الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
ⴰⵖⵡⵔⴰⵙ ⵏ ⵜⵣⵣⴰⵢⵔ ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵜⵣⵣⴰⵢⵔ
ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵜⵣⵣⴰⵢⵔ ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵜⵣⵣⴰⵢⵔ
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵏ ⵜⵣⵣⴰⵢⵔ ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵜⵣⵣⴰⵢⵔ

UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
DEPARTEMENT : LANGUE ET LITTERATURE ARABES

جامعة مولود معمري - تيزي وزو
كلية الآداب واللغات
قسم : اللّغة العربية وآدابها

مذكرة التخرج لإستكمال شهادة الماستر (ل.م.د)

الميدان:اللغة والأدب العربي.
التفرع: دراسات أدبية.
التخصص: أدب جزائري.

التناص الفني في رواية "أسيرالشمس" لحميد عبد القادر

إعداد الطالبتين:
- **الويزة داعو**
- **كاتية ترباح**

-تحت إشراف
الأستاذة:
- **نصيرة عشي**

أعضاء لجنة المناقشة:

- **نعيمة لعقريب**، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.....رئيسة.
- **د/نصيرة عشي**، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.....مشرفة و مقررة.
- **مولود بوزيد**، أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.....ممتحنا.

السنة الجامعية: 2023/2022

إهداء

- إلى جنتي و حياتي"أمي الحبيبة"،اهدي هذا البحث ثمرة من ثمار غرسها و تشجيعها.

- إلى أختاي اللواتي ساعدنني.

- إلى أفراد عائلتي الكريمة كل بإسمه.

- إلى كل من مد لي يد العون و المساعدة في إخراج هذا البحث.

- إلى كل عاشق للغة القرآن و خادم لها.

- إلى كل من أفادني ووجهني و لو بكلمة طيبة.

الويزة

إهداء

- **إلى من أفضلها على نفسي، ومن ضحت من أجلي، أمي الحبيبة.**

- **و إلى صاحب الوجه الطيب وسندي في الحياة والدي.**

- **و إلى صديقتي و توأم روحي و هي أختي الحبيبة.**

- **إلي أخي الحبيب.**

- **إلى أصدقائي و من وقفوا بجواري و ساعدوني في هذا البحث.**

كاتية

شكر و عرفان

الحمد لله على نعمه،و الصلاة و السلام على صفوة خلقه و أنبيائه، و على أصحابه،أما بعد: يطيب لنا وقد من الله علينا بإكمال هذه المذكرة أن نرد الجميل لأهله، و ننسب الفضل لأصحابه، فالشكر لله أولا و آخرا على نعمه العظيمة و آلائه الجسيمة على ما يسر لنا من إنجاز هذه المذكرة، فله الحمد و الثناء بما هو أهله.

و انطلاقا من قول المصطفى.صلى الله عليه و سلم."لا يشكر الله من يشكر الناس"(رواه أحمد و الترمذي) نتقدم بجزيل الشكر و التقدير للصرح العلمي الشامخ بجامعة مولود معمري– تيزي وزو– كما نقدم شكرنا لكلية الآداب و اللغات، و الشكر موصول لقسم اللغة و الأدب العربي.

و بأصدق العبارات و أوفاها نقدم شكرنا و تقديرنا للأستاذة الفاضلة"عشي نصيرة"، المشرفة على هذه المذكرة، على ما أولتنا به من إهتمام، و نصح، و إرشاد، فجزاها الله خير ما جزى به أستاذ عن طالبه.

كما لا يفوتنا أن نتقدم بكل الشكر و الإمتنان لكل من ساهم في إنجاز هذا البحث و لو بدعاء، و أخيرا نسأل الله العظيم أن نكون قد وفقنا في هذه الرسالة،فما من توفيق فمن الله، و ما كان من خطأ فمن أنفسنا و من الشيطان.

{ و ما توفيقي إلا بالله عليه توكلت و إليه انيب11} سورة هود

الويزة و كاتية

امتدت الرواية عبر الزمن وعبر التاريخ وذلك من أجل التقاط مادتها، مما هو مبين، ومتفرد وراهن، وظرفي، حيث اتضح هدفها وهو نقل التجربة الواقعية، إلى التجربة الإبداعية، ويكون الخلط أوفر للجانبين التخيلي والفني. بحيث تعتبر الرواية جنسا أدبيا مستقلا، امتازت بوجودها وشكلها الخاص في الأدب الغربي والعربي وفي العصر الحديث، حيث شكلت أكبر عنصر فاعل بوصفها أكثر إنتاجا، وتناولا، وقراءة، وتحليلا،و ذلك بين قيم ايجابية كانت أو سلبية.

تتفاعل وتتداخل النصوص والأفكار السابقة والمعاصرة، في نظام اللغة و هذا ما يطلق عليه"بالتناص"، بمعنى آخر: النصوص أو التداخل النصي أو التعالق النصي...، وهذا في الدراسات الحديثة، كظاهرة نقدية حديثة لاقت الإهتمام الكثير من النقاد العرب المعاصرين كمحمد مفتاح، وعبد الله الغذامي...، بحيث حاولوا كثيرا في دراستهم حول العلاقات المتعلقة بالنص(العلاقات النصية)، وذلك نتيجة تأثرهم بالمدارس النقدية الغربية. بحيث استخدموا محاولاتهم وذلك بالربط بين مصطلح التناص الحداثي وبين المصطلحات القديمة كالتضمين ، والتلميح، والاقتباس، والمعارضة، بحيث نزعوا الستار عن التواصل الفكري، بين القديم والحديث، وعن تقدم النقاد العرب القدامى في هذا المجال بالنسبة إلى النقاد الغربيين، و اقتصروا على عرض آراء القدماء حول فكرة التناص، مفصلين جهودهم للكشف عن جماليات النص.

اعتمد حميد عبد القادر في روايته "أسير الشمس" من حيث بنائها العام على التناص، وذلك من خلال شخصياته، وأحداثه، ولغته، و ذلك بتحويل اللوحة إلى لغة التصوير...، بحيث توصلنا في بحثنا هذا إلى معرفة هذه الأبعاد البلاغية التناصية، واخترنا هذه الرواية لتكون موضوع دراستنا رغبة منا في اكتشاف، وتفكيك، وتحليل، مكونات هذا التداخل النصي (التناص الفني).
إضافة إلى ميولنا للرواية كإبداع أدبي وفني، والإهتمام بها عموما وبالرواية الجزائرية، خصوصا إضافة إلى رغبتنا الجامحة في دراسة هذه الرواية الجديدة، التي لم تدرس بعد ومحاولة فك شفراتها، زيادة على ذلك تمهيد بحثنا هذا للباحثين اللاحقين إذ يمكنهم أن يتخذوه نقطة انطلاقة، في دراساتهم لها والتعمق فيها أكثر.
- فيما تتمثل دراسة استعمال النصوص الروائية للمدونة الفنية؟ كيف قام حميد عبد القادر باستلهام روايته من لوحة أوجين دولاكروا؟ ولماذا هذه اللوحة بالذات؟
انطلاقا من الإشكالية اعتمدنا في معالجة هذا النص الروائي"إجراءات المنهج البنيوي، ونظرية العنوان"، وتناولنا في بحثنا هذا "بلاغة التناص في رواية أسير الشمس لحميد عبد القادر"، من خلال مدخل تحت عنوان:"مصطلحات ومفاهيم"، أخذنا فيه تعريف السرد، تعريف النص، تعريف التاريخ، مفهوم الفن، كما أيضا تطرقنا إلى إرهاصات الرواية،

وأيضا تعريف الرواية، نشأتها، وتطورها عند العرب وعند الغرب، ونشأة الرواية الجزائرية، وقد قسمنا هذا البحث إلى فصلين، الفصل الأول: يحتوي على ثلاث مباحث، الفصل الثاني: يحتوي على مبحثين. جاء الفصل الأول تحت عنوان: التاريخ والتناص في رواية أسير الشمس،أما المبحث الأول منه فقمنا فيه بقراءة مفهوم التناص لغة واصطلاحا، مع ذكر تعاريف من بينهم جوليا كريستيفا، وسعيد يقطين. فيما أدرجنا في المبحث الثاني:أنواع التناص(ضروري واختياري، المحاكاة، الداخلي و الخارجي)، وتطرقنا في المبحث الثالث:إلى مستويات التناص حيث ذكرنا فيه مستويات عند جوليا كريستيفا، وعند محمد بنيس. أما في الفصل الثاني الذي جاء تحت عنوان : التناص الفني في رواية أسير الشمس، والذي قسمناه إلى مبحثين، فأخذنا في المبحث الأول منه : الفن والنص، لوحة دولاكروا من الفن إلى النص، حيث أدرجنا فيه تعريف موجز للفنان أوجين دولاكروا، تاريخ اللوحة، وصف اللوحة، التعريف بكاتب الرواية حميد عبد القادر، في حين أخذنا في المبحث الثاني: الخلفيات التاريخية للتناص الفني، وأدرجنا تحته عناوين فرعية(ثانوية) متماثلة في: تعريف آريسطو للفن، تعريف علم الجمال عند هيغل، تعريف فن الرسم، العلاقة بين الرسم والرواية، أوضاع متماثلة بين الرسام والروائي، علاقة الرواية بالرسم، وانتهينا إلى خلاصة، اتبعناها بملاحق تمثلت في ملخص الرواية، وصورة لغلاف الرواية، و الحوار بيننا وبين كاتب الرواية. وجاءت الخاتمة كحوصلة عامة لأهم النتائج التي توصلنا إليها. وختمنا بحثنا في الأخير، بقائمة من المصادر والمراجع والفهرس الذي ختمنا به البحث، واعتمدنا في بحثنا هذا على بعض المراجع أهمها: رواية"أسير الشمس" لحميد عبد القاد، و" بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" لحميد الحمداني،"البنية التناصية في الرواية العربية(دراسة تطبيقية للتداخلات النصية) ل:د. نصيرة عشي، إضافة إلى مجموعة من المراجع الغربية المترجمة منها:"علم النص" ليجوليا كريستيفا،"مدخل إلى علم الجمال" لهيغل،"مقدمة في سيسيولوجية الرواية" للوسيان غولدمان... وغيرها من الكتب.

اعترضنا أثناء البحث بعض الصعوبات، منها إنعدام المراجع التطبيقية التي تناولت هذه الرواية، دراسة وتحليلا، لكونها قد صدرت مؤخرا، وكذلك الموضوع (التناص الفني) هو موضوع جديد، ولم يتطرق له الكثير، لكن عسى أن نكون قد قدمنا جهدا، نتمناه خيرا لنا.

نتوجه في الأخير بجزيل الشكر وفائق التقدير والاحترام، لأستاذتنا المشرفة"عشي نصيرة"، على صبرها الجميل وجهدها الكبير في توجيهها لنا، والتي كانت سندا وعونا لبحثنا هذا، فلكي أستاذتنا فائق التقدير والإحترام.

1. تعريف السّرد:

- **لغة:** يحدّثنا لسان العرب عن السّرد في اللّغة فيقول: «السّرد في اللّغة تقدّمه شيء إلى شيء، تأتي به متّسقاً بعضه في إثر بعض متتابعاً. سرد الحديث ونحوه، يسرده سردا إذا تابعه وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له»[1].

وكلمة السرد لها معاني كثيرة تدور معظمها في فلك هذا المعنى، وقد وردت هذه الكلمة في القرآن الكريم على شكل توجيه للنبّي داوود عليه السلام من الخالق سبحانه وتعالى، يعّلمه صفة الدّروع يقول:{ أن اعمل سابغات وقدر في السرد وعملوا صالحا إني بما تعملون بصير}[2].

ويقول **"ابن كثير"** في شرح الآية: هذا إرشاد من الله تعالى لنبيّه داوود عليه السلام في تعليمه صيغة الدّروع، قال مجاهد في قوله تعالى:«و قدر في السرد لا تدق مسمار فيقلل في الحلقة ولا تغلضه فيقمها و اجعله بقدر... وقال **"ابن أبي طلحة"** عن عباس السرد هو الحلق الحديد»[3].

- **اصطلاحا**: مصطلح السّرد بالفرنسية هو narration وبالإنجليزية narrative ، ويعتبر

الرّكيزة الأساسيّة للرّواية ولا يعني هذا على التقليل من أهمية المكونات الأخرى «بل أن هذه العناصر الرّوائية محكومة في كثير من الأحيان إن لم يكن في أغلبها من حيث القيمة بعملية سردها والكيفية التي تتم بها عملية السّرد»[4]،على اعتبار أن القصة الواحدة يمكن أن تسرد وتحكى بطرائق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط السّرد أو (الحكي) بشكل أساس وعملية السّرد أو (الحكي) هي بالضرورة قصة مسرودة(محكية) يفترض وجود شخص يسرد (يحكي) وشخص يسرد له (يُحكي له)،أي وجود تواصل بين طرف أوّل نسميه سارداً(راوياً) وطرف ثاني نسميه مسرودا له (مرويا له)، والمبدأ في علاقة السارد (الراوي) أو الكاتب بالقارئ، هو مبدأ الثّقة لأن القارئ ينقاد تلقائيا نحو الثقة في سرد السارد لرواية الراوي أو الكاتب، وهذه يسميهاpierre Macherey الميثاق (pacte) أو العقد(contrat).

كما أن السرد أيضا هو تلك "الكيفية التي تسرد (أو تروى) بها القصّة عن طريق هذه القناة نفسها وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصّة ذاتها"[5].

أصبح هذا المصطلح بمفهومه الشامل يزاحم العلوم الأخرى"وأطلق على نفسه علم السردnarratologie متكون من الكلمة اللاتينية narrate بمعنى يقص ويحكي وlogie التي

---

[1] .ابن منظور.**لسان العرب**.دار صادر.بيروت.د.ط.2009.
[2] .**القرآن الكريم**.سورة سبأ.الآية11.
[3] .ابن كثير.**تفسير القرآن الكريم**.ج3.دار الجبل.بيروت.ص506.
[4] .حميد الحمداني.بنية النص السردي.المركز الثقافي العربي للطباعة.و النشر و التوزيع.ط3.سنة2000.ص77.
[5] .حميد الحمداني.**بنية النص السردي**.من منظور النقد الأدبي.ط2.المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع.بيروت.الدار البيضاء.1993.ص45.

تعني العلم وهذا العلم يعني بإستخراج النظم التي تحكم السرد والقواعد التي توجد أبنيته وتحدّد خصائصه وسماته.أمّا السرديّة فنعني بها إستنباط القوانين الداخليّة للأجناس الأدبيّة"[1].

إنّ السرد يهتم بالقوانين اللازمة التي تصف الأشياء سواء أكانت ماضية أو حديثة،إذ أن "جاتمان" درس السرد"بوصفه وسيلة لإنتاج الأفعال بوصفها مكونات متداخلة من الحوادث والوقائع والشخصيات تنطوي على معنى. وعدّ السرد نوعا من وسائل التعبير"[2].

بما أن السرد أداة للتعبير فلا نستطيع الجزم بأن هذه المرويات السردية العربية تعد سردا غربيا لأن موقف **"عبد الله إبراهيم "**مجرد وجهة نظر وهي قابلة للتغيير، وفي كتاب السردية العربية الحديثة**"لعبد الله إبراهيم"**تبين أن السردية العربية التي وصفته بأنها ظاهرة أدبية ثقافية في التخاصم بين المرجعيات والنصوص والأنواع الأدبية هي ثمرة التمازج بين الرصيد السردي القديم ومؤثرات ثقافية جديدة"[3].

فلا يعاب أن نقول بأنه ليس للأمة العربية سردية لأن لكل أمة أدبها الخاص بها وهو بسيط لبساطة البيئة العربية وصفاتها إذن فلدينا نص سردي عربي تراثي غزير ومتنوع ولكن لم تكن لدينا قديما سردية عربية تنظم هذا النص وتأثره بالمفاهيم المعاصرة، وما وجد منها ركز إهتمامه على الفنيين المهيمنين آنذاك الخطابة والترسل. فلا يمكن تصور السرد خارج مفهوم آخر وهو النص.

2.النص وتعريفاته: يعتبر النص نقطة تلاقي العديد من المجالات المعرفيّة، بل لا يكاد يخلو مجال من وجود النص إلاّ أن وجهة النظر، وطريقة الإشتغال وأشكال المقاربة تختلف من مجال إلى آخر ومن شخص لآخر، ومن نص لآخر ولعلّ ذلك راجع لما عرفه ويعرفه مصطلح النص من تعدد دلالي، تطور عبر التاريخ وقبل أن نبحث في الدلالة الاصطلاحية للنص، لابد أن نتطرق للدلالة اللغوية التي قد تمدنا ببعض التوضيحات المضيئة لدلالة النص الإصطلاحية، رغم أنه يجب أن نعول كل التعويل على هذه الدلالة في شرح المصطلحات، بل يجب بناء "مفهوم النص من جملة المقاربات النقدية التي قدمت له في البحوث البنيوية والسيميولوجية الحديثة"[4]

1/**التعريف اللغوي للنص:**

أ) **في اللغة العربية**: إن المتتبع لكلمة" النص "في المعاجم العربية يلاحظ كثرة الدلالات التي ترتبط بها فقد جاء في مقاييس اللغة:" النون والصاد أصل صحيح يدل على رفع وارتفاع وانتهاء في الشيء...ونصصت الرجل: تتبعت مسألته عن الشيء حتى تستخرج ما عنده ،وهو القياس ،لأنه يبتغي بلوغ النهاية"[5]ويقول **"ابن منظور"**:" النص: رفعك للشيء، نص الحديث ينصه نصا: رفعه. وكل ما أظهر. فقد نص...

[1] .عبد الله إبراهيم.**السردية العربية**.بحث في البنية السردية للموروث الحكائي.ط1.سنة1995.ص18.
[2] .المرجع نفسه.ص7.
[3] .المرجع نفسه.ن.ص
[4] .صلاح فضل.**بلاغة الخطاب و علم النص**.عالم المعرفة.العدد164.سنة1992.ص211.
[5] .أحمد بن فارس(متوفى395ه).**معجم مقاييس اللغة**.تحقيق:عبد السلام هارون.دار الفكر.دط.1979.ج5.ص357.

وأصل النص " أقصى الشيء وغايته"[1]. وفي تاج العروس "أصل النص: رفعك للشيء وإظهاره فهو من الرفع والظهور ومنه المنصه...نص الشيء نصا:"حركه"[2]، هكذا يظهر النص أن له دلالات كثيرة في اللغة العربية ، كالغاية والمنتهى ، والتحريك والتعيين، و التوقيف، وإلا أن هذه المعاني المختلفة ما هي إلا مجازات، فالمعنى الأصلي هو الرفع والظهور.

ب) **في اللغة الأوروبية**:" نجد في اللغات الأوروبية كالفرنسية أن مصطلح texte يرتبط بالنسيج والأنساخ المضفرة"[3]ويعود المصطلح إلى ما تعنيه كلمة النسيج "في المجال المادي الصناعي، وقد نتج عنها إشتقاقات لا تخرج عن هذا المعنى الأصلي، ثم نقل هذا المعنى إلى نسيج النص ثم إعتبر النص نسجا في الكلمات "[4]، وترتبط كلمة النسيج بعدة دلالات قريبة من معنى النص إصطلاحا ومنها "دقة التنظيم وبراعة الصنع والجهد والقصد، والكمال والإستواء"[5]

"إنّ هذه الدلالة اللغوية للنص في اللغات الأجنبية أكثر إرتباطاً بحقيقة النص الإصطلاحية على عكس الدلالة في اللغة العربية، والتي تظهر بعيدا عن معنى النص كما هو معروف. رغم أنه يمكن أن تلمس طريق للربط بين الدلالة اللغوية الإصطلاحية، وكيف إنتقل المفهوم إلى دلالته الحالية"[6].

2/2/التعريف الإصطلاحي للنص:

" تتعدد تعريفات النص حسب التوجهات المعرفية والنظرية للباحثين وإختلاف مقارباتهم، بل قد تتعدد تعريفات الباحث الواحد حسب توجهاته النقدية المختلفة"[7]، **فرولان بارت Roland Parthes** مثلا" تعددت تعريفاته للنص الأدبي بتعدد المراحل النقدية التي مر بها، منذ المرحلة الإجتماعية وحتى المرحلة الحرة، مرورا بالبنيوية والسيمائية"[8]، وهذا التنوع في تعريف النص "يدل على عدم استقرار المفهوم من جهة وتباين طرقه الإجرائية في حقول معرفية مختلفة من جهة أخرى"[9] ، بل "إن مسألة وجود تعريف جامع مانع للنص مسالة غير

[1] .أبو الفضل.جمال الدين ابن منظور.**لسان العرب**.دار صادر.ط3.ج7.بيروت.1414ه.ص99/98.

[3] .محمد الدين أبي فيض.محمد مرتضى الحسيني.الواسطي الزبيدي الحنفي.**تاج العروس من جواهر القاموس**.مجموعة من المحققين.دار الهداية.ج18.دط.دت.ص179.

[4] .فولفجانغ هاينه من.ديتر فيهفيجر.**مدخل إلى علم الغة النصي**.ترجمة فالح بن شبيب العجمي.جامعة الملك سعود.1999.ط1.ص4.

[5] .محمد مفتاح.**المفاهيم معالم**.نحو تأويل واقعي.المركز الثقافي العربي.الرباط.ط1.سنة1999.ص16.

[6] .عبد القادر شرشار.**تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص**.ص17.عن"عبد الخالق فرحات" شاهين.**أصول المعايير النصية في التراث النقدي و البلاغي عن العرب**.رسالة ماجستير.كلية الآداب.جامعة الكوفة.2012.ص7.

[7] .نصر حامد أبو زيد.**مفهوم النص**.دراسة في **علوم القرآن**.الهيئة المصرية العامة للكتاب.دط.1990.ص90.

[8] .محمد عزام.**النص الغائب:تجليات التناص في الشعر العربي**.منشورات اتحاد الكتاب العرب.دمشق.2001.بط.ص14.

[9] .حسين خمري.**نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**.منشورات الإختلاف و الدار العربية للعلوم ناشرون.ط1.سنة2007.ص35.

منطقية من جهة التصور اللغوي، ويؤكد ذلك الإختلاف بين علماء اللغة الذين ينتمون إلى مدارس لغوية مختلفة،حول حدوث المصطلحات التي ترتكز عليها بحوثهم"[1].

3.2.مفهوم النص عند العرب وعند بعض المنظرين الغربيين:

1.3.2 عند العرب: يختلف معنى النص إصطلاحا حسب المجال المعرفي الذي تتم فيه

الدراسة، ففي اصطلاح الأصوليين يدل النص على "ما لا يحتمل إلا معنى واحدا أو ما يحتمل التأويل"[2].أما عند أهل الحديث فقد جاء بمعنى الإسناد، والتعيين، والتجديد فيقولون نص عليه في كذا.ونجده عند الفقهاء بمعنى الدليل الشرعي كالقرآن والسنة، ومن قولهم:"لا إجتهاد مع النص"، و يرى "**محمد مفتاح**" أن النص وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة منسجمة"[3]، ويعرف أيضا من خلال بعض المقومات الأساسيّة، فالنص عنده مدونة كلامية، وحدث تواصلي وتفاعلي، وله بداية ونهاية، أي أنه مغلق كتابيا لكنه توالدي معنويا لأنه "متولد من أحداث تاريخية ولغوية.... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له"[4]، ومن خلال هذا التعريف نجد أن النص في آخر الأمر يعني الظهور أي البعد عن الخفاء و الغموض.

2.3.2 عند بعض المنظرين الغربيين: لقد بحث في النص ودلالته مجموعة من النقاد والباحثين من مختلف المشارب والإتجاهات النقدية المختلفة، ومنهم السوسيولوجيون كالباحث الروسي **لوتمان(Lotman)**الذي يرى أن النص يعتمد على ثلاث مكونات:

-**التعبير**:أي الجانب اللغوي والتجديد : أي أن للنص دلالة لا تقبل التجزئة."فهو يحقق دلالة ثقافية محددة وينقل دلالتها الكاملة"[5].

ويرتبط النص عند العالم اللساني **لويس هلمسليف Louis Hjelmslev**: بالملفوظ اللغوي المحكي أو المكتوب طويلا كان أو قصيرا، فعبارة(Stop) أي قف هي في نظر هالمسليف نص"[6].

ويعتبر **فانديك (van dijk)** من الباحثين الذين اشتغلوا على النص كثيرا وقد ذكر في كتابيه:(بعض مظاهر و قواعد النص) 1972، و(النص والسياق)1977، إن النص نتائج لفعل ولعملية إنتاج من جهة، وأساس لأفعال وعمليات تلقي واستعمال داخل نظام التواصل والتفاعل من جهة أخرى"[7].

