الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et PopulaireB347BA
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
جامعة 08 ماي 1945 قالمة
UNIVERSITE 8 MAI 1945 – GUELMA
كلية الآداب و اللغات
Faculté : des lettres et des langue
قسم اللغة و الأدب العربي
Département de langue et littérature

الرقم:.....

N° :.....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستـــــــــــــــــــــــر

(تخصّص أدب جزائري)

جماليات قراءة التقارب الحضاري في رواية الأمير للروائي واسيني الأعرج من منظور النقد الثقافي

مقدمة من قبل: هدى أدجرسي

تاريخ المناقشة:26جوان 2018

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة
بشرى الشمالي	أستاذ محاضر – أ -	رئيسا
السعيد بومعزة	أستاذ مساعد – أ -	مشرفا ومقررا
نضر الدين شيحا	أستاذ محاضر – أ-	ممتحنا

السنة: 2018/2017

شكر و عرفان

قال رسول الله صلى الله عليه و سلم

"من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

صدق رسول الله صلى الله عليه و سلم

الحمد لله على إحسانه والشكر له على توفيقه وامتنانه ونشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له تعظيما لشأنه ونشهد أن سيدنا ونبينا محمد عبده ورسوله الداعي إلى رضوانه صلى الله عليه وعلى آله و أصحابه وأتباعه و سلم

بعد شكر الله سبحانه وتعالى على توفيقه لنا لإتمام هذا البحث المتواضع أتقدم بجزيل الشكر إلى الوالدين العزيزين الذين أعانوني وشجعوني على الاستمرار في مسيرة العلم والنجاح، وإكمال الدراسة الجامعية والبحث؛ كما أتقدم بأسمى معاني الشكر والتقدير إلى من شرفني بإشرافه على مذكرة بحثي الأستاذ "السعيد بومعزة" الذي لن تكفي حروف هذه المذكرة لإيفائه حقه بصبره الكبير علي، ولتوجيهاته العلمية التي لا تقدر بثمن؛ والتي ساهمت بشكل كبير في إتمام واستكمال هذا العمل؛ كما أتقدم بأسمى بجزيل الشكر والتقدير إلى أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بمناقشة البحث، وبيان نواقصه والإرشاد إلى إكماله، وإثرائه بالملحوظات والتّوجيهات؛ كما أتوجه بخالص شكري وتقديري إلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد على إنجاز وإتمام هذا العمل

" رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي و على والدي و أن أعمل صالحا ترضاه و أدخلني برحمتك في عبادك الصالحين"

صدق الله العظيم

إن الكتابة الروائية بوصفها تجليا للمخزونات الواعية واللاواعية لفكر المبدع، هي في مبدئها نداء متميز، فالنص الروائي وهو يستحضر الرموز والصور التي تتشابك مع الواقع وتصبح نقطة تقاطع بين التاريخ والتاريخي، بين الواقع والمتخيل، بين الوعي واللاوعي.

أخذ موضوع الأنا والآخر – ولا يزال– أهمية بارزة في الكتابات الفكرية و النقدية وفي شتى العلوم الإنسانية ، باعتبار أن الكشف عن الأنا لا يتأتى إلا من خلال الآخر الحاضر باستمرار معها و فيها، وهي علاقة من شأنها أن تنهض على افتراض الغيرية التي يتألف منها الوجود الإنساني المتضمن دوما قطبين مختلفين، بل إن القضية ما فتئت تتوالد وتتعقد حتى صار من العسير تحديد صفة الآخرية، في عصر يهدف إلى إلغاء الحدود الفاصلة بين الأنا والآخر واختزالها ضمن نطاق واحد هو الأنا الجمعية، بعد العمل على تذويب مقومات الأنا لصالح قيم الآخر، الأمر الذي يطرح العديد من مفارقات الهوية والانتماء بالنسبة إلى الأنا نتيجة شعورها الحاد بفقدان خصوصيتها في علاقتها الجدلية مع الآخر.

وفي ظل هذه الرؤية الجديدة لواسيني الأعرج وهو يستشرف العلاقة مع الآخر وفي ظل الموضوعات التي طرقتها رواية كتاب الأمير يمكن أن نطرح أسئلة مثيرة حول كيفية التأسيس للعلاقة مع الآخر:

كيف تجلى الحوار بين الأنا والآخر في الرواية؟ كيف صورت الرواية الحوار الحضاري بين الأنا والآخر؟ هل كان حوارا عدائيا يهدف إلى الهيمنة والسيطرة على الآخر؟ أم كان حوارا حضاريا إنسانيا يبغي التلاقي؟ كيف يعبر واسيني الأعرج عن عملية وعيه للأنا والآخر؟ من هو هذا الآخر؟ وما مدى الذي وصل إليه الوعي التواصل؟ وهل أمكن لذلك التواصل التقليل من شأن الهوية؟ وكيف تبلور ذلك التواصل مع "الآخر" ابتداءا من المستوى المعيش إلى مستوى البنية السردية؟ كيف أسس واسيني لتوحد الرؤى والمواقف بين الأمير وموسينيور، بين المسيحية والإسلام، بين الشرق والغرب؟ وإلى غير ذلك من الأسئلة

التي نطمع الخوض فيها ارتكازا على نص سردي نتصور أنّه حامل لبعض هموم هذه الإشكالية وهو نص رواية " كتاب الأمير " ، من ثم كان اختياري لرواية "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد " كنتاج يتمثل هذه البنية –الجدل– دون غيرها من النصوص الروائية التي يغيب عنها هذا الوعي وذلك التوتر فقارئ هذه الرواية يدرك أنّها تستجيب بشكل واضح لدراسة من هذا النوع، حيث تقدم لنا الرواية طرحا فكريا يتناول موضوع حوار الأنا والآخر لذلك عندما أردنا اختيار مشروع مذكرة درجة الماستر كانت الرغبة الملحة تشدنا إلى تناول هذه الرواية بعدها رواية قدمت طرحا ورؤية جديدة تختلف عن تلك التي عهدناها في الروايات التي سبقتها، فأثرنا أن ينصب اهتمامنا على تناول موضوع الحوار بين الأنا والآخر كرؤية وطرح بارزين فيها، وعلى هذا الأساس فقد عنونت مذكرتي (جماليات قراءة التقارب الحضاري في رواية " كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد " للروائي الجزائري واسيني الأعرج -من منظور النقد الثقافي-)

وقد اقتضت طبيعة الدراسة تقسيمها إلى مقدمة وثلاث فصول: ففي مدخل نظري الذي عنونته بالنقد الثقافي مقاربة تاريخية، فتطرقت فيه إلى عدة عناصر: النقد الثقافي (سؤال المرجعية) " الدراسات الثقافية، نقد ثقافة الإعلام، التاريخانية الجديدة، ما بعد الكولونيالية، النقد النسوي "، نشأة النقد الثقافي في الغرب، النقد الثقافي لدى العرب، المصطلح النقدي الثقافي، القراءة الثقافية، سمات النقد الثقافي، أهدافه.

أما الفصل الأول والذي عنونته: الترسبات الحكائية والمكون الثقافي: حاولنا في هذا الفصل التطبيقي التركيز على أهم مقومات البنية السردية في رواية "كتاب الأمير"، فسلطنا الضوء على الشخصية الحكائية وعلاقتها بالآخر لينتقل الحديث بعدها عن ومدارات التاريخ لينتقل الحديث بعدها والفضاء المكاني من التمرد إلى الاستسلام، والبنية الزمنية وتداخل السيري والتاريخي، وكذلك تموضع الحكي وتعدد الرواة في الرواية، وكيف كان لهما في تفعيل وإنتاج أحداث العمل الروائي وتوطيد العلاقة بين الأنا والآخر.

أمّا الفصل الثاني فعنوانه: المكون الثقافي والانفتاح الايديولوجي: فتطرقنا فيه إلى الحوار الحضاري بين الأنا والآخر، وفن الترسل ومبدأ التسامح العقدي وكيف أصبحت الرسالة جسر بينهما؟، وشعرية الاعتراف.

وانتهى بنا المطاف إلى خاتمة أوجزت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، استخلصتها من عمق العلاقة بين الأنا والأخر وكيف كان الحوار بينهما عدائيا أم إنسانيا؟ عدائي أدى إلى المواجهة أم كان حوارا حضاريا إنسانيا أدى إلى اللقاء والتفاعل؟

لنكشف رؤية الروائي التي بنى عليها عمله الإبداعي والتي تنم عن ذات مدركة لما حولها وتعمل على تغييره، لا تكتفي بالتعبير عن العالم وإنما تسعى إلى تفجيره وتجاوزه، تلك هي الخطة التي رسمناها محاولين الإحاطة بالموضوع –في حدود ما أتيح لنا– من جميع جوانبه .

وقد تنوعت المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها في هذا البحث فكانت رواية "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" المصدر الرئيسي، أهم المراجع التي رجعت إليها: كتب عبد الله الغذامي في النقد الثقافي، سعيد يقطين انفتاح النص الروائي، ميجان الرويلي وسعد البازعي دليل الناقد الأدبي، وكذلك المترجمة: جيرار جينيت خطاب الحكاية، ميشال فوكو نظام الخطاب، أما المنهج الذي اتبعته فهو المنهج النقد الثقافي في تحليل النصوص الأدبية.

وإن كنا قد حاولنا الكشف عن بعض القضايا والإجابة عن بعض الأسئلة التي تواجه الباحث في مثل هذه الدراسة فإن هناك أسئلة أخرى ما زالت تطرح في هذا المجال آمل أن أتوصل إلى الإجابة عنها في دراسة أخرى أو يتوصل بعض الدارسين إلى معالجتها في أبحاث مستقبلية.

وتقتضي الأمانة أن ننوه بالجهود التي قدمها لي الأستاذ المشرف " السعيد بومعزة "، وأعبر له عن امتناني لمتابعته الدقيقة ورعايته لهذا البحث منذ ولادته إلى أصبح على هذه

الصورة فجزاه الله عني خيرا على إرشاداته و توجيهاته و ما أفادني به من نصائح قيمة على أنّه كان حريصا على أن يترك لي مساحة من الحرية لأعبر من خلالها عن قناعاتي الفكرية ولا يفوتني في هذا المقام العلمي أن أقدم كلمة وفاء لجامعة 8 ماي 1945 التي احتضنت هذا البحث كما أتقدم بشكري لأعضاء لجنة المناقشة الذين سيفيدونني بأفكارهم، توجيهاتهم وعمق مناقشتهم التي ستثري هذا البحث و ترتقي به إلى مستوى أفضل .

وفقنا الله جميعا لما فيه خير للثقافة العربية

أولى النقّاد و الدارسون اهتماما بالغا بالخطاب، ولم يقتصر اهتمامهم على شكل معين دون غيره ، وإنما تناولوا عدة أنواع منه، غير أن الخطاب الأدبي نال نصيبا وافرا من ذلك الاهتمام، فظهرت مناهج نقدية واتجاهات كثيرة سعت إلى تدارك ما غفلت عنه سابقاتها، وبتقديم أدوات قرائية وخطوات إجرائية لمقاربته، مما عمق من دراسات الأدبية، وتم تمجيد الجماليات في مقابل مسائل أخرى مسكوت عنها، فالخطاب الأدبي لا يفصح عن كل مضامينه ، وتبقى هناك أمور مضمرة تم تجاهلها، أولا لاهتمام الناس بالبلاغي /الجمالي زمنا طويلا، وثانيا لقدرة هذه المضمرات على الكمون والاختفاء مستعملة أقنعة عديدة، أهمها وأخطرها قناع الجمال الذي يغطيه، فيجعله في منأى عن النقد، حيث برزت اتجاهات نقدية أخرى طالبت بتخليص النقد من قيد الأدبية، فكان من جملة ماظهر النقد الثقافي critique culturelle بوصفه حقلا معرفيا ونشاطا إنسانيا بحثيا يعل على جدلية التقارب الحضاري والثقافي والإيديولوجي، يعدّ من أواخر الاتّجاهات النقدية في العالم الغربي والعربي معا.

أولا:النقد الثقافيِ (سؤال المرجعية)

تعددت المرجعيات والأسس التي ساهمت في إفراز النقد الثقافي ، باعتباره ذاكرة اصطلاحية ومنهجية له، وهي منجزات نقدية ظهرت في الثقافة الغربية حديثا، وواكبت تطورات العصر، وعينت بما وراء الأدبية، وبما لم يعن به النقد الأدبي من أبعاد وأنظمة ثقافية ينطوي عليها الخطاب، كالأنساق الثقافية والمضمرات الإيديولوجية وغير ذلك[1] ، وهي تعد نتاجا لما يعرف بتحولات حقبة " لما بعديات "؛ أي ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، ما بعد الكولونيالية ...إلخ، هذا التحول شهدته فترة واسعة من القرن العشرين حين تراجعت المناهج الشكلية ، وازداد الاهتمام المحتوى الإيديولوجي للخطاب ، مقارنة بالمفهوم التقليدي للنص [2].

ومن أهم المرجعيات نذكر:

أ/ الدراسات الثقافية:)(EtudesCulturelles

ازدهرت في التسعينيات من القرن العشرين ، بيد أنها بدأت بداية رسمية مع تأسس "مركز بيرمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة "بإنجلترا سنة 1964م، والذي كان له الفضل في توجيه الاهتمام إلى ثقافة الجماهير وتفاعلها مع وسائل ترويجها وطرائق استهلاكها [3]، والبحث في مرتكزاته السلبية والايجابية المترتبة عن فعل التفاعل الذي يتم بأساليب متفاوتة،

[1] جميل المجيد: نحو تحليل أدبي ثقافي- تجربة نقدية في قصيدة النثر و خطاب الأغنية، دار غريب، القاهرة، ط 1 / 2009، ص7.

[2] -عبد الله ابراهيم .المطابقة و الاختلاف – بحث في نقد المركزيات الثقافية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 / 2004 م ، ص536

[3] -عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل(محررا) ، الغذاميالناقد– قراءات في مشروع الغذّامي النقدي ، كتاب الرياض ، مؤسسة البيامة الصحفية ، الرياض ، العدد 98/97 ، 2001م – 2002م، ص90-91.

وهذا التأثر والتأثير هو حقل للاشتغال ؛فقد اهتمت الدراسات الثقافية بكل وسائل الاتصال الحديثة، وبكل حامل ثقافة؛ فتناولت "وسائل الإعلام Media، والثقافة الشعبية Populaire Culture-،والثقافة الفرعية -Sub Cultures،والمسائل الإيديولوجية والأدب، وعلم العلامات Semiotics،والجنوسة Gendre،والحركات الاجتماعية ،والحياة اليومية ... "[1].
كما حاولت الارتقاء بأخلاقيات المجتمع الحديث، والالتزام بإعادة هيكلة البناء الاجتماعي، إذ هي إلى فهم ونقد أشكال الهيمنة بالشكل الذي يجعل الجماهير مكبلة أمام القوى المسيطرة، وخاصة في المجتمعات الصناعية الرأسمالية.

يأتي اهتمام الدراسات الثقافية بالنص باعتباره وسيلة لا غاية، ولا يُتناول قصد معرفة السياق الذي أُنتج فيه، تاريخية أم اجتماعية؛ فالنص ليس سوى "(..) مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة؛ من مثل الأنظمة السردية،والإشكاليات الإيديولوجية، وأنساق التمثيل [2] ".
كما أنه أداة تعين على معرفة ما يتحقق فيه من أنظمة ثقافية، وبذلك أضحت ثقافة الجماهير موضوعا للطرح والتحليل والمساءلة غدت الدراسات الثقافية مشروعا تكتسب الدراسات الأدبية ضمنه وعيا جديدا، بل يكاد يبتلعها ويدمر الأدب.

في مقابل ذلك،ظلت سهام من النقد توجه لهذا المشروع بسبب فقره النظري وسطحية دراساته، وتركيز ممارسيه على العوامل الاقتصادية والمادية، وتحديدا الاتجاه المسمى بالمادية الثقافية، ومفهوم رأس المال الثقافي الذي طرحه عالم الاجتماع الفرنسي "بيار بورديو" ؛ حيث يؤول كل فعل حسب شروط إنتاجه واستهلاكه كما يؤاخذ على الدراسات الثقافية تمجيدها لخطاب المعارضة والمهمَش على حساب الرسمي والراقي، وتوجهها نحو الجماهير على حساب المتخصصين كما في النقد والنظرية .وفي ظل هذه الانتقادات والاعتراضات تولدت اتجاهات أخر حاولت تجاوز هذه المآخذ وانفتاح على آفاق نظرية ومنهجية أدق وأعمق[3].

ب/نقد ثقافة الاعلام(Critique de la culture des médias)

يعرف هذا الاتجاه في الحقل الثقافي بمصطلحات أخر،منها (نقد ثقافة الوسائل) أي وسائل الإعلام والاتصال ، كما سماه عبد الله الغذامي (نقد الثقافة) في معرض حديثه عن ذاكرة النقد الثقافي، ويعد "دوغلاس كلنر" ؛ أستاذ الفلسفة ورئيس قسم العلوم الاجتماعية بجامعة

[1]- عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن–منظور جدلي تفكيكي ، دار مجدلاوي ، عمّان ، الأردن ، ط2005/1 ، ص 232 .

[2]عبد الله الغذامي ،النقد الثقافي-قراءة في الأنساق الثقافية العربية-،المركز الثقافيالعربي،الدار البيضاء – بيروت،ط2 /2001م،ص17.

[3] المرجع نفسه ، ص20 .

"كولومبيا" الأمريكية، رائدا في هذا المجال، من خلال كتابه "ثقافة الميديا" (1995م)؛ حيث يرى أننا نعيش مرحلة "المابين"، ويعترض على الذين يقولون بمرحلة "المابعد" أي مابعد الحداثة ؛ لأنّنا – في نظره – بحاجة إلى مقولات ما بعدها[1]؛ من هذا المنطلق ، تأتي نظريته الخاصة من طروحات مدرسة بيرمنجهام ومدرسة فرانكفورت عن الدراسات الثقافية ومن نظريات مابعد الحداثة والتعددية الثقافية والنقد الثقافي ؛ حيث يُوظف هذه المقولات وينتقدها ، في نفس الوقت ،ليطرح مفهومه حول نقد ثقافة الميديا ؛ فيبني نظرته على ماطرحه رواد مدرسة فرانكفورت ، وعلى رأسهم عالم الاجتماع الألماني "تيودور أدورنو"،حول إشكالية التفاعل الذي يحدث بين المتلقين ووسائل الاتصال .

مع هذا، لم يتوان كلنر عن توجيه نقده إلى مدرستي فرانكفورت وبيرمنجهام؛ بسبب غلوهما في تبني فكرة الرفض الجماهيري والاحتفاء بها، دونما تمييز بين حالاتها، على أساس أن اتجاه نقد ثقافة الإعلام يعتمد على أخذ النص مرتبطا في تفاعلاته، مع ردود أفعال المجتمع،ومتقاطعا مع أنظمة الإنتاج والتلقي؛ بغية الكشف عن التعقيدات الحادثة بين النصوص والجماهير[2].

وبما أن للدراسات الثقافية دور في توجيه الاهتمام لما هو جماهيري وإمتاعي، فإنّ كلنر يشير إلى أنّ الحس النقدي الحقيقي يستوجب الوقوف عند الأنماط الثقافية،وعدم تثبيتها لمجرد أنها جماهيرية وإمتاعية؛وذلك لما للإمتاع من دور في دفع الجمهور إلى الرضاء بأنساق الهيمنة كما في السينما الأمريكية أو الهوليودية؛ حين يجري تمرير صناعة العنف من خلال أفلام الأكشن الممتعة. وليست المتعة فعلا غريزيا أو محايدا، بل هي فعل مكتسب مزيج عناصر المعرفة التي تتعلمها،ومن عناصرالسلطة التي تتحكم أنساقها في إمتاعنا[3].

وخلاصة نظرية كلنر تكمن في طرح تصور يقوم على التعويل على الثقافة، وعلى عدم التفريق بين النصوص؛ حيث تتخذ النصوص الراقية، كما النصوص الهابطة أو الشعبية، مادة للدراسة تجنبا لأية إيديولوجيا يتضمنها مصطلحا (جماهيري) أو (شعبي)؛كما حصل مع الدراسات الثقافية. ويرى كلنر أن مصطلح "ثقافة الميديا " يكسر الفواصل التقليدية بين الثقافة وعناصر الاتصال؛ حيث ينظر إلى الثقافة يوصفها إنتاجا، كما ينظر في وسائل توزيعها وطرائق استهلاكها؛ لأنها مكون ذو طبيعة اتصالية.

ج/ التاريخانيّة الجديدة (Néo-Historicime)

تعد التاريخانيّة الجديدة أو الجماليات الثقافية أو التحليل الثقافي أحد أبرز الإفرازات النظرية للمرحلة النقدية ما بعد البنيوية، تبلورت معالمها في الفترة الممتدة بين السبعينيات

---

[1]. المرجع السابق، ص 21 .

[2] المرجع نفسه ،ص 22 .

[3]المرجع نفسه ، ص 23-24 .

والتسعينيات ،وبخاصة في أمريكا،على يد عدد من الدارسين ،منهم "لويس مونتروس " و"ريتشارد هيلغرسن "؛أستاذا النقد والدراسات الأدبية بجامعة سانتا باربارا-كاليفورنيا ،و"ستيفن غرينبلات " الأستاذ بجامعة بيركلي-كاليفورنيا[1]، الذي يعود إليه الفضل في إطلاق مصطلح (شعرية أو بويطيقا الثقافة) في نقده لخطاب عصر النهضة الأوروبي،خاصة الإنجليزي منه، وتحديدا الدراما الشكسبيرية ،مطورا بذلك مصطلحا أسبق منه إلى الظهور هو التاريخانية الجديدة،غير أن مصطلح (التحليل الثقافي) فرض نفسه كتسمية إجرائية ملائمة لهذا الاتجاه[2].

تسعى الجماليات الثقافية إلى فهم النصوص، وقراءة الأعمال الإبداعية ضمن إطارها التاريخي والثقافي قراءة تستجلي القيم الثقافية التي امتصها النص ؛إذ الإيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية والسياقات التاريخية والثقافية متغيّرات تؤثر في تشكيل النصوص [3]، والتاريخانية الجديدة "تولي اهتماما متميزا لمفهوم النسقالثقافي؛ وذلك لأهمية هذا المفهوم فيمشروعها الذي يتحدد، بحسب لويس مونتروس،في إعادة تشكيل Refigure المجال السوسيوثقافي من خلال الأعمال القانونية والأدبية والدرامية ، وهذا يقتضي أن ينظر إلى هذه الأعمال في علاقتها،لا مع الأجناس وصيغ الخطاب الأخرى فحسب، بل مع المؤسسات الاجتماعية والممارسات غير الخطابية(...)المعاصرة لها[4]"،و المؤلف لا محالة معرّض لهذه المؤثرات في عصره .

النص الأدبي ، عكس غيره من النصوص، قادر على إضمار سياقاته المنتجة له تحت غطاء الجمالية؛ لذلك يقول غرينبلات محدّدا معالم هذا الاتجاه :"في النهاية لا بد للتحليل الثقافي الكامل أن يذهب إلى ما هو أبعد من النص ليحدد الروابط بين النص و القيم من جهة ، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى"[5]؛ إذ يقوم التحليل الثقافي على جملة اعتبارات ،منها أنّ التاريخ ليس نسقا يمكن الإشارة إليه على أنه مفسر للأدب أو كقوة مهيمنة عليه كما هو الحال في النقد الماركسي، بل إن النص الأدبي جزء من سياق تاريخي يتفاعل مع مكونات الثقافة الأخرى ؛ من مؤسسات وعادات ومعتقدات وغير ذلك ، وأنّ القارئ –مثله مثل المؤلف- يكون عرضة للمؤثرات الإيديولوجية في عصره، فإن توافق القارئ والمؤلف في الإيديولوجيا يحتفي بخصائص نصه الموضوعية والفنية، وإن اختلفا

---

[1]- يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي – الشعر الجاهلي نموذجا، وزارة الثقافة،عمّان،الأردن، ط1 /2004م ،ص 28 .

[2]ميجان الرويلي وسعدالبازعي :دليل الناقد الأدبي،إضاءة لأكثر من سبعين تيار اومصطلحا معاصرا، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء –بيروت، ط2002/3، ص80.

[3] المرجعنفسه،ص 80-81 .

[4] ينظر New Historicism. A Comment،p293.نقلا عن نادر كاظم تمثيلات الآخر، ص99 .

[5] ميجان الرويلي وسعدالبازعي:دليل الناقد الأدبي. ص80.

يقوم بإسقاط فرضياته على النص ؛ الشيء الذي قد يعطل التفسير الموضوعي للنص الأدبي[1].

تسعى التاريخانية الجديدة بناء خطاب مزدوج بين النص والتاريخ؛ حيث تجدر الإشارة إلى أن النقاد التاريخانيين اهتموا بفحص العلاقة بين الكتابة والمجتمع، وهو ما ينعت ب "أرخنة النصوص"، بإخضاعها للظروف التاريخية المحيطة بإنتاجها،وتنصيص/ نصنصة التاريخ؛ فقد أخذ التاريخانيون من الوعي النقدي مبدأ "لاشيء خارج النص"، ومن الأديبوالفيلسوف الألماني "جوته" قوله بأن التاريخ البشري يحتاج إلى من يعيد كتابته من وقت لآخر؛ مما يجعله نصّا قابلا للتجدّد، وماضيا يستخدم في الحاضر[2].

الكولونياليّةبعدماد/(Post-Colonialisme)

تصنّف حركة ما بعد الكولونيالية ضمن إطار تاريخي تحيل إليه اتجاهات تستخدم مصطلحما بعد / للدلالة على حقبة المابعديات، كما تعرف هذه الحركة بتسميات أخرى (ما بعد الاستعمارية ، ونظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي أو الاستعماري)؛ حيث يتّضح وجود خطاب للمدّ الاستعماري وآخر لما بعده، وهذان المصطلحان –الخطاب الاستعماري و ما بعد الاستعمار- يكمّل بعضهما بعضا، ويشيران معاً إلى حقل من التحليل غير جديد لكن أسسه النظرية والمنهجية تبلورت مؤخّرا في الغرب، بعد انتشار الدراسات حوله، وازدياد الاهتمام به؛ إذ يشير المصطلح الأول إلى تحليل ما حملته الثقافة الغربية،في مختلف المجالات، إلى غيرها من الثقافات الدولية كنتاج لتوجهات استعمارية، أما الثاني فيشير إلى نوع آخر من التحليل يبني معالمه على فرضية انتهاء عصر الاستعمار، وظهور عصر الإمبريالية () كنموذج لهيمنة جديدة ،وممارسة للسلطة على البلدان عن طريق طرق استعمارية غير تقليدية ،منها السياسة والثقافة والاقتصاد [3].

