الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم

كلية الأدب العربي والفنون

مذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

تشكيل صورائية الأنا والآخر في رواية:

"سلالم الشرق" لـ: "أمين معلوف".

إعداد الطالبة:

– سعيدة بصغير

إشراف الأستاذ:

الأستاذ الدكتور : حكيم بوغازي

الدكتور: حكيم بوغازي
كلية الأدب العربي و الفنون
جامعة مستغانم

السنة الجامعية: 2026/2025م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education
And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis
Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس
مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

قسم الدراسات اللغوية والأدبية

رخصة إيداع النسخة النهائية لمذكرة الماستر

أنا الممضي(ة) أسفله الأستاذ(ة): بوغازي حكيم .....

الرتبة العلمية: أستاذ .....

بصفتي مشرفا(ة) على مذكرة الماستر الخاصة بالطالب(ة):

الاسم واللقب: سعيدة بن مغنية .....

التخصص: أدب جزائري ومقارن .....

السنة الجامعية: 2025/2026 .....

والموسومة: "تشكيل صورة الأنا والآخر في رواية "سالم الشرق" .....

أشهد أن الطالب(ة) قد أتم(ت) إنجاز المذكرة وفق التوجيهات العلمية والمنهجية المطلوبة، وبعد مناقشتها والأخذ بعين الاعتبار ملاحظات لجنة المناقشة وتصحيحها، أرخص له(ا) بإيداع النسخة النهائية للمذكرة لدى مكتبة الكلية.

مستغانم في: ...../...../.....

إمضاء الأستاذ المشرف

الدكتور: حكيم بوغازي
كلية الأدب العربي و الفنون
جامعة مستغانم

مصادقة رئيس القسم

جامعة عبد الحميد بن باديس بمستغانم
قسم الدراسات اللغوية والأدبية
كلية الأدب العربي والفنون

أ. د. غول شهرزاد
جامعة مستغانم

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى عائلتي الكريمة التي كانت مصدر دعمي

ونجاحي، وإلى إخوتي الأعزاء الذين

رافقوني بالمحبة والتشجيع،

أهدي هذا العمل المتواضع عربون

وفاء وامتنان، راجيًا أن يكون ثمرة لما

غرسوه في نفسي من صبر

وعزيمة.

شكر وتقدير

أتقدم في هذا المقام بأسمى عبارات الشكر والتقدير إلى الأستاذ بوغازي حكيم، على إشرافه العلمي وتوجيهاته الدقيقة ونصائحه القيّمة التي كان لها بالغ الأثر في توجيه هذا العمل وإخراجه في صورته النهائية.

كما أشكره على سعة صدره وتشجيعه المستمر، وعلى ما بذله من جهد في المتابعة والتصحيح والإرشاد خلال مختلف مراحل إعداد هذا البحث.

كما لا يفوتني أن أتوجه بجزيل الشكر والعرفان إلى كلية الأدب العربي والفنون، إدارةً وأساتذةً،

على ما وفرته من مناخ علمي ملائم، وإمكانات معرفية ساعدتني على تطوير مستواي الأكاديمي، وعلى ما قدموه من تكوين علمي ساهم في إنجاز هذا العمل.

مـقدمة

تعتبر الرواية من أهم الأجناس الأدبية الحديثة التي استطاعت أن تعبّر عن مختلف القضايا الإنسانية والاجتماعية والفكرية، لما تمتلكه من قدرة على تصوير الواقع والكشف عن خبايا النفس البشرية من خلال بناء فني قائم على السرد والوصف والحوار .وقد أولى النقد الحديث اهتمامًا كبيرًا بمفهوم الصورائية باعتباره مقاربة نقدية تهتم بدراسة الصورة وتمثلاتها داخل النصوص الأدبية، خاصة صورة الأنا والآخر وما تحمله من أبعاد ثقافية وفكرية وجمالية .ومن بين الروايات التي برز فيها هذا البعد التصويري رواية" سلالم الشرق "التي قدّمت نماذج متعددة لتجليات الذات والغير داخل فضاء سردي غني بالدلالات والرموز.

إذ استطاع الكاتب من خلالها أن يعكس طبيعة العلاقة بين الأنا والآخر في سياق إنساني وثقافي متشابك، مما جعل الرواية مجالًا خصبًا لدراسة الصورائية وآليات تشكل الصورة داخل الخطاب الروائي .ومن هذا المنطلق جاءت هذه الدراسة للكشف عن كيفية بناء صورة الأنا والآخر داخل الرواية، وبيان وظائفها الجمالية والفكرية في تشكيل المعنى الروائي.

ومن بين الدوافع الذاتية التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع ميلنا إلى دراسة الرواية العربية المعاصرة، واهتمامنا بالمقاربات النقدية الحديثة، خاصة ما يتعلق بتحليل الصورة وتمثلات الذات والآخر داخل النصوص السردية، إضافة إلى الرغبة في اكتشاف الأبعاد الفكرية والجمالية التي تحملها رواية" سلالم الشرق."

أما الدوافع الموضوعية فتتمثل في أهمية موضوع الصورائية في النقد الأدبي الحديث، وكونه من الموضوعات التي ما تزال بحاجة إلى مزيد من الدراسة والبحث، إضافة إلى قلة الدراسات النقدية التي تناولت رواية" سلالم الشرق "من منظور صورائي، مما يجعل هذا البحث محاولة للإسهام في الكشف عن البنية الصورائية للرواية وتحليل دلالاتها المختلفة.

وانطلاقًا من ذلك تطرح هذه الدراسة الإشكالية الآتية :

كيف تشكلت صورائية الأنا والآخر في رواية" سلالم الشرق"، وما الآليات الفنية والفكرية التي اعتمدها الكاتب في بناء هذه الصور داخل النص الروائي؟

ويتفرع عن هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات الفرعية، من أهمها:

-ما المقصود بالصورائية في النقد الأدبي الحديث؟

- كيف تجلت صورة الأنا داخل الرواية؟

- كيف تم تمثيل الآخر داخل الخطاب السردي؟

- ما طبيعة العلاقة القائمة بين الأنا والآخر في تشكيل المعنى الروائي؟

- وما الوظائف الجمالية والدلالية التي أدتها الصور السردية داخل الرواية؟

وقد اعتمدت هذه الدراسة على خطة تضمنت فصلين رئيسيين؛ تناول الفصل الأول الجانب النظري، حيث تم التطرق فيه إلى مفهوم الصورائية وأهم أسسها النقدية وعلاقتها بالصورة الأدبية

والسرد الروائي، أما الفصل الثاني فقد خُصص للجانب التطبيقي، وتم فيه تحليل تجليات صورائية الأنا والآخر في رواية" سلالم الشرق "مع الوقوف عند أهم التقنيات الفنية والدلالية التي اعتمدها الكاتب في تشكيل الصورة الروائية.

واعتمدت على المقاربة السردية للكشف عن آلية بناء صورائية الأنا والآخر في رواية سلالم الشرق، من خلال تحليل العناصر السردية المثمثلة في الشخصيات، و الراوي، و الزمن، و الفضاء، و علاقاتها في تشكيل الدلالت و الرؤى التي يقدمها النص الروائي.

وقد استعنا في إنجاز هذا البحث بمجموعة من المصادر والمراجع التي أسهمت في توضيح المفاهيم النقدية المرتبطة بالصورائية والصورة الأدبية، ومن بينها كتاب بلاغة الصورة بين الصورة الروائية والصورة البصرية لعادل بن زين، وكتاب التصوير الفني في القرآن لسيد قطب، إضافة إلى دراسة الصورولوجيا في السرد الروائي عند مهدي عيسى الصقر ليوسف الحمداني، فضلًا عن مجموعة من الدراسات النقدية المتعلقة بالسرديات الحديثة والصورة الروائية والسيميائيات الأدبية.

أما الصعوبات التي اعترضت طريقنا فهي ندرة المادة العلميةالتي تعالج هذا الموضوع، خاصة ما يتعلق بالدراسات المتخصصة في الصورائية داخل الرواية العربية، إضافة إلى تشعب المفاهيم النقدية المرتبطة بالصورة والسرد، الأمر الذي تطلب جهدًا في ضبط المفاهيم وتحليلها.

وفي الأخير نتقدم بجزيل الشكر وخالص الامتنان للدكتور" بوغازي حكيم" الذي أشرف على هذا العمل، ووجّهنا بنصائحه القيمة طوال مراحل إنجازه، كما نشكره على دعمه وتشجيعه

المتواصل .وهذه الدراسة هي ما قدرنا الله على تقديمه، فإن أصبنا فلك الحمد من قبل ومن بعد، وإن أخطأنا فمن أنفسنا، والله وليّ التوفيق.

الفصل الأول

الصوارائية

المبحث الأول: علم الصورة.

1- مفهوم الصورة.

2- الفرق بين الصورة والصورائية.

3- تصنيفات الصورة.

المبحث الثاني: الصورائية.

1- تعريف الصورائية.

2- نشأة الصورائية الأدبية.

3-عناصر الصورة الأدبية:

المبحث الثالث: الصورائية في الرواية العربية

1- الصورة المستمدة من عالم النبات.

2- الصورة المستمدة من عالم الحيوان والطبيعة والثقافة.

تمهيد:

شهدت الدراسات الأدبية المعاصرة تحوّلًا ملحوظًا في طرائق مقاربة النصوص وتحليلها، حيث لم يعد الاهتمام منصبًّا على البنية اللغوية أو السردية وحدها، بل اتجه إلى استكشاف الأبعاد البصرية والتمثيلية التي يشتغل بها الخطاب الأدبي.

وفي هذا السياق برز علم الصورة بوصفه مجالًا معرفيًا يهتم بدراسة الصورة بوصفها بنية دلالية وجمالية، تتجاوز كونها مجرد عنصر زخرفي إلى كونها أداة لإنتاج المعنى وبناء الرؤية الفنية. فالصورة ليست انعكاسًا مباشرًا للواقع، بل هي إعادة تشكيل له وفق منظور ذاتي وثقافي، يختزل التجربة ويكثّفها في تمثيل رمزي وإيحائي.

ومن هذا المنطلق، تبلورت الصورائية كاتجاه نقدي يُعنى بتحليل أنماط التشكيل الصوري داخل النصوص الأدبية، والكشف عن وظائفها الجمالية والدلالية. فهي لا تقتصر على الصورة البلاغية التقليدية، بل تمتد لتشمل مختلف أشكال التمثيل البصري والرمزي التي تسهم في بناء العالم التخييلي للنص. وتستند الصورائية إلى تداخل معرفي بين الأدب، وعلم الجمال، والسيميائيات، ونظريات التلقي، بما يتيح قراءة أعمق للخطاب السردي والشعري على حدّ سواء.

المبحث الأول:علم الصورة.

يعد علم الصورة مجالًا معرفيًا يهتم بدراسة الصورة بوصفها بنية دلالية وجمالية تتجاوز بعدها الزخرفي إلى كونها أداة لإنتاج المعنى وبناء الرؤية الفنيةوينطلق هذا العلم من تحليل آليات التمثيل والتشكيل الصوري للكشف عن علاقتها بالثقافة والمتلقي وبالبناء النصي العام.

1- مفهوم الصورة:

أصبحت الصورة من الركائز الأساسية في الدراسات الحديثة للأدب المقارن، إذ لم تعد مجرد عنصر جمالي، بل غدت أداة معرفية تسهم في تشكيل وعي الإنسان بالعالم الخارجي وفهمه. وقد فرضت حضورها بقوة ضمن أهم الموضوعات التي تمارس تأثيرها في المتلقي، لما تمتلكه من قدرة على تحفيزه وإشراكه في العملية الإبداعية. فهي تقرّب إليه دلالات النص ومضامينه، وتسعى إلى إدماجه في فضائه التخييلي، فيتحول من متلقٍّ سلبي إلى شريك فاعل، بل إلى مبدعٍ ثانٍ يعيد إنتاج المعنى وفق رؤيته الخاصة.

