الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشاذلي بن جديد الطارف

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

تجليات ما بعد الحداثة في الرواية العالمية

أطروحة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الدكتوراه (ل.م.د)

شعبة: الدراسات الأدبية

تخصص: أدب عالمي ومقارن

إعداد الطالبة:

ريان كشاو

إشراف الدكتورة:

ليلى تحري

لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
عبد اللطيف حني	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشاذلي بن جديد الطارف	رئيسا
ليلى تحري	أستاذ محاضر "أ"	جامعة الشاذلي بن جديد الطارف	مشرفا ومقررا
رشيد قريبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة	عضوا مناقشا
وردة ربعاني	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشاذلي بن جديد الطارف	عضوا مناقشا
فتيحة عاشوري	أستاذ محاضر "أ"	جامعة الشاذلي بن جديد الطارف	عضوا مناقشا
سميحة عباس	أستاذ محاضر "أ"	جامعة باجي مختار عنابة	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي: 2025/2024

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَآ إِن نَّسِينَآ

أَوْ أَخْطَأْنَاۚ ﴾

[البقرة: 286]

صَدَقَ ٱللَّهُ ٱلْعَظِيمْ

إلى الذي قال لي ذات يوم: "ستكونين خليفتي في الأدب المقارن" أستاذي الفاضل البروفيسور رشيد قريبع.....حبا وإجلالا واحتراما.

شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، أما بعد....

أتوجه بالشكر والحمد والثناء لله العظيم ذي الفضل والجود والإحسان، على فضله وتوفيقه لي على إنجاز هذا العمل، وأتضرع له على لسان نبيه سليمان عليه السلام ﴿ رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ نِعۡمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنۡ أَعۡمَلَ صَٰلِحٗا تَرۡضَىٰهُ وَأَدۡخِلۡنِي بِرَحۡمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ ١٩ ﴾ **سورة النمل –الآية** 19–

ومصداقا لقوله تعالى في محكم تنزيله ﴿ لَئِن شَكَرۡتُمۡ لَأَزِيدَنَّكُمۡ ﴾ **سورة إبراهيم – الآية** 07– **أتقدم بأسمى عبارات الشكر والامتنان لأستاذي الفاضل معلم الأجيال وعماد الأدب المقارن والعالمي الأستاذ الدكتور رشيد قريبع، على تعليمي ودعمي وتوجيهي منذ مرحلة الماستر، وعلى منحي شرف مرافقته والنهل من علمه، وعلى تشجيعه الدائم لي في لحظات شكي وانهزامي، وعلى جبر خاطري في كل مرة كسرتني صعوبة الطريق، فكان لي نعم الأب والمعلم والمرشد، ولأن الكلمات تعجز عن وصف عمق امتناني، أقول له بشراك قول النبي –صلى الله عليه وسلم–: {إن الله وملائكته وأهل السماوات والأرض حتى النملة في جحرها وحتى الحوت ليصلون على معلم الناس الخير} (رواه الترمذي** 2685**).**

هذا واعترافا مني بالجميل أتقدم بجزيل الشكر لأساتذتي الأفاضل وزملائي الكرام في قسم الآداب واللغة العربية وقسم الترجمة في جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، كل باسمه ومقامه الزكي، إضافة إلى الأساتذة الكرام في قسم اللغة والأدب العربي

في جامعة الشاذلي بن جديد الطارف، ولجنة التكوين في الدكتوراه وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور عبد اللطيف حني، الذي أحاطنا برعايته وعلمه وتوجيهه، وعلى حرصه علينا وعلى انشغالاتنا العديدة، والأستاذة الكريمة الدكتورة وردة ربعاني على حبها وطيبتها، وكل الأساتذة الأعزاء الذين رافقونا طيلة هذه السنوات.

أجدد شكري للسادة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على تكبدهم عناء القراءة والتصويب، وللأستاذة المشرفة الدكتورة ليلى تحري على إشرافها وتعبها وتشجيعها وحرصها الدائم وملاحظاتها القيمة التي بفضلها تجاوزت كثيرا من العقبات، فأدعو لها بكل التوفيق في حياتها العلمية وخدمة العلم والعلماء.

كما أتقدم بخالص الشكر والامتنان للأستاذ الدكتور زكرياء مخلوفي على تواضعه وطيب معاملته، وأفضاله الدائمة، وهو السباق لمد يد العون عند الحاجة، وتيمنا بقول النبي –صلى الله عليه وسلم– {طوبى لمن جعل الله مفاتيح الخير على يديه} (رواه ابن ماجه 195)، أقول رفع الله مقامك في الدارين وجزاك خير ما جزى به عباده الصالحين.

لا يفوتني أن أشكر رفقاء الدكتوراه، زملاء العلم والمعرفة، ومن شاركتهم لحظات الفرح والضعف والأمل، وكل الذين أناروا دربي دينا ودنيا.

نحمد الله سبحانه وتعالى حمدا يليق بجلال وجهه العظيم على توفيقه وهديه، فما وصلنا إليه من نجاح وما أحاط بنا من نعمة فهو من فضله وكرمه وتيسيره، ونسأله جل جلاله أن يسخرنا لخدمة عباده الصالحين، وأن يجعل عملنا صالحا وعلمنا نافعا فهو الهادي إلى سواء السبيل، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

مقدمة

استطاعت الرواية أن تجمع الأجناس البشرية وتوحدها ضمن إطار من الكتابة، كما تمكنت من تجميع الأجناس الأدبية في حدودها وبين دفتيها، ولم يخرج الإنسان في الأرض كلها عن دائرة هذا الجنس الأدبي.

هذا وقد مر الإنسان على مراحل عديدة منها الحداثة التي نظر إليها المفكرون بوصفها شكلا فكريا وأدبيا جمع المتناقضات ووحد المتصارعين، والحداثة هي التي سعت باسم العقل إلى الخروج بالعالم من الظلمات إلى النور والتقدم.

لقد استعاد الإنسان في عهد الحداثة جزءا من حريته المسلوبة، ولكن ما لبث الأمر أن انقلب إلى دمار شامل، وذلك لأن العقل البشري الذي وعد البشرية بالخلاص، تحول إلى وسيلة للاستبداد والطغيان، فكانت ما بعدد الحداثة بذلك نتيجة حتمية للفوضى والتمزق اللذين عرفهما العالم.

عبرت الرواية عن كل هذه التحولات، وسعى المبدعون إلى ترجمة الفوضى في قالب وفي نصوص متفرقة على الأدب العالمي كله، ورغم كون الموضوع واسعا ومتشعبا لا يمكن محاصرته في أطروحة واحدة، حاولت الدراسة أن تكون تحت عنوان يجمع الشتات ويود إلى استخلاص المرتكزات الأساسية لما بعد الحداثة، فكان عنوان البحث موسوما "**تجليات ما بعد الحداثة في الرواية العالمية**".

لقد بدا واضحا منذ الخطوات الأولى أن العالمية تعني كل ما أنتج في الأدب العالمي، ولذلك آثرت هذه الدراسة التماس مظاهر ما بعد الحداثة في جنس الرواية دون المسرح أو الشعر أو غيرهما من الأجناس الأدبية التي اندغمت في الرواية، وذلك لما لهذه الأخيرة من قدرة على الجمع بين المتناقضات، مركزة في ذلك على إسهامات الرواد خاصة، وذلك بغية استشفاف ملامح ما بعد الحداثة في نصوص عالمية مختلفة الألسن.

هذا وقد كان طبيعيا أن ينطلق العمل من إشكالية أساسية هي:

إذا كانت الحداثة مشروعا لم يكتمل كما عند مؤسسيها، وفشلت في تحقيق الطموحات المرجوة منها، هل ما بعد الحداثة هي الوصفة الدوائية لعلاج أمراض الإنسان المعاصر؟

وقد قاد هذا التساؤل إلى أسئلة أخرى فرعية تحدد مجال البحث وتبين تمظهرات ما بعد الحداثة في عدد من النصوص الروائية المختارة انطلاقا من خصوصيتها الفكرية والأدبية، وكانت الأسئلة التي سعى البحث للإجابة عنها هي:

-إذا كانت الحداثة قد أعلت من فكر المراكز، وجاءت ما بعد الحداثة لتسائل الفكر الحداثي وتبشر بموت المتعاليات والأنساق الفكرية الكبرى وتعلي من فكر الهوامش، ألا يعني ذلك أن ما بعد الحداثة ما هي إلا مركزة لمركز آخر اسمه الهامش؟

-إلام تهدف هذه المشاريع الفكرية ما بعد البنيوية؟ هل هي مشاريع تحررية؟ أم أنها مشاريع ذات ملابسات إيديولوجية تهدف إلى هدم البنى والتصورات الإنسانوية؟

-ما هي تجليات ما بعد الحداثة في الرواية العالمية؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة، كان طبيعيا وضع خطة تروم الإحاطة بكل هذا الفضاء وهذا الفكر المتعالي الذي سيطر ولا يزال على الساحة الإبداعية في كل العالم، وكانت هذه الخطة كالآتي:

مقدمة تناولت الخطوات الإجرائية المعتادة في البحث، ثم أعقبت بمدخل تحت عنوان: "**من هواجس الحداثة إلى تشظي ما بعد الحداثة**" حاول استيضاح معنى الحداثة ومرجعياتها إضافة إلى المأزق الذي ألم بها والذي استدعى ظهور ما بعد الحداثة بروادها ومختلف أسسها، لينتقل بعد ذلك للحديث عن الرواية الجديدة كأحد أبرز مظاهر ما بعد الحداثة في الأدب، ومختلف السياقات التي أدت إلى ظهورها وكيفية تعاملها مع قضايا المجتمع، بعدها جاء الفصل الأول بعنوان "**تجليات ما بعد الحداثة في روايتي الغيرة والتحول**" ليناقش أهم تمظهرات ما بعد الحداثة في الروايتين الجديدتين الفرنسيتين **الغيرة لألان روب غرييه والتحول لصاحبها ميشال بوتور**، ليستشف أن هذا النوع الروائي قد حطم تقاليد الكتابة الروائية التقليدية، من شخصيات وزمن وانعكاس ذاتي، واستطاع بطرقه أن يعبر عن حالة الفوضى والعدمية التي أحس بها إنسان ما بعد الحربين العالمتين، كما تمكن من إشراك القارئ في العملية الإبداعية.

أما الفصل الثاني الموسوم "**الرواية الجديدة: موت السرديات الكبرى وتفكيك سلطة المتعاليات**" فقد عالج قضية الميتاقص التاريخي وتقويضه للتاريخ وإعادة بنائه معتمدا على عنصر التناص الذي يؤكد حضورُه على حتمية تعالق النصوص، كما يدحض وجودُه في الآن ذاته قضية الأصالة التي ركزت عليها الحداثة، إضافة إلى السخرية كعنصر يسمح بانتقاد التاريخ، هذا المتعالي الذي تم إحاطته بهالة من القداسة مكنته من تمرير أفكار نابعة من توجهات إيديولوجية دون مساءلة أو نقد، وقد تمت الإحاطة بكل هذه من خلال معالجة نص **امرأة الملازم الفرنسي لجون فاولز**، هذا النص الروائي الساخر الذي استطاع مؤلفه من خلاله أن يبدي امتعاضه من المجتمع الفيكتوري وما اعتراه من فساد وصراعات.

وقد تتبع الفصل الثالث "**خطاب الهامش**" قضية حق الرد بالنسبة للمهمشين والمقموعين من قبل السلطات المركزية، هذه السلطات التي مارست كل أنواع الاضطهاد في حق الهامش إبان الحداثة، إلى أن جاءت ما بعد الحداثة لتعيد الاعتبار لهذه الفئات، ولتمنحها حق الحديث والتعبير عن مآسيها، وقد تبلور هذا التتبع في قضيتين رئيستين هما؛ ما بعد الكولونيالية ودفاعها عن سكان المستعمرات وإعادة قراءة الخطابات الاستعمارية من جهة، والنسوية وما بعد النسوية واهتمامها بقضايا المرأة ومختلف حقوقها المسلوبة من قبل السلطة البطريركية من جهة أخرى، وقد ظهرت هاتان القضيتان بوضوح في رواية **بحر سارغاسو الواسع لجين ريس**، هذه الرواية التي جمعت ملامح الضياع والتشتت التي ألمت بالمرأة في مجتمع ما بعد الاستعمار، وما رافق ذلك من آثار مدمرة تحيل بشكل جلي على الدمار الذي ألم بالشعوب المستعمَرة عامة والنساء بشكل خاص.

وقد جاءت خاتمة البحث متوجة لمساره، عاكسة لمحتواه، حيث أوجز فيها أهم ما تم التوصل إليه من نتائج؛ عن الحداثة وما بعد الحداثة وتعاملهما مع العقل والإنسان والمركزيات التي قام عليها العالم في فترات سابقة، هذا المركزيات التي رسختها الحداثة بصرامة، وعملت ما بعد الحداثة على تحطيمها، إضافة إلى تمظهر هذه الأخيرة في بعض النماذج الروائية العالمية، بداية بالرواية الجديدة الفرنسية التي حطمت النموذج السردي التقليدي، مرورا برواية الميتاقص التاريخي التي جعلت من التاريخ مادة أولية للمساءلة وإعادة

التشكيل، وصولا إلى خطاب الهامش وإعطاء الكلمة للطبقات التي عانت من تكميم الأفواه قرونا طويلة، كما ذيل البحث بثبت للمصادر والمراجع المعتمدة في الدراسة.

تسعى هذه الدراسة إلى إعادة النظر في بعض التوجهات لدى النقاد، لذلك تم الحرص على إبداء الرأي ومخالفة بعضها بالاستعانة بما كان لازما ومساندا في النصوص المستخدمة، وعليه كان استخدام النقد الثقافي منهجا هو الأنسب لهذا البحث؛ لما يسمح به من تجاوز لعزلة النصوص الأدبية، ودراستها باعتبارها جزءا من البنية الثقافية الأكبر الحاملة للإيديولوجيات السائدة، ولقدرته الكبيرة على تفكيك مظاهر السلطة، والبحث في القضايا الثقافية الكبرى كالهوية والصراعات الاجتماعية التي خلفتها الحداثة، كما يسمح انفتاحه على ضروب المعرفة الأخرى بدراسة النصوص من زوايا متعددة وتفكيك الإيديولوجيات والأنساق المضمرة فيها للكشف عن توجهاتها وانحيازاتها، ومنه فهم الديناميات الثقافية والاجتماعية بعيدا عن فردية التجارب وعزلتها، مما يمكن من استشفاف تمظهرات ما بعد الحداثة في النصوص المختارة بشكل أوضح.

تقتضي طبيعة هذا البحث عودة إلى كثير من النصوص والكتب الأجنبية، هذه الكتب التي تمت قراءتها في لغاتها الأصلية، كما تمت ترجمتها أو تأويلها للاستفادة منها، أو بوصفها شواهد وظفت في الدراسة التي لم تكتمل إلا بوجود عدد من المصادر والمراجع المهمة، بدءا بروايات **La Jalousie (Alain Robbe-Grillet)**

La modification (Michel Butor)

The French Lieutenant's Woman (John Fowles)

Wide Sargasso Sea (Jean Rhys)، بوصفها مصادر للدراسة، إضافة إلى مراجع عربية من بينها؛ كتاب **في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض، ومحمود أحمد العشيري** وكتابه **الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة "دليل القارئ العام"**، وأخرى أجنبية منها:

A Poetics of postmodernism, History, Theory, Fiction (Linda Hucheon)

The Cultural Turn, selected writings on the postmodern (Fredric Jameson)

إضافة إلى كتب مترجمة مثل؛ **ديفيد هارفي** وكتاب **حالة ما بعد الحداثة (بحث في أصول التغيير الثقافي)**، وكتاب **دليل ما بعد الحداثة لستيوارت سيم**، وغيرها كثير.

كما استعان البحث بعديد من الدراسات السابقة التي خاضت في الموضوع، وقد تراوحت بين مقالات وأطاريح؛ من بينها أطروحة **محمد جديدي الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي**، وأطروحة **« Beacause of you : understanding second person storytelling »** لـ **Evgenia Iliopoulou**، إضافة إلى مقال **الرواية الجديدة الاختراق والرؤى لبوسماحة مويسي**، و **Reflection and revelation in Michel Butor's la modification** لـ **Lars G.Warme**، وهي على وفرتها لم تفلح في الإحاطة بكل جوانب الموضوع، ولم تتمكن من جمع كل تمظهرات ما بعد الحداثة في السرود العالمية، كما أن كثيرا منها اعتمد مقاربة بالعودة إلى النصوص المترجمة، وقد لوحظ أن بعضا من الترجمات لم يكن دقيقا وأمينا ولذلك يعد هذا البحث إضافة نوعية لما بعد الحداثة وأشكال تجليها في الرواية العالمية.

وقد عاد اختيار هذا الموضوع تحديدا إلى جملة من الدوافع، لعل أبرزها الاهتمام بالرواية العالمية وخاصة المكتوبة باللسان الأجنبي، وذلك لما تحمله من أفكار وثقافات غربية تمد القارئ المتفحص بحمولة ثقافية متشعبة، وتسهم في تنمية مهاراته اللغوية من جانب آخر، ضف إلى ذلك التفطن إلى أهمية وجود دراسات جامعة لما بعد الحداثة، والتي على كثرتها لم تناقش حضور هذه الظاهرة المفصلية من التاريخ الإنساني في الأعمال الروائية بالقدر الكافي.

تجدر الإشارة إلى أن تشعب ما بعد الحداثة وما حملته من تناقضات، وعدم تحديد نوع روائي بعينه كان من أبرز الصعوبات التي واجهت مسار هذا البحث، إضافة إلى كون الترجمة عملية دقيقة تتطلب جهدا ووقتا كبيرين للحفاظ على أكبر قدر من الأمانة في النقل.

أخيرا يجدر التقدم بأسمى عبارات الشكر والامتنان لكل من أسهم في إنجاز هذا البحث والمساعدة على إتمامه في أنسب الظروف، بدءا بالأستاذة المشرفة **الدكتورة ليلى تحري** على إشرافها وتوجيهها طيلة سنوات الدكتوراه، إضافة إلى التقدم بجزيل الشكر والعرفان للجنة المناقشة الموقرة، كل باسمه وجميل وسمه، على تكبدهم عناء القراءة والتقييم والتقويم وإبداء ملاحظات قيمة تفيد في الحياة العلمية والعملية، فالشكر الوافر لكل الأساتذة الكرام مرة أخرى.

مدخل: من هواجس الحداثة إلى تشظي ما بعد الحداثة

أولا: مرجعيات الفكر الحداثي

ثانيا: تيهان الحداثة

ثالثا: رواد ما بعد الحداثة

رابعا: أسس ما بعد الحداثة

خامسا: الرواية الجديدة وإرساء أسس ما بعد الحداثة

سادسا: سياقات ومرجعيات نشأة الرواية الجديدة

سابعا: الرواية الجديدة وتمثلات الواقع

ثامنا: الرواية الجديدة والالتزام

أولا: مرجعيات الفكر الحداثي:

سيطرت الكنيسة الكاثوليكية **(The Catholic Church)** على كل نواحي الحياة في أوروبا، حيث أخضعت المجتمع لسلطنتها، وقيدت الحريات الفردية، واضطهدت العلم والعلماء، الأمر الذي ما لبث أن أنتج رد فعل مضاد انتقل عبره العالم الغربي من عصور الظلام **(The Dark Ages)** إلى ما يعرف بعصر التنوير **(The Enlightenment Era)** خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، والذي حمل فلاسفته لواء التغيير حيث "قبل فكر التنوير بشغف فكرة التقدم، وطلب بشدة ذلك الإعراض عن التاريخ والتقاليد الذي تعتنقه الحداثة، لقد كان ذلك الفكر وقبل أي شيء آخر، حركة علمانية ابتغت تحرير المعرفة من الأوهام والتقديسات وتنظيم المجتمع في سبيل تحرير البشر من القيود" [1] ، والمقصود بهذا هو كل تلك القواعد التي فُرضت على الإنسان الأوروبي والتي كبحت إبداعه وطوقت عقله بشكل منعه من التقدم، وذلك مخافة تفطنه لبطش الكنيسة وبالتالي الثورة عليها، لكن فلاسفة التنوير لم يلبثوا أن نادوا بعصر جديد عمّق القطيعة مع كل ما نادت به فترة العصور الوسطى.

ويعود الفضل في ابتكار مصطلح "**التنوير**" **(Enlightenment)** وبالألمانية **(Aufklarung)** إلى الفيلسوف **(إيمانويل كانط Immanuel Kant)** الذي قال: "لو سأل سائل: هل نحيا اليوم في عصر متنور؟ لكان الجواب لا، بل في عصر التنوير"[2]، مؤكدا بذلك على بداية عصر رافض لما قالت به الكنيسة، كما عرف التنوير على أنه "خروج الإنسان من قصوره الذي اقترفه في حق نفسه، وهذا القصور هو عجزه عن استخدام العقل بغير توجيه من إنسان آخر، لتكن لديك الشجاعة لاستخدام عقلك، ذلك هو شعار التنوير"[3]،

---

[1] ديفيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة (بحث في أصول التغيير الثقافي)، ترجمة: محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2005، ص30

[2] عبد الغفار مكاوي: شعر وفكر (دراسات في الأدب والفلسفة)، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، دط، 2022، ص303

[3] المرجع نفسه، ص297

وهذا ما يؤكد ضرورة اللجوء إلى العقل ومجابهة أي سلطة تحاول قمعه، والمقصود بذلك هو السلطة الدينية التي ما فتأت تتحكم بالناس وعقولهم، لأن "الوصاية في أمور الدين من أشد أنواع الوصاية ضررا وامتهانا لكرامة الإنسان"[1]، ما يبين مكانة الحرية كذلك عند فلاسفة التنوير والقضاء على محاولات تقييدها، هذه المحاولات التي كانت ممنهجة لإخضاع المجتمع والإبقاء عليه في الظلام، ومنه بسط السيطرة الكاملة على الدول ونهب الثروات دون أدنى مساءلة.

هذا وإن كان **(كانط)** قد صاغ مصطلح التنوير، فقد استند على ما أنتجه سابقوه من أفكار لعل أبرزهم هو **(رينيه ديكارت René Descartes)** من خلال **'الكوجيتو' (Cogito) (أنا أفكر إذا أنا موجود)**، حيث "يعد رينيه ديكارت **René Descartes** من أعظم فلاسفة القرن السابع عشر ومن أوائل من ارتادوا الاتجاه العقلي فصح أن نقول عنه إنه "أبو الفلسفة الحديثة" ومؤسس الأفكار الواضحة المتميزة"[2]، ما يعني إنه سعى إلى ترسيخ مبادئ منهج قائم على إعمال العقل الذي كان مغيبا، فكانت فلسفته بذلك مرتكزا أساسيا للحداثة، يقول: "العقل هو أحسن الأشياء توزعا بين الناس بالتساوي (...) الحقيقة التي تسمى بالعقل أو النطق تتساوى بين كل الناس بالفطرة، وكذلك يشهد بأن اختلاف آرائنا لا ينشأ من أن البعض أعقل من البعض الآخر، وإنما ينشأ من أننا نوجه أفكارنا في طرق مختلفة"[3]، هذا ما يوضح تمجيده للعقل ودعوته الصريحة للتفكير والتدبر من أجل الوصول إلى الحقيقة الخالصة، "وقد لعب الفيلسوف دورا عظيما في مجال الفلسفة العقلية التي كانت تسعى لتحقيق البداهة واليقين في الفكر، فكان منهجه ثورة على المذهب الأرسطي والفلسفة المدرسية، ومحاولة تخليص القول من منهجيهما المتوارث في المدارس والجامعات، مما

---

[1] عبد الغفار مكاوي: شعر وفكر (دراسات في الأدب والفلسفة)، ص304

[2] راوية عبد المنعم عباس: ديكارت أو الفلسفة العقلية، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 1989، ص5

[3] رينيه ديكارت: مقال عن المنهج، ترجمة: محمود محمد الخضيرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط3، 1985، ص161-162

أفسح مجالا لحرية الرأي، وتأكيد الذاتية التي مهدت لقيام الثورة الفرنسية" [1]، ما يعني أن أفكاره أحدثت نقلة نوعية من الفلسفة المدرسية التي سيطرت على العصور الوسطى إلى فلسفة حديثة قائمة على العلم والمعرفة، كما ساعدت على قيام إحدى أكبر الثورات التي قلبت نظم الحكم من مجتمع اضطهادي إلى مجتمع حداثي متحرر من الإقطاعية.

ولم يختلف **(جورج فيلهلم فريدريش هيغل Georg Wilhelm Friedrich Hegel)** عمن سبقه في مشروعه التنويري، حيث "تتصف الحداثة كما يراها هيغل بشكل عام، ببنية علاقة مع الذات يدعوها الذاتية: أن الحرية هي بشكل عام مبدأ العالم الحديث"[2]، ففي هذا دعوة صريحة لتقويض السلطة القمعية وتحرير الإنسان من كل ما من شأنه أن يمنعه من بلوغ أكبر قدر من المنفعة، "فالفكرة الأساسية والإبداع المذهل لعصر التنوير –أي الفكرة التي تجعل منه نظرة جديدة إلى الكون في شموله وعناصره– هي الاعتقاد بأن البشر جميعا يمكنهم أن يبلغوا على هذه الأرض قدرا من الكمال، كان الفكر الغربي حتى تلك اللحظة يظن أن هذا الكمال يمكن فقط للمسيحيين دون سواهم وأنه يأتيهم نعمة من الرب بعد الموت"[3]، ما يعني التحرر التام من براثن الكنيسة التي أقنعت الناس بحقها في ممتلكاتهم وأموالهم وثرواتهم مقابل النعيم الأبدي بعد الموت.

يعد الفيلسوف الألماني **ماكس فيبر** كذلك **(ماكسيميليان كارل إميل فيبر Maximilian Karl Emil Weber)** أحد أهم أعلام الفلسفة الحديثة، حيث يعود له الفضل في بلورة مفهوم "**إزالة السحر عن العالم**" حيث "يعرفه **فيبر** على أنه إزالة السحر والغموض من الحياة الاجتماعية، ويعني بهذا كلا من الإيمان بالقوى الخارقة للطبيعة كالأرواح، والشياطين، والأشباح والآلهة، وكذلك قوة بعض البشر للتلاعب بهذه الكائنات

---

[1] راوية عبد المنعم عباس: ديكارت أو الفلسفة العقلية، ص6

[2] يورغن هابرماس: القول الفلسفي للحداثة، ترجمة: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، سوريا، دط، 1995، ص30

[3] كرين برينتون: تشكيل العقل الحديث، ترجمة: شوقي جلال، دار العين للنشر، مصر، دط، 2004، ص115

الخارقة خدمة لأغراض بشرية"[1] ومنه منح العقل الصدارة في تقرير مصير الإنسان دون الإيمان بقوى خفية قادرة على تغيير مسار حياته، أي دون اللجوء إلى ما سماه أوهاما وسحرا.

وهكذا أسست فلسفة التنوير لظهور الحداثة التي هي "نمط حضاري مخصوص يتنافى ونمط التقليد، أيا كان وحيثما وجد، الحداثة هي نمط خاص في مقابل كل صنوف التقليد وضروب الثقافة الإرثية التي تتمسك بنقطة زمانية أصلية وتتشبث بمرجعية متعالية وأصل مقدس"[2] ، فمثلت بذلك قطيعة تامة مع كل ضروب الحياة السابقة بموروثاتها الثقافية والدينية والاجتماعية والسياسية القديمة، وأخذت بالمجتمع الأوروبي إلى حياة حداثية يتحكم فيها العقل بالدرجة الأولى، حيث "ينهض المعنى المركزي لمصطلح الحداثة على مفهوم المغايرة، وتعارض الصيغ الحديثة مع كل ما هو تقليدي، ونمطي وأحادي، وهذه التعددية التي هي من صفات الحداثي ليست سوى نتيجة لعجز البنى القديمة في حل مشكلات تفتح الوعي الذي ظهرت مؤشراته جليا مع بداية عصر التنوير"[3] ، فالعصور الوسطى قمعت الحريات، وقيّدت العقل، فكانت الحداثة بذلك مجابهة لذلك الاضطهاد وثورة عنيفة على كل مقومات المجتمع السابقة، يقول **رولان بارت (Roland Barthes)**: "أليست الحداثة هي أن نعرف ما ينبغي تجنب العودة إليه"[4] ، مؤكدا بذلك على ضرورة تبني الحداثة للهروب من شرك الحياة القديمة.

---

[1]Jeffrey E. Green: Two Meanings Of Disenchantment: Sociological condition VS. Philosophical Act –Reassessing Max Weber's Thesis of the disenchantment of the world, Harvard University, Available online: www.polisci.upenn.edu/sites/default/files/Green.Disenchantment_1.pdf 27/12/2024 03:31, p56

[2] محمد الشيكر: هايدغر وسؤال الحداثة، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2006، ص11

[3] خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، 1997، ص25

[4] رولان بارط: درس السيميولوجيا: ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 1993، ص66

هذا و "يمكن القول إن الحداثة توحد البشرية جمعاء. لكنها وحدة متناقضة، وحدة انقسام: تصبنا جميعًا في دوامة من التفكك والتجديد الدائمين، والصراع والتناقض، والغموض والألم. أن تكون حداثيا هو أن تكون جزءًا من عالم ، كما قال ماركس " كل ما هو صلب يذوب في الهواء"[1]، يشير هذا إلى ذلك الاضطراب الذي وقعت فيه الحداثة، وإلى الضياع الذي اكتنفها، ففي سعيها إلى تحطيم القيود غفلت عن تأطير مفهومها حيث "إن مفهوم الحداثة الذي بلوره فلاسفة التنوير هو مفهوم ثوري ولكنه لا يزيد عن ذلك، فهو لا يحدد لا ثقافة ولا مجتمعا، إنه يشعل الكفاح ضد المجتمع التقليدي أكثر من كونه يلقي الضوء على آليات عمل مجتمع جديد"[2]، ما يعني أن الحداثة سعت إلى تقويض الفكر التقليدي دون تقديم بدائل من شأنها أن ترسي دعائم مجتمع جديد.

[1] Marshall Berman: All That is Solid Melts into Air (The Experience of Modernity), The Penguin Group, USA, 2en ED, 1988, p15

[2] ألان تورين: نقد الحداثة، ترجمة: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، دط، 1997، ص40

ثانيا: تيهان الحداثة:

سعت الحداثة باسم العقل إلى الخروج بالعالم من الظلمات نحو النور، وإلى نشر التقدم والعلم، والتخلص من مشاكل المجتمع القديم، كما حاولت استعادة الحريات المسلوبة، وإنشاء مجتمع حداثي لا يمت لما سبقه بصلة، لكن ما لبث العالم أن اكتشف الجانب المظلم لهذا العقل، ومدى الضرر الذي يمكن أن يحدثه، حيث "جاء القرن العشرون ليمزق ذلك التفاؤل إربا عبر معسكرات الموت، وفرق الموت، وعبر العسكرة، والحربين العالميتين، وخطر الفناء النووي، وتجربته بالفعل في **هيروشيما وناغازاكي**، بل إنه تضمن، وعلى نحو أسوأ أن يكون مشروع التنوير قد حكم عليه أن يتحول إلى عكس ما يعلنه، وأن يحيل مطلب التحرر الإنساني إلى نظام اضطهاد عالمي باسم تحرير البشر"[1]، فالعقل منح الإنسان قوى فتاكة، استخدمها في بسط سيطرته على العالم عن طريق أسلحة الدمار الشامل **(Weapons of mass destruction)** التي ساعدته على تقسيم العالم ونهب الثروات، مرسيا بذلك دعائم المركزية الغربية التي دمرت الدول المستضعفة، في خرق صارخ لحريات الإنسان التي تغنى بها مشروع التنوير في البداية.

وهكذا انقلب مشروع الحداثة إلى مشروع اضطهادي قائم على مد السيطرة على العالم، وتهميش كل من لم يستطع مواكبة التطور، ولهذا "يبقى آخرون –وهكذا كما سنرى، لب الفكر الفلسفي ما بعد الحداثي– ممن أصروا أن علينا، باسم تحرير الإنسان، إعلان الطلاق كليا مع مشروع التنوير"[2]، هذا المشروع الذي قلب العالم إلى ساحة حرب، وأوصل الناس إلى الكفر بالعقل، وهو الأمر الذي أدى **بيورغان هابرماس(Jurgen Habermas)** إلى القول إن الحداثة مشروع لم يكتمل.

---

[1] ديفيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة، ص30

[2] المرجع نفسه، ص31

وهكذا كان ميلاد ما بعد الحداثة **(Postmodernism)** التي قامت على مساءلة الأعطاب التي وقع فيها المشروع الحداثي، فقد تغلغل الشك في كل ما عُد من المسلمات، "وربما كانت أفضل طريقة لوصف ما بعد الحداثة بصفتها حركة فلسفية هو اعتبارها شكلا من أشكال مذهب الشك الفلسفي، الشكية في السلطة والحكمة المعترف بهما، والمعايير الثقافية والسياسية"[1]، ومنه تقويض كل المركزيات التي قام عليها العالم، دينيا وسياسيا واجتماعيا وثقافيا، لأن الدمار الذي حل بالناس اقتضى هذا التغيير، و"لعل أطروحات ما بعد الحداثة هي تعبير عن هذا الوضع، فهي رؤية للكون تؤكد أن الكون لا مركز له، وأن لا علاقة بين النتائج والأسباب، ولا بين الدال والمدلول، ولا بين العقل والواقع، فكأن كل شيء أصبح مكتفيا بذاته لا علاقة له بالآخر، مجرد قصص صغرى، إذ لا توجد قصة عظمى ولا ديانة عالمية؛ عالم ذري تماما لا قداسة فيه، انسحب منه الإله ومات فيه الإنسان"[2]، أي تهاوي كل المركزيات التي قال بها العالم الحديث، من عقل وميتافيزيقا ودين وإنسان، لأنها لم تفض إلى شيء سوى النزاع واستعباد الناس خدمة لأجندات المركز الغربي الاستعمارية الرامية لبسط النفوذ على الدول ونهب ثرواتها.

جاءت ما بعد الحداثة لتحمل في خضمها تناقضات تعكس بشكل واضح حالة الانشقاق التي مر بها المجتمع، والتي خلفتها الحداثة ولذلك ففلسفة ما بعد الحداثة –في بداياتها– كانت فلسفة تقويضية، ثارت على العقل وتقديسه، ودعت إلى هدم الحدود الفاصلة التي أقرتها الحداثة الصارمة، وهكذا نشأت فلسفة مغايرة تحفل بالشقاق والصدام، وتتغنى بالثقافات الجماهيرية وتعيد الاعتبار لما كان هامشيا، وتثور على السرديات الكبرى –حسب

---

[1] ستيوارت سيم: دليل ما بعد الحداثة الجزء الأول ما بعد الحداثة: تاريخها وسياقها الثقافي، ترجمة: وجيه سمعان عبد المسيح، المركز القومي للترجمة، مصر، ط1، 2011، ص11–12

[2] عبد الوهاب المسيري: دراسات معرفية في الحداثة الغربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط1، 2006، ص117

ليوتار(Jean-François Lyotard)- وتقول بمجتمع مغاير بعيد عن الإملاءات الاستعلائية الأوروبية، مجتمع يحتفى فيه بالاختلافات والتناقضات.

وهكذا فإن ملامح الضياع والتشتت التي رافقت ما بعد الحداثة جلية من كل النواحي، بداية من التحديد الزمني لها "فليس ثمة ستار حديدي أو سور كسور الصين يفصل بين الحداثة وما بعد الحداثة، فالتاريخ يتضمن طبقات متعددة من المعنى والتفاصيل، والثقافة تخترق الماضي والحاضر والمستقبل"[1]، فالتاريخ لا يتألف من طبقات مفصولة فيما بينها لكل منها حدودها الواضحة، وإنما هو استمرارية، يتسرب كل جزء في الآخر ويتداخل معه ليشكل مرحلة جديدة، لكن هذا لا يمنع وجود بعض المحاولات النقدية التي حاولت حصر الإطار الزمني لما بعد الحداثة، **فشارلز جينكز(Charles Jencks)** يعود بالمصطلح إلى عام 1929، ثم يعلن -بعد أن راجع نفسه- أن أول من استخدمه هو الفنان البريطاني **جون واتكنس شابمان(John Watkins Chapman)** في سبعينيات القرن الماضي[2]، أما الباحث الهندي **(Madan Sarup)** رأى أن ما بعد الحداثة قد نشأت مع الفنانين والنقاد في نيويورك في ستينيات القرن العشرين، ثم أخذها المنظرون الأوروبيون خلال السبعينيات[3]، ويعود المنشأ الأمريكي لما بعد الحداثة لمختلف الرجات التي مست الولايات المتحدة الأمريكية على جل كل الأصعدة (سياسيا-اجتماعيا-ثقافيا-اقتصاديا) والتي أسهمت في جعلها إحدى قطبي الصراع على الهيمنة العالمية، إلى أن انتهى الأمر بنيلها السيطرة المطلقة بعد سقوط الاتحاد السوفياتي عام 1991م، وبالتالي فنشأة ما بعد الحداثة لم تكن

---

[1] إيهاب حسن: ما بعد الحداثة إبهام المصطلح وغموض الدلالة، ترجمة: بدر الدين مصطفى، ص20، متوفر على شبكة الإنترنيت

www.noor-book.com/كتاب-ما-بعد-الحداثة pdf- 20:12 2024/01/01

[2] ينظر: محمود أحمد العشيري: الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة "دليل القارئ العام"، ميريت للنشر والمعلومات، مصر، ط2، 2003، ص20.

[3] Madan Sarup : An Introductory guide to post-structuralism and postmodernism, Simon Schuster international group, UK, 2nd ed, 1993, p131

سوى نتيجة حتمية لتلك التطورات، ثم تلقاها المنظرون الأوروبيون وأثروها بمخرجات اتجاهات ما بعد البنيوية.

هذا وقد تعددت مفاهيم ما بعد الحداثة بتعدد النقاد واختلاف توجهاتهم، لكن ما يمكن استشفافه هو إجماعهم على زئبقية مفهومها، وذلك راجع لما يكتنفها من تصدع وما تحمله من مفارقات تعود بشكل أو بآخر إلى حالة المجتمع المتشظية الذي أنتجها، فبعد أن ألقت الحداثة بالعالم في غياهيب الحروب والدمار، وهددت الإنسانية بخطر الفناء النووي، وكشفت عن مخاطر العقل الذي تم تقديسه، جاءت ما بعد الحداثة لتهدم كل ما عملت الحداثة على تشييده، ولتخرق كل القوانين والنظم التي فرضت على المجتمع؛ تلك القيود التي أثبتت فشلها في الوصول إلى "الحقيقة المطلقة" التي طالما سعت إليها، وعليه فإن ما بعد الحداثة بوصفها ظاهرة فنية فلسفية إيروتيكية اجتماعية، تميل إلى الأشكال المنفتحة، المتقطعة، اللعوبة، هي خطاب تشظ، وأيديولوجية تجزئة[1]، وبالتالي فإن الانشطار واللايقين والنسبية هي أساس الفكر ما بعد الحداثي الذي تغلغل على كل المستويات و"المحيط الذي تدور فيه المعرفة بعد الحداثية محيط مرايا متعددة متوازية ومتقابلة حيث ننتقل معها من البؤرة الواحدة إلى حيث تعدد البؤر بما يفضي إلى إنتاج لا نهاية من الصور المتقابلة (...) ولا نخرج من صورة في تيه المرايا المخادع إلا إلى أخرى، متاهة من الصور ربما ضاع فيها الأصل"[2]، وفي هذا تأكيد على غياب "المطلق" أو "الأصل" الذي تغنت به الحداثة، والذي تم على أساسه نشر السياسات الاستبدادية وتكريس المركزية، هذه الأخيرة التي قالت بتهميش كل ما هو خارج عن نطاقها، وقمع كل الأصوات الداعية إلى عالم مغاير لا يخدم مصالحها،

---

[1] ينظر: بدر الدين مصطفى: دروب ما بعد الحداثة، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ط1، 2018، ص279-280.

[2] جابر عصفور: آفاق العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1997، ص19-20، نقلا عن محمود أحمد العشيري: الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة "دليل القارئ العام"، ص204-205

وبالتالي سعت ما بعد الحداثة إلى تقويض تلك الحقيقة المطلقة، ومنه إدخال العالم في متاهات تحتفي بتعددية الصور مقابل وحدة التصور الحداثية.

ويرى **إيهاب حسن** –أحد أعلام الفكر ما بعد حداثي– أن لفظة ما بعد الحداثة ليست "صعبة وغير مألوفة فحسب، بل هي تستحضر كذلك ما ترغب في تجاوزه أو قمعه، أي الحداثة نفسها، وهكذا يحوي المصطلح عدوه داخله"[1]، فعلى خلاف الفلسفات والمذاهب الفكرية الأخرى، ترتبط ما بعد الحداثة بما تريد تقويضه (الحداثة) وتجعل لنفسها كيانا لا ينفصل عن عدوها، هذا ما يؤدي إلى غموض دلالتها أكثر، لأنها لا تستطيع التأسيس لمفهوم خاص بها قائم بذاته، بل ستبقى على ارتباط دائم بسابقتها.

لكن ما يمكن الاتفاق عليه هو كون فكر ما بعد الحداثة "يرى العالم على عكس أنماط التنوير هذه –**Enlightenment**– كشيء عرضي، وبلا أساس ثابت، ومتنوع، وغير مستقر، وغير حتمي **Indeterminate**، فهو عبارة عن مجموعة من الثقافات غير الموحدة، أو التفسيرات التي يتولد عنها درجات من التشكك في موضوعية الحقيقة والتاريخ، والمفاهيم، ومعطيات الطبيعة، وثبات الهويات"[2]، ما يؤكد على تكريس مبدأ الشك في مقابل اليقينيات، وتحلل مفهوم الحقيقة، وتزعزع استمرارية التاريخ، وحتى تشظي الهويات التي كان يعتقد بثباتها، والتي صارت مجزأة ومنشطرة وضعت الإنسان ما بعد الحداثي في حالة دائمة من السيولة واللاانتماء.

وهكذا يمكن القول إنه أيا كانت الأنظمة التي سمحت –في فترة ما– بتحديد اتفاق عام دون أي إشكال، فهي تتعرض الآن للمساءلة من قبل الاحتفاء بالاختلافات –نظريا وفي الممارسات الفنية[3]، أي الخروج من ضيق الحداثة إلى عالم جديد يتعدى النظرة الأحادية، ويتغنى بكل الثقافات وكل شرائح المجتمع.

---

[1] إيهاب حسن: ما بعد الحداثة إبهام المصطلح وغموض الدلالة، ص18

[2] تيري إيجلتون: أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة: منى سلام، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات، مصر، دط، دت، ص7

[3] Linda Hucheon: A Poetics of Postmodernism History, Theory, Fiction, Routledge, UK, 1st ed, 1988, p7

لقد قامت ما بعد الحداثة على تقويض مبادئ الحداثة وفي مقدمتها قداسة العقل، وعلى الرغم من ذلك لا يمكن اعتبارها "نزعة غير عقلانية أو تيار فكري مضاد للعقل، على ما رأى إليها **هابرماس**، ذلك أن نقد العقلانية كما مارسه مفكرو ما بعد الحداثة، لا يعني نفي العقل، بقدر ما يعني توسيع إمكاناته بالحفر في المناطق المستبعدة أو المرذولة من النشاط العقلي، أو باستنباط صعد جديدة لعمل الفكر واستنبات المفاهيم"[1]، ما يؤكد على دعوات ما بعد الحداثة للخوض في الجوانب المحظورة من العقل والالتفات إلى ما تم تهميشه من طرف السلطة المركزية الحداثية، ومنه الانفتاح على فكرة الاختلاف والحرص على التنوع الثقافي.

[1] علي حرب: الحداثة وما بعد الحداثة: قلب السؤال وتغيير مفهوم الإمكان، البحرين الثقافية، العدد 23، يناير، 2000، ص87، نقلا عن: محمد جديدي: الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، إشراف فتحي التريكي، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2006، ص134

ثالثا: رواد ما بعد الحداثة:

أعلن فلاسفة عدة تبنيهم لهذا للتوجه الجديد و"ويمكن اعتبار **نيتشه (Friedrich Wilhelm Nietzsche)** الأب الروحي لما بعد الحداثة، فالمقطع (ما بعد) في عبارة (ما بعد الحداثة) (**Postmodern**) يشير إلى انسحاب يحاول أن يبتعد عن منطق التطور في الحداثة"[1]، ما يبين نظرته المغايرة لما كان سائدا إبان النصف الثاني من القرن التاسع عشر، "فهو في عبارته المشهورة (أن الله قد مات) لا يعبر عن موقفه الشخصي في الإلحاد فحسب، بل يعبر عن اعتقاده بان العالم الآخر، بكل صوره الفلسفية قد فقد دعامته وانهار من أساسه، وبفضل هذه النتيجة العدمية يمكن الخروج حقا –حسب نيتشه– من الحداثة"[2]، أي إنه بإعلانه موت الإله، أعلن موت الحقيقة المطلقة التي ما فتأت تبحث عنها الحداثة، متخذا في ذلك مبدأ العدمية والقضاء على كل الجذور التي كانت راسخة سابقا، وهذه هي **الجنيالوجيا (Genealogy)** التي تتجاوز الميتافيزيقا، "إنها تاريخ مضاد للتاريخ الميتافيزيقي، فبينما يتوخى هذا إثبات الوحدات وإقامة الهويات والوقوف عند الماهيات الخالدة، ترمي تلك إلى هدم الموحد وتقويض الهوية، فهي لا تأخذ على عاتقها رصد المنشأ الوحيد الذي صدرنا عنه، والموطن الأصلي الذي تعدنا الميتافيزيقا بالرجوع إليه، وإنما تسعى لإظهار الانفصالات التي تخترقنا"[3]، هذا ما يعني أن ما بعد الحداثة تقف في مقابل الحداثة، فبما أن اعتماد المشروع الحداثي على الميتافيزيقا وبحثه الحثيث عن الأصل والحقيقة أظهر فشله الذريع في تحرير الإنسان مما كان يعاني منه خلال القرون السابقة، جاءت ما بعد الحداثة لتهدم فكرة السر الجوهري للأشياء.

يفضي الحديث عن الحداثة وما بعدها دائما إلى الحديث عن **فرونسوا ليوتار**، والذي حاول من خلال كتابه **الوضع ما بعد الحداثي –تقرير عن المعرفة–** الصادر عام 1979م أن

---

[1] أحمد عبد الحليم عطية: نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2010، ص125

[2] المرجع نفسه،، ص160

[3] نفسه، ص330

يتجاوز مفهوم الحداثة، وأن ينَظِّر إلى فترة جديدة يقول: "موضوع هذه الدراسة هو وضع المعرفة في المجتمعات الأكثر تطورا، وقد قررت أن أستخدم كلمة "ما بعد حداثي" لتسمية هذا الوضع، والكلمة شائعة الاستخدام في القارة الأمريكية بين السوسيولوجيين والنقاد، وهي تحدد حالة ثقافتنا في أعقاب التحولات التي غيرت قواعد اللعب منذ نهاية القرن التاسع عشر"[1]، حيث تناول فيه مشروعية العلم في المجتمعات المعلوماتية؛ كما عرف ما بعد الحداثة "بأنه التشكك إزاء الميتا–حكايات، هذا التشكك هو بلا شك نتاج التقدم في العلوم"[2]، فسعى بذلك إلى نزع هالة القداسة التي أحاطت بما أسماه **السرديات الكبرى (Grand Narratives)**، والتي كانت أساس المشروع الحداثي، والذي بدوره أدى إلى نتائج وخيمة ما تزال آثارها مدوية، حيث "تضم الفلسفات الكبرى، مثل الكانطية والهيجلية والماركسية، تلك النصوص السردية أو تشير إليها ضمنا؛ إذ تزعم هذه الفلسفات أن التاريخ تقدمي، وأن المعرفة ستحررنا، وأن وحدة خفية تجمع بين جميع أشكال المعرفة. يهاجم ليوتار سرديتين رئيسيتين: السردية التي تدفع بالتحرر التدريجي للبشرية –بدءا من الخلاص المسيحي إلى اليوتوبيا الماركسية– والسردية التي تتناول انتصار العلم. يرى ليوتار أن تلك المعتقدات قد فقدت مصداقيتها منذ الحرب العالمية الثانية" [3]، وذلك لأن العالم تغير كليا بعد هذه الحرب، حيث فقد ثقته في كل الفلسفات السابقة التي وعدت بالخلاص، ومجدت العلم والعقل، ليتحول إلى حالة من الشك والعبث، حيث" لا توجد روايات كبرى عملية أو مواقف سامية يمكن من خلالها إعلان حقيقة عالمية، بالنسبة إلى **ليوتار**، يجب أن نقاوم الرعب الكلي لهذه الدوغمائيات لصالح الاحتفاء بالاختلافات والتفاهمات الموجودة داخل أنظمة معرفة معينة"[4]، ما يؤكد عدم وجود الحقيقة المطلقة التي سعت إليها الحداثة، كما يبين رفض مبدأ السيطرة

---

[1] جان فرونسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي تقرير عن المعرفة، ترجمة: أحمد حسان، دار شرقيات، مصر، ط1، 1994، ص23

[2] المرجع نفسه، ص 24

[3] كريستوفر باتلر: ما بعد الحداثة، ترجمة: نيفين عبد الرؤوف، دار هنداوي، المملكة المتحدة، دط، 2016، ص19

[4] Chris Barker: The Sage Dictionary of Cultural Studies, sage publications, UK, 1st ED, 2004, p79

المطلقة والثقافة الواحدة المهيمنة على العالم، ومنه الدعوة إلى عالم جديد ما بعد حداثي تحكمه **السرديات الصغرى** ، ويحتفى فيه بالثقافات الهامشية والاختلافات بين المجتمعات.

أ-ميشال فوكو ونزعة الشك واللايقين:

استفاد من طروحات **نيتشه** من جاء بعده من فلاسفة ما بعد الحداثة، مثل **ميشال فوكو (Michel Foucault)** الذي "أبدى شكا بالتاريخ الشامل والكلي والخاضع للاستمرار، واستبدله بتاريخ عام يقوم على القطائع والانفصالات، وهذا موقف ما بعد حداثي"[1]، فهو لا يقول بالاستمرارية التاريخية التي قال بها الحداثيون، خاصة وأن الهدف منها كان العثور على الحقيقة، فيتخذ بذلك موقف المعارض فيقول: "ما نعثر عليه في بدء تاريخ الأشياء ليس تلك الهوية التي تحفظ الأشياء وتصونها، بل الاختلال، اختلال الأشياء الأخرى والشتات، ولا شيء غير الشتات"[2]، الأمر الذي يؤكد تبنيه الموقف ما بعد الحداثي في رفض الأصل الجوهري الذي سعت الحداثة جاهدة لاستشفافه، فلا حقيقة تُرجى، وكل ما هنالك هو ضياع واختلال.

هذا وتستبدل ما بعد الحداثة الهامش بالمركز، وبالتالي "فإن حقيقة الاختلاف هي التي يتم التركيز عليها، وبالنسبة إلى **فوكو** فإنه يهتم بشكل خاص بالجماعات المهمشة التي يبقيها اختلافها مستبعدة من السلطة السياسية: جماعات مثل المجانين والمساجين والشواذ جنسيا"[3]، الأمر الذي يبين رفضه احتكار السلطة من طرف طبقة خاصة من الناس دون غيرهم، وبالتالي رفض المركزية بكل أشكالها.

---

[1] الزواوي بغورة: ما بعد الحداثة والتنوير (موقف الانطولوجيا التاريخية) -دراسة نقدية-، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2009، ص122

[2] ميشيل فوكو: جنيالوجيا المعرفة، ترجمة: أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2008، ص66

[3] ستيوارت سيم: دليل ما بعد الحداثة الجزء الأول ما بعد الحداثة: تاريخها وسياقها الثقافي، ص16

ب-جاك دريدا والتفكيك:

عبر **جاك دريدا (Jacques Derrida)** عن توجهاته ما بعد الحداثية من خلال ما أسماه **بالتفكيك (Deconstruction)**، حيث قال في حديثه عن الميتافيزيقا "إن الميتافيزيقا، كما عبرت عنه في موضع آخر، ليست تخما واضحا، ولا دائرة محددة المعالم والمحيط، يمكن أن نخرج منها ونوجه لها ضربات من هذا الخارج، ليس هناك من جهة ثانية (خارج) نهائي أو مطلق. إن المسألة مسألة انتقالات موضعية، ينتقل السؤال فيها من طبقة معرفية إلى أخرى، ومن معلم إلى معلم، حتى يتصدع الكل، وهذه العملية هي ما دعوته بالتفكيك"[1]، ما يعني تقويض السرديات الكبرى، ومنه إلغاء مركزية الخطاب المهيمن خلال فترة الحداثة، وقد وصل به الأمر "أن ينسف المحور الرئيسي الذي بنيت عليه الميتافيزيقا وهو مركزية العقل، أي احتلال العقل والكلمة للنقطة الأساسية التي تجعل منهما المرجع الأخير لكل فلسفة بل لكل حقيقة"[2]، وذلك للنتائج الوخيمة التي وصل إليها العالم بسبب مركزية العقل، ضف إلى ذلك أن هذه المركزية تعني بشكل أو بآخر تكريس الهيمنة الغربية بكل مساوئها، ومنه تهميش كل ما هو خارج عن سلطتها، وتعميق الهوة بين المركز والهامش، واعتبار الفكر الغربي أساس الحقيقة المطلقة، هذا ما يمثل جوهر الفكر الحداثي الذي رفضه **دريدا** عن طريق تفكيكيته.

