الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عباس لغرور– خنشلة–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

صورة المرأة في الأدب الروسي

رواية آنا كارنينا – أنموذجا –

مذكرة مقدمة لاستكمال مقاييس شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص: آداب أجنبية وأدب مقارن

إعداد الطالبة:

فهيمة بودخان

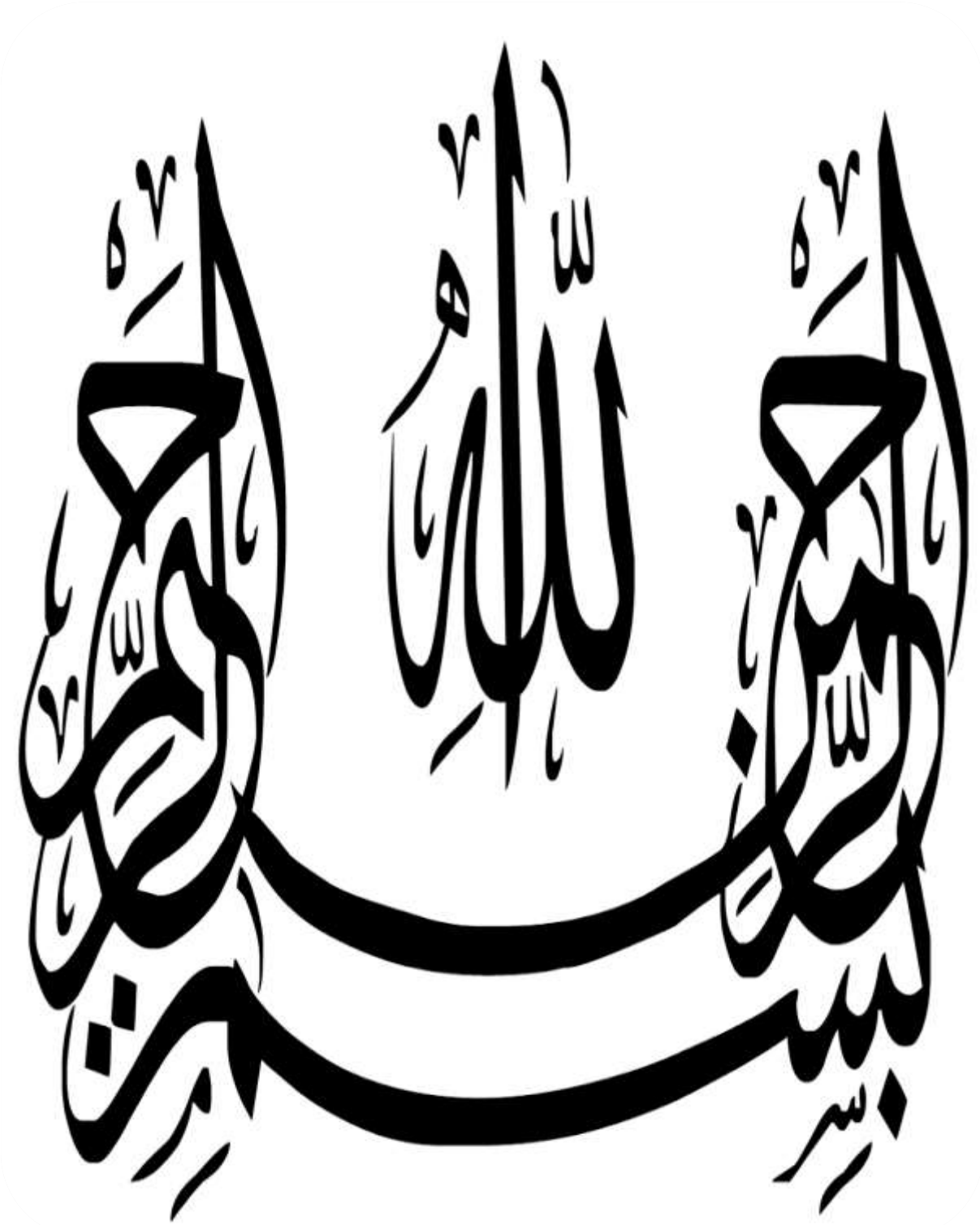
إشراف الأستاذة:

– خميسة مزيتي

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
سمية فالق	أستاذ محاضر – أ –	جامعة عباس لغرور –خنشلة–	رئيسا
خميسة مزيتي	أستاذ مساعد – أ –	جامعة عباس لغرور –خنشلة–	مشرفا ومقررا
سعاد عون	أستاذ محاضر – ب –	جامعة عباس لغرور –خنشلة–	مناقشا

السنة الجامعية: 2016-2017م.



شكر وعرفان

الحمد لله ربي العالمين والصلاة والسلام على نبينا الكريم

الحمد لله الذي أنار لي درب العلم والمعرفة ووفقني في إنجاز هذا العمل

أتوجه بجزيل الشكر والامتنان

إلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد على إنجاز هذا العمل

وفي تذليل ما واجهته من صعوبات

كما أتقدم بشكري الجزيل للأستاذة المشرفة **مزيتي خميسة**

التي لم تبخل علي بتوجيهاتها القيمة

ولا يفوتني أن أشكر كل أستاذة وموظفي وعمال مكتبة جامعة عباس لغرور.

مقدمة

بدأ الاهتمام في العقود الأخيرة بأحد فروع الأدب المقارن، وأقصد هنا علم الصورة، وقد أطلق عليه العديد من المصطلحات وهي: الصورلوجيا، الصوراتية، وقد شهد هذا العلم ازدهارا ملحوظا في الآونة الأخيرة وهذا راجع إلى جدية العلم وثرائه.

يعد علم الصورلوجيا من أهم العلوم التي تبحث عن صورة الآخر الأجنبي في النص الأدبي حيث يتيح لنا هذا العلم معرفة الإنسان للإنسان، وعبر هذه المعرفة يبرز لنا الجوهر المشترك للإنسانية على مختلف الجوانب الثقافية، الاجتماعية ... وغيرها. ومن الأمور التي يركز عليها هذا العلم هي دراسة الأنا والآخر، الرجل المشرقي، الجنس، التحرر، الحب والمرأة، وهذه الأخيرة تمثل موضوعا من الموضوعات كثيفة الحضور في الآداب العالمية، ولا سيما في الأدب الروسي الذي هو أحد أغنى آداب العالم.

بلغ هذا الأدب أوجه في القرن التاسع عشر، الذي يعد مرحلة ذهبية في تاريخ الأدب الروسي، حيث أنجب هذا القرن الكثير من العباقرة، تجاوزوا بعبقريتهم وإبداعهم الأدبي حدود روسيا، لتنتشر انتاجاتهم في شتى أنحاء العالم، ومن بين هؤلاء الكتاب: غوغول، دوستويفسكي، بونين، بوشكين، تولستوي، وهذا الأخير الذي عبر في روايته آنا كارنينا عن نماذج بشرية متنوعة.

فرواية آنا كارنينا من الروايات العالمية والإنسانية الخالدة، التي تعبر عن المجتمع الروسي ومختلف طبقاته.

من الأسباب التي جعلتني أبحث في هذا الموضوع، أسباب ذاتية، المتمثلة في أن أدب تولستوي لطالما كان راقيا بالنسبة لي، فراق لي البحث فيه، أما الأسباب الموضوعية كوني في تخصص الأدب الأجنبي والمقارن، جعلني أختار هذا العنوان "صورة المرأة في الأدب الروسي" من أجل البحث في الصورلوجيا نظرا لحداثة وثراء هذا العلم، وكأي بحث تحتاج دراسته إلى إشكال فطرحت مايلي:

إذا كانت صورة المرأة من المواضيع التي أثارت انتباه العديد من الأدباء عامة، والروس خاصة وأثرت في أعمالهم، فهل استوعبت رواية آنا كارنينا لتولستوي، صورة المرأة في مختلف

تجلياتها، وعلى جميع الأصعدة، وفي جميع المجالات، وعلى اختلاف حالاتها وأحوالها؟ وهل أبدع تولستوي في تجسيد أنواعها؟ وهل عبرت عن واقع روسي عاشه تولستوي أم أن عمله محض إبداع فقط؟

انطلاقا من هذا الاشكال، وضعت خطة للإجابة عنه، بدأتها بمقدمة، يليها فصلين وختمتهما بخاتمة، تناول الفصل الأول:

تعريف الصورة لغة واصطلاحا، تعريف الصورلوجيا اصطلاحا، نشأة الصوراتية، مجال دراسة الصورة (النماذج الأدبية، علم الصورة والهوية)، أهمية الصورلوجيا، أنواع الصورة، الرواية الروسية وازدهارها في القرن التاسع عشر، أما الفصل الثاني تناولت فيه نبذة عن حياة ليوتولستوي، ملخص رواية آنا كارنينا، وتجلي صورة المرأة في رواية آنا كارنينا، وخاتمة حوصلة لأهم النتائج.

اعتمدت في الفصل الأول على المنهج التاريخي والوصفي، لأنني قمت بتتبع مسيرة الصورلوجيا، أما في الفصل الثاني اعتمدت على المنهج الموضوعاتي لأنه الأنسب لهذا الموضوع، وساعدني بإنجاز هذا البحث عدة مصادر ومراجع، وكان المصدر الأساسي رواية آنا كارنينا باعتبارها مدونة البحث، إضافة إلى المراجع العربية من بينها مقاربات تطبيقية لماجدة حمود، وواقعية الأدب في رواية آنا كارنينا لياسين الأيوبي، وكذا بعض المراجع المترجمة منها الأدب العام والمقارن لدانييل هنري باجو ترجمة غسان السيد.

بطبيعة الحال وكأي بحث واجهت العديد من الصعوبات، منها نقص المصادر والمراجع، واكتظاظ المكتبة.

ولا يسعني في هذا المقام، إلا أن أقدم شكري الخاص إلى الجامعة التي احتضنتنا واحتضنت بحثنا، كما أتقدم بشكري للأستاذة المشرفة خميسة مزيتي على توجيهاتها ونصائحها القيمة، كما أشكر كل الأساتذة والإداريين.

الفصل الأول: الصورلوجيا مفاهيم ومصطلحات.

أولا: تعريف الصورلوجيا.

أ- تعريف الصورة لغة.

ب- اصطلاحا.

ج- تعريف الصورلوجيا اصطلاحا.

1-نشأة الصوراتية.

2-مجال دراسة الصورة:

أ- النماذج الأدبية.

ب- علم الصورة والهوية.

3-أهمية الصورلوجيا.

4-أنواع الصورة:

أ- صورة شعب في أدبه.

ب- صورة شعب في أدب شعب آخر.

ثانيا: الرواية الروسية في القرن 19.

أ- المرحلة الأولى

ب- المرحلة الثانية

ج- المرحلة الثالثة

تعددت مفاهيم الصور واختلفت، فاتسمت في الأغلب بالغموض وعدم الدقة، مما أدى إلى صعوبة تحديد مفهوم محدد للصورة، لكون هذه الأخيرة تحمل دلالات مختلفة، حيث نصادف عدة تساؤلات تطرح نفسها بإلحاح على المفهوم اللغوي والاصطلاحي للصورة.

أولا: تعريف الصورولوجيا:

أ- **تعريف الصورة لغة:** ورد مصطلح الصورة في العديد من المعاجم منها لسان العرب الذي أورد هذه اللفظة «في مادة (ص، و، ر) وهي تعني هيئة الفعل أو الأمر وصفته، ومن معانيها أيضا "الصورة هي الشكل والجمع صُوَرٌ وصِوَرٌ، وقد تصورته فتصور، وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي والتصاوير: التماثيل ويقال أيضا صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته»[1]. كما وردت لفظة الصورة في القرآن الكريم عدة مرات لقوله تعالى " الذي خلقك فسواك فقدرك في أي صورة ما شاء ركبك" [سورة الانفطار الآية 7-8]، ووردت أيضا هذه اللفظة في قوله تعالى " ولقد خلقناكم ثم صورناكم ثم قلنا للملائكة اسجدوا لآدم" [سورة الأعراف الآية 11]، كما نجد لها تعريف أخر مفاده أنها «اسم من أسماء الله الحسنى، فالله هو الذي صور جميع الموجودات ورتبها وأعطى كل شيء منها صورة وهيئة مفردة. يتميز بها على اختلافها وكثرتها»[2]. وجاء أيضا معنى صورة في القاموس المحيط التي «تعني الشكل (ج)، فهي تعني النوع والصفة» .[3]«والصورة في قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية تعني خيال الشيء في الذهن والعقل، وصورة الشيء ماهيته المجردة»[4].

من خلال التعريفات اللغوية للصورة نستخلص أنها الهيئة والصفة والشكل.

ب-**اصطلاحا:** ارتبطت الصورة قديما بالمحسنات البديعية (المجاز، التشبيه).

- **أرسطو:** الصورة عنده مرتبطة بإحدى طرق المحاكاة الثلاث وعمق الصورة بين الشاعر والرسام، فإذا كان الرسام هو فنان يستعمل الريشة والألوان، فالشاعر يستعمل الألفاظ

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط4، 2005، المجلد الثامن، ص 304.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، المجلد الرابع، ص 85.

[3]- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، قاموس المحيط، المطبعة الحسنية المصرية، ط2، 1344 هجري، الجزء الثاني، ص 73.

[4]- إيميل يعقوب، وآخرون، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987، ص 247.

والمفردات ويصوغها في قالب مؤثر يترك أثره في المتلقي. **أرسطو** ربط الصورة بالمحاكاة وهي أساس التصوير عنده، فالرسام يعبر عما يدور في نفسه بالريشة والألوان، والشاعر يعبر عن أفكاره باستعمال الألفاظ والمفردات، وكلاهما يبعث بالصورة المراد إيصالها إلى المتلقي قصد التأثير فيه"[1].

– أما الصورة عند **بيار ريفاردي**" **Pierre Reverdy**": تعني إبداع ذهني صرفي لا يمكن أن ينبثق من المقارنة، وإنما ينبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في قلة وكثرة، ولا يمكن إحداث صورة المقارنة بين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل. إذًا فالصورة عنده مرتبطة بالعقل[2].

