جامعة الشهيد حمة لخضر -الوادي
University Echahid Hamma Lakhdar-El-Oued

الجمهورية الجزائرية الدمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حمة لخضر الوادي – الجزائر –
كلية الآداب واللغات
قسم الأدب العربي

جامعة الشهيد حمة لخضر -الوادي
University Echahid Hamma Lakhdar-El-Oued

# الصورة اليهودية في رواية في قلبي أنثى عبرية لخولة حمدي

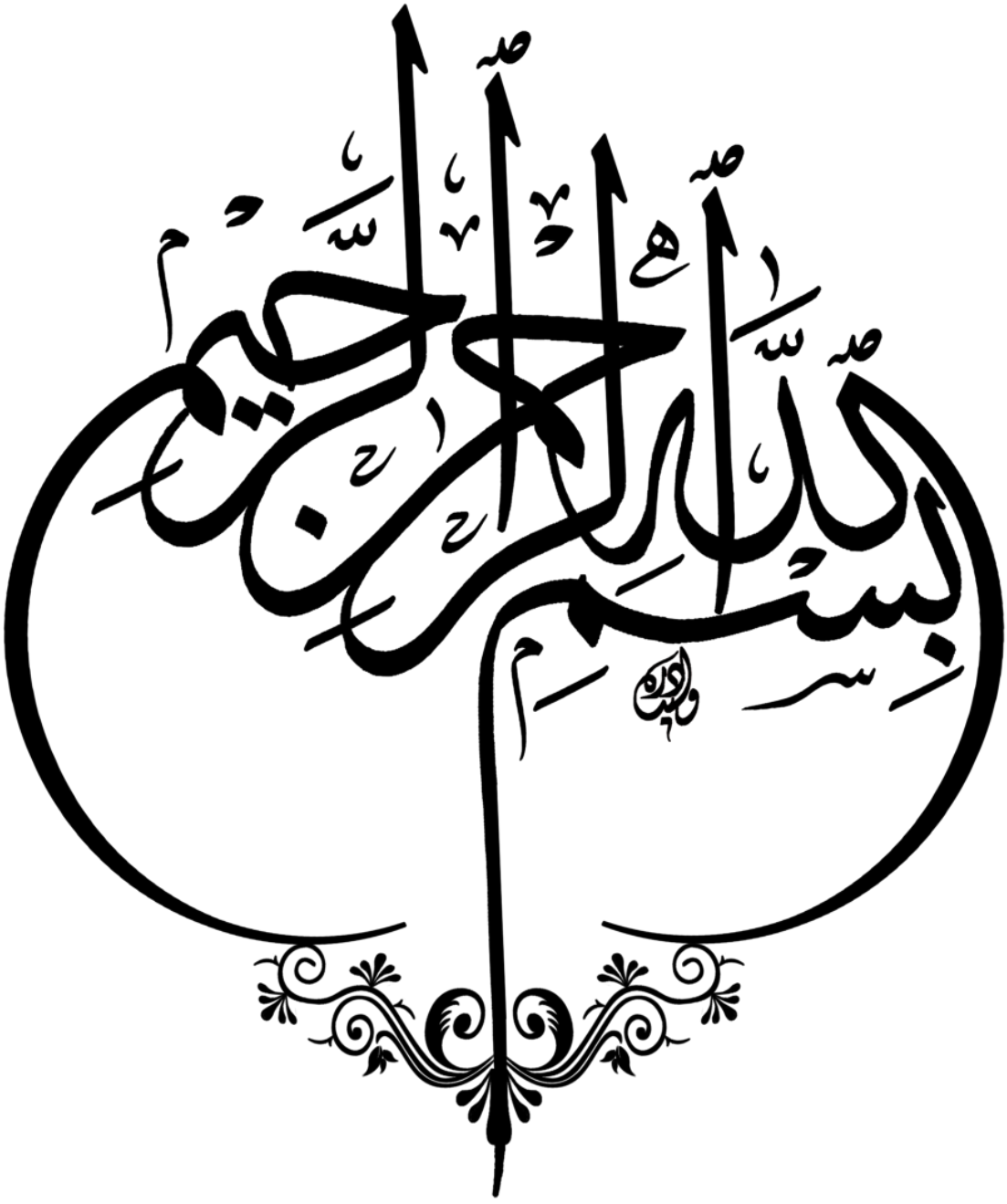
مذكرة مكملة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي (ل.م.د)

تخصص: دراسات أدبية

إعداد الطالبتين:
عنقور مسعودة
سالم سميـــرة

إشراف الأستاذ:
خليل عبد الكريم

السنة الجامعية: 1441هـ-1442هـ/2019م-2020م


بسم الله الرحمن الرحيم

# شكروعرفان وتقدير

أشكر الله العلي القدير الذي أنعم علينا بنعمة العقل والدين. القائل في محكم التنزيل وفوق كل ذي علما عليم وبعد حمد الله تعالى وشكره على إنهائنا لهذي المذكرة نتقدم بخالص الشكر وعظيم الامتنان للأستاذ الفاضل

"د.خليل عبد الكريم"

على ما قدمه لنا من علم نافع وعطاء متميز وإرشاد مستمر وعلى ما بذله من جهد متواصل ونصح وتوجيه من بداية هذا البحث حتى إتمام هذه المذكرة كما أتقدم بأسمى عبارات الشكر مسؤول الدراسات التكرمه بقبول قراءة مذكرنا فبارك الله فيه وجزاه خير الجزاء.

ولايخوننا أن نشكر أساتذة قسم اللغة العربية في جامعة حمة لخضر الذين رسخوا بعلمهم في نفوسنا لحب اللغة العربية لغة القرآن الكريم.

# مقدمة

إن الأدب في عالمنا أصبح قاربا شراعيا لا نركبه لأجل أن نصل للضفة الأخرى من النهر، ولكن نأخذ استراحة قصيرة من ثقل الحياة المادية، حتى نعود بنعومة الى إنسانيتنا التي لا تطفو الى أنفسنا الا بخلوة مع الأدب، ومنه فالعمل الأدبي يضـــع ما هو في الأولوية فيكون دوره أن يعلمنا الحقيقة المخبئة خلف حياتنا العادية، ووظيفتها دفع الإنسان ليسير في طريق السمو العقلي والوجداني.

وعليه أصـــبحت الســـاحة الأدبية تعج بالكثير من الأجناس التي تنوعت بين المقال، والشـــعر والمسرح، والقصة، والرواية.

وهذه الأخيرة هي من أهم الفنون النثرية الحديثة المعاصـــرة التي ســـاهمت في بناء العمل الفني ونظرا لهذه الأهمية حظيت بإعجاب جميع القراء والأدباء، ونجد منهم من اهتم بالسرد العربي الحديث فأولو الأهمية الكبرى للرواية، حيث استطاعت في فترة وجيزة أن تتحول مرآة عاكسة لصورة المجتمع وهي لسان حال الأمة العربية ومستودع آلامها مما جعلها تحتل المقام الأول في المجال الأدبي.

والجـــدير بـــالذكر أن الرواية العربية كغيرها من الروايات العربية شـــهدت تطورات، إذ ظهر روائيون عرفوا من ينبوع البراعة الســـردية المصـــورة لحال الأمة، ومن بين هؤلاء الكتاب الروائية التونسية (خولة حمدي) التي أبدعت في كتابة روايتين من الروايات المشهورة، وأهمها (رواية في قلبي أنثى عبرية) التي أخذت صـــدى كبير حيث لحد اليوم وصـــلت لسبعة (07) طبعات التي ترجمت إلى اللغة الإنجليزية لما تحمله أسمى المعاني والتعمق أكثر في وقائع عن التعايش مع الأديان (الإسلامية – اليهودية – المسيحية)، عن الوطن، عن الوفاء والشجاعة.

وبهذا نكون قد مهدنا لموضـــوعنا المعنون بدراســـة **[الصورة في رواية في قلبي أنثى عبرية]** (خولة حمدي) الروائية التونســـية، ووقع اختيارنا على هذه الرواية لتكون محل دراســـتنا لأنها تعالج قضية اثبات الحقيقة وهدفها تحقيق الحلم والبحث عن الحقيقة.

ومن خلال ما سبق يمكننا طرح الإشكالية التالية:

- **كيف تمظهرت الصورة في رواية في قلبي أنثى عبرية؟**

وللإجابة عن هذه الاشكالية العامة يمكن تجزئتها إلى تساؤلات فرعية:

1. ما المقصود بالصورة؟

2. كيف تجلت الصـــورة من حيث الزمان والمكان والشـــخصيات في رواية في [قلبي أنثى عبرية]؟

وللإجابة عن هذه الاشكالية اعتمدنا آليتي الوصف والتحليل الذين يمثّلان عصب التحليل البنيوي للنصوص الإبداعية.

وقد قســمنا بحثنا هذا ابتدأناه بمقدمة وفصلين نظري وتطبيقي وخاتمة توصلنا إلى أهم النتائج المتوصل إليها بعد الدراسة.

الفصـــل الأول فهو نظري حاولنا رصد أهم التعاريف والمفاهيم النظرية لكل من الصورة لغة واصـــطلاحا وأنواع الصـــورة الأدبية، مرورا إلى مفهوم مصـــطلح اليهودية عند أهل الدين والعرق العربي.

أما الفصـــل الثاني فقد يتضـــمن دراسة تطبيقية التي عالجنا فيها ظواهر البنية السردية وطبيعة الدراســـة فرضت علينا المنهج التحليلي لأنه هو الأنسب في دراستنا التي تقوم على تفكيك بنى النص الســـردي، كما اســـتعنا بالمنهج الوصفي الذي يتلاءم مع رواية (في قلبي أنثى عبرية) التي تتكئ على الوصف.

ومن جانب آخر واجهتنا بعض الصعوبات التي يمكن أن تواجه الباحث خلال البحث العلمي، التي أثرت على موعد تقديم المذكرة، وتجدر الإشـــارة إلى أن عدم انتظام الطالب بحضـــوره واتصـــاله بالمشـــرف يعد واحدا من أهم هذه المشـــكلات، وهذا ما وجهنا خلال الفترة السابقة وهذا بسبب تفشي فيروس (**كورونا-COVID19**) مما أدى على انقطاعنا عن الدراســـة وعدم تواصلي مع زميلتي في البحث من أجل دراسة موضوع المذكرة.

وأيضا نجد أن هذه الرواية لم تحظى بدراسة سابقة وذلك من خلال دراسة الصورة للرواية.

وأخيرا نرجو أن نكون قد وفقنا ولو بقدر بسيط في فتح دراسات أخرى مستقبلية تكون أكثر عمقا وإلماما بهذا الموضوع.

ونتقدم بالشكر الجزيل الى كل من ساندنا سواء من بعيد أو قريب.

# الفصل الأول

## مفاهيم عامة حول مصطلحات البحث

## المبحث الأول: مفهوم الصورة لغة واصطلاحا

الصـــورة ... ذلك المصطلح المترامي، الذي استعصى على المحدثين وقبلهم القدامى في تحديده وضبط مفاهيمه، رغم ما يملكه من أثر في الألفاظ والدلالات ...

إن محاولة تتبع مفهوم الصورة لدى النقاد والبلاغيين –تبدوا لوهلة –مما يمكن الإحاطة به في بحث أو دراسة أو مقال، إلا أن كنه هذا المصطلح ما زال غامضا، ينظر إليه كل ناقد، من خلال مشاربه الثقافية، ومذهبه الأدبي، ومن هنا جاءت الدراسات النقدية متباينة في فهمها، كما جاءت تطبيقاتها في الشعر، مختلفة في مناهجها ونتائجها.

فكون مصطلح "الصورة" ضارب الجذور في تراثنا الأدبي والفكري لم يشفع له في التوسع والفهم العميق الشامل لما يعنيه هذا المصطلح أو هذا المفهوم والذي يرجع إلى استعمالات القرآن له بصـــيغ مختلفة، في سياق تكريم الإنسان، وتفضيله، وبيان ميزته على سائر المخلوقات، وقد لفت "الجاحظ" انتباه الأدباء والنقاد لهذا المصـــطلح، وأهميته في العمل الأدبي، ولكن الدراسات البلاغية والنقدية ضيقت من مفهوم الصورة، وحصرتها في أنواع وأشكال لا تتعداها، فأثر هذا الفهم الجزئي في تذوق النص القرآني، وما فيه من شـــمول، وتنوع، وصـــل إلى حد الإعجاز للبشر، في تعبيره، وتصويره، وقوة تأثيره...

لا يكاد ينفصـــل مصطلح (الصورة) عن إشاراته المتعددة الدالة على صعوبة تحديده في شـــكل مفهوم جامع لكل أنواع الصور ومانع لغيرها مما لا يدخل في حيزه؛ ولذلك يعد مصطلح الصورة من أكثر المفاهيم الأدبية والنقدية دورا واستعمالا في النقد الأدبي ومع ذلك لا يقف عند مرفأ معين يهدئ من حركة ترحاله بين الاتجاهات والحركات النقدية والأدبية، ولعل صـــعوبة تحديد مفهوم الصورة أمر يشترك فيه مع غيره من المصطلحات النقدية غير المستقرة في بعض الأحيان[1].

وتتســـم عملية تعريف مصطلح الصورة في الأغلب بالغموض وعدم الدقة في آن واحد، فمفردة الصورة من حيث المفهوم "غامضة لكونها تسمح باستعمالها بمعنى عام مبهم جدا وواسع

[1]- فرانســـوا مورو: البلاغة مدخل لدراســـة الصـــور البيانية، ترجمة محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003، ص: 15.

جدا، وذلك بالنظر إلى هذا الاستعمال من منظور أسلوبي خاص، وغير دقيق لأن استعمالها ولو في مجال البلاغة المحصور عائم وغير محدد بدقة".[1]

**المطلب الأول: الصورة لغة**

جاء في لسان العرب لابن منظور، مادة (ص و ر): "الصورة في الشكل، والجمع صور، وقد صوره فتصور، وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير: التماثيل"، و قال "ابن الأثير": "الصـــورة ترد في لســـان العرب –يقصـــد ألســـنتهم –على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشـــيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة كذا وكذا أي صفته".[2]

وقد يراد بالصورة الوجه من الإنسان أو الهيئة من شكل وأمر وصفة.[3]

– وأما التصـــور فهو "مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثم اختزنها في مخيلته مروره بها يتصفحها".[4]

– وأما التصـــوير فهو إبراز الصـــورة إلى الخارج بشـــكل فني، فالتصور إذا عقلي أما التصـــوير فهو شكلي "إن التصور هو العلاقة بين الصورة والتصوير، وأداته الفكر فقط، وأما التصوير فأداته الفكر واللسان واللغة".[5]

يرى ابن فارس أن معنى الصورة هي (صورة كل مخلوق والجمع صور وهي هيئة خلقته والله تعالى البارئ المصـــور)،[6] أي أن معنى المُصـــوِّرُ (هو الذي يصـــوَّر جميع الموجودات ورتبها فأعطى كل شـــيء منها صـــورة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها).[7]

---

[1]– فرانسوا مورو: البلاغة مدخل لدراسة الصور البيانية، مرجع سابق، ص: 15.

[2]– ابن منظور: لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، مادة صور، د.ت، 492/2.

[3]– لسان العرب مادة (صير) ومادة (صور).

[4]– صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، الفنون المطبعية، الجزائر، 1988، ص: 74.

[5]– مجلة الرسالة، المجلد الثاني، السنة الثانية، العدد 64، ص: 175.

[6]– أحمد بن فارس: معجم مقايس اللغة، 320/3.

[7]– ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، 473/4.

وقال صـــاحب الصـــحاح في معنى الصورة: (وتصورت الشيء: توهمت صورته فتصور لي، والتصاوير: التماثيل).[1]

وتتحقق الصورة بالتهيئة والوصف، وفي هذا المعنى قال ابن منظور: (صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته، فيكون المراد بما جاء في الحديث أنه أتاه في أحسن صفة).[2]

**المطلب الثاني: الصورة اصطلاحًا**

ظل مفهوم الصورة الأدبية يمثل، ومنذ زمن بعيد، المحور الأساس الذي تدور حوله كل محاولة لفهم أســـرار الفعل الإبداعي في الأدب، ومن ثم، فقد أدرك دار ســـو الأدب، حينما تعرضوا إلى طرق التصوير الفني –مع تعددها وتباينها–أن الأدب من دون صورة وتصـــوير، لا يعدو أن يكون سوى ضرب من الكلام الذي ألفه الناس من قولهم في أثناء ممارساتهم البلاغية، أو سماعه أثناء علاقاتهم التواصلية.

ولا يكاد يتصـــور نص أدبي من غير صورة أدبية، أو تستساغ قصيدة، من دون أن تتماهي في الصـــورة، أو تأخذ من آليات التصوير بطرف، حتى إنه ليعتقد أن كل قصيدة صورة، وأن كل صورة قصيدة، وعلى أساس هذه العلاقة المتلاحمة المتماهية، فإن دراسة الأدب، في غياب دراسة جادة للصور، يعتبر ضربا من العبث، وهي الحقيقة التي أدركها البلاغيون –قديما وحديثا–في مسارهم النقدي، وتمثلوها في تنظيرهم الجمالي.

أما الإحاطة بالصورة الأدبية، ماهية وتعريفا، فإن ذلك لشبيه بالسراب يحسبه الظمآن ماء، قد تعددت فيها الأقوال وتشـــعبت فيها الأحوال، ولم يكن منتهى الأمر فيها إلا علامة استفهام كبرى، يتردد صداها.

لإدراك مدى تشعب مفهوم الصورة الأدبية، وفهم مدى العنت الذي يلاقيه المشتغلون في ميدانا، نســـتحضر مقالة (سيسيل دي لويس **Cecil Day-Lewis**)، لعلنا نلتمس فيها

---

[1]– الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، دار العلم للملايين، ط4، 1990، 717/2.

[2]– ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، 473/4.

تفلتا وسلوى، حيث يقول دي لويس: "وعندما ننغمس في الحياة الغامضة للصورة الشعرية فتلك عقوبة لمحاولتنا سبر غور الصورة بإمعان والطوف على سطحها، والعزاء الوحيد لنا هو أن الشعراء كانوا هناك قبلنا".[1]

إن ملفوظ الصورة ملفوظ مكرس لشمولية المصطلح، فهي تضم كل الأشكال البلاغية التصويرية، من تشبيه واستعارة وكناية ومحاز ورمز وأسطورة، ذلك الذي ركزت عليه البلاغة الكلاسيكية التي ما فتأت تتقلص وتتضاءل، التقلص الصورة شيئا فشيئا، وتنحصر، في نهاية أمرها، في الاستعارة والكناية.[2]

ويقول (جيرار جينيت **Gerard Genette**): "البلاغيون الجدد يقصرون البلاغة على الاستعارة التي هي مرتكز مبدأ (التشابه)، وعلى الكناية التي هي مرتكز مبدأ (التجاور) ... وتاريخ البلاغة، منذ (كوراكس) إلى يوم الناس هذا، هو تاريخ تضييق عام، حين حولت البلاغة –تدريجيا –من الفصاحة إلى الشعر..."[3]

ونرى (سيسيل دي لويس)، بعد أن عرف الصورة بأنها "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالأحاسيس والعاطفة"،[4] يعود مجددا إلى دائرة الحيرة فيقول: كلا، إن هذا التعريف، لا ينفع البتة، وعلينا أن نبدأ البحث من جديد، نسأل أنفسنا السؤال البسيط: لماذا يثير التشبيه عواطفنا؟ ... ما سر هذه المتعة التي نجدها في اللغة؟ ... لماذا نغرق في اللذة حين نتصور جبينا كالوردة الحمراء؟ ... لماذا يعاد بناء توازننا النفسي عندما نلاحظ مع الشاعر أن (الوادي يزداد ظلاما، والنسيان يزداد إظلاما)".[5]

---

[1]– سي دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد ناصف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، بغداد، د.ط، 1982 ص: 159.

[2]– خالد بوزياني: الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبين، رسالة معدة لنيل شهادة الدكتوراه في الدراسات اللغوية النظرية، جامعة الجزائر، يوسف بن خدة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، 2006–2007، ص: 22.

[3] –Gerard Gennette: Figure III, éditions du seuil, 1972, P : 24.

[4]– سي دي لويس، الصورة الشعرية، مردع سابق، ص: 23.

[5]– المرجع نفسه، ص: 20.

وهكذا لا نجد (دي لويس) يخرج بتعريف دقيق وواضـــح، سوى انغماسا في التمثيل واســـتغراقا في التصـــوير، بل إن الأمر لا يعدو أن يكون حذلقة كلامية تزاد في تعقيد المصطلح، وإغماضه.

ويزيد (غاســـتون باشلار **Gaston Bachelard**) من تعقيد مفهوم المصطلح حين يقول: "لا يمكن درس الصورة إلا بالصورة.[1] فيخلط (موضوع) البحث بـــ: (أداة) البحث.

