وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور خنشلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
شعبة: أدب عربي
تخصص: آداب أجنبية وأدب مقارن

الاحتجاج في روايتي تشارلز ديكتر (أوليفر تويست) و(قصة مدينتين) دراسة موضوعاتية

بحث مقدم لقسم اللغة والأدب العربي لاستكمال مواد شهادة ماستر -2-

تقديم الطالبـــة
نادية ريش

إشراف الأستاذة
نسيمة بن عباس

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
ميلـــود رقيـــق	أستاذ محاضر (أ)	جامعة عباس لغرور خنشلة	رئيسا
نسيمة بن عباس	أستاذ محاضر (ب)	جامعة عباس لغرور خنشلة	مشرفا
إلهـــــام شـــادر	أستاذة مساعدة (أ)	جامعة عباس لغرور خنشلة	مناقشا

السنة الجامعية 2013-2014

مقدمة:

لايمكن التعرض للأدب الإنجليزي ، دون الوقوف عند أحد أعلامه البارزين ، فإذا كان جيفري تشوسر أب الأدب الإنجليزي ، فديكنز على حد اجماع النقاد أعظم الروائيين الإنجليز في عصره .

عصر جمع بين ضدية الحياة ، جسدتها الامبراطورية البريطانية بامتداداتها الواسعة من جهة ، وحالة البؤس، والشقاء التي تعاني منها الطبقة العاملة، من جهة أخرى .

ذاك هو العصر الفكتوري (1837 – 1901)، بتناقضاته الوليدة من مجموعة الترسبات التاريخية. تأتي في مقدمتها الثورة الفرنسية، التي أدت بدورها إلى نشوء الطبقة البرجوازية في أنحاء الدول الأروبية ، فبعدما حررت الشعوب من قيود الاقطاعية كبلتها من جديد بقيود العبودية الرأسمالية .

أسهمت في تشكلها الثورة الصناعية، التي شتت كل الشعارات الثورية الأخوية؛ لتحل محلها الأنانية؛ ويعتلي المال السلطة ؛ ليزداد الثري ثراء ؛ والفقير فقرا وتزداد هوة التناقض عمقا . تناقض بلغ أوجه في ثلاثينيات وأربعينات القرن التاسع عشر، زاد من وعي الطبقة العاملة تجاه الطبقة المتسلطة ، ليزداد تنامي الحركات العمالية على اختلاف توجهاتها لتقف وقفة احتجاجية ضد الأوضاع السائدة .

والحديث هنا لا يخص انجلترا وحدها، وإنما يتعداها إلى باقي الأقطار الأروبية حيث سادتها موجة من الحركات العمالية المتنامية التي تصاعد معها النضال الوطني التحرري.

حركة عمالية ساهمت بشكل كبير في زعزعة البورجوازية، التي ما فتئت وعادت إلى مكانتها. هذه الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية وجدت صداها في كتابات الاقتصاديينوعلماء الاجتماع والسياسة ، كما وجدت في كتابات الروائيين الانجليز، الذين سجلوا في أعمالهم الروائية حقيقة الحياة الانجليزية ، ولا نذهب بعيدا فيكفي أن نقف عند تشارلز ديكنز حتى ندرك مثل هذه الحقائق .

حيث صور في كتاباته المجتمع الانجليزي تصويرا كاريكاتوريا ، يكشف عن طبيعة الصراع الطبقي آنذاك ، وعن حالة البؤس والشقاء التي تعاني منها طبقة الفقراء وساكني الملاجئ ، صوره ديكنز في رواياته كرواية،(أوليفر تويست) ، التي كشفت عن تناقضات عصره. وقولنا عصره هذا لا يعني أن الأديب لا يستطيع استغلال حقائق تاريخية سابقة لعصره، لا لتأريخها، وإنما للاعتبار منها في حبكة خيالية، كما فعل ديكنز في(قصة مدينتين)، أين استغل كتاب "الثورة الفرنسية" لصديقه كارليل.

ونظرا لما تحويه هاتين الروايتين من أحداث تاريخية، واجتماعية، تكشف عن وقفات احتجاجية، ولما تحتله من مكانة أدبية ضمن كتابات ديكنز،دعت الضرورة الوقوف عندهما، والكشف عن موضوعاتية الاحتجاج – ليس الاحتجاج في سياقه اللغوي الذي يحيلنا على الحجة، وإنما الاحتجاج في سياقه الاجتماعي، والسياسي، الذي يسعى إلى تسليط الضوء على الأحداث التي تجري في المعترك السياسي والاجتماعي حتى وإن لم يحدث تغيير–محاولة الاجابة على مجموعة من الأسئلة أبرزها :

لماذا احتج ديكنز ؟ وعلى من احتج ؟ وكيف صور ديكنز احتجاجه ؟

وللوصول إلى الإجابة، تم تتبع خطى المنهج الموضوعاتي، رغم صعوبة الإلمام به خاصة وأن المراجع المتوافرة بالعربية ككتاب النقد الموضوعاتي للدكتور سعيد علوش،

وكتاب المنهج الموضوعي للدكتور عبد الكريم حسن، الدراسة التطبيقية فيهما، تطبيق على الشعر لا الرواية، إلا أنني حاولت تطبيقه هنا منطلقة، من فكرة البحث عن تيمية الاحتجاج في هاتين الروايتين، بتحديد الفكرة النواة أو الجذر، ومختلف التعديلات التي تطفو من خلالها هذه التيمية على السطح.

رغم أنه عند قراءتي للروايتين نجد تيمية الموت تطرح نفسها بإلحاح لكن بحكم طبيعة الرواية السياسية التي تتخذ من الموت جسر عبور لتحقيق مكاسبها النضالية والتي تظهر على السطح من خلال وقفات احتجاجية، قصرنا عنوان البحث على الاحتجاج بنوعيه في الروايتين.

لذلك جاءت الدراسة ضمن فصلين : فصل أول نظري، يتضمن مفهوم المنهج الموضوعاتي، ومراحل تطوره وأهم رواده .

في حين يتضمن الفصل الثاني، دراسة تطبيقية،محاولة تتبع موضوعاتية الاحتجاج الاجتماعي في رواية (أوليفر تويست)، والاحتجاج السياسي في رواية(قصة مدينتين)، والموضوعات التي تمظهرت من خلالها هذه الموضوعاتية في الروايتين. مستعينة بالقراءة الموضوعاتية لقصيدة (الحرب)، لياسين طه حافظ، التي ضمنها سعيد علوش كتابه النقد الموضوعاتي، لكني لم ألجأ إلى الإحصاء؛ لتعذر ذلك لحجم الروايتين من جهة ولأن المنهج الموضوعاتي لا يتقيد بذلك؛ لذلك تم التركيز على المضامين والأفكار الأكثر تواردا في الرواية والمحيلة على موضوعاتية الاحتجاج.

مختتمة هذا البحث بخاتمة ملمة لما جاء مع تذييله بملحقين تضمن الأول حياة الكاتب وأعماله وتعريف موجز بالمدونتين، أما الثاني فقد خصص للتعريف بالأعلام المذكورين في البحث .

وقبل مغادرة التقديم، أتقدم بالشكر الجزيل، لجامعة عباس لغرور بخنشلة لما وفرته لي من فرص للتعلم، والبحث كما أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذة بن عباس التي قبلت الاشراف علي ولم تبخل يد المساعدة، كما أشكر كل من ساعدني من قريب أو بعيد .

واكبت حركة النقد الجديد في أروبا، مقاربات نقدية، منها المقاربة الموضوعاتية التي ظهرت في ستينيات القرن العشرين، والتي تهدف إلى البحث عن مختلف التيمات النصية وتواتراتها في النصوص الإبداعية ، باتباع خطوات منهجية تتضح لنا بالتطرق إلى طبيعة هذه المقاربة وإرهاصاتها التاريخية ومبادئها وكيفية تطبيقها .

بالوقوف على مختلف التيمات الاحتجاجية في روايتي الروائي الانجليزي تشارلزديكنز(**Charles Dickens**) (أوليفر تويست)،(قصة مدينتين) .

فما مفهوم هذه المقاربة؟ وما هي إرهاصاتها ومبادئها وأعلامها في العالم الغربي والعربي؟

□ – مفهوم المقاربة الموضوعاتية :

□ –1 – التعريف اللغوي :

(يشتق مصطلح " الموضوعاتي(thématique) "في الحقل المعجمي الفرنسي منكلمة(thème)، وهي "التيمة"، وترد هذه الكلمة بعدة معان مترادفة كالموضوع، والغرض، ،المحور، ،الفكرة الأساسية ،العنوان، الحافز، البؤرة، المركز، والنواة الدلالية...الخ)[1].

يوضح هذا التعريف أصل الكلمة عند واضعيها، ومختلف المعاني التي تأخذها؛ لأن المصطلح لم يظهر دفعة واحدة، بل عبر مراحل،وقد أشارت جاكلين بيكوش**Jacqueline Bicoche**إلى ذلك أي (أن كلمة " Thème" كانت تعني – في القرن 13 – كل ما كانت تعنيه كلمة "Sujet" (مادة أو فكرة أو قضية أو مسألة ، في العربية)، ثم تطورت – في القرن 16 م و 17 م – لتدل على :

[1]جميل،حمداوي: (المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي)، طنجة الأدبية ،المغرب، 24 فيفري 2009 .

امتحان مدرسي(Composition Scolaire)، وترجمة (Traduction) ، وبعدها دخلت علم التنجيم منذ القرن 17 م، ثم علوم الموسيقى واللغة منذ القرن 19 م ، حيث ظهرت كلمة الموضوعاتية)(Thématique في القرن ذاته). [1]

وقد وقع لبس في الحقل الثقافي العربي، فيما يخص الاحتفاظ بالمصطلح كما هو في لغته أي التيم / التيمية / التيماتية (Thématiser / Thématique / Théme) أو اعتماد التعريب العربي : الموضوعاتي / الموضوعاتية / الموضوعاتيات ..

أحصى **يوسف وغليسي** في كتابه مناهج النقد الأدبي[2] ترجمات أخرى، بحسب تعدادها لدى بعض النقاد العرب، الذين اختلفوا في ضبط ترجمة المصطلح، حيث استعمل كل من **حميد لحمداني** في (سحر الموضوع)[3]، و**عزت محمد جاد** في(نظرية المصطلح النقدي)[4]، و **محمد التنوخي**، مصطلح **التيمة** مقابل Théme فهذا الأخير عرف التيمة قائلا :

«التيمة : هي الفكرة الأساسية والمحورية في عمل أدبي . وتطلق على الفحوى التي بنيت عليه قصةٌ أو أيٌ عمل أدبي ».[5]

كما استعمل نفس المصطلح **محمد عناني**،عندما قابل المصطلحان « Theme and Thematics : موضوع ، قضية ، تيمة ، خيط و (نسيج الأفكار في الرواية) ...فربما

[1] ينظر :يوسف، وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ط3 ، جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر، 2010، ص 148،149

[2] المرجع نفسه، ص 152 .

[3] سحر الموضوع ، ص 22.

[4] نظرية المصطلح النقدي ، ص 490 .

[5] محمد ، التونجي : المعجم المفصل في الأدب .ص 297 .

كان تعريف الكلمة – أي « تيمة » – الذي ساد منذ الستينيات في الكتابة النقدية العربية أنجع في تعريب المصطلح ».[1]

أما **عبد السلام المسدي**،استعمل مصطلحي المضمون والمضمونية، في حين الجذر والجذرية من استعمال **نهاد التكرلي** في كتاب اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي، وعلى العموم فإن **يوسف وغليسي** عدَّ ما يقارب(15 مقابلا لكلمة Théme : (تيم ، ثيمة ، تيمة ، موضوع ، موضوعة ، غرض ، مضمون ، معنى رئيسي ، جذر ، محور ، ساق...الخ.

وما لايقل عن 13 مقابلا لـــ Thématique مثل (التيماتية، الثيمية، التيماتيكية، الغرضية، الأغراضية، الجذرية، المضمونية، المنهج المداري، الموضوعية، المنهج الموضوعي، ....الخ .

و ذكر مصطلح التيمية مرة بالتاء وأخرى بالثاء، فأرجع **يوسف وغليسي** الأولى إلى التعريب عن الفرنسية والثانية عن الانجليزية).[2]

اعتمد **السعيد يقطين** كلمتي " التيمة" théme " " والتيماتية عندما يعرفها " إن التيمة " (théme) كما يرى برنار دويربي (**B. Dupriez**) هي الفكرة المتواترة في العمل الأدبي، وتستعمل أحيانا بمعنى الحافز الكثير التواتر. غير أن " التيمية " أكثر عمومية وتجريدا " [3]

[1] محمد ، عناني : معجم المصطلحات الأدبية الحديثة ، ط3 ، دار نوبال للطباعة ، القاهرة ، ص 117 ، 118 .

[2] ينظر: يوسف، وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 154 / 166 .

[3] ينظر: جميل، حمداوي، تطرق بالتفصيل لورود المصطلح عند النقاد العرب .

على العموم، فالترجمة العربية لهذا المصطلح متعددة من ناقد إلى آخر، بل عند الناقد الواحد نفسه، كما هو الحال لدى محمد عناني، موضوع، قضية، تيمة ...الخ .

-2- التعريف الاصطلاحي :

عرف جون بول ويبر**Jean Paul(Weber)**)، الموضوعاتية بأنها « الصورة الملحة والمتفردة والمتواجدة في عمل كاتب ما »[1]، بمقابلة هذا التعريف وتعريف **سعيد يقطين**نلاحظ تقارب بينهما، وتعدد المصطلحات لكلمة الموضوعاتية، كالفكرة المتواترة، والصورة الملحة يكفي القول: أن تواتر الأفكار واستمراريتها في النص الأدبي توسيعاً أو اختصاراً من أجل الوصول إلى الوحدة الموضوعية والعضوية للنص هي الموضوعاتية فقد عرفها **سعيد علوش** قائلا :« يصبح مفهوم الموضوعاتي في الحقلين العربي والغربي هو التردد المستمر لفكرة ما، أو صورة ما، فيما يشبه لازمة أساسية وجوهرية، تتخذ شكل مبدإ تنظيمي ومحسوس أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت، يسمح للعالم المصغر بالتشكل والامتداد » .[2]

بمعنى: الموضوعاتية هي تتبع توارد الأفكار، والصور وتواترها في النص بشكل تنظيمي.

وتحولاتها المختلفة، التي تربطها في النص الواحد، أو عدة نصوص قرابة سرية .

إذا كان هذا هو تعريف الموضوعاتية فما هي الجذور الفلسفية للنقد الموضوعاتي ؟

الجذور الفلسفية للمنهج الموضوعاتي :

[1] سعيد ، علوش: النقد الموضوعاتي، شركة بابل، الرباط، 1989، ص 11 .

[2] المرجع نفسه، ص 12 .

تعددت ترجمات مصطلح الموضوعاتية – فقيل الغرضية، التيميةو الجذرية– كما تعددت تسميات المنهج الموضوعاتي. وتعددت معها المنابع التي استقى منها رواده مشاربهم المعرفية .

منهج على حد تعبير **يوسف وغليسي**« بلا هوية، أو ميدان نقدي هلامي تتداخل فيه مختلف الرؤى الفلسفية والمناهج النقدية (الظواهرية، الوجودية، التأويلية، البنيوية ، النفسانية ،(...) ، التي تتضافر فيما بينها، ابتغاء التقاط الموضوعات المهيمنة على النصوص ...» [1]

يكشف هذا التعريف، عن تعدد منابع المنهج الموضوعاتي، كالفلسفة الظواهرية، الوجودية وهي كالآتي :

-أ –الفلسفةالظاهراتية(la Phénoménologie):

تعد الفلسفة الظاهراتية ، من بين الخلفيات التي اعتمدها النقاد الموضوعاتيون في منهجهم وعلى رأسهم ريتشارد ، خاصة فيما يتعلق بالوعي ، الذي أشار إليهإدموند هوسرل(**HasserlEdmand**)قائلا على لسان أستاذه برانتانو: « كل وعي هو وعي بشيء ما »[2]

بمعنى ربط وعي الذات بالوعي بالأشياء المنفصلة عن الذات، وقد أكد هذا القول **جورج طرابيشي** في معجمه الفلسفي عندما قال:« إن كل مدرك إدراك لمُدرَك، وكل وعي وعي بشيء ما. وكل فكر تسديد للنظر إلى ظاهرة. وإن للوعي قصدية تطابقها

[1] يوسف ، وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 147 .

[2] نبيل ،أوب : نص القارئ المختلف (2) وسيميائية الخطاب النقدي، ط1 ، مكتبة لبنان ناشرون، 2011،ص292 .

في الوجود معقولية تعطي هذا الوجود معنى بالنسبة إلى الفكر. تلكم هي المبادئ التي يسميها هوسرل « الفينومينولوجيا » وكانت هذه الكلمة تشير قبله (وبصورة رئيسية لدى هيغل) إلى ذلك الجزء من الفلسفة الذي يدرس الكيفية التي يتجلى بها الواقع في الوعي .»[1]

أي أنه أكد وعي الذات بالموجودات الخارجية لاوعي الذات بنفسها، باعتبار أن وعي الذات بما هو خارجي هو حالة من حالات وعينا، ويطلق على عملية التوجه نحو الأشياء، بالقصدية لأنهلا يوجد فكر دون موضوع نفكر فيه؛ أي لكل فعل من أفعال الشعور موضوعه الخاص وذكر الموجودات لايقصد به الموجودات كما هي في الواقع وإنما كما تتبدى للشعور بهدف إدراك ماهياتها .

بمعنى: قد يرى المرء القلم أمامه كشيء خارج عن ذاته العارفة، ومستقلا عن إدراكه،لكنه يملك مبادئ عقلية تمكنه من إدراك الشيء الذي أمامه – القلم – ولكن فعل الإدراك يتطلب تحريك الإدراك نفسه، وهذا التحريك لا يتم إلا بقصد الشيء المراد إدراكه. وهذا ما يسمى بالقصدية التي تعد بمثابة حلقة وصل بين المدرِك والمدرَك أو بين أناه والقلم .

وهذا ما يعطي لعملية الوعي مؤثراً أخر بالإضافة إلى مؤثره العقلي ألا وهو المؤثر الواقعي من أجل الوصول لماهية الشيء– جوهره –،فالقلم المدرك عقليا لابد وأن تكون له ماهية تميزه عن غيره من الماهيات، فلو قلنا القلم للعب لأفقدناه ماهيته .

كما أشار إلى فكرة الماهية والجوهر،عبد الكريم حسن قائلا: « وعلى سبيل المثال، إن الأبيض ليس وقفا على لون الثلج، ولكنه يتعدى ذلك إلى ما هو يصعب

[1] طرابيشي ، جورج: معجم الفلاسفة (الفلاسفة – المناطقة –المتكلمون –اللاهوتيون–المتصوفون)،ط3، دار الطليعة بيروت، 1997،ص712،713 .

حصره من المواد، كالسوسن والقطن وأوراق الكتاب.وكل لغة تأتي لتعبر عن هذا اللون بالمفردات الخاصة بها. إن هذه المفردات وتلك المواد ليست إلا مظاهر يتجلى بها جوهر واحد هو الأبيض. وما تبحث عنه الظاهراتية هو الوصول إلى الجواهر عبر المظاهر.»[1]

بمعنى:إرجاع أنواع الأبيض المتجلية في الأشياء إلى ماهية الأبيض العامة .

اِستفاد النقاد الموضوعاتيون من فكرة تجلي الأشياء في الوعي، وتأخر الوعي عن الأشياء ما دام أنه لكل فعل شعوري موضوعه الذي يسبقه في الوجود، وحاولوا تطبيق هذه الفكرة على النتاج الأدبي – النص – باعتباره وعيا يلي موضوع ما مرتبطاً به . وتكمن مهمة الموضوعاتين بملاحقة التمظهرات المتعددة والمختلفة للموضوع للكشف عن بنيتهالمفهوميةالكبرى .

ب الفلسفة الوجودية :-

من أحدث التيارات الفلسفية ومن أقدم المشكلات التي تعرضت لها الفسفة منذ نشوئها.تقوم على مبدأين ميتافيزقين متعلقين بالكائنات ألا وهما الماهية والوجود.

اِختلفت الفلسفة القديمة والحديثة فيهما، ووصفت الأولى بأنها ماهوية، والثانية بالوجودية وهذا ما سيوضحه المخطط الآتي: [2]

[1]عبد الكريم، حسن: المنهج الموضوعي– نظرية وتطبيق– ، ط1،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1990، ص33 .

[2]ينظر: مصطفى، علوس: الوجودية في ميزان، كلية أصول الدين، جامعة الأزهر، ص20.

سمة الفلسفة القديمة التي ترى بأن العالم قبل أن يوجد كانت فكرته أو صورته في عقل الله ، وقبل أن يوجد شيء فكرة وجوده تسبق عند صانعه. مثل الطبيعة الإنسانية توجد عند جميع الناس (التصور الإنساني) ؛ أي كل فرد من الناس هو مثال	سمة الفلسفة الحديثة، التي ترى أن الوجود يسبق الماهية؛ أي الإنسان يوجد أولا ثم تتحدد طبيعته، بمعنى آخر الإنسان في أول وجوده لاتوجد طبيعته الإنسانية ، بل الإنسان كما يتصور نفسه وكما يدرك نفسه بعد أن يوجد .

يتناول جون بول سارتر (**jean _ paulsartre**)، فكرة الوعي؛بتطرقهللوجود. حيث يرى أن الوجود وجودان، وجود في ذاته؛ أي وجود الفرد بدون ماهية أو وجود الشيء دون فاعل ودون وعي، ووجود لذاته وهو الوجود الواعي الحر في اختيار حريته بتجاوز الماضي والمضي لتحقيق الذات.

فالوجود الأول وجود ثابت، عكس الثاني وجود حر واعي متحرك، ويتضح ذلك من خلال تعريفه للوعي قائلاً :«الوعي هو الكائن الذي هو ماليس هو، وليس هو ما هو»[1]

ما دام الوعي من صفاته التجاوز، فقد استغل هذه النقطة ريتشارد في محاولة القبض على المعنى، الذي ينفلت منه كلما حاول القبض عليه، ليصل في الأخير إلى أن المعنى لا ينفلت و إنما يتجدد؛ لذلك قامت الدراسة الموضوعاتية على تتبع المعنى من خلال

[1] ع الكريم، حسن: المنهج الموضوعي، ص23.