---

[1] جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2000، ص 47

[2] أحمد عبد الحليم عطية: نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، ص138

جـ-مدرسة فرانكفورت ونقض التنوير:

أدت الحداثة بإشكالاتها إلى إحداث رد فعل عنيف من طرف الفلاسفة والنقاد الذين سعوا إلى كشف مواطن الضعف فيها، ولعل مدرسة **فرانكفورت (The Frankfurt school)** من أهم المدارس التي ضمت عددا معتبرا من أولئك الذين حاولوا التأسيس لمجتمع مغاير، حيث "تكرست جهود أعضائها من الفلاسفة وعلماء الاجتماع على نقد المجتمع الغربي الحديث؛ بقصد كشف تناقضاته، وجعل التغيير الاجتماعي هدفا لها، والنقد الجذري منهجا لها"[1]، الأمر الذي تجلى بوضوح في أعمال روادها الذين سعوا إلى تقويض المشروع التنويري والخروج من ربق السيطرة التي فرضها على الناس، ومن أهم هذه الأعمال هو كتاب **جدل التنوير (Dialectic of Enlightenment)** وعنوانه الأصلي **(Dialektik der Aufklarung) لهوركهايمر وأدورنو*** الصادر عام 1947م، حيث بينا من خلاله نقائص هذا المشروع، يقول الفيلسوفان: "لقد رفض التنوير الاكتمال، وحين نخضع له كل ما هو وحيد وفردي فذلك ما يتيح للكلمة أن تعود، تحت شكل السيطرة، ضد الأشياء، ضد الوجود ووعي الناس"[2]، ما يعني أن التنوير الذي كان يطمح إلى استرجاع الحرية، صار مشروعا مسيطرا واضطهاديا، يرمي إلى تكريس مبدأ الهيمنة الكلية على العالم، كما سعى الفيلسوفان إلى نقد العقل الذي أعطى نتائج عكسية لما كان يطمح إليه، "فما إن يتحرر الناس من الجور ومن الماضي الإقطاعي والإطلاقي، حتى أتاحوا لليبرالية أن تفتتح عهد الآلة، تماما كما أتاح أخيرا تحرر المرأة استخدامها في القوى العسكرية المسلحة، فالعقل وكل ما له من شيء جيد في وجوده وفي أصله لهو متورط كليا في هذا الرعب. والمصل الذي يوصي به الطبيب لطفل مريض، قد تم الحصول عليه عبر التعدي الذي مورس على مخلوقات لا

---

[1] ثريا بن مسمية: مدرسة فرانكفورت دراسة في نشأتها وتياراتها النقدية واضمحلالها، العتبة العباسية المقدسة، العراق، ط1، 2020، ص10

* **Max Horkheimer و Theodor W. Adorno**

[2] ماكس هوركهايمر وثيودور ف. أدورنو: جدل التنوير، ترجمة: جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2006، ص64

إمكانية دفاع لديها"[1]، فالتنوير –حسب **أدورنو وهوركهايمر**– مجرد مشروع طوباوي لم يكتب له تحقيق وعوده، والعقل هو أساس هذا الفشل، إذ أنه أدى بالإنسانية إلى أسوأ ما كانت عليه بأن أوهمها بقدرته على إيجاد الحلول، ليقع في مشكلات أكبر وأخطر، "فحيلة العقل تكمن في تحويل الناس إلى بهائم، لا في إقامة نوع من التماهي بين الذات والموضوع" [2]، وذلك لأنه تحت غطاء العقل والعقلانية، اخترعت أسلحة الدمار الشامل، وحل الخراب على الأرض، وانتشرت الحروب، وزادت أطماع القوى الكبرى، فداست على الحقوق والحريات بغية مطاردة فرضيات صاغها ذلك العقل المتنور.

[1] ماكس هوركهايمر وثيودور ف. أدورنو: جدل التنوير، ص260

[2] المرجع نفسه، ص266

رابعا: أسس ما بعد الحداثة:

قامت ما بعد الحداثة على مجموعة من الأسس التي أسهمت في بلورة قواعدها، والتي ميزتها عن الحداثة وهي:

1- موت الفاعل:

سعت ما بعد الحداثة إلى إسقاط مبادئ الحداثة وإرساء أخرى نقيضة لها بغية إنشاء مجتمع مغاير والخروج من الأزمات التي مر بها، ومن بين الركائز الأساسية التي تعرض لها مفكرو ما بعد الحداثة بالتقويض هي "الذات" أو "الفاعل" **(The subject)**، وذلك لأن الحداثة رسخت مفهوم الذات وقالت بتميزها وتفردها، "لكن اليوم، المنظرون الاجتماعيون، والمحللون النفسيون، وحتى اللسانيون (...) يرون بأن هذا النوع من الفردية والهوية الشخصية هي أمر من الماضي، وأن الفرد القديم أو الفاعل "ميت""[1]، ولهذا "الموت" أبعاد أخرى، فهو لا يتوقف عند انعدام الشخصية الفردية فحسب، بل يصل حد موت الإنسان القديم وكل ما يمثله من أسلوب خاص وهوية محددة، حيث يعاني الإنسان الما بعد حداثي من تشظ في هويته وعدم وضوح معالمها، وهكذا انقلب كل ما كان مسلما به -كمعرفة الإنسان لذاته- إلى ضياع وضبابية في هذا العالم المشتت.

2-الإحتفاء باللذة:

تعالت الحداثة عن الذائقة الجماهيرية، ورفضت كل أنواع "التسالي الرخيصة" التي ترضي عامة الناس، وبالتالي ابتعدت عن كل ما يؤسس لنوع من اللذة **(pleasure)**، وفي هذا المقام يقول **مالارميه (Stéphane Mallarmé)**: "إن الموقف الآن خطير، فالناس يتعلمون ويدرسون، والمذاهب والفلسفات آخذة في الذيوع، فاحرصوا أيها الشعراء على ألا ينتقل الابتذال من الأخلاق إلى الفن، وألا تنصرف جهودكم إلى مسخ شخصياتكم على

---

[1] Fredric Jameson: The Cultural Turn, selected writings on the postmodern 1983-1998, verso, UK, 1st ed, 1998, p6

شاكلة شاعر الطبقة العاملة"[1]، ولعل هذا خير دليل على تعالي الحداثة واحتقارها لطبقات المجتمع الدنيا وتكريسها للمركزية، وحى احتكارها للثقافة ضمن فئة معينة من الناس، وردا على هذا جاءت ما بعد الحداثة لتزيل تلك الحدود وتلتفت إلى الجانب المغيب، ألا وهو جانب اللذة، و"يمثل –حسب تعبيرات **فرويد (Sigmund Freud)**– عودة للجانب الآخر المكبوت في الحداثية، عودة إلى الثقافة الجماهيرية واستمالة الذوق العام عن طريق أفلام الكرتون، وتوظيف علب الحساء فنيا، والقصص البوليسية، والروايات العلمية، والأغاني والألحان السريعة، فإذا كانت الحداثية قمعت هذه المظاهر الثقافية التي تدغدغ المشاعر وتؤدي إلى التلذذ بها، ورفضتها على أسس جمالية وسياسية، فقد وجدت فيها ما بعد الحداثية ضالتها المنشودة ومتعتها المفقودة، ووسيلة للتمرد على قيود النخبة الحداثية، ومنبع لذاذة واستمتاع يكسر محظوراتها الثقافية"[2]، وهكذا حرصت ما بعد الحداثة على التأثير في عامة الناس، كما استبدلت المتعة بالصرامة التي كانت مفروضة سابقا، وقربت الثقافة من الجماهير التي كانت مستبعدة من الساحة الفكرية، واحتفت بأنواع أدبية أخرى كالروايات البوليسية وأدب الخيال العلمي، هذه الأنواع التي تثير العاطفة وتزيد في المتعة، وهذا الخوض في المحظورات ما هو إلا تمرد وخرق لكل قيود الحداثة الحازمة.

3–إزالة الحواجز بين الرفيع والدوني:

أحدثت ما بعد الحداثة رجة قوية على الساحة الثقافية، ومن بين الأسس السابقة التي سعت إلى تحطيمها هي الفصل بين الثقافة الرفيعة والثقافة الجماهيرية، حيث أزالت الحدود بينهما حتى صار من الصعب فصلهما، ويعود ذلك إلى انبهار الما بعد حداثيين بمدينة **Las Vegas** ولوحاتها الإشهارية، وفنادقها، والبرامج المتأخرة *(**Late Shows**)، وأفلام

---

[1] مارتن كويل وآخرون: موسوعة الأدب والنقد الجزء الأول الأدب والنقد والتاريخ الأدبي، ترجمة: عبد الحميد شيحة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، دط، 1999، ص294

[2] المرجع نفسه، ص296

* هي نوع من البرامج المشهورة، نشأت في الولايات المتحدة الأمريكية، تعرض في ساعات متأخرة من الليل، يعرض فيها المقدم أخبارا، ويستقبل ضيوفا، وتقدم فيها وصلات موسيقية وفكاهية، كل هذا في قالب هزلي.

هوليوود من الدرجة الثانية (**B grade**)**، وبما يسمى أدبا موازيا (**paraliterature**) بأنواعه المختلفة كالقوطية والرومانسية، والسيرة الذاتية، وروايات الخيال العلمي وغيرها[1]، وهكذا تم توسيع دائرة الاهتمام، وتسليط الضوء على الآداب الموازية أو الآداب الهامشية، هذه الآداب التي كانت تعد مبتذلة ورخيصة ولا ترضي ذائقة الطبقة المثقفة، وانتقلت إلى المركز وتم الاحتفاء بها وتداولها ودراستها.

وقد وصل هذا الخلط بين الرفيع والدوني إلى درجة حذف التصنيفات السابقة بين الأعمال الأدبية فيما بينها، وبين الأعمال الأدبية وغيرها من أشكال الخطاب، وحتى ما يسمى بالنظرية المعاصرة، فخلال الفترة السابقة كان لا يزال هناك ما يسمى بالفلسفة، كأعمال سارتر وغيره، إضافة إلى العلوم السياسية، والاجتماعية والنقد الأدبي، أما اليوم فهناك نوع من الكتابة يسمى "نظرية" وهو مزيج من كل هذه العلوم أو لا شيء منها في آن واحد[2]، وبالتالي فقد امتد تأثير ما بعد الحداثة ليصل كل المجالات، وليؤثر على مبدأ نقاء النوع الذي رسخته الحداثة، وليقول بهجنة على كل المستويات حتى على مستوى الفلسفة التي صارت خليطا من عدة ضروب من المعرفة.

4-الإحساس المكثف بالحاضر:

أحدثت ما بعد الحداثة قطيعة جذرية مع كل قواعد المجتمع الحداثي، وغيرت فيه بما يلائم نظرتها العبثية للعالم، وكان عامل الزمن إحدى هذه القواعد التي غيرتها، وهي التي قالت بموت التاريخ، وعلى هذا الأساس تغير الإحساس بالزمن، وصار "إحساس المصاب بالفصام (**الشيزوفرينيا Schizophrenia**) حيث لا يستخدم المصاب اللغة بالدقة الكافية، ولا يستطيع أن يدرك الإحساس بالزمن في استمراريته، ومن ثم يعيش في حاضر تكون

** هي أفلام تجارية ذات ميزانية منخفضة، ويشير المصطلح تحديدا إلى الأفلام التي كانت تعرض بعد الأفلام الكبرى في صالات العرض، حين كانت التذكرة الواحدة تشمل فيلمين.

[1] Fredric Jameson: The Cultural Turn, p2

[2] Ibid, p2-3

لحظاته رغم اختلافها غير مرتبطة بالماضي، وليس لها أفق في المستقبل"[1]، ما يعني أن الزمن ما بعد الحداثي هو حاضر دائم، حاضر مبتور، لا جذور له في التاريخ، ولا آفاق مستقبلية له، ويرجع هذا إلى التطور التكنولوجي وخاصة وسائل الإعلام، فهي التي تسهم في عزل التجارب التاريخية القريبة إلى الماضي البعيد، وهكذا يساعد الإعلام على النسيان، ويكون بمثابة العوامل والميكانيزمات المساعدة على فقدان الذاكرة التاريخي[2]، وبالتالي فوسائل الإعلام المختلفة تجعل من الماضي القريب آخر سحيقا وتسهم في إبعاده عن الذاكرة وذلك عن طريق عدم الخوض فيه، ما يحيله على النسيان، كما يمكنها أن تقوم بعكس ذلك عن طريق تخزين "الماضي كمعلومات مستحضرة دوما لإنتاج معارف وابتكارات جديدة، ومن هنا يصبح الماضي فيها (ماض مفكك إلى حضور معلوماتي) ويصبح الزمن حضورا دائما"[3]، يبين هذا القدرة الهائلة التي تحملها وسائل الإعلام، هذه القدرة التي تتحكم في عامل الزمن، وتُنسي ما تريده أن يُنسى، وتستحضر ما تريده دائم الحضور، كما يظهر بوضوح تشظي مجتمع ما بعد الحداثة، هذا التشظي الذي حول تعاقب الفترات الزمنية إلى حاضر دائم.

5-حضارة الصورة وتحلل مفهوم الحقيقة:

سيطرت التكنولوجيا على مجتمع ما بعد الحداثة، ولعبت وسائل الإعلام دورا حاسما في فرض هذه السيطرة والتحكم في المعلومات وتخزينها وعرضها، وهكذا -وحسب **بودريار (Jean Baudrillard)** - تحللت الحقيقة ولم يعد لها وجود في عصر العولمة، يقول في هذا الصدد: "قتل الحقيقي: تبدو كادعاء **نيتشه** بموت الإله، لكن قتل الإله كان رمزيا، وكان سيغير قدرنا، ما زلنا نعيش على هذه الجريمة الأصلية بصفتنا ناجين من الإله، لكن الجريمة المثالية لا تتضمن الإله بعد الآن، لكن الحقيقة، وهو ليس بموت رمزي ولكن إبادة، والإبادة تعني أنه لم يتبق شيء، لا أثر، ولا حتى جثة، جثة الحقيقة -إن كانت هناك واحدة- لم يتم

---

[1] محمد أحمد العشيري: الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة "دليل القارئ العام"، ص210

[2] Fredric Jameson: The Cultural Turn, p20

[3] محمود أحمد العشيري: الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة "دليل القارئ العام"، ص211

استرجاعها، ولا يمكن العثور عليها في أي مكان، وذلك لأن الحقيقة ليست ميتة فحسب (كما هو حال الإله) إنما هي مختفية، في عالمنا الافتراضي، سؤال الحقيقة، والمرجع، والذات والموضوع لا يمكن حتى طرحه[1]، وهكذا فعالم ما بعد الحداثة عالم اختفت فيه الحقيقة وماتت (كما مات الإله عند **نيتشه**)، بل أُبيدت ولم يبق لها أي أثر، إذا ما الذي تبقى؟

يرى منظرو ما بعد الحداثة –وعلى رأسهم **بودريار**– أن العالم الحداثي قد اختفى، وأن الزيف قد ساد، وأن الواقع الذي نعيشه الآن ما هو إلا واقع فائق (أو فوق–واقع) ناتج عن سيطرة الصور التي كانت في وقت ما تحاكي الواقع، إلا أنها صارت تحاكي مجموعة أخرى من الصور حتى ضاع الأصل، وكل ما بقي هو صورة عن صورة في حلقة مفرغة، "فالشاشة سطحية، تقوم بنقل الصور فقط، ولا تنقل الزمان ولا المكان، وفي النهاية تجعل كل شيء يدور في مكان واحد، دون عمق، حيث وجب على كل المواضيع أن تتبع بعضها البعض دون بطء أو إيقاف للدائرة[2]، ما يعني إزالة هالة القداسة عن الحقيقة واستبدال الصور بالواقع، لكن سطوة وسائل الإعلام منحت هذه الصور مكانة أعظم، حتى تجاوزت الواقع القديم وصارت واقعا فائقا كما أسماه **بودريار**.

وقد عبر **رولان بارت** عن الصورة فقال: "ليست الصورة هي الحقيقة بالتأكيد، لكنها على الأقل نظيرها المثالي"[3]، كما قال: "في الصورة، لا يعبر الحدث مطلقا نحو شيء آخر: تعيد الصورة دائما الجزء الذي أحتاجه للكل الذي أراه، الصورة هي الخاص المطلق، والعرض الأسمى"[4]، ما يؤكد على تخلي ما بعد الحداثة عن السعي وراء الحقيقة المطلقة، تلك الحقيقة التي ادعتها الحداثة، واكتفائها بصور اعتبرتها أسمى وأكثر مثالية.

---

[1] Jean Baudrillard: The Vital Illusion, Columbia University press, USA, 1st ed, 2000, p67-68

[2] Mike Gane: Baudrillard Live selected interviews, Routledge, UK, 1st ed, 1993, p147

[3] Roland Barthes: Image, Music Text, Translated by: Stephen Heath, Fontana press, UK, 1st ed, 1977, p17

[4] رولان بارت: الغرفة المضيئة (تأملات في الفوتوغرافيا)، ترجمة: هالة نمر، المركز القومي للترجمة، مصر، ط1، 2010، ص10

6-الطابع السلعي للمجتمع:

تميز المجتمع ما بعد الحداثي بصبغة استهلاكية بحتة، زاد فيها الطلب بعيدا عن الضرورة، "فالاستهلاك هو محرك مجتمع ما بعد الحداثة"[1]، ويعود هذا كغيره من مميزات مجتمع ما بعد الحداثة إلى التطور التكنولوجي الذي أدى بدوره إلى تطور وسائل الإنتاج، ومنه زيادة السلع وتطور الاقتصاد في مقابل زيادة كبيرة في الاستهلاك، "وقيمة الأشياء لم تعد تتوقف فقط على منفعتها، بل دخلت متغيرات أخرى إلى معادلة استهلاك الأشياء، وأصبحت هي المتحكم الفعلي في فعل الشراء؛ فالسيارة التي يرغب الجميع في اقتنائها هي السيارة الأفخم والأجمل والأقوى، ولم يعد الأمر متوقفا على الوظيفة التقليدية للسيارة المتمثلة في كونها وسيلة انتقال"[2]، ما يعني أن الضرورة لم تعد هي المتحكم الرئيس في الاستهلاك، بل هناك عوامل أخرى كقيمة الأشياء المادية والتي يمكنها ات تعبر عن المكانة الاجتماعية للإنسان، فبدل الاكتفاء بسلعة تؤدي وظيفتها فقط، صار المطلوب هو السلعة ذات القيمة الأكبر، ويرتبط هذا بشكل مباشر بحضارة الصورة التي سهلت عملية التسويق، وقربت صورة هذه السلع من المستهلك عبر وسائل الإعلام، فتكون لديه ما يعرف بلذة الاستهلاك، حيث يرى **(كولن كامبل Colin Campbell)** أن "منتجات الاستهلاك اليومي تفهم جميعها عن طريق المستهلك كمقدمة تستثير الانفعالات "العقل الاستهلاكي الحديث" (...)، الذي نطلق عليه متعية **(Hédonisme)** الوهم الذاتي وهو يتسم برغبة في البرهنة على لذات يخلقها الوهم في الواقع، وتظل متعتها أيضا وهمية، وتقود هذه الرغبة إلى استهلاك لا ينتهي لكل جديد"[3]، ما يعني أن الاستهلاك يؤسس لنوع من اللذة التي تحبس الإنسان، وهي في أصلها لذة وهمية وزائلة، فيسعى إليها باستمرار عن طريق الاستهلاك المستمر للمنتجات.

---

[1] محمود أمين العالم وآخرون: الفكر العربي بين العولمة والحداثة وما بعد الحداثة، قضايا فكرية للنشر والتوزيع، مصر، دط، 1999، ص503

[2] بدر الدين مصطفى: دروب ما بعد الحداثة، ص258

[3] محمود أمين العالم وآخرون: الفكر العربي بين العولمة والحداثة وما بعد الحداثة، ص500

هذا ولم يقتصر الطابع الاستهلاكي للعصر عند المنتجات المادية فقط، بل انتقل الأمر إلى المعرفة "فإنتاج المعلومات وحفظها وتخزينها واستدعائها وإعادة استخدامها ونقلها وبثها، هي سلعة هذا العصر وقوة إنتاجه، ومن يملك هذه القوة هو من يملك السلطة والهيمنة"[1]، حيث انتقل العالم من الاستعمار العسكري إلى الاستعمار الثقافي والفكري، وصارت المعرفة هي السلاح الأبرز لفرض السيطرة على الدول، وعلى هذا الأساس يتم تسخيرها –بمساعدة وسائل الإعلام– بما يخدم مصالحها لإخضاع الشعوب وامتلاك الهيمنة المطلقة.

[1] محمود أحمد العشيري: الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة "دليل القارئ العام"، ص 218

خامسا: الرواية الجديدة وإرساء أسس ما بعد الحداثة:

لم يكن ظهور الرواية الجديدة في فرنسا سلسا مستساغا، حيث رفضت كثير من دور النشر نشر الروايات الجديدة لعدم ملاءمتها القالب المعهود للرواية، واتجه النقاد صوبها بالنقد اللاذع إلى درجة نفي صفة الرواية عنها من الأساس، ويعود هذا حسب روادها إلى أسلوبها المتميز، تقول **ساروت (Nathalie Sarraute)**: "إذا حدث أن قرأ هؤلاء نصا جديدا ولم يعثروا فيه على تلك المكونات التي تبدو لهم ضرورية في كل إبداع روائي فإنهم يعتبرونه نصا مستهجنا ومخالفا للمألوف، واسمين إياه بالتجارب المخبرية التي لا يمكن أن تنتج آثارا فنية حقيقية، ما دامت لا تعكس ذلك الواقع المرئي والمبتذل الذي لا يستطيعون الاستغناء عنه"[1]، فهي تعيب على النقاد سوء فهمهم للرواية الجديدة، والتي سارعوا إلى حصرها في خانة التجريب السخيف الذي لن يفضي سوى إلى طريق مسدود، وأرجعت هذا إلى قصر رؤيتهم الإبداعية التي اعتادت الابتذال لدرجة أن أي محاولة تميز تعد مروقا.

وقد تحدث **جرييه (Alain Robbe-Grillet)** عن سبب تسميتها بالرواية الجديدة فقال: "إنها تسمية تجمع كل الذين قرروا خلق الرواية أي خلق الإنسان، فهؤلاء الكتاب يعرفون أن الترديد الرتيب لأشكال الماضي ليس فقط عقيما وغير معقول وإنما يمكنه أن يكون مضرا أيضا، إنه يغمض أعيننا عن موقفنا الراهن في العالم وبالتالي فإنه -هذا الترديد- يمنعنا في نهاية الأمر من بناء عالم الغد وإنسانه"[2] ، فالحياة في تطور مستمر، وعلى الأدب أن يواكب ذلك التطور وإلا سيكون مآله الاندثار، وهي الظاهرة الملحوظة في كل آداب العالم، فالشعر الجاهلي العربي -على سبيل المثال- لا يواكب حياة الإنسان العربي اليوم، لأنه من غير المعقول أن يقف الشاعر على الأطلال لأنه لا أطلال ليبكي عليها، ولا أن يتحدث عن

---

[1] ناتالي ساروت وآخرون: الرواية الجديدة والواقع، ترجمة رشيد بنحدو، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، دط، دت، ص22

[2] آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص19.

الحروب التي خاضها بسيفه والعالم وصل حد الحروب النووية والبيولوجية، وهكذا الأمر سيان بالنسبة لجنس الملحمة والذي أفضى تطوره الحتمي إلى ظهور الرواية، لينطبق الأمر على سائر الفنون، ولهذا فإن أي رواية مهما كانت جديدة أثناء ظهورها، ستتنحى لتفسح المجال أمام أنواع روائية أخرى تواكب العصر.

سادسا: سياقات ومرجعيات نشأة الرواية الجديدة:

يشهد الفن الروائي تطورا دائما بمرور الزمن، حيث يلاحظ على الساحة الأدبية عدد لا يحصى من الروايات مختلفة الاتجاهات والمقاصد، لكن وعلى اختلاف التزاماتها وتوجهات الأدباء الفكرية، دائما ما تشترك هذه الروايات في بنيتها السردية الأمر الذي منحها قالبا متعارفا عليه، واستمر الأمر على هذه الحال إلى غاية ظهور ما يعرف **بالرواية الجديدة Le Nouveau Roman** أو**The New Novel**، هذا النوع الروائي الذي ظهر مع ما بعد الحداثة، وجاء لعبر عن ضياع وانكسار الإنسان في خضم الكوارث التي خلفتها الحربان العالميتان، وقد أرجع الناقد عبد الملك مرتاض ظهور الرواية الجديدة إلى عوامل عدة تاريخية وحضارية وثقافية وهي:

-الحرب العالمية الثانية: والتي كان لها الأثر الأكبر في إحداث الشك في القيم واليقينيات الأمر الذي انعكس على الفنون.

-الحرب التحريرية الجزائرية: بحكم أن ميلاد الرواية الجديدة كان بفرنسا، حيث اعترف الناقد الفرنسي ريمون جان أن ميلاد الرواية الجديدة صادف حرب التحرير في الجزائر، لأن هذه الحرب هزت عقول المفكرين الفرنسيين.

-استكشاف السلاح الذري: فاستخدام أمريكا للأسلحة النووية على اليابان أثبت مدى الشر الذي يمكن أن يقترفه الإنسان، الأمر الذي أثر في إنشاء الرواية الجديدة القائمة على الكفر بالقيم والتشكيك في التاريخ والاستسلام للتشاؤم.

-غزو الفضاء: إن غزو الفضاء من طرف الاتحاد السوفياتي والولايات المتحدة الأمريكية (قطبا الحرب الباردة) قتل -على رأي مرتاض- شاعرية القمر بعد أن دنسته أقدام الناس، فعبرت الرواية الجديدة عن العبثية التي اعترت الإنسان وتمزقه وإلحاده وخوفه[1]، ما يعني أن

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1998، ص51-52

ميلاد الرواية الجديدة جاء في مناخ مليء بالصراعات والحروب والأزمات، فالحرب العالمية بينت بشكل واضح مدى قسوة الإنسان وانعدام القيم لديه، أما أسلحة الدمار الشامل فقد كشفت الوجه المظلم للعقل، هذا العقل الذي أشادت به الحداثة ومجدته مكّن الإنسان من اختراع أسلحة لا زالت آثارها موجودة إلى اليوم حتى في صحراء الجزائر في منطقة **رقان**، ضف إلى ذلك الحرب التحريرية الجزائرية التي بينت للفرنسيين والعالم على حد سواء أكاذيب فرنسا التي طالما تغنت بالحرية والإخاء والمساواة، كما أظهرت وحشية المحتل الذي ادعى نشر الحضارة والسلام، إضافة إلى هذا فإن الحرب الباردة قد أججت من حدة المشاكل وزادت التوتر والانقسام حتى وصل الصراع عتبة الفضاء، مما أسهم في جعل فكرة السلام العالمي محض وهم لا أكثر. وبالتالي فإن الرواية الحديثة لم تستطع أن تحوي هذا الواقع المزري، ولا أن تعبر عن الذات الإنسانية الممزقة، ولا أن تؤمن بأكاذيب العقل والأخلاق، "فعندما تتشظى الأبنية المجتمعية، ويفقد الإنسان وحدته مع ذاته، لا بد من الاستناد إلى جماليات التفكك بدلا من جماليات الوحدة والتناغم"[1]، وهو ما قالت به الرواية الجديدة التي جاءت مفككة على كل المستويات، فتم الاستغناء عن التسلسل الزمني وصار الكاتب ينتقل بحرية داخل نصه مخلفا تشوشا كبيرا لدى المتلقي، كما غاب التطور المنطقي للأحداث التي تداخلت في بعضها البعض، فلا بداية مُمَهِدة، ولا تأزم للعقدة، ولا انفراج في النهاية، كما غيبت الشخصيات، ففي الوقت الذي اهتمت فيه الرواية التقليدية بالشخصيات وعلى رأسها البطل، غيبت الرواية الجديدة الشخصيات تماما حتى صارت أرقاما أو حروفا، ويبرر **آلان روب جرييه** هذا الأمر فيقول: "الحقيقة أن خالقي الشخصيات بالمعنى التقليدي للكلمة لم يعد باستطاعتهم أن يقدموا لنا سوى أشباح هم أنفسهم قد كفوا عن الإيمان بها (...) من المؤكد أن الحقبة الحالية هي حقبة الشخص المرقم **Numéro matricule** إذ لم يعد

[1] شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 2008، ص15

مصير العالم، على الأقل بالنسبة لنا مرتبطا بصعود أو سقوط عدة رجال أو عدة أسر"[1]، فالإنسان لم يعد قادرا على تغيير العالم، بل على العكس تماما، هو أساس الشعور وهو الذي أوصل العالم للخراب، وعليه جاء الكفر به وبعقله وقيمه وكل ما يرمز إليه، وصار الآن مع هذا التقدم التكنولوجي مجرد رقم بعد أن تم تقديسه لفترة طويلة.

لكن غياب الشخصيات لا يعني بالضرورة غياب الإنسان، والاعتقاد بهذا نابع من سوء الفهم –على رأي **جرييه**– "لما لم يكن في كتبنا شخصيات بالمعنى التقليدي للكلمة فقد انتهى الجميع بشيء من السرعة إلى أنها تخلو تماما من الإنسان، ولم يكن هذا سوى سوء قراءة لها، فالإنسان حاضر فيها دائما، في كل صفحة، وفي كل سطر، وفي كل كلمة، وحتى لو كان في هذه الكتب أشياء كثيرة موصوفة بدقة، فهناك دائما وأبدا النظر الذي شاهدها، والفكر الذي أعاد مشاهدتها، والعاطفة التي شوهتها، إن الأشياء في رواياتنا لا تتمتع بأي حضور خارج مجالات الرؤية الإنسانية"[2]، فلو ركزت هذه الرواية على الوصف بشكل كبير حتى سميت مدرسة النظر فالناظر دائم الحضور، ولو أن الشخصيات التقليدية غير موجودة، فإن الإنسان بنظره وفكره وعاطفته هو الذي يمنح هذه الروايات حضورها.

---

[1] آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ص36

[2] المرجع نفسه، ص122

سابعا: الرواية الجديدة وتمثلات الواقع:

طرحت الرواية الجديدة إشكالات عدة من أهمها تعبيرها عن الواقع، فبعبثيتها وتشظيها، يصبح من الصعب معرفة أي واقع بالتحديد تنقله الرواية، وحسب رواد الرواية الجديدة فإن "الواقع بالنسبة للروائي هو المجهول واللامرئي، هو ما رآه بمفرده، وما يبدو له أنه أول من يستطيع رصده، الواقع لديه هو ما تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه، مستلزما طرائق وأشكال جديدة ليكشف عن نفسه (...) وبقدر ما يكون الواقع جديدا، يكون النص الأدبي الذي يكشف عن هذا الواقع ذا شكل شاذ وغير مألوف، مثلما يكون ذا تأثير عميق يسمح بهتك ذلك الستار السميك الذي يقي إدراكنا وإحساسنا من كل أنواع التشويش والانحراف"[1]، فواقع الرواية الجديدة إذن هو ذاك الغامض الذي يتطلب طرائق مغايرة للتعبير عنه، وكلما اقترب النص الأدبي من رصد هذا الغموض، كلما زاد ندرة وانحرافا، وهذا النص فقط هو الذي يستطيع فتح آفاق متميزة للتفكير بعيدا عن الإملاءات الجاهزة، لذلك "حين تكشف الرواية عن واقع جديد، فإن هؤلاء القراء والنقاد ينزعون إلى اختزاله وإدماجه ضمن أنساق أصبحت معروفة، باحثين له عن نماذج وأنماط تماثله، إنهم بذلك يشلون هذا الواقع الجديد، ويمسخونه بواسطة ما تفرزه ذكرياتهم وتصوراتهم المبسترة من عصارة مبتذلة، ثم يستهلكونه دبقا مخنوقا لا نبض فيه" [2]، ما يعني أن أي محاولة لتقييد هذا الواقع ضمن أشكال سردية نمطية، ستؤدي إلى كبحه وركاكته، وبالتالي فإن الواقع المتميز يتطلب نصا مختلفا يستطيع الإلمام بعناصره، وما غير ذلك فسخافة وقتل للنص.

---

[1] ناتالي ساروت وآخرون: الرواية الجديدة والواقع، ص19-20

[2] المرجع نفسه، ص22

ثامنا: الرواية الجديدة والالتزام:

أسالت قضية الالتزام في الأدب حبرا كثيرا بين مؤيد ومعارض، فكثرت الأسئلة حول واجب الفنان اتجاه قضايا مجتمعه وضرورة تمثيلها في فنه، والرواية الجديدة لم تكن استثناء، وهي الرواية التي رفض منظروها الالتزام جملة وتفصيلا رغم المناخ المشحون الذي أنتجها، يقول **جرييه:** "بالرغم من معتقداته (الفنان) السياسية ونيته الطيبة كمجاهد فإن الفن عنده لا يمكن أن ينحدر إلى درجة أن يصبح وسيلة لخدمة قضية أخرى غير قضيته مهما كانت هذه القضية عادلة أو مجيدة، فالفنان لا يضع شيئا فوق عمله ثم هو يدرك تماما أنه لا يستطيع أن يخلق إلا من أجل لا شيء، إن أقل توجيه خارجي يصيبه بالشلل وأقل انشغال بالتعليم أو على الأقل بالتوضيح يمثل له ضيقا لا يطاق"[1]، وبالتالي فإن الفن بالنسبة له أرقى من أن يكون أداة يحركها المجتمع بتحولاته السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية، وأن أي مؤثرات خارجية ستؤدي بالفنان إلى العجز التام، وأي محاولات للوعظ والإرشاد ستمثل ضغطا يمنعه من الإبداع وأن "الفكرة نفسها القائلة بالعمل الخلاق من أجل التعبير عن مضمون اجتماعي أو سياسي أو اقتصادي أو خلقي الخ هي أساس الأكذوبة"[2]، لأن الفن لا يمكن أن يكون بأهمية الثورة، ولا الثورة تكون بأهمية الفن، وأي محاولة لجعل أحدهما خدمة للآخر ستقتل الإبداع، وتفشل مقاصد الثورة في آن واحد، وأن الالتزام الوحيد الذي يمكن أن يوجد هو وعي الكاتب بمشاكل لغته وحلها من الداخل، وهي فرصته الوحيدة في أن يظل فنانا وأن يخدم الثورة ببعده عنها[3]، وعليه فانحصار الفن خدمة للفن فقط هو أسمى التزام يمكن للمبدع أن يقدمه لمجتمعه، على أنه في هذه التصريحات من التناقض الشيء الكثير، فالرواية الجديدة هربت من الالتزام الصريح والتعبير عما يحيط بها من تغيرات، إلى الفوضى والشك والعبث،

---

[1] آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ص43

[2] المرجع نفسه، ص44

[3] ينظر: نفسه، ص47

وهذه الأمور في مضمونها ما هي إلا انعكاس لحالة المجتمع، فهو التزام لكن بطريقة غير مباشرة.

الفصل الأول: تجليات ما بعد الحداثة في روايتي الغيرة والتحول

أولا: رواية الغيرة، نحو بناء عالم روائي جديد

ثانيا: رواية التحول

ثالثا: التأويل بين غرييه وبوتور: من سلطة المؤلف إلى هيمنة القارئ.... القارئ ومواقع اللاتحديد

أولا: رواية الغيرة (La Jalousie) نحو بناء عالم روائي جديد:

تظل الرواية الجديدة وما أحدثته من أثر بالغ على الساحة الأدبية خاصة في النصف الثاني من القرن العشرين، حركة جمعت مجموعة من المؤلفين على اختلاف مشاربهم وأساليبهم التعبيرية، وليست مدرسة محددة الأطر والملامح، وهو الأمر الذي أكده روادها في أكثر من موطن، يقول **Alain Robbe-Grillet**: "الرواية الجديدة ليست مدرسة بل حركة لها أسلوب في فهم الأدب يختلف عن أسلوب وسائل الإعلام والمؤسسات والجامعات، ولم يكن لكتاب الحركة رؤية واحدة، كان بينهم تضامن دفاعي"[1]، فعلى الرغم من انتماء كتاباتهم للرواية الجديدة التي مثلت قطيعة مع الأساليب الأدبية الكلاسيكية، وتعبيرها عن العالم والتزامها بقضاياه، يظل لكل كاتب منهم أسلوبه الخاص ونظرته المغايرة في التعامل مع النصوص الإبداعية ومتطلبات الواقع، وعلى اعتبار أن جريبه روائي رافض لتبني أية أيديولوجية، أو التعبير عن إي التزام، كان لزاما عليه أن يؤكد على بعد الرواية الجديدة عن أية عقائدية، يقول: "جمعت في منشورات **دومينوي (Les Éditions de Minuit)** حول الناشر **جيروم لندن (Jérôme Lindon)** كتابا مختلفين جدا في الأسلوب مثل **ناتالي ساروت (Nathalie Sarraute)** و**كلود سيمون (Claude Simon)** و**مرغريت دوراس (Marguerite Duras)** و**روبير بنجيه (Robert Pinget)**، وهذا دليل واضح على بعدي عن العقائدية، وقد يكون المشترك بين هؤلاء ما هو نقيض تلك الصفة، فهم ذو شخصيات عنيفة متطلبة فردية لا تجمعهم أية أيديولوجية"[2]، فكما سعت الرواية الجديدة إلى التحرر من كل قيود الكتابة الكلاسيكية، طبق روادها المبدأ ذاته على مجموعتهم فرفضوا بذلك كل الانتماءات والتسميات التي يمكن أن تقيدهم وتحصرهم في قالب صارم واحد، ولم يكن **جريبه** الداعي الوحيد لهذا الأمر، حيث تؤكد **ساروت** موقفه هذا فتقول مجيبة عما إذا كانت الرواية الجديدة تقاطع مصالح فتقول: "إذا المقصود بالمصالح شحذ اهتمام النقاد

---

[1] عصام محفوظ: عشرون روائيا عالميا يتحدثون عن تجاربهم، شركة المطبوعات، لبنان، ط1، 1998، ص245

[2] المرجع نفسه، ص245

بالروائيين الجدد الذين يطالبون بحرية الشكل الروائي، فهذا أمر تحقق فعلا، وما سوى ذلك لا يربط أيا من الروائيين الجدد بعضهم ببعض، بل الأصح القول إن الاختلاف بين نصوص ألان روب جرييه وكلود سيمون وميشال بوتور وأنا هو الظاهرة البارزة"[1]، فكان الاختلاف بذلك هو الأرضية المشتركة التي قامت عليها التجارب الإبداعية، وهو الذي منح الرواية الجديدة وجهات نظر مختلفة، وعزز من جانبها الإبداعي وأسهم في شهرتها بين القراء على اختلاف أذواقهم، وهو ما يمكن استشفافه بوضوح عند الغوص في الأعمال الإبداعية للروائيين الجدد، فعلى الرغم من تشابه القالب الفني الذي انتهجه هؤلاء، ورفضهم التقاليد الروائية السابقة، إلا أن نصوصهم تعكس بشكل جلي أساليبهم المتميزة، وكيفية تعاملهم مع النص، والقارئ، والعالم على حد سواء.

هذا وقد جاءت رواية الغيرة لصاحبها **ألان روب جرييه** مخالفة لما كان معهودا من كتابات أدبية في تلك الفترة، حيث مثلت قطيعة تامة مع الإرث البالزاكي وكل ما قال به من أساليب روائية، ويمكن استشفاف الاختلاف على مستويات عدة هي:

1-العنوان:

يحمل العنوان أهمية كبيرة في الولوج إلى النص واستكشاف معانيه وقراءة خباياه، فهو يندرج فيما أسماه **(Gérard Genette)** بالنصوص الموازية، هذه النصوص التي تكون بمثابة مفاتيح تسهم في الوصول إلى مقاصد الكاتب، وفتح مغاليق النص، "وتكمن أهميتها في كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص؛ فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته، لأنها تقوم من بين ما تقوم به، بدور الوشاية والبوح"[2]، وعلى هذا الأساس يحمل عنوان الغيرة دلالات كبيرة تتراوح بين معاني حرفية وأخرى خفية تكتشف من السياق، فكلمة **(La Jalousie)** تعني

---

[1] عصام محفوظ: عشرون روائيا عالميا يتحدثون عن تجاربهم، ص362

[2] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2000، ص23-24

الغيرة كما تعني نوعا من أنواع النوافذ، وهو ما يفسر تركيز السارد عليها، ووصفها بإسهاب في أكثر من موضع، لأنه كان بمثابة متلصص منها، له من الرؤية ما تفسحه تلك النوافذ من مجال، يقول: "تقف **A**... أمام النافذة اليمنى، وتطل من خلال إحدى الفتحات في الستائر نحو الشرفة."[1]، فتصبح النوافذ بذلك جزءا أساسيا لأنها تمنحه فرصة النظر إلى زوجته أو حبيبته، يقول في موضع أخر: "ظل **A**... المرسوم بخطوط أفقية ضد ستارة نافذة غرفة نومها، لم يختف."[2]، ما يعني أنه يراقبها عبر النوافذ حتى وهي مغلقة، وذلك لأن **Les Jalousies** (النوافذ) مصنوعة بطريقة تسمح بمرور الضوء أو الظلال عبر شقوق أفقية، ما مثّل الفرصة المثالية لهذا الحبيب المهووس في التلصص على محبوبته، ويستمر الاهتمام بالنوافذ ووصفها ووصف كل ما يرى منها عبر صفحات الرواية كاملة، يقول: "من خلال النافذة الثالثة التي تطل على هذا الجانب، كانت تمتد (الأشعة) بعيداً إلى غرفة النوم لو لم تكن الستائر قد نزلت."[3]، ما يعني مراقبته الدائمة لغرفة هذه المرأة (أو الزوجة) في كل الحالات؛ سواء أكانت موجودة أم لا، وسواء أكانت النوافذ مغلقة أم مفتوحة.

أما المعنى الثاني والصريح ل **La Jalousie** فهي المشاعر القوية التي أحس بها السارد أثناء مراقبته لحبيبته وشكه الدائم بخيانتها له مع الجار، وتظهر الغيرة جلية على طول الرواية، وتدخل السارد في دوامة من المشاعر المتناقضة، يقول: "كانت **A**... هي التي رتبت الكراسي هذا المساء عندما أمرت بإخراجها إلى الشرفة، الكرسي الذي دعت **Franck** للجلوس عليه وكرسيها الخاص بجانب بعضهما ضد جدار المنزل."[4]، يظهر هذا شك السارد في امرأته، فهي التي أمرت بترتيب الكراسي بطريقة تجعل منها والجار **Franck** يجلسان إلى جنبا إلى جنب مهملة بذلك زوجها، كما يقول: "لتجنب خطر إسقاط الكؤوس في الظلام، اقتربت **A**... قدر الإمكان من الكرسي الذي يجلس فيه **Franck**، تمد الكأس بيدها اليمنى

---

[1] Alain Robbe-Grillet : La jalousie, Les Éditions de Minuit, France, no ed, 1957, p40

[2] Ibid, p41

[3] Ibid, p16

[4] Ibid, p19

بحذر، وتستند بيدها الأخرى على ذراع الكرسي وتنحني نحوه، لدرجة تلامس رأسيهما."[1]، ما يبين –حسب السارد– إعجاب حبيبته بالجار والرغبة في التقرب منه، لدرجة اتخاذ الكؤوس حجة للاقتراب أكثر فأكثر رغم أن في البيت عمال وخدم لتوزيع الطعام والشراب إلا أنها فعلت ذلك بنفسها في أكثر من مرة.

لا يستطيع السارد إخفاء شكه حتى في أبسط المواقف، يقول: "على الرغم من أنه من غير المرجح أن يأتي الضيف الآن، ربما لا تزال **A**... تتوقع سماع صوت سيارة قادمة من المنحدر على الطريق السريع."[2]، جرى هذا الموقف في إحدى الأيام التي لم يحضر فيها الجار **Franck** على الغذاء، وعلى الرغم من أن الزوجة **A**... لم تقل شيئا يبين امتعاضها لغيابه، ولم تفعل أي تصرف يوحي برغبتها في رؤيته، إلا أن الشكوك تراود السارد بصفة دائمة لدرجة التهيؤ.

لم يقتصر شك السارد في زوجته فقط، بل يرمي بالشكوك ذاتها نحو الجار، يقول: "تلتفت نحو **Franck** وتنظر إليه بينما تبدأ في تحضير مشروبه، لكن **Franck**، بدلاً من مراقبة مستوى الكحول المرتفع، يثبت عينيه عالياً قليلاً، على وجه **A**...."[3]، قد يكون الأمر مجرد نظرة بريئة أو لمحة عابرة في ظلام الشرفة، إلا أن السارد رأى أن جاره اختار التركيز على وجه **A**...بدل التركيز في مشروبه، كما لا يخفى عليه إيحاء الكلمات التي يتحدث بها **Franck** مع **A**...يقول معبرا عن موقف حصل بينهما:

"–ألا تعتقد أن هذا أفضل؟ تسأل **A**...متوجهة نحوه.

---

[1] Alain Robbe-Grillet : La Jalousie, p 18

[2] Ibid, p72-73

[3] Ibid, p45

'–بالتأكيد أكثر حميمية،' يجيب **Franck**."[1]، وجاء ذلك بعد أن أبعدت **A**..أحد المصابيح الزيتية التي كانت تضيء الغرفة بشكل قوي، لتصبح الإضاءة خافتة و**(Intime)**، ما يوحي بجو من الرومانسية والمشاعر.

يلاحظ كذلك إهمال الجار التام لزوجته، يقول: "إذا أراد **Franck** المغادرة، لكان لديه عذر جيد وهو زوجته وطفله اللذان هما لوحدهما في المنزل، لكنه يذكر فقط الساعة التي يجب أن يستيقظ فيها في الصباح التالي، دون الإشارة إلى **Christiane**."[2]، ما يعني أن أمر زوجته وابنه اللذان يعانيان من تغير الجو في هذه المستعمرة لا يهمه إطلاقا، وأنه يفضل قضاء الوقت مع **A**...في بيتها والسهر معها، وأن سببه الوحيد للمغادرة هو عمله صباحا، ويؤكد على هذا الموقف فيقول: "مكان **Franck** يبقى كما هو حتى نهاية الوجبة، ربما تأخر كما يحدث في كثير من الأحيان بسبب حادث ما على مزرعته، حيث إنه لم يكن ليؤجل هذه الغداء لأي مشاكل صحية محتملة لزوجته أو طفله."[3]، فالاهتمام بعائلته ليس من أولوياته وحتى مرضهما لن يوقفه عن زيارة **A**...الأمر الذي يدعو إلى الشك والريبة، ويزيد من احتمالية العلاقة غير المشروعة بينهما، وقد وصل تفضيل **Franck** لـ **A**...على زوجته إلى حد غريب، يقول: "ترتدي **A**... ترتدي الفستان نفسه الذي ارتدته على الغداء، كاد **Franck** أن يجادل زوجته بشأنه عندما انتقدت **Christiane** قصته باعتبارها حارة جداً لهذا البلد."[4]، حيث قامت **Christiane** زوجة **Franck** بانتقاد **A**... وفستانها الضيق، الأمر الذي أثار حنقه لدرجة الجدال مع زوجته وكل هذا خوفا على مشاعر **A**...من الاستياء.

يروي السارد حادثة وقعت بين زوجته وجاره حين قضيا ليلة في الفندق بعد أن تعرضت السيارة لبعض الأعطال، لكن الأمر المريب هو عدم تحدثهما عما حدث إطلاقا، "لم يسبق

---

[1] Alain Robbe-Grillet : La Jalousie, p23

[2] Ibid, p30

[3] Ibid, p72

[4] Ibid, p21-22

لهما أن أشارا إلى ذلك اليوم، أو ذلك الحادث، أو تلك الليلة – على الأقل عندما لا يكونان وحدهما معًا."[1]، فهذا التعتيم وهذه السرية حول وقائع تلك الليلة زادت من شكوك السارد حول ما يمكن أن يكون حدث حقا بينهما.

وهكذا، فإن المتصفح للرواية يرى مشاعر الغيرة بوضوح، كما يستشف ما أحدثته في نفسية السارد من قلق وهلوسة واضطراب.

أما بالنسبة للعناوين الفرعية، فقد تضمنت الرواية تسعة عناوين مكتوبة في الفهرس وجاءت على النحو التالي:

-**Maintenant l'ombre du pilier** (الآن ظل الدعامة)

-**Maintenant l'ombre du pilier sud-ouest** (الآن ظل الدعامة الجنوبية الغربية)

-**Le long de la chevelure défaite** (على طول الشعر المبعثر)

-**Tout au fond de la vallée** (في عمق الوادي)

-**Maintenant c'est la voix du second chauffeur** (الأن صوت السائق الثاني)

-**Maintenant la maison est vide** (الآن المنزل فارغ)

-**Toute la maison est vide** (المنزل بأسره فارغ)

-**Entre la painture grise qui subsiste** (بين الطلاء الرمادي الموجود)

-**Maintenant l'ombre du pilier**[2] (الآن ظل الدعامة)

---

[1] Alain Robbe-Grillet: La Jalousie, p198

[2] Ibid, p221

لكن الأمر المثير في هذه العناوين هو أنها مكتوبة في فهرس الرواية، إلا أنها غير مكتوبة على هيئة عناوين في المتن، بل يبدأ بها حديثه في كل مقطع مع ترك فراغ بين كل جزء وآخر، كما أن العنوان الأول هو العنوان الأخير نفسه، وهذا ما يؤكد على الاختلاف الموجود بين الروايتين الكلاسيكية والجديدة عامة، كما يبين مدى التغيير الذي سعى إليه جرييه في رواية الغيرة على وجه الخصوص.

2-الشخصيات وتحطيم مفهوم الإنسان:

تمثل الشخصيات جزءا محوريا في أي عمل روائي، لأنها هي التي تقوم بالأحداث وتسهم في تقدمها حتى وصولها النهاية، حيث تم منحها العناية الفائقة من طرف الروائيين والنقاد على حد سواء لدرجة تحولت كثير من الشخصيات إلى رموز عالمية، وقد "ذهب النقد التقليدي إلى أبعد من ذلك باعترافه بأن الروائي الحقيقي هو ذلك الذي بمقدوره خلق الشخصيات، وبعث الروح فيها، وإيهام القارئ بأنها ليست شخصية من ورق بقدر ما تمثل شخصية من الواقع يعرف كثير من ملامحها وقد تنطبق مميزاتها عليه أو على أحد من معارفه أو أقاربه"[1]، وعليه فقد حاول الروائيون الامتثال لهذا القالب من خلال العمل على تصوير شخصياتهم بصورة موحدة أقرب ما تكون إلى الكمال، وجاء هذا على النقيض تماما من الرواية الجديدة، هذه الرواية التي أهملت عنصر الشخصية حتى جاء بناؤه "ضمن صور مبعثرة، فالروائي يقذف بها أشلاء مبعثرة تبدو للوهلة الأولى متناقضة وفوضوية لا يمكن جمعها"[2]، وجاء هذا ليتماشى مع إيمان الروائيين الجدد بانعدام قيمة الإنسان وتفكك هويته في عصر التطور التكنولوجي، حتى غدا الإنسان مجرد رقم أو إحصائية فقط، لهذا تقلصت الشخصية إلى مجرد ظل، ونادرا ما يعطيها الروائي صفات تجعلها مميزة؛ جانبها الجسدي، إيماءاتها، أفعالها، أحاسيسها، عواطفها اليومية، حتى الاسم الذي يعد ضرورة، كل هذه الأمور صارت مدعاة للإحراج بالنسبة للروائي[3]، وذلك لأن كل هذه الأمور لم تعد مهمة أمام التشتت والضياع الذي يعاني منه المجتمع، كما لم يعد في مقدور الإنسان تغيير هذا الواقع نحو الأفضل فتهاوت قيمته، الأمر الذي عكسه الروائيون الجدد عبر التخلي عن هذا الإنسان، وتحويله إلى مجرد رقم أو حرف.

---

[1] بوسماحة مويسي: الرواية الجديدة الاختراق والرؤى، مجلة حوليات جامعة بشار، العدد 17، 2017، ص84

[2] رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي –نظرة مقارنة–، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 21، جوان 2004، ص72

[3] See: Nathalie Sarraute: The Age of suspicion essays on the novel, translated by Maria Jolas, George Braziller Inc, USA, no ed, 1990, p69

كان **جرييه** من الروائيين الذين حطموا شخوصهم إلى أبعد حد، فالشخصية الرئيسة في رواية الغيرة هي حبيبته والتي أشار إليها بحرف **A**... فقط، فلا اسم ولا ملامح لها سوى شعرها الأسود متوسط الطول فقط.

أما الشخصية الثانية هي الجار **Franck** والتي قال عنها الروائي في إحدى مقابلاته: "إن روايتي الثالثة الغيرة سيرة ذاتية بالتأكيد، أحداثها في المكان نفسه الذي كنت أقطنه في فور دو فرانس لكنني مزجت بعض الديكور الإفريقي بالديكور المارتينيكي، والقصة في غالبيتها قصتي حتى لو في الحقيقة لم أكن الزوج بل الجار"[1]، ومع ذلك لم يقدم لها الروائي كثيرا من الأوصاف المهمة التي قد تجعلها مميزة أو تمنحها دورا رياديا، بل اكتفى بأوصاف اللباس أو الشاحنة وما شابه ذلك من شكليات بسيطة فقط، وعلى الرغم من ذلك فقد مثلت هاجسا للسارد الذي لم يستطع التأكد من طبيعة العلاقة بينه وبين **A**...

تعد **Christiane** زوجة الجار وطفلهما من الشخصيات التي ذكرها الكاتب وقام بتغييب فاعليتها، هذه العائلة الصغيرة التي يشار إليها في مواقف عابرة فقط يقول: "**Franck** هنا مرة أخرى للعشاء، مبتسم، ثرثار، وودود، أما **Christiane** فلم تأتِ معه هذه المرة؛ بل بقيت في المنزل مع الطفل، الذي يعاني من حمى خفيفة."[2]، ما يعني أن الزوج كان في حالة مزاجية جيدة أثناء تواجده مع **A**... في إهمال واضح لعائلته وابنه المريض.

ذكر الروائي بعض عمال البيت من طباخ أسود البشرة، ونادل أشار إليه بكلمة **Boy** أي طفل، إضافة إلى عمال البناء والسائق دون أي تلميحات قد تمنح أيا منهم أية كينونة أو فاعلية.

أما شخصية السارد الذي تأججت في صدره الغيرة، فلا هوية ولا اسم ولا أوصاف له، ولم يشر إليه الروائي بصفة مباشرة أبدا، وتعددت التأويلات حول هويته؛ بين من رأى أنه هو

---

[1] عصام محفوظ: عشرون روائيا عالميا يتحدثون عن تجاربهم، ص248

[2] Alain Robbe-Grillet : La Jalousie, p17

زوج **A**...وبين من رأى أنه حبيبها فقط، وفي كل الحالات لم يؤكد الروائي أو ينفِ أي افتراض، بل اكتفى بالتلميح لحضوره خلال النص فقط، يقول: "الكراسي الأخرى موجودة على الجانب الآخر من هذه الطاولة، أبعد إلى اليمين، حتى لا تحجب الرؤية عن الكراسي الأولى عبر الشرفة، وللسبب ذاته، الكراسي الأخيرة ليست موجهة لمواجهة بقية المجموعة فقد تم وضعها بزاوية مائلة نحو التلة المقابلة، هذا الترتيب يجبر أي شخص يجلس هناك على أن يلتفت برأسه كليا نحو اليسار إذا أراد رؤية **A**... خاصةً إذا كان على الكرسي الرابع الأبعد، أما الكرسي الثالث والذي هو كرسي قابل للطي مصنوع من القماش المشدود على إطار معدني، يشغل مكاناً بين الكرسي الرابع والطاولة، لكن هذا الكرسي الأقل راحة، هو الذي بقي فارغاً."[1]، ففي غياب **Christiane** بقي كرسي واحد فارغ، وهو الكرسي الأقل راحة، أما الكرسي الآخر 'الأبعد" فقد خصصته **A**... لزوجها "السارد" في حين جلست هي و**Franck** على مقربة من بعضهما، ما يعني رغبتها في التقرب من جارها على حساب زوجها، يقول كذلك: "جلس **Franck** و**A**... على الكرسيين نفسهما، ظهراهما موجهان نحو الجدار الخشبي للمنزل، مرة أخرى، ظل الكرسي ذو الإطار المعدني غير مشغول، أما موقع الكرسي الرابع فهو غير مبرر خاصة الآن وأنه لا توجد رؤية على الوادي (حتى قبل العشاء خلال الشفق، كانت فتحات الدرابزين ضيقة جداً لتسمح برؤية حقيقية للمنظر الطبيعي، وفوق الدرابزين لم يكن يرى سوى السماء)."[2]،يؤكد هذه على وجود شخص ثالث في المنزل، وهو "السارد" الذي تم استبعاده من خلال وضعه على أبعد كرسي بحجة حجبه رؤية المنظر الطبيعي على الوادي، لكنه يرى أن تلك حجة بالية بسبب ظلام الليل الدامس أولا، وكذلك لأن موقع الكراسي لا يسمح برؤية شيء سوى السماء، وبالتالي تم وضع كرسيه هناك لإبقائه بعيدا فقط على عكس **Franck** الذي دائما ما يجلس بالقرب من الزوجة.