إن مفهوم الصـــورة، على هذا الشكل من الفهم، ليكاد يفلت عن التحديد، حتى ليصبح الاعتقاد باســـتحالة أية محاولة لتحديدها، بل إن أية محاولة للتحديد ستكون بمثابة القضاء على الصـــورة، وهذا يعني أن الصورة الأدبية، على شموليتها واتساع مفهومها، لا يمكنها أن تمنحنا محالا لتعريفها التعريف الدقيق، وهذا ما يعيدنا إلى بداية الإشـــكالية للتحديد المصطلحي (الصورة الأدبية).[2]

يقول (فرانسوا مورو **Francois Maureau**): "لفظة صورة من الألفاظ التي يجب على دارس الأدب أن يســـتخدمها بحذر وفطنة خاصـــين، فهي لفظة غامضة وغير دقيقة معا، غامضـــة لإمكانية أن تفهم معن عام وغائم وواســـع جدا، وبمعنى أســـلوبي صرف، وغير دقيق، بل إن استخدامها في المال المحدد للبلاغة مائع، وتعريفه بالغ السوء".[3]

ويرى (الدكتور جابر أحمد عصفور) أن الصورة: "طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معين من المعاني من خصوصية

---

[1]– غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للنشر بيروت، لبنان، ط2، 1993، ص: 51.

[2]– خالد بوزياني: الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبين، مرجع سابق، ص: 22.

[3]– فرانسوا مورو: الصورة الأدبية، ترجمة: علي نجيب إبراهيم دار الينابيع للنشر، دمشق، الجمهورية العربية سورية، د.ط، 1995، ص: 20.

وتأثير. لكن أيا كانت هذه الخصـــوصية، أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعين في ذاته. إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه، وكيفية تقديمه".[1]

إذا: فالصـــورة غرض أسلوبي يحافظ على سلامة النص من التشويه، ويقدم المعني بتعبير رتيب، بحيث تعد طريقة لاســـتحداث خصـــوصية التأثير في ذهن المتلقي، مختلف وجوه الدلالة التي يستقيها من النص، في منهج تقديمه، وكيفية تلقيه، وما يحدثه ذلك عنده من متعة ذهنية، أو تصور تخييلي نتيجة لهذا الغرض السليم.[2]

وترى (إرين تانبا ميكز **Irene Tamba-Mecz**) أن الكلمات مثل: "الصـــورة البلاغية –التشـــبيه–الاســـتعارة–الصورة الذهنية (**Image**) هي مترادفات محيرة، عندما نضـــع نصب أعيننا أن المصطلحات الأربع الأولى كانت لها في البلاغة القديمة مدلولات مختلفة، وأما المصطلح الأخير فينتمي إلى ميدان علم النفس.[3]

وعندما نتأمل مثل قول (رولان بارث **Roland Barthes**) "الصـــورة هي ما أعتقد أن الآخر يفكر في"،[4] أو مثل قوله: "الصـــورة عبارة عن خدمة عسكرية اجتماعية"،[5] أو: "الصـــورة الجيدة هي صورة قبيحة خفية مسمومة"،[6] يغدو من الصعب فهم المقصدية من الصورة، خاصة، إذا أقررنا بحقيقة أن هذا التوجه القلق في تحديد مصطلح (الصورة) قد يرتكز على نوع التفكير والتوجه والمقولات الفلســـفية والجمالية التي يعتقدها المضـــطلع بمحاولة إعطاء حد وتحديد للصورة الأدبية[7].

---

[1]– جابر أحمد عصـــفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي الغربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، د.س، ص: 392.

[2]– خالد بوزياني: الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبين، مرجع سابق، ص: 22.

[3] –Voir Iréne Tamba-Mecz: Le Sens Figuré Vers une théorie de l'énonciation Figurative، Presses Universitaires de France édition, 1981, P : 19.

[4]– رولان بارث: هسهسة اللغة، ترجمة: منذر عياش، مركز الآنماء الحضاري، ط1، ،1999 ص: 486.

[5]– المرجع نفسه، ص: 187.

[6]– المرجع نفسه، ص: 187.

[7]– خالد بوزياني: الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبين، مرجع سابق، ص: 23.

وهناك إشـــكالية أخرى، لا تقل حدة عن الإشكالية الأولى، وتتعلق بتحديد الفرق بين الصـــورة البلاغية) و(الصـــورة الذهنية)، فما هو الفرق بين المصـــطلحين (Image) و (**Figure**) في البلاغة الأوربية؟ وكيف ترجم إلى اللغة العربية؟[1]

وبالرغم من هذا التنوع في فهم الصورة واتساع مفاهيمها فإنها داخل السياق الأدبي تظل محكومة بالبعد اللغوي، فهي تشـــكيل أســـاسه الكلمة وعلاقاتها مع بعض، "فالصورة تتولد من توليف جديد للكلمات، وليس فقط من اختيار معين لها".[2]

وفي ظل هذا التوليف الجديد تتشكل كافة أنماط الصورة وتأخذ وظيفتها الفنية ضمن حدود اللغة الأدبية، يقول ســـي دي لويس: إن الصورة "رسم قوامه الكلمات، إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن يخلق صورة، أو أن (الصورة) يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض،... إن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية، وكثير من الصور التي تبدو غير حسية لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها"،[3] ومعنى ذلك أن الصـــورة علاقة مباشرة بالصوغ الجمالي واللغوي الذي تقوم على أساسه، فالصورة في الأدب هي الصوغ اللساني المخصوص، الذي بواسطته يجري تمثيل المعاني تمثيلا جديدا ومبتكرا".[4]

**المطلب الثالث: أنواع الصورة الأدبية**

الصـــورة الأدبية تعد من القيم الهامة والأساسية في الأعمال الأدبية، وفي فن الشعر خاصة؛ لأنها هي الوسيلة الجيدة الدقيقة في إظهار التجارب الشعورية بما تحوي من أفكار وخواطر، ومشـــاعر وأحاســـيس، وبدونها لا نعرف شيئًا بدقة عن تجارب الغير، فكما لا يســـتطيع الغير أن يعرف عن تجاربنا شـــيئًا. لذلك أولى النقاد الصورة الأدبية كل عناية، لتحديد مفهومها، وهم متأثرون في ذلك بعاملين، لا يقل أحدهما عن الآخر في التأثير، وإن اختلف نوع التأثير في مفهوم الصـــورة حســـب اختلافهما، وهما أصالة النقد العربي في

[1]– خالد بوزياني: الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبين، مرجع سابق، ص: 23.

[2]– صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، مصر، ط1، 1998، ص: 05.

[3]– شاكر عبد الحميد: عصر الصورة الايجابيات والسلبيات، عالم المعرفة، الكويت، 2005، ص ص: 18–29.

[4]– بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص: 3.

توضـــيح الصـــورة كما قدمنا وأثر التيارات الجديدة للمذاهب الأدبية الحديثة الواردة من الغرب، في تلوين المفهوم للصورة، مع خضوعه للأصالة العربية في بيان معالمه.[1]

**1- أنواع الصورة الأدبية:**

**1-1 الصورة الفنية:**

تشـــكل الصورة أحد أهم عناصر البناء الفني للقصيدة، وهي وسيلة من الوسائل التي يعتمدها الشاعر في التنفيس عن عواطفه وأحاسيسه وانفعالاته.

وقد ألتفت النقاد إلى أهمية الصـــورة الشـــعرية في النص الإبداعي، وتباروا في توضـــيحها ودرســـها وبيان أنواعها ووظائفها، منطلقين من حقيقة أن "الوســـيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي في معناها الجزئي والكلي، فما التجربة الشـــعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء"،[2] فليس ثمة شعر يخلو من صورة فنية فهي في الشعر كالشمس في الحياة.[3]

و"تؤكد النظرية النقدية المعاصـــرة الخصائص النوعية للأدب باعتباره نشاطا تخيليا متميزة في طبيعته عن غيره من الأنشـــطة الانسانية. وانطلاقا من هذا التأكيد يحاول النقد المعاصر النفاذ في نسيج العمل الشعري، وتأمله باعتباره بنية من العلاقات يكشف تفاعلها عن معنى القصـــيدة، كما يشـــير إلى طريقتها المتميزة في إثراء المتلقي، وتعميق وعيه بنفســـه، وخبراته بالواقع. ومن هذه الزاوية تظهر أهمية الصـــورة الفنية للناقد المعاصر، فهي وســـيلته التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره

---

[1]- علي محمد صـــبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، تم الحصول عليه من موقع: المرجع الإلكتروني للمعلوماتية، نشر بتـــاريـــخ: 2017/07/27، عـــلـــى الســـاعـــة: 09:33، ص: 109، https://www.almerja.com/reading.php?idm=83223.

[2]- غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث، ص: 449.

[3]- إليزابات درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوشي، منشورات مكتبة منيمنه، بيروت، لبنان، د.ط، 1971، ص: 59.

الهامة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق، يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه".[1]

"ومع أن الصـــورة الفنية، مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد العربي والاجتهاد في ترجمتها، فإن الاهتمام بالمشـــكلات التي يشير إليها المصطلح قديم، يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي. قد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة –في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشـــاكل والقضـــايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض التناول، او تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام. إن الصورة الفنية في الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته، تتغير –بالتالي–مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظل قائما ما دام هناك شعراء يبدعون، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه، وإدراكه، والحكم عليه".[2]

"ولقد عالج نقدنا القديم وقضـــية الصورة الفنية، معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية والحضـــارية، فاهتم كل الاهتمام بالتحليل البلاغي للصـــورة القرآنية، وتمييز أنواعها وأنماطها المجازية، وركز على دراســـة المصور الشعرية عند الشعراء الكبار أمثال أبي تمام والبحتري وابن المعتز، وانتبه إلى الاثارة اللافتة التي تحدثها الصـــورة في المتلقي، وقرن هذه الإثارة بنوع متميز من اللذة، والتفت نوعا ما إلى الصـــلة الوثيقة بين الصورة والشعر، باعتبارها إحدى خصائصه النوعية التي تميزه عن غيره. فضلا عن أن الصورة كانت تفرض نفســـها –دوما على وعي الناقد القديم، أثناء بحثه القضـــايا الأســـاسية التي شـــغلته، مثل الموازنة، والسرقات، كما كانت تفرض نفسها عليه في محاولته تتبع ما حققه الشعراء من اختراع أو ابتكار، أو ابتداع."[3]

"وقدم النقد العربي القديم عبر قرونه المتعددة مفاهيمه المتميزة التي تكشـــف عن تصـــوره الخاص لطبيعة الصورة الفنية وأهميتها ووظيفتها. وأفاد في تكوين هذه المفاهيم

[1]– جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص: 07.

[2]– جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص: 07–08.

[3]– المرجع نفسه، ص: 08.

من تحليله البلاغي للنصـــوص الشـــعرية والقرآنية، كما أفاد من التراث اليوناني السابق عليه".

"وعلى الرغم من ذلك فإن أحدا من الباحثين المحدثين –فيما أعلم–لم يخصـــص بحثا أو أبحاثا قائمة بذاتها، يتناول فيها ما توصـــل إليه أسلافنا من النقاد والبلاغين في درسهم العملي للنصوص، أو يوضح بشكل تفصيلي إضافاتهم الأصلية إلى تراث اليونان البلاغي والنقدي. ورغم تقديري للجهد الطيب والمخلص الذي بذله بعض أســـاتذتنا في مجال النقد والبلاغة عند العرب، فإن دراساتهم المشكلة الصورة الفنية كانت شيئا عرضية، أو جزءا مكملا لدراســـات تتناول موضـــوعات أعم من الصورة. والدراسة الوحيدة التي خصصها الدكتور مصطفى ناصف لدراسة والصورة الأدبية".[1]

"رغم أهمية بعض ما حققته لم تبذل جهدها في تأمل المفاهيم القديمة للصـــورة ومناقشـــتها، فتركت معالجة نظرية الخيال في التراث بحجة أن النقد العربي لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن في انتاج الشعر، ثم تخلصت من النقد القديم برمته في فصـــلين عن المعنى الأدبي والتشبيه، والمؤثرات الروحية في بحث الاستعارة، لتفرغ إلى دراسة الصورة الأدبية في النقد المعاصر".[2]

### 1–2 الصورة السميائية:

شمل حقل السيميائيات ميادين بحث مختلفة ومتعددة، وقد حظيت الصورة والموضة والعمل الفني والإشـــهار...، باهتمام خاص من قبل السيميائيين وقد أدى ذلك إلى اختلاف بعضـــهم حول الموضـــوع الرئيســـي للسيميائيات، هل هو التواصل أم الدلالة أم العلامة وانتهى الخلاف إلى الإقرار بأن العلاقة جدلية بينهم.

وقد شكلت السيميائية البارتية (نسبة لرولان بارت) طريقا جديدا للخروج من إشكالية الفلسفة اللغوية التي حولت موضوع الفلسفة إلى اللغة وجعلت منها فلسفة أولى كما جعلت للعلامة اللغوية أهمية خاصـــة في كل عمليات الإبلاغ والتواصل وعبر العلامة اللغوية تتم

[1]– جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص: 08.

[2]– المرجع نفسه، ص: 09.

كل عمليات التلقي والقراءة والتأويل والترجمة ولعله ما دفع (**Roland Barth**) برولان بارت إلى معارضـــة (**Ferdinand de Saussure**) دي سوسير الذي يعد السيميولوجيا أشـــمل وأوسع من اللسانيات، حيث يرى أن المعرفة السيميولوجية لا تتجاوز حاليا كونها نســـخة من المعرفة اللســـانية. ونجده يقول في هذا الشـــأن "إن اللسان نسق من العلامات المعبرة عن أفكار وهو بذلك شـــبيه بأبجدية الصـــم والبكم وبالطقوس الرمزية وبأشـــكال الآداب والإشـــارات العسكرية إلا أنه يعد أرقى هذه الأنساق، من هنا تأتي إمكانية البحث عن علم يقوم بدراســـة هذه العلامات داخل الحياة الاجتماعية... ويمكن أن نطلق على هذا العلم السيميولوجيا.[1]

وســـتكون مهمته هي التعرف على كنه هذه العلامات وعلى القوانين التي تحكمها، وبما أن هذا العلم لم يوجد بعد فإننا لا نستطيع التنبأ لا بجوهره ولا بالشكل الذي سيتخذه.

إننا نســـجل فقط حقه في الوجود ولن تكون اللسانيات سوى جزء من هذا العلم العام وســـتطبق قوانينه التي ســـيتم الكشف عنها على اللسانيات"؟ بينما يرى بارت أن الخطاب السيميائي الواصف يمكن استثماره في إنجاز قراءة سيميائية من خلال المعطيات التواصلية والدلالية للعمل الفني باعتباره علامة فنية أو ملتقى للعلامات وهو ما يجعل العلامة التوصـــيلية التي تربط بين الفن والشـــيء المشار إليه لا يملك قيمة وجودية" "فالفن تحكمه علاقات مجانية واســـتعارية لذلك لا تحقق الإرســـالية وظيفتها الجمالية إلا إذا كانت مبنية بطريقة غامضة وتبدو كأنها ذات طاقة تأملية ذاتية أي أنها عندما تدرك تلفت انتباه المتلقي إلى خصوصية شكلها قبل كل شيء"؛ وانطلاقا من هذا المعنى تصبح العلامة الفنية مستقلة ويصـــبح العمل الفني موضوعا جماليا مرتبطا بالدلالة والقيم الخاصة به وهو ما أدى إلى توسع طاقة االسيميائية لتشمل المعنى والدلالة وبالتالي كل الأنظمة.[2]

وقد يفيدنا في هذا الســـياق (إميل بنفنســـت **Emile Benveniste**) حيث يقول: "الأنظمة السيميائية التي تحمل دلالة وهي هنا اللسان والأنظمة السيميائية التي لا تدل وهي

---

[1]– عواطف منصـــور: الجســـد، الصـــورة في الخطاب الإعلاني من خلال السيميائية البارتية (رولان بارت)، المجلة العربية للعلوم ونشـــر الأبحاث، العدد الاول، المجلد الثاني، المعهد العالي للفنون والحرف، جامعة القيروان، تونس، 2018، ص: 02.

[2]– المرجع نفسه، ص: 02.

التي تتحقق في الموسـيقى والرقص وأشكال التعبير البصري"، لتكون بذلك الصورة عامة والصورة الإشهارية خاصة الإش علامة سيميائية تشتغل وفق تنظيم خاص ودقيق وهو ما يعتبره (كريستيان ميتز**Christian Metz**): "أن الصورة كلمات وكل الأشياء الأخرى لا يمكن أن تنفلت من تورطها في لعبة المعنى: وعليه يمكن وصـف الصورة علامة أيقونية يؤولها اللسـان باعتباره نسـقا مؤولا لمجمل الأفعال الإبداعية الإنسانية وهي على عكس العلامة اللسـانية تتميز بخاصـية تعليلية. قد تكثر وتتعدد المقاربات السيميولوجية في هذا الصدد غير أننا تخيرنا المقاربة السيميائية التي انتهجها رولان بارناف الذي ذهب في هذا التوجه حيث قام بالعديد من الدراسـات في مجال الصورة والإشهار والموضة قصد إثبات أن الصـورة هي نسـق سيميائي مليء بالدلالات والأنظمة التي تتحدد وفق مجموعة من العناصر للكشف عن القيم الدلالية وإعادة المعنى غير المرئي للصورة والإنسان والتاريخ، ونجده يذكر في مثل هذا السياق أن كل إشهار هو رسالة".[1]

تنتمي الصـورة إلى علم التيبوغرافيا **Typography**، وهو: علم وفن الهيئات المطبوعة على الصـفحة التي تقدم للقارئ و تتكون العناصـر التيبوغرافية من الحروف والكلمات والعناوين الرئيسـة والفرعية، و الصـور، و الرسـوم التوضيحية وتنظيم هذه العناصـر التيبوغرافية من الصـفحة الحيوية والحركة، التي تقلل من رتابة النص اللغوي وتشعر القارئ ببعض عناصره، كما تتخذ الصورة نظرية التواصل مرجعا لها، كي تمنحنا إمكانية الحديث عنها فهي ذات إطار دلالي تواصلي، تتحدد قيمتها بقدرتها على القيام بهذا الاتصال بينها وبين المتلقي، ومدى مساندتها للنص المصاحب، فقد أوجدها الفنان، ووظفها لمعاونة القارئ على فهم النص المصاحب لها.[2]

تحتل الصـورة مكانة مهمة في المجال السـيميائي الذي لم يحظ بأهمية في عالمنا العربي مع كونها ذات شـأن لدى الغربيين في مجالات شـتى، ومنها التعليم؛ لأنها تشكل ثوبة من ثياب المعرفة التي تلعب دورا بارزة في التعليم، والتعلم، بوصـفها أبرز مكونات محتوى الكتاب التعليمي، وتتباين حجم المسـاحة المخصـصة لها فيه، باختلاف موضوع

---

[1]– عواطف منصور: الجسد، الصورة في الخطاب الإعلاني من خلال السيميائية البارتية (رولان بارت)، ص: 03.

[2]– أسـامة زكي: نحو اداءة موضـوعية لتحليل وتقويم مضـمون سيميائية الصورة في كتب تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، رؤية تطبيقية مقترحة، مجلة كلية التربية، جامعة أسيوط، المجلد 28، العدد الرابع، 2018، ص: 02.

المادة التعليمية، ومستوى النمو العقلي والمعرفي للطالب، ولم تعد الصور التعليمية الواردة في الكتب التعليمية مساحيق تجميل لها دور التزيين والترويح عن العين، بل أضحت جزءا من تضاريس النص المصاحب وهيكليته الخطابية.[1]

ويعرف (نادر وهبة) السـميائية بأنها: "علم يدرس العلامات والصور والرسوم، لأن علم سـيمياء الصـورة جزء من علم السـيمياء الاجتماعية الذي يدر كيفية بناء الإنسان للمعاني الاجتماعية من الصـور والرسـومات أو أنها: دراسة الصور بهدف تعرف دلالة الخطاب غير اللفظي، وإن ذا الثقافة البصـرية يتواصل مع الرموز والألوان مستدلا منها على الخطاب الذي قد تعجز اللغة عن إيصاله".[2]

### 1-2-1 معيار سيميائية الصورة:[3]

أ. الدراسـات الحديثة في علم الاجتماع اللغوي المعروفة بلغة الجسد، وعلم لغة الحركة الجسدية.

ب. الدراسات الفنية المعنية بتشكيل الصورة ومكوناتها، ومعايير جودتهما.

ج. الدراسـات اللغوية -العربية -التي عنيت بكيفية وضوح البيان عبر الإشارة والصبة كالبيان والتبيين، والحيوان للجاحظ على سبيل المثال.

د. الدراسات التربوية اللغوية في مجال تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها.

ه. الاطلاع على العديد من كتب تعليم اللغة وخاصـة الكتب المصـورة، وبعض مراحل الإنتاج الفني للصورة.[4]

---

[1]- أسـامة زكي: نحو اداءة موضـوعية لتحليل وتقويم مضـمون سيميائية الصورة في كتب تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، مرجع سابق، ص: 03.

[2]- المرجع نفسه، ص ص: 09-10.

