الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية "الأمير" لواسني الأعرج

أ.د/ أحمد يوسف
قسم اللغة العربية
جامعة وهران

ملخص

بين الرواية والتاريخ ثمة أسيقة سيميائية وأفضية من الدلالات المفتوحة تراعي القوانين السردية المتباينة بين صرامة النحو وسيولة الدلالة المفتوحة. إن المسالك التي يختارها السرد تتشابك فيها العلامات، وتصطرع فيها الرموز، وتستدعى فيها الإيقونات ضمن اختيارات أسلوبية تستجيب لمقتضيات الرؤيا المستجدة، وتبعا لذلك تحصل انزلا قات في المعنى وفق بلاغة تتوهج في ربوع الابتذال، وتشيد سلطتها في الهوامش التي تنبذها العقلانية. ولهذا ألفينا عرش النص يتراوح بين النزعة التنويرية التي هي خلاصة للاستعارات التي يقدمها عرش النص وبين النزعة العرفانية التي تحاول أن تستقطب وهج الروح ومنعطفاتها الإنسانية.

Résumé

Entre le roman et l'histoire se situe des systèmes sémiotiques et des espaces de sémiosis qui tiennent compte des disproportions essentielles qui existent entre les différentes lois narratives, notamment de la rigueur, la syntaxe et de l'écoulement. Ceci nous amènera à dire que les voies choisies par la narration se présentent comme un lieu privilégié pour l'enchevêtrement de signes, la lutte des symboles et la sémiosis, convocation des icones dans des choix stylistiques répondant aux exigences de la nouvelle perspective.
Ainsi, donnant lieu à des déviations de sens résultant d'une éloquence vulgaire portée sur une domination marginale irrationnelle. C'est pourquoi, nous avons vu que le trône du texte se trouve entre la tendance des lumières, qui est un résumé des métaphores fournies par le trône du texte lui-même et de la tendance mystique qui tente d'attirer l'ardeur de l'esprit humain et de ses retournements humains.

مقدمة

لا يتعامل عرش النص مع تاريخ الأمير عبد القادر على أنه محصلة وقائع منقوشة في الصدور ومحفوظة في السطور فحسب؛ ولكن يسعى إلى إعادة بناء الماضي بناء توجهه إرادة إيديولوجية للأنساق السيميائية الدالة التي لا ينبغي أن تكون خارج الطبيعة المحايثة لهذا العرش. وهنا يتعاضل الثالوث اللاكاني "**الواقعي والرمزي و الخيالي**" في عرش النصعلى أساس ثنائية "**الذات والغير**" تعاضلا يتحققعلى صعيد البنية العميقة للخطاب. ونحن نصطنع مفهوم "الغير" [1] كونه يمثل خطاب الآخر الأكبر الذي يجرد الواقعي من تأثيره المباشر في متخيل الذات ووجدانها، ويصبح شكلا رمزيا يمكن للسيمائيات التأويلية أن تفحص أسسه الإبستمية، وتفكك بلاغته بناء على معطيات البنوية النفسية لجاك لاكان والنزوع العقلاني العرفاني لسارتو فيما يدعوه بـ"**علم الغير**" (HETEROLOGIE).

ومثل هذه العرفانية ماثلة في كتاب الأمير إيقونات ورموزا ومؤشرات، وهي تبغي إدراك الحيثيات المنسية في بقايا المحكيات التاريخية للأمير بتفكر وتدبر لمعقباتها في المخيلة والذاكرة ، وفي معارج الحكي التي تحاكي[2] الشخصيات العرفانية[3] مثل الأنبياء والصالحين والمتصوفة؛ ولهذا كله يصبح العرفان في عرش النص أكثر

خصوصية من العلم. ولا غرو أن نقف على هرمية عرش النص وعمارته الفنية تتشيد على باب المحن الأولى وباب أقواس الحكمة وباب المسالك والمهالك. والعرفان هنا يجيء نقيضا لإنكار حقائق غير مطوية في سطور المؤرخين. وكل باب يتضمن وقفة من وقفات الأمير التي تأتلف عرفانيا مع وقفات النفري ومخطاباته، وتختلف معها في أنها "**كائن سردي تنويري**" كثيرا ما يلتبس إلى حد التطابق مع "**إيديولوجيا الذات الكاتبة**" في انتصارها للعقل والمصلحة.

ألا يمكن التفكير في أن موضوع الأمير كما استقر في عرش النص إنما يعد ضربا من التسويغ الذكي الذي تسلكه الذات في حجاجها من أجل إبراز ذلك الاستدعاء المراوغ للغيرية، وهذا النزوع لا يحتاج فيه القارئ إلى مهارة كبيرة كما يشترطها ميخائيل ريفاتير للوقوف على دلالاته وتحديد خوارزمياته؛ إذ تشير مسالك أبواب الحديد إلى حضور الآخر الذي قد نختلف في تعيين إحداثياته الإيديولوجية ومواصفاته الدلالية ومجالاته العديدة، ولكننا لا نختلف في إقرار حضوره داخل النسق الروائي الذي يستند إلى مرتكزات بنوية، ويتقيد بضوابط معارج الحكي، وقد يتحايل على مدارج التاريخ. والحاصل من كل ذلك أن "**الغيرية**" في كتاب الأمير تعد جزءا لا يتجزأ من عوالم المعنى، وإذا استعرنا عبارة باختين فإن وعي الأمير ((**يقدم هنا بوصفه وعيا غيريا، وعيا آخر، إلا أنه في الوقت نفسه غير محدد، ولا يجري التستر عليه، كذلك لا يصبح مجرد موضوع objet بسيط لوعي المؤلف**))[4]. وهنا نلفي ضربا من الائتلاف والاختلاف بين وعي المؤلف الذي اتجه إلى موضوع الأمير بقصد؛ ولكن هذا القصد قد لا يلتقي مع قصد العامل وهو ينجز برنامجه السردي. وما الاقتباسات التي يتستر بها النص إلا عملية مراوغة فنية لحجب الأصوات المتنامية والمتعارضة مع صوت المؤلف.

من الواضح أن توظيف الخبرات الذاتية للروائي واسيني الأعرج كونه أديبا جزائريا وباحثا أكاديميا، يكتب عن موضوع يتعلق بتاريخ بلده، وعن امسيردا مسقط رأسه، والمغرب المجاور لمكان طفولته، ومستفيدا من إقامته في باريس ومن أسفاره إلى بعض بقاع العالم. كل ذلك أسهم إسهاما مباشرا وغير مباشر في إثراء عرش النص الذي نلفيه يختزن في ذاكرته روح شغوفة بالتصوير؛ وهي تنمو بنمو الحس الإبداعي الذي تتغذى كينونته بالطاقة الحيوية للفنون وبثراء المعارف والخبرات الذاتية. يمثل عرش النص "**ركحا سيميائيا**" تتنوع فيه العلامات، وتتبارى فيه الإيقونات، وتتداخل فيه الرموز، فيضحى مسرحا للدلالات المفتوحة. فقد دأبت الكتابات السردية في الجزائر على استثمار الفن والمسرح وشحن السرد بلغة شعرية طافحة بالإيقاع المتعدد زمنيا ولغويا (**فصحى وعامية وأجنبية**) مما أضفى عليها جماليات شفافة.

يسهم التلقي في إبراز "**المحتمل الدلالي**" الذي ينير مدارج عرش النص عبر "**أسلبته**" الثرة؛ ولعلنا أشرنا إلى أحد الممكنات التي تتصور أن "**الغيرية**" في كتاب الأمير هي بيت القصيد؛ وهذه القراءة التي تبسط دعواها لا ينبغي الحجر عليها إن هي قدمت حججها تقديما يصاحبه إقناع. كما ينبغي التنبيه إلى أن عالم الإيديولوجيا في كتاب الأمير لا ينبغي النظر إليه على أنه يوازي عالم الأكسيولوجيا؛ وإنما يتم البحث عن إمكانات التاريخ والرواية في الوصول إلى مكامن الغياب في سيرورة التاريخ. وكيف يمكن أن نستعين بالقدرات الخلاقة للسرد في إعادة تشكيل جسد المعنى المنفطر، وإعادة تجميع ما تشظى من وحداته وما تبدد من عناصره لتعيد إليه اللغة أنفاسه الضائعة.

وفي الوقت نفسه تستعيد اللغة داخل السرد حريتها المحجورة في حرم التاريخ، فيعرج طيف الحقيقة إلى عرش النص؛ حيث تستقر في عالم البرزخ.

الرواية والتاريخ

تتجلى الإشكالات التي تصاحب العلاقة المتوترة بين الرواية والتاريخ في القوة الكابحة للسرد؛ وهي تشده إلى قيد حقيقة التاريخ وموضوعيته إنْ من منظور الفلسفة وإنْ من منظور العلم. ولكن الخيال تواق إلى الترحال في مناطق التاريخ الملغمة والرغبة في العبور إلى جيوبه المظلمة، واستنطاق ما لا يحمد السؤال حوله سواء أتعلق الأمر بالذات أم بالجماعة. وهذا ما يحاول "**كتاب الأمير**" الاضطلاع به في الحدود التي يسمح بها التخييل، فهو يستعين بالمادة التي يقتبسها من التاريخ، ويعيد بناءها على نحو تبدو فيه هذه الأحداث التي عاشها الأمير عبد القادر إبان الاستعمار الفرنسي؛ وكأنها جاءت إلى النص وهي أكثر اكتمالا، فتضحى بالمفهوم السيميائي نصوصا تامة phéno-textes يتعامل معها المتلقي على أنها نصوص خداج يعتورها كثير من النقصان؛ وكأنه يقرؤها لأول مرة قراءة حيوية تستعيد بوساطتها الأحداث التاريخية نشاطها الدلالي المفتوح.

