وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعــة يحي فارس بالمدية

كليــة الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التَّمثيل الاستيهامي للجزائر في رواية "ليلة النار" للكاتب الفَرنسي "إريك إيمانويل شميت"

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص نقد حديث ومعاصر

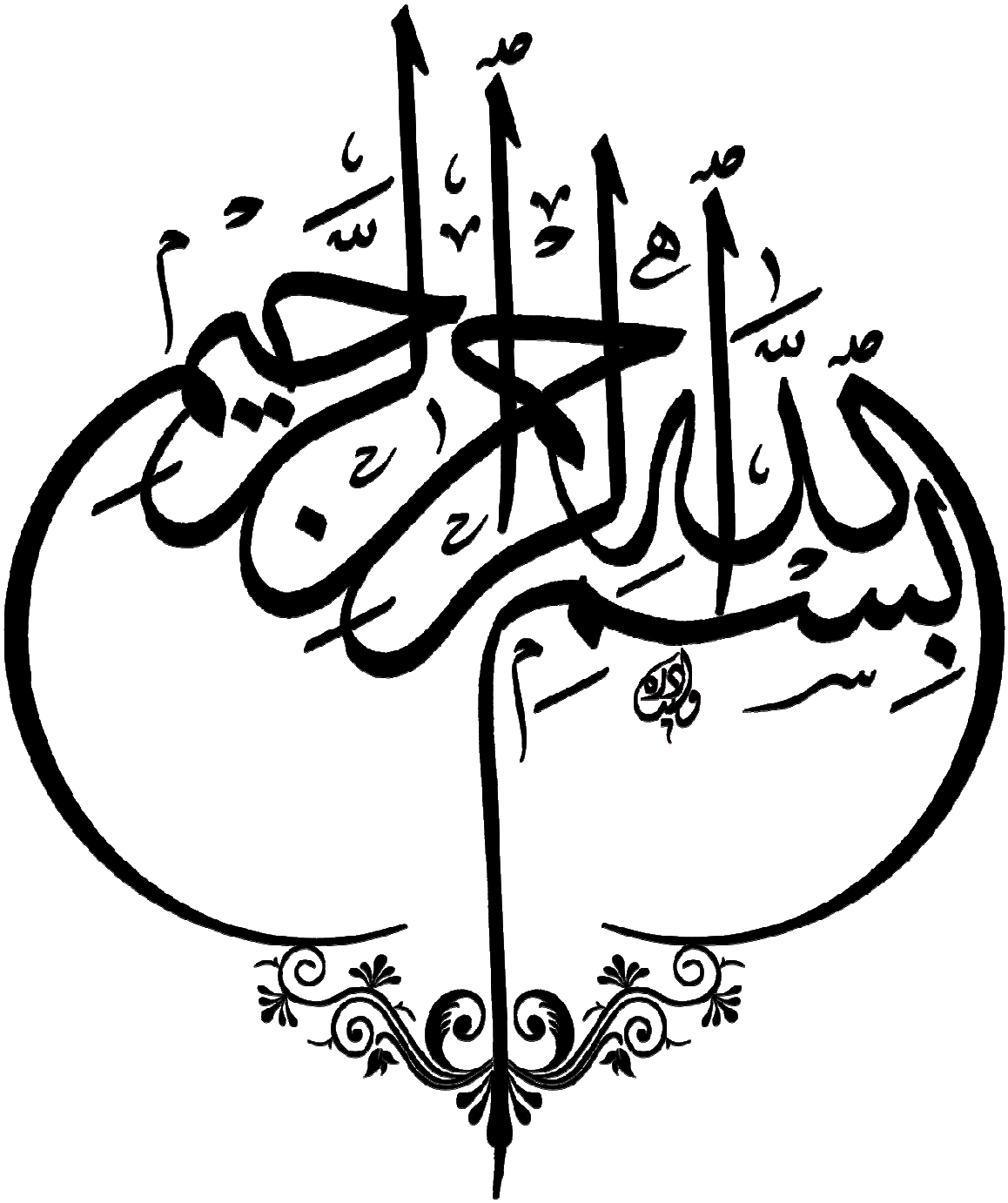
إعداد الطالبة:

- نور الهدى رابحي

إشراف الدكتور:

- سليم حيولة

السنة الجامعية : 2020/2019م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

عملا بقوله تعالى: بعد بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ.

لَأَ□ ■ □□□□□□ □ إبراهيم: ٧

لله الحمد في الأولى وفي الآخرة، له الحمد على ما أعطى ومنَّ علينا من عظيم الصبر والتوفيق، نشكره سبحانه وتعالى على فضله في إتمام هذا العمل.

ولأنه من لم يشكر الناس لم يشكر الله، أقدم خالص شكري في المقام الأول إلى الأستاذ المشرف الدكتور **سليم حيولة**، الذي كان خير معين وخير مرشد، فقد سهل لنا طريق العمل، ولم يوفر طاقة في توجيهنا وتصويب ما شاب بحثنا من ثغرات وسقطات، إلى أن استقام به الحال على هذه الهيئة فله مني فائق التقدير والاحترام وأسمى معاني العرفان.

كما أقدم جزيل الشكر وآيات الامتنان للأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة الذين تكبدوا عناء قراءة بحثنا ومنحونا من وقتهم وجهدهم ما يكفي لتسديد ما ورد في بحثنا من اعوجاج وإتمام أي نقص وقصور فيه.

أتوجه أيضا بالشكر ووافر التقدير للأستاذ الدكتور بلقاسم عيساني الذي ساندي وشجعني حين الصواب ووجهني حين الخطأ، وعلمني النبل الإنساني، أدامه الله ذخرا لأهل العلم والمعرفة.

إهداء

إلى من آمنت بحلمي وساندتني لتحقيقه... إلى بسمة الحياة وسر الوجود... إلى شمعة متقدة تنير ظلمة حياتي... إلى أمي.

إلى من كلله المولى بالهيبة والوقار... إلى من علمني العطاء دون انتظار... يامن أحمل اسمه بكل افتخار ... إلى أبي الغالي.

إلى من أرى التفاؤل والبراءة في وجههما... إلى أختيَّ الحبيبتين أمال ودنيا منار.

إلى كل من علمني حرفا، إلى أساتذتي الكرام بدءً من الطور الابتدائي وصولا إلى الجامعة.

إلى صديقتي الغالية عائشة العيداني... إلى كل أحبابي ومن لا يسعني المقام لذكرهم... أهدي لهم ثمرة جهدي.

مقدّمة

مقدّمة

يحتل البحث في مجال الصوراتية، نظرة شعب ما حول شعب آخر، حيّزا كبيرا من دائرة اشتغال الدراسات المقارنة الحديثة والمعاصرة، بعد أن استقر بها الحال واستقلت بذاتها عن باقي مجالات الدراسات الأدبية، لتتخذ من وسائل عبور الاستعارات من آداب ولغة معينة إلى آداب ولغة أخرى سبيلا لمعاينة المعرفة المشكّلة والمترسخة حولها فيما يتعلق بنظرة الأمم إلى بعضها البعض.

لما كانت الرواية الجنس الأكثر انفتاحا وتعبيرا عن أبرز القضايا التي تشغل بال الإنسان المعاصر، والفن النثري الذي يفسح له المجال للتعبير عن مختلف اهتمامته، حتى تغدو أشبه بوثيقة اثنوغرافية، تحفظ للأمم تاريخها وهويتها، بمعنى أنها تجلٍ للذات والعالم، للحلم في الواقع، إلا أن هذه الأخيرة قد شكلت أنساقا تمثيلية من خلال التعبير عن الآخر وتمثيله بامتزاج المحكيات التاريخية التي تحاك ضمنها صور الأنا، حتى تضمن استمرارية وجود هوياتها المهددة، لا سيما حين نتفق على أن التمثيل الذي يشوب مفهومه، تصورٌ يجعل منه أكثر مخاتلة، ذلك أنه يشير إلى الطريقة التي يتم عن طريقها إعادة بناء وتشكيل صورة ما، أي هي بمثابة عملية إزاحة وإقصاء تقوم على تصورات معيارية، تتدغم فيها رغبات وتحيّزات مفترضة، تُمَاشجُ بين نظرية التمثيل وبين خطاب الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، خصوصا خطاب المستعمِر، الذي عملت خطاباته على تأطير وقولبة الآخر وتحديده ضمن بنية معينة، كُرست بفضل الرحلات التي قام بها الأروبيون إلى بلدان الشرق، بغية اكتشاف عوالمه، التي سرعان ما تنفك أن تتحول إلى تكوين استيهامي، لا يعكس حقيقة العالم المكتشف بقدر ما يعبر عن أهواء ورغبات الرجل الأبيض تُجاه موضوع الشرق بكل تكويناته وتمثلاته في المخيّلة الجماعية الغربية، كما هو الحال بالنسبة للجزائر، حيث افتتن بها وبجمال صحرائها كل من وطأت قدماه أرضها، بهذا يكتسي موضوع صورة الجزائر لدى مخيّلة الروائيين الفرنسيين أهميته، كونه مجالا

تنكشف فيه تصورات الآخر بشأن الأنا، ومجالا لظهور العديد من المسائل المغلوطة المصطبغة بالذاتية أحيانا وبالموضوعية في أحيانٍ أخرى، وعلى هذا الأساس تناولنا قضية التمثيل في بحثنا الذي وسمناه بـ"**التمثيل الاستيهامي للجزائر في رواية "ليلة النار" للكاتب الفرنسي "إريك إيمانويل شميت**".

لعل الدوافع وراء توجهنا نحو هذا الموضوع تأرجحت بين ذاتية وأخرى موضوعية، الأولى هي تلك الرغبة الجامحة في خوض غمار البحث ضمن تخصص الدراسات المقارنة والنقد الثقافي، حتى نُشبِعَ فضولنا العلمي واستلطافنا لأدب الرحلة، والميل لهذه الدراسة أسباب أخرى موضوعية دعتنا إليها أهمها: متابعة مختلف القضايا التي يفرزها الأدب الفرنسي المعاصر، خصوصا فيما تعلق بقضايا الشرق، وتمحيص، معاينة الصورة المكوّنة عن الجزائر، ونظرة الفرنسيين للجزائريين عن طريق أدب الرحلة، إضافة إلى محاولة تحليل أوهام المجتمع الكامنة في لاوعيه، ضمن ثنائية الأنا والآخر وتحرير صورة الذات من منظومة التمثيل الكولونيالية التي لم يُلتفت لها بالشكل الكافي.

لقد انطلقنا في بحثنا المعنون بـ"**التمثيل الاستيهامي للجزائر في رواية "ليلة النار" للكاتب الفرنسي "إريك إيمانويل شميت**" من عدة إشكالات اعتبرناها محورا للبحث ومنطلقا لبناء هيكله البحثي، المتمثلة فيما يلي:

- **ما ماهية أدب الرحلة؟ هل القيمة الوحيدة لأدب الرحلة هي القيمة الفنية الجمالية؟.**
- **كيف يساهم السرد الرحلي في تغذية النزعة الكولونيالية عن طرق خلق وعي زائف ومخيال يتماهى مع الأطر الإيديولوجية، بجعل الآخر كينونة جسدية وموضوع رغبة؟**
- **إلى أي حد استطاع الأدب الفرنسي المعاصر التحرر من فنتاستيكية تمثيلاته النمطية وتصوراته للشرق وعوالمه؟**
- **وما مدى حضور الاستيهام في عيون " إريك إيمانويل شميت"؟**

حتى نتمكن من الإجابة عن الإشكالات المطروحة وفك رموز بحثنا ارتأينا تصميم هذا البحث وفق خطة منهجية تمثلت في فصلين الأول نظري والثاني تطبيقي، تتصدرهما مقدمة، وتتذيلهما خاتمة تحصي أهم النتائج المتوصل إليها في هذا البحث، لتليها قائمة المصادر والمراجع المعتمد عليها لإتمام بحثنا.

عنونا الفصل الأول بـ **صور الغيرية بين الحقيقة والوهم** يحوي ثلاثة مباحث حاولنا من خلالهم تسليط الضوء عل مفهوم الصورولوجيا الأدبية كونها الإطار العام الذي يصب فيه الموضوع، وكذلك رصدنا العلاقة بين أدب الرحلة والاستشراق التي تبرز من خلالها تمثيلات الأروبي للشرق، إضافة إلى تطرقنا لمحتوى الاستيهام، أنواعه وكذا طرائق تمظهراته.

بينما الفصل الثاني المعني بكشف **تجليات الاستيهام في رواية "ليلة النار" للكاتب الفرنسي "إريك إيمانويل شميت"**، قد أبرزنا فيه فنتاستيكية الرواية السيكولوجية من خلال الحديث عن تقديم "إريك" للشخصيات الروائية سواء الجزائرية منها أم الأجنبية، ونماذج سلوكها الاجتماعي، علاوة على تناولنا لعنصر المكان وتقصي التمثلات الجغرافية المتخيّلة فيه، كل هذا ضمن مبحث واحد، أما المبحث الثاني فقد خصصناه لتحليل التمثلات اللاواعية داخل العمل الروائي، باستحضار عمل الحلم، حيل اللغة لنختمها بالنموذج اللعبي على اعتبارها تمظهرات للاستيهام تشتغل وفق نظام يتأسس من خلاله النص الروائي.

بالنسبة للمنهج المتبع يصعب تحديده، لأن طبيعة دراستنا تحتم علينا الاستعانة بأكثر من منهج، ولعل أبرز منهج أعتمدناه هو المنهج المقارِن من حيث هو أقرب المناهج لتتبع صورة الجزائر والجزائري في الرواية وإبراز أوجه التشابه والاختلاف بين الثقافتين الناظرة والمنظور إليها، كما اعتمدنا المنهج التاريخ الذي يقتضي تقصي وعرض بعض الحقائق ذلك أن الرحلة سرد لتفاصيل ووقائع تشكل تاريخ الأمم وحضارتهم، إضافة إلى المنهج التحليلي الوصفي الذي

تبنيناه لعرض ظاهرة الاستيهام الاستشراقي، وتحليلنا لبناء الشخصية الروائية وتقديم قراءة لها على ضوء رؤية سيكولوجية.

في خضم خوضنا لغمار هذا البحث تزودنا بمجموعة من المراجع، حتى تكون سندا وعونا لنا لإتمام بحثنا من بينها: الأدب العام المقارن لدانييل هنري باجو، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن لماجدة حمود، الرحلة في الأدب العربي "التجنيس، آليات الكتابة، خطاب متخيل" لشعيب حليفي، الاستشراق "المفاهيم الغربية للشرق" لإدوارد سعيد، جدلية الأنا واللاوعي لكارل غوستاف يونغ وأخيرا كتاب التحليل النفسي والأدب لجان بيلمان نويل.

وككل بحث قد اعترضت مشوارنا البحثي بعض العقبات والصعوبات في إنجازه لعل أكبرها الوضعية التي يشهدها العالم جراء جائحة كورونا، ماحال بيننا وبين التنقل إلى مختلف المكتبات التزاما بالحجر الوقائي، انعكست سلبيا على نفسية الطالب وعلى قدراته البحثية، هذا من جهة، ومن ناحية أخرى صعوبة جمع المادة العلمية التي لها صلة مباشرة مع الموضوع كونها مبثوثة في متون الكتب على شكل شذرات متفرقة، وعدم قدرتنا على استيعاب مخزون المادة النفسية للموضوع بالشكل المُرضي، نظرا لغربة الآليات المنهجية عن التخصص، إلا أنه وبعون الله تمكنا من تخطي هذه العقبات وأكملنا بحثنا.

لا يسعنا في الأخير سوى أن نحمد المولى عزّ وجل الذي غمرنا بسعة توفيقه، حتى نستطيع إنجاز هذا البحث، ولا ننسى أحقية الأستاذ المشرف الدكتور "**سليم حيولة**" بالشكر والامتنان على ما أبداه من أجلنا ومن أجل بحثنا من صبر وجهد لتحمل مشقة مشوارنا البحثي، فما كان ليبصر عملنا النور لولا تشجيعه ودعمه المادي والمعنوي لنا، فقد أكرمنا بتوجيهاته ونصائحه السديدة، بالرغم من انشغالاته وارتباطاته داخل وخارج الجامعة، نسأل الله عزّ وجل أن يجزيه عنا خير الجزاء، كما نتقدم بالشكر الجزيل أيضا إلى أساتذة أعضاء لجنة المناقشة

لقبولهم الاطلاع على بحثنا المتواضع وتسديد هفواته وتقويمها حتى يرقى إلى مصاف الاستحسان والتقدير.

والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، والصلاة والسلام على النبي المرشد إلى كل الخيرات وعلى آله وصحبه والمقتدين بهديه مادامت الحياة.

الفصل الأول
صور الغيرية بين الحقيقة والوهم

المبحث الأول: الصورولوجيا الأدبية.

أولا: مفهوم علم الصورة.

ثانيا: نشأة الصوراتية وأنواعها.

ثالثا: ديالكتيك الغيرية.

المبحث الأول: الصورولوجيا الأدبية.

أولا: مفهوم علم ا لصورة.

مُنيّ مجال دراسة علم الصورة باعتباره فرعا من فروع الأدب المقارن، باهتمام كبير من طرف الباحثين المشتغلين على الأدب والفكر المقارن، خصوصا في السنوات الأخيرة من القرن الماضي، مسبلين جهودهم في ذلك لإنارة مفهومه، والتوسيع من دائرة اشتغاله، نظرا للمعرفة المشكّلة والمترسخة حول نظرة الشعوب إلى بعضها البعض، ما استدعى ضرورة التعريف بهذا المجال.

1. لغة

يستحيل بما كان التطرق لمفهوم الصورة في الأدب، دون معرفة الجذور اللغوية وما تضفيه من معان على المصطلح، فكلمة الصورة في قواميس اللغة العربية لم يكن لها معنا لغويا محددا، إذ جاءت مادة "**صوّر**" في "**المعجم الوسيط** " كالتالي: :صوّر، يصوّرُ، أي جعل له صورة مجسمة، لقوله تعالى: ﭐ□□□□□□□□□□□□□□ﱠ . [1] وتصوير الشيء أو الشخص: رسمه على الورق أو الحائط ونحوهما بالقلم، والأمر وصفه وصفا يكشف عن جزيئاته".

وتأتي الصورة بمعنى الهيئة أو الشكل والتمثال المجسم [2]، فقد ورد ذكرها في التنزيل العزيز: ﭑﭒﭓ□يم ي□□□□ﱡ□□□□□□ﱠ [3]

كما نجد دلالة أخرى لمادة "صوّر" "هي أعطى شكلا وصورة، صوّر شخصا، أي وصفه وصفا دقيقا، رسم صورة حية: تمثيل لفكرة أو الذكرى يبذرها المصوّر في مخيلته بوضوح كلي، وصورة الشيء أي خياله في الذهن أو العقل[1] ".

---

[1] سورة آل عمران، الآية 06.

[2] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، "**الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث**"، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة، القاهرة، مصر، 2005، ص 528.

[3] سورة الإنفطار، الآية: 06.07.08.

ومنه اشتق اسم الفاعل "المصوِّر" الذي يقوم بفعل التصوير والتجسيد وهو اسم من أسماء الله الحسنى [2].

خلاصة القول في مادة "صوَّر" أنها تجمع بين دلالتين الأولى تجسيدية والأخرى ذهنية مجردة، فقولنا تصوَّر" الشيء أي تخيّله وتوهمه وكون انطباعا حوله، وصورة الشيء أي ماهيته الخالصة، والتجسيد الفعلي لفعل التصوير هو رسم وخطّ شكل معلوم للشيء الموصوف بدقة والذي يضمن له تميزه واختلافه.

2. اصطلاحا

"يعدُّ مجال الصوراتية أحدث ميدان من ميادين البحث في الأدب المقارن، لا ترجع أقدم البحوث فيه إلى أكثر من نحو ثلاثين عاما، ولكنه مع حداثته غني بالبحوث التي تبشر بأنه سيكون من أوسع ميادين الأدب المقارن وأكثرها رواجا" [3].

"إذ يستدعي مفهوم الصورة الأكثر إبهاما تحديدا أو افتراضا عمليا كون هذا النوع من الدراسات يتقاطع مع بحوث حول ثقافات أخرى، الغيرية، المثاقفة، الرأي العام أو المجال الاجتماعي" [4] ، يمكن صياغته كالتالي: هو كل صورة ترتبط بوعي كيفما كان حجمها وكذا بال "**الأنا**" في علاقته بالـ "**آخر**" وبالـ "هنا" في علاقته بالـ "**هناك**" لتصبح الصورة بعدها نتيجة لبعد دال بين واقعين ثقافيين، يكشف عبره الفرد أو الجماعة المكونة له أو مروجته ومتقاسمته، عن الفضاء الإيديولوجي الذي يتموضع داخله [5] ، بمعنى آخر هي تمثيل فردي أو جماعي، يدخل فيها –في آن واحد– عناصر ثقافية وتأثيرية، موضوعية وذاتية، مع طغيان العناصر

---

[1] المنجد في اللغة العربية المعاصرة، "منشورات دار المشرق"، المكتبة الشرقية، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 2000، ص 862.

[2] سورة الحشر، الآية: 24.

[3] محمد غنيمي هلال، "**الأدب المقارن**"، دار النهضة مصر، الطبعة التاسعة، القاهرة، مصر، 2008، ص 331.

[4] عز الدين المناصرة، "**النقد الثقافي المقارن**" **منظور جدلي تفكيكي**، دار مجالاوي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان، الأردن، 2005، ص 194.

[5] دانييل هنري باجو، "**الصورة الثقافية من منظور الدراسات الأدبية المقارنة**"، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 144.

الذاتية على الموضوعية، فلا يمكن لأي أجنبي أن يرى بلدا أو شعبا كما يرعاه هذا الشعب نفسه، بحيث تنتقل الأخطاء بأحسن مما تنتقل به الحقائق، ليصطبغ التاريخ المقارن بالميثيات والسواب مع استثناءات نادرة .[1]

استنادا منا على التعاريف السابقة يمكن حدّ الصورولوجيا الأدبية بأنها العلم أو الدراسات التي تهتم بتقصي الأحكام والرؤى المرتسمة في ذهن وعقلية أمة من الأمم تخص أمة أخرى، المعاد تقديمها وقولبتها في إطار ثقافي معين، تسلك عدة مناحي تاريخية، اجتماعية، نفسية، وغيرها.

ثانيا: نشأة علم الصورة وأنواعها.

I. النشأة

لقد كانت نشأة علم الصورة نشأة غربية ، إذ دراسة صورة الأجنبي وتجلياته كانت ولازالت أحد الأنشطة المحببة لدى المدرسة الفرنسية، "حيث ترجع بدايات هذا الفرع من فروع الأدب المقارن إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر، من خلال الزيارة الطويلة التي قامت بها **مدام دو ستال** لألمانيا، ,الفت كتابا بعنوان "**عن ألمانيا**" يمكن اعتباره إرهاصا لما أصبح يعرف بالدراسة الأدبية ل**لآخر** والذي سعت فيه إلى تصحيح ما في أذهان الفرنسيين من صور مغلوطة ومشوهة عن الألمان وثقافتهم "كالفظاظة، عدم التحضر" ببساطة هي الصورة التي يرسمها شعب لشعب آخر يعتبره عدوا له الناجمة عن سوء الفهم رغم القرب الجغرافي"[2].

كما اشتهرت **مدام دو ستال** بسعة اطلاعها على الآداب الأجنبية عامة والأدب الألماني خاصة، ما مكنها من انتقاد أولئك الذين يحتقرون الآداب الأجنبية لجهلهم خصوصية تلك الآداب ودعت إلى دراسة الآداب في لغتها الأصل.

إضافة إلى سلسلة من الرسائل وضعت الحجر الأساس لدراسة الصورة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- رسالة **أندريه مونشو** "**ألمانيا أمام الآداب الفرنسية (1814-1835)**".

---

[1] كلود بيشوا، "أندري ميشيل روسو،**الأدب المقارن**، تر: أحمد عبد العزيز، دار مكتبة أنجلو المصرية، الطبعة الثالثة، القاهرة، مصر، 2001، ص 144.

[2] ينظر: ماجدة حمود، "**مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن**"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 110.

- ماريوس فرانسوا غويار "**صورة بريطانيا العظمى في الرواية الفرنسية**".
- **رينيه شوفال** "**ألمانيا والحرب**" 1963.
- **ميشيل كادو** "**صورة روسيا في الحياة العقلية الفرنسية** (1839-1856"[1].

II. أنواع الصورة الأدبية.

1. الصورة السلبية

تتباين الصورة المقدمة لشعب من الشعوب حول شعب آخر، بين الإنفعالية الموضوعية، إذ هذه الأخيرة التي يرسمها أديب ما لبلد أجنبي لا تستند في أغلب الأحيان إلى أساس صلب من التجربة والمعرفة والإلمام بحيثيات ذلك المجتمع، فالاحتكام إلى الذاتية في رصد الصورة هو ما يجعل الأديب أو الرحالة يقدم صورة سلبية عن بلد ما لا تعبر حقيقة عن قضايا ومشكلات ذلك البلد.

"حيث يقيم "**أدوارد سعيد**" في كتابه "**الاستشراق**" على فرضية أساسية تتلخص في كون الشرق الذي يتحدث عنه المستشرقون غير موجود، فهو شرق من وحي المخيّلة الغربية، وإذا كان الحديث عن سلبية هذه الصورة متعذرا، فإن حديثا عن الرحلات التي قام بها الغربيون إلى الوطن العربي سيفضي إلى بناء ذلك التصور ولو بشكل جزئي"[2].

لعل من أولى الرحلات التي ساهمت في تكوين صورة سلبية ذات أبعاد نمطية للشرق هي رحلة "**إدوارد لين** ***Edward lane*** في كتابه الشهير "**عادات المصريين المحدثيين وتقاليدهم**". ***Manners and Custons of the Moderm etgyptians*** الصادر سنة 1836 والذي عزز من خلاله الصورة المثيرة التي تؤكد التماهي بين عالم الخيال والواقع إرضاءً لنزعة الغربيين في بحثهم عنها، وهي رؤية تتلخص في أن الشرق مملوء بالظواهر الشاذة التي ليس بمقدور اللغة أن تعبر عن بعضها ذلك أنها غاية في المجون والعنف[3].

