الصورة الفوتوغرافية وإشكالية أنطولوجيا الأنا العربية في الرواية الفرنسية المعاصرة
من قوة التخييل إلى عنف التأويل
رواية «La "goutte d'or» لميشيل تورنيي –نموذجا–

الدكتور ابراهيم الكَرمالي
أستاذ باحث بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن طفيل، القنيطرة
المغرب

تقديم:

يعتبر العمل الروائي "**La goutte d'or**"[1]، موضوع القراءة النقدية[2]، للكاتب الفرنسي المعاصر **ميشيل تورنيي**[3] (**Michel Tournier**)[4]، صرحا متميزا طبع عمارة الأدب العالمي المعاصر؛ نظرا لكونه قد تطرق لإشكالية العلاقة الحضارية الجدلية بين الأنا والآخر، أو بين الشرق (العربي) والغرب (الأوربي) إن صح القول؛ ولعل هذا التصور الإشكالي، تستبين معالمه من خلال الكشف عن صورة الشرقي/العربي في الرواية الفرنسية في ضوء قراءة صورولوجية – ثقافية مقارنة. على أن الإشكال الابستمولوجي الذي يطرح نفسه ههنا، هو كالآتي: **إلى أي حد تستطيع الصورة الفوتوغرافية رسم ملامح أنطولوجيا الأنا العربية في علاقتها بالآخر الغربي/الفرنسي؟**

وللإجابة على ذلكم الإشكال من جهة، والعمل على تفعيل القراءة النقدية الإجرائية من جهة أخرى، في أفق جعلها أكثر ديناميكية عبر إطلاق العنان للفكر التحليلي والتأويلي، سنلامس المتن الروائي اعتمادا على مقاربتين منهجيتين اثنتين: مقاربة نصية (سردية– سيميائية) ومقاربة نقدية ثقافية.

من هذا المنطلق، فقد اتخذنا رواية " **La goutte d'or** "، للكاتب الفرنسي **ميشيل تورنيي Michel Tournier** فضاء لتلمس أوجه التعالق أو التفاعل العضوي بين فن الرواية وفن التصوير الفوتوغرافي. وعلى هذا النحو، فإن تلك الرواية، تمثل نموذجا تطبيقيا للدراسة النقدية المنهجية، في إطار العلاقة الجدلية بين التخييل السردي والتأويل المعرفي – الثقافي.

وتروم القراءة النقدية، بلا ريب، الحفر في الأنساق السوسيوثقافية التي تتجسد على مستوى البنية السردية والسيميائية، من منطلق نقدي سوسيونصي وثقافي. بقدر ما تنشد القراءةُ الكشفَ عن صورة العربي النمطية–السكونية في الرواية الفرنسية أو المتخيل الشعبي الفرنسي، سعيا للوقوف على مظاهر اللقاء الحضاري والثقافي بين الشرق والغرب من خلال الصورة الفوتوغرافية باعتبارها علامة أيقونية منفلتة. ولعل هذا المشهد الروائي الاستعراضي الذي يقوم على آليتي التصوير الفوتوغرافي والتسريد التخييلي، سيتأثث، علاوة على ما سبق، وفق رؤية فلسفية. وتتمفصل هذه الرؤية عبر استشكال ماهية الذات العربية– الشرقية، واجتراح كينونتها الأنطولوجية داخل الفضاء السردي الفرنسي.

واللافت للنظر ههنا، أن الصورة الأيقونية التي تشكل موضوع القراءة، تخضع لمنطق التسريد التخييلي؛ إذ أن تمثلَ جوهر المقاربة يتجسد من خلال جعل الصورة الفوتوغرافية علامة لغوية فارقة تُعنى بمهمتي التوسيط والتنميط، في أفق جعلها قابلة للتطويع المحايث التزمني والتأويل المعرفي المسافي على حد سواء. ذلك أن تلك الصورة تعتبر، من جهة أولى، وسيطا روحانيا بين العالم الشرقي والعالم الغربي، عبر تجسير اللقاء الحضاري بينهما (الذي قد يتميز بالاتصال/التواصل أو الصدام/الصراع). ومن جهة ثانية، فإن الصورة تعد

بحق أداة لتكريس التصوير الهوياتي النمطي/التنميطي داخل الصرح السردي من منطلق صورولوجي صرْف، حيث يتكشف عنفوان صورة العربي/الشرقي في المتن الروائي الفرنسي، وحيث يبرز عنف التأويل النسقي الثقافي.

ولعل هذه الدراسة المنهجية، تتغيا – قصديا – الكشف عن الطابع الديناميكي للصورة في الرواية، من خلال تسريدها وتخييلها فنيا –بنيويا وفق منطق المحايثة التمثيلية النسقية، إلى حد استنطاق كل ممكناتها التأويلية الدالة، في أفق تحيين معناها الأنطولوجي الدينامي عبر سيرورة السيميوزيس الدينامية والمنفتحة، والسهر على تحقق فاعليتها الهوياتية في حضن الفضاء النسقي السوسيوثقافي. بقدر ما تروم الدراسة تعرية أنساق الصورة في منحاها الأيقوني والرمزي، ومحاولة صوغ طرح ابستمولوجي يسوّغ استثمار هذه الأخيرة في تأثيث المشهد السردي، وفق توليفة نسقية مندمجة (الدمج بين فن الرواية وفن الفوتوغرافيا) تنهض تحديدا على قاعدة نقدية سوسيوثقافية تتقصّد استصدار أحكام قيمية وتقويمية، متوسلة بمعول التفكيك التأويلي.

وعلى المستوى النظري، فإن المقاربة النقدية الموسّعة – المقترحة ههنا – تندرج في إطار المفهوم الجديد للأدب المقارن[5]، الذي بات يقوم على الانفتاح على مختلِف الحقول المعرفية، سواء الفنية منها أو العلمية أو الفكرية أو الثقافية، من خلال تقنيتي الاسترفاد والاستدماج، متجاوزا بذلك المفهوم التقليدي القائم على المقارنة بين الآداب العالمية المختلفة على مستويي اللغة والثقافة.

المبحث الأول: مدخل نظري (الصورةُ الفوتوغرافيةُ آليةً فنية لإرساء أنطولوجيا الأنا)

لا جرم أن الأدب، بما هو فن من الفنون الإنسانية التعبيرية الجميلة، نتاج إبداعي واجتماعي محض؛ بحكم أنه يقتات من الوسط الاجتماعي الذي أُنتِج فيه، ويعبر عن قضايا وظواهر الواقع الاجتماعي في إطار ما يسمى "الرؤية للعالم"، بقدر ما يعبر عن قيم ومصالح وإيديولوجيات الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها المبدع في قالب تخييلي. ولعل ذلك يتم حتما في إطار ما يسمى مبدأ "**الالتزام**"، الذي يقول به **جون بول سارتر**؛ باعتبار أن ما يتم الإفصاح عنه يعد مُعَادِلا موضوعيا لِما يتحقق في الواقع الاجتماعي بمختلف مكوناته وأبعاده.

ولعل محاولة الربط بين الأدب والمجتمع، هي مبتغى المنهج الاجتماعي أو علم اجتماع الأدب؛ إذ أن التصور الأساس الذي ينبني عليه، هو اعتبار الأدب لسان حال المجتمع والمعبر عن الحياة بكل تلويناتها وتوصيفاتها. فالأدب، والحالة هذه، يقدم صورة للعصر والمجتمع، بقدر ما تعتبر الأعمال الأدبية بمثابة وثائق تاريخية واجتماعية. ذلك أن العلاقة القائمة بين الأديب ومجتمعه، هي علاقة ديالكتيكية؛ باعتبار أن الأديب يتأثر بمجتمعه ويؤثر فيه. وعلى هذه الشاكلة، يمكن القول إن الأدب جزء من النظام الاجتماعي، وهو كسائر الفنون ظاهرة اجتماعية، ووظيفته اجتماعية[6].

وعلى هذا الأساس، فالنص الأدبي يُعنى، تحديدا، بتصوير العلاقة الجدلية بين النص والمجتمع في إطار ميثاق تعاقدي. ذلك أن الكاتب ملتزم، مبدئيا، بالتعبير عن القضايا الجوهرية التي يطرحها الصراع التاريخي الراهن في شروط ملموسة[7]. ومن ثم، يمكن أن نذهب إلى أن الأدب يعتبر مرآة تنعكس عليها مظاهر الحياة بكل تجلياتها وتمفصلاتها، ولكن على نحو سردي – تخييلي.

ومن هنا، يضحى التخييل الأدبي سلطة قائمة الذات؛ إذ من شأنه سبر أغوار الواقع وإعادة تشكيله في قالب سردي، بعيدا كل البعد عن منطق المحاكاة الآلية، بقدر ما يستطيع النفاذ إلى أعماق اللاواقع واللاكائن، في محاولة لخلق توليفة نسقية أنطولوجية بين الواقع والخيال، والتي تتكشف على بساط اللغة، حيث ينبري المتخيل لتطويع مسار السرد. وبهذا المعنى، يمكن القول بأن الأدب يعد، بحق، فضاء تخييليا سوريواليا من شأنه بناء العوالم الممكنة للذات في علاقتها بالآخر وفق رؤية ديناميكية. وهذا ما يذهب إليه

الناقد **تزيفيتان تودوروف**، من خلال تأكيده على **أن** الأدب هو الأكثر كثافة وإفصاحا من الحياة اليومية؛ إذ يوسع من عالمنا ويحثنا على تخيل طرائق أخرى لتصوره وتنظيمه[8].

كما يعد التخييل آلية مفصلية لإرساء علاقة تفاعلية بين الإنسان والعالم الواقعي أو المجتمعي، من حيث إنه يمكّن الذات الإنسانية من تخيل أدبيات وممكنات التفاعل الواعي واللاواعي مع ذلك العالم في إطار علاقة جدلية. وفي هذا الشأن، نلفي الدكتور **فيدوح عبد القادر** يبرز أهمية المتخيل السردي الروائي في تمثيل وتشكيل الذات في علاقتها بالآخر، من خلال قوله: " **لعل السمة المميزة للمتخيل السردي هي تمركز الذات في مواجهة الآخر، أيا كان نوعه، بوصفه "العامل المجهِض" في ظل تهشيم الواقع، وتلك هي الخصيصة الأساس للرواية العربية المعاصرة التي سنت لها طريقا لمواجهة شظايا الواقع الوافدة من ثقافة الآخر، الذي يسعى إلى بعث النزعة التفكيكية، ونشر بطانة الهدم؛ لبناء واقع أفضل في منظور ثقافة فوضى الكولونيالية الجديدة، المدمرة للوعي الإنساني في ثقافة الأطراف**"[9].

وفي هذا المضمار، يذهب الدكتور المغربي **محمد نور الدين أفاية**، إلى أن للمتخيل دورا كبيرا في تصوير العلاقة بين الذات والغير، وأن المتخيل الجمعي حين يتشابك مع مكونات الواقع، يتحول إلى أفعال مادية وبشرية ملموسة، بحيث تتشكل حركية التاريخ من خلال عمليات تداخل بين الرمزي والواقعي والأسطوري[10].