---

[1] Alain Robbe-Grillet : La jalousie, p19-20

[2] Ibid, p27-28

3-السارد:

تغير موضع السارد وتقلصت سطوته مع الرواية الجديدة، حيث كان عارفا ومتحكما في الروايات التقليدية والكلاسيكية لدرجة التفوق و"كانت هذه الرؤية من الخلف تحكم على الروائيين التقليديين، أي على السراد الذين يتقمصون شخصياتهم، أن يتظاهروا للقارئ بمعرفة كل شيء، فالسارد أو الراوي نلفيه أبدا متفوقا على الشخصيات"[1]، وهو الذي يسير السرد ويوجه القارئ بذلك نحو طريقة تفكير موحدة تتفق مع الروائي، هذا الأمر الذي لم يسلم من النزعة التقويضية للروائيين الجدد، هؤلاء "الذين موضعوا أنفسهم عكس **Honoré de Balzac**، ليس بسبب نفورهم من الواقعية بقدر ما كان بسبب اعتبارهم له تمثيلا مطلقا للسرد العارف"[2]، وعليه جاء سارد الرواية الجديدة دون اسم، ولا معرفة مطلقة، ولا يملك من المعلومات إلا بقدر ما تبوح به الشخصيات فقط، كما انه يكرر الأحداث عدة مرات لعدم تأكده من بعض التفاصيل، أو بسبب هوسه المطلق الذي جرته إليه الغيرة، ويظهر هذا في الرواية في مواضع عدة، يقول: "تعطيه ابتسامة سريعة تختفي بسرعة في الظلال. لقد فهمت لأنها تعرف القصة. لا، ملامح وجهها لم تتحرك، عدم حركتها ليس حديثاً: شفاهها بقيت ثابتة منذ آخر كلماتها، لا بد أن الابتسامة الهاربة كانت انعكاساً للضوء، أو ظل حشرة، علاوة على ذلك، لم تكن تواجه **Franck** في تلك اللحظة، لقد حركت رأسها للخلف وكانت تنظر مباشرة أمامها على الطاولة، نحو الجدار العاري حيث تميز بقعة داكنة مكان الحشرة التي دُهست الأسبوع الماضي، في بداية الشهر، ربما الشهر السابق أو لاحقاً"[3]، يظهر هذا حالة التردد الكبيرة التي يعاني منها السارد، فهو لا يعرف إن كانت قد ابتسمت للجار أم أن

---

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص50

[2] Dorrit Cohn : Castles and Anti-castles, novel 501 (autumn 1971), p24, cited in: Hannah Freed-Thall, suspicion and novelty: the Nouveau Roman, p514 www.as.nyu.edu/content/dam/nyu-as/french/documents/1._suspicion-and-novelty-the-nouveau-roman.pdf 07/08/2024 12:39

[3] Alain Robbe-Grillet : La Jalousie, p27

الظلال انعكست على وجهها، هو غير متأكد حتى من تاريخ دهس الحشرة الموجودة على الحائط، ولعل هذا الاضطراب ناجم عن غيرته وما سببته له من تشتت، يقول في موضع آخر: "تدندن **A**... لحنا كلماته غير مفهومة، لكن ربما **Franck** يفهمها إذا كان يعرفها بالفعل، جراء سماعها كثيرًا، ربما معها. ربما هي واحدة من تسجيلاتها المفضلة"[1]، فها هو يمر بحالة اللايقين ذاتها لأنه لا يعرف لحنها المفضل، لكن ربما يعرفه **Franck** جراء قضائه كثيرا من الوقت معها، أو ربما هي من قامت بإخباره عنها، والاحتمالات عديدة لأن السارد لا يعرف الحقيقة وبالتالي لا يستطيع نقلها إلى المتلقي، مما يدخل هذا الأخير في الحالة ذاتها من الاضطراب.

يلاحظ اهتمام السارد بالجار وتحركاته حول **A**...يقول: "يهمس بكلمات قليلة، من المحتمل أنه يشكرها"[2]، فهو يستطيع أن يرى حديثه معها، ولكن بحكم بعد مكان جلوسه عنهما، لا يستطيع سماع ما همس به لها، بل هو لا يعرف أي تفاصيل عن علاقتهما ومعاملاتهما مع بعضهما البعض، يقول: " لن تعود **A**... إلى المنزل لتناول العشاء، ستتناوله مع فرانك قبل العودة، من المحتمل أن يكونا في المنزل حوالي منتصف الليل"[3]، وجاء ذلك بعد ذهابهما في رحلة إلى المدينة لقضاء بعض الحاجيات وقالا بأنهما سيعودان مع منتصف الليل، إلا أنهما قضيا الليلة في فندق وعادا صبيحة اليوم التالي، والسارد "الزوج" لا يعرف أي تفاصيل أخرى غير ما صرحا به.

ويستمر جهل السارد بالتفاصيل على طول الرواية، لدرجة تشعر القارئ بأنه لا يعرف زوجته حق المعرفة، يقول: "تقول مرحبًا بنبرة مرحة لشخص نام جيدًا واستفاق في مزاج جيد، أو لشخص ربما لا يريد إظهار ما يفكر فيه – إذا كان هناك شيء – وتبتسم دائمًا الابتسامة

---

[1] Alain Robbe-Grillet : La jalousie, p29-30

[2] Ibid, p18

[3] Ibid, p181

نفسها"[1]، وفي هذه الحالة لا يدري ما السبب وراء مزاجها المعتدل، أكان بسبب نومها الجيد؟ أم أنها ليست في مزاج جيد حقيقة بل تقوم فقط بإخفاء مشاعرها عن زوجها؟ وفي أي حالة فإن السارد لا يعلم الحقيقة، وبالتالي لن يعلمها القارئ أيضا.

إن حالة الشك واللايقين التي يعاني منها السارد، ووضعه المستمر في خانة غير العارف يؤدي بالضرورة إلى تشتت القارئ وإدخاله في حالة من الشك أيضا، لكنها في الآن ذاته تسمح له بتكوين آرائه الخاصة عن الرواية وتأويلها كيفما يرى الأمر ملائما، وتنأى به بعيدا عن الإملاءات الجاهزة التي طالما فرضتها الروايات التقليدية.

[1] Alain Robbe-Grillet: La Jalousie, p42

4- انحلال السرد في الرواية:

تميزت الروايات الكلاسيكية بالصرامة في التعامل مع السرد، حيث عد أي نقص أو خلل عيبا كبيرا يهوي بقيمة النص الروائي والروائي على حد سواء، ويلاحظ هذا بشكل جلي في النصوص التي تم الاحتفاء بها من طرف النقاد، والتي تميزت بالسرد المحكم والمتوازن، "فلما كان الاعتقاد السائد هو أن الرواية بالدرجة الأولى حكاية، وأن الروائي الحقيقي هو من يتقن طريقة عرضها وتوازنها وما تثيره من مفاجآت لقارئ مبهور، وكل فجوة في السرد تعتبر خطأ فادحا، ولم يكن يكفي الحكاية أن تكون متعة، أو خارقة للعادة أو جاذبة، حتى تكون لها القدرة على إظهار الحقيقة الإنسانية، بل كان عليها أن تنجح في جعل القارئ يعتقد بأن المغامرات التي نتحدث عنها قد وقعت لأشخاص حقيقيين، وكل ما قام به الروائي هو نقلها بوصفه شاهدا عليها"[1]، وهو ما يمكن الإلمام به في الرواية البالزاكية الواقعية التي عبرت عن الواقع بصورة دقيقة توهم القارئ بأنها جرت حقيقة، وأن الروائي ما هو سوى مجرد ناقل أمين للأحداث، وهو ما عمدت الرواية الجديدة على تغييره كليا، فتغيرت الحكاية وفقدت تطورها المنطقي، ولم تعد تسير من البداية نحو الانفراج، فصارت "النصوص تقص الحكاية رغم اضطراب تسلسلها وانشطار عقدتها المركزية لتعدد مستويات السرد واضطراب الزمن"[2]، ما يعني انه لم يتم التخلي عن الحكاية كليا، لكن تم العبث بعناصرها التقليدية.

تتوارى الحكاية كليا في رواية **الغيرة** حتى يصعب الإلمام بها، وهو ما يسمى**Flat writing** أو الكتابة المسطحة، أي ضعف الأحداث، وغياب العقدة، ونقص عدد الشخوص الفاعلة، حيث يتوقف الكاتب عن سرد حدث ما فجأة لينتقل إلى آخر، فعلى سبيل المثال يقول: "جالسة مواجهةً للوادي، في أحد الكراسي ذات الصنع المحلي، تقرأ **A**... الرواية التي

---

[1] بوسماحة مويسي: الرواية الجديدة الاختراق والرؤى، ص85

[2] رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي –نظرة مقارنة–، ص72

استعارتها في اليوم السابق، وقد تحدثوا عنها بالفعل في وقت الظهيرة"[1]، وجاء هذا المقطع فجأة، ولا أحد يعلم من هؤلاء الذين تحدثوا عن الرواية وقت الظهيرة، ولا أية رواية مقصودة.

يظهر عدم انتظام السرد في مقطع آخر، حيث كانت **A**...تتناول العشاء مع السارد والجار ثم فجأة يقول: "على الرغم من الخدوش التي سببتها الأوراق، فإن السيارة الكبيرة الزرقاء تظل مميزة تمامًا، وكذلك فستان **A**... حيث تقف بجانب السيارة"[2]، حيث انتقل الحدث من غرفة الطعام إلى الفناء بجانب السيارة فجأة مما يسبب تشويشا لدي القارئ، ويخلق صعوبة في ربط الأحداث.

يقول الكاتب في موضع آخر متحدثا عن الزوجة أثناء مراقبة السارد لها أثناء انهماكها بكتابة رسالة ما يُعتقد أنها موجهة للجار: "في غرفة النوم، تابعت **A**...كتابة رسالتها بخط يدها الرقيق المتقارب والمنتظم"[3]، ويتابع حديثه بمجموعة من الأوصاف لها ولهيأتها ولغرفة نومها كما تظهر من النافذة، ثم يقول مباشرة: "على الجانب الآخر من باب الردهة، تحت نافذة المكتب، يجلس فرانك في كرسيه. **A**... التي ذهبت للحصول على المشروبات بنفسها، تضع الصينية المحملة على الطاولة المنخفضة"[4]، ما يعني أن **A**...كانت منهمكة بالكتابة في غرفتها، ثم انتقلت فجأة إلى الجلوس مع الجار في الشرفة وتوزيع المشروبات الكحولية.

ويستمر هذا الأمر على طول الرواية، فيلاحظ انتقال السارد من وصف حدث إلى آخر دون أي تمهيد، مما يجعل القراءة عملية شاقة تدخل القارئ في مستوي الاضطراب نفسه الذي كان يمر به السارد، يقول: "فرانك يمشي بسرعة نحو باب الردهة. يتوقف هناك. يدور رأسه والجزء العلوي من جسده نحو **A**...التي لا تزال جالسة في كرسيها"[5]، فها هو الجار

---

[1] Alain Robbe-Grillet : la Jalousie, p16

[2] Ibid, p57-58

[3] Ibid, p103

[4] Ibid, P105

[5] Ibid, p108

على وشك المغادرة بعد انتهاء سهرته مع **A**... ثم يقطع السارد هذه الفكرة ليقول: "فرانك ومضيفته يجلسان في الكراسي نفسها"[1]، يعني أن الكاتب انتقل من الحديث عن **Franck** الذي كان مغادرا مباشرة إلى مشهد جلوسه مع **A**...وكأنه يستذكر أحداثا وقعت، أو ربما لم تقح حقيقة ولكن هيئت له، في خلخلة واضحة لتسلسل السرد.

هذا ولم يعتمد الكاتب على الانتقال من حدث إلى آخر بشكل فجائي فقط، بل لجأ كذلك إلى التكرار؛ حيث يقوم الكاتب بسرد الحدث ذاته عدة مرات حتى يفقد القارئ قدرته على الربط بينها، يقول: " كلها أمور عقلية، أشياء من هذا القبيل،" يقول **فرانك**"[2]، ليعود ويكرر العبارة ذاتها في صفحة لاحقة "كلها أمور عقلية، أشياء من هذا القبيل،" يقول **فرانك**".[3]، وقد أرجع بعض النقاد هذا التكرار إلى حالة الشك التي يعاني منها السارد، ولأنه غير متأكد مما حصل فعلا، يعيد تكرار سرد الأحداث حتى يحاول الربط بينها واستكشاف أي تفاصيل قد تبين له حقيقة العلاقة بين زوجته وجاره.

يقول في موضع آخر: "على الجسر الخشبي الذي يعبر المجرى المائي عند الحافة السفلية لهذه الرقعة، هناك رجل من السكان المحليين جاثٍ، يرتدي سروالاً أزرق وقميصاً بلا لون يترك كتفيه مكشوفين."[4]، يبدو هذا مشهدا عاديا، لكنه يكرره وكأنه يستذكر تفاصيل أكثر يقول: "في تجويف الوادي، على الجسر الخشبي الذي يعبر المجرى المائي الصغير، هناك رجل جاثٍ، يواجه التلة المقابلة، إنه من السكان المحليين، يرتدي سروالاً أزرق وقميصاً بلا لون يترك كتفيه مكشوفين، إنه يميل نحو السطح السائل كما لو كان يحاول رؤية شيء ما في الماء الموحل"[5]، يوحي هذا بالهوس الذي يشعر به السارد اتجاه ما حوله لدرجة طمس الحد الفاصل بين العالم الحقيقي وبين تجاربه الشخصية، كما يعطل التدفق التقليدي للسرد،

---

[1] Alain Robbe-Grillet : La jalousie, p109

[2] Ibid, p26

[3] Ibid, p54

[4] Ibid, p37

[5] Ibid, p79-80

يقول في موضح آخر: "توقف صوت الصراصير، يمكن فقط سماع الصرخات الحادة لبعض الحيوانات المفترسة الليلية من وقت لآخر"[1]ن ويكرر هذا المشهد مجددا فيقول: "لا يسمع سوى الصرخات الحادة لبعض الحيوانات المفترسة الليلية من وقت لآخر، وأزيز مفاجئ لخنفساء"[2]، تعمل هذه التكرارات على تعزيز مستوى الغموض في الرواية، من خلال التركيز على تفاصيل متكررة دون حل واضح، يفتح الروائي المجال لتعدد التفسير والتأويل، مما يقحم المتلقي ويجعل منه عنصرا فاعلا بغية الوصول إلى المعنى المنشود.

[1] Alain Robbe-Grillet : La jalousie, p27

[2] Ibid, p99

5-تشظي الزمن:

قامت الروايات الكلاسيكية على امتداد زمني كرونولوجي يسير من البداية نحو النهاية في تتابع معقول، الأمر الذي سهّل فهم هذه الروايات، وجعل من ربط الأحداث أمرا ممكنا، وعلى النقيض من هذا كله، عملت الرواية الجديدة على تفكيك هذا الزمن، "فكتاب الرواية الجديدة جاءوا إلى هذه القيم المنطقية لمسار الزمن وبنائه، فعدوها ضربا من القيود الفنية التي تأسر الروائي فتجعله مكبولا بأكبالها سلفا"[1]، حيث أُهمل السرد الزمني الخطي الذي يتبع تسلسلًا واضحًا للأحداث، مما يعني أن الأحداث قد تُروى بطريقة متقطعة أو غير مرتبة قد تبدأ من المنتصف لتسير في كل الاتجاهات، الأمر الذي يؤثر بالضرورة على فهم النص وفتح مغاليقه.

يظهر هذا جليا عند وصف مشهد الدودة أم أربعة وأربعين، يقول: "كانت قد أرجعت رأسها للخلف للتو ونظرت مباشرة نحو الأمام على الطاولة، نحو الجدار العاري حيث يميز المكان بقعة داكنة تم سحق أم أربعة وأربعين فيه."[2]، ما يعني أن الدودة قتلت قبل فترة طويلة ولم يتبق منها سوى بقعة صغيرة، ثم يصف بقاياها، يقول: "تظهر صورة أم أربعة وأربعين بعد ذلك، ليست كاملة، بل مكونة من شظايا متميزة بما يكفي لعدم ترك أي شك"[3]، وبعد هذا يعود ليتحدث عن لحظة رؤية **A**...للدودة وخوفها منها، " تدير **A**... ظهرها لتنظر مباشرة إلى الأمام. 'أم أربعة وأربعين!' تقول بصوت أكثر هدوءً، مع الصمت الذي حل للتو."[4] وهذه هي اللحظة التي سيقتل فيها الجار الحشرة، ما يبين انتقال الزمن من لحظة إلى أخرى دون أي تتابع منطقي.

---

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص190

[2] Alain Robbe-Grillet: La Jalousie, p27

[3] Ibid, p56

[4] Ibid, p61

يظهر كسر التتابع الزمني في مقاطع أخرى من الرواية، مثل الحديث عن الرحلة التي قام بها **Franck** و **A**...أين دار بينهما الحوار الآتي:

"–سنغادر مبكرا"، يقول **فرانك**.

'–ماذا تعني مبكراً؟'

'–الساعة السادسة، إذا أمكن'

'–الساعة السادسة! يا إلهي...'

'–هل الوقت مبكر جداً بالنسبة لك؟'

'–أوه لا'، تضحك ثم تقول: 'في الواقع، سيكون ممتعاً.'"[1]، ثم يستمران في الحديث عن الرواية التي كانا يقرآنها، لينتقل السرد إلى نقطة أخرى وقد عادا من الرحلة: " غادرنا في الوقت المحدد وكنّا نقود دون أي مشكلة، لم يكن الوقت قد تجاوز العاشرة عندما وصلنا إلى المدينة."[2]، يعني أن الزمن انتقل بهما من التخطيط للرحلة إلى العودة منها مباشرة، ليعود الزمن إلى الوراء بعدها، "الطاولة معدة لثلاثة أشخاص وفقاً للتنظيم المعتاد... **Franck** و**A**...، جالسان في مكانيهما المعتادين، يتحدثان عن الرحلة إلى المدينة التي يعتزمان القيام بها معاً خلال الأسبوع التالي."[3]، يلاحظ من خلال هذا لا منطقية الترتيب الزمني وتشظيه وتفككه، مما يخلق إحساسا بالعبث والفوضى.

تدور أحداث الرواية الجديدة في الزمن الحاضر في أغلب الأحيان، مثل رواية الغيرة التي بدأها ب **(maintenant)**، يقول: "الآن، ظل الدعامة –الدعامة التي تدعم الركن الجنوبي الغربي من السقف– تقسم الركن المقابل من الشرفة إلى جزئين متساويين"[4]، ويكرر هذا

---

[1] Alain Robbe-Grillet: La Jalousie, p81

[2] Ibid, p84

[3] Ibid, p90

[4] Ibid, p9

التركيز على الحاضر على طول صفحات الرواية، يقول: "الآن، دخلت **A**... إلى غرفة النوم من الباب الداخلي الذي يفتح على الردهة المركزية (..) الآن، عادت إلى الباب لتغلقه خلفها"[1]،حيث تتجاهل الرواية التقدم نحو نهاية محددة أو الوصول إلى هدف معين، مركزة على اللحظة الراهنة وتفاصيلها الدقيقة.

يلاحظ في رواية الغيرة أن خمسة عناوين من أصل تسعة تبدأ بالآن **(maintenant)**، ويعود هذا إلى رفض الروائيين الجدد التاريخ على اعتبار أنه إحدى المسلمات التي سعت ما بعد الحداثة إلى تفكيكيها، معتمدين بذلك السطحية والوقت الراهن، بدل أي عمق ميتافيزيقي قالت به الروايات التقليدية.

[1] Alain Robbe-Grillet : La jalousie, p10

6-البحث عن الناقص في المكان:

جرى الاهتمام بعنصر المكان في الرواية الجديدة بشكل كبير، حيث ركز الروائيون الجدد على وصفه بأدق التفاصيل، كما تم اعتباره عنصرا مستقلا يملك سطوة على السرد، بدلا من كونه مجرد خلفية تجري فيها الأحداث، لدرجة جعله موضوعا بحد ذاته، "وقد يكون ذلك متصلا بالتشيؤ لكنه أيضا وسيلة استعملوها لتعويض العقدة والتسلسل الزمني"[1]، ورواية الغيرة أكبر تجسيد لذلك، حيث يتخللها تركيز كبير على الأماكن، فيفرد لها الكاتب صفحات عديدة متتابعة لوصفها، حيث إنه استهل أول صفحة من روايته بقوله: "الآن، ظل الدعامة—الدعامة التي تدعم الزاوية الجنوبية الغربية للسقف—تقسم الزاوية المقابلة من الشرفة إلى جزئين متساويين. هذه الشرفة هي رواق واسع مغطى، يحيط بالمنزل من ثلاث جهات، بما أن عرضه متساوي في الجزء الأوسط وفي الأجزاء الجانبية، فإن ظل الدعامة المسلط على المنزل يصل تمامًا إلى زاوية المنزل [2]"ما يبين أهمية المكان بالنسبة للروائي لدرجة أنه استهل نصه بوصفه بشكل مكثف قبل التعريف بأي شخصية روائية.

كما استمر هذا التركيز على المكان على طول الرواية، وتراوح بين وصف الشرفة والغرف وقاعة الطعام وحتى مزارع الموز المحيطة، يقول: "مقابل المنزل مباشرة، تحدد مجموعة من الأشجار أعلى نقطة تصل إليها الفلاحة في هذا القسم؛ الرقعة التي تنتهي هنا مستطيلة، والأرض غير مرئية بين الأوراق، يظهر الاصطفاف المثالي للأشجار أنها قد زُرعت مؤخرًا فقط وأنه لم تُقطَع أي سيقان حتى الآن، بدءًا من هذه الكُتلة من الأشجار، تمتد الرقعة نزولًا مع تباعد طفيف (نحو اليسار) من أكبر زاوية للمنحدر."[3]، ويستمر هذا الوصف المستفيض لمزرعة الموز لخمس صفحات متتالية دون أي حدث على الإطلاق، مما يظهر الاهتمام الكبير بعنصر المكان لدرجة وصفة مرات عدة، من أجل تعويض ما تم تغييبه من حبكة

---

[1] رشيد قريبع: الرواية الجديدة بين الأدبين الفرنسي والمغاربي –نظرة مقارنة–، ص71

[2] Alain Robbe-Grillet: La Jalousie, p9

[3] Ibid, p33

منطقية وكرونولوجية للزمن من جهة، والاهتمام بعالم الأشياء من جهة أخرى، الأمر الذي أدى خلق تجارب سردية تتجاوز القالب السردي للروايات التقليدية.

7-الوصف والتشيؤ:

أولى الروائيون الجدد أهمية كبيرة لعالم الأشياء ووصفها أكثر من اهتمامهم بعناصر السرد الأخرى، فيجد القارئ نفسه أمام وصف مستفيض لكل ما تقع عليه عين السارد في الرواية، يقول **Claude Simon** أحد أعلام الرواية الجديدة متحدثا عن ذلك: "ما حاولته هو الدفع بالسيرورة التي بدأها بروست، وأن أجعل من الوصف (الذي كان يعتبر في القديم زخرفا بل طفيليا في نظر البعض) المحرك أو إذا شئتم مولد الفعل"[1]، ما يعني أن حضور الوصف في النص الروائي لم يكن وليد الرواية الجديدة، لكن ما تم تغييره من طرف الروائيين الجدد هي المكانة التي يحتلها، ففي حين كان مجرد عنصر مساعد مجرد، صار يحتل الصدارة على حساب الأحداث والشخصيات.

تستفيض رواية الغيرة في وصف كل شيء؛ الملابس والأماكن والبيئة والحيوانات والسيارات ...الخ، يقول: "هو لا يرتدي سترة ولا ربطة عنق، وياقة قميصه مفتوحة، لكن القميص نفسه أبيض ناصع مصنوع من مادة عالية الجودة، مع أطراف أكمام فرنسية ملتصقة برابطة من العاج."[2]، يتحدث هذا المقطع عن **Franck** والذي يظهر هوس السارد به بشكل واضح، يقول في موضع آخر: "هو يرتدي تبانا وقميصا بأكمام قصيرة، وحمالات أكتاف وجيوب بأزرار ذات مظهر عسكري غير محدد، يرتدي فوق جوربيه القطنيين الخشنين حذاء رياضيا مدهونا بطبقة كثيفة من شمع الأحذية الأبيض، متشقق في الأماكن التي ينحني فيها القماش مع القدم."[3]، وهذا ما يدل على هوس السارد بجاره ومراقبته لأدق تفاصيله مدفوعا بمشاعر الغيرة القوية حول علاقته بزوجته.

---

[1] بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2001، ص209

[2] Alain Robbe-Grillet: La Jalousie, p21

[3] Ibid, p46

يصف الكاتب كذلك أشياء عشوائية فيقول: "خشب الدرابزين ناعم الملمس؛ عندما تتبع الأصابع اتجاه الشقوق الطولية الصغيرة، تأتي منطقة مشققة يليها سطح ناعم آخر ولكن هذه المرة دون خطوط توجيهية، مرقطة هنا وهناك بخشونة خفيفة في الطلاء."[1]، فيبدو الأمر وكأن السارد يحفظ هذا البيت وتفاصيله بشكل غريب، ويسهم هذا الوصف الدقيق في تكوين تجربة حسية متميزة بدل الاعتماد على الأحداث وتطورها، كما يساعد هذا الوصف القارئ على تصور البيئة المحيطة بالسارد بشكل أوضح.

هذا وقد تخلل السرد بعض مقاطع الوصف الغريبة كقوله: "تلتقط اليد اليمنى الخبز وترفعه إلى الفم، تضع اليد اليمنى الخبز على الغطاء الأبيض وتلتقط السكين، تلتقط اليد اليسرى الشوكة، تُغرس الشوكة في اللحم، يقطع السكين قطعة من اللحم، تضع اليد اليمنى السكين على الغطاء، تضع اليد اليسرى الشوكة في اليد اليمنى التي تغرس الشوكة في قطعة اللحم، تقترب من الفم الذي يبدأ في مضغها بحركات تقلص وتمدد تنعكس على الوجه بالكامل، في عظام الوجنتين، العينين، الأذنين، بينما اليد اليمنى تلتقط الشوكة مرة أخرى وتضعها في اليد اليسرى، ثم تلتقط الخبز، ثم السكين، ثم الشوكة...."[2]، يصف السارد هنا **Franck** أثناء تناوله العشاء، لكن ما يمكن تلمسه هو مدى تركيزه ودقته في الوصف لدرجة يحس المتلقي وكأنه كان حاضرا معهم على الطاولة وهو ما أسماه بارت مدرسة النظر، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا يلبث المتلقي إلا أن يحس بدرجة رهيبة من الهوس، يعاني منها هذا السارد اتجاه زوجته وجاره وذلك لتغلب مشاعر الغيرة عليه وشكه بتورطهما في علاقة غرامية.

---

[1] Alain Robbe-Grillet : La jalousie, p28

[2] Ibid, p111-112

ثالثا: رواية التحول (La Modification):

رواية التحول **(La Modification) لميشيل بوتور(Michel Butor)** ؛ رواية جديدة نشرت عام 1957 ضمن منشورات **Les Édition de Minuit** تروي الأحداث التي مر بها **Léon Delmont**، رجل في منتصف العمر ويعمل كرئيس الفرع الفرنسي لشركة إيطالية لآلات الكتابة، حين قرر تحويل حياته والسفر إلى العاصمة الإيطالية روما للقاء عشيقته وإحضارها إلى باريس تاركا خلفه زوجته وأطفاله الأربعة.

تنقسم الرواية إلى ثلاثة أجزاء، وتدور معظم أحداثها في القطار المتوجه إلى روما، أين يمر البطل بسلسلة من التحولات، ويستذكر حياته مع زوجته التي صارت كالجثة في شكلها وكبر سنها وتعاملها الجاف معه، كما يعبر عن علاقته المحدودة بأبنائه الذين لم يعد يجمعه بهم أي عواطف حميمية، وفي الآن ذاته يتطلع إلى حياته مع عشيقته الإيطالية التي تجسد كل معاني الجمال والحرية، والتي التقاها خلال إحدى رحلات عمله السابقة ووقع في حبها لما أيقظته فيه من شباب وتطلع للحياة، ليكتشف أن الحب الذي أحس به ناحية العشيقة ما هو إلا حب وهوس بمدينة روما، هذه المدينة الأبدية الربيعية في مقابل باريس الخريفية الموحشة والمظلمة والتي حولته إلى رجل كبير في السن يصارع الحياة البرجوازية وما تفرضه من قيود على الإنسان تقتل شبابه وتحد من حريته، وتجعله في صراع دائم نحو الثراء المادي مقابل التخلي عن السعادة، وليتيقن في النهاية أن إحضار عشيقته إلى باريس سيحولها إلى نسخة أخرى عن زوجته ليخسر بذلك روما ملاذه الآمن من جهة، وعائلته من جهة أخرى.

تجسد الرواية الصراع الإنساني الدائم بين ما يرغب فيه الإنسان وبين ما يحتاجه فعليا، بين **Cécile** الحلم المؤقت والجميل، وبين **Henriette** الواقع المحسوس، ليس بذلك القدر من الجمال ولكن أكثر أهمية وواقعية.

لاقت رواية **La Modification** نجاحا واستحسانا كبيرين من طرف النقاد على الرغم من انتمائها لتيار الرواية الجديدة، وجاء ذلك على عكس الروايات الجديدة الأخرى خلال تلك

الفترة، "ويعود نجاحها إلى بنيتها التقليدية التي تمكنت من إرضاء الجمهور العام عن طريق شخصيات وحبكة مقنعة ذات نهاية واضحة، ولكن للقارئ المتفحص، تعرض الرواية أحداثا أكثر أهمية يمكن أن تمر دون ملاحظة إن لم يتم قراءتها ما بين السطور"[1]، حيث تبدو الرواية في مجملها رواية عادية حول الخيانة الزوجية بأحداث تقليدية وحبكة تتطور لتصل إلى الخاتمة، وشخصيات بأسماء واضحة عكس ما جاءت به الروايات الجديدة في النصف الثاني من القرن العشرين في فرنسا، لكن المتمعن فيها يستشف حضورا فاعلا لتقنيات سردية مغايرة عن تلك الخاصة بالرواية الكلاسيكية، ولا عجب أن اقترن اسم صاحبها بقائمة رواد الرواية الجديدة، حيث تلجأ الرواية إلى الوصف المكثف لعالم الأشياء، إضافة إلى الانعكاس الذاتي من خلال تعبيرها عن عملية كتابتها، وتركيزها على المرايا وانعكاساتها، وغيرها من التقنيات التي أخرجتها من حيز الرواية التقليدية إلى مصاف الرواية الجديدة.

[1] Seda A.Chavdarian : Michel Butor's la modification, the revolution from within, university of California, Berkley, p3 available online www.core.ac.uk/download/pdf/268163351.pdf 23/08/2024 19:38

1-العنوان:

يلعب العنوان دورا أساسيا في التعريف بالنص وفهمه، وقد جاء عنوان الرواية التحول **(La Modification)** ليعكس بشكل مباشر جملة التغيرات التي طرأت على بطل الرواية منذ ركوبه القطار المتجه نحو روما لمفاجأة عشيقته الإيطالية **Cécile** وإحضارها إلى باريس ليقضي بقية حياته معها، وهجره عائلته الخاصة، وهو التحول الأكبر الذي عزم البطل على اتخاذه لتغيير حياته واستعادة سعادته التي سلبتها باريس منه، يقول : "ألا يسرع بك هذا المحرك نحو الشفاء من كل تلك الرضوض الأولى، ومؤشرات التقدم في العمر، نحو روما حيث تنتظرك الراحة والتعافي؟"[1]، ما يدل على سعيه لتغيير حياته واستعادة شبابه في العاصمة الإيطالية التي ستكون بمثابة أرض الخلاص والحياة الرغدة والشباب الدائم.

هذا وتبدأ الرواية بعديد من التحولات بداية من اختياره القطار الذي ينطلق من محطة **Lyon** صباحا بدل القطار المسائي الذي اعتاد على ركوبه خلال كل رحلات عمله السابقة إلى إيطاليا، كما أنه سافر في الدرجة الثالثة عوض الدرجة الأولى، الأمر الذي قد لا يبدو بتلك الأهمية لكنه يعلب دورا كبيرا في التأثير على نفسية البطل، يقول: "لماذا أعصابك مشدودة؟ لماذا تشعر بالخدر بسبب هذه القلق؟ لماذا لا تزال متوترًا؟ هل ما يزعجك هكذا هو التغير في جدول المواعيد؟ هل مجرد المغادرة على الثامنة صباحا بدلا من المساء كما هو معتاد يثير هذا الارتباك والخوف؟ هل يمكن أن تكون قد أصبحت عبداً للرتابة إلى هذا الحد؟"[2]، وكأن البطل يعرف في قرارة نفسه أن ما يعزم على القيام به خطوة كبيرة ولها عواقب وخيمة، وأنه ليس بمقدرة الإنسان التخلي عن مسؤولياته دون تبعات، ولهذا رافقه القلق والتوتر منذ ركوبه القطار، لكنه ما لبث يحاول أن يطمئن نفسه بأن هذا التحول ضروري له، يقول: "لقد حان الوقت لتقوم بهذا التغيير، لأنك لو انتظرت بضعة أسابيع أخرى، لكان قد انتهى أمرك، ولأغلق عليك الجحيم الممل، ولما وجدت الشجاعة مجددًا،

---

[1] Michel Butor: La modification, the chaucer press, uk, no ed, 1971, p16

[2] Ibid, p16

ولكن أخيرًا، الخلاص في الأفق، وسنوات من الحياة الرائعة تنتظرك"[1]، سنوات مع العشيقة الشابة الجميلة التي تمثل عكس كل ما تمثله زوجته العجوز المتجهمة، التي أسرته في حياة رتيبة مملة وعائلة لا تقدره ووظيفة تكسر روحه وتمتص طاقاته وشبابه.

لكن هذا التغيير المنتظر لم يكن كما خطط له البطل، إذ واجهته مجموعة من العقبات كتعبه الشديد من مقعده في الدرجة الثالثة ما أثر على نفسيته كونه اعتاد على السفر في راحة، إضافة إلى توتره الزائد والذي أدى به إلى رسم توقعات عما ستكون عليه الحياة مع امرأته الجديدة بعد أن يحضرها إلى باريس ويعيش معها هناك، فيتبين له أنها ستصير نسخة عن زوجته وسيكون الأمر أسوأ لأنه لن يستطيع أن يهرب إلى روما، كما لعبت ذكرياته دورا حاسما في تغيير رأيه، إذ استرجع حياته مع زوجته في بداية زواجهما، وكيف كانت رحلاته إلى إيطاليا متنفسا له من ضيق باريس، كما رأى صورة أولاده في بعض الركاب، كل هذا أدى به إلى تغيير رأيه والعدول عن خطته الأولية، فتغير رأيه مرة أخرى وقرر أن يقضي أيامه في روما وحيدا دون زيارة عشيقته، وأن يعود إلى بيته ويحاول أن يحيي حبه لزوجته وأطفاله، يقول: "أفضل شيء بلا شك، هو الحفاظ على العلاقة الجغرافية الفعلية بين هاتين المدينتين، ومحاولة بعث الحياة إلى هذه الفترة الحاسمة في تجربتك على شكل أدب، الحركة التي كانت تدور في ذهنك بينما كان جسمك يُنقل من محطة إلى أخرى عبر جميع المناظر الطبيعية، نحو هذا الكتاب، هذا الكتاب الضروري المستقبلي الذي تحمل شكله الخارجي بين يديك"[2]،ما يعني أنه قرر أن لا يحضر **Cécile** لتعيش معه وبالتالي الحفاظ على روما بمنأى عن باريس، كما يظهر أهم وآخر تحول ألا وهو نقل ما عاشه على هذا القطار وتحويله إلى نص أدبي، وهو هذا النص الروائي تحت عنوان **La Modification**.

---

[1] Michel Butor: la modification, p16

[2] Ibid, p219-220

هذا ولم يستخدم المؤلف أي عناوين فرعية؛ حيث اكتفى بتقسيم نصه إلى ثلاثة أجزاء مقسمة بدورها إلى فصول مرقمة ترقيما رومانيا، يدور كل واحد منها في عربة من عربات القطار حتى يصل إلى وجهته.

2-السارد:

تتميز رواية التحول باستخدام صيغة المخاطب **(Vous)** في السرد، هذه الصيغة التي تحمل دلالات عدة وتبين مدى الاختلاف الذي سعى بوتور على تحقيقه من خلال الرواية، ولا يعني هذا أن استخدام ضمير المخاطب ظاهرة حديثة أو أنها وليدة الرواية الجديدة، بل تعود لعصور قديمة، فقد استخدمها هوميروس في ملحمتيه، كما تم استخدامها في الصلوات والمذكرات، وعند نقل الحوارات الفلسفية إلى الكتب وغيرها، كما تكشف عن مرونة كبيرة لما لها من قدرة على إقامة وضع سردي يمكن أن تتداخل فيه كثير من الدلالات والخصائص[1]، فهذه المرونة هي التي سعى المؤلف إلى استغلالها، فجاءت أول كلمة في الرواية هي **(Vous)** مباشرة دون أي تلميحات أو تعريفات، لتتضح هوية البطل بعدها شيئا فشيئا، يقول: "وضعتَ قدمك اليسرى في الفتحة، وبكتفك الأيمن حاولت عبثًا دفع الباب قليلاً إلى الأمام."[2]، وقد كان هذا لحظة ركوبه القطار المتجه إلى العاصمة الإيطالية صباحا.

هذا وقد أدى استخدام ضمير المخاطب إلى خلق تأثيرات عدة تتمثل في:

-إحداث نوع من الشرخ وخلق فجوة بين السارد والشخصية؛ وذلك لأن الضمير **(vous)** يدل على الجمع من جهة، كما يعد صيغة احترام تستخدم لمخاطبة إنسان أكبر مكانة أو أقل ألفة وقرابة.

-إشراك القارئ في عملية القراءة؛ بحيث يوجه السارد حديثه للشخصية والمتلقي في آن واحد، فيشعر هذا الأخير بأنه جزء من الأحداث، ويمر بما مر به البطل من تحولات واضطرابات.

---

[1] See: Evgenia Iliopoulou: because of you, understanding second person storytelling, a thesis submitted in partial fulfilment of the degree of PhD in art and social sciences, university of Zurich, Switzerland, 2017, p55

[2] Michel Butor: La Modification, p3

–مساعدة البطل على اكتشاف ذاته، حيث "تعتبر صيغة المخاطب أداة فعالة في عملية اكتشاف الذات، تحدد منظور ما هو مجهول وتعكس وعيا مضطربا من خلال إظهار الفجوة بين التفكير والتطبيق"[1]، فالبطل الروائي في نص بوتور لا يعرف ذاته جيدا ولا غرضه الحقيقي من هذه الرحلة، فيتوجه السارد له ليعلمه بما يمر به وما يختلج نفسه، وليس لسرد ما قد حدث فعلا، حتى يتوصل في النهاية إلى الحقيقة التي كان يرجوها، وعليه فإن كل المعلومات التي يقدمها السارد محدودة بما يراه البطل وما يمر به فقط دون أي تحكم خارجي، وحتى مشاعره تستشف من تجاربه دون تحديدات مباشرة، يقول: "من أنت؟ إلى أين تذهب؟ عما تبحث؟ من تحب؟ ماذا تريد؟ ماذا تنتظر؟ ماذا تشعر؟ هل تستطيع رؤيتي؟ هل تستطيع سماعي؟"[2]، وهي أسئلة تتعلق بوجود الإنسان ورغباته وأحلامه، وما يسعى إلى تحقيقه خلال حياته، وكل ما يتعلق بكيانه.

يلاحظ في الصفحات الأخيرة للرواية التخلي عن ضمير المخاطب واللجوء إلى ضمير المتكلم، يقول: "سأواصل ذلك العمل المدمر للروح في **Scabelli** من أجل الأطفال، من أجل **Henriette**، من أجل نفسي، سأستمر في العيش في **15 Place de Panthéon**، وقبل كل شيء، أعلم أنني لن أتمكن من مقاومة العودة لرؤية **Cécile** في الزيارات المقبلة، في البداية لن أخبرها بشيء، لن أتحدث عن هذه الرحلة، لن تفهم سبب الحزن الكبير الذي يتخلل أحضاني، وستدرك تدريجيًا ما كانت تشعر به دائمًا، أن حبنا ليس طريقًا يؤدي إلى أي مكان، بل مقدر له أن يضيع في الرمال الصحراوية، بينما يكبر كلانا"[3]، وقد جاء هذا وتزامنا مع وصول البطل إلى قناعة نهائية بأن حبه لعشيقته لم يكن سوى حبا لروما؛ فاكتشف بذلك حقيقة مشاعره ووصل إلى مستوى من النضج والوعي بالذات ما يخوله التعبير عن نفسه مستخدما ضمير المتكلم **(Je)**.

---

[1] Michel Butor: la modification, p142

[2] Ibid, p195

[3] Ibid, p210-211

3-الشخصيات:

جاءت رواية التحول لتخالف الرواية الجديدة في تعاملها مع الشخصيات، حيث وظف بوتور شخصيات محددة بأسماء واضحة وصفات تميزها عن بعضها البعض، بدابة ببطل الرواية **Léon Delmont**، الرجل الفرنسي ذو المنصب المرموق كرئيس فرع شركة **Scabellie** الإيطالية في باريس، إلا أنه تعيس في حياته الزوجية بسبب زوجته **Henriette**، هذه الزوجة التي صارت كالكابوس بالنسبة له، يقول: كانت تنظر بنظرة مرهقة خالية من الحياة مثل نظرة جثة، مع لمحة من الشك والاستياء عندما رأتك، ذلك الازدراء الذي توجهه إليك كما لو كنت مسؤولًا عن تدهورها الواضح جدًا، نصف الحياة تلك بدت وكأنها تحيط بك مثل الكماشة، مثل أيدي خانق، ذلك الوجود الشاحب، الذي كنت على وشك الهروب منه أخيرًا."[1] حيث يظهر استياؤه الواضح من زوجته وازدراؤه لها على طول الرواية، خاصة في الفصول الأولى، لأنها سبب كبر سنه وفقدان شغفه، هي سبب حبسه في وظيفة مدمرة وبيت تعيس، وهي أم الأطفال الأربعة **(Thomas, Henri, Madeleine, Jacqueline)** الذين لا يحبونه ولا يقدرونه ولا تربطه بهم أي مشاعر أبوة، يقول: هذه الرحلة التي تأخذك بعيدًا عن تلك المرأة الجثة التي لا تزال تمارس حركاتها الوهمية، تلك الجثة المتطفلة التي كنت ستبتعد عنها منذ زمن بعيد لولا وجود الأولاد، هؤلاء الأولاد الذين يبتعدون عنك يومًا بعد يوم حتى صاروا يبدون وكأنهم تماثيل من الشمع، يخفون أسرارا عن حياتهم بينما تصبح أقل اهتمامًا بمعرفة ومشاركة تلك الحياة"[2]، فعائلته مفككة لا تربطها أي علاقات أسرية حميمية أو أي جو من السعادة والتواصل، وهو ما زاد من تعاسته ورغبته في الانعتاق وتجديد شبابه الذي ضاع في تكوين هذه الأسرة التعيسة، ولهذا اتخذ عشيقة شابة وجميلة، لأنها أحيت فيه حب الحياة والرغبة فيها، يقول: لو لم يكن لديك ذلك الملاذ، **Cécile**، ذلك النفس العميق، مصدر القوة الجديدة، يد الإنقاذ التي تمتد إليك من عالم

---

[1] Michel Butor: La modification, p27

[2] Ibid, p27

السعادة والنور، بعيدًا عن ذلك الشبح القمعي والمتعب الذي أنت على وشك التخلص منه نهائيًا، نحو تلك الساحرة التي بنظرة واحدة، يمكنها أن تخلصك من هذه الحياة البشعة وتحولك إلى نفسك مرة أخرى، في نسيان لهذا الأثاث، لجميع هذه الوجبات، لذلك الجسد الذي تلاشى مبكرًا وتلك العائلة المزعجة."[1]، ولكن ما لم يدركه في البداية هو أنه وقع في حب **Cécile** لأنها تجسد روما، هذه المدينة التي كان مأخوذا بحبها وجوها وحريتها وما يحس به فيها من شباب وحياة، ولأنها عكس زوجته في كل الصفات، فعلى عكس **Henriette** المسيحية المتدينة، تكره العشيقة الدين والكنائس والبابوات، وكل ما مثل قيودا لا يمكن الانعتاق منها بالنسبة لها، تقول: "أفهم ما تقصده: **Chapelle Sixtine**، بالطبع، إنها حيلة لإجباري على دخول تلك المدينة الفاتيكانية البغيضة، ذلك النمو السرطاني الملتصق بالمدينة الرومانية الحرة والرائعة، جيب الفساد ذاك المزخرف بشكل غبي."[2]، ويرتبط هذا الكره العميق للدين بكرهها للبرجوازية وكل ما يتصل بها من قواعد صارمة تمنع الإنسان من عيش حياته كما يريد، يقول: "في متحف الفاتيكان الذي رفضت زيارته حتى الآن، ليس فقط بسبب كراهيتها العامة للكنيسة الكاثوليكية (وهو سبب غير كاف) ولكن أيضًا لأن الفاتيكان قد مثلت لها ومنذ أن قابلتك – وببعض التبرير، مهما كانت تصريحاتك عن استقلالك الفكري – كل ما حال دون مغادرتك لـ **Henriette**، كل ما منعك من بدء حياة جديدة، من التخلص من الرجل العجوز الذي كنت تتحول إليه."[3]، فالدين بالنسبة لها هو ما منع **Léon** من الطلاق، وهو ما أجبره على العيش بعيدا عنها مع زوجة لا يحبها، ومهما حاول أن يبرر لها عدم خضوعه للسلطة الدينية إلا أنها ظلت ترى فيها العائق الأكبر في قصة حبهما.

---

[1] Michel Butor : la modification, p28

[2] Ibid, p128

[3] Ibid, p72

هذا وتظهر المفارقة الغريبة في قصة الحب بين البطل وعشيقته، "فالقديسة **Cecilia** هي شهيدة مسيحية، وعذراء رومانية نبيلة، أو حتى إمبراطورة وفقا لبعض الأساطير (...) والعشيقة **Cécile** هي ضحية قرار البطل فأصبحت شهيدة **Henriette** والكنيسة نفسها مثل القديسة القديمة تماما"[1]، فعندما يدرك البطل في النهاية أن حبه الحقيقي هو روما وليس **Cécile**، ويتيقن أن هذه الأخيرة ستصبح مجرد نسخة عن زوجته إذا ما أخذها للعيش معه في العاصمة الفرنسية، يقول: "بالفعل، بدأت **Cécile** تتحول إلى ذلك الشبح الذي ستظل عليه طوال إقامتها في باريس."[2]، فيقرر بذلك هجر عشيقته والعودة إلى زوجته وإصلاح علاقته بها، لتصبح **Cécile** بذلك ضحية له ولزوجته وللكنيسة الكاثوليكية والتقاليد البرجوازية الرافضة للطلاق، مثل القديسة المسيحية الرومانية التي طالما مقتتها.

وهكذا تتحول رحلة **Léon** من رحلة نحو عشيقته إلى عودة لزوجته، ولهذا تتغير نبرته في الحديث عن زوجته من نبرة كره وامتعاض إلى نبرة حب وعاطفة، فيقول: "أعدك **Henriette**، حالما نستطيع، سنعود إلى روما معًا، حالما تهدأ أمواج هذه الاضطرابات، حالما تسامحينني، لن نكون قد شخنا جدًا."[3]، مدركا بذلك أن إحياءه لعلاقة حبه بزوجته هو ما سيبقيهما شابين مفعمين بالحياة.

أما الشخصيات الأخرى التي يلتقيها في القطار، فيختلق قصصا حولها ويمنحها أسماء مستعارة تخفف من توتره وتسهم في تغيير رأيه من جهة، وتدمج القارئ في جو الحدث من جهة أخرى.

---

[1] Lars G.Warme : reflection and revelation in Michel Butor's la modification, university of british Columbia, p95 available online www.journals.lib.unb.ca/index.php/IFR/article/view/13062 24/08/2024 20:47

[2] Michel Butor : la modification, p115

[3] Ibid, p219

4-الزمن:

استخدم بوتور أزمنة مختلفة في روايته للتعبير عن الأحداث التي مر بها البطل انطلاقا من فرنسا وإلى غاية وصوله إلى روما، وقد كان الزمن كرونولوجيا يسير في تطور إلى غاية الوصول إلى النهاية، وهو زمن الرحلة المقدر بحوالي أربع وعشرين ساعة أو أقل بقليل، حيث "تنعكس تطورات هذا الوقت الموضوعي في تغير المناظر الطبيعية والتقلبات الجوية الخارجية، فضلاً عن تزايد التعب البدني وعدم الراحة لدى المسافر"[1]، ما يعني أنه يمكن الاستدلال على كرونولوجية الزمن بالوقت الذي ذكره **Léon** عدة مرات والظاهر على الساعة، إضافة إلى حديثه عن الليل وانعكاس ضوء القمر، وتغيرات المناخ من منطقة إلى أخرى وعبوره عبر المناطق الريفية المظلمة ليلا وتعبه المتزايد في مقعده في الدرجة الثالثة، وكل ما وصفه من أحوال الركاب مستخدما في ذلك الزمن الحاضر يقول: "يقرع الكاهن على يسارك بأظافره على الجلد الأسود لكتاب صلاته المغلق، يخلع الرجل الذي تسميه الأستاذ نظاراته ويمسح العدسات المستديرة، يعود الرجل الذي تسميه المسافر التجاري إلى حل الكلمات المتقاطعة، وفي الممر، يخرج الرجل الذي تسميه الإنجليزي علبة سجائر من جيب معطفه، يستخرج آخر سيجارة ويرمي العلبة على الأرض، ثم يغلق النافذة ببطء، ويتجه نحوك ويشعل عود ثقاب، ويبدأ في التدخين، يبحث في جيب معطفه المخطط عن جريدة **Manchester Guardian** التي يبدأ بقراءتها ثم يطويها، ويبتعد ويختفي."[2]، ما يعني أن السارد يصف كل ما يمر به **Léon** وكل ما يشهده مستخدما الزمن الحاضر، ما يدخل المتلقي في جو الأحداث ويشعره بالاندماج وكأنه يشاهد ما يقع زمن وقوعه فعلا.

عمد المؤلف كذلك إلى توظيف الاسترجاع **(Flashback)** على طول الرواية ليستذكر ماضي البطل وحياته مع زوجته وأولاده، ومختلف المواقف التي زادت من نفوره اتجاه عائلته، يقول: "يهدف المشهد بأسره إلى إقناعك بأنك من الآن فصاعدًا رجل مسن، متزن ومروض،

---

[1] Lars G.Warme : reflection and revelation in Michel Butor's la modification, p93

[2] Michel Butor : La Modification, p33-34

بينما فقط مؤخرًا قد انفتحت أمامك حياة مختلفة تمامًا، حياة تعيشها فقط لبضعة أيام في كل مرة، في روما، تلك الحياة الأخرى التي كانت حياة هذه الشقة الباريسية مجرد ظل لها، ولهذا السبب، متمسكًا بالمظاهر على الرغم من الانزعاج، بذلت جهدا لمسايرة لعبتهم، حاولت أن تبدو شبه سعيد، مهنئًا إياهم على اختيارهم، مطفئا الشموع الخمس والأربعين، مصممًا على إنهاء هذه الخداع المستمر، سوء الفهم العميق هذا في أقرب وقت ممكن، لقد حان الوقت."[1]، حيث يسترجع البطل ما حدث معه أثناء عيد ميلاده، وكيف شعر بالاختناق رفقة عائلته التي كانت تحاول إقناعه بانتهاء أيام شبابه، الأمر الذي زاد من إصراره على هجرهم والذهاب إلى حبيبته واستعادة مجده وحريته.

كما يدخل البطل في دوامة من التفكير الزائد نتيجة خوفه من حجم هذا التحول الذي سيقوم به، وعليه يبدأ في تخيل ما يمكن أن يقع، ويبدأ باستباق الأحداث، يقول: " سيكون الظلام دامسًا، ستستيقظ بشكل غير مريح بعد ليلة متقطعة، خاصة إذا كنت مضطراً للبقاء في هذا المكان غير المريح في وسط المقعد (...) في الريف، ستكون الأضواء مطفأة في جميع المنازل. سترى أضواء بعض الشاحنات تمر، وأضواء المحطات، وستشعر بالبرد، وستفرك يدك على ذقنك الذي سيكون أكثر خشونة مما هو عليه الآن، ستنهض وتخرج، وتسير إلى نهاية الممر لترش قليلاً من الماء على عينيك."[2]، ويتطور هذا الأمر ليتخيل مستقبله مع عشيقته في باريس وكيف ستكون علاقته معها أسوأ من علاقته بزوجته الآن، ليصل به الأمر حد العدول عن رأيه وقضاء أيامه في روما وحيدا دون اللقاء بـ **Cécile**، ثم عزمه تحسين علاقته بزوجته وأسرته.