شبكة المعاني المتجددة في العمل. باختصار أخذ ريتشارد عن سارتر فكرة الوعي المتجاوز.

□– رواد النقد الموضوعاتي في الغرب :

يندرج تحت لواء النقد الموضوعاتينقاد كثر، أبرزهم: غاستون باشلار(**GastonBachlard**)، جورج بولي (**Georges Poulet**)، وجان ستاروبنسكي (**JeanStarobinski**)، وجون بيار ريتشارد **Jean–Pierre**(**Richard**)، جون بول ويبر(**Jean– Paul Weber**)وغيرهم لأنه في هذه الجزئية سيتم التعرض للبعض منهم بدءابـــ:

□-أ – غاستون باشلار : **(BachelardGaston)**

يعد واضع الإرهاصات الأولى للنقد الموضوعاتي، رغم اهتماماته الفلسفية والنفسية إلا أنه ساهم مساهمة كبيرة من خلال بحوثه الأولى عن عناصر الطبيعة الأربعة ودراسته للأدب باعتباره المرحلة الوحشية على حد تعبيره « لكي نفهم الفكر العلمي يجب أن نعود باستمرار إلى الفكر غير العلمي ؛ إلى الفكر في حالته الوحشية » [1]

أي قبل مرحلة الفكر العلمي توجد مرحلة بدئية، جسدتها مختلف الأساطير المتناقلة بتوارثها عبر الأجيال، فتولدت بذلك صور متعددة بتعدد الأساطير، عبرت عنها لغة مجازية فصارت لغة الإنسان القبلية قبل أن يتكلم باللغة الحقيقية أي لغة العلوم.

لذلك تتبع شاعرية الشعراء التي جعلته أقرب إلى الأدب بحيث أن العناصر الأربعة على اختلافها من نار، وهواء وتراب وماء، مليئة بالصور التي ليس في مقدور أحد

[1] المرجع السابق ،ص20 .

استثمارها غير الشعراء؛ لما لهم من قدرة على التحليلوالربط وهذا الاستثمار لايكون في الوسط الطبيعي بقدر ما يتم على مستوى الفكر، بمعنى: لكل صورة قالبها الأول الساذج فبمجرد أن تتجدد صورة من الصور، إلا وتستيقظ معها صورتها الساذجة .

لكن هذا لايعني عدم استقلالية الصورة الشعرية عن سابقاتها وإنما مستقلة بذاتها لأنها تظهر بصيغة مفاجئة في خيال المبدع دون أي سابقة، وهذا ما أشار إليه غاستون باشلار في كتابه (جماليات المكان) قائلا : «إن الصورة الشعرية ، ببساطتها، لا تحتاج إلى دراسة أكاديمية. إذ لها صفة الوعي الساذج، فهي، في تعبيرها لغة فتية، الشاعر من خلال جدة صوره هو دوما أصل اللغة. وحتى نحدد بدقة كيف يمكن أن تكون ظاهراتية الصورة، وكون الصورة تسبق الفكرة، علينا أن نقول أن الشعر هو ظاهراتيةالروحأكثر من كونه ظاهراتية العقل ...»[1]

أي أن الصورة الشعرية باعتبارها صورة آنية يصعب تطبيق القوانين العلمية عليها لأنها

نتاج الوعي المبدع، الذي يعيد تشكيل ما تلقاه، ليصطدم القارئ في كل قراءة بصور

جديدة بوعي نظيف يولد لديه شعور بإمكانية خلق صور مشابهة أو ابتكار اخرى جديدة تتجد معها في كل مرة لغتنا .

ولتوضيح ذلك أكثر، لا بد من العودة إلى المنطلقات النفسية الأولى لباشلار، أي إلى كيفية تشكل الصورة لديه، لكن قبل ذلك لابد من الإشارة إلى أن باشلار تأثر بكارل يونغ (**Carl Gustavjung**)، (في فكرةاللاوعي الجمعي، والذي يخرج من خلالهاعن

[1] غاستون، باشلار : جماليات المكان،(تر) هلسا، غالب، ط 2، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ، الحمراء ، بيروت، 1984، ص:22

الطرح الفرويدي للاوعي المرتبط بالمكبوتات الفردية،عكس يونغ الذي أقر بفطرية اللاوعي باعتباره مجموع الوظائف النفسية التي تحوي مختلف الخبرات التي تتناقلها الأجيال منذالقديم، أي منذ ازدهار الأساطير المتناقلة وراثيا والمقيمة في لاوعي الجماعات خصوصا الشعراء لأنهم الأقدر على التعبير عن رغبات النوع البشري.)[1]

لعل قارئ هذا المقتطف،سيتساءل عن العلاقة التي تربط اللاوعي الجمعي بتشكل الصورة لدى باشلار، والإجابة تكمن في متانة العلاقة، حيث يمثل اللاوعي الجمعي الأرضية الخصبة للمخيلة الأسطورية،بمعنى الأحلام التي تتبدى للمرء لها نماذجها البدئية والمتمثلة في الأسطورة، وقد استغل باشلار هذه الإحالة لكن بتعديل بسيط، فإذا اعتبر يونغ اللاوعي مكان لتواجد الصور الأصلية، فباشلار اعتبره مكان تجديد الصور وتقديمها للوعي على حد تعبير فرنسوا بيير(**François Pire**)، «فإذا كان الخيال عنده هو هذه القدرة على تغيير الصور. فإن اللاوعي هو المنطقة المتميزة لهذا التغييير ».[2]

بمعنى: إذا كان الخيال قوة لتشكيل الصور التي تتجاوز الواقع، فإن منطقة اللاوعي هي المكان الذي يتم فيه تشويه الصور الأولى وإرسالها إلى الوعي.وقد تناول باشلار نوعين من الخيال ألا وهما خيال المادة وخيال الحركة ولاسيما في كتبه المتعلقة بالعناصر الأربعة : الماء، الهواء، النار، الأرض والمعنونة بـــ :

- (النار في التحليل النفسي)(1938).
- (الماء والأحلام)(1943).
- (الهواء والأحلام)(1943).

[1] ينظر : نبيل ، أيوب: نص القارئ المختلف وسيميائية الخطاب، ص 25-28.

[2] السعيد، بوخليط: باشلاريات غاستون باشلار بين ذكاء العلم وجمالية القصيدة، ط1، منشورات فكر، الرباط، 2009، ص 91 .

•(الأرض وأحلام يقظة الارادة)(1948).

•(شعرية المكان)(1957).

•(شعرية أحلام اليقظة)(1960).

وغيرها من الأعمال التي لاحق فيها موضوعات الفضاء والحلم والزمن والكينونة و ملاحقة ظاهراتية الأشياء والكلمات . [1]

-ب- جورج بولي (**Georges Poulet**)

انحصر اهتمام بولي في البحث عن وعي الأديب بذاته من خلال وعيه بالزمان والمكان باعتبارهما عنصران ضروريان لتكوين الوعي بالذات وعلاقتها بالعالم الخارجي . من خلال كتاباته:

•(دراسة حول الزمان الإنساني) (1950).

•(البعد الداخلي) (1952).

• (نقطة الانطلاق)

• (قياس اللحظة)

•(تحولات الدائرة) (1961).

•(الفضاء البروستي) (1963) .

فالفضاء والزمان على حد تعبير بولي « قل لي كيف تتصور الزمان والمكان

[1] نبيل، أيوب : نص القارئ المختلف وسيميائية الخطاب النقدي، ص 303 .

...أو كيف تقيم العلاقات مع العالم الخارجي، أقل لك من أنت ؟ »[1]

أي يرى أن الوعي السليم بعنصري الفضاء والزمان يؤدي إلى الوعي السليم بالذات، أي التوجه للنتاج الأدبي من أجل معرفة وعي صاحبه؛لذلك تتبع مختلف مراحل الاستمرارية والديمومة ولحظات الوعي الأولى لدى المؤلف بتتبع أعماله فيقول بولي ««إن للحظة كل الحدود والتجاوزات »: فهي تُختزل إلى آنيتها فتكون اللحظة هي ذاتها ولا تكون شيئا دون ذلك أو أبعد من ذلك . وعلى العكس فهي تتفتح تارة أخرى على كل شئ محتوية كل شيء فتنعدم بذلك حدودها »» [2]

فتتبع الوعي بعنصري الزمان والفضاء عند كاتبما، وكيفية تمظهره من خلال النصوص الأدبية التي ينتجها الكاتب، يكشف عن الروح الإبداعية التي أنتجت النص بعيداً عن كل ما يحيط بالعمل .

ضف إلى ما سبق، فإن بولي يركز على تطابق وعي القارئ مع وعي الكاتب ويعبتر النص حلقة وصل بينهما، أي نقطة الالتقاء تتم على مستوى الفكر بعيدا عن العناصر الحسية المكونة للنص . وبذلك تكون موضوعاتيته موضوعاتية ذاتية تقوم على تطابق الوعيين؛ وعي القارئ ووعي المبدع.

-ج – ج . ب. ويبر **(J .P .Weber)**

يعتمد جون بول ويبر في منهجه على ثلاث نقاط أساسية :

1 – واقعية اللاوعي .

2 – أهمية الطفولة .

[1] المرجع السابق، ص 299 .

[2] مجموعة من الكتاب: (مدخل إلى مناهج النقد الأدبي)، (تر) ظاظا، رضوان،عالم المعرفة، العدد 221 ، ص 149.

3 –إمكانية تمثيل رمز واحد لواقع قديم .

تجسدت من خلال أعماله الثلاثة :

•(المجالات الموضوعاتية)(1963).

• (مكونات العمل الشاعري) (1960).

•(النقد الجديد أو النقد الممتقع ، أو ضد بيكار)(1960) .

تأثر فيها بـــ **شارل مورون (Charles Mauron)**، رائد المنهج السيكولوجي ، الذي درس الصور الملحة ذات البنية الاستعارية في العمل الأدبي بطريقة سيكولوجية لا شعورية .

لذلك يذهب ويبر إلى القول « العمل الكامل لكاتب ما ، وبالضبط لشاعر ما ، عبر عدد لاينتهي من الرموز ، أي من التعارضات ، عن هاجس أو عن موضوعاتية ما ، يعاد ابداعها في بعض الأحداث المنسية عامة ، في طفولة الكاتب »[1]

ومن بين الموضوعاتيات التي درسها ويبر ، موضوعاتية الساعة و البرج و الغرق عند كل من فيني و هيجو و فاليري .

نلاحظ أن المنهج الموضوعاتي من بين خطواته دراسة النص بمعزل عن السياقات الخارجية بينما ويبر خالف هذه النقطة ورأى أن الصورة الملحة ما هي إلا انعكاسات لمرحلة ما من مراحل طفولة الكاتب .

□– د –جان ستاروبنسكي **(Jean Starobinski)**

[1]سعيد، علوش : النقد الموضوعاتي ، ص 27،28 . وينظر كذلك جميل ، حمداوي .

أقرب النقاد الموضوعاتيين إلى التحليل النفسي، حاول استيعاب التطبيقات النفسية

في أعمال المؤلفين؛ لذلك تتطلب دراسته الالمام بالنظريات الفرو يدية. اهتم بالمؤلفين الذين يكتبون سيرهم الذاتية، تتبع موضوع النظرة من خلال مؤلفاته الكثيرة منها :

- (منونتيسكيو بقلمه) (1952).
- (جان جاك روسو: الشفافية والعائق) (1957).
- (العين الحية) (1961)، جمع فيها مجمل الدراسات التي تناولت أدباء القرن التاسع

عشر حتى القرن العشرين.

- (السخرية والسوداوية) (1966).[1]

اِهتم بشعرية النظرة، أي ينطلق من حقل النظر من أجل استجلاء المعنى، وذلك بالكشف عن عالم المؤلف المتخيل، حيث أوصلته دراسته حول مونتيسكيو إلى أن العمى الذي أصابه لم يمنعه من إملاء كتبه كما لو أنه يرى أفكاره.

كما لاحق موضوع النظرة، من خلال دراسته لروسو ورأى أن روسو (يحس أنه ضحية نظرة مجهولة لمتفرج دون هوية)، أما دراسته لكورني فتوصل إلى أنه في حاجة إلى (نظرة تواطؤ الشعوب والأجيال الشاهدة)، في حين قال في دراسته عن راسين (نظرة لا تقتضي المجد ولكنها تجلب الخجل)، وغيرها من الدراسات .

أي أن ستاروبنسكي حاول استجلاء الوجه الخفي الذي تعبر عنه الأعمال الأدبية، وعملية الاستجلاء هذه من وظيفة الناقد القارئ، لذلك تساءل ستاروبنسكي، فيما إذا

[1] نبيل، أيوب: نص القارئ المختلف(2)، ص 312،313.

كانت سيكولوجية القارئ لا سيما الناقد تتعارض مع سيكولوجية المبدع، محللا نوعين من النقد:«

1 – نقد الكشف : الذي يبحث فيه الناقد عن حميمية واندماج بالذات المبدعة.

2 – نقد التباعد: وينزاح تماما عن العمل ليحلل المحيط الذي يربط معه العمل عضويا.»[1]

ويرى ستاروبنسكي أن الحقيقة لا توجد في أي نوع من النوعين السابقين، بل توجد في الحركة التي تفصل وتتحرك بينهما، اي النظرة تكون حرة في غياب السلطة .

ه- – جان روسي(**Jean Rousset**):

حاول الربط بين الأنا والعمل الإبداعي، أي بين وعي القارئ الناقد ووعي المؤلف، كما ذهب إلى ذلك جورج بوليه وباشلار لكن بفارق بسيط، حيث ينطلق من تاريخ الفن والجمال لا من الفلسفة وعلم النفس، أخذ يهتم بالبنيات النصية، يقرأ العمل الأدبي من كل نواحيه، ينطلق من المستوى التصويري الحسي ليستكشف عمقه. من أهم أعماله: «

- (أدب العصر الباروكي) (1954).
- (الشكل والدلالة) (1962).
- (تلتقي عيونهم) (1981).
- (القارئ الحميم) (1986).»[2]

[1] ع الكريم، حسن: النقد الموضوعاتي، ص29،30.

[2] نبيل، أيوب: نص القارئ المختلف، ص 311.

كتابه الأول وأمام كتبه وصفا للعصر الباروكي وفنونه من الباروكية، أما كتابه الثاني يقترح فيه القبض على الدلالة من خلال الشكل،فروسيه ينطلق في قراءة احلام اليقظة من خلال الشكل للوصول إلى البنية العميقة للخيال المبدع .

□-و – جان بيار ريتشارد (**Jean. Pierre. richard**) :

تستند أبحاث ريتشارد على أبحاث سابقيه؛ الفلسفة الظاهرا تية لـــ **هوسرل** ،والفلسفة الوجودية لسارتر ، ومقولة العناصر الأربعة لـــ **باشلار**. «عرف بمنهجه النقدي الموضوعاتي، من خلال أبحاثه :

•الأدب والإحساس (1954).

•الشعر والأعماق(1955).

• العالم الخيالي لمالارميه (1961).

•إحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث (1964).

•منظر من شاتوبريان (1967).

• دراسات في الرومانسية (1971).

•بروست وعالم الإحساس (1964).

•ستاندال وفلوبير (1975).

•قراءات مجهرية (1979).

•صفحات مشاهد (1984) .»[1]

قبل التطرق إلى الاجراءات المنهجية يجب التطرق إلى مفهوم الموضوعاتية لدى ريتشارد باعتباره واضع أسس المقاربة الموضوعاتية :

•**مفهوم الموضوعاتية :**

ميز رتشارد بين مفهومي الموضوع، والموضوعاتية ، رغم أن تركيزه الأكبر في بداية حياته النقدية كان حول دراسة الموضوع،إلا أنه لم يعط له تعريفا واضحا إلا عام 1961 في دراسة عن ملارميه، قائلا : « الموضوع مبدأ تنظيمي محسوس، تصورأو شئ ثابت، ينزع العالم – من حوله – إلى التشكل والامتداد.والأهم فيه هو هذه (القرابة السرية)، بتعبير مالارميه، أي هذه الهوية الخفية (Identité cachée) التي تتجلى في مظاهر متنوعة ».[2]

أي إن الموضوع نقطة انطلاق وعودة بالنسبة لرتشارد، يرتكز على أشياء العالم الحسي – الخارجي– أو على عمليات داخلية غير مرئية كالذكريات، ويعد مركز تشكل هذا العالم حولها في امتداداته تربطه علاقات خفية مع هذه الامتدادات عبر عنها بالقرابة السرية. وبعد مرور خمسة عشر عاما قدم ريتشارد تعريفا آخر للموضوع قائلا:« الموضوع وحدة من وحدات المعنى؛ وحدة حسية وعلائقية أو زمنية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما. كما أنها مشهود لها بأنها تسمح – انطلاقا منها وبنوع من التوسع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي – ببسط العالم الخاص لهذا الكاتب»[3]

---

[1] محمد ، عزام :(النقد الموضوعاتي)، مجلة الموقف الأدبي–مجلة فصلية تصدر اتحاد الكتاب العرب بدمشق– العدد 356 . aru@net.sy:Email

[2] يوسف، وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي،ط1 ، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008. ص155.

[3] ع الكريم، حسن: المنهج الموضوعي، ص 39.

رغم التباعد الزمني للتعريفين ،إلا أنهما يلتقيان في أنهما يعتبران الموضوع نقطة انطلاق وعودة للعناصر الإبداعية في الدراسة الموضوعاتية، رغم أن الأول أخذ الموضوع مستقلا عن المعنى على خلاف الثاني .

كما أضاف تعريفا آخر لا يخرج عن هذا التعريف قائلا :« الموضوع إحدى مقولات المعنى. وبشكل أدق، فإن الموضوع مقولة من مقولات الحضور المشهود بأهمية نشاطها في العمل الأدبي»[1]

يطابق ريشارد بين الموضوع والمقولة، حيث عد المقولة ركيزة أساسية لتصنيف المعاني النصية، وبما أن الموضوع في التعريف السابق أهم نقطة أو وحدة من وحدات المعنى الثلاثة الحسية والعلائقية والزمنية فالمقولة كذلك.

وتوالدت تعريفات **ريتشارد** للموضوع على اختلافاتها، باختلاف المصطلحات التي يستعملها والتي تربطها صلات مشتركة وللوقوف أكثر على معنى الدراسة الموضوعاتية لابد الوقوف على المصطلحات الأساسية التي اعتمدها ريتشارد:

• الحسية (**La Sensation**):

إرتبط مفهوم الحسية عند ريتشارد، بمحاولة القبض على اللحظة الأولى لميلاد الصورة ما دامت المرحلة التي سبقت مرحلة الولادة مرحلة لايمكن الإمساك بها فلا بد من دراسة الصورة بعد ولادتها لذلك قال ريتشارد « لقد حاولت أن أركز جهودي – فهما وتعاطفا – على تلك اللحظة الأولى في عملية الخلق الأدبي؛ اللحظة التي يتأسس فيها انطلاقا من تجربة إنسانية؛ اللحظة التي يلمح فيها المبدع نفسه ...يلامس نفسه ...ويبني نفسه بنفسه في احتكاكه الفيزيائي بإبداعه ... اللحظة التي يأخذ فيها العالم

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

معنى بالفعل الذي يصفه ...باللغة التي تقلده، وتحل مشاكله بشكل مادي ...وهي ليست إلا لحظة وحيدة »[1]

إن اللحظة هي لحظة خلق للصورة الشعرية شبيهة بلحظة ولادة مولود جديد، مستقيا آراءه من نظرة أسطورية ومنابع باشلارية، لحظة حاول ريتشارد أن يجمع فيها بين الإبداع الأدبي ومبدعه. أي لحظة الاحتكاك البدئي بالأشياء، وقد عبر عنه ريتشارد بالاحتكاك الفيزيائي .

وقد أورد ع الكريم حسن لفهم الاحتكاك البدئي الفزيائي، أسطورة خلق ونشوء إلاهة كل الأشياء « أورينوميه Eurynomé»، حيث خُلِقَتْ من السديم، ولم تجد شيئا ترتكز عليه ففصلت السماء عن البحر، وراحت ترقص على أمواج البحر،إلى أن اتحدت بثعبان كبير وأمسكت بريح الشمال ففركتها بين يديها فصارت مخصبة، ومن ثم تحولت الآلهة إلى حمامة،أحضنت على الأمواج وباضت البيضة الكونية. فالتف الثعبان عيها بطلب من الآلهة حتى فقست وخرج منها أطفالها، أي كل الموجودات : القمر والشمس ...الخ .

وقد تساءل ع الكريم حسن أي لحظة من اللحظات السابقة تمثل بدء الخلق ؟

وأجاب ببساطة أن كل لحظة تمثل في تفردها مرحلة كاملة من مراحل الخلق، ومظهراً من مظاهر الحسية فالفرك والحضن كلها مظاهر حسية، والوعي بلحظة الخلق الحسية شبيهة بالوعي الحسي تجاه الإبداع الأدبي، وشبيهة بلحظة ولادة مولود جديد، أي لايمكن الإمساك باللحظة التي تسبق الولادة لأننا لانعرف عنها شئاً،لكن يمكن الإمساك بلحظة الولادة وهي اللحظة التي يكتسب فيها المخلوق معنى وهي اللحظة التي يسعى اليها ريتشارد للامساك بها .

•القرابة السرية (Parenté secréte)

[1] المرجع نفسه، ص 54 .

من بين أهم العناصر التي تقوم عليه الموضوعاتية، ذكرها ريتشارد في تعريفه الثاني للموضوع، أخذه عن ملارميه ويعني به مختلف العلاقات السرية أو الخفية التي تنسجها عناصر الموضوع عبر العديد من الوجوه والصور والأشكال في العمل الإبداعي.

بمعنى تتبع مختلف التعديلات الحاصلة على الفكرة النواة وتمظهراتها المختلفة .