هذا، وقد أصبح الناقد الأدبي، بحسب الناقد المغربي **مصطفى الورياغلي**، "**يتخذ من الصورة بكل أشكالها وتجلياتها أداة تسعف على الكشف عن مدى توفق الكاتب في تصوير الواقع أو النموذج المجتمعي، أو في إيصال الفكرة إلى المتلقي. ومن ثم تصبح الرواية أو القصة، آلة تصويرية من شأنها تجسيد وتمثيل الواقع الاجتماعي، وما يمُور ويعتمل بداخل هذا الأخير من صراعات وتقلبات**" [11]. وبذلك نلفي النقد، بحسب الناقد **الورياغلي**، ينطلق في أساسه من تصور نظري ابستمولوجي يرى في الرواية أو القصة صورة للحياة أو الواقع[12].

وفي إطار القراءة النقدية للنص الروائي، فإن عملنا النقدي يرمي إلى الحفر في الأنساق الثقافية المضمرة، في ضوء آلية النقد الثقافي بوصفه نشاطا نقديا متعدد الاختصاصات؛ من منطلق أن النص ينطوي على منظومة خطابية نسقية لعِبية تنهض أساسا على سيرورة الاستضمار أو الاستشفار. بقدر ما يعد النص وعاء يستوعب الرؤى ويشكل الأنساق على تنوعها واختلافها؛ مما يستحث القارئ على استحضار طاقاته التأويلية، في سبيل تقويل النص ما لم يقله صراحةً.

وفي معرض الحديث عن تعدد معاني النص السردي واتساع أفق ممكناته التأويلية القابلة للتحقق والتحيين على السواء وفق المنطق السيميولوجي الذي يقول به المنظّر الأمريكي **شارل ساندرس بورس**، يذهب **رولان بارت** إلى أن التحليل البنيوي للسرد لا يحاول إثبات المعنى "الواحد والوحيد" للنص، بل لا يحاول حتى إثبات إحدى معاني النص، إنه يختلف أساسا عن التحليل الفيلولوجي[13]. ذلك لأن التحليل البنيوي يهدف تحديدا إلى رسم ما يسميه بالموقع الهندسي موقع المعاني، موقع ممكنات النص؛ ومن ثم، فالمعنى بالنسبة **لبارت** ليس إمكانا، وليس أحد الممكنات، بل إنه كينونة الممكن ذاتها، إنه كينونة التعدد[14]. وتجدر الإشارة في هذا المعطى المقامي، إلى أن فعل الكتابة لا يتم دون أن يصمت الكاتب. ففعل الكتابة بحسب **بارت**، كأن يكون الكاتب خافت الصوت كالميت؛ ولعل مرد ذلك، إلى كون معنى عمل أدبي ما لا يمكن أن يتكون وحيدا[15].

وفي هذه الحال، سنجدنا إزاء سيرورة إنتاجية الصمت، حيث تتكشف البياضات الناطقة التي ما تفتأ تستقوي وما تلبث أن تستحكم، إلى حد أنها تستحث القارئ على ملئها، من خلال ترسانته القرائية–التأويلية، في أفق استصدار تصورات حكمية وتقويمية بناءة.

وفي هذا الخضم، يقول **جون بول سارتر**:"**الصمت لحظة من لحظات الكلام، إن السكوت لا يعني الصمت، وإنما الامتناع عن الكلام. يعني إذن الكلام مرة أخرى**"[16]. ومن جانبه، يرى الباحث **عبد الله الغذّامي** أن "**النص، بحسب مفهوم الدراسات الثقافية، ليس سوى مادة خام تستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية والإشكاليات الإيديولوجية وأنساق التمثيل**"[17].

وبذلك يصبح النقد الثقافي، بحسب الناقد **عبد الرزاق المصباحي**، "**نشاطا ثقافيا يهدف إلى تفكيك الأنساق الثقافية المضمرة وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي على حد سواء، في سبيل إعادة إنتاج قيم التمركز والنسخ والاحتواء القسري، والمتسربة بوساطة أنظمة ثقافية متحكم في غاياتها ومراميها**"[18]. وعلى هذا الأساس، نجد أن النقد الثقافي يسعى إلى الكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة في الخطاب الأدبي، والتي تتموقع بوصفها أنساقا مضادة لكل وعي سليم[19].

من ثم، يمكن أن نقول إن الأنساق الثقافية والاجتماعية غالبا ما تكون خاضعة لمنطق الاستضمار أو التورية النسقية في الخطاب الأدبي بمختلف أجناسه وأنواعه. وعلى هذا النحو، نذهب إلى أن النقد الثقافي ههنا، يعتبر بمثابة نشاط فكري وعقلاني يسلط الضوء على أشياء لا واعية ومنفلتة من إسار المنطق. وبهذا نلفي هذا النوع من المنطق خارجا عن سلطة المؤسسات الأدبية الرسمية، ليتجاوزها إلى ما يسمى بالآداب الموازية والمهمشة، وبحصر المعنى إلى ثقافة جديدة ذات طابع جماهيري وشعبي، حيث تتملص الثقافة من طابعها الرسمي والمؤسساتي أو الأكاديمي، وتلتصق بوسائط الاتصال الجماهيري.

من جهة أخرى، نجد أن الصورة موضوع القراءة، متعددة الأشكال والمظاهر؛ إذ أنها تتلون بتلون المسار العاملي أو البرنامج السردي، حيث يمكن القول إن كل مكون من مكونات الخطاب السردي يؤدي وظيفته الدلالية. وعندما نستحضر مفهوم العامل، فإننا نستحضر بالضرورة مفهوم الذات السيميائية الفاعلة. ذلك أن هذه الأخيرة، بحسب الباحث **محمد الداهي**، تعتبر، بالقياس إلى مسارها السردي، ذاتا تضطلع بثلاثة أنماط من الوجود السيميائي: ذات مفترضة، ذات محينة وذات محققة[20].

وبهذا، فدراسة الوظائف العاملية داخل المتن السردي، تنهض أساسا على دعامات سيميائية؛ مما يجرّنا إلى القول بأننا إزاء منهج سيميائي سردي كما يقول به **كريماس**، ويرتضيه كل من **أمبرطو ايكو وجوزيف كورطيس ورولان بارت وتودوروف**، واتبعه في ذلك بعض النقاد العرب، وعلى رأسهم السيميائي المغربي **سعيد بنكراد**.

وعليه، فالبحث عن الحقيقة يتمثل باعتباره عملية تأويل، بقدر ما تتجلى اللغة باعتبارها الفضاء الذي تصل فيه الأشياء بصفة أصيلة إلى الكائن[21]. كما أن البحث عن المعنى، يصبح، بحسب **رولان بارت**، مغامرة ينبغي الخوض فيها، وهو ما يتضح من خلال قوله: "**ما السيميولوجيا عندي، إذن؟ إنها مغامرة، أي ما يحدث لي (ما يبلغني من الدال)**"[22].

وفيما يخص الصورة الفوتوغرافية تحديدا، فإنها تعتبر علامة أيقونية–اتصالية الأكثر قوة وتأثيرا في المجتمع من حيث وظيفتُها، بالمقارنة مع باقي أنواع الصورة؛ نظرا لما تتميز به من فعالية وجودية في الحياة بالنسبة للإنسان، بغض النظر عن آثارها وتداعياتها. وعلى غرار اللغة، فإن الصورة الأيقونية باتت من أبرز الوسائل المعتمدة في تحقيق التواصل الإنساني في مختلف المجالات، إن لم تكن

أقوى منها تأثيرا في منحى من مناحي الحياة المجتمعية. وفي هذا الشأن، يقول **حامد مصطفى شلبي: " إن التصوير الفوتوغرافي هو أحد أهم الهوايات في العالم ككل. ولذا، نجد أن الصورة طغت على العالم في كل مكان: في المدرسة، في الجامعة، في الفهارس والقواميس، وفي الموسوعات وأمهات الكتب. هي على الحائط، وفي الصحيفة، وفي التلفزيون والسينما. ولولا وجود الصور، لعدنا مرة أخرى إلى العهود الغابرة، وعشنا في ظلام الجهل والتخبط. ولذا، فقد اتجه الكثير من النابغين في هذا المجال إلى دراسة التصوير دراسة علمية وعملية، وليستطيعوا التقاط الصورة التي يريدون، ليس كلقطة عادية، بل كلقطة مدروسة يستطيعون أن يعبروا بها عما يريدون (...). ولكن ليس المهم هنا، هو دراسة التصوير، بل يجب أن تكون مؤيدة بإحساس الشخص نفسه ورغبته وموهبته، واستعداده الشخصي للاستمرار فيه، وإلا فإنه لن يوفق في هذا المجال أبدا"**[23].

وفي هذا المضمار، يرى الباحث **عبد العالي معزوز** أن **"الصورة الفوتوغرافية تعتبر وسيطا أكثر قوة وشيوعا في العالم المعاصر؛ نظرا لما توفره من إمكانات لا متناهية للتواصل والدعاية على السواء، ومن وسائل ووسائط لا محدودة للتأثير في الرأي العام، محدثة بذلك طفرة هائلة، وخاصة على المستويين التكنولوجي والرقمي"**[24].

فضلا عن دورها في ترسيخ الاستغلال الاقتصادي لصور الإنسان العربي في مجال الإشهار، من خلال الدعاية والترويج للسلع والبضائع، من أجل جلب الفئة المستهدفة والخاصة من الزبناء، فقد كانت الفوتوغرافيا أيضا، بالنسبة للبلدان الاستعمارية، وخاصة خلال أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، تعتبر آلية للهيمنة والسيطرة على الشعوب المستضعفة والنامية، في أفق إخضاعها واستعمارها. ولعل هذا التصور، هو ما كان يدفع الإمبريالية الفرنسية، على سبيل التمثيل، إلى محاولة إخضاع بعض البلدان العربية في شمال إفريقيا، كالمغرب والجزائر وتونس، من خلال تكليف عملائها من الجنود والعلماء والمفكرين والمبعوثين السياسيين والسياح، بمهمة تصوير – فوتوغرافيا – أي مشهد فضائي بصري من شأنه تكوين رؤية تعريفية –استعلامية (تجسسية) وتسويقية عن طبيعة البلد المزمع اجتياحه وإخضاعه مستقبلا.

