الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحيى
كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

موضوع المذكرة

تمظهـــرات الخطـــاب الاستعمـــاري
في رواية اللاأخلاقي لأندريه جيد

مـذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: نقد عربي معاصر

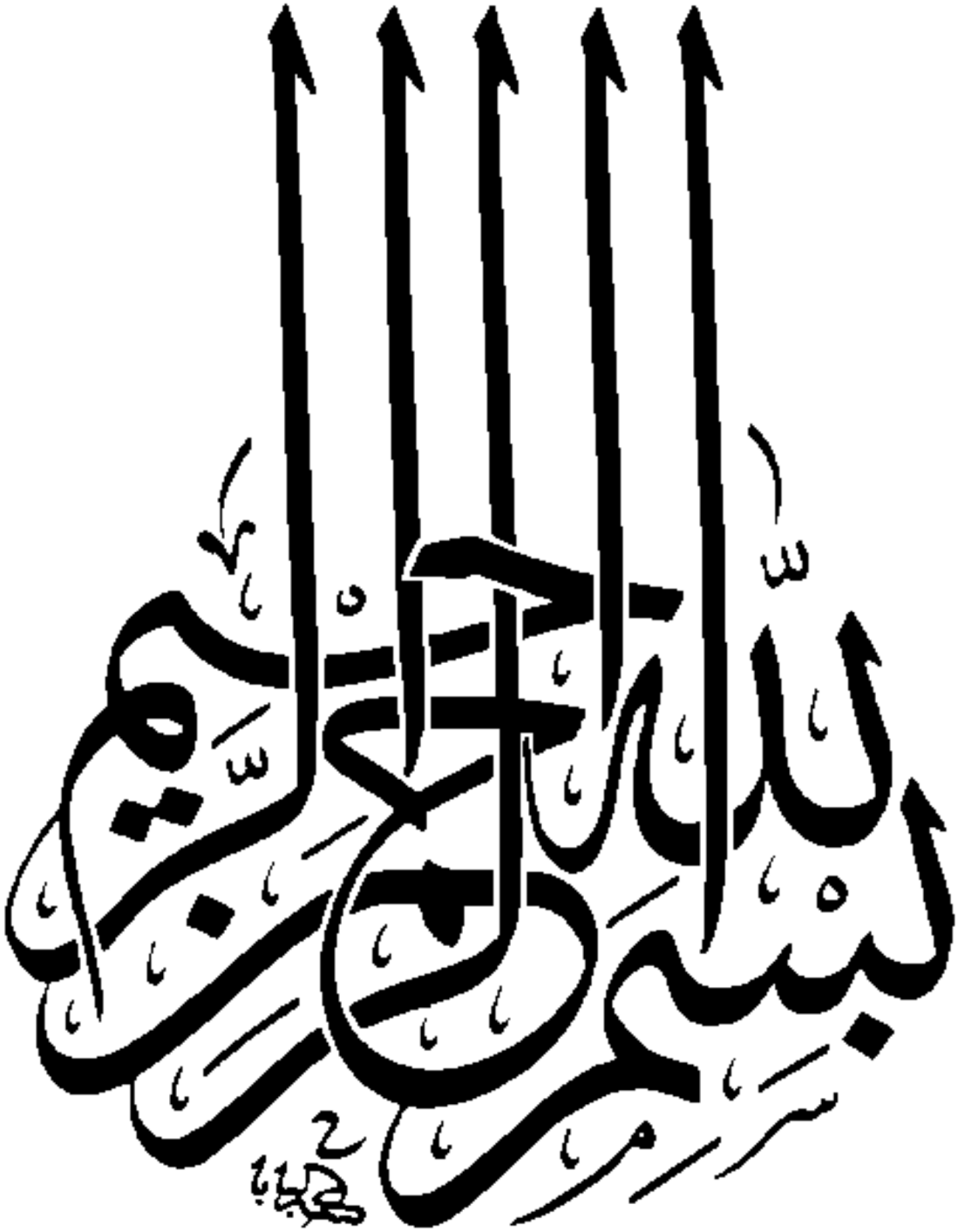
إعداد الطالبة:
- ضريبي هجيرة

إشراف الأستاذ:
د/ كمال بولعسل

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ: عباس حشاني .....رئيســـا
الأستاذ: كمال بولعسل .....مشرفا و مقررا
الأستاذ: قماش رؤوف .....عضــوا مناقشا

السنة الجامعية:
2017/2016 م
1438/1437هـ


بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمـــة

مقدمـة

ترتبط الرواية الغربية بالاستعمار ارتباطا وثيقا ما يمنع إقامة أي نوع من الفصل بينهما، وما يؤكد ذلك هوأنّ ازدهار هذه الرواية في القرن التاسع عشر والقرن العشرين كان مواكبا ومصاحبا لصعود موجة الاستعمار الحديث، ما جعل الرواية تتورط في هذا المأزق الحضاري الاستعماري، وتجلى ذلك أساسا عندما أخذت على عاتقها مهمة التعبير عنه بل وتأييده أيضا، ويلمس المتلقي لها تصويرها هذا الصراع الموجود بين عالمين مختلفين يمثّل الأول القوة في الوقت الذي يمثل الثاني الضعف – ودورانها في فلكه، لتصبح الرواية بذلك ملحمة استعمارية تصور كل الجوانب الدموية والمأسوية الموجودة في الواقع، فلم تعد تضطلع بالوظيفة التخيلية الجمالية فقط، بقدر ما أصبحت تحمل بين طياتها قضية وتصورات فكرية تتطلب اهتماما وانتباها، خاصة عندما تستهدفنا، محاولة ترك بصماتها الاستعمارية على الورق وعلى أجسادنا، كما تخاطب عقولنا وأذهاننا وكلها يُشكل انتماءنا ويهدد هويتنا.

ولقد أصبح جالاستعمار مكوّنا أساسيا في الرواية الفرنسية في هذه الفترة،كما يشكل مادة للكتابة، عندما تتجاذبه وظيفة ازدواجية حيث يتجلّى أحيانا حاملا قدرا من الفاعلية الايجابية وذلك بالنسبة للأنا الغَالب، وأحيانا أخرى يؤدي وظيفة مفعولية بالنسبة إلينا بما أننا نمثل المغلوب على أمرهم، محدثا بذلك نوعا من التصدع والانشطار بمختلف تجلياته في البيئة العربية والإفريقية، فكانت الرواية بذلك أكثر الأجناس الأدبية احتواءً لهذا التشتت عندما عبرّت عنه، بل بلغ بها الحد عند دول المقاومة إلى القيام بفعل الرد.

ويعتبر أدب **أندريه جيد** أدبا استعماريا، وتؤكد على ذلك واحدة من رواياته وهي رواية **اللاأخلاقي** حيث نلمس فيها جوهر الرواية الاستعمارية، إذ تطفو على سطحها، ويختبئ في باطنها فكرة المراوغة التي تميز هذا الخطاب الروائي بدرجة كبيرة، عندما تشتغل على إضمار الاستراتيجيات الاستعمارية التي يمارسها المستعمر على الشعوب الضعيفة، وفعل المراوغة نفسه هو الذي قام به **أندريه جيد** في روايته السالفة الذكر، ذلك نأّه من الروائيين المنتسبين للمركز الاستعماري،فلا غَرو إذن في تبني سياسة دولته، والتعبير عنها والوقوف إلى جانبها في الوقت الذي يستوجب علينا إعطاءها القدر الكافي من الاهتمام من أجل الكشف عن النسق الاستعماري

القابع وراءامتتميّ ز به الرواية من لغة شعرية لذلك لابدّ من فضح هذا النسق المركوز في هذه الرواية و السعـي جاهدا من أجل زعزعته.

فعكست بذلك الرواية الفرنسية بدون وعي منها هذا الاستعمار بمخلفاته وممارساته التعسفيةالتي سَكتت عنها وتجاوزتها لتعوض ذلك بعناصر أخرى لا تقل قدرا من الأولى؛ إلاأنّها تستدعي حفريات معرفية من نوع خاص، ذلك أنهاتحمل بين تلابيبها تعبيرا عن السلطة والتباين غير العادل المقصود، المتمثّل في امتلاك الإنسان المتحضر الأوربي للقوة والأرض والحياة بصفة عامة، حين لا يمتلك الدوني الإفريقي ولا سمة من هذه السمات بل ليس له الحق في التفكير فيها لفقدانه لملكة العقل حسب الأنثربولوجيالمستعمِر.

وبناءً على ذلك طرحنا الإشكالية التي فرضها الموضوع، والرواية التي عكفنا على دراستها ومن بينها:

ما المقصود بالنظرية ما بعد الكولونيالية.؟ وما علاقتها بالخطاب الاستعماري.؟ وما هي العلاقة التي تربط بين الرواية الغربية والفرنسية على الخصوص بالاستعمار.؟ ولماذا الرواية دون غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى.؟ وكيف ساهمت مفاهيم النظرية ما بعد الكولونيالية في تعرية الخطاب الاستعماري.؟وكيف يمُكن استظهارها في رواية **اللاأخلاقي لأندريه جيد.؟**

وهذا ما سنحاول اكتشافه من خلال دراستنا لرواية **اللاأخلاقي** التي تطغى عليها عقدة الاستحواذ والرغبة في السيطرة على معظم صفحات الرواية.

ولقد اخترنا عنوان البحث **تمظهرات الخطاب الاستعماري في رواية اللاأخلاقي لأندريه جيد** كمحاولة لتقديم قراءة متواضعة لهذه الرواية، تمُكننا من اكتشاف الاستراتيجيات الاستعمارية المتخفية فيها التي تُعد من صميم قضايا النظرية ما بعد الكولونيالية ومن أهدافها أيضا.

إلا أن الأمر الذي لا يمكن تجاهله أن هذه الدراسة لم تكن الأولى حول هذا الموضوع فقد تناولته مجموعة من المذكّرات مكننا الاطلاع عليها تشكيل وعي يسر علينا الكثير من الصعوبات،كما كانت مساهمتها كبيرة أثناء تحليلنا للرواية نذكر بهذا الصدد مذكرة لنيل شهادة الماجستير بعنوان "السرد والسرد المضاد في سياق ما بعد الكولونيالية " من إعداد الطالبة **لمياء عيشونة** ، ومذكرة ماستر بعنوان "صورة العربي في المتخيل السردي

الغربي"(الغريب لألبير كامو أنموذجا)." من إعداد الطلبة **سمية بولبطين** و**فاروق فرحي**، ومذكرة لنيل شهادة الليسانس بعنوان "القراءة النقدية في النظرية الأدبية المعاصرة (النقد النسوي وما بعد الكولونيالي أنموذجا)"من إعداد الطالبتين **إلهام عبد الوهاب** و**سامية بوالقايلة**.

وقد كان سبب اختيارنا لهذا الموضوع والرواية راجعا تحديدا إلى أسباب ذاتية و أخرى موضوعية:

يتعلق **الأول** في أن طبيعة الموضوع والنص الروائي في حد ذاته استفزازي ومثير للفضول وملفت للانتباه، كونه يكشف لنا عن ذواتنا كما رسمتها لنا عيون الآخر، هذا الكشف الذي يجعلنا نعرف وندرك كل ما قاله سوانا عنا وكأنّ الرواية بحدّ ذاتها مرآة تشدنا بطريقة لاواعية إليها، فضلا على أن انتماءنا إلى البيئة العربية ووجودنا المرتبط بهذه القارة الإفريقية السمراء التي شكلت جزء لا بأس به في الرواية يجعلنا نُدافع بطريقة لا شعورية عن ذواتنا المشتتة والتي أضعفها المستعمر.

ويتعلق **الثاني** بمحاولة الكشف عن النص السردي وإسهاماته في تشكيل الخطاب الاستعماري، والغوص في سراديب الأبعاد والأنساق الدلالية فيه، واستقصاء العوامل التي أدت إلى تمركز الأنا الغربية وتهميش الآخر غير الأوربي.

ولنتمكن من الإلمام بموضوع البحث بجانبيه النظري والتطبيقي، رسمنا خطة منهجية متمثلة في: مقدمة، ومدخل، وثلاثة فصول ، وخاتمة.

بعد المقدمة أفردنا **مدخلا** بعنوان "ما بعد الكولونيالية بين النظرية والتأسيس" للتنظير لها من حيث المفهوم وإشكالية المصطلح والبدايات وما عرفته من تطورات خلال نشأتها، بالإضافة إلى الإسهامات التي أدت إلى ظهورها وبلورتها وتنتمي معظمها إلى دول العالم الثالث الذين حرّكهم الوضع فكريا فعبروا عنه بالقلم.

أما **الفصل الأول** المعنون بـ " السردية واستبداد النموذج الغربي."، فقد تطرقنا فيه إلى الأسباب التي أدت إلى سيطرة الرواية الغربية دون روايات الدول الأخرى على الساحة الفكرية والأدبية، والذي قسمناه إلى ثلاث عناصر:

أولا: الرواية خطابا استعماريا وتمثيلا سرديا، ثانيا: الرواية...جدلية السيطرة والمقاومة الثقافية، وثالثا: الأنثربولوجيا والرواية في سياق الاستعمار، حاولنا من خلال هذه العناصر تأكيد علاقة السلطة بالاستعمار والتي منحت الرواية القوة الكافية للسيطرة، وخدمة المعارف الأخرى كالأنثربولوجيا مثلا في إمداد الرواية بالتصورات التي تنقص من الآخر،كما ربطنا كل عنصر بجانب تطبيقيأكّدنا فيه حوار رواية **اللاأخلاقي** مع هذه العناصر.

أما **الفصل الثاني** الموسوم بـ "تجليات الخطاب السردي في رواية اللاأخلاقي لأندريه جيد" فقد جاء في أربعة عناصر"تناولنا فيه: قراءة في عتبات النص، الرواية كمعادل للزمن الاستعماري، تصدع الفضاء والاستعمار، الشخصيات من المنظور الكولونيالي، حاولنا أن نقف في الفصل ككل على إسهامات السرد كتقنية إنسانية عالمية عملت على إضفاء اللاإنسانية على النصوص العالمية كاعتراف متحيز لطرف دون آخر،كما عملنا على تقصي الكيفية التي ساهم بها السرد في نمذجة كل من العتبات والزمن والفضاء الجغرافي والشخصيات لخدمة المنظور الاستعماري، وقد غلب عليه الجانب التطبيقي مع التنظير لمفاهيم لا يمكن تجاهلها .

أما **الفصل الثالث** الذي كان تطبيقيا، فقد عنوناه بـ " الأنساق الدلالية في رواية اللاأخلاقي لأندريه جيد " وقسمناه إلى ستة عناصر كانت عبارة عن جدال وحوار بين مجموعة من الثنائيات، أقمنا نوعا من التقابل بينهما وكشف المخبوءات المتموضعة خلف الكلمات ومن وراء السرد أيضا، وهي المثقف الغربي ومعانقة السلطة، الإثنية والتمركز الديني، الأرض والتمثيل الجنسي، التابع يتكلم، صناعة الآخر:مواقع دونية، ايدولوجيا الرواية وعنف الواقع، حاولنا من خلاله تعرية هذا النص الذي تعاملنا معه على أنه نسيج قد تشابكت خيوطه والتحمت فاستهدفنا تفكيك هذه الخيوط، والكشف عن السياسة الاستعمارية التي مارسها المستعمر وعبر عنها الروائي بتلاعب ومخاتلة.

كما أنهينا البحث **بخاتمة**، حاولنا أن تكون حوصلة لأهم ما جاء في البحث، حيث خلصنا فيها إلى مجموعة من الاستنتاجات.

وقد اعتمدنا في هذا البحث على المصدر الرئيسي وهو رواية **اللاأخلاقي لأندريه جيد**، وعلى مجموعة من المراجع الأخرى ارتأينا أنها أساسية ضرورية وتصب في موضوع هذا البحث كانت ثقافية وأهمها:الثقافة

والامبريالية، الاستشراق، المثقف والسلطة، الثقافة والمقاومة والسياسة وكتب أخرى **لإدوارد سعيد**،وكتاب الرسيس والمخاتلة (خطاب مابعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر النظرية والتطبيق) **لرامي أبو شهاب**،وكتاب الرد بالكتابة، وكتاب دراسات ما بعد الكولونيالية (المفاهيم الرئيسية) **لبيل أشكروفت وآخرون**،وكتب من نوع آخر كانت بمثابة المفتاح الذي مكننا من الكشف عن البنية السردية ثم الولوج للأنساق الدلالية ومنها كتاب بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)**لحميد لحميداني**، وكتاب بنية الشكل الروائي(الفضاء،الزمن،الشخصية)**لحسن بحراوي**، بالإضافة إلى كتب أخرى .

كل ّ عملية بحث تقتضي منهجا يأخذ بيدها ويوجهها من البداية إلى النهاية ويضع لها حدودا تكسبها ملامح موضوعية، وقد اعتمدنا التاريخانية التي تقر بعدم وجود ثقافة واحدة فقط تتخذ المركز لها ، بل هناك شعوب أخرى تمتلك أشكالا ثقافية إلا أنها همشت وأسكتت طويلا،كما اعتمدنا في تحليل المدونة على مقولات النقد الثقافي و النظرية مابعد الكولونيالية بما أننا نستهدف دراسة خطاب استعماري، و اللذين يتعمدان الاهتمام بالبنية النصية الداخلية، دون إغفال للظـروف الأخـرى الاجتماعية والثقافية التي ساهمت في إنتاج النص بالإضافة إلى الاستعانة بالتأويل أحيانا.

و لا يخلو بحث من صعوبات وعراقيل تعترض طريق الباحث، خلال الرحلة البحثية، ومنها أن موضوع هذا البحث المتمثل في النظرية ما بعد الكولونيالية تتجاذبه تخصصات متعددة، منها (علم الاجتماع، الانثربولوجيا والعلوم السياسية...)،دون أن نغفل صعوبة اقتناء الكتب من كلية العلوم الاجتماعية، لكونها تخصص يوما واحدا فقط هو يوم الخميس للاستعارة، الأمر الذيجعل ّ ب علينا الاطلاع الدائم على الكتب.

بالإضافة إلى أن هذه الدراسة تتطلب تفكيرا يستحق قدرا من الوقت الذي ندر وجوده بسهولة أثناء إعداد البحث، فضلا على أن الرواية مترجمة، وبحجة الاختصاص وعدم تمكننا من اللغة الفرنسية فلم تسنح لنا الفرصة للاطلاع عليها بلغة مؤلفها الأصلية، والترجمة كما هو معروف خائنة في كثير من الأحيان.

وأخيرا نتمنى أن نكون قد وفقنا ولو قليلا في إعداد هذا البحث وما جهدنا المتواضع إلا قطرة ماء في بحر تتجاذبه الأمواجمن كل جهة، آملين أن يكون لبنة تضاف إلى لبنات هذا الصرح المعرفي ومدخل ممه ّد لبحوث ودراسات لاحقة.

و لا يسعنا في نهاية هذا التقديم لمحتوى البحث إلا أن نتوجه بالشكر الخالص إلى الأستاذ المشرف **كمال بولعسل** الذي رافق البحث منذ بدايته ،ولم يبخل بتوجيهاته ونصائحه القيمة،كما نشكر الأستاذة **عيشونة لمياء** التي لم تبخل علينا بدعمها المادي والمعنوي، بل إن الحديث معها يبؤ ها مكان الكتاب المفتوح الذي لا ينفك يقدم معارف ومعلومات،كما نشكرالأخت و الصديقة **منى بولكور** التي قدمت لنا العون الذي لا يمكن أن ننساه مع الزمن ،والشكر الموفور لأعضاء لجنة المناقشة الذين تكرموا بقراءة هذا البحث وتصويب هناته.

مدخل: ما بعد الكولونيالية بين النظرية والتأسيس

1- في المفهوم وإشكالية المصطلح.

2- في النشأة والتطور.

3- الرواد والأعلام.

مدخل

لقد كانت الدول الاستعمارية في ممارستها التعسّفية للسلطة تتحكم في مصير العديد من الشعوب في أوروبا وأمريكا وإفريقيا وآسيا، وتفرض هيمنتها عليهم وتسعى جاهدة لإعادة تشكيلهم وِفقا لما يخدمها ويتناسب مع مصالحها وإيديولوجياتها، على الرغم من سحب قواتها وتحقيق مستعمراتها للحرية والاستقلال، إلا أن هذا لا يعني أبدا انتهاء الاحتلال، لأن هذه الدول الاستعمارية قد تركت مخلفات وآثار سلبية يصعب التخلّص منها فالاستقلال المعلن رسميا والتحرر من الضغط العسكري المباشر، لا يدل على أن الدولة التي كانت تحت طائل الاستعمار، قد حققت استقلالا تاما يشمل جميع مناحي الحياة الاقتصادية والسياسية والتكنولوجية والدبلوماسية بل إن الاستعمار الفكري والعقائدي والثقافي الغير مباشر بطبيعة الحال هو الأشد وطأ لأنه يُفقد المرء انتماءه وهويته التي تشكل ذاته الداخلية، كما يجعله مكبّلا وضائعا في نفس الوقت" وإذا كانت التجربة الاستعمارية، قد تركت آثارها الحياتية: الاجتماعية، والثقافية، والاقتصادية، والسياسية، بشكل جلي، على الأمم التي وقعت تحت السيطرة الاستعمارية لفترة ما، فإنّ إدراك تأثيرها في البنية العقلية لتلك الأمم، ليس على مثل تلك السهولة التي نستطيع رصدها أو إدراكها في الأوجه السياسية والاقتصادية. " [1]

وشهدت الساحة الفكرية والفلسفية حراكاً يُعتبر ملمحاً وفتحا جديدا متمثلا في النظرية ما بعد الكولونيالية التي ظهرت كرفض لهذه التبعية، متجهة نحو نقد و تفكيك الاستعمار بكل تمظهراته، أو كتدخل مقصود لدراسة الخطاب الكولونيالي ومحاولة تقويض تموضع الغرب في المركز في مقابل تهميش الآخر المنتمي لدول العالم الثالث والبلدان العربية، وعدم الاعتراف به كإنسان موازٍ للإنسان الغربي الإمبريالي والرأسمالي، وتتجلى هذه المفارقة في الأعمال الأدبية. وكنتيجة لهذا الرفض رفعَ لواء هذه النظرية الكثير من الدارسين وحاولوا النهوض بها لتُصبح حقلا معرفيا حديثا نسبيا وأكثر رواجاً .

(1) خالد سليمان، في أدب ونقد " ما بعد الكولونيالية " ، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ديسمبر ، العدد 14، 2004م، ج54 ص88.

1- في المفهوم وإشكالية المصطلح:

يعتبر مفهوم " ماالبكولونيالية" واحدا من المصطلحات الفكرية والنقدية المُثيرة للجدل، ولا يزال يعتوره قدر من الغموض والضبابية، وإنّ منظروا هذا الاتجاه والدارسين بصفة عامة، قد اختلفوا في بلورة تصورات نقدية حوله، ولم يستقروا على تقديم مفهوم ثابت وقار وجامع له.