1-1- لغة:

جاء في لسان العرب في مادة (ص. و. ر): "الصورة في الشكل والجمع صور، وقد صوره وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير: التماثيل"، هذا التفسير يوضح أن الصورة ليست مجرد تمثيل بصري محدود، بل هي عملية ذهنية وفكرية تشمل التخيل والتصور والإدراك،

فالفعل "تصور" يشير إلى قدرة الإنسان على تشكيل صورة الشيء في ذهنه حتى قبل أن يكون ملموسًا[1].

تعد الصورة من المفاهيم الغنية بالدلالات في المعاجم العربية، حيث ترتبط بجملة من المعاني المتنوعة التي تعكس عمق استعمالها في اللغة، فقد أشار ابن الأثير إلى أن الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، كما تدل على حقيقة الشيء وهيئته، وقد تأتي بمعنى صفته أيضا؛ فيقال: صورة الفعل كذا وكذا، أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا، أي صفته، ومن خلال ذلك يتبيّن أن مفهوم الصورة في الاستعمال العربي لا يقتصر على الشكل الخارجي فحسب، بل يمتدّ ليشمل الهيئة والحقيقة والصفة، ممّا يمنحها بعدًا دلاليًا واسعًا يجمع بين الظاهر والجوهر[2].

1-2- اصطلاحا:

الصورة مفهوم مركب ومعقد يتكون من عناصر متعددة تشمل الخيال واللغة والفكر، مما يجعل من الصعب حصر معناها في تعريف دال ومانع محدد، ونظرًا لأن هذه الظاهرة ليست جديدة، فقد أولى القدماء عناية كبيرة بمسألة الصورة، وجعلوها جزءًا أساسيًا من دراساتهم الأدبية والنقدية

[1] ينظر:ابن منظور لسان العرب دار لسان العرب ، مادة ص. و. ر مجلد 10، 16، دار صبح، بيروت ، لبنان، 1968، ج2، ص492.

[2]ينظر: عادل بن زين، بلاغة الصورة بين الصورة الروائية والصورة البصرية،المغرب مجلة المعرفة، العدد الثامن عشر – 2024، ص 946.

والبلاغية. ومن أبرز النقاد الذين اهتموا بهذا الموضوع كان أبو هلال العسكري، 920م / 310هـ الذي تناول الصورة ضمن حديثه عن البلاغة[1].

حيث قال: "البلاغة هي كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع، فيتمكن في نفسه ليتمكن في نفسك، وذلك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"، وقد جعل العسكري قبول الصورة وحسن المعرض شرطًا أساسيًا للبلاغة، إذ إن الكلام مهما كان واضح المعنى إذا كانت عباراته رثة وأسلوبه قاسٍ على النفس، فلا يمكن اعتباره بليغًا، حتى وإن كان المعنى مكشوفا والمغزى واضحا[2].

يعد مفهوم الصورة في الاصطلاح النقدي الحديث من المفاهيم غير المستقرة، إذ يختلف تحديده من ناقد إلى آخر تبعًا لاختلاف مناهجهم ورؤاهم الجمالية، وفي هذا السياق، يعرّف الدكتور عبد القادر القط الصورة بأنها الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات حين ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، بهدف التعبير عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة، ويعتمد الشاعر في تشكيل هذه الصورة على طاقات اللغة وإمكاناتها المتعددة، مثل الدلالة

[1] ينظر:أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى الباجي الحلبي وشركاته، حلب، سوريا دط ، د.ت، ص 19.

[2] المرجع نفسه, ص19.

والتركيب والإيقاع، إلى جانب توظيفه لوسائل التعبير الفني كالحقيقة والمجاز، والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس[1].

وبذلك تصبح الألفاظ والعبارات المادة الأساسية التي يصوغ منها الشاعر بناءه الفني، ويرسم من خلالها صوره الشعرية التي تعكس عمق تجربته وخصوصية رؤيته.

1-3- مفهوم الصورة عند العرب المحدثين:

شهد مفهوم الصورة عند العرب المحدثين توسعًا واضحًا، واتسعت معه دلالاته ومعانيه، حتى أصبح من الصعب حصره في تعريف محدد أو ضبطه بقواعد صارمة، وفي هذا الصدد يقول علي صبح: "إن الوصول لمعنى الصورة ليس بالسير الهين، ولا السهل اللين، ومن قال ذلك فقد احتجت عنه أسرار اللغة وجمالها المكنون المستتر وروحها المتجددة النامية، وليس لها كما عند المناطقة حدود جامعة ولا قيود مانعة". ويعكس هذا القول حقيقة أن مصطلح الصورة صعب التحديد والضبط، إذ أن تعدد الحركات الأدبية والاتجاهات النقدية، سواء العربية أو الغربية، ساهم في زيادة التعقيد على مستوى المحاولات التعريفية لمفهومها[2].

[1] ينظر:عبد القادر القط ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر دار النهضة العربية ، ط2، 1981، ص 391.

[2] ينظر :بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص44.

ومن جهة أخرى، قدمت بشرى موسى صالح تعريفا آخر للصورة، معتبرة إياها حالة شعورية تصويرية أكثر من كونها عقلية أو فكرية، موضحة أن الفكرة تتجلى وتتراءى من خلال الصورة، وأن الصورة الحية تمثل برهانًا وجدانيا على هذه الفكرة، ومن هذا المنظور، تصبح الصورة لدى المحدثين أداة للتجربة الذهنية والوجدانية، قادرة على إثارة الانفعالات، وتحريك الخيال، وربط المتلقي بالمعنى بشكل مباشر وحسي، بما يعزز التفاعل مع النص الأدبي ويجعل من المتلقي شريكًا في بناء الدلالة[1].

1-4- الصورة في القرآن الكريم:

تجدر الإشارة إلى أن مفهوم الصورة في المنظور القرآني يحظى بأهمية خاصة، إذ وردت لفظة الصورة ومشتقاتها في مواضع متعددة من القرآن الكريم، بدلالات متنوعة تتراوح بين الدلالة على الهيئة الحسية والتشكيل الجسدي، وبين الإيحاء بالمعنى الرمزي والروحي، فالصورة في القرآن لا تقتصر على الشكل الظاهر، بل تمتد لتشمل البعد الوجداني والنفسي الذي يخاطب أعماق الإنسان ويؤثر في إدراكه للعالم وللحقيقة الإيمانية[2].

وقد تناول سيد قطب (1906 م) هذه القضية في حديثه عن التصوير الفني في القرآن، مؤكدًا أن "التصوير في القرآن تصوير حي، منتزع من عالم الأحياء، لا ألوان مجردة أو خطوط

[1] ينظر: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص44.

[2] ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق القاهرة – مصر، ط 10، 1988 ، ص37.

جامدة؛ تصوير تُقاس الأبعاد فيه والمسافات بالمشاعر والوجدانات، فالمعاني تُرسم وهي تتفاعل في نفوس آدمية حية، أو في مشاهد من الطبيعة تخلع عليها الحياة".

ويكشف هذا الطرح عن رؤية تعتبر الصورة القرآنية وسيلة فنية حية تتجاوز الوصف الساكن، لتتحول إلى مشهد نابض بالحركة، تتداخل فيه العناصر الحسية بالانفعالات النفسية. ومن هذا المنظور، فإن الصورة في القرآن تقوم بوظيفة جمالية وتربوية في آن واحد؛ فهي لا تنقل المعنى نقلاً مباشرًا، بل تجسده في مشاهد حية تُحرّك الخيال وتستثير العاطفة، مما يجعل المتلقي يعيش التجربة الشعورية للنص، لا يكتفي بفهمها العقلي فقط. وبهذا المعنى، تغدو الصورة القرآنية أداة تأثير عميقة، تسهم في ترسيخ القيم والمعاني من خلال التفاعل الوجداني، وتؤكد أن التصوير القرآني قائم على الإحياء والتجسيد لا على التجريد والجمود[1].

يرى الدكتور أحمد الراغب (المزداد سنة 1952م) أن مفهوم الصورة عند بعض المفسرين يقتصر على الدلالة الحسية الظاهرة، أي الشكل الخارجي للإنسان، دون أن يمتد إلى أبعاده المعنوية والباطنية، غير أن التأمل في استعمالات لفظ "الصورة" في القرآن الكريم، بمختلف صيغها وسياقاتها، يكشف عن دلالة أعمق وأشمل؛ إذ ترد في سياق الحديث عن خلق الإنسان وتذكيره بنعمة الله عليه، لا من حيث هيئته الظاهرة فحسب، بل أيضًا من حيث ما مُنح له من عقل وإدراك وشعور، وهي خصائص تميّزه عن سائر المخلوقات، ومن ثمّ، يمكن توسيع مدلول الصورة في الخطاب

[1] ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص38.

القرآني ليشمل الشكل والمضمون معًا، في انسجام مع آيات أخرى تُنزل المشركين منزلة الأنعام بسبب فقدانهم لملكة التفكير والإدراك، رغم احتفاظهم بالصورة البشرية في ظاهرهم[1].

خلاصة القول، تعد الصورة عنصرا مركزيا في النص الأدبي، تجمع بين البعد العقلي والذهني والبعد المادي والجمالي، وتعمل على تحفيز الخيال والانفعالات لدى المتلقي، مما يحوّله إلى شريك فاعل في إعادة إنتاج المعنى، كما يختلف فهمها بين القدماء، الذين ربطوها بالبلاغة وحسن التعبير، والمحدثين الذين رأوها وسيلة للتجربة الذهنية والوجدانية وإثارة التفاعل مع النص.

2-الفرق بين الصورة والصورائية:

الاختلاف بين الصورة والصُّورائيّة يكمن بشكل رئيسي في خصائص كل مفهوم ودوره ضمن الخطاب الأدبي أو الفني أو النقدي. تُعتبر الصورة جزءًا أو تركيبًا تعبيريًا يُستخدم لتوصيل معنى أو شعور أو مشهد معين، بينما تجسد الصُّورائيّة توجهًا فنّيًا يعتمد على استخدام الصور وبنائها كأساس للعمل الأدبي والجمالي. الصورة، في دلالتها الأدبية والنقدية، تُعتبر تكويناً لغوياً أو فنياً يُهدف إلى تجسيد فكرة أو شعور أو حالة نفسية بشكل ملموس أو متخيل، وذلك من خلال

[1] ينظر:الراغب أحمد ، وظيفة الصورة في القرآن الكريم ، فصلت للدراسات والترجمة والنشر ، حلب ط 1 ، 2001 ص 20

استخدام وسائل متنوعة مثل التشبيه والاستعارة والكناية والوصف والرمزية. تُعد وسيلة تعبيرية تعين الكاتب أو الشاعر على إيصال المعنى بأسلوب أكثر تأثيرًا وإيحاءً[1].

يمكن أن تكون الصورة حسية بصرية أو سمعية أو لمسية، بالإضافة إلى أنها قد تكون ذهنية أو خيالية تتكون في عقل المتلقي نتيجة التفاعل مع النص. تُعتبر الصورة عنصرًا فنيًا داخل النص الأدبي، تساهم في تسليط الضوء على الجمال الفني وإثارة الخيال والمشاعر. الصُّورائيّة مفهوم أوسع وأشمل، تعبر عن اتجاه فني أو مذهب أدبي يركز على الصورة كعنصر أساسي في تشكيل النص. ارتبط هذا المصطلح في النقد الغربي بحركة أدبية ظهرت في الشعر الإنجليزي والأمريكي في بداية القرن العشرين، عُرفت باسم "Imagism"، ودعت إلى التركيز على الصورة الشعرية الواضحة والمكثفة، والابتعاد عن الزخرفة اللغوية والإسهاب. فالصُّورائيّة لا تعني فقط وجود صورة في النص، بل تعني اعتماد النص كاملاً على تشكيل الصور وتتابعها كوسيلة رئيسية للتعبير والإيحاء[2].

3-تصنيفات الصورة:

[1] ينظر: عبده منصور المحمودي,مفهوم الصورة الشعرية, 2026، 14:45، مقال على موقع https://dr-almahmoodi.com

[2] عبده منصور المحمودي، المرجع نفسه.