وفي هذا الصدد، يقول الباحث المغربي **جعفر عاقيل: " إن مجموعة من الدراسات والأبحاث تجمع على أن تعرّف المغاربة على الفوتوغرافيا يعود إلى بداية المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر، وتحديدا سنة 1859؛ أي تزامنا مع زيارة الكاتب والفوتوغرافي الاسباني بيدرو أنطونيو دي أَلَركون Pedro Antonio De Alarcon، لمدينة تطوان في إطار مهامه كجندي أولا ومراسل حرب ثانيا. وأنه مباشرة بعد هذا التاريخ، ستتوالى زيارة المصورين والفوتوغرافيين والعسكريين والاثنوغرافيين إلى أرض المغرب تارة بوتائر منتظمة وحينا آخر بإيقاعات متقطعة. ويبقى العنصر المشترك والبارز في هذه الزيارات، هو تقاطعها في فكرة التسويق والدعاية، بالاعتماد على حامل الفوتوغرافيا، للتقنية والتمدن والتحضر الذي حملته معها الإدارة الاستعمارية لأهالي المغرب. وأيضا اشتراكها في توثيق طريقة عيش المغاربة، وكيفية تأثيثهم لفضاءاتهم الداخلية والخارجية، ثم لممارساتهم للطقوس والشعائر الدينية؛ أي حيوات المغاربة. وكذلك تحويل هذه المنتجات الفوتوغرافية إلى حوامل بصرية تتخذ إما شكل بطاقات بريدية أو صيغة ملصقات للدعاية أو هيئة صور لتوضيح أغلفة الكتب وصفحات المجلات والصحف؛ أي حوامل موجهة للنشر والتداول، ثم التسويق فالاستهلاك. ذلك أن الهمّ الأساس للإدارة الاستعمارية آنذاك، كان هو جعل الفوتوغرافيا جهازا من أجهزة التأثير، وأداة من أدوات الترويض والتدجين والقهر وتغيير السلوك، بهدف اختراق المجتمع المغربي، والسيطرة على أرضه، ثم التحكم في ساكنته وخيراته"**[25].

وفضلا عن التأثير المادي الذي تمارسه الصورة الفوتوغرافية من حيث وظيفتُها الإعلامية والتواصلية والتجارية/الاقتصادية والاستعمارية، نذهب إلى أن لها، بالمقابل، تأثيرا نفسيا ووجوديا /أنطولوجيا على الفرد. إذ من شأن الصورة خلق الأثر/الفعل لدى هذا الأخير، من خلال سبر أغوار كيانه ودغدغة أحلامه واستهداف حاجياته الأساسية، بل ابتداع وتمثل عوالم روحانية حيث تتكشف لدى الذات الإنسانية رغبات جامحة في صناعة كينونة خاصة لم يعهد بها قبل، وحيث تصبح تلك الذات أسيرة الصورة على الدوام. وبتعبير آخر، فالفرد الذي يجد نفسه في حاجة ماسة إلى إثبات وجوده أمام الآخرين، يكون مضطرا، على نحو ما، إلى تلبس الصورة واعتناق سحرها طواعية، في أفق صناعة كيانه المفقود، بغض النظر عن طبيعة آثارها وانعكاساتها. فالمهم بالنسبة للفرد إذن، هو اصطناع عالم مثالي حيث تنفجر الأحلام وتثور الاستيهامات والتأملات والشطحات الصوفية، في محاولة للتبرؤ من العالم المادي الحقيقي العنيف.

وفي هذا الخضم، يقول المفكر الفرنسي **ريجيس دوبري**: **"وسواء كانت الصور موحشة أو مخففة عن النفس، أو كانت مدهشة أو فاتنة، أو ناطقة، فإنها تمارس الفعل وتحث على رد الفعل، وهو الشيء الأكيد منذ عشرات آلاف السنين"**[26]. وفي سياق استحضار التأثير/الفعل الأنطولوجي الذي تمارسه الصورة الفوتوغرافية على الفرد في الحياة بكل تجلياتها، نلفي الباحث الفرنسي **رولان بارت** ينبري ليقول في ثنايا كتابه **"الغرفة المضيئة"(1980)**:**"قررت أن أحب الصورة الفوتوغرافية أكثر من السينما، رغم أنني لم أتمكن حينها من الفصل بينهما. اِستولت علي رغبة وجودية حيال الفوتوغرافيا: أردت أن أعرف مهما كلفني الأمر ما الفوتوغرافيا في حد ذاتها، ما الملامح الأساسية التي تميزها عن عالم الصور. ما كانت تعنيه تلك الرغبة بالنسبة لي هو أنني– على الرغم من الشواهد التي تبلورها التكنولوجيا والممارسة التطبيقية، ورغم انتشارها المعاصر الهائل– لم أكن واثقا من أن الفوتوغرافيا موجودة، وأن لديها عبقريتها الخاصة بها"**[27].

وفيما يخص المقاصد التي يتوخى الفرد تحقيقها من خلال الفعل الفوتوغرافي، يردف **بارت** قائلا: **"ها أنا أنصّب نفسي إذن مقياسا للمعرفة الفوتوغرافية. ماذا يعرف بدني عن الفوتوغرافيا؟ لاحظْ، إن صورةً ما يمكن أن تكون موضوعا لثلاث ممارسات (أو ثلاثة انفعالات، أو ثلاثة مقاصد): أن تفعل، أن تتحمل، وأن تتطلع"**.[28]

وغير بعيد عن هذا المشهد، يذهب الباحث **عبد العالي معزوز** إلى أن الصورة الأيقونية – الفوتوغرافية تتيح للإنسان إمكانية ولوج عوالم واقعية أو متخيلة، وإلى عوالم مرئية أو غير مرئية؛ خصوصا وأنها تلبي أعمق الحاجات الإنسانية، كالحاجة إلى التمثل الذاتي والحاجة إلى تمثل العالم، وإلى تمثل الواقع من أجل السيطرة عليه، والتحكم فيه تارة، أو الاستمتاع والاحتفاء به تارة أخرى[29].

ومن جهة أخرى، يمكن أن نذهب، بحسب الباحث نفسه، إلى أن للصورة أدوارا ووظائف عديدة، منها على سبيل التمثيل: الدعاية، والإشهار، وترويج الإيديولوجيا، وصناعة الخطب السياسية، وتسويق السلع التجارية والثقافية، وصناعة الرأي العام، وتشكيل الذوق وتكييفه، ثم الترفيه والإقناع[30]. كما تتمثل قوة الصورة، أيضا، في قدرتها على تحقيق ما يمكن الاصطلاح عليه، في علم النفس الحديث، ب**"التماهي" (Identification)**؛ فهي تعزز أو تقوي اتجاه الفرد نحو تكوين صورة عن نفسه يعثر عليها في الصور المتداولة، في عالم الإعلام والتسويق، وكذا في عالم صناعة الترفيه. وعلاوة على ذلك، تلعب الصور بكافة أنماطها في تماهي المشاهد معها، لأنه بحاجة إلى أن يتقمصها ويتلبسها. ثم إن فعل تقمص المشاهد لأنماط، يعزز خضوعه إلى نماذج إيديولوجية معينة[31].

على هذا النحو، فقد باتت الصورة تشكل بؤرة العمل الروائي موضوع العمل القرائي، ولا سيما في بعديها المادي الإيقوني والسردي. فقد تم توظيف الصورة ههنا، بوصفها نسقا ثقافيا يجسد الطابع الرأسمالي الذي تقوم عليه الإمبريالية الغربية؛ نظرا لما لها

من دور جوهري في صناعة الخطاب الإشهاري، وكذلك في تشييء الإنسان، وإخضاعه لمنطقي الآلية والميكانيكية. ذلك أن الإنسان قد أصبح في عهد الصورة، شيئا ماديا قابلا للتسليع والتسويق والاستغلال الاقتصادي؛ لأنه ينطوي على قيمة تبادلية نوعية في السوق الرأسمالية.

وفي هذا السياق، يقول الدكتور **عبد القادر فيدوح**: " **لقد ارتأت الكولونيالية الجديدة استثمار الصورة بوصفها السبيل الوحيد لانتعاش اقتصادها، واقتحام الأنظار، والانقضاض على مدخرات الحاجة التي يلتهمها، لتنمية تجارتها بفعل القوة المسيطرة؛ لأن ما يعني الناس في المقام الأول هو الصورة المبهرة التي يعرضها السوق، والقدرة على احتواء ما فيه. ومن هذا المنطلق، أصبحت الذات مرتهنة بواقع جديد، يحكمه الاستهلاك بالتجارة المربوطة بتخطي الحدود، وتسويقها إلى الهويات المحلية، من فضاء منتوجات وحشية الرأسمالية الجديدة**"[32].

وفي معرض الحديث عن أثر الصورة الأيقونية أو الفوتوغرافية في تشكيل المتخيل السردي في الرواية موضوع الدراسة، يمكن استحضار وجهة نظر الدكتور المغربي **فريد الزاهي** من خلال قوله: "**حين اضطر الفرنسيون في الجزائر، وبالمغرب وغيره فيما بعد، إلى تحديد هوية الجزائريين وجردهم تبعا لصورتهم الشخصية لم يدركوا أبدا أن مفهوم الهوية في العربية ينبني على "الهُوَ"، الغائب الحاضر، المتعالي المطلق. ولم ينتبهوا إلى أن الصورة تعني في اللغة العربية من ضمن ما تعنيه الوجه، وأن الوجه مجاز الجسد بامتياز. بل إنهم تجاهلوا كون أخذ صورة للوجه أو الجسم تعني ضربا من التملك السحري الذي يفصل بين الجسد (الصورة) والروح، وأن ذلك عمل شيطاني. لذلك فإن اغتصاب الصورة هذا كان يشكل ضربا من العنف المادي الذي كان يمثله الاحتلال الفرنسي. فالجسد في عوالم الإسلام كيان مقدس وصورة لا تنتمي إلا لخالقها، ولا حق لأحد في صنع أشباح أو ظلال لها. والبورتريه سواء كان فنيا، كما مارسه الاستشراقيون، أو كان فوتوغرافيا كما مارسته بشكل تعسفي السلطات الكولونيالية، ضرب من التضعيف الذي يمس هوية الجسد وهوية الشخص على السواء، من حيث إنها هوية تنبني على الحضور والغياب في آن واحد**"[33].

ومن ثم، يمكن القول إن الرواية قيد الدراسة، تشكل فعلا فضاء سرديا لبناء عوالم التخييل الممكنة على نحو كوسموبوليتي، وتشكيل الأنساق الثقافية، سواء الصريحة منها أو المضمرة، في سياق مساءلة العلاقة الحضارية الجدلية بين الغرب (الذي تمثله فرنسا) والشرق (الذي تمثله الجزائر)، وتلكم هي العلاقة التي تتشكل عبر الصورة بنوعيها: الأيقونية – الفوتوغرافية والأدبية – السردية.

في المحصّلة، يمكن القول إن الصورة تعتبر، فعلا، فضاء حيث تتبدى لنا ملامح الصدام الحضاري بين العالم الشرقي – العربي الذي تمثله الجزائر، والعالم الغربي الذي تمثله الآلة الإمبريالية الفرنسية. وطالما سعت هذه الأخيرة، على نحو حثيث، لتقويض أركان الكيان العربي الإسلامي، دون مراعاة لخصوصيات هذا الأخير الثقافية والدينية والوجودية، وخاصة في البلدان المغاربية، من مثل المغرب والجزائر.