[3]- المرجع نفسه، ص: 10.

[4]- أسـامة زكي: نحو اداءة موضـوعية لتحليل وتقويم مضـمون سيميائية الصورة في كتب تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، مرجع سابق، ص: 10.

## 1-3 الصورة البيانية:

### 1-3-1 مفهوم الصورة البيانية:

الصورة هي: ما قابل المادة، وقد عني أرسطو بهذا التقابل في نظريته للمحاكاة وبنى عليه فلسفته كلها، وطبقه في الطبيعة، وعلم النفس والمنطق. فصورة التمثال عنده هي الشكل الذي أعطاه المثال إياه. ومادته هي ما صنع منه من مرر أو برونز. والإله عنده صورة بحتة، والنفس صورة الجسم. ومادة الحكم لفظه أو معناه، وصورته هي العلاقة بين الموضوع والمحمول.[1]

وقال أفلاطون في محاورته: "إن المادة قد تكون واحدة، ولكن اختلاف الصور التي تعرض فيها، هي التي تعطيها قيما جمالية مختلفة. الحجر الواحد يقبل صورا مختلفة، وهو في بعض هذه الصور أجمل منه في بعضها الآخر".[2]

وقال أرسطو: "إ شكل الفت يسعى إلى تقليد الحقيقة، وهو مرآة للطبيعة، وفي الإنسان لذة ومتعة في التقليد، لا نجدها في الحيوانات السفلي على ما يظهر، ومع ذلك فإن هدف الفن لا يقوم على تقديم المظهر الخارجي للأشياء ولكن أهميتها الداخلية، لأن الحقيقة تكمن في هذه الأهمية الداخلية لا في التصنع والتكلف والتفصيل الخارجي، وإن أعظم الفنون نبلا هي التي تؤثر على العقل والمشاعر أيضا.[3]

والصورة البيانية: هي التعبير عن المعنى المقصود بطريق التشبيه أو المجاز أو الكناية أو تجسيد المعاني وقال عبد القاهر الجرجاني في التصوير البياني: "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر الفضة

---

[1]– محمد مؤمن صادق: الصورة البيانية في شعر خليل مطران، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في البلاغة والنقد دراسة بلاغية نقدية تطبيقية، جامعة ام درمان الإسلامية، كلية الدراسات العليا، قسم الدراسات الأدبية والنقدية، 2008–2009، ص: 21.

[2]– محمد مؤمن صادق: الصورة البيانية في شعر خليل مطران، مرجع سابق، ص: 21.

[3]– المرجع نفسه، ص: 21.

الحاملة لتلك الصـــورة، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضـــل والمزية في الكلام، أن تنظر في مجرد معناه، وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم، بأن تكون فضة هذا أجود، أو فضه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه، ألا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام. وهذا قاطع فاعرفه".[1]

وقال عبد القاهر نقلا عن الجاحظ ومؤيدا لرأيه أن: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنما الشـــأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء، وجودة التبك، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير".

ويرى عبد القاهر الجرجاني أن الصـــور البيانية تقوم رعايتها علم البيان من تشبيه وتمثيل، واســـتعارة، وكناية. وهذه الوسائل تعطي ميدانا فسيحا وأفقا واسعا لإدراك مناحي الجمال، والتعبير البلاغي والتصـــوير الفني. والتصـــوير البياني هو الذي يعبر بالصورة المحنة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفســـية، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنســـانية والطبيعة البشـــرية، ثم يرقي بالصـــورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشـــاخصـــة، أو الحركة المتجددة. فإذا المعنى الذهن هيئة أو حركة؛ وإذا الحالة النفســـية لوحة أو مشهد؛ وإذا النموذج الإنساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية محمة مرئية؛ فأما الحوادث والمشاهد، والقصص والمناظر، فيردها شاخصة حاضرة؛ فيها الحياة، وفيها الحركة؛ فإذا أضاف إليها الحوار فقد استوت لها كل عناصر التخيل... الخ[2].

وقال الدكتور عبد الوارث: "الصـــورة هي ذلك المخلوق الفكري الفي الذي صـــوره الأديب فأحسن التصوير، ليحمل من المشاعر والأحاسيس ما يلهب الوجدان ويوقظ الحنان، ويجعل المتلقي يعيش لحظات من جيشـــان العاطفة الفوار، فتأخذه الصورة ليرى نفسه وقد تشـــكلت في مرأة غيره، فتعليب نفسه وقد وجد لها البرء والشفاء من تلك المعاناة النفسية التي ظلت تمزق منه الأعماق، وتحلم منه القلوع. والصورة هي واسطة الشعر التي تشكل

[1]– محمد مؤمن صادق: الصورة البيانية في شعر خليل مطران، مرجع سابق، ص: 22.

[2]– المرجع نفسه، ص: 22.

من علاقات داخلية مترتبة على نسق خاص أو أسلوب متميزة، فالصورة –مولد الخيال – ووسيلة الشاعر في محاولته إخراج ما بقلبه وعقله وإيصاله إلى غيره، ذلك لأن ما بداخله من مشـــاعر وأفكار يتحول بالصـــورة إلى أشكال. وبصورة أدق فإن الصورة كما يراها الدكتور الرباعي تعني" أية هيئة تثيرها الكلمات الشـــعرية بالذهن، شـــريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن.

إذن فالصورة تمتزج أولا بالشعور قبل عملية التصوير والتشخيص.[1]

ومن ذلك نجد الصـــورة هي ميدان العمل الأدبي الذي تظهر فيه مقدرة الشـــاعر، ويبرز تمكنه من الصـــنعة الشـــعرية. والشـــعر في ذلك يشبه سائر الفنون أو الصناعات. فقطعة الأثاث أنيقة بما فيها من صنعة تتمثل في الصورة، وليست أنيقة بما هي قطعة من الخشب، لأن الخشب وحده لا يعطي شيئا، والصورة هي التي تجعله يعطي كل شيء، فإذا كانت النجارة صـــناعة لها أصـــولها وثقافتها اللازمة لكل من يريد أن يخرج من الخشب صـــورة رائعة جميلة، فكذلك الشعر، صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصـــناعات. فإذا لم يكن الإنســـان يســـتطيع أن يعرف الدينار الزائف بلون أو مست أو طراز أو حســـن أو صفة، ويعرفه الناقد عند المعاينة، فكذلك الأمر في الشعر، لا يستطيع كل إنســـان أن يعرف الجيد من الرديء حتى يكون عارفا بدقائق هذه الصنعة متى تحمل ومتى تكون رديئة. وكثيرا ما يشبه الصنعة الكلامية بصناعة النسيج. فالشعر عندهم كلام منسوج، ولفظ منظوم، وأحسنه ما تلاوم نسجه ولم يسخف، وحسن لفظه ولم يهجن.

### 1-3-2 مكانة الصورة البيانية في العمل الأدبي:

الصـــورة البيانية لها مكانة لا يعادلها مكانة في العمل الأدبي، وذلك لأن المعاني القائمة في صـــدور الناس المنصـــورة في أذهانهم، والمختلجة في نفوســـهم، والمتصـــلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم، مســـتورة خفية، وبعيدة وحشـــية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة، لا يعرف الإنســـان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه، ولا معنى شريكه، والمعاون له على أموره، وعلى مالا يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره.

[1]– محمد مؤمن صادق: الصورة البيانية في شعر خليل مطران، مرجع سابق، ص: 23.

وإنما يحي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها. وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم، وتحليها للعقل، وتجعل الخفي منها ظاهرا، والغائب شـــاهدا، والبعيد قريبا. وهي التي تلخص الملتبس، وتحل المنعقد، وتجعل المهمل مقيدا، والمقيد مطلقا، والمجهول معروفا، والوحشـــي مألوفا، والغفل موســـوما، والموســـوم معلوما. وعلى قدر وضـــوح الدلالة وصواب الإشارة، وحسن الاختصار، ودقة المدخل، يكون إظهار المعنى. وكلما كانت الدلالة أو ضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجح. والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان. وفي تدقيق النظر حول هذا الكلام نجد أن الجاحظ وضع الملامح الأساسية لمكانة الصورة البيانية في العمل الأدبي... ونجد أن أسرار كلام العرب (منشـــورة ومنظومه) ومعرفة ما فيه من تفاوت في فنون الفصـــاحة، وتباين في درجات البلاغة التي نصل بها إلى مرتبة الإيمان باليقين الإعجاز القرآن الكريم الذي حار الجن والإنس في محاكاته، وعجزوا عن الإتيان بمثله كامن في التصوير البياني.[1]

والوســـيلة التي أتبعها القرآن الكريم في تعبيره هي (التصـــوير البياني) مســـتخدما للاستعارة، أو المجاز المرسل، أو التشبيه، أو التمثيل. وهذه الوسائل التي وضع عليها علم البيان إنما هي قواعد استخلصت واستنبطت من التصوير الذي انطوى عليه أسلوب القرآن الكريم، من إخراج مدلول اللفظ من دائرة المعنى المجرد إلى الصـــورة المحســـوســـة والمتخيلة، وتحويل الصور من شكل صامت إلى منظر متحرك حي، ومن تضخيم المنظر وتحســـيمه حينما يكون الجو والمشهد يقتضيان ذلك. اكل هذه الملاحظات تثبت مدى مكانة الصورة البيانية في العمل الأدبي وما له من مزايا وقيم فتية وعلمية في الأدب العربي...[2]

### 1-4 أنواع أخرى من الصورة:

من المعروف أن الصورة، في مفهومها العام، تمثيل للواقع المرئي ذهنيا أو بصريا، أو إدراك مباشـــر للعالم الخارجي الموضوعي تجسيدا وحسا ورؤية. ويتسم هذا التمثيل –من جهة–بالتكثيف والاختزال والاختصـــار والتصـــغير والتخييل والتحويل. ويتميز –من جهة أخرى–بالتضخيم والتهويل والتكبير والمبالغة. ومن ثم، تكون علاقة الصورة بالواقع

[1]– محمد مؤمن صادق: الصورة البيانية في شعر خليل مطران، مرجع سابق، ص: 24.

[2]– المرجع نفسه، ص: 25.

التمثيلي علاقة محاكاة مباشرة، أو علاقة انعكاس جدلي، أو علاقة تماثل، أو علاقة مفارقة صارخة.

وتكون الصـــورة ذات طبيعة لغوية تارة، ومرئية بصرية تارة أخرى. وبتعبير آخر، تكون الصـــورة لفظية ولغوية وحوارية، كما تكون صورة بصرية غير لفظية. وللصورة أهمية كبرى في نقل العالم الموضـــوعي، بشكل كلي، اختصارا وإيجازا، وتكثيفه في عدد قليل من الوحدات البصـــرية. وقد صـــدق الحكيم الصيني كونفشيوس الذي قال: "الصورة خير من ألف كلمة".[1]

هذا، وتتألف الصـــورة التشكيلية، عند فرديناند دوسوسير(**F.De Saussure**)، من الدال والمدلول والمرجع، لكن دوســـوســـير يســـتبعد المرجع، ويكتفي بالصورة الصوتية (الدال) والصورة السمعية المفهومية (المدلول)، وبتداخلهما الاعتباطي والاتفاقي يتشكل ما يسمى بالصورة أو العلامة بالمفهوم اللساني أو السيميائي.

ويمكن الحديث عن أنواع عدة من الصورة على الشكل التالي:

**1-4-1 الصـــورة التشكيلية:**

تقوم الصورة التشكيلية على الخطوط والأشكال والألوان والعلاقات. وإذا كانت اللغة قـــائمـــة حســـب (أندري مارتيني -**A.Martinet**) على التلفظ المزدوج (المونيمات والفونيمات) لتأدية وظيفة التواصـــل، فإن اللوحة التشـــكيلية مبنية بدورها على التلفظ البصـــري المزدوج: الشكلم أو الوحدة الشكلية(**Formème**) ، واللونم (**Colorème**) أو الوحدة اللونية.[2]

هذا، وتعتمد الصـــورة التشكيلية على رمزية الخطوط والأشكال والألوان والحروف. فالخطوط العمودية –مثلا –تشير إلى تسامي الروح والحياة والهدوء والراحة والنشاط. في حين، تشـــير الخطوط الأفقية إلى الثبات والتساوي والاستقرار والصمت والأمن والهدوء

[1]– جـمـيـل حـمـداوي: أنواع الصـــورة، تم الحصـــول عليـــه من موقع مجلـــة الفنون المســـرحيـــة، https://theaterars.blogspot.com

[2]– المرجع نفسه، https://theaterars.blogspot.com

والتوازن والســـلم. أما الخطوط المائلة، فتدل على الحركة والنشـــاط، وترمز كذلك إلى الســـقوط والانزلاق وعدم الاســـتقرار والخطر الداهم. فإذا اجتمعت الخطوط العمودية مع الأفقية دلت على النشاط والعمل، وإذا اجتمعت الخطوط الأفقية مع المائلة دلت على الحياة والحركة والتنوع. أما الخطوط المنحنية، فترمز إلى الحركة وعدم الاســـتقرار، كما تدل على الاضطراب والهيجان والعنف.[1]

أما على مستوى الأشكال، فثمة مجموعة من الأنواع لها دلالات سيميولوجية سياقية ومشتركة، إذ تهدف الأشكال التجريدية، بالدرجة الأولى، إلى الكشف عن الحقيقة الداخلية والعميقة في نفســـية الإنســـان. أما الأشـــكال المصوبة إلى الأعلى، فتشير إلى الروحانية الملائكية. أما إذا اتجهت إلى الشـــمال، فإنها تدل على المادية الطينية. أما الأشـــكال حادة الرؤوس، فترتاح بلا محالة إلى الألوان الحارة، بينما الأشكال المستديرة والمنحنية، فترتاح إلى الهدوء في الألوان الباردة.

ويخضـــع الشكل – حسب روسكين - (**Ruskin**) في تكوينه لمجموعة من القوانين مثل: قانون الأهمية (رسم شكل بارز تتجمع حوله الأشكال الفرعية)؛ وقانون التكرار(خلق انســـجام اللوحة بتكرار المكونات التشـــكيلية)؛ وقانون الاســـتمرار (الاستمرار في تطبيق قانون التتابع المنظم لعدد من الأشياء المثيرة للمتلقي)؛ وقانون الانحناء والتقويس (الأشكال المقوســـة والمنحنية أحســـن بكثير من الأشـــكال والخطوط المباشـــرة)؛ وقانون التضاد والتقابل(التقابل بين الألوان والخطوط)؛ وقانون التغير المتبادل (تغيير في المكونات يؤدي إلى تغيير في الدلالة)؛ وقانون الاتســـاق (إذا كان هناك اختلاف وتباين على مســـتوى العناصـــر الكبرى، فلابد من التناغم على مســـتوى العناصـــر الفرعية)؛ وقانون الإشعاع (تناسق وتناغم الخطوط ضمن علاقاتها البسيطة والمعقدة).[2]

هناك أنواع عدة من التكوينات التشكيلية –حسب رودروف- (**Rudrouf**) منها:

[1]– جميل حمداوي: أنواع الصورة، مرجع سابق، https://theaterars.blogspot.com

[2]– المرجع نفسه، https://theaterars.blogspot.com

– التكوينات الانتشـــارية التي يقصـــد بها توزيع الوحدات بطريقة متجانسة ومنتظمة دون محور أو مركز إشعاعي، مثل: التصاوير الفارسية والمنمنمات.

– التكوينات الإيقاعية المرتبطة بالإيقاع الفراغي أو إيقاع في التوزيع النســبي للمساحات. وينقسم هذا النوع بدوره إلى:

أ. التكوينات المحورية القائمة على انتظام المكونات حول محور مركزي أو عدة محاور.
ب. التكوينات المركزية التي تتعلق بنقطة مركزية تجاذبية.
ج. التكوينات القطبية التي تستند إلى وجود مجموعتين متقابلتين[1].

ويلاحظ كذلك أن الرســم، في جهة من جهات الورقة أو اللوحة، له دلالات في علم النفس الاجتماعي، ويعكس أيضا دلالات سيميائية دالة. حيث يدل الرسم، في وسط الورقة أو اللوحة، على توازن نفســية الرســام، وتوازن رؤيته للأشــياء، وكذا انتباهه الدقيق، والتركيز على الحقيقة البصــرية، والملاحظة المتزنة، وتناسق الأفكار العلمية والمنطقية. كما يدل أيضــا على الاهتمام بالذات، والإرادة القوية، والعيش في وســط المجتمع، وعدم الحياد عن ذلك مهما كانت الظروف. أما الرســم على الجانب الأيمن، فيدل على محاولة الرسام للاندماج داخل المجتمع، وانفتاحه على عالمه وبيئته، والتعبير عن طموحاته وآماله في التقدم، وإثبات الذات، وتحقيق الأحســن والأفضــل، والاســتقلالية في أخذ القرارات، والاعتماد على النفس في ذلك.

ويدل الرسم، في الجانب الأيسر، على لجوء صاحبه إلى العزلة، وهروبه من الغير، وانغلاقه على نفســه، وانسحابه من المجتمع، والانطواء دون الميول إلى الحياة الجماعية، كما يدل ذلك الرســم على ميل الرســام إلى الأشكال، والبحث عن الأمن لشعوره بالوحدة والدفء.[2]

[1]– جميل حمداوي: أنواع الصورة، مرجع سابق، https://theaterars.blogspot.com

[2]– المرجع نفسه، https://theaterars.blogspot.com

### 1-4-2 الصورة الأيقونيـــة:

يرتبط الأيقون أو الأيقونة (**Icon**) بالســـيميائي الأمريكي (شـــارل ســـندرس بيرس **CH.S.Peirce**) ويدل على كل أنظمة التمثيل القياســـي المتميز عن الأنظمة اللســـانية، وتعبر الأيقونة عن الصـــورة القائمة على التماثل بين الدال والمدلول، وتشـــتمل الأيقونة الرسومات التشكيلية والمخططات والصور الفوتوغرافية والعلامات البصرية.

ومن ثم، فهناك مجموعة من العلامات منها: العلامات الطبيعية (علامات معللة مثل: المرض والدخان)؛ والعلامات المصـــطنعة (يخترعها الإنســـان)، يقول كاوزان: "يحول العرض العلامات الطبيعية إلى علامات مصـــطنعة (ومضة ضوء)، ويستطيع في ذلك أن يصـــطنع العلامات. قد تكون هذه العلامات مجرد أفعال لا إرادية في الحياة، وبالرغم من ذلك، فإن المســـرح يحولها إلى علامات إرادية، وقد لا تكون لها أية وظيفة اتصـــالية في الحياة، وبالرغم من ذلك، فإنها تكتسب ضرورة هذه الوظيفة في المسرح".[1]

وعليه، فالصورة الأيقونية تشمل الرسم التصويري، والتصوير الفوتوغرافي، ونميز -كما ميز (بيرس **Peirce**) بين ثلاثة أنواع من الأيقونة: الصورة (**Image**)، والتخطيط (**Diagramme**) تتخذ الطاولة عند الســـوريالليين أو الميميين شـــكل مخطط إيحائي، والاســـتعارة (**Métaphore**) قد تصـــبح خشـــبة الركح استعارة لساحة قتال أو قعر أو سجن...

### 1-4-3 الصورة الفوتوغرافية:

تعد الصـــورة الفوتوغرافية صورة مختصرة للواقع الحقيقي مساحة وحجما وزاوية ومنظورا وتكثيفا وخيالا وتخييلا. هذا، وتتميز الصـــور الفوتوغرافية بطابعها المهني / التقني، وطـــابعهـــا الفني والجمالي، وطابعها الرمزي والدلالي، وطابعها الإيديولوجي والمقصـــدي، كما تتشـــكل الصورة الفوتوغرافية من الدال والمدلول والعلاقات التي تجمع بينهما. ويعني هذا أن الصـــورة الفوتوغرافية، باعتبارها صـــورة واصـــفة للواقع، يمكن

[1]- أحمد شرجي: سيميولوجيا الممثل -الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات، صفحات للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2013، ص: 05.

