وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر – 2 –

(أبو القاسم سعد الله)

كلية اللغة العربية وآدابها واللّغات الشرقيّة

قسم اللغة العربية وآدابها

الصورة بين الأدب والفن التشكيلي

غفوة حواء / نساء الجزائر في شقتهنّ – أنموذجا –

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل م د)

تخصص الأدب المقارن

إعداد الطالبة:

عزيزة شرارد

إشراف الأستاذة:

د. حورية بوشريخة

السنة الجامعيّة: 2019 – 2020

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر – 2 –

(أبو القاسم سعد الله)

كلية اللغة العربية وآدابها واللّغات الشرقيّة

قسم اللغة العربية وآدابها

الصورة بين الأدب والفن التشكيلي

غفوّة حواء / نساء الجزائر في شقتهنّ – أنموذجا –

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل م د)

تخصص الأدب المقارن

إعداد الطالبة:

عزيزة شرارد

إشراف الأستاذة:

د. حورية بوشريخة

..... رئيسا

..... مشرفا ومقررا

..... مناقشا

..... مناقشا

..... مناقشا

..... مناقشا

السنة الجامعيّة: 2019 – 2020

إهداء

إلى الموت التي عشتها مرتين في حياتي،

الاقتراب منها جعلني أقوى أكثر لأحقق طموحي

إلى أولئك المتطلعين لغدٍ أجمل

جزائر . . . الوداع

شكر وتقدير

في بادئ الأمر أشكر الله العلي القدير وأحمده على توفيقه لي في إتمام هذا العمل، فيا رب لك الحمد حتى ترضى ولك الحمد بعد الرضا.

لم يكن عملي هذا سوى ثمرة لمجهودات معلمين وأساتذة حرصوا على تعليمي ودعمي، ساهم الكثير منهم في تشجيعي للقيام بهذا المشروع آخذين ذلك على محمل الجد.

وقفة شكر وتقدير لجامعة الجزائر -2- على هذه الفرصة التي أتيحت لي والتي تعد حلما بالنسبة للكثير -منصب دكتوراه-، ولكل الطاقم الإداري والتعليمي بهذه الجامعة على وجه الخصوص قسم اللغة العربية وآدابها.

كما أرفع أسمى عبارات الشكر والعرفان بالجميل إلى الأستاذة المشرفة **د. حورية بوشريخة** ، ورفقاء الدرب تخصص أدب مقارن الدفعة الناجحة للعام الجامعي: 2013-2014، على أمل أن تلاقينا الأقدار يوما ما: بولنوار يوسف، حاجي سمية، مهدي فاطمة الزهراء، تيسمبل شهيناز، معمري إيمان، محروش نعيمة، مصطفاوي سهام، وعلى رأس هؤلاء رئيسة الدفعة الأستاذة **د. مليكة بن بوزة** ، وبقية الأساتذة الذين كانوا سندا لنا.

شكرٌ خاصٌ، وتحية تقدير للأستاذين **د. بدري عثمان،** و **د. عبد القادر بوزيدة** على المجهودات المبذولة والنصائح القيمة التي وجهاها لي في سبيل تصحيح وتعديل ما يشوب هذه الدراسة المتواضعة.

أقف في المقام الأخير لأشكر أفراد أسرتي أبي، أمي، أخي شمس الدين على مراعاتهم الظروف التي كنت أمر بها والضغوط التي عايشته من أجل تحقيق الهدف المنشود.

مقدّمة

مقدمة:

تعتبر الفنون كتلة متلاحمة بين بعضها البعض ترمي إلى تحقيق الجمالية والإنسانية نظرا لما تحمله من معان ودلالات على اختلاف أشكالها من أدب، مسرح، سينما، فن تشكيلي وغيرها، والملاحظ أحيانا أن تخلق علاقة تكاملية بين فنين أو أكثر فنجد هذا يتشرب من الآخر وينهل منه مثلما هو الشأن مع الأدب الذي يحول إلى أفلام سينمائية ورسوم متحركة ومسرحيات، الأمر نفسه نجده مع الفن التشكيلي الذي يحول إلى أعمال أدبية ومسرحيات بالانطلاق من مجرد ألوان وخطوط.

ولأنّ موضوع الدراسة يقتضي ربط العلاقات بين الأدب والفن التشكيلي فالجدير بالذكر أن علاقة الأدب بالفن التشكيلي علاقة قديمة تعود إلى العصور القديمة ومازالت لحد الآن، فانطلقت مع الملاحم والأساطير ثم الشعر ومع ظهور الأجناس الأدبية المختلفة على غرار الرواية والقصة استمرت تلك العلاقة وتوسعت أكثر، الأمر الذي مسّ آداب الأمم باختلافها والتي انفتحت على اللوحات التشكيلية والمنحوتات وغيرها من الصور التي تندرج ضمن مجال الفن التشكيلي؛ هذا الأخير الذي يضاهي الأدب كونه يعد من أهم الوسائل التي اختارها الفنان لتمثيل ايديولوجيته ومواقفه.

لقد خطا الأدباء الجزائريون خطوة نحو هذا الانفتاح على غرار الأديبة آسيا جبار والأديب محمد ديب، هذان الكاتبان اللذان اتخذا من اللوحات التشكيلية مادة أساسية في الطرح الأدبي خصوصا من خلال عمليهما –على التوالي– : غفوة حواء (رواية) ونساء الجزائر في شقتهنّ (مجموعة قصصية)؛ لنشهد بذلك انفتاح القصة والرواية على عالم الفن التشكيلي، لذلك خصصنا هذا البحث لدراسة الصورة بين الأدب و الفن التشكيلي –دراسة مقارنة للقصة والرواية العنوان الذي اخترناه لدراستنا الأكاديمية في طور الدكتوراه ، وبناء عليه يمكن صياغة إشكالية عامة للبحث على النحو الآتي: كيف يتحول النسق غير اللغوي إلى نسق لغوي؟ وعلى ضوئه تندرج الإشكاليات الجزئية الأخرى: ما الصلة التي تربط الأدب بالفن التشكيلي؟ كيف تتجسد هذه التقاطعات والتعالقات بين الصورة الأدبية والصورة التشكيلية؟ كيف تتحول الصورة التشكيلية بما تحمله من سمات إلى صورة أدبية؟ هل عملية استثمار اللوحة التشكيلية أدبيا هو تعدّ على اللوحة أو عملية نسخ أو إعادة إنتاج؟

تعود أسباب اختيار هذا الموضوع لعدة جوانب، فمنها ما له علاقة بالرغبة الشديدة لولوج عالم التشكيل، هذه النقطة التي كانت الموجه الرئيس للبحث وكذا التعلق بهذا العالم منذ الصغر عبر الألوان والرسومات جعلنا نكبر ويكبر معنا هذا الميل، الأمر الذي دفعنا للاطلاع على بعض جوانب الفن التشكيلي ومن ثمة الاحتكاك ببعض الفنانين التشكيليين ومشاركتهم في بعض ملتقياتهم، ما فتح أمامنا الآفاق بإثارة العديد من الأفكار التي كانت تشغل ذهننا وتوتر تفكيرنا، حينها أدركنا أن انشغالا كهذا يلزمه دراسة دقيقة خصوصا مع قلتها إن لم نقل ندرتها

في قسم الأدب العربي، فسعينا للبحث عن الخيط الذي يمكنه أن يشد تخصصنا بعالم التشكيل فتوصلنا إلى ضرورة الوقوف عند علاقة الأدب بالفن التشكيلي، لكن فيما يخص ربط الأدب بالفنون الأخرى فهي دراسات نادرة ما عدا البعض منها الذي حاول الوقوف عند المسرح أو السينما لكن فيما يخص الفن التشكيلي فهي تكاد تكون منعدمة. إنّ حبنا وتعلقنا بالموضوع لم يكونا السببين الوحيدين للإقبال على هكذا بحث بل كذلك قلة الدراسات المقارنة لأن أغلبية الدراسات في هذا المجال لا تتجاوز الوقوف عند علاقات التأثير والتأثر أو دراسة الصورة في أدب ما أو التطرق إلى موضوعات التناص، أضف إلى أن الإقدام على مثل هذه الموضوعات يتطلب ثقافة وصبرا نظرا لصعوبتها وجرأتها، ولأنها تستلزم لغات أخرى خصوصا أن الكثير من المرجعيات المتعلقة بعالم التشكيل موجودة باللغات الأجنبية.

لتحقيق غايتنا في الكشف و الإلمام بعناصر البحث ، و حسب ما تقتضيه خصوصية الموضوع الموسوم ب: الصّورة بين الأدب والفنّ التّشكيليّ –دراسة مقارنة– اتخذنا الخطة التنظيمية التالية والمقسمة إلى أربعة فصول؛ فصلان نظريان وفصلان تطبيقيان : فصلا خصصناه لمفهوم الصورة بين الأدب والفن التشكيلي، وفصلا ثانيا نقف من خلاله عند التعالق بين الصورة الأدبية والصورة التشكيلية، ثم نقف في الفصل الثالث عند صورة المستذئب بين هيغو سيمبرغ ومحمد ديب، أما الفصل الرابع فوقفنا فيه عند صورة المرأة الجزائرية بين أوجين دولاكروا وبابلو بيكاسو وآسيا جبار، لتكون الخاتمة حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها من خلال الدراستين النظرية والتطبيقية مرفوقة بملحق.

ولتيسير الخطة اتبعنا المنهج التحليلي من خلال تحليل اللوحات والأعمال الأدبية (رواية، قصة) محل الدراسة إلى جزئيات ووصفها من مختلف جوانبها بغرض الوصول إلى صورة مضبوطة وعاكسة لعملية التأثير والتأثر بين الأدب والفنّ التشكيلي، كذلك نستعين بالمنهج المقارن كون الدراسة تندرج ضمن مجال الأدب المقارن فكنا ملزمين على عقد مقارنات بين الأعمال لإبراز مواطن الاختلاف والائتلاف ما بينها وكيف تم تحويل الأعمال التشكيلية إلى أعمال أدبية من خلال البحث في التعالقات الموجودة بينها.

استندنا على جملة من المصادر والمراجع أهمها: غفوة حواء رواية الكاتب محمد ديب، نساء الجزائر في شقتهن للكاتبة آسيا جبار، كتاب الأدب المقارن لإيف شفرال (تر: عبد القادر بوزيدة)، كتاب التفضيل الجمالي–دراسة في سيكولوجية التذوق الفني– لشاكر عبد الحميد، كتاب سيميائيات الخطاب والصورة ليخلف فايزة، كتاب لغة الفن التشكيلي لكوستين ويوماتوف (تر:برهان شاوي)، تجليات في النقد التشكيلي لمحمود بقشيش، وغيرها من المرجعيات الهامة التي تصب في مجالي الأدب المقارن والفن الشكيلي والتي تعددت بين كتب ومجلات وصحف ومقالات الكترونية وحصص تلفزيونية ومقابلات تصبّ في موضوع البحث.

لكن بالرّغم من الصعوبات التي واجهتنا في البحث خصوصا ما يتعلق باللوحة الفنلندية خطيبة ذئب، إلا أننا حاولنا تجاوز تلك العقبات بفضل الله تعالى والصبر، كذا مجهود الأستاذين الخبيرين الدكتور عثمان بدري والدكتور عبد القادر بوزيدة، كما يجدر بنا الوقوف في الختام متمنين أن يكون بحثنا في المستوى المطلوب أو على الأقل المقبول، وأن يساهم بإضافة جديدة

في ميدان الدراسات المقارنة، وأن يكون مادة تغني المكتبة الجامعية بما تحويه من معلومات، مع أننا شعرنا أحيانا أننا كنا في منأى عما سطرنا له لكن الأكيد أن عملنا لا يخلو من النقائص، ولله الحمد من قبل ومن بعد.

الفصل الأول:

الصّورة بين الأدب والفنّ التّشكيليّ

1-مفهوم الصورة:

مدخل:

إن مجال الصورة واسع إذ نجدها في كل الميادين، تسعى إلى تحقيق الهدف نفسه ألا وهو تمرير معنى معين لجماعة من المتلقين؛ فتصبح بذلك محتوى يقدم إلى المتلقي بغرض تحقيق رسالة تستفز فيه حواسه من خلال متعتين توفرهما له أولهما المتعة البصرية كما هو الشأن مع اللوحات والزخارف والصور المتحركة والفوتوغرافية والإشهارية وغيرها من الصور التي يمكن للمتلقي تلقيها بصريا، وصور أخرى أدبية كالشعرية القصصية والروائية التي تجسد خيال الكاتب في أحد نصوصها فيتشكل لدى المتلقي صورة مجسدة إبداعيا و إن لم تكن موجودة حقيقة، ومتعة أخرى ذهنية إذ يجد المتلقي نفسه أمام خطاب مباشر أو غير مباشر، صريح أو مشفر، لغوي أو غير لغوي، حركي أو صامت يسعى إلى قراءته قراءة تختلف أساليبها باختلاف نوعية وشحنة الصورة التي يتعاطى معها المتلقي، فأحيانا تكون قراءة سهلة بسيطة أحيانا تحتاج إلى تحليل وتأويل.

هذا الأمر الذي أكده الأستاذ سعيد غردي من خلال مقال نشره حول ماهية الصورة قائلا: «الصورة يمكن أن تكون فيزيائية كما يمكن أن تكون ذهنية، يمكن أن تكون رسما أو فكرة، لوحة أو استعارة، صورة فوتوغرافية أو سرابا، وصفا أو انعكاس مرآة، نقلا حقيقيا أو فنتازما

(هلوسة)[1]» سواء أكانت تعبر عن الذات أو عن الغير لكنها في كلتا الحالتين تعبّر عن الذات و الآخر لأنها تحمل مواقفا محددة ووجهات نظر منتجها تشكل بها صوره.

1.1-المفهوم اللغوي للصورة:

إن الحديث عن الصورة يجعلنا نعرج على معناها الذي جاء متضمنا لمعنى جوهري واحد هو: التشكيل والتكوين[2]، وهذا هو المعنى الذي استوفته المعاجم العربية على غرار معجم المعاني والمعجم الوسيط الذي جاءت تتضمن فيهما معنى الشكل والتمثال المجسم فتصبح بهذا «إبرازا للمعنى العقلي أو الحسي في صورة محسوسة من خلال خلق المعنى والأفكار المجردة، أو الواقع الخارجي -من خلال النفس- خلقا جديدا[3]» تتكون من ثنائية تجمع بين المضمون والشكل تنقل من طرف المبدع ذاته عاكسا فيها وجهات نظره.

بالرجوع إلى «أصل كلمة الصورة **(image)** نجدها مشتقة من كلمة **(imago)** اللاتينية التي يقصد بها التمثيل المصور إما ثنائي الأبعاد (حيث يكون فيه الطول والعرض قابلان للقياس كاللوحة الفنية اللافتة الإشهارية) أو ثلاثي الأبعاد (حيث يمكن قياس العمق

1- غردي سعيد: **ما الصورة؟ مجلة كتابات معاصرة -فنون وعلوم-**. دار الفارابي، لبنان. ع 99. مج 25. ماي-جوان 2016. ص 126.

2- ينظر. بقشيش محمود: **تجليات في نقد الفنون التشكيلية**. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر. ط1. 2010. ص 144.

3- الزيات أحمد حسن: **دفاع عن البلاغة**. عالم الكتب -القاهرة- مصر. ط 2. 1967. ص 62.

بالإضـــافة إلى الطول والعرض كالنقوشـــات البارزة، التماثيل، المنحوتات والنصـــب التذكاري)[1]».

1.2-المفهوم الاصطلاحي للصورة:

يقول سي دي لويس في حديثه عن الصورة أنها «رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس و العاطفة[2]» غرضه التأثير على المتلقي من خلال ما هو مبسوط على هذه الصورة التي تقدم في المقام الأول ذهنية منتجها (الفنان سواء أكان أديبا، رساما، نحاتا، خطاطا، سينمائيا،...الخ)، فهو بذلك يلتفت إلى أنّ الصورة عملة ذات وجهين تتركب من الجانب المادي وهو المحسوس (كلمات، ألوان، خطوط، أشكال...) والجانب اللامادي الذي تجسده الفكرة (المضمون) الذي يتطلب من المتلقي أن يترصد كل جوانب الصورة من خلال الاشتغال عليها موظفا الذهن بالمقام الأول، وهذا ما أكده وليم فان أثناء تعريفة للصورة فيقول: «الصورة كلام مشحون شحنا قويا، يتألف عادة من عناصر محسوسة: خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، أكثر

1- كافي صفوان: **بلاغة الصورة عند رولان بارث**. الجمعة 25 فيفري 2011. (تاريخ دخول الموقع: 10 سبتمبر 2015) Article en ligne. Url : **http://student.ibda3.org/t303-topic**.

2- سي دي لويس: **الصورة الشعرية**، تر: أحمد نجيب الجنابي وآخرين. منشورات وزارة الإعلام الثقافة، بغداد، العراق. د.ط. 1982. ص 23.

من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلا منسجما[1]» فكأنما الصورة مركب من جزءين أولهما يمثله الشق المادي الملموس الذي تقدمه المادة الخامة التي تخرج الصورة إلى الوجود مثل الحروف والكلمات (الأدب) الألوان والظلال والحركة (الفنون التشكيلية) وهكذا دواليك، لتنتقل إلى الشق الثاني المتمثل في الجانب المعنوي الذي يهتم بشرح وتفسير ما جاء سابقا بربط حيثيات الشق المادي ببعضها البعض وقراءتها للبحث عن مقصديتها الخفية.

لقد أصبح من الصعب تحديد مفهوم للصورة و«لعل ذلك يرجع إلى أسباب متنوعة منها تداول المصطلح في علوم متباينة، واختلاف المذاهب والحركات والمناهج النقدية التي تدرسه، واتساع الصورة لتعبر عن كثير من جوانب الإبداع الإنساني فكل ذلك يؤدي إلى صعوبة وضع تعريف واحد محدد[2]» فتصبح بهذا الصورة منفتحة على كل الميادين وشاملة لكل أدوات ووسائل التعبير مهما اختلفت، ما يميز وجودها في ميدان عن آخر هو السياق الذي يربطها وتحتكم إليه؛ كأن تحتكم على سبيل التمثيل أدبيا إلى سياق لغوي، وتشكيليا إلى سياق غير لغوي، وهكذا دواليك، لكن مهما اختلفت تبقى إنتاجا بشريا يتكئ على تكنيك معين في إخراجها للوجود الحقيقي بواسطة الوسائل الملائمة لها ، فالصورة تنشأ عن تفكير وإحساس يجسدان بكلمة،

1- نقلا عن غريب روز : **تمهيد في النقد الحديث**. دار المكشوف، بيروت، لبنان. د.ط. 1971. ص 193-194.

2- مدخل إلى الصورة. ص 21. (تاريخ دخول الموقع: 21 نوفمبر 2019).

Articleenligne.Url :**http://www.fayoum.edu.eg/thesesdatabase/abstracts/Artistic%20photography%20in%20the%20message%20_ar.pdf**

بلون، بقلم، بقطعة خشب أو بمشهد مسرحي، مهما اختلفت نوعية الإنتاج إلا أنها تتطلب التوفيق في تطبيق تلك الفكرة، لأنه من الضروري التطابق بين المجردّ والمجسد، وبالتالي هذا يقابله التكافؤ بين المعنى والشكل، فتصبح بذلك الصورة الأداة المثالية التي يمكن أن تتواصل بها مع المتلقي لأنها تطرح أمامه الجامد والمتحرك، فيشعر بالسكون وبالحركية في آن واحد، وهذا عامل أساسي في تلقي الصورة الذي من شأنه إنتاج عملية القراءة، لأن المتلقي هو الذي يحمل على عاتقه مسؤولية فهم الصورة وتحديد معانيها ودلالاتها.

أكد الأستاذ شاكر عبد الحميد على ذلك معتبرا أن الصورة «نشاطا فنيا إبداعيا يسعى إلى تجسيد أفكار الفنان ودوافعه وتصوراته وقيمه واتجاهاته وخبراته وتراثه وسمات شخصيته وتفضيلاته وأنماط إدراكه وتفسيراته وهو يعبر عن آماله وطموحاته ممتزجة بآمال وطموحات وتشويقات اجتماعية وإنسانية عامة[1]» ، فبهذا المفهوم تصبح الصورة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالحياة لذلك تعتبر الصورة –باختلاف أنواعها و الفن الذي تنوب عنه سواء أكان أدبا ، فنا تشكيليا ، سينما، ...إلخ– وثيقة هامة لكونها تقدم ثقافات الشعوب ولغاتها وكل ما يتعلق بها من تفاصيل (اجتماعية ، سياسية ، تاريخية ، دينية) مادام الفنان ابن بيئته لذلك فهي تكتسب قدرا لا يستهان به من الوعي والجمالية، لأجل هذا وجب التعاطي معها بذكاء لأنّ الموضوع يتطلب ربط كل تلك العوامل بغرض تحليلها لاستيعاب معناها الذي جاءت لتحقيقه، لأنها تبقى

1– نقلا عن المناصرة عز الدين: **لغات الفنون التشكيلية –قراءات نظرية تمهيدية–**. دار مجدلاوي، عمان، الأردن. ط 1. 2003. ص103.

صورة ناتجة عن "من" ؟ هذا ال"من" –الفنان– الذي يكون واعيا بكل حيثيات مجتمعه الذي يتعايش ويتأقلم ويتكيف معه سواء أكان رافضا له أو متقبلا إياه، وصورة ناجمة عن حالة معينة "كيف"؟ هذه ال"كيف" –حالة الفنان– التي تقف عند الإحساس الذي ساهم في بناء الصورة إذ أنّ «الإحساس والإدراك هما نتاج لتكنيك معين وكلاهما يأتي كنتيجة لنشاط إنساني معين يمنحنا نوعا من الرضا[1]».

1.3–أنواع الصورة:

تعرف الصورة بتعدد أنواعها وهذا يفرض تعدد التقنيات والآليات التي تخرجها من الحيز الذهني (الخيال/الفكرة) إلى الحيز التطبيقي (الصورة المنتجة/الشكل) القابل للدراسة والتحليل والتشريح ومن ثمة إلى التأويل. وعليه نقف عند التقسيمات التي وضعها بول ألماسي[2] الذي حاول حصر الصور ضمن صنفين «الصنف الأول يدخل تحته الصور السينمائية التي تنضوي تحتها كل من صور السينما، التلفزيون، الفيديو وتقارب علميا ضمن سيميائيات الشريط. الصنف الثاني ويندرج تحته ما يعرف بالصور الثابتة، والتي تنقسم إلى قسمين: الصور الجمالية

1– مكماهون فيليب: **فن الاستمتاع بالفن**. تر: الجوهري أسامة. مراجعة: شعلان محسن. المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر. ط1. 2010. ص 122.

2–**بول ألماسي** (Paul Almasy): مصور وصحافي فرنسي (1906م–2003م).

الفنية، الصور النفعية[1]» فبالتالي تصبح الصور التي تتسم بالحركية والانتقالية نوعا مستقلا بذاته عن الصور الأخرى الجامدة اللوحات التشكيلية والتماثيل والمنحوتات حسب رأي بول ألماسي لكن لا نؤيد الفكرة التي وضعها في تقسيمه المستند إلى الحركية والثبات إذ أنه يمكن أن نتعامل مع لوحات فنية لكن محتواها يتسم بالحركية مثلما هو الحال مع لوحة الموناليزا التي اتسمت بالحركية بحيث جعل «الأمر عند ليوناردو (...) بأن يفسح المجال لخيال الرائي يرى ما يعنّ له، إذ كان يؤمن بأنه إذا ترك معاني الصورة مبهمة غامضة غير جلية استحالت لمساتها أطيافاً لا يكون معها ذلك الجمود (...) من أجل هذا إذا أمعنّا النظر في الجانب الأيسر من الصورة نرى صورة موناليزا أكثر طولاً منها حين نمعن النظر في الجانب الأيمن، وكذلك تتغير قسمات وجهها مع اختلاف وقفة الناظر إليها[2]» فتصبح لوحة الموناليزا التي حسب تصنيف بول ألماسي صورة ثابتة هي صورة متحركة في الحقيقة وهنا يقع اللبس، لذلك لا يعقل الحكم بالإطلاق على كافة الصور الفنية وهنا تسقط تقسيمات بول ألماسي من منظورنا.

1- يخلف فايزة: **سيميائيات الخطاب والصورة**. دار النهضة العربية، القاهرة، مصر. د.ط. د.ت. ص 118.

2- **لوحة وفنان - نبـذة لوحة الجيوكندا أو الموناليزا - للفنان ليوناردو دافنشي**. الجمعة 7 مارس 2009. 18:20. (تاريخ دخول الموقع: 21 نوفمبر 2019).

Article en ligne. Url : **https://kalema.ahlamontada.com/t16-topic**.

1.4-الصورة بين المحاكاة والتخييل:

إنّ المحاكاة في الفن من أكثر القضايا التي شغلت الساحة الفلسفية والنقدية بدءا من عصر أفلاطون وأرسطو إلى غاية عصرنا، ولطالما قرنت المحاكاة بالواقع فاعتبرت نقلا لما هو كائن بالأساس بحذافيره وبالتالي تكون الصورة فيه وفية وهذا ما ذهب إليه أفلاطون وشدد عليه، ومع نظرة أرسطو ومن جاء بعده من نقاد عرب وغرب أصبحت المحاكاة مرتبطة بما هو المثال أو الظن فتعبر عما ينبغي أن يكون أو عما يحكي عنه الناس ، فإن كانت الصورة محاكاة فعلية للواقع فهي إعادة لهذا الواقع وستفتقر حينها إلى أهم مكونات القيمة الفنية ألا وهي الجمال مادام الجمال لا يكون إلا بتحريك من **التخييل**[1] **(L'imagination)** الذي من شأنه أن يرفع الصورة إلى مرتبة الجمال الفني لأنه سمو بالصورة إلى عالم الجمال، ولا يعني ذلك هروبا من الواقع بل قد يكون ما في الخيال من مكبوتات وأحلام وآمال جانبا آخر من الواقع، الأمر الذي أقر به أرسطو «في حديثه على أنّ الفن خدمة للحقيقة لكن على الفنان أن يوظف قدراته وطاقاته من إبداع وخيال بغرض التعبير عن حقائق الأشياء، وجعل الفن يضاهي

1- **التخييل:** الملكة الذهنية التي تقوم باستعادة الصور وإبداعها من جديد، ويعد الفارابي أول من استعمل لفظ التخييل. لقد نالت قضية التخييل في الفن مكانة في الكتب الفلسفية والنقدية نظرا لأهميتها، من بين الذي اهتموا بها: أرسطو – الكندي – الفارابي – ابن سينا – ابن رشد – ابن طباطبا – عبد القاهر الجرجاني – الزمخشري – ابن الأثير – هيوم – هوبز – كانط – جان غوتلوب فيتشه – كولردج.

الفلسفة إذ الاخلاف بينهما في طريقة الوصول إلى الحقيقة ؛ فأما الأول يعتمد التخييل والتمثيل في حين يعتمد الثاني على التجريد والتعميم[1]».

لقد أكد أرسطو على أن الفن في جوهره وأصله محاكاة للطبيعة وقد اعتبر أن هذه المحاكاة تنشأ بالفطرة لذلك نعتها بالغريزية في قوله: «فالمحاكاة غريزية في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة (...) فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط ما تدل عليه[2]»، وبالتالي تصبح المحاكاة فعلا غريزيا لدى الفنان وغاية في تحقيق **اللذة**[3].

لكن التعمق فيما قاله في كتابه فن الشعر يكشف على أن أرسطو كان ينظر للفن باعتباره يصنع ما عجزت على تحقيقه الطبيعة (الواقع)، وبالتالي يتدخل هنا دور الفنان الذي يسعى إلى إخراج الصور إلى الوجود بالعمل على تعديلها وتنقيحها وتبديلها وفقا لما يتماشى ونزعاته، وهذا يكون بوعي إذ يحاكي واقعه بذكاء ويقوم بتشكيل الصورة التي يجمع فيها المحاكاة (بمعنى النقل و التقليد) والتخييل الذي يعتبر العجلة الأساسية للعملية الفنية؛ لأن الفن لا يمكنه أن يكون فنا إذا ما كان هو الواقع بعينه، فالصورة في الفن أكبر من أن تكون مجرد اجترارا للواقع

1- أرسطو: **فن الشعر**. تر: بدوي عبد الرحمن. دار الثقافة، بيروت، لبنان. د.ط. د.ت. ص 87. بتصرف.

2- المرجع نفسه. ص 12.

3- **اللذة:** التي تحدث عنها أرسطو هي التي تسعى لتحقيقها فنون المحاكاة وهي المتعلقة بالجانب الروحي البعيد عن الجانب الحسي، فهو يقصد بها تلك المتعة الجمالية التي تصدر عن الوجدان والعواطف.

وأحداثه بقدر ما هي رؤية وإعادة إنتاج فنية للواقع تحقق لمنتجها رغبة من رغباته فكما جاء على لسان الفارابي: «الفنانون يتبعون تخيلاتهم أكثر مما يتبعون عقولهم[1]» وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدل على أن الفكرة قد تؤثر وتلقن عن طريق القلب والعواطف والأحلام أكثر مما تحققه عن طريق العقل.

المحاكاة هي أهم عامل مستفز للتخييل إذ يمكن اعتبارها المرحلة الأولى نحو التخييل لأنها من منظور أرسطو ومن جاء من بعده من فلاسفة ونقاد تتعدى حدود النقل الحرفي والنسخ الآلي إلى أن تكون رؤية إبداعية تخلق عملا جديدا مادته هي الحياة والواقع، الأمر الذي ذهب إليه حازم القرطاجني عند حديثه عن المحاكاة الصادقة التي لا تهتم بالصدق بقدر اهتمامها بالانفعال الذي تولده تلك الصور الناشئة عن المحاكاة دون اعتبار للعقل أو للمنطق لأن الناس أطوع للتخييل منهم إلى التصديق.

إن الصورة في الفن غير أمينة لأنها ليست عملية رصد للواقع ولا صناعة طبق الأصل له إذ بذلك «تصبح تسجيلا فوتوغرافيا للأشياء، فإننا نجد في الصورة ربطا بين عوالم الحس المختلفة

1- نقلا عن مباركي خيرة: **الصورة الفنية بين التخييل والمحاكاة**. مجلة الصدى.15 جويلية 2017. (تاريخ دخول الموقع : 31 ديسمبر 2017).

Article en ligne. Url : **http://elsada.net/51426/**

التي تدخل في صوغ مكوناتها ومعانيها[1]» فالصورة الفنية محاكاة الفنان لما هو كائن وموجود على المستوى الأول ، ومحاكاة على المستوى الآخر لما هو غير كائن وغير موجود لذلك ارتبط مفهوم الصورة بمفهوم الخيال ، من حيث إنه ملكة إبداعية يستطيع المبدع بفضلها إنتاج الصور بالاستناد على ما يختزنه داخل ذهنه من مرجعيات مستمدة من واقعه ومن خيالاته ليحاول رصد العلاقات والجمع بينها وابتكار علاقة جديدة مبتكرة تسعى إلى إخراج الصورة الفنية ، ومن هنا « كان درس الخيال هو المدخل المنطقي لدارسة الصورة[2]» ليصبح بذلك الخيال أحد أعمدة الصورة بل «عنصرا أساسيا في التصوير، وتعتبر الصورة معرضا لإظهار قدرة الفنان على استخدام ملكته التخييلية[3]».

1.5-مستويات قراءة الصورة:

إن الصورة بكل أنواعها ومضامينها تفتح المجال للقراءة والتأويل مادامت تخاطب جمهورا من المتلقين على اختلاف مستوياتهم ، ومادامت كذلك فلا بد من الاهتمام بآليات قراءتها

1- البطل علي: **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري** -دراسة في أصولها وتطورها-. دار الأندلس للطباعة ، ط 1. 1983. ص 31-32.

2- صالح بشير موسى: **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان. ط1. 1994. ص 8.

3- دهمان أحمد علي: **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني -منهجا و تطبيقا-**. دار طلاس، دمشق، سوريا. ط1. 1996. ص 329.

بغرض الوصول إلى المعنى الحقيقي المراد تأديته ، وعليه نجد أنّ الأستاذ غردي سعيد قد أشار إلى ذلك باختصار قائلا: «يمكن لنا أن نقرأ أنّ هناك ثلاث مراحل لتحليل الصور: وصفها وسياقها وتأويلها[1] » هذا الأمر الذي كان قد أقر به الناقد أمبرتو إيكو قبل ذلك عند حديثه عن الصورة باعتبارها مخزنا لاحتمالات قرائية شتى لذلك تعتبر كتابا مفتوحا[2] يفتح أمام القارئ أبواب التأويل بمنتهى الحرية (النص المفتوح)، وهذا يعني أن الصورة خطاب بالتالي تنطلق عملية قراءته من طبيعة الصورة أولا ثم تحليل مكوناتها ثانيا وأخيرا الوقوف عند منظورها التأويلي؛ لذلك قراءة الصورة ليست قراءة سطحية بل هي عميقة مؤسسة تنطلق من البنية السطحية فالبنية العميقة التي تفتح المجال أمام التأويلات المختلفة فتصبح بذلك الصورة نظاما مفتوحا لتمرير الأفكار من جانب ومن جانب آخر لاستقبال القراءات المتعددة لأن الصورة الواحدة قد تستقبل آلاف التأويلات منها ما يتشابه ومنها ما يتطابق ومنها ما يختلف ويتعارض ، وتبقى تلك أهم خاصية مميزة للصورة .

هذا ما كان قد وضعه ريجيس دوبري عند حديثه عن الصورة في كتابه **(Vie et mort de l'image 1992)** الذي ذهبت سعاد عالمي إلى الحديث عنه في كتابها **(مفهوم الصورة**

1- غردي سعيد: **ما الصورة؟** ص 126.

2- نقلا عن بلعابد عبد الحق: **سيميائيات الصورة (بين آليات القراءة وفتوحات التأويل)**. 12 أفريل 2010. 23:49. (تاريخ دخول الموقع : 31 ديسمبر 2014).

Article en ligne. URL: **http://siyasa-sahafa.yoo7.com/t45-topic**.

الصادر عام 2004م)، وقد شرحت تلك الآليات كما أوردها دوبري[1]، فمن الملاحظ على هذه الآليات أنها صالحة للتطبيق على كل أنواع الصور إذ يكفي تحديد جنس الصورة بادئ الأمر لأن الاختلافات تكمن في طريقة التعبير فقط (كلمات ، ألوان ، حركات ، ...) وهذا ما يستدعي التعامل مع كل صورة وفقا لتقنياتها المنتجة لها وما يؤكد على أن الصورة أكبر مكون قابل للتأويل، ومنه يمكن أن نحصر آليات دراسة الصورة وفق الخطوات الآتية حتى يتسنى الإلمام بجوانبها بغية الوصول إلى دلالاتها:

1-التعريف بالعمل: ويكون ذلك بتحديد جنس العمل (قصة، رواية، لوحة تشكيلية، ...) ثم تحديد السياق (جزء من العمل، أو العمل كله) وأخيرا الوقوف عند الموضوع المعالج في هذا العمل.

2-التحليل: ويتم التحليل بالوقوف عند المبادئ الخارجية للعمل (التصميم، التسلسل)، ثم الانتقال إلى الإطار (المرسل، زاوية النظر).

3-التقنية: ويتضمن الوقوف عند الإجراءات التعبيرية (الأسلوب، بلاغة النص، بلاغة الصورة) لينتقل مباشرة إلى الآليات المستعملة مع ذكر مميزاتها في ذلك (السرد، الوصف، الديالوج، المونولوج، الزيتية، المائية، ...) ، (كلمات ، جمل ، تراكيب ، ألوان ، خطوط ، أشكال).

4-استقبال وتلقي العمل: الوقوف عند الآراء النقدية من طرف النقاد، وكيفية تلقي العمل من قبل الجمهور ومن ثمة تأويله.

1- المرجع السابق.

2-الصورة الأدبية:

مدخل:

يشير بندو كروتشه إلى أن «الفن مضمون وصورة بشرط أن يكون من المفهوم دائما أن المضمون قد برز في صورة، وأن الصورة ممتلئة بالمضمون أي أن الشعور هو الشعور المصور، وأن الصورة هي صورة الصورة المشعور بها[1]» فيصبح بذلك الفن عبارة عن مركب تفاعلي بين جزئيتين أساسيتين هما: المضمون والصورة، إذ يستحيل الفن دون أحدهما، مهما اختلفت الفنون وقد تعدد تقسيمات الفنون مثل ما وضعه كل من آلان وسوريو[2].

لكن رغم اختلاف الطرائق المعتمدة في تصنيف الفنون تبقى جميعها منطوية تحت ظل الفنية الجمالية من خلال الصور التي تقدمها وتمثلها، ولعل أهم الصور التي يمكن للفنّ أن يقدمها: الصورة الأدبية والصورة التشكيلية، فمثلما الصورة الأدبية (نثر أو شعر) ركيزة هامة من

1- بندو كروتشه: **فلسفة الفن**، تر: الدروبي سامي. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان. ط 1. 2009. ص 57.

2- **تقسيم آلان للفنون:** تصنيف خاص بالأداء الفردي أو بالأداء الجماعي، تصنيف قائم على الحواس، تصنيف متعلق بالزمان والمكان.

تقسيم سوريو للفنون: تصنيف على سبع كيفيات: الخطوط، الأحجام، الألوان، الإضاءة، الحركة، الأصوات المفسرة في اللغة، الأصوات الموسيقية الخالصة.

ينظر. نقلا عن كريبع نسيمة: **توظيف الفنون في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير).** إشراف: جاب الله أحمد. أطروحة لنيل دكتوراه علوم في الأدب العربي. تخصص: أدب حديث ومعاصر. جامعة الحاج لخضر -باتنة-. 2014-2015. ص 20-ص21.

ركائز العمل الأدبي كذلك الأمر نفسه بالنسبة للصورة التشكيلية (لوحة، منحوتة، زخرفة ...الخ).

2.1-مفهوم الصورة الأدبية:

إنّ الصورة الأدبية الأداة التي تمثل الأدب عموما (شعرا أو نثرا) يلجأ إليها الكاتب في الأداء التعبيري والفني باعتبارها أحد أهم الدعائم التي ينبني عليها العمل الأدبي، إلا أن هذا المصطلح يعرف تباينات إذ لا يرسو على نعت واحد فقد «يأتي في النقد الأدبي الحديث موسوما بثلاث صفات (الفنية ،الأدبية ، الشعرية) وليس ثمة تباين في الدلالات المعنوية لأحد هذه النعوت، فجمعيها يراد بها معان متطابقة (...) كما أن وسم الصورة الفنية أعم من وصفها بالأدبية إذ أن الفن أعم من الأدب والأدب فرع منه (...) والأدبية تخص الشعر والنثر[1]» فتصبح بذلك الصورة الأدبية تضم كل الصور النثرية على اختلاف أنواعها والصور الشعرية التي تندرج ضمن حلقة الصور العامة الموسومة بالصور الفنية والتي تضم الكثير كالصور الأدبية والتشكيلية والسينمائية وغيرها من الصور التي تمثل الفنون بمختلف مجالاتها، وما الصورة الأدبية إلا فرعا من فروع الصور الفنية بما أنها تمثل أحد الفنون البارزة ألا وهو الأدب.

1- أبو زيد علي أحمد محمد: **الصورة الأدبية في شعر عبد الرحمن العشماوي بين الأصالة والمعاصرة (التجديد)**. المجلة العلمية، كلية اللغة العربية -أسيوط-. ع 30. ج 2. أكتوبر 2011. ص 810.

مادامت الصـور الأدبية تنبثق عن فن الأدب فإنها مما لا شـك فيه كل منسـجم من كلمات وعبارات وبلاغة وتراكيب تسـعى إلى تمرير إلى التأثير في جمهور المتلقين، إن الصـورة الأدبية هي كل «ما ترسـمه لذهن المتلقي كلمات اللغة شـعرا أو نثرا، من ملامح الأفكار والأشياء والمشاهد والأحاسيس والأخيلة، وتكون إما فكرة نقلية تقريرية (...) وإما معادلا فنيا جماليا يوحي بالواقع ويومئ إليه (...) كسائر ضروب الإيماء البلاغي والبديعي والصياغات الشكلية والتقنيات الأسلوبية واللغوية المختلفة[1]» و يعتبر التأثير الذي تخلفه الصـورة على المتلقي إنما هو تأثير لا يكتف بالمسـتوى المتعلق بالفكرة كأن تنجر وراء فكرة وردت في كتابات معينة بل كذلك بالمستوى المتعلق بالشيء والإحساس والخيال لأن من الالفاظ ما له أشـد الأثر على النفوس ومنها ما هو أخف، فالأول نجده يؤثر والثاني يكون أقل تأثيرا في نقل المعلومة و المعرفة إن كانت الصـورة ذات منحى تقريري نقلي مباشـر (نقل خبر/ نقل معلومة) أو ذات منحى فني خالص، وهذه تكون أكثرها اشتغالا نظرا لما تضمه من عوامل جمالية لغوية (تركيب الكلمات /العبارات) أو أسلوبية (الإنشاء/الخبر/الأسلوب المباشر/ الأسـلوب المرمز/ التقديم والتأخير/ الاسـترجاع / الاسـتباق/ الوقفات الوصـفية ...) أو بيانية(التشبيه/الاستعارة/ الكناية) أو بديعية (الجناس/المقابلة/ الطباق/السجع) أو حتى شكلية (الشعر العمودي/ شعر التفعيلة / مقامات/ رواية...).

1- زروقي عبد القادر علي: **الصورة الفنية في شعر محمد بلقاسم خمار**. إشراف: عباس محمد. أطروحة لنيل شهادة دكتوراه علوم، تخصص: اللغة والأدب العربي. جامعة أبي بكر بلقايد -تلمسان-. 2017-2018. ص 14.

يعتبر حضور الصورة الأدبية في الأعمال الأدبية ضروريا نظرا لكونها الذي تضم بالأساس مجموعة من العوامل اللغوية والأسلوبية والبيانية والبديعية والشكلية التي يستقبلها المتلقي في صورة متكاملة ويطرحها أمامه ليحاول التوغل في تشكيليها لفهم معانيه ودلالاته من خلال الوقوف عند هذا التركيب اللغوي الذي يعتبر «تشكيلا لغويا يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها لأن أغلب الصور مستمدة من الحواس، على جانب لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية[1]». فالصورة الأدبية وسيلة للتعبير والتواصل تتمظهر في النصوص الأدبية على رغم اختلافها، ويختلف وجودها وكيفية إيرادها بحسب الجنس الأدبي الذي يقدمها كالصورة المتعلقة بالنصوص النثرية (قصة أو رواية على سبيل التمثيل) تقوم على ركائز تشدها: الزمن، المكان، الشخصيات، علاقات الشخصيات وتفاعلاتها ويشمل ذلك الجانبين الخارجي والداخلي للشخصية، مستوى تسلسل الأحداث وترتيبها وتناميها وتطورها، محاكاة الواقع، مقصدية الصورة وغيرها من عوامل تتدخل في بناء الصورة النثرية، ومنه يتضح أن التعامل مع الصورة يكون وفقا للجنس الواردة ضمنه كالصور التي تأتي في الشعر فتقوم على كثرة التشبيهات والاستعارات والكنايات وغيرها، هذا الأمر الذي أشار إليه الأستاذ أحمد الشايب في قوله «الصورة تختلف باختلاف الجنس

1- أبو زيد علي أحمد محمد: **الصورة الأدبية في شعر عبد الرحمن العشماوي بين الأصالة والمعاصرة (التجديد)**. ص 813.

الأدبي، ففي القصـــة والأقصـــوصـــة والرواية والمســـرحية النثرية تقوم على الملاءمة بين الشخصيات وتربط بين الحوادث وتغري بالمفاجآت أو المبالغة أو المقصد[1]»

تنقل الصـــورة الأدبية أفكارا ذات أبعاد مختلفة، وإن تشـــابهت بين مخرجيها إلا أن أســـاليب إخراجها تتباين تماما بين هذا و ذاك، كما أنها لا تنتج اعتباطيا بل تتكون نتيجة تفاعل بين مكونين هما العقل والعاطفة، هذان المكونان اللذان يحضـــران في التركيب اللغوي الذي تمثله الصـــورة الأدبية، كما أنّ ورود الصـــورة الأدبية في صـــورتها النهائية يتطلب اشـــتغالا على المســتوى اللغوي بانتقاء ما يناســب من الألفاظ والتنســيق ما بينها لفظا بلفظ لينســجم المعنى والإحساس بالمعنى، لأن من أشد ما يكون أن يكتب شاعران أو أديبان عن حالة واحدة في صورة معينة لكن المعجم اللغوي لهذا أقوى من ذاك لأنه اختار معجمه بذكاء.

2.2-مكونات الصورة الأدبية:

تعدّ الصـــورة الأدبية مقوما من المقومات الهامة في تكوين العمل الأدبي إذ أنها من أهم الملامح التي لا يمكن أن يقوم دونها الأدب، ولا بدّ أن تتكون من عناصـــر تلتحم فيما بينها وتنســجم وتحتكم لنظام معين لتشــكل الصــورة الأدبية القابلة للخروج إلى الوجود، ولعل أهم ما يساعد في ذلك التنسيق بين مراحل إنتاج الصورة الأدبية التي تنطلق ظاهرا بالمستوى

1- نقلا عن عبد الخالق أحمد نادر: **الصورة والقصة -قصص محمد جعفر نموذجا-**. دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر. ط1. 2009. ص 76.

اللغوي، ذلك أنه من أهم المكونات التي تنطلق بها الصـــورة الأدبية «اللفظ الفصـــيح الذي يتناســـب مع الغرض والعاطفة ويطمئن إلى مكانه (...) الخيال بألوانه الخلابة الكثيرة كالاستعارة والتشبيه والكناية والتمثيل والمجاز المرسل وحسن التعليل والتجسيم والتشخيص (...) الموسيقى بأنواعها المختلفة من اللفظ الرشيق الذي خفت حروفه على الأسماع وحلت في اللسان، وانسجام بعضها مع بعض (...) ومن التراكيب في التئام والتحام (...) والتأليف سواء أقام على الحقيقة أو قام على الخيال (...) الصورة الجزئية التي تسهم مع أخواتها في تكوين الصورة الكلية، فتنسجم في وحدة وترابط (...) العاطفة وهي التي تنتقي ألوان الصورة فتركز الأصباغ أو تمزج الألوان أو تبعث الأضواء وسط الظلام (...) سابعا الشعور[1]» هذا يعني أن الصورة الأدبية تنتج في وحدة متكاملة إذا كانت العناصر الآتية: الكلمة التي تعبر فعلا عن الموقف، الترتيب الســـليم للكلمة مع أخواتها في الجملة وللجملة مع أخواتها في النص، استعمال الصور البيانية والمحسنات البديعية القريبة من الصور المراد التعبير عنها، العاطفة الصـــادقة التي تنتج عن المواقف لأنها صـــدق العاطفة والشـــعور يجعل الاختيار للكلمات صائبا، فإذا ما استوفت الصورة الأدبية العناصر كاملة يتمثل شكلها الخارجي، ذلك

1- صبح علي مصطفى: **منابع الصورة الأدبية**. 27 جويلية 2017. التوقيت: 09:43. (تاريخ دخول الموقع: 6 جويلية 2019).

Article en ligne. Url : **http://almerja.com/reading.php?idm=83228**

هو الشـــكل الأولي الذي تنبثق عنه مكونات أخرى داخلية يتم الكشـــف عنها جزئيا بتحليل الصورة الأدبية، ونذكر أهمها:

أ-تحديد الإطار الزماني والمكاني للصـــورة: إذ أن كل صـــورة أدبية تنشـــأ في بيئة معينة (زمانية ومكانية) فتكون مقيدة بتلك الثنائية (الزمان/المكان) حتى تكون أكثر مصـــداقية. والمكان يتضـمن الفضـاء الجغرافي (وهو الفضـاء الخارجي) والفضـاء النفسـي (وهو الفضـاء الداخلي).

ب-الوصف: فالصورة الأدبية لا تخلو من الوصف قد يكون وصفا جسديا (ملامح وأشكال) معنويا (مشاعر، أحاسيس) أو لمنظومة قيم أو منظومة ثقافية أو تاريخية أو اجتماعية وغيرها من المنظومات التي يمكن أن تكون الصورة الأدبية واصفة لها.

ج-الوصف المخالف: وهو اعتماد الصورة الأدبية على استعمال الثنائيات المتناقضة كأن تقابل بين طبيعة وطبيعة أخرى أو بين ثقافة وثقافة أخرى أو بين حضارة وحضارة أخرى، فتصبح هذه التقابلات مكونا آخر للصورة من خلال استعمال التضاد التي قد تكون مباشرة وقد تكون غير مباشرة.

د-المعطيات التاريخية: قد تكون الصورة الأدبية محملة بشحنات تاريخية.

يمكن القول أن الصورة الأدبية لا تنمو بمعزل عن الأنساق الأخرى، بل يجب دوما ربطها بالأنثروبولوجيا، التاريخ، علم الاجتماع، علم النفس وغيرها.

2.3-خصائص الصورة الأدبية:

تعتبر الصورة الأدبية أحد المقومات الهامة التي ينبني عليها العمل الأدبي (شعرا أو نثرا)، ولا بد أن تتسم بخصائص يجعلها تتميز عن غيرها من الصور الفنية، هذه الخصائص التي حصرها صبح علي مصطفى في العوامل الآتية «أولا التطابق بين الصورة والتجربة فلابد أن تكون الصورة مطابقة تماما للتجربة (...) وينبغي أن تكون مشتملة على كل أجزاء التجربة [1]» فلا يمكن أن نقارن بين الكاتب الذي حاكى التجربة وعاشها بأحاسيسها المختلفة حلوها ومرها، الظاهرة والخفية وغيرها مع كاتب لم يعش التجربة شخصيا، كأن يكون قد سمع عنها أو رآها أو تخيلها، فالكاتب الذي عاش التجربة سيكون تعبيره أقرب وأكثر تطابقا مع الصورة الناتجة، لأنه يعيش حالة تناغم تام مع التجربة فتجده كأنما هو نفسه يذوب مع الصورة. نجد كذلك عامل «الوحدة والانسجام التام ينبغي أن تؤدي كل كلمة -بل كل حرف- وظيفتها في الصورة الجزئية، وكذلك تؤدي الصورة الجزئية بعد استيفائها وتمامها دورها الحي، وتأخذ مكانها المرهون بها في الصورة الكلية[2]» فالصورة الأدبية تتشكل جزئيا تنطلق بالحرف والكلمة وصولا إلى المعنى ، فلا بد من مراعاة قوانين ضبط الحروف والكلمات

1- صبح علي مصطفى: **خصائص الصورة الأدبية**. بتاريخ 27 جويلية 2017. التوقيت: 09:21. (تاريخ دخول الموقع: 20 جويلية 2019).

Article en ligne. Url : **http://almerja.net/reading.php?idm=83208**

2- المرجع نفسه.

كتفادي كل ما يؤدي إلى تنافر أو صـــعوبة لتنطلق الصـــورة الأدبية بالاختيار القائم على الانسـجام بين جزئياتها لتوضـع في قالبها الأخير ألا وهو الصـورة الأدبية الواردة في المتن (قصـيدة، قصـة، رواية...)، فلا يمكن أن تتكون الصـورة النهائية للصـورة الأدبية على الوحدة إلا إذا التحمت جزئيات مكوناتها كاملة، حينها فقط تسـتوي الصـورة الأدبية و يصـعب آنذاك الفصل بين جزئياتها لأنها تكون قد شكلت وحدة منسجمة. إنّ الصورة الأدبية لا تقتصر على المعنى فقط من خلال ممارسـة سـلطتها على الكلمات وتركيبها وأسـلبتها، كذلك تعتمد على بث الشعور فيها، إذ لا تشتغل على المستوى اللغوي فقط إنما على مستوى الفكر والإحساس والعاطفة، لذلك الشـعور من أهم مقوماتها التي تبث فيها الحياة لأن الصـور الأدبية إن خلت من الشـعور فقد أصـبحت جافة بعيدة عن ملامسـة القارئ ذلك أن «الشـعور هو تمثيل حي للتجربـة الشـــعريـة في شـــكل العمل الفني (...) فكل كلمـة لا بدّ أن تنبض بمشـــاعره وأحاسـيسـه[1]». لا بدّ أن تتميز الصـورة الأدبية عن سـائر ما يرد في المتن (نثر أو شـعر) بدلالاتها غير المصـرح بها و مسـتواها الذي يكون أرفع، فلو لاحظنا أغلبية الصـور البيانية والمحسنات البديعية تجدها تتباين مع غيرها من الأساليب الخبرية التقريرية، ذلك أن مستوى العمل مع الأولى يكون أكثر تعقيدا فلا يظهر المعنى من الوهلة الأولى بل يتطلب فهما وإحسـاسـا مثلما هو الحال مع الكناية والاسـتعارات وغيرها. لذلك فالصـورة الأدبية لا تقدم بأســـلوب مباشـــر بل تعتمد على الدلالات المكثفة والرمزية لأن «المعنى الذي ينتهي إلى

1- المرجع السابق.

المتلقي بعد مجاهدة النفس وكذا الخاطر وإعمال الفكر والشـــعور وتقلبهما على وجوههما المختلفة تكون أمكن في النفس وأعظم أثرا فيها وأقوى ارتباطا بها[1]».

تعتبر هذه الخصـــائص ضـــرورية في إنتاج الصـــور الأدبية، فلا بد أن تتوفر جميعها في الصـــورة الأدبية تفاديا لأي خلل على مســـتوى التركيب أو الأســـلوب أو المعنى أو العاطفة، لذلك إخراج الصورة الأدبية يتطلب ذكاء وذائقة وشعورا حتى تستطيع ان تؤدي وظيفتها.

2.4-قراءة الصورة الأدبية:

إن الصـورة الأدبية التي تمثل في الأصـل تركيبا لغويا لتصـوير معنى عقلي وعاطفي منسجمين تحمل دلالات يستحيل فهمها من الوهلة الأولى، لذلك يستحسن البحث في المعاني العميقة لما تحمله هذه الصـورة لأن فهمها يتطلب الوقوف عند المسـتوى الدلالي بالبحث بين الكلمات والجمل والأفكار، فلا نكتفي بقراءة الســـطور بل نتجاوز تلك المرحلة إلى ما بين الســـطور رغبـة في الوصـــول إلى الـدلالات التي غـالبـا مـا تكون على قـدر من الفنيـة (التشـبيهات-الاسـتعارات-الكنايات-المجازات) والتشـفير (الرمز-الأسـطورة-...) «فالصـورة الأدبية معيار أصـيل للقراء، متعدد الإيحاءات وذو مرجعية ذهنية وحسـية تمتد في مجالات

1- المرجع السابق.

الواقعي والتخييلي، الحســـي والمجرد، المرئي واللامرئي[1]» فلكي تفهم الصـــورة الأدبية التي تجمع كل العوالم الواقعية والتخييلية، الحســـية والمجردة، المرئية وغير المرئية ينبغي القراءة الواعية للنص فننطلق بالوصـــف على مســـتوى اللغة والتراكيب والأســـاليب، ثم الوقوف عند التحليل من خلال العودة إلى الوصف الأولي للجزئيات وتفسيرها بربط بعضـها ببعض (ربط الكلمات ببعض، والجمل ببعضـــها، وربطها بالنص كاملا) لنســـتخلص بعضـــا من مقاصـــد الكاتب (فكرته، مشاعره، رؤيته) ونباشر عملية فهم الصورة الأدبية، وصولا إلى استكشاف إلى الإشارات الخفية المضمرة بين كلمات مكونات الصورة الأدبية.

يتطلب الوقوف عند ثلاثة مستويات: مرحلة قراءة السطور التي يتم التعامل على مستواها مع المكونات الظاهرة للصورة (حروف/كلمات/جمل) وهذا يمثل مرحلة الوصف. مرحلة قراءة ما بين السطور إذ أن التعامل يكون مع وصف المكونات الظاهرة للصورة وربطها ببعضها وهذا تمثله مرحلة التحليل. ومرحلة قراءة ما وراء الســـطور حيث يتم التعامل مع كل جزئيات الصـورة الأدبية المتكشـفة من خلال عمليتي الوصـف والتحليل لتحقيق غاية فك كل الرموز والدلالات المخفية وهذا تمثله مرحلة التأويل. وبالتالي يمكن القول أنّ الصـــورة الأدبية تنتقل من الكاتب إلى القارئ عبر مراحل منظمة ومتتالية: أولها يقتصـر على البحث في السـطور

1- ماجدولين شرف الدين: **الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما**. الدار العربية للعلوم، الجزائر. ط1. 2010. ص 11.

وما بينها، أما ثانيها فتكون أكثر تعقيدا وتحتاج آليات يتكئ عليها القارئ (الناقد/المختص) لأنها تتعامل مع ما وراء السطور.

3-الصورة التشكيلية:

مدخل:

يعتبر الفن التشكيلي الصياغة الفنية الإبداعية لمكونّات محيط الفنان التشكيلي التي يحاكيها وفقا لوجهة نظره ورؤيته الخاصّة التي تتضمن ديانته، معتقداته، فلسفته، نفسيته وغيرها من العوامل، مما يحرض الفنان التشكيلي فتجده ينهل مادته –موضوعاته–من طبيعة الواقع و يعيد تشكيلها وفق صياغة جديدة معتمدا على وسائل فنية مختلفة باختلاف أنواع الفنون التشكيلية (فن الرسم، فن النحت، فن الجرافيك، فن الحفر وفن النقش).

إنّ الشكل لوحده غير كاف لتمرير رسالة الفنان التشكيلي بالنظر إلى الهدف الأهم من العملية التشكيلية ألا وهو الموضوع، لذلك لا بد من المضمون إذ أنه «من الضرورة تراكم معطيات تكوّن المضمون قبل الشكل، إذ تعتبر هذه المعطيات مفاصل المحور والدعامة الأساسية التي يرتكز عليها بناء الشكل الذي يضمن احتواءها، لأنّه لا معنى للشكل دون مضمون، فهما عنصران متلازمان لا يمكن الفصل بينهما، فغير تكاملها بإيقاع محكم وجيّد يحدث خللا في العملية الفنية التشكيلية وتوازنها عند تأدية المهام التي أنجزت من أجل تحقيقها[1]» فاتحاد الشكل والمضمون يضمن نجاح العمل التشكيلي لأنه في تلك الحال سيمرر الرسالة بنجاح

1- بوكرش محمد: **مفاهيم في الفن التشكيلي (مقابلة)**. مقابلة في محراب التشكيل والأدب. الجمعة 26 ماي 2017. محراب الأدب والتشكيل، تيبازة –خميستي– الجزائر. الساعة 14:00.

وسيؤدي وظيفته المسؤول عنها، وهذه مسؤولية على عاتق الفنان التشكيلي الذي عليه أن يتسم بالوعي والذوق في آن واحد لأنه عليه أن يتجاوز حدود الاهتمام بالشكل وأن تتناسب حيثيات الشكل مع المضمون الذي جاءت للتعبير عنه، فلا فائدة ترجى من الشكل دون مضمون، لذلك التحام هذين المركبين وانسجامهما يقدم صورة تشكيلية.

يركز الفن التشكيلي على حاسة البصر لهذا تصبح اللغة الخاصة به لغة بصرية بالدرجة الأولى تقرأ بالعين ويؤولها عقل المتلقي بحسب مستواه الفكري والثقافي في المقام الأول وحسب شخصيته و أهوائها ثانيا؛ مستندا في ذلك إلى الأشكال و الألوان والرموز والخطوط والحجر والفحم والأصباغ وغيرها، لهذا تعتبر اللغة التشكيلية لغة تتخذ الرسالة البصرية ركيزة شأنها شأن اللغة الأدبية التي تتعامل مع الحروف و الكلمات و الجمل وعلامات الوقف التي يستقبلها القارئ ويؤولها حسب المقامين المذكورين آنفا (الفكري والثقافي والنفسي) فيصبح بذلك الفن التشكيلي «حوارا دائما، جدلا، نقاشا داخليا ما بين اللغة التشكيلية، الفنان والمشاهد[1]».

1- كوستين ويوماتوف: **لغة الفن التشكيلي**. تر: شاوي برهان. منشورات دائرة الثقافة والإعلام-الشارقة. د.ط. د.ت. ص6.

إنّ الحديث عن لوحة "خطيبة ذئب" للرسام الفلندي هيجو سيمبرغ ولوحات "نساء الجزائر" للرسامين الفرنسي أوجين دولاكروا والاسباني بابلو بيكاسو يحتم علينا الوقوف عند فن الرسم باعتبار اللوحة أهم خاماته والصورة التي تقدمه.

في هذا الصدد نعرف فنّ الرسم على أنه «بناء هندسي تحترم فيه الأبعاد و المقاييس، وبهذا هو عملية علمية وبحسبان رياضي تضمنه دراسة النسب في البناء، لأن الجانب الفني فيه لاحقا يقتصر على الإضافة الجمالية بالمبالغة أو الاختزال، أما الرسم في حد ذاته فهو عملية تعلمها سهل بممارسة النقل المباشر لأنها تكون وفق ضوابط وقواعد تحكمها[1]» فالرسم هو الروح التي نعطي منها بعض ما يتجلى لدى الرسام للآخرين، فهو كتلة الأحاسيس الانفعالات والأفكار و الآراء ووجهات النظر والقناعات التي يعبر بها الرسام، يستوحي رسوماته من مُحيطه وواقعه باستخدام رؤيته ومنهجه الخاصّ ، فمن خلال جماليته ترى جمال الفن و اللون، و من خلال مضمونه تفهم الرسام ، لذلك يعد الرسم الذي يمثل أحد فروع الفن التشكيلي شأنه في ذلك، شأن الزخرفة والهندسة والخط، تعبير الفنان عن تفكيره و بواطنه، كاشفا عن ايديولوجيته و ذائقته في اختيار الموضوع و اللون؛ إذ لكل موضوع ألوانه الخاصة به و لكل

1- بوكرش محمد: **مفاهيم في الفن التشكيلي. (مقابلة)**

لون سماته التي يتفرد بها عن سائر الألوان الأخرى، فالرسم هو «الفنّ الوحيد الذي يستخدم اللون كوسيلة أساسية للتعبير[1]» لينتج لوحات تشكيلية.

3.1- مفهوم اللوحة التشكيلية(La toile) : إنّ اللوحة التشكيلية -التي تعدّ الصورة التي تنوب عن فنّ الرسم- «فنّ بصريّ بالدرجة الأولى ، وتدخل في دائرة وصف فنون الحواس (...) وتندرج ضمن الفنون الجميلة[2] والفنون التشكيلية لأنّها مادة جمالية أولا ثم أنّها تتأسس على تشكيل باستعمال الشكل واللون في صورة واقعية أو سريالية أو رمزية[3]» إنّها نتاج الفنان الذي يتميز بالإبداع والحساسية والإتقان لعمله؛ شأنه شأن الموسيقي الذي يؤلف سيمفونية موسيقية أو الأديب الذي يؤلف رواية أو ديوانا شعريا أو النحات الذي ينحت تمثالا مستغرقا مدة لا يستهان بها من أجل عرض عمله الذي يجمع فيه واقعا ويضيف إليه أحلاما؛ لأنّ الإبداع يظل السمة الأساسية التي تخصّب خيال الفنان المتميز عن غيره؛ لذلك فهذه الإبداعات لا تصدر من فراغ ولا تنبعث من عدم، بل يكتشفها المرء مع مرور الزمن.