المبحث الثاني: الصورة الفوتوغرافية في رواية « La Goutte d'or » من واقع التسريد التخييلي إلى أفق تشكيل المتخيل الأنطولوجي

تمهيد:

لا جرم أن مشروعنا القرائي– النقدي، في ثنايا المبحث الثاني التطبيقي، ينصب – أساسا – على استجلاء مقومات الكينونة الوجودية والثقافية، التي تنطوي عليها الصورةُ الفوتوغرافية داخل المتن الروائي الفرنسي موضوع الدراسة، من خلال سيرورة التسريد التخييلي، بقدر السعي لمساءلة، بل محاكمة الهوية السردية التي تتشكل عبر تلك الصورة. كما يقوم ذلكم المشروعُ على استنطاق مظان الخطاب الروائي واستشكال ماهيته، والكشف عن بنيته السردية والسيميائية المحايثة، ثم الحفر في أنساقه الثقافية المضمرة، من خلال اجتراح مفاهيم وآليات النقد الثقافي.

1- تتبع المسار السردي: من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل

تبدأ أحداث رواية "**La goutte d'or**"[34]، للكاتب الفرنسي **ميشيل تورنيي**، في فضاء صحراوي بولاية **بني عباس** الواقعة في الجنوب الغربي من الجزائر، مع شاب صحراوي في الخامسة عشر من العمر، اسمه **إدريس**، باعتباره بطل الرواية. فقد ترك هذا الأخير، بعد حيرة وتردد طويلين، واحته/منطقته الصحراوية " **تبلبالا** " حيث كان يشتغل كراعي غنم، في سبيل البحث عن صورته الفوتوغرافية التي كانت قد التُقطت له بدون علمه، وعلى نحو مباغت، من طرف امرأة فرنسية شقراء كانت بصحبة أحد مواطنيها على متن سيارة رباعية الدفع ("**رانج روفر**"). وكانت المرأة قد وعدته، سابقا، بإرسال الصورة له من باريس فور وصولها بعد أن تنتهي من عملية تحميضها؛ ولكن سرعان ما خيبت أمله بعد انتظار طويل، مخلفةً بوعدها بدون سابق إنذار.

ولاسترجاع صورته، بل كيانه الوجودي المفقود، خاض **إدريس** سلسلة من التجارب والمغامرات الحركية، منذ أن غادر واحته الصحراوية " **تبلبالا**" إلى حين استقراره **بباريس**، بعد مروره من **مارسيليا**. بيد أنه كان قد أخفق في بلوغ مرماه إخفاقا ذريعا، ليصبح بدوره عبدا للصورة الباريسية التي مارست عليه سحرها وفتنتها بكل قوة؛ لاسيما أن صورته الفوتوغرافية الشخصية قد أصبحت علامة إشهارية وإعلانية تم استخدامها من قبل بعض الشركات التجارية من أجل التسويق والترويج للملابس الجديدة ذات المظهر الشرقي–الأمازيغي. ذلك لأن إدريس لم يتعرف على ذاته من خلال الصور. وما عزز الوظيفة التجارية لصورة **إدريس**، هو تحول هذا الأخير، وبموافقته الشخصية لقاء مبلغ من المال، إلى نموذج أو تمثال بلاستيكي يحاكيه، والذي بات يُوضع خلف واجهات المحلات التجارية، من أجل جلب الزبناء المفتونين بمنتجات الشرق.

أما العنصر الفجائي الذي جعل **إدريس** يتبرأ من الرمز الشرقي، فهو إقدام عاهرة فرنسية، لما حط الرحال بمرسيليا قادما إليها من الصحراء، على سرقة قلادته الذهبية التي كان قد عثر عليها في موطنه الأصلي بين الرمال حيث كانت ترقص **زيت زبيدة**، باعتبارها مالكة القلادة، خلال مراسيم زواج أحد شبان القبيلة، واسمه **علي بن محمد**. وإذن، فقد بات البطل يعيش تحت سلطة وتأثير/فتنة الصورة التي كانت تشكل مصدر الشؤم واللعنة في موطنه الأصلي، في مقابل الرمز الشرقي الذي كان يشكل مصدر الفخر والعزة، وهو ما كانت تمثله على وجه الخصوص القلادة الذهبية La goutte d'or.

ولكن بفضل توجيهات ودروس سيد فن الخط العربي **عبد الرحمان الغفاري**، فقد تخلص البطل من سطوة/تأثير الصورة، ليحول وجهته، في ما بعد، إلى الرمز؛ وبالتالي إلى أصوله الصحراوية/الشرقية، ليتمكن، في نهاية المطاف، من الكشف عن رؤية جديدة للعالم والحياة، ومن إدراك قيمة الحرية. على أن **إدريس** لم يتمكن، البتّة، من استرجاع صورته الفوتوغرافية، ولا قلادته الذهبية التي لمحها بالصدفة خلف إحدى واجهات متجر المجوهرات بالقرب من عمله، عندما كان يشتغل كعامل تنظيف للشوارع الباريسية بصحبة ابن عمومته **عاشور** الذي كان قد أطلعه على أسرار وخبايا باريس.

وقد جعلت القلادةُ، المثبتة خلف واجهة المتجر، **إدريس** يرقص على إيقاعها، ضاربا بعرض الحائط سفارات الإنذار المدوية وتحذيرات صاحب المحل التجاري على حد سواء. وقد بقي البطل على تلك الحال، إلى أن تسمرت الشرطة خلفه وهو لا يعي بذلك؛ ليتم القبض عليه واقتياده إلى مخفر الشرطة على جناح السرعة، وهو ما يزال تحت هول الصدمة، كما لو أنه استرجع كيانه الوجودي المفقود.

2 – الصورة الفوتوغرافية وآفاق تحقيق الكينونة الوجودية:

إذا كانت الصورة الفوتوغرافية عبارة عن آلة ميكانيكية تصلح لتوليد وتحفيز فعل السرد في رواية "**Lagoutte d'or**"، فإنها تؤدي، من جهة أخرى، وظيفة أنطولوجية؛ بحيث تسعى الشخصيات من خلالها إلى إثبات ذواتها وتحقيق وجودها. فإذا عدنا إلى بطل الرواية (**إدريس**)، نجد أن همه الأوحد قد كان، منذ مغادرته واحتَه الصحراوية **تبلبالا**، هو السعي لإثبات ذاته، والتوق إلى تحقيق وجوده، وإعادة تشكيل كيانه؛ لأن جزءا من هذا الأخير قد سُرق، بل سُلب منه مثلما سلبت الآلة الاستعمارية الفرنسية الأراضي الجزائرية منذ ردح طويل من الزمن.

وقد استبدت **بإدريس** رغبة حثيثة في الحصول على الصورة الفوتوغرافية التي التقطت له دون موافقته من طرف المرأة الفرنسية الشقراء، إلى حد أنه كان يتحرق شوقا لرؤيتها؛ خصوصا وأن تلك المرأة قد وعدته بإرسال صورته له عن طريق البريد حالما تصل إلى **باريس**. وهذا ما جعل **إدريس** ينتظر بفارغ الصبر وصول الصورة عن طريق البريد؛ مما يعني أن هذه الصورة قد أصبحت عالمه الوجودي، بل هاجسه الأوحد، إلى درجة أنه بات يستعلم، كل يوم، عنها بمجرد ما يلتقي بسائق الشاحنة **صلاح إبراهيم**. ذلك أن هذا الأخير كان يتنقل بين إقليمي **تبلبالا وبني عباس**، حيث كان يمتهن نقل وتسليم البضائع والسلع التجارية، والذي كان، أحيانا، شبيها بساعي البريد؛ بحكم أنه كان يتكلف بتسلم الرسائل من المؤسسة البريدية الكائنة بالعاصمة، وإيصالها فيما بعد إلى سكان **تبلبالا**. ولعل هذا ما يتبدى من خلال قول السائق:"**ليس الأمر كذلك يا إدريس المسكين! لم أتوصلْ بعْدُ بشيء يخصك. ولكنك تعرف أن هذا الاسم يشبه اسمك. أرى أنك تتحرق شوقا، إدريس! إنك فعلا متلهف غاية التلهف! ما عليك إلا أن تصبر قليلا**"[35].

وبحكم أن الصورة قد أصبحت هاجسه الأوحد، فقد كان إدريس ينتظر كل يوم قدوم الصورة عبر البريد، إلى حد أنه بات يفكر في اللحاق بها إلى باريس؛ لا سيما وأنه كان يتخيل نفسه دوما أنه تمكن فعلا من الوصول إلى فرنسا، ومن ثم رؤية صورته. وهذا ما يتجلى من خلال قول السارد: "**في الحقيقة، هناك مشهدان متناقضان اثنان يتنازعان مخيلة إدريس: يتجلى الأول في خروج السائق صلاح إبراهيم من شاحنته، وهو يهم بإعطائه مظروفا مرسلا من باريس، والذي يحتوي على صورته الفوتوغرافية. على أنه يرى نفسه، في المشهد الثاني، مسافرا إلى الشمال، في مسيرة طويلة تنتهي في باريس**"[36]. وقد اضطرّه ذلك إلى خوض الكثير من المغامرات والتجارب، في سبيل البحث عن الصورة الفوتوغرافية التي التُقطت له بدون موافقته، وبالتالي البحث عن ذاته

المفقودة؛ لا سيما وأنه لم تُلتقط له أبدا صورة فوتوغرافية من قبل. كما أن بحثه المتواصل عن صورته، مرده أيضا إلى الرغبة العارمة في معرفة الهيئة أو الشكل الذي بدا عليه في الصورة؛ أي إن كان وسيما أو قبيحا.

وبهذا يمكن أن نذهب إلى أن الصورة الفوتوغرافية، بالنسبة **لإدريس**، كانت تعد، في الحقيقة، آلية أنطولوجية لمعرفة الذات بكل تجلياتها وأبعادها الروحية والنفسية والفيزيولوجية. وذلك ما يتضح من خلال قوله: **"أنا لا أسعى إلى الحصول على الصورة، وإنما أودّ فقط إلقاء نظرة عليها"**[37]. كما يقول أيضا في حوار مع **فيليب** (الذي كان أحد رفقاء **إدريس** على متن القطار الذي كان متجها إلى **باريس** وقادما من **مارسيليا**)، حيث سأله هذا الأخير عما إذا كانت الصورة رائعة: **"لا أعرف، أنا لم أرها بعد، لكن الإحساس الذي تملكني منذ أن غادرت بلدي، هو الخوف من أن لا تكون الصورة جميلة ورائعة؛ ولذلك، فإن هدفي ليس هو الحصول على الصورة"**[38].

وما يؤكد على أهمية الصورة الفوتوغرافية، هو إسهامها في الإعلاء من قيمة ومكانة الفرد داخل المجتمع بالنسبة للإنسان الشرقي العربي الحداثي الذي اتصل بالغرب بشكل من الأشكال. وذلك ما نلمسه مع شخصية المقَدَّم **ابن عبد الرحمان** (عم **إدريس**) الذي كان قد شارك في الحرب العالمية الثانية بجانب الجيش الفرنسي ضد الألمان؛ ما جعله يعطي قيمة كبيرة للصورة الفوتوغرافية. وذلك لكون الصورة كانت مصدرا للفخر والعظمة داخل القبيلة؛ لاسيما وأن المقدم يعتبر الشخص الوحيد الذي يملك صورة فوتوغرافية في قبيلة **تبلبالا**، والتي تذكره بتجربة عظيمة عاشها أيام شبابه، ألا وهي مشاركته في الحرب السالفة الذكر.

