، 1993.

الزبيدي، محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى. **تاج العروس من جواهر القاموس**. بيروت: دار الهداية، 2010.

الزيتاوي، محمود عبد الحفيظ. **إضاءات من التراث الفلسطيني: سنديانة جبل النار، زيتا أم الكروم والجماعينيات**. عمّان: دار عمار، 2005.

ستروس، كلود ليفي. **الأنثروبولوجيا البنيوية**. ترجمة مصطفى صالح. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 1978.

سومفيل، ليون. "التناصّ". ترجمة وائل بركات. مجلة **علامات فى النقد** (جدة، السعودية). مج 6، العدد 21 (أيلول 1996).

شريط، عبد الله. **نصوص مختارة من فلسفة ابن خلدون في الاجتماع والسياسة والثقافة**. الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984.

الشمالي، نضال. **الرواية والتاريخ: بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية**. عمّان: عالم الكتب الحديث، 2006.

الصباغ، ميخائيل نيقولا. **تاريخ الشيخ ظاهر العمر الزيداني: حاكم عكا وبلاد صفد**. القاهرة: شركة نوابغ الفكر للنشر والتوزيع والتصدير، 2010.

صيداوي، رفيف رضا. **الرّواية العربية بين الواقع والمتخيّل**. بيروت: دار الفارابي، 2008.

العافية، محمد. **الخطاب الرّوائي عند إميل حبيبي**. تونس: دار المعرفة للنشر، 1999.

عبد الحميد، شاكر. **التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني**. سلسلة عالم المعرفة 267. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2001.

عبد الرحمن، طه. **في أصول الحوار وتجديد علم الكلام**. ط 2. الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 2000.

_____. **المنطق والنحو الصوري**. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1983.

عبد الرزاق قسوم، **فلسفة التاريخ من منظور إسلامي**. القاهرة: دار الكلمة للنشر والتوزيع، 2005.

العدواني، معجب. **الموروث وصناعة الرّواية: مؤثرات وتمثيلات**. الجزائر: منشورات ضفاف، 2013.

عذراوي، سليمة. **شعرية التناصّ في الرّواية العربية**. القاهرة: دار رؤية للنشر والتوزيع، 2012.

العروي، عبد الله. **مفهوم التاريخ**. الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992.

عزام، محمد. **النقد والدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب**. بغداد: منشورات وزارة الثقافة، 1996.

العيد، يمنى. **فن الرّواية العربية: بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**. بيروت: دار الآداب، 1998.

غولدمان، لوسيان. **مقدّمات في سوسيولوجيا الرّواية**. ترجمة بدر الدين عرودكي. اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1993.

فوكو، ميشيل. **حفريات المعرفة**. ترجمة سالم يفوت. ط 2. الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1987.

قاسم، سيزا. **بناء الرّواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.

قاسم، قاسم عبده. **بين الأدب والتاريخ**. القاهرة: عين للدراسات والأبحاث، 2007.

القاضي، محمد. **الرّواية والتاريخ: دراسات في تخييل المرجعي**. تونس: دار المعرفة للنشر، 2008.

كرستيفا، جوليا. **علم النص**. ترجمة فريد الزاهي. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1991.

لحمداني، حميد. **القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي**. الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 2003.

لفتة، محمد نجيب. "ولتر سكوت والرواية التاريخية". **المجلة الثقافية** (الجامعة الأردنية). العدد 40 (مارس 1997).

لوكاش، جورج. **الرّواية كملحمة بورجوازية**. ترجمة جورج طرابيشي. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1985.

_____. **الرواية التاريخية**. ترجمة صالح جواد الكاظم. ط 2. بغداد: دار الثقافة، 1986.

ماضي، شكري عزيز. **في نظرية الأدب**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005.

محفوظ، عبد اللطيف. "الصوغ الحكائي في الرّواية التاريخية". في: **الرواية العربية: الذاكرة والتاريخ؛ أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الخامس**. بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، 2016.

المحلف، علي حسن. **التراث والسواد**. القاهرة: وزارة الثقافة والفنون، 1997.

مرتاض، عبد الملك. **في نظرية الرّواية**. سلسلة عالم المعرفة 240. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998.

المسدي، عبد السلام. **النقد والحداثة**. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1983.

مفتاح، محمد. **دينامية النص**. ط 2. الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 2006.

مندلاو، ألان. **الزمن والرّواية**. ترجمة بكر عباس. بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، 1997.

