وعود مؤجلة/ عودة إلى سؤال الأدب وغوايات التخييل والتسريد

(الجزء الأول)

Postponed promises/Return to the question of literature and the lures of fiction and narrativity

أ.د. عبد الله شطاح *

تاريخ الإرسال: 2020/08/12	تاريخ القبول:2020/08/26	تاريخ النشر:2020/12/30

الملخص:

نحونا في هذه الدراسة إلى التعمق في بحث الأدوات الفنية والأسلوبية التي تجعل من النص الروائي مادة استهلاكية يستريح إليها القارئ بالاستسلام إلى إيهامها التخييلي وعالمها الحالم وأفضيتها المنسقة والمؤثثة فنيا بما يحيل تجربة القراءة متعة خالصة سواء بالتلقي السلبي المحايد او بالتلقي الإيجابي حيث يشارك القارئ في التأويل وإنتاج الدلالة. وقد حرصنا ونحن نبين ذلك على تحليل الممارسات التي تفسد ذلك الحلم، وتشوشه، وتلقي العراقيل أمام القراءة السلسلة، بالاستفادة من التحديدات التي أرساها الناقدان الأمريكيان جون **جاردنر** وبن **ياغودا** في كتابين سخراهما لبحث هذه القضايا بإسهاب تحليلي واستقصائي أفدنا منه في التقاط الأدوات الإجرائية القادرة على التحليل والقراءة والنقد من منظور الحلم التخييلي واللذة النصية والأسلوب الكثيف او العاري، والأداء الطبيعي المراعي لقيم الإيقاع والانسجام والعذوبة في مقابل الأداء الهاوي المتربصة به (سقطات) التكلف والبرود العاطفي أو العاطفية والسطحية والعجز عن النفاذ إلى حميمية الشخوص وبناء الحبكة وسواها.

وبعد ضبط التحديدات النقدية المنهجية الجديرة بقراءة العمل قراءة كاشفة لممكناته الأدبية والفنية، قمنا بتسخيرها في قراءة عملين روائيين كرستهما المؤسسة الأدبية الرسمية في البلاد العربية بجائزتين معتبرتين هما (**كتار**) و(**البوكر**)، انطلاقا من تكريس أولي يعطي الانطباع بتحقيق ابتدائي أساسي للقيم الأدبية والفنية كما تخيلتها لجنة التحكيم وحكمت من خلالها على فرز النصوص وتتويج أجودها بالجائزة، الأمر الذي يجعل من هذه

المؤلف المرسل: عبد الله شطاح benchettah@gmail.com

*** مخبر الدراسات الأدبية والنقدية/ جامعة البليدة2 benchettah@gmail.com**

الدراسة بمثابة قراءة في الاختيارات الفنية الواعية لذلك التتويج، على أسس نقدية ومنهجية بعيدة عن أي افتراض مسبق، باستثناء الاشتغال من داخل النصين، وعرضهما على ضوابط نقدية مكرسة في عملي الناقدين المشار إليهما أعلاه.

كلمات مفتاحية: الرواية، السرد، التخييل، الأسلوب، اللغة...

Abstract:

*this is a long analyse of the technical and stylistic tools any writer should use correctly in order to make the reading experience of his novel a pure pleasur by the surrender of the reader to its imaginative delusion, its dreamy world, and its coordinated and artistically furnished space in a way that transforms the reading experience into a joyful adventure, whether by negative, neutral esthetic reception, or by a positive one, where the reader participates in interpretation and production of the meaning .beside that we have been keen on analyzing the practices that spoil that dream, confuse it, and cast obstacles in front of the smooth reading, by making use of the principles laid down by the American critics ; John **Gardner** and Ben **Yagoda** in their books in wich they analyzed these issues at length, from wich we borrowed the most critic principles used in in this article especialy the Reading from the perspective of imaginative dream, textual pleasure, intense or nude style, and natural performance that takes into account the values of rhythm, harmony, and sweetness, in opposite of the amateur performance that is stuck in its shortness of affectation and emotion, or emotional coldness, superficiality, and the inability to access the intimacy of characters, building plot and the like.*

After controlling the methodological critical determinations capable of reading the work and revealing its literary and artistic potential, we used it to read two fictional works that were consecrated by the official literary institution in the Arab countries with two prestigious awards, namely (Katara) and (poker), based on a preliminary dedication that gives the impression of a basic primary investigation of literary and artistic values. It was also established by the jury and judged through it to sort the texts and crown the best of them with the award, which makes this study a review of that choice on critical and methodological grounds without any prior assumption, with the exception of working from within the two texts, and presenting them to critical controls established in the work of the critics mentioned above.

***Key words** : narration, novel, style, language*

1. على سبيل التمهيد

لم يتوقف سؤال الأدب، في شقه الروائي على وجوه الخصوص، عن تجديد نفسه وقضاياه وهمومه، انطلاقا من اللحظة التي تم خلالها توصيف الرواية بأنها جنس متجاوز

ISSN 2437-0819 ***EISSN: 2602-6333***

للتصنيف والتحديد، قابل، بحكم خصائصه النوعية، لاحتضان التجديدات المختلفة وإعادة صياغتها صياغة خاضعة لتحديداته الجمالية الخاصة، منذ انفصالها المبكر عن الفواصل السردية الكبرى في الملحمة اليونانية (إلياذة **هوميروس** وأوديسته، وملحمة **هزيود**)، واللاتينية الرومانية (إنياذة **فرجيل**) واستقلالها الشكلي النثري الذي بدأ كوميديا هادفا مع (الحمار الذهبي) **لأبوليوس** و (دونكيشوت) **لسرفنتيس**، و (**Garguantia**) و (**Pantagruel**)، وانتهى باتجاهها الحاسم صوب الخروج من توصيف الجنس اللقيط الذي التصق بها إلى احتياز الاعتراف الرسمي باعتبارها فنا (محترما) وجادا مع **De Foe**)و(**Richardson**)، حيث انصب اهتمامها على تصوير نفسيات الأبطال والهموم المصطرعة في ضمائرها ومعاناة العمال والبسطاء والمحرومين بدل الاهتمام بالأبطال والشخصيات الملحمية الخارقة، لتصبح مع بداية القرن التاسع عشر فن الطبقة البورجوازية الأول[1]، ولتصبح قبل انقضاء القرن ملحمة الأعصر الحديثة بفضل آلياتها المنفتحة على التجديد وقدرتها على استيعاب المستجدات الفنية الوافدة بمرونة ويسر .

ذلك ما يقوله النقد عن الجنس الروائي الذي لا ينفك يزرع خصائصه الذاتية في الألوان الأدبية المختلفة، التي يستدرجها إلى أحضانه، محولا إياها إلى تركيبة من تراكيبه التي تصبح، مع مرور الزمن، مكونا روائيا خالصا، يستدعي ما تصل إليه خصائصه من مكونات الفنون الأخرى، وهكذا دواليك، لا يقرر للرواية قرار، ولا تأخذ شكلا نهائيا، قارا، جامعا مانعا إن صح استعمال التعريف المنطقي التراثي في هذا السياق، بما يسهل للناقد مهمة النظر في الروايات المنشورة باستمرار، وقياسها على مواصفات الشكل القار، وحدوده، لبيان مكامن النقص والكمال.

أما وقد بينت المناهج النقدية المشتغلة على الرواية تعذر ذلك، فلا بد من البحث، ضمن المتون الروائية وآلياتها وأدواتها، عن تلك التي ترافقها في ترحالها النوعي والاستيطيقي، ولا تخلو منها، ولا تتخلى عنها، وتشكل، بدورها، أدوات عابرة للنصوص المفردة، ومتضمنة فيها بالفعل وبالقوة، حتى يكون غيابها دلالة قاطعة على (فساد) الشكل، و(نقصه)، ومفارقته للمطلوب و(عجزه) عن الوفاء بمقتضيات نوعه، وغرضه الذي له وضع، ومن أجله كتب ونشر.

إننا لن نختلف كثيرا مع النظريات الأدبية القديمة والمستجدة، على اختلاف خلفياتها الفلسفية والمعرفية، حول التأكيد على الطبيعة اللغوية الجمالية للرواية، فهي منتج لغوي

أساسا، يخضع لقوانين الأداء اللغوي التواصلي المتضمن لأركان التواصل الثلاثة: المرسل والمرسل إليه والرسالة. حيث الرسالة في هذا السياق، تشتمل على كل مظاهر السرد التي لا يمكن أن تُفهم إلاّ من خلال دراسة قوانين البناء اللغوي والفني، طالما ظلت المسرودات تتضمن كلمات فقط، لا كلمات وأشياء، وتظل محكومة بذلك وهي تصير رواية، منظورا إليها، بغض النظر عن دوافعها الخفية أو المعلنة، باعتبارها بناء لغويا فنيا يستدعي بالدرجة الأولى مراعاة هذين المكونين الأساسيين: البناء اللغوي، والبناء الفني، وعليهما وحدهما مدار الشأن في البحث في مكوناتها المتجاوزة للظرفي والمحدود والمتجاوز، وفي مدى نهوضهما بمكونات الرسالة الأساس التي تضمن (تسويقها) و (استهلاكها) و إدراجها ضمن سياقات السرديات الناهدة صوب الانتظام ضمن الكلاسيكيات الراسخة في الضمير والوجدان، وتحقيق الانتشار على المستويين المحلي والعالمي على السواء، و ذلك على كل حال هو المطلب الذي تتجه صوبه كل الاعمال الإبداعية بلا استثناء، وعت ذلك وأدركته، أو ظل ذلك مخفيا في سراديب اللاشعور، لاسيما في زمننا الثقافي والحضاري المعاصر المتشابك مع البراغماتية والرأسمالية المنتظمة لمعظم نشاطات البشر، بما ذلك الإبداع الأدبي نفسه، الذي غادر مع نهايات القرن الماضي سياقات الحلم والرومانسية والرغبة الذاتية والجمعية في التعبير عن الجمال والفضيلة إلى سياقات جديدة تحولت فيها إلى سلعة يحكمها قانون السوق والاستهلاك، والإشهار والتسويق وكافة الإجراءات المعروفة في اختصاص الـ(**Marketing**)، بعد استيفائها شروط الإبداع المحكومة، لا بقوانين فنية متعالية، ولكن بقوانين الذائقة المستهلة.