---

[1] ينظر: دانييل هنري باجو، "**الأدب العام المقارن**"، تر: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص 89.

[2] ينظر: يوسف بكار، خليل الشيخ، "**الأدب المقارن**"، منشورات جامعة القدس المفتوحة، الطبعة الأولى، عمان، الأردن، 1996، ص 211.

[3] ينظر: يوسف بكار، خليل الشيخ، "**الأدب المقارن**"، ص 212.

وهناك رحلة أخرى لا تختلف رؤيتها عن سابقتها "هي رحلة **ريتشارد بورتون** ***Richard Burton*** في كتابه ***Personal narrative of Apilgrimage to-al Madin and Mecca*** إن رؤية **بورتون** للشرق تبدو إضافة إلى تأثرها برؤية "**إدوارد لين**"، متأثرة أيضا بألف ليلة وليلة، فقد قدم رؤية تخدم صناع القرار الانجليز فيها يخص هذه الشعوب البدائية، كما رسم المرأة الشرقية في صورة ماجنة لا يعرف مقدار علاقتها بالخيال، وأن الشرقيين لا يملكون سوى مهارة الجنس وأنهم ضيقوا الأفق"[1] .

مجمل هذه الرؤى أن الشرق لم ينظر إليه بعين الاكتشاف الخالية من الإيدولوجيات والأحكام المسبقة، بل نظر إليه كمرتع للظواهر الغرائبية الشاذة والتجارب الاستثنائية التي تسد الحاجيات النفسية والاجتماعية للبلد الأجنبي.

2. الصورة الإيجابية

تميزت رحلات العرب واحتكاكهم بالغرب في العصر الحديث بالطابع الإيجابي، قوامها العُجب والافتتان بجمال المدن المصوّرة، حيث شكلت باريس "**بلاد الجن والملائكة**" إحدى العواصم الغربية الأكثر تداولا في الأدب المشرقي، فقد أقام "**الطهطاوي**" في باريس خمس سنوات وسجل تفاصيل إقامته في مؤلفه "**تخليص الإبريز في تلخيص باريز**" تكمن إيجابية الصورة هنا في الربط المكاني لباريس بالجنة، واعتبارها عروس الدنيا، أما ربطها بفكرة التقدم فهو ذا بعد فلسفي تبدو من خلاله باريس نقطة الإنطلاق نحو مشروع حضاري لما تحمله من مبادئ فكرية تشكل نموذجا يحتذى به، وإضفاء صفة القدسية عليها حتى ترسخت هذه الصورة وتغنى بها كل من "**طه حسين**" في "**الأيام**" **زكي** "**مبارك** "**في ذكرياته**، "**خير الدين الزركلي**"، "**محمد مهدي الجواهري** "**وغيرهم**[2].

أما إذا تكلمنا عن الكتابات الغربية التي أعطت صورة إيجابية للجزائر ناجمة عن فهم ووعي حقيقي نجد:

- **بوابة الصحراء "بسكرة" للمؤلف" س.هـ.ليدر"**
- **جولات في الجزائر العاصمة وما حولها "ل.ج.سيغولين".**

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص-ص، 213-214.

- **الصحراء ملاذا لإيديت هالفورد نيلسون** التي نقلت فيها أحداث ووقائع **ثورة الأوراس** سنة 1916.

ثالثا: آليات استخراج الصورة.

1. الكلمة

تأتي الكلمة كعنصر أولي لتشكيل الصورة، فهذه الكلمات وضمن نصوص هذه المجموعات الفعلية هي بمثابة مخزون مفهومي وشعوري مشترك، يسمح بالنشر الفوري لصورة الآخر، كما تستطيع الكلمات والمفردات المركبة ضمن شبكات معجمية المأخوذة من البلد المنظور إليه والمبثوثة في نصوص البلد الناظر، أن تبعث دراسة تطويرية للتعرف على النظائر والملاحظات المقدمة حول حضور شعب من الشعوب في المخيلة الفردية أو الجماعية لدى شعب آخر.

والكلمة المقصودة هنا ليست ببعيدة في طبيعتها ووظيفتها عن النمط؛ ذلك أنها تولد انعكاسات دلالية متشابهة متعلقة بكلمات رئيسية موثقة من التاريخ والعالم الجمعي تكون نتائجها أكثر تعقيدا لأن الدلالات المضمونة أكثر عددا، وترسم حقولا دلالية أكثر سعة، كما هو الحال في الكلمات الاستيهامية مثلا. "**حريم Harem** "، "**جارية الحريم**" odalisaque، الصحراء ... وغيرها من الكلمات التي تخدم ميثولوجيات جماعية أو فردية تشكل فضاء الآخر أو الشرق[1].

2. الإطار الزمكاني

تعنى دراسة الصورة بالفضاء المكاني الزمني من أجل فهم أسس هذا المجال والالتفات لكل ما يجعل من الفضاء الخارجي مماثلا للفضاء الداخلي، خصوصا حينما يستطيع الفضاء الأجنبي أن يعيد إنتاج مشهد عقلي وتفرعات نابعة من المتخيل أو يعطيه دلالة تساعد على نسج علاقات بين الفضاء الجغرافي والفضاء النفسي على الأقل في المستوى المجازي التخييلي مع تفضيل تعارض الأنا وبديلاتها في الثقافة الناظرة مقابل الآخر.

وكذا يجدر الانتباه إلى الإشارات المتسلسلة تاريخيا، ذلك أن التواريخ التي يقدمها النص تسهم في إعطاء صورة دقيقة للأجنبي كأسطرة للزمن، زمن الآخر والزمن الذي تتحرك فيه

---

[1] ينظر: دانييل هنري باجو، "**الأدب العام المقارن**"، ص-ص ،97-100.

العلاقات بين **الأنا والآخر**، هذه الأخيرة تمنح النص بعدا تاريخيا ذا قيمة قصوى، علاوة على تمكين التقديم الأجنبي من المشاركة في الزمن الأسطوري والغوص فيه من خلال تعارض لحظات الفرح مع لحظات القلق، وتعارض الزمن الخطي (المتسلسل) مع الزمن الدائري للصورة[1].

3. نظام الشخصيات

"من العناصر المكونة للصورة كذلك، تلك العناصر التي تشرف على تشكيل صورة شخص ما، هي ذات طبيعة غريزية أكثر من كونها ذات طبيعة عقلانية، تتكثف فيها تعبيرات الآخر والسمات والحركة، الحديث والعلاقات الاجتماعية، إذ نجد كثيرا من العلاقات داخل النص الأدبي مفيدة من أجل دراسة الآخر مثل دراسة العلاقات الذكرية والأنثوية ضمن الإنتساب إلى ثقافات متنوعة"[2]. "فنظام التصنيف الاختلافي والفصل بين الشخصيات أو بين الآنا والشخصيات وأي تصرف جمعي أو استبعادي يسمح بصياغة الغيرية وذلك من خلال تقابل ثنائيات: متوحش/متمدن، بربري/مثقف وغيرها"[3].

رابعا: ديالكتيك الغيرية.

يتأسس الوعي الإنساني من خلال جدلية **الأنا والآخر**، إذ لا يتعدى الوعي بالذات في القول بـ**الأنا** وجوب الوعي بـ**الآخر**، هذه الثنائية التي تحيلنا إليها الصورولوجيا تنطوي على ثنائية أكبر ألا وهي ثنائية الشرق والغرب؛ نظرا لكونها مجالا خصبا لاحتوائها ومساءلتها لها، عبر مقاربة الرحلات التي تتيح وتسنح الفرصة لإسماع صوت **الآخر** الذي يمثل **الغرب** والتعبير مما يجول في الأعماق من هواجس ورغبات عبر **الأنا** التي تمثل عالم **الشرق**.

"فاشتغال **الأنا** بـ**الآخر**، يكون مدعاة لمزيد من الاهتمام والتسويق كلما كان هذا **الآخر** يتوفر على قدر كبير من عناصر الاختلاف: لأنه من طبيعة الإنسان السعي وراء معرفة كل ما هو غامض، مختلف، غريب ومفتقد إليه"[4].

---

[1] ينظر: ماجدة حمود، **مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن**، ص 116–114.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 117.

[3] ينظر: دانييل هنري باجو، **الأدب العام المقارن**، ص 103.

[4] ينظر: مصطفى فاسي، "**البطل المغترب في الرواية العربية**"، وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، جزائر العاصمة، الجزائر، 2008، ص 13.

"وفي الحقيقة إن **الآخر** يشكل مساحة أخرى لحركة **الأنا**، وامتدادا طبيعيا لتلاحمهما معا في شبكة معقدة من العلاقات، **الآخر** اختراع من **الأنا** ونتاج انفتاحه ولولا **الأنا** ما كان **الآخر** ولولا **الآخر** ما كانت حركة **الأنا**، أي أن **الأنا** مكوّن **للآخر** ومدرك له و**الأنا** متداعية في نزعتها الفردية وقوية متماسكة بحضورها القوي وانفتاحها على **الآخر**"[1].

إضافة إلى ذلك فإن "**الأنا** حين تنظر إلى **الآخر**، لا تنقل صورته فقط، بل تنقل صورتها أيضا، وعلى هذا الأساس يجب أن تتحول إلى دراسة حول الوعي التعبيري **للأنا**، بمعنى آخر أن تتحول إلى دراسة منفتحة على **الآخر** كانفتاحها على ذاتها؛ لاعتمادها التسامح أي النظرة الندية التي تعترف ب**الآخر** لا فوقية **الأنا** عليه"[2].

حيث أن عملية اكتشاف الذات وإدراكها مرهون بمدى اكتشاف **الآخر**، هذا الأخير أي **الآخر** يعمل عمل المرآة يعني أنه بمثابة انعكاس لرؤية **الأنا**، ليغدو بذلك الناظر منظورا إليه والمنظور إليه ناظرا في آن واحد.

---

[1] أحمد ياسين السليماني، "**التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر**"، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق، سوريا، 2009، ص 107.

[2] ماجدة حمود، **مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن**، ص 119.

المبحث الثاني: أدب الرحلة والاستشراق.

أولا: تحديد مفهوم أدب الرحلة.

ثانيا: أنواع الرحلات ودوافعها.

ثالثا: الاستشراق وتمثيلات الآخر.

المبحث الثاني: أدب الرحلة والاستشراق.

أولا: تحديد مفهوم أدب الرحلة.

إنّ الرحلة كجنس أدبي قديم جديد. تعددت في شأنه الآراء وتباينت: نظرا لخصوصيته الفنية وغنى مضامينه وتماشج خطابه مع خطابات أخرى، ما يعسر علينا ضبط وتحديد مفهوم له، على اعتبار أن الرحلة "نص مفتوح لا يمكنه أن يسيّج في خانة محددة تجنسه بصفة معينة تضيق من تحرره واتساعه وانتشاره، وهجومه الضروري على حقول أخرى، لتصبح بمختلف أنواعها نصوصا قابلة للانتساب مفتوحة استطاعت من خلال التراكم الذي استدعته الضرورات الثقافية والتاريخية أن تؤسس لخطابات شخصية حول **الأنا والآخر**"[1].

"يطلق عليها أيضا اسم **حكاية الأسفار**، هي حكاية الحماسة أكثر مما هي حكاية الدعاوة وتاريخ الرحلات هو تاريخ الحماسة؛ أي تاريخ تكرار الدعاوات الوطنية"[2].

"فأدب الرحلات هو بمثابة فن تغمره الحياة، يزخر بالتجارب الحية، الحركة والانتقال من مكان لآخر، وهو بهذا يتقاطع مع السيرة؛ ذلك أن كلمة سار تدل على المسير والانتقال وتوميء بطول الطريق وقطع المسافات وتعدد المراحل، ما يجعلها تتفق والكتابات التي تؤرخ لسيرة الإنسان منذ طفولته حتى شيخوخته"[3].

أما **سعيد علوش** فقد اكتفى في معجمه بذكر المجال الذي يندرج فيه أدب الرحلة وأشهر أعلامها وميادين اشتغالها فيقول: "أدب الرحلات هو الأدب الذي يدخل في درس الصورولوجيا؛ أي دراسة صورة شعب لشعب آخر، ومن رواد أدب الرحلات في هذا الإطار نجد **(ج.م.كاري)، الطهطاوي وأنور لوفا** ويتبع هذا الأخير عادات وتقاليد وتأثيرات إقليمية)"[4].

---

[1] ينظر: شعيب حليفي، "**الرحلة في الأدب العربي التجنيس، آليات الكتابة، خطاب متخيل**"، دار رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر، 2006، ص 46.

[2] ماريوس فرانسوا غويار، "**الأدب المقار**ن" تر:هنري زغيب، منشورات عويدات، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان، 1988، ص–ص، 45–46.

[3] نوال عبد الرحمان الشوابكة، "**أدب الرحلات الأندلسية والمغربية حتى نهاية ألف9هـ**"، دار المأمون للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان، الأردن، 2008، ص 243.

[4] سعيد علوش، "**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**"، دار سوشبرس ، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص 98.

"يتسنى بهذا حدّ أدب الرحلة بالنوع الأدبي الذي يفسح المجال أمام ترسيخ تقليد الموازنة بين فضائين، قيمتين وصورتين، حتى في الحالات التي تقتصر فيها الرحلة على مجرد الوصف للعالم الجديد؛ لأن هذا الوصف يخضع عن وعي أو لاوعي لمنظور وثقافة الواصف الذي يعمل على تحويل غوي ومفهومي للمنظورات"[1].

على الرغم من التباس مفهوم أدب الرحلة إلا أنّ التعريفات السابقة تشترك في توصيف الرحلة باللون الأدبي غير القائم بذاته، المستمد خصوصيته من حقول معرفية كالتاريخ، الجغرافيا أو الأنثروبولوجيا، المعني بتصوير وتسجيل انطباعات، مشاهدات ومغامرات الرحالة في بلد غير بلدهم الأصلي، من عادات وتقاليد، ورصد مختلف القيم المتعلقة بذلك المجتمع خلال فترة زمنية معينة وصبها في قالب أدبي فني، حتى تكون بمثابة وثيقة اثنوغرافية توصل الآداب وتعرفها بعضها ببعض.

[1] سعيد علوش، "**الصورة الغربية في الذاكرة الشرقية**"، **الصورة الشرقية في الذاكرة الغربية**"، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العراق، العدد الثالث، 1989، ص 15، نقلا عن: شعيب حليفي، **الرحلة في الأدب العربي**، ص-ص ،82-83.

ثانيا: أنواع الرحلات ودوافعها.

I.أنواع الرحلة

1.الرحلات الفعلية

أ. **الرحلات الدينية:** "هذا النوع من الرحلة الموسومة بالحجية، أو بالزيارة المدونة صورة عن نشاط إنساني مكثف، عرف تناميا كبيرا لارتباطه بالدين الذي حث على السفر والحجّ للتّطهر من الآثام وإتمام فرض ديني هو حتمية تلزمها الأخلاق والتعاليم الدينية[1]"، فالحج وزيارة قبر الرسول ﷺ والمزارات الدينية الأخرى كأولى القبلتين المسجد الأقصى وثالث الحرمين، وقبور الأنبياء والصحابة رضوان الله عليهم من أهم العوامل التي دفعت بالمسلمين من كل فج عميق إلى الرحلة وارتياد البلد الحرام قال تعالى: ﴿□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□﴾ [2].

"تندرج أيضا النصوص الزيارية سوءً الداخلية أو الخارجية في إطار هذا النوع من الرحلات تتمحور حول الرحلات الصوفية قوّم بها فقيه رحالة أكان طرقيا أم لا ، التي يقصد صاحبها من سفره زيارة أضرحة الأنبياء والأولياء الصالحين ومشاهدهم وذكر فضائلهم وكراماتهم لتشكل مؤلفاتهم أهم المصادر عن الحياة الدينية والحركة الصوفية"[3].

ب. رحلات المثاقفة

"يجدر بنا الانتباه إلى أن بعض الرحالة قد اتخذوا من رحلتهم غاية للوعظ والتزود بالعلم مردّ ذلك اعتبار الرحلات أكثر المدارس تثقيفا للإنسان وإغناءً لفكره وتأملاته عن نفسه وعن الآخرين"[4]، "لهذا انصرفت جهود العديد من الرحالة إلى تدوين نصوص رحلية تندرج ضمن خانة الرحلات الوصفية عقب رحلة سافر فيها الرحالة إلى مكان آخر قصد التحصيل العلمي وتلاقح التجارب الثقافية والاحتكاك بمكونات معرفية وثقافية مغايرة[5]".

---

[1] شعيب حليفي، **الرحلة في الأدب العربي**، ص 139.

[2] سورة الحجّ، الآية 27.

[3] شعيب حليفي، **الرحلة في الأدب العربي**، ص 149.

[4] نوال عبد الرحمان الشوابكة، **أدب الرحلات الأندلسية والمغربية**، ص 23.

[5] شعيب حليفي، **الرحلة في الأدب العربي**، ص 150.

لتبقى الرحلة عاملا مهما يسمح بطلب العلم واكتساب الفوائد، والكمال بلقاء المشايخ ومباشرة الرجال[1]، وكذا فتح نوافذ تطل على **الآخر** وتمكن من اكتشاف ثقافته وحضارته عن طريق تسليط الضوء على ملامح الحياة الثقافية التي تشكل نظاما معرفيا خالصا به.

ج. رحلات ال "نحن" إلى "الآخر":

تزخر النصوص الرحلية بالصور الأدبية من حيث تمثلات **الأنا والآخر** التي أفضت إليها دراسة محكيات الرحلة على اعتبارها مادة دسمة تسهم بشكل كبير في الوصول إلى مدارك **الآخر**.

"حيث تبرز **الأنا/النحن** في علاقتها المباشرة **بالغير/الآخر** في هذا النوع الهجين؛ أي أن النصوص المدونة تكشف عن جزئها المكتوب في هذه العملية وهو خطاب "**النحن**" وحمولة "**الأنا**" ما هو ظاهر وما هو باطن، ثابت ومتحرك في أفق تعديل المتحرك وتلقي الجواب عن الثابت، كما ترتبط هذه النصوص بدورها بالوضع السياسي للبلد المرسل والبلد المستقبل، في حالتي الاستقرار أو الاختلال بغية التفاوض وتحسين العلاقات بما يخدم الطرفين"[2].

حسب رأينا يتعلق هذا النوع من الرحلات بتبادل السفارات، يتسم بالتكليف حيث يوكل الرحالة من قبل السلطة الحاكمة بتأدية مهمة رسمية، إما لتصفية الأمور العالقة سياسيا وإبرام الصفقات أو معاينة الأماكن المجهولة والجوسسة عليها وهي نصوص قليلة نوعا ما لما تحويه من أسرار، فهي على قدر كبير من التذويت وتحويل للبنى التقريرية إلى تخييلات مفتوحة على سجلات أخرى.

2.الرحلات المتخيّلة

ظهر هذا النوع من الرحلات في العصر الحديث، حيث قام بها أصحابها بحثا عن الذات، وهروبا من واقع غير مستحب لأنفسهم، ينتقل فيه الرحالة إلى أماكن وأزمنة غير

---

[1] عبد الرحمان بن خلدون، **المقدمة**، تحقيق: عبد السلام الشدادي، "***خزانة* بن خلدون بيت الفنون والعلوم والآداب**"، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص 226.

[2] ينظر: شعيب حليفي، **الرحلة في الأدب العربي**، ص 154.

أماكنهم وأزمنتهم ليتلمسوا فيها الملجأ أو الخلاص من محنة مواقعهم ومختلف التبدلات في القيم والأحوال الاجتماعية والفلسفات الإنسانية التي شهدتها أوروبا، إبان الحربين العالميتين[1].

"لهذا تعدُّ الآثار التخييلية التي لا تتأسس في الوجود الفيزيقي، رحلات استكشافية تقف فيها **الأنا** مقابل صورتها الباطنة من خلال إسقاط ما هو مادي والالتفات نحو ما هو روحاني، ما جعل هذا النوع يرتبط بالتوهم المدون في شكل رحلات من حقول عدة غنية بمعطيات تفتح للتأويل الباب واسعا"[2].

إضافة إلى تميزنا في هذا الصدد بين نوعين من الرحلات التخييلية وهي كالآتي:

أ. الرحلات الدنيوية

الرحلات الدنيوية هي تلك النصوص الرحلية التي يتم رسم أحداثها ووقائعها في الدنيا داخل فضاء يكون معروفا أو مرموزا إليه في العالم الواقعي، بحيث ينصب التركيز في هذا النوع من الرحلة على مكون الزمن باعتباره بؤرة توتر النص الرحلي في إطار تقابل المتناقضات، فالنص الرحلي الدنيوي وجد داخل حقول متقاربة، لم تكن ثابتة، بل متفاعلة داخل إطار صراع الأفكار والتصورات استنادا على مرجعيات دينية، اجتماعية وأخرى فلسفية أو فنية[3].

ب. الرحلات الأخروية

"تشّيد النصوص الرحلية المتخيّلة عالما خصبا ومتنوعا يقوم على نسيج نصي ذي تلاوين تمهد لبناء أفكار أو تشكيل تأملات تتخذ أشكالا متعددة للتعبير منها "**الحلم، الجنوح إلى الماضي أو المستقبل**" من منطلقات مذهبية عقائدية أو فنية أدبية حتى تكون كل رحلة متخيّلة جزء من نصوص الرحلة بشكل عام، يسمها طابع البحث عن **الأنا** في **الآخر** و**الغير**، والبحث

---

[1] حسين محمد فهيم، **أدب الرحلات**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الطبعة الأولى، الكويت، 1989، ص 37.

[2] ينظر: عاطف جودة نصر، "**الخيال مفهومه ووظائفه**"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر، 1984، ص–ص، 111–112.

[3] ينظر: شعيب حليفي، **الرحلة في الأدب العربي**، ص–ص، 159–160.

عن التطهر والخلاص للوصول إلى بديل هو يقين ما استحال وجوده في الواقع المحسوس، فتم طلبه واللجوء إليه في الحلم والتوهم"[1].

أو بعبارة أخرى تضم الرحلات إلى الآخرة عوالم تخييلية مرتبطة بجنوح رسم عوالم الغيب وتخيل وقائع وصوغ أفكار وتأملات معينة تتماشى مع الكمالية.

[1] ينظر: شعيب حليفي، **الرحلة في الأدب العربي**، ص- ص، 162-165.

II. دوافع الرحلة إلى الشرق

"لقد ساعدت الرحلة على اكتشاف موطن الإنسان أي كوكبه الأرضي، كما أدت به إلى إدراك مدى انتشاره في بقاعها وكما تعددت ألسنة البشر وثقافاتهم وكذا مواقعهم الجغرافية، تعددت معها دواعي سلكهم لتلك المناحي وشغفهم بالمغامرة التي دفعت بهم إلى كشف النقاب عن المجهول من الأرض والناس"[1].

فهل هذا هو السبب الوحيد نحو التعرف على الشرق؟ وهل أعمال الرحالة كانت قريبة من روح الكشف والعلم والحقيقة؟.

أ. الدافع الديني

يعتبر الوازع الديني من أقوى محفزات الرحلة إلى الشرق، خصوصا وأنه قد غمر الشرق جو روحي خاص يسوده تسامح صريح ورؤية حسية مساواتية وعادلة بين أناسه، هي مبادئ كفلتها الرسالة المحمدية "الإسلام".

"فمنذ ظهور الإسلام وهو يشكل عقبة عويصة بالنسبة للعالم المسيحي، يبدأ تاريخ الاستشراق مع بداية تاريخ الإسلام، مع أزمة الجديد الوافد، أضيف عدد آخر من الرحلات الخيالية في العالم النزوة والرغبات لنشر الصورة الدعاوية حول الإسلام بفضل الصليبيين حتى يضمنوا امتداد الروح المسيحية، وإرساء اللبنات الأساسية لتشكل الوعي الديني للذات الأوروبية، إذ هيمنت فكرة الحملات الصليبية التي مثلت مزيجا من الحماسة والطمع اللذات يطبعان الكولونيالية والتوق إلى القداسة على الخيال الأوروبي مظنة أن الشرق هو أرض المعجزات والأرض التي وصفها الكتاب المقدس[2]".

لقد تم تشويه الإسلام ونشر دعايات مخادعة عنوة تمس جوهره، خدمة للطموحات الصليبية التوسعية، الناجمة عن جهل تام أو سوء فهم، مثلت روح الاستشراق، تلك المعرفة البديلة المكونة مما أراد الغرب معرفته، لا فيما كان ممكنا أن يعرفوه، هذه المعرفة الأخيرة المترسخة في الوعي أو اللاوعي الأوروبي المتحدي والمتعارض مع الإسلام.

---

[1] ينظر: حسين محمد فهيم، **أدب الرحلات**، ص 11.

[2] ينظر: ضياء الدين ساردار، "**الاستشراق صورة الشرق في الآداب والمعارف الغربية**"، تر: فكري صالح، هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، الطبعة الأولى، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، 2011، ص- ص، 45 – 49.

ب. الدافع الاقتصادي والسياسي

"شهدت أروبا منافسة حامية في الاقتصاد الدولي والعالمي والسبق في اكتشاف الأماكن والأقوام، حيث كان للسياسة التوسعية لأروبا وفتح الأسواق التجارية خارج القارة، الأثر في تزكية هذه المنافسة التي تغذت ودُعمت بالرحلة، سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، النشاط الاستعماري الذي بلغ أوجه في القرن التاسع عشر حين اتسعت القاعدة الاقتصادية وازدهر التبادل التجاري في أروبا بفضل الموارد الطبيعية المنهوبة من الشرق أو المستعمرات"[1]، فالرحالة من خلال زيارتهم للشرق بوعي أو دون وعي هدفوا إلى الكشف عن دعاماته الاقتصادية وخيراته وأماكن تواجدها، لا لشيء سوى لاستغلالها والاستفادة منها لصالح المستعمر الأوروبي أي أنه قد تكون كشوفهم الجغرافية فتوح استعمارية.

