# السّرد الهجين في رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج - مقاربة حوارية-

# The hybrid narrative in the novel of Ouassini EL Aaredj book of prince – a dialogical approach-

**تاريخ الاستلام :** 2019/06/14 ؛ **تاريخ القبول :** 2019/12/19

**ملخص**

تسعى هذه الدراسة إلى مقاربة رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد للرّوائي الجزائري واسيني الأعرج بهدف استجلاء آليات اشتغال الحوار في هذه الرواية، وذلك وفق ما ذهب إليه "ميخائيل باختين" ضمن نظريته الحوارية التي يجعل فيها من تعدد أصوات النص وتحاورها جوهر كل عمل أدبي متميز. ومن خلال جملة الآليات الإجرائية التي سنّها سنحاول تتبّع مسار شخصيتين تتداخل صورتهما في حوار هجين بين ثقافتين مختلفتين تسعيان لبناء جسر للتّواصل، لنتبيّن مدى تمكن واسيني من آليات الخطاب الحواري في هذه الرواية، ولنشير لمكانة هذه الأخيرة في ساحة السرد العربي وفرادتها في طرح مختلف القضايا الإنسانية والدّينية و الاجتماعية وغيرها من القضايا الكبرى.

**الكلمات المفتاحية:** الحوارية، باختين، كتاب الأمير، الاغتراب، واسيني الأعرج...

* سميرة بوقصة

طالبة دكتوراه نظام LMD

كلية الآداب واللغات

جامعة الإخوة منتوري

-قسنطينة-

**Abstract**

This study serves to compare the novel "book of prince pathways of iron doors" of the Algerian writer "Ouassini El Aaradj" to extract the methods of dialogue in the novel according to what "Mikhail Bakhtin" done in his theory of dialogue where the polyphony of the text and its dialogue are the essence of a distinct literary work. On the basis of these procedural methods adopted by him, we will try to follow the path of two personalities where their opinions are mixed in a hybrid dialogue between two different cultures to try to build a contact link for show how "Ouassini" can master the methods of dialogue and to thus focus on the value of this novel in the presentation of various human, religious, social problems and other important problems.

**Keywords:** dialogue, Bakhtin, book of prince, alienation, Ouassini El Aaradj...

**Résumé**

Cette étude sert à comparer le roman « livre de prince les voies des portes de fer » de l'écrivain Algérien «Ouassini El Aaradj» pour extraire les méthodes du dialogue dans le roman selon ce que «Mikhail Bakhtin» a fait dans sa théorie de dialogue où la polyphonique du texte et son dialogue sont l'essence d' une œuvre littéraire distincte. A partir de ces méthodes procédurales adoptées par lui, on va essayer de suivre le parcours de deux personnalités où leurs opinions se mélangent dans un dialogue hybride entre deux différentes cultures serrent à construire un lien de contact pour montrer à quel point «Ouassini» peut maîtriser les méthodes de dialogue et pour mettre le point ainsi sur la valeur de ce roman dans la présentation des différents problèmes humains religieux, sociaux et d'autres problèmes importants.

**Mots clés:** dialogue, Bakhtin, livre de prince, aliénation, Ouassini El Aaradj…

* Corresponding author, e-mail: samirabouguessa12@gmail.com

© جامعة الاخوة منتوري قسنطينة 1، الجزائر 2019.

**ـ مقدمة**

تعتبر الرواية أنسب الأجناس الأدبية لمحاكاة الواقع لمقدرتها على التزود بنماذج حياتية يسمها الكاتب بسمات فنية خاصة جاعلا منها أداة لإثارة قضايا تصور لنا علاقة الذات بالواقع << باعتبار أنّ الرواية تعبير جمالي لواقع معقد تتحكم فيه عدّة معايير متداخلة القصد منه الكشف عن جوانب متعددة من هذا الواقع، وأن الشخصية الروائية هي الوسيلة الوحيدة لذلك لأنها بمثابة المعيار أو المجهر الذين تفحص بواسطتها نوعية الواقع>>[1]، فالحديث عن الرواية هو في الأساس حديث عن شخصيات تشكلت من أقطاب مختلفة، ووضعت في بيئة مناسبة، وارتبطت بأحداث، وصورت مواقف، وحملت أفكارا لتحقيق هدفها الأساسي وهو التحاور فيما بينها تجسيدا للتفاعل الذي نجده في الواقع، حيث << عدّ سرد أحداث الرواية أو الحدث الرئيسي فيها بألسنة عدد من الشخصيات التي يروي كلّ منها الحدث من منظوره الخاص وموقعه الخاص قفزة نوعية في تاريخ الرواية على الصعيدين الفنّي والفلسفي إذ استطاع فن الرواية أن يستثمر ذلك الإرث الفلسفي والثقافي الإنساني الكبير في إطار علائق الأنا بالآخر والانحياز إلى فكرة التعددية والانفتاح في مقابل الأحادية والانغلاق>>[2]، فحوارية الرواية لا تتحقق إلا إذ اعتمدت على مبدأ التعدد، وقد تنبّه نقاد العصر الحديث إلى كون تعدد الرواة والشخصيات من أهم التقنيات التي يستند عليها السرد الحديث في تحديد آليات التّفاعل الكامن بين ملفوظاته.

يقودنا الحديث عن الحوارية إلى الحديث عن "ميخائيل باختين"[3] (M.BACHTINE) الذي جعل من الحوار أداة لمحاكاة شبكة العلاقات الإنسانيّة المتداخلة، فالمبدأ الحواري قائم على الاختلاف والتّشكيك في اليقينية التراتبية التي تميّزت بها الروايات المونولوجية، مما يجعل الحوارية نظرية مرنة ومتجددة تُكسب الرواية بعد أكثر تفاعلا وحركية، فـ << الاتجاه الحواري للخطاب وسط الخطابات ((الأجنبية)) (بدرجات وطرائق متنوعة يعطيه إمكانات أدبية جديدة وجوهرية، إنه يعطيه فنيّة نثره التّي تلقى تعبيرها الأكثر تماما وعمقا، في الرواية. ونحن هنا سنركز على مختلف أشكال التّوجه الحواري ودرجاته، وعلى الإمكانات المتاحة لفن النثر الأدبي>>[4] وهو ما يجعل من تباين درجات حضور الحوار في الرواية المحدد الأساسي لدرجة اختلاف الخطابات وتنوع آليات الطرح، فلكل صوت في الخطاب رؤية خاصة يعبر عنها بأساليب تختلف عن تلك التي يعبر بها الصوت الآخر عن قضياه، وما يثيرنا في الرّواية الحوارية هو تلك اللعبة اللّغوية التي تجمع الأصوات المتعارضة وتصهرها معا لتجعل منها ملفوظا متجانسا في الظّاهر لكنه في باطنه قائم على الصراع واللاتجانس، مما يجعلها في حركية دائمة وفي سعي مستمر نحو التّطور.

ويرى باختين أن << تحطيم قرينة الكلام المونولوجية يتحقق فقط عندما يجتمع تعبيران اثنين موجهان مباشرة وبدرجة واحدة إلى المادة الملموسة ضمن حدود قرينة كلام واحدة لا يمكنها أن تظهر جنبا إلى جنب ما لم تتقاطعا حواريا سواء ستؤديان في النّهاية إلى تأكيد إحداهما الأخرى أو على العكس كان يتعارض أحدهما مع الأخرى أو تترابط مع بعضهما بأي علاقات حوارية أخرى>>[5]، إنّها عملية إعادة خلق للخطاب الرّوائي من خلال التّلاعب القصدي ببنياته المختلفة بغية تشكيل

خط أسلوبي مغاير، قائم على التّهجين عن طريق المزج بين الحوارات والأساليب داخل كلام واحد في صيغة الأسلوب غير المباشر الحر، ليتمكن في الأخير من جعل الشّخصية المتحاورة تدافع عن نفسها وترد على الآخرين، وتستحضر كلام الغير، فتفنده بالحجـة والدّليل والبرهان ، وتنقده نقدا لا يرتكز على السّلبية والانتقاص بقدر ما يسعى إلى عرض متخلف وجهات النظر التي يتضمنها النص الروائي.

وعلى هذا الأساس تعتبر هذه الدراسة محاولة منا لمقاربة رواية جزائرية كان لها الصدى الكبير في الساحة الأدبية والنقدية على مستوى العالم العربي ككل، وهي رواية "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" لواسيني الأعرج، لتبين جوانب تفردها وفق مبدأ حواري تعددي، وبهدف الإجابة عن جملة من التساؤلات التي شكلت محور الدراسة والتي نذكر منها: ما مدى تجسّد الحوارية في النص الجزائري؟ وكيف تتحاور شخصيات الرواية بشكل ديمقراطي دون غلبة لأيديولوجيا واحدة أو محددة؟ وكيف يتجلى لنا هذا الحوار الضمني من خلال اللغة؟.

إنّ ما نجده في رواية "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" من فنية عالية كسرت نمطية المألوف، وبعثت منهجا جديدا في التّعبير عن معاناة ذات المثقف وجعلها شهادة على وقائع الوطن المجروح، جعلنا نختارها كمادة تطبيقية لهذه الدراسة، باعتبارها رواية سلكت منحا مختلفا في حوار الأنا مع الآخر؛ حوار أساسه السّلم والتّسامح والإنسانية حوار بعيد عن النّقدية وعن كل الخطابات السّلطوية، قائم على المعاناة المشتركة بين الأنا والآخر رغم الاختلافات الثّقافية والاجتماعية والدّينية.