منيف، عبد الرحمن. **رحلة ضوء**. ط 2. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003.

_____. **الكاتب والمنفى**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005.

موران، إدغار. **المعارف السبع الضّرورية لتربية المستقبل**. ترجمة عزيز لزرق ومنير الحجوجي. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2002.

المويلحي، محمد. **حديث عيسى بن هشام**. ط 3. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 1997.

نور الدين، صدوق. **البداية في النص الرّوائي**. دمشق: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1994.

هامون، فيليب. **سميولوجيا الشخصية الرّوائية**. ترجمة سعيد بنكراد. دمشق: دار الحوار للنشر والتوزيع، 2001.

هيدغر، مارتن. **ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر**. ترجمة فؤاد كامل ومحمود رجب. القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1993.

هيغل، ج. ف. ف. **محاضرات في فلسفة التاريخ**. ترجمة وتقديم وتعليق إمام عبد الفتاح إمام. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 1993.

وايت، هايدن. **محتوى الشكل: الخطاب السردي والتمثيل التاريخي**. ترجمة نايف الياسين. المنامة: هيئة البحرين للثقافة والآثار، 2017.

وتار، محمد رياض. **توظيف التراث في الرّواية العربية**. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2002.

ياوس، هانس روبيرت. **جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**. ترجمة رشيد بنحدو. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1997.

اليبوري، أحمد. **في الرّواية العربية: التكون والاشتغال**. الدار البيضاء: شركة النشر المدارس، 2005.

يقطين، سعيد. **الرّواية والتراث السّردي**. الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992.

_____. **تحليل الخطاب الرّوائي**. الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1997.

_____. **انفتاح النص الرّوائي**. الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1998.

_____. **السّرد العربي: مفاهيم وتجليات**. القاهرة: دار رؤية للنشر والتوزيع، 2006.

_____. **قضايا الرّواية العربية الجديدة: الوجود والحدود**. الجزائر: منشورات الاختلاف، 2012.

يوسف، أحمد. **القراءة النسقية: سلطة البنية ووهم المحايثة**. الجزائر: منشورات الاختلاف، 2007.

_____. "الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية (الأمير) لواسيني الأعرج". **مجلة التواصل** (الجزائر). العدد 29 (ديسمبر 2011).

ثالثًا: المصادر والمراجع الأجنبية

Bakhtine, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.

Bal, Mieke & Eve Tavor. "Notes on narrative embedding." *Poetics Today*. vol. 2, no. 2 (1981).

Barthes, Roland. "Introduction à l'analyse structurale des récits." *Communications*. vol. 8, no. 1 (1966).

Bremond, Claude. "La logique des possibles narratifs." *Communications*. vol. 8, no. 1 (1966).

de Saussure, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1972.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

Goldmann, Lucien. *Pour une sociologie de roman*. Paris: Gallimard, 1978.

Hamon, Philippe. "Statut sémiotique du personnage." in: *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977.

Hock, Léo. *La marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris: Mouton, 1981.

Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit, 1963.

_____. *Huit questions de poétique*. Paris: Seuil, 1977.

Julien Greimas, Algirdas. *Sémantique structural: Recherche de méthode*. Paris: Seuil, 1966.

Lalande, André. *Dictionnaire de philosophie*. Paris: PUF, 1977.

Miquel, André. *Un conte des mille et une nuits*. Paris: Gallimard, 1976.

Mitterand, Henri. *Le discours du roman*. Paris: PUF, 1980.

Ricoeur, Paul. Temps et récit. Paris: Seuil, 1983.

Todorov, Tzvetan. *Poétique*. 2éme éd. Paris: Paris, 1995.

سعيد بوعيطة (باحث مغربي)

دكتـــوراه فـــي تخصـــص اللســـانيات وتحليـــل الخطـــاب.
باحـــث في الحقـــل اللســـاني والســـيميائي وتحليـــل الخطـــاب.
مدير تحرير مجلة نوافذ (تصدر عن مركز الدراسات الحضارية).

عضو اتحاد كتاب المغرب، عضو مؤسس لجمعية المنار للتربية والثقافة، عضو مؤسس لجمعية الصالون الأدبي المغربي، عضو هيئة تحرير مجلة أجراس الثقافية المغربية(سابقًا)، عضو هيئة تحرير مجلة المدونة للدراسات اللغوية والأدبية(الجزائر)، عضو هيئة تحرير مجلة الحكمة للدراسات الأدبية(الجزائر). شارك في العديد من اللقاءات الثقافية المحلية والعربية.