أما الناقدة **جوليا كريستيفا(Julia kristiva**) فترى أن النص يتجاوز الخطاب أو القول فهو في نظرها موضوع للعديد من الممارسات السيمولوجية، التي تشكل ظواهر غير لغوية مكونة بواسطة اللغة. إن النص بهذا المعنى "جهاز غير لغوي يعيد توزيع نظام اللغة بكشف

---

[1] .سعيد بحيري.**علم لغة النص.المفاهيم و الإتجاهات**.مكتبة لبنان ناشرون.لونجمان.ط1.سنة1997.ص107.
[2] .مجع اللغة العربية بالقاهرة.**المعجم الوسيط**.مكتبة الشروق الدولية.ط4.سنة2004.ج2.ص926.
[3] .محمد مفتاح.**التشابه و الإختلاف**.المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء.بيروت.ط1.سنة1996.ص15.
[4] .محمد مفتاح.**تحليل الخطاب الشعري:استراتيجية التناص**.المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء.بيروت.ط3.سنة1992.ص120.
[5] .صلاح فضل.**بلاغة الخطاب و علم النص**.عالم المعرفة.عدد164.سنة1992.ص216.
[6] .يسرى نوفل.**المعايير النصية في السور القرآنية**.دار النابغة للنشر و التوزيع.ط1.سنة2014.ص18.
[7] .محمد عزام.**النص الغائب**.ص16.

العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها. والنص نتيجة لذلك إنما هو عملية إنتاجية مما يعني أمرين:

- العلاقة باللغة التي تتوقع فيها أن تصبح من قبيل إعادة توزيع (عن طريق التفكيك وإعادة البناء)، مما يجعله صالحا لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفية له.

- يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى،أي عملية(تناص)، ففي الفضاء تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى ، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد بعضها الآخر ونقضه."[1]

-ويرى **جوفري هرتمان** (G.**Hartman**) أن النص هو أي قطعة ما ذات دلالة وذات وظيفة، وبالتالي هي قطعة مثمرة من الكلام"[2]

إذن النص هو بناء لغوي غير إنجازي عكس الخطاب، وفي هذا البحث تم تبني الرأي القائل بتطابق النص والخطاب فكل نص هو خطاب في سياق تواصلي محدد والخطاب لا يمكنه أن يكون إلا نصا في سياق ما.

2. تعريف التاريخ:

1) **لغة**: التاريخ في اللغة، الإعلام بالوقت، ويقال أرخت الكتاب و ورخته ، أي بينت وقت كتابته، وقال الجوهري: التاريخ وتعريف الوقت، والتوريخ مثله، وقيل: إشتقاق أرخت و ورخت من الأرخ وهو شيء يحدث، و قد فرق **الأصمعي** بين اللغتين فقال:"بنو تميم يقولون ورخت الكتابة وهو لفظ لم يستخدمه كاتب قط، وبلقيس تقول: أرخته تاريخا، فلفظ أرخ هو الشائع عند العرب، وهذا يؤيد كونه عربيا، وهو الأرجح لأن جذر(ورخ) جذر سامي مأخوذ من لغة اليمن الجنوبية، وقيل أنه ليس عربيا محضا، بل هو معرب مأخوذ من (ماه روز بالفارسية، ماه القمر و روز اليوم ، وكان الليل والنهار طرفه)، مما يعني حساب الشهور والأيام أو التوقيت حسب القمر، وتوحي لفظة ماه روز الفارسية بأن المراد منها تعيين بدء الشهر القمري، ويعللون ذلك برواية جاء فيها أن الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه لما كثرت لديه الأموال واختلط عليه وقت توزيعها، جمع وجوه الصحابة رضوان الله عليهم أجمعين وسألهم عن كيفية التوصل إلى ذلك فقال: الهرمزان ملك الأموال: وكان قد أسر زمن فتح فارس، وحمل إلى عمر بن الخطاب رضي الله عنه فأسلم فقال له: "إن للعجم حسابا يسمونه ماه روز ويسندونه إلى من غلب من الأكاسرة فعربوا لفظة ماه روز بمؤرخ وجعلوا مصدره (التاريخ) واستعملوه في وجوه الصرف، ثم شرح لهم الهرمزان كيفية استعمال ذلك.

---

[1] .جوليا كريستيفا.**علم النص.ترجمة فريد زاهي**.دار طوبقال للنشر.المغرب.ط2.سنة1997.

[2] .سعيد بحيري.**علم لغة النص**.ص102/101.

- وقال **أبو منصور الجوالبقي:**" يقال أن التاريخ الذي يؤرخه الناس ليس بعربي محض،وإنما أخذه المسلمون من أهل الكتاب، وتاريخ المسلمين أرخ من سنة الهجرة كتب في خلافة عمر ابن الخطاب رضي الله عنه فصار تاريخ إلى اليوم"[1]

- قال **أبو الفرج قدامة بن جعفر** الكاتب في كتابه (الخراج):" تاريخ كل شيء آخره ، فيؤرخون بالوقت الذي فيه حوادث مشهورة".

2) **اصطلاحا**:التعريف بالوقت الذي تضبط به الأحوال من مولد الرواة والأئمة ووفاة وصحة وعقل وبدن ورحلة وحج وحفظ وضبط وتوثيق وتجريح وما أشبه هذا مما مرجعه الفحص عن أحوالهم ،ويلتحق به ما يتفق من الحادث والوقائع الجليلة من ظهور ملمة، وتجديد فرض، وخليفة، ووزير، وغزوة، وملحمة، وحرب، وفتح بلد، وانتزاعه من متغلب عليه، وانتقال دولة، وربما يتوسع فيه لبدء الخلق وقصص الأنبياء وغير ذلك من أمور الأمم الماضية.

"وكلمة التاريخ من حيث الاصطلاح أيضا تعني الزمن والحقبة، ولم يظهر هذا الاصطلاح بالمعنى هذا لا في الأدب الجاهلي ولا في القرآن الكريم ولا في الأحاديث النبوية الشريفة، ولم يستخدم لأول مرة إلاّ منذ أن أدخل عمر بن الخطاب رضي الله عنه التقويم الهجري، فقد ورد هذا الاصطلاح، في بردية يرجع تاريخها إلى سنة 22 هجري، مما يدل على أن الكلمة كانت معروفة في ذلك الحين .وكان المسلمون قبل ذلك يستعملون لمعنى التاريخ كلمة(العد) فقد روى البخاري قول سهل بن سعد الصحابي في ظهور التقويم الهجري"[2].

وعليه نجد أن كلمة تاريخ تحمل في العربية منذ زمن بعيد ستة من المعاني وهي:

1) سير الزمن والأحداث أي التطور التاريخي.
2) تاريخ الرجال أي التراجم.
3) عملية التدوين التاريخي أو التأريخ ووصف التطور وتحليله.
4) علم التاريخ والمعرفة به.
5) تحديد زمن الواقعة أو الحادثة باليوم والشهر والسنة.
6) تراث القوم تمثيل الشمائل الأساسية فيهم مثل قولهم: فلان تاريخ قومه[3].

ومن خلال هذه التعاريف يمكن القول أن التاريخ علمي يتعلق بالمكان والزمان بما فيه من وقائع وأحداث، وما يكون لها من أثر في حياة الناس.

4.**مفهوم الفن:** لو رجعنا إلى الأصل في اشتقاق كلمة الفن باليونانية لوجدنا أن هذه الكلمة تعني (النشاط الصناعي النافع بصفة عامة)، ولم يكن لفظ الفن عندهم مقتصرا على فن الشعر والنحت والموسيقى والغناء بل كل ما يشمل الصناعات المهنية كالنجارة والحدادة والبناء، ولعل ما يشيره الفن عند اليونانيين هو حصيلة القدرة البشرية مادام الإنسان هو الصانع فهو

[1] .عواطف بنت محمد نواب.**مقرر مادة.المدخل إلى علم التاريخ**.رقم2-110.ص2.
[2] .المرجع نفسه.ص3.
[3] .عواطف بنت حمد نواب.ص4/3.

يستحدث الموضوعات والأدوات ويتيح أشياء جديدة الأمر الذي جعل الفلاسفة أن يصفوا الفن مقابل الطبيعة.

- فقد فهم أفلاطون بأن:"الفن هبة مقدسة جاءت إلى الإنسان من العالم الحسي، وفهم مهمة الفنان على أنها أخطر وأعظم من مجرد التعبير عن الصورة الجميلة ولم يكن أفلاطون هو أول من عبر بفلسفته عن الإتجاه الديني العلمي في الفن، بل إن الفلسفة السابقة عليه منهم من استطاع أن يضع النواة الأولى لهذا الإتجاه"[1].

فيما يقسم أرسطو المعارف البشرية إلى ثلاثة أنواع "معارف نظرية ومعارف عملية ومعارف فنية، فلم يكن يخلط بين الفن والمعرفة العملية بل يقول أن غاية الفن تتمثل بالضرورة في شيء يوجد خارج الفاعل وليس على الفاعل سوى أن يحقق إرادته فيه"[2].

فالفن عند أرسطو"وسيلة وصنعة وليس هو الغاية فما يضيفه الإنسان ما هو إلاّ أثر أو حصيلة الفن في حد ذاته، لذا فهو يشير إلى "أن الفنّان لا ينبغي له أن يتقيد بالنقل الحر في الواقع وإنما عليه أن يحاكي الأشياء على النحو الذي يجب أن تكون عليه"[3].

لذا فإن المحاكاة في نظر أرسطو ليس تطابق الأثر الفني مع صورة الطبيعة بل إنها تعني أن الصورة الطبيعية نقطة بداية في عملية الخلق الفني مؤكدا "أن الفن الجميل هو لا يكون ترديدا حرفيا للمجرى المألوف للتجربة"[4]، والظاهر أن العرب فهموا الفن بالمعنى الذي فهمه أرسطو، إذ يقول أبو حيان التوحيدي "أن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس تقبل آثارها وتتمثل بأمرها وتكمل بكمالها، وتعمل على استعمالها وتكتب بإملائها وترسم بإلغائها"...[5]

فقد يدل هذا النص على أن التوحيدي فهم بأن الفن هو الإنسان مضافا إلى الطبيعة وإنما الطبيعة تخضع لإملاء العقل البشري، وهو ما يشير إليه بأن الطبيعة دون نفس الإنسانية.

عرف **ليون تولستري**(1828_ 1900) الفن بعيدا عن التصورات التي تدور حول فكرة الجمال، وإنما يعرف الفن بأنّه نشاط انفعالي أو هو بمعنى أدق لغة، وتوصيل للإنفعالات، فهو يرى أن الفن ليس مجرد تعبير وإنّما هو توصيل للإنفعالات كما هو الحال في اللغة، وفي الوقت الذي تقدم فيه اللغة الأفكار يقدم الفن الإنفعالات والعواطف بين أفراد المجتمع بواسطة الألوان، فهو إذن نوع من اللغة الأمر الذي أخذت به "**سوزان لانجر**" فهي تُعرف الفن:"بأنه لغة الشعور السابقة في الإنسان على لغة المنطق"[6].

يلخص **كروتشه** فلسفة الحدسية بأن الفن "كيان"أو"حدس" ويلزم في ذلك:

أولاً: ألا يكون الفن ظاهرة فيزيائية أو واقعية، ومعنى هذا أن الفن لا يمكن أن يوضع مع الظواهر الطبيعية كالضوء أو الصوت...، فالفن ليس واقعة تقبل القياس.

---

[1] .جيروم ستولنيتز.**النقد الفني.دراسة جمالية و فلسفية**.دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر.ط1.سنة2008.ص34/33.
[2] .محمد علي أبو ريان.**فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة**.دار المعرفة الجامعية.الاسكندرية.ط5.سنة1977.ص8.
[3] .وليم راي.**المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**.دار المأمون للترجمة و النشر.العراق.ط1.سنة1987.ص45.
[4] .هربرت ريد.**معنى الفن.ترجمة:سامي خشبة**.دار الشؤون الثقافية.بغداد.1986.ص170.
[5] .محمد علي أبو ريان.**فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة**.ص9.
[6] .جيروم ستولنيتز.**النقد الفني**.ص20.

ثانيا: ينكر أن يكون الفن فعلا نفعيا من وراءه الإنسان تحصيله لذة أو إجتناب ألم، فقد أخلع على الفن طابعا نظريا بوصفه تأملا رافضا التوحيد بين الفن واللذة.

ثالثا: ينكر كروتشه النظرية القائلة بأن الفن فعل أخلاقي، فهو يستبعد الفن من دائرة العمل والإرادة، لهذا يقرر كروتشه أنه:"إذا كانت الإرادة الخبيرة هي قوام الإنسان الفاضل فإنها ليست قوام الإنسان الفنان، فالفن خارج عن نطاق الأخلاق"[1].

رابعا: يرفض كروتشه أن يكون الفن مجرد معرفة تصويرية، فهو يضع"الفن مقابل العلم على اعتبار أن الأول حدس، يقدم الظاهرة والثاني تصور عقلي يكشف لنا الحقيقة المعقولة"[2].

ومن خلال ما تقدم من تعريفات للفن وفقا للإتجاهات الفلسفية المختلفة لابد من أن تضعنا في النهاية أمام حقيقة مرتبطة بتلك التعاريف وهي (العمل الفني) بوصفه موضوعا إستطيقيا الذي تدركه أولا وقبل كل شيء عن طريق الحس، فلابد لنا إذا من معرفة ودراسة العمل الفني بصفة عامة، ومن خلال التعريف نستنتج أن الفن هو الجمال الذي يطمح إليه الإنسان.

❖ نشأة الرّواية الجزائريّة:

حين نعود إلى القواميس العربية لتحديد مفهوم الرواية نجد أن هذه اللفظة تدل على التفكير في الأمر، وتدل على نقل الماء وأخذه، كما تدل على نقل الخبر واستظهاره، فقد ورد في لسان العرب عن ابن سيده في معتل الياء"روي من الماء بالكسر، ومن اللبن يروي ريا...ويقال للناقة الغزيرة هي تروي الصبي لأنه ينام أو الليل، فأراد أن درتها تعجل قبل نومه... والرواية المزادة فيها الماء، ويسمى البعير رواية على تسمية الشيء بإسم غيره لقربه منه، والرواية أيضا البعير أو البغل أو الحمار يسقى عليه الماء، والرجل المستقي أيضا راوية... ويقال روى فلان فلانا شعرا إذا رواه له متى حفظه للرواية عنه، قال الجوهري رويت الحديث والشعر رواية فأنا راوي في الماء والشعر، من قوم رواة، وروية الشعر ترويه أي حملته على روايته وأرويته أيضا، وتقول : أنشد القصيدة يا هذا ولا تقل أروها إلا أن تأمره برواياتها أي بإستظهارها"[3].

وبالقدر الذي تبدو فيه الرواية معروفة، فإن تعريفها ليس بالأمر الهين نظرا لحداثتها ولتطورها المستمر، وهنا تكمن الصعوبة، وإلى ذلك أشار الدكتور **عبد المالك مرتاض** قائلا:" والحق أننا بدون خجل ولا تردد نبادر إلى الرد عن السؤال بعدم القدرة على الإجابة، والسؤال الذي يعنيه مرتاض هو ما هي الرواية"[4].

وقبل ذلك رأى "ميخائيل باختين"أن تعريف الرواية لم يجد جوابا بعد بسبب تطورها الدائم"[5].

---

[1] .أميرة حلمى مطر.**فلسفة الجمال و نأتها و تطورها**.دار الثقافة للنشر و التوزيع.القاهرة.1984.ص46.

[2] .وليم راي.**المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**.ص61.

[3] .ابن منظور.**قاموس لسان العرب**.إنتاج المستقبل للنشر الإلكتروني.بيروت.إصدار1.5.سنة1995.برمجة و تنظيم طراف خليل طراف.**مادة روي**.نقلا عن طبعة دار صادر.بيروت.1990.

[4] .عبد المالك مرتاض.**(الرواية جنسا أدبيا)مجلة الأقلام**.وزارة الثقافة و الإعلام.بغداد.عدد12.سنة1986.ص124.

[5] .ميخائيل باختين.الملحمة و الرواية.ترجمة و تقديم:جمال شحيذ.كتاب الفكر العربي3.بيروت.1982.ص66.

إن هذا اللون من الأدب كما يضيف"قولدمان""يعيد النظر في كل الأشكال التي إستقر فيها"[1].

وبالرغم من صعوبة تعريف الرواية، فإننا سنحاول التصدي لتعريفها بإستعراض بعض التعاريف التي أوردها بعد الدارسين، ومما جاء في تعريفها نذكر:

- "هي رواية كلية شاملة موضوعية أو ذاتية، تستعير معمارها من بنية المجتمع، وتفسح مكانا لتتعايش فيه الأنواع والأساليب، كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة"[2].

من خلال هذا التعريف نجد أن الرواية تتميز بما يلي:

1- الكلية والشمولية سواء في تناول الموضوعات أو في الناحية الشكلية.
2- قد تكون الرواية معبرة عن الفرد أو عن الجماعة او عن الظواهر.
3- ترتبط الرواية بالمجتمع وتقيم معمارها على أساسه.
4- الرواية مثل المجتمع تتجاوز المتناقضات، وتجمع بين الأشكال الأدبية.

أما معجم المصطلحات الأدبية لفتحي إبراهيم فقد جاء فيه أن الرواية:" سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية وما صاحبها من تحرر الفرد من ربقة التبعيات الشخصية"[3]، و منه نستنتج أن الرواية ظهرت مع الطبقة البرجوازية، و هي عبارة عن السرد القصصي، لمجموعة الأحداث و الأفعال و المشاهد.

1. **ظهور الرواية في الأدب الغربي:** لم تحقق الرواية الإستقلال بإعتبارها جنسا أدبيا

وتتميز بوجودها وشكلها الخاص في الأدب العربي والغربي إلا في العصر الحديث، حيث ارتبط مصطلح الرواية بظهور وسيطرة الطبقة الوسطى في المجتمع الأوروبي في القرن 18، حيث:"أطلقوا إسم الرواية غير الفنية على المراحل السابقة لهذا العصر، حيث تميز الأدب القصصي منذ القديم بسيطرة أدب الطبقة الحاكمة، ولا تمثل القصص المعبرة عن الخدم والصعاليك إلا إستثناء لا يكمن القياس عليه"[4].

إذن:"فالرواية وليدة الطبقة البرجوازية وهي البديل عن الملحمة ولذلك اعتبر هيجل الرواية ملحمة العصر الحديث"[5].

---

[1] .المرجع نفسه.الصفحة نفسها.
[2] .عبد الله العروي.**الايديولوجية العربية المعاصرة**.ترجمة محمد عيساني.دار الحقيقة.بيروت.1970.ص275.
[3] .إبراهيم فتحي.**معجم المصطلحات الأدبية**.المؤسسة العربية للناشرين المبتدئين.الجمهورية التونسية.عدد1.سنة1988.ص176.
[4] .عبد المحسن طه بدر.**تطور الرواية العربية الحديثة في مصر(1870-1938)**.دار المعارف.مصر.ط4.ص93ز
[5] .رمضان بسطاويسي.**(نظرية الرواية لدى لوكانش)مجلة الأقلام**.عدد11-12.سنة1986.ص177.

إن لوكاتش في معرض حديثه عن الرواية والملحمة يتناول جانبين: جانب المضمون الذي أشرنا إليه، وجانب الشكل المتمثل في اللغة النثريّة بالنسبة للرواية، وفي ربطه بين المرحلة التاريخية وصفات الرواية يميز لوكاتش بين ثلاث أنماط للرواية الغربية انطلاقا من العلاقة بين البطل والعالم، ثم أضاف نمطا رابعا، هذه الأنماط هي:

1- الرواية المثالية التجريدية وتتميز بنشاط البطل وضيق العالم، مثل رواية دونكيشوت.
2- الرواية النفسية، ويحدث فيها انفصال بين الذات والعالم الخارجي،إذ يهتم فيها البطل بنفسه.
3- أما النمط الثالث فيقع وسط بين النمطين السابقين، فإذا كان النوع الأول يمثل انقطاعا أو تعارضا بين الذات والعالم الخارجي ،والثاني يمثل انفصالا، فإن الصنف الثالث يمثل مصالحة بين الذات الداخلية والواقع الخارجي.
4- أما النمط الرابع الذي أضافه لوكاتش فيشير إلى التطور الذي عرفته الرواية،ذلك أنها في الربع الأول من هذا القرن عرفت تغييرا في مركز الثقل ،فلم تعد الشخصية مكيفة بواسطة العقدة الروائية، يقول لوسيان غولدان:"من هنا هذا النزوع في الرواية المعاصرة إلى إهمال الإتفاق الروائي المحض أعني بطل الرواية فقد تصدعت هذه الشخصية في الأدب الحديث و رقت"[1].

2. **نشأة الرواية في المشرق**: إذا كان بعض الدارسين يربط الرواية بعناصر القصص الأخرى، فيعدها شكلا عن القصة والحكاية، فإن ذلك يستتبع القول بأن: "الرواية لها جذور وأصول في الأدب العربي الذي أخذ الفن ممثلا في بعض ما جاء مبثوثاً في كتب الجاحظ وابن المقفع، ومقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري، لكن بعض الدارسين على خلاف زملائهم يرون أن الرواية فن مستورد، ومن هؤلاء نجد: إسماعيل أدهم الذي يفسر الأدب القصصي في القرن العشرين منقطعا عن الأدب الغربي في بنيته التاريخية، ويراه شيئا جديدا أوجده الاتصال بالغرب"[2].

وإلى مثل هذه الآراء يذهب أديبنا الجزائري الطاهر وطار الذي يبدو أقل قطيعة للرواية عن التراث العربي، يقول في معرض رده عن السؤال الذي وجه له حول واقع الرواية العربية:" والرواية بالأصل فن، لا تقول:"دخيل على اللغة العربية وإنما فن جديد في الأدب العربي اكتشفه العرب فتبنوه مثلما اكتشفوا في بدء نهضتهم المنطق فتبنوه والفلسفة فتبنوها"[3].

3. **الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية:** شكلت الرواية الجزائية المكتوبة باللغة

---

[1] .لوسيلن غولدمان.**مقدمات في سوسيولوجية الرواية**.ترجمة بدر الدين عرودكي.دار الحوار للنشر و التوزيع.اللاذقية.سوريا.ط2.سنة1965.ص181.

[2] .إسماعيل أدهم.و إبراهيم ناجي.و توفيق الحكيم.دار سعد مصر للطباعة و النشر.1945.ص12.

[3] .بطرس الحلاق.**(نشأة الرواية العربية بين النقد و الايديولوجيا)الرواية العربية واقع و آفاق**.إعمال ملتقى الرواية العربية الحديثة بالمغرب.دار ابن الرشد للطباعة و النشر.بيروت.ط1.سنة1981.ص17.

الفرنسية ظاهرة لغوية متميزة، وأثارت حولها نقاشا حادا بين الدارسين، فمنهم من عدها عربية بإعتبار مضمونها الإجتماعي، والكثرة عّدها جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية ضمن كتاب الرّواية الجديدة في فرنسا وعلى إثره نجد أيضا كاتب ياسين.

أما الباحثون العرب فينقسمون إلى فريقين: فريق يختزل مسألة الهوية في اللغة وينكر الهوية العربية، لهذا الأدب (سيد حامد السناج)، وفريق آخر يترك عامل اللغة جانبا ويرى أن هذا الأدب المغاربي ليس من الأدب الفرنسي في شيء (محمد غنيمي هلال).

ويرفض أبو القاسم سعد الله وصف هذا الأدب بالقومي، لأن:"اللغة تشكل قاعدة أساس للكيان الحضاري للأمة"[1].

4. **الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية:** إن الرواية تمتد عبر الزمن لتلتقط مادتها مما هو راهن ومتفرد وظرفي، لتنقل التجربة الواقعية إلى التجربة الإبداعية يخالطها جانب أوفر من التخييل والفنية، وتعتبر الرواية جنسا أدبيا مستقلا تميزت بوجودها وشكلها الخاص في الأدب الغربي والعربي في العصر الحديث، وشكلت أكبر عنصر فاعل بوصفها أكثر إنتاجا وتناولا وقراءة وتحليلا، لأن الجنس الأدبي الذي ينقل مقتضيات جديدة اختارها الإنسان أو فرضت عليه من خلال مجموعة من المتناقضات والتفاعلات بين القيم الايجابية والسلبية.

وتختلف الرواية العربية عن نظيرتها الغربية كما يشير إلى ذلك فيصل دراج في مقدمة كتابه "نظرية الرواية والرواية العربية":" ليس إختلافا في النظر إلى العالم بل هو تميّز في المواضيع والتجارب والأدوات التقنية"[2].