(وقد استعمل ريتشارد مصطلحات مختلفة تنصب في نفس المعنى مثل الحياة السرية للتعبير عن مفهوم التجانس والقرابة السرية عندما يتعلق الأمر بالموضوع ، والمعمارية الغير بنائية إذا تعلق الأمر بالبنية والقوانين الداخلية إذا تعلق الأمر بالرؤيا .)[1]

•المعنى (Sens):

المعنى عند ريتشارد يتضح من خلال وصف النص،لأن القراءة الموضوعاتية تعتمد الوصف الشامل والمسمى بالجرد أو التنضيد، وتهدف عملية الوصف هذه إلى إيجاد وتصنيف عناصر المعنى أو المدلول، وما دام الموضوع ووحدة من وحدات المعنى الثلاث ومطابق للمقولة فلا بد من تصنيف عناصر المعنى ضمن مقولات لابمفهومها الفلسفي وإنما بالمفهوم الرتشاردي،والذي يقصد بها (كل قاعدة يستند إليها في تصنيف المعنى في العمل الأدبي. فإذا وجد العمق La profondeurعند شاعر معين هو القاعدة التييستند إليها في شعره سمي العمق مقولة)[2]

و أشار ريتشارد كما سبق القول، إلى أن الموضوع مقولة، ومادام العمق هنا موضوع فمن البديهي أن يكون العمق مقولة، وما دام النقد الموضوعاتي بحثاً في الموضوع فهو بحث في المعنى كذلك وفي غيره من المقولات التي أثرى بها ريتشارد دراسته كالعمق، والدال والمدلول والمشروع أو القصدية وغيرها من المقولات التي سنتعرض لها في حينها.

•الدال والمدلول(Le signifiant et Le signifié):

[1] ينظر ع الكريم، حسن: النقد الموضوعاتي، ص 72 .

[2] المرجعنفسه، ص: 46 .

قضية الدال والمدلول طرحت على عدة مستويات فمنهم من تناولها على مستوى الصورة والمعنى والبعض الآخر على مستوى الحرف والفكر وآخرون على مستوى العلاقة بين الدال والمدلول، ومنهم من يأخذها على مستوى البنية السطحية والعميقة كما ذهبت إليه البنيوية التوليدية التحويلية، وأما ريتشارد فلم ينضوي تحت أي زاوية من الزوايا وتناول قضية الدال والمدلول دون التمييز بين هذه المستوي. لا شيء إلا أن « النقد الموضوعينقد للمدلول، أو لنقل، إنه نقد مقولاتي يهدف إلى سبر السجلات الأساسية – حيث ينتشر المعنى في كل عالم أدبي خاص – ووضع هذه السجلات من بهضها موضع التجانس»[1]

أي أن القراءة الموضوعاتية، تركز على دراسة عناصر المدلول دون إهمال الدال إذا كان له من الأهمية التي تخدم القراءة الموضوعاتية .

•العمق (Profondeur):

المعنى عند ريتشارد نوعين: معنى ظاهري ومعنى خفي، والمعاني الحقيقية لا تقال في المعنى الظاهري وإنما في نقيضه الخفي على حد تعبير مالارميه « الكلام الحقيقي »

هو ما لا يقال في الكلام »»[2]

أي المعنى الحقيقي ليس المعنى الثابت من كلام الشعراء وإنما المعنى المستنبط من قراءات القراء.لاسيما تلك المغرقة في الرمز والتي تحتاج إلى عمق العمل النقدي.

•البنية (La structure) :

يستعمل ريتشارد مصطلحات أخرى للدلالة على نفس المصطلح، كـــ « الهيكل» و«المعمارية »، ويعني في النقد الموضوعاتي، محاولة الناقد الإلمام بالمعنى في تجدده

[1] المرجع السابق، ص: 51.

[2] المرجع نفسه، ص90.

وترابطه وتشابكه، بحيث يظهر النص وحدة كلية تجمع بين مختلف الموضوعات في رزمة واحدة.

ومعنى هذا أنه إذا حللنا عنصر ما من عناصرها، يفضي هذا العنصر إلى بقية العناصر. ومفهوم البنية يحيلنا إلى مصطلح آخر استعمله ريتشارد ألا وهو العلاقة .

•العلاقة (**La relation**) :

إن تفرع المعني يطلق عليها ريتشارد، مصطلح العلاقة أو بذور اللقاء أو التمفصل وفي هذا يقول: « وتبقى عملية الوصف الموضوعي محتفظة بغبطتها لأن مبدأ الدراسة الموضوعية هو مبدأ الاستمرارية؛ مبدأ التمفصل المستمر دون وجودٍ لأي توقفٍ أو إخفاق في سريان المعنى. فالمعنى يتفكك في اتجاه معنىً أخر يتفكك بدوره في اتجاه كل المعاني»[1]

تكمن الصعوبة في منهج ريتشارد في الفصل بين مختلف هذه المصطلحات التي أتى بها. فالمشروع قريب من مفهوم القرابة السرية والعلاقة؛لذلك يظهر مصطلح العلاقة منذ الوهلة الأولى بأنه يعني تجدد المعنى وتفرعه باستمرار برابط رفيع اطلق عليها ريتشارد القرابة السرية.

لكن الشيء الملاحظ على المعنى هذا القول هو أن المعنى يتفكك وهذا يعني أن ريتشارد بإمكانه أسر المعنى وهذا ما ينافي منطلقاته الوجودية في تجدد المعنى، إلا إذا

كان يقصد بالتفكك التفرع .

•المشروع (**Projet**):

هو الخيط الرابط بين العملية الإبداعية الممزقة، لتحقيق التجانس في العمل الإبداعي من جهة، وتوجيه العملية النقدية من جهة أخرى، ولتوضيح ذلك لابد من إظهار الفرق بين الأنا الكاتبة والأنا المبدعة من جهة وبين المشروع الأدبي والنقدي من جهة أخرى.

[1] ع الكريم، ع الكريم: المنهج الموضوعي، ص69،70.

(يميز بروست في كتابه « ضد سانت بوف» بين الأنيين رابطا أنا الكاتب بالواقع ولاسيما السير الذاتية و الأنا الإبداعي فهو ذاك الذي يبتدع نفسه في الحركة التي يقول بها ذاته في الكتابة، و لا سيما الشعرية، وفيما هو يعبر عنها يتجاوزها)[1]

هذا يعني أن الأنا الكاتبة ملك للكاتب، والأنا المبدعة ملك للقارئ الناقد. والنقد الموضوعاتي يهتم بالأنا الثانية لأنه يستبعد كل ما هو خارجي، من سيرة ذاتية أو سياق تاريخي وسنعرض إلى ذلك عندما نأخذ عنصر «المحالة».

أما فيما يخص المشروع الأدبي والنقدي فالأول غير معروف لصاحبه أما الثاني فهو معروف بمعنى أنه يولد متناثرا في العمل الأدبي، وما على المشروع النقدي إلا أن يلم نثاره لذلك قال ريتشارد « فالمشروع لا يوجد خارج العمل الأدبي. إنه معاصر له بدقة متناهية إنه يولد ويكتمل في الكتابة؛ في الاحتكاك بالتجربة واللغة»[2]

وللإلمام بالخيوط المتناثرة في العمل الأدبي لا يقتصر الأمر على عمل واحد وإنما على الأعمال الكاملة للمبدع.

•المُحالـــَّـــة (immanente):

تعني المحالة* دراسة النص بعيد عن العوامل الخارجية،فهي تحيلنا على الدراسة النسقية، وقد رسم ريتشارد حدودا للمحالة قائلا: « إن النقد الموضوعي نقدُ « مُحالٌ ». فهو ينفي الإحالة إلى أي مصدرٍ خارجي. وهكذا عندما أتحدث عن مشهد عند « بروست» مثلاً، فإنني لا أعير أي اهتمام بمشاهد «النورماندي» أو غيرها من المناطق الفرنسية التي ألهمت « بروست». فالمشهد الذي أتحدث عنه مشهد من ورق، مما يعني أنه– وحتى في قيمته الأكثر حسية– لا يتكون إلا من خلال الكتابة التي تصفه. وأما خارج الجمل التي تجعل منه نصا فهو غير موجود.»[3]

---

[1] ينظر: أيوب، حسن: نص القارئ المختلف، ص297.

[2] حسن، ع الكريم: المنهج الموضوعي، ص 94.

*أول ترجمة للمصطلح عند النقاد العرب ورد باسم المحايثة (immanance)

[3]حسن، ع الكريم: المنهج الموضوعي، ص 100.

يرمي من هذا المقتطف إلى نفي ارتباط النص بمصدر خارجيغير مكتوب، كما أورد ع الكريم حسن نصوصاً أخرى تثبت استبعاد الإحالة على الكاتب فالظروف الاجتماعية والتاريخية والسياسية .

يمكن ايجاز خطوات المنهج الريتشاردي في النقاط التالية:

أ –قراءة عمل أو مجموعة أعمال كاتب ما، والتمعن في قراءتها .

ب – تقسيم العمل المقروء إلى ترسيمات مختلفة المعنى، وتتبع تطور الموضوع وفق هذه

الترسيمات*وهذا ما يفسر مصطلح المحالة الذي نادى به ريتشارد.

ج – عقد مقارنة بين مختلف الترسيمات للوصول إلى مختلف تقاطعاتها، المعروفة لدى ريتشارد بالقرابة السرية.

د – تكوين صورة عامة عن لاوعي الكتابة عند الكاتب.

تبقى الإشارة إلى نقطة مهمة أشار لها ريتشار وهي أنه، لاتوجد إجراءات محددة لمنهجه باعتباره منهجاً مفتوحاً على حد قوله: «وفي الخلاصة، فإنه لاوجود في القراءة الموضوعية لنقطة بدء ونقطة وصول. فالمدخل إلى حقل الموضوعية مدخلٌ حرٌ مما يضفي عليها شيئا من السحر. وعندما يكتب أحد النقاد الموضوعيين في مقدمة دراسته أنه سيبدأ من نقطة ما، فإن هذه البداية ستكون بداية كتابنه هو، لا بدايةً يلزمه بها منطقٌ حقيقيٌ للموضوع المدروس»[1]

*الترسيمة: معروضة في العمل الأدبي بطريقة غير منظمة، وهي تدل على اختيار لدى الكاتب .للتوسع ينظر: حسن،

ع الكريم: المنهج الموضوعي، ص 47.

[1] ع الكريم، حسن: المنهج الموضوعي، ص159.

-النقد الموضوعاتي عند العرب :

يعود ظهور النقد الموضوعاتي،عند العرب على حد ما أورده جميل حمداوي في المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي،إلى فترة السبعينيات من القرن العشرين وقد حصر ظهورها سعيد علوش في الأطروحات الجامعية التي اتسمت بالسطحية تارة والعمق والتحليل تارة أخرى لذلك سنعمد إلى ايراد ما أتى به الاثنان حسب التسلسل الزمني:

أ –موضوعاتية القدر في روايات فرانسوا مورياك (1971)، للناقد عبد الفتاح كليطو، قدمت باللغة الفرنسية ونوقشت بكلية الآداب بجامعة محمد الخامس بالرباط ، قدم من خلالها القدر على أنه القانون المتحكم في شخصية الفرد، لذلك تتبع مستوياته الموضوعاتية ومختلف المعاني التي تحيلنا عليها.

ب – القلق عند كي دي موباسان (1982)، رسالة دكتوراه لكيتي سالم تحت إشراف ج.ب. ريشار.

ج – الموضوعية البنيوية في شعر السياب (1983)، لعبد الكريم حسن، تحت إشراف أندري ميكايل، وكتاب المنهج الموضوعي –نظرية وتطبيق– (1990)، حيث حاول أن يختط لنفسه منهجا موضوعيا يتقصى من خلاله السجل الكامل للموضوعات الشعرية مقدما إياه قائلاً:

« منهجنا موضوعي بمعنى أنه بحث في الموضوع، وهو بحث يهدف إلى اكتشاف السجل الكامل للموضوعات الشعرية في كل مرحلة من المراحل الشعرية عند السياب.»[1]

دراسة ع الكريم حسن دراسة مشابهة لمنهج ريتشار أي كليهما بحث في الموضوع، لكن الفرق يكمن في تعريفهما للموضوع، ريتشارد يعرفه بأنه«مبدأ تنظيمي محسوس»[2]

[1] سعيد، علوش: النقد الموضوعاتي، ص 45.

[2] ص: 16 من هذا البحث.

في حين يعرفه ع الكريم حسن بأنه «مجموعة من المفردات التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة».[1]

بمعنى:ريتشارد يدرس الموضوع للوصول إلى الجانب الحسي في العمل الأدبي، أما عبد الكريم حسن يدرسه للكشف عن البنية الموضوعية في العمل الأدبي منطلقا من الجذور اللغوية الواحدة للمفردات ومرادفاتها وقراباتها المعنوية المشكلة في مجملها للعائلة اللغوية، والتي تستند على حد قول ع الكريم حسن إلى«ثلاثة مبادئ: الأول وهو الاشتقاق، والثاني وهو الترادف، والثالث وهو القرابة المعنوية ...إن العائلة اللغوية هي الوجه الدال(La Face Signifiante) للموضوع»[2]

يحتاج الكشف عن هذه المبادئ الثلاثة، إلى إجراء إحصائي على المستوى المعجمي للنص، وهذا ما لا يحتاجه ريتشارد في منهجه لأنه اهتم بالمبدأ الثالث الذي يعادل القرابة السرية لديه دون اهتمامه بحضور المفردة في النص ماعدا ما يخدم استحضار المعنى حتى في عملية احصائه للمفردات لم يستعمل مصطلح الإحصاء لما يحمله من دلالات تستدعيالإلمام بالرياضيات، لذلك استعمل كلمة العد التي لا تلزم بشيء وتحيل على أهمية الموضوعات المتواترة بكثرة .

ويمكن ايجاز الخطوات التي دعاإليها عبد الكريم حسن للتعامل مع النصوص كما أوردها هو في:

(•إحصاء المفردات الأكثر تواتراً من خلال عملية تكنيس الأعمال الشعرية.

• تحديد الموضوع الرئيس أو المهيمن بعد عملية التكنيس الإحصائي.

• تحليل المفردات التابعة للموضوع، كل على حدة، ثم استخراج التي قد تكون مهمة في التفريق بين هذة المفردات ووظائفها لوضع المخطط الكلي للموضوع.

[1] سعيد، علوش: النقد الموضوعاتي، ص 45.

[2] يوسف، وغليسي: إشكالية المصطلح، ص 162.

•دراسة الموضوعات الفرعية المنبثقة عنه.)[1]

د – القبلة في الشعر العربي القديم (1982)، لعلي شلق، والذي استعرض فيه أي الكتاب القبلة عبر مختلف الحقب أي :

• القبلة في العر الجاهلي.

• الشعر الإسلامي والأموي

• الشعر الأندلسي ...الخ

بالإضافة إلى كتاب القبلة له، العين، السمع، الشم، اللمس في الشعر العربي.

ه – النقد الموضوعاتي (1989)، سعيد علوش .

و – سحر الموضوع – عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر– (1990)، حميد لحمداني.

ز – أشار هذا الأخير في كتابه إلى بعض الدراسات التي تقترب من النقد الموضوعاتي رغم عدم وجود مستندات توضح نوع المقاربة وهي كالآتي:

• فؤاد دوارة : في الرواية المصرية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، طبعة 1968م.

• محمد، مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر، طبعة 1983م.

•علي، الراعي: دراسات في الرواية المصرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، طبعة 1964م.

• يوسف، الشاروني: الروائيون الثلاثة، الهيئة العامة لكتاب، مصر، طبعة 1980م.

• فاطمة، الزهراء محمد سعيد: الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، طبعة 1981م...الخ.

[1]ينظر: سعيد، علوش: النقد الموضوعاتي، ص 46، 47.

على العموم فإن الدراسات العربية تتفتقد الطريقة المنهجية ما عدا البعض منها التي حاولت أن تختاط لنفسها منهجا كما فعل ع الكريم حسن .

في نهاية هذه الإطلالة القصيرة، على المنهج الموضوعاتي،تم الخروج بمجموعة من الإجابات على الأسئلة المذكورة في بداية هذا الفصل؛ للإستفادة والإفادة.

كالسؤال الأول الذي يدور حول تعريف، المنهج الموضوعاتي،من خلال الفصل بين الموضوع والموضوعاتية، باعتبار أن الأول يمثل المبدأ أو النواة أو العنوان أو الجذر،مهما تعددت مصطلحاته؛نتيجة عدم إتفاق النقاد العرب على ترجمتهما، للمصطلح،وباعتباره المنسوب إليه، الذي تنسب إليه الموضوعاتية، التي تمثل العلم، الذي يدرس الموضوع من خلال مجموعة من الإجرات المختلفة باختلاف ، نقادها.

لذلك المقاربة الموضوعاتية مقاربة حرة في منطلقاتها، متعددة في مشاربها. حيث تشربت من الفلسفة الظاهراتية و الوعي القصدي الهوسرلي ومن الوجودية الوعي الحر المتجاوز السارتري ومن التحليل النفسي الوعي الجمعي .

وجاء النقاد الموضوعاتيون، واستغلوا مثل هذه المفاهيم استغلالاً متفاوتاً، لملاحقة الوعي الإنساني بوصف الأعمال الأدبية، التي تعد بمثابة مركزٍ مغناطسي للدائرة الذي يجذب حوله مختلف التحولات، والتعديلات، التي تطرأ على موضوع، أو مجموع أعمال المبدع . وقد تناولنا مجموعة من النقاد أبرزهم:

- غاستون باشلار، الذي تتبع الوعي، من خلال ربطه الخيال المتحرك الذي يمثل الفكر بالخيال المادي الذي يمثل التجسيد المادي في الخارج.
- جون بولي، حاول البحث عن الوعي بمفهومي الزمان، والمكان في العمل الأدبي وتطابق وعي القارئ والمبدع.
- جون ويبر، فقد أرجع مختلف التحولات، والتعديلات المرتبطة بمركز الدائرة، أو النواة ، أو الموضوع، إلى ذكرى منسية في طفولة المبدع.
- جان ستاروبنسكي، دراسته مرتبطة بالتحليل النفسي الفرويدي، حيث حاول تطبيق المنهج الفرويدي على موضوعاتية النظرة.

- جان روسي، ذهب إلى ما ذهب إليه جون بولي وحاول البحث عن تطابق وعي القارئ والمبدع لكن بفارق بسيط أي أنه ينطلق من الحسي لمعرفة العمق عكس باشلار ينطلق من العمق لمعرفة تجسيداته الحسية لذلك يجوز في الدراسة الموضوعاتية الأمرين.
- ريتشارد، واضع أسس المقاربة الموضوعاتية، تأثر بالمفاهيم الباشلارية وطورها تنطلق دراسته من قراءة الأعمال الأدبية واستخراج مختلف البنيات التي تتشكل من مجموع الأفكار المتوالدةباستمرار و التي تربطها قرابة سرية من خلال ايجاد الصورة البدئية لها باستكناه البعد العمقي للمعنى.

أما النقاد العرب،فإنهم يفتقدون لطريقة منهجية خاصتهم، ما عدا بعض المحاولات التي حاولت أن تختطّ لنفسها، طريقا وسط هؤلاء النقاد، ويقصد بذلك ع الكريم حسن صاحب الموضوعاتية المعجمية؛ لأنه اعتمد الإحصاء المعجمي، كنقطة رئيسة في منهجه بعد القراءة المستفيضة، وقد خرج عن ريتشارد في هذه النقطة لأن هذا الأخير يرى في الإحصاء مشقة تستدعي الإلمام بالعلوم الرياضية .

سادت البرجوازية انجلترا، و شاعت الطبقية التي أفقدت العالم توازنه، عالم ازداد فيه الثري ثراء والفقير فقرا، فتسلطت رقاب على رقاب، وتولدت أسباب الرفض والاحتجاج ولما كان الأدب مرآة عاكسة لمختلف التغيرات، فقد حملت روايات تشارل ديكنز مختلف هذه التناقضات، وعبرت بصدق عنها، ونخص بالذكر،روايتي (أوليفر تويست) (1838) و(قصة مدينتين) (1859) ؛ باعتبار الأولى تمثل الاحتجاج الاجتماعي والثانية تمثل الاحتجاج السياسي، بموضوعاته المختلفة وتمظهراته المتنوعة، وهذا ما ستكشفعنه هذه الدراسة الموضوعاتية لظاهرة الاحتجاج في هاتين الروايتين.

- موضوعات الاحتجاجالاجتماعي في رواية أوليفر تويست :

- 1 - الفكرة النواة

«« أرجوك يا سيدي ، أريد مزيداً من الثريد »

وكان الطاهي رجلاً بدينا مفعما بالعافية . ومع ذلك فقد شحب ....

وأخيرا قال الطاهي في صوت واهن : « ماذا ؟!»

فأجابه أوليفر : « أرجوك ، يا سيدي . أريد مزيدا من الثريد !» ...وكانت اللجنة مختلية في اجتماع سري وقور ، عندما اقتحم مستر بامبل الحجرة في اهتياج عظيم ووجه الخطاب إلى السيد الماجد المستوي على الكرسي العالي فقال :

« مستر ليمبكينز ، أسألك العفو ، يا سيدي ! لقد طلب أوليفر مزيدا من الثريد ! »

وأجفل أعضاء اللجنة جميعا وتبدى الذعر على كل وجه ...فما كان من السيد الماجد ذي الصدرة البيضاء إلا أن قال : « هذا الولد سوف يموت شنقا . أنا على مثل اليقين من أن هذا الولد سوف يموت شنقا » [1]

[1] تشارلز، ديكنز: أوليفر تويست ، (تر) منير، ابلعبكي، ط2،دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 2007، ص 26،27 .

هذا المقتطف يمكن أن يكون النواة الأساسية التي تبدأ منه الأحداث الأساسية للرواية لتتوالد عنها فيما بعد بقية الأحداث تباعا ضمن موضوعات مختلفة وصور متنوعة لكنها تدور ضمن فكرة واحدة ألا وهي فكرة **الاحتجاج** بنوعيه الداخلي والخارجي .

مشهد صور" ديكنز"**Dickens**عبر شخصية بطله، الظلم الاجتماعي الذي ساد انكلترا، من طرف رجال الأبرشية، ظلم سلط على رقاب الفقراء الذين يمثلهم أوليفر من طرف سلطة قمعية ممثلة في السادة الأماجد .

فطلب أوليفر مزيدا من الثريد، أحدث تغير في نبرة صوت، ووجه مستر بامبل والسادة الأماجد، الذين أثير فيهم الرعبوهذا دليل على أن الطلب أحدث زعزعة في وعيهم، ولإعادة الأمور إلى نصابها جرموا أوليفر الذي يعكس العالم الآخر لا عالمهم.