– **كولريدج** "**Coleridje**": يرى أن للخيال أثر كبير في بناء الصورة الشعرية، لأنه يقوم بالدور الأساسي في بنائها عن طريق الجمع بين عناصرها المختلفة، وترتبط الصورة بالخيال ارتباطا وثيقا، فبواسطة فعالية الخيال ونشاطه، تنفذ الصورة إلى مخيلة المتلقي فتتطبع فيها بشكل معين وهيئة مخصوصة ناقلة إحساس الشاعر تجاه الأشياء وانفعالها وتفاعلها معها. [3] الصورة عنده مرتبطة ارتباطا وثيقا بالخيال، أي أن الخيال هو العنصر الفعال في نفاذ الصورة إلى مخيلة المتلقي.

– **فرانسوا مورو (Françoie Moureau)**: يرى بأن لفظة صورة من الألفاظ التي يجب على دارس الأدب أن يستخدمها بحذر وفطنة، فهي لفظة غامضة وغير دقيقة معا، غامضة لإمكانية أن تفهم لمعنى عام وواسع جدا، وبمعنى أسلوب صرفي غير دقيق بل إن استخدامها في المجال المحدد للبلاغة مائع وتعريفه بالغ السوء، فمفردة الصورة من المفاهيم الصعبة والغامضة، وذلك يعود إلى حملها دلالات مختلفة ومتعددة فمفردة الصورة من المفردات الغير مستقرة تختلف من مجال إلى آخر، فالصورة في السيمياء ليست هي الصورة في الشعر[4].

---

[1]– ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر، محمد شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، د ط، ص 128.

[2]– ينظر: وهبة مجدي، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، د ط، 1974، ص 237.

[3]– ينظر: عيكوس الأخضر، الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية، مجلة الآداب، العدد الأول، 1994، ص 77.

[4]– ينظر: فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، تر، على نجيب إبراهيم، دار الينابيع للنشر، دمشق، سوريا، 1995، د ط، ص 20.

- **جابر أحمد عصفور**: الصورة عنده هي طريقة خاصة من طرق التعبير، وهي وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثيره. لكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصورة لم تغير من طبيعة المعنى في ذاته إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه.[1] فالصورة غرض أسلوبي يحافظ على سلامة النص من التشويه ويقدم المعنى بتعبير رتيب .... إذا الصورة هي وسيلة من وسائل التعبير تكمن أهميتها فيما تحدثه في المعنى حيث أن الصورة لا تغير في المضمون وإنما تغير في الشكل.[2]

ت-تعريف الصورلوجيا:

إصطلاحا: الصورلوجيا **(imogologie)** هي عرض لواقع ثقافي يستطيع من خلالها الفرد أو الجماعة الذين شكلوها، أو الذين يتقاسمونها أو ينشرونها، أن يكشفوا أو يترجموا الفضاء الثقافي، أو الأيديولوجي الذي يقعون ضمنه، بمعنى تصوير الواقع الثقافي أي الأفكار الخاصة بالأجنبي، فالصورلوجيا هي رؤية فكرية عبر عرض لواقع ثقافي، كما أنها تعبر عن مشكلات الآخر وقضاياه[3].

«الصورلوجيا تعني أيضا أنها فرع من فروع الأدب المقارن، وهي تعبير أدبي يشير إلى تباعد ذي دلالة بين نظامين ثقافيين ينتميان إلى مكانين مختلفين، وهي جزء من التاريخ بالمعنى الوقائعي والسياسي كما تعد جزءا من الخيال الاجتماعي والفضاء الثقافي أو الإيديولوجي الذي يقع ضمنه »[4].

1. نشأة الصوراتية:

بدأ الاهتمام في العقود الأخيرة بأحد فروع الأدب المقارن، وهو ذلك العلم الذي يقوم بدراسة الصورة الأدبية (الصورلوجيا Imagologie)، وقد شهد هذا العلم ازدهارا ملحوظا بسبب التعايش السلمي الذي ظهر في أغلب الدول، فقد تبين ولوحظ أن الصور التي تقدمها

---

[1]- عصفور أحمد جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص 392.

[2]- خالد بوزياني، الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغين والأسلوبين، رسالة معدة لنيل شهادة الدكتوراه في الدراسات اللغوية النظرية، 2006-2007، ص 22-23.

[3]- ينظر: خالد عمر يسير وإبراهيم خليل الشبلي، الذات والآخر في الرواية السورية، تكريس مبدأ القوة، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد الخامس عشر، 2013، ص 80.

[4]- ماجدة حمود، صورة الشرق لدى هرمان هيسه، مجلة جامعة دمشق، مجلد 19(1+2)، 2013، ص 75.

الآداب القومية للشعوب الأخرى، تشكل مصدرا أساسيا من مصادر سوء الفهم بين الأمم والدول والثقافات. ونعني بسوء الفهم هو المفهوم السلبي أو الصورة العدائية التي يقدمها أدب ما عن شعب أخر.[1]

وترجع بدايات هذا الفرع من فروع الأدب المقارن إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر، عندما قامت الأديبة الفرنسية **مدام دوستال** (Madame de Staël) بزيارة طويلة إلى ألمانيا، وذلك في وقت تصاعد فيه سوء الفهم بين الشعبين الفرنسي والألماني، حيث فوجئت بالجهل الذي كان يعاني منه الفرنسيون لألمانيا، رغم الجوار الجغرافي، إلا أنهم يجهلون أبسط الأمور المتعلقة بالمجتمع، والثقافة، والأدب والطبيعة في ألمانيا، فرسموا في أذهانهم وفي مخيلتهم صورة سلبية عن ألمانيا، كما صوروا في أذهانهم أن كل ما يتعلق بلغة وثقافة والإنجازات الأدبية الخاصة بألمانيا، هي عبارة عن أمور سلبية لا تستحق الذكر، فهذه الصورة يرسمها شعب لشعب آخر يعده عدوا له، لكن **(مدام دوستال)** اكتشفت عبر رحلتها أن الشعب الألماني يتمتع بمناقب حسنة (الطيبة، الصدق، الاستقامة)، وبجمال الطبيعة لا سيما نهر الراين، والغابة السوداء، وبغنى الأدب الألماني خاصة الجانب العلمي (الفلسفة الألمانية).

كانت محصلة الرحلة التي قامت بها **(مدام دوستال)**، بتأليف كتاب بعنوان بسيط هو (ألمانيا)، بهدف تصحيح ما في أذهان الفرنسيين من صور مشوهة عن الألمان، حيث يعد هذا الكتاب بداية لما يعرف بالدراسة الأدبية للآخر (الصورلوجيا).[2]

2. مجال دراسة الصورة:

أفاد هذا العلم العديد من التبادلات (أدب الرحلة، الترجمات، ظاهرة التلقي، إضافة إلى ذلك النماذج الأدبية) وغيرها، كما أدى هذا العلم إلى بروز عدة تساؤلات متعلقة بالهوية وبالنماذج الأدبية. فما يقصد بكل منها؟

[1]– ينظر: ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، دراسة منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000، د ط، د ت، ص 109.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 110.

أ- النماذج الأدبية:

«يتعلق الأمر بتابع لعلم الصورة، ويمكن أن يعد بديلا عن الدراسة الموضوعاتية، لهذا من المناسب تمييز النموذج الإجتماعي والنموذج الأدبي والرمز، والشخصية، من أجل الانفتاح على الموضوعات، ومسائل ذات طبيعة سياسية واجتماعية. هكذا تكتمل الدائرة من اختيار العلاقات بين المجتمع والأدب، حتى اختيار الأدب كوسيلة، وتعبير غير مباشر عن المشاكل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والأخلاقية.

فالمخطط الدائري البسيط يجب تذكره دائما، يقدم المجتمع والثقافات الأجنبية أدوات (نماذج، صور)، ويجعلها الأدب شعرية أو إشكالية من أجل تقديمها. بعد ذلك إلى القارئ والتفسير دون شك، والخيال. إذا ما يقوم على العقيدة (علاقات الأدب والمجتمع)، كما يقوم على التقليد الأدبي (أهمية الشكل) عندما يتعلق الأمر بدراسة أو تخيل، وبشخصية روائية أو مسرحية من أجل تجنب (تجريد النصوص المختلفة).

أو ما يقوم على العالم الحلمي الذي يقوم أو يعاد تقديمه تبعا للخطة والمجتمع ... (مستوى الخيال الاجتماعي) »[1].

ب- علم الصورة والهوية:

هناك مجالات للدراسة، وكذلك تساؤلات يمكنها أن تستفيد من إسهام علم الصورة، مثلا المشاكل المرتبطة بالهوية حيث تبدأ مشكلة وضع صورة الآخر. كل أدب يركز على أسس هويته، حتى عبر التخيل ينشر صور الآخر أو الآخرين، من أجل أن يشكل نفسه ويتحدث عنها، فيتحول النظري إلى مرآوي. ومعناه أن علم الصورة يقوم بدراسة الهوية والمشاكل المرتبطة بها. فيقوم هذا العلم بدراسة صورة الآخر أو الآخرين عبر التخيل فيتحول الجانب الخفي إلى جانب مرئي.[2]

إن آداب البلدان التي كانت قد استعمرت، مثل بلدان أمريكا وإفريقيا، معنية مباشرة إلى حد ما بهذه المشاكل: أمريكا مقابل أوروبا، العالم الجديد مقابل العالم القديم، المستعمرة القديمة مقابل البلدان الأوروبية، المولودون البيض، الأوروبيون في المستعمرات الإسبانية والبرتغالية

---

[1]- دانييل هنري باجو، الأدب العام المقارن، تر، غسان السيد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، د ط، ص 110-111.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 111.

مقابل الأوروبيين في القارة نفسها، السكان الأصليون مقابل المستعمرين وأخيرا الأوروبيين مقابل المتوحشين، فمن خلال هذه الفقرة، يتبين أن الاستعمار هو السبب المباشر والرئيسي في خلق مشاكل مرتبطة بالهوية.[1]

فالهوية عندما يحس المرء بأن ثمة ما يهدد وجوده، يسرع إلى تأكيد ذاته باحث عن شيء أصيل كامن في أعماقه يركن إليه، كي يحس بالثقة والأمان والقوة، لمواجهة الخطر، وبذلك تتشكل الهوية في أدغال الذات، حيث تتجسد عبر انتماءات ومكونات تتعلق بالجنس والعمر، والطبقة الاجتماعية، والموروث الثقافي الذي يشكل ركيزة أساسية فيها، مما يجعل الآخر المعتدي، يهتم بالقضاء عليها، أي على كل الثوابت التي تشكل الروح والوعي حينئذ يسهل القضاء على الخصوصية، لذلك اعتنت بها الشعوب المتحررة حديثا، حيث بين لنا زكي نجيب محفوظ (إن الهوية الخاصة لا تصان .... إلا بأن يتمسك الشعب بثقافته التي ورثها على أسلافه أي في العقيدة، وفي اللغة، وفي الفن، وفي الأدب، وفي كثير من النظم الاجتماعية).

الهوية هي ما يصمد من الإنسان عبر الزمن، إذ تلازمه مكونة شخصيته ومحددة معالمه بشكل ثابت، مما يمنح إبداعه طابعا خاصا فالهوية هي خاصية فردية، قبل أن تكون جماعية، حيث أنها موجودة في الذات، متكونة من عدة انتماءات متعلقة بالجنس، والعمر وبالعادات والتقاليد، والعرف، فإذا تمكن المعتدي "الآخر" من محو وطمس هذه الانتماءات يسهل عليه حينها القضاء على الهوية الخاصة.[2]

« فلا يكون مسخا للآخرين لهذا تعد شرطا ملازما للفرد، يؤثر في الجماعة ويمنحها سمة خاصة بها، لذا لا نستطيع أن نفصل الأنا عن النحن لأن الهوية تحقق شعورا غريزيا بالانتماء إلى الجماعة، والتماهي بها، وبذلك لا يمكن اختزالها في تعريف صاف وبسيط.

فالمثقف لا يمكن أن يرى في الهوية تقوقعا على الذات كما أنه لا يمكن أن يرفض الانفتاح على الآخر، من أجل الحفاظ على مكوناتها، لأن ذلك يعني الجمود والانحطاط مما يناقض مفهوم الثقافة، الذي يقوم على التطور والاعتراف بكل معرفة جديدة، لذلك بدأ المثقف

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 111.

[2]– ينظر: ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)، علم المعرفة، الكويت، د ط، 1434 هجري، مارس 2013، ص 15.

سواءًا كان مفكرا أو روائيا، يرفض قمع إرادة التغيير، وعرقلة أي محاولة لاختراق الحواجز العرقية والعقائدية التي تقيمها الأنا لأن الذات الخائفة من الإمحاء، تزداد تقوقعا على نفسها، ورفضا للآخر، لكن المثقف الحقيقي يتجاوز هذه الرؤية المغلقة، ويبتعد عن التعامل مع مكونات هويته القومية، بصفتها جوهرا ما ورائيا، أو عنصرا نقيا، أو بنية ثابتة، أو حقيقية متعالية، أو شعارا مقدسا وبذلك يخرجها من إطارها الجامد، وينظر إليها بصفتها شرطا يمكن تغييره، أو معطى يمكن صنعه وتحويله لهذا يعد أكثر الناس وعيا بالهوية وقدرة على تجاوز المألوف، والابتكار، والمهم أن لا يحول تعلقه، بما يشكل رموزه وهويته من دون ازدهاره وتألقه، ومن دون تفرده وإبداعه، فالخصوصية فرادة، تسمح للإنسان بأن يكون عالميا»[1].