لقد كان لتاريخ الشعب الجزائري وقع كبير في الأعمال الأدبية وخاصة الرواية إذ نجد:"معظم الروايات كانت إنعكاس الواقع المعاش، مما أدى إلى ظهور روايات إتسمت بالضعف اللغوي والتقني في بادئ الأمر مثل حكاية العشاق في الحب والإشتياق "لمحمد بن ابراهيم" التي كتبها سنة 1849 وهي أول رواية جزائرية، لكنها لم ترقى إلى مستوى الرواية الفنية، فهذا "عمر بن قينة" نجده يتحفظ في اعتبارها رواية، والسبب في ذلك يعود إلى ضعفها اللغوي كما ذكرنا أنفا، وعدم وجودها على الساحة الأدبية، وهذا راجع إلى مصادرة المستعمر أملاك المؤلف، وأملاك أسرته وإضطهادها ثم تبعتها محاولات أخرى في شكل رحلات ذات طابع قصصي منها ثلاث رحلات إلى باريس سنوات 1852 ،1878، 1902."[3]

من أسباب تأخر الرواية الجزائرية في الظهور عن الرواية العربية وبخاصة في المغرب العربي دخول الإستعمار، حيث حاولت فرنسا طمس الهوية الجزائرية من خلال ثقافتها وأدبها ولغتها على الشعب الجزائري، مما أدى إلى ظهور طائفة من الكتاب الجزائريين يكتبون باللغة الفرنسية لذا فولادة الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية وغيابها باللغة العربية هو ميلاد استثنائي، كان نتيجة لظروف عاشها أفراد استثنائيون تمكنوا من ولوج المدرسة

[1] .أبو القاسم سعد الله.**تجارب في الأدب و الرحلة**.المؤسسة الوطنية للكتاب.الجزائر.1983.ص76.
[2] .فيصل دراج.**نظرية الرواية العربية في الجزائر(التأسيس و التأصيل)**.مجلة المخبر.العدد الثاني.2005.ص15.
[3] .عمر بن قينة.**في الأدب الجزائري الحديث**.تاريخا.وأنواعا.وأعلاما.ديوان المطبوعة الجامعية.الجزائر.ط2.دت.ص197.

الفرنسية والإحتكاك بالثقافة والفكر العربي فكان أن قدموا لنا إنتاج إبداعي في جنس الرواية، حيث يوظف الروائي اللغة الفرنسية كوسيلة للتعبير عن هموم الإنسان الجزائري، من بينهم "محمد ديب" في ثلاثيته و"آسيا جبار" و"كاتب ياسين"... إضافة إلى سبب آخر ألا وهو إنعدام نماذج روائية جزائرية بالعربية يمكن تقليدها والنسخ على منوالها.

نستنتج مما سبق أن الرواية الجزائرية ظهرت متأخرة مقارنة بالأشكال الأدبية الأخرى، وكان معظم كتابها يكتبون باللغة الفرنسية في فترة الاستعمار، تبنى الكتاب اللغة الفرنسية للكتابة رغبة في الدفاع عن اللغة، و الهوية، و الثقافة العربية، لكن بعد ذلك ترجمت الروايات الجزائرية إلى اللغة العربية.

قبل التطرق إلى التناص كظاهرة نقدية معاصرة شغلت رأي العديد من النقاد، واحتلت حيزا كبيرا في النقد الأدبي، لابد لنا من التطرق إلى مفهوم التناص لأن تحليل ظاهرة المناص والتناص، يسمح لنا بإكتشاف مجموع العلاقات التي تتحكم في البنية السطحية.

فمن خلال:"المناص يمكن الدخول إلى الروايات ومعرفة ارتباطها دلاليا مع ما ورد في متنها، وأيضا تعيين الدور الذي تقوم به العناوين و التقديمات والإهداءات، من حيث إحاطة العمل الروائي وكإثارة موجهة الى القارئ وكان لابد لنا من التطرق إليها لأنها البداية التي ينطلق منها الباحث القارئ في تعامله مع النصوص لأن نص بدون عنوان هو لا محالة ناقص مهما كانت بساطة الدلالة التي يعرضها المناص فهو بمثابة دلالة رمزية لكل نص كما قد تعلن مباشرة عن علاقتها بأجناس خطابية أخرى"[1]، بمعنى أن المناص يكشف من خلال التقديمات و الإهداءات، و العناوين، عن العلاقة بينها و بين متن الرواية، وما ولد داخلها فتسمح هذه الأخيرة القارئ أو الكاتب، و بدراستها و التعمق فيها، فهو عبارة عن حلقة وصل بين الرواية و متنها، و أجزائها كالعنوان، و الإهداء، و التقديم.

- يقدم جيرار جينيت :"المناص كنوع ثاني من أنواع التعالي النصي الخمسة، والمعرفة بعلاقة النص مع ما يحيط به كالعنوان والعنوان الفرعي والتوطئات وغيرها من أنماط العلاقات المرافقة الذاتي، والتي توفر للنص محيطا متغيرا وأحيانا تعليقا رسميا أو غير رسمي يلزم القارئ الذي لا يعود كثيرا إلى التوثيق الخارجي، ويعامل النص بشكل خاص ولا يمكنه أن تدعي التصرف بسهولة فيها و أول ما يحيلنا إلى الروايات هو العناوين الخارجية"[2]. فجنيت بعد تعريفه للمناص كنوع جديد يتعلق بالنص و ما يحيط به كالعنوان و المدخل...الخ، التي تساعد القارئ على فهم النص و فك شفراته، و توفير له جو و فضاء يساعده على ذلك، بغض النظر على أنه لا يعود إلى التوثيق الخارجي الذي يسنه الكاتب في الرواية، و أول ما يلفت النظر هي العناوين الخارجية التي تكون أول ما يقرأها و يتطلع إليها القارئ.

1-1 العناوين الخارجيّة:

"إن العناوين الخارجية هي أول ما يلفت نظر القارئ، وبالتالي فهو يعد شكلا مثيرا "فكتابة عنوان هي طريقة جيدة لتصوير ولحلم الكتابة الأتي، والعنوان جنس وحده، لديه بلاغته ومتعته مثله مثل القائمة(liste)، هي أيضا تترك للقراءة بشكل جيد كما يشهد بذلك الذين يحبون قراءة قائمة المأكولات وفهرست الموضوعات بعض الكتب"[3]. بمعنى أن القارئ أول ما يلفت انتباهه في الرواية هو العناوين الخارجية للكتاب سواء كانت رواية أم لا، فالعناوين وحدها تعد جنسا، فكثير

[1] .نصيرة عشي.**البنية التناصية في الرواية العربية.دراسة تطبيقية للتدخلات النصية**.ط1.دار التنوير.الجزائر.2013.ص22.
[2] .المرجع نفسه.ص22.
[3] .نصيرة عشي.المرجع نفسه.ص22.

من الأشخاص تستهويهم قراءة العناوين، سواء كانت قائمة المأكولات، أو فهرس بعض الكتب، فهي تؤثر فيه، و يجد متعته عند قيامه لذلك.

"تمتاز العناوين الخارجية للروايات بالطول، وهي توافق الطول الذي تمتاز به الروايات ذاتها على مستوى السرد، كما أنها تثير مجموعة من الإنطباعات، فأسير الشمس للكاتب الجزائري حميد عبد القادر اتخذت عدة مسارات خاصة إذا ما استحضرت مرحلة من مراحل الإستعمار، وذلك بهدف إعادة النظر في تصورات كولونيالية، فهذا ما قدمته هذه الرواية لحميد عبد القادر التي تحمل عنوان ثانوي وهو أيام أوجين دولاكروا في الجزائر"[1] ، ومن خلال العنوان ندرك أن الرواية تحكي عن أيام الرسام الفرنسي فيرديناند فيكتور أوجين دولاكروا في الجزائر، لقد حاول الكاتب التعبير عن وجهة نظره عن أفكار دولاكروا، وتفكيك شفرة الرواية واللوحة، وذلك من خلال العنوان "أسير الشمس" ففي الرواية: "دولاكروا يبحث على الدوام عن تلك السكينة لنفسه في أمكنه بعيدة ولا يجدها إلا "في بلاد الشمس البعيدة التي يستحضرها من خلال كتب عن الشرق راح يقرأها بينهم ألفها جواسيس في هيئة رحالة قضوا سنوات عديدة من حياتهم متنقلين بين مدن لا تغيب عنها الشمس فدونوا إغراءاته ومسكاتها الممنوحة للأنفس المتعبة مثل نفسه، ومنذ أن داوم على قراءة تلك الكتب أصبح الخيال في حياته وشمس الشرق أضحت بلسما شافيا يتمنى بإستمرار أن يشعر بها وهي تلامس جسده العليل"[2].

نلاحظ أن العنوان مرتبط بالنص الذي تعلن عنه الرواية، فالعنوان يعلن والرواية توضح، فكثيرا ما أعلنت الروايات عن أحداثها عن طريق العنوان، أو عن طريق أحداث مرتبطة بالتراث والتاريخ أو الشخصيات، أو قد يقوم المؤلف بتوضيحها سواء عن طريق التقديمات، أو عن طريق قراءة الرواية.

أ- العناوين كغلاف:

إن عناوين الرواية نظرا لطولها تحتل تقريبا كل الغلاف لتكون بمثابة جمل كبيرة، في حين أن من خصائص العنوان الاقتضاب، والعناوين هي أول متعة للقارئ، ولكن لا ترد وحدها إذ يرافق العناوين أماكن معلمة تثير القارئ و تجذبه مباشرة وتساعد في تحديد موقفه وتوجهه تقريبا رغما عنه ، في عملية فك الشفرة.

"إنها في الصف الأول كل مقاطع النص التي تقدم الرواية للقارئ التي تستشير إليها، تسميها تعلق عليها وتربطها بالعالم، وتتمثل في الصفحة الأولى للغلاف وأيضا الصفحة الأخيرة أي الشريط الإعلاني وكل ما يعين الكاتب كمنتوج للشراء هذه العناصر تشكل خطابا عن النص وعن العالم"[3]. بمعنى أن عناوين الكتب أو الروايات غالبا ما تمتاز بالطول تحتل كل

[1] .الموقع الإلكتروني www.alquds.com
[2] .الرواية.ص21.
[3] .نصيرة عشي.المرجع نفسه.ص25.

الغلاف، فهي بمثابة اختصار و إيجاز لمحتوى الرواية، فالقارئ غالبا يجد متعة في التطلع عليها فكل ما يوجد على الغلاف، من معلومات و بيانات تستهوي القارئ سواء للقراءة أو حتى لابتاع الكتاب، فكل تلك العناصر تشكل خطابا للنص و تعرف به و خطابا عن العالم فلا يوجد كتاب أو رواية لا تحتوي على تلك العناصر الأساسية و الضرورية فيها.

فبعد تطرقنا للمناص ومفهومه سنقوم بتسليط الضوء على التناص ودراسته واستخراج مفهومه وأنواعه ومستوياته، فقبل ذلك علينا التطرق إلى التناص كظاهرة نقدية ومصطلح نقدي معاصر وحديث، شغلت رأي العديد من النقاد واحتلت حيزا كبيرا في النقد العربي المعاصر، لابد لنا من العودة إلى مفهومه اللغوي والاصطلاحي واستخراج أنواعه ومستوياته، فما هي أنواع التناص ؟ وما هي مستوياته؟.

المبحث الأول1: مفهوم التناص:

أ) **لغة:** التناص(التفاعل/ التداخل النصي) Intertextualité هي العلاقة أو العلاقات الحاصلة بين أحد النصوص ونصوص أخرى تشهد بها، ويعيد كتابتها، يمتصها، يوسعها أو بصفة عامة يقوم بتحويلها وتغدو بناء على ذلك معقولا.

"إن كريستيفا التي تأثرت بباختين هي التي صاغت وطورت فكرة "التّناص " أو بالمعنى الضيق جدا(جنيت) يعين المصطلح العلاقة والعلاقات بين أحد النصوص والنصوص الأخرى تكون حاضرة فيه بشكل جلي أما في صورته العامة (بارت وكريستيفا) يعين المصطلح العلاقات بين نص (بالمعنى الواسع لهذه الكلمة) وجِماع المعرفة والشبكة الكامنة غير المحدودة اللانهائية للشفرات والممارسات الدالة التي تسمح له بأن يكون ذا معنى"[1]، إذن فالتناص هو التفاعل أو العلاقات الكامنة بين نص و نص آخر، و فك الغموض الكامن بينهما لكي يكون ذا معنى.

أ) **اصطلاحا**:" لقد تعددت التعريفات حول التناص التي حاولت أن تقدم له مفهوما ودلالة

نقدية له فالتّناص مصطلح نقدي أُطلق حديثا وأريد به تعالق النصوص وتقاطعها وإقامة حوارا فيما بينه، ولقد حدده باحثون كثيرون من نقاد الغرب والعرب في العصر الحديث أمثال: (باختين وكريستيفا وارفي ولوران توليفا تيرتودوروف) عن جانب أن النقد الغربي المعاصر(محمد بنيس وعبد الله الغدامي ومحمد مفتاح) عن جانب النقد العربي الأكثر حداثة غير أن أي واحد من هؤلاء لم يضع تعريفا جامعا للمصطلح"[2].

إن مفهوم التناص بدأ حديثا مع الشكلانيين الروس بالضّبط مع شلوفسكي الذي فتق الفكرة، ثم أخذها منه باختين الذي حولها إلى نظرية حقيقية، تعتمد على التداخل القائم بين النصوص ثم

[1] .جيرالد برنس.**قاموس السرديات**.ترجمة السيد إمام.ط1.ميريث للنشر و التوزيع.القاهرة.2003.ص98/97.
[2] .جمال مباركي.**التناص و جماليته في الشعر الجزائري المعاصر**.دار هومة للنشر و التوزيع التابعة لوزارة الإتصال و الثقافة.ص38/37.

أخذته جوليا كريستيفا لتمضي له أشواطا واسعة في دراستها النقدية وخاصة الروائية منها، حيث قالت:" إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الإقتباسات وكل نص هو تشرّب وتحويل نصوص أخرى"[1] ، فكريستيفا في قولها هذا تعني أن كل نص هو مجموعة من الإقتباسات و التحولات التي أخذت من نصوص أخرى، و نشأ بينهما علاقة تكامل و ذلك دون أي إخلال في معنى أحد النصوص.

فالخطاب الروائي في نظر باختين:"مختمر بالأفكار العامة وتدخل أقوال غريبة معقودة بحوادث متعددة تشترك فيما بينها لتكون في الأخير خطابا من نسيج عدد كبير من المرفوضات المتداولة داخل بنية إجتماعية معينة وهذا الإتجاه الحواري للخطاب وسط الخطابات الأجنبية يعطي إمكانية أدبية وجوهرية وهذا الطابع الغيري الذي يسكن النص هو أصل إبداع فني يقوم على مبدأ التواصل ومن ثم فإن أي خطاب في نظر باختين هو نسيج من ملفوظات يسميها تودروف عبر اللساني مما يجعل اللغة العربية الأدبية على حد رأي باختين تقوم على التعدد اللساني الذي يكون أساسه الحوار الذي هو سلسلة من الحوارات في المجتمع وبفضل هذا الحوار يفهم موضوع الخطاب"[2].

لقد ظهر مفهوم التناص في الدراسات النقدية المعاصرة تحت تسميات عدة وعند مدارس متعددة وبدأ هذا المفهوم يتضح عندما راح النقاد يدرسون علاقات التأثير بين الآداب العالمية ويقارنون بينهم، فيما يعرف بالأدب المقارن ثم تبلور مفهومه أكثر في المدارس النقدية المعاصرة حيث ظهر باسم الحوارية dialogisme وأول من وظف هذا المفهوم هو "شلوفسكي" ثم تبعه "ميخائيل باختين" ثم جاء بعدهم أريفي وعرفه بأنه" مجموع النصوص التي تدخل في علاقة مع نص معطى"، ثم أمسكت الناقدة الفرنسية ذات الأصل البلغاري" جوليا كريستيفا " رأس الخيط منهما لتتابع رصد هذا المصطلح في مؤلفها اللامع (علم النص) ثم أطلق على الحوار الذي تقيمه النصوص فيما بينها مصطلح" الحوارية" قد عرفتها بأنها : "العلاقات بين خطاب الآخر وخطاب الأنا" ثم باسم (عبر النصوص) ثانيا، ثم ظهر عندها بمفهوم (الإمتصاص) ثالثا، وذلك في قولها:" كل نص هو إمتصاص أو تحويل لوفرة من نصوص أخرى"[3]، فكريستيفا تعني أن التناص هو أخذ و إمتصاص من نص سابق، ما يخدم مصلحة عمله ووظائفه داخل عمله.

وتشير أيضا جوليا كريستيفا:" إلى أن فكرة تداخل النصوص وتقاطعها قد سبقها إليها العالم اللغوي السويسري "ديسوسير" حيث تحدث عن التصحيفات وإستخدام مصطلح التصحيف لبناء خاصية جوهرية لإشتغال اللغة الشعرية وقد عرفها بأنها "إمتصاص معاني نصوص

[1] .المرجع نفسه.ص38.
[2] .المرجع نفسه.ص39/38.
[3] .جمال مباركي.المرجع نفسه.ص42/41.

داخل رسالة شعرية"[1]. فالعالم اللغوي يقصد أن الكثير من النصوص الشعرية، تأثرت بنصوص الروايات، و ما أدى إلى كتابة أشعار مأخوذة و مقتبسة من نصوص و روايات.

-أما عند "كوربات أركسيوني" عرفت التناص بقولها :"إن التناص حوار يقيمه النص مع نصوص أخرى و مع أشكال أدبية ومضامين ثقافية"[2]، ونستشف من هذا التعريف أن النصوص الشعرية نصوص منفتحة تأبى الانغلاق على نفسها فبالرغم من تفردها جماليا، إلا أنه يبقى بحاجة إلى نصوص أخرى تكمله وتثريه.

أما جرار جينيت "(عرف التعليق النصي) كل علاقة جامعة لنص(ب) (نص لاحق) يرتبط به بطريقة مخالفة لطريقة التعليق بحيث أن النص(ب) لا يتحدث عن النص (أ)، بمعنى أنه نتج عنه بواسطة عملية تحويل دون أن يذكره أو يصرح به بالضرورة"[3]، فجنيت يعني أن التعالق النصي ما هو إلا عملية تحويل نص سابق بنص لاحق دون أن يقوم النص اللاحق بالتصريح بالنص السابق أو يبين بطريقة ما أنه نتج عنه.

إن هذا النموذج من التفاعلات النصية يحصر ميدان علاقة نص بنص آخر محدد، كما يعين أيضا صيغة التعالق والتي تتجلى على مستوى الزمن بالدرجة الأولى فيصير النص اللاحق خارج الزمن المستهلك فيه.

أما "محمد بنيس" فقد استبدل مصطلحات التناص بمصطلحات جديدة في كتابيه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب و حداثة السؤال)،"إذ أطلق على مصطلح التناص مصطلح "التدخل النصي" الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة، والنص الغائب هو الذي يعيد النصوص كتابته وقراءته أي مجموعة النصوص المستترة التي يحتويها النص الحاضر"[4].

أما في كتابه" حداثة السؤال" ، فقد استعرض مصطلح التناص بمصطلح (هجرة النص) الذي شطره إلى شطرين فهناك (نص مهاجر) و(نص مهاجر إليه)، وهذا المفهوم اهتدى إليه الباحث "محمد بنيس" نتيجة تأمل الوضع التاريخي للنص الشعري العربي الفصيح بالمغرب، فقد أعتبر "محمد بنيس": "هجرة النص شرطا أساسيا ورئيسيا لإعادة إنتاجه من جديد، بحيث يبقى النص المهاجر ممتدا إلى الزمان والمكان، مع خضوعه لمتغيرات دائمة وتتم له هذه الفعالية وتتوهج من خلال القراءة"[5]، بمعنى أن هجرة النص تعد من الشروط الأساسية و الضرورية في إعادة كتابة النص المهاجر، فهذا الأخير يبقى و يتطور و يسير مع

[1] .جوليا كريستيفا.**علم النص**.ترجمة فريد الزاهي.ط1.دار توبقال للنشر.الدار البيضاء.المغرب.1991.ص78.
[2] .جمال مباركي.المرجع نفسه.ص43/42.
[3] .نصيرة عشي.المرجع نفسه.ص65.
[4] .جمال مباركي.المرجع نفسه.ص43/42.
[5] .المرجع نفسه.ص42.

متطلبات الزمان و متغيراته، فهو يتجدد حسب الزمن و المكان الموجود فيه فمن خلاله تتطور القراءة.

أما "سعيد يقطين " فقد تناول مصطلح التناص الذي يبدو فيه أنه تأثر" بجرار جنيت" حيث فرق بين مصطلحين هما:

1- **" التفاعل النصي الخاص**: ويتمظهر في إقامة النص لعلاقة مع نص أخر محدد تبرز هذه العلاقة على مستوى الجنس، والنوع، والنمط، لذلك أطلق عليه مصطلح التعلق النصي.

2- **التفاعل النصي العام:** ويبدو حين يحاور النص نصوص أخرى عدة ومختلفة على صعيد الجنس والنوع من ثم جاءت تسميته بالعام أن ننظر تحديده من جهات عدة و مستويات متعددة"[1].

فلا يمكن فهم النص المقروء دون الرجوع إلى العديد من النصوص التي ساهمت في خلقه فهي تنقله من تجربة فنية إلى تجربة مختلفة، يتم فيه دمج القديم والحديث، هنا يكمل دور القارئ في إستحضار النص الغائب وإستخلاصه داخل النص الحاضر وإبراز العلاقة الخفية التي تربط بينهما.

" فالإستشهاد la citation يعد من إحدى التقنيات الأساسية في التعامل مع لغة الآخر وقد تكون نقلا مباشرا أو غير مباشر مع الإستعانة بمعينات فضائية (على الورق) فالنقطة والمزدوجتين والهامش. ومعينات زمنية (الصوت) كالنبر والوقف و intonation pouce ومجموع العلامات الصوتية المرافقة لعملية التلفظ وهو ما يعرف عند "باختين" "بالخطاب المنقول"، وعلى هذا المستوى نجد أن اللسانيات تتدخل مباشرة، حيث يتعلق الأمر بمعالجة أشكال الاستشهاد فكل لغة طبيعية قوانين تسمح لها بالإستشهاد"[2]، والخطاب المنقول يكون مباشرة أو قد يكون غير مباشر ففي رواية أسير الشمس(أيام أوجين دولاكروا في الجزائر) للكاتب الجزائري والصحفي "حميد عبد القادر" ارتبطت الرواية بالتاريخ وتمثل الإستشهاد بقوة في الأحداث والشخصيات التاريخية أمثال الرسام الفرنسي دولاكروا." الإستشهاد لا يختصر فقط على هذه النماذج الخطابية فقط لوجود استشهادات تكون بمثابة برهان ولذا يمكن أن تستعمل بموجب مضمونها وبكل بساطة بسبب مؤلفها ففي هذه الحالة الاخيرة نكون أمام" استشهاد السلطة " حيث يعطي الإمضاء فقط وزنا للمضمون الجوهري هذه السلطة تتنوع حسب الخطابات المقصودة"[3].

فالإستشهاد بنية نصية دخيلة على النص تفرض عليه سلطته، هذه السلطة قد تكون في مدلولها أو في دالها أو في كليتها معا، إلى جانب العلاقات النصية داخل النص الروائي، هناك نموذج آخر لديه أهميه كبيرة في خلق مرجعية محددة للنص الروائي." لقد عرف عند جنيت بالتعلق النصي ويقصد به "كل علاقة جامعة لنص(ب) (نص لاحق) بنص سابق (أ)

[1] .جمال مباركي.المرجع نفسه.ص46.
[2] .نصيرة عشي.المرجع نفسه.ص36.
[3] .نصيرة عشي.المرجع نفسه.ص38/37.

يرتبط به بطريقة مخالفة لطريقة التعليق حيث أن النص (ب) لا يتحدث عن النص (أ) بمعنى أنه نتج عنه بواسطة عملية تحويل transformation دون أن يذكره أو يصرح له بالضرورة"[1].

" إن هذا النموذج من التفاعلات النصية يحصر ميدان نص بنص آخر محدد كما قد يعين أيضا صيغة التعالق والتي تتجلى على مستوى زمني بالدرجة الأولى أي بواسطة هذه العلاقة يصير النص اللاحق خارج اللحظة التي نستهلكه فيها أي يتعالى على الزمن ويسعى إلى الخلود الأبدي"[2]، فعملية التعلق النصي تستلزم عملية التحول فإن جيرار جينيت يميز نوعين من التحويل :

أ- " الأول مباشر وصريح: ويحتفظ بالتسمية نفسها (التحويل) وتقرب من عملية نقل حركة إلى زمن آخر غير الزمن الأول مثلما يعد "أُوليس " "لجيمس جويس"(الرواية) كتحويل للأوديسة Odyssée الملحمة.

