مجلة الآداب، م٢٧، ع٣، ص ص ٢٣٧-٢٦٨ جامعة الملك سعود، الرياض (٢٠١٥م/ ١٤٣٦هـ)

صوت المؤلّف وصورته في النص الروائي
" كتاب الأمير " لــواسيني الأعرج نموذجاً

نورالدين أحمد بنخود

أستاذ مشارك بجامعة تونس، المنار وكلية اللغة العربية،

جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض

(قدم للنشر في ٢٨/ ٧/ ١٤٣٥هـ، وقبل في ١٠/ ٨/ ١٤٣٦هـ)

الكلمات المفتاحيّة: تعدّد صوتي ، تنافر تلفّظي، رواية تاريخية، صوت المؤلّف، صورة المؤلّف

ملخص البحث: يسعى هذا البحث إلى المساهمة في مناقشة مسألة مختلف فيها في مجال السرديات، وهي موقع المؤلّف صوتًا وصورة في متن النص السردي. وبالانطلاق من رواية " كتاب الأمير " للروائي الجزائري واسيني الأعرج وتحليل بنيتها السرديّة وأنظمتها الخطابية، حاول الباحث الكشف عن المواقع التي يختبئ فيها المؤلّف وراء الرواة والشخصيات وبيان صوته الذي يزاحم أصوات تلك الكائنات القصصية التخييلية.

مقدمة

ظلّت مسألة المؤلّف من المسائل المعقّدة في مجال الدراسات السردية منذ عقود، سواء في مرحلتها البنيوية الإنشائية أو في مرحلة انفتاحها على اللسانيات التلفّظية ونظريات التداولية. فلقد حاول البحث السردي الإنشائي، منذ الشكلانيين الروس، أن يقطع الصلة بسيرة المؤلّف وحياته ومواقفه وموقعه الاجتماعي متّخذا مبدأ المحايثة سبيلا إلى دراسة

القصص دراسة وصفية علمية تسعى إلى معرفة الظاهرة القصصية خاصّة والأدبية عامّة وإدراك قوانين تشكّلها. ولكنّ المؤلّف الذي أبعد عن دراسة النص، من حيث بنيته وخصائصه الشكلية ومن حيث علاقة القارئ به وتفاعله، إلى درجة إعلان " موت المؤلّف"، ظلّ هاجسا يقلق راحة الإنشائيين[١] وموضوع جدل وخلاف بين أقطاب السرديات. وهذه المسألة الخلافية مجاورة بل متداخلة مع مسائل سردية أخرى مازال القول فيها متجدّدا.

فلئن استطاعت الأنساق النظرية التي اقترحها أعلام السرديات البنيوية الفرنسية، وخاصّة جيرار جونات، لوصف العناصر والمستويات المشكّلة للنص السردي أن تحظى بنجاح واسع تجلّى في الاستنارة بها للتحليل السردي في مختلف اللغات، فإنّها قد وُوجهت بضروب من الاعتراض كثيرة. ومن المسائل التي تواصل فيها الجدال تحديد أصناف المتكلّمين، وأشكال حضور الراوي، وعلاقة المؤلّف بنصّه اتّصالاً وانفصالاً.

ففي مسار البحث السردي المعاصر، لم يحصل الإجماع على أنّ لكلّ قصّة راويا بالضرورة، إذ من الدارسين من ذهب إلى أنّ الراوي في السرد بضمير الغائب هو المؤلّف نفسه ولا وجود لراوٍ في الأدب القصصي إلاّ الراوي بضمير المتكلّم ذاك الذي ينشئه المؤلّف[٢]. وقد مثّل موقع المؤلّف في نصّه التخييلي مسألة خلافية أخرى. فقد اعتبر بعض الباحثين أنّه من الضروري الوعي بمستوى خطابي آخر في النص يربط بين " المؤلّف المجرّد " و" القارئ المجرّد "، وذلك

(١) يذكّر بعض الباحثين في مسألة المؤلّف وموقعه في النص الأدبي بأنّ رولان بارت الذي أعلن " موت المؤلّف " في مقال له شهير سنة ١٩٦٨ قد بيّن، بعد سنوات قليلة، في كتابه " متعة النص " (١٩٧٣) أنّ القارئ في حاجة عند القراءة إلى أن يتمثّل صورة كاتب النص :

Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, éd. Seuil, 1995, P. 13

(٢) تقول الباحثة الألمانية كايت هامبورغر في كتاب لها صادر سنة ١٩٥٧ ومنقّح سنة ١٩٦٨ : " لا يوجد راوٍ متخيّل يمكن أن يكون انعكاسا للمؤلّف ، "صورة ينشئها المؤلّف" [كما يقول] (ف. ستانزل) [...] لا وجود إلاّ للمؤلّف وسرده ولا يمكن الحديث عن راوٍ متخيّل إلاّ عندما " ينشئ " الكاتب هذا الراوي، وهو ما يتعلّق بالراوي بضمير المتكلّم المفرد "

K. Hamburger, *Logiques des genres littéraires*, traduit de l'allemand par P.Cadiot, éd. Seuil, Paris, 1986, p. 128

وللنظر في مسألة تباين الاتجاهات بين من يرى للراوي موضعا ثابتا في نصوص القصص ومن يرى له موضعا اختياريا وقد يوكل للمؤلّف دور السرد، يمكن أن نراجع كتاب الباحثة سلفي باترون :

Sylvie Patron, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, éd. Colin, Paris, 2009.

للتمييز بين المؤلّف الفعلي الكائن التاريخي الذي كتب النص، وهو المالك القانوني له، والمؤلّف المجرّد المنتج للعالم المتخيّل والذي قد تكون له رؤى ومواقف تباين ما يراه المؤلّف الفعلي(٣). أمّا جيرار جونات فكان حاسما في تغليب الدراسة المحايثة والفصل التام بين الكائنات النصية التخييلية، ومنها الرواة والمرويّ لهم، والكائنات التاريخية خارج النص، وخاصّة المؤلّف والقارئ، رافضا أن يكون " المؤلّف الضمني " أو " المؤلّف المجرّد " أو " المؤلّف المقتضى " عونا سرديا شاغلا مستوى من المستويات السردية(٤). ورغم هذا الرفض الحاسم، فإنّ جونات قد عبّر عن استعداده للاقتراب من بعض الجوانب في وجهة نظر القائلين بالمؤلّف المجرّد. فقد اعتبر أنّه من المقبول أن يُتصوّر المؤلّف المجرّد أو المقتضى باعتباره صورة للمؤلّف الحقيقي، أو حسب عبارته " فكرة " عن المؤلّف الحقيقي، يستنتجها القارئ من علامات نصّية متعدّدة، إذ كلّ نص سردي أو أدبي يمكن أن يتيح للقارئ هذه "الفكرة " (Genette, 1983,p102).

ولكنّ تحفّظ جيرار جونات ومواقفه الرافضة لم تمنع الكثير من الباحثين السرديين من النظر في موقع المؤلّف داخل الخطاب القصصي وعلاقته بالراوي أو بغيره من عناصر النص. وحجّتهم في ذلك أنّنا قد نجد في بعض النصوص " إشارات صريحة أو ضمنية إلى كاتب النص [...] [و] قد يتّفق أن نقف في نص روائي على ضروب من الكلام لا تتناسب مع وضع الراوي ولا مع الموقع الذي يحتلّه " (الخبو، ٢٠٠٣، ص ٢٤٨) . ونجد من هؤلاء من شكّك في جدوى مفهوم "المؤلّف المقتضى"، ورأى أيضا أنّ " الراوي الغريب عن الحكاية "، كما اصطلح عليه جونات، هو محلّ شاغر في بعض الروايات، مؤكّدا موقع المؤلّف داخل نصّه في أشكال من الاحتجاب والانفلات حينا والاختراق المنظّم أو التلقائي حينا آخر، والقارئ يبحث عنه في الحالتيْن لأنّ القراءة تواصل وتفاعل لا

---

(٣) من الباحثين الذين خصّصوا للمؤلّف المجرّد موقعا داخل النص السردي :

Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, Librairie José Corti, .Paris, 1981/ 1989

Jean-Michel Adam, *Le texte narratif*, éd. Nathan, Paris,1985/1994(éd. revue et corrigée)

الصادق قسومة، طرائق تحليل القصّة، دار الجنوب، تونس، ٢٠٠٠.

(٤) يقول جونات " إنّ القصّة المتخيّلة قد أنتجها الراوي خياليا والمؤلّف (الحقيقي) فعليا ولا أحد بينهما يشتغل. وكلّ ضرب من ضروب الإنجاز النصّي لا يمكن أن يكون منسوبا إلاّ إلى هذا أو إلى ذاك بحسب خطّة العمل المختارة":

Genette, *Nouveau discours du récit*, éd. Seuil, Paris, 1983, p. 96

يقومان بين القارئ والنص فحسب وإنّما يقومان بين القارئ والكاتب أيضا (٥).

ولعلّ انفتاح البحوث السردية على اللسانيات التلفظية ونظريات التداولية قد مكّنها من إضاءات أفضل لوجوه من التشكيل السردي، تتّصل خاصة بالتعدد الصوتي ومقامات التفاعل، ودفع الباحثين إلى إعادة النظر في علاقة النص بالدوائر المقامية المحيطة والقضايا المتّصلة بها. ومنها مسألة المؤلّف، وموقعه في النص أو علاقته به، وصورة المؤلّف في تشكّلاتها الخطابية وتمثلاتها الاجتماعية، دون الغفلة عن تميّز الخطاب الأدبي وخاصّة التخييلي من غيره من أصناف الخطاب.

ولقد كانت هذه الصورة المتعدّدة أبعادها المتنوّعة تمثّلاتها قد حظيت باهتمام الباحثين المختصّين في "تحليل الخطاب". وقد اتّجه بعضهم إلى التمييز بين صورة خطابية للمؤلّف، ينتجها النص ويبثّها صاحبه في خطابه، وصورة أخرى له مبثوثة في خطابات الآخرين المرافقة للنص وذات المسعى الإشهاري والترويجي أو النقدي أو الأكاديمي أو غير ذلك. والصورتان في تفاعل يؤثّر في طرائق التقبّل والقراءة وموقع المؤلّف في الحقل الأدبي (Amossy, 2009).

وإذا كانت إضاءات هؤلاء الباحثين لصورة المؤلّف في مختلف أجناس الكتابة وأشكال التعبير ومختلف ضروب التلقّي وظروفه مفيدة دون شكّ في إضاءة أبعاد أخرى للعلاقات الرابطة بين الكتابة والقراءة، فإنّ مسألة موقع المؤلّف طيّ النص السردي، أو الصورة اللغوية النصّية له، أو الصوت الذي لا يكون إلاّ صوته رغم اختفائه وتداخله مع أصوات النص الأخرى، هي مسألة مازالت في حاجة إلى الدرس.

لقد كان مدار اهتمام المختصّين في "تحليل الخطاب" في الغالب على الخطابات غير الأدبية، السياسية والدينية والفلسفية وغيرها، مقدّرين الصورة التي يصنعها المؤلّف لنفسه طيّ خطابه، من حيث طرائق التشكيل ووظائفها في خطّته التواصلية ومقاصده التأثيرية. أمّا النص السردي، وخاصّة التخييلي، فهو متميّز عند هؤلاء الباحثين بتعدّد القائلين ووضعيات القول فيه وتراكب الخطابات وتداخلها والغياب المتصنّع لمؤلّف لا يظهر بشكل مباشر إلا على الغلاف. وذلك كلّه يجعل للتخييل وضعا تخاطبيا غير عادي يطرح على دارسي التفاعل الخطابي من الأسئلة ما لا تطرحه أجناس الخطاب الأخرى، فيتهيّبون من

(٥) Maurice Couturier, 1995, Op. cit , p. 15, 122-123, 156, 193-194

مناقشتها [٦]، أو لا يبنون تحاليلهم للنص التخييلي، باعتباره خطابا وشكلا تواصليا، ولصورة المؤلّف وموقعه، على ما قدّمته السرديات مفضّلين الانفتاح أكثر على بعض مفاهيم علم الاجتماع والتداولية[٧].