**1. حوارية الشخصية في كتاب الأمير:**

تتميز الرواية الحوارية بكونها فضاءً ورؤيةً للعالم ووعيا متجددا يستمد رونقه من الجدلية الكامنة في مختلف التجارب الحياتية، ليقدم لنا الشخصية داخل النص بطريقة مقنعة منفتحة على الحقيقة الحياتية، بل تجعلنا نصدّق أن كل شخصية تتحدث لغتها وتعيش دورها وتخلق قصتها، وتتميز الشخصية في الرواية الحوارية بنوعين من الوعي الأول يمثل الوعي الذاتي الذي تكتشف من خلاله الشخصية كنه نفسها، و<< يتطلب الوعي الذاتي بوصفه فكرة فنية سائدة في بناء صورة البطل تكوين جو فني من النوع القادر على أن يتيح المجال لكلمته أن تكتشف عن نفسها وأن تفسح عن ذاتها وليس بإمكان أي عنصر من عناصر هذا الجو أن يكون حياديا>>[6]، فالوعي الذاتي للشخصية يمكنها من التمييز بين نظرة الشخصية لنفسها من الداخل من جهة وصورتها في عيون الآخرين من جهة أخرى، وهذا ما يجعلها تحقق ذاتا جديدة مختلفة عن الآخر لا ذاتا متماهية في الآخر ترى من نفسها انعكاسا له << ولاكتشاف وعي الصوت بذاته وبالآخر كان لابد من التغلغل الحواري لأن ممارسة الصوت للوعي الحواري هو الذي سيكشف عن نفسه وعن رد فعله تجاه الآخر... ومنهما معا نستخلص وجهة النظر الجزئية استخلاصا من صوت متحرك لا من نموذج جامد>>[7]، وهنا تكمن أهمية النوع الثاني من الوعي وهو الوعي الحواري أو وعي الذات بالآخر، الذي يلعب دورا رئيسيا في تشكيل الوعي الذاتي. فمن خلال ممارسة الشخصية للوعي تتجلى لنا علاقتها بالشخصيات الأخرى << والمؤكد أن هذه العلاقة تتغير وتتبدل بفعل تطور مسار الحكي. ويكمن المشكل في تحديد أنواع العلاقات بين الشخصيات في أنها في غاية التنوع والتعقيد، ذلك أن هذه العلاقات تتنوع وتتعقد بتعقد وغموض التجربة الإنسانية>>[8]، فالكاتب من خلال توظيفه للتجارب الإنسانية المختلفة التي عاشها

وعايشها -حقيقة أو على مستوى الفكر- يعرض لنا مواقف إيديولوجية وآراء فكرية متعارضة مرتبطة بأزمنة وأمكنة وصفات جسمية وعقلية مختلفة ومستويات اجتماعية متباينة، مما يجعل كل تفاعل بين هذه الشخصيات ينتج لنا علاقة جديدة تتعدد طرق قراءتها وتحليلها وتأويلها.

### 1.1. رؤية الأنا للذات في كتاب الأمير:

تجعلنا رواية "كتاب الأمير" كلّما أردنا الولوج إليها في تساؤل دائم عن كيفية تصوير الكاتب لتلك العلاقة القديمة الجديدة بين الأنا والآخر، فقد تميزت بطرحها المغاير للحوار وبامتلاك شخصياتها لوعيها الخاص، ذلك الوعي الذي يشمل ذاتها وما يحيط بها من شخصيات ليتجاوزه إلى رؤيتها الخاصة للعالم، وتجسدت تجليات الوعي في كتاب الأمير في نمطين من الوعي؛ تمثل الأول في الشخصيات الواعية بحقوقها والتي تبحث عن السبل المؤدية إليها والساعية إلى تحقيقها، أما الثاني فتمثل في الشخصيات الجاهلة لحقوقها والتي تظن أنها تعيها وبالتالي فتحصيلها لحقوقها يعد تحصيل زائف، وقد تجسد النمط الأول في وعي الأمير الذي مثل رمزا من رموز الهوية التي يسعى الكثيرون لمحوها وطمسها من خلال النّفي والتّهميش والحرمان من الانتماء الذي يحقق الوجود. لذا فقد كان الأمير على وعي دائم بأن استرجاع الهوية المفقودة هو الطريقة الوحيدة التي تحمي الذّات من التلاشي. إن الوعي الذي تميز به الأمير جعله صادقا مع نفسه ومع الآخرين ليعطي صورة نموذجية للمسلم الذي يدافع على وطنه متسامحا مع الأديان الأخرى ووفق هذا الطرح نجد أن شخصية الأمير تمثل<< الفرد مقابل الجماعة أو بالأحرى التجاوز مقابل الإحباط، الانتماء مقابل الضياع، الحياة مقابل الموت، المستقبل مقابل الماضي، وبالتالي فالبنية الروائية في عمل واسيني الأعرج هي عملية ربط بين صورتين متقابلتين و متوازيتين >>[9]، وقد تجسد وعي الأمير في حواره مع المجتمع القَبَلي الذي يمثل النوع الثاني من الوعي والذي اتسم بانفصاله عن واقعه الراهن وعيشه على أمجاد الماضي، وهو ما يفسر الصعوبات التي واجهها الأمير في حواره مع جماعته لأجل إقناعهم بحقيقة الوضع لنجده يقول: << لو فقط يعرفون ولكنّي أدرك جيّدا أنّهم لا يعرفون. مشكلة قبائل الأشراف أنّها ما تزال تظن أنّ الانتصارات تأتي هكذا بقدرة قادر>>[10].

لقد كان الأمير على وعي عميق بمشاكل شعبه وأكثر شعورا بالمسؤولية، فالرواية تصوره لنا دائما في حالة حرب مع المعتقدات السائدة والروح القبلية التي اعتبرها حمله الثقيل الذي يرجعه خطوات للخلف حيث يقول: << تربية شعب تعوّد على الغزوة والنهب والتفكير في الحصول على مال جاره، ليس أمرا هينا. قد نموت ويأتي من يخلفنا ولا يتغير الأمر إلا قليلا. هذا النمط متأصل في النفس كما يقول ابن خلدون ويحتاج للانتفاء إلى تدمير أسسه الأساسيّة: الطمع والجشع وغياب الاستقرار>>[11]، فوعي الأمير بمتغيرات العصر جعله يؤكد على ضرورة بناء دولة نظامية تقوم على النظم الحديثة، وتجسد ذلك من خلال بنائه للزمّالة ونقله لها معه أينما ذهب رغم صعوبة الأمر وهو ما صرح به لمونسينيور قائلا:<< هل تعلم مونسينيور؟ هل تعرف ما مقدار مسؤولية أن تجرّ وراءك دولتك؟ معناه بكل بساطة أن تكون حذرا ليس فقط على جيشك ولكن على أبنائك وشرفك>>[12]، فبناء الدولة مرتبط بتغيير الذهنيات والتخلي عن النظام القبلي والاجتماع تحت لواء واحد تحكمه قوانين محددة، ولعل ما صعّب أكثر مهمة بناء الدولة هو حالة الحرب التي كان الأمير يعي في قرارة نفسه أنها حرب سيكون فيها المنهزم لأنه لا يملك مقومات ووسائل النجاح لنجده يشير إلى ذلك أكثر من مرة على امتداد السرد ونستشهد بقوله: << سبحان الله ! لقد

وضعتني في مكان لم أختره وأخافه مثل خوفي من ظلم الناس، وقلت لي قل قولة الحقّ حتى في نفسك. وها أنذا أقولها في وضع أرى فيه البلاد تموت والأراضي تضيق>>[13]. نستخلص في هذا السياق أن كل ما شهدته الرواية من منعرجات وأزمات كان نتيجة لاختلاف درجة الوعي بين القبائل والأمير في قياس الأشياء وتقديرها، لتشكل بذلك لحظة الوعي التي عاشتها شخصية الأمير نقطة الانطلاق في الرواية التي رسمت مسارها في محاولة منها للتخلص من الوهم الذي يسيطر على المجتمع آنذاك، وهو ما يريد الكاتب إسقاطه على الوهم الذي نعيشه في مجتمعاتنا المعاصرة ويجعلنا ننسى حقيقتنا ونهرب من واقعنا ونفقد هويتنا دون أن نحس بذلك فقط من أجل أن نعيش لحظات كمال زائف.

