الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس -مستغانم-

كلّية الأدب العربي والفنون

قسم الدّراسات الأدبية والنّقدية

صورة الفرنسي في رواية مولود معمري الأفيون و العصا أنموذجا

مذكّرة تخرّج مقدّمة لنيل شهادة الماستر

في تخصّص: أدب مقارن وعالمي

إعداد الطّالبين:

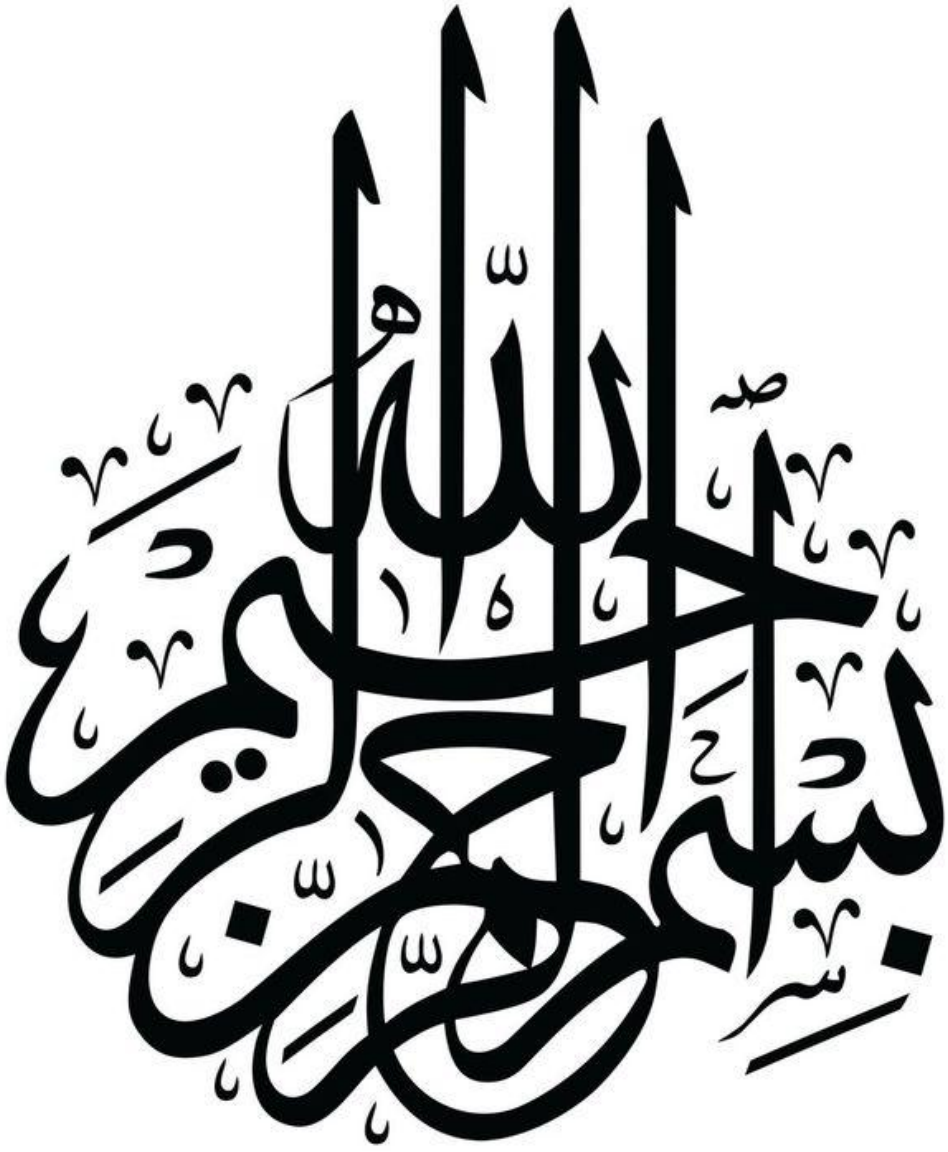
- دوّان محمّد
- مهيدي عبد القادر

إشراف الأستاذ:

قاضي الشّيخ

والبحث العلمي و العلاقات الخارجية
إمضاء : قاضي الشيخ

السّنة الجامعية: 2022/2021


بسم الله الرحمن الرحيم

مقـــــدمة

المقدّمة

الإنسان بطبعه اجتماعي و سمّي إنسانا لأنسه بالنّاس بحيث لا يستطيع العيش بمعزل عن الآخرين ، فهو يأخذ ويعطي لكي يحافظ على الاستمرارية .

ومن هذا التّفاعل يكوّن الإنسان فكرة عن الآخرين ويكوّن الآخرون فكرة عنه وتنتشر هذه الفكرة من فرد إلى آخر ، ومن فرد آخر إلى غيره ، و هكذا تصبح لكلّ جماعة أفكار عن جماعات أخرى ، ولكلّ شعب أفكار عن شعوب أخرى

فبواسطة التّأثير والتّأثّر الّتي انتقلت من مجال العلوم إلى مجال الأدب، فشرع دارسو الأدب بمقارنة الآداب ببعضها البعض ومقابلتها وظهرت بذلك صورة الشّعب المؤثّر في آداب الشّعب المتأثّر.

فرضت الرّواية وجودها ضمن أهمّ الفنون الأدبية الأخرى في العالم العربي وارتباطها بالتّحولات الاجتماعية والسّياسية والاقتصادية. وتربّعت الرّواية الجزائرية بخاصة على مكانة مرموقة، فمنذ ظهورها حملت صوت الأديب وآلام الشّعوب الّتي طالها الاستعمار الأجنبي الّذي عمل على طمس هويّتها ، وبهذا ذاع صوتها عبر الأقطار العربية .

من هذا المنطلق الموضوعي وقع اختيارنا على موضوع صورة الفرنسي في رواية مولود معمري " الأفيون و العصا أنموذجا "

أمّا عن الأسباب الذّاتية فتعود إلى ميولنا الشّخصي للرّواية و كونها أكثر الأجناس الأدبية انفتاحا وتعبيرا عن هموم الإنسان ، و تعبّر عن الذّات والهوية

الجزائرية ، و محاولة تسليط الضّوء على الأدب الجزائري وما يحمله من كنوز معرفية مضمرة.

فالمنهج الّذي سلكناه في عملنا لاستخلاص صورة الشّخصية الفرنسية وتجلّياتها في الرّواية هو المنهج التّحليلي التّركيبي بمعنى تحليل النّص لفرز مكوّنات كلّ شخصية ثمّ ترتيبها جسميا و معنويا وفعليا .

استنادا على ذلك قسّمنا بحثنا إلى فصلين ، تسبقهما مقدّمة و تليهما خاتمة استعرضنا في الفصل الأوّل الموسوم بـ: " حقل الصّورة (الصّورائية Imagologie) مفهوم الصّورة ، ثمّ نشأتها ، وصورة الآخر في النّقد المقارن .

أما الفصل الثّاني المعنون بـ: " تمثّلات الشّخصية الفرنسية في رواية مولود معمري " تطرّقنا فيه إلى مفهوم الشّخصية ، ثمّ صورة الشّخصية الفرنسية في رواية الأفيون و العصا لمولود معمري .

وختمنا العمل بخاتمة استخلصنا فيها بعض النّتائج المستقاة من ثمرة هذا العمل على شكل نقاط، وقد استعنا بمجموعة من المصادر والمراجع أهمها: رواية" الأفيون و العصا لمولود معمري ،صورة الفرنسي في الرّواية المغاربية لعبد المجيد حنون، وكتاب بناء الصّورة في الرّواية الاستعمارية لمحمد أنقار، في نظرية الرّواية لعبد المالك مرتاض...

وقد واجهتنا صعوبات نذكر منها قلّة المراجع في الموضوع، والموجود منها صعب اقتناؤه إضافة أنّ كثير من الدّراسات حصرت الصّورة في مجال الشّعر دون السّرد، فلم توجد دراسات كافية تتناول صور الشّخصيات في الرّواية المدروسة .

لكن رغم هذه الصّعوبات استطعنا تجاوز جزء منها بفضل مساعدة أساتذتنا على رأسهم الأستاذ المشرف "قاضي الشّيخ"

بعد فضل الله سبحانه وتعالى يرجع الفضل في اكتمال لبنات هذا البحث إلى أستاذنا المشرف "قاضي الشيخ" الّذي منحنا من وقته وجهده، فكان نعم المشرف والنّاصح والموجّه فله منّا جزيل الشّكر وجميل العرفان راجين من الله أن يحفظ فضله.

كما لا يفوتنا في الأخير أن نتوجّه بجزيل الشّكر إلى أعضاء لجنة المناقشة التي ستقوم بمهمة القراءة والنّقد والتّمحيص في هذا العمل، وتسديد هفواته ، و الشّكر موصول للوالدين الكريمين و الزّوجة الكريمة (دوّان) و لكلّ من أسدى لنا عونا ، أو أعاننا بتوجيه ، أو مشورة ، أو دعاء ، و نخصّ في ذلك أساتذتنا و زملائنا وأصدقائنا ...

والله المستعان.

الفصل الأول

حقل الصّورة

الصّورائية **Imagologie**

تمهيد:

لقد اختلفت الصّورة وتشعّبت مجالاتها باختلاف مفاهيمها ومجال تكوّنها في الحياة، فهي تفصح عمّا يسري في ربوع المجتمع، فقد راهنت الكتابات الأدبية على فتح بوابة النّقاش والبحث، وأصبحت من المواضيع المثيرة للدّراسة والبحث، كما فتحت أفاقا متشبعة للدّراسات المقارنة.

إذن فللصّورة خصّصت لنفسها مكانة مرموقة كونها أحد ركائز التّواصل الأساسية والّتي أصبحت من الضّروريات في حياتنا اليومية في إدراك العالـم الخارجي، فقد فرضت نفسها على المتلقّي ومارست سلطتها عليه وتطوّرت بفاعليته، ويرجع ذلك في الأساس إلى تلك اللّمسة السّحرية الّتي تمتلكها الصّورة لكي تجذب إليها الكـم الهائل من المتلقين وبذلك تستحوذ عليه.

1 مفهـوم الصّـورة :

1-1 من المنظور القرآني :

لقد أخذ التّصوير حيّزا في الخطاب القرآني « فهو يعبّر بالصّورة المحسّة المتخيّلة عن المعنى الذّهني، والحالة النّفسية، وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور، وعن النّموذج الإنساني والطّبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصّورة الّتي يرسمها فيمنحها الحياة الشّاخصة...فهو تصوير باللّون وتصوير بالحركة وتصوير بالتّخييل، كما أنّه تصوير بالنّغمة الّتي تقوم مقام اللّون في التّمثيل، وكثيرا ما يشترك الوصف والحوار وجرس الكلمات ونغم العبارات

وموسيقى السّياق في إبراز صورة من الصّور»[1]

حتّى يمكّن القول أنّ القرآن كلّه تصوير ماعدا آيات التّشريع وآيات الجدل والقليل من الأغراض الّتي تستدعي التّقرير الذّهني المجرّد [2]

فالقرآن صوّر ووصف العالم الآخر وأحداث الحشر، كما وصف الجنّة ونعيمها الدّائم السّرمدي ووصف ثمارها وأنهارها وحور العين فيها ، وفي المقابل النّار وأهوالها...فالتّصوير هو القاعدة العامة للخطاب، بل هو رأسها وسيّدها، فهو يعمد إلى إخراج ما لا يرى إلى ما يرى، وتقديم المعنوي بصورة حسّية، والهدف من التّصوري في القران الكريم ليس عملا فنّيا مقصودا، بل وسيلة لتبليغ الدّعوة وتثبيتها وتعميقها عن طريق الإمتاع والإقناع [3]

تعد الأبعاد النّقدية والبلاغية للقرآن الكريم موضوع عناية واهتمام الدّارسين من العلماء العرب ونلحظ تضافر جهود متنوعة لانجازات الدّارسين والباحثين في مجال الصّورة وتفسيرها، حيث ذكرت لفظة الصّورة في القرآن الكريم في أكثر من عشرة موضعا بدلالات مختلفة ومتباينة وبصيغ صرفية

---

(1) صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص74. (2) عبد الكريم عيساوي سعدي، الوصف بين الشعر والنثر، مجلة آداب ذي قار، العدد 3. مج.1، ايار2003،ص.18.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

مختلفة، لقد جاء في قول الله عزّ وجلّ في سورة البقرة الآية (260):
«قال فخُذْ أرْبَعَةً مِن الطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إلَيكَ »[4].
جذرها الثلاثي صور والأصل فيها صر جاءت بمعنى قطعهن في آية أخرى جاءت على صيغة المضارع في قوله عزّ وجلّ في سورة آل عمران الآية (6): «هوَ الّذِي يصوّركم فِي الْأرْحَام كيف يَشَاءُ لَا إ لَهَ إلاّ هوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ »[5].
أراد الله عزّ وجلّ أن يبين لبشره أنّه يخلقهم كما يشاء، أخذت لفظة صورة في العديد من الآيات القرآنية، و في كلّ مرة تلبس ثوبا جديدا حتى تظهر في أجمل حلّة، لنذكر رائعة من روائع الله تعالى في قوله عزّ و جلّ في سورة غافر الآية (64) : «وَصوّركم فأَحْسَنَ صُوركم وَرَزَقَكُم من الطَّيِّبَاتِ ذَالكُم الله رَبُّكُم فَتبارك اللهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ»[6] .

لقد ورد مصطلح الصّورة في هذه الآية بصيغة الجمع الماضي، لتعني وتؤكد أنّ الله عزّ وجلّ خلقنا جميعا في أحسن الأشكال، فوجب على عباده أن يوقنوا ويعوا أنّ الله سبحانه و تعالى خلق البشر في أحسن تقويم وأعزّ صورة.

مصطلح الصّورة في الاستخدام القرآني يعبّر عن الوحدة الّتي تضمّ عددا هائلا من الدّلالات والتّأويلات وقد تكرّرت في عدّة مواضع، وقد اختلف الدّارسون والبلاغيون في الأصل اللّغوي. فمن بين أسماء الله تعالى: المصوّر«وهو الّذي صوّر جميع الموجودات ورتّبها فأعطى كلّ شيء منها

(4) القرآن الكريم سورة البقرة الآية260

(5) القرآن الكريم سورة آل عمران الآية 6

(6) القرآن الكريم سورة غافر الآية 64

صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها ابن سيدة:
الصّورة في الشّكل قال: فأمّا ما جاء في الحديث من قوله: خلق الله آدم على صورته، فيحتمل أن تكون الهاء راجعة على اسم الله ، تعالى وأن تكون راجعة على آدم ،فإذا كانت عائدة على اسم الله تعالى فمعناه على الصّورة الّتي أنشأها الله وقدرها فيكون المصدر حينئذ مضافا إلى الفاعل، لأنّه سبحانه هو المصوّر»[7]

لقد صوّر الإنسان وكرّمه بأحسن صورة، حتّى أنّ الإنسان نفسه لا يتمنى أن تكون له صورة أخرى غير الّتي هو عليها والّتي مثّله الله بها.

2-1 لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور مادة (ص.و.ر) «الصّورة في الشّكل. والجمع صور،وصور وصور. وقد صوره فتصوّره. وتصوّرت الشّيء:توهّمت صورته،فتصوّر لي والتّصاوير التّماثيل»[8].

قال ابن أثير:الصّورة ترد في لسان العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشّيء وهيئته، وعلى معنى صفته. يقال صور الفعل كذا وكذا أي هيئته وصورة الأمر كذا و كذا أي صفته[9].

---

(7) ابن منظور : لسان العرب ، ج : 04 ، تح: سيد رمضان أحمد و آخرون ، دار المعارف، كورنيش ، القاهرة ، 1119 ص 349

(8) محمد أنقار حوار مع عبد السلام دخّان على الموقع: www.diwanalarab.com.

(9)ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت .مج.4،ص.472-276

والصّورة هي احدى ظّواهر الطّبيعة ، وهي إمّا حقيقة أو خيال[10]

ولفظة "الصّورة" تواكب الجذور اللّغوية العميقة للفظتي Image-Imagen الأجنبيتين. و Figure-Figura فحسب الاشتقاق القديم كانت Image تلحق بالجذر " Imitari معنى التّقليد و يشير " دومارسيه " Dumarsais إلى أنّ جذر لفظة "Figure " هو "Fingere" بمعنى التّشكيل و التّركيب و التّجهيز و التّنظيم[11].

وإذا شاهد الإنسان صورة ما، فإنّه ينفعل بها، ويدركها إدراكا حسّيا.والإدراك الحسّي هو الأثر النّفسي الذي ينشأ مباشرة من انفعال حاسة أو عضو حاسة ... وهو يعني الفهم أو التّعقل بواسطة الحواس، ذلك كإدراك ألوان الأشياء وأشكالها وأحجامها وأبعادها بواسطة البصر ... وعن الإدراك الحسّي ينشأ التّصور الّذي هو استحضار صور المدركات الحسّية عند غيبتها عن الحواس، من غير تصرف فيها بزيادة أو نقص أو تغيير أو تبديل[12].

---

(10) صلاح عبد الفتّاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر 1988 ، ص47

(11) محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية (صورة المغرب في الرواية الاسبانية)،ص.31.

(12) صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص47

والصّورة في الأدب تستعمل عادة للدّلالة على كل ما له صلة بالتّعبير الحسّي وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعماري للكلمات[13].
واستعمال الصّورة بهذه الطّريقة أمر حديث في عالم الأدب والبلاغة والنّقد ، فقد تعوّد العرب قديما استعمال الاستعارة للدّلالة على ما تدلّ عليه كلمة الصّورة الآن ويتّسع مدلولها ليشمل التّشبيه والمجاز والكناية .

والصّورة في مقياس النّقد الأدبي لها عناصر وفي المقياس التّصويري، أمّا عناصرها في المقياس النّقدي تكمن في المفردات الدّالة على التّناغم اللّفظي، وتناسق العبارات، و الطّريقة المتناول بها الموضوع الأدبي . أمّا عناصرها في المقياس التّصويري القدرة على رسم الصّورة بكلّ جزيئاتها الصّغيرة الّتي لا يلتفت إليها الإنسان العادي بل فقط الأديب حتّى تكون للموضوع قيمة وهذا يسمى بالتّكامل، ثمّ التّموضع في المسافة والزّاوية المناسبتين لينظر الأديب إلى صورته إذ لهما قدرة على التّأثير، فمن خلالهما قد تتبدّل ملامح الصّورة.
ولا بد أن تتوفّر الصّورة على الإيحاءات وإلّا فقدت تأثيرها، فالإيحاء هو بمثابة الظّل لدى المصوّر، ثمّ التّرابط، فالإطار ويقصد به كل ما هو خارج عن رسم الصّورة في صميمها[14]

وهذا ما عمدت إليه الرّواية في رسم الشّخصيات وصورها، بتضافر اللّون والحركة والوصف والحوار لإبداع صور لها تأثير على المتلقّي .

---

(13) المرجع نفسه ص 75نقلا عن مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ص 3

(14) صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص 74

3-1 اصطلاحا:

الصّورة في مفهومها العام هي شكل من أشكال الفنون البصرية الّتي ندركها بحاسة البصر "العين" الصّورة تنقل لنا واقعة ما أو تبتكر لنا مشاهدا من محض إبداع المؤلّف،فمن المعروف أنّ تيمات الصّورة تختلف باختلاف مجالاتها، إلاّ أنها تشترك في الهدف والغاية. إذ أنّ غايتها الرّئيسية هي الاستحواذ والتّأثير في المتلقّي، فهي تعتبر مخدّر طبيعي لعقل المرسل إليه، فالصّورة تسيطر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة على عقل البشر ،فتبقيه خاضع لها.

يذهب سعيد علّوش إلى تعريف الصّورة ويعتبرها: " تمثيل بصري لموضوع ما وتعتبر المعارضة بين الصّورة والمفهوم عند **باشلار** أساسية، لأنّها تسمح بفهم تنظيم الانعكاس عبر وجهين، فالصّورة إنتاج للخيال المحض، وهي بذلك تبدع اللّغة، وتعارض المجاز الذي لا يخرج اللّغة عن دورها الإستعمالي، ويعد المجاز المصطنع إراديا "صورة خاطئة تلحق بالمفهوم أمّا الصّورة الحقيقية فهي الأصيلة والمنتجة ولا تعتبر تمثيلية بشكل من الأشكال " [15]

في حين تتحوّل الصّورة عند الأديب إلى " تشبيه، أو استعارة، وهي التي تدعى الصّورة البيانية، وتعتمد على الخيال و الشّعور، كما تعتمد على العقل و الثّقافة. "[16]

---

(15) سعيد علّوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط1، دار الكتاب اللبناني،بيروت ، لبنان ، 1985، ص 591.

(16) محمد التّونجي : المعجم المفصّل في الأدب ، ص 591.

ربط النّقاد الصّورة بمفهومها القديم بحيث أنّهم ربطوها بالجانب البلاغي والبياني لما لها مفن أهمية كبيرة و توظيف زاخر في النّصوص الأدبية.

"تعد دراسة الصّورة الأدبية أو (الصورولوجيا Imagologie) أحد فروع الأدب المقارن وهي تحتاج مثله إلى أدوات الناقد من معرفة بالعلوم الإنسانية (التاريخ، علم الاجتماع، علم النفس...) والمناهج النقدية الحديثة، كما تحتاج إلى مؤهلات ذاتية كالذوق والحساسية وغير ذلك من أدوات تساعد على تلمس الجمال"[17] .

