الجمـهورية الجزائريـة الديمقراطيـة الشعبيـة

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA Faculté des lettres et langues Département de la langue et littérature arabe		وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعـــة 8 مـــاي 1945 قالمـــة كليـــــــة الآداب واللّغـــــات قســـم اللغـــة والأدب العربـــي

الرقم: .....

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستـر

تخصص: أدب جزائري

صورة المرأة الجزائرية في روايتي " نادي الصنوبر " و" حنين بالنعناع " لـ " ربيعة جلطي "

مقدمة من قبل:

الطالبة: ياسمين بوفلفل

الطالبة: ايمان سحقي

تاريـــخ المناقشـــة: . . / . . / 2022

أمام اللجنة المشكلة من:

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الإنتماء	الصفة
د. وردة حلاسي	أستاذ محاضر أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيســـا
د. شوقي زقادة	أستاذ محاضر أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفـا ومقررا
د. سعيد بومعزة	أستاذ محاضر أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مناقشـــا

السنة الجامعية 2022/2021

* شكـــــر وعرفـــــان *

قال الله تعالى

«وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ» الآية -07- من سورة إبراهيم.

وإلى كلّ الأساتذة الكرام الذّين كانوا معنا طيلة مشوارنا الدراسي من الابتدائي إلى الجامعي فحفظ الله الجميع ورحم من توفيّ.

* إهـــــــداء *

الى كل من آمن ويؤمن بالجزائر

قائمـــــة المختصـــــرات

ج	الجزء
ط	الطبعة
تر	الترجمة
مج	المجلد
ص	الصفحة
ع	عدد

المقدمـــــة

المقدمــة:

تعد الرواية من ألصق الفنون الأدبية بالمجتمع بل إنها الفن الوحيد الذي يكاد يرى المجتمع فيه صورة المرأة الذاتية والحديث عن المرأة وقضاياها يعتبر أحد اهم أسئلة المتن الحكائي للرواية النسوية لأن المرأة ومازالت بمثابة أيقونة لا يمكن الاستغناء عنها في كتابة الرواية العربية، حيث تناولت الروائيات موضوع المرأة في أبعاده المختلفة: الثقافية، الفكرية والاجتماعية بطرق فنية فكشفن اضطهادهن كما اسدلن الستار عن الهواجس التي تؤرقهن فجاءت نصوصهن الروائية عبارة عن فسيفساء تقدم كل قطعة منها قضايا المرأة وأوضاعها من حب وزواج... انطلاقا من هذا وقع اختيارنا لموضوع صورة المرأة الجزائرية في روايتي "حنين بالنعناع" و "نادي الصنوبر" للروائية "ربيعة جلطي" للأسباب التالية:

- حضور المرأة في روايات ربيعة جلطي بشكل واضح ولافت.
- التعريف بالأدب الجزائري وخاصة موضوع المرأة والكشف عن رؤية المجتمع لها.

أما فيما يخص الإشكاليات التي سنحاول هنا البحث عن إجابة لها فيمكن تقسيمها الى قسمين: رئيسية وفرعية، فالإشكالية الرئيسية آثرنا أن تكون على الشكل الآتي: كيف جسدت ربيعة جلطي المرأة في روايتها "حنين بالنعناع" و "نادي الصنوبر" أما الإشكاليات الفرعية فهي: كيف نشا الأدب النسوي في الوطن العربي؟ ما هو مفهوم الصورة؟

أما فيما يخص المنهج فقد اعتمدنا على المنهج الوصفي والاستعانة بآلية التحليل باعتباره المنهج الأنسب للدراسة.

وقد قسمنا بحثنا الى مدخل وفصلين نظري وتطبيقي وخاتمة.

أما المدخل الذي جاء بعنوان: "الأدب النسوي: المصطلح والمفهوم" "فتطرقنا فيه الى :مفهوم الادب النسوي في اللغة والاصطلاح، والرواية النسوية العربية، لننتقل الى الحديث عن الرواية النسوية الجزائرية.

ثم يليه الفصل الأول النظري الذي جاء بعنوان "الصورة الروائية في النقد الأدبي"؛ ودرسنا فيه: مفهوم الصورة، والصورة الروائية، ومفهوم الصورة الروائية في النقدين الغربي والعربي، ووظائف الصورة الروائية، وأنماطها ومعاييرها، لنصل الى مبحث الصورة في النقد المقارن.

أما الفصل الثاني وهو الفصل التطبيقي تطرقنا فيه الى "صورة المرأة الجزائرية" في روايتي "حنين بالنعناع" و "نادي الصنوبر" لـ "ربيعة جلطي" استخرجنا من خلاله صورة المرأة (الضعيفة، القوية، المضطهَدة، المضطهِدة، المتحضرة، الريفية، الواقعية، المجازية، المعنوية، الحسية).

أما الخاتمة فهي خلاصة تحتوي جملة من النتائج المتحصل عليها.

كما اعتمدنا مجموعة من المصادر والمراجع لعل أهمها:

- ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، تر: رضوان العيادي، محمد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، الأردن، 2016.

- يوسف وغليسي، خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري)، دار جسور، الجزائر، ط 1، 2013.

- موسى بن حداد، الصورة الفنية في السرد النسوي الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي، جامعة باتنة1، الجزائر، سنة 2019.

- مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة، الجزائر، 2000.

وقد اعترضت طريق بحثنا مجموعة من الصعوبات أهمها:

-فوضى المصطلحات وتعددها في مجال الادب النسوي.

-الوقت الضيق الممنوح لنا لإنجاح هذا البحث.

أخيرا نتقدم بالشكر والامتنان للأستاذ الفاضل "شوقي زقادة" الذي أشرف على هذا البحث ووجهنا الى الوجهة الصحيحة ولم يبخل علينا بمعلومة ولا نصيحة. وختاما نرجو أن نكون قد وفقنا في بحثنا.

المدخـــــــــل:

الأدب النسوي: المصطلح والمفهوم.

1. الأدب النسوي :

1.1 مفهومه:

أ. لغة:

جاء في اللغة:

ونسئت المرأة ننسأ نسأ، ما لم يسم فاعلة، إذ كانت عند أول حبلها، وذلك حين يتأخر حيضها عن وقته، فيرجى أنها حبلى وهي امرأة نسيء[1].

جاءت لفظة نساء في القرآن الكريم في قوله تعالى: (يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ، واحِدَةٍ، وخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا ونِسَاءً واتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ والْأَرْحَامَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا)[2].

وقال الزمخشري: النسوء، على فعول، والنسئ، على فعل والنسوء تسمية بالمصدر، في الحديث: أنه دخل على أم عامر بن ربيعة، وهي نسوء، فقال لها، ابشري بعد الله خلفا من عبد الله، فولدت غلاما، فسمته عبد الله[3].

كما قيل أن للعرب في المرأة ثلاث لغات: يقال هي امرأة وهي مرأته هي مرته، وحتى ابن الأعرابي: انه يقال للمرأة إنها لامرؤ صدق كالرجل، قال: وهذا نادر.

وفي حديث علي رضي الله عنه، لما تزوج فاطمة الزهراء، رضوان الله عليهما، قال له يهودي، أراد أن يبتاع منه ثيابا، لقد تزوجت امرأة يريد امرأة كاملة كما يقال فلان وجل، أي كامل في الرجال في الحديث، يقتلون كلب المرينة، هي تصغير المرأة[4].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، المجلد الأول، مادة (ن س ء)، ص 168.

[2] النساء: الآية 1.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ص 168.

[4] المعجم نفسه، ص 156.

جاء في قوله تعالى: (يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ)[1].

وجاء في معجم الوسيط إلى عبد الله العزيز النجار قوله: (الأنثى خلاف الذكر من كل شيء وامرأة أنثى: كاملة الأنوثة)[2].

كما جاء في قوله تعالى: (وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ)[3].

فالقرآن جاء ليعزز مكانة المرأة وينقذها من العذاب والمصير المحتوم الذي كانت عليه، فكرم الله تعالى المؤمن الذي يحافظ عليها ويسعى إلى تربيتها تربية صالحة ليكرمه الله بالجنة والخلود.

ب. اصطلاحا:

لقد طرحت سيمون دي بوفوار simon de beauvoir أسئلة أساسية للحركة النسوية الحديثة في كتابها "الجنس الثاني" (1949) حيث ترى أن المرأة تبدأ بالقول " أنا امرأة " عندما تحاول تعريف نفسها وليس هناك رجل يفعل ذلك هذه الحقيقة تكشف اللاتماثل الأساسي بين مصطلح "مذكر ومؤنث"، فالرجل هو الذي يحدد الفارق الإنساني وليس المرأة، والتضاد بينهما يرجع إلى "العهد القديم" ولم يكن للمرأة تاريخ منفصل.

المرأة هي نفسها التي وضعت هذا الفارق من خلال التعريف متى أرادت معالجة موضوع ما وكذلك ترجع سيمون أن هذا الفارق لم يأتي في هذا الوقت بل أنه القديم المتجدد[4].

---

[1] سورة الحجرات: الآية 13.

[2] عبد العزيز النجار، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط 4، 2004، ص 29.

[3] سورة النحل، الآية 58-59.

[4] رمان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار القباء، القاهرة، 1992، ص 195.

إن المصطلح النسوي هو المقابل العربي للمصطلح الإنجليزي feminis حيث أنه « يشير إلى الفكر الذي يعتقد أن مكانة المرأة أدنى من التي يتمتع بها الرجل في المجتمعات التي تضع كلا الجانبين فمن تصنيفات اقتصادية مختلفة»[1].

أي أن النسوية توصف أنها نضال لاكتساب المرأة المساواة في دنيا الثقافة الذي يسيطر الرجل عليها، فالمصطلح النسوي يعني «الاعتقاد بأن المرأة لا تعامل على قدم المساواة، لا لأي سبب سوى كونها امرأة، فالمجتمع الذي ينظم شؤونه ويحدد أولوياته حسب رؤية الرجل واهتماماته»[2].

فالمرأة تسعى إلى تحقيق ذاتها بعيدا عن الرجل الذي يعطى دائما الأولوية إلى نفسه خاصة أن نظرة الرجل إلى المرأة سلبية، فمفهوم الأنثوية عن أرسطو يعني: «الافتقار إلى بعض الخصائص العامة، كما يرى توماس الأكويني المرأة في صورة رجل غير كامل وتعتبر هذه المفاهيم أساسية في كثير من الثقافات العالمية حيث يصاغ الرجل في صيغة الكمال بينها ينظر إلى المرأة نظرة هامشية»[3].

وجاءت "يمنى العيد" لتوضح مفهوم الأدب النسوي بقولها «أميل إلى الاعتقاد بأن المصطلح الأدب النسائي يفيد عن معنى الاهتمام وإعادة الاعتبار إلى نتاج المرأة العربية الأدبي وليس عن مفهوم ثنائي أنثوي-ذكوري وضع هذا النتاج في علاقة اختلاف ضدي-تناقضي، مع نتاج الرجل الأدبي»[4].

وأكدت ذلك في قولها إنما لم تكتب المرأة ضد الرجل الإنسان حين تناولت في كتاباتها الإبداعية العلاقة بين الأنوثة والذكورة، بل كتبت ضد أيديولوجية السلطة الذكورية في "النسائي" في الخطاب

[1] صبرينة الطيب، آلية السرد في الرواية النسوية الجزائرية (دراسة نسوية سليلة، محمد حجازي، 2013، جامعة الحاج الأخضر باتنة (مخطوطة) دكتوراه)، ص 6.

[2] المرجع نفسه، ص 6.

[3] يوسف نور عوض، نظرية الأدبي الحديث، دار الأمين، ط 1، (1994/1414)، ص 40.

[4] يمني العيد، الرواية العربية (المتخيل وبنيته الفنية) دار الفارابي، ط 1، 2011، ص 137.

الادبي العربي، يضمر معنى الدفاع عن الأنثوية بما هي ذاتها لها هويتها المجتمعية الإنسانية، بل آخر هو تاريخيا قامع ومتسلط[1].

فالمرأة ليست نوعا أو جنسا مخلفا للرجل، الذكورية والأنثوية جانبان جوهريان بأن للوجود البشري لكل منها خصائص وسمات[2].

إذن إن ما تصنعه المرأة ليس الهدف منه المقارنة بين الرجل والمرأة بل هي تسعى إلى تجسيد إبداعها على أرض الواقع فالمرأة اليوم أصبحت تتطلع إلى التوغل في جميع مجالات الحياة.

2.1 إشكالية المصطلح:

كتب الكثير عن الهم النسوي بيد أن الأغلبية قد صاغت أقلام ذكورية أو أقلام نسوية خاضعة لسلطة الثقافة الأبوية وما تعنيه بالخصوصية الأنثوية على وجه الدقة ما ينبع من سجية المرأة وفطرتها وطبيعة خلقها ويختلج في أعماقها من التنقلات وجدانية تفرضهما البيئة الاجتماعية والنفسية التي تحيط بها النظرة المتدينة إلى كينونتها ولاسيما حث تسفر صراحة عن مشاعرها إزاء الآخر والتوق إلى الاكتمال به دون الخوف من الرقابة الصارمة واستلاب الهوية[3].

تذهب "إيلين شوالتر elain chowaltir" الناقدة النسوية إلى حد المراحل التي تمر بها الكتابة الأنثوية بثلاث مراحل أولها مرحلة المحاكاة الأدبية السائدة وتقاليد الأديبة المهيمنة وثانيها مرحلة الاعتراض على هذه المعايير والقيم وهناك أخيرا مرحلة اكتشاف الذات، وقد أطلقت على المرحلة الأولى تسمية "المؤنثة" وعلى الثانية تسمية "النسوية" والثالثة "الأنثوية"[4] هذه التسميات ساهمت في إثارة الإشكاليات لهذا المصطلح ولقد استشعرت الباحثة "بياتري ديدي" beatrice dede هذه الصعوبات وهي تواجه هذا الموضوع بالقول (أن خصوصية الكتابة النسائية لا تلغي مشابهتها ل

---

[1] المرجع السابق، ص 146.

[2] عبد اللطيف الآرناؤوط، أنثوية العلم من منظور الفلسفة النسوية، علامات، ج 59، مج 15، مارس 2006، ص 356.

[3] وجدان عبد الله الصائغ، خصوصية النسق الأنثوي في الخطاب الشعري المعاصر، مجلة ثقافية أصلية تصدر عن كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد السادس، 2003، ص 82.

[4] مفيد نجم، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، علامات 57 م، سبتمبر 2005، ص 164-165.

"كتاب الرجالية") وتبين صعوبة التفريق بين الكتابين لأن ما يمكن أن نزعم أنه خاصية الكتابة النسائية، يمكن أن نعثر له على نظير في "الكتابة الرجالية" والعكس صحيح[1].

لكن هناك من يذهب، عكس ذلك إلى التشديد على خصوصية هذه الكتابة واختلافها عن نظيرتها عند الرجل، وتمثل هذا التصوير بريجيت لوغار prigitligare وهي تستعرض أراء الكتابات في هذا المضمار نستخلص أن الحركة النسائية الإبداعية جاءت تمثل "الاختلاف الأنثوي" في الكتاب وأن ذلك يتحقق من خلال التركيز على الاختلاف ما يلي الجنس، إدراك الجسد، تجربة واللغة[2].

إن أبرز ما يميز المرأة في كتابتها ممارستها الفعل البوح والاعتراف وهذا الفعل يجعل لكتابة المرأة خصوصية، في الغرب إلى "الأدب النسائي" وما يتصل به، وتحقق ذلك بتفاوت ملحوظ بين المجتمعات الغربية والتجربة الفرنسية تختلف تماما عن التجربة الأمريكية، وكان من نتاج هذه الدعوة ظهور وعي جديد "المسائلة النسائية" فالحركات والجمعيات النسائية التي تدافع عن الحقوق المختلفة للمرأة صارت أمرا واقعا، وأنتجت الحركات النسائية كاتبات وباحثات وعالمات في مختلف الفنون والمجلات وانتهى الأمر إلى اعتبار الفن والأدب الذي تنتجه المرأة "نسائيا " بالدرجة الأولى والأخيرة[3].

كما صارت الحركات النسائية العربية في الاتجاه نفسه الذي اتبعته الحركة النسائية الغربية تقريبا، وإن ظل الفرق واضحا لتباين الوقائع والتجارب، ولقد أنشئت الجمعيات النسائية والمجلات الخاصة : (كاتبات/لبنان)، (8 مارس المغرب) ... وصار بالإمكان، رغم تباين الحاصل بين الأقطار العربية، والإقرار بواقع جديد بدأت ترسم ملامحه، وهو لا يزال آخذ في التشكل والتبلور وتكمن القيمة الأساسية لهذا التوجه في التحسيس بأهمية قضية المرأة العربية، والعمل على إعطائها ما تستحق على صعيد الوعي النظري بعد إن صارت مساهمتها على الصعيد العملي أمر ملموسا وفي شتى ضروب الحياة[4].

---

[1] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية (الوجود والحدود)، منشورات الاختلاف، ط 1، 2012، ص 206.

[2] المرجع نفسه، ص 206.

[3] المرجع نفسه، ص 202.

[4] المرجع نفسه، ص 203.

ترى الناقدة "خالدة سعيد" في كتابها المرأة. التحرر. الإبداع (إن هذا المصطلح شديد العمومية وشديد الغموض، وهو من التسميات الكثيرة التي بلا تدقيق ... وإذا كانت عملية التسمية العكس تبدأ بتغييب الدقة، وتشوش التصنيف وتستبعد التقويم لهذه التسمية تتضمن الهامشية مقابل مركزية افترضتها)، هي مركزية الأدب الذكوري، أو ذلك المقابل لما تسميه بالكتاب النسائي أو الأدب النسوي[1].

ينطلق الناقد الدكتور "عبد الغذامي" في تحديده لمفهوم الكتابة النسوية من نفس المنظور الذي يشترط توفر المرأة على وعي الكتابة لذاتها ووجودها، لأن هناك نساء كثيرات كتبن بقلم الرجل ولغته وبعقليته، وكن ضيفات أنيقات على صالون اللغة، إنهن نساء استرجلن وبذلك كان دورهن دورا عكسيا إذ عزز قيم الفحولة في اللغة[2].

المرأة تعزز ذاتها ووجودها من خلال اللغة التي تستعملها من أجل الوصول إلى غايتها دون أن تلجأ إلى التعريف بنفسها.

ولقد تحدث "عبد الله إبراهيم" عن التفريق بين الكتابة النسائية والكتابة النسوية فالأولى يترتب عن شأنها بمنأى عن فرضية الرؤية الأنثوية للعالم وللذات إلا بما يتسرب منها دون قصد مسبق، وقد تماثل كتابة الرجل في الموضوعات والقضايا العامة لأنها تتعرض لشؤون لا تخص المرأة وحدها إنما تخص العالم المحيط بها، إما الثانية فتتفصد التعبير عن حال المرأة استناد إلى تلك الرؤية ومعاينتها للذات وللعالم، ثم الاهتمام ينقد الثقافة الأبوية السائدة لأنها قاهرة للمرأة في اختياراتها الكبرى، وأخيرا اعتبار جسد المرأة مكونا جوهريا في الكتابة، ومركزا من مراكزها، بحث يتم كل ذلك في إطار الفكر النسوي ويستفيد من فرضياته، وتصوراته ومقولاته ويسعى إلى بلورة مفاهيم

[1] زعينة علي وآخرون، السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة الخبر، أبحاث عن اللغة العربية الجزائرية، ع1، 2004، ص9.

[2] مفيد نجم، الأدب النسوي، ص 168.

أنثوية من خلال السرد، وتفكيك النظام الأبوي بفضح عجزه، فالتلازم بين هذه السمات الكبرى أو تغليب أحدها يمكن إن يضع إطار المفهوم الكتابة النسوية وداخله تترتب أمور هذه الكتابة[1].

كما يقول محمد معتصم في كتابه «بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي» إذا كانت الكتابة النسائية تدل على كتابة تبدعها المرأة عموما، فإن الكتابة النسوية ترتبط بنوع خاص من الكتابة، تلك التي تنبع من خلفية أيديولوجية تنصب المرأة الكاتبة (وقد يكون الرجل أيضا) فيها نفسها مدافعا عن حقوق المرأة، كاشفة المواقف المعادية لها في ميادين مختلفة، كالميادين الاجتماعية والسياسية والحقوقية... تندرج ضمن هذا النوع من الكتابة، الكتابة السيرة، اليوميات التقارير الصحافية، والتحقيقات والاستجوابات، بعض الروايات التي يكون قصدها ومغزاها متربطين بالخلفية الأيديولوجية لحركة نسوية محلية أو دولية[2].

إلى جانب مصطلح الكتابة النسوية ظهر مصطلح آخر يدعي الأدب النسوي وهذا المصطلح لم يجد ترحيبا عند الكاتبات العربية، وإبراز هذه الأسماء نجد الدكتورة لطيفة الزيات موضحة رفضها لهذا المصطلح بقولها «لأن المصطلح يدل في العربية والآداب الأخرى على نقص في الإبداع والانتقاص من الاهتمامات النسائية المحدودة».

لكنها تؤكد إن « هذا المفهوم للمصطلح لا يستند بأي شكل من الأشكال على تمحيص للكتابات النسائية بل حكم مسبق يعتمد على جنس الكتابة للنص المكتوب»[3].

فالكاتبة تؤكد إن رفضها للمصطلح كان من بوابة النظر إليه بالنقص حيث ينظر إلى إبداع المرأة على أنه أقل من ذلك الذي يكتبه الرجل وهو هنا يميز بين الأجناس، وجاءت سمية درويش لتؤكد ذلك بقولها «إن مصطلحات الأدب النسائي، الكتابة النسائية وإبداع المرأة هو من قبيل "الكلام الدارج أو الخطأ الشائع، لأن الأدب في نظرها، فعل إنساني" لا يقتصر على عرق أو جنس»[4].

---

[1] عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2001م، ص 60.

[2] محمد معتصم، بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، دار الأمان، ط 1، 2007م، ص 7،8.

[3] بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية، دار الآداب، ط 1، 1999، ص 24.

[4] يوسف وغيسلي، خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري)، دار جسور، ط 1، 2013، ص 30.

وبحجة أكثر عقلانية، تعلن أحلام مستغانمي «رفضها بهذا التصنيف أنا لا أؤمن بهذا التصنيف إطلاقا وأتبرأ منه تماما، فالأديب بما يكتب وما يقدم للقارئ سواء أكان رجلا أم امرأة ... كتبت بذاكرة رجل، هل أعد كاتبة رجالية في حين يعد يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس كاتبين نسويين لأنهما يكتبان بذاكرة امرأة وعن المرأة»[1].

وتأمل الشاعر العراقي والناقد الأكاديمي الدكتور "علي جعفر العلاق" تحدث عن حركة الأدب النسوي في الغرب هي صدى لنموذج أكبر وأعمق يتعلق بحرية الانسان واحترام كيانه الروحي من كونها مادة لأدب إلى منتجة له[2].

2. الرواية النسوية العربية:

إن الرواية النسوية لا تكون نسوية بمجرد أن كاتبها امرأة، بل لابد للرواية التي تحمل الصفة النسوية وأن تكون معينة بصورة جزئية أو كلية بطرح قضية المرأة بالمعنى الجنسوي أو الجندري، وليس كتصنيف طبيعي لوجود شخصيات من الرجال أو النسائي داخل النص الروائي[3]، فالرواية النسوية تقوم بطرح قضايا المرأة الاجتماعية والسياسية وغيرها، فهي تصوير للحياة العامة والخاصة للمرأة سواء أكان كاتبها رجل أو امرأة، وكما جاء في كتاب "بنية النص الروائي لإبراهيم خليل" «فالرواية النسوية هي نوع يتم التركيز فيه عن المسائل ذات العلاقة بخصوصية المرأة ولا يتشرط في مؤلف الرواية النسوية أن يكون امرأة، وإن علم ذلك من العنوان أو مما يكتب ونشر من دراسات»[4].

---

[1] المرجع السابق، ص 31.

[2] وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد، (قراءة في القصة والرواية الأنثوية)، ص 231.

[3] صبرينة الطيب، آليات السرد في الرواية النسوية الجزائرية، ص 41.

[4] الجنسوية، مفهوم تمحورت حوله الدراسات النسائية في كافة المجالات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والبيولوجية الطبية والنفسية والعلوم الطبيعية... إلخ، مما جعله بؤرة لبرامج غير تخصصية تنشط في الكليات والجامعات الغربية، ولعل المحرك الأساسي لمثل هذه الدراسات هو الدعوة التحررية التي تبنتها الحركات النسوية في تركيزها على مفهوم الجنسوية كعامل تحليلي يكشف الفرضيات المتميزة في فكر الثقافة عموما الغربية خصوصا، نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية، ص 61.

إن الكثير من الإبداع الروائي الذي تكتبه المرأة لا يندرج تحت ما يسمى بالرواية النسوية؟ أي ليس ما تكتبه المرأة" [1]يعنى بقضية المرأة، والمرأة خصوصيتها فقط، وقد عبر "غالب هلسا" عن القيمة المعرفية التي تقدمها رواية المرأة عن المرأة حيث قال (من خلال رواية المرأة شعرت بأنني أتعلم أشياء عن المرأة لم أكن أعرفها من قبل)[2]، ولم تتأخر الرواية النسائية أو "النسوية" كثيرا بل لعلها سبقت الرواية الذكورية حسب ما أكدته "بثينة شعبان" 1999 حيث أشارت إلى رواية حسن العواقب لكاتبتها "زينب فواز" باعتبارها أول رواية عربية، و «كان زينب فواز تسمى درة عصرها وموهبة فريدة اكتسبت أعمالها شهرة واسعة في مختلف العالم العربي»[3].

ونشرت هذه الرواية سنة 1899 أي قبل خمسة عشرة (15) عاما من صدور رواية "زينب" لحسن هيكل وبالإضافة إليها صدور رواية **قلب الرجل** لكاتبها "حسن هاشم" و**حسناء سالونيك** لكاتبتها "لبيبة ميخائيل" أكثر من ستة روايات للكاتبة "عفيفة كرم" من أشهرها بديع وفؤاد وغادة عمشيت وكل هذه الروايات صدرت قبل صدور رواية زينب "لحسن هيكل" عام 1914، مما يستوجب ضرورة إعادة النظر، وترى "بثينة شعبان" أن المرأة قد كتبت على الآثار الاجتماعية والنفسية للحرب، ووصفت تأثير الحرب والدمار على النفس الإنسانية.. ثم طرأت على إنتاج النساء الأدبي تغيرات كمية وكيفية، فأصبح أكثر شعبية وأبعد أثرا في الحركة الأدبية العربية، بحيث أحدث النساء العربيات منذ السبعينيات ينلن ويخترقن السوق الأدبية للكتاب ويصبحن موضوع دراسة نقاد كبار في ملتقيات أدبية.