---

[1] Michel Butor: la modification, p25

[2] Ibid, p22

5-المكان:

تدور أحداث هذه الرواية على القطار المتجه من محطة **Lyon** بفرنسا إلى إيطاليا، وتحديدا على الدرجة الثالثة أين يقضي البطل يوما كاملا يمر فيه بتحولات عدة، لكن وكما قال **بوتور** في كتابه (بحوث في الرواية الجديدة): "لا وجود لرواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد، وإذا ما بدا أن الرواية تجري في مكان واحد خلقنا أوهاما تنقلنا إلى أماكن أخرى"[1]، وهو ما قام به تحديدا في روايته، حيث ينتقل السرد بين الماضي والمستقبل ليعبر عن ذكريات البطل وأحلامه في أماكن متعددة تنقله من مقصورة القطار إلى العاصمتين الأوروبيتين، يقول: "ستغمر نفسك براحة في هواء روما الرائع، الذي سيبدو كالربيع بعد خريف باريس، ستذهب سيرًا على الأقدام دون أي قيود، دون أن يمنعك شيء من استكشاف الطرق المتعرجة التي قد تغريك، مهما كانت طويلة أو ملتوية أو خيالية."[2]، ويظهر هنا حبه لروما وولعه بها لما توقظ فيه من حب للحياة، كما يستشف في المقابل امتعاضه من باريس التي تشبه الخريف في كآبتها وتعاستها.

تكشف الرواية كذلك عن ربط واضح للأماكن الجغرافية بالشخصيات، بداية من حبه الكبير للعشيقة **Cécile** التي منحته فرصة جديدة في الحياة، ولهذا يصر على إيجاد منصب عمل لها في باريس حتى تبقى إلى جانبه، وهي سبب انطلاقه في رحلته أساسا، يقول: "كنت مضطراً للاعتراف بهيمنة روما على حبك لـ **Cécile** كما لو كانت نجمًا هائلًا، وأنك إذا كنت ترغب في إحضارها إلى باريس، فكان ذلك على أمل أن تكون روما معك طوال الوقت من خلالها، ولكنك تجد بدلاً من ذلك أنه عندما تأتي **Cécile** إلى مسرح حياتك اليومية، ستفقد قوتها وتصبح مجرد امرأة مثل أي واحدة أخرى، **Henriette** ثانية، وستظهر الصعوبات نفسها في تلك العلاقة البديلة التي كنت تنوي إقامتها، بل أسوأ لأنك ستُذكَّر

---

[1] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، دط، 2019، ص68

[2] Michel Butor : La modification, p31

باستمرار بغياب تلك المدينة التي كنت تأمل أن تقربها إليك."[1]، فروما هي غايته الأساسية وهي حبه الحقيقي وبسبب ولعه الكبير بها رأى بريقها وحيويتها وشبابها الذي لا ينضب في حبيبته الشابة، عكس باريس الموحشة والتي من استيائه منها ما فتأ يرى زوجته انعكاسا لها، لكنه أدرك في النهاية أنه سيكون للعاصمة الفرنسية التأثير ذاته على **Cécile** لتصبح نسخة عن زوجته، مجرد شبح أو جثة لا حياة فيها، وتفقد بريقها كما حدث له ولعائلته، ولن تثير فيه مشاعر الشغف والحرية التي جذبته، وعلى هذا الأساس اتخذ قرارا يقضي بالتخلي عن عشيقته، يقول: "أفضل شيء بلا شك، هو الحفاظ على العلاقة الجغرافية الفعلية بين هاتين المدينتين."[2]، والتي يقصد بها إبقاء **Cécile** بعيدا عن باريس، وعدم إخبارها عن الوظيفة التي أمنها لها في وكالة السفر القريبة من مكتبه، حيث قال سابقا: "اتصلت بأحد عملائك، **Jean Durieu**، مدير وكالة سفر **Durieu**، التي يمكنك رؤية نوافذها من نافذتك الخاصة، وسألته بسرية تامة إذا كان يعرف عن أي وظيفة قد تناسب امرأة ذكية بشكل استثنائي في الثلاثين من عمرها، تتحدث الإنجليزية والإيطالية بطلاقة، تعمل حاليًا سكرتيرة لأحد الملحقات، ملحقة عسكري، إذا كنت تتذكر بشكل صحيح، في السفارة الفرنسية في روما، والتي كانت غير راضية عن منصبها الحالي، ونظرًا لرغبتها الشديدة في العودة إلى باريس، ستكون راضية براتب متواضع."[3]،وكل هذا حتى يحافظ على روما كملجئه الدائم عند الحاجة بعيدا عن الصراعات العائلية، مع عزمه أخذ زوجته لزيارتها علها تحدث فيها من التأثير الإيجابي ما أحدثته فيه، وتستعيد بذلك بعضا من رونقها الذي طمسته باريس.

---

[1] Michel Butor: la modification, p214

[2] Ibid, p219

[3] Ibid, p23

6-الوصف:

يلاحظ قارئ رواية التحول تركيزا كبيرا على الوصف منذ الصفحة الأولى، لتسير بذلك على منوال الرواية الجديدة في اهتمامها بالوصف وتركيزها على عالم الأشياء، ومع أن الوصف ليس حكرا على هذا النوع الروائي فقط، إلا أنه يتم الاهتمام به بشكل أكبر من قبل الروائيين الجدد الذين وجدوا فيه الوسيلة المثلى لإثراء نصوصهم، يقول **جرييه** متحدثا عن التشيؤ: "يبدو لقارئ روايتنا أن ما تطفح به هذه من أشياء ينتمي إلى عالم غريب ومقلق وغير عادي، كما لو كان هو نفسه لا يعيش في هذا العالم، وذلك رغم كون هذه الأشياء موصوفة من طرف إنسان متورط في أحداث إنسانية"[1]، مؤكدا بذلك على اختلاف الأشياء بين الرواية الجديدة وسابقتها البلزاكية، وعليه جاء سارد **بوتور** ليصف البطل وكل ما يحيط به بدقة كبيرة؛ بداية من باب المقصورة الذي يصعب فتحه إلى المناظر الطبيعية التي رآها من نافذة القطار أثناء رحلته إلى إيطاليا والركاب الذين شاركوه مقاعد الدرجة الثالثة، يقول: "رجل على يمينك، وجهه في مستوى كوعك، يجلس مقابل المكان الذي ستستقر فيه خلال هذه الرحلة، أصغر منك قليلًا، ليس فوق الأربعين، أطول منك، شاحب، بشعره الرمادي أكثر من شعرك، وعيناه تومضان خلف عدسات قوية، ويداه الطويلتان غير المستقرتين، أظافرهما مقضومة وملطخة بالتبغ، أصابعه تتقاطع وتفترق بقلق بينما ينتظر بفارغ الصبر انطلاق القطار."[2]، وهذه الأوصاف الدقيقة تسهم في إثراء النص وإدماج القارئ في جو الحدث، وكأن الكاتب يريد من المتلقي أن يشاهد ويشعر بكل ما مر به بطل روايته.

يسهم الوصف المكثف كذلك في خلق جو من الألفة لدى المتلقي خاصة وأن الرواية تبدأ بصيغة المخاطب مباشرة "فبينما يواجه القارئ تحديًا بسبب استخدام ضمير المخاطب وما يحمله من غموض، وما يبدو عليه من أسلوب سردي أقل شيوعًا، فإن الوصف التفصيلي للبيئة يعمل كعامل تعريفي له تأثير مختلف تمامًا ويوازن المفاجأة التي يسببها استخدام ذلك

---

[1] ناتالي ساروت وآخرون: الرواية الجديدة والواقع، ص43

[2] Michel Butor : La modification, p4

الضمير."[1]، ما يعني أن الكاتب بتوجيهه الحديث إلى البطل والمتلقي معا، يهدف إلى وضعهما في البيئة ذاتها، وبالتالي وصفها بدقة وتفصيل يسهم في زيادة اعتيادهما عليها.

يستخدم الكاتب الوصف كذلك للحديث عن أبسط الأشياء كقوله: "ثم تبحث بين جميع الملابس المعلقة على شماعاتها، بأكمامها التي تسقط بشكل مستقيم كما لو كانت تغطي أذرع أشباح زوجات ذي اللحية الزرقاء السابقات."[2]، فهو يتحدث في هذا المقطع عن دولاب ملابسه وحال الملابس المعلقة فيه، التي تشبه حسب رأيه أشباح حكاية **(Charles Perrault)**، وهو وصف غريب وغير معتاد لأمر غير ذي أهمية كالملابس، وعليه "جاء وصف الواقع مفصلا وواقعيا إلى درجة تضمنه تفاصيل قد تعتبر غير ضرورية، مما يجعل العادي مصدرا للدهشة في الأدب"[3]، وهكذا استطاع الكاتب أن يحول التفاصيل العادية إلى أخرى تجذب القارئ وتثير دهشته، ما يبين قدرته على إيجاد الجمال في المألوف وإضفاء نوع من الإثارة والجدة عليه.

لا يتوخى الكاتب الموضوعية في وصفه، ويظهر ذلك في الرواية أثناء حديثه عن الركاب، حيث ينتقل من ملاحظات سطحية حول الملابس والأمتعة والمظهر العام، ويربطها بوظائفهم المحتملة ووجهاتهم، ويتخيل سيرهم الذاتية ليصل حد إعطائهم أسماء محتملة[4]، حيث مثل له الأمر وسيلة إلهاء للتعامل مع توتره الناجم عن التحول الكبير الذي كان ينوي القيام به، ولهذا أولى اهتماما كبيرا بالركاب، يقول: "شاب أشقر يبدو أنه أنهى لتوه خدمته العسكرية، يرتدي بدلة خفيفة رمادية، وقميصًا بألوان حمراء وبنفسجية، يمسك بيده اليمنى يد امرأة شابة ويلعب بها، متحركًا بإبهامه ذهابًا وإيابًا عبر راحة يدها بينما تراقبه بارتياح، رافعًا عينيه للحظة ليشاهدك ثم يخفضهما بسرعة عندما يراك تراقبه، لكن دون أن يوقف لعبه. إنهما ليسا

---

[1] Evgenia Iliopoulou : because of you understanding second person storytelling, p59

[2] Michel Butor : La modification, p10

[3] Seda A.Chavdarian : Michel Butor's la modification the revolution from within, p122

[4] See : Lars G.Warme : reflection and revelation in michel butor's la modification, p92

مجرد عاشقين بل زوجان شابان، حيث يرتدي كل منهما خاتم ذهب جديد، ربما في شهر العسل."[1]،كما توقع أن رحلتهما ستكون إلى جنوب إيطاليا، وأنها هدية من عم سخي، ووصل حد مقارنته علاقتهما بعلاقته مع زوجته في بداياتها وكيف سيفقد حبهما شغفه مع الأيام.

[1] Michel Butor : La modification, p 4-5

7-الانعكاس الذاتي وتحطيم النموذج:

التزمت رواية التحول بكثير من قواعد الكتابة الكلاسيكية كالحفاظ على الشخصيات والتسلسل الزمني وحتى التطور المنطقي للأحداث، لكن لعل أهم ما يضعها في خانة الرواية الجديدة هو اعتمادها على ما يسمى بالانعكاس الذاتي **(Self Reflexivity)**، ويعني ذلك أن النص الأدبي يقوم بالإشارة إلى عملية تكوينه، ما يكسر الإيهام بالواقعية الذي سعت الرواية البالزاكية إلى ترسيخه، كما يتخلى فيها السارد عن السلطة المطلقة التي تبوأها سابقا، ويشرك القارئ في عملية التأليف من خلال التوجه بالحديث له مباشرة، ويظهر ذلك في مواضع عدة، يقول الكاتب: "كيف يمكنني أن أجعلها تفهم وتسامحني على الكذبة التي كانت حبنا، إلا ربما من خلال هذا الكتاب الذي ستظهر فيه بكل جمالها، مزينة بمجد روما الذي ينعكس فيها بشكل كامل."[1]، والكتاب المقصود هنا هو رواية **التحول**، حيث قام فيها البطل بالحديث عن حبيبته وجمالها وشبابها ومدى الأثر الذي أحدثته في حياته، يقول في موطن آخر: "يجب أن أكتب كتابًا؛ سيكون السبيل لملء الفراغ الداخلي الذي أشعر به، الآن بعد أن فقدت كل أنواع الحرية، الآن حين يتم نقلي بهذا القطار حتى المحطة، مقيدا تمامًا، مجبرًا على متابعة هذه السكة."[2]، وهو ما يمكن استشفافه في الرواية حين يبدي امتعاضه من الرحلة ومشاقها، وحين يتخيل حجم المأزق التي سيقع فيه إذا ما نفذ ما جاء لأجله حقا، وهذا ما يكسر هالة القداسة المحيطة بالعمل الأدبي والتي لطالما حاولت إقناع المتلقي بأن ما يقوم بقراءته عمل واقعي حصل لأشخاص حقيقيين بكيان فعلي وتاريخ ضارب في العمق.

هذا ويتداخل الانعكاس الذاتي مع ما يسمى بـ **(Mise en abyme*)**، "وهي تعبير فرنسي الأصل، كان يستخدم في الأصل في شعارات النبالة **(Heraldry)** لوصف درع صغير

---

[1] Michel Butor : La Modification, p217

[2] Ibid, p210

* يترجم المصطلح إلى اللغة العربية بالتقعير، أو الانشطار أو التجويف، ينظر: يونس لوليدي: مسارات القراءة في الأدب المغربي المعاصر، إديسوفت للنشر، المغرب، ط2، 2020، ص33

مدمج داخل درع أكبر (...) وقد منح الروائي الفرنسي **أندريه جيد (André Gide)** هذا التعبير استخداما جديدا، حيث عرفه على أنه التمثيل لهيكل عمل فني داخل ذلك العمل نفسه، وقد استخدم الروائي هذه التقنية في أعماله الروائية كثيرا خاصة في رواية **(Les Caves du Vatican)**.

تستخدم **La Mise en abyme** بشكل كبير من قبل كتاب الرواية الجديدة، "وتكون ما يشابهها من انعكاس ذاتي شائع الاستخدام في كثير من الأعمال الأدبية ما بعد الحداثية"[1]، ما يعني إشارة العمل الأدبي إلى ذاته أو عملية تشكيله، وهو ما يخلق نوعا من التكرار الداخلي، فيقرأ المتلقي رواية عن رواية، يقول **بوتور**: "لماذا لم تقرأ ذلك الكتاب منذ أن اشتريته؟ ربما كان بإمكانه حمايتك من كل هذا (...) تعلم أن هناك شخصيات تحمل تشابهًا معينًا مع الأشخاص الذين احتلوا هذا المقصورة خلال رحلتك (...) في هذا الكتاب، يجب أن يكون هناك في مكان ما، حتى وإن كان بشكل خفيف، غير مقنع، أو مكتوب بشكل سيء، رجل يواجه صعوبات ويريد أن ينقذ نفسه، ويقوم برحلة ويدرك أن الطريق الذي اختاره لا يؤدي إلى حيث كان يتوقع."[2]، فالبطل وقبل صعوده القطار، اشترى كتابا من المحطة، واستخدمه ليعين مقعده في كل مرة يغادر للذهاب إلى مقصورة أخرى، ولم يقم بتصفحه أو قراءته طوال الرحلة، ويلاحظ تنبيه السارد له بأهمية قراءته لما فيه من توجيهات وتنبيهات تخص رجلا حائرا لم يصل إلى التغيير الذي كان يطمح له، ليتضح في النهاية أن ذلك الكتاب هو الذي أراد البطل كتابته ليروي مغامراته في القطار وهو أيضا رواية **التحول**.

يلاحظ أن هذا النوع من التكرار الداخلي الذي ينتجه الانعكاس الذاتي والتجويف **(Mise en Abyme)** على حد سواء يشبه المرايا، وهي ميزة أخرى من مزايا الرواية الجديدة، يقول **(Jean Ricardou)**: "لم تعد الرواية مجرد مرآة نحملها على طول الطريق، بل أصبحت

---

[1] David Macey : The Penguin Dictionary of Critical theory, penguin books, UK, no ed, 2000, p256

[2] Michel Butor : La modification, p151-152

تأثيرا لمرايا تتفاعل فيما بينها"[1]، وتبين هذه النظرة المرآوية التي اعتمدتها الرواية الجديدة مدى السطحية التي تسعى هذه الأخيرة إلى تحقيقها، ورفضها المطلق للعمق الذي دعت إليه الروايات التقليدية، كما تبين سعي البطل إلى رؤية نفسه ومنه التعرف عليها واكتشاف ذاته بشكل أوضح، هذا وتظهر المرايا في رواية التحول بشكل كبير، سواء أكانت مرايا فعلية، أو زجاج النوافذ أو حتى الماء العاكس لضوء القمر، في قوله: "راقبتَ نوافذ المحلات المضاءة والقمر المنعكس في الماء."[2]، أم الانعكاسات التي رآها البطل في الركاب من حوله، والتي أسهمت في تغيير نظرته ورأيه في الرحلة وعلاقته بأسرته، يقول عن أحد الركاب: "ربما يعيش هنا مع زوجته وأولاده (نعم، هو يرتدي خاتم زواج مثلك، مثل الزوجين الشابين على الجهة الأخرى، مثل الإيطالي المقابل لك)، زوجته التي يظن أنه يخدعها بذكاء، لكنها في الواقع على علم بسبب سفره إلى باريس، وتسمح له في معظم الأحيان بالاستمرار في الكذب دون معارضته من أجل حياة هادئة، لكنها تنفجر بين الحين والآخر."[3]، حيث رأى في البائع –والذي لا يعرف عنه شيئا في الواقع– نفسه ووضعيته مع زوجته، وتوقع أنه يقوم بخداعها مع علمها بالأمر، وهي حالته تحديدا مع **Henriette** التي تعلم بعلاقته مع عشيقته، كما أنها على دراية بسبب سفره إلى روما لكنها تتغاضى عن الأمر حفاظا على هدوء الأسرة.

كما يلجأ سارد الرواية إلى التعريف بالركاب عن طريق مقارنتهم بالبطل، يقول: "رجل إنجليزي على ما يبدو، وربما صاحب المظلة السوداء اللامعة الملقاة، والتي يلتقطها بالفعل، ولكن لا يضعها على الرف وإنما تحت مقعده جنبًا إلى جنب مع قبعة، القبعة الوحيدة في هذه المقصورة حتى الآن، رجل أكبر منك قليلًا بلا شك، ورأسه أكثر صلعا من رأسك."[4]، وكأنه يرى فيه نسخة أخرى عن نفسه، نسخة أكبر في العمر، مثلما رأى علاقته في الزوجين

---

[1] Jean Ricardou : Pour Une théorie de nouveau roman, seuils, France, 1971, p262, cited in : Hannah Freed–Thall : suspicion and novelty, the nouveau roman, p513

[2] Michel Butor : la modification, p50

[3] Ibid, p78

[4] Ibid, p6

الشابين المسافرين لقضاء شهر العسل –حسبه– كما حدث معه وزوجته وتوقع أن شغفهما لن يدوم وستفتر علاقتهما كحالته تماما، وهكذا "تنعكس ملاحظات البطل على نفسه، ويتحول الناس إلى مرايا يرى فيها نفسه ووضعيته الخاصة"[1]، وهذه الانعكاسات هي التي منحته منظورا خارجيا أسهم في تعديل رأيه والتخلي عن علاقته بعشيقته وتحويل تجربته إلى نص أدبي.

[1] Lars G.Warme : reflection and revelation in michel butor's la modification, p 92

8-معارضة البرجوازية...تقويض سلطة النسق البرجوازي:

يظهر استنكار الكاتب لنمط الحياة البرجوازي واضحا في الرواية، وذلك لما يفرضه على الإنسان من تعاسة مقابل الارتياح المادي، ويتضح ذلك من خلال كره البطل لوظيفته المرموقة في باريس وشقته الجيدة وحتى زوجته وأطفاله، يقول: " لا أحد في مكتبك يعرف وجهتك، لأنه لا يمكن لأي بريد أن يصلك هناك، بينما عادةً عندما تصل إلى فندق **Quirinal** تجد الرسائل والبرقيات في انتظارك، لذا فإن هذه العطلة القصيرة ستكون للمرة الأولى منذ سنوات فترة راحة حقيقية، كما كانت الحال قبل أن تصبح ناجحًا حقًا."[1]، ما يعني أن نجاحه في عمله هو سبب تعبه وتوتره الدائمين، وأن رحلات عمله السابقة إلى روما دائما ما تحمل معها مسؤوليات كبيرة، ولذلك فإن زيارة **Cécile** ستكون بمثابة المتنفس الوحيد من ضغوط العمل وباريس.

كما يعزي البطل سوء علاقته إلى البرجوازية التي جعلت من زوجته جسدا دون روح، وكائنا يفضل الحياة الرغدة على علاقتها مع زوجها وحبها له، يقول: "رعبها المتزايد يومًا بعد يوم (كيف كانت تتقدم في السن!) من رؤية أي تغيير في النظام الذي اعتادت عليه، ليس غيرة ولكن خوفا من أن أي خطوة متهورة منك أو أي خلاف عنيف قد يفسد راحتها وراحة الأطفال (...) كانت بلا شك السبب في تلك الفجوة بينكما والتي تعمقت عبر السنين، ولأن نجاحك المؤكد هو الذي تدين له بالشقة الجميلة التي تعني لها الكثير."[2]، حيث إن زوجته تقبلت خيانته لها حتى تحافظ على نمطها المعيشي، ولأن ثروته أهم بالنسبة لها منه ومن حبها له واعتنائها به، ما جعله يبحث عن الحب والراحة في امرأة أخرى، امرأة تشعره بشبابه وتعطيه نفسا جديدا في الحياة.

---

[1] Michel Butor: La Modification, p29

[2] Ibid, p24

هذا ويبين البطل استنكاره لنمط حياته فيقول: "على الرغم من ثروتك المادية وفقره الواضح، إلا أنك ستكون أكثر إثارة للشفقة منه، لأنه يقوم بما يثير اهتمامه، ولأن حياته كلها تتمحور حول ما يستمتع به."[1]، وكان هذا أثناء حياته عن أحد الركاب الذي يبدو عليه الفقر، إلا أنه متأكد من أنه أسعد منه لأن عمله يتمحور حول ما يحبه حقا، وليس مجرد سعي خلف الثراء المادي فحسب.

هذا وتشاركه العشيقة كرهه للبرجوازية، يقول: "الآن ستأتي **Cécile** إلى باريس ويمكنكما العيش معًا، لن يكون هناك طلاق ولا فضيحة، كنت وما زلت متأكدًا من ذلك، كل شيء سيمضي بسلاسة، وستلتزم **Henriette** الصمت، ستزور الأطفال مرة في الأسبوع أو نحو ذلك، وكنت متأكدًا، ليس فقط من الاتفاق ولكن من فرح **Cécile** التي سخرت منك كثيرًا بسبب نفاقك البرجوازي."[2]، وذلك لأن نمط حياة البطل هو الذي يمنعه من الطلاق الذي كان يعتبر فضيحة، وأن أي خلل في العلاقات الأسرية سيشوه صورته في وسطه الاجتماعي، ولذلك كان لزاما عليه أن يتخذ الحذر حفظا لماء وجهه، وستعيش معه عشيقته دون أن يطلق زوجته، هذه الأخيرة التي لن تعترض حفاظا على مستواها المعيشي، وهذا ما أسمته **Cécile** نفاقا برجوازيا وأبدت كرهها الشديد له لأنه كان السبب في منع علاقتها مع الرجل الذي تحب.

[1] Michel Butor: la modification, p37

[2] Ibid, p25

ثالثا: التأويل بين جرييه وبوتور: من سلطة المؤلف إلى هيمنة القارئ...القارئ ومواقع اللاتحديد:

جاءت الرواية الجديدة لتناقض ما كان معهودا في الكتابة الروائية الكلاسيكية من نواح عدة، ومن بينها فتح النص على تعددية القراءة والتأويل، فلم تعد للكاتب السطوة التامة، بل صار يسعى إلى إشراك المتلقي الذي يسعى "إلى مسايرة عمليات ترقيعية توليفية بين جملة العناصر المشتتة، فظهر صنف جديد من المتلقين يمكن الاصطلاح عليهم بالقراء المؤلفين"[1]، وعليه فإن التشتت والغموض اللذان يعتريان النص الروائي يفتحان المجال أمام القارئ حتى يتدخل ويربط بين مختلف العناصر، ليصبح بذلك مؤلفا مشاركا، وعليه فإن "المؤلف يمارس تجربته ولا يعرف هويتها الأخيرة، ولا يستطيع أن يتنبأ في النهاية ومن ثم فإن الصفة الرئيسية لهذا الشكل أنه تجريبي يخلقه كل من المؤلف والقارئ"[2]، فلم يعد هذا الأخير بذلك مجرد متلقٍ يذعن لرؤية الكاتب فحسب، بل صار عنصرا فعالا ومكملا للعملية الإبداعية.

ويظهر هذا جليا عند كل من **ألان روب جرييه وميشال بوتور**، ففي رواية **الغيرة** عمد المؤلف إلى ترك كثير من الأحداث ناقصة ولم يسع إلى فرض رأيه بأي شكل من الأشكال، وذلك حتى يتدخل القارئ ويملأ الفراغات بنا يراه مناسبا، كما تعمد عدم ذكر كثير من التفاصيل مثل هوية السارد، واكتفى بالتلميح عن طريق الغيرة التي شعر بها، هذا الأخير الذي جاء بدوره غير عارف بالأحداث، وعلمه محدود بما يستطيع ملاحظته فقط، ويأتي هذا على عكس الروايات الكلاسيكية التي يكون السارد فيها الأعلم بمجريات الرواية، كما لجأ المؤلف إلى إغفال ذكر أي صفات أساسية تساعد على معرفة هوية وحقيقة الشخصيات،

---

[1] رشيد قريبع: الرواية الجديدة بين الأدبين الفرنسي والمغاربي –نظرة مقارنة–، ص69

[2] شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 18

حتى وصل به الأمر إلى عدم منح اسم للشخصية الرئيسية واكتفى بحرف الـ **A...**، ليزيد بذلك من نسبة الغموض ويفتح المجال أمام القارئ ليسميها كيفما شاء.

أما رواية **التحول**، فقد لجأ فيها الكاتب إلى استخدام صيغة المخاطب والتي تعد دعوة صريحة لإشراك المتلقي في الأحداث، حيث يشعر ومنذ البداية وكأنه هو البطل الذاهب في رحلة إلى العاصمة الإيطالية لمقابلة حبيبته، كما كان الوصف عاملا مساعدا في ذلك، لأنه أسهم في التعريف بالبطل وعائلته، ومن معه من الركاب، وعشيقته الشابة، وزوجته التي أسهم الوصف في الشعور بالنفور منها، تماما كما شعر البطل، كما أدى الوصف المفصل لمحيطه بإدماج القارئ في جو المقصورة مما يمنح الشعور بأنه يجلس مع البطل وأن السارد يقصده بالحديث أيضا.

وتتماشى هذه النظرة تماما والدعوة ما بعد الحداثية الرامية إلى تفنيد مبدأ الرأي الواحد والحقيقة المطلقة، وفتح المجال أمام الإنسان ليشكك في السرديات الكبرى من فلسفات وتاريخ وكل ما كان من المسلمات، وذلك لأن تلك النظرة الإقصائية الحداثية أدت إلى إبعاد طبقات كثيرة من ميدان الفكر والمعرفة كما غيبت صوتها وفرصتها للتعبير، مرسخة بذلك فكر الرجل الأبيض فقط، الأمر الذي أدخل العالم في دوامة لا متناهية من الحروب والأزمات.

كما جاءت الرواية الجديدة لتعبر وبشكل صريح عن مشاعر التشتت والضياع التي ألمت بالإنسان عقب الحربين العالميتين، وما كان للروائيين الجدد من وسيلة سوى تسخير أقلامهم للتعبير عن حالة مجتمع ما بعد الحداثة.

الفصل الثاني: الرواية الجديدة: موت السرديات الكبرى وتفكيك سلطة المتعاليات

رواية امرأة الملازم الفرنسي

1-العنوان

2-من التاريخ إلى الميتاقص

3-التناص

4-السخرية

رواية امرأة الملازم الفرنسي:

نشر الكاتب الإنجليزي **John Fowles** رواية **امرأة الملازم الفرنسي** **(The French Liuetenant's woman)** عام 1969، هذه الرواية التي حظيت بشهرة واسعة وصنفت في قائمة أكثر الروايات تأثيرا خلال ستينيات القرن الماضي، كما كان لنشرها الأثر البالغ على مسيرة فاولز الأدبية "فظهر عمله كأفضل الأعمال مبيعا على جهتي المحيط الأطلسي، وامتدت سمعته إلى الجانب الأكاديمي، حتى قاربت المبيعات الثلاث ملايين نسخة"[1]، كما تم تحويلها إلى فيلم عام **1981**، هذا الأخير الذي حصد شهرة واسعة ونال جوائز عديدة.

تجري الرواية في قالب ساخر وجريء، حيث يعود الكاتب إلى العهد الفيكتوري ليقوضه ويعيد بناءه، مزيحا بذلك الستار عما اعتراه من نفاق ديني وفساد سياسي، واضطهاد للطبقات البسيطة من الناس، موظفا جرأة غير معهودة في الروايات الفكتورية من خلال الخوض في الطابوهات من جنس ودين وسياسة، كما يستخدم أساليب مختلفة ككسر الجدار الرابع وتذكير القارئ بأن النص مجرد عمل أدبي خيالي، متخليا بذلك عن النزعة الواقعية التي ميزت الروايات الكلاسيكية والبلزاكية.

هذا وقد تميزت الرواية بنزعة نسوية أسالت كثيرا من الحبر، حيث سعى المؤلف إلى فضح ازدواجية المعايير التي تفرض على المرأة قيودا أشد، فقط لكونها امرأة، وذلك من خلال شخصية **Sarah** التي نبذت بسبب علاقة غير شرعية، في حين يتم تشييد المواخير واعتبار كثرة علاقات الرجل من علامات الفحولة.

---

[1] Barry N. Olshen : John Fowles, Fredric ungar publishing co, USA, 1st ed, 1978, p63

1-العنوان:

يحمل العنوان أهمية كبرى تسهم في التعريف بالنص الأدبي، وتساعد القارئ على تكوين أفكار مسبقة عنه ومحاولة كشف ما يحاول المؤلف تمريره من أفكار، هذا ويحيل عنوان الرواية **امرأة الملازم الفرنسي (The French Lieutenant's woman)** على طمس لهوية هذه المرأة، وهو ما يظهر في الرواية، حيث اندثر كيان **Sarah** وتعليمها ووظيفتها ودورها الكبير في مساعدة الأثرياء على تنشئة أبنائهم أمام فضيحتها المدوية وعلاقتها مع البحار الفرنسي الذي وصل إلى شواطئ **Lyme Regis** جريحا.

والملاحظ أن لفظة امرأة مجرد ستار لكلمات أخرى أكثر جرأة وفظاظة كعشيقة أو حتى عاهرة، ما يعبر عن الطبقية في المجتمع وازدواجية المعايير، حيث عانت **Sarah** ألما مضاعفا لكونها من طبقة فقيرة تعمل كمربية في منازل الأثرياء، إضافة إلى أنها أنثى، وهكذا تحولت خطيئتها إلى مبرر لطمس هويتها وتقزيمها إلى مجرد مجنونة ومعاملتها على أنها مرض معدٍ من اللازم تجنبه، كما تم اعتبار كيانها مرتبطا بالملازم الفرنسي، مع العلم أن لجنسية هذا الملازم الدور الكبير في زيادة حجم الكارثة، وذلك لأن العلاقات بين بريطانيا وفرنسا تميزت بالتوتر السياسي والصراع الطويل على المستعمرات والسعي الحثيث لبسط الهيمنة الاقتصادية، والعسكرية والسياسية، فنشأت بينهما كثير من الحروب والأزمات خلال القرون الماضية مثل حرب السبع سنوات (1756-1763)، هذه الحرب التي أججت العداء بين القوتين الأوروبيتين ووسعت الهوة بينهما، فنما بينهما نوع من الكراهية والاحتقار، الأمر الذي ضاعف من حجم الذنب الذي اقترفته **Sarah**، فهي لم تقم علاقة غير مشروعة في أوساط مجتمع محافظ يرى في براءة المرأة مقياسا لأخلاقها وقابليتها للزواج فحسب، بل قامت بها مع رجل من الأعداء وظلت في انتظار عودته أمام مرأى الجميع.

أما المتصفح للرواية فيرى أن **Sarah** استخدمت الملازم الفرنسي كذريعة للتخلص من توقعات المجتمع فحسب، وأنها في الحقيقة لم تقم أي علاقة معه لكنها لجأت إلى هذه

الحجة حتى تزيل وهم براءتها وتهرب من قفص الزواج المفروض على كل نساء مجتمعها، وتعيش حياة من تخطيطها الخاص، لا كما يريد لها المجتمع أن تكون، ما يبين بطريقة مأساوية المدى الذي ذهبت إليه النساء للحصول على حق الاختيار، فكانت السمعة بذلك هي أغلى ما يمكن التضحية به مقابل العيش بعيدا عن املاءات المجتمع القاسية والحصول على حرية الاختيار، هذه الحرية التي يمكن للرجال ممارستها بشكل طبيعي في حين تعاني النساء من الحرمان.

وهكذا جاء العنوان ليدخل بالقارئ في أوساط المجتمع الفكتوري، واعطائه لمحة عنه وعن النفاق الديني الذي اعتراه وكذا وصراعاته المتعددة، وطمسه لهويات الأفراد واضطهاده المستمر لكل من لا يملك القوة والثروات، كما يسهم في تعرية واقع المرأة المرير وصراعها من أجل نيل أدنى حقوقها.

2-من التاريخ إلى الميتاقص:

حظي التاريخ بسطوة كبيرة وتم التعامل معه على أنه من المقدسات التي لا يجوز المساس بها، وهو ما بوأه مكانة مميزة جعلته يحمل أفكارا مغلوطة بتوجهات إيديولوجية معينة مرت دون نقد أو مساءلة، والمعروف هو أن التاريخ في الحقيقة يكتبه الأقوى، وأن الحقائق تزيف أمام مرأى الناس بشكل طبيعي ويومي، وخاصة الآن مع انتشار وسائل الإعلام والتواصل الاجتماعي المختلفة التي تنقل صورا مضللة خدمة لأجندات محددة يتحكم فيها الأقوى، وهذا ما أجج التساؤل حول مصداقية التاريخ القديم الذي كتب قبل عقود كثيرة، خاصة مع الما بعد حداثيين الذي وجدوا في تحطيم السرديات الكبرى -من ضمنها التاريخ- غايتهم المنشودة، فسعوا إلى قراءته وتفكيكه ومساءلته لكشف ما فيه من مغالطات، وإعادة كتابته بما يتلاءم والنظرة الما بعد حداثية الرامية إلى إسماع صوت الآخر المنبوذ وإشراكه في التعبير عن نفسه، ومن جهة أخرى محاسبة المركز الذي ما فتأ يتفرد بالسلطة، ويروج لمبدأ الحقيقة الواحدة التي تخدم مصالحه.

وتعد الروايات التاريخية من أهم الوسائل التي أثبتت نجاعتها في تلقين الأحداث التاريخية، حيث تم الاعتماد عليها في كثير من الأحيان لنشر الحقائق التاريخية وذلك عن طريق وضع هذه الأخيرة في قالب أدبي يضفي عليها لمسة من المتعة، ويكسر الرتابة والجفاف المعهودين للتاريخ، هذا "ومعظم الروايات التي تدور أحداثها في الماضي -بعد عدد اعتباطي من السنوات، حوالي أربعين إلى ستين سنة (جيلين)- يمكن اعتبارها تاريخية (...) وفيما يتعلق بالجوهر، فهناك قاعدة غير معلنة أن الحبكة يجب أن تتضمن عددا من الأحداث التاريخية، خاصة تلك التي تقع في المجال العام (حرب، سياسة، تغير اقتصادي إلخ) تمتزج بقدر الشخصيات وتؤثر عليه"[1]،وعليه يمكن اعتبار الروايات التاريخية تسجيلا ثانٍ لما وقع خلال فترات زمنية سابقة، خاصة الأحداث التي هزت المجتمع بشكل واضح وفعال، والتي

[1] Avrom Fleishman : The English Historical novel walter scott to virginia woolf, the johns Hopkins press, USA, 2nd ed, 1972, p3

أدت إلى إحداث أثر بالغ فيه وغيرت من بنيته اجتماعيا أو اقتصاديا أو سياسيا أو فكريا، وهكذا، "عندما ننظر إلى الحياة في سياق التاريخ تكون لدينا رواية، وعندما تعيش شخوص الرواية في العالم ذاته مع شخوص تاريخية، تكون لدينا رواية تاريخية"[1]، ما يعني أن الرواية التاريخية تجري في حقبات تاريخية معينة بشخصياتها وبيئاتها وعناصر مجتمعها المختلفة، وتوظف شخوصا ليرتدوا رداء ذلك التاريخ المحدد لخوضه بتفاصيله.

هذا ولا يكون المزج بين التاريخي والأدبي سلسا في كثير من الأحيان، وذلك لأن عملية التخييل الأدبي تتطلب حدا من الذاتية التي لا يفترض أن يحتويها التاريخ، وعليه "فإن كل الدراسات تتعامل بشكل أو بآخر مع إشكالية العلاقة بين الخطاب السردي والتمثيل التاريخي، فتشكل هذه العلاقة مشكلة للنظرية التاريخية لحظة إدراك أن السرد ليس مجرد خطاب محايد يمكن توظيفه لتمثيل أحداث واقعية وعملية تطورها، وإنما يستلزم خيارات أنطولوجية ومعرفية ذات مضامين إيديولوجية وسياسية محددة"[2]، وهذه الإشكالية هي التي فرضت تساؤلات حول مصداقية الرواية التاريخية ومدى أمانتها في نقل التاريخ، ما أدى إلى ظهور معضلة أخرى ألا وهي أدبية هذا النوع الروائي، ما يعني أنها مرتبطة بشرطين؛ الأمانة والموضوعية في التعامل مع التاريخ من جهة، والالتزام بالطابع الأدبي من جهة أخرى، وأي التزام بإحدى هذه الشروط يؤدي في أحيان كثيرة إلى تجاهل الآخر.

وهكذا جاءت ما بعد الحداثة بسعيها الحثيث إلى الإطاحة بكل السرديات الكبرى وما تدعو إليه من ضيق في الأفق وأحادية الرؤية، والحقيقة التي تخدم مصالحها على حساب الأمم الأخرى، وكان التاريخ من تلك السرديات التي لقت نصيبا وافرا من التفكيك وإعادة البناء، وذلك لما يحفل به من تجاوزات في حق الإنسان وحقوقه خاصة وأن الدول الغربية هي التي احتلت المركز وبالتالي كتبت التاريخ الرسمي من وجهة نظرها، مغيبة بذلك تاريخ الشعوب

---

[1] Avrom Fleishman : The English Historical novel walter scott to virginia woolf, p4

[2] Hayden white : the content of the form, narrative discourse and historical representation, the johns Hopkins university press, USA, 2nd ed, 1989, p IX

التي تعرضت للاضطهاد من قبلها. يقول الكاتب الإنجليزي **Julian Barnes:** "إن الطريقة التي يتم بها تذكر التاريخ، وعليه إلى حد ما الطريقة التي يتم كتابة التاريخ بها هي مسألة ذوق، لكنني بالتأكيد لا أؤمن أن كل الأذواق متساوية، أو أن الذوق بديل للحقيقة"[1]، ما يعني أن التأكد من حقيقة ما حصل فعلا غير ممكنة، وكل ما يمكن فعله هو الاعتماد على المؤرخين، كل وأسلوبه في التعامل مع التاريخ، وهو الأمر الذي يرفضه ما بعد الحداثيين لعدم وجود حقيقة واحدة مطلقة، وإنما وجهات نظر مختلفة فقط.

هذا ويشكل استخدام الرواية التاريخية للتاريخ إشكالية كبرى لدى رواد ما بعد الحداثة، لأنه محل تساؤل من جهة، ولأن الرواية التاريخية لا توظفه بطريقة ملائمة من جهة أخرى، "فبعيدا عن كونه وسيلة طبيعية للتعبير عن الأحداث والعمليات التاريخية، يصبح مادة نظرة أسطورية للواقع"[2]، ما يعني تحول التاريخ من علم موضوعي له قواعد تحكمه، إلى خطاب سردي يلتزم بقواعد الكتابة الروائية وأسلوب الروائي بعيدا عن الموضوعية المفترضة، كما يمكن أن يؤدي ذيوع تلك النصوص الأدبية إلى تقديم تاريخ معدل يرضي ذوق القراء ويخدم أغراضا تجارية ربحية عوض الالتزام بالموضوعية، ولذلك "يدعي رواد ما بعد الحداثة أن التاريخ عملية خلق، ومنتج إيديولوجي للعصر الذي كتب فيه، وإنشاء شخصي، وتمظهر لوجهة نظر المؤرخ بصفته ساردا"[3]، ما يبين إيمانهم المطلق بعدم موضوعية التاريخ وبالتالي رفضه بصفته واحدا من الإملاءات الجاهزة التي فرضتها الحداثة.

---

[1] Rudelf freiburg, john schnitker : Do you consider yourself a postmodern author? Interviews with contemporary English writers, Lit Verlag, Germany, 1st ed, 1999, p58

[2] Hayden white : the content of the form, narrative discourse and historical representation, p IX

[3] Alice Mandricardo : the end of history in English historiographic metafiction, a thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of a PhD, University of Ca'foscari Venezia, Italy, 2010, p89

وهكذا لجأ أدباء ما بعد الحداثة إلى وسيلة أخرى يمكن من خلالها استخدام التاريخ ومساءلته في آن واحد وذلك عن طريق الميتاقص التاريخي؛ الذي يسعى إلى التشكيك في إمكانية الدقة أثناء تمثيل التاريخ، وطريقة نقل هذه المعلومات إلى الحاضر، وأي صيغة تم نقلها، كما يدعو إلى التفكير في الدوافع الخفية وراء بعض هذه الصيغ من الماضي، بالإضافة إلى التأكيد على استحالة الموضوعية في التعامل مع هذه الأحداث التاريخية. وأن الماضي لا يحمل الأجوبة التي يبحث عنها الإنسان، وهكذا "يقترح قص ما بعد الحداثة أن إعادة كتابة أو إعادة تمثيل التاريخ تعني فتحه على الحاضر، ومنعه من أن يكون حاسما وغائيا"[1]، ما يعني نزع هالة القداسة عنه والتشكيك فيه وفي دوافعه وإعادة قراءته ثم بنائه من جديد وفق معارف العصر الجديد بعيدا عن التعصب، وعليه "لا يقوم الميتاقص التاريخي بغمس الشخصيات في الظروف والمواقف التاريخية فحسب، ولكن يركز على إعادة بناء التاريخ، فتكون بذلك الروايات تاريخية من حيث إنها لا تهتم بالمحتوى التاريخي على مستوى السرد فقط، بل بكتابة التاريخ، سواء أكان ذلك على مستوى القصة أم على مستوى إنتاج النص"[2]، ما يعني البحث في التاريخ ومصداقيته عوض البحث عن الحقيقة المطلقة التي طالما سعت الروايات الكلاسيكية إلى تصويرها اقتداء بالفكر الحداثي، ومنه فإن الميتاقص التاريخي يزيل ذلك الوهم ويشير إلى عملية إنتاجه من جهة، ويسلط الضوء على الجوانب المظلمة من التاريخ، تلك الجوانب التي أغفلتها العصور الماضية لأنها لا تخدم الأجندات المركزية من جهة أخرى.

وهكذا مثّل **فاولز** خير نموذج لهذا النوع الروائي، وهو الذي أبدى في مواقف عدة استنكاره للرواية التاريخية حيث قال: "إن الرواية التي أنا الآن بصدد كتابتها (المعنونة مؤقتا بامرأة الضابط الفرنسي) تدور أحداثها قبل حوالي مائة عام، وأنا لا أعتبرها رواية تاريخية، هذا

---

[1] Linda Hutcheon : a poetics of postmodernism history, theory, fiction, p110

[2] Bettina mack : historiographic metafiction in North America: a comparative approach, a thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of PhD, university of Konstanz, Germany, 2019, p43

النوع الذي لا اهتمام لي به"[1]، وذلك لكونه روائيا ما بعد حداثي، فمن الطبيعي أن يرفض أنظمة الفكر السابقة وأن يسعى إلى تقويضها وإعادة بناء أخرى تتلاءم وفلسفته المدافعة عن الحرية، كما تحدث عن إمكانية تصوير الحقيقة فقال: "لا يمكن لأي شخص وصف الحقيقة، يمكنه فقط إعطاء كنايات عنها، فكل وسائل الوصف الإنسانية (تصويرية، رياضية وكل ما تبقى وحتى الأدبية) مجازية، فحتى أدق الأوصاف العلمية لشيء أو حركة ما هو إلا نسيج من الاستعارات"[2]، ما يبين تأكيده على أن الحقيقة مجرد وهم مستحيل التحقيق، وأن كل ما يسعى إلى تصوير شيء ما يقوم بمقاربته من وجهة نظره الخاصة مهما حاول تحري الموضوعية.

[1] John Fowles : the french lieutenant's woman, vintage, UK, No ed, 2021, p VII

[2] John Fowles : the french lieutenant's woman, p X

3-التناص:

كانت الجدة والأصالة في العمل الأدبي من أهم المعايير التي اعتمدها النقاد للحكم على النصوص الأدبية، حيث كان الابتكار علامة من علامات القدرة الإبداعية للمؤلف، وعليه تم إقصاء كثير من النصوص لقلة أصالتها، وعلى الرغم من هذا فإن ظاهرة التناص قديمة قدم الأدب ذاته، حيث لا يمكن لنص الهروب من شباك النصوص التي سبقته مهما حاول، وهو الأمر الذي أدى بالأدباء إلى محاولة التخلص من الآثار السابقة على قدر الإمكان، أما ما بعد الحداثة وفي خرقها لكل القواعد السابقة؛ لم تعر مسألة الجدة أي اهتمام، بل أصرت على أن خلق نص من العدم أمر مستحيل، ولذلك لم يسع الأدباء إلى إخفاء تأثرهم بسابقيهم بل احتفوا به وعملوا على إبرازه بشكل أوضح.

هذا ويظهر التناص في رواية امرأة الملازم الفرنسي على مستويات عدة، منها ما كان على المستوى الشكلي في تناصها مع شكل الرواية الفكتورية، ومنها ما كان متعلقا بالمتن، يلاحظ فيها القارئ حضور النصوص السابقة سواء أكانت أدبية أم وثائق تاريخية أم دينية أو غيرها.

أ-التناص مع شكل الرواية الفكتورية:

جاءت رواية **فاولز** لتحاكي شكل الروايات الفكتورية في عناصر كثيرة، حيث عاد الكاتب إلى عام 1867م ليحكي قصة فتاة فقيرة تم نبذها لما اقترفته من معصية، وتبدو الرواية في البداية (خاصة الفصول الاثنا عشر الأولى) رواية فكتورية كلاسيكية تحكي قصة حب بريئة بين الشاب **Charles** وخطيبته **Ernestina** وتخطيطهما لزواجهما وتطور الحب البريء بينهما، كما يكون السارد عليما، يقوم بسرد الأحداث على منوال روايات القرن التاسع عشر.

يلاحظ كذلك استخدام الاقتباسات الاستهلالية **(The Epigraphs)** والتي كانت شائعة في الروايات الفكتورية، وهي تلك الاقتباسات التي تستخدم بداية كل فصل أو جزء جديد لتكون بمثابة تقديم أو إيحاء لما يليها، حيث لجأ فاولز إليها على طول الرواية حتى يبين تفانيه في

الالتزام بالشكل الروائي الفكتوري، فكانت بداية أول فصل بمقطع من قصيدة لـ **Thomas Hardy**؛ هذا الروائي والشاعر الإنجليزي الذي عاش خلال القرن الثامن عشر وأثر في فاولز بشكل كبير، "ففي نظرته للتفاصيل ووصفه الطوبوغرافي، يعد تلميذ **Hardy** أو حتى منافسه، فـ**Hardy** وحده بين الفكتوريين يزود **فاولز** ببعض المساعدة في وصف مشاهد العاطفة الجنسية، وشخصية **Sarah** في **امرأة الملازم الفرنسي** تدين بشيء لبطلات **Hardy**"[1]، الأمر الذي يظهر جليا، فأول اقتباس استهلالي كان من قصيدة **The Riddle** أو اللغز، والمقصود بها هو **Sarah**، هذه الفتاة الغريبة التي رآها **Charles** واقفة لوحدها تنظر نحو البحر، فتعجب من هيأتها ووحدتها ونما فضوله لمعرفة قصتها الغامضة، مدفوعا بشهامته راغبا في تخليصها من مأزقها، وما زاد من حيرته هو تجنبها التام له في البداية، حتى زادت تساؤلاته وصارت هي اللغز الذي أراد حله.

يقول الكاتب كذلك في بداية الفصل الثاني: "في ذلك العام (1851) كان هناك حوالي 8,155,000 أنثى فوق العشر سنوات في بريطانيا، مقارنة بـ 7,600,000 ذكرا، من الواضح بالفعل أنه إذا كان قدر الفتاة الفيكتورية هو أن تصبح زوجة وأما، فمن غير المرجح أن يكون هناك عدد كافٍ من الرجال. "إ. **رويستون بايك (E. Royston Pike)**، مستندات بشرية من العصر الذهبي الفيكتوري"[2]، يظهر هذا مفارقة ساخرة، لأن أساس التربية في ذلك العصر كان تجهيز البنات ليكن ربات بيوت تحت تصرف الزوج فقط، دون أدنى معرفة بشؤون الحياة الاقتصادية أو السياسية، وعليه يكون هدف الفتاة الأول والأخير في الحياة هو الحصول على زوج وإنجاب الأطفال، وتظهر السخرية في كون عدد الرجال أقل من النساء، ما يعني أن كثيرا منهن سيبقين دون زوج وسيتم لومهن رغم أن الأمر خارج إرادتهن، ويتحدث الفصل عن ذلك بإشارته إلى **Ernestina** المتمسكة بـ**Charles** لأنه

---

[1] Barry N.Olshen : John Fowles, p66

[2] John Fowles : The French Lieutenant's woman, Signet edition, USA, no ed, 1970, p3

الزوج المثالي في نظرها، وكذلك **Sarah** التي صارت تلقب بالمأساة لأنها أحبت رجلا وسعت للزواج منه وبناء أسرة معه، إلا أنه هجرها ما جعلها تواجه أقسى أنواع الإهانات.

كما استخدم الكاتب في بداية الفصل ذاته أغنية شعبية تقول: "سأنشر شراعًا من الفضة وسأوجهه نحو الشمس، سأنشر شراعًا من الفضة وسأوجهه نحو الشمس، وحبي الكاذب سينتحب، وحبي الكاذب سينتحب، وحبي الكاذب سينتحب من أجلي بعد رحيلي."— أغنية شعبية من غرب إنجلترا: "عندما كانت **Sylvie** تسير"[1]، فالحب الكاذب في هذه الحالة هو حب الملازم الفرنسي لـ**Sarah** حين استغل سذاجتها وحبها الكبير له ورغبتها في تحقيق ما طمحت كل الفتيات في تلك الفترة لتحقيقه، وأوهمها بالزواج ثم عاد إلى فرنسا.

يستخدم المؤلف الاقتباسات الاستهلالية في موضع آخر من الفصل الثامن عشر حين يقول: "من يستطيع أن يتعجب من أن قوانين المجتمع قد تُنسى أحيانًا من قبل أولئك الذين يتجاهلهم المجتمع بانتظام، والذين يبدو أن قلب المجتمع يتخلص منهم؟"

Dr.John Simon, City Medical Report (1849)[2] . مشيرا إلى **Sarah** مجددا، حين طلبت من **Charles** أن يقابلها سرا لتحكي له عما حدث معها وسبب نبذها وتعاستها إلى هذه الدرجة، وهو الأمر الذي يعد عيبا حسب قوانين المجتمع في تلك الفترة، لكونهما شابين غير متزوجين ما يعني أن لقاءهما سرا يوحي بأنهما على علاقة غير شرعية، ومن جهة أخرى مكانة **Charles** في المجتمع وثروته وخطبته لـ**Ernestina** يمنعانه من التصرف بطيش، كما أن سمعة **Sarah** ستشوه سمعته هو الآخر، لكن وكما ورد في بداية الفصل؛ لا يمكن للمنبوذين أن يحافظوا على القوانين ويلتزموا بها، لأن المجتمع بين وبشكل واضح استغناءه عنهم، وبالتالي هم لا يدينون بشيء له، وهو ما حدث مع **Sarah** التي لم تبالي بالأعراف والتقاليد حين طلبت لقاء **Charles**.

---

[1] John Fowles : The French Lieutenant's woman,p3

[2] Ibid, p57

كما بدأ الفصل ذاته بمقطع من قصيدة لـ**Hardy** أيضا، بعنوان **(On a Midsummer Eve)** يقول فيها:

"ذهبت وركعت ورفعت يدي

كأنني سأشرب، في الجدول

وبدا أن قامة خافتة

وقفت فوقي، بنظرة ماضية"[1]

ويعد الحب والشوق من أهم المواضيع التي تعالجها هذه القصيدة، حيث تتحدث عن الاشتياق والرغبة في حب لا يمكن الحصول عليه، ما يعزز الشعور بالعزلة والوحدة، وهي حالة **Sarah** التي تبتعد عن الناس وتبدأ في حب **Charles** والرغبة في التقرب منه والحصول على مساعدته، لكن بما أن الأمر غير ممكن لاعتبارات عدة، تضطر إلى البقاء وحيدة.

أولى الروائي اهتماما كبيرا **لداروين (Charles Darwin)** حيث عمد إلى اقتباسه مرات عدة، وذلك لأن البطل **Charles** كان يعتبر نفسه عالما داروينيا، وعلى هذا الأساس استخدم الكاتب عدة مقاطع من كتاب أصل الأنواع **(The Origin of Species)**، يقول: "لكن اعتبارًا أكثر أهمية هو أن الجزء الرئيسي من تنظيم كل كائن حي يعود إلى الوراثة؛ وبالتالي، على الرغم من أن كل كائن يتناسب بشكل مؤكد مع مكانه في الطبيعة، فإن العديد من الهياكل الآن ليس لها علاقات وثيقة ومباشرة بالعادات الحالية للحياة." — **داروين،** أصل الأنواع (1859)"[2]، وقد جاء هذا في بداية الفصل الثالث واصفا **Charles** الذي على الرغم من اختلاف اهتماماته عن نبلاء عصره، إلا أنه حافظ على مكانته المرموقة بفضل أموال عائلته، يعني أن مكانته ظلت محفوظة رغم عدم تناسبه مع متطلبات العصر، حتى

[1] John Fowles : the french lieutenant's woman, p57-58

[2] Ibid, p5

أنه ظل عازبا مرغوبا من قبل كل الفتيات وعائلاتهن رغم علاقاته المتعددة وسفره الكثير وميوله العلمية وعدم تمسكه بالكنيسة.