تتناول حركة ما بعد الكولونيالية ردود الأفعال تُّجاهَ الكولونيالية وفترة الاستعمار ؛ فهي تعمل من جهة على تبيين تلك الحالات المنضوية تحت نصوص معينة؛ مثل الروايات والأشعار والمسرحيات والأفلام ما بعد الكولونيالية، وتعمل من جهة أخرى على فضح الممارسات و البنيات الموروثة عن الكولونيالية عبر خطابات ويعرّفها "آلان لوسون "بأنها "حركة تاريخية –تحليلية ذات باعث سياسي تشتبك مع آثار الكولونيالية ، وتقاومها وتسعى إلى إبطالها؛ وذلك في الدوائر المادية والتاريخية ،والثقافية –السياسية ، والتعليمية ،والاستطرادية، والنصية"[4]، فالواضحُ أن للكولونيالية طابعا سياسيا وإيديولوجيا؛ إذ تسعى إلى خلخلة الثقافة الإمبريالية، وكسر حاجز مركزية الذات لدى الغرب لتفكيك حدود الهيمنة،

---

[1] المرجع نفسه،ص 81 .

[2] عبد الله الغذامي: النقدالثقافي،ص45 ومابعدها .

[3] ميجان الرويلي وسعدالبازعي: دليل الناقد الأدبي.ص158.

[4] هيلين جيليرت و جوان تومكيز : الدراما ما بعد الكولونيالية – النظرية و الممارسة – ترجمة سامح فكري ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، دت ، ص 3 .

وإزالة الفوارق المبنية على أسس جغرافية سياسية؛ كتقابلات " العالم الأول والعالم الثالث " أو "دول الشمال ودول الجنوب"، أو على أسس بشرية عرقية؛ كتسمية "أبيض وأسود" أو "أوروبي وإفريقي".

وبذلك، يعدّ تحليل أدب مابعد الكولونيالية شكلا من أشكال النقد الثقافي والتحليل النقدي الثقافي، هدفه تحرير المجتمعات من قيود الهيمنة بمحاولة هيكلة الآخر ثقافيا؛ وذلك بالاشتباك جدليا مع عملية إنتاج المعنى الثقافي التي تحدث في إطار الهيمنة [1].

قد كانت لبعض القادمين من دول العالم الثالث والانصياع لمبادئ النظام العالمية الجديدة ومساهمة كبيرة في دراسة الخطاب الكولونيالي، وصياغة ما بعد الكولونيالية؛ بدافع الذوْد عن ثقافاتهم،والحد من مجالات الهيمنة الغربية عليها، وجلّهم أكاديميون ونقاد عاشوا ودرّسوا بالجامعات الأمريكية؛ مثل الهنديين "هومي بابا" و "غياتري سبيفاك"، والفلسطيني "إدوارد سعيد"، دون إغفال جهود "فرانز فانون" في مجابهة الاستعمار الفرنسي ضد الجزائر. غير أنه يأتي في طليعة هؤلاء إدوارد سعيد؛ إذ يعده الكثيرون رائدا في هذا المجال، من خلال عدة أعمال، أبرزها (الاستشراق 1978) و (الثقافةوالإمبريالية 1993)، والتي أخرجتهإلى العالم من مجرد باحث أكاديمي إلى ناقد ومفكر من الدرجة الأولى، يدافع عن قضايا وطنه الأصل، وينتقد الاستعماروكافة وسائله[2] .

أفاد إدوارد سعيد إفادة كبيرة من منجز الفيلسوف الفرنسي "ميشال فوكو "، و نظرياته حول الخطاب وعناصره المعرفية التي طرحها في كتب عدة، أهمها (حفريات المعرفة1969)، ومحاضرته (نظام الخطاب1973)؛ أي أسّس فوكو لدراسات مغايرة تقوم على بلورة مفهوم جديد له مرتبط بعناصر السلطة وحقول المعرفة وما تمارسه من هيمنة عليه؛ فهو شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية المتحكمة في إنتاجه، ومن ينتج خطابا إنما ينتقي ما تريده المؤسسة الثقافية وماترضيه [3].

كما استفاد إدوارد سعيد من مفهوم الهيمنة لدى أنطونيو غرامشي، ومن التاريخانية والتحليل النفسي ونظريات مابعد الحداثة؛ لينطلق في نقد خطاب الاستشراق الذي طالما غذّى وبرّر "نزعات الاختزال والتنميط العدائي –التحقيري لحظة التعامل مع الآخر، الذي تمثل في الشرق العربي-الإسلامي أولا، ثم امتدّ-مع الحقبة الكولونيالية-ليشمل بقية العالم [4]" غير المتقدّم ؛ وبذلك كانت دراسة سعيد للاستشراق دراسة لخطاب كولونيالي معرفي وثقافي ،

---

[1] المرجع نفسه ، ص 4 – 5 .

[2] ميجان الرويلي و سعد البازعي :دليل الناقد الأدبي .ص158

[3] ميشالفوكو:نظامالخطاب،ترجمةمحمدسيلا،دت،دط،ص60 ومابعدها .

[4] عبدالرحمانالسّماعيل.الغذاميالناقد .ص465-466.

ومشروعا قائما على اكتناه المعرفة والسلطة والهيمنة التي يمارسها حول الشرق ؛ كما يحرّر"كمال أبو ديب" في مقدمة ترجمته لكتاب "الاستشراق "[1].
أما كتاب "الثقافة والامبريالية " فيعد تكملة للكتاب الأول عن الاستشراق، غير أن تجربة سعيد عن الامبريالية كانت تجربة فريدة من نوعها ؛ لأنّه اهتم بدراسة وسائلها المعرفية و آثارها الخطيرة على الثقافة من داخل حقل الثقافة نفسه .
أمّا سبق ذكره يتّضح دور حركة ما بعد الكولونيالية في حقل الدراسات الثقافية و أهميتها في البحث من مخلّفات الدول الاستعمارية على الشعوب المستعمرة وخطورتها، خاصة في المجال الثقافي بوصفه ركيزة أساسية عن ركائز الهوية في أي مجتمع .

د/ النقد النسوي (Critique Féministe)

بدأ النقد النسوي بداية رسمية بداية رسمية كخطاب منظّم في الستينيّات من القرن الماضي، بعدما انتشرت في الغرب أصوات تطالب بتحرير المرأة من قهر المجتمع، وتخليصها من التبعية المجتمع الذكوري، والحصول على كافة حقوقها المسلوبة منها؛ من مساواة اجتماعية واقتصادية وحريات فرديةوثقافية، للحصول إلى مجتمع يوتوبي لا نقائص فيه لأي كان.
فالنسوية أو الأنثوية أو الفيمنيزم-كما تعرف أيضا- عبارة عن نظريات اجتماعية و حركات سياسية و فلسفات أخلاقية تحركها دوافع متعلقة بقضايا المرأة ، ومن أبرز روادها الروائية الإنجليزية "فرجينيا وولف" التي اشتهرت بروايات تتبع "تيار الوعي"، وتتميز بإيقاظ الضمير الإنساني [2]، والكاتبة الوجودية "سيمون دي بوفراي " التي تزعمت هذا التيار بفرنسا ؛ حيث اتهمتا المجتمع الغربي بأنه مجتمع أبيسي، يكبت المرأة، ويجعلها تابعة للنموذج / الرجل؛ فيمنع عنها حقوقها في ممارسة الفن والأدب والثقافة،كمايسلبها حقوقها الماديةوالاقتصادية[3]

يرى "رامان سلدن " في معرض حديثه عن النقد النسوي، في كتابه "النظرية الأدبية المعاصرة" أن المرأة ظلت هامشية في النظام الاجتماعي عبر التاريخ، وما فتئت تسبح ضد التيار؛ حيث أشار إلى "أرسطو" على الفوارق البيولوجية التي تميز المرأة في كونها تفتقر إلى بعض الخصائص العامة، وإلى نظرية القديس "توماس الأكويني" التي ترى أن الشكل مذكّر والمادة مؤنثة،وأن المرأة ينظر إليها علىأنّها رجل غير كامل. وفي الأورستيا (ثلاثية

[1] المرجع نفسه ، ص509-510.
[2] بيار بورديو: الهيمنة الذكورية .ترجمة سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1/ 2001 ، ص107-108.
[3] ميجانالرويليوسعدالبازعي .دليلالناقدالأدبي .ص329-330.

أسخيلوس المسرحية) انحازت الربّة "أثينا" للحجّة الذكورية التي قدمها "أبولو"،والقائلة إن الأم ليست سببا لوجود طفلها [1].

فهذه المفاهيم مفاهيم أساسية منتشرة في كثير من الثقافات العالمية ؛ حيث ينظر إلى المرأة كهامش ، أما الرجل فأصل متكامل، وهو ما ذهبت إليه دي بوفواري في كتابها (الجنس الآخر) حين مسحت، عبر نظرة تاريخية، حالة اللاتوازن في النظام الاجتماعي القائمة بين الرجل والمرأة الموجودة منذ القدم بشكل الذي يهيئ المرأة للرضاء بهذا الوضع [2] .

يتحرك النقد النسوي بصفة عامة ضمن محورين اثنين ، هما : دراسة صورة المرأة في الأدب الذي يكتبه الرجال ،ودراسة أدب المرأة نفسه ونصوصها ؛ حيث يلتقي المحوران في نقطتي انطلاق ووصول ، هي هوية المرأة وذاتها [3].

وقد اصطبغ في بداياته بصبغة ذات بعد سياسي؛ إذ كان هدفه إيقاظ ضمائر النساء لمجابهة قوانين المجتمع وانحيازاته. لكن بعد أن نالت المرأة الكثير من الحقوق ، ونافست الرجال في ميادينهم، واستتب الأمر على ذلك، تفتحت آفاق عديدة أمام هذا الاتجاه ؛ فأصبح منهجا للتحليل الثقافي، ينظر في خطابات المرأة وإبداعاتها الأدبية والفنية وقضاياها والنصوص المؤلفة حولها وما إلى ذلك؛ هذه الخصائص جعلته يلتقي مع النقد الثقافي في كون كل منهما يهتم بالنصوص المهمّشة، ويحتفي بها. وإن كان النقد النسوي يقع ضمن حدود إطاره العام، إلا أنه أصبح بعد ذلك جزءا من النقد الثقافي، وإشكالا من الإشكاليات التي يعالجها، ويهتم بها، ويحاول –من خلال نصوص المرأة التي يراها غير بريئة- الكشف عن إضماراتها والأنساق الثقافية المضمرة بين ثناياها .

ثانيا : نشأة النقد الثقافي في الغرب:

استفاد النقد الثقافي في نشأته عند الغرب من الاتجاهات المذكورة آنفا، ومن مفاهيم وتصورات عدة نظريات ومناهج تصنّف في إطار ما يعرف بما بعد البنيوية ومابعد الحداثة . كما أنه ولد قبل تسميته من خلال أعمال وكتابات عدة فاعلين في حقول تصب كلها في مجرى نقد الثقافة ودراساتها ؛ أمثال تيودور أدورنو، وأنطونيو غرامشي، وميشال فوكووفرانز فانون، وجوليان بيندا، ورولان بارت وغيرهم كثيرون، قبل ظهور مصطلحات

[1] رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، دط ، 1988م ،ص193 .

[2] سيموندي بوفوار .الجنس الآخر.ترجمة لجنة من أساتذة الجامعة، دار أسامة للنشر و التوزيع، دط، 2006 م ، ص33 و ما بعدها .

[3] عبد العزيز حمودة ،الخروج من التيه - دراسة في سلطة النص ، سلسلة "عالم المعرفة "، العدد 298 ، الكويت ، نوفمبر 2003 م، ص296.

(النقد الثقافي، الدراسات الثقافية، الكولونيالية، وما بعد الكولونيالية، والنقد النسوي...)، ثم جاءت دراسات مثّلها تيري إيجلتون، وأنتوني إيستهوب ، ورايموند وليامز ،وجاك دريدا، وجوليا كريستيفا، وميشال فوكو وآخرون، ارتقت بسؤال النقد والنظرية إلى آفاق أوسع، مستفيدة من الفلسفة والتاريخ ونظرية الأدب، إضافة إلى دراسات الاستعمار وما بعده؛ ليتشكل حقل النقد الثقافي تدريجيا في منتصف الستينيّات كتيار منافس للنقد الأدبي ،ومتّهما إياه بالنسقية والانغلاق في الشكلانية والجماليات [1].

تعد الثقافة الغربية مرجعا أساسا ومؤثرا قويا في التعريف بهذا النشاط البحثي، و بمراحل تطوره ؛حيث دعا أحد الباحثين المعاصرين ،وهو الأمريكي "فنسنت ليتشFinst Litch" ، إلى (نقد ثقافي ما بعد بنيوي) ، مهمّته في ميادين و مناهج البحث المعاصر، و هو الغوص في عمق النص والكشف عن قيمته الثقافية ؛ للخروج من نفق الشكلانية الذي أسّسه النقد الأدبي . ويصنّف ليتش ضمن طليعة من أطلقوا مصطلح "النقد الثقافي"، ومن ساهموا في إبراز هويته؛ إذ ألف فيه كتابا، سنة 1992م ،بعنوان (النقد الثقافي: النظرية الأدبية ما بعد البنيوية) ، حوى آراءه النظرية و المنهجية، التي تعد رافدا من أهم الروافد التي اتّكأ عليها النقّاد الثقافيون بعده.

إضافة إلى ليتش ، ساهم باحثون غربيّون آخرون في صوغ النقد الثقافي ؛ حيث يذكر النقّاد إشارة مبكرة تعود إلى سنة 1949م ؛ تاريخ نشْر تيودور أدورنو مقالة بعنوان (النقد الثقافي و المجتمع) ، هاجم فيها الثقافة الأوروبية البرجوازية السلطوية السائدة في نهايات القرن التاسع عشر، داعيا الباحثين إلى نقد الحضارة الغربية القائمة على تلك المسلّمات الثقافية ، التي تتآمر ضد الأقليات وذوي الثقافات المختلفة .

وهناك أيضا دراسة أخرى للمؤرخ الأمريكي "هيدن وايت "، عنوانها (بلاغيات الخطاب: مقالات في النقد الثقافي)، صدرت عام 1978م ، يشير فيها إلى من التداخلات الخطابية التي تقوم على بلاغيات موجودة في العلوم الإنسانية لا تختلف كثيرا عمّا هي عليه في الأدب [2].تجدر الإشارة إلى المساهمة المهمّة التي طرحها "أرثر أيزابرجر " في كتابه (النقد الثقافي)، سنة 1995م، للتعريف بمبادئ النقد الثقافي وبمفاهيمه الجديدة،وهذا ما يتضح من خلال العنوان الفرعي للكتاب (تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية)؛ فهذا النقد نشاط جديد يحتاج إلى تمهيد للتعريف به، وبمفاهيمهالأساسية؛ الأمر الذي دفع أرثر أيزابرجر إلى رؤيته للنقد الثقافي وما يطبقه من مفاهيم ونظريات، إضافة إلى إيراد قائمة شاملة لأشهر نقّاد العرفانية الثقافية.

---

[1] عزالدينالمناصرة.النقدالثقافيالمقارن، ص231.

[2] ميجانالرويليوسعدالبازعي .دليلالناقدالأدبي.ص306-307.

وبذلك يكون أرثر أيزابرجر وفنسنت ليتش أبرز الفاعلين الغربيّين في النقد الثقافي،وتحديدا ليتش الذي أثّر في التوجّهات النظرية ة المنهجية للنقاد الثقافيين العرب في هذا الحقل الوافد على الثقافة العربية.

ثالثا:النقد الثقافي لدى العرب (من نقد النصوص إلى نقد الأنساق)

يحيل النقد الثقافي، بمعناه العام، إلى الكثير مما قدّمه النقّاد و المفكّرون العرب في مجال دراسة الثقافة العربيةو تقويمها ، يصدق ذلك على مشاريع عديدة ؛ مثل أعمال مالك بن نبي ، و محمّد عابد الجابري ، و محمّد أركون ،و طه عبد الرحمن ، و علي حرب ... و مراجعاتهم حول الفكر العربي ، و على نقد أدونيس في "الثابت و المتحول" ، و كثير من ذلك مما يصعب إحصاؤه ، لكن النقاد الثقافيين اليوم يعدّون هذه الإسهامات من قبيل (نقد الثقافة) ، لا النقد الثقافي بالمعنى ما بعد البنيوي الذي دعا إليه ليتش ، و يدعون إلى تمييزه عن غيره كمصطلح دال على حقل معرفي ، و طرح منهجي قائم على أدوات إجرائية خاصة به[1]؛ فقد ظهرت دعوات طالبت بتخليص النقد من أدواته التقليدية التي كرّستها المناهج الشكلانية بما لم يتح معها الكشف عن سياق النص الثقافي و مخزونه الفكري المنطوي عليه، و الاتّجاه إلى استحداث أداة إجرائية تتوافق و هذه الدعوات ؛ فكان النقد الثقافي مشروعا جديدا في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، همه الحفر و النبش عن مضمرات الخطاب التي ساهمت الثقافة في غرسها ؛ بالتوجّه من نقد النصوص إلى نقد الأنساق ، "و قراءة النص الأدبي لا يوصفه حدثا أدبيا فحسب ، و إنما بوصفه حدثا ثقافيا كذلك"[2] ؛ أي الغوص في غياهب النصوص ، و البحث عن دلالاتها المضمرة ،التي تتشكّل –تدريجيا و بخفاء- حتّى تصبح نسقا ثقافيا يرضخ له الخطاب ، و يسيّر أفكار أصحابه على نمط واحد جرّاء انتمائهم لبيئة ثقافية و فكرية مشتركة .

ساهم عدد منالفاعلين في إرساء قواعده، أبرزهم "عبد الله الغذامي"؛صاحب المحاولة الجادّة التي تأسست عليها معظم الطروحات العربية بعده الساعية إلى الكشف عن مشكلات الثقافة العربية النسقية عبر آليات النقد الثقافي [3] ؛ حيث دعا الغذامي إلى إحلاله مكان النقد الأدبي لقدرته على الكشف عن حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل مختلفة، أهمها قناع الجمال الذي تتخذه الأنساق ستار تتخفى وراءه، فاعلة أفعالها التحكمية في الذائقة العامة

[1] عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف ، نقد ثقافي أم نقد أدبي ؟، دار الفكر، دمشق، ط 1 / 2004م ، ص 37-38 .

[2] عبد الله الغذامي.تأنيث القصيدة و القارئ المختلف،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت، ط2/2005م،ص7.

[3] ميجانالرويليوسعدالبازعي .دليلالناقدالأدبي.ص309.

لمستهلكي الخطاب[1]. كمايدعو إلى البحث في علاقة النص بالمؤثرات الإيديولوجيةوالتاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية...، معتمد النسق الثقافي طرحا مركزيا في دراساته، بتركيزه على الدراسات الأدبية في تحليله النقدي.ومن هذا المنطلق، حاول إعطاء تعريف جامع له بقوله:"النقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية، مَعْنِيٌ بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ماهو غير رسمي وغير مؤسساتيوما هو كذلك سواء بسواء، من حيث دور كل منهما في حساب المستهلك الثقافي الجمعي. وهو لذا مَعْنِيٌ بكشف لا الجمالي، كما هو شأن النقد الأدبي،وإنما همه كشف المخبوء من تخت أقنعة (البلاغي / الجمالي)[2] . فالنقد الثقافي،وإن كان يتوسّل عمله بالاستفادة مما تقدّمه العلوم الإنسانية والفلسفة والتاريخ والاجتماع، إلا أنه يبقى فرعا من فروع النقد النصوصي،وحقلا من حقول الألسنية، يعتمد منهاجهما،وخاصة النقدالأدبي، في بحثه عن الجماليات؛ لأنها –كما سبق-غطاء لتمرير الأنساق، غير أن همه الدائم هو تجلية العيوب النسقية المضمرة تحتها والعمى الثقافي.

يختلف النقد الثقافي عن النقد الأدبي في اهتمام الأول بالأنساق المضمرة، أمّا الثاني فيهتّم بأدبية النصوص. كما يتقاطع و اتّجاهات ما بعد الحداثة مع عصر البنيوية في كون ما يعتبره النقاد عودة إلى السياق الذي أقصته المناهج النسقية، و تبّنت بدله مبدأ المحايثة و النسق.

فالنقد الثقافي يهتم بالظروف الخارجية المحيطة بإنشاء العمل؛ أي بما يدعوه عز الدين المناصرة (محيط الإنتاج) الظروف التي صنعت النص التي أثرت في النص الثقافي نفسه، حيث لا نقصد بذلك أي إسقاط خارجي على النص ليس له علاقة بالنص و محيط الإنتاج، بل بالقارئ و الناقد و عملية استهلاك المنتج ثقافيا كذلك.

فدراسة النص الأدبي، من منظور النقد الثقافي، تعني وضع ذلك النص داخل سياقه الذي أنتج فيه من ناحية،وداخل سياق القارئ من ناحية أخرى؛ لأنّه يركز على الاستهلاك الثقافي الجمعي،وعلى الاستقبال الجماهيري لمعرفة فعل الأنساق؛ الشيء الذي يجعله نوعا من نقد التلقي أو نقد استجابة القارئ للمنتج الثقافي والأثر الذي يتركه لديه.

رابعا:المصطلح النقدي الثقافي

يتطلّب تحويل الأداة النقدية من نقد النصوص إلى نقد الأنساق آليات إجرائية خاصة للتأويل، تجعل من النقد الثقافي منهجا قائما بذاته، فقد جرت فيه نقلة اصطلاحية جاءت لتشكّل منطلقا نظريا ومنهجيا له في الآن نفسه؛ بحيث تأسست هذه النقلة على تقابل بين النقد الثقافي وبين

[1] عبداللهالغذامي.النقدالثقافي.ص4.
[2] المرجع السابق، ص83-84.

ما قدّمته الدراسات الأدبية من خلال توظيف الأداة النقدية / الجمالية لتكون أداة للتأويل الثقافي.

ويتأكد هذا من خلال العناصر السبعة التي تشملها وهي: (النسق الثقافي، الوظيفة النسقية، الدلالة النسقية، الجملة الثقافية، المجاز الكلي، التورية الثقافية، المؤلّف المزدوج)، غير أن ما يلاحظ هنا أنّ هذه العناصر جاءت عبر اجتهاد فردي؛ فالنقد الأدبي و الدراسات الأدبية عبارة عن منظومة حلقية تراكمية من المصطلحات و المفاهيم ذات التاريخ الطويل و المتنوع، أمّا أن تأتي النقلة من لدن مجتهد واحد فالأمر مدعاة لغياب السلاسة في القبول بين الناس، و هذا باعتراف الغذامي نفسه [1].

يقوم النظام التواصلي بين البشر على ستة عناصر نقلها "رومان جاكبسون " من عالم الإعلام و الاتصال إلى عالم الأدب، هذه العناصر هي : (المرسل ،المرسل إليه ، الرسالة ، السياق ، الشفرة ، قناة الاتصال) [2].

وانطلاقا من أن "كافة أنماط الاتصال البشري تضمر دلالات نسقية تؤثر على كل مستويات الاستقبال الإنساني" [3]، يقترح الغذامي إجراء تعديل بسيط بإضافة عنصر سابع إلى هذه العناصر؛ كي تصبح الرسالة مهيأة للتفسير النسقي الثقافي، هذا العنصر الموجود حسبه هو (العنصر النسقي)؛ أي النسق الثقافي. وبما أن هذا العنصر محور مركزي في هذا المشروع ،وتبعا لذلك ،فهو يكتسب سمات اصطلاحية وقيما دلالية خاصة ؛ حيث يتحدد النسق عبر وظيفته لا عبر وجوده المجرد ، والوظيفة النسقية هذه لا تحدث إلا بشروط و مواصفات أساسها وجود نسقين يحدثان في آن واحد، وفي نص واحد، أو في ما هو في حكم النص الواحد؛ حيث يكون المضمر منهما ناقصا ومضادا للعلن، فإن لم يكن هناك نسق مضمر من تحت العلن فحينئذ لا يعد النص من مجال النقد الثقافي كما يشترط في النص موضوع الفحص أن يكون جماليا في العرف الثقافي ؛ لأن الجمالية اخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقها وإدامتها. ولابد من أن يكون النص أيضا جماهيريا ذا مقروئية واسعة، و غير نخبوي؛ كي يُرى ما للأنساق من تأثير عام في الأفراد [4]، وبالتالي ستصبح خطاطة نموذج الاتصال بعد إضافة العنصروإذا كان لكل عنصر من عناصر الرسالة السابقة وظيفة لغوية تقابله، فإنّ النسق الثقافي تقابله (وظيفة نسقية)، متولّدة عنه، توفّر ما لا تستطيع الوظائف الأخرى توفيره؛ لأنّها تركّز على الأبعاد النسقية للخطاب، فينظر إلى النص الأدبي بوصفه حادثة

---

1 المرجعالسابق،ص 62-63.

2 رومان جاكبسون: قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي و مبارك حنون ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط1 / 1988م ، ص27.

3 عبد الله الغذامي:النقدالثقافي .ص65.

4 المرجع السابق، ص77-78.

ثقافية لا أدبية .كما تتولد عن النسق دلالة غير معهودة، هي (الدلالة النسقية) ذات الوظيفة النسقية وهي دلالة مضمرة تأتي كمقابل للازدواج الدلالي المعهود بين الدلالة الصريحة- التي ترتبط بشرط النحوي التوصيلي، والتي ينذر الاختلاف حولها بين المتكلمين ؛لأنّها لا تتطلب معرفة عميقة باللغة- وبين الدلالة الضمنية المرتبطة بشرط الجمالي، والتي تحتاج إلى معرفة ذوقية أدبية لإدراكها، والدلالة النسقية بحاجة إلى نوع آخر من الجمل غير الجملتين النحوية والأدبية اللتين تتولد عنهما الدلالتان الصريحة والضمنية، هذه الجملة هي(الجملة الثقافية) ذات التعبير النسقي المكثف، التي تحمل الدلالة النسقية ، وتجعل النسق مضمرا.و في الجملة الثقافية تنشأ تورية أخرى غير التورية البلاغية القائمة على ازدواج بين بعدين دلاليين "قريب و بعيد"و التي تظهر على مستوى الوعي اللغويفي إنشاء الخطاب ،هي (تورية ثقافية) قائمة على بعدين نسقيين؛ أحدهما ظاهر معلن مدرك ، والآخر مخفي مضمر لاشعوري يتلبس بالخطاب كاملا، ومثلها (المجاز الكلي) ذو الطابع النسقي الذي لا يعتمد على ثنائية الحقيقةو المجاز التقليدية في الدرس البلاغي ،و لاتقف عند حدود الألفاظ والجمل؛ حيث استعراض النقد الثقافي عن هذا الازدواج الجزئي بازدواج كلي يمس بعدين ينطوي عليهما الخطاب :الأول حاضر في ظاهره متجلّ عبر جماليته ،أمّا الثاني فيمس "المضمر الدلالي" الذي يتحكم في العلاقة بين منتج الخطاب وأفعاله التعبيرية كما يمس الخطاب كاملا ولا يمس كلمة مفردة أو تركيبا بسيطا .