فهناك اختلاف عند استخدام مصطلح " الكولونيالية" مقترنا بالسابقة " ما بعد" وبدونها، وتُشير **آنيا لومبا** إلى أن " المصطلح قد نوقش بعنف على أصعدة عديدة، وقبل كل شيء فالبادئة " بعد"تُعقد الأمور لأنها تفترض " نتيجة" بمعنيين: زمني كالقدوم فيما بعد، وأيديولوجي كحلول شخص أو شيء محل آخر (كالاستئصال) إن المعنى الثاني هو الذي وجده نقاد المصطلح مُثيرا للجدل: فإذا ما كانت أشكال جُور الحكم الاستعماري لم تُمحى بعد فربما يكون من السابق لأوانه إعلان زوال الاستعمار." [1] مما يعني أن منح الاستقلال والإعلان عنه رسميا هو دخول في دوامة من نوع آخر، فالدول ذات الطابع الكولونيالي تمتلك إستراتيجية خاصة تجعل مستعمراتها تابعة لها بطريقة مخالفة عما قبل،بعد أن تُوهمهم بأنها منحتهم حريتهم دون شعور بهذه الحرية، فانتهاء عصر الاستعمار زمنيا إيذانابظهور ما بعد استعمار جديد هذا ما يُؤكد وجود اختلاف ماثل في استخدام صفتا " الكولونيالي" و " ما بعد الكولونيالي" فالمصطلح الأول" للتمييز بين المرحلة السابقة على الاستقلال، والمرحلة التالية لهذه الاستقلالية/ ما بعد الكولونيلية، إلا أن المصطلح لم يعد مقتصرا في معناه، على نحو يطول أو يُغطي كل الثقافة التي تأثرت بالسياق الامبريالي، منذ لحظة الاستعمار الأولى حتى يومنا هذا." [2] فمصطلح " ما بعد الكولونيالية" يعود إلى بداية حركة الاستعمار ذاتها، وهو إذ ينطلق من المرحلة الكولونيالية فإنه يتجاوزها ليهتم بكل الآثار الفنية والفكرية والعقائدية والتاريخية والعرقية التي خلّفها الاستعمار، بما أن الاستعمار حصل ولم ينته بل هو حاضر خلال بسط الهيمنة وبعدها أيضا.

كما يتوجب علينا أن نقف على التباين الموجود في استخدام مصطلح " ما بعد الكولونيالية" بين متحمس للتعريب وبين رافضٍ له متبني لآلية أخرى كالترجمة مثلا، وبذلك ورد هذا المصطلح على صيغتين " ما بعد الكولونيالية" (معرب) وما بعد الاستعمارية (مترجم) إلا أن الاختلاف في الصيغة لا يؤدي بالضرورة

---

(1) آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، تر: محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للطباعة .والنشر والتوزيع، 2007م، ط1 ص22.

(2) حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن (المنطلقات، المرجعيات، المنهجيات)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة،2007م ط1 ص67.

إلى الاختلاف في المفهوم " حيث يتناول مفهوم "ما بعد الكولونيالية" آثار الاستعمار على الثقافات والمجتمعات ولمصطلح " ما بعد الكولونيالي" بحسب استخدام المؤرخين له في الأصل عقب الحرب العالمية الثانية في سياقات مثل دولة ما بعد الكولونيالية معنى تاريخي تسلسلي واضح، إذ يُشير إلى فترة ما بعد الاستقلال. على أي حال فقد استخدم النقاد الأوروبيون هذا المصطلح بداية من أواخر السبعينيات لمناقشة الآثار الثقافية المتعددة للاستعمار." [1] وهذا تصور **بيل أشكروفت** وآخرون لمفهوم مصطلح " ما بعد الكولونيالية" في حين ترى **آنيا لومبا** أن " ما بعد الاستعماري: ربما يبدو أن العالم بأسره ما بعد استعماري لأن الاستعمار قد انتهى، ولأن سلالة الشعوب التي كانت مستعمرة ذات مرة تعيش في كل مكان." [2] وبذلك فإن الاختلاف في صيغة وضع المصطلح وتلقيه لم يؤدي إطلاقا إلى الاختلاف في مفهومه ولم يخرج به عن المسار العام لـ " مابعد الكولونيالية" المتمثل في التركيز على الإرث الكولونيالي الثقافي الفني ّ ودراسته وتحليله عند المجتمعات والشعوب قبل الاستقلال وبعده.

فمن خلال التصورات النقدية المقدمة سابقا حول مفهوم مصطلح " ما بعد الكولونيالية" فإنها لا تخرج جميعها عن مسعى متمثل في " أننا نستخدم مصطلح " ما بعد الكولونيالية" ليشمل كل ثقافة تأثرت بالعملية الامبريالية منذ اللحظة الكولونيالية حتى يومنا الحالي." [3]

فكانت التجربة الاستعمارية على الشعوب الضعيفة- التي كانت في معظمها تتخذ رد فعل بشكل مقاومة- هي الدافع لظهور "ما بعد الكولونيالية" لتكون هذه الأخيرة بدورها أساسا ترتكز عليه مصطلحات أخرى وتتداخل فيما بينها، هذا الذي يمكننا من اعتبار أن مقولة ما بعد الكولونيالية قد" استخدمت أول مرة في مجال النظرية السياسية في السنوات الأولى من عقد السبعينيات لوصف المأزق الجديد الذي أخذت تتخبط فيه البلدان التي خرجت من تجارب الاستعمار التي تعرضت له من قبل الإمبراطوريات الأوروبية، وعلى مستوى آخر عادة ما يتم التمييز بين دراسات ما بعد الاستعمار ونظرية ما بعد الاستعمار، أو نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي، والغاية من هذا التمييز هي التأكيد على أن دراسات ما بعد الاستعمار، وإن كانت متواصلة وفاعلة

---

[1] بيل أشكروفت وآخرون، دراسات ما بعد الكولونيالية (المفاهيم الرئيسية)، تر: أحمد الروبي، أيمن حلمي، عاطف عثمان، المركز القومي للترجمة القاهرة، 2010م، ط1، ص ص 282-283.

[2] آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ص22.

[3] بيل أشكروفت وآخرون، الرد بالكتابة (النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة)، تر: شهرت العالم، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 2006م، ط1، ص16.

حتى اليوم، تعود إلى فترة قديمة . " [1] وفيما يخص النظرية ما بعد الاستعمارية فإن **ميجان الرويلي** و **سعد البازعي**

لا يفرّقان بينها وبين الخطاب ما بعد الاستعماري، ومصطلح " النظرية مابعد الاستعمارية، فتُشير إلى نوع من التحليل ينطلق من فرضية أن الاستعمار التقليدي قد انتهى، وأن مرحلة من الهيمنة- تسمى أحيانا المرحلة الامبريالية أو الكولونيالية كما عرّبها بعضهم – قد حلّت وخلقت ظروفا مختلفة تستدعي تحليلا من نوع معين." [2] ويؤكدان أن هناك تداخل بين مصطلح النظرية ما بعد الاستعمارية والخطاب الاستعماري إلى درجة أن أحدهما يكمل الآخر ويشير المصطلح الثاني إلى " تحليل ما بلورته الثقافة الغربية في مختلف المجالات من نتاج يعبر عن توجهات استعمارية إزاء مناطق العالم الواقعة خارج نطاق الغرب." [3] لتكون النظرية ما بعد الاستعمارية، أو الخطاب الاستعماري وليد محيط واحد، والاختلاف الجوهري بينهما زمني يرتبط بانتهاء الاستعمار وباستقلال الدولة التي كانت خاضعة له، أو أن الاستعمار يمتد حتى بعد ذلك لأن آثاره متجذرة في الماضي ومتغلغلة في الحاضرومتجهة نحو نخر المستقبل وكسرا لآفاقه.

وهناك من يوحّد بينهما ولا يرى أن النظرية ما بعد الاستعمارية لها وجود مستقل ومنفصل عن الخطاب الاستعماري" وتُسمى هذه النظرية كذلك بالخطاب الاستعماري، وقد ظهرت هذه النظرية حديثة مرافقة لنظرية ما بعد الحداثة، وبالضبط في سنوات الستين والسبعين من القرن العشرين." [4] وبغض النظر عن الاختلاف والاتفاق فالنظرية ما بعد الاستعمارية ممتدة وتتسع لتشمل في طياتها كل الخطابات والثقافات التي كانت ولا تزال تُعاني من السيطرة الغربية الامبريالية، ودراسة طبيعة العلاقة القائمة بين كل ما هو غربي وكل ما هو خارج عن إطاره على أنها " تحليل نقدي للتاريخ والثقافة والأدب وأنماط خطاب محدد للمستعمرات السابقة لإنجلترا وإسبانيا وفرنسا وباقي القوى الكولونيالية الأوروبية، وهي تركز على بلدان العالم الثالث في أفريقيا وآسيا والبحر الكاريبي وأمريكا الجنوبية، بالإضافة إلى كندا وأستراليا ونيوزلندا. إنّ آداب ما بعد الكولونيالية هي نتيجة للتفاعل

---

(1) يحيى بن الوليد، خطاب ما بعد الاستعمار " الخطاب الكولونيالي في الأدب والنظرية النقدية، مجلة الكرمل،العدد78، 2003م، ص ص 79-80.

(2) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين مصطلحا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، 2002م ط3، ص158.

(3) المرجع نفسه،(ص ن).

(4) جميل حمداوي، نظرية ما بعد الاستعمار ، موقع الألوكة الأدبية واللغوية، تاريخ الأخذ: 18-01-2017م
. http ://www.alukah /littérature lanuage

بين الثقافة الامبريالية والممارسات الثقافية المعقدة." [1] اتسعت لتشمل أجزاء من العالم كانت ولا تزال واقعة تحت الضغط الاستعماري وما بعد الاستعماري، مع اختلاف كل منطقة في طريقة التشكيل السردي والرد التعبيري.

ويرى الناقد **حفناوي بعلي** أن ما بعد الاستعمار أو ما بعد الكولونيالية " هي خطابات نشأت في الغرب وإن قادها نقاضير غربيين أصلا، فنجد فيها نقدا متصلا للتحيّزات الكامنة في مفهوم العالمية (...) فقد قام هذا الاتجاه وأسفر عن كشف التحيّزات العالمية في الاتجاهين المعاكسين: اتجاه الآداب الغربية في تمركزها وكيفية تناولها لما عدا الغرب من أنحاء العالم، واتجاه الآداب الغربية، وما تحمله من إشكاليات في روايتها لنفسها وللعالم، خاصة الغرب الذي استعمر الكثير من أجزاء العالم والذي مازال يُؤثر في تلك الأجزاء." [2] لتكون النظرية ما بعد الاستعمارية في مجملها تفكيكا واضحا للخطاب سواءً أكان استعماريا أو ما بعد استعماري بوصفه مُركب من أنساق وأنظمة ثقافية مخبوءة تتطلّب اكتشافا مقصودا ومنظّما في آن واحد.

وهناك من يتعامل مع مصطلح النظرية ما بعد الكولونيالية بمصطلح" المنظور مابعد الكولونيالي كما طوّره مؤرخو الثقافة ومنظّرو الأدب- يفترق عن تقاليد سوسيولوجيا التخلّف أو نظرية التبعية فهو يحُاول؛ بوصفه نمطا من أنماط التحليل، أنيُعيد النظر في تلك البيداغوجيات القومية أو"المحلية" التي تُقيم علاقة العالم الثالث بالعالم الأول في بنية ثنائية من التقابل والتضاد." [3] ثم ينتقل الباحث نفسه وهو **هومي.ك.بهابها** من مصطلح المنظور ما بعد الكولونيالي لآخر بحيث " يمثل النقد ما بعد الكولونيالي شهادة على قوى التمثيل الثقافي المتفاوتة واللامتكافئة المنخرطة في نزاع على السلطة السياسية والاجتماعية ضمن النظام العالمي والحديث، والمنظورات ما بعد الكولونيالية تنبثق من الشهادة الكولونيالية التي تقدمها بلدان العالم الثالث وخطابات "الأقليات" ضمن التقسيمات الجغرافية السياسية إلى شرق وغرب، شمال وجنوب." [4] فهناك تداخل بين المنظور ما بعد الكولونيالي والنقد ما بعد الكولونيالي في كونهما يتجهان لدراسة التقسيمات الجغرافية التي اقترحتها الدول الغربية، حيث أعطت لنفسها الحق في أن تُطلق مصطلح العالم الثالث على دول وصمتها بالهمجية والوحشية والبربرية لتدرج نفسها ضمن دول العالم الأول، ولو بحثنا في السجلات الغربية لوجدنا هذه الممارسات موثقة، لتؤكد تصرفاتها العنصرية اتجاه الآخر.

---

(1) لوكاس بيتينوزو وآخرون ، في الحداثة وما بعد الحداثة، تر: سهيل نجم، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2009م، ط1، ص115.

(2) حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص74.

(3) هومي ك.بابا، موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 2006م، ط1، ص298.

(4) المرجع نفسه، ص296.

وكما ذكرنا سابقا فإن النظرية ما بعد الكولونيالية تتجه لتحليل الخطابات والآداب ما بعد الكولونيالية و" كل أدب برز من التجربة الاستعمارية، وراح يؤكد ذاته من خلال وضعه في المقدمة، ذلك أن التوتر مع القوة الامبريالية والإلحاح على اختلافه عن افتراضات المركز الإمبريالي، وهو أدب ما بعد كولونيالي."[1] وبذلك فإنّ الأدب الكولونيالي يتسع كذلك ليشمل كل شعوب العالم من مهاجرين وأصليين في إفريقيا وأمريكا وبريطانيا وفرنسا، سواء أكانوا أصحاب بشرات بيضاء أو سوداء، يكفي أنهم عانوا استعمارا نفسيا أو جسديا أو ثقافيا فهزتهم التجربة ليُعبروا عنها بأدب هو أدب ما بعد كولونيالي، إلا أن المفكر **إدوارد سعيد** يجمع بين أدب ونقد ما بعد الكولونيالية حين يقول:" أن أدبا ونقدا جديدين قد بزغا منذ المرحلة العظيمة لفكفكة الاستعمار بعد الحرب العالمية الثانية- فللمرة الأولى يصبح الأفارقة والآسيويون، عربا وغير عرب- الذين كانوا دائما موضوعا لعلم الإنسان (الأنثروبولوجيا) الغربي، والسرديات الغربية والنظريات التاريخية والتكهنات اللّغوية الغربية، وكانوا في النصوص الثقافية الدليل السلبي على شتى أنواع الأفكار حول الشعوب غير الأوروبية الأقل تطورا التي ظلت " جواهرها" ثابتة رغم التاريخ خلاقين لآدابهم وتواريخهم الخاصة، كما يصبحون أيضا قراء ناقدين لسجل المحفوظات الغربي." [2] حيث يقرّ بالتداخل بين أدب ونقد ما بعد الكولونيالية فإذا كان النقد موجه لفكفكة الخطابات الغربية التي كوّنت صورة الآخر المتخلّف بما فيها الآداب، فإن آداب ما بعد الكولونيالية هو سرد مضاد حين تنقلب المقولات؛ فإذا كان الآخر من قبل سواء أكان عربيا أو إفريقيا،هو موضع الكتابة وكل ما يُكتب عنه يكون سلبيا، فإن الأدب ما بعد الكولونيالي يجعل الآخر الغربي هو جوهر هذه الكتابة وموضوعها، فبعدأن كان كاتبا أصبح مكتوبا عنه، فيقاومه بكل ما يملك من قوة في خطاباته الأدبية ويسقط عليه التمثيلات التي كان يجهلها عن ذاته ولا يستطيع رؤيتها لأنه يرى بعين واحدة تكون متجهة دائما نحو الآخر.

فكل هذه المصطلحات التي تتداخل مع ما بعد الكولونيالية، هي التي يمكن أن نطلق عليها جميعا اسم الدراسات ما بعد الاستعمارية أو بعدلكولونيالية " التي تبحث في العلاقات الثقافية بين الغرب بوصفه مستعمِرا وما يقع خارج الغرب من دول وقعت تحت طائلة الاستعمار، مع ما تتضمّنه الدراسات من تحليل النصوص الأدبية وغيرها ." [3] فتبقى العلاقة بين الأدب وتمركز القوة نقطة رئيسية لا يمكن تجاوزها بل يجب الوقوف عندها مراراً للتمكنمن زعزعة هذا التموضع الذي ظل مُقدسا لسنوات طويلة دون تحريكه، فالآخر المركز حافظ على

---

[1] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص ص 67-68.

[2] إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت،2014م، ط3، ص11.

[3] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص174.

مكانه بعد أن أوهم الهامش بأحقيته منه في هذه المكانة، لذلك عكفت هذه الدراسات ما بعد الكولونيالية على تغيير الحال وتسليط الضوء على التمركز ثم العمل على تفتيته وتمزيقه.

2- في النشأة والتطور:

سيطرت على الساحة النقدية في الثلث الأخير من القرن العشرين، توجهات فكرية وفلسفية اختلفت مسمياتها، إلا أنها تندرج جميعها ضمن تيارات ما بعد الحداثة، وقد تمثّلت بعض هذه التوجهات في التاريخانية النقد النسوي، النقد الثقافي، ما بعد الكولونيالية (ما بعد الاستعمار)، هذه التي أخذت نصيب الأسد في الآونة الأخيرة كما استحوذت على مساحة واسعة.

والنظرية ما بعد الكولونيالية هي وليدة ما بعد الحداثة كما ذكرنا سابقا، فاقترنت بها وانبثقت عنها إذ " ترافق النهوض بالاهتمام بما بعد الكولونيالية والفوضى بين الاثنين، خصوصا لأن المشروع الرئيسي لما بعد الحداثة هو تفكيك السرود المركزية الكبرى والعقلانية المركزية للثقافة الأوروبية وهو ما يشابه المشروع الرئيسي لما بعد الكولونيالية في تفكيك ثنائية المركز/الهامش للخطاب الامبريالي." [1] فإذا جاءت ما بعد الحداثة كرد فعل على الحداثة التي سعت إلى تحرير الإنسان من أوهامه وقيوده وتحقيق السعادة له كوسيلة لفرض سيطرتها وهيمنتها لتؤدي إلى شرور وحرب وفساد، فإن ما بعد الحداثة أكّدت على فشل الحداثة، وتشترك ما بعد الحداثة مع ما بعد الكولونيالية في زمن الولادة بالإضافة إلى أن هذه الأخيرة قد ظهرت كمعارِضة على ما قبل الاستقلال " الاستعمار" وحاولت مقاومة وفك الحصار على الإنسان وإنتاج قوالب مضادة لإيجات الغرب الكولونيالي فنيًا و" تحليل الخطاب الاستعماري والنظرية ما بعد الاستعمارية يتقاطع مع العديد من المناهج وحقول البحث الثقافية الغربية المعاصرة وذلك بوصفه هو الآخر واقعا تحت مظلة الفكر ما بعد الحداثي و ما بعد البنيوي." [2] ويتجسّد الفكر ما بعد الحداثي متداخلا مع النظرية ما بعدالكولونيالية ضمن" فلسفات تودّع الفلسفات الغربية وتوصد وراءها بالأب وتنفتح للتعددية، من حيث يُودع ما ساد الحداثة من حتمية ميكانيكية وواحدية مادية سابقة وعلمانية فجّة تعمل على إقصاء كل ما هو آخر سوى المادة، وعلى إنكار للقيمة بكل أبعادها أو تحييد القيم." [3] ولا ينكر باحث جِدة طرح ما بعد الكولونيالية التي هي فرع تابع لفرع أشمل هو الدراسات الثقافية التي ظهرت

---

[1] لوكاس بيتينوزو وآخرون، في الحداثة وما بعد الحداثة، ص156.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص159..

[3] أوماناريان، ساندرا هاردنغ، نقض مركزية المركز (الفلسفة من أجل عالم متعدد الثقافات بعد- استعماري وبنيوي)، تر: يمنى طيف الخولي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2012م، (د.ط)، ص17.

مع المستجدات المعرفية الأخيرة فـ " إن آثار ما بعد الكولونيالية يمكن أن تكون واسعة المدى في إطار برنامج عملها المحدد وهي على حدّ تعبير **ستيف سليمون** شكل محدد من أشكال النقد الثقافي والتحليل النقدي وهو طريقة لتحرير مجتمعات بجملتها من شفرات الهيمنة المقترنة بالهيكلة الثقافية وهو يعدّ - في جوهره- شكلا من أشكال الاشتباك الحالي مع عملية إنتاج المعنى الثقافي التي تتم في إطار الهيمنة. " [1] لتتفق ما بعد الكولونيالية مع النقد الثقافي في أن كلاهما يتّجه إلى تعرية الخطاب وكشف الأنساق المضمرة ضمن شبكة شكلتها دول المركز حول باقي الشعوب والثقافات التي تنزلها مرتبةأدنى منها مؤكدة على أنها تستحقّها، فهي محاولة جادة لاكتشاف العلاقة بين الثقافة والهيمنة الامبرياليةفهمُ ثقفو العالم الثالث بعد أقرّ عوا مرارة الاستعمار حتى وصل بهم الأمر إلى حد الثمالة قاموا بثورة فكرية رافضة للقهر والظلم والاستبداد والتمييز العنصري،فتكونت نظرية كما يوضّح قاموس أكسفورد للعلوم الاجتماعية (خطاب ما بعد الكولونيالية) كما أورد الناقد **رامي أبو شهاب** قائلا: " نشأ خطاب ما بعد الكولونيالية في أعمال جماعة دراسات التابع القائمة على التاريخ الهندي متأثرين بأعمال التقاليد الماركسية الانجليزيةالملقّ ن التاريخ، وكانوا مهتمين للتعبير عن المستعمرين (الذين وقع عليهم الاستعمار) أكثر من تبنيّ وِجهة نظر المستعمِر (كالذي قام بالاستعمار) وسلطتهم. " [2] فيحين تُؤرخ موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي –القرن العشرين إلى أنّ ظهور مصطلح ما بعد الكولونيالية " جاء مع صدور كتاب الاستشراق **لإدوارد سعيد** عام 1978 ذلك الكتاب الذي بدأ ثورة في مجال الدراسات الأدبية." [3] فظهور خطاب ما بعد الكولونيالية في الدراسات الأدبية كان متزامنا مع جهود **إدوارد سعيد** المتمثلة في كتاب "الاستشراق" ليعدّ بذلك مرجعا أساسيا لهذا الخطاب، ويُضيف **رامي أبو شهاب** في كتاب الرسيس والمخاتلة (خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر النظرية والتطبيق) قائلا: " وتذكر الموسوعة ثلاثة أعمال أساسية على تأصيل الخطاب أكاديمية وهي نظرية الاستعمار لآنيا لومبا 1978، ونظرية ما بعد الكولونيالية لـ ليلى غاندي 1998وأخيرا كتاب نظرية ما بعد الكولونيالية لـ بارت مورجيليات (السياقات- الممارسات – السياسات 1997." [4] وفي مجال الأرضية التأسيسية التي مهّدت لهذه النظرية " تذهب ليلى غاندي في مقدمة كتابها نظرية ما بعد الكولونيالية

---

(1) جوان تومكينز، هيلين جيبيرت، الدراما ما بعد الكولونيالية النظرية والممارسة، تر: سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون المصرية مصر، 2000، (د.ط)، ص ص 4-5.

(2) رامي أبو شهاب، الرسيس والمخاتلة (خطاب ما عد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر النظرية والتطبيق)، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان 2003م، ط1، ص ص 49-50.

(3) د. نوولف وآخرون، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي الكلاسيكي، تر: إسماعيل عبد الغني وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005م ط1، ص339.

(4) رامي أبو شهاب، الرسيس والمخاتلة (خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر النظرية والتطبيق)، ص ص 50-51.

(Post-colonial-theory) منوهة بجهود عدد من الدارسين عام 1989م، ونعني جماعة التابع جياتري سبيفاك ودراستها المهمة " هل يستطيع التابع أن يتكلّم؟ وفيها تبحث في خصائص الخضوع والتابعية التي ميزت سكان منطقة جنوب آسيا، وذلك بالاتكاء على أفكار غرامشي الماركسي." [1] فلا بد من إعادة الاعتبار للإنسان المضطهد وتحرير صوته وجعله يخرج من حلقه ولا يخرج من حلق غيره فينسقه له كما يشاء، وعندها يستطيع الإنسان القيام بفعل الكلام والقدرة على الرد على من يكلّمه ولو كان مضطهده أصلا.