عالمان متناقضان، يعكسان واقع البرجوازية المتسلطة والطبقة العاملة الكادحة، صوره "ديكنز" بسخرية هادفة، فأنى لأوليفر الذي تراءت أمامه مائدة لاتعد خيراتها أثناء دخوله المكان أول مرة، عليها عشرة من السادة الأماجد، أن يعلم بأن خاتمته داخل جدران الأبرشية ستنحصر في نبوة صاحب الصدرة البيضاء بالشنق حتما لا لشيء إلا أنه تجرأ وطلب مزيدا من الثريد .

جريمة – على حد مزاعم السادة الاماجد – جسدت رفض أوليفر لعالمه البائس، عالم الجريمة المسكوت عنه، وعالم البراءة المجرم. تطفو في كل مرة على السطح بصور مختلفة، وموضوعات متنوعة، لكنها تظل مرتبطة بالفكرة النواة، خاصة بعد خروج أوليفر من جدران الأبرشية .

□ – 2– الموضوعات المتوالدة عن الفكرة النواة

من بين هذه الموضوعات موضوع الموت، الدموع، السخرية، فضاءات الرواية وشخصياتها، وغيرها من الموضوعات التي حاولت أن نثبت من خلالها، ظاهرة الاحتجاج على الواقع الاجتماعي في هذه الرواية .

□ – 2– 1 – موضوع الموت والحياة :

ثنائية ضدية، كان لحضورها القوي في الرواية، دور بارز لكشف متناقضات العصر، ووسيلة فعالة لمناهضة الاضطهاد الذي عانى منه أوليفر وأمثاله،وبؤرة معدلة للفكرة النواة. تكررت في فصول الرواية بصور متعددة، ودلالات مختلفة كالتابوت، الجنازة ، يتيم ، قرع اجراس الكنيسة، الكفن، الغدارة،الجبانة، الإعدام ...الخ .

صاحبت أوليفر منذ الولادة لتسلمه إلى عالم **الجنائز** أين يمتهن مهنة **نادب صغارىالموتى** فبرع في ذلك لتستمر حياته، رغم أنه يرفضها رفضا قاطعا في قرارات نفسهوتمنى يوما « ولقد تمنى وهو يزحف في فراشه الضيق لو أن ذلك الفراش كان تابوته ولو يتاح له أن ينعم برقاد هادئ ونهائي في ثرى الجبانة ...»[1]

ليس هذا المقتطف سوى صورة معدلة للفكرة النواة،التي تنم عن اتساع دائرة المعاناة لدى أوليفر، الذي يحلم باستبدال الواقع باللاواقعي أي الفراش بالتابوت والنعيم بالجبانة،ربما هذا هو السبيل الوحيد لأوليفر ليبدي رفضه لأن كلاً من التابوت والجبانة علامتان من علامات **الموت** الذي صاحب أوليفر منذ البداية والذي اتخذه وسيلة رفض لهذه الحياة.أوالعكس لنقل وسيلة للتشبث بالحياة.

فالتابوت في شكله يشبه القبر،والقبر منزل لكل من غادر هذه الحياة.ومن غير الممكن أن يكون حلم أوليفر مغادرة الحياة فعلا، وإنما استحضر القبر ليكشف عن رغبته في تغيير الوجودوتغيير الوجود لن يتم إلا بالبعث الجديد ولن يتم هذا إلا بالدفن تحت التراب كما تدفن البذرة لتعطي لنا نبتة، وأوليفر ليس نبتة وإنما شبيها فالقبر الذي يحلم به أوليفر هو رحم أمه الذي يشبه القبر ليحفل بميلاد جديد، لإيمانه المطلق بأن الناس متساوون عند الولادة، وتسقط هذه المساواة عندما يخوضون معترك الحياة.

فقدر الاستمرارية حائل دون تحقق أمانيه؛ لأن العودة إلى العدم لايمكن تحققها إلا في الأحلام. حلم راوده من جديد عندما أثار نوح كلاوباولي موضوع الموت،

[1] المرجع السابق ، ص 49 .

واستهزأ منه بنبش ماضي أوليفر ووالدته. مستخدما مصطلح ربيب الملاجئ، مذكرا إياه بنبوة الرجل صاحب الصدرة البيضاء، بأنه سيؤول لامحالة إلى حبل المشنقة، وأن أمه ستلقى نفس المصير، لو عاشت مما أودى بالطفل الوديع المستكين لكل أنواع الإهانات، للإعلان عن رفضه بثورة شرسة ضد مستفزيه. ثورة يكشف عنها هذا المشهد المختصر « فأجابه نوح في برود : « كانت بغيا حقيقة مئة بالمئة ،يا ربيب الملاجئ ...»

وأحال الغيظ وجه أوليفر إلى مثل لون القرمز،ووثب واقفا، وقلب الكرسي والطاولة، وأخذ بخناق نوح ...»[1]

مشهد حذف منه الكثير؛لاستحالة استحضاره كله، لكن أوصاف أوليفر تعبر عن كل محذوف فالأسباب التي أدت بأوليفر إلى هذه الحال لن تكون أقل من تلك، التي أخرجته خارج حدود الأبرشية؛ لأنه عبر عن رفضه المضمر بخرق قوانين السادة الأماجد، بطلبه المزيد من الحساء، فجرم على شيء من حقه وكان السيد بامبل هو الشاهد على ذلك كما كان الشاهد في تجريمه هذه المرة، والسبب في هذه المرة أقوى؛لأن وعي أوليفر صار يرفض كل أنواع الاهانات، خاصة إذا كان منها ما يحاول تشويه ماضيه – **الموت** – لأنه مقدس لدى أوليفر،ونوح سخر من **الموت** التي وهبت لأوليفر الحياة؛أي من والدته فما كان من أوليفر، إلا أن رد ردا معلنا ؛ حتى يتوقف نوح وكل من على شاكلته من السخرية من ضدية الحياة – سخرية كان الأجدر الاّ تثار هنا لأن لها عنواناً خاصاً من الدراسة لكن نظرا لتشابك الموضوعات وتوالدها عن بعضها البعض فإن صلتها **بالموت** أقوى من ألاّ تذكر – رفض كشف من جديد زيف الحقائق الاجتماعية في إنجلترا، فالمجرم برئ والبريء جرم؛لأن النبوءة لابد لها أن تتحقق .

نلاحظ أن دائرة **الاحتجاج** لدى الطفل، اتسعت بازدياد وعيه بأعباء الحياة وتناقضاتها، من خلال تنوع أساليبه لإبداء الرفض. فاللون القرمزي في الحضارات

[1] المرجع السابق ، ص 67 .

القديمة له دلالة حسب الاتجاه المعطى له « فالأحمر لون سام إذا توجه نحو الله ،فهو لون المحبة والشجاعة ،أما إذا توجه نحو أنانا وشيطاننا فهو يمثل القسوة والغضب والقتل »[1]

تغير لون وجه أوليفر، بتغير العامل والعامل شيطاني؛لذلك الدلالة تنم عن ثورة وغضب إلى حد القتل. برزت في احمرار الوجه وقبله الحوار الداخلي لأوليفر الذي تكشف بدموعه ليكتمل بالوثب وشد خناق نوح لينتهي المشهد بنتيجة حتمية تمثلت في تجريم أوليفر وجلده بالسياط التي تقبلها بجلد؛ ليثبت انتصاره الثوري ويعقبه بقرار الفرار الى عالم يكون فيه سيد نفسه ويحافظ على انتصاراته، لكن أي حياة ؟ !

حياة وضعت أوليفر أمام **الموت** من جديد، أمام صراحة فاجين « ما أروع عقوبة الإعدام ! (...)الأموات لايكشفون الغطاء عن القصص الشائنة .آه! يالها من اختراع هو في مصلحة صناعتنا !لقد شنق خمسة منهم صفا واحدا ،فلم يبق أحد ليخون لينقلب إلى جبان مخلوع الفؤاد »[2]

نتيجة حتمية يصل إليها كل من تعثر في عالم فاجين، عالم مهما حاول أوليفر الفرار منه لن يستطيع؛ لأن فاجين لا يفرط في صفقاته الرابحة؛ ولأن العالم السفلي بقذارته يظل أوليفر مشدود إليه بحجة القدرية، حتى في الومضات المضيئة لحياته ومضة يكشف عليها الفصل الثاني عشر من هذه الرواية، أين يقع أوليفر بين يدي القاضي مغميا عليه لشدة وقع الحكم عليه،ليستيقظ من كابوسه على حلم جميل تسيطر عليه مداعبات العجوز ولطف السيد مستر براونلو . لكنه لم يدم لأن فاجين قطعه ليعيده إلى عالمه المزعوم.

[1] قيصر ، زحكا :(لغة الألوان). http: //www.ascssf.org.sy/conf-zahka-couleurs.htm.

[2] تشارلز، ديكنز:أوليفر تويست، ص 91 .

عالم تشبث فيه **بالموت** من جديد، لأنه السبيل لنجاته منه، نعم **موت** اختاره أوليفر مرغما، من طرف فاجين وأصدقائه بقيادة سايكس لمشاركتهم في عملية سطو على منزل آل ميلي ويجسد هذا الرفض هذا المقتطف من الفصل الثاني والعشرين من الرواية « وغمغم سايكس ، مرتعدا من شدة الغيظ ، ساحبا غدارته من جيبه : « انهض ، وإلا نثرت دماغك على العشب . »

فصاح أوليفر : « آوه ! دعني أرجع إكراما لله ! دعني أفر وأموت في الحقول (...)أتوسل إليك أن ترحمني ، وأن لا تكرهني على السرقة ! أستحلفك بجميع الملائكة البهية المستقرة في السماء أن ترحمني ! »[1]

توسلات لم تجد آذانا صاغية وقلوبا رحيمة؛لأن سايكس لا يختلف عن فاجين دفع بأوليفر إلى عالم الإجرام؛لسبب وحيد وهو، إيمانه المطلق بأن صفحة أوليفر نظيفة وحتى يتسنى لفاجين السيطرة على هذا الطفل، وإدخاله عالم الجريمة يجب أن تتسخ صفحته، وقد آن الأوان ولن يتراجع. وأمام إصرار سايكس وتعنته يزداد رفض أوليفر، ويختار من جديد **الموت** عن حياة الاجرام .

موت ينعم فيه بالهدوء عن حياة يعتريها التسلط والإذلال ، موت تكون أسبابه الرفض للإكراه، وتبطل من خلاله نبوة العراف. وربما تتحقق العدالة الإلاهية ويصير الناس سواسية، فهو الذي جمع بين المتناقضات، أوليفر المضطهد من طرف قوانين الأبرشية، والمناهض لها من أجل نيل الحرية، وأوليفر الشاب صاحب الثروة المسلوبة، التي تسعى الطبقة التي همشته لخدمته وتعيد له ما سلب.

تيمية أشار إليها، ارنولدArnold Kettle()، بأنها (من الموضوعات الأكثر تكرارا بصورة ملحة، في الفصول الأولى من الرواية)[2]

---

[1] المرجع نفسه، ص 231 .

[2] ينظر: ارنولد ، كيتل : مدخل إلى الرواية الانكليزية ،(تر) هاني الراهب ، مج 1 ، مطبعة وزارة الثقافة،دمشق، 1988، ص 174/156 .

هذا غيض من فيض والمقام لا يكفي لاستحضار كل المشاهد المرتبطة بموضوع **الموت** لفسح المجال أمامالموضوعات ألأخرى كموضوع **الدموع** الذي لا يفتأ ينفصل عن موضوع **الموت** .

□ - 2 - 2- موضوع الدموع :

العين مرآة عاكسة لمكنونات النفس البشرية، و**الدموع** جزئية من جزئياتها تتجلى من خلالها هذه النفس؛ لذا فهي تحمل دلالات مختلفة باختلاف الحالات الانفعالية، فقد تحمل دلالات الفرح والسرور، كما قد تحمل دلالات الحزن والغضب بحسب طبيعة الانفعالات، لذلك نجدها قد حملت دلالات مختلفة في هذه الرواية لكنها تنصب في دائرة واحدة ألا وهي دائرة **الاحتجاج** .

بدأت مع أوليفر منذ الولادة؛ لتنبئ عن ميلاد مولود جديد. فقد كانت مصحوبة بصراخ أفضى إلى تنبيه من حوله بحاجته البيولوجية لخبز الثريد على حد تعبير طبيب الأبرشية، لتصاحبه طيلة وقفاته الاحتجاجية الرافضة، كتلك التي وقفها لأول مرة أمام مستر بامبل .

رفض لم يستطع التصريح به مباشرة؛لوجود السلطة القمعية على رأسه فما كان عليه إلا أن يستعين **بـــدموعه** الزكية؛ليبدي رغبته الخفية، ويرضي سلطته القمعية " ميس مان "، القابعة فوق رأسه والمراقبة لردود أفعاله،لأنها على يقين برغبة أوليفر ومن معه في الانتقال من جحيمها ومن معها،فما على الطفل البريء إلا أن يصطنع **البكاء** ليبدي غير ما يضمر «وكان أوليفر على وشك أن يقول إنه راغب في الذهاب مع أيما امرئ طواعية بالغة عندما رفع بصره فلمح مسز مان لها موقف خلف كرسي الشماس وراحت تهز قبضة يدها في وجهه(...)وأدرك أوليفر على التو

مغزى ذلك التلميح(...)بيد أنه برغم سنه كان من الفطنة بحيث يتظاهر بالأسف العظيم

...ولم يكن جد عسير على الغلام أن يجعل عينيه تدمعان » [1]

مشهد مؤثر أمام الشماس؛لأنه يظن أن بكاء أوليفر بسبب رفضه لمغادرة المكان،والحقيقة غير ذلك وهي التي تدركها مسزمان ويدركها القارئ بوضوح ، وهي أن أوليفر كان مسلوب الإرادة تظاهر بذلك لأن همه الوحيد هو البحث عن الحرية لكن أية حرية مع الأبرشية، مادام الحال نفسه والشر نفسه والأشخاص صور متطابقة،ترك واحدة فوجد عشرة من السادة الأماجد أمامه ، صورة أثارها **ديكنز** ليكشف عن التناقضات الضدية بين عالمين،عالم البرجوازية الممثلة في رجال الأبرشية وعالم البؤس والشقاء والحرمان يمثله أوليفر ومن معه .عالم الجريمة المسكوت عنه وعالم البراءة المجرم .

تطفو **الدموع** على السطح في كل مرة؛لتثبت **رفض** أوليفر المتجدد للحياة خاصة عندما سلموه لمستر غامفيلد منظف المداخن، مقابل سفقة مقدارها ثلاث جنيهات بحجة توجيهه للحياة العملية. إلا أن أوليفر –وأثناء وقوفه أمام القاضي، ورغم تهديدات مستر بامبل لما سيؤول إليه، لو خالف رغبة الأبرشية– استسلم لقدره،فقبل أن يوقع القاضي صفقة الأبرشية،سقطت عيناه على الفتى الواقف مندهشا بنظرات خائفة ومرتعبة من سنحة مرؤوسه الجديد. فإذا كانت إرادته مكبوحة فإن ملامحه كشفت رغبته المخبأة أمام القاضي الذي خاطبه بلهجة لم يألفها اوليفر من رجال الأبرشية،الشيء الذي أثر فيه وسلمه للبكاء،دموع أكدت رفض أوليفر من جديد لكن رفضا صريحا لامبطن كما في المرة الأولى؛أي ليقول بصراحة من خلال توسلاته المتواصلة، التي اختار فيها ظلام سجن حجرة الأبرشية عن ظلمة مجهولة، والموت عن حياة غريبة ولعل هذا كله ينم عن وعي أوليفر بالحياة ويتضح ذلك من خلال هذا المقتطف، الذي يصف أوليفر أمام القاضي :

[1] تشارلز، ديكنز:أوليفر تويست ،ص 19،20 .

« فخر أوليفر على ركبتيه ، وشبك يديه وتضرع إلى القاضي أن يعيده إلى الحجرة المظلمة(...)أن يميته من الجوع (...)أن يضربه (...)أن يقتله إذا شاء فذلك كله خير من إرساله مع هذا الرجل الرهيب » [1]

إن تكرار **الدموع** ليس من قبيل الصدفة؛ لأنها تنطوي على معنى باعتبارها حلقة وصل، بين المشاهد الانتقالية من حياة أوليفر. حيث استحضرها في بادئ الأمر لإظهار الرضى المبطن بالرفض، لكن في هذا المشهد استدعاها لتهيئه لقول لا بصريح العبارة، لا لشيء إلا لتيقن أوليفر من أن الحياة واحدة بالنسبة إليه وأقرانه فلما التغيير ما دام خبز الثريد غذاءه، والقرع والجلد جزاءه .

وقد تبع هذا المشهد مشهد **نادب صغارى الموتى** كما ذكر آنفا، ليسلمه هذا الدور إلى أدوار أخرى تجددت أثناء مشاحناته مع نوح التي أفضت ببكائه لا لإبداء الضعف وإنما لإبداء **الرفض**، وقد تبعتها مجموعة من التغيرات الفيزيولوجية كاحمرار الوجه والوثب وشد الخناق الدالة على حالة الغضب والثورة التي مر بها أوليفر .

حتى في حالات الصفو التي مر بها أوليفر، بين المروج الجميلة بدل العمارات العتيدة، وبين الهواء المنعش بدل رائحة قذارات شوارع لندن المتسخة، بين تعلم القراءة والكتابة بدل السرقة والسطو، يستحضر **الموت** الذي تنجر عنه **الدموع** لتذكر والدته تذكرا مجردا من الألم، كما يستحضره لا رغبة فيه وانما للحيلولة دون حصوله هذه المرة؛لأن حياة الشابة روز مهددة، و كان كل شيء يحيط به ينم على قرب نهايتها؛ الوجوه الشاحبة لرؤيتها والعيون الدامعة لحالها أي تجددت الدموع للتشبث بالحياة التي طالما حلم بها أوليفر. نكتفي بهذا لننتقل إلى جزئية أخرى لا تقل حضورا عن سابقتيها ألا وهي **السخرية**.

□- 2 – 3 – موضوع السخرية :

[1] المرجع السابق ،ص 37 .

فصول الرواية في معظمها تنم عن سخرية واضحة، باعتبارها وسيلة نقد للواقع الإنجليزي المتردي، ولإعادة التوازن لكل ذات متذمرة إزاء سلطة ظالمة جسدتها في الرواية سلطة الأبرشية وقوانينها المسلطة على رقاب الطبقة الكادحة، مثلتها صرخة لاز قادم من باطن الظلمات إلى ليال حالكات.يحكمها قدر يصعب منه الانفلات، لأنه قدر الأبرشية. فلولا هذه البراعم لما أنشأت مشاتل الأبرشية ولما وجدت وظيفة مستر ومسزبامبل وغيرهما كثر،استغلا ظروف هذه البراعم لا لشيء، إلا لأنهم حملوا في بطاقة الهوية عبارة «طفل من أطفال الاحسان ...يتيما في ملجأ من الملاجئ ...عبد رقيق مهين نصف جائع ...مقدر عليه أن يسلخ العمر بين الظلمات والصفعات ... يزدريه الجميع ولا يرثي له أحد ...» [1]

هذه هي بطاقة الهوية، إحسان مقابل العبودية وملجأ لا تتوافر فيه أدنى شروط الحياة ، مقابل مبالغ خيالية. صورة فنية تجسد الوقفات الاحتجاجية الاستهزائية الفاضحة لما يمارس على طبقة الفقراء من تهميش واستغلال لا لشيء، إلا لأنها تكابد من أجل الفوز بالثريد على حد سخرية طبيب الأبرشية .

سخرية كشفت عن عالمين متناقضين، عالم البرجوازية المتسلطة، وعالم الطبقة الكادحة.عالم تختلط فيه الحقائق بالأشياء الزائفة،لا لشيء إلا لتعلو سلطة الظلم على رقاب المظلومين. **سخرية** دفعت بأوليفر للثورة إزاء موقف نوح لتنتهي بردة فعل مستر بامبل تجاه هذه الثورة، ونعته فضلات الكلب المقدمة للغلام بـــ: « اللحم اللحم . لقد قمت بتغذيته يا سيدتي، لقد ربيت فيه، يا سيدتي، نفسا وروحا صناعيتين لا تتلاءمان مع من كان في مثل وضعه،كما يجدر بأعضاء اللجنة(...)أن ينبؤك. وما حاجة الفقراء والمعدمين إلى نفس وروح ؟ بحسبهم أننا ندعهم يملكون أجسادا من لحم ودم. ولو أنك

قصرت طعام الغلام على الثريد يا سيدتي، إذن لما حدث هذا البتة »[2]

[1] تشارلز، ديكنز: أوليفر تويست، ص12.

[2] المرجع السابق، ص 73 ، 74 .

مشهد كاريكاتوريا ساخر، تجددت فيه نبوءة صاحب الصدرة البيضاء تجاه أوليفر **سخرية** كشفت من جديد عن ضدية الحياة له. واستغلالها له من الناحيتين المادية والمعنوية حتى إذا كان على حق فحقه حجبته نبوءة الأبرشية، و إذا ما حاول التمرد أو الانفلات فجزاؤه الحرمان، لدرجة السقم أو الموت مصادفة أو اتفاقا .

لقد أفرد ديكنز **للسخرية** الفصل السادس بأكمله، لكن هذا لا يعني أنها تتوقف عنده وإنما تتجاوزه إلى الفصول الأخرى للرواية لتتجسد عبر شخصياتها لكن نرجىء الحديث عنها عندما أتناول شخصيات الرواية كفكرة متجددة للفكرة النواة لإبداء الرفض والاحتجاج من خلالها .

□ - 2 - 4- موضوع الشخصيات :

صور **ديكنز** شخصيات روايته تصويرا كاريكاتوريا. وما يهمنا في هذا الموضوع ليس كل الشخصيات، وإنما الشخصيات التي ساهمت بطريقة أو بأخرى في معاناة أوليفر لتتوالد لديه أسباب **الرفض والاحتجاج**، شخصيات توالدت عن الفكرة النواة لأنها صور معدلة عن رجال الأبرشية، بدءا بصاحب الصدرة البيضاء والسادة الأماجد الذين يرفضون الحياة الكريمة لأوليفر وأمثاله .

أوليفر الشخصية الأساس التي تنطلق منها أحداث الرواية وتعود إليها فقد تصدرت عنوان الرواية، لا لشيء إلا أنها تمثل العالم السلفي. اختصرت حروف اسمه المتصدرة معاناة هذه الطبقة الكادحة .