إنّ النص السردي التخييلي، شأن كل نص أدبي، يندرج بالضرورة في علاقة تخاطبية طرفاها المؤلّف والقارئ. وسواء أكان هذا المؤلّف مجهولا أم معروفا، فإنّ تفاعل القارئ يحمله على البحث عن صوت للمؤلّف وتمثّل صورة له. ولا شكّ في أنّ المؤلّف تتعدّد صوره بقدر تعدّد كتاباته وشهرته في المجال الأدبي والثقافي والاجتماعي الواسع بتأثير عوامل ذاتيّة، أو سياسيّة، أو إشهاريّة، أو غيرها. وهو ما يبرّر تأكيد بعض الباحثين لذلك التعدّد في الصور، وتأثير بعضها في بعض، وتكييفها لعملية التواصل الأدبي. ولكنّ الصورة النصّية التي ينتجها النص الأدبي نفسه تظلّ متميّزة من الصورة السابقة للخطاب، أو الصور الخطابية الأخرى التي ينتجها الكاتب نفسه أو غيره في إطار النص المصاحب، كالمقدّمات، أو النص الحاف، كالمقابلات الصحفية والكتابات النقدية والشهادات. بل لعلّ هذه الصورة النصّية هي الأكثر أهمية، من جهة أنّها الملازمة للنص والحاضرة المؤثّرة أثناء القراءة والثابتة في مقابل تغيّر الصور الخطابية الأخرى[٨]

---

(٦) اكتفت " أموسّي " في كتاب لها عن تقديم صاحب الخطاب لذاته وصورته في الخطاب بالإشارة في الخاتمة إلى تميّز النص السردي التخييلي والأسئلة التي يطرحها من جهة صورة المخاطب وتأثيرها، بينما كان مدار البحث على أجناس من الخطاب غير الأدبي :

Ruth Amossy, *La présentation de soi*, Puf, Paris, 2010, p. 214

(٧) يمكن أن نتبيّن ذلك مثلا في مقال " أموسّي " المذكور سابقا (Amossy , 2009) ومقال آخر في العدد نفسه من المجلّة المذكورة:

Melliandro Mendes Gallinari, « La “clause auteur” : l’écrivain, l’*ethos* et le discours littéraire », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 17 avril 2012. URL : http://aad.revues.org/663.

(٨) يذهب بعض الباحثين في الحجاج وتحليل الخطاب إلى التمييز بين الصورة الخطابية (ethos) التي هي صورة للذات المخاطبة تشكّلها طيّ الخطاب والصورة السابقة للخطاب (ethos préalable) التي يحملها الجمهور عن صاحب الخطاب الشفوي أو المكتوب. وهم في ذلك يفيدون من التمييز نفسه في الخطابة الإغريقية والبلاغة الأوربية القديمة والجدل فيهما حول مدى حاجة الخطيب وصاحب الخطاب عامة إلى هذه الصورة أو تلك للتأثير والإقناع (Amossy,2010)

ومع هذيْن المفهومين والجدل حولهما وظيفة واصطلاحا، نجد أيضا، بالنسبة إلى النص المكتوب وخاصة الأدبي، صورة المؤلّف figure de l’auteur عند كوتريي (Couturier, 1995) و (image de l’auteur) عند أموسّي (Amossy, 2009) =

وتناقضها أحيانا وهيمنة بعضها على بعض، ومن جهة أنّ المؤلّف الواقعي نفسه قد يكون مجهولا أو غير معروف عند هذا القارئ أو ذاك أو غير مشهور عند إصدار نصّه.

إنّ هذه الصورة النصّية للمؤلّف غير منفصلة عن الخطاب القصصي. وعناصرها قد تكون موزّعة بين طبقاته المتعدّدة. وملامحها منبثقة من "تركيب مخصوص للأحداث، أو صياغة معيّنة للخطاب، أو أداء نافذ لأعمال مضمّنة في القول متعلّقة بذات ناسجة متعالية هي ذات المؤلّف في النص تسعى إلى التأثير في المخاطب، على الرغم ممّا نجده من مفوّضين عنه يتكلمون باسمه رواة كانوا أو شخصيات قائلة أو فاعلة " (الخبو، ٢٠١١، ص٤٧) . ولذلك، صار ضروريا في رأينا أن ينطلق البحث عن صوت للمؤلف في النص السردي التخييلي وتحديد صورته النصّية المفترضة من تحليل للبنية السردية، وفصل بين طبقات الخطاب، وتدقيق في مصادر القول وسجلاّته. فذلك مجاز لا يتسنّى بغيره الانتقال من مقامات التخاطب الداخلي التخييلي إلى مقامات الكتابة والقراءة والتفاعل بين المؤلّف والقارئ.

وللمساهمة في مناقشة المسألة المذكورة، اخترنا نصّا للأديب الجزائري واسيني الأعرج صاحب المدوّنة الروائيّة الثريّة، هو روايته الرابعة عشرة "كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد[٩]". ومدارها على مرحلة من تاريخ الجزائر وقائد مقاومتها للاستعمار الفرنسي الأمير عبد القادر. فالنص رواية تاريخية أو رواية توظّف التاريخ. وقد يكون المؤلّف في مثل هذا الضرب من السرد الروائي أبعد ما يكون عن الظهور بمقتضى الهوّة بين الزمن المروي وزمن الكتابة. ولذلك، قد يسمح تحليل هذه الرواية بالبحث عن موقع للمؤلّف في النسيج السردي والنصّي، وقد يمهّد أيضا لطرح أسئلة أخرى مدارها على درجات هذا الحضور وصيغه في علاقة بالجنس السردي الذي يندرج فيه النص.

١ – في البنية السرديّة وتعدّد المستويات

سنهتمّ في المستهلّ بخصائص البنية السردية ومواقع الرواة وطرائق سردهم وعلاقتهم بالمروي من أجل

=وصورة المؤلّف عند هذه الباحثة صور خطابية متعدّدة : صورة الذات التي ينتجها الكاتب طي نصّه ethos auctorial وصور خطابية أخرى ينشئها الكاتب نفسه أو غيره في النص المصاحب والحاف (images extra- textuelles).

(٩) صدرت طبعتها الأولى عن دار الآداب بيروت ٢٠٠٥ وقد فازت بـــ " جائزة الشيخ زايد " لأفضل عمل روائي سنة ٢٠٠٧ . وسنعتمد الطبعة الثانية ٢٠٠٨.

التدقيق في أصناف المتكلّمين وتبيّن الموقع الذي اتّخذه المؤلّف من هذه الكائنات القصصيّة على اختلافها.

- بنية التضمين والتناوب

تشكّل نصّ الرواية من ثلاثة أبواب: "باب المحن الأولى " و" باب أقواس الحكمة " و" باب المسالك والمهالك ". وقد تكوّنت هذه الأبواب أيضا من فصول سمّى المؤلّف الفصل الأول من كل باب والفصل الأخير من الرواية بعنوان مكرّر ومرقّم "الأميرالية". فثمّة أربعة فصول من هذا الصنف. ثمّ سمّى بقية الفصول بـ " الوقفات ". وقد تضمّن الباب الأوّل خمس وقفات، والثاني أربع وقفات، والثالث ثلاث وقفات. فمجموعها اثنتا عشرة وقفة. وقد جعل لكلّ منها عنوانا. هذه هي البنية النصّية الظاهرة. وانتظام النص الروائي في أبواب وفصول معنونة معهود في مسار الرواية العربية المعاصرة. أمّا عناوينها فيقوم تأويلها على علاقتها بالفصول دون شك.

وهذا الانتظام الشكلي إن هو إلاّ مجاز إلى انتظام سردي أكثر تعقيدا. فمدار المروي في هذه الرواية على حياة الأمير عبد القادر الجزائري في مرحلة الصراع مع المستعمر الفرنسي وفي مرحلة استسلامه وسجنه في قصر أمبواز في فرنسا. وتنتهي الرواية بتحقيق الحكومة الفرنسية لوعودها وتمكين الأمير من السفر إلى الشرق. غير أنّ هذا المرويّ الأساسي الذي عُرض في مختلف الفصول قد زاحمه مرويّان آخران. أمّا الأوّل فيتّصل بالقسّ مونسنيور ديبوش الذي تعرّف عليه الأمير في الجزائر. وقد زاره القسّ مرات كثيرة في سجنه وتولّى الدفاع عنه أمام رجال الحكم الفرنسي. وأمّا المرويّ الثاني فيتّصل بجون موبي خادم القسّ الذي عاد إلى الجزائر منفّذا وصيّة مخدومه بعد وفاته.

هذه المرويات الثلاثة مترابطة، منفتح بعضها على بعض. فالحكاية الأولى التي تنفتح بها الرواية في فصل "الأميرالية ١" تروي خروج جون موبي يوم " ٢٨ جويلية ١٨٦٤ " (ص ٩) إلى البحر المواجه لمدينة الجزائر لينفّذ وصيّة مخدومه القس مونسنيور ديبوش. وفي المركب، يتصفّح الكتاب الذي ألّفه القسّ دفاعا عن الأمير السجين ويقرأ مقدّمته. ويتصدّر الوقفة الأولى تاريخ " ١٧ جانفي ١٩٤٨ " والوقفة الثانية تاريخ " نوفمبر ١٩٤٨ " ومدار السرد فيهما على القس متّصلا ببعض مؤسّسات الحكم الفرنسي، أو مهتمّا بجمع الوثائق وتحرير دفاعه عن الأمير الأسير، أو زائرا له في سجنه ومتحدّثا معه في تاريخ الصراع. ثمّ تسلّمنا الأجزاء الأولى من الوقفة الثانية إلى تاريخ ١٩٣٢ متصدّرا الجزء الرابع منها. وهكذا يتّجه سرد الأحداث في شكل

تراجعي من يوم وصول رفات القسّ إلى الجزائر إلى زمن كتابته لرسالة الدفاع وزياراته المتكرّرة للأمير السجين، ومن زمن الكتابة والسجن بفرنسا إلى زمن الصراع مع المستعمر في الجزائر. فكانت كلّ حكاية تؤطّر الأخرى فتنفتح عليها وتتضمّنها.

لقد بُني النص كما تقدّم على التضمين. فالحكاية الأولى التي تُستهلّ بها الرواية هي القصّة الإطار التي تتضمّن حكاية أيام السجن وكتابة رسالة الدفاع. وهذه القصّة المؤطِّرة تستحيل القصّة الإطار التي تتضمّن حكاية أطوار الصراع في الجزائر. لكنّ التضمين إن هو إلاّ وجه من وجوه الانتظام السردي في هذه الرواية. أمّا الوجه الرئيسي الثاني فهو نظام التناوب [١٠]. ذلك أنّنا لا نجد قصة من القصص الثلاث تروى دفعة واحدة. وإنّما ينقطع السرد في الأولى لينطلق سرد الأحداث في الثانية. ثمّ يكون حدث من أحداث القصّة الثانية، أو حوار من حواراتها، ممهّدا لسرد مرحلة من مراحل القصّة الثالثة. فكان الجزء الأوّل، أو الأجزاء الأولى من كلّ "وقفة"، مجالا لسرد بعض ما جرى في القصّة الثانية والتدرّج إلى دخول عالم القصّة الثالثة وأحداث الصراع العسكري والسياسي والقبلي فيها. ومن ذلك الوقفة الرابعة وهي من الباب الأوّل. ففي جزئها الأوّل، زيارة من زيارات القسّ وحوار مع الأمير تناول إحدى المعاهدات بين عبد القادر والفرنسيين وأسرار خرقها: "البارحة قضيت الليلة بكاملها أعصر دماغي ووثائقي عبثا ولم أجد جوابا مقنعا لقصّة النسخة الخفيّة من معاهدة دوميشال " (ص ١٤٨). وفي الأجزاء الباقية من الوقفة، ينتقل السرد إلى أحداث الصراع في الجزائر وخاصّة ما تلا خرق الفرنسيين للاتّفاقية وتفضيلهم منطق القوّة وما جرى إثر ذلك من معارك. وهكذا تنقطع القصّة الإطار الأولى، ثمّ

---

(١٠) تحدّث تودوروف عن التضمين أو التأطير enchâssement والتناوب أو التداول alternance والتسلسل enchaînement عند حديثه عن ضروب الترابط بين الحكايات في النص السردي :

Tzvetan Todorov, Les catégories du récit littéraire, in *L'analyse structurale du récit*, communications n : 8, 1966/ 1981, coll. Points, éd. Seuil.

وقد وظّف هذه المصطلحات أيضا بعض الدارسين لبنية النص السردي من زاوية اللسانيات النصّية فقد عرض جان ميشال أدام (Adam, 1994, op. cit, chap. 9) ثلاث قواعد للترابط بين المقاطع : قاعدة التناوب وقاعدة التضمين= =وقاعدة التسلسل. أمّا جيرار جونات فقد استعمل لمفهوم القصّة في القصّة مصطلح métarécit :

Genette, *Figures III*, éd. Cérès, Tunis, 1996 , (1ère éd. Paris, 1972).