حيث يقول "**أمين معلوف**" حين سئل عن هويته هل هي فرنسية أم لبنانية؟ أجاب هذا وذاك ليس بمعنى أن نصفه فرنسي ونصفه لبناني، لأن الهوية لا تتجزأ إلى أنصاف أو أثلاث بل هي هوية واحدة تتشكل لدى كل شخص من مجموعة من العناصر لا تقتصر بالطبع على تلك السجلات الرسمية، وهناك بالتأكيد لدى الأغلبية العظمى من الناس الانتماء إلى تقليد ديني وإلى جنسية وأحيانا إلى جنسيتين، وإلى مجموعة إثنية أو لغوية، وإلى أكثر اتساعا أو أقل، وإلى مهنة ومؤسسة ووسط اجتماعي.... الهوية عنده هي ظاهرة لا يمكن أن تنقسم إلى جزء أو أجزاء بل هي خاصية تتشكل لدى كل شخص من خلال مجموعة من القيم (عادات، تقاليد) وكل شخص يعرفها على مفهومه الخاص.[2]

إن هذه العناصر المكونة لهوية الشخصية أشبه بالمورثات، لكنها ليست فطرية، بل هي أقرب إلى المفهوم الإجتماعي، لذلك حين يتهدد خطر خارجي أحد عناصر الهوية فإنها تختزل في هذا العنصر، لكن في الأحوال العادية، لا يمكن لجماعة أو فرد أن يكون حبيس هوية ذات بعد واحد، فهي تتميز بطابعها المتقلب الذي يخضع لتأملات مختلفة واستخدامات عدة تتأثر بالبيئة الاجتماعية والثقافية، التي بزغت فيها مثلما تتأثر بتجاربها مع الآخر سواءا كانت لقاءا أم صراعا. فعناصر الهوية مكتسبة من خلال المجتمع الذي يعيش فيه الفرد.[3]

---

[1]– المرجع السابق، ص 15.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 16.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 16–17.

3. أهمية الصورلوجيا:

تقوم الصورلوجيا على تصوير الآداب القومية للبلاد والشعوب، كما تقوم أيضا دراسة أسفار الرحالة والمهاجرين ورحلاتهم، حيث تركز في جهودها على الجوانب الفنية والأدبية لصور الشعوب الأجنبية في الآداب القومية، فضلا عما تقدمه من كشف نقدي مفيد في تحليل النصوص الأدبية، كما تقربنا الصورلوجيا من فهم النصوص الأدبية، والنفاذ إلى أدبيتها وجماليتها، الصورلوجيا تمثل صور الشعوب وما تتضمنه من أنماط بشرية مختلفة وأحكام مسبقة وإشارات وطرائف وآراء ومشاهدات حول تلك الشعوب، كما تفيد في الاطلاع على نمط جديد من الحياة الثقافية، وتوسيع أفق الكتابة، والتفكير والحلم بصورة مختلفة، إضافة إلى تصريف الانفعالات المكبوتة، وأوهام المجتمع الكامنة في أعماقه تجاه الآخر على المستوى الجماعي، وتبين الصور المغلوطة المكونة عن الشعوب، فتساهم في إزالة سوء التفاهم، وتأسيس لعلاقات معافاة من الأوهام والتشويه السلبي والإيجابي، تعطي الأخر حقه كما تعطي الذات حقها، للصورلوجيا أهمية كبيرة في حياة الشعوب، وتتجلى الأهمية القصوى لها في نقل صورة الآخر لنا من أجل تنمية وتطوير الجانب الثقافي والفكري.[1]

4. أنواع الصورة:

« تنقسم الشعوب إلى نوعين:

أ- **صورة شعب في أدبه:** وهذا النوع لا يتعدى إطاره القومي واللغوي، فهو إذا يبحث عن فنيات الأديب في تناول الموضوع بالوصف والتحليل، مثال ذلك صورة المرأة في الروايات العربية، وهذا النوع الذي تكون فيه الأنا صورة للأنا ذاتها، وهذه الصور تنطوي على بعد معرفي يؤثر في تشكيل الوعي، وباعث على التغيير نحو الأفضل، فيرى الشعب صورة نفسه فينكشف ما به من عيوب ويسعى إلى تصحيحها »[2].

ب- صورة شعب في أدب شعب آخر: لعل من الضروري وجود نسبة من الاهتمام المشترك بين شعبين، لكي يكون أحدهما صورة في أدبه عن شعب آخر، فالأمم لا تهتم

---

[1]- ينظر: وجدان يحي محمداه، الأدب المقارن في سوريا، (إتجاهاته وقضاياه 1970-2000) رسالة أعدت لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية، جامعة البعث ، 2010-2011، ص 85-92-94.

[2]- نصيرة مرجان، صورة الجزائر في كتاب الرحالين الألمان هابنسرايت وفون مالتسان، رسالة لنيل شهادة الماستر، جامعة خنشلة، 2013-2014 ، ص 37.

إلا بالشعوب المجاورة لها، أو التي تشترك معها في مسألة، أو أن يكون لها ومعها مصالح اقتصادية، أو تريد كسب ودها، أو تخشى بؤسها وبذلك يكون هذا الاهتمام هو الدافع إلى رصد صور علاقات شعوب متأثرة بشعوب أخرى، فالتأثير عامل مؤسس لتشكيل تلك الصور، فهو العمود الفقري في الأدب المقارن الذي ينتمي إليه هذا النوع من الدراسات، إذا للصورة نوعين النوع الأول يقوم بدراسة صورة الشعب في أدبه دون أن يتعدى إلى أدب آخر، فيبين المزايا والعيوب الموجودة في ذلك الشعب، أما النوع الثاني يقوم بدراسة صورة شعب في أدب شعب آخر، فكل شعب يقدم صورة عن شعب آخر نتيجة لعلاقات المودة والجوار والاهتمامات المشتركة بينهما.[1]

ثانيا: الرواية الروسية في القرن التاسع عشر:

خصصنا الحديث عن الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، لأنه القرن الذي وجدت فيه الرواية محل ومدونة البحث هذا من جهة، ومن جهة أخرى لحصر العمل وضبطه لأن الأدب الروسي واسع وشاسع وأجناسه مختلفة، والبحث لا يكفي لإعطاء ولو نبذة عنه لأن هذا الأدب أحد أغنى آداب العالم.

الرواية الروسية وازدهارها في القرن (19):

ازدهرت الرواية الروسية في القرن التاسع عشر حيث ظهرت وتكونت الرواية الواقعية الجديدة في روسيا، امتدت في الفترة (1830-1840) فبرز فيها ثلاث نماذج روائية وهي **(يفجيني أونيجن) لبوشكين** (Bouchkine)، (بطل العصر) **لليرمونتوف** (Lermontov)، (الأرواح الميتة) **لجوجول** (Gogol).

ومنذ نهاية الأربعينات وحتى نهاية القرن الماضي، عاشت الرواية الروسية مرحلة هامة من مراحل تطورها بلغت فيها قمة رقيها وازدهارها، تميزت بالنضج والأصالة والتجديد وذلك كما في أعمال صف كامل من الروائيين العظام، الذين نالوا شهرة كبيرة ومجدا عظيما. فهذا النوع من الرواية هدفه هو التعبير عن الواقع الاجتماعي قصد التغيير والتطوير.[2] ومن أبرز وأهم المراحل التي مرت بها الرواية الروسية في القرن التاسع عشر مايلي:

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 37.

[2]- ينظر: مكارم الغمري، الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، علم المعرفة، يناير 1978، د ط، ص 99.

أ- المرحلة الأولى:

«تعتبر الفترة الممتدة من نهاية الأربعينات حتى الخمسينات مرحلة أولى في تطور الرواية في هذه الحقبة، وهذه الفترة سادت في أعقاب إنتكاسة الديسمبريين (أولى مراحل النضال الشعبي) في روسيا، تلك الانتكاسة التي أدت إلى تفجير أزمة نظام الإقطاع النبيل الحاكم وازدياد حدة التوتر، والتناقضات الاجتماعية، وإفساح المجال شيئا فشيئا أمام مرحلة جديدة من مراحل النضال الشعبي في روسيا »[1].

ورغم أن الرواية في هذه الفترة تقدمت فنون النثر الأخرى، إلا أن الحدود بين الرواية والقصة في هذه الفترة بالذات كانت غير ثابتة، فكانت الرواية ترتبط ارتباطا شديدا بالقصة وأحيانا كانت تحمل بداخل تركيبها خصائص هذا الفن الذي كان له فضل الإعداد للكثير من شخصيات وأساليب ومضامين الرواية.

استمدت الرواية مضمونها من مادة الواقع الجديد، فخرجت الرواية في الخمسينات تصور الشباب المثقف الواعي، الذي يحمل بين جنباته بصمات الهزيمة فنجده يغرق في شك ويأس مريرين، وهذا الشباب رغم الهزيمة كان يحمل آمالا ومساعي وطنية للتغيير، وهو بهذا يدخل في تفكير مضن باحثا عن مخرج لأزمة الواقع، بيد أن أبحاث وآمال الأبطال تنتهي بالاصطدام بالواقع. نلاحظ أن هذه المرحلة ارتبطت بفئة الشباب المثقف ومعاناته من الواقع المرير، فرغم معانات هذه الفئة إلا أنهم يملكون طموحات لمواجهة هذا الواقع. ومن خلال هذا الاصطدام عبر الروائيون عن أزمة النظام الإجتماعي القائم، وسجلوا رفضهم لمبادئه وكان هذا الرفض يرتبط بخط غير مرئي لحياة الشعب الذي أولته رواية الخمسينات اهتمامها الكبير، وصورت الجمهرة العامة من أبناء الشعب من أهالي القرية وفقراء المدينة، ونفذ الوراثيون إلى المغزى الداخلي لحياة الناس البسطاء ورصدوا مشاعر الكرامة واليقظة الجديدة لديهم.[2]

«ومن أبرز روائيي هذه الفترة، الذين إتجهوا لتصوير حياة ومصير الشباب المثقف الروائي الكبير **تورجينيف** (Torjinif) **وجيرتسين** (Jertssine) في روايته (من المذنب1841) وروايته (الزمن المنصرم والأفكار 1852-1862) التي جاءت مدونة تاريخية للحياة

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 100.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 100.

الاجتماعية والنضال السياسي لروسيا وأوروبا في هذه الفترة من انتفاضة الديسمبريين وحتى كومونة باريس »[1].

الروائي **جونتشاروف** (Jontcharof) في روايته (قصة عادية1847) و(**أبلوموف** 1859)، اللتين يعطي بهما صورة تحليلية للشباب النبيل المثقف، وينتقد أفكاره الرومنسية التي تفتقر إلى الطاقة والعمل، وتكسب وجوده خمولا ودعة.

أما الروائيون الذين إتجهوا إلى تصوير حياة الفلاح، فقد كان في مقدمتهم **جريجوريفيتشن** (Gregorivitch) الذي جعل من الحياة اليومية للفلاحين والصراعات القاسية في وجودهم اليومي، ومن رواياته (الطرق الزراعية 1852)، و(الصيادون 1853)، (المهاجرون 1855).

أما الروائي العظيم **دوستويفسكي** (Dostowivistki) الذي إتجه إلى وصف حياة فقراء المدينة.

اعتمدت الرواية في الخمسينات على تقاليد الرواية التي سبقتها، وفي الوقت نفسه جاءت متطورة ومتجددة عنها. وجاءت الرواية في الخمسينات كالرواية التي سبقتها ترتبط ارتباطا وثيقا بحركة التحرير الشعبية، وبتسجيل ملامح ممثلي هذه الحركة، وعموما كان لرواية بوشكين أثر بالغ في الروائيين من بعده، فقد أخذوا عنه منهجه الفني العام، وكذا موضوع المصير الدرامي للمرأة الروسية، والذي ظهر على بوشكين في صورة **تاتيانا** (Tatiana)، ثم أصبح بعد ذلك أحد الموضوعات المركزية في الأربعينات والخمسينات، وبالذات في روايته **جيرتسين** وورثت روايته الخمسينات من رواية **ليرمونتوف** التحليل النفسي العميق الذي صار سمة مميزة للرواية الروسية فيما بعد، وبالذات رواية **تولستوي** (Tolstoi)، فالرواية في الخمسينات مرتبطة بالجانب السياسي وبجهود الروائيين، فكل روائي قدم إضافات للرواية الروسية، منها التطرق إلى موضوع المرأة الروسية حيث تميزت الرواية بالكشف عن الجانب النفسي.

كما أخذت الرواية في الخمسينات المسحة التراجيدية **لجوجول** والتي صارت طابعا مميزا لروايات **دوستويفسكي، وجيرتسين، وسالتيكوف شيدرين** (Salticof childrine).[2]

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص 101.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 101.

وأخذت الرواية الروسية عن رواية "**جوجول**" أيضا التصوير التحليلي المتسع لحياة الجمهرة، وإمكانية إعطاء صورة متسعة للأنماط المختلفة في روسيا.

بيد أن الأسلوب الهجائي الذي كان يميز كتابة "**جوجول**" أصبح غير ملائم بالنسبة للرواية في الخمسينات، وذلك لأن الرواية في هذه الفترة كانت قد اتجهت صوب التصوير المتعدد الجوانب للحياة اليومية، وللأبحاث الفكرية لممثلي العصر، وهو التصوير الذي كان يتطلب أشكال مغايرة للكتابة أكثر هدوء من أشكال كتابة "**جوجول**". فالروائي "**جوجول**" أضاف الكثير إلى الرواية في الخمسينات، من بين هذه الإضافات في الميزة التراجيدية، والتصوير التحليلي، والأسلوب الهجائي، فأصبحت هذه الإضافات من مميزات الرواية الروسية التي أدت بها إلى التطور والازدهار.[1]

ورواية الخمسينات تؤكد تقدم الرواية نحو عهد جديد تسير فيه الرواية تحت علامة الأبحاث الجديدة، والاكتشافات في الاتجاهات المختلفة للتشييد الفني، التي تظهر في السعي إلى الاتساق، وتوازن القصة الفنية، والبحث عن أشكال ملحمية. ووسائل التصوير تسمح بتشييد صورة كاملة لحياة الأبطال ومشاعرهم، كما يظهر في رواية الخمسينات نمط جديد للبطل إبن الطبقة المتوسطة، الجندي، الفلاح، كما تظهر صورة جديدة للمرأة ذات الوعي الإجتماعي المستيقظ والاستقلالية، كما يظهر اهتمام الروائيين الخاص بالحياة الداخلية للشخصية و"ديالكتيك" الروح. كما تميزت الرواية الروسية في الخمسينات بالتطور من مرحلة إلى أخرى، فنجدها قد تطرقت إلى تصوير نظام الطبقات الاجتماعية، وإلى تصوير المرأة فقد ركزت على الجانب الداخلي للشخصية أي الجانب الروحي.[2]

ب- المرحلة الثانية:

« وهي التي امتدت في الستينات والسبعينات في الفترة التي أعدت واستصدرت بها الإصلاحات الزراعية، التي صدرت في "1861"، وقد جرى الإعداد لهذه الإصلاحات في الفترة (1859م-1861م) في جو من النهضة الثورية، لكن الإصلاحات التي جاءت من جانب النظام النبيل الحاكم كما هو معروف، أنها حررت الفلاح الروسي من التبعية الشخصية، وأبقته على وضعه المستقل المضطهد، وكان لذلك أثره على نمو الأمزجة الثورية

[1]- المرجع السابق، ص 102.