معاناة ساهمت فيها نبوءة هؤلاء، المطبقة على رقبة **أوليفر** وأمثاله، وقد حرك أحداث هذه النبوة، كل من **صاحب الصدرة البيضاء** و **مستر بامبل**.

شخصيتان بارزتان لعبتا دورا بارزا لإبقاء **أوليفر** دون عالمهم المبجل، عالم يملك فيه الإنسان كل شيء، مقابل عالم لا يملك فيه أي شيء. الأول تمرح فيه الإرادة والثاني مسلوب الإرادة .

قد يظن القارئ أن هاتين الشخصيتين قد انتهى دورهما بفرار **أوليفر** إلى لندن. فهذا غير صحيح بل ظلتا تطفوان على السطح بين الفينة والأخرى؛لأنهما قدر **أوليفر** المحتوم. **فمستر بامبل** حتى في اللحظات الحالمة **لأوليفر** طفى على السطح؛ ليؤكد صدق نبوءة العراف بأن **أوليفر** سيموت شنقا ، مقابل مكافأة مالية وضعها **مستر براونلو** لكل من يعرف شيء عن **أوليفر**.

صفقة كشفت من جديد عن أطماع رجال الأبرشية، دون الاكتراث لحال **أوليفر** ومن على شاكلته؛ لأنهم على استعداد لإبرام الصفقات حتى مع العالم السفلي، مع **مونكس** هذه لشخصية التي ظهرت في الفصل الثامن والثلاثين لكنها المحرك الخفي لحياة **أوليفر** والمستفيدة الوحيدة من موته.عقدت اتفاقا مع **مستر ومسز بامبل** مقابل القلادة التي تحمل سر **أوليفر** فهذه الشخصيات مثلت المقصلة المسلطة على رقبة أوليفر والتي ولدت الرفض لدى أوليفر لهذه الحياة .

أما الشخصيات الأخرى المتمثلة في **فاجين** وأتباعه على اختلاف توجهاتهم فهي تمثل العالم السفلي الذي يعيش تحت عتبة الفقر، وراض بأوضاعه لذلك لابد لنا من الوقوف عند شخصياته خاصة **فاجين** و**المراوغ** و**سايكس** و**نانسي** .

أ – شخصية اليهودي فاجين :

أبوة زائفة اكتنفت أوليفر وأمثاله في شوارع لندن الواسعة. حاولت استمالة أوليفر للجريمة لكنه قاومها. شخصية تمتلك المال إلا أنها بخيلة، تنفق القليل لتربح الكثير، زادت من مأساة أوليفر كما ساهمت في معاناة ديكنز ذاته (فالمرأة التي سلبت ديكنز أمواله بعدما جرته للانغماس في أهواء النفس وتركته يعرض منزله للبيع ليكتشف في الأخير أن من اشترى منزله هو زوجها وأنهما يهوديان .)[1]

[1] تشارلز ديكنز والصهيونية ،ارشيف 19 سبتمبر 2010 .

شخصية لها صورة مرتبكة بوعي الإنسان الأوربي بصفة عامة وبصفة خاصة، لعبت دورها مع **ديكنز** كما لعبته مع **أوليفر**، حاولت الإبقاء على **أوليفر** في عالمها الإجرامي بمختلف الوسائل المرغبة والمهددة لكنها فشلت .

وصفها ديكنز وصفا دقيقا، أظهر من خلاله كل مساوئ الطبقة الإجرامية التي تقتصر على اليهود سواء ما تعلق بعمليات النصب والاحتيال أو السطو والإجرام .

تحايلت على أوليفر، وأوهمته أن ما يقوم به المراوغ لعبة للتسلية ليتعلمها لكن الحقيقة غير ذلك فما هي إلا حيلة لجر أوليفر إلى التهلكة .

ب – شخصية المراوغ :

هو من سلم **أوليفر** لـــ **فاجين** مؤمن بحياة الإجرام ويفتخر بها، حاول جر أوليفر لشباكه إلا أنه وجد مقاومة .

ج – شخصية سايكس :

هو من أعاد **أوليفر** من حلمه الأول إلى عالم **فاجين**، وهو من اقتاد **أوليفر** للموت أثناء عملية السطو،على منزل آل ميلي، وهدده بـــ**الموت** في حال رفضه الأوامر لكنه وجد مقاومة .

رفض يقابل به **أوليفر** شخصيات العالم السفلي، التي حاولت جره إلى عالم السطو والإجرام، لكنه لم يستسلم ككل مرة فالأحداث تعيد نفسها بصورة معدلة، فتهديدات **مستر بامبل** لا تختلف عن تهديدات **فاجين** من أجل إذعان أوليفر، وخضوعه للواقع الذي يرفضه وعي أوليفر جملة وتفصيلا كما ترفضه **نانسي** المتمرسة لمهنة السرقة، وهذا ما يكشف عنه هذا المقتطف: « وأضاف سايكس وهو ينظر إليها في ازدراء : « أنتِ أجدر من يتخذ مظهر المخلوق اللطيف الرقيق! إنك النموذج الصالح الذي يستطيع هذا الطفل كما تسمينه،أن يتخذ منه صديقا »

فصاحت الفتاة في انفعال مشبوب: « إني لكذلك ، وليساعدني الرب الكليً القدرة ! وإني لآسفة لأني لم أسقط في الشارع جثة هامدة (...) ولم أشارك في سوقه إلى

هنا.لقد أمسى منذ الليلة، لصا وكذابا، وشيطانا، وكل ما هو سيء أليس في هذا ما يكفي النذل العجوز حتى يضيف إليه الضرب والصفع ؟ »[1]

من أين لـــ **أوليفر** ألاً يرفض مثل هذه الحياة، حتى أصحابها يرفضونها على لسان نانسي، التي قادت أوليفر رغما عنها إلى مثل هذه الحياة، رفضا جسده انفعالها القوي وأسفها الشديد؛لأنها لم تسقط جثة هامدة، قبل أن تقود هذا الطفل البريء إلى وكر **فاجين**، عودة **الموت** في هذا المقتطف كوسيلة من وسائل **الرفض** من جديد ، الفكرة تتجدد، لكن على لسان نانسي أمام صمت أوليفر.

تمنت الموت لرؤية نفسها في **أوليفر** المصفوع والمضروب والمآل الذي سيؤول إليه كما آلت إليه والسؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هو ما حال اوليفر إذا ؟

□-2-5 – موضوع الفضاءات :

لقد اهتم باشلار بجمالية المكان وأهميته قائلا: « إذا اردنا العودة إلى ما قبل التاريخ، أو حتى ونحن في داخل التاريخ (...) أو حتى لنحلل نفسيا لا وعينا الكامن في أماكن بدائية يصبح من الضروري – وعلى هامش التحليل النفسي المعروف – أن نزيل الطابع الاجتماعي لذكرياتنا الهامة ، ونقف على مستوى أحلام اليقظة التي عشناها في أماكن عزلتنا(...) المكان هنا هو كل شيء حيث يعجز الزمن عن تسريع الذاكرة . الذاكرة – أية أداة غريبة هي ! – لا تسجل استمرارية واقعية، بالمعنى البر غسوني إننا عاجزون عن معايشة الاستمرارية التي تحطمت. نستطيع التفكير فيها بمستوى تجريدي خال من الكثافة. ان أجود عينات الاستمرارية المتحجرة الناتجة عن البقاء الطويل في المكان توجد في وعبر المكان: مقصورات اللاوعي. الذكريات ساكنة،وكلما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيدا كلما أصبحت أوضح .» [2]

[1] تشارلز، ديكنز: أولبفر تويست ، ص 169 ، 170 .

[2] غاستون، باشلار:جماليات المكان، ص 39 .

باشلار يسخر هنا ، من نتائج التحليل النفسي العاجزة عن ادراك عنصري الزمان والمكان، باعتبارهما عنصران اساسيان لإدراك الصورة الشعرية.

كما تتبع بولي في كتاباته، الموضوعاتية الأدبية كيفية إدراك الوعي عبر الفضاء والزمان ، قلت الفضاء وليس المكان لأن الفضاء أشمل للمكان .

كذلك اشار حميد لحمداني – عند حديثه عن أهمية المكان كمكون للفضاء الروائي باعتبار أن تشخيص المكان في الرواية، هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع – إلى إشارة جيرار جونيت إلى الانطباع الذي كونه مارسيل بروست عن الأدب الروائي،إذ يتمكن القارئ دائما من ارتياد أماكن مجهولة متوهما بأنه قادر على أن يسكنها أو يستقر فيها إذا شاء [1]

تعددت فضاءات الرواية التي ينتقل عبرها أوليفر لكنها تنم عن حالة ثابتة، إذا ما قبلت بالفضاءات المناقضة ألا وهي حالة البؤس والشقاء لا لشيء إلا لغياب الديمقراطية العادلة . سواء في الفضاءات الضيقة الممثلة في حدود المدينة التي ولد فيها أوليفر، أو في حدود لندن المتسعة.

أ– فضاءات المدينة التي احتضنت مولد أوليفر :

للحديث عن هذا الفضاء لابد من مراعاة عنصرين متكاملين مكونين له، ألا وهما :

طبيعة المدينة وموقعها في المستوىالأول، وما ينعكس داخله من حياة اجتماعية تعكس منظومة القيم والأفكار والبنية الاجتماعية في المستوى الثاني [2] والتفاعل بين المستويين، هو الذي يكشف عن الأسباب المولدة للاحتجاج، وطرق الاحتجاج .

إن تحديد موقع المدينة مسكوت عنه في الرواية، لكن دلت عليه الأفضية الصغرى المكونة له . ففضاءات **الأبرشية** التي جسدتها تلك **الملاجئ** التي تفتقر لأدنى شروط

[1] ينظر : حميد، لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،ص65 .

[2] تناول هاذين المستويين عمرو ، عيلان:الايديولوجيا وبنية الخطاب الروائي (دراسة سوسيو بنائية في روايات ع الحميد بن هدوقة) ، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، 2001،ص 228 .

الحياة. يعكسها قبو مخصص للنفي والجلد والسياط، ويحكمها خبز الثريد، تقدمه شخصيات متسلطة لطبقة مسحوقة كادحة، تتجرع مرارة القهر والحرمان و أليفر مثال صارخ .

وهو ما يشير إلى غياب كلي للديمقراطية، وشيوع الطبقية، التي زادت من ثقل الوزر الملقى على الطبقة الكادحة .

أفضية ولدت لدى أوليفر، وكل من على شاكلته أسباب الرفض والاحتجاج رغم أنه

لا يعي معناها، يكفي أن يسجن في قبو من الأقبية حتى نعي مدى خطورة الجرم الذي ارتكبه من منظور رجال الأبرشية والاصرار على الرفض من طرف أوليفر .

رغم أن أوليفر انتقل إلى فضاء آخر عند إخراجه من الأبرشية ألا وهو منزل دفان الموتى وربما دلالة المنزل توحي بالأمان والاستقرار عكس الملجأ . لكن أوليفر بحلوله المكان تزداد معاناته ليزداد رفضه .ففضاءات المدينة بصفة عامة لاتختلف عن **شوارع لندن** القذرة، بأوكارها المتعددة وعماراتها المهترئة ومناظرها المقززة ومزابلها ذات الروائح النتنة وشخصياتها المتسكعة التي تنم عن تفشي الفقر والحرمان المولد للإجرام .

ب– فضاءات لندن :

لندن تكرر ذكرها مرات عديدة، الفرق الوحيد بينها وبين حدود الأبرشية هو في اتساعها الذي زاد من معاناة هذه الطبقة، من أجل مكابدة الحياة التي تتقاسمها مع الجرذان المشردة، لتكتمل المعاناة المولدة لرفض مثل هذه الحياة .

فضاءات رغم أنها قاتلة إلا أنها مولدة لأصحابها عزيمة صارخة، تستمد أملها من بؤسها لتواصل عيشها فضاء مولد **للكفاح** من أجل العيش وصورة فاضحة للطبقات المتسلطة.تنوعت بين المنازل المهترئة و المحترمة، والمقاهي والسجون والحقول المجاورة. وما يهمنا منها تلك المولدة للاحتجاج، ونبدأ بالعمارات التي يكشف عنها هذا المقتطف:

« والواقع أن أوليفر حرص على إبقاء عينيه مركزتين على قائده وحرصه هذا كان يشغله عن كل شيء. ومع ذلك لم يتمالك نفسه عن أن يلقي نظرات خاطفة على جانبي الطريق. كانت المنطقة التي اجتاز بها من أقذر المناطق التي قُدر له أن يراها حتى ذلك الحين، وأشدها بؤسا .

فالطريق ضيقة جدا، موحلة جدا، والهواء مشبع بالروائح الكريهة، كان ثمة عدد غير يسير من الدكاكين الصغيرة (...) وكانت المقاهي هي المواطن الوحيدة التي بدت زاهرة أمام

يباس المكان ...»[1]

المكان دال دلالة واضحة على عالم يسوده الفقر والإهمال وهي دلالات تزرع في ساكنيه حالة من الرعب المولدة للرفض والاحتجاج. وهي أولى الأمكنة التي وقعت عينا أوليفر عليها، وهي أفظع من الملاجئ وما باله بالأخرى اتي يجهلها.

أما فضاء، السجن فيكفي أن نشير إلى أنه افرد له نور شريف دراسة[2]، تتبعتفيها صورة السجن في روايات ديكنز وكيفية بروزها بإلحاح في معظم رواياته والدوافع التي أدت إلى ذلك، التي ربطها في أغلب الأحيان بطفولة الكاتب[3]، التي تعرض فيها إلى العزلة والنبذ من طرف والديه عند دخولهما السجن ومن طرف المجتمع الذي تخلى عنه، ليعمل في مصنع طلاء الأحذية وهي ظروف مشابهة لظروف أوليفر وإن اختلفت تفاصيل التجربة، أوليفر المعزول في وحدته الرافض لقدرية الحياة التي سجنته بين جدران الملاجيء لأنه لا يملك بطاقة هوية. وما زاد من اتساع سجن هو تجريمه من طرف رجال الأبرشية، جريمة جعلته ينتقل بين سجون الحياة وحجراته أي من حجرة

[1] تشارلز، ديكنز: أوليفر تويست ، ص 85 ، 86 .

[2] ينظر : نور، شريف:(صور السجن ومظاهره في رويات تشارلز ديكنز) ، عالم الفكر ،مج 2 ، العدد الأول ، ص 206 .

[3] نقطة تطرق لها ج.ب.ويير في الفصل السابق ، ص : 13.

دفان الموتى التي آثر عليها ظلمة القبر إلى حجر فاجين الماكر، والذي كبله بقيود الأبوة الزائفة .

حياة صورها ديكنز بظلمتها الحالكة، حتى أن القارئ يجد في حياة السجين جانب مشرق على حياة أوليفر المظلمة. ولن نطيل في هذه النقطة لأننا أردنا لها موضوعية من موضوعات الاحتجاج السياسي في الرواية التالية .

يكفي أن نقول بأن السجن كجزئية من موضوع الفضاء، استطاع ديكنز من خلالها الكشف عن الجانب المظلم الظالم للسجين وإثارة عواطفنا تجاه هذا البطل الذي سينتصر لا محالة كما هو الحال في البطل الرومانسي، وأن المجرم سينال عقابه لا محالة كما ناله فاجين فهذا ما حدث من أمره « عندما وضع السجان يده على ذراعه وأومأ إليه بضرورة الانصراف . فحدق إلى ما حوله ، لحظة ، تحديقا أبله ، وامتثل الأمر ساقوه إلى حجرة مبلطة واقعة تحت قاعة المحكمة ، حيث كان السجناء ينتظرون »[1]

إن موضوع السجن مولد للرفض المحيل على الاحتجاج حتى عند فاجين، الذي أبدى احتجاجه من خلال جحوظ عينيه، وتقاسيم وجهه ...الخ

-2-6 – موضوع الحلم :

يمكن اعتبار أحداث الرواية كلها حلم فتداول أوليفر على بيئات مختلفة ضمن فترات غير متباعدة لا يمكن أن تكون إلا **حلم** . **حلم**يتخلله بين الفينة والأخرى كابوس مرعب جسده ظهور مستر بامبل وفمرعب لأن مستر بامبل وفاجين وأمثالهما على الساحة. لأنهما أثارا الرعب في حياة أوليفر، حتى في لحظات صفائها.

بين رعاية السيدة العجوز ومستر براونلو يظهر فاجين ليخطفه من **حلمه الجميل** وبين الحقول الجميلة بدل العمارات العتيدة يتعكر حلم أوليفر بمرض السيدة الصغيرة روز لتثار من جديد فكرة عودة فاجين، **حلم** جمع بين متناقضين بين المدينة والريف وبين الهواء النقي والهواء الذي يحبس الأنفاس

[1] تشارلز، ديكنز: أوليفر تويست ، ص 563 .

حلم برز بصفة جلية وكشف عن خوف أوليفر من العودة إلى واقع رسمته نبوءة رجال الأبرشية، عندما مرضت الشابة روز وكان كل شيء يحيط بها ينم على قرب نهايتها؛ الوجوه الشاحبة لرؤيتها، والعيون الدامعة لحالها، ورغم ذلك تمسك أوليفربقناعته بأنها ستستعيد عافيتها.

لكن في ظل هذا الانتظار وقع لأوليفر ما لا يحمد عقباه لأوليفر ما لا يحمد عقباه « (...) وذات مساء جميل فيما كانت ظلال الغسق قد شرعت تستقر على الأرض ، جلس أوليفر إلى هذه النافذة مستغرقا في قراءة كتبه ...لقد علم أوليفر علم اليقين أنه في حجرته الصغيرة وأن كتبه كانت على الطاولة أمامه ، وأن النسيم العليل كان يضطرب بين النباتات المتعرشة على النافذة في الخارج ،ومع ذلك فقد كان نائما .وفجأة تغير المشهد ،وغدا الهواء فاسد حبيسا وخيل إليه – في ذعر مشبوب – إنه عاد إلى بيت اليهودي (...) وقد أشاح بوجهه، في أذن رجل آخر كان جالسا إلى جانبه « صه ، يا عزيزي !» كذلك خيل أنه سمع اليهودي يقول : « إنه هو ، أنا واثق من ذلك . فلننصرف » ...» [1]

الكابوس فاجين عاد من جديد ليخترق وعي أوليفر، الذي يرفض العودة إلى قدر الأبرشية وكنف فاجين، وبغض النظر عن هذه العودة سواء كانت حقيقية، أم في متخيل وأحلام يقظة أوليفر، فالعودة مرعبة؛ لأن فاجين الذي ظل أوليفر رافضا لمغرياته وتهديداته عاد من جديد يتهدد حياة أوليفر كما يتهدد الموت حياة روز. فالموت بالنسبة لروز هو فاجين بالنسبة لأوليفر. أو لنقل بالنسبة للكاتب.

فالقراءة الموضوعاتية إزاء تتبعها لوعي الكاتب تقف من حياةالكاتب مواقف مختلفة. حيث يرفض ريتشارد مبدأ الإحالة عكس ويبر الذي يتخذها جسر عبور؛ للكشف عن وعي الكاتب. وشخصية فاجين ظلت ملازمة لديكنز، وظلت تطفو في كتاباته؛ لما لها من تأثير سلبي على حياة الكاتب، فظل رافضا لهذه الشخصية ومثيلاتها حتى في أحلامه التي عبر عليها من خلال كتاباته، وما نهاية فاجين التي لا يأسف لها القارئ

[1] المرجع السابق ، ص 357–359 .

لأنها حتمية لكل من على شاكلة فاجين لديل واضح على ذلك؛ لأن وعي الكاتب مثّل وعي القارئ أحسن تمثيل. هذا من جهة.

من جهة أخرى بمجرد ذكر فاجين تثار رغبة أوليفر في التخلص من ذكره، وهذا لا يعني الحكم على أوليفر بأنه استحضر صورة فاجين في حلمه بدافع الذكريات المكبوتة، التي يرفضها الوعي والمخبأة في اللاوعي وأن فكرة موت روز دافع لخروجها إلى السطح عبر**الحلم** من منطلق الدراسة النفسانية، وإنما ذكرى فاجين لاتزال حية وحاضرة بقوة في وعي أوليفر. وربما فاجين كان واقفا بالفعل يترقب أوليفر وهذا ما يثبته الجانب الآخر من الرواية والتي تصور مساعي فاجين في ترقب أخبار أوليفر لذلك لم يأمن الطفل بعد شر فاجين لأنه خبر معلمه جيدا وهو على يقين بعدم استسلامه للخسارة . كما خبر ديكنز المجتمع الأوروبي الشخصية اليهودية بصورها المختلفة.

ما يمكن قوله من خلال تتبعنا لموضوعات **الاحتجاج** في رواية أوليفر تويست أن كل من فكرة **الموت** المولدة **للرفض**، و**الدموع**، و**السخرية** ومختلف **الشخصيات** و**الفضاءات** تتآلف في تقاطعاتها. بحيث أن موضوع **الموت**، من خلال تمظهراته، نجده عاد للظهور على السطح في الربع الأخير من الرواية عبر **دموع** السيدة العجوز واوليفر وتقاسيم الوجوه الكالحة لبيت آل ميلي المبدية لرغبتهم الشديدة في شفاء الآنسة، وقرع أجراس الكنيسة المبشرة بوفات فتاة في مقتبل العمر. واستغراق روز بنوم قد تفيق منه على حياة جديدة بشفائها أو على وداع وموت .

ما يهم في الأمر أن الفكرة النواة تظل حية في فصول الرواية عبر تمظهراتها المختلفة. رغم أن فكرة الرفض في الأفكار السابقة، كانت حاضرة بقوة لا لشيء إلا أن حدة الطبقية والنظرة الدونية قد خفت في الفصول الأخيرة بعدما أصبح المنبوذ محبوب والسلطة المسلطة على رقبة أوليفر صارت الراعية والفواصل التي وضعتها نبوة صاحب السترة البيضاء أزيلت لتزول وتضعف أسباب الرفض والاحتجاج لدى أوليفر .

احتجاج جسد رفض أوليفر لواقعه الاجتماعي بمختلف شخصياته وفضاءاته والحلم بعالم أفضل تتحقق فيه العدالة، وتزول منه الطبقية والعبودية .