تُستأنف في الأجزاء الباقية من " الأميرالية ". وتُروى أحداث القصّة الإطار الثانية في الجزء الأوّل أو الأجزاء الأولى من كلّ " وقفة "، ثمّ تنقطع فاسحة المجال في الأجزاء الباقية من الوقفة لأحداث القصّة الثالثة.

نحن إذا إزاء نظام التضمين تؤطّر فيه القصّة قصّة أخرى، وإزاء نظام ملازم له هو نظام التناوب، باعتبار أنّ كلّ قصّة من القصص الثلاث لا تكاد تُروى مرحلة من أحداثها، في باب من الأبواب أو في فصل من فصوله، حتّى تنقطع ممهّدة بأسلوب من الأساليب السردية لسرد مرحلة أخرى من مراحل القصّة التالية نصّيا والسابقة زمنيّا.

ولكنّ هذا الانتظام السردي المزدوج يثير في الواقع الكثير من الأسئلة. يتّصل بعضها بدلالات القصّة الإطار في ذاتها وعلاقاتها بالقصص المضمَّنة. فما معنى أن تكون قصّة العودة برفات القس الفرنسي إلى الجزائر إطارا لقصّة صراع قائد وطني مع المستعمر؟ ويتّصل بعضها الآخر بالروابط السرديّة بين القصص الثلاث، وخاصّة من جهة الرواة القائمين بالسرد والتبئير ومواقعهم وتبعا لذلك أشكال التبرير السردي.

- بالرواة والتبئير والتبرير السردي

إذا كان النظام السردي المزدوج واضح الملامح في النص، فإنّ تحديد الرواة ومواقعهم ووجهات نظرهم لا يتّسم بالوضوح نفسه. فالتضمين كما هو معروف ينشئ في النص تعدّدا في المستويات السردية يكون الراوي من الدرجة الثانية شخصية من شخصيات القصّة الإطار. وما ذلك شأن هذه الرواية.

يتحمّل مهمّة السرد في القصّة الإطار الأولى راوٍ غريب عن الحكاية، يروي أحداثها، ويرافق، في فصول "الأميرالية " الأربعة، جون موبي والصيّاد المالطي دخولا إلى البحر لتنفيذ الوصيّة، وانتظارا لوصول رفات القس، وحضورا للموكب. أمّا القصّة الثانية، وهي مضمَّنة في الأولى وإطار للثالثة، فراويها جون موبي خادم القس يروي فيها خاصّة كتابة مونسنيور لرسالة الدفاع عن الأمير السجين وما اقتضى ذلك من زيارات وحوارات. وهو يروي أحيانا، في ضروب من الارتداد، جوانب من حياة القس السابقة في الجزائر أو إيطاليا أو فرنسا. فالراوي في هذه القصّة الثانية راوٍ مشارك. وإذا كان دوره ثانويا لا يتجاوز مشاركة في التحاور أو التنقّل أو مساعدة عملية، فإنّ مرافقته الطويلة للقس قد مكّنته من أن يتّخذ موقع الشاهد والملاحظ، ممّا يبرّر مبدئيّا معرفته بما يروي وقيامه بمهمّة السرد.

ولقد كان من المنتظر أن يكون راوي القصّة الثالثة أيضا شخصية من شخصيات القصّة الإطار الثانية وفق المنطق المعهود في نظام التضمين. ولكنّ المؤلّف اختار أن يكون راوي هذه القصّة المضمّنة راويا غفلا مجهول الهوية وغريبا عن الحكاية التي يرويها، وكانت معرفته بالتفاصيل معرفة العليم الذي يدرك ما يجري في الأماكن المتباعدة وفي العقول المنغلقة على أفكارها وهواجسها. يرافق هذا الراوي العليم الأمير عبد القادر وأهله ومقاتليه منذ بداية الصراع في حلّهم وترحالهم وأوقات الانتصار وأوقات الهزيمة والاندحار. ويرافق أيضا قادة الاحتلال في حملاتهم وتنقلاتهم بحثا عن الأمير ودولته المحمولة على ظهور الجمال. وهو يبدو في سرده لهذا الجانب من الأحداث أو ذاك حريصا على تأريخ الوقائع باليوم والشهر والسنة، مسمّيا الشخصيات بأسماء الأعلام التاريخيين العرب والفرنسيين الفاعلين في أحداث تلك الفترة من تاريخ الجزائر.

نتبيّن على هذا النحو ثلاثة مستويات سردية وثلاثة رواة. ولكنّ العلاقة بين هذه المستويات وروابط الرواة بعضهم ببعض تبدو مبهمة في جانب منها على الأقل. فراوي القصّة الإطار الأولى هو راوٍ من الدرجة الأولى، إذ لا نجد طرفا آخر أدرجه في الخطاب. وراوي القصة الإطار الثانية هو راوٍ من درجة ثانية باعتباره شخصية من القصّة الأولى. فكأنّ الراوي الأوّلي قد أوكل إليه مهمّة السرد. وعلى هذا النحو، يبدو الانتقال من راوٍ غريب عن الحكاية إلى راوٍ مشارك يروي بضمير المتكلّم قائما على منطق. ولكنّ الراوي الثالث الغريب عن الحكاية لا تظهر له روابط بالقصّة الثانية. فهل يمكن اعتباره راويا من درجة ثالثة والحال أنّ الراوي الثاني لم يفوّض له القيام بمهمّة السرد؟

إنّ لتعدّد المستويات السردية في مختلف النصوص السردية، واندراج قصّة أو قصص في قصّة إطار، منطقا لا يلبث القارئ أن يتبيّنه. فثمّة تبرير سردي يبدو صريحا معلنا أو خفيّا مخاتلا، ويبدو مقنعا أو ضعيفا الإقناع. ولكنّه ،مهما يكن الأمر، يبدو عاملا من عوامل انبناء القصّة على منطق زمني وسببي ومساهما في بناء سرديّة النص. وإذا ما عدنا إلى القصّة الإطار الثانية في هذه الرواية، ألفيناها تنبئ بإمكانات ثلاثة على الأقل يسمح كل واحد منها بالمرور من أحداث هذه القصّة، ومجالها فرنسا وخاصة القصر السجن، إلى أحداث القصّة المضمَّنة، ومجالها الجزائر أيام الصراع مع المحتلّين.

أمّا الأوّل فهو حديث الراوي الثاني جون موبي عن القس مونسنيور ديبوش. وفيه يذكر تعاطف القس مع الأمير عبد القادر وحرصه على تحرير كتاب يروي فيه وقائع الصراع ويدافع به عن الأمير الأسير. وكثيرة هي المواضع التي تصوّر القس مقلّبا الوثائق، متذكّرا، سائلا، مستفسرا، منكبا على التحرير. أمّا الإمكان الثاني فيتّصل بالأمير نفسه. فقد صوّره راوي القصّة الثانية في حوارات كثيرة مع القس راويا مجيبا عن الأسئلة، بل إنّ الراوي قد أشار غير مرّة إلى شروعه في إملاء قصّة حياته النضالية على أحد رفاقه في القتال والأسر : " كلامه ظلّ متّزنا وواضحا ونبراته متناسقة وهو يملي على مصطفى بن التهامي سيرته الخاصّة " (ص ٢٠٠). وأمّا الإمكان الثالث فهو رفيق الأمير نفسه. فالراوي الثاني ينبئ غير مرّة بملازمته للأمير وخاصّة في جلسات الحوار مع القسّ: " التفت الأمير نحو ابن التهامي الذي عدّل من جلسته وبدأ يقدّم الشاي بالنعناع ويستعدّ للكتابة. سعد أنّ مونسنيور لم يعد لقصّة السجناء. طوال فترة حديث الأمير، لاحظت أنّه لم يكتب شيئا.كان كأنّه معلّق على شفتيْ الأمير وعلى ما كان يقوله. مازحه هذا الأخير:

– هاه يا السي مصطفى، بدأت السيرة وأنت مازلت مع الشاي؟

– لا يا أمير المؤمنين، أنا أنتظر إشارتك. أنا مع رأي مونسنيور ، هذه الحياة يجب أن تُكتب وأن يعرفها الناس منّا قبل أن يسمعوها من غيرنا " (ص ٤٢٠).

هذه الإمكانات السردية الثلاثة قد شكّلت في تحقّقاتها النصّية العديدة نوافذ تنفتح بها القصّة الثانية على القصّة الثالثة. ولكن لا واحد من تلك الممكنات قد تحقّق مبرّرا سرديا يسمح للراوي الثاني بتفويض السرد في القصّة المضمّنة. فكانت إشارات خادعة توهم مجرّد إيهام بأنّ شخصية من تلك الشخصيات الثلاث المذكورة هي التي ستتكفّل بسرد أطوار الكفاح ومآزقه. وقد تبدّى الراوي الثالث من حيث الموقع ومن حيث طبيعة المعرفة والرؤية والإخبار مجافيا للنسق الذي انتظمت فيه الرواية منذ المستهلّ. فهل نحن إزاء نظام ينبغي تبيّنه رغم كونه غائما، وينبغي أن يُكتشف المنطق الذي يقوم عليه والدلالات التي ينتجها رغم الطبقات الحاجبة والخروق البيّنة، أم هل نحن إزاء اختلال في النظام السردي بصرف النظر عن مبرّراته ودلالاته؟

والواقع أنّ ما قد يُعتبر اختلالا في النظام السردي الذي قامت عليه الرواية لا يقتصر على علاقة القصّة الثالثة بالقصّة التي كانت لها إطارا. وإنّما نرى له مظاهر في هذه القصّة الثانية، وهي كما أسلفنا مضمَّنة

ومتضمِّنة في آن. فهذه القصّة يرويها جون موبي بضمير المتكلّم المفرد. والراوي يبدو حاضرا مشاركا بصرف النظر عن حدود مشاركته الحدثية. والسرد الذي يقوم به راوٍ مشارك يروي بضمير المتكلّم هو سرد قائم على معرفة محدودة، وصاحبه ليس حرّا في تقديم المعلومات. وإنّما عليه أن يبرّر ما يقدّمه منها. ولكنّ الراوي في هذه القصّة يبدو غير مرّة مقتحما أذهان بعض الشخصيات مرتحلا مع أفكارها وهواجسها : " شعرت كأنّ خوفا قد غطّى عينيه فجأة، شعر بسرعة بحيرتي[...] مرّت بذهنه بعض تفاصيل الجلسة الأخيرة التي حاول عبثا أن ينساها [...] فجأة اختلطت عليه أوجه الذين عرفهم عن قرب، أساقفة ورهبان ويتامى وفقراء ومساجين " (ص ٤١). ففي هذا الموضع وفي غيره[١١]، يبدو موقع الراوي وكفاءته التبئيرية في غير انسجام. فهو من جهة شخصيّة مجاورة لشخصيات أخرى. وهو من جهة ثانية لا يكتفي بسرد ما تقوم به تلك الشخصيات، وإنّما يبئّرها تبئيرا داخليا ممّا يجعله في آن معا راويا مشاركا وعليما.

وإذا كانت حالات التبئير الداخلي المتعلّق ببعض الشخصيات المنظورة قد تواترت كما أشرنا آنفا ممّا ينشئ ضربا من الانتظام ويهب الراوي وضعية مخصوصة قد يقبلها المروي له وقد يتغاضى عنها[١٢]،

(١١) ثمّة نماذج أخرى في صص. ٦٢، ١٠٥، ١٥٤، ٣٢٨، ٤٢٥، ٥٤٦.

(١٢) المسألة مختلف فيها بين الباحثين. فقد بيّن جيرار جونات في تحليله لرواية مارسال بروست وجهًا من هذه " الوضعية السردية القائمة على تناقض " حيث السرد بضمير المتكلّم يقوم به راو تتجاوز معرفته أحيانا حدود موقعه وخاصّة ما يتعلّق بأفكار شخصيات أخرى : Genette, *Figures III*,1972/ 1996, op. cit, p. 396.

وكانت الباحثة الألمانية كايت همبورغر قد رأت عجز الراوي بضمير المتكلّم عن تصوير ما يدور في بواطن الآخرين وهو ما يبعد بالنسبة إليها هذا الضرب من السرد من دائرة التخييل: K. Hamburger (1986) , op. cit. p. 278.