استنادا إلى ما اقترحت "شوالتر shewalter" و "حوليا كريستيفا J.Kristeve" في التاريخ للرواية النسائية الإنجليزية.

ويرى "صبري حافظ" 1955 أن الكتابة الروائية النسائية العربية[4] مرت بثلاث مراحل:

---

[1] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010م، ص 270.

[2] صبرينة الطيب، آليات السرد في الرواية النسوية الجزائرية، ص 41.

[3] بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، ص 34.

[4] ينظر: بهاء الدين مزيد، النزعة الإنسانية، العلم والإيمان، ط 1، 2008/2007، ص 35.

مرحلة التمرد على التقاليد ووجهات الذكورية التي امتدت من الثلاثينات إلى السبعينات وتمثلها رواية "نوال السعداوي" سقوط الإمام (1987) وأخيرا مرحلة التحقيق والتميز التي تمثلها رواية مقام عطية (1986) السوى بكر".

ومع مرور هذه المراحل وكذلك كل هذه الأسماء وغيرها الكثير أرادت المرأة افتكاك مكانة لها الكتابة التي احتكرها الرجل مدة طويلة وامتلك صناعتها.

فالتاريخ يؤكد أن الرجل هو مؤسس الكتابة وصانعها بلا منازع وهو سيد مفرد ولا يحفظ التاريخ أي أمثلة عن وجود نسوي فاعل عن اللغة المكتوبة[1].

رغم هذا التجاهل إلا أن الرواية النسوية بلغت أشواطا استطاعت فيها تجاوز الكثير من الضغوط والمصاعب للتعبير عن ذاتها ومعاناتها، حتى أنه في حالات كثيرة حفت بأصوات الأنثى إلى درجة كادت تطغى على المواضيع والأحداث وباتت تفرد بالبطولات جزءاً من متنها كقضية تصارع وتكتب لأجلها، أن تناولها للمرأة بصفتها أنثى لا يخرج عن تناول نفسه في الرواية الذكورية حتى والحضور عينه الذي تقدمها أشياء للمتعة واللذة[2].

إن بروز هذه الأسماء وغيرها الكثير ما هو إلا دليل على تواحد صوت المرأة بقوة في المحلات العلمية والأدبية، فالمرأة اليوم ومن خلال كتاباتها فإنها تؤكد قدرتها على مجاراة الرجل من خلال رواياتها.

3. الرواية النسوية الجزائرية:

1.3. نشأة الرواية النسوية الجزائرية:

وقبل التطرق إلى الرواية النسوية الجزائرية يجد بنا الوقوف على الرواية الجزائرية في ظل تطور الرواية العربية.

[1] سعاد طويل، الرواية النسائية العربية وخطاب الذات، مجلة الخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد 6، 2010، ص 14.

[2] المرجع نفسه، ص 17.

لقد أطلق الأدباء العرب منذ 1930 مصطلح الرواية عن الجنس المسرحي كما يلاحظ ذلك في كتابات "عبد العزيز البشري" الذي بحده يقول «وأخيرا تقدم ((...)) أحمد شوقي فنظم روايتين "كيلوبترا وعنترة" ولقد كرر "البشري" لفظ ((الرواية)) بمفهوم المسرحية بست مرات في مقالة أدبية كان نشرها بالقاهرة وكان الشيخ إذا أراد إلى المفهوم للقصة، قال مثلا » رواية قصصية.

وكان مصطلح الرواية يشيع بين الأدباء الجزائريين أيضا إلى عام أربعة وخمسين وتسع مائة وألف 1954 حيث كانوا يطلقون على كل رواية جزائرية له – وهي ((غادة أم القرى))[1].

ليس مصادفة أن تتزامن أحداث 8 ماي 1945 مع ظهور رواية "غادة أم القرى" "لأحمد رضا حوحو" والتي ظهرت في الأربعينيات، ولقد أشار " أحمد منور" في مقدمته للطبعة الثانية من قصة "غادة أم القرى"، وتعتقد أن احمد رضا حوحو أنه كتب عادة أم القرى في بداية الأربعينيات، وربما قبل ذلك بالإسناد إلى المقدمة التي كتبها له السيد "أحمد بوشناق المدني" والمؤرخة في 21/12/1962 وهو ما قابل حسبنا 20 يناير 1943 م[2]، ومع الاختلاف الحاصل في تصنيفها إن كانت قصة أو رواية، ويوضح ذلك "منور" أن اعتماده على هذا التاريخ خلو الطبعة الأولى لهذا العمل الأدبي من التاريخ في مطبعة تليلي بتونس ويبقى السؤال مطروحا حول تصنيف هذا العمل بين القصة والرواية، ويبدو "احمد منور" في تقديمه للطبعة الثانية حذرا في الحكم عن هذا العمل فقد فضل أن يترك هذا الحكم للقراء والدارسين، ولكنه أشار إلى أنه في حال اعتبار هذا العمل رواية فإن ذلك يشهد على ميلاد الرواية الجزائرية في الأربعينيات ولم يشر " أحمد منور" بناتا إلى رواية أو حكاية العشاق[3]، أما الروائي "واسيني الأعرج" فقد عد غادة أم القرى أول عمل روائي مكتوب في الجزائر، فقال عنها أنها ظهرت "كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري بالرغم من آفاقها المحدودة" ومهما كانت نقطة بداية رواية هذه أو تلك فان الموضوع الرئيسي لكلا العملين هو الحديث عن المرأة، وهذا تأكيد مرة أخرى على أن موضوع المرأة في الرواية الجزائرية موضوع أصيل ومتحذر ينطلق في بانطلاق الرواية ويتطور بتطورها

[1] ينظر عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة الكويت، 1998م، ص 23.

[2] صالح مفقود، المرأة في الرواية الجزائرية، ص 29.

[3] المرجع نفسه، ص 29.

ولا يثنينا الكاتب "رضا حوحو" للمرأة المكية، فما ذلك إلا تطرق لقضية موازية وامرأة مناظرة للمرأة الجزائرية[1].

وإذا انتقلنا إلى مرحلة ما قبل الاستقلال وهي اندلاع الثورة وانصهار كل الأحزاب فيها، فإننا سنجد هذا الحدث يشهد ظهور بعض الروايات كرواية "نور الدين بوجدرة" الحريق التي طبعت بتونس 1957م ورواية الطالب المنكوب "لعبد المجيد الشافعي قبل ذلك، أي 1951م[2].

وقد حمل الأدباء على عاتقهم مسؤولية المساهمة في معركة البناء مرحلة الصراع العنيف الذي يخوض سواد الشعب لإثبات وجود، وقال "واسيني الأعرج" فقد شهدت هذه الفترة وحدها - السبعينيات - مالم تشهدها السابقة من تاريخ الجزائر من إنجازات... فكانت الرواية تحسيدا لذلك كله كما يرجع سبب تأخر الرواية الجزائرية في فترة الستينيات " لأن الظرف التاريخ بكل مفارقاته الاقتصادي والسياسية والاجتماعية والثقافية زيادة عن أن ثقافة الأديب نفسه لم تكن لتساعده ولا لتسهم في ظهور الرواية، ولكنها خلقت التربة الأولى التي ستبنى عليها أعمال أدبية فيما بعد، خصوصا مع التحولات الديمقراطية في بداية السبعينيات"[3].

تعد فترة السبعينات هي المرحلة الفعلية التي شهدت القفرة الحقيقية للنهوض الروائي الفني في الجزائر، حيث ظهرت تباعا عدة أعمال روائية مثل ((مالا تذروه الرياح)) لمحمد عرعار، ((ريح الجنوب))[4] "لعبد الحميد بن هدوقة" ورواية ((اللاز)) للطاهر وطار.

من المعروف أن ريح ا أول رواية جزائرية جادة ومتكاملة كتبت باللغة العربية[5]، والتي الجنوب هي اعتبرت إنجازا فنيا هاما، إضافة إلى الرواية العربية في الجزائر لبيئة ومتينة في إطار خلق وترسخ

---

[1] المرجع السابق، ص 29.

[2] المرجع نفسه، ص 30.

[3] المرجع نفسه، ص 30.

[4] ينظر: إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات (الطاهر وطار)، وزارة الثقافة الجزائرية، العاصمة الثقافية العربية، 2007م، ص 39.

[5] مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة، الجزائر، 2000، ص 7.

القيم الثورية الجديدة وتدمير[1] الموروث البالي المتخلف وبطبيعة الحال فهذا لا يشفع "لابن هدوقة" أخطائه في رواية نهاية الأمس والتي تعتبر تراجعا عن مواقع كان قد صنعها لنفسه، حيث أقدم على كتابة ريح الجنوب[2].

وجسد "طاهر وطار" في روايته اللاز بكل دقة مشاكل الحركة الوطنية وضرورة إيجاد الحزب القائد، الحزب الطلائعي الذي تلتف حوله كافة القوى الوطنية والذي ((يستجيب للإرادة العميقة للجماهير الكادحة في المحافظة على مكاسب حرب التحرير وضمان مواصلة الثورة))[3].

ومنذ أن ظهرت أعمال " الطاهر وطار" بدأ النقاد في الجزائر والمشرق ينظرون بجدية إلى عناصر التفوق والتفرد التي صبغت أعمال هذا الروائي الجديد ومنذئذ لم يعد الحديث عن الرواية المكتوبة بالعربية وينطلق من موقف الشفقة أن الدعم التعاطفي - باعتبارها تجربة هشة تحتاج إلى المؤازرة - ولكنها أصبحت تنتزع الإعجاب والتقدير، وغطت بهيمنتها على باقي الأجناس الأدبية في الجزائر، وانتزعت الصدارة في مجال البحوث النقدية "[4].

ولحقت بهم أسماء أخرى من جيل الاستقلال تمثلت بالخصوص في محمد العالي عرعار، "بقطاش مرزاق"، تلتها في عقد الثمانينيات من أمثال "جيلالي خلاص"[5] والأعرج واسبني، "الهاشمي سعيداني"، "أحلام مستغانمي"، و" الأمين الزاوي"، و" الحبيب السايح"، وغيرهم الكثير ...[6]

وكما أسلفنا سابقا عن أسباب تأخر الرواية الجزائرية ونشأة مقارنة بنظرتها العربية والمغاربية بشكل خاص، وتعد الرواية من يوميات مدرسة حرة "الزهور ونيسي" والتي صدرت سنة 1979 أول

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 201.

[2] المرجع نفسه، ص 103.

[3] المرجع نفسه، ص 98.

[4] إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في رواية (الطاهر وطار)، ص 41.

[5] ينظر: سعاد الطويل، الرواية النسائية الجزائرية (بنيتها السردية وموضوعاتها) صلاح مفقود، 1434-1435هـ/2013-2014، جامعة محمد خيضر –بسكرة-، (مخطوطة ماجستير)، ص 38.

[6] إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية، منشورات السهل، 2009، ص 69.

رواية نسوية جزائرية وقبل ظهور رواية ذاكرة الجسد ب 14 سنة كاملة[1]، ولكن لابد من الإشارة إلى أن أول رواية جزائرية مكرسة عربيا هي رواية ذاكرة الجسد الحائزة على جائزة نجيب محفوظ والتي أعيد طبعها 17 مرة في لبنان"[2].

وتعد "ونيسي" من أوائل الأصوات النسائية البارزة اللاتي استطعن أن ينطلقن في الساحة الأدبية، ويفرضن وجودهن، ويعبرن عن آرائهن وينطلقن في أفكارهن بكل شجاعة من خلال نضالهن الثوري وأعمالها الأدبية في محال القصة، والرواية، ثم توالت بعدها مجموعة أخرى من الأدبيات نذكر منهن الراحلة "زليحة سعودي، جميلة زبير، وأحلام مستغانمي وغيرهن"[3]، ولا شك أن هذه الأسماء استطاعت أن تثبت وجودها في الساحة الأدبية من خلال انتشار كتابين في الصحف والدوريات، ونظرا لما عرفته الجزائر من قبل وبعد الاستقلال من أوضاع في مختلف الميادين، فقد كانت القضايا والموضوعات مصدرا خصبا للكتابة، في مختلف الأجناس الأدبية[4].

وصدرت في فترة التسعينات روايتان سنة1993، إحداهن للروائية نفسها "زهور ونيسي" بعنوان لونجا الغول والثانية "لأحلام مستغانمي" بعنوان ذاكرة الجسد وهي أول رواية لها بعد عزوفها على الشعر وتوجها إلى جنس الرواية لتشهد سنة 1996 الرواية الثانية لها فوضى الحواس إلى جانب رواية رجل وثلاث نساء "لفاطمة العقون" 1997 وهده الروائية التي لا نكاد نسمع عنها شيئا الرواية الجزائرية مفاهيمها وقضاياها تقريبا سوى أنها من ولاية الأغواط[5].

تختم هذه العشرية برواية ثانية بعنوان "عزيزة ورواية ثانية تصدر في السنة نفسها بعنوان مزاج مراهق وهي أول رواية "لفضيلة الفاروق"، ولهذا تعتبر فترة التسعينات هي العشرية التي بدأت تشهد نمو الرواية النسوية الجزائرية وإن كان نمو محتشما، لتشهد الألفية الجديدة القرن والحادي

[1] بشي يمينة، نضال المرأة في الكتابة النسائية في الجزائر، حوليات، جامعة الجزائر، العدد 21، جوان 2012، ص 24.

[2] المرجع نفسه، ص 24.

[3] سعاد طويل، الرواية النسائية الجزائرية، ص 38.

[4] بشي يمينة، نضال المرأة في الكتابة النسائية في الجزائر، ص 25.

[5] سعاد الطويل، الرواية النسائية الجزائرية، ص 38.

والعشرون تصاعدا ملحوظا في الكم الروائي يشكل يفوق السنوات الماضية بكثير حيث سجلنا في عشر سنوات الأولى منها فقط، ويتزايد الإنتاج مع الأزمة الوطنية التي فجرت قرائح المبدعات، حيث كانت أغلب الروايات تدور حول العشرية السوداء مثل الشمس في علبة لسميرة هواه 2001 وتاء الخجل 2002 لفضيلة الفاروق، وطن من زجاج 2006 ولحضر 2010 لياسمينة صالح .

ويتواصل الإنتاج الروائي النسائي في العشرية الثانية بصدور أقاليم الحوف 2010 " لفضيلة الفاروق" وكذلك لن نبيع العمر 2010 "الزهره مبارك" وغيرهم من الروايات الكثيرة حتى يظهر اسم جديد عهدناه في الشعر ممثلا بالشاعرة "ربيعة جلطي"[1] وهي شاعرة جزائرية معاصرة بدأت تمارس 20 الكتابة الشعرية بعد الاستقلال وتعد من بين الشاعرات الجزائريات اللاتي برزن على الساعة الأدبية في السبعينات مرحلة البناء والتشييد، شاعرة ملتزمة بقضايا المجتمع والوطن[2]، كما أنها اتجهت إلى كتابة الرواية الأولى لها بعنوان الذروة سنة 2010 ثم اتبعتها بأخرى في سنة 2012 بعنوان نادي الصنوبر قامت فيها الكاتبة وتصوير حياة الحاجة عذر ومدة تعلقها بصحراء الوطن وكذلك الشخصية القوية التي تمتلكها هذه المرأة، كما أن الكاتبة تسرد فيها أدق التفاصيل عن هذه الشخصية، لتأتي بعدها رواية عرش العشق والتي جسدت فيها الكاتبة الحياة القاسية التي تعيشها نجود تلك الطفلة الصغيرة التي ولدت لتجد نفسها تكبر عن عمره بخمسة سنوات وكذلك فقدانها إلى أمها عند ولادتها، والأب الذي قتله الإرهاب، فكانت حياة جنود من بدايتها حياة معاناة إلا أن إرادتها حققت لها الكثير.

أما عن روايتها الأخيرة والتي صدرت سنة 2015 بعنوان حنين بالنعناع جاءت ببناء سردي لعالم غرائي لفتاة جميلة وفاتنة تدعى الضاوية طالبة تنتقل بين الجزائر ودمشق وباريس، تعيش مع الناس واقعهم البسيط وتستمع إلى نبضهم المختل بفعل الحرب، الحرب التي تتوسع رقعتها ومسحاتها الجغرافية والمعنوية حتى أبعد نقطة في الأمكنة والنفوس[3].

---

[1] المرجع السابق، ص 38.

[2] الربيعي بن سلام وآخرون، موسوعة الشعر الجزائري، المجلد الأول، دار الهدى، الجزائر، 2009، ص 384.

[3] عبد القادر طوابي، جريدة النصر، نشر بتاريخ: الثلاثاء 13 أكتوبر 2015، 1:25 www.annasronline.com

كما تحد روايات أخرى كثيرة منها الأسود يليق بك 2012 لأحلام مستغانمي ورواية بروج الغدر 2013 لآسيا مشري وعلى ضوء هذا يمكن القول أنا الأقلام النسوي الجزائري قد أجادت في هذا المحال، فالرواية كانت منبع التعبير والبوح الخاص في فترة الإرهاب ويل ذلك ظروف التي مرت بالجزائر خلال الفترة الاستعمارية وبعده وذلك ما بعد الاستقلال فهذه الأقلام كانت إلى جانب الأقلام الذكورية فهي بقلمها تؤرخ تاريخ وطنها سواء أكان في فترة الاستعمار أو فترة الإرهاب فالصوت النسوي الجزائري أصبح من الأصوات البارزة في المعارض الدولية.

وانضمت كوكبة أخرى إلى هذه الأسماء في عقد التسعينات وهي معضمها أسماء نسوية تذكر منها "ياسمين صالح، فاطمة العقون، فضيلة الفاروق، وجميلة زنير"، ويصعب حصر كل الأسماء التي لحقت هؤلاء، فالقائمة طويلة، ولسنا هنا بصدد حصر كل الأسماء لكن الشيء الذي أود أن أؤكده في الأخير هو أن الفن الروائي النسوي الجزائري بلغ اليوم درجة كبيرة من القوة والنضج[1]، فالرواية النسوية في الجزائر أصبحت ميزان قوة وكذلك أصبحت مشروعا للبحث والتدريس.

إن أحداث 8 ماي 1945 مهدت إلى الميلاد الفعلي للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية والتي عبرت على المعاناة التي لحقت بالشعب الجزائري حيث كان من أبرز كتابها "كاتب يسين" حيث جسد ذلك قول "إدريس بوديبة" في كتابه الرؤية والبنية في رواية طاهر وطار حيث يقول «مع انفجار الثورة المسلحة بحد أن هذا الأدب المكتوب باللغة الفرنسية قد بلغ مستوى عالي في محتواه وشكله وطموحه خاصة على يد "كاتب ياسين" عام 1956 وأثارت النقاشات واسعة لتمردها على خط الرواية الكلاسيكية ودخولها مغامرة التجريب المفعم بالرموز والتراث الشعبي و المناخات الشعرية الرقيقة وبالفعل فإن الأسهم في تبليغ رسالة الشعب الجزائري إلى الضمائر الحرة في العالم وفي فرنسا ذاتها، وكانت الرواية هي وسيلة هؤلاء الكتاب في التعبير عن أفكارهم وممارساتهم الإبداعية.[2]».

وكما أسفلنا سابقا بأن الاستعمار الفرنسي من الأسباب الأساسية يتأخر ظهور الرواية كما أن بعض الإرهاصات التي ظهرت في فترة الستينات تعد التربة التي ستبنى عليه الرواية، فعلى الرغم

[1] أحمد منور، ملامح أدبية (دراسات في الرواية الجزائرية)، دار الساحل، 2008، ص 21.

[2] إدريس بوديبة، الرؤية في روايات (الطاهر وطار)، ص 19.

من العدد الضئيل الذي ظهر في فترة الستينات إلا أنه نتج عنه تطور الرواية الجزائرية في فترة السبعينات وأصبحت نتاج فني مكت البناء.

وأخيرا يمكن القول أن الرواية الجزائرية عامة والنسوية خاصة أصبحت من أهم الأعمال الروائية في العالم كما أنها أصبحت معتمدة لدى الدارسين سواء في الجزائر أو خارجها.

إضافة إلى عامل آخر هو "التقاليد الاجتماعية التي كانت تنظر للمرأة نظرة دونية تنطوي على كثير من الاحتقار، وترى أن تواجدها في الحركة الاجتماعية يثير الفتنة، ويشجع الانحلال، لذا فرضت ظروف العزلة والتهميش تحميد طاقتها الإبداعية والفكرية، يضاف إلى الذهنية لاجتماعية الضيقة، والتقاليد الصارمة وضع المرأة الأدبي والثقافي الخاص في هذه الفترة لم يكن يسمح لها بالاختلاط والمشاركة في مجالات الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية[1].

عرف الإبداع النسوي في فترة الاحتلال، ضعفا وعجزا بسبب سياسة التجميل التي طبقها المستعمر خاصة النساء" وبعد استرجاع الاستقلال الوطني عام 1962م تمت الحركة الوطنية النسوية بالجزائر وتوسعت كثيرا بفضل إتاحة الفرص لها والاهتمام بتعليمها وتثقيفها ورفع من مستواها الاقتصادي والاجتماعي... ومارست كل النشاطات والمهن إلى جانب أخيها الرجل"[2].

فالرواية السنوية الجزائرية مهما واجهته من صعوبات أثناء نشأتها. إلا أنها وقفت وقفة صامدة أمام الكثير من العوائق والمشاكل التي صادفتها، وأثبتت بأنها قادرة على العطاء والأداء وإثبات وجودها في الساحة الفنية والأدبية الجزائرية والعربية.

2.3 خصائص الرواية النسوية الجزائرية:

اتسمت الرواية النسوية الجزائرية بخصوصية أدبية تميزها عما يكتبه الآخر في الرواية الذكورية، ومن بين هذهالخصائص تذكر منها:

---

[1] المرجع السابق، ص 29.

[2] بوعزيز يحي: المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2011م، ص 145.

1- التركيز على شخصية المرأة والتعاطف معها، وتبرير ظاهرة الانحراف التي تقع فيها المرأة إلى الأسباب الاجتماعية أو الثقافية أو الحضارية أو النفسية.

2- إسناد البطولة إلى المرأة.

3- الرواية النسوية الجزائرية كغيرها من الروايات النسوية العربية منحت للشخوص الأنثوية مقابل دورا مركزيا في المكن المحكي، وتهميشها للشخوص الذكورية، وهو أسلوب انتقامي[1].

4- يغلب على الرواية النسوية الجزائرية أسلوب السير الذاتي في سرد الأحداث الروائية بصيغة الأنا الأنثوية الذاتية، حيث تعدد حياتها المحكية محاكاة عما تعيشه الذات الأنثوية الجمعية في الواقع... تحقيق الأنثى «الحرية الفردية المطلقة التي تعنى بتحرير المرأة من الضوابط الاجتماعية والدينية والاقتصادية، وتناولها الصراع النفسي الذي تعانيه المرأة نتيجة الاضطهاد الذي نعيشه أو النزاع بين رغبتها في تحقيق ذاتها والاستسلام لسجنها الداخلي الذي ترسخت في أعماقه ذات المفاهيم التي تحاول محاربتها، والخارجي الذي يحارب محاولة المرأة التحرر من المفهوم التقليدي للأنوثة أي عن دورها المحدد كأم، وزوجة»[2].

5- التجديد من ناحية المواضيع، حيث تناولت تيمات الجبس، الجنون، العنف الجنسي داخل مؤسسة الزواج، الإجهاض...، وتعد، تيمة الجبس والاحتجاز من أكثر المواضيع حضورا في الرواية النسوية الجزائرية، فحتى لو كانت الكاتبات أنفسهن لا يعانين الاحتجاز إلا أنهن يعدن إنتاجه أثناء الكتابة حين ينقلن العالم الداخلي لأمهاتهن ولطفولتهن، وخير مثال "الظل السلطانة" ل "آسيا جبار"[3].

---

[1] فاروق سلطاني: الرواية النسوية الجزائرية (مسارات النشأة وخصوصية المنجز السردي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب)، المجلد 09، العدد 03، 2020م، ص 50.

[2] وائل علي فالح الصمادي: صورة المرأة في روايات سحر خليفة، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2010م، ص 29.

[3] سامية إدريس: الروائيات وخصوصية الكتابة النسوية ذات الطابع الفرنسي، مجلة الخطاب، العدد 115، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، د. ت، ص 112.

6- دراسة لغة المرأة من خلال الكتابات والروايات التي تخرج عما في داخلها فإنها «تقاوم وتفجر كل الأشكال والعلامات والأفكار والمفاهيم المؤسسة تأسيسا صلبا من طرف الصرامة العقلية فقد تبدو لغتها منعدمة القيمة»[1].

7- خصوصية الجانب العاطفي والنفسي التي تبرز في اختلاف اساليب التعبير عن الجوانب العاطفية والنفسية، حيث يعجز الرجل حتى وإن كان متعدد المواهب والقدرات عن التعبير ما كان المرأة عن المرأة[2].

8- الرواية النسوية الجزائرية تحصر مواضيعها في سرد الأزمة، فأغلبية أحداثها تتعلق بالسياق المرحلة الاستعمارية وما بعد الاستعمار، فتسرد بعض الروائيات في رواياتهن عن الحقبة الاستعمارية كما تعون بعضهن في روايات عن الجزائر بعد الاستقلال، مما أدى بالروائيات يلحان إلى توظيف النفس السياسي في الرواية من أجل «ملامسة أبرز القضايا الأساسية، والوقوف عند أهم انعكاساتها على الفرد والمجتمع، بسبب تفاعل المرأة الجزائرية مع الظاهرة السياسية لوطنها وانفعالها حتى وإن كانت غير فاعلة في أغلب الحالات على اعتبار أن النشاط السياسي أغليه حكرا على الرحل ، وقد تم تناول المسألة السياسية من زاويتين، تعكسا موقفان مختلفين، من الثورة الجزائرية، ومن سلطة السياسة الراهنة»[3].

9- تتخذ الرواية منزلة الحياء صوت يتكلم في الخطاب، لكنه غالب عن الحكاية، يتكلف بنقل مقول العين الرائية والمرئية ونحن لا ندري من هو، لا يمتلك اسما فهو الراوي المجهول[4].

كما تتقاطع مع الرواية النسوية العربية والرجولية في العديد من الخصائص نذكر منها:

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة: الملتقى الدولي الثامن للرواية، مطبعة افتتاح برج الكيفان، الجزائر، 2004م، ص 22.