إن تأملنا اللوحة التشكيلية لوجدناها مؤلفة من عناصر كثيرة ومختلفة؛ أهممها « الخط وحركته وإيقاعاته، الإحساس بالحجم، حجم الأشكال وبطريقة تناولها من قبل الفنان والفراغ الذي نحسّه

1- كوستين ويوماتوف: **لغة الفنّ التشكيلي**. تر: شاوي برهان. ص 88.

2- ظهر مصطلح **الفنون الجميلة** في القرن السابع عشر، وقد هو كل الفنون التي موضوعاتها تمثيلا للجمال كالموسيقى والتصوير والنحت والعمارة والشعر.

3- كوستين ويوماتوف: **لغة الفن التشكيلي**. تر: شاوي برهان. ص 83.

داخل جزئيات اللوحة ثم الضوء والظل وأثر كل منهما على درجة اللون وتغييره[1]» تتحّد كل هذه العناصر بفعل وعي الفنان وذوقه وكذا رغباته لتصبح كلا متناسقا ومنسجما يعبر عن مظهر من مظاهر الحياة سواء أكان واقعا أو حلما من جهة، كما أنّها تمثيل لشخصية الفنان الذي يتخذ أسلوبا معينا يسير وفقه لإنجاز موضوع لوحته مقدما وجهة نظره بعين فنية متمعنّة؛ ولا شك في أنّ اختياره المبادئ التي ينتهجها لتحقيق عمله سيكون الانطلاقة لأنّ من المواضيع ما تتلاءم مع السريالية(Surréalisme) [2] ومنها ما يتناسب أكثر مع التعبيرية

1- مغناجي محمد عادل: **اللوحة الصامتة دراسة في إستراتيجية التحليل الأدبي للوحة الفنية التشكيلية**.4 سبتمبر 2011. (تاريخ دخول الموقع: 18 أكتوبر 2015).

Article en ligne : Url : **http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&c=4&a=2091.3**.

2- **السريالية:** أو ما يعرف ب"**فوق الواقعية**" ويرجع السبب في إطلاق هذه التسمية إلى مؤسسها الناقد الفرنسي أندريه بريتون (1896-1966) وتعني البحث عن أصدق المظاهر الحقيقية للأشياء وفهم الأسرار الكامنة فيها عن طريق التصوير ما فوق الواقع، وقد هدف بريتون من خلال هذا الاتجاه الفني إلى جعل الناس أكثر حرية في التعبير عن خواطرهم النفسية، وأن يكشف الناس عن أفكارهم الباطنية ومكبوتاتهم دون رقابة من العقل الواعي، بعد أن رأى أنّ المجتمع يقمع قوى التعبير الداخلية وبالتالي يهدم القوى الحقيقية للإبداع. إذن يمكن القول أنّ السريالية كانت وليدة لنظريات وأبحاث العالم والرائد في علم التحليل النفسي سيجموند فرويد (1856-1939) لذلك فكانت لذلك فقد اصطبغت الإبداعات تحت هذا التيار بالغموض والتعقيد بظهور تركيبات غريبة لأجسام غير مرتبطة ببعضها البعض، وبرزت التشكيلات الرمزية للمضامين الفكرية والانفعالية على نحو غريب لا شعوري. إذ تمكنت من تحرير عالم الباطن واللاوعي والخواطر. وقد كان الظهور الحقيقي الأول لهذا الاتجاه في باريس عام 1924. من أهم روادها: الفنان الاسباني سلفادور دالي (1904-1989)، الفنان الروسي مارك شجال (1887-1985)، الفنان الألماني هانز آرب (1887-1966) وغيرهم.

(Expressionisme) [1] وأخرى يصلح لها الاتجاه التكعيبي (Cubisme) وهكذا دواليك، وبهذا أصبحت اللوحة التشكيلية تنوب عن فنّ راق يستطيع أن يجمع في كيانه الوحدة المادية والبنية المكانية والطبيعة الزمنية ومحققا متعة نفسية ومعنوية للمشاهد.

3.2-مكونات اللوحة التشكيلية:

لا ريب في أنّ الفنان التشكيلي (L'artiste peintre) الذي يحرص على إنجاز فكرته التي تراوده على أرض الواقع يصطدم بعملية صعبة إذ يقوم « بخلق للعلاقات ما بين الموضوع والحيز من جهة وما بين الشخصيات وأوضاعها من جهة أخرى أثناء تشكيل اللوحة وكل هذه العمليات الفنية تسمى بعملية البناء الفني[2]» إذن تصبح عملية البناء الفني بهذا المعنى اجتهاد الفنّان الذي ينطلق أوّلا من الفكرة التي تكون آنذاك مجردة والبحث فيما يتلاءم معها من مكونات لتدعم خروجها إلى النور فتصبح عملا ملموسا يتآلف جانبيه الشكلي من جهة والمضمون من جهة أخرى لتجسيد الموضوع الذي ألهم الفنان.

1- **التعبيرية:** اتجاه فني يعتني بالتعبير عن المشاعر والعواطف والحالات النفسية التي تثار في نفس الفنان، تتناقض مع مبدأ المحاكاة الأرسطي إذ تلغي بصفة نهائية صورة العالم الحقيقي بحيث تتلاءم مع المشاعر، لذلك يعد أكثر الاتجاهات الفنية ارتباطا بالذات لأنه متأثرا بالذاتية المفرطة. سادت هذه الحركة الفنية في ألمانيا في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. ومن أشهر رسامي هذا الاتجاه الرسام الهولندي فان غوغ (1853-1890) في مرحلة من مراحل حياته، نجد كذا الرسام الألماني إميل نولده (1867-1956).

2- كوستين ويوماتوف : **لغة الفن التشكيلي**. تر: شاوي برهان. ص 55.

إنّ الحديث عن الجانبين الشكلي والضمني للوحة يقودنا إلى الوقوف على مكونات اللوحة التي بتواجدها تستطيع أن تؤدي وظيفتها، فإن شئنا أن نميز بين العناصر المكونة للوحة لوجدنا بعضها مندرجا ضمن الإطار الشكلي والأغلبية الساحقة متعلقة بالجانب المضمون نظرا للأهمية التي يكتسيها؛ إذ فيه يكشف الغطاء على الغامض المجسد في اللوحة. فأمّا:

أ- **الجانب الشكلي:** متعلق بشكل اللوحة ومقاساتها وكذلك حجمها، هذه العناصر الثلاثة التي تتحد لتحديد الإطار الخارجي للوحة التي سينجز عليها الفنان أفكاره.

1-**حجم اللوحة:** وتتعدد أحجام اللوحات، فمن الفنانين من يشعر بالراحة على لوحات ذات حجم كبير خصوصا إذا ما كانت المواضيع تتطلب ذلك كمواضيع الحرية لأنّها الأنسب لتمثيل حلم الفنان ومواضيع الحروب لأنّها الأقدر على نقل المعارك بحيثياتها، ومن المواضيع ما يتطلب حجما متوسطا كمواضيع الطبيعة مثلا ومنها ما يتطلب حجما صغيرا كالبورتريهات أحيانا، وقد «تكون اللوحة محددة بخط واضح أو بحركة ضمنية[1]».

2-**مقاس اللوحة:** للوحة مقاسان هما الطول والعرض، يتحكم فيهما حجم اللوحة لهذا نجد أنّ اللوحات متباينة من حيث المقاسات. كلوحة أوجين دولاكروا "نساء الجزائر في شقتهن" التي كان مقاسها كالآتي: الطول 229سم والعرض 180سم[2].

1- المرجع السابق. ص 55.

2- Article en ligne. Url :**https://fr.wikipedia.org/wiki/Femmes_d%27Alger_dans_leur_appartement**

Dimension : (H*L). 180*229 CM.

3-**سطح اللوحة:** إنّ سطح اللوحة مكونّ من أشكال تختلف حركيتها على سطح اللوحة إذ منها ما يتقدم ومنها ما يتراجع، منها ما يكون باتجاه اليسار ومنها ما يكون باتجاه اليمين ومنها ما يكون باتجاه الأعلى ومنها ما تكون باتجاه الأسفل، هذا ما يؤكدّه الباحث عبد الحميد شاكر في كتابه (التفضيل الجمالي) قائلا:«تعمل الأشكال كسطوح في علاقتها ببعضها البعض وبعضها يتراجع إلى الخلف، بعضها يتخذ اتجاها والبعض الآخر في اتجاه آخر(...) فهي تقودنا إلى المكون أو العنصر الثالث في التصميم ألا وهو الفراغ أو الحيز المكاني[1]».

تعدّ هذه العناصر الثلاثة (الحجم، المقاس، السطح) من أساسيات العمل التشكيلي و«أهم الوسائل التعبيرية التي تساهم في الكشف عن فكرة اللوحة[2]» ومضامينها وأبعادها.

ب- **جانب المضمون:** ويندرج ضمن هذا الإطار أهم العناصر المكونة للوحة التشكيلية، وهي التي تعمل على إخراج الفكرة إلى الوجود:

1-**موضوع اللوحة:** ويسعى الرّسام من خلال لوحاته إلى تجسيد موضوع من الموضوعات التي تشغله أو تستهويه، فمن هذه اللوحات ما ينفرد بتقديم:

1- شاكر عبد الحميد: **التفضيل الجمالي-دراسة في سيكولوجية التذوق الفني**-. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب -الكويت. د.ط .مارس 2001. ص 266-ص267.

2- كوستين ويوماتوف: **لغة الفن التشكيلي**. تر: شاوي برهان. ص 64.

أ-الموضوعات التاريخية: يتخذ هذا النوع من اللوحات حدثا تاريخيا كموضوع أو معركة أو حرب أو مجزرة للتعبير باستعمال اللون. كلوحة "الحرية تقود الشعب" عام 1830م لأوجين دولاكروا ولوحة "مجازر كوريا" لبابلو بيكاسو عام 1941م.

ب-البورتريهات: يتطلب هذا النوع الدقة المتناهية والملاحظة الشديدة نظرا لاهتمامها «بالسمات الخارجية للأشخاص، وفي البعض الآخر يحاول الفنان أن يجد القاسم المشترك بين سمات الشخصية الخارجية وعالمها الداخلي[1]». نجد بورتريه رامبرانت هرمنسزون فان راين (1606م–1669م) بعنوان "صورة الفنان" عام 1634م والبورتريه الذي رسمه ليوناردو دافنشي (1452م–1519م) لزوجة أحد كبار تجار فلورنسا بعنوان "الجيوكاندا" ما بين عام 1500م–1504م، وبورتريه "جميلة بوباشا" بريشة بابلو بيكاسو الذي رسمه عام 1967م.

ج-تفاصيل الحياة اليومية: يحتك الفنان بالحياة فينتبه إلى التفاصيل التي تصنعها وبما أنّه يسعى إلى «تقديم الحياة كما هي، بعيدا عن الجذور الاجتماعية للظواهر الاجتماعية النمطية[2]» فتكون اللوحة الصادرة عنه صورة عن مظهر من مظاهر الحياة العادية كالأكل واللباس والعادات والتقاليد والطقوس. فنجد مثلا لوحة رامبرانت بعنوان "امرأة تستحم" عام 1654م، ولوحة أوجين دولاكروا بعنوان "عرس يهودي بالمغرب" عام 1900م.

1- المرجع السابق. ص 95.

2- المرجع نفسه. ص 97.

د-الطبيعة: وهذا النوع من اللوحات يتطلب «دراية دقيقة وموهبة مرهفة وحساسية استثنائية للتعامل مع الطبيعة واستكشاف حركتها الداخلية، ومن ثم علاقتها بالإنسان[1]» فرسم المناظر الطبيعية ليس بالأمر الهين أو البسيط، ويأتي وفقا « لمزاج الإنسان وحالته النفسية[2]» من جانب ومن جانب آخر وفقا للفصل السائد ؛ فقد يرسم منظرا طبيعيا حزينا معبرا عن نفسيته الكئيبة في فصل الشتاء مثلا حيث يستعين بالألوان القاتمة الحزينة ، أو قد يرسم منظرا آخر بهيجا معبرا عن نفسيته السعيدة في فصل الربيع . فنجد اسحاق ليفيتان (1860–1900) يرسم لوحة بعنوان "الخريف الذهبي" عام 1889م، ولوحة "طبيعة ساكنة مع سلة فواكه" ما بين عامي 1889م–1890م لبول سيزان (1839م– 1906م).

هـ-الأعمال الأدبية: ما يشد الانتباه أحيانا في بعض اللوحات التشكيلية هو علاقتها بالأعمال الأدبية، إذ تجسدها كموضوع يعالج باللون بدل اللغة الطبيعية. مثل لوحتي أوجين دولاكروا "مصرع كليوباترا" وتيبولو "لقاء أنطونيو وكليوبترا" الذين أخذنهما من قراءتهما لمسرحية "أنطونيوس وكليوباترا" لويليام شكسبير(1564م–1616م)، ولوحة "دانتي وفرجيل" لدولاكروا المقتبسة من "الكوميديا الإلهية" لدانتي(1265م–1321م)، أمّا محمد راسم (1896م–1975م)

1- المرجع السابق. ص 95.

2- المرجع نفسه. ص 97.

فقد تأثر بقصص "ألف ليلة و ليلة" واضعا لوحة تحمل العنوان نفسه، مثلما نجد لوحة "قربان إبراهيم" لرامبرانت هرمنسزون فان راين التي اقتبسها من الكتب المقدسة.

لكن هذا لا يعني أن اللوحات تقتصر على هذه الموضوعات بل كذلك ينفتح الفنان التشكيلي ويتعرض في أعماله لأفكار فلسفية، سياسية، ثقافية.

2-**الحيز:** نقصد بالحيز المكان، ويعتبر مسألة مهمة بالنسبة للفنان لأنّه الأرضية التي ينبني عليها العمل، وهذه السطوح تكون مختلفة الأحجام والأشكال والألوان بحسب الموضوع فالحيز إذن هو الأرضية التي تحوي أفكار الفنان.

3-**الأشكال:** تتعدد الأشكال من الناحية الهندسية فمنها المركبة ومنها البسيطة، إذ نجد الأشكال المربعة والمستطيلة والمثلثة والدائرية وغيرها، تتحد هذه الأشكال فيما بينها لتأخذ الشكل النهائي لها.

4-**اللون:** يعتبر اللون الميزة الأساسية للوحة التشكيلية ولفنّ الرسم عموما إذ لا يمكن الفصل بينها فلا رسم من دون لون، إنّ مسألة التعامل مع اللون مسألة حساسة إذ عملية الاختيار لا تكون اعتباطية بل هي مبررة يسعى من خلالها الفنان التشكيلي للحفاظ على الخواص التي يتصف بها اللون وعلى رمزيته من جهة، ومن جهة أخرى تكون إمّا وفقا لمزاجه وإحساساته الأمر الذي أكد عليه سيزان قائلا: «إنّ التلوين هو أن يكون على الرسام تسجيل إحساساته

باللون (...) فحين يملك اللون يملك الشكل تمامه[1]» وإنّه لصائب في قوله هذا فالأشكال من غير لون تبقى مجرد شكل في حين إن اجتاحتها ألوانا سيصبح للشكل معنى ورمزية، فلا ينظر إليه حينها على أساس أنّه شكل هندسي وإنّما على أساس حلقة تفيد معنى ما.

إن اللون مادة أساسية يتعاطى معها الفنان التشكيلي بغير استثناء، فاختيارات الألوان مردها الذوق الشخصي بالإضافة لواقع الشيء المرسوم لذلك لا يمكن أن ننكر وجود حالة ارتباط وثيق بين اللون والرسام، لذلك وجب أن تنشأ راحة وميل بين روح الرسام واللون حتى يتمكن من إفراغ طاقته على أحسن وجه في اللوحة. فاختيار اللون عملية تفاعلية بين الرسام وذاته من جانب ومع طبيعته من جانب آخر، لذلك فثنائية الروح (الذات) والطبيعة تشتركان في اختيار اللون. يتميز كل لون عن لون آخر من خلال خواص ثلاث تجعله يتفرد بها على سائر الألوان الأخرى؛ فأمّا أولها الصبغة أو الهوية كما يطلق عليها، وما الصبغة سوى السمة التي ينفرد بها اللون، ففي قول هذا أحمر وهذا أصفر إشارة إلى الاحمرار والاصفرار في اللون، الهوية هي «الخاصية التي تميز أحد الألوان عن الألوان الأخرى[2]». وثانيها الإضاءة وتسمى أيضا بالنصوع أو القيمة، تتعلق بحضور اللون الأبيض أو الأسود فبوجود الأبيض ميل إلى الإضاءة وفي حضور الأسود ميل إلى العتمة ف «هي تشير إلى درجة الإضاءة أو الظلمة في أي لون من خلال ذلك الحضور الخاص للأبيض (الضوء) (...) ومن ثم الحضور الخاص

1- شاكر عبد الحميد: **التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني**. ص 283.

2- المرجع نفسه. ص269- ص270.

للأسود (العتمة)[1]». وثالث خواصه الكثافة أو التشبع، فكلما ازدادت شدة نصاعة اللون أصبح كثيفا، فكثرة إشعاع اللون «دليل على شدته أو كثافته أو تشبعه، وعند ذروة التشبع يوصف اللون بأنّه كثيف أي لا يمكن أن يكون أكثر من ذلك[2]» وإذا ما أضاف الفنان اللون لتعميق الصبغة فإنّ اللون يفقد تشبعه ويسمى لونا لاكروماتيا[3] في حين الذي يحافظ على تشبعه يسمى لونا كروماتيا. لا شك أنّ الألوان أقسام شأنها شأن الأشكال ولكن تفريعات الألوان تختلف فمنها **الأولية** والأخرى **الثانوية**، منها **الساخنة** وأخرى **الباردة**، ولكلّ منها ميزاته الخاصة به: فأما طائفة الألوان الأولية وهي الأصول التي تعد مصدر للألوان الثانوية، فتنبثق عن إقامة علاقات مثنية فيما بين الألوان الأصلية لتنتج ألوان فرعية: فالأزرق والأصفر والأحمر تندرج ضمن حلقة الألوان الأصلية الأولية في حين البرتقالي[4] والبنفسجي[5] والأخضر[6] فهي الألوان الفرعية الناتجة عن المزاوجة بين لونيين أصليين.

1- المرجع السابق. ص 270.

2- المرجع نفسه. ص 270.

3- **اللون اللاكروماتي:** هو اللون الذي أنقصت كثافته بإضافة اللون الأبيض.

4- ينتج **البرتقالي** من خلال المزاوجة بين الأصفر والأحمر.

5- ينتج **البنفسجي** من جراء المزج بين الأزرق والأحمر.

6- ينتج **الأخضر** من خلال المزاوجة بين الأصفر والأزرق.

كما أنه يمكن إقامة علاقات مثنية أيضا بين لون أصلي وآخر فرعي بشرط أن يكونا متجاورين في عجلة الألوان، هذا الخليط الذي ينجم عنه نوعا آخرا من الألوان هي **الوسطية**[1]، كما يمكن تقسيمها إلى خانة تختص بالألوان الدافئة [2] أو الساخنة التي تتميزّ بكونها «فاعلة ونشيطة حينما تكون في المقدمة[3]» لأنّها تعطي إحساسا بأنّها «أقرب إلى من ينظر إليها على الألوان الباردة[4]» وتضم كلّ الألوان التي تقترب من اللون الأحمر[5] أو تميل إليه. أمّا تلك الباردة فهي الشائع عنها بأنّها «هادئة، حزينة، مميتة[6]» وتستعمل هذه الألوان لجعل الأشياء تبدو بعيدة ، ويندرج ضمنها كل «الألوان[7] التي تجاور الأزرق[8]». لأن لكل لون دلالته فقد يكون السواد عند البعض العتمة و الكآبة وعند الآخر الضوء والسعادة، قد يكون

1- تتمثل **الألوان الوسطية** من: الأزرق المحمر-الأصفر المخضر- الأزرق المخضر- البرتقالي المحمر- البنفسجي المخضر – البرتقالي المصفر.

2- لقد استغل الفنانون ميزات هذه الألوان لتأكيد البعد الفضائي فرسموا ما يتقدم اللوحة بها وما يتموقع في الخلفية بألوان باردة.

3- كوستين ويوماتوف: **لغة الفن التشكيلي**. تر: شاوي برهان. ص 102.

4- صالح قاسم حسين: **سيكولوجية إدراك اللون والشكل**. منشورات وزارة الثقافة والإعلام- بغداد- العراق. د.ط. د.ت. ص 62.

5- **الألوان التي تقترب من الأحمر** أو تميل إليه هي: الأرجواني- الأحمر- البرتقالي- الذهبي.

6- كوستين و يوماتوف: **لغة الفن التشكيلي**. تر: شاوي برهان. ص 102.

7- **الألوان التي تجاور الأزرق** هي: البنفسجي- الأخضر- الأزرق- الأخضر المصفر.

8- كوستين و يوماتوف: **لغة الفن التشكيلي**. تر: شاوي برهان. ص 102.

الأبيض السلام وقد يكون الموت، وقد يكون الأحمر الدفء أو الدم أو الحرب وهكذا دواليك مع باقي الألوان التي لا تخلو جميعها من هذه السمة، فكل لون يقدم إحساسا وانطباعا فما يمثل الحياة عند البعض هو الموت عند الآخر وما يمثل السعادة عند البعض هو الحزن عند الآخر، وما يمثل الجمال قد يمثل البشاعة عند البقية.

5-الرسالة: إنّ اللوحات التشكيلية التي ينتجها الفنانين تسعى إلى تحقيق الهدف الذي جاءت من أجله، فالرسالة إذن «هي البعد الضمني وفلسفة الفنان التشكيلي من هذا الموضوع المعالج في اللوحة[1]» التي يرمي إلى تمريرها الرسام على المتلقين.

في هذه الحالة نتوصل إلى أنه لا يمكن أن تنتج اللوحة التشكيلية إلا باتحاد عناصر الجانبين الشكلي والضمني الموضوع الذي أصر عليه الأستاذ محمد بوكرش وشدد معتبرا أن المضمون هو الأولى في العملية الفنية ، ممثلا عملية إنتاج اللوحة بالوعاء قائلا :«في هذه الحالة تصير اللوحة هي الوعاء الذي يحتوي ويجمع الألوان والتخطيطات بتصاميم وتأليف بين شيئيات بنائها ، فيصبح المطروح على اللوحة (مفردات لونية وجمل خطوط تشكيلية تعبيرية) أو نحتا بأبعاده الفنية الوظيفية هو محتوى الوعاء[2]» وبالتالي فاللوحة باعتبارها مادة محسوسة هي الشكل وما هو مبسوط عليها (الفكرة الممثلة باللون والشكل والخط) المضمون، هذا ما كان

1- مغناجي محمد عادل: **اللوحة الصامتة دراسة في إستراتيجية التحليل الأدبي للوحة الفنية التشكيلية.**

2- بوكرش محمد: **مفاهيم في الفن التشكيلي.** (مقابلة)

قد طرحه جون ديوي أثناء حديثه عن المادة التي تمثل العمل الفني بوجهيه الداخلي والخارجي (لوحة ، منحوتة ، قصيدة ، مسرحية ،...) فقال:« الألوان لا بد أن تنسكب على القماش، والألفاظ لابد من أن يؤلف بين بعضها البعض، والدافع الذى يثور في النفس محدثا لديها نوعا من الاضطراب الذى يتطلب التعبير أو النطق إنما هو في حاجة أيضا إلى أن يخضع لعملية تنظيم وافٍ دقيق، حتى يلقى البيان الفصيح الذى يظهره إلى الوجود (...) بل ربما كان الأدنى إلى الصواب أن يقال أننا هنا لسنا بإزاء عمليتين مختلفتين تجرى إحداهما على المادة الخارجية، وتجرى الأخرى على المادة الداخلية أو العناصر الذهنية. ولا يكون العمل فنيا إلا بقدر ما تتحد فيه العمليتين لكى تتكون منهما عملية واحدة[1]» فالعمليتان اللتان يتحدث عنهما جون ديوي متعلقتان بالشكل والمضمون الذي أكد على أن اتحادهما وتفاعلها واشتغالهما وفق استراتيجية توفر انسجام وتمازج كلي بين عناصرهما تؤدي إلى نجاح الصورة المنتجة (اللوحة، النص) لذلك وجب أن تخلق علاقة متينة بين ما هو ذهني وما هو محسوس بين ما ينشأ في ذهن الفنان وما ينتج فنه فتصبح العلاقة شبيهة بعلاقة الجسد والروح التي يستحيل الفصل بينهما، فالصور لا تغدو صورة إلا بالترابط بين شقيها الذين من الضروري أن يتسما بالانسجام والتناغم، وهذا لا يتأت إلا بتدخل ذكاء الفنان في تنظيم هذه العناصر والتنسيق فيما بينها بواسطة قدرته على التحكم في توزيع الأشياء والشخصيات والألوان على سطح اللوحة بطريقة مرتبة

1- ديوي جون: **الفن خبرة**. تر: زكرياء إبراهيم. مراجعة: زكي نجيب محمود. دار النهضة العربية بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، القاهرة / نيويورك، مصر / و.أ.م. د.ط. سبتمبر 1963. ص 129-130.

ومنطقية حتى يتمكن المتلقي من استيعابها بإحساسه وذهنه وبالتالي يتحقق الهدف من العمل وتمرر الرسالة بطريقة آمنة سليمة.

اللوحة الفنية (الصورة) هي مركب تفاعلي بين:

الشكل (المادة الخارجية / المحسوس) + المضمون (المادة الداخلية / التفكير الذهني)

3.3-الأدوات الخاصة في بناء اللوحة التشكيلية:

يتكئ الفنان التشكيلي في بنائه للوحة التشكيلية على مجموعة من الأدوات الهامة التي يكون حضورها ضروريا لتجسيد العمل التشكيلي «فالأدوات الرئيسية التي يلجأ إليها الفنان في الواقع هي الخامة واللون والأسلوب والتقنية[1]» إذ يبتدئ أوّلا باختيار الورق المناسب أو قطعة القماش الملائمة، فاختيار الأقلام وكذا اختيار الألوان التي تتعدد صبغاتها ونوعياتها تبعا للأسلوب الذي يتبعه. فأمّا:

أ-الخامة(La matière): وهي الأداة الأولى المساهمة في إنتاج اللوحة التشكيلية والتي من شأن الرسام توفيرها في بادئ الأمر لأنها «وسيلة ذات قدرة تعبيرية غير محدودة تستعمل في

1- بن مخلوف سليمة: **التقنيات الفنية –الدرس الثالث-**. دروس في الفن التشكيلي. ص 48. (تاريخ دخول الموقع: 20 نوفمبر 2018).

Article en ligne. Url : **http://www.meduc.ufc.dz/cours/Art/COURS.pdf**

التعبير، قد تكون من القماش أو الحرير أو الخشب أو المسطحات الخشبية المختلفة وغيرها[1]» مع أن اللوحة التشكيلية غالبا ما تعتمد على الورق والقماش وأحيانا تتجاوزها إلى الخشب، أي أنّ الخامة بهذا المادة الأساسية لمباشرة العمل والتخطيط الأولي لتجسيد الفكرة.

ب-الصبغة(La teinture) : تتعدد أنواع صبغات التلوين التي يستخدمها الرسام بحسب التقنية التي اتبعها في تجسيد العمل.

ج-الأسلوب(Le style) : ونقصد به مبادئ الرسم التي يتبعها الرسام في إنشاء لوحته إذ كل رسام ينحاز إلى مدرسة فنية معينة، أي أنّ الأسلوب «هو ما يطلق عليها المدرسة الفنية التي يتبعها الفنان (...) وكثيرا ما تندمج أكثر من مدرسة في العمل الواحد[2]» فتجد الفنان يجمع بين خصائص اتجاهين فنيين مختلفين أو أكثر.

د-التقنية (La technique): وهي المنهجية التي توظف بها الخامة لتجسيد الفكرة أي أنّها «الطريقة التي تستعمل بها الخامة في إبراز مؤثرات العمل الفني من حيث الملمس والانفعالات السيكولوجية والتقنية الفنية وهو ما يطلق عليه أسلوب الفنان في التعامل مع اللون والخامة[3]» إذ أن الفنان هو الذي يخلق العلاقة بين العناصر من خلال ما يجده مناسبا وملائما لمضمونها،

1- المرجع السابق. ص 50.

2- المرجع نفسه. ص 49.

3- المرجع نفسه. ص 49.

فالتقنية أثر ملمسي تخلفه الخامة المستعملة في اللوحة التشكيلية التي تعد وسيلة تعبيرية غير محدودة ، كما أنها سبب رئيس في نجاح اللوحة إذ أنّ «كل عمل تشكيلي يرمي إلى النجاح لا بد أن يتميز بمكتسبات ومستحدثات تقنية تؤهله للانطلاق والنجاح والفردة[1]».

3.4-منهجية قراءة اللوحة التشكيلية:

تعتبر اللوحة التشكيلية ناقلا هاما لعالم مشفر يحتاج إلى تقنيات معينة لفك شفرته إذا ما التفتنا إلى الأبعاد التي تتضمنها والتي تفهم بحسب كل قارئ، لأنها تبقى قابلة للتأويل المختلفة والقراءة المتعددة فهي تفهم تبعا لمشاهدها، والمشاهد نفسه لهذه اللوحة يؤولها انطلاقا من معطياته الفكرية والثقافية والسياسية والاجتماعية والتاريخية والدينية والايديولوجية.

مادام الغرض الإجابة على السؤالين الآتيين: **ماذا تعني هذه اللوحة؟ ماذا يقصد صاحب اللوحة؟** فإنّ تحليل اللوحة التشكيلية هو الجواب عن ذلك لأنه الوحيد القادر على الكشف عن بنياته العميقة التي يسعى الفنان إلى نقلها بطريقته الخاصة، يمكن الاستناد إلى منهج يتطرق إلى كل حثياتها وهو المنهج الذي وضعه لوران جيرفيرو[2] (Laurent Gervreau) من

1- مجموعة من المؤلفين: **ثقافة الصورة في الفن** -مؤتمر فيلاديلفيا الدولي الثاني عشر-. كلية الآداب والفنون، جامعة فيلاديلفيا. 2007/10/30 إلى غاية 2007/11/01 (بحوث محكمة). منشورات مجدلاوي ، عمان ، الأردن. ط1 . 2008. ص 15.

2- **لوران جير فيرو :** (1956-على قيد الحياة) فنان وكاتب وفيلسوف فرنسي. له العديد من المؤلفات أهمها:

خلال كتابه "تأمل وفهم وتحليل الصورة" (Voir, comprendre ,Analyser les images)، وبمكن تلخيصها تلك الاستراتيجيات وفقا لشبكة التحليل المعتمدة حسب لوران جير فيرو(Récapitulatif général de la grille d'analyse):

1-الوصف ويتضمن ثلاث جوانب التقنية، الأسلوب والمضمون.

***التقنية: - اسم صاحب اللوحة**

- تاريخ اللوحة

- نوع الحامل والتقنية المستعملة

- الحجم

- *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte, 1994 (première édition)
- *Ce livre n'est pas à lire*, Paris, Sens & Tonka, 2001
- *Critique de l'image quotidienne. Asger Jorn*, Paris, Cercle d'art, 2001
- *La disparition des images*, Paris, Somogy, 2003
- avec Cabu, *Le monde des images. Comprendre les images pour ne pas se faire manipuler*, Paris, Robert Laffont, 2004
- Laurent Gervereau (dir.), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau Monde, 2006 (réédition en poche)
- *Vous avez dit musées ? Tout savoir sur la crise culturelle*, Paris, CNRS Éditions, 2006
- *Images, une histoire mondiale*, Paris, Nouveau monde/CNDP, 2008

***الأسلوب (الجانب التشكيلي):**

- عدد الألوان ودرجة انتشارها

- حجم التمثيل الأيقوني

- التنظيم الأيقوني

***الموضوع:**

- علاقة اللوحة /العنوان

- الوصف الأولي لعناصر اللوحة

2-دراسة بيئة اللوحة:

***الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة**

***علاقة اللوحة /الفنان**

3-القراءة التأويلية (التضمينية).[1]

وتبعا لهذا المخطط يمكن تحليل اللوحات التشكيلية وفهمه دلالاتها الكامنة من خلال استنطاقها. لكن ما يجب الوقوف عنده ليس هذا هو المنهج الوحيد الذي يعنى بتحليل اللوحات التشكيلية (الصورة البصرية عموما) بل هناك جهود أخرى في محاولة فهم اللوحات التشكيلية مثلما فعل **بانوفسكي** الذي وضع مخططا انطلاق من ثلاث محاور ينطلق منها المتمعن للوحات والباحث عن فك شفراتها الملغزة، ويمكن اختزال نظريته في ثلاثة محاور:

1- نقلا عن عفان إيمان: **دلائل الصورة الفنية -دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنات محمد راسم-**. رسالة لنيل شهادة الماجستير في علوم الاعلام والاتصال. إشراف: د/بوكروح مخلوف. جامعة الجزائر -كلية العلوم السياسية والإعلام-. 2004-2005. ص 17.

المحور الأول: – ما هو المعنى الأولي للوحة؟

1: Quelle est la signification initiale de la peinture?

المحور الثاني: – ما هو المعنى الثانوي للوحة؟

2: Quelle est la signification secondaire de la peinture?

المحور الثالث: – **ما هو المعنى الحقيقي للوحة؟**[1]

3: Quel est le vrai sens de la peinture?

وهذا يشبه تماما ما شرحه أفلاطون (427 ق.م–327 ق.م) في قوله :« إذا رسم الفنان كرسيا، فلهذا الكرسي مرتبة ثالثة من حيث الوجود، إذ أنّ هناك أولا فكرة الكرسي كما صنعها الذهن الإلهي، وهناك ثانية الكرسي المادي الذي يصنعه النجار. وثالثا مظهر الكرسي أو صورته كما يرسمها الفنان[2]» فأما المعنى الأولي هو ما يتبادر إلى ذهن المشاهد أول وهلة أي ما يشاهده من خطوط وأشكال ومناظر وغيرها بمختلف ألوانها. في حين يهتم في المعنى الثانوي بالبحث عن حدث يقترن باللوحة أو مضمونها. بينما في مرحلة البحث عن المعنى الحقيقي هو الكشف عن مكامن اللوحة انطلاقا من عوامل معينة أثرت في توجيه قراءة المتأمل للوحة

1– **نظرية بانوفسكي لتحليل اللوحة التشكيلية:** مقال على صفحة الفايسبوك –مدارس الفنّ التشكيلي–. بتاريخ 12 جوان 2013. التوقيت: 08:37. (تاريخ دخول الموقع: 30 أكتوبر 2015).

Article en article. Url : **https://www.facebook.com/notes/576885909022431/**

2– زكريا فؤاد: **جمهورية أفلاطون** – دراسة وترجمة–. د.ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة– مصر. 1985. ص 161.

إلى هدف معين (قراءة محددة) ولذلك القراءات متعددة لأنها مقرونة بعوامل نفسية يتدخل فيها الذوق و المزاجية وعوامل طبيعية كميل للألوان أو النفور من ألوان أخرى، عوامل أيديولوجية وهي التي تكون الموجه بشكل كبير في قراءة اللوحة لأنه مهما كانت اللوحة محدودة زمانيا ومكانيا في إطار حيزها إلا أنها تبقى متغيرة بتغير متلقيها لأنّ المتلقي لا ينفصل البتة عن مجتمعه وكل ما يتلقاه يربطه ببيئته، هذا الأمر الذي أكده الدكتور عماد أبو عجرم من خلال مداخلة له في مؤتمر فيلاديلفيا (عام 2007) إذ ذهب إلى أنّ «اللوحة الفنية قد احتلت مكانة لا يستهان بها منذ سالف الأزمان لكونها المرآة الوحيدة للفنان التي يعكس عليها هواجسه وأهواءه وتطلعاته، بل أكثر من ذلك في كثير من الأحيان كانت الناطق الرسمي باسم الدين، باسم السلطة أو باسم الشعب، فهي بذلك حقل تجارب لريشة الفنان ورؤاه[1] ».

إن الصورة في الفن (الصورة الجمالية) كتلة تعبيرية مشفرة بامتياز تحتاج إلى قارئ متفاعل وضليع يستطيع التعاطي معها إلى آخر مستوياتها (المستوى التأويلي) لرصد كل العلاقات الخفية لأن الصورة تمثل لوحة فسيفسائية متشربة من بيئة الفنان الذي أنتجها، ولها نظام اشتغال معقد للغاية كونها تمثل مرجعية وقاعدة أساسية في بناء ثقافة المجتمع.

1- ينظر. نقلا عن مجموعة من المؤلفين: **ثقافة الصورة في الفنون**. (مؤتمر فيلاديلفيا 2007). ص65.

الفصل الثاني:

التّعالق بين الصّورة الأدبيّة والصّورة التشكيليّة

مدخل:

إن اختلاف ماهية الصورة الفنية وآليات قراءتها وتفسيرها، لا يعني أنها تعيش قطيعة وعزلة عن بقية الصور التي تختلف عنها، مادامت تندرج جميعها ضمن مسمى الفن الذي يعرّف بأنه «القدرة على توليد الجمال أو المهارة في استحداث متعة جمالية[1]» فتصبح الصورة الفنية مرآة للجمال على اختلاف مفاهيمه ومقاييسه التي لا يمكن حصرها أو تعدادها مادامت النظريات والرؤى[2] قد تعددت حول مفهوم الجمال وفهم فلسفته كمفاهيم جورجياس، فيثاغورس، سقراط، أفلاطون، أرسطو، كانط وهيغل وغيرهم من الفلاسفة. فالمتفق عليه أن الفنّ على صلة وثيقة بالجمال ما يعني أن الصور التي تتولد عن الفنون تحقق مقدارا من الجمالية يتباين بين المتلقين فليس بالضرورة ما نراه نحن جميلا تراه أنت جميلا كما يقال: أريك جمالا قد لا تراه جميلا، وقد يراه غيرك بمثل ما أراه.

1- أنور أحمد شكري فايزة: **فلسفة الجمال والفن**. دار المعرفة الجامعية للنشر-الإسكندرية-مصر.2015. ص 24.

2- **بعض النظريات لفهم الجمال:** يربط جورجيوس الجمال بالتأثير الذي يخلفه الفن على الإحساس. في حين يذهب سقراط إلى ربط الجمال بالخير لأنه يعتبر أن الجال هو تلك الغاية الأخلاقية التي يحققها الفن. بينما يربط أفلاطون الجمال بالأخلاق. ليستقر كانط على أنّ الجمال قائم على مفهوم الذوق أي كيفية إدراك المتلقي للفن وحكمه على الجميل، في حين يتجه هيغل إلى مزج كل تلك المفاهيم السابقة فيرى أن اجمال يقم على عوامل تترابط فيما بينها من ذوق وإدراك حسيّ ومحاكاة.

ينظر. **مفاهيم الجمال ونظريات علم الجمال عند الفلاسفة**. كيف. 01 ديسمبر 2017. (تاريخ دخول الموقع: 30 جانفي 2020).

Article en ligne. Url :**kayf.co /مفاهيم-الجمال-و-نظريات-علم-الجمال/**

تتعايش الصور الفنية مع بعضها البعض وكثيرا ما تتلاقى وتتقاطع لتولد نصا مركبا بين ما هو لساني وما هو أيقوني (غير لساني) على سبيل التمثيل، كما هو الشأن في دراستنا التي تجمع بين الأدب والفن التشكيلي –الرسم– الذي يعتبر «علامة أيقونية[1]» فتنفتح مجالات البحث في الصورة أكثر وتخضعها لمناهج عدة بنيوية، سيميائية، تأويلية وغيرها لتصبح بذلك «فضاء مفتوحا للتأويلات[2]» سواء من ناحية التعبير اللغوي أو من ناحية التعبير الأيقوني لأنه في النهاية كل صورة تتشرب من تجارب ومرجعيات معينة تتدخل في تشكلها وبنائها تدريجيا لأن «الصورة تنتج المعنى بالاعتماد على مجموعة متنوعة من المعطيات كالأيقونية والتشكيلية[3]» وغيرها، لذلك فإن عملية التعاطي مع النصوص المنفتحة على صور فنية متعددة (أدبية، تشكيلية،...) تتطلب البحث عن العلاقات الحوارية بينها ومستويات التفاعل بين الأجزاء إذ أنّ النص الذي يتمكن من استيعاب مثل هذه الصور وخلق علاقات بينها بإحكام هو نص مثقف.

1– شاطو جميلة: **النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيمياء المعاصرة**. رسالة ماجستير، إشراف: سطنبول ناصر. تخصص: تحليل الخطاب الأدبي. جامعة وهران. 2012–2013. ص 96.

2– المرجع نفسه. ص 130.

3– المرجع نفسه. ص 66.

1-الفروق بين اللغتين الأدبية والتشكيلية:

يكتسب كل فن لغة خاصة به تحوي جملة من العناصر التي تبني خطابا مخصصا لهذا الفن أو غيره، ولعل أهم تلك اللغات ما يعنى باللغة الأدبية التي هي محور الأدب، واللغة التشكيلية أساس الفن التشكيلي، وغيرهما كاللغة السينمائية والموسيقية وغيرها، فيصبح بذلك لكل فن لغة يتبناها مفهوما واصطلاحا، ومنه يتضح أن الاختلاف بينهما يكمن في المادة الأولية التي تكونّهما؛ إذ أنّ الصورة في الرسم هي نص يوظف علامات غير لغوية (العلامة التشكيلية)؛ أمّا في الأدب فهي نص يوظف علامات لغوية (حروف وكلمات وجمل) وهكذا دواليك مع بقية الفنون ليبقى «التعبير في النهاية هو جوهر العمل الفني وهو الذي يحدد معانيه المتعددة ودلالاته وأن هذه الأدوات التعبيرية من صور وكلمات مكونة ضمناً من وحدات لا يمكن أن تعبر باسم الفن من غير نظم بنائية تسمى غالباً بالتنظيم الجمالي. فالشعر ينظم الكلمات والأصوات خلال الزمن بينما ينظم الرسم الأشكال والألوان في الفراغ، وفي ذلك إشارة إلى الاختلاف في استخدام المادة والتشابه في التنظيم أو التشكيل [1]» لينتج بعد ذاك التناسق والانسجام لعناصر البناء الفني نصا فنيا ناتج عن انصهار عاطفة المبدع رساما كان أو كاتبا مع عقله لأنّ عمله في النهاية ترجمة لأحاسيسه وأحلامه ومزاجه من جانب، ومن جانب آخر

1- خزعل عباس معروف إيمان: **الأنساق الفنية التشكيلية في شعر بدر شاكر السياب**. نابو للبحوث والدراسات. د.ط . د.ت. ص 96.

أداة لنقل أفكار هادفة ومتبعة لتقليد ثقافي فني هو التشكيل أو الأدب وغيرها. وفيما يلي جدول توضيحي لأهم الفروق بين اللغتين الأدبية والتشكيلية:

اللغة الأدبية	اللغة التشكيلية
هي نص يتكون من علامات لغوية تحمل دلالات تعبيرية رمزية تنسجم بإحكام فيما بينها لتمثل كتلة واحدة. مادتها: الحروف والكلمات والتراكيب	هي نص يتكون من علامات غير لغوية تحمل دلالات تعبيرية رمزية تنسجم بإحكام فيما بينها ليبدو العمل متناسقا. مادتها: الألوان والأشكال والظلال والخطوط
تقنيتها: الكتابة (التدوين)	التشكيل (رسم، نحت، الزخرفة، ...)
مواضيعها: تكون المواضيع مستقاة من محيط وبيئة الفنان، لأن الفنان ابن بيئته يتفاعل معها ويتكيف مع حيثياتها.	
هدفها: تسعى كلا اللغتين إلى تحقيق رسالة إنسانية من خلال خطابها المؤسس والموجه إلى المتلقين على اختلاف مستوياتهم، مع أن الرسالة الحقيقية لهاتين اللغتين تبقى من اختصاص أهل الاطلاع والثقافة الموسوعية لأنهما خطابين على قدر من النضج.	

إنّ عملية تذوق هذين الخطابين راجعة إلى عملية التلقي وكيفية تأويل الخطاب؛ فنحن هنا لا نتحدث عن القراءة السطحية بل عن قراءات تنطلق من الملاحظة بهدف الولوج إلى العالم

الباطني لهذين الخطابين المختلفين المتشبعين بالدلالات التعبيرية الرمزية المكثفة والمشفرة؛ فتكون عملية التلقي أشبه بعملية التشريح في الطب؛ إذ أنّ عملية فهم الخطابين الفنين (المرئي والمقروء) تتأسس وفقا لمعايير معرفية وأخرى ثقافية؛ إذ ننطلق بالجانب الجمالي أو الفني باعتبارهما ينتميان إلى حلقة الفنون، ومن ثمّة ربطهما بمختلف الأنساق المعرفية والثقافية الأخرى كالتاريخ والأنثروبولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرها لذلك «توصف العملية التحليلية للصور الفنية عموما بالمهمة الصعبة والمعقدة لهذا وجب على المتلقي بالتسلح بترسانة من الأدوات الإجرائية التي تمكنه من اكتشاف خبايا الصورة، لأن من شروط إعداد وتكوين واستقبال هذه الرسائل أن تشترك معارف وثقافات من النوع التاريخي والاقتصادي والسياسي والاجتماعي والنفسي[1]» لذلك ليس بالأمر الهين مهمة تحليل الصورة ما لم يكن المحلل متسلحا بضروريات المهمة، إذ التحليل لا يكون على مستويات بسيطة ظاهرية بل يتطلب التوغل في كل جزئيات الصورة و أبسط مكوناتها.

2-حوارية الأدب والفن التشكيلي:

إن تلاقح الفنون فيما بينها خصوصا الأدب وفن التشكيل يساهم في خلق علاقات تحاورية بين هذه الأنساق المختلفة بحيث يمثل الأدب النسق اللغوي والتشكيل تمثيل لنسق غير لغوي ليصبح التعامل في هذا المستوى مع تعبيرين: لساني وآخر أيقوني تتماهى معطياتهما

1- نقلا عن كريبع نسيمة: **توظيف الفنون في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)**. ص 143.

لتنتج نصا ثالثا مركبا من تفاعل خاماتهما، باعتبار الأدب أصبح منفتحا على أشكال تعبيرية عدة «أضحت تدخل إلى عالمه كخطاب لا يفقد خصوصية الغيرية ولكنه في الآن نفسه يندمج والخطاب العام للأدب، ويمكن أن تنتمي هذه الأجناس المدرجة إلى الحقل الأدبي (...) كما يمكن أن تكون بعيدة عن هذا الحقل[1]» فهذا يجعل حضور الفنون الأخرى في الأدب أمرا بديهيا سواء أكانت تلك الفنون أدبية (شعر، خاطرة، حكاية، مقامة، خطبة،...) أو غير أدبية مندرجة ضمن حلقة الفنون الأخرى (رسم، موسيقى، رقص، ...) الأمر الذي يجعلنا نسلم بالعلاقة الترابطية والصلة الموجودة بين الفنون بصفة عامة، ويتعزز ذلك من خلال ما أشار إليه أتين سوريو في نظريته عن الموقف الفني الموحد «حيث انتهى إلى إقامة صرح الفنون كلها على أساس وحدة محسوسة تتباين في داخلها الفنون من حيث الزمان والمكان والحركة[2]» فنتوصل إلى فهم قدر التواصل الجامع بين هذه الكتل الفنية برغم اختلاف خاماتها وتقنياتها وأساليبها وطرائق إخراجها للوجود الإنساني فنيا؛ فهي تبقى كتلة متلاحمة ملتصقة ببعضها تتأثر وتؤثر يصح أن نطلق عليها حالة التعايش الفني الذي يعنى بعمليتي التبادل والتفاعل الموجودة بين الفنون المختلفة وتشربها من بعضها البعض، مما يجعلها تتكيف مع بعض وتتأقلم تماما مثلما هو الحال مع الشعوب، فيصبح الفن بحاجة لأخيه من الفنون الأخرى وهذا

1- نقلا عن كريبع نسيمة: **توظيف الفنون في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)**. ص 64.

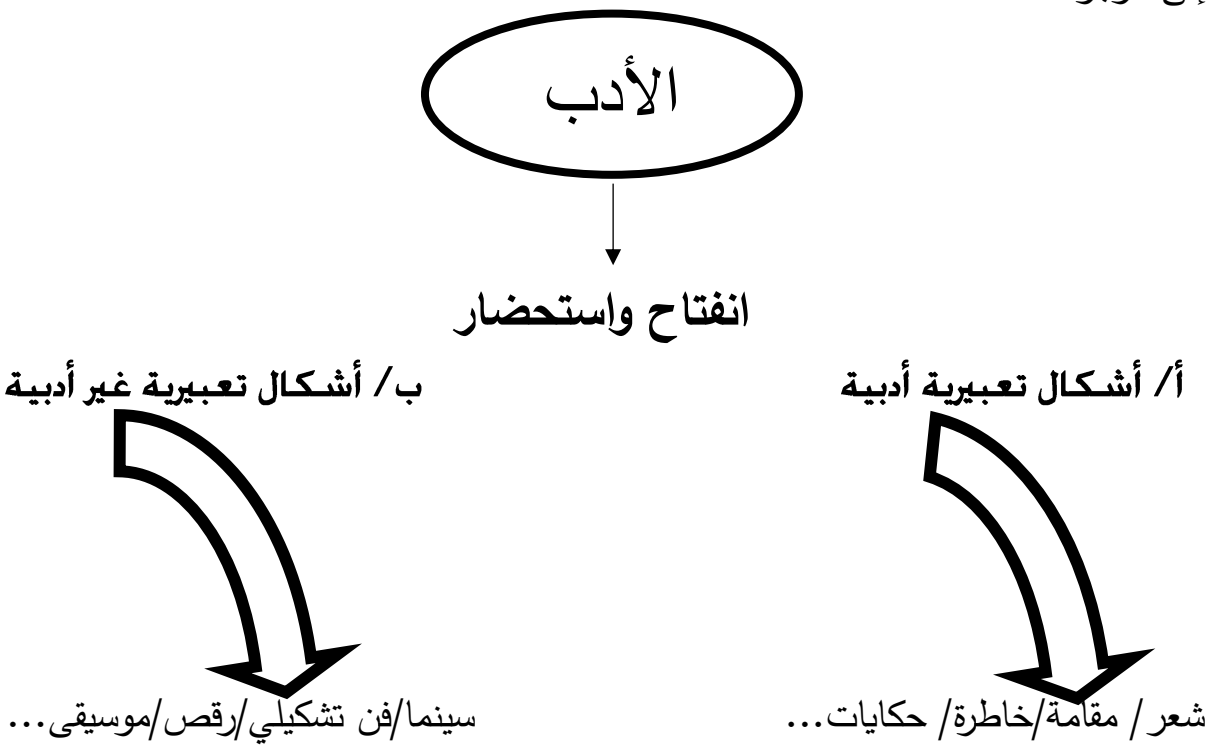
2- نقلا عن أنور أحمد شكري فايزة: **فلسفة الجمال والفن**. ص 141.

يحدث تعايشا فنيا هو أقصى درجات تلاحم الفنون، وبقدر اتساع دائرة تلك التلاقحات بقدر ما يزيد الفن جمالية مهما كانت اللغة المعبر بها عنه، لأن الأساس هو السمة الجمالية. فكم من نصوص تداخلت فيها تقنيات المسرح والسينما والتشكيل والرقص والموسيقى لتبسط أمامك عالما فنيا بامتياز يؤمن بقوة العلاقة بين الفنون ويثبتها «وقد أكدت هذه الصلة بوضوح نظرية متكاملة هي نظرية وحدة الفنون الجميلة، وقد انتهى الأمر بأصحاب هذه النظرية بالتسليم بوجهة نظر القائلين بالوحدة المطلقة بين الفنون المختلفة[1]» الأمر الذي نؤيده إذ مهما تباينت هذه الفنون في أساسياتها وخاماتها التأسيسية لها إلا أنها تبقى خادمة لبعضها البعض، ملبية لحاجيات بعضها، ملهمة لبعضها والأهم أنها تولد أشياء ومشاعر وأحاسيس وأفكار وقناعات تظل إنسانية مصطبغة بسمة الفنية والقدرة على الابتكار الذي يتطلب الذكاء الفني خصوصا في جانب خلق الموضوع.

نال هذا النوع من الطرح حيزا لا يستهان به في حقل الدراسات خصوصا المتعلقة بالحوارية والتناص باعتبار أن العلاقة التلاقحية تتمركز حول فكرة هجرة عالم التشكيل إلى الأدب (والعكس صحيح)، إذ «إن العلاقة التي تصنع تواصلا بين الأدب والفنون المتعددة تتراوح بين مجالي الحوارية والتناص، وقد تحدث عن هذه العلاقة عدد من المنظرين أمثال: ميخائيل

1- المرجع السابق. ص 149.

باختين وجوليا كريستيفا[1]» وجيرار جنيت، هذا ما يؤكد وجود علاقات حوارية أو تناصية بين الفنون عامة، إذ لا تقتصر تلك النظريات على الأدب فحسب، إذ تتعداه إلى أشكال تعبيرية أخرى بحيث أن النص «لا يقتصر على الأشياء المكتوبة بل يتجاوزها إلى الفنون التعبيرية كالرسم والموسيقى[2]» ومن هنا تصبح كل الفنون نصا رغم اختلافها وتباين طرائق إخراجها إلى الوجود.



مخطط توضيحي لانفتاح الأدب على مختلف الأشكال التعبيرية

1- نقلا عن كريبع نسيمة: **توظيف الفنون في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)**. ص 65.

2- المرجع نفسه. ص 65.

بالحديث عن الحوارية **(Dialogisme)** فقد أكد «ميخائيل باختين على وجود حوارية بين الأدب (وبالأخص الرواية) وعدد من الخطابات التواصلية (...) ليظهر تجاوز باختين للحقل اللساني إلى حقل الدراسات عبر اللسانية، فمن الزاوية اللسانية ليس هناك وسيلة لدراسة العلاقات الحوارية، ذلك أنه في اللغة كموضوع اللسانيات لا توجد ولا يمكن أن توجد أي علاقة حوارية (...) وعلى العكس من ذلك تهتم الدراسة عبر اللسانية بكل هذه المستويات باعتبارها المحدد لسياقات حضور الكلمة فالكلمة التي تصف اللوحات الفنية تخضع لسياق الفن التشكيلي، وبالتالي تقدم دلالة ذهنية مغايرة عن الوصف اللساني للكلمات في مرجعياتها المعجمية[1]» وعلى هذا الأساس فإن الحوارية تتعامل مع المستوى اللساني وغير اللساني، فالمستوى اللساني الذي يعنى بالتراكيب والأسلوب والمستوى غير اللساني الذي يعنى بما هو خارج حدود اللسانية، فحوارية باختين حتى ولو تعاملت مع المستوى اللساني قد تجد فيه ما له علاقة بغير اللساني ذلك أن كل الألفاظ تكون خاضعة لسلطة السياق؛ فعند استعمال الصبغة تخضع الكلمة لسياق تشكيلي، والأمر نفسه عند استعمال الطين أو القلم وغيرها، عند استعمال الكاميرا تخضع الكلمة إلى سياق سينمائي أو مسرحي لما تتسم به من الحركية، ولما تستعمل حركات الأيدي والأرجل والحركات الدائرية والمتموجة للجسد ذلك يخضعها لسياق الرقص، وهكذا دواليك. فاشتغال الحوارية ينطلق عبر كل ما هو لساني وسلطة إخضاعه للسياق الذي يوحي به فاللون يدرس ضمن سياق تشكيلي، والدندنة ضمن سياق موسيقي والحركات ضمن

1- نقلا عن المرجع السابق. ص 67.

سياق الرقص وهكذا مع بقية الفنون. كانت تلك الفكرة التي تحدث عنها باختين المنطلق لجوليا كريستيفا في طرحها إذ أنها غيرت المصطلح الذي جاء مع باختين بالميتالسانية لتعوضه بمصطلح عبر اللسانية، لكنها لم تكتفي بهذا بل اتجهت في حديثها عن الموضوع بالوقوف عما أطلقت عليه مصطلح التناص **(Intertextualité)** «وقد انطلقت في وضع مفاهيمها من حوارية باختين، فتشير إليه على أنه التفاعل النصي في نص بعينه، وأنه كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى[1]» فيصبح النص الناتج كتلة تلتف حولها جملة من النصوص الأخرى (تصويرية، سينمائية، أدبية، موسيقية ...الخ) تتماهى وتندمج مع معطيات النص الجديد لتصبح جزءا منه.

يمكن ضبط علاقات التبادل بين الأدب وسائر الفنون الأخرى غير الأدبية تندرج ضمن مسمى الحوارية التفاعلية، وأما تلك التبادلات التي تقتصر على الأشكال الأدبية فيطلق عليها الحوارية التناصية، الأمر الذي وقفت عنده الناقدة سليمة عذراوي «فتقول: يمكن أن نفرق داخل الحوارية نفسها بين حواريتين؛ تتعلق الأولى بكل التفاعلات اللفظية الممكنة وتحيل إلى كل تمظهرات التبادل الشفهي، ويسميها مانغينو الحوارية التفاعلية **(Dialogisme interactionnel)**، أما الثانية فتعكس ما هو نصي ويمكن تسميتها بالحوارية التناصية **Dialogisme**

1- نقلا عن المرجع السابق. ص 69.

(intertextual)[1]» لتكون الحوارية التفاعلية أعلى مرتبة من التناصية كونها تتعامل مع أنساق متعددة النوع لغوية وغير لغوية أما الحوارية التناصية فتنحصر في كل الأنساق اللغوية.

3-ملامح حوارية الأدب والفن التشكيلي:

إن أردنا الحديث عن الصلة بين الفن التشكيلي والأدب فهي علاقة قديمة قدم الفنون إذ يجب الوقوف عند هذين الفنين لمعرفة صلتهما ، و لعلّ التاريخ «يعدّ فن الرسم أسبق في الظهور من الكتابة ، فقد كان فنا قديما ظهر قبل فن الحرف، إذ رافق الإنسان منذ تكوينه الأول حيث رسم على الكهوف كل ما خطر بباله وما أراد التعبير عنه (...) ويعد قدماء المصريين والإغريق والرومان من أوائل من استخدم الرسم على جدران الكهوف، وذلك منذ أكثر من ثلاثة آلاف عام قبل الميلاد[2]» ولذلك يعتبر الفن التشكيلي من الوسائل التعبيرية الأولى التي عمد إليها الإنسان قبل ظهور الكتابة، فقد كان المتنفس عما يعايشه ويصادفه ويجول بخاطره فتجده يلتجأ للنقش على الجدران أو الأواني أو الافرشة التي كان يصنعها ليستعملها تعبيرا عن الطقوس والعادات التي يقوم بها فيعبر بذلك عن مأكله، لباسه، رقصه، نومه، هواياته وكل ما يتعلق بحياته، ومن أمثلة ذلك بعض الرسومات والنقوش الموجودة على جدران كهوف وعلى الأواني القديمة تمتد للحضارات القديمة:

1- نقلا عن المرجع السابق. ص 69.

2- المرجع نفسه. ص 78.

(1)

(2)

(3)

نقوش تعود إلى الحضارة الفرعونية

1- حجاج أحمد: **النحت في العصر الفرعوني**. (تاريخ دخول الموقع: 8 أكتوبر 2019).

Article en ligne. Url : **http://egyptisone.blogspot.com/2016/02/blog-post_57.html**

2- وائل جمال الدين: **الحب والعشق في زمن الفراعنة**. القاهرة، مصر. 15 مارس 2018. (تاريخ دخول الموقع: 8 أكتوبر 2019).

Article en ligne. Url : **https://www.bbc.com/arabic/art-and-culture-43409431**

3- صلاح آلاء: **ما أصل الفراعنة**. موقع موضوع. 31 أكتوبر 2018. (تاريخ دخول الموقع: 8 أكتوبر 201).

Article en ligne. Url : **https://mawdoo3.com/**

(1)

(2)

نقوش تعود إلى الحضارة الرومانية

(3)

نقوش تعود إلى الحضارة السومرية

1- **النحت الروماني**. (تاريخ دخول الموقع: 8 أكتوبر 2019).

Article en ligne. Url : **https://www.marefa.org/النحت_الروماني**

2- المرجع نفسه.

3-العطار رضا: **الحضارة السومرية**. (تاريخ دخول الموقع: 8 أكتوبر 2019).

Article en ligne. Url : **https://islamicbooks.info/H-24-Arabic/Ridha%20Al-Attar-6-Somer.htm**

وبعد ظهور الكتابة أصبح الإنسان يلتجأ لطريقة التدوين في نقل طريقة عيشه وكل ما يتعلق ببيئته، ولكن رغم ذلك الاختلاف إلا أن ارتباط هذين الفنين لم يكن مستحيلا «نتيجة للتقارب الحاصل أساسا بين المصور والكاتب أو بين المصور والشاعر، كان من السهل انتقال هذا التقارب إلى منتوجاتهم الإبداعية التي أخذت تستعير وتتبادل أدواتها بين التصوير والأدب ليتجاور ويتحاور النوعان بأشكال مختلفة وبآليات متباينة[1]» فنجد أن ملامح التلاقح بين هذين الفنين تعددت.

3.1-الشعر-الفن التشكيلي:

لقد لجأ الكثير من الشعراء إلى استثمار خامات التشكيل أهمها توظيفات اللون والشكل الذي كان حاضرا بقوة في الوصف، وهذا يعتبر نوع من التشكيل الإيهامي، خصوصا أن اللون قد ارتبط ارتباطا وثيقا بحياة البشرية فقد «وجدت الألوان مكانتها التي لازمت الشاعر العربي و ألهمتهُ مِن صور الجَمَال ما فاق كل خَيَال، وكانت تتراءى وتتجسد له في مجالات العمارة متمثلة في الرسوم الحائطية – الجدارية- وفي زخارفها المُطعمة بالفسيفساء ولاحَت له في أسِنَة الرِّماح والألوية وفي الشعر والألبسة والفنون المختلفة من رسم وخط وزخرفة ومُنمنمات وتزويق وخزف[2]» وأحسن مثال على ذلك ما قاله البحتري في وصف بركة المتوكل التي تخلص منها

1- كريبع نسيمة: **توظيف الفنون في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)**. ص 90.

2- عبد المجيد عبد المجيد: **رحلة الألوان في أرض المعنى**. الخميس 09 يونيو 2011. (تاريخ دخول الموقع: 18 أكتوبر 2015).