وفي هذا الشأن، يقول المقدم **لإدريس**، بشأن صورته التي تذكره بأيام الحروب لما كان جنديا، وخاصة خلال حرب فرنسا ضد الألمان إبان الحرب العالمية الثانية: **"– بإمكانك النظر إليها، خذ هذه الصورة. إنها، بلا شك، الصورة الوحيدة الموجودة بتبلبالا...ولكن، هل ترى جيدا؟! إن لهذه الصورة قصة. قصة مأساوية إن صح القول. اِستمع قليلا إلى مجريات الحكاية، لقد كنا نأخذ قسطا من الراحة في قرية على مقربة من منطقة كاسينو. وكان هناك جندي شاب يشتغل في مصلحة التصوير الفوتوغرافي التابعة للجيش. لقد التقط لي، على حين غرة، صورة فوتوغرافية برفقة صديقين جنديين اثنين. وبعد يومين، اِلتقيت بالجندي المُصَوِّر. وكان قد أخرج مظروفا من جيبه، وأعطاني إياه. وكان المظروف يحتوي على صورة فوتوغرافية من ثلاث نسخ. فقال المصور آنذاك: " هذه الصورة لأجلك ولأجل رفيقيك الآخرين "**[39].

وبالنظر إلى الأهمية التي تحظى بها الصورة الفوتوغرافية، فقد جعلت هذه الأخيرة من **إدريس** شخصية مصممة وعازمة على البحث عن صورته، بل عن وجوده المفقود في أرجاء باريس من أجل بلوغ المجد والعظمة والتميز على غرار عمه المقدم. ومن جهة أخرى، يمكن القول إن صورته الفوتوغرافية تلك، قد فتحت له آفاقا أخرى، منها اكتشاف معالم الحضارة الغربية، بقدر اكتشافه ذاتَه المستلبة وتعرّف أبعادها الوجودية؛ وهذا ما يتضح من خلال قوله: **"في الحقيقة، أنا أريد اللحاق بصورتي، ولا أريد استعادتها"**[40]. إلا أن ذلك اللحاق الحثيث سرعان ما تحول إلى صدام مع الآخر الغربي، والذي تُرجم – بحسب ما يمليه المنطق الصوري– إلى صدام حضاري بين الشرق والغرب.

وغير بعيد عن هذا المشهد الذي تؤثثه جاذبية الصورة، نجد أن القلادة الذهبية التي كان يضعها **إدريس** على عنقه، قد أدت بدورها دورا مفصليا في مسار السرد؛ ذلك أنها كانت تعتبر بمثابة علامة دالة على ارتباطه العضوي بأصوله الشرقية، بالرغم من هيمنة الصورة على كيانه الوجودي. وهذا ما حدا بنا إلى القول بأن القلادة قد صارت، هي الأخرى، رمزا يمثل الثقافة الشرقية الصحراوية

بكل توصيفاتها وتلويناتها. لكنه سرعان ما تبرأ من هذا الارتباط الأسطوري بعدما فقد القلادة الذهبية، أو سُرقت منه بالأحرى من طرف عاهرة فرنسية في أثناء تواجده بمدينة **مارسيليا** الفرنسية، لتحل محلها الصورة الفوتوغرافية المادية الدالة على الآخر الغربي.

وفي ضوء المعطى السابق، يمكن التشديد على فكرة أساس، مؤداها أن الصورة الفوتوغرافية الأيقونية كانت تشكل بالنسبة للبطل رمزا ثقافيا على غرار القلادة الذهبية؛ بحكم أنها تعتبر نموذجا دالا على هويته أو كينونته الوجودية، بل حياته كلها.

وإذا كانت الصورة الفوتوغرافية، بالنسبة **لإدريس**، تعتبر وسيلة أو ذريعة عملية لاكتشاف الآخر الغربي الذي طالما سمع عنه في الشرق كما لو أنه أسطورة، والذي انبهر بمعالمه الحضارية بعد أن وَطِئت قدماه الأراضي الباريسية، فقد تحول البطل، بدوره، إلى صورة أو نموذج نادر يمثل/يحاكي الثقافة الشرقية بكل أبعادها وجوانبها. وبذلك يمكن القول إن توجه الذات العربية/ الشرقية إلى الآخر الغربي، ما هو، في الواقع، إلا عودة إلى الذات.

3– الصورة الفوتوغرافية: من قوة التخييل السردي إلى عنف التأويل الثقافي

باستحضارنا المفهومَ الجديد للأدب المقارن، فقد أصبحت الرواية فضاء تخييليا رحبا لتلاقح وتفاعل مختلف الفنون والمعارف والعلوم الإنسانية؛ ولعل من أبرز مظاهر انفتاحها الموسوعي، احتواؤها الممنهج للتصوير الفوتوغرافي (الفوتوغرافيا) الذي يشكل الموضوع الأساس الذي تقوم عليه رواية «**La goutte d'or**» موضوع القراءة، للكاتب الفرنسي **ميشيل تورنيي**. وبهذا أمكن القول إن الصورة الفوتوغرافية باتت تشكل بؤرة التخييل السردي في هذه الرواية؛ لِما لها من دور حيوي وجوهري في توليد وتحريك فعل السرد إلى أبعد حدوده.

وإذا كانت الصورة الفوتوغرافية في الرواية السالفة الذكر، قد شكلت منعطفا مفصليا في مسار السرد، من خلال توليده وتحفيزه وتشكيل آفاقه المنفتحة، فضلا عن خلق دينامية على مستوى تنمية الأحداث؛ فإنها قد أصبحت، نتيجةً لذلك، قوة فاعلة/عاملة بالمفهوم السيميائي/السيميولوجي. ذلك أنها تعتبر، بحسب الكاتب، أداة إجرائية – أفقية لتحريك عجلة الحكي، بقدر ما تعد عنصرا موضوعاتيا لعملية التواصل في كثير من المناسبات، عدا عن كونها أداةً إبدالية/باراديغمية–عمودية لإثبات الذات وتحقيق وجودها على أكثر من صعيد. وبهذا، فقد استطاع الكاتب، بفضل الصورة الفوتوغرافية الأيقونية المنفلتة التي أخضعها لعملية التسريد التخييلي الإجرائي، وكذا لعملية التحميض الثقافي، أن يصور لنا مشهد الصدام الحضاري بين الشرق والغرب.

في هذا الخضم، نذهب إلى أن الرواية باتت تعتبر فضاء فنيا لتشكيل الصور النمطية الحضارية حول العالم الغربي والعالم الشرقي على حد سواء؛ ولعل تلك الرؤية تتكشف من خلال رصد وسبر التمثلات والترسبات الثقافية المكونة عن ذينك العالمين. ومن هذا المنطلق، فإن عملنا القرائي يصب، بالأساس، في اتجاه الكشف عن تلك الصور والتمثلات، بقدر الكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة الثاوية بين السطور من منطلق تفكيكي – تأويلي.

4– الصورة الفوتوغرافية موضوعا للتواصل:

فيما يتعلق بالوظيفة التواصلية/التخاطبية التي تناط بها الصورة الفوتوغرافية، فإن هذه الأخيرة تشكل الموضوع الأساس الذي يقوم عليه الفعل السردي، بقدر ما تقوم عليه العمليات التواصلية في الرواية. ذلك أن الصورة الفوتوغرافية اقتدرت أيما اقتدار على تغيير المجرى الطبيعي لحياة **إدريس**؛ ثم لأنها باتت تشكل كيانه الوجودي كله. ومن ثم، يمكن القول إن الصورة الفوتوغرافية قد جاءت، ههنا، لتلعب دور أو وظيفة تنشيط التواصل بين الشخوص وتحفيز الفعل السردي على حد سواء.

فما غيّر المسار الطبيعي لأحداث الرواية، هو الفعل الفوتوغرافي (التصوير) الذي كانت بطلته امرأة فرنسية شقراء، والذي تمثل في إقدامها على إلتقاط صورة فوتوغرافية للبطل دون إذن منه في إحدى الواحات الصحراوية الجزائرية. ولعل ذلك يعتبر إيذانا بنشوء الصدام الثقافي والحضاري بين الشرق والغرب. وفي هذا الشأن، نجد المرأة الفرنسية تخاطب **إدريس** لما أرادت أن تلتقط له صورة فوتوغرافية: **"– أيها الصغير! لا تتحركْ كثيرا، سألتقط لك، الآن، صورة فوتوغرافية"**[41].

وفي السياق نفسه، فقد تولد حوار تواصلي بين المرأة الفرنسية وزميلها. وهنا نلفي هذا الأخير يقول للمرأة:**"– كان بإمكانك، على الأقل، أن تطلبي منه رأيه في هذا الشأن، لأن هناك من لا يرغب بذلك"**[42]. بقدر ما قالت المرأة لزميلها الذي آخذها على مسألة عدم إخبارها **إدريس** بفعل التصوير، وعلى عدم طلب الإذن منه: **" – كان عليك، بالأحرى، أن تقول ذلك بنفسك"**[43].

وبذلك فقد استطاعت الصورة الفوتوغرافية أن تغير المجرى الطبيعي لحياة **إدريس** على حين غرّة؛ إذ أصبحت موضوع التواصل في محيطه الاجتماعي، ولا سيما داخل أسرته. فقد سبق له أن أخبر أمه بقصة التقاط صورة فوتوغرافية له دون علمه من طرف امرأة فرنسية سائحة بينما كان يرعى الغنم، ما جعلها تبادر باستفهامه: **"هل التقطوا لك صورة فوتوغرافية؟ والصورة، أين هي؟"**[44]. كما شاع الأمر بين أقربائه، وخاصة عمه المقدم **ابن عبد الرحمان** الذي شجعه على البحث عن صورته الفوتوغرافية أينما كانت؛ لأنها تسعف على إبراز قيمة الذات بالنسبة للآخر، بقدر ما تعتبر مصدر الفخر والعظمة في المجتمع الذي يعيش فيه [45].

وفي معرض استحضار رغبة **إدريس** في اللحاق بصورته إلى باريس، من أجل معرفة الهيئة التي بدا عليها، فقد تولد حوار تواصلي بينه وبين صائغ المجوهرات. فقد سأل هذا الأخير **إدريس** عن سبب رحيله من بلده باتجاه باريس، من خلال قوله: **" –لماذا سافرت إذن؟** فأجابه **إدريس: "– عليّ أن أسافر، خصوصا وأن امرأة شقراء قد التقطت لي صورة فوتوغرافية، والتي عادت إلى فرنسا حاملة صورتي"**. فعاد الصائغ ليسأله من جديد:

"– إذن، فقد سافرت، بحثا عن صورتك؟". فأجابه **إدريس** قائلا: **"–لا، ليس تماما، وإنما سافرت، لأنه كان عليّ، ربما، أن ألتحق بصورتي"**[46].