وفي هذا السياق لاحظ بوسور كما يشير إلى ذلك أمبرتو إيكو ((**أن جماليات العمل "المفتوح" تميل إلى تشجيع "أعمال الحرية الواعية" من جانب العرض، ووضعه في بؤرة شبكة الارتباطات غير المحدودة، يختار من بينها ما يقدم عليه شكله الخاص، دون أن يتأثر بضرورة خارجية، تفرض بحسم تنظيم العمل الخاضع لها**))[5]. والواقع أن بوسر ينطلق في النظر إلى انفتاح النص من قاعدة الاحتمالات التي تؤلف متنه الموسقي، وتتيح مساحة غير قليلة للمتلقي في إدراك العمل الفني الذي لا تتحقق إمكاناته الدلالية المفتوحة ومشروعيته الجمالية إلا بتعدد الزوايا المختلفة في التعامل مع تاريخ الأمير عبد القادر كما اقتبسه واسيني الأعرج اقتباسا فنيا، فصار ملتحما بعرش النص.

سبقت الإشارة إلى أن تاريخ الأمير في عرش النص بناء يحدده الآخر عبر علاقات تبدو مشبوهة وتظهر غريبة وتثير كثيرا من الأسئلة الماكرة. صحيح أن التاريخ من حيث هو علم أو فلسفة أو فن يسعى إلى إعادة إضفاء العقلانية على المجرى العام لحركته. إلا أن عرش النص لا ينخرط في هذه المهمات التي لا اعتراض عليها؛ لأنها شأن داخلي يخص حرمة بعض القطاعات المعرفية التي هي معنية بتحقيق إستراتجيتها الخاصة. ولكنه معني بالبحث في هذا الماضي المثير عن الينابيع المفقودة التي كانت تغذي هذا المجرى العام، والبقايا التي تسكن باطن "**اللاّوعي التاريخي**". وتفحص المخلفات المترسبة في "**آفاق الوقع**" لعمليات التلقي، وتعيد شمل "**شتات المعنى**" المتناثر في عوالم الأعيان، ومكنونات الرمز. فالواقعي والرمزي عماد عرش النص في "**كتاب الأمير**" على أن الخيال الخلاق قاعدة لهذا العرش.

بين الرواية والتاريخ ثمة أسيقة سيميائية وأفضية من الدلالات المفتوحة تراعي القوانين السردية المتباينة بين صرامة النحو وسيولة الدلالة المفتوحة. إن المسالك التي يختارها السرد تتشابك فيها العلامات، وتصطرع فيها الرموز، وتستدعى فيها الإيقونات ضمن اختيارات أسلوبية تستجيب لمقتضيات الرؤيا المستجدة، وتبعا لذلك تحصل انزلاقات في المعنى وفق بلاغة تتوهج في ربوع الابتذال، وتشيد سلطتها في الهوامش التي تنبذها العقلانية. ولهذا ألفينا عرش النص يترواح بين النزعة التنويرية التي هي خلاصة للاستعارات التي يقدمها عرش النص وبين النزعة العرفانية التي تحاول أن تستقطب وهج الروح ومنعطفاتها الإنسانية.

المحكيات والزمن

تقدم البلاغة المرئية عبر أيقوناتها قراءة جبرية لتداخل محافل التاريخ والتخييل، وتجليات المقدس والمدنس، كما أن السرد يعد حقلا خصبا للبلاغة المعممة[6]؛ لأنه يتضمن وظيفة تأثيرية[7] تساعد على فهم عرش النص. لقد

صارت العلاقة القائمة بين الرواية والتاريخ شاهدة على صيرورة تحولات الأسلوب، وانعطافة فنية تؤرخ لخلخلة منطق الأجناس عن طريق حركة التجريب الدؤوبة التي باتت محورا لابتداع إطار أسلوبي يتفاعل به اليومي والتاريخي وأشكال تتعلق بالسير الذاتية وأدب الرحلات. إن كتاب الأمير نص يأتلف فيه التاريخي بالروائي والشخصي بالسردي ائتلافا يشمل المادة، ويختلف اختلافا يشمل الصناعة. وتصبح الذات محركا فاعلا في تشييد عوالم التلفظ حينما تساوره بعض الظنون في تجلية ما هو مسكوت عنه. إذا كان التلفظ عملية تستدعي نشاط الذات في اللغة ((**فإن الأسلوب هو كيفية الوجود**))[8]؛ وعليه فإن الترسيمات السردية تبلور كيان "**الشكل التعبيري**" الذي يتخذ من تاريخ الأمير عبد القادر محتوى يتضمن بالضرورة أسلوبا ينبثق من سيرورات الإنتاج وشروط التلقي.

وإذا استدعينا متصورات ميخائيل باختين بخصوص ما يدعوه بـ"**أسلبة الأساليب**" فإننا سنلاحظ بأن هناك بنية أسلوبية كلية في عرش النص الذي يعد محصلة لمجموع روايات واسيني الأعرج؛ وهي عملية إدماج لأساليب عديدة في المنظومة الاجتماعية. وهكذا يصبح "**كتاب الأمير**" جغرافية تتألف من تضاريس نصية متباينة ومن أشكال تعبيرية تصل إلى درجة التناقض، ويمكن الموازنة بين الأسلوب في عرش "**سيدة المقام**" وعرش "**كتاب الأمير**" فسيتضح للقارئ أن هناك بونا في المدارج اللغوية من حيث هي مطويات[9] للصحف واختلافا في المعارج الشعرية؛ ولكن البنية الأسلوبية في عروش النص نتاج تفاعل عدد من الأساليب التي تتأتى من عملية التهجين وآليات التناص التي تستدرج ما ورد في كتب الأخبار والروايات والرحلات والشهادات واليوميات فتطويها طي النسيان لتغدو نصا خداجا[10].

لا يلتفت النص إلى الماضي إلا من أجل استكشاف طاقات التعبير وينابيع المعنى وإعادة صوغ للقيم المهدورة صوغا جماليا؛ إذ يستثمر فيه الآليات السردية والأدوات الحجاجية والحبائك الوصفية. إنه يتجه بقصده إلى هذا الماضي بدركاته التي تؤول التجارب الإنسانية الفاشلة ودرجاته التي تتضمن الخبرات الإنسانية الناجحة بغية خلق وعي تاريخي يريد أن يستوعب حالات الفقد وفاجعة الغياب. وهكذا يحاول هذا الوعي التاريخي بعث الحياة بعثا خلاقا من أجل الانتصار للقيم الإنسانية الخالدة. ولا حيلة لعرش النص غير التسليم بمفاتن معارج الحكي بخياله وبلاغته وذاكرته لإدراك ينابيع الاستعارة والخضوع لإكراهات مدارج التاريخ بصرامته في وصف الوقائع. ولكي يستوي عرش النص استواء فنيا لا بد أن يتعامل مع موضوع الأمير تعاملا يراعي السيرورة السيميائية في بناء القيمة[11] التي تبدأ من الافتراضات التي ينطلق منها الروائي في تمثيلاته لعالم الأمير عبد القادر، ثم يضطلع النص الروائي بتحيينه تحيينا سرديا، ثم ينتهي إلى عالم التلقي الذي يقوم بتحقيقه. لا تفرض سيرورة هذه الدلالات المفتوحة على عرش النص أن يدخل في عراك مع المنطق الصارم للخطاب التاريخي الذي يتوخى الأمانة العلمية في مروياته، وهو يحافظ على النسب المعلومة في هرمية بناء الحدث التاريخي، فتعقل النزعة التحليلية دلاليات الفعل وأنطولوجيا الحدث[12]. إنما السرد هنا يستخلص "**الأحداث الخالصة**" من الوقائع التاريخية حتى ينجذب به السير في أدغالها بعيدا. فالأمير علامة بارزة في تاريخ الإنسانية بعامة والجزائرية بخاصة؛ لأنه كان صاحب قضية عادلة ومجاهدا شريفا ومتصوفا صابرا وذا قريحة شعرية. وفي المقابل هناك شخصية مونسينيور أنطوان ديبوش تتقاطع مع الأمير في جوانب عديدة؛ ولهذا تحاول الدفاع عن حرية الأمير وإطلاق سراحه.

لا ينخرط عرش النص في "**كتاب الأمير**" في طلب التفاصيل التاريخية؛ لكونه يتحرك من أجل استنطاق الملفوظات الغارقة في الصمت؛ وليس مهمته تحري الأخبار ومعاينة صدق الأحداث من كذبها. فالنص ينهض

على مساءلة اليومي عبر اقتحام المبتذل خارج لغة التبجيل، وبعيدا عن سحر الغرائبي في تمجيد العلامات العاملة في تشييد البرامج السردية. وكما أشرنا إلى ذلك سالفا فإن عرش النص يرصد تلك الحياة العادية للأمير رصدا نقديا في انتصاراتها وانكساراتها، وفي قوتها وضعفها ونجاحها وفشلها دون إضفاء هالة أسطورية على أفعالها؛ على الرغم من أن هذا النص هو ضرب من تقديم آيات العرفان لهذه الشخصية التي تمتد إشعاعاتها خارج دائرتها المحلية لتشمل الجغرافية الإنسانية قديما وحديثا.