### 2.1. حوار الأنا والآخر في كتاب الأمير:

انعكس الالتباس الذي يعرفه الفكر العربي المعاصر في إطار ما نعيشه اليوم من إقصاء للهويات والخصوصيات الثقافية على الهوية العربية التي عرفت بدورها تاريخا حافلا بالتجاذبات والصراعات، مما جعلها شخصية ملتبسة بدورها وهو ما أثر على علاقتها بالآخر فكلما << كانت هوية الأنا غير ملتبسة استطاع الإنسان الدخول في حوار متكافئ مع الآخر على المستوى الثقافي>>[14]، لترتبط بذلك إشكالية إدراكنا لهوية الذات بجدلية علاقتنا بالآخر فالهوية الفردية لا يمكن أن تدرك إلا بوجود مختلف عنها وبتحقق الإدراك الواعي لكُنهِ العلاقة مع الآخر، وقد تميزت رواية كتاب الأمير بمقدرتها المتفردة على تحليل ودراسة تلك العلاقة الكامنة بين الذات العربية والآخر بمختلف أشكاله وتبرز في الرواية شخصيتان رئيسيتان تجسدت من خلال العلاقة الحوارية بينهما نظرة مختلفة للآخر،تتحرر من سيطرة الوعي السّائد وهو ما يتجلى لنا بشكل واضح في حوار الأمير عبد القادر مع القسّ الفرنسي مونسينيور ديبوش ، وقد تجاوز الحوار بينهما تراكمات التّاريخ والقيود السّلطوية للخطاب الاستعماري وللغة الغالب والمغلوب وتميز بانفتاح لا محدود يسعى إلى النهل من معين الآخر، لتقدم لنا الرواية حوارا راقيا يسعى فيه الأمير إلى تبني معتقدات الآخر والانفتاح عليها، فإقباله على دين مونسينيور ما هو إلا خطوة نحو فهمه والتّفاهم معه. ولم يكن الأمير هو الطرف الوحيد الذي يسعى إلى الحوار إذ بادله مونسينيور هذا المسعى فنجده يقول: << ... لك كل المحبة التي تقرب أحدنا من الآخر حتى لو اختلفنا، لتستقر روحانا داخل الحقيقة الإلهية الكبيرة نفسها >>[15]، وما ميّز الأمير عن مونسينيور أن حوار الأمير كان حوارا متحررا من كل قصدية أو غائية في حين كان حوار مونسينيور في بداياته يهدف إلى جعل الأمير مسيحيا وهذا ما يعترف به قائلا: <<أتعرف يا جون،كلّما تأملّت هذا الرجل، ازددت محبة له ولأخلاقه. الأنانية أحيانا مؤذية. في البداية تمنيته مسيحيا، نزهو به كأخ ونلقنه تعاليمنا ليذهب بها عند ذويه ويشيعها... ولكن مع الزمن تأكدت أنّ هذا الرجل الذي يشبهنا في كل شيء لا يمكن أن يكون إلا هو، رجل محبّ لكل شيء يقرب الإنسان من المحبة والله >>[16]، فسماحة الأمير وطريقته في التعامل مع مونسينيور جعلته يغير نظرته إليه، وجعلته يراه باعتباره آخر له هويته ومعتقداته وكيانه المنفصل، لكنه يشترك معه في القضية الإنسانية الكبرى لتكون للذات في هذه الرّواية المقدرة على التأثير في الآخر لا التأثر به فقط أو النّظر إليه بانتقادية، وهو ما يجعلنا نحس أن الذّات ارتفعت إلى مرتبة الثّقة والوعي بقدراتها لتخرج بذلك من دائرة الحيرة والتذبذب الذي كانت تعيشه بين مراوحتها لمكانها والحفاظ على هويتها، وخوف من الانفتاح الذي قد يجرفها نحو التّلاشي.

وقد كان للحوار الديني في رواية كتاب الأمير الحظ الأوفر، فقد طبع أغلب حوارات الأمير ومونسينيور ديبوش الذي صوره لنا السرد منفتحا على الدين الإسلامي، ساعيا للتعلّم منه فنجده في مساءلة دائمة للأمير الذي لم يبخل في إجابته،

كما نجد أن الراوي صور الأمير شخصية دينية عالمة بأمور دينها مثقفة وصوفية في بعض الأحيان من خلال الإشارة إلى اطلاعه على كتب المتصوفة من أمثال: ابن خلدون وابن العربي والتوحيدي، وقد تكرر حضورهم داخل النص بالإضافة إلى حبه للتأمل والعزلة، كما نجد الأمير يشير في أكثر من موقع إلى محاولة تغيير تلك الصورة المشوهة التي التصقت بالإسلام، فهو يسعى إلى أن يظهر للآخر أن الإسلام دين مروءة ورجولة ودين أخلاق ليثبت لنا أن مشكلته ليست مع الدين في حد ذاته وإنّما مع الصورة الخاطئة التي يعطيها المسلمون عن دينهم حيث يقول لابن التهامي بعد قتله للأسرى الفرنسيين: << ها قد عدنا لإسلام لا يعرف إلا الحرق والتدمير والقتل والإبادة والغنيمة كما ألصقت هذه الصورة بنا. لقد أمضيت كل سنوات الحرب أثبت للآخرين بأننا نحارب ولكن لنا مروءة ورجولة. لقد دفعنا أعداؤنا لتقليدنا ولكن في رمشة سكين ذهب كل شيء مع الريح>>[17]، وبقوله (ها قد عدنا) نجد الأمير يشير إلى قدم هذا الاغتراب عن السّلطة القمعية للدين التي تقضي على روح التغيير وتنبذ كل جديد وتقيّد أبناءها ليشعرنا أنه واحد من الذين تم اضطهادهم، فهو يرى أنه << لدينا ما هو أسوأ في تاريخنا الإسلامي. معظم خلفائنا مروا على النصل، قتلوا من ذويهم، كبار علمائنا أحرقوا وابن المقفع شوي حياّ، الحلاج مزّق قطعة قطعة، ابن رشد كاد أن يحرق مع كتبه لولا ضربات الحظ، ابن عربي اتهمه الجهلة بالمروق وغيرهم>>[18].

يريد الكاتب أن يخبرنا أن التاريخ يعيد نفسه لكن وفق متطلبات هذا العصر ليبقى عنصر الاضطهاد والقمع قائما في كل العصور، لنجده يوظف شخصيات تاريخية ذات بعد ديني كرموز ليحقق من خلالها معادلا موضوعيا تتجسد فيه معاناته ليصبح بذلك الخطاب الدّيني أداة للحوار بين الفكر والعاطفة في آن. ونحن لا نقصد هنا المغالطة التي قد تفهم حول مقدرة تأويل الكلام إلى رغبة الكاتب في الحطِّ من مكانة الدين وزعزعة صورة الإسلام ليكون بذلك التأويل سطحيا ذاتيا لا موضوعية فيه، فتصوير الواقع كما هو بكل تناقضاته هو ما يمنحه بعده الحواري فـــ << الكلمة السلطوية تتطلب منا اعترافا مطلقا بها وليس امتلاكها امتلاكا حرا ودمجها في كلمتنا الخاصة...إنها تدخل وعينا الكلمي كتلة واحدة كثيفة لا تتجزأ وعلينا إما القبول بها قبولا كاملا أو رفضها رفضا كاملا فهي قد التحمت التحاما وثيقا بالسلطة>>[19]، وباختين هنا لا ينفي البعد الإيديولوجي للكلمة وهو ما يتفق فيه مع الماركسية، لكنه في نفس الوقت يترك لها حرية التجسد في النص دون امتلاك أو انتصار لها، فهو يعرض ذلك الزخم الأيديولوجي الذي نجده في المجتمع الحقيقي.

### 2. حوارية السرد في كتاب الأمير:

ما فتئت آليات السرد تتجدد باستمرار لتشكل هامش حركيتها خارج المألوف والمتعارف عليه ليتعدى بذلك مفهوم النصية الروائية تلك البنية اللغوية التي تتكون من شبكة من العلامات والرموز التي لها دلالتها ومقصديتها. فالروائي حين يؤلف نصه يقيم فيه علاقات غير متوقعة ويكسب الكلمات دلالات جديدة. << في هذا السياق لا تقدم الرواية حبكة واحدة وإنما تنسق أحداثا ووقائع متعددة، بما يجعلها قائمة على تعدد الحبكات السردية، وتداخل إحالاتها المرجعية. لكن تركيبها يستفيد كذلك من التواصل بين الحوار بوصفه مكونا حكائيا ينفتح على تلفظات الشخصيات، والقصة باعتبارها جملة الأحداث التي يعيد الروائي تنضيدها وتنظيمها بشكل منسّق ودال>>[20] ففي الرواية القائمة على الحوار يتحرر النّص من قالب الصوت الواحد الذي يعبر على الوعي الواحد، والأصوات في هذا النوع المتفرد من السرد ما إن تحاول الإمساك بها

وتخضعها لقبضتك حتى تنفلت منك في كل الاتجاهات سعيا إلى تفاعل مستمر ولا متناه.

### 1.2. تعدد الرواة في كتاب الأمير:

يعد تعدد الرواة من أهم مظاهر التعدد الذي تتسم به طرق طرح الراوي لأنماط الوعي الكامن في نصه سواء كان كائنا أو ممكنا ومهما اختلفت زواياه، << ولأجل ذلك، لا تنهض الرواية على سارد واحد بعينه، وإنما على محافل سردية متعددة ومتنوعة بعضها داخلي وبعضها خارجي، الشيء الذي يسمح للروائي بإقامة حوار من داخل الرواية بين الذات والآخر، بين الثقافة العربية ومرجعيتها الروحية، وبين الثقافة الغربية وإرثها الروحي كذلك>>[21]. وقد تميزت رواية الأمير بتعدد الرواة وتعدد الروايات وترابطها في سياق عام قدم لنا بنية متلاحمة جمعت أربعة رواة قدم كل راو منهم رؤيته من زاوية مختلفة وهذا ما سبغ النص بتعددية لافتة.

- **الراوي الأول:** تمثل في صوت الكاتب أو الراوي العليم التي تكفل بالتقديم للشخصيات وتهيئة الإطار العام للرواية في مثل قوله: << عندما رأى جون موبي زورق الصياد المالطي يقترب من حافة الأميرية، لوّح له بالقنديل الزيتي الذي كان بيده، مرات عديدة قبل أن يطفئه ويضعه بمحاذاة الحائط القديم الذي يفصل البحر عن اليابسة>>[22]، وهو راو خارج حكائي كونه لا ينتمي إلى منظومة الشخصيات، وإنما يعمل على جعل الروايات الأخرى تتناسق فهو يربط كل رواية من الروايات بشخصية، وقد ارتبط بشكل اكبر بحكاية جون موبي الخادم الشخصي للسينيور ديبوش وهو غير مسيطر سيطرة مطلقة على السرد، وإنما يقتصر دوره على التدخل قصد إزاحة الغموض وملء الثغرات التي تجعل القارئ بعيدا عن الأفكار التي أراد الكاتب تبليغها.
- **الراوي الثاني:** تمثل في شخصية جون موبي الخادم الشخصي للسينيور ديبوش، حيث ينفتح السرد على جون موبي وقت الفجر في مركب بحار المالطي ومعه تربة قبر ديبوش لينثره في بحر الجزائر يقول جون موبي: << مونسينيور أنطوان ديبوش؟ كان أبي وأخي. كان كل شيء في حياتي. خدمته أكثر من عشرين سنة، جئت معه إلى هذه الأرض عندما عين أسقفا على الجزائر وصاحبته في كل منافيه إلى أن مات>>[23]، فجون موبي راو داخل حكائي تمثل دوره في سرد مراحل كتابة مونسينيور ديبوش لمذكرات الأمير، بالإضافة إلى استحضار المشاهد التي صاحب فيها ديبوش في زياراته إلى الأمير في القصر.
- **الراوي الثالث:** تمثل في شخصية مونسينيور ديبوش الذي ربطته مع الأمير علاقة حب واحترام متبادل وقد جمعت بينهم الروح الإنسانية التي نجدها عند كليهما يقول مون سينيور: << أنا بصدد الانتهاء من الفصل الخاص بالمعاهدة مع دوميشال، وما سمعته عن الأمير جعله يكبر في عيني أكثر. هناك ملاحظات بقيت عالقة سأسأله عنها في زياراتي القادمة. ليس من السهل أن تتحدث عن عدوك بتسامح واحترام. يبدو أنّ الأمير من صنف آخر.>>[24] ، فمونسينيور يروي تاريخ الآخر من منظور إنساني حامل لمبادئ نبيلة معتمدا لغة توثيقية وقد حاول استقصاء معظم جوانب شخصيته من خلال ملامحها الشعورية والحسية ووجهات نظرها وهو راو داخل حكائي يشكل شخصية فاعلة في السرد.
- **الراوي الرابع:** تمثل في الأمير عبد القادر حيث تعد الروايات السابقة كلها