ج. الدافع الوجودي

"يبدو أن الاستشراق ليس نظرة الغرب الخارجية نحو موضوع ثابت محدد هو الشرق، إنه شكل من التأمل الداخلي مشغول بالاهتمامات والمشاكل والمخاوف والرغبات المرتبطة بالغرب اتجاه ما هو مختلف وغريب عنه، والذي يفسح له المجال أمام الخيال الغربي حتى يتطابق مع ما يرغب ويبحث عنه الرحالة"[2]، فالرحلة ليست فقط اكتشاف للعالم، بل اكتشاف الإنسان لنفسه؛ لأن معرفة **الغير** واكتشافه هو بمثابة وسيلة لفهم الذات من خلال الاختلاف الكامن بينهما الذي من شأنه تعميق تلك المعرفة وتأصيلها.

"إن الشرق عند الرحالة الأوروبيين ما هو سوى شرق ذكريات والأسرار المنسية، التوافقات الخبيثة، يمثل أسلوبا خالصا للوجود شبه قائم على قيم جمالية، ذات أبعاد خيالية غير قابلة للتحقيق –إلا جماليا–"[3].

---

[1] ينظر: حسين محمد فهيم، **أدب الرحلات**، ص 32.

[2] ضياء الدين ساردار، **الاستشراق**، ص 39.

[3] إدوارد سعيد، **الاستشراق "المفاهيم الغربية للشرق"**، تر: محمد عناني، دار رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر، 2006، ص– ص، 275– 276.

ثالثا: الاستشراق وتمثيلات الآخر.

I. في مفهوم الاستشراق

"يشير خطاب الاستشراق إلى نظام لا معرفي، ما يسمح بالتعامل معه كأي حقل معرفة آخر، فإنه يظل أظهر المعابر التي تمر من خلالها المعرفة عن **الآخر** وجسر ضروري لإدراكه وإدراك **الأنا** من خلاله"[1]، "وأي متابع للحوارات حول الاستشراق يستشف الإبهام الذي ينطوي عليه المصطلح الذي يشير إلى هذا المبحث المعرفي وتلعب قضية التصنيف دورا أساسيا في هذا الغموض، فهل الاستشراق مبحث علمي أكاديمي؟ أم أنه بناء إيدولوجي مثقل بالتحيزات؟"[2].

تطرق **إدوارد سعيد** لمفهوم **الاستشراق** في خضم إعادة قراءته للنقد الأدبي المقارن داخل موازين إنتاج وتوزيع القوى الاستعمارية في العالم وتبيان كيف أن للمعرفة المشكلة حول الشرق تصبح وسيلة للسيطرة عليه، من خلال مؤلفه **الاستشراق** الصادر عام 1978، ويعني به "**التفاهم مع الشرق بأسلوب قائم على المكانة الخاصة التي يشغلها هذا الشرق في الخبرة الأوروبية الغربية، فهذا الأخير يمثل صورة من أعمق صور الآخر وأكثرها تواترا لدى الأوروبيين وتساعد في تحديد صورة أروبا (الغرب) باعتباره الصورة المضادة، التي يعبر عنها الاستشراق كونه أسلوب للخطاب. تدعمه مؤسسات، مفردات، بحوث علمية، صور، مذاهب فكرية وأساليب استعمارية**"[3].

بمعنى أن مدار الاهتمام بالشرق "**الآخر**" ما هو سوى انعكاس لاهتمام "**الأنا**" بصورتها المقلوبة التي سرعان ما امتزجت المعرفة المشكلة حول "**الآخر**" ألا وهو الشرق بالسلطة من حيث إنتاجها والترويج لها وإعادة بنائها.

نلحظ معنا آخر **للاستشراق** معنا أعم وأشمل يتعدى كونه مبحثا أكاديميا إلى أنه "أسلوب من التفكير قائم على التمييز الوجودي والمعرفي بين ما يسمى الشرق وبين ما يسمى الغرب،

---

[1] ينظر: وائل حلاق، "**قصور الاستشراق منهج في نقد العلم الحداثي**"، تر: عمرو عثمان، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 2019، ص– ص، 21– 22.

[2] المرجع نفسه، ص 26.

[3] ينظر: إدوارد سعيد، **الاستشراق**، ص – ص، 43– 44.

فهو إذن ليس خيالا أروبيا متوهما عن الشرق، بل إنه كيان، مذهب معرفي له وجوده النظري والعملي، التي تسمح منافذه بتسريب صورة الشرق إلى وعي الغربيين"[1].

بهذا يكون قد تجاوز تحديد **إدوارد سعيد** للاستشراق المفهوم التقليدي، إذ يؤكد على أنه "**ليس تجربة بديلة حول روائع الشرق، وهو ليس مجرد تخيلات مبهمة حول جوهر الشرق، رغم وجود شيء من هذا القبيل فيه، لكنه بالأساس متعلق بكيفية السيطرة على شعوب حقيقية، إنه مرتبط بالهيمنة الفعلية على الشرق ابتداءً من نابليون**"[2].

بالرغم من تذبذب مفهوم **الاستشراق** والغموض الذي يشوبه يبقى لنا أن نقول بخصوصه أنه مذهب فكري مجمعي تحتويه هياكل ومؤسسات أكاديمية، تتخذ من اكتناه طبيعة العلاقة السائدة بين الشرق والغرب موضوعا لها، والبحث عن مدى اتساقية هذه المنظومة وتلاحم الأفكار التي أنتجها الغرب حول الشرق وتمثيلاته، على اعتبار خطاب **الاستشراق** خطاب تتخلله النزعة الإمبريالية، فهو أشبه بأداة معرفية وظفها الغرب بغية الهيمنة والسيطرة على الشرق وضمان لامتداد مشروعه الكولونيالي.

II. تمثيلات الأوروبي للشرق.

"لعل أطروحة **سعيد** في كتابه **الاستشراق** قائمة في مجملها على منظومة **التمثيل** ***Représentation*** قوامها خلق تصورات ومعارف تصور **الآخر** من منظور القوى المركزية المهيمنة، بالاتكاء على تضافر عاملي المعرفة والسلطة ضمن الخطاب"[3]، "فعلى غرار كون **الاستشراق** طريقة لمعرفة **الآخر** يعدّ مثالا نموذجيا، على تشكيل **الآخر** وتمثيله، فالشرق ليس حقيقة من حقائق الطبيعة الجامدة، بل هو ظاهرة تشكلت على أيدي أجيال من المثقفين،

---

[1] ينظر: إدوارد سعيد، **الاستشراق**، ص – ص، 45– 50.

[2] مصطفى كيحل، "**الخطاب الاستشراقي بين إرادة الهيمنة وأفق علوم الإنسان**" **إدوارد سعيد ومحمد أركون**، مجلة دراسات فلسفية، العدد الثاني، جوان 2014، الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية، الجزائر، ص 66.

[3] ينظر: رامي أبو شهاب، "**الرسيس والمخاتلة خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر النظرية والتطبيق**"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولة، بيروت، لبنان، 2013، ص 59.

الفنانين، الرحالة والكتاب، والأهم من ذلك أنها تشكلت بفعل تطبيع تشكيلة عريضة من الافتراضات والمفاهيم النمطية الاستشراقية"[1].

1. تعريف التمثيل الخطابي

"ثمة تصور لغوي وإجرائي لمفهوم **التمثيل**، تجعله أكثر مراوغة ولا سيما حيث تتفق على أن **التمثيل** عبارة عن الشكل أو الوصف الذي يتم من خلاله تقديم شيء بغض النظر عن ماهيته، أي أنها عملية إزاحة تقوم على تصورات ومعيارية مفترضة"[2].

تخدم معان عدة، ذلك أن **التمثيل** قد يكون صورة؛ مرئية أو لفظية، أو سمعية، كما أنه قد يكون سردا قصصيا، تسلسلا من الصور والأفكار أو إما منتوجا إيدولوجيا، ذلك المخطط الواسع المستهدف إظهار العالم وتوسيع أحداثه[3].

"علاوة على هذا تحفل كلمة **التمثيل** في المعاجم والموسوعات بتعدد مرجعياتها ودلالتها تبعا للحقل الذي تقع فيه أو تنتمي له، فهي تتواجد في الخطاب السياسي الاجتماعي التاريخي، الفني والأدبي، نجد في قاموس **أكسفورد للعلوم الاجتماعية** التمثيل يشير إلى الطريقة أو الأسلوب التي من خلالها يتم إعادة بناء الصورة أو النص أكثر مما يعكس أو يقدم الأصل الذي تم تمثيله، وبالتالي فإن رسم أو تصوير أو كتابة نص عن شجرة، لا يعني الشجرة الحقيقية وإعادة التشكيل أو البناء تتراءى عبر منظور من قام بالتمثيل... ومعنى التمثيل في أحد جوانبه: الطريقة التي يتم فيها تشييد المعنى"[4].

"حيث الكتابات الأوروبية عما هو خارج أوروبا جزء من مجمل الجهود الأوروبية لحكم تلك البلدان والشعوب النائية التي ليست لها استقلال أو اكتمالية جديران بالتمثيل من دون الغرب، لدنو منزلتهم مقارنة بالغربيين، هذه الرؤية المتوارثة جيلا عن جيل من المستشرقين على

---

[1] بيل أشكروفت، جاريث جريفيث، هيلين تيفين، **دراسات ما بعد الكولونيالية "المفاهيم الرئيسية"**، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر، 2010، ص 261.

[2] رامي أبو شهاب، **الرسيس والمخاتلة**، ص 61.

[3] ليندا هتشيون، "**سياسة ما بعد الحداثية**"، تر: حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيورت، لبنان، 2009، ص 111.

[4] *Oxfond Dictionary of sociology : http/www.entes.com/ox soc –eneyclopedia/representation*

نقلا عن رامي أبو شهاب، **الرسيس والمخاتلة**، ص 60.

أكثر من قرنين، انعكست في جل كتابات من عبروا عن الشرق من **رينان** إلى **ماركس** (من وجهة نظر عقائدية)، أو من أكثر الباحثين صرامة ودقة **لين وساسي** إلى أكثر الخيالات حيوية **فلوبير ونيرفال**، رأوا الشرق موضوعا يتطلب العناية الغربية وإعادة بناء ليس هذا فحسب، إنما حتى الخلاص الغربي"[1].

ما يمكننا قوله إزاء مفهوم **التمثيل** هو أنه ليس موضوعا قائما ومستقلا بذاته، أي الوجه الثاني **للاستشراق**، بل هو أداة تشكيل وآلية تصوير وظفها المستشرقون لإعادة تقديم وصياغة **الآخر** وقولبته في إطار نمطي معين، هذه العملية تستند في أغلب الأحيان إلى الخيال المحض، لتسهم في تغذية النزعة الكولونيالية، متغافلين حجم التشويه الذي يشوب الصورة والخطاب الذي أنشئ حول موضوع الشرق ظنا منهم بوعي أو دون وعي أن مهمتهم تكمن في إعادة رسم ملامح **الآخر**، (الشرق) هذا الأخير الموجود فعليا والمعروف بصيغة مغايرة في المخيلة الغربية، العاجز عن تمثيل نفسه لذا من الضروري إنابة تمثيله، ويغدو الشرق بهذا أقرب إلى اختراع غربي، استراتيجية ابتداعه هي التمثيل الخطابي.

2. أنواع التمثيل الخطابي

"ترى **آنيا لومبا** أن الالتفات مؤخرا للعلاقة بين الأدب والدور الحيوي الذي يلعبه في كل من الخطابات الاستعمارية والمعادية للاستعمار، قد أحدث إعادة نظر جدية بخصوص تحليلات الاستعمار أو العرق مثل الدراسات حول **النوع *Gendr*** التي لا تزال تعتبر مواضيع ذات اهتمام خاص، لا تغير جديا التدريس والبحث في بقية فروع المعرفة"[2]، "حيث شهدت العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر وهي الفترة الأكثر فتوة في التوسع الإمبريالي، وحتى القرن العشرين، زيادة مطّردة في الاستقصاء الأنثروبومتري وتقلبات شديدة في التوجه النظري نحو الأعراف في السياق الكولونيالي"[3].

"**والعرقية** هو المصطلح الذي استخدم بشكل متزايد منذ عام 1960 للإشارة إلى اختلافات الجنس البشري على مستوى الثقافة، التقاليد، اللغة، الأنماط الاجتماعية والسلالة

---

[1] مصطفى كيحل، **الخطاب الاستشراقي**، ص- ص، 68- 69.

[2] ينظر: آنيا لومبا، "**في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية** تر: محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار، الطبعة الأولى، اللاذقية، سوريا، 2007، ص 78.

[3] بيل آشكروفت وآخرون، **دراسات ما بعد الكولونيالية**، ص 303.

البشرية، أو بالأحرى هو تعميمات مشوهة تقوم على تقسيم الجنس البشري إلى أنماط بيولوجية"[1].

كما أن المصطلح الذي يشير إلى التمايز البيولوجي قد بُثَّ في الخطاب الكولونيالي بغية تحسيس **الآخر** بالتبعية والدونية مقارنة بالمستعمر الذي هو متباين عنه، ولا يتشارك مع المستعمر في المميزات العرقية كالأصل، اللون، البيئة، الجنس،...إلخ هذه المميزات تخول وتبرر له استرقاقه، وإعادة تمثيله، احتسابا لعدم امتلاكه القدرة على فرض وجوده كون **الآخر** المستعَمر، بربري، همجي ولاعقلاني.

"إنّ التمثيلات العرقية جعلت من الشرقي عبارة عن مشكلات تقع في حدود الاستعمار إذا كانت النظرة إلى الشرقيين –التي تجمع بينهم وبين سائر الشعوب التي كانت توصف إما بالتخلف أو الانحطاط أو بعدم التحضر أو بالتأخر– تقدم في إطار يجمع بين الحتمية البيولوجية، التوبيخ الأخلاقي والسياسي معا، نادرا ما كان أحد يرى الشرقيين ويحلل أحوالهم باعتبارهم مواطنين أو حتى بشر، بل كان ينظر إليهم مشكلات تستوجب حلا أو فرض قيود، بسبب جشع الدول الاستعمارية في نهب أراضيهم"[2].

يبقى التمثيل العرقي استراتيجية أو آلية من آليات الهيمنة والسيطرة الاستعمارية استفادت من الدراسات العرقية وتقسيماتها، لرسم صورة نمطية معقدة ومتباينة للشعوب المستعمرة **الآخر** المتمايز بيولوجيا.

ب.التمثيل الجنسي

"تقوم النزعة الكولونيالية وخطابها الجنسي على منطقتين للاستقصاء الأول هو التركيز على النساء الأصلانيات وتأنيث المستعمرات، وغالبا ما يتم هذا عبر النصوص التي تتيح نسقا محددا من التقديم"[3].

"هذه النزعة قد عرفت تناميا وازدهارا عظيما في عصر الفتح والاستعمار والعنصرية بترجمة العلاقة الثنائية "**الرجولة**" و "**الأنوثة**" إلى علاقة "**فعل**" و "**انفعال**" و "**سلب**"، ومن ثم

Bill Ashcroft, Post-Colonial studies, the concepts, p80

[1] نقلا عن: رامي أبو شهاب، **الرسيس والمخاتلة**، ص 76.

[2] إدوارد سعيد، **الاستشراق**، ص 325.

[3] إرفن جميل شيك، **الاستشراق جنسيا**، ص 93، نقلا عن: رامي أبو شهاب، **الرسيس والمخاتلة** ص 80.

سيطرة ورضوخ، ففضائل الرجولة لم يتغنى بها أحد كما تغنى بها الأدب الأوروبي الكولونيالي، أدب البعثات والحملات والاستكشافات، وليس من قبيل الصدفة أن يكون نعت "**البكر**" و "**العذراء**" قد أطلق على قارات ومناطق بأكملها"[1].

تتجلى لنا هنا الاستعارة الكبرى، فعلاقة المستعمِر بالمستعمَر هي أشبه بعلاقة الرجل مع المرأة، فالرجل الأبيض المعمر مكبل بإيديولوجيا طهرانية تنفلت منه ما إن تطأ قدماه الأراضي البكر، هذه العملية في إحلال ومماثلة الفضاء المكاني الشرقي مع الجسد الأنثوي، بعبارة أخرى صب الأرض البكر في قالب الأنثى التي تحتاج للإخصاب، يبرر الفعل الكولونيالي المبنى على الرغبة والسيطرة من طرف المستعمِر، والرضوخ من طرف المستعمَر لبلوغ نشوة التعرف عليها، تصبح بهذا الأنثى وجسدها معادلا موضوعيا جغرافيا "**الآخر**" المتخيّل.

"إذ استخدمت الجنسانية مرة أخرى كسمة تمييز بين المستعمِر والمستعمَر وهي سمة التي أدت مباشرة إلى استنتاج أن الحكم الاستعماري ضروري وحتمي"[2] "وهكذا منذ بداية العهد الاستعماري وما بعده ترمز الأجساد الأنثوية إلى الأرض المفتوحة، هذا الإستعمار المجازي لجسد الأنثى يختلف حسب مقتضيات معينة حيث مثل هذه الفروقات لم تكن تعني أن النساء الشرقيات وأراضي الشرق لم يتم تمثيلها كحقل بديل يمكن نشر السلطة الاستعمارية فيه، بل كان من الصعب على الأوروبيين أنذاك أن يرمزوا لأنفسهم على أنهم المغتصبين الذكور لعذرية الأرض المفتوحة، فصوروا أنفسهم مكتملي الرجولة مخلصي المرأة المحلية من الرجل الشرقي الشهواني أو اللواطي"[3].

"من أشهر النماذج التي تعكس تصرف الأوروبي أمام الشرق كما لو أنه أمام إمرأة ما قاله **إدوارد لين** في لقائه الأول بالشرق الذي حلم به منذ طفولته و"**جدتني وأنا أقترب من الشاطئ كأنني عريس شرقي يوشك أن يرفع نقاب عروسه**"[4].

---

[1] يبظر: جورج طرابيشي، **شرق، غرب، "رجولة وأنوثة" دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية**، دار الطليعة للطباعة والنشر، الطبعة الرابعة، بيروت، لبنان، 1997، ص 08.

[2] رامي أبو شهاب، **الرسيس والمخاتلة**، ص 82.

[3] آنيا لومبا، **في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية**، ص 158.

[4] رنا قباني، **أساطير أروبا عن الشرق "لفق تسد"**، تر: صباح قباني، دار طلاس، الطبعة الثالثة، دمشق، سوريا، 1993، ص 107.

"إضافة رحلات **فلوبير** الخيالية التي أقام عن طريقها رابطة بين الشرق وبين التلهي بالخيالات الجنسية فهو يختزل المرأة الشرقية أو الشرق نفسه في كتلة شهوانية مثل شخصية كل من **إمابوفاري، ملكة سبأ، كشك هانم،** داخل صور نمطية "**الحريم، الأميرات، النقاب، الراقصات، زيوت التعطير** وما إلى ذلك وما **فلوبير ونيرفال** و **ريتشارد بورتون** و **إدوارد لين** إلا أشهر الأسماء التي كرست الصورة النمطية للشرق بأنه المكان الذي يطلب فيه المرء خبرة جنسية لا تتوفر في أروبا"[1].

نظرة توارثها الرحالة المستشرقين جيلا بعد جيل **كأندريه جيد، أوجين فرومونتان نصر الدين دينيه، لويس بيرتراند، وآخرين.**

يمكن القول بخصوص التمثيل الجنسي أنه تلك التقنية الهيمنية التي سنحت بتكوين صورة مشوهة ولا أخلاقية عن الشرق بتضافر القوى الخطابية مع القوى الإمبريالية، وأعادت بناءه وخلقه من جديد في المخيلة الغربية لتوسيع الفعل الكولونيالي والتشجيع عليه بقولبة نساء جغرافيا **الآخر** وتقديمهن في إطار الممارسة الإيروتيكية.

[1] إدوارد سعيد، **الاستشراق**، ص 304.

المبحث الثالث: الاستيهام بين الواقع والتخييل.

أولا: تعريف الاستيهام.

ثانيا: أنواع الاستيهام.

ثالثا:تمظهرات الاستيهام.

المبحث الثالث: الاستيهام بين الواقع والتخييل.

من غير المعقول أن تتمكن أي جماعة بشرية العيش دون متخيّل، هذا الأخير الذي تتجدد أنماطه وأشكاله حسب الذهنيات السائدة المرتبطة بشتى أصناف التصورات والتوجهات الفكرية لمجتمع من المجتمعات المتجلية في مختلف آثارها التعبيرية من حكايات، أساطير، روايات.... وغيرها، لتخلق بذلك عالما موازيا بالعالم الواقعي، يتيح للإنسان الإنفلات من الوصايا العقلانية.

حيث أن الأثر الروائي يتركز ويتغذى على الخيال والمتخيل الذي هو بمثابة خزان لجملة الرغبات والهواجس التي تختلج نفس الكاتب أو حتى مجتمعه، فالرحلات التي قام بها الأروبيين نحو الشرق من أدباء، فنانين، أو حتى فلاسفة، عملت على صقل المخيّلة الغربية بعجائبية الشرق وظواهره الفاتنة الغربية، التي تبهرالعقول وتأسرها، إضافة إلى تأكيدها على الذات الأروبية، وتعميق الوعي بها، من خلال إعادة إنتاج وتمثيل هذا الشرق الساحر الذي يحتضن مغامراتهم ويطلق العنان لأخيلتهم على شاكلة صور تعكس استيهامات المستعمِر تنفسيا لمكبوتات ورغبات دفينة حول **الآخر** الذي هو موضوع رغبة، من هنا كان لزاما علينا التطرق لمفهوم الاستيهام والتعرف على أنواعه، وكذا تمظهراته، حتى يتسنى لنا تمحيص ومعاينة الصورة النمطية للجزائر المكرسة من طرف المستشرقين الفرنسيين.

أولا: تعريف الاستيهام

ونحن بصدد محاولتنا لتحديد مفهوم **الاستيهام** تعذر علينا الإلمام بمدلولات هذا المصطلح الغريب والجديد نسبيا على الثقافة العربية، لذا يجب علينا الأخذ بعين الحسبان إشكالية ترجمة مصطلح "**الاستيهام**" كون الترجمة عمادها الذوق فهو "المحدد لكيفية صياغة العبارة، هذه القدرة التي ترتب لنفسها الكيفيات دون مقاييس ولا قواعد، تتأتى من خلال الممارسة والثقافة العالية، والتمكن من اللغة وأساليبها المخاتلة، لأن الذهن الذي يمارس فعل الترجمة هو عقل مقارن يوازن دوما بين مقروئه ومكتوبه"[1]، الحامل لدلالات تختزل ثقافة المترجم وتراثه الذي يحمل على كاهله ضمان مبدأ التكافؤ، وكذا التحلي بالجرأة الكافية لخيانة اللغة الأصل بغية إيصال المعنى وتحقيق نفس تأثيره على الملتقي في الثقافة الأخرى هذا ما يفسر تعدد

[1] بلقاسم عيساني، "**التناص**" **دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة**، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، الطبعة الأولى، جزائر العاصمة، الجزائر، الرباط، المغرب، 2016، ص 109.

ترجمات مصطلح **الاستيهام**، "حيث أننا نلف كل من **جورج سالم** في ترجمته لكتاب "**ألبيرس** **تاريخ الرواية الحديثة**"، **ومجدي وهبة** في **معجم مصطلحات الأدب** وكذا معجمه الثاني بالإشتراك مع **كامل المهندس معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، قد استعمل لفظة "**الوهمي**" مقابلا للاستيهام والتي يعني بها صفة لكل كلام أو عمل فني يكون من نسيج الخيال ولا يحاكي الواقع"[1].

"ولعل من ابتدع ودافع عن مصطلح **الاستيهام** مقابلا **للفانتاستيك** هو "**الصديق بوعلام**" حيث ترجم الفصل العاشر من كتاب "**تودوروف**" ونشره مستقلا بعنوان "**الأدب والاستيهامي**" ويتبعه في ذلك أيضا **فاضل تامر** وقال بخصوصه أنه: "ممارسة استدخالية أي تحوّل الخارجي إلى عملية داخلية قائمة بذاتها ومعنى الاستدخال هنا، قائم على فعل الوهم نفسه: فالاستيهام طلب الوهم[2]".

هناك مصطلح آخر يصب في قالب الغرابة والعجب والتخيل ويأتي مقابلا للاستيهام هو اللفظة المعربة "**الفانتازيا**" لتدل عند **عبد الرحمان أيوب** عن كل أشكال التحرر من قيود منطق الواقع والحقيقة، والمبالغة في افتتان الخيال.

"كما يرى **سعيد علوش** أن **الاستيهام** عملية تشكيل تخيلات، لا تملك وجودا فعليا ويستحيل تحقيقها، بعبارة أخرى هو هدهدة اللاوعي وعي القارئ ومكبوتاته المبهمة[3]، فهو من الناحية السيكولوجية إدراك حسي، فهم وتعرف يمثل موضوع الإدراك بطريقة تختلف عن الطريقة التي يوجد بها ذلك الموضوع في الواقع، وكل الأوهام تتضمن شيئا من نسج الخيال لتحقق المتعة"[4].

أما على صعيد الاشتغال الغربي بالمصطلح، لم يحل دون الاضطراب في التعامل معه **فالاستيهام** ***phatnasy Fantasme*** أو ***Fantasy*** في معجم علم النفس والتحليل النفسي مصطلح

---

[1] ينظر: مجدي وهبة، **معجم مصطلحات الأدب**، ص 165، نقلا عن: لؤي خليل، **العجائبي والسرد العربي**"، **النظرية بين التلقي والنص**"، دار العربية للعلوم، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 2014، ص 50.

[2] ينظر: لؤي علي خليل، **العجائبي والسرد**، ص– ص، 55 – 56.

[3] سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ص 170.

[4] إبراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى، سفاقس، تونس، 1986، ص 58.

يصور تحقيق الرغبة وإشباعها بصور جد متنوعة، "هو تخيل شعوري يفترض توفيق **الأنا** بين مبدئي اللذة والواقع ويبتدأ مع بداية الميلاد النفسي وحتى من قبل تكون **الأنا** الناضج، والاستيهام في عمومه بقدر تعبيره عن رغبات لا شعورية بقدر ما هو إحدى وسائل حماية **الأنا** من الحصر، وكأن وظيفته تكمن في خلق موقف أو مواقف مشبعة تسمح بإفراغ غريزي لا يسمح به الواقع، فهو يقوم لتبرير الذات حتى تصحح الواقع وتعدله في مستوى المتخيل"[1].