[2] المرجع نفسه، ص 23.

[3] حنفاوي بعلي: جماليات الرواية النسوية الجزائرية تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل، ص 10.

[4] ينظر: جعفر يابوش: الأدب الجزائري الجديد التحربة والمال، GASC المركز الوطني للبحث في الأنثربولوجية الاجتماعية والثقافية، الجزائر، 2007م، ص 159.

1- تفجير الجسد الكاتب، «حيث تصوغ المرأة كتاباتها بشكل مختلف تماما عن شكل كتابة الرجل فهي باعتبارها كائنا مختلفا عن الرجل في تكوينها النفسي والعقلي والجسدي، وباعتبار وجودها في مجتمع ذكوري، فهي تعمل دوما على إظهار حسدها الملموس، وأتمن قيمة تنشدها المرأة في كتابتها تتمثل في اعتبار الجسد مساحة العالم ومنبع الحياة لا الموت... مالا يستطيع النظام الرمزي الذكوري تفكيكه أو فهمه»[1].

2- هيمنة طابع الحزن الحرمان والنظرة المتشائمة "وتبدو الحياة أمامهن متعثرة مضطربة، فيها صراع الموت أو صراع الحضارة...إلخ، وكذلك أزمات النفس بين الزواج والحب والأمومة، الوالدة والعقيمة[2].

3- الرواية النسوية تعكس الطبيعة الداخلية للمرأة «وهكذا يصبح النص والبطلة الأنثى فيه امتداد نرجسيا للمؤلفة، كما أنها تسم بالعفوية والمباشرة والخدمية والاستعمال، العادي للكلمة»[3].

4.تعد الرواية النسوية الجزائرية من أهم المواضيع التي تستمد مشروعيتها من جنس الكاتبة، لأنها تك بعواطفها بالإضافة إلى اهتمامها بالموضوع النسوي، وإبراز المعاناة النسوية وحرمانها من أبسط حقوقها سواء من المجمع أو من العائلة. فقد ثارت الرواية النسوية الجزائرية على الأعراف المتعصبة وحاولت جاهدة الوقوف أمام هذا المجتمع الذي يريد أن يجعل المرأة في دائرة مغلقة وفي قوقعة لا يمكنها الخروج منها.

[1] حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والابداع، ص 130.

[2] المرجع نفسه، ص 114.

[3] سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، لوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، بيروت، لبنان، 2012، ص 206-207.

الفصـــل الأول:

الصورة الروائية في النقد الأدبي

أولا- مفهوم الصورة :

1 - الصورة في القرآن الكريم:

وردت لفظة الصورة في القرآن الكريم عدة مرات في أكثر من موضع حيث ذكرت بمختلف الدلالات والصيغ الصرفية والنحوية وجاءت في بعض الآيات القرآنية كالتالي:

الموضع الأول: جاء في قوله تعالى " هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ ". (سورة آل عمران الآية 06).

أخذت لفظة « يُصَوِّرُكُمْ » من الجذر (صَوَرَ) والأصل (صَوَّرَ) وهذا من الناحية الصرفية، أما من الناحية الإعرابية النحوية، هي فعل مضارع يؤكد من خلاله عز وجل أنه هو الوحيد القادر على الخلق في أرحام الأمهات كما يشاء ويريد وأن لا إله يعبد سواه.

الموضع الثاني: في قوله عز وجل"هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَى يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ" (سور الحشر الآية 24).

اتصلت لفظة الصورة في هذا الموضع بـ (ال) التعريف فالأصل فيها (مُصَوِّر) وجاءت كاسم فاعل يدل على أحد أسماء الله الحسنى.

الموضع الثالث: قال تعالى " وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ لَمْ يَكُنْ مِنَ السَّاجِدِينَ " (سورة الأعراف الآية 10).

جاءت لفظة «صَوَّرْنَكُمْ» في هذه الآية القرآنية كفعل ماض مشتق من الأصل (صَوَّرَ) لتدل على أن الله سبحانه وتعالى خلق آدم من طين وصوره على صورته البشرية جاعلا الجميع ساجدين له ماعدا إبليس الذي أبى واستكبر.

الموضع الرابع: ومن خلال قوله عز وجل " فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ " (سور الانفطار الآية 08). أتت لفظة صورة في هذه الآية القرآنية بصيغة المفرد.

تعددت وتباينت دلالات لفظة الصورة في القرآن الكريم، من موضع إلى آخر، ومن صيغة إلى أخرى، فتارة نجدها فعلا ماض وتارة أخرى فعلا مضارع أو اسم فاعل وغيرها من الدلالات التي تحملها الصورة، فهي تختلف في معناها ودلالتها باختلاف موضعها.

2- الصورة لغة:

ينحدر مصطلح الصورة من الجذر اللغوي "صَوَرَ" حيث ورد في معجم "لسان العرب" أن :"الصورةُ في الشكل، والجمع صُوَرٌ، وصِورٌ وقد تَصَوَّرْتُهُ فتَصَوَّرَ، وتَصَوَّرْتُ الشَّيَّء توهَّمْتُ صُورَتَهُ، فتصَوَّرَ لِي، والتَّصَاوِيرُ = التَّماثِيلُ."[1]

كما أن المصور اسم من أسماء الله الحسنى:" في أسماءْ الله تَعالى المُصَوِّرُ هو الذي صَوَّرَ جميع الموجودات ورتَّبَهَا، أعطى لكِل شيءٍ منهَا صُورةً خاصَةً وهيْئَةٌ مفردة يتميَّز بها على اختلافها وكثرتها" وهي بهذا المعنى هيئة الشيء وشكله الخارجي أو صفته التي يتميز بها، ويضيف ابن الأثير أن: "الصورة فرد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته: فيكون المراد بما جاء في الحديث أن أتاه في أحسن صفة"[2].

بينما ذهب "أحمد حسن الزيات" في المعجم "الوسيط" إلى أن الصورة هي: "الشَّكْلُ والتمثال المجسم، وفي الترتيل العزيز: " الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ (7) فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ (8)" (الانفطار، الآية7/8) والصورة: المسألة والأمر، يقال: هذا الأمر على ثلاث صور: وصورة الشيء ماهيته المجردة وخياله في الذهن والعقل[3].

كما شرحها "أحمد رضا" في معجمه "متن اللغة" بقوله: "صور الشيء: جعله ذا صورة، بمعنى شكله، بصورة، وتصور: توهم صورته: مثل صورته وشكله في الذهن، والصورة: الشكل والهيئة: الوجه:

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، المجلد الثالث، ط 1، دار المعارف، القاهرة 1919، مادة (صَوَرَ).

[2] المعجم نفسه: مادة (صور).

[3] أحمد حسن الزيات: المعجم الوسيط، ج1، ط6، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، ايران طهران، 1384، ص 528.

الحقيقة، الصفة: النوع، ج: صِوَرً (بكسر الصاد) وأصلها من صارهْ إذا أمَالهْ لأنها مائلةٌ إلى هيئَتِه بالنسبة لها."[1]

ويضيف كذلك "الفيروز أبادي" في قاموس المحيط":" الصورة بالضم: الشكل: ج: صور وصور، كعنب، وصور والضير، كالكيس الحسنها وقد صورة فتصور، وتستعمل الصُورةُ بمعنى النوع والصفة."[2]

يتراءى لنا بعد محاولة رصد دلالات الصورة في مختلف المعاجم العربية أنها لم تتجاوز مفهوم الصفة والشكل والهيئة.

3.الصورة اصطلاحا:

كانت الصورة و لازالت من أهم وسائل التعبير، فمن خلالها استطاع الإنسان البدائي القديم التعبير عن أفكاره وهواجسه وعواطفه ، مستخدما صخور الكهوف ، وغيرها من الوسائل كي ينقش تلك الصور، لتشهد بعد ذلك الصورة توسعا وتطورا كبيرا و ملحوظا على مر العصور والأزمنة، كما أنها اقترنت في العصر المعاصر بالفنون البصرية أكثر، من (سينما -تلفاز رسم...إلخ) لكن لا يمكن أن ننكر أنها ارتبطت كذلك بالخيال والفكر، فهي تعتبر أداة تواصلية تنقل لنا العالم الواقعي و تصوره من خلال امتدادها و حضورها في شتى مجالات الحياة، وهذا ما أدى إلى خلق جدل كبير حول مفهومها.

يعد مصطلح الصورة من أكثر المصطلحات النقدية والأدبية تداولا واستعمالا بين النقاد والباحثين، فالصورة لم تقف عند مفهوم واحد بل تشعبت إلى العديد من المفاهيم التي اختلفت وتباينت فيما بينها، وهذا الاختلاف جاء نتيجة ارتباط الصورة بمختلف الحقول المعرفية وطبيعة استخدامها وتناولها من قبل النقاد، وما هذا إلا دليل على تعقيد وصعوبة ضبط مصطلح الصورة في مفهوم دقيق شامل.

[1] أحمد رضا: متن اللغة، م1، ط1، دار مكتبة الحياة بيروت، 1958، ص 514-515.

[2] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكرياء أحمد، ط1، دار الحديث، القاهرة 2008، ص 955-956.

تعدد معان الصورة جعلنا نعود إلى أصولها الأولى حيث: "تمتد كلمة الصورة (image) إذن بجذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة (icone) والتي تشير إلى التشابه والمحاكاة، والتي ترجمت إلى (imago) في اللاتينية و(image) في الإنجليزية، ولقد لعبت الكلمة ودلالتها دورا مهما في فلسفة أفلاطون، وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التمثيل أو التمثل (représentation) للأفكار والنشاطات في الغرب[1]. وعليه فإن ميلاد الصورة بدأ مع الحضارة واللغة اليونانية القديمة لتنتقل إلى لغات أخرى لتصاغ وتنطق بأسلوب مختلف لكنها تستقر في دلالتها كمصطلح على المحاكاة والتشبيه والتمثيل، إضافة إلى ذلك فقد تمت دراسة الصورة من قبل العديد من النقاد الذين اختلفت تصوراتهم حول مفهومها حيث اعتبرها "نعيم اليافي" مجرد محاكاة لتجربة حياتية معبرا عنها بمعادلة رياضية كالتالي: "الصورة -تجربة معاشة" أي أننا حين نعثر على صورة نعثر على تجربة معاشة حقا."[2]

بينما تناول الناقد "عبد القادر القط" الصورة بوصفها: " الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعورية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وامكاناتها في الدلالة والتركيب والايقاع والحقيقة والمجاز والترادف والقضاء والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني".[3] وهنا تتضح العلاقة بين الصورة والشعر أو ما يعرف بالصورة الشعرية فتكون الصورة بذلك عبارة عن مجموع الكلمات والجمل التي يولدها الشاعر ليعبر من خلالها عن تجربته في الشعر موظفا مختلف الوسائل والأساليب الفنية، اللغوية والجمالية. وأكد "جابر عصفور" أن الصورة عبارة عن: " طريقة خاصة من طرق التعبير تنحصر أهميتها فيما تحدثه من معنى من المعاني من خصوصيته وتأثير لكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير فإن الصورة لن تغير إلا من طريقة عرضه وتقديمه."[4] لكنه بذلك حصر أهمية الصورة في الأثر الذي تحدثه لكن في الآن ذاته الصورة عاجزة عن تغيير المعنى وذلك لأنها مجرد وسيلة تعبير فنية وجمالية، ومن ناحية أخرى جعل "جابر عصفور " الصورة جزء من الخيال

[1] شاكر عبد الحميد: عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، ط1، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص09.

[2] نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1982، ص 73.

[3] عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ط1، مكتبة الشباب، 1988م، ص 391.

[4] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي بيروت، 1992، ص14.

واعتبرها: " أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته."[1] فعن طريق الصورة يتحقق الخيال.

تناولها أيضا "مصطفى ناصف" في كتابه الموسوم «بالصورة الأدبية» من منظور آخر، حيث رأى أن الصورة جاءت لتحيل على الإحساس أو ما يمكن تسميته بالصورة الحسية حيث: تستعمل كلمة الصورة عادة، للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات."[2] بمعنى أنه ربط الصورة بالجانب الحسي للإنسان.

اعتبر الناقد الفرنسي "جاك أومون" (Jack omon) الصورة : "نسخة عن مظهر من مظاهر العالم، التقطتها رهافة إحساس هي نوعا ما، فردية وعامة، ونموذجية في الوقت عينه ، يتميز بها الوسيط، الفنان (أو أي شخص آخر)، الذي ينقل إلينا معلومات ومشاعر كما يخلق أخرى داخلنا ... فالصورة صنو العالم ولكنها صنو مشوه على الرغم من واقعيتها، تجذبنا وتسحرنا في ازدواجية ما تنقله ...[3] حيث أنه ربط الصورة بالشعور والإحساس الداخلي الذي يتولد لدى (الفنان، الأديب أو الشاعر ...) و يرى أن الصورة تمثيل للعالم لكن هذا التمثيل بالنسبة له ناقص إذ وصفه بالمشوه بالرغم من واقعية الصورة.

وشكلت الصورة بالنسبة للناقد "جميل حمداوي":" جوهر الأدب وبؤرته الفنية والجمالية."[4] فهو لم يخرج في تحديد مفهومه للصورة عن كونها محاكاة وتمثيل فمن وجهة نظره: "تحيل كلمة الصورة على التصوير والتمثيل والمحاكاة ومن ثم فالصورة هي التي تنقل لنا العالم إما بطريقة حرفية مباشرة، وإما بطريقة فنية جمالية[5]. وعليه جعل "جميل حمداوي" من الصورة مجرد وسيلة تصور

---

[1] المرجع السابق: ص 324.

[2] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ط3، دار الأندلس، بيروت، ابنان، سنة 1996، ص 03.

[3] جاك أومون: الصورة، تر: ريتا الخوري، ط1، مكتبة الفكر الجديد توزيع مركز الدراسات الوحدة العربية لبنان سنة 2013، ص12.

[4] جميل حمداوي: بلاغة الصورة الروائية (أو المشروع النقدي الجديد)، ط1، أزناس سلا، المغرب، سنة 2014، ص 11.

[5] المرجع نفسه: ص 15.

الواقع بأسلوب مباشر واضح لا يعتريه غموض أو تعقيد أو بواسطة مجموعة من الوسائل الفنية والجمالية التي تساهم في بناء الصورة.

نخلص من خلال تتبعنا للمصطلح إلى أن الصورة مصطلح زئبقي يصعب حصره في مفهوم واحد، حيث اختلف مفهوم الصورة من ناقد إلى آخر وكل ناقد له رأي خاص حول هذا المفهوم الذي يختلف في جوهره عند الدارسين، رغم ذلك هناك من اتفق على أن الصورة محاكاة وتمثيل للواقع بوصفها وسيلة تختزل لنا العالم وتصوره لتنقله بمختلف الطرق والأساليب.

ثانيا: مفهوم الصورة الروائية:

1-مفهوم الصورة الروائية في النقد الغربي:

حصر النقاد دراسة الصورة في جانبها الشعري وأهملوا ما دونها من الأجناس الصورية الأخرى، ظلت هذه النظرية سائدة في المخيلة الإنسانية لعقود من الزمن، ويعني أن توظيف النقاد لهذه الصور اقتصر في إنتاجاتهم الأدبية الإبداعية على مجال البلاغة كالبيان من (تشبيه واستعارة، مجاز، كناية...).

شهدت النظريات والفنون بعد ذلك تطورا كبيرا، مما أدى الى تغير الرؤى وبروز طروحات جديدة على مستوى الساحة النقدية والأدبية نادت بضرورة الخلق والابتكار وعلى إثر هذه الدعوة ظهرت مصطلحات ومفاهيم عديدة، ومن بين هذه المصطلحات: "الصورة الروائية" والتي حظيت بالكثير من الدراسات، وقد كان للغرب الأسبقية في هذا المجال، فنادى العديد منهم بضرورة دراسة الصورة الروائية من الناحية النظرية والتطبيقية.

يعد الناقد الفرنسي "ستيفن أولمان" (Stephen Ullmann) من النقاد الأوائل الذين تطرقوا ونظروا لمفهوم الصورة الروائية، وخصها بالدراسة في مجموعة من الأعمال أهمها:

كتاب "الرواية الفرنسية الحديثة" وكتاب" اللغة والأسلوب"، وعمد إلى ربط دراسته بالبعد الأسلوبي الدلالي حيث تحدث في مقدمة كتابه "الرواية الفرنسية الحديثة" على ما تحاول الأسلوبية

الوصول إليه وذلك من خلال سعيها الحثيث إلى:" دمج اللسانيات في المناهج الأدبية وهي إمكانية نجد أنجع تحققها في الصورة..."[1]

حدد "ستيفن أولمان" لدراسته الأسلوبية ثلاثة محاور أو عناصر رئيسية منطلقا من: "عنصر الاختيار الذي يعد أساس الدراسات الأسلوبية وإذا كان في حقل المعجم والنحو لا يجد الكاتب إلا عددا محدودا للتعبير عن الفكرة الواحدة، فإن الاختيار في حقل الصورة يكون عمليا غير محدود وبالتالي أكثر إيحاء، إذ يجوز مقاربة شخص أو شيء أو تجربة بأي شيء آخر حتى وإن بعدت المشابهة بينهما.[2]

يجد الروائي أو الكاتب نفسه بذلك في حلقة مغلقة من الأفكار والمعاني، فهو لا يستطيع إيصال الفكرة إلى المتلقي لأن المعجم الخاص به محدود، على غرار الصورة فإن الكاتب يجد نفسه أمام عدد لا متناه من الأفكار المسترسلة، وبهذا تكون الصورة أكثر تعقيدا وذات دلالات مشفرة، تحمل في طياتها رموزا، تحتاج إلى قارئ متمكن له القدرة على التفسير والتأويل، وفي هذا يجيز أولمان" المقارنة بين الأشياء المتباعدة والمتنافرة، ويجعل من الاختيار قوام للدراسات الأسلوبية.

يؤكد "ستيفن أولمان" من خلال العنصر الثاني على ضرورة اعتماد أي كاتب أو مؤلف على الصور البلاغية وتوظيفها في أعمالهم الفنية فعن طريقها تتشكل التيمات الأساسية التي يقوم عليها العمل الأدبي، فالصورة بمثابة مفتاح للولوج إلى عالم الرواية، كما أن هذه الأخيرة قد تتحول إلى رموز و ايحاءات وهذا يتضح من خلال قوله:" ...أن يعتمد كاتب ما على التشبيهات والاستعارات لتشكيل الموضوعات الرئيسية لرواية بأقصى ما يمكن من الدقة و التماسك و القدرة التعبيرية ونتيجة لذلك فإن الصورة تفضي بالناقد مباشرة إلى جوهر العمل الفني، ويمكن للاستعارة الملتفة حول هذه الموضوعات المركزية أن تتطور إلى رموز كبرى[3].

[1] ستيفن أولمان: الصورة في الرواية، تر: رضوان العيادي، محمد مشبال، ط1 رؤية للنشر والتوزيع، 2016، ص 20.

[2] المرجع نفسه: ص 20.

[3] المرجع نفسه، ص 20.

نستنتج من خلال هذا العنصر أن "أولمان" قد تعامل مع الصورة الروائية في إطار يعرف بالبلاغة الكلاسيكية على اعتبار أن الصورة مجرد (مجازات، تشبيهات، كنايات، استعارات...)

أي لم يخرج عن حقل الصورة الشعرية كثيرا. التي ينتقل أولمان في دراسته للعنصر الأخير، للحديث عن: " السمات المميزة للشخصيات تستعملها وتظهر أهمية هذه النتائج الغير مباشرة على وجه الخصوص في الروايات يحكيها راوٍ.[1] يتضح في قوله هذا أن الصورة بمثابة أداة أو وسيلة للتشخيص وذلك من خلال التعبير الفني عن قضايا إنسانية، ويمكن أن تتجلى هذه الخاصية من خلال التي الروايات التي تعتمد على راو في سردها بشكل غير مباشر.

تناول في كتابه هذا مجموعة من الروايات الفرنسية على اعتبار أن كل رواية واحدة منها بمثابة عالم أسلوبي وعلى إثر هذه الدراسة تتبع أولمان تطور الصورة انطلاقا من مجموعة النماذج الروائية الفرنسية المختلفة بداية: بروايات ("جيد"، مذكرات أندريه وولتر سفر أوريان، مزيفو النقود...) وغيرها من الروايات لمختلف الروائيين و الكتاب، إضافة إلى أن الصور في رواياته ارتبطت بأربع صور حسب "ستيفن أولمان" وهي: "الصورة الفكرية... الصورة باعتبارها شكلا من أشكال الظرف والفكاهة.. الصورة باعتبارها وسيلة للتصور والتهكم...الصورة الوظيفية...[2]

أكد أولمان من جهة أخرى على أن الصورة عند "بروست "ترتكز على (الأهمية) أو الدور المهم للاستعارة في المجال الأدبي إضافة إلى "ألبير كامو" الذي تتبع تطور الصورة عنده من خلال روايتي: «الغريب» و«الطاعون». يعد "ستيفن أولمان" من النقاد الذين دعوا إلى ضرورة الاهتمام بمجال الصورة في عدد الرواية كما عُدَّت الدراسات التي قدمها بمثابة الأرضية الخصبة لغيره من الباحثين الغرب والعرب.

تطرق الناقد الألماني "فولفغانغ إيزر" (Wolfgang Iser) هو الآخر إلى مفهوم الصورة الروائية، فهو أحد أبرز وأهم منظري نظرية التلقي، فدراسته لا تحيل بطريقة مباشرة على هذا المبحث، إلا أننا نستشف هذا المفهوم من خلال "نظرية التلقي" وأيضا من خلال كتابه الموسوم بفعل القراءة"، حيث

[1] المرجع السابق، ص 21.

[2] المرجع نفسه، ص 142.

عمل في كتابه على تحليل العديد من النماذج الروائية مثل:(الصورة في البساط) للروائي "هنري جيمس".

تعلقت نظريته بما اصطلح عليه بمصطلح «الاستجابة الجمالية» فهو يرى أنه: "لابد من تحليل الاستجابة الجمالية من حيث العلاقة الجدلية بين النص والقارئ والتفاعل بينهما وهي تسمى "استجابة جمالية" لأنها تثير قوى التخيل والإدراك لدى القارئ مع أنها تنبع من النص[1]، مفاد هذا القول أن العمل الأدبي أو النص لا يحقق وجوده إلا بفعل القراءة من قبل القاري، فهذه الاستجابة تخلق صور في ذهن المتلقي، وهذا من خلال عمليتي الإدراك والتخيل، ويتم استيعابها من خلال فحوى النص وثناياه.

ينقسم العمل الأدبي عند "إيزر" إلى قسمان: فني (نص المؤلف)، وآخر جمالي (يتعلق بعملية الإدراك)، والصورة بالنسبة له ترتبط بمدى استجابة المتلقي وفهمه وبهذا يرى:"

إن عمليات الفهم التي تنتج عن وجهات النظر الشاردة تنظم انتقال النص إلى العقل الواعي للقارئ، وتغير الرؤى ووجهات النظر، يقسم النص بصورة ثابتة إلى بنية من التوتر القبلي أو الاسترجاع مع ظهور التوقع والذاكرة كل فوق الآخر ....[2]

نلمس من خلال هذا القول أن عملية الفهم هي التي تلعب الدور الرئيسي في نقل أفكار النص إلى عقل أو ذهن المتلقي، من خلال العمليات التي يقوم بها القارئ من استرجاع و استباق و تذكر، ليقسم النص إلى مجموعة من الصور.

تتشكل تراكيب تقع تحت تمثلات الوعي، وهذه التراكيب هي الأساس في بناء العديد من الصور ذلك أن: " هذه التراكيب تقع أسفل عتبة الوعي...فإننا نسميه بالمصطلح الذي أطلقه هي عليها "هاسيرل" (تراكيب سلبية) ...والعنصر الأساسي للتراكيب السلبية الصورة..." ترتبط الصورة أيضا عنده بوظيفة التصور والإدراك أو التمثل وبهذا تكون: " الصورة شيء أساسي بالنسبة للتصور فهي

[1] فولفغانغ إيزر: فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية)، تر: عبد الوهاب علوب، المشروع القومي للترجمة، مصر، ص3.

[2] المرجع نفسه، ص 143.

تنتمي إلى الغائب أو غير المتاح وتسبغ عليه الوجود، كما أنها توجد أفكار جديدة قابلة للإدراك تنشأ من رفض المعرفة المفترضة أو من توافيق غير مألوفة للعلامات...[1] فالصورة تنتمي إلى كل ما هو غير حاضر وممتنع من إحجام كل المعارف المسلم بها، والإدراك عنده يحدث عندما يتذكر القارئ الصور التي استقبلها من قبل ويتضح أن هناك اختلاف بين الإدراك والتصور وليس من ناحية الوجود والغياب فقط. الصورة في عرف الصورة أيضا على أنها:" مظهر لشيء خيالي، إلا أن هناك فارقا أساسيا في بناء الأدب وبناء الصورة في الحياة اليومية...وتمثل الصورة الأدبية امتدادا لمعرفتنا الراهنة، في حين أن صورة الشيء الموجود تستعين بالمعرفة المتوفرة في خلق حضور الشيء الغائب، ومن ثم فالصورة الأدبية لا يمكن التحكم فيها إلى درجة أن يتحكم شيء "غائب" في انعكاسها الذهني، وللطريقة التي يتم التحكم فيها في الصورة الأدبية أهمية قصوى لفهمنا لعملية القراءة ككل..."[2] يتضح لنا أن هناك فارق كبير بين تشكل الصور في الواقع والصور في الأعمال الأدبية وتكمن أهمية هذه الأخيرة من خلال فهم القارئ للنص أي أنها تتحكم في عملية القراءة الكاملة.

ارتبطت الصورة عند "إيزر" بعملية الإدراك والتصور التي يستوعب من خلالها المتلقي النص، لتتحدد الصورة الروائية عنده من خلال اعتماده على العديد من النماذج الروائية.

2- مفهوم الصورة الروائية في النقد العربي:

بعد ظهور حركة الترجمة، واحتكاك العرب بالغرب وعلى إثر حركة التأثير والتأثر برزت طروحات وأفكار جديدة شملت جميع الميادين والفنون وحاول بعض النقاد العرب إسقاط بعض الدراسات على العلوم العربية، لتبرز مصطلحات ومفاهيم جديدة ولعل من أهم هذه المفاهيم التي ظهرت في العصر الحديث: "مفهوم الصورة الروائية" وقد جاءت هذه النقلة النوعية متأخرة جدا بنظيرتها عند الغرب.