من أجل ذلك لم تعد الرؤية إلى الإبداع الفني، ومن ضمنها الإبداع الروائي بطبيعة الحال، رؤية متسامية ومتعالية **(transcendantale)** تربطه بقوى غيبية عبقرية وتفضيلية تجاور النبوة و وتجاوزها أحيانا، وفق رؤى منظري الرومنتيكية الإنجليزية الكبار: تايلور**كولردج** و وليم **وردزورث**، حول مفاهيم الإلهام والشعر والعبقرية، بل أصبحت صناعة وحرفة لا تستدعي أية قدرة استثنائية قادمة من وراء الحدوس والخيال الخلاق والتسامي الروحي والاتصال بالغيوب، بقدر ما تتطلب البراعة الذاتية، والقدرة الشخصية على اصطناع الأساليب الخاصة، و البصر بطرائق التشويق، والخبرة بالذائقة الثقافية، والقدرة على رصد تيارات الأفكار وتشعبات الأذواق وتشابك الوقائع الحياتية، كل ذلك وفق ما تعنيه الصناعة وتقتضيه، من نزول إلى واقع الحياة العملية القريبة وتباعد عن دعاوى

متعذرة على الخضوع لوقائع التجربة و قوانين الواقع نفسه، لا قوانين النوايا الطيبة و الفضيلة والأخلاق والمضامين المروجة للإيدلوجيا والمناسبة لسياقات مخصوصة، وعلى هذا الأساس لما تساءل إلياس **فركوح**: هل الرواية صناعة؟ لم يلبث أن قرر " أن ببساطة الأشياء وبَداهتها، أزعمُ أن الرواية جنس أدبي فني كِتابي يعتمد اللغة أداة، ووسيلة، وجانبا أساسيا في تخليق "جماليات" هذه الكتابة ومَجلاها. وبالتالي، هو فعل إبداعي فردي بامتياز، ما يعني أنه لا يستطيع أن يتضمن أكثر، أو أقل، مما احتازه كاتبه/ كاتبته من قدرة السيطرة على آليات هذا الفعل، ومرونة الانتقالات فيه، واستبانة عمق التجربة وسِعة الخبرة، ناهيكَ عن خصوبة الخيال المبدع.. أو قحطه!."[2].

وبعد موضعة الرواية بين الذات واللغة، والقدرات الخاصة المتكئة على الخيال والتجربة، تصبح الحاجة إلى إعادة النظر في الآليات الروائية التي تجعل منها نصا (ناجحا) وفق التصنيف المعاصر ، وليس من حيث استيفاؤها لشروط التنميط الفاصلة لها عن الأجناس الأخرى المجاورة أو البعيدة ،كالشعر والدراما والمسرح والملحمة والأسطورة وسواها[3]، حاجة ماسة وضرورية نقديا ومعرفيا وثقافيا، سواء بالتمهيد لإحلال معرفة قادرة على تعليم الرواية من حيث هي صناعة قريبة المأخذ سهلة التعلم، تخضع للتمرين والتعليم شأنها شأن (الحرف) والمهارات المختلفة، أو بإحلال معرفة نقدية بصيرة وشديدة المعرفة بقوانين النوع، بما يؤهلها لأحداث حسم نهائي في التراكمات الإنشائية المخلة بعقدها النوعي مع المتلقي.

انطلاقا من هنا تريد هذه الدراسة لنفسها أن تؤسس لهذا اللون من المقاربة النقدية المتحرية في الرواية وحولها، من حيث هي صناعة وحرفة وخبرة، و ممارسة لغوية بشرية قريبة المأخذ سهلة التعلم، تكفي المعرفة بطرائقها وأساليبها للانكباب على ممارستها بثقة وجرأة ومعرفة راسخة، على النحو الذي بينته الكتب المؤلفة لهذا الغرض في الثقافة الأمريكية التي انصرفت لتعليم الرواية للراغبين في كتابتها وفق هذا المنظور، وليس بالاكتفاء بكتب المناهج النظرية الأكاديمية المهتمة بالتأريخ والتحليل والمقارنة والبرهان على الفرضيات، ومقابلة الآراء، والميل إلى الإطناب الأكاديمي الموجه لنخبة متخصصة من الباحثين وليس لمجمل القارئين.

نريد أن ننفذ إلى صميم التجربة الروائية التي تمثلت، حسب المقبوس الذي أسلفناه، في كونها عملا فنيا فرديا، لتحديد أدواتها العميقة، وسماتها البارزة، ومكوناتها الأساس التي

بغيابها ينهار البناء الروائي برمته، ويغادر نهائيا أفق التخييل الروائي من جهة، ويخفق في تحقيق شروط الجمالية التي تؤهله للنجاح والانتشار وحسن التلقي. بمعنى آخر، سنسعى إلى الاشتغال على الرواية، لا بكونها تحققا لغويا غامضا لا تفسير له خارج الفهم الأسطوري الذي يفسر النبوغ والعبقرية وسحر الأداء الفني والبياني وحتى العقلي على ضوء قوى غيبية غامضة ومفارقة للإدراك البشري، ولكن على ضوء رؤية براغماتية إمبريقية محايثة للنص نفسه، تفسر تفاصيل جمالياته بالنفاذ إلى مكوناتها و تحديدها وتحييدها، ثم العمل على إعادة تنفيذها في أغراض أخرى، والتحكم في معالجتها حسب الحاجة، والتدريب على التحكم فيها بما يسمح بتوفير شروط تكرارها بحسب الرغبة وليس بحسب أمزجة النبوغ والعبقرية التي (قد تجيئ أو لا تجيئ) وفق جاهزية القوة الغيبية ورضاها وسخطها، وبحسب جنسها[4] أحيانا ومقوماتها الغيبية المعنة في الغموض والاستسرار.

يمكن التمثيل للتوجه الأول بكتابين لمؤلفين أمريكيين يمثلان هذا التوجه أحسن تمثيل، بحرصهما على تقريب الممارسة الروائية تقريبا يسمح بفهم ميكانيزماتها فهما (حِرفيا) إن صح القول، ويضبط إيقاعها البنائي والأسلوبي ضبطا تمرينيا، الأول هو (**The Art of Fiction ;Notes on Craft for young writers**) لـ (**John Gardner**)، حيث يظهر في العنوان الفرعي للكتاب طبيعة العمل (الحِرفية/**craft**) التي أشرنا إليها. أما الثاني فهو كتاب (**The Sound on The Page ;Great Writers Talk about Style and voice in Writing.**)، لـ (**Ben Yagoda**) الذي يظهر في عنوانه الفرعي، بدوره، طبيعة الكتاب (الحرفية/التعليمة) من خلال استبصارت كتاب محترفين حول قوام العملية الكتابية المرتكزة على الأسلوب اللغوي والأسلوب الخاص/الصوت الشخصي، اللذان يشكلان قوام العملية الإبداعية اللغوية برمتها، والكتابان كلاهما يجتهدان في إرساء قواعد تمرينية حول الكتابة الروائية وينظران تنظيرا نقديا عمليا للعيوب والنقائص والسقطات التي وقع فيها كتاب مشهورون والطرائق الفنية البديلة الكفيلة بتفاديها.

تجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن الجنس الروائي الوافد إلى الأدب العربي، مع نهايات القرن التاسع عشر، قد توطن نهائيا في التربة الجديدة وأصبح ديوان العرب الجديد، بالنظر إلى التراكم الروائي الذي تحقق منذ ذلك الحين، وإلى النصوص المنشورة سنويا، وإلى النقود المنجزة حولها أكاديميا وشعبيا في الدوريات المحكمة أو الجرائد أو المواقع الكثيرة المتخصصة، أو الجوائز الدولية المهمة المرصودة لها (كتارا والبوكر)، ناهيك عن الجوائز

الوطنية والمحلية. بيد أن ذلك التوطين، وذلك الانتشار الظاهر، وذلك الاهتمام المتزايد كتابة وقراءة، لم يؤد في النهاية إلى ظهور ورشات متخصصة في تعليم الكتابة الروائية، أو كتب نقدية تنزل الكتابة الروائية من فضاء المتعالي إلى أرض الواقع العملي على نحو ما اشتغلت عليه الكتب التي أسلفنا الإشارة إليها، وذلك في حدود علمنا على كل حال، الأمر الذي يغري بمقاربة هذه المفارقة مقاربة انثروبولجية حضارية تسائل التكوين العقلي نفسه، من حيث هو عقل تحكمه النظرة المعيارية إلى الأشياء، على حد تعبير محمد عابد **الجابري**، حيث يقصد بالنظرة المعيارية " ذلك الاتجاه في التفكير الذي يبحث للأشياء عن مكانها وموقعها في منظومة القيم التي يتخذها ذلك التفكير مرجعا له ومرتكزا. وهذا في مقابل النظرة الموضوعية التي تبحث في الأشياء عن مكوناتها الذاتية وتحاول الكشف عما هو جوهري فيها. **إن النظرة المعيارية نظرة اختزالية، تختصر الشيء في قيمته، وبالتالي في المعنى الذي يضفيه عليه الشخص و(المجتمع والثقافة) صاحب تلك النظرة**، أما النظرة الموضوعية فهي نظرة تحليلية تركيبية: تحلل الشيء إلى عناصره الأساسية لتعيد بناءه بشكل يبرز ما هو جوهري فيه."[5].

وبالاستناد إلى فهم **الجاحظ** نفسه للعقلية العربية في وجهها الإبداعي الأدبي على وجه الخصوص، ينتهي **الجابري** إلى أن **الجاحظ** الذي ساق ملاحظاته الدقيقة[6] في إطار " الإشادة بالعرب ورد هجمات الشعوبية، ربما لم يكن منتبها إلى أنه يسلبهم القدرة على (التعقل) بمعنى الاستدلال والمحاكمة العقلية. إن (العقل العربي) حسب **الجاحظ** قوامه البداهة والارتجال... وذلك في مقابل النظرة الموضوعية التي قوامها (المعاناة والمكابدة وإجالة النظر) والتي يجعلها **الجاحظ** من خواص (العقل) عند العجم من فرس ويونان."[7]. وعلى ضوء هذا التقسيم الأنثروبولجي الثقافي يمكن تحليل الكثير من الظواهر في الثقافة العربية، وعلى رأسها النظرة التراثية إلى القص والقصص والقصاصين المبنية أساسا وفق هيكلية تراتبية ضمن الفنون الأدبية نفسها، التي احتل فيها الشعر صدارة الاهتمام في العصر الجاهلي وصدر الإسلام، قبل أن يتراجع تاركا الصدارة للخطابة والرسائل مع تدوين الدواوين وظهور حاجة الدولة لهذا الصنف من الترسل الفني على حساب الشعر، دون أن نغفل موقف الفقهاء أنفسهم من القصاص الذين ساهمت نظرتهم الدونية إليهم في إرساء النظرة العامة المترسبة في اللاشعور المعرفي والثقافي[8] الجمعي الذي لم يستطع، رغم دخول الأدب العربي في سياق الحداثة وما بعدها ممارسة وتنظيرا، من التخلص من الموقف القديم من القصة الذي

لا يرفعها إلى سياق (الصناعة) الجادة القائمة على آليات مدروسة وأدوات محددة واستعمال مخصوص للأساليب، بل تكتفي بإدراجها ضمن المهارات الفردية الخاصة غير المفسرة تفسيرا علميا أمبريقيا قوامه التجربة اللغوية التداولية والشعرية في المقام الأول، الأمر الذي يستدعي محاولة أولية لعرض الرواية العربية على مقولات (الصنعة) الروائية كما حددها الكتابان اللذان أسلفنا الإشارة إليهما، من أجل تجاوز النظرة الارتجالية في الممارسة الأدبية العربية القديمة التي أشار إليها **الجاحظ** من جهة، وتكريس العملية التحليلية والتركيبية التي قوامها الفكر وليس الفطرة، وإمعان النظر وليس الارتجال، لا عرضا لقواعد وآليات ومطالب وافتراضات فحسب، ولكن عرضا لنصوص إبداعية مختارة على تحديداتها و افتراضاتها وقوانينها، ارتأينا في هذا السياق أن يكونا نصين مكرسين أدبيا ومتوجين بجوائز دولية مهمة، تفاديا لتهمة التحيز في عملية الانتقاء، واستنادا إلى اختيارات الآخرين، هي هنا لجان القراءة المختصة، والتي سيتبين لنا بعد التحليل مقدار ما اعترى اختيارها من موضوعية أو تحيز، أو إصابة أو خطأ، ومن ثم مساءلة الأدوات المعتمدة في التقييم والاختيار، هل تبدو علمية موضوعية أو ذاتية (ارتجالية) وذوقية في المقام الأول، وهل خضعت لمعايير نصية داخلية أو لاعتبارات أيديولوجية خارجية، أولهما (أنا وحاييم) للحبيب **السائح** المتوج بجائزة **كتارا** لدورة 2019، وثانيهما (الديوان الإسبرطي) لعبد الوهاب **عيساوي** الفائز بجائزة **البوكر** لسنة 2020.