بما أن السرد ذو طبيعة كونية لا يقتصر على جنس بعينه من الكلام كما حدده رولان بارت في تحليله البنوي للمحكيات؛ فإن الكتابة التاريخية تصطنع هي الأخرى تقنيات سردية في رسمها للأحداث من منظور فلسفي وعلمي، ولكنها لا تكتفي في الوقوف على رصد الوقائع رصدا لغويا يستعين بالإمدادات الفيلولوجية في تحقيق النصوص، فيبدو أسلوب هذه الكتابة مشدودا أبدا إلى التدوين والكتابة، بل إن هذه الكتابة تمثل أيضا مشهدا من المشاهد الكبرى لحركة السرد؛ حيث تستسلم لغوايات البلاغة وانزياحات اللغة. وفي كثير من الأحيان إلى انزلاقات المعنى.

يختار التاريخ أسلوبه الخاص في السرد؛ إذ يظل هذا الأسلوب يحافظ على موضوعيته العلمية في تقديم الحقائق عن عرض الوقائع المعلومة الغابرة والأحداث المجهولة التليدة ووصفها وتحليلها إلا أن هذا المسعى لا يمنع الأسلوب أن يتدرج في نشدان معارج عرش النص، وهو يستعين بالخيال الخلاق والذاكرة المشحوذة لإنتاج كتابة سردية ذات أسلوب يجمع بين الفضيلتين "**العلم والخيال**"، ويحاول أن يجد تناغما في التوحيد بين المتناقضات. وعلى هذا النحو يعتقد واسيني الأعرج أن "**لا حقيقة في النص الإبداعي إلا الحقيقة المركبة التي ينشئها فعل الكتابة من خلال شبكة معقدة من العلاقات الفنية مآلها الأول والأخير النص الأدبي في تعدديته التأويلية...التاريخ لم يعد تاريخا بالمعنى العلمي للكلمة، جراء فعل الكتابة والسرد المتملص من الحقائق... إن التاريخ لا يكون تاريخا إلا عندما يكون في حقله ونظامه الذي وجد من أجله، خاضعا لضغوطه وقوانينه الصارمة؛ لكنه حين يغادره باتجاه الرواية تنتفي حقيقته الأولى التي كانت إلى وقت قريب تبدو ثابتة، ويصبح فعل القراءة الروائية من حيث هو فعل منتج، مشروطا بنظام الرواية واتساع المتخيل وحريته، أي أن على التاريخ أن يقبل بترك ثوابته وصرامته عند عتبات الرواية، ويحتمي بالنسبية والهشاشة التي تسبغ الفعل الروائي الذي لا يرتكن أبدا إلى اليقين**"[13]. ومثل هذا التصور يعيدنا إلى الفروق التي تحدث عنها بول ريكور بين الهويتين الشخصية والسردية. وعليه فإن عرش النص يتقصد في معانيه الضمنية التي أرشدنا بول غرايس إلى معرفتها وهي تروم الاقتراب من الدلالة الزمنية في البنية السردية قصد استخلاص بعض العبر من التاريخ للإفادة منه في الحاضر والمستقبل. وبما أن الذات الكاتبة هي بدورها شبكة معقدة من النصوص التي انكبت على مراجعة الوثائق والمراجع أضفت بعدا دائريا على الزمن، وحاول الخيال أن يصنع من رميمها عرشا نصيا بوصفه نسقا دلاليا مفتوحا. ((**إن تتبع قصة هو تحيينها بوساطة القراءة**))[14] ؛ لأن التاريخ صناعة بشرية فيها من النجاح بقدر ما فيها من الإخفاق. ((**في الحرب خسارة وربح. لا يمكن أن نربح كل شيء في يوم واحد**))[15].

إن تقديم الخسارة على الربح في هذا الملفوظ السردي له أكثر من دلالة؛ ذلك أن المعرفة لتنفع عند الكلب العقور فكيف عند الرجل العقول؟. وأي ادعاء بامتلاك الحقيقة إنما هو مجانبة للصواب؛ ولكن الذات في انتقائها للأسماء والأمكنة إنما تمارس خلخلة لنظام الوقائع كما تحيل عليها المراجع، وهي تدخل في ورطة إيديولوجية بغية صناعة أفق وقع جديد، وهي تستجيب لإثارات داخلية وخارجية؛ وبذلك فهي لا تتقيد إلا بإستراتيجيتها السردية، وتشرك

القارئ داخل هذه الإستراتيجيا لإنتاج المعنى بالتوافق مع الإمكانات التي تتيحها الأفعال السردية أو الوقوف ضد الفهم الذاتي للتاريخ الذي تقدمه الكتابة السردية حسبما تقتضيه الإكراهات الإيديولوجية التي لا نستطيع الفكاك منها.

وإذا استأنسنا بما أشار إليه فليب لوجان في مدارسته للسيرة الذاتية، وأسماه بالميثاق الخفيف القائم بين الروائي وقارئه المفترض؛ إذ لا يلزمه مثل هذا العقد على خفته أن يكون مجبرا بالانصياع لنسقية عرش النص. وفي المقابل فإن الروائي مدعو إلى الأخذ بهذه الشراكة غير الملزمة؛ فيجمل به أن يجعل الخطاب الموازي على الأقل يرضي بعض ما ينتظره أفق وقع القارئ. وبهذا يضمن تحقيق التواصل من أجل الاستجابة لضرورات الحوار. إن الخطاب الموازي بإمكانه إنقاذ هذه الشراكة الهشة من الانفصام. ولا سيما أن عرش النص يبني في الغالب ذائقة لدى متلقيه؛ ولكن قد تتعرض هذه الذائقة إلى انعطافات كارثية تتجلى على صعيد شكل الأسلوب **forme de style**، ويترتب على هذه المنعارجات سوء استقبال إشارات التأويل.

لا يتعامل كتاب الأمير مع العمل التاريخي على أنه مقررات لقوانين معلومة لدى المؤرخين والفلاسفة، وصناعة تحكمها ضرورات؛ وإنما يتعامل معه على أنه علامات متشظية قابلة لإعادة البناء والترميم وقادرة على استدعاء المسكوت عنه. وهكذا تنصرف الكتابة السردية إلى إحياء مكامن الفقدان في الذاكرة الكثيرة المخارم، واستحضار اللحظات التي أغفلها التاريخ إغفالا واعيا أو لاواعيا، وهي بذلك لا تحيي الماضي، وإنما تعمد إلى وصله مع الحاضر ليسهم في تجنيب المستقبل التجارب الأليمة. والحقيقة أن هذه المهمة الجليلة لا تضطلع بها إلا قوة الخيال التي تعد دعامة السرد لدى واسيني.

ها نحن أولاء نقف على الاتحاد بين الرواية والتاريخ كونهما خطابا سرديا متضمنا قصدية كثيرا ما تنخرط في جاذبية التاريخ انخراطا يستكشف عن ضمور ذلك الفيض الشعري في لغة واسيني الأعرج مما يجعل مداخل الرواية تحتاج إلى بعض الصبر في مواصلة قراءتها؛ ولا سيما القارئ الذي عوده واسيني على طريقة في بناء محكياته في محاسبة الذات ونقدها ومراجعة التاريخ مراجعة جسورة ومحاولة فهم الغير واستدعائه إلى الانتظام في عرش النص؛ حيث يمتزج السردي بالشعري امتزاجا ينبثق منه أسلوب له رؤيته الخاصة. والحق أن مدارج النص تحاول أن تظهر صعودا خطيا في رسم معارج الحكي. يعرض واسيني الأعرج ثبات الأمير على مواقفه الممجدة لفعل الحرية ودفاع مونسينيور ديبوش عن هذه الحرية لإنقاذ شرف فرنسا من عار الاستعمار. إن هذه الرسالة تحتل أهمية كبيرة في "كتاب الأمير"؛ حيث تتجسد في عتبة مدارج النص وبلغة عربية على لسان القس وكلمة الأمير بالفرنسية. وهي على النحو الآتي[16]:

"في انتظار القيام بما هو أهم، أعتقد أنه صارم اليوم من واجبي الإنساني أن أجتهد باستماتة في نصرة الحق تجاه هذا الرجل وتبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زورا وربما التسريع بإزالة الغموض وانقشاع الدكنة التي غلفت وجه الحقيقة مدة طويلة."