[2]- المرجع نفسه، ص 102.

الجديدة المعادية للفكر الليبرالي، والتي كان في مقدمتها الحركة الثورية الديمقراطية، التي رفعت شعارات ثورة الفلاحين من أجل التحويل الاجتماعي لروسيا، وقد كان لكل هذه المعطيات أثرها على الرواية التي ظهرت بها أفكار جديدة، وموضوعات جديدة، ووسائل جديدة في تصوير الحياة الشعبية، فتظهر روايات كثيرة عن (الناس الجدد) ممن يتزعمون الحياة الفكرية والسياسية الجديدة، والذين لا ينتمون بالضرورة إلى الطبقة النبيلة التي كانت تحتكر الفكر التقدمي في الفترة السابقة »[1].

إن الأبطال الجدد من الطبقة المتوسطة يحملون الفكر الاشتراكي الثائر، ويدينون بالمعتقدات المادية، ويشتغلون بالنشاط الإجتماعي أو العلمي، من أجل سعادة المجتمع، وهم يبحثون في كد عن أنصارهم، لكن أبحاث هؤلاء الناس كثيرا ما تصاحبها قصة درامية.

والروائيون في وصفهم للأبطال الجدد ينقسمون إلى قسمين: قسم يتناول تصوير عملية النمو الاجتماعية والفكرية لشخصية البطل، ويصف حياته والظروف المحيطة به، وقسم يهتم في المرتبة الأولى بتناول القضية الاجتماعية التي يخدمها البطل، الذي يظهر في الرواية كشخصية مكتملة، وفي بعض الأحيان كان الروائيون يمزجون بين كل هذه الموضوعات في الرواية الواحدة. هذه المرحلة تميزت بارتباطها بالجانب الاقتصادي (الجانب الزراعي) وحررت الفلاح الروسي من كل القيود، وقامت بتصوير الحياة الشعبية من كل الجوانب الفكرية السياسية... وعبرت عن الطبقة المتوسطة، كما عبرت أيضا عن شخصية البطل وتصوير حياته الاجتماعية والفكرية.[2]

«ومن أبرز هؤلاء الروائيون (**تورجينيف**) والروائي **تشرنيشفسكي** (Tchirnichivski) في روايتيه (ما العمل 1957) (فاتحه 1966-1971) وهما الروايتان اللتان شيد بهما نمط الثائر الاشتراكي الجديد.

كذلك اتجهت الرواية في هذه الفترة بشكل خاص تجاه الشعب الذي ارتبطت به أبحاث وأفكار الروائيين، كما اهتم الروائيون بتصوير عملية انكسار الركائز القديمة للواقع، واتجهوا للبحث عن بدائل لها، وعبروا في رواياتهم عن ضرورة التغيير الجذري للحياة والإنسان.

---

[1]- المرجع السابق، ص 102-103.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 103.

ومن أبرز روائيي هذه الفترة **(تولستوي)** و**(دوستويفسكي)** اللذان سنتناول بعض أمثلة من إنتاجهما بالتحليل، وبالإضافة إلى هذه الموضاعات فقد كان إنكسار الأشكال التقليدية للحياة في هذه الفترة، وبداية بروز الجديد فيها السبب في ظهور نمط جديد للرواية متعلق بالحياة المعاصرة، وتبادل الثقافات كما برزت الرواية التي تصور مرحلة العبور التاريخية لروسيا ومحاولات اقتراب النبلاء من الشعب، والبطل الذي يخرج عن طوع بيئته الخاصة، والبطل الشعبي المحتج والثائر، ونظرا لتعقيد ودرامية كل هذه العمليات التي كانت تحدث بالواقع، نجد الرواية الروسية تتسم في هذه الفترة بالدرامية الشديدة »[1].

ت- المرحلة الثالثة:

«وهي التي امتدت في الثمانينات والتسعينات وهي الفترة التي سبقت ثورة 1905م، وقد تميزت هذه الفترة بالتطور الشديد للعلاقات الرأسمالية في روسيا، والتي أدت إلى تنشيط الحركة العمالية، وانتشار الفكر الاشتراكي بين طبقات المثقفين والعمال، كان ذلك السبب وراء حركة الانتعاش العامة التي انعكست في الأدب في هذه الفترة.

كان الجديد في رواية هذه الفترة بروز موضوع العلاقة بين الفرد والمجتمع، ليصبح الهدف الرئيسي للروائيين الذين اهتموا بإضاءة الصورة الروحية للإنسان الروسي لهذه الفترة الانتقالية، وقد كان في مقدمة هؤلاء الروائيين الكاتب العظيم **(تولتسوي)** في روايته "البعث" واتجه إلى هذا الموضوع أيضا الروائيون **(سالتيكوف شيدرين) وجيرين ميخائيلوفسكي** (Jirine Mikhailovski) **ومامين سبرياك** (Mamine Seberiak) »[2].

فقد ظهر في هذه الفترة نمط جديد للشخصية التي تحتج بكل مضمون حياتها ومصيرها ضد النظام القائم وكانت هذه الشخصية الجديدة في روايات **جوركي** (Jorky) (فاما جورديف 1897-1899) ولأصدقاء الثلاثة 1900-1901).

نستنتج أن الرواية الروسية مرت بثلاث مراحل فنجد المرحلة الأولى استمدت مضمونها من الواقع الجديد وارتبطت بتصوير الشباب المثقف بواقعهم المعاش، والمرحلة الثانية التي ارتبطت بتصوير الطبقات الاجتماعية والتعبير عنها، أما المرحلة الثالثة فقد تطورت بها

[1]- المرجع السابق، ص 103.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 104.

الرواية وازدهرت وهذا كله راجع إلى جهود الروائيين الذين استطاعوا الارتقاء بالرواية الروسية إلى العالمية.[1]

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 104.

الفصل الثاني: صورة المرأة في رواية أنا كارنينا.

1-نبذة عن الكاتب.

2-ملخص الرواية.

3-تجلي صورة المرأة في رواية أنا كارنينا

- خاتمة

- ملخص الدراسة

- الملخص بالانجليزية

- قائمة المصادر والمراجع

- الفهرس

نبذة عن الكاتب:

ولد ليفي المشهور بـ: ليو نيقولا يفيتش **تولستوي** في بلدة صغير تدعى "ياسنايا بوليانا" في شهر أيلول 1828م، في أسرة نبيلة، والده الكونت، ووالدته كونتسه، بعد سنة ونصف من ولادته توفيت والدته في 1830م، وبعد سبع سنوات توفي والده في 1877م، ومن ثم انتقل إلى موسكو، دخل الجامعة "قازان" ليتعلم اللغات الشرقية ثم الحقوق، بعد ذلك ترك الجامعة لأسباب صحية، وعاد إلى ياسنايا بوليانا.[1]

شرع يكتب سنة 1851م، وفي العالم التالي بدأ ينشر في مجلة المعاصر، الجزء الأول من سيرته الذاتية، تحت عنوان "طفولة"، وفي سنة 1854 انتقل تولستوي إلى جيش الدانوب ورقي إلى رتبة ملازم، وفي عام 1855م شرعت مجلة "المعاصر" بنشر الجزء الثاني من سيرته تحت عنوان "مراهقة".

وفي عام 1857م كانت بداية أسفار **تولستوي** إلى الخارج، حيث جال في بعض الدول الأوروبية، ثم قام بسفرة ثانية إلى الخارج فزار معظم بلدان أوروبا، وفي سنة 1862م تزوج وانصرف إلى إدارة أملاكه وتابع في الوقت نفسه نشاطه الأدبي، فنشر عددا من القصص أهمها "القوزاق". وشرع في كتابة روايته "الحرب والسلام" في عام 1865، ثم كتب رواية "**أنا كارنينا**" التي صدرت فصولا على صفحات "المراسل الروسي" عام 1878، وتلاها في العام التالي كتاب "اعتراف"، وفي السنوات اللاحقة، توالى صدور مؤلفات **تولستوي** التي حمل في معظمها على الظلم الاجتماعي والجور ... .[2]

لقب **تولستوي** بالعديد من الألقاب، ربما أصدقها وصفا له هو "إنسان الإنسانية" فهو فنان ينفتح قلبه وعقله على العالم أجمع، وكاتب وثيق الصلة بمشاكل عصره، لا في روسيا وحدها بل في كل أنحاء المعمورة.[3]

---

[1]– ياسين الأيوبي، واقعية الأدب في رواية أنا كارنينا لتولستوي، الدار النموذجية، صيدا، بيروت، ط1، 2001–1422هـ، ص 23.

[2]– ليون تولستوي، أنَّا كارنينا، تر، إيميل بيدس، دار العلم للملايين، ط5، شباط، فبراير، 2003م، ص ص 8–9.

[3]– مكارم الغمري، مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي، علم المعرفة، دط، نوفمبر 1991، ص 203.

ملخص الرواية

رواية "**آنا كارنينا**" هي رواية لعائلة روسية، ترسم لنا صورة واسعة للواقع الروسي في القرن التاسع عشر، حيث تسجل هذه الرواية الملامح الاجتماعية والعقلية، التي تميز هذه الفترة.

رواية "**آنا كارنينا**" هي رواية اجتماعية تتحدث عن عائلة كارنين زوج **آنا** فهي امرأة حسناء شابة، تصغر زوجها بعشرين سنة، لها ابن يدعى سيرج في الثامنة من عمره، كانت "**آنا**" تعيش مع زوجها "كارنين" في جو يفتقر إلى الحب والتفاهم، ذات مرة صادفت "**آنا**" ضابط يدعى فرونسكي، فأعجبت به وأعجب بها، على الرغم من أنها متزوجة وأم، إلا أنها وقعت في الحرام، حاولت "**آنا**" إخفاء هذا الشعور على زوجها، وعلى المجتمع، لكن عشقها "لفرونسكي" يدفعها بجنون الاعتراف لزوجها "كارنين"، وبذلك تضحي هذه المرأة "**آنا**" بابنها وزوجها وبيتها لأجل العشق، حيث رمت بها أهوائها ورغباتها في زوايا مجتمع حكم عليها بالمهانة والاحتقار.

فلا تجد "**آنا**" المرأة الحسناء، الزوجة والأم الخائنة غير الانتحار كمهرب للتخلص من حياتها التي أصبحت بلا معنى.*

*الملخص مأخوذ من رواية "آنا كارنينا" ليون تولستوي، تر، إيميل بيدس، دار العلم للملايين، ط5، شباط فبراير 2003م، من ص 17 إلى ص 364.

تنوعت شخصيات الرواية وتعددت لتشمل معظم شرائح المجتمع الروسي و طبقاته ولاسيما الطبقة الوسطى و بعض من الأسماء من الطبقة البرجوازية والأرستقراطية.

تميزت **أنا كارنينا** بعدد كبير من الشخصيات (نساء، رجال) وقد تجاوزت مائة وخمسين شخصية من مختلف الطبقات، فرغم العدد الضخم من الأبطال والشخصيات إلا أن هناك مجموعة لا تتجاوز عدد أصابع اليدين تؤلف العمود الفقري للرواية وحولها ولأجلها، يتحرك سائر الأبطال والشخصيات، فمن أهم وأبرز الشخصيات النسويَة المذكورة في رواية **أنا كارنينا**، داريا ألكسندر روفنا ، كاترين ، الأميرة تشرباتزكي، الكونتسة قرونسكي، آغات ميخايلوفنا ، الأميرة بيتسي ، فارنكا.

من خلال ذكرنا لأهم الأسماء النسويَة في الرواية نتطرق إلى بيان و وضوح صورة المرأة في رواية **أنا كارنينا**، فما هي صورة المرأة في هذه الرواية ؟

تجلي صورة المرأة في رواية أنا كارنينا: عبر الكاتب في روايته عن مختلف أنواع المرأة الروسية من بينها:

❖ **المرأة المهانة:**

لعبت المرأة المهانة دورا بارزا في الرواية إذ جسَّد صاحب الرواية في روايته المرأة المهانة بقوله « **شاع في قلبها الحزن، وشعرت بالمهانة، و أحست بتقوض الآمال، وجهرت بعزمها على صد زوجها عنها و الإفراد بعيشها، و كأنها لم تبعل و لم تنجب أولادا**»[1]. شعرت داريا بالمهانة إلى درجة القنوط جرَاء خيانة زوجها لها.

ويذكر أيضا في روايته ما يدل على صورة المرأة المهانة بقوله :« **أنا واثقة أنَ صديقاتك جميعهنَ، سيتجنَبن زيارتك ولن تعود المياه إلى مجراها قبل وقوع الطلاق، وحدوث ما يضفي**

[1]–ليون تولستوي، أنا كارنينا، تر، إيميل بيدس، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط9، 2009، ص 17.

على علاقتك بفرونسكي صفة قانونية و ذهبت بيتسي في سبيلها مهرعة كأنها تفر من خطر مريع »[1]. فهنا الكاتب يبين لنا أن الطلاق هو الشيء الذي يهين المرأة كثيرا كما بين لنا أن المرأة التي تهين نفسها، تكون أكثر عرضة لانتقاد المجتمع والنفور منها.