يمكننا القول أنّ الصّورة هي موضوع من المواضيع الهامة للأدب المقارن بالدّرجة الأولى، فهي لم تنحصر على الأدب المقارن فحسب، وإنّما تشرّعت إلى معرفة العلوم المختلفة (كعلم النّفس، التّاريخ، وعلم الاجتماع).

"وقد شهد هذا المجال ازدهارا ملحوظا في هذه الأيام بسبب رغبة بعض المثقّفين في سيادة مناخ من التّعايش السّلمي، كما أن لوحظ الصور التي تقدمها الآداب القومية للشعوب الأخرى تشكل مصدرا أساسيا من مصادر سوء التّفاهم بين الدّول والأمم والثقافات، سواء كان هذا إيجابيا أم سلبيا، إن المقصود بسوء الفهم هذا تقديم صورة غير موضوعية للذات وللآخر في نفس الوقت مع أنّ الذات تدركها نفسها حين تتعامل مع الأخر، فقد تتشكل ويعاد تشكيلها في المواجهة مع الآخر"[18]

---

(17) ماجدة حمود: صورة الأخر في التراث العربي، دار النشر مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى 1431 ه -2010م ص9

(18) المرجع نفسه ص 10

إذن، الصّورة لا بد من تشكيلها أو إنشائها عن وعي مهما كان بالأنا مقابل الآخر، وهي تعبير أدبي مستمد يشير إلى تباعد ذي دلالة بين نظامين ثقافيين ينتميان إلى مكانين مختلفين، وهكذا يمكن "أن تعد الصورة هي جزء من التاريخ بالمعنى الواقعي و السّياسي . وبعد ذلك تكون الصّورة جزء من الخيال الاجتماعي والثّقافي فتتّضح لنا الهوية القومية تقف مقابل الآخر قد يكون مناقضا لها أو مؤيّدا مكمّلا لها"[19]

فالصّورة في الرّواية « هي نقل فنّي ومحاولة لتجسيم معطيات الواقع الخارجي بواسطة اللّغة، فهي تساير أحيانا دلالات صور الحفر أو التّصوير الشّمسي، فتكون حينذاك صورة شمسية ...أو رسما محفورا تدلّ على ما ينطبع في الذّهن أو النّفس، وقد تكون الصّورة الرّوائية بمثابة انطباع غير أصيل يكونه فرد أو شعب عن فرد أو شعب آخر أو صورة جاهزة أو صورة سالبة أو صورة خادعة»[20].

وميّز"أولمان"بين الصّورة باعتبارها تعبيرا لغويا عن تماثل، وبين الصّورة باعتبارها تصوّرا ذهنيا- يتبنّى المعنى الأوّل في دراساته-[21]، فالصّورة الذّهنية أو المرتبطة بالرّمز لكنّه يبدع صورا تموج بالحركة، وتكون مؤثّرة في ذهن

---

(19) ماجدة حمود: صورة الأخر في التراث العربي، دار النشر مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى 1431 ه -2001م ص9

(20)محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية (صورة المغرب في الرواية الاسبانية)، ص13

(21)المرجع نفسه ، ص14.

المتلقّي فيكون هناك تواصل بين داخل النّص والقارئ فالصّورة الذّهنية يمثّلها المتلقّي عند قراءته لنص روائي، ومن ثمّ فهو يقوم ببناء صور عن أماكن وشخصيات عبر عملية التّمثيل وليس الإدراك منطلقا من العلامات النّصية الّتي يقدّمها النّص، إذ يقوم هو بملء تلك العلامات بدلالات من داخله ومن خارجه ترجع إلى تخيّلاته وإدراكاته اليومية، ومن ثمّ فإنّ الصّورة الذّهنية هي خليط بين معطيات موضوعية من النّص وأخرى مساهمة ذاتية من لدنه.

فالصّورة تشكيل لغوي، يقف العالم المحسوس في مقدّمتها، فأغلب الصّور المستمدّة من الحواس إلى جانب الصّور العقلية والنّفسية مصدر جمالها لا يكون بما فيها من مجاز و إنّما جمالها كونها صورة فحسب يقول " جان بارتليمي" كلمة " farma " الّتي ترجمتها الصّورة في اللاتينية تعني الجمال[22]

ويمكن القول أنّ «الصّورة الرّوائية هي إجراء لغوي ووسيلة فنية وغاية ونسق، من بلاغة النّثر ، كما هي مستند إنشائي يتعاوره كل من مبدع الرّواية وناقدها، ولا تمثّل هذه الملامح حدودا مطلقة للصّورة، بل تومئ فقط إلى بعض خصائصها البعيدة ،لأ نّه من الصّعوبة بمكان تعريف الصّورة الرّوائية...فليست الصّورة تكوينا متحقّقا خارج بنية النّص ومكوّناته بما فيه البنية الذّهنية، بل هي وجود ممتزج عضويا بالفقرة والمشهد والمقطوعة والحوار والحوادث والفضاء

(22) علي البطل ، الصّورة في الشّعر العربي حتىّ آخر القرن الثّاني هجري (دراسة في أصولها و تطوّرها) ص30

والشّخصية والموضوع وكذا الانطباعين الذّهني و النّفسي اللّذين يثيرهما ذلك المجموع في المتلقّي»[23]

والصّورة تعدّ كذلك «نقل لغوي لمعطيات الواقع، وهي تقليد وتشكيل وتركيب وتنظيم في وحدة، وهي هيئة وشكل ونوع وصفة، وهي ذات مظهر عقلي ووظيفة تمثيلية ، ثرية في قوالبها ثراء فنون الرّسم و الحفر و التّصوير الشّمسي موغلة في امتداداتها إيغال الرّموز والصّور النّفسية والاجتماعية والأنثروبولوجية جمالية في وظائفها مثلما هي سائر صور البلاغة و محسّناتها ، ثم هي حسّية وقبل كلّ ذلك ، هي إفراز خيالي»[24]

ومنه فالصّورة في الرّواية تجسيد جمالي وفنّي سواء على مستوى اللّغة أو التّعبير ولهذه الصّورة قواعد وضوابط جمالية تتمثّل في الطّاقة البلاغية واللّغوية والسّياق النّصي والذّهني فهي صورة جامعة لكلّ العناصر الفنّية الّتي تجعل من الرّواية رواية .

(23) محمّد أنقار، بناء الصّورة في الرّواية الإستعمارية (صورة المغرب في الرّواية الإسبانية) ص12

(24) المرجع نفسه ص15

2- نشأة الصّورة :

2-1 عند القدامى:

لقد اهتم علماء البلاغة والبيان والنّقاد وعلماء النّفس بهذا المصطلح لما يميّزه من أهمية لدى الإنسان و الكاتب.

2-1-1 عند الغربيين:

أصابت الصّورة صعوبات جمّة في تحديد دلالاتها وتحديد مفاهيمها، فقد شكّلت نطاق المتاهات لدى الباحث، النّاقد، الفنّان والقارئ. ق الخوض في غمار موضوع الصورة لابد من معرفة أنيا كانت مرتبطة بالفلسفة اليونانية،على سبيل المثال أرسطو الّذي يمثّل التّراث الغربي للثّقافة اليونانية،الّتي تلقاها العرب عنهم وأفاضوا في تفسيرها وقراءتها.

فقد كرّس النّقاد والدّارسون العرب وقتهم في دراسة أدب اليونان والغربيين بصفة عامة، حيث كان تعريفهم للصورة قديما مرتبط بـ: " مفاهيم ومصطلحات البلاغة الموروثة،مثل التّشبيه والاستعارة والمجاز المرسل ومع أنّ البلاغيين الجدد كثيرا ما دفعوا إلى الوقوف على الرّابطة الّتي تجمع بين الاستعارة والتشبيه فقد وجدوا في مصطلح الصّورة أحسن جامع بينهما " [25]، فقد جمعت الصّورة بين عدد من المصطلحات البلاغية ،واختفت ولبست مصطلح جديدا وواحدا.

---

(25) محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي،ط1، المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،1990، ص 15

يعد أرسطو من الأوائل الذين استخدموا المصطلح ومسحوا التعتيم عنه، حيث عرّفه بأنّه: " استعارة، إذ أنها لا تختلف عنها إلا قليلا فعندما يقال:"وثب كالأسد " نكون أمام صورة، ولكن عندما يقال : "وثب الأسد" نكون أمام استعارة، فلكون الاثنين جسورين سمّي أخيل على سبيل النّقل" أسدا " [26]، إذن فالصّورة تتطلّب مع التّشبيه وتختلف عن الاستعارة في تركيب الجملة ولا يعد اختلافا يبعدها عن سياقها الرّئيسي.

هناك علاقة قائمة بين المبدع و إبداعه مما دفعت "ببعض الباحثين ليقيم علاقة مشابهة من نوع مابين الشكلين الحسّيين الخارجيين لكل من الشّعور و الرّسم، مع أن الشّكل هنا وهناك لا يخرج عن كونه عنصرا واحدا من عناصر الصّورة الجمالية، وهو وحده أبعد من أن يكون المكوّن الحقيقي الأصيل لها "[27] إذن فالعلاقة مرتبطة بالجمال والبعد الفنّي الّذي تحمله الصّورة.

تتحكّم الصّورة بوجه عام في الأدب كونه فنّ إبداعي يعبّر باللّفظ والعبارة فهي في نظر سيسيل داي لويس أنها: " جوهر التّعبير الجمالي وقوام اللّغة الفنّية " [28] تتشكّل الصّورة عبر تدفقات جمالية وفنّية كما تحمل كمّا من العبارات الجمالية الإبداعية الموحية.

---

(26) محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي،ط1، المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،1990، ص 15

(27) نعيم الباقي: مقدمة لدراسة الصّورة الفنّية ، ص 42.(28) سيسيل داي لويس وآخرون: اللّغة الفنّية، تر: محمد حسن عبد الله، د.ط، دار المعارف، كورنيش النّيل، مصر ،ص42.

عرف النّقد القديم دلالة المصطلح إلّا أنّه لم يجد له مصطلحا جامعا له حتّى يتداوله النّقاد والباحثون حيث أنه اكتفى بمصطلح " تشبيه أو استعارة أو كناية أو مجاز"[29] . وهو ما جعل من تأخّر في معرفة المصطلح ودلالته الحقيقية الّتي يرمي إليها.

كما نجد من النّقاد الغربيين من ربطها بالإبداع الذّهني حيث نجد اندريه بروتون يقول: " إنّ الصّورة إبداع خالص للذّهن Esprit ولا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة " أو تشبيه " إنّها نتاج التّقريب بين واقعتين متباعدتين قليلا أو كثيرا وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين المقربتين بعيدة وصادقة بقدر ما تكون الصّورة قوية وقادرة على التّأثير الانفعالي "[30] إنّ الواقعية فعل الواقعية و الصّدق في الصّورة ضرورة يوازيه في المقابل الانفعالي والتّأثير في نفسية المتلقّي الموجّه له الخطاب.

يعرّف أرسطو الصّورة في قوله: " التّفكير مستحيل بدون صور. " ربط أرسطو الصّورة بعملية التّفكير، جاعلا من التّفكير والتّخمين أمرا مستحيلا دون وجود مرآته العاكسة والملازمة له وهي الصّورة.

يعرّف الفيلسوف غاتشيف الصّورة على أنها:" كل عمل فنّي متكامل قائم

---

(29) تومان غازي : الصّورة الشّعرية في هجاء الحطيئة دراسة في وظائفها التّعبيرية و البلاغية ، ع 20 ، الكلّية الإسلامية الجامعة ، 2011 ، ص41.

(30) محمد الولي : الصّورة الشّعرية في الخطاب البلاغي و النّقدي ، ص15 نقلا عن:

pierre caminade.image et métaphore .bordas paris .1970 p 11

على أساس العلاقة بين جانبيها الحسّي والعقلي وهي تعكس على نحو دقيق ومباشر نمط العلاقات بين الفرد والمجتمع في كلّ عصر."[31] يربط الفيلسوف غاتشيف الصّورة القائمة على أساس العلاقات الحسّية والإدراكية الّتي تعكس نمط العلاقات بين البشر هو ما يسمى العمل الفنّي المتكامل والإبداعي.

كما تطرّقت الأمريكية لانجر سوزان لتحديد مفهوم الصّورة حيث ربطتها "بجوهر الفنون وهي شيء ما يوجد فقط لإدراكنا، مجرد من نظامها الفيزيائي والسّببي."[32] حاولت سوزان أن تنبه لشيء وهو أنّ الصّورة جوهرة الفن وهو موضوع وغاية كل فنان غايته الإبداع في أعماله وإثارة الدهشة في المتلقّي، فهو يبحث عن التّميز في نصوصه الإبداعية بعيدا عن الأنظمة الفيزيائية والسببية.

مصطلح الصّورة شغل أذهان المفكّرين والفلاسفة والبلاغيين والنقاد،فنجد المفكر فرانكلين روجزر يعرّف الصّورة على أنّها: "الإبداع المحض للذّهن وهي لا يمكـن أن تنشأ من تشـابه ما بل من جمع واقـعين بعيدين إلى حد ما عن بعضهما."[33] يوضح روجرز أنّ عملية الإبداع قائمة على الجمع بين واقعين بعيدين عن بعضهما.

---

(31) مسلك ميمون: الصّورة السّردية في قصص شريف عابديت ، ص 4 ، نقلا عن: (غاتشيف غورغي : الوعي و الفن، ص 15)

(32) المرجع نفسه:ص4 ، نقلا عن : (حكيم راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ص21)

(33) المرجع نفسه:ص5 ، نقلا عن : (روجرز فرانكلين : الشعر و الرّسم ، ص 132)

2-1-2 عند العرب:

لقد انحصرت الصّورة في القديم في المحسّنات البديعية ، فلم يكن للصّورة قديما سوى مفهوم لا يتعدّى حدود التّشبيه والمجاز، لأنّ الصّورة تستعمل للتّعبير على المعنى الحسّي ، و من المعروف عن الأدب العربي - فى القديم - أنّه كان بعيدا كل البعد عن كلّ ما له صلة بالقوى الغيبية و النّفسية ، وحتّى الخيال لأنّه لكلّ شيء تفسيره في الفكر العربي، و قد انعدمت عندهم تعدّد الآلهة ، والقصص و الأساطير الّتي هي من نسج الخيال ، فعندهم كلّ شيء معروف في القرآن ، مثل أحادية الله ، وأنّ الموت والحياة بيده ، وفى هذا يقول مصطفى ناصف: « لم يعرف النّقد العربي الاحتفال بالقوى النّفسية ذات الشّأن في إنتاج الشّعر»[34] ،

فالجاحظ يعرّف الصّورة على أنّها:" صناعة ، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير."[35] ويذهب بعض البلاغيين إلى أنّ المقصورة بعبارة الصّورة: " تلك الصّورة الحسّية، المتمثّلة في الكلام ، والّتي لا تكون ضرورية لأجل توصيل و تأدية المعنى. " [36] تسعى الصّورة إلى تقديم وبثّ الكلام إلّا أنّها توضع في قالب جمالي وفنّي حتّى يتمكّن الباث من توصيل الفكرة المراد تبليغها.

---

(34) مصطفي ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة و النشر والتوزيع، ط 13، 1983، ص 10 .

(35) أبي عثمان عمرو بن الجاحظ: الحيوان، تح : عبد السلام محمد هارون، ج3، ط2،مكتبة ومطبعة مصطفى البابلي الحلبي ، مصر،1965، ص 132.

(36) محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلبغي و النقدي ، ص 37.

في حين يذهب السّكاكي إلى تعريف الصّورة والعلاقة الوثيقة الّتي تربطها بدلالاتها والمعاني الّتي تحملها، وفي هذا الباب عرّف الصّورة حيث يقول: " إذا عرفت أنّ إيراد المعنى الواحد على صور مختلفة لا يتأتى إلّا في الدّلالات العقلية، وهي الانتقال من معنى إلى معنى بسبب علاقة بينها كلزوم أحدهما الآخر بوجه من الوجوه."[37] يرى السّكاكي أنّ معاني الكلام يأتي في صورة متعدّدة وأنّ الانتقال فيها يلزم سابقته ولاحقته.

و كما نعلم فإنّ الأدب العربي القديم كان عبارة عن شعر، فيه توضيح للتّقاليد المفردة القاضية بتوضيح الأحكام والقيّم ، فلم يتعدّى المحسنات وألوان البديع وذلك لأنّه:« يظن أنّ ربط الصّورة بالاستعمال الاستعماري الحي أكثر صوابا لأنّه أوفى تجديدا. »[38]

لذلك لم يحسن القدماء استعمال الصّورة ، ولم يجيدوا توظيفها ، و لم يحسنوا ربطها بالشّعر ، لأنّ الصّورة ارتبطت بأكثر من ممكن واحد ، و من هنا نستخلص أنّ الصّورة في مفهومها التّقليدى لا تستوعب ماهيتها الحقيقية ، بل جنحت للمعنى المجازى

---

(37) محمد الولي : الصّورة الشّعرية في الخطاب البلاغي و النّقدي ، ص 106 ، نقلا عن (السّكاكي محمد بن علي : مفتاح العلوم ، تح : نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1983 ، ص 330)

(38) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة و النشر والتوزيع، ط13، 1983، ص 10

أن نبني على الصّورة واقعنا ، و تخيلنا ، و نومنا ، و حتى يقظتنا ، لأن الخيال جزء مهم من الوجود ، هذا لا يقرّ به العقل العربي القديم ، لطالما كان يعترف بالملموس و المعقول ، وهما مناقظان لمنهج الصّورة ، لذلك لم ترقى الصّورة قديما لما هي عليه اليوم ،و ذلك لا يعنى أنّ الفكر العربي قديما لم يعرف الصّورة أبدا .

و ذلك لأنّ الصّورة لا دليل لها ، ولا ترتكز لقاعدة مثل السّراب ، و قد تتعدّى فى بعض الأحيان ما وراء السّراب ، و لأنّ الصّورة هي كلّ شيء مبتدع لا لم تكن له نتيجة ؟ ، و لم تحقق بها رؤية ينتجها الفكر و تكون غير قابلة لمعرفة العقل؟.

وكان لهم منهج في تصوير الأشياء، حيث كانوا يميلون إلى النّظم وقوة الألفاظ ، وحسن الصّياغة و السّبك ، أكثر من الميل إلى التّصوير والخيال ويقال :« يؤثر التّعبير المجدّد القليل الصّور الّذي يقصد إلى إمتاع العقل أكثر مما يقصد إلى إمتاع الخيال. »[39] ولم تتعدّى الصّورة في القديم الشّعر وذكر أن: « وتمثّل الصّورة الدّال و المدلول، وهما صورة الأشياء فى الوجود.»[40]. ويقال:« إنّما الشّعر صناعة ونسيج من التّصوير.»[41]

---

(39) هبة غيطي: رسالة ماجستير الصّورة الشّعرية في شعري أبي تمام ، جامعة متنوري، كلية الأدب واللّغات قسم اللغة العربية، قسنطينة الجزائر، 2009/2008، ص 13

(40) صاحب إبراهيم، الصّورة السّمعية في الشّعر العربي الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000دمشق، ص111

(41) الجاحظ: البيان والتبّين، تحقيق عبد السلام هارون، ألبابي الحلبي، القاهرة 1947، ج3، ص132

وقيل أنّه قد شاع عن العرب أنّهم نقلوا الصّورة عن الغرب حديثا ،و أنّهم لم يسهموا في هذا المجال أبدا - إسهامهم كان غير مفيد - وقيل إنّنا تعرّفنا عن الصّورة من خلال الغرب وليس لنا الفضل في ذلك[42]،وذكر في هذا الصّدد:« فنع إيماننا التّام بأنّ النّقاد المحدثين قطعوا شوطا فى تعريف الصّورة، وتحديد مدلولاتها، ومعالجة قضاياها، فإنّنا لا يمكن أن نغفل جهود القدماء، لأنّنا عندما نكون كالطّائر الّذي يرغب أن يطير بجناح واحد، ولن يتحقّق ذلك »[43]

إذن فالصّورة ليس بالأمر الجديد أو المبتكر عند العرب، لأنّهم قد عرفوها ولكن ليس بالمفهوم

2- 2 عند المحدثين:

ممّا لا شكّ فيه أنّ مادة الصّورة قد شغلت أذهان الباحثين من فنّانين ومصوّرين ورسّامين ونحّاتين وأدبيين نظرا لكونها جوهر الفنون البصرية حيث خلقت لنفسها لغة خاصة بها لتستحوذ بها على المتلقّين بمختلف أعمارهم وأجناسهم.

فقد اتّسعت دلالتها عند النّقاد المحدثين نتيجة تعدد مجالات استعمالاتها فذهب أحمد حسن الزيات إلى تعريف الصّورة في قوله : « هي إبراز المعنى العقلي، أو الحسّي في صورة محسّة والصّورة خلق المعنى العقلي، أو الحسّي في صورة

---

(42) ابن منظور: لسان العرب، د ت، ج4، ص 25,23 .

(43) إبراهيم أمين الزّرموني: الصّورة الفنّية في شعر علي الحازم ،دار قباء للطّباعة القاهرة الطّبعة الأولى، 2000، ص92 ،93 .