أمّا الفاعل الأساسي في المفاهيم الستّة السابقة فهو (المؤلّف المزدوج)، المتشكّل من مؤلّف معهود مهما تعدّدت أصنافه؛ كالمؤلف الفعلي والضمني والنموذجي، ومن مؤلف آخر مضمر ذي كيان مجازي،لكنه فاعل حقيقي في الخطاب؛ (...) إنّه الثقافة بكل أشكالها وفي هيمنتها على المؤلّف المعلن والقارئ معا. فالخطاب الذي تتوفر فيه هذه الشروط، أوهذه العناصر الستّة، خطاب نسقيّ متميز عن باقي الخطابات، وهو حقل اشتغال النقد الثقافي؛ ينظر إليه من خلال أنساقه المضمرة ذات الوظائف الثقافية التي تنتج دلالات نسقيّة لا صريحة ولا ضمنية، وعبر جمله الثقافية كمقابل للجمل النحوية والأدبية، ضمن تورية ثقافية شاملة ومجاز كلي[1].

خامسا:القراءة الثقافية (نحو منهج عام لتحليل الخطاب)

أصبحت كلمة "قراءة" من أكثر المصطلحات المتداولة بين جموع الدارسين في الفكر النقدي المعاصر؛ حيث وظّفتها المناهج المعاصرة، كما وظفت مصطلح "مقاربة" بديلا عن مصطلحات أخرى؛ لأنّها تفتح مجالا أرحب للاجتهاد، حيث تأتي هنا مقترنة بالثقافة للدلالة على تلك القراءة التي تستثمر آليات منهج بعينه هو النقد الثقافي، كما تسمّى أيضا ب «القراءة الأنساقية"؛ لأنّها قراءة تستجلي الأنساق الثقافية في النصوص والخطابات والممارسات.

[1] عبداللهالغذامي: النقدالثقافي .ص65 ومابعدها.

والقراءة الثقافية تعد من أحدث القراءات في المناهج المعاصرة، حداثتها من حداثة النقد الثقافي نفسه الذي وفد على الساحة النقدية مؤخرا ، وهي تحاول "قراءة منظور النص من كل جوانبه، وقراءة العلاقات بين البنيات نفسها في إطار عالم مفتوح، أي قراءة الواحد المتعدد"[1]؛ حيث قامت على أثر المناهج النسقية محاولة تجاوزها بالانفتاح على العالم الثقافي المحيط بالنص، والذي ساهم في نشأته وغرس أنساقه فيه، وبالتالي دحض مايزعمه أصحاب النص المغلق من الشكلانيين والبنيويين بأنّ مناهجهم تؤدي إلى الحقيقة النصية الكاملة ، وهذا مجرد زعم لأنهم يحذفون مسائل هامة مثل السياق وإشعاعات النص وعلاماته المعرفية التي تنطلق من داخله وتتجه إلى الخارج ثم تعود إليه انطلاقا من مقولة "لاشيء خارج النص" لقد أصبح النقد الثقافي اليوم منهجا مهّما من مناهج تحليل الخطاب ، وأضحى المجال رحبا أمام القراءة الثقافية للاشتغال بوصفها من أحدث القراءات، خصوصا مع تزايد وتيرة التأليف والدراسات الأكاديمية في حقل النقد الثقافي تنظيرا وتطبيقا؛ حيث يرى النقّاد الثقافيون أن المجال أمامه يتسع يوما بعد يوم ليصبح منهجا عاما لتحليل الخطاب على اختلاف أنماطه، عكس النقد الأدبي الذي تقتصر دراسته على الأدب فحسب؛ فكشف المضمر في الخطاب، ورفع الغطاء عن الأنساق،همّ النقد الثقافي في أي خطاب؛ سواء كان خطابا أدبيا أو فكريا أو سياسيا أو تاريخيا أو بصريا... إلخ، غير أن اهتمامه البارز بالخطاب الأدبي يتضح من خلال ممارسيه به، أكثر من غيره؛ لأسباب عدة، منها كون الأدب أخطر الخطابات الحاملة لشروط الوظيفة النسقيّة ؛ فقد استنفذ مناهج النقد الأدبي من النص الأدبي معظم سياقاته الخارجية وطاقاته الأسلوبية والدلالية دراسة وتمحيصا،لكن النقد الثقافي يتعامل معه على أنّه علامة ثقافية ذات دلالة نسقيّة موارية تقرأ داخل سياق ثقافي أنتجه، حيث يتستر بلباس براني جمالي من أجل تمرير حيله و أنساقه .

تحاول القراءة الثقافية الانفراد بتجربة تأويلية للخطاب الأدبي-شعرا و نثرا- لم تسبقها إليها القراءات السابقة المنضوية تحت غطاء النقد الأدبي فهي تسعى إلى مسألة البنى النصية بوصفها حوادث ثقافية مرتبطة بسياقات ثقافية و ظروف تاريخية أنتجت في كنفها [2]، حيث أخذ الخطاب السردي مثلا نصيبا وافرا من الدراسة مع مناهج النقد الأدبي، بدءا بالدراسة البسيطة لبعض فنيات القصّ (شخصيات ،أحداث ، عقدة ، زمان ، مكان ...)، إلى التحليل البنيوي ثم مع السيميائيات السردية أين تبلورت مشاريع دراسية مهمة، لكن هذه الدراسات أغفلت ما يطمح إليه النقّاد الثقافيون من قراءة لهذا الخطاب في سياق المضمر الذي ساهمت الثقافة في تشكله، ومثله الخطاب الشعري الذي يعد مكونا أساسيا من مكونات الثقافية والسلوكية التي طبعت الشخصية العربية ،والذي اكتسب منزلة محصنة ومكانة خاصة منذ

[1]أحسن مزدور.النقد الثقافي المقارن،التبيين، الجاحظية، الجزائر، العدد26، 2006م،ص16.
[2]يوسف عليمات.النسق الثقافي–قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم،عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن، ط2009/1،ص165.

القدم ؛ بحجة أنه ديوان العرب وحامل أخبارهم، وكان للبيت منه مفعول عجيب على القيم والأخلاق والمجتمع؛ الشيء الذي أدى إلى وصفه بأنّه حامل خطير للنسق، يتستر بلباس الجماليات الشعرية ليؤثر في ذهنية القوم حين تشعرنت الذات العربية بتشعرن القيم، ومن هذا المنطق، يحاول الغذامي تبرير وجود شخصية شعرية نسقية :شخصية متجدرة بثقافتنا العربية، مهما تعالت صيحات التحديث أو دعوات التجديد؛ حيث يذهب إلى أن نماذج الشعراء مثل "أبو الطيب المتنبي" و"أبي تمام" من أصحاب الأنا المتعالية، التي تكررت حديثا مع "أدونيس" ذي الشخصية المتفردة و"نزار قباني" الذي حصر قضايا المرأة في ركن ضيق عزز به منظور الشاعر العربي اتجاه المرأة المتغزّل بها، ماهي إلا نسخ وإعادات للشخصية الفحولية العربية التي تتكرر عبر الأزمنة والعصور؛ بفعل غفلة الناس عن البحث في الأنساق المتخفية من وراء الشعر ، واهتمامهم ببليغ القول وجميله. فما يعد جماليا وحداثيا في الدرس النقدي الأدبي ماهو إلا رجعي ونسقي في مقياس النقد الثقافي وبالتالي تصبح الحداثة العربية حداثة رجعية لاجديد فيها إلاعيوب نسقية تكررت فأفرزتبعدجيل[1].

لاينحصر عمل النقد الثقافي، في بحثه عن الأنساق المستترة في الخطابات ،في الأدب فقط ؛ فهو و إن كان يعتبره المخزن الخطير لهذه الأنساق المتوسلة بجماليته ، إلا أنه يتعدّاه إلى باقي الخطابات الأخرى المصنّفة ضمن حوامل النسق، ومن هده الخطابات الخطاب الفكري الذي يعد بنى فكرية كامنة في وسائل التعبير اللغوي سواء كانت كتبا أو أبحاثا أو مقالات أو حوارات...إلخ ، يظهر على مستوى فردي (مفكر أو فيلسوف) أو على مستوى جماعي لفئات معينة في المجتمع (الجماعات الدينية أو الأحزاب السياسية مثلا) ، وهو مكون أساسي من مكونات الثقافة التي لا يمكنه أن لنعزل عنها و لا عن تأثيراتها؛ حيث تتسرب أنساقها إليه كما تتسرب إلى باقي الخطابات ، فهو أيضا مثل الخطاب البلاغي الأدبي لم ينج من النسقية ؛ و بالتالي يصبح الكشف عنه هم القراءة الثقافية أيضا [2].

من أمثلة الأنساق الثقافية المضمرة في الخطابات الفكرية أنساق الفكر الغربي ومنها النسق الكنسي الثيولوجي الذي هيمن العقل الأوروبي، إبان العصور الوسطى، وظل يفعل فعله، ويمارس تأثيراته على ذهنية الإنسان الأوروبي، رغم انتشار مظاهر الحداثة التي عمت التراب الأوروبي وصدرت إلى خارجه.

يقول مالك بن نبي: "فقد تشكل الفكر الأوروبي المعاصر في جو العقلانية الفرنسية ولجمالية الايطالية.

[1] عبد الله الغذامي.النقدالثقافي.ص7-8.

[2] المرجعنفسه .ص9.

ومع ذلك، ففي كل مرة كانت تنتاب فيها استثارة أو تحدي وافد من الخارج، كان يرجع من جديد إلى أصله المسيحي"[1].

إذا، فالنسق الكنسي المنغلق هو الإطار العام الذي دار فيه ذلك الفكر، رغم المبادرات الكثيرة التي حاولت تجاوز هذا المبدأ ضمن ميادين شتى؛ كالفلسفة والأدب والفن.

و كذلك نجد الخطاب الإعلامي قد أخذ حيزا كبيرا من الاهتمام مع الدراسات الثقافية، ومع طرح دوغلاس كلنر حول نقد ثقافة الميديا.

هذا الاهتمام لم يكن ببعيد عن النقد الثقافي؛ إذ يرى النقاد الثقافيون أنه من أخطر الخطابات الحاملة للنسق، فوسائل الإعلام والاتصال تمتع وتؤثر في الجماهير،ومع المتعة تجري تمرير أنساق الهيمنة الإمبريالية والأكشن وصناعة العنف، سواء في التلفزيون أو في السينما أو في الإشهار، وهم يرون أن هذا الخطاب لم يأخذ حقه من البحث مع دراسات الثقافية السابقة [2].

فالخطاب الإعلامي،وخصوصا الإشهار، يعمد إلى استثارة عواطف المتلقين وانفعالاتهم تجاه الخبر والصورة المرئية ، ولا يعتمد اعتمادا كليا على الإقناع الفكري؛ وهو يحاول إغراء المستهلك بوصف مزايا السلع، وجودة إنتاجها، وقلة أسعارها، لدفعه إلى قبول المادة المعروضة، وبذلك يكتسي طابع الجماهيرية؛ لأن رسالته ممتدة إلى الجماهير لا إلى صفوة المجتمع وطبقته المثقفة وهنا تكون خطورته؛ الأمر الذي دعا النقاد الثقافيين إلى محاولة التصدي له،وكشف عيوبه النسقية؛ لأنه كرس ثقافة الاستهلاك، التي زاحمت كل مؤسسات المجتمع، ومنها المؤسسة الدينية والمؤسسة التربوية اللتان تراجعا أداؤهما أمام تأثيراته؛ وبالتالي أضحى الإعلام ظاهرة جماهيرية ثقافية تتفاعل فيها الأنساق الثقافية وأنساق الهيمنة والقهر والقوة، مما يجعله مادة خام للنقد الثقافي .

وبالقراءة الثقافية الفاحصة يتحقق الكشف عن مثل هذه الأنساق المضمرة في الخطاب الإعلامي وفي الخطاب الأدبي وفي الخطاب الفكري، وفي مختلف النصوص والخطابات والممارسات.

سادسا:سمات النقد الثقافي:

[1]مالك بن نبي :القضايا الكبرى ، دار الفكر المعاصر، بيروت – دار الفكر، دمشق،ط1 /1991م،ص61

[2] عبد الله الغذامي :النقدالثقافي .ص20-21.

سبق لنا وذكرنا خصائص النقد الثقافي، وكانت في شكل عناصر وجمل، ولكن سماته أو ما يقال عنها في ثنايا الكتب مصطلحاته أردنا أن نفرد لها عنصر خصيصا لها، فالنقد الثقافي له العديد من السّمات ولكن هذه السمات تنحصر في مصطلحات تحدها نذكر منها:

1-التكامل: لا يرفض النقد الثقافي الأشكال الأخرى من النقد، وإنما هو يرفض هيمنتها منفردة أو هيمنة نوع منها منفردا، إذ يعني ذلك قصورا في الكشف عن الكثير من العلامات الدالة في سياق النصوص.[1]

يقوم النقد هنا باختصار الممارسات النقدية ، ويعمل على بلورتها وتهيئتها لاستقبال معطيات الممارسة الاجتماعية والسياسية وغيرها، معتمدا على ما قدمته هذه الممارسات من جهد معرفي على صعيد النص والمتلقي، وتكمن نقطة تعارض الثقافي الأدبي في كون الأول يرفض هيمنة الثاني منفردا فهذا يجعله قاصرا عن اكتشاف العديد من الجوانب الدالة في النص "ليس القصد هو إلغاء المنجز النقدي الأدبي وإنّما الهدف من تحويل الأداة النقدية من أداة قراءة الجمالي الخالص و تبريره و تسويقه ، بغض النظر من عيوبه النسقية إلى أداة في نقد الخطاب و كشف أنساقه ".[2]

2-التوسع:

يوسع النقد الثقافي من منظوره للنشاط الإنساني بحيث يصبح المجال متفتحا أمام أشكال متعددة من النشاط الثقافي، لدخول في نطاق البحث عبر مفهوم النقد الثقافي، وهو ما يعدّ إضافة للفن ومحاولة للتخلص من الأفكار التي تكلست مع مرور الوقت وهو ما يؤدي بها لفخ آخر تقبل عليه الجماهير طواعية، حيث توظفها للحكومات والأنظمة السياسية لتغييب وهي الشعوب أو للفت انتباهها بعيدا عما يجب أن تنتبه إليه، ومن ذلك الإشهاري ووسائل الإشهار.

3-الشمول:

إذا كان النقد الأدبي ضرورة لتطوير الأدب أو للكشف عن جوانب النظرية الأدبية من خلال النص الموصوف بالأدبية ، أو للكشف عن قوانين جمالية جديدة من شأنها أن تساعد على تفسير النص، فإن النقد الثقافي يوسّع من منظور النقد ليجعله شاملا لكل مناحي الحياة،مما يكسب النقد نفسه قيما جديدة ، لأن النشاط الإنساني كله في حاجة إلى النقد لتحقيق الأغراض نفسها التي يحققها النقد الأدبي (التطوير ، الكف عن النظرية، الكشف عن القوانين الجديدة)

[1] مصطفى الضبع: أسئلة النقد الثقافي، مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم المنيا، 23-26 ديسمبر 2003، ص10.

[2] عبد الله الغذامي : النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية ، ص 8 .

إذ أنّ الحياة تتوقف عن تطوير نفسها وأنّ الإنسان لا يمكنه تجاوز قديمه إلى جديده في غياب النقد و دون الاعتماد على آلياته التي تجعله قادرا على القبول والرفض لما تطرحه حركة الحياة، أو النظر إلى القديم بعين الناقد القادر على تجاوز المفاهيم القديمة لإنجاز الجديدة القابل للتطوير .

4-الضرورة:

يعدّ النقد الثقافي بهذه الصورة طرحا وضرورة لا بد منها، والتعامل معه بطريقة الفحص لقبول بعضه أو الأخذ منه ما يتناسب مع أفكارنا القديمة، وأنّه في حاجة لتطوير نظرتنا لحياتنا للوصول إلى منطقة يمكننا عبرها أن نستفيد من الطرح الثقافي، فإذا لم نكن مقبلين على آلياته فإن ضرورة التطوير تتطلب منه إيجاد البديل القادر على أن يتناسب أو يساهم في تطوير حياتنا أو جوانب منها أو التخلص من الأفكار القديمة.

5-الاكتشاف:

يسعىالنقد الثقافي إلى محاولة اكتشاف أو توجيه النظر لاكتشاف جماليات جديدة سواء في النصوص الأدبية نفسها، أو في الواقع بوصفه نصّا أشمل يطرح علاماته، ويوجّه النظر لما تحمله من دلالات وتطرحه من أنظمة لها قيمتها في سياق الفكر الإنساني.

سابعا:المبادئ والأهداف:

يسعى مشروع النقد الثقافي إلى التعامل مع النصوص، باعتبارها علامة ثقافية قبل أن يكون قيمة جمالية، فالتعامل مع النص الأدبي من منظور النقد الثقافي يعني وضع النص داخل سياقه السوسيوثقافي من ناحية أو داخل سياق القارئ أو الناقد من ناحية أخرى، أي أن النص (علامة ثقافية) تتحقق دلالتها داخل السياق السوسيوثقافي الذي أنتجتها.

يقوم النقد الثقافي عند ليتش Leitchعلى ثلاث خصائص:

أ/ ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ماهو غير محسوب في حساب المؤسسة سواء كان خطابا أو ظاهرة.

ب/ من سننه الاستفادة من مناهج التحليل العرفانية كتأويل النصوص والدراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي، والتحليل المؤسساتي.

ج/ تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي.

أهم ما يقوم عليه هذا النقد هو: تجاوز الأدب الجمالي الرسمي إلى تناول الإنتاج الثقافي أيا كان نوعه، ومستواه، فهو نقد يسعى إلى دراسة الأعمال الهامشية، أي استعداد الناقد لمساءلة الخطاب النقدي ذاته مع انفتاحه على النصوص والكتابات الهامشية.

قام النقد الثقافي على تقديم أسئلة بديلة:

-سؤال النسق كبديل عن سؤال النص.

-سؤال المضمر كبديل عن سؤال الدال.

-سؤال الاستهلاك الجماهيري كبديل عن سؤال النخبة المبدعة في نظر النقد المؤسساتي.

نحاول في هذه الدراسة التركيز على أهم مقومات البنية السردية في رواية "كتاب الأمير"، فسلطنا الضوء على الشخصية الحكائية ومدارات التاريخ لينتقل الحديث بعدها والفضاء المكاني من التمرد إلى الاستسلام، والبنية الزمنية وتداخل السيري والتاريخي، وكذلك تموضع الحكي وتعدد الرواة في الرواية، وكيف كان لهما في تفعيل وإنتاج أحداث العمل الروائي.

أولا: **الشخصية الحكائية ومدارات التاريخ:**

يفرض التاريخ وجوده المحفلي و المأتمي عبر شخصيات تاريخية معروفة لا تقل الإنكار و قد قدّمها الرّاوي وعرف بها بطريقتي الإخبار والوصف ، محتفظا بالأصول المتعارف عليها في طابع " السيرة الغيرية " ، وبالمقابل تجلى الصراع في الأفكار والرؤى والمواقف بين الشخصيات، فالنص مسرح لتصارع هذه الرؤى، بيد أن الشخصية / المحور لا تعدو أن تكون سوى بطلا هوميريا يتمتع بالقدرة على مجابهة الأعداء والإقدام وحسن التدبير، وفي الوقت نفسه مصلح اجتماعيا ومنظرا سياسيا في المواقف الإنسانية لينتهي به المطاف إلى الأسر والنفي، وهي نتيجة حتمية لهذه الرؤى التراجيدية تجاه التاريخ الشخصي.

يسعى الراوي إلى تحقيق الصدق الفني من دون أن يشوه الحقيقة التاريخية، لذلك تبرز أسئلة كثيرة تفرض نفسها علينا أسئلة لا تتعلق بالكشف عن الحقيقة بقدر ما تكشف عن طريقة الراوي في التعامل مع شخصيات جاهزة في التاريخ بمرجعيتها الفكرية والثقافية والدينية. وبالاطلاع أيضا على الخلفية الثقافية والإيديولوجية للراوي يتوجب علينا طرح السؤال التالي: هل استطاع "الأعرج" أن يجد ضالته في شخص الأمير، وأن يجسد إيديولوجيته؟ وهل استطاع أن يكشف لنا المخبوء من شخصية رجل الدين المتصوف القائد الروحي قبل أن يكون قائدا سياسيا وعسكريا؟ وما الذي لم يقله التاريخ عن الأمير لتقوله الرواية؟

تحري الحقيقة هو ما جعل الروائي يختار شخصيات مكتملة فنيا و هذه الشخصية المكتملة هي شخصية الأمير باعتباره بطلا للقصة لا نلمس تغييرا في نموها وتكوينها الفني، ولكن الروائي يوجه أحداث الرواية ويصنع من هذه الشخصية مطية يعكس بها قيمه و أهدافه، ويعكس إيديولوجيته بتعبير أدق ليقف من خلال ذلك على أهم أسباب تدهور الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والثقافية وحتى الدينية في المرحلة التاريخية التي يؤرخ لها، ويبين على صعيد آخر أهم أسباب انتصار الآخر/ الغرب، وانكسار المقاومة، وانعكاس كل ذلك على المرحلة المعاصرة لإنشاء القصة ، ولكي يفسح المجال لبروز هذه الإيديولوجية ويفسح المجال للواقع التخييلي حتى يأتلف مع الأحداث والشخصيات التاريخية لجأ الكاتب إلى تقنيات من شأنها أن تحرره من أسر الشخصية الجاهزة ومن قوالب الأحداث التاريخية وتجنبه الوقوع في فخ التسجيلية .

تجتمع في شخصية الأمير صفات كثيرة؛ فهو القائد السياسي والعسكري ورجل الدين وهو الرجل المثقف الحريص على الكتب ومطالعتها متشوق دوما إليها تحدوه لهفة كبيرة للعودة إليها بعدما حرمته الظروف من الاستمتاع بالجلوس إليها وهو ما يعبر عنه بقوله: " **كم أتمنى أن ينتهي هذا البؤس وأعود إلى كتبي.**"[1] وهي رسالة أراد الكاتب أن يوجهها إلى القارئ بدءا بعنوان الرواية "كتاب الأمير"، لأن الكتاب هو الذي يحفظ ذاكرة الشعوب والأمم التي كثيرا ما تنسى ذاكرتها وتتنكر دوما لأهل الخير ولا تحفظ لهم فضلهم ولا تعترف بصنيعهم فيطويهم النسيان إذ تطويهم القبور، وهو ما جعل الأمير أيضا يحمل هم كتابة سيرته بنفسه، يقول:" **نكتب حياتنا مثلما عشناها بدون زيادة أو نقصان أفضل من أن يرويها غيرنا عنا بوسائله التي ليست دائما طيبة ليس أفضل من امرئ يقول تاريخه وينير الطريق للناس الذين قاسموه نفس الأشواق والآلام** "[2].

---

[1] الرواية، ص 196.

[2] الرواية، ص 175.

في مطلع الرواية يصادفنا مشهد حواري بين بائع الكتب والأمير الذي كان يجد في الكتاب أنيسا لو ورفيقا وفيا خاصة كتب ابن خلدون وابن عربي، يقول الراوي:"**مدّ عبد القادر يده نحو مصنّف المقدمة لابن خلدون المخطوطة التي دَون على صفحاتها ملاحظاته الكثيرة جاءته من بلاد المغرب من تاجر ورّاق رآه مرة واحدة عندما دخل عليه في خيمته لحظة القيلولة ووضعها في حِجْره وهو يردّد: اقرأها ترحّم عليّ أو اِلعني إذا لم تجد فيه ما يشفي الغليل ثم انسحب ولم يأخذ حتى ثمنها** "[1]

في نهاية الرواية أيضا يقول واصفا إحدى الشخصيات وهي "نوار" التي كانت تعتني بولدي الأمير "محي الدين" و"محمد": "**وضعت كتاب الإشارات في غلافه الجلدي كالعادة مثل الذي يحاول أن يحفظ ذهبا من التلف وهي تتمتم في وجه محمد الذي كان بين اليقظة والنوم عيناه نصف مغمضتين:**

سيدي لا يحب أن تبقى الكتب عرضة للغبار والريح. "[2]

إن هذه العبارات بقدر ما تدل على اعتناء "نوار" بالكتاب فإنها تنطوي على محمولات رسالة من الكاتب إلى القارئ العربي على الخصوص واختيار هذا الاسم "نوار " وغيره من أسماء الشخصيات المتخيلة في الرواية لم يكن أمرا اعتباطيا، بل هو علمية فنية مقصودة تنم على قدرة الروائي على الخلق والابتكار، فاسم "نوار" دال يحيل على مدلول ترسب في الوعي الجمعي العربي مرتبط أساسا بالعلم، تترجمه الحكمة المشهورة "العلم نور"، واختيار اسم "محمد" كمتلقي المعلومة أيضا لو دلالة خاصة فمحمد بغض النظر عن كونه شخصية حقيقية في الواقع فإنه الاسم المشترك الذي يحيل على أي شخص عربي مسلم .

[1] الرواية، ص 74.

[2] الرواية، ص 456.

حتى في عز المعركة وفي غياب الاستقرار كانت المكتبة حاضرة بل هي أهم شيء عند الأمير في دائرته أو عاصمته المتنقلة " **لكن أهم شيء هو المكتبة التي شكلتها بواسطة عملي وكانت نواة مكتبة تكدامت ولكن الظروف دفعتنا إلى التنقل حزين كما قلت لك قبل قليل لأن قيمة الكتب التي بعثرت أو أحرقت لا تعد ولا تحصى.**"[1]

إن اعتماد الأعرج على شخصية ثقافية يقدم لنا صورا واقعية وتاريخية عن المثقف العربي الحديث، وهو يعيش التمزق الداخلي بين عالم متناقض: عالم قيم مترسبة في أعماقه، ويحاول التمرد عليه بوعيه بها وعالم يتمسك بهذه القيم ويحاربه بها وينتج عن هذا التناقض القائم: " **الإحساس بالتغرب والرفض وبالتالي المعاناة.**"[2]

هذا ما جعل الروائي يخلق صراعا دراميا بين طرفين متناقضين يقفان في مفترق زمنين مختلفين؛ زمن "يطل رأسه بخشونة" وزمن يعود أدراجه مخلفا شرذمة من الناس تتمسك بتلابيبه وتحيي على ذكرياته. يمثل الطرف الأول الأمير عبد القادر الذي وإن كان يعيش في الماضي فعلا إلا أنه يعبر عن المستقبل من خلال أفكاره وتطلعاته وطموحاته من خلال مشروعه في إيقاظ الناس من سباتهم وتغيير الذهنيات وبناء الدولة وتوحيد الناس تحت سقف واحد بعيدا عن سلطة القبيلة، بينما يقف في الطرف الثاني في مواجهة الأمير قومه الذين تغلب عليهم الفكرة الرجعية المقدسة للماضي والمتشبثة هو والتي هي آيلة إلى الزوال بحكم انعزالها في الماضي.