بيد أن الحكم يستدعي هنا وضع محددات مسبقة شبيهة بالعقد المبرم بين القارئ والكاتب على صفحة التجنيس النصي الأولى، المحددة لجنسه وطبيعته وقاطعة في الوقت نفسه ما يشبه الوعد (بمتعة) أو (لذة) متعلقة بالتجاه السردي الذي سيتصرف بحسب نموذجه السابق، وإطاره القار في أفق الانتظار القارئ وشبكته المعرفية والثقافية السابقة، ونعني به الاتفاق المبدئي حول مفهوم الأدب الذي نعنيه هنا، وحول إجابة محدودة ومدققة لأسئلته الجوهرية التي يستدعيها العصر، بالنظر لمستجدات التواصل و(الميديا) والوسائط التي هزهزت اليقينيات الراسخة منذ فجر الرواية.

2. سؤال الأدب

2. 1. تعاطف Empathie

يستند سؤال الأدب في الجزء الجوهري منه على سؤال الأدبية بالدرجة الأولى، لأنها قوامه ومبتدأه ومبتغاه، طالما كانت الوظيفة الشعرية التي حددها **جاكوبسون** في علاقات

الرسالة الثلاث هي التي تحدد طبيعة الرسالة ووظيفتها ومن ثم خصائصها، وعلى أساس تلك الوظيفة تتم محاكمة النص/الرسالة وتلقيها وبيان الوجوه الجمالية التي حشدتها لأداء وظيفتها تلك، ومن ثم فإن سؤال الأدبية لا يتعدى سؤال الشعرية، وإن كان يتجاوزه في سؤال الأدب بصفة عامة، لأن الأدبية لا تهتم بالنص إلا من حيث كونه رسالة شعرية متداخلة مع ذات قارئة في جملة من العلاقات الخاصة المحكومة بنظام القراءة والتلقي بعيدا عن الوظيفة التواصلية البراغماتية الصرف، بخلاف أسئلة الأدب التي تحيل بالفعل والقوة على العلاقات المتشابكة التي يربطها هذا الأخير مع المجتمع من جهة ومع العلوم والمعارف والفنون من جهة أخرى، علاقات تحكمها ما أسماه جون فرانسوا **فارني Jean-François Vernay** بـ(غواية التخييل**La séduction de la fiction**) في عمله النقدي الذي يحمل العنوان نفسه، والذي سعى فيه إلى إعادة (تأهيل) الانفعالات الأدبية من خلال الدعوة إلى تقريب الالتقاء بين الدراسات الأدبية والدراسات المعرفية**études cognitives** الأخرى، بما سيؤدي حتما " إلى تداخل خصب بين الحقول الأدبية والمعرفية، وإلى فتح آفاق جديدة ونفس جديد للدراسات الأدبية."[9].

تجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن غواية التخييل المشار إليها أعلاه تقع في صميم الممارسة الأدبية، بل تمثل (منطقها) وسبب وجودها الأول، والدرجة الصفر للأدب حسب الناقد الفرنسي جيروم **ديفيد**[10]، والذي اشتغل فيه على الطرائق والعمليات التي يسخرها التخييل لجلب انتباه القارئ، والميكانيزمات النفسية المتحكمة في تمثل شباب القراء لأحداث الرواية و تقمصهم لأدوارها وانفعالاتها ومقولاتها، وهي قضايا متجاوزة للمتعة أو اللذة الفنية الصرف، إلى مستوى أدائي موغل في الفعل والتأثير، الأمر الذي يمنح النص وصاحبه قدرات فوق إنسانية، وطاقات قادرة على التحكم والتغيير والتحوير وغيرها من العمليات النفسية المعقدة التي لم تحظ بها في تاريخ البشرية سوى نصوص معدودة، حيث تتقاطع الدعوى هنا مع الفهم التراثي القديم لمفهوم الأدب نفسه[11]، الذي يحيل على قيم أخلاقية راسخة ومثل عليا يتولى الأدب إشاعتها وتعليمها و(تلقينها) بغية ترسيخها في الشخصية والوجدان و(اللاشعور) الثقافي نفسه لتصبح شبكة قيمية يقيس عليها الأفراد حيواتهم وتصرفاتهم، الأمر الذي يعلق الأدب، وفق هذا المنظور، بحمولته المعنوية دون أن يستبعد بالضرورة هيكليته الفنية والجمالية، بما يؤكد أن تلك الرؤية التراثية إلى الأدب لم تعد (تراثية) تماما، لأنها أصبحت تثير اهتمام الدارسين الغربيين أنفسهم ضمن ما أصبح يعرف بـ(الذكاء

العاطفي (**l'intelligence imotionnelle**) و (التعاطف أو الشعور بالآخر **l'empathie**)، وهي مفاهيم تقع في المنطقة الوسطى بين العلوم الإنسانية والاجتماعية وعلم النفس والأعصاب، و تتقاطع مع الدراسات الأدبية واللسانية في ما صار يطلق عليه مؤخرا مصطلح الدراسات المعرفية (**les études cognitives**)[12].

وهو مصطلح يدين في وجوده إلى النتائج العلمية الدقيقة التي توصلت إليها أبحاث علم النفس السلوكي التي برهنت عمليا على أن " العلاقات الاجتماعية ترتقي ارتقاء نوعيا بفضل قراءة الأعمال التخييلية الممتازة، مثل كتاب القرن 19 في روسيا، وكتاب الحداثة الأوروبيين، ونخبة الكتاب المعاصرين. وقد قامت التجربة التي أجراها النفسانيان ايمانويل كاستانو **Emanuele Castano** وديفيد كومر كيد **David Comer Kidd** كشفت بأن الأشخاص الذين يقرؤون مقتطفات روائية ثم يخضعون بعدها مباشرة لقياس مستوى التعاطف والشعور بالآخرين **Empathie** والتصور الاجتماعي والذكاء العاطفي حيث تعرض عليهم صور مختلفة لعيون بشرية يتأملونها ثم يتوجب عليهم تبيان المشاعر التي تعبر عنها، حيث حصل هؤلاء الذين يقرؤون الروايات قياسات أفضل بكثير من نظرائهم الذين لم قرأوا كتبا جادة."[13]، ومن ثم تخلص الدراسة إلى نتيجة مهمة جدا، هي في واقع الأمر بمثابة اكتشاف جديد لأهمية النصوص التخييلية/الروائية أو القصصية (**La fiction**)، حيث تبين تجريبيا أن قراءة هذه الأخيرة " يقوي مؤقتا ما يسمى بنظرية الروح، وهي القدرة على تخيل الحالات العقلية للآخرين وتفهمها. "[14]، وعلى هذا الأساس أصبح للكتاب ظهيرا علميا لا يمكن رفضه بسهولة عن (القيمة) الإنسانية والروحية العليا التي تكتسيها ممارساتهم التخييلية، والتي ظلت محل إدانة سواء في العالم الإسلامي الذي أسلفنا إليه الإشارة، أم في العالم الغربي نفسه موطن الرواية الأول، حيث قام الكاتب الإسباني (**سرفنتيس**)، عبر نصه المؤسس لفن الرواية المعاصر (**دونكيشوت**)، بالسخرية من إدمان قراءة روايات الفرسان التي كانت منتشرة جدا في أوروبا الخارجة لتوها من غياهب القرون الوسطى، ومن أثارها العقلية التي تجلت انحرافاتها المضحكة في شخصية بطلها الذي راح يحارب طواحين الهواء مستدعيا تقاليد الفروسية القديمة وتقاليدها في زمن أوروبي نهضوي جديد مفارق لقيم الماضي ومتجه بالكلية صوب الحاضر.

وهي السخرية نفسها المبطنة بالإدانة التي سوف يقوم بها الكاتب الفرنسي الشهير غوستاف **فلوبير** في نصه الأشهر (مادام **بوفاري**) بعد ما يفوق القرنين من الزمان على نص

سرفنتس المؤسس في الاتجاهين كليهما، حيث وقعت السيدة **بوفاري** ضحية نصوص الرومنسية الفاشية في فرنسا القرن التاسع عشر، وراحت مثل **دونكيشوت**، بدرجة أقل من السخرية ولكن أعلى تراجيديا، تبحث عن رومنسية الروايات التي تخلو منها حياتها الريفية البسيطة مع زوجها طبيب الأرياف، فتقع في ابتزاز عاطفي قبيح وخيبة مدمرة تخرج منها بالانتحار، خلاف بطلة رواية دير روثنجر **(Northanger Abbey)** للكاتبة الأنجليزية الأشهر جان **أوستن** التي تجعل بطلتها تتصرف في حياتها اليومية وفق نصها الروائي الأثير.

مهما يكن، وبعيدا عن الصورة المنفرة من الإدمان على النصوص الروائية على النحو الذي يبدو عليه الأمر من القراءة المستعجلة للنصوص المذكورة آنفا، فأن كتاب الرواية الكبار، وعلى مر العصور، حتى قبل أن يسعفهم علم النفس بالسند العلمي، ما انفكوا ينوهون بقدرة الفن الروائي على انتزاع القراء من همومهم الذاتية وأنانياتهم الراسخة والدفع بهم نحو الشعور العميق بمعاناة الآخرين وهمومهم، ترسيخا لقيم المشاركة العاطفية الإنسانية و لمبدأ الاسقاط الشخصي للعواطف الذاتية على الآخرين التي تمثل الوجه الآخر للعملية التخييلية في حد ذاتها. هذه المعاني وسواها كانت محور تأملات توماس **إليوت** حول الواقعية الألمانية عندما كتب يقول:" إن أكبر فائدة ندين بها للفنان، سواء كان رساما أو شاعرا أو روائيا، هي تمديده لتعاطفنا، وإذا كانت الدعاوى القائمة على التعميم والإحصائيات تستدعي تعاطفا جاهزا، وشعورا أخلاقيا نشطا، فإن صورة مأخوذة من الحياة الواقعية على النحو الذي لا يمكن إلا لفنان كبير وحده تصويرها، تستطيع مفاجأة حتى السطحي والأناني بين الناس، وتوقظ فيهم الاهتمام بما خارج أنفسهم، وهذا ما يمكن أن نسميه بالمادة الخام للشعور الأخلاقي."[15]. وعليه تصبح القدرة الفنية على استدراج المتلقي لقضايا خارج ذاتيته الضيقة، والزج به حيثيات الالتزام الإنساني بالقضايا الكونية العامة، بصك أذنيه بنغمة موقظة ومفعمة بالجمال المغيب عن أفقه الذي سطحته ابتذالات الاستهلاك والحياة الأفقية المفتقرة إلى العمق والمعنى.