إخضـــاعها لثنائية التعيين والتضمين، وثنائية الاستبدال والتأليف، وثنائية الدال والمدلول، وثنائية التزامن والتعاقب. ولا ننســـى أيضـــا بعض المكونات المناصـــية الأخرى كحجم الصـــورة الفوتوغرافية (حجم صـــغير–وحجم متوســـط–وحجم كبير)، ومقاســـها (قياس الصـــورة)، وطبيعتها (الصـــورة الشـــمسية، والصورة الرقمية، والصورة الاصطناعية، والصـــورة المفبركة، والصـــورة المركبة من التشـــكيلي والفوتوغرافي...)، ومرســـلها، ومتلقيها، وزاوية التقاطها.[1]

وتتكون الصـــورة الفوتوغرافية من العلامات الأيقونية أو البعد الأيقوني (وجوه–أجســـاد–طبيعة–حيوانات...)، والعلامات التشكيلية أو البعد التشكيلي (أشكال – خطوط – ألوان–التركيب...)، ومن السند والمتغير، مثل: رأس فوقه طربوش، فالطربوش هو سند. أما المادة، فهي المتغير؛ لأنه قد يكون من صوف أو من قطن أو من جلد أو من قصب... فالمتغير هو الذي يحدد المعنى، ويســـاعد السيميائي على رصد آثار المعنى. ومن ثم، يتم الانتقال من التحليل الســـيميائي إلى عملية التأويل، والبحث عن العلامات المرجعية والرســـائل المشفرة ومجمل المقاصد المباشرة وغير المباشرة، وتحديد رؤية الفوتوغرافي إلى العالم.[2]

### 1-4-4 الصورة الإشهارية:

نعني بالصـــورة الإشـــهارية تلك الصورة الإعلامية والإخبارية التي تستعمل لإثارة المتلقي ذهنيا ووجدانيا، والتأثير فيه حسيا وحركيا، ودغدغة عواطفه لدفعه لاقتناء بضاعة أو منتج تجاري ما، وقد ارتبطت الصـــورة الإشـــهارية بالرأسمالية الغربية ارتباطا وثيقا، واقترنت كذلك بمقتضـــيات الصـــحافة من جرائد ومجلات ومطويات إخبارية، فضلا عن ارتباطها بالإعلام الاســـتهلاكي الليبرالي، بما فيه الوســـائل السمعية والبصرية من راديو،

[1]– قدور عبد الله ثاني: ســـيميائية الصـــورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2008، ص: 34.

[2]– المرجع نفسه، ص: 36.

وتلفزة، وسينما، ومسرح، وحاسوب، وقنوات فضائية، بالإضافة إلى وسائل أخرى كالبريد، واللافتات الإعلانية، والملصقات، واللوحات الرقمية والإلكترونية...[1]

هذا، وقد وظهرت الصورة الإشهارية أيضا استجابة لمستلزمات اقتصاد السوق الذي يعتمد على الفلاحة والصناعة، وترويج المنتج التجاري. كما ارتبطت بالمطبعة منذ اختراعها في الغرب سنة 1436م، حيث برزت الصورة الإشهارية في شكل إعلانات ونصائح وإرشادات. واليوم، أصبح للإعلان أو الإشهار مؤسسات وشركات ومقاولات خاصة تعتمد على سياسية الاحتكار، والتفنن في أساليب الإعلان، ودراسة السوق الاستهلاكية، والترويج للمنتجات والبضائع. كما أصبح الإشهار مادة دراسية في المعاهد العامة والخاصة، ومقررا دراسيا في المؤسسات الجامعية، وخاصة كليات التجارة والاقتصاد...

هذا، وتستعمل الصورة الإشهارية مجموعة من الآليات البلاغية والبصرية قصد التأثير والإمتاع والإقناع وتمويه المتلقي، كالتكرار، والتشبيه، والكناية، والمجاز المرسل، والاستبدال، والتقابل، والتضاد، والجناس، والاستعارة، والمبالغة، والتراكم، والمفارقة، والسخرية، والحذف، والإضمار، والإيجاز، والتوكيد، والالتفات، والتورية، والتعليق، والتكتم، وتحصيل حاصل، والقلب، والتماثل، والتشكيل البصري...[2]

وما يلاحظ على الصورة الإشهارية بالخصوص أنها صورة خادعة للمتلقي بتشغيل خطاب التضمين، وتجاوز التعيين، والارتكان إلى ثنائية الحافز والاستجابة، والخضوع للمتطلبات الإيديولوجية، والاحتكام إلى شروط البرجماتية الاقتصادية. وهذا ما يستوجب من المتقبل أن يكون واعيا ومتنورا قادرا على النقد، وممارسة السؤال، وقراءة الرسائل الثاوية والعميقة، وتفكيك لغة الصورة جيدا، وتشريحها سطحا وعمقا. كما أن الصورة الإشهارية تحمل -بطبيعة الحال-نوايا المرسل ورؤيته للعالم، وتعمل جاهدة للتأثير في

[1]– جميل حمداوي: أنواع الصورة، مرجع سابق، https://theaterars.blogspot.com

[2]– المرجع نفسه، https://theaterars.blogspot.com

القارئ وإقناعه واستهوائه. وقد صدق روبير كيران (**Robert Guerin**) حينما قال:" إن الهواء الذي نستنشقه مكون من الأكسجين والنتروجين والإشهار".[1]

ويرى الأستاذ سعيد بن كراد: "أن الصورة الإعلانية تختلف عن أشكال التمثيل البصري الأخرى بكونها صريحة الدلالة والتأويل والغاية، لأنها تدل على الإعلان ومدلولها النهائي لا يمكن أن يكون دالا مدلولا إعلانيا، ومن بعض خصائص المنتوج تتشكل المدلولات الإرسالية الإعلانية."[2]

وتعرفها أمال منصور على أنها: "الصورة الإشهارية على الرغم من أنها أساسا لبيع المرجع (المنتوج إلا أنه يشغل نفسه باعتباره معطى علاماتي فيحرف الحقيقة أو بخفيها، ويستغل روح الجماعات الثقافية يسيطر عليها وعلى لا وعيها في آن واحد."[3]

الصورة الإشهارية هي تلك الصورة التعبيرية التي يستعين بها المنتج، غرضها توضيح السلعة أو المنتوج لأنها ذات دلالة وقدرة تعبيرية كبيرة إذا استخدمت بالشكل الصحيح فهي تجعل من الإعلان أكثر إثارة وأكثر تفاعل سواء كانت الصورة ثابتة أو متحركة.

### 1-4-5 الصورة الكاريكاتورية:

نعني بالصورة الكاريكاتورية تلك الصورة المرسومة أو المنحوتة لشخص ما بغية السخرية منه أو انتقاده أو هجائه، بتشويه صورته وهيئته ووجهه، إما باستعمال آلية التضخيم والتكبير والتهويل، وإما باستعمال آلية التقزيم والتصغير والتحقير، ومن ثم فقد ارتبطت الصورة الكاريكاتورية بالصحافة الغربية منذ القرن التاسع عشر الميلادي، وبعد ذلك، تأثرت بها الصحافة العربية، ولا يمكن قبول هذه الصورة إلا إذا كانت هادفة وبناءة

---

[1]- جميل حمداوي: أنواع الصورة، مرجع سابق، https://theaterars.blogspot.com

[2]- سمية فايد، سمية منصور: صورة المرأة في الإشهارات بجريدة الشروق اليومي الجزائري -دراسة سيميولوجية-، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر أكاديمي، تخصص: صحافة مكتوبة، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم: الإعلام والاتصال، 2016-2017، ص: 06.

[3]- المرجع نفسه، ص: 06.

ومثمرة، تحمل رسائل سياسية مباشرة أو غير مباشرة في خدمة المطلوب أو الغرض أو المقصد النبيل.

وما هو متفق عليه أن الرسوم الكاريكاتورية بمثابة فضاء ساخر مسلي وجريئ يستهدف نقل رسالة معينة، ومن الطبيعي أنها تحمل دلالات كثيرة ومعاني مختلفة التي قد لا تظهر صراحة في الرسالة الكاريكاتورية التي تتميز عادة بتركها لفراغات في النص، هذا ما يستدعي قدرة القارئ على الفهم والتفسير ومن ثمة التأويل بغية فهم قصدية صاحب الرسالة، وعليه يتضح أن النص الكاريكاتوري بالتحديد يتطلب وجود قارئ نشط ومتميز قادر على تحريك هذا النص وبث فيه مختلف الدلالات والمعاني بغية ملأ الفجوات والفراغات التي تمثل ما هو مختفي في النص وكذا إزالة اللبس وإنتاج فهم معين، هذا من أجل إتمام بنية الرسالة وبالتالي تحقيق الاتصال بين القارئ وصاحب هذه الرسالة.[1]

أما إذا استخدمت للسخرية والاحتقار وتشويه الصورة أو خلق الله، فإن هذه الصورة غير مقبولة في ثقافتنا العربية الإسلامية مصداقا لقوله تعالى: **{يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا يَسْخَرْ قَوْمٌ مِّن قَوْمٍ عَسَىٰ أَن يَكُونُوا خَيْرًا مِّنْهُمْ وَلَا نِسَاءٌ مِّن نِّسَاءٍ عَسَىٰ أَن يَكُنَّ خَيْرًا مِّنْهُنَّ وَلَا تَلْمِزُوا أَنفُسَكُمْ وَلَا تَنَابَزُوا بِالْأَلْقَابِ بِئْسَ الِاسْمُ الْفُسُوقُ بَعْدَ الْإِيمَانِ وَمَن لَّمْ يَتُبْ فَأُولَٰئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ}.**[2] **[سورة الحجرات، الآية: 11].**

ومن هنا، إذا وظفت الصورة الكاريكاتورية لغرض السخرية والهجاء والذم والتقبيح، فهي مرفوضة دينيا، وغير جائزة، فهي بمثابة قذف واتهام صريح. أما إذا وظفت بطريقة فنية وجمالية لأغراض سياسية وانتقادية وإصلاحية، بدون تشويه الشخص، فهي صورة مقبولة وجائزة.[3]

---

[1]– بعلي بن دنيا فطيمة، الصورة الكاريكاتورية بين فعل التلقي وآليات التأويل، مجلة علمية، جامعة احمد بن بلة، المجلد: 03، العدد: 09، وهران، الجزائر، ص: 219:

[2]– سورة الحجرات، الآية: 11.

[3]– جميل حمداوي: أنواع الصورة، مرجع سابق، https://theaterars.blogspot.com

### 1-4-6 الصورة المسرحية:

يعتبر (خزعل الماجدي) في مرجعيات مسرح الصورة الجزء الثاني مجلة مسرح الصادرة في القاهرة أن الشعر هو الجذر الشامل الاول لمسرح الصورة، أما الرسم والفنون التشكيلية الاخرى هي الجذر الثاني.

والصورة نوعان صورة ثابتة وصورة متحركة ولا يختلف إثنين من حيث تكوينها إلا أن الأولى تكون ثابتة والأخرى متحركة وقد تجلت الأولى بوضح في الأدب وبعض الفنون التشكيلية أما الصورة المتحركة فقد ظهرت بشكل واضح في المسرح والسينما، وحتى الثابتة في شكلها هي متحركة في جوهرها كالصورة الشعرية مثلا.

وتحت شعار إعادة مسرحة المسرح نشر (جورج فوتش) مدير مسرح الفنانين في ميونخ عام 1909 سلسلة من التأملات كانت فحوى هذه المقالات هو المطالبة باستقلال ما هو مسرحي أمام ما هو أدبي، وأنه من الضروري إعادة بناء تاريخ المسرح المعاصر انطلاقا من مجال مختلف عما هو أدبي مبتعدا عن اللحظة التاريخية التي بدأت فيها الدراما البرجوازية إظهار نفادها وكان (نيتشة) من الأوائل الذين حذروا بشكل أساسي وجذري من الأخطار المنبثقة عن التقليص الفكري لما هو مسرحي وتمادي المسرح في شكل الكلمة المحرومة مما هو جسدي (كتاب نشأة المأساة لنيتشه).[1]

انطلق مجموعة من المخرجين والمؤلفين في التحرر من التراث الرومانسي للمسرح متخلصين من كل ما يبعد المسرح عن استقلاليته فتنوعت بذلك التجارب المسرحية التي انبثقت عنها مناهج واساليب متعددة في المسرح. وأخذت صفة استقلالية المسرح معان متعددة لدى هؤلاء المخرجين والمؤلفين كل حسب رويته للمسرح فمثلا يوكد (أدولف ابيا) على السينوغرافيا كنوع من أنواع استقلالية المسرح، ويلخص (فوللر) العناصر التالية (ضوء، لون، حركة، موسيقى) كعناصر لتكوين العرض المسرحي توفر استقلالية مسرحية، وتوالت التجارب في المختبرات والورش المسرحية للبحث عن أطر جديدة للمسرح وأخذت هذه التجارب مواقف متعددة مما كان سائدا في المسرح الأوربي آنذاك

1- عصام حسن: مسرح الصورة، محاولة في تغير التسمية، تم الحصول عليه من موقع ستار تايمز قسم علم المسرح، نشر بتاريخ: 2008/10/06، على الساعة: 07:19، https://www.startimes.com/

فجات بعض التجارب كرد فعل للســـائد المسرحي في تلك الفترة فنرى (بيسكاتور) يهتم بشـــمولية المســـرح وجعل التأثير الأدبي على المسرح ثانويا ويؤكد على تعبيرية المسرح ومثله يفعل (مايرهولد) حيث يتجه بتجاربه نحو الرمزية وعالم اللاوعي، ومن الأفكار الأكثر أهمية التي صاغها (مايرهولد) في تلك الفترة هو وضع العمل في إطار. فالمخرج والمؤلف لا يجب ان ينتجا عملا، بل إطار يمكن للممثلين والمشـــاهدين اســـتخدامها واســـتكمالها، ويقول (مايرهولد) في هذا الصدد "اننا ننتج عن وعي عروض ناقصة، لان التصحيحات الاكثر اهمية يجب ان يقوم بها المشاهدون".[1]

علاوة على ذلك، فالصورة المسرحية هي تقليص لصورة الواقع على مستوى الحجم والمســـاحة واللون والزاوية. ويعني هذا أن المســـرح صـــورة مصغرة للواقع أو الحياة، وتتداخل في هذه الصورة المكونات الصوتية/السمعية والمكونات البصرية غير اللفظية.

**1-4-7 الصورة السينمائية:**

هي تلك الصـــور المتحركة التي تظهر على شاشة دور العرض، داخل ذلك الإطار المســـتطيل الأفقي الأسود في ظلمة تحيط المكان بالكامل، حتى نراها زاهية جميلة كبيرة متسعة.

أو الصور السينمائية هي ما تحمل لنا من أحداث ومعان درامية عديدة... مؤثرة فنيا وعاطفيا ووجدانيا وشعوريا وعقليا.

أو الصـــور الســـينمائية هي ذلك الخليط من الرؤية والســـمع والتمثيل والموســـيقى والإبهار[2].

أو الصور السينمائية هي محصلة وبوتقة علوم وفنون الجنس البشري لأحقاب متتالية طويلة.

---

[1]– عصام حسن: مسرح الصورة، محاولة في تغير التسمية، مرجع سابق، https://www.startimes.com/

[2]– ســـعيد شـــيمى: الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية، شركة الآمل للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2013، ص: 13.

أو الصـــور السينمائية هي الوسيلة الأكثر تأثيرا الآن في عقول البشر، بما تبثه ليلا ونهارا وليس في دور العرض فقط، بل في الآلاف من المحطات الأرضـــية والأقمار الصناعية الفضائية حول كوكبنا الأرضي الذي أصبح مثقلا بها.

أو الصـــور الســـينمائية هي تلك الصـــور الثابتة المتلاحقة التي تتحرك بسرعة 24 صورة في الثانية الواحدة، سواء في التقاطها بالكاميرا أو العرض السينمائي، وبسرعة 25 صـــورة أو 30 صورة في الثانية الواحدة في الوسائل التليفزيونية ذات الأنظمة المتعددة، وبين كل صـــورة ثابتة وما يليها من صـــور اختلاف طفيف لحركة الأشـــياء فنســـتشعر الحركة، أي الصـــور الثابتة المتلاحقة تصـــبح مع آلات التصـــوير والعرض السينمائي والتليفزيوني شاخصة تدب فيها الحياة والحركة ونصدق ما بداخلها من حدث وواقع مرئى، وهذا بفضـــل الخاصية الربانية ببقاء صور الأشياء على شبكية عين الإنسان الزمن قدره 20/1 من الثانية في الظروف المثلى، قبل ذهابها إلى المخ وليحل بعدها صـــورة أخرى وهكذا فنرى الحياة والحركة في الحقيقة وعلى الشاشات.[1]

الحقيقة أن الصور السينمائية هي كل ما سبق، فهي تحمل داخل إطارها المتحرك فن اللغة الســـينمائية التي هي بالضرورة بصرية في خمسة عناصر مؤثرة بشكل أساسي، هذا بخلاف العناصـــر الأخرى الدرامية والأدبية من تأليف وتمثيل –أداء–وحوار وموســـيقى وديكور ومونتاج إلى أخره، لكن الاهتمام بالنسبة لي كسينمائي متخصص في لغة الصورة السينمائية. هذه العناصر الخمسة هي:[2]

1. علم التكوين الراســـخ وما يتبعه من اختيار للعدســـات المناســـبة من الناحية البصرية الفيزيائية –والزوايا والأحجام للقطات المختارة بعناية، لالتقاط الصور من الناحية الجمالية والمعنى الدرامي، وكل أصـــول علم التكوين من منظور وعمق ثالث واتزان وخطوط تأسيس المعنى الدرامي وخلافه.

[1]– سعيد شيمى: الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية، مرجع سابق، ص: 14.

[2]– المرجع نفسه، ص: 14.

2. الضـــوء وفنية الإضاءة كأحد أهم الأهم من الناحية الإيحائية الفنية المؤثرة بشكل كبير في فهم المعنى المرتبط بـــالضـــوء، وكذلك بالتقنية الخاصـــة بالجودة الفوتوغرافية والتليفزيونية، وللإبداع الإستاطيقي المطلق في تشكيل حزم الإضاءة الجمالية والدرامية.

3. الحركة، أي حركة الأشـــياء والحياة والأدوات ... وكل ذلك كان ســـحرة قلب كل الموازين والمفاهيم السابقة الثابتة للصور سواء مرسومة أو ملتقطة فوتوغرافيا قبل اختراع الســـينماتوغراف، وبالتالي أصـــبح للحركة الفنية في اللغة الســـينمائية وبأدواتها مفاهيم وأغراض متعددة... تخدم في المقام الأول الدراما.

4. الألوان بعد حقبة الأبيض والأســـود، بذلك الفهم المتسع لها أنثروبولوجيا وسيكولوجيا وبيولوجيا واتصالا.

5. المؤثرات الخاصـــة البصرية التي أصبح لها الآن باع كبير متعاظم وطريق يمهد بقوة للمستقبل الآتي ولا يعلم إلا الله مداها.[1]

وتمتاز الصورة السينمائية بفضائها الديناميكي المركب، وتتسم كذلك ببعدها الحركي والتعاقبي. علاوة على كونها عبارة عن لقطات ذات مســـتويات متنوعة، ترتبط بما هو لفظي، وبصري، وموسيقي، ورقمي...

### 1-4-8 الصورة الرقمية:

يقصـــد بالصورة الرقمية تلك الصورة الحاسوبية التي توجد ضمن فضاءات الشبكة العنقودية، وتتميز هذه الصورة بطابعها التقني والرقمي والافتراضي. ومن ثم، فهي صورة متطورة وعصـــرية ووظيفية، مرتبطة بالحاسوب والشبكة الرقمية. ويمكن -الآن-أن نجد كل الصور المرغوبة فيها، دون اللجوء إلى التشكيلي أو الفوتوغرافي، فثمة صور موجودة بكثرة داخل العوالم الإلكترونية الرقمية هنا وهناك، يختار الإنســـان منها ما يشاء. وأكثر من هذا، فقد تحولت كثير من الصور التشكيلية والسينمائية والمسرحية والإشهارية وغيرها إلى صـــور رقمية عصـــرية، يتحكم فيها الحاسوب بالتثبيت أو التغيير أو التحوير. ويعني

[1]- سعيد شيمى: الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية، مرجع سابق، ص: 14.

هذا كله أن التشـــكيل قد استفاد من الثورة التكنولوجية في مجال استثمار الصورة الرقمية بسرعة ومرونة وسهولة ويسر إلصاقا وتركيبا وإبداعا[1].

واليوم، لا يمكن الاســـتغناء -إطلاقا-عن الصـــورة الرقمية؛ نظرا لأهميتها التقنية، ودورها الإعلامي والتكنولوجي البليغ.

**1-4-9 الصورة البلاغية:**

عرفت الصورة البلاغية أو الأدبية أو الفنية أو الشعرية دلالات متعددة عبر التطور التاريخي، فقد كان الفيلسوف اليوناني أرسطو يرى أن الصورة استعارة قائمة على التماثل والتشـــابه بين الطرفين المشبه والمشبه به، بل كان يسمي التشبيه والاستعارة صورة" إن التشبيه هو استعارة ما، إلا أنه يختلف عنها قليلا. وفي الحقيقة عندما يقول هوميروس عن أشـــيل: إنه ينطلق كالأســـد، فهذا تشبيه، ولكنه عندما يقول: "ينطلق الأسد، فهذه استعارة، ولما كان كلاهما يشـــتركان في معنى الشجاعة، فلقد أراد الشاعر عن طريق الاستعارة أن يسمي أشيل أسدا".[2]

وبهذا، تكون الصـــورة البلاغية أو الخطابية قائمة على التشبيه والاستعارة، وتشترك الصورتان معا في عنصر المشابهة والتماثل. وبعد أن كانت الصورة مرتبطة بمولد الحس والعقل والخيال، انتقلت مع الســـرياليين لترتبط باللاوعي والمتخيل اللاشـــعوري، بيد أنها ارتبطت بالمكون الســـيمي مع ســـيميائيات الفعل (غريماس وجوزيف كورتيس...). وبعد ذلك، اقترنت بالمكون البصري والأيقوني مع السيميائيات المرئية والرقمية.