يبدو ذلك جليا في الرواية فمعاناة الأمير لم تكن نابعة من صراعه مع العدو فرنسا بل من صراعه مع محيطه الثقافي والفكري والديني. لذلك كان يسعى إلى تغيير كل شيء وعلى

---

[1] الرواية، ص 290.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق،المركز الثقافي العربي،بيروت،الدار البيضاء، ط3،2006، ص142.

كل المستويات بما فيها الدينية يقول الراوي على لسان الأمير في حوار مع القس: " **امنحني من وقتك قليلا لأتعرف على دينك وإذا اقتنعت به سرت نحوه.**"[1]

وحتى مفهوم الوطنية تغير وأصبح يعني أكثر المصلحة الشخصية فأينما تكون حقوق وحقوق أبنائه مكفولة فثمة الوطنية هذا ما وضحه الكولونيل يوسف للآغا بن فرحات حين ذكر على مسمعه لفظ الخيانة قائلا: " **لا تمت يا آغا، أنا كذلك تخليت عن الأتراك عندما وجدت أنه من الأجدى لي خدمة دولة قوية تضمن حقوقي وحقوق أبنائي، جيلنا الذي تعلم يعد قادرا على تحمل تخلف ناسه وأقربائه.**"[2]

لطالما حاول الكاتب أن يبرز ذلك الصراع القائم بين الأمير المثقف المقدس للعلم ولأهل العلم وبين المحيط الذي يعيش فيه والذي يتخبط في الجهل والفقر والرجعية. فالرواية لا تظهر لنا الأمير كمحارب لعدو اسمه فرنسا، بل إن كل عداوته موجهة ضد محيطه وأبناء جنسه وحتى هذه الحرب التي قادها ضد فرنسا ليختر طريقها بنفسه بل دفع إليها دفعا فوجد نفسه بين رحاها، ولطالما حرص بعد توليه القيادة على حفظ السلم والدفاع عنه بالسعي إلى عقد المعاهدات كلما سمحت له الفرصة يقول الأمير في حوار مع القس: "**معنى الجهاد ليس أن تقتل كل من يصادفك بل هو أن ترفع السيف إذا سدت أبواب السلم** "[3]

لعل هذه السلبية في شخصية الأمير مقصودة من طرف الروائي بهدف التحرر من قيد الشخصية الجاهزة، فيُظهِر تصرفاتها وكأنها انعكاس على تصرفات الشخصيات الثانوية.

يقول الأمير مخاطبا القبائل التي اختارت سبيل الحرب بعد أن خرق ابن الملك معاهدة التافنة ومر عبر أبواب الحديد:

---

[1] الرواية، ص 44.

[2] الرواية، ص 297 .

[3] الرواية، ص 214.

" **ليكن تريدون الجهاد ولا شيء غيره مادامت هذه هي إرادتك، أنحني أما القرارات التي اتخذتموها جماعيا ولا يمكن أن أشد عن الجماعة** "[1]

ويقول مخاطبا ابن دوران "اليهودي الأصل" الذي كان يحاول إقناعه بالعدول عن قرار الحرب: "**يا السي ابن دوران تظن أني مناصر للحرب؟ أعرف أن الحروب مدمرة وأننا سنذوقوا المرارة القاسية الخلفاء عزموا على الحرب وكل فعل معاكس سيسمى مروقا وخروجا عن الدين.**"[2] ويقول الراوي أيضا: "**كان الأمير قد اختار مرتفعات بني صالح لتسيير هذه الحرب التي اختارتها القبائل وانصاع لها الجميع**"[3]

في كل الحالات يتخذ الكاتب من الأمير الشخصية المصححة لنظرة أتباعه، يدافع عن الآخر، ويهاجم أفكار أهله ومحيطه مما ولد لديه إحساسا بالغربة والمعاناة، وجعله يعيش قمعا دائما في علاقته مع ذاته أو مع محيطه ولا يجد عزاءه إلا في كتاب الإشارات الإلهية وبالضبط في صفحة الغريب. وقد عبر الكاتب عن هذه المعاني حين كان الأمير يقتاد إلى سجنه على متن سفينة، اتكأ بظهره ثم فتح الكتاب الذي لم يغادر يده الإشارات الإلهية وتوقف قليلا عند فصل الغريب الذي ملأ قلبه وعينيه:

" **يا هذا... فأين أنت عن غريب طالت غربته في وطنه، وقل حظه ونصيبه من حبيبه وسكنه؟ أين أنت عن غريب لا سبيل له إلى الأوطان ولا طاقة به على الاستيطان؟**"[4]

لعل حضور الشخصية في الرواية يبرُز من خلال التعبير عن نوازعها ورغباتها وطموحاتها وتفكيرها و اضطراباتها النفسية ، وهي المساحات البيضاء أو الفراغات التي يكشف الروائي ملآها عن طريقته في التعامل مع شخصيات جاهزة سلفا ، وقد ركزنا في هذا

---

[1] الرواية، ص 260.

[2] الرواية، ص 64.

[3] الرواية، ص 65.

[4] الرواية، ص 454.

الجزء من البحث على شخصيتين رئيستين في الرواية هما الأمير عبد القادر والقس ديبوش، كون الرواية تحكي سيرتيهما بالتناوب، ولأنهما شخصيتان رمزيتان تمثل كل واحدة منهما حضارة ودينا وثقافة مختلفة، وتكشفان عن موقف الروائي من الحضارتين ، وعرجنا على بعض الشخصيات الأخرى التي تعكس طريقة بنائها موقف الكاتب وإيديولوجيته وتؤكد طريقة بنائه للشخصيتين الرئيستين لأن الرواية تحتوي على شوائب إيديولوجية في وعي شخصياتها، وفي وعي كاتبها، لكن هناك سمة مرجحة لهذا الاتجاه، أو ذاك ، هذه السمة المرجحة لا تعطي نفسها مباشرة، فثمة عملية تحليل طويلة للوصول إليها، أي للوصول إلى الإيديولوجية الحقيقية للعمل أو العلم الروائي، للوصول إلى ما تقوله الرواية، فهما لا شك فيه أن كل رواية تقول شيئا و ليس تلاعبا بالألفاظ أن نقول إن الرواية التي تدعي أنها لا تقول شيئا، إنما تقول بذلك قولها المحدد .[1]

يؤسس الكاتب من خلال طريقة رسمه لشخصية الأمير عبد القادر لحوار حضاري بين رجلين يمثلان ديانتين مختلفتين، وهذا النوع من الحوار لا تديره إلا شخصيات مثقفة محملة بأفكار وأيديولوجيات مختلفة، ويريد كل طرف إقناع الآخر بما لديه.

يقدمها الراوي بطريقة فنية هادئة تبدو في ظاهرها موضوعية في إدارة الحوار، إلا أنها في الحقيقة تظهر الأمير بنزعة إنسانية مفرطة في سلبيتها بنزعة دعوة إلى حوار استلابي تظهر فيه شخصيته مهزوزة من الداخل مسلوبة الإرادة مبهورة بالآخر أكثر مما هي ندا له، وغير مستميتة في الدفاع عن أرضها، بما يتعارض وطبيعة الشخصية الإيجابية، شخصية الأمير القائد، الذي يفترض أنو بويع من أجل الجهاد والمقاومة وهذه صفات "البطل السلبي" الذي أصبح نموذجا مشتركا بين أغلب أبطال الروائيين المعاصرين. وبالرغم من أننا في

[1] ينظر، حميد لحميداني، النقد الروائي و الإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي ، المركز الثقافي العربي، بيروت،الدار البيضاء، ط1، 1999،ص 156.

مجال الأدب نبتعد قدر الإمكان عن الأحكام والانطباعات الذاتية إلا أن هناك مؤشرات موضوعية تحيل على هذه الأحكام.

يعطي المقطع الآتي الانطباع بأن الأمير أعلن استسلامه منذ البداية من خلال عبارات الانهزام و التراجع التي كان يرددها: "**كم أتمنى أن ينتهي هذا البؤس وأعود إلى كتبي...السيف بدأ ينسحب اليوم أما البارود و المدفع اللومبردي و الجياد و الخيول الكبيرة و الأكثر أصالة أما السيارات البخارية**"[1] ، و في الطرف الآخر يسخر الروائي من القبائل ومن عبارات الجهاد التي يسوقها على لسانها، بيع دار الإسلام ، الحرب المقدسة، الجهاد ضد الغزاة... وتبدو قوة شخصية الأمير وشجاعته حاضرتان في التصدي لمن يخرج على سلطانه ولا تظهران إلا في معاركه الصغيرة ضد إخوانه ، بالرغم من أن كتب التاريخ تثبت عكس ذلك فقد كان الأمير متسامحا أيضا مع إخوانه حتى و إن خانوه وليس مع الجيش الفرنسي فقط والموقف الذي اتخذه مع قبيلة الحشم التي خانته خير شاهد على ذلك، فبالرغم من أن أهلها خانوه وخدعوه واستولوا على ملكه وقصره بعد سقوط معسكر، لكنه حين عاد إليهم من تافنة بقوة كبيرة سألهم عن ذلك فأجابوه وقدموا له اعتذاراتهم فقبِلها .

وعلى النقيض من ذلك نجد الحضور النفسي لشخصية ديبوش أعلى وأقوى من حضور شخصية الأمير التي تميل إلى الاستكانة والانبطاح أكثر من الندية، يتضح ذلك من خلال استماتته في الدفاع عن الأمير والسير على إكمال الكتاب وتسليمه للملك، وهي محاولة من الروائي تقديم الجانب الذي يخدم فرنسا كونه ذا ثقافة مزدوجة ويُدرّس بإحدى جامعاتها أيضا.

يبدو هذا الحضور القوي لشخصية القس جليا من خلال تحقيق جميع مشاريعه التي نهضت بها الرواية، فقد تمنى الرجوع إلى الأرض التي أحبها ولو ميتا فكان له ذلك ، أمّا

[1] الرواية، ص 196.

الأمير فبقيت أمنيته معلقة إلى أن تتحقق في رواية أخرى، كما نجح القس في تحرير الأمير من سجنه وتحقيق وعده الذي قطعه على نفسه ذلك الوعد الذي نقراه في التصدير الذي تطالعنا به الرواية: "**في انتظار القيام بما هو أهم ، أعتقد أنه صار من واجبي الإنساني أن أجتهد باستماتة في نصرة الحق تجاه هذا الرجل وتبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زورا، وربما التسريع بإزالة الغموض وانقشاع الدكنة التي غلفت وجه الحقيقة مدة طويلة**" [1] ونقرأه أيضا في غمرة الفرحة التي انتابت الأمير بعد إطلاق سراحه حينها فكر في أناس كثيرين ثم شيئا فشيئا انزلقت كل الوجوه لتطغى عليها قسمات مونسينيور ديبوش أغمض عينيه قليلا وعندما فتحهما كان قد خط الجملة الأولى في رسالته لمونسينيور ديبوش الذي كان ما يزال في باريس: "**صاحب الغبطة العالي، أستطيع اليوم أن أقول لك أن خيركم قد تم وأن الله قد سدد خطاك وأن ما زرعتموه قد نبت** "[2]

لا يقتصر هذا الحضور على الشخصيات الرئيسة فحسب حتى بالنسبة لباقي الشخصيات الحاضرة في قلب المعارك يظهرها الروائي بصورة تشي بشعور خفي يضمر رؤيتين مختلفتين للطرفين؛ يمثل الأولى شخصية الكولونيل يوسف ، الشخصية القاسية التي لا تتحلى بأدنى أخلاق الحرب، والذي دائما يجد لذة في إطلاق رصاصة الرحمة على من بقيت فيه إمكانية للحياة من الجرحى أو يأمر بقطع رؤوسهم وفي الطرف الآخر شخصية "موريس" الذي يتمتع بأخلاق حربية عالية والذي رد على يوسف في أحد المواقف قائلا: "**الحرب قاسية ولكن لها حد أدنى من الأخلاق يا يوسف... لا أتجرأ على قطع رأس عدوي وهو موجود تحت رجلي، جريح وغير قادر حتى على الحركة ومجرد من أي سلاح.**"[3]

---

[1] الرواية، ص 6.

[2] الرواية، ص 501.

[3] الرواية، ص 341.

يصور الروائي العرب بأبشع الصور، لا يعرفون أدنى مبادئ الأخلاق خاصة الحربية، وهذا ما يجسده في كلام المرأة التي جاءت تستنجد بالقس ليغيث زوجها من سطوة العرب وعلى رأسهم الأمير الذين عرف عليهم التنكيل بالجثث ، "**فقد وصلها أن العرب عندما يلقون القبض على ضحيتهم لا يفكرون في حل آخر إلا قطع الرؤوس وبعثها إلى الخليفة ليأخذوا مقابلها قطعا ذهبية وأحيانا يكتفون بقطع الآذان بدل الرؤوس للتخفيف عن مهمة الإرسالية عندما يكون عدد المقتولين كبير، وقد وصلها أن بعضهم كان في كثير من الأوقات لا يتوانى عن قتل ذويهم من البيض، ممن تشبه آذانهم آذان الروميين في صغر حجمها ويملأ زوادته و يذهب بها نحو الخليفة قائلا أنّه قتلهم في مكان ما من الأمكنة ليأخذ حقوق صيده كاملة**"[1]. ولا يفتأ الروائي يجسد تلك المعاني بنظرة ساخرة عبر جل صفحات الرواية، فيكرر الحكاية نفسها على لسان المرأة[2] ، ومن خلال بعض مشاهد التنكيل التي يصورها عقب الانتصار في كل معركة (مثل معركة المقطع) وفي الوقت نفسه نجده يخدم الأعذار للجيش الفرنسي عندما يقوم بمثل هذه الأعمال مثل ما فعل مع مبارك بن علال الذي قتل ثم صلب ليس بغرض التنكيل بجثته ولكن "**ليقنع السكان أن قائدهم قد مات**"[3] .

توظيف الكاتب لشخصية مثقفة خلق صراعا بينها وبين الواقع الذي تعيش فيه وجعلها تعيش نوعا من الغربة الناتجة عن عدم قدرتها على مسايرة وفهم نوازع شعب يتغذى من الرجعية والذهنية المتصلبة، مما أدى إلى نوع من السلبية والهشاشة التي قادت في الأخير إلى الاستسلام.

---

[1] الرواية، ص 37.

[2] الرواية، ص 48.

[3] الرواية، ص 316.

ثانيا: الفضاء المكاني من التمرد إلى الاستسلام:

يتجلى الفضاء المكاني من خلال الفضاء الحكائين، فإذا كان السرد نقلا للأحداث وتصويرا للحالات ووضعيات تتعلق بشخصيات مختلفة، فالمكان في الرواية مهمته تجسيد رؤى الكاتب وشخصياته.

أ/ فضاء الوطن:

إن فضاء الوطن /الأرض يمثل من خلال حوارات الأمير وموسينيور البؤرة الدلالية التي تتنامى عبرها أحداث السرد، إذ أن فضاء الوطن يخترق مساحة كبيرة من خطابات ومشاهد الرواية، ففيه تدور المعارك مع العدو وإليه يكون الشوق والحنين بما يحمل ذلك من قيم معنوية ودلالية، فهو الملاذ والمأوى حين تعصف بهما المواجع وقسوة المنفى يقول موسينيور للأمير: "**عذرا لتحريك مواجعك ... مثلك لم أجد من تلك الأرض الطيبة إلا المحبة والآلام ومثلك خرجت منها كأي سارق.**

(...) الطيور العظيمة تجوب الدنيا وتعود إلى عشها الأول الذي حماها لكي تموت فيه، من يدري، قد نلتقي على تلك الأرض التي لاقتنا فيها الحروب والنيران والمآسي لنرتاح قليلا حتى ولو كان واحد فيها في مكان ما في أرضنا لا شيء يمنعنا من أن نلتقي "[1]

فالأمير يتشوق لأرضه التي نبت فيها فيحن لوطنه مثل " **الطيور لا تهجع أرواحهم إلا في الأمكنة الأولى التي عنيت أحلامهم و طفولتهم "**[2]

[1] الرواية، ص 366.

[2] الرواية، ص 511.

أمّا موسينيور فهو أيضا لا يخفي حبه للجزائر وفي رغبته في أن تكون مثواه الأخير، وتقاسم آلام المنفى مع الأمير " **آه لو كتب لي بعد موتي أن تعاد أنا كذلك عظامي نحو تلك الأرض الطيبة مع الناس الذين اختارهم لي الله** "[1]

وهذا ما يكشف عن إمكانية أن يجد الآخر/ موسينيور مكانا ووطنا في وطن الذات/الأمير وهي دلالة على الانفتاح واتساع فضاء الذات ليشمل الآخر، فالوطن ليس ذلك الذي نولد فيه وحسب، بل ذلك الذي نلقى فيه المحبة والألفة والحميمية، وأحبه أهلها ولعلها لفتة من الراوي يروم من ورائها إلغاء الفوارق والحواجز والسدود التي فرضتها الحدود الجغرافية بين بني البشر.

إنها فضاءات رسمها المتن بإتقان منقطع النظير في بنية حدثية جعلت "الأميرالية" و الآخر جون موبي في حوار مفتوح تجاه "الأنا" و "الآخر" موسينيور ديبوش الغائبين ، و حسب مفارقة عجيبة تتمثل في عودة موسينيور ديبوش إلى الجزائر الوطن الذي أحبه ، نستنسخها في طريقة عودة جثمان الأمير "عبد القادر" إلى أرضه بعد الاستقلال ، فالراوي لم يذكر أي شيء من هذه الوقائع ، فلقد أبقى الرواية متوقفة عند خروج الأمير من فرنسا متجها نحو تركيا ، و يعود مباشرة إلى تصوير الموكب الجنائزي للأب "ديبوش" لتنتهي الرواية على هذا المشهد .

نفسر ذلك بأن الكاتب يوازن بين ما قدمه الأمير "عبد القادر" لبلده وبين ما قدمه الأب "ديبوش" لشخص الأمير، والمتن الحكائي في الرواية يؤكد هذه الوجهة، ومنه فإنّ الأميرالية الحاملة للبياض ونصاعة القصبة تدل على التسامح وعقد الصلح مع الذات الإنسانية قاطبة، وهي المهام والغايات والمقاصد المشتركة بين الأنا / الأمير بإسلاميته والآخر / موسينيور ديبوش بمسيحيته.

[1] الرواية، ص 205.

ب/ فضاء المدينة:

يُدرس فضاء المدينة أيضا بوصفه فضاء منفتحا، ففي الخطاب الذي ساقه موسينيور ديبوش والذي يكشف عن تشابه المدن، وفي تشابههما دلالات عميقة الصلة بالحوار الحضاري مع الآخر: "**ثلاث مدن تتشابه** في **جمالها ومواقعها وبشرها مرسيليا من هذا العلو، بونة من أعالي كاتدرائية القديس أوغستين، والجزائر من أعالي السيدة الإفريقية كلها أمكنة تطل على البحر ونوافذ الكاترائيات بها لا تفضي إلا الماء والنور وشهوة التلاشي** "[1]

إن الماء والنور والنوافذ هي رموز دالة على الصفاء والنقاء والرغبة في التلاشي واللقاء، فتشابه الأمكنة الناتج عن تكرار هذه العناصر المشكلة لها يولد إحساسا مشابها بها وما يتولد عنها من أحاسيس لا يؤدي إلى التيه الذي يكون نتيجة حتمية معادية لاختلاف الأمكنة ويصبح التعلق بفضاء الآخر ألفه أمرا ممكنا.

من هذا المنطلق يمكن عد هذه الأمكنة في الرواية أمكنة منفتحة فهي تتوق إلى احتواء الآخر و هي قادرة على احتضانه برغم اختلافه ، تكدامت مدينة الحلم و النابضة بالنشاط و العمل ، ففيها بدأ الاستقلال الذاتي و المالي للدولة ، فهي من بين أكثر الفضاءات المشرعة و المنفتحة في الرواية يبرز ذلك من خلال رغبة الأمير في اللحاق بالركب الحضاري و الثقافي و جعلها مشابهة لمدن الآخر ، بعد أن أدرك أسباب هزيمته و نصرة عدوه :"... **تكدامت كانت المكان الملائم ... لا نختار الأمكنة هكذا الذين وضعوني في هذا المكان يعرفون جيدا الدلالة كان حلمي أن أجعل منها مدينة حرب، و لكن ذلك دار علم و ثقافة كما كانت الوقت لم يسعفنا و الحرب حرمتنا من علمنة المدينة** "[2]

---

[1] الرواية، ص 542.

[2] الرواية، ص 179.

الوعي بالذات في حد ذاته هو وسيلة من الوسائل الناجحة التي تمنح القدرة مع التعامل مع الآخر وإيجاد التوازن الذي من شأنه خلق حوار بين الثقافات المختلفة.

ج/ فضاء السجن (القصر):

إنّ الحدث الرئيسي في الرواية ، المتمثل في حجز الأمير و أسرته في قصر أمبواز ، و هو في واقع الأمر ، الحدث المحرك لجميع الأحداث التي تضمنتها الرواية ، و يتعمق الراوي في الكشف عن قسوة و وحشة المكان : "**شعر موسينيور بامتعاض كبير قبل أن يدخل الدهليز الضيق المؤدي إلى الحجرات التي يحتجز فيها الأمير و عائلته المليء برائحة الرطوبة و العفن الذي يشبه الرائحة التي تخلفها الفئران عندما تعبر مكانا تاركة ورائها شعرها و رائحة بولها القوية التي تجرح الخياشيم الأنف بحدة ... انتابه إحساس يشبه الإحساس الذي يخترق صمت الميت و هو يرتعش في مواجهة شيء حتمي لا سلطان له عليه** ."[1]

قدم الراوي انعكاسات هذا الفضاء على نزلائه بعدما رصدت مظاهره فموسينيور انتابه إحساس بالبرد و رائحة الموت ، إذ داخل السجن ينعدم الشرط الإنساني و بهذه الطريقة وُظفت أجزاء القصر جزءا جزءا ليكشف لنا شعور ساكنيه بالمنفى و قسوة الظلم و نتانة المكان ، فاستغل الراوي المخطط الهندسي للقصر/ السجن ، الدهليز ، الضيق ، الحجرات ، النوافذ المغلقة ، ليوحي بالعلاقة الوطيدة بينه و بين المحتجزين فيه ، و هو يحاول بطريقة وصفه الاقتراب من الصورة الواقعية له حتى يوهم القارئ بحقيقته ، فالسجن يتصف بالضيق و الظلمة و رائحة الرطوبة و هي كلها أوصاف توحي بالانغلاق ، لكن مجيء موسينيور للقصر و لقاء الأمير يحيل بدلالة رمزية توحي بفك العزلة عن السجناء و بداية التواصل بين

[1] الرواية، ص 245.

الأنا و الآخر و الشرق و الغرب و بالتالي لم يعد السجن / القصر فضاء منغلقا و حسي بل إنه ينفتح و ينغلق حسب تطور الأحداث .

فالقصر يحتوي على شرفات ونوافذ لطالما طلب موسينيور إلى الأمير فتحها لإزالة قنوط الحبس: "**لم لا تفتح النافذة، المؤكد أن هواء الخارج يبعث على قليل من الرائحة ويزيل قنوط الحبس والاعتقال؟ هذه الحدائق الجميلة برز فيها الإنجليز لقد جلبوا من وراء البحر فقط لأداء هذه المهمة؟**" [1] إنها محاولة من موسينيور لدفع الأمير للانفتاح على الآخر في جانبه الإيجابي و السلبي و تناسي أحزان السجن التي تعيش فيه فإن المنظور الذي اتخذه موسينيور هو الذي حدد أبعاد فضاء النافذة و دلالتها إلا أن الأمير يرفض فتح النوافذ و رؤية الحدائق الإنجليزية الجميلة لأن فتحها يذكره بالظلم و الخوف و السواد"... **كلما انزويت و فتحت النافذة نحو الجهة الأخرى من القصر و لا أفتحها إلا نادرا رأيت الشرفات التي علق عليها أتباع البارون كاسلنو البروتستانت الذي سلم نفسه للكاثوليك و للملك و لكنه لم يسلم هو بدوره من قطع الرأس...**"[2] ، فطبيعة الصورة التي قدمها الراوي للنوافذ ذات دلالة استثنائية فهي قبل أن تكون دلالة على شفافية المكان ، و الانفتاح على الآخر مثلت فضاء لنقده و إعادة قراءة التاريخ و مناهضته ، فالشرفات و النوافذ فضاءات مسلحة بسجلها التاريخي في جانبه المظلم و يستحضر الماضي بأبعاده و ظلاله المتعددة و يعيد بنائه .

فالمكان، إذن منفتح منغلق يحوي الكثير من الدلالات، هي رغبة وإحجام في الآن نفسه في الانفتاح، إنه السجن القصر مما يحمله من دلالات ضدية كلها امتزت في فضاء واحد فقد اتخذت دلالات متعددة في رواية كتاب الأمير.

---

[1] الرواية، ص 245.

[2] الرواية، ص 124.

إنّ الراوي هو صانع هذا المكان و واضع قوانينه لذلك يعرضه في أي صورة أراد فإذا كان السجن غالبا ما يتخذ في الروايات دلالة واحدة هي مكان للحجز و رمز للقهر و الاضطهاد فإنه في هذه الرواية تتغير هذه الدلالة وفق الرؤية التي أراد أن يجلبها الراوي ، إذ يرفقه بتعليقات تكشف نظرته إليه و تساهم في إبراز قسوته و وحشيته تارة ، و أمانة تارة أخرى ، فقد جعله قوة مركزية تجسد من خلاله حوار الذات مع الآخر على أمل اللقاء و التواصل ، و يتضح ذلك من خلال عدة مشاهد في الرواية :" **كان الأمير هذه المرة في استقبال أناس خاصين أغلبهم من نساء الطبقات الراقية في المدينة أو اللواتي يأتين من بعيد لملاقاة هذا الرجل ...**"[1]

إن الشخصيات هنا (نساء الطبقات الراقية) تخترق الحد الاجتماعي، الاقتصادي الذي يفصل بين فضائين، فضاء الطبقات الراقية، وفضاء الفقيرة، وفي هذا الخرق إيحاء بالتوحد والعيش المشترك.