أمّا محمد الخبو فقد أشار عند تحليله لتحوّل التبئير في بعض الروايات العربية إلى أنّ " النص أخصّ من أن تنطبق عليه مقولات عامّة. فما ذهبت إليه هامبورغر من انتفاء الأحاديث الداخلية في نص مسرود بضمير المتكلّم لا يعدو أن يكون ضربا من التنظير المجرّد الذي لا مسوّغ له إلاّ بحثها عن منطق للأدب. وهل للأدب منطق مضبوط؟ وما يتأكّد في هذا النص [يشير إلى رواية الوجوه البيضاء لإلياس خوري] أنّ منطق التخييل في الأدب كفيل بإجازة كلّ ما يُعدّ من المحظورات في مجال التنظير. وإلاّ كيف يسوغ في السرد بضمير المتكلّم أن نقف على مقاطع مبأّرة لا تتعلّق بالراوي وإنّما تتعلّق بشخصيّة أخرى[...] أفليست هذه الحقيقة تنفي الحدود الصارمة بين السرد بضمير المتكلّم والسرد بضمير الغائب " . =

فإنّ اقتحام هذا الراوي المشارك مجال السرد بضمير الغائب يبدو كالخرق السردي الذي لا مسوّغ له. فالوقفة الحادية عشرة قد استهلّت على غرار الوقفات الأخرى بسرد جون موبي راويا بضمير المتكلّم، وذلك في الجزأيْن الأوّليْن منها. ثمّ كانت الأجزاء الباقية من الوقفة مروية بضمير الغائب. والراوي كالعادة راو غريب عن الحكاية لا ظهور له. وهو بذلك قادر على ما لا يقدر عليه الراوي المشارك من تنقّل بين مواضع مختلفة ومرافقة لحركة شخصيات متعدّدة، وإن كان الأمير هو المبأّر في الغالب. لقد هيمن هذا الضرب من السرد على خمسة أجزاء من الوقفة، أي من الثالث إلى السابع. ولكنّ صوتا بضمير المتكلّم ينطلق في نهاية هذا الجزء: " لم أستطع أن أجاريه فقد كان يعرف وجهته جيّدا كان ريحا لا تقاوم " (ص. ٦١٢). ولمّا كان ضمير الغيبة يعود على مونسنيور ديبوش الذي كان مرويّة حركاته ومبأّرا من زاوية نظر الراوي الغفل، فإنّ المروي له سيذهب إلى أنّ هذا الصوت الجديد النشاز الذي يبدو راويا ومشاركا وقريبا من ديبوش لا يكون إلاّ جون موبي. فهل نسي المؤلّف أنّ جون موبي في هذا الجزء السابع من الوقفة هو مجرّد شخصيّة من الشخصيات الحاضرة في المسار الحدثي وليس راويا ؟ مثلما نسي في نهاية الجزء الثاني من هذه الوقفة نفسها أنّ الراوي في هذا الجزء هو جون موبي وأنّه حين يغادر قصر الأمير الأسير مع مخدومه مونسنيور لا يكون باستطاعته أن يعرف ما سيجري بعد خروجهما. ولكنّ هذا الجزء ينتهي بصوت سردي آخر : " عندما خرج مونسنيور للمرّة الأخيرة، صار القصر فجأة فارغا من كلّ حياة بعد أن انسحب بواسيني إلى مكتبه ومصطفى بن التهامي إلى حجرة أخرى والطبيب إلى الطابق الأرضي حيث مكتبه. صار المكان موحشا " (ص٥٦١).

ليست هذه المظاهر القليلة من " الاختلال " منظورة في الحقيقة إلاّ في ضوء الوعي بالنظام السردي والنصّي الصارم والمعقّد الذي بنى المؤلّف عليه نصّه. إنّ هذه الرواية تتميّز بكثافة شكلية لا شكّ فيها. وهي لا تبرز في تراكب المستويات السردية وتعدّد الخطابات القصصية وانتظامها فحسب، وإنّما تتجلّى أيضا في انفتاح الرواية على التاريخ والنصوص السابقة وتعدّد الأصوات وأجناس الخطاب فيها. ولكنّ هذه المظاهر من " الاختلال " في النظام السردي إنّما تنبّه الدارس إلى وجود سلطة سرديّة عليا متوارية، ولكنّها لا تتوانى

= محمّد الخبو (٢٠٠٣)، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، تونس، نشر كلية الآداب بصفاقس ودار صامد للنشر، ٢٠٠٣ ، ص ٤٣٧.

حينا بعد حين عن اقتحام هذا المستوى السردي أو ذاك. فإذا سلّمنا بأنّ لهذه الرواية راويَيْن: الأوّل غريب عن الحكاية، يروي أحداث القصّة الإطار الأولى وأحداث القصّة المضمّنة الثانية، والثاني مشارك، هو جون موبي يروي أحداث القصّة الإطار الثانية، أو إذا رأينا للرواية ثلاثة رواة باعتبار أنّ لكلّ قصّة من القصص الثلاث راويا مختلفا، فمن الواضح أنّ صوتا سرديّا آخر يقتحم على هذا الراوي أو ذاك خطابه فيقول قول من كانت رؤيته أوسع ومعرفته أشمل. هل هو صوت المؤلّف باعتباره المنشئ للعوالم المحكيّة والمفوّض الأوّل لمن يحكيها؟

٢ – في التناص والتعدّد الصوتي والتنافر التلفّظي

كان تحليل النظام السردي قد كشف عن صوت مختلف يزاحم أصوات الرواة وينبئ عن سلطة سردية عليا. وقد افترضنا أنّه أمارة على حضور المؤلّف. ولعلّ هذه السلطة تنكشف ملامحها عند النظر في وجوه انفتاح الرواية على التاريخ بأبعاده المتعدّدة، السياسية والحربية والاجتماعية والحضارية، وصوره المختلفة، الكتابية والشفوية والأسطورية.

– " كتاب الأمير " بين التوثيق والتخييل

كان مدار " كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد" على حياة الأمير عبد القادر الجزائري (١٨٠٨ – ١٨٨٣). وقد جعل المؤلّف صورة لهذا القائد على الغلاف تأكيدا لهذا المعنى، ممّا قد يوحي للقارئ بأنّه مقبل على " سيرة " للأمير. ولكنّ العلامة الأجناسيّة " رواية " الموضوعة على الوجه الأوّل للغلاف وقول المؤلّف في الوجه الثاني " هو أوّل رواية عن الأمير عبد القادر " يذهبان بالقارئ بعيدا عن السيرة ويقتربان به من الرواية التاريخية.

يستعيد واسيني الأعرج قصّة حياة الأمير عبد القادر في مرحلتيْن : فترة الصراع مع المستعمر الفرنسي وفترة الأسر في فرنسا بعد الاستسلام. أمّا المرحلة الثالثة من حياته، وهي فترة الإقامة بالشام بعد إطلاق سراحه، فلا حضور لها في هذه الرواية. وإذا كان ذلك يُضعف من علاقة النص بالسيرة، باعتبارها جنسا من القصص المرجعي يقوم بالأساس على سرد قصة حياة عَلَم من الأعلام في مختلف مراحلها، فإنّ علاقة الرواية بالتاريخ تظلّ وثيقة. وهو ما يشهد به تواتر التواريخ، وحضور أعلام عرب وفرنسيين كانوا من الفاعلين السياسيين والعسكريين في تلك الفترة، وقيام الحبكة في جانب كبير منها على مسار حدثي كان التاريخ قد دوّنه في دفاتره.

ونحن في هذا النصّ، كما هو الحال في كلّ رواية تاريخية، إزاء علاقة تناصّية صريحة قد جعلت الرواية نصّا لاحقا يتولّد من نصوص سابقة متنوّعة. وعلامات ظهور هذه العلاقة متفاوتة، وإن كان المؤلّف قد يصرّح ببعضها شأن كتاب القس الفرنسي مونسنيور ديبوش " عبد القادر في قصر أمبواز" الذي نشره سنة ١٨٤٩ وأهداه إلى لويس نابليون رئيس الجمهورية الفرنسية. ولا شكّ في أنّ المؤلّف قد راجع كتبا وصحفا ووثائق عديدة بالنظر إلى غزارة المعلومات التي تضمّنها النص عن الحوادث والمعارك والمعاهدات ومكوّنات الجيوش وتفاصيل الصراعات العسكريّة والسياسية والديبلوماسية. ولكنّ المؤلّف، وإن جنح قليلا إلى إدراج بعض الوثائق وعرضها عرضا يكاد يكون تامّا[١٣]، قد ذهب في الغالب إلى استغلال الوثائق في بناء الحكايات الثلاث التي يؤطّر بعضها بعضا من خلال السرد والوصف حينا وحوار الشخصيات حينا آخر. فهو لم يعرض المعاهدة بين عبد القادر والقائد الفرنسي دوميشال الموقّعة في ٢٨-٢-١٨٣٤ وإنّما أشار إليها مهتمّا أكثر بتأثيرها في القائديْن لأنّ " وراء الأمير كانت القبائل التي تعوّدت على الغزوات والغنائم ووراء دوميشال كانت هناك آلة غير مرئيّة تبحث كيف تستفيد من الحرب ومكاسبها في الاشتعال الدائم" (ص ١٠٦). ولم يعرض المؤلّف معاهدة باتنة بين الأمير والجنرال الفرنسي بيجو الموقّعة سنة ١٨٣٨، وإنّما اعتنى بذكر تفاصيل المشهد الذي التقى فيه القائدان للتوقيع. وتكفّل الحوار بينهما بكشف بعض البنود :

" - تزكية الملك لا تتجاوز الثلاثة أسابيع ولهذا فهي صالحة وأستطيع باسمها أن نختم هذا الاتفاق بشكل نهائي ولهذا أسألك إذا كنت قد فتحت ممرّات العاصمة وضواحيها كما ورد في الاتفاق -تفتح عندما تعيدون إليّ تلمسان هذا كذلك جزء من الاتفاق " (ص ٢١٥).

وهكذا كانت المعلومات التاريخية عن الأعلام والأحداث وظروف الصراع قد استحالت مفردات يبني بها المؤلّف عالمه الروائي. فهذا العالم منبثق دون

(١٣) انظر مثلا " صكّ البيعة " الذي قرأه الأمير عبد القادر على ممثّلي بعض القبائل قبل إرساله إلى جهات أخرى (ص. ٨٩). وهذه الوثيقة معروضة في بعض الدراسات مع اختلاف طفيف : يحيى بوعزيز، الأمير عبد القادر رائد الكفاح الجزائري، الدار العربية للكتاب والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط.٣، (منقّحة ومزيدة)، تونس، ١٩٨٣ ، ص. ٤٧ وقد نقل الباحث هذه الوثيقة عن كتاب للأمير محمد، وهو نجل الأمير عبد القادر، بعنوان: تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادر وأخبار الجزائر (الاسكندرية ١٩٠٣، ج١).

شكّ من حوادث أثبتها التاريخ ومواقع حدّدها وأعلام تناقلت الوثائق أدوارهم وقراراتهم وخطاباتهم. ولكنّه عالم يفيض عن الوثيقة ويتّسع. ولا يقتصر ذلك على إدراج شخصيات متخيّلة لتقوم بأدوار إلى جانب الشخصيات التاريخية، شأن شخصية جون موبي خادم القسّ، أو فسح المجال لشخصيات تاريخية هامشية في الأصل لتكون لها مشاركة إلى جانب الشخصيات الكبرى أكبر بكثير من حضورها التاريخي شأن لالة الزهراء والدة الأمير. وإنّما التوسّع الذي يجريه الخطاب الروائي على معطيات الوثائق يتجاوز ذلك إلى ضروب من المسرحة والتفصيل في بناء المشاهد وتخاطب الشخصيات وتأمّلاتها وأحلامها ومواقفها الانفعالية ووصف الظروف الاجتماعية والطبيعية التي تمثّل إطارا للأحداث الرئيسية والثانوية. ويمكن أن نستدلّ على ذلك، تمثيلا لا حصرا، بحوار الأمير مع أخيه وأبيه حول قراراته الأولى إثر البيعة (ص ص ٩٣ – ٩٦) وسرد أطوار المعركة مع الجنرال تريزل (ص ص ١٥٥ – ١٦٦) وحصار مدينة عين ماضي قبل التفاوض مع مقدّم الزاوية التيجانية واستسلامه (ص ص ٢٥٤ – ٢٨٠) ومشهد القتال البطولي لأحد خلفاء الأمير مواجها مجموعة محاصرة من ضبّاط العدوّ (ص ص ٣٦٠ – ٣٦١) وتصوير المحاولة البطولية التي استطاع بها جيش الأمير فك الحصار الذي ضربه وليّ العهد المغربي (ص ص ٤٣٠ – ٤٥٥). وما هذه المواضع من النصّ إلاّ نماذج ممّا يقوم به التخييل الروائي من إعادة تشكيل لما يقوله الخطاب التاريخي في نسخه المتعدّدة والمتباينة أحيانا، وانتقال من وضعية المعلومات التاريخية المنجّمة والوثائق التي يبدو بعضها جامدا وبعضها متظاهرا بالحياد إلى الكون القصصي الذي تنبض شخصياته بضروب من العواطف والانفعالات المتضاربة وتعيش أشكالا من الصراع مع القريب والبعيد ومع الإنسان والطبيعة.