كما يشير **فاولز** إلى الكتاب نفسه أثناء حديثه عن **Ernestina** فيقول: "أعتقد أنه من المحتم مع تشكل أنواع جديدة مع مرور الوقت من خلال الانتقاء الطبيعي، يصبح البعض الآخر أكثر ندرة، ثم ينقرض في النهاية. الأشكال التي تقف في أقرب منافسة مع تلك الخاضعة للتعديل والتحسين ستعاني بالتأكيد أكثر من غيرها." ـــ**داروين**، أصل الأنواع (1859)"[1]، وفي هذا الفصل اعترف **Charles** لخطيبته بعدم حبه لها ورغبته في فسخ الخطوبة، وذلك لانبهاره بـ**Sarah** وحبه الشديد لها لأنها نسخة جديدة معدلة لا تشبه **Ernestina** في أي شيء، وعليه حسب الانتقاء الطبيعي من المقدر لـ**Sarah** العيش والتطور والفوز بقلب **Charles**، في حين تنال الأشكال الأخرى –**Ernestina** في هذه الحالة– والتي تقف في منافسة مباشرة معها القدر الأكبر من المعاناة، حيث تعرضت للخيانة والهجر دون ارتكاب أي ذنب.

تعد الحواشي السفلية **(Footnotes)** كذلك من التقنيات المستخدمة في الروايات الفكتورية لإضافة معلومات أخرى لم ترد في المتن، وقد التزم المؤلف بذلك واستخدمها ليقدم بعض الإضافات لنصه، وليمنحه طابع روايات القرن التاسع عشر، مثل حديثه عن أوضاع العمال في ذلك القرن حيث قال: "كان هناك سبب اقتصادي إضافي هو النظام الشيطاني المتمثل في دفع أجور جميع الرجال العزاب –على الرغم من قيامهم بكل الأعمال– نصف راتب الرجال المتزوجين"[2]، يبين هذا سوء أحوال الطبقة الكادحة في تلك الفترة، وكيفية استغلال أصحاب الممتلكات والأراضي للعمال بطرق غير إنسانية تمنعهم من الحصول على أدنى شروط العيش الكريم.

---

[1] John Fowles: The French Lieutenant's woman, p160

[2] Ibid, p115

استخدم **فاولز** الحواشي ليشرح بعض الكلمات ويقدم بعض التفسيرات كقوله: "رغم أنه لم يكن ليطلق على نفسه ذلك، وذلك لسبب بسيط للغاية وهو أن المصطلح لم يصغ (من طرف **Huxley**) حتى عام 1870م، حين أصبحت هناك حاجة ماسة إليه"[1]، والمقصود هنا هو كلمة (**Agnostic**) أو **اللاأدري، واللاأدرية** هي توجه فلسفي يقع بين الإيمان والإلحاد؛ لا يكفر بالذات الإلهية ولكنه لا يؤمن بها تماما ولا يعرف ماهيتها، وهو في هذه الحالة لا أدري، وهي حالة **Charles** الذي جال في أنحاء أوروبا وتعرف على مختلف الديانات، ولكن بسبب توجهاته العلمية التي فتحت له المجال للتساؤل حول ماهية الأشياء، وأسهمت في إنماء روحه النقدية، قرر أن يكون محايدا اتجاه مسألة الدين، ما يعني أنه كان لا أدريا قبل صياغة المصطلح عام 1870م.

اعتمد الكاتب على تقنية أخرى لمحاكاة الرواية الفكتورية، ألا وهي النهاية السعيدة التي تكون بزواج البطل من المرأة المناسبة، وإنشاء أسرة وإنجاب كثير من الأطفال، ويظهر هذا في النهاية الأولى حيث قال: " قرر **Charles** بعد ليلته المتمردة أن يواصل زواجه من **Ernestina**، لم يخطر بباله بجدية أنه لن يفعل ذلك."[2]، فعلى الرغم من ميله لـ**Sarah** لحظيا، إلا أنه اعتبرها مجرد نزوة لأنه لم يستطع التخلي عن خطيبته وعائلتها المرموقة، أما **Sarah** "لم تزعج **Charles** مرة أخرى شخصياً، مهما طال بقاءها في ذاكرته. هذا هو ما يحدث غالباً، يغرق الناس في الظلال، يختفون عن الأنظار. لم يعش **Charles** و**Ernestina** في سعادة دائمة ولكنهما عاشا معاً، على الرغم من أن **Charles** عاش بعدها عقدا من الزمن (وحزن على وفاتها بصدق طوال تلك الفترة)، أنجبا—لنقل سبعة أطفال."[3]، حيث توجت الرواية بزواج الشخصين المناسبين من بعضهما البعض، وهذه

---

[1] John Fowles : The French Lieutenant's woman, p7

[2] Ibid, p141

[3] Ibid, p144

النهاية هي التي ترضي الذائقة الفكتورية التي ترفض مبدأ الخيانات الزوجية وتقدس السمعة والثروة، على أنها لم تكن النهاية الوحيدة التي وضعها الكاتب لروايته.

ب-التناص مع النصوص الدينية:

استخدم الكاتب النصوص الدينية في روايته على الرغم من ميوله الوجودية الإلحادية التي تقدس العقل والحرية، وذلك لطبيعة المجتمع الفكتوري التي كانت تقبع تحت سلطة الكنيسة، يقول: "المزمور 119 ("مباركون هم الأطهار") والمزمور 140 ("خلصني، يا رب، من الرجل الشرير")."[1]، وهذا أثناء حديثه عن السيدة **Poulteney** التي كانت تدعي التدين والأخلاق العالية رغم شرها وفسادها المطلقين، وهاتان الآيتان هما اللتان احتارت السيدة أيهما تريد أن تسمع عند اختبارها لـ**Sarah** وقدراتها على القراءة، وانتهت باختيارها للأولى والتي تعني أن المباركين هم الذين تمكنوا من الحفاظ على أرواحهم مطهرة من الذنوب والمعاصي، أما الآية الثانية فتعني مناجاة الإله للتغلب على كل قوات الشر الموجودة في العالم، وهو ما قاله داوود في دعائه ضد أعدائه حسب الإنجيل[2]، واختيار هاتين الآيتين بالتحديد لم يكن اعتباطيا، إنما جاء خدمة لغرض السخرية من النفاق الديني الذي ميز تلك الحقبة، وذلك لأن السيدة **Poulteney** أساس الفساد تظن أنها مباركة وأن روحها طاهرة من الآثام.

جـ-التناص مع النصوص الأدبية:

تحمل رواية امرأة الملازم الفرنسي في ثناياها عديدا من النصوص الأدبية التي وظفها الكاتب للتعبير عن مواقف ما، وللتأكيد على أن النصوص الأدبية ما هي إلا نسيج من نصوص أخرى، وتظهر هذا التناصية عن طريق الاقتباسات الاستهلالية **(Epigraphs)** والتي أسهمت في منح الرواية طابعا فكتوريا، كما تظهر من خلال الإشارة إلى نصوص

[1] John Fowles: The French Lieutenant's woman, p16

[2] See: https://biblehub.com/psalms/140-1.htm 18/09/2024 21:27

أخرى كقوله: "قادتْه إلى جانب السور، حيث كانت هناك سلسلة من الحجارة المسطحة المدفونة أفقيًا في الجدار والتي كانت بمثابة درجات خشنة إلى مسار أدنى. 'هذه هي الخطوات التي جعلت **Louisa Musgrove Jane Austin** تسقط عليها في رواية **Persuasion**"[1]، وكان هذا أثناء تجول **Ernestina** رفقة **Charles**، حين مرا أمام درج في **The Cobb** وهو المكان ذاته الذي قفزت منه **Louisa** إحدى شخصيات رواية **Persuasion** (إقناع) آخر رواية لـ**Jane Austin.**

هذا وقد اعتمد الكاتب في تكوين شخصياته على شخوص من أعمال أدبية أخرى مثلت له مصدرا للإلهام، مثل شخصية الخادم **Sam Farrow** الذي قال عنه: "بالطبع بالنسبة لنا أي خادم يُدعى **Sam** يثير على الفور **Weller** الخالد؛ وقد ظهر **Sam** هذا بالتأكيد من تلك الخلفية، لكن قد مر ثلاثون عامًا منذ أن ظهرت رواية **Pickwick Papers** لأول مرة في العالم."[2]، ما يعني أن **Sam** من رواية **فاولز** مستوحى من **Sam** الذي تحدث عنه **Charles Dickens** عام **1837**م، وهو الخادم المسلي الذي تتم معاملته بإنسانية واحترام في الروايتين، عكس ما كان سائدا مع الخدم في ذلك العصر، يقول: "حاولوا تحويل خدمهم إلى آلات، بينما كان **Charles** يعرف جيدًا أن خادمه كان أيضًا رفيقًا — **Sancho Panza** الخاص به، الكوميديا التي دعمت عبادته الروحية لـ **Ernestina–Dorothea** ، كان يحتفظ بـ**Sam** باختصار، لأنه كان كثيرًا ما يُسلى به؛ وليس لأنه ليس هناك آلات أفضل يمكن العثور عليها."[3]، و**Sancho Panza** هو إحدى شخصيات **دون كيشوت(Don Quixote) لسرفانتس (Miguel de Cervantes)**، وهو مرافق **دون كيشوت** والذي يتمتع بقدر كبير من الذكاء والفكاهة، كما يقوم بإثراء الرواية عن طريق

---

[1] John Fowles : The French lieutenant's woman, p4

[2] Ibid, p18

[3] Ibid, p19

تعليقاته الساخرة وأمثاله المتعددة، وهو الدور ذاته الذي قام به **Sam** مع **Charles** حين أضفى على حياته نوعا من المرح والسخرية.

كما يقع **Sam** في حب خادمة جميلة اسمها **Mary** ويتزوجها في رواية **فاولز** وفي رواية **Dickens** كذلك، إضافة إلى أنهما يمتلكان اللهجة ذاتها وهي **The Cockney accent** (وهي لهجة الضاحية الشرقية من لندن) على أن **Sam** في **امرأة الملازم الفرنسي** يخون رئيسه من أجل مصالحه الخاصة، وذلك طمعا في حياة أفضل ويكون السبب في عدم تمكن **Charles** من اللحاق بـ**Sarah** قبل اختفائها مما يسبب لهذا الأخير قدرا كبيرا من المعاناة.

هذا وتحيل شخصية **Sarah** على شخصية أخرى هي **Tess** بطلة رواية **Tess of the D'urbervilles** لـ**Thomas Hardy**، حيث تعيش الفتاتان مأساة سلطة المجتمع التي تقيد حرية المرأة وتسلبها حقوقها تحت مسمى الأعراف والتقاليد، كما تعانيان من التهميش والنبذ من طرف المجتمع بسبب العلاقات غير المشروعة، الأمر الذي مارسه كل الرجال بشكل يومي وعادي دون أدنى عقاب خلال القرن التاسع عشر، في حين تم معاملة النساء على أنهن فاسدات ومنحلات أخلاقيا، ما يبين ازدواجية المعايير في معاملة الرجل والمرأة من جهة، كما يؤكد على النفاق الذي غرق فيه المجتمع الفيكتوري.

هذا وتتحدث الروايتان عن الإغراءات التي يمكن للمرأة الوقوع فيها من طرف الرجال، والتي تكون تبعاتها وخيمة عليهن فقط، فـ**Sarah** تستدرج من قبل ملازم فرنسي أوهمها بالحب والزواج فتصبح منبوذة من قبل المجتمع، و**Tess** بطلة **Hardy** تقع في فخ **Alec d'urberville** لتنجب منه طفلا خارج إطار الزواج.

هذا وقد انتهت رواية **Hardy** نهاية مأساوية تمثلت في إعدام **Tess** وذلك بعد أن انتقمت من **Alec** وقتلته، أما **فاولز** فقد قرر نهاية بطلته بطريقة أخرى حين منحها الحرية الكاملة، وأخرجها من تلك المدينة المنافقة وجعل منها امرأة حديثة كما أرادت أن تكون.

هذا وتنتهي الرواية بآخر مقطع من قصيدة **To Marguerite: Continued** لصاحبها **Matthew Arnold** والتي يقول فيها:

Who renders vain their deep desire? —

A God, a God their severance ruled!

And bade betwixt their shores to be

The unplumb'd, salt, estranging sea.

حيث يتحدث عن قضاء الله وحكمه على الحبيبين بالفراق رغم رغبتهما العميقة في البقاء معا، فجعل المسافة بينهما بحجم البحر الغامض العميق، وقد استخدم فاولز عبارة " **The unplumb'd, salt, estranging sea** "[1] والتي تعني البحر المالح غير المكتشف الذي يولد الغربة، للدلالة على درجة الانفصال الكبير بين **Sarah** و**Charles**، هذه الدرجة التي لا يمكن تخيلها أو قياسها لأنها عميقة عمق البحر نفسه.

[1] John Fowles : the French lieutenant's woman, p199

4-السخرية:

عملت ما بعد الحداثة على تفكيك السرديات الكبرى وإعادة قراءتها بما يتلاءم ومتطلبات مجتمع ما بعد الحربين العالميتين، ولما لم يسلم الأدب من هذا التوجه التقويضي، صارت السخرية إحدى الوسائل المنتهجة للنقد والتفكيك وكذلك إعادة البناء، حيث وجه الأدباء سخريتهم نحو التقاليد الأدبية الكلاسيكية التي قيدت الأديب وحريته من جهة، كما أنها لم توفق -حسبهم- في التعبير عن مآسي الإنسان في ظل التغيرات التي شهدها العالم من جهة أخرى.

وهكذا لعبت السخرية دورا محوريا في رواية ما بعد الحداثة، حيث أتاحت للأدباء توظيف الكلمة لتقديم نقد للمجتمع وما اعتراه من تغيير، كما أن "السخرية تحد من ميل أي خطاب إلى ادعاء الحقيقة"[1]، وذلك راجع بالدرجة الأولى إلى رفض ما بعد الحداثة مبدأ الحقيقة الواحدة، والاعتماد على اختلاف وجهات النظر للحد من التعسف والإقصاء اللذين ميزا فترة الحداثة.

وبناء على هذا جاءت رواية **امرأة الملازم الفرنسي** لتكون نسخة ما بعد حداثية عن الرواية الفكتورية، وتم تحقيق ذلك باستخدام السخرية، حيث لجأ **جون فاولز** إلى التركيز على كل الجوانب المسكوت عنها في الرواية الفكتورية أثناء تناولها قضايا المجتمع البريطاني إبان ذلك العصر، إضافة إلى تسليط الضوء على كل ما عدته من المحظورات، كل ذلك من أجل إزاحة الستار وفضح النفاق وتحطيم هالة الكمال التي ادعاها العصر الفيكتوري.

أ-تعدد النهايات:

مست السخرية كل نواحي الرواية بداية من الإطار العام حيث يلاحظ أنها قد حظيت بثلاث نهايات مختلفة، تعبر كل واحدة منها عن وجهة نظر مغايرة لتكون الحرية في النهاية

---

[1] Nil Korkut : kinds of parody from the medieval to the postmodern, a Thesis submitted for the degree of PhD in English literature, Turkey, 2005, p80

للقارئ كي يقرر أيها أنسب لما توقعه، وجاء هذا على عكس النصوص الأخرى التي قالت بمبدأ النهاية المغلقة، "فمنذ بداياتها بالسحر ثم الدين، والطقوس فالدراما، كانت ميزة القص هي النهايات المغلقة؛ انتصارات، زواج مقدس، ولادات ووفيات، حيث أكدت هذه النهايات ولقرون عدة على العدالة الإلهية، وحتى العهد الفيكتوري، كانت النهاية المغلقة للروايات دليلا على التدخل الإلهي"[1]، ما يؤكد على التقليد الأدبي القائم على تحديد النهاية وانتصار الحق على الباطل، أما روايات ما بعد الحداثة وفي مقدمتها رواية **Fowles**، لم تلتزم بهذا الشرط وقالت بتعدد النهايات لتضع القارئ في حالة من الشك والاضطراب الدائمين.

هذا وقد جاءت النهاية الأولى لتتلاءم والذائقة الفكتورية التي تفضل زواج الرجل النبيل بالفتاة الملائمة، يقول الكاتب: "فكر مرة أخرى في المرأة التي تركها في المدينة خلفهم، بالطبع لم يفكر فيها كبديل لـ **Ernestina** ولا كمن كان قد تزوجها بدلاً منها لو كان قد اختار، لم يكن ذلك أبداً ممكناً. في الواقع لم يكن يفكر الآن في **Sarah** تحديداً—كانت مجرد رمز تجمعت حوله جميع إمكانياته الضائعة، حرياته المنقرضة، رحلاته التي لم يتمكن من القيام بها. كان عليه أن يودع شيئاً، كانت مجرد مناسبة قريبة، لم يكن هناك شك، كان واحداً من ضحايا الحياة"[2]، ما يعني أن ما شعر به اتجاه **Sarah** لم يكن حبا حقيقيا بل مجرد نزوة عابرة، وذلك لما أيقظته فيه من مشاعر التحرر من القيود والتوقعات التي كان لزاما عليه أن يرقى إليها، لكنه لم يفكر فيها كزوجة ولا كبديل لـ**Ernestina**، لأن هذه الأخيرة هي الفتاة الملائمة له ولمنصبه ومكانته الاجتماعية، وهي التي ستحافظ على سمعته في المجتمع بل إنها ستزيد من رفعته بسبب أموال والدها ومنصبه المحترم، وهذه هي النهاية الأنسب للرواية الفكتورية، حيث عوقبت **Sarah** بأن تركت وحيدة جراء الذنب الذي اقترفته، وجراء تطاولها على الأعراف والتقاليد، كما تزوج الرجل النبيل من الفتاة الفكتورية المثالية، على أن الكاتب

---

[1] Qiming Ji, Ming Li: freedom in “the French lieutenant’s woman”, theory and practice in language studies, vol3, Finland, November 2013, p2058

[2] John Fowles : the french lieutenant’s woman, p142

لا يلبث أن يحطم هذا التوقع ليضيف نهاية أخرى لروايته فيقول: "لم يكن **Charles** استثناءً، والصفحات الأخيرة التي قرأتها ليست ما حدث، بل ما قضى الساعات بين **London** و**Exeter** يتخيل حدوثه."[1]، ليبدأ في سرد نهاية ثانية تقضي بانتصار الحب على الصعاب ولقاء الحبيبين رغم التحديات التي واجهتهما، يقول: ولكن لماذا؟ لماذا؟ ماذا لو لم أكن...؟"

غمرت رأسها أكثر، بالكاد سمع إجابتها.

"كان يجب أن يكون كذلك."

ففهم: كان الأمر بيد الله، في مغفرته لذنوبهما، ومع ذلك ظل يحدق في وجهها المخفي.

"وكل تلك الكلمات القاسية التي نطقت بها... أجبرتني على الرد؟"

"كان يجب أن تُقال."

أخيراً نظرت إليه، كانت عيناها مليئة بالدموع، ونظرتها عارية بشكل لا يُحتمل، تلك النظرات التي تلقيناها وشاركناها جميعاً مرة أو مرتين في حياتنا، هي تلك التي تذوب فيها العوالم، ويذوب فيها الماضي، لحظات نعلم فيها في قرار أعمق، أن صخرة الأزمنة لا يمكن أن تكون شيئاً سوى الحب، هنا الآن، في التقاء هاتين اليدين، في هذا الصمت الأعمى الذي يوضع فيه رأس على راحة الآخر، الراحة التي كسرها **Charles** بعد أبدية مشحونة، رغم أن السؤال مهموس أكثر من كونه منطوقاً.

"هل سأفهم أبداً أمثالك؟"

اهتز الرأس ضد صدره بشدة صامتة، لحظة طويلة"[2]، وجاء هذا بعد أن ألغى **Charles** زواجه من **Ernestina**، وقضى قرابة العامين يبحث دون هوادة عن **Sarah** التي اختفت،

---

[1] John Fowles : The French Lieutenant's woman, p145

[2] Ibid, p196-197

حيث وصله خبر العثور عليها حين كان مسافرا ليعود أدراجه مباشرة ويعرف أن له ابنة، ليجتمع شمل العائلة الصغيرة أخيرا في سعادة أبدية.

هذا وتبقى هذه الرواية رواية ما بعد حداثية ساخرة، وعليه قرر الكاتب منحها نهاية ثالثة تتلاءم وهذا المنحى، يقول: "وعند البوابة، وجد المستقبل حاضرًا، اكتشف أنه لا يعرف إلى أين يذهب، كان وكأنه وُلد من جديد، رغم كل قدراته وذكرياته البالغة. ولكن مع عجز طفل—كل شيء ليبدأ من جديد، كل شيء ليتعلم مرة أخرى! عبر الطريق بشكل مائل، أعمى، دون أن ينظر مرة واحدة إلى الوراء، إلى الرصيف."[1]، فبعد أن وجد **Charles Sarah** بعد بحث مضنٍ، فاجأته بعدم رغبتها في الارتباط، وتقديسها حريتها أكثر من حبها له، كما عبرت له عن الآفاق الجديدة التي وصلتها والحياة التي تمكنت من بنائها لنفسها بعد تحررها من المجتمع الذي حاصرها بتقاليده البالية، فعرف أنها قامت باستغلاله وأنه قام بتضييع وقت كثير في انتظارها، إلا أنه كان ممتنا للحرية التي نالها، ولهروبه كذلك من القفص الذي فرض عليه بخطوبته من **Ernestina**.

وهكذا عبرت هذا النهايات المختلفة عن النظرة الما بعد حداثية، هذه النظرة التي تقول بموت المؤلف ونزع زمام السلطة منه، حتى لا يفرض رأيه على القارئ ويمنحه مجالا للاختيار، بل ويشركه في عملية الكتابة ذاتها.

[1] John Fowles: The French lieutenant's woman, p199

ب-تعدد السراد:

عمدت الروايات ما بعد الحداثية إلى السخرية من الرواية التقليدية على مستويات عدة، منها على مستوى السارد بحيث تم الاستغناء عن السارد العليم جزئيا وأحيانا كليا لصالح سارد غير متأكد من مجريات الأحداث أو آخر كثير التدخل، أو كليهما معا، حيث يفيد الميتاقص التاريخي نوعين من أساليب السرد، يثير كلاهما إشكالية الذاتية؛ وجهات نظر متعددة، أو سارد شديد السيطرة، لكن لا يمكن لأي منهما التأكد المطلق من أي مسألة من مسائل الماضي[1]، وذلك لأن التاريخ محل جدال لدى الما بعد حداثيين ولا يمكن التيقن من صحة ما ورد فيه بشكل قاطع.

وقد جاءت رواية **امرأة الملازم الفرنسي** لتمزج الأصوات الساردة، حيث يكون السارد تقليديا في البداية عليما بمجريات الرواية، يشبه سارد الروايات الفيكتورية ويملك المعرفة الكاملة بما حدث وما سيحدث، لينقلب إلى حالة أخرى من الشك واللايقين، يقول: "سواء التقوا في صباح اليوم التالي، على الرغم من تحذير **Charles** الصريح، أنا لا أعلم."[2]، وذلك أثناء حديثه عن الخادم **Sam** وحبيبته **Mary** الخادمة، بعد أن حذرهما **Charles** من اللقاء مجددا لما سيسببه الأمر من مشاكل، لكن القارئ لن يستطيع التأكد من الأمر لأن السارد لا يعلم أيضا.

يتحدث السارد في أحيان أخرى مع القارئ مباشرة فيقول: "إذا كنت قد اقتربت أكثر، كنت ستلاحظ أن وجهها كان مبللاً بالدموع الصامتة."[3]، فيشعر هذا المتلقي بانخراطه في الحدث أو كأنه يعيش الظروف نفسها ويرى ما تستطيع الشخوص الروائية رؤيته.

---

[1] Linda Hutcheon : a poetics of postmodernism history, theory, fiction, p117-118

[2] The french lieutenant's woman, p57

[3] Ibid, p40

يتدخل الروائي في مواضع عدة متخليا عن السارد، ومشيرا إلى فقدانه السيطرة على شخصياته، يقول: وأود أن تشارك شعوري بأنني لا أتحكم تمامًا في هذه المخلوقات المتخيلة، تمامًا كما لا تتحكم – مهما حاولت بجد، مهما كنت قد تكون سيدة **Poulteney** في الزمن الحديث – في أطفالك، زملائك، أصدقائك، أو حتى نفسك"[1]، والسيدة **Poulteney** هي إحدى شخصيات الرواية، وهي من السيدات الثريات اللواتي يسعين إلى بسط سيطرتهن على الجميع مدعومات بثرواتهن الهائلة وعائلاتهن المرموقة، ما منحهن مكانة عالية في المجتمع رغم فظاعاتهن، حيث يضرب الكاتب المثال بهذه السيدة، وأن المتلقي مهما وصل من التسلط حد ما وصلته هي، لن يستطيع التحكم في من حوله، تماما كما لا يستطيع هو التحكم في شخصيات نصه.

يسعى الكاتب في نصه إلى بعث الاضطراب في نفس المتلقي بشتى الطرق، من بينها دخوله النص كإحدى الشخصيات، يقول: "السؤال الذي أطرحه الآن وأنا أحدق في **Charles**، ماذا سأفعل بك بحق الجحيم؟ لقد فكرت بالفعل في إنهاء مسيرته هنا والآن؛ تركه إلى الأبد وهو في طريقه إلى **London**، لكن أعراف الرواية الفيكتورية لا تسمح بأي احتمال للنهاية المفتوحة وغير الحاسمة، ولقد تغنيت سابقًا بالحرية التي يجب منحها للشخصيات. مشكلتي بسيطة: ما الذي يريده **Charles** واضح؟ إنه كذلك بالفعل، لكن ما تريده بطلة الرواية ليس واضحًا تمامًا، ولست متأكدًا على الإطلاق من مكانها في الوقت الحالي"[2]، حيث دخل الكاتب النص وجلس مقابل **Charles** في القطار ليقرر ما سيفعله وكيف سينهي هذه الرواية، لكنه يعجز عن ذلك لأنه لا يستطيع تغيير رأي البطل وجعله يعدل عن قرار إلغاء الزواج من ناحية، ولا يستطيع إقناع **Sarah** بالتخلي عن حريتها والعودة إلى **Charles** من ناحية أخرى، ليدخل في دوامة من القلق لأنه لا يستطيع فرض رأيه على شخصياته وذلك لما منحها من حرية التصرف.

---

[1] John Fowles : The French Lieutenant's woman, p41-42

[2] Ibid, p173

وهكذا يعكس هذا التداخل الكبير في الأصوات الساردة مبدأ تعدد وجهات النظر ودحض مفهوم الحقيقة الواحدة الذي قالت به الحداثة، ومنه التأكيد على حالة اللايقين التي يمر بها مجتمع ما بعد الحربين العالميتين، وتصوير الاضطراب الذي يعاني منه الإنسان في خضم الرجات التي هزت العالم.

جـ-الانعكاس الذاتي:

جاءت رواية ما بعد الحداثة لتكسر مبدأ الإيهام بالواقعية الذي سعت الروايات التقليدية جاهدة لترويجه، حيث يتدخل الروائي في نصه ليعلن أن عمله مجرد نسج من الخيال ولا أساس له في الواقع، كما يقدم تعليقات حول بنية نصه وطريقة كتابته، ومختلف العناصر التي أسهمت في إخراجه على هيئته النهائية.

هذا وقد تضمنت رواية امرأة الملاوم الفرنسي قدرا كبيرا من تعليقات المؤلف حول طبيعة العمل الأدبي وكيفية إنتاجه، الأمر الذي يعد ضربا من ضروب السخرية من شكل الرواية الفيكتورية التي قالت بمبدأ الواقعية، ويؤكد الروائي على موقفه فيقول: "أنت لا تحاول كتابة شيء نسي أحد الروائيين الفكتوريين كتابته، بل ربما شيء فشل أحدهم في كتابته، وتذكر أصل الكلمة، الرواية شيء جديد، يجب أن تكون ذات صلة بحاضر الكاتب، لذا لا تحاول أبدا التظاهر بالعيش عام 1867م، أو تأكد أن القارئ يعلم أن الأمر مجرد ادعاء"[1]، فعلى الرغم من أن **فاولز** عاد إلى القرن التاسع عشر في روايته، إلا أنه ما لبث يلح على أن الأمر مجرد تظاهر، وأنه لا يعلم حقا ما جرى تلك الفترة لأنه لم يكن موجودا فيها، يقول: "لقد تظاهرت بالعودة إلى عام 1867، ولكن بالطبع تلك السنة هي في الواقع منذ قرن مضى، إنه من غير المجدي أن نعرض التفاؤل أو التشاؤم أو أي شيء آخر عنها."[2]، ما يؤكد جهله بما حدث حقيقة قبل قرن كامل من كتابة الرواية، وأن نصه هذا ما هو إلا ادعاء ومحاولة روائية فقط، كما يقول في موضع آخر مؤكدا على هذا: "لا أعرف. هذه القصة التي أرويها هي محض خيال، هذه الشخصيات التي اختلقتها لم تكن موجودة خارج ذهني، إذا كنت قد تظاهرت حتى الآن بمعرفة عقول شخصياتي وأعمق أفكارهم، فذلك لأنني أكتب في (تمامًا كما افترضت بعض المفردات و"الصوت") تقليد مقبول عالميًا في وقت قصتي: أن الروائي يقف بجانب الله، قد لا يعرف كل شيء، ولكنه يحاول التظاهر بالمعرفة، لكنني

---

[1] John Fowles : The French lieutenant's woman, p X

[2] John Fowles: The French Lieutenant's woman, p173

أعيش في عصر **ألان روب-جرييه ورولان بارت**؛ إذا كانت هذه رواية، فلا يمكن أن تكون رواية بالمعنى الحديث للكلمة"[1]، فهو يؤكد على محاولته محاكاة شكل الرواية إبان القرن التاسع عشر، هذا العصر الذي مثل مسرحا لأحداث روايته، إلا أنه وتيمنا بجرييه وبارت لا يمكن له الكتابة على منوال القدماء، بل يجب عليه مسايرة التقنيات الروائية التي يفرضها الزمن الذي يعيش فيه وما حمله من تغييرات.

يصر الكاتب كذلك على التحدث بلسانه والتأكيد على حضوره بين صفحات الرواية، ما يكسر واقعية العمل الأدبي ويقدم تمثيلا ساخرا عن تقاليد الكتابة الروائية الفيكتورية، يقول: "من بين الشابات الثلاث اللواتي يمررن عبر هذه الصفحات، كانت **Mary** في رأيي، الأجمل بشكل ملحوظ"[2]، ما يعني أنه يقدم رأيه الخاص عن شخصياته، وأن الخادمة **Mary** -حسبه- أجمل من البطلة **Sarah** والخطيبة **Ernestina**، كما يقدم رأيه في مواقف أخرى فيقول: "كانت نظرة واحدة إلى **Millie** وأخوتها العشر التعساء كفيلة بحرق أسطورة العاشق السعيد إلى رماد، لكن القليل من الناس نظروا تلك النظرة. كل عصر، كل عصر مذنب يبني جدرانًا عالية حول **Versailles** الخاص به، وأنا شخصيًا أكره تلك الجدران أكثر عندما تكون مصنوعة من الأدب والفن"[3]، ما يبين استنكاره لحالة الطبقية التي سادت العصر الفيكتوري، ورفضه لاتساع الهوة بين الطبقة العاملة التي تعيش ظروفا ضنكة، وطبقة البرجوازيين والأرستقراطيين الذين يتمتعون بكل مظاهر الترف وحياة البذخ.

يقوم الروائي بتوجيه الكلام للقارئ بشكل مباشر، ما يكسر الجدار الرابع من جهة، ويجامل المتلقي من جهة أخرى باعتباره ندا للكاتب وليس مجرد مستقبل سلبي للأحداث، يقول: "لكن هذا سخيف؟ الشخصية إما "حقيقية" أو "خيالية"؟ إذا كنت تظن ذلك، أيها القارئ المنافق، يمكنني فقط أن أبتسم. أنت لا تفكر حتى في ماضيك كحقيقة كاملة؛ أنت تزينه، تصبغه أو

---

[1] John Fowles : The French lieutenant's woman, p 41

[2] Ibid, p32

[3] Ibid, p68

تعتمه، تقوم بفرض الرقابة عليه، تلعب به ... تصبه في قالب خيالي وتضعه على رف – كتابك، سيرتك الذاتية الرومانسية. نحن جميعًا في هروب من الواقع الحقيقي، هذا تعريف أساسي للإنسان العاقل، لذا إذا كنت تظن أن هذا الانحراف غير المحظوظ (لكنه الفصل الثالث عشر) لا علاقة له بوقتك، تقدمك، مجتمعك، تطورك وجميع تلك الأشباح الكبرى التي تصرخ خلف الكواليس في هذا الكتاب ... لن أجادلك. لكنني سأشك فيك" [1]، فبحديثه المباشر هذا، أخرج القارئ من مكانه المعتاد إلى فضاء أوسع للحوار، فضاء يسمح بالاعتراف به كطرف أساسي في العملية الإبداعية، عوض تهميشه والاهتمام بالمؤلف فقط، أو النص كبنية مغلقة مثل ما قالت به البنيوية، كما دعا في الآن ذاته إلى التشكيك في التاريخ لأنه يخضع للتعديل بصفة دائمة.

لا تخلو الرواية من الحديث عن عملية الكتابة الروائية في حد ذاتها، يقول المؤلف متحدثا عن نصه: "إنه قاعدة معروفة في حرفة الروائي ألا يقدم شخصيات جديدة سوى تلك البسيطة جدًا في نهاية الكتاب، آمل أن يتم التسامح مع **Lalage**"[2]، و**Lalage** هي ابنة **Sarah** و**Charles**، والتي يقدمها الكاتب في آخر الرواية بعد أن يلتقيا مجددا في ثاني نهاية، وهو يقر بأن فعله هذا يخل بقواعد الرواية، لكنه يرجو تفهم القارئ.

[1] John Fowles : The French Lieutenant's woman, p42

[2] Ibid, p197

د-المفارقة التاريخية (Anachronism):

توظف المفارقات التاريخية في رواية ما بعد الحداثة كنوع من السخرية، وذلك لتحطيم مفهوم الواقع وإضفاء طابع من العبث والاضطراب على الرواية، والمفارقة التاريخية في أبسط مفاهيمها هي " التناقض الزمني في بعض التفاصيل، خاصة تباين الأشخاص، والأحداث، والأشياء، والعادات من فترات زمنية مختلفة، وغالبا ما يكون العنصر الموضوع في غير محله شيئا، لكنه قد يكون عبارة، أو تقنية، أو فكرة فلسفية، أو أسلوبا موسيقيا، أو مادة ما، أو تقليدا معينا، أو أي شيء آخر مرتبط بفترة زمنية معينة، بحيث يكون من الخطأ وضعه خارج نطاقه الزمني المناسب"[1]، وهذه الاستعمالات العديدة لكل ما هو خارج عن النطاق الزمني للرواية، يسهم في تأكيد المسعى الما بعد حداثي الرامي إلى كسر كل قواعد الكتابة الروائية الكلاسيكية.

هذا وقد وظفت الرواية قدرا كبيرا من هذه المفارقات كقول الكاتب: "أحب **Charles** أن يعتبر نفسه شابًا عالما ولربما لم يكن ليتفاجأ كثيرًا لو وصلت إليه أخبار من المستقبل عن الطائرة، والمحرك النفاث، والتلفاز، والرادار"[2]، وكل هذه الاختراعات لم تكن موجودة أثناء القرن التاسع عشر، ولذلك يعد ذكرها من المفارقات التي تكسر واقعية الأحداث.

يقول **فاولز** في موضع آخر: "لأن **Ernestina** كانت ستعيش أكثر من جيلها كله، ولدت في عام 1846، وتوفيت في اليوم الذي غزا فيه **هتلر(Adolf Hitler)** بولندا"[3]، والمعروف أن **هتلر** ولد بعد زمن الرواية وبالتحديد عام 1889م، كما أنه احتل بولندا في الفاتح من سبتمبر من عام 1939م، في حين جرت الأحداث عام 1867م، ما يعني أن الكاتب استعار **هتلر** لإضفاء طابع من السخرية على نصه، ولم يتوقف توظيف النازية عند هذا الحد، حيث يقول في موقف آخر: "لكان هناك مكان للسيدة في **Gestapo**؛ كانت لديها

---

[1] Qiming Ji, Ming Li : freedom in the French leiutenant's woman, p2057

[2] John Fowles : the french lieutenant's woman, p6

[3] Ibid, p12

طريقة في الاستجواب يمكن أن تجعل أقوى الفتيات يذرفن الدموع في الدقائق الخمس الأولى"[1]، و**Gestapo** أو **(The Geheime Staatspolizei)** هي الشرطة السرية للقوات النازية، والتي استخدمت وسائل تعذيب فظيعة لاستجواب المعتقلين، تماما مثل السيدة **Poulteney** التي كانت تعامل خدمها بقسوة شديدة لدرجة استحقاقها مكانا مع النازيين.

هذا ويعود تركيز الكاتب على النازية إلى الأثر الكبير الذي أحدثته هذه الأخيرة على العالم، وخاصة في القرن العشرين أي الزمن الذي عاش فيه المؤلف وكتب فيه روايته.

[1] John Fowles: the French lieutenant's woman, p9

هـ-تقويض سلطة الدين:

لعب الدين دورا محوريا في إنجلترا خلال القرن التاسع عشر، حيث كانت الأخلاق الفاضلة واتباع تعاليم المسيحية من أسس المجتمع وخاصة لدى الطبقات الراقية التي طالما ادعت التحلي بالفضيلة والعيش وفق تعاليم الكنيسة، والسعي إلى نيل أعلى الدرجات في الحياة الآخرة، لكن فترة ما بعد الحداثة وفي حثها على كسر كل القواعد وتحطيم كل السرديات، هاجمت الدين وأكدت عدم نجاعته في كبح الإنسان عن ارتكاب مختلف الشرور، وقالت بما قاله نيتشه عن موت الإله.

وهكذا انعكست هذه النظرة المتجاهلة للإله والدين ومختلف التعاليم المسيحية في رواية فاولز، يقول: "بدأ في صياغة صلاة خاصة لظروفه: "اغفر لي يا رب لأنانيتي، اغفر لي لخرق قوانينك، اغفر لي انعدام شرفي، اغفر لي عدم طهارتي، اغفر لي استيائي من نفسي، اغفر لي نقص إيماني بحكمتك وكرمك، اغفر وقدم لي المشورة، يا رب في محنتي ..." لكن وبأحد النكات التعيسة التي صنعها ذهنه المشتت، ارتفع وجه **Sarah** أمامه، مبللة بالدموع، متألمة(...) كم كانت الكنيسة فارغة، كم كانت صامتة، حدق في الصليب، لكن بدلاً من وجه المسيح، رأى فقط وجه **Sarah**. حاول أن يستأنف صلاته، لكن كان الأمر ميؤوسًا منه. كان يعرف أنها لم تُسمع، بدأ فجأة بالبكاء."[1]، يبين هذا غلبة الشهوة على الدين، وذلك حينما ذهب **Charles** إلى الكنيسة طلبا للمغفرة عما اقترفه من ذنب خيانته لخطيبته، لكنه لم يتمكن من إتمام صلاته وذلك لأن حبه **Sarah** ورغبته فيها كانا أقوى من إيمانه، يقول مؤكدا على ذلك: "في أعماق قلبه، لم يكن **تشارلز** يرغب في أن يكون لاأدريا، لأنه لم يكن في حاجة إلى الإيمان، تعلم بسعادة الاستغناء عنه؛ وعقله، معرفته بـ **Lyell** و**Darwin** ، أخبراه أنه كان على حق في الاستغناء عن دوغمائيته. ومع ذلك ها هو هنا، لا يبكي من أجل **Sarah**، ولكن لعدم قدرته على التحدث إلى الله، كان يعرف، في تلك الكنيسة

[1]John Fowles : The French Lieutenant's woman, p153

المظلمة، أن الأسلاك كانت معطلة، لا يمكن إجراء أي اتصال."[1]، وانقطاع الاتصال يؤكد على الانفصال التام عن الدين، حيث أدرك **Charles** أنه لا وسيلة للتقرب من الله ولا طائل من طلب المغفرة منه، وهو الآن قادر على العيش بسلام دون أي توجيه إلهي، لأن الإله غير موجود.

بينت الرواية كذلك التوجهات العلمية وتفوقها على الدين؛ يقول المؤلف: "التفت وذهب إلى رفوف الكتب بجانب مكتبه ثم عاد بالمجلد ذاته الذي أظهره لـ**Charles** من قبل: كتاب **Darwin**، جلس أمامه بابتسامة صغيرة ونظر إلى **Charles** من فوق نظارته، وضع يده كما لو كان يقسم على الكتاب المقدس، على أصل الأنواع. "لا شيء مما قيل في هذه الغرفة أو ما تبقى ليقال سيتجاوز جدرانها" ثم وضع الكتاب جانبًا."[2]، وذلك حين طلب **Charles** المشورة من الطبيب **Grogan** حول **Sarah** ووضعيتها، ولأن الطبيب ذو ميول علمية قرر أن يقسم على كتاب **Darwin** لأنه أكثر قداسة وأهمية بالنسبة له من الإنجيل نفسه.

هذا وامتلك **Charles** الاهتمامات العلمية ذاتها، لأنه كان باحثا وعالم حفريات طموح، كما كان محبا لداروين وقارئا نهما لأعماله، الأمر الذي عرضه لمضايقات عديدة في مجتمعه المحافظ، يقول أثناء حديثه مع **Ernestina**: "أبدى والدك رأيه بأن السيد **Darwin** يجب أن يُعرض في قفص في حدائق الحيوانات، في بيت القرود تحديدا، حاولت أن أشرح بعض الحجج العلمية وراء موقف **Darwin** ولم أنجح "[3]، حيث أبدى الوالد امتعاضه الشديد لداروين ومواقفه، كما استنكر حقيقة أن **Charles** مولع به وبأبحاثه، وذلك لأن نظرية تطور الإنسان من جنس القرود مهينة له ولعائلته العريقة.

وقد جاء اهتمام الكاتب بالعلم على حساب الدين، رغم ما ناله هذا الأخير من احتفاء في العصر الفيكتوري رغبة منه في تسليط الضوء على النفاق الذي اعترى المجتمع آنذاك، ففي

---

[1] John Fowles : the french lieutenant's woman, p153

[2] Ibid, p94

[3] Ibid, p3-4

حين تغنى الناس بالتعاليم المسيحية إلا أن تصرفاتهم كانت عكس ذلك، تقول **Sarah:** "أعيش بين الناس الذين يقول لي العالم إنهم طيبون، متدينون، مسيحيون، ويبدو لي أنهم أسوأ من أقسى الوثنيين، أغبى من أغبى الحيوانات، لا أستطيع أن أصدق الحقيقة، أن الحياة خالية من الفهم أو الرحمة، أنه لا توجد أرواح كريمة بما يكفي لفهم ما عانيته ولماذا أعاني ... وأنه، مهما كانت خطاياي، ليس من الصواب أن أعاني بهذا القدر."[1]، لأن الخطأ الذي ارتكبته مرة واحدة لم يكن بقدر الآثام التي يقترفونها في حق الناس البسطاء بصفة يومية، ولأنهم أخذوا بزمام الأمور مقررين معاقبتها دون أدنى اعتبار لحقيقة أنها عانت بما فيه الكفاية، حيث استمروا في نبذها ونعتها بأبشع الصفات واختلاق الأكاذيب حولها، ما يظهر بوضوح حجم النفاق الذي ميز مجتمع ذلك العصر، لأن الأشخاص الذين أساؤوا لها هم أكثر الناس بعدا عن الأخلاق، مثل السيدة **Poulteney** التي جسدت سوء الأخلاق بشكل واضح وصريح، يقول الكاتب: "أعجبت مدام **Poulteney** سرًا ب**Sarah** منذ البداية، لأنها بدت متدنية، محطمة تمامًا بسبب الظروف، (...) لكن هناك حزنها الظاهر للغاية، الذي أظهر أنها كانت آثمة، والسيدة **Poulteney** لم ترغب في أي شخص لا يبدو بوضوح أنه في هذه الفئة"[2]، فالسبب الوحيد الذي جعل من السيدة **Poulteney** تتخذ **Sarah** خادمة عندها هو رؤيتها منكسرة ومذنبة، مما سيمكنها من التفاخر أمام الناس بأعمالها الخيرية، وحسن نواياها واعتنائها بالطبقات المهمشة، رغم أنها سبب تعاسة جميع من حولها وخاصة خدمها لما تعرضهم له من اضطهاد، يقول: "ربما كان حزنها الحاد ناتجًا عن رؤية السيل اللامتناهي من البشر الأدنى الذين كانوا يتدفقون عبر مطبخها؛ الخدم، الخدم الصغار، البستانيون، السائقون، الخادمات في الطابق العلوي، الخادمات في الطابق السفلي—كانوا يأخذون فقط قدرًا معينًا من معايير مدام **Poulteney** وطريقة حياتها ثم يفرون، كان هذا محرجًا وجبنا منهم، ولكن عندما يُتوقع منك الاستيقاظ على الساعة

---

[1] John Fowles : The French Lieutenant's woman, p60

[2] Ibid, p16

السادسة، والعمل من السادسة والنصف إلى الحادية عشرة، والعمل مرة أخرى من الحادية عشرة والنصف إلى الرابعة والنصف، ثم مرة أخرى من الخامسة إلى العاشرة، وكل يوم، بهذه الطريقة، أسبوع مائة ساعة، قد لا تكون لديك احتياطات كبيرة من النعمة والشجاعة."[1]، فكانوا مثل العبيد الذين يشتغلون دون راحة مقابل أجر زهيد، ودون أدنى اعتبار لحالتهم النفسية أو الصحية، كما كانت سلطتها ممتدة حتى في أوقات فراغهم القليلة، حيث فرضت عليهم الحضور للكنيسة والصلاة والامتناع عن كل العلاقات لأنها محرمة ولا تليق بالإنسان المسيحي الصالح، الأمر الذي يعكس أكثر المفارقات سخرية.

لم تكن السيدة **Poulteney** الوحيدة التي استخدمت الدين لتواري سوءات أعمالها، بل يظهر هذا عند كثير من الشخصيات التي أظهرت نفاقها في عدة مواطن، ومنها والد **Charles** الذي "ذهب إلى **Almack** بدلاً من الذهاب إلى الرب لطلب المواساة."[2]، و**Almack** هي مجموعة من النوادي الاجتماعية الخاصة بالطبقات الثرية فقط، حيث مثلت مكانا للمتعة والتعارف وإقامة مختلف العلاقات الاجتماعية والسياسية وحتى الاقتصادية لزيادة الثروات، وهذه النوادي هي المكان الذي اختاره والد **Charles** للترويح عن نفسه وطلب الراحة عوض اللجوء إلى الإله، كما يظهر تعامل هذا الأب ازدواجية المعايير في التعامل مع الأخطاء، يقول **فاولز**: "خلال ليلة ضبابية في لندن، وحين كان برفقة فتاة عارية، اندفع من بين ذراعيها الممتلئتين إلى ذراعي الكنيسة، مروعًا والده بعد أيام قليلة بإعلانه رغبته في اتخاذ أوامر مقدسة، لم يكن هناك سوى حل واحد لأزمة من هذا الحجم: أُرسل الشاب الطائش إلى **باريس**، هناك، سيتم تشويه عذريته المتضررة سريعًا إلى حدٍ لا يمكن التعرف عليه."[3]، فحين أذنب **Charles** وأقام علاقة غير شرعية مع فتاة، لم يتم نبذه كما حدث مع **Sarah**، وعلى الرغم من أنه أحس بالذنب وأراد منح حياته خدمة للإله

---

[1] John Fowles : The French Lieutenant's woman, p9

[2] Ibid, p6

[3] Ibid, p7

والديانة المسيحية، كان لوالده رأي مخالف حين قرر إرساله إلى باريس ليحظى بأكبر قدر من المتعة، وذلك ليعتاد على الإثم الذي ارتكبه، كل هذا من أجل الحفاظ عليه كوريث لأعمال والده وثروته، وحتى لا يخسره لصالح الكنيسة، ما يبين أقصى درجات النفاق الديني.

و-البعد الجنسي:

يعد استخدام الجنس من الأمور الشائعة في الأدب، ويمكن تتبع حضوره إلى عصور قديمة، وذلك رغم ما يثيره من تحفظات وحساسيات تختلف باختلاف المجتمع وأعرافه وضوابطه، لذلك ارتأى كثير من الأدباء التعامل بحذر معه لتفادي الدخول في مجال الإباحيات.

هذا ويعود توظيف البعد الجنسي في الأدب إلى أسباب عدة؛ منها لإثارة القلق والاضطراب كما هو الحال مع الأدب القوطي مثلا، حيث يستخدم لزيادة الرعب والمعاناة المسلطة على الأنثى، أو يكون خدمة للحبكة فقط، كما هي الحال مع الروايات الفكتورية التي وظفته عن طريق تلميحات دون تفصيلات مخلة.

أما روايات ما بعد الحداثة التي سعت إلى كسر كل الطابوهات، فقد خاضت في المواضيع الجنسية بحرية ودون قيود، ويظهر ذلك عند **فاولز** بشكل واضح، حيث لجأ إلى الحط من قيمة قصة الحب العفيفة بين البطل وخطيبته، سعيا منه إلى السخرية من السرد الروائي الفيكتوري الذي يعتبر هذه التفاصيل مخلة بالذوق العام، يقول الكاتب: "في غرفتها ذلك العصر، نزعت فستانها ووقفت أمام مرآتها وهي ترتدي ملابسها الداخلية، وغمرت في تأمل نرجسي عميق لبضع لحظات، عنقها وكتفاها يبرزان جمال وجهها، لقد كانت حقًا جميلة جدًا، واحدة من أجمل الفتيات اللاتي تعرفهن، ولتثبت ذلك، رفعت ذراعيها وفكّت شعرها، وهو أمر يمكن أن يكون مذنبًا بشكل غامض ولكنه ضروري، مثل حمام ساخن أو سرير دافئ في ليلة شتوية، تخيلت نفسها للحظة حقًا ككائن آثم – راقصة، أو ممثلة"[1]، ف**Ernestina** فتاة راقية من عائلة نبيلة، لكن الكاتب قام بتصويرها من زاوية مغرية لتحطيم الصورة النمطية للفتاة الفكتورية، وتعويضها بصورة أخرى، تعكس الغرائز الإنسانية بشكل أوضح، تلك الغرائز التي حاول مجتمع القرن التاسع عشر كبحها خاصة لدى النساء، يقول:

[1] John Fowles : The French Lieutenant's woman, p13

"وهكذا، كانت قد طورت نوعًا من الوصايا الخاصة – تلك الكلمات غير المسموعة كانت ببساطة "يجب ألا أفعل" – كلما حاولت جوانبها الأنثوية؛ الجنسية، الحيضية، أو التكاثرية، أن تفرض دخولها إلى وعيها، ولكن على الرغم من أنه يمكن للمرء أن يمنع الذئاب من الوصول إلى بابه، فإنها لا تزال تعوي في الظلام"[1]، فمهما حاولت الفتاة البريئة أن تلتزم بما فرض عليها، لا تزال تلك الأفكار الجنسية تراودها بشكل أو بآخر.

هذا وقد سعى الكاتب إلى السخرية من ادعاءات المجتمع الفيكتوري عن طريق الحديث عن المواخير الكثيرة التي انتشرت في المدينة، وعن مهنة البغاء التي راحت ضحيتها كثير من الفتيات الصغيرات، الأمر الذي بين زيف الالتزام الذي ادعاه الناس، يقول: "ماذا نواجه في القرن التاسع عشر؟ عصر كانت فيه المرأة مقدسة؛ حيث يمكنك شراء فتاة في الثالثة عشر من عمرها مقابل بضع جنيهات – بضع شلنات، إذا أردتها فقط لساعة أو ساعتين، حيث كان عدد الكنائس المشيدة أكبر من تلك التي بنيت خلال الفترات السابقة كلها، وحيث كان واحد من كل ستين منزلًا في لندن عبارة عن بيت دعارة (النسبة الحديثة ستكون أقرب إلى واحد من كل ستة آلاف)، حيث كانت قدسية الزواج (والعذرية قبل الزواج) تُعلن من كل منبر وفي كل مقالة صحفية وبيان عام، وحيث لم يكن هناك أبداً – أو نادراً جداً – عدد كبير من الشخصيات العامة العظيمة، بداية من الملك المستقبلي، يعيشون حياة خاصة فاضحة"[2]، ما يعني أن المجتمع المحافظ حمل في طياته كثيرا من الزيف، وأن كل الفضائل التي روج لها لم تكن سوى واجهة لفساد كبير مارسه الناس، مدفوعين بغرائز حاولوا إخفاءها وسعى الكاتب إلى فضحها.

يلاحظ التركيز على البعد الجنسي كذلك من خلال تضمين رسالة من مومس تقول فيها: "الآن، ماذا إذا كنت بائعة هوى، ما علاقة المجتمع حتى يسيء معاملتي؟ هل تلقيت أي خدمات من المجتمع؟ إذا كنت ورمًا بشعًا في المجتمع، ألا يجب أن تتحرى أسباب المرض

[1] John Fowles: The French Lieutenant's woman, p13

[2] Ibid, p114

في الجثة المتعفنة؟ ألست أنا ابنته الشرعية، ولست اللقيطة، سيدي؟" — من رسالة في **التايمز(Times)** (24 فبراير 1858)"[1]، وتدل على أن أسباب هذه المهنة راجعة بالدرجة الأولى إلى تدهور الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية بسبب فساد الطبقة الحاكمة التي احتكرت الثروات مخلفة فقرا مدقعا في أوساط عامة الناس، فما كان من كثير منهم سوى اللجوء إلى هذه الوظائف المهينة لما عليها من طلب خاصة من تلك الطبقات الثرية تحديدا، وبالتالي هم ما أسمته هذه المومس بأسباب المرض في الجثة المتعفنة أي أسباب التدهور في المجتمع الفاسد.