هذه الدراسة التي تجعل **رامي أبو شهاب**يطمئن ّ بأن خطاب ما بعد الكولونيالية بدأ في التشكل في مطلع الثمانينيات؛ وإذا كانت النظرية ما بعد الكولونيالية قد تأسست أكاديميا متخذة من دراسات وأعمال **إدوارد سعيد** ومن تأثر به مرجعا لها، إلا أنه لا يمكننا إغفال جهود تستحق الاعتراف فكانت بمثابة البدايات، منها إسهامات **فرانز فانون** الرافض للعبودية في كتاباته، بالإضافة إلى الشاعرين **إيمي سيزار** و **ليوبولد سيدار سينغور** لنتأكد بأن " خطاب ما بعد الكولونيالية قد تشكل من ثلاثة اتجاهات ساهم فيها كل من إدوارد سعيد واستشراقه ودراساته التابع وأخير ً ا جماعة الزنوجة والثقافة الإفريقية." [2]

في حين يختلف **دوغلاس روبنسون** عن سابقيه حيث يجعل من الترجمة أداة و" يمكن استخدامها في المستقبل كقناة لمقاومة الإمبراطورية، وربما لإعادة بناء ما بعد الكولونيالي أيضا." [3] لتصبح الترجمة آلية لغوية تجعل من اللغات المتعددة لغة واحدة، فهي بمثابة الرابط بين المستعملالذي لا يفهم مخاطبه ليُ حدث من خلالها نوع من التواصل رغبة في تفادي الاختلاف ومنه التهميش في حد ذاته.

ويتخذ الناقد **خالد سليمان** مسارا مختلفا في مقالة له بعنو ان : " أدب ونقد ما بعد الكولونيالية " عندما يتطرق إلى بدايات النظرية ما بعد الكولونيالية مرتبطة بالدر اسات الأولىالنقدية مُ عر ّجا على أهم المحطات التي عرفتها حين يقول: " على الرغم من أن المصطلح post colonialism لم يُستخدم بلفظه إلا في عام 1985م وذلك من قبل الناقد الاسترالي "سيمون ديورنج" في مقالة له بعنوان " بلوغ اليابسة" إلا أن الدراسات المابعد- كولونيالية كانت قد بدأت في التشكل والظهور منذ بدايات العقد الخامس من القرن العشرين ." [4]

---

[1] رامي أبو شهاب، الرسيس والمخاتلة (خطاب ما بعد الكولو نيالية في النقد العربي المعاصر النظرية والتطبيق)، ص 52.

[2] المرجع نفسه ، ص56.

[3] دوغلاس روبنسن، الترجمة وتأثير الكولونيالية: نظرات الترجمة ما بعد الكولونيالية، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، رام الله، 2005م، العدد 84، ص36، الرابط http://www-alkarmel.org

[4] خالد سليمان، في أدب ونقد ما بعد الكولونيالية، ص56.

لتكون منتصف الثمانينيات هي البداية الفعلية لاستخدام المصطلح بلفظه، ثم توالى ورودها في مقالات ودراسات نُشرت في المجلات، كما تمّ استثماره بشكل معمّق " في مجموعة من المقابلات مع ناقد أمريكي مشهور من أصل هندي، هو "جياتري سبيفاك" حملت عنوان " ناقد ما بعد الكولونيالية" وقد نُشرت في كتاب بهذا العنوان في عام 1990م." [1] بذلك تكون فاعلية النظرية ما بعد الكولونياليةوتجدّدها مرتبط أشد الارتباط بالمؤسسة الأكاديمية الغربية و" لصيقة بأعمال أدبية معينة من مثل مسرحية صموئيل بيكيت الشهيرة "في انتظار جودو" متماشية مع تنظيرات رولان بارت وخاصة كتابه الدرجة الصفر للكتابة الذي صدر 1952" [2] الذي أتى بوعي نقدي جديدوأقرّ بأن المعرفة لا يمكن تحصيلها إلا من الداخل أو ما يسمى بالنسق.

ومن المؤكد أن تغيرّ المعرفة هو بالضرورة نتيجة لتغيرّ في البنية الاجتماعية ليكون ظهور هذه النظرية مُصاحبا لبعض التحولات السياسية التي ساهمت بدورها في تشكيلها وإرساء معالمها وهي" انتهاء تورّط فرنسا في الهند الصينية بعد معركة " ديان بيان فو" واشتعال الثورة في الجزائر، وانتفاضة : الماوماو" في كينيا، وسقوط الملكية في مصر." [3] ليؤكد ارتباطها بالحركات التحررية في العالم ودعمها للثورات التي حدثت ولا تزال تحدث وهذا طبيعي لأن كلاهما ثورة واحدة اختارت السلاح وسيلتها و الأخرى استعانت بالفكر وبعث الوعي، وقد خلف هذا نشر أعمال تُدين الممارسة الاستعمارية فـ " في عام 1952 نشر فانون كتابه الذي نال شهرة واسعة فيما بعد وحمل عنوان بشرات سوداء، أقنعة بيضاء." [4] ثم اتبع ذلك نشر كتاب آخر سنة 1961 بعنوان "معذبو الأرض"، إلا أن ازدهار النظرية ما بعد الكولونيالية بشكل كبير كان في السبعينيات والثمانينيات حيث ازداد الاهتمام بهذا الفرع خاصة من طرف **إدوارد سعيد**الذي لمع نجمه في سماء هذه النظرية وهّاجا.

وهناك من الدراسين من يُرجع البداية الفعلية لها مع الفيلسوف الألماني **فيديريك نيتشه** كممهد أول لبعض أفكارها باعتباره من أوائل الدعاةإلى ضرورة ولادة فكر جديد يُبطل الهيمنة والسيطرة على الإنسان بل هو " البادئ بتفكيك التراث ورائد التدمير الغربي عن طريق إخضاع الموضوعات الفلسفية والميتافيزيقية للتحليل الجدري واختار لذلك منهج الحفر في المفاهيم والبحث عن الأصول وتتبّع نشأتها لإثبات زيفها ووضاعتها ولا عقلانيتها. " [5] فـ **نيتشه** يقوم بتقويض المركزية الغربية ويرى أن هناك علاقة تلازمية بين المعرفة والسلطة، حين

---

[1] خالد سليمان، في أدب ونقد ما بعد الكولونيالية ، ص97.

[2] المرجع نفسه، (ص.ن)

[3] المرجع نفسه ، (ص.ن).

[4] المرجع نفسه، ص98.

[5] عطيات أبو السعود ، نيتشه وما بعد الحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع63، 2004م، ص52.

تحتكر السلطة المعرفة ولا تخُرجها عن دائرتها، وقد أثّر في الفيلسوف **ميشال فوكو*** الذي ستتجلى نظرته للسلطة التي تحتكر كل شيء حتى الفنون والآداب.

وإن النقد العربي المعاصر اهتم بالأسئلةالتي تفرّعت عن النظرية ما بعد الكولونيالية وحاول الإجابة عنها فنقّاده أيضا عانوا من الاستعمار لمدة طويلة، بل هناك دراسات أدبية كانت دافعا فعليا لظهور هذه النظرية ونذكر رواية " موسم الهجرة إلى الشمال" لـ **الطيب صالح** " فإذا كان الكثير من الدارسين يعتبرون أن إدوارد سعيد وعبد الله العروي، هما منظرا الخطاب النقدي العربي ما بعد الكولونيالي فهم يعتبرون من جهة أخرى رواية موسم الهجرة إلى الشمال للأديب السودانيالطيّب صالح هي أساس ظهور نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي وأنها مهدت لهذه النظرية.

حتى إن بطل موسم الهجرة إلى الشمال يمُثل شكلا من أشكال المجابهة الحقيقية، إذ يصيح (إنني جئتكم غازيا)." [1] فالعنوان بحدّ ذاته يحُيل إلى الانتقال من مكان إلى مكان آخر مختلف يقطنه بالضرورة الآخر، والبطل يقوم بغزو إفريقي لا يستهدف من خلاله امتلاك الأرض، بقدر ما يسعى إلى الانتقام منهم بامتلاك نسائهم، لسبب معينّ قد يكون في عدم أحقيتهم في امتلاك امرأة،التي قد تكون أرضا مُنع عليهم نهب ثرواتها، فاستطاع من خلال خطابأن يُثبت قدرته كمبدع إفريقي يعرف ببلده بعد أن كان هامشيا، وفي نفس الوقت يجعله مقابلا للمركز وندًا له " فكانت له مقدرة على استخراج اللّؤلؤ من أعماق الأدب الغربي، والجوهر من أعماق الآداب الغربية- والانجليزية منها خاصة- وكانت لديه المقدرة على فهم روحي الحضارتين والمقارنة الذكية بينهما. " [2] وبذلك فإن الاطلاع على الآخروفهم حقيقة عقليته، تُعتبر وسيلة تمكنه من مواجهته، أما رفضه كوجود ورفض كلما يتعلّق به من معارف وثقافات، يعُبرّ عن التعصب الذميم.

وعلى الرغم من أن **إدوارد سعيد**قرّ بضعف الاستجابة العربية لآرائه في مجال النقد ما بعد الكولونيالي خاصة في كتابه الاستشراق ويؤُكد ذلك قائلا: " يبدو لي أن تأثير الكتاب في الهند واليابان أو جنوب إفريقيا، كان

* فيلسوف فرنسي، من أهم فلاسفة النصف الأخير من القرن العشرين، تأثر بالبنيويين، درس وحلل تاريخ الجنون، عالج مواضيع مثل الإجرام والعقوبات والممارسات الاجتماعية في السجون، ابتكر مصطلح " أركيولوجية المعرفة" من مؤلفاته أيضا، ولادة العيادة، الكلمات والأشياء، حفريات المعرفة.
ينظر: رزان محمود إبراهيم، المؤثر الاستعماري في الكتابة الأدبية، إيقاعات متعاكسة تفكيكية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البترا الخاصة، ص31.

[1] طارق ثابت، هوية الأدب بين الحضور والغياب في الخطاب النقدي العربي ما بعد الكولونيالي، مجلة الأثر، كلية الآداب،العدد21 ،جامعة ورقلة/ 2014م، ص106.

[2] مجموعة من الكتاب العرب، الطيب صالح عبقري الرواية العربية، دار العودة، بيروت، 1981م، ط3، ص6.

على مستوى تحليلي أعمق منه في العالم العربي." [1] أولا أن هناك دراسات استطاعت أن تُقرّب النظرية إلى ذهن المتلقي العربي ونجحت في ذلك منها مؤلّف **رامي أبو شهاب** من الأردن الموسوم بـ " الرسيس والمخاتلة" (خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر النظرية والتطبيق) وقد ركّز فيه على الدراسات النقدية العربية المعاصرة المهتمة بخطاب ما بعد الكولونيالية التي تشكّلت بعد إصدار إدوارد سعيد، كتابة " الاستشراق"، وما أحدثه هذا الكتاب من تأثير على الساحة الثقافية.

كما نجد كتاب آخر لا يقلّ أهمية عن سابقه، للناقد المغربي **إدريس الخضراوي**، الموسوم بـ " الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار" وهو دراسة يربط من خلالها في علاقة ثلاثية بين الرواية والنظرية ما بعد الاستعمارية والنقد الثقافي من خلال دراسته لمجموعة من الأعمال الروائية العربية إذ كان " يسعى إلى الاقتراب من قضايا ثقافية عديدة تتصل بالتاريخ والهوية، وثنائية الأنا والآخر في سياق ما بعد الكولونيالية " [2] فهو خطاب مضاد لفعل الخطاب المركزي الذي ساهم في تشكيله الاستعمار. [3]

وعليه يمكن القول بأن النظرية ما بعد الكولونيالية لم تظهر بطريقة عصامية و بشكل فجائي، كما أنها ليست وليدة العدم، فقد ساهمت في تشكيلها خلفيات فكرية ونقدية وأدبية، كالرواية التي سبقت ظهورها زمنيا ورغم وجود اختلاف في تحديد تاريخ ظهورها الفعلي، إلا أنها تعود إلى بداية حركة الاستعمار ذاته وبداية تشكّل إستراتيجية خطابية مضادة هدفها مقاومة الاستعمار، وهي أشد ارتباطا بالخطاب الاستعماري ولا تنفصل عنه.

3-الرواد والأعلام:

لقد تمخض عن النظرية ما بعد الكولونيالية، ظهور رواد فاعلين كانوا بمثابة شخصيات محورية ساهموا بقدر كبير في إرساء معالمها، كما ساهم الكفاح المناهض للاستعمار على ظهورهم، وقد تناولنا أعلاما مؤثرين ومهيمنين على الساحة الفكرية الذين ارتبطت أسمائهم برفض الأنظمة الاستعمارية ومحاولة تفكيك المشاريع الغربية، حيث رفع لواء المشروع ما بعد الكولونيالي، فاتبعوا أنماطا فكرية ونقدية جديرة بالتنويه للرد على الهيمنة الامبريالية، حيث تجلّت في شكل خطابات نقدية مضادة أو سرود أدبية مضادة.

---

(1) إدوارد سعيد، السلطة والسياسة والثقافة، تر: نائلة قلقيلي حجازي، دار الآداب، بيروت، 2008م، ط1، ص474.

(2) إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2012م، ط1، ص38.

(3) ينظر :لمياء عيشونة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير:السرد والسرد المضاد في سياق ما بعد الكولونيالية، ،قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل،2015-2016، ص12.

1- فرانز فانون* وإقصاء الآخر الاستعماري:

يُعدّ **فرانز فانون** من الكتّاب المؤثرين في العديد من حركات مكافحة الاستعمار، ولا يمكن الحديث عن النظرية ما بعد الكولونيالية دون الحديث عنه، لأنه " شخصية بارزة مثالية من الشخصيات المناهضة للاستعمار والعاملة على تصفيته، وهو رمز للتحولات الكبرى التي حصلت في البلدان المستعمرة، ومسلكهُ الشخصي الذي بدأ بنزعة إنسانية وإصلاحية وانتهى بوعي ثوري يزدهاد صً وتشدّ دً ا عبر السنين، وهو تعبير عن انقلاب في البنى الاجتماعية والاستعمارية. " [1] ففكره الثوري المتوهج يؤكد مواقفه الحاسمة الرافضة للعنصرية التي يعيشها الإنسانالملوّ ن (الأسود) الذي يحيالخل حيّ ز يكتنفه شعور داخلي بالاغتراب، وهو حيّ ز أوروبي أبيض بطبيعة الحال.

وقد مرّ **فرانز فانون** في كتابه بمرحلتين كلا المرحلتين يتميزان بطابع خاص، ففي المرحلة الأولى نجده قد تبنى موقفا نفسيا قبلانخراطه في الثورة وقد مثّله عمل" بشرة سوداء أقنعة بيضاء" والمرحلة الثانية، كانت بعد انخراطه في الثورة التحريرية الجزائرية،وقد مثّلتها أعماله" معذبو الأرض" " من أجل إفريقيا"، " سوسيولوجيا الثورة" ؛ وبذلك فإن إسهامات **فرانز فانون** فيما يخص ما بعد الكولونيالية قد ظهرت من خلال أعماله الأدبية والنقدية والتي لها تأثير كبير تتجاوز في كثير من الأحيان الخطابات السياسية نفسها، كما أن عناوين كتبه بوصفها مفاتيح أولية للولوج إلى المضامين تحمل دلالة صريحة ومضمرة عن وعي رافض للاستبداد والاضطهاد " فالذات عند فانون أوروبية، أما الموضوع فغير أوروبي، والكولونيالية لا تكفي بأن تضع المصطلحين والشعبين في تعارض واحدهما مع الآخر، فهي تطمس وتخمد حضورهما، مستبدلة بذلك تجريدين لهاتين "الكتلتين" مجردين من الإنسانية والحياة وتضعهما في عداء واحدهما مع الآخر لا تواصل فيه على الإطلاق." [2] فالذات الأوروبية التي تخلق الرغبة في

---

* طبيب نفساني وفيلسوف اجتماعي أسود، من مواليد المارتينيك (1925-1961م) يُعتبر أحد آباء الفكر المناهض للاستعمار في القرن العشرين، عرف بنضاله من أجل الحرية، وضد التمييز العنصري، حارب ضد النازيين في الحرب العالمية الثانية، وعمل طبيبا عسكريا في الجزائر في فترة الاستعمار الفرنسي، وكان ناشطا سياسيا

ومناصرا للثورة التحريرية الجزائرية، دُفن في مقبرة مقاتلي الحرية الجزائرية، آمن بأن ما أُخد بالقوة لا يستعاد إلا بالقوة، ليكون من أكثر المؤيدين للثورات التي تحصل في العالم والرافض للاستعمار بكل أشكاله. ينظر: د/ ن. شمناد، خطاب ما بعد الاستعمار في النقد الأدبي، ندوة وطنية حول التطورات الجديدة في النقد الأدبي المنعقدة برعاية قسم العربية، كلية ب.ت.م، برنتلمنا، كيرلا 22-2013/11/23م، الرابط : http arabicuni.versitycollege.conte.com .

[1] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص97.

[2] إدوارد سعيد، تأملات حول المنفى ومقالات أخرى، تر: ثائر ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، 2007م، ط2، ج1، ص ص 296-297.

الآخر حتى ينتج موضوعا خطابا غير أوروبي، قد يكون إفريقيا للرد على الأوروبي، والاستعمار لا يخلق شيئا سوى اللإنسان الجسد المفرغ من كل السمات الإنسانيةالأخوية، ففي كتاب " بشرة سوداء وأقنعة بيضاء" الذي يُعتبر أول كتاب صدر له عام 1952م يعمل **فرانز فانون** على إبراز الوجه الحقيقي للاستعمار في الجزائر، الذي دخلها بهدف مُبيّت، وهو التدميروهدف آخر يُغطي على هدفه الأول، وهو إدخال الحضارة لشعب بربري متوحش و**فانون** عندما يتحدث فإنه يتحدث باسم الجزائريين وباسم إفريقيا السوداء، وباسم كل مواطن أو إنسان عانى من الاضطهاد والعنصرية والعبودية، وذاق مرارتها بسبب عرقه أو جنسه أو لونه المختلف عن اللون الأبيض. فـ **فانون** إنسان أسود " خلقه الرجل الأبيض." [1]فمثلما خُلق حواء من ضلع آدم الأعوج، خُلق **فانون** من اضطهاد رجل أبيض ما جعل محبة الآخر أو كرهه لـ **فرانز فانون** نابع من لونه أصلا وفي هذا الصدد يقول: " عندما أتحدث إلى من يحبونني يقولون أنهم يحبوني على الرغم من لوني، وحينما أتحدث إلى من يكرهونني يعتذرون بأنهم يكرهونني بسبب لوني وفي كلتا الحالتين أجدني حبيس الحلقة اللّعينة نفسها." [2] فالزنجي المثقف ولو بلغ به الحد إلى الوصول لأعلى المستويات الأوروبية للحضارة، ونظر في المرآة ورأى نفسه أبيضا، إلا أنه سيبقى في عين الأبيض أسود، فالسواد لون يفرضه الاستعمار ويقصد من خلاله أن الإنسانالملوّن ناقص بالضرورة ولا يمكن للقيم والمبادئ التي يحملها الأسود ولو كانت أوروبية على تبييض بشرته السوداء، فـ " معقدة هي علاقة فانون بالزنوجية، فهو يُعانقها، ويتغنّى بمديحها (...) فإن فانون منسجم مع نفسه في رؤية الزنوجة نفيا ضروريا لقيم البيض." [3] فاعتزازه ببشرته السوداء وقيمه المكتسبة من أصوله، هو نفي بالضرورة للأبيض ولقيمه.

وقد حاول **فانون** من خلال هذا الكتاب " أن يحطم كلا من الحاجز المبني حول بياض الرجل الأبيض والحاجز المبني حول سواد الرجل الأسود ." [4] إلا أن تدمير هذا الحاجز وإلغاءه أمر صعب لأن الرجل الأبيض في حاجة ماسة للرجل الأسودفمن خلال النظر إليه يعرف بل ويتأكد أنه سيّد والآخر ما هو إلا عبد أو خادم خُلق ليكمّل حياته ويُيسرها عليه، ولو تمّ إلغاء هذا الحاجز فكيف يقيس الأوروبي مكانته وسيادته؟ وحتى عام 1952م كان **فرانز فانون** لا يزال يكرّس نشاطه لمبدأ الاتحاد والمساواة بين الرجل الأبيض والرجل الأسود ولكن الرجل الملوّن يتخلى عن أحلامه في الاتحاد عندما يتعلم أمرين الأول أن الرجل الأسود يستحيل أن مثله، كما

---

(1) دافيد كوت، فرانز فانون، تر: عدنان كيالي، المؤسسة العربية للدراسات النشر، بيروت، ط1، ص7.

(2) المرجع نفسه، ص9، نقلا عن فرانز فانون، بشرة سوداء وأقنعة بيضاء، ص116.

(3) نايجل سي-غبنسون، فانون المخيلة بعد الكولونيالية، تر: خالد عايد أبو هديب، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، 2013م ط1،ص140.

(4) دافيد كوت، فرانز فانون، ص21.

يستحيل أن يصبح على قدر مماثل له من المستوى." [1] فالرجل الأسود عندما يستطيع إقناع ذاته ولو قليلا ولكنه لا يستطيع إقناع الآخر ببشرته البيضاء الزائفة، لأنها في الحقيقة سوداء، فالآخر " المرآة" يخوننا عندما نحُدّق إليه، أو يعطينا الشكل الواقعي الذي ينعكس للوهلة الأولى عندها يستوعب الرجل الأسود رؤية الرجل الأبيض إليه، وفكرته التي يستحيل تغييرها، ثم يبدأ في التشكيك في فكرة الاتحاد ذاتها.

وقد نجح **فرانز فانون** في تدمير وقهر العقدة النفسية التي يعانيها الأسودحرّره من هذا الغول ذو الشعر الأصفر والعينين الخضروتين بدءً من ذاته عندما قام بالتنفيس من خلال فعل الكتابة، ثم العمل على إقصاء هذا الغول من فكر الأسود المريض الذي لا ينفك يحلم بكوابيس لا تنتهي.

كيانُ معتبر كتاب " معذبو الأرض" 1961م من أهم الخطابات ما بعد الكولونيالية، قد تناول فيه العلاقة غير المبررة بينالمحتلَر والمستعمِر، من خلال تحليل نفسي تاريخي اجتماعي وثقافي منذ بداية الاستعمار إلى ما بعد الاستعمار الذي قدم فيه صورة حيّة عن معاناة الشعب الجزائري على الخصوص كحضور مادي عسكري ومعاناته من المستعمِر كحضور نفسي يمارس ضغطا باطنيا، ومعاناته من ما بعد الاستعمار كحضور ثقافي أزلي ويؤكد **جون بول سارتر** صاحب مقال " عارنا في الجزائر" عندما يقول في مقدمة كتاب " معذبو الأرض" : " إن فانون يتحدث بصوت عالٍ وفي وسعنا نحن الأوروبيين نسمعه والدليل على ذلك أنكم تمسكون الآن بأيديكم هذا الكتاب، ترى ألا يخشى أن تستفيد الدول الاستعمارية من صراحته؟ " [2] ولكن **فانون** لا يخشى هذه الدول الاستعمارية، بل إنه يريد أن يعريهم، وما أصعب على الإنسان عندما يغطي جسده بلباس أنيق مصنوع من الحرير، قد حيكت خيوطه من نسيج ليس هو من صنعها، إنما مستمدة من دأب دودة مضطهدة، ثم يجد نفسه عارياًمام الملأ ويصبح محلّ سخرية فيرك أن من حوله كانوا يُقدرونه بما يرتديه من لباس، لا بما يرتديه من قناعات وأفكار، ثم يضيف: " تسلّحوا بالجرأة وأقدموا على قراءة هذا الكتاب (...) وهو الذي سيشعركم بالخجل، والخجل كما قال (ماركس) عاطفة ثورية. " [3]فهو يريد لكل شخص مستبدِ أن يقرأ هذا الكتاب لوحده، لأنه يدرك أن البشاعة الحقيقية تكون عندما يخجل الإنسان من نفسه ومن سلوكه فهي أكثر جسامة من أن يخجل من الآخرين، لأن ذات الإنسان الداخلية تعرفه كما هو بمحمولاته و قناعاته، وبلا أخلاقياته، خلافا للغير الذي يتنكر له، فعندما يعري نفسه أمام نفسه، يدرك أنه ليس سوى شيء أو شكل فحسب كما أن **فرانز**

---

[1] دافيد كوت، فرانز فانون، ص21.