ب-أما النوع الثاني تتمثل في التقليد أو المحاكاة imitation وهي عملية تحويل أكثر تعقيد لأنها تستلزم بالضرورة، تمكننا ولو جزئيا لتقليد النص السابقHypo texte لدراسة هذه العلاقة لابد لنا من التعارف للنص فهو يعرض عملية سردية أي بنية سطحية تحيل إلى بنية عميقة أو دلالية، ومن ملاحظة هذين المستويين يمكننا اِستخلاص موقع التعالق النصي ونحدد عملية التحويل (تحويل ومحاكاة) التي قام بها الروائي"[3].

وتتمثل طريقة التحليل في دراسة المستوى السطحي اِستنتاج المستوى العميق اِنطلاقا منه، دون الفصل بين المستويين بحيث نقوم في هذا المستوى بدراسة البرنامج السردي والرواة، والمروي لهم، ثم الشخصيات، وأخيرا البنية الزمكانية، هذا في كلا النصين النص اللاحق رواية أسير الشمس (أيام أوجين دولاكروا في الجزائر) والنص السابق لوحة نساء في مخدعهن.

في هذا المبحث تطرقنا إلى مفهوم التناص عند العديد من النقاد سواء نقاد الغرب كجوليا كريستيفا، التي اعتبرت التناص كلوحة فسيفسائية من الإقتباسات و التحويلات، و عند العرب وجدنا محمد بنيس الذي استبدله بمصطلح التداخل النصي، و هو تداخل نص حاضر و جديد داخل نص سابق غائب، و إعادة كتابة النص من خلال القراءة بين سطور النص. و تطرقنا أيضا إلى أنواع التناص أين توقفنا أمام نوعين اثنين هما: تناص ضروري و اختياري، و تناص داخلي و خارجي.

المبحث الثاني : أنواع التناص:

[1] .المرجع نفسه.ص65.
[2] .المرجع نفسه.ص65.
[3] .نصيرة عشي.المرجع نفسه.ص66/65.

بعد دراستنا للتناص واستخراج مفهومه اللغوي والاصطلاحي، وذلك بالعودة إلى مختلف التعاريف التي تم سنها من طرف دارسين ونقاد أمثال (جوليا كريستيفا وجنيت وباختين) يرون أن التناص هو تداخل نص داخل نص آخر و إقامة علاقة حوارية بينهما، الآن سنقوم بتحديد وتعداد أنواع التناص، فما هي أنواع التناص؟.

- **أنواع التناص:**

بعد إستنتاجنا لتعريف التناص، إذ هو تداخل وتفاعل نص داخل نص سابق وإقامة علاقة وحوار بينهما سنستنبط أنواع التناص، فقد اتضح مما سبق وسلف أن كل من إهتم باللغة ونقب فيها بمختلف أجناسهم وعصورهم يتفقون أن التناص نوعان، هما تناص ضروري وإختياري، وتناص داخلي وخارجي

1- **" التناص الضروري الاختياري:** لقد اتفق المهتمون باللغة أن هناك نوعان من التناص هما:

- المحاكاة الساخرة (النقيضة) التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل في التناص إليها.

- والمحاكاة المقتدية(المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص"[1].

" لكن نحن ننظر إلى هذا الأمر في نسبة ثقافية، ونعني بذلك إذا كانت ثقافة محافظة تنظر إلى أسلافها نظرة تقديس وإحترام ولم تتعرض لهزات تاريخية عنيفة تقطع بين تواصلها فإنها تكون مجترة محافظة، وإذا كانت الثقافة المتغيرة التي إنتاجها تحولات تاريخية وإجتماعية عميقة فإنها غالبا ما تعيد النظر في ثرائها بمناهج نقدية. وذلك على مستوى الأدباء الشعراء فمنهم المقتدي المسالم، ومنهم المشاكس المتعدي الثائر فهذه الثنائية ضعيفة يجب أن لا تحجب على أعيننا تعقد الظواهر الأدبية المعقدة قد تكون هناك مواقف وسطى متعددة بين المحاكتين، ومهما يكون فإن هذا التقسيم ليس إلا مجرد نمذجة نظرية يعتمد رد النصوص إلى إحداهم على حصانة القارئ ومعرفته ووحدة إنتباهه، فقد إتفق الدارسون أن التناص شيئا لا مناص منه لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمنية والمكانية ومعنوياتها أن أساس إنتاج نص هو معرفة صاحبه العالم، هذه المعرفة هي الركيزة الأساسية لتأويل النص من قبل المتلقي أيضا"[2].

2- **التناص الداخلي والخارجي:** إن كل هذه النظريات وما احتوت عليه من مسلمات تؤكد أن

الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيد لإنتاج سابق في حدود من الحرية سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه او لغيره و مؤدى هذا أنه من المبتذل يقال أن الشاعر يمتص آثاره السابقة ويحاورها أو يجاوزها.

[1] .محمد مفتاح.**تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية النص**.ط1.المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء.1985.ص123/122.
[2] .محمد مفتاح.المرجع نفسه.ص 123/122.

قمنا من خلال هذا المبحث بدراسة التناص التاريخي، و استخرجنا مفهومه و علاقته بالرواية و الفترة الإستعمارية في الرواية(الغزو الفرنسي)، فالرواية التاريخية ما هي إلا نتاجا لتراكمات الماضي داخل إطار زمني محدد، ووقائع و شخصات واقعية أو تخيلية تحيله إطار واقعي يتيح للقارئ إدراك أسباب الوقائع و ترتيبها.

المبحث الثالث: مستويات التناص:

" للتناص في إنتاج الفنون القولية طرائق يتم بها لأن الكتّاب لا يتسلون في قراءتهم لما تجمع لهم من نصوص حيث يتفاوتون في استخدامهم الفني للنصوص الغائبة في إبداعهم تبعا للكفاءة الفنية في قراءة هذه النصوص فهي تخضع لعدة مستويات ونقف عند علمين من أعلام النقد المعاصر هما: محمد بنيس في النقد العربي و جوليا كريستيفا في النقد الغربي"[1].

أ) **مستويات التناص عند جوليا كريستيفا:** يبدو أن جوليا كريستيفا هي صاحبة التحديد

المنهجي لمستويات التعامل مع النص الغائب التي تساعدنا في ضبط القراءة الصحيحة وتجنبنا مغبَّة إهمال العمليات المعقدة التي تكمن وراء نسج النص وقد حرستها في ثلاث أنماط:

1- **"النفي الكلي**: في هذا المستوى يقوم المبدع بنفي النصوص نفيا كليا دلاليا ويكون فيه معنى النص قراءة نوعية خاصة نقوم على المحاورة لنصوص مستترة على القارئ الذكي فك رموز هذه الرسالة ويعدها الى منابعها الأصلية وتوضح كريستيفا ذلك بمثال من قول باسكال:" أنا أكتب خواطر تنفلت مني أحيانا إلا أن هذا يذكرني بالضعف الذي أسهو عنه طوال الوقت.

2-النفي المتوازي: وهذا النمط يعتمد على توظيف النصوص الغائبة بطريقة قريبة من مصطلحي (التضمين) و(الإقتباس) المعروفين في الدراسات البلاغية العربية القديمة يظل فيه المعنى المنطقي للبنية النصية الموظفة هو نفسه البنية الغائبة.

3 -**النفي الجزئي:** يأخذ الكاتب أو الشاعر بنية جزئية من النص الأصلي ويوظفها داخل خطابه مع نفي بعض الأجزاء منه، ومنه قول باسكال :"حيث نضيع حياتنا فقط نتحدث عن ذلك"[2].

4 **مستويات التناص عند محمد بنيس:**

أما في النقد العربي المعاصر فيحدد للتداخل النصي تبعا لنوعية قراءة الشعراء للنص الغائب و قد حدد محمد بنيس ثلاثة مستويات هي:

[1] .جمال مباركي.المرجع نفسه.ص156.
[2] .جمال مباركي.المرجع نفسه.ص156.

1- **" تناص إجتراري** : فهو إعادة كتابة النص الغائب بشكل نمطي جامد لا حياة فيه حيث يتعامل مع النصوص الغائبة بشكل نمطي خال وقد ظهر هذا النوع من التناص في عصور الإنحطاط"[1].

2- **" التناص الإمتصاصي:** فنقصد به هو إعادة الشاعر كتابة نص وفق تجربته ووعيه الفني بحقيقة النص الغائب وهذا النوع من التناص يساهم في إستمرارية جوهر النص وتجديده فهو لا يجمد النص الغائب"[2].

3-" **التناص الحواري:** يقوم الشاعر في هذا النوع من التناص بتفجير مكبوتاته ويعيد كتابة النص على نحو جديد وفق كفاءاته وهذا النوع لا يقوم به إلا شاعر مقتدر ومتمكن فالتناص الحواري يعد أعلى مرحلة من مراحل قراءة النص الغائب الذي يعتمد بالأساس على أرضية عملية صلبة ، فهذا النوع من التناص لا يقف عند حدود البنية السطحية للنص الغائب بل يعمل على نقده"[3].

استنتجنا من خلال هذا المبحث مستويات التناص عند ناقدين هما:جوليا كريستيفا، أين قسمتها إلى ثلاثة أقسام هي(نفي كلي، نفي جزئي، نفي متوازي). و عند محمد بنيس أين حدده في ثلاث مستويات و هي(تناص إجتراري، تناص حواري، تناص إمتصاصي).

المبحث الرابع : التاريخ كتناص :

العودة إلى رواية أسير الشمس في علاقتها بمرحلة تاريخية في الجزائر(الغزو الفرنسي).

-1-مفهوم التاريخ: يقول عبد السلام اقلمون في كتابه الرواية والتاريخ :" إن نفكر في التاريخ على أنه علم بالمعنى الصحيح"[4]، ويضيف هنرشو جورج :" سيذهبون في حوارهم إلى أن التاريخ سواء كان علما أم غير علم فهو لا ريب فن من الفنون وأن العلم بلغ ما بلغ لا يعطينا من التاريخ سوى العظام المعروفة اليابسة ... "[5].

لقد تطرقنا من قبل إلى مفهوم التاريخ فقط كثرت مفاهيمه وتسميته فقط أبرز عبد الله العريوي في كتابه "مفهوم التاريخ "عن معنى هذا المصطلح فما هو التاريخ ؟ وما هو مفهومه؟ يقول عبد الله العريوي:" إن التاريخ هو مجموع عوارض حاضرة بأخبارها[آثارها] "[6]، ويقول أيضا :"أنه

---

[1] .جمال مباركي.المرجع نفسه.ص157.
[2] .جمال مباركي.المرجع نفسه.ص157.
[3] .المرجع نفسه.ص157.
[4] .المرجع نفسه.ص158.
[5] .عبد السلام أقلمون.**الرواية و التاريخ.سلطان الحكاية و حكاية السلطان**.ط1.دار الكتاب الجديد المتحدة.بيروت.يناير2010.ص10.
[6] .عبد السلام أقلمون.المرجع نفسه.ص11.

مجموع العوارض والطوارق التي تستحق أن تحفظ"[1]، ويقول أيضا ":فالمنطق يقول أن التاريخ كونيا في مضمونه وبشري في حفظه وذكره"[2].

"إن التاريخ يقص علينا أحداث تملك براهين موضوعية على حصول لها بصفة ما في الواقع"[3]، فهو" تتحدد مقروئيته من حين فهو إنعكاس لأحداث وقعت في زمن مضى ونقل لها على نحو موضوعي من جهة أخرى"[4]، فالرؤية الخلدونية لعلم التاريخ وما يشترطه في المؤرخ من مؤهلات علمية وفنية لكتابة التاريخ بعد تمحيصه سرد للأحداث والوقائع على نحو يخلصها من المغالط والأوهام فهي هذا الركام من الحكايات التي التبست بالكتابة التاريخية وظهرت في مصادر كثيرة لدى المؤرخين والمفسرين ولعل هؤلاء بوجه عام كانوا يحتفظون في متونهم بما يرونه حكيا مهتما لوقائع التاريخ بينما يراه ابن خلدون "غلطا ووهما وكذبا وظلالا"[5]، إن التاريخ من جهة ابن خلدون " ما هو إلا للتخلص من السيولة"[6]، فإن قدره أن يمد إلى الحكي بأسباب دائمة يمكن إرجاعها إلى أنواع ثلاثة تمتكن من نسغ الكتابتين:

أ) **الذاكرة الأجناسية:"** هي تنقية عناصر الإتصال بين جنسين كتابين كانا في الأصل جنس واحد ليس بالأمر المقدور عليه دائما والإلتباس في تصور نظرية للتاريخ تميز بين مرحلة الإيصال والإنفصال فالأولى ينعتها العراوي بأنها مرحلة تنتمي إلى عهد المرويات السماعية، والتاريخ وفي الوقت نفسه بشريا وكونيا أما المرحلة الثانية يسميها مرحلة التاريخ البشري"[7].

ب)**المظهر السردي:** المظهر المشترك بين الرواية والتاريخ فهذا العنصر ينقسم إلى عنصرين بارزين هما:

المسرود :" فهو في التاريخ وقائع الماضي فهو نوعين كالرواية التاريخية بمختلف تنويعاتها ووقائع الماضي أيضا فيمكن للتاريخ أن يكف عن المعاينة والتوثيق ويكتفي فقط بالحكي والتحريف، عندما يتعلق الأمر بالماضي إما رواية قد تتغير مشرود التاريخ مستعينة بالمشاهدة والتوثيق والمعاينة، يقصد العروي بالمؤرخ: الشخص المؤرخ السارد الكامل المجسد لكل الرواة عبر القرون ولهذا لا يتغير لأنه محل كل تغيير أحوال الماضي قائمة فيه فهو ثابت بالتعريف(الخوصصة العلمية: كما تحدث عنها الرئيس كيرد" إن التاريخ وإن كان لا يمكن إعتباره علما يقينا على نحو ما يعتبر الأليات والبصريات وفي علم النبات ووظائف الأعضاء، إلا أنه من حيث طرائقه ونتائجه أخذ على أقل تقدير بشبه قوي جدا من العلوم المذكورة مما يجيز لنا أن ننحله إسم العلم. فقد إعتبر الرئيس كيرد التاريخ علما بوجه ما، فالرواية هي أيضا علم بوجه ما، فهو يرى أنه يمكن الإنتفاع به في توسيع المدائم، وتعويد الناس على الإنصاف في الحكم وضع

---

[1] .المرجع نفسه.ص15.
[2] .المرجع نفسه.ص18.
[3] .عبد الله العروي.**مفهوم التاريخ.للألفاظ و المذاهب.المفاهيم و الأصول**.ط4.المركز الثقافي العربي.بيروت.2005.ص35.
[4] .المرجع نفسه.ص38.
[5] .المرجع نفسه.ص38.
[6] .المرجع نفسه.ص38.
[7] .عبد السلام أقلمون.المرجع نفسه.ص19.

الأشخاص والحوادث في وضعها الصحيح على مسرح الشؤون العامة فالتاريخ أيضا علم، وذلك لتعويد الناس على الإنصاف في الحكم فذلك صوت التاريخ، لكنه مهموس جدا بحيث لم يلتفت إليه كثيرا رغم الإلحاح التاريخي، مما جعل الرواية تنتحل دور التاريخ لترفع صوتها بصراخ حاد ولاذع للإسماع ذلك الصوت المهموس من حنجرة التاريخ وذلك لتعويد الناس على الإنصاف في الحكم، ويقول:" إن التاريخ حري بأن يكسبنا تصورا صحيحا لما هو عارض موقوت بالقياس إلى ما هو أبدي باق في حياة الإنسان"[1].

2-من التاريخ إلى الرواية:" إذا رجعنا إلى محاولات أولية تجرب كتابة نص روائي عربي، نستكشف ذلك بين يدي التاريخ فمنه أخذت موضوعاتها، وفي مضمارة ترعرعت قبل أن تستشف منوالها الخاص لتقدم نصوصا روائية تستطيع استيعاب التاريخ بندية فائقة هو أمر صار بالإمكان الرواية تحقيقه بعد سنوات من مزاولة الكتابة الروائية والتمرس فيها، لذلك ينبغي التمييز دائما بين الروايات التاريخية التأسيسية والرواية التاريخية الجديدة، ففي حين يتقاطع في نص واحد ضربين من ضروب الخطاب أحدهما روائي والثاني تاريخي يجتمعان في جنس واحد يسمى الرواية التاريخية، فما هي الرواية التاريخية؟"[2]، يعتبر النقاد أن الرواية التاريخية بمعناها الاصطلاحي لم يظهر في الغرب إلا في مطلع القرن التاسع عشر مع "والتر سكوت" (1771 1832) الذي وفق في الجمع بين الشخصيات الواقعية والشخصيات المتخيلة و أحلها في إطار واقعي وجعلها تتحرك في ضوء أحداث كبرى، إعتبرتها المصادر مفاصل أساسية في مسار الأمم والدول وقد تزامن ظهور الرواية التاريخية مع الحركة الرومانسية التي إحتفل أصحابها بالبطولات القومية وسعوا إلى إبرازها متوسلين بها إلى إحياء روح الشعب وإنعاشها ، فقد ذكر "سكوت" في مقدمة روايته "ايفانوي "Ivanoé":" أنه بفضل تصويره المتخيل يستطيع أن يمد يد المساعدة إلى المؤرخ الذي يخضع لمصادفات الواقع"[3] ،فكانت الرواية التاريخية يغلب الجانب التخيلي على الجانب المرجعي فيقوم بتنزيل الشخصية الأحداث في إطار زمني ومكاني محدد كي يتيح للقارئ أن يدرك أسباب ما، وقعت في زمن الماضي ويرتب النتائج الرواية التاريخية تغدو أكثر صحة من التاريخ نفسه فقد ثبته الدارسون منذ وقت مبكر إلى أن الرواية التاريخية، مهما سعت إلى التوغل في الماضي تظل على صلة بالحاضر، وقد نظر الأخوان "قونكور " "Goncours"إلى المسألة من زاوية التتابع فقالا:" أن روائي هو مؤرخ الحاضر"[4]، وميزا بينهما مميزة بين المؤرخ والروائي بحسب الزمن الذي ترتبط فيه كل منه من هنا وبناء على

[1] .المرجع نفسه.ص19.
[2] .عبد السلام أقلمون.المرجع نفسه.ص105.
[3] .محمد القاضي.**الرواية و التاريخ.دراسات في التخييل المرجعي**.ط1.دار المعرفة للنشر.تونس.2008.ص23.
[4] .المرجع نفسه.ص25.

الفرق بين الوقائع المندرجة في سياق الزمن فقالا:" أن التاريخ هو رواية مكان، و رواية التاريخ ما كان يمكن أن يكون"[1].

أما جورج لوكاتش [1885 1971] :" في أن نظريته التي عبر عنها في كتابه "الرواية التاريخية "تقوم على الإنعكاس من حيث مقولة رئيسية إستمدها من النظرية الماركسية للعلاقات بين الفكر و الكائن، ومن ثم فإن كاتب الرواية التاريخية لا يلتفت إلى الماضي ألا من خلال قضايا حاضره، وقد أخذ لوكاتش من هيجل فكرة المفارقة التاريخية الضرورية و أدرجها في سياق المادية الجدلية، فتم له بذلك أن يقول أن الرواية لا تكون تاريخية إلا إذا حملت من زمن كتابتها مشاغله الأساسية ، قضاياه الراهنة ، وهو معناه في قوله:" أن تصوير التاريخ أمر مستحيل على المرء ما لم يحدد صلته بالحاضر ألا أن هذه العلاقة التاريخية لا تكمن في الإجماع في الوقائع الراهنة، بل تجعلنا نعيش التاريخ مجددا بإعتباره ما قبل التاريخ الحاضر"[2].

" لم يكن إهتمام أوروبا بالشرق وليد العصور الحديثة، بل تضرب العلاقة في أغوار التاريخ السحيقة، إلاّ أنّ هذه العلاقة شهدت تحوّلا جذريا إبان القرن السابع عشر، لمّا تحوّل الشرق إلى موضوع للمعرفة المنظّمة، ومحطّ الإهتمام العلمي والأدبي، فأضحى فضاء مُغرياً بالإكتشاف لما يكتنفه من أسرار وألغاز وجمال لم يألفه الأوروبي"[3].

لقد أبان الفنان الرومانسي، على غرار الأدباء، رغبته في الخروج بعيدا عن الجغرافيا الأوروبية الباردة، نحو آفاق جغرافية جديدة، تتمتّع بصفات مغايرة كالدفء والضوء المُبهر، فتاريخيا شهدت حركة الرحلة والتجارة نحو الشرق نشاطا كبيرا، وإزداد عدد الإرساليات العلمية من العلماء والبحاثة والفنانين نحو الشرق، وأُفتتحت أقسام الدراسات الشرقية، وكانت تهدف إلى دراسة المجتمعات الشرقية بأسلوب علمي لأجل التوغّل في بنياتها الروحية والمادية، واستطاعت بعد سنوات أن تراكم أرشيفا مُعتبرا من المعارف والمعلومات والأفكار الأساسية حولها، كان لهذه الإتصالات الأثر البالغ على الفن الأوروبي،" حيث برز الموتيف الشرقي كمظهر لحداثة الأعمال الفنية والأدبية، كما تجلّت في أعمال غوته(Goethe) ، وشيلر(Schiller) ، وشيلي(Shelly) ، وبايرون(Byron) ، وهوغو(Hugo) ، ودولاكروا(Delacrois) و دينيه"[4]، وهذا الأخير هو من بين الرسامين الإستشراقيين الذين زاروا الجزائر وأعجب بها خاصة صحراءها، فمن هو إتيان دينيه؟ أو كما يدعى(عاشق صحراء الجزائر) وجمال مدينة بوسعادة وما هي أهم أعماله؟

---

[1] .محمد القاضي.المرجع نفسه.ص27/26.
[2] .صورة المرأة الجزائرية في الرسم الإستشراقي www.symiaconseil.dz
[3] .المرجع نفسه.
[4] .ويكيبيديا www.djelfa.com

- نصر الدين ديني بالفرنسية(Alphonse-Étienne Dinet :، ترجمة حرفية 'ألفونس إتيان ديني' ، 28 مارس 1861 - 24 ديسمبر 1929، باريس، هو رسام مستشرق فرنسي ولد في باريس سنة 1861م في وسط عائلة برجوازية، كان والده قاضيًا فرنسيًا بارزًا. في عام 1865 ولدت شقيقته جين، التي ستكون كاتبة سيرته الشخصية، أما جده فقد كان مهندسا، وأمه تدعى ماري لويز أديل وهي إبنة محامٍ، وفاته بعد إنتهاء موسم الحج في 2 أبريل 1929م سافر الحاج نصر الدين إلى باريس حيث توفي هناك بعد أشهر قليلة في 24 ديسمبر 1929م، ونقل جثمانه بعدها إلى مدينة بوسعادة في ضريح ليستريح في المدينة التي لطالما عشقها. في الثلاثينيات من القرن الماضي أنشأ في بوسعادة متحف نصر الدين ديني لا زال لحد اليوم موجودا وهو من أكبر المتاحف[1]ومن أشهر أعماله:" لوحاته "منظر المسيلة " و " سحرة الثعابين " و " عبد الغرام و نور العيون "و " الزوجة المهجورة " و " المتربصون " و " الفتيات العربيات " ، و غيرها هي بحق بعض من أعماله الرائعة ، و فيها تمتزج الحقيقة بالخيال في إنسجام كامل كما أنه زوّق كتب " عنتر 1898 " و" ربيع القلوب 1902 " و " سراب " و " لوحة الحياة العربية " 1908و الفيافي و القفار 1911 " و أخيرا " خضرة"[2].