[1] John Fowles : The French Lieutenant's woman, p127

ز-اختلاف الشخصيات:

جاءت بعض الشخوص في الرواية مغايرة لما هو متعارف عليه في السرد الفيكتوري، حيث عمد الكاتب إلى منحها طابعا مختلفا لترسيخ السخرية، ويظهر هذا بشكل واضح في البطلين **Sarah** و**Charles**، وذلك لأن "أساس المجتمع الفيكتوري هو العائلة، ومهمة الفتاة المثالية تمثلت في الزواج والإنجاب (تم اعتبار الإثنين شيئا واحدا)، واقتصر كل تعليمها على إبراز خضوعها الطبيعي للسلطة وإحياء غرائز الأمومة فيها، كما تم تدريب الشابات على عدم امتلاك أي رأي كي لا يصبحن جد مكونات وواثقات بالنسبة لذوق الشاب، وبالتالي غير قابلات للتسويق كسلعة"[1]، ما يعني أن الفتاة المثالية لشاب غني ومرموق مثل **Charles** ستكون **Ernestina** لما فيها من مواصفات تتفق ومعايير ذلك العصر وتوقعاته، وذلك لأنها من عائلة غنية وذات مكانة عالية، كما أنها أصغر منه بعشر سنوات ما يدل على قابليتها الكبيرة لإنجاب الأطفال، إضافة إلى كونها على قدر كبير من الجمال والأخلاق الحميدة والسمعة الجيدة، ولها قابلية للطاعة واتباع الأوامر كما كان يفترض بالشابة أن تكون، يقول الكاتب: "لا أستطيع النوم، عزيزي **C** غير راضٍ عني – كنت قلقة جداً من الأخبار الرهيبة من **Winsyatt**، أردت أن أبكي، كنت مضطربة جداً، لكنني تصرفت بغباء وقلت عديدا من الأشياء الغاضبة والحاقدة – التي أسأل الله أن يغفر لي، لكني قلتها من حبي لعزيزي **C** وليس بنية سيئة، بكيت بشدة عندما ذهب بعيداً، لعله يكون درساً لي حتى آخذ بكلمات خدمة الزواج إلى ضميري، لأكرم وأطيع عزيزي **Charles** حتى عندما تدفعني مشاعري لمخالفته، لعلني أتعلم بجدية وتواضع أن أخضع إرادتي البغيضة والشريرة لحكمه الأكثر حكمة بكثير، لعلني أعتز بحكمه وأربط نفسي بقلبه، لأن "حلاوة التوبة الحقيقية هي بوابة السعادة المقدسة."[2]، حيث يبين جلد الذات هذا ندم

---

[1] Martha Vicinus : suffer and be still women in the Victorian age, routeledge, USA, no ed, 2013, pX

[2] John Fowles : The French lieutenant's woman, p108

Ernestina الشديد فقط لأنها أظهرت رد فعل حول مسألة **Charles** وثروته التي صارت مهددة بسبب زواج عمه، ويرجع هذا إلى التنشئة التي فرضت هذه الطاعة العمياء على النساء حتى في مشاعرهن الخاصة، أما السخرية فتظهر في تخلي **Charles** عن هذه الفتاة والسعي خلف أخرى لا تملك أدنى مقومات الزواج.

يظهر اختلاف **Charles** أيضا في تعامله مع **Sarah**، يقول: "يا آنسة **Woodruff**، أكره الفجور، لكني أكره الأخلاق دون رحمة أكثر، أعدك ألا أكون صارمًا جدًا."[1]، حيث حاول تفهمها ومعرفة دوافعها لاقتراف ذلك الذنب، ولم يتسرع في الحكم عليها كبقية الناس في تلك المدينة، إضافة إلى هذا، يلاحظ أنه سارع إلى خيانة خطيبته، الأمر الذي لم يكن من شيم الرجال الفيكتوريين النبلاء، خاصة وأن الفتاة التي اقترف ذنب الخيانة معها كانت من مجرد خادمة منبوذة لا ترقى لمستوى خطيبته.

هذا وقد مثلت **Sarah** الشخصية الأكثر إثارة للتساؤلات في هذه الرواية، وذلك لكونها امرأة ما بعد حداثية في العصر الفيكتوري، حيث أنها تحدت كل القواعد المفروضة على الفتيات، وسعت لاكتساب حريتها المسلوبة، وتقلبت النبذ من أجل الوصول إلى غايتها، لدرجة تضحيتها بسمعتها وشرفها مقابل الهروب من الزواج، تقول: ما أبقاني على قيد الحياة هو عاري، علمي أنني لست مثل النساء الأخريات، لن أنجب أطفالاً، ولن أتزوج، ولن أحصل على تلك السعادة البريئة التي لديهم، ولن يفهموا أبداً سبب جريمتي."[2]، مع العلم أنها لم تقم علاقة مع الملازم الفرنسي، بل ادعت الأمر فقط للإفلات من المصير الذي كان في انتظارها.

يكمن اختلاف **Sarah** كذلك في جرأتها، وذلك حين أعجبت بـ**Charles** وقامت بإغوائه مع علمها بخطبته، لكنها مع ذلك قامت باستغلاله وأوقعته في حبها، لترفض الزواج منه في

---

[1] John Fowles : The French Lieutenant's woman, p71

[2] Ibid, p75

الأخير رغبة في الحرية المطلقة، ما يعكس نظرتها الوجودية والما بعد حداثية، وكونها امرأة سبقت عصرها.

الفصل الثالث: خطاب الهامش

أولا: ما بعد الكولونيالية

ثانيا: النسوية وما بعد النسوية

ثالثا: رواية بحر سارغاسو الواسع

أولا: ما بعد الكولونيالية:

يعد مصطلح **ما بعد الكولونيالية (Post colonialism)** من المصطلحات الإشكالية التي شهدت رواجا كبيرا على الساحة النقدية، وذلك لما أثاره من تساؤلات حول ماهيته ومدى ارتباطه بحالة العالم الراهنة، وكيفية انسجامه مع حركات "الما بعد"، ولذلك فإن النقاد الثقافيين الذين يقرؤون مصطلح ما بعد الكولونيالية على أنه يعني نهاية الاستعمار، يشعرون بالاضطراب إزاء دلالاته التي توحي بأن ما يسمى بإنهاء الاستعمار **(Decolonization)** في العالم الثالث أدى إلى القطيعة التامة مع الاستغلال الاستعماري، وفي المقابل فإن النقاد الآخرين الأكثر انتباها للغموض المحيط بالبائدة « **post** » لا يعتبرونها مرادفة لـ « **De** » أو « **ex** » **(excolonization / decolonization)**، وعليه فإنهم يعرفون ما بعد الكولونيالية بمعنى "منذ بدأ الاستعمار"، فبالنسبة لهم يغطي المصطلح مساحة شاسعة من الثقافات التي عرفت نهاية الاستعمار، لتدخل مرحلة أخرى خدمة لمصالح الاقتصاد الرأسمالي[1]، وعليه فالقول بأن ما بعد الكولونيالية تعني النهاية المطلقة للاستعمار فيه من المغالطات الشيء الكثير، لأن الاستعمار التقليدي العسكري قد يكون انتهى، لكنه أفسح المجال أمام أنواع أخرى من الهيمنة الاقتصادية والثقافية التي تصب دائما في خدمة الدول المستعمِرة على حساب حاجيات دول المستعمرات، وعلى هذا الأساس فإن ال "ما بعد " لا تعني القطيعة أو النهاية، وإنما تشير إلى الامتداد منذ بداية الهيمنة العسكرية وصولا إلى هذا الغزو الثقافي الذي يشهده العالم الآن، والذي يسعى يوما بعد يوم إلى نشر نموذج عالمي موحد، يطمس الاختلاف الثقافي للدول ويرسخ ثقافة غربية واحدة.

وهكذا تفطن مجموعة من مثقفي الدول المستعمَرة إلى ما حل بهم وبثقافاتهم وبدولهم من اضطهاد وتنكيل، وأنشؤوا نظرية في النصف الثاني من القرن العشرين، سعوا من خلالها إلى إعادة قراءة الخطابات الاستعمارية، وفضح ما فيها من أكاذيب مزعومة حول الشرق، "فإذا ما

---

[1] See : Michael payne and Jessica rae barbera: a dictionary of cultural and critical theory, wiley-blackwell, UK, 2nd ed, 2010, p562

صورت شعوب الشرق بأنها خاملة وفاسقة وصاحبة عنف، وليس لها قدرة ذاتية على أن تحكم نفسها، عندئذ يجد الإمبريالي لنفسه المبرر ليتدخل ويحكم، فالتسلط السياسي والاستغلال الاقتصادي كانا يحتاجان إلى لغة منمقة لتظهرهما وكأنهما ليسا سوى رسالتي حضارة وتمدين"[1]، وبالتالي فإن رغبة المركز الأوروبي في السيطرة على العالم ونهب الثروات واستعباد الشعوب كان لا بد لها من ذريعة تحفظ الصورة الحضارية للغرب ومزاعمه الكاذبة حول حقوق الإنسان، فكان الحل الأمثل هو تلفيق أكاذيب ونسج أساطير تشوه صورة الشرق وتضع سكانه موضع الإنسان البدائي الذي يحتاج وصاية وتوجيها لتغيير ما يعتريه من تخلف ووحشية.

1 رنا قباني: أساطير أوروبا عن الشرق لفق تسد، ترجمة صباح قباني، دار طلاس، سوريا، ط3، 1993، ص20

1-ما بعد الكولونيالية من منظور روادها:

تطورت النظرية ما بعد الكولونيالية على يد مجموعة من المثقفين من أبناء المستعمرات الذين هاجروا إلى الدول الغربية وتثقفوا في مدارسها لينتجوا نصوصا وخطابات تفضح الممارسات الاستعمارية وتسعى إلى إعطاء حق الرد لشعوبها، ولعل **إدوارد سعيد** هو من شكل البداية الفعلية لهذا الحقل من الدراسات من خلال كتابه الاستشراق **(Orientalism)** الذي نشر عام 1978م، والذي كشف فيه حقيقة الدراسات الاستشراقية والأكاذيب التي لفقتها حول الشرق، وقد كان للكتاب صدى واسع حيث ظهر أثره عند الهندي **هومي بابا Homi) (K.Bhabha** ودراساته حول الهجنة والعلاقة المتبادلة بين المستعمِر والمستعمَر، لتأتي بعدها **جياتري سبيفاك (Gayatri Chakravorty Spivak)** وتحلل الممارسات الاستعمارية عن طريق ما أسمته دراسات التابع.

وإن كان هؤلاء هم أقطاب النظرية، فيمكن رصد الإرهاصات الأولى في كتابات فرانز فانون **(Frantz Fanon)** الذي تفطن إلى حقيقة الاستعمار من خلال عمله في الجزائر.

1-1-فرانز فانون (Frantz Fanon):

عمل الطبيب الفرنسي المارتينيكي **فرانز فانون** في مستشفى البليدة في الجزائر، وعاين عن قرب -وهو طبيب الأمراض النفسية والعقلية- الآثار الوخيمة التي أحدثها الاحتلال الفرنسي على المواطنين الجزائريين، فتيقن بضرورة محاربة كل أشكال الاستعمار، ودعا في ذلك إلى سياسة العنف والقوة لاسترداد الحقوق المسلوبة، يقول: "إن محو الاستعمار حين يعرض عاريا، يكشف من خلال مساماته كلها، عن رصاصات حمر وخناجر دامية، ذلك أنه إذا كان على الاواخر أن يصبحوا هم الأوائل، فإن هذا لا يمكن أن يتم إلا بعد قتال حاسم مميت يخوضه الطرفان المتنازعان"[1]، وذلك لأنه رأى عن كثب السياسات الاستعمارية

[1] فرانز فانون: معذبو الأرض، ترجمة سامي الدروبي وجمال الأتاسي، مدارات للأبحاث والنشر، مصر، ط2، 2015، ص40

العسكرية التي مارست كل أنواع التقتيل والتعذيب في حق الجزائريين، مما جعله متيقنا من استحالة التعايش مع هذا المحتل الدموي، لذلك فلا سبيل إلى نيل الاستقلال إلا من خلال انتهاج النهج ذاته، والخوض في حرب دموية يكون العنف هو الفيصل الوحيد فيها.

وقد بين **فانون** كيف يكشف الاستعمار عن صورته الحقيقية دائما حين تسقط الأقنعة وتدحض الأكذوبة التي يحاول الترويج لها، والقائلة بأن المستعمر يرنو إلى تحضير الشعوب، يقول: "إن علينا أن لا نضيع وقتنا في ترديد ذلك الشعار القائل بأن الجوع مع الكرامة خير من الخبز مع العبودية، فإنما يجب أن نقتنع بأن الاستعمار عاجز عن أن يوفر للشعوب المستعمَرة الظروف المادية التي يمكن أن تنسيها اهتمامها بالكرامة، وكلما فهم الاستعمار إلى أين يمكن أن يجره أسلوب الإصلاحات الاجتماعية رأيناه يعود إلى طرائقه السابقة، فيعزز قوى الشرطة، ويرسل فرق الجيش، ويقيم نظاما إرهابيا يتلاءم مع مصالحه ونفسيته تلاؤما أفضل"[1]، يؤكد **فانون** على ضرورة التفطن إلى حقيقة الوعود الاستعمارية الكاذبة التي أوهمت الشعوب بظروف معيشية أفضل مقابل التخلي عن أراضيها، لأنها غير قادرة على تنفيذ الإصلاحات المزعومة، كما يبين أن الحفاظ على الكرامة أيضا غير ممكن، لأن هذا الاستعمار دائما ما يلجأ إلى أسلوب العنف والوحشية حفاظا على مصالحه دون أدنى اهتمام بحقوق سكان المستعمرات.

1-2-إدوارد سعيد (Edward Said):

كان للمفكر الفلسطيني الأمريكي **إدوارد سعيد** الفضل الأكبر في بلورة النظرية ما بعد الكولونيالية، إذ تعد أعماله وعلى رأسها كتاب الاستشراق مرجعا لكل الدارسين في هذا المجال، وقد عايش **سعيد** الاحتلال، وأدرك إلى أي حد يمكنه أن يتغلغل في المجتمع، وإلى أي مدى يمكنه أن يشوه تفكير الإنسان، يقول عن الكولونيالية: "هي دمج منظور المستعمِر في ذاتك حتى تصبح غير قادر على فعل أي شيء دون وصايته ودعمه وأن ذلك التشريع

1 فرانز فانون: معذبو الأرض، ص168-169

لا يأتي من مجتمعك وقيمك، ولكن من مجتمعه وقيمه هو، هذا مهلك جدا وعميق جدا الآن حتى أني لأتساءل إن كان ممكنا إيقافه أو تعديله"[1]، فالمحتل لا يكتفي بإخضاع الإنسان عسكريا فحسب، وإنما يندس في الذات، ويحطم كل مكونات الهوية الخاصة بها ليرسي قواعده وثقافته، فيتحول ذلك الإنسان إلى كائن عاجز عن التفكير، ويتحقق المسعى الاستعماري الرامي إلى تطبيق الوصاية الكلية على المستعمَر.

وقد كان **إدوارد سعيد** دائم الانتباه إلى التشويهات التي طالت الإسلام والمسلمين، حيث كتب في مقالة لمجلة تايم الأمريكية **(Time Magazine)** بتاريخ 1979/04/16: "بالنسبة للغرب، انطوى فهم الإسلام على محاولة تحويل تنوعه إلى جوهر وحداني غير قابل للتطور، وقلب أصالته إلى نسخة منحطة من الثقافة المسيحية، ومسخ شعوبه إلى كاريكاتورات مثيرة للرعب"[2]، ويأتي هذا في مساعي حشر الإسلام والمسلمين في قالب واحد، وذلك تسهيلا لإخضاعهم واحتلالهم، علما أن هذا الحقد المسيحي اتجاه المسلمين ليس وليد العصر الحديث، وإنما يعود حتى زمن الحروب الصليبية وما قبلها.

1-2-1-الاستشراق:

كان كتاب الاستشراق بمثابة رد فعل على الكتابات الاستشراقية ذات الدوافع الكولونيالية التي عملت على تقزيم الشرق وحصره في صور نمطية وحشية تمهيدا للاستعمار، وعليه عمد **إدوارد سعيد** من خلال كتابه هذا إلى لفت انتباه الرأي العام إلى تلك الأكاذيب، يقول: "كان الاستشراق حركة علمية لها في عالم السياسة التجريبية نظير هو مراكمة الشرق وحيازته استعماريا من قبل أوروبا، لهذا لم يكن الشرق محاور أوروبا، بل آخرها الصامت"[3]،

---

[1] إدوارد سعيد: القلم والسيف، ترجمة توفيق الأسدي، دار كنعان للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 1998، ص134

2 إدوارد سعيد: تعقيبات على الاستشراق، ترجمة صبحي حديدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1996، ص28

3 المرجع نفسه، ص39

فمقولة أن الاستشراق يهدف إلى استكشاف الشرق ودراسته موضوعيا لا أساس لها من الصحة، فالهدف من هذه الدراسات لم يكن بريئا، بل كان حركة استطلاعية لتسهيل الاستحواذ على الشرق، وعليه لم يتم اعتبار الشرق كيانا كاملا أبدا، بل مجرد آخر متخلف، ويرى **سعيد** أننا "لا نستطيع إرجاع قيمة وفعالية وقوة شيء مكتوب عن الشرق مهما بدا من صدقه إلى الشرق، بل ولا يمكن أن يعتمد أي من هذه السمات على تحقق الصدق فيه، بل نرى على العكس من ذلك، أن تلك الكتابة تعتبر ذات وجود للقارئ بفضل قدرتها على استبعاد وإزاحة الكيان الحقيقي للشرق وجعله من النوافل"[1]، وفي هذا تفنيد لكل الأكاذيب التي وردت في الدراسات الاستشراقية، لأن الهدف منها كان دائما إلغاء حضور الشرق والإنسان الشرقي وحصرهما في صورة مشوهة تبين للعالم مدى حاجتهما إلى الوصاية الغربية، كما بينت في الآن ذاته "سحر الشرق" شرق العجائب وألف ليلة وليلة، لا لشيء وإنما لاستقطاب العنصر الغربي وتشجيع حركة الاستيطان، وعليه "كان الاستشراق يمثل استجابة للثقافة التي أوجدته أكثر من استجابته لموضوعه المفترض، وهو الذي أنتجه الغرب أيضا"[2]، يعني أن الاستشراق جاء خدمة للمصالح الاستيطانية الغربية عوض خدمة موضوعه الأساسي "الشرق"، هذا الأخير الذي أفرزته الحضارة الغربية أيضا بأن أنزلته منزلة "الآخر" المتوحش والعجيب، "وهكذا رأينا وما زلنا نرى صورة لغوية للشرق، وصورة فرويدية، وصورة شبنجلرية، وصورة داروينية، وصورة عنصرية، وهلم جرا، ومع ذلك فلم يحدث قط أن وجد شرق نقي غير مشروط، وعلى غرار ذلك لم توجد قط صورة غير مادية للاستشراق، ناهيك بما هو أكثر براءة مثل فكرة الشرق"[3]، حيث قامت كل الدراسات بتمحيص هذا الشرق خدمة لأجندات مسطرة ومقاصد استعمارية واضحة بعيدة كل البعد عن أهدافها العلمية المزعومة، ولم يوجد أبدا شرق واضح وبريء كما هو حقيقة لا كما يريد له الغرب أن يكون.

---

[1] إدوارد سعيد: الاستشراق (المفاهيم الغربية للشرق)، ترجمة محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2006، ص71

2 المرجع نفسه، ص72

3 نفسه، ص72

1-2-2-النقد المقاوم:

انتبه **إدوارد سعيد** إلى أهمية النقد في ميدان الدراسات ما بعد الكولونيالية، وذلك لما له من قدرة على كشف الأفكار المضللة التي تم ترويجها في الخطابات الكولونيالية، وعليه دعا إلى قراءة النصوص ضمن السياق الذي أنتجها، يقول: "موقفي هو القول بأن النصوص دنيوية، وهي أحداث إلى حد ما، وهي فوق كل هذا وذاك قسط من العالم الاجتماعي والحياة البشرية، وقسط بالتأكيد من اللحظات التاريخية التي احتلت مكانها فيها وفسرتها حتى حين يبدو عليها التنكر لذلك كله"[1]، وبالتالي لا يمكن غلق النص عن الأسيقة الخارجية التي أنتجته، لأنها جزء منه ومساهمة في تشكيله بطريقة أو أخرى، وأن أي محاولة لعزله ستؤدي بالضرورة إلى أن تمر خطابات حاملة لأفكار اضطهادية دون أي نقد أو مساءلة.

أما فيما يخص النقد، يرى **سعيد** أنه "يجب أن يرى نفسه مشجعا للحياة ومعارض، بحكم تكوينه لأي شكل من أشكال الطغيان والهيمنة والظلم، مع العلم أن أهدافه الاجتماعية تتمثل بإنتاج المعرفة بحرية بعيدا عن القسر ولمصلحة الحرية البشرية"[2]، وذلك لأن النصوص الأدبية فيها من الخطورة ما يمكن أن يؤثر على مجرى حياة الإنسان -كالنصوص الاستشراقية التي سهلت الحركات الاستيطانية- وعليه فإن ممارسة النقد يجب أن تبقى بمنأى عن الاملاءات الخارجية حتى يمكنها أن تخدم الإنسانية، و"الناقد ليس بمقدوره عادة إلا دغدغة الأمل دون التعبير عنه بصراحة، ومع أن هذه المقولة بمثابة السخرية اللاذعة، إلا أن الواجب يقضي بتذكرها لمصلحة الناس الذين يصرون على أن النقد فن، والذين ينسون أن أي شيء، في اللحظة التي يحتل فيها منزلة الصنم الثقافي أو السلعة، يكف عن البقاء مشوقا"[3]، وعليه فإن تسليع النقد يفقده جوهره وأهميته، ويلغي بذلك دور الناقد في

---

1 إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 2000، ص8

2 المرجع نفسه، ص35

3 نفسه، ص35

التصويب والتعليم، ولذلك دعا **سعيد** إلى ما أسماه النقد المقاوم يقول: "لو شئت استعمال كلمة واحدة متساوقة مع النقد (لا من باب التخفيف له بل من باب التوكيد) لكانت كلمة المقاوم، فلئن كان من المتعذر تقليص النقد إلى مذهب أو إلى موقف سياسي حول مسألة معينة، ولئن كان يتوجب وجوده في الدنيا وهو مدرك لذاته في الوقت نفسه أيضا، لقضي الواجب أن تكون هويته حينئذ هي اختلافه عن الأنشطة الثقافية الأخرى وعن منظومات الفكر أو المنهج"[1]، ما يعني ضرورة عزل النقد عن الإيديولوجيات المختلفة حتى يتسنى له القيام بدوره على أكمل وجه، وجاء هذا رغبة من إدوارد سعيد في قراءة ونقد الخطابات الكولونيالية التي ظلت دون تصويب، والتي شوهت صورة أقوام بأكملها، وأنزلتها منزلة الآخر الدوني.

1-2-3-الثقافة والمقاومة:

لم يؤد الاحتلال بسياساته القمعية إلى ظهور المقاومة المسلحة فحسب، بل ظهر نوع آخر من المقاومة، يهدف إلى الحفاظ على الهوية القومية من الاندثار تحت وطأة الاستعمار، وهي المقاومة الثقافية، "فعندما يتعلق الأمر بالهوية السياسية عندما تكون عرضة للتهديد، فإن الثقافة تمثل أداة للمقاومة في مواجهة محاولات الطمس والإزالة والإقصاء"[2]، وتكون هذه المقاومة الثقافية إما من أبناء الشعب الذين رفضوا التخلي عن هوياتهم الأصلية أم من المثقفين الذين تفطنوا إلى أهمية تعريف العالم بأمجادهم الماضية وتاريخهم المشرف لتفادي الذوبان في الكيان الغربي من جهة، وليفندوا مزاعم الغرب الأوروبي التي تدعي تحضير الشعوب والخروج بها من ظلمات التخلف من جهة أخرى. وفي مقابل هذا، هناك من رأى أن هذا النوع من المقاومة لن يكون بفعالية العنف، مثل **فرانز فانون** الذي كان من الداعين إلى القوة، حيث لم ير أنه بإمكان الثقافة أن تفعل ما يفعله السلاح، يقول: "وإني لأسلم بأن وجود حضارة أزتكية قديمة ليس له على صعيد الحياة كبير شأن، فهو لا يبدل

---

1 إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، ص 34

2 إدوارد سعيد: الثقافة والمقاومة، ترجمة علاء الدين أبو زينة، دار الآداب، لبنان، ط1، 2006، ص143

شيئا من النظام الغذائي الذي يعيش عليه الفلاح المكسيكي اليوم، وإني لأسلم أيضا بأن جميع البراهين التي يمكن الإتيان بها على أن حضارة سونغائية رائعة قد قامت في الماضي لا تبدل شيئا من الواقع الذي يعيشه شعب سونغاي اليوم، وهو أن أفراد هذا الشعب لا ينالون نصيبهم من الغذاء ولا يعرفون القراءة والكتابة، وأنهم مقيمون بين السماء والماء وقد فرغت رؤوسهم وفرغت أعينهم"[1]، وما يعنيه فانون هو أن التغني بالماضي المجيد لن يصلح أحوال الحاضر المتردية ولن يجدي نفعا أمام القهر الاستعماري، وأنه على الرغم من أن التعريف بالتاريخ يسهم في تكذيب الأقاويل الأوروبية إلا أنه لن يتخلص من الاستعمار، وأن السبيل الوحيد هو استرداد الحقوق المسلوبة بالقوة.

1-3-هومي ك.بابا (Homi K.Bhabha):

يعد المفكر الهندي **هومي بابا** أحد أقطاب نظرية ما بعد الكولونيالية الذين أدركوا مدى وحشية المحتل، ومدى الضرر الذي ألحقه بالشعوب التي احتلها، ولذلك اتفق **بابا** مع بقية الدارسين على حقيقة الخطابات الاستعمارية وما فيها من تشويه لصورة المستعمَر، يقول: "غاية الخطاب الكولونيالي هي أن يؤول المستعمَرين بوصفهم شعوبا منحطة بسبب من أصلهم العرقي، وذلك لكي يبرر فتح هذه الشعوب ولكي يقيم بين ظهرانيها أنظمة الإدارة والتوجيه"[2]، وبالتالي يتم حصر هذا المستعمَر في قالب الإنسان المتخلف الذي يحتاج وصاية الغرب المتحضر لإهدائه الحضارة والتطور، وذلك لتحقيق الغايات الاستعمارية الرامية إلى استنزاف ثروات البلدان وتوسيع نطاق الدول الغربية.

1-3-1-الهجنة في مواجهة النقاء الثقافي:

إن الدول الغربية دائمة الاحتفاء بتاريخها وأمجادها وثقافتها، حيث تعتبر أنها المركز والأصل، وما دونها هامشي مبتذل لا يستحق مكانة على الساحة العالمية، وهو ما سماه

---

1 فرانز فانون: معذبو الأرض، ص169

2 هومي بابا: موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2004، ص151

إدوارد سعيد بالتشرنق العرقي، وضرب مثالا بمحضر جلسة رسمية **لماكولي (Thomas Babington Macaulay)** عام 1835م عن التربية الهندية والذي قال فيه: "ليس من المبالغة أن تقول أن كل المعلومات التاريخية المجموعة في اللغة السنسكريتية أقل قيمة مما قد يوجد في تلك الملخصات المبتذلة والمستخدمة في المدارس الإعدادية في إنجلترا"[1]، فهذا الانغلاق على الذات، والإعلاء من قيمة كل ما هو غربي وتجاهل كل ما هو شرقي مهما بلغت مكانته يدخل في صميم الاستراتيجيات الاستعمارية لبسط السيطرة الكاملة على الشعوب، حيث سعت إلى محو كل مكونات هوية المستعمَر وإحلال الثقافة الغربية محلها، وإنتاج مواطنين أصليين بمقومات أوروبية لكن دون امتيازات الفرد الأوروبي؛ أي تثبيتهم في موطن الآخر حفاظا على النقاء الثقافي.

واستنادا إلى هذا جاءت هجنة **هومي بابا** التي قالت باستحالة هذا النقاء الثقافي، "فأن تقرأ **هومي بابا** يعني أن تسمع ذلك الاعتراف المدوي بأن النظرية ما بعد الكولونيالية لا يمكنها تفادي بُنى المعرفة الغربية، وإن سلطت نقدها على عماياتها وضروب انغلاقها، كما يعني أن تدرك أن موقع الثقافة اليوم لا يقع في لباب نقي من التراث، بل على حواف التماس بين الحضارات حيث تنطلق بينية وهجنة وهويات جديدة"[2]، وذلك لأن التعايش بين المستعمِر والمستعمَر، أفضى بالضرورة إلى تمازج ثقافتيهما حتى صار الفصل بينهما غير ممكن، وأن النظرية ما بعد الكولونيالية وإن ركزت على نقد ما في الثقافة الغربية من تخرصات، إلا أنها لن تسترجع ثقافتها المحلية الصافية، وعليه فإن المناخ العالمي الآن –حسب بابا– هو مناخ تمازج يحتفي بالتداخلات الثقافية والهويات الهجينة.

---

[1] إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، ص17

2 هومي بابا: موقع الثقافة، ص11

1-4-جياتري سبيفاك (Gayatri Chakravorty Spivak):

تعد الناقدة الهندية **جياتري سبيفاك** أحد أهم أعلام نظرية ما بعد الكولونيالية والنسوية على حد سواء، حيث ركزت في دراساتها على التابع، فكتبت مقالا بعنوان "هل يمكن للتابع أن يتكلم؟" **(Can the subaltern speak ?)** ناقشت فيه حالة المرأة المضطهدة في المجتمعات المستعمَرة، وبينت من خلاله تعرض المرأة الملونة لعنف مضاعف، ومثلت لذلك بطقس **الساتي (Sati)**، هذه الممارسة الهندوسية التي تقضي بإحراق الأرملة لنفسها وفاء لزوجها، وكيف منعت الحكومة البريطانية هذه الممارسة، وهنا يظهر العنف المضاعف، حيث أجبرت هذه الأرملة على هذا الطقس من طرف الرجل الهندي، وعندما صار جزءا من ديانتها ومقدسا بالنسبة لها، بل ومهربا من اضطهاد أكبر في أحيان كثيرة، جاءت حكومة الاحتلال لتنقذها، لكنها سلطت عليها عنفا أكبر في حقيقة الأمر، لأنه لا حياة كريمة للأرامل في تلك المجتمعات، ولهذا "وصفت **سبيفاك** بأنها أول منظرة نسوية بحق في مرحلة ما بعد الاستعمار، فقد انتقدت **سبيفاك** الحركة النسوية الغربية وخاصة من خلال تركيز اهتماماتها على عالم البيض من الطبقة المتوسطة ومن جنسين مختلفين"[1]، ففي حين اهتمت النسوية الغربية بالمرأة البيضاء، وسعت إلى منحها كافة حقوقها، تم إهمال المرأة الملونة التي بقيت تحت وطأة الاستعمار من جهة، وعنف الرجل القومي من جهة أخرى.

1-4-1-هل يمكن للتابع أن يتكلم؟ (Can the Subaltern Speak ?)

تعرضت المرأة للقهر إبان فترة الاحتلال بشكل مضاعف، قهر استعماري وآخر من الرجل القومي، وهو ما تطرقت إليه **جياتري سبيفاك** حين تساءلت: هل يمكن للتابع أن يتكلم؟ وأعطت مثالا بطقس **الساتي** في الهند، أين تجبر المرأة على أن تحرق نفسها لأن لا حياة لها بعد زوجها، لكن تلك لم تكن الحال بالنسبة لنساء كثيرات، فمن لم تُحرق ستعيش حياة ضنكة من العنف والاستبداد والوحشية وحتى النبذ من طرف المجتمع وعائلة زوجها

1 ديفيد كارتر: النظرية الأدبية، ترجمة باسل المسالمة، دار التكوين، سوريا، ط1، 2010، ص128

وعائلتها، لكن بعد أن حظرت الحكومة البريطانية هذه الممارسة، سلبت حق النساء في ممارسة جزء من ديانتهن من جهة، وفرضت عليهن حياة طويلة من البؤس والوحشية، فبدل أن تحرق نفسها وتموت مرة واحدة، ستبقى حية لتموت ببطء جراء الظلم، ما يبين العنف المسلط على المرأة الملونة من طرف الرجل الأبيض (الاستعمار) والرجل الملون (السلطة الأبوية)، وعليه "فإن النساء لسن مجرد فضاء رمزي بل أهدافا حقيقية للخطابات الاستعمارية والقومية، وإخضاعهن واستغلال عملهن مهم في تشكيل المستعمرة أو الأمة، وهكذا رغم اختلافاتهم الأخرى، ورغم سجالاتهم حول النساء المحليات، فإن نظم الأبوية الأصلانية والاستعمارية غاليا ما تعاونت لإبقاء النساء في مكانهن، إن شبح استقلالهن لازم كلا من المستعمرين ومعارضيهم"[1]، وبالتالي يمكن الذهاب حد القول إن هذه السيطرة على النساء ما هي إلا نوع من أنواع البحث عن السيطرة أيا كانت، فالحاكم يسيطر على الرعايا، والمستعمِر يقهر المستعمَر، وهذا الأخير يحاول رد اعتباره عن طريق سيطرته على من تم اعتباره الأضعف ألا وهو العنصر النسوي، وقد تم التحكم في المرأة لدرجة أصبح تعليمها "ساحة صراع استعماري، فلئن ادعى المستعمرون أنهم يصلحون وضع المرأة بتعليمها، فإن القوميين ردوا على ذلك برسم سياق تعليمي وإصلاحي مواز، وهو سياق سوف يحسن قدر المرأة ويحميها من أن تصبح بلا ثقافة في الوقت ذاته[2]، يعني أن كثيرا من المجتمعات رفضت تعليم المرأة وتثقيفها على النهج الغربي حتى لا تصبح نسخة عن المرأة البيضاء (معدومة الثقافة حسب رأيهم) وذلك لافتقارها إلى ثقافة الأسرة، والقيام بالأعمال المنزلية ورعاية الزوج ...الخ، وبالتالي تعليمها بقدر يخولها الحفاظ على أسرتها فقط، حتى لا تخرج عن طاعة الرجل.

---

[1] آنيا لومبا: في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ترجمة محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار، سوريا، ط1، 2007، ص223

[2] المرجع نفسه، ص220

2-صمت الهامش:

تعد اللغة أحد مكونات الهوية لأنها تعبر عن ذات الإنسان، كما أنها تتصل اتصالا وثيقا بثقافته، وهي التي تسمح له بالتعبير عما يجول في ذهنه، ولذلك فإن تعرض الطبقات المهمشة إلى تكميم الأفواه ليس بالأمر الغريب وذلك لأن المركز (الحاكم، أو المستعمِر أو الرجل) يسعى دائما إلى التفرد بالسلطة ويكون ذلك عن طريق إخراس الآخر، حيث "يتم استبعاد المفتقرين إلى الكفاءة المشروعة من المجالات الاجتماعية التي تتطلب هذه الكفاءة، أو تتم إدانتهم بالصمت، ومنه ليست القدرة على الكلام هي النادرة، والتي تعد أصلا جزءا من التكوين البيولوجي، ولكن الكفاءة اللازمة للتحدث باللغة المشروعة"[1]، ويظهر أبرز مثال على هذا في علاقة المستعمِر والمستعمَر، ففي كثير من الحالات لا يختار الناس الصمت لعدم قدرتهم على الكلام، ولكن لأنهم لا يتحدثون اللغة الرسمية، وهي أمور قام بها الاحتلال الفرنسي في الجزائر حين قام بتعميم اللغة الفرنسية ومنع التعامل باللغة العربية، وحتى بيان أول نوفمبر الذي طبع ونشر أمام أعين الفرنسيين تم تجاهله لأنه كتب باللغة العربية.

كما تعرضت الطبقات المهمشة إلى ما يسمى "بالعنف الصامت"[2]، ويكون عندما يحافظ جماعة من الناس -والتي تملك قوة لغوية- على مركز قوتها من خلال فرض عنف صامت على الغير، ويكون ذلك عن طريق إيحاءات وإيماءات توحي بعدم الرضى اتجاه المتحدث، ما يدخله في حالة من الصمت لعدم قدرته على مواكبة أصحاب القوة في اللغة والكلام، وبذلك "فالصمت مؤشر أولي على الأفراد والجماعات المحرومة من حق التعبير عن نفسها"[3]، ويظهر ذلك أيضا في علاقة المرأة بالمجتمع الأبوي، وهو ما أشارت إليه الناقدة

---

1 See : Pierre Bourdieu : Language and symbolic power, trandlated by Gino Raymond and matthew adamson, polity press, UK, 1st ed, 1991, p55

2 Ibid, p52

3 Sarah Dauncey : The uses of silence, a twentieth-century preoccupation in the light of fictional examples 1900-1950, a PhD thesis is in English and comparative literary studies, university of warwick, UK, 2003, p29

جياتري سبيفاك حين تساءلت: هل يمكن للتابع أن يتكلم؟ معتبرة أن المرأة الملونة تتعرض لنوعين من الإسكات القهري: من طرف السلطة الاستعمارية، ومن السلطة الأبوية، وهذا الصمت القهري هو الذي سعت الخطابات ما بعد الكولونيالية إلى تقويضه وذلك من خلال التعبير عن حالها ومعاناتها مع المحتل، وفضح شناعاته لتبين حقيقة الصورة الكاذبة التي روج لها في نصوصه المختلفة، ولم يقتصر الأمر على نصوص ما بعد الكولونيالية فحسب، بل انتهجت الكاتبات النسويات النهج ذاته للتعبير عن اضطهاد المرأة وكشف العنف المسلط عليها.

وهكذا تكمن أهمية ما بعد الكولونيالية في أنه "للمرة الأولى يصبح الأفارقة والآسيويون، عربا وغير عرب– الذين كانوا دائما موضوعا لعلم الإنسان (الأنثروبولوجيا) الغربي، والسرديات الغربية، والنظريات التاريخية والتكهنات اللغوية الغربية، وكانوا في النصوص الثقافية الدليل السلبي على شتى أنواع الأفكار حول الشعوب غير الأوروبية الأقل تطورا التي ظلت جواهرها ثابتة رغم التاريخ– خلاقين لآدابهم وتواريخهم الخاصة، كما يصبحون أيضا قراء ناقدين لسجل المحفوظات الغربي"[1]، حيث استطاعت النظرية إحلال الهامش محل المركز، وجعل هذه الشعوب التي طالما كانت هي الآخر المسؤولة عن كتابة ما تعرضت له من ظلم واستعباد، ومنحها صوتا نقديا يعبر عن حالها، بل وينتقد ويفند ما قيل عنها من أكاذيب مرت دون مساءلة أو استنكار، هذا ويدافع **روبرت يانغ (Robert Young)** عن ما بعد الكولونيالية فيقول: "ينسى مرتكبو الجريمة أسرع بكثير مما ينسى ضحايا جبروتهم، وقد جادل **جاك دريدا** أنه يبقى دائما شيء ما مترسب، وبهذا المعنى ستظل ما بعد الكولونيالية دائما مترسبة، ما من شيء إلا ويترك أثرا، وتعني ما بعد الكولونيالية من نواح كثيرة العناية بمثل هذه المسائل غير المحسومة، أي الإسقاط المستمر لصراعات الماضي على تجربة الحاضر، وإلحاح الصور البعدية للذاكرة التاريخية بشدة على تحريك الرغبة في تغيير

[1] إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، لبنان، ط4، 2014، ص11

الحاضر"[1]، فتلك المعاناة لن تنسى بمرور الوقت، بل هي التي ستسهم في بلورة الحاضر حتى تَنتج أجيال متشبعة بتاريخها قادرة على الوقوف في وجه السلطة الغربية، ومساءلتها واسترداد الحقوق المسلوبة.

1 روبرت يانغ: بقاء أم بقايا ما بعد الكولونيالية، ترجمة حبيب الحاج سالم، مركز نماء للبحوث والدراسات، العدد 4، ص5

ثانيا: النسوية وما بعد النسوية:

تعد المرأة من المواضيع التي شغلت حيزا كبيرا من الاهتمام منذ القدم، بداية من حواء التي تحدثت عنها الأديان المختلفة كل على طريقتها، وعلى أساس هذا تعرضت النساء إلى كل أنواع العنف والنبذ، فهن السبب في النزول من الجنة، وهن سباب مشاق الرجل بسبب إغراءاتهن المتكررة التي توقع الرجل في شرك الخطيئة، وبالتالي كان من الضروري حبسهن وسلب حرياتهن بل وحتى اعتبارهن عارا على الأسرة وإخلالا بالشرف والمكانة، "ولعل من الأشكال التي اتخذها ذلك الفكر هو قتل النساء والتخلص منهن، وكانت تلك الممارسة المعروفة لدى اليونان والرومان، ومعلوم بأن وأد البنات عرف في شبه الجزيرة العربية أيضا"[1]، ما يعني أن هذا التفكير السقيم يعود إلى أزمنة ما قبل التاريخ، واستمر الأمر على تلك الحال، ولم يختلف الأمر عند العرب، يقول سبحانه وتعالى في محكم تنزيله: ﴿ وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِٱلْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُۥ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ ﴿٥٨﴾ ﴾[2]لَتُسْـَٔلُنَّ، فالله سبحانه وتعالى يصف حالة الغم التي تصيب الرجل إذا ما بشر بالأنثى، حتى إنه يتوارى من قومه مما حل به، ولذلك انتشرت عادة وأد البنات تفاديا للعار، وهي محرمة بالنص القرآني، يقول سبحانه وتعالى في سورة التكوير: ﴿ وَإِذَا ٱلْمَوْءُۥدَةُ سُئِلَتْ ﴿٨﴾ بِأَىِّ ذَنۢبٍ قُتِلَتْ ﴿٩﴾ ﴾[3]سُيِّرَتْ، ما يؤكد على تحريم هذه العادة التي نتجت بسبب كراهية البنات، "فالأنثى في منظور الثقافة الأبوية كائن شفاف قابل للانكسار في أية لحظة، وقيمتها الرمزية تكمن في عذريتها وليس في كينونتها الإنسانية، ولا حماية لها إلا بمراقبتها الدائمة وعزلها والسيطرة عليها"[4]، ما يعني سلبها كل مظاهر الحياة الكريمة التي يتسم بها الرجل، وحبسها في انتظار الزواج، لأنها مجرد جسد يلبي الرغبات الذكورية دون أدنى اعتبار لها، "فلم تحترم الخصوصيات البيولوجية بوصفها مكونات خلقية أصلية وطبيعية، بل جرى خفض مكانة جنس بشري كامل، بناء على تفسير مغلوط اقتضته شروط

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، قنديل للطباعة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2016، ص22

[2] سورة النحل الأية 58

[3] سورة التكوير الآية 8-9

[4] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص186

الثقافة الذكورية"[1]، أي أن الاختلافات بين الذكر والأنثى ما هي إلا خصائص طبيعية، لكن السلطة الأبوية المستبدة جعلتها خطا فاصلا بين تكريم الرجل والحط من قيمة المرأة.

وقد أدى كل هذا القمع إلى ظهور ما يعرف بحركة النسوية، هذه الحركة التي تسعى إلى استرداد الحقوق المسلوبة والاهتمام بكل ما يخص المرأة في مختلف المجتمعات، وهي في أبسط تعريف لها "الاعتقاد بأنه يتم التعامل مع النساء بشكل غير عادل داخل مجتمع مبرمج ليعطي الأولوية لوجهات النظر الذكورية، وضمن هذا النموذج الأبوي، تصبح النساء كل ما لا يمثله الرجال (أو ما لا يريدون أن يظهروا عليه)، الرجال أقوياء والنساء ضعيفات، الرجال عقلانيون والنساء عاطفيات، الرجال نشطاء والنساء بليدات، وهلم جرا، وبموجب هذا المنطق الذي يربطهن بكل ما هو سلبي، تحرم النساء من الوصول إلى عالم الاهتمامات العام وكذلك التمثيل الثقافي، وببساطة تسعى النسوية إلى تغيير هذا الوضع"[2]، وعليه تسعى النسوية إلى كسر القيود المفروضة على المرأة، والخروج من الصورة النمطية التي وضعها فيها المجتمع الذي يقدس الرجل، وكذلك إسماع صوتها والتعبير عن احتياجاتها، وعدم اعتبارها مجرد تابع دون شخصية، والانتقال بها إلى مركز الاهتمام ثقافيا واقتصاديا واجتماعيا، حيث تفطن كثير من الدارسين إلى أن هذا العالم قد صمم ليتكيف مع احتياجات الرجل، كوسائل الحماية في السيارة، هذه الوسائل التي تم وضعها لتتلاءم ومورفولوجية الرجل لا المرأة، أو حتى الرعاية الطبية التي تخدم الرجل أكثر من المرأة، كالتخدير الذي يمنح للرجل في أصغر العمليات في حين يتوقع من المرأة أن تحتمل الألم أكثر لأن جسدها يملك قابلية الولادة الطبيعية، أو كيف أن المرأة تحتاج لموافقة الزوج للقيام بأي إجراء طبي يتعلق بالإنجاب كربط قنوات فالب أو استئصال الرحم لدواعي طبية، هذا في مجال الرعاية الصحية، كما يمكن ضرب أمثلة من المجال الاقتصادي وكيف يتم فرض ما يعرف بالضريبة الوردية

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص28

[2] Sara Gamble : the routeledge critical dictionary of feminism and post feminism, routeledge, USA, 2nd ed, 2000, p vii

(pink tax)، والتي تعني زيادة الأسعار في المنتوجات التي تسوق للنساء عكس الأخرى الموجهة للرجال، وغيرها من الأمثلة الكثيرة التي تسعى النسوية إلى تقويضها.

هذا و"الفصل الحاد بين المذكر والمؤنث أرسى منظومة مفاهيمية عازلة تجعل الأنثى تفكر بطريقة تختلف عن طريقة تفكير الرجل في كافة المستويات، لعل أسوأها أن الأنثى تلعب الدور الذي اصطنعه لها الرجل ولا تحيد عنه، وتقدم له من التبرير ما وضعه الرجل لنفسه من تبرير"[1]، وهذا ما يعرف **بالماسوجينية (Misogyny)**، أو التعصب ضد النساء لدرجة تقزيم أدوارهن وشغل الحيز الذي رسمه الرجل لهن، ويتغلغل هذا الأمر بشكل كبير حتى يصبح لدى النساء ما يسمى **بالماسوجينية المبطنة (Internalized misogyny)**، حين تكره المرأة جنسها وتقلل من قيمته وتظهر تحيزا واضحا لصالح الرجال.

[1] سمير الخليل: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، دار الكتب العلمية، لبنان، دط، 2014، ص147

1-البطريركية (Patriarchy):

ثارت النسوية ضد ما يعرف **بالبطريركية** أو **Patriarchy**، وتعني حرفيا حكم الأب، وتم استخدام المصطلح من قبل الأنثروبولوجيين لوصف أي مجتمع تكون السلطة المطلقة فيه للرجل الأكبر (الأب)، وتمارس هذا السلطة على الجميع وحتى الرجال الأصغر سنا ومكانة، أما في السبعينيات، صار مصطلح البطريركية من المصطلحات المفتاحية في النظرية النسوية، لكن النسويات لم يستخدمنه للدلالة على نوع من أنواع المجتمعات ولكن للتعبير عن مفهوم السيطرة الذكورية العالمية[1]، فهذه السلطة الذكورية المطلقة هي التي منحت الرجل حق التحكم في المرأة ومالها وجسدها وإخضاعها لكل أنواع العنف، وتشييئها بشكل يجعل منها سلعة، فقد "منحت البطريركية الأب الملكية الكاملة فيما يخص الزوجة أو الزوجات والأطفال، بما فيها قوة العنف الجسدي وحتى القتل والبيع، فبصفته رب العائلة، يعد الأب الوالد والمالك في نظام يعتبر القرابة ملكية"[2]، فتعيش المرأة في حلقة مفرغة، وتنتقل من سيطرة الأب إلى سيطرة الزوج، ولكليهما الحق في بيعها وتعنيفها وحتى قتلها دون إمكانية الاعتراض في تجاهل صارخ لإنسانيتها.

وقد كانت سياسة التجهيل أحد أهم الوسائل المستخدمة لإخضاع النساء، "فإذا كانت المعرفة قوة، فإن القوة معرفة أيضا، ولهذا فالعامل الأكبر في وضع النساء محل التابع هو الجهل الممنهج الذي يفرضه النظام الأبوي عليهن (...) وبما أن التعليم والاقتصاد مرتبطان بشكل وثيق في الأمم المتقدمة، فمن الضروري ملاحظة أن مستوى وأسلوب التعليم العالي للنساء أقرب إلى الدراسات الإنسانية لعصر النهضة منه إلى مهارات المجتمع العلمي والتكنولوجي في منتصف القرن العشرين، حيث سمحت البطريركية للنساء بالحصول على الحد الأدنى

---

[1] See : Michael payne and Jessica Rae Barbera: a dictionary of cultural and critical theory, p522-523

[2] Kate Millett: Sexaul politics, double day & company, USA, 1st ed, 1970, p33

من التعليم أحيانا، بينما أغلقت باب التعليم العالي أمامهن"[1]، حيث كان التعليم حكرا على الرجال فقط لضمان عدم تمرد النساء، وحتى حين استطعن دخول الجامعات، تم حصرهن في مجالات الدراسات الإنسانية وإبعادهن تماما عن مجال التكنولوجيا حتى لا يدخلن عالم الابتكارات ومنه مجال الشغل ومنافسة الرجال.

وعليه فإن البطريركية اعتمدت على التكوين البيولوجي فقط كعامل للحط من قيمة النساء لفرض السيطرة وإثبات القوة والفوقية، مع العلم أن هذا الأمر يظهر في الطبقات المتدنية من المجتمع بشكل أوضح، حيث تتفشى ظاهرة العنف المسلط ضد النساء في المجتمعات الفقيرة، رغبة من الرجل في إثبات قوة لا يملكها أصلا، وهو ما يعرف ب –**Over compensation** أو المبالغة في التعويض، ففي حين لا يحتاج الرجل من الطبقات المرموقة إلى إثبات قوته لأنه متأكد من مكانته الفعلية، يرغب الرجال من الطبقات الفقيرة في إثبات قوتهم بشكل أو بآخر، وبما أن لا مكانة لهم اقتصاديا أو اجتماعيا، يصبح الحل الوحيد هو فرض القوة على من هو أضعف منهم أي العنصر النسوي.

[1] Michael payne and Jessica Rae Barbera: a dictionary of cultural and critical theory, p34

2-ما بعد النسوية (Postfeminism):

جاءت ما بعد النسوية ملازمة لما بعد الحداثة، مستندة إلى فلسفتها التقويضية القائلة بإعادة الاعتبار للهامش، وعليه يصعب تعريف ما بعد النسوية بقدر ما يصعب تعريف ما بعد الحداثة وذلك لما تسببه البادئة **Post** من التباس وما توحي به من قطيعة، ومع ذلك فما بعد النسوية "تتبنى أيديولوجية مرنة يمكن تكييفها لتناسب الاحتياجات والرغبات الفردية، ولأنها تميل إلى أن تكون مغايرة الجنس ***(heterosexual)**، فإنها تسعى إلى تطوير أجندة يمكن أن تجد مكانا للرجال كعشاق، وأزواج، وآباء وكذلك أصدقاء"[1]، ما يعني أن ما بعد النسوية تسعى لاحتواء الجنسين، فهي لا تركز على النساء فقط، كما أنها تسعى لتقويض ما يسمى بالذكورية السامة **(Toxic masculinity)**، التي دائما ما ترغم الرجل على الظهور في صورة قوية رجولية ثابتة، وبالتالي تراعي ما بعد النسوية مشاعر الرجال وتحتفي برغبتهم في الظهور بصورة رقيقة أنثوية، وعليه "قوبلت ما بعد النسوية بردود فعل قوية من النقاد الذين رأوا أنها ألغت ما عملت الموجة الثانية من النسوية بجد على إرسائه"[2]، هذه الموجة التي أحدثت تغييرا جذريا على الساحة السياسية، من خلال مطالبتها بالاستقلالية المادية، والمساواة في مكان العمل وحقوق الإنجاب، وكذا الحماية من العنف المنزلي، أما على المستوى الأدبي، فقد انتبهت الناقدات إلى ضيق أفق الكتابات النسوية الأولى التي ركزت على النساء البيضاوات من الطبقة المتوسطة معتدلات الميول الجنسي، تحت عنوان عام لكتابات المرأة، مما أدى إلى إسكات وتهميش مشاكل الطبقة والميول الجنسي والعنصرية والإرث الاستعماري بصفتها مؤثرة على الإنتاج الثقافي للمرأة[3]، ما يعني أن الموجة النسوية الثانية استطاعت الخروج من ضيق النسوية الأولى التي دافعت على حقوق النساء وخاصة

---

* التوجه الجنسي العادي، أي انجذاب المرأة نحو الرجل

[1] Sara Gamble: the routeledge critical dictionary of feminism and postfiminism, p44

[2] Ibid, p44

[3] See: Gill plain & Susan sellers: a history of feminist literary criticism, Cambridge university press, UK, 1st ed, 2007, p282

الحق في التعليم لكنها اهتمت بالمرأة البيضاء من الطبقة المتوسطة فقط، في إهمال واضح لكل النساء الأخريات.

وبناء عليه، يكمن الاختلاف الجذري بين ما بعد النسوية وما سبقها في إدخال الرجل إلى دائرة الاهتمامات وخلق فضاء مشترك للحوار.

3-الجنس والجندر (Sex and Gender):

لعل من أهم الأسس التي قامت عليها ما بعد النسوية هي التفريق بين الجنس والجندر (الجنوسة)، وهذا الفصل هو الذي أدى إلى ظهور نظرية الشواذ **(Queer Theory)**، ومنه حركة **+LGBTQIA** التي تمثل حقوق الشواذ وحق التحول الجنسي وحتى الزواج من الجنس ذاته، وعليه "تحيل كلمة الجنس على الاختلافات البيولوجية بين الذكر والأنثى: الاختلافات الواضحة في الأعضاء التناسلية والمرتبطة بالاختلافات في الوظائف التكاثرية، أما الجندر فهو قضية ثقافية؛ يشير إلى التقسيم الاجتماعي إلى مذكر ومؤنث"[1]، ما يعني أن الجنس يرتبط بالتكوين العضوي أما الجندر فهو يعبر عن الصفات التي تعتبرها الثقافة أنثوية أو ذكورية، وعلى هذا الأساس جاءت نظرية الشواذ لتقول بإمكانية التحول الجنسي وحتى إمكانية الخروج عن ثنائية الذكر والأنثى والتمثيل كامرأة ورجل في الآن ذاته، أو أحدهما أو لا أحد منهما **(Non Binary)**، وجاء على إثرها تغيير في استعمال الضمائر، فيمكن للرجل أن يستخدم ضمير هي والمرأة تستخدم ضمير هو كما يمكن استخدام هم **(they /them)** للدلالة على فرد واحد إن كان لا ثنائي الجنس.

وقد تحدثت **سيمون دو بوفوار (Simone De Beauvoir)** عن هذا الأمر حين قالت إن المرأة لا تولد امرأة، إنما تصبح امرأة، فلا وجود لقدر بيولوجي أو نفسي أو اقتصادي يحدد الشكل الذي تقدمه الأنثى، إنها الحضارة هي التي تنتج هذا الكائن (...) تكون الفتاة الصغيرة في قوة اخوتها الصغار في عمر الثانية عشر، حيث لا يوجد ميدان لن تستطيع مبارزتهم فيه، وإذا أبدت هذه الفتاة -قبل البلوغ وأحيانا منذ طفولتها المبكرة- سمات جنسية محددة فهذا لا يعود إلى غرائز غامضة تحيل بها إلى الأنوثة والأمومة لكنها بسبب تأثير الآخرين عليها[2]، ما يؤكد على الفرق بين الجنس والجندر، فالمرأة لا تولد بغرائز أمومة وأنوثة

---

[1] Ann Oakley: sex, gender and society, Ashgate publishing company, USA, no ed, 2015, p21-22

[2] See: Simone De Beauvoir: the second sex, translated by H.M.Parshley, Lowe & Brydone, UK, no ed, 1956, p273-274

–حسب **بوفوار**– وإنما يتم توجيهها إلى هذه الميول بفضل المجتمع الذي يضعها في قالب محدد مسبقا، هذا القالب الذي يختلف من ثقافة إلى أخرى، والذي صار بإمكان الرجال الدخول إليه والتحول إلى نساء لأن العبرة ليست بالتكوين البيولوجي بل بالميول والتصرفات.