هذا، ولقد حصـــرت الدراسات البلاغية والأدبية والشعرية الصورة الفنية في علاقة المشابهة القائمة على التشبيه والاستعارة، دون الارتكاز على علاقة المجاورة القائمة على المجاز المرســـل والكناية، والتي تهيمن على النثر الأدبي والســـردي بشكل لافت للانتباه. ومن ثم، فقد ثار كل من جان مولينو (**Molino**) وجوئيل تامين(**Tamine**)، في كتابهما (مدخل إلى التحليل اللســـاني للشعر)، على المجاز المرسل؛ لأنه ليس صورة بلاغية فعلية

---

[1]– جميل حمداوي: أنواع الصورة، مرجع سابق، https://theaterars.blogspot.com

[2]– جميل حمداوي: أنواع الصورة، تم الحصول عليه من موقع: جامع الكتب الإسلامية، https://ketabonline.com/

لبساطتها من ناحية، وسهولة استخلاصها وتحديدها من قبل المتلقي من ناحية أخرى. ومن هنا، فالصـــورة الحقيقية هي صـــورة المشـــابهة. وفي هذا الصدد، يقول الدارسان:" وفي الحالتين، فإن الانزياح الذي يقوم عليه المجاز المرسل يتم تجاوزه واختزاله بسهولة، إذ إن العلاقة التي تجمع بين الطرفين... طبيعية ومباشرة. إن هذه المجازات تقوم على علاقات جاهزة ســـلفا، وهي لا تتطلب مجهودا، لا من الشاعر لكي يبدعها، ولا من المتلقي لأجل تأويلها...

إن التشـــبيهات والاستعارات والرموز أي: كل ما كان في التراث الكلاسيكي الجديد مجرد محســـنات تنفلت من بين يدي البلاغة لكي تصبح صورة، إن وعي الشعراء يوافق تفكير النقاد. فمن يذكر، اليوم، المجاز المرسل عندما يدور الكلام على الشعر؟"[1]

وغالبا، ما تعرف الصـــورة بأنها انزياح عن المعيار، أو خروج متعمد عن القواعد المعتادة، أو تحويل الألفة إلى غرابة، كما يرى ذلك جون كوهن **(John Cohen)** في كتابه (بنية اللغة الشـــعرية). ويعني هذا أن الصورة هي تحويل لما هو مألوف ومستعمل من الكلام إلى لغة مجازية واســـتعارية وبلاغية خارقة لماهو عاد. ومن ثم، فالصورة هي عملية تحويل وتغيير وتعويض واســـتبدال. وتتم هذه العملية على المحورين المتقاطعين: المحور الاســـتبدالي الدلالي والمحور التأليفي التركيبي اللذين يساهمان في تحقيق الوظيفة الشعرية حسب (رومان جاكبسون **R.Jakobson)** بيد أن (تزفيتان تودوروف **Tzvetan Todorov** وأوزوالد دوكرو **(Oswald Ducrot**)ينتقدان نظرية الانزياح عند جون كوهن، في كتابهما المشـــترك (القاموس الموســـوعي لعلوم اللغة)، ويقران أن ليس كل صورة هي انزياح، وليس كل انزياح صورة. ويعني هذا أن مفهوم الانزياح مفهوم قاصر في فهم الصـــورة البلاغية؛ لأن ثمة بعض الصور البلاغية القديمة ليست انزياحات، مثل: صورة الوصل برابط وبغير رابط. وبتعبير آخر، لم يستثمر جون كوهن مصطلح الانزياح إلا بمقارنة النصـــوص الشعرية بالنصوص العلمية الحديثة والمعاصرة. ومن ثم، لا تنفع هذه النظرية كثيرا أثناء التفســـير والشرح، لكنها تجدي أثناء عملية الوصف. بل أكثر من هذا أن اللغة الإنســـانية في الأصـــل استعارية كما يرى نيتشه، وفيكو، وهامان، وروسو،

[1]– جميل حمداوي: أنواع الصورة، مرجع سابق، https://ketabonline.com/

وتودوروف، مادام هناك ما يسمى بالاستعارات المنسية أو الصور الخامدة **(Métaphores Eteintes)**.[1]

### 1-4-10 الصورة التربوية والديدكتيكية:

الصورة التربوية، فهي صورة هادفة ومفيدة تستخدم في مجال التربية والتعليم، وبالضبط في الفصل الدراسي. وبالتالي، تتحول هذه الصورة إلى صورة ديداكتكية أو ما يسمى أيضا بالصورة التعلمية، وماهية هذه الصورة أنها وسيلة توضيحية، وأداة بيداغوجية هامة، تساعد المتعلم والمدرس معا على التبليغ والإفهام والتوضيح، وتفسير ما غمض من الدرس، وتبيان جزئياته وتفاصيله المعقدة بشكل محسوس ومشخص، خاصة أن المتعلم لايمكن فهم المجردات كثيرا. لذا، تقوم الصورة التربوية بدور هام في تبسيط الدرس، وتسهيله، وتلخيصه، وتبيان خطواته المقطعية بطريقة ديداكتيكية ميسرة راسخة في العقل أو الذهن. والآتي، أن الصورة التربوية تؤدي نفس ما تؤديه الوسائل الديداكتيكية من وظائف بيداغوجية وتعليمية ونفسية واجتماعية وتثقيفية وإعلامية...[2]

علاوة على هذا، فالصورة التربوية هي صورة إدراكية ذهنية من جهة أولى، وصورة انفعالية ووجدانية من جهة ثانية، وصورة حركية توحي بالفعل والأداء والإنجاز من جهة ثالثة. ويمكن أن تكون للصورة البيداغوجية مجموعة من الوظائف غير الوظيفتين: التربوية والديداكتيكية، كالوظيفة التعبيرية، والوظيفة الجمالية والوظيفة التأثيرية، والوظيفة الحفاظية، والوظيفة المرجعية، والوظيفة الأيقونية، والوظيفة الثقافية، والوظيفية السيميائية وغيرها من الوظائف الأخرى التي تتحدد من خلال السياق النصي والذهني. المرحلة بظهور المدارس العتيقة والكتاتيب والجوامع القرآنية في المغرب، وفي هذه المرحلة لم تكن الكتب المدرسية أو المقررات التعليمية توظف الصور التربوية أو التعليمية، بل كان التركيز على اللغة والبيان والإلقاء. فقد كان المدرس يشرح الكتب التراثية الصفراء تفسيرا وتأويلا وتعليقا وتحشية. ويعني هذا أن الكتاب المدرسي لم يكن سوى كتابة خطية أفقية وعمودية، ترسم فوق صفحة صفراء أو بيضاء. وأكثر من هذا أن

---

[1]– جميل حمداوي: أنواع الصورة، مرجع سابق، https://ketabonline.com/

[2]– جميل حمداوي: الصورة التربوية في الكتاب المدرسي المغربي، مجلة علوم التربية، العدد: 58، 2014، ص: 46.

المطبعة في تلك الفترة لم تتطور بعد تقنيا وفنيا وجماليا لتستفيد من التقنيات الحديثة على مستوى الرقن أو الطبع أو الكتابة، كما هو حال الكتب الأجنبية في مجال القراءة والكتابة والرياضيات والعلوم.[1]

### 1-4-11 الصورة التوجيهية التحسيسية:

يقصد بالصورة الإعلانية أو التوجيهية تلك الصورة التي لها توجهات تربوية وأخلاقية ووطنية وقومية، وتسعى إلى تنوير المواطن وتهذيبه وإخباره ومساعدته، أي؛ لها أغراض توجيهية وتحسيسية وإخبارية وإعلانية وتربوية إنسانية، ويعني هذا أن هذه الصورة توظف لأغراض تعليمية أو إخبارية أو تنبيهية، يقصد بها نصح المتعلم أو المواطن بصفة عامة، أو توجيهه أو إرشاده إلى ما يخدم مصلحته وذاته وواقعه ووطنه وأمته وبيئته، ويعني هذا أن هذه الصورة هادفة وسامية، تحمل في طياتها رسائل إعلامية وإخبارية تنويرية وتوجيهية، تهدف إلى غرس القيم النبيلة في نفوس الناس لتمثلها في حياتهم اليومية والسلوكية، ومن أمثلة ذلك الصور التي تتعلق بالحفاظ على البيئة؛ والصور التي تحث على التضامن؛ والصور التي تحث على احترام القانون وعلامات السير، ويعني هذا أن الصورة التوجيهية أو الإعلانية هي صورة إرشادية وتحسيسية وأخلاقية وتعليمية بامتياز.[2]

وخلاصة القول، تلكم نظرة مختصرة إلى مفهوم الصورة بصفة عامة، وقد تبين لنا أن ثمة عدة صور تتفرع عن الصورة العامة وهي: الصورة التشكيلية، والصورة الأيقونية، والصورة المسرحية، والصورة السينمائية، والصورة الكاريكاتورية، والصورة الإشهارية، والصورة البلاغية، والصورة التوجيهية التحسيسية، والصورة الرقمية، والصورة التربوية والديدكتيكية.[3]

---

[1]– جميل حمداوي: الصورة التربوية في الكتاب المدرسي المغربي، مرجع سابق، ص: 46.

[2]– جميل حمداوي: الطفل والصورة أي علاقة؟، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، المملكة المغربية، ط1، 2020، ص: 17.

[3]- جميل حمداوي: أنواع الصورة، مرجع سابق، https://ketabonline.com/

## المبحث الثاني: مفهوم مصطلح اليهودية عند أهل الدين والعرق العربي

### المطلب الأول: مفهوم مصطلح اليهودية لغة واصطلاحا

**1- اليهودية لغة:**

هوَّدَ يهوِّد، تهويدًا، فهو مُهوِّد، والمفعول مُهوَّد –للمتعدِّي.

هَوَّدَ الرَّجُلُ فِي السَّيْرِ: مَشَى رُوَيْداً بَطِيئاً.

هَوَّدَ: غَنَّى.

هَوَّدَ السَّاهِرِينَ: أَطْرَبَهُمْ وَأَلْهَاهُمْ.

هَوَّدَ فلانٌ: صَاتَ صوتًا ضعيفًا.

هَوَّدَ بالصَّوت: رجَّع به في لين.

هَوَّدَ الْوَلَدَ: حَثَّهُ عَلَى مِلَّةِ الْيَهُودِ، حوَّله إِلى مِلَّة اليهود، كُلُّ امْرِئٍ يُولَدُ عَلَى الْفِطْرَةِ فَأَبَوَاهُ يُمَجِّسَانِهِ أَوْ يُنَصِّرَانِهِ أَوْ يُهَوِّدَانِه.[1]

هوَّد فلانًا: حوَّله إلى دين اليهود كُلُّ مَوْلُودٍ يُولَدُ عَلَى الْفِطْرَةِ فَأَبَوَاهُ يُهَوِّدَانِهِ أَوْ يُنَصِّرَانِهِ أَوْ يُمَجِّسَانِهِ.[2]

الهَوْدُ: التَّوْبَةُ، هادَ يَهُودُ هوْداً وتَهَوَّد: تابَ ورجع إِلى الحق، فهو هائدٌ.[3]

---

[1]- مصطلح اليهود: تم الحصول عليه منو موقع: معجم المعاني الجامع –معجم عربي/عربي، https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/

[2]- المرجع نفسه، https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/

[3]- المرجع نفسه، https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/

**2- اليهودية اصطلاحًا:**

اليهودية من المصـــطلحات التي تسبب اختلافا في دلالتها. يشير اليهود إلى عقيدتهم باسم التوراة (أي القانون، أو الشريعة). ظهر المصطلح للمرة الأولى في العصر الهيليني تمييزا بين عقائد وممارسات اليهود، والعبادات الموجودة في الشرق الأدنى.[1]

وأول من أشار إلى عقيدة اليهود باليهودية هو المؤرخ اليهودي المتأغرق يوسيفوس فلافيوس، وذلك بالمقارنة مع "الهيلينية": عقيدة أهل مقاطعة يهودا مقابل عقيدة ســـكان مقاطعة هيلاس. فالمصطلحان بدءا اسمين جغرافيين قبل أن يشيرا إلى النسقين العقائديين.

يرى الدارســـون أن "اليهودية" كمصـــطلح لا يشير إلى النسق الديني للعبرانيين قبل تدوين العهد القديم أثناء الهجرة الأولى إلى بابل 578 ق.م.، أي بعد موسى بمئات السنين، واســـتمر التدوين حتى القرن الثاني قبل الميلاد، في وقت أصبحت فيه العبرية لغة ميتة لا تســـتخدم إلا في الطقوس الدينية، بينما أصـــبحت الآرامية لغة اليهود. لذا، قد يكون من الأفضل الحديث عن "عبادة يسرائيل" في المرحلة السديمية التي تسبق بناء الهيكل وتأسيس المملكة العبرانية المتحدة عام 1020 ق.م.، وعن "العبادة القربانية المركزية" بعد تأســـيس الهيكل وحتى هدمه عام 70 ميلادية، واليهودية بشكل عام لما بعد ذلك.[2]

**المطلب الثاني: مصطلح اليهودية عند أهل الدين**

**1- اليهودية عند المسلمين:**

**اليهودية:** هي ديانة العبرانيين المنحدرين من إبراهيم عليه الســـلام والمعروفين بالأسباط من بني إسرائيل الذين أرسل الله إليهم موسى عليه السلام مؤيداً بالتوراة؛ ليكون لهم نبيًّا. واليهودية ديانة يبدو أنها منســـوبة إلى يهود الشعب، وهذه بدورها قد اختلف في أصـــلها، وقد تكون نســـبة إلى يهوذا أحد أبناء يعقوب، وعممت على الشـــعب على سبيل التغليب.[3]

---

[1]- الحقل الدلالي والأصل اللغوي لليهودية: تم الحصول عليه من موقع معرفة، https://www.marefa.org/

[2]- المرجع نفسه، https://www.marefa.org/

[3]- تعريف اليهودية: تم الحصول عليه من موقع معرفة الله، https://knowingallah.com/ar/articles

**اليهودية:** مصـــطلح حادث يطلق على الديانة الباطلة المحرفة عن الدين الحق الذي جاء به موسى عليه السلام.

ولعل هذا هو التعريف الصـــحيح لليهودية، ومن خلاله يتبين الخلل في بعض التعريفات التي تقول: إنها الدين الذي جاء به موسى –عليه السلام.-

أو: إنها دين موسى عليه السلام. وهذا خطأ؛ إذ موسى عليه السلام لم يجئ باليهودية، وإنما جاء بالإسلام –بمفهومه العام–الذي يعني الاستسلام لله وحده؛ فهو دين جميع الأنبياء من لدن نوح إلى محمد عليهم السلام.[1]

قال الله عز وجل عن إبراهيم عليه الســـلام: **{مَا كَانَ إِبْرَاهِيمُ يَهُودِيًّا وَلاَ نَصـــْرَانِيًّا وَلَكِن كَانَ حَنِيفًا مُّسْلِمًا وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ}**[2] **[سورة آل عمران، الآية: 67].**

وقال –تبارك وتعالى–عن موســـى عليه السلام: **{وَقَالَ مُوسَى يَا قَوْمِ إِن كُنتُمْ آمَنتُم بِاللّهِ فَعَلَيْهِ تَوَكَّلُواْ إِن كُنتُم مُّسْلِمِينَ}**[3] **[سورة يونس، الآية: 84 ].**

وقال عن عيســـى عليه السلام: **{فَلَمَّا أَحَسَّ عِيسَى مِنْهُمُ الْكُفْرَ قَالَ مَنْ أَنصَارِي إِلَى اللّهِ قَالَ الْحَوَارِيُّونَ نَحْنُ أَنصَارُ اللّهِ آمَنَّا بِاللّهِ وَاشْهَدْ بِأَنَّا مُسْلِمُونَ}**[4] **[سورة آل عمران، الآية: 52].**

فهذا هو الإســـلام العام الذي جاء به جميع الأنبياء. أما الإسلام الخاص فهو: شريعة القرآن التي جاء بها محمد.

وهذا الإســـلام الخاص يشـــترك مع كافة الشـــرائع بالتوحيد والأصول، ويختلف في تفصيل بعض الشرائع.

---

[1]– تعريف اليهودية: مرجع سابق، https://knowingallah.com/ar/articles

[2]– سورة آل عمران، الآية: 67.

[3]– سورة يونس، الآية: 84.

[4]– سورة آل عمران، الآية: 52.

ومن خلال ما مضى يتبين أن اليهودية ديانة باطلة محرفة عن الدين الحق الذي جاء به موسى عليه السلام.

**2-اليهودية عند المسحين:**

يرى المسيحيون أن اليهودية ديانة توحيدية سماوية أنبياؤها كثر وأهمهم موسى النبي. وتعترف المسيحية بالتوراة وتطلق عليها تسمية العهد القديم ينبع ذلك من الاعتقاد بأن التوراة عبارة عن ممثل للعهد القديم الذي لم يعد له معنى منذ ظهور المسيح إلا في علاقته بالعهد الجديد فقدوم يسوع المسيح يعد مكملا للتوراة، أي أن التطبيق العملي للعهد القديم لا يكون إلا عن طريق المسيح الذي تصنفه المسيحيه بأنه هو المخلص وأنه الطريق إلى الله وبما أن العهد القديم يشير إلى المسيح بشكل واضح فإن العهد القديم هو جزء رئيسي من العقيدة المسيحية.[1]

**المطلب الثالث: مصطلح اليهودية في العرق العربي**

وجد اليهود قبل الإسلام في شبه الجزيرة العربية في اليمن ويثرب وتيماء وخيبر واليمامة ونجران وفي دومة الجندل ومناطق أخرى متفرقة.

كانت اليهودية إحدى الديانات المتواجدة في شبه الجزيرة العربية، وينحدر يهود الجزيرة العربية من ثلاثة مجموعات:

- يهود ينحدرون من بني إسرائيل كيهود بني قينقاع في يثرب.
- يهود من قبائل بني إسماعيل العرب كيهود غطفان وكنانة.
- يهود من قبائل سبأ وحمير (ذو ريدان).

**1- يهود اليمن:**

تعد اليمن واحدة من أقدم البلدان التي تواجدت فيها الديانة اليهودية وانتشرت على نطاق واسع قبل ظهور الإسلام بقرون عديدة واستمرت حتى يومنا هذا، ومما تجد الإشارة إليه، هو ان اليمن في معظم فتراته التاريخية القديمة كان بلدا يهوديا خالصا، لأن عددا من

[1]- تعريف اليهودية: مرجع سابق، https://knowingallah.com/ar/articles

ملوك الدولة السبأية وملوك الدولة الحميرية كانوا يهودا حسب ما ذكر في العديد من المصادر التاريخية والكتب السماوية التي أشارت بوضوح إلى أن اليهود كانوا يحكمون اليمن وإلى أن اليمنيين كانوا في غالبيتهم مجتمعا يهوديا.[1]

**2- يهود يثرب:**

كان في يثرب 10 قبائل تدين باليهودية ذكرت في ميثاق المدينة وكانوا يؤمنون بنبي آخر الزمان، بعد مجيء النبي محمد أسلمت سبعة قبائل كانت تدين باليهودية وهي بني عوف وبني النجار وبني الحارث وبني ساعدة وبني جشم وبني الأوس وبني ثعلبة وبقيت ثلاثة قبائل على الديانة اليهودية وهي بني قينقاع وبني النضير وبني قريظة، وقد أسلم قسم من قبائل قينقاع ونضير وقريظة لكن غالبيتهم بقوا على الديانة اليهودية.[2]

أكثر المؤرخين اتفقوا أن قبيلة بني قينقاع في يثرب هم بالفعل من بني إسرائيل وقد أسلم حبرهم عبد الله بن سلام أبو يوسف الإسرائيلي، وجود بني قينقاع يعتقد أنه قديم في يثرب وكانوا يتحدثون اللغة العربية وفي صلاتهم يقرؤن التوراة بالعبرية، وكانوا يعملون صناعيين وتجار ومزارعين.[3]

**3- يهود خيبر (يهود المدينة):**

يختلف المؤرخون والباحثون حول أصل يهود المدينة، حيث ذهب جمهور المؤرخين والباحثين إلى أنهم من بني إسرائيل نزحوا إلى المدينة من أقاليم أخرى، بينما ذهب فريق أخر إلى أنهم عرب متهودون.[4]

ويلاحظ مما سبق أن القبائل اليهودية انتشرت في أنحاء المدينة وضواحيها، وأنهم بانتشارهم هذا-امتلكوا أكثر أراضي المدينة خصوبة وأوفرها مياه، مما مكن لهم السيطرة

---

[1]- عبده البحش: تاريخ الديانة اليهودية في اليمن قبل الإسلام، تم الحصول عليه من جريدة رأي اليوم الإلكترونية، نشر بتاريخ: 2016/02/23، على الساعة 12:12، https://www.raialyoum.com/index.php/

[2]- يهود يثرب: تم الحصول عليه من موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة، https://ar.wikipedia.org/wiki

[3]- المرجع نفسه، https://ar.wikipedia.org/wiki

[4]- سامي حمدان أبو زهري: يهود المدينة في العهد النبوي وأوضاعهم الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، رسالة ماجستير الجامعة الإسلامية غزة، كلية الآداب، قسم التاريخ والآثار، 2004، ص: 20.