محسّة، والصورة خلق المعاني والأفكار المجرّدة، أو الواقع الخارجي من خلال النّفس خلقا جديدا.»[44]

يقول عبد القادر القط في تعريفه للصّورة أنّها: « الشّكل الفنّي الّذي تتّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظّمها الشّاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التّجربة الشّعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللّغة وإمكاناتها في الدّلالة والتّركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والتّرادف والقضاء والمقابلة والتّجانس وغيرها من وسائل التّعبير الفنّي. »[45]

فالصّورة عند المحدثين هي انعكاس للواقع الدّاخلي، وللعالم النّفسي غير المحسوس لما هو غير معهود أصلا عند الإنسان، أو هي محاكاة اللّاشعور ونقل للوجدان، وهو العالم الدّاخلي للكاتب ، والصّورة ذات أبعاد متعدّدة ، وكثيرا ما كانت تقع في إشكالية الواقع والخيال :« تنفذ الصّورة إلى مخيلة المتلقّى فتطبع فيها بشكل معيّن وهيأة مخصوصة، إحساس الشّاعر تجاه الأشياء وانفعاله بها، وتفاعله معها. »[46]

---

(44) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، _مصر، د ط ،2000 ص 98

(45) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، د ط،1978 ص 435

(46) الأخضر عيكوس:الخيال الشعري وعلاقته بالصّورة الشّعرية، مجلة الأدب ،عدد،1عام 1994، ص 77 .

ومن هنا تدخل الصّورة إلى الغموض، حيث أصبحت منعطفا تفرق فيه معظم المقارنين، واختلفت فيها معظم الدّراسات، وخصوصا إذا تعلّقت بمشكلة الماهية وحقيقة الصّورة، وذلك لأنّ معظم المدارس و التّيارات لم ترى الصّورة كما هي، بل جنحوا إلى ربطها بالخيال وقد عرفت على أنّها :« إبداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنّما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل »[47]

فالصّورة تعتبر جوهرا وهي من إنتاج العقل، وهي الرّبط بين المادة والمعنى والحقيقة والحلم، وكما يرى البعض أنّها عمل تركيبي وهي ليست سوى العلاقة بين الشّيء ودلالته الصّورية.

و هناك من نقلها من البساطة إلى الصّعوبة في تحديد الماهية فقيل :

« فالوصول إلى معنى الصّورة ليس باليسير الهيّن، ولا السّهل اللّين، و من قال ذلك فقد احتجبت عنه أسرار اللّغة وجمالها المكنون المستمّر، وروحها المتجمّدة النّامية، وليس لها- كما عند المناطقة - حدود جامحة وقيود مانعة. »[48]

---

(47) مجدي وهيبة :معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت 1974، ص 237، نقلتها عن بيار ريفادي، وهو شاعر فرنسي (1889-1960)،ينتمي إلي المدرسة الرومانتيكية، وعنده الصّورة إبداع ذهني أساسها الخيال و العقل هو مدركها، وهي تحمل مشاعر وأفكار ذاتية، وهي لا تقف عند الحدود الحسّية فقط لأنّها محاكاة للطّبيعة، فالذّات عندهم محور التّصور.

(48) علي علي صبح : الصّورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية القاهرة، د ت، ص05

و ممّا سبق فإنّ- الصّورة- مصطلح قديم الظّهور عند العرب ، الّذين استعملوا صورا في شعرهم، و كثيرا ما تغنوا بها ، و كانت مصدر فخر لهم ، مثل صورة المرأة، و صورة الفرس، صور البخل، صور الجود و الكرم ، ولكنّه كدرس أدبي حديث النّشأة في الدّراسات الأدبية المقارنة، وهو مبحث جديد من مباحث الأدب المقارن ، و قيل أنّه من أهمها ، و قد حمل المقارنين عبئ إخراجه وتوضيحه و إظهاره في أبهى الحلل ، ونظرا لنقص المناهج الّتي تتناول هذا الدّرس ، فهي في معظمها غربية ، و بما أنّ الدّراسات العربية في هذا الميدان لم تنفصل عنها ، فقد تعدّدت المفاهيم في هذا الدّرس لكننا سنحاول حصر البعض منها في بضعة أسطر، و ذلك لأنّ الأحاسيس واللّاشعور و الخيال والجانب النّفسي الدّاخلي هي من أهم مكونات الصّورة ، ولأنّنا نعدّها الأسس الّتى تقوم عليها- الصّورة -، و ما أقوى الأحاسيس وما أبعد الخيال ، و ما أشسع اللّاشعور، وتنوّع النّفسيات، وغموض الدّاخل. فأين الصّورة وسط كل هذا ؟ ورغم تعدّد العوامل و الأسباب فالنّتيجة واحدة ، لذلك نقول أنّ الصّورة هي عمل أدبي حافل بالأحاسيس و اللّاشعور متربّع على عرش الخيال.

عند الحديث عن الصّورة كدرس أدبي تراودنا بعض الأسئلة ، و الّتى تعترض طريق من يريد الولوج إلى عالم الصّورة مثل : هل الصّورة كلّ شيء لا يقريه عقل الإنسان في الرّؤيا الّتى لا تكون في تصور عقله من عمق معرفته بالشّيء؟، فتكون بذلك لا معالم لها ؟ أم أنّ الصّورة هي ملكة ذهنية تنمّي قدرة الإنسان على التّفكير في الأشياء ؟ أو هل هي كألوان الطّيف تظهر حينا وتشاهد بضع ثوان و تختفي و لكن لا تتحقّق رؤيتها ؟.

إذن الصّورة هي: « تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنّان من معطيات متعدّدة ، يقف العالم المحسوس في مقدّمتها ، لأنّ أغلب الصّور من الحواس على جانب ما لا يمكن إغفاله من الصّور النّفسية والعقلية.» [49] ويقال أيضا :« لأنّ للصّور دلالات مختلفة، وترابطات متشابكة وطبيعة مرنة تأبي التّحديد الواحد المنظر.»[50]

عندما نقول- على سبيل المثال - نخلة فأول ما يتبادر إلى أذهاننا هو صورة تلك الشّجرة الشّامخة العالية، ذات العسب المرخى ، و الّتي تحمل عراجين و يوجد بهم التّمر،و أوراقها طويلة خضراء وحادة في الأخير ، فهذه الصّورة حقيقية واقعية دالة على المقصود نخلة ، وهي الصّورة الحقيقية للنّخلة لأنّ:« مادة الصّورة بمعنى الشّكل، فصورة الشّجرة شكلها، وصورة المعنى لفظه، وصورة الفكرة صياغتها. »[51] ولم يدخل الخيال فيها.

ظهرت كلمة "خيال" فى المعاجم الأجنبية و خاصة في اللّغة الفرنسية في القرن 12« وهي تدل على ملكة يتوافر عليها الذهن لتمثل صورة . »[52] وقد اعتمدت على الإدراك و إعادة استرجاع الماضي- صورة النّخلة - كانت

---

(49) علي البطل: الصّورة في الشّعر العربي في أواخر القرن الثّاني الهجري، الدّراسة في أصولها وتصوّراتها ،دار الأندلس بيروت .ط3،ص30 .

(50) إبراهيم أمين : الصّورة الفنّية في شعر علي الجازم، ص91.

(51) علي علي صبح: الصّورة الأدبية، ص 30 .

(52) Paul robe،dictionnaire، p593-594.

موجودة من قبل في مخيّلتنا ويقال أنّ:« منابع المعرفة ووسائلها في الإنسان، و بها يدرك ما يحيط به ، وينفد عن طريقها إلى العالم.»[53]

لو تطلّعنا عاليا لما فوق الواقع مستعينين بالخيال مبحرين في عالم من الصّوراتية l'imagologie تتسابق إلى أ ذهاننا صور كلما حاولنا استرجاع موضوع ما، لأن الصّورة:« منهج – فوق المنطق – لبيان حقيقة الأشياء.»[54]

على سبيل المثال لو قلنا مثالية، فإنّ ه يتبادر إلى أذهاننا ذلك العالم الخفي الرّاقى، الّذي يأخذ بمجامع القلب من جمال ....أو كمال....أو فن....، ولذلك يسّرت الصّورة أمامنا سبل التّفاهم وأوجزتها.

ولكن لابد من فهم المعاني والدّلالات الّتي تحملها الصّورة، لأنّ قوة الصّورة و فتنتها مشكلا مفاهيميا أو نقديا يتعلّق بتجلّياتها في ذاتها، بالرّغم من خروجها من دائرة الوهم إلى الحقيقة.

إنّ أنتربولوجيا الصّورة وجمالياتها يقومان أساسا على تحديد هويتها، لأنّها تقع في موضع فصل وربط بين الحقيقة والخيال ، وبين المحسوس والمعقول – المدرك قبلا – ولعلّ كل هذا ما جعل مستعملي الصّورة يتعاملون معها بدقّة ، و بصيّغ عديدة من الحصر الاعتباطي ، وهو ما أوقعهم في التّذبذبات الدّلالية ، لأنّ الصّورة لا تبنى على ضرب من التّعسف بل بنية الصّورة ممكنة من حيث

---

(53) عبد المجيد حسن: الأصول الفنية للأدب مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ، 1964، ص 99

(54) مصطفي ناصف: الصورة الأدبية، ص 03

الوظيفة والدّلالة والموقع ، لدخولها إلى العالم المباشر، و هجين متنوع لكلّ من الرّبط والفصل والتّحقيق السّلبي أو الإيجابي أو المعارضة بين كيانين متباينين .

3- صورة الآخر في النّقد المقارن:

أخذت دراسات صورة الآخر حيّزا ملحوظا في الدّراسات الإنسانية في العقود الأخيرة، ورغم أنّ دراسة صورة الآخر تعدّ فرعا رئيسا من فروع الأدب المقارن و مجالا مهما من مجالاته منذ ما يزيد على قرن من الزّمان. فالتّفكير النّقدي في الآخر وما تحيط به من فتنة وما يشكّله من سلطة جذب ، جزءا من الإقرار بإنسانية الأدب، وغواية السّرد والمسرح وفنون الدّراما، وهو الأساس الّذي يجعل من مفهوم الغيرية وما يتّصل به من إبدالات "الحوار" و"الرّغبة" "والألم" و"الغرابة" و"مفارقة الذّات" مكوّنا جوهريا في فهم وتفسير الظّواهر التّعبيرية. وبعض التّصويبات اللّغوية في هذا السّياق منطوية على دلالات مفيدة في إدراك العمق المعياري لمفهوم الغيرية من حيث هو صفة أو نسق علاقة أو حالة كيانية تتشكّل عبرها "صورة الآخر" وهويّته ومقوّمات تجليه وتفاعله. فقد أضحت الغيرية رديفة لمفهوم الصّورة على اعتبار أنّنا ندرك الآخرين عبر تشكّلات صورية، تخضع لإجراءات التّحول والانتقال والمفارقة للوقائع الموضوعية. وتكون هذه الصّور لا صادقة ولا كاذبة، ولا متناقضة ولا مستحيلة...وغير قابلة للتّفنيد أو الإنكار والسّنن الّتي تحرّكها أوّلا هي سنن القراءة والتّأويل، وبالتّالي فالغيرية أو "صورة الآخر" تقترن في السّياق الأدبي بالدّراسات المقارنة. [55]

---

(55) شرف الدين ماجد لين، الفتنة والآخر (انساق الغيرية في السرد العربي)، منشورات الاختلاف، الرّباط، المغرب، ط1، 2012، ص ص.21-24-25 .

فالإنسان قبل أن يكّوّن صورة للآخر بحاجة إلى تكوين صورة لذاته معتمدا على انتماءاته وخصائصه الآنفة، وهي صورة تكتسب قوّتها ووضوحها باندماجها مع الوسط الّذي ينتمي إليه، والّذي يقوّي هذه الخصائص بجعلها سمة عامة للشّعب والمجتمع الّذي ينتمي إليه. ومن هنا يبدأ العقل في تمييز من يقابله بين منتم إلى الذّات منسجم مع خصائصها أو آخر مخالف لها يتّصف بصفات مغايرة لها. وكما صنعت الذّات صورتها الشّخصية من المعتقدات والانتماءات والخصائص الّتي تميّزها وتميّز مجتمعها وبيئتها عن غيرها، فهي كذلك تعمد إلى صنع صورة عامة من المعتقدات والأفكار والسّلوك لهذا الآخر المخالف ولذا يعرّف علم النّفس الآخر بأنّه "مجموعة السّمات /السّلوكيات الاجتماعية والنّفسية والفكرية الّتي ينسبها فرد/ ذات أو جماعة إلى الآخرين" [56]

ويذكر عبد المجيد حنون أنّ كتب الأدب المقارن تجمع على صحّة انتماء هذا الباب إلى الأدب المقارن [57] وذلك باعتباره داخلا تحت قاعدة التّأثر والتّأثير الّتي هي أحد أسس الأدب المقارن، بل هي عموده الفقري. [58] فروسيا أثّرت في الثّقافة الفرنسية حتّى تكوّنت صورة للرّوسي في أذهان الفرنسيين عكسها الأدباء الفرنسيين في أعمالهم. وكذلك الحال في صورة الغربي في الأدب العربي والّتي كانت نتيجة تصوّر معيّن أحدثه تأثّر العرب بالغرب وانعكس في السّياق الثّقافي والأدبي عند العرب.

(56) **محمد** نور الدين أفاية،الغرب المتخيل صورة الآخر في الفكر العربي والإسلامي الوسيط، (منشورات المركز الثقافي العربي المغرب ط1 ، 2000 ، ص 17

(57) عبد المجيد حنّون صورة الفرنسي والفرنسية في الرّواية المغاربية دار بهاء الدّين للنّشر و التّوزيع ط2، 2013 ص 63

(58) المرجع نفسه ص 62

تكتسب صورة الآخر أهمّية استثنائية باعتبارها واحدة من أهمّ ميادين علم الأدب المقارن، وأغناها بالبحوث، وأكثرها صلة بحياة الشّعوب وأدبها والمؤثّرات فيها، فمحمد غنيمي هلال يرى بأنّ هذا الباب من أبواب الأدب المقارن "سيكون من أوسع ميادين الأدب المقارن وأكثرها روادا في المستقبل"[59]

ترجع بدايات هذا الفرع من فروع الأدب المقارن، عندما قامت الأديبة الفرنسية المعروفة "مدام دوستال" بزيارة طويلة لألمانيا، وذلك في وقت تصاعد فيه العداء وسوء الفهم بين الشّعبين الفرنسي والألماني. وأثناء الإقامة فوجئت الأديبة بمدى سوء الفهم والجهل الّذي يعاني منه الفرنسيون لألمانيا رغم الجوار الجغرافي بينهما، فقد ثبت لها أنّ الفرنسيين يجهلون أبسط الأمور المتعلّقة عن الآخر، كما فوجئت بجمال الطّبيعة لا سيما نهر الرّاين والغابة السوداء، وبغنى الأدب الألماني والمستوى الرّفيع الّذي بلغته الفلسفة الألمانية، وبذلك لم تركن الأديبة بالمجتمع والثّقافة و الأدب و الطّبيعة في ألمانيا، فرسموا في أذهانهم صورة شعب فظ غير متحضر يتكلم لغة غير جميلة، ليس له انجازات أدبية أو ثقافية تستحق الذّكر، باختصار صورة يرسمها شعب عن شعب آخر يعدّه عدوا له. [60]

---

(59) غنيمي هلال، الأدب المقارن، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط.4.، ص 419

(60) ماجدة حمود،صورة الآخر في التراث العربي، الدار العربية للعلوم، ط.1، 2010،ص.11.

لكن "مدام دوستال" اكتشفت عبر رحلتها أنّ الشّعب الألماني يتمتّع بمناقب جمّة (الطّيبة، الاستقامة، الصّدق) لمست عبر تجربتها الحيّة الحقيقة الّتي تمّ تزويرها للصّورة المؤلّفة عن الآخر، بل حاولت معرفة عبر معرفتها الخاصة، فاقتربت بعقلها وروحها من الآخر الّذي أبعدته العداوة وسوء الفهم، واستطاعت أن تقرّبه من صورته الحقيقية بفضل بحثها الذّاتي عن الحقيقة. [61]

وهكذا كانت محصلة الرّحلة الّتي قامت بها "مدام دوستال" إلى ألمانيا كتابا وضعت له عنوانا بسيطا هو "ألمانيا" سعت فيه إلى تصحيح ما في أذهان الفرنسيين من صورة مشوّهة عن الألمان وبلادهم و ثقافاتهم ولهذا يمكن أن يعدّ هذا الكتاب بداية لما يعرف بدراسة صورة الآخر الأدبية في الأدب المقارن أو (الصورولوجيا) [62]

لقد كانت دراسة صورة الآخر وتجلّياتها ومكوّناتها ضمن أحد الأنشطة المنفصلة عن المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن: لقد بدأت هذه الدّراسة مع "جان ماري كاري" ثمّ أخذها " ماريو فرانسوا غويار " ودافع عنها... بعد ذلك بوقت قصير أبدى رينيه ويليك ضمن مقالة في الكتاب السّنوي للأدب المقارن والأدب العام، معارضة شديدة بعد عشر سنوات ندّد ابتاميل في الكتابة بالأعمال الّتي تهم المؤرخ وعالم الاجتماع أو رجل الدّولة [63].

---

(61) ماجدة حمود،صورة الآخر في التراث العربي، الدار العربية للعلوم، ط.1، 2010،ص.11.

(62) المرجع نفسه الصّفحة نفسها

(63) دانييل هنري باجو : الأدب العام المقارن ، ص 89.

أثارت دراسة الآخر انتقادات كثيرة وتشويش في السّاحة الأدبية لما تحمله من رسالات يمكن أن عدها من الأوراق المخفية أو يمكن أن نطلق عليه بالأدب الوثائقي .

يأخذ الباحث المقارن أفكاره و يترجم تساؤلاته عندما " يوجّه اهتمام خاص نحو الخارج، نحو معرفة الثّقافات الأجنبية والاتّصالات واللّقاءات والعلاقات بين الكتّاب والتّداخل بين الثّقافات وكتابة الاكتشافات المشتركة. " [64]

إنّ هذا النّوع من الاهتمام يلعب دورا هاما في عملية الانفتاح على الحقيقة وتسخير الدّعوة إلى معرفة الآخر عبر الاتّصالات والتّبادلات القائمة بين الشّعوب.

أصبح الأدب المقارن مقرّرا أساسيا في أقسام اللّغة العربية والأجنبية، وحظي مبحث الصّورة باهتمام من لدن المقارنين، إلّا أنّ المكتبات العربية مازالت تعاني نقصا في الدّراسات المقارنة وندرة المؤلّفات في مجال دراسة صورة الآخر ، التي هي فرع من فروع الأدب المقارن [65] ،لكن ما يجب أن يسجّل في هذا المضمار أنّ جلّ الأبحاث عن صورة الآخر قد أنجزت ببعض اللّغات الأوروبية، خاصة الفرنسية منها، وكان الأمر يتعلّق تاريخيا بتصفية حساب مع الأجنبي الفرنسي بالذّات قبل غيره. [66]

---

(64) دانييل هنري باجو : الأدب العام المقارن ، ص 37

(65) ماجدة حمود، صورة الآخر في التراث العربي،ص، 29

(66) محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية (صورة المغرب في الرواية الاسبانية)، ص51

فقد غدا الآخر أمرا ملموسا في الرّواية العربية، لاسيما الآخر الغربي الّذي اعتبره الكثير من الباحثين أنّ ما عدا "الأنا" فهو "الآخر". وقد اكتسبت مفردة الآخر في الخطابات الثّقافية والأدبية والفكرية وغيرها من الخطابات مسرحا لرؤى متقاطعة، تبدأ من مرحلة التّعريف بماهية هذا الآخر و كنهه إلى فرضية التّلاقي معه أو ضرب قطيعة بيننا وبينه، ومهما اختلفت هوية الآخر اتّفق على أنّه المختلف دينيا وثقافيا وربّما عرقيا، مما يجعله على السّاحل، ويتطلّب جسرا للوصول إليه أو التّواصل معه. [67]

ولم يستشعر رائد المقارنين العرب "محمد غنيمي هلال 1916- 1986 " أيّ صعوبة في إدراج هذا المبحث - صورة الآخر- ضمن الأدب المقارن، فقد قرّر سنة 1953 أنّ تصوير الآداب القومية للبلاد والشّعوب الأخرى « سيكون من أوسع ميادين الأدب المقارن وأكثرها روادا في المستقبل، ذلك لأنّه أيسرها منهجا وأ وضحها معالما، فلا غرابة بعد هذا إذا كثرت فيه بحوث للمبتدئين أوّل عهدهم بالبحوث في الأدب المقارن» [68]

ويرى "كمال أبو ديب" أنّ دراسة الأدب المقارن ينبغي أن تنبع أصلا من التّمييز بين الظّاهرة الأدبية وشروط دراستها وبين ماهو خارجي على الظّاهرة الأدبية وشروط دراستها، أي إدخال مفهوم الأدبية ليحتل المركز من دراسات الأدب المقارن، وحتّى يتحقّق التّناسق الدّاخلي للحقل وجب عزل الإمكانات البحثية والتّصورات النّظرية عن مجال الدّراسة فيه .وهذه الإمكانات

(67) صحيفة الوسط البحرينية ، تمثّلات الآخر في الرّواية العربية، ، العدد 2995،نوفمبر 2010، ذي الحجة 1431.

(68) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، المكتبة الأنجلو المصرية، ط.4،القاهرة، 1970،ص419

هي كلّ ما يتجاوز الأدبية (Extra –literary) أو يقع خارجها، ومن ذلك التّأثير والتّأثّر، صورة شعب في أدب شعب آخر، أو شهرة المؤلف هذه كلّها لا تعنى بالأدبية بل تدخل تحت لواء التّاريخ الثّقافي وعلم الاجتماع الأدبي وتاريخ الأفكار. [69]إذن "كمال أبو ديب" لا يتصوّر إمكانية دراسة صورة شعب في أدب شعب آخر وفق معايير أدبية ولعل «ندرة الدّراسات المقارنة التّحليلية والتّنظيرية، واقتصار الموجود منها على أداء الوظيفة التصحيحية بصيغ مباشرة» [70] هما اللّذان جعلا "أبو ديب" يتّخذ هذا الرّأي ويستقرّ عند هذه الفكرة.