إن فضاء السجن يرتبط أيضا بالوظيفة التنويرية " **غسل وجهه و صلى ثم استعد لاستقبال بواسوني الذي تعود أن يزوره في مثل هذا الوقت للانتهاء من كتابة تنبيه الغافل** "[2] ، لقد أضحى فضاء لإنتاج المعرفة ، فضاء للتجمع فهو من هذا المنظور يمثل نقطة التماس بين الأمير و موسينيور ، و بين الأمير و الفئات المثقفة و نساء الطبقات الراقية ، فأصبح القصر/ السجن مكانا لتبادل المعرفة و الحوارات فاختصرت فيه المسافات الزمنية (الماضي ، الحاضر ، المستقبل) ، و كذلك المسافات المكانية (السجن / القصر / البيت / المؤسسة المعرفية الثقافية ...)، فانهارت جدران الانغلاق و التقوقع، و انفتحت أبواب الحديد على أمل اللقاء و المحبة و نشر الخير و تناسي الأحقاد.

[1] الرواية، ص 439.

[2] الرواية، ص 474.

في ضوء من سبق يمكن القول إن فضاءات الرواية قد وفرت على تفاوت درجاتها، وفرصة للاجتماع والتقارب فقد تنوعت الأمكنة وتعددت الفضاءات وبقدر ما كانت تحيل على الأماكن واقعية حقيقية بقدر ما تم استعمالها وتوظيفها بطريقة متخيلة ارتبطت برؤى الشخوص الفكرية لتنبئ في النهاية باتساع الشعور عند كل من موسينيور ديبوش والأمير والقدرة على كسر الحواجز والهيمنة المركزية التي تحكم العالمين المختلفين.

ثالثا: البنية الزمانية وتداخل السيري والتاريخي:

أعطى الراوي حرية في الحركة خلال الزمن تقدما وتراجعا، وأعطى الرواية قدرا كبيرا من الحيوية والإثارة، كما أنه أتاح تقديم عدة وجهات نظر في الأمور فهناك عين الراوي الأول المحايد أو الذي يحاول الإيحاء بأنّه كذلك، والراوي الثاني الذي لا يهمه في الحياة إلا سيده القس، والراوي الثالث الذي يقص التاريخ.

إن الرواية على أساس تداخل ثلاث حلقات روائية فيها ؛ بحيث يبدأها و ينهيها بحكاية جون موبي ، منح القارئ القدرة على تفسير الرواية باستخدام فكرة دائرية الزمن ، أو أنّ الزمن يعيد نفسه و هو ما يؤصل للمنطلق الأساسي للرواية ، باعتبارها تناص زمني بين الفترة المروى عنها و عصرنا الحاضر ، فكل الأحداث الموجودة في الرواية لا يمكن أن تخرج عن سيطرة الزمن ، فهو محرك أحداث الرواية فقد ينتقل بنا الزمن من الماضي إلى الحاضر أو استرجاع لحدث مضى في زمن سابق ، أو كونها انعكاسات للواقع الحالي إلى فضاء ، و تتحول الذاكرة من كونها عملية القادم الذي يخطط روائي متعدد الدلالات لتكون لقاء للزمن الماضي ، و الزمن المعاش و استبصار لزمن واسع و الحاضر فيكون الروائي بذلك قد تخطى الواقع المعاش ، فالزمن هو العمود الفقري في كل نص أدبي ، و يعتبر الديمومة الزمنية في الكتابة السردية ، فهو الانتقال من حالة إلى حالة ، من زمن إلى آخر ، من حدث إلى آخر ، من فصل إلى آخر ، عبر ركام من الوقفات ، و هناك من يطلق على الزمن اسم شبح وهمي هو ملتف بنا من كل صوب و حدب فنحن لا نخطو خطوة في

مشوار حياتنا إلا و شبح اسم الزمن يلاحقنا ، و كأنّه وجودنا نفسه لا يغادرنا و لو للحظة ، و نكاد نزعم أن فكرة الزمن تبدل العصر من أسباب نجاح الرواية الأمير لواسيني الأعرج فهذا الزمن متغير و متبدل ، و من الضرورة فهمه و اللحاق به قبل أن يسبقنا و ينتهي أمرنا إلى التلاشي .

إن الزمن محرك لأحداث الرواية، فقد ينتقل بنا من الماضي إلى المستقبل وهذا ما يسمى بالاستشراف أو الاستباق، وقد ينتقل بنا من الحاضر إلى الماضي بغية استرجاع حادثة وهذا ما يسمى بالاسترجاع والزمن أو الزمان بمختلف التسميات له معنى واحد وسنتعرض لبعض الأزمنة التي شهدتها الرواية.

أولا: المفارقات الزمنية ودلالاتها:

يتيح زمن السرد للروائي التصرف في أحداث القصة كما يشاء، فيقدم ويؤخر ويعيد ترتيب أحداثها وفق ما تمليه عليه رؤيته الفكرية والفنية، وهذا التفاوت في ترتيب الأحداث بين زمن القصة وزمن الخطاب هو ما يسمى بالمفارقات الزمنية. وهي "تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، من خلال مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا يشير إليه الحكي صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك."[1] وإذا كان زمن الحكاية يسير في اتجاه تصاعدي ويخضع لتسلسل منطقي فإن زمن السرد ينحرف عن هذا المسار ويكسر الراوي نظامه المنطقي يخلخل وترتيبه عن طريق الاسترجاع أو الاستباق.

[1] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، بحث في المنهج . ترجمة محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي ، عمر الحلي ، منشورات الاختلاف ، ط3، 2003 ، ص47 .

1 – الاسترجاع:

يعد الاسترجاع ذاكرة الرواية إذ به يكسر الروائي تسلسل الزمن السردي، فيترك السرد ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، سواء ما اتصل منها بالماضي البعيد الذي يقع خارج الحكاية أو القريب الذي يكون داخلها. رواية "كتاب الأمير" تعتمد أساسا على تيار الوعي، وتتصل بماضي الأمير الذي يسترجعه وهو في السجن حين كان القس ديبوش يزوره هناك، ويستثير أشجانه وينبش في أعماق ذاكرته. ففي مطلع كل وقفة يقدم القس حدثا في الحاضر يستثير به أشجان الماضي ويستحث الذاكرة على الانشغال فيطلق لها الأمير العنان بالبوح فتنساب الأحداث طبيعية لتنسج مع هذا الحاضر.

أ/ الاسترجاع الخارجي:

هو استرجاع الراوي لأحداث وقعت خارج زمن الحكاية لتقديم معلومات عن شخصية دخلت مسرح الأحداث، وإذا نظرنا إلى الزمن الروائي الذي اختاره واسيني لروايته نجده يوما واحدا لذلك فإن أحداث الحكاية بأكملها تمثل استرجاعا خارجيا يحكيه القس لجون موبي الذي يحكيه بدوره للصياد المالطي ومع ذلك توجد في ثنايا الحكاية بعض الالتفاتات إلى الماضي يستعيدها الراوي لتقديم معلومة تاريخية عن أمكنة أو عن أشخاص. كما فعل وهو يعرفنا بعاصمة الأمير الجديدة "تكدامت" بعدما دُمّرت عاصمته القديمة معسكر، دون أن يشعرنا بتغيير وتيرة السرد: "**أسست هذه المدينة من طرف عبد الرحمن بن رستم سنة 761 وأخليت عندما استولى عليها الفاطميون في 909** "[1]. ويأمل الأمير أن يجعل منها مدينة حرب، وكذلك منارة للعلم والثقافة بالاستعانة بالعلماء الأوربيين.

قدم الكاتب أيضا معلومات تاريخية للبث في إشكال كان قائما حول الحدود الجغرافية حين قام باسترجاع في شكل حوار بين "لامورسيير" و"بيدو" حول قضية الممتلكات الإفريقية والحدود الجغرافية بين الجزائر والمملكة المغربية التي كانت تسعى إلى ضم تلمسان، ويبين كيف حددها الأتراك واستلمها الفرنسيون.[2]

[1] الرواية، ص 179.

[2] الرواية، ص 332.

ب/ الاسترجاع الداخلي:

هو استرجاع الراوي لأحداث وقعت داخل زمن الحكاية لسبب من الأسباب قد تكون للتذكير ببعض المواقف في ماضي الشخصية لإنارة حياتها في اللحظة الراهنة " **لأن الشخصيات التي تحيا أمامنا يشكل ماضيها حاضرها**"[1]. ومن أمثلة ذلك تذكُّر القس لصورة تلك المرأة التي كانت سببا في تعرفه إلى الأمير حين جاءت تستغيثه لإنقاذ زوجها الأسير عند العرب.

حين يعود إلى تاريخ " 21 مايو 1841 " ويسرد تفاصيل لقائه بتلك المرأة ويسترجع معها رسالته إلى الأمير يطلب إليه فيه الإفراج عن الرجل الأسير، وأيضا جواب الأمير الذي كان أكثر إنسانية، إذ طلب منه أن يسعى في تسريح جميع السجناء مسلمين ومسيحيين كان من واجبك أن تطلب مني إطلاق سراح كل المساجين المسيحيين الذين حبسناهم منذ عودة الحرب بعد فسخ معاهدة التافنة وليس سجينا واحدا، كائنا من يكون وكان لفعلك هذا أن يزداد عظمة لو مس كذلك السجناء المسلمين الذين ينطفئون في سجونكم أحب لأخيك ما تحب لنفسك.

يمثل هذا الحدث نقطة اللقاء بين الأمير والقس وسبب التعارف بينهما. يعرفنا الروائي فيه بأخلاق الأمير التي تؤهله منذ البداية لا لأن يكون مجرم حرب وقرصانا تافها بل ليكون قائدا يستحق الاحترام والتضحية، ويستحق أن يرد لو الجميل ويطلق سراحه وتجري أحداث في وقت واحد لا يستطيع الراوي أن يذكرها معا لذلك يسرد حدثا ثم يعود لاسترجاع حدث آخر. ففي الوقت الذي وقّع الأمير على اتفاقية التافنة كانت القبائل في "معسكر" مجتمعة تدرس هذه المعاهدة المشئومة، التي اعتبرتها خيانة وبيعا لدار الإسلام، فيقوم الراوي السرد ليسترجع ما كان يحدث هناك عبر مشاهد حوارية بين ممثلي القبائل الذين عزموا على نقضها وتنظيم الصفوف لمواصلة الحرب المقدسة والجهاد ضد الغزاة. قبل أن يبعثوا وفدا لمحاورة الأمير وإرجاعه إلى جادة صوابه لكن الأمير كان يدرك جيدا قيمة المعاهدة فهي بالنسبة إليه فرصة غالية للحفاظ على الحد الأدنى من الحياة، في ظل تغير الظروف وتباين موازين القوى بين الطرفين. "**لا يعرفون أننا على حافة عالم في طريقه إلى الزوال وعالم**

[1] سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي،النص و السياق،المركز الثقافي العربي،بيروت،الدار البيضاء،ط3، 2006،ص56.

يطل بخشونة برأسه «، لذلك رفض مقترحهم، وأكثر من ذلك هددهم بأن يكون أول من يحمل السيف ضدهم إذا داسوا على المعاهدة.

يكرس هذا الاسترجاع الصراعَ القائم بين الأمير وأتباعه الذين ما زالوا بعد لم يُقدّروا قوة الآخر، وما زالوا يعتدّون بقوة لم تعد تجدي نفعا في هذا الزمن المتغير هذا الصراع الذي أوهن قوته وقاده إلى النتيجة الحتمية الاستسلام ومن ثم السجن، لذلك كان في كل مرة يذكرهم بلازمته التي ظل يكررها عبر جل صفحات الرواية "**الزمن تغير... والقوة انسحبت من بين أيدينا... وحروب المسلمين القدماء لم تعد نافعة والهوة بيننا وبين الغرب ازدادت اتساعا، هم طاروا ونحن تراجعنا** "[1]...

2-الاستباق:

عكس الاسترجاع الذي يلتفت إلى الماضي فإن الاستباق ينظر إلى المستقبل ويتجسد الاستباق في شكلين هما الاستباق التمهيدي والإعلاني.

أ/ الاستباق التمهيدي:

يتميز الاستباق التمهيدي بأنه يحتمل إمكانية التحقق أو قد يكون غير قابل التحقيق، ويظل "**نقطة انتظار مجردة من كل التزام اتجاه القارئ**"[2] ويتخذ أشكالا عدة كالحلم والرؤيا والتنبؤ والأمنية... وقد وظفه الكاتب لكسر تتابع زمن الحكاية. ومن تلك الأمنية التي كان يطمع إليها بشوق كبير بعد أن تعرف على القس ديبوش وجمعت بينيها صداقة حميمة، وهي أن يدفنا في أرضيهما التي نبتا فيها ويوضع قبرهما بجنب بعضهما البعض يقول الأمير للقس: "**أنا كذلك أتمنى إذا لم تسبقني تربة مكة إليها أن أعود إلى نفس تلك الأرض، ولو ينفتح قلب البشر قليلا نحو النور، أتمنى أن يوضع قبرانا جنب بعضهما البعض. قد يبدو ما أقوله لك مجرد حلم، وربما احتجنا إلى زمن آخر أقل حقدا ولكن هذا ما أحس به الآن.**"[3]

وظف الكاتب الاستباق أيضا عن طريق رؤيا قابلة للتحقق إذ يمهد لتولي عبد القادر الإمارة في شكل رؤيا رآها والد الأمير وسيدي الأعرج وعلماء أرض الحجاز، وتتكرر الرؤيا

---

[1] الرواية،ص198.

[2] حسن بحراوي:بنيةالشكل الروائي،الفضاء الزمن الشخصية،المركز الثقافي العربي،ط1990،1،ص132 .

[3] الرواية، ص 75.

نفسها على لسان والد الأمير: "**ها تتذكر الرؤيا البغدادية... لقد عاودتني نفس الرؤيا من جديد بشكل ضاغط عاد الهاتف نحوي وهو يصر ويضغط عل ي: ماذا تنتظر لكي يصير عبد القادر سلطان الغرب؟ أنت تمارس معصية ضد نفسك وضد ربك الرؤيا يجب أن تجد طريقها ومسالكها**".[1]

إن حضور شخصية "سيدي الأعرج" المتخيلة وبهذا الوزن الديني والاجتماعي له دلالاته الفنية والثقافية، فاسم الأعرج هو نفسه اسم الروائي، وتنبؤه بالأمير مؤسس الدولة الجزائرية الحديثة ومؤسس لحوار شيق بين رجلين يمثلان ديانتين مختلفتين ، ويمثلان ثقافتين وحضارتين مختلفتين؛ الأمير عبد القادر المسلم والقس ديبوش المسيحي، إنما يريد من ورائه أن يؤسس لواقع "جزائر ما بعد المحنة" واقع يقوم على السلم والاستقرار واحترام الإنسان كإنسان مهما اختلف دينه وعرقه ويؤسس لحوار الحضارات الذي يرتكز أساسا على احترام إنسانية الإنسان .

وفي سياق آخر يتنبأ الأمير بالهزيمة الحتمية حين أدرك أن معاهدة دوميشال قد انتهت صلاحيتها في حوار مع صهره مصطفى بن التهامي، إذ بالرغم من أنه انتصر في معركة المقطع ضد الجنرال «تريزل"، إلا أنه خسر معركة السلم ودفن عزيزا غاليا عليه وبدا الأمير متشائما من خلال استباق يقرع به طبول حرب قادمة لا قبل له بها وأسلحته المتهرئة التي لا تكفي للمقاومة، وتأكد بأنه سيخسر الحرب إن آجلا أو عاجلا.[2]

يتواصل هذا الاستباق المشؤوم الذي تنذر به الغربان المنتشرة بالمدينة بداية من يوم 21 أوت 1835 تاريخ وصول إمدادات حربية حديثة ومتطورة إلى مدينة وهران يقودها الجنرال "كلوزيل" الذي عين خلفا "لتريزل"، في انتظار توجهها إلى عاصمة الأمير "معسكر" لإبادتها نهائيا وهو ما ينذر بخطورة ما ينتظر الأمير ويؤكد تنبؤاته من أن زمن السلم قد ولى وأن معاهدة دوميشال قد لفظت أنفاسها الأخيرة.

يبين الروائي من خلال هذه الاستباقات صعوبة الحرب أو طول مدتها وتنبؤ الأمير بالهزيمة فيها قبل حدوثها، لأنه يعرف إمكاناته وإمكانات الآخر، رغم الهالة الأسطورية التي

---

[1] الرواية، ص73، 74.

[2] الرواية، ص147.

رسميا لو أتباعه ويبين على صعيد آخر أن هذه الهالة لم تعد اليوم كافية لتحقيق النصر وأنى يكون النصر لرجل دخل الحرب بذهنية المهزوم سلفا.

ب/ استباق الإعلاني:

الاستباق الإعلاني قطعي الحدوث ويصرح مباشرة عما سيأتي سرده ويعبر عن "**سلسلة الأحداث التي سيشيدها السرد في وقت لاحق** "[1]

وفي «كتاب الأمير" تمثل افتتاحية النص الروائي استباقا إعلانيا، يتمثل في استقبال الراوي جون موبي لرفات القس ديبوش، وهي النتيجة التي انتهت إليها حياته بتحقيق أمنية العودة إلى أرضه من جهة، ومن جهة أخرى يعرج على نتيجة أخرى آلت إليها حياة الأمير وهي السجن. ثم يعود الراوي إلى الماضي عن طريق الاسترجاع وحركة الزمن الدائرية ليبين أسباب هذه النتيجة التي انتهت إليها حياة كل من الشخصيتين.

تمثل عناوين الرواية هي الأخرى استباقات يلخص بها الروائي ما سيأتي تفصيل في مقاطعها. فالعنوان الرئيس "كتاب الأمير" يعد محور الرواية ومشروعها الذي تنهض به، فهو يلازم القارئ من مطلع الرواية إلى نهايتها ويختصر كل مجهودات القس في تأليفه وتقديمه للملك نابليون بونابرت لإطلاق سراح الأمير. ومع نهاية الرواية ينتهي هذا المشروع مكللا بالنجاح.

أما العنوان الفرعي "مسالك أبواب الحديد" والعناوين الأخرى التي تتصدر كل باب وكل وقفة فيه تنبئ في مجملها عن صعوبة الحرب وقسوتها وتشترك في طابعها الحزين والقاسي بما يحوي من محن وكرب تقود إلى الهلاك وتلخص حياة الأمير كما أرادها الروائي أن تكون فيقابلنا بالعنوان الأول "باب المحن الأولى" وتتخلله عناوين تُفَصّل هذه المواجع والمحن التي أوصمته إلى الخيبة والانطفاء، وهوت هو في غياهب السجون الفرنسية، ومن ثم النفي في أرض أخرى ليست تلك التي دافع عنها وسخر نفسه لخدمتها وكان يتمنى أن يوارى في تربتها.

[1] حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي، مرجع سابق،ص137 .

ثانيا: إيقاع السرد:

هو المقارنة بين حركة زمن الخطاب وزمن الحكاية بحسب وتيرة السرد من حيث سرعتها أو بطؤها وهو ما يسميه جيرار جينيت "**سرعة النص**" [1] ، فيتصرف الراوي في زمن الخطاب ويتحرك فيه وفق رؤيته الفكرية والجمالية فنجده تارة يسرع السرد باختزال زمن الحكاية، وتارة يبطئ السرد على حساب زمن الحكاية ويفسح المجال للوقفات الوصفية والمشاهد الحوارية بالانتشار وملء المساحات البيضاء على حساب السرد.

1/ تسريع السرد

يتخذ تسريع الزمن شكلين مختلفين هما الخلاصة والحذف؛ حيث يختصر الراوي فترات زمنية طويلة من الحكاية أو يقفز عليها تماما باستعمال مقاطع سردية صغيرة.

أ/ الخلاصة:

هي تلخيص أحداث ممتدة على فترة زمنية طويلة من فترات زمن الحكاية يرى الراوي أنها ليست جديرة بالانتماء، في عبارات موجزة تجعل من زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية ومن أمثلة ذلك تمهيد الراوي للرسالة التي تمثل محور الحكاية في هذه الرواية، "**بخلاصة إرجاعية**" [2] يعرفنا فيها بإيجاز عن بعض مراحل حياة الأمير منذ الطفولة إلى ما قبل توليه الإمارة يقول الراوي: "**دور مونسينيور القلم بين يديه كعادته عندما تهرب منه العبارة وضع كفه على جبهته قليلا بحثا عن شيء ما لم يكن قادرا على تحديده، فرأى الأمير طفلا يركض على حافة وادي الحمام ثم وهو يقطع البحار والقفار مع والده باتجاه القيام بمناسك الحج وزيارة علماء القاهرة والتوقف في مقام سيدي عبد القادر الجيلاني ببغداد، ودمشق والبقاء قليلا بمقام ابن عربي الذي كان مريدوه يحلقون بقبره وينتظرون بركاته ثم العودة وركوب الأحصنة ومتاعب السلطان في سنواته الأولى**".[3]

---

[1] جيرار جينيت:خطاب الحكاية،مرجع سابق،ص41 .

[2] حسن بحراوي بنية الشكل الروائي، مرجع سابق،ص146 .

[3] الرواية، ص 54.

تشكل هذه الخلاصة "استرجاعا خارجيا" كونيا تطل على حياة الأمير قبل انطلاق أحداث الحكاية، أوردها الكاتب في هذا المكان تمهيدا لما سيأتي بعدها؛ فهي حلقة في سلسلة الماضي المشَكِّل لشخصية الأمير والذي لا يمكن تجاهله أو القفز عليه.

يختصر الراوي بعض المراحل الزمنية لسد الثغرات والفجوات التي تتخلل الأحداث أثناء الانتقال من مشهد إلى مشهد فيربط بينها متجاوزا بعض الأحداث الثانوية التي لا تستدعي التفصيل فيروي في بضع فقرات أو بضع صفحات عدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال أو أقوال. يلخص الراوي مثلا عملية إخلاء مدينة تلمسان التي دامت أكثر من أسبوع، في فقرة قصيرة: "استمرت علمية إخلاء المدينة بحسب الاتفاق قرابة الأسبوع من 2 إلى 17 جويلية..." ويدخلها بعد ذلك الأمير ويستقبل فيها استقبال الأبطال."[1]

تتأزم ظروف الأمير مع رجوع صاحب سياسة الاستيطان الكلي الجنرال "بيجو" إلى قيادة الجيش مكان الجنرال "فالي" استطاع "بيجو" أن يحتل في أقل من ربيع واحد كل عواصم الأمير؛ مليانة، تكدامت ومعسكر، وأكثر من ذلك أصبح محرما على الأمير الاستقرار في مكان واحد لأن ذلك يعني شيئا واحدا هو الموت المؤكد.

هي الأسباب التي ظل يكررها على مسامع جيشه وأهله وأتباعه، يختصر الروائي زمن كل هذه الأحداث في بضع صفحات، مبرزا سبب خسارة الأمير الذي كان يعر مسبقا مآل هذه الحرب: "**كنت أعرف أننا سنخسر الكثير ولكن القبائل كانت مخطئة. مخها حابس ولا حل لي معها إلا ابتلاع هذه الخسارات الفادحة**"[2] ، ف" **الجوع والتعب وانهيار المعنويات وارتداد الكثير من الخلفاء، كلها عوامل كسرت يقين الأمير** "[3]

تتواصل الأحداث وتتداعى الأخبار السيئة، فيكثف الراوي السرد ليبين الحالة النفسية التي أصبح فيها الأمير؛ فسلطان المغرب استسلم لمنطق القوة وأصبح يطالب برأس الأمير معتبرا إياه خارجا على القانون وسبعمائة وستون ضحية الذين اختبئوا داخل غار بجب الظاهرة هربا من هجمات العساكر الفرنسية، أحرقوا عن آخرهم مع ممتلكاتي، وخليفة القبائل ابن سالم

[1] الرواية، ص191.

[2] الرواية، ص270.

[3] الرواية، ص274.

يئس من الحرب وبدأ يستعد لتسليم نفسه والخيانات كثرت وعدد المرتدين ازداد، وجيش الأمير في تناقص مستمر بسبب مطاردة الاستعمار له أينما حل.

يُبرز هذا التسارع في الأحداث أن الأيام بدأت تدير ظهرها للأمير، وأن بساط الزمن قد بدأ يُسحب من تحت قدميه، وأن مشروعه في تغيير الذهنيات ومقاومة الاستعمار وبناء الدولة بدأ ينهار خاصة بعد ضياع آخر ورقة كان يُعوّل عليها للتفاوض مع الجيش الفرنسي، هي ورقة المساجين الذين ذبحوا في غيابه ليتبين لو أن كل تعليماته لجنده حول حسن معاملة المساجين ذهبت في جرة سكين صهره مصطفى ابن التهامي الذي ذبح في ليلة واحدة أكثر من مئة وسبعين رقبة يقول الراوي: "**وفي الليلة الموالية سار نحو القفر بحثا عن مسك آخر، لكن الزمن كان قد توقف نهائيا لم يعد الناس هم الناس الذين عرفهم من قبل أحس وهو يعبر الصحراء الخالية، أن الزمن الذي كان يعيشه هو هذا الزمن الرملي القاسي الذي لا يرحم أحدا** ."[1]

وفي آخر الرواية يختصر الأمير ماضيه المؤلم الذي قضاه في كفاح مفتوح على جبهات عدة بعد وضعه السلاح بقوله: "**اليوم لم يعد لي ما أقدمه لهذه الأرض لقد انتهيت خمس عشرة سنة من الكفاح أنهكتني**"[2] .

ب/ الحذف:

هو مثل الخلاصة يساهم في تسريع وتيرة السرد، لكن وتيرته أسرع كون الروائي ينتقي من أحداث التاريخ تلك المحطات البارزة من حياة الأمير بما يخدم رؤيته وموضوعه فيقفز على مسافات زمنية ويسقطها من حساب الزمن الروائي، غير أننا لا نجد الراوي في "كتاب الأمير" يعتمد على تقنية الحذف كثيرا ذلك أنّه مجبر على التزام التسلسل الكرونولوجي في سرد أحداثها.

ومع ذلك فالراوي يلجأ إلى الحذف أو القفز على فترات زمنية قصيرة خاصة أثناء الانتقال بين الوقفات أو المقاطع فنجده مثلا يتوقف في الوقفة الرابعة عند تعيين الجنرال كلوزيل ونزوله بقواته في وهران ثم يقفز في الوقفة الخامسة إلى تاريخ تعيين بيجو مكان

[1] الرواية، ص355 .

[2] الرواية، ص408 .