❖ **<u>علاقة رواية أسير الشمس (أيام أوجين دولاكروا في الجزائر) بلوحة "نساء الجزائر في مخدعهن":</u>**

" إن رواية أسير الشمس "أيام أوجين دولاكروا في الجزائر" للكاتب الجزائري حميد عبد القادر رسمت أثناء زيارته للجزائر سنة 1832 وتلهفه في رؤية بلاد الشرق والتغني بشمسها الدافئة ونسائها الفاتنات ، فرحلته للجزائر لم تكن رحلة عادية أو رحلة بريئة أبدا فخلال تركيزينا في اللوحة نستطيع فك شفراتها مثلا الباب المفتوح خلف النساء يدل على أن الفترة التي دخل فيها إلى الجزائر كانت فترة إستعمارية وأن بإمكانهما الإستقرار فيها، فدولاكروا خلال رحلته إلى المغرب التي رافق فيها الكونت دومورني كانت تحت غطاء المؤسسة الإستعمارية التي ينتمي إليها الفنان فهي لم تكن رحلة فنية أو سياحية، بل كانت تحت غطاء جديد ، ووجهة جديدة وهو قصر الداي الذي أقام فيه ثلاثة أيام إستطاع زيارة الحريم في مخدعهن والتي يلاحظ في اللوحة نساء مسترخيات في جو شديد الملل"[3]، ففي اللوحة إختراق للفضاء الحميمي غير مبالي بخصوصيته ولا بخصوصية المرأة الشرقية و الجزائرية خاصة، فصور ثلاثة نماذج لنساء مختلف. ففي اللوحة تركيز و تأكيد على مركزيته كفنان فرنسي ومستعمرا للجزائر وذلك من خلال تمكنه من دخول فضاء حميمي يمنع الرجال من دخوله وهذا دليل أن المرأة الشرقية ضعيفة، وأكّد الكاتب أن الغرض من رسم اللوحة واضح

---

[2] .ويكيبيديا www .djelfa.com

[3] .صورة المرأة الجزائرية في الرسم الإستشراقي www.symiaconsiel.dz

قال :" إن الغرض من رسم اللوحة بين وواضح لا لبس فيه بحيث كانت جزء من محاولات بسط الإخضاع والغزو"[1].

حيث قال في الرواية:" أرغب بزيارة الحريم فهتف (بلاتشار) بملء شدقيه وقال : سبق لي وأخبرتك أن الناس هنا يفرضون على حماية حريمهم أكثر من أي شيء، بدت علامات الأسى على محي دولاكروا وقال : يعني الأمر مستحيل. فأجاب بلاتشار: ليس مستحيلا إذا طلبنا مساعدة الدوق كيف ذلك؟ بإمكان أفراد الجيش مرافقتنا، بضعة جنود يسهلون لك عملية دخول الحريم..."[2].

نلاحظ أن دولاكروا إستعان بقوة الجيش لفرض سيطرته وقوته وتمكنه من دخول فضاء حميمي كمخدع نساء الداي، وإلغاءه لسلطة الرجل ورسم المرأة ضعيفة لا رجل يحميها كما يقال عن الرجل الجزائري والشرقي وحمايته لنسائهم.

[1] .الرواية.ص10.
[2] .الرواية.ص74/73.

يستعرض البحث في هذا الفصل إرهاصات التناص، وكذلك المفاهيم التي تناولت مصطلح التناص بداية بمفهومه اللغوي والاصطلاحي ومرورا بالمصطلحات العربية القديمة التي توافقت في مفهومها مع مصطلح التناص، كما بينا نظرة النقاد العرب إلى هذه النظرية، فبرز في النقد القديم الجرجاني الذي نظر إلى المصطلحات السابقة نظرة بلاغية،أما النقد العربي الحديث فقد اتضح لنا إهتمامه الواسع بنظرية التناص رغم الإختلاف في المصطلحات، فورد:التناص، المناص، التعلق النصي (التدخل النصي)...،إلى غير ذلك من المصطلحات المترجمة للتناص، هذا المصطلح الذي تعددت مستوياته وأشكاله ودرجاته من نص إلى آخر.

وبعد التعمق في هذه النظرية ارتأينا دراسة رواية"أسير الشمس" بغية إستنباط النصوص التي تفاعل معها الكاتب في هذا العمل الإبداعي، وللإجابة عن الإشكالية التالية:

- ماذا نعني بالتناص الفني؟ وما الخلفيات التاريخية للتناص الفني في الرواية؟.

المبحث الأول: الفن والنص، لوحة من الفن إلى النص، تاريخ اللوحة ،نبذة عن الفنان، أسباب رسمها:

يحاول هذا المبحث تسليط الضوء على مشروع دولاكروا في لوحته المتضمنة داخل رواية أسير الشمس، فيعرج على تحليل وتوضيح ما تحمل لوحته من مسائل لتنكشف في الأخير المقاصد والأهداف وراء هذه اللوحة، وقبل الخوض في تفصيل مضمون لوحة داخل الرواية تعيّن البدء بتعريف موجز بالرسام أوجين دولاكروا و لوحته الفنية، ومؤلف رواية أسير الشمس حميد عبد القادر، ليكون مفتاحا للحديث.

1. **تعريف موجز بالرسام:** أوجين ديلاكروا إسمه بالكامل فرديناند فيكتور أوجين دولاكروا، بالفرنسية

(Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix) مواليد 26 ابريل 1798، 13 أغسطس 1863 رسام فرنسي من رواد المدرسة الرومانسية الفرنسية في الرسم، له لوحات فنية في متاحف كثيرة ومنها: متحف اللوفر أشهرها لوحة "الحرية تقود الشعب (La Liberté guidant le peuple) التي رسمها سنة 1830 كتجسيد لثورة يوليه 1830 التي حصلت في فرنسا"[1].

- "الميلاد: 26 ابريل 1798.

- الوفاة: 13 اغسطس 1863 (65 سنة) بباريس.

- سبب الوفاة: السل.

- مواطن: فرنسا.

- العرق: فرنسي.

-عضو في: أكاديمية الفنون الجميلة في فرنسا.

[1] .ويكيبيديا https://ar.wikipedia.org.

- الأب: شارل موريستاليران.

- أخوه وأخواته: تشارلز هنري ديلاكرويسكس.

-الحياه العلمية:

-المدرسة الأم: المدرسة الوطنية للفنون الجميلة.

- تعلم عند: بيير نارسيه جيران.

- تلاميذ مشهورين: جوزيف كيشارد، وموريس ساند.

- المهنة: رسام ومصور.

- اللغة الأم: الفرنسية.

-اللغة المحكية أو المكتوبة: الفرنسية.

- مجال العمل: رسم.

- بداية فترة العمل: 1815.

- أعمال بارزة: نمر صغير يلعب مع أمه، الحرية تقود الشعب، مذبحة خيوس.

-التيار: الرومانسيّة"[1].

2. **نبذة عن الفنان**: "أعطى إستخدام ديلاكروا لضربات الفرشاة التعبيرية ودراسته للتأثيرات البصرية بصفته رسامًا وفنانًا شكلًا عميقًا لعمل الإنطباعيين، في حين ألهم شغفه بالغرابة الكثير من فناني الحركة الرمزية. صور ديلاكروا الذي عمل في الطباعة الحجرية العديد من أعمال ويليام شكسبير والكاتب الإسكتلندي والتر سكوت والمؤلف الألماني يوهام فولفغانغ فون غوته.

استوحى ديلاكروا من فن روبنس ورسامي عصر النهضة في البندقية، على النقيض من كمال الحركة الكلاسيكية الحديثة لمنافسه الرئيسي آنغر، وركز على اللون والحركة بدلًا من وضوح الخطوط العريضة والشكل المصمم بعناية. ميز المحتوى الدرامي والرومانسي المواضيع المحورية التي أوضحت نضجه، وهذا لم يدفعه إلى إستخدام النماذج الكلاسيكية للفن الروماني واليوناني، بل سافر عوضًا عن ذلك في شمال إفريقيا بحثًا عن الغرابة. كان الصديق والوريث الروحي لتيودور جيريكو، واستوحى ديلاكروا أيضًا من اللورد بايرون الذي شاركه إرتباطًا قويًا مع «القوى السامية» للطبيعة في أعمال عنيفة في كثير من الأحيان.

[1] .ويكيبيديا https.//ar.wikipedia.org

لم يمتلك ديلاكروا نزعة تجاه العاطفة أو الأسلوب المنمق وكانت رومانسيته جزءًا من فردانيته. بحسب تعبير بودلير «وقع ديلاكروا بحب الشغف، لكنه صمم ببرود على التعبير عنه بأكبر قدر ممكن»، يُعتبر ديلاكروا جنبًا إلى جنب مع آنغر واحدًا من آخر أساتذة الرسم القدامى وواحدًا من القلائل الذين التُقطت صورهم فوتوغرافيًا"[1].

ومن لوحاته نجد: الحرية تقود الشعب، نساء جزائريات، سلطان المغرب زفاف يهودي في المغرب.

4-1:وصف اللوحة: "تصور اللوحة ثلاث نساء يجلسن على أرضية غرفة، بالإضافة إلى امرأة سوداء، لعلها خادمة. وأكثر ما يلفت الإنتباه في المشهد هو منظر المرأة الجالسة إلى أقصى اليسار مستندةً إلى أريكة، إذ تبدو ذات ملامح جميلة بنظراتها الحالمة وفستانها ذي الألوان الباردة والمتناغمة، أما المرأتان الجالستان إلى يمين اللوحة فتبدوان كما لو أنهما تتبادلان حديثا شخصيا، فيما تمسك إحداهن بالأرجيلة – وهو منظر نراه كثيرا في اللوحات التي تصوّر غانيات – بينما أدارت الخادمة السوداء ظهرها كي تنظر إلى سيّدتها "في الوسط" وهي تهمّ بالخروج من الغرفة. ولعلّ أهمّ ملمح في هذه اللوحة هو حركة الألوان والأشكال فيها وتلقائية شخوصها وتفاصيلها. "نساء الجزائر" اعتبرت دائما تحفة فنية من اللون والضوء والتفاصيل الدقيقة الأخرى التي برع ديلاكروا في رسمها لينقل إلينا عبرها صورة من صور الحريم في بيئتهن"[2].

1-5 **تاريخ اللوحة"** من الصعب معرفة ما إذا كان، حقاً، قد قيض للرسام الفرنسي أوجين ديلاكروا، خلال رحلته الشهيرة التي قام بها إلى شمال أفريقيا، لا سيما إلى المغرب والجزائر، أن يدخل إلى قلب الحرملك ويرصد الحياة اليومية لنسائه، إذ أن هذا كان أمراً بالغ الصعوبة، إن لم يكن مستحيلاً. ومع هذا فنحن نعرف أن ديلاكروا رسم في لوحاته العربية تلك، عدداً كبيراً من النساء، ورصد شتى أنواع الثياب والديكورات الداخلية والمناخات، إلى درجة أن كثيراً من النقاد والمؤرخين قالوا دائماً إن ما في رسومه ينفع لملء متحف عن الثياب والعادات الشعبية وتفاصيل الحياة اليومية في ذلك الجزء من العالم، بقدر ما يمكنه أن يزين أرقى المتاحف الفنية وأجملها. ومن المؤكد أن لوحة نساء الجزائر تبقى العمل – الذروة بين عشرات اللوحات والتخطيطات التي حققها ديلاكروا، خلال سفره أو بعد عودته. من هنا لم يكونوا مغالين أولئك الفنانون، من سيزان إلى رينوار ومن ماتيس إلى بيكاسو، الذين كان تأثير تلك اللوحة - بين أعمال أخرى لديلاكروا كبيراً عليهم، تركيبة ولوناً وإشتغالاً على التفاصيل وصولاً إلى لعبة الظل والضوء. ونعرف أن بيكاسو كان من الإفتتان بهذه اللوحة إلى درجة أنه حاكاها أكثر من 15مرة، قبل أن يصل الى تحقيق لوحة له شهيرة هي الأخرى تحمل العنوان نفسه.

[1] .المرجع نفسه.

[2] .نساء الجزائر دولاكروا https://www.marefa.org

والحال أن نساء الجزائر لا تعتبر قمة في لوحات ديلاكروا الإستشراقية وحدها، بل في عمله في شكل إجمالي. ومع هذا يبقى السؤال حائراً: هل حقاً تمكّن ديلاكروا إلى دخول الحرملك في الجزائ، حيث يروى أنه ذهل أمام روعة المشهد وراح، في سرعة مدهشة، يخط إستكشافات بالألوان المائية، وتخطيطات بالأسود والأبيض، ويختزن التفاصيل اللونية في ذاكرته، ما مكّنه بعد عودته إلى فرنسا بعامين، من إستحضار ذلك كله لإنجاز تلك اللوحة التي يبلغ إرتفاعها نحو 180 سم وعرضها نحو 230 سم، وتوجد الآن كواحدة من التحف الأساسية في متحف اللوفر الباريسي؟"[1].

"الحقيقة أن كل ما في اللوحة ينبئ بأن ديلاكروا شاهد بعينيه ما رسم لاحقا. وتقول حكاية سفره إلى الشمال الإفريقي على أي حال، أنه عانى طويلاً وانتظر فترة معينة من الوقت قبل أن يتمكن من أن يدعى إلى داخل الحرملك لمشاهدته، هو الذي كانت نفسه تتوق إلى ذلك منذ زمن بعيد. وهو «ما إن أطلّ على المشهد الداخلي» بحسب ما روى لاحقاً رفيق له في الرحلة رافقه داخل الحريم أيضاً كما يبدو، حتى صرخ بإعجاب المندهش: «رباه كم إن هذا المشهد رائع... إنه يبدو كما لو كان منتمياً الى زمن هوميروس». فهناك في ذلك الفضاء الأنثوي، المغلق تماماً على العالم الخارجي، والمجهول كلياً، والحميم إلى أقصى درجات الحميمية، بدا لعينيه ذلك المشهد «الذي يبدو غير ذي علاقة على الإطلاق بالعالم الذي يحيط به» هنا «خيّل إلى ديلاكروا أنه عثر على جوهر كل حقيقته وكل جمال، وأعاد إكتشاف العصور العتيقة من جديد». وسيرى النقد الفرنسي دائماً أن ما يعبق من هاته النساء الغارقات بين الحلم والواقع معلقات خارج الزمن، إنما هو ذلك «الترف والهدوء والشهوانية» التي سيتحدث عنها بودلير لاحقاً"[2].

"ونعرف طبعاً أن نساء الجزائر لم تكن العمل الوحيد الكبير الذي عاد به ديلاكروا من رحلته العربية، إذ أن هناك عشرات الأعمال، ومن بينها، حتى لوحة أخرى عن «نساء الجزائر» أنفسهن... ناهيك بلوحات عدة صورت قادة مغاربة وأناساً عاديين، وناهيك أيضاً بأن التأثير الإفريقي ظل يصاحب ديلاكروا حتى سنواته الأخيرة. أما الرحلة التي قام بها ديلاكروا (1798-1863) إلى شمال إفريقيا فبدأت في عام 1832 حينما اصطحبه الديبلوماسي شارل دي موريناي معه إلى هناك، إذ كان في مهمة ديبلوماسية، ما أتاح لرسامنا فرصة أن يرى ويدهش ويرسم، إذ تنقل بين مدن مغربية وجزائرية عدة قبل أن يعود وقد امتلأ ألواناً وذكريات"[3].

1-2 التعريف بكاتب الرواية حميد عبد القادر:"هو روائي جزائري يكتب باللغتين العربية والفرنسية، له مؤلفات في الرواية و الأدب و التاريخ الجزائري المعاصر .ولد الأديب الجزائري عام 1967، في عين البنيان غرب العاصمة وهو خريج معهد الإعلام و العلوم السياسية -جامعة الجزائر- وهو حاليا صحفي وأستاذ مدرس في نفس الكلية. عمل في الإعلام والصحافة منذ نهاية الثمانينات، كرئيس الركن الثقافي ليومية جريدة الخبر

[1] .نساء الجزائر دولاكروا https.//www.marefa.org
[2] .المرجع نفسه.
[3] .نساء الجزائر دولاكروا https.//www.marefa/org

الجزائرية. نال جائزة "الخبر" الدولية "عمر أورتيلان" لحرية الصحافة، بمناسبة اليوم العالمي لحرية الصحافة .

مؤلفاته الروائية:

- الإنزلاق (رواية) صدرت في 1998.
- مرايا الخوف (رواية).
- حكايات مقهى ملاكوف (رواية).
- توابل المدينة (رواية)"[1].
- أسفار الزمن البهي (مجموعة مقالات في الأدب و الثقافة).

مؤلفاته التاريخية:

- " فرحات عباس رجل الجمهورية.
- الدكتور لمين دباغين.المثقف و الثورة.
- هواري بومدين.. رجل وثورة (1962-1954) (بالفرنسية).
- عبان رمضان : مرافعة من أجل الحقيقة.
- مجموعة 22 (بالفرنسية)"[2].

مبحث 02: الخلفيات التاريخية للتناص الفني:

إن الإتساع المعرفي ما هو إلا نتاجا للتلاقح الفكري عبر آليات الترابط والنسيج بين أنساق المعرفة والفكر المتجاورة، وهذه العلاقات المتفاعلة والمتجانسة لأنساق المعرفة هي نظم معرفية موجودة في كل المنجزات الأدبية والفنية، حيث أن الإبداع و آلياته والتحقيق الجمالي للفعل الفني تتشابه في الكثير من السمات بالرغم من إختلاف الكيان البنائي أو التركيبي لكل منجز فني.

وسيكون لمفهوم التناص في الفن التشكيلي فعلا مؤثرا في تحولات أنظمته التشكيلية وانفتاحه وفق آليات الإستعارة والترحيل والإستبدال بينه وبين الأداءات الجمالية التشكيلية والفنية الأخرى؛ وخلق بناء جمالي متحقق بحوارية المنجز الفني مع خطابات أخرى قد تكون سابقة عنه أو معاصرة له.

[1] .حميد عبد القادر https://ar.wikipedia.org
[2] .حميد عبد القادر https://ar.wikipedia.org

وقبل التطرق إلى مختلف الخلفيات التاريخية للتناص الفني نتطرق إلى مجموعة من التعاريف والتي تكمن في:

-تعريف الفن(لآريسطو)

-تعريف علم الجمال (هيغل).

-تعريف فن الرسم.

1. **.تعريف آرسطو للفن:** يستدعي الحديث عن كل مدخل فلسفي إلى الفن وقضاياه،

تحديد أكثر المفاهيم شيوعا في تاريخه وأكثرها إستعمالا من طرف كل متكلم في هذا المجال،". . فالفن؛ وفقا لرأي آرسطو هو محاكاة ولكنه ليس محاكاة لشيء، بل محاكاة لفعل"[1]، إذا كان الفن عملا إبداعيا يقوم فيه الفاعل إبراز إمكاناته التمثيلية والتصويرية التعبيرية واللغوية البيانية، فإنه ليس بالضرورة محاكاة وتقليدا لنموذج بعينه، وقد يكون كذلك أيضا، لكنه محاكاة لفعل الخلق والإبداع في حد ذاته، إلا أن نظام محاكاة الأشياء يخضع بدوره إلى سلطة الخلفية التي تصونها تلك الأشياء نفسها، فتسمح بأن تستحضرها كنموذج موجود بفعل عمل إبداعي لا بما هو نموذج للتقليد. وتبقى هذه "المحاكاة" المفهوم الأكثر شيوعا في المتن الفلسفي الفني الآرسطي، ذلك أنه المفهوم المعبر بشكل دقيق عن التصور الفني الذي يقود الفنان في كل عمل يقوم به.

إن غاية الفن عند آرسطو أخلاقية بإمتياز،"حيث يسعى من خلالها إلى إستثمار الفنون في التنشئة والتربية والتعليم، وليس الإنسجام الذي يدعو إليه آرسطو في تصوره للفنون إلا دليلا على ضرورة الإنسجام الذي ينبغي أن يتسم حياة الفرد في علاقته بذاته و بمجتمعه، "و الواقع أن غاية الفن عند آرسطو؛ و كما يرى المحدثون؛ هي تحقيق التوازن النفسي لدى الفرد؛ والتكامل بين أعضاء المجتمع؛ ومن هنا كان الفن من ضرورات الحياة البشرية ولقد كان لفلسفة آرسطو في الفن تأثيرا عظيما في العالم الأوروبي. فتأثر النقاد بكتابه" فن الشعر"؛ وخاصة في القرنين 18/17، وعند أحد الكلاسيكيون معايير العقلية للنقد الفني، وأهمها ضرورة توفر الوحدة العضوية في العمل الفني"[2]، فالأهم عند آرسطو ليس أن يكون الإبداع مجازيا متعاليا عن اللغة العادية، لكن ثمة قدرا من الواقعية ينبغي للخطاب أن يلتزم به، ويخضعه هو الآخر للمنطق، وبالتالي ليس الإبداع الفني مجالا مطلقا يمكنه استيعاب المغالطات. إذن فإن للفن منطقا يحكمه، ويرفع هو الآخر عن التناقض، ويقوم نشاطه عند آرسطو، إن كانت المحاكاة تقلد الشيء في الواقع أو الفكرة في الذهن، فإن شرط إمكان إعتبارها ممارسة فنية لا يقتصر على مادة تحقق المحاكاة فقط، بل على مدى معقولية مضامين المنتوج الفني. لا ينفصل غرض الفن عند آرسطو، مهما بلغ قيمته الإبداعية، عن الغاية التربوية والأخلاقية، ذلك أن الفن وإن كان محاكاة، فإنه محكوم بنمط تقليد ينقل جملة من القيم، وينشئ عليها المتلقي هذا علاوة على شرطي العقلانية والواقعية الذي ينبغي توفرهما في كل عمل فني.

[1] .حسين علي.**فلسفة الفن:رؤية جديدة**.التنوير للطباعة و النشر و التوزيع.2009.بيروت.لبنان.ص108.

[2] .المرجع نفسه.ص120.

2.1.تعريف هيغل لعلم الجمال:" يعرف الجمال على أنه البحث في النشاط الفني بهدف الحكم عليه وتقييمه على أساس أنه ملكة مبدعة وخلاقة عند الإنسان، والجمال هنا يعد ممارسة نقدية وتقييمية للعمل الفني"[1].

نجد هيغل ينظر إلى الجمال من جهة المضمون ومن ناحية موضوعية، أي الفكرة هي كل ذلك الوفاق للمتجدد والمجدِد باستمرار للكليات الجزئية ووحدتها المتوسطة كافة، إن الحضور الحسي للفكرة التي هي العملية الكونية الملموسة في وحدتها المتكاملة، وحدة الحرية والحتمية، وحدة الطبيعي وما وراء الطبيعي، وحدة النومينا والفينومينا، إذا هي العقل الذي هو شامل لا محدود وفردي محدد في آن واحد، وحتى نعطي عن الفكرة تعريفا أدق وأوضح، فسنقول أن: "الفكرة من حيث إنها موجودة في ذاتها ولذاتها، هي أيضا الحق في ذاته، وهي ما يدخل في عداد الروح بصورة عامة، هي الروحي الكوني ،الروح المطلق، وما الروح المطلق إلا الروح من حيث هو كوني، وليس من حيث هو خاص و متناه إنه يتحدد على أنه الحق الكوني في حقيقته"[2].

إذن وعلى حسب المقولة التي قالها هيغل، نستنتج أن الجمال هو الصورة الحسية الأولى التي تتجلى فيها الفكرة، وهو إتحاد هذه الفكرة بمظهرها الحسي، والنظر إلى الفكرة ذاتها يكون الحق الواقع والنظر إلى مظهرها الحسي يكون الجمال.

يعد هيغل أن الفكرة هي نقطة إنطلاق رئيسة لمفهوم الجمال "عندما نقول إذن أن الجمال فكرة، نقصد بذلك إن الجمال و الحقيقة شيء واحد، فالجميل لابد، بالفعل أن يكون حقيقيا في ذاته"[3]، إذن بهذا الجمال عند هيغل هو الظاهر الفني للفكرة، إذ لا يحتفظ الحسي والموضوعية الفعلي، وبالتالي هو العقلاني، وبذلك يكون الجميل هو الفكرة المفهومة التي تجسد الواقع، ولكن هذا الوجود الموضوعي الواقعي لا تكون له قيمة إلا على أنه ظهور للمفهوم "لأن الجميل تماما هو المفهوم... والمفهوم يبث النفس، ببث الوجود الحقيقي الذي تتجسد"[4].

والجمال الطبيعي عند هيغل هو جمال مجرد، وجد لكي يكون جميلا، أو لم يوجد لكي يعي نفسه، وإنما وجد بالنسبة إلينا لأننا نفوس واعية ومدركة لهذا الجمال يقول:" ليس الجمال الطبيعي الحي جميل لذاته وفي ذاته مثلما ليس هو نتاج ذاته، ولا موجود بسبب ظاهرة الجميل، فالجمال الطبيعي، ليس جميلا إلا بالنسبة إلى الآخرين، أي بالنسبة إلينا نحن، بالنسبة إلى الوعي المدرك للجمال"[5].

---

[1] .رمضان الصباغ:**الفن و القيم الجمالية بين المثالية و المادية**.دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر.ط1.الاسكندرية.2001.ص134.

[2] .هيغل.**المدخل إلى علم الجمال.فكرة الجمال**.ترجمة جورج طرابيشي.دار الطليعة للطباعة و النشر.بيروت.ط3.سنة1988.ص165.

[3] .هيغل.**المدخل إلى علم الجمال.فكرة الجمال**.ص182.

[4] .المرجع نفسه.ص184/183.

[5] .المرجع نفسه.ص206.