يقدمه **تزيفيطان تودوروف** على أنه "مجموعة من التمثلات المجازية التي تصور الذات وتترجم من خلال تشويه الرقابة المفروضة من طرف الأنا الأعلى، الرغبات اللاشعورية للشخص الذي يهيّئها للتمثل"[2].

بالرغم من استعصاء تقصي معنا واضح وجلي لمصطلح **الاستيهام** ***Fantasme*** نظرا لتذبذب وقصور الترجمات السابقة له وتقاطعه مع كل من "**العجائبي، الغريب، التوهم الإيهام، التخييل، اللامعقول**"، إلا أنه يمكن تعريفه أنه إعادة تشكيل تصورات سابقة وخلق لموضوع خيالي، إشباعا وتنفسيا عن رغبات دفينة ومكبوتة يحال بينها وبين تحقيقها الواقع، لذا يستعان بالمجاز، المخيّلة الحية والمتخيّل المعاش للسماح بتصريفها ولو بشكل مؤقت؛ أي هو طاقة نفسية كامنة تؤسس لعالم لاواقعي متخيّل، يُغَرِبُ المدركات ذات الطابع الحسي الموجودة فعليا وانتهاكها لتخوم معقولية الواقع ومألوفيته، لتغدو أشبعه بلعبه تتداعى فيها التمثيلات والهواجس والمكبوتات تطفو على سطح الوعي بتفعيل المخيّلة وصورها المنسوجة.

ثانيا: أنواع الاستيهام.

1.الاستيهام الواعي

---

[1] حسين عبد القادر، "**معجم علم النفس والتحليل النفسي**"، مجموعة مؤلفين، دار النهضة العربية، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، (دون سنة)، ص 108.

[2] ينظر: تزيفيطان تودوروف، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، تر: الصديق بوعلام، تقديم: محمد برادة، دار الكلام، الطبعة الأولى، الرباط، المغرب، 1993، ص 168.

نستطيع الحكم على الإنسان بالحرية والمسؤولية إذ ما تمكنا من التحكم وتوجيه سلوكاته وتشكيل معرفة بالعالم الخارجي من حوله، ولن يأتي له ذلك إلا عن طريق الوعي (الشعور)، "فالوعي من حيث هو معرفة أولية كما يرى **هاملتون** أنه أحد معطيات الفكر الأولية، ندركه بأنفسنا إدراكا مباشرا من غير أن نتمكن من تعريفه ,احسن وصف له قولنا: أنه الشيء الذي نفقده رويدا رويدا عندما تنتقل من الصحو إلى النوم، وقد يطلق أيضا على ما يكشف به المرء عن وجوده الحقيقي، أي معرفة النفس لذاتها وبذاتها"[1].

يسلم الفيلسوف الفرنسي **رونيه ديكارت (1596–1650)** بطباقية الوعي مع الحياة النفسية وأنه لا يوجد خارج الحياة النفسية إلا الحياة الفيزيولوجية وأن الوعي هو الحقيقة الوحيدة المؤسسة للحياة السيكولوجية، حيث يقول في بعض تأملاته: "**لما كنت أعرف أن جميع الأشياء التي أتذهنها بوضوح وتميز، يمكن الله أن يوجدها على نحو ما أتذهنها، فيكفي أن أتذهن شيئا بدون شيء آخر حتى أتأكد أن الشيئين متميزان أو متغايران، ,وإذا انطلقت من تأكيد معرفتي أني موجود وأن شيئا آخر لا يخصّ طبيعتي... لذا ثبت عندي أن هذه الأنا، أعني نفسي التي بها أكون أنا ما أنا، تتميز عن جسمي تميزا تاما، حقيقيا**"[2].

"ففي أي لحظة من الزمن يكون الأفراد على علم –بدرجة ما – بما يدور داخل أو خارج ذواتهم، وعلى دراية بمجموعة من الأفكار، التخييلات والاستهامات، نحن نميل إلى أن نتوافق وتتلائم مع هو غامض، مع الجمال والموسيقى، العاطفة والإثارة أحيانا أخرى، يكون هذا الاستهام الواعي عقليا تحليليا"[3].

الاستيهام الواعي هو إذن بناءً على ما سبق تشكيل تكوين واستحضار صور ذهنية وأخليّة ومشاعر غير مألوفة يمكن مطابقتها مع العالم الطبيعي هذه العملية لا تخضع للمراقبة العقلية

---

[1] ينظر: جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، الجزء الأول، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 1982، ص – ص، 703 – 704.

[2] رونيه ديكارت، **تأملات فيزيقية في الفلسفة الأولى**، تر: كمال الحاج، دار عويدات، الطبعة الثالثة، بيروت، لبنان، (دون سنة) ، ص – ص، 227– 228.

[3] ليندا دافيدوف، **مدخل إلى علم النفس**، تر: سيد الطواب، محمود عمر، الدار الدولية للنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، القاهرة، مصر، 1992، ص– ص، 295– 296.

تحقيقا للمتعة، أي أن الشخص المتخيّل يدرك ويعي إيهامه بوضوح، فهو صورة بسيطة مرسومة جيدا إلا أنها تبقى غير واقعة.

مصاحبة الوعي للاستيهام حدث لا يمكن إنكاره ولا يجب التسليم بمطلقيته، كون الحياة السيكولوجية لا تستند ولا ينيرها فانوس الوعي بالمطلق، أليس هناك جانب معتم لا تتسلل إليه أنوار الوعي، مثل جبل الجليد الذي لا يطفو على السطح منه إلا الجزء اليسير، والنصيب الأكبر يبقى غائرا ورهين العمق؟.

2.الاستيهام اللاواعي

"إن العناصر النفسانية التي توجد في الكائن من حيث لا يدري والتي يشكل مجموعها ما ندعوه باللاوعي، تتألف كما نعلم ووفقا للنظرية التي صاغها الطبيب النفساني النمساوي **سيغموند فرويد (1939-1856)** مفادها استحالة فهم بعض الظواهر النفسية عن طريق الشعور فقط ابتداءً من الميول المكبوتة"[1].

"يوجد في اللاوعي كل العناصر التي تعد محفوظة بتوتر كافٍ في الوعي، انزلقت من تلقاء نفسها من جديد تحت عتبته، فهو يخبىء أيضا المواد النفسانية التي لم تكتسب بعد مستوى ومرتبة الوعي، إنها بذور المحتويات التي سيصبح بعضها لاحقا واعيا، إذ يستمر اللاوعي بلا إنقطاع في خلق أحلام واستيهامات تتأثر من المكبوتات الشخصية التي تحررت بصورة منهجية وبدون أحكام مسبقة"[2].

فمثلا إذا سحبنا هذا التوجه إلى الأدب فإننا نجد الرحلة إلى الجزائر حسب رأي الباحثة **نادية عبد الله** حول رحلات **أندري جيد** هي في نظر عالم النفس **كارل يونغ** تعبير عن رغبة عميقة في التغيير الداخلي، "تنشأ متوازية مع الحاجة إلى التجارب جديدة أكثر مما تعبرفي الواقع عن تغيير المكان، فهو يشعر بشعور عميق، وجوب الفرار من عالم الواقع المليء بالمخاطر، حتى يحيا في عالم خيالي مثالي، ينعم فيه بما يشاء من ملاذٍ وأحلام"[3].

---

[1] ينظر: كارل غوستاف يونغ، **جدلية الأنا واللاوعي**، تر: نبيل محسن، دار الحوار والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، اللاذقية، سوريا، 1997، ص 11.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 13.

[3] ينظر: حسن محمد فهيم، **أدب الرحلات**، ص 154.

يحدد **إدوارد سعيد** محتوى **الاستشراق** بأنه "ذلك المخزون اللاوعي من الاستيهام والكتابة التخييلية والأفكار الجوهرية، يغدو من الصعب أن تتصور عمليات النطق التاريخية التي يقوم بها الخطاب الكولونيالي دون ما يمارسه عليها المشهد اللاواعي الخاص بالاستشراق، وأن نحسب التأثير الراضي الذي تحدثه عودة المكبوت التي تفتح الطريق الملكية إلى الاستهام الكولونيالي"[1].

يُميّز لنا بدوره بين نوعين من الخطابات والمؤسسات المتشابكة إلى حدٍ ما، خصوصا تلك الأكثر تخييلا للشرق، "إن الاستشراق الكامن هو تقريبا إيجابية لاواعية –وبالتأكيد غير ملموسة– بينما الاستشراق الظاهر يشير إلى مختلف الآراء المعلنة عن المجتمع الشرقي، ليبدو بهذا الاستشراق الكامن مجموعة مشتركة من الصور الجماعية غير الواعية والمواقف التي تتغير عبر الزمن؛ أي أنها أشبه بإيدولوجيا كوعي زائف"[2].

"لما كانت الرغبات المكبوتة هي الرغبات المحرمة والرغبة الجنسية أبرزها، أقام **فرويد** منهجه المعروف بطب الأمراض العقلية العصبية على فكرة **الليبيدو *libido*** المتمثلة في الطاقة الدافعة لغريزة الجنس، هذه الغريزة الجنسية أو الرغبة تتكون لدى الطفل منذ ولادته تشمل الرغبة في الإنسال، التكاثر وتحقيق اللذة الوجدانية، تكبت لدى الناس الطبيعيين وتتراكم في اللاوعي لتُدخلَ **الأنا** في صراعات لعل السبيل للتنفيس عنها إنتاج استيهامات لا يعي الشخص وجودها[3]".

حيث لا يمكن ضبط **الليبيدو** بالمطلق، لا يمكن إدراكه وملاحقته إلا تحت بعض الأشكال المحددة، أكثر هذه الأشكال شيوعا هي نتاجات المخيّلة، وصور تمثل استيهامات، "فإننا لا نستطيع تحرير **الليبيدو** من اللاوعي إلا بإيصال ما تتضمنه من إنبثاق الصور الاستيهامية إلى الوعي، ففي الواقع لا يبدي اللاوعي لا مبالاة معادية ونقصا في المراعاة تجاه

---

[1] ينظر: هومي بابا، **موقع الثقافة**، تر: تائر ديب، **المشروع القومي للترجمة**، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر، 2004، ص– ص، 153– 155.

[2] ينظر: فاليري كينيدي، **إدوارد سعيد**، "**مقدمة نقدية**"، تر: ناهد تاج هاشم، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر، 2016، ص 61.

[3] ينظر: حسين عبد القادر، **معجم علم النفس والتحليل النفسي**، ص– ص، 385– 386.

الوعي إلا عندما يتخذ هذا الأخير موقفا خاطئا واستفزازيا معلنا إدعاءات متباهية ومبالغا فيها"[1].

يبقى الاستيهام اللاوعي بمثابة استسلام العقل لصور، ذكريات وتخيّلات تحرره من سلطة ورقابة **الأنا** الأعلى لفهم مختلف مظاهر الحياة الإنسانية ليس فقط بالوقوف على المظاهر العقلية الواعية، بل كذا الوقوف على المظاهر اللاواعية، ليس على المستوى الفردي إنما بتجاوز الأزمات المعاشة في الطفولة إلى الأزمات التي مرت بها الإنسانية جمعاء والتأسيس لوجودهم من خلال لاوعيهم والتسليم بحتميته.

ثالث: تمظهرات الاستيهام.

1.الحلم

إنها لحقيقة جديرة بالتأمل أن تشغل مسألة الأحلام الإنسانية بأسرها، شعوبها وروّاد الفكر فيها، ثم تبقى مع هذا دون حل حاسم، حتى يناهز القرن التاسع عشر نهايته ويظهر **سيغموند فرويد** ويحل اللغز الذائع الصيت وينعته بالطريق الأمثل إلى الأعماق التنفس ومعرفة ما هو لا شعوري في الحياة النفسية[2].

تعكس الأحلام الرغبات الكامنة بهدف تحقيق الحوافز ***drivers*** أو تحقيق رغبات لا يمكن إشباعها في الواقع وقصة الحلم أو محتوى الحلم الظاهر ***manifest cantent*** يخفي رغبات ودوافع خفية تكون المعنى الحقيقي أو المحتوى الكامن من الحلم[3].

يستمر اللاوعي بلا إنقطاع في خلق أحلام واستيهامات تحتوي هذه الأخيرة صورا وبنى وتتابعات أفكار لم تتشكل أبدا بمساعدة كبيرة من القصديات الواعية، بهذا يكون الحلم نتاجا طبيعيا للنفس، إنه انبثاق ممنوح على درجة عالية من الموضوعية[4].

حين كان المستشرق المتبحر في العلم يتنقل في البلد الذي يختص فيه، لم تكن تفارق ذهنه مطلقا تلك الأقوال المأثورة المجردة التي لا تتزعزع عن الحضارة التي درسها، ونادرا ما

---

[1] ينظر: كارل يونغ، **جدلية الأنا واللاوعي**، ص- ص، 155- 156.

[2] ينظر: سيغموند فرويد، **تفسير الأحلام** تر: مصطفى صفوان، دار المعارف، الطبعة الثامنة، القاهرة، مصر، 1929، ص- ص، 7-8.

[3] ليندا دافيدوف، **مدخل إلى علم النفس**، ص 310.

[4] كارل يونغ، **جدلية الأنا واللاوعي**، ص 18.

كان المستشرقون يهتمون بشيء سوى إثبات صحة تلك الحقائق البالية، المعرفة التي وصفها **كيرنان** وصفا موفقا حين قال إنها حلم اليقظة الجماعي الأروبي عن الشرق[1].

"عندما بدأ **لامارتين** رحلته إلى الشرق في عام **1853** كتب يقول أنه قام بها باعتبارها شيئا طالما كان يحلم به: فالرحلة إلى الشرق كانت تشبه عملا كبيرا تقوم به حياتي الباطنة، هو يرحل محملا بالميول المسبقة وضروب التعاطف والانحياز"[2]، الحلم شكل من أشكال الاستيهام في الكتابات الرحلية بفضل استجلاب رغبات مكبوتة لا تتحقق إلا باستحضار حلم اليقظة للتجارب الأولى لإشباعها.

2.اللعب

إنّ من يتقدم به العمر يكفّ عن اللعب ويستغني في الظاهر عن اللذة التي يستمدها من اللعب الطفولي، لكن ما من شيء أصعب على الإنسان من الاستغناء عن أي شيء، لا يكون هناك في الواقع إلا صوغ استبدالي... وبدل اللعب صار الإنسان بعد ذلك يجد لذة في الاستيهام (التخيّل)، فيبني قصورا بإسبانيا وينصرف إلى ما يسمى بأحلام اليقظة... ومن هنا تلك الفرضية التي يكون العمل الأدبي بجسدها مثل حلم اليقظة، فهو استمرار وبديل لذلك اللعب الطفولي في الزمن الماضي[3].

معناه أن الإنسان مهما كبر ووعى فإنه ليس بمقدوره التخلي عن الملذات التي ثقفها وذاقها في الصغر، لأنه بحسب نظرية **فرويد** ليس هناك قانون استغناء واستطراد إنما هناك استبدال للمتع لا غير، "**الطفل الذي يلعب يتصرف مثل الكاتب؛ ذلك أنه يخلق لنفسه عالما، أو الأصح أنه ينقل أشياء العالم الذي يعيش فيه إلى نظام جديد هو الأكثر ملائمة بالنسبة إليه، يحمل لِعبَهُ محمل الجِد ويوظف فيه كميات كبيرة من الانفعال ومن هنا عكس اللعب ليس هو الجِد... بل إنه الواقع... ولا شيء آخر يميز لعب الطفل عن الحلم، اليقظة،**

---

[1] إدوارد سعيد، **الاستشراق**، ص 114.

[2] المرجع نفسه، ص 286.

[3] سيغموند فرويد، **مقالات في التحليل النفسي التطبيقي**، ص- ص، 71- 79، نقلا عن: جان بيلمان نويل، **التحليل النفسي والأدب**، تر: حسن المودن، دار كنوز المعرفة، الطبعة الأولى، عمان، الأردن، 2018، ص 63.

والاستيهام. غير هذا الدعائم التي توفرها اللُعبُ الملموسة"[1]. أي أن اللعب ما هو **سوى** استيهام مشكر لا أصل ولا دلالة حقيقية له، هو عمل تخيّلي يأتي على شاكلة بينات معقدة مستجلبة من نماذج قبلية، والاتيان بلذائذ قمعت مع بلوغ الإنسان هروبا من صرامة ورتابة الواقع.

3.اللغة

اللغة باعتبارها كائن حي ونامٍ ومتطور، "ترتبط ارتباطا وثيقا بالفكر كونها أداته التعبيرية، وأساس تنظيميه وتنميته، علاوة على تمثيلها لأهم جوانب الحياة النفسية للفرد وتدعيمها لوشائج الصلات النفسية، من هنا اكتسبت اللغة أهميتها وشغلت اهتمام علماء النفس، كون الألفاظ في اللغة رموز تعبر عن معان ومفاهيم مشحونة بدلالات نفسية واعية وغير واعية[2]"، تمارس بهذا اللغة علينا لعبتها المخاتلة وتغدو أشبه بحصان جامح تصعب قيادته، تكشف عن مخزونات نفسية لاشعورية في شكل فلتات اللسان أو زلات القلم *lapsus*.

باعتبارنا الأدب لغة فهو لعبة يجري تحضيرها؛ "ذلك لأن الجديّة التي يتطلبها إبداعه تفرض جهدا متواصلا، وطرائقه في الصياغة تكون معقدة جدا، الأمر يتعلق –عن لا وعي طبعا– يمسح آثار السيرورات الأولية وإغراقها في وسط السيرورات الثانوية التي قد تكون عرضة للتدمير بشكل من الأشكال، لهذا فإن الكاتب ينتج وعلى العموم من خلال لغةٍ مطابقة للاستعمالات النحوية، خطابا شبه عقلاني يكون أقرب من المحاكاة بالنظر إلى شروط الواقع؛ وإذ كان يمنح نفسه إجازاتٍ في التعبير ويحق له رؤية تخييلية للأشياء"[3].

وبالتالي "فإنه يوجد في النموذج اللغوي ما يوجد في باقي اشتغال سيناريوهات الاستيهام وخصوصا الاستيهام اللاواعي الذي يصلح أن يكون رحما لكل التخييلات التي تسمح للذات في خضم مقابلتها لنفسها بإشباع رغباتها على المستوى المتخيل؛ لأن السيرورات الأولية تعمل بالطريقة ذاتها التي تشتغل بها صور البلاغة الكلاسيكية، وإذا سلمنا بأن اللاوعي مُبنيَّن مثل

---

[1] سيغموند فرويد، **مقالات في التحليل النفسي التطبيقي**، ص– ص، 59– 60.

[2] شاكر قنديل، **معجم علم النفس والتحليل النفسي**، ص 385.

[3] جان بيلمان نويل، **التحليل النفسي والأدب**، ص 60.

اللغة وهو خطاب **الآخر**، فإننا نكون بصدد التقريب بين البلاغة وبين الصوغ اللفظي المتحايل للرغبة"[1].

سواء تعددت طرائق الاستيهام وتنوعت باختلاف سياقات بروزها، يظل كل من الحلم، الموقف اللعبي وكذا النموذج اللغوي مرتعا لاستدعاء واشتغال جملة من الرغبات والمتع المنسية المغبورة في اللاشعور، والتلذذ بها مجددا بالرغم من وجود الرقابة من خلال مقابلة هذه الظواهر النفسية ببدائل متخيّلة تسمح للاوعي بالظهور والتكلم بعقل وقلب مفتوح وفم مغلق.

[1] جان بيلمان نويل، **التحليل النفسي والأدب**، ص- ص، 51-52.

الفصل الثاني
تجليات الاستيهام في رواية
"ليلة النار" لإريك إيمانويل شميت

المبحث الأول: فنتاستيكية الرواية السيكولوجية

أولا: تقديم الشخصيات وسلوكها الاجتماعي.

ثانيا: نماذج اضطرابات الشخصية.

ثالثا: جغرافيا التخييل.

المبحث الأول: فنتاستيكية الرواية السيكولوجية.

توطئة

حظيت الرواية على غرار الأجناس الأدبية الأخرى بشعبية واهتمام بالغين، كونها فنا ثريا يتيح للإنسان المعاصر التعبير عن اهتماماته؛ أي هي انعكاس مرآوي للذات والعالم وتجلٍ للحلم في الواقع، فهي تبدو للوهلة الأولى نسيج وخطاب جمالي، سرعان ما تكتشف حمولته الإيدولوجية التي تعكس رؤية الكاتب للعالم ويتخذ منها مساءلة النفس ومحاورة التاريخ.

"شكلت الرواية في الأزمنة الحديثة أنساقا تمثيلية عبرت من خلالها الأمم عن هويتها ووجودها المهدد، إذ ما اعتبرناهم جماعة تاريخية، عبر سلطة الإنشاء وتمثيل **الآخر** وتنميطه عن طريق تلاحم السرديات والتاريخ والتكوين الاستيهامي الخالص للمجتمع المتخيّل، تغدو بهذا الرواية حكي حكاية وتشكيل عالم متماسك متخيّل، تحاك ضمنه صور الذات عن ماضيها، وتندغم فيه أهواء وتحييزات وإفتراضات تكتسب طبيعة البديهيات؛ بمعنى أنها تاريخ الذات لنفسها وللعالم تمنح طبيعة الحقيقة التاريخية وتمارس فعلها في نفوس الجماعة وتوجيه سلوكهم وتصورهم لأنفسهم وللآخرين، يمثلُ في وعي الذات الجماعية ولا يخرج بهذا المعنى عن كونه متخيّلا)"[1].

كما أنه سيكون ضربا من الوهم التفكير في أن كل نص روائي لا تنطبق عليه شبكة قراءة نفسية، تكفي قراءة تصريحات الروائيين الرحالة في القرن التاسع عشر حول الأخلاق التي هي في ذاتها مؤسسة للوصف الاجتماعي وتكوين الصور النمطية وكذا إحصاء للمشاعر الاعتيادية والمرضية؛ إنه علم النفس الذي يضمن للروايات تماسكها، فقد استطاعت الممارسة الأدبية أن توجد بنفس القدر دراسات هامة ذات طبيعة نفسانية، تختزل في بنيتها أنساقا مضمرة، تطفو على السطح وتتوجه بمصفاة القراءة والتأويل التي يعود إليها المعلق ضمنيا، من أجل استخراج متخيّل تتكشف فيه الاستيهامات غير المعترف بها، والتجليات السرية للاوعي

---

[1] إدوارد سعيد، **الثقافة والإمبريالية**، تر: كمال أبو ديب، دارالآداب للنشر والتوزيع، الطبعة الرابعة، بيروت، لبنان، 2014، ص– ص، 16– 17. مقدمة المترجم.

شخصي أو جمعي، إن السرد تمثيل لا إرادي، غير مباشر مع أنه وحي لواقع يكشف عنه كله محاولا إخفاءه خلف قناع روائي[1].

تبنيا منا هذه المقاربة، يمكن اعتبار رواية "**ليلة النار**" للروائي والكاتب المسرحي والمخرج السنيمائي الفرنسي ذي الأصول البلجيكية "**إريك إيمانويل شميت**" الذي تطأ قدماه أول مرة الجزائر، بالتحديد عاصمة الطوارق، صحراء **تمنراست**، نصا صوريا يندرج ضمن إطار الأليغوريا الذاتية، فهو نموذج فردي منفتح على فضاء **الآخر**، بالرغم من الرواية التي تروي أحداث وتفاصيل زيارة الكاتب **إريك** للصحراء وهو شاب يافع لا يتجاوز سن الثامنة والعشرين، بهدف كتابة سيناريو وتصوير فيلم حول سيرة الراهب الفرنسي "**شارل دوفوكو**" الذي لجأ إلى الجزائر محاربا الاستعمار الفرنسي فيها ونذر نفسه للسكان الأصليين والتعريف بحضارتهم من باب الحكمة الإنسانية والكونية، هذه الرحلة التي تتحول من مغامرة لاكتشاف **الآخر** إلى رحلة تجوب عوالم الذات وفهم **الأنا** والإجابة عن أسئلة القلق الوجودي، إثبات الذات يكشف متناقضاتها، حيث المحكي الإطار **إريك** لا يمكن أن ينفصل عن أحلام وآلام مجتمعه هو لسان أمته يشكل بهذا متخيّلا تتحدد كينونته بتواجده مع الآخرين، إعادة تشكيل الذات هي إعادة تشكيل للعالم المحيط.

أحيت رحلة **إريك** مخيلته وملكة إبداعه التي اغتيلت بالدراسة، فعلى هذا الدرب كان الرجل البالغ يجد ذاته "**منذ أعوامي الأولى كنت أبدي مواهب إبداعية ملحة، كأن أصنع دمى متحركة أو أخط قصصا مصوّرة، أو أؤلف على البيانو مقطوعات موسيقية، أو أكتب الحكايات، وأسرق من والدي كاميرته وآلة تصويره، وأكتب المسرحيات وأعرضها في المدرسة، غير أن دراستي وهي تؤهلني كانت قد شوهتني، تعلمت وتعلمت كثيرا، ولم أفعل شيئا سوى التعلم، لقد تم تحصين ذاكرتي ومعارفي وقدرتي على التحليل والتركيب، أما المخيّلة وملكة الإبداع والخيال والابتكار العفوي، فقد تركت كالأرض البور**"[2]. فإريك على الرغم من تفوقه وتحصيله الدراسي المثمر، إلا أنه لم يتمكن من تحقيق ذاته، شعوره الدائم

---

[1] ينظر: برنار فاليت، الرواية "**مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي**"، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الطبعة الثانية، جزائر العاصمة، الجزائر، 2004، ص- ص، 50- 53.

[2] إيريك إيمنويل شميت، **ليلة النار**، تر: لينابدر، منشورات تكوين للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الكويت، 2017، ص 19.

بغربته عن نفسه ولد صراعا نفسيا وفجوة تزداد عمقا كلما نجح أكثر، شهاداته تكاد تخنقه، فهو حبيسها، أسئلته الوجودية تتعاظم وتؤرقه، "**على الرغم من عملي بإصرار على الفوز بالمسابقات وانتزاع الشهادات، كنت أشعر أنني رهين هذه النجاحات... كانت تطمئنني لكنها كانت تبعدني عن ذاتي**".