تشكل مصطلح الصورة الروائية من هذا المنطلق، فتبلور واتخذ قالبه الاصطلاحي مع مجموعة من النقاد العرب المحدثين خاصة النقاد المغاربة وعلى رأسهم الناقد "محمد أنقار رائد

[1] المرجع السابق، 145.

[2] المرجع نفسه، ص 147-148.

«حلقة تطوان» أو حلقة الصورة الروائية، التي جمعت ثلة من الباحثين والدارسين الذين عملوا جاهدين للتأصيل لها، وضبط القواعد والأسس التي تحكمها.

بعد الناقد "محمد أنقار" المنظر الأول للصورة الروائية والتي تناولها في كتابه الموسوم بعنوان "صورة المغرب في الرواية الاسبانية"، متأثرا بالدراسات الغربية وخاصة أسلوبية ستيفن أولمان".

يعرف "أنقار" الصورة الروائية بأنها:" نقل لغوي لمعطيات الواقع، وهي تركيب وتشكيل وتنظيم في وحدة، وشكل ونوع وصفة، وهي ذات مظهر عقلي، ووظيفة تمثيلية ثرية في قوالبها ثراء فنون الرسم والحفر والتصوير الشمسي، موغلة في امتداداتها إيغال الرموز والصور النفسية والاجتماعية والأنثربولوجية، والإثنية جمالية في وظائفها مثلما سائر صور البلاغة ومحسناتها ثم هي حسية وقبل كل ذلك هي إفراز خيالي."[1] نستشف من خلال هذا التعريف بأن الصورة في الرواية في أبسط تعريفاتها اللغوية هي هيئة أو شكل أو نوع أو صفة، تنقل لنا الواقع عن طريق اللغة في عدة أشكال إما عن طريق التقليد أو التشكيل وهي في الوقت نفسه تنظيم وتركيب في وحدة لها ارتباط بالعقل لأنها تتشكل في الذهن، وخصها بوظيفة تمثيلية مشيرا إلى أن الصورة الروائية لها علاقة وطيدة مع بقية الفنون البصرية والتشكيلية المرئية الأخرى، كما أن الصورة بدورها تحمل عدة دلالات رمزية ايحائية وجمالية، ليقر في ختام قوله بأنها نتاج تخييلي ذات رابط حسي.

نستطيع القول بأن هذا المفهوم هو مفهوم عام وشامل للصورة الروائية، وقد كان هذا المفهوم بمثابة القاعدة الأولى أو المنطلق الرئيسي لعديد من الباحثين للخوض في هذه الدراسة فعادوا إليه مضيفين من خلاله مفاهيم أخرى.

تعد الصورة الروائية ثمرة من ثمرات التخييل والخيال وقد أكد "أنقار" هذا من خلال قوله: "أن الصورة بهذا المعنى هي نتاج ثري لفعالية الخيال الذي لا يعني نقل العالم أو نسخه وإنما إعادة التشكيل واكتشاف العلاقات الكافية بين الظواهر والجمع بين العناصر المتضادة والمتباعدة في

[1] محمد أنقار: بناء الصورة الرواية الاستعمارية (صورة المغرب في الرواية الاسبانية)، ط1، مكتبة الإدريسي، يناير 1994، ص 15.

وحدة."[1] وعليه نجد أن وظيفة الصورة لا تقتصر على نقل الواقع كما هو بل تسعى إلى إعادة البناء والتركيب، وتحاول الكشف عن العلاقات القائمة بين مختلف الظواهر في العمل الأدبي، كما تسعى إلى تحقيق الانسجام والجمع بين المتناقضات.

يقر "محمد أنقار" بالصعوبة والمشقة التي يجدها الباحث أمامه عند محاولة تقديم تعريف للصورة الروائية، وبهذا يرى:" أن الصورة الروائية هي إجراء لغوي ووسيلة فنية وغاية ونسق من بلاغة النثر، كما هي مستند إنشائي يتعاوره كل من مبدع الرواية وناقدها...لأنه من الصعوبة تعريف الصورة الروائية مثلما هو متعب أيضا تعريف الصورة الشعرية..."[2] تعلقت الصورة عنده بالجانب النثري وخاصة بالرواية، فهي تعبر عن العمل الإبداعي باللغة أي عن طريق الكلمات أو الجمل، وتعد الصورة الروائية بمثابة أداة أو وسيلة فنية ذات هدف محدد.

أكد أنقار أن الصورة الروائية لا تتشكل من تلقاء نفسها وإنما هي خاضعة لضوابط وأسس تتحكم فيها، فهي مثلها مثل بقية الصور الأخرى لها نسق يتحكم فيها وفي هذا الصدد يقر أن: "الصورة الروائية ليست اعتباطية بل خاضعة لمنطق يتحكم بدقة في مظاهر ترابط المكونات وبذلك تتشكل مثلما تتشكل أية صورة فنية في نسق يصبح هو كونها ونسغ وجودها.[3]

بعد "محمد أنقار" من الأوائل الذين قاموا بوضع مفهوم دقيق وواضح للصورة الروائية مناديا بضرورة الالتفات إلى هذا المفهوم والإحاطة به، وعدم الخلط بينها وبين مفهوم الصورة الشعرية.

لقيت هذه الدراسة اهتمام من طرف بعض الباحثين في المغرب، فتعددت الآراء واختلفت وجهات النظر حولها، فكل ناقد يعرفها بحسب توجهه و إيديولوجيته، خاصة وأن هذا المفهوم ظهر بداية مع النقاد الغرب، ومع ذلك نلمس أن هناك نقاد ساروا على نفس نهج "محمد أنقار" ومن بينهم الناقد "شرف الدين ما جدولين" فهو يرى بأن :" ما مقولة الصورة السردية إلا مغزى التمييز عن ما سواها من أصناف الصور في الشعر، والنثر الفني والمسرح...وغيرها من ضروب التأليف اللفظي، إذ

[1] المرجع السابق: ص 15.

[2] محمد أنقار: بناء الصورة الرواية الاستعمارية (صورة المغرب في الرواية الاسبانية)، ص 21.

[3] المرجع نفسه: ص 22.

أن الصورة لا تكتسي الجمالية والبنائية ووظائفها التعبيرية والتأثيرية إلا في استنادها إلى مرجعية جنسية ظاهرة و اتصالها بمعين بلاغي نوعي هو العماد في تبيين أوجه الأداء والتنامي الصوريين في نص روائي أو أو مقامي أو سير ذاتي أو سينمائي."[1] قصصي مفاد هذا القول أن هذا المفهوم جاء لأجل تمييزه عن بقية الأجناس و الأنواع الأخرى كما أن الصور لا تستطيع تحقيق وظائفها ومميزاتها الجمالية أو حتى طريقة تكوينها إلا باستنادها إلى خلفية ما ومعين بلاغي، فمن المتعارف عليه أن لكل جنس أدبي خصوصيته. ويشير "شرف الدين ما جدولين" في السياق نفسه إلى أن هذه الصور ماهي إلا:" إنجاز لفظي ممتد بين الظاهر والمجرد، ينطلق من العام الذهني إلى الخاص اللفظي، ومنه إلى الأخص الروائي أو القصصي والسير الذاتي والمقامي... فهي صور ذات صوى بلاغية قابلة للقياس والتبيين في اتصالها بماهية اللفظ أو في ارتباطها بآلة المتخيل."[2]

رأى "ما جدولين" أن الصورة تعبير أو أداء لغوي، منطلقها الأفكار التي تتشكل في الذهن أولا، لتتمثل في شكل مفردات أو جمل، وترتبط هذه الصور أيضا بالبلاغة بمعنى أنها تتعلق بالألفاظ من جهة وبالخيال من جهة أخرى، ومن خلالها تكون هذه الصور جلية واضحة المعنى.

خصص أيضاً الناقد "محمد مشبال" مجموعة من الأعمال النقدية الأدبية لهذه الدراسة أهمها: "مقولات بلاغية في تحليل الشعر، بلاغة النادرة، أسرار النقد الأدبي، البلاغة والأدب من صور اللغة إلى صور الخطاب" ومن خلال هذه العناوين يتضح لنا أن جل اهتمامه كان منصبا على البلاغة بصفة عامة والصور الروائية بصفة خاصة ووضع في كتابه: "أسرار النقد الادبي" فصل بعنوان «البلاغة الرحبة» سعى من خلاله إلى توسيع البلاغة ومحاولة الخروج عن تلك النظرة التقليدية التي. جعلت المحسنات البديعية والصور البلاغية حكرا على الشعر فقط.

فحسب رأيه: " تستمد البلاغة مفهوم الرحابة من طبيعة تصورها للخطاب الأدبي، فهي إذ تتعامل مع الأسلوب لا تختزله في مكونات محدودة، كما ...لا تختزل الأدب في الشعر بل تتعاطي جميع

[1] شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، ط1، منشورات الاختلاف الجزائر (الدار العربية للعلوم ناشرون)، 2010م، ص 10.

[2] المرجع نفسه: ص 10.

الأنواع الأدبية ولا تنحصر في التضييق الشكلي للصور البلاغية المتعالية بل يهمها استشراق ما ينطوي عليه العمل الأدبي من سمات تعبيرية منفتحة وكشف ما ينضم عليه من دلالات وقيم إنسانية. "[1]

دعا "محمد مشبال" بشكل واضح وصريح إلى الخروج من القوقعة التي حصرت الأعمال الابداعية في الشعر فقط، وضرورة الانفتاح على الأنواع الأدبية الأخرى، فهو ينادي بضرورة دراسة النثر والشعر على حد سواء، سواءا كان قديم أم حديث حيث: " تقوم البلاغة المجددة على مبدأ دراسة وتحليل جميع الأنواع الأدبية شعرية ونثرية، قديمة وحديثة، وبهذا لن يقتصر الدرس البلاغي على معالجة الشعر أو فنون القول الأدبي القريبة. منه كالخطابة والترسل ولكن يشمل أنواع أدبية سردية كالمقامة والخبر، والقصة والرواية. "[2]

حصر "مشبال" الصورة الروائية في الأشكال البلاغة التقليدية من (استعارة، تشبيه) ولم يخرج عنها حيث:" ارتبط مصطلح الصورة على الأقل في الحقل الأدبي بالوجوه البلاغية أي الصيغ والأشكال البلاغية التي يتميز بها الخطاب البليغ من الخطاب المتداول، إنها نوع من المجاز الذي تتحول به معاني الكلمات وتتوسع وقد ينبني هذا المجاز على علاقتي المشابهة والمجاورة اللتين تولدان الصيغ التصورية الأكثر تداولا في الخطاب النقدي والبلاغي من قبيل التشبيه والاستعارة والكتابة والمجاز المرسل.[3]

نجد كذلك أن الصورة الروائية عنده: " تتمثل في مجموعة من الأوصاف والنعوت والكلمات والتفاصيل والمحسنات ومطلق الإمكانات التعبيرية التي ينبغي معاينتها في ترابطها بسياقها النصي والجنسي، فهذه الصور تندغم في مكونات النص الجمالية والدلالية، وتسهم في تكوين العمل الروائي، إنها لا تنفصل عن البناء الممتد والمتوتر للرواية.[4] و عليه فإن الصور تعبر عن نفسها عن طريق

[1] محمد مشبال: أسرار النقد الأدبي (مقالات في النقد والتواصل)، ط1، مكتبة نوميديا، 2002م، ص 38.

[2] المرجع نفسه، ص 34.

[3] محمد مشبال: أسرار النقد الأدبي (مقالات في النقد والتواصل)، ص 80.

[4] المرجع نفسه، ص 90.

الاستعانة باللغة أو بالمحسنات البديعية، ويتضح . ذلك من خلال علاقتها بالسياق النصي والجنسي ليكون لها دور فعال ومهم في تشكيل العمل الابداعي الروائي.

أراد "محمد مشبال" من خلال كتابه توسيع مفهوم البلاغة لتشمل أنواع صورية أخرى ومن بينها الرواية.

سار على نفس النهج "عزيز القاديلي" الذي حدد مفهوما للصورة الروائية، ونادي بضرورة الخروج عن قواعد البلاغة الكلاسيكية التي ترتبط بالشعر فحسب كما أن الصورة لا ترتبط عنده بالصورة المرئية إنما ترتبط بشكل وثيق بالخيال فهو يرى أنه:" حينما نتحدث عن الصورة فنحن لا نقصد المجاز أو الاستعارة كما لا نقصد الصور الفوتوغرافية أو البصرية بل نقصد تلك الهيئة التي يتدخل في تشكيلها الذهن والخيال."[1]

يردف في قول آخر له:" أن الصورة ...ليست محاكاة لنموذج، وليست بصرية بالضرورة بل نشاط ذهني يتجسد فيه عنصر الخلق والابتكار إنها تمثل...للواقع وإدراك له، وليست استنساخا..."[2].

يقصد بهذا أن الصورة إدراك ذهني به ومنه يتجلى عنصر الإبداع ، وهي أيضا نقل للواقع وتصور له وتعد الصورة بمثابة علامة تحتوي على مجموعة من الدوال والمدلولات ترتبط بالحواس من جهة والذهن من جهة أخرى، ذات دلالات مشفرة تحتوي على رموز وإيحاءات، وأيضا هي نتاج خيال للفرد أو الجماعة: الصورة علامة معناه أنها تحتوي على دال ومدلول أي مظهر حسي، وآخر فكري إنها تنتمي إلى نظام من العلامات ومرتبطة بالعالم الرمزي أو بالوظيفة الرمزية، ثم إنها نتاج المتخيل الفردي أو الجماعي، فالصورة لها صلة بنشاطاتنا الذهنية العصبية ونشاطاتنا النفسية الواعية واللاواعية..."[3].

[1] عزيز القادلي: الصورة، الانسان والرواية (عبد الرحمان منيف في الشرق المتوسط مرة أخرى)، ط2، شركة بريطانية مسجلة في إنجلترا E-Kutublid، 2018، ص 11.

[2] المرجع نفسه، ص 28.

[3] المرجع نفسه: ص29.

تناول الناقد "جميل حمداوي" الصورة الروائية في العديد من أعماله أهمها: «بلاغة الصورة الروائية» وكتاب «نحو بلاغة جديدة (البلاغة الرحبة أو البلاغة الموسعة)» وقد صرح في طرحه بأن هناك:" صعوبة ملحوظة في تعريف الصورة الروائية إذ يمكن تعريفها على أنها نقيض لكل من الصور الشعرية أو الصور التشكيلية والصور الفنية الدرامية، والصور السينمائية، ومن ثم فالصورة الروائية هي صورة لغوية تخيلية وإبداعية وإنسانية، تتشكل في رحم السرد وتتفاعل مع مجموعة من المكونات التي تشكل الحبكة السردية."[1] أكد جميل حمداوي" على الاختلاف الذي يميز الصورة الروائية عن باقي الصور الأخرى، إضافة إلى صعوبة تحديد مفهوم شامل ودقيق لها.

تختلف الصورة الروائية عن الأنواع الصورية الأخرى، فهي تعبير لغوي تتشكل في نسق النثر، مرتبطة بالجانب التخيلي، وهي أيضا نشاط إنساني.

نلحظ أن "جميل حمداوي" سار على نفس خطا الناقد "محمد أنقار" ولم يخرج عن مجموعة الحدود والقواعد والأسس والضوابط التي وضعها لهذا المصطلح حيث يرى بأن الصورة الروائية عبارة عن: "...تصوير لغوي وفني وجمالي، تتجاوز ما هو حسي ومرجعي وإيديولوجي نحو عوالم تخيلية مفترضة واحتمالية مجردة..."[2] يعني هذا أن الصورة إجراء لغوي لها سماتها الفنية الجمالية، تسعى إلى تجاوز كل ما له علاقة بالواقع لتجنح نحو الخيال.

ويشير في السياق نفسه بأن: "...الصور الفنية لا تثير في ذهن المتلقي صورا بصرية فحسب، بل تثير صورا لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته[3]. لا تقتصر إذن الصورة الروائية على الصور التشكيلية المرئية فحسب بل هناك صور تتشكل عن طريق الإدراك.

أخيرا نرى أن مفهوم الصورة الروائية لازال بحاجة إلى بحث معمق في ثناياه لأنه بمثابة المولود الجديد الذي يحتاج إلى رعاية واهتمام خاص، وقد تبلور هذا المفهوم في بداياته مع النقاد المغاربة على

[1] جميل حمداوي: بلاغة الصورة الروائية أو (المشروع النقدي العربي الجديد)، ص 33.

[2] المرجع نفسه، ص 192.

[3] المرجع نفسه: ص 17.

وجه الخصوص وعلى رأسهم "محمد أنقار" حاول من خلالها تأسيس دعائم البلاغة السردية خاصة ما ارتبط منها بالمحسنات البديعية والمجازات وما إلى ذلك.

3 - وظائف الصورة الرو ائية:

تؤدي الصورة الروائية جملة من الوظائف المتعددة التي تساهم في بناء وتكوين العمل الأدبي، وهذه الوظائف:" تحدد من خلال جنسها ونوعها الأدبي، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى ترابط الصورة الروائية بسياقها الجنسي والنوعي والذهني."[1] بمعنى أن الصورة الروائية تحكمها طبيعة نوعها وجنسها السردي الذي تنتمي إليه، إضافة إلى أنه من الممكن أن: تحدد وظائف التصوير في العمل الأدبي عامة والسردي خاصة من خلال النظر إليه كمجموع كلي وليس جزئي، حيث يمكن الوقوف على الكثير من الوظائف وذلك عند القيام بفحص صور عمل سردي ما وربطها بسياقها العام وانتمائها التكويني."[2] إذن فالصورة الكلية لأي عمل إبداعي هي تحدد وظائف الصورة الروائية، وتبرز هذه التي الوظائف بشكل واضح من خلال السياقات العامة المختلفة.

انطلاقا من الدراسة التي قدمها الناقد الفرنسي "ستيفن أولمان" حول مجموعة الروايات الفرنسية، استقى الناقد "محمد أنقار" بعض الوظائف التي تؤديها الصورة الروائية حيث أنه:

1- يكتسي أهمية خاصة نمط من الصور الوظيفية التي تنتج رمزا يقصد به استعارة تعبر بشكل سافر عن أحد الموضوعات الرئيسية لعمل أدبي ما.

2- قد تقوم الصور بوظيفة بالغة الحيوية في العمل الأدبي عندما ترد في اللحظات الحاسمة المحددة لمصير الأحداث والشخصيات.

3- هناك أيضا كثير من الوظائف ذات الأهمية القصوى التي يمكن أن تؤديها الصور فالتكرار الملح لبعض التشبيهات يعبر عن حكم قيمة حقيقي.

---

[1] المرجع السابق، ص 38.

[2] موسى بن حداد: الصورة الفنية في السرد النسوي الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي، جامعة باتنة1، الجزائر، سنة 2019، ص 50.

4- يمكن لحركة الصور أن تعبر عن الموقف الفلسفي للكاتب أو عن تطلعاته الشخصية.

5- تسمح الصورة للمؤلف كي يصوغ التجارب التي يتعذر التعبير عنها أو حتى التفكير فيها بدون مساعدة التشبيهات.

6- يمكن للصورة أن تكون لها وظيفة غير مباشرة عندما تشكل جزءا من الرسم أو الكاريكاتور اللغوي لشخصية ما، فالكاتب يستطيع تكييف الصور المستعملة من قبل شخصياته لتلائم مشاغلهم واهتماماتهم وتجاربهم."[1]

انطلق "محمد أنقار" في تحديداته لوظائف الصورة الروائية من الوظيفة الرمزية التي تستوجب رموزا موحية ، قد يستخدمها الكاتب بشكل مباشر أو غير مباشر في عمله الأدبي ثم تأتي الوظيفة التأثيرية لتستعمل داخل المتن السردي و تمارس عملها على مكوناته من (أحداث، شخصيات، زمان، مكان...) وتحدد التغيرات الطارئة على كل مكون، وهناك كذلك الوظيفية البلاغية التي تقوم على التشبيه والكناية والمجاز، بالإضافة إلى الوظيفة الإيديولوجية التي تقتضي رأي أو موقف الكاتب اتجاه قضية ما أو اتجاه معين ، وهناك أيضا الوظيفة الاجتماعية التي تعرض تجارب حياتية معاشه للكاتب، و لا يفوتنا أن "محمد أنقار" وقف عند ستة وظائف فحسب، بينما الصورة الروائية تتعدى وظائفها هذا العدد حيث نجد: وظيفة تمثيلية، وظيفة تصورية، وظيفة فنية، وجمالية...و غيرها من الوظائف التي يمكن القول أنها تحدد حسب موقعها في السياق الأدبي.

[1] محمد أنقار: الصورة الروائية بين النقد والابداع، مجلة فصول، م11، ع 4، ج 1، الهيئة المصرية للكتاب 1992، ص 42.

4 -أنماط الصورة الروائية:

تصنف الصورة إلى عدة أنماط حسب موضوعها وطبيعة بنائها وما تشتمل عليه من مكونات، فمن خلالها يستطيع القارئ استيعاب النصوص الروائية، وحضور هذه الصور يختلف من نص إلى آخر ومن روائي لآخر، كما أن الصور الشعرية لا تختلف كثيرا عن الصور السردية من حيث هذه الأنماط، رغم أننا نلمس أن هناك تباين طفيف بين كلتيهما فلكل واحدة منها خصوصيتها وطبيعة بناءها وتشكلها ومضامينها وشكلها، ومع ذلك نرى أن هناك أنماط نجدها في كلا الصورتين ولعل أهمها: (التشبيه، الاستعارة، المجاز الكناية) إذ تمثل هذه الصورة المجازية المرتكز الرئيسي لبناء النص الإبداعي. ولعل التصنيف الذي وضعه "محمد أنقار" في كتابه "بناء الصورة في الرواية الاستعمارية" هو تقسيم الصور إلى صور جزئية وكلية وغيرها من الصور الأخرى، فمن منظوره الخاص "الصورة دينامية بطبعها ومساهمة في ضمان دينامية النص الروائي، كما أنها توتر امتداد وتفاعل بين مختلف أنماط الصور الكثيفة والمباشرة والجزئية والكلية."[1] ومعنى هذا أن الصورة هي العنصر الفعال والمساهم في تجدد وتطور النص الإبداعي ثم انتقل للحديث عن أنماط الصور الأخرى والتي تتمثل في: الصور الكثيفة، المباشرة...إلخ. ولم يقتصر حديثه عن هذه الأنماط فحسب بل أورد في كتابه العديد منها ومن بينها: الصور الجزئية، الصور الكلية، صورة الفضاء (الزمان-المكان) صورة الشخصية المقطوعة. تحضر هذه الصور السردية إما في شكل جزئي على اعتبار أنها أحد المكونات السردية وإما في شكل كلي تتكون من مجموع هذه الصور الجزئية.

ويعرف "محمد أنقار" الصورة الجزئية على أنها:" تفصيل لغوي من التجربة الحياتية وطرف منها، ولفظة متكاملة الخطوط والألوان والأحجام والحوافز، لكنها قد تضل هامشية على المستوى الروائي، وإن لم تفحص في تراكبها مع مجموع الصور الأخرى، والتكامل هنا وهم خادع، مثلما هو مستحيل أيضا ضبط قالب أدبي وحيد للصور الجزئية لذلك فمن الأجدى الحديث عن تكوين جزئي متعدد الأنماط تبعا لتعدد الصور الجزئية الممكنة.[2] لا تنشأ هذه الصور بمعزل عن بقية الصور

[1] المرجع السابق، ص 21.

[2] المرجع نفسه: ص 29.

الأخرى، وإنما تتفاعل فيما بينها ومن الصعوبة بمكان أن تخضع لقالب واحد، ومن الضرورة أن تتعدد هذه الأنماط نظرا لتعدد الصور الجزئية.

إضافة إلى أن الصورة الجزئية:" تتسم بالحضور الفعلي داخل النص.[1] فمن خلال حضورها داخل النص تتمكن من تحقيق سمتها الجمالية وغايتها خاصة أن: " الصورة الجزئية وسيلة جمالية وغاية، إضافة إلى قدرتها الذاتية على تكييف بنيتها بسمات الامتداد والتوقيع والدرامية مما يؤكد ترابطها التكويني الذي يمنعها من التحول إلى مجرد موضوع أو نتوء زائد."[2] يقوم النص الإبداعي على مجموعة من السمات كالتوتر والإمداد والدرامية و التي من خلالها يتحقق البناء والتشكل الخاص بها، وهذا ما يجعلها غير قابلة لأن تكون مجرد حلية أو زينة أو مجرد إضافة تتشكل عن غير وعي.

وتحدث "محمد أنقار" أيضا عما يعرف «بالمقطوعة» نظرا لما لها من أهمية فهي تتضح من خلال الوظيفة التي يحددها المتلقي كونها: " وحدة هيكلية ذات طرفين منطقيين أو سببين لكنهما مقطوعان، وتمتد المقطوعات في النص أفقيا مثبتة بذلك استقلالها المؤقت وقدرتها على امتلاك آنية اللحظة الجمالية، عكس الصورة التي تخضع لقانون التقاطع الأفقي والعمودي، فتفقد بذلك كل استقلال أو حضور مجاني.[3]

تتميز المقطوعة بكونها تنظيم هيكلي يتألف من سببين غير أن هاته الأسباب تكون متقطعة في الأغلب، لتتجذر هذه المقطوعات بشكل أفقي معلنة عن استقلاليتها، كما أنها تتسم بقدرتها على اكتساب ومعايشة اللحظة في الوقت نفسه، وهو ما يميزها عن بقية الصور الأخرى التي تخضع للمعادلة المألوفة (التقاطع العمودي + التقاطع الأفقي) وهي أيضا ذات إجراء تحليلي ولها ارتباط وثيق بما قبلها وما بعدها.

أما بالنسبة للصورة الكلية فهي أكثر تعقيد من الصورة الجزئية إذ لا يمكننا التعرف عليها بسهولة في النص السردي، فالمتلقي يجد صعوبة في استخلاص هذه الصورة كونها:" توجد دائما في

[1] المرجع السابق: ص 29.

[2] المرجع نفسه: ص 29.

[3] المرجع نفسه: ص 29.