وهكذا استند الخطاب الروائي في "كتاب الأمير" إلى عمل توثيقي كبير ومعقّد. ولكنّه أفلت من سلطة الوثائق وتباعد عن محاكاة الخطاب التاريخي مفضّلا مواجهته في ضرب من إعادة التشكيل، بل إعادة التسريد. فإذا كان الخطاب التاريخي خطابا سرديّا بالضرورة، فإنّ الرواية، إذ تستند إليه، لا تتوانى عن إعادة تسريده. وما مواطن التوسّع التخييلي، وتراكب المستويات السردية التي حللنا سابقا، وأشكال الخطاب على الخطاب، والطرح غير المباشر لمسألة الكتابة في القصّة الإطار الثانية إلاّ علامات على تسريد مضاعف ينبئ بأنّنا إزاء عمل إبداعي يجافي النسخ والتكرار ويروم قول ما لم يُقل عبر إعادة النظر في ما

رُوي وقيل. ولذلك جاز لنا " أن نرى في كتاب الأمير محاولة إبداعية ناضجة تكرّس علاقة مخصوصة مع الوثيقة التاريخية: فهي تنطلق منها وتسعى إلى فهمها وتحليلها حتّى إنّنا لنشعر أحيانا أنّ واسيني الأعرج الروائي ينطوي على مؤرّخ يمتلك آليات البحث التاريخي ومنهجه، ولكنّها من جهة أخرى لا تعتبر نفسها تابعة للوثيقة أو صدى لها. إنّها قراءة إبداعيّة للتّاريخ: تنطلق منه ولا تقف عند حدوده. لذلك تردّدت في مواضع شتّى منها أسئلة حرّى عن الكتابة وهمومها وأعبائها ومسؤوليتها " (القاضي، ٢٠٠٨، ص ١٥٤).

– التعدّد الصوتي والتنافر التلفّظي

لم يكن انفتاح " كتاب الأمير " على التاريخ ووثائقه وخطاباته المتعدّدة إلاّ وجها من وجوه التناص في هذه الرواية. فالمؤلّف لا يكتفي بإدراج بعض الوثائق المتّصلة بزمن الأحداث أو الإشارة إلى بعض مصادرها. وإنّما يستدعي مشاهد الراوي الشعبي وأغانيه (ص ص ٨٠، ٢٩٠)، والحكايات والأحلام وغيرها من الخطابات الاجتماعية التمجيدية المؤسطرة للبطل (ص ص ٧٩، ٨٤، ٨٦). ويستشهد بنصوص عربية مكتوبة في تلك الفترة أو قبل ذلك بزمن طويل. وهكذا نجد شواهد من كتاب لحمدان خوجـــة (ص ١٢٠) والإشارات الإلهية للتوحيدي (ص ١١٥)، واستحضارا لابن خلدون (صص ٧٢ ، ٧٤) ولابن عربي (ص ٤١٠).

وإذا كانت تلك الأغاني والحكايات الشعبية مساهمة في بناء إطار للأحداث ودفع الحركة القصصية، فإنّ الشواهد النصّية والإحالات على كتب ومؤلّفين عرب قدامى إنّما تورد متّصلة بالأمير قارئا ومتأمّلا وتبرزه في صورة المثقّف الحريص على القراءة والمعرفة والأخذ بأسباب العلوم. وهذا في ذاته غير مجاف للصورة المعروفة عن الأمير عبد القادر في التاريخ. فقد كان أديبا شاعرا ومؤلّفا لعدد من الكتب، ومنها " المواقف " في التصوّف و" المقراض الحاد لقطع لسان الطاعن في دين الإسلام من أهل الباطل والإلحاد"، وقد كتبه في سجنه الفرنسي ردّا على الطاعنين في الإسلام، و" ذكرى العاقل وتنبيه الغافل"، وهي رسالة مطوّلة كتبها للأكاديمية الفرنسية عندما انتخبته عضوا فيها وتضمّ مسائل في التاريخ والدين والأخلاق والإصلاح الاجتماعي (بوعزيز، ١٩٨٣، ص ١٣٢). وفي الرواية، نجد الأمير مماليا بعض الفصول من كتاب سُمّي في النص "تنبيه الغافل" كاشفا من خلال الحوار مع بعض المحيطين به موضوع البابيْن الأول والثاني (ص ٥٤١).

ونجده أثناء الصراع مهتمّا بتأليف كتاب عسكري عنوانه "وشاح الكتائب" (ص ٢٨٣). ولكن ما يهمّنا هنا هو أنّ تلك الشواهد من النصوص العربية القديمة إنّما هي وجه من وجوه ظاهرة لافتة للنظر في الرواية، ظاهرة تعدّد اللهجات واللّغات وتعدّد الأصوات.

فالتجاور بين اللغات، وخاصّة العربية والفرنسية، قد تعلّق بأسماء الأعلام الفرنسيين وأسماء المواضع والكنائس وغيرها. وظهر أيضا في كلام الشخصيات الفرنسية دون انتظام واضح. فقد يُدرَج تدخّل شخصيّة من الشخصيات أو مقطع حواري بالفرنسية ثمّ يتواصل الحوار بالعربية (ص ص ٣٣٦، ٣٨٤). وقد نجد تدخّل الشخصية الواحدة جامعا بين اللغتيْن (ص ص ٢٣٢، ٦١٥). ويُساق الجزء من الوثيقة دون ترجمة (ص ١١٨) أو تُرفق الترجمة في صفحة أخرى بحسب السياق السردي (ص ٥٦٤) أو تكون الوثيقة معرّبة في المتن وأصلها الفرنسي في الهامش (ص ١٢٤).

ومع هذا التعدّد اللغوي، يظهر في الرواية تجاور آخر بين المستويات اللهجية في اللغة الواحدة. ففي الحوار الدائر بين الشخصيات العربية، قد تتكلّم الشخصية بلغة جامعة بين الفصحى والعامية الجزائرية: " عندما قام من الصلاة، كانت حمرة الغضب بادية على وجهه [...]

- إلى هذا الحد ما قدرتش تصبر حتى نكمل الصلاة؟ خلاص كل شيء لازم يتغيّر، هذاك العهد اللّي كنّا فيه ناخذ مال الناس بغير حق راح. القبائل صارت منّا من لحمنا ونحن صرنا منها، إخوة في الخير والشر.
- هذا الكلام لن يقنع الآخرين الذين ينتظرون إجابات مقنعة، الناس تعبوا.
- لقد بايعوني وعليهم أن يتحمّلوا مسؤولية بيعتهم، اللّي يمدّ يديه لغيره بدون أمر منّي ستقطع ويتحمّل مسؤولية فعله، ما عنديش حاجة أخرى أقولها " (ص ٩٣).

ومثلما نتبيّن من هذا الشاهد، تهيمن الفصحى على مجمل تدخّلات الشخصيات في الحوار ولا تظهر العامّية إلاّ من خلال شذرات يُستهل بها تدخّل هذه الشخصية أو تلك (صص ١٩٤، ٢٧٤، ٢٧٩، ٢٨٢، ٣٩٢، ٤٠١، ٤٤٢). ومن النادر أن يكون تدخّل الشخصيّة كلّه بالعامية أو أن يكون المقطع الحواري كذلك (صص ٦٩، ٧٩).

وإذا ما نظرنا بمعيار إحصائي إلى مجمل تحقّقات هذه الظاهرة، أي تجاور اللغات واللهجات، في

علاقتها بطول النص وكثرة المقاطع الحوارية فيه، تبيّنّا أنّها خاضعة للفصحى المهيمنة هيمنة مطلقة في خطابات الرواة والشخصيات. ولكنّ الظاهرة لا تخلو دون شكّ من دلالة قد تتصل بالاختيار الفنّي للمؤلّف وميله، شأن عدد من القصّاصين والروائيين، إلى أن تُعبّر الشخصية القصصية في خطاباتها المباشرة بلغتها وطريقتها الخاصّة في التعبير. وإذا كان ذلك كذلك، فإنّ المؤلّف في هذه الرواية يبدو متردّدا. فهو لا يكاد يقبل على هذه الممارسة الفنّية حتّى يدبر تحت مقتضيات الجنس الروائي باعتباره جنسا أدبيا، وللأدب في كل اللغات لغة فصحى جامعة، أو مقتضيات القراءة والتقبّل لأنّ اختيار العامّية للحوار، على ما يثيره من مشاكل للقراءة، يظلّ أمره أيسر من اختيار التعدّد اللغوي حيث لا تتكلّم الشخصيّة إلاّ بلغتها ممّا يضيّق حتما مسالك التقبّل في الدائرة اللغوية الأولى وفي دوائر أخرى عند الترجمة.

وبصرف النظر عن دلالات هذه الظاهرة الأسلوبية في اتصالها باختيارات المؤلّف ونظريّته في الفن والكتابة، فإنّ ما هو مهمّ بالنسبة إلى موضوع عملنا هو أنّ تحقّقات هذا التعدّد اللهجي واللغوي قد شكّلت في النص ما يمكن اعتباره تنافرا تلفّظيا [١٤]. فالشخصيات العربية في الرواية تتكلّم بالعربية الفصحى في الغالب وقليلا ما يظهر في تدخّلاتها بعض العبارات من العامّية الجزائرية. ولكنّ تلك الشذرات، وخاصّة إذا كانت مجاورة للفصحى في التدخّل نفسه، تصوّر الشخصيّة متكلّمة بغير لغتها الخاصّة. وكذلك الأمر في تدخّلات الشخصيات الفرنسية. وهذا ما يجعل خطابات الشخصيات بالفصحى في صورة "ترجمة" للخطاب الأصلي. فهو في الظاهر حوار لا سلطة فيه لغير الشخصية على كلامها من حيث اللغة والأفكار وزاوية النظر. ولكنّه يستحيل في ضوء تعالق وضعيات النطق الأصلي والكلام الفصيح ضربا من

---

(١٤) بيّن دومينيك مانغنو أنّ " التنافر " discordance يتجلّى في الخطاب غير المباشر الحر حيث يختلط الخطاب الناقل والخطاب المنقول أي كلام الراوي وكلام الشخصية :

Dominique Maingueneau, *Elements de linguistique pour le discours littéraire*, éd. Bordas, Paris, 3ème éd. 1986 / 2000, P. 105

أمّا محمد نجيب العمامي فقد اعتبر أنّ " التنافر التلفّظي، خلافا لما ذهب إليه مانغنو، ليس مقصورا على الخطاب غير المباشر الحرّ. فقد يتوافر في السرد بضمير المتكلّم فيمكّن من تمييز خطاب الشخصيّة الراوية من خطابها فاعلة " :

محمد نجيب العمامي ، تنافر تلفّظي ، ضمن الكتاب الجماعي: محمد القاضي (إشراف)، معجم السرديات، نشر الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ٢٠١٠، ص ١١٧ .

الحوار المصنوع الذي تتجاور فيه الخطابات الأولى للشخصيات وخطاب مترجمها إلى الفصحى، أي الراوي أو المؤلّف.

ويتجلّى من خطاب الشخصيات أيضا ضرب آخر من التنافر التلفّظي يتّصل بالمعجم المستعمل والحمل المعرفي لبعض العبارات والمصطلحات. وهذا الوجه من الظاهرة ملازم أو يكاد لأقوال الأمير عبد القادر، كما نتبيّن في هذا الحوار مع أحد أصحابه :

- " بناء الدولة يحتاج إلى حالة استقرار. ما تزال العصبية القبلية هي سيّدة العلاقات وهي التي تحرّك الناس [...]الناس لا يعرفون شيئا آخر غير الحرب والغنائم [...]
- الدين أيها السلطان، الدين يوحّد القلوب
- الدين يجمع ولكنّه يفرّق أيضا. يوم وقّعت المعاهدة مع دوميشال، الكثير من أبناء جلدتنا وقفوا ضدّنا بحجّة المصالحة مع دار الحرب. أيّة مصالحة عندما تكتشف فجأة أنّك تنام على كذبة كبيرة اسمها القوّة. وسائلنا مضحكة أمام جبروتهم. كلّ إرادات الدنيا لا تكفي. تذكّر حماس محمد علي في مصر لقد أدرك في وقت مبكّر أنّ عليه أوّلا غلق الممرات مع الباب العالي نهائيا وبدء التفكير في بناء دولة تتأسّس على المعرفة والعلم " (ص ١٦٧).