وعلى الصعيد نفسه، نلفي الحوار التواصلي القائم بين **إدريس** وعمه، حيث نتبين أن الصورة قد شكلت الموضوع الأساس للنقاش في آخر المطاف:

– العم: تُرى، هل صحيح ما يُقال؟ هل ستسافر؟

– إدريس: نعم، سأسافر إلى الشمال، بحثا عن عمل.

– العم: هل ستمضي إلى إقليم بني عباس؟

– إدريس: نعم، ثم أبعد من ذلك لاحقا.

– العم: إلى إقليم بِشَار.

– إدريس: نعم، ثم أبعد من ذلك في ما بعد.

– العم: هل تريد أن تعبر البحر وتسافر إلى مدينة مَرْسَايْ؟

– إدريس: ليس فقط إلى مرساي.

– العم: هل ستسافر إلى باريس؟

– إدريس: نعم، إلى باريس، بحثا عن عمل.

– العم: هل حقا من أجل البحث عن العمل؟ ألن تسافر إلى باريس من أجل امرأة شقراء؟

– إدريس: لا أدري.

– العم: حقا، لا تعرف؟

–إدريس: ربما الأمر سيان.

– العم: بحسب رأيي، سأقول لك، بالتحديد، ما ستبحث عنه في الشمال. ستبحث عن الصورة التي كانت قد اِلْتُقِطَتْ لك، والتي لن تأتي أبدا بمفردها إلى تبلبالا. اِذهبْ إذن لتبحث عن صورتك. أُجلبها إلى هنا وثبّتها على جدار غرفتك مثلما فعلت مع صورتي هنا. هكذا أفضل. إذ يمكنك، في ما بعد، أن تتزوج وتنجب أطفالا"[47].

تأسيسا على ما سبق، يمكن القول إن الصورة الفوتوغرافية قد شكلت، فعلا، موضوعا للتواصل بين شخوص الرواية، بل عنصرا محفزا على التعبير عن الذات. وهذا يعني أن الصورة الفوتوغرافية تعد فضاء حركيا ولعِبيا حيث تنبجس الذات من قاع الصمت لتفجر طاقة الكلام، ولتطلق العنان للخيال الرحب، في أفق بناء عوالم الحلم في حضرة الواقع.

5– الصورة الفوتوغرافية أداة لتحفيز السرد وتشكيل النسق السيميائي:

إذا كانت الصورة الفوتوغرافية تشكل، في المقام الأول، موضوعا للتواصل بين القوى الفاعلة داخل المتن الروائي، فإنها تؤدي، في المقام الثاني، وظيفة السرد/الحكي. ذلك أن الصورة، ههنا، تعتبر أداة للتسريد أو تحفيز/تحريك عملية السرد وفق خط زمني كرونولوجي – تعاقبي (تسلسلي)، حيث تغلب الرؤية السردية من الخلف، مع حضور نسبي للرؤية المصاحبة(معَ) من خلال منح الشخصيات هامشَ التعبير عن الذات بلسانها، مع اعتماد بعض التقنيات والمفارقات الزمنية، كالاستباق/الاستشراف والاسترجاع والحذف والتلخيص والوقفة. على أنه تم دفع الذات دفعا إلى الانخراط – من حيث لا تدري- في فعل الإنجاز، بل لتطويع مسار السرد وَفق منطق البرنامج السردي السيميائي، بغض النظر عن مفهوم الجزاء.

وبتأملنا المشهد الحكائي لرواية "La goutte d'or"، نجد أن الصورة الفوتوغرافية هي التي كسّرت رتابة الوضعية الأولية للأحداث، عندما نستحضر إحدى الخطاطات السيميائية الدالة، ولعل أبرزها الخطاطة السردية. ذلك أن الفعل الفوتوغرافي الذي صدر عن المرأة الفرنسية، هو الحدث الطارئ الذي غير مجريات الأحداث، بقدر ما أحدث منعطفا جديدا في حياة **إدريس**.

فقد أصبحت الصورة الفوتوغرافية، بالنسبة **لإدريس**، هي شغله الشاغل، إلى حد أنها كانت السبب المباشر وراء مغادرته واحتَه الصحراوية، بل بلده باتجاه باريس بهدف البحث عنها، أو بالأحرى البحث عن ذاته الضائعة والمستلبة، بل حتى عن جزء من كيانه وهويته، وبالتالي السعي لتحقيق وجوده. وفي إطار استحضار الوظيفة السردية التي تناط بالصورة، فإن هذه الأخيرة تعتبر أداة لتحفيز الحكي من خلال تحريك الأحداث على تعاقبها وتسلسلها.

فإذا أخذنا العبارة الآتية:" **سألتقط لك صورة فوتوغرافية** "[48]، الصادرة عن المرأة الفرنسية الشقراء، والموجهة إلى **إدريس**، فإنها تعد بلا شك منطلقا، بل منعطفا مفصليا لأحداث الراوية؛ إذ هي التي غيرت المسار الطبيعي والاعتيادي لحياة البطل. وذلك ما نلحظه من خلال مطالبته الملحة بصورته بعد إنهائها الفعل الفوتوغرافي، عبر قوله: "**إعطني الصورة الفوتوغرافية خاصتي**"، ليعقبه تدخل سائق المرأة من خلال قوله:" **إنه يريد صورته، هذا أمر طبيعي، أليس كذلك؟**"[49].

وفي السياق ذاته، نجد أن الصورة الفوتوغرافية في هذه الرواية، قد شكلت منطلقا للحوار والتواصل بين الشخصيات، كما هو الحال بين **إدريس** و**فيليب**. وذلك ما يظهر من خلال إبداء هذا الأخير رأيه بشأن أهمية الصورة الفوتوغرافية، حيث طفِقَ يقول: "**أنا أحمل معي دائما مجموعة كبيرة من الصور الفوتوغرافية عندما أسافر إلى مكان ما، فهي تعتبر رفيقة لي في السفر. وبفضلها أشعر بالارتياح والاطمئنان**"[50]. وبمناسبة إبراز أهمية الصور الفوتوغرافية بالنسبة للإنسان، فإننا نجد الرجل الفرنسي المدعو **فيليب** قد أخرج ألبوما للصور من حقيبته، بغرض عرض صوره الشخصية على **إدريس**؛ وهذا ما يتضح من خلال قوله: "**أُنظرْ، هذا أنا مع إخوتي، ذلك منذ عامين. في يمين الصورة إخوتي، وفي الخلف أبي...**"[51].

ولإيجاد حل عملي وواقعي للأزمة التي وجد نفسه فيها، ومن ثم الجنوح إلى الانفراج، فقد حاول **إدريس** اللحاق بصورته، بهدف استرجاعها بأي ثمن. ولكن سرعان ما تعقدت الأمور وتفاقمت الأوضاع، ليضيع إثر ذلك في متاهات **باريس** التي تتميز بسطوتها الحضارية والعمرانية والمادية، في مقابل الفضاء الصحراوي العربي القاحل والمجرد من كل مظاهر الحضارة.

وبالرغم من محاولاته اليائسة، فإننا نلفي **إدريس** قد اصطبر وتجلّد في سبيل إثبات كينونته المستلبة، ولكن الرياح تأتي بما لا تشتهي السفن؛ إذ طالما كان يسبح ضد التيار الغربي الجارف، لتنتهي أحداث الرواية بالقبض عليه من طرف الشرطة وإيداعه، في أخر المطاف، السجن. وهذا يعني أننا إزاء وضعية نهائية مأساوية حيث ندرك، على نحو جلي ومستبين، أن الغلبة الحضارية تكون دوما لصالح الكيان الاستعماري.

وفي إطار المنحى السيميائي، نجد أن المسار السردي لأحداث الرواية، كان يخضع لمنطق عاملي حركي يطلق عليه " النموذج العاملي". ولعل مفهوم العاملية هذا، ينسحب، طبعا، على المكونات الآتية: الشخصيات، والفضاءات، والأشياء، والقيم، والأفكار، والمعتقدات، والصور، ثم الرموز. فشخصية **إدريس** تعتبر، في المقام الأول، ذاتا طالما كانت تجري وراء صورتها الفوتوغرافية المستلبة على قدر استلاب قلادته الذهبية، ولكن بدون جدوى؛ كما لو أنه كان ينساق وراء الوهم والسراب. ومن ثم، أمكننا اعتبار كل من الصورة والقلادة موضوعين جوهريين طالما شكّلا معًا مرمى **إدريس** بعيد المنال.

وبالنسبة للمرسِل /الحافز الذي حرك الأحداث، فلا جرم أنه يتحدد في صنيع سرقة صورة **إدريس**، وهو فعل استتبعه فعل آخر، ألا وهو سرقة القلادة، بل سرقة هويته وكيانه الوجودي على السواء. على أنه يمكن اعتبار ذلك الكيان حافزا ومحركا للأحداث؛ بمعنى أن البحث عن الصورة كان، في حد ذاته، بحثا عن الذات المفقودة، بل عن الوجود الضائع. وهذا يعني أن تلك الشخصية قد ساهمت في تشكيل برنامجها السردي بفضل سيرورة التحفيز أو التطويع الديناميكي.

ولتحقيق ذلك المسعى، ومن ثم بلوغ مرحلة الجزاء الطوباوي، فقد قرر خوض غمار البحث، من خلال المبادرة إلى شد الرحال إلى فرنسا (بوصفها مرسَلا إليه) والانغماس في فضاءاتها، مرتديا جلباب البداوة، وحاملا عنفوان الصحراء. ولعل ذلك يعتبر بمثابة تحدّ صارخ ومدوّ للآلة الإمبريالية الفرنسية؛ خصوصا وأن هذه الأخيرة طالما تحركت عجلاتُها على الأراضي الجزائرية لمدة قرن من الزمان ونيّف.

من جهة أخرى، فقد أدت تلك القلادة وظيفة نسقية سيميائية- ثقافية في الرواية موضوع القراءة؛ ذلك أنه تم توظيفها للدلالة على مجموعة من المعاني والرموز. فمن المعاني التي تدل عليها القلادة، نلفي ما يلي: الحرية، والحركية، والحيوية، والشجاعة، وحب المغامرات، والتجوال، والترحال، والسفر، والفرح، ثم البهجة والسرور. أما بخصوص الرموز، فأكيد أنها جاءت لتدل على الثقافة الشرقية/العربية عموما، وعلى الانتماء الصحراوي على وجه التخصيص.

وفي هذا الشأن، يقول صائغ المجوهرات **لإدريس**: " **أغلبنا، نحن صائغي المجوهرات، نمتنع اليوم عن معالجة معدن الذهب. وفي الواقع، إن معظمنا لا يعرف التقنيات الخاصة التي تتيح التعامل مع ذلك المعدن. ولكنّ هناك شيئا آخر، وهو أننا نعتقد أن الذهب يجلب الشؤم...يثير الجشع، ويولد الرغبة في السرقة، بقدر ما يكون مصدر العنف والجريمة. إنني أقول لك ذلك، لأنني أراك تخوض المغامرات بمعية قلادتك الذهبية. ذلك لأن هذه الأخيرة، إن صح القول، ترمز إلى الحرية؛ إلا أن معدنها قد صار، اليوم، نذير شؤم. ليحفظك الله إذن**"[52]. وفي الخضم نفسه، قال السارد: "**تعتبر القلادة الذهبية رمزا للتحرر، بقدر ما تعد ترياقا مضادا لسم العبودية الذي تنفثه الصورة**"[53].