والجمال بالنسبة له هو التجلي المحسوس للفكرة التي هي وحدة المفهوم وواقعه وهي الجوهري والعام، فالفكرة ليست هي الفكرة بالمعنى الحقيقي للكلمة وخارج واقعها، وعليه فالفكرة ينبغي أن تتقدم بإتجاه الواقع، وبذلك تكون كينونتها الفكرية مصادقة للمفهوم وتصبح بذلك هي وحدها الواقعية والحقيقية، وبهذا علينا أن نتصور فكرة الجمال في كينونتها الواقعية، بوضعها عينة ذاتية، فالفكرة ليست بفكرة إلا بقدر ما هي واقعية وتلاقي واقعها في الفردي الفني، وهنا نميز شكلين من الفردي (الفردي الطبيعي المباشر، والفردي الروحي)،" فالفكرة توجد في هذين الشكلين، وواحد هو المضمون الجوهري لكلا الشكلين، المضمون الذي تشكله الفكرة، وفي المضمار الخاص الذي يعنيها هنا، المضمون الذي تشكله فكرة الجمال، لكن إن يكن للجمال الطبيعي، المضمون نفسه الذي هو المثال، فمن المهم أن نشير أن الفرق القائم بين الشكلين اللذين فيهما تتحقق الفكرة، أي الفرق بين الفردي الطبيعي والفردي الروحي، هو من منظور آخر فرق جوهري أيضا بين مضموني هذين الشكلين.

وعلى هذا لابد أن نعرف الشكل المناسب الذي يطابق الفكرة حتما، لأن الفكرة لا تظهر حقيقتها إلا في الشكل الذي يطابقها حقا.

إذا الجمال الفني هو وحده الذي يكفل التوحيد بين الفكرة والشكل، لأنه ينبع من روح الإنسان وجوهره، وليست الرغبة هي ما يربط الإنسان بالعمل الفني، لأن الحكم الجمالي موضوع للفكر والتأمل الفني غير التأمل الجمالي يختلف عن التأمل في العالم، لأن التأمل الفني حسي والتأمل في العلم جوهري لقد تبين أن معرفة حاجة الإنسان إلى النشاط الجمالي ينبع من رغبته في معرفة نفسه، وتلبية إحتياجات روحية عميقة لديه، ومنه فالإنسان في تلقيه للعمل الفني يتأمله دون أن يستهلكه.

2.1. **فن الرسم**:(ملاحظة هنا التعريف عند هيغل تطرقنا إلى تعريفه للرسم على أساس أنه هو الرسم بقلم الرصاص على dessinلأن dessin وليس peinture

فهو الرسم بالفرشاة و الألوان و هذا peintureأما ما يهمنا نحن لا يعني أن ليس له علاقة بالPeinture بالعكس لا يمكن الرسم بمفهوم Dessinبغير الإنطلاق من الرسم بمفهومpeintureلأن الرسم بشكل عام منطلقه هو قلم الرصاصdessin.

إذن أضحى فن الرسم مع هيغل، إحالة إلى فكرة بدلا من الإحالة إلى الطبيعة، هذا التحول في فن الرسم هو ما يحملنا إلى مبحث يعبر عنه عند هيغل بضرورة العبور من الصورة إلى المعنى أو ما عبرنا عنه بالإنتقال الصيروري من معنى الصورة إلى صورة المعنى، فالرسم لم يعد مع هيغل نقلا للأشياء بقدر ما هو إتباع للأفكار.

الفن الرومانسي بمنظور هيغل يحتوي على ثلاثة فنون، وهي الرسم، الموسيقى، والشعر. بحيث أن الإشتغال على المبحث الأستطيقي بفن الرسم كفن رومانسي أول دون غيره من الفنون، يقلص لنا الأبعاد الثلاثة للفضاء إلى بعد واحد وهو السطح الذي يتخذ منه وسطا يعمل فيه. فن الرسم على هذا النحو تجاوز فن النحت إذ أنه لا يتخذ من المادة الجامدة الثقيلة مادة له، بل أن خيال الفنان وموهبته الإبداعية هي ركيزة العمل.

والخروج من المادي إلى الإبداعي، ومن الموضوعي إلى الذاتي، ولو جزئيا، هو ما قد أعطانا مشروعية الحديث في فن الرسم عن تحول من معنى الصورة إلى صورة المعنى أو بتعبير أشمل من الصورة إلى الرسم. لا يقتصر الإبداع الفني في الرسم على الأداتية، بل يتجاوزها إلى عنصر أهم، وهو مانعتناه(بالذاتية الفنية أو الروح الإبداعية في معنى الصورة كفن الرسم) هذه الروح الإبداعية تتجلى من خلال رهافة إحساس الفنان الرسام ودقة ملاحظته التي تزيد الرسم واقعية وجمالية نابعة من روحه فتتحول الصورة إلى رسم حي، لذا يقول هيغل :"في الفن الرومانسي الكل منغم، ومرمر،الأشياء لم تعد أشياء إنما رموزا حية"[1].

فن الرسم كإنقلاب من معنى الصورة إلى صورة المعنى، هو قول يحتاج إلى التدرج في الفهم، أردنا من خلاله التصريح بأن الخروج الهيغلي من الفن إلى الجمالية، هو خروج مرتبط بجملة فلسفة الإستيطيقية بما هي فلسفة تبحث في الجمال الفني دون الجمال الطبيعي ساعية نحو تجسيد المطلق الفكري في الخلق الفني، إذن على هذا الشكل فن الرسم هو إستعادة للفكر وتمثل له بواسطة حسية مخصوصة مقارنة بغيره من الفنون، وعبر هذه الوساطة يقهر الإنسان غرقه في الجزئي والحسي والعرضي. فن الرسم إذن فن رومانسيي يدرجه هيغل كمرحلة إنتقالية من المادي إلى الروحي، وبما أن الفلسفة الهيغلية هي فلسفة الحركة الدائرية، فهي تقيم تصنيفا للفنون يعتمد إقترابها من الفكرة، أي تحولها من المادي إلى الروحاني، حيث تبدأ بالرمزي ثم الكلاسيكي ويليها الفن الرومانسي، وحتى داخل هذه الفنون يبقى التصنيف الدوري، فمن فن العمارة إلى النحت ثم من الرسم إلى الموسيقى إلى الشعر.

1.2.العلاقة بين الرسم والرواية: "شهدت الرواية اليوم تحولات كثيرة فقد عملت على تحطيم الشكل التقليدي الكلاسيكي، حيث إستطاعت أن تستوعب مختلف الأجناس الأدبية والفنون (الشعر، المسرح ، الرسم، الموسيقى ، السينما...)، وقد عرفت هذه الظاهرة في الدراسات النقدية المعاصرة بتراسل الفنون حيث تعدد الفن الروائي اليوم من تداخل الأجناس إلى تراسل الفنون، لتنفتح على كل الفنون البصرية والسمعية"[2] .

شغلت قضية البحث في تداخل الأجناس الأدبية الكثيرة من الدارسين حيث تعددت دراساتهم واجتهاداتهم في هذا المجال فتنوعت آراؤهم وتنامت جهودهم لتصل في النهاية إلى ما يعرف" بنظرية الأجناس الأدبية"، التي لم تكتمل كنظرية أدبية، إلا بعدما مرت بمسيرة تاريخية إبتداء من أفلاطون الذي نظر للجنس الأدبي من خلال كتابه "الجمهورية" وكذلك تلميذه آرسطو من خلال كتابه"فن الشعر".

إن الفنان يستمد أدواته الإبداعية من صميم الجمال الذي يحيط به، وهنا يحدث التلاعب بين قطبين لتتولد عنهما حرارة يمثلها العمل الإبداعي في إستقلاليته وفردانته خاصة إذا إنتهج

[1] .هيغل.المدخل إلى علم الجمال.فكرة الجمال.ص261.

[2] .إلهام سناني.**الرواية و الرسم"إنفتاح و تداخل النصوص"**.مجلة العلوم الإنسانية لجامعة أم البواقي.المجلد8.العدد1.مارس2021.ص1052.

الفنان أسلوب غيره من الفنون وداعب طبيعتها المفارقة، فعندئذ يصبح التوحد أو المزاوجة بين عمليتين تكتنفهما خصائص مختلفة أو متشابهة.

"من شأنه أن يخلق مولودا جديدا تغذيه لغة ترسمها إنفعالاته وصوره وأساليب تمظهره وكلما كان المنتوج الجمالي مفارقا للعادة كلما أحدث صدى وتأثيرا"[1]، بمعنى أن الرسم أصبح من المرتكزات التي يعتمد عليها الفرد، وذلك من خلال اللغة التي تبينها أفعاله وإنفعالاته وصوه المختلفة، وهذا ما يسمى بإستنطاق القيم الجمالية.

1.أوضاع متماثلة بين الرسام والروائي: لا يلتقي الروائي والرسام في تقاطعات وحسب، بل يقفان معا في وضعية متماثلة، تشكل موقعا للرؤية وزاوية للنظر ولا يوجد رسام رسم لوحاته على قمة جبل، بنفس الطريقة يكون بناء الرواية مقترنا بالبحث عن نقطة وهمية بحيث يمكن من خلالها الإشراف على المشهد بالكامل.إلا أن هذا التماثل لا يقتصر على بداية العملية الإبداعية في الرواية والتشكيل معا بل إن ثمة قناعة راسخة لدى الروائي و الرسام بضرورة تجاوز البدايات بحيث يشرع المبدع في رسم شخصياته، في اللوحة، كما في الرواية، من غير أن يكون على بينة من مصادر الشخصيات وأقدارها وتحولات أحداثها. إلا حد الآن يبدو أن العلاقة بين الروائي والرسام إنما تقوم على التشابه والتناظر، أكثر مما تقوم على الإختلاف والتهاجر.

2.**علاقة الرواية بالرسم**: ساعدت الطبيعة المرنة للرواية على إرتحالها المستمر وتمكينها من خلخلة الشكل الكلاسيكي، وهذه المرونة أتاحت بها تضمين الرسم كفن تشكيلي غير أدبي ضمن صفحاتها، وعليه كان ضروريا التطرق بإقتضاب لماهية هذا الفن. يمثل الرسم أحد الفنون المصرية الأكثر شهرة على قائمة الفنون السبعة، ويستلزم تكوين علاقات خاصة بين الأدوات التي يستعملها و بين السطح الذي يتبنى عليه، حتى يتمكن الرسام من تجسيد إنعكاس الواقع، إلا أن "اللوحة لا تمثل عالم الشكل وإنما أبعاده المبعثرة"[2]، وبما أن الرسم إنعكاس غير مباشر للواقع كان من البديهي أن يخط الرسام ما لا يراه الإنسان العادي في الأشياء، من خلال" تسليط الضوء على الزوايا المعتمة لنكشف عن التفاصيل غير مرئية"[3]، وهنا يكمن إختلاف الرسومات عن الواقع، أي أن الفنان يضيف على عمله صورا ذهنية خاصة به وكإستشهاد من الرواية نجد: الحوار الذي صار بين بلانشار ودولاكروا عندما قال له بلانشار:لأنك سوف "ترسم أشياء ستسهل عملية الغزو، وتمنحه الدعم الذي ينقصه. بدا"دولاكروا" مثل من لم يفهم شيئا، فقال، وهو يبتسم:

ـ صراحة لم أفهم يا موسيو "بلانشار".

ـ سأكون أكثر وضوحا، وأكثر صراحة. أنت تعرف جيدا أن غزو هذا البلد المتوحش له من يقف ضده. وهو لا يحظى بالإجماع في الجمعية الوطنية. وقوله أيضا: "سوف ترسم ما بداخل الحريم... أجساد النساء المكتنزة ،المغرية ،الطافحة ،الطرية، وتحث الناس على إشتهائها، و تحيي فيهم الرغبة في إمتلاكها، فمن إشتهى جسد إمرأة سوف يأتي حتما إلى

[1] .المرجع نفسه.ص1053.
[2] .صاحب الربيع.**تقنيات و آليات الإبداع الأدبي**.صفحات للدراسة و النشر.سوريا.2011.ص71.
[3] .المرجع نفسه.ص32.

هنا"[1]، وهنا نجد أنه صدق القول بأن اللوحة لا تمثل عالم الشكل، وإنما أبعاده المبعثرة. بمعنى أن لوحة دولا كروا لديها بعد تاريخي وهو تبيان ورسم الطريق السهلة للغزو الفرنسي بمعنى آخر نقطة ضعف وهي جسد النساء للإغراء وأحداث شهوة في نفوس الفرنسيين وطريقة للغزو.

وهي نتائج تكوينه النفسي، والإجتماعي، والثقافي... وهذه الأخيرة هي ما يؤثر على إستقبال اللوحة وقراءتها، وبهذا تتحول الريشة من أداة خط إلى أداة إبداع نستشهد من الرواية ب:"... شعر بدافع أقوى للرسم. أغمض عينيه برهة، ثم شرع في وضع رسمه التخطيط يجد نفسه أمام شيء إسمه الخصب راح يرسم و كأنه مصاب بحمى... تاركا الخطوط تنساب وتتولد كما يشتهي، شعر بأن جسد النساء أعطاه ما كان ينقصه"[2]، هنا دولا كروا نجد أنه وصل إلى هدفه لكن لم يصدق بعد بأن حلمه كاد أن يصبح حقيقة أمامه وشرع برسم هدفه وذلك بعد إعطاء جسد النساء ما كان ينقصه ويمكن أن نسميه الطاقة.

3.الرواية والرسم الفني: نلاحظ تتبع النصوص الروائية المعاصرة ـ كما سبق القول ـ ظهور هندسة بصرية مغايرة إستلهمت الرسم التشكيلي كعنصر هام يعبر عن جوهر الفعل السردي من هذا الإبداع، فرغم إمتلاك كل من الروائي والرسام لأدوات إنتاج مختلفة (الكلمة والريشة)، إستطاعا الإلتقاء في نقاط مشتركة تدور كلها ضمن ثالوث الإبداع البشري(المرسل، الرسالة، المتلقي)، ويمكننا إجمال أهم نقاط إلتقاء الفنين في مايلي :

ـ التعبير عن العوالم الداخلية(أحاسيس وأفكار) والخارجية(محاكاة الواقع)للإنسان من خلال تقديم الصور الفنية بطريقة حسية.

ـ الإنتاج والتلقي البصري لكل من الرسومات والرواية، وهو ما يرتبط بخلفيات نفسية، إجتماعية، ثقافية ،...للمرسل والمستقبل على حد سواء .

أفاد الروائيون المعاصرون من الرسم التشكيلي على صعيد كل من المتن والمنصات محولين "أبعدها إلى معطيات فنية دلالية تبرز بشكل جديد النص الروائي"[3]، ولذلك تصدرت اللوحة التشكيلية أغلفة العديد من الأعمال من مثل الروايات نجد: الرواية التي بين أيدينا "أسير الشمس" لحميد عبد القادر، "أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج ،"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي... وغيرهم.

4.الرواية ولوحة الغلاف: بما أن صورة الغلاف الروائي أولى العتبات، المرئية المقضية إلى داخل النص، فقد تلعب أدوارا مختلفة، أولها الدور التداولي والمتمثل في إستقطاب المتلقين، وهو ما خلق نوعا من الحرص في إخراج الأعمال الروائية من قبل دور النشر سعيا منها لتأمين الجانب الإشهاري للعمل. والذي يضمن الإنتشار والتداول على نطاق أوسع، أما الدور الثاني الذي تلعبه لوحة الغلاف، فيتم الحرص عليها بشكل أكبر من قبل الكاتب والذي يحول تأمين الجانب الجمالي للعمل إضافة إلى الجانب الدلالي، كونها مسخرة أساسا لخدمة شيء

3ـــــ الرواية، ص75.

[2] .الرواية.ص96.

[3] .حسن الشكر.**الرواية العربية و الفنون السمعية البصرية**.المجلة العربية.الرياض.السعودية.1431.ص70.

آخر يثبت وجوده الحقيقي وهو النص، ذلك أنها(رسمة الغلاف) أيقونة بصرية يتقاطع فيها اللغوي المجازي مع البصري التشكيلي في تدريج العمل الروائي وتشكيله وتشفيره أي أنها جانب أيقوني مدعم للمعطى اللساني والخطاب المراد توجيهه لجمهور القراء المتلقين، خاصة الفاعلين منهم.

وإذا ما عدنا إلى هذه العتبة، كمدخل لقراءة أولية للمتن الروائي، واجهنا بصيغة مبدئية إشكالية الإنعكاس والمغالطة: ذلك أنها تشكل في ذهن المتلقي صورة مبدئية عن باطن النص وعالمه، وهو لا يتحقق إلا من خلال إكتشافه لذلك المتن بمختلف تفاصيله وأبعاده الفنية، والإيديولوجية، والجمالية، ثم العودة بعد ذلك إلى الخطاب الغلافي وإستنطاق الصورة أي الرسمة الموجودة به، للتمظهر الخارجي للعمل، وترسم منحاه الجمالي والدلالي في الآن ذاته.

5.إضفاء الجانب التخيلي على لوحة دولاكروا: ظل ويظل وسيظل الشرق الساحر ملهما للغرب، الشرق الذي نقصده تحديدا هو الشرق العربي الإسلامي، هذا الشرق الذي يمتد إلى شمال إفريقيا، حيث نجد نفس الخصائص الهندسية، نفس اللغة، نفس العقيدة، ونفس العادات والتقاليد، هنا يصطدم الرسام بالواقع الحي، وبالأدوات و الأضواء و الظلال، وعندئذ يرسم اللوحات الرائعة التي تخلد تلك اللحظة: أي لحظة لقاء الآنا الغربية بالواقع الشرقي و بالآنا الشرقية، وهذا اللقاء هو الذي ولد مئات الرسوم والصور الفوتوغرافية، واللوحات الفنية التي تمتلئ بها متاحف العالم اليوم، نذكر من بينها لوحات الفنان الفرنسي الرومانطيقي الشهير دولا كروا أو لوحات الفنان المعاصر بول كلي أو غيرها.

6.قالوا عن اللوحة:

1/"(pierre Auguste Renoir)، بير أوجاست رينوار(25فبراير1841/3ديسمبر1919)،هو رسام فرنسي، ولد في فرنسا لأسرة عاملة وهو من رواد المدرسة الإنطباعية، إهتم في أعماله بتصوير الملامح البشرية ومشاهدات من الحياة العامة السعيدة"[1].حيث قال:"لا توجد صورة أكثر منها جمالا في العالم".هذا القول نجد ما يقابله في الرواية:"كان يعرف أنه رسم لوحة فريدة، وأنه وطأ أمكنة لم يسبقه إليها أحد"[2].

2/-Paul Cézanne:"(بول سيزان):عاش(ايكس اون بروفونس 1906/1839)، هو رسام فرنسي،على غرار زملائه في المدرسة الإنطباعية، مارس التصوير في الهواء الطلق(مشاهدة طبيعية)إلا أنه قام بنقل أحاسيس تصويرية، في تراكيب جسمية وكتلية(ملامح بشرية و غيرها)"[3] ، حيث قال:"هذه الألوان الوردية الشاحبة و هذه الوسائد المطرزة، هذا الحذاء، وهذا الوضوح، أنا لا أعلم، تدخل في العين مثل كأس من النبيذ في الحلق، فيسكر على الفور"، ونجد ما يقابله في الرواية:"...تجلس به النساء الثلاث على بساط فاخر، و قد غيرن ملابسهن. كنا يرتدين سترات من الحرير المطرز الفاخر، فوق سراويل فضفاضة، و غطين سيقانهن بفوطات مزركشة. ظهرن مزينات بوفرة بالمجوهرات الثمينة، تتكئ المرأة ذات البشرة البيضاءالتي

[1] .أوجست رينوار.ويكيبيديا http://ar.m.wikipedia.org
[2] .الرواية.ص99.
[3] .بول سيزان.ويكيبيديا http://ar.m.wikipedia/org

على اليسار بشكل عرضي على وسادتين مزركشتين كذلك ترتدي سترة تسمى غليلة(غلالة)... وهي سترة بلا أكمام، مثبتة ومفتوحة على الأرداف، مصنوعة من المخمل العقيق، مزينة بضفائر. وأزرار مزركشة وتحت الصدر، عليها زخارف مثلثة مطرزة بالمجبود، وخيوط ذهبية..."[1] ، وهنا يصف الكاتب الحركة التي تعم المكان.

3/-Victor Hugo:"(فيكتور هوجو) 26 فبراير 1802/ 22 مايو 1885، هو أديب وشاعر ورسام فرنسي، ومن أبرز أدباء فرنسا في الحقبة الرومانسية. إشتهر بأعماله الروائية، ترجمة أعماله إلى كثير من اللغات المنطوقة"[2]، حيث قال عن اللوحة:"الذي يعتبر بأن نساء الجزائر، هذه اللوحة الشرقية المتلألئة من الضوء واللون هي النوع نفسه من القبح الجميل الخاص بالمخلوقات الأنثوية لدولاكروا"، وما يقابلها في الرواية مايلي:"... فتبددت تلك الغصة التي تركها حلم المرأة الشرقية، وهي تظهر أمامه بجسدها المشتهي، الذي يبدو له دائما بطراوته ونعومته... إشباعا يتركه في حالة من الرضا والسعادة التي يمنحها له ذلك الشعور بالإنتصار على جسد أنثوي شرقي حوله في لحظة ما إلى مجرد أداة لإشباع الشهوة الجنسية"[3]، هنا وصف لشعور دولاكروا، الذي كان شعورا سلبيا نحو المرأة الشرقية، حيث نظر إليها نظرة الشهوة الجنسية فقط لا غير.

7.الوصف البصري : في فضاء مغلق تجلس على سجاد شرقي فاخر ثلاث نساء جزائريات حبسن في حريم جزائري، ذكر الرسام أسمائهم في دفتر ملاحظاته: زهرة توبودجي والأختان زهرة وموني بن سلطان، كما ذكرهم الكاتب في روايته :"...فتوجهت أكبرهن سنا و إسمها خدوجة بن سلطان إلى الخارج ..."[4] ،"بينما أمسكت زهرة توبودجي، وموني بن سلطان، بفوطتهن الملقاة جانبا..."[5] ، أنهن يرتدين أقمصة من الحرير المطرز الفاخر، وسراويل فضفاضة المرأة التي على اليسار تتكئ بلا مبالاة على الوسائد المرصوفة، في حين تبدو مرافقاتها المستغرقتان في محادثة عذبة ومتكتمة في اليمين، تخرج خادمة سوداء من الحقل محولة رأسها إلى سيداتها، ترفع ستارا ثقيلا في الجهة اليمنى لتكتشف للمشاهد لحظة من العلاقة الحميمة. الجدران مغطاة بالبلاط المزين بالزخارف الدقيقة، في هذا المكان تطل خزانة بأبواب مفتوحة تظهر الأطباق الثمينة. في الجهة اليسرى هناك مرآة فاخرة ذات إطار معلقة على الجدار، على الأرض ثلاثة نعال مهملة بجوار شيشة وموقد بخور. تجلس المرأة ذات الشعر الطويل على اليمين تسبح في ضوء ذهبي وفي يدها اليسرى أنبوب شيشة طويل. قال عنها دولاكروا: هذا هو الشكل الذي لم أرسم مثله في حياتي. في الوسط، تجلس المرأة الثانية على الطريقة التركية نظرتها وهيأتها يقوداننا إلى الأمام حيث الزوجة الثالثة ملقاة على سجادة من منطقة القبائل. إنهن يتواجدن في غرفة حيث كل جزء تم التعامل معه بقدر كبير من العناية، كذلك جميع الخصوصيات المتعلقة بالزي، يساهم الضوء في لمعان المواد(حري ،قطيفة ديباج) وفي إنارة الخلاخل والأساور.

---

[1] .الرواية.ص90/89.
[2] .فيكتور هوجو. bibliotheque alexandrina https://www.bibilex.org
[3] .الرواية.ص71.
[4] .الرواية.ص100.
[5] .الرواية.ص100.

الغرفة خالية من الأثاث، ولكنها تعطي إنطباعا عن الترف والغرائبية.

أ.المنظر: يبدو المنظر أفقي، وجهة نظر مألوفة، النظر إلى الأشياء يظهر طبيعيا لا تلبيس فيه.

ب.التركيبة: أنواع الخطوط مستقيمة، التراكيب جد مثبتة على أساس أفقي وعمودي مهيمنان هناك تكرار الخطوط الأفقية والعمودية على البلاط التي تشكل إيقاعا هو نفسه الذي على السجادة أي الربط بين البلاط والسجادة لإعطاء إيقاعا واحدا.