أما الكاتب الأمريكي ديفيد فوستر **والاس** فقد أكد على قدرة الرواية على التخفيف من حدة الوحدة التي أصبحت قدر البشر الجديد في الأزمنة الراهنة، قال:" إننا نعاني جميعا وحدنا في العالم الواقعي. التعاطف الكامل مستحيل تماما. وإذا كانت الرواية تسمح لنا بفضل الخيال أن نتعرف على معاناة الشخوص فإننا نتوقع بدورنا أن أشخاصا آخرين سيتعرفون على آلامنا."[16]، وعلى هذا الأساس تتجاوز الرواية تداوليا إطارها الضيق الذي

حصرتها فيه البنيوية والمناهج المتفرعة عنها إلى أفق إنساني شديد الرحابة والاتساع، يبدأ من المشاركة الوجدانية وينتهي بالمؤانسة الإنسانية الحميمة وعزاء الاشتراك في فضاء إنساني واحد، في اتجاهين متعاكسين، من القارئ إلى الكاتب ومن الكاتب إلى القارئ، متجاوزا الصورة النمطية المستقرة في الضمير الثقافي العربي القديم، حيث يتولى الشاعر القول[17]، والخطيب الصدع، والقاص الحكاية، والمتلقي الصمت السالب الخالي من أية مشاركة إيجابية، خلاف الرؤية الحديثة المشار إليها في المقبوس السالف، حيث تستحيل العملية الإبداعية التداولية إلى "لحظة فداء وتبادل حياة و خلاص من الوحدة بكل بساطة."[18]. بيد أن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق، مع التسليم بالأثر الوجداني لفعل التعاطف والإحساس بالآخر، هو: هل يتعلق ذلك كله بموضوعات الرواية أم بجماليتها أم بهما معا؟ بمعنى آخر، هل لموضوعة الرواية نفسها أثر يصغر أو يكبر في دعم أدبية الرواية من هذه الزاوية على الأقل؟ أم أن أمر ذلك متعلق بالرواية من حيث هي أدب أولا وأخيرا، بينما تأتي توابعها الأخرى المشار إليها آنفا في الدرجة الثانية تزامنيا وليس تراتبيا؟ وإذا لم يحدد النقد الروائي الموضوعات، وليس يمكن تحديدها على كل حال، لأن الجنس الروائي من حيث الجوهر يتعالى على التحديدات المنهجية المقلصة من قدرته الذاتية على الامتداد والاتساع والاستيعاب، فإنه لم يتوقف عن وضع علامات فارقة جماليا و(أخلاقيا)، بالمعنى الذي يتقاطع مع البعد التعاطفي في المقام الأول، على جنبات الطريق الواسع الذي شقته الرواية لنفسها، من ذلك مثلا ذلك دعوة الكتاب، المبتدئين منهم خاصة، إلى تفادي ما أسماه الناقد جون **قاردنر** فساد الذوق، ما دامت " الصحة العقلية عند الكاتب تلزمه، بعض النظر عن غبائه من عدمه في حياته الخاصة، بأن لا يغش في ما يكتبه، وألا ينسى أن يتصور أن قراءه، على الأقل افتراضا، هم بقدر ما هو عليه نبلا وكرما أو أكثر منه، وألا ينسى بأنه يكتب عن أشخاص، وأن تصوير أولئك الأشخاص تصويرا كرتونيا، أو تصويرا يجعلهم فطريا أدنى منه، ونسيان الأسباب التي جعلتهم ما هم عليه، ومعاملتهم معاملة الوحوش، هو فن سيئ. لأن الصحة العقلية عند الكاتب تقتضي الذوق. "[19]، والذوق، حسب الناقد الذي اتخذنا كتابة المذكور سندا أوليا لتأسيس القول حول النظرة العملية لفن الرواية، ليس شأنا شخصيا محدود الأثر، بل يتعدى الحيز الشخصي إلى فضاء نقدي شديد الاتساع، فهو يفترض في الكاتب وعيا أوليا بتاريخ الأدب والكتابة وتقاليدهما، وكيف كانا طوال التاريخ بمثابة الحواف الحادة للمجتمعات سياسيا وأخلاقيا ودينيا، ويعرف إلى جانب ذلك ماذا

كتب كبار الكتاب وماذا كانوا سيكتبون والذي أهملوه ولم يكتبوه، تضييقا لدائرة الانتماء وسدا للطريق أمام النزوات العابرة والرغبات الطارئة في الكتابة، دون مراعاة مسبقة لشرائطها وقوانينها و(أخلاقها).

كما يدعو شباب الكتاب بعد امتلاك الآليات الفنية اللازمة لمغامرة الكتاب أن يعد نفسه إعدادا يناسب تلك النخبة التي سينتمي إليها مستقبلا: **هوميروس، فرجيل، دانتي، شكسبير**، وأضرابهم، ويتحلى بمعاييرهم **(Standards)**الفنية والجمالية[20]، وعند ذلك فقط " يتخلص من التفاهة والابتذال والذوق الفاسد بصورة آلية. حتى إذا قرأ للكتاب السيئين لاحظ هفواتهم وخيانة الذوق لهم بسرعة، وعرف أنهم يحومون حول موضوعات ما كان شكسبير ليتوقف عندها أبدا، ليس لأن هذا الأخير لم يعرفها بل تفاداها لتفاهتها."[21]، ثم يعطي نموذجا عمليا وواقعيا للتعاطف المبني على الذوق الفني السليم، من خلال التأكيد على أن الكتابة بذوق هي أن يكتب الكاتب ونصب عينيه احتمال أن قارئا واحدا من بين آلاف القراء يمكن أن يقرأه وهو على فراش الموت، أو له شخص عزيز على فراش الموت، وأن يكتب كي لا يقدم أحد على اليأس أو الانتحار، أن يكتب كما كتب **شكسبير**، كي يفهم الناس، ويعم التعاطف والإحساس بالآخرين بينهم، وأن يصبحوا أقوى وهم يدركون كونية الآلام والعزم من ثمة على عيشها بتفاؤل وتجاوزها بإصرار[22]. ولا ينبغي أن يفهم من هذا ضرورة أن يتكلف الكاتب ما لم يعشه من آلام، ولا أن يصطنع ما لم تبلغه تجربته من أوضاع الحياة وتقلباتها ومحنها، ولا أن يتخذ وضعية الحكيم الناصح، ولا الواعظ، ولا الفيلسوف العميق، كلا، كل ما يستدعيه الأمر هو أن يكتب وهو على وعي تام برهانات الكتابة الأدبية وآثارها النفسية العميقة، حيث يغلب على طوائف من القراء الانفعال القوي بكل مكتوب، وفي القراء مراهقين ومراهقات، ومرضى، ونفوس شديدة الرهافة والحساسية، عميقة الضعف والهشاشة **(vulnérabilité)**، من أجل ذلك تستدعي الكتابة الإحساس العميق بالمسؤولية الذي يستتبع بدوره قيم النبل والسمو الإنسانيين اللذين يستوجبان، عند الكتابة عن الشر، وبعد العجز عن تفاديه، بيان الوجوه الخفية للخير الكامن وراءه، وعن الظروف الموضوعية الطارئة على كل حال في سياق الخير العام والإنسانية الشاملة، لأن "الفنان الحق يتجنب دائما أن يكون طبيبا سيئا، لأنه يستلهم إحساسه العميق بالقيمة والأهمية من قناعة قوية بأهمية الفن وجدارته حتى السيئ منه."[23].

يقودنا هذا، بعد تحريرنا القول في مسألة التعاطف(**Empathie**)، إلى تقليب النظر في ثيمات النصين موضوع هذه الدراسة، حيث يلفت انتباهنا أول الأمر عنوان النص الأول المتوج بـ(**كتارا**) وهو يسطر العلاقة المطردة بين الناص وحاييم[24]، حيث يبدو التأكيد على الجنس اليهودي للشخصية المحورية بارزا ولافتا لانتباه القارئ منذ عتبة العنوان وصفحة الرواية الأولى التي وفق تحديداتها ينجز النص عقده مع القارئ، والتي بمقتضاها تستثير اهتمامه أو خلافه وفق أفق الاستقبال الأولي الذي تحدده شخصيته وثقافته وفضاؤه الجغرافي وزمنه الثقافي وسياقه الاجتماعي، من أجل ذلك يجئ (**حاييم**) في عنوان النص مقصودا لإثارة الاستجابة الانفعالية الفورية والمضمونة لدى القارئ العربي الذي يعيش علاقات إشكالية متشظية مع الشخصية اليهودية على مستويات شديدة الحساسية، تاريخيا ودينيا وسياسيا، ورغم ذلك يستطيع النص تمرير شحنته التعاطفية الأولى منذ سطر العنوان، ومنذ اللقاء الأول بين القارئ والنص، بما يوحيه من صداقة وتلازم وتواشج و تعالق لا تفعل الرواية شيئا، على طول مسارها السردي، سوى أن تفسر حيثيات تلك الصداقة و تجلياتها المختلفة في واقع الحياة، وتماسكها في وجه الدهر وصروفه حتى فرق الموت بينهما.

على هوامش تلك الصداقة التي جمعت بين بطل الرواية المسلم (**أرسلان**)، وصديقه اليهودي (**حاييم**)، نتعرف ابتداء على جزائر الزمن الكولونيالي، حيث الهيمنة الاستعمارية والعنصرية والفقر واضطهاد الأهالي، في مدينة (**سعيدة**) الواقعة في الجنوب الغربي الجزائري، أين ينسج الناص وشائج القرابة الثقافية والأنثروبولجية التي جمعت بين طفلين ينتميان إلى فضاء حضاري واحد، وإلى زمن ثقافي واحد، لا تفرق بينهما إلا الديانة التي جعل منها الناص بعدا ثقافيا هامشيا لم يحدث أي تأثير يذكر في علاقتهما الفردية أو العائلية ولا في التزامهما بمناهضة الاستعمار و بالمشاركة في الثورة التحريرية، حيث بدت الطائفة اليهودية التي ينتمي إليها (حاييم) متجذرة في انتمائها الجزائري لا تختلف عن محيطها الشعبي في شيء، شكلا أو مضمونا، أو عادات وتقاليد وشخصية وهيأة، لا شيء يوحي بالاختلاف الهوياتي المثبط لروح المواطنة والانتماء الذي عززه التاريخ المشترك منذ آلاف السنين، والذي تولى الاستعمار كسر انسجامه القديم بقوانينه الجائرة وسياسة التفرقة التي اعتمدها، والتي لم تمنع (**حاييم**)، و يهود كثر أمثاله من الوعي العميق بالانتماء القوي إلى الجزائر والتضحية في سبيل ذلك الانتماء[25]، ورفض الهجرة إلى إسرائيل التي كانت واقعا قائما إبان

الثورة، رغم أن ذلك الإحساس بالتجذر في التربة الوطنية قد كلف(**حاييم**) أن يخسر حب حياته الكبير لأنه رفض الهجرة إلى إسرائيل التي اشترطتها حبيبته (**كولدا**) للاقتران به، تعلقا بالجزائر وانسجاما مع شخصيته الجزائرية وحبا ووفاء للوطن، والذي ظل جرحا نازفا في أعماقه حتى وفاته بسرطان الدم بعد الاستقلال ببضع سنين.