Article en ligne. **Url :http://www.alittihad.ae/details.php?id=55146&y=2011&article=full**

وأنت ترى البركة مبسوطة أمام ناظريك، صورة حية تكاد تتكلم عن نفسها، لأن البحتري وصفها بدقة للحد الذي يجعل القارئ يتخيلها لوحة تشكيلية بكل تفاصيلها وألوانها وهذا نوع من التشكيل الذي مارسه الشاعر، الأمر الذي يجعل الكاتب يسمو لمرتبة الفنان التشكيلي. شاع هذا الأمر بين العديد من الشعراء سبقوا البحتري أو عاصروه مثلما هو الحال مع امرئ القيس وعنترة بن شداد وأبي نواس، كذلك مع الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي من خلال قصيدته المعنونة ب: آيات من سورة اللون، نجد قصيدة أخرى للشاعر صلاح عبد الصبور بعنوان: تقرير تشكيلي عن الليلة الغامضة، وقف كذلك البياتي في بعض قصائده على عناوين تصرح بالفن التشكيلي كقصيدتيه: إلى بابلو بيكاسو/ رسالة إلى سلفادور دالي حيث يشير من خلال العنوان إلى فنانين تشكيليين لهما وزنهما في هذا المجال (بابلو بيكاسو/سلفادور دالي) فبالنظر إلى نظام العنونة يتضح مدى تأثر الشاعر بالتشكيل، ثم يذهب في قصيدة أخرى إلى استحضار لوحة المسيح: المسيح الذي أعيد صلبه، القصيدة التي أخذت من ديوانه المتشبع بخامات التشكيل (الزخرفة والنحت) الكتابة على الطين ليقيم بذلك فعليا علاقة حوارية بين الأدب والتشكيلي من خلال أولى عتبات عمله. نجد كذلك نجد في الشق الآخر شعراء الغرب الذين عمدوا إلى توظيف لوحات حقيقية في أشعارهم كلوحة الموناليزا، لوحة العميان ولوحة الربيع وغيرها من الأعمال الفنية (أشعار ولوحات) وقد تطرق الدكتور مكاوي عبد الغفور إلى هذا

الموضوع بإسهاب في كتابة (قصيدة وصورة) [1]. إن هذا لدليل قاطع على الرباط الوثيق بين الشعر (الأدب) والرسم (الفن التشكيلي) ما يؤكد مقولة أرسطو عندما جعل الشاعر بمرتبة المصور وكأنما الشاعر يمارس فعل الرسم أثناء النظم فيصبح بذلك من الصعب «الحديث عن الشعر في غياب اللون والريشة، هذا ما ذهب إليه الشاعر الجزائري مفدي زكرياء في قوله للبيت الشعري عام 1956م:

الرسم كالشعر إلهام وإبداع والشعر كالرسم إشراق وإشعاع[2]»

الملاحظ كذلك أن يجمع افنان بين ممارسة الأدب والتشكيل كما هو الحال مع «مايكل أنجلو، فاجنروت، هوفمان، وليم بريك، جبران خليل جبران، جبرا إبراهيم جبرا، رمسيس يونان، حسن سليمان، صلاح جاهين وأحمد مرسي (...) غيرهم[3]» لعل هذا برهان آخر على أن العلاقة تفاعلية باميتاز من كلا الطرفين وأكثر نموذج يضرب به المثل في هذا الصدد الفرنسي كوكتو الذي جمع بين الكتابة الأدبية والرسم، والاسباني بابلو بيكاسو الذي تفوق على الصعيد التشكيلي والأدبي (القصائد الشعرية والمسرحيات)، فقد نجحا في إقامة علاقة بين هذين الفنين الذين

1- ينظر. مكاوي عبد الغفور: **قصيدة وصورة -الشعر والتصوير عبر العصور-**. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. د.ط. نوفمبر 1987. ص 19.

2- بوكرش محمد: **بوكرش محمد ضيف قناة الشروق الإخبارية بمناسبة الطبعة 2 لربيع الونشريس الأدبي بتيسيمسيلت**. 2014. (تاريخ دخول القناة: 20 ماي 2017).

Video. Url : **https://www.youtube.com/watch?v=cnDhPPkYFqc**

3- ينظر. مكاوي عبد الغفور: **قصيدة وصورة -الشعر والتصوير عبر العصور-**. ص 139-193.

يعيشان بالأصل حالة اندغام تام، لتتأكد مقولة «"الشعر ضرب من التصوير" هذا ما قاله الجاحظ قديما، ويمكن أن نقول اليوم "التصوير ضرب من الشعر" بعكس المقولة بناء على أسبقية فن التصوير على فن الأدب، فالقصيدة صورة والصورة قصيدة في مشهدية حيّة داخل تعانُق الألوان أو تلامُسِ الكلمات. ولعل ذلك هو ما قاربه بلوتارك / Plutarque قبل ذلك بقرون حين قال "الشعر تصوير ناطق والتصوير شعر صامت"، وهو أيضا ما اشتغل عليه لاحقا شارل- أنتوان كويبال / Charles-Antoine Coypel في القرن الثامن عشر حين استوحى لوحاته من المسرح. وهكذا نرى أن العلاقة بين الفنون لها من قاربها عند الإغريق مع بلوتارك وعند العرب مع الجاحظ وعند الفرنسيين مع كويبال، وتبقى القائمة مفتوحة[1]» هذا الأمر الذي يوضح العلاقة المتينة بين اللوحة التشكيلية والقصيدة الشعرية منذ القدم، وأن هذه العلاقة تجاوزت حيز الشعر واللوحة مع ظهور الأجناس الأدبية المختلفة فاتسعت توظيفات خامات فن التشكيل وتوابعه فمست أجناسا أخرى كالرواية والقصة على غرار بقية الفنون (مسرح، سينما، رقص، وغيرها).

3.2-الرواية/القصة-الفن التشكيلي:

لقد عرفت الرواية إقبالا كبيرا على عالم التشكيل-كذلك القصة- إذ توسع أكثر حيز التلاقح بين هذين الفنين ليصبح توظيف اللوحات الخاضع لسلطتين إما حقيقية أو إيهامية يحتل حيزا

1- جلالي بومدين: **علاقة الأدب بالفن التشكيلي**. 3 ديسمبر 2017. الساعة: 16:30. (حوار)

لا يستهان به في النص السردي (الروائي أو القصصي)، فاتجهت في هذا المنحى بعض الأعمال الأدبية العالمية إذ نجدها «تداخلت معه بشكل بنيوي بحيث قامت حبكة النص الروائي على اللوحة التشكيلية كما في رواية " بورتريه دوريان غري" الشهيرة لأوسكار وايلد التي قامت على علاقة البطل بالبورتريه المرسوم، كذلك عند دوستويفسكي حينما ذكر لوحة الفنان السويسري هولبن المعنونة ب: جسد المسيح في الكفن والتي كان قد شاهدها في معرض بمدينة بازل؛ فكان لها تأثير بشكل هائل في رواية (الأبله)[1]» كذا في عصرنا الحالي نرى أن أشهر روايات دان براون المعنونة ب:" شفرة دافنشي" قائمة على حبكة لوحة العشاء الأخير للمسيح لليوناردو دافنشي.

اتجه كذلك الأدب العربي إلى استثمار الخامات التشكيلية ضمن الأنساق السردية فنجد على سبيل التمثيل: استثمار برهان شاوي للوحات التشكيلية من خلال روايتيه متاهة حواء التي وظف فيها تخطيطا لليوناردو دافنشي ومتاهة قابيل التي تحدث فيها عن لوحة إعدام الليدي جين غراي للفنان التشكيلي دولاروش، محمد برادة من خلال روايته الضوء الهارب، رواية سبايا سنجار للكاتب سليم بركات التي انفتحت على عدد هائل من اللوحات ما يقارب العشر اللوحات، محمد أمنصور من خلال روايته دموع باخوس ونماذج عربية أخرى فعلّت شفرات تشكيلية في سردياتها، على غرار الأدباء الجزائريين أمثال: محمد ديب ولوحة خطيبة ذئب لهيجو سيمبرغ

1- شاوي برهان: **علاقة الأدب بالفن التشكيلي**. تاريخ السبت 5 مارس 2016. قصر الثقافة. الجزائر. (القاعة الشرفية: 14:00). (مقابلة شخصية)

التي استثمرها في روايته غفوة حواء، آسيا جبار ولوحات بيكاسو نساء الجزائر، المرأة الباكية، ولوحتي دولاكروا نساء الجزائر في شقتهن، لوحة محمد راسم ليلة رمضانية في مجموعتها القصصية نساء الجزائر في شقتهن، رشيد بوجدرة وتوظيفه للوحة محمد راسم التي خصها عن شخصية طارق بن زياد في روايته معركة الزقاق، أحلام مستغانمي التي وظفت الجيوكوندا لليوناردو دافنشي، عباد الشمس لفان غوغ، والغورنيكا لبابلو بيكاسو في رواية فوضى الحواس، وواسيني الأعرج الذي عمد إلى استغلال تقنيات الفن التشكيلي في رواياته كمملكة الفراشة ورماد الشرق وسوناتا أشباح القدس.

نلاحظ أن فعل انفتاح الأدب على التشكيل تعددت أوجهه؛ إما بالنهل من عالم التشكيل الحقيقي كما هو الحال مع النماذج المذكورة سابقا، أو باستعارته للملامح التشكيلية (قلم، فرشاة، لون، فخار، ...) ليجد الأديب نفسه يمارس فعل التشكيل الذي يبدأ بنقطة استعارة العدّة التشكيلية ليستقر غالبا عند فعل التجسيم (إنشاء عمل تشكيلي)؛ الأمر الذي مارسته أحلام مستغانمي مع لوحات الجسور المعلقة في عملها ذاكرة الجسد «مع البطل خالد المتماهي مع الفنان التشكيلي محمد اسياخم[1]» ومارسه واسيني الأعرج في رواياته رماد الشرق وسوناتا أشباح القدس و«في روايته شرفات بحر الشمال فيجعل من بطله ياسين نحاتا[2]»، ليصبح الكاتب

1- قرور معاشو: **الأمية البصرية -إشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي العربي**-. دار ميم، الجزائر. ط1. 2013. ص 68.

2- المرجع نفسه. ص 67.

أمام مهتمتين إحداهما متعلقة بالكتابة (قصة، شعر، رواية) والأخرى تكون أكثر تعقيدا لأنها تتمركز حول ممارسة التشكيل الذهني.

3.3-الفن التشكيلي-الأدب:

لم تتوقف العلاقات التلاقحية بين فن الأدب والفن التشكيلي على الأدب فقط، بل نجد أن الفن التشكيلي كذلك اتخذ من الأدب (الملحمة/ المسرحية/ الشعر/القصة) مادة له وجعلها مرتكزا في بناء أعماله التشكيلية (لوحات/جداريات/منحوتات)، إذ أننا نلتمس تأثر بعض الرسامين بمختلف قصص الحب التي شاعت عبر العصور في الملاحم والمسرحيات على سبيل التمثيل: نجد منهم من جسد شخوصها وأحداثها عبر لوحات او منحوتات مثلما هو الحال مع قصة الحب التي اشتهرت بين الآلهة كقصة أفروديت وآريس التي لاقت مساحة في اللوحات كحضورها في إحدى لوحات الرسام بادوقانينو، لوحة بينجامين ويست بعنوان أفروديت تبكي آريس. كذلك اتخذ فرانشيسكو بريماتيتشيو من قصة حب بينيلوبي وأوديسيوس موضوعا في إحدى لوحاته. وفي السياق ذاته هو الحال مع مسرحية شكسبير المعنونة ب: مصرع كليوبترا إذ شكلت مصدر إلهام لبعض الرسامين فهذا دولاكروا ينجز لوحة بعنوان كليوبترا والفلاح، ولوحة أخرى للفنان جان أندريه ريكسن بعنوان مصرع كليوبترا، وغيرهما. يقف كذلك الرسام فرانشيسكو هايز عند قصة حب روميو وجولييت التي استلهمها من مسرحية روميو وجولييت لصاحبها شكسبير ويرسم لوحة زواج روميو وجولييت، الأمر نفسه يقوم به الرسام فرانك ديكسي في تجسيدهما في مشهد الشرفة من خلال لوحته التي أنجزها عام 1890م. نجد تأثير الكوميديا

الإلهية لألغيري على الفن التشكيلي خصوصا في لوحات ساندرو بوتيتشلي وغوستاف دوريه وسالفادور دالي.

توجه كذلك العديد من الرسامين نحو تجسيد لوحات وجداريات لأحداث تاريخية كسقوط طليطلة ولشبونة بعد أن تأثروا بمرثيات المدن والممالك الأندلسية، مثل لوحات: لوحة استسلام غرناطة لفرانشيسكو براديا، لوحة حصار لشبونة لجاميرو، لوحة طليطلة لتوليدو الغريكو وغيرها من اللوحات والجداريات. نشير أيضا إلى قصص ألف ليلة وليلة التي كان لها الأثر الكبير على الفن التشكيلي إذ أضحت مادة خصبة للعديد من الفنانين التشكيليين خصوصا الذين أصبحت عوالم الشرق الساحرة تجذبهم كلوحات الواسطي وصاني وفريديناند كيلر.

4-مستويات الحوارية بين الأدب والفن التشكيلي:

تتعايش الصورة الأدبية مع الصورة التشكيلية وكثيرا ما تتلاقى وتتقاطع معها لتولد نصا مركبا بين ما هو لساني وما هو أيقوني (غير لساني) مثلما هو الحال مع الأدب والرسم الذي يعتبر «علامة أيقونية» فتنفتح مجالات البحث أكثر وتخضع النص لمناهج عدة بنيوية، سيميائية، تفكيكية، تأويلية وغيرها ليصبح بذلك «فضاءا مفتوحا للتأويلات» سواء من ناحية التعبير اللغوي أو من ناحية التعبير الأيقوني، لذلك عملية التعاطي مع النصوص المنفتحة على صور تشكيلية متعددة كاللوحات مثلا يتطلب البحث عن العلاقات الحوارية بينها

ومستويات التفاعل بين الأجزاء بحيث أنّ النص الذي يتمكن من استيعاب مثل هذه الصور وخلق علاقات بينها هو نص مثقف. ويمكن أن نحدد مستويات هذه الحوارية وفقا لسلطتين:

4.1-سلطة التشكيل الحقيقي:

حيث يتم التعامل مع اللوحات أو المنحوتات الحقيقية التي تأثر بها الأديب فاستحضرها أثناء فعل الكتابة الأدبية وفقا لما يتناسب وسياقات الموضوع وما تفرضه الضرورة، وتظهر هذه السلطة على مستويين إما من خلال نظام العنونة الذي يكون مطابقا لاسم اللوحة (المنحوتة/الجدارية) مثلما هو الشأن مع قصيدة الجيوكاندا للشاعر مانويل ماتشادو، وقصيدة عميان بروجيل للشاعر كارلو كارونا، كذلك الشاعر حميد سعيد الذي حملت قصيدته عنوان لإحدى لوحات بيكاسو -الغورنيكا- محاولة لإعادة رسم الغورنيكا، أو من خلال مضمون اللوحة الذي نكتشفه بين أجزاء المعمار الأدبي كما نجده في أعمال دان براون التي توظف بشكل هائل لوحات المسيح، كذلك رواية غفوة حواء التي تنفتح على لوحة ادفارد مانش الموسومة ب:فراق، وغيرها من النماذج. يمكن كذلك أن يكون النص متشبعا بهذين المستويين في الوقت نفسه مثلما هو الحال مع قصيدة الموناليزا للألماني كورت توخولسكي التي استثمر فيها لوحة الجيوكاندا عنوانا ومضمونا، نجد الأمر ذاته مع قصة آسيا جبار الموسومةب: نساء الجزائر في شقتهن التي استثمرت فيها عنوان لوحتي أوجين دولاكروا وكذلك مضمونهما من خلال فعل الحبس الذي مارسته على النسوة. إذ يتغلب فعل الاستحواذ على العمل التشكيلي

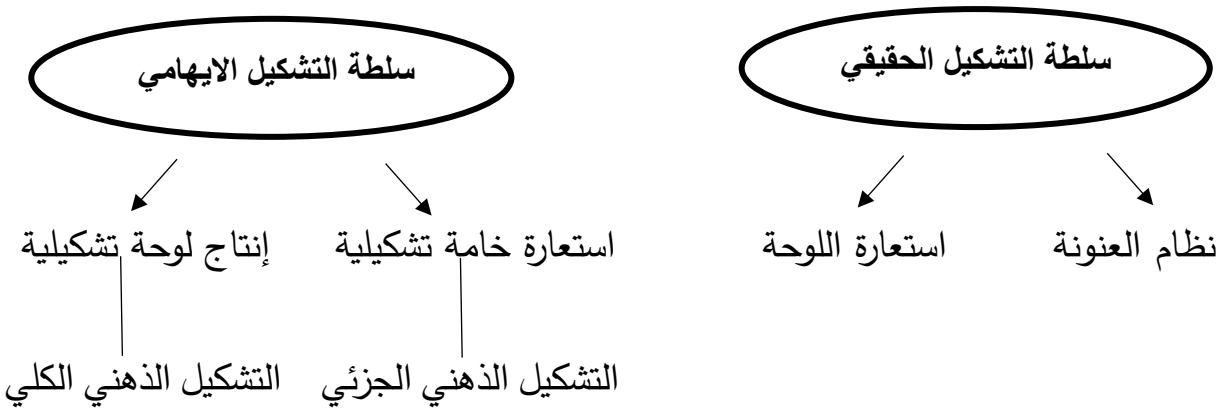
عنوانا ومضمونا، وتصبح بذلك الأعمال الأدبية استقراء لما جاء في اللوحة التشكيلية وفق معمار أدبي سواء أكان شعري أو قصصي أو روائي، فتصبح مهمة هذا الكاتب الناص –الذي يعيد إنتاج اللوحة التي تلقاها من الخارج بواسطة الإدراك البصري– دمج ومزج كل المعطيات والمرجعيات وجعلها تندغم وتتناسق مع النص لحظة الكتابة.

4.2–سلطة التشكيل الإيهامي:

تضم كل الملامح التشكيلية الإيهامية التي تنبثق عن ذات الأديب وتكون على مستويين؛ أولهما يتعلق باستثمار الخامات كاللون والطين مثل ما نجده في رواية أحلام فترة النقاهة لنجيب محفوظ ورواية الضوء الأزرق لحسين البرغوتي وكذلك رواية ريح الجنوب من خلال صانعة الفخار، فهنا يمارس الأديب فعل التشكيل بالاستناد على إحدى خاماته كالاهتمام باللون والحجم والطين وغيرها لكن دون أن يجتهد في خلق لوحات كاملة الأمر الذي يجعلنا نطلق عليه فعل التشكيل الذهني الجزئي. ثانيها يرتبط بالمستوى الأعلى الذي يتطلب مجهودا ودراية إذ يكلف الكاتب نفسه عناء التشكيل فيقوم بعملية إنتاج لوحات (جدارية/منحوتة/آنية) وهمية افتراضية لا تمت للواقع بصلة ولكنها تحقق المتعة البصرية للقارئ ما يجعلها تبدو حقيقية وغالبا ما يتساءل القارئ عن حقيقة وجودها من عدمه؟ مثلما هو الحال مع لوحات رواية سوناتا لأشباح القدس ولوحات رواية ذاكرة الجسد، فتكون تلك أعلى درجات الإبداع لأن الكاتب لا يكتفي بدوره المسند إليه بل يستنجد بآليات التشكيل ويهيأ لها الأرضية التي تحتضنها أدبيا،

لننتقل بفعل التشكيل من الممارسة الميدانية (الورشة/المرسم) إلى فعل التشكيل بواسطة الممارسة اللغوية، وهذا ما نطلق عليه فعل التشكيل الذهني الكلي الذي يكون إما لوحة (منحوتة/تمثال/آنية) أو معرضا كاملا.

يمكن توضيح عمليات اشتغال الحوارية التفاعلية بين الأدب والفن التشكيلي الذي يعتبر مصدرا للعديد من الأدباء من خلال المخطط الآتي:



مخطط توضيحي لمستويات استثمار التشكيل في الأدب

إن النص الأدبي الذي يتغذى من الملامح التشكيلية بعد أن يخضعها إلى سلطتين –قد تجتمعان في النص الواحد وقد يستوفي إحداهما فقط– هو نص مثقف استطاع أن يستثمر أنساقا غير لغوية ويخضعها لسلطة الحرف ذلك أن عملية النقلة من الخامات التشكيلية (نسق غير لغوي) إلى الحرف (نسق لغوي) عملية تناصيّة دقيقة للغاية، فهذا النوع من التلاقح يتطلب وعيا كبيرا ودراية كافية من طرف المبدع، إذ أنه ليس من الهين أن تبعث الحياة في صورة

ساكنة وتجعلها تنطق فتلك مسؤولية كبيرة على عاتق الأديب، إذ أن استعارة لوحة تشكيلية (حقيقيا/إيهاميا) بغرض تشكيلها لفظيا بين تراكيب وفقرات هي فعل شبيه بالهجرة تقوم بها اللوحة التشكيلية بكل سماتها لتحط بين جنبات المتن المكتوب (قصصي، شعري، روائي) قد تنجح وقد تبوء بالفشل؛ لأن اتحاد اللون والكلمة، التخطيط والفكرة يلعب دورا هاما في نجاح العملية الاستعارية للتشكيل أدبيا، لأن تعامل الأديب مع فنيات التشكيل يكون وفقا لخياراته (النفسية، الاجتماعية، الثقافية، التاريخية وغيرها) إذ يمكن توصيفها فلسفيا أو عقائديا أو تاريخيا أو نفسيا أو أيديولوجيا.

5- التعالق بين النسقين اللغوي/ غير اللغوي:

قال فيساربون غريغور بيلنسكي: «ما هذا؟ لوحة سحرية أم رؤيا خيالية؟ أو لحن موسيقي؟ (...) ما هذا؟ شعر أم رسم أم موسيقى؟ أم هو هذا كله ذاب في واحد؟ [1]» إن هذه الإشكالات الجوهرية تؤكد قوة الصلة بين الفنون التي تمتزج بين بعضها البعض الحد الذي تتلاحم فيه وتنسجم بقوة إذ يصبح من الصعب التفريق بينها لشدة الاندغام والتمازج لأنه مهما اختلفت التقنيات والوسائل يبقى «الفن تفكير في صور[2]» لذلك تكون الصورة تمثيلا لفكرة ما تجول في خاطر الفنان، ولهذا السبب يجدر الوقف في تحليل الصور عند مستوياتها المختلفة بما

1- بيلنسكي فيساربور غريغور: **نصوص مختارة**. تر: حلاق يوسف. منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، سوريا. د.ط. 1980. ص 189.

2- المرجع السابق. ص 83.

في ذلك الثقافية والنفسية التي ولدتها بالرغم من تباينها وفقا لطبيعة الفن الذي تمثله: فقد تكون رواية، قصة، قصيدة، لوحة تشكيلية، منحوتة، مسرحية، فيلما، مقطوعة موسيقية أو حتى رقصة.

كانت قد أثارت هذه المسألة ضجة في ميدان الأدب المقارن من منظور الاتجاه الجمالي الذي مثلته مبادئ المدرسة الأمريكية التي فتحت مجال المقارنة بين الآداب المختلفة وبين الآداب ومختلف أشكال التعبير الإنساني الأخرى والمتمثلة في الفنون بشتى أنواعها، حيث برزت العديد من الآراء خصوصا «القرن الXVIII الأوروبي الحافل بالكثير من الأفكار حول مشكل العلاقات بين الأدب والفنون الأخرى، يمكن أن نذكر في هذا المجال الملاحظات أو الكتابات التي وضعها كل من ش.باتو (CH.Batteux) وديدرو (Diderot) وج.براون (J.Brown) وليسنغ (Lessing) ود.ويب (D.Webb) وك.ب.موريتز (K.P.Moritz). ومنذ ذلك الوقت ظلت فكرة وجود توافق عام بين الفنون تتقدم[1]» ثم تتالت البحوث والدراسات في هذا المجال ولعل أهمها تساؤلات إيف شوفرال التي كانت تصب في حقل البحث عن العلاقات التفاعلية بين الفنون؛ فركز على الأدب وتفاعلاته مع الفنون الأخرى، وعن كيفية استقبال الأدب للصور الأخرى و تضمينها فيه سواء أكانت بصرية أو سمعية أو حركية، الأمر الذي وسّع دائرة البحث والدراسات في مجال العلاقات التفاعلية بين الأدب والفنون الأخرى وتشربه منها باتخاذها

1- شوفرال إيف: **الأدب المقارن**. تر: بوزيدة عبد القادر. دار التنوير، الجزائر. ط 1. 2017. ص 104.

مادة ضمن محتوياته، ولعل أهم تساؤل وقف عنده يتضمن البحث عن العلاقات الناجمة جراء التوظيف فهل يعني ذلك أن العمل قد وظف لاستيفائه علاقات تشابهية مع الأدب أو أن الأدب سيسعى لخلق تلك العلاقات التشابهية أم أنه يستثمره بطريقة مغايرة، وفي ذلك قوله: «كيف يتكلم الأدب عن الفنون الأخرى وأولئك الذين يمارسونها ؟ (...) كيف يتناول الأدب والفنون الأخرى الموضوع نفسه بغض النظر عن أي نوع من أنواع التأثير؟ (...) وأخيرا وخاصة كيف يوظف الأدب والفنون الأخرى طرقا مختلفة بالضرورة لكنها متشابهة ومتكافئة أيضا؟[1]» إنّ هذه التساؤلات تتمحور حول شقين: النسق اللغوي والنسق غير اللغوي وتفاعلاتها فيما بينها شكليا وضمنيا، فكأنما نقول: كيف استثمر الأدب الفن التشكيلي؟ بالإسقاط على موضوع الدراسة، فتصبح الإشكالية الأساسية هي نقلة الخامة التشكيلية إلى حرف.

ليس من الهين تحويل الخامة التشكيلية إلى خامة لغوية، فهي عملية تحتاج اطلاعا وإلماما لأنها تنطلق «من الخارج بمعطيات جاهزة، تنعكس على ما هو في داخل الأديب، فيبدو ناتج الانعكاس بمثابة تكوين ذاتي للمعطيات الخارجية الجاهزة[2]» خصوصا أنّ اللوحة صورة فنية متشبعة بالدلالات ومشحونة بعلامات رمزية ومشفرة يعبر عنها باللون والشكل «فتؤثر في بناء

1- المرجع السابق. ص 106- ص 107.

2- الزيدي أمجد نجم: **التناص اللاأيقوني بين القصة والرسم**. 23 نوفمبر 2011. (تاريخ دخول الموقع: 18 أكتوبر 2015). Article en ligne. Url : **http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=284684**

النص من خلال انعكاسها في ذات الناص[1]» هذا الكاتب الناص الذي يسعى إلى إعادة إنتاجها وفقا للسياق الواردة فيه أو تحريرها من سياقها لينتج منها لوحة أخرى.

يصبح اللفظ (اللغة الأدبية) في هذه المرحلة بمثابة الولادة الجديدة للون والشكل (اللغة التشكيلية)، فما تنقله اللوحة الواحدة قد يحتاج إلى مؤلف أو مؤلفات عديدة؛ هذا الأمر الذي يؤكده المثل الصيني الشائع "**الصورة تساوي ألف كلمة**" إذن فكأنّ النص «يمارس تلوينا على صور يمكن تصورها من خلال ما تتركه العلامات من انطباع لوني، وقد تغير في ذلك من الدلالات اللونية لألفاظ الألوان، كما يمكن للنصوص أن تنبئ على حركة مشهدية وأن تخلق إيقاعا لونيا متقاربا للإيقاع اللوني الذي تنتجه[2]».

إن فكرة التعالق بين الصورة التشكيلية والصورة الأدبية هي قضية تعالق بين نسقين متباينين تماما، أولهما تمثله الصورة التشكيلية التي تختلف طرائق إخراجها: لوحة، منحوتة، تمثال، قطعة فخارية وغيرها من الصور التشكيلية وهو النسق[3] غير اللغوي الذي تمثله علامات غير

1- المرجع السابق.

2- المرجع نفسه.

3- **النسق:** نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلاً موحداً. وتقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها، ولكل أثر أبداعي نسق يميزه عن أثر إبداعي آخر. يعمل النسق على بلورة منطق التفكير الفني والجمالي في النص، كما يحدد الأبعاد والخلفيات التي تعتمدها الرؤية، ونجده عند (ميشيل فوكو) عبارة عن علاقات تستمر وتتحول، بمعزل عن الأشياء التي تربط بينها.

خزعل عباس معروف إيمان: **الأنساق الفنية التشكيلية في شعر بدر شاكر السياب**. ص 90.

لغوية، وثانيهما تمثله الصورة الأدبية التي قد تكون نثرية (رواية، قصة، مقامة...) أو شعرية وهي النسق اللغوي الذي يتكون من مجموعة علامات لغوية، تتداخل هذه الأنساق فيما بينها لتخلق علاقات حوارية تفاعلية انطلاقا من البنية السطحية وصولا للبنية العميقة، إذ تتماهى تلك العلامات غير اللغوية مع اللغوية لتؤدي اللغة دور الاستنطاق لرمزية ذلك النص التشكيلي وتوظفه وفقا لما يتماشى والنص الأدبي مستندة في ذلك على الدلالات التعبيرية المكثفة للنسق غير اللغوي لأنه لا يمكن أن نتغاضى عن مساحة الحيزين: الرمزي والتأويلي الذي يتسم بهما النص التشكيلي؛ لذلك فإنّ عملية تناص العمل التشكيلي مع النص تتطلب من الكاتب الناص ذوقا وحساسية وذخيرة معرفية ومخزونا ثقافيا؛ فخلف كل شكل أو لون أو ضوء أو لمعان أو صلابة وغيرها من تفاصيل العمل التشكيلي ترتيبية من الكلمات والجمل والفقرات والأفكار والقيم، فيصبح بذلك اللون الصورة الصامتة التي تمثل المخاض ويصبح الحرف الصورة الناطقة والولادة الحقيقية للون، الأمر الذي لخصه سيمونيدس ألكيوس[1] بقوله أن "**الشعر صورة ناطقة وإنّ الرسم شعر صامت**".

استنادا على هذا نسلم بأن عملية قراءة الصور الفنية ضمن إطار التشكيل والأدب لا تعتكف على الحدود الظاهرة المرئية الواضحة بل تتعدى البنية السطحية لكلا النصين (التشكيلي والأدبي) إلى البنية العميقة التي تتخفى وتتوارى خلف الظاهر والمرئي من خلال قراءة تحليلية واصفة لكل جزئيات العلامات سواء أكانت لغوية أو غير لغوية للوصول إلى فهم دلالاتها

1- **سيمونيدس ألكيوس:** (559 ق.م- 468 ق.م) شاعر وكاتب إغريقي.

ورمزيتها، وبالتالي يفتح المجال أمام الباحث للتأويل وفقا لقواعد يستند إليها (العودة للتاريخ، الدين، علم النفس، علم الاجتماع، الانثروبولوجيا، وغيرها من الأنساق التي من شأنها أن تساعده في التأويل) فكأنما البحث ينتقل من الجزء عبر تحليله للتفاصيل وصولا للكل من خلال الوقوف عند المعاني والقيم التي ترمي إليها الصورة.

إن التعامل مع الأنساق هو تعامل مع علامات سواء أكانت لغوية أو غير لغوية، يمكن لهذه العلامات أن تتعاطى فيما بينها لتخلق علاقات متعددة النسقية؛ إذ يتم على هذا المستوى الربط بين ما هو لغوي بما هو غير لغوي، وهذا ما ينطبق على الفنون، فيكون الأدب الذي يمثل النسق اللغوي والفنون الأخرى التي تمثل أنساقا غير لغوية في علاقات حوارية «الأمر الذي أشار إليه الأستاذ عبد القادر بوزيدة بشرحه للسيميائية البينية من خلال الوقوف عند مصطلح **(Intersémiotique)** ليصبح مركبا من نصين أحدهما أدبي والآخر غير أدبي (مثلا تشكيلي)، التي نقلها العديد من النقاد بما يعرف بالتسيميائية ليستقر المصطلح مع الأستاذ بوزيدة على ما يعرف بالسيميائية البينية التي تعني الدراسة بين أنساق مختلفة عوضا التسيميائية[1]».

1–بوزيدة عبد القادر: لقاء في جامعة بن عكنون –قاعة الأساتذة–. يوم الخميس 14 نوفمبر 2019. الساعة: 11:10. (قد كانت ملاحظة مقدمة من طرف الخبير أ.بوزيدة عبد القادر عند تقديمه التوجيهات).

تحتكم تلك الأنساق إلى نظام في بنائها لذلك النقلة من نسق إلى نسق آخر مغاير تكون نقلة مركبة على المستويين الشكلي والضمني، فبالوقوف عند النسق اللغوي و احتوائه لأنساق غير لغوية مثلما هو الحال في موضوع الدراسة، يحتم الوقوف على مستويين: المستوى الخارجي والمستوى الداخلي؛ ذلك أن «النص الأدبي ذو دلالتين : خارجية تتصل بالشكل، وداخلية تقترن بالموضوع[1]» المنطلق الذي يقودنا إلى معرفة العناصر التي تم التفاعل بينها أثناء عملية التلاقح للأنساق المختلفة، وعليه يمكن أن نستخلص من خلال تحليلنا آلية يمكن اتباعها للوصول إلى كيفية هجرة اللوحة (نسق غير لغوي) إلى النص الأدبي (الرواية على سبيل التمثيل) ويكون منطلقها دلالتي النص الأدبي (الخارجية والداخلية).

الشبكة المعتمدة لتحليل التفاعلات بين النسقين اللغوي وغير اللغوي

1/المركب التفاعلي: هو عملية البحث على مستويات التفاعل بين النص واللوحة، إذ يصبح النص المنتج المتغذى من هذين الفنين نصا مركبا من نسقين مختلفين جمعت عناصرهما وفقا لعلاقات تفاعلية، ويتم الوقوف في هذه المرحلة عند المستويين الآتيين:

1.1-الدلالة الخارجية: ويتم فيها دراسة العنوان والهيكلة العامة للعمل.

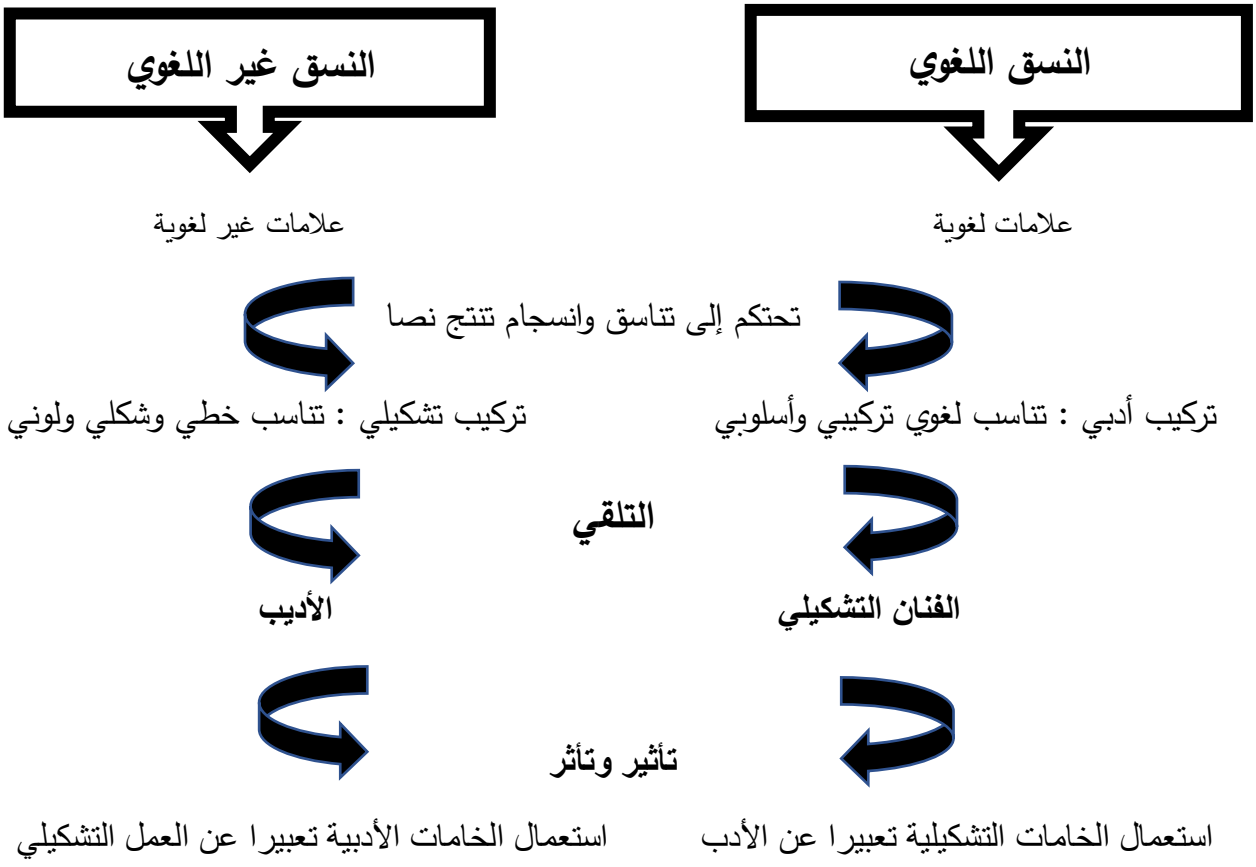
1- منتديات الجلفة: **نظرية في النقد العربي** -رؤية قرآنية معاصرة-للدكتور محمد حسين علي الصغير. (تاريخ دخول الموقع: 8 أكتوبر 2019).

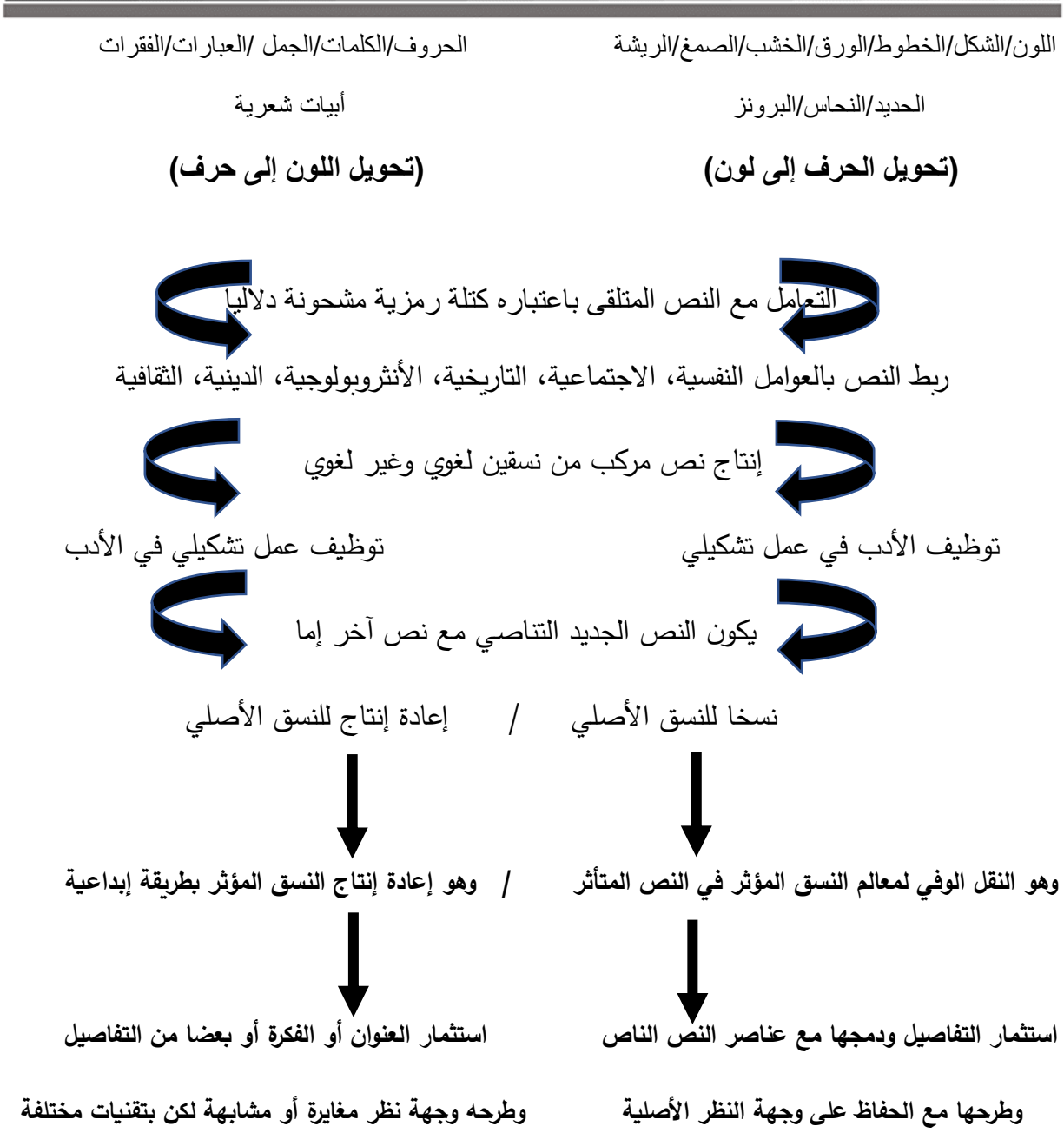
Article en ligne. Url : **https://www.djelfa.info/vb/showthread.php?t=1143021**

1.2-الدلالة الخارجية: وتهتم بالموضوع بالدرجة الأولى، ثم تبحث في تقنيات إخراج الموضوع (التقنية المستعملة/الأحداث/الشخوص/الزمان/المكان/اللون/الضوء/الظل).

2/ثنائية التضادات والمتطابقات: وهي المرحلة التي تعتمد على تحليل المعطيات الواردة في المرحلة السابقة (المركب التفاعلي)، حيث يتم استنباط كل العلاقات التضادية والمتطابقة بين العناصر التي ساهمت في حوارية الفنين (التشكيل والأدب).

انطلاقا من المستويين السابقين (الدلالة الخارجية والدلالة الخارجية) نتوصل إلى كيفية التلاقح بين النسقين وبالتالي نستطيع استثمار المعطيات المتحصل عليها سابقا والبحث فيها لمعرفة كيف تحول النسق غير اللغوي إلى نسق لغوي من خلال المخطط الآتي:

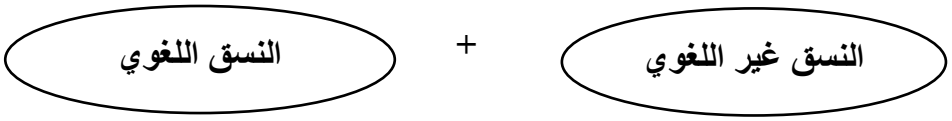




مخطط يبين كيفية التعالق بين النسقين اللغوي وغير اللغوي

نستنتج أن النسق اللغوي الذي ينحرف عن ماهيته ليستقطب أنساقا غير لغوية (تشكيلية على وجه التمثيل) بذكاء وإتقان بحيث تتماهى كل المعطيات والمرجعيات واستطاع أن يمتص جماليات الأنساق الأخرى ينتج نسقا فسيفساء ينتجه تلاحم الأنساق في نص واحد هو النص

المثقف، ليمارس هذا النص المنتج فعل التحريض على الإشكاليات وفتح المجال للقراءات وبالتالي تتوسع آفاق النص وتتعدد رؤاه الإنسانية.



النسق الفسيفساء: هو نظام مركب له القدرة على استقطاب أنساق مختلفة ومتباينة، إذ يتسلل إلى معطياتها ومضامينها ليمارس عليها فعل السلطة ويخضعها لتكنيك جديد يتماشى والنص المنتج. أي أنه نسق يملك القدرة على استيعاب أشكال تعبيرية لسانية وأشكال تعبيرية أيقونية.

↓

النص المثقف: هو نص ناتج عن نسق فسيفساء

لقد حاولنا من خلال وضع هذه الشبكة –المعتمدة على التحليل بين الأنساق المتعددة– التوصل إلى آلية تسهل عملية فهم واستخراج العلاقات الحوارية بين مختلف النصوص (الأدبية والتشكيلية ما دامتا محل الدراسة) والوقوف عند مواطن الاختلاف والإئتلاف بينها شكليا وضمنيا. وقد سرنا في تطبيق هذه الآلية على الأنموذجين المختارين في الأطروحة (غفوة حوّاء –رواية) و(نساء الجزائر في شقتهنّ –قصّة–).

الفصل الثّالث:

صورة المستذئب بين

هيغو سيمبرغ و محمد ديب

مدخل:

لطالما شغلت أسطورة الاستذآب أو –**اللوغارو**– (**Lycanthropie**) حيزا لا يستهان به في مجال الفن (خصوصا في السينما[1]) نظرا لما تحويه من مضامين عجائبية تسيل اللعاب فتجعلها مادة خامة للعديد من الفنانين الذين استغلوا الفكرة واتخذوها مرجعا ومتكئا في إنتاجاتهم الإبداعية. يعود أصل أسطورة المستذئب حسب بعض الروايات إلى اليونان مع الملك الإغريقي القديم ملك أركاديا الذي قام مرة بإعداد وليمة قدم فيها اللحم البشري للمدعوين الأمر الذي جعل الإله زيوس يمسخه إلى ذئب بسبب فعلته تلك لأن الإنسان لا يأكل لحم البشر بل الحيوان هو الذي يفعلها ففي ذلك يقول نيهاردت:« أثار غضبه بشكل خاص ليكاوون ملك ليكاسورا في أركاديا (...) ففي أحد الأيام وصل زيوس إلى ليكاسورا في زي إنسان فان. ولكي يعرف سكان المدينة أنه إله قام بإحدى معجزاته، فخرّ الجميع أمامه، وأكرموا وفادته،

1– نجد العديد من الأفلام السينمائية والرسوم المتحركة والألعاب الالكترونية التي تحدثت عن اللوغارو وجعلته محورا لإنتاجاتها ، نذكر على سبيل التمثيل:

Wolvrine (film) – Underworld (filme) –The warrior (filme) – Never cry werewolf (filme) – Harry potter and the prisioner of azkaban (filme) –Bad moon (filme) – Twilight (filme) – Teen wolf (film)– The wolf children (dessin animé) – skyrim the elder scrolls (jeu) – Legend of Zelda (jeu)– Castel Vania (jeu) – World of craft (jeu) – Assasin's creed 3 (jeu).

ناروتو (رسوم متحركة) – بوكيمون (رسوم متحركة) – أبطال الديجيتال (رسوم متحركة).

كما يليق بالإله. وحده ليكاوون لم يرغب في تقديم فروض الطاعة لزيوس، وراح يسخر من جميع من راح يعبد زيوس. وقرر ليكاوون أن يختبر ما إذا كان زيوس إلها، أم لا. فعمد إلى قتل رهينة كان في قصره، وقدم من لحمه مأدبة لقاذف الصواعق العظيم، غضب زيوس غضبا شديدا. ودكّ قصر ليكاوون بصاعقته، ومسخه ذئبا متعطشا لسفك الدماء[1]». وفي أسطورة ثانية يرجع أصل اللوغارو إلى ترانسلفانيا[2] حيث كانت تتواجد هناك عائلة إقطاعية منذ القرون الوسطى تدعى عائلة سخاروزان التي أصيب أهلها بلعنة فكلما رزقوا بطفل إلا وجاء مستذئبا، وكلما قاموا بعضّ شخص انتقلت إليه العدوى وصار مستذئبا مثلهم تماما . كما يرجع البعض أصل الأسطورة إلى قبيلة ليكون وهي قبيلة من القبائل الأمريكية القديمة التي شاع فيها قصة الرجل الخالد الذي يجوب الأرض والذي رزق بولدين ماركوس وويليام، عضه الخفاش ماركوس فأصبح الزعيم الدموي لمصاصي الدماء، في حين عض الذئب ويليام فأصبح الزعيم الوحشي للمستذئبين ، وهناك من يضيف لهذين الأخوين أخا ثالثا يمثل الإنسان ويترك مجهول الاسم. في روايات أخرى نجد أن أسطورة المستذئب ترتبط بفكرة السحر[3] مثلما ذهب إليه هيرودوت

1- نيهاردت: **الآلهة والأبطال في اليونان القديمة**. تر: حمادي هاشم. دار الأهلي للطباعة والنشر والتوزيع، مصر. ط 1. 1994. ص 94.

2- **اللوغارو أو المستذئب حقيقة أم خيال؟** مقال الكتروني. 09 أكتوبر 2009. 15:45. (تاريخ دخول الموقع: 10 جويلية 2017).

Article en ligne. Url : **http://www.startimes.com/?t=19740387**.

3- المرجع نفسه.

المؤرخ الأول لدى الإغريق الذي اعتبر أن ساكني شواطئ البحر الأسود لديهم قدرات سحرية خارقة تمكنهم من التحول إلى ذئاب، الأمر نفسه يذهب إليه الرومان من خلال وقوفهم عند ارتباط تحول الإنسان إلى ذئب بفعل السحر.

في حين التفت الكاتب الجزائري محمد ديب إلى هذه الفكرة من خلال قصة فنلندية تحكي عن «امرأة تركت كل شيء، البيت والأطفال والزوج، لتتبع الذئب. قصة هذا الذئب وتلك المرأة اللذين ذهبا معا (...) كانت من حين لآخر تعود لتأخذ مكانها، أو تحاول أخذه بجانب أطفالها، بإزاء زوجها (...) أن تعيش حياة امرأة بشرية ، لم تكن تصبر على ذلك وقتا طويلا، لا تستطيع، لا تتحمل، الذئب ينقصها، كانت رغبة الذئب أقوى منها، كان قلبها يخفق من أجله بقوة كبيرة. فتذهب لتلتحق به[1]». غير أن الحكاية موجودة كذلك في بيئة الكاتب ديب محمد (تلمسان) من خلال الرواية الشفوية لسيرة [2] بني هلال التي اشتهرت كثيرا عند العرب وقيل بأنها تمركزت لفترة لا بأس بها ف منطقة تلمسان بالغرب الجزائري (مسقط رأس الكاتب محمد ديب) الأمر الذي جعلهم يتركون أخبارهم في المنطقة والمؤكد أن حكاية دياب انتشرت وشاعت بينهم، فقد مثلت فكرة الاستذآب عبر شخصية دياب الهلالي؛ هذه الشخصية التي عرفت

1- ديب محمد: **غفوة حواء**. تر: ساري محمد. منشورات الشهاب، الجزائر. د.ط. 2011. ص 207-208.

2- **السيرة:** حسب تعريف سعيد يقطين هي نوع من الأنواع السردية التي تركها لنا العرب، من خلال العديد من النصوص السردية، فهي نص ثقافي نظرا لطبيعتها التركيبية المتميزة، باعتبارها نوعا، إذ هي من حيث الكم أطول النصوص العربية، و هي أقدر من غيرها على استيعاب مختلف الأنواع والأجناس والأنماط، و على التعالي عليها، وعلى تمثل مختلف الأبعاد النصية، وفي مختلف تجلياتها التي يحفل بها النص العربي (التراث).

بكونها متمردة على مجتمع قبيلتها الهلالية، فكان دياب من عشاق العيش في الخلاء، كما أنه كان حاملا لصفات الذئب كالغزو والغدر والسلب، ما جعله يبدو شخصية غريبة عن بيئته ومجتمعه[1].

تجولت فكرة الاستذآب بين الأمم وعبر الفنون (الأدب/الفن التشكيلي/السينما/المسرح...)، ما جعلها مادة خصبة للعديد من الأعمال الأدبية والتشكيلية (على وجه الخصوص)، وقد اخترنا لذلك الوقوف عند رواية غفوة حواء للكاتب الجزائري محمد ديب ولوحة هيجو سيمبرغ الرسام الفنلندي الذي وظف الفكرة كذلك من خلال لوحته المسماة خطيبة ذئب[2]. فكيف جاءت صورة المستذئب بين محمد ديب وهيجو سيمبرغ؟

1-صورة المستذئب من خلال لوحة خطيبة ذئب:

1.1-تحليل لوحة "خطيبة ذئب" لهيجو سيمبرغ:

أ-الوصف:

1-الجانب التقني:

1- نقلا عن بورايو عبد الحميد: **ديب تأثر بالسيرة الهلالية**. جريدة الخبر. ع 6365. الأربعاء 25 ماي 2011. ص 21.

2- ديب محمد: **غفوة حواء**. ص 39.

ينظر : اكتفيت فقط بشكره على إرسال الكتاب ببعث رسالة بريدية **(خطيبة الذئب حسب لوحة سيمبرغ)**.

1.1-اسم صاحب اللوحة: هيجو سيمبرغ (Hugo Simberg)[1].

1.2-تاريخ ظهور اللوحة: أنجزت اللوحة عام 1896م، موقعة باسم (simberg) أسفل اللوحة الخشبية جهة اليمين بحروف صغيرة سوداء اللون.

1- **هيغو سيمبرغ:** ولد الرسام الفنلندي هيجو جيرهارد سيمبرغ في الرابع والعشرين من شهر جوان 1873م في حامينا (دوقية فلندا)، ينحدر هذا الرسام من جذور سويدية. التحق عام 1893م بمدرسة الفنون في جمعية الفنون وظل يتابع تكوينه هناك حتى 1895م. اتضح ميله للاتجاه الرمزي منذ رسوماته الأولى لكن وجد أنّ التكوين الذي أخذه لم يكن يفتح له آفاقا كبيرة على هذا الاتجاه فقرر التواصل مع أب الرمزية أكسلي غالان كاليلا الذي وافه بقبوله له، فأصبح طالبا لديه منذ 1895م في بلدة روفيسي.لاقى هيجو سيمبرغ دعما كبيرا من طرف أليكسي الذي ساعده على تطوير رسوماته من أجل أن يجعله يتوصل إلى أسلوب خاص به. زار لندن عام 1896م ثم قصد باريس عام 1897م حيث عاش هناك ومن هناك قام برحلة إلى إيطاليا، خلال هذه السنوات كان يقوم بعرض أعماله في معارض خاصة بالفنانين الفنلنديين. وقد حققت لوحاته نجاحا مكنه من أن يصبح عضوا في رابطة الفنانين الفنلنديين كما التحق بمدارس فيبوري ليدرس بها الرسم. بدأ العمل في بناء كاتدرائية تامبيري الذي صممه المهندس لارس سونك عام 1903م، استمر عمله من 1904م إلى 1905م حيث اشتغل على جداريتين هما: "الملاك الجريح" و"حديقة الموت"، كما قام بطلاء السقف والنوافذ. اشتغل كذلك على تزيين داربزين معرض Köynnöksenkantajat. قدم سيمبرغ دروسا في الرسم من 1907م على غاية 1917م في مدرسة الرسم لجمعية الفنون. في الوقت الذي كان الفن التشكيلي الفنلندي يشهد تدهورا ما اضطر الرمامين الفنلنديين إلى البحث عن اتجاهات أخرى من أجل تبني أعمالهم إلا أنّ سيمبرغ ظل متمسكا برمزيته، إذ قرر عرض أعماله المصطبغة بالطبيعية والانطباعية كما أنه كان يرسم لوحات من صنع خياله. ارتبط اسم هيجو سيمبرغ بالرمزية إذ أصبحت تياره الذي اختاره لكل لوحاته مع أنّ الكثير من الرسامين اعتبروا هذا التيار مجرد موضة تنتهي صلاحيتها. رحل هيجو سيمبرغ في الثاني عشر من شهر جويلية لعام 1917م في أهتاري تاركا خلفه العديد من أعماله الفنية الرمزية.

1.3-نوع الحامل والتقنية المستعملة: اللوحة الأصلية هي لوحة استعملت فيها الألوان المائية وألوان الغواش على الخشب، تنتمي للاتجاه الرمزي، هذا المذهب «الذي يقول بالتعبير عن المعاني بالرموز والإيماء (...) حركة أدبية وفنية تعطي القيمة للعمل الفني ليس من خلال احتذاء الواقع، ولكن من خلال التآلف بين المشاعر والانفعالات والأفكار والصور والأشكال وفق قوانينهم الخاصة (...) تعني الرمزية اتخاذ موقف مناوئ ضد الفلسفة الوضعية، والمذهب الطبيعي في الأدب، والرمزية تسعى إلى وضع المكافئ التشكيلي[1]» .

1.4-الشكل والحجم: جاءت اللوحة على شكل مستطيل بأبعاد 180 سم طولا و152 سم[2] عرضا وهي متواجدة بمبنى الإيتونيوم بهلنسكي (فنلندا).

Tienhaarassa[3]

1- درويش السعيد: **الرمز والرمزية في الفن التشكيلي**. مجلة جامعة دمشق. سوريا. مج 29 .ع 1. 2012. ص662.

2- Hugo Simberg -Tienhaarassa- (1896).

Article en ligne. Url : **https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hugo_Simberg_-_Tienhaarassa_(1896).jpg**

1- Ibid.

Artiste	Hugo simberg
Date	1896
Matériau	Aquarelle et gouache sur bois
Dimensions (H × L)	152 × 180 cm
Mouvement	Symbolisme
Localisation	acheté par Ateneum

2-الجانب التشكيلي:

2.1-عدد الألوان ودرجة انتشارها:

لم تكن هذه اللوحة ثرية كثيرا بالألوان ، لقد وردت على النحو الآتي : يأتينا اللون الأخضر بتدرجاته ما بين الأخضر النباتي والأخضر الزيتوني على بساط الأرض الذي جاء بهذين اللونين بالتناوب، من ناحية كثرة الاستعمال والانتشار إذ نجدهما يطغيان على اللوحة؛ ثم اخذت تختلف التدرجات فمع الواجهة الأمامية بدت ألوانا فاقعة وكلما ابتعدت الرؤية والمناظر أصبحت الألوان فاتحة وصولا إلى عمق البحر، ثم ينتقل الرسام من البساط الذي يكتسح عمق اللوحة وأفقها إلى التركيز على شخوص اللوحة التشكيلية والمتمثلة في شخوص ثلاثة بدت واقفة تدير وجوهها إلى الأفق ولا يظهر منها إلا جسدا واحد لرجل على ما يبدو واقفا بالظهر مرتديا سروالا بنيا فاقعا و معطفا أسودا داكنا، على يساره شخصية لحيوان رمادي فاقع يتخلله

بعض السواد بذيل طويل، حسب موضوع اللوحة يكون دلالة للذئب، وعلى يمينه امرأة يبدو أنها شقراء من خلال شعرها الذهبي الفاقع ترتدي فستان الزفاف الأبيض الطويل. تقف تلك الشخوص على أرضية بنية فاتحة تشق طريقين أحدهما باتجاه الذئب والآخر باتجاه المرأة العروس ينفتحان في الأخير على زرقة خفيفة قد تكون لبحيرة مادام تلك الزرقة محاطة بلون أخضر على جانبيها ما يشكل يابسة باللونين الأخضر الفاتح والفاقع، تنتهي لتطل على بحيرة صغيرة مثلما يبدو بزرقة خفيفة بها حركة بعض البواخر الصغيرة المتباعدة عن بعضها البعض لا يظهر منها إلا الشراع الذي يميل لونه للآجوري على الجهة اليسرى من اللوحة وأشرعة بلون أبيض من الجهة اليمنى للوحة.

2.2-التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسية: جاءت لوحة خطيبة الذئب في إطار مستطيل، اعتمد الرسام على مجموعة من الأشكال الهندسية في إخراج رسمه مثل : المستطيلات في رسم أجساد الشخوص كالظهر والسيقان والأيادي بالنسبة للرجل صاحب المعطف الأسود كذلك بالنسبة لذراعي العروس، اعتمد كذلك على الخطوط المنكسرة في رسم الطريقين الصغيرين اللذين ينفتحان على البحيرة، وكذلك في رسم الغطاء النباتي الذي يغطي اليابسة وفي رسم جسد الذئب، لجأ الرسام كذلك إلى استعمال أنصاف الأقواس عند الأفق في رسم اليابستين اللتين تلتقي عند متوسطهما المياه البحيرة. استعان أيضا بالمثلثات مع أنها غير واضحة إلا أنها مثلت الأشرعة الخاصة بالبواخر التي تبدو صغيرة جدا وبعيدة.

3-الموضوع:

3.1-علاقة اللوحة / العنوان:

يبدو أن فحوى اللوحة يتطابق مع عنوانها إذ أن اللوحة تركز على عنصري المرأة والذئب، وهذا يشير مباشرة إلى العنوان: خطيبة ذئب، ما يجعل اللوحة وعنوانها متطابقان، بحيث عبر عن ذلك هيغو سيمبرغ برمزي المرأة الآدمية والذئب لتصبح اللوحة معبرة تماما عن العنوان المختار لها.

3.2-الوصف الأولي لعناصر اللوحة: في البداية نلاحظ أنّ اللوحة يحددها إطار مستطيل الشكل؛ أما المنظر الرئيسي الذي تتمحور حوله هذه اللوحة فهو لعريسين مرفوقين برجل في غابة كما جاء موضحا من خلال العنوان الذي اختاره الرسام للوحته والذي يقر فيه علانية بوجود علاقة بين المرأة والذئب **(خطيبة الذئب)**.

في الواجهة يتواجد ثلاثة شخوص ذئب ورجل وامرأة من يمين اللوحة إلى يسارها، فأما ملامح الذئب تبدو جانبية في حين نجد المرأة العروس والرجل لا يظهر منهما إلا صورتهما من الخلف غير شعر الرجل وشقرة شعر المرأة العروس. تتوسط هذه الشخوص اللوحة وتشغل الحيز الأكبر منها فتبدو بأحجام كبيرة، المكان الذي اختاره الرسام للوحته هو منظر طبيعي من غابة حسبما ما يبدو من اليابسة التي جاءت باللون الأخضر المتدرج بلونين، وفي أفق اللوحة تأتي

البحيرة التي تضم مجموعة من البواخر الصغيرة، عند نهاية اليابسة التي تطل على البحيرة سلسلة أشجار مع الضفة تكاد تكون عارية تماما من أوراقها إذ لا يظهر منها إلا أغصانها.

يمسك الرجل صاحب المعطف الأسود والسروال البني بكلتا يديه يدي الذئب المتواجد على يمينه ويد المرأة المتواجدة على يساره، وفي حركية مستمرة يبدو أنّ الذئب والمرأة العروس يتخذان طريقا مغايرا؛ إذ يظهر جسد الذئب باتجاه الطريق الذي يؤدي إلى البحيرة من الجهة اليسرى في حين تبدو العروس متجهة نحو الطريق المؤدي على الجهة اليمنى للبحيرة، كلا الطريقين يطلان على البحيرة، وكلاهما يحوي مرسى للبواخر ذات الاشرعة الواضحة للعيان؛ إذ على الجهة اليمنى التي اتخذها الذئب أشرعة باللون الأحمر، وفي الجهة اليسرى التي اختارتها المرأة أشرعة باللون الأبيض.

بالعودة إلى معطف الرجل وإلى الأشجار العارية من أوراقها يبدو أن اللوحة تجسد فصلا من فصول السنة التي تعرف بالبرد قد يكون فصل الخريف وقد يكون فصل الشتاء.

ب-بيئة اللوحة:

1-الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة: تنتمي لوحة "غفوة حواء" لصاحبها هيغو سيمبرغ إلى اتجاه **الرمزية (Symbolisme)**[1]، هذا الاتجاه الذي يتميز بعدة خصائص عن بقية التيارات التي تندرج ضمن مجال الفن التشكيلي ؛ وعلى وجه التحديد إلى التيار الرمزي الذي يتناول الأساطير «هو ذاك الذي مثله كل من الفرنسي غوستاف مورو والسويسري أرنولد بوكلين، بحيث نجد فيه سطوة الأساطير القديمة والتقاليد[2]» وبالنظر إلى موضوع لوحة خطيبة ذئب التي تندرج ضمن الفن الرمزي يمكن أن نصنفها فهذا الاتجاه الأنسب باعتبار موضوعها مستقى من الأساطير الفنلندية القديمة.

2-العلاقة اللوحة / الفنان:

علاقة اللوحة خطيبة ذئب بالرسام الفلندي صاحبها هيغو سيمبرغ هي علاقة تكامل؛ إذ أن الفنان الفنلندي قام باستعارة الحكاية (حكاية خطيبة الذئب) من بيئته الفلندية كما سبق وأشار الكاتب محمد ديب في روايته غفوة حواء إلى أنّ الحكاية مستقاة من الثقافة الفلندية ، إذ تعتبر من أهم الملامح الأسطورية المعروفة عندهم التي ذكرت سابقا.

1- **الرمزية:** هي اتجاه ظهر ما بين 1850م إلى غاية 1930 م، انتشر هذا الاتجاه بشكل كبير في الأدب والفن التشكيلي، وكان أشهر روادها في الحركة التشكيلية: غوستاف مورو، بوفي دو شافان، كاريير رودون، جوجان، دانتي غابرييل روستي وغيرهم. كان هدف الرمزية في الفن أن يكون هدف الحياة، وكانت تطمح إلى تخطي الواقع وبلوغ معان أخرى خفية.