على الموارد الزراعية للمدينة إلى جانب مواردها الاقتصـــادية الأخرى، ووفر لهم ذلك السيطرة والنفوذ، واستغلال القبائل العربية فيها.[1]

وبالإضـــافة إلى التجمعات اليهودية في المدينة فقد انتشر اليهود في العديد من أنحاء ب لاد الحجاز، منها: خيبر، وتيماء، وفدك، ووادي القرى، ومن المناطق التي ظهرت فيها تجمعات يهودية أيضـــا مقنا، وأذرح، وجربا، وهي على ســـاحل البحر الأحمر، وكان بالطائف أيضا قوم من اليهود.[2]

## 4- يهود جربة (تونس):

تعتبر الكثير من الدراسات التاريخية أن اليهود من أقدم السكان في البلاد التونسية والشمال الإفريقي بوجه عام وأنّهم كانوا موجودين بها منذ أن حلّ الفينيقيون في القرن الثاني عشـــر قبل الميلاد وأســـســـوا أوتيكا في شـــمال شرقي البلاد محطة لجلب النحاس من المناطق الإيبيرية، مستندين في ذلك إلى ما أوردته التوراة عند ذكرها لترشيش. بل ذهب الأمر ببعضهم إلى اعتبار أنّ مدينة تونس البربرية هي في الأصـــل ترشيش. وهنالك من يذهب إلى أنّ وجود اليهود في البلاد التونســـية يعود إلى القرن الســـادس قبل الميلاد، أي مباشـــرة إثر السبي البابلي في سنة 586ق. م.، معللين ذلك بوجود كنيس "الغريبة" المقام، حســـب الأســـطورة منذ ذلك الوقت، في جزيرة جربة. ومهما يكن من أمر، فإنّ وجود اليهود في البلاد التونســـية قديم، خاصة في العهد الروماني. فالمصـــادر الأثرية والتاريخية تؤكّد أنّ هذا الحضـــور يعود إلى القرن الثاني بعد الميلاد. فالآثار التي عثر عليها القسّ ديلاتر **(Delattre)** في قمرت في أواخر القرن التاســـع عشـــر وكنيس نارو (حمام الأنف حاليا في الضـــاحية الجنوبية لتونس العاصمة) التي أرّخ لها أرناست رينان **(Ernest Renan)**، خير دليل على ذلك. أمّا المصادر التاريخية المكتوبة، فإنّها لم تشر إلى وجودهم إلا في تلك المرحلة.[3]

---

[1]- سامي حمدان أبو زهري: يهود المدينة في العهد النبوي وأوضاعهم الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مرجع سابق، ص: 43.

[2]- المرجع نفسه، ص: 43.

[3]- يهود تونس، تم الحصول عليه من موقع الموسوعة التونسية المفتوحة، http://www.mawsouaa.tn/wiki/.

# الفصل الثاني

## دراسة تطبيقية للصورة اليهودية في رواية في "قلبي أنثى عبرية" لخولة حمدي

**تمهيد:**

يستمد النتاج الروائي روحه من عمق المجتمع الذي يولد منه، وبالتالي فإن الروائي حينما يبادر إلى كتابة رواية أو قصة فإنه لا ينطلق من فراغ، بل يكون محملا بالزاد المعرفي والانعكاس الثقافي والاجتماعي والسياسي الذي يوجه رؤيته الأدبية ليعيد تشكيلها ونحتها بين دفتي رواية بأبعادها الحديثة والمعاصرة والروائي، المعاصر عموما والعربي خصوصا، يعيش عصر المتناقضات والأحياز المفارقة بين الذات والآخر، غير أن الثقافة الغربية تمكنت من عبور هذا المنعطف لفسحة التآلف والتعايش مع الآخر بعد سلسلة الحروب النووية والاستخباراتية والباردة، والصراعات التي خاضتها على كل الأصعدة، أما العالم العربي فتكتنفه حالة من الصراع الداخلي لاصطدامه بالحضارة الغربية التي تتعارض كليا مع العقيدة وعادات المجتمع، ولا يقتصر اصطدامنا بالآخر على الغرب المسيحي، بل ويتعدى هذا الصراع بين أبناء الحضارات المختلفة التي تعاقبت على الأراضي العربية وما خلفته من مفاهيم تاريخية وقومية رغم مزامنتها الديانات سماوية سمحة توالى نزولها على أنبياء الله الكنعانيين والعرب، وكان الدين الإسلامي خاتم هذه الديانات وكان نزوله إيذانا بنسخ الديانات السابقة وانصهارها تحت ظل شهادة التوحيد.

ومع توالي الأحداث التاريخية وسقوط الخلافة الإسلامية وتفتت الولايات التابعة لها ودخول الاستعمار الغربي الأراضي العربية ظهرت مفاهيم تحث وتحرض على تمسك كل شعب بعرقه وديانته وخلفيته التاريخية وتبلورت منظومات سياسية ودينية متطرفة لدى الفصائل اليهودية والمسيحية وحتى الإسلامية ليعيش الصراع الديني والحضاري أوجه في العصر الحديث إلى غاية يومنا هذا.

وقد انعكست الأوضاع الأنفة الذكر على الأدب وعلى الرواية خصوصا باعتبارها ملحمة العصر الحديث، فظهرت روايات تعبر عن الانبهار بالآخر (أوربا) تبنت رؤية الذات للآخر كرواية الحي اللاتيني لتسهيل إدريس" ورواية عصفور من الشرق لـــ: "توفيق الحكيم" ومع ظهور التيارات الفكرية الحديثة تطور مفهوم الآخر والغيرية إلى جملة من المجالات

المعرفية والاصطلاحات النقدية مثل: النسوية وخطاب ما بعد الاستعمار والجنوسة والنقد الثقافي وأدب الأقليات العرقية والسود.

وعلى رأس الروايات العربية التي كرست خطاب ما بعد الاستعمارية عبر الذات والأخر نجد رائعة الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال" محققة بصمة فارقة في النتاج الروائي العربي والذي أفردت له المطابع والمجلات حيزا كبيرا من الاشتغال والدراسة وأطلقوا عليه اسم عبقري الرواية العربية،[1] وهذا بسبب الرؤية الجديدة التي قدمها لنا الكاتب في شخصية "مصطفى سعيد" الذي يمثل على حد تعبير الروائي كل شخص عربي. هذا العربي الذي تتنازعه الهوية بكل تاريخها المجيد والعاثر وما يناقض هذه الهوية بسبب الآخر الذي استطاع أن يتغلغل إلى كينونة الذات ووجدانها محققا شعورا يتضاد بين الجذب والنفور او الانسلاخ والانتقام والتخبط بين هذين النقيضين حد الغرق والموت.

أما على صعيد الأدب المغاربي "فقد تمثل الأنا والآخر في الروايات الواقعية والسياسية كرواية الأرض والدم لمولود فرعون"، ونلفيه كذلك في روايات اللغة الشعرية الحديثة الراقية كرواية "ذاكرة الجسد" والتي تطرح الأنا ممثلة في شخصية "خالد بن طوبال" وما تتولد عن هاته الشخصية من صراع مع الآخر إثر الهوة الحضارية التي يخلفها الاستعمار الفرنسي بينه وبين الجزائر التي خرجت لتوها من أسوأ حقبة مرت عليها، وفي المغرب نجد أعمال "عبد الله العروي" الذي طرح علاقة الذات بالآخر وكذا رواية العودة ل"مىمون حسني" الذي يجسد من خلالها جدلية الأنا والآخر بين المغربي المسلم وبين الآخر ممثلا في الغربي المسيحي وما ينجم عن هذه المفارقة من صراع.

وفي هذا السياق صدرت في تونس روايات معاصرة لم تتردد في النسج على منوال الجزائر والمغرب من حيث تناول الآخر والطرح، ولكنها مختلفة من حيث المضمون حيث عالجت الروايات التونسية وبشيء من الجرأة إبداعية صورة اليهودي بالنسبة للذات التونسية وهذا نظرا الأسباب تاريخية عملت على خلق فئة كبيرة من اليهود داخل الوطن التونسي

[1]- مثال ذلك كتاب: الطيب صـــالح عبقري الرواية العربية، ط1 .1976، دار العودة، بيروت، حيث تناول عددا لا بأس به من المقالات التي تثني على رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، ذات الرؤية الانسانية والحضارية.

العربي الشمال افريقي، ومن بين الروايات التي تناولت اليهودي في الأدب الروائي التونسي نجد رواية روائح المدينة الحسين الواد".

إن استلهام النص الروائي المغاربي، للتاريخ يعود في الأصل، إلى حتمية الشعور بالانتماء إلى السلف، وفي هذا الصدد كانت الحاجة ماسة للبحث في ثنايا الماضي بغرض التعرف على هوية الذات، وعليه فإن المحاولات الروائية الجادة التي تسعى باستمرار إلى توظيف المادة التاريخية، تهدف إلى ربط الحاضر بالماضي، وقراءة الحاضر في ضوء الماضي، حيث ينبغي استحضار التاريخ لنؤكد على وجود ذواتنا».[1]

ومن المهم أن نذكر هاهنا أن موضوعنا يتناول رواية تونسية معاصرة تبلورت عبرها ثنائية الأنا والآخر وفي رواية في قلبي أنثى عبرية " لخولة حمدي، وتعالج هذه الرواية إشكال الهوية وصراع الذات مع الآخر اليهودي، واكتشاف الأنا العربية لنظيرها العبري عبر الولوج لعالمه واقتحامه أدبيا.

وبغير ما جهد كبير نلاحظ مدى اهتمام المثقفين والباحثين العرب بظاهرة الاستشراق الأدبي والفكري. في هذا المضمار المكتبة العربية تحفل بالكثير من المؤلفات والموسوعات الفلسفة والأدبية والفكرية والنفسية إلا أنها تهمل الاستشراف في أبعاده الصورية هذا «الاستشراف التصويري ظل ضربا من المسكوت عنه، خاصة أن الثقافة العربية الحديثة ثقافة الكلمة التي تفكر اللغة والنص وتتغاضي منذ بدايات القرن العشرين عن طرق موضوعات الصورة والتصور».[2]

والرواية التي بين أيدينا هي رواية تونسية معاصرة تصطحب معها خصائص الاستشراق من حيث التوغل في الفضاء الموازي للفضاء العربي ألا وهو الفضاء العبري وتعلنه عنوانا ملتفا حول الآخر العبري ومشكلا نواة الحكاية، حيث يطالعنا العنوان بجملة صريحة لا تعتريها دلالات مكثفة أو طاغية بل تشكل خبرا مختزلا لما تدور حوله وقائع

---

[1]- فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، دار عالم الكتاب الحديث، 2010، الأردن، ص: 154.

[2]- فريد الزاهي، الصـــورة والآخر –رهانات الجســـد واللغة والاختلاف–دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 2013، ص: 97.

الرواية، وجاء ضمير المتكلم لرسم حدوده ومفصحا عما يسكن داخل قلبه ومبددا ما هو متوقع من كراهية الآخر إلى إسكانه في القلب، "في قلبي أنثى عبرية" دلالة صريحة عن الاختلاف الاثني والديني والعرقي بين صاحب القلب (الأنا) وبين هذه الفتاة العبرية (الآخر)، أو بين الفتاة العبرية وبين نفسها بعد أن تتحول إلى مسلمة.

والسؤال الذي يتبادر إلينا هنا هو كيف تمظهرت الذات والآخر في الرواية التونسية عموما وفي الروايتين خصوصا؛ وفي تناولها لجدلية الأنا والآخر، هل تمكنت الكاتبة من إضاءة الواقع المظلم والتألق في سرد الآخر؟ وإلى أي مدى شكلت شخصيات الرواية رمزية الصراع الحضاري مع الآخر.

## 1- الصراع مع "اليهودية" في رواية في قلبي أنثى عبرية:

الرواية مكتوبة على ثلاث أسس رئيسية تعبر عن تمازج ديني وتداخل عرقي في المجتمع العربي تجسدت فيه الديانات الثلاث (اليهودية والمسيحية والإسلام) تمر الساردة التونسية خولة حمدي من خلالهم وتصطحب شخصياتها الرئيسية إلى فسحة روائية متسامحة ومساحة محايدة لتطرح فيه ما يدور في خلد اليهودي إزاء المسلم وما يراه المسلم في اليهودي وما يعتقده المسيحي عن المسلم واليهودي، دون أن تفلت منها بوصلتها السردية التي تحكمت بها طيلة أربعمائة وخمسة وثمانون صفحة، ويحسن بنا التنويه إلى أن الاشتغال على تيمة اليهود وعلى الشخصية اليهودية في الرواية العربية بات بمثابة "التابوهات" أو المحرمات المسكوت عنها أدبيا وفنيا. فهناك سبه حالة شاملة من العمه والانصراف عن تناول اليهود عموما واليهود العرب خصوصا «وكأنهم غير موجودين، وكأنهم لم يكونوا في زمن غير بعيد في مناطق ومدن عربية عديدة، والأمر الثاني بأن الأعمال الروائية التي تناولتهم اقتصرت على العدو الصهيوني ذي الملمح الواحد والبعد الواحد»[1].

وهذا ما تجاوزته رواية "في قلبي أنثى عبرية" وقدمت اليهود العرب بوصفهم جزءا من النسيج الاجتماعي التونسي عبر توطئة تاريخية في أول الرواية وجانحة عبر المسار السردي للرواية إلى النقد الذاتي للمسلمين.

## 2- جدلية التعصب السياسي والتعايش الديني مع اليهود:

تأمل في هذا السياق أن تتصدر الرواية العربية منزلة لائقة شريطة أن يكرس كتابها جرعات كبيرة من الخلق والإبداع، مع الابتعاد بتجاربهم ومحاولاتهم عن أطر تسجيل الأحداث الماضية والوقائع التاريخية والتركيز على أطر معايشة القضايا المتجددة بين اللحظة والأخرى. وفي خضم هذا المسار الروائي العسير «فإن عددا من نقاد الرواية لا يوافقون على استحالة الروائي إلى صحفي، او مراسل حربي او كاتب مذكرات يومية إلا أنهم يأبون

[1]- ينظر: صلاح صالح، سرد الآخر، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 2003 م، ص: 198 (بتصرف).

عليه أن يدع الأحداث تمر تحت ذقنه ليعيد تركيبها بعد انتقاء فاعليتها واستحالتها إلى ركام من الذكريات».[1]

تعد "خوله حمدي" حالة خاصة من إرادة التعبير الوجداني عن ضرورة إخضاع فعل الكتابة للتلاطم الأزلي بعباب الأسئلة الرصينة دون انقطاع إنها حالة تستدعي عدم الفصل بين القديم والجديد، بين الثابت والمتحول، بين الكائن والممكن، بين الزواج المختلط دينيا، كما بين الواقع والخيال. إنها رؤية فاحصة نافذة إلى قلب الوجود الإنساني. سعت في عملها هذا أن تجمع لنا المعلومات التي تحيط بالأطياف التي تتناولها واستطاعت في هذه الرواية الخدج في مضمار التبوهات الدينية أن تعمل على تصوير تعايش الديانات السماوية طيلة قرون بتسامح، وأوضحت كيف يمكن لليهودية أن تتزوج المسلم أو المسيحي فتزوجت سونيا اليهودية من سالم التونسي المسلم وبعد ذلك تزوجت جورج المسيحي اللبناني، وكذلك عائلة جاكوب اليهودي قامت برعاية ريما المسلمة كفرد من العائلة، والزواج المختلط دينيا بين المسلمين والمسيحيين واليهود كان عاديا في المجتمع العربي وتونس مثال لذلك، تقول ندى: «خالتي تزوجت من رجل مسلم، وخالي ارتبط مسلمة . ولا أظنهما حالتين استثنائيتين خاصة أن عدد اليهود في تونس ليس كبيرا، لذلك فإنهم يندمجون بسهولة في المجتمع ويتزوجون من المسلمين».[2]

ويكاد يكون من الأمور المسلم بها أن الأعراف الإسلامية تسمح للمسلم بالزواج من كتابية، وإن كان يمنع المرأة المسلمة من الزواج بغير المسلم، فاليهودية تشترط أن تكون الأم يهودية لأنها المسؤولة عن تربية الأبناء ولا مانع من تزويج الفتاة اليهودية لابن ديانة أخرى. وفي نهاية الرواية تزوجت ندى اليهودية الأصل بأحمد المسلم وتعلن ندى اليهودية إسلامها بالكنيسة حسب ما تقتضيه طقوس الاعترافات المسيحية على يد القس ميشال المسؤول عن الكنيسة والحامل الدكتوراه عن المسيح في القرآن، وتنتظر حفل غذاء السبت اليهودي المقدس الإخبار عائلتها بإسلامها.

---

[1]- محمد صالح الجابري: دراسات في الأدب التونسي، الدار العربية للكتاب، تونس، ص: 11.

[2]- خولة حمدي: رواية في قلبي أنثى عبرية، دار كيان للنشر والتوزيع، مصر، ط 10، 2013، ص: 34.

### 3- تنوع الديانات في الرواية:

شكل تنوع الديانات في الرواية الأرضية التي تجسدت على سطحها المتناقصات والصراعات بين الأنا المسلم والآخر اليهودي وهذا على مختلف الأبعاد فنجد البعد السياسي الذي أدى إلى تنامي التعصب والكراهية ما بين المقاومين الإسلاميين والصهاينة وانعكس أثره في الحياة الاجتماعية بين اليهود العرب والمسلمين، تقول الكاتبة متقمصة نفسية المقاوم المسلم أحمد وهو يستغرب من مساعدة ندى اليهودية له بد آنستي أنت يهودية أليس كذلك؟ إذن لماذا تساعدينا؟»[1]. فتسرد لنا الكاتبة كيف تلقن يهودية مسلما درسا في الأخلاق وما يتبعه من أثر بالغ في قلب أحمد: «سرح أحمد قليلا وهو يحاول استيعاب كلماتها التي صدمته بقوة فلم يكن قد تقرب قبلا من اليهود العرب ولا عرف شيئا عن طريقة تفكيرهم والفكرة الطاغية لديه أنهم يضمرون العداء للمسلمين».[2]

### 4- وقائع الحياة اليهودية في الرواية:

من الوقائع التي تطرقت لها الرواية حادثة الهجوم المسلح على كنيس يهودي بجزيرة "جربة" التونسية سنة 2002م ما أفضى إلى حقد دفين ورفض قاطع لكل ما هو مسلم، فنجد ندى بعد أن أعلنت اسلامها ترتدي الحجاب وتتحدى والدتها اليهودية بذلك فتقول واصفة الموقف وما يحدثه من تصادم بين الأنا المسلمة المتمثلة في ندى والآخر اليهودي المتمثل في والدتها: «رأيت نظرة غريبة لم أرها في عينيها من قبل، لعلها اختزال لحقد دفين على الإسلام وأهله، تحولت إلى وحشية في تلك اللحظة، رأيتها تنقض علي وتنتزع الحجاب بقوة، ألقته على الأرض وأخذت تمزقه بقدميها، ثم دفعتني الأسقط على الأرض وانهالت علي ركلا ورفسا ... جرتني من شعري بكلتا يديها وألقت بي في الشارع».[3]

---

[1]- الرواية، ص: 31.

[2]- الرواية، ص: 31.

[3]- الرواية، ص ص: 09-10.

وجاكوب لا يختلف كثيرا عن والدة ندى حينما ينفجر في وجهها وهي تدافع عن الإسلام: «هل تريدين إقناعنا بأن الإسلام دين سلام ومحبة؟ ألم تقم الفتوحات الإسلامية منذ القدم على سفك الدماء؟ الإسلام كان دينا دمويا منذ بداياته ولا يزال.[1]

كما تطرقت الرواية لعرض جوانب عديدة لحياة اليهود العرب وتفاصيلهم اليومية ومناسباتهم الدينية كيوم السبت المقدس واجتماع العائلة، ووصف الملابس والأكل وتقاليد اليهود والمسيح يوم الزفاف، تتعرض الساردة للملابس وتبرز نقاط التشابه والتباين بين الحجاب الاسلامي والحجاب اليهودي حيث وضعت الساردة بطلتها اليهودية في مواجهة مع أخت أحمد المسلمة: «لمحت فتاة تجلس وقد اطرقت في احتشام كانت تضع غطاء الرأس وترتدي ثوبا طويلا فضفاضا، أيقنت على الفور بأن الفتاة مسلمة فالفرق واضح بين الحجاب الاسلامي وغطاء الرأس اليهودي المعاصر، النساء اليهوديات الملتزمات لم يعدن يرتدين أوشحة بل يفضلن القبعات والشعر المستعار الذي يمكنهن من الظهور في هندام لائق وعصري، دون أن يتنازلن عن قناعاتهن الدينية أو يجلين إليهن الأنظار في المجتمعات المختلطة.[2]

يبدو الخروج النسبي عن اللباس الشرعي–العرفي سمة تشمل كل مجتمعات الديانات الثلاث في واقع مواجهة الألبسة التقليدية بالألبسة المعاصرة شكلا ولونا ومادة والتي تسمح بظهور مفاتن المرأة حتى ولو كانت متحجبة وفق معمار لباس شرعي مخترق بما هو معاصر. وفي هذا السياق تعلق الروائية قائلة: «وحتى من حافظن على الغطاء التقليدي منهن مثلما تفعل "ندى" فإنهن يتركن جزءا من مقدمة الشعر تطل من تحت الوشاح ويكشفن جزءا من العنق وفتحة الصدر وكذلك الأمر بالنسبة إلى الثياب فإن الفرق واضح فيها، حيث لا تهتم اليهوديات بطول أثوابهن فيكشفن سيقانهن ويضيقن على خصورهن بالأحزمة»، وهنا يجدر بنا أن نشير إلى أن «الأدب واحد من المصادر الرئيسية لإنشاء علم التاريخ

[1]- الرواية، ص: 278.