روايات مكملة لروايته التي تشكل محور السرد وتمثل سيرة ذاتية للأمير الذي أراد كتابة حياته كما عاشها واشتهاها يقول الأمير: << المشكل قد لا ينتهي شخصيا ولكنني أشعر أن ما قاله لي السي مصطفى دقيق وصحيح.نكتب حياتنا مثلما عشناها بدون زيادة أو نقصان أفضل من أن يرويها غيرنا عنا بوسائله التي ليست دائما طيبة>>[25]، لنستنتج أن التعدد الملحوظ للرواة جعل دور الراوي العليم يضمحل في الأحداث التي يتبادل سردها الأمير وباقي الشخصيات عن طريق إدارة الحوارات، ومن خلال إجاباته عن أسئلة مونسينيور التي شملت مختلف المجالات الثقافية والاجتماعية والدينية، وهو بذلك راو داخل حكائي يمثل شخصية فاعلة في الأحداث.

ويكون بذلك السرد قد جمع بتعدد رواته بين مجموعة حكايات داخل حكاية واحدة مغرقة في السلاسة والبساطة، ليتجاوز من خلالها السارد العليم ويعمل على تتّبع الشخصيات والأحداث ليكون الراوي جزءا من أحداث الرواية، وقد تحقق كل ذلك من خلال حوار تأملي فكري يدير علاقة كل شخصية مع بقية شخصيات الرواية من جهة ومع وظيفة السرد التي تضطلع بها من جهة أخرى.

### 2.2. تعدد الأصوات في كتاب الأمير

تتخذ الرواية من التعدد الذي يسم أصواتها آلية لتشكل بناءها العام ولتجمع بين بنياتها اللسانية المكونة للداخل اللغوي لتربطه مع بنياتها السياقية << فالتعدد الصوتي والتعدد اللساني يدخلان إلى الرواية وينتظمان فيها ضمن نسق أدبي منسجم وهنا يكمن التفرد الخاص للجنس الروائي>>[26]. يجب الإشارة في هذا المقام إلى أن باختين رغم تركيزه على الجانب الاجتماعي للنّص الروائي إلا أنه لم يهمل الجانب التاريخي، فهو يرى أن الرواية لا تتشكل إلا من خلال تذكر ماضيها ليجعل من المعطى التاريخي مكونا أساسيا في تشكل الجنس الأدبي، فهو ينطلق في تحديده السياق الاجتماعي والتاريخي للنّص الروائي من الكاتب، إلا أنه لا يتوقف عنده بل يتجاوزه معتبرا إياه جزء من التعدد الذي يسم واقعه والذي تصوره الرواية من خلال شخصياتها لتجعل من الكاتب صوتا من الأصوات التي تتحاور داخل النص.

إنّ التعدد الكلامي الذي وسم الرواية ينمّ عن تعدد في الأيديولوجيات المتفاعلة والمتصارعة، فقد عرفت رواية الأمير أشكالا مختلفة لظهور شخصياتها، ولعل البداية تكون مع الأمير الذي مثل صوت القائد الواعي والساعي إلى النهوض بأمته والسير بها نحو الأمام، وذلك من خلال محاولته المستمرة لتغيير الواقع المرير الذي كان يعانيه شعبه رغم أنه كان في سباق مع الزمن، يقول الأمير: << أتمنّى أن يرزقنا الله وقتا لتغيير كل شيء أعرف أن الزمن الذي عشناه مع أوليائنا وأجدادنا قد ولى نهائيا وعلينا أن نقنع أنفسنا أنه ذهب و للأبد وحل محله زمن آخر.أسلحتهم فتاكة وأسلحتنا لم تعد كافية للدفاع عن أرضنا >>[27]، وفي مقابل هذه النظرة الفردية للأمير التي تجعله محاربا فذا ومحاورا لبقا، نجد صوت الخيال الشعبي الذي تجسد في تلك النظرة الأسطورية التي تنظر بها القبائل إلى الأمير، والتي تتميز بالمبالغة في الإعلاء من شأنه وتوصيف قوته الذاتية والروحية، ونسرد مثالا على ذلك على لسان واحد من عامة الشعب يقول: << يا الله يا سيدي نسمع له، يقولون إنه انتهى من قصة السيد علي وراس الغول وبدا هذه الأيام يروي قصصا غريبة عن رجل سيأتي وسيملأ صيته الدنيا قاطبة. رجل لا ريب فيه. رجل يشبه المسيح ابن مريم وهو ليس مسيحا.هو مولى الساعة كما يقولون وكما يقول القوال في السوق>>[28].

إن شخصية الأمير التاريخية تختلف تماما عن الشخصية التي شكلها الخيال

الشعبي واسطرها وجعل منها شخصية نمطية تشبه ما شكله التاريخ من أبطال. على هذا النحو تُظهر لنا الرواية << كيف تصبح الخرافة تراثا سلفيا للإنسان العربي، حيث يؤمن بالقيم والاعتقادات الخرافية التي آمن بها أسلافه دون أن يحاول إعادة النظر فيها>>[29]، لنجد أن الأسطورة في النهاية تخدم السياق العام في الرواية التي صور فيها الكاتب الشعب في حالة من الجهل، لكنّ هذا الحضور القوي للأسطورة قد يفقد المتلقي حس التمييز وإدراك الاختلاف بين الحقيقة والافتراض بسبب الوهم الذي كوّن نسخة مغايرة للأحداث، فعملية تلقيه لهذا النمط المعاصر تمكنه من التخلي عن وعيه الذاتي المحفز للبحث عن الفرق بين الخرافة والحقيقة.

وإذا أردنا أن نعرض وجهات النظر التي صورت نظرة الآخر الغربي للأمير سنجد أن الآخر الديني ينظر إلى الأمير نظرة احترام وتقدير، يقول مون سينيور: << أتعرف يا جون،كلّما تأمّلت هذا الرجل، ازددت محبة له ولأخلاقه. الأنانية أحيانا مؤذية. في البداية تمنيته مسيحيا، نزهو به كأخ ونلقنه تعاليمنا ليذهب بها عند ذويه ويشيعها..ولكن مع الزمن تأكدت أنّ هذا الرجل الذي يشبهنا في كل شيء لا يمكن أن يكون إلا هو، رجل محبّ لكل شيء يقرب الإنسان من المحبة والله.>>[30] ، ونجد النظرة نفسها في حديث القس دوسانت هيبوليت في المثال التالي: << على ذكر الكابتن دوسانت هيبوليت هل تعرف ماذا قال فيك بعد أن أكد على صدق كلامك. أقرأ على مسمعك ما كتبه عنك: الأمير رجل مدهش هو في وضعية أخلاقية لا نعرفها جيدا في أوروبا. رجل زاهد في شؤون الدنيا ويظن أنه موكل من طرف الله بمهمة حماية رعاياه حلمه ليس الحصول على مجد والهدف الشخصي ليس من مهامه وحب المال لا يعنيه أبدا. ليس ملتصقا بالأرض إلا وفق ما يمليه عليه الله فهو أداته>>[31]. أما إذا أردنا الحديث عن الآخر العسكري نجد أنه انقسم إلى صوتين: الصوت الأول الذي يراه قائد حرب نبيل ورجل سياسة محنّك، أما الصوت الثاني فقد وصفه بالضعف والجبن لاستمرار عمليات هروبه مع زمالته بين الجبال والوديان خوفا على من فيه، كما نجد أن نظرة الشعب الفرنسي للأمير تتميز بالتأرجح بين المناصرة والعداء، وهو ما نجده باديا في السرد في مواضع عديدة ومرد ذلك لدور الصحافة التي عملت على تشكيل صورة الأمير لنجد أنها <<صوَّرته أحيانا مجرما كبيرا وفي أحيان أخرى رجلا مسالما وبطلا يعترف بقوة أعدائه وجبروتهم >>[32].