تتعدد تصنيفات الصورة الأدبية تبعًا لاختلاف طبيعتها ومصدرها وآلية تلقيها، إذ يختلف استقبالها باختلاف القارئ وخلفيته النفسية والثقافية؛ فالمتلقي هو العنصر الحاسم في إدراك الصورة وتأويلها. ومن أبرز هذه التصنيفات:

الصورة اللفظية التي تنشأ عن الإدراك الحسي المباشر عبر السماع أو القراءة، حيث تتجسد المعاني من خلال الألفاظ ذات الإيحاء الحسي السمعي أو البصري؛ والصورة الذهنية التي تتكوّن في النفس بفعل معاني الكلمات والعبارات، فتتجاوز ظاهر اللفظ إلى ما يثيره في المخيلة من تمثلات وتصورات داخلية، وقد تكون هذه الصورة الذهنية مما يصوّره المؤلف تصويرًا صريحًا واضح المعالم[1].

فيرسم للقارئ مشهدًا محددًا يقوده إلى إدراك معين؛ كما نجد الصورة المعنوية الترابطية التي تقوم على العلاقات الذهنية بين المعاني، حيث تتشكل من خلال الترابط بين الأفكار والدلالات المجردة دون اعتماد مباشر على الحس، مما يمنح النص عمقًا دلاليًا وإيحاءً فكريًا يتجاوز المستوى الحسي إلى مستوى رمزي وتأملي[2].

المبحث الثاني:الصورائية.

[1] ينظر: صلاح الدين عبد الثواب, الصورة الأدبية في القرآن الكريم, الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1416هـ/ 1995م، ص 28.

[2] صلاح الدين عبد الثواب، المرجع نفسه، ص 29.

تُعدّ الصورائية اتجاهًا نقديًا حديثًا يركّز على دراسة الصورة بوصفها عنصرا بنيويًا فاعلًا في تشكيل المعنى داخل النص الأدبي، وهي تنطلق من تحليل آليات التشكيل الصوري للكشف عن أبعاده الجمالية والدلالية وعلاقته برؤية الكاتب للعالم.

1- تعريف الصورائية:

تُعرَّف الصورائية، كما ترى نوافل يونس الحمداوي، بأنها الحقل المعرفي الذي يهتم بدراسة الصور الثقافية التي تُشكِّلها الشعوب عن بعضها بعضًا، سواء أكانت هذه الصور ناتجة عن معرفة مباشرة أم منبثقة عن غيابٍ في الفهم والتواصل، فهي تتقصّى التمثلات المتسرّبة من المسكوت عنه، وتفكّك ما ترسّخ في الوعي الجمعي من انطباعات وأحكام جاهزة. كما تعنى برصد الكيفية التي تتكوَّن بها هذه الصور داخل المخيال الاجتماعي، وكيف تُعاد إنتاجها عبر الخطابات الأدبية والثقافية[1].

وتنطلق الصورائية من تحليل الأنساق المعرفية العامة التي تؤطر هذه التمثلات، كالتاريخ والدين والسياسة واللغة. وبذلك تسعى إلى كشف الخلفيات العميقة التي تتحكم في نظرة المجتمعات إلى الآخر، وتفكيك البنى الرمزية التي تصوغ علاقات التمثيل والاختلاف بينها[2].

[1] ينظر: نوافل يوسف الحمداني, الصور ولوجيا في السرد الروائي عند مهدي عيسى الصقر , مجلة ديالى للبحوث الإنسانية، جامة ديالي العراق العدد 25، 2012، ص02.

[2] المرجع نفسه ، ص02.

يعرّف دانييل هنري باجو (**Daniel Henry Pajo**) الصورائية بأنها التعبير الأدبي، أو غير الأدبي، عن فجوة عميقة قائمة بين نظامين من أنظمة الواقع الثقافي، حيث تتجلى صورة الآخر بوصفها انعكاسًا لاختلاف المرجعيات والقيم والرؤى. فالصورة الأدبية عنده ليست مجرد وصف سطحي للأجنبي، بل هي بناء ثقافي يتشكل من مجموع الأفكار والمشاعر والانطباعات التي يحملها مجتمع ما تجاه مجتمع آخر[1].

وتتكون هذه الصورة في سياق تفاعل معقد بين البعدين الأدبي والاجتماعي، إذ يسهم الأدب في صياغتها وتكريسها ضمن بنية رمزية معينة. ومن ثمّ فهي تمثل نتاجًا لتداخل الوعي الفردي بالوعي الجمعي، وتعبر عن موقف ثقافي قد يتسم بالإعجاب أو الرفض أو التحيز[2].

ومنه فالصورائية، بناء على ما سبق ذكره من تعاريف هي عملية تصوير دقيق أو غير دقيق لشعب من الشعوب أو أمة من الأمم، وذلك انطلاقا من دراسة قد تكون محصة ناقلة للواقع الفعلي كما هو، وقد تكون مغالطة يشوبها الزيف والتشويه

2- نشأة الصورائية الأدبية:

[1] ينظر: دانييل هنري باجو, الأدب العام والمقارن، ترجمة غسان السيد منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997 ، ص 12

[2] المرجع نفسه، ص 12

نشأت الصُّوَرائِيّة (Imagologie) بوصفها مجالًا نقديًا داخل الأدب المقارن في أواخر القرن الثامن عشر، غير أنّ نضجها الحقيقي تحقق خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، في سياق التحولات الكبرى التي عرفتها أوروبا سياسيًا وفكريًا، وعلى رأسها التوسع الاستعماري والاحتكاك المتزايد بالمجتمعات غير الأوروبية. فقد أفرزت الاكتشافات الجغرافية وحركة الرحلات والاستيطان موجةً من الكتابات الأدبية التي انشغلت بتصوير "الآخر" الشرقي أو الإفريقي أو الآسيوي، فظهرت في المتون الروائية والشعرية والرحلية صورٌ تمثيلية تعكس رؤية الغرب لثقافات مغايرة[1].

ولم تكن هذه الصور محايدة في الغالب، بل تشكلت داخل منظومة فكرية ترى في الذات الأوروبية مركزًا للتقدم والعقلانية، مقابل تصوير الآخر بوصفه تقليديًا أو غرائبيًا أو متخلفًا، وهو ما رسّخ نزعة المركزية الأوروبية. ومن هنا تحوّلت دراسة "الصورة" إلى موضوع منهجي يهتم بتحليل الكيفية التي تُبنى بها تمثلات الشعوب في أدب أمم أخرى، والكشف عن خلفياتها الإيديولوجية والثقافية[2].

وقد تعزز هذا التوجه في المدرسة الفرنسية للأدب المقارن من خلال دراسات تناولت صورة ألمانيا أو بريطانيا أو روسيا في الأدب الفرنسي، قبل أن يتعمق البعد النقدي لهذه المقاربة مع أطروحات إدوارد سعيد في كتابه الاستشراق، حيث بيّن أن صورة الشرق في المخيال الغربي لم تكن

[1] ينظر: دانييل هنري باجو, الأدب العام والمقارن،، ص85.

[2] المرجع نفسه، ص85.

مجرد انعكاس فني، بل كانت جزءًا من خطاب معرفي يخدم الهيمنة الثقافية والسياسية، وهو ما أضفى على الصُّوَرائِيّة بعدًا تحليليًا يتجاوز الوصف إلى تفكيك الأنساق المضمرة التي تتحكم في بناء صورة الأنا والآخر داخل النصوص الأدبية[1].

تعد الصورائية مجالا نقديا في الأدب المقارن يهتم بدراسة تمثلات الشعوب وصور "الآخر" في الخطابات الأدبية، والكشف عن خلفياتها الثقافية والإيديولوجية، وقد نشأت في سياق الاحتكاك الحضاري الأوروبي، لتتطور إلى منهج تحليلي يفكك الأنساق التي تُبنى عليها علاقة الأنا بالآخر داخل النصوص.

3-عناصر الصورة الأدبية:

3-1- الخيال:

يعد الخيال من أهم عناصر الصورة الأدبية، إذ يمثل القدرة الإبداعية التي تمكّن الأديب من تشكيل الصور انطلاقًا من رصيد واسع من التجارب والإحساسات المختزنة في الذاكرة، فالشاعر لا يخلق صوره من العدم، بل يستمدها من الواقع ثم يعيد تركيبها وفق رؤيته الخاصة، متجاوزا النقل

[1] ينظر: دانييل هنري باجو, الأدب العام والمقارن، ص85.

الحرفي إلى الإبداع والابتكار، والخيال الأصيل هو الذي يوازن بين الجدة والوضوح، فلا يغرق في الغموض ولا يكتفي بالتقليد، بل يعبّر عن تجربة شعورية صادقة تؤثر في المتلقي[1].

كما أن الخيال يمنح الصورة طاقة إيحائية، ويكشف عن علاقات جديدة بين عناصر متباعدة، مما يجعلها أكثر عمقًا وثراءً. لذلك يُعدّ الخيال أساس العملية الشعرية، وبدونه يفقد الشعر قيمته الفنية ويتحوّل إلى كلام عادي خالٍ من التأثير[2].

3-2- اللغة:

تعتبر اللغة من أهم أدوات بناء الصورة الأدبية، فهي لا تقتصر على نقل المعنى فحسب، بل تسهم في كشف الحقائق وتوليد الدلالات، من خلال إقامة علاقات جديدة بين عناصر الجملة، كما تعمل على إحداث انزياحات تركيبية تُخرج التعبير عن المألوف، مما يؤدي إلى إثراء المعجم الأدبي وابتكار صيغ جديدة من التراكيب والصور والمعاني، وهو ما يمنح النص طابعًا فنيًا مميزًا ويزيد من تأثيره في المتلقي[3].

3-3- التشبيه:

[1] ينظر: قصي فاضل الخطيب: ديوان الديك الجن دراسة موضوعية فنية، الأردن – عمان، دار الخليج، ط1، 2020، ص 162.

[2] المرجع نفسه، ص163.

[3] ينظر: بشير إبراهيم سوادي: اسأله الذات الشعرية في نصوص بنهام عطا الله، ط1، 2016، ص 77.

ومن أبرز الأساليب التي تُظهر جمالية اللغة في الصورة الأدبية أسلوب التشبيه، كما في قولنا: "وعاء العلم مثل البحر في العمق والاتساع". فهذه العبارة لا تكتفي بوصف العلم بالعمق والسعة، بل تنقله إلى صورة حسية مستوحاة من البحر، بما يحمله من دلالات الاتساع واللاحدود. وبهذا التشبيه تتحقق المشابهة بين العلم والبحر، في صورة تقوم على التمثيل والمحاكاة، مما يعمّق الإحساس بجلال العلم ويجعل المعنى أكثر وضوحًا وتأثيرًا في نفس المتلقي[1].

المبحث الثالث:الصورائية في الرواية العربية

شهد النقد العربي اهتمامًا متزايدًا بـ الصورة الروائية بوصفها أداة أساسية لفهم بلاغة النص السردي وتحليل بنيته الفنية، وقد جاء هذا الاهتمام في أعقاب ترجمة كتاب "الصورة في الرواية" للناقد الغربي ستيفن أولمان، الذي أسس لمفهوم الصورة بوصفها تعبيرًا لغويًا عن تماثل ما، أي أنها استعارة، أو تشبيه، أو كناية، وتعمل كعنصر بلاغي يرتبط بالأسلوب والتنظيم الفني للرواية، وبفضل جهود الناقد المغربي محمد أنقار[2].

أصبح مفهوم الصورة الروائية جزءًا من النقد العربي الأكاديمي؛ إذ تناولها نظريًا في أطروحته للدكتوراه "بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية"، وعالجها تطبيقيًا في مقالاته ودراساته، موضحًا كيفية قراءة الرواية من منظور الصورة، سواء في نصوص مغربية أو

[1]ينظر: السيد رضا علوي: كيف تكون كاتبا ناجحا، دار البيان العربي، 1992، ص 89

[2]ينظر: إيمان صابر سيد صديق، الصورة الروائية، كلية الآداب جامعة بنها – مصر – ص68.