[2]- الرواية، ص: 52.

وخاصة فيما يتعلق بتوصيف العادات والتقاليد والملابس والتوجهات الثقافية والسياسية والمذهبية التي تلتزمها مجموعة بشرية».[1] الحيز المكاني مسرحا للهوية.

**5- الفضاء اليهودي في الرواية:**

يعد الفضاء مكونا من مكونات الخطاب الروائي ويدرك بوصفه بنيه ديناميكية ومفتوحة تتشابك وتتقاطع مع البنيات الأخرى، تؤثر فيها وتتأثر بها فتمنح النص الروائي شكله وهويته. من

جهة أخرى يعتبر المكان كذلك مسلمة أو حتمية لا يتخلص منها الشكل والتشكيل الروائي على الإطلاق ولا تفلت منها الشخصيات ولا الراوي ولا المؤلف ولا القارئ. إن المكان مثل الهواء يستغرق كل الأشياء والمخلوقات لا يتوقف حضوره على المستوى الحسي، إنه قوقعة الإنسان والشخصيات التي لا تنفك تحفر أخاديدها وانحفاراتها العميقة في كل الذوات الفاعلة منها والمنفعلة. المكان كون الكائن، حاضنة وجوده وتفاعلاته التحتية والفوقية، إنه حفريتنا العميقة، يحمينا ونحميه، نتحصن به ضد الأعداء، تخترقه ويخترقنا على الدوام، سواء في الواقع أو الخيال، وإذا ما تعرض إلى الحروب أو التحولات الصعبة والعنيفة فإن الذات التي تقطنه سرعان ما تصاب هي كذلك بشروخ وتصدعات وتشنجات.[2]

يعتبر المكان أول حيز يسجل ردود أفعال الشخصيات المغتربة، وهو لا ينتظر ولا يمنح فرصة المغتربيه أن يتأقلموا تدريجيا مع الوضع الجديد ولكنه يشعرهم بالنفي والتهميش والمجابهة حتى تذوب تلك الطبقة الجليدية القاسية فيذوبون نسبيا معه ومع تأثيثه المغاير الأبعاد.

وخير من عبر عن ردود الفعل المشار إليها "إدوارد سعيد" بعناية عنوان عمله "خارج المكان" البيان سمة متأصلة في طبعه، وإبراز ما ترتب على جغرافية الترحال من عدم الاستقرار في مكان معين. اتضح له، من خلال القسط الأوفر من حياته المبكرة، أنه وقع خطأ فيما يخالف طبيعة تكوينه. وهو ما جعله لا يؤدي دوره في الحياة على الوجه الأحسن.

---

[1]- صلاح صالح: سرد الآخر، ص: 205.

[2]- عيسى بريهمات: رسالة دكتوراه: الحرب في الرواية العربية، ص: 356.

كان أحيانا يتصرف إزاء ما يحدث له بالعناد والفخر. وأحيانا أخرى يتصرف حيالها بنوع من الخجل والتردد وفقدان الإرادة.

وغالبا ما كان يشعر أنه في غير مكانه «غير أن الغالب كان شعوري الدائم أني في غير مكاني" كان إدوارد يشعر، مع مر الزمن، أن "هويته مضطربة" أنا الأمريكي الذي يبطن هوية عربية أخرى لا أستمد منها أية قوة بل ثورتي الخجل والانزعاج. حيث أن هويته مهتزة بحكم انفصاله عن الواقع المعيش، وابتعاده عن منبت النبعة، وحنينه إلى أرومته العربية، وعدم سوغه أن يؤدي دور المواطن الأمريكي على أكمل وجه. ونتيجة هذا الاضطراب في حياته كان، دوما، يشعر أينما حل وارتحل بأنه إنسان لا وطن له، وأن جسده مجبر على الاكتواء بجمرة العذاب التي تزداد مع مر السنين توقدا وتوهجا».[1]

ورواية في قلبي أنثى عبرية كعدد كبير من الروايات العربية تطرقت إلى ثنائية شرق غرب واغتراب البطل المغترب وتجلى هذا عبر سفر ندى إلى فرنسا، ذلك الفضاء المكاني المتخم بالحرية وتعددية الفكر والرؤى، «ليس مستغربا أن يشكل الآخر –باريس–المنفي أو الحبس الكبير على حد تعبير ميشيل فوكو بحيث يرتبط الفضاء المكاني الذي ينفي إليه الغرباء بالتهميش المرتبط بمشاهد الإقصاء التي تعبر عن الوضع الهامشي للجماعة الغريبة».[2] إلا أن بطلة روايتنا ليست مقصاة أو مهمشة ولكنها اختارت هذا المنفي بإرادتها هربا إلى فضاء مغاير في رحلة النسيان حيث نجحت ندى هناك في الانفتاح أكثر على الإسلام وقراءة القرآن والسيرة النبوية.

لقد تجلت لها رحمة الدين الاسلامي الحنيف وكأنها كانت بحاجة إلى وسط صحي يتقبل وجهات النظر ويسمح للعقل المتعطش للحقيقة بإعادة استكشاف الثوابت لذا قامت بزيارة جامع باريس الكبير وأقامت الصلاة مع صفوف المسلمات في حدث روحاني استثنائي يقدم المكان الباريسي منتصرا الإسلام أكثر من أي مكان آخر بكل ما يحمله هذا المكان من دلالات حضارية وتاريخية «ما يميز حياة السارد تنقلاته عبر مدن ولغات وبيئات شديدة

[1]- أمحمد الداهي: صورة الأنا والآخر، سلسلة السرد العربي، 2013، القاهرة –مصر، ص ص: 262–263.

[2]- نهال مهيدات: الآخر في الرواية النسوية العربية، عالم الكتب الحديث، ط1، 2008، ص: 124.

التنوع والاختلاف. وهذا ما جعله، عموما، يشعر بالنفي والضياع وعدم الاستقرار والكتابة (اكتئاب السفر الحضاري). ويشغل كل فضاء ارتاده مكانة خاصة في مخيلته ونفسيته بالنظر إلى طبيعة الظرفية والعلاقات والأجواء العائلية».[1]

**6- البعد الحضاري في الرواية وعلاقته باليهود:**

لم يفت الكاتبة كسابقيها من الروائيين العرب تقديم الشرقي متخلفا حضاريا وقليل المعرفة بالفكر والفن ومنعدم التذوق المعروضات المتاحف والمعالم الأثرية، ويظهر ذلك جليا بعد تعرف ندى على شريكتها في السكن وهي الفتاة الإيطالية أنابيلا، والتي تمثل الآخر الغربي وهي تصطحبها في زيارات للمتاحف الباريسية، لكن الساردة تصف ندى قائلة: «لم تكن المتاحف تستهويها، بل تصيبها بكثير من الملل أكثر من أي شيء آخر، لوحات تماثيل، أوان خزفية، قطع نقدية قديمة كل ذلك كان يحلو لأنابيلا»،[2] فأنا الشرقية المتمثلة في ندى ترفض أي شكل من أشكال التكيف مع الآخر الغربي المتمثل في فرنسا وأنابيلا إذ لا وجود لجسر يصل بين تونس وفرنسا، فالغربة بالنسبة الندى مجرد إقامة مؤقتة غير مشروطة بالتماهي مع رفاهيتها وذوق مجتمعها.

نجد كذلك البعد الحضاري في تشكل صورة الأنا المسلم في وعي الآخر المسيحي في الرواية حيث نجد بين طيات الرواية محاولات القس "ميشال" إقناع ندى بالعدول عن الاسلام والعودة إلى اليهودية بالعقل من خلال ربط الإسلام بالتخلف يقول: «ما الذي وجدته عند المسلمين ولم تجديه عند أهلك اليهود؟ ألا ترين ما هم عليه من التخلف والتأخر عن بقية الأمم؟ لو كانوا على دين حق لكان الله وفقهم وسخر لهم الإمكانيات المادية. لكن دينهم لم يساعده إلا التقهقر والانغلاق! أنظري إلى الشوارع المتسخة، وإلى الإدارات العامة التي تسودها الفوضى والفساد. انظري إلى الأخلاق والمعاملات في الشوارع، في وسائل النقل، وفي الأماكن العامة.[3]

---

[1]- محمد الداهي: مرجع سابق، ص: 280.

[2]- الرواية، ص ص: 218-219.

[3]- الرواية، ص ص: 218.

ويأتي نقد القس ميشال لوضع المرأة في الإسلام فيخاطبها قائلا: «وماذا عن وضعية المرأة في الإسلام؟ هل بعد دراستك وأصلك السامي، تريدين أن تصبحي شيئا لا قيمة له، يوضع وراء الأحبة والأقمشة، يوارى عن العيون ولا يقول رأيه، كيف يقول رأيه وصوته لا يجب أن يسمع... لأنه عورة! أبعد كل سنين وتعليمك وسفرك إلى أوربا... وكل ما قدمته إليك عائلتك لتنالي أعلى المراتب تنزلين إلى هذا المستوى، ترثين نصف ما يرثه الرجل، شهادتك نصف شهادة؟ هل أصبحت نصف بشر؟».[1]

**7- الصراع الديني بين المسلمين واليهود في الرواية:**

على مستوى الصراع الديني نجد يهود الرواية لا يعلمون شيئا عن العبادات الإسلامية وتتفاجأ ندى اليهودية حينما تقتحم غرفة أحمد على حين غفلة وتجده يصلي مع عائلته: «صلاة المسلمين مختلفة عن صلاة النصارى التي تؤدي بصوت مرتفع وبطريقة غنائية، لكنها قريبة من صلاة اليهود، فعندنا يردد المصلون مقاطع من الكتاب المقدس بصوت خافت، أو في داخله دون أن يجهر بها».[2] هنا تتبلور الذات اليهودية وتقع في مقارنة بين الدعاء والصلوات بين اليهودية والآخر المسلم والمسيحي، فتنجذب البطلة لصلاة المسلمين لأنها الأقرب لصلاة اليهود وتطلب من ريما تعليمها إياها.

كما تلقي الحوارات والمناظرات الدينية تتكرر كثيرا بين أحمد المسلم وبين عائلة خطيبته اليهودية وزوج والدتها المسيحي، تبدو الساردة موضوعية ولا تنحاز لأي دين بل تجعل العقل والمنطق هما الحكمان اللذان ينهيان هذه المناقشات الحادة، ونجد هذا في الأسئلة المعقدة والمشككة في العقيدة الإسلامية التي تطرحها ندى على خطيبها المسلم ولكنه كان يثبت لهم مع تقدم اللقاءات أن الاختلاف العقائدي بين الديانة اليهودية والدين الإسلامي وقع بسبب تأخر تدوين الكتاب المقدس وأن التوراة قد وقع تحريفه.

يقول أحمد «التوراة والعهد القديم كان ينتقل شفويا من جيل إلى آخر، منذ خمسة آلاف سنة، ولم تقع كتابته وحفظه إلا في وقت متأخر، ولما لم يكن هناك عدد كبير من

---

[1]- الرواية، ص ص: 238.

[2]- الرواية، ص ص: 91.

الأشخاص يحفظون الكتاب فقد كان من السهل على رجال الدين أن يغيروه ويحرفوا محتواه»،[1] هذا التصادم الديني والصراع الفكري هو ما يذكي أحداث الرواية ويدفع بها إلى التصاعد فمن خلال هذه المناظرات وما يتخللها من أدلة حجاجية أكيدة تجتمع جميع الأدوات الروائية في مكان واحد من أجل إثبات ذاتها وإقصاء غيرها. البعد النفسي للآخر اليهودي.

**8- جوانب من حياة بعض الشخصيات اليهودية في الرواية:**

تلعب الساردة على الوتر النفسي والفكري للشخصيات اليهودية وتركز على سلوكاتهم الاجتماعية فتظهر البطلة اليهودية ندى على قدر واسع من الثقافة والعلم، حيث تهيئ لها الكاتبة الجو الأمثل لقبول شخص مسلم رغم أنها تعيش في وسط يهودي متزمت ناقم على المسلمين وهذا باطلاعها على كتب المستشرقين والمؤرخين الغربيين المنصفين لمآسي العرب والمسلمين، تسرد الكاتبة فتقول: «كانت ندى منهمكة في قراءة فصول روايتها الفرنسية (جولتي وحيدا عبر هذا القرن) التي يقص فيها "روجيه جارودي" سيرته الذاتية ابتداء من الحرب العالمية الأولى وتأرجحه بين الشيوعية والكاثولوكية مرورا بصراعاته السياسية والفكرية في منتصف القرن وصولا إلى إسلامه في أوائل الثمانينيات».[2]

وفي جانب أخر نجدها تتصفح المكتبة وتقرأ العناوين في اهتمام وتلتهم الكتب الدينية بشراهة، "التوراة، القرآن والعلم"، كتاب الدكتور "موريس بوكاي" إنه كتاب جيد أحسنت الاختيار، "موريس بوكاي" جراح فرنسي اعتنق الإسلام واهتم بدراسة الكتب المقدسة وقد وضع في كتابه هذا خلاصة أبحاثه، بخصوص علاقة كل من العهد القديم والعهد الجديد والقرآن بالعلم، وقد توصل إلى نتائج مذهلة، قلبت ندى الصفحات في تفكير ثم هزت رأسها: سآخذه إذن به.[3]

يتبين لنا أن ندى وهي يهودية كانت تتمتع بقدر أوفر من الحرية والمناقشة مع أهلها في حياتها ومصيرها العاطفي والدراسي، ولكنها حينما تتحول إلى الإسلام فإن الأمر ينقلب

---

[1]- الرواية، ص: 105.

[2]- الرواية، ص: 50.

[3]- الرواية، ص: 191.

لتتحول في نظر عائلتها ولاسيما والدتها المتطرفة إلى آخر مسلم لا تشفع له صلة الدم والقرابة في شيء وكأنه شخص متطفل على العائلة ولا يحق له ممارسة شعائره الدينية، فتمارس عليها والدتها اليهودية صنوف الخناق والتعذيب النفسي لتعود إلى اليهودية، لكن ندي تمسك بموقفها أكثر وتصر عليه وتجد عزاءها في مراسلة خطيبها المفقود أحمد وتخاطبه في كل رسالة بأخي في الله أحمد، «اخي في الله أحمد، الحمد الله أنا اليوم بخير أنت لا تعلم بما حصل معي في الأيام الماضية، قلت في رسالتي السابقة أن الأمور لا يمكن أن تسوء أكثر لكني أخطأت في تقديري لعلي استهت بما في جراب الدتي من حيل وأسلحة مدمرة فتاكة».[1]

إن ندى هنا في موقف وسط بين أناها القديمة الممثلة في الفتاة القوية صاحبة المكانة الأقرب لوالدتها وبين الأنا الجديدة التي تؤسس لذاتها كيانا مستقلا وخاصا، تعيش ندى صراع انفصال وانشقاق عن ديانتها وأسرتها وحياتها القديمة لتوجه نحو الآخر هذه الضفة الأخرى التي لا تزال مجهولة ومرعبة بالنسبة إليها.

تعمل الدراسات الصورية على إبراز طبيعة العلاقة الإيديولوجية التي تجمع الأنا بالآخر وتحدد تفاعلهما إيجابا أو سلبا، وبيان ما يستضمره المتخيل الاجتماعي من قيم وتمثلات وتطلعات واستيهامات. وفي هذا السياق «يرى جون مارك مورا "أن القوة المجددة للصورة، أي أدبيتها، تكمن في الفجوة التي تفصلها عن مجموع التمثلات الاجتماعية (المتعرف عليها إذن) التي رسخها المجتمع. وعليه ليست الصورة هي إعادة إنتاج الآخر، وإنما هي إعادة خلقه.[2]

وتعيد الساردة هنا الآخر بوصفها لشخصية اليهودي بالشح والشجع تقول «اليهود بصفة عامة يتصفون بالبخل والشح الشديدين إلا مع أبناء عقيدتهم. يكنزون المال ويضنون به على غيرهم ولا مكان عندهم للصدقات والتكافل الاجتماعي».[3]

---

[1]- الرواية، ص: 136.

[2]- محمد الداهي: مرجع سابق، ص ص: 8-9.

[3]- الرواية، ص: 98.

كثيرا ما نجد شخصية مسطحة ذات صورة نمطية مكررة تلصق بفئة معينة تجعل الصفات المتناولة في الرواية ملازمة لهذه الشخصية وقد «اتخذت رواية الصراع العربي –الصهيوني اتجاها سرديا ركز على اليهودي الطماع المرابي الذي لا يهمه في الحياة سوى جمع المال مهما كانت الوسائل المستخدمة، دونما عناء في بناء ما يلزم من تبريرات تقنع القاريء بفعالية هذه الشخصية داخل العالم الروائي».[1]

لكن الكاتبة استثنت جاكوب اليهودي من صفات اليهود النمطية المسطحة فهو يتمتع بحس إنساني رحيم ويتصدق بكمية كبيرة من ملابس الأطفال إلى العائلات الفقيرة بعد تأكده من جودة هذه الألبسة.

**9- صورة اليهودي المتسامح في الرواية:**

خلافا للروايات والمسرحيات العربية والعالمية التي تتناول اليهود بصورة مكررة أقرب منها إلى الكارتونية أو الخيالية، نجد أن رواية "في قلبي أنثى عبرية" تقدم الآخر اليهودي والمسيحي أكثر تسامحا فهم يزوجون بناتهم لغير أبناء دينهم، ويقدمون المساعدة لأي مصاب حتى يتجاوز أزمته والكاتبة تكرس فكرة الانتصار للأنا الديني الإسلامي على حساب الأخر اليهودي والمسيحي ويظهر هذا جليا في تطلع الفتاة الصغيرة ريما إلى إنقاذ بابا "جاكوب" من النار، ومحاولات ندى بكل الوسائل من أجل إسلام عائلتها خوفا عليهم من نار جهنم.

يبدو الآخر لازم من لوازم الأنا، والعكس صحيح، فهما، وإن تباعدا وتنابذا، يتفاعلان، فيما بينهما سلبا أو إيجابا بالنظر إلى علائق القوى التي تمنح الغلبة لطرف على حساب الطرف الآخر.

وغالبا ما ينظر، بالاحتكام إلى التجارب التاريخية، إلى الآخر بصفته عدوا يشكل، على الدوام، تهديدا للهوية الذاتية وتظل العداوة محتملة حتى في حال السلم بين الطرفين.

---

[1]- ينظر: عبد القادر شـــرشـــار: خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني، بيروت لبنان، ط1، 2005، ص: 106.

وفي هذا الإطار نورد مثالا عن النزعة الأوربية التي تتوخى، من خلال بناء المجموعة الأوربية، استعادة عداوات تقليدية، ومنها عداوة الشرق.[1]

وهذا ما لمسناه في الرواية عبر الصراع الذهني الذي تأج وتحول إلى صراع حقيقي يعيد حروب التاريخ بطرق حديثة، مما دفع بالشخصيات الرئيسية إلى الوقوف على جبهتين متضادتين.

وبقدر ما تنظر الأنا إلى الآخر بصفته عدوا، بقدر ما تبحث عن أصدقاء محتملين لتقوية عود المنافسة سعيا إلى كسب الرهان المنشود. وهكذا تميز الوحدة بين الصديق والعدو أي بين من يساند الأنا وينتمي إلى حلفها، ومن يعارضها ويخرج عن ولائها. ومن ثمة يتضح أن الأنا، سواء أكانت محايدة أم متنمية إلى تكتل، تفترض وجود عدو محتمل يهدد كيانها وهويتها باستمرار».[2]

ومن جهة أخرى فهي لا تنفك متيقظة لكل الطوارئ المحتملة تحذرها وتعد لها ما استطاع من القوة والوسائل الدفاعية والهجومية بل هي أيضا حريصة على صيانة مقوماتها ومكاسبها وما يحفزها من جهة ثانية، على اعتبار الآخر غريبا ومختلفا ينبغي الاحتراس منه تفاديا لأي خطر يمكن أن يصدر عنه».[3] وهذا ما وقفنا عليه من تمركز الذات حول نفسها في الرواية ونفيها للآخر، رغم حتمية التعايش مع هذا الآخر.