كما جاءت الصورة الفوتوغرافية لتحيل على وثيقة تاريخية؛ إذ يمكن اعتبارها علامة شاهدة على أحداث الماضي بمنحاه الإيجابي أو السلبي. وذلك ما نلحظه، على سبيل المثال، مع شخصية **المقدم** (عم **إدريس**) الذي يمتلك صورة فوتوغرافية تذكره دوما بتجربة عاشها في الماضي إبان مشاركته في الحرب العالمية الثانية، بوصفه أحد جنود الجيش الفرنسي. وفي هذا الصدد، يقول المقدم: "**– بإمكانك النظر إليها، خذ هذه الصورة. إنها، بلا شك، الصورة الوحيدة الموجودة بتبلبالا...ولكن، هل ترى جيدا؟! إن لهذه الصورة قصة. قصة مأساوية إن صح القول. إستمع قليلا إلى مجريات الحكاية، لقد كنا نأخذ قسطا من الراحة في قرية على مقربة من منطقة "كاسينو". وكان هناك جندي شاب يشتغل في مصلحة التصوير الفوتوغرافي التابعة للجيش. لقد إلتقط لي، على حين غرة، صورة فوتوغرافية برفقة صديقين جنديين اثنين. وبعد يومين، إلتقيت بالجندي المُصَوِّر. وكان قد أخرج مظروفا من جيبه، وأعطاني إياه. وكان المظروف يحتوي على صورة فوتوغرافية من ثلاث نسخ. فقال المصور حينذاك: " هذه الصورة لأجلك ولأجل رفيقيك الآخرين " "**[54].

ومن ثم، يمكن القول إن للصورة الفوتوغرافية، ههنا، دورا حيويا في إرساء قناة التواصل وتحريك الفعل السردي على حد سواء، وبالتالي خلق ديناميكية حكائية من شأنها توليد صور سردية تتشكل عبرها مجموعة من الأنساق السيميائية والثقافية، وخاصة المضمرة منها.

6– إشتغال النسق الصورولوجي – الثقافي:

فما كان يمثل الثقافة الشرقية في رواية "**La goutte d'or**"، تحديدا، هو القلادة الذهبية التي كان يضعها **إدريس** على عنقه، بما هي علامة دالة على ارتباطه بأصوله الشرقية، بالرغم من هيمنة الصورة على كيانه الوجودي. لكنه سرعان ما تبرأ من هذا الارتباط الأسطوري حالما فقد تلك القلادة، أو سرقت منه بالأحرى من طرف عاهرة فرنسية في مدينة **مارسيليا** الفرنسية؛ وهي تلكم المرأة التي تمثل الكيان الاستعماري الذي سرق، بل سلب الأراضي الجزائرية/المغاربية للانتفاع من خيراتها بدون وجه حق.

في الواقع، فقد أصبحت شخصية **إدريس** – بوصفها شخصية مستلبة – أسيرة الصورة الفوتوغرافية، من جهة، وأسيرة كل أشكال الصور الغربية من جهة أخرى؛ بقدر ما أضحت متحررة من سطوة الرمز الشرقي/العربي المقدس. ويتبدى ذلك، حتما، من خلال انبهارها بمعالم الحضارة الفرنسية، متناسيةً حضارتها الإسلامية الخاصة، بل حتى ثقافتها الشرقية–الصحراوية التي لا تؤمن إلا

بالرمز أو العلامة (الروحية). وبهذا، فقد صار **إدريس** رمزا ثقافيا فرض نفسه — وجوديا – بالقوة والفعل في محافل الحضارة الباريسية الخاضعة لسطوة الصورة بكل تجلياتها.

وإذا كانت الصورة الفوتوغرافية بالنسبة **لإدريس** وسيلة أو ذريعة لاكتشاف الآخر الغربي الذي طالما سمع عنه في الشرق، والذي انبهر بمعالمه الحضارية، فقد تحول صاحبنا بدوره إلى صورة أو أنموذج يمثل الثقافة الشرقية على غرار القلادة الذهبية.

فمن أبرز الأنساق الثقافية المضمرة الثاوية — على نحو محايث وملازم – في الرواية الفرنسية موضوع القراءة، الاعتقاد بأن العرب الصحراويين، وخاصة الفقراء منهم، لا يكترثون، البتّة، للصورة الأيقونية – البصرية، وتحديدا الصورة الفوتوغرافية. ولعل مرد ذلك، إلى كون العرب البرابرة يخشون الصورة؛ على اعتبار أنها تشكل — أسطوريا – مصدر اللعنة والشؤم والشر؛ وكونها،كذلك، تنطوي على قوى شيطانية وسحرية مارقة؛ مما يجعلهم يولون الوجهة إلى الرمز باعتباره بديلا للصورة وقوة مضادة لها إلى حد كبير. وذلك ما أكده السارد/الكاتب من خلال قوله: " **لم تكن توجد في تبلبالا إلا صورة فوتوغرافية واحدة (وهي التي كان يملكها الجندي السابق في الجيش الفرنسي المقدم ابن عبد الرحمان، وهو عم إدريس، والتي تذكره دوما بأحداث الحروب، فأصبحت تشكل بالنسبة له مصدر فخر واعتزاز). أولا، لأن الصحراويين الذين يقيمون في واحات تبلبالا فقراء كثيرا، مما يجعلهم لا يكترثون أبدا للفوتوغرافيا؛ ثم إن المسلمين كانوا يخشون الصورة كثيرا؛ لأنها تنطوي على قوى شيطانية خبيثة. إذ أنهم يعتقدون أن الصورة تجسد، إلى حد ما، العين الشريرة**"[55].

كما أشار السارد، علاوة على ذلك، إلى أهمية فن الخط العربي في إبراز خصوصية الثقافة العربية؛ لأنه يعتبر عنصرا مضادا أو مناهضا للصورة الغربية. واللافت أن الخط يعد أحد رموز الحضارة العربية؛ مما يعني أن العرب يجدون في الرمز الملاذَ الآمن والمصدر الذي يغدق عليهم بالخيرات الروحانية، حيث تتطهر الذات من أدران العالم الدنيوي المدنس. وفي هذا الشأن، يقول السارد: "**ففن الخط العربي، هو جَبْر الروح التي يرسمها عضوّ جسدي أكثر روحانية، ألا وهو اليد اليمنى. إن ذلك الفن يشكل فضاء حيث يحتفي المرئي باللامرئي، بقدر ما يعد أداة تجعل اللانهائي يمتد في أعماق اللانهائي**"[56].

بقدر ما تعتبر العلامة الشرقية بالنسبة للإنسان العربي، أداة أساسية لبلوغ مدارج الصفاء الروحي؛ لأنها تتيح إمكانية الارتباط الروحاني بعالم الغيب. كما تأتي العلامة الرمزية، فوق ذلك، لتناهض الصورة الغربية المادية التي تعتبر مصدر الشر الكامن. وفي هذا الخضم، يقول السارد: "**في الحقيقة، إن الصورة تعتبر أفيون الغرب. فالعلامةُ هي روح، فيما تعتبر الصورةُ مادة**"[57]. وفي هذا الصدد، نلفي السارد قد استحضر، من جملة ما استحضره، شخصية **زيت زبيدة** بوصفها علامة رمزية دالة على العالم الروحاني الذي ينهل ويقتات منه العربُ كينونتهم الوجودية، بعيدا كل البعد عن طغيان الصورة المادية ذات السحر الشيطاني، والتي تجسدها **المرأة الفرنسية الشقراء** التي تملك الآلة الفوتوغرافية. وهنا يقول السارد: " **لتكن زيت زبيدة، بمعية قلادتها الذهبية، مصدر انبعاث عالم بدون صور، ولتكن أيضا العنصر المناهض/النقيض، أو بالأحرى الترياق ضد سم المرأة الشقراء صاحبة الآلة الفوتوغرافية**"[58].

ومن أبرز معالم التشكيل الصورولوجي في الرواية، موضوع القراءة، إطلاق صور نمطية سلبية سكونية على عواهنها في حق الذات العربية. ومن تلك الصور، نعت العربي بصفات قدحية، منها: الهمجية، والجهل، والتخلف، ثم العنف. وهي تلكم الصور التي تشكلت وترسخت في المخيال الشعبي الفرنسي منذ ردح طويل من الزمن، كما لو أن العربي قد قدِم من العصر الحجري عن طريق آلة الزمن، والذي لا يصلح إلا كذات كادحة وتابعة للإمبراطورية الفرنسية العظيمة. مما يعني أننا إزاء أنساق ثقافية مضمرة عنيفة تم تمريرها وتصريفها على جسر النسق السردي، لتصبح ترسبات وأدرانا لصيقة وثابتة يتعذر إزالتها من ذهنية الكيان الغربي ذي النزعة

الاستعمارية، بل حتى من ذهنية الكيان العربي نفسه. ومن تجليات التبعية العمياء، استغلال الكيان الفرنسي شباب الشعوب المستعمرة، وخاصة المغاربية منها، لأغراض اقتصادية وعسكرية محض.

ولعل من كشف عن هذه الصورة السوداوية والقاتمة المكوَّنة عن العرب، هو **عاشور**، الجزائري هو الآخر، والذي يعد من المهاجرين العرب القدماء. وقد كان **عاشور** يشتغل بصفته منظفا للشوارع الباريسية على غرار **إدريس**. وفي هذا الصدد، يقول **عاشور** لهذا الأخير:" **لا يجب الاعتقاد بأن الفرنسيين لا يحبوننا، بل إنهم يحبوننا على طريقتهم؛ ولكن شريطة أن نخضع لهم، وأن نظل خانعين. يجب أن نظل في نظرهم وضيعين وصغار الشأن. إن الفرنسيين لا يحبون أن يكون العربي غنيا، وأن تكون له سلطة أو نفوذ قوي؛ بل على العكس من ذلك، يجب أن يظل العربي فقيرا. فالفرنسيون، وخاصة فرنسيي اليسار، يعتبرون أنفسهم كرماء ومتعاطفين مع العرب الفقراء ومحسنين إليهم. إذ إن ما يزيد من متعتهم ولذتهم، هو أن يتولد لديهم شعور بأنهم أناس محسنون**"[59].

في إطار إبراز تجليات الصورة النمطية السلبية – العنيفة التي يكونها الغرب إزاء العرب، فقد كشف عاشور، بفضل تجاربه الخاصة التي عاشها في أرجاء **باريس**، عن خبايا مدينة باريس/فرنسا، وعن مظاهرها الحضارية الفاتنة والساحرة، وكذا عن قساوتها وجبروتها، ناهيك عن نظرة الفرنسيين القاسية تجاه العرب. مما يعني ذلك كله، أن ما يطبع الرواية، موضوع القراءة، هو رسم ملامح الصراع الحضاري بين الكيان الغربي والكيان الشرقي/العربي.