حالة غياب، يستحضرها المتلقي بعد اطلاعه الكلي على المتن، اعتمادا على مجموعة من مرتكزات القراءة وقوانينها."[1]

تكون الصورة الكلية بذلك دائما في حالة أفول أو زوال، لا تظهر إلا بعد قراءة عميقة وفهم و استيعاب المتلقي للنص الروائي، فالقارئ يحاول جمع كل الصور الجزئية لتتضح وتتشكل في ذهنه الصورة الكلية للنص، حيث: "تتسم الصورة الكلية بالتجديد والضمنية وهي مكون وتكوين في آن واحد من حيث اشتراكها من ناحية في البناء واحتياجها من ناحية ثانية ، للدخول في ترابط مع سائر المكونات التي تحقق بدورها كيانها الذاتي، بمعزل ظاهري عن الصورة الكلية إلا أن علاقة الصورة الكلية بالجزئية تتجاوز نطاق الاحتياج والتساند لترقى إلى مستوى التجانس المتكامل ، بحيث لا توجد صورة كلية بدون صورة جزئية كما أن هذه تعطي صورة كلية[2]. لا تحقق الصورة الكلية تكاملها إلا بوجود الصورة الجزئية فكلاهما مكمل للآخر حيث: " لا يتحقق كيان الصورة إلا في إطار الكلية، وكل صورة روائية لا تنكشف ماهيتها إلا في ذلك التوجه نحو الكلية، أما وضعيتها الجزئية فليست سوى حالة استعداد للتوجه أو حلقة من حلقات الامتداد، والكلية هي بمعنى من المعاني رديف السياق..."[3] لا نستطيع إذن إدراك الصورة الروائية واستيعابها إلا من خلال السياق الذي تشكلت فيه، فلا يتحقق وجودها إلا باستنادها على الصورة الكلية.

5-معيار الصورة الروائية:

جعل الناقد "محمد أنقار" من التصوير اللغوي معيارا أساسيا لمقاربة الصورة الروائية إذ يرى أن:" الصورة الروائية التي لا تكتسب ماهيتها الجمالية من استعارتها فحسب، بل من تصويرها اللغوي المطلق ومن وظيفتها ضمن النسق النصي لكل رواية."[4] إذن ماهية الصورة الروائية الفنية والجمالية لا تتحقق من خلال الأساليب البلاغية من (استعارة، تشبيه كناية...) وحدها وإنما من خلال ما أسماه

[1] المرجع السابق، ص 29.

[2] المرجع نفسه، ص 29.

[3] المرجع نفسه، ص 30.

[4] المرجع نفسه، ص 21.

"أنقار" بالتصوير اللغوي إضافة إلى الدور والوظيفة التي تلعبها الصورة الروائية داخل العمل الإبداعي.

يرى "محمد أنقار" أن التصوير اللغوي عبارة عن: "صيغة أو طريقة فهم المادة اللغوية المعطاة وتقديمها، يستلزم أن نضبط داخل النص الواحد دون غيره مجموع الطرق التي تشتغل الصيغ التعبيرية ليس لإبلاغ المعنى فقط، بل لتركيبه طبق أصول الجنس الأدبي عند هذا الحد لا تبقى العبارة اللغوية البسيطة المنتزعة من رواية ما بسيطة، بل تغدو صورة فنية لإنباتها على طريقة خاصة."[1]

فالتصوير اللغوي يعمل على استيعاب المادة اللغوية في العمل الأدبي، شرط ضرورة الإلمام بمختلف طرق وأساليب التعبير التي لا تقتصر وظيفتها على نقل وايصال المعنى فحسب، بل تتعداها لتشكيل ترابط وتراكيب توافق طبيعة الجنس الأدبي، لترقى العبارة اللغوية في النص السردي من البساطة إلى الفنية.

وتحدد الصورة الروائية من خلال التصوير اللغوي ضمن أي جنس أدبي سردي لأن: "الصورة السردية تصوير لغوي له ارتباط وطيد بالسياق النصي، في إطار جنسي أدبي معين (رواية قصة قصيرة قصة قصيرة جدا) وفضلا عن ذلك تتطلب فهما ذهنيا لما تتضمنه من خصائص منها:"

1- إذعان العبارة اللغوية أولا لماهية الحكي أو السرد من حيث الانطلاق والتوالي والتسلسل، والترابط.

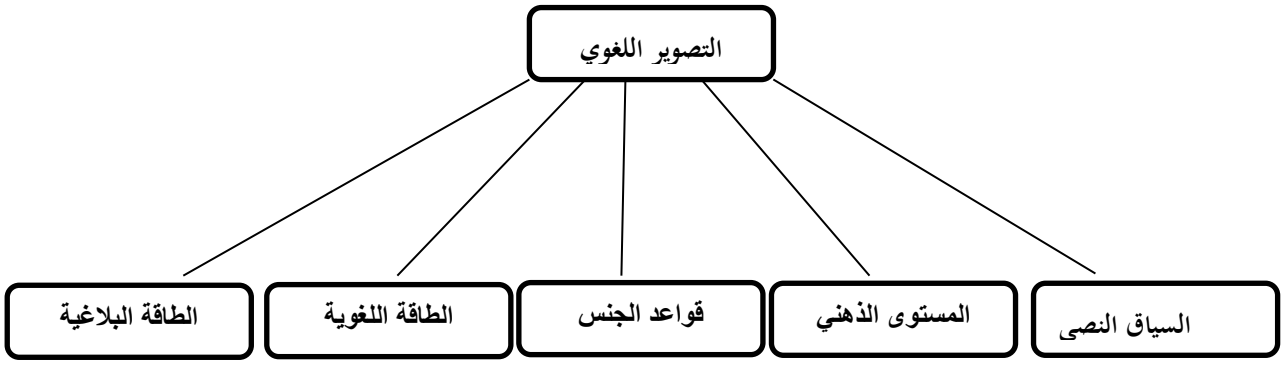
2- إذعانها للمكونات النصية بما فيها من توتر وإيقاع وتكثيف وديناميه.

3- اندماج كل ذلك مع باقي مكونات الحكي من شخصيات ومشاهدة ووقائع، وفضاء وتشويق وحوافز.

[1] المرجع السابق، ص 16.

4- استحضار جميع الوظائف التي يمكن أن تقوم بها اللغة من تنظيم وتجسيم وتشخيص وتلوين وتمثيل...قبل استدعاء الطاقات البلاغية التداولية، أو ما يعرف بالصور البلاغية."[1]

يقوم التصوير اللغوي كمعيار للصور الروائية على مجموعة من العناصر والسياقات المتباينة والتي حددها "محمد أنقار" كالآتي:[2]



تساعد هذه السياقات التحليلية الباحث على رصد وتحديد الصورة الروائية وتحقيق ماهيتها.

1- السياق النصي: يتمثل في: "دراسة المكونات الثابتة مثل: مكون الأحداث، مكون الشخصيات، مكون الفضاء، مكون الوصف، مكون اللغة، مكون الرؤية السردية ، مكون الوقت نفسه."[3] والمقصود بذلك دراسة الصورة السردية من خلال بنائها الفني، أو بمعنى آخر: "مقاربة الصورة في نطاق بنائها الفني والجمالي في علاقتها بالمكونات النصية الأخرى التي ساهمت في خلق هذه الصورة المعطاة."[4]

[1] مسلك ميمون: الصورة السردية في قصص شريف عابدين دار الهدى للمطبوعات وميض السرد، ط 1، سنة 2015، ص 19.

[2] محمد أنقار: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص 16.

[3] جميل حمداوي: بلاغة الصور الروائية أو المشروع العربي الجديد، ص 26.

[4] مسلك ميمون: الصورة السردية في قصص شريف العابدين، ص 32.

2- المستوى الذهني :يرتبط بفعل القراءة والمتلقي وذلك من خلال تفكيك بنية النص وتطبيق عملية التأويل و التفسير لملأ البياضات و تشكيل رؤيا ومعنى جديد فهو: "يعبر عن عملية التفاعل التي تتم بين المتلقي والصورة، بملئ فراغاتها وفجواتها عبر فعل التأويل أو التلقي."[1]

3- قواعد الجنس: (السياق الجنسي والنوعي) يعرف بأنه:" سياق النوع الأدبي أي احترام خصائص الجنس الأدبي واستحضار قواعده الفنية والجمالية أثناء تحليل الصورة السردية الموسعة ومقاربتها."[2]

ما يعني وجوب الالتزام بجميع قواعد الجنس أو النوع الأدبي والعمل بها أثناء دراسته وتأويل الصورة السردية أو الروائية.

4- الطاقة اللغوية: وهي التي :"تحيلنا على التصوير اللغوي واستجلاء المكون اللغوي ودراسة الأساليب وخصائص الكتابة التصويرية على مستوى التعبير، والتشكل اللغوي بالتوقف- مثلا- عند الأصوات والمقاطع والكلمات والجمل والتعابير.[3] أي تحديد جميع الخصائص الفنية اللغوية والتي تشكل لنا الصورة السردية.

5- السياق البلاغي: وهذا السياق: ينصب على المكونات البلاغية التي تحضر في الصورة أو تغيب، كأن تتوقف عند بعض السمات البلاغية في صورة ما مثل: صورة المفارقة، صورة السخرية، صورة الامتساخ وصورة القبح وصورة النقيض، أي نستخلص بلاغة سردية جديدة اعتمادا على صور النص أو الأثر الإبداعي.[4] ارتبط هذا السياق بمجموعة الأدوات البلاغية التي تتشكل في حيز الغياب أو الحضور وتتمثل في سمات بلاغية تتجلى في صورة داخل العمل الأدبي.

[1] جميل حمداوي: بلاغة الصور الروائية أو المشروع العربي الجديد، ص 27.

[2] مسلك ميمون: الصورة السردية في قصص شريف العابدين، ص 32.

[3] جميل حمداوي: بلاغة الصور الروائية أو المشروع العربي الجديد، ص 28.

[4] مسلك ميمون: الصورة السردية في قصص شريف العابدين، ص 32-33.

نخلص إلى أن الصورة الروائية تتحدد من خلال المعيار اللغوي الذي يقوم بدوره على جملة من السياقات التي يمكن أن تحضر كلها أو يغيب بعضها في النص، وهذا ما سنحاول تطبيقه في دراستنا التي سنعتمد فيها هذا المعيار لرصد مختلف الصور الروائية التي تحفل بها الرواية.

ثالثا: الصورة في النقد المقارن:

بعد الاهتمام الكبير الذي حظيت به الصورة من خلال ما نالته من دراسات وأبحاث مختلف إضافة إلى الجهود المكثفة التي قدمها النقاد من أجل الإلمام بمصطلح الصورة في. المجالات المعرفية، وينتقل بعد ذلك مبحث دراسة الصورة إلى ميدان الأدب المقارن، لتبرز نقلة فريدة من نوعها أدت إلى اقتران مصطلح الصورة بمصطلح جديد ألا وهو الآخر. ظهرت صورة الآخر في الحقل الأدبي متأخرة جدا على نقيض الدراسات الأخرى حيث: "تعود البدايات الأولى لدراسة صورة الآخر في الأدب المقارن إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر ميلادي (19)، وذلك بعد زيارة "مدام دي ستايل" الفرنسية (-MmeStal) إلى ألمانيا والتي مكثت بها مدة طويلة نقلت من خلالها صورة الشعب الألماني إلى الشعب الفرنسي."[1]

فالأدبية والباحثة (مدام دي ستايل) ساهمت بشكل كبير وفعال من خلال دراستها بتقديم صورة مغايرة تماما عن الصورة النمطية التي رسمها الشعب الفرنسي عن الألمانيين حيث أن جهلهم ونقص معرفتهم بالشعب الألماني ثقافيا وفكريا واجتماعيا وسياسيا، جعلهم ياخذون صورة مشوهة وخاطئة عنهم رسمتها عقولهم فقط، وبالتالي فدراسة الآخر تساعد المجتمعات والشعوب المختلفة دينيا ولغويا وعرقيا في الانفتاح على بعضها البعض، كونها تقوم بدراسة شعب ما من جميع النواحي (سياسيا، تاريخيا، اقتصاديا، فكريا، اجتماعيا ثقافيا ...)

أصبحت الصورة إذن تمثيلا للآخر أو يمكن القول أنها عبارة عن مرآة تعكس لنا صورة الآخر لتكون بذلك: "كل صورة تنبثق عن إحساس مهما كان ضئيلا (بالأنا) بالمقارنة مع الآخر، (و بهنا) بالمقارنة مع المكان الآخر، الصورة هي إذن تعبير أدبي ، أو غير عن انزياح ذي مغزى بين منظومتين من

[1] نصيرة كبير: الصورولوجيا في الأدب المقارن (الصورة الأدبية للآخر) (imagologue) ع: 7، مجلة الخطاب والتواصل، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2020، ص 343.

الواقع الثقافي."[1] أدبي معنى ذلك أن دراسة صورة الآخر هي عبارة عن رصد لصورة شعب ما في أدب شعب آخر من خلال المقارنة شرط الاختلاف في (اللغة، الدين، العادات والتقاليد.....).

1- جدلية العلاقة بين الأنا والآخر:

يجدر بنا الإشارة إلى أن دراسة الآخر تستوجب أولا معرفة الأنا لتتشكل هذه الثنائية (الأنا الآخر) والتي تعتبر موضوعا رئيسيا في أغلب الدراسات الأدبية والفكرية والنقدية فصورة الآخر لا تتحقق إلا بوجود الأنا التي تعتبر جزء ثابت ومهم في الشخصية فهي:

"ما يميز الفرد (individualité) وشخصية إنسان ما."[2]

كما يمكن أن:" تبدو الأنا الفردية أو الجماعية من خلال الشخصية، وتتبلور من خلال الواقع المحيط بها فيؤثر فيها ويكون له أبلغ الأثر في تكوين الذات أو الشخصية بكل ما تحمله من خصائص سيكولوجية اجتماعية.[3]

فالأنا سواء كانت فردية أو جماعية تخضع لمؤثرات خارجية منها الواقع والمجتمع الذي يلعب دورا كبيرا في تكوين الذات الداخلية للفرد، لكن يشكل الآخر بالنسبة للأنا:"

المختلف في الجنس أو الانتماء الديني أو الفكري أو العرقي".[4]

وهذا الاختلاف هو الذي يميزه عن الأنا ذلك لأن: "الآخر (L'Autre) ليس هو الشخص نفسه، أي هو شخص آخر غير الذات، وهو الغير (Autrui) و الخارج (Ailleurs) والأجنبي المختلف وما ليس

[1] دانييل هنري باجو: الأدب العام والمقارن، تر: د.عشان السيد، ط1، من منشورات اتحاد الكتاب العربي، 1997م، ص 99.

[2] (نقلا عن: p. Rabert)، عبد النبي ذاكر: الصورة، الأنا، الآخر، العدد 43، مطبعة بني أزناس، سلا، المغرب، 2014م، ص 84.

[3] عمر عبد العلي علام: الأنا والآخر الشخصية العربية والشخصية الإسرائيلية في الفكر الإسرائيلي المعاصر، ط1، دار العلوم،سنة 2005،ص10.

[4] ماجدة حمود: إشكالية الأنا والآخر، (نمماذج روائية عربية)، ع 398، عالم المعرفة، سنة 1978، ص 17.

أنا أو ذاتي أو نحن أو الشبيه أو المماثل أو نفسي."[1] إذن الآخر هو ذلك المقابل للأنا و هذا الآخر قد تتعدد أشكاله وصفاته حيث نجد أن:"الآخر قد يكون قريبا أو بعيدا، كما أنه قد يكون فردا أو جماعة من الجماعات، أو شعب من الشعوب بحيث تقتضي علاقة القرب المكاني أو البعد في تحديده، أو علاقات الصداقة والعداء فقد يكون الآخر قريبا، كما يمكن يكون أن بعيدا، وقد يكون صديقا أو عدوا.[2]

هذا ما قد يكون عليه الآخر في أغلب الأحيان وبهذا تحدد لنا طبيعة الآخر، وأكد الكثير من النقاد على أن الأنا دائما في احتياج إلى الآخر هذا ما ولد بينهما علاقة قوية والزامية نوعا ما:" فالذات مرآة للآخر، والآخر مرآة للذات، وكلاهما مرآة علاقة قوية من طينة معينة فالعلاقة بدورها مرآة وضع سوسيو-ثقافي معطى."[3]

وعليه فإن علاقة الأنا بالآخر هي علاقة تأثير وتأثر إذ يمكن اعتبارهما وجهان لعملة واحدة، حيث أنه:" لا يمكن أن يكون هناك أنا دون الآخر فكلاهما مرآة للأخر بيد أن الآخر قد يكون هو الأنا أي أن كل ما ينصب من تعريفات من شأنها أن تنسب للآخر أيضا حيث تأخذ الأنا محل الآخر[4]. وبالتالي إدراك الذات يتحقق بوجود الآخر.

نخلص إلى أن صورة الآخر لا تتشكل إلا بحضور الأنا فهما مكملان لبعضهما البعض فإذا أردنا معرفة الأنا علينا معرفة الآخر والعكس صحيح.

---

[1] (نقلا عن: madame ualain)، عبد النبي ذاكر: الصورة، الأنا، الآخر، ص 85.

[2] سعد فهد الذويخ: صورة الآخر في الشعر العربي من العصر الأموي حتى نهاية العصر العباسي، ط1، عالم الكتب الحديث، سنة 2009،ص10.

[3] عبد النبي ذاكر: الصورة: الأنا، الآخر، ص 85.

[4] عمرو عبد العلي علام: الأنا والآخر الشخصية العربية الشخصية الإسرائيلية في الفكر الإسرائيلي في الفكر الإسرائيلي المعاصر، ص 11.

2- الصورولوجيا (Imagologie):

نشأت الصورولوجيا (Imagologie) كعلم جديد في كنف الأدب المقارن مع مطلع القرن العشرين وبالتحديد في فرنسا، أين كانت الانطلاقة الأولى للصورولوجيا حيث: "كانت دراسة الأجنبي وتجلياته، من خلال عقود طويلة، أحد الأنشطة المفضلة (للمدرسة الفرنسية) في الأدب المقارن، لقد بدأت هذه الدراسة مع "جان ماري كاريه"، ثم أخذها ماريو فرانسوا غويار ودافع عنها ونشرها في الفصل الأخير من كتابه الصغير ضمن سلسلة (كويسج-ماذا أعرف؟) عام (1951) الأجنبي مثلما نراه."[1]

لتعرف الصور ولوجيا بعد ذلك تطورا ملحوظا وتداولا كبيرا بين مختلف النقاد والمفكرين إذ تميزت الصور ولوجيا في الأدب المقارن بوصفها دراسة البحث عن حياة الأمم والشعوب وصورتها لدى بعضها البعض، وتعتبر ثقافة الأنا والآخر محور الرحى والموضوع الأساسي الذي تقوم عليه الصورولوجيا وقد ساهم العديد من النقاد الفرنسيين في إرساء قواعد للصورولوجيا ويتجلى ذلك من خلال مجموعة من الرسائل أهمها:"

- رسالة **"أندريه مونشو"** (ألمانيا أمام الآداب الفرنسية من عام 1814 إلى عام 1835، تولوز 1953)

- رسالة "ماريو، فرانسوا غوبار"(صورة بريطانيا العظمى في الرواية الفرنسية 1914-1940، ديدييه 1954)

- رسالة" ميشيل كادو" (صورة روسيا في الحياة العقلية الفرنسية-1839-1856 فايارد 1967)[2]

وقد شهدت الصورولوجيا اختلافا وتباينا كبيرا من الناحية الاصطلاحية وذلك بسبب تعدد وتنوع الترجمات على مستوى الساحة النقدية والأدبية إذ عرفت الصورولوجيا عدة تسميات

[1] دانييل هنري باجو: الأدب العام والمقارن (الصورة الأدبية للأخر)، ص 97.

[2] المرجع نفسه، ص 97.

مثل:(علم الصورة، الصورة الروائية، الصورانية...الخ)، أدى هذا الاختلاف بدوره إلى جدل بين النقاد حول مفهوم هذا المصطلح.

أدرج الناقد "محمد غنيمي هلال" هذا المفهوم ضمن حقل الأدب المقارن، إذ يعتبره من أحدث المفاهيم التي ظهرت في العصر الحديث، وبما أنه مفهوم جديد فقد لقي عناية خاصة من طرف الناقد "غنيمي" حيث صرح بأنه : "سيكون من أوسع ميادين الأدب المقارن وأكثرها رواجا في المستقبل، ذلك أنه أيسرها منهجا وأوضحها معالم، وأقربها في الوصول إلى غاية الباحث..."[1] يتنبأ ويستشرف هنا "غنيمي هلال" بمستقبل هذا المفهوم من ناحية الانتشار و التداول، حيث يرى أن هذا المبحث يتسم بالاتساع والشفافية والوضوح، وسهولة دراسته وتطبيقه و التي من خلالها يصل الدارس إلى هدفه الأسمى.

حدد في كتابه "الأدب المقارن" ثلاث خطوات منهجية لدراسة هذا المبحث:

في تتمثل الخطوة الأولى في أن: "يبدأ الباحث ببيان الطريقة التي تكونت بها أفكار أمة ما أدبها عن الشعب، الذي يقصد إلى وصف صورته في ذلك الأدب، وللمهاجرين والرحالة من الكتاب فضل كبير في تكوين هذه الأفكار فهم الذين ينقلون إلى أممهم ويضعون في أدبهم صور ما شاهدوا في البلاد الأخرى ، وهم الذين يؤولون المشاهد ويشرحونها بما يتفق وميولهم ، وبما يتمشى مع غايتهم وكما تمليه عليه أحوالهم النفسية والاجتماعية ... [2]يستوجب على الباحث في هذه الحالة توضيح كيفية تشكل وبناء وتكون أفكار شعب ما في أدب شعب آخر، وللرحالة دور كبير في نقل الصور والمشاهد انطلاقا من ميولاتهم ونزعاتهم الذاتية.

ينتقل" غنيمي هلال" إلى الخطوة الثانية، ويرى أنه يجب: "على الباحث في هذا الباب أن يتعرض لتحديد ما رأه الرحالة من البلاد الأخرى...وأن يرينا كيف رأى هؤلاء الرحالة البلد الذي رحلوا إليه، وهنا يتعرض لشرح أرائهم فيه وتحليلها...فهي ليست إلا وسيلة لتقويم صورة البلد الأجنبي التي

[1] محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ط9، شركة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، أكتوبر 2008، ص 331.

[2] المرجع نفسه، ص 331.

ارتسمت بفضل هؤلاء الرحالة في أدبهم القومي[1]. يجب على الباحث أن يؤدي وظيفة تحديد ما اكتشفه وما رآه الرحالة في وطن غير وطنه ويحدد لنا رؤيته الخاصة محاولا تفسير وتبرير وتحليل آراء البلد الآخر.

يبدأ الدارس في الخطوة المنهجية الثالثة بالبحث عن الآراء المختلفة للرحالة ممن قاموا بالحديث و وصف نفس المنطقة أو البلد و الإحاطة بكل الأجناس الأدبية لتقديمها وتبسيطها في صور حتى تكون قابلة للإدراك والفهم من قبل بلدهم، فتتشكل من خلالها صورة الآخر، و ومع ذلك قد تكون هذه الصورة نسبية و العنصر الأخير ينتقل فيه : " ...إلى دراسة صدى آراء الرحالة من الكتاب لدى أبناء أمتهم ممن تحدثوا عن نفس البلد أو أرادوا وصفه وتقديم نماذج بشرية لأهله أيا كان الجنس الأدبي الذي تحدثوا فيه عن ذلك من مسرحية أو قصة أو رسائل... وترتسم من كل ذلك أجزاء الصورة الأدبية للبلاد والشعوب الأجنبية... وقد تكون الصورة التي رسمها كاتب بلد للبلد الآخر ناقصة مبتورة."[2] وهذه الصور قد لا تحمل في طياتها الكثير من الصدق، والأمانة فهي كثيرا ما تكون خاطئة مغلوطة لا أساس لها من الصحة، ودراسة الناقد "غنيمي هلال" لم تقدم لنا صورة الآخر أو الصورولوجيا بشكل مباشر أو بالمفهوم الدقيق، وإنما نستشفها فقط من خلال حديثه عن الجانب الإجرائي الذي تناول فيه الخطوات المنهجية السابقة الذكر.

ذهب الناقد "ريمون طحان" في كتابه «الأدب المقارن والأدب العام» الذي تحدث فيه عن صورة بلد أو دولة في أدب غيره من البلدان فالصور ولوجيا حسب وجهة نظره هي : ترسخ في عقلية شعب معلومات عن شعب آخر قد تكون صحيحة أو خاطئة و تظهر هذه المعلومات في الأدب الذي يعتبر مجلا صادقا لشعور شعب معين و صورة ثابتة للعلاقات التي تربطه بغيره وقد تتجلى هذه الصورة في أدب الرحلة وفي مجمل الإنتاج الأدبي....ولا ترمي هذه الدراسات إلى تحليل ملامح بلد غريب كما يصوره أديب واحد في إنتاجه....فحسب بل ترمي أيضا إلى تصوير بلد بكامله كما ظهر في أدب أجنبي....[3] بمعنى أن هناك فرد أو مجتمع تتشكل في ذهنه أفكار أو نظرة أو رؤية تترسخ في مخيلته عن

[1] المرجع السابق، ص 332.

[2] المرجع نفسه، ص 333.

[3] ريمون طحان: الأدب المقارن والأدب العام، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ص61.

المجتمع الآخر قد تكون أحيانا صحيحة و أحيانا قد تكون أفكار مغلوطة أو إشاعات سمعها من غيره وترسخت في ذهنه ، وتتجلى هذه الرؤية من خلال الأعمال الأدبية التي تعتبر سجل حقيقي لإحساس مجتمع أو صورة تتمثل وتوضح مجموع العلاقات التي تربطه بغيره، وتظهر بشكل جلي في نصوص أدب الرحلة أو في مجمل الإبداعات الأدبية ، ولهذه الدراسة أهداف لا تقتصر فقط على تصوير أديب لبلد آخر بل تهدف أيضا إلى تصوير بلد كامل من خلال أعمال العديد من الأدباء.

يقوم الأديب المقارن باستنباط الصور من الأحداث السياسية التي تحدث في البلد فهو لا يرتبط بالأدب فحسب بل يرتبط أيضا بمجالات أخرى وبهذا فإن الباحث: " المقارن يستخرج هذه الصور من الأحداث السياسية التي تجري في البلد الذي يدرسه ومن صحافته ومطبوعاته نراه يبتعد أحيانا عن الأدب الصرف ليخوض ميادين ليست من اختصاصه.[1] قام الناقد أيضا بوضع مجموعة من القواعد التي من خلالها يتم معالجة العديد من المواضيع وحصرها في أربعة قواعد:

تتمثل أول قاعدة في:" دراسة روائع الأدباء الذين كتبوا عن ذلك البلد وإهمال قدر المستطاع الإنتاج الصحفي الذي لا يمت بصلة إلى الأدب الرفيع لئلا يحيد المقارن عن جدة الأدب ويتحول إلى مؤرخ أحداث سياسية."[2]

يقصد هنا أن تتم دراسة روائع الكتاب الذين قاموا بالكتابة عن البلك الآخر وحاولوا من خلالها تجاوز كل ما يتعلق بالصحافة لأنها لا تنتمي إلى الأدب الرفيع، وذلك لكيلا ينحاز الأديب المقارن عن الأدب ويقتصر دوره فقط على سرد الوقائع السياسية.