وقد اتخذ هذا الأمر منحى خطيرا في العالم الغربي، حيث صار بإمكان الأطفال الصغار العبور جنسيا دون موافقة الوالدين، ويتم ذلك عن طريق منحهم مثبطات البلوغ **(puberty blockers)**، في المدارس والعيادات لتفادي ظهور علامات البلوغ عليهم وذلك تمهيدا لخضوعهم لعمليات جراحية تحويلية، الأمر الذي تعتبره الحكومات حقا مكفولا، وإذا ما أبدى الوالدان أي اعتراض، يتم سحب الوصاية منهم ووضع الأطفال تحت رعاية الدولة.

هذا و"يذهب دارسو الجنوسة إلى أن الفرق بين الرجل بصفاته الإيجابية والمرأة بسماتها السلبية، إنما هو فرق إيديولوجي ثقافي اجتماعي دافع عنه المجتمع والثقافات المختلفة بقوة القانون والسلاح، كما ان الضغط الاجتماعي والثقافي يؤسس بنية الجنوسة ويحيز الدور الذي سيلعبه كل من الطرفين، وبهذا فإن الثقافة وليست الطبيعة البيولوجية هي التي تضع قيودا ومحددات على طرق التفكير والإبداع والسلوك"[1]، ما يعني أن حصر المرأة في الهامش لا يعود لتكوينها البيولوجي –الضعيف حسبهم– وإنما بسبب أنماط تفكير فرضت عليها البقاء في هيئة الإنسان المستضعف الذي يحتاج وصاية الآخر، وهذا من أجل إخضاعها والإبقاء عليها ذليلة مغلوبة حتى يحتفظ الرجل بزمام السيطرة المطلقة.

وعلى هذا الأساس يمكن استخلاص نقاط تلاقي النسوية (بموجاتها المختلفة) وما بعد الكولونيالية في:

–رفض كل أشكال السيطرة والخضوع؛ فالنسوية ترفض النظام الأبوي وما بعد الكولونيالية ترفض السيطرة الاستعمارية.

[1] سمير خليل: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ص147

-كلاهما خطاب يعطي صوتا للهامش المضطهد، فالنسوية تسمع صوت النساء الذي تم تكميمه، وما بعد الكولونيالية تعطي صوتا للمستعمَر.

-مطالبة كل من النسوية وما بعد الكولونيالية بإعادة قراءة السرديات الكبرى وتقويض الخطابات الصادرة عن المركز (الرجل في حالة المرأة والمستعمِر في حالة المستعمَر).

4-المرأة والأدب:

يشهد التاريخ أحداثا عديدة تم فيها الحط من قيمة المرأة لا لشيء وإنما لاعتبارات بيولوجية فقط، وحقل الأدب ليس استثناء حيث وجدت الكاتبات أنفسهن في صراع دائم بين الكتابة أو إنشاء أسرة، "فلا يجب على هؤلاء الشاعرات النسوة أن يتزوجن يا صديقي**(Them lady peots must not marry pal)**، هذه العبارة قالها **John Berryman**، وهو شاعر متزوج، للتعبير عن الوصية البطريركية القديمة: يا امرأة، هذا عالم الرجل، إذا أصررت على احتلاله تخلي عن جنسك **(unsex yourself)**، وتوقعي أن يصبح الطريق صعبا، وعلاوة على ذلك فإن عدم الزواج وعدم إنجاب الأطفال استعملا لتشويه سمعة المرأة على أنها غير مكتملة، غير مؤهلة، وغير طبيعية"[1]، وهنا تلاحظ المفارقة العجيبة، فإن اختارت المرأة أن تصير أديبة فعليها التخلي عن الأمومة وإنشاء أسرة، وإذا تخلت عنها فهي ناقصة مختلة وغير عادية، وهي المفارقة التي لا يوضع فيها الرجل أبدا، أما إذا اختارت النساء الأمرين فسيكون عملهن ناقصا وقليلا، لأن الوضعية الأساسية بقيت على حالها، فعلى عكس الأدباء المتزوجين، لن يكون للأديبات المعادل الاجتماعي للزوجة، ولا أحد باستثنائهن لتربية أطفالهن، فحتى أولئك اللواتي يستطعن تحمل كلفة مدارس جيدة ومخيمات صيفية، سيعانين مما أسماه **(W.E.B du BOIS)** قبل سبعين سنة **The Damnation of Women** (لعنة النساء)[2]، يعني أن الأديب يمكنه أن يتزوج وينجب أطفالا لأن أعمال البيت والتربية تقع على عاتق الزوجة فيمكنه بذلك التفرغ لأدبه، أما الأديبة "فلا زوجة لها" ولا أحد سيتكفل بشؤون بيتها سواها، لذلك ستكون إنتاجيتها الأدبية ضئيلة، أما إذا نالت المساعدة من المعلمين أو المربيات، فستكون ملعونة لأنها قصرت في واجبها، لتبقى الإشكالية تدور في حلقة مفرغة.

---

[1] Tillie Olsen : Silences, virago, UK, no ed, 1978, p31

[2] See: Ibid, p32-33

أما عن تمثيل النساء في النصوص الأدبية "جادل عديد من النقاد النسويين أن النساء في النصوص الأساسية عادة ما يتم تمثيلهن كجزء من ثنائية نسوية بدائية: فهن إما عذارى أو بائعات هوى، وفي العموم تتلقى بائعات الهوى نهايات مأساوية، في حين تتزوج العذارى"[1]، وفي هذا حصر للمرأة ضمن صور نمطية بسيطة، إما هذا أو ذاك، كما في الأمر تحذير مضمر من الخروج عن الطريق السوي، فمن اختارت سبيل الشهوات ستتلقى نهاية مأساوية، أما العفيفة ستتوج بالزواج على اعتبار أنه أعظم مكافأة، دون أن ينطبق العقاب ذاته على الرجل، لكن النسوية ترفض الكيل بمكيالين، وتقول بأن النساء لسن بتلك البساطة، فهن متعددات الأبعاد ويمكنهن التوفيق بين العمل والزواج أو استكشاف أجسادهن في حرية مطلقة مثلهن مثل الرجال تماما.

[1] Sara Gamble: The routeledge critical dictionary of feminism and postfiminism, p130

ثالثا: رواية بحر سارغاسو الواسع (Wide Sargasso Sea) لـJean Rhys:

تتناول رواية **بحر سارغاسو الواسع** (1966) للكاتبة الدومينيكية البريطانية **(Jean Rhys)** حياة المرأة المجنونة في العلية، زوجة **(Rochester)** في رواية **(Jane Eyre 1847)** لـ **(Charlotte Brontë)**، فتعد بذلك نوعا من كتابات الرد التي تخوض في الأسباب التي دفعت بهذه الزوجة إلى الجنون، وإعطائها صوتا للدفاع عن نفسها بعد أن تم تكميمه في رواية **(Brontë)** وحبسها في العلية إلى غاية قتلها لنفسها، وعليه تنطلق الكاتبة من رواية **(Jane Eyre)** لتتجاوزها موضحة معاناة هذه المرأة بصفتها مواطنة كريولية بيضاء ***(White Creole)** وحياتها في جزر الهند الغربية خلال الاحتلال البريطاني، بعد صدور قرار إلغاء العبودية في بريطانيا ومستعمراتها عام 1833م، وما نتج عن ذلك من كراهية وانقسام في المجتمع.

توضح الرواية وبشكل جلي معاناة كل من السكان الأصليين والكريول في جزر الهند الغربية، وخاصة المرأة وما تعرضت له من اضطهاد مزدوج في المجتمعات المستعمَرة الخاضعة للسلطة الأبوية، وما ينجم عن ذلك من فقدان شبه كلي للهوية الإنسانية.

تعود الروائية إلى طفولة **(Antoinette Cosway)** الزوجة الأولى لـ **(Rochester)**، لتسرد وقائع حياتها وما تعرضت له من مضايقات من طرف السكان الأصليين وكذلك الإنجليز، حيث تم نبذها لعدم انتمائها إلى أي منهما، ما سبب لها شرخا واضحا في الهوية، إضافة إلى قصة زواجها التعيس من رجل بريطاني لم يستطع تقبل اختلافها عنه، حيث رأى في زواجه منها فرصة لنهب أموالها فقط، ليقوم في النهاية بتهجيرها إلى إنجلترا وحبسها في علية منزله، الأمر الذي يؤدي بها إلى الجنون لتضرم النار في المنزل وتموت داخلها، ليكون الموت بذلك وسيلتها الوحيدة للحرية.

* يستخدم المصطلح للدلالة على الإنسان الأوروبي أو الإفريقي المولود في جزر الهند الغربية، وبعبارة أخرى هو ذرية العالم الجديد المولودة من آباء ولدوا في العالم القديم.

1-دراسة في عنوان الرواية:

يحمل عنوان الرواية دلالات كبيرة توحي بشدة الضياع الذي شعرت به البطلة خلال مراحل حياتها في جزر الهند الغربية وصولا إلى إنجلترا ووفاتها هناك، هذا ويحمل البحر بصفة عامة دلالات عدة تتراوح بين العظمة والرهبة، فهو غامض مليء بأسرار يتعذر إدراكها، كما أنه يثير الرعب لعمقه وعتو أمواجه، أما بحر **سارغاسو** أو بحر **سرقوسة** فيقع شمال المحيط الأطلسي، ويعد من أكثر البحار تميزا وغرابة في العالم وذلك لكونه البحر الوحيد الذي لا شاطئ له، فهو محاط بالمياه من كل جوانبه، سمي بهذا الاسم نسبة إلى طحالب **(Sargassum)**، هذه الطحالب الموجودة بشكل كبير والتي تؤدي إلى تعطيل حركة السفن عن طريق التصاقها بالمحركات، أما السفن الشراعية القديمة فقد عانت بالقدر ذاته بسبب حركة الرياح المنخفضة جدا، ما يؤدي إلى ركودها تماما وبالتالي بقائها عالقة وسط المياه، كما أن احتواءه على مثلث برمودا أو كما يسمى مثلث الشيطان وما لفق حوله من خرافات وقصص رعب بسبب ما عرفه من اختفاء متكرر وغير مبرر للسفن وحتى الطائرات، أسهم في منح هذا البحر هالة من الخوف والغموض، وزاد من الشعور بالنفور والرهبة.

وهكذا لجأت الكاتبة إلى هذا البحر الغامض كي تعبر عن حالة بطلتها العالقة بين ثقافتين متنافرتين وما أحدثه ذلك في نفسها من ضياع أدى إلى جنونها، فكما يقع البحر بين أوروبا وأمريكا الشمالية، علقت البطلة كذلك بين أصل أجدادها الأوروبي وزوجها الإنجليزي ورغبتها الملحة في الاندماج في مجتمع البيض من جهة، ونشأتها في جزر الهند الغربية مع السكان المحليين واختلاطها بالسكان السود بداية من مربيتها من جهة أخرى، وما سببه هذا من شرخ في هويتها وزاد من تأزم وضعها، فهي ضائعة وسط بحر بلا شاطئ غير قادرة على الوصول إلى يابسة تلجأ إليها، فلا أرض تسبح نحوها للخلاص ولا ثقافة أصيلة تستند إليها لتحميها من العوامل الخارجية ولا تاريخ مشرف يبوئها مكانة وسط الناس ولا هوية تعتز بها، فكانت كالغريق الذي يكابد للنجاة رغم انعدام فرصه في الحياة، حيث ظلت عاجزة عن التحرك في أي اتجاه كحال السفن القديمة التي لم تستطع عبور البحر لغياب الرياح والتي

انتهى بها المطاف حطاما في قاع البحر، تماما كحال البطلة التي بقيت عالقة بين مختلف التيارات حتى رأت في موتها السبيل الوحيد للنجاة من المنتصف المميت.

2-الهوية والعنف:

تعتبر هوية الإنسان من الركائز الأساسية التي يعتمد عليها للشعور بحقيقته ووجوده في العالم، وقد لقيت نصيبا وافرا من التشظي والانشطار نتيجة الضغوط الخارجية الاضطهادية، هذا التشظي الذي يظهر جليا في المجتمعات الاستعمارية البطريركية التي تعمل على سلب الهوية وإخضاع الفرد بصفة عامة والمرأة على وجه الخصوص، وجعلها مجرد كائن خاضع للسلطات الذكورية الحاكمة في ممارسة واضحة لهرمية السلطة.

هذا وقد عبرت الرواية عن هذا التشظي وكذلك استعادة الهوية بوضوح من خلال شخصية **(Antoinette)** هذه المرأة التي ولدت من رحم التشتت بسبب جذورها الهجينة والتي أسهمت في الإبقاء عليها في منتصف دائم، وذلك لكونها من **الكريول (Creole)** إحدى المجموعات العرقية في جزر الهند الغربية والتي تنتمي جذورها للمستعمرين الأوروبيين وملاك العبيد لكن أحفادهم ولدوا في تلك الجزر، وعليه تم نبذهم من السكان السود بسبب تاريخهم العنصري، كما تم نبذهم من طرف الإنجليز وذلك لأن دماءهم لم تعد نقية، بل تم تلويثها بدماء السكان الأصليين، ما أبق عليهم في خانة من الكره الدائم من طرف الجميع، تقول الكاتبة: "لم توافق السيدات الجامايكيات على والدتي لكونها جميلة"[1]، حيث نتجت حساسية وكره دفين بين السيدات سمراوات البشرة و **(Annette)** أم **(Antoinette)** التي كانت مختلفة عنهن فكرهنها على إثر ذلك وقمن باستبعادها من المجتمع، والأمر أعقد من كونها مجرد غيرة نسائية من الجمال السطحي فقط، بل لأن صفاتها القوقازية رمز للهيمنة الأوروبية التي استغلت البلاد وثرواتها وهمشت سكانها، فكان لا بد لها أن تعاني من التهميش ذاته تكفيرا عن خطايا أجدادها.

إضافة إلى هذا فقد جربت **(Antoinette)** نوعا من العنصرية العكسية التي طالتها بسبب بشرتها البيضاء واختلاطها بالعنصر المحلي، تقول: "لم أنظر قط إلى أي زنجي غريب، لقد كانوا يكرهوننا، أطلقوا علينا اسم الصراصير البيضاء، دع الكلاب النائمة مستلقية، في أحد

[1] Jean Rhys: wide Sargasso Sea, Penguin, UK, no ed, 1968, p3

الأيام تبعتني فتاة صغيرة وهي تغني: اذهبي بعيدا أيتها الصرصور الأبيض، اذهبي بعيدا"، مشيت بسرعة لكنها سارت بشكل أسرع "أيتها الصرصور الأبيض اذهبي بعيدا، اذهبي بعيدا، لا أحد يريدك، اذهبي بعيدا"[1]، فعلى الرغم من أن أجدادها كانوا من أصحاب الأموال والمتحكمين في الأرض، إلا أن منح الحرية للعبيد عام 1833م من طرف الحكومة البريطانية أجج من حدة الحقد الذي حمله هؤلاء اتجاه العنصر الأبيض، وذلك نتيجة لما اقترفوه في حقهم لسنوات عديدة، أما **(Antoinette)** التي تربت في هذا الجو المشحون، فلم تنتبه إلى اختلافها حتى تم تسليط الضوء عليه، تقول: "جاء ذلك اليوم الذي رأتني أكبر فيه كزنجية بيضاء، وكانت تخجل مني"[2]، فهي كانت تلعب مع أبناء السود دون دراية منها عما يمكن أن يسببه لها هذا، وهي التي صارت تتصرف مثلهم، الأمر الذي أزعج والدتها التي كرهت تحول ابنتها هذا وذوبانها في العنصر الأسود وفقدانها لكيانها الأوروبي.

هذا وتظهر رغبة البطلة الملحة في الاندماج منذ طفولتها، الأمر الذي يلاقى بالرفض دائما، تقول: "رأيت **(Tia)** ووالدتها وركضت إليها لأنها كانت كل ما تبقى من حياتي كما كانت. لقد تناولنا الطعام نفسه، ونمنا جنبًا إلى جنب، واستحممنا في النهر نفسه. عندما ركضت اعتقدت أنني سأعيش مع **(Tia)** وسأكون مثلها. لن أترك **(Coulibri)**، لا تذهبي، لا. لما اقتربت رأيت الحجر المسنن في يدها ولم أرها ترميه، لم أشعر به أيضًا، فقط شيء مبلل ينزل على وجهي. نظرت إليها ورأيت وجهها يتجعد عندما بدأت في البكاء، حدقنا في بعضنا البعض والدماء على وجهي، والدموع على وجهها. كان الأمر كما لو كنت أنا، كما في المرآة"[3]، وحدث هذا بعد حرق منزلها من طرف متظاهرين غاضبين، عندها التمست الملجأ في صديقتها السوداء **(Tia)**، هذه الصديقة التي قاسمتها تجارب الطفولة والتي شعرت معها بالانتماء، لدرجة انها أرادت أن تبقى هناك وأن تتخلى عن عائلتها لصالح عيشها في مدينة طفولتها، إلا أنها رفضتها رفضا تاما وضربتها لدرجة أقعدتها الفراش مدة طويلة، مع أنها

---

[1] Jean Rhys: wide Sargasso Sea, p8

[2] Ibid, p102

[3] Ibid, p27-28

فعلت ذلك رغما عنها وبكاؤها خير دليل على ذلك، الأمر الذي يبين تدخل والدتها التي حرضتها على ذلك بسبب الحقد المتوارث بين العرقين.

كما تظهر الرواية محاولات البطلة الحثيثة للاندماج مع المجتمع الأبيض كذلك فتقول: "صرنا نأكل الطعام الإنجليزي الآن، لحم البقر ولحم الضأن، والفطائر والحلويات، كنت سعيدة لأنني أصبحت فتاة إنجليزية، لكنني افتقدت طعام **(Christophine)**"[1]، وكان هذا بعد زواج والدتها من الرجل الإنجليزي **(Mr. Mason)** الذي كان بمثابة حبل نجاة العائلة من الفقر الذي أصابها بعد تحرير العبيد، وهو الذي حاول غرس قيمه ومبادئه الاستعلائية، تقول: "كنت أعرف من هو، اسمه **(Sandi)** ابن **(Alexander Cosway)**، كنت سأناديه ابن عمي **(Sandi)** لكن محاضرات السيد **(Mason)** جعلتني أخجل من أقاربي الملونين"[2]، حيث يبين هذا جهوده الحثيثة لاقتلاع إرثها العرقي الهجين، لدرجة منعها من التواصل أو حتى الاعتراف بجانبها 'الملون' من العائلة، لأن في ذلك تأكيد على هجانة دمها، فلا ترقى بذلك إلى مقام الأوروبيين، وهذا ما لمحته البطلة منذ صباها، وهو ما زاد من شكها وشتاتها، تقول المؤلفة: "قالت العمة **(Cora)**: 'كان لا بد من قص شعرك، لقد كنت مريضة للغاية يا عزيزتي، لكنك بمأمن معي الآن، نحن جميعا بخير كما أخبرتك، يجب عليك البقاء في السرير رغم ذلك، لماذا تتجولين في الغرفة؟ سينمو شعرك مجددا، وسيكون أطول وأكثر سمكا' فقلت: 'ولكنه سيكون لونه أغمق'"[3]، ويدل هذا على خوفها من فقدان لون شعرها الأشقر الذي سيصير داكنا أقرب للون شعر السكان المحليين في الجزيرة، ما يبين حرصها على أصولها الأوروبية من الاندثار، كل هذا يؤكد على تأرجحها بين الهويتين وصراعها الدائم للاندماج فيهما.

وقد بلغ هذا الانشطار أوجه بزواجها من رجل إنجليزي طمعا في التحول إلى سيدة إنجليزية راقية والاندماج في المجتمع الأبيض، إلا أنه لم يستطع تقبلها ورأى فيها ذلك الآخر الدوني

---

[1] Jean Rhys: Wide Sargasso Sea, p19

[2] Ibid, p32

[3] Ibid, p26

عنه، فحاول تغييرها إلى صورة أخرى، يقول: "قد تكون كريولية من أصل إنجليزي خالص، لكنهم ليسوا إنجليزا ولا أوروبيين أيضا"[1]، فاختلافها عنه أدى به إلى النفور منها بشكل تام، حتى إنه أعطاها اسما إنجليزيا أصيلا، يقول:

"لا تضحكي هكذا يا **(Bertha)**

اسمي ليس **(Bertha)**، لماذا تدعوني **(Bertha)**؟

لأنه اسم أحبه بشكل خاص، فأنا أفكر فيك باسم **(Bertha)**"[2]، وهذا الاسم تحديدا هو اسم أوروبي عريق تعود جذوره إلى العصور الوسطى، وذلك في محاولة منه لتحويلها إلى شخص آخر أجدر به.

تستمر **(Antoinette)** في التعبير عما يختلجها من ضياع فتقول: "كثيرا ما أتساءل عمن أنا، وعن بلدي، وأين أنتمي، ولماذا ولدت على أصلا"[3]، وذلك لأن كل ما عاشته يزيد من تساؤلاتها، وتعرضها المستمر للرفض من قبل السود الذين رأوا فيها 'صرصورا أبيض' والبيض الذين عدوها 'زنجيا أبيض' وضعها في حالة مستمرة من البحث عن هويتها دون جدوى.

وقد أدى كل هذا الشتات إلى تشويه صورتها عن نفسها خاصة عند تهجيرها من بلدها إلى إنجلترا وحبسها في العلية، تقول: لا توجد مرآة هنا ولا أعرف ما أنا عليه الآن، أتذكر مشاهدة نفسي وأنا أقوم بتمشيط شعري وكيف نظرت إلي عيناي، الفتاة التي رأيتها كانت أنا ولكن ليست أنا تحديدا، منذ فترة طويلة وعندما كنت طفلة وحيدة جدا حاولت تقبيلها لكن الزجاج بيننا كان قاسيا وباردا ومغطى بأنفاسي، الآن بعد أن أخذوا كل شيء بعيدا، ماذا أفعل في هذا المكان؟ ومن أنا؟"[4]، ففترة الحبس تلك مثلت فقدانها الكلي لذاتها وكيانها وانهيار هويتها بشكل كامل، هذا الانهيار الذي رافقها منذ الطفولة وبلغ ذروته في منزل زوجها البعيد عن

---

[1] Jean Rhys : Wide Sargasso Sea, p46

[2] Ibid, p104-105

[3] Ibid, p76

[4] Ibid, p143-144

وطن ترعرعها، فوصل بها الأمر حد الجنون، تقول: "عندها رأيتها، الشبح، المرأة ذات الشعر المنسدل، كانت محاطة بإطار مذهب لكنني عرفتها"[1]، حيث تحللت وصارت مجرد شبح دون كيان ولا هوية محددة، لتقرر أن تنهي الأمر بإضرام النار في البيت والذهاب عند صديقة طفولتها، تقول معبرة عن ذلك: "عندما نظرت من فوق الحافة رأيت بركة السباحة في **(Coulibri)**، كانت **(Tia)** هناك، نادتني وعندما ترددت ضحكت وسمعتها تقول: "هل أنت خائفة؟" وسمعت صوت الرجل ينادي **(! Bertha) (Bertha!)**"[2]، حيث وجدت نفسها بين احتمالين؛ إما زوجها أم صديقتها، إما الذوبان في المجتمع الأوروبي أو العودة إلى طفولتها، فاختارت أن تقفز في النار منهية بذلك حياتها لتنال حريتها أخيرا.

يدل كل هذا على حقيقة المرأة في المجتمعات المستعمرة أين تتعرض لاحتلال مزدوج؛ من المستعمِر ومن الرجل، ما يجعل منها تابعا غير قادر على نيل استقلاليته، حتى يصبح الموت هو سبيل الخلاص الوحيد من هذه الأزمة.

هذا وتهتم الرواية بتصوير العلاقة بين السكان الأصليين وكذلك السود العبيد من جهة في مقابل الكريول البيض المستعمِرين من جهة أخرى؛ هذه العلاقة المتأزمة الدائمة الصراع نتيجة الاستعمار والاستعباد اللذان فرضتهما بريطانيا على جزر الهند الغربية، لكن اللافت للانتباه هو اهتمام الروائية بالكريول ومعاناتهم في تلك الجرز على حساب السكان الأصليين والعبيد، تقول: "بالطبع لديهم مصائبهم الخاصة، ما زالوا بانتظار التعويض الذي وعدهم به الإنجليز عندما أصدر قانون تحرير العبيد، والبعض سينتظر لمدة طويلة"[3]، وذلك راجع إلى تدهور أحوال مزارع السكر وتوقف الإنتاج فيها بسبب تحرير العبيد ومنحهم حق الأجور عوض الاستغلال الذي عانوا منه مدة طويلة، فالكاتبة ترى في الأمر إجحافا في حق الكريول الذين تركوا للفقر والمهانة، بدل الاحتفاء بالتخلص من العبودية والحث على تعويض السود عما قاسوه.

---

[1] Jean Rhys: wide sargasso sea, p151

[2] Ibid, p152

[3] Ibid, p3

كما تشير الرواية كذلك إلى العنف الذي تعرضت له البطلة رفقة عائلتها، والكراهية المتصاعدة ضدهم إلى درجة الانتقام بأبشع الطرق، تقول: "في أحد الأيام وفي وقت مبكر جدا، رأيت حصانها مستلقيا تحت شجرة البلوميريا **(Frangipani)**، ذهبت إليه لكنه لم يكن مريضا وإنما كان ميتا وعيناه سوداوان بسبب الذباب، فهربت ولم أتحدث عن الأمر لأنني اعتقدت أنه إذا لم أخبر أحدا فقد لا يكون الأمر صحيحا، ولكن في وقت لاحق من ذلك اليوم وجده **(Godfrey)** وتبين أن الحصان كان مسموما، قالت أمي: "لقد تقطعت بنا السبل، ماذا سيحل بنا الآن؟"[1]، حيث اعتادت والدتها ركوب خيلها كل صباح للتنفيس عن نفسها رغم ما واجهته من سخرية وازدراء من الناس، إلا أنها وجدت في ذلك مهربا من كل الظروف الكارثية التي حلت بهم، لكن الأمر لم يدم بسبب تسميم حصانها ما أجج خوفها من المصير المشؤوم الذي توعدهم به السكان المحليون.

استفاضت البطلة في الحديث عما واجهته وعائلتها من عنصرية وإساءة، تقول أثناء حديثها مع زوجها:

"–هل سمعت ما كانت تغنيه تلك الفتاة؟ قالت **(Antoinette)**.

–أنا لا أفهم دائما ما يقولونه أو يغنونه أو أي شيء آخر.

–كانت أغنية عن صرصور أبيض، هو أنا، هذا ما يطلقونه علينا نحن الذين كنا هنا قبل أن يبيعهم شعبهم في إفريقيا لتجار العبيد"[2]، حيث تدل هذه التسمية على مدى الاحتقار الذي يكنه السكان لها ولعائلتها، وعن كمية الضغينة التي يحملونها اتجاههم، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، حيث تم إضرام النار في بيتها ذات مساء أثناء تجمع العائلة هناك، ما الذي أدى إلى وفاة أخيها المريض وجنون أمها تماما، ما اضطرها إلى الانتقال لبيت عمتها والعيش هناك مع تواصل التنمر عليها بسبب حالة عائلتها المتردية، وقد نظرت العائلة إلى هذه الحوادث على أنها كراهية غير مبررة، يقول زوج والدتها: "يمكنهم أن يكونوا خطيرين

---

[1] Jean Rhys: Wide Sargasso Sea, p4

[2] Ibid, p76

وقساة لأسباب لن تفهمها"[1]، وكأن تلك القرون الطويلة من العبودية والظلم والقهر لم تكن كافية لتزيد من رغبتهم في الانتقام وإطلاق العنان لكل الحقد المتراكم عبر السنوات، وهذا ما رآه **فرانز فانون** مناسبا وهو الذي قال: "إن هذا العالم المضيق المزروع بأنواع المنع، لا يمكن تبديله إلا بالعنف المطلق"[2]، فالعنف حسبه مبرر في هذه الحالة لأنه مجرد رد فعل طبيعي على القهر والاضطهاد الاستعماريين، وأن إزالة الاستعمار تكون وحشية على قدر وحشيته وعنفه.

[1] Jean Rhys: Wide Sargasso Sea, p17

[2] فرانز فانون: معذبو الأرض، ص40.

3-البطريركية:

خاضت الرواية في السلطة الأبوية وتداعياتها بشكل مفصل، فالبطلة **(Antoinette)** امرأة خاضعة لزوجها وتسلطه عليها بداية بالجانب الاقتصادي؛ حيث تبين الروائية حقيقة القوانين الجائرة التي كانت تمنح كل ممتلكات المرأة لزوجها دون مساءلة، تقول في حوار دار بين **(Antoinette)** وخادمتها **(Christophine)**:

"-يجب أن تفهمي أني لست غنية الآن، وليس لدي أموال خاصة بي على الإطلاق، وكل ما أملك ينتمي إليه.

-' ما الذي تقولينه؟' سألتها بحدة.

-هذا هو القانون الإنجليزي"[1]، حيث ينص القانون على أن المرأة وممتلكاتها تابعة للرجل وله حرية التصرف فيها وفي أطفاله أيضا بصفته رب البيت دون قدرتها على الاعتراض، هذا ما يبقي على المرأة في مرتبة أدنى من الرجل كما يضمن خضوعها التام ويسهل استعبادها ويسد كل سبل حريتها ويسلبها حق تقرير مصيرها، ما يمنح في المقابل قوة أكبر للرجل ويضمن استعلاءه، وما هذا سوى نوع من أنواع هرمية السلطة؛ حيث يسعى الرجال إلى السيطرة على النساء كوسيلة للتغلب على شعورهم بالضعف أمام من هو أعلى منهم رتبة سواء أكان ذلك المستعمِر أم الأب أم حتى الرئيس في العمل، فيكون استضعاف المرأة بذلك شكلا من أشكال تحقيق الانتصار واسترجاع المكانة المسلوبة والتأكيد على القوة والرجولة.

تعتبر قضية الجنسانية كذلك من أهم الأمور التي خاضت فيها البطريركية، وذلك عن طريق تجريم المرأة في كل ما يتعلق بهذا الجانب من حياتها في مقابل منح الحرية التامة للرجل، حيث تعد عفة المرأة معيارا لأنوثتها ومكانتها في المجتمع، كما يمكن تعنيفها وحتى قتلها إذا ما خاضت في الأمور الجنسية ذاتها التي يقوم بها الرجل، في حين لا يتعرض هذا الأخير لأي مساءلة، بل على النقيض من ذلك، يتم الاحتفاء به وبفحولته، ويلاحظ هذا الأمر بشكل جلي في الرواية حيث يقول الزوج: "هل تظن أنني لا أعرف؟ إنها متعطشة لأي

[1] Jean Rhys: Wide sargasso sea, p83

شخص –وليس لي...سوف تسدل شعرها الأسود وتضحك وتتملق، (فتاة مجنونة، لن يهمها من تحب) سوف تتأوه وتبكي وتعطي نفسها كما لن تفعل ولن تستطيع أي امرأة عاقلة"[1]، حيث يتهمها بالفجور وإقامة علاقات غير شرعية مع أي أحد لأنها امرأة من دماء غير نقية، ولا ترقى لمستوى النساء الإنجليزيات الراقيات، في حين أنه هو الذي أقام علاقة مع الخادمة أمام غرفة زوجته دون أي اعتبار لها أو لمشاعرها، في تجسيد واضح لازدواجية المعايير التي تمنح الرجل حريته الجنسية الكاملة وتتهم المرأة دون أدنى دليل يذكر.

تظهر قوة الرجل وممارسته للسلطة كذلك في سعيه الحثيث لتغيير هويتها، حيث عمد إلى تغيير اسمها محاولة منه لوضعها في صورة امرأة أوروبية حسب أهوائه، تقول الرواية في حوار دار بينهما:

"–هل ستتمنى لي ليلة سعيدة؟

–بالتأكيد سأفعل ذلك، عزيزتي **(Bertha)**.

–'لست **(Bertha)** الليلة' قالت.

–بالطبع، في هذه الليلة دون كل الليالي، يجب أن تكوني **(Bertha)**.

–قالت: كما شئت"[2]، حيث عمل جاهدا على طمس كيانها وهويتها، ورغبة منها في نيل حبه ورضاه، انصاعت له دون مقاومة تذكر، لأنه من واجب الزوجة أن تطيع الرجل حتى في الأمور التي تخصها لوحدها، كما أنه وعن طريق تغيير اسمها جعلها ملكية خاصة به يتحكم بها كيفما يشاء، يقول: "كائن تافه وسخيف، مخلوقة للحب؟ نعم، لكن لن يكون لها حبيب، لأنني لا أريدها، ولن تحظى بآخر"[3]، فهو يعلم رغبتها المستميتة في الشعور بحبه وتقبله لها، لكنه يستغل الأمر ليزيد من طغيانه، فلن يمنحها الحب الذي تتمناه، ولن يعتقها لتتزوج بآخر، بل سيبقي عليها حبيسة العلية إلى غاية جنونها.

---

[1] Jean Rhys: Wide Sargasso sea, p130

[2] Ibid, p106

[3] Ibid, p131

يعد الترحيل القسري كذلك من الأمور التي لجأ إليها الزوج لإثبات قوته، حيث عمد بتصرفاته إلى جعلها في حالة دائمة من الاغتراب، تقول: "لقد أحببت هذا المكان وأنت جعلته مكروها لدي، كنت أعتقد أنه إذا ساء كل شيء في حياتي فهو ما سيتبقى لي، والآن أفسدتَه، إنه مجرد مكان آخر أنا تعيسة فيه"[1]، حيث أحبت **(Antoinette)** مدينتها وشعرت بالراحة فيها، لكن زوجها وبتصرفاته المشينة وخيانته لها في بيت الزوجية أمام أعينها، جعله مدعاة للحزن والتعاسة، وهو ما سعى إليه منذ البداية، يقول: "قالت إنها تحب هذا المكان، وهذا آخر ما ستراه منه"[2]، حيث علم أنها تحب بلدها وأن ترحيلها إلى إنجلترا سيؤدي إلى اكتئابها، لكنه تعمد ذلك حتى يقتلعها من جذورها ويضعها في غربة دائمة، هذه الغربة التي تؤدي إلى موتها في النهاية.

هذا وقد تعمد الزوج ترحيل زوجته إلى بيته المسمى **(Thornfield hall)** والذي يعني حقل الأشواك، هذه التسمية التي توحي بطابعه القوطي المخيف، وهو مقر حبس **(Antoinette)**، وقد وصفته **(Charlotte Brontë)** في روايتها **(Jane Eyre)** بقولها: "قصر **Thornfield**، هذا المكان الملعون، خيمة **(Achan)***، هذا السرداب المستبد الذي يقدم رعب الموت الحي لضوء السماء المفتوحة، هذا الجحيم الحجري الضيق، مع شيطانه الحقيقي الوحيد، أسوأ من فيلق من الشياطين الذين نتخيلهم"[3]، يدل هذا الوصف على فظاعة ذلك المكان ومدى الرعب الذي يوحي به والاضطراب الذي يبثه في النفوس، كما يدل على حالة الخوف التي شعرت بها البطلة بعد انتقالها من جزر الهند الغربية الملونة والبهيجة إلى هذا المكان الموحش الذي يهابه الجميع، كل هذا رغبة من زوجها في قمعها وابعادها عن كل مصادر سعادتها.

---

[1] Jean Rhys: wide sargasso sea, p115

[2] Ibid, p131

* Achan أو عخان هو شخصية مذكورة في الكتاب المقدس، من قبيلة يهوذا، قام بأخذ أشياء محظورة وخبأها في خيمته وذلك أثناء غزو بني إسرائيل لأريحا، هذا ما أدى إلى غضب الله وانهزام إسرائيل في معركة عاي، وتعتبر تلك الخيمة رمزا لعواقب الجشع والخيانة والخداع.

[3] Charlotte Brontë: Jane Eyre vol II, JM Dent and company, UK, no ed, 1893, p84

تخوض الروائية في جانب آخر غالبا ما يتم إغفاله أثناء الحديث عن السلطة الأبوية، ألا وهو معاناة الرجل في حد ذاته، وذلك لأن هذا النظام المستبد لا يكتفي بقهر المرأة فقط بل يضع شروطا ومقومات تعجيزية للرجل، تجعل منه في حالة دائمة من المشقة، وهذه هي حال الزوج الذي حرم من حقه في ثروة العائلة وتلقى الكره من والده، يوجه رسالة له ويقول: "أبي العزيز، لقد تم دفع الثلاثين ألف جنيه لي دون سؤال أو شرط، ولم يتم وضع أي بنود لها (وهذا ما يجب رؤيته). صارت لي كفاءة متواضعة الآن، لن أكون عارا عليك أو على أخي العزيز الابن الذي تحبه أبدا، لا رسائل توسل ولا طلبات سيئة، ولا أي من المناورات الخفية الخسيسة التي يقوم بها الابن الأصغر، لقد بعت روحي أو بعتها أنت، وبعد كل هذا، هل هي صفقة سيئة إلى هذا الحد؟ يقال إن الفتاة جميلة، هي جميلة ومع ذلك..."[1]، تبين هذه الرسالة حجم المعاناة التي يمر بها الابن مع والده الذي يفضل ابنه الأكبر لدرجة حرمان الأصغر من كل الأموال وإجباره على الزواج من فتاة لا يعرفها ولا يحبها حتى ينال ثروتها فقط، كما تظهر جهوده الحثيثة في نيل رضا والده وجعله فخورا به وبالأموال التي استطاع تحصيلها من زواجه الذي كرهه لدرجة اعتباره بيعا لروحه، حيث وقع هذا الابن في فخ الزواج المدبر مثله مثل النساء المجبرات، يقول: "كان كل شيء زاهيا للغاية وغريبا جدا، لكنه لم يكن يعني شيئا بالنسبة لي، ولا هي، الفتاة التي كنت سأتزوجها، عندما التقيتها أخيرا، انحنيت وابتسمت وقبلت يدها ورقصت معها، لقد لعبت الدور الذي كان من المتوقع أن ألعبه"[2]، حيث كان زواجه مجرد لعبة دبرها الأب واضطر الابن أن يتماشى معها رغم كرهه لذلك، لأنه لا يستطيع أن يعارض والده وكل هذا راجع للقوانين البطريركية التي تمنح الوالد حق التصرف في أبنائه بمشيئته.

كما تحدث الزوج المجبور عن طفولته وما تعرض له من تعسف فقال: كم كان عمري عندما تعلمت إخفاء ما أشعر به؟ طفل صغير جدا، ست سنوات، أو خمس، وحتى قبل ذلك، تم إخباري أن ذلك ضروري، ودائما ما قبلت ذلك الرأي"[3]، ما يعني أنه قد تم قمعه وإسكات

---

[1] Jean Rhys: Wide Sargasso Sea, p49

[2] Ibid, p55

[3] Ibid, p77

صوته ومنعه من التعبير عن حاجياته بسبب تسلط والده، فهو ضحية للبطريركية مثل النساء المضطهدات تماما، لكن في محاولاته لاسترداد السلطة، يضع اللوم على زوجته ليتحول بذلك من ضحية إلى ظالم ويكون نسخة أخرى عن والده.

4-صوت الهامش وإزالة الاستعمار:

تعد الرواية بأكملها نوعا من أنواع الرد على وجهة النظر المركزية التي جسدتها **(Brontë)** في رواية **(Jane Eyre)**، حيث نجحت الروائية في منح صوت لشخصية مهمشة تم تكميم صوتها واعتبارها "**آخر**"، وهي **(Bertha Mason)** زوجة **(Edward Rochester)** المرأة المجنونة التي وقفت عائقا في سبيل سعادة البطلين، تصفها **(Brontë)** فتقول: "في الظل العميق من أبعد طرف في الغرفة، ركض كائن ذهابا وإيابا، لا يمكن للمرء أن يعرف ما هو سواء أكان وحشا أم إنسانا، زمجر وهو يركض على أطرافه الأربعة، كان يجري ويزمجر مثل حيوان بري غريب، لكنه كان مغطى بالملابس وكمية من الشعر الداكن والأشيب الأشعث كالعرف، تخفي رأسه ووجهه"[1]، حيث يلاحظ من خلال هذا الوصف تجسيد الزوجة على هيئة حيوان بري غريب وخطير، واللافت للانتباه هو استخدام الرواية للضمير **(It)** الذي يستعمل للإشارة إلى غير العاقل، ما يعني أنها كانت مجرد وحش يقق في طريق السعادة والسلام الأبديين لـ **(Jane)** و**(Edward)**.

وهكذا جاءت رواية **بحر سارغاسو الواسع** لتحتفي بهذه الزوجة وتضعها في المركز عوض الهامش، أين تم الاهتمام بظروفها ومنحها الصوت والمساحة الكافية للتعبير عما مرت به من معاناة أدت بها إلى الجنون، حتى تبين أن السبب ليس دمها الهجين كما ادعى زوجها وإنما إساءته لها، كما تم التأكيد على أن للحقيقة وجهات نظر متعددة عوض المركزية التعسفية، يقول الزوج في حوار مع **(Antoinette)**:

"-هل هناك جانب آخر؟" قلت.

-هناك دائما الجانب الآخر، دائما!"[2]، في إشارة إلى تعدد وجهات النظر والحقائق للتخلي عن المركزية والسعي إلى الاهتمام بالرأي الآخر.

---

[1] Charlotte Brontë : Jane Eyre vol II, p74

[2] Jean Rhys : Wide Sargasso sea, p99

هذا وقد استخدمت الرواية وسائل عديدة لاسترجاع صوت **(Antoinette)** الذي سلبه الزوج المتعسف، بداية بعدم منحه اسما أو أي صفات جسمانية محددة تميزه عن غيره، حيث تم تغييب هويته تماما كرد على التغييب المتعمد لـ**(Antoinette)** في رواية **(Jane Eyre)**، ويتم الاستدلال على هويته عن طريق إشارات عابرة لرواية **(Bronté)** وقصر **(Thornfield hall)** الذي امتلكه **(Edward Rochester)**.

كما قسمت الرواية إلى ثلاثة أجزاء تبادل فيها الزوجان السرد؛ حيث تقوم **(Antoinette)** بسرد الجزء الأول والأخير، في حين يقوم هو بسرد الجزء الثاني، على أنها تتحدث أيضا وتسرد عديد الأحداث في هذا الجزء كذلك، ما يعني تغليب صوتها على صوته حتى صار حديثه مجرد كلام عابر مقابل كل ما تقوله هي، ويظهر في هذا حق الرد ومنح الصوت للهامش المقموع كي يعبر عن نفسه بلسانه بعيدا عن الإملاءات المركزية، ما يعني أن الزوجة في هذه الرواية تسترد حق الكلام الذي فقدته في رواية **(Brontë)** لتذكر كل الأسباب التي أدت بها محبوسة في العلية، وتدحض الاتهامات الزائفة بأن جنونها راجع لأصلها الهجين ودمها غير النقي.

تحمل الرواية نزعة تحررية ترمي إلى تحطيم الهيمنة الإنجليزية على جزر الهند الغربية والسعي إلى إبراز الذات، وذلك لأن الاستعمار فعل عنيف وأينما وجد الاضطهاد وجدت المقاومة، ويظهر ذلك في مواقف متعددة على طول الرواية، منها قول الزوج: "كان هنالك رف كتب مصنوع من ثلاث ألواح خشبية معلقة معا فوق المكتب، نظرت إلى الكتب فرأيت قصائد **(Byron)** وروايات **(Sir Walter Scott)** و **(Confessions of an opium eater)** *، وبعض المجلدات البنية المتهالكة، وعلى الرف الأخير حياة ورسائل...والباقي أُكل"[1]، فاندثار هذه الكتب التي تعد من روائع الأدب الإنجليزي دلالة على اندثار الثقافة الإنجليزية في جزر الهند الغربية، هذه المؤلفات التي يحتفى بها وبمؤلفيها في

* كتاب اعترافات آكل أفيون إنجليزي لـ **Thomas De Quincey**.

[1] Jean Rhys: Wide sargasso sea, p54

إنجلترا فقدت مكانتها العظيمة وأهميتها الكبيرة وبدأت في التداعي تماما كما حدث لمزارع السكر بعد تحرير العبيد، في إشارة واضحة لزوال الهيمنة الإنجليزية في المنطقة.

تتجلى إزالة الاستعمار كذلك فيما فعلته **(Antoinette)** في النهاية عندما قامت بإضرام النار في المنزل، فكان موتها بذلك نوعا من المقاومة والتخلص من القيود الاستعمارية والعودة إلى أصلها وذاتها بعيدا عن إنجلترا التي لم تستطع تقبلها وهي التي تقول: "أفتح الباب وأمشي في عالمهم، وكما علمت دائما، هو مصنوع من الورق المقوى، لقد رأيت ذلك من قبل في مكان ما، هذا العالم الورقي حيث كل شيء ملون بالبني أو الأحمر الغامق أو الأصفر، أين لا يوجد أي ضوء"[1]، فعلى عكس بلادها البهيجة الملونة، كانت إنجلترا عالما مظلما يثير الكآبة، وهذا التصوير ما هو إلا نوع من الاحتفاء بالذات والأرض لمواجهة الاستعمار.

هذا ومثلت الخادمة **(Christophine)** قوة لا يستهان بها في مواجهة المستعمِر، وهي التي استطاعت الوقوف في وجه الزوج ومواجهته بظلمه لـ **(Antoinette)** دون خوف، تقول الرواية في حوار دار بينهما:

"–سأستدعي الشرطة، يجب أن يكون هناك بعض من القانون والنظام حتى في هذه الجزيرة المهجورة"

"قالت: لا توجد شرطة هنا، ولا عصابة ولا سلاسل، ولا آلة دهس، ولا سجنا مظلما أيضا، هذا بلد حر وأنا امرأة حرة"[2]، حيث ذكرته بأن زمن العبودية ولى، وأن كل وسائل الاضطهاد السابقة لم تعد تجدي نفعا لأنها نالت حريتها، وقد قاومته بشراسة حتى اعترف بقوتها وقال: عندما نظرت إليها رأيت قناعا على وجهها وكانت عيناها شجاعتين، علي أن أعترف أنها كانت مقاتلة"[3]، فهي لم تستسلم له ولا لتهديداته بل واجهته بشجاعة في سبيل حماية

---

[1] Jean Rhys: wide sargasso sea, p144

[2] Ibid, p126

[3] Ibid, p127

(Antoinette) التي ضعفت أمامه، معبرة بذلك عن المرأة وشجاعتها ودفاعها عن حقوقها رغم ما يعترضها من اضطهاد.

كما كانت **(Christophine)** من نصح **(Antoinette)** بضرورة الاستقلالية المالية حين قالت: "كل النساء من كل الألوان، لا شيء سوى حمقاوات، لدي ثلاثة أطفال، واحد منهم يعيش في هذا العالم، ولكل منهم أب مختلف، لكني أشكر الإله فلا زوج لدي، أحتفظ بأموالي ولا أعطيها لأي رجل معدوم القيمة"[1]، مؤكدة بذلك على حرية المرأة في التصرف في أموالها وعدم الاعتماد على الرجل، لأن ذلك سيقيد حريتها ويجعل منها مجرد تابع له ولرغباته فقط.

هذا وقد استطاعت هذه الخادمة أن تحتل المركز وتزيح السلطة الاستعمارية من خلال حديثها عن إنجلترا واستخفافها بها، تقول أثناء حديثها مع **(Antoinette)**:

-" قالت **(Christophine)** التي كانت تراقبني: "إنجلترا، هل تؤمنين بوجود ذلك المكان؟

-كيف يمكنك أن تسألي هذا السؤال؟ تعلمين أنها موجودة.

-أنا لم أر المكان اللعين أبدا، كيف لي أن أعرف؟

-هل تصدقين الآن بوجود أن هناك دولة اسمها إنجلترا؟

-رمشت ثم أجابت بسرعة: أنا لا أقول إني لا أصدق، أقول إني لا أعرف، أنا أعرف ما أراه بعيني ولم أرها أبدا، ثم إني أسأل نفسي هل هذا المكان كما يخبروننا؟ البعض يقول شيئا، فيما يقول البعض الآخر شيئا مختلفا، سمعت أنه بارد لدرجة تجمد عظامك، ويسرقون فيه أموالك، إنهم أذكياء مثل الشيطان، لديك مال في جيبك ثم Bam! لا مال، لماذا تريدين الذهاب إلى هذا المكان السارق والبارد؟ إذا وجد هذا المكان حقيقة، فلن أراه أبدا، هذا شيء مؤكد"[2]، يبين هذا المقطع انقلاب الموازين كليا، فطالما كانت الدول المستعمرَة هي الخاضعة للتشويه من قبل السلطات المركزية التي تسعى إلى رسمها بأبشع الطرق خدمة لأجنداتها

---

[1] Jean Rhys: wide sargasso sea, p83

[2] Ibid, p85

الاضطهادية، لكن الرواية أعطت الصوت للخادمة حتى تنتقد إنجلترا، هذه القوة الاستعمارية العظمى التي دائما ما صُورت على أنها مركز الحضارة والرقي، بل وصل الأمر بها حد نفي وجودها أصلا وعدم الاعتراف بها ملغية بذلك كيانها تماما، كما لجأت **(Christophine)** إلى انتقاد سكان إنجلترا ووصفهم باللصوص، ويأتي هذا على النقيض من الخطابات الاستعمارية التي صورت السكان الأصليين للمستعمرات على أنهم عصبة من الوحوش والمتخلفين المحتاجين إلى وصايتها أو ما يسمى "بعبء الرجل الأبيض"، نافية عنهم كل مظاهر الثقافة والتحضر، فكان حديث الخادمة بذلك نقدا للمركز من موقع الهامش واستردادا للصوت المكتوم، ونزعا كليا لسلطة الاستعمار.

5-الفوقية الأوروبية والصور النمطية:

تخوض الرواية في موضوع النزعة الاستعلائية الأوروبية لتؤكد على مبدأ النظرة الدونية التي يحملها الأوروبي لكل ما هو مختلف عنه، هذه النظرة الناجمة عن الإيمان المطلق بفوقية الرجل الأبيض الأوروبي تحديدا وأنه أساس الرقي والحضارة، وأن كل ما يختلف عنه لا يرقى لينال المركز أو الاستحقاق اللازمين، الأمر الذي ولد تمييزا ثنائيا تحدث عنه **إدوارد سعيد** بإسهاب وقال: "إن الاسم الوطني الثقافي الكبير للثقافة الأوروبية على أنها المعيار الممتاز حمل معه زمرة مرعبة من التمييزات بين ما لنا وما لهم، بين الملائم وغير الملائم، بين الأوروبي وغير الأوروبي، وبين الأعلى والأدنى"[1]، فكل ما يأتي من ثقافة المستعمِر هو النموذج الأمثل وكل ما يخالفه هامش مضطهد وسخيف، ويلاحظ هذا في الرواية بوضوح فيقول: "أضافت أن **(Daniel)** كان رجلا متفوقا جدا، دائما ما يقرأ الكتاب المقدس، وأنه عاش مثل الناس البيض"[2]، و**(Daniel)** هو أحد أقارب **(Antoinette)**، ادعى أنه أخوها غير الشقيق وبعث رسائل إلى الزوج كي يخبره أنها امرأة مجنونة خدعته للزواج منها، وقد صدقه الزوج لأنه رجل متفوق يعيش مثل الأوروبيين، مما يعني أن مصداقيته الكبيرة راجعة لتخليه عن أصله واتخاذه البيض مثلا للعيش السليم.

كما تظهر النظرة الدونية للغير من خلال استخفاف زوج **(Antoinette)** بثقافة السكان المحليين، يقول:

"-قهوتها لذيذة لكن لغتها فظيعة، كما يجب عليها أن تحمل فستانها، لا بد وأنه متسخ للغاية بسبب سحب أمتار منه على الأرض."

"-قالت **(Antoinette)**: عدم حمل الملابس من علامات الاحترام، كما يفعلون ذلك في أيام الأعياد أو عند الذهاب إلى القداس"[3]، فتحامله على السكان الأصليين والسود واحتقاره لهم منعاه من رؤية الحقيقة وأن ما قامت به الخادمة **(Christophine)** ما هو إلا احترام

---

[1] إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، ص19.

[2] Jean Rhys : Wide Sargasso sea, p92

[3] Ibid, p62

له ولزوجته، لكنه تقزز من المنظر لضيق أفق نظره وتجاهله للثقافات الأخرى التي لا ترقى في نظره لمستوى الثقافة الإنجليزية الراقية، كما يبين ميوله العنصرية من خلال تعجبه من علاقة زوجته بالخادمة فيقول:

"–لماذا تعانقين وتقبلين **(Christophine)**؟

–ولم لا؟

–أقول: أنا لن أقوم بمعانقتهم ولا تقبيلهم، لن أستطيع"[1]، فعلى الرغم من انتهاء العبودية واعتبار السود أحرارا لهم من الحقوق والواجبات ما للإنسان الأوروبي، إلا أن عنصريته الدفينة لم تسمح له بالاقتراب منهم ولا حتى معاملتهم كما يعامل البشر الآخرون، ما يبين حجم الفوقية التي يحملها الإنجليزي ضد بقية البشر.

تظهر النزعة التحاملية في الرواية كذلك من خلال كره الزوج للبلاد وتاريخها وثقافاتها وكل ما تزخر به، يقول: "لقد سئمت من هؤلاء الناس، كرهت ضحكاتهم ودموعهم، وتملقهم وحسدهم، وغرورهم وخداعهم، وكرهت المكان، كرهت الجبال والتلال، والأنهار والمطر، كرهت غروب الشمس كيفما كان لونه، كرهت الجمال والسحر والسر الذي لن أعرفه أبدا، كرهت اللامبالاة والقسوة اللتان كانتا جزءا من الجمال، وفوق كل شيء كرهتها هي، لأنها تنتمي إلى السحر والجمال"[2]، يدل هذا على حقده اتجاه السكان والأرض وكل ما تزخر به من جمال، كما يتعجب في الآن ذاته من الناس وقسوتهم اتجاهه متناسيا أن أسباب ذلك تعود إلى الاستعمار البريطاني وما عاثه من فساد، وأنه وشعبه هم الظالمون المعتدون على الأرض والسالبون لخيراتها، فهو يلوم بذلك الضحايا على كرههم للمستعمِر رغم ما عاشوه من ويلات الظلم والاضطهاد.