من جهة أخرى تتعارض أصوات النص وتتباين في تحديد موقفها من العرب، لنجد أن المخيال الشعبي يعود ليصور لنا العرب في صورتهم البهية التي عرفت عبر التاريخ بانتصاراتها وعنتريتها وتقدمها على سائر الشعوب، يقول الأمير: << كنا نظنّ أنفسنا الوحيدين الذين ينظر الله إلى وجوههم يوم القيامة وأنّ الجنة حكر لنا وأنّ الله ملك للمسلم، وكلما تعلّق الأمر بالآخرين أنزلنا عليهم السخط والمظالم>>[33]، وقد حاول الأمير من خلال نظرته الواعية للواقع المعاش أن يصحح ذلك -كما سبق الذكر- سعيا منه لجعل الشعب يتجاوز أمجاده الغابرة ويوقن حقيقة وضعه اليوم، يقول:<< كنت أقاتل حالة العمى التي كانت تصيب بعض خلفائي، فيظنون أنهم ملاك الحقيقة فيكفرون ويقتلون من يشتهون. صحيح أن الحروب هذه هي، ولكن يمكننا أن نحد من جرائمها وإنزلاقاتها حتى عندما تكون هذه الأخيرة عادلة في عمقها، أو على الأقل لها ما يبررها>>[34]. من جهة أخرى نجد أن نظرة الآخر الغربي إلى العرب كانت نظرة استعلاء تصور العرب في أبشع صورة، حيث نجد بيجو يرى أن << العرب محاربون أقوياء ولكنهم ينكسرون بسرعة. لقد أخذوا درسا قويا>>[35]. وقد أشارت الرواية إلى حقيقة أن نكسات العرب كثيرة وإنهزاماتهم أكثر، إلا أنها عملت على تصوير الروح القتالية للمجاهدين واستماتتهم من أجل الحق، رغم أنهم قبلوا الانكسار والهزيمة عن مضض حتى لا يقبلوا بالتبعية والانقياد.

يبقى لنا في هذا السياق أن نقدم الأصوات التي تصور الآخر الغربي والتي تفاوتت بدورها، حيث نجد الأمير يرى في الآخر الغربي قدوة يجب أن نتأسى بها في الجانب الحضاري وهو ما يؤكده في قوله: << إذا لم نبن آلة حربية موازية لآلتهم أو على الأقل قريبة منها فسنظل تحت رحمتهم>>[36]، كما يدعو إلى مجاراتهم في أخلاقهم الحربية فلطالما أشار الأمير إلى التزام الفرنسيين بعهودهم فهو يقول في حديثه عن الجنرال دوميشال: << الناس بأفعالهم يبدو أن الجنرال دومشال صادق في معاهداته. فقد أطلق سراح محبوسيه كما وعدنا، أعاد مسجد الباشا إلى المسلمين. سرح سجناء بوابيي بمرسى الكبير وسكان الغرابة الذين غزاهم في نومهم ورد بعض أموالهم وأغنامهم.أليست هذه دلائل كافية للثقة فيه >>[37]، وبالعودة إلى الراوي نجده يصوره لنا الآخر أحيانا صاحب روح إنسانية، وقد تجسد ذلك من خلال مساعدة العسكري للطفل الجائع وإعطائه قطعة الخبز، << صمت العسكري قليلا. تعمق قليلا في عيون الأطفال الصغار: -معكم حق. خذوا. ثم أعطى لأصغرهم قطعة خبز>>[38] كما صورته أحيانا أخرى أداة للبطش والدمار.

كل هذه الأصوات تقابلت داخل بوتقة واحدة بشكل متساو دون أن ينتصر أحدها على الآخر لتعرض لنا الواقع في حقيقته المجردة، فلا الأمير فيه أسطورة ولا الغرب وحش دموي ولا العرب فيها سادة القوم كما كانوا بل الأمير إنسان، والغرب أمة ككل الأمم لا يجب التماهي فيها حد الذوبان، ولا الانغلاق عنها ووسمها بأبشع الأوصاف، والعرب ليسوا سادة كما كانوا بالأمس، فقد تجاوزتهم الأمم الأخرى بأميال وأصبحوا متخلفين في آخر الركب، وهم يحتاجون اليوم إلى همة عالية وقيادة واعية وعدة معدة وسعي حثيث إلى التطور و اللحاق بركب الحداثة.

### 3. حوارية اللغة في كتاب الأمير:

تستند الرواية الحوارية على مستوى صورة اللّغة إلى مجموعة من الأساليب التي تشكل البعد التّعددي في صيغته الحوارية الديالوجية أساليب تتجاوز الأسلوبية القديمة للرّواية لتربطها بسياقها وثقافتها، وهو ما يحيلنا إلى الجانب التداولي لصورة اللغة والذي ينتقل بنا من مستوى لساني إلى مستوى - عبر لساني – أو مابعد علم اللغة كما يسميه باختين حين يقول:<< ولهذا السبب فإن تحليلاتنا التالية لن تكون لغوية بالمعنى الدقيق والصارم للكلمة، من الممكن أن تنسب إلى ما بعد علم اللغة (metalinguistic)، ونعني ب" ما بعد علم اللغة" تلك الدراسة التي لم تتشكل بعد من خلال علوم محددة ومتميزة وهي خاصة بتلك الجوانب من حياة الكلمة التي تتجاوز حدود علم اللغة>>[39]. إن الكلمة في الرواية البوليفونية ليست أحادية، وإنما هي كلمة حوارية غيرية ومزدوجة الصوت بمعنى أن اللغة الأدبية ليست لغة وحيدة بل لغة متعددة لسانيا، وهو ما يمكن أن نلمسه من خلال جملة من الأساليب التي حددها باختين في مختلف دراساته كالتهجين والأسلبة والباروديا وغيرها من الأساليب التي تتميز بالدقة والتداخل على المستوى النظري، ولتوضيح هذه الأساليب ومعرفة مدى حضورها في الرواية نورد بعض الأمثلة.

#### 1.3. التهجين (Hybridation) :

يعتبر التهجين عملية إعادة خلق للأسلوب الروائي من خلال التّلاعب القصدي أو غير القصدي بلغات النص المختلفة بغية إضفاء البعد الفني والدلالي ويعرفه باختين في قوله:<< ما هو التهجين؟ إنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي أو بهما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ>>[40]، تكمن الفنية في النص الهجين في كونه

يخفي خلف التجانس اللغوي والتشاكل اللفظي الممتزج في ملفوظ واحد ذلك التعارض الفكري والدلالي للصوتين المندرجين تحت هذا الملفوظ.

كما يستند التهجين إلى الجدل الخفي، والخلط بين حوارين أحدهما حوار صريح والآخر حوار خفي يشكلان معا جدلا بين شخصيتين: شخصية حاضرة مشخِصة، وشخصية غائبة مشخَصة، وقد يكون التّهجين قصديا أو غير قصدي وقد خصص باختين القسم الأكبر من اهتمامه للتهجين القصدي حيث يقول: << إن صورة اللغة في الفن الأدبي يجب أن تكون هجينا قصديا يتحتم وجود وعيين لسانيين: الوعي المشخص والوعي الذي يشخص، وهما ينتميان إلى نسق لغة مختلفة وصورة اللغة من حيث هي هجنة قصدية، تعد هجنة واعية مرتبطة بالوعي والإرادة الخالصة للكاتب الذي يشخص والوعي والإرادة الخاصة بالشخصية الروائية، وهذا بإظهارنا للمظهر الفردي لهذا التهجين>>[41]، فجوهر التّهجين يكمن في اعتماده على الحوار الممكن القائم على وعي كائن للأصوات ببعضها بمعنى يكون هناك وعي مباشر لصاحب الكلام يعرض وعيا ضمنيا سابقا لشخصية أخرى أو لمتكلم آخر دون أن يكون ذلك بشكل مباشر. وللتوضيح أكثر نورد قول باختين: << نصف بالبناء الهجين ملفوظا ينتمي حسب مؤشراته النّحوية ( التركيبية) والتوليفية، إلى متكلم واحد، لكن يمتزج فيه، عمليا ملفوظان، وطريقتان في الكلام وأسلوبان، ولغتان ومنظوران دلاليان واجتماعيان.>>[42] ليكون بذلك التهجين قائما على مبدأ التضمين؛ فالتهجين آلية دقيقة تتطلب فنية عالية ودراسة متعمقة وهو ما يؤكده باختين في قوله:<< تتطلب الهجنة الأدبية جهدا ضخما: فهي مؤسلبة كلية، وموزونة بإمعان، ومفكّر فيها من البداية إلى النهاية، وموضوعة على مسافة منا. وبهذا تختلف جذريا عن مزج اللّغات الذي نجده عند كتّاب النثر المبتذلين، ذلك المزج السطحي، العفوي، بدون نسق الذي غالبا ما يقترب من الجهل. >>[43]، ورغم الاهتمام الكبير الذي أولاه باختين للتهجين والبحث الموسّع الذّي أحاطه به يبقى من الصعب تحديده داخل النص لتداخله مع الحوار الداخلي للشّخصية، و<<ننبه إلى أن التهجين عند باختين لا يقترن بأية دلالة سلبية أو تنقيصية بل يصبح التهجين عنده عنصرا إيجابيا مولدا للجديد. >>[44]، فالغاية منه هو الجمع بين الوعي الراهن والوعي السّابق، وبين وعي مختلف الفئات الاجتماعية الحاضرة في النّص في محاولة للمقابلة بينها بهدف التفاعل والتحاور لإثراء اللغة.