إن هذا الاقتباس بلغته التقريرية لديبوش يؤكد إصرار الأمير على حريته، ويوردها واسيني الأعرج بالفرنسية وفي هذه دلالة واضحة

"Si tous les trésors du monde étaient déposés à mes pieds et s'il m'était donné de choisir entre eux et ma liberté, je choisirai la liberté"

تقوم العمارة[17] السردية في "**كتاب الأمير**" على فعل الإيهام بأن تاريخ الأمير عبد القادر تعرضه كتابة سردية تتخلى عن الضوابط الزمنية التي تلتزم بالموضوعية العلمية في بسط الأحداث، ولا تستعين بعاملين مباشرين في رواية الوقائع تجنبا لأي شبهة إيديولوجية؛ علما بأن جيرار جينات[18] منح الامتياز إلى فن العمارة لكونه يسلم مفتاح الكلام إلى الفضاء، فيجعله يتحرر في الحديث؛ ولا غرو أننا نصطنع هنا مصطلح العمارة السردية لهذه الغايات التي ألمح إليها جينات، ونزيد عليها أن هذه العمارة ليست بصناعة سردية خالصة؛ بيد أن القارئ يشارك فيها بمستوياته المختلفة.

إن هذا المسلك الذي اختارته العمارة السردية أسلوبا لها يعد ضربا من الوهم الذي تفضحه العلامات ممثلة في الشخصيات والزمان والمكان وطبيعة اللغة التي تقدم بها هذه الكتابة. إن الكتابة السردية وهي تشيد عالمها المحكي من المادة التاريخية تعمد إلى أسلوب التشويش في إخفاء الرؤية الفردية للتاريخ التي لا تعدو أن تكون "**صناعة خيالية مكرورة**" تخلق مسوغاتها الخطابية في عملية التواصل، وتبسط أدواتها الحجاجية في تسويق هذه الرؤية التاريخية ذات النزوع الفردي الذي يتلبس بالنسق الدال، ويتماهى مع سيرورة الواقع، لكنه يقوم بتشتيت "**الوقائع التجريبية**" في أثناء المزج بين الرواية والتاريخ وبين الواقع والخيال. وذلك من أجل الاستجابة لدعاوى راهنية تروج للحوار بين الأديان وإشاعة ثقافة التسامح ونبذ العنف. وانطلاقا من هذه الدعاوى تنهض الاستراتيجيا السردية في إعادة تأثيث "بيت التاريخ" ووصل الماضي بالحاضر ضمن ديمومة زمنية تنطلق من التاريخ المحلي، وتفتح آفاقا جديدة أمام كتابة سردية منفتحة على التاريخ الإنساني العام. إن الاكتفاء بالانتماء **((إلى الماضي إقرار بالعدم، وإشارة إلى اليتم بكل ما يرافقه من ألم وضياع))**[19] ؛ بل إنه يمهد إلى تسريب فضاعة "**الفقدان**"، ويبعثر هشاشة تماسك الذاكرة. وحينما ترتبط الرواية بالعمارة تصبح مسرحا من الإيقونات المتجاذبة مرئيا. فكلاهما يعبر عن العالم الذي يعد محيطا مرئيا كاملا[20].

إن المادة التاريخية المستخلصة مما كتب حول الأمير عبد القادر هي بمثابة الخميرة الممكنة التي توضع بين يدي الروائي لصناعة خطابه السردي صناعة ستكون فيها الأوهام عوالم تخييلية قد لا تظفر بانتظام مأمول مع العالم الواقعي الذي يقدمه "**تاريخ الأمير عبد القادر**"؛ ولهذا قد تكون أيضا منطقة سردية ملغمة بفخ "**الحقيقة**" من وجهة وبفخ "**الإيديولوجيا**" من وجهة أخرى. والحقيقة أن مجرد التفكير في قراءة الرواية للمادة التاريخية قراءة ترضي آفاق انتظار وقعنا لتاريخ الأمير كما هو ذاته هو في واقع الأمر طلب ينصرف إلى إرضاء قوة الوهم. وعليه فالصدق الذي ترومه الرواية التاريخية لا يتجسد في حب الإتيان على كل التفاصيل الفردية وسرد اليوميات والإفراط في ذكر الشخصيات الكثيرة. والحال أن عرش النص ليس مطالبا باستظهار ما أتى على ذكره المؤرخون طلبا لبسط الحقيقة التي يقول عنها رتشارد رورتي: **((...هي فكرة قد يكون أحسن حالا من دونها))**[21]. ولعل اللغة التي يشيد بها عرش النص تعد مفترق الطرق بين التاريخ الذي يتعامل مع الوقائع على أنها كائنات شعورية في الإدراك التاريخي، وبين الرواية التي تتعامل مع الشخصيات على أنها كائنات ورقية في أثناء إدراكها الجمالي. ولكي يتقصد عرش النص في عروجه المحكية طلبا للصدق الفني فهو يقدم الأمير بإحساس المؤرخين؛ وليس بلغتهم ومنطقهم؛ لأن الإحساس منطقة جامعة لطفولة اللغة وعنفها، وقاسما مشتركا بين حقول المعارف الإنسانية.

يختلف تمثيل البنية الزمنية في عرش النص من متن إلى متن آخر؛ إذ إن التاريخ كما يرتسم في عالم الرواية يريد أن يقدم صوغا جماليا لفضيلة التسامح كما تجسدها شخصية الأمير عبد القادر[22] ؛ ويسهم في إنجاز فعل الحداثة؛ ذلك أن الحداثة في "**كتاب الأمير**" تمس بقصدها الذات لكونها تجعل الزمن الذي انقضى يؤثر في

إحساس القارئ. ولهذا لا تنفصل الحداثة في عرش النص عن تلك الطاقة الكامنة للدلالة الثاوية في حركة تحويل اللغة إلى خطاب عن طريق اشتغال الذات داخل اللغة نفسها. ومن هنا نلاحظ أن تاريخ الأمير عبد القادر أضحى خطابا لا يمكن حصره في البعد التاريخاني. وإلا صار الأمير معنى أسيرا في دائرة الزمن، وسمة مقصورة على الزمن الماضي.

ما هي الطبيعة الفنية التي تتمخض عن هذا الضرب من الاقتباس؟ وما هي التجربة الجمالية المنبثقة عنه؟ وهل الأحكام التاريخية تتساوق مع طبيعة الحكم الجمالي؟ ما المواطن التي يمكن الوقوف عليها من أجل استجلاء الإضافات النوعية التي تضفيها الخبرات الجمالية على الحدث التاريخي حتى يتسنى لها خلق مسافات مطلوبة من أجل التمايز عما حدث في الزمن؟ إن الذي لا يمارى فيه أن الكتابات الإبداعية تضع ضمن أولوياتها إستراتجية البحث عن مجال حيوي تجاور فيه الحقيقة؛ على الرغم من أن ليس هناك من مسوغ قبلي يدفعنا إلى الاعتقاد أن "**كتاب الأمير**" ينقلنا إلى هذا الجوار أكثر مما يفعله التاريخ. وأن الأسلوب السردي الذي يجترح هذه الرؤيا لا يمتلك أي ادعاء مسبق بأنه يحوز على قصبات السبق في تقديم "الحقيقة" تقديما فنيا ساحرا.

بما أن الأسلوب رؤيا تتضمن محمولا فلسفيا فإن نص "**كتاب الأمير**" بطرائقه السردية يمزج بين الروائي والتاريخي مزجا يجعل الحقيقة هي بيت القصيد الذي تتبارى حولها المعارف الإنسانية. ولكي تترسخ مقولة تولستوي التي لا ترى بأن أجمل شيء في العالم بأسره لا يمكنه أن يكون خارج الحقيقة. فإن هذه الحقيقة نعاينها في دائرة سجال الأشكال، وفي مستويات اللغة من فصحى وعامية وأجنبية[23]. وكل من هذه المستويات إنما يندرج في منطق إيهام القارئ بأن محفل الكلام الذي يصدر من الشخصيات ذو طبيعة واقعية سواء بالإفراط في ذكر التواريخ أو اصطناع لغة تقريرية مباشرة ومسكونة في ذكر التفاصيل. حينما تحصل الرؤيا لصاحبها، ويجتاز الإدراك عتبات "**العابر**" وإكراهات "**السائد**"، فتستقر في مملكة "**الاعتياد التخييلي**" ينبثق شكلها التعبيري من عوالم المجهول، ثم ما يلبث أن يدجن لما يصير شارة من شارات المعلوم. وكل كتابة إبداعية تريد إثبات كينونتها تنتمي إلى ميثاق "**الاختلاف**"؛ وفي هذا السياق تأتي عبارة ألبير كامو الشهيرة لترسم معالم هذه البلاغة "**جئت إلى هذا العالم كي اختلف معه**"؛ وعليه فإن فلسفة الأساليب كانت دوما ثورة معرفية داخل حرمة "**الشكل**" وميثاق "**الاختلاف**". صحيح أن كرامة الأسلوب كانت تمتهن دائما حينما كان يأسره فهمنا داخل المقولة البيفونية. ولعل من الأجدر أن تتمسك السيميائيات التأويلية بوجهة نظر بروست التي تزعم بأن الأسلوب رؤيا، وليس تقنية خالصة؛ وهكذا نعتقد أن ما يستميز به "**كتاب الأمير**" لواسيني الأعرج هو رؤيته للعالم التي تتعدد بتعدد الفهوم لعلم التاريخ وفلسفته؛ ومن ثم فإن الرواية لا تتصادم مع منطقه الخاص. والحال أن ((**في كل قرن تعكس بنية الأشكال الفنية الطريقة التي يرى بها العلم الثقافة المعاصرة الواقع**))[24] ؛ وتبعا لذلك فإن فلسفة الأسلوب تتباين بتباين المنطلقات الميتافيزيقية، والمقصود بذلك أن هذه الفلسفة قاعدتها الإيقاع الذي يمثل لدينا نواة الفنون والعلم جميعا؛ ومن ثم فإن مراعاة النسب الموضوعية في الأبنية الإيقاعية إنما يعود إلى مرجعية لاهوتية وكوسمولوجية وميتافيزيقة تتصور أن الكون محكم النظام. وهذا يعني أن الإيقاع ذو طبيعة نسقية مغلقة؛ وإذا قسنا ذلك على أسلوب التاريخ فحظ "**الدلالات المفتوحة**" زهيد؛ لكون الضرورة لا تتيح لإيقاعه إمكانات "**الاحتمال**". ومن هنا يطرح الإشكال الإبستيمي بين التاريخ والرواية في تبين "**سلطة العلامات**" و"**إكراهات الأسلوب**".