إنّ أقوال الأمير عبد القادر في هذا الحوار تتجاوب مع أقوال له أخرى في النص مبرزة طموحه إلى " بناء البلاد على أسس صحيحة وقارّة "(ص ٢٦٣) وهي أسس المعرفة والعلم باعتبارها جوهرا للاستقلال الحقيقي ومقدّمة ضرورية للتحرر. ولذلك نراه حريصا على بناء جيشه على قواعد عصرية والإفادة من الخبراء الأجانب والسعي إلى أن يشاركه شعبه هذا الوعي بحضارة الآخرين وتمدّنهم. ولكنّه ظلّ مخذولا بـــ" نزعة قبليّة مقيتة " (ص ٢٦٣) وعانى طويلا من ضيق أفق الكثير من الجماعات المقاتلة معه في حرصها على " الغنائم " (ص ٩٥) وعجزها عن فهم قراراته حدّ مواجهته وتكفيره (ص ٢٤٤) وانغلاق وعيها في أفضل الأحوال على مجد السيوف : " كنّا نظنّ أنّنا سنأكلهم في ساعة وأنّهم جبناء وأجسادهم النسائية الرخوة لن تصمد أمام سيوفنا لكن كلّ يوم يؤكّد لي أنّه عندما كان الناس يعدّون للحروب كنّا نتغنّى بمجد لم يعد له أيّ وجـــود" (ص ١٢٨).

إنّ الكثير من العبارات في هذه الشواهد المذكورة وفي غيرها لا تكتفي بالإبانة عن درجة الوعي التاريخي عند الأمير عبد القادر وإنّما تكشف أيضا مواقف

المواجهة العنيفة والساخرة أحيانا مع الكثير من عقليات أبناء وطنه السابحة في تصوّرات وتقاليد مجافية لتغيّرات العصر. وليس من أمرنا هنا أن نتبسّط في تحليل شخصيّة عبد القادر وموقعها في نظام الشخصيات في الرواية، وإنّما غرضنا من هذه الشواهد ما تكشفه من تعدّد صوتي تجلّى من خلال أقوال هذه الشخصية الرئيسية في شكليْن : أمّا الأول فهو تضمّن أقوال الشخصية لملفوظات سابقة، وأمّا الثاني فهو اندراج ملفوظات لاحقة في أقوال هذه الشخصية.

إنّ الشاهد الأخير الذي عرضنا يكشف كيف يتضمّن القول وجهات نظر مختلفة لمتلفّظين مختلفين. فالقائل يستعمل ضميريْ المتكلّم المفرد والجمع ليفصل بين وجهتيْ نظر. الأولى مدارها على الاستهانة بالأعداء ذوي " الأجساد النسائية الرخوة "، والشعور بالقوّة المستند إلى " مجد السيوف " القديم . ووجهة النظر الثانية موسومة بانفصالها عن الأولى بضمير المتكلم المفرد في مواجهة الجمع، والصيغ الزمنية الدالّة على حقائق الواقع والحاضر (يؤكّد لي) في مواجهة أوهام الماضي المستمرّة (كنّا نتغنّى بمجد). لكنّ القول بوجود وجهتيْ نظر متباينتيْن في هذا القول لا يعني أنّه منقسم إلى ملفوظيْن، أحدهما سابق يستعيده القائل ليواجهه ويفنّده بالملفوظ الثاني أي ملفوظه الخاص. فالواقع أنّ التراكب بين وجهتيْ النظر يبدو في ذلك الملفوظ الأوّل نفسه من خلال استعادة القول السابق والسخرية منه لأنّ الخطاب الساخر يبدو في آن متّصلا بالجماعة الساخرة من الأعداء وبالمتكلّم الساخر من الساخرين [١٥].

ولكن من الساخر هنا ؟ هل هو عبد القادر وحده كاشفا عن وعي عميق بتغيّر الزمن والتصاق شعبه بالماضي أم ثمّة صوت آخر قد تلبّس بصوت هذه الشخصية التاريخية ؟ إنّ القارئ، وهو يستمع إلى الأمير في الكثير من أقواله، لا يستطيع إلاّ أن يتوقّف عند عبارات وأفكار تبدو مجافية لشخصيّة عربية إسلامية مازالت منتمية إلى عالمها التقليدي ومتفاعلة مع ثقافة تخترقها التصوّرات الدينية التقليديّة بشكل عميق : " كلّ ما بنيناه عن فرنسا وأوروبّا كان في جوهره غير صحيح.كنّا نظنّ أنفسنا أنّنا الوحيدون الذين ينظر الله إلى وجوههم يوم القيامة وأنّ الجنّة حكر لنا وأنّ الله ملك للمسلم، وكلّما تعلّق الأمر

(١٥) ميّز ديكرو، في تحليله للتعدّد الصوتي polyphonie ، بين الذات المتكلّمة والقائل والمتلفّظ ليفنّد أحادية الصوت في القول ويبرز تعدّد الأصوات ووجهات النظر في الملفوظ الواحد :

Oswald Ducrot , *Le dire et le dit*, éd. Miniut, Paris, 1984, chap. 8, pp. 171 -233

بالآخرين أنزلنا عليهم السخط والمظالم. العالم يا السي مصطفى تغيّر، وتغيّر كثيرا ونحن على حافّة عصر كلّ شيء فيه تبدّى لنا على حقيقته. عندما كان الناس يحفرون الأرض ويستخرجون التربة ويحوّلونها إلى قطارات بخارية وسيّارات وقوانين لتسيير البلاد كنّا نحن غارقين في اليقينيّات التي ظهر لنا في ما بعد ضعفها وأنّنا كنّا نعيش عصرا انسحب وانتهى" (ص٥٩١). إنّ قولا كهذا القول لا يمكن أن يصدر إلاّ عن عقلية مسلم منخرط بشكل عميق في متغيّرات القرن العشرين ومتفاعل مع الكثير من التصوّرات والقيم الحديثة، وواع وعيا حادّا بالفوارق الحضارية التي صارت تفصل أمته عن عالم التمدّن الحديث وبالمآزق الكبرى التي تحاصر وعي الأفراد فيها والجماعات.

إنّ القارئ يستمع في الكثير من أقوال الأمير إلى صوت آخر ليس هو وليد الخطاب العربي الإسلامي التقليدي القديم أو حتّى الخطاب التقليدي المجدّد. وإنّما هو صوت عربي حديث لا يتردّد في دكّ "اليقينيات " القديمة والتصريح بأنّ " الإيمان لم يعد كافيا وحده " (ص ١٣٠) وإظهار "حالة العمى" عند هؤلاء الذين من قومه " يظنّون أنهم ملاّك الحقيقة فيكفّرون ويقتلون من يشتهون " (ص ١٤٨) ويصنعون صورة "لإسلام لا يعرف إلاّ الحرق والتدمير والقتل والإبادة والغنيمة " (ص ٤٠٩). إنّه صوت عربي حديث يعيد النظر في الكثير من المصطلحات القديمة المصطبغة بألوان قداسة متراكمة عبر العصور كالجهاد والجاهلية والإيمان والكفر ودار الإسلام ودار الحرب، و يجعل الإيمان بالله ورسوله واليوم الآخر يجاور ولا ينفي " إيمانا مخلصا بهذه الأرض " (ص ١٣١)، والوطن مشتركا بين كلّ المواطنين على اختلاف أديانهم ومذاهبهم كما قال الأمير لأحد مستشاريه من اليهود : " هذه الأرض أرضك وأنت سيّدها مثلي ومثل أيّ واحد هنا" (ص١٢٣).

إنّ تعدّد الأصوات ووجهات النظر في القول الواحد، وإن حرص اللسانيون على كشفه وتحليله في مختلف أصناف الخطاب، يجد في النصوص الأدبية السردية وخاصّة الرواية متّسعا يتولّد من توسّع التخييل وحواريّة هذا الجنس الأدبي. فتكون كفاءة القول غير مقتصرة على استعادة أقوال سابقة واستباق أقوال منتظرة كما هو معهود في مختلف أشكال التخاطب. وإنّما قد يتّسع أيضا فيجمع بين ما هو من لغة الشخصيّة القصصية في زمنها المروي وما هو من لغة زمن التدوين والكتابة. وهذا يظهر خاصّة في هذا

الجنس الفرعي وهو الرواية التاريخية. وقد بيّن بعض الباحثين في إنشائيّتها أنّ التنافر بين الرواية والتاريخ من المقوّمات الأساسية فيها. و" هذا التنافر [...] يظهر في أجلى صوره حين يتقابل زمن الخبر التاريخي مع زمن الخطاب الروائي فيحدث نتيجة لذلك ما يسمّيه جورج لوكاتش بالمفارقة التاريخية الضروريّة من خلال [...] إيراد عبارات لا تنتمي إلى الزمن التاريخي [...] كما يتجلّى ذلك الصدام في كثرة الإشارات الدالّة على اختلاف زمن المروي عن زمن الرواية " (القاضي، ٢٠٠٨ ، ص ٧٤).

يمكن القول إذا إنّ هذا التنافر التلفّظي القائم في أقوال الشخصية المركزية في رواية " كتاب الأمير " بين سجلّيْن لغويّيْن، أحدهما ينتمي إلى زمنها التاريخي والآخر إلى زمن الكتابة، إنّما هو علامة على اندساس صوت المؤلّف في صوت شخصيّته القصصية وهي تعيش زمنها التاريخي. وهو تبعا لذلك وجه آخر من وجوه حضور المؤلّف طي النص السردي.

٣ – مؤلّف الرواية : الصوت والصورة

يبدو جليّا أنّ تحليل رواية " كتاب الأمير " من حيث بنيتها السردية ومواقع الرواة وخطاباتهم لم ينبئ بوجود تدخّل مباشر للمؤلّف عبر خطاب صريح يقتحم النص اقتحاما سافرا حول مسألة من المسائل التي تشغله. ومع ذلك، كان صوت المؤلّف قد تردّدت بعض أصدائه طيّ النص رغم رغبته في التخفّي ورغم الطبقات السردية والنصّية الحاجبة. إنّه حضور منفلت وموارب وعلاماته متفاوتة البروز. وهي علامات يمكن أن نعتبر بعضها علامات سردية، وثمّة أخرى تلفّظية، وثالثة كتابيّة. وهو مجرّد تمييز إجرائي وليس دقيقا تمام الدقّة، لأنّ ما هو تلفّظي لصيق بما هو سردي، وما هو من التشكيل السردي إن هو إلاّ وجه من وجوه الصنعة أي الكتابة.

أمّا العلامات السرديّة فتتمثّل في اقتحام المؤلّف لمواقع الرواة، وظهور صوت له سارد إلى جانب أصواتهم، أو تمكين بعضهم من كفاءة تبئيرية ليست له في أصل نشأته. وهو ما عرضنا في القسم الأول من هذا العمل. وأمّا العلامات التلفّظية فظاهرة خاصّة في المواضع النصّية التي يبدو منها ضرب من التداخل بين خطابات لمخاطبين متباينين وتراكب للأصوات ضمن الصوت الواحد. وقد تبيّنا أنّ ذلك يحدث خاصّة في تدخلات الشخصيات أثناء حوارها. فمن المفروض أنّ كلام الشخصيّة دال عليها من حيث طرائق التعبير وتشكيل الملفوظ ووجهات النظر. وإذا كان ممكنا دائما أن تتراكب الملفوظات لمتلفّظين متعدّدين ضمن

الملفوظ الواحد، فإنّ صاحب ذلك الملفوظ إذ يستعيد ملفوظات سابقة لغيره أو يستبق ردود فعل منتظرة في إطار تفاعل قولي إنّما يدرج خطابات الغير ويسوقها وفق وجهة نظر محدّدة وأسلوب خاص مهيمن. وإذا كان ذلك يحدث في ملفوظات الشخصيات في هذه الرواية، وهو معهود في نصوص الأدب وغير الأدب، فإنّ ما يهمّنا هنا هو أنّ مواطن الحوار تحمل تدخّلا لغويّا للمؤلّف عبر " الترجمة " من لغة إلى أخرى أو من مستوى لهجي إلى آخر في اللغة نفسها.