كلوزيل في أفريل 1836 ويقفز في الوقفة السادسة إلى أحداث عين ماضي التي جرت بتاريخ 12 جوان 1838.

وقد تمر أيام متشابهة لا تحمل جديدا في طياتها فيسقطها الراوي من حساب السرد، كقوله بعد مرور أيام على مبايعة عبد القادر أميرا: " **الأيام التي تلت لم تحمل شيئا جديدا سوى بداية تغيير في العادات والنظم** "[1]

2/ تبطيء السرد:

عكس التسريع الذي يقفز على مسافات زمنية أو يختصرها فإن التبطيء يعمل على إيقاع السرد عن طريق وقفات وصفية أو مشاهد حوارية، تقف وجه تتابع الأحداث فاسحة المجال للمتخيل الروائي، وللشخصيات كي تعبر بنفسها عن نفسها وعن واقعها وعن اختيار "الأعرج" لمقاطعه اسم الوقفات لا يخرج على هذا الإطار فالرواية تعج بمشاهد حوارية يستوقفنا الروائي من خلالها.

أ/ الوقفة الوصفية:

يفسح الوصف لزمن الخطاب أن يتسع وتزيد رقعته على حساب زمن الأحداث ويؤدي وظائف كثيرة؛ فبالإضافة إلى أنه يعطي السرد، ويكشف عن أحوال الشخصيات الداخلية وملامحها الخارجية، فإنه يساهم "**في إيهام القارئ بالواقع الخارجي بتفاصيله الصغيرة، إذ يدخل العالم الواقعي إلى عالم الرواية التخييلي، فيزيد من إحساس القارئ بواقعية الفن**" [2] غير أننا لن نبحث في وظائف الوقفة الوصفية إلا من حيث علاقتها بالسرد، كونها تقنية زمنية تعمل على تعطيله.

يهيئ الراوي ظروف تسم الأمير لمحك بوقفة وصفية ينقل لنا بها الواقع الخارجي إلى عالم الرواية يقول: " **1832. عالم الجراد الأصفر هكذا يسميه العارفون ورجل البلاد الصالحون... منذ الصباح تبدأ فلول الجراد الأولى تسقط على سهل أغريس مشكلة مظلمة سوداء على الحقوا والمزارع... لا شيء في الأفق... سنة أخرى تمر من الحر والأمراض والجفاف وتشقق الأرض ولا شيء في الأفق سوى عواء الذئاب الذي لم يعد**

---

[1] الرواية، ص81 .

[2] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 248 .

يتوقف ليلا وجزءا كبيرا من الصباح، والموت جوعا بالأمراض التي كثيرا ما تعجل بموت المنهكين، وأزيز الحشرات عندما يشتد صهد النهار، معلنا عن صيف آخر لا خير فيه سوى المزيد من البؤس واليأس..."[1] ويقدم لنا الراوي أيضا وصفا تفصيليا تعريفيا مطولا لمدينة معسكر عاصمة الأمير ولنمط حياة سكانها.

ينقل لنا الراوي عن طريق الرؤية البصرية وقفات وصفية درامية لا ينقصها إلا المصور ليجعلها صورا سينمائية حية، إذ يصور آلام الحرب وجبروتها: "**كانت أعواد المشانق التي نصبت وعلقت عليها أجساد العرب الباقين واليهود تبدو من بعيد وهي تتدلى كالعناقيد الجافة، تحيط بها الكلاب الصفراء التي خرجت فجأة من مخابئها على الرغم من البرد والجوع والمطر، تنظر لها باشتهاء بينما الكواسر تقتح الأدخنة العالية، تخترقها بعنف لتحوم دفعات دفعات على رؤوس الأجساد المتآكلة الأطراف والتي بدأت تتصلب وتتجمد من قوة البرد حتى أن النقرات الأولى لم تأت بأي شيء إذ إنها ارتفعت عاليا بمناقيرها فارغة، فاستعدت لمعاودة الكرة أمام كلاب زاد عددها وذئاب تنظر من وراء الأشجار والحيطان المهدمة إلى المشهد الذي بدأ جمهوره يزداد عددا وكثافة وتنوعا .**" [2]

في وقفة درامية أخرى يقف الأمير فوق هضبة ليشاهد عاصمته الجديدة تكدامت" وهي تحترق بما فيها، وأعز ما فيها المكتبة. وهي أول مكتبة جزائرية في القرن التاسع عشر. "**أعطى بيجو أمره بحرق كل شيء... وأشعل كل شيء فتحولت ظلمة الليل إلى شعلة كبيرة ظل بيجو مشدودا إليها مدة طويلة، فقد التهمت النيران كل شيء**"[3] ، وبعد أن غادر الفرنسيون المدينة المحترقة نزل الأمير وراح "يقترب من النار التي كانت ألسنتها ما تزال تحفر فيما تبقى من المدينة والكتب والأخشاب لينقذ ما يمكن إنقاذه خاصة المخطوطات المرمية في الطرق.

يستمر زمن الخطاب في الاتساع على حساب زمن الحكاية عندما يسرد لنا الراوي في مشهد درامي آخر تفاصيل معركة الأمير ضد سلطان المغرب، فحين قلت فرص النجاة وحوصر بين الجيش المغربي و الفرنسي فضل الأمير و جنده المقاومة على الاستسلام، و

---

[1] الرواية، ص 56 .

[2] الرواية، ص 165.

[3] الرواية، ص 270.

أقحموا أنفسهم في معركة ضاربة ضد سلطان المغرب، أمعن الراوي في ذكر تفاصيلها منذ بدء التحضيرات حتى المرور إلى الأراضي الجزائرية.

ينتقي الكاتب هذه المعارك بالإضافة إلى معركة عين ماضي التي جرت كلها بين فصلي الخريف والشتاء، لما ذلك من دلالات تنتقي فيها قسوة الطبيعة مع قسوة الحرب وبالرغم من أن هذه المعركة، مثبتة في كتب التاريخ إلا أن الروائي يمعن في وصف أدق تفاصيلها، إذ يفتق فيها قوة ومهارة الأمير العسكرية وخططه الحربية بخلب المعارك التي خاضها ضد الجيش الفرنسي فإنه يذكرها مختصرة، ويصور فيها الأمير بشخصية المهزوم حتى وإن كان منتصرا، كما هو الحال في معركة المقطع.

ب/ المشهد الحواري:

تفرض المشاهد الحوارية نفسها بحضورها القوي، كونها تعمل على كسر رتابة السرد، فهي منفذ الروائي في تسريب رؤيته وأفكاره، ومساءلة المسلمات التاريخية التي ترسبت في الذاكرة الشعبية، ومراجعة السلوكات البطولية لهذه القبائل وغيرها من القناعات الموروثة في نظرتها إلى الذات أو إلى الآخر/الغرب. باستعمال الأسلوب المباشر كي يوهمنا بالحقيقة، ويقترب بالقصة أكثر من الواقع بغية تحليل الظروف القاسية التي استقبلت الأمير، و إبراز مكامن الخلل التي كانت وراء فشل مشروع "التغيير" الذي سعى من أجل تحقيقه، فتتمحور جل حوارات الأمير مع أتباعه أو من هم تحت إمرته حول موضوع واحد ، ظل يكرره في كل مرة وهو بناء الدولة بتغيير الذهنيات ، و إعداد العدة استعدادا للمواجهة والوقوف يدا واحدة ضد العدو الغازي ، فبعد توليه الإمارة حاول الأمير إجراء تغييرات جذرية في العادات والنظم والتفكير الجدي في بناء الدولة الجديدة جاء ذلك في حوار بينه وبين أخيه يقول الأمير معنفا أخاه: "**ابتداء من اليوم كل شيء سيتغير لسنا في حاجة إلى هذا البذخ لكي نحارب الآخرين الانتصار على الغزاة صعب نحتاج إلى أسلحة حقيقية، إلى الماء، إلى زراعة مغذية نحتاج إلى تغيير سلوكاتنا اليومية ...**"[1]

وفي مطلع الحكاية يستوقفنا الراوي بعدة حوارات يساءل فيها المنظومة الدينية ومنظومة القضاء التي لا تتوانى في تطبيق عقوبة الإعدام ولا تسمح للناس بالدفاع عن أنفسهم خاصة

[1] الرواية، ص 82.

إذا كانوا من رجال العلم والفكر مثلما حدث لقاضي أرزيو الذي أعدمه والد الأمير عبد القادر ظلما، ويساءل الروائي هذه العقوبة على لسان الأمير الذي استنكر على والده هذه الفعلة في حوار هادئ باحثا لمعلمه عن حلول أخرى للعقاب غير الإعدام يقول الراوي على لسان الأمير: "**الله رحيم لا توجد فقط حلول الإعدام يمكن أن يعلم الناس** ".[1]

أهم ما يمكن أن نقرأه بين سطور هذه المشاهد الحوارية أن الروائي يبين للقارئ سر انهزامنا المتمثل في الذهنية السلبية التي تدعي الاتكال على الله ولا تقدم الأسباب، منتقدا العقلية البطولية الدونكشوتية المعششة في أذهان الناس يقول الراوي على لسان شيخ قام من وسط القاعة مخاطبا الأمير: "**ثقتنا فيك كبيرة لأنك من ذرية الحسن والحسين وسنقضي عليهم ببركة الله والأولياء الصالحين سيدي عبد القادر سيجعلهم كعصف مأكول في يسار سيدي النار وفي يمناه السلام و لهم أن يختاروا** "[2]، يساءل الروائي هذه الهالة الأسطورية التي رسمت لشخص الأمير والتي أصبحت تتداول على كل لسان وفي كل مكان أو زمان يظنونه من سلالة الرسول وأن القوى التي تساعده، قوى خارقة وينسجون قصصا عجيبة حول انتصاراته .

عندما انتصر الأمير في سيدي إبراهيم في آخر معاركه مع الفرنسيين الكثير من الناس قالوا إنهم رأوه يجابه الغزاة بصدر عار والدم ينزف من أطرافه وبجانبه سيدي إبراهيم نفسه كان مرفقا بهالة من النور تعمي الأبصار يرسل أتربته باتجاه النصارى فيردهم ويمحو أحصنتهم حتى قضى عليهم ومن اختبأ وراء الأشجار والصخور فضحته هذه الأخيرة بأن أعلنت عن وجوده وراءها، فسجن الزوايا والأسواق والزيارات والحروب تنقل هذه القصص بسهولة.

رغم جهود الأمير الكبيرة وسعيه الحثيث في تغيير الذهنيات وكسر تلك اليقينيات الموروثة البائدة، إلا أن مشروعه فشل وانتهى هو في آخر المطاف إلى الاستسلام يؤكد الراوي ذلك فيقول على لسان الأمير: "**عندما كان الناس يحفرون الأرض ويستخرجون التربة ويحولونها إلى قطارات بخارية وسفن حربية وسيارات وقوانين لتسيير البلاد كنا نحن**

[1] الرواية، ص 61.

[2] الرواية، ص 127.

غارقين في اليقينيات التي ظهر لنا فيما بعد ضعفها وأننا كنا نعيش عصرا انسحب وانتهى. "[1]

الحاضر هو امتداد للماضي، فحالة العمى التي كانت تصيب بعض خلفاء الأمير استمرت حتى مع الأطفال الذين رضعوا أفكار آبائهم حين اضطرهم الجوع إلى مطاردة كلب ضال يسدون به سغبهم المجنون فبعدما ساءت الأحوال كثيرا، واحتلت عاصمة الأمير وأحرقت بما فيها عن آخرها، وأهلكت الأمراض الفتاكة الكثير من السكان ، وأتى الجوع على بقيتهم ينتقد الروائي في حوار بين ضابط فرنسي ومجموعة من الأطفال سذاجة تفكيرهم ومن ثم تفكير آبائهم ونظرتهم الضيقة إلى الدين والتعصب أو الجهل الذي جعل أحدهم لا يتوانى في أكل لحم كلب لكنه في الوقت نفسه يرفض أكل لقمة خبز من يد الضابط إلا بعد أن يتوضأ في إشارة ساخرة من نهج التدين المزيف الذي تربت عليه الأجيال، وانتشر الي فُتاته في كل مكان .

رابعا: تموضع الحكي وتعدد الرواة:

يتعدد الرواة في "كتاب الأمير"، فنجد ثلاثة رواة وثلاث سير؛ سيرة الأمير عبد القادر وسيرة القس ديبوش وعلى هامشها ينتشر فتات لسيرة جون موبي حيث جعل "الأعرج" من شخصية جون موبي شاهدا وراويا لأحداث الحكاية ومتحكما في خيوطها، مضطلعا بمهمة السرد باستعمال ضمير الغائب ناقلا لأحداثها من كتاب ألفه القس ديبوش بعنوان "**عبد القادر في قصر أمبواز**"[2] ، فالرواية بهذه الطريقة هي ترجمة لهذا الكتاب، تنظر إلى حياة الأمير عبد القادر بعيون الآخر/الغربي.

حجم هذه الرواية التي تقارب صفحاتها الست مائة، وطبيعتها القائمة على استرجاع أحداث وقعت في حقبة تاريخية محددة، والقائمة أيضا على الحوار الحضاري و المثاقفة، وتبادل الرؤى المختلفة والمتعارضة أحيانا على المستوى الفكري والإنساني والمنضوية تحت

[1] الرواية، ص 521.

[2] الرواية، ص 18 .

ثنائية الأنا والآخر، كل هذا يقتضي أن تتناوب أكثر من شخصية على سرد تفاصيل أحداثها ويقتضي تعددا في وجهات النظر نابعا من رؤية الروائي للعالم وللبشرية وهي تتعايش فيما بينها ويؤثر بعضها في بعض، مما يوهم أكثر بحضور الواقع المعيش بجميع تناغماته وتناقضاته و"**يقف مثل هذا النص ضد ما قد يخفيه نطق البطل من أهداف تعليمية وعظية، وضد ما يحمله فعل القص المحكوم بموقع البطل من نوازع إيديولوجية، قد تتسم بالضيق والمحدودية، وقد تتناقض مع تمايزات الرؤى وتنوعها في صراعها من أجل تحرر فعلي، ومن أجل تجذير هذا التحرر الديمقراطي الحقيقي في هذا النمط يتوسل السرد تقنيات تستهدف قتل مفهوم البطل، وإسقاط الموقع في هويته المنحازة كأن الكاتب الراوي يحاول موقعا بلا هوية ، كأنه يسيب النطق، ويتركه للشخصيات** ."[1]

إلا أن هذا التنويع في زوايا النظر في رواية "كتاب الأمير" لا يصل إلى تعدد الأصوات، فهناك صوت واحد هو صوت الراوي العليم، المتحكم في خيوطها يغيب أحيانا ليسمح للشخصيات أن تتحكم وتتحاور فيما بينها وتعبر عن آرائها.

وظف المؤلف هذا الراوي لأنه الوحيد الذي لازم القس في جميع خرجاته خاصة ما تعلق منها بزياراته الأميرَ في سجنه، واستماعه إليه وهو يبث القس أشجانه، فجمع بين السيرتين سيرة القس وسيرة الأمير، وعاش معهما أحلك لحظات العمر وأسعدها، لكن هذا الراوي لم يكن دائم الحضور، إذ سمح تغييبه في الكثير من المرات للشخصيات بأن تتحاور بلغاتها ولهجاتها، وتقمص الأمور فيما بينها بحسب رؤيتها.

---

[1] يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل،(دراسة في السرد الروائي)،مؤسسة الأبحاث العربية.بيروت.لبنان.ط1،1986،ص 85 .

يبدأ الكاتب الكلام ويتقمص دور الراوي، فيخبرنا عن المكان؛ الأميرالية وشاطئ بحرها، وعن الزمان 28 جويلية 1864 فجرا ويعرفنا بالراوي جون موبي وبعض معاناة قلق الانتظار برفقة المروي له الصياد المالطي يمثل هذه المقطع مقدمة للرواية ، ثم يترك الكلمة لجون موبي يروي قصة مونسينيور ديبوش لمرافقته الصياد المالطي على ضفاف الأميرالية وشاطئ بحرها يبدؤها من نهايتها بانتظار وصول رفات القس، ثم تنفتح الحكاية على تفاصيل قصته مع الناس المستضعفين ومع المنفى والظلم والقهر، وتنسل من صلبها قصة الأمير عبد القادر الذي جمعته به الأقدار في ظروف قاسية ما أحد منهما كان يتمناها، أو كانا يتمنياها لو اجتمعا في ظروف أخرى ليست ظروف الحرب ، لكن الغربة والمنفى والعذاب تصير القلوب الطيبة وتوحد بينها وتجمعها على حب الخير للإنسانية ، وبذلك تكونت بينهما أخوة وصداقة حميمتين .

يتجلى حضور الراوي جون موبي مع بداية كل مقطع أو وقفة كشاهد على الأحداث ملازم للقس ومساعد له في كل تنقلاته وتحركاته إلى أي مكان يقصده يتتبع خطواته في كل لحظة؛ في البيت وهو يدون رسالته إلى نابليون، وفي مجلس النواب وهو يدافع عن الأمير، وفي حواراته مع الأمير في سجنه تماما مثل الطفل الصغير الذي لا يستطيع مبارحة أمه.

يسرد جون موبي تفاصيل حياة الأمير من خلال كتاب ألفه ديبوش بعنوان "عبد القادر في قصر أمبواز" يتقاسم الاثنان سرد الحكاية؛ يحكي جون موبي معاناة القس من أجل تأليف الكتاب، ويحكي القس مضمونه فيتحول القس بذلك إلى سارد من الدرجة الثانية، ويصير الأمير بعد ذلك ساردا من الدرجة الثالثة حين يتكفل بالإجابة على أسئلة القس التي ستكون محور رسالته إلى نابليون ، ثم تتشابك الضمائر بين الغائب والمتكلم والمخاطب، ويغيب الراوي العليم تماما خلف الأحداث التي يتبادل سردها الأمير وباقي الشخصيات عن طريق إدارة حوارات بينها على اختلاف لغاتها ولهجاتها وبحسب مستوياتها الاجتماعية والثقافية والفكرية، هذه الحوارات من شأنها أن تساهم في بناء الأحداث وتكشف الرؤى

المختلفة، كما تفتح المجال واسعا أمام المتخيل الذي يستمد وجوده من واقع الناس المتشابك.

تتمازج في هذه الرواية أشكال سرد وأنماط كلام مختلفة كالرؤى والأحلام والأماني، والحوارات الداخلية والخارجية التي جرت بلسان أصحابها فأنطقها الروائي بلغاتها المختلفة ولهجاتها المحلية، وتبرز أيضا حكايات الناس البسطاء الذين أسقطهم السرد التاريخي من حساباته مثل القوال والبراح والرجل الأحدب، وغيرهم، وهذا الانفتاح على الواقع المتشابك.

يقدم لنا الروائي الأمير من وجهات نظر متعددة لكي يحيط بالجوانب المختلفة لشخصيته فيقدمها أولا برؤية سردية خارجية، أي من وجهة نظر الآخر/الغربي حتى يكون أكثر موضوعية في تقديم شخصيته، ويكون شاهدا على أخلاقه، وينصفه في إنسانيته التي شوهت بالانتماء العرقي، ذلك أن العرب في نظر الغرب لا يتحلون بأخلاق الحرب، وكثيرا ما يعمدون إلى التنكيل بجثث ضحاياهم فيرد القس على هذا الادعاء وعلى المرأة التي جاءت تشتكي مخافة أن يقتل زوجها الأسير عند العرب يقول مدافعا عن الأمير: "**ما سمعته عن هذا الأمير يؤهله لرتبة قائد وليس حرامي ولا أعتقد أنه سيقتل زوجك مادام سجينا لديه الذين هربوا أو الذين أطلق سراحهم يؤكدون على قوام أخلاقه العالية... في الأمر بعض المبالغة .**"[1]

وهي الصفات التي حاول الكاتب أن يجليها في شخص الأمير سواء على لسانه أو على لسان خصومه قبل أقربائه يقول على لسان الجنرال لامورسيير: "**في هذا لا تشبه أسلافك الذين كانوا بحكم السلطان يقهرون شعوبهم ويأخذون كل ممتلكاتهم.**"[2]

[1] الرواية، ص 48.

[2] الرواية، ص 165.

يقدم لنا الكاتب شخصية الأمير برؤية سردية ذاتية، حيث يكون الأمير هو الذي يقدم نفسه للقارئ يقول بعدما علم بمقتل المساجين: "**ماذا أقول للذين رأوا فينا قدوة تتبع تجاه المساجين 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 أعداءنا لتقليدنا ولكن في رمشه سكين ذهب كل شيء مع الريح.**"[1]

من ناحية أخرى ينزع الروائي عن الأمير بعض الصفات الأسطورية التي ترسبت في الأذهان حول شخصيته التي أسطرها المخيل العربي بالكشف عن صفات الإنسان الذي يصيب تارة و يخطئ أخرى؛ ذلك الإنسان الذي تفطر قلبه حين أَعدَم والدُه معلمه، فقام محتجا عليه بلطف[2] ، لكنه في الوقت ذاته لا يتوانى في تدمير مدينة بكاملها بمن فيها، لمجرد أن رعيها "مقدم الزاوية التيجانية" لم يمتثل لأمره فعمي الأمير عن صوت الحكمة الذي كان يترجاه به صهره "مصطفى بن التهامي" وبعض الخلفاء، وحشا رأسه بالأفكار والآراء التي أوغل بها صدره "ليون روش"، فينتقد الروائي تلك الثقة العمياء التي وضعها الأمير في شخص لا يعرف عنه شيئا سوى أنه خدعه بإعلانه الدخول في الإسلام ، ليكتشف متأخرا بأن هذه الحرب لم تكن إلا مؤامرة وبأن "ليون روش" لم يكن إلا جاسوسا.

يحاول الروائي كذلك من خلال تسريد خطاب تاريخي للأمير مرتبط بهذه المعركة أن يصور وجه الفظاعة فيه، وكأننا حين نقرأه، نقرأ خطاب أمير متهور لا يفرق بين الأخ والعدو تماما مثلما كنا نسمع ونقرأ في الجرائد عن "أمراء الإرهاب" في جبال الجزائر التسعينات يقول: "... **وسأحارب كل من ينكر سلطاني الذي هو سلطان الله وكل من ساعد أعداءنا فهو عدو لنا وعدو لدينه أؤكد للذين يستشهدون في هذه الغزوة وهم يحاربون**

[1] الرواية، ص 358.

[2] الرواية، ص 61.

المرتدين وراء الأسوار جزائهم عند الله كبير وفي الأرض سيكرمون مثل الذي حارب الغزاة والكفار."[1]

تلك هي أخطاء الأمير/ الإنسان يزيدها الروائي مأساوية وعنفا بالإمعان في وصف غطرسة الأمير وروح الانتقام التي بدأت تأكل قلبه، حتى أصبح لا يفرق في حربه بين الصغير والكبير بين المرأة والرجل ولا حتى بين الحيوان والإنسان يقول الأمير: "**لتمت ذريتهم وأبناؤهم وذويهم وكلابهم عطشا وجوعا** " [2] إلا أن هذه الغطرسة وروح الانتقام لم تكن مسلطة على العدو بل على الأخ الذي تساوى في هذا المشهد مع الغزاة والكفار.

إذن، لا إفراط ولا تفريط ليس الأمير مجرم حرب يجب محاكمته كما يتصوره بعض الغربيين، وليس ملاكا أو نبيا، ولم يكن أبدا شخصية أسطورية كما يراه بعض العرب.

[1] الرواية، ص 238.

[2] الرواية، ص 232.

تأتي رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد موضوع مقاربتنا في سياق البحث عن أفق حواري حضاري جديد مع الآخر، وبعدها ننتقل إلى فن الترسل الذي شاع كثيرا في لأعمال واسيني الأعرج، ثم نختم هذا الفصل بعنوان شعرية اعتراف للأمير عبد القادر من قبل السلطات الفرنسية والإفراج عنه.

أولا: الحوار الحضاري بين الأنا والآخر:

يلاحظ المتلقي أن المؤلف حريص على الحوار بين الأنا والآخر الفرنسي، وقد ساعدته شخصية الأمير بأبعادها الإنسانية والثقافية على بناء جسور التفاهم، سواء أكان ذلك في السلم أو الحرب، إذ لم تتسم العلاقة بين الأمير والفرنسيين بالعداء مطلقا بل تخللتها أيام من الهدنة وعلاقات سلمية اعتمد خلالها على العقل، وكل ما يحقق مصلحة الجزائريين، فصدّر لهم اللحوم والقمح، واستورد منهم البارود والكبريت، بل تجاوز العلاقات المادية إلى علاقات إنسانية، ازدهرت بينه وبين قادتهم ورجال دينهم ومثقفيه.

بدت لنا رغبة السارد واضحة في تخفيف حدة الصراع بين "الأنا" التي جسّدها الأمير والآخر، أي المستعمِر الفرنسي، لعله يخفف ملامح صورته البشعة ، التي رسمتها له المخيلة العربية، لذلك يسمعنا صوت "الضابط الفرنسي بيجو" وهو يعلن براءته من هذه الصورة العدوانية، التي حفظها ذاكرة المستعمّر، التي لم تستطع أن تنسى ممارساته الوحشية ، لهذا بدا لنا معنيا بتنقية الذاكرة العربية منها و التركيز على البعد الإنساني لهذا المستعمِر، فصوره بصفته رجل سلم لا حرب، وبالتالي قلب الأدوار وجعل المستعمِر قادرا على إقناع الأمير بوجهة نظره كي ينسى أن فرنسا هي المعتدية و أنّها هي التي بدأت بنقض عهودها، لهذا يتيح الفرصة للمتلقي كي يصغي إلى صوت مقنّع بالحرير لا علاقة له بالوحشية، التي عرفت عنه خلال فترة استعماره للجزائر، فيقول :"**إنسانيتي تجاه العرب جنودي تحتم عليّ أن أقترح عليكم السلم قبل الحرب، السياسة تجبرني على فعل ذلك مثلها مثل الإنسانية ، لهذا إذا رفضتُ السلم الذي أمنحه لك، سنتحمّل مسؤولية الحرب ونتائجها المدمرة ...**

فيوضح الأمير قائلا : علّق كل شيء على ظهري و كأني أنا من اعتدى على فرنسا ...ثم ينتقد مقترحات "بيجو" بأنها كانت ضعيفة ...كانت تسيطر عليه عقلية المزارع أكثر من عقلية العسكري ،كان يريد ما يشتهي وهذا ليس بمعاهدة، المعاهدة طرفان وأخذ وعطاء ،هذه هي السياسة ،كان يريد أن يحسم كل شيء قبل بدء الحرب كان يحرق الحقول لا حبا في حرقهم ، وهو المحب للأرض والزراعة ، ولكن لحسم المعركة بسرعة ... "[1]

تبرز هنا، محاولة المؤلف في تقديم صورة موضوعية للآخر المعتدي، على لسان الأمير، لكن سرعان ما تظهر جملة "كانت تسيطر عليه عقلية المزارع أكثر من عقلية العسكري " التي يلمس فيها المتلقي محاولة تخفيف حدة الصراع، وتجميل صورة الآخر، غير أنه لم يستطع إلا أن يبرز تناقض الشخصية المستعمِرة فهي تحرق الحقول، مع أنها تحب الأرض والزراعة.