[2] فرانز فانون، معذبو الأرض، تر: سامي الدروبي- جمال أتاسي، منشورات آنييب، دار الغرابي، بيروت، 2004م، ط1، ص5.

[3] المرجع نفسه ، ص7.

فانون يؤكد أن المستعمِر بإمكانه إحداث التغيير بما أنه " مهيأ للعنف منذ ومن طويل، لقد أدرك منذ ولادته إدراكا واضحا أن هذا العالم الضيّق المزروع بأنواع المنع لا يمكن تبديله إلا بالعنف المطلق." [1] فما أُخذ بالقوة لا بدّ أن يُسترجع بالقوة، ما دام أن المستعمِر يُعلن عنفه ثم يُغلفه بمبررات واهية، فلابدّ أن يكون الردّ بشكل عنيف يليق بهجومه، ويكون له القدرة على تفكيك هذا الاستعمار وفضحه .

وعليه قد استطاع **فرانز فانون** يُعيد للإنسان الزنجي الملوّن حقه، من خلال الرد على الصورة الدنيئة التي وصف بها من قِبل إنسان لا يختلف عنه سوى أنه أبيض، معتبرا الاستعمار عقدة نفسية تتحكم فيه غريزة مرضية هي حبّ الامتلاك والسيطرة والاستحواذ، وهو بوعي منه نجح في كشف همجية العملية الاستعمارية وتأثيرها المتجذر في نفسية المستعمر من خلال ممارساته البشعة وذلك عند معالجته لنفسيات جزائرية وأخرى مستعمَرة في كتبه.

2- إيمي سيزار* ومفهوم الزنجية:

ينطلق **إيمي سيزار** في مشروعه النقدي من ضرورة المحافظة على الأصالة الزنجية ولا يرضى لها بديلا، رفض كلّ الرفض الهوية الهجينة من اجل إرضاء الأبيض، وهو صديق **ليوبولد سنغور** حيث دافع إلى جانبه عن القضايا العادلة في العالم، وعن الإنسان الملوّن وحاول تقويض الصورة المغلوطة التي رسمتها أوروبا حول الآخر، فشوّهت تاريخه حتى وصل بها الحد إلى إلغائه تماما، ووجود الإنسان مرتبط بالتاريخ، وإذا ما فقد تاريخه فهو إنسان ميّت كما وقفا طويلا على مفهوم الزنجية حيث كانا " أكثر حزما وصرامة في تأكيد الصفات المتميزة لثقافة السود وهويتهم." [2] وهذه الصفات تتجسد من خلال محو الصورة التي صنعها التحيّز الأوروبي حول الإنسان الملون المتمثلة في نعت هذا الأخير بأنه لا يملك ثقافة فكرية، إنما ثقافته لا تتجاوز الثقافة العاطفية، وهذه العاطفة غير مرتبطة بالعقل ولا بالفكر، ويعكسها في شكل لائد أبرز ما يميّزها الإيقاع.

---

[1] فرانز فانون، معذبو الأرض، ص20.

*وُلد ايمي سيزار في 26 جوان 1913م، في جزيرة المارتينيك في جزر الهند الغربية، وتلقى تعليمه في باريس، شاعر وكاتب مسرحي فرنسي، أسس بالاشتراك مع ليوبولدسنغور حركة الزنوجة، دعّم حركات تحرير المستعمرات الفرنسية في إفريقيا في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، وكان عُضوا في الحزب الشيوعي.

ينظر: آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ص37.

[2] بيل أشكروفت وآخرون، الرد بالكتابة (النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة)، ص45.

وإن صداقته بـ**سنغور** واتحادهما لا يتوقف عند هذاالحدّ ، بل يتجاوز ذلك حيث " أنشآ معا مجلّة الطالب الأسود التي تَبلور فيها مفهوم الزنجية كمذهب فكري وحضاري وفلسفي، يوحّد بين كافة الزنوج ويهيب بهم إلى الوعي." [1] وكأنه يريد أن يدفع كلَّأسود بأن يعتزّ بلونه ويتخلص من كل قناع أو ثياب يكسي بها جلده حتى يقنع الأوروبي بأنه مسلٍ له ولا يختلف عنه، ولم يستطع **إيمي سيزار** أن يفارق بلاده كثيرا إذ سرعان ما عاد إلى إفريقيا واللّون الأسمر وعاداتها التي تتناسب وروحه" فأصدر عام 1939م ديوانه "كراسة عودة إلى الوطن" وهي قصيدة واحدة طويلة لا تقل مرارة عن شعرصاحبه، ولكنها أكثر ذكاءً وسريالية، ظهرت فيها- لأول مرة- كلمة الزنوجة كدعوة احتفالية بالزنج والثقافة الزنجية." [2] فنلمس حماسة للسود فوإفريقيا والزنوجة حيث عبرّ عن معاناته الداخلية والخارجية وثار فيها ضد ذاته وغيره والاستعمار، وضد كل ما يحيط به لتكون بمثابة المشعل الذي يحُفز على عدم الخضوع للسيطرة ورفضها، فالزنجية إذن " وهي كلمة صاغها ايمي سيزار، تشير إلى كتابات المفكّرين السود الناطقين بالفرنسية من أمثال " ليوبولد سيدار سينغور" والشاعر المارتيني ايمي سيزار، أبيردبيلين داديه من ساحل العاج." [3] وهي ترفض التأكيد الاستعماري بأن العرق يرمز إلى الخصائص الجسدية والقدرات الخارجية، بل إنها مجموعة من القيم الثقافية للشعوب السوداء التي ترتبط فيما بينهم وتقوّي أواصل الأخوة فيهم.

وقد نشر **إيمي سيزار**كتابه " خطاب عن الاستعمار" الذي يُعد مرجعا مهما للنظرية ما بعد الكولونيالية وقد نشره " وإفريقيا إذ ذاك لا تزال تعاني وطأة الاستعمار، فألقى صرخته المدوية التي تنذر بانهيار الحضارة الغربية وجنونها، ذلك لأنها لم تكن قادرة على حل المشاكل الناتجة عنها خاصة مشكلة العنصرية، وصوّر الكتاب أخلاق المستعمر المنحطة، التي تعتمد على الكذب وتتصف بالنذالةوترمي إلى الفساد، وفنّد أقوال كثيرة تدعي مزية الرجل الأبيض على الأسود، وتزعم أن الزنوج خلقوا بطبيعتهم للاستعباد (...) وحلل إيمي سيزار كذلك في كتابه هذا نفسيتا كل من المستعمِر والزنجي، فالمستعمِر يستعمل الضغط والإرهاب والسجن، ويغتصب ويسرق بكل حقد وكراهية واحتقار، بينما الأسود يعاني من الخوف والخنوع وعقدة النقص وذل السؤال." [4] ففي هذا الكتاب تأكيد على أن المستعمِر لا يمتلك النزعة الإنسانيةعند ما يطبق على إنسان مثله، ويحاول أن يدمره ويخرّب قوميته وأصالته الإفريقية، لا لشيء سوى لأنه أسود إفريقي أو ينتمي إلى دول العالم الثالث، فهذه الخصائص الثلاث

---

[1] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص ص 104-105.

[2] علي شلش، الأدب الإفريقي، عالم المعرفة (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978م، (د.ط)، ص 56

[3] آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ص213.

[4] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص106، نقلا عن: إيمي سيزار، خطاب الاستعمار، تر: مروان الجابري، ياسر الهواري، دار الشرق الجديدين، 1954م، ص28

تجعله بالضرورةمخلوقا سُخر لخدمة الرجل الأبيض ولا يمكن محاربته إلا باعتزاز الزنجي بزنجه التي تُشكل هويته وأصالته.

3-إدوارد سعيد*وتفكيك المركزية الغربية:

يأتي **إدوارد سعيد**في طليعة الباحثين الذين مهّدوا لظهور النظرية ما بعد الكولونيالية، وذلك من خلال نشره لمجموعة من الكتب النقدية التي تتسم بطابعها الثقافي والتاريخي والسياسي " فقد استطاع بمفرده أن يفتح حقلا من البحث الأكاديمي هو الخطاب الاستعماري، ذلك أن دراسة سعيد للاستشراق دراسة لخطاب استعماري، خطاب تلتحم فيه القوة السياسية المهيمنة بالمعرفة والإنتاج الثقافي، غير أن تحليل "سعيد" جاء مركزا على سياق معرفي بحثي سابق له يتضمن أعمال اثنين من المفكرين الأوروبيين المعاصرين هما الفرنسي ميشيل فوكو والإيطالي أنطونيو غراميشي، ومن الممكن والحال كذلك اعتبار هذين المفكرين ممن وضعوا أسس البحث في الخطاب الاستعماري." [1] ليكون بذلك **إدوارد سعيد** قد استفاد من هذان المفكران اللذان كانا لهما باع كبير في ربط السلطة بالخطاب والخروج بهذا الأخير عن المسار الذي كان يتخذه سابقوه.

ولقد اشتهر **إدوارد سعيد** عند نشر كتابه الاستشراق سنة 1978م الذي ركّز فيه على تفكيك آليات الخطاب الغربي انطلاقا من تقويض المركزية والتصدي للهيمنة الغربية، وتحطيم صورة الشرق التي تفنن الغرب في رسمها بألوان نخطئ كثيرا إذا قلنا أنها تتوافق مع تراب هذه الأرض، فعمل على إظهار شرق حقيقي مختلف فوقف في هذا الكتاب على ثنائية الشرق مقابل الغرب باعتبار أن هذا الأول " شبه اختراع أوروبي، وكان منذ الزمن الغابر مكانا للرومانس، أي قصص الحب والمغامرات، والكائنات الغريبة، والذكريات والمشاهد التي لا تنسى والخبرات الفريدة الرائعة، وكان الشرق آنذاك في طريقه للاختفاء، بل ربما كان من زاوية معينة قد اختفى بالفعل وأصبح ينتمي للماضي الذي باد وانقضى عهده. " [2] فقد كان هناك شرق يملك حضارة ولغة وقصص عن الحب والمغامرات، فأغرى أوروبا واعتبرتهُ نافسا ثقافيا لها عندما رأته " بمثابة البوصلة التي احتشد المغناطيس

* من مواليد فلسطين عام 1935، تلقى دراسته الابتدائية في السندس والثانوية في القاهرة، ثم تابع دراسته في جامعتي برنستون وهارفارد، عين أستاذ في جامعة كولومبيا بمدينة نيويورك في الأدب الانجليزي وأدب المقاومة عام 1963م، إذ بقي يعمل فيها إلى أن رحل عن العالم عام 2003م.ينظر: إدوارد سعيد، الثقافة والمقاومة، تر: علاء الدين أبو زينة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2007م، ط1، ص188.

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص158.

[2] إدوارد سعيد، الاستشراق (المفاهيم الغربية للشرق)، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006م، ط1، ص42.

كله في إحدى زواياها، إنه شيء أشبه برقصة عباد الشمس." [1] فهذا الفضاء الجغرافي الروحي قد بعث رغبة عارمة في نفس الآخر على اكتشافه فاطّلع عليه وحاول أن يضعفه ذاتيا عن طريق تكوين تصورات متخيلة عنه ومغلوطة في معظمها، هذه الصورة هي التي تطر ّق إليها **إدوارد سعيد** بطريقة جديدة مختلفة لا يجرؤ الجميع على اقتحامها، فحاول أن يفضح كل مخبوء ومضمر متغلغل في نظام الحكم الجائر، ولم يقف مشدوها وحائرا أمام أوروبا ودول المركز التي صنّفت المجتمعات والشعوب إلى فئات هامشية في مقابل أخرى مركزية، ورغم ذلك يبقى الشرق " عبارة عن كيان يحمل في طياته مكونات تؤهله رغم عدم اعتراف الغرب بها، ليكون عنصرا فاعلا في تحديد صورة أوروبا، بل هو صورة مضادة عنها، فالاستشراقيعبر عن هذا الجانب ويمُثله ثقافيا، بل وفكريا باعتبار الاستشراق أسلوبا مضادا. " [2] فالاستشراق إذن طريقة في التفاهم والتواصل بين الشرق وأوروبا دون عتبار للمكانة التي يشتغلها كل واحد، لأن المظاهر الاقتصادية والمادية، لا يعبر عن قوم بقدر ما يعبر ّ عنه تاريخه الثقافي والفكري، وبذلك " علينا أن نأخذ مأخذ الجد الملاحظة الثاقبة التي أبداها فيكو والتي تقول أن البشر هم الذين يصنعون تاريخهم وإن ما يستطيعون أن يعرفوه محدود بما صنعوه ." [3] فالتقسيمات (شرق- غرب) والمغالطات حول الشرق، كلها من ابتكار الإنسان نفسه الذي هو في الغالب غربي، هذا الأخير الذي عزل الشرقي عنه جغرافيا - باسم مصطلحات بل حتى ثقافيا وجر ّده من التاريخ، والشرق هو حضور له فكر وثقافة وكل شعب له تراث وجذور، هو شعب له تاريخ بطبيعة الحال.

وبالإضافة إلى كتاب الاستشراق نجد كتاب آخر هو " الثقافة والامبريالية" وهو امتداد للأفكار ذاتها التي ناقشها إدوارد سعيد في كتابه السالف الذكر، بل إنه يعالجها بشكل أوسع ويحاول الإجابة عن التساؤلات التي أثارها في كتابه الاستشراق وتركها عبارة عن علامات استفهام فـ " كتاب الثقافة والامبريالية كتاب شامل يتسم بالموسوعية، فهو يجمع بين التاريخ والسياسة والجغرافية والأدب والفلسفة والنقد والفن." [4] حيث يحلل فيه جدل السيطرة في علاقتها بالثقافة ويذكر **إدوارد سعيد** في معرض حديثه عن العلاقة التي تربط بين الثقافة الغربية والممارسة الامبريالية، وهدفه من جراء هذا القيام بهذا العمل " لا يعني إطلاقا قذف الفنون والثقافة الأوروبية والغربية عامة، بنواعت نقدية قصد إدانتها بالجملة، إذ لا يعني ذلك على الإطلاق. إن ما أريد أن أتفحصه هو الكيفية التي حدثت بها العملية الامبر يالية في ما يتجاوز مستوى القوانين الاقتصادية والقرارات السياسية، وكيف

---

(1) خيري منصور، الاستشراق والوعي السالب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001م، ط1، ص22.

(2) إدوارد سعيد ،الاستشراق، ص44.

(3) المرجع نفسه، ص48

(4) حفناوي رشيد بعلي، قراءة في نصوص الحداثة وما بعد الحداثة، دروب للنشر والتوزيع، عمان، 2011م، ط1، ص94.

أنها تجلّت بفضل النزوع الطبيعي، وبفضل سلطة التشكلات الثقافية القابلة للتمييز، وبفضل التعزيز المستمر ضمن التعليم، والآداب، والفنون البصرية والموسيقية ." [1] لتصبح أشكال الثقافة والتعليم من أدب وفنون...التي يتلقاها أطفال المستعمرات نوع من الامبريالية الخبيثة، حيث أنها تزرع في ذوات الأطفال وتؤكد تفوّق الرجل الأبيض فهذه الأمثلة لا بدّ من الوقوف عندها مليّا لأنها تدعم العملية الاستعمارية، رغم أنها أفكار زائفة وملفقة في الحقيقة لأن " السلاح الأكبر الذي أعده الاستعمار وشرع يستخدمه فعليا كل يوم، ضد ذاك التحدي الجمعي هو القنبلة الثقافية. إن الأثر الذي تحدثه قنبلة هو إبادة شعب بأسمائه، ولغاته، وبيئته وإرثه النضالي، ووحدته وقدراته، وفي النهاية إبادة إيمان شعب بنفسه." [2] فتجسيد الاستعمار الفعلي والحقيقي يبدأ بالضرورة من استعمار العقول لما فيها من محمولات ثقافية وفكرية وقناعات يحاول الاستعمار تغييرها، وعند تحقيق هذا التغيير وقتها إذن نقول أن هذا العقل مستعمر فعلا ذلك أن " العدوان الفكري أشد خطرا من العدوان المادي لأنه يغسل العقول الخالية من العداوة ويشحنها بالعداء، ويهيئ النفوس التي لم تطّلع على الحقائق لتقبل ما نسب إليها من أكاذيب على أنها حقائق. " [3] فهي تجعل الإنسان ينظر إلى تاريخه نظرة تشكيك، وتجعله يتماهى مع كل ما أنتجه الآخر وروّج له ولو كان منحطا ورجعيا، إنها تفقده الثقة في ذاته.

فمن خلال ما جاء في كتابي **إدوارد سعيد** السالفي الذكر، وكتب أخرى نلمس من خلالها تأكيد على أفكاره التحرريةوالثورية كما عزّز في ها موقفه الثابت في مقاومة الاستعمار والعملية الامبريالية والمادية والثقافية على الخصوص، من خلال الدفاع عن قضية وطنه وشعبه ألا وهي القضية الفلسطينية، وقضايا أمم أخرى انطلاقا من تفكيك السرديات الكبرى التي كوّنت مخيّلة تصورية مغلوطة عن الشرق.

(1) إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية،ص83.

(2) نغوجي واثيونغو، تصفية استعمار العقل، تر: سعدي يوسف، دار التكوين، دمشق، 2011م، ط2، ص18

(3) رفعت محمد مرسي طاحون، الغزو الفكري وأثره على عقل وقلب المرأة المسلمة، مركز التفكير الحر، دمشق، 2012م، ط1، ص11.

4-غاياتري شكرفارتي سبيفاك* ودراسات التابع:

تُعد **غاياتري سبيفاك**من الرواد المؤسسين للنظرية ما بعد الكولونيالية وتتميّز **سبيفاك** في مسيرتها الفكرية بزخم وكثافة و" هو الذي جعل الناقد والمؤرخ ما بعد الكولونيالي البارز روبيرت يانغ يُصنف كتابه " أساطير بيضاء: كتابة التاريخ والغرب " سبيفاك إلى جانب إدوارد سعيد وهومي بها بها ويطلق عليهم معا لقبا موحدا وهو: الثالوث المقدس لنظرية ما بعد الكولونيالية. " [1] وبذلك فهي امرأة تقتحم مجالات برزت فيه أسماء رجالية ذلك أن المرأة والمستعمَر يتموضعان في موقع واحد معاكس للسلطة، فـ" في الكثير من المجتمعات تكون النساء (كالرعايا المستعمرين (...) لهم التجربة القريبة في سياسة القهر والاستبداد. إن كل من النسوية وما بعد الكولونيالية يبحثان في إعادة المركزية على المهمش في مواجهة المهيمن." [2] فكلاهما يضع أمامه هدف هو تفكيك خطاب المركز، كما أن كلاهما يرفضان مصطلح النظرية لسببين أحدهما أن " بعض ناقدات الحركة النسائية لا يرغبن في تبني نظرية على الإطلاق لأسباب عدة، فالنظرية مذكرة ." [3] والسبب الثاني أن النظرية هي معرفة أنتجتها المركزية العربية.

وبذلك فإن **غاياتري سبيفاك** تضع المرأة الهامش في مقابل الرجل (الذكر) محور اهتمامها وهي عندما تكسر المركزية الذكورية تحُطم المركزية الغربية والاستعمارية، فطالما مثّلت الشرق بالأنثى في حين مثّل الغربي بالذكر باعتبار أن الآخر مثل الشرقيين بأنهم" أُناس فاترو الهمة يتراخون في غُرف الحريم، ولا يشبهون في شيء الإنجليز أصحاب الهمة والنشاط." [4] فهذه الصورة التي تهدف إلى إضعاف الشرق جعلت " الأمة المستعمرة سابقا ما تزال (...) تحس إحساسا ساحقا بدونيتها " المؤنثة" إزاء رجولة ثقافة الغرب وفحولتها. " [5] لتكون المرأة المضطهدة والمقموع المستعمَر لدى **سبيفاك** توازي الشرق باعتبارهما غير قادرين على تمثيل أنفسهم، أمام الهيمنة الغربية، هذا ما جعلها تطرح سؤالا مهماً: هل يستطيع التابع أن يتكلم؟ وكجواب لمقالتها توصّلت سبيفاك إلى حل يدور حول " النفي، فحالما يحاول التابع أن يكتسب صوتا لا بدّ له أن يتحول إلى الخطاب المهيمن كي

*باحثة وناقدة هندية أكاديمية في جامعة كولمبيا الامبريالية تُصنّف نفسها: ماركسية نسوية تفكيكية عملية شكلت" مقالتها" هل يمكن للتابع أن يتحدث؟ (1988)، محطة مهمة في خطاب ما بعد الاستعمارية ودراسات التابع، أبرز مؤلفاتها:في عوالم أخرى: مقالات في السياسة والثقافة (1978)، ودراسات مختارة عن التابع(1988)، وناقد ما بعد الاستعمارية (1990)، ونقد العقل ما بعد الاستعماري (1999).
ينظر: د/ن.شمناد، خطاب ما بعد الاستعمار في النقد الأدبي.

(1) عمر أزراج، امرأة من كلكتا تحارب التبعية والذكورة وبقايا الاستعمار، صحيفة العرب، 21-12-2014م، ص9.

(2) لوكاس بيتينوزو وآخرون، في الحداثة وما بعد الحداثة، ص ص 156-157.

(3) رامان سالدن، النظرية الأدبية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م، (د.ط)، ص194.

(4) رنا قباني، أساطير أوروبا عن الشرق، تر: صباح قباني، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق- سورية، 1993م، ص40.

(5) جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1997م، ط4، ص10.

يفهم. لذلك يتحتم عليه أن يتخلى عن موقع التابع، وهذا مما يعني أيضا أنه لم يعد يتحدث عن ذلك الموقف. وإذ يكون من غير الممكن الخروج من هذه الدائرة، استنتجت سبيفاك أن التابع موقف صامت. " [1] وحضوره لا يتجاوز عن كونه متكلم ، أو محكي عنه بلسان آخر في أي خطاب وحتى يتحول ويستطيع الكلام لا بد أن يحطهذا الخطاب عندما يُ نتج خطابات مضادة له بكسر الصورة النمطية عن المرأة على أنها تابع لا صوت له، التي حتى إذ أرادت التعبير فإنها تستعير صوتا هو صوت الرجل، وأدواته التعبيرية أيضا لأنه هو المسيطر والمهيمن على حقل الإبداع فهذا يوحي بالضرورة إلى السلطة الأبوية وعندما يصبح الذكر يقابل الغرب فإنه سيوحي مرة ثانية إلى السلطة الاستعمارية " ذلك أن المؤسسة الثقافية الذكورية ازدادت قوة واتساعا مع نشوء المقاومة النسوية لها، لأن الأخيرة تستمد وسائلها من خطاب الهيمنة ذاتها " [2] فما بعد الكولونيالية والنسوية يصبّ ان في الدلو نفسه، وهو تفكيك الغرب الذكر.