وقد يكون من الممكن أن يُعلَّق هذا الاقتحام لخطابات الشخصيات بترجمة مقاطع من كلامها على مسؤولية الراوي. فهو المتكلّم السارد في المستهل. وهو الذي يسمح طيّ سرده لهذه الشخصيات أن تتحاور، ويعرض كلامها كما هو منطوق دون تدخّل منه. ولكنّنا نجد الرواة الثلاثة للقصص الثلاث مشتركين في هذا التسلّط على خطاب الشخصيّة. ونجد خاصّة أنّ عمليّة الترجمة تحدث في المتن مثلما تحدث في الهوامش. فقد يكون المقطع الحواري بالفرنسية في المتن وتعريبه في الهامش (ص ٢٧) وقد يكون الهامش مجرّد جزء من الخطاب الأصلي المفترض وقد جعل موازيا لِما قالته الشخصية في المتن بلغة غير لغتها (ص ٤٩٢). والهوامش هي دون شكّ من مسؤولية المؤلّف لا مسؤوليّة الراوي، طالما أنّ هذا الراوي لم يتجلّ في النص كاتبا راويا ولم يصرّح بمسؤوليّته عن الهوامش أو عن غيرها من علامات الكتابة والتدوين.

ولعلّ الظاهرة الثانية التي أشرنا إليها في القسم الثاني من هذا التحليل هي الأكثر دلالة على اقتحام المؤلّف لخطاب الشخصيات. ففي مواضع عديدة، تبدو أقوال الشخصية الرئيسيّة مجالا لتنافر تلفّظي ينكشف من خلال توتّر بين سجلّيْن معجمييْن متلاحميْن في الملفوظ الواحد ومتباعديْن. أحدهما يبدو في انسجام مع الشخصية المتكلّمة من حيث زمنها وثقافتها. والثاني يبدو مجافيا لزمن الأحداث متعلّقا بزمن الكتابة. وهنا أيضا لا يمكن أن يُعلَّق هذا التنافر التلفّظي على مسؤوليّة الراوي لأنّه ظاهر في خطابات الشخصيّة الرئيسيّة في كلا المرويّيْن، مروي الراوي الغريب عن الحكاية في القصّة المضمّنة الثانية ومرويّ الراوي المشارك في القصّة المضمّنة الأولى. وهذا الراوي المشارك بوضعيّته السرديّة تلك يشاطر بقيّة الشخصيات الزمن نفسه. ولذلك يصبح الراوي في هذا المروي أو ذاك مجرّد ستار شفّاف لا يحجب القائم الأوّل بصنع العالم المروي وسرده وكتابته، وهو المؤلّف.

لقد بدا مؤلّف الرواية في المواضع السردية والتلفّظية المذكورة محتجبا منكشفا. فهو يفوّض مهمّة السرد إلى الرواة. ثمّ يزاحم صوته أصواتهم أحيانا. وتبدو الشخصيات القصصية مسؤولة مسؤولية تامّة عن كلامها الخاص بحكم الأسلوب المباشر. ثمّ ينبجس صوته بمعجمه المتميّز من خلال أصواتها. ولكنّ هذا المؤلّف يبدو أيضا في مواضع أخرى من النص بشخصيّته الحقيقية قائما بفعل الكتابة، مؤلّفا بين عناصر المكتوب، منظّما له من خلال العناوين الداخلية والهوامش. فأمّا العناوين فتتّسم بلغة شعرية جليّة. وإذا كانت وظيفتها في الظاهر أغراضية يحدّد المؤلّف بها موضوع القسم من الرواية أو الفصل، فإنّ شعريّتها ترتفع دون شك بالقارئ إلى ضرب من التلذّذ الجمالي والتفاعل التأويلي. وأمّا الهوامش فهي المجال المخصّص في الغالب لإثبات أسماء الأعلام بالفرنسية، بعد أن دُوّنت في المتن بالعربية، أو لترجمة مقاطع من الحوار. ومن النادر أن تهتمّ بشرح مصطلح وارد في المتن (ص ٢٩). فالوظيفة البارزة لهذه الهوامش هي وظيفة توثيقيّة. وهكذا كانت العناوين الداخلية والهوامش في تباينها وتكاملها صورة من ثنائيّة التخييل والتوثيق في هذه الرواية. ولمّا كانت هذه العناوين الداخلية والهوامش جليّة النسبة إلى المؤلّف ولا علاقة لها صريحة بالراوي [١٦]، فإنّها تعتبر من أبرز مظاهر اقتحام صوت المؤلّف للعالم التخييلي للرواية وخطابات كائناتها التخييلية، أي الرواة والشخصيات. وهذه العناوين والهوامش تمثّل بذلك ضربا آخر من التنافر التلفّظي في النص ، أو بعبارة جيرار جونات "قطيعة في النظام التلفّظي " [١٧].

ولا شكّ في أنّ هذه الهوامش والعناوين الداخلية تقوم أيضا بوظيفة التبعيد، حرصا من المؤلّف على أن لا يتماهى القارئ مع المروي المتخيّل ويظلّ على مسافة

---

(١٦) قد يكون الراوي في بعض الروايات قائما بمهمّة الكتابة متحدّثا عنها وعن هندسة نصّه. ولكنّ هذا " الكاتب الراوي " يظلّ عونا سرديّا وشخصيّة قصصية تخييلية. وهو ما بيّنه محمد نجيب العمامي في بعض الروايات التونسية فقد اعتبر أنّ عناوين الفصول الرئيسية والفرعية " وإن كانت تقع على خطّ التماس بين العالم الروائي والعالم الخارجي فإنّها بالعالم الروائي ألصق ".

محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر- رواية الثمانينات بتونس، نشر كلية الآداب بسوسة ودار محمد علي الحامي ، تونس ٢٠٠١، ص ٣١٧.

(١٧) Gerard Genette, *Seuils*, coll. Points, Paris , 1987, p 334

ويمكن النظر في الفصليْن اللذيْن عقدهما المؤلّف للعناوين الداخلية والهوامش وأصناف المتلفّظين بها (صص ٢٩٧ – ٣٤٥).

منه واعيا بالمكتوب والكتابة. وفي ذلك، تلتقي مع مواضع عديدة من الرواية لا يطرح فيها المؤلّف بشكل صريح مسألة الكتابة أو يضيء عملية الإنجاز النصّي وأسرارها، ولكنّه يختفي خلف إحدى شخصياته، وهي مونسنيور ديبوش. فهذا القسّ يبدو في الأقسام الأولى من الوقفات المختلفة منهمكا في كتابة رسالة الدفاع عن الأمير السجين، مقلّبا الوثائق وقصاصات الصحف، مشتكيا من تفلّت العبارة و" الجمل المستعصية"، باحثا عن " الصيغة المناسبة " و" اللغة التي يمكن أن تقنع " والتي " تمـــــسّ القلب " (ص ص ١٠٤، ٦٣، ١٥٣، ٢٤٩). فكأنّ هذه المقاطع النصّية تبدو في آن معا تصويرا لحالة هذه الشخصية القصصية، وهي تكابد عناء رسالة الدفاع، وضربا من الخطاب على الخطاب الروائي يكشف بشكل غير مباشر معاناة مؤلّف الرواية قبل الكتابة وأثناءها [١٨].

وهكذا ينبجس صوت المؤلّف هذه المرّة من تضاعيف ملفوظ شخصيّة أخرى من شخصياته. ولم تكن أصداء صوته هنا مجافية للأصداء التي تردّدت من تضاعيف كلام الشخصيّة الرئيسية، وهي شخصية الأمير. فالمؤلّف هناك ينطق هامسا أو من وراء حجاب بموقف المثقّف العربي الحديث الذي يعي ما يعانيه شعبه من اختلال في الروابط الاجتماعية والتصوّرات الدينية والعلاقات بالسلطة والدولة، ويدعو إلى الدخول في التمدّن ومقتضيات العصر وحداثة التفكير والتدبير. والمؤلّف هنا يتجلّى وراء ستار الشخصية القصصية وأقوالها مهموما بالكتابة، واصفا عناء الكاتب أي عناءه هو في البحث عن الشكل الأكثر مناسبة ونجاعة لأنّه، وإن كان حريصا على الإمتاع بالقصّ ككلّ فنّان سردي، يرى أيضا أنّ " القصص أحيانا لا تهمّ بقدر ما تهمّ مؤدّياتها والاعتبارات التي تخلّفها " (ص ٥٠) كما قال ديبوش في حوار له مع الأمير. فالمؤلّف مثل الشخصية القصصية لا يعيش معاناة الكتابة إلاّ لكونه مدركا قيمتها وكفاءتها في التأثير والتغيير.

إنّ آثار المؤلّف في هذا الموقع السردي أو ذاك، مخالطا للرواة ومخاتلا، وأصداء صوته التي تحملها خطابات الشخصيات، وخاصّة الشخصيّتيْن الرئيستيْن اللتيْن ذكرنا، وعلامات حضوره كاتبا مشكّلا للنص وبانيا للخطاب القصصي وفق خطّة محدّدة، تشكّل

(١٨) هذا ما أشار إليه محمد القاضي أيضا (٢٠٠٨، ص. ١٥٥) في قوله : " تردّدت في مواضع شتّى منها أسئلة حرّى عن الكتابة وهمومها وأعبائها ومسؤوليتها. ولئن علّقها المؤلّف على مشجب ديبوش فإنّ القارئ يمكنه بيسر أن ينقلها إلى مشجب واسيني".

شيئا فشيئا صورة نصّية له قد لا يغفل عنها القارئ ولا يستطيع ألاّ يتفاعل معها وقد لا يفلت من تأثيرها وتوجيهها لعملية القراءة.

ولا يهمّنا هنا الصورة السابقة التي قد يحملها القارئ عن المؤلّف الواقعي المرسوم اسمه على الغلاف قبل قراءة الرواية، ولا مدى وعي المؤلّف بصورته تلك عند الجمهور ودرجة حرصه على تكييفها أو تنقيحها أو تثبيتها وإبرازها أثناء كتابة نصّه، وإن كانت المقارنة بين الصور المتعدّدة قد تسمح بإضاءة بعض استراتيجيات الكتابة وجوانب من التواصل الأدبي. إنّنا نكتفي هنا بالصورة النصّية المنجزة. وهي صورة تتجاذب عناصرها وتتعدّل ملامحها كلّما تقدّم القارئ في مسار القراءة.

تبدو صورة المؤلّف منذ المستهل صورة روائيّ مؤرّخ. فالنص يعلن منذ العتبات عن جنسه الأدبي باعتباره رواية، ويعلن انفتاحه على مرحلة من التاريخ العربي الحديث من خلال العنوان وصورة الأمير عبد القادر المرافقة له على الغلاف. وإذا كانت الملامح الأولى لهذه الصورة قد توحي بأنّ برنامج صاحب الخطاب إن هو إلاّ تشكيل روائي لمادّة تاريخية، أو إخبار بالتاريخ وتعليم يتخذان السرد الروائي وسيلة، فإنّ المؤلّف لا يلبث أن يعدّل هذا التوهّم مقدّما في خطاب صريح على الوجه الآخر من الغلاف بعض مقاصده وشذرات من برنامجه النصّي. فتتشكّل صورة قائمة على ائتلاف المتنافرات : " كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد هو أوّل رواية عن الأمير عبد القادر. لا تقول التاريخ لأنّه ليس هاجسها[...] تستند فقط على المادة التاريخية وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله [...] درس في حوار الحضارات ومحاورة كبيرة بين المسيحية والإسلام، بين الأمير من جهة ومونسنيور ديبوش من جهة ثانية".

قد لا يغيب عن القارئ هذا الشعور بالاعتزاز أو هذه النزعة التمجيدية في حديث المؤلّف وهو ينوّه بأنّها أول رواية في الموضوع. ولعلّه اعتزاز يضمر أيضا شعورا بالقيام بالواجب الأدبي أو الثقافي أو الوطني واستغرابا من ألاّ يكون ذلك البطل الوطني موضوع عمل روائي من قبل. ولكنّ المؤلّف يبدو أيضا حريصا على ألاّ تضطرب بوصلة القارئ. فالنص رواية " لا تقول التاريخ " وإنّما " تستند فقط على المادّة التاريخية وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله ". وهكذا يرتسم صاحب الخطاب أمام القارئ في صورة الروائي المتباعد عن المؤرّخ، رغم اعتماده مادّة تاريخية، والطامح إلى قول آخر متولّد من نظرة مختلفة وقد تكون صادمة لمن كان ينتظر قصّة صراع وصدام

وبطولات فردية وجماعية خارقة فيجد وعدا بقصّة حوار بين شخصيّتيْن وثقافتيْن.