عربية أو مترجمة، بما أتاح للباحثين العرب اعتمادها كمعيار نقدي مستقل لتحليل النصوص السردية، بدل الاقتصار على الموضوعات أو الحبكة وحدها[1].

كما ساهمت المجلات العلمية المغربية مثل مجلة بحرة ومجلة بلاغات في تعميق هذا الاهتمام، من خلال أعداد خاصة تناولت التصوير الروائي وتجارب مغربية وعربية وعالمية، مع الجمع بين النظرية والتطبيق، وعدم الفصل بين الشكل والمضمون، والعمل على تشغيل الصورة بوصفها معيارًا تحليليًا للنص الروائي. وقد اعتبر أنصار هذا التوجه، وعلى رأسهم أنقار، أن الصورة الروائية تشترك مع لفظة "الصورة" العربية في دلالتها على الهيئة، الشكل، النوع، والصفة، وتمتد إلى حقل الأسلوبية والبلاغة، وتلتقي مع المفهوم الغربي **Figure/figure**، سواء كمحسن بلاغي أو معطى جمالي أو للتشبيه والاستعارة والتقارب الفني بين عناصر النص[2].

أما في التجربة الروائية العربية المعاصرة، فقد جسد عادل كامل هذا المفهوم بطريقة عملية واضحة، فدعا إلى أسلوب سهل وواضح بعيد عن التعقيد والغموض والعبث اللفظي، واعتبر أن الوحدة الفنية تتحقق من خلال صورة مستكملة العناصر، خالية من كل حشو أو فضول، بحيث لا يمكن الاستغناء عن أي لفظ. وقد استقى كامل الصورة الروائية من مصادر متنوعة تشمل

[1] المرجع نفسه، ص68.

[2] ينظر: إيمان صابر سيد صديق، الصورة الروائية،، ص68.

الطبيعة، النباتات، الحيوانات، الثقافة، والتجربة الشخصية للكاتب، ولعبت هذه الصور دورًا وظيفيًا مهمًا في بنية الروايات، سواء من الناحية الرمزية أو الجمالية أو الأيديولوجية[1].

كما تشكلت في أشكال مختلفة؛ صور وصفية، ورمزية، ومجازية، وحلمية، بما يعكس بدقة ما في ذهن الكاتب ويمنح النص وحدة فنية متكاملة تجمع بين الشكل والمضمون، والواقع والخيال، والتعبير الجمالي والوظيفة الرمزية. بهذه الطريقة، يمكن القول إن الصورة الروائية في النقد العربي لم تعد مجرد عنصر ثانوي أو زخرفي، بل أصبحت مدخلًا مركزيًا لفهم النص السردي، وتحليل بنيته الفنية، واستكشاف أبعاده الجمالية والرمزية والثقافية، مما يعكس تحول النقد العربي من التبني الجزئي للأدوات الغربية إلى صياغة رؤية نقدية محلية تتميز بالوعي الأسلوبي والفني المتكامل[2].

اهتم الروائي عادل كامل بجعل الصورة الروائية انعكاسًا دقيقًا لما في ذهنه، مع الحفاظ على أسلوب سهل وواضح بعيد عن التعقيد والغموض والعبث اللفظي البديعي، مؤكدًا أن الوحدة الفنية تتحقق من خلال صورة مستكملة العناصر، خالية من أي حشو أو لفظ زائد لا يمكن الاستغناء عنه. وقد استمد كامل صوره الروائية من مصادر متنوعة، تشمل الطبيعة، النبات، الحيوان، والبعد الثقافي، مع ميل واضح إلى الصور المستمدة من عالم النبات والحيوان، لما لها من

[1] المرجع نفسه, ص69.

[2] ينظر: إيمان صابر سيد صديق، الصورة الروائية، ص70.

سرمدية وعمق رمزي، حيث يرى أولمان أن الإنسان يميل دائمًا لاستمداد تماثلاته من هذه العوالم المحيطة به، مهما اختلف المناخ ومستوى الحضارة.

1-الصورة المستمدة من عالم النبات:

تجلى ولع كامل بالطبيعة والنبات في روايته "ملك من شعاع"، إذ يعكس الوصف النباتي طباع الشخصيات وروحها الداخلية، مثل تشبيه شخصية إخناتون بالبرعم أو الزهر ليؤكد على طهارة نفسه وصفاء روحه، كقوله: "انطلق الملك ضاحكاً كبرعم يتفتح". كما يستخدم الزهر في تصوير الأعمال العظيمة أو الصفات النبيلة للشخصيات، لتصبح النباتات رموزًا للحياة والنمو والجمال الروحي. وفي رواية "مليم الأكبر" نجد الصور النباتية محدودة وظيفيًا، لكنها تظل رمزية، مثل تشبيه الفطيرتين بالوردة في مشهد تحضير الطعام: "دخل حانوت بائع الفطير، فدحا له فطيرتين وضمخهما بالسمن ثم دخلهما الفرن وأخرجهما كالوردتين ونثر عليهما السكر وماء الورد". هذا التشبيه يعكس الجمال والنعومة في التفاصيل اليومية، ويربط بين المألوف والجمالي[1].

كما يظهر الاستخدام الرمزي للنبات في رواية "الحلو الربط"، حين يصور الراوي لحظات الانتظار والخيبة في تشبيه لقب الباشوية بالثمرة الناضجة، ليجسد حالة الترقب والخذلان بطريقة بصرية ومعنوية: "لم يعد ثمة شك أن اللقب المأمول سوف يهبط عليه كالثمرة الناضجة". وهنا

[1]ينظر: عادل كامل : ملك من شعاع, ط1, مكتبة الأسرة ، 1998 ، ص 34.

يتحقق الجمع بين الوظيفة الرمزية والمجازية، بحيث تصبح الصورة أداة للتعبير عن الواقع النفسي للشخصيات وتجربة الحياة اليومية.

2-الصورة المستمدة من عالم الحيوان والطبيعة والثقافة:

لم يقتصر اهتمام كامل على النبات، بل توسع إلى الحيوان والظواهر الطبيعية، مستفيدًا من رمزية هذه العناصر وسرمديتها في التعبير عن معاني عامة مثل القوة، الخطر، النمو، والجمال. كذلك، وظف الصور الثقافية والتاريخية لاستدعاء البيئة الاجتماعية والسياسية للشخصيات، بما يعزز من وظيفة الصورة الرمزية والجمالية والأيديولوجية في الرواية، ويجعلها جزءًا لا يتجزأ من البناء الفني للنص، يعكس الواقع المادي والرمزي معًا. بهذا الأسلوب، تصبح الصورة الروائية عند عادل كامل أكثر من مجرد وصف؛ فهي أداة فنية متعددة الوظائف، تدمج بين التعبير الدقيق عن ذهن الكاتب، وإثراء النص بالرمزية والجمال، وربط الشخصيات والأحداث بعالم طبيعي وثقافي غني، مما يمنح الرواية عمقًا فنيًا ومعنويًا متكاملًا[1].

[1] ينظر: إيمان صابر سيد صديق، الصورة الروائية، ص71.

خلاصة الفصل:

يتضح من دراسة علم الصورة والصورائية في الأدب العربي أن الصورة لم تعد مجرد عنصر جمالي أو زخرفي، بل أصبحت أداة معرفية وجمالية لإنتاج المعنى وبناء الرؤية الفنية داخل النصوص الأدبية.

كما أظهرت الصورائية أهميتها كمنهج نقدي يكشف عن آليات تشكيل الصورة ودلالاتها الثقافية والاجتماعية، سواء في الأدب الغربي أم العربي.

حيث أصبحت الصورة الروائية في النقد العربي مدخلًا لفهم البنية الفنية للنص واستكشاف أبعاده الجمالية والرمزية، مع إبراز العلاقة المعقدة بين الأنا والآخر والمخيلات الاجتماعية والثقافية.

الفصل الثاني

تجليات الصورائية في رواية سلالم الشرق

المبحث الأول: نظرة الأنا و الآخر في رواية سلالم الشرق

1- نظرة الأنا في رواية سلالم الشرق.

2- نظرة الآخر.

المبحث الثاني: تجليات الصورة والصورائية

1- تجليات الصورة والصورائية.

-صورائية الأنا في رواية سلالم الشرق:

- صورائية الآخر في الرواية:

تمهيد

يندرج هذا الفصل ضمن مقاربة تحليلية تستهدف الكشف عن البنية العميقة للخطاب الروائي، من خلال تفكيك تمثلات الذات والآخر، ورصد تجليات الصورائية بوصفها آلية جمالية ودلالية في آن واحد.

فقد سعت الرواية إلى بناء عالم سردي قائم على التداخل بين الذاكرة والتاريخ، وبين التجربة الفردية والبعد الجماعي، مما يفرض قراءة تتجاوز السطح الحكائي نحو استكشاف الأنساق المضمرة التي تتحكم في تشكيل المعنى.

ومن هذا المنطلق، تم التركيز على ثلاث مستويات أساسية: نظرة الأنا بما تحمله من وعي سردي مركب، ونظرة الآخر باعتبارها سلطة رمزية مؤثرة في تشكيل الهوية، والصورائية كأداة فنية تسهم في تجسيد هذه الرؤى داخل النص.

المبحث الأول

1- نظرة الأنا في رواية سلالم الشرق:

انطلاقًا من رواية سلالم الشرق لـ أمين معلوف، تتجلى نظرة الأنا بوصفها بنية سردية مركبة لا تقوم على الحضور المباشر بقدر ما تتأسس على الوساطة وإعادة البناء. فالراوي يستهل خطابه بإعلان لافت: "هذه القصة لا تخصني"، وهو تصريح يحمل في ظاهره نزوعًا نحو الموضوعية، لكنه في العمق يكشف عن وعي سردي يتخفّى خلف قناع الحياد، إذ يعترف ضمنيًا بتدخله في ترتيب الحكاية وصياغتها عندما بدت له "تفتقر إلى الوضوح أو الترابط". ومن هنا، تتشكل الأنا بوصفها أنا منظمة ومؤطرة للخطاب، لا تكتفي بنقل الوقائع بل تعيد تشكيلها وفق منظورها الخاص، مما يجعلها شريكًا في إنتاج المعنى لا مجرد ناقل له[1].

وتتعمق هذه الرؤية من خلال موقف الأنا من صدق الآخر، حيث يطرح الراوي تساؤلًا إشكاليًا: "أكان يكذب علي؟ أجهل ذلك"، وهو ما يعكس وعيًا نقديًا يقوم على الشك وعدم اليقين. غير أن هذا الشك لا يؤدي إلى القطيعة مع الآخر، بل يتجاور مع نوع من الثقة الجزئية، خاصة في ما يتعلق بتجربة الحب، مما يكشف عن أنا مترددة بين التصديق والتشكيك، أي أنها لا تمتلك حقيقة مطلقة بل تبني معرفتها بالآخر بشكل تدريجي وانتقائي[2].

[1] معلوف أمين ، سلالم الشرق، ترجمة منيرة مصطفى . المراجعة عن الأصل: د. حسان عباس، طبعة ثانية، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، 1998، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص9.

كما أن وصفه للشخصية بأنها تعيش "نوسانًا مستمرًا من الجنون إلى الحكمة" يعكس في الوقت نفسه نظرة الأنا إلى الآخر، لكنه يكشف أيضًا عن إسقاطات ذاتية، حيث تتورط الأنا في تأويل سلوك الآخر وفق منظومتها الإدراكية الخاصة. ومن جهة أخرى، تتجلى الأنا كذات ذاكراتية، إذ تستعيد صورة الرجل من كتاب التاريخ، وتربط بين الحاضر والماضي عبر فعل التذكر.

فاللقاء في باريس لا يُفهم إلا من خلال استدعاء صورة قديمة ظلت راسخة في الذاكرة منذ الطفولة، وهو ما يدل على أن الأنا لا تعيش اللحظة الآنية فقط، بل تعيد تأويلها في ضوء مخزونها الثقافي والتاريخي[1].