موضوعات الاحتجاج السياسي في قصة مدينتين

1- الفكرة النواة

« كان أحسن الأزمان، وكان أسوأ الأزمان. كان عصر الحكمة، وكان عصر الحماقة. كان عهد الإيمان، وكان عهد الجحود. كان زمن النور، وكان زمن الظلمة

كان ربيع الأمل، (...) وعلى الجملة ، فقد كانت تللك الفترة أشبه ما تكون بعصرنا هذا ، (...) وفي كلا البلدين كان السادة المهيمنون على مخازن الدولة الخاصة بالخبز والسمك يرون في مثل وضوح البلور أو أوضح ، أن الأشياء سوف تظل على حالها الراهن أبد الدهر » [1]

[1] تشارلز، ديكنز: قصة مدينتين ، (تر) البلعبكي،منير، ط2، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ص 7

عصر المتناقضات يشبه عصرديكنز لكن ليس هو .عصر تخنقه البرجوازية مقابل عصر سادته الإقطاعية الفرق الوحيد أن عصر الرواية سابق لعصر ديكنز.

حكاية تاريخية أثيرت في حبكة خيالية لا لتأريخها وإنما للاعتبار منها،وهذا إن دلَّ على شيء، إنما يدل على رفض وعي الكاتب لما هو كائن، وحلمه بما سيكون . بالرجوع بالذاكرة إلى الوراء، إلى فترة زمنية أحداثها سبقت فترة الثورة الفرنسية (1789 – 1799) ، بـــ أربعة عشر سنة (1775 م) ، أحداث كانت الفوضى و الشرور الإقطاعية محركها . وباريس ولندن فضاءها. استحضرت كوسيلة للتوعية ، وتأكيد فكرة دوام الحال من المحال وأن الثورة التي اقتلعت جذور الاقطاعية ووطدت دعائم البرجوازية هي نفسها التي ستقضي على دعائمها ، لأن الحال نفسه والظروف الاجتماعية هي هي ما دامت السلطة السياسية مهتمة بمصالحها الشخصية .

وعي بدئي بحقائق تاريخية، نستحضره من خلال هذا العمل الروائي للراوي والذي من خلاله يتشكل وعي أخر بالواقع، وقد جسد هذا الوعي ثورة توالدت أحداثها في الرواية تباعا، مثلتها وقفات احتجاجية ضد السلطة السياسية.وقفات قبل أن تنبثق في الوعي كفكرة لها أصولها البدئية المادية في الخارجفيكفي أن السادة المهيمنين في البلاد يرون من المحال أن تتبدل الأحوال لأنها حقيقة واضحه وضوح البلور، فوعي الكاتب استحضر

البلور ليعكس وعي الحكام من خلاله، المتمثل فب بواقعهم الذي اصطنعوه.

بما أنالبلور شفاف، والمرآة كذلك، و الصورة المطابقة للإنسان لا تنعكس،إلا من خلال المرآة، كذلك اعتقاد الحكام بيقينية ثبات الحال، شبيه بحال صورة الإنسان. لكن الحقيقة المخبأة في وعي الكاتب عكس ذلك؛ لأن وعي الحكاموعي من طرف واحد جسدته ماديا، مادة البلور،وبماأن البلور سريع الانكسار، فسيجد الوعي الأول نقيضه وسيتبدد لا محالة، وهذاالوعي تمظهر في الرواية بصور متعددة تحت موضوعات مختلفة لكنها تنصب ضمن دائرة واحدة ألا وهي دائرة الاحتجاج السياسي .ومن بين موضوعاتها نذكر :

□-2- الموضوعات المتوالدة عن الفكرة النواة

□-2-1 – موضوع الموت :

نتيجة حتمية لكل من خالف السلطة السياسية ، لذلك تعد منالموضوعات الرئيسة المتكررة في الرواية سواء بلفظها أو بمشتقاتها أو بما يحيل عليها :

موت، ميت، الليل ، الخمر، الدم ، الرصاص،القدر ،احراق، القبر، تحت االأرض، مقابر، منيتي، القبرين ...الخ من المفردات لأنه لن يتمإحصاءها وإنما سيتم التركيز على البعض منها والمحيلة على فكرة الاحتجاج .

فقد تصدرت لفظة **ميت** الكتاب الأول من الرواية والموسوم بـــ **عودة الميت،** عنوان يثير الكثير من التساؤلات، فأنى للميت أن يعود من موتته ؟ وهل العودة عودة إلى الوجود الإنساني أم أن عودته تلميح لشيء ما ، تركه الكاتب لإثارة القارئ وتشويقه ؟ وما علاقة العودة بالبنية الاحتجاجية الرئيسة وتفرعاتها في الرواية ؟

لغز احتل صدارة الكتاب، وظل ينمو؛ ليكشف في الأخير، أن **الميت** هو الدكتور مانيت وأن موته مجازي، لأن الكاتب عادل بين **الموت الحقيقي** الذي تبلى فيه العظام وتتحرر فيه الروح من الجسد، **والموت الحياتي** الذي تكبل فيه الروح داخل الجسد المكبل هو الأخر بقيود السجن. عادل بين ظلمة القبر، وظلمة السجن .

رسالة رد بها المستر لوري على حاملها جيري قائلا : « جيري ، قل لهم إن جوابي كان : « لقد بعث الميت .» »[1]

كان هذا الرد في **ظلمة الليل،** ظلمة تحفها أكاليل من الضباب والتي لا تتناسب مع **عودة الميت،** لأن العودة تحيلنا على الحياة بمقابل الليل الذي يحيلنا على **الموت،** ربط بين متناقضين وربما كان الداعي إلى ذلك تلك العلاقة الخفية المتمثلة في الحرية لأن عودة**الميت** ويقصد به السجين عند تحرره من ظلمة سجنه شبيهة بانجلاء **الليل** بالصبح ؛لذلك الحرية آتية لامحالة . أو لأن صورة الميت التي ترمز إلىالسجين والقبر التي

[1] تشارلز، ديكنز: قصة مدينتين ، ص 17 .

تحيل على السجن في ظلمته،صورتكشف عن وعي الكاتب بالصراع الوجودي للإنسان؛ فالظلمة محفوفة بأكاليل من الضباب والضباب صورة حللها ريتشار بأثر من باشلار للكشف عن البعد العمقي لبودلير قائلا: «« الضباب» في كثافته حيث هو رماد النفس، وفي شفافيته هو لمعة الضوء الإنسانية وباستعادتنا تمييز مفهومَي العنصر التشكــلُي الحسي/ الموضوع، نرى أن العنصر التشكــلُي «الضباب» يصنف ضمن موضوعين: الشفافية والكثافة. فيتمركز الضباب بين الحجر (= الكثافة المطلقة)، والزجاج (= الشفافية المطلقة) ...»[1]

ولو أردنا إسقاط مثل هذا الحكم على صورة الضباب في كثافتها، وتفرعاتها على شكل أكاليل، لعادلنا الوجود الحسي للضباب، بالحجارة في صلابتها وقسوتها قسوة الظلمة الحالكة المصاحبة لعودة الميت، من وسط حجارة حجرة السجن المرتصة رصوص حجرة القبر، التي تطبق على الأموات لكن أي أموات هل الأموات الأحياء أم الأحياء الأموات؟

من المفترض أن يكون النوع الثاني هو المقصود؛ لأن الدكتور مانيت هو المقصود فهو العائد من الموت من وسط حجارة السجن من اللاكينونة إلى الكينونة من اللاوعي إلى الوعي .

فبعدما منحت له الحرية بعد ثمانية عشر عاما قضاها في السجن هناك –أين سعى له الماركيز دي سانت ايغرموند وأخوه إليه، لا لشيء إلا أنه أراد تطبيب فلاح وأخته كانا قد تعرضا لكل أنواع التعذيب، والوحشية من طرف الماركيز وحتى لا يكتشف الأمر أرسل إلى سجن الباستيل وبقي فيه المدة المذكورة آنفا – سلمته السلطات لخادمه الوفي، مسيو دوفارج بعدها أين قضى بقية فترة سجنه .

ذكر السجن بعد الحرية؟! لالشيء إلا لأن الدكتور مانيت ظل سجين أفكاره يرفض الواقع من خلال نسيانه أو تناسيه؛ أي إبعاد للذاكرة أو الوعي إبعادا مؤقتا إلى منطقة تسبق الوعي أي إلى ما قبل الوعي .فرفضهللوجود جسده ماديا خصلة شعر ذهبية،ظل

[1]نبيل، أيوب: نص القارئ المختلف(2)، ص 314.

محتفظا بها طيلة بقائه في سجن الباستال،إذ كانت الخيط الرابط بين منطقة ما قبل وعيه ووعيه. وهذا ما سيتضح من خلال هذا المقتطف:

« وبعد أن نظر إليها، في ارتياب، مرتين أو ثلاث مرات، وكأنما يريد أن يتيقن أنها هناك فعلاً ، ترك عمله ومد يده إلى نحره وأخرج وتراً مسْوداً اتصلت به قطعة مطوية من قماش بال. وحلّ عقدتها، في عناية، فوق ركبتيه، فإذا بها تنطوي على مقدار ضئيل من الشعر: شعرة أو شعرتين ذهبيتين طويلتين ...»[1]

نعم شعر ضئيل لكن بلون مشع إشعاع الشمس جسد رفض مانيت المادي للوجود، وتفسيرهذا، يكمن في مقابلة الوجود للموت؛ أي الاستسلام والإذعان لسجانيه ولواقع المتناقضات من جهة، واللاوجود للاموت من جهة أخرى؛أي الاحتجاج على الموت بتجاوزه، والتمسك بإطلالة على الحياة،شبيهة بإطلالة أشعة الشمس عبر العلية مخترقة عتمة الغرفة، وبهذا التمسك استطاع قهر الموت والانتقال من مرحلة ما قبل الوعي إلى الوعي بالعالم؛ لذلك جاء الرد في الرسالة بعث الميت وببعثه انكسرت الحقيقة البلورية التي تمثل الوجود أنذاك وتغيره ليصبح في مصاف اللاموجود .

حلم ظل يراود مانيت كلما غابت عنه أشعة الشعر الذهبي، عاوده عندما غادرته لوسي بزواجها، فلم يجد من وسيلة تعبر عن رفضه إلا الجوء إلى الانطواء على نفسه والجلوس إلى منضدة صانع الأحذية صنعة تجاوزت الحديث عنها في المقتطف الأول وأخرتها؛ لما لها من صلة في تشكل وعي ديكنز، وارتباطها بطفولته التي ساهمت في تشكله.

رغم أن الدراسة الموضوعاتية تدرس النص بمعزل عن السياقات الخارجية، إلا أن جون ويبر[2] يرى عكس ذلك وتتبع الصورة الملحة بتتبع طفولة الكاتب، وبقراءة المقتطف أدناه الذي يحمل كل معاني الاحتجاج الاجتماعي إن صح القول لأنه لايمكن الفصل بين النوعين فالاجتماعي مرتبط بالسياسي والعكس وليس معنى أن الرواية

[1] المرجع السابق، ص 62،63.

[2] الصفحة 13 من هذا البحث.

تتناول أحداث سياسية يعني تغييب تام للظروف الاجتماعية فلولاها لما وجدت تغييرات سياسية وهذ ما سيكشف عنه هذا المقتطف،الذي يجمع مس بروس، ومستر لوري عند دخول مانيت عزلته من جديد : «وفجأة ألفى مس بروس واقفة، بوجه مروع، عند أذنه، وقد راحت تصيح قارعةً إحدى يديها بالأخرى: « يا للمصيبة! يا للمصيبة! لقد خسرنا كل شيء! ما الذي سأقوله لعصفورتي؟ إنه لا يعرفني، وهو منصرف إلى صنع الأحذية!»[1]

قد يتسائل القاريء لماذا اختار ديكنز هذه الصنعة دون غيرها لهروب الدكتور مانيت إليها كلما دعت االحاجة لهروبه، خاصة وأن الدكتور مانيت عندما استشاره مستر لوري، في حالة صديقه المزعوم، توصل إلى نتيجةمفادها« لست أظن ذلك. لست أظن أن شيئا غير تداعي الأفكار يمكن أن يجدده...وأرجو ان تكون الظروف القادرة على تجديده قد استنفذت. بل إني أكاد أؤمن بذلك إيمانا»[2]

تحليل نفسي يكشف عن وعي ديكنز بهذا المجال، على لسان مريضه الدكتور مانيت، الذي ربط عزلة مريض مستر لوري بذكريات مكبوتة تطفو إلى السطح كلما دعت الضرورة إلى ذلك.لكن،ألا تكون الظروف التي تحدث عنها الدكتور مانيت، هي نفسها التي جعلت ديكنز يستحضر هذه الصنعة التي ظل رافضا لها . خاصة وأنه عان من سجن الحياة له. سجن أودى بوالد ديكنز إلى جدران مارشالسي وهو سجن مادي خلف أضرار على روح الطفل البرئ ديكنز الذي وضع بدوره في مصنع وارين لطلاء الأحذية واذي ترك أثرا سيئا على حياته فهو القائل:« انني لأعجب كيف أهمل بهذه السهولة وفي تلك السن المبكرة، انني لأعجب أن أحدا لم يظهر أي عطف عليّ– حتى بعد أن انحدرت إلى مرتبة ذلك العامل الصغير المسكين منذ حضورنا إلى لندن – وأنا

[1] تشارلز، ديكنز: قصة مدينتين، ص270.

[2] المرجع نفسه، ص 281.

ذلك الطفل ذو المواهب الخارقة، الذكي، المتوثب الرقيق الذي يسهل إيلامه ذهنا وجسدا...»[1]

إذاً، يمكن أن نقول أن لاوعي الكاتب، تتجلى مظاهره من خلال هذه الصنعة التي ظل يرفضها، محاولا إخفاءها أين قال:« لم أقل لأحد –رجلا كان أو صبيا– كيف حدث أن جئت إلى ذلك المكان، كما أنني لم أبد أية إشارة تفيد بأنني كنت اسفا لوجودي هناك– لقدتعذبت بصمت و تعذبت بعمق– ولم يكن يعرف ذلك سواي»[2]

ديكنز تلك الشخصية التي تلاعبت بها ظروف الحياة كما تلاعبت بأوليفر تويست والدكتور مانيت وجعلتهما سجينا هذه الحياة ولا نعني بذلك السجن المادي ككتلة من الإسمنت وإنما السجن الفكري.

لعبت شخصية الدكتور مانيت ومثيلاتها دورا بارزا في الوقفات الاحتجاجية التي ختمت بثورة عارمة ، أفردنا لها في هذه الإطلالة جزئية في تيمية السجن.

وحتى لا ينفلت منا الموضوع،سنركز هنا على الظروف المحيطة بها، والدالة دلالة واضحة على موضوعاتية **الموت**، فهذ المقتطف مثلا، « كان دن ضخم من دنان الخمر قد سقط في الشارع وتحطم (...)كانت الخمر حمراء، وكانت قد خضبت أرض الشارع الضيق في ضاحية سان انطوان في باريس حيث سُفحت. وكانت قد خضبت، كذلك ، كثيرا من الأيدي، وكثيرا من الوجوه، وكثيرا من الأقدام الحافية، وكثيرا من الأحذية الخشبية. وخلفت يدا الرجل الذي نشر الحطب آثارا حمراء على الجذوع الضخمة اليابسة (...) وكان أولئك الذين التهموا حطام الدن في نهم قد أحاطت بأفواههم لطخات ضارية متعطشة إلى الدم . وتقدم مجان فارع الطول ملطخ من رأسه أكثر مما يخفي ، فخربش على أحد الجدران بأصبعه المغموسة برواسب الخمر الموحلة هذه الكلمة – دماء ...» [3]

---

[1] نور، شريف:(صور السجن ومظاهره في روايات تشارلز ديكنز)، ص 196.

[2] المرجع نفسه ، ص 197.

[3] تشارلز، ديكنز: قصة مدينتين، ص 41 / 43 .

لو لاحظنا هذا المقتطف المجتزأ، وغيره من المقتطفات المشابهة، لوجدناه مليئاً بالدلالات الخفية التي تنم عن التحولات، التي ستؤول إليها ضاحية سان أنطوان بانطلاق الثورة والمحيلة على موضوعاتية **الموت**المولدة للاحتجاج. فسيلان **الخمر** في منطقة سان انطوان، التي تغير لونها ، بفعل اصطباغها باللون الأحمر وتشكل برك الخمر فيها، نتيجة تفرعاتها أثناء سلايانها متخذة من تعرجات أرض الشارع جداول لها، لتروي ضمأ العطشى . اختزل وعي الكاتب الحالم.

فإذا أسقطنا هذا المشهد،لما يرمي إليه الكاتب، لوجدناأناللون الأحمر لون **الدماء**،وما يحيل إلى ذلك، هو طريقة سقوط الدن الضخم، الذي يرمز في ضخامته إلى السلطة الحاكمة، وسليان الخمر على الأرض في تفرعاتها الشبيهة بالدورة الدموية. فالجداول، عروق ،والخمرالأحمر دماء، والبرك عدد القتلى، والمحتشدين على البرك المحتجين الذين يناصرون الثورة والتي أسيلت على أيديهم هذه الدماء.

فالأيادي كثيرة والوجوه كثيرة وهذا دليل على كثرة **الدماء** التي ستراق أو أريقت، لا لشيء إلا لأن يد الرجل الحطاب كانت الوسيلة في إراقتهابأمر من السلطة،والتي أراد بها ديكنز المقصلة. ستكون الوسيلة نفسها المستخدمة للاقتصاص، وما تقدم الماجن وخربشته على الجدران كلمة دماء وهو ملطخ الرأس أكثر مما يبدي،إلا دليل على معانته المولدة **للاحتجاج** المؤدي إلى الثورة التي اختصرها في كلمة **دماء** . التي تحيل على **الموت** لتحقيق الحرية .

وهذا المقتطف أعيد بين ثنايا الروايا بصورة معدلة، وبوعي مكشوف مثاله، وصف لحي سان أنطوان في صبيحة 1987«كان حي سان أنطوان ذلك الصباح، كتلة ضخمة مظلمة من الفزاعات المتمايلة ذات اليمين وذات الشمال، وقد التمع فوق روؤسها

المتلاطمة طلاطم الموج وميض منبعث من الشفرات الفولاذية والحراب المتلألئة في وجه

الشمس. لقد ارتفعت من حنجرة صان أنطوان صيحة هائلة(...)أما من الذي قذف بتلك الأسلحة(...)وما القوة التي كانت تحمل عشراتٍ منهاعلى أن ترتعش في كل مرة وتهتزّ

ملتوية فوق روؤس الحشد مثل ضرب من البرق فذلك ما لم يستطع الإجابة عنه من الجمع»[1]

وصف مكرر بصورة معدلة، يكشف عن وعي الكاتب البدئي بعناصر الطبيعة من خلال الوعي الجمعي لقاطني سان أنطوان، فالفزاعات التي ترمز إلى فئة الشعب المقهور في تراصها تراص جزيئات صخرة كبيرة ومظلمة والتي تحيل بدورها إلى أرض الحي التي تنتصب عليها تلك الفزاعات .

فزاعات ذات روؤس، والرأس مكمن الوعي وطلاطمها طلاطم الأمواج،دليل على ثورانها واحتجاجها ضد كل من حاول الوقوف ضد الحرية؛ أي في وجه الشمس.هذه الحرية جسدتها صرخة ارتفعت من حنجرة سان أنطوان لكن هل للحي حنجرة؟

صرخة جسدت صورة حنجرة الوعي الجمعي، الذي التف حول خانة دوفارج كما يلتف دوردور* من المياه حول مركز الدائرة.حيث اُستدعيت المياه من جديد لتّدليل على قوة إلتحام الوعي الجمعي من جديد، فاالمياهفي دورانها مغلقة تطبق على كل من دخلها كما يطبق القبر على صاحبه والسجن على سجينه فهي تحتضن الموت كما يحتضن حي سان أنطوان كل من حاول اختراق لحمته الواعية .

إذا الوعي الحالم للكاتب ظل ينمو في الرواية، بصور معدلة، لكن بروابط علائقية متجددة.تتجدد تيمية **الموت** مع الماركيز في هذا الحادث « وفي جلجلة وقرقعة ضارتين ، وفي استهتار غير إنساني ليس من اليسير فهمه هذه الأيام ، اندفعت العربة تجوس خلال الشوارع وتستدير كالسيل الجارف حول المنعطفات ...ارتجت عجلاتها ارتجاجا مثيرا للاشمئزاز بعض الشيء (...)قال الماركيز وهو يطل من عربته بهدوء « ما الذي حدث ؟ » (...)وفي نبرة ذليلة قالرجل يرتدي أسمالا ممزقة:« عفوك،يا سيديالماركيز! إنه طفل»»[2]

---

[1]المرجع، السابق، ص 296.

*استعمله ديكنز باعتباره موضع في البحر يجيش ماؤه ويدور، يخاف فيه الغرق

[2]المرجع السابق، ص : 153 ، 154 .

مشهد حبس أنفاس الحاضرين، أمام لا مبالاة الماركيز . كشف عن متناقضات المجتمع الفرنسي في تلك الفترة وغياب كل القيم الإنسانية أمام تسلط الإقطاعية ، واستهتار الماركيز **لموت** الطفل تحت عجلات عربته قائلا « أيها الكلاب ! لشد ما أتمنى أن أدوسكم بسنابك جيادي » [1].

فاندفاع الماركيز في استهتاره الغير الواعي بإنسانية ووعي الأخرين كالسيل الجارف الذي يأتي على الحرث والزرع فيترك الأرض بور.

موقف مثل موضوعاتية **الموت**، تمثيلا صادقا منه انبثقت الوقفات **الاحتجاجية**، التي أودت بحياة الماركيز في سريره **قتلا** وزاد من تعنت مسيو دوفارج وكل جاك معه وأدت بهم ليتحاملوا على السلطة ، ويقتصوا من كل مركيز في فرنسا، ويستعملوا ناشر الحطب الذي كانت تقطع به رقاب الأبرياء للاقتصاص به من واضعيها الأوائل .

وقد لعبت زوجة دوفارج دورا بارزا في عملية الانتقام ، وقد مس حتى الشخصيات المسالمة أنداك ،لا لشيء إلا لأنها تحمل دماء الماركيز ذاك هو شارلي دارني باسمه المستعار وزوج لوسي ابنت الطبيب المضطهد من طرف الماركيز حاول انقاذ خادمه من يد الثوار إلا أنه أعتقل ليحكم عليه بالموت ، لكن القدر أو يد الحطاب ما كانت لتلامس عنقه ؛لأنه فر وزوجه من هذه القدرية التي كانت مسلطة على رقاب الفقراء .