لقد شارك (حاييم) البطل طفولته وصباه ورحلته الدراسية كلها، ولم يفترقا إلا بعد التخصص في الجامعة، حيث اختار البطل الفلسفة واختار صاحبه الصيدلة، ولكنهما أقاما معا في العاصمة، وتعرفا إلى الجو الثقافي والسياسي الذي سبق الثورة، وتعرضا لعنصرية المعمرين المتطرفين، وهناك انفتح وعيهما على الواقع الجزائري المرير تحت النير الاستعماري وفق الإحصائيات التي كانت تقدمها جمعيات الشباب الوطني الناشط ضمن الأحزاب الجزائرية والتي ستنبثق منها الطلائع الأولى التي ستعلن الثورة المسلحة، وبعد التخرج لا يلبث البطل إلا قليلا حتى يلتحق بالثورة في الجبال، بينما يقبل (حاييم) على فتح صيدلية ستتولى إمداد الثوار بالدواء طوال سنين الكفاح المسلح، بما يجعله ثوريا بالدرجة نفسها التي كان عليها صاحبه الجزائري المسلم، سواء بسواء.

بالإضافة إلى ذلك سيعمد الناص إلى مد جسور التواصل الإنساني، مع مختلف الطوائف البشرية التي كانت تشكل النسيج الاجتماعي للجزائر إبان فترة الاستعمار، مع الفرنسيين أنفسهم، ومع الأوروبيين المختلفين الذين كان يطلق عليهم حينها توصيف (الأقدام السوداء)[26]، ومع طائفة منهم على وجه الخصوص، مثلهم مثل أولئك اليهود الجزائريين الذين غلب عليهم الإحساس بالانتماء الوطني أكثر من الانتماء الفرنسي، وكانت لبعضهم أياد بيضاء على الثورة، ومنهم من لاقى الويلات من وحشية الاستعمار، تعذيبا وقتلا وإخفاء وتشريدا[27]، وفي الوقت نفسه لا يتردد في إدانة العملاء الجزائريين الذين انحازوا إلى صف الفرنسيين إبان الثورة و أولئك الذين انصرفوا عشية الاستقلال إلى استغلال المناصب للاستحواذ على الأملاك الشاغرة التي خلفها المعمرون وراءهم، أو حملهم الجهل والجشع على تحطيم الكنائس الجميلة من أجل الاستحواذ على رخامها الجميل وبلاطها، وسواها من المظاهر التي أجبرته، في النهاية، على التخلي عن منصبه السياسي والإداري الذي احتازه بعد الاستقلال، بصفته مجاهدا مثقفا، وتكريس بقية حياته أستاذا في معهد تكوين المعلمين بوهران.

مهما تكن الموضوعات الجانبية التي حفت بالثيمة المركزية للنص، على اختلافها وتعدد شخصياتها الثانوية، فقد ظلت شخصية (**حاييم**) منصوبة في قلب الثيمة المركزية، لا تتأتى الأخرى الهامشية إلا لتضيء جوانب معتمة منها، ولتؤكد مكوناتها الإنسانية المرهفة، سواء في علاقاتها بالمحيط والناس عامة، أو بالصديق (أرسلان) أو بالأم اليهودية الجزائرية المفعمة بالحب والعطف الإنسانيين، أو بالوالد اليهودي البسيط الذي كان جزائريا صميما في شخصيته، وفي تقاليد عائلته، وفي علاقة هذه الأخيرة بأرسلان التي تجاوزت حدود الصداقة إلى حيز العلاقة العائلية الراسخة.

وعلى هذا الأساس استطاع النص، موضوعاتيا بالدرجة الأولى، أن يفرض تخييليا وبنائيا عزيمته الأولى التي تجلت منذ عتبة العنوان، على تجاوز النظرة التقليدية الفاشية في المجتمعات الإسلامية عموما والعربية على وجه الخصوص، بخصوص شخصية اليهودي التي لا تختلف عن الصورة النمطية التي كرستها الآداب العالمية إلى ما قبل النصف الثاني من القرن الماضي، ولا نعرف، في حدود اطلاعنا، نصا عربيا، باستثناء النص الذي نحن بصدده، حرص على بيان علاقته (الجديدة) مع الشخصية اليهودية المتقاطعة مع الشخصية الوطنية في الدول القطرية التي لا تخلو منها واحدة من مكون يهودي راسخ في النسيج الاجتماعي منذ آلاف السنين.

إن الرغبة في (التعاطف) والإحساس بالآخر، و(الأمباثيا)، تبلغ في هذا النص ذروتها، من خلال البناء الفني، لشخصية قوامها القديم النبذ والصورة النمطية السلبية المنفرة، بناء يسيجها بقيم النبل والشهامة الإنسانيين المتجاوزين لمضايق الدين في بعدها التأويلي التداولي في المخيال الشعبي الإسلامي على وجه الخصوص، بما يستدعي التساؤل هنا حول العوامل التي أسهمت في تغيير المنظور العام تغييرا سمح بنقله إلى الفضاء الأدبي الرسمي ثم إلى الحفاوة الرسمية سياسيا وأدبيا ونقديا بالتتويج بجائزة (**كتارا**). هل يعود ذلك إلى الأثر الذي أحدثته (الميديا) بوسائطها الاجتماعية المختلفة التي استطاعت أن تغير من النظرة العامة السائدة من خلال الحضور المكثف للشخصية اليهودية عليها أم مرد ذلك ما اعترى السياسات العربية عامة تجاه إسرائيل التي أصبحت تسارع إلى (التطبيع) الرسمي وحتى الشعبي معها منذ بداية الألفية الجديدة؟ الجواب عن هذه القضية يستدعي بحثا مستقلا لا تتسع له هذه الدراسة إلا بالقدر الذي تؤكد به على الطبيعة الاستثنائية للنص الذي كان

سابقا في التعبير عن هذا التوجه العام في التلقي الأدبي والإيديولوجي والإنساني في الوجدان العربي على وجه الخصوص.

أما نص (الديوان الإسبرطي)[28] فقد حرمته ثيمته الرئيسة المتعلقة بالحرب والغزو والقتل والدمار من الانصراف إلى بناء شبكة علائقية قائمة على الأمباثيا والتعاطف، إلا في العلاقة الاستثنائية التي ربطت بين (حمة **السلاوي**) و(**دوجة**)، والتي كانت بمثابة الخيط الرفيع الذي انتظمت حوله مجمل وقائع الرواية، منذ لحظة البداية التي كان فيها الأول يمارس نشاطه الأثير في نظم المحادثات التوعوية المُدينة لتصرفات الأتراك، ولاحقا لتصرفات الفرنسيين، على لسان عرائس الجراجوز التي كان يؤديها في المقاهي والحانات مازجا نشاطه (السياسي) بالفكاهة والضحك، على الرغم من المتاعب التي كان يلقاها على يد الشرطة، إلى لحظة النهاية التي تزامنت مع قيام ثورة الأمير **عبدالقادر** وعزمه على الالتحاق به بعد أن يقتل (**المزوار**)، القواد التركي الذي كان يشرف على مبغى المدينة، حيث اضطرت (**دوجة**) أن تعمل بعد أن اغتصبها هذا الأخير وبعد أن قتل الفرنسي (**كافيار**) والدها و وفات والدتها فأصبحت وحيدة شريدة تتقاذفها شوارع (**المحروسة**)/الجزائر العاصمة، عرضة للتحرش والإهانة وطمع الطامعين حتى سقطت في يد (**المزوار**) الذي دفعها إلى احتراف البغاء. سوف يكون المبغى و(**دوجة**)[29] و(**السلاوي**) ثلاثيا رمزيا واسع الدلالة يتسلل من خلاله الناص إلى أعماق التاريخ والجغرافيا والثقافة والحضارة والوجدان القومي، وبناء الشخصية الذي سمح للمدينة/الوطن بأن يتداول اغتصابه الوافدون من أتراك وفرنسيين، كما ستكشف السلوكات الجنسية للأهالي، على فراش البغايا وفي غرف المبغى المغلقة، عن الرغبة المكتومة في التعويض عن الذكورة المهزومة عسكريا وسياسيا وثقافيا، أمام سيوف الأتراك أولا ثم مدافع الفرنسيين ثانيا، لا يشذ عنهم إلا (**السلاوي**) الذي كان يتولى الدفاع عن البغايا وتخليصهن من عدوان (**المزوار**) و الوقوع في حب (**دوجة**) الذي سيكون سببا لخلاصهما معا، سواء بالتخطيط الطويل الذي تولى (**السلاوي**) رسمه بعناية واهتمام من أجل قتل (**المزوار**) والالتحاق بثورة الأمير، أو بتخليص روح (**دوجة**) نفسها من قذارة المكان وأهله عن طريق الحب الروحي العميق الذي تبادلته معه فأشعرها بإنسانيتها لأول مرة، فاتحا في روحها المعذبة بابا مواربا للأمل والطهر الذي حرمتها حياتها البائسة منه، فكان ذلك لوحده كافيا كي يستخرج آخر ما تبقى في كيانها المرهف من قوة وعزيمة وإصرار على مقاومة التفسخ والفناء المحدق بها من كل زاوية.

بالموازاة مع هذا، عمد الناص إلى تسريد وقائعه الروائية محمولة على مقولاته الإيدلوجية الأساس التي تورط المتلقي في جدل ثري متأرجح بين الرفض والقبول والإدانة وحتى القطيعة التداولية النهائية، من حيث تستثير حساسيته الفكرية وخلفيته الإثنية والدينية على وجه الخصوص، إذ تزامن الجدل حول الرواية، في **الجزائر**[30] على وجه الخصوص، مع الظروف الأمنية والإقليمية الدائرة في **ليبيا**، وفي **سوريا**، وفي توتر العلاقات **التركية** مع كل من **مصر** ودول **الخليج** العربي، وتعاظم الدور التركي في المنطقة مما أدى إلى استدعاء تاريخ الدولة العثمانية وسيطرتها على الدول المغاربية والعربية وموقف التاريخ والدارسين المعاصرين من تلك الحقبة، سواء في وسائل الإعلام، أو على وسائط التواصل الاجتماعي حيث تعبر التوجهات الإيديولوجية عن نفسها تعبيرا صريحا لا يراعي التلطف والمناورة والمداراة التي تلتزمها عادة في السياقات الرسمية الأدبية والفكرية والإعلامية. وبذلك يكون النص قد اختار قراءته الخاصة للوقائع، وانحاز إلى بنائها بناء فنيا يكرس مبدأ التعاطف (**Empathie**) مع الأهالي الذين كانوا يعانون الويلات على يد الأتراك ومولديهم وجنودهم وانكشاريتهم، من خلال وجهتي نظر مختلفتين كل الاختلاف، الأولى هي وجهة نظر (حمة **السلاوي**)، الجزائري الوطني الكاره لهم وعاشق (**دوجة**)، والداعي الأول للثورة عليهم، والثانية هي وجهة نظر (**كافيار**)، الفرنسي القادم من معركة (**واترلو**)، جندي (نابليون) وعاشقه، الذي انتهى بعد الهزيمة إلى احتراف الصيد في المتوسط، ثم الوقوع في أسر القراصنة الأتراك الذين ساقوه إلى المحروسة/الجزائر، حيث ساموه سوء الخسف وألوان العذاب، سنوات طويلة، قبل أن يتمكن من افتداء نفسه والعودة إلى فرنسا محملا بمعلومات استخباراتية مهمة عن الجزائر وجغرافيتها وتحصيناتها وبعزم حاسم على الانتقام من الأتراك الذين (قتلوا) الإنسان في أعماقه وزرعوا بوحشيتهم مكانها وحشا كاسرا سينقض بعد النزول بالجزائر على الفتك والبطش والقتل بلا رحمة، محملا مسؤولية ذلك للأتراك، ولذكرياته الأليمة التي تعاوده تفاصيلها الحين بعد الحين فتثير في أعصابه جنون القتل والبطش بلا رحمة.