وهنا تتحول الأنا إلى وعي تاريخي يتغذى من المعرفة المدرسية ومن الهوس بالتاريخ، كما يتضح من وصفه لتكرار قراءة كتاب التاريخ وتدوين الملاحظات عليه، مما يعكس ذاتًا قارئة وناقدة في آن واحد، لا تكتفي بالتلقي بل تمارس فعل التأويل وإعادة الكتابة.

كما أن الأنا في هذه لا تنفصل عن الجماعة، إذ تتشكل ضمن سياق تاريخي واسع يمتد من الحضارات القديمة إلى الحروب العالمية والاستعمار، وهو ما يجعلها أنا منفتحة على البعد الجمعي، ترى الفرد من خلال التاريخ، وتفهم الآخر بوصفه جزءا من تجربة جماعية. وبالتالي، فإن نظرة الأنا

[1] معلوف أمين ، سلالم الشرق، ص10.

لا تقتصر على بعدها النفسي أو الفردي، بل تتجاوز ذلك لتصبح رؤية ثقافية وحضارية تعكس تفاعل الذات مع التاريخ والذاكرة[1].

خلاصة القول، إن الأنا في هنا ليست ذاتًا ثابتة أو شفافة، بل هي بنية دينامية تتراوح بين الحياد والتدخل، بين الشك والتصديق، وبين الذاكرة والتاريخ. إنها أنا تعيد تشكيل الواقع بدل أن تعكسه، وتبني صورة الآخر من خلال شبكة معقدة من التأويلات، مما يجعلها عنصرًا فاعلًا في إنتاج الصورائية داخل النص الروائي.

تتجلى الأنا هنا كصوت سردي متحوّل لا يكتفي بوصف الواقع، بل يتجاوزه إلى التأويل والتفكير فيه. فهي تبدأ كعين راصدة تنقل وضعاً اجتماعياً غير مألوف يقوم على زواج صوري بين طبيب عجوز وزوجة شابة مريضة، لكن هذا الوصف سرعان ما يتحول إلى محاولة لفهم الدوافع والخلفيات النفسية لهذا الوضع. تظهر الأنا في مستوى ثانٍ بوصفها وعياً متسائلاً، يطرح احتمالات متعددة لتفسير الحمل والعلاقة بين الزوجين، بين ما هو علمي نظري وما هو إنساني غريزي. هذا التردد في التفسير يكشف عن ذات قلقة لا تقبل تفسيراً واحداً للحقيقة. كما تتخذ الأنا بعداً تخيلياً حين تعيد بناء المشهد وفق تصورات داخلية واحتمالات نفسية، خاصة في ما يتعلق بعلاقة الطبيب بزوجته وتأثير القرب اليومي بينهما، مما يفتح المجال أمام قراءة إنسانية أكثر تعقيداً. وفي

[1] المصدر نفسه، ص10.

لحظة أخرى، تتحول الأنا إلى ذاكرة حميمية تستحضر تفاصيل الجدة وصوتها وغناءها، فتغدو ذاتاً عاطفية تستدعي الماضي لفهم الحاضر، بعيداً عن التحليل العقلي البارد[1].

وأخيراً، تكشف الأنا عن موقف نقدي من "النظريات" التي يحاول الطبيب من خلالها تفسير الواقع، لتؤكد أن التجربة الإنسانية أعقد من أن تُختزل في تفسير واحد جاهز.

2- نظرة الآخر:

تعد "نظرة الآخر" من القضايا المركزية في رواية سلالم الشرق للكاتب أمين معلوف، حيث تتجلى بوصفها قوة خفية تؤثر في مصائر الشخصيات وتشكّل هوياتها فالآخر في الرواية ليس مجرد شخص مختلف، بل هو مجتمع كامل بأحكامه، وقيمه، وتمثلاته التي تُفرض على الفرد أحيانًا قسرًا. يظهر ذلك بوضوح في قصة "عفت"، إذ تتحول من فتاة مدللة ومحبوبة إلى "مجنونة" في نظر المجتمع، ليس فقط بسبب الصدمة النفسية التي تعرضت لها بعد وفاة والدها، بل أيضًا نتيجة نظرة الآخرين إليها، تلك النظرة التي تختزلها في حالة مرضية دائمة، وتجرّدها من إنسانيتها[2].

فالمجتمع هنا لا يتعامل معها كضحية مأساة، بل كوصمة يجب إخفاؤها أو معالجتها بأي وسيلة، حتى لو كان ذلك عبر زواج صوري من الطبيب. كما تكشف الرواية أن نظرة الآخر ليست دائمًا موضوعية، بل غالبًا ما تكون مشحونة بالأحكام المسبقة والمصالح.

[1] معلوف أمين ، سلالم الشرق، ص26.

[2] المرجع نفسه، ص25.

فزواج عفت من الطبيب يُقدَّم في ظاهره كعمل إنساني نبيل، لكنه في نظر المجتمع محاولة لإخفاء "العار" والحفاظ على الصورة الاجتماعية للعائلة. وهنا يتجلى الصراع بين الحقيقة الداخلية للشخصيات وبين الصورة التي يفرضها الآخرون عليها. بل إن الراوي نفسه يشير إلى أن ما يُروى ليس بالضرورة الحقيقة المطلقة، وإنما هو نتاج روايات متداخلة، مما يعمّق فكرة أن الحقيقة تتشكل من خلال نظرات متعددة[1].

وتتوسع دلالة "الآخر" في الرواية لتشمل أيضا البعد الحضاري والثقافي، حيث يظهر التوتر بين الشرق والغرب، التقليد والحداثة، وهو ما ينعكس في تفاصيل مثل تعليم عفت للغات الأجنبية وارتدائها ملابس أوروبية، مما يجعلها محل نظرة مزدوجة:

إعجاب من جهة، ورفض أو استغراب من جهة أخرى. وهكذا، تتحول نظرة الآخر إلى عنصر ضاغط يساهم في تشكيل الهوية الفردية، بل وقد يؤدي إلى تمزقها. في النهاية، يمكن القول إن أمين معلوف يطرح من خلال هذه الرواية رؤية نقدية عميقة لنظرة الآخر، مبينًا أنها قد تكون أداة للهيمنة والإقصاء بقدر ما يمكن أن تكون وسيلة للفهم والتواصل. فهي نظرة قد تُنقذ الإنسان أو تدمره، تبعًا لمدى إنسانيتها وانفتاحها[2].

[1] المصدر نفسه، ص25.

[2] معلوف أمين ، سلالم الشرق، ص26.

يتجلى "الآخر" في هذا المقطع بوصفه حضوراً متعدد الأبعاد: فهو من جهة الآخر الجمعي العنيف المتمثل في الحشد الغاضب، ومن جهة أخرى الآخر الإنساني/الأخلاقي المتمثل في الصديق التركي، ثم الآخر السلطوي ممثلاً في الجيش. أولاً، يظهر الآخر في صورته الأكثر قسوة عبر "الغوغاء" الذين اقتحموا الحي الأرمني. هذا الآخر الجماعي يُقدَّم كقوة اندفاعية فاقدة للوعي الفردي، تتحرك بالعنف والحرق والقتل، مما يحوّل المدينة إلى فضاء تهديد دائم. إنه "آخر" غير مُعرَّف فردياً، بل يُرى ككتلة بشرية مشحونة بالكراهية والخوف، ما يعكس توتراً هوياتياً حاداً بين الجماعات. ثانياً، يقابل هذا الوجه العنيف للآخر صورة أخرى أكثر إنسانية تتمثل في الصديق التركي الذي يختبئ عنده نوبار مع عائلته. هنا يتجلى "الآخر" كجسر إنقاذ وتضامن، يكسر منطق العداء العام ويُظهر إمكانية التعايش داخل مجتمع منقسم[1].

هذا البعد يخفف من حدة الصراع ويمنح النص بعداً إنسانياً مضاداً للعنف. ثالثاً، يظهر الآخر أيضاً في شكل السلطة العسكرية التي تتدخل في اللحظة الحرجة. هذا الآخر ليس عنيفاً كالحشد، لكنه يحمل سلطة قسرية تتجلى في مصادرة الكاميرا وفرض النظام بالقوة. فهو يمثل منطق الدولة الذي لا ينحاز بالضرورة للعدالة بقدر ما يسعى إلى ضبط الفوضى. إذن، تتعدد صور الآخر بين العنف، والتضامن، والسلطة، مما يجعل النص مساحة صراع بين هويات متقابلة: نحن/هم،

[1] معلوف أمين ، سلالم الشرق، ص34.

الحماية/التهديد، الإنسان/الجماعة. وهذا التعدد يكشف أن "الآخر" ليس كياناً واحداً، بل بناءٌ اجتماعي ونفسي متحوّل حسب موقعه في الحدث[1].

المبحث الثاني

1- تجليات الصورة والصورائية:

تعد رواية سلالم الشرق للكاتب أمين معلوف فضاءً خصباً لتجلّي الصورائية (Imagery)، حيث تتداخل الصور الحسية والنفسية والرمزية لتشكّل بنية سردية غنية تُعبّر عن تجربة الاغتراب، والذاكرة، والهوية. وفي هذا المقطع، تتجلى الصورائية بشكل واضح من خلال عدة مستويات: أولاً، الصور البصرية المكانية، حيث يرسم السارد صورة دقيقة لمنزل "عصيان"، فهو ليس مجرد بناء، بل كيان رمزي مركّب: «مبني من الحجر الأمغر على تلة الصنوبر»، وهو توصيف يخلق لوحة بصرية تجمع بين اللون (الأمغر) والمكان (التلة)، بما يضفي عليه طابعاً أسطورياً وغامضا[2].

كما أن وصفه بأنه «خليط عجيب بدون طراز» يعكس اضطراب الهوية وعدم الانتماء، وهي فكرة مركزية في الرواية. وتُستكمل هذه الصورة عبر تفاصيل مثل السياج المغلق، والسيارة (DeSoto)، والحديقة الخالية من الأطفال، وهي عناصر توحي بالعزلة والجمود، وتُضفي على

[1] المصدر نفسه، ص35.

[2] معلوف أمين ، سلالم الشرق، ص63.

المكان بعداً نفسياً يرمز إلى الانغلاق والخصوصية. ثانياً، الصور الاستذكارية (الذاكراتية)، حيث تتحول الذاكرة إلى أداة تصويرية تستحضر الماضي كلوحات متتابعة. فالسارد لا يصف فقط ما رآه، بل ما سمعه وقرأه عن هذا المنزل، مما يجعل الصورة مركّبة من الواقع والتخييل معا[1].

وهنا تصبح الذاكرة فضاءً لإعادة تشكيل العالم، وتتحول إلى وسيط فني يربط بين الحاضر والماضي، خاصة عند استحضار الحياة الثقافية التي كانت تُقام في ذلك المنزل من معارض وسهرات. ثالثاً، الصور النفسية والشعورية، والتي تتجلى بوضوح في تجربة "عصيان" في فرنسا. فمشهد جلوسه على طاولة صغيرة في مرسيليا يتحول إلى صورة رمزية للحرية والانفصال عن سلطة العائلة: «السعادة في ألا يجلس الإنسان على طاولة العائلة». هذه الصورة ليست مادية فقط، بل نفسية تعكس رغبة عميقة في الاستقلال.

كما أن وصف نظرة الأب بـ«الثقيلة والمضنية» يُحوّل النظرة إلى صورة ضاغطة ذات ثقل معنوي، ما يعكس صراعاً داخلياً بين الحب والقيود. رابعاً، الصور الحلمية والتخيلية، حيث ينزاح السرد نحو الخيال عندما يتخيل "عصيان" قصة حب مثالية مع امرأة مجهولة. هذه الصور تنتمي إلى عالم الرغبة والتوق، وتُبرز التباين بين الواقع (الفشل في دراسة الطب) والحلم (الحب، النجاح،

[1] المصدر نفسه، ص64.

العودة المظفرة). وتتميز هذه الصور بطابع شاعري رومانسي، يعكس حساسية الشخصية وميولها التأملية[1].