ويقول أيضا « **أقبلت المرأتان (أم فرونسكي و زوجة أخيه) تسألانه عن حاله، وعمله، ورحلته و مكوثه في إيطاليا، إلا أنهما تجنبا كل حديث عن أنا**»[2]. فهنا الكاتب يبين لنا تجنب الحديث عن المرأة المهانة، نظرا لقيمتها الوضيعة لدرجة عدم ذكرها نهائيا.

كما يقول أيضا في روايته «**أما والدته (فرونسكي) تنفر من أنا، وتحقد عليها بيقينها هي أساس البلاء**»[3]. فهذا النوع من المرأة يجعل كل فرد يبتعد عنها لأنها هي أساس المصائب.

ويقول أيضا: «**أنا لفظتها المجتمعات**»[4]، فالمرأة المهانة ترمي نفسها في زوايا مجتمع حكم عليها بالمهانة والاحتقار، حيث أن هذا النوع رفضه المجتمع بعد أن أهانت نفسها بنفسها لقوله: «**رضيت لنفسها أن تموَغ كبريائها في الوحل**»[5].

ورد في قوله أيضا كيف تهين المرأة نفسها في أمور عديدة إلى درجة أنها تستعطف وتستشير، وتحتقر نفسها من أجل قضاء أمر يخصها لقوله: «**رضيت أن تستعطف المرأة الغريبة في أمر لا يعني سواها، رضيت بالامتهان لكي تتمكن من رؤية ابنها**»[6]. لقد أبدع الكاتب في تصوير والتعبير عن هذا النوع من النساء.

---

[1]–المصدر السابق، ص 281.

[2]–المصدر نفسه، ص 279.

[3]–المصدر نفسه، ص 281.

[4]–المصدر نفسه، ص 282.

[5]–المصدر نفسه، ص 286.

[6]– المصدر نفسه، ص 286.

❖ **المرأة الغاضبة والعنيفة:**

نجد صور أخرى قد تم تجسيدها في الرواية، وهي المرأة العصبية التي لا يمكن أن تتحكم في أعصابها بانفعالاتها المتكررة وهذا لقوله: «**لمَا أعطى لها الخادم البرقية فلم تعنى بقراءتها، بل قالت أنها مرتحلة، إن الحياة في المنزل لن تروق لها بعد اليوم**»[1]، وهذا ما يجسد انفعالاتها.

كما عبر أيضا الكاتب على هذا النوع من النساء بقوله: «**أغرب عن وجهي، اذهب غادر الغرفة ولا تحدثني عن نزواتك وسقطاتك، لا تحدثني عن مجونك وفسقك**»[2]. فالمرأة الانفعالية يزداد توترها عندما تتعرض للخيانة.

وعبر أيضا الكاتب عنها بقوله: «**هزت رأسها بانفعال وغضبت وألقت الكتاب من يدها**»[3]. والانفعال دوما أو حتما يؤدي إلى العنف.

هناك مقولة أخرى تدل على المرأة الغاضبة بقوله: «**أحست بتسرعها وتهورها، وارتاعت لضعفها وعجزها عن التحكم في أعصابها**».[4] فالكاتب يصور لنا حالة المرأة الغاضبة، المتسرعة في قراراتها، العاجزة عن التحكم في أعصابها.

[1]–المصدر السابق، ص 23.

[2]– المصدر نفسه، ص 33.

[3]– المصدر نفسه، ص 102.

[4]– المصدر نفسه، ص 245.

كما نجد عدة صور بارزة في رواية **تولستوي** "**أنا كارنينا**" عن المرأة العنيفة حيث يقول: «**صفقت داريا باب الخزانة بعنف وواجهته بنظرة صارمة، ولم تنبس بكلمة**»[1]. فالمرأة العنيفة لا يتجلى عنفها في ألفاظها فقط وإنما يتجاوز ذلك إلى تغير ملامحها الفيزيولوجية.

ويقول أيضا: «**فحدجته بنظرة صارمة متوعَدة وصاحت: إياك، إياك، لا تتبعني وإلا دعوت الخدم لأعرَفهم حقيقة نفسك وأطلعهم على نذالتك**».[2] فعنف هذه المرأة تجاوز المعقول إلى درجة أنها تقوم بتهديد زوجها، وهذا إن دلَ على شيء إنما يدلَ على عدم التحكم في انفعالاتها المتكررة.

كما عبر الكاتب أيضا بقوله: «**أجل أب فاسق مبتذل، أب فاسق أناني**»[3]. بيَن لنا الكاتب، في هذا القول الحالة التي تؤول إليها المرأة التي تعرضت إلى الخيانة الزوجية، وعبَر أيضا الكاتب على هذا النوع قائلا: «**فزمجرت مهتاجة يا للرجل الكريه يا للرجل المقيت**».[4] فنجد أن هذه المرأة لا تستطيع أن ترد كرامتها إلا من خلال عنفها اللفظي.

❖ **المرأة اليائسة والحزينة:**

نجد صورة أخرى قد تتجسد في الرواية وهي المرأة اليائسة والحزينة، فقد أورد الكاتب عدة صور لهذا النوع في روايته بقوله: «**إن مؤاساتي على ما جرى أمر عسير دونه خرط القتاد، فقد ضاع كل شيء وخبا الأمل وغبت السعادة**»[5]. فهذه المرأة فاقدة للأمل في كل شيء نتيجة ما تعرضت إليه من مشاكل مع زوجها.

---

[1]– ليون تولستوي' أنا كارنينا، تر، إيميل بيدس ، ص 32.

[2]– المصدر نفسه، ص 35.

[3]– المصدر نفسه، ص 34.

[4]– المصدر نفسه، ص 34.

[5]– المصدر نفسه، ص 82.

ويذكر أيضا في روايته ما يدل على صورة المرأة اليائسة بقوله: «**لقد تجمد شعوري وتحجَر إحساسي ولم يبق لي غاية ولم يبق لي هدف**»[1]. فهنا قصدت أنها لا ترغب في العيش نتيجة ما عانته ولم يبق لها هدف أو أمل مع زوجها الخائن.

ويقول أيضا: «**على أني لا أجد إلا السدود والقيود، ولا أرى إلا ظلمات متراكمة فهل لي مندوحة عن الموت، أليس الموت خلاصي من شقائي وعذابي**»[2]. فهذه المرأة بسبب تراكم المشاكل والهموم وتعقد الأمور، أصبحت راغبة في الموت من أجل الخلاص من عذابها وألمها.

ويذكر أيضا بقوله: «**لقد انتهى كل شيء**».[3] فهنا هذه المرأة يائسة كل اليأس من رجوع زوجها لها، والعيش معا وهذا بعد الشجار الذي وقع بينهما بسبب زوال ثقة الزوجة من الزوج.

يذكر الكاتب أيضا في روايته: «**راودتها فكرة الموت**»[4]. فهذه المرأة من شدة يأسها وقنوطها فكرت في الانتحار نقمةً على نفسها لأنها هي الملومة.

ويذكر الكاتب أيضا في روايته على ما يدل على صورة المرأة الحزينة قائلا: «**واجتاحتها موجة عارمة من الحزن، وانهمرت الدموع من مآقيها غزيرة تهتانة**»[5]. فالحزن الشديد يؤدي إلى البكاء فهذه المرأة بكت لأنها فكرت بالشاب الذي ضحت بحبه من أجل المال.

---

[1]– المصدر السابق، ص 250.

[2]– المصدر نفسه، ص 248.

[3]– المصدر نفسه، ص 82.

[4]– المصدر نفسه، ص 353.

[5]– المصدر نفسه، ص 68.

ومن الأمور التي جسَدها الكاتب عن المرأة الحزينة قوله: «**سالت من مقلتها دمعة محرقة**».[1] فهذا الحزن الشديد دال على أن هذه المرأة لا تريد مواصلة الحياة الزوجية لأن قلبها ملك لشخص آخر. وإن واصلت هذه الحياة فقد اختارت الجحيم.

ويقول أيضا الكاتب: «**دخلت مخدعها فانهارت قرب المدفأة، والدموع تسيل غزيرة من عينيها**»[2]. فهي حزينة بسبب بعدها عن فلذة كبدها.

كما نجد أن للمرأة الحزينة حيَزا واسعا في روايته وقد تجلَت في العديد من المواقف التي نذكر منها: «**وترقرقت الدموع في مقلتي أنا، فنكست رأسها وظهر عليها التردَد**».[3] سبب هذا الحزن هو خجل المرأة ممَا فعلته مع زوجها.

ويقول أيضا الكاتب: «**فلما همت واقفة وانسحبت شعرت أنها تركت مهجتها في حجرة الغلام**»[4]. سبب بكاء هذه المرأة وهو رؤية ابنها للمرة الأخيرة.

❖ **المرأة الخائنة:**

الخيانة هي الموضوع الذي طغى تقريبا على المدونة، حيث أورد لنا **تولستوي** في روايته العديد من مظاهر الخيانة، وأعطى حيَزا واسعا من روايته وبيَن في العديد من الصفحات والمواقف التي ذكرها يقول: «**أنا بعيدة كل البعد عن زوجها ومشاعرها، وأفكارها، وأنها تعيش في منأى عنه لا يصلها به إلا رابطة الزوجية وأما العاطفة فليس لها في قلبها وجود فهي لا تحبه، ولن تحبه**»[5]. فهذه صورة للمرأة الخائنة، فهي تعيش مع زوجها تحت سقف واحد، بجسدها فقط، لكن قلبها وعاطفتها ومشاعرها لعشيقها فرونسكي.

---

[1]– المصدر السابق، ص 189.

[2]– المصدر نفسه، ص 293.

[3]– المصدر نفسه، ص 306.

[4]– المصدر نفسه، ص 293.

[5]– المصدر نفسه، ص 106.

كما يورد لنا الكاتب أيضا صورة أخرى وهي: «**لمَا دنى منها زوجها رمقته بنظرة فاحصة، ورأت أذنيه وكأنها تراهما لأول مرة في حياتها، وتساءلت متعجبة عن سبب بروز هاتين الأذنين، وصرامة هذا الوجه وافتقار زوجها إلى الوسامة والقسامة والجاذب، كلما اجتمعت إلى زوجها، إلا أنها لم تعرف كنهه قبل اليوم، أو على الأصح لم تحدس حقيقته إلا بعد الاتصال بفرونسكي**»[1]. فالكاتب يبين لنا أن المرأة الخائنة امرأة وضيعة وماجنة، حيث تقارن زوجها العفيف الصافي، بعشيقها الخائن، وأدركت أن زوجها يفتقد للوسامة ولم تدرك هذا إلا بعد التعرف على عشيقها.

كما نجد الكاتب يذكر وجه من أوجه الخيانة لقوله: «**وأنصتت دون انتباه إلى خطوات فرونسكي المبتعدة، وشعرت أن قلبها يرافقه، وأن روحها عصت جسدها وعقلها وانتزعت فرعها من جذرها، لتلحق بروحه وتصحب روحه، وتواكب هذه الروح الحبيبة**»[2].

ونجد صورة أخرى للمرأة الخائنة لقول الكاتب: «**لزمت أنا وفرونسكي مكانهما أمام المائدة الصغيرة...وهمست سيدة في أذن صديقة لها ولأنا وهي تومض بعينيها: هذا غير لائق، إنهما يرتكبان ما ينافي الأدب ولم تكن هاتان السيدتان هما الوحيدتين، اللتين استهجنا تصرَف أنا وفرونسكي، بل إن المدعوين جميعا قد أخذوا على الشابين شذوذهما، وتهامسوا في شيء من الحمق عن اعتزالهما بقية الضيوف وكأنهما لا يشعران بالعيون تنتهبهما، وكأنهما لا يبصران في هذا المكان إلا شخصيهما**»[3]. فهذه المرأة خلعت العذار وارتكبت المعاصي فجعلت نفسها عرضة للسخرية والاحتقار والمذلة.

[1]– المصدر السابق، ص 104.

[2]– المصدر نفسه، ص 108.

[3]– المصدر نفسه، ص 129.

ونجد أيضا الكاتب يقول في هذا الشأن: «**مدت إليه يدها وحدجته بنظرها**».[1] هذه الفقرة تدل على أن هذه المرأة تبحث عن الحب الذي لم تجده في زوجها ووجدته في عشيقها.

كما نجد أيضا دليل آخر عن هذا النوع لقوله: «**اتجهت بفكرها رويدا، رويدا إلى الرجل الآخر، ونسيت في لمحة كل شيء، عن هذا الرجل الراقد إلى جانبها، عن زوجها ورأته، ورأت ذلك الشاب، وشعرت بالدم يتدفق حارا من قلبها...ووخزها ضميرها، لكن نفسها انتشت برحيق الحب**».[2] وصلت هذه المرأة إلى قمة المجون وقمة الوقاحة، تخيلت عشيقها ونسيت زوجها، إذ أنَبها ضميرها ولكنها أبت واتبعت أهواءها.

يذكر أيضا في روايته ما يدل على صورة المرأة الخائنة لقوله: «**ظلَت بمنأى عنه، تتجنبه وتبتعد عنه وتقفل كل باب للحديث يحاول فتحه**»[3]. فأنا تتجنب زوجها وتبتعد عنه وتتجنب الحديث معه كلما حاول التقرب منها لإصلاح ما فسد.

كما نجد خيانة المرأة لزوجها في هذه الرواية بكثرة لقوله: «**على مفترق طريقين ألقت أنا نفسها إلى اليمين طهر وعفة ونقاء، وإلى اليسار فحش ودنس ورجس**».[4] يقصد هنا أن المرأة الخائنة في مفترق الطرق، إما أن تسلك طريق العفة والنقاء أي الزوجة الصالحة، وإما أن تسلك طريق الرذيلة والفسق.

ونجد فكرة أخرى عن هذه المرأة لقول الكاتب: «**وأمسكت هي بيده ولم تبد حراكا، رفعت يده إلى شفتيها وقبلتها**»[5]. أورد لنا **تولستوي** في هذه الفقرة أن المرأة الخائنة تتَصف بالوقاحة وقلَة الحياء.