عن ذاتي؟

لا ! حتى هذا لا يمكنني تأكيده

أنا...

من هذا أنا؟

ماذا كان عليّ أن أفعل على هذه الأرض؟[1].

تفصح رحلة **إريك** عن شكل من أشكال التأمل الذاتي، **الأنا** في هذه الرواية هي ذات غربية فرنسية، **والآخر** هو "الجزائر"، **إريك** الذي ولى شطره قبالة الجزائر يتخذ من مغامرة الإبحار في عوالم **الصحراء** وسبر أغوارها، ضربا من التعرف على أناه ومجابهة مخاوفه، عن طريق مماثلتها ما هو مختلف عنها، بيئيا، ثقافيا، اجتماعيا، اختلاف يتعدى التخوم الجغرافية إلى ما هو أعمق؛ حدود النفس البشرية ومحمولاتها الإيديولوجية.

أولا: تقديم الشخصيات وسلوكها الاجتماعي.

1.مفهوم الشخصية

لا يستقيم أي عمل روائي دون شخصيات، ما جعل بعض النقاد يعرفون الرواية بأنها الشخصية نفسها، تضاربت مفاهيمهم لها واختلط مفهوم **الشخصية** مع **الشخص** على مستوى الاستخدام، "إذ بقي مفهوم الشخصية بشكل متناقض الصنف الأكثر غموضا دون شك، ولعل قلة اهتمام الكتاب والنقاد اليوم بهذا المفهوم واحد من بين أسباب هذه الضبابية، حيث يعتبر **تزيفيطان تودوروف** أنه من السذاجة لكتب التخييل الخلط بين الشخصيات والشخوص الحية، وأنه من العبث رفض كل علاقة بين الشخصية والشخص: تمثل الشخصيات أشخاصا، تبعا

[1] ليلة النار، ص 19.

لظروف خاصة بالتخييل"[1]. كون الشخصية الروائية بؤرة مركزية وعصب الرواية هي من وجهة نظر سيكولوجية جوهرا وتصير فردا؛ أي كائنا إنسانيا وتتباين مفاهيمها بتغير المرجعيات.

يعرفها الباحث **حميد الحميداني** على أنها "الشخصية العاملة الفاعلة بمختلف أبعادها الاجتماعية، النفسية والثقافية، والتي تمكن التعرف عليها من خلال ما يخبر به الراوي، أو ما تخبر به الشخصيات ذاتها، أو ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات[2]. ما يدل على أن الشخص والشخصية لا ينظر إليهما بشكل منفصل كليا، فهي قبل كل شيء مقولة من مقولات القيمة، تحقيق لغاية وجودية، أما الفرد فلا يفترض بالضرورة مثل هذه الغاية، وهي أيضا رمز على التكامل الإنساني والقيم الدائمة، وهي شاملة، إذ تستوعب الروح والنفس والجسم جميعا[3].

تركيزنا على مفهوم الشخصية سيكون على الجانب السيكولوجي ونظرة علم النفس لها، باعتبارها الشغل الشاغل في مجال دراساتها، وعدم اختلافها في تحديداتها لها آخذة بعين الحسبان الجانب الاجتماعي والبيولوجي في ذلك، لتضافرهما مع بعض وإحالة كل عنصر إلى الآخر.

بهذا أصبحت شخوص الرواية جزءً من كل ساهم في تكوين جنس أدبي ولكنه لم يقتصر على ما كان عليه، بل عرفت تغيرات، فلم يعد الشخص هو الفرد، لأن فكرة الشخص تلخص الخطوط الأساسية لمجموعة اجتماعية، أو لتصور فكري، بحيث صار الشخص في النظريات النقدية الحديثة، محط دراسات صارمة ذلك أن الشخصية أصبحت تمثل الإنسان العادي الذي يمتلك اهتماما غير محدود بدقائق الحياة السيكولوجية، وتحسس الشاعرية العميقة للحياة[4].

---

[1] ينظر: تزيفيطان تودوروف، **مفاهيم سردية**، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، جزائر العاصمة، الجزائر، 2000، ص 72.

[2] حميد الحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان، 1993، ص 50.

[3] داوود حنا، **الشخصية بين السواد والمرض**، مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر، 1991، ص 07.

[4] ينظر: شعيب حليفي، **شعرية الرواية الفانتستيكية**، دار الأمان، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، الرباط، المغرب، 2009، ص 198.

2.بناء شخصية إريك وتمثيلاتها

لقد بدأ **إريك** وهو الشخصية الفاعلة العاملة في الرواية التي تلتئم فيها خيوط النص وتتماشج بممارسة فعل الحكي، باكتساب بنية أناه عن طريق افتراض بعض من طاقات **الهو** للاستجابة مع البيئة هو بصدد خوض معركة البقاء ضد العالم الخارجي، حيث قد صور الأشجار والحقول الخصبة والأنهار المتعرجة، تراه هل سيتحمل المسير في الصحراء لمدة أسبوعين، هو لا ينسج فقط شخصيات لإتمام العمل الروائي، إنما حتى يوقعها في مآزق مصيرية، بخوض تجارب خارجة عن المألوف، الجنوب والبيئة الصحراوية قاسيان، طبيعة لا ترحم، على عكس الشمال، هو هنا أمام تحد مصيري أمام الطبيعة التي لا تعرف الفصول، إما أن يتحمل أولن يكون.

تأبى شخصية **إريك** الوصاية، إذ يجري تمثيل الشخصيات الفرنسية للشخصيات الجزائرية بالإنابة، حيث ينتزع منها صوتها ويقمع، "وهي استراتيجية استعمارية ينزع فيها الكاتب الاستعماري إلى إرساء تعارض غير جدلي، ثابت بصورة مطلقة بين الذات والسكان الأصليين، ويرتد بسرعة إلى تجانس جماعته، محددا بنوع من الغيرية الميتافيزيقية التي يخلقها نتيجة لذلك تمثيل نفسيته ونصه إلى الالتصاق بأيدولوجية جماعته والانغلاق داخلها بشكل كلي"[1].

ينطلق **إريك** في حديثه عن **الطارقيّ موسى** باستخدام الضمير المنفصل واسم الإشارة ومناداته "بذا" للدلالة على بعده ليس فقط بعده المكاني، وإنما لبعده الثقافي، الذي استعان به لتحصيل أكبر قدر ممكن من المعلومات التي كان هو وفريقه بحاجة إليها لكتابة السيناريو، بالنسبة لهم بن البلد وسفير صحرائها، يصفه: "**كان موسى طويل القامة، مستقيم الوقفة، نحيلا غير عريض الكتفين، يرتدي لباسا من القطن الأسود يغطيه كليا، بشرته سمراء تنشو بها حمرة**"[2].

---

[1] ينظر: *AbduR.Jan Mohamed, the economy of manichean allegory, in : bill- Achcroft, gareth Griffiths, helen tifin, the post – colonial studies reader, landon and new york, routhedge, 1990, p19*
نقلا عن: محمد بوعزة، **تشكل الهوية في ظل المواجهة الكولونيالية**، مجلة تبين، العدد26، خريف 2018، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، ص 18. .

[2] ليلة النار، ص 07.

هو تقديم سطحي لشخص أول مرة يصادفها، أربكه كرم ضيافة **موسى**، حينما استدعاهم إلى العشاء في منزله، هو سلوك اجتماعي معروف على الجزائريين عامة ولدى أهل الصحراء خاصة، الجود أحد شيمهم، تقديم يتجاوز سلوك الشخص إلى ما هو أوسع، يقيم به عقد مقارنة تصوّر الطبيعة المغايرة **للآخر**، "**لطالما أربكني كرم الضيافة، إذ أنني نشأت في مدينة ليون، الحضارة الباردة، المتقوقعة، حيث لا يمكن استقبال صديق، إلا بعد أشهر، بل بعد سنوات من الامتحانات الدقيقة، فاستقبال صديق يتوقف على منحه شهادة تعني تمكن معاشرته، أما موسى فلم يكن يعرف عنا شيئا، وكان مغتبطا باستقبالنا، فتح لنا باب بيته دون تردد**"[1].

تبدو في ظاهرها اعتراف بحسن المعاملة، هو تصرف نبيل من **موسى**، لا يعبر عن الإعجاب به وسلوكه بقدر ما يعبر عن استغرابه، ينتصر الأروبي، كونه شديد الحرص في تعاملاته خصوصا إذ ما تعلق الأمر بالبيت الذي يحوي أكبر قدر من الخصوصية، يفكر مرتين، بل أكثر قبل إستضافة أحد ما، على غرار الأروبي، فهو لا يحتاج إلى تفكير، تحكيم العاقلة مغيب لديه.

"**لم يستخدم موسى سوى كلمة "*Bioutifoul*" بيوتيفول، وبالإضافة إليه كنا سندخل إلى أماكن بيوتيفول ! وأخرى بيوتيفول، وإن كانت لغته تفتقر إلى التنوع فإن نظرات التعجب الموافقة لها، لا تنفك تزودها بتعليق، هنا المكان جميل**"[2].

تلفظ موسى بكلمة ***Bioutifoul*** الأجنبية وتأكيد **إريك** عليها يَنِمُ عن عدم إلمام الطارقيّ بلغة **الآخر**، كلمة وحيدة قالها سمح له بقولها حتى يظهر معها بداوته وتأخره عن ركب الحضارة ذلك أنه لا يملك حتى هاتف، الشعوب الأخرى تمثل عادة بكونها متخلفة، مما يشرع انتهاك إنسانيتها، تعيين هكذا فروقات لا تهدف إلى اتصال الذوات بالموضوع والعالم، بل لتسقط في شرك الغواية الاستهلاكية ومطاردة الثورة التكنولوجية.

بمقارنة تمثيل **إريك** ووصفه لشخصية **موسى** مع الدليل السياحي الأمريكي "**دونالد**" نجده يصفه باللطف والمرح، يمتلك حسا فكاهيا يداعب ويكسر به الصرامة الملحقة بأفراد الرحلة، إضافة إلى تمكنه من اللغات وسعة **إطلاعه** "**توغلت في جنوب الصحراء كي أجد نفسي أمام**

---

[1] ليلة النار، ص 07.

[2] المصدر نفسه، ص 09.

رجل أمريكي؛ في الثلاثين، اسمه دونالد، شعره طويل مجعد وباهت، يمضغ لغتنا في الوقت نفسه الذي يمضغ فيه العلكة"[1].

"**بدأ يحسد الرجال المرتدين الجلباب الذين كان يصادفهم، كانوا أحرار الحركة أقل انزعاجا من الحرارة، غير مقيدين تحت هذه الملابس المعذبة لكل جزء من الجسم، كانوا يتجولون أحرارًا نظيفين، يالها من نعمة تستحيل عليّ، أنا المتصبب عرقا والغبار عالق بجلدي، كيف لهم أن يظلوا هكذا؟ حتى أقدامهم داخل صنادلهم المفتوحة تبقى سليمة ! كيف ونحن الأروبيين تميزنا عقدة التفوق !**"[2].

يلفت انتباهنا في هذا المقطع انفلات وانزلاق التمثيلات اللاواعية من الرقابة من تلقاء نفسها في خطاب **إريك** ومحاورته لنفسه، ذلك النشاط العميق للفكر الإنساني الأروبي لا يزال غارقا في أوهام مركزيته ومكبلا بها فهو يعتقد في بنيته اللاشعورية تفوقه على باقي الأجناس والشعوب ما يخوله لفعل كل ما يرضاه، والحصول على الامتيازات وأحقيته بها من اللاأروبي، كونه يتميز بالنقص والدونية، العين التي ينظر بها هنا **إريك**، ليست عين تحقير بقدر ما هي عين حاسدة على النعمة التي ينعم بها **الآخر** الطارقيّ **موسى**، آية التفوق انقلبت وتلاشت، تزعزعت مركزيته، هو محتوى يستحضر بصورة مماثلة، اعتراف عام وصادق وإن كانت بدرجة أقل، فالتمثيل هنا موجه بأحكام وتصورات مسبقة.

يستمر التمثيل أحادي الصوت في حوار داخلي يفاضل فيه إريك بين عالمين، صورتين، وفضائين، "**ها أنذ أترك معالمي، العام المبني، العالم المتدين والأسرة الصلبة وغرف الحمام بمياهها الجارية ومراحيضها المنعزلة، عالم الخصوصية والحرية، والعشرة أيام سأنتمي إلى قطيع، سأمشي دون إستراحة وآكل في الهواء الطلق وأتبرز في التراب وأغتسل بشح وأنام تحت النجوم معرضا للعقارب والزواحف، ومخاطر أخرى، مثل بدويّ**"

بدويّ؟ أنا؟

جمدتني رعشة الخوف وخارت ساقاي

بدويّ... هل سأتمكن من تحمل ذلك؟[3].

---

[1] ليلة النار، ص 27.

[2] المصدر نفسه، ص 24.

[3] المصدر نفسه، ص 26.

تتواصل لعبة التمثيلات المتحيِّزة في هذا المقطع التي تنتصر فيها الاستراتيجية المتوارثة من السرديات الكولونيالية، ألا وهي الإعلاء من شأن الذات وتسفيه **الآخر**، لنجد أنفسنا أمام فضائين متشاكلين عالم الشمال الأروبي "**المتمدن**" وعالم الجنوب "**المتخلف**".

ينعت فضاء **الآخر** الفضاء الجزائري الذي تتسارع فيه سلوكيات داخل المجموعة الإنسانية ومحيطها الخارجي الفيزيقي بالبدوية، فهو يعتقد أن الحضارة والرُقيّ، مرتبط بتشييد المباني التي تضمن مساحات حرية وعالم من الخصوصية، الإنتماء إلى بيئة وثقافة مغايرة، تصنيف يسمح بإبراز طبيعة كل من **الأنا والآخر** ليأتي الأروبي الفرنسي مقابل اللاأروبي الجزائري، يقوم بعملية استبعاده والحديث عنه ضمن الحشد، وكأنه بصدد الإنتماء إلى مجموعة حيوانية هائمة على وجهها لا تفقه في الإيتيكيت شيئا، هو أمر لا يستطيع تحمله ما يزيد اعتزازه بذاته.

الشخصية الثانية التي تلقى نفس التمثيل هي شخصية **أبايغور** مرشد الفرقة السينمائية، طارقيّ من جبال الهقار، "**ألفت نظركم إلى أنه لا يتكلم كلمة انجليزية واحدة، ولا فرنسية ولا إيطالية ولا ألمانية ولا إسبانية**"[1] ينتزع من **الآخر** حقه في تمثيل ذاته بزعمه أن الناس في الصحراء لا تحتاج إلى الكلام للتفاهم وإفراغهم من محتواهم حتى وإن تعلق الأمر بسؤال بسيط حول سنهم، حيث يرجع **دونالد** بسبب عدم تكلم الطوارق عن عمرهم، إما لجهلهم تاريخ الميلاد ازديادهم الحقيقي وعدم تسجيلهم في الحالة المدنية أو احتمال أنهم لا يولون ذلك أهمية وكأنه ينتزع منهم هويتهم وإنتمائهم الوحيد هو الصحراء.

عدا عن مظهر **أباغور**، من ثبات تحت إلهام الطبيعة وبهيئة ملكية تتخذ تمثيلات الطارقي منها محط إعجاب **لإريك**، يفتتن به، يحقق وصال الذات والجماعة مع العالم، صمت **الآخر** هنا، صمت مغذي يعبر عن ثقافة وحضارة بأكملها، تبعث في روح **إريك** انسجاما مع السكان الأصليين وكذا الطبيعة الصحراوية، حيث اللباس والزي الطارقي وواقع **أبايغور** الاجتماعي، انعكس على نفسية **إريك** وجعله ينخرط فيها، "**لا أتحدث هنا عن حب من أول نظرة، وعلى عن تعلق بصديق من أول لقاء ولكن عن صعقة... كيف أقول... رجة إنسانية، عشقت في الحال الحضارة التي كانت تحكي عنها مهابته، هدوئه السافر والإبتسامة التي**

---

[1] ليلة النار، ص 32.

كان يتحفنا به، تلك الإبتسامة الموسومة بالترحيب والسكينة والجلال، عشقت تلك البسمة الواعدة بلحظات آسرة"[1].

ثانيا: نماذج اضطرابات الشخصية.

"إنّ الرواية الحديثة تهتم بالبحث عن المعنى في الشخصية الإنسانية أكثر من البحث عنه في الفعل ورد الفعل الاجتماعيين، بذلك تسلط الأضواء على الفرد لا على المجتمع؛ أي على أفكاره التي تتسلط عليه في الحاضر والتجارب الماضية التي يعايشها، فيتبدى لنا الهم الاجتماعي بطريقة غير مباشرة، أي بطريقة أكثر إيحاءً وفنية"[2]، فالتعرف على النفس الإنسانية من خلال الشخصية الروائية، ليس بالأمر الهين، فهي تتسم بالتعقيد الراجع إلى تداخل وتناقض أفعالها، ما يجعلها عرضة لتقلبات حاسمة تؤدي إلى اضطرابات على المستوى النموذجي للشخصية السوية سواء كان ذلك على المستوى التخييلي للعمل الفني أو على مستوى الواقع.

1.الهوس *La Manie*

"نعلم أنه لا وجود لتجربة إنسانية –كما أنه أي تجربة غير ممكنة– دون إضافة استعداد نفسي وذاتي أي دافع، ولكن مم يتألف وأين يمكن هذا الاستعداد للتجربة؟ أنه يتكون من بنية نفسية فطرية، ما يسمح بإحيائها إنه نسق حي مكيف قبليا وفقا لطبيعة العالم والشكل الذي يولد به الكائن ويكبر معه بصورة مضمرة، هي رواسب جماعية"[3].

يتجلى الهوس والولع **بالآخر** بمفاضلة **إريك** للثقافة الصحراوية على ثقافته الأروبية الأصل، من خلال حديثه على سلوكيات الجزائري التي يشعر بغرابتها، ذلك أنه يتصادف معها لأول مرة، مجيؤه للجزائر، محمل بتصورات مسبقة، تخص ثقافته الأولى الناظرة، التي ستضمحل رويدا رويدا بعد مقابلتها للثقافة المنظور إليها، يقول في مقطع له من الرواية: "**ورغم التقشف في غياب الأثاث وتحف الزينة والصور بدا لي الكسكس باذخا، ملوّنا وقد صف لحمه وحضاره كجواهر فوق وسادة من طبيخ السميد، أما الشاي بالنّعنع، فقد كان أثره أقوى**

---

[1] ليلة النار، ص 33.

[2] ماجدة حمود، **مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن**، ص 38.

[3] ينظر: كارل يونغ، **جدلية الانا واللاوعي**، ص– ص، 113– 114.

من خمرة الكروم: كان حلوًا، ممسكا، طيبا، ينتشر مذاقه في فمي، نكهات تتراقص مجتمعة متماسكة الأيدي، غريبة تارة، ومألوفة تارة أخرى وأحيانا طاغية، حتى جعلت رأسي يترنخ"[1].

انتقاء زوجة **موسى الطاقيّ** لأكلة الكسكس في العشاء المقدم **لإريك** وفريقه لم يكن اعتباطا، هو أشهر أكلة في المطبخ الجزائري وكل منطقة تبدع وتتفنن في طريقة إعداده، كأنه لوحة تعكس أصالة وعمق التراث الجزائري، الشيء ذاته بالنسبة للشاي الصحراوي الفوّاح الذي انتصر مذاقه الحلو المعطر على أغلى وأعتق الخمور، أنساه طعمها المعتاد عليه، حتى جعله يتوهم السكر.

"**كنت أتعثر في كل خطوة... هل هو الشاي؟ أم الحديث، أم الجو، وما أدراني؟ أسكروني... أو لعلها الرحلة قد أوهنت قواي... أو الإبتعاد عن الوطن قد هدَّ كياني**"[2].

اضطراب **إريك** يدخله في حالة من الاستيهام، انفصاله عن وطنه جعله يضطرب تستر عنه بشربه للشاي والحالة التي أعقبته "**ولئن كان صوتي قد علا بهذه الكلمات لكي أبدد فضوله... ورغم فقداني توازني كالمريض المرهق، كنت مرتاحا، جذلا، بل أكثر استرخاء مما كنت عليه في باريس**"[3]، هذه الحالة من خلق موضوع للتنفيس عن رغبة الحفاظ على البقاء هي استيهام واعٍ من **إريك**؛ لأنه يدرك اضطرابه ويحاول التعامل معه حتى يتمكن من الرجوع إلى حالته الطبيعية ويحقق استيهامه بفضل الراحة التي شعر بها بعده ولم يسبق له أن تمتع بها في باريس.

أربك **إريك** شيء آخر متعلق بفضاء الطبيعة، حيث في الصحراء يخيّم الهدوء أوقع به في حبها، شده إليها كرامتها واستثناؤها على المدينة حيث لا فرق هناك بين ليل أو نهار، محوٌ لملامح الزمن، صخب مستمر، فوضى، لا تمييز بين الأصوات، "**عند سماعي لبوق السيارة، أدركت ما هو غير مألوف: غياب الصخب المميز للمدن، لم يكن هناك أي زحام يعرقل الشوارع، لو سمعت سيارة لميزتها بكل وضوح كأنني في الريف، عادة تفرض الفوضى**

---

[1] ليلة النار، ص 07.

[2] المصدر نفسه، ص 10.

[3] المصدر نفسه، ص– ص، 10–11.

الحضرية صخبا أكثر مما تفرض الهدوء، أما هنا فترتسم الأصوات فوق خلفية من الصمت تمنراست... احتفظت بكرامتها كمدينة نادرة"[1].

يظهر هوس من نوع آخر متعلق بالجانب والاختلاف الديني، إذ يبدي **إريك** حماسا أكثر من اللازم وإعجابا شديدا **بأبايغور** وهو يمارس باعتزاز شعيرته الدينية **الصلاة** ويمثلها على أنها فلكلور محلي، يراد به التقرب إلى الله وابتغاء مرضاته، فالمسلم توّاق للقاء المولى عزوجل والتحلي دوما بالإيمان حتى يأتي اليقين ما جعل **إريك** يخجل من نفسه ومسيحيته، فالأروبي الذي يشعر في كثير من الأحيان بالسذاجة وهو يشهر بديانته، "**في أروبا يتغاضى المثقفون عن الإيمان لكنهم يستخفون به، إذ يعتبر الدين عودة إلى ظهور الماضي، والإيمان معناه البقاء في زمن منقض، أما الإنكار فيعني أن تصبح عصريا**"[2].

تدل الصحراء على عيوب **إريك** ورغباته واحدة تلو الأخرى، فبعد تمتعه بالمشهد الرومانسي العذري بلقاء **أبايغور** مع الراعيّة الطارقية، بدأ هوسه وميولاته الجنسية بالظهور، ينتصر عليه **أبايغور** بالاحترام، **إريك** خلافا **لأبايغور** "**كان يفعل كل شيء بجنون، ويرغب ما بقدر ما يعشق، وقبل خمسة عشر شهرا، كان قد انفصل عن الفتاة التي عاش معها سبع سنوات، وحتى ينسى ألم الفراق، ارتمى في أحضان غريبة وكان وهو يضاعف مغامراته، يشارك في علاقات فارغة تخلو من الإلتزام والتبعات**"[3]، بهذا تتفوق مرة أخرى ثقافة **الآخر** عن ثقافة **الأنا** يكسر هذا النمط الجاهز الذي من المفروض في صور الرحالة التي كانت تصور **الآخر** شهواني أن تنتصر الثقافة الناظرة عن الثقافة المنظور إليها.

2.الرهاب Laphobie

على العكس من الهوس، يؤدي الرهاب إلى اعتبار الواقع الأجنبي متدنيا مقابل تفوق الثقافة الأصلية[4]، حيث ينذعر **إريك** ويصاب بهلع شديد فور دخوله الحمام، كما يبدو وأنه قد تطفل على ستة صراصير في ملجأها وعكر صفو مزاجها لتتوالى تمثيلاته التي تصور الواقع المنظور إليه بالدونية والقذارة مقابل الواقع الناظر وهو الواقع الأروبي الفرنسي المهووس

---

[1] ليلة النار، ص 14.

[2] المصدر نفسه، ص 74.

[3] المصدر نفسه، ص 78.

[4] دانيل هنري باجو، **الأدب العام المقارن**، ص 108.

بالنظافة "**كانت تنبعث من الأنابيب رائحة أقدام وبراز، تراجعت ,انا أسد أنفي، الدخول هناك سيوسخني بدل أن ينظفني ! وفي كل الأحوال، هل كنت وسخا حقا... ورغم هوسي بالنظافة لم ألمس الصنابير وارتديت قميصا آخر، نظيفا يفوح منه عطر الخزّامى، فمنحني الوهم بالنظافة... دون أن ألقي بالا إلى الجدران الملطخة بالبعوض المسحوق**"[1].

معروف الحمام الشرقي بفنتازيته كونه رمز وفضاء للاستيهامات المختلفة، غير أن الحمام الذي دخل إليه **إريك** لا يشبه الحمامات التي تطهر الجسد والنفس على حد سواء، بالنسبة له ذلك الحمام سيدنسه ويوسخه لأنه يعتقد أنه نظيف بالأساس وما من داعٍ للاستحمام، يعوض طقسه اليومي بإرتداء قميصه الذي تفوح منه رائحة العطر التي عمت أرجاء المكان وغطت على اشمئزازه وازدرائه من القذارة الممتدة في أرجاء الحمام، ما أوهمه بالنظافة والتخلص من ذلك الجو العفن.

لأستفيق على ذبابات تدور فوق وسادتي، كانت عنيدات سرب من الجاسوسات يحمن فوقي، كأنهن لم يرين فرنسي من قبل... كنت وليمته بالبعوض وهو يتلذذ بي أثناء الليل، لم أبدِ أية مقاومة... انتفضت خارج السرير... وقفت أمام المغسلة واغتسلت بقفار الحمام، على طريقة أجدادي ونظري مسمر على الصراصير"[2].

تتداخل هنا صورة الذات و**الآخر** باستدعاء الحاضر لصور من الماضي "**استحممت على طريقة أجدادي**" نسق تمثيلي يبتكره الكاتب لتجاوز العلاقة من الفرد إلى الجماعة وتبجليها، ضمانا لاستمرارية وجودها.