سيسعى (كافيار) منذ لحظة التورط التيخلي الأولى معه إلى حشد الذرائع التاريخية والنفسية والواقعية من أجل صرف فائض الانفعال عن الإدانة تلقاء التعاطف مع سلوكه الوحشي، سواء بإطلاق اسم **اسبرطة**، بكل ما يوحيه من معاني العنف والوحشية، على مدينة الجزائر، أو بتفصيل الممارسات الوحشية التي تعرض لها هو شخصيا مع مساجين

مسيحيين كثيرين على يد الأتراك، أو بتعرية واقع الأهالي تحت استبدادهم واضطهاده حكمهم الجائر، حيث يتولى توصيف المجتمع الجزائري بكل مكوناته الأمازيغية والمورية والتركية والعربية والمستعربة توصيفا استشراقيا يستدعي مختلف التوصيفات الأنثروبولوجية والحضارية والإثنية التي تعزي تخلف الشرقيين عامة والمسلمين خاصة إلى النزعة القدرية(**Le Fatalisme Orientale**)[31] التي تشل تفكيرهم وتسلمهم إلى العجز والكسل والاستسلام للقهر والذل والمهانة على نحو ما صور (**كافيار**) في مذكراته:" من عرف هذه الربوة، يمكنه استيعاب كيف تشكل ذهنيات أولئك المور، وكيف جعلتهم التربية الدينية، والخنوع للسلطة القاسية على تلك الصورة، وأيضا المناخ وشمسه الحارة، وكيف تؤثر على أمزجتهم، تجعلهم أكثر غباء من أولئك الأتراك. وعمق الدين من تلك الهوة، كان يدعوهم للرضوخ للحكام، وحمل السيوف على المسيحيين." [32]. و " يفضل ديبون (صديق **كافيار** ورفيقه في غزو الجزائر) المور على الأتراك، غير أنني أجدهم سواء، لأن مقدار الطمع الذي يحمله الأتراك يحمله المور خبثا... الأتراك طماعون وجشعون، يحبون المال والسلطان أكثر من أي شيء حتى من أولادهم... أما هؤلاء المور فمزيج غريب من حضارات متعددة... بدوا في حوانيتهم مسالمين وقدريين، وحتى الأتراك كانوا يقاسمونهم هذه القدرية المثيرة للسخرية.[33]، ثم يتذكر وهو ينظر من مكتبه في إسبرطة المفتوحة متأملا حركة المور حوله، متمتعا لأول مرة بمزيج من مشاعر النصر والظفر والأبهة:" كم كانت البدايات شاقة ومتعبة على عبد كنته، يجر سلاسل ثقيلة في رجليه. كم أصبو لوضع السلاسل في أرجل كل المور هنا، وأرغمهم على عمل السخرة في محاجر الرخام حتى تمتلئ انوفهم ببياضه، وتحرق الشمس وجوههم، سينظفون السفن، وينزلون ما بها من سلع حتى تنحني ظهورهم، ولن أعطيهم سوى رغيف واحد من الخبز الأسود، ومبيتهم في غرف مظلمة مليئة بالبول والجرذان، ليشعروا بألم الأسر والعبودية."[34]. هذا وتفاصيل أخرى كثيرة أوردها (كافيار) عن ظروف الاستعباد التي عاشها في المحروسة كانت بالنسبة له كافية جدا لتبرر سلسلة التحولات العميقة في كيانه، من عسكري **نابليوني** وافر الشرف والشجاعة إلى عسكري متوحش يحمله الحقد على ارتكاب فظاعات حربية لا مبرر لها سوى الحقد والرغبة في الانتقام.

إلى جانب ذلك راح يفصل واقع الأسرى المسيحيين الذين كانوا هدفا أساسيا لعمليات القرصنة التي كان يقوم بها الأتراك في عرض المتوسط انطلاقا من مدينة المحروسة/الجزائر

المنيعة، من أجل بيعهم أو إطلاح سراحهم مقابل فدية ضخمة يدفها أهلهم، حيث " كل ما يأتي به البحر مشاعا، سواء أكان سفينة للتجارة أو قاربا للصيد، يكفي أن يتراءى لهم في الأفق، حتى يتعالى صراخهم: كريستياني، كريستياني."[35]، وعلى هذا الأساس تم توجيه المد الاستعماري الأوروبي في القرن التاسع عشرا نحو الصراع الديني والعقائدي الذي طبع علاقة المسلمين والمسيحيين منذ الحروب الصليبية، الأمر الذي يجعل من غزو الجزائر ملحمة صليبية أخرى، تهدف أساسا إلى تحرير المسيحيين الأسرى بيد القراصنة، و إلى تأمينهم مستقبلا من هجماتهم التي جعلت البحر المتوسط مكانا حصريا لنفوذهم ونشاطهم. على الأقل هذا ما لا يفتأ (**كافيار**) عن تريديه وتسطيره وتوجيه الحديث نحوه كلما دعت الحاجة، بخلاف صديقه ورفيق دربه (**ديبون**) الصحفي المثقف الذي رافق الحملة، فقد كانت همومه أكثر رقيا، تتجاوز الرغبة في المال والانتقام التي تحرك صديقه، إلى المنافسة الحضارية والدينية مع الإنجليز، فهو ينكر على فرنسا عدم مبادرتها مثلهم إلى تحرير العبيد وتركت ذلك الشرف التاريخي المروم لهم، ففازوا به، وغيروا به وجه الدنيا والتاريخ إلى الأبد، وعليه فـ" الأمجاد التي ابتدأها الإنجليز ليس عليهم احتكارها وحدهم، نحن مطالبون أن يكون لنا قسم من إعلاء كلمة الرب. صحيح أننا آخر من أمضى معاهدة إدانة القرصنة، وآخر من التزم بعهود إلغاء الرق، وأننا من سمح لذلك المجنون (نابليون) بإشعال الحرائق في أوروبا. ولكن أيضا نحن من سيحمل هذا النور إلى الضفة الأخرى."[36]، والنور المقصود هنا هو نور المسيحية بالدرجة الأولى، مرفوقا حتما وواقعا بقيم الحضارة الأوروبية التي أصبح من واجبها، بعد أن بلغت درجة الرقي والكمال، أن تخلص البشر من شرور التخلف والوحشية والشر الفاشي في أنحاء العالم، ولا سيما في إفريقيا، وفي الضفة الجنوبية للمتوسط حيث يمارس الأتراك أبشع ألوان القهر والاستعباد للأهالي، وقد لاحظ (**كافيار**) وهو يقاد بالسلاسل برفقة الأسرى المسيحين كيف أن :" العرب يخشون الأتراك بصورة عجيبة، إذ يضطهدونهم مثلما يفعلون مع العبيد الذي يأسرونهم، كان صف العرب في موازاتنا، أسمع وليام من خلفي: هم لم يدفعوا ضرائبهم فقط، العرب هنا لا يختلفون عن العبيد إلا في كونهم مسلمين مثل الأتراك لذا هم مستعدون لخيانتهم."[37].

مهما يكن، فإن اختلاف وجهة النظر بين الصديقين، (**كافيار**) و(**ديبون**)، لم يكن سوى تقنية سردية عمد إليها الناص لتسريد الآراء المختلفة التي أحاطت بغزو الجزائر واحتلالها، من حيث الدوافع والأهداف الخفية والمعلنة، لكنها تنتهي في النهاية إلى الاتفاق

حول العمل من أجل المجد الاستعماري أولا وأخيرا، وأنهما مهما اختلفا فانهما يتفقان بانهما " يحملان الفكرة نفسها، ولكن بوجهها، المجد لهذه الأمة(الفرنسية) التي ستشمل إفريقيا كلها عما قريب."[38]. أما المبررات الاستشراقية المتذرعة بنشر الحضارة وقيم الإنسانية وقصور العقل الشرقي واستسلامه القدري للاضطهاد والجهل والتخلف، وحاجته الفطرية إلى السيد القوي الموجه لأرادته، فإنها لم تتغير كثيرا حتى في زمننا الراهن هذا، حيث لا تنفك تعود إلى الظهور بمناسبة كل عدوان غربي، ابتداء من أفغانستان إلى العراق إلى سوريا وليبيا.

2. 2. غو اية التخييل

ننتهي هنا، وفق الفرضيات التي أسلفنا تحليلها، إلى التساؤل، من داخلها، حول ما أسماه جيروم **ديفيد** الدرجة الصفر للأدب[39]، والتي تستوجب صياغة جديدة لمعنى الأدب من خلال الانفعالات التي تحدثها والوسائط والطرائق(الإغوائية) التي تتمكن بواسطتها من لفت انتباه القارئ و(الإيقاع) به في شبكتها التخييلية ثم (اعتقاله) والزج به زجا نهائيا في لعبتها السردية التي قد تطول وقد تقصر، مع ما تقتضيه من صبر وإثارة وتأويل وإسهام تداولي يظل النص، بدونه، ناقصا وغير مكتمل وواقعا دون مستوى العمل الأدبي((**L'œuvre littéraire** بمعناه البارثي[40]، حيث يستدعي الأمر البحث عن إجابات مقنعة عن الدواعي التي تحرض على قراءة الأدب، وعن طبيعة (التعويض) التي يبحث عنها القارئ لقاء جهده وماله ووقته، وعن الشروط التي تنتفي بانتفائها الصفة الأدبية عن النصوص المكتوبة وعما إذا كان ممكنا التحديد العملي لتلك الشروط أم أنها ستظل، بحكم انتمائها إلى الذائقة الإنسانية المتملصة عن التحديد ماهية وتعريفا، منتمية انتماء نهائيا إلى حيز الأسطوري و الانطباعي؟ مهما يكن فإن هناك حزمة من (الوقائع) التأملية التي تقرب (الفعل) الأدبي تقريبا كليا ونهائيا من معايير اللذة والمتعة التي تقدمها إلى المتلقي، وبغيابها يفقد النص الدواعي الأصلية لوجوده وتلقيه[41]، بيد أن السؤال سوف يتدرج بنا إلى التساؤل حول مظنة اللذة في النص، أي في موضوعه، أم في أسلوبه؟ أم فيهما معا؟ وإذا كان الأمر كذلك فما طبيعة العلاقة بين الموضوع والأسلوب؟ محايثة أم مفارقة ام متجاورة؟ وهل يبرر الموضوع سقطات الأسلوب؟ وهل يعوض هذا الأخير عن إخفاقات الأول؟ وهكذا تتناسل الأسئلة لتزج بنا في خضم النظرية الأدبية نفسها، عودا على بدء، من المحاكاة إلى الفن للفن، ومن **أرسطو** إلى رولان **بارث**، لا يخلصنا إلا المسارعة إلى ربط أسئلتنا هنا بالتخييل الروائي، حصرا للأسئلة أولا، والتزاما بالموضوع ثانيا،

ومراعاة للفن الروائي الذي أصبح ملحمة الفنون الحديثة وديوانا جديدا للعرب مكان ديوانهم القديم.