2- درويش السيد، محفل: **الرمز والرمزية في الفن التشكيلي**. ص 660.

استثمر هيغو سيمبرغ هذه الحكاية الشعبية التي تعد جزء من تراث بلده (فنلندا) وجعلها في قالب تشكيلي رمزي لأنه الأنسب لذلك.

ج-القراءة الثانية التضمينية:

جاءت اللوحة خالية من التفاصيل الدقيقة كالديكورات والألوان الزاهية والبهرجة، خصوصا في أفقها ، مع الانتباه الشديد من طرف الرسام إلى قوانين البعد والظلال والضوء. فبدا الأفق بعيدا جدا حيث البحيرة والبواخر، أما الشخوص فبدت قريبة جدا وبأحجام واضحة، كما ركز على اللون إذ جعلها ألوان قاتمة كالبني والأسود والرمادي والأبيض والأخضر. جاءت لوحة "خطيبة ذئب" متكاملة البناء الفني إذ أن كل تفصيل من تفصيلاتها يمثل عالما قائما بذاته خصوصا الشخوص الأمر الذي جعل اللوحة تضع المتلقي في موضع التأمل لما يخلق التفاعل بينهما ليستكشف القيمة الجمالية للوحة من خلال عملية استنطاقها.

نلاحظ من خلال العودة إلى اللوحة أنها وقفة عند عينة من التراث الفنلندي وهي حكاية متداولة ومنتشرة بين سكان فلندا بحيث أن اللوحة ليست سوى وسيلة أخرى للمحافظة على هذا الموروث الحكائي الشعبي الذي نقل صورة مفصلة لجانب من جوانب الحياة الثقافية الفنلندية بالوقوف عند فكرة الاستذآب؛ من خلال الثنائية المتناقضة (الآدمي/ البهيمة)، لقد اعتبر هيغو سيمبرغ الفكرة محركا لموضوع لوحته التي انعكس عليها ذلك بقوة باستعماله للمرأة العروس والذئب.

يبدو أن هيغو سيمبرغ قد تعامل مع لوحته بذكاء إذ أكد على معالم فكرة الاستذآب بشد خيطيها جيدا من جهة استحضار المرأة الفلندية عاشقة الذئب ومن جهة أخرى استحضار الذئب، لذلك برع في عملية الإسقاط التي قام بها في لوحته من خلال نقل الحكاية (التراث الشعبي) إلى لوحة تشكيلية.

توحي لوحة هيغو سيمبرغ إلى الغرابة وشد الانتباه الذي كان منتشرا في الجزائر؛ فكأنما هي حيز تحفيزي ومستفز للمتلقي إذ أنها لا تتعامل مع السطحيات ولا مع جزئيات اللوحة بقدر ما تتعامل مع هدف الموضوع، وتصبح بذلك مجالا خصبا للعديد من الثنائيات المتناقضة مادامت مبنية بالأساس على قضية تجمع متناقضين تتجلى في عشق امرأة آدمية لذئب (حيوان): فقد تكون ثنائية للشرق والغرب، وقد تكون ثنائية للواقع والحلم، السواد والبياض، النور والظلمة، وهكذا دواليك لتجسد ثنائيات متناقضة عدة يؤولها المتلقي بحسب مستويات قراءته لها وبالرجوع إلى ايديولوجيته.

يبدو أن هيغو سيمبرغ يتعامل مع العمق لا مع السطح، مع الفكرة لا مع الشكل، لذلك جعل الرمزية اتجاها لعمله هذا، مادامت اللوحة رمزية بامتياز من ناحية الفكرة والمضمون والدلالات.

1.2-نتائج التحليل:

يمكن أن نجمل ما استخلصناه من تحليلنا اللوحة محل الدراسة "خطيبة ذئب" في النقاط الآتية:

-لقد اعتنى الرسام هيغو سيمبرغ بالموضوع أكثر من اهتمامه بشكل اللوحة لذلك جاءت خالية من الديكورات والبهرجة والتفاصيل.

- استعان الفنان بمجموعة من الألوان المتنوعة المتدرجة كالأخضر والأسود والأبيض والأزرق والبني والآجوري، لكن عموما الألوان لم تعرف تنوعا كبيرا ولا كثرة في الاستعمال؛ إذ جعل شخوص لوحته هي الأكثر وضوحا في اللوحة من خلال استعمال الألوان القاتمة (الأسود- الرمادي- البني).

-استعانة هيغو سيمبرغ بالضوء في لوحته دلالة على المكان المنفتح إذ جعل الغابة هي المكان الذي احتضن فكرته وجسد جزء منها من خلال البحيرة واليابسة وبعض الشجيرات العارية تماما من الأوراق.

-هذه اللوحة تعج بفكرة الاستذآب المستقاة من بيئة الرسام نفسه إذ أنها فكرة موجودة في التراث الشعبي الحكائي لدى سكان البلد (فلندا).

-اعتبر هيغو سيمبرغ العلاقة بين العروس الآدمية والذئب علاقة مستحيلة، لا منطقية ومنافية للواقع إذ جسدهما منفصلين عن بعضهما وفي اتجاهين متعارضين.

-جاء البناء التشكيلي على قدر كبير من الذكاء: إذ بدت اللوحة مشحونة بالرموز والدلالات التي تستفز المتلقي باعتبارها من أهم مقومات الفعل التشكيلي المبسوط على اللوحة، بالاستعانة بثنائية (الذئب/العروس) للتعبير عن قضية الاستذآب.

-تعتبر لوحة خطيبة ذئب لوحة غامضة ومعقدة في آن واحد، إذ قد يقف المتلقي محتارا أمام هذه الرسمة، فقد يعتبره رسما دون المستوى أو قبيحا أو غير مفهوم، لكن في الوقت نفسه يتساءل كيف لفنان تشكيلي أن يرسم هذا؟ هنا، يتطلب الوقوف عند الشفرات التشكيلية التي ساهمت في البناء التشكيلي الكلي لمضمون اللوحة؛ ما يجعلها تبدو مادة معقدة نظرا لما تحويه من غرابة وبساطة، الأمر الذي يتعدى الحاجة إلى الذوق فيصبح فهم اللوحة حسب فكر ورؤية المتلقي (المرجعية الثقافية في المقام الأول).

-تحتوي لوحة هيغو سيمبرغ ممرين: بالنظر إليهما وربطهما بحيثيات وتفاصيل اللوحة ومرجعيتها، نجدهما يشكلان العوالم المتناقضة (الثنائيات المتضادة)،(الهيئة البهيمية / الهيئة الآدمية)//(اللاوعي/ الوعي)//(التفاعل / التنافر) لتنتقل الثنائيات إلى مستوى آخر من خلال التقدم في تحليل المفاهيم التشكيلية فقد تتكون ثنائيات (الشرق / الغرب)،(التخلف / التقدم)، (الأنا / الآخر) وغيرها بحسب السياقات التي تندرج ضمنها اللوحة وقدرة المتلقي واطلاعه على الموضوع.

1.3 –صورة المستذئب من خلال لوحة خطيبة ذئب:

بالعودة إلى لوحة خطيبة ذئب التي تعد جزء من التراث الفنلندي، والتي ركزت بالأساس على ثنائية (الآدمية/البهيمة) بحيث نتفطن إلى أن المعلم الأساسي الذي يحرك فكرة الاستذآب هو المرأة باعتبار الذئب ظل محافظا على هيئته البهيمية. وانطلاقا من ذلك سنتتبع المعالم التي اتضحت فيها صورة المستذئب.

أ–الآدمية:

إن المتأمل للوحة يجد شكل المرأة عاديا وطبيعيا إذ أن تفاصيل جسدها تبدو تفاصيل الجسد واضحة فهي ثابتة ولم يطرأ عليها أي تغيير ؛ بالنظر إلى (الطول/ الأيادي/ شقرة الشعر). فهذا يوحي على أن المرأة الخطيبة ماتزال على هيئتها الآدمية الطبيعية.

ب–المستذئبة:

بالرجوع إلى الحكاية الفلندية حول المرأة عاشقة الذئب فإنه شيع بأنها هربت للعيش معه واقترنت به، من هنا فإن المرأة صاحبة الشعر الأشقر والمرتدية لثوب الزفاف تبدو أنها عروس تزف، والأقرب أن تكون عروسا للذئب مادامت اللوحة في الأصل معنونة ب: خطيبة ذئب. ما ينفي نهائيا أن تكون عروسا للرجل الذي يمسك يديها بيمناه وذراع الذئب بيسراه. يبدو أن المرأة هنا استسلمت لرغبتها للبقاء مع الذئب والعيش معه إلى حد الزواج منه (مثلما ورد في الحكاية

الفلندية). فهي بالتالي لم تقاوم رغبة البعد عنه وقررت الاستمرار معه، هنا نتساءل هل الخطيبة ستستمر مع الذئب؟ أم أنها ستنسحب؟

ج-الباحثة عن الأصل:

تبدو العروس في حالة تردد بالرغم من أنها ترتدي ثوب الزفاف فبالنظر إلى حركة جسد الخطيبة المتجهة نحو الممر المغاير لحركة جسد الذئب، دلالة على حالة تردد في اتخاذ القرار وتراجع، فكأن ذلك يمثل: التسرع في اتخاذ القرا والندم على ذلك ومحاولة استدراك الموقف. فهناك إشارات توحي إلى الانفصال بين الخطيبة والذئب: البحر، البواخر، الطريق وهي دلالات على الرحيل في حين الغابة التي تشغل أكبر مساحة في اللوحة فهي دلالة البقاء ، وبالتالي التصور الأقرب من اللوحة هو حالة الانفصال لتنطلق الخطيبة في استرجاع حياتها الطبيعية والعودة إلى أصلها.

يمكن أن نستخلص أن صورة المستذئب لم تكن متبلوة بما فيه الكفاية لأن نهاية اللوحة غير معروفة فهس مفتوحة لأنها تثير تساؤلات: هل ستكمل مرحلة الاستذآب؟ هل تتراجع عن فكرة الارتباط بالذئب؟ ورغم عدم استيفاء اللوحة لهذا التفصيل وبعدها عن الاكتظاظ، لا ننكر أن الرسام وفق في رصد مراحل الاستذآب التي مرت بها صورة المرأة العروس من نقلتها الطبيعية إلى استذآبها ويحتمل أن يكون كمرحلة نهائية رغبتها أخيرا في الرجوع إلى طبيعتها (أصلها) باستعمال الرمز لذلك اللوحة احتاجت قراءة لبنياتها العميقة والاهتمام بمضمونها لأن ذلك هو الأنسب للتعامل مع عمل ينتمي إلى التيار الرمزي.

الآدمية	المستذئبة	الباحثة عن الأصل
تفاصيل الجسد	ثوب الزفاف	المحافظة على الهيئة الآدمية
الثوب	تسريحة الشعر	عدم مسك ذراع الذئب
		الالتفات نحو ممر مغاير

مخطط لأهم المعالم التي تم بها رصد صورة المستذئبة

2-صورة المستذئب من خلال رواية غفوة حواء لمحمد ديب:

2.1-تقديم الرواية:

غفوة حواء العنوان الذي اختاره الكاتب الجزائري محمد ديب[1] لعمله الروائي المكتوب باللغة الفرنسية (Le sommeil d'Eve) التي كتبها عام 1989م، ونشرت في دار (Sindbad)

1- **محمد ديب:** ولد الكاتب الجزائري محمد ديب يوم21 جويلية عام1920 بمدينة تلمسان، ينحدر من عائلة غنية فقدت ثروتها مع مجيء محمد ديب إلى الدنيا، فعاش حياة الفقر والحرمان ثم أدركه اليتم وهو مايزال في سنّ العاشرة. التحق بالمدرسة الفرنسية ولكن غادرها مبكرا ليلتحق بسلك التعليم في قرية زوج بغال الحدودية ثم اشتغل في السكك الحديدية بصفة محاسب لينصب مترجما في صفوف الجيش الفرنسي أثناء الحرب العالمية الثانية وبعد الحرب عمل مصمما للديكور ثم حرفيّا في النسيج لصنع الزرابي. انطلاقا من عام 1950 بزغت موهبته وقريحته الأدبية الإبداعية فأقدم على نشر أولى قصائده ليلتحق مباشرة بمجال الصحافة واشتغل في جريدة الجزائر الجمهورية التي كانت تصدر باللغة الفرنسية وقد كان زميلا للكاتب الجزائري كاتب ياسين. قام بنشر العديد من المقالات حول المسرح المكتوب باللغة العربية وكذا حول السياسة وضرورة مقاومة المستعمر، كما كان ينشر في جريدة الحرية التي كانت الناطق الرسمي عن الحزب الشيوعي الجزائري، وهذه الجرأة في الطرح أدت إلى متابعته من طرف الشرطة الفرنسية. بعد أن غادر جريدة الجزائر الجمهورية كانت وجهته فرنسا فاشتغل هناك في المراسلة والمحاسبة ثم في الإذاعة، ليصبح أستاذا في جامعة لوس أنجلوس من 1976-1977 لينتقل بعدها إلى فلندا. توفي محمد ديب 2 ماي عام 2003 بسان كلو، ودفن هناك في ضواحي باريس.

أهم أعماله: الروائية: الدار الكبيرة-الحريق- النول-صيف افريقي-هابيل-سطوح أرسول-غفوة حواء-ثلوج من رخام-لايزة.

القصصية: في المقهى-بابا فكران-الطلسم-الليلة الموحشة. **الشعرية:** الظل الحارس-العشق كلّه-نار جميلة-الطفل الجاز.

المسرحية: ألف صيحة لمومس.

الجوائز: الجائزة التقديرية للآداب عام 1963/ جائزة الفرانكفونية عام 1994/ جائزة الشاعر مالارميه عام 1998.

ثم أعيد نشره مع دار (La différence). ترجمت إلى اللغة العربية عام 2011م من طرف الروائي الجزائري محمد ساري ضمن مشروع ترجمته لثلاثية الشمال المتضمنة لثلاث روايات (سطوح أرسول–غفوة حواء–ثلوج من رخام) وصدرت عن دار الشهاب.

2.2–بطاقة فنية للرواية:

المؤلف: محمد ديب

العنوان: غفوة حواء (Le sommeil d'Eve)

المترجم: محمد ساري

تاريخ الصدور: 1989م عن دار (Sindbad) ثم عن دار (La différence) الفرنسيتين.

عدد الصفحات: 217 صفحة

تاريخ الترجمة : 2011م (اللغة العربية)

عدد الصفحات (الترجمة) : 209 صفحة

أجزاء الرواية:

تتكون الرواية ن أحد عشرة جزء، هي كالآتي:

1/أنا المسماة فاينة 2/ عطر لكس 3/ لكس 4/ اللحم و الصوت

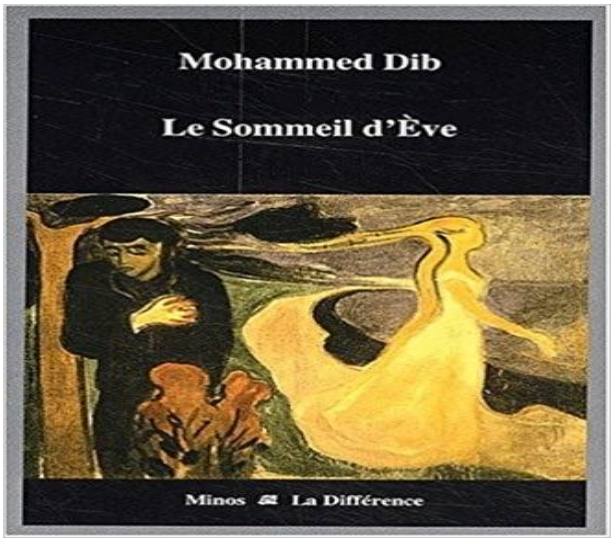
5/إذ لا جحيم 6/ فاينة في المنظر 7/أنا المسمى صلح

8/الحدود العارية 9/القناع المبتسم 10/ الشبح 11/ خطيبة الذئب

غلاف الرواية:

جاء غلاف الرواية الأصلية المكتوبة باللغة الفرنسية عام 189م من طرف الكاتب الجزائري محمد ديب لوحة للرسام **ادفارد مانش**[1] بعنوان الفراق التي تم رسمها عام 1896م.

Edvard Munch: séparation, 1896, huile sur toile, 96,5 x 127 cm. Musée Munch, Musée Munch.



غلاف الرواية الأصلية

غلاف الرواية المترجمة إلى اللغة العربية

1- **ادفارد مانش:** رسام نرويجي (1863م-1944م)، من بين الرسامين الذين طغت على أعمالهم الموضوعات المتعلقة بالحياة و حتى أنه أخرج سلسلة من الأعمال أطلق عليها اسم ((إفريز الحياة))، وفي مجمل أعماله تكتشف الحزن، القلق، الكآبة، الفزع والموت. من بين اهم أعماله لوحته الشهيرة التي سرقت ((الصرخة)) عام 1994م والنسخة الثانية لها عام 2004م، لكن تم استعادتهما لاحقا. إلى جانب لوحات أخرى: مصاص الدماء، الطفل المريض، الجسر والرماد.

2.3-ملخص الرواية:

تنطلق الرواية بفاينة بطلة الرواية التي تعيش حالة كآبة وشتات من أجل حبها لصلح الجزائري الذي منعتها الظروف من الاستمرار معه في علاقتهما، كانت فاينة على مدار أحداث الرواية تنتظر مراسلات صلح لها، تحاول التأقلم مع وضعها الحالي وهي الحامل التي تنتظر طفلا من زوجها أوليغ، لكن حبها لصلح ظل مستمرا وهي تعيش حالة فراغ تترقب رسائله بفارغ الصبر عند صديقتها مايجا-لينا، ظلت تكتب لصلح وتعبر له عن فراغها وضياعها. تتذكر دوما أن صلحا كان يرد الأسباب إلى بلدها وبذلك كان صلح يبرئ نفسه ويرجع الأسباب في هذا الانفصال إلى بلد فاينة (فنلندا). ظلت فاينة تسترجع ذكرياتها التي عاشتها مع صلح في فرنسا معترفة بحبها الشديد له رغم ارتباطها بأوليغ وانتظارها لمولودها منه الذي أطلقت عليه اسم ألكسي الذي أصبح يشغل تفكيرها إلى جانب صلح. رغم إحساس فاينة بالأمومة الذي بدا لها شعورا مغايرا وجديدا إلا أنها دائمة التفكير بصلح، ودائمة الانتظار له. تعيش فاينة حالة شتات بسبب عاطفتها الجارفة اتجاه صلح العربي، وهذا دلالة على الوفاء للذكريات والمشاعر التي جمعتها رفقة صلح فهي تتحدى الروابط المتعلقة بالزواج والأمومة وتتمرد عليها لأجل ذكراها. فتدخل فاينة في حالة تيه مع واقعها الذي يصعب عليها استيعابه والتأقلم مع أوضاعه، إذ تبدو في حالة مد وجزر على حد تعبيرها، ليبقى ابنها الواقع الوحيد الذي تعيشه، هذا الأمر يوحي بالحالة النفسية التي تمر بها فاينة لدليل قاطع على عدم استقرارها والتعب النفسي الذي تشعر به قد بدأ يؤثر عليها وعلى قرارتها.

تتلقى فاينة رسالة من صلح صبيحة اليوم الذي بعثت فيه رسالتها، بينما كانت قد كتبت له عن رغبتها في قطع العلاقة بينهما في حين كتب صلح لفاينة عن رغبته في قطع العلاقة، الأمر الذي يوحي بقوة العلاقة التي ربطت بين صلح وحبيبته فاينة، إذ أن تلك القوة جعلتهما يراسلان بعضهما البعض، وقد توافقا في الأفكار والتاريخ إذ كان كلاهما بادر بفكرة الانفصال لكن ما كان يثبت هو العكس إذ ظل تواصلهما الروحي مستمرا. ظلت فاينة تتأمل رسالة صلح تلك وبطاقته البريدية التي احتوت لوحة الرسام الفلندي هيجو سيمبرغ بعنوان خطيبة الذئب، وهذا يوحي بأن اختيار صلح للبطاقة البريدية لم يكن اعتباطا أو عبثا بل هي البطاقة الأنسب للتعبير عن علاقتها والحالة التي آلت إليها.

واصلت فاينة حياتها وسط أبويها تهتم بابنها ألكسي بعيدا عن زوجها المستقر في فرنسا والذي يحرص على تجهيز البيت لأفراد أسرته، بعيدة عن حبيبها صلح الذي ظلت تتواصل معه عبر الرسائل وبعض المكالمات الهاتفية. توحي هذه الأحداث بحالة الفراغ النفسي الذي تعيشه فاينة، فالبعد عن الزوج والبعد عن صلح من أهم أسباب الفراغ الذي تشعر به. تشعر فاينة بالخوف على ابنها ألكسي من الموت، عندما تلقت خبر وفاة ابن آصكو أخ صديقتها مايجا لينا، فأخذت تفكر فاينة في ابنها الوحيد ألكسي ويبدأ شعور الخوف يتولد لديها هذا يوحي أن شعور فاينة الأم، الأمومة التي تحرك مخاوف الأم من فقدان ابنها وهو أمر طبيعي غريزي عند كل أم، ما يعني أن فاينة تحب ابنها رغم أنها لم ترزق به من رجل تحبه. تواصل فاينة أحلامها التي تطاردها حيث يكون صلح محورها أحيانا بملامحه الكاملة أحيانا بملامح غير واضحة،

رغم أن فاينة تعيش مع زوجها أوليغ وابنها الكسي، ورغم انشغالها بدروس الجامعة والتحضير لها إلا أنها دائمة الارتباط بصلح، توحي هذه الأحداث بعدم قدرة فاينة على كبح ما تشعر به إزاء صلح رغم مسؤولياتها، هذا من أكثر الحالات المتعبة التي يمكن أن يمر بها عاشق، لأن الخضوع لكل ما هو روحي نفسي يؤثر أكثر من غيره، فمن شأنه أن يلعب دورا جذريا في تغيير حياة الإنسان.

يكبر ألكسي ويزداد تفكير فاينة بصلح خصوصا بعد استقرارها أخيرا وزوجها في فرنسا، ودون وعي منها تكلم هاتفيا صلح بعد مرورها بمقهى أرمانياك حيث كانت تحتسي القهوة رفقة صلح. هذه الأحداث توحي بالاتصال المتواصل بين فاينة وصلح هو اتصال روحي بالمقام الأول ففاينة انتقلت من مرحلة التواصل الروحي إلى مرحلة التواصل الفعلي الحقيقي، وهذا ما يشكل تحديا لها من منظور اجتماعي ديني بحكم ارتباطها بأوليغ، فهل ستتغلب على هذه الحالة؟ أم أنها ستستمر في هذه العلاقة مع صلح؟ تتواصل حالات الشتات والضياع التي تعيشها فاينة، وتتراكم عليها الكوابيس (كابوس صلح) الذي لا يبرح أن يفارقها، فتنتقل فاينة من مرحلة التعب النفسي والأرق إلى مرحلة نفسية متأزمة وأكثر تعقيدا من ذي قبل من خلال الكوابيس التي تلاحقها فكأنما فاينة لا تستطيع أن تتوقف عن التفكير بصلح لا في صحوتها ولا في أحلامها، وبالتالي يصبح التواصل على مستوى عال يؤثر على فاينة في صحوتها ونومها.

تحين لحظة اللقاء بين فاينة وصلح الذين كانا قد قررا قبلا قطع علاقاتهما لكنهما لم يتمكنا من ذلك إذ استمرت مراسلاتهما ومكالماتهما. اللقاء الذي لطالما حلم به كل منهما يقضيان

معا أيام وليال في فرنسا تسترجع فيها فاينة حب صلح ويتلذذ فيها صلح بقربه من فاينة. لقاءاتهما لم تتجاوز الغابة أو الفندق (الغرفة) أو المطاعم الفاخرة. هذا اللقاء بين الحبيبين يوحي بالمرحلة التي كان لابدّ منها بعد كل ما عايشته فاينة على وجه الخصوص لأن الحالات النفسية التي مرت عليها لك تكن بالأمر الهيّن. لكن نلاحظ أن اللقاء يعني الاستسلام للمشاعر من جانب، ومن جانب آخر هو تمرد على المجتمع: فصلح في علاقة مع امرأة متزوجة، وفاينة المتزوجة تهمل عائلتها من أجل علاقتها بصلح ن هذا الأمر الذي يعني تحدي الظروف لكن هل تساءلا كلاهما عن مآل هذه العلاقة وعواقبها.

تتدهور حالة فاينة النفسية وتؤول إلى الضياع الحقيقي والعيش في اللاوعي –بداية الجنون– الأمر الذي تأثر له زوجها أوليغ فراح يهتم بابنه ألكسي خصوصا بعد أن استحال على فاينة التعرف على أي كان، أما صلح فانهارت نفسيته لما آلت إليه فاينة لكنه قاوم لأجل حبه فنجده يتعامل معها برقة لما اتخذ من الورود هدية لها، كانت تلك أدلة على الأزمة النفسية التي تعيشها فاينة فلا يمكن أن تتجاوزها بسهولة، خصوصا بعد أن فقدت إمكانية التعرف على من وما يحيط بها حتى ابنها لم تعد تتعرف عليه، الأمر الذي يوحي بالانهيار النفسي أو السقطة التي ليست بالأمر الهين حتى تتجاوزها، هذا الصراع القوي الجارف الذي كان نتيجة تشبثها بصلح: التشبث الافتراضي ثم الحقيقي بما ليس لها لتصبح فاينة ضائعة في المجتمع.

اهتم بها صلح اهتماما يوميا من خلال زياراته لها والقيام بقص الحكايات واسترجاع الذكريات على أمل أن تستجيب لذلك ذاكرتها وتنتعش من جديد، لكن تبقى فاينة على حالها، ينتقل بها

إلى أماكن تعرفها وأماكن أخرى تجهلها آملا أن تصحو من حالتها التي تعيشها: حالة الانسلاخ الكلي عن واقعها، لا شيء سوى الصمت، الضياع، التيه والابتسامة الشاحبة. إن هذا الأحداث التي تدور حول اهتمام صلح بفاينة لانتشالها من حلقة الضياع التي تحاصرها إنما هو دليل على شهامة صلح وشعوره بالمسؤولية إزاء ما يحدث لفاينة، فصلح يحاول بشتى الطرائق أن يمد فانية بالقوة لتنتشل نفسها مما هي عليه ولتتغلب على هذا الدمار والانهيار النفسي الذي تعرضت له.

بقيت حالة فاينة تسوء يوما عن يوم ويزداد غرقها في اللاوعي رغم كل محاولات صلح التي باءت بالفشل، الأمر الذي يوحي بقوة الصدمة التي تعرضت لها فاينة وجدية الموضوع إذ فقدت فاينة القدرة على الاستجابة لكل ما يدور حولها وانحصرت في حالة اللاوعي التي تلازمها خصوصا بعد فقدانها حتى القدرة على التحدث، لكن صلح ظل بقاوم فرغبة الإصرار عنده كانت أقوى إذ نجده يتبع محاولات عدة كاصطحابه فاينة للأماكن التي عاشت فيها ذكريات لعل ذاكرتها تنتعش. كانت هذه المراحل التي قطعتها مجريات أحداث الرواية تصور بدقة حالة الاستذآب التي تعيشها فاينة. تستمر فاينة في حالاتها اللاواعية ويصر صلح على مساعدتها يصطحبها هذه المرة إلى الريف حيث تنطق فاينة أولى كلماتها، تخرج عن صمتها الذي ظل ملازما لها فترة لكن ذاك لا يدوم مطولا لحظات فقط تعطي الأمل لصلح في شفاء فاينة، وهنا تبدأ في التحدث ليتمكن صلح أخيرا من استفزاز فاينة التي تسترجع عافيتها وتخرج من صمتها الذي أطبق عليه شهور. توحي الأحداث في هذه المرحلة أن صلح قد نجح بالفعل في جعل

فاينة تقاوم تلك الصراعات وما فعل الحديث أو الكلام (نطق فاينة) سوى فعل تحرري من الانهيار النفسي والصراعات التي مرت بها، هنا يتضح أن رغبة صلح وإصراره كانت أقوى من رغبة فاينة في الاستذآب.

لم تتوقف فاينة عند الكلام بل غيرت كذلك طباعها التي مالت في فترة سابقة إلى الانعزال والقلق لتصبح أكثر حيوية ومرح، تمثل هذه الأحداث مشهدا عن المرحلة النهائية التي تمر بها فاينة فعلامات الضحك وروح الدعابة من الأدلة التي تشير إلى تحسن الوضعية النفسية لفاينة وهذا ما يعني أن فاينة بدأت تستعيد طبيعتها وتتأقلم مع محيطها.

2.4-صورة المستذئب في رواية غفوة حواء:

تعتبر رواية غفوة حواء رواية العوالم الداخلية القوية التي تجمع الأنا بالآخر وتجعله في حالة تواصل روحي، رواية الروح المنصهرة مع الروح الأخرى والمتفاعلة معها رغم البعد والفراق والانفصال. بنيت هذه الرواية بالمقام الأول على فكرة الاستذآب لأنها الفكرة الأنسب والأقرب لمعالجة موضوع الاغتراب والفراق؛ من خلال شخصيتي ((فاينة)) و((صلح)). فما هي المعالم التي اتبعها محمد ذيب ليتتبع فكرة الاستذآب من خلال هذا المتن؟

من خلال ما تم عرضه سابقا من مجريات نجد أن التركيز على الحالة النفسية والصراعات التي مرت بها فاينة كان محوريا في العمل الروائي، وقد مرت بثلاث مراحل.

أ-فاينة في طريق الاستذآب:

لقد انبنت الرواية على علاقة فاينة بصلح الذي يعترف أن فاينة تختلف عنه تماما قائلا: «لا شيء يملك قابلية التشابه عندنا: لا ملامح الوجهين، ولا تعابيرهما، ولا رسم العيون ولا لونهما. كما لا يوجد تماثل في الجسد أيضا، ولا في الهيئة ولا في المظهر، نقوم بجميع الأشياء بشكل مختلف، ونتكلم بنبرتين متباينتين أيضا[1]» هذا الأمر الذي يوحي بوجود عائق قوي في هذه العلاقة، فوقوف صلح عند الفوارق الواضحة التي لخصها في الملامح والهيئة واللغة والبيئة دليل عل وجود عراقيل من شأنها جعل العلاقة تفشل. لكن رغم ذلك تواصل فاينة إصرارها على حب صلح فبعد أن كانت تبحث عنه في الحقيقة (الاتصالات والرسائل) تطورت حالتها إلى البحث عنه في مخيلتها، وفي ذلك ما قالته:«هذه الليلة أيضا، رأيت صلح في المنام (...) الحالة المعنوية ليست على ما يرام[2]»هذا الذي ولد صراعات نفسية لفاينة وجعلها تتخبط بين عالمي الواقع والخيال.

تدخل فاينة في حالة من الاكتئاب والتيه ما يؤكد أن وضعيتها بدأت تؤول نحو الأسوأ فتعترف بهذه الحالة التي تعتريها قائلة: «أشعر بنوع من الصمت يغمرني، أشيح وجهي عن كل شيء، وعنه أيضا. لا يوجد دواء للتخفيف من هذه الوضعية[3]» لقد كانت تلك المعالم تبين الصراع

1- المصدر السابق. ص 184.

2- المصدر نفسه. ص 16.

3- المصدر نفسه. ص 17.

النفسي الرهيب الذي تعيشه فاينة، حيث أصبحت هذه الشخصية تعيش فراغا رهيبا جعل تفكيرها مشتتا. وما بين كوابيس وحالة شتات تضعف فاينة التي تقرر التحول وتغيير طبيعتها بعد أن أصبحت على حد تعبيرها تشعر بالإرهاق، هذه الوضعية النفسية التي آلت إليها فاينة أخذت تتأزم تدريجيا لدرجة التعب الشديد، ما يجعلها تتغير آليا لأن الوضع الذي تعيشه يفرض عليها ذلك دون شعور أو وعي.

لتبدأ رحلة فاينة في الاستذئاب بعد أن مرت بكل المؤشرات التي تنبئ أنها ستتحول إلى حالة أخرى، لتصبح فاينة الذئبة.

ب-فاينة المستذئبة:

على مدار صفحات الرواية بأجزائها المختلفة يتبين لنا كيف تحولت فاينة من حالتها العادية إلى مرحلة جديدة مغايرة لطبيعتها وكان بإصرار وسعي قويين منها لأجل حبها القوي الجارف نحو صلح ، وفي ذلك جاء بصوت صلح: «إن الشيء الذي صرناه يا فاينة، ليس له اسم، لم يكن له اسم أبدا، وعندما يكون له اسم، يكون ممنوعا من التداول (...) ولكن هذا الاسم، هو نفسه لا يتلفظ به، هو نفسه يحجم عن تسميته[1]» وهنا تكمن الأزمة النفسية لفاينة وتنطلق

نجد في السياق نفسه قول فاينة: (بدت لي هذه الأزمة التي أمر بها أعمق من الاكتئاب العادي، أحاول أن أبدو عاقلة)ص19. وفي موضع آخر: (كم أرغب أن لا أكون كذلك، أشتغل بشكل عادي، أجتهد لأظهر ودودة مع الآخرين، أن أكون معهم، الشيء المؤكد: يرعبني فراغي) ص20.

1- المصدر السابق. ص 185.

مرحلة الضياع الحقيقي لهذه الشخصية التي لم تعد قادرة على التفكير أو ممارسة الحياة العادية بصفتها إنسان بل تتخبط في فراغات وصراعات نفسية جسيمة أدت بها إلى التي، الأمر الذي يحيلنا إلى مسألة الاستذآب التي صرح بها الكاتب ضمنيا. ولكن في صفحات أخرى أشار إليها بصريح العبارة ، ومثال ذلك ما ورد بصوت فاينة: «الآن ليس لدي إلا فكرة واحدة: أن آكل الدّم، نعم آكله لأني أمقت شربه ، يأتي على شكل أرغفة الشيلم المشربة بالدم (...) شغفت بخبز الدّم[1]» وفي موضع آخر خلال حديثها عن تحول سلوكاتها إلى ما هو غير مألوف وطبيعي تقول: «هكذا آكل الأحمر والأسود، يجب على صلح أن يرى هذا، أكيد أنه سيكون مرعوبا، وهو يكتشف ميلي الطبيعي إلى مص الدّماء، لا تنسي يا فاينة أنك ستسمين ذئبة أيضا[2]» فالحديث عن أكل الدم وأرغفة الشيلم الشربة بالدم ومص الدماء دلالة على أن فاينة أصبحت تتصرف بطريقة بهيمية حيوانية، فتلك السلوكات لا يمكن أن تصدر من إنسان ليم سويّ، فالمؤكد أن لجوء الكاتب إلى كلمة(ذئبة) دلالة على أن فاينة تتصرف مثل الذئاب، وكذلك لجوؤه إلى فكرة الصوت الداخلي(المونولوج) من خلال حديث فاينة مع نفسها (عويت/ذئبة حقيقية/تنادي الذئب/أعضه/مخالب) تأكيد على فعل الاستذآب.

وهكذا انطلقت فاينة في مرحلة الاستذئاب وخطت أولى المراحل نحو ذلك، وفي هذا نجد صوت فاينة يقول: «إنك الآن تعرفين اسمك الحقيقي لكن اششت (...) قد نتعامل في حياتنا مع

1- المصدر السابق. ص 28.

2- المصدر نفسه. ص 28.

أشخاص هم في الأصل بهائم في طور التحول إلى بشر، مع ذلك هل يعني بأننا غالبا ما نلتقي بهائم هم في الأصل بشر في طور استرجاع طبيعتهم البهيمية؟ إنك تسترجعين طبيعتك الحقيقية، طبيعتك الذئبية، اسمك ذئبة ولكن اشششت[1]» وهذه هي نقطة التحول الحقيقية بالنسبة لفاينة التي تصرح بأنها ذئبة حقيقية وتواصل في استذئابها قائلة: «حدث هذا مع الفجر، عندئذ صرخت، بل عويت كما تفعل الذئبة حينما تنادي الذئب[2]» وتواصل في الحديث عن قضية الاستذآب فيأتي بصوتها : «وجاء الليل، فلم أقدر على المقاومة، الليل حيث تعوي الذئاب. فعويت، وناديته أيضا بصلح الذئب. ناديته، ناديته وعويت[3]».

من خلال هذه الجزئية نلاحظ أن فاينة ماتزال تواصل استذآبها خصوصا عندما تصرح برغبتها في عض صلح وإغراقه في الدم فثنائية العض والدم يمارسها الذئب (الحيوان)، كما يلجأ الكاتب

1- المصدر السابق. ص 63.

2- المصدر نفسه. ص 78.

3- المصدر نفسه. ص 79.

وفي موضع آخر تقول: (قمت بعضه، انقضضت عليه كالكاسرة، كانت لي مخالب، فغرزتها في أضلعه (...) أحسست بصلح كما لو أنه لايزال بين مخالبي) ص86.

كذلك في موضع آخر تقول: (أتعرف ماذا أريد؟ لا قولي لي. أن أعضك، أعضك مثلما أفعل كل ليلة في أحلامي السيئة التي تسكن ظلام عزلتي، أعضك إلى أن أغرق في دمّك) ص97.

أيضا في موضع آخر تقول:(تلقفتني الذكريات، تراجعت الغابة التي بداخلي، احترقت، أنا الذئبة أبحث عن صلح الذئب) ص101.

إلى الغابة بجعلها الفضاء الذي تجري فيه هذه الأحداث ما هو دليل إلا على تصوير الحالة النفسية لفاينة جعلها تستذئب في فضاء الذئاب (الغابة).

يعترف صلح كذلك بصوته أن فاينة استذأبت قائلا: «كنت أرى من أين تخرج فاينة من تلك الغابات الساحرة، غابات الذئاب، عيناها أيضا كانتا عيني ذئبة[1]» وفي وصف آخر له لنظرات فاينة يقول: «نظرة الذئبة التي تسلطها عليّ وهي تحاول أن تجد نفسها في نفسي[2]». يؤكد الكاتب من خلال هذا المقطع على استذآب فاينة موظفا اعترافات صلح الذي يبدو أنه ما عاد يلاحظ في فاينة سوى الغابة والذئاب ليبرهن بذلك أنها لم تعد طبيعية بل تحولت وتغيرت من أجله ورغبة في الوصول إليه.

يقف صلح مدهوشا أمام الحالة التي آلت إليها فاينة إذ يعجز عن التعرف عليها، ولعل أبرز مقطع من الرواية يجسد ذلك خلال حديث صلح عن الموضوع قائلا: «سرقت نفسك بنفسك لتمنحيني كلّ شيء، خربت نفسك لتملئيني، لماذا؟ وأفلست نفسك، لماذا؟(...) لم تعودي

1- المصدر السابق. ص 186.

2- المصدر نفسه. ص 161.

يواصل وصفه لعيون فاينة الشبيهة بعيون الذئبة فيقول: (انتصبتني وواجهتني، فتأملتني بتلك العينين (...) عينان فسفوريتان، عينا ذئبة فعلا) ص186.

تتعرفين على نفسك ولا تفهمين شيئا مما أقوله لك، وأنا أيضا لا أتعرف عليك ولا أفهم شيئا مما أصبحت، لقد مررت إلى الضفة الأخرى وأغلقت الباب خلفك[1]».

توحي هذه الأحداث أن صلحا يعيش حيرة ودهشة من هذا اللامتوقع الذي آلت إليه حال فاينة، فجعل فاينة تبدو مثالا للتضحية من أجل الآخر ومثالا للعطاء دون حسابات ومثالا للبحث عن الحب الصادق دون تفكير في العواقب، ولعل أكبر دليل على حب فاينة لصلح أنها أقبلت على فقدان نفسها وأسرتها من أجل علاقتها بصلح.

يواصل صوت صلح حديثه عن فاينة المستذئبة: «عذبتني قصة المرأة التي لم تتمكن من مقاومة نداء الذئب، كانت فاينة تعرف هذه القصة منذ زمن بعيد، قصة من بلدها، و لكنها لم تكن تعرف آنذاك أنها ستكون قصتها[2]» فيشير الكاتب هنا علانية على لسان صلح إلى أسطورة المرأة المستذئبة إذ يجعل صلحا يستعمل علامات دالة على ذلك (بطاقة بريدية خطيبة

1- المصدر السابق. ص 144.

في وضع آخر يقول: (كان ذلك الوحس الودود الذي يحفر داخلها، مترقبا طوال الوقت، متشبثا بتلابيبه، يشدني أنا أيضا تحت رحمته) ص163.

2- المصدر نفسه. ص 207.

يقول أيضا في إشارة منه إلى بطاقة بريدية تحمل موضوع الاستذآب: (بطاقة بريدية من فاينة، نسخ للوحة هيغو سيمبرغ، خطيبة الذئب، المرأة التي تحولت إلى ذئبة من أجل حب ذئب) ص206.

في موضع آخر يقول: (لم تكن تعرف أن ذئبا سيأتي لاختطافها، والآن تعرف، هي التي تعرف القصة، ولكنها كانت مجرد قصة بالنسبة إليها، لم تكن مستعدة، الآن تعرف أنها ليست مجرد قصة، أكيد أنها أدركت ذلك في نهاية المطاف) ص207.

ذئب ص207/206) فيواصل الكاتب التأكيد على ان القصة معروفة في بلد فاينة (فنلندا) وأنها كانت على علم بها لكن لم يكن يتوقع أن تمر فاينة بمثل ما عايشته المستذئبة في الأسطورة، كانت تلك الدلالات الفعلية على عملية الاستذآب.

ج-فاينة الآدمية (العودة إلى الأصل):

مرت شخصية فاينة بمرحلتين آدميتين؛ أولهما قبل أن تستذئب وثانيهما بعد الاستذئاب إذ قررت العودة إلى طبيعتها، ففي المرحلة الأولى كانت فاينة تعيش شتاتا وضياعا وتيها جسدته صورتها وهي في طريق الاستذئاب، أما المرحلة الثانية جسدتها صورتها وهي تعود إلى وعيها بعد أن تستيقظ مما تعيشه (أوهام، كوابيس، هذيانات، أحلام) لتعود إلى واقعها (البيئة الأصلية) وتحتضن واقعها بكل أريحية، وفي ذلك يقول صوت صلح: «لم نكن الوحيدين اللذين يحدث لهما مثل هذا الأمر الغريب، مرّ من هنا في لحظة أو في أخرى جميع الذين أحبوا بعضهم بعضا بولع كبير -استيهام- (...) مررت منك إليّ، ومررت مني إليك. لقد مرّ زمان كنا نشكل فيه كائنا وحيدا، شخصية واحدة لاثنين ولا يهم من أخذ مكان الآخر[1]» فقد استعمل الكاتب هنا عالم اللاوعي من كوابيس وأوهام دلالة على الاضطرابات التي تشهدها العلاقات الإنسانية، إذ لا يمكن للعلاقات أن تحافظ على الوتيرة نفسها فهي دوما في حالة تغير وتعديل وتذبذب. ثم أخذ صلح يسترسل في حديثه عن فاينة التي أخذت تسترجع طبيعتها وتستعيدها فيقول:

1- المصدر السابق. ص 184.

«إنها الآن حاضرة، لكل شيء، لي و للعالم، بنظراتها، بحركاتها، حاضرة كلية[1]» وهنا تعمد الكاتب أن يشير إلى موقف الرجل صلح إزاء ما تمر به فاينة فهو الرجل الذي يسعى لمساعدة فاينة والاهتمام بها من أجل استرجاع فاينة لآدميتها وانتشالها من حلقة الضياع، هذا كله في ظل غياب زوجها وعائلتها التي لم نلتمس لها حضورا على مدار استذآب فاينة.

كذلك يقول: «قالت فاينة بصوت مرح، صوت خلته ساخرا من عمق جوارحي: هيا، نذهب[2]» وتطلق فاينة العنان لطبيعتها إلى جانب صلح الذي بقي مصرا على مساعدتها لانتشال نفسها من هذا الشتات والضياع الذي تعيشه، فيقول: «يبقى الهدف الذي يدفعني لمباشرة تلك الخرجات الريفية ثابتا: أن أرجع فاينة عنصرها الأصلي، الطبيعة. كان يجب عليّ فعل ذلك، كانت هي ترغب في ذلك بكل كيانها، كانت قواها تتجدد منها[3]» فيتبين لنا أن صلح يبذل جهدا في جعل فاينة تندمج مرة أخرى مع المؤسسة الاجتماعية التي تنتمي إليها فهذا يوحي بأنه يواصل تجاربه في ذلك إذ يركز على الأمكنة لتستعيد فاينة ذاكرتها وهذا يدل على رغبة صلح القوية

1- المصدر السابق. ص 194.

وفي موضع آخر يقول صلح وهو يتحدث عن فاينة التي تحاول استعادة واقعها: (كانت فاينة تستمع بعناية، فاينة التي تراني وتستعيد ملامحها شيئا من حيويتها، قالت: كنت في حالة مريحة، وأقمت صداقات جيدة) ص193.

2- المصدر نفسه. ص 195.

3- المصدر نفسه. ص 195.

في مساعدة فاينة على البحث عن ذاتها الضائعة لأنه ليس من السهل التأقلم مع مجتمع تنكرت له.

كذلك يقول صوت صلح: «فكرت أنه من الواجب أن ترى الناس، وتتعلم العيش ثانية في المجتمع، العودة إلى الحشود (...) فعلت ذلك وأنا أفكر صادقا بأنه لا يمكنها مواصلة العيش منفصلة عن العالم[1]» فصلح يبدو مركزا فعلا على فكرة ارتباط فاينة بمجتمعها وهذا أمر مؤكد إذ لا يمكن للإنسان أن يعيش بمعزل عن بيئته. تبدأ فاينة في استرجاع ذاتها الضائعة في زحمة الكوابيس والهذيانات، يقول صوت صلح: «و في الصباح، عند تناول الفطور، لاحظت التغيير(...) لم أنبهر إلا بالجمال الجديد الذي اكتشفته في فاينة، الجمال المغاير[2]» كما يشير في موضع آخر إلى تغير مزاجها وخروجها من حالة الكآبة من خلال حديثه عن تبسمها قائلا: «تبتسم لي فاينة؛ تبتسم لي كما لو أنها تظهر لي تحولها[3]» فيصور الكاتب في هذه الجزئية ملامح فاينة المستذئبة التي بدأت تتغير وتتخذ هيأتها الآدمية من خلال توظيف (نظرة

1- المصدر السابق. ص 196.

2- المصدر نفسه. ص 198.

في الصدد نفسه يقول صلح: (ليست فاينة السابقة التي أراها أمامي، ولا فاينة الأيام الأخيرة كذلك) ص199.

3- المصدر نفسه. ص 198.

العيون، الابتسامة، النظر) فيسترسل في سرد الأحداث وصولا إلى: «إنها هنا شخصيا، وتعود من منفاها وتفتح عينيها، وتنظر، هل رجعت كلية؟ أم أنها بصدد الرجوع؟[1]».

إلى أن يتحسن وضع فاينة وتتمكن مجددا من الاندماج في مجتمعها وتقبل واقعها، وفي هذا الصدد يقول صوت صلح: «قبل قليل عندما تعرفت على صوتها في الهاتف تساءلت عن أية كارثة ستعلنها لي ولكن لا بأس (...) لم أكن أتوقع أن تسترجع عافيتها بتلك السرعة وتتمكن من مكالمتي، إنها إذا في أحسن حال[2]» لينهي صلح مكالمته مع فاينة قائلا لها: «أتمنى أن لا توافقين على سماع أولئك الذين يمنحونك هذا الاسم: ذئبة[3]» ليقف الكاتب في الأخير عند صحوة فاينة واسترجاع طبيعتها (تسترجع عافيتها، إنما هي أحسن حال) ففاينة عادت لتمارس حياتها بعيدا عن كل الصراعات والانهيارات النفسية التي تجاوزتها بمساعدة صلح الذي كان يؤكد عليها أن تحافظ على ذلك وأن ترفض الخوض في تجربة مماثلة عندما أعرب لها على أمنيته في رفضها أن تتقبل فعل الاستذآب.

1- المصدر السابق. ص 200.

2- المصدر نفسه. ص 208.

3- المصدر نفسه. ص 209.

2.5-العناصر المكونة لرصد صورة المستذئب:

لقد اشتغل محمد ديب على مجموعة من المكونات التي أدرك أنّ وجودها في النص الأدبي يقرب صورة المستذئب ويوضحها أكثر، فنجد:

أ-المكان والزمان: لقد تنوعت الفضاءات التي دارت فيها أحداث الرواية (فنلندا / فرنسا) ما بين فضاءات حقيقية وأخرى غير حقيقية ، ويمكن تنظيمها وفقا لما يلي: فأما الحلقة التي تخص الفضاءات الحقيقية فتحوي: الغابة وهي أكثرها ذكرا على مدار كل صفحات الرواية: «بدأت جذوع الصنوبر تلمع، الغابة مبللة، ومع ذلك مشعة[1]» فالكاتب يستعين بالغابة ويذكر بعض مظاهرها (الحشائش، النفل، القويسة، الترنجان، الطريق الترابي) قائلا: «كانت الغابة هنا (...) لا يكاد يظهر وسط حشائش النّفل والقويسة والترنجان الأزرق اللون[2]» فقد كانت الغابة المكان الأنسب عند تتبعه لظاهرة الاستذآب ووقفه حالات فاينة النفسية المتغيرة.

1- المصدر السابق. ص 54.

وفي موضع آخر: (مشينا وسط **الغابة** الملوثة) ص112.

كذلك يقول: (خرجت تتجول في **الغابة** البئيسة التي تحيط بحيها) ص111.

إشارة أخرى إلى الغابة في قوله: (التقينا بعد حوالي ثلاثة أسابيع من وصولها، في هذه **الغابة** البئيسة الغاصة بالحطام في مريكور) ص133.

2- المصدر نفسه. ص 158.

لاقت الحديقة أيضا حضورا من حيث تواجدها في الرواية، وقد وردت في بعض المقاطع، مثال ذلك: «لا يمكن أن تكون إلا حديقة، ليست جميلة، تميل نحو التوحش مع وفرة النباتات والأحجار المطحلبة وكذا نوع مميز من السرخسيات[1]» أما الحديقة فقد كانت الفضاء الثاني الذي لجأ إليه الكاتب وهو الأقرب من الغابة، فجاء وصفها من قبل الكاتب باستعمال النباتات والأحجار المطحلبة. لقد كان هذان الفضاءان الأقرب إلى فكرة الاستذآب إذ أنه يمكن لهما احتضان الذئب مع أنّ الحديقة مكان مستبعد نوعا ما إلا أننا إذا نظرنا من زاوية كونها مكان طبيعي فيمكن ذلك.

أما الفضاءات غير الحقيقية فتندرج ضمنها: الهذيانات: «أقضي أيامي مرددة اسمه، أنطلق باتجاهه ثم أنسحب[2]» وفي موضع آخر وفي الصدد نفسه يرد قول الكاتب بصوت فاينة: «أداعب وجه صلح الغائب، أداعبه الآن بأصابعي، هو الغائب، وبعد ذلك بشفتيّ، أغمض عينيه، نم هنيئا. أنا ساهرة بجانبك[3]».

1- المصدر السابق. ص 23.

في موضع أخر: (ينام لكس في الحديقة) ص41.

2- المصدر نفسه. ص 40.

في موضع آخر: (أجازف أحيانا بتخيل جو لقائنا، صلح وأنا) ص65.

3- المصدر نفسه. ص 54.

كذلك نجد المنام: وفي ذلك حديث فاينة عن منامها قائلة: «نادرا ما أرى صلح في الأحلام مثلما هو عليه في الحياة(...) ولكن هذه المرة كاملا، الرأس والجسد والمظهر[1]».

تحضر أيضا الكوابيس في الرواية، ومثال ذلك ما ورد في قول: «لا توجد إلا الكوابيس لتملأ ليالي، أتساءل متى ستنتهي (...) إلى متى سيتواصل هذا يا ربي؟[2]».

كانت هذه المقاطع توحي بأن المستذئبة فاينة تعيش في فضاء حلمي (الأحلام، الهذيان، الكوابيس) وهذا يدل على كونها اقتحمت عالم اللاوعي ما يؤكد فعلا حالتها النفسية الصعبة والمتدهورة. تتجه كذلك نحو الفضاء الذاكري ما يعني أنها غير قادرة على تجاوز عقبات الماضي فمازالت أسيرة الذكريات وهذا ما سبب لها استحالة التأقلم مع حاضرها كما تصرح فاينة قائلة: «إلى غاية اليوم، عشت إما في الماضي أو مستقبل وهمي[3]».

فيبدو أن فاينة المستذئبة مرت بثلاث مراحل: الفضاء الذاكري ثم الفضاء الحلمي لتنتقل إلى الفضاء الحقيقي حيث تم احتضان حالة الاستذآب.

إنّ زمن الرواية متداخل ما بين ماض وحاضر؛ فأما الماضي تجسد من خلال تذكر الأيام التي قضتها فاينة رفقة صلح من خلال النزهات والحفلات والمبيت في الفنادق. في حين وظف

1- المصدر السابق. ص 71.

وفي موضع آخر يرد بصوت فاينة: (هذه الليلة أيضا، هزني حلم بقوة (...) صلح، أوليغ وأنا) ص73.

2- المصدر نفسه. ص 106.

3- المصدر نفسه. ص 31.

الكاتب الحاضر من خلال المكالمات التي كانت تتلقاها فاينة من صلح أو ترسلها له، كذلك من خلال رصد تفاصيل المولود الجديد الكسي وعن حالتها مع أوليغ الزوج، وما تمر به من حالة نفسية عصيبة ومتدهورة. الحاضر كذلك هو صلح الذي سعى لمد يد العون لفاينة كي تتغلب على ما تمر به من حالة نفسية كئيبة ومهتزة لتنهض من جديد بقواها.

الملاحظ كذلك توظيف بعض التواريخ في الرواية كتواريخ تلقي الرسائل التي كانت بين صلح وفاينة، ومثال ذلك نجد:

كان اليوم المعلوم، يوم 17 مارس: حالة نفسية صعبة تمر بها فاينة. [1]
تلقيت اليوم رسالتين من صلح، الواحدة مرة في 18 والثانية في 22. [2]
رسالة من صلح، هذا الخميس 10 جوان على الحادية عشر والنصف مؤرخة يوم الاثنين. [3]
لم أتلق إلا اليوم 20 جويلية رسالة من صلح مؤرخة في 13. [4]
سنغادر كيفنلينا ، أوليع ، أنا و لكس يوم 15 أوت كي نكون في فرنسا يوم 18 أو 19 أوت. [5]

1- المصدر السابق. ص 21.

2- المصدر نفسه. ص 21.

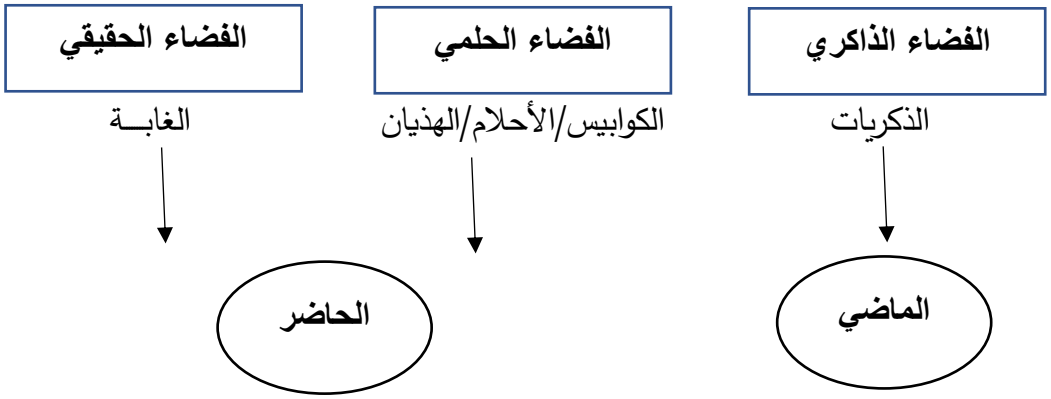
3- المصدر نفسه. ص 48.

4- المصدر نفسه. ص 75.

5- المرجع نفسه. ص 76.

وجدنا منزلا أشبه بورشة ، كان لزاما علينا قضاء الليلة و على غاية 15 سبتمبر عند أصدقاء ذهبوا في عطلة و تركوا لنا كامل الحرية للتصرف في منزلهم.[1]
بدأ هذا الأحد الأول من سبتمبر بتمزيق رسالة كتبها صلح.[2]

فبذلك يكون الكاتب محمد ديب قد جمع بين زمنين اثنين (ماض وحاضر) يجران أحداث الرواية من بدايتها إلى نهايته التي انطلقت بالحاضر لتنتهي به.



مخطط توضيحي لكيفية اشتغال المكان والزمان في تحديد صورة المستذئب

ب–الوصف: لقد استوفت رواية "غفوة حواء" على بعض هذه المكونات لرسم الصورة، فنجد من الصفات الجسمية التي نعتت بها المرأة الفلندية فاينة بحكم أنها النموذج الذي يمثل صورة المستذئب فاستعان الكاتب بالجمال والرشاقة والعيون الخضراء والابتسامة وشقرة الشعر وبياض الأسنان وعلامات الشباب ليخرج فاينة في صورة المرأة الشابة الجميلة بمواصفات المرأة الأوروبية البعيدة عن مواصفات المرأة العربية، وفي ذلك يقول بصوت صلح: «وأنا كنت سعيدا

1- المصدر السابق. ص 82.

2- المصدر نفسه. ص 83.

برفقة فاينة (...) أنظر إليها ولا أشبع من جاذبية جمالها. تنظر إليّ وتبتسم، كان سحر جمالها يقطر من ذقنها[1]» وفي موضع آخر يصف لون عيونها قائلا: «عيون فاينة الخضراء مثل شجرة الحياة الذهبية، والتي لم تتغير (...) ذلك الاخضرار الفاتن الذي تحتفظ به دوما[2]» ثم يواصل الوصف المادي لبعض من ملامح فاينة فيقول: «واصلت ابتسامتها، فانفرجت شفتاها على بياض أسنانها الساطع (...) بقيت هنا وكلها سكون ولطف بوجهها الشبيه بهالة حول نظرتها، تبطل مفهوم العمر ذاته. بهيئة الشباب الذي على ارتسم على محياها[3]» يواصل صلح وصفه لفاينة فيشير إلى شعرها:«لون شعرها وحاجبيها (...) أشقر يميل إلى الأصهب[4]» فكان هذا هو النموذج الذي قدمه الكاتب عن المرأة الأوروبية.

كما اهتم بنقل ثقافة المجتمع الذي تكتب عنه من عادات وتقاليد: كمراسيم الاحتفال بعيد القديس يوحنا: «وصل عيد القديس يوحنا (...) وعدت إيرو وتولي أني بهذه المناسبة سأذهب عندهما في جزيرة فيلجالا، قالت تولي أني الشعلة التي ستشعل عيدهم[5]»، أشار كذلك إلى الحديث

1- المصدر السابق. ص 203.

2- المصدر نفسه. ص 200.

وفي الصدد نفسه يقول: (عيون فاينة الخضراء مثل شجرة الحياة الذهبية) ص200.

3- المصدر نفسه. ص 199.

4- المصدر نفسه. ص 175.

5- المصدر نفسه. ص 50.

وفي موضع آخر يقول: (احتفل السكان بعيد القديس يوحنا خلال الليل) ص56.

عن تعميد المولود الجديد ألكس: «كان لكس رائعا بالأمس حلال تعميده، إلى النهاية. رائعا وهادئا، نعم تعميده[1]» ثم أشار إلى الديانة المسيحية كون فاينة مسيحية: «عبرت عن أسفي أنّ عيني لكس ليستا باللون البني، صرخ أبي: ماذا تقولين؟ كما العرب أو اليهود؟[2]» وهنا نفهم أن عائلة فاينة مسيحية مادام أن والدها قد أشار إلى العرب الذين يعتبرون الإسلام دينا لهم وأشار كذلك إلى اليهود. فنجد في هذه المقاطع أن الكاتب يقف عند بعض مواصفات المجتمع الفنلندي فيشير إلى عيد القديس يوحنا، تعميد الطفل ألكسي وهذه الإشارات توحي بالديانة المسيحية التي تنتشر بكثرة في مجتمع فاينة، ويؤكد على ذلك الكاتب من خلال إشارته إلى مسيحية أهل فاينة.

يقف الكاتب كذلك عند صفة التعلم كون فاينة نموذج للمرأة المتعلمة التي تعمل أستاذة جامعية: «هذه الدروس الجامعية عمل جبار في كل لحظة، صعوبة الجمع بين التدريس والرضاعة[3]»، وصفة التفتح كون فاينة متزوجة لكن زوجها أوليغ يعلم بحبها لصلح ما نجده معارضا تماما لثقافة صلح الشرقية (الجزائرية): «يضجر أوليغ كلما تطرقنا إلى الموضوع: هل ستذهبين حقا مع صلح؟ مع أنه يعرف جوابي منذ أمد بعيد ولكنه لم يمنع نفسه من طرح السؤال من جديد[4]»

وكذلك يقول: (احتفلنا بعيد القديس يوحنا على طريقتنا) ص56.

1- المصدر السابق. ص 45.

2- المصدر نفسه. ص 65.

3- المصدر نفسه. ص 72.

4- المصدر نفسه. ص 104.

هنا انتقل الكاتب من مرحلة الوصف الخارجي إلى الوصف الداخلي من خلال الإشارة إلى المستوى العلمي لفاينة التي يبدو أنها أستاذة جامعية الأمر الذي يحيلنا للقول أنها متعلمة ومثقفة وحاصلة على شهادة عليا. يواصل الكاتب وصفه ليوحي بطبيعة الرجل الأوروبي، إذ يستعمل ثنائية الزوجة فاينة/الزوج أوليغ للتعبير عن معرفة أوليغ بقصة فاينة مع صلح وحبها له لكنه لا يحرك ساكنا للموضوع فهو بالتالي ينفي صفة الغيرة عن هذا الرجل.

تطرق كذلك الكاتب من خلال رصده لصورة فاينة الذئبة إلى حكاية المرأة الفلندية المستذئبة التي تعد من القصص الشائعة بين سكان فلندا، والتي هي جزء من الثقافة التراثية الفنلندية بحيث يقول: «كانت فاينة تعرف هذه القصة منذ زمن بعيد، قصة من بلدها (...) امرأة تركت كل شيء، البيت والأطفال والزوج، لتتبع الذئب. قصة هذا الذئب وتلك المرأة اللذين ذهبا معا (...) كانت من حين لآخر تعود لتأخذ مكانها، أو تحاول أخذه بجانب أطفالها، بإزاء زوجها (...) أن تعيش حياة امرأة بشرية، لم تكن تصبر على ذلك وقتا طويلا، لا تستطيع، لا تتحمل، الذئب ينقصها، كانت رغبة الذئب أقوى منها، كان قلبها يخفق من أجله بقوة كبيرة. فتذهب لتلتحق به[1]».

وفي موضع آخر يقول: (رفضت فاينة الاعتراف بوجوده، وقد أدرك ذلك جيدا) ص136.

1- المصدر السابق. ص 207.

وهكذا يتضح أن الكاتب حاول نقل بعض جوانب الثقافة الفلندية (أسطورة المرأة المستذئبة/ الدين/ التحرر/ الجمال) بالرغم من أنه لم يدقق كثيرا في ذلك بل اشتغل وانصب عمله بالدرجة الأولى على الشخصيات (فاينة وصلح) لأنهما محور العمل الروائي.