نورد مثالا من الرواية يتجسد فيه التهجين في كلام الأب بوشي الذي أورده في تقريره عن الأمير حين قال: <<... قدمت له قائمة السّجناء الذين عثر عليهم في سجن معسكر. بعد لحظات من التفكير أخبرني بأنه لا يستطيع أن يخلي سبيلهم مادام هناك سجناء عرب لدى فرنسا. فذكّرته بأن هذا لم يرد في الاتفاق بينه وبين مونسينيور والخليفة. وأن مونسينيور لا يتدخل في المسائل السياسية وأن ما قام به لا يعدو أن يكون عملا خيريا>>[45]، فهذا المقطع يورد صوتين داخل الملفوظ الواحد، صوت القس الذي يدافع عن سجنائه وصوت الأمير الذي يرى من العدالة أن يعامل السجناء الجزائريون مثلما يعامل السجناء الفرنسيون وأن يحرصوا على إطلاق سراحهم كما يحرصون على تحرير سجنائهم، لكن القس لم يجب على الأمير وإنما فضّل أن يورد صوت آخر هو صوت مونسينيور الذي يرى في تحرير السجناء الفرنسيين عملا خيريا إنسانيا، في حين يفسر طلب الأمير لتحرير السجناء العرب على أنه مسألة سياسية. فالكاتب هنا يقدم لنا حدثا واحدا وفق أكثر من رؤية دون أن ينتصر لإحداها ليصور لنا الأمير يطلب من القس أن يهتم بأمر السجناء بكل محبة وود فقبل بذلك ليسلمه الأمير سجناءه على الفور. فعرض الكاتب هنا لآراء الشخصيات ومواقفها يتقاطع مع ما تحدث عنه باختين من كون الخطاب الذي يتميز بالحوارية يهدف لعرض مختلف الأيديولوجيات مهما كانت متعارضة، لا ليغلب إحداها على الأخرى وإنما ليجعلها تتحاور فيما بينها.

### 2.3. الأسلبة (Stylisation) :

يركز باختين في أغلب كتاباته على مصطلح "الأسلبة" الذي يعتبره أقرب الأساليب اللغوية إلى التهجين، إلى أنه يشير إلى كونها تتميز بنمط خاص في إبراز ذلك الحوار الخفي الذي عهدناه في التهجين، فالأسلبة عند باختين تندرج ضمن << التّهجين القصدي الذّي هو إحدى طرائق إبداع صورة اللّغة في الرواية، وتتميز الأسلبة عن التهجين بأنها لا تحقق توحيدا مباشرا للّغتين داخل ملفوظ واحد، بل الأسلبة لغة واحدة معينة وملفوظة لكنها مقدمة على ضوء اللّغة الأخرى وتلك اللّغة الأخرى تظل خارج الملفوظ ولا تتعين أبدا وفي الأسلبة نجد وعيين لغويين مفردين: وعي مشخِص (وعي مؤسلِب) ووعي من هو موضوع للتشخيص والأسلبة>>[46]، ليكون بذلك الوعي الثاني موضوعا للأسلبة حين يضفي عليه الكاتب أسلوبه الخاص دون أن يتماهى الوعيان، ليبقى كل منهما حضوره الخاص المنفرد كما يسميه باختين.

والأسلبة على هذا الأساس قائمة على مبدأ التصرف في القول الذي يكون على مستوى الكلمة لا الملفوظ كما نجد في التهجين وتوضح ذلك بسمة عروس قائلة:<< تتجه الأسلبة خاصة إلى ما سماه باختين "الكلمة" (le mot) داخل الرواية ودورها في تلوين الخطاب وإبراز ضروب التصرّف في أسلوب لإعادة صياغة الأقوال والخطابات المعروفة أو تحويلها أو العدول بها عن أصل استعمالها>>[47]، فالنقطة الفارقة في الأسلبة هي العدول عن الاستعمال الأصلي للكلمة لتكون أقرب إلى أسلوب الوعي المؤسلِب دون أن يحتويه، ليحتفظ الوعي المؤسلَب بمدلوله وتضاف إليه مدلولات جديدة قد تكون معارضة أو موافقة له، ليكون الوعي المؤسلِب حاضرا على مستوى اللغة، في حين يكون الوعي المؤسلَب حاضرا على مستوى الدلالة أو المضمون بعبارة أخرى نقول: << تكون اللغة في التهجين مباشرة من خلال لغة مباشرة في ملفوظ واحد، في حين تكون اللغة في الأسلبة مباشرة من خلال لغة ضمنية في ملفوظ واحد... بمعنى آخر أن اللغة في التهجين( اللغة الأخرى) حاضرة وصريحة في ملفوظ، بينما تكون خفية ضمنية في الأسلبة.>>[48] ، وهو ما يجعلنا نذهب إلى القول إنّ الأسلبة تعتمد على التناص في ربط الملفوظ السردي بنصوص سابقة سواء أكانت من النص نفسه أم نصوص أخرى موظفة ومذابة في النص، فتفتح آفاقاً أخرى دينية وأسطورية وأدبية وتاريخية عدة مما يجعل من النص ملتقى لأكثر من زمن وأكثر من حدث وأكثر من دلالة، وهو ما يمنح القارئ وقفة تأملية بين دلالتين مختلفتين تتحدان معاً في نص واحد جديد مثيرة دلالات أخرى جديدة تحمل أكثر من بصمة وأكثر من بعد.

ومن أمثلة تجسد الأسلبة في الرواية نورد قول الأمير في حديثه مع السي قدور: << لا شيء يا السي قدور. والو علينا أن نتحمل الرحلة لمدة خمسة أيام. هذه الدنيا بنت الكلب. صعبة. أتذكر دائما كلام زهير بن أبي سلمى كان محقا. مسكين اللي جاء في طريقها.>>[49] ، فكلام الأمير باعتباره كلاما مؤسلبا تم من خلاله أسلبة كلام زهير بن أبي سلمى حين قال:

رأَيْتُ المَنَايَا خَبْطَ عَشْوَاءَ مَنْ تُصِبْ  تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِئ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ
وَمَنْ لَمْ يُصَانِعْ فِي أُمُورٍ كَثِيرَةٍ  يُضَرَّسْ بِأَنْيَابٍ وَيُوْطَأْ بِمَنْسِمِ[50]

فالأمير لم يحوره من الشعر إلى النّثر فقط بل من الفصحى إلى العامية وهو بذلك أسلبه مضاعفة تعطي الكلام حياته فغالبا ما نقوم في واقعنا المعاش بتحوير الأقوال وفق لغتنا ومقامنا، وهو ما يجعل الأسلبة تقنية لإضفاء الواقعية على النص الأدبي، نفهم من هذه الأسلبة الإشارة إلى إطلاع الأمير على الشعر العربي. فرغم أن

الرواية تطرقت لمختلف جوانب نفسية وحياة الأمير، إلا أنها تجاهلت الجانب الأدبي من شخصيته منه وهو الشاعر الذي يشهد له التاريخ، ولعلنا نرجع الهدف من هذا النوع الأسلبة إلى الرغبة في الاشارة إلى هذا الجزء من شخصيته الذي تجسد في كلامه ليصبغه بأسلوبه ويضفى عليه من روحه.

كما تظهر الأسلبة في قوله أيضا: << نحمي نفسنا ممن؟ وضعنا أسوأ من وضع طارق بن زياد، هو على الأقل كان أمامه العدو ووراءه البحر، أما نحن علينا أن نجد المنفذ الذي لا أحد يعرفه، البحر أمامنا وتحتله البوارج الفرنسية التي قصفت طنجة، السلطان على ظهورنا>>[51]، تبرز الأسلبة في هذا القول من خلال عودة الأمير إلى كلمة طارق بن زياد المعروفة والمقتطفة من خطبته الشهيرة في معركته لفتح الأندلس:<<أيها الناس، أين المَفَرُّ؟ البحرُ من ورائكم، والعدوُّ أمامَكم وليس لكم واللَّهِ إلا الصدقُ والصَبْرُ. واعلموا أنكم في هذه الجزيرة أَضْيَعُ من الأيتام في مَأْدُبَةِ اللِّئام، وقد اسْتَقْبَلَكم عدوّكم بِجَيْشِهِ وأَسْلِحَتِهِ، وأَقْواتُه موفورةٌ، وأنتم لا وَزَرَ لكم إلا سيوفُكم ولا أقواتَ إلا ما تَسْتَخْلِصُونَه من أيدِي عدوّكم>>[52]، فهو بذلك يستحضر روح الجهاد والاستماتة في سبيل القضية، وهو ما جعله يورد قول طارق بن زياد الذي حفز به الهمم ليبث روح النصر في جنوده وقد طوعه لما يلائم حاله وحال جنده والوضع الصعب الذي وصل إليه، لتتم الإشارة مرة أخرى إلى أن الأمير مرتبط بثقافته العربية وعارف بها.

### 3.3. الباروديا (parodie):

تعتبر المحاكاة الساخرة آلية أسلوبية قائمة على إيراد أساليب الآخرين تضمينا وتناصا وحوارا، فالسخرية في الخطاب الحواري وسيلة لكشف التقابلات من خلال البحث في ثنايا الاختلاف عمّا يجعل منه تصويرا للعالم المادي الفعلي عن طريق فضحه وتهديمه، وفي حديثه عن كيفية تصوير الباروديا للغة يقول باختين إنّها: << نوع من الأسلبة تكون فيها قصدية اللغة المشخصة متعارضة مع مقاصد اللغة المشخصة، مما يجعل اللغة الأولى تعمل على تحطيم الثانية ويشترط في الباروديا أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كل جوهري متوفر على منطقه الداخلي وكاشف لعالم متفرد مرتبط باللغة التي كانت موضوعا للباروديا>>[53]، إذا كانت العلاقة بين اللغة المؤسلِبة واللغة المؤسلَبة في كل من التهجين والأسلبة هي علاقة اختلاف، فإنها في الأسلبة البارودية تتخذ منحى آخر لتتبنى مبدأ التناقض التام والدلالة العكسية، ويؤكد باختين في الطرح البارودي على المقصدية كونها تشكل جوهرها الذي لا يقتصر فقط على الجانب الأسلوبي الشكلي وإنما يكون لها دلالة خاصة في الرواية تريد إبرازها بشكل عكسي.