وعليه كانت دراسات التابع هي طريقة جديدة للمقاومة الثقافية، فهي خطابضاد من المستعمَ ر ضد المستعمِ ر الذي سلب منه حق تمثيل نفسه عندما سلب منه حق الكلام، ولقد تمّ فيها التعامل مع الشرق بالطريقة نفسها التي يتعامل فيها مع المرأة، انطلاقا من استدماره من طرف الغرب واستنزاف ثرواته وإخراس صوته والتكلّم نيابة عنه، فمتى يحين الوقت للتابع أن يتكلم؟.

5-هومي ك.بهابها*الهجنة والازدواجية:

لم يخرج **هومي بهابها**عالمسار الفكري الذي جسّ ده سابقوه من رواد النظرية ما بعد الكولونيالية وإن اختلف قليلا عنهم، فكان مركزا في دراساته على النصوص التي تستهدف تهميش وتقزيم مجتمع ما في مرحلة ما بعد الاستعمار من خلال وقوفه على العلاقة التي تربط بين المستعمَ ر والمستعمِ ر والمهيمِ ن والمهيمن عليه، ولقد اشتهر **هومي بهابها** كثيرا بكتابه " موقع الثقافة" الذي يعتبر بمثابة مرجع مهم في مجال الدراسات ما بعد الكولونيالية " ولقد أثار العمل كثيرا من الاهتمام المتباين والخلافي فقد وصف لجهة المديح والتقويم الايجابي، بأنه عمل يمضي بالنقد الثقافي إلى مناطق جديدة (...) ورأى جيمس صيداوي أن كتاب بابا مكثّف لا تسهل قراءته

---

[1] لوكاس بيتينوزو وآخرون، في الحداثة وما بعد الحداثة، ص163.

[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 20015م، ط3، ص46.

*أكاديمي هندي، أستاذ الأدب الانجليزي والفن بجامعة شيكاغو، وعضو الهيئة الاستشارية في معهد الفن المعاصر وعضو هيئة المدراء في معهد الدولة للفنون المصرية، وكلاهما في لندن، مؤلّف موقع الثقافة 1994، ومحرر الأمة والسرد 1990، له نفوذ وموقع رفيع في تحديد ما تعنيه الدراسات الكولونيالية والثقافية.ينظر: هومي بابا، موقع الثقافة، ص36.

على نحو سريع، وأنه مجرد تجريد يدعو إلى الإحباط في بعض الأحيان، إلا أنه يحلّل معضلات الهويات والحركات ما بعد الكولونيالية، معضلة ...وتخفيها في قوالب وصور تثير الالتباس وطبيعتها الهجينة. " [1] حيث يقف وقفة جدية في هذا الكتاب فيثير أسئلة تتسلّل إلى العمق وتتغلغل نحو بؤرأهم ما يميّزها التعقيد، والتموقع في ما بعد الكولونيالية عند **هومي بهابها** يعني" أن تكون جزء من إعادة النظر، عودة إلى الحاضر لإعادة توصيف تعاصرنا الثقافي لإعادة نفَس تشاركنا الإنسانيالتاريخي ومسّ المستقبل في بابه القريب. " [2] فهي دعوة صريحة إلى ضرورة التآخي و التلاحم في محيط يتسم بالإنسانية، إذير فض كل انفصال بين الماضي والحاضربين المستعمِر والمستعمَر ويحاول أن يقرّب بينهما " فأن تقرأ هومي بهابها يعني أن تسمع ذلك الاعتراف المدوي بأن النظرية ما بعد الكولونيالية لا يمكنها تفادي بُنى المعرفة العربية...كما يعني أن تدرك موقع الثقافة اليوم لا يقع في لباب نقي من التراث، بل على حواف التماس بين الحضارات حيث تنطلق "بنية" و"هجنة" وهويات جديدة ." [3]لذلك اهتم **هومي بهابها**كثيرا بمفهوم الهجنة كما صبّ عنايته بالمجتمعات التي تعيش الهامش، ويرى أن الإنسان غير مسؤول عن لونه أو جنسه أو عرقه، وأن هوية الإنسانالتي يكتسبها ليست هُويته الحقيقية، إنما هي هوية منحه إياها الآخر من حيث أنه هو الذي صنعها، مستعينا بالتحليل النفسي في قراءته وتحليله للخطاب الاستعماري الذي تبناه الآخر، فهو من النقاد الذين تتبعوا تمثيلات " الأنا " في المرويات الأوروبية الكبرى عندما تتميز الخطابات الكولونيالية " بتمثيلاتها الساحقة كما قال هومي بهابهوتصير إنشاءً متخيلاً يقدم سردا يقتنع بأنه ممثل السكان التابعين، وهو في حقيقته مجموعة ضخمة من الصور تظل في تواجه طويل مع السرود الجوهرية والرموز التأسيسية المنتجة للمعنى اللامتناهي في السرد. " [4] ما ينفي وجود ثقافة نقية، وأن افتخار أوروبا والغرب بحضارتهم مجرد إدعاء، فحضارة الإنسان لا تتبلور من خلال استناده إلى حضارة أخرى وتفريغها من كل مظاهرها الاقتصادية والسياسية والثقافية والعمل على تدميرها، إذ أن هناك تفاعل في نهاية التعقيد بين المستعمِر والمستعمَر هذا الذي أطلق عليه **هومي بهابها** " الهجنة".

---

(1) هومي بابا، موقع الثقافة، ص ص 24.25.

(2) المرجع نفسه، ص48.

(3) المرجع نفسه، ص11.

(4) ناحج المعموري، هومي بابا. والنقد ما بعد الكولونيالي ، جريدةالاتحاد، الامارات، تحميل 26 فبراير 2017م، ص4، الرابط الالكتروني www.alittihad.ae/calegories.php! Calegorg=26.

كما أن **بابا** قد استعان بمصطلح الازدواج الوجداني في مجال التحليل النفسي حيث أن الازدواج في مجال علم النفس هو " التأرجح بين الرغبة في شيء ونقيضه. " [1] أما في مجال ما بعدالكولونيالية فيُقصد به " وصف المزيج المركب من الانجذاب والنفور الذي يَسم العلاقة بين المستعمَر والمستعمِر، هذه العلاقة متأرجحة، لأن الذات المستعمرة مناهضة للمستعمر ببساطة وبكل معنى الكلمة على طول الخط، وعوضا عن افتراض أن بعض الذات المستعمرة " متواطئة" والبعض الآخر ذوات مناهضة يُوحي مصطلح الوجداني بأن التواطؤ والمناهضة يتساوقان في علاقة متأرجحة داخل الذات الكولونيالية. " [2] وهذا الازدواج الوجداني يرتبط في علاقة لا تنفصل بمصطلح الهجنة التي تعتبر نتيجة له، لأن "كما يزيح الازدواج الوجداني السلطة من "مركز" قوتها، كذلك قد تصبح السلطة مهجنة حينما توضع في سياق كولونيالي تجد نفسها تتعامل فيه ثقافة أخرى." [3] ليكون الازدواج الوجداني والثقافي والفكري والانصهار بين الثقافات سيؤدي بالضرورة إلى تهجين أو هجنة، الذي " يشير عادة إلى خلق أشكال ثقافية جديدة داخل نطاق الاحتكاك الذي يخلقه الاستعمار. " [4] فحسب **هومي بهابها** هناك توالد بين الشرق والغرب، على الرغم من وجود اختلاف بينهما، وقد يكون التهجين ثقافيا، لغويا فكريا....

ومن خلال ما سبق ذكره يمكن القول أن كتاب " موقع الثقافة" لهومي بهابها يحظى بأهمية بالغة، وهذا لا ينفي تعقيد مفاهيمه وأفكاره التي تضرب إلى العمق، بالإضافة إلى أنه من الكتب التأصيلية والتأسيسية لخطاب ما بعد الكولونيالية، لأنه يطمح من خلال أفكاره إلى تغيير وضعية الإنسانالمهمّش والنهوض إلى المركز بطريقته الخاصة.

وعليه وبعدما تطرقنا إلى الحديث عن رواد وأعلام النظرية ما بعد الكولونيالية، لمبثٍ من **فرانز فانون** ثم **إيمي سيزار** انتهاء إلى الثالوث المقدس (**إدوارد سعيد، غاياتري سبيفاك، هومي.ك.بهابها**) فإنهم جميعهم عملوا على إرساء معالم هذه المدرسة الفكرية، حيث كانت لهم جهود وإسهامات فيها من خلال محاولة فض مكائد الخطاب الاستعماري وتفكيك استراتيجياته الخبيثة غير البريئة، وإن المساهمين في النظرية ما بعد الكولونيالية كثيرون، من البدايات إلى المعاصرة وهؤلاء أوردناهم على سبيل المثال لا الحصر.

---

(1) بيل أشكروفت وآخرون، دراسات ما بعد الكولونيالية (المفاهيم الرئيسية)، ص60.

(2) المرجع نفسه، ص61.

(3) المرجع نفسه، ص62.

(4) المرجع نفسه، ص199.

الفصل الأول: السردية واستبداد النموذج الغربي

1- الرواية...خطابا استعماريا وتمثيلا سرديا.

2- الرواية: جدلية السيطرة والمقاومة الثقافية.

3- الأنثروبولوجيا والرواية في سياق الاستعمار.

لم يكن تحول الاستعمار إلى موضوع ومادة ثرية للكتابة السردية والروائية بظاهرة جديدة، وإنما هي متغلغلة في القدم، وترتبط بظهور الاستعمار ذاته، ذلك أن الصدام العسكري والفكري والثقافي الذي خلّفه الاستعمار جعل الإنسان المستعمَر والمستعمِر المتعاطف مع الشعوب المستعمَرة والمؤيد لحدث الاستعمار ذاته يعبر عن قلقه وصراعاته الداخلية- التي عادة ما ترتبط بهويته التي يخاف فقدانها- في ظل هذا التوتر بطريقة فنية.

والملفت للنظر أن المستعمِر خاصة يترك أثناء كتابته مضمرات ومخبوءات ثقافية تستدعي نوعا من التحليل الخاص من أجل استجلاء وكشف استراتيجياتها، وبذلك شغل الاستعمار حيزا مهما على مستوى الكتابة الإبداعية ، وهذه الكتابات التي تتمحور حول " الآخر" عادة ما ترتبط بالسياسة أيضا وعندما نقرّ بهذا الارتباط يتوجّب علينا " إظهار أن الأدب ليس وسيلة يقترح الكاتب من خلالها مواقف سياسية والتزامات سياسية فحسب، بل إن للأدب شكلا من أشكال السياسة خاصا به ويفترض ذلك أن السياسة لا تعني ببساطة ممارسة السلطة أو الصراع عليها بل التشكيل المحسوس لعالم مشترك وللذوات التي تسكنه ولقدراتهم. "[1] وعليه فارتباط السياسة بالأدب يبدو للوهلة الأولى ارتباط فيه تناقض، فالأدب بشفافيته وغناه بالأحاسيس الإنسانية يتعارض مع السياسة وجمودها، إلا أن الأدب قد يصبح اللسان المعبر عنها سواء كان مؤيدا للسلطة ومخلدا لقوانينها وممارساتها أو مدافعا عن الذوات الذين يقع عليهم فعل السلطوية.

ما يجعل الأدباء والروائيين يختلفون انطلاقا من توجهاتهم السياسية فينقسمون إلى تيارات أدبية، هذا الذي دفع **جورج لوكاتش** إلى تصنيفهم بقوله: " الأول أدب الدفاع عن النظام القائم وتقويضه. وهذا النوع يكون أحيانا معاديا للواقعية الأدبية معاداة صريحة ويلبس أحيانا ثوبا واقعيا مزيفا. والثاني أدب الطليعة المزعومة، وهو يبتعد عن النزعة الواقعية، ويحرص على تصفيتها على الدوام.والثالث أدب "الواقعيين الكبار" الذين يسبحون ضد تيار الأدب، الذي تتبعه الفئتان المذكورتان آنفا. "[2]

وهذا ما يؤكد أن الأدباء لا يكونون جبهة واحدة في مجابهة السلطة والتحدي لها، إلا أنهم في نهاية المطاف يتخذون موقفا معينا. والاستعمار بوصفه سياسة قد جذب الكتاب ليمزجوا بينهما ويجعلوا منهما خطابين يلتقيان في نقطة واحدة وما بينهما من " اتصال هو أمر جلي، كشمس ظهيرة صيف، إذ أن النص الأدبي لا يولد

---

(1) جاك رانسيير، سياسة الأدب، تر: رضوان ظاظا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2010، ط1، ص10.

(2) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر، نايف بلور، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1985، ط3، ص ص 118-191.

في فراغ، إنما هو، ورغم فردية الإبداع مركب شيّد مجده على جمال اللغة وفتنتها، بقدر ما يبين ّ جانبا من أفراح البشر وأتراحهم، ليس بشكل علمي مباشر كما هي الحال بالنسبة إلى الدراسات الاجتماعية والسياسية وإنما هي في قالب فني بديع، يجاهد العلم بنظرياته ومناهجه واقتراحاته من أجل سبر أغواره، والوقوف على معانيه ومراميه. " [1]

ليكون الخطاب الاستعماري عبارة عن محمولات تجمع قدرا ثقيلا من الإيديولوجيات والاستراتيجيات السياسية ونوعا من المخاتلة والتلاعب بأسلوب أدبي جميل يتطلب نوعا من الحفر والدراسة.

1- الرواية..خطابا استعماريا وتمثيلا سرديا:

من المعروف أن مصطلح الخطاب قد لاقى اهتماما كبيرا من قبل الدارسين كما اختلفوا في تقديم مفهوم واحد له، وهذا الاختلاف نابع أساسا من تباين المجالات التي تدرس الخطاب، ولكنه أصبح في الآونة الأخيرة أشد ارتباطا بالكتابات التي تتسم بطابعها السياسي والتاريخي والثقافي والإيديولوجي،وأصبح يستخدم كثيرا في النظرية المعاصرة، ويقترن وروده في مجال النقد ما بعد الكولونيالي.

ويعود استخدام كلمة الخطاب إلى **القرن التاسع عشر** تقريبا " لوصف أي نوع من التحدث أو المحادثة ولكن الكلمة أصبحت تستخدم بصورة متزايدة لوصف الحديث أو السرد أو التناول المطول أو المنفصل لأي موضوع متسم بطابع رسمي أكبر، أو مبحث أو أطروحة أو عظة أو استخدام اللغويين الكلمة مؤخرا، بمعنى تخصيصي لوصف أية وحدة كلامية أطول من الخطاب. " [2]

فالخطاب هنا لا يخرج عن معناه الألسني عندما ينتظم الكلام وفق وحدة كلامية متسلسلة يصوغها المخاطِب من أجل التأثير في المخاطب وإقناعه على تبني وجهة نظر المتكلم.

ويشير **بول ريكور** إلى أن الخطاب يمثل " حتى الشفوي منه. السمة القديمة قطعا للمباعدةالتي هي شرط إمكانية كل الخطابات(...) وسمة المباعدة القديمة هذه، يمكن أن توضع تحت عنوان جدل الحدث والدلالة." [3] هذا ما يجعل الخطاب عبارة عن فعل نجسده على أرض الواقع بل " يعتبر الخطاب نفسه من جهة بمثابة حدث، أي أن

---

[1] عمار علي حسن، الجسور الواصلة بين الأدب والسياسة، المستقبل اللغوي، مركز دراسات الوحدة الغربية، العدد 346، 2007م، ص44.

[2] بيل أشكروفت وآخرون، دراسات ما بعد الكولونيالية (المفاهيم الرئيسية)، ص139

[3] بول ريكور، من النص إلى الفعل(أبحاث التأويل)، تر: محمد برادة- حسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 2001م، ط1، ص79.

شيئا يحدث عندما يتكلم أحدنا . " [1] وبذلك فإن **بول ريكور** يُقرن الخطاب الشفوي بأي خطاب آخر إلا أنه لا يتوقف عند حدود مجرد التواصل بين الاثنين، إنما يشترط في الخطاب أن يكون حدثا يفترض عليه الإتيان بالجديد وإحداثالتغيير؛ إنه يجعل من الخطاب قضية، وهذا يُقارب إلى حد ما مفهوم **باختين** الذي يرى أن " تبادل التوجه الحواري وكأنه حدث الخطاب نفسه، مضيفا عليه الحركة والدرامية من الداخل، وأيضا على كل واحد من عناصره. " [2] وعندما يصبح مرتبطا بالحدث فهو يدل على أننا نحقق سلسلة منظمة هي الخطاب في زمن الحاضر.

ولقد ركّز **ميشال فوكو** على هذا المصطلح وطوّره أيضا عندما قدّم له مجموعة من المفاهيم والتصورات حيث يقول: " بدلا من أن أضيق المعنى الفضفاض والواسع للفظ الخطاب، أعتقد أنني ضاعفت من معانيه، فهو أحيانا يعني الميدان العام لمجموع العبارات، أحيانا أخرى مجموعة من العبارات، وأحيانا ثالثة ممارسة لها قواعدها تدل دلالة وصف على عدد معين من العبارات وتشير إليها. " [3] فـ **فوكو**هنا يُشير إلى أن العبارة هي شكل للخطاب في أبسط صوره عندما تصبح جزء من الخطاب الذي يعتبر مفهوما واسعا، وهذه العبارة غير ثابتة على حال بل قابلة للتغيير بتغيير الحقل المعرفي مثلها مثل لفظ الخطاب.

ليكون تأثير **ميشال فوكو**المعرفي والمنهجي فيما يخص الخطاب واسع النطاق عندما يمُيزه بـ " منطق داخلي وارتباطات مؤسسية، فهو ليس ناتجا بالضرورة عن ذات فردية يعبر عنها أو يحمل معناها، أو يحيل إليها، بل قد يكون خطاب مؤسسة أو فترة زمنية أو فرع معرفي." [4] لتكون التشكيلات الخطابية بذلك لا تصدر من الذات الفردية لوحدها، فهي تخص الجماعة وتتعدى ذلك عندما تشمل الوجود وما يعانيه الإنسان فيه، هذا هو " القلق الذي ينتاب فوكو إزاء الخطاب، لا قلق ذات يقتلها الضجر والسأم الفردي، بل قلق منبعث من عمق العقلانية الغربية، قلق بحثه السؤال ويدعمه ما آل إليه الوجود وإحساسنا بالوجود. " [5]

هذا الذي يُؤكد أن قلق **فوكو** في تزايد مستمر ما دام أنه مرتبط بأسئلة حول الوجود وما يختلج هذا الوجود من صراع وحروب كلها تحوم حول شيء واحد هو تحقيق الهيمنة والسلطة، ليكون الخطاب له تأثيره القوي كما قد

---

[1] بول ريكور، من النص إلى الفعل، ص79.

[2] ميخائيل باختن، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987، ط1، ص57.

[3] ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يقوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، لبنان، 1987، ط2، ص76.

[4] ميشال فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير، تونس، 2007، ص7.

[5] عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1994، ص21.

يهدد بالخطر، بل ويدفع إلى " التخوف اتجاه هذا الوجود العابر المتجه إلى الإمحاء بدون شك، لكن خلال مدة لا نتحكم نحن فيها؛ التخوف من أن نحس بأن تحت هذه الحركة التي هي مع ذلك حركة يومية ورمادية، سلطا وأخطارا لا نتصورها جيّدا؛ التخوف من توقع وجود صراعات وانتصارات وجروح وسيطرات و عبوديات عبر الكثير من الكلمات التي قلّص استعمالها منذ زمن طويل من فظاظتها. " [1]

فهو هنا يرتبط في علاقة بين السلطة والخطاب وكيفية خدمة هذا الأخير لهذه السلطة من خلال تمرير إيديولوجياتها عبر الكلمة والفكرة " وكأن الخطاب، بدل أن يكون هذا العنصر الشفاف والمحايد الذي يجدد فيه الجنس من سلاحه وتكسب فيه السياسة طابعا سليما، هو أحد المواقع التي تمارس فيها هذه المناطق بعض سلطتها الرهيبة بشكل أفضل، بيد أن الخطاب في ظاهره شيء بسيط، لكن أشكال المنع التي تلحقه تكشف باكرا، وبسرعة عن ارتباطه بالرغبة والسلطة." [2]ليكون الخطاب هو موضوع الرغبة؛ ففيه تجسّد الدولة رغبتها من دونها في السلطة، وفي نفس الوقت هو السلطة في حدّ ذاتها التي تترجم في الكتابة، على شكل خطاب يفضِح كل المكبوتات، ليكون الخطاب عند **ميشال فوكو** : " شبكة معقدة من العلاقات التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطرة في الوقت نفسه. " [3] إلا أنالخطاب الذي نظّرَ **له ميشال فوكو** لم يمنعه من رسم خطاب يرتبط بالقيم أو بالإنسان كصانع له، بل بالإنسانية كشعور، لأن الإنسان أصبح يدل على شكل أكثر منه فحوى هذا الذي يُسميه بالخطاب الحقيقي وهو " الخطاب الذي يحظى من طرفنا بالاحترام والهيمنة، الخطاب الذي كان يتعين ّ الخضوع له لأنه هو السائد، هو الخطاب الصادر عمن له الحق في ذلك وحسب الطقوس المطلوبةإنه الخطاب الذي كان يطبّق العدالة على مستوى القول ويعطي لكل نصيبه، إنه الخطاب الذي يعلن - وهو يتنبأ بالمستقبل- لا عما سيقع فقط، بل يسهم في تحقيقه ويحمل معه مساهمة الناس ملتحما مع المصير (...) الخطاب الحقيقي بعد الآن لم يعد هو الخطاب القيم المرغوب فيه لأنه لم يعد هو الخطاب المرتبط بممارسة السلطة " [4] فهو إعلان صريح بأن الخطاب هو الأداة الشرعية للسلطة التي اتخذته للتعبير عن توجهاته وتقنع الآخر بهيمنتها ليصبح الخطاب " بمفهومه هذا أي بوصفه شكلا من أشكال الهيمنة موجها ضد كل أشكال الذاتية والإذعان، أو بوصفه عملا من أعمال المقاومة، تعارض كل ما يحطم الروابط والتجمعات، وكل ما يمنح شعبا ما

---

[1] ميشال فوكو، نظام الخطاب، ص ص 3-4.

[2] المرجع نفسه، ص5.

[3] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص89.

[4] ميشال فوكو، نظام الخطاب، ص7.

تفرده عن طريق ربط فرد من أفراده بهوية ووظيفة وشأن. " [1] وفي نهاية المطاف يكون الخطاب كما حلله **فوكو** ونظّر له في أعماله " تمظهر لغوي للعلاقات الخفية الشائعة للثقافة، ما تمنعه وما تحُيزه، وما تسعى من خلاله إلى تحقيق سطوتها على الأفراد والجماعات ضمن المحيط الاجتماعي والسلبي الذي تنتشر فيه. " [2]

وبذلك فإن الخطاب يرتبط بما بعد الحداثة ويسير في حركة موازية مع الدراسات الثقافية، وذلك أن كلاهما يقاوم السيطرة ويرفض كل أشكال السلطة والاستعمار بكل تمظهراته عندما يتجلىفي الخطاب ويتمّ التعبير عن هذا الأول وقد تمّ تقديم تعاريف ومفاهيم مختلقة للاستعمار فهو " غزو أراضي وممتلكات شعب آخر والسيطرة عليها. " [3] كعملية متكررة شهد عليها التاريخ الإنساني منذ قديم العصور وهذا المفهوم غير ثابت إذ " تمتلك مفردة الاستعمار تاريخية متحولة، فقد أصبحت ذات مدلول سياسي يشير إلى عملية ارتبطت بالتحرك الجيوسياسي لبعض القوى للسيطرة والهيمنة على مناطق آهلة، فالجغرافيا هنا مركزية في تملك هذه الكلمة لمفهومها، فالمكان هو الحيّز الذي تقع عليه السيطرة والتملّك والمصادرة، وهي هيمنة على المكان في المقام الأول وكل مافوق المكان، بما يحتويه من مصادر ووجود إنساني . " [4] ليصبح المكان أول دافع يجعل المستعمر يتجه ليقوم بفعل الاستعمار وهناك عناصر أخرى متمثلة في أن الإنسان الذي فوق هذا المكان ليس له القابلية ليمتلك نفسه ويحكمها ولا بدّ له من قوة أخرى تهيمن عليه هي قوة المركز.