وإذا تساءلنا أولا وأخيرا عن (العبقرية) الفنية الخاصة بالرواية التي أحلتها ذلك المحل، فجعلتها موئل المتع واللذات، وربطت بها النبوغ الأدبي الخاص بالأزمنة الحديثة أكثر من سواها، وقبل ذلك وبعده ربطها بالفن الذي (يجرب) فيه الكتاب المُكرسون نظرياتهم الفلسفية والأسلوبية الخاصة، و(يجربه) المبتدئون بحثا عن الصوت الخاص، علمنا يقينا بأن السر متعلق أساسا بما أطلق عليه جون **غاردنر** توصيف الحلم التخييلي (**Fictional Dream**) وأناط به الانتشار و(النجاح) و الارتكاز المبكر في قلب الممارسة الأدبية منذ أواخر القرون الوسطى واشتباكها مع الواقع وقضاياه، حتى أو شكت أن تحتكر اسم الأدب حصريا على حساب الفنون الأدبية الأخرى ذات الجذور الأكثر قدما ورسوخا في تقاليد المجتمع الغربي و ثقافته، قال:" إذا تأملنا أنفسنا ونحن نقرأ سنكتشف بأن أهمية التفاصيل تكمن في أنها تخلق لنا نوعا من الحلم، مثل مسرحية غنية وفاقعة الألوان. نقرأ مفردات قليلة في بداية الكتاب أو بداية القصة، وفجأة نجد أنفسنا لا ترى مفردات فوق صفحات ولكن نرى قطارا يتحرك عبر روسيا، شيخا إيطاليا يبكي، أو بيتا ريفيا يتلقى وابلا من المطر. نواصل القراءة ونواصل الحلم، ليس بطريقة سلبية ولكن بطريقة إيجابية، حيث نقلق بشأن الخيارات التي تقوم بها الشخوص، نستمع مذعورين لبعض الأصوات وراء باب المتخيل، مستمتعين بنجاحها، متأففين من فشلها. في الروايات الكبيرة يستولي علينا الحلم روحا وقلبا، حيث لا نستجيب لأشياء خيالية: صور، أصوات، روائح، كما لو كانت حقيقية، ولكننا نتعامل مع مشكلات الرواية كما لو كانت واقعية، ونعيش في خيالنا محاكمة الشخوص ونتعلم من نجاحهم وإخفاقهم من خلال تصرفات سلوكية معينة، وضعيات معينة، أراء مختلفة، ومعتقدات، وتصريحات كما نتعلم من الحياة الواقعية."[42]، ومن هنا تأتي تلك الأهمية الكبيرة التي احتازها الاعمال الأدبية المكرسة في كلاسيكيات الأدب العالمي، حيث " تجلعنا ندرك بأن تلك الأهمية لا تكمن في كونها تقوم بتسليتنا وإلهائنا عن همومنا فحسب، أو بتعميق معرفتنا بالناس والأماكن فقط، ولكنها، إلى جانب ذلك، هي تساعدنا على معرفة ما نؤمن به، وتقوي تلك الفضائل النبيلة فينا، وفي النهاية تؤدي بنا إلى الشعور بالانزعاج من نقائصنا وعيوبنا."[43]، ومن ثم تسهم بطريقة أخرى في بلورة المؤهلات التي على أساسها يتم

التعاطف (الأمباثيا) والانخراط الفعال في الحلم التخييلي و الاستفادة الكاملة منه، سواء من حيث المضامين أو من حيث الأثار الفنية الجمالية.

هل يمكن أن يكون الحلم التخييلي (**Fictional Dream**) جوابا كافيا عن الأسئلة التي أسلفنا طرحها حول الجدوى الفلسفية من قراءة الرواية؟ و(استهلاك) الاعمال التخييلية بصفة عامة؟ الواقع أننا يمكن أن نعتد ذلك جوابا في حدود معينة إذا أضفنا إليها تفسيرا آخر يتصل بالأسلوب في حد ذاته عندما يتعلق الأمر بالأعمال الأدبية على وجه الخصوص، فالافتراض الأولي يلزمنا أن نتوقع بأن قارئ الأدب يتمتع بدرجة معينة من الحساسية الأدبية التي تمكنه من التعرف على الأساليب الرفيعة عندما يصادفها، ومن جهة أخرى يشعر بالأساليب الغثة عندما يلقاها، وهو بذلك يطالب النصوص بأن تستجيب لحساسيته الأسلوبية بالدرجة نفسها التي تستجيب لتطلعاته العاطفية والفلسفية من خلال عملية الاندماج في الحلم المرفوع على وسائط التخييل، ومن هنا يمكن القول بأن القارئ النموذجي وفق تحديدات أمبرتو **إيكو**[44] هو الأقدر، من بين مختلف أنماط القراء[45]، على فعل القراءة المنتج للمعنى، من حيث معرفته بقوانين السنن الأدبي وبآلياته التخييلية، التي يتصدرها الأسلوب ويوجهها ويتحكم فيها. وحتى عند القارئ الآخر (المستهلك)، الذي يقع في درجة أدنى من القارئ النموذجي، فإنه يظل بدوره منتجا للمعنى في سياقه الخاص به، على الأقل في لملمة أشلاء النص ليدل على قصة أو حدث أو معنى ما. (يتبع)

الهوامش:

[1] . لمزيد من التوسع حول هذه القضية ينظر كتاب: Le Roman, initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire, Bernard Valette, Nathan, Paris, 1992.

[2] . إلياس فركوح، هل أصبحت الرواية صناعة؟ العدد/ 158 /جوان/ سنة/2020. موقع: http://www.alkalimah.net/Articles/Read/21254

[3] . بخلاف أجناس أدبية أخرى، كالمسرح أو الشعر، فإن الرواية لا تتحدد بسماتها الشكلية بقدر ما تتحدد بمدلولها المرتبط عادة بفكرة المتخيل، فالفن الدرامي يخضع لسنن أدبي وفرجوي، في حين ينبني الشعر على تصرف خاص باللغة، أي النظم الكلاسيكي أو الشعر الحر... أما الرواية، وعلى غرار (أدب الأفكار)، فيبدو أنها لا تخضع لقواعد كتابية تختص بها، بل إن الموضوعات المطروقة هي ما يحدد كينونتها كجنس، فهي تسرد مغامرات وهمية أو ترسم شخصيات غير حقيقية أو تنسج حبكات متخيلة، مما يجعل خطابها في صميم اللاواقع، الذي يقتسم فضاءه الرمزي

مع الخرافة والأسطورة والملحمة...انظر لمزيد من التوسع حول خصوصية الرواية المرجع المشار إليه سابقا: Le Roman, initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire, Bernard Valette.

[4] . يحضرني في هذا المعنى قول أبي النجم، الراجز الأموي الشهير، الذي راجز العجاج، الراجز الأموي الأشهر، فقال:

إني وكل شاعر من البشر...شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

فما رآني شاعر إلا استتر ... فعل نجوم الليل عاين القمر

حيث نظم الفهم السائد في عصره بأن لكل شاعر شيطانا يوحي إليه الشعر، والشياطين غالبا موطنها وادي عبقر، وما تفاوت الشعراء نبوغا وعيا وقوة وضعفا إلا تبعا لقوة شيطانهم، وعلى هذا الأساس فسروا اسطوريا ما لم يستطيعوا تفسيره فنيا ونقديا من شأن الظاهرة الأدبية والفنية بصفة عامة.

[5] . محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت/لبنان/، ط/10، سنة/2009، ص/32/31.

[6] . يقول الجاحظ في نص مشهور:" ...إلا أن كل كلام للفرس وكل معنى للعجم فإنما هو عن طول فكرة وعن طول اجتهاد وخلوة ومشاورة ومعاونة وعن طول تفكر ودراسة الكتب وحكاية الأول علم الثاني وزيادة الثالث في علم الثاني حتى اجتمعت ثمار تلك الفكر عند آخرهم...وكل شيئ عند العرب فإنما هو بديهة وارتجال كأنه إلهام، وليس هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجالة فكر ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام... فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني إرسالا، وتنثال الألفاظ انثيالا."، نقلا عن المرجع نفسه، ص/32.

[7] . المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[8] . من أجل التوسع في مفهوم اللاشعور الثقافي ينظر: J.Piaget, Problèmes de Psychologie génétique

9 . p :16 Jean-François Vernay, La séduction de la fiction, Paris, Hermann, 2019

10 .Jérôme David, « Le premier degré de la littérature », Fabula-LhT, n° 9, « Après le bovarysme », mars 2012, URL : http://www.fabula.org/lht/9/david.html, page consultée le 03 février 2020.

[11] . **يعقد ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة بابا طويلا يورد فيه أقوال الخلفاء والصحابة والتابعين والعلماء التي يدعون بها إلى تعلم الشعر لما يرفد بها حفاظه من قيم النبل والشهامة، ويضربون لذلك مثلا أورده معاوية نفسه في معرض حثه على تعلم الشعر وتعليمه...قال:** " قال معاوية بن أبي سفيان رضي الله عنه: يجب على الرجل تأديب ولده، والشعر أعلى مراتب الأدب وقال: اجعلوا الشعر أكبر همكم، وأكثر دأبكم، فلقد رأيتني ليلة الهرير بصفين وقد أتيت بفرس أغر محجل بعيد البطن من الأرض، وأنا أريد الهرب لشدة البلوى فما حملني على الإقامة إلا أبيات عمرو بن الإطنابة:

أبت لي همتي وأبى بـــــلائي وأخذي الحمد بالثمن الربيح

وإقحامي على المكروه نفسي وضربي هامة البطل المشيح

وقولي كلما جشأت وجاشت مكانك تحمدي أو تستريــحي

لأدفع عن مآثر صالحـــات وأحمي بعد عن عرض صحيح." العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحق: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ج/1، ص/29/28.

[12] . انظر لمزيد من التوسع حول هذا الموضوع: Le Moigne, J.L : Genèse de quelques nouvelles sciences : de l'intelligence artificielle aux sciences de la cognition », in Le Moigne, J.L, Editions Mécanismes de l'intelligence, intelligence des mécanismes, Fayard, Paris

[13] .Mark O'Connell ; La littérature n'est pas là pour rendre les gens mailleurs ; Traduit par, Bérengère Viennot, https://www.slate.fr/story/79506/lis-roman-gentil

[14] . المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

15 . المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

16 . المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

17 . معنى شديد الحضور في الشعر العربي القديم بوفرة ملفتة للانتباه، يكفي هنا أن ندلل عليها ببيت المتنبي الشهير جدا:

أنام ملأ جفوني عن شواردها ... ويسهر الخلق جراها ويختصم

وقول البحتري: علي نحت القوافي من مقاطعها...وما علي لهم إذا لم يفهم البقر.

[18] . Mark O'Connell ; La littérature n'est pas là pour rendre les gens mailleurs ; Traduit par, Bérengère Viennot, https://www.slate.fr/story/79506/lis-roman-gentil

19 .John Gardner Fiction ;Notes on Craft for young writers ; Alfred A Cnompf, New York, 1984, p:201.