تقوم القاعدة الثانية على ضرورة البحث عن تاريخ حياة الكتاب الذين قاموا بتصوير البلد الآخر أو الأمة أو الشعب الآخر، ومعرفة ما إذا قاموا بالحديث عن هذا البلد انطلاقا من الواقع المعيش، أو بواسطة الاطلاع على مصادر معروفة، أو معلومات متيقنين من مدى صحتها ثم محاولة تبيين مدى توافق هذه الصور الحقيقة.

[1] المرجع السابق، ص 64.

[2] المرجع نفسه، ص 64.

ويرى "ريمون" أن: "دراسة تاريخ حياة الأدباء الذين صوروا ذلك البلد والبحث عما إذا كانوا قد عرفوه بالزيارة والمشاهدة والرحلة المباشرة أم بواسطة المصادر المكتوبة ثم بيان مدى انطباق صورة البلد على حقيقته وفي هذه الحالة تدرس حياة الكتاب ويوضح مدى صلاتهم بالبلد الأجنبي وكيفية استقائهم معلوماتهم عنه ودرجة صدقها."[1]

أكد "ريمون طحان" في القاعدة الثالثة على ضرورة انتقال الأديب المقارن لزيارة واستكشاف البلد الآخر ووجب أن يتبع نفس النهج الذي سار عليه الكتاب و: "من المستحسن أن يقوم المقارن بزيارة البلد الأجنبي وأن يسير على خطى الكتاب الذين رحلوا إليه.[2]

يجب على الباحث أن تتوفر فيه عدة شروط أهمها أن يكون على دراية بكل الأحداث حول العالم وذو ثقافة عامة، أو تكون له القدرة على التحليل والتفسير لأجل قراءة النصوص ومقارنتها وبهذا تتجلى الحقيقة الكاملة منها.

يواصل في معرض حديثه عن القاعدة الرابعة والتي أشاد فيها بضرورة:" أن يكون الباحث ضليعا في العلاقات الدولية واسع الاطلاع، دقيق التحليل ليتسنى له قراءة النصوص ومقارنتها واستقراء الحقيقة بغية إظهار المفارقات التي تقوم بين الواقع والتحوير الأدبي.[3]

ويشير في الصدد نفسه إلى أن: تحليل صورة بلد ما في أدب غيره من البلدان صعب وخاصة عندما تطفئ الإشاعات على الحقيقة وتغزو الخرافات عالم الواقع وعندما يصعب تحديد مصدر الصورة العامة التي رسخت بواسطة الأدب أذهان الجماعة....[4] ويراد من هذا أن التعمق في دراسة وتحليل صورة بلد أو مجتمع ما في أدب أمة أو بلد آخر أمر ليس بالهين وهذا راجع إلى كثرة الإشاعات وطغيان الأكاذيب والأفكار المغلوطة والخرافات على الحقيقة.

---

[1] ريمون طحان: الأدب المقارن والأدب العام، ص 56.

[2] المرجع نفسه: ص 65.

[3] المرجع نفسه: ص 65.

[4] المرجع نفسه، ص 65.

تمثل الصورولوجيا عند الناقد" ريمون طحان" بأنها دراسة صورة بلد أجنبي في أدب بلد آخر، ولابد للدارس المقارن أن يتحلى بمجموعة من الصفات حتى تأخذ دراسة بعين الاعتبار.

يوافقه في السياق ذاته الناقد "سعيد علوش" ويرى بأن هذا المفهوم يندرج ضمن حقل الأدب المقارن، يتم من خلاله دراسة صورة مجتمع في أدب مجتمع يعتبر آخر بالنسبة له فهو:" اصطلاح ظهر في الأدب المقارن ليشير إلى دراسة صورة شعب عن آخر باعتبارها صورة خاطئة..."[1] يصف هذا المفهوم بأنه ميدان أو حقل تنبع منه الكثير من الصور الغير صحيحة أولا ترسخت في الأذهان وهذه الصورة يقدمها الرحالة كشهادة أو وثيقة فالصورولوجيا إذن: " حقل لدراسة تكون الصور الخاطئة، في شهادات أدب الرحلات..."[2] يؤكد أيضا على أن هذا المفهوم يستند إلى مفاهيم أخرى تنتمي إلى مجالات ودراسات آداب وعلوم أخرى كعلم الاجتماع وعلم دراسة الإنسان وما إلى ذلك، فهو مفهوم يحقق وجوده بالتفاعل مع العلوم الأخرى، و: تعتمد الصور ولوجية على مفاهيم الدرس السيكولوجي الإثنولوجي وهي بذلك عبارة عن تداخل دروس العلوم الإنسانية بالأدبية."[3]

ينبه الناقد "محمد أنقار" إلى أن الصور ولوجيا هي مجرد فكرة نسبية تختلف باختلاف الكتاب فيعرفها كل منهم حسب إيديولوجيته أو الاتجاه الذي ينتمي إليه، فقد يستند هذا المفهوم إلى حقائق غير موضوعية خاصة إذا كانت هذه الأفكار تصدر عن بلد معروف وله خلفية استعمارية وبذلك تكون: "صورة الآخر من حيث هي فكرة نسبية لا تستقر على قرار، متعددة بتعدد الكتاب والفئات، يهددها خطر الأحكام المجردة، خاصة إذا كان البلد المعني شاسع، إضافة إلى اشتمالها على الجوهري والعارض، وكل هذه المعطيات على الرغم من أفقها المحدود..."[4]

يشير في السياق نفسه إلى أن:" صورة الآخر عندما تتجزا أدبيا تخضع حتما لشبكة من العلاقات، أبرزها على مستوى التلقي، العلاقة بين القارئ والنص، وعلى مستوى الكتابة العلاقة غير

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1985، ص 137.

[2] المرجع نفسه: ص 137.

[3] المرجع نفسه، ص 137.

[4] محمد أنقار: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، 50.

المتكافئة بين القوي والضعيف مما ترتب عنه نتائج جمالية تطول الخطاب والتركيب والأفق السردي برمته، ويوجد في هذا الصدد أيضا علاقة تناصية أخرى تفرض قوانينها، وتكشف عن التوجه الذي يتحكم في مجموعة من النصوص المكتوبة عن بلد أو شعب عبر حقب متباينة من التاريخ."[1] يقصد الناقد هنا أن صورة الآخر عندما يتحقق إنجازها في حقل الأدب، تنقاد على إثرها لمجموعة من الشبكات العلائقية منها ما يرتبط بالتلقي كالعلاقة بين المتلقي والعمل الإبداعي، ومنها ما يرتبط بالكتابة وما ينتج عنها من فنيات يظهر تأثيرها عن العمل السردي ككل، وبهذا تظهر علاقة أخرى تفرض سيطرتها وقواعدها، لها دور فعال في الكشف عن التوجه أو المسار الذي يسيطر على مجموعة الأعمال الإبداعية المكتوبة عن شعب أو بلد من البلدان عبر حقب تاريخية متفاوتة وهي ما يطلق عليها بالعلاقة المتنامية.

حاول "محمد أنقار" من خلال دراسته تتبع تطور وظهور الصور ولوجيا عند مجموعة من الكتاب والنقاد العرب والغرب أمثال: (عنيسي هلال -كمال أبو ديب -كلود بيشوا –بيير برونيل -أندريه ميشيل روسوا-دانييل هنري باجو -سعيد علوش....)

يوافقه في ذلك "الطاهر لبيب" فالصورة التي يشكلها الفرد في مخيلته عن الآخر ليست هي الواقع، وإنما هي تلك الصورة التي تتشكل وتترسخ في الذهن أو في الأعمال الإبداعية التي كتبت عن الآخر ونتيجة لذلك فهي صورة مبتدعة لا غير لتكون: " صورة الآخر ليست هي الآخر، صورة الآخر بناء في المخيال وفي الخطاب، الصورة ليست الواقع حتى، وإن كان الصراع حولها من رهانات الواقع، لأنها كذلك فهي اختراع."[2]

وتقوم الصورولوجيا عنده على عنصرين أو ركنين أساسيين ألا وهما: (الناظر والمنظور) ويتجلى هذا من خلال عنوان الكتاب نفسه لكنه خصها بالعرب فقط: أي كيف ينظر العرب إلى الآخر الغربي؟ والغرب إلى الآخر العربي؟ كما أنه قدم مجموعة من القرارات يتضح لنا من خلالها صورة

[1] المرجع السابق، ص 64.

[2] الطاهر لبيب: صورة الآخر (العربي ناظرا ومنظورا إليه)، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1999، ص 21.

الآخر وذلك في النصوص الرحلية أهمها: قراءة "حسن حنفي الطهطاوي" (تخليص الإبريز في تلخيص باريز).

يندرج تحت هذا المفهوم الواسع مصطلحات أخرى: كالعدو، الأجنبي، الجار ويتضح ذلك أثناء حديثه حيث:"تؤول هذه السيرورة الطويلة والبطيئة إلى وجود الأنا وتؤول بالتبعية إلى وجود الآخر. وسوف يخلف هذا الآخر في مخيالنا الغربي اللاحق ذرية غامضة النسب: فهو العدو...يدل ذلك على أن الآخر كان موجودا من قبل، وكان ينعت بالأجنبي أو الجار أو بالعدو...[1] يعني هذا أن الأنا تقتضي وجود طرف آخر.

يشير الناقد "عبد النبي ذاكر" في السياق ذاته إلى أن صورة الآخر هي: "الحقل الذي يشتغل بدراسة الصور والتمثيلات والطرق التي يرى بها مجتمع ما مجتمعا آخر ويحدده ويحلم به، ويكمن دورها في رفض الأحكام المسبقة والإلحاح على ضرورة وأهمية الانفتاح على الآخر بهدف تحقيق نظرة شمولية للإنسان، وتحقيق ذلك ينبغي أولا القيام بدراسة وصفية نقدية لكيفية انكتاب الذات الغيرية في أي خطاب عن الآخر."[2]

تأسيسا على ذلك تكون الصورولوجيا علما يهتم بدراسة الصور التي يشكلها مجتمع أو فرد عن مجتمع يعتبر بالنسبة له آخر، ولها دور مهم في أنها ترفض رفضا مطلقا وبشكل مباشر تلك الأحكام النمطية السائدة، وتدعو في رسالتها ألا يبقى ذلك المجتمع منغلقا على نفسه، وينحصر في بوتقة واحدة، بل لابد له من الانفتاح على الآخر ليحقق نظرة شمولية لكل فرد في المجتمع، ولا يمكن أن تتحقق إلا بكتابتها عن الآخر.

و يصفها في موضع آخر على أن ما:"... يشكل موضوع الصورولوجيا هي هذه التصورات والصور المؤدية إلى تحصيل تمثيلية الآخر، غير أنها لا تعنى في اعتقادنا - عناية مباشرة وسطحية بالمضمومين الحقيقي والمحتمل لتلك التصورات أو الصور، بقدر عنايتها بالإجراءات الأسلوبية ...ومن هنا فإنها لا تبحث في التصورات فحسب بل تنبش أيضا العلاقات النصية الرابطة بين هذه التصورات

[1] المرجع السابق، ص 51.

[2] عبد النبي ذاكر: الصورة، الأنا، الآخر، ص 27.

على هيئة توهم بحقيقة أو واقعية المنظور إليه وقد تتخذ هذه الهيئات صيغة تداخل سري أو معلن عنه.[1] وتمثل الصورة عنده بمثابة مرآة تعكس الواقع ومن خلالها تشكل الذات رؤية تختلف عن الآخر، وينبني موضوع الصورولوجيا على كل تصور شكله فرد ما عن الآخر، وغير أنها لا تهتم بشكل مباشر بالمضمون الحقيقي للتصورات والصور التي تشكل في هذا الخضم، إنما تركز جل اهتمامها على كل ما له علاقة بالإجراءات الأسلوبية، لا يقتصر دورها على هذه الدراسات فحسب بل تحاول أن تكتشف وتتعمق في البحث عن الروابط والعلاقات بين كل هذه التصورات وبها ومنها تتجلى رؤية المنظور إليه، وقد تظهر إما في شكل خفي أو ظاهر علني للعيان.

ويواصل حديثه عن هذا المفهوم ليؤكد على أن الصورولوجيا لا تقتصر على دراسة الآخر بل لابد أن تعتني بدراسة صورة الذات أيضا، فكل تصور حقيقي أو توهم وكل حديث عن الآخر يقتضي وجود الذات حيث إن: "الصورولوجيا لا تهتم فقط بدراسة وتحليل صورة الآخر، ذلك لأنها معنية كذلك بتحليل صورة الذات فالكلمة حول الآخر تمتزج وتتداخل وتلون الكلمة الاعترافية حول الذات، إن الحقيقة الحقيقية أو المحتملة حول الآخر لا تنفصل عن الحقيقة المصوغة حول الأنا."[2]

تدرس الصورة إذن في حقل الصورولوجيا الأدبية فتحمل ثلاث معان ألا وهي صورة الآخر، الصورة التي تصدر عن مجتمع ما، والصورة التي يخترعها كاتب ما وعليه: كل صورة مدروسة هي بالنسبة للصورولوجيا الأدبية صورة ...بمعان ثلاث: فهي صورة الأجنبي، والصورة الصادرة عن أمة ما (أو مجتمع أو ثقافة ما) وأخيرا الصورة المبتدعة من قبل حساسية خاصة بكتاب ما...[3]

يرى "عزيز القاديلي" أن ظهور الصورولوجيا ارتبط بالقرن العشرين وحاول النقاد من خلال هذا المفهوم الغوص في معرفة ذهنية أو عقلية المجتمع أو الجماعة وحتى أيضا من خلال نفسية

[1] المرجع السابق، ص 27.

[2] المرجع نفسه، ص 28.

[3] المرجع نفسه: ص 66.

الشعب حيث يقول:" لقد تم ابتداع كلمة الصوراتية في القرن العشرين، حيث استعملت من قبل علماء النفس، وأيضا لدراسة العقلية الجمعية داخل إطار بسيكولوجيا الشعوب.[1]

نلاحظ أن" عزيز القاديلي "استعمل لفظ الصوراتية بدل الصورولوجيا، وهذا الحقل المفاهيمي يهتم بدراسة العلاقة بين الكاتب من جهة والبلد أو المجتمع الآخر من جهة أخرى كما تحاول تقصي هذه العلاقة من خلال الإنتاجات الأدبية، وربطت مفهوم الصوراتية بثلاث معايير أولها:"تم إعطاء الأولية للصورة من خلال الاهتمام بمنطقها الداخلي ومن هذا المنطلق أصبح المرجع الذي تحيل عليه ثانويا[2]. لقيت الصورة عناية خاصة وتم إعطاؤها الأولوية انطلاقا من ثناياها الداخلية أو من المرجع الذي تحيل عليه.

حاول الناقد التعامل مع الصورة باعتبارها مرآة عاكسة توضح من خلال المحيط الذي نشأ فيه الأديب انطلاقا من توجهه وأفكاره معتقداته وبهذا فقد:" تم التعامل مع الصورة في بعدها المراوي بحيث غدت الصورة تكشف وتترجم الفضاء الإيديولوجي الذي يتموضع الكاتب وجمهوره بداخلهما.[3]

تتم دراسة الصورة انطلاقا من الفتيات الجمالية أو محاولة دراستها من الناحية الاجتماعية نظرا لأنها تتشكل في مخيلة شعب ما والعنصر الأخير حسبه هو:" دراسة الصورة في بعديها الجمالي والاجتماعي لأنها تنتمي إلى متخيل مجتمع ما."[4]

سار الباحث "جميل حمداوي" على نفس النهج الذي سار عليه سابقوه فعرفها أيضا بقوله:"... صورة الآخر، أو ما يسمى مبحث الصورة، أو علم الصورة أو الصورولوجيا (Imologie) ويدرس صورة الآخر وفق منظور الذات الراصدة أو الملاحظة أو المتخيلة وقد تكون الصورة ذهنية

[1] عزيز القاديلي: الصورة، الإنسان، ص 43.

[2] المرجع نفسه: ص 35.

[3] المرجع نفسه: ص 35.

[4] المرجع نفسه: ص 35.

وفكرية وأدبية وأنثربولوجية ومقارنة..."[1] يدرس هذا المفهوم صورة الأجنبي أو الآخر، كما تنطلق هذه الرؤية من الذات باختلافها، وقد تكون هذه الصور مختلفة أو متعددة بتعدد المجال الذي تنتمي إليه.

وتحاول الصورولوجيا الكشف عن العلاقة القائمة بين الكاتب والبلد الآخر وتتبع تأثير هذه العلاقة على مخيلة الأديب المقارن، ويكمن دوره في الحكم على الشعوب الأخرى انطلاقا من رؤيته الخاصة ونزعاته الذاتية، وبذلك:" تدرس الصور ولوجيا المقارنة تلك العلاقة التي يقيمها الكاتب المبدع ببلد ما أو بمجموعة من البلدان الأجنبية، واستجلاء تأثير تلك المواطن في مخيال الكاتب المبدع، كما تدرس الصورولوجيا التي يستخدمها المبدع في الحكم على تلك البلدان الأجنبية من خلال منظوره الذاتي الخاص."[2]

الأجنبي يرى الناقد الغربي" دانييل هنري باجو" أن:" الصورولوجيا هي دراسة صورة أثر أو أدب ما، وإذا ما استعضنا عن كلمة أدب في هذا التعريف بكلمة ثقافة سنتاخم حدود ورهانات أبحاث متعددة يقوم بها الاثنولوجيون والأنثربولوجيون والسوسيولوجيون ومن في رخو العقليات الذين يتشبثون بأسئلة المثاقفة والانحطاط الثقافي والاستلاب الثقافي أو أسئلة التاريخ الاجتماعي والثقافي[3]. نلحظ أن الناقد قد تناول المفهوم كغيره من النقاد واقتصر تعريفه على دراسة صورة الآخر، وقد ربط هذا الأخير بالجانب الثقافي فهي تقاطع مع دراسات وأبحاث عدة، يشتغل ويقوم بدراستها كل من علماء علم الاجتماع -وعلماء علم النفس... ويتمثل دورهم في طرح أسئلة تتعلق بالثقافة وما يحيطها، من جهة أو أسئلة تتعلق بالجانب الاجتماعي من جهة أخرى إذن فالصورولوجيا عنده ترتكز على دراسة أو تقصي صورة الآخر في أدب ما أو صورة مجتمع ما في النتاجات الأدبية بمجتمع آخر.

[1] جميل حمداوي: صورة الآخر في الخطاب الروائي العربي (مقاربة صورولوجيا)، ط 1، دار الريف، تطوان المملكة المغربية، 2020، ص 06.

[2] المرجع نفسه: ص 06.

[3] (نقلا عن دانييل هنري باجو)، عبد النبي ذاكر: الصورة الأنا الآخر، ص 28-29.

يواصل الحديث في كتابه على أن:" الصورة إجراء لغوي، يستعين المقارن بهذا الكم الهائل من الكلمات وبمعجمه الخاص لرصد صورة الأجنبي، فهي ا الحقل الذي يتم من خلاله دراسة صورة الأجنبي، أو دراسة صورة الآخر وثقافته."[1]

ويصفها في موضع آخر:" الصورة عبارة عن مجموعة من العلاقات الهرمية.... في كتابه الاختلافات التفاضلية بين ثقافتين... ويمكن قراءة هذه الاختلافات على مستوى المكان أو الزمان أو طريق الأفكار النمطية، أو من خلال الثقافة الممثلة."[2] تسعى الصورة إلى اكتشاف العلاقات بين الأنا والآخر ولها دور رئيسي يتمثل في الكتابة عن الآخر ومحاولة تقصي الاختلافات بين العديد من الثقافات، وتتنوع هذه الأخيرة بتعدد الإيديولوجيات.

ويوافقه في ذلك الناقد الغربي "فرنسوا غويار" فيعرفها أيضا بأنها: "الأجنبي كما يراه الفرنسي[3]. خصص في هذا الخضم فصلا للحديث عن كيفية رؤية الفرنسيين للآخر وتحدث أيضا عن التأثير الأجنبي واستعان بنموذجين لشكسبير وغوته كما حاول:"المزج بين "تداخل الأدبيين وعلاقات التأثير والتأثر، وهذه الناحية الرئيسية في الأدب المقارن."[4]

أولى النقاد لهذه الدراسة عناية خاصة، لما لها من أهمية كونها ترصد لنا العلاقة القائمة بين الأنا والآخر وتعددت التسميات التي أطلقت على الصورولوجيا واختلفت من باحث لآخر ورغم ذلك اتفق النقاد في نقطة رئيسية لهذا الحقل المفاهيمي الا وهي علاقة الأنا بالآخر أو حتى علاقة الأنا بنفسها.

[1] D-H-pageaux "essais littérature générale et coparé" .LIBRAIRE D'Amérique ET DORIENT. Paris. 2012. P43.

[2] Ibid. P43.

[3] ماريوس فرانسوا غويار: الأدب المقارن، تر: هنري زغيب، ط2، بيروت، 1988، ص 131.

[4] المرجع نفسه، ص 88.

الفصـــل الثاني:

صورة المرأة الجزائرية في روايتي "حنين بالنعناع" و"نادي الصنوبر".

تمهيد:

تعد قضية المرأة من القضايا الإشكالية فالمرأة ومنذ الأزل نجدها تتصدر الموضوعات الفلسفية والأدبية وبالإضافة إلى ذلك الشرعية، وغيرها من العلوم الأخرى، إلا أن هذا لم ينصفها بنظرة الإنسان لم تتغير نحوها على الدوام، ينظر إليها نظرة الفرد الناقص إذ ما تم مقارنتها بالرجل والذي مهما طالته العيوب يبقى هو الإنسان الكامل وكذلك لم تتغير هذه النظرة سواء عند العرب والغرب أنفسهم، فعلى الرغم من ادعاء الغرب الإيمان بالحرية المطلقة إلا أن نظرتهم الجنسين مختلفة تماماً.

هذه القضية طرحها الأدب بمختلف أشكاله من خلال الرواية التي حملت في طياتها قضية المرأة لذا نجد الروائيون يفردون أجزاء كبيرة من الرواية تتحدث حول المرأة لذا لم نقل نصوص روائية بأكملها وهذا ما تبنته الروائية الجزائرية ربيعة جلطي والتي ارتبط اسمها بالكتابة النسوية حيث عالجت رواياتها قضايا المرأة واهتماماتها وكذلك أهدافها وتطلعاتها، إلى جانب ذلك برز جانب مهم تمثل في أنوثتها والتي كانت حافزاً في تحقيق ذاتها ورسم مسارها.

وتعد "ربيعة جلطي" واحدة من الروائيات العربيات الملتزمة قضايا المرأة والقضايا الاجتماعية والمتتبع لرواياتها التي تخرج بين الواقعية والخيال من خلال وصفها الدقيق لشخصياتها ويظهر ذلك في روايات" نادي الصنوبر"، "عرش معشق" و "حنين بالنعناع" والتي حرزت من جلية خلالها صور للمرأة الجزائري فالروائية أبرزت جزء كبير ومهم من شخصية المرأة من خلال بناءها الفني ويظهر ذلك من خلال الصور التي جسدتها.

1- صورة المرأة الضعيفة:

صورت الساردة المرأة من خلال البناء السردي فكلما تمتلك الشخصية نقاط القوة فإنها تمتلك أيضا نقاط الضعف، فالراوية تتكثف فيها الصورة السردية من خلال الوصف لأحداق وتحديد الشخصيات المحورية التي ينبني عليها عمل الروائية.

تظهر شخصية الحاجة عذرا في رواية نادي الصنوبر من جديد إلا أنها في غير موضع القوة بل على العكس من ذلك فإن في هذه الصورة تظهر الحاجة عذرا ضعيفة، ماذا أصنعتي أيها الصحراء في

قلب هذه المرأة التارقية؟ تقول الساردة: بكت عذرا حين زارت قصر أم عبده المتوفاة، وجدت خيمة منصوبة داخل القصر، ولأنها تشهد على عالم منقرض ... اخبر عبده بعد الانتهاء من تشييد القصر لها، أصرت أن تنقل خيمتها إليه وترفع أوتادها داخلها كعادة رفع الخيام..."[1].

أستوقف هذا المكان المسمى بالخيمة لها دلالة كبيرة عند التارقيات فهي الدفتر التي تحتفظ فيه بذكرياتها وأحلامها، فالخيمة ليست مجرد ظل يحمي التارقية من حرارة الشمس، أو برد الشتاء بل هو تمثال ترفعه المرأة فوق رأسها نعم هناك ما قد يضعف المرأة ويفقدها توازنها على عرشها، عرش معشق والتعالي عندما يبتعد عن مسقط رأسه وجذوره.

حاولت الراوية أن تجعل من شخصية أكثر حركة وأكثر تفاعل فالتنقلات الكثيرة من الصحراء إلى الخليج إلى العاصمة مكنت الشخصية من تصوير صورة سردية أكثر إيجابية، كما ظهرت شخصية أخرى ثانوية تمثلت في أم مسعود هذه المرأة الضعيفة، والتي لا حول لها ولا قوة خاصة بعد وفاة زوجها، أصبحت وحيدة تعاني مع أبناءها ظلم صاحب العمارة يقول مسعود أن أبيه كان يهدد صاحب العمارة بتقديم المفاتيح إلى أحد الجنرالات دون تمييز " لكن أبي لم يفعل شيئا، مات مبكر بسكتة قلبية... تقول أمي إن الحاجة والظلم تغلبا على قلبه الرقيم المسكين كبرت في هذا الجو المشحون، ولم يتغير سلوك صاحب العمارة القاضي قدور، كلما أرسل لنا رسالة تهديد أو إنذار بقطع الماء، تهرع أمي المسكينة للتوسط بإحدى قريباته".[2]

تشحن الراوية النص السردي في كل مرة بشخصية مثيرة تثري موضوع الرواية ليتشكل لنا من خلالها النص المتكامل الذي يحتوي على جميع العناصر السردية المكونة له.

أما فيما يخص رواية حنين النعناع فقد تمثلت صورة الضعف في أم ابتسام وابنتها أيضا.

كانت أم ابتسام امرأة نشيطة وحريصة على نظافة بيتها، كما أنها كانت دائمة الابتسامة "لم تعد أم ابتسامة حيوية وضاحكة مثل عادتها، لم يعد وجهها الأبيض المشوب بالعمرة يشرئب مبتسما

[1]- ربيعة جلطي، نادي الصنوبر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص 86.