خامسا، الصور السمعية والحركية، والتي تظهر في وصف الضجيج والأضواء التي "أصمته وأعمته"، وهي صور تجمع بين الحواس لتعبّر عن حالة من الإرباك والانسحاب من العالم الخارجي. كما أن حركة الشخصيات (الدخول، الخروج، الجلوس، التجوال) تُسهم في خلق دينامية داخل النص، تجعل الصورة حية ومتجددة. وأخيراً، يمكن القول إن الصورائية في هذا المقطع لا تقتصر على الزخرفة الجمالية، بل تؤدي وظيفة دلالية عميقة، إذ تكشف عن أزمة الهوية، وتجربة الاغتراب، والتوتر بين الماضي والحاضر. فهي تُحوّل السرد إلى فضاء بصري وشعوري، يُمكّن القارئ من معايشة التجربة لا مجرد قراءتها، وهو ما يُعد من أبرز سمات الكتابة الروائية عند أمين معلوف[2].

تتجلى الصورة في هذا المقطع بوصفها أداة مركزية لبناء التجربة الداخلية، حيث لا تُستخدم فقط لنقل الواقع، بل لتجسيد الحالة النفسية والوجودية للذات الساردة. فالصورة هنا ليست بصرية فحسب، بل تتحول إلى صورة نفسية وذاكراتية تعكس الانكسار، الانتظار، والتلاشي التدريجي للأمل. أولاً، تظهر الصور المرتبطة بالكتابة والورقة كرمز لطلب النجدة، حيث تتحول الجملة المكتوبة إلى صورة مكثفة للرغبة في الخروج والشفاء. هذه الصورة البسيطة تحمل شحنة عاطفية كبيرة، وتكشف عن عجز الذات عن التعبير الشفهي، مما يجعل الكتابة بديلاً بصرياً للإنقاذ.

[1] معلوف أمين ، سلالم الشرق، ص65.

[2] المصدر نفسه، ص66.

ثانياً، تتجلى الصور في شكل استعارات حسية قوية مثل "جمع قطرات الندى في الصحراء"، وهي صورة تعكس محاولة الذات الحفاظ على ما تبقى من الغضب والكرامة[1].

هنا تتحول الصورة إلى بناء مجازي يعكس الصراع من أجل البقاء النفسي، ويجعل المشاعر المجرّدة قابلة للإدراك الحسي. كما تحضر الصورة أيضاً في شكل صور الغياب والانطفاء: غياب الأخت، تلاشي الزيارات، اختفاء العلاقات، وتحوّل الانتظار إلى فراغ ممتد عبر الزمن. هذه الصور لا تُرى بصرياً بل تُستشعر كغياب متراكم يخلق إحساساً بالانفصال عن العالم. ومن جهة أخرى، تتجلى الصورائية في طريقة استحضار الذاكرة، حيث تمتزج الأحداث الماضية بالشكوك والحدس، فتتحول الوقائع إلى صور ذهنية غير مستقرة، تتأرجح بين الحقيقة والاحتمال، مما يعكس هشاشة الإدراك. إذن، تقوم الصور في النص بوظائف متعددة: وظيفة تعبيرية (نقل الألم الداخلي) وظيفة رمزية (الورقة، الكتابة، الغياب) وظيفة استعاريّة (الندى، الصحراء، الغضب) وظيفة نفسية (تجسيد الانكسار والانتظار)[2].

وبهذا تصبح الصورائية في المقطع وسيلة لإعادة تشكيل الواقع لا كما هو، بل كما يُعاش من الداخل، حيث يتحول العالم إلى انعكاس لوعي مأزوم يبحث عن معنى ونجاة.

– صورائية الأنا في رواية سلالم الشرق:

[1] معلوف أمين ، سلالم الشرق، ص197.

[2] المصدر نفسه، ص198.

في رواية سلالم الشرق للكاتب أمين معلوف تتجلى صورائية الأنا في هذا المقطع بوصفها بناءً سردياً معقداً يتأرجح بين الحقيقة والأسطورة، وبين التواضع الظاهري والبطولة المضمرة. فشخصية "عصيان" تقدّم ذاتها عبر خطاب مزدوج: من جهة يُقلّل من شأن مآثره ويرفض صورة "الزعيم"، ومن جهة أخرى تتكشّف عبر شهادات الآخرين كرمز بطولي في المقاومة، وهو ما يخلق توتراً صورياً بين "الأنا الواقعية" و"الأنا الأسطورية"، تتجلى هذه الصورائية أولاً في تفكيك الأنا لذاتها، حيث يسعى "عصيان" إلى نفي البطولة عن نفسه، معتبراً أن تضخيم صورته أمر لا يُطاق. هذا النفي الحاد لا يُلغي الصورة البطولية، بل يعمّقها، إذ يُدخل المتلقي في حالة من الشك، ويجعله يعيد بناء الأنا من خلال ما يُخفى لا ما يُقال.[1]

وهنا تصبح الأنا صورة مراوغة، تتشكل عبر التناقض بين القول والفعل، وبين السرد الذاتي وشهادات الآخرين. كما تتجلى صورائية الأنا في البعد الأسطوري الذي يحيط بالشخصية، حيث يتحول اسم "باكو" إلى علامة رمزية متداولة في أوساط المقاومة، تتجاوز حدود الفرد إلى فضاء الجماعة. فالأنا هنا لا تُبنى فقط من الداخل، بل أيضاً من خلال تمثلات الآخرين لها، مما يمنحها طابعاً جمعياً ويجعلها أقرب إلى "الأسطورة الحية". وفي مشهد العودة إلى بيروت، تبلغ صورائية الأنا ذروتها عبر لوحة احتفالية كثيفة بصرياً وشعورياً[2]:

[1] معلوف أمين ، سلالم الشرق، ص109.

[2] معلوف أمين ، سلالم الشرق، ص109.

لحشد، الزهور، التصفيق، المصور، كلها عناصر تُحوّل الشخصية إلى مركز مشهد مسرحي. غير أن هذه الصورة الخارجية المتضخمة تقابلها أنا داخلية متأملة، تتجلى في عينين دامعتين، وفي إحساس بالدهشة والاغتراب. فالأنا هنا تعيش انقساماً بين ما يُعرض عليها من تمجيد، وما تشعر به من ثقل التجربة. وتبرز كذلك صورائية العلاقة مع الأب، حيث تتحول نظرة الأب من عبء نفسي إلى لحظة خفّة واعتراف ضمني. هذه المفارقة تعكس تحوّلاً في وعي الأنا بذاتها، إذ لم تعد تلك النظرة مصدر قيد، بل صارت جزءاً من مصالحة داخلية. وهكذا تُبنى الأنا عبر شبكة من العلاقات: مع الذات، مع الآخر، ومع الذاكرة. في النهاية، تكشف صورائية الأنا في هذا المقطع عن ذاتٍ مركبة، لا تستقر على تعريف واحد، بل تتشكل باستمرار بين التواضع والبطولة، بين الواقع والتخييل، وبين الفردي والجماعي، وهو ما يعكس جوهر التجربة الإنسانية في الرواية القائمة على التعدد والتناقض[1].

تتجلى الأنا في هذا المقطع بوصفها ذاتاً ساردةً تتداخل فيها التجربة الشخصية مع التخييل والذاكرة، حيث لا تقدم نفسها كوعي ثابت، بل كوعي متشظٍّ يعيد إنتاج العالم عبر الكتابة والتأمل واسترجاع ما عاشه داخل المصح وخارجه. أول ما يميز الأنا هنا هو بعدها التجريبي المأزوم؛ فهي تنطلق من لحظة يومية بسيطة (تناول وجبة في مطعم ليلي) لتفتح باباً على عالم داخلي معقّد، إذ تتحول المفكرة التي يتسلمها الراوي إلى مرآة لذاته، تكشف عن كتابات غير مكتملة، جمل متقطعة،

[1] المصدر نفسه، ص110.

وغياب التنظيم اللغوي، مما يعكس حالة ذهنية غير مستقرة. كما تتجلى الأنا في بعدها الكتابي/الاعترافي، حيث يصبح الفعل الكتابي وسيلة لتفريغ الذات من الداخل، وليس مجرد نقل للأفكار[1].

الجمل التي يكتبها داخل المصح تعكس انهيار الحدود بين الواقع والخيال، وبين الشعور واللغة، فتغدو الكتابة شكلاً من أشكال الوجود البديل. وتظهر الأنا أيضاً في صورتها الرمزية المتخيلة، من خلال الصور الشعرية المكثفة: الظل الممتد، سلالم السماء، ضوضاء بابل، والمرور عبر الزمن المنكسر ("فيما مضى فيما مضى"). هذه الصور لا تصف الواقع بل تعيد تشكيله وفق رؤية داخلية مشوشة، ما يعكس ذاتاً تعيش داخل لغة مجازية أكثر من عيشها داخل الواقع المادي. كما تبرز الأنا كوعي مراقب للعالم الخارجي المضطرب؛ فالأحداث السياسية والعنف والحرب تُدرَك عبر "الضجيج" فقط، دون فهم مباشر، مما يجعل الأنا محاصرة بين الداخل المأزوم والخارج الفوضوي، فتفقد قدرتها على التمييز الواضح بينهما[2].

وأخيراً، تكشف الأنا عن نزعة سردية تأملية تميل إلى تفكيك الشخصيات الأخرى أيضاً (مثل سكين) بوصفها انعكاسات لحالات نفسية وجودية، مما يجعل الأنا ليست مركز الحكي فقط، بل أيضاً أداة لإعادة قراءة الآخرين وتأويلهم.

[1] معلوف أمين ، سلالم الشرق، ص221.

[2] المصدر نفسه، ص222.

– صورائية الآخر في الرواية:

في رواية سلالم الشرق للكاتب أمين معلوف تتجلى صورائية الآخر في هذا المقطع من خلال بناء شخصية "كلارا" بوصفها كياناً رمزياً يتجاوز حضورها المادي ليغدو تجربة شعورية وروحية في وعي "عصيان" والسارد معاً. يتبدّى الآخر أولاً في صورته الحميمية العاطفية، حيث لا تُقدم "كلارا" عبر وصف خارجي تفصيلي، بل من خلال أثرها العميق في الذات، ففعل «لقد تعانقنا أنا وكلارا» يُختزل في عبارة قصيرة، لكنه يفتح أفقاً دلالياً واسعاً، إذ تتحول "كلارا" إلى صورة للدفء الإنساني والاكتمال العاطفي، إن غياب التفصيل الجسدي يقابله حضور شعوري مكثف، مما يجعل الآخر يُبنى بالانفعال لا بالوصف. كما تتجلى صورائية الآخر في بعده الاستذكاري، حيث تُستحضر "كلارا" من خلال الذاكرة، لا كحضور آني بل كصورة متجددة تعيد تشكيل الزمن الداخلي للشخصية[1].

فاستحضار لحظة اللقاء في "فندق تدمر" والمكان الذي شهد القبلة الأولى، يُحوّل الآخر إلى جزء من طقس استرجاعي، تتداخل فيه الذاكرة بالمكان، ويغدو اللقاء إعادة خلق للحظة الأصلية لا مجرد تكرار لها. وتبرز كذلك صورائية الآخر كمرآة للأنا، إذ يظهر تأثير "كلارا" في التحول الجسدي والنفسي لـ"عصيان": نشاطه، حماسته، بريق عينيه، كلها علامات على أن الآخر لا يُدرك بوصفه منفصلاً، بل بوصفه قوة تُعيد تشكيل الذات. فالأنا هنا لا تكتمل إلا عبر الآخر، مما يمنح

[1] معلوف أمين ، سلالم الشرق، ص139.

العلاقة بعداً وجودياً. من جهة أخرى، تتسم صورائية الآخر بالاحتشام والإيحاء، حيث يلتزم السرد بـ"الحياء الشرقي الصارم"، فلا يُفصح عن التفاصيل، بل يلمّح إليها. هذا الأسلوب يجعل صورة الآخر أكثر عمقاً، لأنها تُبنى في مخيلة القارئ عبر الفراغات والصمت، لا عبر التصريح المباشر. وهنا تتحول اللغة إلى أداة تلميح، ويصبح الصمت جزءاً من التشكيل الصوري[1].