وتظل موضوعاتية **الموت**، حية بين طيات الرواية متخذة شكلين في التمظهر الشكل الأول كدافع ووسيلة **للاحتجاج** من أجل الحرية، والشكل الثاني وسيلة اقتصاص من الطبقة المتسلطة. ولو أردنا تتبع موضوع **الموت** في الرواية لوجدنا أن كل أجزاء الرواية تتضمن هذه التيمية لعلاقتها الوطيدة ببقية الموضوعات ، ولطبيعة الرواية السياسية « كثيرا ما يبرز الموت بتجلياته في الحديث عن المشهد السياسي، وليس هذا بالأمر الغريب فالسياسة قائمة على صراع قطبين؛ الحياة والموت، أو الوجود والفناء، على المستويين، الحقيقي المادي المحسوس، والمعنوي الفكري والعقدي، ولاشك أن

[1] المرجع السابق، ص : 156 .

الموت صورة تفرض ذاتها على الساحة السياسية مجسمة أثر موقف (ما) ، لفرد أو لجماعة، على حياة صيرورة الآخرين ...» [1]

إذا الرواية السياسية ليس غريبا أن تكثر فيها موضوعات **الموت** ولو أننا لم نسطر عنوان بحثنا هذا تحت تيمية **الاحتجاج** لكان من الأجدر ان نضع تيمية **الموت** بدل **الاحتجاج** .

□-2-2- موضوعاتية الرفض :

الرفض لغة : « تركك الشيء ، تقول رفضني فرفضته ، رفضت الشيء أرفُضُهُ ، وأرفِضُهُ رَفْضَاً : تركْتُهُ وَفَرَقْتُهُ ...»[2]

من خلال هذا التعريف نجد موضوع الرفض يشترك في الدلالة مع الترك والفراق والنأي والبعد ...الخ نبدأ رصد هذه الموضوعاتية المحيلة على الفكرة الرئيسية- فكرة **الاحتجاج** – بهذا المشهد الذي جمع بين تشارلي دارني وعمه الماركيز :

« لقد عدت، يا سيدي كما توقعتَ ،لأتابع الهدف الذي أقصاني عن البلاد . لقد قادني ذلك إلى مخاطر عظيمة غير مرتقبة ، ولكنه هدف مقدس ، ولو انتهى بي إلى الموت إذن لاستقبلته من أجله راضيا »[3]

وتواصل الحوار بينهما إلى أن وصل « وقال ابن الأخ مكفهر الوجه : «لقد بالغنا في توكيد مكانتنا ، سواء في العهود الماضية أو العصر الحاضر ، إلى درجة أمسى اسمنا معها ، في ما أعتقد ، أبغض الاسماء كلها إلى نفوس الفرنسيين » [4]... وتابع ابن الأخ

[1] فوز ،سهيل نزال :(تجليات الموت في شعر نزار قباني : قراءة نقدية) ،مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية. العدد الأول ، 2013 ، ص 291 .

[2] ابن منظور : لسان العرب ، ج 7 ،(تح) ع الله، علي الكبير، دار المعارف،القاهرة ص 1689 .

[3] تشارلز، ديكنز: قصة مدينتين، ص 169.

[4] المرجع نفسه، ص 172.

: « لست أرى في طول هذا البلد وعرضه وجها واحدا ينظر إلي وعليه سيما الاحترام الحق . إن احترامهم لنا ناشيء عن الخوف والعبودية ليس غير » [1]

عودة بعد **اقصاء، اقصاء** ناتج عن رفض شارلي لسياسة الماركيز وكل من على شاكلته ، فرُفِضَ بدوره من بني طبقته . طبقة غالت في اضطهاد الفقراء ووطدت مكانتها بإتباع سياسة القهر والاجبار فدانت لها الرقاب .

لكن أي خضوع تحت الإكراه ، إكراه ساعد في توطيد المكانة من جهة،ومن جهة أخرى ساهم في توهج شعلة الرفض داخل نفوس الفرنسيين، يكفي أن يذكر الماركيز ليقرن اسمه برأس الغول اسم تصدر عنوان الجزء التاسع من الكتاب الثاني تداولته الأساطير القديمة تحيل على أن الذي نظر في وجهه يتحجر في مكانه، والتحجر دلالة على انعدام الحياة ، لكن ما علاقته بالنظر؟

العين مرأة نبحر من خلالها إلى أعماق النفس الإنسانية وهي تكشف عن عمق نفسية الماركيز المدينة لكل من في القرية لذلك ارتبطت نظرة الماركيز بالموت فهي مأوى خلجات النفس تطبق وتفضح أسرارها كما يطبق القبر على الميت فبرؤية الماركيز تتوقف الدورة الدموية ويتوقف القلب عن الخفقان وتتحجر الأجساد.

وما يدل كذلك على الرفض **اكفهرار وجه** تشارلي وعلامات الاحترام المزيفة للماركيز البادية على وجوه العامة . **فالعبوس** معادل **للرفض** و**الرفض** علامة من علامات **الاحتجاج** ان لم نقل هو بعينه .

فالوجه هنا لعب دور الوسيط لإبداء الرفض المولد للاحتجاج، فهو على حد تعريف ابن منظور« ووجه كلِّ شيء: مستقبله، وفي التنزيل العزيز: فأينما تولوا فثم وجه الله»[2]شأنه شأن العين، استحضر في الرواية لما له من روابط علائقية بموضوعاتية الاحتجاج. فالوجه علامة من علامات رفضي أنا لوجودي كرفض دارني ابن أخ

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[2] ابن منظور: لسان العرب، ج 53،ص 4775.

الماركيز لتقاليد عائلته تجاه الشعب الفرنسي، وعلامة لرفض الأخر لوجود عائلة الماركيز التي أكرهتهم على احترامهم وأثارت في قلوبهم الرعب.

يتجسد **الرفض** كذلك في رد غاسبار الذي رد قطعة الذهب على المركيز ليتنامى هذا **الرفض** ويتحول إلى انتقام أودى بحياة الماركيز .

انتقام كان سببه **الرفض** لكل أنواع الإهانات ، هذا **الرفض** توج في نهاية الأمر بثورة كان الجلاد فيها المرأة الانتقام المعروفة بمدام دوفارج والتي لعبت دورا بارزا في الإعداد للثورة رغم أن ظهورها في كل مرة يوحي بوداعتها إلا أن ظاهرة الحبك التي تظهر من خلالها كشفت في الأخير أنها وسيلة للتطلع إلى الأحداث بنظرة ثاقبة وكأنها كانت تسجل كل شاردة وواردة تقع في مسرح الحدث مما زاد من رفضها وثورتها التي توجت بالانتقام .

2-3 موضوع التضحية

نبدأ من النقطة التي بدأنا منها موضوعاتية **الرفض** السابقة؛لأن هذه الأخيرة ما هي إلا سبب لموضوعاتية **التضحية**، لكن لكل واحدة تمظهراتها المختلفة وأولى الصور المجسدة لموضوع **التضحية** صورة الظلم المتفشية جسدها المشهد التالي المصور لجواب ابن الأخ للماركيز قائلا:« سيدي ، لقد غالينا في الظلم ، وها نحن نجني ثمرات الظلم .»

فكرر المركيز في ابتسامة متسائلة : « نحن غالينا في الظلم ؟ » وفي رقة ، أشارإلى ابن أخيه أولا ثم ألى نفسه .

« أسرتنا ؛ أسرتنا المجيدة التي يهمنا كليا شرفها كلاً على طريقته المناقضة لطريقة الآخر

. حتى في عهد والدي غالينا في ظلم الناس ، منزلين الأذى بكل كائن بشري يعترض ما بيننا وبين ملذاتنا ...» [1]

[1] المرجع السابق ، ص 173 .

اِعتراف صريح بممارسة الظلم والاضطهاد على الفقراء ، لأن منزلة النبلاء تقتضي ذلك، منزلة لطالما حافظ عليها الماركيز وأباؤه وأجداده رغم اختلاف الأساليب لكن الغاية تبقى واحدة، غاية نفرت حتى من ينتمي إليها وأدت به للتضحية بإرث العائلة.

لكن هذه التضحية لم تسلمه من انتقام الثوار اللذين سجنوا خادمه غابير للعلاقة المتينة التي تربطه به جرموه لأنه خادمه وجرم دارني لأنه يحمل دماء الماركيز.

قد ينفر القارئ من شخصية الماركيز؛ لأنها جسدت الظلم ويستهجن مثل هذا الحكم القاسي الذي ألحق بدارني وخادمه؛ لأنه ينافي العدالة التي يسعى القاريء والكاتب إلى ايجادها . لأنه من الظلم أن تسجن مثل هذه الشخصية التي ضحت بكل شيء من أجل مبادئها، كما ضحت بعائلتها الصغيرة من أجل الاحتجاج على سجن غابير لأنه لم يرض أن يظلم بسببه وسنتناول ذلك بالتفصيل في موضوعاتية السجن.

ما دام أن أحداث الرواية سلمتنا إلى ثورة ضد الطبقة الحاكمة، فالثورة تحتاج إلى **تضحية**، حيث توالدت هذه الأخيرة عن جملة من الأسباب أبرزها، الجوع والفقر والحاجة من جهة والمقصلة والضرائب المسلطة على الرقاب والعباد من جهة ثانية .

ألا تتوالد عن هذه الأوضاع ثورة عارمة ؟

لكن لابد أن تدفع هذه الثورة ثمنا غاليا ولن يكون هذا الثمن أقل من الدماء، وقد سالت بالفعل هذه الدماء من كلا الجانبين جانب الثوار الذين ضحوا من أجل الحرية وجانب **التضحية** بالآخر لتحقيق الانتقام باتباع كل أسالب التعذيب والتنكيل . فحاربوا الظلم بالظلم .

□-2-4 – موضوع السجن :

وردت لفظة سجن بمشتقاتها ، **سجين، سجان، السجانين، المحبس** ،وقد كان استعمال الجاسوس و المقصلة كجزئية من جزئيات السجن ، دليل على الدكتاتورية وغياب الديمقراطية ، و تسلط فئة على أخرى ، وقبل الوصول إلى هذه الآلة الحادة لابد من

المرور على حجرة مظلمة يرتكب فيها كل أنواع التعذيب والتنكيل تدعى **بسجن الباستيل** .

حضور فضاء **سجن الباستيل** في الرواية أخذ بعدين :

البعد الأول مع الدكتور مانيت ، وقد عكس وجوده في السجن فترة زمنية سادتها الاضطرابات السياسية، لأن مانيت يمثل الفئة المناضلة من أجل قلب موازين السلطة آنذاك فحتى يلزم مانيت الصمت ويمنع عن **الاحتجاج**، وضع في حجرة من حجرات هذا **السجن** مدة ثمانية عشر سنة ، كما وضع العامة من الفقراء لمجرد الوشاية بهم ولو كانت الوشاية كاذبة.

فترة زمنية طويلة من العزلة، ظل فيها مانيت داخل السجن. كشفت عن قسوة الاضطهاد الذي جعله ينطوي على نفسه، وظل هذا الانطواء مصاحبا له عندما أطلق صراحه ، فرفض الاختلاط مع بني البشر واتخذ غرفة مظلمة في منزل دوفارج وحولها إلى حجرةمن حجرات **السجن** ، وذلك كتأثير سلبي تركه سجن الباستيل ببشاعته على نفسية الطبيب المعزول ،العائد من الموت .

وقد أُثيرت هذه النقطة، ورُبطت بالتأثيرات التي تركتها زيارة ديكنز لسجن فيلاديليفيا بأمريكا قائلا :

«لن أستطيع مدى الحياة أن أمحو من ذهني انطباعات ذلك اليوم ...إنها مرسومة بشكل يفوق قدرة أية قوة على استئصالها من عقلي » متعرضا للسجناء قائلا « لقدنظرت إلى بعضهم بنفس الرهبة التي لا بد أن أنظر بها إلى رجال دفنوا أحياء ثم بعثوا من قبورهم »[1]

إن هذه التأثيرات لها بعد كبير في الرواية فالسجن الذي اضطهد الدكتور مانيت اضطهد كذلك الطبقة الكادحة ، والتأثيرات التي تركها السجن على مانيت، تركها كذلك في

[1] نور، شريف (صور السجن ومظاهره في روايات تشارلز ديكنز) .ص 216 . عن John Forster , The Life of Charles Dickens

نفوس العامة من المجتمع ، وما خروج مانيت من عزلته لدليل كاف على يقضة الطبقة الثائرة بقيادة فاجين الذي استغل وجود الطبيب منعزلا في الحجرة لشحذ همم المناضلين لا لشيء إلا لأن حالة الطبيب توحي بنوع الاضطهاد الذي عانى منه وكل من حل في هذا الفضاء .

أما البعد الثاني الذي اتخذه فضاء **السجن** مع الثوار الذين حولوه من **حبس** للفقراء إلى **حبس** للطبقة المتسلطة، فبعد ما تأججت الثورة أحتجز كل من له مصلحة ضد الشعب وخير ما يجسد هذه الأوضاع هذا المقتطف من الرسالة التي بعثت من المعذب المنكوب غابيل إلى تشارلي دارني في انجلترا « سيدي المركيز السابق .

« بعد أن هدد أهل القرية حياتي بالخطر ، فترة طويلة من الزمان ، ألقي القبض علىً في كثيرا من العنف والإهانة ، وأكرهت على قطع المسافة الشاسعة التي تفصلنا على باريس مشيا(...)« إن الجريمة التي سجنت من أجلها ، يا سيدي المركيز السابق ، والتي سأمثل من أجلها أمام القضاء ، وأخسر حياتي – إذا لم تسد إلي مساعدة كريمة – هي ، كما يقولون أني عملت ضد الشعب العظيم ، خيانة تتمثل في أني عملت ضد الشعب لمصلحة النبلاء المهاجرين . وعبثا حاولت أن أقنعهم بأني عملت من أجل الشعب لاضد الشعب ...» [1]

مشهد يدل على انقلاب الموازين وتبدل فئة **المساجين**، لأن الثورة قامت ولابد من إلحاق الاقتصاص بكل من خان الشعب فغابير لم تشفع له خدمته للثورة، وأخذ ووضع في السجن لأنه كان خادم المركيز السابق، الذي ضحى باللقب، والثورة وناهض الاستبداد والظلم وغادر باريس لكن دم المركيز الذي يجري في عروقه أودى به ليسجن هو الأخر .

سجن وصفه ديكنز بأبشع صور الوصف بأرضيته الباردة ورائحته المنفرة وجدرانه التي تطبق على مساحة ضيقة دلت عليها خطوات دارني الخمسة بالأربعة والنصف

[1] تشارلز، ديكنز: قصة مدينتين ، ص 333 ، 334 .

جيئة وذهابا . كان قابعا هناك وخطر يد الحطاب يتهدده أفرج عليه بعد محاكمة لعب فيها الدكتور مانيت العائد من الموت دورا بارزا في إفراجه.

أتوقف هنا لأعقد مقارنة بين موضوعاتية السجن في الروايتين أي قصة مدينتين وأوليفر تويست، وموقف القارئ منهما من خلال صور الوعي للكاتب. فبينما أخذ السجن في أوليفر تويست منحيين الأول يتعلق بموقف القاريء من سجن الحياة التي سجن فيها أوليفر وهو موقف رافض يتوافق مع رفض أوليفر له والذي بدوره يمثل موقف القارئ.

والمنحى الثاني يتمثل في اطمئنان القارئ باطمئنان أوليفر للحكم الصادر في حق فاجين لا لشيء إلا إنه موقف يستشعر العدالة موجود ومخبؤ في الوعي الجمعي.

نفس الشيء لقصة مدينتين فالعدالة تتمثل في نصرة الدكتور مانيت وأصدقاءه واللاعدالة تكمن في اضطهاد الحكام للشعوب.

ما يمكن الخروج به من خلال هذه المحطات أن موضوع الاحتجاج يفرض نفسه بإلحاح في هذه الرواية خاصة وأنها تعالج أحداث تاريخية سياسية أدبية تحتاج إلى وقفات احتجاجية تجسدت من خلال تيمية الموت كثمن من أجل نيل الحرية تفرعت عن فكرة نواة جسدتها في الرواية ثنائية ضدية بين عالمين عالم الاقطاعية المتسلطة وعالم الطبقة العاملة الكادحة .

اِنطلق منها ديكنز للكشف عن زيف الحقائق الاجتماعية والسياسية متفرعة في ثنايا الروايا بصور معدلة لكنها ذات علائق مترابطة كموضوع، السجن الذي عكس بوجوده المادي الوجود الفكري الرافض للموجود من أجل الوصول إلى تحقيق فكرة الحرية وقد

تجددت الفكرة في موضوع التضحية، والرفض والتي تربطها قرابة سرية كوسيلة لإظهار الوقفات الاحتجاجية السياسية .

ينتهي التجوال في روايتي شارلز ديكنز– من خلال الاستعانة بالقراءة الموضوعاتية – بالإجابة على الأسئلة المطروحة في المقدمة، لكن قبل ذلك يجدر التذكير بمنطلقات المقاربة الموضوعاتية المفهومية التي اعتمدها مجموعة من النقاد خاصة البعض منهم الذين تم التركيز عليهمفي هذا البحث.

رغم اختلاف منطلقاتهم، إلاّ أنهم يشتركون في أن المقاربة الموضوعاتية دراسة في الموضوع،و الذي يمثل المركز أو النواة الأساسية، التي تتآلف حولها مختلف التعديلات الحية، والتي تربطها قرابة سرية، للكشف عن وعي المبدع، بمطابقته لوعي القارئ أو بالبحث عن صوره البدئية كمحاولة لتجسيدها ماديا أو العكس.

وتم الخروج كذلك، بأن المقاربة الموضوعاتية مقاربة حرة في منطلقاتها، متعددة في مشاربها. حيث تشربت من الفلسفة الظاهراتية أي الوعي القصدي الهوسرلي ومن الوجودية أي الوعي الحر المتجاوز السارتري ومن التحليل النفسي خاصة الوعي الجمعي ليونغ وقبل ذلك فهي مرتبطة بأفكار أسطورية.

وجاء النقاد الموضوعاتيون، واستغلوا مثل هذه المفاهيم استغلالاً متفاوتاً، لملاحقة الوعي الإنساني، بوصف الأعمال الأدبية، التي تعد بمثابة، مركزٍ مغناطسي للدائرة، الذي يجذب حوله مختلف التحولات، والتعديلات، التي تطرأ على موضوع ما، أو مجموع أعمال المبدع . وقد تناولنا مجموعة من النقاد أبرزهم:

غاستون باشلار، جون بولي، جان ويبر، جان ستاروبنسكي، جان روسي،ريتشارد.

أما النقاد العرب، فإنهم يفتقدون لطريقة منهجية خاصة بهم، ما عدا بعض المحاولات، التي حاولت أن تختطى لنفسها، طريقا وسط هؤلاء النقاد، ويقصد بذلك عبد الكريم حسن صاحب الموضوعاتية المعجمية؛ لأنه اعتمد الإحصاء المعجمي، كنقطة رئيسة في منهجه بعد القراءة المستفيظة، وقد خرج عن ريتشارد في هذه النقطة لأن هذا الأخير يرى في الإحصاء مشقة تستدعي الإلمام بالعلوم الرياضية .

وقد تم استغلال بعض المفاهيم، دون الانحياز إلى ناقد معين للوصول إلى

موضوعاتية الاحتجاج في روايتي (أوليفر تويست)، و(قصة مدينتين) رغم أن المفردة لم

ترد في الروايتين إلا مرة واحدة في رواية (قصة مدينتين)، إلا أنها لا تحيل على الاحتجاج في الخطاب السياسي؛ لذلك اعتمدت المضامين أو الأفكار المحيلة على الاحتجاج بنوعيه السياسي والاجتماعي. فالموت موضوع تصدر مدخل الروايتين وظل ينمو لتتوالد عنه بقية الموضوعات في حلقة متصلة كشفت عن وعي ديكنز الرافض لظروف عصره .

رفض جسده رفض أوليفر لواقعه الاجتماعي بمختلف شخصياته وفضاءاته والحلم بعالم أفضل تتحقق فيه العدالة، وتزول منه الطبقية، والعبودية من خلال زعزعة الوعي آنذاك، وإحلال مكانه الوعي الحالم الذي عكسه وعي أوليفر بحقيقة الموت من خلال الكشف عن وجوده البدئي في الخارج؛ أي عن الوعي المادي للفكرة ومختلف تمظهراته في الرواية.

وتم الخروج بمجموع من التيمات،التي تربطها قرابة معنوية؛ لأنها عامل مهم في إثارة الاحتجاج، كتلك الفضاءات المحيلة على الموت، واللاوجود وشخصياتها البغيضة التي أطبقت على فكر أوليفر، كما يطبق القبر على صاحبه.

فإذا كان الاحتجاج مرفوض في الواقع، فهو مباح في الوعي الحالم لديكنز، والذي جسده من جديد موضوع الموت في(قصة مدينتين)، من خلال وصفه وتتبع تعديلاته المحيلة على الاحتجاج،خاصة تلك التي يتطابق فيها وعي الكاتب والقارئ كموضوع السجن– الذي استحضره ديكنز لفضح صور الظلم، والاضطهاد التي يستنكرها ديكنز كما يستنكره كل قارئ يؤمن بالعدالة– وموضوع الرفض المنبثق عن الاضطهاد وموضوع التضحية .

على العموم فالاحتجاج يفرض نفسه بإلحاح في الروايتين، خاصة وأنهما تعكسان أحداث تاريخية سياسية واجتماعية،تجسدت في صور متعددة كشفت عن وعي الكاتب بعصره، من خلال وعي القارئ بأفكاره أفكار تتأجج في الرواية كما تتأجج نار الثورة لنيل الحرية .

فديكنز وإن لم يستطع تغيير الواقع، وصفه وصفا دقيقا؛ لذلك فهو احتج على ظروف عصره، لا لتغييرها وإنما لتسليط الضوء عليها بواسطة الكلمة وعبر حلمه الواعي الذي ينكشف بعد قراءة عمليه قراءة مستفيظة. وإن كان في(أوليفر تويست) اقتصر على الواقع الإنكليزي ففي(قصة مدينتين) دعا إلى توحد المبادئ الإنسانية من خلال رغبته في إسقاط الملكية في أوروبا وقيام الجمهورية.