من مؤلفاته: التشكل والمعنى (جماعي) (2013)، أسئلة الرواية المغربية (2012)، ضمير الرواية العربية (جماعي) (2014)، التعليم الأولي بالمغرب (2015)، الخطاب الروائي عند عبد الرحمان منيف (2016)، المنهج في الخطاب النقدي العربي - قضايا وإشكالات (2017)، تأويل الحكاية (جماعي) (2019)، حفريات الخطاب (جماعي) (2021)، فن القصة القصيرة جدًا عند مصطفى لغتيري (جماعي) (2022).

غلاف الكتاب

استوحيتُ فكرة الغلاف من عنوان الكتاب ببعديه التاريخي والأدبي، محاولًا ربطه بالتصميم بطريقة تكون أسرع وقعًا في نفوس القراء عند مطالعتهم له لأول وهلة، فأبرزت فيه الشخصية العربية متّشحةً باللباس القديم، وأضفت الريشة لترمز إلى الكتابة، وهي مع المحبرة من الأدوات التي توارثتها الحضارات عن العالم القديم. وتركت للريشة والحبر حريتهما يطيران عبر فضاء المعرفة المفتوح؛ دليلًا على الإبداع والتحليق في الكتابة، كما يدل الخط العربي في الخلفية على العمق الضارب في غياهب التاريخ؛ رمزًا لعراقة اللغة العربية ووجودها من القدم.

الفنان محمد العمادي

Moemadi.art@gmail.com
@moemadi_

Arabic Narrative History and Visualization: A study of selected models

Bouaita Said

This book seeks to rethink the problematic relationship between the novel and history; since this relationship raises many questions, most notably: does the novel adopt the historical event as a reference only to the narrative event? This question implicitly reveals several references: one related to the historical event, and another imaginary one associated with the narrative. In order to comprehend the relation between the historical and the narrative (imaginary), and include it within a critical problem concerning the question of the working modalities of this historical narrative text, as well as the nature of its imaginary forms, history remains a narrative component capable of diagnosis and interrogation outside those assumptions on which the possibilities of writing and reading are based on. It also gives the narrative text a feature related to its formal structure and gender characteristics. This book is not only theoretical, it also seeks to reveal the working methods of historical material through a group of Arabic novel texts. It clarifies the artistic and stylistic vision that established through each novelist (the subject of the book) his narrative worlds based on a special historical, and the extent of intersection or divergence between one novelist and another in employing this narrative/historical, whether structurally or functionally.

ISBN: 978-992-713-980-2

يسعى هذا الكتاب إلى إعادة التفكير في إشكالية العلاقة بين الرواية والتاريخ؛ لكون هذه العلاقة، تثير العديد من الأسئلة، أبرزها: هل تعتمد الرواية الحدث التاريخي باعتباره مرجعية للحدث السردي فحسب؟ يكشف هذا السؤال ضمنيًا عن مرجعيات عدة؛ مرجعية متصلة بالحدث التاريخي، وأخرى تخيلية مقترنة بالسرد الروائي. ولكي يتسنى استيعاب الحدود الفاصلة بين التاريخي والسردي (التخييلي)، وإدراجه ضمن إشكالية نقدية تخص سؤال طرائق اشتغال هذا النص السردي التاريخي، وكذا طبيعة أشكاله التخييلية، يبقى التاريخ، مكونًا سرديًا قادرًا على التشخيص والاستنطاق خارج تلك الافتراضات التي تستند عليها إمكانات الكتابة والقراءة على حد سواء. كما يمنح النص الروائي، خاصية متصلة ببنائه الشكلي ومميزاته الأجناسية.

لا يرتكن هذا الكتاب للمعطى النظري فحسب، بقدر ما يسعى إلى الكشف عن طرائق اشتغال المادة التاريخية من خلال مجموعة من النصوص الروائية العربية، تمكن من استجلاء الرؤية الفنية والأسلوبية التي أقام من خلال كل روائي (موضوع الكتاب) عوالمه السردية المستندة إلى مادة تاريخية خاصة، ومدى التقاطع أو التباعد القائم بين روائي وآخر في توظيف هذه المادة الحكائية/ المادة التاريخية. سواء على مستوى البناء أم الوظيفة.

ISBN 978-9927-139-80-2
9 789927 139802

رسم الغلاف: محمد العمادي