لعل رولان بارت كان قد أدرك في زيارته لليابان أنه لا سبيل إلى فهم هذه الحضارة العجيبة بعيدا عن "**سلطة العلامات**" وخارج النظر إليها على أنها نص قوامه العلامات الفارغة؛ ومن ثم لا سبيل إلى إدراك هذه السلطة

السيميائية خارج منطق "**فلسفة الأساليب**". إن "**أمبراطورية العلامات**" كانت تعبر عن فرادتها بأشكال رمزية يتداخل فيه الخاص بالعام والفردي بالجماعي، وتتحاور فيها المجردات بالمحسوسات. إن الجدل يحتد حينما نروم الإحاطة بالعلاقات القائمة بين الأجناس والأنواع من وجهة وبين الأشكال والأساليب من وجهة أخرى، ونتتبع المتتاليات المنطقية لبلاغة الأشكال وفلسفة الأسلوب تتبعا تدريجيا بغية فقه العلاقة القائمة بين البلاغة والفلسفة؛ وهذا ما سجله بول دو مان وهو يتابع تطور حركة النقد الأدبي التي أظهرت **((إمكان وجود بلاغة ليست معيارية ولا وصفية، بل بلاغة تنفتح إجمالا على طرح الأسئلة المتعلقة بقصدية الأشكال والوجوه البلاغية))**[25]. وإذا صرنا إلى هذه العلاقة أمكننا فهم المؤتلف والمختلف بين الشكل والأسلوب. يقوم عرش النص في كتاب الأمير على دعامة فينومينولوجية قوامها الوعي التاريخي. إنه قصد بتاريخ الأمير ووعي بإيحاءاته الدلالية. وهو محاولة مضنية للإمساك بالدلالات المفتوحة للموضوع بوصفه مادة محسوسة. ولا بد من إدراك الدلالات المفتوحة في كتاب الأمير على أنها تشير إلى التماثل من وجهة والتفكير من وجهة أخرى. وعندما نربط الدلالات المفتوحة بفكرة التماثل فإننا نستدعي الحضور النسقي للعلاقة القائمة بين السرد والزمن استدعاء فلسفيا يقتضي بالضرورة منطقا تركيبيا للمتناثرات التاريخية وتعدد الروايات؛ وذلك قصد إيجاد نواة سردية ينصهر فيها الواقع بالخيال، وفي المقابل إن القصدية هي من تغدق العطاء للنص في إنتاج المعنى. وإذا استأنسنا بحكمة جلال الدين الرومي فإننا نلهج معه بأنه لا يوجد في العالم خيال بدون حقيقة. ومن هنا ندرك أن عنصر التفكير الذي يتوارى في عرش النص لا يخيب الحقيقة عن الخيال. وعليه فإن وراء التماثل الحاصل بين تاريخ الأمير والتاريخ الذي تكتبه الرواية قوة مولدة للدلالات المفتوحة. بيد أن هذه الدلالات المفتوحة يحكمها منطق تركيبي يقر سلفا بوجود تخوم لأي سيرورة تأويلية.ثمة مسائل مهمة تدفع بها أنطولوجيا السرد لأن تجعل من الوعي التاريخي بالأمير وعيا إنسانيا وكونيا وعطاء باذخا للمعنى كما نلفيه في ذلك الرد على طلب أسقف الجزائر ديبوش حينما استنجدت به زوجة ماسو نائب المتصرف المالي العسكري الذي كان مسجونا قرب الدويرة؛ وصدرها عار وفي يدها صبي. فجاءت تطلب من ديبوش أن يتوسط لها لدى الأمير لكي يطلق سراحه. فرد على طلبه قائلا: **((مونسينيور أنطوان أودولف ديبوش...لقد بلغني مكتوبك، وفهمت القصد، ولم يفاجئني مطلقا في سخائه وطيبته لما سمعته عنكم. ومع ذلك أعذرني أن أسجل ملاحظتي لك بوصفك خادما لله وصديقا للإنسان: كان من واجبك أن تطلب مني إطلاق سراح كل المساجين المسحيين الذين حبسناهم منذ عودة الحرب بعد فسخ معاهدة تافنة، وليس سجينا واحدا، كائنا من يكون. وكان لفعلك هذا أن يزداد عظمة لو مس كذلك السجناء المسلمين الذين ينطفئون في سجونكم. أحب لأخيك ما تحبه لنفسك...))**[26]. إلا أن هناك رغبة جلية يريد المقدس أن يكون بؤرة داخل عرش النص لإعادة قراءة التاريخ، وإقامة تماثل بين "**حقيقة**" الأمير عبد القادر كما تقدمه الوثائق[27] وبين الهوية التي ينجزها الخيال الخلاق في رسم صورة جديدة، ويتلقاه القارئ. لقد كان بول ريكور[28] قد عاين ذاك التمايز الحاصل بين الهويتين الشخصية والسردية على ضوء نظرتي العمل والفعل؛ ومن ثم قراءة تين الهويتين على هدي الدلاليات والتداوليات.

ولهذا تجتهد البراعة السردية في فتح مسلكيات جديدة للاقتراب من معارج النص التي تتحد فيها التمثلات والحدوس، واستكشاف حقول الدلالات المفتوحة عبر مدارج القراءة من حيث هي مَرَاق في الإدراك انطلاقا من المبتدآت الكيفية التي تعد فاتحة لكل فهم. إن البحث عن تلك الوحدة المشروعة بين فضاء السرد وحركة التاريخ وقوة الدلالة لا تستطيع أن تحجب الوعي التاريخي لحظة عن الوصول إلى كمال القصد. مما لا ريب فيه أن هناك إرادة واعية تروم أن تبعثر الأفضية المُدْرَكَة عن طريق التداول الذي لا يلتزم الدقة، ولا يتقيد بالتحديد

استجابة لمقتضيات السرد المفكك **narration clivée**. نلفي في كثير من المواضع داخل متن "**كتاب الأمير**" أن الوعي الفني غالبا ما يصطدم ببداهة التاريخ، ويستسلم استسلاما طوعيا لنداء التضمينات الإيديولوجية، ويستجيب لإغواءاتها عبر انزلاقات المعنى وصخب البلاغة التي تمثل "**رحم المعنى**" والوهم البائس لفكرة التماثل بين التاريخي والروائي. إن مضمرات الإيديولوجيا تطفو على سطح الانتقاءات التي تمارسها الذات داخل الكتابة أو حتى منح الامتياز لعلامة من العلامات التي تصنع عوالم المحكي.

تغدو عروش النص في "**كتاب الأمير**" ذات مدارج تنويرية، وفي الوقت نفسه ذات معارج عرفانية عبر الاستشهادات بإيحاءاتها الإيديولوجية. وهي في غاية الشفافية طورا، وفي غاية المباشرة طورا آخر[29]. إن غوايات السرد تعمد إلى اصطناع فعل الخطاب المتبدد في تشتيت وحدة الحدث التاريخي، وخلق فراغات بانية، ومن ثم تسعى إلى العمل على تشظي المعنى وإعادة بنائه وفق تمثلات سردية. تجتهد هذه العروش –التي تستحضر تاريخ الأمير، وتضفي عليه قصدا لا يرتد– في تجاوز أنماط من الصور الثابتة في مظان التاريخ؛ ولكن على الرغم من ذلك فإن التخييل لا يمكنه أن يتجنب طريق الاصطدام بالبديهيات التاريخية. لأن غوايات السرد تظل تجابه إرادة البداهة التاريخية للأمير في تحقيق رغبة التماثل بين مدارج العقل ومعارج الروح.

تحيا عروش النص في كتاب الأمير داخل نسق يتضايف فيه التاريخي والروائي، ويتداخل الشخصي بالسردي، ويتناغم التنويري بالعرفاني؛ وتنبثق التمثلات من أغوار الحدوس التي لا يجليها إلا الوعي الفني. وهو يدشن بذلك ضربا من الحوار المفتوح بين هذه العناصر الثنائية التي تؤلف نسقا سرديا يحتوي أقاليم التاريخ والتواءات المعنى وانعطافات الروح في حدود ما توفره قاعدة "**المتشابهات الإدراكية**" والتباسات التلقي. ذلك **((أن اللغة العامة سيالة تثير الالتباس، وقليلة في تشددها، فيما يتعلق بانطباق حدودها))**[30] ؛ ولعل في ذلك يكمن وجه الإشكال حينما يروم التاريخ طلب الموضوعية العلمية. فهو يتغير تبعا لتغير الأنساق العلمية.