الخطوط المكررة أفقيا على ملابس المرأة على اليسار تشكل إيقاعا، يمكن إضافة الزخارف المكررة هي أيضا تشكل إيقاعا محددا في حد ذاتها. الباب يعد ويشكل إطار داخل إطار عام(اللوحة) تماما مثل تلك الهياكل على الباب، هذا الأخير الذي يعتبر الشخصية الخامسة من بعد ثلاث نساء الخادمة، فتركيبه و تموضعه في اللوحة له أهمية أساسية"...توجهت الخادمة نحو الخزانة المقابلة، فأغلقت بابها ذات الطلاء الأحمر، وحين رأى دولاكروا ذلك، طلب منها بإشارة من يده، أن تترك الباب مفتوحا... أخذ دولاكروا يتمعن في الباب وهو مفتوح، وهو يدرك جيدا مغزى ترك أي باب مفتوح في لوحته، وما المقصود منه، يريد أن يظهر مخدعا ايكزوتيكيا مفتوحا، يكون دخوله ممكنا، حتى تبدو آلجي كمكان مفتوح، تم غزوه"[1]، هناك عدة نقاط مميزة: رأسا يضاف إليهما رأس المرأة الواقفة متصلة ببعضها البعض تشكل مثلثا صورة نموذجية للتركيبة الكلاسيكية(مثلث برا ميدا).

ج.المتقابلات:

ـ هناك تقابلات بين الجلوس/ وقوف: النسوة الثلاث جالسات بينما تقف الخادمة،"...تجلس به النساء الثلاث على بساط فاخر"[2]،"...ووقفت الخادمة الزنجية عارية الذراعين تماما"[3].

ـ تقابلات أبيض/أسود،النسوة الثلاث بشرتهن بيضاء،أما الخادمة فسوداء،"...تتكئ المرأة ذات البشرة البيضاء التي على اليسار"[4]،"إقترب المترجم من الخادمة الزنجية"[5].

ـ تقابلات قبالة/ظهر،الخادمة لا يظهر وجهها، بل ظهرها، بينما تقابل النسوة الثلاث المشاهد."تتكئ المرأة ذات البشرة البيضاء التي على اليسار"[6]،"...أما المرأة ذات الشعر الطويل الجالسة على اليمين"[7]،"ظهرت المرأة الثالثة عند اليسار"[8]، وهذا ما يبين لنا تقابل النساء الثلاث.

تقابلات وضوح/ظلمة، الخلفية تبدو معتمة، بينما الواجهة واضحة،"الضوء يلج المخدع...يأتيه مثل النور... تختفي العتمة... وتزول"[1]

---

[1] .الرواية.ص91.
[2] .الرواية.ص89.
[3] .الرواية.ص89.
[4] .الرواية.ص90.
[5] .الرواية.ص97.
[6] .الروايةزص89.
[7] .الرواية.ص90.
[8] .الرواية.ص90.

8. التحليل الإيثنوغرافي:(وهو يعتبر مرحلة من مراحل تحليل اللوحة الفنية، والمقصود به دراسة النص، عن قرب وبالتفصيل، وهو خاص باإانثروبولوجيا، منهج خاص بحد ذاته يعني به دراسة الأعراف).

" إلى ما تنظر أولئك النسوة؟ لمعرفة ذلك يجب علينا القيام ببعض التغييرات، وهي بفصل التي تظهر في الجهة اليسرى، عن الأخرتين في الوسط، والخادمة السوداء. النسوة الثلاث ممددات أو جالسات على الأرض دون حركة، بينما تقوم الخادمة على خدمتهن.المرأتان الجالستان في يمين اللوحة جعلهما تبدوان متهامستين، تمسك إحداهن بالنارجيلة، أما الخادمة السوداء فرسمها مدارية ظهرها تخجل من النظر إلى سيدتها متأهبة للخروج. لقد وثق بذلك دولاكروا تفاصيل الحياة بين السيدة وعبدتها"[2]. و ما يقابل هذا التحليل من الرواية نجد القول:"تتكئ المرأة ذات البشرة البيضاء التي على اليسار بشكل عرضي على وسادتين موزركشتين كذلك ترتدي سترة تسمى غليلة(غلالة)... وهي سترة بلا أكمام، مثبتة ومفتوحة على الأرداف، مصنوعة من المخمل العقيق، مزينة بضفائر وأزرار مزركشة تحت الصدر، عليها زخارف مثلثة مطرزة بالمجبود، وخيوط ذهبية. كما إرتدت سروالا أخضر، وغطت ردفيها بفوطة من القماش القطني لونها أحمر، تعبرها خطوط سوداء. تزين رقبتها بقلادة تتدلى منها حبة ياقوت، وخواتم تزين أصابعها. عيناها زرقاوان كبيرتان"[3]. هنا الكاتب حميد عبد القادر أدخل الحركة إلى لوحة دولاكروا الساكنة.

وربما ما يجذب الإعجاب للمرأة الجالسة علي يسار اللوحة، فقد برع في رسم نظراتها الساهية الممتلئة بالمعاني والأيقونات. في هذه الصورة يبدو أنها الوحيدة من بين الثلاثة التي تنظر إلى الرائي للوحة، فهي لا يظهر أنها مهتمة للأخرتين، حتى أنها على خلافهن لم تنزع حذاءها، نظرتها نقرأ فيها نوعا من الراحة، أنها تحلم، أنها تهرب، ولأنها لا تشارك الأخرتين، فكأنهم ضايقنها، وهو ما يؤكده وجهها العابس والذي يوحي للإكتئاب والسوداوية"[4]،" وبتكبير صورة الوجه، يتأكد أنها لا تنظر إلينا، فإذا دققنا في عينيها وجدناها لا تركز نظرها إتجاهنا، فنظرتها تتجه نحو اليمين، تماما نحو الفراغ، وهو ما يجعلها مكتئبة. متروكة للحظة الراهنة، أو خاضعة لهذه اللحظة"[5]. هنا الكاتب حميد عبد القادر أعطى حركة للوحة وهذا من سبيل خياله لأن دولاكروا رسم فقط اللوحة أي عبارة عن رسومات ثابتة، أما الكلام هذا كله هو الحركة التي إنتسبت للوحة، هذا كله من خيال الكاتب حميد عبد القادر، حيث أعطى للوحة على حسب رأيه حركة، وذلك للخروج بإستنتاجات أكثر، من جهة اللوحة، وهنا نرى أن الكاتب لم يترك دولاكروا بإكتفائه بالتصوير فقط بل أدخل الحياة والحركة للوحة. وهذا ما يؤدي بنا إلى فهم أن النساء أجبرن على التجرد، وذلك من قبل الرسام لتنهك عيناه وريشته حياء النساء الثلاث، وتقتحم أدق التفاصيل."في هذه الصورة تظهر مرأتان وقد بدت عليهما المعاناة، خاصة تلك التي على اليمين، كأنها تريد الهروب من حياة الأسر وهي تمسك بيدها الشيشة أو النارجيلة مستسلمة، عيناها

---

[1] .الرواية.ص99.

[2] .سليم بتقة.**سراب الإستشراق.مقاربة سيميائية للوحة أوجين دولاكروا (نساء الجزائر في مخدعهن).**قسم اللغة و الأدب العربي.كلية الآداب و اللغات.جامعة محمد خيضر.بسكرة.الجزائر.ص240.

[3] .الرواية.ص90/89.

[4] .سليم بتقة.**سراب الإستشراق**.ص241.

[5] .المرجع نفسه.ص242.

مغمضتان، ومن فرط التعب الذي تعانيه يكاد أنبوب الشيشة أن يسقط من يدها. أما الأخرى فهي أيضا تعاني، لكن تلك النسوة يظهرن كأشياء يشبهن تماما هذه الأشياء المبينة في الصورة: البلغة، الكماشة، المجمرة، الشيشة، وكلها طبيعة ميتة. والنسوة الثلاث يمثلن جزءا منها"[1]. وهناك كلام يقابل هذا التحليل من الرواية ويتمثل في:"... وهن في تلك الحالة من الحزن الغامر"[2]."ألم يبرز بوضوح على ملامح النساء. أريد إظهار الحزن على وجوههن، قبل جمالهن... فالحزن يخلق الرأفة...الرأفة على حال هذا الشرق البائس.أريد إظهار سر مأساوي في عمق أعينهن"[3]، وأيضا:"أخذ منها الشيشة، فوضعها قرب المرأة الجالسة عند اليمين، وطلب منها أن تضع الكانون قرب الشيشة، وأن تقف كمن يستعد للمغادرة وترك المكان، وهي تدير ظهرها، ملتفتة للمرأة التي تتوسط المكان"[4]. و" توقف عن الرسم فجأة، بينما كل شيء أمامه ساكنا وثابتا على حاله لن يتغير، فقال في قرارة نفسه:" يجب أن تظهر الحياة هنا هادئة، في مساحات داخلية فخمة. أريد لوحة لحريم (هادئ وممتع)"[5]."الخادمة هي الوحيدة التي تتحرك في هذه اللوحة، إنها تتجه نحو الداخل في الجهة اليمنى من اللوحة. لا ندري ما إذا كانت تحاول ترتيب الستائر أو ما إذا كانت تذهب إلى العناية بإشعال النار في الجهة المخفية... ماذا تفكر في أولئك النسوة الجلوس؟ يبدو أنها ربما تريد أن تقول لهن شيئا؟ حيويتها تبرز سلبية النساء الأخريات، وربما في نهاية المطاف تمثل نوعا من الحرية(من خلال الحركة على الأقل) في هذه الغرفة المغلقة(بإستثناء الأبواب المفتوحة في الخزانة...؟). يبدو أنها منشغلة بأعمال المنزل، بينما الأخريات، خاملات، سلبيات، على حافة النعاس"[6].

وما يمثل هذا الكلام في الرواية نجد المقاطع التالية:" توجهت الخادمة نحو الخزانة المقابلة، فأغلقت بابها ذات الطلاء الأحمر"[7]،"...غابت عن المخدع لحظة، وحين عادت، بعينين مندهشتين"[8]، هنا الكاتب حميد عبد القادر يعطي نظرة بعيدة للوحة، حيث ركز على تكسير الروتين السكوتي، و تعويضه بالروتين الحركي."هذه المفارقة بين سلبية النسوة الثلاث وايجابية الخادمة(في حركتها) تفسر نية دولاكروا في نقل صورة عن الحريم الشرقي إلى المتلقي الغربي المتعطش لكل غريب وعجيب من بلاد الشرق غير أنها صورة مليئة بالمغالطات، فهذا العالم الصامت ينسب في تفسيره إلى مفاهمه المستشرقون بأن القرآن الكريم والعادات الإسلامية تفرض على المرأة إلتزام الصمت، وحده الرجل الذي يمتلك هذا الحق، أبا كان أو زوجا، فمنذ الطفولة يلقن للفتاة كيفيات التراجع عن الكلام، فالنسوة لا يتحدثن في حضرة الرجال. التواصل الشفوي بين النساء محدود، وفي أغلب الأحيان يكون في شكل وسوسة. وهو الأمر الذي دفع بالكاتبة الجزائرية آسيا جبار إلى تدبيج مجموعتها القصصية(نساء الجزائر في مخدعهن) بتقديم حمل عنوان نظرة ممنوعة صوت مقطوع

---

[1] .سليم بتقة.**سراب الإستشراق**.ص243.
[2] .الرواية.ص97.
[3] .الرواية.ص97.
[4] .الرواية.ص97.
[5] .الرواية.ص99/98.
[6] .سليم بتقة.**سراب الإستشراق**.ص243.
[7] .الرواية.ص91.
[8] .الرواية.ص94.

Regard interdit son coupe، منتقدة لوحة دولاكروا"[1].وما يقابل هذا الكلام من الرواية نجد المقاطع التالية:" لا أريد تمثيلا واقعيا وصحيحا، لا يخفي من غرابته وغموضه في نفس الوقت. أريد وضع المتفرج في وضعية متلصص، تستيقظ بداخله تلك الرغبة الدفينة للقدوم إلى هذه الأمكنة وتعميرها. لا أريد نقل صورة الشرق الإفريقي فقط. بل أريد خلق رغبة في تعميره، والقدوم إليه أيضا"[2].وأيضا:"- لكن الحريم هنا يا سيد دولاكروا حميمي، لا يخص إلا هذا الرجل.

...حين أدرك الرجل صاحب دولاكروا، وما كان يجول في مخيلته، رفع رأسه، وأظهر غضبا، جعله يصيح قائلا:لا"[3].

نستنتج من خلال مجموعة هذه الإقتباسات أن الروائي حميد عبد القادر قام بتحويل رسومات اللوحة إلى مجموعة من المقاطع التي توحي بالحركة، ومن بينها قوله:(أخذ الشيشة فوضعها قرب المرأة الجالسة عند اليمين)، هذا لم يرد في اللوحة لأن اللوحة، هي عبارة عن رسومات ساكنة، لكن الروائي خلق حرب فكرية في ذهنه، حيث قام بربط رسومات اللوحة الثابتة، وحولها إلى نصوص لغوية، فكرية، حركية، وهذا من أجل أن يعطي لمسة الحركة للوحة، ويظهر ذلك بعد التدقيق في تأمل تلك اللوحة الفنية، التي كانت أشبه بدس السم في العسل، نجد أن الروائي يتخيل أحداث حيث يتصور تدخل دولاكروا في تنظيم عناصر اللوحة الفنية من بينها "الشيشة".

تبقى لوحة(جزائريات في مخدعهن)،"أجمل ما رسمه دولاكروا، حيث مزج فيها الألوان بدفع متناهية، وبحرص شديد خط التفاصيل الدقيقة لجلسة نساء في غرفة رفقة خادمتها، بكل ما يحيط بهن من الصواني والدمالج، وإماءات الوجه، كادت أن تكون صورة فوتوغرافية"[4]، ويقابل هذا الكلام في الرواية ما يلي:" كان يعرف أنه رسم لوحة فريدة، وأنه وطأ أمكنة، لم يسبقه إليها أحد. لقد جعل الضوء، شخصية خامسة، و أساسية في هذا المكان الغرائبي. يأتي(الضوء) من نافذة لا يراها أحد"[5].

9.التحليل الكروماتيكي:"علم الكروماتيك:هو السلم اللوني، أو السلم الملون "بالإنجليزية :ChromaticScale، هو سلم موسيقي ذو 12 نغمة، بين كل نغمتين متتابعتين فيها نصف بعد. تكون أنصاف الأبعاد على هذا المقياس موزعة بشكل متساوي على البيانو الحديث أو الآلات المماثلة"[6].

" بالنسبة للألوان فإنها إحدى الشواغل الرئيسية لدولاكروا، يبدو أنه لم يترك شيئا للصدف، كيف توزعت هذه الألوان وما العلاقة التي تربط بينها؟ جاور دولاكروا الألوان القريبة في الدائرة اللونية: الأحمر والبرتقالي، والأزرق، والبنفسجي، يتشكل هذه الألوان ما يسمى تناسق المماثلة، نظرا لأنها قريبة من بعضها البعض، ومرتبة إذا دون مواجهة. وبالعودة إلى اللوحة القماشية التي نحللها نجد مثلا الصدار البرتقالي- الأحمر للمرأة على اليسار له بطانة

[1] .سليم بتقة.**سراب الإستشراق**.ص244/243.
[2] .الرواية.ص99.
[3] .الرواية.ص99.
[4] .سليم بتقة.**سراب الإستشراق**.ص244.
[5] .الرواية.ص99.
[6] . https://ar.m.wikipedia.org

زرقاء- خضراء: هذه المظاهر الخارجية من الألوان المكملة تتهيج وتتناسق، وهذا التباين يعطي لهذه الأشياء بريقا مكثفا"[1]. المقابل في الرواية نجد مقولة الراوي:"... وغطت ردفيها بفوطة من القماش القطني لونها أحمر"[2]، هنا الكاتب يحاول أن يبين لنا مدى تناسق الألوان في اللوحة حيث لكل لون معناه و هدفه.

"المنديل الأحمر الذي تضعه الخادمة على رأسها ينفصل عن ستار بخطوط من الألوان المختلفة، لكنها لا تلتقي غير اللون الأخضر بالضبط تلك التي تشكل مع الأحمر التوافق الأكثر ارتياحا. خشب الباب يتناوب فيه الأحمر و الأخضر وهما يمثلان نموذجا للتناسق المزدوج: البنفسجي والأخضر لمربعات البلاط، الأزرق لون تنورة الخادمة وخطوطه الحمراء تمثل توافقات ليس كمكملات ولكن ألوان أكثر تقاربا"[3]. ومرادف هذا الكلام في الرواية ظاهر في قول الكاتب:" سترتها بيضاء محاطة بأخرى زرقاء بلا كمين. أحاطت خصرها بقطعة قماش أحمر و أسود"[4]. هنا الكاتب أعطى لكل لون مهمته داخل اللوحة.

"السروال الأخضر الذي ترتديه المرأة الجالسة يمينا مرقش برسومات صغيرة صفراء: هذان اللونان الأخضر و الأصفر يختلطان بصريا ويولدان موضعا مكونا من الأخضر – الأصفر لنسيج من الحرير براق وهادئ"[5]، ومن الرواية نجد قول الكاتب حميد عبد القادر:" كما إرتدت سروالا أخضر، عليه موتيفات ذهبية"[6].

"صدار برتقالي مزين بلون التطريزات الصفراء: منديل الرقبة الأصفر مهيج بخطوط حمراء يشتعل وسط اللوحة، الخزف الأزرق والأصفر في الخلف مدمجان في صبغة خضراء يتعذر تحديدها"[7]، وهذا الكلام يقابله كلام أخر من الرواية وهو:" وقد أسدلت على عنقها وشاحا أصفر"[8]، ومن خلال كل هذا الكلام نجد أن كل ماهو في اللوحة يعتبر حركة، فهو من الأحداث المتخيلة من قبل الروائي، أما وصف محتويات اللوحة من بينها الألوان فهذه تعتبر ترجمة للوحة المرسومة.

"من الأمثلة أيضا المتعلقة بالألوان الرمادية المتولدة من إمتزاج بصري لعناصر خالصة ولكنها متقابلة: الأبيض لون قميص المرأة التي تجلس يمينا تم كسره بصبغة غير واضحة ورقيقة مكونة من الوردي والأخضر وضعت عليه زهيرات صغيرة. اللون اللامع العذب للوسادة التي تتكئ عليها المرأة التي على اليسار مكونة من تداخل تلك التطريزات الحمراء والخضراء التي بجاورها تكون قد أنشأت في رمادي بصري. هذا التشكيل من الألوان الحارة والباردة، الأولية والمكملة عملت على تقديم صورة عن الشرق الذي طالما رغب فيه الرسام، من خلال إقتحامه للحريم، فتوازن الألوان الخضراء والصفراء التي ربما كانت أكثر هيمنة

[1] .سليم بتقة.المرجع نفسه.ص245/244.
[2] .الرواية.ص90.
[3] .سليم بتقة.المرجع نفسه.ص245.
[4] .الرواية.ص90.
[5] .سليم بتقة.المرجع نفسه.ص245.
[6] .الرواية.ص90.
[7] .سليم بنقة.المرجع نفسه.ص245.
[8] .الرواية.ص96.

ترمز إلى الهدوء السكينة، هدوء المكان، كما ترمز إلى الغنى ممثلا في تلك الأشياء الثمينة من أقمشة و زرابي وديكور وحلي وهو ما يعطي الإنطباع عن حريم إستقراطي، عن حياة الترف في الجزائر المستعمرة. وبإستثناء الباب في الخلفية، فإن العناصر الأخرى للزخرفة تشوه كل شيء، وهناك تجميع وتراكم للأشياء، فعلى سبيل المثال الشيشة التي تعطي الإنطباع بأنها ستتجاوز القماش،- أكيد أنه أخذها معه إلى باريس- النعال، المجمرة، المسعر...ألوان محلية. لكن هناك صدق ينبثق من النسوة، مع وجوههن التي توحي بالجاذبية، وهذا الحزن الذي أصابهن"[1]، وهذا الكلام هناك مقابل له في الرواية و هو:"سأجعل الألم ظاهرا. لن يفوت العين. ألم يبرز بوضوح على ملامح النساء. أريد إظهار الحزن على وجوههن"[2]. هنا الكاتب بين لنا أن دولاكروا فرض سيادته على النساء، بمعنى نستطيع أن نقول أنه هو الذي أجبرهن على ذلك.

"لكن دولاكروا أحب ذلك. أراد أن يكون مفهوم الحريم على نطاق واسع في الغرب ويحلم بإمتلاك واحد منه"[3]، ويقابله كلام في الرواية وهو:" كان كمن يختلس المتعة، ويخطف الإشباع الجنسي، والإستمتاع، من نساء خاضعات له تماما، يفعل بهن ما يشاء. كأنه يسيطر عليهن... وهن في تلك الحالة من الحزن الغامر. كان يبدو كأنه هو السيد. هو الذكر الوحيد في المكان"[4]. نستنتج أن دولاكروا فرض هيمنته و سيادته على النساء، اللواتي يعتبرن نساء ضعيفات، و ذلك بعد طرده للرجل الذي كان يحميهن، و هذا ما ولد الفرحة في نفسية دولاكروا، فأصبح يفرض هيمنته كما يريد و وقت ما يريد، ولا أحد يتجرأ على إيقافه.

10.مصدر النور..اللغز:

"يبقى مصدر الضوء في اللوحة لغزا كبيرا للفنان الفرنسي، حيث لم يجد النقاد التشكيليون مصدره داخل التحفة الفنية، ولو أن أكبر ما شد الفنانين الغربيين في الجزائر هو الضوء الطبيعي، فالشمس لم تكن شبيهة بأي شمس في مكان آخر، لذا تبدو الألوان مضيئة في لوحاتهم، وكانت عاملا فنيا ساعد على جمالية اللوحة، ذلك المحير على وجوه نساء دولاكروا، مشرقات رغم وجودهن داخل غرفة من غرف القصبة ذات النوافذ الصغيرة الجانبية المتماشية مع تقاليد مجتمع محافظ. فمنذ ما يقارب القرنين بقي السر غامضا مبهما، وهذا ما روج لتحفة الفنان الفرنسي الذي كانت نساء الجزائر بملامحهن البربرية و الموريسكية و أثوابهن وتفاصيل حياتهن السر الحقيقي في روعة ما رسمه، فقد إقترب لتصوير الحريم كحور العين. فقد قال عنه الشاعر الفرنسي الكبير بودلير بعد مشاهدتها في الصالون الدولي عام 1855:(هو فنان فريد لا أحد قبله ولا بعده). وتبقى لوحة" نساء جزائريات في مخدعهن" اللوحة الوحيدة التي رسم نسخة أخرى لها وعرضها في باريس عام 1849. وكانت وجوه الجزائريات المضيئة سر جمال لوحات فنانين آخرين عاصروا دولاكروا مثل:(فرمنتان) و(رينوار) و(ايتيان دينيه)"[5].

---

[1] .سليم بتقة.المرجع نفسه.ص245.
[2] .الرواية.ص97.
[3] .سليم بتقة.المرجع نفسه.ص246.
[4] .الرواية.ص98.
[5] .سليم بتقة.المرجع نفسه.ص246.

11.بين دولاكروا و آسيا جبار:

في سنة 1980 نشرت الكاتبة آسيا جبار عن دار"Albin Michel للنشر بباريس مجموعتها القصصية المعنونة ب:(نساء الجزائر في مخدعهن) Femmes D'Alger dans leur appartement، حيث إقترحت عملا مكتوبا و قدمته على أنه حوار بين الصورة والنص.

نساء الجزائر بريشة دولاكروا وقلم آسيا جبار، يجمع عنوان نساء الجزائر في مخدعهن بلدا هو الجزائر، وإسمين كبيرين في الثقافة العالمية: الفنان التشكيلي الفرنسي أوجين دولاكروا والأدبية الجزائرية آسيا جبار"[1].هنا يتضح لنا أن الكاتبة آسيا جبار، أخذت قلمها كسلاح، من أجل إعطاء وجهة نظرها حول ما يدور في اللوحة.

"(نساء الجزائر في شقتهن) إذن تحاول أن تقيم حوارا مع الرسم، بما أنها تستعير عنوانها من لوحة دولاكروا، وهو مصدر إلهام لوضع مسار سردي يحكي قصة نساء الجزائر قبل، وبعد حرب التحرير. أنه لقاء الرسم بالكتابة، من خلال قراءة اللوحة وفك رموزها التصويرية التي إشتغلت عليها. كيف كان هذا الإشتغال؟ وما نتائج هذا التبادل وهذا اللقاء التناصي؟ هذا ما تحاول هذه المقاربة بالإجابة عنه"[2].من خلال هذا الحديث نستنتج أن آسيا جبار أخذت لوحة دولاكروا كوسيلة، لتظهر لنفسها طريق لتسلكه هي و قلمها، من أجل أن تسرد قصة نساء الجزائر، قبل و بعد حرب التحرير.