[2]- المصدر نفسه، ص 33.

نحو ضيوفها مرحبة بمن يزورها... لم يعد جسدها المائل إلى السمنة المستديرة كثير الحركة يستدعي تعليقات المرحة من أحد".[1]

تغيرت حالة أم ابتسام وأصبحت شاردة الذهن ونحفت أم ابتسام وذهبت ابتسامتها مع ذهاب الأمن الذي كانت تشعر به وتعيشه في بلادها، دقة الحرب وأوزارها وأقبلت اللعنة على البلاد، وأصبحت أم ابتسام تفكر في ابنتها الوحيدة ماذا سيكون حالتها لو استطاعة الإرهاب من دخول إلى البيت، تقول الضاوية "أصبحت تصور لها عملية الخطف ابنتها من طرف الإرهابيين كما نصر أن تسميتهم... شاشة خيالها داهمة المرض كمال الجميع الذين أصحبوا مع مرور الوقت واشتداد الأزمة يحدقون في المجاز ببرودة جثث...جثث...جثث...".[2]

تعيش أم ابتسام حالة نفسية سيئة، متدهورة جعلتها في ومن تفقد صحتها، راحة البال وأكثر من ذلك الشعور بالأمن والاستقرار، إلا أن ذلك لم يثنيها على البحث عن بلد آمن ترسل إليها ابنتها ابتسام، تقوم بإرسالها إلى باريس إلى أحد أقربائها هناك، لتصطدم ابتسام في المطار بعد مجيء ذلك الشخص إلى أحد أقربائها هناك، لتصطدم ابتسام في المطار بعدم مجيء ذلك الشخص إلى المطار "على الرابعة والنصف بالضاوية وصلت وسط باريس... آه لو تعلمين بالضاوية لا أحد يأبه لأحد لا علينا (تمسح ابتسام دموعها من جديد)... قلت لحسن حظي أنني اتجهت لدراسة اللغات... لكنها كانت تجربة مريرة كبرت بعدها بسرعة رهيبة.

كنت أشعر بقدمي توجعانني وقد تورمتا من ضغط حذائي العالي قليلا الذي جئت به من دمشق[3]... وأنا متعبة أضع الحقيبة بمحاذاة المقعد أسند رأسي إلى الحائط الخلفي... ثم نمت... طويلا نمت وحسن استيقظت... لم أجد حقيبة ثيابي ولم أجد حقيبة يدي... سرقت رائحة البلد وسرقة

[1] ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2015، ص40.

[2] المصدر نفسه، ص 44.

[3] المصدر نفسه، ص230.

أوراقي... دفنت رأسي بين ركبتي وأغمضت عيني... اللعنة عليك أيتها الحرب... السلطة ... اليسار... اليمين... المعارضة... الجماعات المسلحة... اللعنة على القتلة..."[1].

تختزل هذه الشخصية جميع عذابات الشعوب الذين هدمت بيوتهم، دمرت شوارعهم، يتمت أبناءهم باختصار هي صورة تعتبر عن أمة تصر ابتسام عن ذكر الزمن في كل مرة كأنها تريد القول بأنه "زمن المعاناة" وكأن الزمن توقف عند الرابعة والنصف هي نهاية لمعاناة الحرب القاسية في دمشق، لكنها بداية لمعاناة جديدة في باريس لفتاة فقدت كل شيء ما عدا سترة تمسح دمعة.

إن أبرز ما يمكن استخلاصه من هذا العدد من الصور أن أغلب الشخصيات تعيش في الاستقرار والذي يعد جزء مهم في الرواية، ذلك أن الرواية تحتوي على أكثر من زمن ومكان وأكثر من شخصية فالروياه هي توظيف للحياة والتي ظهرت في أكثر من صورة تغيرت حالتها بمجرد ابتعادها عن المكان الذي مكثت فيه طول حياتها فالشخصية هنا ارتبطت بالمكان، وتغيرت حالة أم ابتسام التي كانت تقيم عندها الضاوية في دمشق نتيجة تغير الزمان الذي كانت تعيش فيه وأصبح يسمى بزمن الموت فالشخصية دائما تعيش في الاستقرار.

2- صورة المرأة القوية:

تختلف موازين القوى عند الرجل عن موازينها عند المرأة فالرجل عادة ما يمتلك قوة جسدية تؤهله للقيام بأعمال شاقة وتحصيل قوت يومه، لكن معيار القوة عند المرأة مختلف عما هو عند الرجل فالمرأة القوية التي تمتلك شخصية حازمة وعنوان كبيرة وكبرياء أكبر.

قدمت الساردة من خلال شخصية عذرا صورة للمرأة القوية الفاتنة والتي استطاعة أن توقع فريستها خلال حفل طلاقها " توسطت الجميلة المحتمي بها الحضور، فوسعوا لها ساحة الرقص باعدوا بينهم حتى فرغت الحلبة لها وحدها".[2]

[1] المصدر السابق، ص231، 232.

[2] نادي الصنوبر، ص17.

وبكبريائها المعهود " انطلقت في رقصة يمامة برية زرقاء يشع ثوبها الأزرق اللماع كأن المرايا تسكنه... كانت ترقص بكل شيء يستطيع أن يتحرك في جسمها..."[1] تواصل بتأني ترويض فريستها " ثم اقتربت من صيدها... اقتربت منه كثيرا لم تلمسه، بل أرسلت بحرارة جسمها المتعرق حوله، كانت روائح الحلي من الأحجار العطرية..."[2].

دارت حوله مثل زوبعة وكأنها تطوقه بنارها... كاد أن يغمى عليه... لم يعد يرى أحدا غير هذه التارقية ترقص بحفلة طلاقها... ابتعدت راقصة، ثم جلست بهدوء في مكانها العالي وسط الزغاريد... ثم ألقت إليه نظرة تؤكد انتصارها عليه".[3]

تصف الساردة إصرار المرأة على المضيء بخطوات ثابتة في تحقيق أهدافها فمن خلال هذا التكثيف في السرد والوصف المتواصل تتضح صورة المرأة وكبريائها في الرد على منتقديها.

وتقدم الساردة شخصية أخرى من شخصيات الرواية وهي شخصية ثانوية والمتمثلة في يمة الزهور التي كانت تقاوم جبروت صاحب العمارة القاضي قدور حين ألق حوائج يمة زهور في الخارج، لم تحرك ساكن " ودون ذل رفعت رأسها نحو السماء ثم قالت بثبات وكأنها تتوجه بالخطاب لأشخاص معينين... كأنها كانت تحدث زوجها وابنيها الشهداء شفتوا يالشهداء واش راه يصرا؟... إيوا نقول السماح وما تلومونيش وتحيا الجزائر".

أرادت الساردة أن تجعل من شخصية يمة الزهور شخصية صبورة وقوية من خلال موقفها الصادم إلى الجيران حين رفضت المكوث عند أحدهم وفاجأتهم بالمضيء نحو وجهة مجهولة.

إن هذا التوزيع لشخصيات وأدوارهم يثري الرواية ويجعل أحداثها أقرب إلى الواقع فهذه الشخصيات في الغالب تكون صورا استشهادية، تستشهد بها الراوية من الواقع الذي تعيشه.

---

[1] المصدر السابق، ص 17.

[2] نادي الصنوبر، ص 17.

[3] المصدر نفسه، ص 18.

أما في رواية "حنين بالنعناع" حولت الكاتبة أن تجمع بين شخصيتان تمتلكان القوة إلا أن معيار هذه القوة يختلف فنجد الصورة الأولى تمثلت في صاحبة "الأساور الذهبية" أما الأخيرة وهي صاحبة الذكاء الخرق والمعارف فهي تعرف جميع أصحاب المطار كما أنها تأتي لهم بكل ما يريدونه من الدول التي تنتقل إليها تقول الضاوية "كنت أجر حقيبتي الكبيرة على أرضية المطار. تركت نصف أضيائي في غرفتي بالحي الجامعي وما تبقى في بيت أهل ابتسام... قلت لا بأس بأن أجلس بأول مكان يصادفني في انتظار الرحلة، فتهالكت على مقعد كانت سيدة بأساور ذهبية كثيرة تجلس في الطرف الآخر منه"[1] بعد حوار طويل دار بينهم عرفت أن أسمها "أم الخير".

تمثل أم الخير نموذجا للمرأة الناجحة، فهي تستغل كل من في طرقه لتحقيق أهدافها، كما أنها تمتلك القدرة على اقناع الناس بما يريده وهذا ما قامت به مع شاب أرادت منه حمل أحد حقائبها توضح ذلك الساردة: " وصلنا حيث صفوف المسافرين... وقفت أم الخير بجانب الصف وكأنها لبؤة تعاين القطيع وتختار فريستها بإتقان العارفة، تمد رأسها على ما يمكنه لها طول رقبتها رأيتها تقترب من شاب لست أدري لماذا بدا لي متميزا ربما لوسامته أو هدوء وقفته..."[2] تواصل الساردة وصفها للأحداث بدقة للتواصل معها مغامرات أم الخير " اقتربت منه أم الخير أكثر كأنه تفاجأ لعينها الحادتين وحواجبها الكثيفة...اقتربت منه شاهدت أم الخير تطلب المساعدة بشيء من التوسل تشير بأصابعها إلى إحدى حقائبها يسجلها باسمه على بطاقة سفره ما دام فارغ اليدين ومن حقه وزن أمتعة"[3] استطاعت أم الخير أن تقنع ذلك الشاب فهي خبيرة في اختيار شخصياتها بدقة وقدرة عجيبة، مؤكدا أن الراوية لم تقم باختيار شخصياتها عن طريق الصدفة بل كان ذلك بعناية كبيرة كما أنها تحمل دلالات كثيرة، أما الشخصية الثانية هي أيضا تدعى أم الخير إلا أنها كانت على عكس الأول فهي لم تكن تتمتع بالذكاء الكبير لكنها امتازت بالحفز السريع، وهي تعد صديقة الضاوية الوحيدة في أيام دراستها، وهي أيضا لم تعرف باسمها الحقيقي بل كانت تدعى بـ" نورمال " تمتلك هذه الشخصية القوة الجسدية فهي من قامت بضرب زوجها الذي كان يعنفها كثيرا تسرد الضاوية حكايتها حيث تقول "

[1] حنين بالنعناع، ص 55، 56.

[2] المصدر نفسه، ص71.

[3] المصدر نفسه، ص 72.

عنوة تعيد نورمال سرد حكاية ذلك اليوم حين كاد طليقها العنيف يقضي على حياتها، فلم تتردد وعاملته وقلبت قدرا الكسكس على رأسه ثم هربت تاركة البيت إلى غير رجعة..."[1]

لم تشترك أم الخير الأول مع أم الخير الثانية إلا في الاسم فكانت لكل واحدة شخصيتها الخاصة المستقلة عن غيرها ولعل هذه العناية في انتقاء أسماء الشخصيات هو جزء مهم في البناء السردي كما أنها تشكل مسار للحكي، فمن خلال توظيف أسماء واقعية فإن الراوية تنسب إلى الواقع وكذلك هو الخيال أو المزج بينهما، كما ينطبق ذلك أيضا على الأماكن والأزمنة، ومن جهة أخرى فإن شخصية المرأة هي معيار قوتها.

3- صورة المرأة المتحضرة:

غالبا ما ترتبط صورة المرأة المتحضرة بالمدينة حيث أن أغلب الأحداث تتجسد في المدينة، فالمدينة تعد الفضاء الحاضن للشخصيات.

- تمتلك المرأة المتحضرة شخصية قوية وذلك نتيجة الحرية التي تتمتع بها، فهذه الشخصية كثيرة الحركة وهي فاعلة في المجتمع.
- تواصل الروائية تصوير السردية وذلك بالتركيز على عنصر الشخصية.
- تنطلق الساردة في الحديث عن نفسها حيث تقول " قررت أن أخرج إلى جمعة هذه المدينة... نزلت مسرعة بعد أن خبأت جسدي النحيل داخل سروال جنز وقميص وألقيت بنفسي إلى الشارع الفارغ مع بدايات النهار... لا أحد ... كنت أشعر أن الشارع ملكي أنا لوحدي وكأن المدينة الكبيرة هذه، التي عادت ما يغمها الإزحام، اللحظة تطمئن لي ولخطواتي..."[2]

تختار الساردة يوم مختلف عن أيام المدينة، تلك المدينة التي تتميز بالحركة الكثيفة والازدحام الدائم، ولاشك فيه أن هذا الاختيار دلالات كثيرة لم تكن من باب الصدفة بل هو اختيار مدروس من قبل الساردة، فهي جمعت بين المتناقضات يوم الجمعة هو اليوم الذي توفي فيه والدها

[1] المصدر السابق، ص103.

[2] نادي الصنوبر، ص156.

والذي كان قد حذفته من حياتها حيث تقول " أشعر بالرهبة أيم الجمعة... منذ أن مات أبي وأنا أخاف الفراغ الذي يتركه هذا اليوم في الهواء أربع وعشرون ساعة زائدة من الوقت[1]... لا جمعة دون أبي ولا أبي دون جمعة" وهو اليوم نفسه الذي اتخذته زوخا لنزهة لتغير الأجواء أرادتها أيضا لتكتشف فيه المدينة الضخمة التي لا يهدأ سكانها طول الأسبوع لتتواصل الروائية في تصوير الأحداث، مشيرة في الوقت نفسه إلى عادة هي مهمة من عادات الأمهات الجزائريات " بدأن رائحة الكسكسي تتسرب إلى كل مكان، تخرج من النوافذ وأبواب العمارات... تسلفني... تضخم حنيني لبيتنا حيث عادة الكسكسي الجمعة وكأنه فرض سادس. يحوم أفراد العائلة حول المائدة فوقها القصعة الكبيرة التي تضعها أمي أمامنا شهية يسيل اللعاب لرائحة الحمص واللفت بين بقية الخضر والمزيج السحري للتوابل... بينما تعبت أمي بصحن شهي إلى مسجد حينا.

- " صدقة مقبولة على المرحومين "[2] تصدم أو زوخا هذا الفراغ والظلام الدامس الذي أصبحت المدينة تعيشه " في هذه المدينة الأنانية الصماء لا أحد يفكر في أحد"[3] حاولت الروائية من خلال هذه الفقرات أن توضح الجفاف الذي أصبحت تعيشه المدينة.

أرادت الروائية من خلال هذه الصورة أن تبين المشاكل التي وقعت فيها المدينة بالرغم من توفر جميع مقومات الحياة.

لتسترسل الساردة من جديد للحديث عن نفسها " لم أكن أريد أن أضيع المزيد من الوقت سبعة وعشرون سنة يبدوا أن مواصلة البحث عن عمل هكذا... وهل زوخا تطلب حليب الطير أو الذهاب إلى القمر؟

[1] المصدر السابق، ص146.

[2] المصدر نفسه، ص158.

[3] المصدر نفسه، ص158.

... أريد فقط عملا يضمن كرامتي، هذه المدينة كبيرة جدا، وكل المؤسسات المهمة وغير المهمة متمركزة بها... يا الله لا أطلب المستحيل أنا فقط أريد عملا..."[1]

لعل الصورة التي تبرزها حياة زوخا هي صورة تحمل دلالات كثيرة سوى في حياتها هي وبحثها الدائم عن عمل والذي أتى بها إلى هذه المدينة الكبيرة والمتشابكة أو حول الحياة التي عاشتها أمها بأطوارها التقليد المتماسك وحياة المدينة التي أفقدتها الحنان حملت هذه الشخصيات مجموعة من الصور، تجسدت من خلالها حياة المرأة الجزائرية.

تستسلم الكاتبة "حنين بالنعناع" والتي حملت في طياتها مختلفة تمثلت بحسب توظيف الروائية لشخصيات في شخصية "نزهة" والتي لم يكن لاسمها نصيب، ذلك الاسم الذي يحمل دلالة كبيرة تمثلت "التنزه، المكان البعيد".[2]

نعم عاشت هذه الشخصية الدلالتين، عاشت في الجزائر وأحبها شعبها، نزهة في الحقيقة كاتبة، ومقدمة برامج تلفزيونية خلال التسعينات، كانت تعيش حياتها وتقدم كل شيء يفيد بلدها كانت أفكارها الواسعة والعميقة مشجعة يستفيد منها كل إنسان خاصة عند النساء والفتيات ولكن ظهور الإرهاب المتطرف لم يرق له ذلك فحاول اغتيالها من أجل القضاء على أفكارها، بل "تكن نزهة" تتنزه. كما يشير اسمها بل كانت هدفا كبيرا للاصطياد، وفي ذلك تشير الساردة "ويرين فيها المثل في النجاح والسعادة، ونموذج المرأة المتحضرة، كان من الأمر الطبيعي أن تشكل نزهة خطر على توجه الإسلاميين في مرماهم لحرق كل شيء جميل في قلوب الناس وإصابة القلوب باليأس من كل شيء".[3]

ليتحقق الجزء الذي من اسمها "المكان البعيد" نعم ابتعدت نزهة، وقررت الذهاب إلى باريس والابتعاد عن وطنها الذي عشقته.

---

[1] المصدر السابق، ص 169.

[2] عبود احمد الخزرجي اسماؤنا (اسرارها ومعانيها)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص 123.

[3] حنين بالنعناع، ص206.

لتطور الأحداث بعدها وتصبح هذه الشخصية تتواصل مع بلادها من ذلك المكان البعيد والذي يعد المأمن لها من أولئكم الوحوش انضمت بعدها نزهة إلى "التجمع من أجل الجزائر"[1]، محاولة الدفاع عن قضية وطنها الذي مزال أن يرمم جسده من الاحتلال.

تعيش هذه الشخصية حياة غير مستقرة تجعلها بعيدة عن وطنها مما شك فيه أن هدف الروائية هو فضح جرائم التي يرتكبها الإرهاب خاصة على الفئة المتعلمة والمتحضرة.

إن ما أردت قوله من خلال هذه الصورة أن "الحضارة" لم ترتبط بشيء معين قد يوجه الإنسان ولعل خير دليل هي هذه الصورة التي حملتها الرواية عبر شخصياتها السردية منها المتعلمة ومنها التي لم ترى النور في المدرسة إلا أنها وجدت نفسها بعد ذلك ومنها من جعلتها" متحضرة من خلال الحفاظ على الإرث الذي تركه الأجداد، ألا وهي العادات والتقاليد.

4- صورة المرأة الريفية:

يعد المكان البؤرة الحاضنة للشخصيات وكذلك الأحداث وتشير للقضاء الريف إلى الحياة البسيطة التي يعيش فيها الإنسان مكتفيا بفالحته وتربية الدواجن، كما أن الريف لا يختلف فيه دور المرأة عن الرجل في خدمة الأرض حيث يتساويان في خدمة الأرض كما تكرس المرأة حياتها في خدمة زوجها وأبنائها وهذا هو الحال مع بدرة في رواية " نادي الصنوبر " عبرت الساردة من خلال هذه الشخصية عن الحياة الريفية وكيف تعيش المرأة وسط تلك البيئة تصف الساردة حياة بدرة "بدرة امرأة جميلة جدا، هيأتها البدوية البسيطة تجعلها قريبة من القلب، هادئة قليلة الحديث ومبتسمة دائما، رغم أن ألم ركبتها قد حفر بصماته على ملامحها السمحة... وفي غمرت الانشغالات اليومية بطفلها وبيتها وزوجها وحيواناتها وواجباتها الكثيرة ككل نساء البادية، كانت تنتظر أن تشفى وأن يختفي الورم...".

تمثل بدرة حياة المرأة الريفية وانشغالاتها، فهي امرأة بسيطة جميلة هادئة، تمتلك قلبا صبورا على الآلام، لا تبحث عن شيء في هذا العالم سوى بيتها وزوجها وأرضها التي تمثل لها شرفها وكيانها، تتطور الأحداث مع بدرة لتتعرض غلى حادثة حين كانت تشتغل في أرضها، كانت تضنها بسيطة إلا أن

[1] المصدر السابق، ص207.

الآلام لم تتوقف قررت بدرة بعدها اللجوء إلى المدينة من أجل العلاج وهي متخوفة من خبر لا يصر، تصف زوخا بدرة من جديد معبرة عن شدة الألم الذي يعمر قلبها[1] "كان ألمها الذي لا يطاق يملأ الغرفة ويشحنها بضغط قوي... أتصنع النوم العميق... تحت حركة يدها من تحت غطائي وهي تمسح دمعها يظهر كفها في الظلام، ثم اعتدلت في جلستها وقد وضعت يدها على ركبتها الموبوءة تنظر إلى الفراغ الأسود الرهيب عبر النافذة التي تركتها مفتوحة قليلا" لا تتوقف بدرة عن التفكير فيما قد يحصل ومن هي صاحبة الحظ السعيد التي سوف تحل مكانها وكيف ستكون معاملة الزوج لها وهل سيأتي باكرا من العمل وهل سيمنعها من الاشتغال في الأرض كي لا يصيبها نفس الألم الذي أصابني أسئلة كثيرة تدور في مخيلة بدرة، لا تريد بدرة قطع رجلها كما أنها لا تريد شفقة من أحد ولا نظرة سخرية ليأتي الخبر المؤلم من الطبيب ويخبرها بوجوب قطعها، ترفض بدرة ذلك لتحمل نفسها وترجع إلى ريفها إلى آلامها على أمل أن تشفى دون بترها "لعله يوم الصعب ذلك الذي قررت فيه بدرة أن تعود إلى القرية رافضة بتر ساقها كما اقترح عليها الجراحون".

تتغير صورة الأرض لتصبح حاملة دلالة المكان العدواني في كونها هي السبب في العطب الذي تعرضت له، كما أن زوجها لم يفوت الفرصة واختيار زوجته حتى قبل دفن بدرة.

مثلت هذه الشخصية الثانوية في الرواية صورة واقعية تعيشها المرأة الريفية وعلاقتها بأرضها على الرغم من كونها قد تكون سببا في إلحاق الضرر بهم، كما أن هذه الصورة السردية تحمل دلالة واضحة على بساطة المرأة الريفية.

5- صورة المرأة الو اقعية:

اعترف الدكتور طه وادي في كتابه "صورة المرأة في الرواية المعاصرة" بأن الغوص في موضوعات المرأة أفضل من الغوص في موضوعات الرجل لأنها تعطي صورة حية للواقع ويظهر ذلك في قوله "صورة المرأة في الرواية أكثر رهافة وحساسية وأشد وضوحا في تعبير عن الواقع من صورة الرجل"[2] على ضوء ذلك جاء اختياري لروايات ربيعة جلطي لاهتمامها بقضية المرأة من خلال طرحها بمجموعة

[1] نادي الصنوبر، ص191، 192.

[2] طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص52.

من الإشكاليات والقضايا التي تعيشها المرأة العربية، بشكل عام والجزائرية بشكل خاص. ومن هذا المنطلق تعد رواية "نادي الصنوبر" من أهم الروايات التي قدمتها ربعة جلطي حيث تصف من خلال شخصيات هذه الرواية حياة المرأة التارقية ومكانتها في المجتمع من خلال شخصيات هذه الرواية حياة المرأة التارقية ومكانتها في المجتمع وعلى هذا الأساس تطرح مجموعة من الأسئلة أهمها: ما هو الدور الذي تقوم به المرأة التارقية في المجتمع؟ وللإجابة على هذه التساؤلات حاولنا اكتشاف المرأة التارقية من خلال هذه الرواية.

تقدم الساردة شخصياتها حيث تظهر شخصية "الحاجة عذرا" وتعد شخصية حاجة عذرا شخصية محورية في الرواية فهي الصورة الحية للواقع تختارها الكاتبة في حياة هذه المرأة "بدون سابقا إنذار تفتح "الحاجة عذرا" باب شقتنا، فتصل إلى سمعي وسمع البنات حشرجة شتلة المفاتيح التي ترافقها دوما سجان يقظ طيب لا وجود له في الواقع"[1]

إن أول ما يلفت الانتباه في هذه الرواية هو هذا الاسم المتكون من لفظتين مركبتين "الحاجة عذرا" وهو اسم يحمل دلالة كبيرة فكلمة الحاجة تحمل دلالة على الرفعة والسمو والمكانة الكبيرة التي تحملها في مجتمعنا، وكلمة عذرا هي أيضا دلالة على العفة والطهارة والرقي وهو اسم لقبت به السيدة مريم والدة المسيح عليه السلام، وكذلك دليل على عفة المرأة التارقية وتقل مكانتها، فقد ضلت المرأة التارقية معززة مكرمة حقوق كبيرة، وهذه الصورة تتضح من خلال الدراسة التي قامت بها مجلة الواحات للبحوث والدراسات بجامعة الجزائر حيث تقول "نبيلة عبد الشكور" "في ظل هذه الثوابت مازالت المرأة تنشأ في المجتمع التاريخي المعاصر، التي هي امتداد طبيعي للأسرة في الزمن القديم مع بدايتها الأولى مرورا بالعصر الإسلامي الذي ترك بصمات واضحة على وظيفة وأثر الأسرة في النواحي التربوية وكان الرجل مع المرأة يعملان على رعاية الأبناء والاهتمام بشؤونهم ومثلما يحدث مع الأبناء الصغار يحدث مع الآباء الكبار..."[2] تظهر هذه الصورة مكانة التي تمثلها المرأة في مجتمعنا،

[1] نادي الصنوبر، ص07.

[2] نبيلة عبد الشكور، صورة المرأة التارقية في نشر ثقافة السلام بين الامس واليوم، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، ع 15، 2011، ص258.

رغم انفتاحها تعد شخصية الحاجة عذرا شخصية رئيسة في الزاوية تحمل أبعاد واقعية يعيشها المجتمع التارقي.

وتحاول الكاتبة أن تسترسل في حديثها عن صورة المرأة التارقية وعن عاداتها وتقاليدها وعلى ما يعيشه أصحاب الصحراء من مغامرة في حياتهم تتوغل داخلهم لنصف عادات التارقيات "تصف الحاجة عذرا وهي القديرة على الوصف حفلتها، كانت لا تنسى ولا مثيب لها بين حفلات الطلاق في تاريخ النساء، التارقيات"

أرادت الحاجة عذرا أن تؤكد على مكانة المرأة في مجتمعنا وكذلك تثبت علو الكعب المرأة التارقية واختلافها من غيرها من النسوة، فليس التفتح أو التقدم هو الذي يحرر المرأة بل طبيعة المجتمع.