إنّ هذه العتبات، أو النصوص المصاحبة، تقوم دون شكّ بوظيفة أساسية، وهي ضبط ميثاق قراءة. وهي تساهم أيضا من خلال عرض بعض بنود الميثاق في تقديم ملامح من صورة صاحب النص تتجلّى شيئا فشيئا من خلال النص نفسه.

لقد تبيّنّا من التحليل في الأقسام السابقة من هذا العمل أنّ المؤلّف يبدو في مواضع كثيرة كالمؤرّخ المستند إلى عمل توثيقي دقيق. ولئن كان النص مزيجا إبداعيا من التوثيق والتخييل وفق مقتضيات الرواية التاريخية، فإنّه يخلو من نزعة تعليمية لا نعدمها في بعض نصوص هذا الجنس الأدبي الفرعي. بل إنّ المؤلّف يبدو من خلال أساليب السرد وطرائق البناء ساعيا إلى كسر الإيهام وانتشال القارئ من التماهي مع المروي التاريخي، ومخيّبا أفق انتظاره بل صادما. فقيام الخطاب على قصص ثلاث تنفتح إحداها على الأخرى لا يحمل وظيفة التبعيد فحسب، وإنّما قد ينشئ أيضا لدى القارئ شعورا بالخيبة والاستغراب والصدمة. أليس مدار الرواية كما توحي بذلك بعض العتبات على الأمير عبد القادر وبالتالي على بطولته في التصدّي للمستعمر الفرنسي؟ ولكنّ قصّة الصراع والبطولة لا يصل إليها القارئ إلاّ بعد المرور من بوّابتيْن. أمّا القصّة الإطار الأولى فهي قصّة " هامشيّة " موضوعها العودة برفات القس الفرنسي إلى الجزائر. وأمّا القصّة الإطار الثانية فتقوم في جوهرها على لقاءات الحوار بين الأمير السجين والقسّ الفرنسي الساعي إلى كتابة رسالة دفاع عنه.

قد يبدو صاحب الخطاب عابث القسمات ماكرا. وقد يبدو صارم الملامح صادما. وهو في هذه الحالة أو تلك، يتّخذ وضع المواجهة مع قارئ عربي يعتبر الأمير عبد القادر من أبطال مقاومة المستعمر. فهو لا يجاريه في نزعة تمجيديّة وفخريّة. وإنّما يجعل قصة الصراع محل جدل وتقليب للوثائق وبحث عن الحقائق والخفايا. ولعلّه يبدو قاسيا شديد القسوة حين لا يجعل هذه المراجعة التاريخية تقوم بها شخصيات عربية من الجزائر أو من غير الجزائر، وإنّما يضعها في إطار لا يكاد يختلف عن إطار التحقيق في مجال الشرطة والقضاء. فالسّائل الباحث المتحقّق فرنسيّ من قوم المستعمر، وإن كان رجل دين وصديقا. والأمير المجيب في حالة أسر واعتقال، وإن كان السجن قصرا.

ووجوه استفزاز المؤلّف للقارئ كثيرة في الحقيقة غير ما ذكرنا. ففي مستوى الحكاية المرويّة، بدا بعض

رفاق الأمير أو أطراف من قومه في صورة الخائن، أو القاتل الغادر، أو الأحمق الجاهل الغريب عن التاريخ ومتغيّراته. وبدا بعض أعداء الأمير في صورة العدل الثقة الذي لا يغدر عندما ينطق بوعد أو يبرم عهدا. وفي مستوى الخطاب الراوي، بدت اللغة الفرنسية مزاحمة للعربية في مواضع كثيرة. فثمّة من جهة تعكير لصفاء الصورة التاريخية وزعزعة للشعور بالماضي المجيد. وثمّة من جهة أخرى عبث بقداسة لغة الذات، ببعديْها الديني والوطني، واستعمال مريب للغة الآخر المستعمر.

وقد تكون أبرز علامات إثارة المؤلّف للقارئ هي تلك الجمل والعبارات الواردة على لسان الأمير عبد القادر في القصّتيْن الثانية والثالثة، معبّرا فيها عن وعي عميق بتغيّر الزمن واتّساع الهوّة الحضارية بين شعبه والشعوب الأوروبّية ومعاناته من بقاء قومه أسرى للنزعات القبلية، مكبّلين برؤية عقيمة للماضي المجيد، مخدّرين ببعض التصوّرات الدينيّة التي تجعل من الجهاد سيوفا وغنائم مستمرّة وتكفيرا للمخالف في الرأي والدين. إنّ المؤلّف يختفي وراء هذه الشخصيّة الرئيسيّة في الرواية مشكّلا إياها تشكيلا ليس هو بالتشكيل التاريخي الخالص ولا هو بالمجافي للتاريخ تمام المجافاة. وقد مكّنه ذلك من أن يختلط صوته بصوتها، بل أن يصل هذا التراكب بين الصوتيْن حدّ التنافر التلفّظي الصريح الذي حللّنا في القسم الثاني من هذا العمل.

ولعلّ صورة المؤلّف لا تبدو واضحة في موضع من النص قدر وضوحها في هذه الشذرات من خطاب هذه الشخصيّة الرئيسيّة. إنّه لا يبدو مجرّد سارد يروي حكايات ممتعة من التاريخ، ولا مجرّد كاتب روائي يشكّل نصّه من مادّة تاريخية تشكيلا طريفا دالاّ على سعي إلى كتابة سردية مختلفة عن السائد. فكأنّ صور السارد والروائي والمؤرّخ تستحيل، في هذه المواضع التي ذكرنا، مجرّد أقنعة تنكشف عن ملامح صاحب خطاب يغالب مقتضيات الفنّ لينطق بخطاب مباشر. إنّ المؤلّف يبدو عندئذ في صورة المثقّف الذي يرى من واجبه الاجتماعي والسياسي أن يساهم في الحوار حول مشكلات شعبه وقضايا أمّته، ويحمله وعيه الحادّ على أن يتّخذ الكتابة وسيلة من وسائل هذا الحوار ومجالا لا ينتصب فيه أمام القرّاء من أبناء وطنه معلّما ومدّعيا للمعرفة وإنّما يسعى إلى إثارة الأسئلة وإن كانت حارقة، ويحثّ على النظر إلى الحقائق وإن كانت صادمة.

يمكن القول، في ختام هذا العمل، إنّ واسيني الأعرج قد استند في روايته " كتاب الأمير" إلى مادّة

تاريخية شكّلها وفق مقتضيات الفنّ في هذا الجنس الروائي الفرعي، وهو الرواية التاريخية، ليدفع بها " إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله ". لقد كان النص الروائي بمادّته التاريخية الأولى وتشكيله السردي القائم على تعدّد المستويات السردية واندراج المرويات بعضها في بعض خطابا وجّهه المؤلّف إلى القارئ ليحاوره حول هموم الحاضر انطلاقا من بعض قصص الماضي أو تستّرا بها.

ولقد كان القادح لهذا العمل الجدل المتواصل حول الراوي وجدوى القول بوظيفته في ضرب من النصوص السردية، وحول موقع المؤلّف في النص ومدى وجاهة الإنصات إلى صوت له أو تمثّل صورة له من خلال التشكيل السردي والنصّي. ولقد حاولنا أن نبيّن من خلال النظر في مواقع الرواة وأصواتهم وكفاءتهم التبئيريّة أنّ المؤلّف يمكن أن يندسّ في الخطاب الروائي صوتا سرديّا مزاحما للأصوات الساردة أو مكمّلا. وكانت تلك العلامة السرديّة قد عاضدتها علامات أخرى تلفّظية تمثّلت خاصّة في اختلاط صوت الشخصيّة الرّئيسيّة ومعجمها المتولّد من فترتها التاريخية بصوت آخر ومعجم هو وليد زمن الكتابة والتأليف. ثمّ انضمّت إلى تلك العلامات السرديّة والتلفّظية علامات تشير إلى حضور المؤلّف كاتبا منظّما للمكتوب عبر العناوين الداخلية والهوامش. هذه العلامات المختلفة تجتمع في إبراز صوت للمؤلّف داخل النص متميّز من أصوات الرواة والشخصيات رغم تستّره بها أو اندساسه في تضاعيفها، وتساهم في رسم صورة نصّية له تتشكّل أمام القارئ وتكمّل علاقة تواصلية بين صاحب الخطاب ومتلقّيه.

إنّ هذا الصوت وهذه الصورة يلبّيان في الحقيقة حاجة لدى المؤلّف ولدى قرّائه. فأمّا هو، فإنّ الفنّان فيه يغالب الانسان أو المواطن أو المثقّف الذي يريد للنص أن يكون رسالة تعرّف وتنبّه وتدفع إلى التغيير. وأمّا القرّاء، على اختلاف منازلهم، فقد يسعون إلى البحث عن صوت للمؤلّف وصورته ومواقفه وآرائه وراء تفاصيل النسيج السردي والعالم الروائي المتخيّل لأنّ قارئ النص يدخل عبر القراءة، شعر بذلك أم لم يشعر، في عملية تواصل وحوار مع المؤلّف. وهي عمليّة يبرمجها كلّ نص بطريقته الخاصّة. ولذلك كلّه نعتقد في ختام هذه المحاولة أنّ علاقة المؤلّف بالنص السردي وتجلياتها اللغوية والسردية مازالت في حاجة إلى إعادة نظر في دائرة الدراسات السردية الإنشائيّة والتلفّظية، وفي دائرة السرديات المنفتحة على الدراسات التداولية حتّى لا يظلّ النص السردي

منغلقا على ذاته منفصلا تمام الانفصال عن المقام والتاريخ.

المراجـــع

المراجع العربية

بوعزيز، يحيى ، *الأمير عبد القادر رائد الكفاح الجزائري*، الدار العربية للكتاب والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط.٣، (منقّحة ومزيدة)، تونس، ١٩٨٣.

الخبو، محمد ، *الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة*، نشر كلية الآداب بصفاقس ودار صامد للنشر ، تونس ٢٠٠٣.

الخبو، محمد ، *مسألة المؤلّف في أخبار العشق في قديم أدب العرب*، ضمن الكتاب الجماعي :

محمد الخبو ومحمد نجيب العمامي (إشراف)، *المتكلّم في السرد العربي القديم*، نشر كلية الآداب بمنّوبة ودار محمد علي الحامي، تونس، ٢٠١١.

العمامي، محمد نجيب ، *الراوي في السرد العربي المعاصر- رواية الثمانينات بتونس*، نشر كلية الآداب بسوسة ودار محمد علي الحامي ، تونس ٢٠٠١.

العمامي، محمد نجيب ، *تنافر تلفّظي* ، ضمن الكتاب الجماعي.

محمد القاضي (إشراف)، *معجم السرديات*، نشر الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ٢٠١٠.

القاضي، محمد ، *الرواية والتاريخ - دراسات في تحييل المرجعي*، نشر كلية الآداب بمنّوبة ودار المعرفة للنشر، تونس، ٢٠٠٨ .

قسومة، الصادق ، *طرائق تحليل القصّة*، دار الجنوب، تونس، ٢٠٠٠.

المراجع الأجنبية

Adam, Jean-Michel, *Le texte narratif*, éd. Nathan, Paris,1985/ 1994 (éd. revue et corrigée).

Amossy, Ruth , « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 17 avril 2012. URL : http://aad.revues.org/662

Amossy, Ruth, *La présentation de soi*, Puf, Paris, 2010.

Couturier, Maurice, *La figure de l'auteur*, éd. Seuil, Paris, 1995.

Ducrot, Oswald , *Le dire et le dit*, éd. Minuit, Paris, 1984.

Gallinari, Melliandro Mendes , « La "clause auteur" : l'écrivain, l'*ethos* et le discours littéraire », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 1٧ avril 2012. URL : http://aad.revues.org/663

Genette, Gérard, *Figures III*, éd. Cérès, Tunis, 1996, (1ère éd. Paris, 1972).

Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, éd. Seuil, Paris, 1983.

Genette, Gérard, *Seuils*, coll. Points, Paris , 1987.

Hamburger, Kate , *Logiques des genres littéraires*, traduit de l'allemand par P.Cadiot, éd. Seuil, Paris, 1986.

Lintvelt, Jaap, *Essai de typologie narrative*, Librairie José Corti, Paris, 1981/ 1989.

Maingueneau, Dominique, *Elements de linguistique pour le discours littéraire*, éd. Bordas, Paris, 3ème éd. 1986 / 2000.

Patron, Sylvie, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, éd. Colin, Paris, 2009.

Todorov, Tzvetan, Les catégories du récit littéraire, in *L'analyse structurale du récit,* communications n° : 8, 1966/ 1981, coll. Points, éd. Seuil, Paris.