لقراءة أعمال واسيني الأعرج الروائية بعامة وكتاب الأمير بخاصة لا بد من العودة إلى المكونات التاريخية التي يرتكز عليها بتنوعها الثقافي وتعددها الجغرافي وامتدادها الحضاري. وهي تتجسد في آيات عرش النص الذي يتربع عليه الأسلوب. من هنا يمكن النظر إلى عروش واسيني الأعرج النصية على أنها بنية معمارية تزداد يوما بعد يوم في النمو والاكتمال وتعدد المدارج ووعورة المعارج دون أن تحوز قصبات المعرفة التامة بالنسق. وهي تتوافر على معرفة بالبلاغة البصرية التي استثمرها المتن السردي استثمارا في بعض منجزاته الروائية مثلما هو شأن الحيل السينمائية في استخدام المونتاج وفق منظور سيميائي تركيبي. وهذه الظاهرة شائعة في الآداب العالمية الكبرى، وتمثل مظهرا من مظاهر الاقتباسات بين الفنون والمعارف الإنسانية.

تتجلى قيمة الاقتباسات في مهارة تطويعها لتشييد عرش النص تشييدا يأخذ بالتكوينات البصرية في بناء الصور الروائية، وكأن تاريخ الأمير عبد القادر يستعيد الحياة من جديد، ويتجاوز إكراهات استدعاء الأحداث إلى البرهة الفنية، ودمج أزمنتها مع أزمنة الكتابة والقراءة دمجا إبداعيا توفر سيولة زمنية متصلة حسب الحدوس البرغسونية. ومن هنا نلفي عرش النص يتيح إمكانات المتعة المتجددة ببهائها النسقي في قالب "**علم هزات اللغة**"[31]، وإمكانات المعرفة المفتوحة بهبائها التأويلي. ومن المعلوم أن هناك منطقا متدرجا يحتكم إليه عرش النص؛ ولهذا فهو يمر عبر تحولات نسقية تتفاوت درجاتها من حيث ضمور الدلالات المفتوحة ومحو الذاكرة، ومن حيث بروز ملامح القوة الأسلوبية والعمق الفلسفي في الغرس الأول للعروش النصية. لقد اكتسب المنجز الروائي لدى واسيني الأعرج عبر أعماله المتنوعة جغرافية ظلت تزداد متنا بعد متن، وتتسع اتساعا في الدلالة والبناء المحبّك، وتنفتح

انفتاحا من حيث التلقي، ومشروعية من حيث المصداقية الفنية نظرا لموهبته وتكوينه وخبراته ورؤيته للحياة التي يعتورها الخداج.

ولا غرو أن يصبح التاريخ في "**كتاب الأمير**" مساحة سردية يطاولها التخييل الذي يعمل على هتك المستور من غوامض الزمان الذي ((**يتصرف وكأنه قوة وئام ومصالحة ضد حالة اغتراب ومسافة يبدو أنها أحدثها تدخل عشوائي من لدن قوة متعالية**))[32]. إن تقويض الترتيب المحفوظ للأحداث وإرباك مدارجه الزمانية يضفي على عرش النص ما يسميه بول دو مان Paul de Man بالبصيرة التي تنتهي إلى سواء السبيل في قراءتها الفنية لتلك العلاقات مع القبائل المتمردة والتوتر الحاصل مع السلطان المغربي. وذلك كله جعل الأمير يتطلع إلى بناء دولة حديثة على أساس التكافؤ السياسي مع الدول الأوروبية في أثناء مفاوضاته مع الاستعمار الفرنسي.

إن الأمير الذي يتطلع إلى هذه الغايات الساميات لا يسمح له عرش النص إغفال بعض الأخطاء الجسيمة التي ترتكب في أي صراع شريف مع العدو؛ وبهذا يحرص السرد على استحضار البعد البشري لفعل البطولة دون أن يغيب التخييل بجنوحه إلى إضفاء الأسطورة على العاملين داخل المتن السردي مع مراعاة خصيصة التكرار للأفعال والعاملين وللأمكنة في مقابل خصيصة التوازي والتطابق بين الأمير والقس. وكلها تمتح وجودها من عمارة السرد. وعليه فإن الأسلوب في مملكة عرش النص يقوم على إيقاع الوحدة والتعدد والنسبة والقياس والتتابع؛ وكثير ما يجمع بين الطبيعة الهندسية والجبرية من حيث الوصل والفصل في صناعة برامجه السردية.

يريد عرش النص في "**كتاب الأمير**" إنزال العرفان إلى مقام التنوير حينما يدفع القس الفرنسي مونسينيور ديبوش إلى الاعتراف بخطيئة الاستعمار، والانتصار لقيم الخير ودفع قيم الشر دفعا يتجلى على صعيد المسار الذي يسلكه هذا القس في دفاعه عن حرية الأمير. وهو رد للجميل الذي قام به الأمير في أثناء استجابته لطلب إطلاق أسير لديه واحترام العهود. والمسألة تتخذ دلالة أخلاقية تتقاطع فيها إرادة الخير في التكوين الأخلاقي والديني والإنساني للأمير والقس مع الحفاظ على دائرتهما الخاصة. وهنا يحاول عرش النص أن لا يفصل فلسفة التاريخ عن فلسفة الأخلاق ليعيد قراءة الدور البناء للدين في حياة البشر. وهذه القراءة السردية لملتقى العلامات بين الأمير والقس تريد أن تدفع إلى القارئ برسالة فحواها: "**أن التسامح جوهر الأديان**"، وأن التعصب نقيض لصفاء رسالة السماء؛ وعلى الرغم من هذه الرسالة التي لا يختلف حولها اثنان؛ ولكن يمكن أن تثير جدلا حديدا خارج مسار السرد في أثناء الحراك السياسي الذي يؤلف دعامة التاريخ؛ وهو ما لا يندرج في إستراتيجية عرش النص.
كيف يتم تحديد مواطن التقاطع بين الخيال الروائي والأحداث الموثقة التي جرت في زمان ومكان معلومين؟ وما هي اللحظات التي تتم فيها عملية الانصهار والتلاحم دون أن تفقد الرواية زخمها الخيالي والتاريخ صدقيته الوثائقية؟ مما لا شك فيه أن كثيرا من الوقائع التي عاشها الأمير تسللت إلى الرواية إلى درجة أنها أفقدت لغة السرد شحنتها الشعرية التي انمازت بها العروش النصية السابقة لواسيني الأعرج. علما أن خصيصة التشويق في سرد الأحداث ليست وقفا على القصص والروايات؛ وإنما يمكن أن يصطنع التاريخ لنفسه أسلوبا يحاكي أسلوب السرد في عرض الوقائع التاريخية. إن هذا الأسلوب يسعى إلى أن يتقفى الواقع المفقود للأمير من حيث إنه زمن انقضى، ويحوله بفعل الحقيقة السردية إلى وجود يتجلى راهنه في نسق سيميائي دال؛ وهكذا يضحى للأمير وجود بامتدادات علاماته في الفكر والثقافة والشعر والسياسة والأخلاق.

يحمل عرش النص قيما أخلاقية تبرزها العلامات التي تحيل إلى العدالة التي يطلبها الأمير والقس طلبا حثيثا وتفهم الآخر على أساس التنوع؛ وذلك بتقبل ثقافته وتعلم لغته، وتلك فضائل متأتية من منطق الحوار المتكافئ؛

ولهذا فإن الكتابة تتحرك ضمن جغرافية إنسانية واسعة قوامها الإفادة المستنيرة من عظات التاريخ العميقة وقيم التسامح الديني النابع من علو الهمة وفضيلة الحوار الحضاري بوصفه ضرورة لقيام أي مدنية وسطية.

يحوط الجدل كثيراً حول مقام الأسلوب في التحليل السيميائي للخطاب؛ على الرغم من أن الأسلوب سيظل مشدودا غاية ما يكون الشد إلى الأسلوبيات إلا أن الأسلوب مرتبط في أدبيات السيميائيات التأويلية بالملائمة[33] من وجهة وبالإيقاع بوصفه ناموسا كونيا ينتظم داخل نسق جمالي من وجهة أخرى؛ ولهذا نريد له أن يتضمن المتصورات الأنطولوجية والمعرفية، وأن يضطلع بالتحليل الفلسفي لجماليات العروش النصية، وينحو نحوا نسقيا في مدارسته للدلالات السردية المفتوحة، والانصراف إلى استكشاف المظاهر الجوهرية لمدراج الإيقاع في الخبرات الجمالية التي تنطوي عليها عروش النص؛ وهي تريد أن تعيد الخبرة الجمالية إلى ارتباطها الأول بالأخلاق والسياسة والاجتماع دون أن تصير هذه القطاعات المعرفية وطأ ثقيلا على عرش النص.

يروم الأسلوب في "**كتاب الأمير**" التخلص من النسبية المطلقة، ويسعى إلى الإعراض عن أسباب العجز الذي تؤدي إليه النزعة الذاتية العاكسة لذاتها في مجال التاريخ الاجتماعي والنقدي للفنون؛ ولكن يستعملها ضمن آليات التناص استعمالا يتوخى استظهار كمون الدلالة في عرش النص الذي يتعاضل فيه التاريخ مع الرواية، ويُستجلى هذا التعاضل في مكونات الأسلوب وطبيعته الإيقاعية وأشكاله الرمزية.