وإن حدوث الاستعمار وتجسيده كفعل حاصل ومحاولة الدول تأكيد مشروعيتها وإقناع الواقعين تحت فعل الاستعمار بطبيعة هذا الحدث، إلا أنه يتنافى مع ما جافي الدين الحق حيث يقول جلّ وعلا ﴿ هُوَ الَّذِي أَنشَأَكُم مِّنَ الأَرْضِ واسْتَعْمَرَكُمْ فِيهَا ﴾ [5] فالاستعمار يدل من خلال الآية الكريمة على التعمير ثم تحقيق الاستثمار، وهذا لا يتناسب مع المعنى الحقيقي له، الذي يقابله مصطلح الاستدمار والتخريب، ليكون " احتلال مرضي على مستوى دولة بكاملها (...) والعلاقات بين الدول المستعمرة والأهالي هي علاقات يطبعها الشعور بالهذيان. " [6] فمهما حاولت الدول الاستعمارية على تقديم تبريرات لممارستها إلا أنها لن ترقى بها إلى مستوى الفعل الطبيعي ولن ينفي

---

[1] عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص (المفهوم- العلاقة- السلطة) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2008، ط1، ص ص 104-105.

[2] سعد البازعي، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2008م، ط1، ص261.

[3] آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ص18.

[4] رامي أبو شهاب، الرسيس والمخاتلة (خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر النظرية والتطبيق)، ص46.

[5] سورة هود: الآية [60-61].

[6] سارة ميلز،الخطاب، تر: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات جامعة منتوري، قسنطينة، دط، 2004م، ص 99.

عنه الهدف الأولي له ألا هو الاستغلال " وفي حالة الاستعمار الأوروبي إعادة بناء الاقتصاديات اللارأسمالية من أجل تقوية الرأسمالية الأوروبية. " [1] إنه استغلال واضح لكل الشعوب الضعيفة ونهوض وازدهار لأمم أخرى لا يزيدها هذا الاستنزاف إلا ضعفا وجهلا وانحطاطا ولقد " أكد ماركس أنه في ظل الرأسمالية يبدأ المال والسلع في الحلول محل العلاقات الإنسانية وتشيئهم وسلبهم من جوهر إنساني، ويدّعي سيزار أن الاستعمار بالمال لا يستغل الرعايا المستعمرين بل يسلبهم إنسانيتهم ويحولهم إلى أشياء بينما يحط من قدر المستعمِر ذاته. " [2] فالاستعمار ليس احتلال أرض فقط بل هو احتلال إنسان أيضا وتضييعه، ويظهر بذلك القائم بهذا الفعل وهو المستعمِر في وضع مزري وضعيف في الوقت الذي كان يحسب نفسه قويا.

وهذا الفعل قد تعرّضت له أجزاء كبيرة من العالم التي تلقت هجمات وحشية على مدى تاريخها البعيد، وتجسد هذه الوحشية لا يكون بالضرب والتنكيل والتعذيب الجسدي، بل له تمظهرات أخرى، فقد تكون وحشيتهم متجهة لذواتنا عند ما يريدون أن يجعلوا منا أجسادا حية لا تنتمي لأنفسنا ولا تنتمي إليهم، ضائعين بين ثقافة تربينا عليها وثقافة يفرضونها علينا، ويرفضون انتماءنا إليها ويسعون إلى محو أي عنصر قد يشكل هويتنا ويجعل منا ذوات حقيقيين لهم تاريخهم.

وانتهاء الاستعمار لا يعني انتهاء السيطرة بل إن الأمر يستمر ويتفاقم أيضا، حيث ظهرت لفظة أخرى بديلة عنه استمرت في ممارستها للاضطهاد والقتل ولكن بنوع آخر، وذلك " بدءً من ثمانينيات القرن التاسع عشر أصبحت الإمبريالية سياسية سائدة وأكثر عدوانية بشكل صريح بين الدول الأوروبية لأسباب اقتصادية وثقافية وسياسية متنوعة. " [3]

فالاستعمار والإمبريالية يمارسان القتل، ولكن لكل منهما طريقته الخاصة، فالاستعمار قد يقوم بإبادة جماعية لشعب، إلا أن الإمبرياليةتهدف إلى قتل الإنسان في كل يوم وفي كل دقيقة وهو يُدرك ذلك، وتدفعه إلى أن ينسلخ من مبادئه وهو على وعي بذلك لأنها تتغلغل متدفقة إلى داخله، إنها تجعله يشعر أنه ميت وهو يدرك أنه حي، ويربط إدوارد سعيد بين الامبريالية والسيطرة على الأرضوالجغرافيا ثم يتجاوز ذلك بقوله : " وبالضبط كما أنّ أيّا منا ليس خارج الجغرافيا لا ورائها فما من أحد منا في منأى تام عن الصراع حول الجغرافيا، والصراع

---

[1] آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ص34.

[2] المرجع نفسه، ص36.

[3] بيل أشكروفت، دراسات مابعد الكولونيالية (المفاهيم الرئيسية)، ص205.

معقد وشيق لأنه ليس صراعا حول العسكر والمدافع وحسب، بل هو أيضا صراع حول الأفكار والأشكال، والصور، والمتصورات. " [1]

كما يُفرق **إدوارد سعيد** بين الإمبريالية والاستعمار عندما يرى أن الإمبريالية تعني" الممارسة، والنظرية، ووجهات النظر التي يمتلكها مركز حواضري مسيطر يحكم بقعة من الأرض قصية، أما الاستعمار الذي هو دائما تقريبا من عقابيل الامبريالية، هو زرع مستوطنات في بقاع من الأرض قصية . " [2] وبذلك فإن الامبريالية تستمر رغم انتهاء الاستعمار، ذلك أنها تكون موجودة في الثقافة التي تركها المستعمِر وتحاول منع قيام أي ثقافة أخرى غيرها.

وبذلك يكون الاستعمار الذي شعر به الإنسان ّحر ّكه ليكتب عنه مثيراً كبيرا لتشكيل الخطاب،مؤكدا على مد ّ جسور التواصل والترابط بين الخطاب الذي بلوره **ميشال فوكو** بين الاستعمار الذي فرضه الأوروبي ليكو ّ نا معا خطابا استعماريا يعبر عن " مجموعة من الممارسات تشترك في تفسير علاقات الاستعمار فجوهر الخطاب الاستعماري هو افتراض مسبق بأن أجزاء ً من العالم الأوروبي تم ّ إنتاجها لصالح أوروبا خلال فترة الاستعمار. "[3]

ليكون الخطاب الاستعماري مجموعة من المؤلفات والأعمال التي تتحدث عن الهوية الثقافية وصراعاتها بتفرعاتها المختلفة منها ما يمس التاريخ، اللغة، المجتمع...، انطلاقا من صناعة تمثيلات مختلفة ترسم الآخر بالضرورة من خلال السرد هذا الذي يستدعي تحليلا و " ليست دراسات الخطاب الاستعماري في هذه الأيام مقصورة على تخطيط أعمال السلطة، بل لقد حاولت تحديد مواقع المعارضات و المقاومات والثورات (الناجحة وغير الناجحة) " [4] فدراسة الخطاب الاستعماري لا يعني تحويله إلى وثيقة سياسية والبحث فيها عن ممارسات السلطة وتخطيطاتها من وجهة نظره فحسب، بقدر ما يعني التوجه إليه لكشف الاستراتيجيات الملفقة التي حاول (الكاتب) إخفاءها ولم يفلح في ذلك، بسبب أن قارئه لا يقل وعيا منه و " مثلما يتقن العالم الأول خطاب التبرير، يتعين على العالم الثالث أن يعي آليات ترجمة هذا الخطاب وتفكيكه ونقضه . " [5] وبذلك فإن " الخطاب الاستعماري ليس مجرد مصطلح جديد وهمي للاستعمار إنه بالأحرى يدل على طريقة جديدة في التفكير تشترك فيها عمليات ثقافية

---

[1] إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص78.

[2] المرجع نفسه، ص80.

[3] سارة ميلز، الخطاب، ص85.

[4] آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ص62.

[5] بيل أشكروفت وآخرون، دراسات ما بعد الكولونيالية (المفاهيم الرئيسية)، ص14.

وفكرية أو سياسية معا في تشكيل وإدانة وتعرية الاستعمار. "[1] لذلك يستلزم وبشكل حتمي الاهتمام بالخطابات الاستعمارية وتحليلها لكشف ما تحتويه من تشويهات حول الآخرون،لذلك يُصبح الخطاب الاستعماري يعني عملا مشبّعا باستراتيجيات سياسية وعسكرية وفكرية وثقافية ركبها المستعمِر بطريقة معقدة حول الآخر كما يشير " إلى تحليل ما بلورته الثقافة الغربية في مختلف المجالات من نتاج يعبرّ عن استراتيجيات استعمارية إزاء مناطق العالم الواقعة خارج نطاق الغرب على أساس أن ذلك الإنتاج يشكل في مجمله خطابا متداخلا بالمعنى الذي استعمله فوكو لمصطلح الخطاب. " [2]

فهو منتج غربي في حين أن الذين يتجهون إلى دراسته وتحليله ينتمون بالضرورة إلى دول العالم الثالث حيث يستهدفون تلك الخطابات ويعملون على تعريتها وكشف بطانتها المعرفية والثقافية ذلك أن " من شأن الخطاب الاستعماري جعل المناطق المستعمَرة خلفية لمسرح تجري عليه أقطع أنواع الممارسات اللاأخلاقية من سلب وقتل واقتلاع ." [3] لذلك يستدعي هذا الخطاب البحث فيه من أجل تقويضه وتفكيكه وقديصل إلى حدّ إدانته ومقاومته من خلال إنتاج خطاب ثان هو بطبيعة الحال خطاب مضاد ردًا على ذلك الخطاب الاستعماري من حيث أنه " هو ذلك الخطاب الممارس لدور الإقصاء والتهميش لثقافات الأطراف مقابل ثقافة المركز ونعني بها مركزية الثقافة الأوروبية الأمريكية التي عملت على وضع ثقافتها ولغتها في الصدارة ضمن إستراتيجية الهيمنة وإقصاء الآخر. " [4] ويتخلل التمثيل كل الخطابات الاستعمارية دون استثناء ولا يغيب عن أي خطاب، إنه طريقة خاصة يتخذها الكاتب الكولونيالي أثناء صياغته للآخر، وهي بمثابة أداة أساسية تفيد في تقديم معطيات معرفية وعلمية، -والأبعد من ذلك استخباراتية- تخدم خطط الدول الاستعمارية، مما يسهل بطبيعة الحال معرفة الآخر وصياغته بطريقة تحزّ ثقته، وتغرس في داخله قناعات بأنه حقل قابل للاستعمار ولا يستطيع أن يعيش دون سيطرة مفروضة عليه، لأنه ليس بإمكانه توجيه ذاته، وكأنه إنسان ميّت في مكان بنبض بالحياة ، ليكون " التمثيل " نظرية أدبية في ظاهرها و إستراتيجية سياسية في مضمرها فطالما اعتبرت الكتابة أخطر وسيلة على الإطلاق فلها القدرة على الرقي به وتدميره في نفس الوقت فهي " عمل تحريضي يحرض الذات ضد الآخر، وهي في الوقت ذاته تحريض للآخر ضد الذات إنها الكتابة الهدف والمنطلق منها وإليها، وليست الذات والآخر إلا

---

[1] آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ص64.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص158.

[3] رزان محمود إبراهيم، المؤثر الاستعماري في الكتابة الأدبية إيقاعات متعاكسة تفكيكية، ص1.

[4] رامي أبو شهاب،الرسيس والمخاتلة (خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر النظرية والتطبيق)، ص8.

نصالا تتكسر على نصال، والمنتصر الوحيد هنا هي الكتابة، فهي الباقي بعد أن يفنى الكاتب الفاعل ويتغير القارئ والمنفعل. " [1]

فالكتابة هي التي تحرّ ظالذات ضد الآخر عندما تُكوّ ن فيه إحساسات ودوافع حتى تكتب عن اختلافها عنه،وفي نفس الوقت تميّزها وتفوقها أيضا، فتنسب صفات للآخر من صنعها وتصورات ذهنية من نسجها وأشكال تخيلية من رسمها، حتى لو كانت لا تتطابق مع واقع الآخر الحقيقي وتختلف عنه تمام الاختلاف، فالكتابة إذن" تتضاد مع الذات من خلال كونها عملا انتقائيا يصطفي من الفعل ومن الذاكرة، أي من الذات أجمل ما فيها أو أقبح ما فيها، المهم أنه ينتقي منها أشياء، وهو انتقاء يتم بإلغاء أشياء أخرى، وربما تكون الملغاة أهم من المصطفى وأدل منه على الذات ." [2]

وكأنّ بالذات إذن عندما تكتب تبحث عن الحلقة الضائعة والمفقودة عنها، تبحث عن جزء يختلف عنها،وهو لا يكون في ذاتها حتما، إنما تجده في غيرها، ليتجسد لنا بذلك صورة الاستعمار في خطابات منتمية إلى جغرافيته، ولكن آلياته تختلف ،حيث أن " أغلب الثقافات تسعى إلى الهيمنة على الآخر إما باللجوء إلى ممارسة العنف المادي باستخدام قوة اليد والسلاح أو إلى ممارسة عنف رمزي ملطفا إيديولوجيا." [3] والتلطيف هنا لا يعني إقامة علاقة تتسم بالمودة، بقدر ما يعني أن هذا الاستعمار يستعمل أقنعة كي لا يظهر وجهه الحقيقي وعدوانيته.

والتمثيل يظهر على مستويات مختلفة قد يكون " تمثيل الشيء على هيئة أو شكل ما أو ظاهرة من خلال تجسيد يعبر عنها أو تمثيل معادلة رياضية في قانون يرمز إليها. " [4] كما قام الباحث **هوبز** بتحليل فكرة " التمثيل" و " ينطلق من تصور " الشخص"، فبعد أن ينشئ تمييزا بين الشخص الطبيعي والشخص الاصطناعي يقرر أن الممثل هو من الطراز الثاني، أي هو شخص اصطناعي. " [5] فهنا إقرار أن **"الآخرين"** لا يمثلون سوى أدوار في مسرحية أو عرض تلفزيوني أو ما شابه ذلك حتى تكتمل الصورة، فهناك صورة جميلة دقيقة وأخرى

---

[1] عبد الله محمد الغذامي،الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، 1991م، ط1، ص7.

[2] المرجع نفسه، ص ص 7-8.

[3] إدريس الخضراوي، الأدب موضوعا للدراسات الثقافية، جذور للنشر، الرباط، 2007م، ط1، ص101.

[4] إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص53.

[5] ليندا هتشون، سياسة ما بعد الحداثة، تر: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009م، ط1، ص42.

مشوهة تؤكد على أن الصورة الأولى يقينية بمقارنة الحالتين، فهم بذلك أشبه بعرائس الكراكوز في أيدي صانعيها يحركونهم كما يشتهون حتى تكتمل اللعبة.

ليصبح التمثيل إذن " مثل كل كلمة عظيمة، هو خليط هو قائمة طعام خليطة، فهو يخدم معاني عدة حالا، ذلك لأن التمثيل قد يكون صورة مرئية أو لفظية، أو سمعية... وأيضا، قد يكون التمثيل سردا قصصيا، سلسلة من الصور والأفكار...أما قد يكون التمثيل منتوجا إيديولوجيا، أي ذلك المخطط الواسع، المستهدف إظهار العالم وتسويغ أحداثه. " [1]

ليتسع التمثيل ويشمل كل الحياة وكل إدراكنا بعناصرها، إن التمثيل هو ذلك التصور الجاهز و النمطي الذي صاغه الآخر عنا؛ يشمل طريقة لباسنا وأكلنا وضحكا وتفكيرنا، إذ كانوا يعتبرون أن لنا عقلا نفكر به وهذا لا يحدث إلا نادرا، فالغرب يدفعوننا لرؤية ذواتنا كما رسمها لنا ولمعرفة ذلك فما علينا إلا أن نتجه لخطاباتهم " فما من وثيقة ثقافية ليست في الوقت نفسه سجلا للهمجية . " [2]

و التمثيل يخص جميع نواحي الحياة فهناك التمثيل السياسي الذي يعني " أن تنوب عن شخص ما وتتحدث باسمه وتتصرف نيابة عنه، كما هو الحال في المجالس التشريعية، حيث ينتخب المواطن من ينوب عنه ويمثله ويحمل صوته إلى المسؤولين في الدولة." [3] ولا يختلف التمثيل السردي أو الثقافي عن التمثيل السياسي، ذلك أنهم كلهم يبرزون صوتا واحدا يعبر عن الآخرين وينوب عنهم، إلا أن التمثيل السياسي ولكي يضفي على ممارسته نوعا من الشرعية والمصداقية يستند على مبدأ الانتخاب في حين ألتمثيل السردي والثقافي يعطي الحق للمركز أن يصوّر الآخر رغما عنه حتى ولو كان غير مهيأ لالتقاط الصورة، ثم يكّفها حسب مزاجه وحسب التصورات الجاهزة التي صاغها مسبقا عنه.

فالتمثيل الثقافي يتحقق عندما " تلجأ ثقافة إلى تمثيل الأخرى وتحملها أوصافا قد لا تصدق عليها، فإنها تتصرف نيابة عنها وتحل محلها وتضع لها صورة تتحدد أبعادها من منظور الثقافة القوية. " [4] لهذا سيتوجب عدم التفريق بصورة تامة بين التمثيل الثقافي والتمثيل السردي ذلك أن " أشكال التمثيل الثقافي هي الأخرى

---

[1] ليندا هتشون، سياسة ما بعد الحداثة، ص111، نقلا عن ¨ Nancy Reagan Wears a Hat Feminism and its Cultural Catherin R . Stimpson،consensus¨ Criticacal Inquiry vol 14,no2 ,(1988),p.223.

[2] تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1991م، (د.ط)، ص246.

[3] إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص53.

[4] المرجع نفسه، (ص.ن).

تتظاهر بموضوعيتها فيما يتعلق بالصور التي تقدمها عن الآخر وتحاول أن توهم بالحقيقة وتقنع بمصداقيتها، فإن التمثيل الثقافي التخييلي السردي والشعري ينطوي على خطورة أكثر منها بكثير، ذلك أنه يتظاهر بالكذب ويمعن في الاحتماء بالتخييل في تصوير الحق بصورة الباطل والباطل بصورة الحق. " [1] ليندرج بذلك التمثيل السردي تحت مظلة التمثيل الثقافي التخييلي ذلك أن " التمثيليعدّ من المفاصل الأساسية التي يقوم عليها بناء الحبكات في السرد الروائي، ذلك أن كل تمثيل سردي لا بد أن يستند إلى ثلاثة ركائز ودعامات أساسية: أولا: الأحداث التي تنتجها الشخصيات وانطلاقا من الوظائف والأدوار المسنودة لها.

ثانيا: الأزمنة المتعلقة بالقضية المروية.

ثالثا: الفضاء الذي تتحرك فيه المحافل السردية وتتبادل الأدوار. " [2]

فالكلمات إذن تتحد فيما بينها وتتحول إلى خطابات كونها تشكل مركزا حول الهامش وهذه الخطابات " لا تستطيع أن توفي الموضوع الممثل كل عناصره ومقوماته فحتى عندما نقول بأنها تحل محل الواقع، فهي لا يمكن أن تقول هذا الواقع إلى الحد الذي يغدو فيه التمثيل مشابها أو مماثلا له، فالكاتب عندما يقوم بتمثيل موضوعه، فهو يحتمي أيضا بالمخيلة من أجل إعطاء موضوعه الكثافة الدلالية والرمزية التي يتخيلها. " [3]

وبذلك فإن السرد يشكل عنصرا مهما وقاعدة لا يمكن الاستغناء عنها حتى يتحقق التمثيل بتصوراته المشكلة حول الآخر وذلك بوصفه " موضوعا (ذريعة) لتحقيق معرفة أوسع تلامس علاقته بالثقافة والهيمنة ويتجلى هذا من خلال الأعمال التي تدخل في إطار دراسات ما بعد الكولونيالية والنقد الثقافي." [4] ذلك أن النظرة التقليدية للسرد على أنه تعبير على الحياة بكل جزئياتها فحسب انمحت وحلت محلها نظرة أخرى تعزو إلى أن " السرد في وظيفته التمثيلية يركب ويعيد تركيب ويخلق ويعيد تخليق سلسلة متداخلة من عناصر البناء الفني، ليجعل منها المادة الحكائية التي تتجلى في تضاعيف السرد. " [5] هذا الأخير الذي أصبح أهلا للتركيب والإعادة والخلق ويتسع ليشمل الوجود بما فيها من " الأنا" و " الآخر" ، إنه صناعة أدبية يتجسد في كل الأنواع السردية هذا الذي يؤكد

---

[1] إدريس الخضراوي، الأدب موضوعا للدراسات الثقافية، ص101.

[2] إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص63.

[3] المرجع نفسه، ص56.

[4] إدريس الخضراوي، السرد موضوعا للدراسات الثقافية، مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية،المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، المجلد الثاني ص107.

[5] الرواية العربية"ممكنات السرد" أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر11-13ديسمبر2004،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،العدد359،2009م،ج2،ص11.

" أن التمثيل السردي يكتسي لأهمية كبيرة في التعرف إلى أشكال الصور التي تحملها النصوص الروائية، خاصة أنها تنهض بتأدية دور توسطي يتمثل في إنتاج الدلالات والرموز حول العالم وما فيه من أشياء وكائنات. " [1] فهو حركة حاضرة في كل تمفصلات الخطاب الاستعماري، إلا أنه لا يعني بالضرورة تمثيل الواقع كما هو، ورواية **اللاأخلاقي لأندريه جيد***، نلمس فيها تمثيلا سرديا حول بعض الدول الواقعة داخل حيز العالم الثالث ما يؤكد أنها خطاب استعماري بلا منازع يتطلب نوعا من التفكيك والتقويض.

تصنف **اللاأخلاقي** ضمن نصوص الأدب العالمي ويرتب مؤلفها في سلم الأدباء الذين تحصلوا على جوائز نوبل للآداب وكان ذلك سنة 1997، وتدور أحداث الرواية في إفريقيا ما أهلها لتكون مادة ثرية للدراسات ما بعد الكولونيالية لتشكل خطابا استعماريا.

وقد أورد **إدوارد سعيد** في كتابه " الثقافة والامبريالية" دراسة موجزة لهذه الرواية، وربطها بالمد الاستعماري والصراع الحاصل بين العالم والثقافات فهو لا ينكر إعجابه بالكتابة الإبداعية البارزة عند **أندريه جيد**، وفنه المتميز إلا أنه يربطها بالهيمنة الثقافية والسياسية حيث يقول: " إن جيد حالة خاصة فهو يعالج في أعماله الشمالأفريقية مادة محدودة نسبيا: إسلامية، عربية، مثاجنسية، لكن علاقة جيد بإفريقيا، رغم أنها تمثل فنان فردي إلى درجة عالية تنتمي إلى شكل أوسع من الممارسات ووجهات نظر بإزاء تلك القارة، وانبثق منها ما أسماه نقاد أواخر القرن العشرين بالإفريقانية، أو الإنشاء الأفريقوي وهو لغة مطردة، منتظمة للتعامل مع إفريقيا ودراستها من أجل الغرب. " [2]

لتصبح الرواية بذلك وكأنها مقارنة معقودة بين الجغرافيات والأزمنة والشخصيات، وهذه العناصر الثلاث نجدها عند المركز والهامش على السواء، إلا أن الطريقة في التعبير تختلف فـ " رواية جيد اللاأخلاقي [التي صدرت سنة 1901] تقرأ بوصفها قصة رجل يبلغ نقطة يتقبل معها ميوله الجنسية الشذاذة بالسماح لها بأن تتفرغ منه لا

---

[1] إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص252.