ولو تأمل المتلقي السياق اللغوي ، الذي أحاط بفعل "الحرق" للاحظ أن المؤلف يخفّف من وقع الإيحاء التدميري له في وجدان العربي، فقد أحاط تصرفات الضابط بمختلف صيغ الحب، فصوت السارد المتماهي بصوت المؤلف يستخدم صيغة النكرة المنفية (لا حبا في حرقها) ليوحي بإطلاق رفضه لفكرة الحرق، كما يكرر لفظة الحب بصيغة اسم الفاعل (هو المحب للزراعة) لتوكيد نزعته السلمية ودوره المؤثر فيها ،فهو يحس بتعب الفلاح واستنزاف الأرض لحياته، لكن إحساسه هذا تلوثه العنصرية، إذ يطال ابن جلدته (الفرنسي) لا العربي، غير أن استخدام المؤلف للغة عامة، لا يوحي للمتلقي باستعلاء الفرنسي، وإن فضحت أفعاله، فهو من أجل تحقيق نصر سريع وتخفيف خسائر جيشه يسعى لتكبيد الجزائريين أقسى الخسائر، فيحرق أرضهم ليحرق أملهم في الحياة عليها، وبذلك انعكس حبه للأرض على الأنا الفرنسية وتمّ تمييزها عن الآخر المستعمّر .

[1] الرواية، ص 181 –182.

إذن على الرغم من محاولة المؤلف التخفيف من النبرة الاستعلائية لبيجو وإبراز وجهه الإنساني المتحضر (المحب للزراعة) لكنه لم يستطع أن يترك انطباعا إيجابيا للمتلقي، لأن تصرفاته عدوانية، لم تميّز الإنسان عن الأرض، وقد لجأ هذا الضابط إلى الآلة العسكرية، كي يؤكد تفوق فرنسا وقدرتها على قهر "الأنا العربية " وإحراز حسم سريع في محوها.

أ/: الآخر ومحاولة إلغاء الأنا:

يلاحظ المتأمل لسيرة الأمير–الذي يجسد الأنا العربية المسلمة –اعتزازه بهذه الهوية والخوف على خصوصيته، التي تميزه، وتحفظه من الضياع وتشكل حافزا له لمقاومة الآخر المستعمِر لهذا لن نستغرب رغبة هذا الأخير في القضاء على هويته، حتى بعد أن سلّم سلاحه، وعاش أسيرا في فرنسا فكأنه يرغب في تخليصه من أهم مكونات شخصيته كي يستطيع القضاء على ما يمكن أن يثير قلقه في المستقبل، لهذا وجدنا الكولونيل دوما يقول له مستغربا:" **لم تغيرك فرنسا كثيرا وهي التي كانت تحلم بأن تجعل منك مواطنا من ذويها** "...[1]

يستغرب المستعمِر هنا، كيف حافظ الأمير على هويته على الرغم من مدة أسره الطويلة، كما يستغرب إصراره على الرحيل إلى بلد إسلامي، الأمر الذي ينسجم وإحساسه بخصوصيته، مما يجعله يتأكد أن سنوات المعاناة لم تغيره فلم يهنأ له العيش في بلد جميل كفرنسا، لهذا رأى أن خير وسيلة، كي يأمن جانبه هي أن يبقيه أسيرا لديه، لا يهمه أن ينكث كل عهوده معه، لذلك لم يتوانى الفرنسي خلال الأسر في تقديم كل المغريات، كي يتخلى الأمير عن انتمائه لهويته ، فيسهل تدجينه يقول له "بيجو" صراحة :" **أتمنى أن تصل على قرار تبني فرنسا كوطن لك، و تطلب من الحكومة أن تمنحك أنت و أهلك قطعة أرض غنية ، و سيكون لك حياة مساوية لحياة أي مواطن فرنسي محترم، أعرف أن مقترحا مثل**

[1] الرواية، ص 464.

هذا قد لا يغريك كثيرا، و لكن فكر في مستقبل أبنائك و حاشيتك، أنت ترى أنهم يموتون يوميا مللا كمدا "[1].

نجد، هنا، دعوة صريحة إلى الأمير كي ينبذ هويته، التي تعني التصاقه بأرضه وبموروثه الثقافي، ليتبني هوية الآخر الفرنسي، ويستقر في أرضه، ما يتيح له الحصول على جملة من المغريات، لكن ما يدهش هو فهم الآخر لأعماق الأمير إذ يصرح بأن هذه المغريات المادية لا تجد صدى في نفسه، فيحاول أن يثير عاطفته وحسه الإنساني تجاه أبنائه وأقربائه الذين يعانون حياة الأسر ويلفت نظره إلى أن عدم الاستقرار في فرنسا يسهم في ضياع حاضرهم ومستقبلهم.

لو تأملنا رد الأمير لدى واسيني الأعرج لوجدناه يركز على مفهوم عام لحرية يتوق إليها، فلم نستطع أن يعايش دلالات هذا المفهوم لديه على أرض الواقع بعيدا عن لغة العموميات، وبذلك ابتعد المؤلف عن كل ما يشكل هويته.

ب/: الآخر المنفتح (الراهب):

إن الرغبة في إلغاء "الأنا" المسلمة أي "هوية الأمير" لم يلمسها المتلقي لدى العسكريين الفرنسيين ورجال الدولة فقط، بل لدى رجال الدين أيضا، إذ يلاحظ أن فكرة التنصير لدى القس ديبوش شكلت أحد هواجسه المتكررة مما يوحي للمتلقي مدى أهمية نزع هوية الأمير الإسلامية في وجدان الآخر، لذلك نسمعه يكرّر "كنت أريده مسيحيا، يخدم رسالة المسيح العالية، وكنت مستعدا لأن أرحل إلى البابا لتعميده ليصير واحدا منا "[2]

إن هذه الرغبة في انضمام الأمير إلى المسيحية تعني انتزاع الخصوصية الروحية و الفكرية التي شكلت ذاته، أي تفرده، و قد طرأت فكرة تنصيره، حين لاحظ "ديبوش" أنه

[1] الرواية، ص 473.

[2] الرواية، ص 542.

إنسان خيّر ، لذلك رآه جديرا بدين آخر غير الإسلام، يحس المتلقي هنا بأن الآخر يخضع لأوهامه عن الإسلام، فهو دين الشرّ والعنف، وعلى الرغم من أن المؤلف قد جهد لرسم صورة مثالية للقس، لكنه بدا لنا لا يحترم دين الآخر المختلف، إذ ليس من حق الأمير التمتع بخصوصيته الدينية، لهذا ألحت على " ديبوش " فكرة تغيير دينه عبر أحلامه التي هي تعبير عن رغبة مكبوتة، كما يرى علماء النفس .

يفاجأ المتلقي بردّ فعل الأمير الذي رسمه المؤلف أمام عرض التنصير الذي تلقاه، إذ لم يكن ندا للآخر في مجال الثقافة الدينية، مثلما بدا ندا له في المجال الحربي، حين قاتل الفرنسيين دفاعا عن وطنه وعن ثقافته، التي يشكل الدين أحد أركانها، وبذلك يحس المتلقي بأن واسيني الأعرج قد رسم شخصيته التاريخية في هيئة لا تتناسب وتربيتها الدينية.

ج/: الآخر العسكري:

نعايش في الرواية الآخر العسكري في فضائه الحربي ، أي بعيدا عن الحياة المدنية ، لعل المؤلف يرغب في أن يقرب لمتلقيه عن "ساحة المعركة" أي عن فضاء متوتر فيه يعيش الآخر (العسكري الفرنسي) كراهية للجزائريين، مما يعزّز هذا الشعور أيضا في أعماق "الأنا" و بذلك بدت لنا رغبته واضحة في تجميل هذا الآخر سواء أكان راهبا أو ضابطا ، لهذا عايشنا في فضاء الرواية الجانب الإنساني للمستعمِر، فبعد حرق القرى، و سلب المواشي، نجد مشهدا يظهر فيه ضابط فرنسي، و هو يعطي طفلا جزائريا قطعة خبز، فيرفض على الرغم من جوعه ، و حين يسأله لماذا ؟ فيجيبه "**ديننا يمنعنا من الأكل من أيديكم ...لأنكم لا تتوضئون** " فيسأله الضابط عن كيفية الوضوء، فيتوضأ، كي يأخذ قطعة الخبز منه، لم يقل الطفل ديننا يمنعنا من أكل طعامكم لأنكم تقتلوننا، أو تخرجوننا من ديارنا؟ لماذا اختار المؤلف الوضوء؟ هل يريد أن يوحي بأن الدين الإسلامي يمنع التعامل مع الآخر؟ ترى لماذا منع الطفل أن يتحدث بلغة المعيش والمحسوس، مع أنها أقرب إلى مستوى وعيه اللغوي؟ ألا

يكون التعبير بهذه اللغة أكثر إقناعا؟ أليس حريّا بالطفل أن يستخدم لغة المعاناة، التي تحاصره يوميا (لغة القتل والحرق والتدمير الذي يمارسه المستعمر)؟

كأن هناك رغبة لاواعية في أعماق المؤلف في تبرئة الآخر، لهذا يلجأ إلى جلد الذات واتهامها برفض المستعمر لأسباب كامنة في أعماقها (التربية والعقيدة) من دون أن يكون هناك أي علاقة لممارسات الآخر الوحشية في إشاعة جو من الكراهية والرفض.

ومما يؤكد صحة هذا القول أن المجازر التي ارتكبها الاستعمار، لم تحظّ بمشاهد تصويرية ،إذ كان نصيبها السرد السريع، أو تقديمها عبر خبر في جريدة لعل السبب في ذلك تخفيف تعاطف المتلقي مع معاناة الجزائريين، وما قد تثيره هذه المشاهد من كراهية لوحشية المستعمر، فالمؤلف لا يريد أن يشعل فتيل التوتر بيننا وبينه بتسليط الضوء على ممارسات أصبحت جزءا من الماضي، لكن حين يتعلق الأمر بتبرئة ساحة هذا المستعمر نجده يتأنى في رسم المشهد ليعزّز صورته الإيجابية في مخيلة المتلقي على الرغم من تاريخه العدواني، لذلك حين نتأمل الحوار بين الأمير والآخر، في مرحلة الأسر، نجده يكاد يبتعد عن الأمور العسكرية، غير أن خطيئة ارتكبها نائب الأمير بقتل أسرى فرنسيين، نجدها تكررت عدة مرات في الرواية، وبما أن المأخذ الوحيد للفرنسيين على تاريخ الأمير في جهاده، هو تلك الحادثة، فقد أرقت المؤلف مثلما أرّقت الآخر المستعمِر، لذلك بذل جهده في تبرئة الأمير من دم هؤلاء الأسرى، ليعيد لصورته صفاءها.

د/: الآخر المدني:

لاحظنا في مذكرات الأمير تنوّع الحوار بينه وبين الآخ ، فقد شمل الأمور الدنيوية والدينية، حتى وجدناه يؤلف بعض الكتب، ليوضح للفرنسيين تعاليم دينه، لكن المؤلف لحاجة في نفسه، لم يشر إلى هذا الكتاب ونحن لا نلومه، لأنه لا يكتب سيرة ذاتية للأمير إنما يكتب رواية تستند إلى المتخيل ينتقي فيها ما يشاء من وثائق ومعطيات، لهذا انتقى ما يراه

معزّزا لعلاقة ودية بالآخر وترك ما ظن أنه يسيء إلى تلك العلاقة، مع أننا لاحظنا أن هذا التعريف بتعاليم الدين الإسلامي، كان بناء على رغبة الآخر الفرنسي المتعطش للمعرفة، وبذلك استطاع الأمير، على الرغم من معاناته من الأسر، أن يمد جسور التفاهم القائمة على المعرفة ويزيل بعض الأوهام التي أحاطها هذا الآخر بالإسلام بسبب الجهل والتعصب والعداء، الذي يكنّه له، و مثل هذا الجانب لن يحظى باهتمام المؤلف، مع أنه يعزز صورة الأمير المثقف ، الذي يمدّ جسورا معرفية بينه وبين الآخر.

من بعض مظاهر المجتمع الإسلامي نجد حوار جرى بين الأمير وامرأة أحد الضباط (الذين تحرروا من الأسر على يده) إذ سألته عن تعدد الزوجات، أي عن أحد مآخذ الغربيين على الدين الإسلامي ، فيجيبها بلغة غريبة عن فقيه، خاض حربا دفاعا عن أرضه ودينه، وأدت إلى إزهاق أرواح عدد من رجاله، لذلك يأتي تعدد الزوجات حلا اجتماعيا، قبل أن يكون دينيا، لمشكلة تزايد أعداد النساء، لكننا لم نجد الأمير معنيا بتلك اللغة المنطقية، بل ينطق شخصيته بلغة الخاصة وبآرائه، التي أُسقطت على لسان عبد القادر الجزائري، الذي يقول: " **بين المرأة والرجل سحر رباني خاص وجاذبية لا تقاوم ، الإنسان قد يحب امرأة من أجل عينيها ، و أخرى من أجل شفتيها ، وثالثة لجسدها وأخرى لنور علمها ... عندما نعثر على امرأة تحمل كل الصفات مثلك، سنكتفي بواحدة ولن نختار غيرها، ونقبل أن نموت في أحضانها...**"[1]

اعتقد هنا، أن الراوي أبعد شخصية الأمير عن فضائها اللغوي الخاص وفصّل لها لغة غريبة عن وعيها، هي أقرب إلى وعي المؤلف، لهذا يحس المتلقي أن الشخصية باتت غريبة عن روحها وبيئتها الدينية، افتقدت ما يميزها من سمات خاصة بها، لذلك لم تعش وفق منطق الإبداع الروائي، مستقلة عن مؤلفها، تنطق لغة خاصة بها، تناسب عصرها وسياقها الثقافي والاجتماعي، إذ لا يمكن لمتدين ومتصوف، لم يعتد الاختلاط مع النساء، أن يتحدث

[1] الرواية، ص 45.

بهذه اللغة بصوت عال، خصوصا أنها تعلي شأن الجسد في العلاقة بين المرأة والرجل (الشفتين، الجسد، الأحضان)، كما لا يمكن لفقيه ملتزم أن يغازل امرأة متزوجة، فيقول: عندما نعثر على امرأة مثلك سنكتفي يغازل امرأة متزوجة، فيقول: عندما نعثر على امرأة مثلك سنكتفي بواحدة، لهذا ضاعت، هنا ملامح شخصية الأمير التي تميّزه عن المؤلف وفقدت روحها، فضاعت حيويتها وما يمكن أن يشكل هويتها الجمالية، وبرزت هيمنة واسيني الأعرج على الشخصية، حتى باتت صدى له وصورة عن مبدعها.

أحاط المؤلف الأمير بشخصيات فرنسية (عسكرية ومدنية) منفتحة ومتعاطفة مع محنته، حين احتجز في فرنسا، مما دفعه في المقابل إلى الانفتاح على حضارتها، لكن لا نستطيع أن نقول إن هذا الانفتاح وليد معايشته للفرنسيين في بلادهم، إذ بدا عارفا بأخلاقهم حتى وهو يقاتلهم، لهذا حين ضاقت السبل به، وفكر بأن يتوقف عن القتال و يهاجر بكرامته إلى الشرق وهو يحمل السلاح، كان واثقا في أن القائد لاموريسيير لأن ثقافته " تمنع قتل القائد، بل تحترم شجاعته، وتقدر استماتته من أجل المثل التي يدافع عنها "[1]،قد تبدّى هذا الاحترام للأمير مصحوبا بالاهتمام به، فمثلا حين أبرم عقد أمان معهم، جاءه طبيب فرنسي تفحص ساقه المجروحة، وضع عليها المساحيق والمراهم، ولفها كي يمنعها من التعفن، ثم خرج معتذرا عن الازعاج .

كما تعمد المؤلف تركيز الأضواء على المعاملة الراقية، التي تلقاها الأمير في فرنسا وحجب عن المتلقي أصوات أولئك الذين حاولوا إهانته بنقله من مكان إلى آخر (القلعة، قصر هنري الرابع، أمبواز) مع أنه أشار إلى أحدهم (الضابط أراغو) وزير الحربية الذي اضطهد الأمير وتعامل معه بوصفه سجينا، لهذا افتقدنا تعدد الرؤى في رسم صورة الآخر (المستعمِر) التي تضفي جمالا وحيوية على فضاء الرواية.

[1] الرواية، ص 180.

هـ/: إشكالية الأنا:

قلما نسمع في الرواية صوت "أنا" التي تجسد أعماق "الأمير" و لا أجد تفسيرا لهذا القمع إلا انشغال الروائي بتجسيد "أنا" الآخر، مع أن عبد القادر الجزائري عاش لحظات درامية قاسية، تستدعي حوارا مع الذات، فمثلا في أحلك الظروف، عندما أحرق الفرنسيون مدينة معسكر التي تعب في تعزيز دفاعاتها، و اضطر إلى ترحيل عنها، يعبّر عن خيبته وحزنه بجملة واحدة " **مجهود سنوات من البناء يذهب مع الريح**"[1]، بل إننا وجدنا المؤلف يختزل جهاد الأمير الطويل (الذي دام أكثر من خمسة عشر عاما) بفكر واحد هي الحفاظ على كرامته "**المحارب يا بني هو من لا يسلّم بشروط عدوه مهما كانت الظروف ...**"[2]

إننا لا نغفل قيمة الكرامة، لكن ثمة أمورا كانت تضطرب في أعماق الأمير بالإضافة إلى الكرامة، لذلك أصاب إغفال الصراع الداخلي الشخصية بعطب كبير في رسم صورتها، وتجسيد إنسانيتها، فسطح أفكارها وخفّف ألق مشاعرها، وعلى الرغم من أن المؤلف حاول أن يرقع ذلك ويسدّ هذا النقص، فقدّم أعماقها عبر الحوار مع أقرب الناس إليها، فنجده يخاطب والده " **كنا نظن أننا الأفضل في كل شيء، وبدأنا ندرك أن الآخرين صنعوا أنفسهم من ضجيجنا الفارغ** "[3]

نلمس هنا لغة أعلى من مستوى شخصية الفتى، إنها لغة المؤلف ينتقد بها الذات العربية التي تعيش الغرور بأمجاد الماضي، وتغرق حياتنا في الخطابة والضجيج وتنسى العمل

صحيح أن الحوار أتاح للمتلقي التعرّف على القليل من الأفكار ، التي راودت الأمير ، لكن يلاحظ أنها ، غالبا ، ما تكون أفكار المؤلف أسقطها على بطله ، فمثلا حين كان أسيرا في فرنسا وجدناه يقارن بين الذات و الآخر ، فيقول لي " سي مصطفى " "**كل ما بنيناه عن**

[1] الرواية، ص 180.

[2] الرواية، ص 159.

[3] الرواية، ص 409.

فرنسا و أوروبا كان في جوهره غير صحيح كنا نظن أنفسنا أننا الوحيدون الذين ينظر الله إلى وجوههم يوم القيامة، وأن الجنة حكر لنا، وأن الله ملك مسلم، وكلما تعلق الأمر بالآخرين أنزلنا عليهم السخط والمظالم، العالم يا سي مصطفى تغير ... ونحن على حافة قرن كل شيء فيه تبدى لنا على حقيقته، عندما كان الناس يحفرون الأرض ويستخرجون التربة ويحولونها إلى قطارات بخارية وسفن حربية وسيارات وقوانين لتسيير البلاد كنا غارقين في اليقينيات التي ظهر لنا فيما بعد ضعفها ، وأننا كنا نعيش عصرا انسحب، وانتهى هل نملك اليوم القدرة لفتح أعيننا على هذه الحقائق و تعليم أبنائنا من أخطائنا القاتلة ؟ "[1].

إن اعتراف الأمير بأنّه ومن معه من المقاتلين، كانوا جاهلين بفرنسا أمر غير مقنع ويبدو المؤلف، هنا، متأثرا بكتاب "تحفة الزائر في مآثر عبد القادر " لمحمد باشا.

تدهش المتلقي للوهلة الأولى لهجة النقد الذاتي، التي يتحدث بها الأمير هنا، خصوصا إذا وجدنا لغة هذا النقد تنطق بوعي الأمير وظروفه، لكننا حين نتأملها نحس بغربتها عنه، فهي توحي بأن الأمير قاتل الآخر بداعي التعصب الديني " الوحيدون الذي ينظر الله إلى وجوههم ... الجنة حكر لنا «، هل يمكن لمتدين حقا أن يقول هذه الجملة " الله ملك مسلم «؟ ألا يتناقض هذا القول مع هذا المشهد الروائي الذي رأينا فيه الأمير في ساحة القتال، يرفض إطلاق سراح أسير واحد ويذّكر الراهب بضرورة الإحساس بالآخرين بغض النظر عن انتمائهم الديني، فالأسير المسيحي كالمسلم، كلاهما بحاجة إلى الحرية، ثم هل يمكن لمن يمتلك روحا صوفية أن ينطق بهذه الجملة التي تجسد الإسلام (عبر الأنا الجمعية) نقيضا للآخر "كلما تعلق الأمر بالآخرين أنزلنا عليهم السخط والمظالم «مع أن الأمير من المشهود له وقفته في وجه الفتنة الطائفية في دمشق وحماية للمسيحيين.

[1] الرواية، ص 520.

ثانيا: فن الترسل ومبدأ التسامح العقدي:

نجد في رواية " كتاب الأمير " تجاذبا واضحا بين الوثيقة كموروث أرشيفي لابدّ من الأمانة في عرضها، ومتطلبات المتخيل وهو جوهر النص الروائي؛ ليخلق منها حاضرا فينطلق نص الرّوائي من بنية نصية تقوم على الوثيقة وما تحملها من خطب الأمير ورسائله ومراسلاته مع الأسقف " ديبوش " وخلفائه، والرئيس" نابليون بونابرت"، ومنه فإن الرسائل هي نصوص موضوعيّة مرتبطة بحدود زمنية ومكانية معينة.

أ/ رسائل الأسقف ديبوش والأمير عبد القادر:

هي رسالة موسينيور "ديبوش " للأمير "عبد القادر" وفيها يقول: " **سيدي السلطان ... أنت لا تعرفني، ولكني رجل مؤمن متفان في خدمة الله مثلك تماما ...وسأقف عند مدخل خيمتك وأقول لك بصوت لن يخيب إذا كان ظني فيك صادقا، أعد لي أخي الذي وقع أسيرا بين أيديكم ...**"[1]

يعد مضمون رسالة بين " الأسقف " و" الأمير "، هو طلب إطلاق سراح زوج المرأة التي استنجدت بالقس ديبوش في إحدى الليالي الشتاء، ويطلب تحقيق رجائه باسم الإنسانية، هي مستقلة عن فكر الروائي الذاتي، حيث لها وجود موضوعي موثق، ولكن توظيفها في منظومة الخطاب الروائي حققت رغبة الروائي في خلق صورة كاملة عن الأسقف والأمير عبر المحمول القيّمي الذي يجمعهما.

هذه الرسالة كانت بمثابة البداية التي تعبّر عن انفتاح الآخر على الأنا، حيث سيأتي الرد سريعا من الأمير يحمل دلالات عميقة تنم عن حكمة ونبل لا نظير لهما فكان وقع هذا الرد عميقا ومؤثرا في نفسية ديبوش:" **موسينيور أنطوان أودلف ديبوش ... لقد بلغني مكتوبك وفهمت القصد، ولم يفاجئني مطلقا في سخائه وطيبته لما سمعته عنكم، ومع ذلك**

[1] الرواية، ص 55.

أعذرني أسجل ملاحظاتي لك بوصفك خادما لله وصديقا للإنسان، كان من واجبك أن تطلب مني إطلاق سراح جميع المساجين المسحيين الذي حبسناهم بعد فسخ معاهدة التافنة، وليس سجينا واحدا كائنا من يكون، وكان لفعلك هذا أن يزداد عظمة لو مسّ كذلك السجناء المسلمين الذين ينطفئون في سجونكم، أحبّ لأخيك ما تحبّ لنفسك ..."[1]

إن الرسالة التي بعث بها الأمير ردا على طلب موسينيور تخترق البعد الدرامي المرتبط بصورة الأنا عند الآخر الوحيد الاتجاه لتكشف رغبة في الانفتاح على الذات والآخر، إذ تخفي الرسالة محاولة لزعزعة وتغيير ذلك الحكم المسبق، ونزع طابع الديمومة لثنائية الذات / الآخر بعقلانية دقيقة تلامس المرجعية الدينية في بعدها الإنساني عند الأمير، فيغدو العامل الديني أمر ضروري وحيوي في عملية التواصل بين الأنا والآخر، ومن ثم القضاء على الشرور وآلام الإنسان.

إن الأحداث التاريخية المنتسبة للأمير عبد القادر والأسقف ديبوش خاضعة بشكل إرادي و واع لمنطق السيير / نصي، حيث يتحكم الروائي فيها عبر تهشيم السرد التاريخي الموضوعي الذي أقرتّه المؤسسة الثقافية حسب ما توارثته من مواصفات علمية دقيقة بطريقة الانتقاء الأنفع، ثم إعادة تصنيف تلك الأحداث بعيدا عن قيد المؤسسة التاريخية تخدم الوظيفة النسقية وأقصد النسق الثقافي، ولا تحدث هذه الوظيفة النسقية إلاّ في وضع هو تعارض نظامين إحداهما ظاهر والآخر مضمر، وقد تحقق في الرواية، حيث نجد حضورا كثيفا للوثيقة كنسق تاريخي، وهو ظاهر عبر خطب ورسائله ومراسلاته ونسق مضمر متخيل يؤطر المعلومة التاريخية جماليا باعتبار الجمالي أو الأدبي حيلة من حيل الثقافة في تمرير أنساقها.

[1] الرواية، ص 56.

ب/ رسالة رئيس نابليون بونابرت للأمير عبد القادر:

كلمة نابليون في مسألة تحرير الأمير، حيث تنتزع هذه الأحداث التّاريخية من إطارها التّاريخي وتفصل وفق رؤية فنية تصبح أحداثا روائية، لأنها انتقلت من منظومة إخبارية وتقريرية تقوم على الموضوعية إلى منظومة تناظرية، حيث التقابل والتضاد بين محوري الحق والباطل، الحرية والعبودية، التاريخ والرواية، فكل المقولات التاريخية التي تقع وصفا وقصة الأمير في تقابل المقولات الروائية تقع حوارات وخطابات.