قائمة المصادر والمراجع:

أ – الكتب العربية:

1 –ابن منظور: لسان العرب،

2–أيوب، نبيل: نص القارئ المختلف (2) وسيميائية الخطاب النقدي، ط1، 2011، مكتبة لبنان ناشرون.

3 – بوخليط، السعيد: باشلاريات غاستون باشلار بين ذكاء العلم وجمالية القصيدة، ط1، منشورات فكر، الرباط، 2009.

4– حسن، عبد الكريم: المنهج الموضوعي– نظرية وتطبيق– ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

5– علوس، مصطفى: الوجودية في ميزان، كلية أصول الدين، جامعة الأزهر.

6– علوش، السعيد: النقد الموضوعاتي،شركة بابل، الرباط، 1989.

7– عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، ط3، دار نوبال للطباعة، القاهرة.

8– عيلان، عمرو: الايديولوجيا وبنية الخطاب الروائي(دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة)، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، 2001.

9–طرابيشي، جورج: معجم الفلاسفة (الفلاسفة– المناطقة– المتكلمون– اللاهوتيون– المتصوفون)، ط3، 1997. دار الطليعة، بيروت.

10–لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،ط1،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

11– وغليسي، يوسف: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

12– وغليسي، يوسف: مناهج النقد الأدبي، ط3، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.

ب –الكتب المترجمة:

13–باشلار، غاستون: جماليات المكان، ترجمة غالب، هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، الحمراء، بيروت، 1984.

14– ديكنز، تشارلز: أوليفر تويست، ترجمةالبلعبكي، منير، ط2007،2، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.

15– ديكنز، تشارلز: قصة مدينتين، ترجمة البلعبكي، منير، ط2، 2006، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.

16–ارنولد، كيتل: مدخل إلى الرواية الإنجليزية، ترجمة الراهب، هاني،مج1، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق.

ج –الدوريات:

*عالم الفكر(فصلية فكرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت):

17 – مج2، العدد الأول.

عالم المعرفة (سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت):

18 – العدد 221.

مجلة الموقف الأدبي(مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق):

19 – العدد 356.

طنجة الأدبية (جريدة ثقافية لكل العرب)

20 – المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي

نبذة عن الكاتب تشارل جون هوفام ديكنز : **charles John Huffam Dickens :**

1 – المولد و نشأة :

رائد من رواد الأدب الإنجليزي، من مواليد ببورتسي Porttseفي انجلترا، سنة (1812)، هو الابن الثاني لجون ديكنز و اليزابيت بارو Barrow، عاش طفولة بائسة من شدة الفقر، والعوز ازدادا بعد دخول الوالد إلى سجن Marchalsea الخاص بالمدنيين.

ليلتحق تشارلز للعمل في مصنع لدهان تلميع الأحذية، أين عمل على إلصاق الورق على العلب. فترة بقيت ذكراها في ذهن ديكنز حية، تطفو في كتاباته رغم أن القدرساق للعائلة ميراثا مكن الوالد من مغادرة السجن، ومن ارسال ابنه إلى مدرسة هامبستيد للتعلم، ورغم أن ديكنز انتقل إلى عالم الشهرة والثروة بعد نشره لأوراق بكويك.

2 – المناصب التي تقلدها :

اِلتحق عام 1827 بمكتب أحد المحامين كموظف ثانوي، فمخبرا صحفيا في عام 1829 بالمورننغ كرونيكيل MorningChronicleبراتب مقداره خمسة جنيهات في الأسبوع، وفي عام 1833 كتب ديكنز فصولا لمجلة أولد مانثلي ماغازين Old MonthlyMagazin أكسبته شهرة أدبية بتوقيع Boz وهي السنة التي تزوج فيه من كاثرين هوغارث Catherine Hogarth وتوالت كتاباته إلى أن وافته المنية بعد ثلاثين سنة ، اين انهارت صحته سنة 1869 من جراء الاجهاد ليقضي نحبه سنة 1870 تاركا أخر عمل له لغز أدوين درود The Mystery of edwinDrood .

3 – كتاباته :

كما سبق الذكر كان أول عمل أدبي سنة 1833 الفصول التي كتبها للمجلة وكانت بعنوان صور بقلم بوز Seketches By Boz .

في عام 1836 أصدر كتابه الكبير أوراق نادي بكويك Papers of the Pickwick Club يعد هذا الاصدار البوابة التي انتقل من خلالاها ديكنز إلى عالم

الثروة والشهرة، وتوالت كتاباته فأصدر عام 1838 أوليفر تويست ، لتتبعها بعد عام نيقولاس نيكلبي NicohlasNickleby وبعد هاتين الروايتين صدرت ساعة المعلم هامبفري Master Humphrey's، وفي عام 1842 زار ديكنز الولايات المتحدة وكندا أين كتب عند عودته خواطر امريكية American Notes وفي عام 1843 أصدر روايته أغنية من أغاني عيد الميلاد AChristmas Carol بعدها أصدر دافيد كوبرفيلد David Copperfield ، عام 1849 وفي عام 1853 أصدر البيت البارد الكئيب Bleak House ، وف سنة 1859 أصدر قصة مدينتين ،والرحالة غير التجاري The Uncommercial Traveller 1860 وغيرها .[1]

4 – التعريف بالمدونتين :

أ – أوليفر تويست :

(ثاني رواية لديكنز، 1839،نشرت في سلسلة مجزئة، ظهرت إلى العربية في عدة ترجمات، ترجمة الأستاذ منير البلعبكي، الصادرة عن دار الملايين، وفي عام 2007 تم إعادة اصدار هذه الرواية بترجمة منير البلعبكي بعد تصحيحها بالتعاون مع دار العلم للملايين و المركز الثقافي العربي في 576 ص.)[2]

استلهمها ديكنز من الواقع الانجليزي فشخصية أوليفرتويست تحاكي شخصية بلنكوي التي أفرد لها جون براون عملا بعنوان مذكرات روبرت بلنكوي«فتى يتيم أُرسلَ من الإصلاحية إلى القديس بانكراس، في لندن، وهو في السابعة من عمره، ليتحمل أهوال مطحنة القطن، خلال طفولته وشبابه، ويعتقد الكثيرون بأن هذا هو أول عمل ادبي انجليزي يوثق لسيرة ذاتية عن الطبقة العاملة، ويقدم وصفا نادرا بنظرة ثاقبة ومعززا بالرسوم البيانية للحياة المأساوية للفقراء الذين يعملون في وقت كانت مطاحن القطن تتكاثر من حيث ظهورها في جميع انحاء البلاد»[3]

---

[1] ينظر : سمعان،أنجيل بطرس: دراسات في الرواية الإنجليزية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981 ، ص : 37 – 61 .

[2] ينظر: موسوعة ويكبيديا .

[3] كريم، المالكي: (أوليفر تويست ينهض من جديد)، الراية، لسبت 1430/1/28 هـ – الموافق 2009/1/24 م.

أما شخصية فاجين فهي محاكاة لشخصية سولمون الذي أتعب السلطات الانجليزية حيث استغل ديكنز هاتين الشخصيتين لكتابة أوليفر تويست. التي تروي أحداث تعرض لها طفل يتيم ترك في ملجأ من ملاجيء لندن ليخوض معترك الحياة بعد تجريمه بجرم التعدي على قوانين الأبرشية وفي هذا سخرية من قانون الاصلاح 1834 الذي جدد أهمية الإصلاحية للإغاثة الفقراء.

ب – قصة مدينتين :

تعد من الأعمال الأدبية التاريخية ،لم تخرج إلى الوجود إلا سنة 1859 ، «هي احد أكثر أعمال ديكنز اثارة للسجال، لمجرد ان كاتبها اتهم بأنه اقتبس الكثير من أجوائها بل أحداثها من مسرحية كان كاتب صديق له قد أعطاه مخطوطتها ليقرأها ويعطي رأيه فيها، فإذا بديكنز، بحسب الروايات وأساتذة الأدب المقارن، يدمج جزءاً كبيراً من المسرحية في روايته، وكان هذا مستغرباً منه، هو الذي لم يكن في حاجة، لفرط موهبته وخياله، الى ان يسرق افكار الآخرين. ولنضف الى هذا ان ديكنز نفسه، اعترف دائماً، بأنه ما كان يمكنه ان يكتب هذه الرواية لولا قراءته عشرات المرات كتاب كارلايل عن الثورة الفرنسية، الذي كان صدر قبل انجاز «قصة مدينتين» بأكثر من عقدين. والحال انه معروف أن ديكنز حين قرر أن يكتب رواية تكون أجواء الثورة الفرنسية في خلفيتها، طلب من صديقه كارلايل أن يمده بمراجع تاريخية واجتماعية تسهّل عمله، فأرسل اليه كارلايل مجموعة كبيرة من الكتب من بينها كتابه عن «الثورة الفرنسية». »[1]

أول فكرة للقصة كانت سنة 1857 ، في سنة 1858 اختار لها عنوان أولي أحد هذه الأيام One of TheseDays ، وعدل في مارس من نفس السنة بعدما رشح لها ثلاث عناوين: مدفون بالحياة Burid Alive ، خيط الذهب The Thread of Gold

دكتور بوفي The Doctor of Beauvais .

[1] الحياة نشر في ابراهيم العريس ، « قصة مدينتين لتشارلز ديكنز : من بؤس لندن إلى رعب باريس » 24 – 07 – 2010

وبعد سنة اختار لها العنوان المعروف قصة مدينتين A Tale of TowCities[1]

4 – المجالات التي حولت إليها قصة مدينتين :

أ – حولت إلى عدة مسرحيات

.مسرحية «قصة مدينتين» على مسرح كينغز هيد في العاصمة البريطانية، لندن 2013

.ثلاث مسرحيات موسيقية، في أعوام: 1968 و1977 و2012 1968

مسرحية «مدينتان». كتب نصها المسرحي والأغاني، هورد غودبال وجونا 2006 .ريد. وجرى فيها نقل الأحداث من باريس إلى موسكو، والثورة الروسية بدل الفرنسية

مسرحية «قصة مدينتين» 2009–2007، قدمت على مسارح: برودواي 2007 ومسرح ساراسوتا ومسرح بريتون كونشيرت في أميركا. فازت بثلاث جوائز كأفضل .مسرحية موسيقية

ب – في الأوبرا

1957أوبرا «قصة مدينتين» من ستة فصول كتب نصها آرثر بنجامين ووضع ألحانها سادلير ويلز.

في ليد، بريطانيا«أوبرا «قصة مدينتين»، على «مسرح باليه الشمالي »2008

في التلفزيون

ثلاثة مسلسلات تلفزيونية، أنتجتها «بي. بي. سي» سنة 1957 و1965 و 1957 1980

.مسلسل تلفزيوني أميركي. تمثيل جيمس ويلبي وسيرينا غوردون 1989

فيلم تلفزيوني «قصة مدينتين» تمثيل كريس ساراندون وأليس كريغ 1980

---

[1] سارة ، بوحلاسة : أهمية نظرية قواعد الحالات لشارل فيلمور في ترجمة النصوص الأدبية ترجمتا " منير البلعبكي" و" دار أسامة" لقصة مدينتين لتشارلز ديكنز نموذجا ، 2012/2011 ، ص: 134،133 .

ج – في السينما

أربعة أفلام صامتة، أميركية وإنجليزية: 1911 و1917 و1922 و1930

.فيلم «قصة مدينتين» إنتاج أميركي. إخراج جاك كونواي 1935

.فيلم «قصة مدينتين» إنتاج إنجليزي. إخراج رالف توماس 1958

فيلم «قصة مدينتين» إنتاج إنجليزي فرنسي. إخراج فيليب مونيير 1991[1].

[1] البيان ، قصة مدينتين ...الحب بوابة الخير ، المصدر فريد نعمة 11 افريل 2014

المـــــــــــــــــــــــــــــــوضـــــــــــــــــــــــــــــــوعـــــــــــــــــــــــــــــــات	الصفحة
مقدمة	
الفصل الأول: المقاربة الموضوعاتية دراسة نظرية	
- مفهوم المقاربة الموضوعاتية	
- 1- التعريف اللغوي	1
-2- التعريف الاصطلاحي.....	4
– الجذور الفلسفية للمنهج الموضوعاتي	
-أ –الفلسفيةالظاهراتية(la Phénoménologie)	5
ب– الفلسفة الوجودية .....–	6
– رواد النقد الموضوعاتي في الغرب.....	8
-أ – غاستون باشلار : (BachelardGaston).....	8
–ب– جورج بولي(Georges Poulet).....	
–ج – ج . ب. ويبر (J .P .Weber).....	11
د جان ستاروبنسكي (Jean Starobinski).....	
–ه – جان روسي(Jean Rousset).....	12
–و – جان بيار ريتشارد (Jean. Pierre. richard).....	
• مفهوم الموضوعاتية	13
• الحسية (La Sensation).....	
•القرابة السرية (Parenté secréte).....	15
• المعنى (Sens).....	
• الدال والمدلول(Le signifiant et Le signifié).....	16
• العمق (Profondeur).....	

• البنية (La structure) :	17
• العلاقة (La relation)	
• المشروع (Projet).....	18
•المُحالـــَّـــة (immanente).....	
□–النقد الموضوعاتي عند العرب.....	19
الفصل الثاني: دراسة تطبيقة(الاحتجاج في روايتي، (أوليفر تويست)،و (قصة مدينتين)).	20
□ – موضوعات الاحتجاجالاجتماعي في رواية أوليفر تويست .	21
□ – 1 – الفكرة النواة	
□ – 2– الموضوعات المتوالدة عن الفكرة النواة	21
□ – 2– 1 – موضوع الموت والحياة	
□ – 2 – 2– موضوع الدموع	21
□– 2 – 3 – موضوع السخرية	
□ – 2 – 4– موضوع الشخصيات	22
□–2–5 – موضوع الفضاءات	
□–2–6 – موضوع الحلم	23
□ موضوعات الاحتجاج السياسي في قصة مدينتين	
□–1– الفكرة النواة	24
□–2 – الموضوعات المتوالدة عن الفكرة النواة	
□–2–1 – موضوع الموت	
□–2–2– موضوعاتية الرفض	

3-2- موضوع التضحية	29
4-2- موضوع السجن	29
الخاتمة.....	30
قائمة المصادر والمراجع	30
	34
	37
	38
	41
	45
	48
	48
	49

49	
57	
59	
60	
64	

يتعاقب الأدباء بتعاقب العصور الأدبية، إذ لكل عصر أدباؤه البارزون، والأدب الإنجليزي لا يشذ عن ذلك، حيث عرف بأدبائه المتعددين تعدد عصوره بدءا بالعصر القديم وانتهاءا بالعصر الفكتوري –محلُ الاهتمام في هذا البحث– وما بعده .

عصر عرف بتناقضات، تمخض عنها بروزُ زمرةٍ من الأقلام الإبداعية عكست الحياة من خلال أعمالها،والتي أثرت بها الأدب العالمي،ومن بين هذه الأقلام البارزة **تشارلز ديكنز** بأعماله الروائية الخالدة كـــ (أوليفر تويست)، (قصة مدينتين)

عكس من خلالهما ديكنز المجتمع الفكتوري وصوره تصويرا كاريكاتوريا فاضحا تجلت من خلاله وقفاته الاحتجاجية المتنوعة. لذلك جاءت دراسة هذا البحث موسومة بـــ :

(الاحتجاج فيروايتي تشارلز ديكنز، (أوليفر تويست) و (قصة مدينتين)، دراسة موضوعاتية).

لا يقصد بالاحتجاج هنا، الاحتجاج اللغوي، وإنما الاحتجاج الناتج عن الأوضاع السياسية والاجتماعية التي خلفتها الإمبراطورية الفكتورية على الطبقة الكادحة،والتي أسهمت في تشكل الوعي بالحرية لدى الكاتب والذي بدوره يعكس وعي القارئ الإنجليزي آنذاك ووعي كل قارئ يستنكر الظلم والاضطهاد من خلال أعماله لا سيما (أوليفر تويست) و (قصة مدينتين).

وقد حاولت تتبع وعي الكاتب بفكرة الاحتجاج في هاتين الروايتين مستعينة بالمنهج الموضوعاتي طارحة مجموعة من الأسئلة أبرزها:

لماذا احتج ديكنز؟ وعلى من احتج؟ وكيف صور احتجاجه؟

للوصول إلى الإجابة تم تتبع خطى المنهج الموضوعاتي كما سبق الذكر؛ لذلك جاءت الدراسة ضمن فصلين الأول نظري والثاني تطبيقي.

فالفصل النظري يتضمن آراءا مفهومية لمجموعة من النقاد الموضوعاتيين، رغم اختلاف منطلقاتهم إلا أنهم يشتركون في دراسة الموضوع، باعتباره النواة الأساسية التي تتجمع حولها مختلف التعديلات الحية التي تربطها قرابة سرية. للكشفعن وعي

المبدع بمطابقته لوعي القارئ أو بالبحث عن صوره البدئية كمحاولة لتجسيدها ماديا أو العكس.

لأن المقاربة الموضوعاتية حرة في منطلقاتها –إذ لكل ناقد زاويته الخاصة التي ينطلق من خلالها–، متعددة مآخذها، حيث أخذت من الفلسفة الظاهراتية والوجودية والتحليل النفسي.

هم المقاربة الموضوعاتية هو ملاحقة الوعي الإنساني من خلال الأعمال الأدبية .

وقد تم التعرض لمجموعة من النقاد أبرزهم :

غاستون باشلار الذي تتبع الوعي من خلال ربطه الخيال المتحرك الذي يمثل الفكر بالخيال المادي الذي يمثل التجسيد المادي في الخارج.

جون بولي الذي حاول البحث عن تطابق وعي القارئ والمبدع من خلال تتبعه لفكرة الزمان والمكان في العمل الأدبي.

جان ستاروبنسكي الذي حاول تطبيق المنهج النفسي في دراساته.

جان روسي ذهب إلى ما ذهب إليه بولي.

ريتشارد واضع أسس المقاربة الموضوعاتية، تأثر بالمفاهيم الباشلارية وطورها، تنطلق دراسته بالبحث في الأعمال الأدبية لاستخراج مختلف البنيات التي تتشكل من مجموع الأفكار المتوالدة باستمرار والتي تربطها قرابة سرية من خلال ايجاد الصورة البدئية لها باستكناه البعد العمقي للمعنى.

كما تم التطرق للنقاد الموضوعاتيين العرب، الذين يفتقدون لطريقة منهجية ما عدا بعض الدراسات كدراسة عبد الكريم حسن.

وقد تم استغلال بعض المفاهيم دون الانحياز إلى ناقد معين ما دام أن القراءة الموضوعاتية قراءة حرة.

أما الفصل الثاني، فقد خصص للدراسة التطبيقية التي تم من خلالها تتبع فكرة الاحتجاج في روايتي تشارلز ديكنز، (قصة مدينتين) و(أوليفر تويست)، وطريقة

ظهورها في الروايتين. وتم تخصيص الرواية الأولى للاحتجاج الاجتماعي والرواية الثانية للاحتجاج السياسي .

تعد رواية (أوليفر تويست)، الواجهة التي كشف من خلالها ديكنز ترسبات العصر الفكتوري بطريقة ساخرة . فأوليفر تويست صور من خلاله قصة يتيم من أيتام الملاجئ، كابد الأمرين ليعيش حياة كريمة لكن قدر الأبرشية –والتي يرمز بها ديكنز إلى قانون الاصلاح الإنجليزي 1834 المتعلق بتجديد الإصلاحية لإغاثة الفقراء –حال دون ذلك لكن رغم ذلك ينتصر الوعي الرافض للواقع ليعكس رغبة ديكنز في التغيير.

أما قصة مدينتين، فهي تعد من الأعمال التاريخية الأدبية المقتبسة من عمل تاريخي، تدور أحداثها حول الثورة الفرنسية بطلها الدكتور مانيت وتشارلي دارني الذي رفض اضطهاد بني جنسه من بني طبقته. ليثبت من خلالها ديكنز انتصار الوعي الرافض للواقع الإنجليزي من جديد، وقد تمظهر هذا الوعي بصور مختلفة ومعدلة من فكرة إلى أخرى، كفكرة الموت التي تصدرت مدخل الروايتين وظلت تنمو لتتمولد عنها بقية الموضوعات في حلقة متصلة كشفت عن وعي ديكنز الرافض لظروف عصره.

تجلت مع أوليفر تويست كوسلة للهروب الذي يرمي من خلال بعد معناها العمقي الذي يتضح بمقابلة الفكرة بتجسيده المادي الذي يحيل عيه الرحم والذي يدفن داخله الجنين كما يدفن الأموات في القبور لكن بفارق بسيط أموات القبور لا يبعث إلى الحياة كما يبعث الجنين. هذا من جهة. من جهة أخرى استحضر أوليفر الموت لمساواته بفاجين، فالموت الذي يتهدد روز يعادل فاجين الذي يتهدد أوليفر.

أما في قصة مدينتين أستحضر ديكنز الموت من خلال عودة الدكتور مانيت من موته المجازي الذي ظل يطفو بين فصول الرواية للوصول إلى أن الموت كفكرة لها تجسيدها القبلي المادي في الخارج ألا وهي السجن فعودة مانيت عودة من السجن.

ظلت هذه الفكرة حية في الرايتين بصور معدلة فتجلت من خلال تيمة الدموع مرة ومرة أخرى عبر تيمية الرفض والشخصيات والفضاءات والحلم والسجنوغيرها من التيمات. المهم أنها تيمات تربطها قرابة معنوية . استطاع ديكنز من خلالها عبر وعيه الحالم الاحتجاج على ظروف عصره. لذلك أصل في الأخير إلى القول:

ديكنز احتج على الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي سادت عصره. وقد احتج بطريقة غير مباشرة وذلك بتصوير مجتمعه تصويرا كريكاتوريا ساخرا عبر وعيه الحالم خاصة إذا كان الاحتجاج مرفوضا في الواقع، فديكنز وإن لم يستطع تغيير الواقع، وصفه وصفا دقيقا.

أي إنه احتج على ظروف عصره، لا لتغييره وإنما لتسليط الضوء عليها بواسطة الكلمة وعبر حلمه الواعي الذي ينكشف بعد قراءة عمليه قراءة مستفيضة. للوصول إلى رغبته الملحة في إسقاط الحكم الملكي.