ج-الوصف المخالف: اعتمد كذلك الكاتب على نظام الثنائيات المتناقضة؛ ففي الحديث عن فاينة إشارة لصلح، وفي الحديث عن صلح إشارة لفاينة، فنستخلص ثنائية (الشرق والغرب) كون صلح من الشرق وفاينة من الغرب، ثنائية (الإسلام والمسيحية) كون صلح مسلم وفاينة مسيحية، الأمر الذي كان يهدف من خلاله إلى إبراز الاختلاف في العقلية وفي الانتماء.

د-المعطيات التاريخية: لم يحدد الكاتب محمد ديب الفترة التي يرصد فيها صورة المستذئب إلا أن الدلالات كلها تشير لاستحضاره الأسطورة في عمله من خلال قصة المرأة التي عشقت الذئب ولم يكن بوسعها مقاومة نداءه، وأسقطها على قصة فاينة وصلح. كانت عملية الإسقاط في الحاضر كون القصة المعروفة في الثقافة الفلندية عن المرأة عاشقة الذئب كانت سابقة لقصة صلح وفاينة. فكأنما الكاتب قام بوضع المرأة الفلندية عاشقة الذئب (الأسطورة الشائعة بين سكان فلندا) وفاينة عاشقة صلح في كفتي ميزان متساويتين باعتبار فاينة تستذئب متبعة خطى المرأة المستذئبة لأجل حب صلح مثلما فعلت الأولى من أجل حب الذئب، ليصبح بذلك صلح الذئب وفاينة المرأة المستذئبة.

3-لقاء هيغو سيمبرغ ومحمد ديب من خلال صورة المستذئب:

3.1-هجرة اللوحة إلى الرواية:

ا-المركب التفاعلي: إن الحديث عن حوارية اللوحة مع الرواية هو حديث عن تفاعل بين فنين (التشكيل والأدب)، ولابد ان ننطلق من المتن الروائي لمعرفة مدى التفاعل بين العملين، وعليه سنقف في هذه المرحلة عند مستويين:

1-المستوى الخارجي (الدلالة الخارجية):

1.1-العنوان: إن العنوان الذي اختاره محمد ديب لروايته غفوة حواء والعنوان الذي اختاره هيغو سيمبرغ للوحته خطيبة ذئب غير متشابهين ظاهرا، فهذا الأخير إنما هو تصريح مباشر بفحوى اللوحة إذ تتكن من معرفة الموضوع الذي ستتناوله الآليات التشكيلية، لكن عنوان الرواية يختلف تماما عن عنوان اللوحة: غفوة حواء وهو عنوان مركب من كلمتين الغفوة وهي النوم الخفيف، حواء وهي رمز للمرأة (باعتبار حواء أول امرأة على وجه الكون). فالعنوان يوحي بأن الموضوع سيتمحور حول امرأة قد تعيش تجربة لفترة معينة بعدها تصحو أو قد تغفو قيلا فتحلم اثناء نومها لتصحو في نهاية المطاف. فالأمر المؤكد أن ما سيحدث للمرأة أثناء تنامي الأحداث لن يدوم وسيزول بمجرد صحوتها.

ننفي إذن وجود أي تشابه بين العنوانين من حيث تطابق الكلمات لكن من الناحية اللغوية يتشابهان تماما فكلاهما مركب من اسمين:

اللوحة	الرواية
خطيبة ذئب اسم 1+ اسم 2 يشير الرسام إلى عالمين: العالم الآدمي = خطيبة العالم البهيمي= الذئب	غفوة حواء اسم1 + اسم 2 يشير الكاتب إلى عالم واحد: العالم الآدمي = حواء

فيتشابه العنوانان من حيث توظيف العنصر الآدمي في كليهما، وقد ركزا على العنصر الأنثوي (خطيبة/حواء)

1.2-هيكلة العمل: إن أكثر ما يلفت القارئ أو المشاهد هو التفاصيل الأولى للعملين، فنبدأ باللوحة ثم نمر إلى الرواية؛ إذ ان اللوحة تبدو أنها تضم ثلاثة شخوص تكتسح الخلفية الأمامية، أما الرواية فتضم أحد عشرة جزء، الأجزاء الستة الأولى (ص 11- ص 106) تمثل صوت فاينة، أما الأجزاء الخمسة المتبقية (ص 107- ص 209) فهي صوت صلح، وقد جاءت موزعة على النحو الآتي:

صوت فاينة

أنا المسماة فاينة + عطر ثلج+ لكس+

اللحم والصوت+ إذ لا جحيم+ فاينة في المنظر

صوت صلح

أنا المسمى صلح + الحدود العارية

القناع المبتسم+ الشبح الأصلي+ خطيبة

لقد أخرج الرسام عمله من خلال لوحة واحدة، الأمر نفسه ينطبق على الكاتب الذي أنتج رواية واحدة، فيمكننا القول أنّ هناك شبها من حيث عدد الأعمال التي تناولت موضوع الاستذآب وكذا من حيث الهيكلة الخارجية؛ إذ ركزت اللوحة على ثلاثة شخوص، وفي المقابل نجد اللوحة تركز على شخصيتين فاينة وصلح من خلال نظام تقسيم الفهرسة (صوت فاينة/ صوت صلح) لكن الشخصية الثالثة لا يمكن للرواية أن تخلو منها وهي الرواي.

2-المستوى الداخلي (الدلالة الداخلية):

2.1-الموضوع: لقد كانت المرأة هي المحرك الرئيس لقضية الاستذآب على مدار البناء التشكيلي والمتن الروائي؛ إذ حسبما هو ملاحظ الاستذآب مرتبط بالمرأة: تمثله المرأة العروس ذات الشعر الأشقر في اللوحة، وشخصية فاينة في الرواية؛ إذ تمر كلا المرأتين المتواجدتين بالعملين الفنيين (محل الدراسة) عبر ثلاث مراحل واضحة للمتلقي: المرحلة الطبيعية ومرحلة الاستذآب ثم مرحلة العودة إلى الأصل، هذا كان واضحا مع شخصية فاينة التي جاءت مفصلة عن طريق سرد الأحداث ووصفها بدقة من طرف الكاتب، في حين صورة المرأة المتواجدة باللوحة احتاجت إلى تأمل دقيق للوصول إلى معرفة تلك المراحل التي يمكن شرحها كالآتي: مادامت تبدو في هيئتها الأدمية (بالنظر لقامتها ويديها وشعرها) فهي ما تزال على طبيعتها، وبما أنها قررت الاقتران من خطيبها الذئب (ثوب الزفاف) فهي مقبلة على الاستذآب، وبالتعمق أكثر في حركية جسدها المتجه نحو طريق مغاير تماما لطريق الذئب دليل آخر على رغبتها في العودة إلى أصلها (الحالة الطبيعية). فكانت الصورة التي قدم بها الكاتب فاينة تفسيرية

توضيحية أكثر من صورة المرأة العروس المقدمة من طرف هيغو سيمبرغ، فتكمن البناء الأدبي من استنطاق المكبوتات والأحاسيس والملامح والتغييرات والعواطف الأمر الذي لم تظهره اللوحة بوضوح، قد يكون عجزا من الفنان الرسام أو أنها رمزية متفوقة للغاية تحققت من خلال المؤشرات (الطريق المغاير/ حركة الجسد/ الضفة البحر/ البواخر) ما فسح المجال أمامنا لقراءة تأويلية بالرجوع إلى بيئة اللوحة وربطها بالحكاية الأصلية (المرأة عاشقة الذئب) وبتحليل جزئيات رواية غفوة حواء التي كانت كذلك معبرا آخر لفهم اللوحة المشار إليها في العمل الروائي مباشرة.

لا ننف أبدا أن صورة المرأة المستذئبة بين هيغو سيمبرغ ومحمد ديب قد تقاطعت بالفعل إلى حد كبير ؛ إذ يمكننا القول أن استعارة محمد ديب للوحة خدمها ففيه إشارة إليها وكذا إلى لوحات أخرى ما يجعلها تخرج من حيز التمهيش الذي قد وضعت فيه خصوصا لدى المتلقي العربي الذي قد يجهل اسم "هيغو سيمبرغ "، كما أنه خدم العمل الروائي ببراعة لأن عملية الاستنطاق الممارسة على اللوحة كانت دقيقة من حيث الاهتمام بالتفاصيل البسيطة والألوان لم تكن بالكثيفة، فاستطاع الكاتب أن يؤسس عملا روائيا استنطق من خلاله ما عجزت عن نقله اللوحة بشخوصها؛ خصوصا أننا نعيب عنها أن تكون المرأة العروس مستديرة لا يظهر من ملامح وجهها شيئا وكذا بالنسبة للرجل على عكس الذئب الذي يظهر جانبيا، لأن الحركات وتقاسيم الوجه تلعب دورا هاما في التحليل وفك الشفرات التشكيلية.

فاينة	العروس
نداء القلب	نداء القلب
حب صلح	حب الذئب
ترك أوليغ وألكسي	ترك الزوج والأبناء
الالتحاق بصلح	الالتحاق بالذئب
العودة إلى عائلتها	العودة إلى أسرتها

جدول توضيحي يبين التعالق من حيث المحرك الأساسي للموضوع

2.2-تقنيات إخراج الموضوع:

أ-التقنية: لقد اختلفت التقنية المستعملة في إخراج موضوع الاستذآب؛ فنجد الرسام يتحذ الرمز في لوحته إذ تطرق للموضوع بطريقة مشفرة: الجسد/الفستان/الطريق ما يجعلها توضح مراحل تحول صورة المرأة المستذئبة، لذلك كان تعامل الفنان هيغو سيمبرغ مع اللوحة بذكاء فلجأ إلى شفرات تشكيلية رمزية عميقة الدلالة للوصول إل كنه المعرفة الجمالية لهذا العمل إذ على حد قول بودلي: «إن المعرفة الجمالية نقيض المعرفة العادية، إنها معرفة رمزية، فإن غاب الرمز غاب الفن[1]» وبالتالي التعامل مع اللوحة التشكيلية ورصد صورة المستذئب كان أكثر صعوبة

1- الليل طه: **دلالات الرمز في الأثر التشكيلي سيميولوجيا الصورة وجماليات الايحاء من خلال نماذج من المدرسة السيريالية**. السبت 9 صفر 1434هـ الموافق لـ: 2012-12-22. (تاريخ دخول الموقع: 15 أكتوبر 2017).

Article en ligne. Url: **http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=30939**

من التعامل مع العمل الروائي ذلك أن مضامين الرواية مفهومة تتطلب فقط الانتباه للتفاصيل، غير أن التعامل مع لوحة خطيبة ذئب كان تعاملا مع الرمز الذي يعتبر أكثر تعقيدا وتجردا من اللغة المباشرة (الكلمة) ولا يدرك إلا بإدراك المؤشر وفهم الفكرة التي يرمي إليها لأن لغته غير مباشرة (الرمز). فبينما نجد هيغو سيمبرغ اتخذ الرمز في لوحته التي كان من الممكن جدا أن يجعلها الرسام في ثلاث نسخ تبين مراحل صورة المستذئب بدقة عالية خصوصا أنه أهمل إظهار الملامح التي من شأنها أن تساعد في التحليل، لكن لا نستطيع أن نعيب عنه ذلك مادام اتبع الاتجاه الرمزي المعروف بكون أعماله تأتي مشحونة دلاليا لذلك من الصعب تناول اللوحة من قبل أي متلق. في حين الرواية احتضنها التيار الواقعي لأنه الأنسب لهذا الجنس فهي من عمق الواقع بالنظر إلى المضامين التي توحي إليها لكن هذا لم يمنع الكاتب من استعمال الرموز من أجل التأكيد على المعاني التي جاءت في نصه.

ب-الأحداث: أسس العملان انطلاقا من مجموعة أحداث مترابطة فيما بينها من أجل تأسيس الموضوع، فالمتتبع للأحداث لا يجد خللا فيها سواء من ناحية النص التشكيلي أو النص اللغوي. إن النص التشكيلي يتقاطع مع النص اللغوي من ناحية حدثين هامين:

<u>الحدث الأول:</u> الرغبة في العيش مع الذئب، وهذا يقابله الاستسلام لفكرة الاستذآب، فظهر ذلك من خلال رغبة خطيبة الذئب في الارتباط بالذئب (التواجد في الغابة) تشكيليا والهذيانات والكوابيس والأحلام التي كانت تعيشها فاينة رفقة صلح لغويا. فكلتاها كانت في عملية البحث عن الذئب.

الحدث الثاني: فعل الاستذآب، فإن ارتداء خطيبة الذئب لفستان الزفاف تشكيليا وقرار التواجد في الغابة، كذلك الانهيار النفسي والوضعية النفسية السيئة التي آلت إليها فاينة (حب الدم، ممارسة العضّ، العواء، اختيار الغابة)، فتلك عوامل تؤكد فعل الاستذآب للشخصيتين.

لكن يبقى الحدث الأخير ذو دلالة عميقة، فالنص التشكيلي لم يهتم بتاتا بالنهاية فقط جعل اتجاه جسد المرأة المغاير لجسد الذئب نحو اتجاه آخر مجالا تأويليا، فلا تعرف إن كانت الخطيبة ستقاوم رغبة الاستذآب؟ أم أنها ستنهزم أمام الاستذآب؟ في حين لغويا تقوم المستذئبة (فاينة) بمقاومة الحالة التي تعيشها وتصارع رغبة الاستذآب لينتهي بها المطاف إلى طبيعتها الآدمية. وعليه فإن الأحداث تشكيليا كانت مرمزة أكثر مما هي عليه لغويا بحيث نجد الرواية قد التفتت إلى الأحداث بدقة متناهية في حين اللوحة أغفلت نهاية قصة المرأة المستذئبة.

ج-الشخوص: انطلق كلا العملين من شخصية محورية ألا وهي المستذئبة؛ فرجوعا إلى تفاصيل ملامح فاينة ذات الشعر الأشقر نجدها تتقاطع فيه هذا التفصيل الخارجي مع الخطيبة المتواجدة في اللوحة والتي تظهر شقرة شعرها المشدود علما أنه تم وصف ملامح المستذئبة لغويا في حين تشكيليا لم يتم ذلك باعتبار عدم ظهور ملامح الوجه. إذن كانت شخصية فاينة الشخصية المحورية في رواية غفوة حواء لأنها تمثل المحرك الرئيس لظاهرة الاستذآب؛ إذ مرت صورة فاينة عبر ثلاث مراحل: أولها فاينة في طريق التحول إذ كانت فاينة تعيش الضياع والشتات بين واقعها وحبها لصلح الذي شكل ضربا من الحلم (اللاواقع)، فوجدت نفسها تصطدم بين الواقع واللاواقع وهي تعيش حالة ذهاب إياب دون جدوى، الأمر الذي اضطرها إلى أن

تستذئب فتتشكل صورة فاينة الذئبة بكل ما تحمله ملامح الذئب من شراسة وتوحش: من عيون لئيمة وحركات حيوانية، لتصبح فاينة المستذئبة التي تتخلى عن واقعها لأجل حبها لصلح، تفضل بذلك اللاواقع –صلح– على واقعها الذي يضم بيئتها وزوجها أوليغ وابنها ألكسي؛ فتنقطع صلتها بالمجتمع لتعيش استذآبها بعيدا عن الجميع، لكن لا تستطيع التأقلم أكثر مع حالتها الجديدة لأنها ليست بطبيعتها ولا يمكنها البتة التكيف معها، تسترجع فاينة ثقتها بالعودة إلى واقعها وتقبلها زوجها أوليغ وابنها، تبدأ حياة أخرى بعيدا عن فاينة الذئبة العاشقة لصلح، لتتحول إلى فاينة الآدمية –الإنسانة الفنلندية الناجحة التي تمارس حياتها بشكل عادي في بيئتها، فتبدأ فاينة حياتها بعيدا عن الهذيانات والشتات والفقدان والغربة النفسية لتعيش حالة واحدة هي: فاينة الواقع.

هذا هو الملخص الذي تقدمه اللوحة خطيبة ذئب بواسطة المرأة المرسومة: فهي المرأة الطبيعية بجسدها وثوب زفافها وشقرة شعرها، وهي المرأة المستذئبة التي تقرر الزواج من الذئب والاقتران به حبا فيه، كما أنها المرأة الواعية التي ترغب في العودة إلى طبيعتها وأصلها من خلال الطريق الذي تختاره حركية جسدها. يمثل الذئب الضياع بالنسبة لها من جهة ومن جهة أخرى هو الحب والهيام، فتجد نفسها العروس بين عالمين أولهما الذي تنتمي إليه وتنتسب له، والآخر عالم مغاير لتركيبة مجتمعها على كل الأصعدة (الدينية، الثقافية، الاجتماعية) في حين الرجل الذي كان يتوسطهما في اللوحة هو أوليغ زوج فاينة وابنها الكسي أي أنه القدر الذي حتم على فاينة والمرأة العروس الرجوع إلى أصلها، إن الرجل ذاك هو الواقع والحقيقة الوحيدة التي لا

يمكن الهروب منها، فمهما هربت المرأة المستذئة تلبية لنداء الذئب عادت لأهلها، ومهما حاولت فاينة تحدي الصعوبات والبقاء إلى جانب صلح إلا ووجدت نفسها تعود أدراجها بحثا عن واقعها.

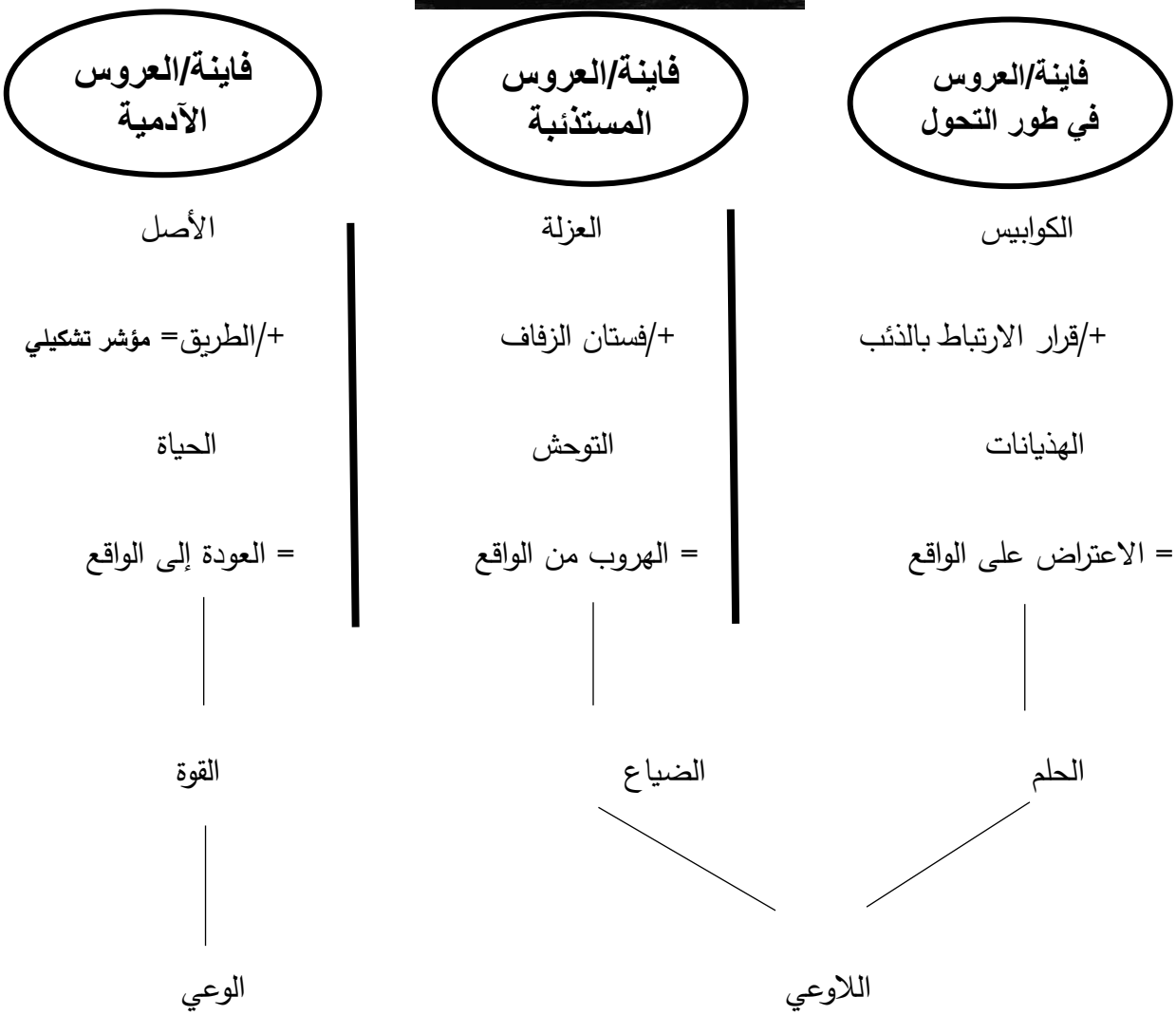
فاينة / الخطيبة = المستذئبة	صلح/ الذئب =الذئب	أوليـــغ وألكســـي/ الرجـــل الـــذي يتوســـط الخطيبـــة والذئب= المصير/القدر/ الواقع.

فالتعالق بين الشخصيتين كان على مستوى الصورة التي اتخذتها المستذئبة في المقام الأول ثم في المقام الثاني العامل النفسي الذي كان طاغيا أكثر من العامل الفيزيولوجي (الملامح):

1/التطابق على مستوى الصورة: فنلاحظ انطلاقا من الجدول أسفله تطابقا تاما بين الصورة التي اتخذتها المستذئبة عبر مراحلها الثلاث.

لوحة خطيبة ذئب	الآدمية	العروس	الباحثة عن الأصل
رواية غفوة حواء	فاينة في طريق الاستذآب	فاينة المستذئبة	فاينة الآدمية (العودة إلى الأصل)

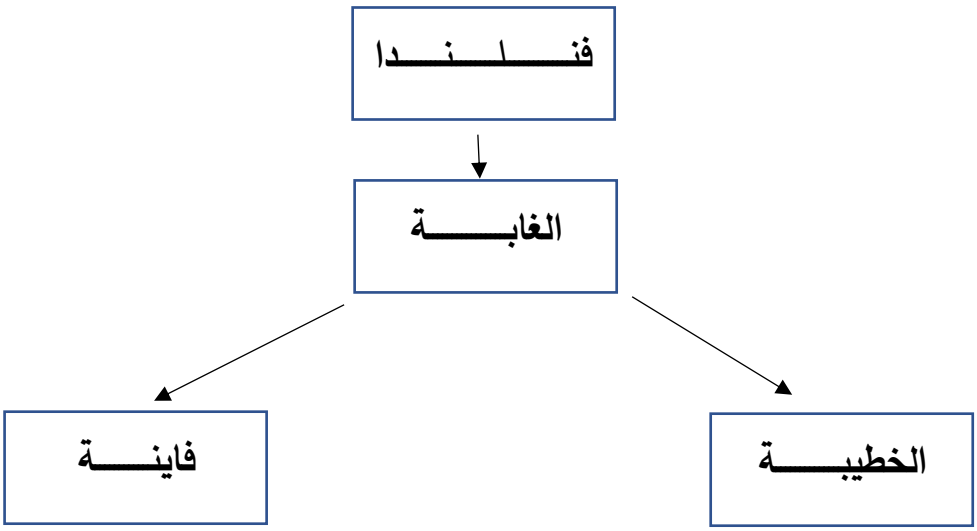
2/ التطابق على المستوى النفسي: يمكن أن نوضح أنّ الحالات النفسية التي مرت بها صورة المستذئب(الخطيبة/فاينة) متشابهة ومتقاطعة حسب ما سنوضحه من خلال المخطط الآتي الذي يبين كل الصراعات النفسية التي مرت المستذئبتان بها عبر المراحل الثلاث (ماقبل الاستذآب/الاستذآب/الرجوع على الواقع):



مخطط يبين التعالق بين شخصيتي المستذئبة

د-الزمان والمكان: الفضاء العام للعملين التشكيلي والأدب هو فنلندا؛ فأسطورة المرأة المستذئبة مجسدة في الفن التشكيلي الفنلندي (بيئة الفنان) والشخصية المحورية في العمل الأدبي هي فتاة فنلندية ومجريات الأحداث تقع في البلدة نفسها فنلندا؛ مع أنه أدبيا هناك أمكنة تختلف

باختلاف تنامي الأحداث لكن ظلت الغابة الحيز الذي احتضن فكرة الاستذآب، الأمر نفسه مع اللوحة، فقد مثلت الغابة الحيز الذي تجري فيه الأحداث لأنه الأنسب لفكرة التحول إلى ذئبة.



يختلف العملان من ناحية الزمن؛ إذ أنه بالنظر إلى تاريخ الصدور فإن اللوحة أسبق من الرواية، لكن رغم هذا الاختلاف يبقى العملان من الحقبة الزمنية الماضية. لكن نجد توافقا زمنيا على مستوى الأحداث لأن علاقة الخطيبة بالذئب وعلاقة فاينة بصلح قد استغرقت فترات زمنية معينة ممثلة بالمراحل التي اجتازتها كليهما.

علاقة الحب (الذئب/صلح) × الاستذآب (الخطيبة/فاينة) × الرجوع إلى الواقع

هـ-اللون: تقاطع العملان من حيث بعض الألوان، وفيمايلي سنوضح كيفية ظهور الألوان مع ذكر الألوان التي اختفت في عمل وظهرت في الآخر، فنجد:

*الأخضر: ظهر في كلا العملين من خلال البساط الأخضر (تشكيليا/لغويا) والعيون الخضراء (لغويا).

*الأزرق: ظهر في كلا العملين من خلال (لون البحر تشكيليا/ فستان فاينة الأزرق ونبات الترنجان لغويا).

*البني: ظهر في كلا العملين من خلال (سروال الرجل تشكيليا/ عيون العرب واليهود لغويا).

*الأشقر: ظهر في كلا العملين ممثلا بشعر الخطيبة/فاينة.

*الأبيض: ظهر في كلا العملين (فستان الزفاف تشكيليا/ بشرة وأسنان فاينة).

أهم الألوان التي تقاطعت فيها صورة المستذئبة

في حين ظهر اللون الرمادي تشكيليا من خلال الذئب والبرتقالي من خلال البواخر، أما لغويا فظهر الأحمر مع فستان فاينة «المبروش بنقاط حمراء[1]»، واللون الشفاف في وصف إحدى الليالي «الليلة الشفافة[2]».

و-**الظل والضوء:** ظهرت تقنيتا الظل والضوء في العملين محل الدراسة، فنجد في العمل التشكيلي حضور الضوء مع غياب تام للظل إذ الحيز الذي ضم الشخوص جاء مشعا والألوان تبدو بوضوح محافظة على طبيعتها. في حين نجد في الرواية ظهور الضوء والظل في آن واحد خلال ترقب مراحل الاستذآب لفاينة؛ فيظهر الضوء في المقاطع الآتية: «الغابة مبللة ومع ذلك مشعة[3]» وفي موضع آخر يذكر الشمس قائلا: «هي التي تحب الشمس[4]» فلفظة تشع والشمس دالتين على الضوء.

1- ديب محمد: **غفوة حواء**. تر: ساري محمد. ص 150.

2- المصدر نفسه. ص 150.

3- المصدر نفسه. ص 154.

4- المصدر نفسه. ص 137.

بينما في الشق الآخر يظهر الظل في: «سلكنا شراعا بلا أضواء (...) ظلالا بلا كثافة في ليلة هي نفسها شاحبة [1]» فانعدام الضوء والليل دلالة على الظل.

II-ثنائية التضادات والمتطابقات: التعالق بين اللوحة والرواية لم يكن تعالقا مرتبطا باللون أو بالشكل أو بالشخوص فقط بل تعداه إلى المضمون، فالكاتب استطاع أن يستثمر اللوحة ويعيد استنطاقها من خلال بعث الحياة في شخوصها من خلال صوتي فاينة وصلح ليعبر بذلك عن أقوى الرسائل الإنسانية ألا وهي قيمة الحب والتضحية في سبيله بالتمرد على العادات والتقاليد وكسر قوانين المنظومة الدينية والاجتماعية والثقافية لتحقيق ذلك، لكن ذلك لم يتحقق في كلا العملين لأن مفترق الفروقات والانتماءات شكل أكبر العراقيل التي لا يمكن تجاوزها رغم المحاولات العديدة من فاينة/ المستذئبة لمحاولات التأقلم والتكيف مع صلح/ الذئب.

من جانب ثان وبالنظر إلى البعد الآخر نلتفت إلى الصورة التصغيرية التحقيرية التي يحملها الغرب إزاء الشرق والتي قدمت شكلا من أشكال **الفوبيا** الواضحة تماما والتي تأتي على إحدى صفحات الرواية من خلال تصريح أب فاينة خلال حديثه عن العرب، بحيث جاء بصوت فاينة: «اليوم على طاولة الأكل، تحدثت مع والدي حول أشياء وأخرى، في لحظة ما عبرت عن أسفي أن عيني ألكسي ليستا باللون البني. صرخ أبي وقال: ماذا تقولين؟ كما العرب؟ آه لو تعرف يا صلح كم تألمت(...) هل يجب عليك سماع هذا الصوت؟ أن تأخذ على حسابك

1- المصدر السابق. ص153.

وفي موضع آخر يقول: (هي تحت الشمس وأنا الذي أحب الظل أقابلها)ص137.

هذه الإهانة الدموية، ثم تحولها إلى حقد، إلى ألم؟ صوت العنف، أو صوت يحكي العنف الذي نقاسيه، إنه صوت واحد صاعد نازل، في كل مكان، في كل يوم [1]».

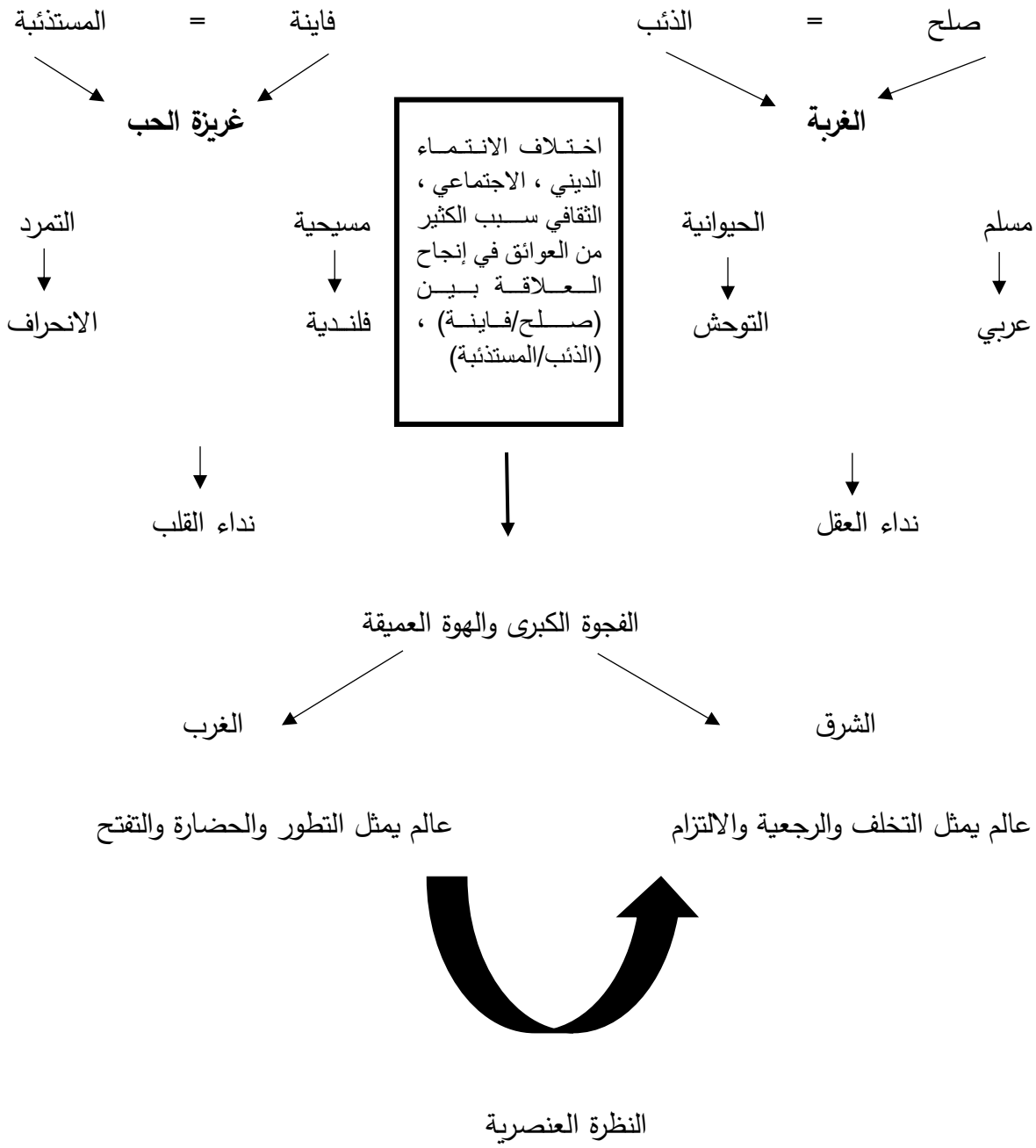
لقد حاول كلا العملين رصد صورة المستذئب المضحي في سبيل حبه (للذئب) تعبيرا عن ثنائية الأنا والآخر فقدما بذلك صورة للتمازج الروحي والتداخل العاطفي والوحدة المتكاملة للصوت الداخلي لتتخذ بذلك الصورة منحى التآلف الذي بدا واضحا (الحب الذي جمع بين صلح وفاينة) من جهة، ومن جانب آخر الرغبة في التشبث بالآخر (الذئب) على حساب الأنا ودون أدنى اعتبار لأي من القيم التي تحكم المؤسسة الاجتماعية (فاينة المسيحية / فاينة المتزوجة/ فاينة الأم) وكذا النفسية (فاينة العاشقة لرجل غير زوجها) ما شكل هوسا بالآخر (صلح الذئب)، لكن ذلك لم يكن كافيا للمستذئب (فاينة و خطيبة الذئب) لأن الواقع أمر مغاير تماما لرغبات النفس وأحلامها، ولكون المجهودات المبذولة من طرف الأنا إزاء الآخر تبقى ضعيفة لتقبل

1- المصدر السابق. ص 65.

A un moment donné j'ai exprimé le regret que Lex n'ait pas les yeux marrons. Que ce que tu dis ! S'est écrié papa. Comme un juif ou un arabe ! Mon père tenant des pareils prepos. ça m'a fait mal , Solh si tu savais…Rependre a ton compte l'outrage sanglant et le reprenant le convertir en haine , en douleur ! Voix de la violence ou qui narre la violence endurée , unique et même voix , comme elle s'élève , comme elle retombe , partout , chaque jour.

-Dib Mohammed : **Le sommeil d'Eve**. Sindbad. Paris. 1989. P 69- p 70.

الآخر مثلما هو مادامت مرتبطة بالوعي الجمعي (التركيبة الدينية، الاجتماعية، الثقافية وغيرها).



مخطط توضيحي لكيفية اشتغال ثنائية التضادات والتطابقات

3.2-مستويات النقلة من النسق غير اللغوي إلى النسق اللغوي:

لا بد من الوقوف عند أهم مقطع يمثل حوارية اللوحة مع النص فيقول الكاتب: «كانت الغابة هنا، متقدمة، مباشرة، أنزلت فاينة. سلكنا دراب موازيا للطريق الترابي (...) كان صمت هذه المساحات الخضراء يرن في آذاننا، ولا تعكره إلا بعض الأصداء البعيدة المتقطعة (...) لهذه الغابة ودون أن نتفق على شيء، سلك كل منا طريقه. وبعد لحظات من افتراقنا توقفنا تقريبا في نفس الوقت أمام باقة من شجيرات البتولا الحديثة[1]» فمن خلال قراءة هذا المقتطف نجد معالم اللوحة من شخوص وحيز مكاني وتفاصيل البساط الأخضر والبواخر التي أشير لها بالأصوات التي كانت تصدر من بعيد لما كانت ترسو وأشجار البتولا التي بدت في اللوحة دون أوراق وهي معروفة في فلندا إذ أنها تعتبر شجرة الأحلام وعندما تفقد أوراقها يصفها الناس بالجنون؛ إذ يقول محمد ديب في هذا الصدد بصوت فاينة: «في المقابل، تعتبر البتولا شجرة الأحلام، بدءا من أنها تفقد أوراقها في الشتاء، سبب أولي يجعل الناس يصفونها بالجنون[2]»، وأكثر من ذلك هي رمز الانتماء خصوصا أن محمد ديب يقول عنها كما ذكرنا سابقا «شجيرات البتولا (...) شجرة بلادها[3]».

1- المصدر السابق. ص 157- ص 158.

2- المصدر نفسه. ص 19.

3- المصدر نفسه. ص 158.

وفي موضع آخر يقول: (عندما نغيب، عندما نتواجد في الخارج خاصة، تتأرجح صورة البلد عند ذكر أشجار البتولا)ص19.

انطلاقا من المقطع اتخذ النسق غير اللغوي (التشكيلي) مجراه في النسق اللغوي من خلال الوصف بالكلمات ثم نقلة اللون والضوء إلى العمل الأدبي وصولا إلى الجانب النفسي الذي مثلته حالات التيه والتفكير والضياع وهي حلات توحي بالخوف من المستقبل، وجعلت التساؤل الجوهري لهذين العملين هو مآل العلاقة.

إن القارئ الواعي لهذا العمل الروائي يتوصل إلى محمد ديب يتتبع العلاقة بين النصين اللغوي (غفوة حواء) وغير اللغوي (خطيبة ذئب) من خلال إقامته للعلاقات التشابهية والتضادية بين مكونات العملين واستثمار الآليات التشكيلية لغويا وتكثيف دلالتها باستعمال الوصف.

لكن ينبغي أن نشير إلى أن النص الديبي لم ينفتح على لوحة هيغو سيمبرغ الموسومة بخطيبة ذئب فقط، بل انفتح كذلك على أعمال تشكيلية أخرى، لكن الأمر الذي جعلنا نقف عند هذه اللوحة فقط دون غيرها هو معالجتنا لموضوع الاستذآب إذ أنها اللوحة الأنسب لذلك، فالنص استثمر لوحة الملاك الجريح كذلك وهي إحدى أهم اللوحات الرمزية لهيغو سيمبرغ وأيضا لوحة الفراق لادفارد مانش وهي اللوحة التي اختيرت غلافا للرواية الأصلية (الصادرة باللغة الفرنسية) (النص الأصلي)، هذا كان يجب أن نشير إليه لأنه قد يفتح مجال البحث فيه مادام الموضوع واسعا والنص متشربا بالفن التشكيلي.

خطيبة ذئب (لوحة) غفوة حواء (رواية)

تركيب تشكيلي تركيب لغوي

تأثر الرواية باللوحة من حيث فكرة الاستذآب

مستويات النقلة على الصعيد الشكلي

استعارة الدلالات الرمزية: الغابة/الذئب/المستذئبة/الطريق/الضوء/المياه/الألوان

مستويات النقلة على الصعيد الضمني

نفسيا: الصراعات	اجتماعيا: اختلاف الانتماء البيئي	دينيا: الإسلام/ المسيحية	أنثروبولوجيا:أسطورة فنلندية

نص مركب (تزاوج بين لوحة ورواية)

ناسخ للنص التشكيلي الأصلي (اللوحة)

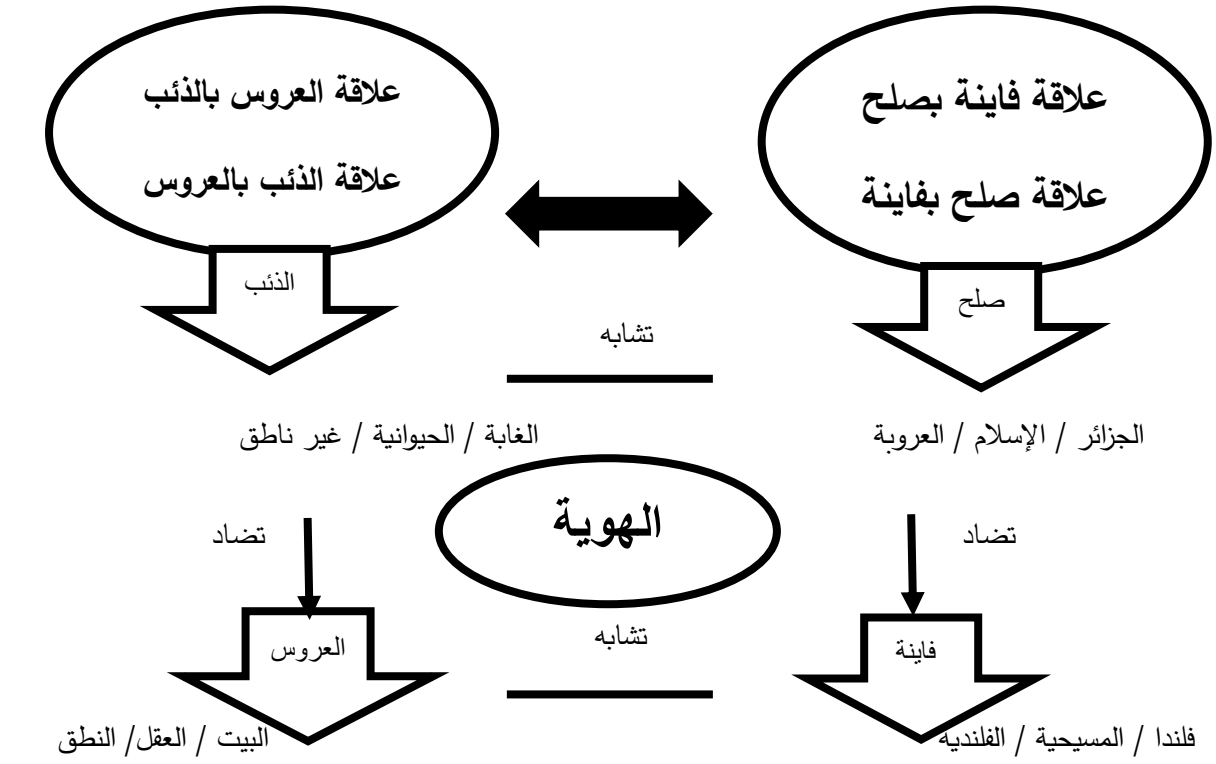
الاحتفاظ بفكرة الاستذآب كما وردت في اللوحة واستثمار تفاصيلها ودمجها مع النص اللغوي

مخطط يبين كيفية استثمار نسق غير لغوي في نسق لغوي

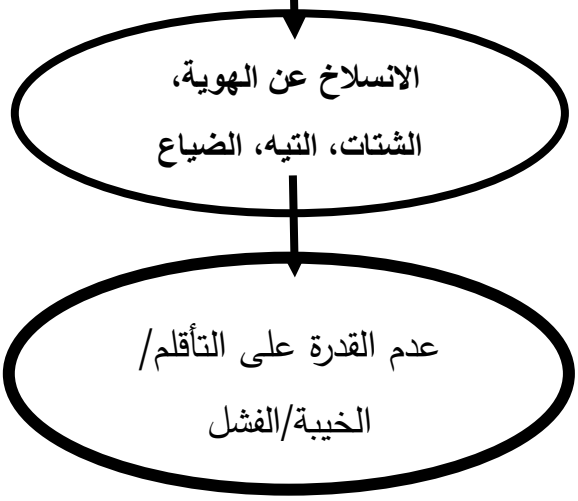
اتجه محمد ديب نحو التشكيل الحقيقي من خلال إخضاع نصه لسلطة اللوحة الحقيقية معتمدا مضامين اللوحة، لذلك نقول أنّ غفوة حواء نسق لغوي انحرف بامتياز ليستقطب الملامح التشكيلية التي جاءت في لوحة خطيبة ذئب، فنجد أن كل المرجعيات التشكيلية تماهت وتداخلت مع النص بطريقة ذكية ومتقنة ما ولّد نسقا فسيفساء هو نسخا للنص التشكيلي.

3.3-المنظور الذي تم به إدراك محمد ديب للوحة:

تلعب قضية الاستذآب دورا هاما فقد اشتغل عليها العملين باعتبارها وترا بسيكولوجيا لذلك تعتبر قضية البشرية جميعا، فنقول أنّ محمد ديب انتقل من كونه كاتبا جزائريا إلى العالمية من خلال نصه المثقف الذي احتضن قضية تمس الأمم جميعا وفقا لتصوراته العامة لهذه القضية. فعالم الاستذآب هو عالم التواصل والتمازج والتداخل والانصهار بين الأنا والآخر، عالم التلاقح بواسطة ولوج الروح في الروح والإحساس بها واحتوائها وتوجيهها. تتمحور هذه الإشكالية حول فكرة التعايش والتكيف والتأقلم مع الآخر الغريب عنا (نوعا، ثقافة، دينا، تاريخا،...) وفكرة الاغتراب المكاني، الثقافي والديني. لذلك نسلم بأن العملين خطيبة ذئب وغفوة حواء في لقائهما سعي إلى تلقيح الأراضي، العقليات، الديانات ونشر الصفاء والحب دون معيقات لأن الإنسانية سلام.



صراع نفسي ، ثقافي ، ديني	صراع جسدي ، بيئي ، نفسي



مآل العلاقة = فراق

مخطط التصور النهائي للعلاقة بين المستذئب والذئب

الفصل الرابع:

صورة المرأة الجزائريّة بين

أوجين دولاكروا، بابلو بيكاسو، آسيا جبار

مدخل:

لقد كانت بداية الحلم بالشّرق في الغرب الأوروبي على وجه الخصوص مع قصص ألف ليلة وليلة التي تحوي مائتي قصة منها المكتوبة باللغة الفصحى وأخرى باللغة الشعبية بحيث قامت هذه القصص بهتك الحجاب عن سحر الشّرق وأهدت إلى الغرب صورة خيالية تشويقية، فأصبح الشّرق بمثابة الحلم البعيد الذي صمّم الكثير من التشكيليين الغربيين على اقتحامه فانقادوا خلف هذا الشّرق الذي أبدعت قصص ألف ليلة وليلة في تصويره مهتمة بكل تقاسيمه وتفاصيله. وجدوا في الشّرق لوحة متكاملة ومتجانسة أيقظت فيهم الإحساس النقيّ بالهدوء والجمال والإلهام خصوصا ما يتعلق بالمرأة الشرقية التي كانت رمزا للأنوثة، لتتحول بكل تفاصيلها المسموحة والمحظورة إلى نقطة محورية ينطلق منها «حلم هؤلاء الراكضين خلف ألف ليلة وليلة حقيقية بأرض الشّرق لتصبح شهرزاد هي كنز الشّرق بأنوثتها وزيّها الذي شغل اهتمامهم، شكلت هاجسا يطاردهم في إبداعاتهم الفنيّة؛ إذ صوروها في الحمامات والمغاطس أو جعلوها جارية ترقص لسيدها أو في حالة من خمول واسترخاء داخل الحرم[1] الذي كان موجودا في القصص[2]» وتعزز عبر التنميط لأنّه مجرد ديكور لصورة نمطية

1- **الحرم:** تعبير مستعار من الثقافة التركية (الحرملك) والتي تعني الجناح الضخم المخصص للنسوة، و قد ارتبط مفهوم الحرم بالدولة العثمانية؛ إذ كان يشغل مساحة واسعة تضم أم السلطان و زوجاته وجواريه. (ويكيبيديا).

2- ينظر. وائل جمال الدين: **مصريات في عيون مستشرقين.** 16 مارس 2019. (تاريخ دخول الموقع: 15 ماي 2019). Article en ligne. Url : **http://www.bbc.com/arabic/art-and-culture-47532429**

مكوناها المرأة الشرقية من جهة والحرم من جهة ثانية باعتباره إطارها المشهدي الشرقي المتخيل.

وانطلاقا من هذا قرر الفرنسي أوجين دولاكروا رسم تلك النسوة في نسختين متباينتين نوعا ما على غرار رسامين كثر، الأمر الذي تأثر به الرسام الاسباني بابلو بيكاسو وسعى بدوره لتجسيد فكرته عن النساء انطلاقا من لوحات دولاكروا عن النسوة الجزائرية، لتأتي الكاتبة الراحلة آسيا جبار فتستثمر هذه الأعمال الفنيّة في خلال قصتّها "نساء الجزائر في شقتهنّ" المكتوبة بالفرنسية لتصبح بذلك المرأة الجزائرية هي الصورة المشتركة بين هذه الأعمال.

1-نساء الجزائر موضوع للتشكيل الغربي (أوجين دولاكروا-بابلو بيكاسو):

1.1-صورة المرأة الجزائرية من خلال لوحتي "نساء الجزائر في شقتهنّ" لأوجين دولاكروا":

نالت المرأة الجزائرية مكانة عند الرسام الفرنسي أوجين دولاكروا[1] الذي خصّص لها لوحتين اللتين دام اشتغاله عليهما من 1832م[2] إلى 1849م[3] لينتج دولاكروا نساءها

1- **أوجين دولاكروا:** رسام فرنسي (1798-1863) ، من اهم أعماله: لوحة ملك سردانابل/ لوحة الحرية تقود الشعب/لوحة السلطان المغربي محاطا بحرسه /لوحة خيول عربية تتعارك في اصطبل/نساء الجزائر في شقتهن.

يصنف دولاكروا من بين هؤلاء الرسامين الفرنسيين الذين استطاعوا أن يؤثروا في غيرهم، وقد لوحظ عنه ذلك منذ بدايته عام 1815م، فلم يلبث أن بدأ حياته المهنية التي أسفرت عن 850 لوحة فنية، وعدد من الرسومات والجداريات والأعمال الأخرى، فهو الذي قام برسم جدران غرفة الملك في قصر بوربون عام 1833م. لقد اشتهر دولاكروا بقدرته على رفع مستوى الفنّ من مستوى الكآبة ليعلو من كونه عادي وذلك بإضافة روح الدراما على العمل.

لم يكتف دولاكروا بالاطلاع على الرسم بل كان يطالع كتابات الأدباء خصوصا: وليام شكسبير، بايرون، غوتة، مريمي بروسبر وفيكتور هيجو.

أهم مشاركاته: شارك في معرض اكسبو العالمي بباريس (فرنسا) عام 1855 م وذلك بثمانية وأربعين عملا فنيا، وظلت تتوالى مشاركته إلى أن نصب عضوا دائما بعد مشاركته الثامنة. كما ساهم كذلك في إنشاء الجمعية القومية للفنون الجميلة عام 1862م؛ حيث اتحدتا اثنتان من الجمعيات من أجل إنشاء مجموعة معارض.

Voir. **Le grand alpha de la peinture**. N° 40. Grammont –Suisse. P 865-866.

2- **1832م:** السنة التي زار فيها دولاكروا الجزائر، وقد كان مضى على احتلال الجزائر حينها عامين.

3- **1849م:** تاريخ عرض النسخة الثانية للوحته نساء الجزائر في شقتهنّ بمتحف اللوفر (فرنسا).

الجميلات في نسختين أعربتا عن سكرة دولاكروا بعالم الحرم مقدما بذلك صورة للمرأة الجزائرية بعين مستعمر، فكيف إذن قدّم هذا المستعمر صورة المرأة الجزائرية؟

أ-تحليل لوحتي "نساء الجزائر في شقتهنّ" لأوجين دولاكروا:

1-الوصف:

1.1-الجانب التقني:

أ-اسم صاحب اللوحة: أوجين دولاكروا (Eugène Delacroix)

ب-تاريخ ظهور اللوحتين: ظهرت إلى الوجود النسخة الأولى من "نساء الجزائر في شقتهن" لأوجين دولاكروا عام 1834م في متحف اللوفر بفرنسا. ظلّ محتفظا بالمقاس والعنوان نفسيهما في النسخة الثانية التي ظهرت عام 1849م في متحف فابر مونبلييه أيضا. لقد أمضى دولاكروا باسمه أسفل اللوحتين على الجهة اليمنى «(EUG. Delacroix) وجعل تحت اسمه مباشرة تاريخ اللوحة بذكر السنة (F. 1834)/(F. 1849) [1]».

ج-نوع الحامل والتقنية المستعملة: اللوحتان الأصليتان هما لوحتان استعمل فيهما الرسام الألوان الزيتية على القماش.

1- Delacroix Eugène: **Femmes d'Alger dans leur appartement**. 1834 Et 1849 (Toiles).

د-الشكل والحجم: اللوحة جاءت على شكل مستطيل أبعادها «ذات المقاس 180سم عرضا و229سم طولا[1]». لم تختلف اللوحتان في الجانب الشكلي ولا في العنوان بالرغم من مرور خمسة عشر سنة على النسخة الأولى لينتج الرسام النسخة الثانية بعد أن أدخل عليها تعديلات.

Femmes d'Alger dans leur appartement

Artiste	Eugène Delacroix
Date	1834 / 1849
Matériau	huile sur toile
Dimensions (H × L)	180 × 229 cm
Mouvement	orientalisme
Localisation	musée du Louvre, Département des Peintures Paris (France)

1.2-الجانب التشكيلي:

أ-عدد الألوان ودرجة انتشارها: ظهرت اللوحتان ثريتين للغاية بالألوان، فقد وردت الألوان بصبغاتها المتعددة وتدرجاتها المختلفة فنجد «الأسود، خطوط الذهبي، البنفسجي المبرنق،

1- **Le grand alpha de la peinture**. P 868.

الأحمر النيلي الغامق[1]» والملاحظ على ذلك أنّ دولاكروا قد استعان بمجموعة من الألوان الزيتية الزاهية: فنجد اللون الأحمر في البابوج والفوطة وحواف خزانة الأواني وحواف الوسائد وعلى السجادة، أما اللون البرتقالي فنجده على الوشاح الذي تغطي به الخادمة شعرها والوشاح الذي لفتّه الحسناء على عنقها مع قليل من الأصفر الذي يتواجد أيضا على السجادة المخططة، بالإضافة إلى اللون الذهبي الذي نجده في المرآة والأواني وأعلى النرجيلة والبابوج والحلي والقفاطين وسراويل الشلقة. كما استخدم الألوان القاتمة كالأسود في فوطة الخادمة والبني في قفطان المرأة المضطجعة والأخضر الزيتوني في قفطان التي تجاورها والبنفسجي في قفطان الخادمة.

لقد بينت اللوحتان قدرات دولاكروا العالية في توظيف اللون؛ ولعل المتأمل للوحة تفطن إلى غلبة الألوان الساخنة أحمر، برتقالي، أصفر وذهبي على اللوحتين، كما أن الألوان في مجملها جاءت قاتمة، وهذا يوحي على العلاقة القوية بين دولاكروا والألوان حيث يؤكد "ستندال"[2]

1- جبار آسيا: **نساء الجزائر في شقتهن**. ترجمة جماعية، إشراف بوزيدة عبد القادر. مطبعة موقان – البليدة-. أكتوبر 2017. ط1. 2017. ص 198.

2- **ستندال:** روائي فرنسي (1783-1842)، اسمه الحقيقي هو ماري هنري بيل. من أشهر رواياته الأحمر والأسود ورواية دير بارم.

(1783م-1842م) على ذلك قائلا: «كان يملك إحساسا كبيرا باللون في عصر كثر فيه الرسامون[1]» فاختيارات دولاكروا مدروسة ومرتبطة بجانبي الإحساس والتذوق لديه.

ب-التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسية: لقد اعتمد دولاكروا على قدر هائل من الأشكال في رسم الحرم وتفاصيله وفي تحديد ملامح النسوة وتفاصيل لباسهنّ وزينتهنّ؛ فنجده يستعين بالمستطيلات في رسم جدار الحرم وأبواب خزانة الأواني والمرآة، كما استعمل الشكل البيضوي في رسم وجه المرأة المضطجعة وتلك التي تمسك بطرف النّرجيلة، كما استعان بالمربعات في رسمه للزليج، والمثلثات في قفطان المرأة المضطجعة وعلى الوسادة التي أسفل خزانة الأواني وعلى بلاط الأرضية التي تحوي كذلك سداسيات. أمّا الخطوط فاستعملها في السجادتين اللتين تجلس عليهما المرأتان المتهامستان وفي القفطان الذي ترتديه المرأة المضطجعة والمرأة التي تجاورها إلى اليمين، كما لجأ إلى الأقواس في رسم الحواجب وحواف القفاطين، واستعمل الدوائر في أسفل النرجيلة وأزرار قفطان المرأة المضطجعة وفي رسم الأحجار التي تتدلى من الأطواق والخواتم، وحتى في رسم الخواتم والأساور. فقد اجتمعت كل تلك الأشكال الهندسية لتكون مرة تمثيل أيقوني للحرم ومرة أخرى لتكون تمثيلا أيقونيا لوجوه النسوة وأجسادهنّ وألبستهنّ، وأحيانا تجتمع لتكون تمثيلا أيقونيا لديكور الحرم من نرجيلة وسجادة وستائر وخزانة الأواني.

1- Richard André: **La critique d'art –Que sais-je ?**-. 4éme édition. Presse universitaire de France. 1980. P 65.

1.3-الموضوع:

أ-علاقة اللوحة/العنوان: اختار دولاكروا (نساء الجزائر في شقتهنّ) وهو عنوان أشار مباشرة إلى مضمون الصورة الفنية، إذ تظهر زاوية داخلية من غرفة تتميز بهندسة وأثاث ومفروشات وزخرفة، إضافة إلى أربع نسوة ثلاثتهن بيض البشرة وهنّ قاعدات على السجادة في حين المرأة الواقفة زنجية، يحرص كذلك حرصا شديدا على اللباس التقليدي للنسوة اللواتي ألبسهنّ القفاطين في حين جعل الزنجية تتكسى بالفوطة.

تعددت الأشكال والألوان التي اعتمد عليها الفنان التشكيلي دولاكروا في رسم لوحتيه "نساء الجزائر في شقتهنّ" التي جعل المرأة الجزائرية موضوعا لها، جسده ضمن إطار الشقة؛ ذاك الفضاء الذي ضمّ تلك النساء الجزائريات الأربع: الحسناوات الثلاث اللائي كنّ جالسات والخادمة الزنجيّة الواقفة.

ب-الوصف الأوليّ لعناصر اللوحة: في البداية نلاحظ أنّ اللوحة يحددها إطار مستطيل الشكل؛ أما المنظر الرئيسي الذي تتمحور حوله هذه اللوحة فهو جانب من الغرفة التي تصور جلسة لأربع نسوة كما جاء موضحا من خلال العنوان الذي اختاره الرسام للوحتيه والذي يقر فيه علانية بوجود النساء دون تحديد عددهنّ (**Femmes d'Alger dans leur appartement**).

النسخة الأولى: نلاحظ مجموعة من النسوة، اثنتان منهما تتوسطان اللوحة، الثالثة تنزوي لوحدها من الجهة اليمنى في حركة اتكاء على الوسادة، أما على الجهة اليسرى فتبدو المرأة الزنجية التي لا تظهر إلا جانبيا. تكثر التفاصيل في اللوحة والديكورات (كانون، نرجيلة، خزانة الأواني، مرآة زجاجية، وسائد).

النسخة الثانية: تشبه النسخة الثانية سابقتها إلا أنها تباينت عنها في بعض التفاصيل من حيث الإطار العام: النسوة الثلاث جالسات والمرأة الزنجية تحافظ على حركتها الواقفة لكن تبدو ممسكة بالستار. نلاحظ ظهور كثيف للديكورات النحاسية بانفتاح باب خزانة الأواني.

إن المتأمل لهاتين النسختين يلاحظ تغييرات طفيفة على النسخة الثانية بحيث «تبدو فيها ملامح الشخصيات أقل وضوحا وعناصر الديكور أقل تعمقا[1]».

1- جبار آسيا: **نساء الجزائر في شقتهن**. ترجمة جماعية إشراف: بوزيدة عبد القادر. ص 200.

2-بيئة اللوحة:

2.1-الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة: تنتمي لوحتي "نساء الجزائر في شقتهنّ" لصاحبها أوجين دولاكروا إلى اتجاه **الرومنسية (Romantisme)** [1]، هذه المدرسة التي تتميز بعدة خصائص عن بقية التيارات المندرجة ضمن مجال الفن التشكيلي «ومن أهمها اعتمادها على العاطفة والخيال والإلهام أكثر من المنطق، وتميل هذه المدرسة الفنية إلى التعبير عن العواطف والأحاسيس والتصرفات التلقائية الحرة[2]» فنستطيع القول أن دولاكروا الرسام عبر عن جزء منها بواسطة لوحتيه التي قال عنهما أوغست رينوار الذي قال: «لا توجد لوحة أكثر منها جمالا في العالم[3]» مع أن هذا الحكم مبالغ فيه قد يكون صادر عن لحظة

1- **الرومنسية:** هي اتجاه ظهر في الربع الأول من القرن 19م. جاء ثائرا على قواعد الكلاسيكية التي لا تولي اهتماما للعاطفة، يعتمد هذا الاتجاه على إطلاق الحرية الكاملة في التعبير عن الإحساس الذاتي والعواطف الجياشة وعلى الخيال. ظهر هذا التيار في الفن التشكيلي على أيادي العديد من الفنانين التشكيليين أمثال: الفرنسيين أوجين دولاكروا (1798-1863)، ثيودور جريكو (1791-1824)، والانجليز جون كوبلي (1737-1825)، هنري فيزولي (1741-1825)، وليام بليك (1757-1827)، والاسباني فراسيسكو جويا (1746-1828) والألماني أوفربيك (1789-1869).

2- **مدارس الفنّ التشكيلي:** مقال الكتروني. (تاريخ دخول الموقع: 30جويلية 2017).

Article en ligne. Url : **https://ar.wikipedia.org/wiki/**

3- مجموعة مؤلفين: **الخطاب -تجربة الكتابة عند آسيا جبار-**. الملتقى الدولي الثامن، جامعة مولود معمري، تيزي وزو. 9/10/110نوفمبر 2013. العدد 16. منشورات مخبر تحليل الخطاب، تيزي ووزو. ص 58.

لقائه باللوحات وانبهاره بها لأنه لا يمكن اعتبارهما أجمل اللوحات في العالم فهذا ليس بالحكم المطلق.

2.2-العلاقة اللوحة/الفنان: لقد عالجت لوحتا دولاكروا موضوع المرأة الجزائرية التي ارتبطت بالشقة، إذ وجد نفسه مجبرا على تناول هذا الموضوع ضمن الإطار العام له ألا وهو جزء من إحدى الغرف (حسب ما تشير إليه اللوحة) قد تكون غرفة مخصصة للجلوس أو غرفة لاستقبال الضيوف، قدم بذلك صورة عن المرأة الجزائرية التي تنوب عن الشرق المصور في عالم ألف ليلة وليلة ونقلته بكلّ حذافيره هذا من جهة، ومن جهة أخرى قدم صورة عن الشرق الأوسط [1] الذي زاره «بعد العرض الذي قدمه له الكونت "شارل دي مورناي" (Charles De Mornay) بغية السفر معه إلى المغرب في مهمة دبلوماسية ؛ فوافق على ذلك مباشرة[2]». ليزور بذلك جزء من الشرق-الشرق الأوسط-الذي يضم بلاد المغرب العربي حيث كانت بداية شهر جانفي من عام 1832م بداية رحلته؛ إذ أقام بالمغرب مدة سمحت له بزيارة العديد من المدن المغربية ليقصد بعدها الجزائر. هناك تكمن دولاكروا من تحقيق خطوة لا يستهان بها إذ استطاع الولوج إلى عالم المرأة الجزائرية وزيارة الفضاء الذي يجمها رفقة الأخريات، فاستطاع في تلك الحالة

1- **الشرق الأوسط:** يشمل الشرق الأوسط بلدان غرب آسيا وشمال إفريقيا. تطل منطقة الشرق الأوسط على البحر الأبيض المتوسط وبحر العرب. يستعمل مصطلح الشرق الأوسط للدلالة على الدول التي تنتمي لهذه المنطقة الجغرافية، وما الجزائر سوى دولة من دولها.