لم يقتصر الرهاب في تمثيل الشخوص وسلوكهم الاجتماعي فقط، إنما امتد إلى الحيوانات التي شكلت نوعا من الخوف في نفس **إريك**، حين يقارنها بالخيول والحمير الفرنسية تبدو له أشد تعقيدا "**يالها من حيوانات غريبة... عندما اكتشفتها في حديقة الحيونات في طفولتي، شبهتها بحيوانات معقدة مقارنة بالخيول والحمير، إذ تجتمع فيها كل التشوهات: هي هزيلة وبدينة في الوقت ذاته، تبدوو يافعة وكهلة بتجاعيدها... رغم كونها عملاقة، إلا أنها تحمل رأسا منمنما، مسطحا قبيحا... يا له من رأس مشوه، مثل ذلك تلتقطه العدسات**

---

[1] ليلة النار، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص– ص، 14– 15.

القريبة من الوجوه، للجمال دائما خلقة عجيبة"[1] تقديم يقر على استراتيجية الإعلاء من **الأنا** والحط من **الآخر** حتى وإن كان الأمر متعلقا بالحيوانات.

الخوف من الطبيعة الصحراوية ليس خوف **إريك** فقط هو أيضا خوف **سيغولين** طبيبة العيون في **بوردو** فزوجها "**مارك**" تموقعهم البعيد حيث لا وجود للمواصلات أقلقهم، كأن العزلة هي نفي أو موت بطيء بالنسبة إليهم ولا مفر منها، "**بالنسبة إليّ، ما يرعبني هو العزلة، لن تكون هناك قطارات ولا هواتف ولا أي شيء**، هكذا قالت **سيغولين** في حوار لها مع **مارك، تصوروا أن أحدنا قد يصاب بجرح إن هاجمتنا العقارب؟، يتراجع** "**مارك**" **إلى الوراء راغبا في الهروب من خوفه وخوفهم الذي يتقاسمونه**"[2].

طبيعة عمل **سيغولين** تحتم علينا التفكير في كل الاحتمالات كالموت مثلا، إلا أن هذا الشعور وغريزة الإنسان الفطرية في الحفاظ على بقائه، تفاقم لديها ولدى فريق الرحلة وهم في قلب الصحراء، فوبيا الأماكن المعزولة، ربما لو كانوا في الشمال لن يكون هناك خطر على حياتهم، حياتهم المرهونة في الصحراء بلدغة عقرب.

بقي الهلع نفسه يراود **إريك** الهلع المتمخض من الاختلاف المكاني والغيرية يقول: **أحسست بالشوق إلى وطني يتوقف ويختطفني، شعور بالاغتراب... لا شيء مألوف، من هولي... تداعت معالمي حتى آخرها، شعرت بأنني عارٍ ومنفي... كيف بوسعي أن ألف المجهول؟... تسارع الهلع... كنت مطمورًا في زاوية من الكون**[3].

3.التسامح Laphilie

يشكل التمثيل الخطابي للسرد الرحلي والتجارب المعاشة أثناءه، صورا ثقافية لتبادل الثقافات وتقبل ل**لآخر** بكل اختلافاته "إنّ التسامح يعيش على المعارف والمعارف المتبادلة، والتبادلات النقدية، وحوارات الند للند، إن المثاقفة الآلية التي يفرضها الهوس تتعارض مع حوار الثقافات الحقيقي الذي يطوره التسامح"[4].

---

[1] ليلة النار، ص 29.

[2] المصدر نفسه، ص 35.

[3] المصدر نفسه، ص 105.

[4] دانييل هنري باجو، **الأدب العام المقارن**، ص 108.

"لم يكن سوق المجوهرات يقارن بساحة "فاندوم" كان يقع على طرق المدينة فوق مستطيل من الأرض الممهدة بين شجيرات دغل صغيرة، نصبت في التراب خيام وسُجيَّت السِّلع فيها صفوفا مع أكياس بلاستيكية بمثابة علب للحلي، لم يكن يحشد هناك سوى الباعة"[1].

حاول **إريك** في هذا الموقف بإدخال الثقافيين في حوار ثقافة **الأنا** وثقافة **الآخر**، مثاقفة من خلال عدم مقارنة سوق المجوهرات بأفخم ساحة تحوي في ثناياها وكنوزها المعمارية أكبر متاجر للمجوهرات، القلب النابض للحليّ، ساحة **فاندوم**، هذا المعلم الحضاري يأتي ضمنيا أمام السوق المتواضعة والخيام المتفرقة التي نصبت على الرمال، ظنا منه أنه لا شيء يستحق الشراء من الأساور، العقود، والخواتم، المعروضة، يكتفون فقط بالنظر إليها بإعجاب "**صبر الطوارق الباعة وجمال الحلي مارس عليهم نوعا من الضغط وأحسوا أنهم إذ لم يشتروا هدايا لرفيقاتهم لكان ذلك ضربا وتشكيكا في رجولتهم، بهذا تنازل عن قراره الأول واشترى أقراط كتذكار أهدته إليه الصحراء الجزائرية وثقافتها" صار الموقف محرجا فتراجعت جبنامي، أو ربما لطفا، واخترت قرطين أما "جيرار" فقد ساوم على سيف... وهذا ما طمأن موسى... سوف تحدث هذه الأعراض ضجة في باريس**"[2].

على النقيض من الرهاب الذي يستدعي إقامة حواجز وإزاحة ل**لآخر** يأتي موقف تسامحي بين **إريك** والطارقي **أبايغور**: "**كنت أخاف العطش، أخاف الجوع، والتعب وأخشى الحيوان الختال الذي يرقبني أثناء نومي، أخاف العقرب الذي قد يعشش في جوف حذائي في الليل، كنت أخاف... كائن وحيد كان يطمئنني؛ أبايغور، كأنه حدس ما كنت أشعر به رفع رأسه ناحيتي وابتسم لي ودعاني إلى الانضمام إليه**"[3].

الآخر الطارقي شكّل أمانا بالنسبة **لإريك** وانسجما مع بعضهما، يتكرر المشهد والموقف نفسه، حين مسيرتهم في منطقة يتكاثف فيها الدغل، أين رأى **إريك** أفعى تبتلع سحلية كوجبة عشاء، وذعر، شرح له **أبايغور** طبيعة حياة الأفعى وكيف أنها تخرج فجرا للارتواء، وأعطى له

---

[1] ليلة النار، ص 16.

[2] المصدر نفسه، ص 17.

[3] المصدر نفسه، ص 47.

كيسا صغيرا به كبريت يستخدم كحصن لحماية وإبعاد الأفعى، التفاهم الذي توصل إليه **إريك** مع **أبايغور** لم يكن يحتاج إلى لغة مشتركة بينهما.

"**كم هو مريح أن تخاف خصما ببساطة أو ها قد عرفت الخطر، خلصني أبايغور من خوف لا سبب له، لا شك في أن رجل الصحراء كان يعرف أن الخوف يغطي القلق حيث يمنحه موضوعا محددًا**"[1]، في هذا المقتطف من الرواية يعترف **إريك** بـ**الآخر** الجزائري **أبايغور**، الذي شكل معبرا **للأنا** دونما انتقاض **للآخر** حيث لا يستطيع **إريك** الاستغناء عن بن الصحراء، وتمكن من التعايش معه بفضل معرفته التي خلصت **إريك** من مخاوفه التي لا أساس لها من الصحة إلا في أوهامه.

"فالتسامح إذن نظر إلى **الآخر** واكتشاف بأنه (وجه) وذلك لأن النظر إلى **الآخر** يؤدي دون شك إلى العودة إلى الذات، والنظر إلى الذات لم ينسي التحول عبر **الآخر**، إن **الآخر** للتسامح"[2].

ثالثا: جغرافيا التخييل.

1.التمثلات الجغرافية المتخيّلة

يرتبط الإنسان بالمكان، وجوده في المكان يحتوي المكان بوعيه وإدراكه إياه، بفكره وعواطفه، فقد بات واضحا أن المكان يرتبط جذريا بفعل الكينونة للعيش والوجود، وفهم الحقائق وصياغة المشروع الإنساني، كما يشكل وجود الإنسان وتموقعه في المكان، مكانا لعبور **الأنا والآخر** في الوقت نفسه، باختزال الوعي أو اللاوعي بالأمكنة كلها، ابتداءً من الأمكنة الصغرى والكبرى المألوفة، انتهاءً بالمكان المطلق أي الكون[3].

يلتحم المكان بالوصف، لينتج عنه السرد الذي يطلعنا بجزيئات المكان من خلال علاقته بإنجاز الفعل وهذا ما يسمى بالصورة السردية، وهي الصورة التي تعرض الأشياء المتحركة، أما الصورة الوصفية فهي التي تعرض الأشياء في سكونيتها، من خلال التشكيل

---

[1] ليلة النار، ص 109.

[2] دانييل هنري باجو، **الأدب العام المقارن**، ص 109.

[3] ينظر: ياسين النصير، **إشكالية المكان في النص الأدبي**، دار الشؤون الثقافية، الطبعة الأولى، بغداد، العراق، 1986، ص 64.

اللغوي لفضاء أنتجته مجموعة من المتغيرات، تدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي ويشعر القارىء أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال[1].

المكان الجغرافي هو إطار لشبكة من العلاقات، تعد البيئة والإنسان عصبه والحضارة نسيج حاكه التاريخ وورثه لجيل بعد جيل؛ "**فالرحلة الحقيقية دائما تعتمد على النسج بين المتخيّل والواقع، وهي تقع ما بين العالمين، وإذا كان المسافر لا يأمل شيئا، فهو لن يرى إلا ما تراه عيناه، وبالمقابل إذ كان قد تصور الأمكنة في تفكيره، فإنه لن يرى أكثر مما يتبدى أمامه**"[2].

يرى **غاستون باشلار** في كتابه **جماليات المكان** الذي أحدث ثورة كوزموبوتالية " أنه في دراسته للخيال لا يوجد موضوع دون ذات، بل أن الخيال بالنسبة للمكان يلغي موضوعية الظاهرة المكانية وتحل مكانها ديناميته الخاصة، وعندما يتحول الخيال إلى شعر فهو يلغي سببيته ليحل محلها "التسامي المحض"؛ أي أنه يتجاوز فكرة أن لا موضوع دون ذات وتجعل للذات موضوعها الخاص، المستقل عن العالم الخارجي"[3].

اهتم **إريك** برسم عالم تخييلي متعلق بجملة من العادات والمعتقدات متماهي الأبعاد والدلالات، يتعدى كون الصحراء فضاءً سياحيا وحدا جغرافيا" حيث أن بعض الأشياء المميزة من صنع الذهن وأن هذه الأشياء التي يبدو لها وجود موضوعي ليس في الواقع إلا أوهاما، فقد تقوم مجموعة من الناس بإقامة حدود تفصل بين أرضهم وبين الأراضي المحيطة بها مباشرة وما يتجاوزها من أراضي، معنى هذا أن إقامة الحدود الجغرافية له علاقة وطيدة بالمعرفة المكونة حول **الآخر**، بل وحتى أن هذه الجغرافيا الخيالية يكفي أن تقام في أذهاننا لتضفي سمة الاختلاف؛ ذلك أن التخوم الجغرافية مصاحبة للتخوم الاجتماعية والثقافية في الوقت نفسه، فالمكان هو الفضاء الذي تتزاحم فيه الأوهام وتتكاثف فيه صور تعميق الصلة بالذات[4].

---

[1] ينظر: سيزا قاسم، **بناء الرواية** "**دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر، 1984، ص– ص، 83– 84.

[2] ليلة النار، ص 18.

[3] غاستون باشلار، **جماليات المكان**، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 1991، ص 11.، مقدمة المترجم

[4] إدوارد سعيد، **الاستشراق**، ص– ص، 116– 118.

يكتسى المكان بعدان بعد زمني وآخر حركي "**كان العالم يضفي على هذا العالم الساكن تاريخيا، وتحت الهدوء السطحي للمنظر البانورامي، تشع اندفاعات، وثورات وصراعات... كنت أشعر بأننا ساقه معركة**"[1].

في الواقع كانت رحلة **إريك** هي رحلته الأولى إلى الجزائر لذلك لم يكن يكتشف، وإنما كان يضع المعايير مقارنا الصحراء المتخيّلة بالصحراء الواقعية، فهو حين أتى إلى الجزائر كان مشبعا برؤى وتصورات حول الجزائر وصحرائها، لا ندري إيجابيتها أم سلبيتها، الأكيد أنه سيحاول تمحيصها، فمعروف عند الأروبيين أن الشرق هو شرق خيالي، شرق ذكريات، ربما كان يعتقد **إريك** أن ذلك ما سيلقاه "**ما عسى المرء يتوقع أن يرى عند نظره إلى الصحراء؟ لا شيء، إذا كانت هذه الصحراء، فهذا تماما ما كان تحت أنظارنا: لا شيء، سهل، مسطح، جاف، دون أي تفصيل يستدعي الانتباه، سهل ينتهي بالتلاشي عند الأفق**"[2].

تنتمي الأوصاف الداخلية أو الخارجية للأشياء أو الأمكنة إلى عالم أكثر إنسانية، فهي تدخله في علاقة حميمة تتحول إلى نافذة من خلالها تطل على عالم الشخصية الداخلي الذي يركز على الأشياء أو الأماكن باعتبارها ذاكرة فردية أو إنسانية تستجيب من خلالها الشخصية لوهمها الخاص[3].

يشي عالم الصحراء بالرهبة والخوف، لكنه يعبر أيضا عن سعة الأفق، ما يعني أن كينونة الصحراء هي كينونة منفتحة على التأويل غير المتناهي، فهي صانعة لجسدها طبيعيا، إلا أن جسديتها ستتخذ طابعا مغايرا حسب قراءة الإنسان لها عندما تنسل إلى مدركاته الحسية وآلة فهمه وتمثيله، وصولا إلى خياله، فمخيلته ومن ثم إبداعه[4].

إذا ما تأملنا المقطع الذي يصف فيه **إريك** "تمنراست" التي تقع في أقصى جنوب الجزائر على ارتفاع 1400 متر عن سطح البحر لحظة وصوله إليها "**أظنني أحببت تمنراست**

---

[1] ليلة النار، ص 43.

[2] المصدر نفسه، ص 45.

[3] عبد اللطيف محفوظ، **وظيفة الوصف في الرواية**، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، جزائر العاصمة، الجزائر، بيروت، لبنان، 2009، ص 81.

[4] رسول محمد رسول، **الجسد المتخيّل وبنيته الفنية**، دار الفرابي، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 2011، ص 44.

في اللحظة نفسها التي لاحت لي فيها المدينة من وراء نافذة الطائرة"[1]. نجده يقيم استعارة كبرى إذ كأنه يشبه الصحراء بالمرأة، يقع في حبها في أول نظرة، فاجأته وداعتها "**حيث تسترخي داخل أرض محصورة، يحتضنها ذراعان مثنيان من الغرانيت تنفتح بهما وهي في حمايتهما... ما إن وطأت قدماي خارج الطائرة حتى عانقتني أنفاس هذه الأرض وداعبت أذني ولامست شفتيّ، وأدركت موقنا أن الصحراء كانت مقدمة لي بهذه الملاطفة، عناق الترحيب**"[2].

تدخل شخصية **إريك** في هذا الموقف في تماسٍ مباشر مع الحياة الحميمة الشخصية، تفصح عن رغباتها الدفينة وأوهامها اللصيقة، تمثيل سمح من خلال تأنيث المكان على المستوى التخييلي وجعله أشبه بكينونة جسدية، باستيهام الشخصية اللاواعي، أنفاس الصحراء بمغازلتها **إريك** أشبعت وملأت الفراغ الثاوي في خلجات نفسه، هذا النوع من التقديم "تأنيث المستعمرات"، عُرِفَ في كتابات الجيل الأول والجيل الثاني من الرحالة والمستشرقين الفرنسيين أمثال: **فلوبير، نيرفال، أندري جيد، غي دوموباسان...** وغيرهم.

لقد شكلت نصوصهم بهذا نسقا استعماريا أعاد بناء الآخر في المخيلة الغربية وقولبته؛ لأن الصحراء فضاء لا متناهي خالٍ من الناس، هي أرض لا تخضع لأي سلطة، تمثل إستعارة ديناميكية، فكانت المغامرة والحرية في الوقت عينه، امتحان لقدرات الذات، انفلات شخصية **إريك** من السسلطة والرقابة وتحرره منها فسح المجال لميولاته الجنسية التخييلية –وإن كانت على استحياء– بالظهور.

"يمكن القول أن العلاقة بين نفسية الإنسان والمكان تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية، تصبح الحرية في هذا السياق مجموع الرغبات التي يمكن أن يحققها الإنسان دون الاصطدام بحواجز أو عقبات ناتجة عن الوسط الخارجي"[3].

2.الصحراء في تمثيلات "شميت"

---

[1] ليلة النار، ص 05

[2] المصدر نفسه، ص 06.

[3] يوري لوتمان وآخرين، **جماليات المكان**، دار عيون المقالات، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 62.

اتسم حضور الصحراء في إبداعات الكتاب الغربيين الرحلية السردية بالتغيير من كاتب إلى آخر، ومن مرحلة إلى أخرى، من التيار العجائبي إلى التيار الاستعماري، إلى التيار الإنساني الوجودي، أسهمت كتابات الصحراء في تشكيل صورة **الآخر**، وتنامي هذه الصورة وتعقدها في المخيال الغربي وتباينها، طرحت قضايا تتصل بعلاقة **الأنا** مع **الآخر** وفق معادلات تختلف باختلاف الموقف الحضاري وصورة **الآخر**[1].

قدم **إريك** فضاء الصحراء على أنه فضاء متميز عن سائر الفضاءات الأخرى، فضاء للحرية والحكمة وكذا الروحانيات، العالم اللامتناهي، فضاء تكتنفه العزلة، الروح التائهة التي تحافظ على كينونة الذات، في الصحراء لا يمكن أن تسلك سوى طريقا واحدة "**لا يمكن أن تعبر سوى صحراء واحدة، كانت صحراء ذلك اليوم تهدي إلى حفلة تعميد، كانت أرضا مصدعة تغطيها الرمال، كافرة بكل نبات، أفقا لا أفق له وأبخرة مائجة تعكر اللامتناهي**"[2] فهي تمتلك القدرة على خلق كينونتها بنفسها، تتغاير بتغير وتعدد الدلالات.

الصحراء هي المكان الذي عرّف **إريك** على ذاته وأناه وحقق له وجوده "**اسمي إريك، إريك إيمانويل شميت، وأنا ابن بول شميت، إنني موجود، فخورا، نشوان من الفرح، منفعلا ولت للتو، ليست ولادة في العالم إنما هي ولادة في ذاته**"[3].

حيث في الصحراء تجد النفس أفضل مكان للتأمل، **الآخر** مرآة تأملية **للأنا** عن طريقها تتحدد صورته ووجوده.

اختلفت الصورة المرتسمة للصحراء بين النهار والليل بتغير المناخ "**ليلا تتخذ الصحراء هيئة احتفالية يعذبنا الزهد تحت شمسها، لكنها تمسي في الليل غنية مستفيضة، كريمة، شرقية، تهدي بفيض جواهر صاغها أكثر الصاغة جنونا، تهدي عقودا وقلائد وتيجان ألماس، وسلاسل ذهبية وأساور براقة، آلاف النجوم تزين صندوق المجوهرات، المخملي الداكن والقمر الفضي، السيّد يشع بنوره المتغطرس حوله كملك في حفلة راقصة**"[4].

---

[1] حفناوي بعلي، **صحراء الجزائر الكبرى في الرحلات وظلال اللوحات وفي الكتابات الغربية**، دروب للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان، الاردن، 2016، ص 251.

[2] ليلة النار، ص 54.

[3] المصدر نفسه، ص 59.

[4] ليلة النار، ص 61.

تتوالى تمثيلات **إريك** لليل الصحراوي باستحضار الأيام الخوالي، ليالي ألف ليلة وليلة، ووضعها في قالب مجازي جمالي يلعب لعبته المخاتلة تعكس تكرار الأفكار المتوارثة والمرتسخة في المخيال واللاوعي الجمعي الأروبي، حيث أضحى **إريك** رهينا لسلسلة من الاستعارات العتيقة والكليشيهات الأدبية، تختلق شرقا خياليا يلبي تطلعات الخيال الغربي، ويرضي ذوقهم السائد بأخذ فسحة في الخيال، لقد لخص **شاتوبريان** الشرق في الحمامات، العطور، الرقص، لذا تداعت هذه النظرة بوصف **إريك** لسماء الصحراء على أنها إمرأة شرقية راقصة تستعرض مفاتنها كدعوة لممارسة البغاء، والقمر كملك في حفلة رقص صورة أقرب إلى أجواء الحريم التي عرف بها الشرق في المخيلة الغربية.

يتميز انبهار واندهاش **إريك** بجمال الصحراء لكن هذه المرة، مع حرارة شمس جبال **الأتاكور** وهي أعلى قمة في جبال الهقار يقول: "**عبرنا تحت شمس حارقة، الورشة التي عملت فيها الطبيعة عندما كانت فتية نزقة وبدائية، كانت ترفع بقوتها الطبقات السطحية للرمل، ثم تبصقها حمما بملايين الأطنان،... كانت منتشية في ذروة الهيجان، تختبر موهبتها في جسد الصحراء تشع حينا، لكنها تظل خلاقة على الدوام... تتضاءل الفوضى لتتيح لنا رؤية القمة الواضحة باستدارتها وتعرجات الدرب الممشوقة**"[1].

كانت فكرة مغادرة **إريك** لجبال **الهقار** تشعره بالوهن، كلما مضى الوقت وابتعد عنه جبل **تاهات** أصبحت نظرته اتجاه ليلته المتلألئة بالنجوم الثاقبة... يبدو أنه افتتن بسرعة... العطش، الجوع، والإنهاك، كل ذلك أصاب جسده وأوصله إلى الهذيان، حالة الارتياح الكلي التي احتفظ بذكراها تعود إلى منطقة أسفل السرير الدماغي التي أفرزت مادة الأندروفين[2].

مسيرة **إريك** في جبل **تاهات** أدخلته في حالة من الاستيهام الواعي، ذلك أنه أدرك ما يحدث في نفسه إن الموضوع الذي خلقه بالاستعانة بمخيلته لإشباع طاقته النفسية الكامنة، قد بدأ بالانقشاع والنزول على سطح الواقع، مع اقتراب موعد مغادرة المكان ومفارقته.

يوظف **إريك** في تمثيلاته للجزائر الموروث الديني وذلك بالاستعانة بالشخصية الأسطورية المتمثلة في شخصية **شارل دوفوكو** الحية في المخيلة الجماعية للفرنسيين، ووصف أهم الأحداث الخاصة بها، إن الخطاب العجائبي يؤسس شعريته خارج عالم المألوف ويوشي

---

[1] المصدر نفسه، ص– ص، 11–112.

[2] ليلة النار، ص 167.

على المحكي الواقعي، ينتزع منه مألوفيته ويقذف به في عوالم الغرابة والحيرة واللامعقول لأن الصحراء نفسها أعجوبة بفضاءاتها المتناقضة"[1].

تصبح الغاية من توظيف الأسطورة أثناء تقديم المكان، استحضار لمظاهر الحياة الأولى **الفرقاطة** هو اسم للصومعة أو نصف الكنيسة التي بناها **شارل دوفوكو**، شبهه بالمستطيل لصغر حجمه "**غير أن هذا المستطيل المبني يشكل أخرق، كان أول بين في تمنراست عام 1905 في هذه الواحة، حيث لم تكن تجد سوى عشرين** "دينارا" **كما كان يقال في الماضي، أو عشرين كوخا من القصب**"[2].

"كان البرج ينتصب مهيبا، حصن صغير بلون الصلصال الأحمر الدموي، بناء مصمت، منغلق بلا نوافذ، يعلوه سور متناوب الفتحات يشهد على عنف العالم، كان البرج يذكر بالفشل المصحوب بالمأساة، هناك في عام 1916، لقي **شارل دوفوكو** حتفه برصاصة في الرأس أطلقها صبي يعرفه، وكان قد ساعده.

في الحقيقة وإن كان هذا الصرح الشامخ عظيما فإنه لم يكن يروي إلاّ قصة واحدة: قصة الصراع بين البشر"[3].

وصفُ **إريك** لقدسية المكان وحكيه عن الواقعة التاريخية اغتيال الراهب الذي نذر نفسه للرب والأهالي الأصليين، وكيف استطاع الحفاظ على بقائه والصبر أمام جبروت الصحراء، عزز صلته بذاته وتاريخه، فالأسطورة هنا أقرب ما تكون للاوعي جماعي يتكلم عن أحداث وذكريات حفظها التاريخ في مَعَلمٍ سياحي جعلت من شخصية **إريك** تدخل في صراعات **الأنا والآخر**.

حتى لا ننسى في خضم رصدنا لتمثيلات **إريك** للصحراء الوقوف عند حدود الصورة المرتسمة للمرأة الطارقية التي نلمح تغييبا لها في عملية الحكي الروائي، حضور يكاد يكون شبه منعدم تحظى المرأة في الصحراء بتقدير واحترام كبيرين، هي رمز للطهارة والعفة والرقي والثقافة تجتمع فيها أنبل الخصال "**عند الطوارق تستحوذ النساء على الوظائف النبيلة، فهذا أمينات**

---

[1] ينظر: محمد بوعزة، **المتخيل الروائي في الشارع والعاصمة**، مجلة الفكر العربي المعاصر، شتاء 2000، العدد 99، المركز الإنماء القومي، لبنان، ص 259.

[2] ليلة النار، ص 22.

[3] المصدر نفسه، ص 24.

القوانين كاهنات، كاتبات وهن ساهرات على الثقافة وقلة من الشعوب تحترم المرأة على هذا القدر"[1]. تمثيل يجري وفق استراتيجية تقابلية مزدوجة ضمنية، إذ تأتي المرأة الشرقية في مقابل المرأة الغربية، حيث ينظر إليها بالدونية، يدعم تمثيله باستجلاب إحدى أيقونات الجمال والثقافة أميرة الوتر الواحد الإيمزاد الأهاقارية **داسين** أميرة الشعر كنسق مرجعي من خلال نسج جملة من التداعيات تحيل إلى كليشي مرتبط بصورة المرأة لدى الثقافة الشرقية بكلمة واحدة **داسين** يكسر القالب الجاهز الذي كانت تصور فيه المرأة الشرقية سابقا، هذه الإشارة لا يمنع أن تكون لها وظيفة أخرى عدا وظيفة السرد الأصلية في العمل الروائي، كتكثيف دلالي لأدوار سردية أخرى مسكوت عنها تدخل ضمن نسق من العلاقات الداخلية"[2].