خلاصة تركيبية:

بعد مقاربتنا التحليلية والتفكيكية الوافية لرواية "**La goutte d'or**"، للكاتب الفرنسي **ميشيل تورنيي**، يمكننا الجزم، على نحو معلوم ويقيني، بأن الصورة الفوتوغرافية في الرواية، قد أدت ست وظائف أساسية، وهي كالآتي: الوظيفة التخييلية، والوظيفة الأيقونية، والوظيفية السردية، والوظيفة التواصلية/الخطابية، والوظيفة الوجودية، ثم الوظيفة الرمزية–الثقافية. وبفضل هذا الأداء الوظيفي– العاملي المتعدد والمتنوع، فإن الصورة الفوتوغرافية ذهبت إلى أبعد من ذلك عندما أصبحت وسيلة لتصوير مشهد اللقاء أو الصراع الحضاري الجدلي بين الغرب والشرق من جهة، ورسم خط المواجهة الأسطورية بين الذات والآخر من جهة أخرى؛ أي بين الرمز الشرقي– العربي الروحي والصورة الغربية المادية.

ومن ثم، أمكن القول إن الرواية، موضوع الدراسة، تعد، بحق، عملا إبداعيا تخييليا استطاع، بفضل أسلوبه الجمالي والفني الرفيع، أن يصور مشهدا حافلا للصراع أو الصدام الثقافي والحضاري بين الغرب والشرق، بقدر ما استطاع أن يصور مشهد المواجهة الأسطورية بين الصورة الغربية والرمز الشرقي. وبذلك يمكن أن نذهب إلى أن الكاتب قد جعل من الصورة الفوتوغرافية الأيقونية الأداة الرئيسة لتشكيل الصور السردية، والمحرك الأساس لعجلة السرد، بقدر جعلها السبيل الأوحد لبناء الذات العربية والسعي، في الآن نفسه، لإثبات كينونتها الأنطولوجية المتصدعة.

مثلما يمكن اعتبار المتن الروائي نوعا من اللعبة السردية–التخييلية التي تحمل على خلخلة الموروث، ومساءلة الأنساق الثقافية–الرمزية، في أفق تحريكها وتعديلها. بقدر ما سعى ذلك المتن، لتكسير الصور النمطية أو الكليشيهات السلبية التي تنتقص من قيمة الإنسان العربي الشرقي الذي طالما ساهم بكل قوته في تنمية فرنسا، والسهر على تحقيق تقدمها الحضاري.

وصفوة القول، إن رواية " **La goutte d'or**"، لتعد عملا فنيا نوعيا استطاع الكاتب من خلاله تصوير معالم الصدام الثقافي والحضاري بين الشرق (النموذج الذي يقدس الرمز أو العلامة بكل أبعادها الروحية) والغرب (النموذج الذي يقدس الصورة بكل تجلياتها المادية)، في أفق البحث عن أمل تشييد جسر التواصل بينهما، بغض النظر عن الفروقات والتمايزات الثقافية. على أن الهدف الأسمى من وراء ذلك، طبعا، هو إعادة تقويض وتفكيك الأنساق والصور النمطية السلبية الراسخة في مخيال الشعوب الغربية، والسعي لملاءمتها وفق منطق التفاعل الحضاري القائم على احترام هويات/خصوصيات وكيانات الشعوب على اختلافها وتنوعها.

واجهة الرواية

الهوامش:

[1]- Michel tournier: « La goutte d'or », Editions Gallimard, Collection Folio, Paris, 1ère édition 1985, 2ème édition 1986 (celle choisie pour en faire un objet d'étude critique).

[2] – لقد اعتمدنا على الأصل الفرنسي للرواية «La goutte d'or» في أثناء الدراسة النقدية، من خلال العمل – شخصيا – على ترجمة الاقتباسات والاستشهادات إلى العربية.

[3] – ميشيل تورنيي: كاتب فرنسي (1924-2016)، تلقى تكوينه في البداية في الفلسفة، وخاصة الفلسفة الألمانية، إلا أنه لم يستطع مسايرة هذه الأخيرة، ليحول الوجهة بعد ذلك إلى الأدب الفرنسي حيث وجد ضالته، ثم اشتغل بعد ذلك في مجالات الترجمة والصحافة (الإذاعة والتلفزة). ولتورنيي عدة مؤلفات تتوزع بين الرواية والقصة القصيرة والمسرح والمقالات النقدية. ومن أبرز رواياته، نجد:

« Vendredi ou les Limbes du Pacifique» (1967)(Le premier roman à écrire)-« Le Roi des aulnes »(Prix Goncourt 1970)-« Vendredi ou la Vie sauvage »(1971)-« La Goutte d'or »(1985-« Les Météores »(1975)

أما في مجال القصة القصيرة، فنجد:

« Le Coq de bruyère »(1978)-«Le Médianoche amoureux» (1989).

وفي المسرح،: «Le Fétichiste »(1946)

وفي مجال الدراسات أو المحاولات النقدية:

« Le pied de la terre »(1994)- Le Vent Paraclet »(1978)-« Le vol du Vampire »(1981)-« Célébration »(1999)-« Journal extime »(2002)-« Voyages et paysages »(2010)-« Lettres parlées à son ami allemand Hellmut Waller »(2015).

[5] – يقول الناقد الأمريكي هنري ريماك، في كتابه الموسوم ب"الأدب المقارن: المادة والمنهج"، بشأن تعريف الأدب المقارن: "الأدب المقارن هو دراسة الأدب فيما وراء حدود إقليم معين، ودراسة العلاقات بين الأدب ونواحي المعرفة الأخرى بما فيها الفنون الجميلة، والفلسفة، والتاريخ، والعلوم الاجتماعية والعلوم التجريبية، والديانات، وغيرها."(منقول عن كتاب "الأدب المقارن: أصوله وتطوره ومناهجه" للدكتور الطاهر أحمد مكي، دار العالم العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، 2010، ص:164).

[6] – وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، دار الفكر، دمشق، 2007، ص: 36 – 37.

[7] – رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة، محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، الطبعة الثالثة، 1985، ص:8.

[8] – تزيفيتان تودوروف: الأدب في خطر، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2007، ص:10.

[9] – فيدوح عبد القادر: تأويل المتخيل: السرد والأنساق الثقافية، دار صفحات للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق(سوريا)/دبي(الإمارات)، الطبعة الأولى، 2019، ص: 11.

[10] – محمد نور الدين أفاية: صور الغيرية: تجليات الآخر في الفكر العربي الإسلامي، المركز الثقافي للكتاب للنشر والتوزيع، الدر البيضاء(المغرب)/بيروت(لبنان)، الطبعة الأولى، 2018، ص:9.

[11] – مصطفى الورياغلي: الصورة الروائية: دينامية التخييل وسلطة الجنس، منشورات العبارة، مطبعة الأمنية، الرباط، الطبعة الأولى، 2012، ص:25.

[12] – المرجع نفسه، ص:40.

[13] – رولان بارت: التحليل النصي: تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001، ص: 102.

[14] – المرجع نفسه، ص: 102.

[15] – رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، سوشبريس، الدار البيضاء، منشورات عويدات، بيروت – باريس، الطبعة الأولى، 1988، ص:8.

[16] – سامية أحمد أسعد: في الأدب الفرنسي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976، ص: 32.

[17] – عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، الطبعة الرابعة، 2008، ص:17.

[18] – عبد الرزاق المصباحي: النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2014-2015، ص:7.

[19] – المرجع نفسه، صص:15-16.

[20] – محمد الداهي: سيميائية الكلام الروائي، المكتبة الأدبية، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2006، صص:11-12.

[21] – أمبرطو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى،2005، ص:356.

[22] – رولان بارت: المغامرة السيميولوجية، ترجمة: عبد الرحيم حزل، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، الطبعة الأولى، 1993، ص:9.

[23] – حامد مصطفى شلبي: التصوير الفوتوغرافي، علم وفن، دار البلاد للطباعة والنشر، جدّة (السعودية)، الطبعة الأولى، 1983، ص:11.

[24] – عبد العالي معزوز: فلسفة الصورة: الصورة بين الفن والتواصل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء(المغرب)، الطبعة لأولى، 2014، ص:145.

[25] – جعفر عاقيل: الصورة الفوتوغرافية، المركز الثقافي للكتاب للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2023، ص: 22-23.

[26]– ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، ترجمة: فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء(المغرب)، تاريخ النشر غير مذكور، ص:10-11.

[27] – رولان بارت: الغرفة المضيئة (تأملات في الفوتوغرافيا)، ترجمة: هالة نمّر، مراجعة، أنور مغيث، منشورات المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، 2010، ص:8.

[28] – رولان بارت: الغرفة المضيئة (تأملات في الفوتوغرافيا)، مرجع مذكور، صص:13-14.

[29] – عبد العالي معزوز: فلسفة الصورة، مرجع مذكور، ص:147

[30] – المرجع نفسه، ص:149.

[31] – المرجع نفسه، ص:160.

[32] – عبد القادر فيدوح: تأويل المتخيل: السرد والأنساق الثقافية، مرجع مذكور، ص: 25.

[33] – فريد الزاهي: الصورة والآخر: رهانات الجسد واللغة والاختلاف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، الطبعة الأولى، 2014، صص:93-94.

[34] – ملاحظة:" La goutte d'or "، عبارة تركيبية تُرجمت إلى العربية ب "القلادة الذهبية"، وهو المعنى المقصود في الرواية. وبالمقابل، هناك حي فرنسي يسمى " La Goutte d'Or"، يوجد بضواحي باريس.

[35] – Michel tournier: «La goutte d'or» ,Editions Gallimard ,Collection Folio,Paris,1ère édition 1985, 2ème édition 1986 (celle choisie pour en faire un objet d'étude critique), p: 51.

[36]– Ibid, p: 29.

[37]– Michel tournier: «La goutte d'or», op.cit, p :87.

[38]– Ibid, p: 115.

[39]– Michel tournier: «La goutte d'or», op.cit, p : 54-55.

[40]– Ibid, p :99.

[41] – Michel tournier: «La goutte d'or» , Op.cit, p:13.

[42]– Ibid, p:13.

[43]– Ibid, p:13.

[44] – Ibid , p: 22.

[45]– Ibid, p: 15.

[46] –Michel tournier: «La goutte d'or», Op.cit, p:99.

[47] – Michel tournier: «La goutte d'or», Op.cit, p : 58.

[48] – Michel tournier: «La goutte d'or», Op.cit, p : 14.

[49]– Ibid, p: 14.

[50]– Ibid, p: 115.

[51]– Ibid, p: 115.

[52] – Michel tournier: «La goutte d'or» , Op.cit, p :105.

[53] – Ibid, p: 220.

[54]– Ibid, p: 54-55.

[55]– Michel tournier : « La goutte d'or» , Op.cit, p :14-15 .

[56] – Ibid, p :202.

[57]– Ibid, p :202.

[58] – Ibid, p:31.

[59] – Michel tournier: «La goutte d'or » , Op.cit, p :123.