إذ عالج المؤلّفون "صورة الآخر" تحت عنوان الصّور وعلم نفس الشّعوب، ففرضوا بذلك الزّاوية العلمية ونظروا من خلالها على الصّورة، فالصّورة عندهم تمثيل فردي أو جماعي تدخل فيه عناصر هي في وقت واحد ثقافية وعاطفية، موضوعية وذاتية، فلا أحد من الأجانب يرى أبدا شعبا كما يود مواطنو هذا الشّعب أن يرى ، أي أنّ العناصر العاطفية تتغلّب على العناصر الموضوعية، والأخطاء تنتقل بسرعة وأفضل ممّا تنتقل الحقائق لذلك ومع استثناءات نادرة، ألّا يكون التّاريخ المقارن لما نعتبره أفكارا مجرّد مسار للأساطير" Mythes"[71] وهنا نرى أنّ طبيعة الصّورة عندهم يغلب عليها صفة العاطفية على الموضوعية فتستحيل هذه الصّور إلى أساطير «أنّ الصور هي أساطير وأوهام خادعة Mirage، وهذا المصطلح الأخير يعبر جيّدا عن الانجذاب الّذي يوقظ ويستثير

---

(69) محمد أنقار، بناء الصّورة في الرّواية الاستعمارية (صورة المغرب في الرواية الاسبانية)، ص53 نقلا عن كمال أبو ديب، إشكالية الأدب المقارن، م.3،العدد.3،مايو–يونيو،1983،ص73

(70) المرجع نفسه ، الصّفحة نفسها.

(71) المرجع نفسه ، ص 54

إعجابنا بطريقة لا تقاوم، بعيدا عن أيّة رقابة عقلية باردة، لأنّ هذا الانجذاب ليس انعكاسا لأحلامنا ورغباتنا الشّخصية.»[72]

إذن لن تقف دراسة "صورة الآخر" في الأدب المقارن عند مجرد وصف تحليلي ومقارنة منهجية لظواهر أدبية تنتمي إلى ثقافات متعددة باستيعاب التاريخ والنقد والفلسفة، بغرض فهم أفضل للأدب من حيث هو ظاهرة إنسانية، ومن حيث هو وظيفة نوعية للروح الإنسانية، وبغرض فهم أفضل لجوهر الإنسان نفسه بعيدا عن المكان (الجغرافيا والبيئة، الزمان والتاريخ ...) والجنس (السلالة، العرق) فحسب، بليمكن القول أن الأدب المقارن قد يضل طريقه إذا ما انفصل عن القضايا السياسيةالمتعلقة بالثقافة والهوية والقومية، والعلاقة بين الأنا والآخر.[73]

لا شكّ أنّ صورة الآخر ولدت في أحضان أي بلد أو ثقافة أو فكر أو حتّى لدى العامة ، في الآداب العربية و الغربية ـ الدّراسات المقارنة ـ أو بالأحرى الوطن العربي والغربي ، ما هي إلاّ نتاج لمعايير معرفية وعرقية ، وحصيلة للفارق الدّال بين واقعتين ثقافيتين ـ تطور وتخلّف ـ ، تخضع علاقتهما

---

(72) محمد أنقار، بناء الصّورة في الرّواية الاستعمارية (صورة المغرب في الرّواية الاسبانية)،ص.54،نقلا عن:

Armand colin ,Qu’est ce que la littérature comparée ? paris,1983, p.64

(73) محمد الشّحات، صورة الأخر في الرواية العربية، مدخل إلى النقد المقارن، الاثنين 8 نوفمبر 2010 ، مقال على الموقع:

www.rabitat-alwaha.net/moltaqa/showthread.php?t=32992.

لشروط تاريخية ملموسة ، من الصّدام ، والتّنافس ،والاقتباس فهي تجسّد ، تمثّلاتها المعقّدة ، الواقع والموقف من ثقافة الآخر ، وتكمن في الفرد والجماعة من كشف وترجمة الفضاء الثّقافي ، وتحمل مزيجا من الأفكار والمشاعر ، والمواقف والدّلالات الرّمزية ، وأحكام القيمة الّتي تتبلور علي صعيد الممارسة في شكل تدخّلات ،و احتكاكات ،ونقاشات ، في حالة التّدافع والسلم ولقد أدّى الصّراع العربي الإسلامي مع أوروبا خلال القرون الماضية إلى تشكيل صورة سلبية و مشبوهة لدى كلّ من الطّرفين عن الطّرف الآخر .وتمّ الانطلاق من الصّورة لبناء مواقف عنصرية مازالت قائمة حتّى عصرنا الحاضر، فمنذ الإحتلالات والحروب ،فالغزوات الاستعمارية للبلدان العربية والإسلامية ، وصولا إلى ما يسمّى حركة النّهضة ،ونلخص أنّ كلا من الطّرفين ، كون نظرتهم إلى الأخر في ظروف صراع وحروب وغزو واحتلال ،ولم يتسنّ لأيّ منهما أن يكون صورته عن الآخر في مناخ صحّي يؤهّله لرؤية إيجابياته كما يرى سلبياته .

بحيث يتشكّل الآخر في الثّقافة ، بدءا من : الأنا والأخر ، نظرة الأنا الغربي إلي الأخر العربي ،الأخر العربي المسلم ،المتدين ، والمتخلّف ...، وحسب منظورهم فقد تشكّلت عن طريق صعوبة التّواصل العربي مع الآخر الأوروبي فالخطورة هنا ،أي عدم ارتقاء الأنا العربي ولا تطور الأخر الأوروبي، فالصّورة النّمطية عن الأخر لدى كلّ من الطّرفين ، نظرة الرّحالة والمستشرقين إلى الآخر العربي ،وتصادمه مع التّيار الإسلامي التّنويري ، والتّيار القومي ونظرته إلى الآخر الأوروبي .

الفصل الثّاني

تمثّلات الشّخصية الفرنسية في رواية مولود معمري

1- مفهوم الشّخصية

للشّخصية دور هام وأساسي في بناء الرّواية، إذ هي من أهم مكوّناتها الأساسية وتشكّل بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها، فالرّواية أكثر الأجناس الأدبية ارتباطا بالشّخصية لا يقاربها في ذلك سوى المسرحية الّتي سبقتها بمئات السّنين لكن المرونة الكبيرة والحرّية الّتي يمتلكهما الرّوائي في تشكيل عوالمه ورسم شخصياته جعلتا الشّخصية الأدبية أكثر اقترانا بالرّواية من المسرحية فالرّواية جنس أدبي يلتهم كل ما يقدّم له [1]، تتضافر مع مكوّنات روائية أخرى كالفضاء والإيقاع لتكوّن عملا روائيا يمكن نعته "بالرّواية" ولا يمكن استخلاص صورة الشّخصية وسماتها إلاّ ضمن سياقها الجمالي والأسلوبي « فالرّواية تعتمد على الشّخصيات لتقوم بأحداث أو تقع لها في زمان أو أزمنة ومكان أو أمكنة، ويعبّر عن ذلك بأسلوب أدبي »[2]

اهتم منظّرو الرّواية بدراسة الشّخصية في الرّواية فالشّخصية قبل كلّ شيء مقولة من المقولات القيّمة، وهي تحقيق لغاية وجودية، وهي رمز على التّكامل الإنساني والقيّم الدّائمة وهي شاملة إذ تستوعب الرّوح والنّفس والجسم جميعا [3]، واستطاعوا تحديد الكثير من ظواهرها، ووضعوها في قوالب.فالشّخصية مرتبطة

---

(1) صلاح صالح،سرد الأخر (الأنا والأخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص ص.101-102.

(2) عبد المجيد حنّون صورة الفرنسي في الرواية المغاربية ، ص.85.

(3) صلاح صالح، سرد الأخر (الأنا والأخر عبر اللغة السردية)،ص.99.

بوسط اجتماعي معيّن تتحرّك فيه وترتبط بعلاقات مع شخصيات أخرى، يمكن حصر هذه العلاقات في الرّغبة المتمثّلة في الحبّ والمشتقات المنتزعة منه، والمضادة له ودوافعه وأسبابه أو الاتّصال المتمثّل في الاعترافات أو الاتّصال الرّوحي والنّفسي وما يقابله من الإشهار بالاعتراف والإعلان عنه أمّا الملا فيزول بذلك أو المشاركة المتمثّلة في التّغلب على المشاكل أو المساعدة وما يقابلها من امتناع عن المساعدة.[5]

ولفهم الشّخصية فهما عميقا، سنحاول الإشارة إلى مفهومها في المعجم اللّغوي، ثمّ نتعرّض إلى مفهومها في علم الاجتماع منتقلين إلى حقل علم النّفس ومنه إلى الدراسات المعاصرة .

1-1 في اللّغة:

يشير المعجم إلى دلالة لفظة "الشّخصية "في مادة" ش.خ.ص" الّتي تعني سواد الإنسان وما تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جسمانه، فقد رأيت شخصه والشّخص هو كلّ جسم له ارتفاع وظهور، والشّخوص ضد الهبوط، وشخص ببصره أي رفعه[6] ، ويقال الرّجل الشّخيص أي السّيّد عظيم الخلق، وتشخيص الشّيء أي تعيينه وكلّ هذه المعاني تشير إلى ذات الإنسان وفعل مرتبط به .

أمّا مفهوم معنى الشّخصية فلم ترد إلّا في العصر الحديث، وهذا دلالة على حداثتها ووجودها في المعاجم الحديثة، فقد ورد تعريفها في معجم الوسيط

(5) صلاح صالح ، سرد الأخر (الأنا والأخر عبر اللغة السردية)، ص 86 .

(6) ابن منظور، لسان العرب ، مادة شخص ، ص 230 .

«الصّفات الّتي تميّز الشّخص عن غيره ويقال فلان ذو شخصية قوية، ذو صفات متميّزة وإرادة وكيان مستقّل»[7] .

فقد جاءت هذه اللّفظة مترجمة عن اللّغة الفرنسية " Personne" ، وهي مشتقّة أصلا من اللاتينية "Persona" أي القناع الّذي يضعه الممثّل

على المسرح أثناء أداء دوره المسند إليه، فالشّخصية لا تقتصر على ما يبدو به الّشخص بل تتناول الجوانب العميقة الّتي قد يتجلّى آثارها في السّلوك أو الّتي تكشف بالاختبارات ووسائل الدّراسة النّفسية وغيرها [8] .

وقد استخدمت هذه اللّفظة في علم النّفس كما تشير الموسوعة الفلسفية بأنّها مأخوذة من التّرجمة الفرنسية " Personnalité" وتعني الخصائص الجسمية والوجدانية والعقلية والنّفسية الّتي تعيّن الفرد وتميّزه عن غيره، فكلّ شخص تخصّه دون سواه، فقد اعتبر علم النّفس الشّخصية من أعقد المفاهيم، لهذا تباينت الآراء التي تعالج الشّخصية وطبيعتها وخصائصها .

(7) إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، دار العودة ، ج1.،ص 475.

(8) سهير كامل احمد، سيكولوجية الشخصية، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ص 9.

2-1 في علم الاجتماع:

يهتم علماء الاجتماع بموضوع الشّخصية باعتبارها أحد الأسس الجوهرية الّتي تقيم الحقيقة الاجتماعية، فالمجتمع يقوم كنسق من العلاقات المتبادلة بين الأفراد ،ولهذا لا يمكن أن نعزل الفرد عن مجتمعه وثقافته، لأنّه لا يصبح انسانا إلا من خلال تفاعله مع الآخرين في الجماعة[9].

وهذا التّفاعل في حد ذاته يخضع لقيود الثّقافة وضغوطها، وتنميطها ومن أهمّ التّعريفات هو التّعريف الّذي قدّمه" سوروكين Sorokin "عندما يؤكّد على أهمية موضوع الشّخصية لعلم الاجتماع، لأنّه يرى أنّ الأفراد هم المكوّنات الأساسية في كلّ الأنساق الاجتماعية والثّقافية وما دام الأمر كذلك فإنّ شخصياتهم تؤثّر من غير شك في إطار الأنماط الثّقافية والاجتماعية [10].

ولا ينكر سوروكين أهمّية الوراثة البيولوجية في الشّخصية، ولكنّه يذهب إلى أنّ الجانب الاجتماعي الثّقافي من الشّخصية لا يتحدّد عن طريق هذه الوراثة لأنّه يصبّ في قالب معيّن من خلال الوسط الاجتماعي الثّقافي، فالفرد يمتصّ عالمه الثّقافي الاجتماعي.

أمّا البناء الاجتماعي فإنّه يعكس مكوّناته من الأفراد وأنماطهم الثّقافية.

---

(9) محمد رياض، الإنسان دراسة في النّوع والحضارة، دار النّهضة العربية، بيروت ،لبنان ،1974، ص 35

(10) عاطف وصفي، الثّقافة والشّخصية، الشّخصية ومحدّداتها الثّقافية، دار النّهضة العربية ، 1981 ص 54

ويرى سوروكين أنّ الدّراسات المتعدّدة الّتي أجريت في ميادين علم نفس الطّفل ،والتّحليل النّفسي، وعلم الجريمة، تؤكّد على أنّ الجانب الأكبر من الشّخصية الانسانية يرتكز على دعائم المجتمع والثّقافة، فالنّمو العقلي والذّاكرة والتّحليل والتّعميم، يستحيل دون التّفاعل الإنساني، كذلك لا يمكن أن تتراكم الخبرات والثّقافة أو تتميّز معايير الصّواب والخطأ دون تفاعل الأجيال أو من غير توافد الخبرة الجمعية ولم يكن للّغة أن تنبثق من غير التّفاعل الاجتماعي [11].

عرّف " بيسانز" الشّخصية على أنّها «تنظيم يقوم على عادات الشّخص وسماته وتنبثق من خلال العوامل البيولوجية والاجتماعية والثّقافية»[12] والرّواية تشتمل على أحداث تجسّدها الشّخصيات، تحكي جانبا من قضايا إنسانية مستمدة من المجتمع أو من الواقع المعاش فهذه الأفكار والمعاني مرتبطة بالمحيط وممثلة من طرف أشخاص يعيشون في المجتمع .

وتختلف الشّخصيات من رواية إلى أخرى، بناءا على اتجاه الرّوائي ووجهات نظره ، كذلك للظّروف الاجتماعية والثّقافية من عادات وتقاليد دور في توجيه الشّخصيات داخل العمل الأدبي ، وهنا يختلف الرّوائيون في تصوير و رسم شخصياتهم ، فنجد روايات تعبّر عن المجتمع وتصوّر علاقة الفرد بالغير ،

(11) قبّاري محمد إسماعيل، أسس البناء الاجتماعي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر ،ص 101.

(12) سليماني فاطمة ، الشخصية التاريخية في الرواية الجزائرية وهوية الانتماء ، ص 10

و روايات تحاول الكشف عن الحياة الباطنية للإنسان ، فيتجوّل الكاتب في الّنفس الإنسانية مظهرا السّلوكات الدّاخلية وتأثيرها على حياة الإنسان وتصرّفاته [13].

«فالأديب الواقعي يصور البيئة تصويرا دقيقا يلتقط أدقّ جزيئاتها ويرتّب هذه الجزئيات ترتيبا عضويا لتصبح شخصيته حية في الرّواية»[14] ، فالروائي يصوّر العالم الداخلي والخارجي للشّخصية، فينقلها من الواقع الحقيقي إلى الواقع الرّوائي، ويعطيها أدوارا تتناسب مع الواقع الاجتماعي، قادرة على حمل أفكاره وتبليغ رسالته. إنّ الشّخصية تمكّن القارئ من إدراك الآخرين والعالم من خلال تصرّفاتها في الرّواية وتعاملها مع الأحداث والمشاكل وردود الأفعال اتّجاه القضايا والشّخصيات الأخرى، فيدرك القارئ العالم من حوله وما يدور فيه من أفكار وتصورات عن طريق تصوير أعماق الشّخصية الفكرية والنّفسية.

3-1 في علم النّفس:

فتعريف الشّخصية عند علماء النّفس، نجد أنّ منها ما يصف الاستعدادات الدّاخلية والعوامل الخارجية الّتي تتفاعل مع بعضها فتكون الشّخصية، ومنها ما يؤكد الصّحة النّفسية فينظر إلى الشّخصية من زاوية نمط التّوافق الفردي المتميّز[15] فيرى أنّ مايحدد الشّخصية هو تلك الأفعال الّتي نقوم بها لتساعدنا

(13) سليماني فاطمة، الشّخصية التّاريخية في الرّواية الجزائرية وهوية الانتماء ،ص13

(14) سيد حامد النساج، بانوراما الرواية الحديثة، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، ط1،1932،ص 53

(15) لويس دوللو، الثقافة الفردية وثقافة الجمهور، ترجمة عادل العوا،منشورات عويدات ، بيروت ،1981، ص 34

على المحافظة على توازنها وتكيّفها مع الظّروف الّتي تحيط بنا.
ومنها ما يرى أنّ تعريف الشّخصية بالأثر الّذي يتركه الفرد في الآخرين لا يكفي لأنّه لا يوضّح لنا شيئا عن الصّفات الدّاخلية الحقيقية في الشّخص، كما يراه غيره والشّخص كما يرى نفسه [16]

أمّا بالنّسبة" لفرويد Freud" فالشّخصية عنده تتكوّن من ثلاثة نظم أساسية هي:الهو والأنا والأنا الأعلى، ورغم أنّ لكلّ جزء منها وظائفه وخصائصه ومبادئه و ديناميته و ميكانزماته الّتي تعمل وفقا لها [17]

إلّا أنّ جميعها تتفاعل معا تفاعلا وثيقا بحيث يستحيل فصل تأثير كلّ منها على الأخرى فسلوك الهو في الأغلب محصل تفاعل هذه الأنظمة الثّلاث ونادرا ما ينفصل أحدهم بالعمل دون الآخر.

والأنا عند فرويد هو الجهاز الإداري للشّخصية لأنّه يستطيع على منافذ الفعل والسّلوك والبيئة أن يختار الجوانب الّتي يستجيب لها ويقدّر الغرائز الّتي سوف تشبع والكيفية الّتي يتمّ بها هذا الإشباع، فإنّ الأنا المنسّقة المنظّمة تتمثّل في كلّ ما هو سوي ومنطقي في الحياة العقلية للفرد، فالأنا يدرك ويفكر ويميّز بين الأشياء المختلفة والواقعية، وهو يضمن الشعور ولو أن جزءا منه هاما يكون شعوري، والأنا في لغة فرويد يشير إلى نفس مجموعة المشكلات التي تندرج

(16) لويس دوللو، الثقافة الفردية وثقافة الجمهور، ترجمة عادل العوا،منشورات عويدات ، بيروت ،1981، ص 76

(17) نوال محمد عطية، علم النفس والتكيف النفسي والاجتماعي، دار القاهرة للكتاب ،مصر ،1990، ص42

تحت "الذّات" [18]. وتتلخص فيما يلي:

أ - الكائن العضوي وهو الفرد بكليته organisme

ب - المجال الظّاهري وهو مجموع الخبرة

جـ - الذّات وهي الجزء المتميز من المجال الظاهري وتتكون من نمط الادراكات والقيم الشّعورية بالنّسبة لـ "الأنا" أو ضمير المتكلّم .

من المفيد جدا تحديد مفهوم الشّخصية الّذي لطالما أخذ جانبا فرديا في التّفسير وليس المفهوم الجماعي، مع أنّ المفهوم الجماعي للشّخصية يمتدّ إلى زمن بعيد جدا في التّاريخ فقد استخدمه ابن خلدون في المقارنة بين البدو الرّحل وأهل المدينة في المغرب ، ونركّز إذن على المعنى الجديد للشّخصية وهو الشّخصية القاعدية Personnalité De Base والّتي ترمي إلى أنّ الأفراد الّذين ينتمون إلى نفس الأنماط الثّقافية يتقاسمون عقلية واحدة تميّز جماعتهم عن غيرها من الجماعات [19]

(18) أبو زيد إبراهيم أحمد، سيكولوجية الذات والتوافق، دار المعرفة الجامعية ،الإسكندرية ،1987، ص 68

(19)Abdelghani Megherbi ,La Culture Et La Personnalité Dans La Société Algérienne De Massinissa à Nos Jours, Enal, Alger, 1986, P60.

4-1 في الدّراسات المعاصرة :

تغيّرت الرؤية إلى الشخصية مع مرور الزّمن وبداية القرن العشرين فلم يعد يولى لها ذلك الاهتمام والعناية، بل أصبحت شيء من الأشياء ، وعملوا على التسوية بينها وبين المكونات السردية الأخرى، فأصبحت مجرد كائن ورقي وغدت مجرد عنصر شكلي وتقني للغة الروائية مثلها مثل الوصف والسّرد والحوار [20] .