وفي موضع آخر وفي صورة فنية يضع **إريك** راعية الماعز في مشهد فاتن ولوحة مدهشة كأن أصوات أقدامها هي والقطيع، ألفت أجمل سمفونية "**لم تكن الراعية أكبر من طفلة على الرغم من سنواتها العشرين، كانت تجلس وسط حيواناتها وعندما رأتنا خفضت عينيها المكحلتين، كانت أهدابها الكثيفة ترمي بظلالها فوق بشرة ناعمة كالدراق، تؤطر وجهها اللطيف الناعم بشفاهه اللؤلؤية جديلتان كثيفتان بلون الأبنوس، ياله من وجه مستدير ورهيف على نحو غريب**"[3].

عملية تفكيك كل صورة في صفات مميزة، ووضعها في علاقة تقابل أو تطابق مع الصفات المميزة الأخرى، تمكننا تآليفها من تجميع الصفات في شبكات تمثيلية[4]، يمكن عدّ عدم الإسهاب في توصيف المرأة الطارقية تقنية موظفة للإيقاع في فجوى دلالية وتنامي التخييلات حولها.

---

[1] ليلة النار، ص 53.

[2] فيليب هامون، **سيميولوجيا الشخصيات الروائية**، تر: سعيد بن كراد، تقديم: عبد الفتاح كليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، اللاذقية، سوريا، 2013، ص- ص، 40- 41.

[3] ليلة النار، ص- ص، 84- 85.

[4] فيليب هامون، **سيمولوجيا الشخصيات الروائية**، ص 43.

المبحث الثاني: التّمثلات اللاواعية في الرواية.

أولا: عمل الحلم.

ثانيا: حيل اللغة.

ثالثا: النموذج اللعبي.

المبحث الثاني: التّمثلات اللاواعية في الرواية.

إنّ تمثيل اللاوعي عملية تؤدي وتحتم ظواهر فريدة، إذ يؤسس بعض الأفراد أثناء إدراك موادهم اللاواعية، وعيا لأنفسهم وشعورا بأنهم يمتلكون شيئا من التحدي، وفهما يتبديان بصورة غير مرغوبة، ويصدمنا المحيط بمظهرهم المفرط[1].

معنى هذا أن شخصية **إريك** في رواية **ليلة النار** من خلال تمثيلاتها سواء كانت تلك التمثيلات الناجمة عن وعي أو لاوعي، فردي أو جماعي، وهي تصطدم بواقع **الآخر**؛ تؤسس بالاستعانة بالعناصر الغربية التي تخلقها في مخيلتها، وعيًا بالذات وإدراك ساحق عن عجز **الأنا** في التصدي الكلي للحتميات اللاواعية الفاعلة.

بما أن النفس الإنسانية لا تتألف فقط من نور ولكن أيضا بمقدار معقول من الظل؛ أي أن الحياة النفسية لا تحتكم إلى الوعي فقط، بل أيضا إلى توجيهات اللاوعي، وهذا إذ ما اعتبرنا "الرواية هي الفسحة الوحيدة التي تصان فيها الأفكار وقوتها الكاملة، فيها فقط يحدث للإنسان المعذّب برغباته، أن يحقق شيئا شبيها بالإشباع، وبفضل الإيهام الفني تنجح هذه اللعبة في توليد التأثيرات الانفعالية نفسها، كأن الأمر يتعلق بشيء من الواقع"[2]، وهو ما يسمح بأن يتحول النص إلى كينونة مماثلة لذات المؤلف وللعالم، مطابقة تفضي إلى خصوصية العمل الأدبي واستقلاليته لأن الكتابة في أصلها هي نوع من الغيرية تسترجع تخييلات موجودة من قبل، لكن ما السبيل لاستدعاء تلك التخييلات؟ وتحقيق الاستيهامات إشباعا لرغبات مكبوتة؟ وكيف تجلت في التمثيلات اللاواعية عند **إريك إيمانويل شميت؟**.

أولا: عمل الحلم.

1.الحلم والتأملات الشاردة

يميز **غاستون باشلار** بين الأحلام والتأملات الشاردة، الرؤى والتأملات، الذكريات والتذكر، كلها مؤشرات للحاجة إلى تأنيث كل ما هو عذب وأخاذ مع تجاوز التذكير المبسط، الذي تحدده حالاتنا النفسية، عندما نحلم باللغة، عندما تخرج كلمات من أعماق التأملات، كيف

---

[1] كارل يونغ، **جدلية الأنا واللاوعي**، ص 33.

[2] ينظر: سيغموند فرويد، **الطوطم والطابو**، ص 106، نقلا عن: جان بيلمان نويل، **التحليل النفسي والأدب**، ص 43.

لا نشعر بالمنافسة بين المذكر والمؤنث، من جنس الكلمة نرى الاختلاف بين الحلم والتأملات: الأولى مذكر والثانية مؤنث[1].

عندما يحلم **إريك** بلغته الأصلية يوظف عباراتها فإنه يحيي تأملات شاردة، قد يحياها أيضا في الذاكرة الهامسة أو في لغة **الآخر** وفضائه، "أما إنّ تخيل أماكن الحلم فإنه سيرى مامَثَّلَهُ له الحلم، بل سيرى الماضي والآتي وما وراء اللحظة، وإن اعترته خيبة فإنها ستتجلى أمامه أغنى من مجرد كلمة وأكثر جدوى"[2]؛ لأن المتخيّل هنا ذا طبيعة مؤنثة "الصحراء" مفردة تزيد بأنوثتها وانتمائها إلى لغة النفس من عذوبة وسعادة الحكي.

هناك تأمل آخر تتقابل فيه تمثيلات **إريك** بين ما هو مذكر وبين ما هو مؤنث، يدخلنا في تيه مع الطبيعة الحميمة للطبيعة ذاتها، تؤول إلى تأمل شارد لحالم الكلمات عند انتقاله إلى لغة الآخر "**بينما كان بعدد مراحل الرحلة، راح يتأمل عشبة الساقانا، في الجوار، على بعد ثمانين كيلو مترا من تمنراست، توزعت كتل حجرية مشكلة حظيرة برية، تثقبها مداخل مفتوحة على الأفق**"[3].

حيث أن الصحراء بالنسبة إلى **توماس** الجيولوجي كانت وكأنها في امتحان، إما أن ترضيه وترضي شغفه، أو تخيب أمله، حين لا تقدم له الأعشاب المرجوة.

توماس على عكس **إريك** لا يريد أن يتخيل أو أن يحلم، ففي نظره هي أنشطة ساذجة وتافهة، **إريك** وهو يكتب يبدو أنه حصل بعد ثلاثة أيام من تأملاته على إجاباته، "**أنظر نبتة الأرطماسيا... قطفها من غصن تغطية مئة ورقة فضية... يشبهه بالزعتر، بل تقابل بين ما هو مذكر وبين ما هو مؤنث، رائحتها الزكية راقته، ففي الأرطماسيا لاشيء سام، بل تنسب إليها فوائد طبية هي، مسكنة للآلام ومطهرة**"[4].

---

[1] غاستون باشلار، **شاعرية أحلام اليقظة، علم شاعرية التأملات الشاردة**، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 2008، ص 29.

[2] ليلة النار، ص 18.

[3] المصدر نفسه، ص 29.

[4] المصدر نفسه، ص 41.

وكم من تأملات شاردة تقدم للحلم بالمتضادات كلمة الزعتر مذكر وهي معروفة عند الفرنسيين، وكلمة **أرطماسيا** هي في المؤنث تضفي أناقتها على النبات المذكر متلاقين في الحياة المتخيّلة، "**في ذاكرة وردة لا يرى موت البستاني أبد**"[1].

يمثل **إريك** باستذكاره مقولة **فونتيل** الذاكرة على أنها أشبه بساحة حرب ينتصر فيها المذكر "البستاني" على المؤنث "الوردة" وخصّ فيها ذاكرتها التي تختزن وتتضارب فيها مجموع الذكريات السطحية منها أو الباطنة، التي تعشعش في اللاشعور، عشبة **الأرطماسيا** الكلمة الجميلة تعود للحمتها الأولى، هي لا تحمل الشفاء للجسد الإنساني فحسب، بل يمكن أن تكون علاجا للنفس وأمراضها الوهمية.

تبدي **سيمون دي بوفوار** قلقها إزاء مسألة النقص في فضول فقه للغة، إن موقف فقه اللغة حول مسألة جنس الكلمات هو بالأحرى غريب، كل اللسانين يجمعون على الاعتراف بأن توزيع الكلمات الواقعية حسب الجنس هو عرضّي بحت، غير أن في اللغة الفرنسية غالبية الكيانات، اللغوية؛ أي الصفات العامة هي مؤنثة، فالمرأة هي مثال للطبيعة الإنسانية، والمثال الذي ينصبه الرجل قبالة ذاته، بما أنه هو **الآخر** الأساسي فإنه يؤنثها، لأن المرأة هي الصورة الغيرية الحساسة"[2]، لهذا السبب وبالرجوع إلى كل الموصوفات والمرموزات تقريبا في اللغة هي نساء أعيد تحديدها من خلال إقامة تكثيف دلالي للكلمات، وإدراجها في القواميس الخاصة، للثقافة والثقافة المغايرة، حتى تغدو أنماطا فكرية تضيع في تأملات شاردة.

عندما تنقص الكلمات المؤنثة في صفحة، يأخذ الأسلوب بالتكثيف ويميل إلى المجرد والتخييل، حيث يندد **كوديل** عند **فلوبير**، برتابة الانسجام العازبي "النهايات المذكرة تهمين، منهية كل حركة بضربة قاضية وقاسية دون ليونة، ودون صدى، جناح المعترضة الكبير الذي يخفف الجملة ولا يثقلها، ولا يسمح لها بلمس الأرض، إلا بعد أن تكون قد استكملت معناها"[3]،

---

[1] ليلة النار، ص 43.

[2] ينظر: غاستون باشلار، **شاعرية أحلام اليقظة**، ص 43.

[3] ينظر: غاستون باشلار، **شاعرية أحلام اليقظة**، ص 42.

حيث كان **إريك** يتخيل الحكايات التي كان يروي له تفاصيلها "**أبايغور**" أكثر مما كانت عليه، وفي واقع الأمر كان سحر علاقتهما يأتي من كونهما يثريان بالخيال كل الكلمات التي لا يفهمان معانيها، وخلال ذلك اليومين، كان الزمن يجري ميمونا مباركا **وإريك** غارق في التأمل[1]، هي المكان الذي يلجأ إليه كل من يختنق في زحمة البشر والأشياء تكسب مناعة للحياة النفسية، هذه النعم التي لم يكن **لإريك** نصيب منها، لا توجد صحراء في بلاده "**فرنسا**" حتى السماء التي يجعلونها معادلا موضعيا لها ترثي حالهم، تأمل يفضي بمفاضلة **إريك** لفضاء **الآخر** "الصحراء" على حساب فضاء **الأنا** غير الموجود في الأصل.

2.أحلام اليقظة

يقدم الحلم نفسه بوصفه نصا: إنه عبارة عن جمل متسلسلة تعرض سلسلة من السلوكات، الإحساسات والأفكار الملموسة؛ أي التمثيلات، وهو متوالية مصبوغة باللذة أو بالإنزعاج أو بنسبة متغيرة منها معاً، فبمجرد ما يكفُ الوعي اليقظ عن الاشتغال بموضوع أو هدف محدد، إلا وتكون هناك دوما هذه الرغبة المستعدة لانتهاز أي فرصة تسمح لها بشق الطريق إلى الأمكنة التي ستحظى فيها بإمكانية إسماع صوتها"[2].

سرعان ما تحولت السماء ونجومها إلى موضوع ممهد السبيل إلى "**إريك**" حتى تتوالى تمثيلاته، حيث أنه بدأ يحلم في الحال... لطالما جعلت النجوم الخرساء البشر ثرثارين، لم أكن أود التحقق من تاريخ النجوم، وإنما من تاريخ قصصها، كم كان موغلا في القدم ! آه، لم أكن أعود إلى الوراء أربعة عشر مليار سنة، كنت أكتفي بالقفز قرنا بعد قرن... ولأن الناس لا يحتملون الجهل، اخترعوا العلوم، ومازالوا يختلقون ضربا من الأساطير... ولاتدوم معها سوى رغبة واحدة، هي التوق إلى التفسير"[3]، فالحلم أثر نفسي ولعل محركه أو دافعه إنما هو رغبة

---

[1] ليلة النار، ص 152.

[2] ينظر: جان بيلمان نويل، **التحليل النفسي والأدب**، ص- ص، 46- 47.

[3] ليلة النار، ص 64.

تهدف إلى التحقق وذلك من خلال تكثيف المادة النفسية وإدراجها في تمثيلات محسوسة حتى تفسر ظهور الحلم بصورة تبدو معقولة وأقرب منها إلى الواقع عن الخيال.

"**إن البشر الذين تواجههم مظاهر غريبة كالسماء، القمر، الفصول، الولادة والموت يصرون على رؤية تكون غير مرئي تحت العالم المرئي، فالعقل يخاف من المجهول مثلما يخاف الجسد من الفراغ، لذلك ينسج قصصا خيالية على الدوام، كي يقضي على الشعور بالعزلة أو العجز**"[1]. معنى هذا أن الحلم يتيح الفرصة للتجوال في عوالم الخيال مرورا بانبثاق مواضيع على مقربة من الموضوعية، لسد رغبة أو هاجس ما.

تعرف أحلام **إريك** طريقها للوجود بالاستئناس بالطبيعة الصحراوية وأماكنها التي هي بمثابة مواضيع استيهامية وتخيّلات يبدعها محكيها، لحظة اليقظة بإخفاء استيهاماته عن الآخرين، لأن لديه انطباعا بأن هناك ما يستدعي الخجل... إنه يعمل على تلطيف ما في الحلم النهاري، من تمركز حول الذات، بما يلزم من التحويل والإضمار الذي يعمل على إغرائها بحق الاستفادة من لذّة شكلية صرفة"[2]. وهو ما حاول **إريك** فعله بتلطيف الجو بإطلاقه نكتة حتى يتمكن من إخفاء استيهامه "**أردت أن أكون متواضعا بوضع أنفسنا هو نحن وأنا في السلم الألفي للبشرية، فإذا بي أظهر، مدعيا... واستعادت موسيقى المفاهيم العلمية إيقاعها المسكن، كانوا يبتسمون جميعا وقد نسوا فضيحتي**"[3].

يستخدم الحالم صيغة المضارع مثلما تستخدمها أحلام اليقظة وبمثل حقها، فالمضارع هو الصيغة التي تصوّر فيها الرغبات المحققة[4]، تلوح لنا قمم مخططة بنتوءات والشقوق تبدوا كحلوى "**الألف ورقة**" الفاخرة، وتنفتح صخور رملية تارة ومتآكلة جوفاء تارة أخرى... ألفيت

---

[1] المصدر نفسه، ص 66.

[2] ينظر: جان بيلمان نويل، **التحليل النفسي والأدب**، ص 71.

[3] ليلة النار، ص 66.

[4] سيغموند فرويد، **تفسير الأحلام**، ص 527.

نفسي فجأة أسمع صداها وأحلم بأن الريح تصفر في هذه الآلة الموسيقية العملاقة وتقدم لنا هذه الأنابيب أنغاما "**لباخ**" **أو** "**بروكنير**"... وفور وصولي إلى القمة غمرني سرور عمق"[1].

فالصورة التي رسمها "**إريك**" تبث الحضور الإنساني في الأشياء الخرساء وتضفي عليها طابع الدينامية وسمة المرونة إلى الطبيعة من خلال مكوناتها نفسها، إذ لا تتخذ التمثيلات تناسقها إلا بانتظام الموصوفات فيها.

يحتفل **فلوبير** أيضا بالتفاصيل كحركة الريح، كل مشهد وصفي وإن بدا مشتت الأطراف إلا ويكتسب وحدته بفضل عنصر موجه ومهيمن، حيث يتحول الوقف في عملية السرد إلى سرد في حد ذاته، ذلك أن التفاصيل تتبع في نظامها نظام الرؤيا داخل وعي ولاوعي الشخصية، حتى تغطي المشهد كاملا باستخدام صيغ تعطي من جهة الوهم بالوصف الواقعي ومن جهة ثانية الوهم بتحكم المنطق في عملية التشكيل[2].

يغدو الحلم كتقنية يجنح إليها المحكي في العمل الفانتاستيكي أشبه بالخيط الرفيع الذي يربط بين الرغبات المغبورة في اللاوعي وسطحها الواعي المقاوم، ويكفل التوازن بين العالم المتخيل والعالم الفيزيقي، تصدر بذلك متعة عالية من الطبقات النفسية المتحررة من القيود، حتى يكون أقرب إلى ما يسمى استيهاما، استعانة بجملة من التعابير الإنزياحية حتى تتوارى خلفها الدلالات اللاواعية للحلم.

3.النكوص

إنّ النكوص من غير شك أحد الخصائص السيكولوجية لعملية الحلم، لكن يجدر بنا الإشارة إلى أنه لا يقع في الأحلام وحدها، إذ التذكر المعتمد وغيره من العمليات المقومة للتفكير السوي، يتضمن حركة نكوصية في الجهاز النفسي، حيث يسمى نكوصا ما يقع في

---

[1] ليلة النار، ص- ص، 116- 117.

[2] ينظر: عبد اللطيف محفوظ، **وظيفة الوصف في الرواية**، ص- ص، 78- 79.

الحلم، حين تتحول الفكرة من جديد إلى الصورة الحسية التي منها كان المنشأ ففي حالة النكوص ينحل بناء أفكار الحلم إلى مادته الخام[1].

تتحول الأفكار المرتبطة ارتباطا وثيقا بذكريات "**إريك**" الباقية من مرحلة طفولته إلى تمثيلات "**تخييلية عاودتني ذكرى من الماضي، السيارة الحمراء، لم تستعجل الذكرى في الوصول هي قادمة من بعيد، هاهي تصل إلى ذهني رويدا رويدا، وتحل برفق، وعما قريب ستنكشف كليا، السيارة الحمراء...**"[2] كان ذلك عندما وجد **إريك** نفسه أمام ذكرى حادثة إثبات ذاته ورجولته لوالده، حينما حاول إقناعه بتمكنه من قيادة سيارة السباق التي أهداها إليه أبوه في سن الرابعة، أجواء النهار الصحراوي وألوان شمسه أوهمت **إريك** أنه في مدينة **ليون**، وأحيت ذكرى الطبيعة الشتوية في فرنسا لديه "**انتابني فجأة حدس بأن النور كان يتغير، وارتفع أمامي ستار يفضي إلى منظر بانورامي انحبست أنفاسي وأتسعت نظراتي، كانت تمتد تحت قدمي مدينة ليون، بسطوحها الحمراء الكرزية والمرجانية وأبراج كنائسها ... ثم تراءت لي في البعيد الحصون الجبلية بلونها الأخضر الداكن، والقمم المكللة بالثلوج مهيبة وساحرة**"[3].

حيث استذكار **إريك** لخيبة الفشل في صغره اللاشعورية، شفيت وهو في قلب الصحراء وبتخيل وجود والده بجنبه، عملية سمحت له بالرجوع إلى الحياة الواعية التي كانت تشهد انتكاسة من حين إلى آخر "**كنت وأنا أغادر غموض الطفولة البدائي، أتخذ موقعي أخيرا، وسط العالم موقع الإنسان، كنت في السابق كمن يعيش مشوشا، أتخبط في الظلام، عشت دون أن أعي ذلك، لكن في ذلك الصباح كان تاريخي يبدأ**"[4].

---

[1] ينظر: سيغموند فرويد، **تفسير الأحلام**، ص- ص، 534- 535.

[2] ليلة النار، ص 58.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ليلة النار، ص 59.

يوظف **إريك** مشهدا نكوصيا آخر ينتج به تخييلاته الاستيهامية، حيث كانت علاقته منذ الطفولة مع المرايا معقدة، قطع صلته بالمرايا منذ سنه الثامنة عشر، لم يكن يجد ذاته في انعكاس المرآة، لا شبه بين ما هو في الخارج وبين ما يبقى يجول داخله، تمثل المرآة بالنسبة إليه ألما داخليا دفينا، كان يردد جملة "**في مكان ما ينتظرني وجهي الحقيقي، في مكان ما ينتظرني وجهي الحقيقي، واليوم وأنا أكتب هذه الفقرة، أرى السؤال بوضوح أكثر، إذ أنني حصلت على الإجابة بعد ثلاثة أيام من تأملاتي تلك**"[1].

إذ مثل **لإريك** فضاء **الآخر** "الصحراء" وخلوها من المرايا انعكاسا حقيقيا لذاته وشفاءً من عقدته، حيث تمكن أخيرا من رؤية ذاته ووجهه الحقيقي؛ أي أن **الآخر** أصبح مرآة وجسرًا تعبر وتتكشف من خلاله **الأنا** وصورتها الباطنية.

إضافة إلى معاناة **إريك** منذ سنه الحادي عشر أرقا وعدم قدرته على الاستسلام للنوم، لم يفرح يوما بانتهاء النهار، كان الليل بالنسبة إليه يساوي العذاب، جرب حياة العاشق ولم يجدي ذلك نفعا، حتى حيِّلُ جدته باتت بالفشل، بدأت مشكلته مع موت جده حين كان طفلا، فكرة النوم من وجهة نظره تعادل فكرة الموت "**النوم الأبدي**" قضى عشرين عاما وهو حبيس جملة "**لقد نام جدك إلى الأبد**" استسلم لأوهامه ووساوسه، جعل من تخيّله وتوهمه للخطر الذي يحدق به في الصحراء ليلا يخلصه من ذكرى الموت الأليمة ويفك عقدته "**غير أنني في تلك الليلة في قلب الصحراء، على الرغم من الإنهاك بسبب الحرارة والمسير...كان يتربص بي خطرٌ ما، أُحِسُ بتهديد خفي... أنا أرتجف من رأسي حتى أخمص قدمي... بعد ثلاثين ثانية استنتج أن مخيّلتي هي من خلقت الخطر**"[2]. بفضل تلك الليلة واستشعاره للخطر والخوف حظِيَّ بمتعة النوم.

---

[1] المصدر نفسه، ص 40.

[2] ليلة النار، ص 104.

إن بيانا للمشاهد الطفولية أو لاستعادتها في صور تخييلات من قيمة النماذج التي يحتذيها محتوى الحلم مع التأكيد على أن الذي أثار هذه العملية هو إحدى الذكريات، ومن الراجح أن النكوص، حيثما وقع، كان نتيجة لمقاومة تحول دون تقديم الفكرة إلى الشعور وفق الطريق السوي، ونتيجة لجذبٍ تمارسه إزاءها في الوقت نفسه ذكريات حاضرة ذات قوى حسية كبيرة[1]، أي أن فعل النكوص هو تجلٍ واضح لعودة المستهيم إلى أعمق نقطة من مخزونه اللاواعي وإعادة بعثه من جديد للتصورات الطفولية التي كانت توجه مختلف سلوكياته وتؤثر على حياته النفسية.

ثانيا: حِيل اللغة.

1.اللغة السيكولوجية

تعتبر اللغة أساس الحضارة البشرية وتمثل الوسيلة الرئيسية التي تتواصل بها الأجيال وعن طريقها تنتقل الخبرات والمعارف والمنجزات الحضارية بمختلف صورها وعن طريقها أيضا لا ينقطع الإنسان عن الحياة بموته، ذلك أن اللغة تعينه على الامتداد تاريخيا، ليسهم في تشكيل مخزون ثقافي مشترك[2].

لقد تمكن علم النفس من أن يجعل من اللغة موضوعا له لدراسة مختلف المظاهر السيكولوجية التي تتخفى وراء الاستخدامات اللغوية، حيث لا تخلو الشخصيات الروائية من بقايا شخصية الكاتب نفسه، لتصبح اللغة مرآة لنفسيته عن طريق عملية الحكي والوصف.

"اللغة هي أساس اللاوعي من حيث كونها المجال التنظيمي الأول عند الإنسان، وباكتساب الإنسان لملكة اللغة، يقوم بتقنين وضبط طاقاته الغريزية وإكسابها نوعا من التقنين

---

[1] ينظر: سيغموند فرويد، **تفسير الأحلام**، ص 539.

[2] جمعة سيد يوسف، **سيكولوجية اللغة والمرض العقلي**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الطبعة الأولى، الكويت، 1990، ص 13.

داخل نظام رمزي سابق لا يمكن الإفلات منه، فتحدد شبكة الصور والأحلام، التصورات والرغبات وتتفاعل بما يتيحه النظام اللغوي"[1]، "واللغة بوصفها نظاما تتحدد من خلاله جدلية **الأنا والآخر**، تشكل هوية الأفراد عبر وعيهم بهذه الهويات المختلفة إذ أن **الآخر** هو المجال الذي يتشكل فيه **الأنا** الذي يتكلم مع المستمع، فما يقوله أحدهم هو في ذاته جواب **للآخر** الذي أراد أن يسمع هل هذا **الآخر** تكلم أم لا"[2].

يوجد الخيالي بين مكان **الأنا** ومكان موضوع الرغبة، ويوجد الرمزي بين **الآخر** والذات الغائبة عن البنية التركيبية، ومن ثمة يتحدد الموقعان الخاصان بهاتين الهيئتين، فالرمزي هو النظام الذي يقيم الذات ضمن اللغة، أما الخيالي فهو ما يعكس الرغبة في الصورة التي تحملها الذات عن نفسها، فتجليات **الآخر** ووجود **الأنا**، وتمثلات ذلك عبر اللغة وقيمة التصوير البلاغي في الكشف عن الوجود النفسي للوعي، فالأثر الأدبي والتحليل النفسي يتصلان لمساءلة نسيج الدلالة[3].