2- **Le grand alpha de la peinture**. p 868.

أن يواجه ذلك العالم النسوي الجزائري الذي يتمتع بالقداسة والخصوصية إن لم نقل بعضا من الحميمية.

إنّ الحيز الذي جسد فيه دولاكروا نساءه هو شقة في الجزائر العاصمة التي زارها عام 1832م عند سفره إلى الجزائر بمساعدة أحد أصدقائه. وهكذا بدأت القصة: «في الجزائر العاصمة تعرف ديلاكروا على المهندس ومسؤول الميناء السيد بواريل أحد المهتمين بالرسم؛ عرفه هذا الأخير على شاوش وريس قبل الاحتلال يعمل تحت إمرته، وبعد محادثات طويلة أذن لديلاكروا بزياره حريمه[1]» وهنا استطاع دولاكروا بعد الحصول على ترخيص من صاحب الشقة أن يزور عالم النسوة الجزائريات ويكتشف بعضا من خباياه الممنوعة على الغرباء استنادا لتركيبة المجتمع والعقلية السائدة؛ إذ لطالما عاشت المرأة محتجزة في البيت، تمارس حريتها هناك دون رقابة ولكن فكرة الخارج شكلت منطقة محرمة عليها.

3-القراءة الثانية التضمينية: جاءت لوحتا "نساء الجزائر في حرمهنّ" لتعطينا صورة مفصلة لجانب من جوانب الحياة اليومية للمرأة الجزائرية إبان الاستعمار الفرنسي، فهذا الفضاء بتفاصيله جزء من حياة الجزائر التي كانت قد تخلصت منذ سنتين من إمرة الدولة العثمانية لتسقط بين يدي الإمرة الفرنسية التي تحتكم إلى عادات وتقاليد وأعراف.

1- مجموعة مؤلفين: **الخطاب -تجربة الكتابة عند آسيا جبار-**. ص 58.

جاءت اللوحتان عامرتان بالتفاصيل التي تظهر في الأقمشة والألوان والديكورات خصوصا في الواجهة الأمامية لهما، مع الانتباه الشديد من طرف الرسام إلى قوانين البعد والظلال والضوء. اعتبر لقاء الرسام بركن من أركان الشقة تجمع نسوة جزائريات بمثابه لقاء بالشرق الذي صورته قصص ألف ليلة وليلة.

أراد دولاكروا أن يطلعنا على عالم سري لم تكن تطاله أعين الغرباء، عالم النسوة الذي كان يمنع الولوج إليه بغير الأب والأخ والزوج والابن إذ اعتبر دولاكروا ذلك سجنا بالنسبة للمرأة الجزائرية بينما لم يكن ذلك بالأمر الصحيح بل كانت تعيش حياة كريمة معززة تتمتع بكل أنواع البذخ بالرغم من تقوقعها في مساحة مصغرة محاطة بالجدران والستائر، وهذا ما انعكس داخل اللوحتين: الملابس التقليدية ذات الجودة العالية (القفطان، سروال الشلقة، الفوطة، محرمة الفتول، البابوج) المجوهرات (الذهب والفضة) بحسب الطبقات الاجتماعية كما أقر به أحمد السليماني في كتابه تاريخ مدينة الجزائر: «المرأة الجزائرية كانت تلبس الحلي الثقيلة بما في ذلك الخواتم وأقراط الذهب وأساور وخلاخل من الفضة والذهب والمعدن الشائع في الطبقات الغنية هو الذهب ، ثم تنزل النساء حسب طبقاتهن إلى الفضة[1]» وهذا الأمر ينطبق كذلك على الألبسة فالقفاطين الحريرية القماش مخصصة للطبقة الغنية أما الأقل جودة كقماش الفوطة

1- السليماني أحمد: **تاريخ مدينة الجزائر**. ديوان المطبوعات الجامعية –الجزائر-. 1985. ص 61.

فهو للطبقات الأقل وهذا ما يفسر ارتداء الخادمة للفوطة، والديكور المنزلي (النرجيلة، الكانون، السجادات، الأواني النحاسية والمرآة المذهبة).

يمكن من خلال الثياب أن نستدل على زمن اللوحة فالألبسة التي صورها الرسام دولاكروا ألبسة تقليدية معروفة في الجزائر فترة الدولة العثمانية قبيل 1830م بالرغم من أنّ اللوحة رسمت أثناء الاستعمار الفرنسي إلا أنّ التأثير العثماني في الحياة الجزائرية كان ما يزال واضحا.

لقد تعامل دولاكروا مع لوحتيه بذكاء إذ أكد على معالم الأنوثة الرقيقة للمرأة الجزائرية بملامحها الشرقية (السمرة والبياض)،(الشعر الأسود، العيون السود أو البنية) التي تختلف وملامح المرأة الغربية.

اهتم بالألوان الزاهية التي تعبر عن البيئة الشرقية المعروفة بسطوة الشمس فاعتمد على اللون الأحمر بتدرجاته من برتقالي وآجوري وأصفر وبني وذهبي، هذه الألوان التي اعتمدها بإفراط حتى أصبحت الظلمة والعتمة تكتسح الفضاء؛ فكانت «ألوانا جميلة دافئة وغنية مشرقة جدا مقنعة مع الأقمشة الفخمة محاطة أكثر بأشياء سامية(...) وكان دولاكروا من بين أولئك الفنانين الأجانب الذين وصلوا حديثا للجزائر، والذين كان شغلهم فقط تسجيل الألوان والأزياء والعادات الجزائرية[1]».

1- مجموعة مؤلفين: **الخطاب -تجربة الكتابة عند آسيا جبار-**. ص 62.

توحي لوحتا دولاكروا إلى الجمال الذي كان منتشرا في الجزائر؛ فكأنما رمز إلى جمال المدينة من خلال ملامح تلك النسوة الجميلات المنعمات في البذخ ليغري بتلك الصورة الأعين الأوروبية ويحرك غريزتها الاستعمارية والشهوانية للإقبال على الجزائر وهو فعل تحفيزي استقطابي ومشجع للعملية الاستعمارية (الاستدمارية لتركيبة المجتمع بأكملها).

ب–نتائج التحليل: يمكن أن نجمل ما استخلصناه من تحليلنا اللوحتين محل الدراسة "نساء الجزائر في شقتهنّ" في النقاط الآتية:

–لقد اعتنى الرسام كثيرا برسم ثياب الشخوص وزخرفتها وتنويع ألوانها وأشكالها مراعيا في ذلك المكانة الاجتماعية التي يحتلها الشخوص من خلال اعتماده على ثنائية التضاد (البياض–السواد)،(الحرير–القماش العادي)،(الذهب–الفضة)،(السيدة–الخادمة) فقد كان للثياب دور هام في إبراز ثقافة المجتمع الجزائري الذي كان ما يزال متمخضا مع الثقافة العثمانية لذلك فإنّ ما نقله دولاكروا هو صورة عن «شرق سطحي في ظل من الرفاهية والصمت[1]».

–هذه اللوحة تعج بالديكورات الشرقية من سجادات ووسائد وستائر وأواني نحاسية ونرجيلة وكانون، لتقدم بذلك نموذجا عن الحياة في الجزائر، كذلك الاهتمام بالزخرفة الإسلامية العربية (المنمنمات) موحيا بذلك إلى العامل التزييني (الديكور) وعامل الهوية (البيئة العربية).

1– المرجع السابق. ص 62.

-جاء الأداء اللوني للوحتين متقنا، إذ نلتمس دقة في توزيعها ومزجها وتنسيقها على مساحات اللوحتين على اختلاف الدرجات اللونية.

-لقد استعان الفنان بمجموعة من الألوان المتنوعة المتدرجة عن اللون الأحمر تعبيرا عن مناخ البيئة الجزائرية المعتدلة، كما سعى من جهة أخرى إلى إبراز مفاتن النسوة وأنوثتهن باستعمال ألوان حارة تتلاءم مع ملامحهنّ وأجسادهنّ بغرض إغراء الغربي لاكتشاف محاسن الشرق.

-استعانة دولاكروا بالظلال يدل على الانغلاق الذي كانت تعيشه المرأة الجزائرية آنذاك إذ لم يكن يسمح لها بالخروج من الفضاءات المغلقة حتى لا تراها أعين الأجانب عنها (الأب-الأخ-الزوج-الابن)، فاستعمال الظلال والظلمة في بعض الزوايا دليل على الحصار الذي كانت تعيشه المرأة محاطة بجدران الحرم.

-ركز الرسام على جانب من جوانب المجتمع الجزائري إبان بدايات الاستعمار الفرنسي وهو حياة المرأة الجزائرية التي كانت تنعم برفاهية العيش ما يعني أنّ المرأة كانت تحظى بمكانة معززة مكرمة نفس المكانة التي أولاها لها الإسلام.

-اعتبر دولاكروا قدرته على الولوج إلى عالم الحريم الممنوع دخول الرجال إليه أمرا لا يضاهى بثمن إذ رأى في ذلك عملية خضوع للرجل الجزائري باعتباره هو الفرنسي المستعمر الذي يقدم نموذجا عن بلده، وبالتالي إخضاع الدولة الجزائرية برمتها للسلطة الفرنسية الاستعمارية.

ج–صورة المرأة الجزائرية في لوحتي أوجين دولاكروا:

لقد قدمت صورة المرأة الجزائرية في لوحتي دولاكروا "نساء الجزائر في شقتهنّ" تمثلا لأربع نسوة جزائريات لعام 1832م تضمهنّ غرفة، فقدّم بذلك صورة عن ذلك الشرق الأوسط الذي داعب خيال الفرنسيين عامة والرسامين على وجه الخصوص لأنّهم وجدوا فيه مادة خصبة. كان دولاكروا على غرار هؤلاء الشغوفين بزيارة الشرق، الذي اكتشفه مع الزيارة التي قام بها عام 1832م إلى الجزائر حيث اقتحم عالم الحريم الذي كان من الممنوع الولوج إليه أو حتى مجرد التفكير فيه. لقد قدمت لوحتاه –اللتان لطالما اعتبرتا «تحفة فنية من حيث اللون والضوء والتفاصيل الدقيقة الأخرى التي برع دولاكروا في رسمها[1]»– صورا للمرأة الجزائرية من منظور الرسام عينه، فكيف قدم هذا الفرنسي صورة المرأة الجزائرية؟

لقد اتخذت المرأة الجزائرية عدة صورا مع لوحتي أوجين دولاكروا، فنجدها تبدو في صورة:

1- الأرستقراطية:

كانت النساء العاصميات الثلاث الجالسات على السجادات في فضاء اللوحتين يظهرن جمالهنّ، فقد دقق الرسام في إبراز ملامحهنّ المزينة[2]: فالوجه صافي والحواجب مرسومة والعيون مكحلة والخدود مرفوعة بأحمر الخدود البارز على وجه الخصوص مع الحسناء التي

1– حسني إيناس: **الاستشراق وسحر حضارة الشرق**. دار الصدى. ط1. ماي 2012. ص 263.

2– Delacroix Eugène: **Femmes d'Alger dans leur appartement**. Toiles.

تجلس في الوسط، والشفاه وردية وتسريحة الشعر الجميلة البارزة مع الحسناء التي كانت تمسك بطرف النرجيلة. لقد بدت نساء دولاكروا الثلاث مهتمات بجمالهنّ إذ صورهنّ على غاية من حسن الخلق.

لم يكتف دولاكروا بزينتهنّ بل دقق في تفاصيل اللباس[1]الفاخر، فألبسهنّ الحرير إذ فصّل لكل واحدة منهنّ قفطانا[2] وسروال شلقة؛ فبدت المرأة المضطجعة بسروال شلقة ما بين اللون الكاكي والبني، وبقفطان حريري بيج اللون ومتعددة ألوانه بدءا من الرقبة والكتف إلى غاية مقدمة الخصر حيث يتحول اللون إلى بني مخطط بالذهبي. أمّا بالنسبة للحسناء التي تجاورها على الجهة اليمنى فكانت ترتدي سروال شلقة بلون أزرق ملكي مزركش برسومات بيج، وقفطان حريري من النوع الشفاف مزين على حوافه بالأخضر الزيتوني والذهبي بدءا من الرقبة إلى غاية أسفل الصدر، في حين نجد الحسناء التي كانت تمسك بطرف النرجيلة تتمتع بقفطان حريري أبيض اللون مخطط بالذهبي ومزركش برسومات صغيرة ذهبية اللون وسروال شلقة[3]

1- Ibid.

2- **القفطان:** لباس تقليدي مشهور في البحر المتوسط، مصنوع من الحرير، يكون منتفخ الأكمام ويصل إلى الكواحل بزر أسفل الواجهة ومطرز في كثير من الأحيان على الأكمام والواجهة. لقد اشتهرت في عهد العثمانيين حيث كان يلبسه الملوك والأمراء، ولشدة فخامته كان يقدم كمكافأة للجنرالات والوجهاء المهمين والمنتصرين.

3- **سروال الشلقة:** وهو لباس تقليدي أيضا مشهور في منطقة البحر المتوسط، ويكون ضيقا على مستوى الخصر وأما فتحة الشلقة فتمتد إلى فوق الركبة بقليل.

أخضر زيتوني مزركش بالذهبي ومحرمة الفتول[1]. ولتبدين في غاية من الفخامة جعلهنّ تتزيّن بالحلي والمجوهرات[2]: فزين المضطجعة والتي تجاورها بأقراط من الذهب وبطوق من الجوهر يتوسطه حجر كريم وبأساور ذهبية، وجعل في أصابع كلتيهما خواتم من الذهب مرصعة بالأحجار الكريمة وأضاف خلاخل في كوعي كلتاهما. أمّا المرأة التي كانت تمسك بطرف النرجيلة فتزينت بأقراط وخواتم من الذهب.

لقد اعتنى دولاكروا بزينة نسائه الثلاث (الكحل وأخمر الخدود وأحمر الشفاه) وبتفاصيل اللباس (الأقمشة الحريرية ذات الألوان الزاهية) وفي رسم المجوهرات (الأقراط والأطواق والأساور والخواتم والخلاخل) لتبدو نسائه ناعمات بأرستقراطية تامّة من خلال ارتدائهنّ للحرير وتزينهنّ بالذهب وهنّ في حالة من استرخاء وهدوء إذ لسن منشغلات بأداء الأعمال المنزلية، فهو« لم يصورهنّ يغزلن أو يمارسن أشغالهن اليومية (...) ليدعم فكرة الترف والهدوء[3]» ؛ مشيرا بذلك إلى أرستقراطيتهنّ التي ترتبط بفكرة وجود الخدم التي تتكفل بالأعمال المنزلية، لهذا أورد صورة للمرأة الجزائرية الخادمة.

1- **محرمة الفتول** : عبارة عن خمار حريري ينتهي بخيوط تتدلي (الفتول) مضفورة تكون من نفس اللون.

2-Delacroix Eugène: **Femmes d'Alger dans leur appartement**. Toiles.

3- قجال نادية: **وظائف الرسم قبيل وإبان الاستعمار الغربي للعالم الإسلامي**.2009.(ت.دخول الموقع: 15جوان 2016)

2- الخادمة:

لقد أضاف دولاكروا لحسناواته الثلاث اللائي تلفهنّ الأرستقراطية، خادمة زنجية البشرة التي بدت في اللوحة مدارية ظهرها، لقد كانت ترتدي ثنورة طويلة مصنوعة من قماش الفوطة الخشن لونها خليط بين الأسود والأرجواني، وقفطان بسيط يزاوج ما بين اللونين البنفسجي والبيج، وكانت تلف شعرها بمحرمة الفتول برتقالية اللون وتتزين بأقراط وخاتم وسوار من الفضة، في حين بدا وجهها الذي لا يظهر منه سوى الجزء الأيسر غير مزينّ.

لجأ دولاكروا إلى الأقمشة البسيطة والبعيدة عن الألوان الزاهية والبهرجة في رسم ملابس الخادمة، وجعلها متحلية الفضّة، ومطأطئة رأسها كمن يستجيب لأوامر سيده. لقد زادت تلك العناصر في خدمة فكرة الأرستقراطية لحسناواته الثلاث وبالتالي كشفت عن الطبقة التي تنتمي إليها الزنجية ألا وهي طبقة الخدم الخاضعة لأوامر أسيادها والمتكفلة بالأعمال المنزلية لذلك «تعمّد رسم الخادمة السوداء ليدعم فكرة الترف والهدوء واللذة والثراء[1]».

لقد رسم صورة المرأة الجزائرية الأرستقراطية والخادمة من خلال الاعتماد على الثنائيات المتناقضة؛ فجعل الأقمشة الحريرية الباهظة في مقابل قماش الفوطة الرخيص، وقفطان الحسناوات الجالسات مبهرج ورفيع الخياطة في مقابل قفطان الخادمة البسيط، وقابل الذهب

Article en ligne. Url :**http://insaniyat.revues.org/924**.

1- المرجع السابق.

والأحجار الكريمة بالفضّة، وقابل بين وجوه تلك الحسناوات المضيئة والمزينّة والمرتاحة من التعب بوجه الخادمة غير المزين والشاحب، كما قابل ارتياح الحسناوات الثلاث وتفرغهنّ من الأعمال المنزلية بحركة انصراف الخادمة إلى عمل ما كلفتها به سيدتها.

3- المحافظة:

ارتبطت صورة المرأة الجزائرية التي رسمها دولاكروا في لوحتيه بالشقة؛ إذ جعله الحيز الذي جسد الصورة النمطية التي يحتفظ بها والتي استمدها من المخيال الغربي الاستشراقي.

كان دولاكروا على غرار هؤلاء؛ فصور المرأة الجزائرية في غرفة؛ فلم يكن من هؤلاء المستشرقين الذين رسموها معتمدين على الصور المشكلة أدبيا (والمستمدة من قصص ألف ليلة وليلة) وإنما رسم تجربة بعد أن اقتحم ما هو محرم على الأجنبي، إنه عالم النساء الذي يستحيل اكتشافه، لأنه يظل عالما للمحرم والمقدس ويقتصر على النساء فقط، لكن ولوج دولاكروا هذا العالم الممنوع والذي شكل لغزا يستعصي حل شفرته بالنسبة للغرب.

لم يفوت دولاكروا الفرصة التي أتيحت له؛ والتي نجم عنها لوحتين جسد فيهما صورة المرأة المحافظة على عاداتها وتقاليدها والأهم من ذلك محافظة على الإطار الذي وضعت فيه الحرم.

أ- **الحرم:** لقد ولج دولاكروا إلى عالم الحرم الذي يعد أيقونة لنساء الشرق عامة بالنسبة للغرب إذ نجده اهتم وحرص على نقل كل تفاصيل الحرم فلم ينس أي تفصيل حيث «رسم أثواب

النساء، ونقل صيغ التطريز والأزرار(...) والبلاط والفرش والباب الخشبي المنقوش والمرآة المذهبة والنارجيلة[1]» مستعينا في ذلك بما نقله على دفاتره لكنه لم يكتف بذلك إذ المؤكد أنه احتاج لأشياء أخرى يكمل بها لوحاته التي مثلت الحلم الذي تحقق بالنسبة إليه، إذ تقول آسيا جبار: «يحتاج لأن يلمس حلمه، لأن يطيل فيه الحياة لما وراء الذكرى، لأن يكمل ما تخفيه دفاتره من مخططات ورسومات[2]» وهذا ما يؤكد على صحة تدخل الخيال في لوحات دولاكروا، لأنه يستحيل نقل التفاصيل كلها خلال زيارة واحدة لذاك المكان وحتى لو تكررت الزيارات لا يمكن أن تنقل التفاصيل بحذافيرها، فلو كان دولاكروا يتذكر بالفعل كل شيء ما كان يلجأ إلى دفاتر وتخطيطات لتدوين التفاصيل، إذن اعتمد على ما نقله وما كان يختزن في ذاكرته وأضاف إليهما الخيال الذي يعد أساس أعمال دولاكروا بالنظر إلى اتجاهه الرومنسي.

لقد هيمنت صورة الحرم على اللوحة والتي امتدت على مدار طولها وعرضها معتمدا على عناصر تخدم فكرة الحرم الشرقي الذي تجسده الليالي العربية؛ فاهتم بالمنمنمات والزليج والسجاد والنرجيلة.

1- قجال نادية: **الوظائف الأساسية للرسم الاستشراقي قبيل وإبان الاستعمار الغربي للعالم الإسلامي.**

2- جبار آسيا: **نساء الجزائر في شقتهن.** ترجمة جماعية، إشراف بوزيدة عبد القادر. ص 199.

ب- **المنمنمات:** لقد استعان بالمنمنمة[1]حينما جعلها معلقة على الجدار حيث كانت تقف الخادمة على صورة مزخرفة في مخطوط دقيقة الرسم والتلوين. إنّ هذا الفن عرف منذ القدم مع الحضارات القديمة وعلى وجه الخصوص الهندية والفارسية والعثمانية. تتيح هذه المنمنمات الفرصة على التعريف بعادات وتقاليد المجتمع الإسلامي.

ج- **الزليج:** لقد زين جدران الحرم وأرضيته بالزليج المزخرف بأشكال هندسية مختلفة، فقد استعمله ليعرف على العمران الجزائري آنذاك؛ هذا الفن الذي «ارتبط ببلاد المغرب كثيرا إذ أنّ أقدم المعالم الأثرية بالمغرب تتزين به. يستعين هذا الفن بالزخارف والأشكال الهندسية المرتبطة بالفن الإسلامي[2]» فما يكسب الزليج قيمته هو التشكيل الجامع بين الخط والنقش والهندسة واللون إذ يستعمل كديكور راق لتجميل الجدران ،الأرضيات، النافورة وغيرها.

د-**السجاد:** جعل في لوحته ثلاث سجادات منها المخططة ومنها المزركشة بألوان ما بني الأصفر والبيج والأحمر والبني والأخضر والأزرق كل واحدة من الحسناوات الثلاث تجلس على واحد، لقد «ارتبط فن السجاد بالحضارة الفارسية وعلى وجه الخصوص ببلاد إيران وقد

1- لقد اشتهرت الكتب العربية القديمة **بالمنمنمات** إذ نجد كتاب كليلة ودمنة ذو الأصول الهندية أول كتاب عربي استعملها، كما نجد كتبا أخرى منها الأغاني للأصفهاني ومقامات الحريري، وخواص العقاقير لديوسقوريدس والبيطرة لأحمد بن الحسن.

2- مفهوم الزليج. (تاريخ دخول الموقع: 13 أكتوبر 2019).

Article en ligne. Url : **https://ar.wikipedia.org/wiki/زليج**

كان إقليم أذربيجان في القرن الثامن للميلاد من أهم مراكز السجاد[1]» وهي أنواع مختلفة منها المصنوعة من الصوف وأخرى مصنوعة من الحرير وهناك من السجادات الثقيلة الوزن والخفيفة وهناك البسيطة في الأشكال والألوان وهناك المبهرجة.

هـ-**النرجيلة:** لقد صور النرجيلة التي كانت تمسك بطرفها الإحدى الحسناوات ليعرف ببعض العادات الشائعة في مجتمع الحرم آنذاك. «تعد النرجيلة أداة لتدخين الحشيشة، اخترعت على يد الطبيب حكيم عبد الفتح في الهند أثناء الحكم المغولي. لا يمكن تحديد أصولها بالضبط لأنه اختلفت الروايات في ذلك فقد يكون أصلها من الهند أو قد يكون من شبه الجزيرة العربية. انتشرت في المناطق العربية على يد الدولة العثمانية[2]» ما يفسر وجودها في الحرم الجزائري إذ اكتسبت النساء الجزائريات هذه العادة عن العثمانيين الذي لم يكن قد مر على خروجهم من الجزائر إلا سنوات قليلة.

لقد جاءت صورة الحرم بمثابة العلامة الخصوصية للمرأة الجزائرية (والشرقية على وجه العموم) إذ جعله يبدو في غاية الحميمية من خلال حالة الهدوء والجلسة والزي الذي صور به نسوته سروال الشلقة و القفطان التي تعكس جانبا آخر من تقاليد مجتمع الحريم الجزائري جاعلا بذلك

1- مفهوم السجاد. (تاريخ دخول الموقع: 13 أكتوبر 2019).

Article en ligne. Url : **https://ar.wikipedia.org/wiki/سجاد**

2- الشيشة. (تاريخ دخول الموقع: 13 أكتوبر 2019).

Article en ligne. Url : **https://arz.wikipedia.org/wiki/شيشه**

الحرم الفضاء الذي تمارس فيه النسوة حريتهن في الكشف عن مفاتنهن وعدم تحجبهن، حتى إن كان مكوثهن بالحرم أساسا فعل حبس وإخضاع من طرف سلطة الرجل لأنه كان يمنع عليها الظهور خارجا بتلك الطريقة؛ إلا أنّه يسمح ببعض من الحرية في التصرف في الجسد والزي لما تتواجد في الفضاء المخصص لها البيت.

نجده بذلك نقل عالما شرقيا ساحرا من خلال صورة الحرم التي اعتمد على عناصر تكوينية لتجسيدها على أكمل وجه من منمنمات وزليج وأفرشة ونرجيلة مدعما بذلك صورة المرأة المحافظة على فضائها المقدس وعلى عاداتها وتقاليدها، ومستندا على الصورة التي اختزنت بذاكرته من جهة وعلى ما أوصله الغرب عن نساء الشرق الأوسط من جهة أخرى «فكانت صورة المرأة الشرقية وفق ذلك الإسقاط تحيطها قدسية جذابة ممزوجة بفنتازيا شرقية في زخرف المكان، طبيعة الشرق، الأزياء، الأقمشة، الفرش والحرير، الألوان[1]» وبالتالي يمكن القول أنه ربط صورة المرأة الجزائرية بمخيلته التي كانت تركز على موديل نمطي للشرقيات.

1- بن فاطمة بشرى: **المرأة خيال الغرب وواقع الشرق (أي علاقة بين الحريمين في لوحات المستشرقين)**. 05 جانفي 2018. (تاريخ دخول الموقع: 30 مارس 2018).

Article en ligne. Url: **http://www.eldiwan.org/**

الأرستقراطية	المحافظة	الخادمة
اللباس الفاخر	اللباس التقليدي	اللباس البسيط
المجوهرات والحلي	القفاطين + الفوطة	الفضة
التزيين والتسريحات	محرمة الفتول	لفة الشعر البسيطة
الجلوس والارتخاء	التواجد في الشقة	الانشغال بالستار

مخطط لأهم المعالم التي تم بها رصد صورة المرأة الجزائرية من منظور دولاكروا

1.2-صورة المرأة الجزائرية من خلال لوحات بابلو بيكاسو "نساء الجزائر":

أ-تحليل لوحات بابلو بيكاسو:

استلهم الرسام الإسباني بابلو بيكاسو[1] نساءه الجزائريات من لوحات الفرنسي دولاكروا الذي كان قد أفرد لهن لوحتين سبق أن تعرضنا لهما بالتحليل فباشر بيكاسو رحلة الاهتمام

1- **بابلو بيكاسو:** رسام اسباني (1881م-1973م): قسم الدارسون إبداعاته إلى خمس مراحل: **المرحلة الزرقاء** وقد امتدت من 1901م إلى غاية 1904م، تميزت بطغيان اللون الأزرق على لوحاته أما مواضيعها فكانت متعلقة بالمتسولين والمنبوذين وبنات الهوى والمرضى والمقعدين والفقراء لذلك نجدها قد اتسمت بالكآبة والحزن القاتمين. **المرحلة الثانية** التي تمتد من عام 1905م إلى 1906م، نزع فيها بيكاسو إلى استعمال ألوان أفتح بشكل واضح وصولا إلى اللون الوردي لذلك سميت **المرحلة الوردية**، هذه الألوان التي جعلت اللوحات أقل اكتئابا وحزنا من سابقاتها فقد عبرت عن الكثير من المشاعر والعواطف العائلية، كما ذهبت إلى طبيعة الارتباط بين البشر، **المرحلة الثالثة –التأثر بالفنّ الإفريقي**–حيث تأثر في أعماله بإفريقيا، وقد امتدت من 1908م إلى غاية 1909م، **المرحلة الرابعة التكعيبية التحليلية** تمتد من 1909م إلى غاية 1912م، **المرحلة الخامسة** فانتقل إلى تفيكك الأجزاء وإعادة تركيبها من جديد من وجهة نظره وهي المرحلة التي أطلق عليها **التكعيبية التركيبية** التي دامت من 1912م إلى غاية 1917م.

أهم أعماله: لوحة عذارى أفنيون/ لوحة الغورنيكا/ لوحة المرأة الباكية/ لوحات نساء الجزائر/ لوحة مذبحة كوريا/ لوحة جاكلين. جمع بيكاسو بين الفن التشكيلي والأدب، فقد ترك أكثر من ثلاثمئة قصيدة غير معنونة قام بكتابتها ما بين 1935م–1959م؛ منها: مسرحية الرغبة التي أشعلت الذنب– مسرحية الفتيات الصغيرات الأربع.

الجوائز التي حاز عليها بابلو بيكاسو: –جائزة ستالين للسلام 1950م/–جائزة لينين للسلام 1962م.

ينظر. جلو فرانسوا وليك كارلتوك: **حياتي مع بيكاسو**. تر: مي مظفر. ط1. دار الفارس للنشر –الأردن–. 2000.

ينظر. مجموعة من المؤلفين: **الرسامون –عباقرة الفن– أعمالهم وإبداعاتهم**. مراجعة وتدقيق لغوي: هلا أمان الدين. الملف الثاني. ط1. مكتبة دار المعارف –بيروت–لبنان. 2013.

بهنّ حيث نجد أنه عاش معهن فترة في ورشته. فما هي المعالم التي اتبعها بيكاسو في رصد صورة المرأة الجزائرية؟

1-الوصف:

1.1-الجانب التقني:

أ-اسم صاحب اللوحات: بابلو بيكاسو (Pablo Picasso)

ب-تاريخ ظهور اللوحات: ظهرت إلى الوجود لوحات بابلو بيكاسو التي اتخذت المرآة الجزائرية موضوعا لها؛ فأطلق على مجموعته اسم: نساء الجزائر (Las mujeres de Argel) لقد بلغ عدد تلك الأعمال سبعة عشر عملا فنيا «خمس عشرة لوحة ومطبوعتان حجريتان تحمل العنوان نفسه[1]» وقد دام الاشتغال عليها لمدة ثلاثة أشهر[2]. وقد بدأت فكرة اللوحات من خلال لوحتي دولاكروا "نساء الجزائر في شقتهن" إلا أنه اشتغل عليهما بطريقة مغايرة وجديدة.

1-جبار آسيا: **نساء الجزائر في شقتهن**. ترجمة جماعية، إشراف: بوزيدة عبد القادر. ص 213.

2- **تاريخ عرض اللوحات:** 13 ديسمبر 1954 حيث عرضت لوحتين/ 28 ديسمبر 1954/ 1 جانفي 1955/ 17 جانفي 1955/ 20 جانفي 1955/ 22 جانفي 1955/ 24 جانفي 1955/ 6 فيفري 1955/ 9 فيفري 1955/ 11 فيفري 1955/ 13 فيفري1955/ 14 فيفري 1955.

3-نوع الحامل والتقنية المستعملة: استعمل الرسام في لوحاته السبع عشر الألوان الزيتية متبعا في ذلك الطريقة التكعيبية، هذا الاتجاه الذي يعتمد على الأشكال الهندسية لبناء لوحاته، فيقوم الفنان على النظر إلى الأشياء من خلال الأجسام الهندسية.

4-الشكل والحجم: اللوحات جاءت على شكل مستطيل ذات الأبعاد 114 سم عرضا و146.5 سم طولا[1]. لم تختلف اللوحات كثيرا من حيث التشكيل فكانت تظهر جلها مع تغييرات طفيفة في الأشكال أو الألوان لكن عموما ظل المضمون هو نفسه.

Les femmes d'Alger

Artiste	Pablo Picasso
Date	1954 / 1955
Matériau	huile sur toile
Dimensions (H × L)	114 × 146.5 cm
Mouvement	Cubisme

1- Femmes d'Alger.

Article en ligne. Url : **https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Femmes_d'Alger**

1.2-الجانب التشكيلي:

أ-عدد الألوان ودرجة انتشارها: بالعودة إلى اللوحات نجد أن الرسام الاسباني بيكاسو يقوم باختيار الألوان كثيرا فنجده استعمل ألوانا مختلفة مثل الأصفر والأحمر والأخضر والأزرق والأسود والرمادي والأبيض والوردي، وقد اختلف حضور الألوان في اللوحات ومنها ما ظلت محافظة على الألوان نفسها.

ب-التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسية: استنادا إلى اللوحات لقد كانت لوحات بيكاسو في مجملها أشكالا استنادا إلى الاتجاه الذي اختاره ألا وهو التكعيبية الذي يتكئ بالدرجة الأولى على المجسمات وتركيبها من أجل إنشاء صورة معينة، فاعتمد على الدوائر والأقواس والمستطيلات والمربعات والمكعبات والمثلثات والخطوط وأشباه المنحرفات، وقد تباينت استعمالاته لها فنجده مثلا: يستعين بالدوائر في رسم الأثداء والبطون، وبالأقواس في رسم الأوراك وخلفية بعض اللوحات (خلفية اللوحة 13 ديسمبر 1954، 28 ديسمبر 1954م، 01 جانفي 1955م، 16 جانفي 1955م)، استعان كذلك بالمستطيلات وأشباه المنحرفات في رسم الأجساد التي جعل بعضها يبدو واقفا وبعضها منكمشا على نفسه، أما المربعات فحضر حضورا قويا في الخلفية الموجودة في اللوحات الآتية: 25 جانفي 1955م، 26 جانفي 1955م، بينما نجد طغيان المستطيلات في الأرضية والخلفية الموجودة في اللوحة 14 فيفري 1955م[1].

1- Picasso Pablo: **Femmes d'Alger. Tableaux.**

1.3-الموضوع:

أ-علاقة اللوحات/العنوان: اختار بيكاسو موضوع المرأة الجزائرية في سبعة عشر عملا فنيا متتاليا اشتغل عليه، هذا المسار الذي عايشه الرسام شهورا، خلال هذه الفترة اهتم بنساء الجزائر من خلال تكعيبياته المعبرة عنهن حتى أصبحت قريبة منه بفعل التكرار. جاءت النسخ متتالية إذ لم يطل الرسام في فترة إنجازها، وقد كان عنوانها معبرا بصراحة عن موضوعها ومطابقا له.

ب-الوصف الأولي لعناصر اللوحات: لقد أنتج بيكاسو أعماله المتمحورة حول موضوع المرأة الجزائرية إذ أنه اختار في بادئ الأمر فضاءا مفتوحا يوحي بالانفتاح والحرية؛ في ظل غياب تام لكل ما يوحي بفعل الانغلاق من نوافذ أو أبواب أو جدران أو ستائر أو ألبسة. لقد ضم فضاء بيكاسو نسوة تظهر ملامحهن وأعضاء جسدهن مركزا على الأثداء والبطون التي اتخذ لها بيكاسو شكل الدوائر حتى تبرز للعيان وحجما أكبر، وكثيرا ما كان يجعل لونها يختلف مع لون بقية أعضاء الجسد كالوجه والأرجل والأيادي والأوراك، أما أعضاء الجسد فعرفت عدة حالات أحيانا تبدو النسوة واقفات وأحيانا قاعدات ومرات منكمشات أو مستلقيات، وكثيرا ما كانت النسوة تشترك في الأعضاء الجسدية ماعدا الوجه والأثداء، ظهرت في كل اللوحات تقريبا أربع نسوة.

2-بيئة اللوحات:

2.1-الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة: تنتمي لوحات بابلو بيكاسو "نساء الجزائر" إلى **الاتجاه التكعيبي** الذي يتشكل من مجسمات وأشكال يركبها الفنان حسب وجهة نظره ليعبر بها عن فكرة محددة، فقد كانت هذه اللوحات من أقوى اللوحات التي جسدت الاتجاه التكعيبي «الذي يرتكز بالمقام الأول على الشكل ومن ثمة اللون[1]» فالمتتبع للوحات بيكاسو ينتبه مباشرة إلى الحضور المهيمن للأشكال الهندسية والمكعبات التي جعلها بيكاسو تتخذ قالبا معينا للتعبير عنه.

لذلك نسجل على هذه اللوحات طغيان الشكل وحضوره القوي أكثر من اللون، فمن المحتمل أن يكون الرسام قد استعان باللون ليعطي كل شكل صورته النهائية وليوضح معناها حتى لا نخلط بينها ونتمكن من كشف جزئيات الموضوع.

2.2-العلاقة اللوحة/الفنان: عاش بيكاسو علاقة قوية مع لوحاته حسبما يبدو من عددها، مما لا شك فيه أنه عاش لحظات اندغام وانسجام تام مع موضوعه؛ ما جعله يجسده في نسخ متعددة، وما فعل التكرار ذاك إلا دلالة على الاهتمام والصلة القوية بينه وبين أعماله. ليواصل بيكاسو اهتمامه بالمرأة الجزائرية من خلال جعله جميلة بوباشا وجها يستعيره ليرسم به بورتريها

1- بن مخلوف سليمة: **الفن وتاريخه (الدرس الأول)**. 6 مارس 2015. (تاريخ دخول الموقع: 20جوان 2017). ص 29. Article en ligne. Url : **meduc.ufc.dz/cours/Art/COURS.pdf**

لها تخليدا لدور المرأة الجزائرية وكذا مساعدته للمجاهدة الجزائرية لويزة إغيل عام 1961 «وفي ذلك أنها لجأت إلى الإسباني بيكاسو الذي خبأها في منزل العائلة لمدة 34 يوما، وتقول بعد فراري من سجن بو الفرنسي قبل سنة من استقلال الجزائر عام 1962[1]».

3-القراءة الثانية التضمينية:

نقلت لوحات بيكاسو صورة عن النساء الجزائريات من منظور بيكاسو، فكان الاشتغال جديا ودقيقا للغاية؛ إذ يظهر فيه الاهتمام بالجانب الموضوعاتي وإهمال تام للجانب الجمالي الذي تكتسيه اللوحات في العادة. يبدو أن بيكاسو طبق قواعد التكعيبية على أعماله إذ طغى الشكل على حيز اللوحات كلها في ظل تقريبا قلة اللون أو غيابه. التجأ بيكاسو إلى اختيار فضاء مفتوح بعيد عن قيود الانغلاق والاختناق لعرض فكرة الحرية وتعزيز دعائمها.

كانت تبدو نسوته عاريات تماما فتضاريس أجسادهن واضحة للعيان خصوصا الأثداء التي ركز عليها أيان تركيز، إن تقنية العري التي عمد إليها بيكاسو لم تكن اعتباطا بل لها دلالات خصوصا أن لوحاته مرتبطة بالتاريخ الثوري للجزائري فقد اتبع بيكاسو القضية الجزائرية وكان يفهم عمقها خصوصا مع ظهور الثورة التي أهم أهدافها التحرر والاستقلال لذلك فالفضل يعود

1- سليماني جازية: **لويزة إغيل احريز -حكاية مجاهدة جزائرية-**.العربي الجديد. 17 جانفي 2015. (تاريخ دخول الموقع: 13 أكتوبر 2019).

Article en ligne. Url : **https://www.alaraby.co.uk/society/2015/1/16/-لويزة-إيغيل-أحريز-حكاية-مجاهدة-جزائرية**

إلى « قضايا التحرير والتحرر في تحول صورة المرأة وحضورها داخل اللوحة إلى رمز آخر منبثق من الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي لا من الواقع الخيالي الحالم فجسدت في الأعمال الفنية لتلك القضايا بكل معاني الاستقلال والتحرير والمشاركة والتحمل والأمومة[1]» فتصبح بذلك لوحات بيكاسو محرضة على الوعي والثورة فهي لوحات تحفظ الكرامة للشعب الجزائري وكأن بيكاسو يؤكد مقولة (الحرية تؤخذ ولا تعطى) ومن خلال توظيفه النسوة دلالة على المهام المحورية التي تقوم بها المرأة الجزائرية وفضلها وجهودها في سبيل خدمة الوطن والتضحية لأجله.

ب-نتائج التحليل: يمكن أن نجمل ما استخلصناه من تحليلنا للوحات بيكاسو محل الدراسة "نساء الجزائر" في النقاط التالية:

-لوحات بابلو بيكاسو هي ولادة جديدة للوحات أوجين دولاكروا، إذ استعار لوحاته من الرسام الفرنسي دولاكروا "نساء الجزائر في شقتهنّ"، مع الاحتفاظ بالعنوان نفسه لكن بطريقة تتماشى وطريقته فحذف الشقة ليصبح العنوان الذي أطلقه على لوحاته: "نساء الجزائر" حيث أنه «عاش (...) في عالم نساء الجزائر كما صوره دولاكروا، واجه بيكاسو (...) عالما مغايرا تماما[2]»

1- بن فاطمة بشرى: **المرأة الشرقية في الفن التشكيلي -من رؤية المستشرقين الحالمة إلى الرؤية العربية المعاصرة-**. 23 جويلية 2011.

Article en ligne. Url : **http://benfatmabochra.blogspot.com/2011/07/blog-post_22.html**

2- جبار آسيا: **نساء الجزائر في شقتهنّ**. ترجمة جماعية. إشراف: بوزيدة عبد القادر. ص 212-213.

كما أنه وظف تقنياته فأخضع اللوحات المندرجة ضمن الاتجاه الرومنسي لاتجاهه وطوعها وفقا لمتطلبات مدرسته التكعيبية ذلك لأنه «كان رافضا لفكرة التقليد من أساسها قائلا: لا يجب ان نقلد ما نريد أن نبدع[1]» فلا يجب أن يكون الفنان تابعا ناقلا بقدر ما يجب أن يكون مبدعا لدرجة الاستيلاء مثلما هو الحال مع لوحات دولاكروا إذ نلحظ فعل الاستيلاء التام على اللوحات من قبل بيكاسو.

– دام اشتغال دولاكروا على اللوحات عدة أشهر جعله يرتبط بها ارتباطا وثيقا إذ كرر تلك النسوة على مدار سبع عشر لوحة، الأمر الذي جعل لوحات بيكاسو أكثر عددا وأعمق طرحا من لوحات دولاكروا[2]، فقد تفوق بيكاسو في قرصنة الفكرة إذ جعلها تخدم مسيرته الفنية ورؤاه الفكرية، فالمتأمل لنساء بيكاسو يستبعد تهمة سرقة نساء دولاكروا، ومما لاشك فيه أن عمل بيكاسو على تلك النسوة كان جادا وموضوعيا إذ اخترق المضامين المقدمة وحورها حسب ما تقتضيه ضروريات الأوضاع فجعل لوحاته إسقاطا لما كانت تعيشه الجزائر في تلك الفترة تاريخيا، سياسيا، ثقافيا، اجتماعيا ودينيا.

1– Voir. Gharbi Farah Aicha : **Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djebar – Une rencontre entre la peinture et l'écriture**. Etudes françaises. Vol 40. N°1. Les presses de l'université Montréal. P 71.

2– Voir. Ibid. P 71.

-هذه اللوحات تتمتع بالحركة نظرا للحركية التي نلمسها من خلال تركيز المصور على الأجساد التي تختلف وضعياتها في اللوحات.

-شهدت اللوحات طغيان الفعل التحرري وذلك كان تعبيرا منه رفض المرأة الجزائرية الخضوع والذل وتفطنها لضرورة التحرر سياسيا واجتماعيا وثقافيا وذلك من خلال الوعي بقيمة الحرية والاستقلالية باعتبار المرأة رمز الوطن وبالتالي هي رسالة مؤيدة للقضية الجزائرية بالاستناد إلى تاريخها (1954م-1955م)، فالرسام دعم الثورة الجزائرية.

-اشتغال بيكاسو على اللوحات دليل على تقديره للدور الذي لعبته المرأة الجزائرية في سبيل إنجاح الثورة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي الغاشم ودلالة توحي بقيمة المرأة لدى بيكاسو هذا الفنان الذي يبدو مقدرا لمجهودات النساء وواعيا لذلك.

ج-صورة المرأة الجزائرية في لوحات بابلو بيكاسو:

لقد شغلت المرأة الجزائرية حيزا فنيا لا يستهان به في إبداعات بيكاسو جسدت كلها في سبع عشرة لوحة موسومة ب"نساء الجزائر". فما هي المعالم التي اتخذها بابلو بيكاسو لرصد صورة المرأة الجزائرية من خلال نساء الجزائر؟

1- العارية:

لقد جعل بيكاسو نسائه الجزائريات مجردات من الثياب التي قيدها بها دولاكروا فظهرن عاريات تماما بمفاتنهن الواضحة المعالم خصوصا الأثداء التي كانت بارزة وصارخة في كل لوحاته المتسمة بالحركية، فعمد إلى فعل التعرية تمردا بكل المعايير على شباك الحرم الذي كان يلتف حولهن منعهن من الضوء والهواء وفصلهن على الخارج، يتخلص كذلك نهائيا من الأثواب والألبسة التي تلف أجساد النسوة لأنه رأى أن ذلك يجعل المرأة مجرد عنصر جامد فتصبح ملحقة بالشيئية ما يفضي بها إلى الخضوع، لكن أراد من نسائه أن تبدين متفاعلات وراغبات لتتميزن بالقوة وفرصة الكلام لإيصال ما يختلجهنّ فتصبح مشاركات بآرائهن وأفكارهن ومؤيدات ورافضات؛ لتتمكن من تجاوز فكرة أن تكون مرغوبات ومطيعات. فلجأ بيكاسو إلى فعل التعرية

وهو الوتر الحساس بالنسبة للمجتمعات الشرقية عامة عند رسمه للنساء الجزائريات عاريات نظرا لما في «الصورة التي يحيل عليها مفهوم التعرية أمام الآخر في المجتمعات الشرقية من تحريم وقدسية[1]» لكنه لم يكن سوى وسيلة عمد إليها لمهد لظهور المرأة الجزائرية الثائرة الرافضة للرضوخ والاستسلام على الصعيد الجسدي، النفسي وكذلك الأرض خصوصا بعد ما «أحدثه الحادي عشر من سبتمبر من تغييرات جيوسياسية وتحولات استراتيجية ايقظت عديد

1- رابحي عبد القادر : **الاستشراق الفني و شعرية الجسد الشرقي...التعرية بوصفها فعلا كولونياليا**. مجلة أصوات الشمال. 15 سبتمبر 2012. (تاريخ دخول الموقع: 20 جويلية 2017).

Article en ligne. Url : **www.aswat- elchamal.com - /ar/?p=98&a=29335**.

المسلمات النائمة في عمق الإنسان الشرقي عن التصور الغربي للجسد الشرقي بوصفه كيانا جغرافيا[1]» فيصبح هنا الجسد هو الأرض، الوطن التي شكلت أكبر مطامع العين الاستعمارية الغربية.

2-الثائرة:

لقد كانت لوحات بيكاسو تمثلا لإنسانية فنان واع بحجم المأساة التي تعيشها الجزائر المبادة بفعل المستعمر الفرنسي، وتنبأ منه على اقتراب ساعة مواجهة العدو الفرنسي، ولادة حقيقية لنساء جزائريات على يد بيكاسو جعلتهنّ يقتحمن باب التاريخ على مصراعيه لأنهن أصبحن في مواجهة لما يحدث في الفضاء الخارجي من بشاعة وشناعة مورست على الجزائر، وما كان يصلهم منها سوى أصداء تتسرب من نوافذ الغرف الصغيرة، إذ أنّ في تحرير بيكاسو لنسائه فعل تحرير لشعب بأكمله وتوعية للنساء الجزائريات «فظهرت سلالة حاملات القنابل

1- المرجع السابق.

خلال معركة الجزائر[1]»، فتحولت جميلات الشقة المحبوسات إلى جميلات الثورة[2]اللائي خلدت أسماءهنّ في العالم بأسره وهنّ جميلة بوحيرد[3] وجميلة بوعزة[4] وجميلة بوباشا[5].

1- جبار آسيا: **نساء الجزائر في شقتهن**. ترجمة جماعية، إشراف: بوزيدة عبد القادر. ص 214.

2- لقد حضرت الفنانة الجزائرية صونيا إنتاجا مسرحيا جديدا بعنوان «**جميلات الجزائر**» للمسرح الجهوي «عز الدين مجوبي» بعنابة، عن نص لنجاة طييوني، في إطار الاحتفال بخمسينية الاستقلال، وأوضحت أنّ هذه المسرحية رسالة للأجيال القادمة التي ستتعرّف على تضحيات المرأة الجزائرية إبّان الثورة ومشاركتها الفعلية في مكافحة العدوّ الغاشم.

3- **جميلة بوحيرد:** من مواليد 1935م بمدينة الجزائر و تحديدا حي القصبة، انخرطت بالثورة في بداية 1956م وهي ما تزال تلميذة. عملت بالمجموعات المسلحة حيث قامت بنقل الأسلحة ووضع القنابل بأماكن يرتادها المستعمرون. اعتقلت في اليوم التاسع من شهر أفريل لعام 1957م بعد إطلاق النار عليها في شوارع العاصمة، إثر مطاردة من طرف رجال الجيش الفرنسي. مارس عليها المظليون الفرنسيون أشد أنواع العذاب وحشية. نشر عنها كتابا عنوانه جميلة بوحيرد لمؤلفيه الكاتب الفرنسي جورج ارنو ومحاميها الأستاذ فيرجيس. لقد انتشرت قضية بوحيرد في العالم ومن خلالها انتشرت قضية نضال المرأة الجزائرية. أطلق سراح بوحيرد مع وقف القتال.

4- **جميلة بوعزة:** من مواليد 1937م بالعفرون البليدة انخرطت بصفوف الثوار الجزائريين عام 1956م وهي ماتزال طالبة ثانوية. عملت مع المجموعات المسلحة بالعاصمة؛ إذ أنها قامت بوضع قنابل في أماكن حيث يتواجد الفرنسيون، أهمها القنبلة التي انفجرت عام 1957م في حفل راقص بالكوكاردي فقتلت أكثر من 20 فرنسي وجرحت 89 منهم. رسمت أجهزة المخابرات الفرنسية صورتها من وصف مشاهديها، وظلت تتبعها إلى أن تم اعتقالها في أفريل من عام 1957م. مارس عليها رجال المظلات الفرنسيين سائر أنواع التعذيب وأبشعها وأكثرها وحشية وهمجية. تنقلت بين عدة سجون بفرنسا ولم يطلق سراحها إلا مع وقف القتال عام 1962م.

5- **جميلة بوباشا:** من مواليد 1938م بمدينة الجزائر. انضمت للثورة عام 1955م وهي ما تزال تلميذة، كان دورها نقل الأدوية والوثائق للثوار وإيواء المناضلين المطاردين. اعتقلت بالعاصمة في اليوم التاسع من شهر سبتمبر لعام 1960م حيث

ج-المتحررة:

إنّ في إعطاء المرأة الجزائرية صورة العارية من جهة وصورة الثائرة من جهة أخرى تمثيل لصورتها المتحررة، التي تشكلت بعد أن تخلصت من الحرم والملابس والأشغال المنزلية وغزل الصوف والخياطة بعد أن تفطنت إلى حقيقة مأساتها بسيطرة الرجل الشرقي عليها وقمع حقوقها التي من أبسطها الحرية. فحررت نفسها لتنتقل بذلك من علاقة جزئية إلى علاقة كلية فراحت تبحث عن حرية وطنها الذي كان قد مضى على احتلاله من قبل الجيوش الفرنسية لمدة قرن وخمسة وعشرين عاما من ذل وسيطرة وخضوع للشعب الجزائري برمته بعد أن أُدِيسَ على حريته وشرفه من قبل المستعمر الفرنسي الذي سعى بذلك إلى محو الهوية الجزائرية.

جاءت صورة المرأة المتحررة ضرورة ملحة على الحرية التي تعد حقا من حقوق الإنسانية، وإن كان فيها سعي إلى استرجاع السيادة الوطنية والهوية بالإصرار عليهما وبمساندة من المرأة الجزائرية الثائرة.

ذاقت سائر أنواع التعذيب، بقيت رهينة السجن إلى أن أطلق سراحها مع وقف القتال. ألفت الكاتبتان الفرنسيتان وهما محاميتاها سيمون دي بوفوار وجيزيل حليمي كتابا بعنوان:"جميلة بوباشا".

ينظر:

يايسي محمد : **جميلات الجزائر**. دار هومة للطبع، بوزريعة، الجزائر. د.ط. 2013. ص 8-22.

وبالتالي تصبح الصورة التي رسمها بيكاسو عن المرأة الجزائرية صورة مرتبطة بالواقع التاريخي (الثورة) والنفسي (المعاناة والاختناق والخضوع).

العاريـــــــة	الثائـــــــرة	المتحـــررة
التخلي عن اللباس	التركيز على أعضاء الجسد	تحرير الفضاء
التخلي على الديكورات	التركيز على الأثداء البارزة الحمراء	تحرير الجسد
		تحرير الحركة

مخطط لأهم المعالم التي تم بها رصد صورة المرأة الجزائرية من منظور بيكاسو

2-صورة المرأة الجزائرية من خلال قصة "نساء الجزائر في شقتهن" لآسيا جبار:

2.1- تقديم القصة " نساء الجزائر في شقتهنّ: "نساء الجزائر في شقتهنّ " عنوان اختارته الكاتبة الجزائرية آسيا جبار لمجموعتها القصصية والمكتوبة باللغة الفرنسية، والتي تضم تصديرا وتذييلا، وما "نساء الجزائر في شقتهنّ" سوى عنوان للقصة الأولى الواردة في مجموعتها التي قامت بنشرها عام 1980م بباريس – فرنسا، وأعيد نشرها مرة أخرى عام 2002م بباريس أيضا[1]. تبدأ قصة "نساء الجزائر في شقتهنّ" من الصفحة 13 إلى الصفحة 70 (باللغة الفرنسية، أما في الترجمة إلى اللغة العربية من الصفحة 55 إلى الصفحة 109)، تتضمن الصفحة الأولى نص الإهداء[2] (إلى أختي سكينة المتواجدة في أبو ظبي)، في حين تكشف عن تاريخ كتابة هذه القصة بعد نقطة النهاية وهو عام 1978م، وقد استغرقت في كتابة هذه القصة أربعة أشهر من شهر جويلية إلى شهر أكتوبر[3].

1- Jaballah Imene: « **Bibliographie générale d'Assia Djebar** » : Livresque : Magazine littéraire. N° 15. Kouba –Alger–. Janvier/Février 2012. P46.

2- Djebar Assia: **Femmes d'Alger dans leur appartement**. P 13. (A Sakina , ma sœur. A Abu Dhabi).

3- Ibid. P 70. (Alger, juillet–octobre. 1978).

2.2-بطاقة فنية للمجموعة القصصية:

المؤلف: آسيا جبار [1]

العنوان: نساء الجزائر في شقتهنّ (Les femmes d'Alger dans leur appartement)

المترجم: ترجمة جماعية تحت إشراف عبد القادر بوزيدة.

تاريخ الصدور: 1980م

1-**آسيا جبار:** ولدت آسيا جبار في 04 أوت عام 1936م بشرشال غرب الجزائر، اسمها الحقيقي فطيمة الزهرة إملحاين من عائلة برجوازية صغيرة. كان والدها معلما بدوار متيجة ببلدة موزاية، أما جذورها من أمها فتمتد إلى قبيلة بني مناصر. التحقت بالمدرسة القرآنية والابتدائية الفرنسية؛ لتلتحق فيما بعد بثانوية البليدة عام 1946م. لقد كانت آسيا جبار مجتهدة ومتميزة في دراستها، فاستطاعت أن تجتاز امتحان البكالوريا بنجاح عام 1953م. التحقت بثانوية فينيلون بباريس عام 1954م، لتبزغ موهبتها في الكتابة بعد ثلاث سنوات من خلال أول عمل أدبي لها عام 1957م بعنوان "العطش"، رواية أمضتها باسم مستعار هو آسيا جبار. كانت تشتغل آسيا جبار بجريدة "المجاهد" في نفس الوقت الذي كانت تحضر فيه لنيل شهادة الدراسات العليا في التاريخ، لتشغل منصب أستاذة التاريخ الإفريقي في جامعة الرباط عام 1959م. اشتغلت كذلك في الولايات الأمريكية المتحدة في منصب بروفيسور للأدب الفرنكفوني. توفيت06 فيفري 2015 بفرنسا ودفنت بمسقط رأسها شرشال.

أهم أعمالها: الروائية والقصصية: العطش–أطفال العالم الجديد–الحب والفنتازيا–ليالي ستراسبورغ–امرأة بلا قبر.

الأعمال السنيمائية: نوبة نساء جبل شنوة–الزردة وأناشيد النسيان. **التصديرات:** تصدير لروايتي الفردوس صوت المنفى لنوال السعداوي، أرض الصابرين تحترق لبشير خريف، تصدير لقاموس الكلمات الفرنسية ذات الأصول العربية والتركية.

أعمال أخرى: نساء الإسلام–حوليات حول صيف جزائري (هنا وهناك) مرفق بألبوم صور–رمضان مرفق بألبوم صور كذلك.

الجوائز: جائزة النقاد في مهرجان البندقيّة عام 1979 عن فيلمها الوثائقي "نوبة جبل شنوة"/ جائزة موريس مايترلينك في بلجيكا عام 1995/ الجائزة الدوليّة نوتشاد برايز الأمريكية عام 1996/ جائزة بالما الدوليّة بايطاليا عام 1998/ انتخبت شهر أكتوبر من عام 1999 عضوا في الأكاديمية الملكيّة للغة والأدب الفرنسي ببلجيكا في مقعد الأديب المتوفى جوليان غرين/ جائزة السلام في ألمانيا سنة 2000.

عدد الصفحات: 267 صفحة

تاريخ الترجمة: 2017 (اللغة العربية)

عدد الصفحات (الترجمة) : 219 صفحة

أجزاء المجموعة القصصية:

تتكون المجموعة القصصية من أربعة أجزاء، هي كالآتي:

-استهلال

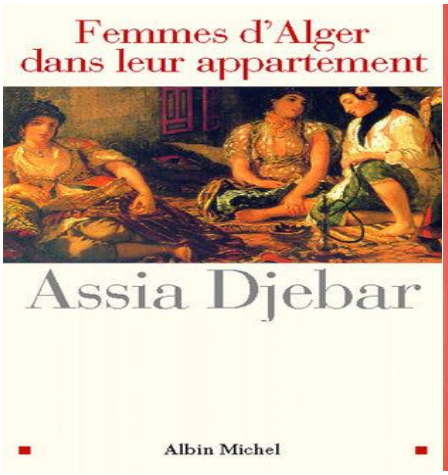
-ليلة قصة فاطمة

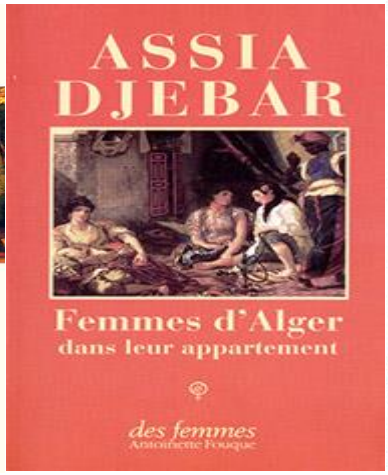
-اليوم: نساء الجزائر في شقتهنّ / المرأة الباكية.

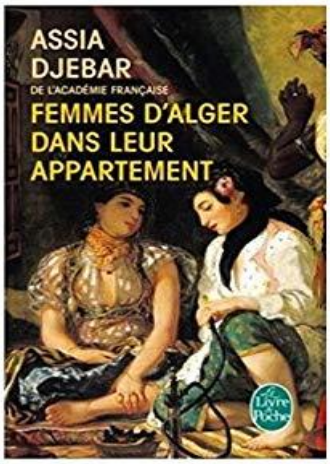
-أمس: لا وجود للمنفى / الأموات يتكلمون / يوم رمضاني / نوستالجيا الحشود.

-ملحق: نظرة محرمة، صوت مقطوع.

غلاف الرواية: جاء غلاف المجموعة القصصية الأصلية المكتوبة باللغة الفرنسية عام 1980م من طرف الكاتبة الجزائرية آسيا جبار لوحة للرسام **أوجين دولاكروا** بعنوان نساء الجزائر في مخدعهنّ التي تم رسمها عام 1834، فالكاتبة استعانت بالنسخة الأولى للوحة.







شارك في الترجمة كل من:

بخوش صالح / أبرباش صبرينة / أسماء عزي / بلامين نصيرة / بوزيدة سناء / كروري طارق / كواتي أمينة / لولي نسرين / مجيري نسيمة / طوايبية نجيب.

حافظت النسخة المترجمة إلى اللغة العربية على لوحة الرسام دولاكروا غلافا للمجموعة القصصية كما هو مبين أعلاه.

2.3- ملخص القصة:

تدور أحداث القصة في الجزائر، انطلقت بقصة بالكابوس الذي رآه علي في منامه، لتكلم صباحا الفرنسية آن صارة زوجة علي طالبة منها الذهاب إليها بعد فشلها في الانتحار، فتذهب سارة مباشرة إليها تاركة زوجها علي في المنزل. لما وصلت صارة وجدت آن تتقيأ في الحمام، فتساعدها لتهتم فيما بعد بالتخلص من رائحة القيء فتتجهان معا بعدها إلى الغرفة حيث تجلس آن التي أخذت تعترف لسارة أنها جاءت إلى الجزائر كي تموت. تتوقف الكاتبة عند الحزاب[1]، فترتد بذاكرتها إلى الماضي وتحكي عن هذا الشيخ الذي كان يرتل القرآن في المسجد ويغتنم الفرصة في ساعات الفراغ ما بين الصلوات للذهاب إلى محل تصليح الأحذية خاصته حيث كان يلتقي بجاهلي الدين، هذا الرجل الذي سجن في فترة الاستعمار الفرنسي. ذهبت صارة إلى منزل الحزاب وجدت زوجته منشغلة وابنتها صونيا غير متواجدة. بعد ذلك بساعتين قصدت صونيا بيت آن، هذه الفرنسية التي انبهرت من جمال السمراء صونيا ثم أخذتا تلعبان لعبة عائلية بعد احتسائهما للشاي.

1- (**Hazab** c'est-à-dire lecteur de Coran à la mosquée)

أما الجزء الثاني من القصة فينطلق من المستشفى حيث كان ينتظر المراهق نزيم والده الجراح علي الذي كان منشغلا بحالة مرضية ، فيترك رسالة يشعر والده فيها برحيله، انصرف لإجراء عملية بينما يطلب من باية أن تخبر زوجته صارة بما حصل.

كان نزيم يتذكر قصة والده مع رفاقه الطلبة ثم نصرف ماشيا لوحده في الشارع إلى أن التقى بثمل دعاه للشرب معه ثم نام، لكن نزيم رفض لأنه كان يتقزز من رائحة الخمر لكن قرر نهائيا عدم العودة إلى المستشفى، بينما كان أبناء المريض الأربعة في انتظار النتيجة، لكن العملية باءت بالفشل فمات المريض.

كانت صارة تقود السيارة باتجاه معهد الموسيقى، بينما هي تستعد كانت إيرما زميلتها بالعمل تحكي لها عن كيفية قضائها عطلة نهاية الأسبوع. انتهت إيرما من حكايتها شرعت صارة في العمل فوضعت السماعات على أذنيها لمواصلة دراستها حول تلك الأغاني التلمسانية التي غنتها نساء الماضي.