تتجلى صورة الآخر في هذا المقطع بوصفها بناءً مركباً تتداخل فيه أبعاد سياسية واجتماعية وإنسانية، حيث لا يظهر الآخر كطرف واحد ثابت، بل كشبكة من العلاقات المتناقضة بين العنف والحماية، والعداء والتعايش. أولاً، يظهر الآخر في صورته الجماعية العنيفة ممثلاً في الحشد الذي يهاجم الحي الأرمني. هذا الآخر يُقدَّم كقوة غير عقلانية، تتحرك بدافع الغضب والكراهية، وتمارس التدمير والحرق والقتل، مما يجعله رمزاً للانفجار الاجتماعي وفقدان السيطرة، ويحوّل الفضاء المدني إلى فضاء رعب وتهديد. في المقابل، يتجلى الآخر أيضاً في صورة أكثر تعقيداً من خلال الضابط العسكري. فهو يمثل سلطة الدولة التي تتدخل لفرض النظام، لكنه في الوقت نفسه يحمل نظرة متعجرفة وخالية من التعاطف، مما يجعل الآخر السلطوي ليس حامياً خالصاً ولا عدواً مباشراً، بل قوة تنظيمية قسرية تتحكم في مصير الأفراد وتقيّد حريتهم، حتى عبر مصادرة آلات التصوير التي ترمز إلى الذاكرة والشهادة[2].

[1] معلوف أمين ، سلالم الشرق، ص140.

[2] المصدر نفسه, ص36.

ومن جهة أخرى، يظهر الآخر في صورته الإنسانية الإيجابية عبر الصديق التركي الذي يوفر الملجأ والحماية لنوبار وعائلته. هذا الوجه يكسر ثنائية العداء المطلق، ويؤكد إمكانية التضامن الإنساني داخل سياق العنف، حيث يصبح الآخر جسراً للنجاة بدل أن يكون تهديداً.

كما تتعمق صورة الآخر من خلال تجربة الأرمن أنفسهم، الذين يتحولون إلى "آخر" داخل فضاء المدينة، يعيشون الخوف والتهجير، مما يعكس وضعية الاغتراب وفقدان الأمان، وصولاً إلى فكرة المنفى كحل نهائي. إذن، يقدم النص صورة متعددة الأبعاد للآخر: الآخر العنيف (الحشد) الآخر السلطوي (الجيش) الآخر المتضامن (الصديق التركي) الآخر المقموع/المُهجَّر (الأرمن) وبهذا، لا يعود "الآخر" كياناً واحداً، بل يصبح مفهوماً متحولاً يعكس توترات التاريخ والهوية والسلطة داخل الرواية[1].

تتجلى صورة الآخر في هذا المقطع بوصفها صورة مركّبة تتأرجح بين الآخر العنيف، والآخر الغائب/المنسحب، والآخر المهدِّد، بما يجعل العلاقة معه قائمة على الخوف والاضطراب وفقدان الأمان. أولاً، يظهر الآخر في شكله الأكثر وضوحاً كقوة عسكرية/ميليشياوية عنيفة خارج فضاء المصح. هذا الآخر ليس فرداً محدداً، بل جماعات متصارعة تتبادل إطلاق النار والقنابل، وتحوّل المكان إلى مجال دائم للانفجار والتهديد. إنه الآخر الذي يُختزل في الصوت (الدوي، الانفجارات،

[1] معلوف أمين ، سلالم الشرق، ص37.

الطلقات) وفي الحركة العنيفة، مما يجعله قوة لا تُرى بقدر ما تُسمع وتُحَس، أي أنه حاضر عبر أثره التدميري لا عبر هويته الإنسانية[1].

ثانياً، يتجلى الآخر أيضاً في صورة السلطة الغائبة/المنسحبة داخل المصح، حين يختفي الطاقم الطبي فجأة ويُترَك المرضى دون تفسير. هذا النوع من الآخر لا يمارس العنف المباشر، لكنه يمارس الإقصاء والتخلي، إذ يُعامل المرضى كعبء غير قابل للإدارة، فيُتركون لمصيرهم دون إشعار أو رعاية. هنا يصبح الآخر سلطة صامتة تُسقط المسؤولية وتنتج شعوراً بالهشاشة المطلقة. ثالثاً، يظهر الآخر في بعده النفسي الداخلي من خلال المرضى أنفسهم، الذين يتحولون تحت غياب الدواء إلى كائنات غير متوقعة، "وحوش محتملة" كما يوحي النص[2].

بهذا المعنى، يصبح الآخر ليس فقط خارجياً، بل داخلياً أيضاً، أي أن كل فرد قد يتحول إلى آخر بالنسبة للآخرين عندما تنكسر آليات الضبط والعلاج. كما يتجلى الآخر في صورة الطبيعة المحيطة التي تُرى من الشرفة عند الفجر: الروابي، القرى، المدن البعيدة. هذه الصورة الهادئة تقف في مقابل العنف، لكنها تظل منفصلة عن الذات الساردة، أي أنها "آخر" بصري جميل لكنه غير قابل للاندماج، يُرى ولا يُعاش، ويظل خارج التجربة الإنسانية المضطربة داخل المصح. إذن، يقدم النص صورة للآخر متعددة الأبعاد: الآخر العنيف (الميليشيات والحرب) الآخر الغائب

[1] المصدر نفسه, ص223.

[2] معلوف أمين ، سلالم الشرق، ص224.

(الطاقم الطبي المنسحب) الآخر الداخلي (المرضى تحت ضغط الانهيار) الآخر الطبيعي (العالم الخارجي الهادئ البعيد)[1].

تتجلى صورة الآخر في هذا المقطع بوصفها صورة متحولة تتداخل فيها الحرب، الغياب، والذاكرة، حيث لا يعود الآخر مجرد طرف خارجي، بل يصبح قوة تؤثر في الإدراك، وتعيد تشكيل رؤية العالم والذات في آن واحد. أولاً، يظهر الآخر في صورته الجماعية العنيفة عبر الحرب غير المرئية التي تحيط بالمكان: القصف، الجثث، المنازل المهدمة، والحواجز. لكن اللافت أن هذا الآخر العنيف لا يُرى مباشرة، بل يُحجب خلف مشهد طبيعي هادئ (البحر، العصافير، الضوء). هذا التناقض يجعل الآخر قوة مزدوجة: حضور مادي مدمر وغياب بصري مخادع، وكأن الواقع نفسه يخفي عنف الآخر بدل أن يكشفه. ثانياً، يتجلى الآخر في شكل الرفاق/المقيمين داخل الفضاء المغلق (سكين، لوبو وغيرهما)، حيث يتعاملون مع لحظة الخطر بنوع من الهدوء الغريب أو اللامبالاة[2].

. هذا الآخر القريب يبدو غير متجاوب مع قرار الرحيل، وكأنه يعيش في عالم مختلف من الإدراك أو الاستسلام، مما يجعل العلاقة معه قائمة على الانفصال النفسي أكثر من التفاعل. ثالثاً،

[1] المصدر نفسه, ص224

[2] معلوف أمين ، سلالم الشرق، ص229.

يظهر الآخر في صورة المدينة/الفضاء الخارجي المجهول، حين يخرج السارد وحيداً باتجاه العاصمة. هنا يتحول المكان نفسه إلى "آخر" غامض: طريق فارغ، صمت مطلق، غياب السيارات والمارة[1].

هذا الآخر المكاني لا يهدد بالعنف المباشر، بل يهدد بالفراغ واللايقين، مما يعمّق شعور الاغتراب. كما يتجلى الآخر أيضاً في بعده السردي/الميتاسردي من خلال تدخل الراوي الذي يقطع السرد قائلاً "انتظر"، ليكشف عن وجود وعي خارجي يتحكم في الحكاية. هنا يصبح الآخر هو "الكاتب/الراوي المزدوج"، أي سلطة السرد التي تعيد تنظيم الحدث وتؤجل الكشف عنه، مما يخلق مسافة بين الحكاية ومتلقيها.

إذن، تتعدد صور الآخر في النص بين: الآخر العنيف (الحرب غير المرئية) الآخر اللامبالي/المنفصل (رفاق المصح) الآخر المكاني (الطريق والعالم الخارجي الفارغ) الآخر السردي (الراوي المتدخل في الحكي) وبذلك، لا يقدم النص الآخر كهوية واحدة، بل كمنظومة من القوى التي تتقاطع فيها الحرب والذاكرة والسرد، فتجعل الذات في حالة دائمة من التشتت والاغتراب أمام عالم غير مستقر[2].

وأخيرا، يمكن القول إن صورائية الآخر في هذا المقطع تقوم على التكثيف والرمزية، حيث تُختزل شخصية "كلارا" في لحظات وإشارات، لكنها تحمل دلالات واسعة تتعلق بالحب، والذاكرة،

[1] المصدر نفسه, ص229.

[2] معلوف أمين ، سلالم الشرق، ص230

والتحول الداخلي. إنها ليست مجرد شخصية، بل صورة حية في وجدان السارد، تسهم في تشكيل المعنى العام للرواية، وتؤكد أن الآخر في عالم أمين معلوف هو دائماً فضاء لاكتشاف الذات.

خلاصة الفصل

يتضح من خلال هذا التحليل أن الرواية لا تقدم الأنا بوصفها ذاتًا شفافة أو مستقلة، بل ككيان دينامي يتشكل عبر التوتر بين الحياد والتدخل، وبين الشك والتصديق، مستندًا إلى ذاكرة فردية مشبعة بالوعي التاريخي.

كما أن الآخر لا يظهر كعنصر خارجي فحسب، بل كقوة ضاغطة تسهم في إعادة تشكيل الذات، سواء على المستوى الاجتماعي أو الثقافي، مما يكشف عن جدلية معقدة بين الفرد والمجتمع.

أما الصورائية، فقد برزت كآلية مركزية في بناء الدلالة، حيث وظف الكاتب صورًا بصرية ونفسية ورمزية مكثفة، استطاعت أن تنقل التجربة الإنسانية من مستوى السرد إلى مستوى التمثيل الحي.

وبـــذلك، تتكامـــل هـــذه المحـــاور الثلاثـــة لتؤكـــد أن الروايـــة ليســـت مجـــرد حكايـــة، بـــل بنـــاء جمـــالي وفكـــري يعكـــس إشـــكاليات الهويـــة، والاغـــتراب، والتفاعـــل الحضاري، في عالم يتسم بالتعدد والتناقض.

خـــــاتمة

خاتمة:

يشـكل هـذا الختـام محطـة للوقـوف عنـد أبـرز مـا أسـفرت عنـه هـذه الدراسـة الـتي سـعت إلى اسـتجلاء ظـاهرة الصـورائية في روايـة سـلالم الشـرق لأمـين معلوف, والتي نجمل نتائجها فيما يلي:

– الصـورة الروائيـة لم تعـد مجـرد عنصـر وصـفي، بـل أصـبحت آليـة بنائيـة تسهم في إنتاج المعنى وتوجيه الرؤية السردية.

– أثبـت النقـد العـربي قدرتـه علـى اسـتيعاب مفهـوم الصـورائية وتطـويره ضـمن سـياقه الثقـافي الخـاص, متجـاوزا التبـني الآلي لـلأدوات الغربيـة نحـو صـياغة رؤية نقدية محلية تتميز بالوعي الأسلوبي والفني المتكامل.

– روايـة "سـلالم الشـرق" قـدّمت نموذجًـا سـرديًا غنيًـا مكّـن مـن دراسـة إشـكالية صـورائية الأنا والآخـر داخـل خطـاب روائـي تتـداخل فيـه الأبعـاد الفنيـة والفكرية والثقافية.

– وقـد أظهـرت الدراسـة أن تمـثلات الأنا والآخـر داخـل الروايـة جـاءت محمّلـة بـدلالات متعـددة، تعكـس طبيعـة العلاقـة الجدليـة بـين الـذات والغـير، بمـا تحملـه مـن تـوتر وصـراع وتفاعـل ثقـافي، الأمـر الـذي جعـل الصـورة الروائيـة تتجاوز بعدها الجمالي لتصبح أداة للتفكير في الواقع وإعادة تشكيله سرديًا.