وقد أورد "عبد المالك مرتاض" في كتابه "في نظرية الرواية" أراء لبعض النّقاد دعوا إلى الحد من هيمنتها والثّورة عليها والتّحوير فيها منهم "كافكا" قام بتقليص دور الشّخصية الرّوائية في روايته " المحاكمة " وذلك بإطلاق مجرّد رقم على الشّخصية ، وقد أطلق فيما سبق في روايته "القصر" مجرد حرف"k" [21] ، و"اندري جيد" (1896-1951) الّذي حاول جاهدا الحدّ من طغيانها وعنفوانها داخل الأعمال الرّوائية وإخماد توهّجها ، وفقدت كلّ مقوّماتها حتّى اسمها يقول "الان روب" لقد كان الاسم مهمّا جدا في زمن البرجوازية البلزاكية، ولعلّ هذا الرّأي جعل "فيرجينيا وولف" (1882-1941) من بين المطالبين بالتّقليص من دورها، إذ رفضت التّحديد الاجتماعي والنّفسي للشّخصية الرّوائية، فمثل هذا التّحديد يعدّ وهما وخداعا، ذلك أنّ واقع الفرد لايتحدّد بوضعه و لا بطبعه

(20) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص 87 - 103

(21) المرجع نفسه ،ص 87

في المجتمع ولكن بطائفة من القيّم الثّابتة الّتي تنهض في الغالب على غير المتوقّع فتتّسم بالارتجال [22]

وأنكر "صامويل بيكت" وجود الشّخصية الرّوائية الّتي تمثّل الحياة الاجتماعية بكل معانيها، يرى أنّ أسطورة "سيزيف" الّتي مثّلت ضمير العبث عالجت الأمر بمبالغة، فليس للكاتب الحقّ في أن يحمل الشّخصية الرّوائية صورة الحياة ويكلّفها بحمل رسالة. [23]

لكن "رولان بارت" اتّخذ موقفا وسطا، حيث جعل الشّخصية علامة لسانية تنتج الخطاب كما الخطاب ينتج الشّخصيات «الخطاب ينتج الشّخصيات فكان هناك شيئا من التّضافر الحميم بين الخطاب والشّخصيات تضطرب عبره علاقات معقّدة تقوم على التّمثيل الجمالي والعاطفي للأشياء، فكان الخطاب وكان الخطاب يصبح عبر هذه العلاقة مجرد شخصية»[24]

إنّ مفهوم الشّخصية في الأعمال الرّوائية الجديدة أصبح مفهوما زئبقيا غير مستقّر على حال واحدة، أضحت تأخذ مظهرا لسانيا فيتعامل معها كالتّعامل مع اللّغة « ذلك أنّ النّظرة الجديدة إلى الشّخصية أمست تنهض على التّسوية المطلقة بينها وبين المشكلات السّردية الأخرى، من اجل ذلك ربّما عدّت

(22) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص 91-93

(23) المرجع نفسه ،ص 87

(24) المرجع نفسه ،ص 92

الشّخصية مجرد كائن من ورق و أنّها أوّلا وقبل كل شيء مشكلة لسانية، بحيث لا يوجد شيء خارج ألفاظ اللّغة» [25]

إذن فالشّخصية مرّت بثلاث مراحل، مرحلة التوهّج والعنفوان والازدهار وذلك بازدهار الرّواية التّاريخية والاجتماعية، ثم تلتها مرحلة الاهتزاز والتّشكيك في صدق الشّخصية لتمثيلها لصور الحياة الاجتماعية، فكانت مرحلة وسطى بين رواية الشّخصية واللاشخصية، ثم وضعت الحرب العالمية الثّانية أوزارها وتمّ إنكار وجود الشّخصية الّتي تمثّل صورا من الحياة الاجتماعية، ولم تعد إلّا عبارة عن عنصر من عناصر المشكلات السّردية، ولن تعد تحتل تلك المكانة الّتي احتلتها في الرّواية التّقليدية. [26]

لكن تبقى للشّخصية أهمية قصوى في هذا النّوع من الجنس الأدبي ولا يمكن إنكار دورها، فهي الشّيء الوحيد الّذي يميّزه عن باقي الأجناس الأخرى من النّثر مثل المقالة، هي الّتي تصطنع اللّغة وتستقبل الحوار وتجمعها علاقة بالوصف، فاللّغة وحدها صمّاء لا تكاد تحمل شيئا من الحياة والجمال دون مساهمة الشّخصيات في النّص الرّوائي الّتي تعطي الحياة للّغة من خلال عملية الحوار والتّخاطب والمناجاة. [27]

---

(25) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص 93

(26) المرجع نفسه ، ص 104 - 105

(27) المرجع نفسه ، ص 103 - 104

2- صورة الشّخصية الفرنسية:

لمّا اشتدت الثّورة الجزائرية احتاجت إلى أبنائها والى كلّ يد تسندها وتقوّيها، ليتحوّل اللّفظ إلى صورة تراها رأي العين إذ أصبحت حرب التّحرير الجزائرية «تشكّل تراثا يستند له الأدباء ويستوحون منه كتاباتهم...إذ يستحضر الكاتب الحرب بوصفها صراعا بين الكتلة الوطنية من الجزائريين والكتلة الاستعمارية من الفرنسيين.»[28]

فقد ناضل الأدباء والمثقّفون بأقلامهم إلى جانب صفوف الشّعب الجزائري من اجل نزع الحرّية والاستقلال « فالأديب الجزائري والمثقّف الجزائري عموما لم يتخلّف ولم يتخلّ قط عن طبيعة سكّان هذا الوطن المعروف في النّضال والمقاومة من أقدم العصور والأزمان إلى الآن...لم يخل زمان ولا مكان من النّضال والمقاومة في هذه الأرض الطّيبة، ومع هذا الشّعب الأبي إلى الحرية والاستقلال...فكيف يشذ عن طبيعة هذا الشّعب في النّضال والمقاومة أبناؤه الأدباء والمثقّفون، وهم زبدته وخلاصته، فهم النّخبة الواعية المفكّرة في كلّ شعب، بل هم طلائع النّضال والمقاومة، وهم إكسير الحياة والعامل المحرّك لنهضات الشّعوب.»[29]

---

(28) مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، ط1 ، ص 65.

(29) نصيرة زوزو، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري ،ص 68

ومن ضمن هذه الأعمال الّتي مثّلت الثورة التحريرية التي قادها الجزائريون ضد الاحتلال الفرنسي، "رواية الأفيون و العصا " لمولود معمري الّذي تمكّن من الدّمج بين الجانب التّاريخي والاجتماعي والسّياسي والفنّي مستحضرا الكثير من الرّموز، ما جعل روايته تتموقع ضمن السّياقات المعرفية المتميّزة، بحيث استطاعت أن تشكّل في الخطابات الأدبية مرجعية لها حضورها وآلياتها.

تعدّ رواية " الأفيون والعصا " قصة حرب ممتعة مقسّمة إلى عدّة فصول، جعل الكاتب نهاية كل فصل منها نهاية مشوّقة، ومنطلق الرّواية هو الثّورة التّحريرية، حيث اهتمت بجانب المعارك العسكرية للثّورة، إضافة إلى نتائجها المعنوية لطرفي الصّراع (الجزائري و الفرنسي) ، وهذا راجع لكون الرّواية الجزائرية حاضرة بقوّة إبّان الثّورة التّحريرية، وكانت من أهمّ الأجناس الأدبية انتشارا في تلك المرحلة، فقد وجد فيها الأديب الجزائري الشّكل التّعبيري المعبّر عن آلام شعبه.

2-1 صورة العسكري:

2-1-1 صورة الملازم الأوّل "ديليكيز" (Lieutnant Delecluse):

كان مسؤولا على ثكنة بقريـة "تالا" في القبائل الكبرى ويتّسم بسمات محدّدة الأولى الصّراحة مع المثقّفين الذين يتعامل معهم ، فعندما سمع بحضور الدّكتور بشيـر الأزرق – مـن أبطال الرّواية – أراء محايدا ولكن أحداث الثّورة جرفته فانظم إلى صفوفها وكان سفره إلى مسقط رأسه "تالا" بهدف الالتحاق بصفوف الثّورة ،فطن إلـى خطورة حضور مثله إلى القرية ، فالمرجّح أنّه ينوي الالتحاق بالثّـوار ، ولذلـك استدعاه إلى مكتبه واستقبله بأناقته المعهودة ، ولبـاسه الخفـيف ، الدّقيـق ثم قـدّم له السّجـــائر وحدّثه عن المطر والجوّ الجميل ثم انتقل

إلى السّؤال عن مهنتــه وامتداحــه [30] ، وعندما لاحظ أنّ الدّكتور بشير يريد التّهرب من المواجهة، قطع عليه الطّريق ، ومن الحديث عن الطّب وإيمان النّاس به وبخاصــة القروييــن البسطاء ، أمثال هذه القرية دخل في الموضوع ، فسكّان القرية قرويون بؤســاء وبسطاء ،لذلك (مــن الواجب حمايتهم من الأفكار الخداعة والرعاة الأشــرار والمحاولات الخطيرة) [31] وأحسّ الدّكتور بشير بالخطر فتذكّر وصــية أمّــه. وهو خارج من البيت لمقابلة الضّابط "كن أبله"[32] وحاول أن يعمل بوصية أمــه وقال للضّابط (أقول لكم الحق ،لقد غادرت الجزائر لأفرّ منها من كلّ هذا ولأبتعد عن جوّ هذه الحرب الّتي لا معنى لها والتي يحارب فيها كل واحد الآخــر)[33]. واعتقد الدّكتور بشير أنّ كلامــه هذا قطع الحبل على الضّابط ولكن "ديليكيز" يحسن عمله جدا : (ليست الحياة في الجزائر رائعــة جدا ولكن ... لا تغلــط يا دكتور ... لقد كنتم في وضع أحسن ،بحيث كان من الأسهل عليكم أن تعيشــوا دون أن يهتمّ بكم ... في الجزائر يوجد مجال كامل من المياه الممتزجة أو الظّلال ... أمّا هنا ... انظروا هذا الأفق (ويمد ذراعه) إلى نهاية امتداد اليد ، وبعد ذلك ، فخطر لا لزوم له (ونظر إلى بشير في عينيه) لذلك ، فالكل هنا يلعب سافرا ولا وجود إلّا لفريقين

(30) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton , Plon Pocket ,Paris,éd.1970. p 65.

(31) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton,p65.

(32) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton , p 66.

(33) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton,p 66.

دون متفرّجين ، ففي عائلتكم مثلا "بلعيد " في فريق وعلي في الآخر،"علي" ضائع بالنسبة لبلعيد ولكن بلعيد خائن بالنّسبة لـ "علي" اترى الغباء .

ارتسمت على شفتيه ابتسامة تواطؤ تعني : أترى؟ أنا صريح معك ، أنا وأنت من عالم واحد ،عالم الأذكياء المثقّفين الّذين يتصارحون حتّى وإن كانت الصّراحة مؤسفة للواحد أو للآخر[34] ، وبذلك اضطرّ الدّكتور بشير إلى التّصريح بأنّه لا يستطيع مجادلته وإقناعه، ولم يجد خيرا من السّكوت وزاد "ديليكيز" الموقف إحراجا بأن قال للدّكتور بشير أنّه و كما تحدّث أحد الخطباء عن الرّهان، يراهن على انخراطه ...[35]. ومع ذلك فهو سعيد بوجوده ، وسعيد باستقباله أيّ وقت يشاء ومنحه رخصة مرور"[36]

أمّا سمة " ديليكليز " الثّانية ، فهي الذّكاء و الخبث في تسيير أعماله ، و معاملة سكّان القرية ، فعندما علم بدخول الثّوار إلى القرية و مساعدة الأهالي ، جمعهم مستفسرا عن أسباب مساعدتهم للثّوار مستغلا معلوماته الّتي استقاها من كتاب " الوجيز في الخدمات النّفسية " و الّتي يقوم بتجريبها يوميا ، و راح يثير نخوة الأهالي ، بأن قال لهم أنّه يعرف السّبب ، فهم يساعدون الثّوار

(34) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton,p66-67.

(35) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton , p67.

(36) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton , p68.

لأنّهم خائفون ، أقعدهم الجبن ، و هو يعلم جيّدا أنّ الأهلي لا يقبل إطلاقا أن يوصم بالخوف و الجبن بناء على ما ورد في الوجيز. [37]

(للسيطرة على فرد و توجيهه أكثر من المجموعة الّتي تخضع لقوانين حول "سيكولوجية الجماعات " ، يكفي كشف نقطة الضّعف فلكلّ رجل مصلحة ما : هوى ، حقد ، شبق ، خيلاء مجروحة ، طموح شرعي أو غير شرعي ، و غالبا ما يكون الطّموح غير الشّرعي انفع و أجدى ، حب المال ضعف ، و بذلك فللّرجل دائما مأخذ يؤخذ منه) [38] . و استغلّ هذه النّقطة جيّدا إلى درجة التّحدي ، معلنا أنّه يتحدّى أيّ واحد يدّعي عدم الخوف من الثّوار ، و راح ينظر في الجميع متحدّيا ، و بذلك أثارهم حتّى اضطرّهم إلى كشف أفكارهم ، فهم يريدون منه السّلاح ليدافعوا بها عن أنفسهم أمام الثّوار ، و لكن " ديليكليز " يدرك جيّدا الهدف من طلبهم ذاك ، و كيف لا يدركه و هو الّذي أوحى لهم بالفكرة ، أراد أن يطلبوا السّلاح بحجة الدّفاع عن أنفسهم ، و هو يدرك أنّهم لن يوجّهوا طلقة واحدة ضدّ الثّوار ليورطهم في الحراسة ، فهو لن يوزّع السّلاح على السّكان فتلك عملية غير معقولة ، إنّما يستجيب لطلبهم بأن يحرسوا القرية بأنفسهم مع أفراد العسكر ، و أتى بالقوائم وحدّد أماكن الحراسة ، و شرح كيف تتمّ العملية ، و بذلك أصبحت القرية مسؤولة المسؤولية كلها عمّا يحدث فيها ، فأهلها حرّاسها ، و بذلك وضعهم أمام الأمر الواقع ... و سمة " ديليكليز " الثّالثة هي طريقته الحربية ، فهو لا يتّفق

---

(37) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton,p95-96

(38) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton , p 96

.

مع القيـادة المكوّنة من ضبّـاط تعلّموا القتال في الكتــب، والحرب عندهم :"مقاتـلـة العدوّ في الميدان" [39] ،لأنّه يرى أنّ الحرب شيء آخر.

لقد أرسل ستة تقارير خلال ستة أشهر أوضحت تدريجيا نجاح منهجه في الحرب لأنّ الثّورة تختلف عن الحرب التّقليدية ولأنّ سبب الثّورة هو أساسـها ومحورها ، ولذلك لابدّ من كسـب الشّعب (ومن أجـل ذلك كتـب تقاريره الستّة بعنـايـة وأبــرز تقدّمها باهرا بين تقريره الأخير الّذي يعرض حسنات الطّريقة السيكولوجيــة من بدايتها حتّى نهايتها) [40]. وبجلب الشّعب – بمختلف الوسائل – يجعل الثّوار كالسّمك خـارج الماء ،وكلّما استعمل العنف وما يتبعه من أساليب الحرب التّقليدية اندفع الشّعب ناحية الثّوار، وهكذا نرى الضّابط "ديليكليز" يعتمد في الحرب على الطّرق النّفسية مثل التّوجيه والدّعاية ودراسة العادات والتّقاليد واستعمـال كل وسائل الضّـغط غير المبـاشـرة لجلب الشّعب ، وبثّ العيون والجواسيس بينه حتّى يعرف كل صغيرة وكبيرة ، فلا يضرب إلّا وقت اللّزوم ،وولع "ديليكليز" بالطّرق النّفسيـة بلغ به خـرق القوانيـن العسكـرية ، فعنـدما جاءه عسكـره بثائريــن لم يرسلـهما إلى المكتب الخامس -المخابرات العسكرية- بل أمر ضابط الأعمال السّيكولوجية أن يجلب منهما كلّ المعلومـات الممكنـة ، فطمـوح "ديليكليـز" يدفـعـه إلى استـغـلال كـلّ الفرص.[41]

(39) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton , p 123.

(40) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton ,p122-123.

(41) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton, p176.

إنّ" ديليكليز" أنيق في ملبسه ، لبق الحديث ، دقيق الأعمال ، وعدا ذلك لا نعرف عنه شيئا . وعرض الرّوائي صورة "ديليكليز" مبيّنا لنا بالسّرد أعماله وأفكاره وآراءه وكلامه أيضا . لذلك ، فالقارئ يشعر دوما أنّ الضّابط غائب، فـ "ديليكليز " عبارة عن مجموعة من الأوصاف والتّقارير.[42]

2-1-2صورة الملازم الأوّل بذرة العنف:

(Lieutenant graine de violence)

رغم أنّه الّذي كان معجبا بهذا الإسم المطلق عليه رغم أنّه لم يكن أعنف من غيره [43] ،لا يحب مقابلة سوى الفلاّقة الحقيقيين ومجابهتهم ، لذلك كان رؤساءه معجبين به كثيرا ، ويعتقدون أنّ إصراره مع زبائنه يهدف إلى الحصول على أكبر قدر من المعلومات . حقيقة كان الحصول على المعلومات غرضا من أغراض "بذرة العنف " ولكنّه لم يكن الغرض الأساس ، فغرضه الأساس من الإصرار مع المستنطقين هو الجانب الرّياضي من العملية ، تلك النّشوة الّتي يشعر بها وهو يدفع الخصم إلى آخر مدى ، ملاحظة متى يتخلّى عن العناد ،التّلذّذ برؤيته يتعذّب شتّى أنواع العذاب وترقّب الاعترافات المرفوضة . الانشراح برؤية "الفلاّق" يقاوم طويلا وحتّى آخر فصل ثمّ تكون النّهاية للمهزلة بلذّة ولحياة "الفلاّق" أيضا . [44]

---

(42) عبد المجيد حنّون صورة الفرنسي والفرنسية في الرّواية المغاربية دار بهاء الدّين للنّشر و التّوزيع ط2، 2013 ص 217

(43) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton , p 153.

(44) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton,p153.

العنف إذن هو صفة هذا الضّابط ، ولذلك ابتدر الدّكتور بشير – الّذي يسلّم له ليتحقّق معه – مستهزئا من أناقته : (السّيد ذاهب إلى حفل) [45]، وبسرعة أدرك الدّكتور بشير أنّ هذا الضّابط غير سوي ، ولذلك صمّم على إفساد لذّة الضّابط بدفعه إلى الحديث ثمّ تبنّى طريقة دفاع . وما هي إلّا دقائق محدّدة حتّى شرع الدّكتور بشير في إلقاء عرض مطوّل – وقد لاحظ جهل الضّابط ونفوره من كلّ الأمور العقلية والنّظرية – عن الحضارة المسيحية والأمم المتّحدة ، والدّفاع عن الغرب[46]... إلخ وبسرعة :(رأى ملامح " بذرة العنف " الوردية تتغيّر بسرعة من بسمة الاستهزاء إلى برطمة الاحتقار إلى ذهول نتيجة عدم الفهم (...) خرج " بذرة العنف " مسرعا كالرّيح ، وسمعه بشير يصرخ أمام الباب :آه أنت هنا يارقيب ؟ ... ما هذا الّذي أتيتني به ؟ ... إنّه أنثى ... سيبكي من الصّفعة الأولى ، ومن الثّانية سيلقي روايات... أنت تعرف جيّدا أنّني لا أحبّ الرّخاوة ... زيادة على ذلك فهو متعلّم ... (...) ويتحدّث عن عذراء "أورليان ... إنّه مقرف ... أرحني من زبونك ، فلقد أزعجني سلّمه للمدنيين ، لقد خلقوا لمثل هذا . [47] وهكذا استطاع الدّكتور بشير أن يفسد متعة "بذرة العنف" في الاستجواب مبرزا عضلاته باستعمال مختلف الأساليب العنيفة ." فبذرة العنف" يرغب في التّعامل مع أناس أشدّاء ليرضي غروره بتحطيم كبريائهم وكسر شدّتهم ، ولكن الدّكتور بشير انتبه إلى عقلية الضّابط وتظاهر أمامه

(45) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton,p153.

(46) Mouloud Mammeri L’Opium et le Bâton,p154

(47) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton,p184.

بالولع الشّديد بالثّقافة مظهرا اللّيونـة والطّراوة ، وبذلك أثار اشمئزاز الضّابط – فهو لا يريد إلّا كسر الأعواد الصلبة لتظهـر قوتـه – ونفره من استنطاقه لأنّـه لا يستطيـع الاستنطـاق إلّا بالتّعذيـب والضّرب والشّتم والاستهزاء .
أمّا الاستنطاق بواسطة الحوار والمنطق والمحاجة ، فيحتـاج إلى ثقافـة وعقـل راجـع وهدوء أعصاب وذكاء حاد وكلّ هذه الصّفـات يفتـقـدها "بذرة العنـف" فهو مثـل الثّـور الهائـج ، قـوة وضجيجـا وفراغ عقـل .

ولرسم شخصية " بذرة العنف " ، استعمل الرّوائي أسلوب السّرد مبيّنـا أسبـاب تسميته ورأي الضّابـط فيه ، ثم رأي الدّكتور بشيـر – عدوه – ثمّ كشـف عـن شخصيته وأخلاقه من خلال إيراد كلامه وموقفه من الدّكتور بشيـر ، أي حكي الرّوائي عنه كل ما يتّصل بأسلوبه في العمل ، وعدا ذلك لم يرد عنه شيء فهـو إنسان عنيف ولوع بالقوّة العضلية.[48]

3-1-2 صورة العسكري "جورج شوديي" (georges Chaudier):

الّذي أسند إليه الضّابط حراسة "فلاقين" ألقي القبض عليهما ، وبعدما أمعن فيهما النّظر تأكد بأنّ لا فرق بينهما وبين رفاقه الفرنسيين إلّا سوء التّغذية البـادية عليهما والسّمرة الزّائدة ، وبذلك أزال من رأسه اعتقاده الخرافي حول "الفلاقـة" فهم بشر مثل كلّ البشر [49] ، ولمّا شرع الضّابط في تعذيب أحد الأسيرين تعجّب منه جـورج : (إنّه غبي هذا الفـلاق ، فحتّى الصّراخ لا يصرخ ، رغـم

(48) عبد المجيد حنّون صورة الفرنسي والفرنسية في الرّواية المغاربية دار بهاء الدّين للنّشر و التّوزيع ط2، 2013 ص 219

(49) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton , p 177.