[20] . يبدو التقاطع هنا مدهشا مع أساليب (التكوين) الشعري، إن صح القول الذي تورد نماذج عديدة منه كتب التراث العربي، حيث تذكر أن والبة بن الحباب الشاعر أستاذ أبي نواس أمره أن يحفظ مئات الأراجيز والقصائد لفحلول الشعراء، وعندما جاءه وقد حفظها أمره أن ينساها كلها. كل ذلك ليحتفظ في لاوعيه العميق بأساليب الشعراء الكبار وطرائقهم وتعابيرهم، حتى إذا انصرف إلى النظم سار على منوالهم وجرى مجراهم ومن ثم يجيد إجادتهم من خلال الجري على منوال سابق، بحيث يستلهم القصيدة النموذج، وهي القصيدة الجاهلية غالبا، ويقيس عليها معانيه ومبانيه وصوره، في عملية توليدية إبداعية، وذلك بأن " يستخرج الشاعر معنى من معاني شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة."..انظر ابن رشيق القيرواني، مرجع مذكور، ج/1، ص/176.

21 . المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

22 . انظر المرجع السابق، الصفحة نفسها.

23 . المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

24 . الحبيب السائح، أنا وحاييم، دار ميم للنشر، الجزائر، ط/1، سنة/2018.

25 . صدر قانون كريميو الشهير (Décret Crémieux) في 24 أكتوبر 1870 والذي يقضي بمنح الجنسية الفرنسية لليهود الجزائر، والذي كان السبب الرئيس لمغادرتهم أرض الجزائر بعد الاستقلال سنة 1962، وهكذا يكون ذلك

القانون هو العامل الأول والأخير الذي فصل اليهود الجزائريين عن الأرض التي عاشوا عليها منذ آلاف السنين. بيد أن ذلك لم يمنع طائفة منهم من الإصرار على الانتماء إلى الجزائر، والمشاركة في ثورة التحرير، والموت في سبيل الاستقلال، مثل Georges Hadjadjو Pierre Ghanasia. وقد صدر في فرنسا سنة 2015 مؤلف يستقصي حيوات أولئك اليهود الذين لم يشعروا قط بأنهم فرنسيون رغم قانون الجنسية الفرنسية الذي يشملهم آليا، فظلوا متمسكين بجزائريتهم وانتمائهم التاريخي وشاركوا في الثورة ومنهم من بقي في الجزائر بعد الاستقلال على الرغم من مغادرة أغلبهم للبلاد ... انظر: Jean Le Foll-Lucian ;Les Juifs Algériens dans La Lutte Anticoloniale, Trajectoires dissidentes (1934-1965, presse universitaire de Rennes, France, 2015.

[26] . أطلق توصيف (الأقدام السوداء) على المعمرين الفرنسيين وذريتهم التي استوطنت الجزائر وسكنتها منذ سنة 1830، وغادرتها مجبرة قبل الاستقلال وأثناءة وبعد سنة 1962، مضافا إليها الأوروبيين عموما وذريتهم، تفريقا لهم عن الفرنسيين سكان الوطن الأم. و قد اختلفت وجهات النظر حول أصل التسمية، منها ما يرد أصلها إلى أقدام المعمرين المشتغلين بالعنب في سهول وهران قبل مكننة هذا القطاع، ومنهم من يردها إلى لون من الأحذية السوداء التي كان يرتديها جنود الغزاة الأول، انظر تفصيل ذلك في الموقع الخاص بالأقدام السوداء: http://www.denisdar.com/ وموقع ويكيبيديا: https://fr.wikipedia.org/wiki/Pieds-noirs#Origines_du_term

27 . أشهرهم أستاذ الرياضيات في جامعة الجزائر موريس أودان الذي تحمل ساحة وسط العاصمة اسمه الآن، والصحفي هنري مايو الذي يحمل مستشفى بالعاصمة اسمه الآن، فرناند إفتون، والفيلسوف فرنسيس جونسون، والكاتب الطبيب فرانس فانون الذي يحمل مستشفى بالبليدة اسمه الآن، والصحفي هنري علاق، والنقابي جورج أكمبورا، وسواهم..

28 . لعبد الوهاب عيساوي، دار ميم، الجزائر، ط/1، سنة/2018.

29 . تظهر شخصية (دوجة) في النص متقاطعة مع شخصية البغي(الفاضلة) التي تولى الاتجاه الرومنسي منذ بدايات القرن التاسع عشر توظيفها توظيفا رمزيا يتولى انتقاد المنظومة الأخلاقية والسياسية والاجتماعية في مجتمعاتهم المتأرجحة بين النظام الكلاسيكي القديم والنظام الرأسمالي الجديد، خصوصا في رواية (غادة الكاميليا)/1852 لألكسندر ديما الابن، والتي أثرت تأثيرا واسعا في الأدب العربي نفسه الذي ظهرت نماذج كثيرة منه تكرس تلك الصورة المتعالية للبغي التي اضطرتها الظروف ودفعها المجتمع وتخلى عنها الناس فامتهنت الدعارة دون أن تنزل إلى مستوياتها الدنيا، ودون أن تخسر روحها التي ظلت محتفظة بنقائها و(فضيلتها) رغم الواقع المتردي. إلى جانب (غادة الكاميليا) ظهرت نصوص كثيرة تكرس نموذج البغي المظلومة والفاضلة، مثل مسرحية (ماريون ديلورم) لفيكتور هوجو، وقصيدة (لورا) الطويلة للشاعر ألفرد دي موسيه، وفي القرن الماضي/ 1946 ظهرت مسرحية (البغي الفاضلة) لجون بول سارتر، ولم يتخلف الأدب العربي بدوره عن استلهام تلك الأعمال في التأسيس لرؤيته الخاصة للفضيلة والرذيلة، فظهرت رواية (ايفون مونار أو حواء الجديدة) لنجيب حداد، وبعده ديوان (المومس العمياء) للشاعر العراقي بدر شاكر السياب، كما نجدها عرضا في سياق روايات شهيرة مثل شخصية (نور) في رواية (اللص والكلاب) لنجيب محفوظ، و(لولا) في رواية السمان والخريف للكاتب نفسه.

30 . اختلف التلقي في الجزائر لخبر فوز الرواية بجائزة البوكر تبعا للتيارات السياسية والإيدلوجية البارزة على الساحة الوطنية، فالإسلاميون الممثلون بحركة حمس الإخوانية أدانت الرواية و(سخرت) منها و ألغت عنها أية (قيمة) أدبية جديرة بالتقدير، وأحالت ذلك التتويج إلى الجانب الإيديولوجي الصرف الذي حملته الرواية وهو الإدانة

الصريحة للحقبة التركية وتحميلها المسؤولية الكاملة عن تعريض الجزائر إلى الاستعمار، سواء بممارساتها الاستعمارية الانكشارية الخالية من جميع مظاهر الحضارة والتمدن، أو بالعجز عن الدفاع عنها لما نزلت القوات الفرنسية بشاطئ سيدي فرج سنة 1830، أو بالمفاوضات التي قام بها الحاكم التركي الداي (حسين) مع رئيس الحملة (دوبورمون) من أجل تسليم المدينة وخزينتها مقابل تأمين خروجه من المدينة مع عائلته وكنزوه وأمواله في اتجاه مالطا، وراحت تصف الحقبة التركية في التاريخ الوطني بتوصيف (التواجد) التركي، ممجدة بعده الإسلامي المكرس لنظام الخلافة، بما جعل الجزائر ولاية واحدة من بين ولايات أخرى كانت تشكل تلك الخلافة، بعيدا عن أي شكل من أشكال الاستعمار. أما التيار الوطني الديموقراطي سواء في شقه الامازيغي أو الفرنكفوني أو العلماني فإنه تماهى مع الطرح الذي عرضته الرواية، باعتبار الوجود التركي في الجزائر استعمار بشعا انحدر إلى أحط أبشع وأسوأ أنواع الاستعمار على الإطلاق، لأن حقبته تلك التي تجاوزت قرونا ثلاثا لم تخلف للأجيال اللاحقة أي تراث مادي أو معنوي أو أدبي باستثناء وقائع تاريخية بشعة من اضطهاد الأهالي والبطش بالقبائل المتمردة وممارسة القرصنة التي انتهت بتأليب الأوروبيين عليهم ودخول الفرنسيين إلى الجزائر مستعمرين.

31 . وهي الصورة العامة المطردة في جميع الدراسات الاستشراقية التي تعرضت للشرق ولا سيما المجتمع الإسلامي منه، ونجد هذه الصورة مكررة بصورة لافتة في كتب الرحلات التي قام بها الفرنسيون إلى الجزائر، وتبدو بصورة لافتة في رحلة غي دي موباسان (Au Soleil) إلى الجزائر، المنشورة أواخر القرن التاسع عشر، و التي توغل فيها حتى أعماق الصحراء الجزائرية والتي رصد فيها سلوكيات الجزائريين على ضوء تلك التحيزات العنصرية التي سادت أوروبا الاستعمارية بصفة عامة في ذلك العهد.

32 . الديوان الإسبرطي، مصدر مذكور، ص/195.

33 . المصدر نفسه، ص/34/33.

34 . الديوان الإسبرطي، ص/35/34.

35 . نفسه، ص/35.

36 . نفسه، ص/182.

37 . الديوان الإسبرطي، ص/115.

38 . نفسه، ص/337.

39 . التناص هنا واضح جدا مع كتاب رولان بارث (le degré zéro de l'écriture) الدرجة الصفر للكتابة الذي ظهر سنة 1953 والذي دعا فيه إلى إعادة التفكير في فن الكتابة على ضوء معايير وميكانيزمات جديدة بعد تأكيده على موت الأدب بالمفهوم الكلاسيكي للأدب.

40 . نشير هنا إلى الفصل الذي قام به رولان بارث بين النص والعمل الأدبي، حيث جعل العمل الأدبي هو النص في تفاعله مع القارئ وفعل القراءة، بينما يظل النص نصا إذا ظل حبيس فضائه الورقي ولم يغادره إلى الالتباس بذهن المتلقي مع ما يثيره ذلك من إشكاليات على مستوى التلقي والتأويل، انظر كتابه: « De l'œuvre au texte », Revue d'esthétique, 3e trimestre 1971, repris dans Œuvres complètes, édition établie et présentée par Éric Marty, t.II, Paris, le Seuil, 1993

41 . هو المفهوم الذي بنى عليه رولان **بارث** كتابه (متعة النص) Le plaisir du texte, in Œuvres complètes, op. cit., t. II,p. 1514-1515

[42] . John Gardner Fiction ; Notes on Craft for young writers، مرجع سابق، ص/31.

[43] . المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

44 . اعتمد في تصوّره للقارئ النموذجي على النظرية التواصليّة ووظّف كثيرا من مصطلحاتها من نحو المرسل والمرسل إليه والرسالة وانتقدها معتبرا العملية التواصليّة نشاطا تتكامل فيه مجموعة من العلامات والعوامل اللسانية وغير اللسانيّة. وقد اهتم "أيكو" بالنص السردي المكتوب وحلّل الروايات والقصص القصيرة خاصة في كتابه." Lector in fabula" وقد افترض لنصّه السردي المكتوب قارئا نموذجيا. ذلك أنّ النّص عند إيكو عبارة عن آلة كسولة (Une machine paresseuse)تحتاج إلى قارئ نموذجي " قادر أن يتحرّك تأويليّا كما تحرّك المؤلّف توليديّا " بواسطة قدراته الخاصّة وامتلاكه لسنن (codes) النّص. انظر لمزيد من التوسع: أمبرتو إيكو، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص22.

45 . القارئ الضمني، المحتمل، القارئ المفترض...الخ انظر: نزهات في غابة السرد لأمبرتو إيكو، ترجمة سعيد بنكراد.

*** *** ***