---

[1]– ليون تولستوي' أنا كارنينا، تر، إيميل بيدس ، ص 130.

[2]– المصدر نفسه ، ص 136.

[3]– المصدر نفسه، ص 137.

[4]– المصدر نفسه، ص 137.

[5]– المصدر نفسه، ص 141.

ركز الكاتب على هذه الظاهرة الاجتماعية، لأنها كانت متفشية في تلك الحقبة ويضيف أيضا لقوله: «**وماذا يجري من بعد، متى هجرته وغادرت بيته؟ هل أقيم معك كعشيقة؟ كخليلة أردفت، أجل، أهجره فأنتقل من بيت الزوج إلى بيت العشيق**»[1]. فهذه المرأة تنازلت عن بيت الشرف والعفة وانتقلت إلى بيت الإهانة والمذلة.

كما نجد أيضا: «**وما عتمت أن اندفعت نحو فرونسكي، فلفت ذراعها حول عنقه، وقبلته بشغف، قبلة أودعتها خلاصة ما يهيج مشاعر الحب في سويدائها وقالت: اذهب يا حبيب الروح، اذهب بسلام، وفكَر فيَ، في أنا**».[2] فالمرأة الخائنة، ترضى لنفسها كل من المهانة والاحتقار.

ويقول أيضا: «**رأت زوجها ببصرها، ورأت عشيقها ببصيرتها، فنقمت على الأول، إنها لا تحبه مع أنه زوجها، وهفت الثاني لأنها تحبه، ولو كان حبها له يعني دمارها وتقوض دارها**».[3] فالمرأة الخائنة نظرت إلى زوجها بالعين المجردة، ونظرت لعشيقها بقلبها وعاطفتها، فرضيت بدمار عائلتها من أجل عشيقها.

بيَن الكاتب **تولستوي** براعته وقدرته على تصوير الواقع الاجتماعي للمرأة الروسية حيث قال: «**كانت تحلم كل ليلة أن الرجلين أصبحا زوجيها، وأنهما يتقاسمانها ويتمتعان بمحاسنها**»[4]. فهنا يصور لنا كيف تخلع المرأة الخائنة ثياب الشرف وترتدي ثياب العار.

❖ **المرأة النادمة:**

[1]– المصدر السابق ، ص 158.

[2]– المصدر نفسه، ص 159.

[3]– المصدر نفسه، ص 168.

[4]– المصدر نفسه، ص 142.

نجد صورة أخرى قد تتجسد في الرواية، وهي المرأة النادمة التي تبحث عن الصفح والغفران، يقول **تولستوي: «هذا خطأ، لقد أخطأت كثيرا، وأرجوك بل أضرع إليك أن تنسى ما قلت كما أني سأنساه أنا»**[1]. فهذه المرأة تعترف بأخطائها وتريد النسيان.

ونذكر أيضا: «**وهتفت والهة: المغفرة...المغفرة لقد أذنبت، ما أمر الخطيئة ! شعرت أنا بالغضاضة، شعرت أنها خاطئة مجرمة، وأن كل شيء صالح قد زال من حياتها، وأنها انخفضت إلى الدرك الأسفل، وأنه لم يبق لها سوى العقاب واستجداء الصفح**»[2]. فشعور المرأة النادمة بالخطأ يجبرها على طلب الصفح والغفران.

ويقول أيضا في روايته: «**فقد آلى ألا يصفح عني، أرغب إليك إلا في أمر واحد في مغفرتك، فاصفح عني، اضرب صفحا عن سيَئتي**»[3]. بعد ما مرضت **أنا** كانت تهذي بزوجها لأنها أخطأت معه، وأهانته والآن تطلب المغفرة.

ويذكر أيضا عن المرأة النادمة: «**أنا وحدي الملومة فأنا منفعلة عصبية، حادة الطبع، أنا ذات مزاج ناري، أنا غيورة**».[4] فالمرأة النادمة، قبل أن تطلب الصفح والغفران، فلا بد من أن تعاقب نفسها وتصحح كل خلل فيها.

❖ **المرأة الخائفة:**

أعطى الكاتب مكانة للمرأة الخائفة ووضحها في العديد من المواقف أبرزها: «**أنا موقنة أنه سيقرن القول بالعمل وينفذ تهديده بكل دقة إنه رجل مخيف متى حزب الأمر وله من إرادته ما يذلل به الصعاب مهما بلغت شدتها وهو كذلك وأنت لا تعرفه، هو قاس كأقسى ما**

[1]– المصدر السابق، ص 104.

[2]– المصدر نفسه، ص 140.

[3]– المصدر نفسه، ص 231.

[4]– المصدر نفسه، ص 343.

يكون الرجال، وهو متى غضب هدَد ومتى هدَد نفَذ»[1]. إنَ هذه المرأة خائفة من زوجها لما ارتكبته من حماقة، حيث أنها تخافه لأنه هدَدها ولأنه علم بالفضيحة التي اقترفتها (الخيانة).

ويذكر أيضا في روايته ما يدل على صورة المرأة الخائفة لقوله: «**لشدَ ما كانت ترتجف فرقا كلما تراءى لها ابنها يعيش في بيت يكتنفه العار لشدَ ما كانت تجزع كلما فكرت بهذا الطفل البريء وبمصيره المظلم**»[2]. فهذه المرأة، خائفة على مصير ابنها لأنها السَبب في كل ما حدث.

ويوضح **تولستوي** صورة أخرى عن هذه المرأة قائلا: «**كانت تفكر بفرونسكي، والخوف مستحوذ على مشاعرها، وكانت تضرع إلى الله أن يحفظه ويصونه ويدرأ عنه كل مكروه**»[3]. هذه المرأة خافت على عشيقها أن يصيبه أذى لأنه كان سيخوض سباقا.

وتتجلى أيضا صورة المرأة الخائفة لقوله: «**وأصابها خوف طاغ، لقد ذهب...فهل ذهب على أن لا يعود**»[4]. فهذه المرأة خافت على زوجها أن يذهب بدون رجعة.

نلاحظ أيضا صورة لهذه المرأة التي أوردها **تولستوي** في روايته قائلا: «**فتولى أنا الخوف واصفرَ وجهها**».[5] فهذه الصورة تدل على خوف الأم على ابنها عندما ناداها وقد شابت صوته رنَة ألم.

---

[1]– المصدر السابق، ص 157.

[2]– المصدر نفسه، ص 158.

[3]– المصدر نفسه، ص 172.

[4]– المصدر نفسه، ص 36.

[5]– المصدر نفسه، ص 186.

❖ **المرأة الأم:**

وظَف الكاتب **تولستوي**، صورة أخرى للمرأة الروسية، وهي المرأة الأم لقوله: «**فأنا أفكر فيهم، بكرة وعشية، أنا أبغي خيرهم، وسأعمل على إنقاذهم**».[1] فهذه المرأة فكرت في أبنائها، لأنها خائفة من ضياعهم بعد هجر زوجها لها.

قدَم لنا الكاتب صورة أخرى بقوله: «**لا أنقطع لحظة عن التفكير عن أطفالي، وبودَي لو أنقذهم، وبودَي لو أفتديهم بحياتي**».[2] يصوَر لنا الكاتب تضحية الأم على أبنائها ولو على حساب سعادتها.

نرى أيضا صورة أخرى تتجلَى في قوله: «**غاب عن بالها أنها غاضبة، فانهمكت في أعمالها، وأقبلت على تصريف شؤون بيتها، وأولادها، والأم أم دائما**»[3]. فهذه الأم رغم ما تعانيه مع زوجها من مشاكل، إلا أن عاطفة الأمومة تغلَبت على مشاكلها.

يذكر لنا الكاتب صورة أخرى في قوله: «**أنا امرأة وأم، وما رجعت إلى بطرسبرغ إلا بحافز من شوقها لولدها، أجل إنها امرأة وأم**».[4] يعبر الكاتب عن مدى شوق هذه المرأة إلى ابنها.

يبين لنا أيضا صورة أخرى للمرأة الروسية لقوله: «**كانت كلما اقتربت من بطرسبرغ ازدادت انفعالا وتهيَجا، كان قلبها يخفق بشدة وكان صدرها يعلو ويهبط، كانت تترنَم باسم ابنها سيرج وتهمس به وكأنه موجود بقربها وكأنها تناغيه وتدلَله**».[5] هنا نرى معاناة المرأة

---

[1]– ليون تولستوي' أنا كارنينا، تر، إيميل بيدس ، ص 34.

[2]– المصدر نفسه، ص 34.

[3]– المصدر نفسه، ص 36.

[4]– المصدر نفسه، ص 285.

[5]– المصدر نفسه، ص 285.

وألمها لبعد ابنها عنها، فهي كلما اقتربت إلى مكان تواجد ابنها، ازداد ألمها وعذابها وينتابها شعور بأنه متواجد معها.

يخبرنا الكاتب أيضا عن المرأة الأم بقوله: «**رأت الأم ابنها ففاض قلبها بالعاطفة الحبيسة، فاض بكلمة واحدة، سيرج**»[1]. يجسَد لنا الكاتب أسمى وأرقى عاطفة ألا وهي عاطفة الأم.

يعبر الكاتب عن هذه المرأة قائلا: «**احتضنت الأم طفلها بشدة وانكمش هو في حضنها مسرورا سعيدا**».[2] تدل هذه الفقرة على مدى شوق الأم لابنها وشوق الابن لأمه، بعد فراق دام طويلا.

ويذكر أيضا في قوله: «**قبّلت الأم ابنها، وأمسك هو بيدها، وجعل يمرّرها على وجهه**»[3]. فالمرأة الأم تعبر عن شوقها لابنها ليس فقط بالألفاظ والعبارات، وإنما بالقبلات والأحضان.

يخبرنا الكاتب **تولستوي** عن هذه المرأة قائلا: «**ولما ترجلت أمام منزلها، هرع إليها ابنها سيرج فضمته إليها بحب وشوق، وطبعت على وجنتيه قبلة أودعتها أغلى عاطفة، قبلة مخلصة، لا زيف فيها ولا رياء... قبلة أم**».[4] يصف لنا الكاتب شعور الأم لحظة لقائها بابنها، كما يبيّن لنا الكاتب أن أنقى عاطفة هي عاطفة الأم الصادقة.

---

[1]– المصدر السابق، ص 289.

[2]– المصدر نفسه، ص 290.

[3]– المصدر نفسه، ص 291.

[4]– المصدر نفسه، ص 110.

نرى أيضا الكاتب يصف المرأة الأم تجاه ابنها فيقول: «**يا لشقوتي، لقد ذهب مني، لم أعد له أمًا**».[1] هنا يصوَر لنا تحسَر المرأة الأم على فقدان ابنها، بعد أن قرَرت العيش مع عشيقها.

❖ **المرأة المتوترة والمهمومة:**

تطرَق الكاتب إلى صنف آخر للمرأة الروسية فنجده يقدَم لنا عدة مواقف في صفحات روايته للمرأة المتوترة والمهمومة، قائلا: «**وقفت داريا بين أكوام من الأمتعة والملابس، وهي متلفَعة بثياب السفر وكانت الأفكار قد هاجمتها وبرت وجهها، وكان شعرها المدبس ينطق بذات نفسه عن ماض له مجيد، وكان وجهها الشاحب النحيل، ينبئ بما عانته صاحبته من مضض**».[2] يصف لنا الكاتب في هذه الفقرة ملامح المرأة المهمومة التي خانها زوجها والتي عزمت على الرحيل.

يقول أيضا: «**أنا المصفرَة، الشَاحبة، الهزيلة، العابسة الوجه، لقد تنازعت الخطوب أحاسيسها، وعصفت الهموم بسعادتها**»[3]. فالمرأة المهمومة، علامات الحزن بادية على وجهها، فهي تتأثَر نفسيا، كما تتأثَر صحيًا.

ويواصل الكاتب حديثه عن المرأة المهمومة فيقول: «**قالت أنا لأخيها، ما أشقى شقيقتك يا عزيزي، إنَ صباحي كظهري، ومسائي هم وكرب، وشجو مقيم. أمَا ليلي فهو الطامة الكبرى، هو المصيبة التي لا أخلص منها وإلا قد بلغت روحي التراقي**»[4]. هنا يصف لنا كثرة الهموم على المرأة يجعلها لا تفرق بين الصباح والمساء، أما ليلها فهو المصيبة لأنها تتذكر فيه كل همومها ومشاكلها.

---

[1]– المصدر السابق، ص 293.

[2]– المصدر نفسه، ص 30.

[3]– المصدر نفسه، ص 247.

[4]– المصدر نفسه، ص 247.

يتحدث الكاتب ويعبر عن المرأة المتوترة فيقول: «**فهي موزَعة الفكر، شاردة اللَب، قلقة، فزعة**»[1]. يجسَد الكاتب المرأة وما ينتابها من قلق وتوتر، وخوف.

كما نجده أيضا يقول في فقرة أخرى: «**عذاب، عذاب، توتر شديد وانفعال، وهياج دائمان، وأنا أتحرق ليل نهار على نار متلظية، لقد كظتني حالتي وبهظتني وضعيتي**»[2]. يبيَن سمات المرأة المتوترة والمتمثَلة في الانفعال والتوتَر الشديد والعذاب النفسي.

يواصل الكاتب أيضا حديثه عن هذه المرأة قائلا: «**كانت آنا في حيرة من أمرها، كانت موزعة الفكر، مبلبلة النفس، ملهوفة ومشتتة، لا تكاد تستقر على أمر أو تهدأ على حال، كانت تفكر ولا تفكر، كانت تهمس فيما بينها وبين نفسها، فلا تكاد تعي ما يملأ عليها حياتها، ويستوعب فكرها**»[3]. يصف لنا الكاتب الحالة النفسية التي تؤول إليها المرأة المتوترة بسبب همومها، فهي لا تعرف معنى الهدوء والسكينة.