أنّ الصّراخ مريح ، وربّما ستخفّف الجماعة من عنفها [50] .ثمّ فتح حديثا مع "علي" – الأسير الثّاني – عن أعمال "الفلّاقة" الإجرامية وجبنهم ، وعن رئيسهم الدّموي المزاج ، وعندما تعب الضّابط ومساعده من تعذيب عمر – الأسير الأوّل – أخرجوه مهشّما ، ثمّ أركبوه طائرة هيلوكبتر، واعتقد "جورج" أنّهم سيأخذونه إلى المستشفى ، إلّا أنّهم قذفوه من الطّائرة ووقع أمامها أشلاء ، فأدار "جورج " رأسه ولم يستطع النّظر إلى الجثّة ، ولا لأسيره "علي" [51] : (رأى جورج الطّائرة تعود في الغداة بالضّابط . إنّه يرى "الفلّاق " يصعد هو الآخر : الّذي كان أمامه ، وبعد ذلك ، جسما مقذوفا مع صيحة وحشية (...) ولكن ، انتظروا ، أمامه المجال إلى الصّبح لحراسة هذا الميّت مع إيقاف التّنفيذ) [52] إنّه لا يستطيع النّظر إلى إنسان حطّم أشلاء ، ولذلك ما أن أظلم اللّيل حتّى عرض على "علي" الهروب ، ولكنّه صدم برفض "علي" الّذي خشي أن يقتل بعد خطوة أو خطوتين ، وتعجّب منه "جورج" فبإمكانه أن يفرغ فيه رشّاشته ولكنّه أدرك بإحساسه وطيبته مدى خوف "علي" من العملية المعروفة ، التي غالبا ما تعلن عنها إذاعة فرنسا مباشرة بعد حدوثها : (قتل أثناء محاولة فرار) [53] ، ولذلك ، اضطرّ إلى تعريض نفسه للخطر بتعليق

(50) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton, p 177.

(51) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton, pp 179-180 .

(52) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton, pp 180-181.

(53) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton,p 183

رشّاشته في شجرة بعيدة والعودة إلى مكان الأسير ليتمكّن من الهروب مطمئنّا ، ولما تمّت العملية ، وتيقّن من فرار "الفلّاق " أدرك خطورة الموقف إنّه قد ينجو من الموت ولكن ماذا سيقول للمساعد والملازم والعقيد واللّواء والأصدقاء والأب وجان ماري والأخت الصّغيرة نيكول ؟... لقد بدأ عملا ولا بد من إتمامه ، وكانت تتمّة العمل هي اللّحاق " بالفلّاق" ،ليس بغرض إيقافه أو قتله ولكن للذّهاب معه عند الثّوار ، لأنّه سئم من كل تلك الأوساخ هناك [54] ويمضيان اللّيل كلّ واحد حذر من الثّاني ، وتراود "جورج" فكرة مغرية هي الضّغط على الزّناد فقط و بذلك يكسب المجد والشّهرة إذ سيقال أنّه (تعقّب خارجا عن القانون عدّة كيلومترات معرّضا حياته للخطر ، واستطاع القضاء عليه في منطقة العدو...) [55]. وبذلك سيكسب كلّ شيئ ولكنّه متأكّد من زيف ذلك [56] فلم يفعل ، وتابع طريقه مع رفيق الكفاح الجديد .

لم يكن جورج العسكري الفرنسي الشّاب يعرف حقيقة الثّوار، ولمّا عرفها تعجّب ممّا يقال عنهم ، وكان يصفهم بالجبن والغدر والمزاج الدّموي ، فلمّا رأى رؤساء– دعاة الحضارة والتّقدم – يقذفون بالبشر من الطّائرات ، لم يستطع تحمّل ذلك ، فتفجّرت عاطفته الإنسانية، وأطلق سراح أسيره الّذي كان سيلقى نفس المصير وهرب معه ، لأنّه سئم من تلك الأعمال الوحشية ، فهو شاب عاطفي

(54) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton, p186.

(55) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton, pp 186-187.

(56) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton,p 187

حسّاس ، يتمتّع بروح إنسانية لا تقبل الغدر مهما كان مصدره... وعرض الرّوائي صورة "جورج شوديي"من خلال حواره مع أسيره ثمّ أعماله الّتي قام بها ثمّ مناجاته مع نفسه مجزّئا العرض في فقرات ليست متباعدة جدّا وليست متلاحمة. وبذلك عرض صورة العسكري الفرنسي الشّاب الهارب من الحرب الاستعمارية الّتي خاضها قومه بدعوى الحضارة والإنسانية.[57]

4-1-2 صورة النقيب "مارسياك " (capitaine marcilac):

فهو سليل أسرة فرنسية عريقة في المجد العسكري ، دخل الكليّة الحربية حسب تقاليد الأسرة :(ففي قائمة الاستقبال الكبيرة بمدينة نانسي لازالت صورة جدة البعيد هاجما في "رايخشوفن" بسيفه) [58] لم يكن "مارسياك" يكره شيئا مثل كرهه الشّك والتّردد ومرض الاهتمام بالدّوافع والأسباب ، لذلك لم يصل إلى نتائج مرضية في الخطابة لأنّه لا يستطيع الحديث عندما يستطيع التّأكيد فقط ، فهناك الخير والشّر وكلّ منهما تّام الوضوح ولا شيء بينهما [59]

فلم الخطابة إذن ، واللّف والدّوران لإثبات شيء مؤكّد ؟ فهولا يقبل الأخذ والرّد ، وكثيرا ما فكّر في الالتحاق بوحدة عسكرية مقاتلة ليحطّم الفلّاقة ، و التّخلّي عن غليونه ، والسّبب الوحيد الّذي يصرفه عن تنفيذ واحدة من العمليتين هو فكرة الانضباط الرّفيعة الّتي بقي متمسّكا بها من الكلّية الحربية [60] وروح الانضباط هي الدّافع الوحيد الّذي دفع "مارسياك"

(57) عبد المجيد حنّون صورة الفرنسي والفرنسية في الرّواية المغاربية دار بهاء الدّين للنّشر و التّوزيع ط2، 2013 ص 221

(58) Mouloud Mammeri : L'Opium et le Bâton , p 251.

(59) Mouloud Mammeri : L'Opium et le Bâton,p 251.

(60) Mouloud Mammeri : L'Opium et le Bâton, p 252 .

إلى المشاركـة في تدريـب "النّشـاط النّفسي" حيث علّم أشيـاء كثيـرة لم يذكـرها ولم يدرسـها أيّ كتـاب عـن الحرب التّقليدية .

قرأ وناقش كتابات "ماوتسي تونغ" عن الحرب الثّورية ومنها تعلّم المبدأ الأساسي للحرب الثّوريـة ويتلخّـص في :(يجب أن يكـون الجيش في الشّعـب كالسّمـك في الماء)[61] وبـذلك عاد إليه توازنه فلقد حلّت بديهيـات وقواعد جديدة مكان القديـمة ورجع إلى مقرّ عمله عازما على تطبيق ما تعلّم...[62]،عـاد "مارسياك" إلى "تــالا" خلـفا للملازم الأوّل "ديليكليـز" فأمـر بقطـع كـل أشجـار الزّيتـون لأنّ الأهالي تعلّلوا بأنّهم لا يرون الفلّاقـة نتيجة كثافة أشجار الزيتون [63] ورغم ذلك، لم يستطع إيقاف مسيـرة مجموعة من الثّـوار بل خسر أربعـة عشـر قتيلا، وبذلك أثار غضب العقيد في القيادة فاضطرّ أن ينفي عن نفسه مسؤولية تلك الخسارة مرجعا الأسباب إلى إخباره بمرور مجموعة الثّوار في آخر لحظة ثمّ قلّة عدد العساكر وعدم إمداده بالعون[64]، وهكذا وجد نفسه مضطرا إلى تطبيق ما تعلّم في الدّورة التّدريبية ، فلجأ إلى ملفّات الضّابط السّابق " ديليكليـز" مستعينا بضابط النّشـاط النّفسي الّذي أرسل له منـذ -ستة شهـور- وخيّب أمله منذ اللّحظـة الأولى، لأنّـه كـان ينتظـر وصول رجل ضخم يحمـل نظّارات ويعتقد أنّ الحـرب

(61) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton, p253.

(62) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton , p253

(63) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton,p p257-258.

(64) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton, pp 274-276.

مشاكل رماية ينبغي حلّها –[65]، وعمل كلّ ما في وسعه لاكتشاف من ساعد سكّان القرية ، فاستعان بملفّات سابقة واستعلامات "هاملت" (Hamlet) - ضابط النّشاط النّفسي - وأقاويل الطّيّب – عميل في القرية- ، لكنّه لم يتوصّل إلى نتيجة . وبعد تفكير وتدبير قرّ رأي النّقيب على القيّام بعملية لمعرفة عملاء الثّوار في القرية ، ولمّا وقف أمام ضبّاطه شارحا خطّته قال :(عندي هنا قائمة بثلاثين اسما ، عشرون امراة وعشرة رجال ، كلّهم مشبوهون ، والمطلوب استنطاقهم واستخلاص أكبر قدر من المعلومات .

ثمّ توقّف : بكلّ الوسائل

لم يتمالك " هاملت " نفسه من التّحرك فوق مقعده ، أمّا الآخرون فكانوا يفكّرون (سيغلط مرة أخرى) [66]، وكان النّقيب يعلم أنّه على حافة القانون فالاستنطاقات المشدّدة ممنوعة ، ولكن ما العمل ؟ إنّه يدرك أنّ القيادة لن ترض عن تلك العملية – لو سمعت – ولكنّها ستحميه ، وذاك هو المهمّ[67]، وزيادة عن خوفه من القيادة ، فقد كان خائفا من ضبّاطه و بخاصة المرشّح"هاملت" – ضابط النّشاط النّفسي – والمساعدين اللّذين كانا يهاجمانه علنا أثناء المناقشات العامة أو الأحاديث الخاصّة ، فالمرشّح هاملت يقول عنه (مارسياك؟ هو النّموذج التّقليدي للضّابط المسنّ ، الخوذة على الرّأس و القفّاز الأبيض في اليد يتحدّث كثيرا عن المدرسة (...) يحلّق ذقنه كلّ صباح ،

(65) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâto ,p 279.

(66) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton ,p284.

(67) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton, p 285.

ويلعب الفروسية كلّ أحد بعد الصّلاة و يغضب كثيرا لأنّ الأعداء ليسو جنودا حقيقيين بشارات وغمامات على العيون ، وتقاليد وقوانين) [68]، أمّا المساعد ؟، فهو يسخر منه لأنّه أي الضّابط مارسياك يحبّ حرب المجابهة ، من يبارز ويكره حرب قطّاع الطّرق [69]... وتمّت عملية الاستنطاق باستعمال مختلف الأساليب ، منها أخذ الرّضع من صدور الأمّهات وتهديديهنّ بقتل أطفالهنّ والقيّام بعمليات مسرحية توحي بأنّ بعض الأطفال قتلوا ، فانهارت أعصاب البعض منهنّ، وحصل "مارسياك" على شيئين حصل على الحجّة لمواجهة "هاملت" الدّاعية إلى اللّين والهدوء، والدّليل القاطع على تفاهة طرق "هاملت" النّفسية وصلاحية طرقه العملية الفعّالة ، وهي معرفة أماكن اختباء الثّوار في القرية :(عجبا خمسة مخابئ وأين؟ في كلّ الأماكن حيث يدرك الفلّاقة أنّ روحك الطّيبة لن تبحث عنهم فيها ، مخبأ في ميضاة المسجد ، أتسمع يا مرشّح؟ عند ربّك والثّاني على بعد مائة متر من مقرّنا ، أمام نوافذ مكتبك ، في تلك الدّار المهجورة الّتي كنت تراها طوال اليوم ... لابد أنّهم رأوك تشتغل ... شجاعة ... أو رذيلة ، الثّالث وراء الخزانة عند "فروجة" محميتك، ياسيّدي المرشّح ، وأخت صديق فرنسا الكبير،بلعيد الأزرق، وأيضا أخت علي الأزرق صديقنا الآخر... من شدّة صداقته حمل البندقية ليسمعنا ذلك أكثر والمخبآن الباقيان عند قرويين بعيدين عن كلّ الشّبهات ، يقدّمان لك القهوة في بيتيهما ، وفوق المخبأ حيث كان الفلّاقة يسمعونك تمارس السّيكولوجية. كم ضحكوا عليك)[70]

(68) Mouloud Mammeri : L'Opium et le Bâton, p 278.

(69) Mouloud Mammeri : L'Opium et le Bâton, p 279.

(70) Mouloud Mammeri : L'Opium et le Bâton ,p325.

ولم يستطع "هاملت " مجادلته ، وأراد أن يتملّص قائلا بأنّه أخطأ لإيمانه بالمثل، وبذلك أثار ثائرة النّقيب :(كلّما سمعت حديثا عن المثل أمسك مسدسي... أتدري ، يا مرشّح ،من أين يتماسك البشر؟ ... من البطن ، نعم ليس من القلب : إنّه يترنّح بسرعة وليس من العقل : فهو هواء ، ولا نستطيع البناء على الهواء أمّا البطن فهو جاد وصلب ... ولا يكذب ... إنّه أمر... له متطلبات بسيطة ... يبدأ من الأحشاء).[71] لقد اتّضحت الأمور للنّقيب"مارسياك " واستطاع أن يصل إلى مبتغاه بالطّرق الّتي يؤمن بها ، لذلك جمع سكّان القرية ليخبرهم (لقد اخترتم صفّكم ، وذلك أحبّ إلي : وبينكم وبيني ، اتّضحت الأمور أخيرا ،إنّكم أعداء وستعاملون على هذا الاعتبار).[72] ومعاملة الأعداء معروفة ، فهي العقاب الشّديد ، وليس معنى ذلك أنّه حاقد عليهم كلّا : (لقد زلوا ، ولن يعرف لا الشّفقة ولا الحق ، فهو حاكم فقط ، لقد أسندت إليه مهمّة الانتصار على العدو ، ولا يعمل إلا مايلزم لذلك ، أمّا الباقي فمن اختصاص القيادة ،أمّا المشاكل المزيّفة الّتي – مثل هاملت- شرعت فيها المنظّمة الماكرة المتلوّنة للتّخريب الشّيوعي.

ثمّ أعلن النّقيب بأنّه لا يريد التّفرقة بين أبرياء ومذنبين لأنهم مذنبون جميعا)[73] وقرّ رأيه على تدمير القرية، عقابا لسكّانها العملاء للثّوار... لقد عرفنا منشأه

---

(71) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton, p 326.

(72) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton, p 359.

(73) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton ,p360.

وفكره وطريقة عمله ، ولا نعرف شيئا عن صفاته الجسمية و كلّ ما يتّصل بها ،فهو فكر وعمل ، صورة الرّوائي من مختلف الزّوايا :بسرد نبذ عن حياته وأعماله وأفكاره ، وسرد آراء مرؤوسيه فيه وسرد مناجاته. ثمّ بالحوار الّذي قام بينه وبين العديد من شخصيات الرّواية ، وبذلك تعدّدت زوايا رؤية النّقيب "مارسياك" فجاءت أفكاره وعقليته وأعماله واضحة كلّ الوضوح.[74]

5-1-2 صورة المرشّح هاملت : (Aspirant Hamlet)

كما سمّاه النّقيب "مارسياك" الّذي كان يكرهه لتمسّكه بأخلاق المسيح - ،هو أنموذج الفرنسي المتديّن ، فهو سليل أسرة كاثوليكية متعصّبة تصلّي وتتنازل القربان وتقوم بأعمال خيرية وترسل أبناءها إلى المدرسة اليسوعية ...إلخ.[75] وتعلّم المرشّح " هاملت" – روني – في المدرسة اليسوعية فتشبّع بمبادئها وآمن بالغرب والحضارة وفرنسا والكنيسة الكاثوليكية المقدّسة. [76]، فلمّا استدعي للجيش وأرسل إلى الجزائر للمشاركة في الحرب: (لم يذهب متحمّسا(...) و لا مشمئزا.ألم يقل المسيح نفسه:"جئت بالسّيف لا بالسّلام"؟ فهو في غنى عن التّلويح بالكلمات الضّخمة: الحقيقية لا تحتاج إلى تعريف، إنّها تعرف نفسها، والغرب والحضارة وفرنسا ، و الكنيسة

(74)عبد المجيد حنّون صورة الفرنسي والفرنسية في الرّواية المغاربية دار بهاء الدّين للنّشر و التّوزيع ط2، 2013 ص 225

(75) Mouloud Mammeri : L'Opium et le Bâton, p280.

(76) Mouloud Mammeri : L'Opium et le Bâton, p 281.

الكاثوليكية المقدّسة مجموعة حقائق).[77]، و لا ضرر أن يدافع عن كلّ ذلك بسلاحه. وعندما استلم "مارسياك"- رئيس هاملت- ملف هاملت أسرع ينقّب عن نقائصه ولكن أمله خاب ، فلا عيوب ولا نقائص ولا نقطا سوداء، ولم يجد في الملف شيئا يحدّد شخصيته، إلّا أنّ أحاديث " هاملت" عن نفسه أبرزت "لمارسياك" لوحة :(فرنسي متوسّط متوسّط جدا.)[78]

إلتحق "هاملت" بالجيش إذن، مدافعا عن حقائق يؤمن بها:(فحارب وأحرق ، ركل الأعجاز ، قذف قبضته بسرور في وجوه من سموا "فلّاقة" ، ولكنّه لم يغتصب نتيجة قرف شخصي وضعف ، كما أنّه لم يعذّب لأنّ الفرصة لم تتح له، ورأى التّعذيب، فلم يتلذّذ ولم يتأزّم ضميره ، لأنّه مقتنع بأنّ ما يحدث من أجل القضية.) [79] وبعد مدة شارك في عملية حربية واسعة النّطاق ، ومساء تلك العملية راودت فكرة الشّكوك والنّدم وكلّ الأمور الّتي تعلّمها سابقا في تعليمه المسيحي ، وبقي تأثيرها باهتا ، غمرت ذهنه وأثناء إجازة وزيادة لمسقط رأسه- في فرنسا- حيث الخطيبة الّتي كان هاملت يسمّيها "الأب" وحيث الحشيش الأخضر، والخمرة الجيّدة، والكنائس العتيقة ، و كلّ ذلك يسبح في السّلام ، ازداد إيمانا ، ورجع متغيّرا، يتوق إلى الاستشهاد في سبيل معتقده ومنذ ذلك اليوم لم يفتر حماسه وكأنّه المسيح أو واحد من رعاته، مكلّف بالدّعوة

---

(77) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton ,p281

(78) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton, p280.

(79) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton, p 281.

إلى الكلمة الطّيبة بمناسبة وبغير مناسبة ، وبخاصة بغير مناسبة على حد قول مارسياك.[80]

لقد وصف الرّوائي "هاملت" ساردا كلّ ما يتّصل به سردا: فوصف وصوله إلى "تالا"، ونشأته المتديّنة ورأيه في الحرب ضدّ الجزائر ومشاركته فيها ونماذج من أعماله. تفتح ذهنه على فكرة السّلام القائم على وسائل سلمية، لا السّلام القائم على وسائل وحشية، ثمّ دعوته للسّلام. وعدا نشأته وتديّنه وآرائه وأعماله، لم يذكر الرّوائي عنه شيئا، ولو غيّرنا اسمه أو أضفنا إليه صفات جسمية لما تغير شيء في الصّورة لأنّه صورة روحية عقلية ليس إلّا.[81]

6-1-2 صورة ضابط النشاط النفسي :

الّذي قام باستجواب رمضان- أستاذ جزائري ماركسي ألقي عليه القبض لإشرافه على تنظيم خلايا ثورية- ولمّا عجز عن إقناع رمضان وإضعافه، صرخ فيه :(هنا، محتشد الموت ، فإذا كنت ترغب في الخروج ينبغي عليك أن تفعل اللازم.)[82]

لقد نفذ صبره، وسئم من الأعمال الّتي يقوم بها ، فهو يدرك جيّدا أنّ المقبوض عليه ميّت ، فلماذا يحاولون الإقناع ، والطّرف الآخر لا يقبل الاقتناع ؟ أمنيته هي التّخلص من تلك الحياة القذرة ، ولذلك كانت فرحته شديدة

---

(80) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton, p .282

(81)عبد المجيد حنّون صورة الفرنسي والفرنسية في الرّواية المغاربية دار بهاء الدّين للنّشر و التّوزيع ط2، 2013 ص 227

(82) Mouloud Mammeri : L’Opium et le Bâton, p 351.

عندما قتل قائدا بارزا من قواد الثّوار، فاعتقد أنّ الحرب انتهت وراح يبشّر المعتقلين:(انتهت الحرب ، قريبا سيكون كلّ واحد في بيته ...وأنا كذلك... أنا كذلك... ورقص وحده (...) أمسك رمضان من زر السّترة الأعلى.