"المجموعة القصصية تعرض للمرأة المسلمة بالأمس واليوم، المرأة كما كانت وكما هي، بعباءة أو بغيرها، خاضعة أو حرة، أنه تطور المرأة المسلمة من خلال التاريخ. أنها حرية الإختيار. المشكلة التي تطرحها آسيا جبار هي إختيار مسار بعد الإستقلال، هو مسار القرار الذي يجب أن تتخذه النساء المسلمات حول الحرية. آسيا جبار و أوجين دولاكروا، الكاتبة والرسام أظهرا بالفن حالة المرأة المسلمة، أحدهما قبل والآخر بعد الإستعمار الفرنسي، إذا كان دولاكروا يسرق نظرة من الحريم، فإن آسيا جبار تفضل دخوله"[3]. هنا تبيان لماهية المرأة المسلمة، وأن تطورها عبر الزمن و التاريخ ما هو إلا حرية الإختيار، و آسيا جبار بينت لنا حرية الإختيار و ذلك بعد الإستعمار والرسام بينها قبل الإستعمار، وذلك لإعتماد كل واحد منهما على سلاح معين، بحيث الرسام أوجين دولاكروا إعتمد على ريشته و ألوانه، أما الكاتبة آسيا جبار فإعتمدت على قلمها.

12.تأويل اللوحة:

"العودة للوحة التي تضاربت التأويلات بشأنها، كل يفسرها إنطلاقا من وجهة نظره، لكن وجد الفن للتأويل، وشأنه شأن الرواية حمال أوجه، ففي كل وجه نكتشف حقيقة ما ،حتى وإن لم يعترف الفنان بذلك لكنه يشرحها ضمنيا من خلال فنه. وكان لاوعي الفنان أكبر حضورا حين يتعلق الأمر بالإبداع، ولهذا وجدت الرواية كفن يعبر عن تصورات إنطلاقا من الفن

[1] .سليم بتقة.المرجع نفسه.ص247.
[2] .المرجع نفسه.ص247.
[3] .المرجع نفسه.ص247.

ذاته، لذا تدوم ثماره للأبد"[1]. من خلال هذا الكلام، نستنتج أن الرواية تعتبر فن تصوري، بحيث يسيطر اللاوعي للفنان وذلك من أجل الإبداع، ومن أجل التصور الفكري.

-في رواية" أسير الشمس" لا يعيد الكاتب شرح لوحة دولاكروا كما يعرفها الجميع، لكنه يحاول تفكيك مشاهدها، من وجهة نظر حميد عبد القادر التي عبرت أفكار دولاكروا لتعبر عن أفكار الرواية نفسها عن دولاكروا، الذي وصفه في العنوان بأنه(أسير الشمس)"[2] ، تقول الرواية:"أن دولاكروا "كان على الدوام، يبحث عن تلك السكينة لنفسه في أمكنة بعيد"[3]، حيث ذكر في الرواية ما يلي:" بمجرد أن إمتد البحر أمام بصره، فراح يحدق في أشعة الشمس وهي تلمع من سماء صافية، وتلقي بضوئها، على مدى الخليج... وهو يتأمل هذا الضوء الباهر والفاتن للشمس وهي تتجه نحو كبد السماء"[4].

من تساؤلات دولاكروا والتي كانت تلعب في مخيلته جاء العنوان، تقول الرواية:" أنه أسير هذه الشمس الساطعة التي جعلته يشعر بأن الحياة في باريس لا قيمة لها، وأن الفن بلا ضوء الشمس وإنعكاسها على النفس، سيظل فنا باهتا، خافتا وشاحبا"، كرر عبد القادر عبارة"آلجي المحروسة" أكثر من مرة في الرواية، و"آلجي" إختصار لإسم الجزائر باللاتينية بينما "المحروسة" بالعربية، أحد أسماء الجزائر في القديم"[5].وهنا يتغلغل إلى أذهاننا سؤال وهو: لماذا آلجي المحروسة من وجهة نظر عبد القادر؟

وفي الأخير نستنتج أن الكاتب حميد عبد القادر، قد إعتمد في روايته على لوحة الفنان الفرنسي أوجين دولاكروا، كما إعتمد على نموذجا للتناص الفني، الذي إكتشف لنا إبداعه في العمل الروائي، وتبين لنا الدلالة و المقصدية من هذه اللوحة، و ذلك في مضامين أدبية، تسهم في إبداعه و إنتاجه للرواية.

[1] .ويكيبيديا alquds.co.uk
[2] .المرجع نفسه.
[3] .المرجع نفسه.
[4] .الرواية.ص57.
[5] .ويكيبيديا alquds.co.uk

خاتمة

يقف البحث في نهاية المطاف إلى وضع النتائج المتوصل إليها في الدراسة التناصية، لرواية"أسير الشمس"، هذه الأخيرة التي كانت بؤرة لتقاطع اللوحة مع النص اللغوي. حيث تمثلت هذه النتائج في:

1/ ظهرت الرواية الجزائرية في نشأتها متأخرة زمنيا، مقارنة مع نظيرتها في المشرق العربي.

2/ إن البدايات الأولى لمفهوم التناص مع الشكلانيين الروس، وإعتمادهم على التدخل بين النصوص و نصوص أخرى.

3/ إن التناص ظاهرة قديمة قدم التواصل الإنساني، بواسطة المتون المكتوبة، وقد تعددت وجهات النظر حول هذه النظرية عبر الأزمنة.

4/ صعوبة الإمساك على مصطلح واحد لمفهوم التناص، وهذا راجع إلى تعدد االإتجاهات النقدية، المبلورة للمصطلح.

5/ ساهمت أعمال كل من" جوليا كرستيفا"،"جيرار جنيت"، وغيرهم من الناقدين في وضع أسس نظرية التناص في النقد الحديث.

6/ إختلاف التعريفات و المفهومات لمصطلح التناص من ناقد إلى آخر، فجوليا كريستيفا إعتبرت التناص لوحة فسيفسائية من الإقتباسات، وكل نص هو تشرب من نص آخر.

7/ أما محمد بنيس فإستبدل مصطلح التناص بمصطلح التداخل النصي.

8/ الإستشهاد داخل الرواية يعتبر من إحدى التقنيات الأساسية في التعامل مع لغة الآخر.

9/ التناص نوعان هما:

- تناص ضروري وإختياري.

- تناص داخلي وخارجي.

10/ للتناص مستويات عند الغرب، بحيث جوليا كريستيفا إستنبطت ثلاث أنماط وهي:

- نفي كلي.

- نفي جزئي.

- نفي متوازي.

11/ مع النقاد العرب مع محمد بنيس عدد مستويات التناص في ثلاث أنواع أيضا و هي:

- تناص إجتراري.

- تناص إمتصاصي.

- تناص حواري .

12/ التاريخ هو إنعكاس لأحداث وقعت في الزمن الماضي، ونقلت في الحاضر.

13/ الرواية التاريخية هي جمع بين شخصيات وأحداث واقعية، وخيالية داخل إطار واقعي.

14/ إتيان دينيه أو ناصر الدين دينيه، بعد إسلامه من مستشرق فرنسي إلى مسلم عاشق للوحات الجزائر.

15/ إستطاعت هذه الرواية أن تبين لنا الحقائق والوقائع التي عاشها الشعب الجزائري ومدى معاناته، وذلك بسبب الإستعمار الفرنسي.

16/ محاولة الإستعمار والمستشرقين تشويه صورة المرأة الجزائرية، ورسم جسدها عارية، وفي صورة جنسية، ويصورون المرأة الجزائرية مسجونة، وضعيفة، تعاني من القهر من جهة، ومثيرة مغرية من جهة أخرى، وأنها سهلة المنال حماية لها.

17/ التناص الفني في" رواية أسير الشمس" إتضح أن الكاتب حميد عبد القادر، تداخل مع الرسم والنص.

18/ إستحضر الكاتب لوحة أوجين دولاكروا"نساء الجزائر في مخدعهن" والغاية منها إجراء الهدف التي تسعى إليه هذه اللوحة.

19/ لوحة أوجين دولاكروا "نساء الجزائر في مخدعهن"، لعبت دورا أساسيا في إستحواذ الأوروبيين للقدوم إلى الجزائر، و الإستحواذ على أرضها، وثرواتها ونسائها.

- **القرآن الكريم**

أوّلا: المصادر:

1. حميد عبد القادر، أسير الشمس(أيام اوجين دولاكروا في الجزائر)، دار ميم للنشر، ط1، سنة2022.

ثانياً: المراجع:

1- ابن كثير، تفسير القران الكريم، دار الجبل، ج3، بيروت.
2- ابن منظور، قاموس لسان العرب، انتاج المستقبل للنشر الالكتروني، بيروت، اصدار 1.5، 1995، برمجة وتنظيم طراف خليل طراف، مادة روي، نقلا عن طبعة دار صادر.بيروت، 1990.
3- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة سرد.
4- أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414ه، ج7، ابو الغيض، محمد بن عبد الرزاق الحسيني الزبيدي، تاج عروس، مجموعة من المحققين، دار الهداية، دط، دت، ج18
5- أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
6- احمد بن فارس(متوفى:395ه)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق:عبد السلام هارون، دار الفكر،ج5، دط، 1979م.
7- اسماعيل أدهم وابراهيم ناجي وتوفيق الحكيم، دار سعد مصر للطباعة والنشر، 1945.
8- بطرس خلاف،(نشأة الرواية العربية بين النقد والايديولوجيا) الرواية العربية واقع وآفاق،أعمال ملتقى الرواية العربية الحديثة بالمغرب، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت،ط1، 1981.
9- جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، دط، دت، دار هومة للنشر والتوزيع التابعة لوزارة الاتصال والثقافة.
10- جوليا كريستيفا،علم النص، تر فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.
11- جوليا كريستيفا، علم النص، تر فؤاد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب،ط2، 1994.
12- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر السيد إمام، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.

13- جيروم، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، دار الوفاء للدنيا الطباعة والنشر،ط1، 2008.
14- حسن الشكر: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، المجلة العربية، الرياض، السعودية، دط.1431.
15- حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2007.
16- حسين علي، فلسفة الفن:رؤية جديدة، التنوير للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، 2009.
17- حميد الحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2000.
18- حميد الحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الادبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتورزيع، بيروت، الدار البيضاء،ط2، 1993.
19- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 1985، ط21986، ط3، 1992.
20- رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ط2001،1.
21- سعيد بحيري، علم اللغة النص المفاهيم والاتجاهات.
22- سعيد بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان الناشرون لون جمال،ط1، 1997.
23- صاحب الربيع، تقنيات وآليات الإبداع الأدبي، صفحات للدراسات والنشر، سوريا، دط، 2011.
24- صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، عالم المعرفة، العدد164، غش1992
25- عبد الله ابراهيم،السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي.
26- عبد الله العروي،الإيديولوجية العربية المعاصرة، ترجمه محمد عيساني، دار الحقيقة، بيروت،1970.
27- عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر(1870 _1938)، دار المعارف، مصر،ط4،بت.
28- عبد الملك مرتاض، الرواية جنسا أدبيا، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، العدد12، 1986.
29- عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تاريخا وأنواعا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،بت،ط2.
30- فلسفة الجمال ونشاتها وتطورها، دار الثقافة للنشر، القاهرة، بدون تاريخ.

31- فولفجانج هنيه من:بيتر فيهجر، مدخل الى علم اللغة النصي، ترجمة فالح العجمي، جامعة الملك سعود، 1999، ط1.
32- لوسيان قولدمان، مقدمات في سيسيولوجية الرواية، تر بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط2، سنة1965.
33- محمد عزام، النص الغائب.
34- محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
35- محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية،ط5، 1977.
36- محمد علي ابو ريان، فلسفة الجمال ونشاه الفنون الجميلة، المرجع نفسه.
37- محمد مفتاح، التشابه والإخلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996.
38- محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الرباط، ط1، سنة1999.
39- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،ط3، 1992.
40- ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة وتقديم جمال شحيد، كتاب الفكر العربي3، بيروت، 1982.
41- نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ب ط.
42- نصيرة عشي، البنية التناصية في الرواية العربية، دراسة تطبيقيةللتدخلات النصية، دار التنوير، الجزائر،ط1، 2013.
43- هيربرت ريد، معنى الفن، ترسامي خشبة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1980.
44- هيغل، المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال،تر جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1988 .
45- وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، دار المأمون للترجمة والنشر،العراق،ط1، 1987.
46- يسري نوفل، المعايير النصية في الصور القرآنية، دار النابغة للنشر والتوزيع،ط1، 2014.

المعاجم:

1- ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الادبية المؤسسة العربية للناشرين المبتدئين، الجمهورية التونسية،ع1، 1988.
2- مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية،ط4، ج2، 2004.

المجلات:

1- عواطف بنت محمد نواب، مقرر المادة، المدخل إلى علم التاريخ، رقم(2_10).
2- رمضان بسطاويسي، نظرية الرواية لدى لوكاتش، مجلة الأقلام، ع 11، 12.
3- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، عدد 164، غشت 1992.
4- فيصل دراج، نظرية الرواية العربية في الجزائر (التأسيس والتأصيل)، مجلة المخبر،ع2، 2005.
5- الهام سناني، الرواية والرسم"انفتاح و تداخل"، مجلة العلوم الإنسانية لجامعة أم البواقي، المجلد8، العدد1، مارس2021.

الرسائل والمذكرات:

1- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص، ص17. عن "عبد الخالق فرحات شاهين، أصول المعايير النصية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الكوفة، 2012.
2- مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس في اللغة والأدب العربي، من إعداد الطالبة دوال سامية، تحت إشراف الأستاذ محمد بوتالي، جامعة أكلي منحد أولحاج، البويرة، سنة 2012/ 2013.

المقالات:

1- سليم بتقة، سراب الاستشراق، مقاربة سيميائية للوحة"اوجين دولاكروا"،(نساء الجزائر في مخدعهن)، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر.

المواقع الالكترونية:

1- ويكيبيديا
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A3%D9%88%D8%AC%D9%8A%D9%86_%D8%AF%D9%8A%D9%84%D8%A7%D9%83%D8%B1%D9%88%D8%A7

2- نساء الجزائر
دولاكروا
https://www.marefa.org/%D9%86%D8%B3%D8%A7%D8%A1_%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1_(%D8%AF%D9%84%D8%A7%D9%83%D8%B1%D(9%88%D8%A7
3- حميد عبد القادر
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AD%D9%85%D9%8A%D8%AF_%D8%B9%D8%A8%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%A7%D8%AF%D8%B1
4- أوجست رينوار.ويكيبيديا http://ar.m.wikipedia.org
5- بول سيزان.ويكيبيديا http.//ar.m.wikipedia.org
6- فيكتور هوجو. Bibliothèque https://www.bibilex.Org
7Alexandrina- ويكيبيديا https://ar m wikipediaorg
8- ويكيبيديا alquds.co.uk

صورة لغلاف رواية "أسير الشمس" للكاتب حميد عبد القادر

ملخص الرواية

الكاتب هو الصحفي الجزائري محمد عبد القادر، الصادرة عند دار ميم للنشر والتوزيع، سنة2022، هي رواية جديدة حملت عنوان أسير الشمس، الروائي يبتدئ روايته برحلة الفنان الفرنسي أوجين دولاكروا، التي قادته إلى الجزائر سنه 1832 رفقة الكونت دومورني، بعد القيام برحلة نحو المغرب، ومن هناك إلى الجزائر، فقد أشار حميد عبد القادر إلى الإبادة الجماعية لقبيلة **بني عوف** التي قام بها الإستعمار الفرنسي، على ضفاف واد الحراش. التي لم ينجو منها إلا بعض أشخاص يعدون على الأصابع، فبعد قضاء دولاكروا أياما في الجزائر، قرر أن يقتحم الحريم، وكذلك إقتحام خصوصية النساء الشرقيات، وذلك هدفا منه أن يرسم تحت أشعة الشمس تلك اللوحة للنساء الشرقيات، التي طالما كانت حلمه الذي جاء بسببه إلى الجزائر، فقد إقتحم مخدع النساء وخصوصيتهم ، و القضاء على سيدهن الذي كان يحميهن من الغريب، وذلك بسبب تطبيق خطته الجهنمية وهي الإستلاء على منصب السيد في الحرم، لكي يصبح هو السيد عليهن وهو الرجل الوحيد في ذلك الحريم . بحيث في النهاية وصل إلى رسم اللوحة التي كان يؤمن بأنها هي التي سترفعه إلى أعلى المراتب مقارنة مع الفنانين العالميين الآخرين، وأنه وصل إلى أماكن مخفية لم يسبقه لها أحد من الفنانين الآخرين، فهو رسم لوحة مغرية، بحيث بين مخدع النساء وذلك في صورة سلبية لا تليق بالمجتمع الجزائري المحافظ .
في النهاية يبين لنا الكاتب حميد عبد القادر، أن الفنان وصل إلى مبتغاه، وهو رسم اللوحة التي ستساعد الإستعمار الفرنسي في الغزو الكلي للجزائر و الإستيطان الدائم فيها.

Résumé :
Le roman s’est répondu à travers le temps et l’histoire, et son objectif est devenu clair en tant que genre littéraire et artistique, ainsi que sa distinction dans sa forme particulière dans la littérature arabe et occidentale. Dans cette recherche, nous avons abordé le thème de l’intertextualité et de son art au sein du roman, plus précisément du roman (Prisonnier du soliel) de l’écrivain Hamid Abdel Kader, qui a un deuxième titre :(Les journées d’Eugène Delacroix en Algérie), de présentant l’intertextualité et ses relations et son intervention avec la peinture artistique de l’artiste Eugène Delacroix. Et que la littérature et l’art s’entrelacent et forment une œuvre littéraire.

الحوار بيننا و بين كاتب الرواية"حميد عبد القادر":

تواصلنا مع الصحفي وكاتب رواية"أسير الشمس" حميد عبد القادر، حيث قمنا بطرح مجموعة من الأسئلة عليه، متعلقة بالموضوع، وتتمثل في:

س1/ لماذا قمت بكتابة هذه الرواية؟

ج1/ كتبت هذه الرواية مباشرة بعد أن نشرت مقالة بعنوان "أوجين دولاكروا اللوحة و الإمبراطورية".

س2/ ماذا شرحت فيها؟

ج2/ شرحت فيها كيف أن لوحة" نساء الجزائر في مخدعهن"، التي رسمها الفنان الفرنسي أوجين دولاكروا(1863- 1798)أثناء زيارته لمدينة الجزائر سنه 1832. لم تكن لوحة بريئة، فهي تطرح أسئلة كثيرة وشائكة، بالأخص أسئلة حول علاقة الفن بالكولونيالية.

س3/ في نظرك أنت ما هو الغرض من رسم اللوحة؟

ج3/ أن الغرض من رسم هذه اللوحة بين وواضح لا لبس فيه. بحيث كانت جزءا من محاولات بسط الإخضاع والغزو، وإستكمال السيطرة على الجزائر.

س4/ فيما تندرج زيارة دولاكروا إلى الجزائر؟

ج4/ تندرج زيارة دولاكروا إلى الجزائر ضمن سيطرة هذه المؤسسة الإستشراقية، التي جاءت ووفدت إلينا كسلطة قاهرة تسعى لبسط النفوذ ضمن التصورات الإمبراطورية.

س5/ لماذا إخترت لوحته لكتابة روايتك؟

ج5/ بالنظر إلى لوحة" نساء الجزائر في مخدعهن"، نظرة مختلفة ومغايرة، وبالنظر إليها في المقابل من زاوية أنها لوحة كولونيالية، هدفها المساهمة في بسط السيطرة والنفوذ الفرنسي في الشرق الإفريقي.

س6/ ماذا إستنتجت من النظر إلى هذه اللوحة؟

ج6/تأكدت من كثرة التأمل للوحة أن دولاكروا مارس عنفا في المكان، وبسط هيمنته عليه، بعد أن إعتدى على تلك الحميمية. حيث كان عنفا خفيا لا يظهر في عمله، هو عنف التعدي على حرمة البيت.

س7/ ما هدف دولاكروا من رسم هذه اللوحة"نساء الجزائر في مخدعهن"؟

ج7/ ساهم دولاكوارفي جعل الآخر(نحن) البعيد معروفا، وقريبا، بل وحميميا، فأسقط الجهل بهذا الآخر عن أصحاب نوايا الإستعمار، وان لم يكن من أنصارهم، وقام بتقريب الشرق لمخيلت الغرب، وهو في أوج الرغبة في السيطرة، والإخضاع، فأصبح ولو دون وعي منه ، جزءا من حملة إستعمارية.

س8/ هل الكلام الذي يدور اليوم في الأدبيات الإستشراقية، حول الشرق على أنه أرض للميعاد صحيح أم لا؟

ج8/ ما نجده اليوم في الأدبيات الإستشراقية، من أن المدرسة الرومانسية قدمت الشرق كأرض للميعاد غير صحيح، فهو ليس سوى أرض للمتعة الجنسية، والسطو، والنهب، والتدمير.

س9/ما هو المشترك بين الرسم والرواية؟

ج9/ هناك قواسم مشتركة بين الرواية وفن الرسم، في الثقافة الغربية، كلاهما أسندت له مع تطور نظام الرأسمالي مهمة إمبراطورية، بمعنى مهمة نقل الثقافة الأوروبية، بإعتبارها ثقافة مركزية حسب تصورات الغرب إلى جميع بقاع العالم، هي المهمة التي أسندت لكثير من الروائيين الإنجليز، على

غرارهم:" رويارد كيبلينغ" الذي كتب عن تفوق الرجل الأبيض، مهمته الحضارية المتمثلة في نقل أنوار الغرب نحو أدغال إفريقيا وآسيا، ونلمس ذلك في روايته الشهيرة"كيم"، التي اعتبرت بمثابة رواية عن تفوق الرجل الأبيض. كل الأدب الغربي الذي ظهر خلال مرحلة منتصف القرن 18 ، إتسم بتلك النزعة الإمبراطورية، فكان بمثابة خادم للتوسع الغربي في إفريقيا وآسيا، ونفس المهمة أسندت للفن، كلاهما كان يسعى لتكريس هذه الهيمنة الغربية، وتفوق الرجل الأبيض على باقي الأجناس الأخرى.

صورة عن الحوار الذي أجري بين الروائي حميد عبد القادر و الباحثة: داعو الويزة.

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة

مدخل 09
الفصل01: التاريخ و التناص في رواية أسير الشمس.
1.أ) العناوين الخارجية.....22
ب) العناوين كغلاف.....23
المبحث01:مفهوم التناص(لغة-اصطلاحا)، (محمدبنيس، جوليا كريستيفا، باختين، سعيد يقطين).....24
المبحث02:أنواع التناص.....28
1.أ)الضروري والاختياري..... 29
ب) التناص الداخلي والخارجي.....29
المبحث03: مستويات التناص.....30
أ) مستويات التناص عند جوليا كريستيفا.....30
ب) مستويات التناص عند محمد بنيس.....30
المبحث الرابع : التاريخ كتناص.....31
1- مفهوم التاريخ.....31
2- من التاريخ إلى الرواية.....33
3- علاقة رواية أسير الشمس بلوحة نساء الجزائر في مخدعهن.....35
الفصل02: التناص الفني في رواية أسير الشمس.
المبحث01: الفن والنص(لوحة دولاكروا، من الفن إلى النص، تاريخ اللوحة، نبذة عن الفنان،أسباب رسمها).....38
1.1/تعريف موجز للفنان اوجين دولاكروا.....38
2/ نبذة عن الفنان.....39
3/ وصف اللوحة.....40
4/ تاريخ اللوحة.....40
1.2/ التعريف بكاتب الرواية حميد عبد القادر.....41
المبحث02: الخلفيات التاريخية للتناص الفني.....42
1/تعريف أريسطو للفن.....43
2/تعريف علم الجمال عند هيجل.....44
3/ فن الرسم.....45
1.2/أ) العلاقة بين الرسم والرواية.....46
ب) أوضاع متماثلة بين الرسام والروائي.....47

2/علاقة الرواية بالرسم.....47
3/ الرواية والرسم الفني.....48
4/ الرواية ولوحة الغلاف.....48
5/ إضفاء الجانب التخيلي على لوحة دولاكروا..... 49
6/ قالوا عن اللوحة.....49
7/ الوصف البصري:.....50
أ) المنظر.....51
ب) التركيبة.....51
ج) المتقابلات.....51
8/ التحليل الايثنوغرافي.....52
9/ التحليل الكروماتيكي.....54
10/ مصدر النور..اللغز.....56
11/ بين دولاكروا و آسيا جبار.....57
12/ تأويل اللوحة.....57
خاتمة.....60
قائمة المراجع والمصادر.....63
الملاحق..... 69
فهرس الموضوعات.....75