❖ **المرأة المسامحة:**

لقد أبدع الكاتب في إعطاء صور عديدة للمرأة، فيتطرَق إلى المرأة المسامحة التي تصفح وتغفر للجميع فنجده يقول: «**فأنا أعفو**».[4] فهذا تعبير صريح على أنها تصفح وتغفر لمن يخطئ معها.

يضيف أيضا قائلا: «**أجل أستطيع أن أعفو أستطيع أن أعفو، وأستطيع أن أزاول حياتي كأن شيئا لم يحدث قط، أجل، أجل، إذا صفح الإنسان وجب عليه أن ينسى الإساءة**

[1]– المصدر السابق، ص 193.

[2]– المصدر نفسه، ص 203.

[3]– المصدر نفسه، ص 183.

[4]– المصدر نفسه، ص 83.

برمتها».[1] يبيَن لنا الكاتب قدرة المرأة على المسامحة، واستمرار حياتها ونسيان كل ما عانته مع زوجها من ظلم وقهر وخيانة.

يخبرنا أيضا ويقول: «**ألم يفعل زوجي ما فعلته أنا بك...وصممت أن أبتعد عنه و أهجره، لكن أنا جاءت مهرعة وحدثتني حديث الرحمة، ففئت إلى نفسي، وثاب رشدي، وأنقذت بيتي من الدمار، لقد صفحت وعفوت**».[2] إن المرأة تغفر وتسامح من أجل الحفاظ على أسرتها من الضياع، حتى ولو كانت مظلومة.

❖ **المرأة الحسناء:**

أشار الكاتب أيضا في روايته إلى المرأة الحسناء، وبيَن سحرها وجمالها قائلا: «**تراءت كأنَها وردة بين حشائش إن لم تقل بين أشواك !وكل شيء سطع حولها، فكانت كالابتسامة التي أضفت النور على من يحيط بها**»[3]. يصف الكاتب المرأة الجميلة بأبهى الأوصاف حيث شبهها بالوردة لشدة حسنها.

ويضيف **تولستوي** في وصفه للمرأة الحسناء قائلا: «**وتألقت شفتاها بابتسامة ساحرة خالبة**»[4]. يكمن جمال المرأة الحسناء في ابتسامتها التي تضفي عليها سحرا وجاذبية.

يجسد لنا أيضا جمال المرأة في ما يلي: «**ورست عيناها الدعجاوان، المتسعتان اللتان تظلَلهما أهداب سود، طويلة على وجه بنظرة ناعمة دافئة**».[5] يصف عيون المرأة الحسناء التي تزيدها جمالا ورونقا.

---

[1]– ليون تولستوي' أنا كارنينا، تر، إيميل بيدس ، ص 83.

[2]– المصدر نفسه، ص 227.

[3]– المصدر نفسه، ص 44.

[4]– المصدر نفسه، ص 45.

[5]– المصدر نفسه، ص 73.

ويضيف قائلا: «**جاءت كاترين في الحقيقة لرؤية أنا كارنينا لما سمعته عن جمالها وفتنتها**»[1]. فالمرأة الحسناء تجعل الناس يتمنَون رؤيتها. ويقول أيضا: «**كاترين لم تنكر بأنَ أنا كارنينا آية بيّنة من إبداع الله في تكوينه، وأنَها تفوق بحسنها ما سمعته من أقوال الناس**»[2]. إنَ **أنا كارنينا** صورة من صور إبداع الله في خلقه.

ويعبر في روايته أيضا عن هذا النوع قائلا: «**كان مظهر أنا ابنة العشرين، لا بمظهر امرأة لها ولد في الثامنة**»[3]. إن المرأة الفاتنة مهما تقدمت في السن فجمالها يجعلها فتية.

يواصل الكاتب التحدث عن جمال المرأة فيقول: «**تنظر إلى خلقها القويم، وحسنها الخالص ولفتتها المدله، وقنعت بقوة سحرها، خرجت من حجرتها تميس دلالا، وتخطر عجبا وتتهادى في خفر مقرون بغنج**»[4]. ذهول المرأة الحسناء من جمالها، وعدم تصديق ما رأته في المرآة واقتنعت بأن سحرها فتنة.

يقول أيضا في جمال المرأة: «**فالمرأة الجميلة جميلة، مهما لبست، ومهما ارتدت ولن يزيدها اللباس في الحسن إلا أناقة وهاهي ذي أنا تبدو في ثوبها الأسود أشد فتنة**»[5]. فالجمال لا يكمن في اللباس والزينة، وإنما في المحيَا الجميل.

يخبرنا أيضا **تولستوي** في جمال المرأة: «**إنها الفتنة القاسية، إنها الروعة الباطشة، إنها الجمال العاصف الذي لا يبقى ولا يذر**»[6]. يصف لنا أرقى وأسمى درجات الجمال التي لا مثيل لها.

---

[1]– المصدر السابق، ص 84.

[2]– المصدر نفسه، ص 84.

[3]– المصدر نفسه، ص 85.

[4]– المصدر نفسه، ص 90.

[5]– المصدر نفسه، ص 90.

[6]– المصدر نفسه، ص 97.

ويواصل الكاتب حديثه قائلا: «**كانت أنا فاتنة في ثوبها البسيط الرائع، كانت فاتنة بذراعيها المستديرين، اللتين يزينهما سواران براقان، كانت فاتنة بجيدها الرخس الذي يحليه عقد من اللؤلؤ، كانت فاتنة بضفيرتها المتروكة على سجيتها، كانت فاتنة بلفتتها ونظرتها وبسمتها وحركتها، كانت فاتنة بقدميها الصغيرتين ويديها ووجهها**»[1]. يقوم هنا بالوصف الدقيق للملامح الفيزيولوجية، وكانت جميلة دون أن تبالغ في زينتها.

❖ **المرأة الغيورة:**

نجد صورة أخرى تتجسد في الرواية، وهي المرأة الغيورة لقوله: «**وصعدت فيه نظرها، فأحفظتها قوته، وفتوَته، وكدرتها ملامحه المرحة التي تخلق له الأصدقاء و المحبين، وعجبت في ما بينها وبين نفسها من هذا الإشراق الذي لا يخبو وهذا البهاء الذي لا يأفل أحنت عليه، ولعل سخطها كان الحافز إليه غيرتها ولعله كان نتاج الفارق بين نظرتها الذابلة وشبابه المتأنق الزاهر**»[2]. هذه صورة تبين لنا غيرة الزوجة من زوجها في بدنه وشبابه ووسامته التي تخلق له المعجبين.

يقول أيضا: «**رسم صورة للحاضنة الصبية التي جلبتها أنا لرعاية الطفلة، وكانت الفتاة مليحة على جانب كبير من القسامة، فحرك الغيرة في قلب أنا، انهماك فرونسكي في رسم صورتها، وكانت غيرتها سحابة في سماء سعادتها، وكانت سحابة ما عتمت أن اتسعت وكبرت وتضخمت، وجعلت تمتد رويدا، رويدا، وتتكاثف وتكفهرَ**»[3]. تظهر جليا غيرة المرأة من الحاضنة نظرا لجمالها وفتوَتها وازدادت غيرتها عندما رسمها زوجها.

يضيف الكاتب **تولستوي** في إظهار ملامح المرأة الغيورة فيقول: «**واستعر أُوَارُ الغيرة في قلبها، ولم تنشأ غيرتها من امرأة معينة، بل كانت غيرتها من تناقص حبه لها، ولأنها لم**

[1]– المصدر السابق، ص 96.

[2]– المصدر نفسه، ص 31، 32.

[3]– المصدر نفسه، ص 267.

تركز غيرتها على شيء معين فقد كانت تتمسك بكل شيء لتنتقل بغيرتها إليه. فكانت كلمة واحدة تكفي لتحويل اتجاه غيرتها من اليمين إلى الشمال»[1]. تظهر غيرة هذه المرأة من عدم اكتراث زوجها لها، وعدم الاهتمام بها وليس سبب الغيرة امرأة.

❖ **المرأة المقهورة:**

عبر الكاتب عن نوع آخر للمرأة والتي شغلت حيزا هاما في روايته وهي المرأة المقهورة، حيث أورد العديد من المواقف عنها كقوله: «**فصرخت من دون أن تنظر إليه، وكأن صرختها كانت عن ألم جسدي حاد...اذهب...اذهب...اذهب»**[2]. هذه المرأة مقهورة من زوجها الذي خانها ولم يكترث لمشاعرها.

يواصل الحديث عن قهر المرأة في: «**وغصَت، واحتقن الدم في وجهها، ما أصعب الكلمة، ما أصعب الكلمة، تقولها لرجل عاشرته وعاشت في كنفه وأنجبت منه أطفالا»**[3]. كذلك هذه صورة أخرى عن المرأة التي قهرها زوجها وأهانها.

أيضا يبين لنا الكاتب معاناة المرأة المقهورة في: «**أنا ذاهبة من هنا، ذاهبة غلى غير رجعة، فاغتبط ففي إمكانك العيش مع خليلتك، عش معها أيَها الوغد»**[4]. نرى هنا رغبة المرأة المقهورة في الرحيل من أجل التخلص من قهرها ومعاناتها وألمها.

ويوضح أكثر ألم المرأة المقهورة في: «**وطوحت بنفسها إلى الأرض، معولة، وصاحت بصوت يذيب الجلمود، يا إلهي لقد ذهب، يا إلهي لقد انتهى كل شيء»**[5]. نرى في هذه الفقرة معاناة المرأة المقهورة وخوفها في آن واحد من فقدان زوجها.

---

[1]– المصدر السابق، ص 341، 342.

[2]– المصدر نفسه، ص 32.

[3]– المصدر نفسه، ص 34.

[4]– المصدر نفسه، ص 35.

[5]– المصدر نفسه، ص 352.

❖ **المرأة الصريحة والجريئة:**

لعبت المرأة الصريحة، دورا هاما في رواية **تولستوي** فنجده يقول: «**أيقنت كاترين مما رأته ولحظته أن المرأة الساحرة هذه صريحة، صراحة متناهية. لا تخفي شيئا ولا تبطن أمرا، وتبين سواه**».[1] تتجلى لنا الصراحة الكاملة لهذه المرأة "**أنا**".

ويواصل **تولستوي** كلامه موضحا: «**وصارحت زوجها بما حصل، جهرت له بنفورها منه، وبميلها لفرونسكي، وأقنعت نفسها بعد ذهابه بأن عملها كان عملا حكيما، أملته أصالة الرأي، فهي لا تقوى بعد اليوم على متابعة الحياة معه، هي لا تقوى على مواصلة حياة يفعمها الكذب والتصنَع والرياء**»[2]. فهنا نلاحظ تجلي جرأة المرأة، واعترافها بأنها تحب رجلا غيره، فهي لا تستطيع مواصلة حياتها الزوجية المبنية على الخيانة، كما نرى أن الصراحة مهما كانت قاسية علينا، إلا أنها تريحنا.

❖ **المرأة المحبوبة:**

لقد وظَف **تولستوي** عبارات وجملا تدل على المرأة المحبوبة نستدل على هذا بقوله: «**فأحاط بها الأطفال، وكانوا قد تعلقوا بها وأحبوها. ولا غرابة في ذلك، فحب الطفل من حب أمه، وفوق ذلك كانت أنا قريبة إلى قلوب الصغار لما تضفيه عليهم من لطفها ورقتها وانسها ولما تقابلهم به من صبر وطول أناة**»[3]. فهنا الكاتب يبرز لنا تعلق الأطفال بعمتهم "**أنا**" فمتى كان الإنسان يتميز بالحنان والعطف فحتما يكون محبوبا.

---

[1]– ليون تولستوي' أنا كارنينا، تر، إيميل بيدس ، ص 85.

[2]– المصدر نفسه ، ص 183.

[3]– المصدر نفسه، ص 85.

ونجده أيضا يقول: «**ونهضت من مكانها، وجعلت تداعب الأطفال وتلاعبهم**»[1]. فالمرأة المحبوبة تتعامل بحب مع كل الناس وحتى مع الأطفال.

ويستمر الكاتب في إبراز سمات المرأة المحبوبة قائلا: «**واندفعت نحوهم فعانقتهم و حملتهم وجعلت تدور بهم في مرح وحبور وسط الغرفة**».[2] تبيَن هذه الفقرة مدى تعلق أنا بالأطفال وهذا ما جعلها محبوبة لديهم.

❖ **المرأة الواثقة من نفسها:**

يخبرنا الكاتب عن هذا النوع من المرأة الذي وضفته في روايته فيقول: «**نظرت إلى نفسها في المرآة، رأت السرور مستحوذا عليها، أنها في أحسن حالاتها، و أنها متملكة لشعورها، مسيطرة على أعصابها واثقة من نفسها، مطمئنة إلى قوتها و إرادتها**»[3]. فالمرأة الواثقة من نفسها ومن شعورها، والمسيطرة على نفسها، تعيش مرتاحة البال والضمير.

❖ **المرأة المحبة للخير:**

أشار الكاتب في روايته إلى المرأة المحبة للخير فيقول: «**ألا يستطيع المرء أن يسدي خدمة ما لهذه العائلة المرزوءة؟**»[4]. حب المرأة للخير يجعلها تساعد أي شخص غريب عنها، فهي في هذه الرواية تريد أن تساعد المرأة التي توفي زوجها إثر حادث.

[1]– المصدر السابق، ص 87، 88.

[2] المصدر نفسه، ص 88.

[3]– المصدر نفسه، ص 62.

[4]– المصدر نفسه، ص 77.

يضيف **تولستوي** أيضا: «**الله وحده يعلم إن كان القلبان قد خلصا من الضغائن، الله يعلم إن كانا قد تصالحا وتصافيا !** »[1]. فهذه المرأة كانت قد ساعدت داريا، زوجة أخيها للرجوع لزوجها، وقد أصلحت بينهما.

يواصل الكاتب حديثه قائلا: «**كل التوفيق والحمد لله، لقد كان الخصام على أشده بين أوبلينسكي وزوجه ولولا وجودي لانفصل الاثنان وتصدَع البنيان وتشتتت الأسرة**»[2]. فهنا تجلى دور هذه المرأة في الإصلاح بين الزوجين وإنقاذ الأسرة من الضياع والدمار.