أشار باختين في أكثر من موضع خلال حديثه عن الباروديا إلى جذورها التاريخية والمكانة التي حظيت بها في تاريخ الرواية حيث كان << دور المحاكاة الساخرة الأدبية للنوع الروائي السائد عظيم جدا في تاريخ الرواية الأوروبية ويمكننا القول إن أهم النماذج والأنواع الروائية قد أبدعت خلال عملية هدم العوالم الروائية السابقة عن طريق المحاكاة الساخرة>>[54]. إنّ تحليل باختين للنصوص القديمة - وخاصة الإغريقية منها- اتجه بالأخص إلى الكشف عن بذور النثر الثنائي الصوت وعن جذور للنص الروائي في أحضان الثقافة الشعبية، بالإضافة إلى تلمس مكونات النص في بعض نصوص العصر الوسيط، بهدف تأصيل التعبير الروائي وتشييد جذور له معتمدا على روايات ديستويفسكي باعتبارها مثلا أعلى دون أن يغض الطرف عن الأبعاد التاريخية والمجتمعية التي بلورت الرواية في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، و<< يفرق باختين بين ضحك العصر الوسيط والواقعية الهزلية مستأنفا منطقا لا يحيد عنه أبدا فالرواية تتكون في مستوى منها كأثر للغات متعددة تنقد لغة

واحدة مستبدة، وهي تتكون في مستوى آخر يناظر الأولى منطقيا كأثر ضحك جماعي يسخر من سلطة واحدة ووحيدة لا تعرف الضحك وتزجره>>[55]، فهو يرى أنّ هناك اختلافا بين الهزل باعتباره وسيلة لإضفاء جانب فكاهي على النص الأدبي وبين الباروديا كنوع من الأسلبة. فالمحاكاة الساخرة رغم كونها تستند في أساسها على عنصر الضحك إلا أنّ قوامها: التناقض والتضاد والسخرية حيث يتم في الباروديا تحطيم اللغة عن طريق الأسلبة لتعدّ نوعا من المعارضة والرفض وعدم التوافق بين نوايا.

وبذلك تكون الباروديا صراع قائم داخل الخطاب بين إرادات مقاومة للسكونية والانسجام مبنية على التفرد كما أنّ <<الباروديا إذا لم تكن خشنة (أي عندما تكون مصاغة نثرا أدبيا) يصعب كثيرا الكشف عنها إذا لم نعرف خلفيتها اللفظية الأجنبية وسياقها الثاني، ولا شك أنه يوجد في الأدب العالمي كثير من الأعمال التي لا يخطر على بال اشتمالها على طابع بارودي.>>[56] ، لا يمكن للقارئ العادي استنباط ذلك البعد البارودي في الرواية في شكله الكلي كآلية من آليات التنوع الأسلوبي والذهاب بالمقصدية إلى أبعد حد حيث يلتقي بالسياق الذي أنتجه والهدف من توظيفه، ويذهب باختين إلى أن << الأسلبة البارودية لا تستطيع أن تخلق صورة اللغة والعالم المطابق لها إلاّ بشرط واحد وهو ألا تكون الغرض تحطيميا بسيطا وسطحيا للغة الآخرين مثلما هو الشأن في الباروديا البلاغية >>[57]، ولن تتمكن الباروديا من تحقيق غايتها إلا من خلال الغوص في عمق الدلالات والسياقات وتحطيمها من الداخل وإعادة تشكيلها، ولتحقيق ذلك << يجمع القاص بين ثنائيتين متضادتين ولا تكاد تلتقيان إلاّ في نص استعاري يتلاعب باللغة ويطوعها كيفما شاء. العبث والسخرية بالشخوص القصصية هما من باب جلد الذات الذي يمارسه القاص على نفسه، ويسقطه على شخوصه، كمحاولة لتطهير النفس البشرية>>[58]. لنخلص إلى القول: إنّ الباروديا نوع من الأسلبة القائمة بدورها على التجسد الثنائي للغة داخل الملفوظ الواحد، والذي يكتسي بعدا عكسيا في العلاقة القائمة بينما تقصده اللغة الحاضرة ومقاصد اللغة الغائبة، وقد كان له -حسب باختين- حضور في بعض النماذج هامة عبر تاريخ الآداب الأوروبية، وليتحقق لنا هذا النوع من الأسلبة يجب ألا يكون تحطيما سطحيا للغة الآخرين وإنّما غوص في عمق الدلالات وتحطيمها من داخلها وتشكيل عالم جديد متفرد.

وبالعودة إلى الرواية نجد أنّ البعد الإنساني السامي الذي صبغ به المؤلف شخصياته الرئيسية جعل الباروديا غير بادية بشكل كبير وأوضح مثال عنها قول الراوي: << كلّما رأته ابنة القوال قادما بعصاه الخشنة، أخبرت والدها بالأمر فيغير حديثه تماما بشكل يرضي سماع الشاويش: ولد العصملي يا سادة يا كرام، بنى وعلّى حتى وصل السّماء خيره كبير وبركته نورت الدّنيا...وبمجرد ابتعاده يعود إلى انتقاداته القاسية: ولد العصملي جبر لمطامير واجده وامسح الأرض وأكل الأخضر واليابس. الرجال ما ماتوش. علق ونسى، الحقد كما النّار، لما تنفخ فيها تزيد تشعل... ولد العصملي يا قردي يا الزّين سرّح مسجونك وقل هواك، اللّي دار على راسك شاشية السلطان راح ونساك وباعك بالرّخيص....>>[59] ، فنجد في هذا القول تعارضا باديا وتصادما بين ما يبديه القواد للشاويش وما يضمره في قلبه ويتراوح بين هذا وذاك بنوع من السخرية والتهكم ليصور لنا السخط الذي في قلوب الشعب على الأتراك أو العثمانيين الذين خانوا البلاد وقدموها للأعداء هدية، ونجد أن الكاتب هنا يريد بث رؤيته الخاصة للموضوع حتى لا نقول أيديولوجيته على لسان شخصياته.

في مثال آخر يقول الكولونال مونطوبان: <<- آه لو لم تكن الحرب، الأرانب هنا تبحث عن صياديها....>>[60] ، فرد الكولونيل ماكماهون: <<- أمامنا أرنب آخر

يا كولونيل، أكثر خطورة وأكثر صعوبة. هذه المرة لن يفلت منّا كل المنافذ أغلقت عليه>>[61] وهو بذلك يعرض لنا فكرته في سياق تهكمي غرضه وصف الأمير بالجبن والخوف.

يقول الأمير:<<- السي عمر ولد الروش، باع القلّة وزاد البوش.هه...تمتم الأمير بسخرية وهو يعضّ على شفته السفلى>>[62]، والمقصود هنا أنه لم يبع وطنه فقط بل باع نفسه أيضا لكن الكاتب أورده بصيغة ساخرة لمحاولة تصوير حالة الأمير وهو يبتسم في أصعب حالاته ، مما يوحي لنا بقوة هذه الشخصية وصبرها على المحن.

### 4.3. الحوار الخالص (dialogue):

يندرج الحوار ضمن البنية الحوارية الكبرى للرواية، فإذا كان الحوار تبادل كلامي بين الشخصيات أو بين الشخصية وذاتها وبنية جاهزة ومنجزة ومحيّنة عبر لغة الكاتب، فإن هذا لا ينفي كونه حاملا لمعنى الحوارية وأن له دور أساسي في بناء صورة اللغة داخل الرواية، فـــ << التجاوز الحواري للغات الخالصة إلى جانب التهجينات في الرواية هو وسيلة قوية لخلق صور اللغات. والتجابه الحواري للغات (وليس للمعاني التي تشتمل عليها) يرسم حدود اللغات ويتيح الإحساس بها >>[63]. يمكننا تمييز في الخطاب الروائي بين نوعين من الحوار وهما الحوار المباشر والحوار الداخلي أو المونولوج الذي قد يبدو لنا للوهلة الأولى أقرب إلى رواية الصوت الواحد منها إلى رواية الأصوات، ففي رواية الصوت الواحد نجد أن الحوار الداخلي أداة موضوعها العاطفة عموما يستعمل في تحديد الحالة النفسية للشخصية في حين نجده << محجم في رواية الأصوات. لأن البعد السيكولوجي في رواية الأصوات ليس ذاتيا بحتا كما وجدناه عند الرومانيين ولا متوغلا في اللاوعي كما وجدناه عند (جويس وفرجينيا دولف) وإنما يأتي البعد السيكولوجي في الحوار الداخلي بطريقة فنية خاصة تسمح بالتحليل في الجوهر الموضوعي للجماعة البشرية بتناقضاتها>>[64]، فالرواية الجديدة احتفت بشكل كبير بتصوير باطن الشخصية الذي يعتبر آلية لفهم جوهر الفرد وما يحسه الإنسان اليوم من صراع داخلي مع ذاته.

تستخدم كل شخصية في تفاعلها مع الشخصيات الأخرى من خلال الحوار لغة خاصة بها تتماشى مع معطياتها وثقافتها ورؤيتها، فالراوي يمكن أن يسهم بشكل كبير في تشكيل صورة الشخصية من خلال محكي الأحداث أو الوصف أو غيرها من الأدوات السردية << أما الحوار والمونولوج فإنهما يكشفان بوظائفهما المتعددة وخصائصه الفنية في رواية الأصوات مستوى الشخصيات الفنية والثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، فالحوار أداة فنية لإبراز الحقائق>>[65]. فالحوار باعتباره طريقة من طرائق التواصل القولي خارج الأدب، نجده داخل الأدب يكتسب ميزة لا نجدها في الأدوات السردية الأخرى وهي مقدرته على الإيهام بالنقل الحقيقي للأقوال رغم كونها مجرد تخيّل تنقل به الأقوال من عالم المغامرة الفكرية إلى عالم الخطاب في لحظة تحرر للشخصية من سلطة الراوي لتتولى أمرها بنفسها.