جاءت رسالة نابليون كاعتراف صريح وجلي بحرية الأمير، وبالفعل خطّ الرئيس كلمات بقلم الرصاص كانت أول جملة متركزة على تقديم الحرية للأمير، إذ كان نص الرسالة كمايلي:

" je suis venu vous annoncer votre mise en liberté vous serez conduit à brousse، dans les ètats du sultan dès que les prèparatifs nècessaires seront faits et vous y recevrez du gouvernement français un traitement digne de votre ancien rang …

ج/ رسالة الأمير محمد التيجاني إلى الأمير عبد القادر:

بعد يومين من السير المرهق لعساكر الأمير على حوافي جبل عين عمور، آن لها أن تأخذ قسطا من الراحة عندما شارفوا مدينة عين ماضي، فنصبت خيام المعسكر وتقدمت المدفعية التي وضعت على المرتفعات ووجهت نحو أسوار المدينة وبدأت الضربات التهديدية، ووصل مبعوث التيجانية وهو يحمل رسالة ليسلمها للأمير والذي يقول فيها:" **قولوا لأميركم لست عدوا له ة بل رجلا منتفضا ضد سلطانه وأنا مستعد، ومعي سكان عين ماضي والقبائل الموالية، للاعتراف بسلطانه، ولكنّي مقدم زاوية ولا أهتم إلا بما يربطني بالسماء. فأنا أرفض هذه الروابط الأرضية المحكوم عليها بالزوال ... أؤكد مرة أخرى على نوايانا السلميّة ولكن إذا أصر الأمير على رؤيتي بهذا الشكل العدواني، عليه أولا باختراق**

أسوار عين ماضي واختراق صدور أتباعي و خدمي "[1] ، وبعد الاطلاع عليها تبين أنّها مسالمة، لأنّها تعترف بسلطان الأمير، لكن صيغتها كانت عنيفة لأنّها كانت على شكل أوامر وترفض أن يكون أي تحاور بين الطرفين [2]

تبين للأمير أن الرسالة كانت وقحة مقللة من شأنه وبعد مشاورة قرّر الأمير معاقبة التيجاني ، وهذا بالرغم من محاولات الخليفة بن التهامي لتهدئة الوضع والميول للمحاورة ، لكن ليون روش الجاسوس الفرنسي الذي استطاع أن يتسرب إلى صفوف الأمير ويرتقي إلى منصب وخطير(كاتب سر) أصبح يضخّم الأمر باعتبار الرسالة إهانة للأمير،فتسبب لفتنة بين الأمير عبد القادر مع شيخ الزاوية التيجانية محمد المختار التيجاني، مما مكنه من صنع القرار بل أكثر من ذلك فقد استطاع هذا الجاسوس أن يغتنم فرصة لقائه مع التيجاني أثناء الحصار ليبرم علاقات ودية مع التيجانيين، استثمرها فيما بعد ليحصل على فتوى تخدم مصالح بلاده .

لا شك أن النتائج التي آل إليها هذا الصراع، تبين أن المستفيد الوحيد هو العدو الفرنسي ففي الوقت الذي انشغل الأمير بعين ماضي انتهز الفرنسيون الفرصة في احتلال مدن الشرق.

ينتقد الروائي تلك الثقة العمياء التي وضعها الأمير في شخص لا يعرف عنه شيئا سوى أنه خدعه بإعلانه الدخول في الإسلام، ليكتشف متأخرا بأن هذه الحرب لم تكن إلا مؤامرة وبأن "ليون روش" لم يكن إلا جاسوسا.

ثالثا: شعرية الاعتراف

إن فضاء السجن لا يعني أن كل الأيام تسودها التعاسة والحزن، بل تشق الفرحة والسعادة

[1] الرواية، ص 257.

[2] الرواية، ص 225.

أحيانا طريقا لها، ليعيش المسجون حالة من التفاؤل والأمل، إذ نجد الأمير يبحث عن أسباب التفاؤل ويأمل في حياة أفضل ويحلم بالحرية، ويتخذ من زيارة بعض الناس مخرجا له، فها هو يخاطب "بواسوني" قائلا له:" ...**وجودك بجانبي أعطاني رغبة كبيرة ليست في الحياة فقط، ولكن كذلك في التعلم** ..."[1]

إذ أن بواسوني بمناقشته الفكرية والثقافية بمختلف مجالاتها كان محفزا للأمير أن يجعله يلفت إلى حياته العلمية والفكرية والدينية التي سرقتها منذ أيام الحرب والقتال، وأراد السجن مرة أخرى أن يحرمه منها بظلماته، فكان الباعث إلى الرجوع إليها هو "بواسوني" و"الأب ديبوش"، وكل من كانت له رغبة في الاطلاع على ثقافة الأمير وتكوينه الفكري والديني، حتى كل هؤلاء الفضوليين الذين أرادوا التقرب من هذا الشخص الذي كتبت عنه الجرائد، ولطالما صوّرته، كراهب متدين أو عالم أو كشيطان مجرم قتل ما يزيد عن ثلاثمائة سجين بلا رحمة ولا شفقة .

ومع ذلك كانت الحياة تدب في سجن الأمير بوجود كل هؤلاء، وقد عبّر الكاتب عن غياب "بواسوني" والأب "ديبوش" عن الأمير بغياب الحياة عنه، إذ يقول: عندما خرج موسينيور للمرة الأخيرة، صار القصر فجأة فارغا من كل حياة بعد أن انسحب بواسوني إلى مكتبه ومصطفى بن التهامي إلى حجرة أخرى، والطبيب إلى الطابق الأرضي حيث مكتبه صار المكان موحشا ولا شيء فيه إلا الممرات الواسعة والفراغات العالية التي تجعل الإنسان صغيرا أمام جبروتها "[2]

بعد كلّ هذا، وبعدما تحول القصر إلى خراب وفراغ مميت، قام الأمير بفتح كتابه الذي كان بين يديه والذي أضحى بديلا عن كل الأصدقاء في غيابهم ولم تكن الصفحة تهمه لكنه بدأ يقرأ.

---

[1] الرواية، ص 490.

[2] الرواية، ص 494.

بالإضافة إلى ذلك فإن آخر يوم يعيشه المسجون في سجنه يكون ذلك اليوم من أروع أيام حياته إذ أنه يعلم بخبر الإفراج عنه وهناك يحس أنه في حلم طالما انتظر تحققه، وقد لا يصدق الخبر لهول ما قساه، ولطول انتظار هذا اليوم.

وهذا ما وقع بالضبط للكولونيل بواسوني عندما سمع نبأ الإفراج عن الأمير فما بال الأمير ذاته؟ وما حال الأب ديبوش أوّلا، فهو الذي كافح من أجل أن يرى هذا اليوم؟

تبدأ ظروف الإفراج عن الأمير، بمجرد قراءة الرئيس " لويس نابليون بونابرت " لرسالة الأب ديبوش، والكاتب لا يشير إلى تفاصيل قراءة الرسالة، بل بصور مباشرة زيارة لمدينة بوردو لإطلاق سراح الأمير ليحس بالحرية قبل ملاقاته شخصيا، وها هو يخاطب "بواسوني" وهو في طريقه إلى زيارة الأمير في القصر قائلا: "**لقد ظلم كثيرا وآن الأوان لكي يسترجع حقه، أعطني قلما، أريد أن أخط شيئا يسعده، لا أريد فقط أن أزوره، ولكن أن أطلق سراحه، ليشعر بدءا من اليوم أنه حر طليق، بقاؤه في السجن إهانة لدولة بعظمة فرنسا**[1]"

بمجرد سماع "بواسوني" هذا الكلام فرح فرحا كبيرا، وكان جاهزا في الحال، وقدم لجلالة الرئيس قلم الرصاص ليكتب ما يريد، وكأنه أراد منه أن يسرع في كتابة القرار الذي كان ينتظره بفارغ الصبر، ليبلّغ هذا النبأ السعيد، فالإسراع في تدوين ما تلفظ به الملك يكون أسلم للأوضاع وأصدق لتثبيت الوعود، لكيلا يحدث ما حل بقضية استسلام الأمير بلا توثيق، فدفع ثمن ذلك خمس سنوات في السجن والمنفى.

وبالفعل خطّ الرئيس كلمات بقلم الرصاص كانت أول جملة متركزة على تقديم الحرية للأمير، إذ كان نص الرسالة كمايلي:

[1] الرواية، ص 496.

" je suis venu vous annoncer votre mise en liberté vous serez conduit à brousse ، dans les ètats du sultan dès que les prèparatifs nècessaires seront faits et vous y recevrez du gouvernement français un traitement digne de votre ancien rang … [1]"

وعلى الرغم من اهتزاز العربة لم يتوقف الرئيس عن الكتابة، حتى دخلت العربة إلى ساحة القصر، لقد كانت الكلمات تتسارع على الورقة كأنه حفظها، أو أنه خشي أن تفلت منه، كل ذلك كان أثرا لرسالة الأب " ديبوش " التي كتبها بصدق، وأعطاها شيئا من روحه وجسده، فكانت بمثابة السحر للرئيس فلم يتراجع أبدا عن قراره في تسريح الأمير.

عندما أحس الأمير بوصول العربة لم يفكر إطلاقا بوصول الرئيس، إنما اتجه تفكيره كالعادة، إلى أنّه سيغير مكان سجنه إلى قصر آخر، لكنه عندما سمع الخطوات الكثيرة وكثافتها غير المألوفة، انتابه إحساس غريب بقدوم أمر مهم، فقد اشتم رائحة السعادة الفجائية، أو رائحة الخطر، الذي كثيرا ما كان يصادفه من غير استئذان [2]

وهناك رأى الأمير سعادة كبيرة في عيني " بواسوني " لم يعهدها فيه، كما أحس في لهجته شيئا غير عادي فاستقام من مكانه، فإذا بالرئيس " لويس نابليون بونابارت " يشرفه بالزيارة، وباشر الأمير بقوله:

"Je suis venu vous annoncer votre liberté … "

شدّد الرئيس على الكلمة الأخيرة ولم يفهم الأمير بدوره من الجملة إلا لفظة (الحرية) التي تركت وقعها بشدة على الأمير، وبرز معناها بوضوح كبير بين كلمات الجملة، وقال: " **سيدي الكبير قد يكون السجن قد قلّل من حساسيتي تجاه الأشياء ولكن لا يمكنني أن أخطأ في كلمة حرية، هذه الكلمة أعرفها جيدا في لغتكم …**"[3]

---

[1] الرواية، ص 496.

[2] ينظر الرواية، ص 499.

[3] الرواية، ص 501.

سلّم الرئيس الورقة التي كتبها إلى " بواسوني " وطلب منه أن يقرأها في لغتها الأصلية، ثم تترجم ليفهم الأمير محتواها.

نجد أن الكاتب قدّم لنا نص الرسالة بالفرنسية في بادئ الأمر ثم أعاده فيما بعد باللّغة العربية، ليؤكد المعنى النهائي للرسالة وكيف وصلت إلى ذهن الأمير، وكيف كان وقعها عليه.

انتهى هذا البحث الذي يعدّ مقاربة نظرية / تطبيقية إلى النتائج أدناه:

من المدخل الذي عنونته النقد الثقافي مقاربة تاريخية: استخلصت أن النقد الثقافي رغم أهميته في المساعدة على إضاءة تلك الجوانب الخفية من الأعمال الأدبية إلا أن الطريق أمامه يبقى طويلا؛ كي يزاحم النقد الأدبي فيما وصل إليه ويزيحه من طريقه، لذلك أدعو إلى توظيف هذا المنهج كأداة للقراءة والتأويل، إلى جانب النقد الأدبي دون إلغائه، لأنّ الدعوة إلى إلغائه دعوة متسرعة تعني إلغاء منهج تغلغل في ذهنية القوم، وله مزايا شتى خدمت النص الأدبي ومازالت.

ومن الفصل الأول الذي عنوانه الترسبات الحكائية و المكون الثقافي في رواية الأمير : فقد استوعبت من رواية "كتاب الأمير" أن التعالق بين الفني والتاريخي في الرواية بصفة عامة من الأمور الصعبة التي تواجه الروائي كونها تستند إلى مرجعيتين مختلفتين وتحتاج إلى ثقافة واسعة وجهد كبير من الروائي للإلمام بالمادة التاريخية ثم إخراجها في قالب فني يصنفها ضمن الأجناس الأدبية، وفي الوقت ذاته لا يخل بصدقها التاريخي وفي "كتاب الأمير" حاول الأعرج خلق هذا التناغم بين التاريخ والفن باللجوء إلى طرق عديدة من خلق تسريد الوثائق التاريخية وجعلها تنصير في بوتقة السرد، فلا نحس بصرامة التاريخ بل نجده يطل من خلف غطاء السرد الشفاف، فيقدم الراوي الأحداث في شكل حوار بين الشخصيات أو تروي الحدث أكثر من شخصية للتحرر من أسر الشخصيات الجاهزة وظف الكاتب عدة طرق أهمها تفعيل الكلام على لسان هذه الشخصيات عن طريق الحوار الخارجي، والداخلي، وأن الكاتب قدم شخصيات الرواية من وجهات نظر مختلفة ويركز أكثر في تقديم صورة الأمير على الرؤية السردية الخارجية حتى كان موضوعيا في طرحه، وعمل على تبرئته من التهم التي نسبت إليه، ونزع الصفات الأسطورية التي التصقت بشخصيته وترسخت في المخيال الشعبي ويعيد له صورته الإنسانية وحرص واسيني الأعرج على تصوير العالم الذي تدور فيه أحداث روايته، بين الجزائر وفرنسا بدقة تجعل القارئ واحد من الشخوص الحكائية،

كما نلاحظ تعدد الأمكنة ابتدءا من الفضاء الجغرافي إلى الأمكنة المتعلقة بالهوية (هوية الأنا و الآخر) ،و قد اعتمد الكاتب الزمن الدائري يتجلى ذلك من خلال توظيف تقنيات الزمن الروائي سواء ما تعلق منها بالمفارقات الزمنية كالاستباق والاسترجاع أم ما تعلق بتسريع الزمن كالخلاصة والحذف أو تبطيئه كالوقفات الوصفية والمشاهد الحوارية التي سمحت للمتخيل أن يكشف عن نفسه، ويحمله الروائي أفكار بطريقة غير مباشرة ويوسع رقعته على حساب زمن الوقائع التاريخية، وإن تعدد الرواة في الرواية لا يعني تعدد الأصوات، وانما هو صوت واحد يبرز ويختفي أحيانا فاسحا المجال للشخصيات الروائية كي تعبر عن نفسها بحسب مستوياتها، وبلغاتها المختلفة ولهجاتها المحلية.

أمّا الفصل الثاني الذي عنونته : المكون الثقافي والانفتاح الايديولوجي حيث تحتفي الرواية أكثر بالغرب وتنتصر لثقافته وأخلاقه وخاصة فرنسا بالرغم من أنها خلفت وعدها مع الأمير وسجنته لمدة خمس سنوات لكن الروائي حاول في كثير من المرات على لسان القس أن يبرز الجانب الحضاري لهذه الدولة العظمى وحرصها على كفالة حقوق الناس وحتى الأمير في الرواية لا نجده يذكرها بوصف الاستعمار أو الاحتلال بل باسم الجيش الفرنسي أما كلمات العدو والغزاة، والكفار، والحرب المقدسة، والجهاد... فلا يسوقها الراوي إلا نادرا على لسان الأمير في معاركه ضد القبائل الخائنة، أو على لسان القبائل استهزاء بقاموس هذا الحقل المفهومي وبمعانيه، فتفتح الرواية آفاقا لنشر ثقافة السلم والحوار الحضاري وتغيير الذهنيات بالتخلي عن بعض العنتريات السلبية الموروثة واعادة بناء الذات بتغيير النظرة إلى الآخر والاستفادة من حضارته وعلمه وطريقة تنظيمه لحياته لا ويتم ذلك إلا باسترجاع مكانة الكتاب وإعادة بعث دوره في رفع مستوى الحياة، كما نجد في الرواية كثرة الرسائل بين الشخوص الحكائية مما يدل على الانفتاح.

هذه بعض النتائج أو الملاحظات التي أمكن الوصول إليها وأنا على ثقة أن عملي هذا لم يحقق كل الرجاء المعقود عليه، ولكن عزائي أنّني ربما قد فتحت نافذة على عالم واسيني

الروائي الذي يستحق وقفات أخرى لما تحمله أعماله الروائية من قضايا لا زالت في اعتقادي مجالا رحبا لمن أراد أن يبحث في أعماله الإبداعية.

والله الموفق لكل سعي.

أولا: المصادر

1-واسيني الأعرج: رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان ،ط2، 2008.

ثانيا :المراجع باللغة العربية

1-جميل المجيد: نحو تحليل أدبي ثقافي-تجربة نقدية في قصيدة النثر وخطاب الأغنية، دار غريب، القاهرة، ط 1 /2009.

2-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.

3-حميد لحميداني: النقد الروائي و الإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي ، المركز الثقافي العربي، بيروت،الدار البيضاء، ط1، 1999.

4-سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، النص و السياق ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ،ط3 ، 2006 .

5-عبد الله ابراهيم :المطابقة و الاختلاف – بحث في نقد المركزيات الثقافية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 / 2004 م.

6-عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف : نقد ثقافي أم نقد أدبي ؟، دار الفكر، دمشق، ط 1 / 2004م.

7-عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة و القارئ المختلف،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، بيروت ،ط2/2005م .

8-عبد الله الغذامي : النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –بيروت ، ط2 /2001م.

9-عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف : نقد ثقافي أم نقد أدبي ؟، دار الفكر، دمشق، ط 1 / 2004م.

10-عز الدين المناصرة : النقد الثقافي المقارن –منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن، ط2005/1.

11-مالك بن نبي :القضايا الكبرى ، دار الفكر المعاصر ، بيروت –دار الفكر، دمشق،ط1991/1م.

12-مصطفى الضبع: أسئلة النقد الثقافي ، مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم المنيا، 23-26 ديسمبر 2003.

13-مها حسن القصراوي:الزمن في الرواية العربية،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

14-ميجان الرويلي و سعد البازعي :دليل الناقد الأدبي –إضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا ، المركز الثقافي العربي ، دار البيضاء –بيروت ،ط2002/3 م.

15-يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي – الشعر الجاهلي نموذجا،وزارة الثقافة ، عمان، الأردن، ط2004/1م.

16-يوسف عليمات:النسق الثقافي–قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم،عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن، ط2009/1.

ثالثا :المراجع المترجمة للغة العربية :

1-بيار بورديو: الهيمنة الذكورية .ترجمة سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1/2001.

2-جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، بحث في المنهج . ترجمة محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي ، عمر الحلي ، منشورات الاختلاف ، ط2003،3.

3-رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، دط ، 1988م.

4-رومان جاكبسون: قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي و مبارك حنون ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط1 / 1988م.

5-سيمون دي بوفوار :الجنس الآخر ،ترجمة لجنة من أساتذة الجامعة، دار أسامة للنشر و التوزيع، دط، 2006 م.

6-ميشال فوكو :نظام الخطاب ، ترجمة محمد سيلا ، دت ، دط .

7-هيلين جيليرت و جوان تومكيز : الدراما ما بعد الكولونيالية – النظرية و الممارسة – ترجمة سامح فكري ، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، دت .

رابعا :الدوريات:

1-أحسن مزدور.النقد الثقافي المقارن،التبيين، الجاحظية، الجزائر، العدد26، 2006م.عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل(محررا) :الغذامي الناقد – قراءات في مشروع الغذّامي النقدي ، كتاب الرياض ، مؤسسة البيامة الصحفية ، الرياض ، العدد 98/97 ، 2001م – 2002م.

خامسا: مجلات الأدبية :

1-عبد العزيز حمودة ،الخروج من التيه – دراسة في سلطة النص ، سلسلة "عالم المعرفة "، العدد 298 ، الكويت ، نوفمبر 2003 م.

سادسا :المواقع الالكترونية :

1-منير عتيبة ، في روايته "كتاب الأمير" ،"واسينيالأعرج" ، www.islam on line.net يطرق أبواب الثلاثاء 10 أفريل 2007.

ملخص

يطرح هذا البحث الرؤية الجديدة لواسيني الأعرج وهو يستشرف العلاقة مع الآخر وفي ظل الموضوعات التي طرقتها رواية كتاب الأمير وعلى هذا الأساس فقد عنونت مذكرتي (جماليات قراءة التقارب الحضاري في رواية " كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد " للروائي الجزائري واسيني الأعرج –من منظور النقد الثقافي–)

وقد اقتضت طبيعة الدراسة تقسيمها إلى مقدمة و ثلاث فصول : ففي الفصل النظري الذي عنونته بالنقد الثقافي مقاربة تاريخية ، فتطرقت فيه إلى عدة عناصر : النقد الثقافي (سؤال المرجعية) "،الدراسات الثقافية ، نقد ثقافة الإعلام ،التاريخانية الجديدة ، مابعد الكولونيالية، النقد النسوي "،نشأة النقد الثقافي في الغرب، النقد الثقافي لدى العرب، المصطلح النقدي الثقافي، القراءة الثقافية .

أما الفصل الثاني والذي عنونته: الترسبات الحكائية والمكون الثقافي: حاولنا في هذا الفصل التطبيقي التركيز على أهم مقومات البنية السردية في رواية "كتاب الأمير"، فسلطنا الضوء على الشخصية الحكائية وعلاقتها بالآخر لينتقل الحديث بعدها عن ومدارات التاريخ لينتقل الحديث بعدها والفضاء المكاني من التمرد إلى الاستسلام، والبنية الزمنية وتداخل السيري والتاريخي، وكذلك تموضع الحكي وتعدد الرواة في الرواية، وكيف كان لهما في تفعيل وإنتاج أحداث العمل الروائي وتوطيد العلاقة بين الأنا والآخر.

أمّا الفصل الثالث فعنوانه: المكون الثقافي والانفتاح الايديولوجي: فتطرقنا فيه إلى الحوار الحضاري بين الأنا والآخر فن الترسل بين الأنا والآخر وكيف أصبحت الرسالة جسر بينهما، والحوار الحضاري، وشعرية الاعتراف.

وانتهى بنا المطاف إلى خاتمة أوجزت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

Résumé :

Cette recherche présente la nouvelle vision du boiteux Wassini, qui regarde la relation avec l'autre et sous le sujet Les thèmes du roman du livre du Prince, et sur cette base j'ai écrit ma note Esthétique Lire la convergence de la civilisation dans le roman Livre des tracts du prince des portes de fer Romancier algérien et boiteux Assini Du point de vue de la critique culturelle.

La nature de l'étude a nécessité sa division en une introduction et trois chapitres: Dans le chapitre théorique, dont la signification dans la critique culturelle est historique, Critique culturelle, Études culturelles, Critique de la culture médiatique, Nouvel historianisme, Postcolonialisme, Critique féministe, L'origine de la critique culturelle en Occident, Critique culturelle des Arabes, Critique culturelle, Lecture culturelle.

Le deuxième chapitre, qui a son titre: les dépôts sédimentaires et la composante culturelle

Dans ce chapitre, nous avons essayé de nous concentrer sur les éléments les plus importants de la structure narrative dans le livre "The Prince's Book" Nous avons mis en lumière le caractère du temple et sa relation à l'autre pour parler de l'histoire de l'histoire La discussion se déplace ensuite vers l'espace spatial de la rébellion à la reddition, la structure temporelle, le chevauchement historique et historique, ainsi que le positionnement du récit et le nombre de narrateurs dans le roman, et comment ils étaient dans l'activation et la production des événements romanciers

Le troisième chapitre s'intitule: La composante culturelle et l'ouverture idéologique

Nous avons abordé le dialogue civilisé entre le moi et l'art de la transmission entre le moi et l'autre, et comment le message est devenu un pont entre eux, le dialogue de la civilisation et la poésie de la reconnaissance.

Nous avons conclu avec une conclusion résumant les résultats les plus importants de l'étude

مدخل: النقد الثقافي مقاربة تاريخية.....2

أولا : النقد الثقافي (سؤال المرجعية).....2

أ/ الدراسات الثقافية.....3

ب/ نقد ثقافة الإعلام.....4

ج/ التاريخانية الجديدة.....6

د/ مابعد الكولونيالية..... 8

هـ/ النقد النسوي.....11

ثانيا :نشأة النقد الثقافي في الغرب..... 13

ثالثا : النقد الثقافي لدى العرب..... 15

رابعا: المصطلح النقدي الثقافي..... 17

خامسا: القراءة الثقافية.....20

سادسا : سمات النقد الثقافي.....24

1-التكامل 25

2-التوسع 25

3-الشمول 26

4-الضرورة.....26

5-الاكتشاف.....26

سابعا : أهداف النقد الثقافي..... 27

الفصل الأول: الترسبات الحكائية والمكون الثقافي.....29

أولا: الشخصية الحكائية ومدارات التاريخ.....29

ثانيا: الفضاء المكاني من التمرد إلى الاستسلام 39

أ/: فضاء الوطن.....39

ب/: فضاء المدينة.....41

ج/: فضاء السجن.....42

ثالثا: البنية الزمنية وتداخل السيري و التاريخي.....45

أولا: المفارقات الزمنية ودلالاتها..... 46

1-الاسترجاع..... 47

أ/: الاسترجاع الخارجي.....47

ب/: الاسترجاع الداخلي.....48

ثانيا: الاستباق 49

أ/: الاستباق التمهيدي 49

ب/: الاستباق الإعلاني.....51

ثالثا: إيقاع السرد.....52

1: تسريع السرد.....52

أ/: الخلاصة.....52

ب/: الحذف.....54

2: تبطيء السرد.....55

أ/: الوقفة الوصفية.....55

ب/: المشهد الحواري.....57

رابعا: تموضع الحكي و تعدد الرواة.....59

الفصل الثاني: المكون الثقافي و الانفتاح الايديولوجي.....66

أولا: الحوار الحضاري بين الأنا و الأخر.....66

أ/: الآخر و محاولة إلغاء الأنا.....68

ب/: الآخر المنفتح.....69

ج/: الآخر العسكري.....70

د/: الآخر المدني.....71

هـ/: إشكالية الأنا.....74

ثانيا: فن الترسل و مبدأ التسامح العقدي.....76

أ/: رسائل الأسقف موسينيور ديبوش و الأمير عبد القاد.....76

ب/: رسالة الرئيس نابليون بونابرت للأمير عبد القادر.....78

ج/: رسالة محمد التيجاني للأمير عبد القادر..... 78

ثالثا: شعرية الاعتراف.....79

خاتمة.....85

قائمة المصادر و المراجع.....89

الفهرس.....94

.