هذا وقد مثل زواج **(Antoinette)** من الرجل الإنجليزي نوعا آخر من الاستعمار، وذلك لأن العلاقة بينهما كانت علاقة مسيطر بخاضع، حيث صارت من ممتلكاته ليتحكم فيها

---

[1] Jean Rhys : Wide sargasso sea, p67-68

[2] Ibid, p136

وفي أموالها وحتى هويتها، كما أنه مثّل الصورة النمطية للمستعمِر بشكل واضح؛ وذلك من خلال كرهه الأرض واستفادته من خيراتها، وكرهه لزوجته ودمها الهجين ووضاعة أصلها من جهة وطمعه في ثروتها ونسبها لنفسه من جهة أخرى، حيث انتهى هذا الاستعمار بثورتها عليه وتخلصها من القيود المفروضة عليها واختيارها الموت بدل العيش سجينة في علية منزله.

هذا وتتخلل الرواية عديد من الصور النمطية التي ترسخ لكثير من الأفكار المغلوطة التي مرت دون مساءلة أو نقد، خاصة فيما يتعلق بتصوير النساء السوداوات واعتبارهن مجرد كائنات جنسية تلبي الرغبات الذكورية، ويظهر ذلك في الرواية مع الخادمة **(Amélie)**، يقول الزوج: "كنا نضحك حين سحبتها إلى جانبي، هذا أكثر ما أتذكره عن ذلك اللقاء، لقد كانت مرحة جدا وطبيعية جدا، ولا بد أنها منحتني شيئا من ذلك المرح لأنني لم أحظ بلحظة ندم واحدة، ولم أكن متشوقا لمعرفة ما يحدث خلف الحاجز الرقيق الذي يفصلنا عن غرفة نوم زوجتي"[1]، فعلى الرغم من امتعاضه وتقززه من السكان السود إلا أنه لم يتردد في إقامة علاقة مع الخادمة أمام غرفة زوجته، كما أن الخادمة لم تتوان في تسليم نفسها له بسهولة تامة، ما يعطي الإيحاء بأن النساء السوداوات جميعهن كائنات مفعمة الجنسية باحثات عن المتعة لا غير، وهي إحدى الصور النمطية المشينة التي غالبا ما ترتبط بهن، يؤكد على هذا فيقول: "شعرت بالرضا والسلام، لكن ليس بالبهجة كما فعلت هي، أنا أقسم أني لم أشعر بالبهجة، لم أرغب في لمسها وهي تعلم ذلك"[2]، فهو يصرح أنه استخدمها كوسيلة لإبراز قوته فقط ولم يرغب بها حقيقة، وأنها كانت على علم بذلك لكنها انصاعت له على الرغم من ذلك، لأنها تطارد المتعة فقط دون كرامة، كما يقول: "أرادت الذهاب إلى **(Rio)**، هناك رجال أثرياء في **(Rio)**"[3]، في إشارة إلى أنها مجرد مومس تبيع جسدها مقابل المال، وهذا ما استنكرته **(Gayatri Spivak)** التي اعتبرت أن هذه الرواية مجرد نص أدبي لصالح البيض على حساب سكان المستعمرة ومعاناتهم، تقول: "إنها رواية

---

[1] Jane Rhys: wide sargasso sea, p109

[2] Ibid, p109

[3] Ibid, p110

تعيد كتابة نص إنجليزي أساسي ضمن التقاليد الروائية الأوروبية لصالح الكريول البيض بدلا من السكان الأصليين"[1]، لكن الأمر يختلف عما ذهبت إليه **(سبيفاك)** وذلك لأن الكراهية الموجهة ضد السكان الأصليين ما هي إلا تجسيد لكراهية البطلة لذاتها وعدم تقبلها لهجنتها، والدليل على ذلك هو خوفها من تحول شعرها إلى اللون الأسود عوض الشقار الذي ميزها وهي صغيرة، وكذلك رؤيتها لصديقتها **(Tia)** عند إضرام النار وتوجهها نحوها وكأنها عادت إلى ذاتها وإلى أصلها وثقافتها، وذلك لأن الترحيل واختلاط الثقافات يؤثر على الإنسان سواء أكان مستعمِرا أم مستعمَرا، وهذه الهجنة هي التي تحدث شرخا في الهوية يضيع فيه الإنسان حين لا يعرف الأصل الحقيقي لذاته، وعليه ينطبق هذا الأمر على الروائية **(Jean Rhys)** لأنها عاشت الظروف ذاتها التي عاشتها **(Antoinette)**، ومنه فإن النص لم يكن لحساب الكريول البيض على السكان الملونين وإنما كان ضياعا لحظيا ومقتا للذات، على أن الروائية استدركت الأمر في النهاية حينما تخلصت من السجن الإنجليزي واتجهت نحو صديقتها السوداء.

[1] Gayatri Chakravorty Spivak: three women's texts and a critique of imperialism, critical inquiry, vol 12, race writing and difference, 1985, p253

خاتمة

توصل التمعن في ظاهرة ما بعد الحداثة وتمظهراتها المختلفة في ميدان الأدب والرواية على وجه التحديد إلى جملة من النتائج يمكن إجمالها في:

- عملت الكنيسة الكاثوليكية على تغييب وتهميش العقل في العالم الغربي لقرون طويلة بغية التحكم في زمام السلطة وتجنب التمرد، فكانت الحداثة أقوى رد فعل على ذلك القمع.
- اعتمدت الحداثة على العقل لبناء مجتمع جديد يحتفى فيه بالتقدم والتطور واستعادة الحريات المسلوبة، في قطيعة تامة مع مجتمعات العصور الوسطى وظلامها.
- وقعت الحداثة في مأزق الاعتماد التام على العقل والذي أوصل العالم إلى خطر الفناء النووي والحروب والدمار، لتتحول وعود الحريات والتطور إلى حروب عالمية دامية هددت الوجود الإنساني.
- ولدت ما بعد الحداثة من رحم المعاناة والدمار، فقالت بالعبث والشك في كل المسلمات، وتقويض كل المركزيات التي قام عليها العالم سابقا، هذه المركزيات التي أثبتت فشلها الذريع في حل مختلف المشكلات الإنسانية.
- تحمل ما بعد الحداثة في طياتها كثيرا من الصدام والشقاق الناجمين عن الظروف المتردية التي شهدها العالم مطلع القرن العشرين.
- عمدت ما بعد الحداثة إلى مساءلة كل الأنظمة الحداثية الإقصائية، والاحتفاء بالاختلافات والثقافات الهامشية ومنحها حق الصدارة.
- سعت ما بعد الحداثة إلى تقويض العقل ومكانته، ومع ذلك لا يمكن نزع صفة العقلانية عنها، إذ أنها طالبت بالحفر في مناطق مستبعدة من النشاط العقلي وتوسيع إمكانياته للاحتفاء بالاختلافات.
- كان **لنيتشه** الدور المحوري في ميلاد ما بعد الحداثة وذلك عن طريق فلسفته العدمية التي قالت بموت الحقيقة المطلقة التي سعت الحداثة جاهدة إلى الوصول إليها، ثم تبعته مجموعة من الفلاسفة من أمثال **ميشال فوكو وجاك دريدا** اللذان عمدا إلى تفكيك الخطابات المركزية والاهتمام بالجماعات المهمشة.

- دعا **فرونسوا ليوتار** إلى تقويض ما أسماه بالسرديات الكبرى التي كانت أساس المشروع الحداثي، ونزع هالة القداسة عنها وتعويضها بالسرديات الصغرى والاهتمام بالتعددية الثقافية.
- يعد موت الفاعل من أهم ركائز ما بعد الحداثة، حيث مات الإنسان وتشظت هويته في انعكاس واضح للضبابية التي يمر بها العالم.
- احتفت ما بعد الحداثة بكل أنواع المتع، فجاء الاهتمام بالابتذال في رد فعل عنيف على الصرامة التي أقرتها الحداثة، كما ألغت الحدود الفاصلة بين الثقافتين الرفيعة والشعبية وقالت بهجنة ثقافية بعيدة عن كل أنواع الإقصاء.
- تحلل مفهوم الحقيقة المطلقة في مجتمع ما بعد الحداثة، وسيطرت الصورة وتجاوزت الواقع القديم بمساعدة وسائل الإعلام والاتصال منتجة بذلك واقعا فائقا يحكمه الزيف والمثالية.
- ترجع الزيادة الملحوظة في نسبة الاستهلاك في مجتمع ما بعد الحداثة إلى اللذة الوهمية التي تأسر الإنسان في حلقة مفرغة من الاستهلاك الدائم بعيدا عن الحاجة.
- تعد الرواية الجديدة من أهم الأشكال الأدبية المرسخة لمبادئ ما بعد الحداثة، وذلك لما فيها من عبث وعدمية يعكسان بوضوح حالة الإنسان خلال القرن العشرين.
- غيرت الرواية الجديدة من البنية التقليدية الروائية كالشخصيات التي صارت أرقاما أو حروفا، كما استغنت عن التسلسل الزمني المنطقي للأحداث، واعتمدت عنصر الوصف بشكل مكثف حتى صار عنصرا مولدا للحدث.
- تعد رواية الغيرة لكاتبها **ألان روب غرييه** من الروايات التأسيسية في ميدان الرواية الجديدة وذلك لما استخدمته من وسائل مغايرة لما هو معهود، الأمر الذي لم يكن مستساغا لدى كثير من النقاد والدارسين.
- تندرج رواية التحول **لميشيل بوتور** ضمن تيار الرواية الجديدة رغم بنيتها الروائية التقليدية وذلك لما فيها من انعكاس ذاتي يحيل على عملية تكوين النص الأدبي ويكسر الإيهام بالواقعية.

- سعت الرواية الجديدة إلى إشراك المتلقي من خلال فتح النص على تعددية التأويل فصار القارئ عنصرا فعالا في العملية الإبداعية، كما تم تقويض السلطة التي امتلكها المؤلف خلال فترات سابقة.
- سعت ما بعد الحداثة إلى إعادة قراءة التاريخ ومساءلته والكشف عن المضمر فيه وإعادة كتابته بما يلائم التوجهات الجديدة الرامية إلى إدماج المهمشين والمقموعين.
- استبدل رواد ما بعد الحداثة الميتاقص التاريخي بالرواية التاريخية، وذلك لاعتماد هذه الأخيرة على عنصر التاريخ الذي فقد مصداقيته، وهكذا كان الميتاقص التاريخي الذي وظف التاريخ في الأعمال الأدبية بغية مساءلته والابتعاد به عن التعصب والمركزية.
- جاءت رواية امرأة الملازم الفرنسي **لجون فاولز** كي تسلط الضوء على جوانب مسكوت عنها من التاريخ الفيكتوري، ولتحطم هالة المثالية التي أحاطت بذلك العصر وذلك عن طريق كشف ما اعتراه من نفاق ديني وفساد سياسي وصراع طبقي.
- وظف الميتاقص التاريخي التناص كعنصر أساس في الأعمال الأدبية وذلك لدحض الفكرة الحداثية القائمة على الأصالة مبدأ في الإبداع، وهو ما يظهر جليا في رواية **فاولز** بداية من التناص مع شكل الرواية الفيكتورية وصولا إلى توظيف نصوص أدبية وحتى دينية على طول الرواية.
- كانت السخرية من بين أهم العناصر التي اعتمدها الميتاقص التاريخي، وذلك لقدرتها الكبيرة على النقد وتسليط الضوء على مواطن النقص، وهو ما يمكن استشفافه بوضوح في رواية **فاولز** التي مثلت نسخة ساخرة عن الرواية الفيكتورية، وجاء ذلك على عدة مستويات منها تعدد النهايات والسراد والمفارقات التاريخية وغيرها.
- صاحبت تيارات عديدة ما بعد الحداثة واستفادت من طروحاتها وعلى رأسها ما بعد الكولونيالية التي سعت إلى منح حق الرد لسكان المستعمرات للتعبير عن معاناتهم مع الحركات الاستيطانية، كما رمت إلى إعادة قراءة الخطابات الاستعمارية الاضطهادية واستبدال الهامش بالمركز.

- قامت نظرية ما بعد الكولونيالية على يد ثلة من أبناء المستعمرات الذين درسوا بالخارج وتفطنوا إلى حقيقة هذه القوى المركزية وما عاثته من فساد في أوطانهم.
- تعرض سكان المستعمرات إلى تكميم أفواه ممنهج من قبل السلطات الاستعمارية، وهو ما سعى رواد ما بعد الكولونيالية إلى فضحه واستعادة حق التعبير عن مجتمعاتهم.
- جاءت حركة النسوية وما بعدها لتعيد الاعتبار للمرأة والدفاع عن حقوقها الضائعة ضد السلطة البطريركية التي مجدت الرجل الأبيض واضطهدت المرأة وعنفتها وقلصت دورها إلى مجرد جسد متاح خدمة الرجل.
- تعد قضية الجنس والجندر من بين أهم القضايا التي أولتها ما بعد النسوية اهتماما خاصا، وهي القضية الرامية إلى تقويض مفهوم الأنوثة التقليدي وفتحه على مجالات أوسع وأشمل.
- سعت رواية **بحر سارغاسو الواسع** إلى الرد على كتابات المركز من خلال التعبير عن قضايا المرأة المهمشة في مجتمعات ما بعد الاستعمار والآثار الوخيمة الناجمة عن ذلك.
- تخوض الرواية في قضية تشظي الهوية وسيولتها وما يمكن لهذا الضياع الهوياتي أن يحدثه في نفس الإنسان واستحقاقه ومكانته.
- صورت الرواية مظاهر العنف المختلفة، والتي تتراوح من العنف المسلط ضد المرأة، إلى ذلك الموجه ضد المستوطنين الذين تم التخلي عنهم من طرف السلطات الاستعمارية.
- حاولت الروائية **جين ريس** إعطاء صوت للهامش بعيدا عن الإملاءات المركزية، وكذلك استعادة الهويات الضائعة في الخطابات الرسمية.
- فضحت الرواية الصور النمطية المرسخة ضد السود، كما دعت إلى إزالة الاستعمار والسعي إلى التحرر من القيود البريطانية القمعية واستعادة الذات.

هذا وعلى الرغم الجهود المبذولة لإتمام هذا البحث، فمن المؤكد أنه ما زال بحاجة إلى إضاءات في جوانب أخرى وذلك لشساعة ما بعد الحداثة وكذلك تعدد النماذج الروائية

العالمية، ومع ذلك يرجى أن تكون هذه الدراسة إضافة قيمة ينتفع بها طلاب العلم والمعرفة، ولله الحمد والمنة على توفيقه وهديه.

ملاحق:

1-آلان روب جرييه

2-ملخص رواية الغيرة

3-ميشال بوتور

4-جون فاولز

5-ملخص رواية امرأة الملاوم الفرنسي

6-جين ريس

1-آلان روب غرييه (Alain Robbe-Grillet):

كاتب رواية الغيرة **Alain Robbe-Grillet** روائي ذو باع طويل على الساحة الأدبية "وهو زعيم الرواية الجديدة، ينكر اليوم هذه الزعامة في حديث له ويقول بالصوت الجماعي لحركة الرواية الجديدة، إلا أنه يظل تاريخيا هو صاحب الفضل في هذا التجمع، كما أنه صاحب البيان الأول بعنوان 'لأجل رواية جديدة'"[1]، حيث تحدث فيه عن أهمية مواكبة الرواية للتطور الحاصل في المجتمع، كما رفض فيه القالب الكلاسيكي البلزاكي باعتباره أسمى طرق التعبير، مناديا بذلك إلى أشكال تعبيرية جديدة تستطيع تصوير العالم المتغير.

هذا وقد ولد جرييه يوم 18 أوت 1922 في فرنسا لعائلة فقيرة يسارية، وبين في إحدى مقابلاته أن اهتمام عائلته الكبير بالسياسة أسهم في نفوره منها، وابتعاده تماما عن تبني أي توجه سياسي في أعماله الأدبية، كان ذا ميول علمي حيث درس في المعهد الوطني الزراعي وتخرج منه عام 1945م، ليعمل بعدها كمهندس متخصص في الزراعة والنبات.

حاول نشر روايته الأولى **Un Régicide** عام 1949م ولكن تم رفضها من دار النشر **Gallimard** الفرنسية، ليلتفت نحو **Les Éditions de Minuit** التي قامت بنشر روايته **Les Gommes** عام 1953، لينضم لها عام 1955م كمستشار أدبي، ونشر فيها معظم أعماله، وعمل مع **Jérome Lindon** لمدة ثلاثين عاما.[2]

تحصل الكاتب على جوائز عدة خلال مسيرته الأدبية منها جائزة النقاد عام 1955م عن روايته **Le Voyeur**، كما نشر عام 1963م مجموعة من المقالات النقدية تحت عنوان **Pour Un Nouveau Roman** (نحو رواية جديدة)، والذي يعد إحدى أكثر كتبه ترجمة إلى اللغات الأخرى، وهذا ما بوأه رئاسة مجموعة الرواية الجديدة، هذه المجموعة التي ضمت

---

[1] عصام محفوظ: عشرون روائيا عالميا يتحدثون عن تجاربهم، ص243

[2] www.bnf.fr/alain-robbe-grillet-1922-2008-bibliographie 14 /08/2024 16 :23

عددا من الأدباء أمثال **Nathalie Sarraute**، و**Samuel Beckett** و **Claude Simon** و**Michel Butor** ...الخ، والتي أسالت كتاباتها كثيرا من الحبر وأثارت عديد النقاشات.

تعدد إنتاجه الأدبي بين الروايات من بينها:

- **Les Gommes 1953.**

-**Le Voyeur 1955.**

-**La Jalousie 1957.**

-**Dans le Labyrinthe 1959.**

-**La Maison de Rendez-vous 1965.**

وكذلك الأفلام مثل:

-**L'année dernière à Marienbad 1961.**

- **La Belle Captive 1983.**

والدراسات مثل:

-**Pour Un Nouveau Roman 1963.**

- **Préface à une Vie d'écrivain 2005.**

وكتابات سيرذاتية مثل **Le Miroir qui Revient 1985**، وغيرها كثير.

عانى **جرييه** في البداية مع تقبل النقاد والجمهور لرواياته، يقول: "الرواية الجديدة في الخمسينيات والستينيات كانت عرضة للمهاجمة والوصف بأنها غير صالحة للقراءة، ذاك موقف غالبية النقاد، باستثناء **بارت (Roland Barthes) وباتاي (Georges Bataille)**،

فلم تكن رواياتي تباع، وكنت أعاني الضيق المادي"[1]، وهذا راجع لاختلافها الكبير عما اعتادته الذائقة الفنية في تلك الفترة، ولم تنل الرواية الجديدة حقها من الشهرة والاعتراف حتى السبعينيات خاصة بعد أن وصلت إلى أمريكا أين لاقت الاستحسان خاصة من فئة الطلبة الجامعيين.

نشر الروائي آخر أعماله عام 2007م تحت عنوان **Un Roman Sentimental** والذي هو عبارة عن نص إباحي، ليتوفى بعدها يوم 18 فيفري 2008م مخلفا وراءه إرثا أدبيا يستحق الدراسة والتمحيص.

[1] عصام محفوظ: عشرون روائيا عالميا يتحدثون عن تجاربهم، ص 246

2-ملخص رواية الغيرة (La Jalousie):

رواية الغيرة لـ **Alain Robbe-Grillet** رواية جديدة تتحدى أنظمة الكتابة التقليدية، نشرها عام 1957م في دار النشر **Les Éditions De Minuit**، حيث تعد تجسيدا واضحا لملامح الرواية الجديدة الفرنسية.

تدور الأحداث في منزل يقع في إحدى المستعمرات الفرنسية الاستوائية، في مزارع الموز تحديدا، ويقوم بسردها رجل أو زوج غير مسمى، حيث يراقب زوجته بأدق تفاصيلها؛ ملابسها وتصرفاتها وتعاملاتها مع الرجال الأخرين من عمال البيت وخاصة الجار، ويصل بغيرته حد الهوس المطلق.

تقوم الرواية على سلسلة من الأحداث المتشظية وغير الكاملة، ينتقل فيها الكاتب من حدث إلى آخر، ومن نقطة زمنية إلى أخرى في غياب تام للتسلسل المنطقي، مما يجعل من القراءة عملية عويصة يصعب فبها على القارئ فهم الأحداث أو الإلمام بها بشكل واضح، كما أن التكرار الذي يتخللها يجعل من المستحيل معرفة ما إذا جرت هذه الأحداث حقا أم أن الزوج قد تخيلها بسبب غيرته المفرطة.

يتخلل الرواية اهتمام كبير بالتفاصيل والعالم المحيط، مما يحيل على الحالة النفسية التي يمر بها السارد المهووس بكل ما يحيط بامرأته، الأمر الذي يشير بالضرورة إلى الدمار الذي يمكن أن تلحقه الغيرة الشديدة بالإنسان، التي يمكن أن تصبح مرضية في أحيان كثيرة.

تدخل هذه الرواية القارئ في عالم من التشظي والمتاهات من خلال تحديها لكل أنظمة الكتابة التقليدية، فلا شخصيات واضحة المعالم، ولا سارد عارف ملم بالأحداث، ولا نمو للعقدة ولا انفراجها، بحيث يدور السرد في حلقات تثير تساؤلات عديدة، وتخلق تشوشا كبيرا لدى المتلقي.

لا تقتصر الرواية على وصف الغيرة فحسب، بل تبين عن طريق السرد المتشظي تأثير المشاعر القوية على النفس البشرية، وطرق إدراكها للعالم المحيط بها.

استطاع الكاتب من خلال هذه الرواية تقويض قواعد الكتابة الكلاسيكية القديمة، وإنشاء نوع روائي جديد قائم على التشتت والعبث والضياع، وهي بذلك تعبير صريح عن حالة الإنسان عقب الحربين العالميتين، هذا الإنسان الذي فقد أهميته وهويته حتى صار مجرد رقم في عالم لا متناهي من الأرقام، كما عكست تشظي مجتمع ما بعد الحداثة، هذا المجتمع الذي كفر بالعقل، وفقد الإيمان في كل القيم والأيديولوجيات والسرود الكبرى التي وعدت بالحرية والخلاص، لكنها في الحقيقة أدت إلى دمار وخراب غير مسبوقين، وعلى هذا الأساس فالرواية الجديدة بصفة عامة، ورواية الغيرة بصفة خاصة ما هي إلا انعكاس لإنسان ومجتمع ومبادئ ما بعد الحداثة.

3-ميشال بوتور (Michel Butor):

ميشال بوتور، روائي وشاعر ومعلم وناقد فرنسي، ولد شمال فرنسا يوم 14 سبتمبر 1926 لعائلة أرثوذوكسية متوسطة، انتقل للعيش رفقة عائلته إلى باريس وتلقى تعليمه في المدارس الدينية التي أثرت فيه بشكل كبير، كما تلقى تعليمه الجامعي في جامعة **Sorbonne** في اختصاص الفلسفة التي كان مولعا بها.

سافر **بوتور** كثيرا أثناء حياته وعاش في عدة بلدان منها مصر أين كان أستاذا للتعليم الثانوي عام 1950، وإنجلترا أين عمل أستاذا محاضرا في جامعة مانشستر **(Manchester)** عام 1951، إضافة إلى الولايات المتحدة الأمريكية والمغرب وإيطاليا وغيرها.

تنوع إنتاجه الأدبي بين الروايات مثل رواية **Passage du Milan** عام 1954، ورواية **L'emploi du Temps** عام 1956 والتي نال على إثرها جائزة **Fénéon**، وروايته الأشهر **La Modification** عام 1957 والتي وضعته في قائمة أشهر الروائيين الجدد والتي منحته جائزة **Renaudot** في العام ذاته، وآخر رواياته وهي رواية **Degrés** عام 1960، إضافة إلى الدراسات مثل **Essais sur les Modernes (1964)** و**Essais sur les Essais (1968)** وغيرها كثير.[1]

توجه الكاتب بعد رابع وآخر رواياته إلى الدراسات النظرية، فقال: "في نهاية دراستي الفلسفية وجدتني مترددا بين نوعين من الكتابة؛ الشعري والفلسفي، ثم وجدت أن الرواية زمن ازدهار الفينومينولوجيا هي الصيغة القادرة على جمع هذين النوعين ودمجهما في تعبير واحد (...) شكلت وإنتاج روائيين آخرين تيار الرواية الجديدة، وكنت أظن أنني لن أكتب سوى الرواية، وهذا ما يسهل الأمر على الصحافيين والنقاد والناشرين والمكتبات، لكن شيئا آخر كان

[1] www.leseditionsdeminuit.fr/auteur-michel-Butor-1388-1-1-0-1.html 28/08/2024 02:55

يغالبني، لأنني جئت الرواية من باب الفلسفة، وسرعان ما أخذت الكتابات النظرية تغلب على أدبي"[1]، ولهذا توقف تماما عن كتابة الروايات عام 1960، ليتفرغ بذلك إلى الكتابات النظرية والنقدية.

تميز **بوتور** وعلى عكس الروائيين الجدد بالتزامه بالقضايا الحاسمة التي يمر بها العالم، وكان من بين الكتاب الذين وقعوا على بيان المائة وواحد وعشرين كاتبا الموجه ضد السياسات القمعية لفرنسا في الجزائر، وثبت على موقفه رغم ما تعرض لم من مضايقات، يقول: "لا يمكن للمرء أن يتابع عمله معلما أو كاتبا دون إزالة أو تسوية ما يكون قد حصل من سوء تفاهم، وأن الصمت إزاء بعض المظالم التي يطلب إليك أن تكون شريكا فيها، بامتثالك لا يعد نذالة فحسب بل هو انتحار وموت"[2]، معيبا بذلك على الكتاب الذين دعوا إلى عدم التدخل في قضايا الأمم الاخرى، مؤكدا على دور الإنسان المثقف في المجتمع، وأهمية دوره في الحفاظ على كرامة الإنسان، كما اعتبر أن منع البيان من النشر والتضييق على الكتاب الذين قاموا بتوقيعه خرق صارخ لحق الإنسان في التعبير وأنه لا يتماشى ومزاعم الحرية التي كانت فرنسا أولى المروجين لها.

توفى الكاتب يوم 24 أوت 2016 بفرنسا عن عمر ناهز التسع وثمانين سنة، مخلفا وراءه إرثا أدبيا كبيرا يستحق الدراسة والتمحيص.

---

[1] عصام محفوظ: عشرون روائيا عالميا يتحدثون عن تجاربهم، ص 392-393

[2] ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص145

4-جون فاولز (John Fowles):

ولد الروائي الإنجليزي **John Fowles** يوم 31 مارس من عام 1926 في مدينة **Essex** قرب **London** وترعرع فيها، ثم انتقل رفقة عائلته إلى **Dartmoor** عندما كان في الخامسة عشر من عمره.

تلقى تعليمه الأساسي في **The Bedford school** وعانى بسبب الضغوط الأكاديمية لكنه كان تلميذا ممتازا ورياضيا بارعا رغم ذلك، ما أهله لأن يكون مسؤولا ومؤدبا لمئات الطلاب الأصغر منه، الأمر الذي مثل أول لقاء بينه وبين ممارسة السلطة، وما يترتب عنها من استغلال للقوة وتلاعب بالقوانين، وهو القائل: "لدي كره عميق للقادة والمنظمين والرؤساء، ولأي شخص يظن أنه من المناسب امتلاك قوة استبدادية ضد الأشخاص الآخرين"[1]، الأمر الذي يظهر بوضوح في أعماله الأدبية، حيث كان دائم التركيز على عنصر الحرية والانعتاق من براثن السلطة المجتمعية وقيود التقاليد التي تحبس المرء في قالب واحد.

تخرج فاولز من جامعة **Oxford** بمرتبة الشرف عام 1950م، وذلك بعد أن أنهى خدمته العسكرية في صفوف البحرية الملكية، لينقل بعد ذلك إلى مهنة التدريس بين إنجلترا واليونان.

كان الكاتب مهتما باللغة والأدب الفرنسيين حتى وقع تحت تأثير الفلسفة الوجودية بشكل بارز، يقول: "الوجودية ثورة الفرد ضد كل أنظمة الفكر، والنظريات النفسية، والضغوط الاجتماعية والسياسية التي تسعى إلى حرمانه من فردانيته" [2]، وهذا الرفض القاطع لكل الأنظمة الاستبدادية يتماشى ونظرة ما بعد الحداثة التي جسدها في مختلف أعماله الأدبية.

كتب فاولز أعمالا عدة منها:

---

[1] Barry N. Olshen : John Fowles, p5

[2] John Fowles : The Aristos, new American library, USA, no ed, 1970, p122

(The collector 1963, The Magus 1965, The French Lieutenant's woman 1969, The Ebony Tower 1974, Daniel Martin 1977, Mantissa 1982, A Maggot 1985)، حيث حولت أربعة منها إلى أفلام متفاوتة الشهرة، إضافة إلى مجموعة مقالات بعنوان **(The Aristos 1964)**.

توفى الكاتب يوم 5 نوفمبر من عام 2005 عن عمر ناهز التسع وسبعين سنة بعد مسيرة أدبية حافلة، مخلفا وراءه أعمالا مميزة ذائعة الصيت على المستوى العالمي.

5-ملخص رواية امرأة الملازم الفرنسي (The French Lieutenant's Woman):

تدور أحداث الرواية في **Lyme Regis** بإنجلترا عام 1867م، وهذا العام "تحديدا قبل أن يبدأ فاولز الكتابة بقرن من الزمن، كان العام الذي اخترع فيه **Noble** الديناميت، ونشر فيه **كارل ماركس (Karl Marx)** المجلد الأول من كتاب رأس المال **(Das Kapital)**، كما كان العام الذي قدم فيه معرض باريس العالمي **(The Paris World Fair)** الفن الياباني لأوروبا، ووافق فيه البرلمان البريطاني على **The Second great reform Bill** *، وقرر فيه **The British North America Act** ** سيادة كندا، كما كان العام الذي اشترت فيه الولايات المتحدة الأمريكية ألاسكا، وفرت كل هذه الأحداث نماذج للتغيرات الديناميكية التي وقعت خلال الفترة بأكملها، هذه التغييرات التي انعكست على حياة بطلة الرواية"[1] ولذلك جاءت هذه الرواية لتسرد أحوال المجتمع إبان القرن التاسع عشر وما ميزه من طبقية وسيطرة الكنيسة، بطلتها المربية **Sarah**، هذه الفتاة التي تم نبذها بسبب علاقتها غير المشروعة مع ملازم فرنسي يدعى **Varguennes**، حيث وصمت وصمة عار وأصبحت مثالا للانحلال الأخلاقي، لكن ما ميزها هو تقبلها لذلك النبذ وتوظيفه للتحرر من التوقعات المفروضة عليها كامرأة من جهة، وكمواطنة من طبقة بسيطة من جهة أخرى، أما ثاني أبطال الرواية فهو **Charles** الشاب الثري النبيل الذي يؤدي به حب العلم إلى أن يكون مختلفا عن معاصريه، فيحاول الهروب من القالب الفكتوري الجاهز الذي يخنق حريته ويمنعه من خوض حياته كما يريد، كما يتقدم لخطبة فتاة تضاهيه جمالا وثروة تدعي

---

* نص القانون على منح حق التصويت لعدد أكبر من العمال الرجال، فقبل هذا القرار، كان عدد الذين لهم الحق في ذلك مليون رجل مقابل سبعة ملايين نسمة، أما بعده فقد تضاعف العدد، ومع نهاية 1868م صار بإمكان كل الرجال أرباب العائلات التصويت.

** تم على إثره توحيد الأقاليم الثلاثة المنفصلة وهي كندا ونوفا سكوشا (Nova Scotia) ونيو برونزويك (New Brunswick) تحت إقليم واحد هو كندا.

[1] Barry N.Olshen : John Fowles, p66

Ernestina، والتي تعتبر أسمى مثال لما يجب أن تكون عليه الفتاة خلال القرن التاسع عشر، من اناقة ورقي وحياء.

يلتقي **Charles** بـ**Sarah** صدفة وتؤدي به شهامته إلى السعي إلى مساعدتها للهروب من مجتمعها وأحكامه العسيرة، ليقع في النهاية بحبها ويقرر التخلي عن مكانته المرموقة وفسخ خطوبته للزواج منها لما وجده فيها من تجسيد لحريته المفقودة، وهروبا من مصير بائس وخانق.

6-جين ريس (Jean Rhys):

ولدت **جين ريس** (المولودة **Ella Gwendoline Rees Williams**) يوم 24 أوت 1890م في الدومينيك لطبيب بريطاني وأم كريولية بيضاء وقضت طفولتها هناك إلى غاية بلوغها سن السادسة عشر[1]، أين انتقلت لبريطانيا حتى تكمل تعليمها في مدرسة داخلية في **Cambridge**، الأمر الذي جعلها محط سخرية كبيرة بسبب لهجتها الكاريبية المختلفة.

عاشت **ريس** حياة مضطربة بين زيجاتها المتعددة وهويتها المتشظية بين إرثها الكاريبي وحياتها في إنجلترا، إضافة إلى عيشها في مناطق متفرقة من أوروبا، الأمر الذي زاد من حدة التصدع الهوياتي الذي شعرت به.

التقت **جين ريس** بالكاتب الإنجليزي **Ford Madox Ford** الذي كان له الأثر البالغ على مسيرتها الأدبية، إذ حثها على الكتابة بداية بمجموعتها القصصية **(The Left Bank)** عام 1927م، ثم تلتها مجموعة من الأعمال الروائية منها: **Voyage In The Dark** عام 1934م، و**Good Morning Midnight** عام 1939م، لتنقطع بعدها عن الكتابة وتختفي عن الساحة الأدبية مدة طويلة، إلى غاية إصدار رواية **Wide Sargasso Sea** عام 1966م التي نالت شهرة كبيرة، كما استطاعت من خلالها الرد على **Charlotte Brontë** وروايتها **Jane Eyre** والتعبير عن حالة التهميش التي عاشتها شخصيا، وذلك على لسان الزوجة المجنونة في العلية.

توفيت **جين ريس** يوم 14 ماي 1979م بإنجلترا عن عمر قارب التسعين، مخلفة إرثا أدبيا معتبرا آخره سيرة ذاتية غير كاملة، تم نشرها لاحقا تحت عنوان **Smile Please : An Unfinished Autobiography**.

[1] See: www.nytimes.com/2022/06/20/books/review-jean-rhys-biography-miranda-seymour-i-used-to-live-here-once.html 10/12/2024 02:08

مكتبة البحث

❖ القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا: المصادر:

1. Alain Robbe-Grillet: La jalousie, Les Éditions de Minuit, France, no ed, 1957.
2. Jean Rhys: wide Sargasso Sea, Penguin, UK, no ed, 1968.
3. John Fowles: The French Lieutenant's woman, Signet edition, USA, no ed, 1970.
4. Michel Butor: La modification, the chaucer press, uk, no ed, 1971.

ثانيا: الكتب:

1-الكتب العربية:

1. أحمد عبد الحليم عطية: نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2010.

2. بدر الدين مصطفى: دروب ما بعد الحداثة، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ط1، 2018.

3. ثريا بن مسمية: مدرسة فرانكفورت دراسة في نشأتها وتياراتها النقدية واضمحلالها، العتبة العباسية المقدسة، العراق، ط1، 2020.

4. جابر عصفور: آفاق العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1997.

5. خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، 1997.

6. راوية عبد المنعم عباس: ديكارت أو الفلسفة العقلية، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 1989.

7. الزواوي بغورة: ما بعد الحداثة والتنوير (موقف الانطولوجيا التاريخية) –دراسة نقدية–، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2009.

8. شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 2008.

9. عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2000.

10. عبد الغفار مكاوي: شعر وفكر (دراسات في الأدب والفلسفة)، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، دط، 2022.

11. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1998.

12. عبد الوهاب المسيري: دراسات معرفية في الحداثة الغربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط1، 2006.

13. عصام محفوظ: عشرون روائيا عالميا يتحدثون عن تجاربهم، شركة المطبوعات، لبنان، ط1، 1998.

14. محمد الشيكر: هايدغر وسؤال الحداثة، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2006.

15. محمود أحمد العشيري: الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة "دليل القارئ العام"، ميريت للنشر والمعلومات، مصر، ط2، 2003.

16. محمود أمين العالم وآخرون: الفكر العربي بين العولمة والحداثة وما بعد الحداثة، قضايا فكرية للنشر والتوزيع، مصر، دط، 1999.

17. يونس لوليدي: مسارات القراءة في الأدب المغربي المعاصر، إديسوفت للنشر، المغرب، ط2، 2020.

2-الكتب المترجمة:

1. إدوارد سعيد: الاستشراق (المفاهيم الغربية للشرق)، ترجمة محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2006.

2. إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، لبنان، ط4، 2014.

3. إدوارد سعيد: الثقافة والمقاومة، ترجمة علاء الدين أبو زينة، دار الآداب، لبنان، ط1، 2006.

4. إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 2000.

5. إدوارد سعيد: القلم والسيف، ترجمة توفيق الأسدي، دار كنعان للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 1998.

6. إدوارد سعيد: تعقيبات على الاستشراق، ترجمة صبحي حديدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1996.

7. ألان تورين: نقد الحداثة، ترجمة: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، دط، 1997.

8. آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، دط، دت.

9. آنيا لومبا: في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ترجمة محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار، سوريا، ط1، 2007.

10. بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2001.

11. تيري إيجلتون: أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة: منى سلام، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات، مصر، دط، دت.

12. جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2000.

13. جان فرونسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي تقرير عن المعرفة، ترجمة: أحمد حسان، دار شرقيات، مصر، ط1، 1994.

14. ديفيد كارتر: النظرية الأدبية، ترجمة باسل المسالمة، دار التكوين، سوريا، ط1، 2010.

15. ديفيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة (بحث في أصول التغيير الثقافي)، ترجمة: محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2005.

16. رنا قباني: أساطير أوروبا عن الشرق لفق تسد، ترجمة صباح قباني، دار طلاس، سوريا، ط3، 1993.

17. رولان بارت: الغرفة المضيئة (تأملات في الفوتوغرافيا)، ترجمة: هالة نمر، المركز القومي للترجمة، مصر، ط1، 2010.

18. رولان بارط: درس السيميولوجيا: ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 1993.

19. رينيه ديكارت: مقال عن المنهج، ترجمة: محمود محمد الخضيبرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط3، 1985.

20. ستيوارت سيم: دليل ما بعد الحداثة الجزء الأول ما بعد الحداثة: تاريخها وسياقها الثقافي، ترجمة: وجيه سمعان عبد المسيح، المركز القومي للترجمة، مصر، ط1، 2011.

21. فرانز فانون: معذبو الأرض، ترجمة سامي الدروبي وجمال الأتاسي، مدارات للأبحاث والنشر، مصر، ط2، 2015.

22. كريستوفر باتلر: ما بعد الحداثة مقدمة قصيرة جدا، ترجمة: نيفين عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي، مصر، ط1، 2016.

23. كرين برينتون: تشكيل العقل الحديث، ترجمة: شوقي جلال، دار العين للنشر، مصر، دط، 2004.

24. ماكس هوركهايمر وثيودور ف. أدورنو: جدل التنوير، ترجمة: جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2006.

25. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، دط، 2019.

26. ميشيل فوكو: جنيالوجيا المعرفة، ترجمة: أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2008.

27. ناتالي ساروت وآخرون: الرواية الجديدة والواقع، ترجمة رشيد بنحدو، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، دط، دت.

28. هومي بابا: موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2004.

29. يورغن هابرماس: القول الفلسفي للحداثة، ترجمة: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، سوريا، دط، 1995.

3-الكتب المترجمة:

1. Ann Oakley: sex, gender and society, Ashgate publishing company, USA, no ed, 2015.

2. Avrom Fleishman: The English Historical novel walter scott to virginia woolf, the johns Hopkins press, USA, 2nd ed, 1972.

3. Barry N. Olshen : John Fowles, Fredric ungar publishing co, USA, 1st ed, 1978.

4. Charlotte Brontë: Jane Eyre vol II, JM Dent and company, UK, no ed, 1893.

5. Fredric Jameson: The Cultural Turn, selected writings on the postmodern 1983-1998, verso, UK, 1st ed, 1998.

6. Gill plain & Susan sellers: a history of feminist literary criticism, Cambridge university press, UK, 1st ed, 2007.

7. Hayden white: the content of the form, narrative discourse and historical representation, the johns Hopkins university press, USA, 2nd ed, 1989.

8. Jean Baudrillard: The Vital Illusion, Columbia University press, USA, 1st ed, 2000.

9. Jean Ricardou : Pour Une théorie de nouveau roman, seuils, France, 1971.

10. John Fowles : The Aristos, new American library, USA, no ed, 1970.

11. John Fowles : the french lieutenant's woman, vintage, UK, No ed, 2021.

12. Kate Millett: Sexaul politics, double day & company, USA, 1st ed, 1970.

13. Linda Hucheon: A Poetics of Postmodernism History, Theory, Fiction, Routledge, UK, 1st ed, 1988.

14. Madan Sarup : An Introductory guide to post-structuralism and postmodernism, Simon Schuster international group, UK, 2nd ed, 1993.

15. Marshall Berman: All That is Solid Melts Into Air (The Experience of Modernity), The Penguin Group, USA, 2en ED, 1988.

16. Martha Vicinus : suffer and be still women in the Victorian age, routeledge, USA, no ed, 2013.

17. Mike Gane: Baudrillard Live selected interviews, Routledge, UK, 1st ed, 1993.

18. Nathalie Sarraute : The Age of suspicion essays on the novel, translated by Maria Jolas, George Braziller Inc, USA, no ed, 1990.

19. Pierre Bourdieu : Language and symbolic power, trandlated by Gino Raymond and matthew adamson, polity press, UK, 1st ed, 1991.

20. Roland Barthes: Image, Music Text, Translated by: Stephen Heath, Fontana press, UK, 1st ed, 1977.

21. Rudelf freiburg, john schnitker : Do you consider yourself a postmodern author? Interviews with contemporary English writers, Lit Verlag, Germany, 1st ed, 1999.

22. Simone De Beauvoir: the second sex, translated by H.M.Parshley, Lowe & Brydone, UK, no ed, 1956.

23. Tillie Olsen : Silences, virago, UK, no ed, 1978.

ثالثا: الأطاريح والرسائل:

1-الأطروحة العربية:

1. محمد جديدي: الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، إشراف فتحي التريكي، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2006.

2-الأطاريح والرسائل الأجنبية:

1. Alice Mandricardo : the end of history in English historiographic metafiction, a thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of a PhD, University of Ca'foscari Venezia, Italy, 2010.

2. Bettina mack : historiographic metafiction in North America: a comparative approach, a thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of PhD, university of Konstanz, Germany, 2019.

3. Evgenia Iliopoulou : because of you, understanding second person storytelling, a thesis submitted in partial fulfilment of the degree of PhD in art and social sciences, university of Zurich, Switzerland, 2017.

4. Nil Korkut : kinds of parody from the medieval to the postmodern, a Thesis submitted for the degree of PhD in English literature, Turkey, 2005.

5. Sarah Dauncey : The uses of silence, a twentieth-century preoccupation in the light of fictional examples 1900-1950, a thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of PhD in English and comparative literary studies, university of warwick, UK, 2003.

رابعا: الموسوعات والقواميس:

1-الموسوعات والقواميس العربية:

1. سمير الخليل: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، دار الكتب العلمية، لبنان، دط، 2014.

2. عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، قنديل للطباعة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2016.

2-الموسوعات والقواميس المترجمة:

1. مارتن كويل وآخرون: موسوعة الأدب والنقد الجزء الأول الأدب والنقد والتاريخ الأدبي، ترجمة: عبد الحميد شيحة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، دط، 1999.

3-الموسوعات والقواميس الأجنبية:

1. Chris Barker: The Sage Dictionary of Cultural Studies, sage publications, UK, 1st ED, 2004.

2. David Macey: The Penguin Dictionary of Critical theory, penguin books, UK, no ed, 2000.

3. Michael payne and Jessica rae barbera: a dictionary of cultural and critical theory, wiley-blackwell, UK, 2nd ed, 2010.

4. Sara Gamble : the routeledge critical dictionary of feminism and post feminism, routeledge, USA, 2nd ed, 2000.

خامسا: المجلات والدوريات:

1-المجلات والدوريات العربية:

1. بوسماحة مويسي: الرواية الجديدة الاختراق والرؤى، مجلة حوليات جامعة بشار، العدد 17، 2017.

2. رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي -نظرة مقارنة-، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 21، جوان 2004.

3. علي حرب: الحداثة وما بعد الحداثة: قلب السؤال وتغيير مفهوم الإمكان، البحرين الثقافية، العدد 23، يناير، 2000.

4. روبرت يانغ: بقاء أم بقايا ما بعد الكولونيالية، ترجمة حبيب الحاج سالم، مركز نماء للبحوث والدراسات، العدد 4.

2-المجلات والدوريات الأجنبية:

1. Dorrit Cohn : Castles and Anti-castles, novel 501 (autumn 1971).

2. Gayatri Chakravorty Spivak: three women's texts and a critique of imperialism, critical inquiry, vol 12, race writing and difference, 1985.

3. Qiming Ji, Ming Li: freedom in "the French lieutenant's woman", theory and practice in language studies, vol3, Finland, November 2013.

سادسا: المواقع الإلكترونية:

1. إيهاب حسن: ما بعد الحداثة إبهام المصطلح وغموض الدلالة، ترجمة: بدر الدين مصطفى، متوفر على شبكة الإنترنيت www.noor-book.com/كتاب-ما-بعد-الحداثة-pdf (20:12 2024/01/01)

2. Hannah Freed-Thall, suspicion and novelty: the Nouveau Roman, available online www.as.nyu.edu/content/dam/nyu-as/french/documents/1._suspicion-and-novelty-the-nouveau-roman.pdf (07/08/2024 12:39)

3. https://biblehub.com/psalms/140-1.htm (18/09/2024 21:27)

4. Jeffrey E.Green: Two Meanings Of Disenchantment: Sociological condition VS. Philosophical Act –Reassessing Max Weber's Thesis of the disenchantment of the world, Harvard University, Available online www.polisci.upenn.edu/sites/default/files/Green.Disenchantment_1.pdf (27/12/2024 03:31)

5. Lars G.Warme : reflection and revelation in Michel Butor's la modification, university of british Columbia, available online www.journals.lib.unb.ca/index.php/IFR/article/view/13062 (24/08/2024 20:47)

6. Seda A.Chavdarian : Michel Butor's la modification, the revolution from within, university of California, Berkley, available online www.core.ac.uk/download/pdf/268163351.pdf (23/08/2024 19:38)

7. www.bnf.fr/alain-robbe-grillet-1922-2008-bibliographie (14/08/2024 16:23)

8. www.leseditionsdeminuit.fr/auteur-michel-Butor-1388-1-1-0-1.html (28/08/2024 02:55)

9. www.nytimes.com/2022/06/20/books/review-jean-rhys-biography-miranda-seymour-i-used-to-live-here-once.html (10/12/2024 02:08)

فهرس

الموضوعات

إهداء

شكر وعرفان

مقدمة.....أ

مدخل: من هواجس الحداثة إلى تشظي ما بعد الحداثة.....7

أولا: مرجعيات الفكر الحداثي.....8

ثانيا: تيهان الحداثة.....13

ثالثا: رواد ما بعد الحداثة.....19

أ-ميشال فوكو ونزعة الشك واللايقين.....21

ب-جاك دريدا والتفكيك.....22

جـ-مدرسة فرانكفورت ونقض التنوير.....23

رابعا: أسس ما بعد الحداثة.....25

1-موت الفاعل.....25

2-الاحتفاء باللذة.....25

3-إزالة الحواجز بين الرفيع والدوني.....26

4-الإحساس المكثف بالحاضر.....27

5-حضارة الصورة وتحلل مفهوم الحقيقة.....28

6-الطابع السلعي للمجتمع.....30

خامسا: الرواية الجديدة وإرساء أسس ما بعد الحداثة.....32

سادسا: سياقات ومرجعيات نشأة الرواية الجديدة.....34

سابعا: الرواية الجديدة وتمثلات الواقع.....37

ثامنا: الرواية الجديدة والالتزام.....38

الفصل الأول: تجليات ما بعد الحداثة في روايتي الغيرة والتحول.....40

أولا: رواية الغيرة (La Jalousie) نحو بناء عالم روائي جديد.....41

1-العنوان.....42

2-الشخصيات وتحطيم مفهوم الإنسان.....48

3-السارد.....51

4-انحلال السرد في الرواية.....54

5-تشظي الزمن.....58

6-البحث عن الناقص في المكان.....61

7-الوصف والتشيؤ.....63

ثانيا: رواية التحول (La Modification) 65

1-العنوان.....67

2-السارد.....70

3-الشخصيات.....72

4-الزمن.....75

5-المكان.....77

6-الوصف.....79

7-الانعكاس الذاتي وتحطيم النموذج.....82

8-معارضة البرجوازية...تقويض سلطة النسق البرجوازي.....86

ثالثا: التأويل بين جريبه وبوتور: من سلطة المؤلف إلى هيمنة القارئ...القارئ ومواقع اللاتحديد.....88

الفصل الثاني: الرواية الجديدة: موت السرديات الكبرى وتفكيك سلطة المتعاليات.....90
رواية امرأة الملازم الفرنسي.....91
1-العنوان.....92
2-من التاريخ إلى الميتاقص.....94
3-التناص.....99
أ-التناص مع شكل الرواية الفكتورية.....99
ب-التناص مع النصوص الدينية.....105
جـ-التناص مع النصوص الأدبية.....105
4-السخرية.....109
أ-تعدد النهايات.....109
ب-تعدد السراد.....113
جـ-الانعكاس الذاتي.....116
د-المفارقة التاريخية.....119
هـ-تقويض سلطة الدين.....121
و-البعد الجنسي.....126
ز-اختلاف الشخصيات.....129
الفصل الثالث: خطاب الهامش.....132
أولا: ما بعد الكولونيالية.....133
1-ما بعد الكولونيالية من منظور روادها.....135
1-1-فرانز فانون.....135

1-2-إدوارد سعيد.....136
1-2-1-الاستشراق.....137
1-2-2-النقد المقاوم.....139
1-2-3-الثقافة والمقاومة.....140
1-3-هومي ك. بابا.....141
1-3-1-الهجنة في مواجهة النقاء الثقافي.....141
1-4-جياتري سبيفاك.....143
1-4-1-هل يمكن للتابع أن يتكلم؟ 143
2-صمت الهامش.....145
ثانيا: النسوية وما بعد النسوية.....148
1-البطريركية.....151
2-ما بعد النسوية.....153
3-الجنس والجندر.....155
4-المرأة والأدب.....158
ثالثا: رواية بحر سارغاسو الواسع.....160
1-دراسة في عنوان الرواية.....161
2-الهوية والعنف.....163
3-البطريركية.....170
4-صوت الهامش وإزالة الاستعمار.....175
5-الفوقية الأوروبية والصور النمطية.....180

خاتمة.....184

ملاحق.....190

1-آلان روب جرييه.....191

2-ملخص رواية الغيرة.....194

3-ميشال بوتور.....196

4-جون فاولز.....198

5-ملخص رواية امرأة الملازم الفرنسي.....200

6-جين ريس.....202

مكتبة البحث.....204

فهرس الموضوعات.....216

ملخص البحث:

مثلت ما بعد الحداثة استجابة ضرورية للفوضى التي أحاطت بالعالم مطلع القرن العشرين، فعملت على تفادي الأخطاء السابقة عن طريق تفكيك الأسس الأولى التي أوصلته إلى تلك الحال، ولأن الأدب مرآة للمجتمع؛ كان انعكاس ملامح ما بعد الحداثة على النصوص الأدبية أمرا حتميا، فجاءت نصوص عديدة لتعبر عن إنسان ما بعد الحربين العالميتين، ولتعكس حالة الضياع التشتت والعدمية التي شعر بها، ولتمنح الأدباء فرصة للتعبير عن مواقفهم من العالم وتحولاته.

سعت هذه الدراسة إلى التعرف على ما بعد الحداثة، وظروف نشأتها ومنطلقاتها ومرتكزاتها، والإحاطة بتمظهراتها العديدة في السرود الروائية العالمية، والإلمام بالتقنيات الإبداعية المميزة لهذه النصوص عن سابقاتها، وذلك بالاعتماد على منهج النقد الثقافي الرامي إلى التنقيب عن الأنساق المضمرة، واستشفاف الإيديولوجيات المحركة للسياسات المركزية.

تطلبت الدراسة تقسيم البحث إلى مقدمة ومدخل عالج المرتكزات النظرية للحداثة ولما بعد الحداثة، وثلاثة فصول تضمنت دراسة لنماذج روائية عالمية، أسهمت في الكشف عن مختلف تمظهرات ما بعد الحداثة في الأدب؛ من كسر لقواعد الكتابة الروائية التقليدية، والسخرية من النماذج الكلاسيكية، وحتى مشاكل الهوية وتشظيها وعلاقة ذلك بخطابات الهامش، كما ذيل البحث بخاتمة ذكرت أهم النتائج المتوصل إليها؛ كقدرة ما بعد الحداثة على تفكيك الخطابات المركزية وفضح سياساتها الإقصائية، والتخلص من وهم الحقيقة المطلقة الذي سعت إليه الحداثة.

الكلمات المفتاحية: التجليات، ما بعد الحداثة، الرواية العالمية.

Abstract

Postmodernism represented a necessary response to the chaos that surrounded the world at the beginning of the 20th century. It sought to avoid the previous mistakes by deconstructing the foundational principles that led to that chaos. Since literature is a mirror of society, the reflection of postmodernist features in literary texts was inevitable. Many texts emerged to express the experiences of the post-World War II individual, reflecting the sense of loss, fragmentation, and nihilism they felt, while offering writers the opportunity to express their views on the world and its transformations. This study aims to explore postmodernism, its conditions of emergence, its origins, and its foundations. It also seeks to understand its various manifestations in global narrative texts and to familiarize itself with the creative techniques that distinguish these texts from their predecessors. This will be done by relying on the method of cultural criticism, which aims to uncover the underlying structures and to discern the ideologies driving central political agendas. The research is divided into an introduction, a theoretical section, a practical section, and a conclusion. The theoretical section, it addresses the foundations of modernism and postmodernism. The practical section consists of three chapters analysing global narrative models, which contributed to the revelation of various manifestations of postmodernism in literature, such as the breaking of traditional narrative writing rules, the satire of classical models, issues related to identity and its fragmentation, and the relationship with marginalized discourses. For the conclusion, it summarises the key findings, such as postmodernism's ability to deconstruct central discourses,

expose their exclusionary policies, and dismantle the illusion of absolute truth that modernism sought.

Keywords: manifestations, postmodernism, universal novel.

People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education and scientific research

Chadli Bendjedid El Tarf University

Department of Arabic language and literature

Faculty of Literatures and languages

Manifestations of Postmodernism in the Universal Novel

A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of PhD (L.M.D) in Literary Studies

Specialization: Universal and comparative literature

Submitted by:

Rayene Kachaou

Supervised by :
Dr. Leila Tahri

Thesis Committee

Professor	Degree	University	Position

Academic year: 2024/2025