يستهوي السارد كل ما يحقق هزة الدهشة وجمال المتعة، ولهذا فهو يستسلم مثله كمثل المؤرخ لفتنة الخطاب التي تنبعث من جسد اللغة، وتتأتى من جسد المجتمع على السواء. بيد أن السرد يوطد علاقته بالتاريخ في استنطاق المناطق التي يحرسها الصمت إنْ في سطور الوثائق وإنْ في صدور المؤرخين؛ هكذا تكتسب شعريات السرد مشروعيتها في تحويل "الحقيقة" التي يحرسها الصمت إلى كتابة يتلاحم فيها البرهان بالعرفان تلاحما يراعي الآليات المستعملة في المعرفة التاريخية وانصهارا يجسد إكراهات السلطة الرمزية. إن السرد يغدق العطاء على الخطاب عبر التخييل، ولا يتقتر في العبارة؛ بينما يقتصد التاريخ في استدعاء الماضي إلى الحاضر عبر كمية من الخطاب لا تتجاوز الحدود الموضوعة لها وفق ما تتيحه الوثائق، ويقدمه الأرشيف. يعيد جسد الرواية إنتاج العلامات وتحويلها إلى شبكات رمزية معقدة، ويستعين بقدراته التخييلية وحريته الكبيرة في التصرف بالمعرفة التاريخية في تحقيق ضرب من الإبدالات الرمزية، وإعادة توزيعها على النص وفق ما ينتظم مع تطلعات الجسد الاجتماعي الذي يحرص على قدر غير قليل من المصداقية التاريخية من وجهة ووفق ما تقتضيه معارج عرش النص من وجهة أخرى.

ما هي الإستراتيجيات التي يتبعها عرش النص في تمثيل الواقع التاريخي للأمير في الكتابة الروائية؟ وما هي الدعاوى التي ينبغي للحجاج إثباتها أو نفيها؟ وما هي المسالك التي يطرحها عرش النص في قراءته للجنيالوجيا التاريخية. إن الذي لا مرية فيه أن الحقيقة التاريخية للأمير موجودة وجودا تؤطره صرامة بنوية، ولا يمكن القفز عليها طلبا لإغواءات المنظور العدمي؛ ولكن في المقابل إن هذه الحقيقة التاريخية لا تستطيع أن تحجر على عرش النص في تحويل الحقيقة التاريخية إلى حقيقة سردية بقواعدها ومنطقها وأسلوبها وطرائق عملها السيميائي. إن الحقيقة السردية لعرش النص تشتت الأصل، وتبعثر تماسكه، وتنسج له خرائط جديدة وهو يتسلق مدارج التاريخ، ويتعثر أمام متاريس الأضداد وهو يتطلع إلى معارج الخيال الخصبة وفتوحاته العجيبة. إن حالات الفقد للأصل تؤول إلى "**يتم النص**"؛ حيث يصير الجسد واللغة كلاهما بلاغة سردية ثرية بالدلالات المفتوحة. ويمكن للحقيقتين التاريخية والسردية أن تنتظما انتظاما داخل فضاء الخطاب من حيث هو لوغوس ونشاط تداولي يتجدد

فيه "**ماء المعنى**". والذي لا يستنكحه الشك أن "**كتاب الأمير**" محصلات نصية تمخضت بعد قراءة شاقة لمؤرخين تباينت مذاهبهم في النظر إلى منزلة أمير عبد القادر التاريخية عبر تأويل للوثائق، وقراءة لباحثين تختلف مناهجهم باختلاف انتماءاتهم وتقنياتهم. إن هذه المحصلات النصية تنتمي إلى جسد اجتماعي له من الأسئلة الحارقة والراهنة التي تقتضي جهدا مضنيا للحفر في الذاكرة والتنقيب في الماضي؛ وتبعا لذلك فإن ارتباد مدارج التاريخ عبر معارج الحكي هي من وجهة صناعة تنهض على قواعد كونية يفترضها منطق المحكي؛ ومن وجهة أخرى هي كتابة شغوفة أبدا بتقويض "**صنمية الشكل**" و"**ابتذال الأسلوب**" و"**ركود الرؤيا**" ومتطلعة إلى حركة التجريب المحسوبة فنيا. إن عرش النص يتضمن تلك الحفريات الجارية في "**الجغرافية البشرية المطموسة**" بطغيان الغياب الذي يسجل حضوره في الأفضية المفارقة والأزمنة اللامعقولة. إن "**كتاب الأمير**" نتاج تمثلات المتصورات وممكنات الموضوعات المفضية إلى عوالم المعنى واستجابة للقوانين الكلية التي تسلم الفهم إلى سيرورة الدلالات المفتوحة. ولا سبيل إلى الإمساك بفيض المعنى خارج "فلسفة الأسلوب"؛ لأنه جماع للتمثلات الكيفية والموضوعات الممكنة والقوانين المتحققة.

يفرض هذا التلازم تثبيت أطراس عرش النص لكونها فعلا لولبيا لحركة المحو وإنعاش الذاكرة المرتبكة وإنقاذها من سباتها العميق. فالمحو ظاهرة تدليس والتفاف ماكر على الاعتراف بسلطة الآخر التي تفرز دلالة الفراغ المربك لاتساق النص، وتصنع جماليات قائمة على شبكات رمزية موغلة في التخفي الاستعاري. إن بلاغة الطمس في كتاب الأمير تبررها إستراتيجية الكتابة التي تنشد تحويل الحالات الذاتية لتجربة الكاتب إلى حالات موضوعية تستقل داخل عرش النص عن إيديولوجيته وتفاصيل خبراته في الحياة؛ لأن الكتابة لمَّا تتحرر بعد من شبهة "**الأدب الشخصي**" الذي غالبا ما يوصف بالافتقار إلى المصداقية الفنية المجردة. وهكذا تتوارى هذه التفاصيل الدقيقة داخل تحبيك سردي يوهم القارئ بأنه لا يكتب ذاته، ولا يحدد جغرافيا النسيان وتضاريس السلب لكي لا تتعرض الموضوعية التي تقتضيها مدارج التاريخ إلى المساءلة غير المطلوبة في معارج الحكي. وإذا لازمت الغواية ذلك التحبيك السردي الذي يعرض بهاء النسق في الخطاب التاريخي إلى هباء التأويل في الخطاب السردي؛ فإنه يصبح خطاب غرابة؛ حيث لا يعود التاريخ مدرسة لتلقين الحكمة فحسب؛ وإنما يعد عبارة عن مدارج تؤدي إلى "**بيت الحقيقة**" التي يتهاوى فيها خطاب الهوية على عتباتها؛ ولا سيما أنها وحدة منسجمة وقارة. إن "**بيت الحقيقة**" في عرش النص لا ينفصل عن الشرط التاريخي الذي يقتضيه فعل التأويل كما يتصوره غادامير.

خاتمـة

لا يتجه الحضور التاريخي في "**كتاب الأمير**" إلى الماضي بغية وصفه ورصد "**أصل البدايات**" أو تفسيره تفسيرا علميا دقيقا لاستخلاص جواهر الحكمة المطلوبة؛ وإنما يعيد قراءته قراءة تأويلية أملا في الالتقاء باللحظة الهاربة من شمس الحقيقة الحارقة. علما بأن الروح النسبية هي التي تسكن جسد هذه الحقيقة الفارة إلى أقاليم الطمس والمتجددة في مجاهل المحو. إن زمان المحكي لا وجود له خارج تلك الوحدة البنوية التي ينزلق فيها الماضي إلى تيار التاريخ الجارف الذي لا يعرف التوقف. ومن هنا كان تاريخ الأمير في عرش النص ملازما لحالات الغياب ومتشبعا بهشاشة "**الأسطورة الشخصية**" للقائد والزعيم[34]. ولعلنا نلاحظ أن تحولا "**كاوسيا**" حصل في مسار كتابة الرواية في الجزائر سواء لدى الجيل القديم أو المخضرم أو جيل الأزمة والفتنة؛ إذ لم تعد مشدودة إلى "**صنمية**"

البطل المخلص والإيقونات العرفانية التي كانت تمجد خطاب الثورة؛ ولا سيما بعد انهيار سلم القيم في مجتمع ما بعد الثورة.

يستكشف البحث عن الهوية الضالة في طيات كتب التاريخ من بعض الوجوه عن الغياب الرمزي للذات وتأسيس لثقافة العبور التي تضيع فيها إحداثيات البدايات وتتوارى فيها صور النهايات؛ حيث تتراوج بين دهشة الوصل وفاجعة الفصل. لقد فرض راهن الأزمة على الكتابة أن ترحل إلى التاريخ لكي تطهره من ابتذال التكرير، وتستدعيه للشهادة على عجز الإنسان في العصر الحديث عن الإمساك بجمال الحياة وبكل ما يؤدي إلى سعادة البشرية. لهذا نلفي الكتابة كما تتجلى في عرش النص ذات طبيعة شقية لم تقو على إرباك طمأنينة الذات؛ ولكنها أفلحت في إرباك نمطية أدب الحرب على نحو ما كان قد أشار إليه مصطفى الأشرف[35] في نشأة التفكير الجزائري وتطوره حول ثورة التحرير وبخاصة الجانب الأدبي والثقافي والتاريخي من هذا الفكر. وتأتي جماليات الاقتباسات لتخدم أغراض عرش النص في تحطيم "**وهم التطابق**" و"**صفاء الحقيقة**" و"**نقاء الجنس**". فهل استطاع عرش النص في "**كتاب الأمير**" أن يرافع ببراعة عن القيم الإنسانية التي رسمت بها الكائنات السردية إستراتيجية جديدة لفكر التسامح؟ !