*أندريه جيد: كاتب فرنسي من مواليد 1893، من أب بروتستاني وأم كاثوليكية، تميزت سنواته الأولى بنشاطات واهتمامات متنوعة بفضل رعاية والده، حيث مكنه من الاطلاع على كتب هامة، كالأوديسة والسندباد البحري وموليير...كان يحب الترحال، فزار العديد من الدول وأحب الشرق وعشقه وكتب عنه، نشر خلال أكثر من نصف قرن مجموعة هائلة من الكتب والأعمال، وتحدث فيها بصفة المطلع المتمكن في مجالات عديدة كالفلسفة والدين والحضارة والأدب من خلال المسرح والرواية والنقد والأسطورة، من أهم أعماله: كراسات أندريه والتر، الأغدية الأرضية، الباب الضيق، مزيفو العملية، ينظر: عمار رجال: صورة الجزائر في أدب أندريه جيد، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، مارس 2013م، عدد 33، ص 43.

[2] إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص252.

زوجته مارسلين ووظيفته فحسب، بل كذلك وبمفارقة ضدية إرادتة أيضا." [1] ويظهر فيها **ميشيل** على أنه بطل يقوم بمهمة حضارية وكل الآخرين منبهرين به ويحاولون بقدر المستطاع إرضاءه وهو مختلف إلى درجة أنهم يهربون منه أحيانا. إنها نزعة السيادة والرغبة في التفوق والتميز عند الأوروبي الذي يطغى عليه حس الامتلاك والسيطرة منها للاستحواذ على الطبيعة والتوحد معها وما يؤكد ذلك قول **ميشيل** في الرواية: " إنه مكان ضليل مليء بالضوء والهدوء، يبدو لي كمأوى يهرب إليه من الزمن، مليء بالصمت والأنين. " [2] ويضيف " بعد عودتنا إلى " كرمة نصيف" بدت جذوع الأشجار ثقيلة ومنداة وغارقة في المياه هذه الأرض الإفريقية التي لم أعرفها قط،تغطس لأيام طويلة، وهاهي الأخرى تهب من الشتاء ثملة من الماء، وتنفجر من بين العصارات الجديدة، وتضحك لقدوم ربيع قوي أحسست بعطره وكأنه يتعاظم في داخلي. " [3]

ويمثل الآخر في السرد تمثيلا هامشيا في الوقت الذي يظهر فيه حضور المركز على أنه مالك عندما يدعي امتلاك الأرض وهي في حقيقة أمرها ليست لهويصل الحدّ عند ميشيل إلى درجة إقصاء الآخر ذلك " أن أهل إفريقيا،و خاصة أن أولئك العرب، الموجودون ثمة وحسب، ليس لهم فن أو تاريخ تراكم (عبر الزمن) وترسب في أعمال . وهو ما كان سيكون بذي بال لولا الملاحظ الأوروبي الذي يشهد على وجوده إنه لممتع أن يوجد المرء بين هؤلاء البشر غير أن عليه أن يتقبل أخطار ذلك الوجود (الحشرات الهوام مثلا). " [4]

وعندما يحين دور الآخر لكي يؤدي دوره التمثيلي في الرواية ، فإن الكاتب سيوصفه بسمات سلبية فيلحقها به ولوعنوة كالبؤس والكسل والشفقة،كما يثير الاستياء بل يصل به الحد إلى وصفه بالحيوان حيث يتحدث **أندريه جيد** بلسان بطله **ميشيل** عن شخصية **بشير** بهذا القول : " استدار نحو مارسلين وبحركة حيوانية لطيفة وممازحة تكور أمامها. " [5]

ويصل به الحد إلى إسكات صوت التابع تماما وإخراسه عند ما ينوب عنه **ميشيل** في الكلام" فاللاأخلاقي بعد إشكالي إضافي يتمثل في أن سردها بضمير المفرد المتكلم فميشيل يروي قصته بنفسه- يعتمد اعتمادا كبيرا على

---

[1] إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص251.

[2] أندريه جيد،اللاأخلاقي، تر: محمود قاسم، العربية للطباعة والنشر، القاهرة 1994م،ط1، ص39.

[3] المرجع نفسه، ص44.

[4] إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، ص252.

[5] اللاأخلاقي، ص24.

عدد من الاشتمالات التي يقوم بها. " [1] وبذلك فإن المتكلم في الرواية هو المهيمن وهو **ميشيل** وله الحق في دفع الآخر من أجل تأدية الفعل الفيزيولوجي المتمثل في الكلام لا التعبير؛ حيث أن هذا الأخير فيه نوع من الحرية، في حين أن الأول يدخل فيه مزاج الروائي وإرادته، عندما يخرس الآخر ويتكلم عنه لتكون بذلك " السردية تملك بنية من وجهات النظر والإحالات تمنح الذات المؤلفة الأوروبية حق أنها تتمسك بإقليم واقع وراء البحار وتمتاح منه الفائدة، وتعتمد عليه ثم ترفض في نهاية المطاف أن تعترف بحقه في الاستقلال أو الوجود المنفصل. " [2] وبذلك فإن اللاوعي يتدخل بدرجة كبيرة عندما يكتب عنا الأبيض الغربي، فلا شعوريا يجد نفسه يتهكم بنا ولا يترك صفة دنيئة إلا وألحقها بنا،إنه اللاوعي الكولونيالي الذي يجعله يكتب بهذه الطريقة،ويجعلنا نتلقى سروده بالطريقةنفسها.[3]

2- الرواية وجدلية السيطرة والمقاومة الثقافية:

يتمظهر مصطلح " الخطاب" في شكلين مختلفين، حيث أن الخطاب مسبوق باللازمة " تحليل" يحيل بطريقة مباشرة إلى فرع في الدراسات اللسانية (تحليل الخطاب)، أما مصطلح " الخطاب" بدونها فهو أشد التصاقا بما بعد الحداثة وتحديدا في الدراسات الثقافية فالخطاب في الدراسات السردية " هو نص الرواية، وهو يتحدد بمادته (كلام أو كتابة) وشكله جمل متلاحقة ذات ترتيب مقصود تعرض حالات ومواقف وأحداثا، وهذا العرض محكوم بوجهة نظر الراوي وبسرعة السرد وبتعليقات المؤلّف. " [4] ليكون من الصعب التفريق بين الخطاب والرواية، فهناك تداخل كبير بينهما فكلاهما يحمل في طياته قضية مهمة.

وإن الرواية منذ بداياتها إلى اليوم تختلف من فترة إلى أخرى سواء بالشكل الذي تظهر فيه، أو بتباين المضامين التي تتطرق إليها، ذلك أن الرواية لا تتوقف على نمط واحد. كما حظيت الرواية الجديدة بمكانة هامة و " لا ينازع أحد أن ميلاد الرواية الجديدة كان بفرنسا وكما كان الأدب المقارن ولد في فرنسا، فإن الرواية الجديدة مثلها مثله على حد سواء. " [5] ذلك أن معظم المذاهب الأدبية قد انطلقت من فرنسا فهي أرض المذاهب والتيارات الفكرية، ولا غريب أن تحمل هذه الأرض مشعلا للرواية الجديدة وترتبط بها، والإقرار بهذا لا يلغي

---

[1] إدوارد سعيد ، الثقافة والامبريالية، ص252.

[2] المرجع نفسه، ص252.

[3] ينظر: لمياء عيشونة، السرد والسرد المضاد في سياق ما بعد الكولونيالية،ص92.

[4] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دراسات النهار للنشر، بيروت، 2002م، ط1، ص819.

[5] عبد المالك مرتاض،نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – عالم المعرفة، الكويت، 1998م، ص53.

اقتران " ميلاد الرواية الجديدة بحرب التحرير الجزائرية باعتراف من بعض الكتاب الفرنسيين أنفسهم . " [1] حيث أن الصراعات والحروب التي شهدها العالم والتي عانت الجزائر قسطا كبيرا منها، قد زعزعت كيان الشعب الفرنسي والعالم بأسره.

كما ساهم **أندريه جيد** في ظهور الرواية الجديدة ودفع عجلتها وأحدث نقلة نوعية حيث " حاول أن يعطي للرواية دفعا جديدا، وذلك تحت تأثير روائع دوستوفسكي، ولكنه هو أيضا لم يستطع أن يمرق للرواية عن إطارها الإنساني التقليدي العام، ومما حاول جيد أن يأتي به من جديد في كتاباته الروائية أنه رفض أن يكون للشخصية حالة مدنية. " [2] وبهذا فإن **أندريه جيد** قد عمل إلى جانب معاصريه على بلورة رواية جديدة تختلف عن الرواية التقليدية ذلك أن هذه الأخيرة صار " يحددها من ناحية مفهوم جيد عن الرواية " الصرفة" التي صار فيها الدافع والاحتمال (شبه الواقعية موضوعا للتساؤل). " [3] فالاستفهامات التي أثارت **جيد** وجعلته يبحث لإيجاد أجوبة عنها في كتاباته جعلتنا ننظر إليه على أنه كان " يفكر بلغة الرواية " الصرفة". " [4] ليكون اتجاه **جيد** وغيره تأكيد على أن الرواية الجديدة قد نشأت " تعبيرا عن هذا التعقيد المعقد من مركبات العصر: فهي مرآة، في رأينا للفكر الإنساني المعاصر في قلقه وتمزقه وشكه وعبثه وشقائه. " [5] نتيجة لما يعيشه الإنسان من تمزق وحروب وتدمير وظلم ، حيث يستفز المبدع ويدفعه ليعبر عنه بطريقة مختلفة جسدت ما يسمى بالرواية الجديدة ويتجه أثناء كتاباته الإبداعية إلى بؤرة أشد ما تثيره هو التعقيد والتوتر.

ما جعل الرواية الغربية في القرنين والتاسع عشر والعشرين ترتبط ارتباطا شديدا بالاستعمار، وصاحب هذا ظهور – ما يمكن أن نطلق عليه الرواية الاستعمارية-معنشأة الاستعمار ذاته، ذلك أن الرواية وعلى الرغم من كونها شكل أدبي يمتزج فيه قدر من الجمالية إلا أنها في الوقت ذاته تتخذ من الواقع مادة لها ولا تجسده كما هو بل تطبعه بنوع من التمازج بين التخييلي والوحشية والعنف الذي أبداه المستعمر و عبرت عنه الرواية فهي قد " نمت وعانقت أشكالا جمالية مختلفة في إطار من التفاعل مع النزعة الإمبريالية التي كانت سائدة آنذاك،إذ قدمت صورة لعالم مركزه الغرب المميز اجتماعيا وسياسيا وثقافيا وعلى الأطراف منه سلسلة من الأراضي ما وراء البحار، ولقد

---

[1] عبد المالك مرتاض،نظرية الرواية، ص53.

[2] المرجع نفسه ،ص 59.

[3] جماعة من الباحثين، تاريخ الأدب الغربي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق (د.ط)، (د.ت)، ج2، ص308.

[4] عبد المالك مرتاض،في نظرية الرواية، ص51.

[5] المرجع نفسه، (ص.ن).

واكبت الرواية هذا المد الإمبريالي وشخصت ملامحه المختلفة دون أن تجرأ على طرح الأسئلة المتعلقة بصدده (...) وإنما كانت تتبنى وجهة النظر الاستعمارية التي تحفز على استدامة السيطرة وعدم التفريط " [1]

لتكون الرواية أكثر الأجناس الأدبية تجسيدا للرواية الاستعمارية، إضافة إلى تأكيدها للهيمنة والنزعة الامبريالية وعملت على نشر هذه الأفكار وحاولت إقناع الآخرين بذلك، واتخذت فيما بعد وسيلة للرد والمقاومة لتمارس بذلك نوعا من السيطرة الخاص بها والرد لاحقا، هذا الذي دفع **إدوارد سعيد** في كتابه الثقافة والإمبريالية لدراسة مجموعة من الروايات ذات المحمولات الاستعمارية من خلال وقوفه مليا عند **ألبير كامو** وتجربته الاستعمارية والفرنسية الماثلة في رواية **الغريب** بالإضافة إلى رواية **اللاأخلاقي لأندريه جيد** التي نالت نصيبا أيضا حين يقول " لقد تناولت بشكل خاص أشكالا ثقافية كالرواية، أعتقد أنها كانت عظيمة الأهمية في صياغة وجهات النظر والإشارات والتجارب الإمبريالية، وأنا لا أعني أن الرواية وحدها كانت هامة، بل إنني أعتبرها المشروع الجماعي التي لا تمثل علاقته بالمجتمعات الموسعة في بريطانيا وفرنسا ظاهرة شيقة بالضرورة خاصة للدراسة. " [2]

فوقوع اختيار **إدوارد سعيد** على الرواية من بين الأجناس الأدبية الأخرى لم يكن بمحض الصدفة وبطريقة اعتباطية إنما لها ما يبررها ، ذلك أن الرواية كانت حاضنة لكل التفاصيل الخاصة بالتجربة الاستعمارية، فنقلت معاناة الشعوب عندما تخص نفسها بالكتابة من جهة وعندما ينجح الكاتب المستعمِر وحضارته الظالمة ويتلذذ بتعذيب الآخر ويصوغ ذلك أثناء كتابته من جهه أخرى، فهناك إذن حضور تمثيلي كبير في الرواية، ذلك أن الروائي عندما اتجه لتمثيل الآخروتحدث عنه وقدم حوله صورا وحركه كما يشاءوقع في فخٍ شائك حيث أنه مثّل ذاته أيضا على أنه المسيطر في الواقع والحكي أيضا.

وبذلك أصبح الاتجاه إلى دراسة الرواية لا يتوقف عند حدود البنية السردية السطحية من خلال دراسة الزمان والمكان والشخصيات، إنما تعتبر عناصر لا بد من إتباعها بدراسة عناصر أخرى ذلك أن المشتغلين على الرواية أصبحوا يهتمون بـ" قضايا العولمة والمضطهدين، والتابعين، والعرق، والهوية، والمكان، والتمثيل، واللغة والمركزية، والزنجية، والتبعية الاقتصادية، والمقاومة، والنوع وتشكل الإمبراطوريات والمرويات الكبرى،والإمبر يالية ."[3] وبذلك لا بد من خرق تلك العباءة الجمالية والفنية التي تتقمّصها الروايات و تتلفح بها لتمرير خطاباتها الامبريالية والسلطوية.

---

[1] إدريس الجضراوي،الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص ص 86-87.

[2] إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص5.

[3] رامي أبو شهاب، الرسيس والمخاتلة، (خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر، النظرية والتطبيق)، ص58.

وبذلك فإن ازدهار الرواية الغربية يقترن بظهور الامبريالية، وانتشار الأولى مقترن بتغلغل الثانية في الدول المستعمَرة وبسط نفوذها هناك، وهو ما جعل **إدوارد سعيد** يذهب إلى القول بأن " الرواية الأوروبية كما نعرفها اليوم ما كانت ستوجد في غياب الإمبراطورية وبالفعل فإننا إذا درسنا البواعث التي سببت نشوءها، فسنرى الالتقاء البعيد تماما عن أن يكون عرضيا بين انساق السلطة السردية المشكلة للرواية من جهة و (بين) تشخص عقائدي معقد يتبطن النزوع نحو الامبريالية من جهة أخرى. "[1] وهو ما يمنع إقامة أي فصل بين الرواية والامبريالية وذلك أن في الرواية جزء من الامبريالية فهي لسان الحال المعبر المؤيد لها فيالوقت الذي كانت لا بدّ أن تكون فيه من أشد المعارضين لها.

وبذلك فقد " حصنت الرواية والامبريالية إحداهما الأخرى إلى درجة عالية يستحيل معها (...) إحداهما دون التعامل بطريقة ما مع الأخرى. " [2] فالاستعمار والامبريالية ممارستان قد تم حصولهما ولا يزال حتى الآن بطريقة أو بأخرى، وما الرواية الغربية إلا تأكيد وتأييد لهما من قبل وتواصل ذلك بما أن " الروايات هي صور للواقع في أبكر المراحل أو آخر المراحل من تجربة القارئ لها، بل الحق أنها تصوغ بإحكام وتصون واقعا ترثه من روايات أخرى، فتقوم بالإفصاح عنه من جديد بسكناه من جديد تبعا لوضع خالقها ومواهبه وميوله وأفضالياته فيؤكد (بلات) بحق على الصياغة وهي مسألة هامة بالنسبة للروائي أيضا؛ فالروايات الانجليزية في القرن التاسع عشر تؤكد على الوجود المستمر لانجلترا ولا تدعو أبدا إلى التخلي عن المستعمرات، بل تتبنى وجهة النظر البعيدة المدى القائلة بأنها ما دامت تقع ضمن مدار السيطرة البريطانية، فإن السيطرة هي نوع من المعيار وهكذا فهي تحفظ وتصان جنبا إلى جنب مع المستعمرات." [3] والحديث عن الرواية الإنجليزية لا يجعلنا نستثني الرواية الفرنسية ولا العكس، إنما تدفعنا إلى القول بأن الرواية الاستعمارية هي رواية من اختراع الغربي، فكل واحدة تقيس بها الثانية ذلك أن الكتاب الاستعماريين يشتركون في هذا النوع من الكتابة عندما يهدفون إلى تهميش الآخر ومسخه بطريقة مختلفة أكثر فتكا وذلك عبر " سلسلة من الأنساق (دينية، واجتماعية، وأدبية) وهي زاد ضروري يملي المسار المتبع وتقوم باختيار الضروري عن طريق تقنية كل من العيان وما يمكن تسميته اللاعيان، أي كل ما يخطر نظام الفكر المهيمن إدراكه، وبالتالي تسجيله. " [4]

---

[1] إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص ص 137-138.

[2] المرجع نفسه ، ص139.

[3] المرجع نفسه، ص192.

[4] عبد الفتاح كيليطو، المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001م، ط2، ص15.

فالهيمنة إذن حاضرة سواء تعلّقت بحضور ظاهر ي كالاستعمار المادي أو بحضور ميثافيزيقي لا يمكن للعين مشاهدته بيسر، إنما يتطلب عيونا تمتلك رؤية كاشفة وهذه الأخيرة ملكة تمُيز القليلين، فشتان بين النظرة والرؤية، وهو ما يؤكد أن الرواية تطرح كيفية ظهور الاستعمار وصيرورة تطوره التاريخي ثم بيان آثاره على الأرضالمستعمَ رة وكأن الروائي يُؤرّخ لحادثة دولة لأرطيست أرضه ويُبين الكيفية الغير عادلة التي اتخّذتها للقيام بفعلتها ذلك أنه " مع ازدياد الوعي بالحاضر، يزداد الاهتمام بالتاريخ، بوصفه خلفية الحاضر أو " تاريخ الحاضر" وتسهم الرواية بوصفها إحدى أدوات تصوير التاريخ الأكثر تفصيلا وصدقا في استجلاء ما حدث في التاريخ. " [1] ليصبح التاريخ بمثابة العصا التي يتكأ عليها الروائي لتوثق الممارسة الاستعمارية بطريقة سحرية عندما يُضفي عليه مسحة فنية وجمالية وهو أشبه ما يكون بعصا الساحر.

إن ارتباط الرواية الغربية بالاستعمار المفروض على الدولة المستعمَ رة جعلها تعبر عن السلطة التعسفية وتبني موقفه معها، لا ضدها عندما تصبح وسيلة للسيطرة على حد تعبير **هيجل** عبارة عن " ملحمة برجوازية. " [2] والملحمة تعني الصراع والبرجوازية تعني الطبقية فالرواية بذلك تعني وجود صراع بين طبقتين؛ الطبقة الأولى قد تكون الأقوى (المركز) والثانية هي الأضعف منها (الهامش) ويضيف **جورج لوكاتش** في كتابه " نظرية الرواية وتطورها" أن مقولة **هيجل** السابقة تعني أن : " الرواية لم تعد شكلا فنيا شعبيا- وهذا ما تحاول النظرية أن تتفاداه بل إنها على عكس ذلك، فقد تميزت تماما بطابع الخصوصية التي تكتسبه في إطار التطور الحديث . " [3]

فالرواية لم تصبح ذلك الفن الذي يستطيع أي مبدع أن يتفنن فيه، بل أصبحت من نصيب النخبة ومن نصيب طبقة واحدة هذا الذي دفع **الغذامي** للتساؤل : " هل الرواية رجل أبيض...؟! لقد أفلح الرجل الأبيض بأن يستثمر المعطى الحضاري الإنساني ويستجمعه تحت إرادته عبر جهود جبارة امتدت مدى التاريخ كله ليصل مجهود الرجال ويثمر عن ترتيب البيت الإنساني ترتيبا هرميا يقف على قمته رجل أبيض فصارت الحضارة ذاتها رجلا أبيضا واتسمت بهذه السمات وهذا أمرا تمّ إلا بواسطة عملية تهميش متواصلة أدّت إلى إفراز الأدوار وتمييز الأجناس والأعراق وانتهت إلى نشوء مركزية حضارية ذكورية أولا، ثم بيضاء بعد ذلك. " [4]

---

[1] جوج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م،ط2، ص7.

[2] جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، تر: نزيه الشوفي، دمشق1987م،،(د.ط)، ص19.

[3] المرجع نفسه، (ص.ن).

[4] عبد الله الغذامي،خصوصية الرواية الغربية (النص الأزرق، هل الرواية رجل أبيض) مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 16 العدد 4،1998م، ج2 ،ص24.

فالرجل الغربي الذي سيطر على الأرض ثم على العالم قد سيطر لاحقا على الرواية لأنه ذكر والذكر يجلس دائما في المركز، محاطا بالهيبة وخضوع الآخر له بالإضافة إلى أنه أبيض، وهذا ما يؤكد أن علاقة الغرب بالرواية علاقة وثيقة لا يشوبها شائب، و من هنا " صارت الرواية رجلا أبيضا، وهي في الأصل حكم منتم للكائنالفطري كائن جماعي إنساني. " [1]

فهذا الجنس الأدبي كان من المفروض أن يكون لكل الشعوب الحق في تبنّيه واتخاذه وسيلة للتعبير عما يختلج النفس، إلا أنه بقي حبيس الدائرة الحضارية نفسها لمدة طويلة واحتكره إنسان واحد ومنع أي آخر الخوض فيه ،لأنه يرتبط بحضارته وإذ تبنته أخرى واقتسمته معه فقد فقدت هذه الحضارة قيمتها لـ " نقر بأن الخطاب العالمي المعاصر ليس سوى قمةهرمية ذكورية و هي رجل أبيض. " [2] فهذا الأخير قد تملّك الرواية وجعلها إكليلا علىيهركلما أراد أن يختبر شعوره بالفوقية والرفعة المزيفة نظر إليها، فهو الذي كيّفها وصيرّ ها خادمة لتوجهاته الامبريالية التي يريد أن يبرأ نفسه منها الحيز الذي ينتمي إليه عندما يظهرها بصورة مختلفة ويحاول أن ينفي سطوته ونرجسيته عبر " مجموعة من المبلغات التي صاغت ضربا متتاليا وتبشيريا للحملة، وذلك بعد تجريدها من البعد الاستعماري المباشر ورفعها إلى مستوى العمل التاريخي الخلاق. " [3]

لتكون الرواية الغربية بذلك قد احتلت الصدارة وسيطرت على الساحة الأدبية بنفس الدرجة التي سيطرت فيها الدول الاستعمارية على الشعوب الضعيفة، كما أن هذه الدو ل المسيطرة قد أكدت استحقاق رو ائييها لهذه المكانة وذلك بمنحهم مجموعة من الجوائز لا تملك القليل من المصداقية، إلى درجة أن بعض كتابها ومفكريها قد رفضوا نيل هذه الجوائز، على سبيل المثال **جون بول سارتر**الذي رفض جائزة نوبل التي مُ نحت له، ليبدو جليا أن من يظهر نوعا من التطبيع مع الدولة " المركز" فيصور تاريخها ويمجده ويسجله وفي المقابل يهمش الآخر ويشوه تاريخه من خلال أعماله فإن هذه الأخيرة سترقى للعالمية حيث أن " فكرة جوتة عن الأدب العالمي قد تحققت وفق المقصد الانسانوي الذي تنطوي عليه، لأن الجانب النفعي السياسي تغلب عبر أولويات معقدة أظهر أن مشروع الأدب العالمي لم ينج من شوائب الاستخدام الإيديولوجي، والتنافس حول مراكز إضفاء المشروعية الأدبية من منظور عالمي- ونجد في كتاب إدوارد سعيد " الثقافة والامبريالية" تحليلات ثقافية تظهر أن الكثير من

---

[1] عبد الله الغذامي،خصوصية الرواية الغربية (النص الأزرق، هل الرواية رجل أبيض)، العدد 4، 1998م، ج2، ص24.