هي أيضا تجعلها حرة طليقة تمارس طقوسها هذا ما أظهرته نبيلة عبد الشكور "لقد حفظت المصادر التاريخية الصورة المشرقة التي اعتادت على الحرية والنفوذ، كما نالت مكانة متميزة في مجتمع الصحراء الكبرى وتمتعت بالمساواة التامة مع الرجل واقتنت الثروات، وشاركت في مجلس القبيلة وفي الأمور الهامة، وكان أثر هذا المركز الممتاز الذي تمتعت به المرأة التارقية أن الرجل كان ينسب إلى أمه في بعض الأحيان"[1] ،فالمرأة تمثل نصف المجتمع وكذلك لا تقل مكانتها عن مكانة الرجل، فالمرأة التارقية متميزة عن باقي نساء العالم، نعم هي متميزة وقوية، تعيش بحرية تخولها بأن تحمل إشارة التوارق تميز التارقي عن غيره آلا هو الذي الشاي الأخضر الذي يتميز التوارق، وهذا ما ركز عليه التوارت ابراهيم في حديثه مع الضاوية في الرواية "حنين بالنعناع" وهو يصف أمه والشاي الذي تصنعه فالشاي هو رمز يمثل الفرد التارقي، كما أنه يحمل دلالة كبيرة أن المرأة التارقية لا يمكن أن تنسى صحراءها وأصولها يقول ابراهيم "فلالة زهرة ظلت وفية لمنبعها الصحراوي، تحتفظ منه بأشياء تضعف توازنها الداخلي ابراهيم يهز سبابة يده اليمنى وإطفاء نار غرنيها"[2].

[1] المقال السابق، ص25.

[2] حنين بالنعناع، ص137.

قدمت المرأة التارقية صورة جلية عن المجتمع التارقي إلى جانب ذلك المكانة التي تحتلها، والدور الأساسي الذي تلعبه هذه المرأة في بناء مجتمعنا.

وفي رواية "حنين بالنعناع" قدمت ربيعة صورة واقعية أخرى هي أقرب إلى الواقع اليوم حيث برزت في هذه الرواية الحضور المكثف لأسماء الشخصيات والأماكن الحقيقية حيث تطرح الرواية من خلال روايتها صورة الأوضاع المتأزمة في الوطن العربي، انتقدت الروائية من دمشق صورة مثالية لما هو موجود في هذا الواقع فسوريا هي صورة عن ليبيا ومصر، وتونس وغيرها من الدول العربية التي تعيش ما يسمى بالربيع العربي.

تعد شخصية الضاوية شخصية محورية في الرواية بالإضافة إلى بروز أسماء أخرى من الواقع منها أسماء فلاسفته ومفكرين وأدباء نذكر منها "الأمير أبي زيد الهلالي، ماريا كارسافا، فيكتور هيغو، غوستاف فلوبير" فقدمت هذه الرواية صورة أقرب إلى الواقع، فهذه الأسماء لها دلالة كبيرة فهي تمثل الأدب والفن وهو الذي يمثل الضمير الحي لأنه هو الذي يجمع بين الدول.

تواصل الساردة سرد الأحداث مرورا بالمكان الأساسي التي تدور فيه الأحداث تنتقل الضاوية من وهران إلى دمشق وإلى باريس، تعمل هذه الصورة دلالات كثيرة، في انتقال الضاوية من وهران إلى دمشق كان هدفها تحقيق وصية الجدة توحة "لم أخلف وعدي بتحقيق حلم جدتي توحة أن أذهب وجهة دمشق أن أحسم الأمل في الاختيار بين المحتملين دمشق أو باريس..."[1] ثم عادت بعد ذلك إلى الجزائر نتيجة ظروف الخرب والإرهاب الذي سيطر على دمشق، ثم الانتقال مجددا إلى باريس بعدما أصبحت دمشق بلد غير آمن والتحاقها بمجموعة من الأصدقاء الذين مكثت معهم في دمشق مع ابتسام وأخريات من الجزائر كانت منهن نزهة تلك الإعلامية التي هاجرت جراء الظروف التي عاشتها الجزائر والتي تختلف كثيرا على ما تواجه دمشق فالجزائر لم تكن في أفضل حال خلال التسعينات.

قدمت الرواية مجموعة من النماذج للصورة التي تتواجد فيها المرأة فهذه الروايات قدمت صورة عن المرأة التارقية والظروف التي تعيشها.

فالصورة الواقعية هي أقرب ما يكون الواقع الذي تعيشه المرأة في المجتمع اليوم.

[1] حنين بالنعناع، ص33.

6- صورة المرأة المجازية:

قدم بهاء الدين محمد يزيد في كتابه النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها صورة عن عالم العجائب حيث يقول "ويشمل الأحلام والكوابيس والنبوءات والكائنات الغريبة والرؤى والأصوات التي تأتي من خارج هذا العالم المحدود الذي تعيش فيه والتحولات ونماذج التناسخ مع الواقعي والأسطوري أو الخرافي."أسطرة" اليومي والمألوف وتجسيد المجرد والأسطوري"[1].

لاشك فيه أن الرواية الحديثة أصبحت اليوم تعتمد على هذا العالم العجائبي ولعل هدف الكاتب هو صناعة دلالات وتأويلات جديدة تضفي على النص ألوان جديدة وعلى ضوء ذلك نطرح مجموعة من الأسئلة. هل استطاعت الروائية من خلال هذا اللون أن تعبر عن الواقع؟ وماذا أضاف لعالم الروائية؟

ترسم الساردة من خلال شخصية عذرا صورة تحمل مع التنبؤات التي أخبرها بها جد عذرا بأن تصبح امرأة غنية وتحتل مكانة كبيرة في مجتمعها حيث تقول "وأنا صغيرة كان جدي سيدي محمد بن امبارك يرفع البراد عاليا جدا، ثم يهوي بسرعة على الكأس... ليمتلئ بالرغوة الفضية فيقول لي بزهو: آه يا عذرا ستصبحين ذات مال كثير حين تكبرين أنظري الدرهم الكثيرة... يقول ذلك وهو يشير فقاعات الرغوة الفضية...

... لم تكذب تنبؤات جدي سيدي محمد بن أمبارك"[2].

التنبؤ وهو التوقع ما سيحدث في المستقبل وهذا ما توقعه جد عذرا لها بامتلاكها المال والمكانة فالساردة حاولت من خلال هذه الشخصية استرجاع صورة الجد قبل زمن ما وهو يرسم إلى ابنته مستقبلها فهذه الصورة تقدم دلالات ساعدت الروائية على تقديم نصها.

تواصل الساردة توغلها في عالم العجائب مع آخر ما أصدر لها من روايات ألا وهي رواية "حنين بالنعناع" لتتواصل أحداث الرواية ويتواصل حديث حنا النوح في الخطر القادم والمتمثل في الطوفان،

[1] بهاء الدين محمد يزيد، النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها، ص151

[2] المرجع نفسه، ص151

فهي لا تفوت فرصة التحذير منه تقول الضاوية عندما كنت في دمشق وبدأت دمشق تخبط في المشاكل "انتصبت جدتي نوحة مثل مسلة الذهب في ذاكرتي. حديثها عن الطوفان الذي سيهزم كل شيء. ويغرق كل شيء ويمحو كل شيء"[1].

عن أي طوفان تتحدث حنا النوح، هل نفسه الطوفان الذي حدث مع سيدنا نوح؟ وهل ستكون نهايته مماثلة قصة سيدنا نوح؟ أسئلة كثيرة تدور في ذهني وأنا أدرس هذه الرواية. مؤكد أن الروائية اقتبست من هذه القصة، وليس شخصية حنا النوحة واسمها جاء من باب الصدفة، لكن تتبعا دلالة الأسماء فإننا نجد كلمة حنة وتعني الحناء وهي أيضا دلالة على السعادة، وكلمة النوحة مؤنث اسم نوح هذا الاسم الذي يوحي لنا إلى قصة سيدنا نوح.

جاءت الرواية ببناء سردي للعالم الغرائبي لفتاة جميلة تدعى الضاوية وتجعل فتاة معزولة "أه يا حنا النوحة لو تعلمين ما جرى... لم أنم هذا الليل أيضا لأن لا جنب يريحني فاهدأ عليه وفيه ومازلت لم أتعود..."[2].

تمزج الساردة بين الواقع والخيال لتصف شعورها بالعجز أصبح يعيق جسدها الجميل والجذب ويعزلها عن العالم الحقيقي الذي تعيشه. تتجسد صورة الحلم عند الساردة فتتخيل نفسها تمتلك أجنحة تنقلها من هذا العالم الواقعي غلى عالم الخيال من عالم الفوضى والعنف والفساد إلى عالم الضمير الحسي وإلى عالم الراحة والاطمئنان محاولة في ذلك إبراز شخصيات حقيقية من هذا الواقع تتمثل في الفنانين والمفكرين.

وتبرز صورة أخرى تقدم تجليات عجائبية هذه الرواية تلك المخلوقات الخارقة للمألوف هذه الشخصيات التي تقف على حدود الأسطورة والمتمثل في "سيدي الشريف" جد الضاوية صاحب الكرامات والمعجزات تقول النوحة " ما تجلى لك عند الفجر لما تفتح أبوابه في وجهك أنت حفيدة "سيدي الشريف" صاحب الكرامات فاقتنعت أن ستأتي من هذا الجيل الأخير واحدة تحمل روح جدك الأول، جدك "سيدي الشريف" صاحب الأسرار والذي طالما أشيع نفسه... فهل كانت له أجنحة

[1] حنين بالنعناع، ص52.

[2] المصدر نفسه، ص11.

وقدرات خارقة"[1] تستدل الرواية في نصها بعالم العجائب والأساطير، فيضفي هذا اللون التمازج بين الواقعية والخيالية ويدعم النص ليكون عمل روائي مميز.

حاولت الكاتبة من خلال رواياتها أن تمزج بين الواقع والخيال وكان ذلك من خلال توظيفها لشخصيات واقعية إلى جانب شخصيات أسطورية، كما أضفى هذا اللون على العمل الروائي صورة سردية تمكن الباحث من اكتشاف آفاق جديدة للعالم العجائبي في النص النسوي.

7- صورة المرأة الحسية:

يعتبر اهتمام المرأة بشكلها الخارجي ولباس أمر ضروري يعكس شخصيتها، فالمرأة عرفت عبر كافة العصور بالاهتمام البالغ بجمالها وزينتها وجسدها الذي يشكل ركيزة أساسية في بناء عوالم غالبا هالشا الروائية ويقول أن الجسد ليس الحبس بل هو الإنسان كفرد يعي ذاته ويعي جسده في مواجهة موقف نظري يرى في الجسد خطيئته"[2]. فالروائي يعتبر الإنسان هو المسؤول عن جسده كما أن اللباس تختلف من منطقة إلى أخرى ومن دولة إلى أخرى.

مما يجعلنا نتساءل عن أهمية لباس المرأة وزينتها في تحقيق أهدافها؟

وردت في رواية نادي الصنوبر صورة دقيقة عن حقيقة المرأة التارقية ولباسها الذي طالما كان رموزها التي تميزها فكما أسلفنا سابقا تعد الشخصية الحاجة عذرا شخصية محورية في الرواية حيث تصفها الساردة "انطلقت في رقصة بمامة زرقا، يشيع ثوبها الأزرق اللماع كأن المرايا تسكنه أسقطت مناديلها الأسود القاتم على شعرها المنحني، اشتدت الموسيقى سرعتها، فازداد توحشها الجميل كانت ترقص كل شيء يستطيع أن يتحرك في جسمها"[3] تقوم الساردة في هذا المقام صورة حليمة لشخصيتها فهي تصف وتصور الأحداث وتقوم بوصف جسمها عذرا حركتها كما أنها تسرد حياة المرأة التارقية وهي تحتفل بطلاقها يقول عبد المالك مرتاض بأن كل عمل سردي يحتوي صورة من الحركات

[1] المصدر السابق، ص10.

[2] يمنى العيد الرواية العربية، ص171.

[3] نادي الصنوبر، ص17.

والأحداث كما أن تحل عمل سردي يشتمل على صور الأشياء والشخصيات"[1] تواصل الساردة حديثها حول هذه المرأة لتصل بأن ثوبها الأزرق تقول أحلام مستغانمي في احدى مداخلاتها خلال جولتنا بتمنراست شد انتباهنا وقار المرأة التارقية التي تدخل سوق الاشهار لشراء مختلف أنواع القماش التي تصنع لباسها زينتها، حيث يحرص الباعة على تحضير مختلف أنواع القماش لتصبح جاهزة من خلال خياطة الملحقة التي يطلق عليها اسم "التسغنس"[2]

"يحل اللون الأزرق العديد من الدلالات فالأزرق أحد الألوان الأساسية، فهو أمام مرأى العين ولا يختفي على الناظر زرقة البحار والسماء ولهذا فإن اللون الأزرق يشكل مساحة كبيرة في الاهتداء الطبيعي لناظر الدنيا الفسيحة، ومع ذلك تتوقف رمزيته انطلاقا من المكان الذي يحتله الاستعمال على الرغم من أن السمة الغالبة للأزرق تحمل معنى الصفاء والامتداد إلا أنه يخرج إلى دلالات متعددة منها ما يدخل في معنى الموت والعداوة"[3] وهذا ما نلاحظه في رواية "حنين بالنعناع" من خلال الصراع القائم مع الطوفان الذي تحذر منه الجدة النوحة فهو ينذر بالخطر القادم فاللون الأزرق دليل على الخطر والدمار والانقلاب وغيرها الكثير فهو يحمل دلالة على الموت تقول الراوية وهي تصف الضاوية من خلال حديث جدتها "الأزرق الرمادي لألأة دمعة الأزرق الكئيب على مقعده... الأزرق النائم في النار... الازرق الهارب من الغرق... الأزرق المذوب من جهنم..." لم يحمل الأزرق في سوء عذابات التمزيق والتفجير والتغريق على العكس ما تجسد في الرواية الأولى.[4]

أما عن الغطاء الذي تضعه فوق رأسها المحناة فإنه هو أيضا يحمل دلالة على الحزن والألم وغيرها "ولقد استخدمه العرب الدلالة على السواد عشرات الكلمات منها ما يدل على مجرد اللون ومنها ما يدل على المبالغة والشدة فاستخدموا الأسود أو الشديد كلمات وكان من بينها القاتم"

فالألوان تحمل دلالات سيميائية تكون إيجابية أو سلبية فهي تجدد انطلاقا من الكاتب.

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص249.

[2] نبيلة عبد الشكور، صورة المرأة التارقية في نشر ثقافة السلام بين الامس واليوم، ص 234.

[3] حنين بالنعناع، ص81.

[4] احمد مختار، عماد اللغة واللون عالم الكتب القاهرة، 1982 ص45.

تواصل الساردة "كانتا ترفرف بأطراف أصابعها في رقصتها التارقية المدهشة اقتربت منه كثيرا...لم تلمسه، بل أرسلت بحرارة جسمها المتعرق حوله، كانت روائح الحلي من الأحجار العطرية، والعطور القوية متعلقة بالجسد تحلل إلى ذوات تحت الحرارة الطقس والطقس الرقص..."[1]

تزيد الحلي الفضية التقليدية اللحاف التارقي جمالا وجاذبية خاصة منها الخواتم والأقراط، عبرت الساردة من خلال هذه الشخصية أن تعبر عن الحدث الذي جعلها تنتفض مدافعة عن صحرائها عامة وعن المرأة التارقية وعاداتها خاصة.

أما في رواية "حنين بالنعناع" فكانت مختلفة ومتنوعة فيما يخص أم الخير صاحبة الأساور الذهبية فهي غبرت عن المرأة الجزائرية بشكل عام وذلك من خلال حائكها الأبيض الذي ترتديه في جميع سفريتها تقول الضاوية "غريب كيف لم ألاحظ ذلك من قبل أنني الآن أمام شاشة مكبرة أشبه إلى أن حالك أم الخير مفصل بطريقة تجعله سهل الارتداء[2] تتماشى مع حياتها البسيطة بالأسفار والتجارة وظلت وفيه للشيخ الرقيم الحرير الأصلي المسمى العشعاشي الذي لا يخاط عادة"[3] الحايك ميزة المرأة الجزائرية والذي ترتديه أغلب النساء الجزائريات في التراب الوطني، ومع ذلك يبقى حايك أم الخير مختلفا "لعل أم الخير وهي ترتدي الحايك بهذه الطريقة حازت السبق دون أن تفسد الخياطة تميزه تعلوه قبعة مثلثة الشكل أنيقة، تجذب أم الخير أطرافها عادة بأصابعها لتثبتها على راسها. حتى القبة يصبح الحائك واسعا نسبيا على الاكتاف ثم تنزل منه اكمام عريضة ثم ينساب قماش الحائك الحرير المقصب فوق جسدها بحرية..."

تقدم الرواية دقيقا للحائك الجزائرية من خلال شخصية أم الخير فترسل في الحديث عنه وعن تفاصيله المصنعة خصيصا لتتناسب مع الحركات والسكنات يناسب جميع الأحجام يمتاز لونه بالبياض فاللون أساس الألوان يدل على الوضوح والنقاء فقد كان منذ العصور القديمة مقدسا يمثل اللون الأبيض الفطرة للأشياء على وجه الأرض فحقيقته تدل على معاني سامية أعلاها الطهر

[1] نادي الصنوبر، ص17.

[2] احمد عبد الله محمد حمدان دلالات الألوان في شعر نزار القباني يحي جبر/خليل عودة جامعة النجاح في نابلس، فلسطين مخطوط ماجيستير 2008 ص41.

[3] حنين بالنعناع، ص124.

والصفاء والبراءة والحرية والسلام والاستقرار كما أنه كانت تستعمله النساء أثناء الثورة التحريرية في إخفاء السلاح فالحائك يعتبر رمزا من الرموز المرأة الجزائرية وهذا ما يميز أم الخير وجعلها معروفة أينما ارتحلت كما قدمت الروائية صور للضاوية تلك الفتاة المتميزة بذلك الجمال والجسم الجذاب، راقصة الباليه والفارس، صاحبة الجسد الجميل المتكامل فاتن مدهش تقول الضاوية "منذ أن دخلت معهد الرقص دخلت من بوابته إلى عشق" جسدي، كل يوم يزداد إيماني بأن الجسد موسيقي. وأن الجسد يولد راقصا متحركا يبحث عن توازنه في موسيقاه في حركاته وسكانه، في موسيقا ورضاه في بكائه ونشيجه..."[1].

تعبر الضاوية عن جسدها، فتحكم رسم تفصيله وتصوره كشيء محمولا الأيادي تشعرك وهي تتحدث عنه كأنها تتحدث عن شيئ طائر في السماء يحقق التوازن في مكان لا يحمل التوازن فهي تنظر للجسد على أنه الروح التي أرسم الراحة والطمأنينة.

[1] حنين بالنعناع، ص124.

الخاتمـــــة

الخاتمة

بعد هذه الرحلة العلمية التي تناولنا فيها "صورة المرأة الجزائرية في روايتي "حنين بالنعناع" و "نادي الصنوبر" لربيعة جلطي" جاءت هذه الخاتمة التي ليست صياغة نهائية لهذا البحث وإنما هي محاولة لإبراز النتائج التي توصلنا اليها والتي يمكن تلخيصها فيما يلي:

1- للمرأة حضور قوي في الرواية العربية عامة والجزائرية خاصة، نظرا للدور الفعال الذي تقوم به داخل المجتمع.

2- وظفت الروائية ربيعة جلطي شخصيات نسائية بكثرة لأنها تحمل قضية المرأة الجزائرية التي تنتقص حقوقها وتهد إمكاناتها بالإضافة الى الشخصيات الرجالية لتبرز علاقة المرأة بالجنس الآخر.

3- تجلت صور المرأة في أنماط عديدة : قوية، ضعيفة، متحضرة، واقعية، ريفية، حسية وغيرها من الصور ولقد عكست الروائية الصورة النمطية للمرأة من خلال شخصية البطلة فبدل أن تجسدها مقهورة مسلوبة الحقوق فقد جعلتها قوية غير قابلة للإنكسار.

4- أرادت الكاتبة تغيير وجهة النظر إزاء المرأة ليس من أجل تقزيم مكانة الرجل وتهميشه بقدر ما ارادت لفت الانتباه لقضية حساسة موجودة في مجتمعنا وهي العنف.

5- أن المرأة هي المجتمع لا نصفه كرمها الله بأن جعل الجنة تحت أقدامها منحها حقوقها كاملة غير منقوصة أكرم مكرمها وتوعد المسيء اليها فالإسلام جاء ليحيطها بالحماية وجعلها شريكة للرجل في أمور كثيرة.

وفي الأخير نقول تعد الروائية "ربيعة جلطي" من أهم الروائيات الجزائريات الرائدات اللواتي سعين الى إعطاء المرأة حقوقها من خلال تقمص المرأة لصورة الرجل لتبين لهم مدى معاناتها من ظلمه وجبروته.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجـــع

* القرآن الكريم برواية حفص.

أولا: المصـــادر:

ربيعة جلطي:

.حنين بالنعناع، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2015.

.نادي الصنوبر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.

ثانيـــا: المراجـــع

إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010.

إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية، منشورات السهل، الجزائر، 2009.

بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية، دار الآداب، ط 1، 1999 .

بوعزيز يحي، المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2011.

جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي، بيروت، 1992.

جاك أومون، الصورة، تر: ريتا الخوري، مكتبة الفكر الجديد توزيع مركز الدراسات الوحدة العربية، لبنان، 2013.

جميل حمداوي: صورة الآخر في الخطاب الروائي العربي (مقاربة صورولوجيا)، دار الريف، المغرب، 2020.

الربيعي بن سلام وآخرون، موسوعة الشعر الجزائري، مج1، دار الهدى، الجزائر، 2009.

رمان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار القباء، القاهرة، 1992.

ريمون طحان، الأدب المقارن والأدب العام، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.

ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، تر: رضوان العيادي، محمد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، 2016.

سعد فهد الذويخ، صورة الآخر في الشعر العربي من العصر الأموي حتى نهاية العصر العباسي، ط1، عالم الكتب الحديث، سوريا، 2009.

سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية (الوجود والحدود)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2012.

سعيد يقظين: قضايا الرواية العربية الجديدة، لوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، بيروت، لبنان، 2012.

شاكر عبد الحميد: عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، ط1، عالم المعرفة، الكويت، 1978.

شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف الجزائر (الدار العربية للعلوم ناشرون)، 2010.

عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ط1، مكتبة الشباب، 1988.

عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2001.

فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية)، تر: عبد الوهاب علوب، المشروع القومي للترجمة، مصر، دت.

محمد أنقار ، بناء الصورة الرواية الاستعمارية (صورة المغرب في الرواية الاسبانية)، مكتبة الإدريسي، الجزائر، 1994.

محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، شركة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2008.

محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي (مقالات في النقد والتواصل)، ط1، مكتبة نوميديا، 2002.

محمد معتصم، بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، دار الأمان، الجزائر، 2007.

مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة، الجزائر، 2000.

مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، 1996.

نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1982.

وائل علي فالح الصمادي: صورة المرأة في روايات سحر خليفة، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010.

يوسف نورعوض، نظرية الأدبي الحديث، دار الأمين، سوريا، ط 1، 1994.

يوسف وغيسلي، خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري)، دار جسور، الجزائر، ط 1، 2013.

ثالثـــا: المجـلات

بشي يمينة، نضال المرأة في الكتابة النسائية في الجزائر، حوليات، جامعة الجزائر، العدد 21، جوان 2012.

زعينة علي وآخرون، السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة الخبر، أبحاث عن اللغة العربية الجزائرية، العدد الأول، 2004.

عبد اللطيف الآزناؤوط، أنثوية العلم من منظور الفلسفة النسوية، علامات، ج 59، مج 15، مارس 2006.

سعاد طويل، الرواية النسائية العربية وخطاب الذات، مجلة الخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد 6، 2010، ص 14.

فاروق سلطاني: الرواية النسوية الجزائرية (مسارات النشأة وخصوصية المنجز السردي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب)، المجلد 09، العدد 03، 2020.

محمد أنقار، الصورة الروائية بين النقد والابداع، مجلة فصول، م11، ع 4، ج 1، الهيئة المصرية للكتاب 1992.

نبيلة عبد الشكور، صورة المرأة التارقية في نشر ثقافة السلام بين الامس واليوم، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، ع 15، 2011.

وجدان عبد الله الصائغ، خصوصية النسق الأنثوي في الخطاب الشعري المعاصر، مجلة ثقافية أصلية تصدر عن كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد السادس، 2003.

خامسا: المعاجم والموسوعات

-ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، المجلد الثالث، ط 1، دار المعارف، القاهرة 1919 .

-أحمد حسن الزيات: المعجم الوسيط، ج1، ط6، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، ايران طهران، 1384.

-أحمد رضا: متن اللغة، م1، ط1، دار مكتبة الحياة بيروت، 1958.

- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكرياء أحمد، ط1، دار الحديث، القاهرة 2008.

الرسائل والمذكرات:

صبرينة الطيب، آلية السرد في الرواية النسوية الجزائرية، دراسة نسوية سليلة، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2013.

موسى بن حداد، الصورة الفنية في السرد النسوي الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي، جامعة باتنة1، الجزائر، سنة 2019.

فهرس المحتويات

الشكر	
الاهداء	
قائمة المختصرات	
مقدمة	أ، ب
المدخل: الأدب النسوي: المصطلح والمفهوم	02
1. الأدب النسوي:	02
1.1 مفهومه:	03
أ. لغة:	02
ب. اصطلاحا:	03
2.1 إشكالية المصطلح:	05
2. الرواية النسوية العربية:	09
3. الرواية النسوية الجزائرية:	11
الفصل الأول: الصورة الروائية في النقد الأدبي.	21
أولا-مفهوم الصورة:	22
ثانيا: مفهوم الصورة الروائية:	27
1-مفهوم الصورة الروائية في النقد الغربي:	27
2-مفهوم الصورة الروائية في النقد العربي:	31
3 -وظائف الصورة الروائية:	38
4 -أنماط الصورة الروائية:	40

5-معيار الصورة الروائية:	42
ثالثا: الصورة في النقد المقارن:	46
الفصل الثاني: صورة المرآة الجزائرية في روايتي "حنين بالنعناع ونادي الصنوبر".	62
تمهيد:	62
1- صورة المرأة الضعيفة:	62
2- صورة المرأة القوية:	65
3- صورة المرأة المتحضرة:	68
4- صورة المرأة الريفية:	71
5- صورة المرأة الواقعية:	72
6- صورة المرأة المجازية:	76
7- صورة المرأة الحسية:	78
خاتمـــــة	82
قائمة المصادر والمراجع	84
الفهرس	