أثناء فترة الاستراحة، ساعدت صارة إرما في تصنيف الفيشات المكتوبة بالعربية، ثم باشرت عملها من جديد لتواصل كتابة ما تبقى من كلمات الأغنية وهي تفكر بنزيم بعد أن فشل علي في العملية الجراحية ركب سيارته وقصد منزل صديقه الرسام حتى ينسى الأمر. فتحدث الصديقان مطولا. بعد مغادرة صارة عملها قامت بنزهة تتذكر فيها ما كانت تشاهده من أطفال يلعبون وأمهات محبوسات في المطابخ.

انطلقت مراسم الاحتفال في منزل الحزاب بابنه الوحيد، كانت بناته ترقص في الباحة على وقع أغنية أندلسية، في حين جلست آن إلى جانب أم صونيا والعجوز التي كانت تحضر الحلويات، أخذت باية تشرح للفرنسية آن عن تقاليد حفل الختان، بينما كانت الأم تتباهى بابنها الوحيد أمام حنّا وباية ؛ هذه الأخيرة التي أخبرت آن بأنّ مراسم الحنّاء ستنطلق منتصف الليل، في حين لم تحضر صارة إلى حفلة الختان.

تحدثت في الجزء الثالث عن الحمام الذي كان يفتح يوميا ماعدا يومي الجمعة والاثنين، ذهبت آن وباية وصونيا إلى هذا الحمام، ارتدت صونيا وباية الوزرة (الفوطة) أمّا آن فدخلت مباشرة إلى الغرفة الساخنة. كان الحمام في تلك الفترة فارغا إذ لم تكن تتواجد به سوى أربع إلى خمس نساء فقط؛ إحداهن كان يُسمع صوتها فقط.

كانت غرفة الحمام حيث كانت فاطمة تدلك لإحدى النسوة مكتظة بالنساء وأبنائهنّ، فطلبت باية من المدلكة أن تدلكها في حين خرجت آن من الغرفة الساخنة لأنها لم تتحمل الحرارة لتلتقي بامرأتين كانتا منهمكتين في حلق العانة، وصلت أخيرا صارة وراحت تستحم وسط مجموعة من النساء كانت إحداهن بجانبها تخضب شعرها بالحناء ونظراتها مصوبة بعيدا أما البعض منهن فكن صامتات. التحقت صارة بآن في الغرفة الساخنة، انتبهت الفرنسية إلى جرح صديقتها مستفسرة عن سببه فاكتفت صارة بالصمت. وراحت تتذكر شبابها الذي قضته في الشوارع ومن ثمة في السجن مع جماعة من المراهقين.

في هذه الأثناء كانت المدلكة فاطمة تحضر الأفرشة للنساء المستحمات حتى يستلقين قليلا، لكنها انزلقت إذ سارعت صارة وآن لمساعدتها وانضمت إليهما امرأة أخرى، مسحت آن لهذه المدلكة جبينها الذي كان يتعرق، ثم أركبتها سيارة التاكسي هي وسارة ليأخذاها إلى المستشفى، حيث ظلت ترعاها آن، أما صارة فذهبت لإحضار زوجها الجراح الذي أكد لفاطمة أنه لا داع للقلق لأنها ستشفى. كانت العجوز ما تزال تتأوه بفعل الألم، وبعد أن نامت نقلت في سيارة الإسعاف، إذ أفاقت مشتتة لتجد نفسها تتذكر ماضيها لتنتهي مسيرتها في هذه المدينة في حمام كحاملة دلاء و مدلكة.

ظلت آن تعتني بهذه المدلكة التي كانت تتخبط بين أشلاء ذاكرتها المشتتة. في حين كانت صارة واقفة عند سرير المجنونة ليلى التي كانت تحكي عن أيام الثورة، أما صارة فتذكرت حاملات القنابل اللواتي حررن المدينة، طلبت صارة من ليلى أن تصمت، ظلت ليلى تهذي لما دخل الرسام غرفتها فاقترب من صارة مطمئنا إياها أنّ ما يحدث لها مجرد نوبة، لكن صارة طلبت منه الاهتمام بموضوع ربيبها نزيم لأنه الوحيد القادر على جعله يغير قراره. بينما كان نزيم ينام في أحد السطوح بالقصبة وهو يحلم ببنات الجيران، لكن أخيرا عاد إلى منزله.

أما في الجزء الرابع فتدخل صارة إلى غرفتها وتتحدث مع صديقتها آن عن موت أمها، هذا الخبر الذي تلقته وهي في السجن، وتذكرت الحياة الأليمة التي عاشتها أمها. لتختم الكاتبة قصتها أخيرا بقرار آن العزوف عن فكرة الرجوع إلى بلادها لتعود مع صارة وتبقى في الجزائر

2.4-صورة المرأة الجزائرية في قصة "نساء الجزائر في شقتهنّ":

إنّ الموضوع الأساسي الذي تعالجه قصة "نساء الجزائر في شقتهنّ" هو المرأة الجزائرية التي عاشت مآسي الحقبة الاستعمارية من استغلال وقهر من طرف الرجل الممثل بالزوج، ومن طرف المستعمر الذي وقفت في وجهه حاملات القنابل. وتحكي حياة نساء ما بعد الاستقلال؛ تلك النسوة اللواتي يمارسن حريتهن بالتعليم والعمل. وهكذا تعددت صورها في العمل القصصي، وجاءت ممثلة بعدة نماذج جزائرية نسوية، فكيف وردت هذه الصورة؟

أ- **الزوجة:** لقد جاءت صورة الزوجة الجزائرية في هذه القصة من خلال كونها امرأة تهتم بزوجها، ونجد نموذجا لذلك شخصية صارة: «عادت إلى الغرفة وهي تحمل الصينية (...) لقد أحضرت لك فطور الصباح[1]». وشخصية زوجة الحزاب: «كانت حريصة كل الحرص على ملء القفة التي تأخذها لزوجها في السجن كل أسبوع [2]». وشخصية أم سارة: «كانت أمي،

1- Djebar Assia : **Femmes d'Alger dans leur appartement**. P 41.

(Revint dans leur chambre avec un plateau...je t'apporte le petit déjeuner).

2- جبار آسيا: **نساء الجزائر في شقتهن**. ترجمة جماعية، إشراف: بوزيدة عبد القادر. ص 60.

Ibid. P 18.

(Remplir les couffins hebdomadaires de la prison).

كل مساء، عند عودة والدي، تجيء حاملة دستا من النحاس مليئا بماء ساخن، وكانت تغسل له قدميه بعناية شديدة[1]».

كما تطرقت إلى معاملة الرجل لهذه المرأة؛ وقد كانت معاملة فظة ومهينة للمرأة إذ نجد الجزائرية الخاضعة لسيطرة أهل الزوج، مثلت ذلك المدلكة فاطمة كما يتبين في قول: «اشتغلي، بيني ما تقدرين عليه؟[2]» أو زوجة يتظاهر زوجها بأنه طيب معها، كما تقر صارة عن أبيها: «كان والدي بالنسبة لذويه يعتبر –على ما أظن– زوجا صالحا[3]» وهذا دليل على أنّ هذا الزوج لم يكن في الحقيقة هكذا، أو الزوجة التي تتشاجر مع زوجها مثلما حدث لصارة مع زوجها علي، ويتضح ذلك من خلال اعتراف صارة للرسام: «تصور بأنّ الصبي قد رآنا أنا ووالده نتشاجر

1– المصدر السابق ص 105.

Ibid. P 66.

(Ma mère chaque soir, quand mon père rentrait, arrivait une bassine de cuivre pleine d'eau chaude dans les mains et elle lui lavait les pieds).

2– المصدر نفسه. ص 97.

Ibid. P 57.

(Travaille, montre-nous ce que tu sais faire).

3– المصدر نفسه. ص 106.

Ibid. P 67.

(Mon père a passé pour les siens, je crois, pour un assez bon mari).

ذات مساء[1]» ، أو الضيق الذي يسبب لها هذا الزوج مثلما يحدث مع صارة: «كانت تشعر بضيق (...) أكان ذلك مع علي فقط؟[2]».

كما تطرقت إلى نموذج الزوجة التي تسعى إلى إرضاء زوجها بكل الطرق كزوجة الحزاب التي ظلت تكرر الحمل حتى رزقت بصبي، وفي هذا الصدد يقول الراوي: «في الأربعين من العمر وبعد حالات حمل متكررة (...) أنجبت له أخيرا الولد الذي لطالما حلم به[3]». ونجدها أيضا قد صورتها زوجة صبورة على الحياة القاسية التي تعيشها، كالمدلكة التي اعترفت قائلة: «لقد كانت تصطبغ الحياة في هذه المزرعة بالبؤس[4]». وزوجة الحزاب التي أنجبت أولى بناتها في ظروف صعب، وفي هذا السياق قول الراوي: «لقد أنجبت أولى بناتها في البؤس[5]».

1- Djebar Assia : **Femmes d'Alger dans leur appartement**. P 62.

(Imagine...Que le gamin nous ait vus nous battre un soir).

2- Ibid. P 15.

(Un malaise en elle persiste : Est-ce que seulement avec Ali).

3- Ibid. P 18.

(A sa quarantième année et sa douzième grossesse...lui avait enfin accordé le garçon rêvé).

4- Ibid. P 57.

(La misère dans cette ferme).

5- Ibid. P 18.

(Sa femme avait élevé sa première couvée dans la misère).

وصورتها أيضا زوجة كتومة لا تطالب بحقوقها و تؤدي واجباتها المنزلية على أكمل وجه، و قد مثلتها أم سارة، وفي ذلك حديث صارة عن أمها: «لم تكن تتوقف، كانت تنظف مطبخها، وعندما تنتهي منكل شيء، كانت تغسل البلاطو الحيطان، وتفتح الأفرشة وتغسل الأغطية مرة أخرى[1]».

والواضح عن الزوجة الجزائرية التي مثلتها نماذج عدة منها من نساء الماضي كزوجة الحزاب وأم صارة والمدلكة، ومنها من هي من نساء الحاضر كصارة أنها زوجة وفية وتهتم بزوجها وبيتها، وفي ذلك تقديس للحياة الزوجية بالرغم من أنّ ذلك يكون على حسابها، فلا تطالب بحقوقها ولا تحاسب زوجها لأنها تكون صبورة على متاعب الحياة من بؤس كأم صارة وزوجة الحزاب، ومن عدم تفهم من الزوج كصارة بالرغم من مستوى زوجها الدراسي (بحكم أنه طبيب جراح)، وإمّا لا تستطيع التحمل فتضيق بها الحياة وتختنق لتنفجر هاربة من المنزل متخلية عن كل شيء مثلما فعلت المدلكة.

1- جبار آسيا: **نساء الجزائر في شقتهنّ**. ترجمة جماعية، إشراف: بوزيدة عبد القادر. ص 105.

Ibid. P 66.

(Elle se taisait et travaillait tout le jour. Elle lavait sa cuisine ; quand tout était fini, elle lessivait le carrelage, les murs).

ب- العزباء :

وقد جاءت هذه الصورة ممثلة من خلال شخصيتين هما ابنتا الحزاب؛ أول نموذج باية التي كانت تصر على الزواج، ويتضح ذلك في اعترافها لصارة بالأمر قائلة: «مازال موضوع الزواج يشغلني[1]» ، وذلك بالرغم من نجاحها في عملها، و ما إصرارها على هذا الموضوع إلا دليل على شعورها بفراغ عاطفي في قولها: « إن لم أتزوج ، لن يهدأ لي بال[2]».

لقد رسمت صورة العزباء التي توشك على الزواج لكن يتحطم المشروع في الأخير بسبب الأب الذي يكون متعصبا، وفي ذلك قول باية: «هل تتذكرين خطيبي الذي حكيت لك عنه العام الماضي (...) ولكن طرده أبي من المنزل بقسوة[3]».

في حين تحدثت الكاتبة عن صونيا كنموذج ثانٍ للمرأة العزباء التي تتمتع بجمال باهر، وفي ذلك قول الراوي: «جمال قوام ممشوق وسمرة[4]»، كما كانت مرحة وتحب الرقص، وفي ذلك

1- Djebar Assia : **Femmes d'Alger dans leur appartement**. P 47.

(Me marier me préoccuper).

2- Ibid. P 48.

(Je ne serai pas tranquille, si je ne marie pas).

3- Ibid. P 47.

(Tu te souviens du fiancé dont je t'avais parlé l'an dernier...Mon père l'a chassé avec fracas de la maison).

4- Ibid. P 20.

قول: «كانت صونيا توقفت عن الرقص (...) وهي باسمة[1]». ومن ذلك يتضح بأنّ العزباء الشابة ترى حاجة ملحة في الزواج، كما أنها تتمتع بحرية نوعا ما من خلال العمل (باية)، كما نجدها تتمتع بشخصية مرحة وبصفات جسمية جميلة (صونيا).

ج- المتخلفة:

وهذه صورة أخرى تطرقت إليها الكاتبة من خلال نموذجين؛ فأما النموذج الأول جسدته فاطمة المدلكة التي لم تكن تؤمن بمفعول المنوم، وفي هذا اعتراف المدلكة للجراح علي: «عملية، لا أريد أن أخدر، ذلك ضد معتقداتي[2]». كما يتضح تخلف هذه المرأة بشكل جلي من خلال نزعها لطاقم أسنانها المصنوع من الذهب خشية أن يروه فيطالبوها بدفع تكاليف المستشفى، وفي ذلك يقول الراوي: « نزعت وهي في التاكسي طاقم أسنانها الذهبي، إذ فكرت أن قبولها في المستشفى لن يكون عندها مجانيا[3]». في حين نجد نموذج ثاني للمرأة المتخلفة والذي

(La beauté svelte et si brune).

1- Ibid. P 39.

(Sonia s'était arrêtée de danser...rieuse).

2- جبار آسيا: **نساء الجزائر في شقتهنّ**. ترجمة جماعية، إشراف: بوزيدة عبد القادر. ص 92.

Ibid. P 51.

3- المصدر نفسه. ص 92.

Ibid. P 51.

مثلته جماعة من النساء اللواتي كن يتحسسن فاطمة عندما زفت إلى بيت زوجها وهي ما تزال آنذاك في الثالثة عشرة من العمر، وفي هذا تقول: «كانت مجهولات (...) يحسسنني بأصابعهن التي احمرت من فرط الإكثار من الحناء، يجسسن نهديّ وكتفيّ وبطني[1]». فعدم إيمان المدلكة بمفعول المنوم يتضمن عدم إيمان بالطب، ونزعها لطاقم الأسنان يتضمن خوفا من مطالبتها بمصاريف المستشفى. كذلك تفقدها وهي عروس من قبل أهل الزوج للتأكد من سلامتها. وما هذه التصرفات الصادرة عن هذه النساء إلا مظهر من مظاهر التخلف التي تتخبط فيها المرأة الجزائرية التي عاشت في الماضي بدليل أنّ المدلكة عاشت وتزوجت فترة الاستعمار، وظلت بعقليتها الرجعية في الحاضر إذ تواجدها بالمدينة لم يغير طريقة تفكيرها بل ظلت قروية التفكير.

(Elle avait enlevé son dentier d'or dans le taxi, pensant que sinon l'hôpital ne serait pas gratuit).

1- المصدر نفسه. ص 96.

Ibid. P 56.

(Des inconnues me tâtait de leur doigts rougis d'excès de henné, me palpait les seins, les épaules, le ventre).

د- المتعلمة:

وأول نموذج للمرأة المتعلمة مثلته باية ابنة الحزاب التي التحقت بدراسة علم الخلايا ما خوّلها لإيجاد عمل في المستشفى ، يتضح ذلك من خلال المقاطع الآتية: « عادت باية إلى مصلحة علم الخلايا[1]». كما أنها تحسن قراءة العربية ويتبين من خلال الرسالة التي تركها نزيم لوالده وقرأتها هي لزميلها علي[2].

وهناك نموذج آخر للمرأة المتعلمة التي شرفت عائلتها وكانت فخرا لأبيها، مثلما اعترفت به لآن: قد كان يشعر أبي بالفخر، فتاة متحصلة على البكالوريا[3]». كانت سارة قد التحقت بالابتدائية حيث درست مع آن الفرنسية: « وقد كانتا قد التحقتا بالابتدائية معا[4]».

1- Djebar Assia: **Femmes d'Alger dans leur appartement**. Op. Cit. P 24.

(Baya rejoignit…son service de cytologie).

2- Ibid. P 22-23.

3- Ibid. P 66.

(Et mon père qui se sentait si fier : une fille bachelière).

4- Ibid. P 49.

(L'émoi d'être allées a l'école primaire ensemble).

هـ- المحافظة:

لقد رسمت الكاتبة أم صونيا التي كانت تحضر للاحتفال بمراسيم ختان ابنها الوحيد بمساعدة عجوز، وما كان ذلك سوى تصرفا دالا على حرصها على عادات وتقاليد الأجداد، وفي هذا الصدد نجد قول الذي يؤكد على تحضيرها للحلويات: «صعدت الأم والعجوز المغطاة الرأس إلى الطابق هما تحملان صينية الحلويات. انتشرت رائحة النعناع الذي كان يتم إعداده من أجل الشاي[1]». وفي التحضير للحناء: «سنقوم (...) بوضع القليل من الحناء على يديه[2]». وفي تحضير لباس الصبي للاحتفال: «سترين ابني بالقندورة[3]». وعن نقل بهجة أخوات الصبي من خلال التعبير عن فرحتهن بالرقص: «كانت بنات الحزاب يرقصن[4]». فما تحضير

1- جبار آسيا: **نساء الجزائر في شقتهنّ**. ترجمة جماعية، إشراف: بوزيدة عبد القادر. ص 79.

Voir. Djebar Assia : **Femmes d'Alger dans leur appartement**. Op. Cit. P 38.

(La mère et la vieille...étaient rencontrées à l'étage, le plateau de gâteaux sur les bras. L'odeur de la menthe, qu'on préparait pour le thé).

2- المصدر نفسه. ص 78.

Voir. Djebar Assia : **Femmes d'Alger dans leur appartement**.P 37.

(Nous lui mettrons un peu de henné sur les mains).

3- Djebar Assia : **Femmes d'Alger dans leur appartement**. P 39.

(Tu verras mon fils en Gandoura).

2- جبار آسيا: **نساء الجزائر في شقتهنّ**. ترجمة جماعية، إشراف: بوزيدة عبد القادر. ص 76.

Ibid. P 36.

(Les filles du Hazab dansaient).

الحلويات والشاي والحناء والقندورة ورقصات البنات للاحتفال إلا دلالة على محافظة زوجة الحزاب على عاداتها وتقاليدها.

و- العاملة:

مثلتها عدة شخصيات: فنجد عائشة سكرتيرة الطبيب علي، ويتضح ذلك من خلال قول: «وواصلت العجوز حديثها لعائشة، السكرتيرة[1]». وصارة زوجة الجراح علي والتي تشتغل في معهد الأبحاث الموسيقية، ويتضح ذلك من خلال قول: «وصلت إلى مخبر الأبحاث الموسيقية فنزعت سترتها (...) كانت مجبرة على تعويض ساعتين من التأخر[2]». نجد أيضا باية مثال آخر للعاملة وهي زميلة علي في المستشفى، وكانت تشتغل في مصلحة علم الخلايا، ويتوضح ذلك من خلال المقاطع الآتية: «اتصل ليطلب باية، وهي مخبرية من منطقته[3]»، في موضع آخر: «عادت باية إلى مصلحة علم الخلايا[4]» كذلك يظهر قول آخر: « انشغلت باية في

1- Djebar Assia : **Femmes d'Alger dans leur appartement**. P 22.

(La vieille reprit son discours a l'intention d'Aicha, la secrétaire).

2- Ibid. P 26.

(Dans le laboratoire de l'institut de recherches musicales, elle enleva sa veste...Elle s'astreignit à calculer comment rattraper ces deux heures de perdues).

3- Ibid. p 23.

(Il téléphona, fit appeler Baya, une laborantine originaire de son village).

4- Ibid. P 24.

استيفاء الفيشات التي كان يطلبها رئيسها عند نهاية الفترة الصباحية[1]» ومع تتالي الأحداث نجد: « يبدو أنك حصلت على ترقية في المخبر[2]». نجد نموذجا آخر مثلته فاطمة المدلكة التي كانت تشتغل بالحمام حاملة الدلاء من جهة و مدلكة من جهة أخرى، مثلما اشتغلت سابقا في صنع السجادات و في بيت دعارة، و يتبين ذلك من خلال قولها : « ظللت سنتين أنسج زارب ومفروشات ، وفي الليل أخدم امرأة مسنة مهيبة[3]» و في السياق ذاته حول فاطمة المدلكة: « أنا في أحد البيوت ، عندي بطاقة وزبائن (...) بيت دعارة[4]».

(Baya rejoignit... son service de cytologie).

1- Ibid. P 24.

(Baya se replongea dans la mise à jour des fiches que demanderait en fin de matinée son patron).

2- Ibid. P 48.

(Il parait que tu as eu une promotion au laboratoire).

3- جبار آسيا: **نساء الجزائر في شقتهنّ**. ترجمة جماعية، إشراف: بوزيدة عبد القادر. ص 98.

Voir. Djebar Assia : **Femmes d'Alger dans leur appartement**. P 58.

(Un lieu de travail, deux ans à tisser des tapis le jour, le soir à servir une matrone).

4- المصدر نفسه. ص 98.

Ibid. P 67.

(Ou trouvera-t-elle comme moi, la Hadja à la fois une porteuse de bidons d'eau... et en même temps une masseuse).

ز- **النظيفة:**

تحدثت الكاتبة عن المرأة الجزائرية التي تهتم بنظافة جسمها وجمالها من خلال التركيز على فضاء هام وهو الحمام الذي كان يضم مجموعة من النسوة اللائي قدمن للحمام من بينهن صونيا وباية وصارة؛ وفي هذا الصدد نجد الراوي يقول: «ولجت آن الحمام رفقة باية قد وخلفهما صونيا المعتادة على المكان[1]» لتصل فيما بعد صارة: «أخيرا وصلت صارة[2]». ثم تحدثت عن وسائل الاستحمام لتدعم فكرة الحديث عن الحمام؛ فاستعانت بالمدلكة فاطمة كعنصر هام في الحمام لأنها تدلك النسوة و تقوم بحمل الدلاء المملوءة بالمياه الساخنة، كما أشارت إلى عملية حلق الشعر الزائد: «رصدت آن ثلاث مستحمات يحلقن بتركيز عانتهن[3]» وإلى الحنة التي تضعها النسوة على شعرهن في الحمام وتقوم بغسلها بعد مدة: « كانت إحدى

1- المصدر السابق. ص 83.

Ibid. P 42.

(Anne qui entrait, avec Baya et précédée de Sonia, l'habitué des lieux).

2- المصدر نفسه. ص 86.

Ibid. P 45.

(Sarah arrive enfin).

3- المصدر نفسه. ص 86.

Ibid. P 45.

(Deux ou trois baigneuse …se rasaient méticuleusement le pubis).

المستحمات ترش الماء الدافيء (...) شعرها مدهون بالحناء[1]». وتحدثت عن لوازم الحمام من حنفيات: « فتحت صونيا الحنفيات[2]»، وعن الطاس النحاسية: « ثم أخرجت عد من الطاسات النحاسية بأحجام مختلفة [3]»،« تسكب ببطء إناء من الماء الساخن على ذلك الظهر العاري[4]»، وعن المنشفات: « كانت تحضر المنشفات و الماء البارد[5]» وعن الفوطة: «كانت

1- المرجع السابق. ص 86.

Ibid. P 45.

(La tête tartinée de henné).

2- Djebar Assia : **Femmes d'Alger dans leur appartement**. P 43.

(Sonia ouvrit les robinets).

3- جبار آسيا: **نساء الجزائر في شقتهنّ**. ترجمة جماعية، إشراف: بوزيدة عبد القادر. ص 83.

Ibid. P 43.

(Sortit série de tasses cuivrées).

4- المصدر السابق. ص 85.

Ibid. P 44.

(Versant alors lentement une tasse d'eau chaude sur le dos nu).

5- Djebar Assia: **Femmes d'Alger dans leur appartement**. P 49.

(Elle portait des serviettes, eau froide).

باية وصونيا ترتديان فوطتهما اللتان تعودتا على ارتدائها[1]»، وصارة التي «ارتدت فوطة ضيقة حزمتها تحت إبطيها تمتد حتى نصف فخذها[2]».

فالوسائل التي استعملتها لتوضيح الطقوس التي تقوم بها المرأة الجزائرية في الحمام الذي يعد الفضاء الحميمي الوحيد الذي تستطيع فيه النسوة ممارسة حريتهن، فأكدت على نظافة الجزائرية من خلال فعل الاستحمام وحلق العانة، وعلى جمالها من خلال استعمال الحنة.

ح- الثائرة:

جسدت الكاتبة صورة المرأة الجزائرية الثائرة بعدة طرق؛ فمرة جعلتها ثائرة على الأوضاع المزرية، و قد مثلت سارة النموذج الأول بحيث نجدها قد سارت وفق طريق مختلف تماما عن الطريق الذي انتهجته أمها، فبالتالي قدمت حياة مناقضة لحياة البؤس التي عاشتها أمها، ويتضح ذلك من خلال اعترافها للفرنسية حنا إذ من خلال هذا يتضح أسفها عن الحياة التي عاشتها أمها: «كانت تعمل وهي ملتزمة الصمت طيلة اليوم، فلم تكن تتوقف[3]» ، ثم حدثتها

1- Ibid. P 42.

(Baya et Sonia portait leurs pagne habituelles).

2- جبار آسيا: **نساء الجزائر في شقتهنّ**. ترجمة جماعية، إشراف: بوزيدة عبد القادر. ص 86.

Ibid. P 45.

(Pagne serré sous les aisselles).

3- Djebar Assia: **Femmes d'Alger dans leur appartement**. P 66.

عن غسل أمها لقدمي أبيها، فتقول: «عند عودة أبي ، تأتيه وبيديها دست حديدي مليء بالمياه الساخنة ثم تغسل له قدميه[1]»، لكن سارة ثارت على هذه الطريقة مؤكدة: «كنت أدري بأنني لن أغسل شيئا كهذا. كان بمقدوري أن أقول بأن عادة الدستة الحديدية قد قضت نهائيا على الباقي[2]». وقد حققت سارة ثورتها من خلال الالتحاق بالمدرسة فالثانوية ثم بمعهد الأبحاث الموسيقية حيث تشتغل. والثورة نفسها التي قامت بها ابنتا الحزاب باية التي تعلمت والتحقت بقسم الخلايا في المستشفى كمخبرية، وصونيا التي كانت تمارس الرياضة لتصبح فيما بعد أستاذة التربية البدنية.

جسدت المدلكة أيضا صورة للمرأة الثائرة على حياة البؤس المزرية، فنجدها فرت من منزل زوجها لتتخلص نهائيا من الوضعية الصعبة التي عاشتها: «في إحدى الليالي فررت من دون حجاب (...) وأنا أقول لنفسي: اركضي إلى الأمام (...) هيا إلى الأمام (...) حيث لا وجود

(Elle se taisait et travaillait tout le jour, elle ne s'arrêtait pas).

1- Ibid. P 66.

(Quand mon père rentrait, arrivait une bassine de cuivre pleine d'eau chaude dans les mains et elle lui lavait les pieds).

2- Ibid. P 67.

(Je savais pourtant que moi je ne laverais jamais rien comme cela. On aurait pu dire que le Folklore de la bassine de cuivre avait tué le reste).

لأطفال عراة ببطون منتفخة، ولا وجود لأخوات الزواج[1]». فلم تتحمل فاطمة تلك المعيشة ثارت إذن على حالتها وانتهى بها الأمر في حمام تشتغل لتكسب قوتها بيديها.

ونجد نموذجين آخرين للمرأة الجزائرية الثائرة في وجه المستعمر الفرنسي الغاصب، وقد كانت ليلى أول نموذج إذ «اعتقلت هذه العظيمة ، البطلة وهي ما تزال في سن العشرين بعدما حكم عليها بالسجن المؤبد[2]»، فثارت على حالتها هذه إذ جنت فنقلت إلى مستشفى الأمراض العقلية: «لقد حبسوها مرة أخرى، باسم العلم[3]». ونموذج آخر مثلته حاملات القنابل اللائي أشعلن فتيل الثورة، فانطلقت ثورتهن أولا على الحناء: «الأصابع نفسها، ولكنها غير مخضبة بالحناء بل ذات أظافر[4]». لقد كانت حاملات القنابل تلك ماتزال في ريعان الشباب وقد «كنّ يحملن القنابل كما لو كنّ يحملن حبات البرتقال (...) فتمزق أجساد الأعداء[5]»، فقد شاركت

1- Ibid. P 58.

(Une nuit, je m'enfuis sans voile...ces mots en moi : courir devant...toujours devant. Plus d'enfants nus aux ventres ballonnant, plus de belles-sœurs).

2- Ibid. P 32.

(Laila, la grande, l'héroïne...condamnée à mort à vingt ans).

3- Ibid. P 32.

(On l'enfermait encore ? ils osent ! Au nom de la science).

4- Ibid. P 61.

(Les mêmes doigts sans henné mais avec les ongles).

5- Ibid. P 61.

تلك الثائرات في التمرد على هذه السيطرة التي عشنها وبرهن على نجاح ثورتهن من خلال استقلال الجزائر.

فبعض تلك النسوة حققت ثورتهن على العادة الروتينية التي التزم بها المجتمع الجزائري، والتي أكدت على فعل حبس المرأة الجزائرية في المنزل وربطها بالأعمال المنزلية فقط، كما فرض عليها أن تحجب؛ فلم تلتحق بالمدارس ولم يكن يحق لها الخروج إلى الشارع ولم تكن تشتغل. وبعضهن حققت ثورتهن من خلال الثورة في وجه العدو الفرنسي الذي اغتصب أرضا بكاملها وشعبا برمته.

ط - المتحررة:

تعددت النماذج النسوية التي شكلت صورة المرأة الجزائرية المتحررة، فنقف عند صارة التي مثلت المرأة الجزائرية المتحررة، فقد التحقت بالمدرسة و تعلمت القراءة و الكتابة ثم اشتغلت بمعهد الأبحاث الموسيقية: «بعد أن انتهت من عملها، خرجت قليلا[1]»، لقد كانت أيضا تقود

(Portent des bombes comme des oranges…se déchiquètent les chairs des ennemis).

1- Ibid. P 33.

(Sarah, son travail fini, erra un moment dehors).

السيارة: «لقد كانت تقود صارة السيارة باتجاه الشوارع[1]»، كما أنها لم تكن تضع حجابا:« تنزع سترتها ثم تثني أكمام قميصها، وتعيد مشط شعرها[2]».

تمثل أيضا كلا من باية أختها صونيا نموذج للمرأة الجزائرية المتحررة؛ فكلتاهما استطاعت أن تلتحق بالمدرسة العمل؛ فأما باية تشتغل بالمستشفى في مصلحة علم الخلايا بعد أن تفوقت في مجال تخصصها، وقد ربطتها علاقة جيدة مع علي لكونها زميلته في العمل إذ كانت تحدثه من دون حساسية، أما صونيا فكانت تمارس ألعاب القوى لتصبح فيما بعد أستاذة للرياضة البدنية.

ليلى أيضا نموذج آخر للمرأة المتحررة إذ تخلصت نهائيا من مشفى الأمراض العقلية بعد أن كانت قد تخلصت من السجن على يد المستعمرين، وهذا بفضل الرسام الذي أتاح لها تلك الفرصة.

المدلكة فاطمة هي الأخرى نموذج المرأة المتحررة بفعل الهروب الذي مارسته؛ ما مكنها من التحرر من سيطرة عائلة الزوج ومن الأوضاع المزرية ومن الحجاب، فأصبحت تعمل لتكسب قوتها: أخيرا الجري، ذات ليلة، هربت دون حجاب مرتدية ثوبا فضفاضا (...) وبداخلي هذه

1- Ibid. P 15.

(Sarah conduit à travers les rues).

2- Ibid. P 26.

(Elle enleva sa veste, retroussa les manches de son chemisier, en se recoiffant).

الكلمات: الجري أماما (...) أماما دائما؟ (...) ما عادت هناك زوجات الأخ يحسسني كل صباح: متى ستقرر هذه أن تحبل؟ (...) أهرب، أجري الآن إلى الأمام[1].

2.5-العناصر المكونة لرصد صورة المرأة الجزائرية:

لقد اختارت آسيا جبار آليات ومكونات مختلفة في كتابتها لقصة "نساء الجزائر في شقتهنّ" ساهمت في رصد صورة المرأة الجزائرية.

لقد اشتغلت آسيا جبار على مجموعة من المكونات التي رأت بأنّ وجودها في النص الأدبي يقرب صورة المرأة الجزائرية ويوضحها أكثر، فنجد:

أ-**المكان والزمان:** لقد تنقلت الكاتب من خلال قصتها عبر أمكن مختلفة، ما جعل عملها يتسم بالحركية والتنقل، فقد لجأت إلى الجزائر العاصمة كفضاء أساسي لتبني عليه أحداث قصتها، ثم أخذت تساهم فعل التجزيء في الأمكنة الأخرى، فالاشتغال على الفضاء انطلق من العنوان:

نساء الجزائر في شقتهن

ومنه نلاحظ الإشارة إلى فضاءين: الجزائر العاصمة (Alger) والشقة (Appartement)

1- جبار آسيا: **نساء الجزائر في شقتهنّ**. ترجمة جماعية، إشراف: بوزيدة عبد القادر. ص 98.

الأمر الذي يوحي بأن الإطار المكاني لأحداث القصة حدد فنفهم أن المجريات ستكون في شقة عاصمية.

يمكن تقسيم الفضاءات المستعملة في النص إلى أمكنة مغلقة وأخرى مفتوحة، عامة وأخرى خاصة بحيث: يمكن توزيع الأمكنة الواردة في القصة كالآتي:

المكان المغلق	المكان المفتوح	المكان العام	المكان الخاص
الشقة	الشارع	الشارع	الشقة
السجن	الفناء	المستشفى	
الحمام	الشرفة	السجن	الحمام

بالنظر إلى الجدول يتبن لنا أن الفضاءات المشار إليها كلها فضاءات حقيقية موجودة بالفعل، ويمكن الانتقال فيها حركيا وجسديا لكن هناك فضاء آخر افتراضي يضم كل المسافات التي يتنقل فيها الإنسان بطريقة لا تعتمد على الحركة الجسدية الفعلية، بالرغم من أن هذه الأخيرة تكون جزء منه، غنه فضاء المكبوتات والأحلام والدواخل التي يتنقل فيها الإنسان بحرية مطلقة، وهذا النوع من الأمكنة يسمى بالأماكن غير الحقيقية.

لقد اعتنت آسيا جبار كثيرا بهذا النوع من الأماكن التي حددتها الباحثة غربي فراح عايشة خلال بحثها حول "نساء الجزائر في شقتهنّ" ووقفت عندها بالتصنيف؛ وفي ذلك نجد مفاد

قولها «تحوي الفضاءات الحقيقية المنزل (منزل صارة وعلي/ منزل آن/ منزل الحزاب/ منزل الرسام) المستشفى والحمام، أما الفضاءات غير الحقيقية فتندرج ضمنها الكوابيس والهذيانات التي ظهرت مع المدلكة، نضيف إلى هذه الفضاءات الذكريات التي كانت تسترجعها الشخصيات على مدار القصة، وهكذا يتوضح أن الكاتبة اعتمدت على فضاءات حقيقية وفضاء حلمي[1]» هنا يتضح لنا أن الباحثة ركزت في تحليل المكان جيدا إذ تجاوزت الإطار المعروف للمكان الذي يحصره في الجغرافيا لتقف عند الأماكن غير الجغرافية التي تكتشف انطلاقا من شخصيات القصة وتفاعلاتها مع الأحداث.

إنّ زمن القصة متداخل ما بين ماض وحاضر؛ فأما الماضي تجسد من خلال تذكر ما قاسته نساء الماضي: كتذكر المدلكة فاطمة للحياة الصعبة التي عاشتها لما تزوجت، وتذكرها لفرارها من بيت زوجها. تذكر صارة للحياة الصامتة التي عاشتها أمها التي كانت تشتغل من دون انقطاع ولا كلام. الحديث كذلك عن زوجة الحزاب عندما يتدخل الراوي لينقل لنا الأوضاع البائسة التي أنجبت فيها ابنتها الأولى، والحديث عن حاملات القنابل اللائي ذاع صيتهن أيام الثورة. في حين وظفت الحاضر من خلال المكالمة التي تلقتها صارة من آن ومساعدتها لها، ومن خلال نقل مراسيم الختان، وأيضا في نقل أجواء المستشفى حيث نقلت المدلكة فاطمة التي أصيبت بكسر، وكذا قرار آن البقاء في الجزائر؛ فبذلك تكون قد جمعت بين زمنين اثنين

1- Voir. Gharbi Farah Aicha: **Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djebar – Une rencontre entre la peinture et l'écriture**–. P 73.

(ماض وحاضر) يجران أحداث القصة من بدايتها إلى نهايته والتي انطلقت بالحاضر لتنتهي به.

ب- **الوصف:** وقد استوفت قصة "نساء الجزائر في شقتهن" على هذا العنصر المكون لرسم الصورة فنجد من الصفات الجسمية التي نعتت بها المرأة الجزائرية، أنها سمراء جميلة وممشوقة القوام (صونيا)، كما نعتت ببياض البشرة ودهنيتها (باية)، ورسمتها بطاقم أسنان مصنوعة من الذهب، بأثداء كبيرة ومتدلية وبملامح قروية (المدلكة فاطمة). رسمتهنّ أيضا مهتمات بنظافتهن من خلال حلق العانة بدقة متناهية ووضعهن الحناء على الشعر كتلك التي كانت تجاور صارة في الحمام.

أما الصفات المعنوية فجسدتها من خلال الحديث عن صمت وكبت وحبس نساء الماضي (زوجة الحزاب وأم سارة)، وعن ثورة وتمرد لنساء أخريات لم ترضين بعيشة البؤس والسيطرة (المدلكة فاطمة وليلى وحاملات القنابل)، وعن نساء أخريات التحقن بالمدارس ونلن شهادات واشتغلن في ميدان الطب والموسيقى والرياضة (صارة وباية وصونيا)؛ قد كانت تلك نساء الحاضر

كما اهتمت بنقل ثقافة المجتمع الذي تكتب عنه من عادات وتقاليد الاحتفال بمراسيم الختان وسهرة الحناء وتحضير الحلويات والشاي والرقص على وقع الموسيقى الأصيلة. كما تحدثت

عن طريقة تحضير العروس وكيفية زفتها إلى بيت زوجها بعربة من خلال زفة فاطمة إلى مزرعة.

وهكذا يتضح أنها حاولت نقل جانب من الثقافة الجزائرية بالرغم من أنها لم تدقق كثيرا في وصف الملامح بل حاولت التعرف على انشغالات الشخصيات التي انبنى عليها عملها.

ج-**الوصف المخالف:** اعتمدت آسيا جبار على بعض الثنائيات المتناقضة كالحديث عن المرأة المستورة والمرأة العارية (التغطية/التعرية)، المستعبدة الخاضعة والمرأة المتحررة (العبودية/الحرية)، المرأة المتخلفة والمرأة المتعلمة (التخلف/التطور)، المرأة الخاضعة والمرأة الثائرة (الخضوع / الثورة).

د-**المعطيات التاريخية:** اختارت آسيا جبار الحديث عن حاملات القنابل، وعن ليلى التي مثلت نموذج المرأة المشاركة في الثورة والتي حكم عليها بالإعدام لتصاب بالجنون فتنقل إلى مشفى الأمراض العقلية، وهذا لتبين النتائج الوخيمة التي خلفها الاستعمار مسلطة الضوء على حقبة هامة في تاريخ الجزائر وصولا إلى الاستقلال، متعمدة الحديث عن نساء تلك الحقبة اللائي نعتت بالصامتات لتظهر الثائرات مع بداية الثورة فالمتحررات بعد الاستقلال؛ من أجل وضع نساء هاتين الحقبتين (الماضي والحاضر) في كفتي الميزان للمقارنة بينهما.

3-لقاء أوجين دولاكروا وبابلو بيكاسو وآسيا جبار من خلال صورة المرأة الجزائرية:

3.1-هجرة اللوحة إلى القصة:

ا-المركب التفاعلي: لقد تعالقت تسعة عشر لوحة تشكيلية مع قصة "نساء الجزائر في شقتهنّ"؛ سننطلق من القصة لنحدد مواطن التعالقات على المستويين:

1-المستوى الخارجي (الدلالة الخارجية):

1.1-العنوان: إن العنوان الذي خصت به هذه الأعمال الفنية هو عنوان موحد بين لوحتي دولاكروا وقصة آسيا جبار، في حين يتشابه نسبيا مع لوحات بيكاسو إذ ألغى بيكاسو (الشقة) من عنوانه.

نساء الجزائر في شقتهنّ = أوجين دولاكروا / آسيا جبار

نساء الجزائر = بابلو بيكاسو

لقد لاقى العنوان أثناء ترجمته من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية صراعا وخلخلة في ترجمة لفظة (Appartement) بحيث ننطلق بالترجمة الأصلية التي وضعها الدكتور عبد القادر بوزيدة رفقة طلبة الترجمة للمجموعة القصصية كاملة، وقع الاختيار على كلمة (الشقة) فاصبح العنوان "نساء الجزائر في شقتهن" وهو العنوان الذي اخترناه في الدراسة لأنه الأنسب؛ إذ يبدو أن كلمة الشقة هي الأقرب للتعبير على فحوى العمل الأدبي؛ فجاءت الترجمة انطلاقا من

السياق الذي وردت فيه أحداث النص وتفاعلاتها وتنقلات شخوصها، ثم يتأكد ذلك عبر صفحات القصة التي تدور أحداثها في الشقة (شقة صارة/ شقة الحزاب/ شقة آن) كقوله: «خارج العمارة التي يسكنان فيها لاحظ علي وصارة ان رائحة هم الحمام النتنة التي كانت تتنبعث من فيلا مجاورة قد اختفت[1]». اخترنا كذلك الترجمة نفسها على لوحتي دولاكروا لأن المتأمل لذلك الفضاء الجغرافي الذي ضم نسوة يلحظ أنه يصور جزء من غرفة جلوس، والغرفة بدورها جزء من الشقة.

هناك إشكالية كبرى حول ترجمة العنوان (Femmes d'Alger dans leur appartement) فيما يخص كلمة (Appartement)؛ إذ أن الكثير ممن تناولوا هذا الموضوع تحدثوا عما يعرف ب:"الحرم" **(Harem)**؛ من وجهة نظرنا لو كانت الكاتبة آسيا جبار والتشكيلي أوجين دولاكروا يقصدان الحرم (المأخوذ من الحرملك) لكان ورد العنوان : **(Femmes d'Alger dans leur Harem)** لأن كلمة حرم تحافظ على هويتها عند نقلها للغة الأجنبية، فمن المستبعد أن يغفل تفصيل مثل هذا من طرف الفنانين لذلك الترجمة الواردة بصيغة حرمهنّ "نساء الجزائر في حرمهنّ" خاطئة.

هناك من لجأ إلى كلمة "المخدع" وهذا هو الاحتمال الذي ننفي صحة استعماله، فبالرجوع إلى المعنى الأصلي لكلمة المخدع نجدها ترد في المعاجم بمعنى:

1- جبار آسيا: **نساء الجزائر في شقتهنّ**. ترجمة جماعية، إشراف: بوزيدة عبد القادر. ص 82.

«المعجم الغني: مخدع: حجرة صغيرة داخل الغرفة الكبيرة.

-معجم الرائد: مخدع: بيت صغير داخل البيت الكبير[1]».

-«معجم المعاني: مخدع: جمع مخادع، البيت الصغير داخل البيت

مخدع النوم: مكان النوم / حجرة صغير للنوم[2]».

-«معجم لسان العرب: المخدع: المِخْدَعُ، وهو البيت الصغير الذي يكون داخل البيت الكبير، وتضم ميمه وتفتح. والمِخدع: الخِزانة[3]».

-«معجم مختار الصحاح: المخدع: (الْمُخْدَعُ) بِضَمِّ الْمِيمِ وَكَسْرِهَا الْخِزَانَةُ وَأَصْلُهُ الضَّمُّ إِلَّا أَنَّهُمْ كَسَرُوهُ اسْتِثْقَالًا[4]».

فنلاحظ من خلال المعاني الواردة لكلمة المخدع في المعاجم العربية أنها تشترك جميعها في فكرة الخصوصية والحميمية والشهوة إن صح القول التي من مؤشراتها (الراحة / الاستلقاء/

1- معاني كلمة مخدع في المعجمات العربية. (ويكيبيديا). (تاريخ دخول الموقع: 15 أكتوبر 2019).

Article en ligne. Url : **https://www.almougem.com/mougem/search/مخدع**

2- تعريف معنى مخدع في معجم المعاني. (ويكيبيديا). (تاريخ دخول الموقع: 15 أكتوبر 2019).

Article en ligne. Url : **https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/مخدع/**

3- معنى مخدع. موقع المتدبر. (تاريخ دخول الموقع: 15 أكتوبر 2019).

Article en ligne. Url : **https://www.almutadaber.com/mojam/مَخْدَع/**

4-المرجع نفسه.

لباس النوم /السرير) وهنا نتساءل هل جسدت اللوحتان والعمل القصصي فعليا هذه المؤشرات؟ الأمر الذي ننفيه مطلقا عن هذه الأعمال التي لا تمت بصلة لهذا المفهوم ولا تعبر عنه. رغم أنه يمكن أن يبرر اختيار (المخدع) بالنظر إلى حميمية الجلسة النسوية لكن من منظورنا يعتبر ذلك التصور خاطئا لأن الجلسات تكون في غرفة الجلوس أو الاستقبال فغرفة النوم تملك من الخصوصية التي لم تتواجد في اللوحتين، كما نشير إلى ديكورات اللوحتين الأمر الذي يستحيل أن تتواجد مثل تلك الديكورات في المخدع (حجرة النوم)، بالتالي ننفي ترجمة المخدع التي أطلقت في بعض المرجعيات على لوحات دولاكروا وقصة آسيا جبار لأن الحميمية الوحيدة التي تنقلها اللوحات هي جلسة نسوية في فضاء مغلق، أما أدبيا فهي الحمام وهو نوع من الأمكنة الكثيرة المستعملة في القصة. قد يبرر أيضا استعمال (المخدع) بالذهنيات إذ يربطونه بفعل الاغتصاب والتعدي مادام دولاكروا مارس فعل الولوج لعالم ممنوع، وهذا أيضا احتمال ضعيف إذ فكرة الاغتصاب لا تربط فقط بفضاء معين (شقة/شارع/مسبح/حمام/...) ولا بالجسد لأن الاغتصاب قد يكون معنويا كذلك، ضف إلى أنه لا وجود لمؤشرات على الفعل في اللوحتين لأن ولوج الفرنسي إلى حجرة النسوة ليس سوى مغامرة قام بها.

1.2-هيكلة العمل: تتباين الهيكلة العامة لهذه الأعمال الفنية، نبدأ بالإطار العام التي صنع اللوحات؛ فيمكن توصيفه على النحو الآتي:

أ-دولاكروا: ضم الإطار العام أربعة نسوة، ملامح ظاهرة ومرسومة بدقة، فضاء مغلق ومظلم.

ب-بيكاسو: ضم الإطار العام نسوة لا يمكن حصر عددها، من الصعب تحديد الملامح، فضاء مفتوح ومضيء.

ج-آسيا جبار: تقسيم القصة إلى أربعة أجزاء (ص 55-ص62)/(ص62-ص82)/(ص83-ص102)/(ص103-ص10) حسب النسخة المترجمة.

أما من ناحية عدد الأعمال فأنتجت آسيا جبار نصا قصصيا واحدا (نساء الجزائر في شقتهن)، وأنتج بابلو بيكاسو 17 لوحة، أما دولاكروا فخص الموضوع بلوحتين.

2-المستوى الداخلي (الدلالة الداخلية):

2.1-الموضوع: شغلت المرأة الجزائرية حيزا في عالم الفنّ أدبيا وتشكيلا انطلاقا من العنوان: نساء الجزائر الذي يوحي مباشرة إلى أن الأعمال في مجملها انبنت عل هذه الفكرة. ارتبط موضوع المرأة الجزائرية في هذه الأعمال بمراحل منها ما اختلف ومنها ما يتشابك ويتداخل، يمكن تقسيمها على النحو الآتي:

أ-المرحلة الأولى: مثلتها لوحتا دولاكروا التي تدل على حبس المرأة الجزائرية وإلزامها بالإقامة الجبرية في الفضاء الذي قرنت به "الشقة".

ب-المرحلة الثانية: مثلتها لوحات بيكاسو الدالة على تحرير المرأة الجزائرية واندفاعها نحو الخارج، الفضاء الحر بعيدا عن القيد الاجتماعي (الرقابة/الحراسة)، القيد الديني (التستر/الحجاب)، القيد الجغرافي (الجدران/الأبواب/النوافذ/الستائر).

ج-المرحلة الثالثة: مثلتها قصة آسيا جبار التي أخضعت عملها لسلطتين: سلطة دولاكروا الإخضاعية وسلطة بيكاسو التحررية، فجعلت الموضوع يستنطق مضامين اللوحات بقراءة الجزئيات وتحليلها ثم إعادة بنائها أدبيا.

2.2-تقنيات إخراج الموضوع:

أ-التقنية: اختلفت التقنية المستعملة في إخراج الأعمال، فدولاكروا لجأ إلى المذهب الرومنسي في لوحتيه بينما استعان بيكاسو بالاتجاه التكعيبي، أما آسيا جبار فلجأت إلى الواقعية من خلال قصة النماذج النسوية التي خلقتها من واقعها، فالملاحظ أنه رغم كون الموضوع موحدا إلا أن آليات إنتاج الفكرة تباينت من فنان لآخر.

فقد عمد دولاكروا إلى ذاكرته وتخطيطاته وخياله في تتبع الموضوع، بينما لجأ بيكاسو إلى مستوى أكثر تركيبا وتعقيدا من دولاكروا لأنه «كان ذكيا في التعاطي مع "نساء الجزائر" فقد أخضعهن إلى عملية تشريح دقيقة بحيث نقب في كل جزئية من جزئياتها، اعتمد في ذلك على الطريقة التكعيبية فلجأ إلى تفكيك جسد تلك النسوة إلى قطع ثم إعادة تركيبها بعد أن تعمق في

كل قطعة[1]» لأن عمله تمحور حول البحث والفهم ثم التحليل وأخيرا مرحلة الإنتاج الفني للوحات فانطلق من الأمور الظاهرة السطحية ليتوصل إلى الأمور الخفية المعمقة التي تعبر عنها اللوحات. في حين تأتي آسيا جبار وتخضع تلك النماذج التشكيلية لسلطة الحرف وتعيد صياغتها وفقا لما يتوافق وشخصيات القصة.

ب-الأحداث: إن المتتبع لمراحل الموضوع الواردة سابقا يجد أن الأحداث مترابطة ومكملة لبعضها البعض خصوصا الأعمال التشكيلية؛ إذ أن العملين أسسا انطلاقا من حدثين رئيسيين: يتمثل الحدث الأول في الحبس والانغلاق مع دولاكروا الذي قابلة حدث الحرية والانفتاح مع بيكاسو كحدث ثان. فيمكن القول أن الأحداث تشكيليا خاضعة لمنطق التحول من حالة إلى حالة أخرى، ومنطق التغيير الذي يكون نتيجة للتحول، ويشمل التغيير الفيزيولوجي و الروحي ويتعداه إلى أبعد من ذلك في بعض المرات فيمس التغيير التاريخي، الاجتماعي والثقافي.

أما أدبيا فقد كان نص آسيا جبار جامعا للحدثين السابقين؛ لأنها وجدت أنه من الضروري الوقوف عندهما لانهما تمثيل حقيقي عن الواقع خصوصا الحدث الأول فتاريخيا هو الحقبة الاستعماري التي عاشتها الجزائر، والحدث الثاني هو لحظة السعي لتحقيق الحرية واسترجاعها. هنا إذن تكمن المعادلة التي سعت آسيا جبار في تحليلها لغويا بالاعتماد على الخلفية التشكيلية،

1- voir. Gharbi Farah Aicha : **Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djebar – Une rencontre entre la peinture et l'écriture**–. P 72.

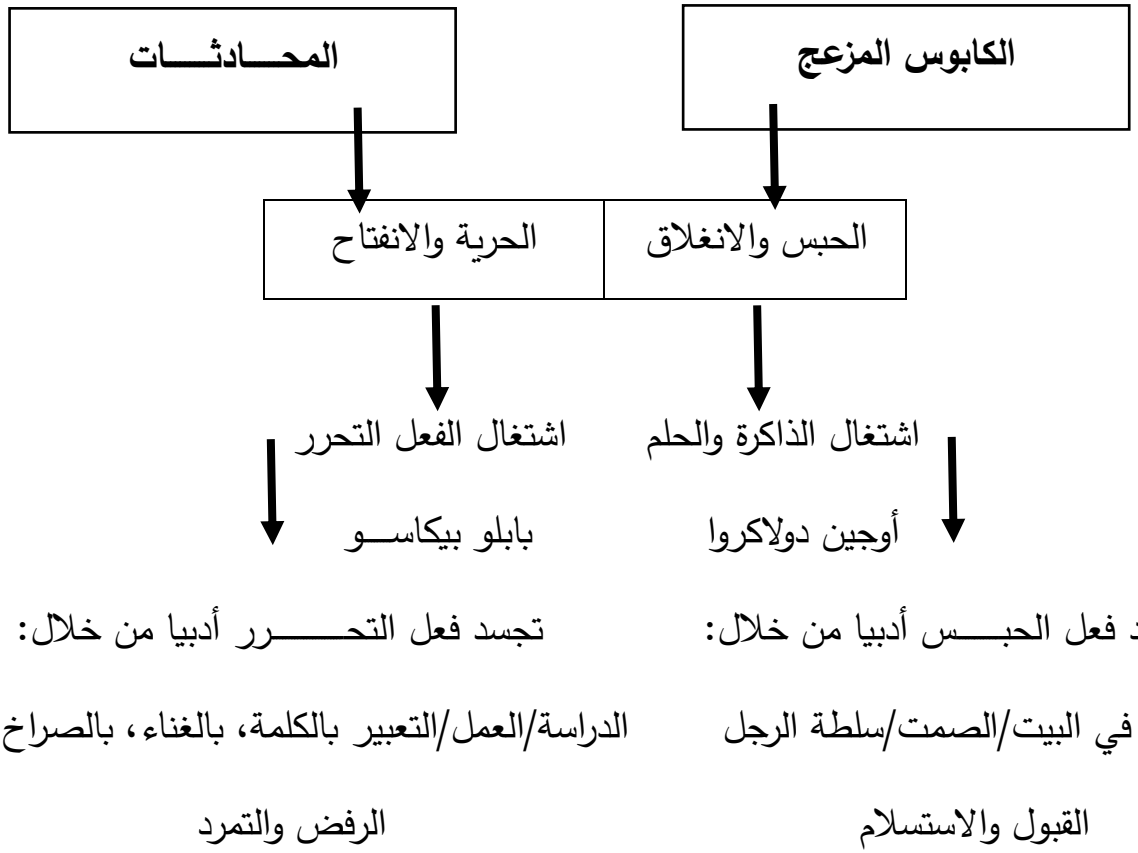
وفي ذلك تتحدث الباحثة غربي فراح عايشة فتشير إلى حدثين: «**الكابوس المزعج** الذي حلم به الجراح علي، إذ رأى فيه بأنه سيجري عملية جراحية لزوجته سارة، وأنّ العملية ستبوء بالفشل بالرغم من خبرته وكفاءته إلا أنه شكك في نجاح العملية إذ لم يستطع إجراءها لها لأنه كان مشتت التفكير فكان منشغلا بما حوله في غرفة العمليات، إذ لم يعد يفرق بين أدوات الجراحة وأدوات المطبخ ، كما لم يعد يتذكر طاقمه الطبي المساعد (الممرضين)، ونسي تماما زوجته التي لم يعد سوى ملامحها فقط[1]» هذا الحدث الرئيس الأول الذي يمكن إسقاطه تشكيليا على لوحات دولاكروا بحيث نجد أن الكابوس هو اشتغال على الذاكرة والحلم التي كانت وليدة زيارته للجزائر، أما غرفة العمليات وهي مكان مغلق خاص يمارس فيه الطبيب مهامه مثل عند دولاكروا بالشقة التي جاءت معبر عن جلسة خاصة في فضاء مغلق ومظلم.

تواصل الباحثة حديثها عن الحدث الثاني: «**المحادثات** التي دارت بين النسوة في الحمام، إذ قامت آسيا جبار بعملية استنطاق للنساء هناك لأنها رأت في التواصل وسيلة لمعرفة حقائق المرأة[2]» هذا الحدث الرئيس الثاني الذي نسقطه تشكيليا على لوحات بيكاسو، فنتوصل إلى أن المحادثات هي الحرية المتعددة والمتغيرة لأجساد النسوة في لوحاته، وهذ يدل على التغيير وحرية التنقل، لأن المحادثات بدورها انتقال من حرف لحرف، من فكرة لفكرة الأمر نفسه مع اللوحات إذ انتقلت الأجساد عبر 17 عملا بطرائق متباينة، الحمام هو الفضاء المفتوح الذي

1- Ibid. P 73.

2- Ibid. P 75.

يشير علانية للحرية الأنثوية التي تنطلق بحرية الحواس بالدرجة الأولى ثم حرية الحديث وقد مثله الحيز المفتوح الذي جعله بيكاسو في لوحاته. فيمكن القول بأنّ كل ما تعلق أدبيا بالذكريات ومآسي المرأة الجزائرية من ظلم وحبس ومنع هو فضاء دولاكروا التشكيلي، بينما ما عايشته من ثورات وشهادات ونجاحات ومناصب والتي توحي في مجملها بالتحرر والخروج دون رقابة للدراسة، للعمل، للحمام، للحفل، كذلك كل ما مثل بالبوح والحكي، بالبكاء والصراخ والغناء أدبيا هو فضاء بيكاسو تشكيليا. لكن ما نسجله عن آسيا جبار أنها كانت منحازة نحو وجهات نظر بيكاسو.



مخطط تفسيري لتوظيف الحدث التشكيلي أدبيا

ج-الشخوص: لقد تمحور العمل حول الشخصية النسوية التي تعد ركيزة العمل القصصي ومحركه من بداية القصة إلى نهايتها، ومن أهم النماذج النسوية:

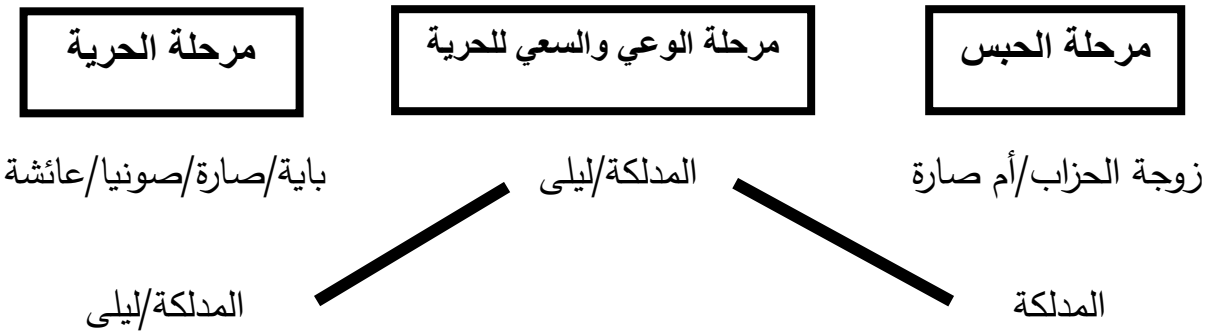
زوجة الحزاب/أم صارة: نموذجان للمرأة التي عاشت خاضعة للسلطة الاجتماعية بفعل الحجب والحبس في البيت، الذكورية بفعل تطبيق الأوامر التي تتلقاها لتصبح امرأة خرساء، جامدة، عديمة الصوت والرأي، غير مشاركة في الحياة، الأمر الذي مثلته لوحات دولاكروا إذ جسد الحضور السطحي لهن في المؤسسة الاجتماعية.

المدلكة فاطمة: أكثر نموذج طاغ في العمل القصصي، انطلقت تكوين هذه الشخصية من لوحات دولاكروا إذ جاء تصويرها مراهقة تزوج عنوة مقابل قنينتين خمر، ثم تعيش حياة مزرية تحت وطأة الزوج وأهله. ثم تقرر الفرار من بيت الزوج، هذا القرار الذي يشك لنقطة التحول إلى لوحات بيكاسو بفعل الخروج من البيت بعد رفض معيشة الذل، التوجه إلى العاصمة وبداية العمل (صنع السجادات/الاعتناء بالمسنين/التدليك وحمل الدلاء)، كذلك بواسطة فعل الحكي والحديث أثناء هذيانها في المشفى. فالمدلكة فاطمة تجسد التحرر الحقيقي بما يتضمنه من أبعاد تمس تحرر الكلمة وتحرر الجسد.

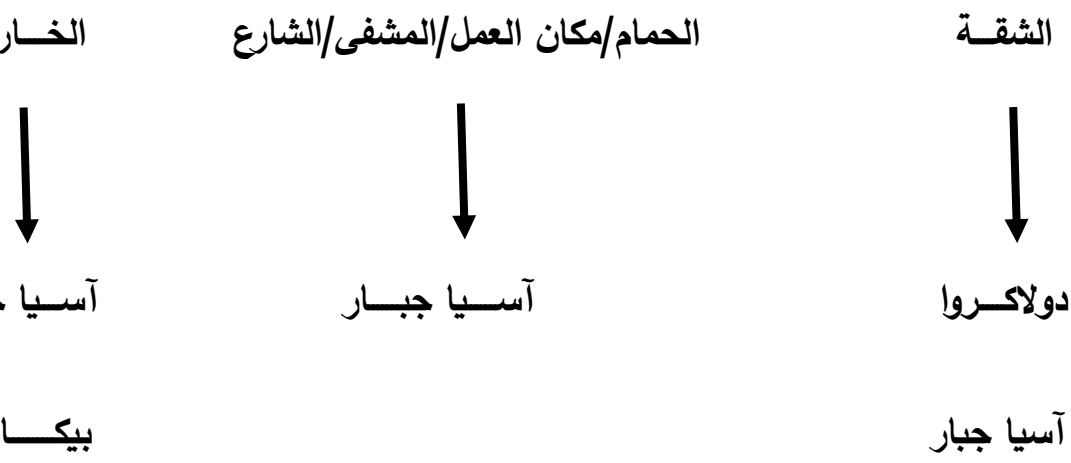
ليلى: جسد هذا النموذج لوحات بيكاسو الثورية؛ فقد مثلت ليلى المجاهدة التي تمر بحالة نفسية صعبة ما أودى بها لمشفى الأمراض العقلية ليخلصها صديقها الرسام من أجل منحها حريتها. فيصبح الرسام صديق علي رؤية بيكاسو التي حررت النساء وحرضتهن على الثورة.

باية/صارة/عائشة/صونيا: هن نماذج نسوية استطعن أن يتحررن من الضوابط التي تفرض على الأنثى، إذ بدأ فعل التحرر برفض البقاء في الشقة بل فضلن الخروج (للعمل/للدراسة/للرياضة/للتنزه)، مارسن فعل الخروج دون استشارة الأب(الحزاب) أو الزوج (علي) أو الأخ (ابن الحزاب) أو الابن (نزيم).كذلك تمكن من الالتحاق بالمدارس والحصول على شهادات تؤهلهن للعمل (علم الخلايا/معهد الموسيقى/السكريتريا/مجال الرياضة)، كانت تلك مؤشرات على التحرر الفعلي للمرأة الجزائرية. فكانت اشتغال آسيا جبار على هذه النماذج بعيدا نهائيا عن الحجب والإخفاء إذ جعلتهن يتنقلن بين الأمكنة والأزمنة و يتحدثن بحرية تامة(حرية اختيار المكان/حرية اختيار الوقت) لذلك نقول أن هذه النماذج هي التي تجسد لوحات بيكاسو.