– الأنا في روايـــة ســـلالم الشـــرق ليســـت ذاتا ثابتـــة أو شـــفافة, بـــل هـــي بنيـــة ديناميـــة تـــتراوح بـــين الحيـــاد والتـــدخل, تعيـــد تشـــكيل الواقـــع بـــدل أن تعكســـه, وتبـــني صـــورة الآخـــر مـــن خـــلال شـــبكة معقـــدة مـــن التـــأويلات مشـــبعة بالـــوعي التاريخي.

– الآخـــر في الروايـــة لا يظهـــر كعنصـــر خـــارجي وحيـــد, بـــل كقـــوة ضـــاغطة متعددة الأبعاد تسهم في إعادة تشكيل الذات اجتماعيا وثقافيا.

– تتأســـس جدليـــة الأنا والآخـــر في الروايـــة علـــى التـــوتر بـــين الفـــردي والجمـــاعي, وبـــين الـــذاكرة والتـــاريخ, وبـــين الاســـطورة والواقـــع, ممـــا يمنحهـــا أبعـــادا تتجاوز السياق المحلي إلى الأفق الإنساني الرحب.

– كمـــا خلـــص البحـــث إلى أن المقـــاربات النقديـــة الحديثـــة، خاصـــة الصـــورائية، تتـــيح قـــراءة أعمـــق للنصـــوص الروائيـــة مـــن خـــلال تفكيـــك بنياتهـــا الداخليـــة وكشـــف آليـــات تشـــكل الصـــورة داخلهـــا، وهـــو مـــا يســـاعد علـــى فهـــم أوسع للخطاب الروائي المعاصر.

– وفي الأخـــير، يبقـــى هـــذا العمـــل محاولـــة متواضـــعة لفهـــم جانـــب مـــن جوانـــب الروايـــة العربيـــة الحديثـــة، مـــع الإقـــرار بأن هـــذا المجـــال لا يـــزال بحاجـــة إلى

المزيـــد مـــن الدراســـات الـــتي تتعمـــق في تحليـــل الصـــورة وتمثلاتهـــا داخـــل الســـرد الروائي، خاصة في ظل تطور المناهج النقدية وتعدد زوايا القراءة.

ختامـــا نحمـــد الله عزوجـــل أن وفقنـــا لإنجـــاز هـــذا البحـــث, ومـــا عســـانا في الأخير إلا أن نقول: الحمد لله رب العالمين.

قـائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أ. المصادر:

1. معلوف أمين ، سلالم الشرق، ترجمة منيرة مصطفى . المراجعة عن الأصل: د. حسان عباس، ط2، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، 1998.

ب- المراجع:

- المعاجم:

2. ابن منظور لسان العرب دار لسان العرب ، مادة ص. و. ر مجلد 10، 16، ج2, دار صبح، بيروت ، لبنان، 1968.

- الكتب:

3. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى الباجي الحلبي وشركاته، حلب، سوريا دط، د.ت،

4. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

5. دانييل هنري باجو الأدب العام والمقارن، ترجمة غسان السيد منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

6. الراغب أحمد، وظيفة الصورة في القرآن الكريم، فصلت للدراسات والترجمة والنشر ، حلب, ط 1 ، 2001

7. السيد رضا علوي: كيف تكون كاتبا ناجحا، دار البيان العربي، 1992.

8. سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق القاهرة – مصر، ط 10، 1988

9. شير إبراهيم سوادي: اسأله الذات الشعرية في نصوص بنهام عطا الله، ط1،دت, 2016.

10. صلاح الدين عبد الثواب الصورة الأدبية في القرآن الكريم الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1416هـ/ 1995م

11. عادل كامل : ملك من شعاع ط1, مكتبة الأسرة ، 1998.

12. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر دار النهضة العربية ، ط2، 1981

13. قصي فاضل الخطيب: ديوان الديك الجن دراسة موضوعية فنية، الأردن – عمان، دار الخليج، ط1، 2020.

ج– المجلات:

14. إيمان صابر سيد صديق، الصورة الروائية، كلية الآداب جامعة بنها – مصر– دت.

15. عادل بن زين، بلاغة الصورة بين الصورة الروائية والصورة البصرية،المغرب مجلة المعرفة، العدد الثامن عشر – 2024.

16. نوافل يوسف الحمداني الصور ولوجيا في السرد الروائي عند مهدي عيسى الصقر مجلة ديالى للبحوث الإنسانية، جامة ديالي العراق العدد 25، 2012.

د– المواقع الإلكترونية:

17. عبده منصور المحمودي,مفهوم الصورة الشعرية, 2026، 14:45، مقال على موقع https://dr-almahmoodi.com

الملحق

ملخص الرواية

تُعد رواية سلالم الشرق (Les Échelles du Levant) للكاتب اللبناني الفرنسي أمين معلوف من أبرز أعماله الروائية، وقد صدرت سنة 1996. تستعرض الرواية سيرة البطل "عصيان(Ossyane) "، المنحدر من أسرة عثمانية عريقة، والذي يعيش تحولات تاريخية كبرى تمتد من أفول الإمبراطورية العثمانية إلى الحرب العالمية الثانية ثم الصراع العربي الإسرائيلي .

يغادر عصيان لبنان إلى فرنسا لمتابعة دراسته، وهناك ينخرط في صفوف المقاومة الفرنسية ضد الاحتلال النازي. وخلال هذه الفترة يتعرف إلى "كلارا"، وهي شابة يهودية تشاركه قيم الحرية والنضال، فينشأ بينهما حب عميق يتوج بالزواج بعد انتهاء الحرب. غير أن الأحداث السياسية والصراعات التي عرفتها منطقة الشرق الأوسط، وخاصة قيام دولة إسرائيل وما تبعه من نزاعات، تؤدي إلى تمزق حياتهما وتفريقهما رغم قوة العلاقة التي تجمعهما .

يتعرض عصيان لسلسلة من المآسي والخيبات التي تدفعه إلى العزلة والمعاناة النفسية، فيجد نفسه ضحية للتعصب والانقسامات السياسية والدينية. ومن خلال رحلته الإنسانية الطويلة، تكشف الرواية آثار الحروب والصراعات على الأفراد، وتبرز هشاشة الهويات المغلقة في مقابل قيم التعايش والانفتاح .

تعالج الرواية موضوعات متعددة، من أبرزها الهوية، والانتماء، والحب، والذاكرة، والصراع بين الشرق والغرب، كما تدافع عن فكرة التعايش بين الثقافات والأديان المختلفة. ويجسد حب عصيان وكلارا رمزاً لإمكانية تجاوز الحدود الدينية والعرقية، في مواجهة النزاعات التي مزقت الشرق الأوسط خلال القرن العشرين .

الكلمات المفتاحية :الهوية، الآخر، التعايش الثقافي، الحب، الصراع العربي الإسرائيلي، الشرق والغرب، الذاكرة، الانتماء.

التعريف بالراوي

أمين معلوف كاتب وروائي لبناني–فرنسي ولد في بيروت عام 1949، درس الاقتصاد والعلوم الاجتماعية وعمل صحفيًا قبل أن تدفعه الحرب الأهلية اللبنانية عام 1976 إلى الاستقرار في فرنسا، حيث تفرّغ للكتابة الأدبية. يكتب بالفرنسية ويمزج في أعماله بين التاريخ والخيال، مستلهمًا من حضارات المتوسط والشرق، ومتناولًا موضوعات الهوية والانتماء والتعايش بين الثقافات والمنفى. من أبرز رواياته "ليون الأفريقي" و"سمرقند" و"صخرة طانيوس" التي فاز بها بجائزة غونكور عام 1993، فضلًا عن "أصول" و"رحلة بالداسار" وغيرها. تُوِّجت مسيرته الأدبية بانتخابه عضوًا في الأكاديمية الفرنسية عام 2011، ليصبح أمينها الدائم عام 2021

فهرس الموضوعات

المحتويات

إهداء 3

شكر وتقدير 4

مـقدمة.....5

المبحث الأول:علم الصورة. 12

1- مفهوم الصورة:.....12

2-الفرق بين الصورة والصورائية: 18

3-تصنيفات الصورة: 19

المبحث الثاني:الصورائية......20

1- تعريف الصورائية:.....21

2- نشأة الصورائية الأدبية: 22

3-عناصر الصورة الأدبية: 24

المبحث الثالث:الصورائية في الرواية العربية.....26

1-**الصورة المستمدة من عالم النبات:**.....29

2-الصورة المستمدة من عالم الحيوان والطبيعة والثقافة: 30

الفصل الثاني 32

المبحث الأول 34

1- **نظرة الأنا في رواية سلالم الشرق:**.....34

2- نظرة الآخر: 37

المبحث الثاني.....40

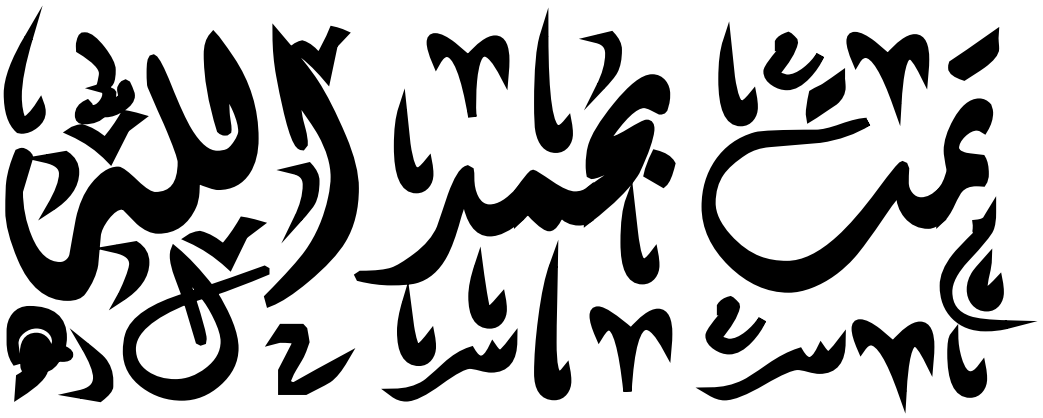
1- تجليات الصورة والصورائية: 40

خـــــاتمة.....55

قـائمة المصادر والمراجع.....59

الملحق.....63

فهرس الموضوعات.....66



ملخص:

تناولت هذه الدراسة صورائية الأنا والآخر في رواية سلالم الشرق للكاتب أمين معلوف، من خلال تحليل آليات تشكل صورة الذات والآخر داخل الخطاب الروائي، وقد كشفت الدراسة أن الصورة الروائية لم تعد مجرد عنصر جمالي أو زخرفي، بل أصبحت أداة فنية ومعرفية تسهم في إبراز الأبعاد النفسية والثقافية والاجتماعية للنص الأدبي, كما أوضحت أن الرواية تزخر بصور رمزية وحسية تعكس جدلية العالقة بين الأنا والآخر، وما تثيره من قضايا مختلفة. وخلصت الدراسة إلى أن الصورائية تؤدي دورا جماليا ودلاليا مهما في بناء المعنى وإبراز البعد الإنساني والحضاري للرواية.

الكلمات المفتاحية: الصورائية – الأنا – الآخر.

Abstract:

This study examines the imagery of self and other in Amin Maalouf's novel, *Stairs from the East*, by analyzing the mechanisms of self-image and other-image formation within the narrative discourse. The study reveals that the narrative image is no longer merely an aesthetic or decorative element, but has become an artistic and cognitive tool that contributes to highlighting the psychological, cultural, and social dimensions of the literary text. It also demonstrates that the novel abounds with symbolic and sensory images that reflect the dialectical relationship between self and other, and the various issues it raises. The study concludes that imagery plays a significant aesthetic and semantic role in constructing meaning and highlighting the human and cultural dimensions of the novel.

Keywords: Imagery – Self – Other