معنى هذا أن اللغة يمكن أن تصبح بنية شعورية أو لاشعورية، وأداة يتم بفضلها التعرف على نظام التصورات، الأفكار، الهواجس والرغبات التي تنتظم في سلسلة من الانفعالات خلال الحياة النفسية للفرد، تبعا لما تتيحه التنظيمات اللغوية.

2.لا وعي اللغة الواصفة

إذا كانت أهمية دراسات **شارل مورون** لم تنل حظا من الاهتمام إلا بعد أن تناولها **جيرار جنيت** عام **1966**، فإن الأطروحات النظرية للمحلل النفسي الفرنسي **جاك لاكان (1901-1981)** ***Jacaques lacan*** تميزت بحضورها لأول وهلة من بروزها، كواقع فكري،

---

[1] عمر عيلان، **في مناهج تحليل الخطاب السردي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الطبعة الثانية، دمشق، سوريا، 2008، ص- ص، 197- 198.

[2] المرجع نفسه، ص 198.

[3] المرجع نفسه، ص 195.

يشغل ساحة النقاش المعرفي والفلسفي للدراسات المتصلة بالتحليل النفسي من حيث إعادة صياغته لأفكار **فرويد** عن اللاوعي والأحلام، وسعى إلى تخليصها من الجمود والتبسيطية التي لحقتها من جراء النزعة الدوغماتية الميكانيكية المتشددة التي لا تقر بغير الصورة الأولى للمنهج[1].

نكتشف اختلاف التصور اللاكاني للذات، "حيث لم تعد الذات هي التي تدير العلامات بل أن **الأنا** هي التي تقيم تعاقبا للتغييرات والقطائع التي يجري إنتاجها من خلال ذلك الخيط الذي يربط بين الدوال، وتلك فقاعة غياب، تنزلق باستمرار داخل الأنبوب؛ أي أن الذات لا تمتلك لغتها، بل اللغة هي التي تمتلك الذات، تحملها وتحيطها بشروطها، ذلك لأن الخطاب يؤسس **الأنا** بوصفها ذاتا غائبة، وهنا يكمن الوعي"[2].

من الواضح لنا أن **جاك لاكان**، قد اتكأ في تأسيسه لنظريته حول "**اللغة اللاواعية**" على أطروحات **سيغمود فرويد** في مجال علم النفس بمزاوجته مع التصور اللغوي اللساني السوسيري؛ أي أنه أقحم النموذج اللساني في صلب علم النفس التحليلي حتى يصيغ نظرية ورؤيا جديدة للاشعور، ويبحث عن منطقة ومنطق العلاقات الذاتية المتبادلة حيث اتصفت أفكاره بقدر كبير من الجرأة في الطرح، نظرًا لكونه اتخذ من مساءلة التصورات الفرويدية وتقويضها بالمفاهيم الفرويدية الأخرى ذاتها، حتى تكون بهذا إتماما لنضج النظرية الفرويدية خصوصا بما تعلق باللاشعور والأحلام.

يعتبر **لاكان** أن اللغة شرط اللاوعي، معاكسا بذلك المقولة الكلاسيكية التي مفادها أن اللاوعي هو شرط اللغة، إن الاكتشاف الفرويدي يظهر لنا لغة مثقوبة تشكل تعثراتها عناصر متعددة من اشتغالها: فثمة العلامة الدالة على تبين اللاوعي، والتي كان **فرويد** قد أرسى

---

[1] ينظر: ليونارد جاكسون، **بؤس البنوية**، ص 152 نقلا عن: عمر عيلان، **في مناهج تحليل الخطاب السردي**، ص 194.

[2] ينظر: جان بيلمان نويل، **التحليل النفسي والأدب**، ص 67.

قواعدها، فالتكثيف والتحريك يشكلان آليتان من لهجة اللاوعي، أما **لاكان** فيعيد صياغتهما بواسطة مقولات لسانية: حيث تجتمع الاستعارة وهي ما يعادل التكثيف والمجاز المرسل هو المعادل للتحريك ضمن وظيفة النقل العامة، وهي وظيفة تحدد باعتبارها انزلاق **المدلول** تحت **الدال**[1].

لقد طرح **فرويد** فكرة الإزاحة أو التحويل والتكثيف، استنادا إلى مبدأ المجاورة، فكانت الأولى كنائية لأن الإزاحة هي وسيلة يستعملها اللاشعور للإفلات من قبضة الرقابة، فالحلم مثلا يقدم تمثلا لصورة أو فكرة بعيدا عن الفكرة الكامنة التي يهدف إلى إظهارها الحلم[2].

أما **لاكان** فقد قام بالاستناد إلى الرؤيتين السابقتين، بتحوير موقعهما من العملية النفسية ليصبحا بمثابة "**ميتالغة**" أو لغة شارحة تعمل على بنينة وتكييف اللاوعي وفق منظومتين متقابلتين هما "**الرمزي**" **والخيالي**"، فالأول يتصف بالاختلاف والتقطع والإزاحة لأنه يمثل الذات، بين المنظومتين هي علاقة اختلاف وتعارض، إلا أن هذا ينفي عملية التفاعل الممكنة بينهما، فإن الخيالي يسود... والرمزي يمتد نحو الخيالي ويعطيه اتجاها خاصا[3].

فاللاوعي الذي يعد البنية الأساس التي تضبط العلاقة بين "**الذات**" و"**الأنا**" و"**الآخر**" وفق شبكة ونظام من المتواليات اللسانية يلتقي مع الخطاب اللالواعي على أرضية الحقل "**الرمزي**" .

وإذا تبنينا التوجه اللاكاني ، فإنه من الممكن أن نفترض أن تمثيلات **إريك** وجملة الاستعارات التي تجعل من مستوى الرغبة يتحقق من خلال عملية الاستبدال بين المعنى

---

(1) ينظر: جاك لاكان، **اللغة الخيالي والرمزي**، تر: مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، جزائر العاصمة، الجزائر، 2006، ص- ص، 22- 23.

(2) عمر عيلان، في **مناهج تحليل الخطاب السردي**، ص 204.

(3) جون ستروك، **البنوية وما بعدها** ص 180، نقلا عن: عمر عيلان ، **في مناهج تحليل الخطاب السردي**،ص 206.

الظاهر وبين المعنى الخفي المضمر، وذلك إذ ما اعتبرنا أن القوالب البلاغية محط اشتغال ومنفذا تتسلل منه الرغبات المكبوتة عن طريق الوسائط اللغوية لتحديد خطاب **الآخر**.

ثالثا: النموذج اللعبي.

"إن الأدب لعب يجري تحضيره ، ذلك لأن الجدية التي يتطلبها إبداعه ، تفرض جهدا متواصلا ، وطرائقه في الصياغة تكون معقدة جدا ، فالأمر يتعلق عن لاوعي يمسح آثار السيرورات الأولية و يغرقها وسط السيرورات الثانوية ، التي قد تكون عرضة للتدمير بشكل من الأشكال ، وهكذا فإن الكاتب ينتج وعلى العموم من خلال لغة مطابقة للاستعمالات النحوية خطابا شبه عقلاني ويكون أقرب من المحاكاة بالنظر إلى شروط الواقع." [1]

إذ الجمالية ترخص له الجنوح إلى التخييل ، عبر المخيال هذا الأخير الذي تطعّم منذ الصغر بلذائذ اللعب واستنادا منا على فكرة استحالة الاستغناء عن أية لذة سبق وأن تمتع بها الإنسان بداية من طفولته مرورا الى الحياة الواعية لديه ، ذلك لأنه لا يعرف مبدأ التخلي، إنما يعّوض فقط .

كما هو الحال عند **إريك** الذي منذ " **أعوامه الأولى كان يظهر مواهب إبداعية ملحة كأن يصنع دما متحركة ، أو يخط قصصا مصّورة ، أو يؤلف على البيانو مقطوعات موسيقية أو يكتب الحكايات ...أو المسرحيات ومن ثم يعرضها في المدرسة**".[2]

هذه الطريقة من خلق الكاتب لعالم تخييلي موازٍ للواقع ناجمة عن نماذج قبلية قد استقرت لديه لتبزُغَ بعدها وتتجلى في كتابته الروائية، تفصح عن لذة اللعب بالكلمات كشكل من أشكال التعويض للإتيان بلذات تقابل لذة الطفل الذي يلعب بألعابه المختلفة وهي لذات سابقة للوعي.

---

[1] جان بيلمان نويل ، **التحليل النفسي و الأدب** ، ص60

[2] ليلة النار، ص 19.

"إنه السحر أو قوة الأفكار بعبارة أخرى: أن الإنسان البالغ المتحضر الذي التزم منذ مدة طويلة بمبدأ الواقع وصارت حتى ألعابه خالية من التخيل والمجانية، لم يعد يعرف أن هناك مكانين فيهما لا يزال اللامعنى يتنفس هواء الحرية وفيهما يتقبل فكرةُ النقدي أن يكون محايداً: الفكاهة والأدب"[1].

يدرك **إريك** أن مخيلته قد تركت كالأرض القاحلة مع بداية حياته الواعية وتكوين شخصيته العلمية، كان يختنق، حتى وجد سبيل نجاته وإشباع لذة اللعب الطفولي لديه، وذلك باستبدالها بالقلم، حتى راح يجد الطفل البالغ ذاته من جديد "**وكان نتاج قلمي مسرحية سلسة كتبتها بأريحية عنوانها "ليل فالوني" وكذلك قصة عطيل في سلسلة من المحاكاة بأسلوب كتاب مسرحين مختلفين**"[2]، ما ينطبق أيضا على روايته " **ليلة النار**" وتصويره لتفاصيل رحلته في الصحراء الجزائرية التي انعشت وأحيّت مخيلته التي كانت تحتضر.

---

[1] جان بيلمان نويل، **التحليل النفسي والأدب**، ص 61.

[2] ليلة النار، ص 20.

خاتمة

خاتمة

تمكنا بعون الله جلّ جلاله، في ختام بحثنا الموسوم بـ:التمثيل الاستيهامي للجزائر في رواية "ليلة النار" للكاتب الفرنسي "إريك إيمانويل شميت"، من الوصول إلى جملة من النتائج والتي نلخصها فيما يلي:

- إنّ الرحلة إلى الشرق "الآخر" ما هي سوى رحلة "الأنا" وصورتها المقلوبة التي سرعان ما يمتزج خطابها الاستشراقي كأداة معرفية حول الآخر بالنزعة الإمبريالية، حتى تغذو أقرب إلى ممارسة سياسية لاختراع ظاهرة الشرق وتشكيلها بفعل صور نمطية وكليشيهات تبعد وتختزل جوهره.
- تقوم المنظومة الاستشراقية على آلية التمثيل، فهو أداة تشكيل تصوير موظفة من طرف المستشرقين لإعادة تقديم وصياغة الآخر داخل إطار نمطي معين، هذه العملية من إعادة رسم ملامح الآخر، تستند في غالبية الأحيان إلى بنى صاغها الأروبي من محض خياله، بوعي أو دون وعي، ليكون الشرق صناعة المخيّلة الغربية استراتيجية ابتداعه هي التمثيل الخطابي.
- يفصح "إريك إيمانويل شميت" في ليلة النار عن نموذج فردي منفتح على فضاء الآخر كأليغوريا ذاتية تزاوج بين الفضاء الخارجي وبين الفضاء الداخلي للأنا الراوي، عن طريق إعادة نسج مشاهد عقلية روائية على المستوى التخييلي، تصريفا لرغبات دفينة يُحال بينها وبين تحقيقها الواقع ولو بشكل مؤقت.
- يتخذ إريك إيمانويل شميت من رحلته إلى صحراء الجزائر شكلا من أشكال التأمل الذاتي، رحلة تتعدى التعرف على عوالم الصحراء إلى ضرب من تعرفه على أناه ومواجهة هواجسه، بمقابلتها مع ما هو مغاير لها رحلة تتجاوز الحدود الجغرافية إلى ما هو أعمق، حدود النفس البشرية ومحمولاتها الإيديولوجية.
- سمح فضاء الآخر لإريك إيمانويل شميت بتداعي صور ثقافية، وتمثلات سواء كانت واعية أو لاواعية بإدخال ثقافة الأنا وثقافة الآخر في حوار مثاقفاتي؛ ينم عن تمثيل الآخر.
- تلبي صحراء الجزائر النزعة الاستيهامية للكاتب ورغبته الملحة في الهروب من قيود مجتمعهم الحداثية بالجنوح إلى رسم عوالم تخييلية تُغرِبُ المدركات الحسية، حيث المكان هو الفضاء الذي تتكثف فيه صور تعميق معرفة الذات وتأكيدها على هويتها الخاصة، في هذه الوضعية تكون الصورة المرتسمة للآخر إيجابية تبلغ حد الافتتان والتمجيد.

- تتوازى الصورة مع النمط والأسطورة لتدنو من أن تكون لا وعيا جماعيا وسلطة تاريخية تماشج الأحداث والذكريات مع الجماعة التاريخية إلى أنتجتها.
- الحلم باعتباره سبيلا للاستيهام في الكتابات الرحلية عن طريق استجلاب رغبات مكبوتة، يقدم نفسه بوصفه تمثيلات ومتوالية منغمسة في اللذة تستحضر النماذج الأولية القبلية لإشباعها؛ أي أنه بمثابة تقنية يلجأ إليها الرحالة في العمل الفانتستيكي حتى يضمن التوازن بين العالم المتخيل وبين العالم الواقعي.
- تتحدد تمثيلات "الآخر" وصورته من خلال الاستعارات التي تسمح بتحقيق الرغبات وتنفيسها بعملية استبدال بين المعنى الظاهر وبين المعنى الخفي المضمر، لتصبح القوالب البلاغية والتعابير المجازية منفذًا تتسلل عبره خيوط الاستيهام.
- يبقى الحلم، النموذج اللغوي والموقف اللعبي مرتعا لاشتغال سيناريوهات الاستيهام الذي يصلح لأن يكون رحمًا لكل التمثيلات التخييلية، يجيز للذات في خضم مقابلتها لنفسها وللآخر سدُّ رغباتها ومتعها المنسية وتعويضها ببدائل متخيلة.

تتويجا لما سبق ندعوا الله أن يبارك هذا العمل، ويتقبله وينفع به عباده، إنه على ما يشاء قدير، ونعوذ بالله من نقص في أنفسنا، فالكمال ما حازه أحد، والنقص مستولٍ على جملة البشر، على أمل أن يتخذ من سقطات بحثنا بداية لفتح آفاق جديدة للبحث.

مصادر البحث ومراجعه

مصادر البحث ومراجعه

1.المصادر

القرآن الكريم

1.إريك إيمانويل شميت، **ليلة النار**، تر: لينا بدر، منشورات تكوين، الطبعة الأولى، الكويت، 2017.

2. المعاجم:

1.إبراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى، سفاقس، تونس، 1986.

2.المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، "**الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث**"، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة، القاهرة، مصر، 2005.

2.المنجد في اللغة العربية المعاصرة، "**منشورات دار المشرق**"، المكتبة الشرقية، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 2000.

4.جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، الجزء الأول، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 1982.

5.حسين عبد القادر، "**معجم علم النفس والتحليل النفسي**"، مجموعة مؤلفين، دار النهضة العربية، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، (دون سنة).

6.سعيد علوش، "**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**"، دار شوسبرس، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب، 1985.

3.المراجع

أ.المراجع العربية

1.أحمد ياسين السليماني، "**التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر**"، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق، سوريا، 2009.

2.بلقاسم عيساني، "**التناص" دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة**"، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، الطبعة الأولى، جزائر العاصمة، الجزائر، الرباط، المغرب، 2016.

3.جمعة سيد يوسف، **سيكولوجية اللغة والمرض العقلي**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الطبعة الأولى، الكويت، 1990.

4.جورج طرابيشي، **شرق، غرب**، "**رجولة وأنوثة" دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية**، دار الطليعة للطباعة والنشر، الطبعة الرابعة، بيروت، لبنان، 1997.

5.حسين محمد فهيم، "**أدب الرحلات**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب"، الطبعة الأولى، الكويت، 1989.

6.حميد الحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان، 1993.

7.حفناوي بعلي، **صحراء الجزائر الكبرى في الرحلات وظلال اللوحات وفي الكتابات الغربية**، دروب للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان، الأردن، 2016.

8.داوود حنا، **الشخصية بين السواد والمرض**، مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر، 1991.

9.رامي أبو شهاب، "**الرسيس والمخاتلة خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر النظرية والتطبيق**"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولة، بيروت، لبنان، 2013.

10.رسول محمد رسول، **الجسد المتخيل وبنيته الفنية**، دار الفرابي، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 2011.

11.سعيد علوش، **إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي، "دراسة مقارنة"**، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

12.سيزا قاسم، **بناء الرواية "دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ"** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر، 1984.

13.شعيب حليفي، **"الرحلة في الأدب العربي التجنيس، آليات الكتابة، خطاب متخيل"**، دار رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر، 2006.

14.شعيب حليفي، **شعرية الرواية الفانتستيكية**، دار الأمان، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، الرباط، المغرب، 2009.

15.عاطف جودة نصر، **الخيال مفهوماته ووظائفه**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر، 1984.

16.عبد الرحمان بن خلدون، **المقدمة**، تحقيق: عبد السلام الشدادي، "خزانة بن خلدون بيت الفنون والعلوم والآداب"، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

17.عز الدين المناصرة، **"النقد الثقافي المقارن" منظور جدلي تفكيكي**، دار مجالاوي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان، الأردن، 2005.

18.عمر عيلان، **في مناهج تحليل الخطاب السردي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الطبعة الثانية، دمشق، سوريا، 2008.

19.لؤي خليل، **العجائبي والسرد العربي "النظرية بين التلقي والنص"**، الدار العربية للعلوم، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 2014.

20.ماجدة حمود، **"مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن"**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

21.محمد غنيمي هلال، **"الأدب المقارن"**، دار النهضة مصر، الطبعة التاسعة، القاهرة، مصر، 2008.

22.مصطفى فاسي، "**البطل المغترب في الرواية العربية**"، وزارة الثقافة، (د.ط)، جزائر العاصمة، الجزائر، 2008.

23.نوال عبد الرحمان الشوابكة، "**أدب الرحلات الأندلسية والمغربية حتى نهاية ألف9هـ**"، دار المأمون للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان، الأردن، 2008.

24.ياسين النصير، **إشكالية المكان في النص الأدبي**، دار الشؤون الثقافية، الطبعة الأولى، بغداد، العراق، 1986.

25.يوري لوتمان وآخرين، **جماليات المكان**، دار عيون المقالات، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

26.يوسف بكار، خليل الشيخ، "**الأدب المقارن**"، منشورات جامعة القدسي المفتوحة، الطبعة الأولى، عمان، الأردن،1996.

ب.المراجع المترجمة

1.إدوارد سعيد، "**الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق**"، تر: محمد عناني، دار رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر، 2006.

2.إدوارد سعيد، **الثقافة والإمبريالية**، تر: كمال أبو ديب، دارالآداب للنشر والتوزيع، الطبعة الرابعة، بيروت، لبنان، 2014.

3.آنيا لومبا، "**في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية** تر: محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار، الطبعة الأولى، اللاذقية، سوريا، 2007.

4.برنار فاليت، **الرواية** "**مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي**"، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الطبعة الثانية، جزائر العاصمة، الجزائر، 2004.

5.بيل أشكروفت، جاريث جريفيث، هيلين تيفين، **دراسات ما بعد الكولونيالية** "**المفاهيم الرئيسية**، تر: أحمد الروبي، أيمن حلمي، عاطف عثمان، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر، 2010.

6.تزيفيطان تودوروف، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، تر: الصديق بوعلام، تقديم: محمد براد، دار الكلام، الطبعة الأولى، الرباط، المغرب، 1993.

7.تزيفيطان تودوروف، **مفاهيم سردية**، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، جزائر العاصمة، الجزائر، 2000.

8.جاك لاكان، **اللغة الخيالي والرمزي**، تر: مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، جزائر العاصمة، الجزائر، 2006.

9.جان بيلمان نويل، **التحليل النفسي والأدب**، تر: حسن المودن، دار كنوز المعرفة للطبعة الأولى، عمان، الأردن، 2018.

10.دانييل هنري باجو، "**الأدب العام المقارن**"، تر: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997.

11.رنا قباني، **أساطير أروبا عن الشرق "لفق تسد"**، تر: صباح قباني، دار طلاس، الطبعة الثالثة، دمشق، سوريا، 1993.

12.رونيه ديكارت، **تأملات فيزيقية في الفلسفة الأولى**، تر: كمال الحاج، دار عويدات، الطبعة الثالثة، بيروت، لبنان، دون سنة.

13.سيغموند فرويد، **تفسير الاحلام**، تر: مصطفى صفوان، دار المعارف، الطبعة الثامنة، القاهرة، مصر، 1929.

14.ضياء الدين ساردار، "**الاستشراق صورة الشرق في الآداب والمعارف الغربية**"، تر: فكري صالح، هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، الطبعة الأولى، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، 2011.

15.غاستون باشلار، **جماليات المكان**، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 1991.

16.غاستون باشلار، **شاعرية أحلام اليقظة، علم شاعرية التأملات الشاردة**، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 2008.

17.فاليري كينيدي، **إدوارد سعيد، "مقدمة نقدية"**، تر: ناهد تاج هاشم، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر، 2016.

18.فيليب هامون، **سيميولوجيا الشخصيات الروائية**، تر: سعيد بن كراد، تقديم: عبد الفتاح كليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، اللاذقية، سوريا، 2013.

19.كارل غوستاف يونغ، **جدلية الأنا واللاوعي**، تر: نبيل محسن، دار الحوار والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، اللاذقية، سوريا، 1997.

20.كلود بيشوا، "أندري ميشيل روسو، **الأدب المقارن**، تر: أحمد عبد العزيز، دار مكتبة أنجلو المصرية، الطبعة الثالثة، القاهرة، مصر، 2001.

21.ليندا هتشيون، "**سياسة ما بعد الحداثية**"، تر: حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيورت، لبنان، 2009.

22.ليندا دافيدوف، **مدخل إلى علم النفس**، تر: سيد الطواب، محمود عمر، الدار الدولية للنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، القاهرة، مصر، 1992.

23.ماريوس فرانسوا غويار، "**الأدب المقار**ن" تر:هنري زغيب، منشورات عويدات، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان، 1988.

24.هومي بابا، **موقع الثقافة**، تر: ثائر ديب، **المشروع القومي للترجمة**، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر، 2004.

25.وائل حلاق، "**قصور الاستشراق منهج في نقد العلم الحداثي**"، تر: عمرو عثمان، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 2019.

مجلات

1.محمد بوعزة، **المتخيل الروائي في الشارع والعاصمة**، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 99، شتاء 2000، مركز الإنماء القومي، لبنان.

2.محمد بوعزة، **تشكل الهوية في ظل المواجهة الكولونيالية**، مجلة تبين، العدد 26، خريف 2018، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر.

3.مصطفى كيحل، "**الخطاب الاستشراقي بين إرادة الهيمنة وأفق علوم الإنسان" إدوارد سعيد ومحمد أركون**"، مجلة دراسات فلسفية، العدد الثاني، جوان 2014، الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية، الجزائر.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
بسملة	
إهداء	
شكر و عرفان	
مقدّمة	**أ-هـ**
الفصل: الأول: صور الغيرية بين الحقيقة والوهم	
المبحث الأول: الصورولوجيا الأدبية.	**12-19**
أولا: مفهوم علم الصورة.	**12**
أ.لغة.	**12**
ب.اصطلاحا.	**13**
ثانيا: نشأة الصورتية وأنواعها.	**14**
I.النشأة.	**14**
II.أنواع الصورة.	**15**
أ.الصورة السلبية	**15**
ب.الصورة الإيجابية.	**16**
III.آليات استخراج الصورة.	**17**
أ.الكلمة.	**17**
ب.الإطار الزمكاني.	**17**
ج.نظام الشخصيات.	**18**
ثالثا: دياليكتيك الغيرية.	**19**
المبحث الثاني: أدب الرحلة والاستشراق.	**20-35**
أولا: تحديد مفهوم أدب الرحلة.	**21**

ثانيا: أنواع الرحلات ودوافعها.	**22**
I.أنواع الرحلة.	**26-23**
II.دوافع الرحلةإلى الشرق.	**28-27**
ثالثا: الاستشراق وتمثيلات الآخر.	**29**
I.مفهوم الاستشراق.	**29**
II.تمثيلات الأروبي للشرق.	**30**
أ.التمثيل الخطابي.	**31**
ب.أنواع التمثيل الخطابي.	**35-32**
المبحث الثالث: الاستيهام بين الواقع والتخييل.	**46-37**
أولا: تعريف الاستيهام.	**37**
ثانيا: أنواع الاستيهام.	**40**
1الاستيهام الواعي.	**40**
2.الاستيهام اللاواعي.	**40**
ثالثا: تمظهرات الاستيهام.	**43**
1الحلم.	**43**
2.اللعب.	**44**
3.اللغة.	**45**
الفصل الثاني: تجليات الاستيهام في رواية "ليلة النار" لإريك إيمانويل شميت	
المبحث الأول: فنتاستيكية الرواية السيكولوجية.	**71-49**
أولا: تقديم الشخصيات وسلوكها الاجتماعي.	**51**
1مفهوم الشخصية.	**51**
2.بناء شخصية "إريك" وتمثلاتها.	**57-53**
ثانيا: نماذج اضطرابات الشخصية.	**57**
1الهوس.	**57**
2.الرهاب.	**60**

3.التسامح.	**62**
ثالثا: جغرافيا التخييل.	**63**
1التمثلات الجغرافية المتخيّلة	**63**
2.الصحراء في تمثيلات "شميت"	**71-67**
المبحث الثاني: التمثلات اللاواعية في الرواية.	**87-71**
أولا: عمل الحلم.	**73**
1الحلم والتأملات الشاردة	**73**
2.أحلام اليقظة.	**78-76**
3.النكوص.	**81-79**
ثانيا: حيل اللغة.	**81**
1اللغة السيكولوجية.	**83-81**
2.لاوعي اللغة الواصفة.	**85-83**
ثالثا: النموذج اللعبي.	**87-85**
خاتمة.	**90-89**
مصادر البحث ومراجعه	**98-92**
فهرس الموضوعات.	**102-100**