لم تركز آسيا جبار على الجانب الفزيولوجي لشخصياتها بقدر ما اهتمت بالجانب النفسي لأن عملها يتمحور حول صراع الأنثى والبحث عن الحرية المنشودة، وانطلاقا من هذا يمكن تجسيد المراحل التي مرت بها الشخصيات كالآتي:



د-الزمان والمكان: الفضاء العام للأعمال التشكيلية هو الجزائر وتحديدا العاصمة (Alger)، فجاءت المرأة الجزائرية موضوعا في الفن التشكيلي الغربي مع أوجين دولاكروا وبابلو بيكاسو وفي الأدب مع الجزائرية آسيا جبار، لقد حصرت نساء دولاكروا في الشقة المتواجدة بالجزائر رغم أن نساء آسيا جبار تتنقل عبر فضاءات مختلفة (الشارع/الحمام/المشفى/مكان العمل) إلا أن بيكاسو حررهن من الفضاء فلم ترتب نسوته بأي حيز أشار فقط إلى هويتهن (نساء الجزائر) لكن لم يشر إلى كان تواجدهنّ. فالجزائر هي الحيز الجغرافي الذي احتضن هذه الأعمال الفنية.



اختلفت الأعمال زمنيا فمن ناحية الظهور: كانت لوحتا دولاكروا الأسبق (1834م/1849م)، لتأتي لوحات بيكاسو (1954م/1955م)، وأخيرا قصة آسيا جبار 1980م. يأتي هذا الاختلاف الزمني ليبرر كذلك اختلاف المنظور؛ فلوحات دولاكروا لوحات استعمارية إذ أن الجزائر كانت

مستعمرة من قبل الفرنسيين بدءا من 1830م إلى 1962م، أما لوحات بيكاسو فهي لوحات ثورية مشجعة للثورة ومؤيدة لفكرة الحرية والاستقلالية، بينما قصة آسيا جبار هي وثيقة تاريخية فقد تتبعت الفترات الزمنية المذكورة في اللوحتين السابقتين واستمرت إلى ما بعد الاستقلال، فتحدث عن نساء الماضي (المحبوسات والمجاهدات والثائرات) وتحدثت عن نساء الحاضر –ما بعد الاستقلال– (المتعلمات، العاملات، المستقلات، المتحررات).

الماضي (1830م) × الماضي (1954م) × الحاضر

نساء دولاكروا (المستعمرات) × نساء بيكاسو (الثائرات) × نساء آسيا جبار (المتحررات)

هـ–اللون: إن الحديث عن حضور اللون في هذه الأعمال يجعلنا نرشح بالمقام الأول لوحتي دولاكروا نظرا لاهتمام الرسام بهذه الخامة وإعطائها عناية خاصة ما جعل لوحتيه تكتسب واجهة لونية متعددة، في حين لم يهتم كثيرا بيكاسو باللون بقدر ما اهتم بالاشكال لتوضيح أفكاره مادام منهجه المتبع يفرض عليه ذلك (التكعيبية) لكن هذا لا يعني أنه لم يستعن باللون، الأمر نفسه يقال على قصة آسيا جبار التي عرفت حضور بعض الألوان لكن لم يكن بالقدر الكبير، فمن الألوان ما اشتركت بين الأعمال الثلاثة، وعلى سبيل التمثيل نذكر:

اللـــــــون	تشكيليـــــــا	أدبيـــــــــــــــــــــــــا
الأبيـــــض	حضور الألوان في كل اللوحات	(فيلات صغيرة مطلية بالأبيض) ص60 / (عنزة بيضاء) ص 56/ (المدينة البيضاء) ص59.
الأســـــود		(وشاح أسود) ص63/ (الكتلة السوداء) ص58/ (شعر أسود) ص55.
الأحمـــــر		(بقعة حمراء) ص78/ (شعر كثيف محمر) ص84.
الأخضـــــر		(خضرة الرخام) ص 58.
الرمـــــادي		(البلاط المادي) ص 85.
الـــــــوردي		(الورق الوردي) ص 68 / ص 71.

وهناك من الألوان ما اختلف حضورها من عمل لآخر، ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول الآتي:

لوحات أوجين دولاكروا			لوحات بابلو بيكاسو	
البيج	البني	الذهبي	البرتقالي	البنفسجي

و-الضوء والظل: المتفق عليه أن لوحات دولاكروا تعبر عن الظل مع بعض من الضوء الخافت، فالجدران والستائر عاملان لإنتاج الظل إذ أنه «يركز على الطابع اللاواقعي للضوء،

إذ يظهر هذا الأخير بشكل أحسن ما يخفيه الظل كتهديد غير مرئي[1]». أما لوحات بيكاسو فتخضع للضوء؛ إذ تتضح صبغات الألوان على طبيعتها بتدرجاتها، كذلك تحرير الشخوص من قيد الجدران والأبواب والنوافذ؛ عوامل ساعدت على ظهور الضوء، وما الضوء سوى نتيجة للرفض: رفض العتمة، رفض الظل.

إنّ المتتبع للقصة يجد أن أغلبية الأحداث تدور في النهار كالعمل والذهاب للحمام والمشفى؛ فالنهار دلالة على الضوء: الضوء الطبيعي (الشمس): «غمر ضوء الشمس أرجاء الغرفة[2]»، وفي موضع آخر: «في الصباح فتحت مصاريع النوافذ في وقت مبكر(...)نافذة مشمسة[3]». أما الضوء الاصطناعي يتمثل في الإنارة والمصابيح.

لقد وردت إشارة للظل في بعض المقاطع: «كانت صارة جالسة القرفصاء في الركن الأبعد والأظلم في الغرفة[4]»، وفي موضع آخر: «قالت منتحبة لا أطيق الضوء[5]». لكن الملاحظ في العمل القصصي أن آسيا جبار عمدت إلى استعمل الضوء بقوة.

1- جبار آسيا: **نساء الجزائر في شقتهنّ**. ترجمة جماعية، إشراف: بوزيدة عبد القادر. ص 200.

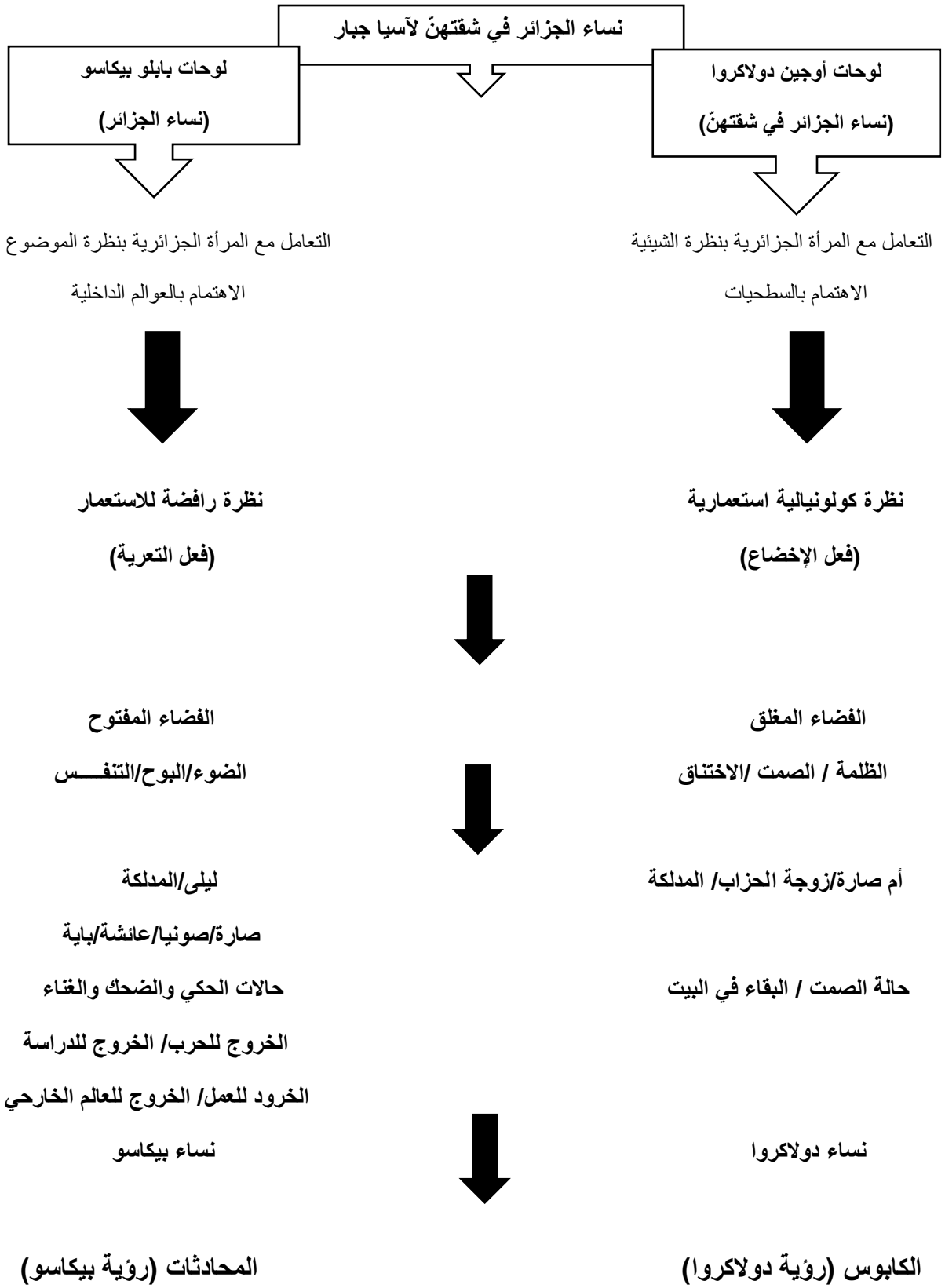
2- المصدر نفسه. ص 56.

3- المصدر نفسه. ص 82.

4- المصدر نفسه. ص 59.

5- المصدر نفسه. ص 60.

II-ثنائية التضادات والمتطابقات: التعالق بين اللوحات والقصة لم يكن تعالقا على مستوى اللون والشخوص فقط بل كذلك على مستوى الأحداث، إذ أن الكاتبة استثمرت تلك المعطيات التشكيلية في نصها الأدبي من خلال خلق فضاءات استوعبت الشخوص بأوصافها وعقلياتها، والأحداث بتتابعها وتداخلها، الأم الذي جعلها تتدخل في بناء العلاقات التحاورية بين النماذج النسوية الجزائرية الموظفة لأنها محور العمل لكن لم تنغلق على المرأة الجزائرية بل نجدها استعانت كذلك بنموذجين للمرأة الأجنبية (إيرما وآن). هذا ما يؤكد وجهة نظر آسيا جبار التي تسعى إلى الإنسانية من خلال هذا المزج بإقامة علاقات طيبة بين نسوة أجنبيات مقيمات في الجزائر ونسوة جزائريات، مع أنها رفضت مطلقا إخضاع المرأة وذلها وضربها وجعلها مرتبطة بإطار هو البيت والأعمال المنزلية فهي رافضة لتلك النظريات التي تحط من قيمة المرأة الجزائرية، بل أيدت خروج المرأة من أجل الدراسة، العمل، التنزه وغيرها ، وأكدت أيضا على ضرورة الحصول على الحرية الشخصية وممارسة الحياة باعتبارها عنصرا مشاركا، والحرية الوطنية من خلال حديثها عن المجاهدة ليلى، لتبين موقفها الرافض تماما فكرة الاستعمار السياسي، بهذا تكون قد مالت إلى أفكار بيكاسو وتأثرت بها، فنقول أن الصورة التي قدمتها آسيا جبار هي شكل من أشكال **الفوبيا** إزاء المستعمر الفرنسي الأمر الذي يبرر ثورتها ورفضها فكرة دولاكروا لأن فعل سيطرته على الشاوش (زيارة الشقة) يتضمن فعلا كولونياليا (فعل سيطرة فرنسا على الجزائر) ويصبح بالتالي فعل سيطرة الغرب على الشرق؛ لذلك نجدها تؤيد وتؤكد على أفكار بيكاسو لتقدم شكلا من أشكال **الهوس** إزاء تحرير المرأة و العقليات والوطن.



مخطط توضيحي لكيفية اشتغال ثنائية التضادات والمتطابقات

3.2-النقلة من النسق غير اللغوي إلى النسق اللغوي: لقد اشتغلت آسيا جبار بذكاء على لغتها التي تكشف عباراتها عن توظيف الشفرات التشكيلية التي وردت في اللوحات، سنتتبع حضور النسق غير اللغوي في النسق اللغوي:

أ-لوحات دولاكروا:

«المرآة المعلقة فوق المغسل[1] »	**المرآة المائلة في اللوحتين**
«في الغرفة (...) التي غمرها ظل[2] »	**الغرفة + الظل**
«حضور الوسائد / ترتيب المطارح[3]»	**ديكور الغرفة (الوسائد والمطارح)**
«سحب الستار القماشي[4]»	**سحب الستار من طرف الخادمة**
«استدارت صارة استدارة نصفية[5]»	**استدارة الخادمة**
«كانت الأم جالسة مباعدة أمام كانون[6]»	**الكانون أحد ديكورات الغرفة**

1- المصدر السابق. ص 58.

2- المصدر نفسه. ص 58.

3- المصدر نفسه. ص 58.

4- المصدر نفسه. ص 59.

5- المصدر نفسه. ص 59.

6- المصدر نفسه. ص 61.

«جاءت صونيا مرتدية (...) بابوج[1]»	**البابوج**
«تخيل من وجدت منعزلة ومحبوسة[2]»	**الفضاء المغلق**
«تجمد عيناه في صورة مبكرة لفترة طويلة[3]»	**رؤية دولاكروا**

ب-لوحات بيكاسو:

«لجوء النساء لتحطيم الحنفيات كي يذهبن للينبوع[4]»	**الرغبة في الخروج**
«هروب المدلكة من بيت الزوج[5]»	**البحث عن الحرية**
«نساء في العراء تحت رحمة الرشاش[6]»	**حاملات القنابل**
«من الآن فصاعدا أنا عارية[7]»	**فعل التعرية**

1- المصدر نفسه. ص 62.

2- المصدر نفسه. ص 74.

3- المصدر نفسه. ص 63.

4- المصدر نفسه. ص 87.

5- المصدر نفسه. ص 98.

6- المصدر نفسه. ص 89.

7- المصدر نفسه. ص 93.

«تسكب الماء على الظهر العاري[1]»	**فعل التعرية**
«ثدياها الطويلتان متدليتان[2]»	**فعل التعرية**
«تترك بطنها (...) يظهر من تحت الفوطة[3]»	**فعل التعرية**
«كانت هناك جلبة من الأصوات[4]»	**فعل التحرر**
«أنا الذكر الوحيد الذي يرفض (...) أن تحبس المرأة[5]»	**فلسفة بيكاسو**
«فكر عليّ في الحرية[6]»	**رؤية بيكاسو**

لقد كانت هذه بعض أهم المقاطع التي عبرت لغويا عن تفاصيل اللوحات التشكيلية، وفيمايلي مخطط توضيحي عن كيفية انتقال النسق التشكيلي إلى النسق الأدبي:

1- المصدر السابق. ص 85.

2- المصدر نفسه. ص 84.

3- المصدر نفسه. ص 85.

4- المصدر نفسه. ص 87.

5- المصدر نفسه. ص 74.

6- المصدر نفسه. ص 64.

نساء الجزائر في شقتهن/ نساء الجزائر **نساء الجزائر في شقتهن**

تأثر آسيا جبار باللوحات على الصعيد الشكلي:

الاستعانة بالتفاصيل / التكثيف (اللغة)	**الفكرة (الثورة والتحرر) / التعرية**

على الصعيد الضمني:

اجتماعيا: الاستقلالية عن سلطة الرجل	نفسيا: البوح/الصراخ/الغناء
دينيا: التحرر من قيود الدين(الحجاب والبقاء في البيت)	تاريخيا: الإشادة بدور المرأة الجزائرية/ تمجيد الثورة التحريرية

نص مركب

↓

إعادة إنتاج للنصوص التشكيلية

↓

استعارة الفكرة وتحويرها وفقا لمتطلبات الواقع الجزائري النسوي (الماضي والحاضر)

↓

استثمار جزئيات من الرسامين ودمجها مع النص اللغوي

مخطط يبين كيفية استثمار نسق غير لغوي في نسق لغوي

لقد انفتح نص آسيا جبار "نساء الجزائر في شقتهنّ" على عالم التشكيل الحقيقي إذ استثمرت الكاتبة الآليات التشكيلية ومارست عليها فعل السطو بالوقوف عند المستويين: نظام العنونة والمضمون مع لوحتي أوجين دولاكروا، واكتفت بمضمون لوحات بيكاسو دون الوقوف عند العنونة. استطاعت أن تتماهى كل المعارف التشكيلية بطريقة متقنة ودقيقة مع معمار النص القصصي لحد الانصهار الذي ولد نسقا فسيفساء بامتياز بحيث أصبح إعادة إنتاج للوحات، لذلك نسلم أن نص آسيا جبار نصا مثقفا.

3.3-المنظور الذي تم به إدراك آسيا جبار للوحات التشكيلية:

يتبين لنا المنظور الذي كانت تصبو إليه آسيا جبار من خلال العملية الاستقرائية للأعمال التي تمحورت حول صورة المرأة الجزائرية لدى المستشرقين أوجين دولاكروا وبابلو بيكاسو تشكيليا و لدى الكاتبة نفسها أنّ الصور النمطية التي تخزنها العقلية الغربية الاستشراقية التي مثلتها لوحات دولاكروا إزاء الشرق وعلى وجه الخصوص المرأة الشرقية (العربية) شكلت هوسا للغربي ومحط جذب له ، يتضمن ذاك رغبة في السيطرة والهيمنة على الشرق من خلال تقييده ، الذي عبر عنه دولاكروا بتقييد النساء بالحرم ما جعل بيكاسو يثور وينزعج فتمرد على تلك اللوحتين اللتين اتخذهما المنطلق ليعيش حالة تآلف مع عالم المرأة الجزائرية وقضية الوطن (الحرية والاستقلال) ؛ ليحدث بذلك انقلابا عليها من خلال أفكاره المحرضة على الثورة والداعية إلى التحرر مؤكدا بذلك تبجيله للثورة الجزائرية وتقديره لجميلات الجزائر اللائي كرسن كل ما يملكن من أجل الوطن، الأمر الذي وافقته فيه الأديبة آسيا جبار وأيدته من خلال قصتها التي

جاءت مشحونة بصرخات الرفض للاستغلال والخضوع والهيمنة والانصياع ، لتدعو بذلك إلى التحرر: تحرر الوطن، تحرر المرأة لأنها رأت في ذلك ضرورة ملحة ، لذلك يمكننا أن نعتبر مثل هذه اللوحات التشكيلية والنصوص الأدبية بمثابة المستند الذي يؤرخ لتاريخ الشعوب لكونه يحمل في طياته جوانب هامة من حياة تلك الشعوب (دينيا ، تاريخيا ، اجتماعيا ، ثقافيا).

فعمل آسيا جبار لم يكن عملا مشحونا تشكيليا لمجرد الحشو أو التباهي بل كان يشير علانية إلى رؤية العالم التي مثل قطبيها دولاكروا وبيكاسو؛ فكانت مع الأول نظرة استكشافية استعمارية للشرق، وكانت مع الثاني علاقة انتماء الأمر الذي جعل بيكاسو يبدو كجزء من الجزائر ليعيش بذلك رغبة التحرر.

تندرج الدراستان التطبيقيتان –اللتان كانتا محور أطروحة الدكتوراه– ضمن ما يعرف بالسيميائية البينية (Intersémoitique) التي تعد «مصطلحا جديدا يفيد الدراسة العلائقية المتوافرة بين مجالات تنتمي إلى أنظمة سيميائية مختلفة، تحوي على اتجاه علائقي متعاكس[1]»، ذلك أن الفن التشكيلي نظام سيميائي يختلف عن الأدب الذي يشكل نظاما سيميائيا آخر، فنحن عمدنا للبحث عن النظام السيميائي غير اللغوي في النظام السيميائي اللغوي لتصبح بذلك امتدادا للدراسات السيميائية البينية، وتندرج أيضا ضمن مجال الأدب المقارن –بالتحديد ما ندد به أصحاب الاتجاه الجمالي وأتباعه–.

1– مجموعة مؤلفين: **الخطاب –تجربة الكتابة عند آسيا جبار–**. ص 143.

يمكننا أن نسلم في نهاية الدراسة أن فعل انفتاح الفنون على بعضها البعض مكسبا إذ أن التمازج بينها يولد نصوصا تفتح الأفق أمام القارئ فتجعله يتمتع ويتثقف ويفكر، لأن الفن الحقيقي هو الذي يملك المقدرة على استفزاز الإنسانية والحواس والتساؤل.

الخاتمة

خاتمة:

في ختام هذا البحث الذي ركزنا فيه على علاقة الأدب بالفن التشكيلي من خلال نماذج سردية جزائرية مثلتها رواية غفوة حواء لمحمد ديب وقصة نساء الجزائر في شقتهنّ مع الأعمال التشكيلية خطيبة ذئب لهيغو سيمبرغ ولوحتي نساء الجزائر في شقتهن لأوجين دولاكروا ولوحات نساء الحزائر لبابلو بيكاسو توصلنا إلى أنّ:

-وجود علاقات حوارية واعية متشبعة بالإحساس الإنساني بين الفنون على رغم اختلاف آليات الإخراج الفني لهذه الأعمال إلى الوجود.

-استثمار الفنون في الكتابة الإبداعية يجعلها ترتقي لأن الاعتماد على جماليات اللغة وحدها غير كاف، ففعل انفتاح النص على الفنون الأخرى يجعله يكتسب معايير جمالية أخرى.

-اتحاد الكلمة واللون، الفكرة والتخطيط يلعب دورا هاما في تحقيق الهدف المرجو من العمل الأدبي.

-غالبا ما يكون الاعتماد على اللوحات التشكيلية في الأعمال الأدبية عملية مقصودة واعية من قبل الكاتب بغرض تدعيم الفكرة جماليا وسرديا فكم من فكرة تتولد من لوحة وتصبح عملا أدبيا راقيا شأن ذلك العملين الأدبيين محل الدراسة.

-تعامل الكاتب مع لوحة الفنان يكون وفقا لخياراته؛ إذ يمكنه توصيفها فلسفيا أو عقائديا أو تاريخيا ، كما قد يمنح الحياة لمحتويات اللوحة بعملية استنطاقها.

-علاقة الكاتب بالفن التشكيلي مرتبطة بعمق ثقافته الفنية والجمالية وطبيعة هذه العلاقة وهذا العمق، إلى جانب الضرورة الإبداعية التي تحدد طبيعة استخدام الكاتب للوحة وللفن التشكيلي في بناء عمله الإبداعي السردي.

-العمل التشكيلي يحمل ويوحي إلى أكثر مما هو عليه نظرا لكونه تمثيل لجمل وعلاقات تشكيلية كثيفة الدلالة وغنية بالمعاني.

-العمل التشكيلي في علاقة تواصلية وتفاعلية مع الفنان لأنه مرتبط بالمنظومة الدينية، الاجتماعية والسوسيو ثقافية.

-تلاقح الفنون بطريقة متقنة يولد نسقا فسيفساء ويجعل النصوص المنتجة نصوصا مثقفة، فينفتح بذلك مجال البحث فيها وتطبيق مختلف الآليات والمناهج ما يجعل قراءتها مفتوحة وقابلة للتأويلات المتعددة.

والأهم أن التمازج بين الفنون يولد فسيفساء من الإبداع الذي يفتح الأفق أمام القارئ فيجعله يتمتع ويتثقف ويفكر، لأن الفن الحقيقي هو الفن الذي يستفز فينا الإنسانية والحواس، يجعلنا نتذوق طعم الزرنيخ على حد قول فلوبير ويجعلنا نشعر بنشوة الحب، الفن الحقيقي هو التراكم المشحون دلاليا وجماليا، المولود الناجم عن تعالقات لفنون عدة هدفها الأسمى تحقيق رسالة (السلام، الحب، الصفاء، النقاء، النزاهة) إنسانية ولذة جمالية لأنه حينما ندرك الجمال فنحن في وفاق مع انفسنا ومع العالم -على حد تعبير غوتة-.

تؤكد هذه الدراسة المتواضعة العلاقة الموجودة بين الفن التشكيلي والأدب – بين الأدب والفنون عامة– إذ تبرهن مبدأ الاتجاه الجمالي الفني الذي شددت عليه المدرسة الأمريكية من خلال تشجيع الدراسات التي تقوم بعقد الصلات بين الأدب والفنون؛ إذ استطعنا من خلال دراستنا التأكد من إمكانية تأثير الفنون الأخرى على الأدب، مثلما هو الشأن في دراستنا بحيث تحولت الشفرات التشكيلية إلى موضوع أدبي (قصصي / روائي) وتحولت من أنساق غير لغوية إلى نسق لغوي عبر مسار لغوي نجح فيه كلا الأديبين.

لا يسعنا في الأخير إلا أن نعترف بصعوبة هذا البحث الذي صادفنا فيه من المطبّات والسقطات والضغوطات ما صادفنا، لكن كان هدفنا أكبر منها جميعا فسعينا في سبيل إضاءة بعض الجوانب والالتفات إليها في حدود ما توافر أمامنا من مادة مرجعية وقدرة على البحث . فرغم طموحنا الكبير يبقى العمل المنجز دائما أقل من المرجو، لذا يبقى الموضوع قابلا للبحث نظرا لأهميته وتعدد محاوره، وختاما نتمنى أن نكون هذه الدراسة العلمية إضافة ولبنة قيمة في صرح البناء العلمي الخاص بميدان الأدب المقارن.

ملحق

1/الأدب المتأثر بالفن التشكيلي:

1.1-الأدب الغربي المتأثر بالفن التشكيلي:

لقد تطرق إلى الدكتور مكاوي عبد الغفور في كتابة (قصيدة وصورة) [1] حيث وقف عند الشعراء الذين استلهموا من الفن التشكيلي، نذكر على سبيل التمثيل:

تأثر العديد من الشعراء بلوحة الموناليزا التي اختلف في تاريخ صدورها والذي يحدد ما بين الفترتين 1503-1506 أو 1513-1516 للرسام الإيطالي ليوناردو دافنشي (1452-15419) أمثال: إدوارد دودن (موناليزا)، والتر هوراشبو باتر (موناليزا)، مايكل فيلد (الجيوكوندا)، يارو سلاف فرشكلي (موناليزا)، مانويل ماتشادو (الجيوكوندا)... وغيرهم.

تأثر كذلك بعض الشعراء بلوحة العميان الصادرة عام 1568م للرسام الهولندي بيتر بريغل (1525م-1569م) أمثال: فالتر باور (قصيدة العميان)، كارلو كاردونا (عميان بروجيل) وإريش لوتس (بروجيل أمثولة العميان).

نجد كذلك لوحة الربيع الصادرة عام 1482م للرسام الإيطالي (1445م-1510م) التي شهدت تأثيرات على أعمال بعض الشعراء أمثال: مانويل ماتشادو (الربيع)، دانتي جابرييل روستي (لأجل ربيع ساندرو بوتيتشيلي)، بوزيترلند (ربيع بتيتشيلي) وأليكس جوتيلنج (الربيع).

1- ينظر. مكاوي عبد الغفور: **قصيدة وصورة -الشعر والتصوير عبر العصور-**. ص 19.

نجد كذلك تأثر الرواية الغربية بالفن التشكيلي وعلى سبيل التمثيل نذكر:

تأثر دوستفويسكي بلوحة كفن المسيح/ الرسام هانز هولبن[1] تأثر دان براون بلوحة العشاء الأخير/الرسام: ليوناردو دافنشي[2]

1.2-الأدب العربي المتأثر بالفن التشكيلي:

تأثر برهان شاوي بلوحة إعدام الليدي جين غران/الرسام بول دولاروش[3] تأثر سليم بركات بلوحة موت لامارا/الرسام: ادفارد مانش[4]

1- خميس طارق: **حين حل الأمير "ميشكن" ضيفا على السينما**. الجزيرة الوثائقية. 13 ماي 2015. (تاريخ دخول الموقع: 30 جانفي 2020).

Article en ligne. Url :**https://doc.aljazeera.net/cinema/**

2- **العشاء الأخير**. 07 أكتوبر 2016. (تاريخ دخول الموقع: 30 جانفي 2020).

Article en ligne. Url :**https://7kayto.wordpress.com/2016/10/07/**

3- **لوحة إعدام الليدي جين غراي للفنان الفرنسي بول دولاروش**. 09 سبتمبر 2018. (تاريخ دخول الموقع: 30 جانفي 2020).

Article en ligne. Url : **https://www.fapost.org/post/**

4- **لماذا تعتبر لوحة موت مارا من أوائل الأعمال الفنية الحداثية**. كسر المطلق. 02 مارس 2015. (تاريخ دخول الموقع: 30 جانفي 2020).

Article en ligne. Url : **http://kasr-elmotlq.blogspot.com/2015/03/blog-post_2.html**

تأثر سليم بركات بلوحة الكابوس/الرسام: هنري فوسيلي[1]

تأثر سليم بركات بلوحة طوافة قنديل البحر/الرسام: تيودور جيريكو[2]

تأثر آسيا جبار بلوحة المرأة الباكية/ الرسام: بابلو بيكاسو[3] تأثر أحلام مستغانمي بلوحة الغورنيكا/ الرسام: بابلو بيكاسو[4]

1- **لوحة الكابوس للفنان هنري فوسيلي**. 23 جانفي 2012. (تاريخ دخول الموقع: 30 جانفي 2020).

Vidéo. Url :**https://www.youtube.com/watch?v=-GNkDYmulX0&feature=emb_logo**

2- **طوافة قنديل البحر**. (تاريخ دخول الموقع: 30 جانفي 2020).

Article en ligne. Url :**https://ar.wikipedia.org/wiki/**

3- لوحات فنية: **المرأة الباكية**. عرب آرت. (تاريخ دخول الموقع: 30 جانفي 2020).

Article en ligne. Url :**https://arabartforsale.com/ar/paintings/crying-woman-8632**

4- **تحليل لوحة الغورنيكا لبيكاسو**. موقع الفنون الجميلة. 09 ديسمبر 2017. (تاريخ دخول الموقع: 30 جانفي 2020).

Article en ligne. Url :**http://www.alfnonaljamela.com/topic_show.php?id=145**

2/الفن التشكيلي المتأثر بالأدب:

2.1-بعض الجداريات واللوحات التي تأثرت برثاء المدن(الأندلس):

جدارية تمثل سقوط طليطلة[1]

لوحة سقوط طليطلة [2]

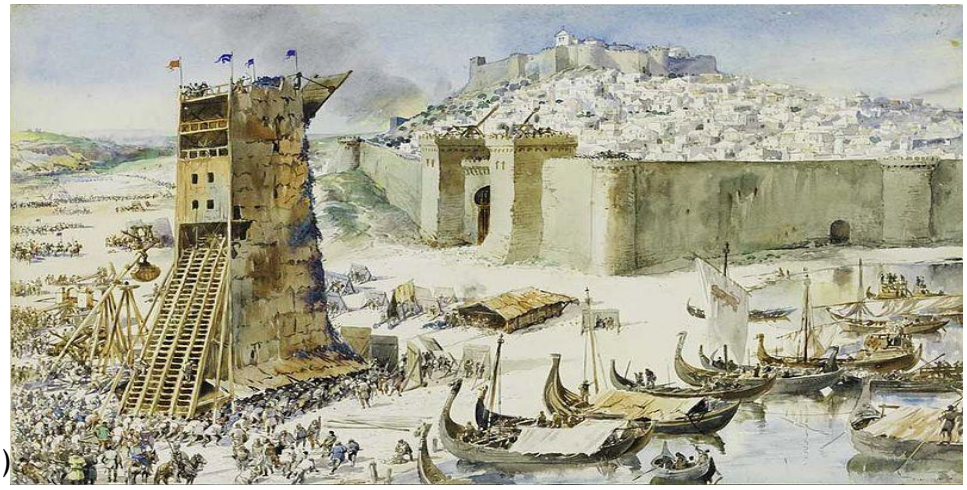
بعض الجداريات التي تمثل سقوط طليطلة[3]

1- عمري فاتن: **يوم سقطت طليطلة في أيدي القشتاليين**. مجلة ميم. 26 ماي 2018. (تاريخ دخول الموقع: 8 أكتوبر 2019). Article en ligne. Url : **https://meemmagazine.net/2018/05/26/يوم-سقطت-طليطلة-في-أيدي-القشتاليين-انه/**

2- **الجدارية** موجودة في أحد المقاهي الإسبانية بمنطقة فالنسيا المختصة بتحضير الأورتشاتا، وهي نبتة يستخلص منها الحليب تعتبر من اختصاص المنحدرين من قرية ألبورايا الواقعة في الجهة الغربية لفالنسيا.

(**Ortachateria de Santa Catalina** -زيارة إلى اسبانيا-)

3- عمري فاتن: **يوم سقطت طليطلة في أيدي القشتاليين**.

(1) 

الرسام: جاميرو حصار لشبونة

2.2-بعض اللوحات التي تأثرت بالملاحم والأعمال الكلاسيكية:

الرسام: بادوقانينو لوحة أفروديت وآريس[2]

1- **حصار لشبونة**. (تاريخ دخول الموقع: 8 أكتوبر 2019).

.Article en ligne. Url : **https://ar.wikipedia.org/wiki/**

2-حداد ماري بيل: **من هي الإلهة أفروديت المعروفة باسم اللات عند العرب**. موقع دخلك بتعرف. 31 ماي 2017. التوقيت:08.28. (تاريخ دخول الموقع: 8 أكتوبر 2019).

Article en ligne. Url : https:**//dkhlak.com/allat-aphrodite-goddess/**

الرسام: بينجامين ويست لوحة أفروديت تبكي أدونيس[1] الرسام فرانشيسكو بريماتيتشيو لوحة حبّ بينيلوبي وأوديسيوس[2]

الرسام: أوجين دولاكروا لوحة كليوبترا والفلاح [3]

الرسام: أندريه جان ريكسانس لوحة مصرع كليوبترا[4]

1- المرجع السابق.

2- حب بينيلوبي وأوديسيوس. (تاريخ دخول الموقع: 8 أكتوبر 2019)

Article en ligne. Url : https://ar.m.wikipedia.org/wiki/ملف:Francesco_Primaticcio_002.jpg

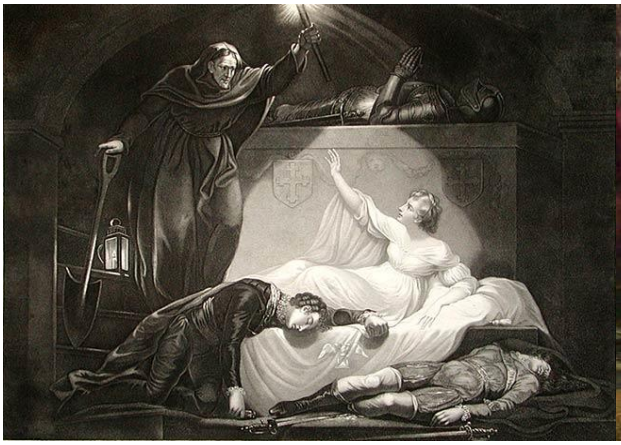
3-Eugéne Delacroix: **Cleopatra and the peasant**. (Wikipedia)(2019 أكتوبر 8 دخول الموقع: تاريخ) .

Articleenligne.Url :**https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eugène_Delacroix__Cleopatra_and_the_Peasant_-WGA06196.jpg**

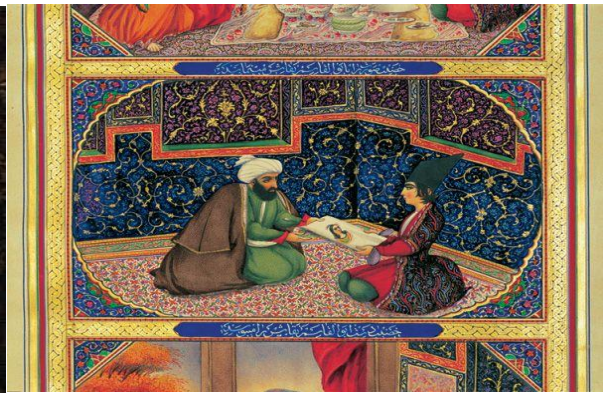
4- **شخصيات في الرسم -كليوبترا-**: 15 ماي 2012. (تاريخ دخول الموقع: 8 أكتوبر 2019).

Article en ligne. Url : **http://prom2000.blogspot.com/2012/05/blog-post_15.html**

الرسام: فرانك ديكسي لوحة الشرفة روميو وجولييت [1]



المشهد الأخير من روميو وجولييت [2]



الرسام: صاني الملك لوحة الملك شهريار رفقة شهرزاد [3]

الرسام: فريديناند كيلر لوحة شهرزاد والملك شهريار [4]

1- **روميو وجولييت**. (تاريخ دخول الموقع: 8 أكتوبر 2019).

Article en ligne. Url : **https://ar.wikipedia.org/wiki/**

2- المرجع نفسه.

3- **ألف ليلة وليلة عربية أو فارسية؟**. مجلة عين نيوز. 28 جوان 2011. (تاريخ دخول الموقع: 8 أكتوبر 2019).

Article en ligne. Url : **https://ainnews.net/ألف-ليلة-وليلة-عربية-أم-فارسية؟#.XZy_**

4- **ألف ليلة وليلة**. (تاريخ دخول الموقع: 8 أكتوبر 2019).

Article en ligne. Url : **https://ar.wikipedia.org/wiki/ألف_ليلة_وليلة**

قائمة المصادر والمراجع

1-المصادر:

الأعمال الأدبية:

أ-المترجمة:

-جبار آسيا: **نساء الجزائر في شقتهن**. ترجمة جماعية، إشراف بوزيدة عبد القادر. دار الحبر للنشر والتوزيع. مطبعة موقان – البليدة. أكتوبر 2017.

-ديب محمد: **غفوة حواء**. تر: ساري محمد. منشورات الشهاب، الجزائر. د.ط. 2011.

ب-باللغة الأجنبية:

-Dib Mohammed : **Le sommeil d'Eve**. Sindbad. Paris. 1989.

-Djaber Assia : **Femmes d'Alger dans leur appartement**.–Nouvelles-. Imprimerie Delmas-Artigues-prés Bordeaux.1980.

اللوحات التشكيلية:

-Delacroix Eugène: **Femmes d'Alger dans leur appartement**. (1834 Et 1849) (Toiles).

-Simberg Hugo: **Tienhaarassa** .1896.

-Picasso Pablo: **Las mujeres de Argel**. (Décembre 1954- Février 1955).

2-المراجع:

أ-باللغة العربية:

-أنور أحمد شكري فايزة: **فلسفة الجمال والفن**. دار المعرفة الجامعية للنشر-الإسكندرية-مصر.2015.

-البطل علي: **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري** -دراسة في أصولها وتطورها-. دار الأندلس للطباعة، ط 1. 1983.

-بقشيش محمود: **تجليات في نقد الفنون التشكيلية**. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر. ط1. 2010.

-حسني إيناس: **الاستشراق وسحر حضارة الشرق**. دار الصدى. ط1. ماي 2012.

-دهمان أحمد علي: **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني -منهجا وتطبيقا-**. دار طلاس، دمشق، سوريا. ط1. 1996.

-زكريا فؤاد: **جمهورية أفلاطون** – دراسة وترجمة-. د.ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- مصر. 1985.

-الزيات أحمد حسن: **دفاع عن البلاغة**. عالم الكتب -القاهرة- مصر. ط 2. 1967.

-السليماني أحمد: **تاريخ مدينة الجزائر**. ديوان المطبوعات الجامعية -الجزائر-. 1985.

-شاكر عبد الحميد: **التفضيل الجمالي-دراسة في سيكولوجية التذوق الفني-**. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب -الكويت. د.ط .مارس 2001.

-صالح بشير موسى: **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان. ط1. 1994.

-عبد الخالق أحمد نادر: **الصورة والقصة -قصص محمد جعفر نموذجا-**. دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر. ط1. 2009.

-قرور معاشو: **الأمية البصرية -إشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي العربي-**. دار ميم للنشر، الجزائر، ط 1. 2013.

-ماجدولين شرف الدين: **الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما**. الدار العربية للعلوم، الجزائر. ط1. 2010.

-مجموعة مؤلفين: **ثقافة الصورة في الفن** -مؤتمر فيلاديلفيا الدولي الثاني عشر-. كلية الآداب والفنون، جامعة فيلاديلفيا. 2007/10/30 إلى غاية 2007/11/01 (بحوث محكمة). منشورات مجدلاوي، عمان، الأردن. ط1. 2008.

-مجموعة مؤلفين: **الخطاب -تجربة الكتابة عند آسيا جبار-**. الملتقى الدولي الثامن، جامعة مولود معمري، تيزي وزو. 9/10/110نوفمبر 2013. العدد 16. منشورات مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو.

-مجموعة من المؤلفين: **الرسامون -عباقرة الفن- أعمالهم وإبداعاتهم**. مراجعة وتدقيق لغوي: هلا أمان الدين. الملف الثاني.ط 1. مكتبة دار المعارف -بيروت-لبنان. 2013.

-مدني صلاح: **تاريخ العصور الوسطى في أوروبا**. د.ط. القاهرة- مصر. 1979.

-مكاوي عبد الغفور: **قصيدة و صورة -الشعر والتصوير عبر العصور-**. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. د.ط. نوفمبر 1987.

-المناصرة عز الدين: **لغات الفنون التشكيلية -قراءات نظرية تمهيدية-**. دار مجدلاوي، عمان، الأردن. ط 1. 2003.

-يايسي محمد: **جميلات الجزائر**. دار هومة للطبع، بوزريعة، الجزائر. د.ط. 2013.

- يخلف فايزة: **سيميائيات الخطاب والصورة**. دار النهضة العربية، القاهرة، مصر. د.ط. د.ت.

ب-المترجمة:

-أرسطو: **فن الشعر**. تر: بدوي عبد الرحمن. دار الثقافة، بيروت، لبنان. د.ط. د.ت.

-بندو كروتشه: **فلسفة الفن**، تر: الدروبي سامي. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان. ط 1. 2009.

-بيلنسكي فيساربور غريغور: **نصوص مختارة**. تر: حلاق يوسف. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا. د.ط. 1980.

-جلو فرانسوا وليك كارلتوك: **حياتي مع بيكاسو**. تر: مي مظفر. ط1. دار الفارس للنشر -الأردن-. 2000.

-ديوي جون: **الفن خبرة**. تر: زكرياء إبراهيم. مراجعة: زكي نجيب محمود. دار النهضة العربية بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، القاهرة / نيويورك، مصر/ و.أ.م. د.ط. سبتمبر 1963.

-سي دي لويس: **الصورة الشعرية**. تر: أحمد نجيب الجنابي وآخرين. منشورات وزارة الإعلام، بغداد، العراق. د.ط. 1982.

-شوفرال إيف: الأدب المقارن. تر: بوزيدة عبد القادر. دار التنوير، الجزائر. ط1. 2017.

-كوستين ويوماتوف: **لغة الفن التشكيلي**. تر: شاوي برهان. منشورات دائرة الثقافة والإعلام الشارقة. د.ط. د.ت.

-مكماهون فيليب: **فن الاستمتاع بالفن**. تر: الجوهري أسامة. مراجعة: شعلان محسن. المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر. ط1. 2010.

-نيهاردت: **الآلهة والأبطال في اليونان القديمة**. تر: حمادي هاشم. دار الأهلي للطباعة والنشر والتوزيع، مصر. ط 1. 1994.

3-الرسائل الجامعية:

أ-باللغة العربية:

-زروقي عبد القادر علي: **الصورة الفنية في شعر محمد بلقاسم خمار**. إشراف: عباس محمد. أطروحة لنيل شهادة دكتوراه علوم، تخصص: اللغة والأدب العربي. جامعة أبي بكر بلقايد -تلمسان-. 2017-2018.

-شاطو جميلة: **النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيمياء المعاصرة**. رسالة ماجستير، إشراف: سطنبول ناصر. تخصص: تحليل الخطاب الأدبي. جامعة وهران. 2012-2013.

-عفان إيمان: **دلائل الصورة الفنية -دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنات محمد راسم-**. رسالة لنيل شهادة الماجستير في علوم الاعلام والاتصال. إشراف: د/بوكروح مخلوف. جامعة الجزائر -كلية العلوم السياسية والإعلام-. 2004-2005.

-كريبع نسيمة: **توظيف الفنون في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)**. أطروحة لنيل دكتوراه علوم في الأدب العربي. إشراف: جاب الله أحمد. تخصص: أدب حديث ومعاصر. جامعة الحاج لخضر -باتنة-. 2014-2015.

ب-باللغة الأجنبية:

-Bellalem Arezki : **La représentation de l'ethnotype français dans « La disparition de la langue française » d'Assia Djebar**. Mémoire élaboré en vue d'obtention du diplôme de magister dans l'option science des textes littéraires. Université Abd-El-Rahman Mira –Bejaia.2007-2008.

4-المجلات:

أ-باللغة العربية:

-**مجلة جامعة دمشق**. سوريا. مج 29. ع 1. 2012.

(درويش السعيد: الرمز والرمزية في الفن التشكيلي)

-**مجلة كلية اللغة العربية** -أسيوط-. ع 30. ج 2. أكتوبر 2011.

(أبو زيد علي أحمد محمد: الصورة الأدبية في شعر عبد الرحمن العشماوي بين الأصالة والمعاصرة)

-**مجلة كتابات معاصرة -فنون وعلوم**-. دار الفارابي، لبنان. ع 99. مج 25. ماي-جوان 2016.

(غردي سعيد: ما الصورة؟).

ب-باللغة الأجنبية:

-**Etudes française**. Vol 40. N°1. Les presses de l'université Montréal.

(**Gharbi Farah Aiche** : Femmes d'Alger dans leur appartement -une rencontre entre la peinture et l'écriture-).

-**Le grand alpha de la peinture**. N° 40. Grammont -Suisse-.

-**Livresque**. Magazine littéraire. N°15. Kouba -Alger. Jan/Fév. 2012.

(**Jaballah Imene**: Bibliographie générale d'Assia Djaber)

5-الجرائد:

-**جريدة الخبر:** ع 6365. 25 ماي 2011.

(بورايو عبد الحميد: ديب يتأثر بالسيرة الهلالية)

6-المقالات الالكترونية:

أ-باللغة العربية:

- ألف ليلة وليلة. (وكيبيديا)

Article en ligne. Url : https://ar.wikipedia.org/wiki/ألف_ليلة_وليلة

- ألف ليلة وليلة عربية أو فارسية؟. مجلة عين نيوز. 28 جوان 2011.

Article en ligne. Url : https://ainnews.net/#.XZy_/ألف-ليلة-وليلة-عربية-أم-فارسية؟

-بلعابد عبد الحق: **سيميائيات الصورة (بين آليات القراءة وفتوحات التأويل)**. 12 أفريل 2010. 23:49.

Article en ligne .Url : http://siyasa-sahafa.yoo7.com/t45.

-بن مخلوف سليمة: -**التقنيات الفنية -الدرس الثالث**-. دروس في الفن التشكيلي.

Article en ligne. Url : http://www.meduc.ufc.dz/cours/Art/COURS.pdf

-**الفن وتاريخه (الدرس الأول)**. 6 مارس 2015.

Article en ligne. Url : meduc.ufc.dz/cours/Art/COURS.pdf

-بن فاطمة بشرى: -**المرأة الشرقية في الفن التشكيلي -من رؤية المستشرقين الحالمة إلى الرؤية العربية المعاصرة**-. 23 جويلية 2011.

Article en ligne. Url : http://benfatmabochra.blogspot.com/2011/07/blog-post_22.html

-**المرأة خيال الغرب وواقع الشرق (أي علاقة بين الحريمين في لوحات المستشرقين)**.

05 جانفي 2018.

Article en ligne. Url: http://www.eldiwan.org/

-**تحليل لوحة الغورنيكا لبيكاسو**. موقع الفنون الجميلة. 09 ديسمبر 2017.

Article en ligne. Url :http://www.alfnonaljamela.com/topic_show.php?id=145

-**تعريف معنى مخدع في معجم المعاني**.

Article en ligne. Url : https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/مخدع/

-حجاج أحمد: **النحت في العصر الفرعوني**.

Article en ligne. Url : http://egyptisone.blogspot.com/2016/02/blog-post_57.html

-حداد ماري بيل: **من هي الإلهة أفروديت المعروفة باسم باسم اللات عند العرب**. موقع دخلك بتعرف. 31 ماي 2017. التوقيت:08.28.

Article en ligne. Url : https://dkhlak.com/allat-aphrodite-goddess/

-**حصار لشبونة.**

Article en ligne. Url : https://ar.wikipedia.org/wiki/

-خزعل عباس معروف إيمان: **الأنساق الفنية التشكيلية في شعر بدر شاكر السياب.** نابو للبحوث والدراسات.

Article en ligne . Url: https://www.djazairess.com/djazairnews/36177

-خميس طارق: **حين حل الأمير "ميشكن" ضيفا على السينما.** الجزيرة الوثائقية. 13 ماي 2015.

Article en ligne. Url :https://doc.aljazeera.net/cinema/

-رابحي عبد القادر: **الاستشراق الفني وشعرية الجسد الشرقي، التعرية بوصفها فعلا كولونياليا.** مجلة أصوات الشمال. 15 سبتمبر 2012.

Article en ligne. Url : www.aswat- elchamal.com - /ar/?p=98&a=29335.

-**روميو وجولييت.**

Article en ligne. Url : https://ar.wikipedia.org/wiki/

-الزيدي أمجد نجم: **التناص اللاأيقوني بين القصة والرسم.** 23 نوفمبر 2011.

Article en ligne. Url : http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=284684

-سليماني جازية: **لويزة إغيل احريز -حكاية مجاهدة جزائرية-**.العربي الجديد. 17 جانفي 2015.

Article en ligne. Url : https://www.alaraby.co.uk/society/2015/1/16/-لويزة-إيغيل-أحريز-حكاية-مجاهدة-جزائرية

-**شخصيات في الرسم -كليوبترا-**: 15 ماي 2012.

Article en ligne. Url : http://prom2000.blogspot.com/2012/05/blog-post_15.html

- **الشيشة.**

Article en ligne. Url : https://arz.wikipedia.org/wiki/شيشه

-صبح علي مصطفى: -**خصائص الصورة الأدبية.** بتاريخ 27 جويلية 2017. 09:21.

Article en ligne. Url : http://almerja.net/reading.php?idm=83208

-**منابع الصورة الأدبية.** 27 جويلية 2017. التوقيت: 09:43.

Article en ligne. Url : http://almerja.com/reading.php?idm=83228

-صلاح آلاء: **ما أصل الفراعنة.** موقع موضوع. 31 أكتوبر 2018.

Article en ligne. Url : https://mawdoo3.com/

-طوافة قنديل البحر.

Article en ligne. Url :https://ar.wikipedia.org/wiki/

-عبد المجيد عبد المجيد: **رحلة الألوان في أرض المعنى.** الخميس 09 يونيو 2011.

Article en ligne. :http://www.alittihad.ae/details.php?id=55146&y=2011&article=full

-**العشاء الأخير.** 07 أكتوبر 2016.

Article en ligne. Url :https://7kayto.wordpress.com/2016/10/07/

-العطار رضا: **الحضارة السومرية.**

Article en ligne. Url : https://islamicbooks.info/H-24-Arabic/Ridha%20Al-Attar-6-Somer.htm

-عمري فاتن: **يوم سقطت طليطلة في أيدي القشتاليين.** مجلة ميم. 26 ماي 2018.

Article en ligne. Url : https://meemmagazine.net/2018/05/26/

-فخر الدين سميرة: **رجل ظلمه التاريخ -أخر ملوك الأندلس-.** 2 يناير 2018.

Article en ligne. Url : https://www.sasapost.com/muhammad-xii-of-granada/

- قجال نادية: **وظائف الرسم قبيل وإبان الاستعمار الغربي للعالم الإسلامي.** 2009.

Article en ligne. Url :http://insaniyat.revues.org/924.

-كافي صفوان: **بلاغة الصورة عند رولان بارث.** الجمعة 25 فيفري 2011.

ARTICLE EN LIGNE : url : http://student.ibda3.org/t303-topic.

- **اللوغارو أو المستذئب حقيقة أم خيال؟.** مقال الكتروني .09 أكتوبر 2009. 15:45.

Url : http://www.startimes.com/?t=19740387.

-الليل طه: **دلالات الرمز في الأثر التشكيلي سيميولوجيا الصورة وجماليات الإيحاء من خلال نماذج من المدرسة السريالية.** السبت 09 صفر 1434هـ الموافق ل: 2012/12/22.

Article en ligne : url http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=30939

-**لماذا تعتبر لوحة موت مارا من أوائل الأعمال الفنية الحداثية.** كسر المطلق. 02 مارس 2015.

Article en ligne. Url : http://kasr-elmotlq.blogspot.com/2015/03/blog-post_2.html

- لوحات فنية: **المرأة الباكية.** عرب آرت.

Article en ligne. Url :https://arabartforsale.com/ar/paintings/crying-woman-8632

-**لوحة إعدام الليدي جين غراي للفنان الفرنسي بول دولاروش.** 09 سبتمبر 2018.

Article en ligne. Url : https://www.fapost.org/post/

-**لوحة وفنان – نبـذة لوحة الجيوكندا أو الموناليزا – للفنان ليوناردو دافنشي.** الجمعة 7 مارس 2009. 18:20. (تاريخ دخول الموقع: 21 نوفمبر 2019).

Article en ligne. Url : https://kalema.ahlamontada.com/t16-topic.

-مباركي خيرة: **الصورة الفنية بين التخييل و المحاكاة.** مجلة الصدى. 15 جويلية 2017.

Article en ligne. URL : http://elsada.net/51426/

- **مدارس الفنّ التشكيلي:** مقال الكتروني.

ARTICLE EN LIGNE : Url :https://ar.wikipedia.org/wiki/

-مغناجي محمد عادل: **اللوحة الصامتة دراسة في إستراتيجية التحليل الأدبي للوحة الفنية التشكيلية.** **04** سبتمبر 2011.

Article en ligne : URL : http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&c=4&a=2091.3.

-معاني كلمة مخدع في المعجمات العربية.

Article en ligne. Url : https://www.almougem.com/mougem/search/مخدع

- **معنى مخدع. موقع المتدبر.**

Article en ligne. Url : https://www.almutadaber.com/mojam/

- **مفهوم الزليج.**

Article en ligne. Url : https://ar.wikipedia.org/wiki/زليج

- **مفهوم السجاد.**

Article en ligne. Url : https://ar.wikipedia.org/wiki/سجاد

- منتديات الجلفة: **نظرية في النقد العربي** -رؤية قرآنية معاصرة-للدكتور محمد حسين علي الصغير.

Article en ligne. Url : https://www.djelfa.info/vb/showthread.php?t=1143021

-النحت الروماني.

Article en ligne. Url : https://www.marefa.org/النحت_الروماني

-**نظرية بانوفسكي لتحليل اللوحة التشكيلية:** -مدارس الفنّ التشكيلي-. بتاريخ 12 جوان 2013. التوقيت: 08:37.

Article en ligne. Url : https://www.facebook.com/notes/576885909022431/

-وائل جمال الدين: -**الحب والعشق في زمن الفراعنة.** القاهرة، مصر. 15 مارس 2018.

Article en ligne. Url : https://www.bbc.com/arabic/art-and-culture-43409431

-**مصريات في عيون مستشرقين.** 16 مارس 2019.

Article en ligne. Url : http://www.bbc.com/arabic/art-and-culture-47532429

ب-باللغة الأجنبية:

-Eugéne Delacroix: **Cleopatra and the peasant. (Wikipedia)**

Url :https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eugène_Delacroix__Cleopatra_and_the_Peasant_-WGA06196.jpg

-**Femmes d'Alger.**

Article en ligne. Url : https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Femmes_d'Alger-

-**Hugo Gerhard Simberg.**

Article en ligne. Url: https://fr.wikipedia.org/wiki/Hugo_Simberg.

-Laurent Gervereau: **Voir ; Comprendre ; Analyser les images. Université de Lausanne.**

Article en ligne . Url : https // www.la-zone.ch/wp-content/uploads/Sociologie-de limagesynth%C3%A8se-de-Voir-comprendre-analyser-les- images.

7-الأشرطة الوثائقية:

-بوكرش محمد: **بوكرش ضيف قناة الشروق الإخبارية بمناسبة الطبعة الثانية لربيع الونشريس بتيسيمسليت**. 2014.

Video. Url : https://www.youtube.com/watch?v=cnDhPPkYFqc

- **لوحة الكابوس للفنان هنري فوسيلي**. 23 جانفي 2012.

Vidéo. Url :https://www.youtube.com/watch?v=-GNkDYmulX0&feature=emb_logo

8-المقابلات:

-بوكرش محمد: **مفاهيم في الفن التشكيلي (مقابلة)**. مقابلة في محراب التشكيل والأدب. الجمعة 26 ماي 2017. محراب الأدب والتشكيل، تيبازة -خميستي- الجزائر. الساعة 14:00.

-شاوي برهان: **علاقة الأدب بالفن التشكيلي (مقابلة)**. بتاريخ السبت 5 مارس 2016. قصر الثقافة. (القاعة الشرفية). 14:00.

9-الحوارات:

-جلالي بومدين: **علاقة الأدب بالفن التشكيلي**. 3 ديسمبر 2017. الساعة: 16:30. (حوار)

الفهرس

الفهرس

إهداء 3

شكر وتقدير 4

مقدمة 6

الفصل الأوّل: الصّورة بين الأدب والفنّ التّشكيليّ

1/مفهوم الصّورة:

مدخل 12

1.1-الصورة في المعنى اللغوي 13

1.2-الصورة في المعنى الاصطلاحي 14

1.3-أنواع الصورة 17

1.4-الصورة بين المحاكاة والتخييل 19

1.5-مستويات قراءة الصورة 22

2/الصّورة الأدبيّة:

مدخل 25

2.1-مفهوم الصورة الأدبية 26

2.2-مكونات الصورة الأدبية 29

2.3-خصائص الصورة الأدبية 32

2.4-قراءة الصورة الأدبية 34

3/الصّورة التّشكيليّة:

مدخل 37

3.1-مفهوم اللوحة التشكيلية 40

3.2-مكونات اللوحة التشكيلية 42

3.3- الأدوات الخاصة في بناء اللوحة التشكيلية..... 53

3.4-منهجية قراءة اللوحة التشكيلية 55

الفصل الثّاني: التّعالق بين الصّورة الأدبية والصّورة التّشكيليّة

مدخل 61

1-الفروق بين اللغتين الأدبية والتشكيلية 63

2-حوارية الأدب والفن التشكيلي 65

3-ملامح حوارية الأدب والفن التشكيلي 71

4-مستويات الحوارية بين الأدب والفن التشكيلي 81

5-التعالق بين النسقين اللغوي /غير اللغوي 85

الفصل الثّالث: صورة المستذئب بين هيغو سيمبرغ ومحمد ديب

مدخل 96

1-صورة المستذئب من خلال لوحة "خطيبة ذئب":

1.1-تحليل اللوحة 99

1.2-تحليل اللوحة 109

1.2-صورة المستذئب من خلال لوحة "خطيبة ذئب" 111

2-صورة المستذئب من خلال رواية "غفوة حواء":

2.1-تقديم الرواية 114

2.2-بطاقة فنية للرواية 115

2.3-ملخص الرواية 117

2.4-صورة المستذئب من خلال رواية "غفوة حواء" 122

2.5-العناصر المكونة لرصد صورة المستذئب 133

3-لقاء هيغو سيمبرغ ومحمد ديب من خلال صورة المستذئب:

3.1-هجرة اللوحة إلى الرواية..... 142

3.2-مستويات النقلة من النسق غير اللغوي إلى النسق اللغوي..... 158

3.3-المنظور الذي تم به إدراك محمد ديب للوحة..... 161

الفصل الرّابع: صورة المرأة الجزائريّة بين أوجين دولاكروا، بابلو بيكاسو وآسيا جبار

مدخل 164

1-نساء الجزائر موضوع للتّشكيل الغربي:

1.1-صورة المرأة الجزائرية من خلال لوحتي "نساء الجزائر في شقتهنّ" لأوجين دولاكروا

أ-تحليل لوحتي دولاكروا..... 167

ب-نتائج التحليل..... 178

ج-صورة المرأة الجزائرية من خلال اللوحتين..... 180

1.2-صورة المرأة الجزائرية من خلال لوحات "نساء الجزائر" بابلو بيكاسو

أ-تحليل لوحات بابلو بيكاسو..... 190

ب-نتائج التحليل..... 197

ج-صورة المرأة الجزائرية من خلال اللوحات..... 199

2-صورة المرأة الجزائرية من خلال قصة "نساء الجزائر في شقتهنّ":

2.1-تقديم القصة 205

2.2-بطاقة فنية للقصة 206

2.3-ملخص القصة 209

2.4-صورة المرأة الجزائرية من خلال قصة "نساء الجزائر في شقتهن"..... 213

2.5-العناصر المكونة لرصد صورة المرأة الجزائرية 231

3- لقاء أوجين دولاكروا وبابلو بيكاسو وآسيا جبار من خلال صورة المرأة الجزائرية:

3.1-هجرة اللوحات إلى القصة..... 236

3.2-النقلة من النسق غير اللغوي إلى النسق اللغوي..... 253

3.3-المنظور الذي تم به إدراك آسيا جبار للوحات..... 257

الخاتمة 261

ملحق 265

قائمة المصادر والمراجع 273

الفهرس 288

Abstract

Summary :

Arts interdependence is one of the most important issues addressed in studies and research, whether analytical, comparative or critical. This type of studies in the field of comparative literature has fallen whit in esthetic direction, this comparison goes beyond establishing relationships whit various arts such as theatre, cinema, cinema, painting, music and other arts. No matter how different methods, techniques, kinds and type will exist the scope of the comparisons will widen and the scope of research and study will expand, leading comparative literature to become more open after being confined to the so called comparisons of literature as it was historical trend.

My study to prepare my doctoral falls in the field of comparative literature, and I chose to work on: the picture between literature and painting -comparative study-. I chose Eve Nap novel of the Algerian writer Mohammed Dib and it's relation whit the wolf's painting of the painter Hugo Simberg. Also worked on story Algerian women in their apartment by the Algerian writer Assia Djaber, tried to observe the

relation of this story whit the two paintings: Eugene Delacroix and Pablo Picasso.

I explored the turning of painting into written text and converting the written text into symbolist painting demonstrating the process of artistic exchange, which creates interactive relationships between literature generating distinctive and educated works because it opens to various other expressive formats. The work produced becomes an image that represents society, history, anthropology, psychology, ideology and religion. Dealings whit the work (literary or symbolically) and employing it in a second work is according to the mood, culture, religion and other components involved in the composition of the artist. But humanity remains the supreme message in which all arts come together.

This is what I concluded through this modest study, which I approached whit great love and inclination and tried to dedicate myself to presenting the best I can offer during the six years that I lived whit the relation with this thesis.