- نعم يا صاحبي ، أنا أيضا سأرى زوجتي...وابنتي... لها أربع سنوات، ابنتي... وجميلة.أتريد رؤيتها؟) [83] إنّه لا يعرف ماذا يفعل ولا يدري ما يقول، فهو سعيد جدّا لأنّ الحرب ستنتهي ويعود إلى زوجته وابنته ، فهو لا يحبّ الحرب ، ولو كان من محبّيها لما فرح لانتهائها، إنّه أنموذج الضّابط الّذي شارك في الحرب مكرها ، ولو خيّر لما اختار المشاركة فيها ، ولكن...[84]

2-2 صورة رجل الأمن:

2-2-1 صورة المحـــافظ :

(رجل حاد – أنيق و مؤدّب) [85] ، قام باستجواب الدّكتور بشير الأزرق بعد غيبة طويلة عن عيادته ، لقيامه بتنظيم جهاز الثّورة الصّحي و رجوعه إليها لمدّة قصيرة ، و قبض عليه في اليوم الأوّل بعدما كشف أمره .

بدأ المحافظ استجوابه بحديث عام جدّا عمّا يحدث في البلاد متّهما الفريقين معا (أريد أن أكون صريحا معكم ، المتحاربون مندفعون كثيرا .... هؤلاء

---

(83) Mouloud Mammeri : L'Opium et le Bâton ، P 353 .

(84)عبد المجيد حنّون صورة الفرنسي والفرنسية في الرّواية المغاربية دار بهاء الدّين للنّشر و التّوزيع ط2، 2013 ص 228

(85) Mouloud Mammeri: L'Opium et le Bâton ،P 154 .

و هؤلاء علـى حـدّ سـواء ..... (...) لقد صاروا جميعا مجانين) [86] فالـكلّ مخطئ لأنّ الخطأ صفة بشرية ، و يجب أن يسود العقل و التّعقل .

و أدرك بشير أنّ المحافظ سيصل إلى القوة الثّالثة المكوّنة من أولئك الّذين يقفون على مسافة واحدة من الطّرفين المتحاربين ، و فكّر " بشير " أنّ المحافـظ ناقص الخيـال فبدلا من البحث عن الحارس الأمين – أبو الهول – المحايد للبلد كـان من الممكن إيجاد شيء آخر بدلا من البحث عن أولئك الّذين لا يهمّهم الأمر– و أيـن هـم ؟ - و الاستفـادة مـن حيادهم [87] و مع ذلك فالدّكتور " بشيـر" (يعتـرف بأنّ المحافظ يعمل بنزاهة ، يختار كلماته ، يحاول أن يكون موضوعيا يبحـث عن الحجج الدّامغـة لإقنـاع هذا المثقّف الّذي تعلّم في مـدارس فرنسـا و لكـن كلّ ذلك لم يكن سوى مشهيات لا غير فالوجبة الأساسيـة ستأتي فيما بعد) [88] و اكتفى المحافـظ في تلك الجلسة بالمشهّيـات و الكلمـات اللّطيفة و الأفكـار الصّريحة . و فـي الجلسة الثّانية بقي المحافظ متمسّكا بهدوئه حسن المعاملة محاولا إيجاد جـو من الثّقـة المتبادلة و لم يسأل " بشير " أسئلة مباشرة أو محرجة ، بـل راح يسأله أسئلة عن عمله و نبل مهنته و نوعيات زبائنه .

إلّا أنّـه كـان يدرج من حين لآخر سؤالا عن الثّورة و جهازها الصّحي بين بقيـة الأسئلة : (هل عندكم عدد كبير من الزّبائن ؟

- ما هي الأمراض الأكثر انتشارا عند مواطنينا المسلمين ؟

---

(86) Mouloud Mammeri: L'Opium et le Bâton ، P 155.

(87) Mouloud Mammeri: L'Opium et le Bâton ، P 155.

(88) Mouloud Mammeri: L'Opium et le Bâton ، P 155-156 .

- ما هي علاقتكم بالجبهة ؟

- أعندكـــم زبائـــن أوروبيـــون ؟ (لا ! حكـم مسبق تافه من قبل الأوروبيون) .

- حقيقـــة " عميروش " هو الرّجـل الخارق للعادة كما يقـــال ؟ أنا أحتاط دائمـــا من الخرافات .

- أتـــحبـّون الرّســـم الحديـــث ؟ (صراحـة ، أنا لا أفهم فيه شيئا ، لا شيء) .

- كم تظنّون عدد قوات الولاية الثّالثة ؟)[89]

ثم ينتقل المحافظ إلى مرحلة ثانية ، فيترك " بشير " لمساعـده موعزا إليـه بالتّشديد ، و عندما يعود المحافظ يكمـل عمل مساعـــده بالتّصريح لـ " بشيـر " أنّ زميلـــه " رمضان فراجي " – صديق بشير و رئيسه في العمـــل النّضـالي – أخبرهم عن كلّ أعماله في الجبهة ، و أمام إصرار " بشير" على تكذيب كلّ ذلك يعطيه المحافظ فرصة أخرى ، فإمّا أن يبوح بكلّ شيء و إلّا فسيواجهه مع "رمضان فراجي" وأعطاه مهلة للتّفكير، ليمتلئ قلبه بالمخاوف و الهواجس [90] يصير " بشير " و يذهب لإحضار رمضان و لكنّه يعود وحده لأنّ رمضـان هالـك لا يستطيع الحركة .... و بما أنّه صريـح فهو يعلن لبشير صراحة (حسنا لقد لعبت ... و ربحت) [91] إنـّه شبه متأكد من مســـاعـدة " بشير " للثّورة ، إلّا أنّه لـم يستطيـع الحصـــول على الحجّـــة الدّامغـة ، فاعتـرف بربـح

---

(89) Mouloud Mammeri: L'Opium et le Bâton ، P 158 .

(90) Mouloud Mammeri: L'Opium et le Bâton ، P 165.

(91) Mouloud Mammeri: L'Opium et le Bâton ، P 174 .

" بشيـر" و انتصاره ، و مع ذلك جرّب آخر حيلة لديه ، الثّورة مستمرّة ، و المثقّفون أمثال "بشير" انضمّوا إلى صفوفها ، فما هي أفدح ضربة .... يمكن توجيههـــا إلـــى الثّورة ؟ إنّها تتلخّص فيما طلبه المحافظ من الدّكتور "بشير" : (اسمـعـوا يا دكتور ستعلنون أنّنا لم نكن أشرارا معكم رغم ما ينشره المتمرّدون عمّا يسمّونـه "فظائعنا" .. و نحن سنرسلك إلى دراساتك العزيزة ... و بذلك تتخلّص من كلّ شيء تخلصنا حسنا ... و لذلك طلبنا منك مكافأة صغيرة . و لمصلحتكم الخاصة ، من الأفضل لكم مغادرة هذا البلد ، هنـا المحـاولات كثيرة ، غالبا ما يجد المرء نفسه عاجـزا عن الابتعـاد عنهـا ، فإذا ما التقينا مرة ثانية ، فغير مؤكد أن تخرجوا في ظروف اليوم .

هذا تصريح مرور باسمكم و لا أريد معرفة وجهتكم ، إلّا أنّني آمل أن تكـون إلى مكان حيث لن نلتق أبدا ، اللّهمّ إذا كنّا نحن الاثنان في نفس الجهـة من الحاجــز ثم قام)[92]

فإذا لم ينفّذ تلك النّصيحة ، فعليه أن يختار بين أمرين : الأوّل الذّهاب إلى مكان بحيث لن يلتقيا أبدا ، و إذا ما التقينا فلن يخرج "بشيــر" مـن عند المحافظ مثـل خروجه هذه المرّة ، أي الالتحاق بصفوف الثّورة نهائيا و تحمل التّبعات . و الثّاني الانضمام إلى الصّف الّذي يقف فيه المحافظ أي الوقوف ضــدّ الثّــورة و بذلك من قبضـــة فرنســا ، أي إذا أراد النّجاة عليه الانسحاب المباشر، و يعني الانضـــمام إلى صفّ المحافظ أو غير المباشر و يعني السّفر إلى فرنســا لمتابعـة الدّراسة ، و إلّا فليكن صريحا و ليتحمّل المسؤولية . و من العروض

---

(92) Mouloud Mammeri: L'Opium et le Bâton ، P 174-175 .

الثّلاثة يتّضح ذكاء المحافظ فسبيلان – منطقيا – أضمن من سبيل واحد ، فهو يدفع "بشير" بأساليب ذكيّة إلى عمل ما يرغب فيه هذا المحافظ الأنيق المؤدّب الحاد الطّبع الذّكي جدّا و المتقن لعمله بأحسن الأساليب . عرض الرّوائي صورته من خلال الوصف السّردي و الحوار بينه و بين غريمه و آرائه الّتي أبداها لغريمه – بشير – و بذلك تعدّدت زوايا النّظر إلى الشّخصية فجاءت حيّة واقعية و مقنعة بحسناتها و سيّئاتها.[93]

2-2-2 صورة المفتّش:

(رجل ما زال شابا ، شعر الرّأس قصير و الملامح منبسطة) [94] كلّفه المحافظ بمتابعة استنطاق الدّكتور "بشير" بعده ، فأقبل مع مساعد وجذب الكرسي بعنف ، ثمّ واجه بشير و كأنّه نسر سيهجم عليه : صوّب المفتّش نظرته الزّرقاء نحو بشير :

- ستجيب عن أسئلتي .

كانت نبرته مدروسة ، حادّة و قاسية. [95] ، شرع يلقي أسئلته بجدّ و حزم و لمّا وجد إجابات "بشير" سلبية كلّها قال له : أتعلمون ما ذا تفعلون ؟ فتح بشير عينيه مستغربا .

---

(93)عبد المجيد حنّون صورة الفرنسي والفرنسية في الرّواية المغاربية دار بهاء الدّين للنّشر و التّوزيع ط2، 2013 ص 242

(94) Mouloud Mammeri: L'Opium et le Bâton ، P 160 .

(95) Mouloud Mammeri: L'Opium et le Bâton ، P 160

-إنّك تتحامق .... و أنا لا أحبّ الحمقى .

رفع صدره بعنف و اندفع خارجا كالرّيح ، و كأنّه في سباق. [96]

الحدّة في الكلام و المعاملة مع التّمتّع بالشّباب و ملامح منبسطـة و شعر قصيـــر ، ذلك هو مفتّش الشّرطة في رواية "الأفيون و العصا" لمولود معمري . عـرض الرّوائي صورته البسيطة بوصف ملامحه الجسمية البسيطة و وصـــف حدّتـه من خلال نتـره الكرســـي وحدّة كلامـــه مع "بشير" أثناء تحـــاورهمـــا ، و نتيجة لبساطة الموقف ، إذا ما قورن ببقية المواقف في الرّواية لم تتّضح صورة المفتّش جيّدا ، و مع ذلك فمن إيحاءات الرّوائي ظهرت ملامح الصّورة العامة.[97]

3-2 صورة المثقّف:

هو الشّـاب الثّائر الّذي انظمّ إلى صفوف الثّورة الجزائرية سعيا وراء تحقيق مبادئـه إنّه الشّـــاب "أوبير" hubert الّذي أجـهد نفسه في شرح معنى الثّورة و أسباب ثورة الشّـــعوب على الاستعمـــار و ما ينبغي رميهم بالرّصاص. [98] قدم إلـى الدّكتور " بشير الأزرق " – بطل الرّواية – ليناقشه ، فهو مثقّف ثقافة عليا ، أي باستطاعته مناقشة ذلك المثقّف الّذي جاء يتفلسف حول الثّورة مع أمين فاعتقد أنّه شيوعي : (قال : أنت شيوعي ؟

---

(96) Mouloud Mammeri: L'Opium et le Bâton ، P 162 .

(97) عبد المجيد حنّون صورة الفرنسي والفرنسية في الرّواية المغاربية دار بهاء الدّين للنّشر و التّوزيع ط2، 2013 ص 243

(98) Mouloud Mammeri: L'Opium et le Bâton ، P 194 .

- لو كنت شيوعيا ، لما كنت هنا .

- لماذا ؟

- لأنّ الشّيوعيين لا يساعدون إلّا الثّورات الّتي يشرفون عليها .

- إنّـك من صنــف أولئك الّذيــن يلطّخــون أنفســهم ليخسروا على الوجهتيـن

- أوه ! الخســارة ... الخســارة ... المسألة متعلّقة بمفهومك للخسارة ... ثمّ أنّنــي أفضّل الّذي يخسر على الوجهتين على الّذي يربح على الكلّ .

- أنـــا جائز ... و لكن الآخرون ؟ أولئك الّذين أعمل من أجلهم ؟ فكّر بشير : من المفروض أنّه كائن منذ عهد المسيح هذا الحواري التّائه بيننا .

- طيّب و ماذا ستعمل بعد الحرب ؟

- هذا يتعلّق بكم أنتم

- بنا نحن ؟

- نــعم ، إذا عملــتم ثورتكــم ، سأبقــى معكم و أدفع العجلة ، أمّا إذا سلمتموهـا للبرجوازيين مثل الآخرين .....

- من هم ؟

- كلّ بلدان إفريقيا ، و بالتّالي يا عزيزي .... لا شــيء من عندي .. إلــى اللّقــاء و شكرا ...[99]

---

(99) Mouloud Mammeri: L'Opium et le Bâton ، P 195-196 .

أوبير عنده مبادئ يريد تحقيقها ، و خلاصة تلك المبادئ أنّه يساعد كلّ ثورة على البرجوازية ، فإذا ما استمرّت تلك الثّورة في مسيرتها الثّورية فهو معها و إذا ما حادت ، يلمّ متاعه مودّعا لمساعدة من يستحقّ المساعدة ، غير طالب جزاء و لا شكورا أو غير آبه بما يلحقه من الخسران ، لأنّ ربحه العظيم أن يربح من يساعدهم و تلك هي غنيمته ... عرض الرّوائي هذه الصّورة المثالية حتّى شبهه بحواري تائه ، و أين نحن من الحواريين ؟ [100]

4-2 صورة كلود: (cloud)

خليلة الدّكتور بشير الأزرق – طبيب جزائري تخاذل عن المساهمة في الثّورة أوّل الأمر ثمّ التحق بها – تعيش معه في مدينة الجزائر .

على الخامسة و النّصف مساء ، وقف " بشير " ينتظرها لأنّها ستدقّ الباب كعادتها بعد ثوان و ستبدأ في مداعباتها السّخيفة الّتي يكرهها مثل كرهه الرّوايات البوليسية و كتب الرّحلات و المنشورات الخفيفة ، و أساليبها في الكلام دون أن يجرأ على الاعتراض عليها [101] ، ستدخل و تطلب منه الإجابة الّتي انتظرتها منذ أربع و عشرين ساعة ، فبعد لفّ و دوران ، و أقصد ، و أعني و كما تعرف ... إلخ ، قالت له أنّها صارت كثيرة القيء رغم متانة معدّتها و صحّتها الحديدية بمعنى أنّها تظن ... أو تعتقد ....

---

(100) عبد المجيد حنّون صورة الفرنسي والفرنسية في الرّواية المغاربية دار بهاء الدّين للنّشر و التّوزيع ط2، 2013 ص 243

(101) Mouloud Mammeri: L'Opium et le Bâton ، P 14-15 .

فرغم كلّ الاحتياطـــات ... و كما يعرف فهو طبيب و كان يعرف حقيقـــة . كان يعرف أنّها تريد ربطه.[102]

و الوسيلة الوحيدة النّاجحة هي الإنجاب ، و لا تـرى في ذلك أيّ مشكـل : (فمن السّهـــل إنجاب مولود و يكفي حشوه بالفيتامينات و المضادات و كـــلّ التّلقيحات و الحقـــن ، و إحاطته بالرّعاية الكافية ليكون فيما بعد من الأصحاء ، و عدا ذلك فلـــيس ثمّـــة مشكل ، فالآنســـة لا تتساءل كيف نسمّيه ولا ما هو المجتمـع الّذي ستعيش فيه مع أو ضد من سيعيش ....) [103] وهو متأكّد من ذلك ، و من تلك المناورة ، لأنّها أخبرته برغبة عمّتها في المجيء إلى الجزائر لقضاء بضعة أيام ، و معنى ذلك أنّ العمّة أجابـــت علـــى رسالة "كلود" (رسالة تشرح فيها "كلود" قائلة : كما تفهمين يا عمّتي ففي الوضع الّذي أعيشه ، كما يشمئز مـــن تلك الطّريقـة الّتي تتحدّث بها كلود طريقة تفوح بالرّضا و الخطيئة المزهرة و التّمييز الخاطئ و الفجور ، لابد من اتخاذ قرار و هو تعرفينه: متردّد غير دقيق ، انفـــعـــالي و أنانـــي مميت ... و إذن فتعّالي عمّتي العزيزة ، تعّالي بسرعة ، فهو يستمـع إليك و أنـت تحسنيـــن الكلام إليه .

أما أنا فلست ذكيّة بما فيه الكفاية أو لست خبيرة أو .. (...) إنّني لم أستطـــع إقناعه) [104].عمّتها التي علاقته بها عندما عرضت عليه زيارتها في مزرعتها [105]

---

(102) Mouloud Mammeri: L'Opium et le Bâton ، P 16 .

(103) Mouloud Mammeri: L'Opium et le Bâton ، P 22 .

(104) Mouloud Mammeri: L'Opium et le Bâton ، P 22-23 .

(105) Mouloud Mammeri:L'Opium et le Bâton ، P 124 .

و لذلك فهو متخوّف من مواجهتها ، و لكنّها لم تأت إلّا بعد ما حضر رمـضان – أستاذ جزائري مناضل في صفوف الثورة – فلم تناقش "بشير" في القضية و لـم يخرج "رمضان" إلّا مع "بشير" ، فقد انكشفت خلية "رمضان"، و اتّهـم "بشير" بالعمل في الخليّة حسب تصريح الرّاديو الّذي التحق بالثّوار . و بعـد عدّة أشهـر زار "بشير" بيته فوجد "كلود" هناك و كم كانت فرحتها شديدة – لـم تكن حامـلا طبعا – بلقياه ، و كم دهشت لمنظره و قد صار بطلا في نظرها ، حتّـى صـارت تخجل منه.[106] "كلود" المستهترة ، التّافهة ، الأنانية ، أثارت إعجاب الدّكتور "بشير" عندما هجم فوج من جنود الفرنسيين على الشّقة (رافقت الجنود في كل مكـان فتّشـوه و استطاعت إجلاءهم عن الشّقة . انتهى بشير من ارتداء ملابسه .

قال لكلود : الوداع .

فردّت عليه : إلى اللّقاء ، سأنتظرك ، لا تتأخّر .

و رفعت رأسها نحوه و بهدوء قالت : الآن لا أستطيع أيّ شيء .

أمسك رأسها من الشّعر الأشقر الّذي يحبّه و هوى بشفتيه على شفتيـها المبللتيـن بالدّموع المالحة .

جذبه الرّقيب من ذراعه قائلا لأحد رجاله : خذ قده عند بذرة العنـف ، ثمّ التفـت نحو كلود : أنت فرنسية ، يا سيّدتي ؟

---

(106) Mouloud Mammeri: L'Opium et le Bâton ، P 147-149 .

- نعم يا سيدي ، فرنسية لكنّني حقيقية .

أغلق الرّقيب الباب بخبطة من حذائه : - ما أنت إلا فـاجـرة [107] لـم يكـن "بشير" يتوقّع موقفا مثل ذلك الموقف الصّلب من "كلود" مع الجنـود الفرنسيـين "كلود" الّتي ما كانت تهتّم سوى بربط بشير و قراءة الرّوايـات البوليسيـة و كتب الرّحلات و المنشورات الخفيفة و التّمتّع بالألبسة الرّاقية و المأكولات النّادرة دون أيّ اهتمام بالمواقف و المبادئ .

و في لحظة محت تلك الصّورة من ذهن بشير و أثارت إعجابه ، فهي فرنسية حقا إلّا أنّها ليست مثل أولئك الفرنسيين الظّالمين ، بل إنّها فرنسيـة حقيقيـة ، لا تحبّ الظّلم و الإعتداء على النّاس و حريّتهم ، إنّها فرنسية حرّة من خلال موقفهـا مع الجند الفرنسي .

رسم الرّوائي صورتها بتناقض الصّور ، فهي في البداية أنانية و تافهـة و بعد عودة "بشير" خجولة منه لأنّه بطل و ليست في مستوى الأبطـال و فـي النّهايـة بطلة حقيقية تتحدّى الجنود الفرنسيين و تعيرهم بأنّهم دخلاء على فرنسـا ، و بذلك ظهرت حقيقتها من موقفها ، إنّها فتاة تبحث عن مصلحتها ، فإذا ما جدّ الجدّ تقف مع الحقّ ، و ربّما يكون ذلك سبب تعلّقها بـ "بشير" .

و الأسلوب السّائد في رسم صورة "كلود" هو المـزج بين السّـرد و الحـوار السّريع ، السّرد أثناء مناجاة "بشير" لنفسه و بين جمل الحوار ، و الحـوار أثنـاء تجابه الشّخصيات ، و بذلك جاءت شخصية "كلود" حيّـة رغـم إهمـال الرّوائي

---

(107) Mouloud Mammeri: L'Opium et le Bâton ، P 150-151 .