---

[1]- محمد الداهي، صورة الأنا والآخر، مرجع سابق، ص: 12.

[2]- المرجع نفسه، ص: 12.

[3]- المرجع نفسه، ص: 12.

**الخلاصة:**

إنَّ رواية في قلبي أنثى عبرية رواية تحمل العديد من القضايا المرتبطة بسرد الآخر، وما طرحته في هذه الصفحات كان عبارة عن خطوط عريضة لما تحويه هذه الرواية، ولا زلت الرواية تحت البحث والاشتغال لنكشف عبرها الجدلية الأزلية بين الذات والآخر.

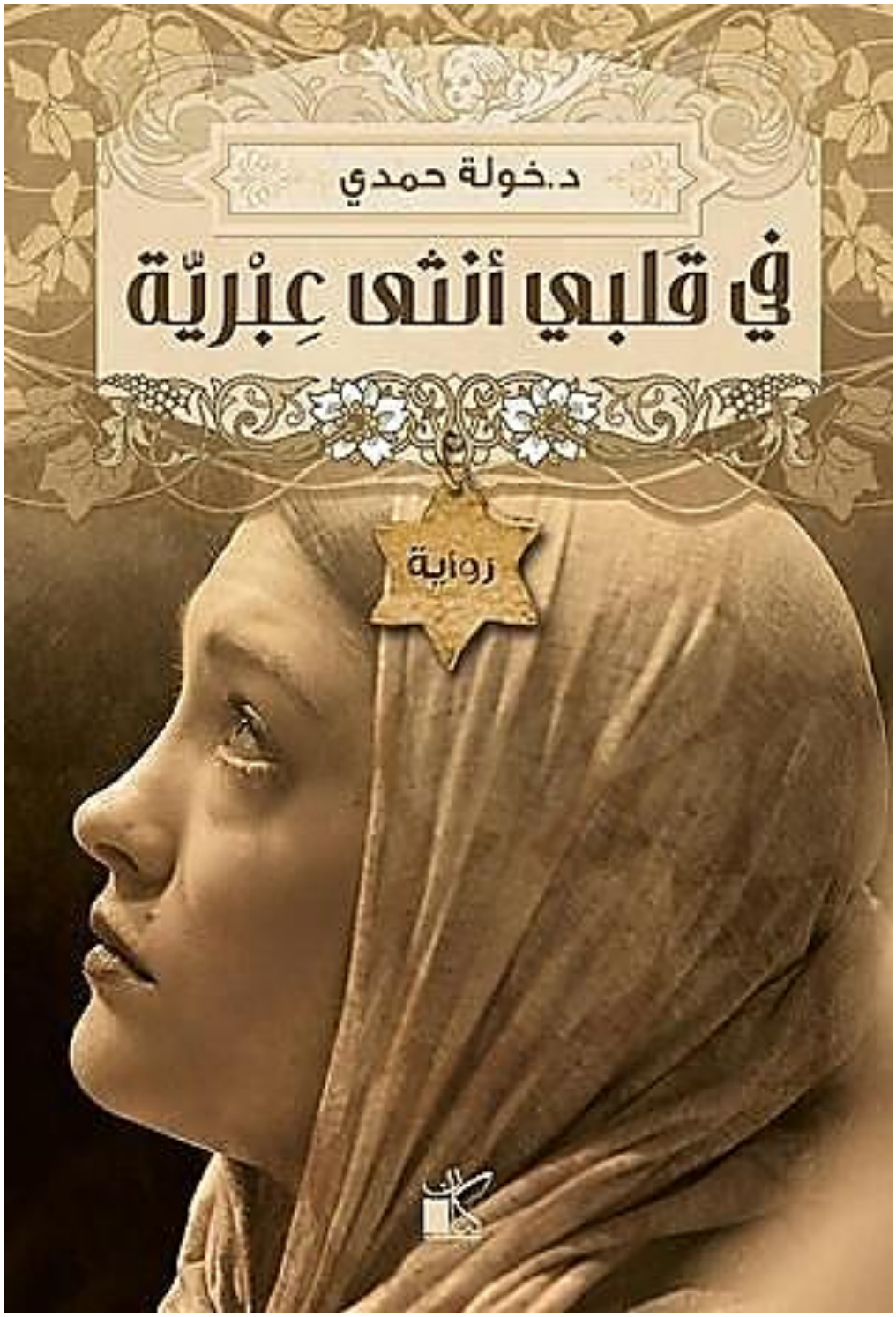
# خاتمة

وفي الأخير بعد الرحلة الطويلة والشـــيقة التي قضـــيناها برفقة هذا البحث اتضحت لنا معالم يمكن أن نرصدها في بعض النتائج التي توصلنا إليها ألا وهي:

- ✓ أنّ البنية المكانية ساعدت الرواية على تنظيم حركة الأحداث والشخصيات.
- ✓ نجد أنّ الاســـترجاعات كان لها دورا بارزا في الرواية، وهذا ما يجعل السارد يفرّ من زمن الحاضر للولوج إلى زمن الماضي.
- ✓ كثرة المشـــاهد أكســـب الرواية بناء فنيا وجماليا برز فيه عنصـــر التشويق والإحساس بالمتعة.
- ✓ عمدت الراوية على نوعين أساسيين من الأماكن منها: ما هو موجود في جربة بتونس، والذي يسوده الهدوء والراحة، ولبنان وباريس اللاتان كانتا تعجان بالحركة.
- ✓ ونجد أيضـــا نوع آخر من المكان وهو مكان الخيال الذي برز فيه المكان عند الآخرين نظرا لأنّ شخصية البطل تعرّضت للخضوع إلى الواقع والإجبار في بلد آخر (باريس).
- ✓ لقد أضاف تنوع الأماكن في الرواية تنظيما محكما لمختلف الشخصيات.

# الملحق

## الملحق رقم (01)



**1-تعريف بالروائية خولة حمدي:**

كاتبة تونسية ولدت في عام 1984 في تونس وقد تلقت شهادتها الجامعية في الهندسة الصناعية من فرنسا، من مدرسة المناجم الواقعة في مدينة سالت اتيان ومن ثما نالت شهادة الدكتوراه في بحوث العمليات من جامعة التكنولوجيا بفرنسا وبعد ذلك انتقلت الى مدينة الرياض في المملكة العربية السعودية لتعمل كأستاذة جامعية في جامعة الملك سعود نشرت الكاتبة العديد من الروايات وقد كان من أبرزها رواية في قلبي انثى عبرية الصادرة سنة 2012 ومن بين أهم مؤلفاتها:

[عربة الياسمين، احلام الشباب، اين تبقى 2016، أين المفر 2007...]

**2-ملخص الرواية:**

تعتبر رواية في قلبي أنثى عبرية رواية واقعية يتخللها الخيال ترتكز على ثلاثة عناصر بارزة ,الحب والمقاومة والدين تدور أحداثها في منطقتين الأولى جزيرة جربة تونس والثانية مدينة فانا العتيقة في جنوب لبنان ,ففي حارة اليهود في الجنوب التونسي تدور أحداث الرواية حول ريما الطفلة المسلمة اليتيمة التي تربت بين أحضان جاكوب اليهودي، فيحين تكبر وتبدء أفكارها تتغير وتبدا من خلال ارتدائها الحجاب الإسلامي وذلك يثير تشويشا في العائلة وهذا ما يثير غضب زوجة جاكوب ثانيا ,وتطالب بإبعادها من المنزل خوفا على أطفالها حتى لا يتأثروا بديانة ريما الإسلامية فيرسلها جاكوب الى منزل أخته راشيل بلبنان خوفا على عائلته من التشتت ونتيجة المعاملة السيئة التي تلقتها ريما من زوج راشيل, أخذتها راشيل الى منزل صونيا ابنة عمها صونيا وهي والدة بطلة الرواية وفي الجنوب اللبناني تدور حياة ندى وهي أنثى العبرية التي تنتمي للدين اليهودي إتباعا لوالدتها التي ربتها على اليهودية هي وشقيقتها دانا ,وتربت بين مختلف الديانات فهي

يهودية رباها رجل مسـيحي ,جورج زوج والدتها الثاني الذي تزوجها بعد طلاقها من والد الفتتان ندى ودانا المسلم.

بدأت حياة ندى في التغير عند لقائها بأحمد الشـاب المسـلم الذي ينتمي لصـفوف المقاومة في لبنان ضـد الاحتلال الإسرائيلي، عند تقدمه لخطبتها رغم اختلاف ديانتهما فقد لقيا اعتراضا شديدا من طرف العائلتين إلا أن تمسك كلا من أحمد وندى لبعضـهما جعل العائلتين ترضى بأمر الواقع وقد عمل أحمد جاهدا في تحبيب ندى في الإسلام وذلك للوصول الى مبتغاه وهو اعتناقها الإسلام، ونجح في الأخير بمسـاعدة الطفلة ريما التي اسـتشهدت على يد الطائرات الإسرائيلية وهنا تحقق حلمها بالشهادة في سبيل الله.

ثم يختفي أحمد بعد وفاة ريما وتقوم ندى بانضمام لصفوف المقاومة وجلاء الاحتلال الإسـرائيلي من جنوب لبنان ليؤثر ذلك بسلب على حياة ندى التي تهرب من ألامها إلى فرنسـا لتكمل دراسـتها ثم تعود منها لتعلن عن إسلامها بعد رحلة طويلة من الشـك والبحث والدراسات والمقارنات بين اليهودية والإسلام ولقد لقت الويلات من والدها نتيجة إسلامها ليظهر أحمد بعد استرجاعه لذاكرته.

**3-ظروف كتابة الرواية:**

الكاتبة (خولة حمدي) كانت لها خلفية تصـورية خاصة في بناء الرواية الموسومة بعنوان "في قلبي أنثى عبرية"، فالكاتبة سـرّدت أحداث قصة واقعية، حيث تعرفت الأخيرة على بطلة الرواية (ندى) من خلال أحد المواقع الإلكترونية التي حكت فيه (ندى) عن قصتها، فاهتمت الكاتبة بالقصة ولما كتبته البطلة، لكن الكاتبة لم تتوقف عند قراءة الأسـطر التي كتبتها البطلة بل تواصـلت معها لمعرفة المزيد من التفاصـيل، وتعرفت الكاتبة على البطلة من خلال قصـة حب وقعت بين البطلة

(ندى) وأحد أبطال المقاومة اللبنانية. فالكاتبة التي أبدعت في تقديمها لشـــخصيات الرواية، فكان تصويرها للأحداث يحمل نوع من الإبداع التصوري، فسرد الراوية لم تعتمد فيه الكاتبة علي الخيال في بناء لبنات الرواية، حيث واجهت نوع من الصعوبة في تلقي القصة كون البطلة كنت تقدم بعض المقاطع من مذكرتها للكاتبة باللغة العبرية، فتقوم الكاتبة بترجمة المقاطع للغة الفرنســية ثم إلى اللغة العربية. هكذا كانت الصورة الخلفية للرواية.

# قائمة المصادر والمراجع

**أولا: المصادر**

**القرآن الكريم: رواية ورش**

1. خولة حمدي: رواية في قلبي أنثى عبرية، دار كيان للنشر والتوزيع، مصـــر، ط 10، 2013.

**ثانيا: المراجع**

**1- الكتب العربية:**

1. أحمد بن فارس: معجم مقايس اللغة.

2. أحمد شرجي: سيميولوجيا الممثل –الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات، صـــفحات للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2013.

3. أمحمد الداهي: صورة الأنا والآخر، سلسلة السرد العربي، القاهرة –مصر، 2013.

4. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحـــديث، المركـــز الثقـــافي العربي، ط1، 1994.

5. ابن منظور: لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، مادة صور، د.ت.

6. جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغـــي، المركـــز الثقـــافي الغربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، د.س.

7. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عنـــد العـــرب، المركـــز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992.

8. الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، دار العلم للملايين، ط4، 1990.

9. سعيد شيمى: الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقميـــة، شـــركة الآمـــل للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2013.

10. شاكر عبد الحميد: عصر الصورة الايجابيات والسلبيات، عالم المعرفة، الكويت، 2005.

11. صلاح صالح، سرد الآخر، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 2003.

12. صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، الفنون المطبعية، الجزائر، 1988.

13. صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، مصر، ط1، 1998.

14. الطيب صالح: عبقري الرواية العربية، دار العودة، بيروت، ط1، 1976.

15. عواطف منصور: الجسد، الصورة في الخطاب الإعلاني من خلال السيميائية البارتية (رولان بارت).

16. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث.

17. فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، دار عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2010.

18. فريد الزاهي: الصورة والآخر –رهانات الجسد واللغة والاختلاف–، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 2013.

19. قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2008.

20. لسان العرب مادة (صير) ومادة (صور).

21. محمد صالح الجابري: دراسات في الأدب التونسي، الدار العربية للكتاب، تونس.

22. نهال مهيدات: الآخر في الرواية النسوية العربية، عالم الكتب الحديث، ط1، 2008.

**2- الكتب المترجمة:**

16- إليزابات درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوشي، منشورات مكتبة منيمنه، بيروت، لبنان، د.ط، 1971.

17- رولان بارث: هسهسة اللغة، ترجمة: منذر عياش، مركز الآنماء الحضاري، ط1، 1999.

18- سي دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد ناصف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، بغداد، د.ط، 1982.

19- غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للنشر بيروت، لبنان، ط2، 1993.

20- فرانسوا مورو: البلاغة مدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003.

21- فرانسوا مورو: الصورة الأدبية، ترجمة: علي نجيب إبراهيم دار الينابيع للنشر، دمشق، الجمهورية العربية سورية، د.ط، 1995.

**3- المجلات والمنشورات:**

**أ- المجلات:**

22- أسامة زكي: نحو اداءة موضوعية لتحليل وتقويم مضمون سيميائية الصورة في كتب تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، رؤية تطبيقية مقترحة، مجلة كلية التربية، جامعة أسيوط، المجلد 28، العدد الرابع، 2018.

23- بعلي بن دنيا فطيمة، الصورة الكاريكاتورية بين فعل التلقي وآليات التأويل، مجلة علمية، جامعة احمد بن بلة، المجلد: 03، العدد: 09، وهران، الجزائر.

24- جميل حمداوي: الصورة التربوية في الكتاب المدرسي المغربي، مجلة علوم التربية، العدد: 58، 2014.

25- جميل حمداوي: الطفل والصورة أي علاقة؟، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، المملكة المغربية، ط1، 2020.

4- **المذكرات والأطروحات:**

أ- **مذكرات الدكتوراه:**

26. خالد بوزياني: الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبين، رسالة معدة لنيل شهادة الدكتوراه في الدراسات اللغوية النظرية، جامعة الجزائر، يوسف بن خدة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، 2006-2007.

27. عيسى بريهمات: رسالة دكتوراه: الحرب في الرواية العربية.

**ب-مذكرات الماجستر:**

28. محمد مؤمن صادق: الصورة البيانية في شعر خليل مطران، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في البلاغة والنقد دراسة بلاغية نقدية تطبيقية، جامعة ام درمان الإسلامية، كلية الدراسات العليا، قسم الدراسات الأدبية والنقدية، 2008-2009.

29. سامي حمدان أبو زهري: يهود المدينة في العهد النبوي وأوضاعهم الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، رسالة ماجستير الجامعة الإسلامية غزة، كلية الآداب، قسم التاريخ والآثار، 2004.

**ج-مذكرات الماستر:**

30. سمية فايد، سمية منصور: صورة المرأة في الإشهارات بجريدة الشروق اليـــومي الجزائري -دراسة سيمولوجية-، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر أكاديمي، تخصـــص: صحافة مكتوبة، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم: الإعلام والاتصال، 2016-2017.

**5- الكتب الأجنبية:**

31. Gerard Gennette: Figure III, éditions du seuil, 1972.

32. Iréne Tamba- Mecz : Le Sens Figuré Vers une théorie de l'énonciation Figurative, Presses Universitaires de France édition, 1981.

**6- المواقع الالكترونية:**

33. تعريف اليهودية: تم الحصول عليه من موقع معرفة الله.

https://knowingallah.com/ar/articles

34. جميل حمداوي: أنواع الصورة، تم الحصول عليـــه مـــن موقـــع مجلـــة الفنـــون المسرحية.

https://theaterars.blogspot.com

35. جميل حمداوي: أنواع الصورة، تم الحصول عليـــه مـــن موقـــع: جـــامع الكتـــب الإسلامية.

https://ketabonline.com

36. الحقل الدلالي والأصل اللغوي لليهودية: تم الحصول عليه من موقع معرفة.

https://www.marefa.org/

37. عبده البحش: تاريخ الديانة اليهودية في اليمن قبل الإسلام، تم الحصول عليـــه مـــن جريدة رأي اليوم الإلكترونية، نشر بتاريخ: 2016/02/23، على الساعة 12:12.

https://www.raialyoum.com/index.php/

38. عصام حسن، مسرح الصورة، محاولة في تغير التسمية، تم الحصول عليه من موقع ستار تايمز قسم علم المسرح، نشر بتاريخ: 2008/10/06، على الساعة: 07:19.

https://www.startimes.com/

39. مصطلح اليهود: تم الحصول عليه منو موقع: معجم المعاني الجامع –معجم عربي/عربي.

https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/

40. يهود تونس، تم الحصول عليه من موقع الموسوعة التونسية المفتوحة.

http://www.mawsouaa.tn/wiki./

41. يهود يثرب: تم الحصول عليه من موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

https://ar.wikipedia.org/wiki

# الفهرس

# الفهرس


| العنوان | الصفحة |
|---|---|
| **مقدمة** | أ |
| **الفصل الأول: مفاهيم عامة حول مصطلحات البحث** | |
| المبحث الأول: مفهوم الصورة لغة واصطلاحا | 4 |
| المطلب الأول: الصورة لغة | 5 |
| المطلب الثاني: الصورة اصطلاحًا | 6 |
| المطلب الثالث: أنواع الصورة الأدبية | 7 |
| 1- أنواع الصورة الأدبية | 8 |
| 1-1 الصورة الفنية | 8 |
| 1-2 الصورة السميائية | 13 |
| 1-2-1 معيار سيميائية الصورة | 16 |
| 1-3 الصورة البيانية | 17 |
| 1-3-1 مفهوم الصورة البيانية | 17 |
| 1-3-2 مكانة الصورة البيانية في العمل الأدبي | 19 |
| 1-4 أنواع أخرى من الصورة | 20 |
| 1-4-1 الصـــورة التشكيلية | 21 |
| 1-4-2 الصورة الأيقونيـــة | 24 |
| 1-4-3 الصورة الفوتوغرافية | 24 |
| 1-4-4 الصورة الإشهارية | 25 |
| 1-4-5 الصورة الكاريكاتورية | 27 |
| 1-4-6 الصورة المسرحية | 29 |
| 1-4-7 الصورة السينمائية | 30 |
| 1-4-8 الصورة الرقمية | 32 |
| 1-4-9 الصورة البلاغية | 33 |
| 1-4-10 الصورة التربوية والديدكتيكية | 35 |
| 1-4-11 الصورة التوجيهية التحسيسية | 36 |
| المبحث الثاني: مفهوم مصطلح اليهودية عند أهل الدين والعرق العربي | 37 |
| المطلب الأول: مفهوم مصطلح اليهودية لغة واصطلاحا | 37 |

| | |
|---|---|
| 1- اليهودية لغة | 37 |
| 2- اليهودية اصطلاحًا | 38 |
| المطلب الثاني: مصطلح اليهودية عند أهل الدين | 38 |
| 1- اليهودية عند المسلمين | 38 |
| 2-اليهودية عند المسحين | 40 |
| المطلب الثالث: مصطلح اليهودية في العرق العربي | 40 |
| 1- يهود اليمن | 40 |
| 2- يهود يثرب | 41 |
| 3- يهود خيبر (يهود المدينة) | 41 |
| 4- يهود جربة (تونس) | 42 |
| **الفصل الثاني: دراسة تطبيقية للصورة اليهودية في رواية في قلبي أنثى عبرية** | |
| تمهيد | 44 |
| 1- الصراع مع "اليهودية" في رواية في قلبي أنثى عبرية | 48 |
| 2- جدلية التعصب السياسي والتعايش الديني مع اليهود | 48 |
| 3- تنوع الديانات في الرواية | 50 |
| 4- وقائع الحياة اليهودية في الرواية | 50 |
| 5- الفضاء اليهودي في الرواية | 52 |
| 6- البعد الحضاري في الرواية وعلاقته باليهود | 54 |
| 7- الصراع الديني بين المسلمين واليهود في الرواية | 55 |
| 8- جوانب من حياة بعض الشخصيات اليهودية في الرواية | 56 |
| 9- صورة اليهودي المتسامح في الرواية | 58 |
| خلاصة | 60 |
| خاتمة | 62 |
| **الملاحق** | |
| التعريف الكاتبة خولة حمدي | 65 |
| ملخص الرواية | 65 |
| ظروف كتابة الرواية | 66 |

| | |
|---|---|
| قائمة المصادر والمراجع | 65 |
| الفهرس | |