الهوامش

1– لم نضف الألف و اللام لكلمة "غير" لكي نسيء للنحاة، ونغيضهم مع سبق الإصرار؛ وإنما هي مضايق متصورات الإصطلاح التي أرغمتنا على مثل الإضطرار في الإختيار.

2– وعلى هذا الأساس فضلنا مصطلح الحكي على السرد في العنوان الفرعي لهذه الدراسة لكون الحكي يتضمن القص من وجهة والمحاكاة من وجهة أخرى؛ وهو من المرامي العامة لاستراتيجية البحث في عرش النص.

3– لقد تشبع الأمير روحيا بقراءاته للفتوحات المكية وفصوص الحكم وترجمان الأشواق لمحيي الدين بن عربي وكتاب الإحياء لأبي حامد الغزالي والرسالة لمحمد بن أبي زيد القيرواني والشفا للقاضي عياض وتهذيب الإخوان لابن مسكويه والملل والنحل للشهرستاني. ينظر محمد السيد محمد على الوزير، الأمير عبد القادر الجزائري، ثقافته وأثرها في أدبه، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، ص77 وما يليها.

4– ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر. جميل نصيف التكريتي، ومر. حياة شرارة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، والمغرب، دار توبقال، ط. 1، 1986، ص11.

5– ينظر أمبرتو إيكو، جماليات العمل المفتوح، ضمن الكتاب الجماعي (الصناعات الإبداعية: كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة؟)، تحرير، جون هارتلي، تر. بدر السيد سليمان الرفاعي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، ع. 338، أبريل 2007، 234/1.

6- Groupe mu, Rhétorique générale, Paris, éd. Seuil, 1982, p. 171.

7– هنري بليث، البلاغة والأسلوبية، تر. محمد العمري، المغرب، منشورات دار سال، د. ت.، ص. 17.

8- Christian Metz, L'énonciation ou le site du film, Paris, Méridiens Klinckseick, 1991, p. 159.

9– ينظر الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تح. وضبط محمد سيد كيلاني، بيروت، دار المعرفة للطباعة والنشر، د. ت.، ص167.

10– نترجم المصطلح السيميائي phénotexte الذي ابتدعته جوليا كرستيفا بالنص الخداج.

11- A. J. Greimas & J. Courtés, Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, t. 1, Paris, éd. Hachette, 1986, p. 250.

12- Voir Paul Ricœur, Soi-même comme un autre, chap. L'identité personnelle et l'identité narrative, Paris, éd. Seuil, 1990, P. 93.

13– واسني الأعرج، الرواية التاريخية/أوهام الحقيقة، ضمن كتاب الرواية والتاريخ، ندوة مهرجان الدوحة الثقافي الرابع، 23–24 مارس 2005، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ص10.

14 - Paul Ricœur, Temps et récit, t. I, Paris, éd. Seuil, 1983, p. 116.

15– واسيني الأعرج، كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، الجزائر، ص113.

16– واسيني الأعرج، كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، الجزائر، ص6.

17– تحدث جوزيف كينسر أن الرواية تغدو لديه فن معماري مكتوب، ويمكن للقارئ أن يتجول في بنايتها فيتمثلها في عالم الأعيان، ثم يعيد تشييدها في عالم الأذهان. ينظر شعرية الفضاء الروائي، تر. لحسن احمامة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2003، ص9.

18- Voir Gérard Genette, Figures II, op cit., p. 44.

19– أحمد يوسف، يتم النص (الجينيالوجيا الضائعة)، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط. 1، 2002، ص124.

20– ينظر جوزيف إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر. لحسن احمامة، مرجع سابق، ص159.

21– ينظر جون سيرل، العقل واللغة والمجتمع: الفلسفة في العالم الواقعي، تر. سعيد الغانمي، بيروت، والجزائر، والدار البيضاء، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف والمركز الثقافي العربي، ط. 1، 2006، ص37.

22– من آيات التسامح الإسلامي لدى الأمير عبد القادر كما يحفظها له التاريخ أنه كان يحظر على جنده التعرض للأطفال والنساء في أثناء جهادهم، وكان يوكل لمن هزمهم من الخصوم أمر الخلافة على قبائلهم. فكان الشعار الذي يرفعه إننا لا نحارب من ينتصر لدين من الأديان، ولا نكرهه على تركه في معرض إجابته على سؤال بعض أشياع الماسونية الذين حاولوا استمالته إلى مذهبهم (وهذا موضع خلاف بين المؤرخين). ولعل أبلغ مظاهر التسامح التي أثارت إعجاب خصومه قبل أنصاره حمايته لآلاف العائلات المسيحية في أحداث دمشق من سنة 1860، فأنجاهم بحكمته اللطيفة من الموت والهلاك. فأطفأ نار الفتنة التي أوقدها البريطانيون والفرنسيون آنذاك بين المسلمين والمسيحيين المارونيين. وشتان بين هذا الموقف ومحاكم التفتيش، بل الفعل الشنيع الذين قام به فقام العقيد بيلسيي على إثر دعوة الجنيرال الدموي بيجو في 19 جوان 1845 بإبادة الفارين من أنصار الأمير عبد القادر. فقد قضى هذا العقيد على جميع أفراد قبيلة أمازيغية بالمنطقة بأطفالهم ونساءهم وشيوخهم وأغنامهم وبغالهم، فأشعل النار فيهم وكان عدد الضحايا 670 مسلما بعدما أختبأوا في كهف. كما قطع على نفسه أن لا يكون البادئ بنقض المواثيق والعهود؛ وهذا ما ردده لبيجو في أثناء مراسيم توقيع معاهدة تافنة في 29 ماي 1837. ومن الردود المفحمة حينما رد على طلب فك أسر أحد الضباط لدى الأمير: كنتم أظنكم قائدا حقا فإذا بكم تطلبون مني إطلاق أسير واحد بدل من أن تطلبوني إطلاق سراح كل أسراكم. بل كنت أحسب أنكم تفعلون أكثر من هذا و تعرضوا علي إطلاق سراح كل أسرانا عندكم.

23– يراجع الصفحات الآتيات من رواية كتاب الأمير: /103/102/101/100/92/23/11/6 /542/498/497–496/435/336/335/300/293/161/160 وفي ص. 108 في أسفل المتن.

24– أمبرتو إيكو، جماليات العمل المفتوح، ضمن الكتاب الجماعي (الصناعات الإبداعية: كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة؟)، مرجع سابق، 234/1.

25– بول دي مان، العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تر. سعيد الغانمي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص213.

26– واسيني الأعرج، كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، ص49–50.

27– بخصوص تفاوض المطران ديبوش مع الأمير عبد القادر من أجل تبادل الأسرى. ينظر تاريخ الجزائر العام لعبد الرحمن الجيلالي، بيروت، دار الثقافة، ط. 6، 1983، ص182.

28- Voir Paul Ricœur, Soi-même comme un autre, chap. L'identité personnelle et l'identité narrative, p. 137-198.

29– يمكن النظر إلى محاكمة مظاهر العنف في تاريخ الثقافة العربية على لسان الأمير وهي محاكمة الكاتب وإن حاول أن يوهمنا بأن صهره ابن التهامي وبواسيني كانا وراء الكتب المختارة التي كان يرقرأها الأمير. "معظم خلفائنا مروا على النصل، قتلوا من ذويهم، كبار علمائنا أحرقوا، وابن المقفع شوي حيا، الحلاج مزق قطعة قطعة، ابن رشد كاد أن يحرق مع كتبه لولا ضربات الحظ، ابن عربي اتهمه الجهلة بالمروق وغيرهم." كتاب الأمير، ص127.

30– أدموند هوسرل، تأملات ديكارتية أو المدخل إلى الفينومينولوجيا، تر. تيسير شيخ الأرض، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، 1958، ص66.

31- «Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu'il me désire. Cette preuve existe : C'est l'écriture. L'écriture est ceci : La science des jouissances du langage ». R. Barthes, Le plaisir du texte, Paris, éd. Seuil, 1973, p. 13-14.

32 – بول دي مان، العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تر. سعيد الغانمي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص138.

33-Jean-Paul Bernié, Raisonner avec style ?, in Le Style, 15e Colloque d'Albi, Langages et Signification, 1995, p 87.

34– هذا ما نلحظه في متخيل العامة عن شخصية الأمير. ((الأمير في هذه المناطق صار أسطورة وما كان يحكى عنه في الأسواق كان يتجاوز كل منطق وعقل. لقد تقاطعت صورته بصورة المهدي المنتظر)). كتاب الأمير، ص118.

35-Mostefa Lacheraf, Littératures de combat, Essais d'introduction: étude et préfaces, Alger, éd. Bouchene, 1991, p 7.