يقول أيضا: «**مازلت مصرَة على استحلافك بكل عزيز، وغال أن تنزع هذه الفكرة الكريهة من رأسك**»[3]. فهنا هذه المرأة ترجو من زوج **أنا** أن لا يطلقها، لأن الطلاق يهدم الأسرة.

يخبرنا أيضا: «**تريَث يا كارنين، اتَق قليلا ولا تهب التقاليد البالية، بل ثب إلى الأمام واظفر بنزعتك الإنسانية السامية**»[4]. هذه المرأة تريد المصالحة بين الزوجين لأن "داريا" عانت نفس الأمر، ولا تريد **لأنا** ذلك.

❖ **المرأة الحاقدة:**

أعطى لها مكانا في روايته وأظهر حقدها قائلا: «**فالمرأة متى مقتت كادت وأوقعت...وقد مقتت هذه المرأة ليفين، فآلت أن تقهره وتكيد له، وقد طالما ردَدت أعجب بنا من ندين، لا نجتمع، هو يكرهني، وأنا أبادله البغض، وأجد ما يعتمل في صدرينا من نزعات**

[1]– المصدر السابق، ص 88.

[2]– المصدر نفسه، ص 108.

[3]– المصدر نفسه، ص 226.

[4]– المصدر نفسه ، ص 227.

الكراهية والوجد كثيرا من المتعة واللهو»[1]. يبين لنا مدى كراهية وحقد هذه المرأة على ليفين، حيث تجد بغضها لهذا الرجل الكثير من التسلية والمتعة.

❖ **المرأة الصديقة:**

يقول في هذا الصدد: «**فأنا أستطيع أن أقطع معك الفيافي والقفار وأجوب الأمصار والأقطار، من دون أن يطرأ على مشاعري من قربك وحديثك سأم... فأنت من النساء اللواتي يفيض منهن الحبور، حتى يصبح الصمت في صحبتهن لذيذ، والكلام ألذ!** »[2]. هنا تظهر صفات المرأة الصديقة في السفر فرفقتها ممتعة وحديثها أمتع.

❖ **المرأة المطيعة:**

تحدث **تولستوي** في روايته عن المرأة المطيعة لأمها ويتجسد ذلك في: «**كانت رغبتها متفقة مع رغبة أمها، إلا أن العوامل التي كونت رغبة أمها آلمتها...كلا لن يحول بيني وبين قلبك أمر يا أماه، ولكني لا أعلم ماذا أقول، ولو شئت الحديث لجهلت من أين أبدأ**»[3]. نرى تضحية الابنة المطيعة "كاترين" بحبها من أجل إرضاء أمها.

يقول أيضا: «**لقد استجابت لها كريمتها، واتخذت من مثالية فرونسكي نبراسا تستضيء به وتسترشده، وها هي تضع حدا لأحلام ليفين وتفهمه صراحة أنها لن تكون له فنعم الابنة ابنتها!** »[4]. استجابت الابنة لطلب أمها المتمثل في الزواج بفرونسكي والابتعاد عن حب حياتها "ليفين".

❖ **المرأة المريضة:**

[1]– المصدر السابق، ص 64.

[2]– المصدر نفسه، ص 75.

[3]– المصدر نفسه، ص 61.

[4]– المصدر نفسه، ص 64.

تطرق الكاتب في روايته إلى المرأة المريضة، ويتجلى ذلك في: «**أصاب كاترين بعد تلك الوليمة، وصب شديد...أفعم قلبها بالحزن، وأصابها السقم، فنحل عودها، ورق جلدها، وتولاها شحوب واصفرار... كانت مريضة وزاد سقمها بمجيء الربيع، فأمست ضعيفة معتلة، مصفرة الوجه لا تميل إلى الحركة وتنفر من كل مجهود**»[1]. هذه سمات المرأة المريضة، فقد حزنت لما طال عليها المرض فهزلت، واصفرت ولا تستطيع الحركة.

يواصل **تولستوي** وصفه للمرأة المريضة فيقول: «**جعل النطاسي الشهير يصف الطريقة المثلى لتقوية شهية كاترين وحثها على الأكل**»[2]. نفهم من هذه الفقرة أن الكاتب يبين لنا شدة مرض كاترين إلى درجة أنها فقدت شهيتها.

❖ **المرأة الخجولة:**

لقد أشار **تولستوي** كذلك في هذه الرواية إلى المرأة الخجولة ويبرز أهم المواقف لخجلها وحيائها قائلا: «**فقاطعتها الفتاة ووجهها يتضرع حياءا : أماه، أرجوك، أرجوك أن لا تقولي شيئا، فأنا أعرف، أعرف كل شيء**»[3]. رغم حبها لليفين إلا أن كاترين خجولة من أن تفصح شعورها لأمها.

ونجده أيضا يقول: «**كان يطغى عليها شعور بالخجل والحياء، لأنها كانت نداء هتفت به عيناها... ظلَت سنين عديدة، وهي تذوب خجلا كلما تذكرت تلك النظرة التي لم تتجاوب أصداؤها إلا في قلبها الفتي**»[4]. خجلت هذه المرأة مما فعلته مع ليفين.

ويقول أيضا في هذا الصدد: «**كانت كاترين مضطربة متضرجة الخدين، لامعة العينين، ولعل تهيجها كان من جرَاء الخجل الشديد الذي شاب مشاعرها، ساعة تعرت أمام**

[1]– ليون تولستوي' أنا كارنينا، تر، إيميل بيدس ، ص 115.

[2]– المصدر نفسه، ص 118.

[3]– المصدر نفسه، ص 61.

[4]– المصدر نفسه، ص 92.

هذا الرجل»[1]. فكاترين خجلت كثيرا عندما تعرت أمام الطبيب الذي يعالجها، فمن شدة الخجل تغيرت ملامح وجهها.

[1]– المصدر نفسه، ص 118.

خاتمة

وصلنا في نهاية هذا البحث الموسوم بـ: "صورة المرأة في الأدب الروسي" في رواية "آنا كارنينا" للكاتب تولستوي إلى مجموعة من النتائج نوجزها في:

– الصورلوجيا علم ذو أهمية كبيرة في حياة الشعوب، وتتجلى الأهمية القصوى لها في نقل الآخر لنا، حيث يركز هذا العلم على تصوير الواقع الثقافي والفكري الخاص بالأجنبي.

– تهدف الصورلوجيا إلى تنمية وتطوير الجانب الفكري والثقافي، كما تسعى إلى توضيح الصور المغلوطة المكونة عن الشعوب، فتساهم في إزالة سوء التفاهم، كما تقوم بالتقرب من النصوص وفهمها.

– تولستوي من الأدباء الروس الذين كان لأعمالهم صدى كبير، ليس فقط لدى القارئ الروسي وإنما لدى القارئ في كل أنحاء المعمورة، إذ تناولت رواياته الحديث عن مختلف جوانب المجتمع الروسي، ومن رواياته التي حازت على إعجاب الكثيرين رواية "آنا كارنينا".

– "آنا كارنينا" هي فعلا رواية، جاءت لتعبر كائناتها الورقية، أو أبطالها الورقية، أو شخصياتها الورقية، عن صورة المرأة في المجتمع الروسي، ومع اختلاف هذه الصور التي عكست لها جوانب عديدة من الحالات النفسية والاجتماعية، وكذلك الاقتصادية للمرأة الروسية.

– صورة المرأة الخائنة كانت طاغية على الرواية، وكأن الأديب تولستوي بتصويره للعديد من نماذج المرأة الروسية، يريد أن يحذر مجتمعه أو غيره من هذه المرأة، التي تحمل بذور الخيانة في ذاتها، وهذا ما ورد في الرواية.

– تعددت صور المرأة في رواية "آنا كارنينا" من بينها المرأة المهانة، المرأة المهمومة، المرأة الغيورة، المرأة العنيفة، المرأة الجميلة، المرأة الصريحة، المرأة الأم والمرأة الخائنة ... الخ، هذا التعدد يعكس لنا اختلاف الشخصيات والنفسيات وكثرتها. وربما يعود هذا إلى المساحة الشاسعة ليست فقط الجغرافية، وإنما الاجتماعية، للمجتمع الروسي، أو للإنسان الروسي إن صح التعبير.

– عكست لنا رواية "آنا كارنينا" صورة مصغرة عن مجتمع أنثوي كبير، حتى وإن مثله الكاتب في عدد محدود من الشخصيات.

– وختاما حاولنا من خلال هذه الدراسة لنفتح جانبا من جوانب البحث، حسبناه والله حسيبنا، لم يتناول من قبل، ونرجو أن نكون قد وفقنا وإن كان كذلك فمن الله وعونه، وإن اخطأنا وما أصبنا فمن أنفسنا وتقصيرنا.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

1- ليون تولستوي، أنا كارنينا، تر، إيميل بيدس، دار العام للملايين، ط5، شباط فبراير، 2003م.

2- ليون تولستوي، أنا كارنينا، تر، إيميل بيدس، دار العام للملايين، ط9، 2009م.

المراجع العربية:

1- عصفور أحمد جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، دت.

2- ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)، علم المعرفة، الكويت، دط، 1434هـ، مارس، 2013.

3- ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 2000.

4- مكارم الغمري، الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، علم المعرفة، دط، يناير 1978.

5- مكارم الغمري، مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي، علم المعرفة، دط، نوفمبر تشرين الثاني، 1991.

6- ياسين الأيوبي، واقعية الأدب في رواية أنا كارنينا لتولستوي، الدار النموذجية، صيدا، بيروت، 1422هـ-2001م.

المراجع المترجمة:

1- أرسطو، فن الشعر، تر، محمد شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، دط، 1997م.

2- دانييل هنري باجو، الأدب العام المقارن، تر، غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1997م.

3- فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، تر، علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع للنشر، دمشق، سوريا، دط، 1995م.

المعاجم:

1- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، المجلد الرابع.

2- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط4، 2005، المجلد الثامن.

3- الفيروز آبادي، مجد الدين يعقوب، قاموس المحيط، المطبعة الحسنية المصرية، ط2، 1344هـ، الجزء الثاني.

4- إيميل يعقوب وآخرون، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987م.

5- وهبة مجدي، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1974م.

المجلات والدوريات:

1- خالد عمر يسير وإبراهيم الشبلي، الذات والآخر في الرواية السورية (تكريس مبدأ القوة)، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 15، 2013م.

2- عيكوس الأخضر، الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية، مجلة الآداب، العدد الأول، 1994م.

3- ماجدة حمود، صورة الشرق لدى هرمان هيسه، مجلة جامعة دمشق، مجلد 19(1+2)، 2013.

الرسائل الجامعية:

1- خالد بوزياني، الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين، رسالة معدة لنيل شهادة الدكتوراه في الدراسات اللغوية والنظرية، 2006-2007.

2- نصيرة مرجان، صورة الجزائر في كتابات الرحالين الألمان، هابنسترايت وفون مالتسان، رسالة أعدت لنيل شهادة الماستر، 2013-2014.

3- وجدان يحي محمداه، الأدب المقارن في سوريا (اتجاهاته وقضاياه، 1970-2000)، جامعة البعث، 2010-2011م.

ملخص الدراسة

وقفت هذه الدراسة الموسومة بـ: "صورة المرأة في الأدب الروسي" في رواية "آنا كارنينا" للكاتب الروسي الشهير تولستوي، ذلك بهدف التعرف على المجتمع الروسي بصفة عامة، والمرأة بصفة خاصة، حيث أبدع الكاتب تولستوي في تصوير المجتمع الروسي بمختلف طبقاته في أدق مرحلة من مراحل تاريخه، والتعبير عن مختلف أنواع المرأة الروسية.

وفي دراستي هذه، سأذكر وفق الترتيب والأنواع التي أوردها الكاتب في المدونة، فنجد عدة نماذج للمرأة وهي: المرأة المهانة، المرأة المهمومة، المرأة الغيورة، المرأة العنيفة، المرأة الجميلة، المرأة الخائفة، المرأة الأم، والمرأة الخائنة ... الخ.

كانت نتيجة بحثي أن الكاتب تولستوي وفق في تجسيد واقع المرأة الروسية وأحسن تصويره لها.

Summary

This study, entitled « The image of women in Russian literature» in Anna Karenina's novel by the famous Russian writer Leo Tolstoy, stood in the portrayal of Russian society in géneral and women in particular.

Where the writer Tolstoy excelled in portraying the Russian society in all its layers at the most precise stage, from historical stages, and to express the various types of Russian women.

In this study, i will mention in the order of types listed by the writer in the book, we find several models of women's : humiliated women, careworn women, the jealous women, the beatiful women, the frightened women, mothers, the traitorous women … etc.

The result of my research was that the writer Tolstoy in accordance with the embodiment of the reality of Russian women and best photographed.

فهرس

شكر عرفان.

مقدمة. أ–ب

الفصل الأول: الصورلوجيا مفاهيم ومصطلحات. 4 – 18

أولا– تعريف الصورلوجيا: 4

أ– تعريف الصورة لغة. 4

ب– تعريف الصورة اصطلاحا. 4

ج– تعريف الصورلوجيا اصطلاحا. 6

1– نشأة الصوراتية. 6

2– مجال دراسة الصورة: 7

أ– النماذج الأدبية. 8

ب– علم الصورة والهوية. 8

3– أهمية الصورلوجيا. 11

4– أنواع الصورة: 11

أ– صورة شعب في أدبه. 11

ب– صورة شعب في أدب شعب آخر. 11

ثانيا– الرواية الروسية في القرن التاسع عشر: 12

أ– المرحلة الأولى. 13

ب– المرحلة الثانية. 15

ج– المرحلة الثالثة. 17

الفصل الثاني: صورة المرأة في رواية أنا كارنينا. 20 – 46

1– نبذة عن الكاتب. 20

2– ملخص الرواية. 21

3– تجلي صورة المرأة في رواية أنا كارنينا. 22

خاتمة. 48

قائمة المصادر والمراجع. 51

ملخص.

ملخص بالانجليزية.