لصفاتها الجسمية فهي صهباء الشّعر و كفى ، و رغم صفاتهـــا المعنويـــة الباهتة نتيجة الاعتماد على الإشارة إلى تصرّفاتها العادية مع "بشير".[108]

5-2 صورة الفرنسيين عامة:

لم يرسم صورة الفرنسيين بل تتبّع تطوّرها: (جرّبوا معنا الفرنسيون في البدء التّضليل.. و لإقناعنا استعملوا كلّ مفاتنهم : كرّروا لنا في جرائدهم وإذاعتهم وخطبهم الرّسمية بأنّنا محبوبون ، وفي كتبهم علّمونا " فيرسان جيتوريكس" "جاندارك ، نابليون... " ...اختاروا القياد و الباشغات ... وعلى بطاقات هويتنا بأنّنا فرنسيون وعندما يحتفلون يأخذون واحدا منّا معهم ليعلنوا أنّنا غير منسيين .. (...) إنّهم لم يتمكّنوا من جذب أنظارنا الهاربة ، وعندما يحدث ذلك صدفة لا يرون إلاّ بريق الكراهية ، و لذلك خابت آمالهم و أحسّوا بالضياع والخيانة تقريبا، و اعتقدو بأنّنا جاحدون ولم يتبق لهم إلاّ استعمال الطّريقة الأخرى

منذ ثلاث سنوات ونحن نبحث ، نسجن ، نضرب ، نعذب ، نقتل بمختلف الطّرق لكي نرضخ ... للعقل أو للقوّة ، نفتن أن نقتل (...) "الأفيون والعصا [109] و سبب ذلك بسيط جدا: (الرّوم لا يحبّوننا يا أخي "محند" إنّهم يكرهوننا ... يكرهوننا ... يكرهوننا) [110] . إنّهم يكرهوننا ومع ذلك يدّعون محبّتنا ، يدّعون مساواتنا ، يدّعون ثقتهم فينا ، يدّعون كلّ شيء معنا ، فهم منافقون ، ولا هم لهم

(108) عبد المجيد حنّون صورة الفرنسي والفرنسية في الرّواية المغاربية دار بهاء الدّين للنّشر و التّوزيع ط2، 2013 ص 361

(109) Mouloud Mammeri: L'Opium et le Bâton ، P 11-13 .

(110) Mouloud Mammeri: L'Opium et le Bâton ، P 372.

إلاّ السّيطرة علينا ، بالّين أوّلا ، فإذا لم نرضخ فثمّة القوّة ولو أدّت إلى الموت .

لا غرض للفرنسيين فينا إلاّ مصلحتهم وما عدا ذلك إلاّ كذب ونفاق ، أولئك هم الفرنسيون كما وردت صورتهم رسمها الرّوائي معتمدا على السّرد التّقريري ،مؤكّدا فكرته ، وموضّحا لها ، مستعملا التّزاوج في الجمل ، فهم يقولون لنا بأنّنا محبوبون ثمّ يعلّموننا تاريخهم.[111]

---

(111) عبد المجيد حنّون صورة الفرنسي والفرنسية في الرّواية المغاربية دار بهاء الدّين للنّشر و التّوزيع ط2، 2013 ص 300

خـــــــاتمة

يعتبر الشّعب الفرنسي أوّل شعب أوروبي فرض نفسه وثقافته على جزء كبير من العالم العربي ، و أثّر تأثيرا كبيرا بقيت بصماته إلى يومنا .

ومن خلال هذا توصّلنا إلى مايلي:

- فرض الفرنسي وجوده بقوّة السّلاح و الاستلاء على كلّ مصادر العيش ، وتحطيم ثقافتنا الاسلامية و استبدالها بالثّقافة الفرنسية و جعله أمام خيارين:

إمّا الانسلاخ عن الأصالة ، و الاندماج في الأمّة الفرنسية ، و إمّا الاكتفاء بالوجود المجرّد دون التّطلّع إلى أيّ شيء بعد ذلك .

- للفرنسي دور هام في تطوّر أحداث الرّواية وبنائها ، حيث يشارك الفرنسي الشّخصيات في الأحداث سلبا أو ايجابا عبر جزء كبير من الرّواية .

- تركيز الرّوائي على الفرنسي الرّسمي أو رجل السّلطة.

- لا وجود لنمطية جامدة في رسم صور الفرنسي حتى في اطار النّموذج الواحد ، حيث لا تتشابه شخصيات النّموذج إلاّ في بعض الصّفات الجسمية العامة أو الخلقية.

ختاما إن أصبنا فذاك ما نرجوه وإن تكن الأخرى فحسبنا أنّنا اجتهدنا ، راجين أن يكون لغيرنا انجازات أخرى بصفة أحسن وأعمق حول هذا الموضوع.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أوّلا: القرآن الكريم، برواية ورش، دار بن كثير، الطّبعة 11، 2003.

ثانيا: المصادر:

1- البيان والتّبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ألبابي الحلبي ، ج3 ، القاهرة 1947

2- مولود معمري ، رواية الأفيون و العصا ، باريس ، 1970

ثالثا: المراجع:

أ- المعاجم:

1- ابن منظور : لسان العرب ، ج : 04 ، تح: سيد رمضان أحمد و آخرون ، دار المعارف، كورنيش ، القاهرة ، 1119

2- مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، دار العودة ، ج.1

3- مجدي وهيبة :معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت 1974

4- محمد التّونجي : المعجم المفصّل في الأدب

5- سعيد علّوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط1، دار الكتاب اللبناني،بيروت ، لبنان ، 1985

6- poul robe dictionnair

بـ - المراجع العربية:

1- أبو زيد إبراهيم أحمد، سيكولوجية الذات والتوافق، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ،1987

2- أبي عثمان عمرو بن الجاحظ: الحيوان، تح : عبد السلام محمد هارون، ج3، ط2،مكتبة ومطبعة مصطفى البابلي الحلبي ، مصر،1965

3- إبراهيم أمين الزّرموني: الصّورة الفنّية في شعر علي الحازم ،دار قباء للطّباعة القاهرة ،ط1

4- ماجدة حمود: صورة الآخر في التّراث العربي، دار النّشر مطابع الدّار العربية للعلوم، بيروت، الطّبعة الأولى 1431 هـ / 2010م

5- محمد الولي: الصّورة الشّعرية في الخطاب البلاغي و النّقدي،ط1، المركز الثّقافي العربي،بيروت،لبنان،1990

6- محمد أنقار، بناء الصّورة في الرواية الاستعمارية (صورة المغرب في الرّواية الاسبانية)

7- نور الدّين أفاية ، الغرب المتخيّل صورة الآخر في الفكر العربي والإسلامي الوسيط، (منشورات المركز الثّقافي العربي المغرب ط1 ، 2000

8- محمد رياض، الإنسان دراسة في النّوع والحضارة، دار النّهضة العربية، بيروت ،لبنان ،1974

9- مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائرية (بحث في الرّواية المكتوبة بالعربية)، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، ط1

10- مسلك ميمون: الصّورة السردية في قصص شريف عابديت

11- مصطفى ناصف: الصّورة الأدبية ، دار الأندلس للطّباعة و النّشر والتّوزيع، ط 13، 1983

12- نعيم الباقي: مقدّمة لدراسة الصّورة الفنّية

13- محمد عطية، علم النّفس والتّكيف النّفسي والاجتماعي ، دار القاهرة للكتاب ، مصر ، 1990

14- سهير كامل أحمد، سيكولوجية الشّخصية ، مركز الإسكندرية للكتاب ، مصر

15- سيد حامد النّساج، بانوراما الرواية الحديثة ، المركز العربي للثّقافة والعلوم ، القاهرة، ط1،1932

16- وصفي ، الثّقافة و الشّخصية، الشّخصية ومحدّداتها الثّقافية، دار النّهضة العربية ، 1981

17- عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرّواية

18- عبد المجيد حنّون صورة الفرنسي والفرنسية في الرّواية المغاربية دار بهاء الدّين للنّشر و التّوزيع ط 2 ، 2013

19- عبد المجيد حسن: الأصول الفنّية للأدب مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ، 1964

20- عبد القادر القط ، الاتجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، دار النّهضة العربية ، بيروت ، د ط ، 1978

21- علي البطل ، الصّورة في الشّعر العربي حتىّ آخر القرن الثّاني هجري (دراسة في أصولها و تطوّرها) دار الأندلس في الطّباعة و النّشر بيروت لبنان ط2 1983

22- علي علي صبح : الصّورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية القاهرة ، د ت

23- صاحب إبراهيم، الصّورة السّمعية في الشّعر العربي الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000دمشق

24- صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرّغاية الجزائر 1983

25- صلاح صالح،سرد الأخر (الأنا والأخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003

26- قبّاري محمد إسماعيل، أسس البناء الاجتماعي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر

27- شرف الدين ماجد لين، الفتنة والآخر (انساق الغيرية في السرد العربي)، منشورات الاختلاف، الرباط، المغرب، ط1، 2012

28- تومان غازي : الصّورة الشّعرية في هجاء الحطيئة دراسة في وظائفها التّعبيرية و البلاغية ، ع 20 ، الكلّية الإسلامية الجامعة ، 2011

29- غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، مصر، ط4

جـ المراجع المترجمة:

1- دانييل هنري باجو : الأدب العام المقارن ، تر: غسّان السّيّد ع: 39 اتّحاد الكتّاب العرب مكتبة الأسد دمشق 1997

2- لويس دوللو، الثقافة الفردية وثقافة الجمهور، ترجمة عادل العوا،منشورات عويدات ، بيروت ،1981

3- سيسيل داي لويس وآخرون: اللّغة الفنّية، تر: محمد حسن عبد الله، د.ط، دار المعارف، كورنيش النّيل، مصر.

4- AbdelghaniMegherbi,La Culture Et LaPersonnalité Dan La SociétéAlgérienne De Massinissa à Nos Jours, Enal, Alger, 1986.

5- Armand colin ,Qu’est ce que la littérature comparée ? paris,1983.

د- الرّسائل:

1- هبة غيطي: رسالة الماجستير ، الصّورة الشّعرية في شعري أبي تمّام ، جامعة متنوري كلّية الأدب و اللّغات قسم اللّغة العربية قسنطينة الجزائر 2009/2008

2- سليماني فاطمة: رسالة الماجستير ، الشّخصية التّاريخية في الرّواية الجزائرية و هوية الانتماء ، 2012/2011

هـ- المجلاّت :

1- الأخضر عيكوس، الخيال الشّعري و علاقته بالصّورة الشّعرية مجلّة الأدب ع1 1994

2- نصيرة زوزو أبحاث في اللّغة و الأدب العربي

3- صحيفة الوسط البحرينية ، تمثّلات الآخر في الرّواية العربية ع: 2995 نوفمبر 2010م/ذي الحجة 1431هـ

و- المواقع:

1- محمد الشّحات، صورة الأخر في الرواية العربية، مدخل إلى النقد المقارن، الاثنين 8نوفمبر 2010، مقال على الموقع:

www.rabitat-alwaha.net/moltaqa/showthread.php?t=32992

2- محمد أنقار حوار مع عبد السلام دخّان على الموقع:

www.diwanalarab.com

الملـــــــحق

1- ترجمة الكاتب في سطور:

المولد والنّشأة:

ولد مولود معمري يوم 28 ديسمبر/كانون الأول 1917 في قرية " ثاوريرث ميمون " بمدينة " آيث يني " بولاية تيزي وزو بالجزائر.

الدّارسة والتّكوين:

بدأ تعليمه الأوّلي في مسقط رأسه، وفي سن الـ12 انتقل إلى مدينة الرّباط للدّراسة، وعاد بعد أربع سنوات إلى الجزائر، ثمّ انتقل إلى باريس والتحق بالمدرسة العليا للأساتذة ، وفي عام 1940 عاد إلى الجزائر مجدّدا والتحق بكلّية الآداب بجامعة الجزائر، وهي الفترة الّتي نشر فيها سلسلة مقالات بمجلّة "أكدال" المغربية حول المجتمعات الأمازيغية من خلال تناولها ببعد أنثروبولوجي ساهم في تطوير اللّغة والثّقافة الأمازيغيتين ، و بسبب نشاطه اللّافت، تعرّض لملاحقات ومضايقات من طرف الاستعمار الفرنسي ، ما دفعه إلى مغادرة الجزائر والاتّجاه مجدّدا إلى مدينة الرّباط المغربية عام 1957، وهي المحطّة الّتي سمحت له بالتّعرّف بكتاب مغاربة أمازيغ ، و اثراء مداركه في علم اللّسانيات الأمازيغية حيث قام بمحاولات لتأسيس قاموس أمازيغي موحّد بين دول المغرب الكبير.

الوظائف والمسؤوليات:

بدأ معمري مساره المهني مدرّسا في مدينة المدية الجزائرية ، وأصبح عام 1963 أوّل رئيس لاتحاد الكتّاب الجزائريين ، قبل أن يغادر الاتّحاد لخلافات إيديولوجية وفكرية بينه وبين أعضائه.

أشرف في الفترة ما بين 1965 و1972 على تدريس اللّغة الأمازيغية بالجامعة ، غير أنّه منع من إلقاء محاضرات باللّغة الأمازيغية في خلية الأنثروبولوجيا الّتي كان يشرف عليها في الجامعة.

خلال الفترة الممتدة ما بين 1969 و1980، تولّى رئاسة المركز الوطني للأبحاث الأنثروبولوجية ودراسات ما قبل التّاريخ ، وفيها أصدر مجلّة علمية متخصّصة تحمل عنوان " ليبيكا ".

في 10 مارس/آذار 1980، منعت السّلطات الجزائرية إلقاء محاضرة بجامعة تيزي وزو بعنوان "الأدب الشّعبي القبائلي" ما أدّى إلى احتجاجات عارمة أصبحت تسمى فيما بعد بـ "الرّبيع الأمازيغي".

وفي عام 1982 أسّس بباريس مركز الدّراسات والأبحاث الأمازيغية.

المؤلّفات:

اشتهر بمؤلّفاته المكتوبة باللّغة الفرنسية ، وكتب العديد من الرّوايات ، منها روايته الأولى"الهضبة المنسية" أو"الرّبوة المنسية" الصّادرة عام 1952، ولقيت اهتماما بالغا من طرف النّقاد والأدباء ، وكتب عن تلك الرّواية عميد الأدب العربي طه حسين في دراسة نقدية ضمن كتابه نقد واصلاح ، جاء فيها كتاب الربوة المنسية دراسة اجتماعية عميقة دقيقة تصور أهل هذه الرّبوة في عزلتهم ، وقد فرّغوا لأنفسهم واعتمدوا عليها ، فهم يكادوا يذكرون أحدا غيرهم من النّاس ، وهم يجهلون ما وراء الجبال الّتي تقوم دونهم ، لا يعرفون إلّا حين يضطرّون إلى ذلك اضطرارا وما أقلّ ما يضطرون إليه ، وهم لا يشعرون بالحكومة إلّا حين تجبي منهم الضّرائب على ما تثمر لهم الأرض و ما يكسبون

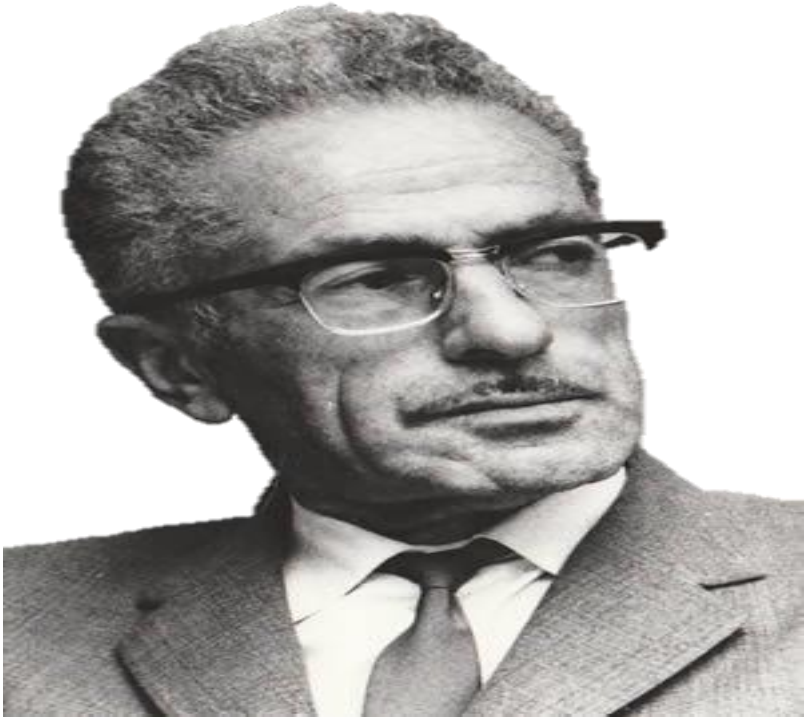
من المال"، والى جانب "الرّبوة المنسية"، كتب معمري " غفوة العادل " (1955) و "الأفيون والعصا" (1965) و "العبور" (1982) ، وفي عام 1965 جمع ونشر مجموعة قصائد الشّاعر القبائلي "سي محند أو محند " ، وفي عام 1973 نشر مجموعة قصصية تحت عنوان "موظّفة البنك" ، و أصدر معمري عام 1980 ديوان شعري بعنوان "أشعار القبيلة" ، وفي عام 1982 أسّس مجلّة "أوال" (الكلمة) الّتي تعنى بالقضايا الثّقافية الأمازيغية ، وأنجز عملا غير مسبوق في النّحو الأمازيغي أسماه "تاجرومت" أي القواعد ، وله مقالات أنثروبولوجيا منشورة تهتم بالمسألة الأمازيغية، وقد حوّلت بعض أعماله إلى أفلام خالدة في تاريخ السّينما الجزائرية أشهرها فيام "الهضبة المنسية" و "الأفيون والعصا" للمخرج الجزائري المعروف أحمد ارشدي.

الجوائز والأوسمة:

حصل معمري على جوائز تقديرا لجودة أعماله الرّوائية و الأكاديمية، منها جائزة الدّكتور "هونور" ، وفي عام 1988 كرّم بالدّكتوراه الفخرية من طرف جامعة السّوربون بفرنسا نظير ما قدّمه من أعمال أدبية إنسانية خالدة.

وفاتـه:

توفّي معمري في حادث سير يوم 26 فبراير/شباط 1989 في عين الدّفلى (150) كيلومترا غرب الجزائر العاصمة خلال عودته من ملتقى عقد بمدينة وجدة المغربية ، ودفن في قريته "ثاوريرث ميمون" في جو جنائزي مهيب .



الملخّص:

منذ التّوسّع الاستعماري في الوطن العربي والإسلامي بدأ الرّوائيون العرب يسعون إلى تجسيد ثنائية الأنا والآخر عبر مجموعة من الآراء فدخل هذا النّوع في الأدب المقارن.

فمن هنا شرع الرّوائيون الجزائريون في دراسة "صورة الفرنسي" الّتي رسخت في أذهانهم وسيطرت على أعمالهم الأدبية في مستوى يناسب فيه الخيال مع الواقع التّاريخي للمجتمع، من هذا المنطلق جاء عنوان بحثنا "صورة الفرنسي في رواية مولود معمري"

الكلمات المفتاحية: الصّورائية ، صورة الآخر ، الأنا و الآخر، الأدب المقارن ، التّأثير و التّأثّر.

Abstract:

Since colonial expansion in the Arab and Islamic word, Arab pontificists have sought to embody Bi-ego and the other through a range of opinions, this type has entered in to comparative literature.

So Algerian novelists started studying the “French image” that took hold of their minds and dominated their literary work is at a level where imagination fits with the historical reality of society, from this point of view came the title of our research is “The image of the French in the novel Mouloud Mammeri”

Key words: Imagologie, Image of the other, Ego and the other, comparative literature, Influence and influence.

الفهرس

مقدّمة:.....أ

الفصل الأول: حقل الصّورة (الصّورائية Imagologie)

1 مفهوم الصّورة:.....1

1-1 من المنظور القرآني : 1

1-2 لغة:.....4

1-3 اصطلاحا:.....7

2- نشأة الصّورة :.....12

2-1 عند القدامى:.....12

2-1-1 عند الغربيين:.....12

2-1-2 عند العرب:.....16

2- 2 عند المحدثين:.....19

3- صورة الآخر في النّقد المقارن:.....25

الفصل الثّاني: تمثّلات الشّخصية الفرنسية في رواية مولود معمري

1- مفهوم الشّخصية:.....35

1-1 في اللّغة:.....36

1-2 في علم الاجتماع:.....38

1-3 في علم النّفس:.....40

1-4 في الدّراسات المعاصرة : 43

2- صورة الشّخصية الفرنسية:.....46

2-1 صورة العسكري:.....47

2-1-1 صورة الملازم الأوّل "ديليكيز" (Lieutnant Delecluse):.....47

2-1-2صورة الملازم الأوّل بذرة العنف:

(Lieutenant graine de violence).....52

2-1-3 صورة العسكري "جورج شوديي" (georges Chaudier):.....54

2-1-4 صورة النّقيب "مارسياك"(capitaine marcilac):.....57

2-1-5 صورة المرشّح هاملت : (Aspirant Hamlet).....62

2-1-6 صورة ضابــط النشاط النفسي :.....64

2-2 صورة رجل الأمن:.....65

2-2-1 صورة المحــافظ :.....65

2-2-2 صورة المفتّش:.....69

2-3 صورة المثقّف:.....70

2-4 صورة كلود: (cloud).....72

2-5 صورة الفرنسيين عامة:.....76

الخاتمة:.....80

قائمة المصادر والمراجع:.....82

الملحق:.....89