نلاحظ في رواية الأمير نوعين من الحوار وهما الحوار الداخلي الذي قل وروده في النص وفي مثال ذلك نجد الأمير يحاور نفسه قائلا: << أغمض عينه، تمتم: لماذا الحزن، أليس هو من اختار هذا المسلك؟ كان يمكن أن يكون أنانيا ويموت ويدفع معه إلى الهلاك أناسا كثيرين في حرب يائسة تماما. حرب كان العصر العربي والفروسي ما يزال يمجدها ولكنها توقفت على حافة القرن الجديد. >>[66]، فرغم أن جوهر الكلام هنا عبارة عن صراع أو حوار مع ذات إلا أنّ الكاتب أورده في سياق سردي وكأنه لا يريد للشخصيات أن تتحدث عن ذاتها ليتضح لنا هنا نوع من سيطرة الراوي أو ما يعرف في الدراسات السّردية بالراوي العليم، ليصبح عبارة عن سرد

للحياة الدّاخلية أكثر منه حوارا داخليا، إذ << يكاد ذكر الحياة الذهنية للشخصية يلتبس بالحوار الداخلي أو النّجوى الذّاتية... ذلك أن القارئ المتلقي لا يقرأ طوال الرّواية مقاطع تناجي الشخصية فيها نفسها أو تحاورها.. عن خلق الشخصيات لذاتها وتركيزه على جعلها معبرة عن قيم الانحلال الاجتماعي السياسي>>[67].

ظل الروائي يكرر عبر جل مقاطع الرّواية على لسان الأمير هذا الصراع الذي لا يعبر فقط عن نفسية الأمير المتألمة بسبب ضعف الإمكانيات وتشتّت القبائل وتناحرها فيما بينها، بقدر ما يحيل على الواقع الذي تعيشه الشعوب العربية اليوم والشعب الجزائري خصوصا، ولعل مراد الكاتب هنا هو التركيز على حوار الشخصيات فيما بينها أكثر من حوارها مع ذواتها، إذ غلب على الرواية الحوار الخالص الذي تم توظيفه لفتح مجالات لحوار الحضارات وهو بذلك <<لم يقدم أيا من خدماته للشّخصية كما هي عادته. فالقارئ لا يستطيع من خلال الحوار الخارجي التعرف على خصائص الشّخصيات المتحاورة... لكنه أسهم في تبطيء حركة القصّ ومهّد للوصف تمهيدا حسنا فرسم إطاره ومنحه شيئا من الحيوية.>>[68] ، ليقتصر بذلك الحوار الخالص على تصوير المحادثات الطويلة بين كانت بين الأمير ومونسينيور بالإضافة إلى تصوير كيفية تعامل الأمير مع معاونيه وأهله وجنوده وما تبقى يمكن إدراجه في سياق البناء السردي.

**. نتائج البحث:**

نخلص إلى القول: إن الحوار في رواية الأمير كان له دوره الفعال في تشكيل الرواية من حيث كونه أداة لتطوير العلاقة بين طرفين يسعيان لإقامة حوار حضاري، بالإضافة إلى إضفاء تنوع وديناميكية للسرد عن طريق التّباين الكائن بين مختلف الحوارات، فنجد أحدها أكثر طولا وآخر أوسع حيزا والثّالث أكثر تفصيلا، وهو ما يميز حضوره مقارنة مع أدوات السرد الأخرى، هذا الحضور الذي يتماشى مع محور الرواية العام وهو الحوار الحضاري.

إنّ تحرر الشخصية في الرواية الحوارية من السلطة الكاملة للكاتب واكتسابها لوعيها الخاص بذاتها وبالآخر بعيدا عن كل قيد أو جبر، لا يلغي الوجود الضمني لليد الكاتبة والتي تتجسد من خلال ذلك الربط الدقيق والمنظم والفني بين مختلف جزئيات الرواية وبنياتها، كما أن استعانة الرّوائي بالحوارات الخالصة والتهجين والأسلبة ومختلف التّقنيات الحوارية الأخرى، جعله يتجاوز رتابة الرواية التقليدية ذات الصوت الواحد وهو وسيلة قوية لخلق صور مختلفة للّغات راسما حدودها، ومتيحا الإحساس بها وتلمّس أشكالها الحية والمتفاعلة.

إن هذه الاعتبارات تجعل رواية واسيني الأعرج قائمة على المفارقة من خلال شخصيات وفّر لها الحرية فيما تقول لذلك كانت روايته نصا مفتوحا على تعددية الأسئلة والمواقف والرؤى، تقول ما يتجنب مؤرخو السلطة قوله وتتطلع إلى ملامسة ما يودّ الروائي قوله لنجد أنّ رواية كتاب الأمير صورت لنا وجهات نظر مختلفة تشكك في الحقائق وفي الشخصيات، فما كان بمثابة الحقائق في منظور الاستعمار يتعرض عبر هذه النصوص التخيلية إلى حملات تشكيك قوية ويواجه عبرها تحديات كبيرة لتجعلنا بذلك أمام رواية مغايرة ومتحررة من إكراهات السّيطرة تسعى إلى الخروج بالفكر العربي من دائرة الأحقاد والضغائن، ونحن في عالمنا العربي في أمس الحاجة إلى مثل هذه التجارب التي تخرجنا عن دائرة الاضطهاد والظلام وتدفعنا لإبداع أساليب جديدة لتحقيق العدل والسّمو بإنسانية الإنسان وكرامته.

- **هـوامش البحث:**

(1)- بشير بويجرة: الشخصية في الرواية الجزائرية (1970-1938)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص 12.
(2)- صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللّغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 2003، ص 69.
(3)-ميخائيل باختين: فيلسوف وباحث أدبي روسي، ولد عام 1895 في أوروبا من عائلة أرستقراطية وهو شاعر وعالم موسيقى مات عام 1975. نقلا عن تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر. فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996.
(4)- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 51.
(5)- ميخائيل باختين: شعرية ديستويفسكي، تر. جميل نصيف التكريتي، مر. حياة شرارة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ط1، 1986، ص 175.
(6)- المرجع نفسه، ص 90.
(7)- محمد نجيب التيلاوي: وجهة النظر في الرواية الأصوات العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 58.
(8)- محمد بوعزة: تحليل النص السردي ( تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
(9)- عبد الوهاب بوشليحة : إستراتيجية الكاتبة التاريخية في رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج ، مجلة دراسات جزائرية ، العدد 3 جامعة السانيا، وهران، الجزائر، 2006، ص 137.
(10)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، دار الآداب، بيروت، ط3، 2013، ص 224.
(11)- المصدر نفسه، ص 117.
(12)- المصدر نفسه، ص 329.
(13)- المصدر نفسه، ص 96.
(14)- عبد الحسين شعبان: الهوية والمواطنة (البدائل الملتبسة والحداثة المتعثرة)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2017 ص 21.
(15)- المصدر السابق، ص 49.
(16)- المصدر نفسه، ص 248.
(17)-المصدر نفسه، ص 409.
(18)-المصدر نفسه، ص 146.
(19)- ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر. يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص 124.
(20)- إدريس الخضراوي: الرواية العربية ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ،2012، ص 133.
(21)- المرجع نفسه، ص 138.
(22)-واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص 10 .
(23)- المصدر نفسه، ص 11.
(24)- المصدر نفسه، ص 103.
(25)- المصدر نفسه، ص 201.
(26)-ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 68.
(27)- المصدر السابق، ص 127.
(28)-المصدر نفسه، ص 78.
(29)-حجت رسولى و سمية أفاجاني: مظاهر الخرافة في المجتمع العربي ( دراسة في روايات غادة السمان نموذجا )، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، إيران، العدد 30، خريف 2011، ص 36.
(30)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص 248.
(31)- المصدر نفسه، ص 150.
(32)- المصدر نفسه، ص 522.
(33)- المصدر نفسه، ص 591.
(34)- المصدر نفسه، ص 148.
(35)- المصدر نفسه، ص 306.

(36)-المصدر نفسه، ص 168.
(37)-المصدر نفسه، ص 129.
(38)-المصدر نفسه، ص 191.
(39)-ميخائيل باختين: شعرية ديستويفسكي، ص 265.
(40)-ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 121.
(41)- أوريدة عبود: حوارية اللغة في روايات عبد الملك مرتاض، مخطوط أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012 - 2013، ص 59.
(42)-ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 76.
(43)- المرجع نفسه، ص 125.
(44)-المرجع نفسه، ص 28.
(45)-واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص 322.
(46)-ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 30.
(47)-بسمة عروس: تحليل الخطاب والخطاب الروائي (قراءة في الإرث الباختيني)، مقالات في تحليل الخطاب، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 2008، ص 121.
(48)- أوريدة عبود: حوارية اللغة في روايات عبد الملك مرتاض، ص 60.
(49)-واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص 513.
(50)- ابن عبد الله بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، دار العالمية، بيروت، 1992، ص 82.
(51)-واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص 406.
(52)- محمود الشلبي: حياة طارق بن زياد فاتح الأندلس، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص 205.
(53)- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 29.
(54)- ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص 76
(55)-المرجع نفسه، ص 138.
(56)-ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 133.
(57)-المرجع نفسه، ص 123.
(58)-حسين خالفي: البلاغة وتحليل الخطاب، دار الفارابي- منشورات الاختلاف، لبنان- الجزائر، ط1، 2011، ص 244.
(59)- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص 80، 81.
(60)-المصدر نفسه، ص 767.
(61)-المصدر نفسه، ص 468.
(62)- المصدر نفسه، ص 308.
(63)-ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 124.
(64)-محمد نجيب التيلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص 60.
(65)- حسن عليان: تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية، مجلة جامعة دمشق، مج 24، ع 1-2، 2008، ص 177.
(66)-واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص 516.
(67)- سحر روحي الفيصل: الرّواية العربية البناء والرؤيا (مقاربات نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003 ص 115.
(68)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.