[2] المرجع نفسه، ص27.

[3] عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 2013م، ص ص 48-49.

الروايات العالمية التي يتوفر أصحابها على موهبة فنية ورؤيا تنبئية كانت في الوقت نفسه تخدم رؤية امبريالية تسند مصالح المهيمنين على مصائر الشعوب المستضعفة والثقافات الأصلانية. " [1]

ليكون العالم – الذي له وزن ثقيل وكلمة مسموعة- مؤيد للحركات الاستعمارية وإذا كانت هذه الحركات تتقدم خطوة فإن هذا العالم يدفعها خطوة أخرى للأمام، ليصبح نسج الرواية يكون على منوال معين، قد رسمه الروائي في ذهنه من قبل وراعى فيه مصالح معينة لا بد من تقديمها للدولة وانتفاعها هي أخرى بها حتى تمنحه جائزتها، إنه نوع من التجارة أخذ وعطاء، فهناك مقاييس لا يجب أن يخرج عنها الروائي، وكأن به يريد أن يصمم معطفا و يخيطه لا لكي يتناسب مع قامته وعرض أكتافه بقدر ما يتناسب مع سيادة الدولة التي فرضت عليه أن يعبر عن سيطرتها على العالم وأحقيتها في ذلك، وإذ حدث العكس نفت الدولة سيطرة الرواية على العالم عندما تحرمها من أي جائزة تذكر، ولتفادي هذا الصدام سارت الروائية خط متعرّج موازٍ لخط الدولة الاستعمارية المنحرف أيضا فهناك شروط ثابتة يجب أن يتحرك ضمنها مشروع الأدب العالمي ولا يتعدّاها وهي " أولويات تتوخى مقاييس مشتركة وزمنية متقاربة ومحافل لإضفاء المشروعية. "[2] وهذا تأكيد واضح أن الروايات العالمية تنبع من خوف داخلي يحُرك المبدع ويفرض عليه أن لا يتعارض في كتاباته مع السلطة هذا الذي يفسر عدم إحراز الروائيين العرب لجوائز نوبل وجوائز أخرى إلا نادرا، ولأسباب واضحة ذلك أن الروائي العربي عندما تحدث عن ذاته ورسم الآخر رسمه بطريقته التي تلامس الحقيقة، والآخر لا يريد أن يقرأ هذه الحقيقة لا لأنه لا يعرفها إنما لأنه يتجاهلها دائما ويخاف حتى من ذاكرته أن تتحرّك وتسترجع تلك الحقيقة مع نفسه، فما أدراك أن يدركها العالم، ولذلك و" عندما تجلت لنا في السبعينيات من القرن الماضي سلطة جائزة نوبل في إفضاء صفة العالمية فإن الكثيرين ذهبوا إلى أن عدم إحراز الإبداع العربي لجائزة نوبل مصدره التوجهات السياسية الليبرالية المتحيزة للثقافة الأوروبية ولمن يدور في فلكها. " [3] لتكون بهذا الرواية والسيطرة وجهان لعملة واحدة.

إن احتكار الحقيقة والعمل على إخفائها قد تجسّد في روايات معينة ارتقت إلى مستوى أصبح بالإمكان أن يطلق عليها مصطلح المرويات الكبرى وهي عبارة عن " ممارسة تهدف إلى المحافظة على الرؤى والأنماط القارة والثابتة، وتمارس مفهومها لكل من التاريخ والمعرفة والحقيقة، وكل ما يرتبط بالإنسان فهي عبارة عن محكم يؤطر مما

---

[1] الرواية العربية...(ممكنات السرد)، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، 12ديسمبر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، العدد 357، 2008، ج1، ص13.

[2] المرجع نفسه،(ص.ن).

[3] المرجع نفسه ، (ص.ن).

سبق وما سيأتي، فهي تمتاز بسلطة التمثيل لكل ما هو قائم، حيث تمنع انبثاق ما من شأنه أن يقوض هذا البناء الفكري المنجز. " [1]

فظهور الرواية وانتشارها وعالميتها محكوم بالسلطة التي تصنفها ضمن المرويات الكبرى وتجعل ما دونها مروية من المرويات الصغرى قصر ً ا ،لأن المرويات الأخيرة تشكك في مصداقية المرويات الكبرى وتعمل على تقويض هيمنتها، فالمرويات الكبرى بكل تمظهراتها المختلفة قد ساهمت في تكوين الوعي المتزايد لبلورة الخطاب الاستعماري الذي يتجلى في أحيان كثيرة على أنه" عبارة عن سرديات تمارس القوة لمنع وجود سرد أو مرويات مناقضة. " [2] كما يمكن اعتبار ها " حقائق كونية، يفترض أنها مطلقة وقصوى، تستخدم لشرعنة مختلف المشروعات السياسية والعلمية. " [3] لتكون بذلك السرديات الكبرى التي ينتجها أدباء ينتمون بطبيعة الحال لدول كبرى ويعبرون عنها في كتاباتهم، ترتبط أيضا بنوع من السيطرة بل وتمارسها عندما تحارب بروز أي مروية أخرى لا تتناسب مع أهداف الدولة.

لتكون السرديات الكبرى والمرويات الكبرى هي " التي كانت بمنزلة العمود الفقري للحداثة الغربية. " [4] ذلك أن كلاهما يظهر عددا لا يحصى من إنكار الحقيقة والعمل على التستر عليها وعدم النزوع للتخفيف من الصراع الذي يشهده العالم من حروب وفساد وقلق وتشاؤم مختفية تحت مظلة لتوهم العالم بالإنسانية ذلك أن الدول الاستعمارية تعتمد على" استراتيجيات ثقافية لمصادرة تاريخ وثقافة وحضارة الدول المستعمر َ ة، ولا تقل تلك الاستراتيجيات أهمية عن الاستراتيجيات العسكرية و السياسية والكولونيالية التي تبنتها الدول الاستعمارية لفرض هيمنتها وإحكام سيطرتها على الدول المستعم َ رة، فقد كان الهدف من المرويات الكبرى التي أطلقتها الثقافة الكولونيالية ليس فقط تبرير عمليات القتل و الإبادة و التهجير و التشريد التي تقوم بها قواتها العسكرية والسياسية عند السكان المحليين، فبالإضافة إلى ذلك كانت هناك محاولة مصادرة التاريخ المحلي وتزييفه وربطه بشكل قسري، بتأريخ الدولة المستعمرة، كانت مركزية الثقافة الكولونيالية تتمحور حول فكرة تفوق الجنس الأبيض البيولوجي والتأريخ وتفوق البناء المؤسساتي والسياسي الأوروبي. " [5]

---

[1] رامي أبو شهاب، الرسيس والمخاتلة (خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر بين النظرية والتطبيق)، ص87.

[2] إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، ص58.

[3] محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي: ما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2007م، ص64.

[4] نادر كاظم، نهاية السرديات الصغرى، في تجاوز أطروحة ما بعد الحداثة،...للدراسات الفكرية والثقافية، المجلد 2، العدد 8، 2014م، ص 6.

[5] معن الطائي، المرويات الكبرى وجماليات تزييف الواقع في الثقافة الكولونيالية، الحوار المتمدن، العدد 1530، 2006م.

فهناك تداخل لا يمكن تجاهله بشكل من الأشكال بين الرواية وتأكيدها على السيطرة، ثم تأهيلها من طرف الدولة لتكون مروية كبرى بلا منازع.

وبذلك فإن اعتبار الرواية الغربية وسيلة من وسائل السيطرة الفكرية والأدبية من خلال تصويرها للآخر ومن خلال الجوائز التي تحصدها ،إلا أن هذا لا يعني غياب الرد بل هو موجود وباستعمال الأداة ذاتها، وهي الكتابة الروائية حيث أضحت " ممارسة الكتابة الروائية سواء أكانت باللغات الوطنية أو باللغتين الفرنسية والانجليزية في العالم الذي كان واقعا تحت التسلط الاستعماري الأوروبي. أفضت إلى نتيجة مناوئة للاستعمار حيث أمست وسيلة من وسائل الدفاع عن حقوق الشعوب المستعمرة، وأداة من أدوات التعبير عن مطامح هذه الشعوب. " [1] فإذا كان الآخر المستعمر قد استعمل الرواية لفرض السيطرة والهيمنة، فإن الأنا الخاضع لهذه السلطة يحدثه باللغة التي يفهمها باستخدامه لنفس الجنس الأدبي وكسر عقدة الصمت التي ألحقها بالآخر كثيرا، أو الرّد عليه بلغته الوطنية ليؤكد له تاريخه وجذوره الممتدة، أو باللغة الأجنبية (لغة الآخر) ليؤكد انه ند له ويخاطبه بلسانه ويتفوق عليه فـ " الهامش ليس أمامه سوى واحد من حلين، إما أن يندرج في مظلّة الهرم الذكوري الأبيض، وهذا ما حدث ويحدث باستمرار، أو أن يبحث عن لونه. " [2]

فالاندماج في مظلة الهرم الذكوري الأبيض يعني الاستسلام له والرضوخ لمقولاته، فالبحث عن اللون الأبيض يعني البحث عن الهوية والانتماء إلى الذات وحدها والرفض القطعي لفكرة الإدماج التي تعني الضعف في هذه الحالة، وذلك يكون عن طريق " إنشاء خطاب المستعمر المقموع الذي يضاد خطاب المستعمر الذي يحاول إخضاعه وإخضاع سرده ،وهو في الوقت نفسه خطاب يفكك ميثات اللغة ليخلق تاريخه الخاص وسرده الخاص داخل حضارته نفسها. " [3] فالهامش عندما يتمكن من الرد فهو بذلك يحقق إيمانا داخليا بأنهندّ للآخر، حيث أن " التهميش هو الحالة التي تبنيها العلاقة المفترضة بمركز متميز، إنها عملية " إضفاء صفة الآخرية" التي تخضع لتوجيه السلطة الإمبراطورية، ولكن إقصاء هذا المركز لا يتضمن بناء بؤرة ذاتية بديلة، ، أي " مركز" جديد، إلى احتضان ذاك الهامشي بوصفه نسيج الحرب الاجتماعية، ويعتبر الهامشي و" المتغير" من خصائص رؤى ما بعد

---

[1] عبد الله مرتاض: في نظرية الرواية، ص ص 34-35.

[2] عبد الله الغدامي: خصوصية الرواية العربية، ج2، ص27.

[3] ماهر جرار: خصوصية الرواية العربية، المتشائل، الأدب الهامشي ينتزع خصوصية الجغرافية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ،مجلد 17، العدد 1، 1998م، ص129.

الكولونيالية بشأن اللغة والمجتمع، نتيجة عملية الإقصاء، ويأتي إثبات صحة التوفيق من خلال اختفاء " المركز" وفي غياب المركز يصبح الهامشي عنصر تكوين الواقع. " [1]

وبذلك فإن ظهور قوة الهامشي وقدراته التي كانت موجودة فيه ولكنه لم يجد الفرصة المناسبة لإبرازها هي إيذان باختفاء المركز، حيث أن هذا الهامشي يصبح يكتب عن ذاته فتصير هذه الذات بؤرة الكتابة وموضوعها بطريقة إيجابية في حين يختفي المركز عندما يمثل على حقيقته وهذا يعني حلول الهامش في مكان المركز، أو إحلال مكانة التابع في مكان المتبوع التي يُنتجها مجموعة من القوميات بما أن " القومية المعادية للاستعمار ذاتها ممكنة ومشكلة عن طريق التاريخ الثقافي والسياسي الأوروبي، إنها خطاب اشتقاقي لنموذج ثوري كالبياني يعتمد على موهبة اللغة والأفكار لدى المستعمر. " [2] فالآخر الذي ظل زمنا طويلا عندالزاوية أصبح بإمكانه أن يمُارس فعل المقاومة التي تمُثل " النضال ضد الإيديولوجيا والممارسات الكولونيالية بهدف استعادة السيطرة والهيمنة على الأرض ولهذا تستعير المقاومة من المؤسسة الكولونيالية ممارستها وترد لها مرّة ثانية. " [3]

وهي بهذه الطريقة لا تُقاوم فقط بل ترد الصاع صاعين؛ إنها تواجهها بخطاب منسوجة خيوطه باللغة والفكر، أشبه ما يكون صورة عن العنف، ولكنه عنف منظم، فأشد أشكال المقاومة هي المقاومة الثقافية التي تتمظهر كما قلنا سابقا من خلال " الكشف عن الأشكال الإيديولوجية التي تعبر بها هذه الدراسات عن نفسها في خطابات وأشكال مختلفة، محددة بذلك مجالا بحثيا جديدا للنقد الأدبي تمثل في دراسة العلاقة بين الأدب والممارسات الثقافية وتبئير القراءة على الكيفية التي يتم بها بناء الخطابات وتنظيمه وتفحص نوع الآثار التي تحدثها هذه الأشكال والصفات لدى قراء محددين في وضعية محددة. " [4]

وبذلك فإن هذه المقاومة الثقافية لها تمظهراتها المختلفة التي قد تكون سردا مضادا بكونه " يصف نظرية المقاومة الرمزية وتطبيقها... لكن نقاد ما بعد الكولونيالية تبنّو هذا المصطلح لوصف السبل المتواجسة التي يمكن من خلالها توجيه الطعون من موضع الهامش ضد خطاب سائد أو راسخ (وعلى وجه الخصوص تلك الخطابات التي تخص المركز الامبريالي)." [5] فمن أنواع المقاومة الثقافية أو من أوجهها السرد المضاد الذي يعني

---

[1] بيل أشكروفت وآخرون، الرد بالكتابة (النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة)، ص176.

[2] آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ص193.

[3] رامي أبو شهاب، الرسيس والمخاتلة (خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر النظرية والتطبيق)، ص108.

[4] إدريس الخضراوي، السرد موضوعا للدراسة الثقافية، ص114.

[5] بيل أشكروفت، دراسات ما بعد الكولونيالية (المفاهيم الرئيسية)، ص ص 120-121.

فشل السرديات الكبرى عندما يبدي المبدع الهامشي رغبة حقيقية في تحطيم هذا المعتقد المقدس بإنتاج خطابات سردية مضادة له وتعمل على تقويض كل ما قاله و " وهذا السرد المضاد هو الذي يدعوه إدوارد سعيد بالمقاومة الثقافية. فهو يمكن الأمة المستعمرة من استرجاع هويتها وترميم وجودها من جديد، وذلك بالاعتماد على العناصر القومية التي شكك فيها المستعمر في المقام الأول. " [1] ليكون السرد المضاد هو إعادة بناء ثقافة فكرية وأدبية ظلت لقرون مهمشة ومهملة، وفي المقابل تفكيك الثقافة التي أخذت مكان المركز تعسفا وظلما وأثبتت لنفسها وهما حقيقيا في هذا المكان بحجة أن الآخر بربري و متخلف دون أن تقنع الآخر، لتكون المقاومة الثقافية بذلك لا تتوقف عند حدود المواجهة السياسية للاستعمار فحسب فهي " ليست مجرد ردة فعل موجهة ضد الامبريالية، بل هي أوسع بكثير من أن يتضمنها تصور كهذا، لأنها تنهض على أساس التفاعل الثقافي و الهجنة واستثمار ثقافة الآخر من أجل تفكيك بنى السيطرة في ثقافته، وفي سردياته المتمركزة حول الذات وتاريخ الهوية. " [2]

فالرواية تمثل سردا مضادا عندما تعمل على تحطيم أفكار الآخر، و " إذا كانت الرواية الغربية قد التقت في زمن ولادتها بزمن اجتماعي قوامه نزوع دينوي يحتفل بالمعارف المتعددة وينصب الإنسان سيدا على العالم بعدما أعلن موت الإله وعوضه بقيم جديدة، فإن الرواية العربية في أزمنة ولادتها والمؤرخة بمبتدأ القرن العشرين، قد هزت زمن غياب شروط الكتابة الروائية (...) لهذا عبرّ اج أنها ولدت على هامش زمن تحدث عنه الكواكبي في طبائع الاستبداد، وهو شهادة فريدة على استبداد لا يقل تفردا، يتجلى في حقول مختلفة : السياسة والدين والمال والعلم والتربية والأخلاق والتمدن وآثاره، تحول المجتمع الحي إلى مقبرة جماعية. " [3] والقول الذي يجري على الرواية العربية ينطبق على الروايات التي تنتجها شعوب عانت من الاستعمار ذلك أن الاثنين تجرعا قطرات البؤس والذل من الكأس نفسه.

والمقاومة الثقافية لا تتجسد في إنتاج رواية مضادة فحسب بل يتمظهر من خلال " تفكيك الاستعمار وخطابه الذي يمتلك هو الآخر عدد من الممارسات والآليات المسبوغة بوعي إيديولوجي الساعية نحو مواضع القوة والضعف التي تعتلي خطاب المستعمر، مما يتيح الرد بالكتابة على ما تم تأطيره وتكرسيه من تعميمات

[1] إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص99.

[2] إدريس الخضراوي، السرد موضوعا للدراسات الثقافة، ص129.

[3] المرجع نفسه، ص168.

واستيهامات ، عملت على تصوير المستعمر و تثبيته في المقولات المنتهية والمنجزة من الأحكام التي صاغها المستعمر الغربي. " [1]

وبذلك أصبحت الرواية" أكبر بكثير من أن تسجن نفسها بنفسها في مستوى تقني ذي أبعاد محددة، إنها أكثر الأنواع قدرة على التشظي في أشكالها وأساليبها وموضوعاتها ودلالاتها، وفي كونها قادرة على تفجير سيل مما سكتت الفنون الأخرى، قد تمكنت الرواية من تخطي حبسة التقليد التي لازمت طفولتها وتجاوزت ذلك إلى نوع لا يخرج نفسه كجملة من النصوص الشفافة التي تعرض لمجموعة من الأحداث التي تشكل حكاية، إنما شغلت بذاتها والعالم الذي تقوم بتمثيله." [2] فالرواية إذن تنطلق من ذاتها وتتجاوزها لتصبح أداة للاطلاع على العالم والإنسان والتاريخ.

ورواية **اللاأخلاقي لأندريه جيد** يتجلى فيها بشكل ملفت عنصر جدلية السيطرة ثم مقاومتنا الثقافية لها فالسيطرة تبرز ابتداءً في هذه الرواية ،لأنها تعبير عن المرويات الكبرى حيث أن مؤلفها قد نال جائزة نوبل للآداب بعد كتابتها وكان ذلك سنة 1947وقد وضّحنا فيما سبق أن هذه الجوائز العالمية الغربية لا تمنح إلا لمبدعي يظهرون في كتاباتهم نوعا من التطبيع والتأييد للسلطة، ذلك " أن كثيرا من الروائيين الذين نالوا جائزة نوبل (...) -هذه الجائزة المشبوهة التي يشرف على تحديد أسماء الفائزين بها اليهود ." [3]

فجيد وإن استهوته إفريقيا والعالم الثالث إلا أن هذا لا ينفي أبدا أن العين التي تنظر إلى هذا العالم هي عين مستعمَر حيث أنه كاتب فرنسي ينتمي إلى الدول الاستعمارية، وقد كتب روايته في فترة الجزائر الفرنسية وفي فترة كان جزء كبير من العالم يعاني ويلات الاستعمار، كما أن هذه الرواية تتداخل إلى درجة كبيرة مع السيرة الذاتية لـ **أندريه جيد** " فشخصية ميشيل في رواية اللاأخلاقي فهي نفسها أندريه جيد، لم يحاول الكاتب أن يواريها سواء في علاقته بالحياة، أو بالأشخاص أو بالأماكن. " [4] هذا الذي جعل العلاقة بين السيرة الذاتية والرواية " علاقة ملتبسة وخلاقة بين جنسين سرديين كثيرا ما تقضي التفاعلات بينهما ّ إلى نصوص إبداعية متميزة

---

[1] رامي أبو شهاب: الرسيس والمخاتلة (خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر النظرية والتطبيق)، ص106.

[2] عبد الله إبراهيم: السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة (بحث في تقنيات السرد ووظائفه) قسم اللغة العربية، جامعة قطر، 2000م، الرابط الإلكترونيasliment-free-fr-pdf

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص4.

[4] اللاأخلاقي (عن المترجم)، ص155.

تثير اهتمام القراء والنقاد داخل سياقات المحلي والعالمي." [1] هذا الذي دفع **ميخائيل باختين** إلى إفراد جزء من أبحاثه في مجال السرديات وجماليات الخطاب الروائي لرواية السيرة الذاتية الذي كان " يعنى في المقام الأول بالكشف عن الخصائص الدقيقة المائزة لفن سردي يؤسس على مركزية الأنا الكاتبة في النص بحيث، لا نرى أو نسمع أو نفكر في شيء من مروياتها إلا من منظور الذات الفردي الخلاقة. " [2] فوجود صوت واحد في الرواية وهو المتكلم المتمثل في **ميشيل** الذي ينوب عن كلالباقين بما أنه هو الذي يروي سيرته يحُيل إلى نوع من السيطرة والهيمنة في النص وفي جميع أجزاء الرواية (وهذا الذي سنتناوله لاحقا) لتكون السيرة الذاتية فيها نوع من السيطرة على النسيج النصي الذي لا ينفصل فيما بعد عن الواقع خاصة السياق الاستعماري الذي وردت فيه.

لقد اشتهر الكاتب **أندريه جيد** أنه يدافع على القضايا العادلة في العالم بالإضافة إلى اهتمامه بالدول التي تعاني من الاضطهاد والاستعمار فمن خلال رحلته إلى الكونغو " يكتشف فيها أن له قلب رسول اجتماعي." [3] وبعد رحلته إلى الكونغو ثم العودة من تشادبحُرر نصوصا' يُدين للاستعمار والرأسمالية اللذين اتحدا في سبيل قهر السود، ويوضح جيد بفخر في مفكرته لتاريخ 20 أكتوبر أن موظفا كبيرا في وزارة المستعمرات نبأه بأن الكتابة عن الكونغو كان المرجع الوحيد خلال المؤتمر الدولي بجنيف الذي نوقش فيه مشروع قانون لتنظيم عمل سكان المستعمرات . " [4] إلا أن موقف **أندريه جيد** من الاستعمار لا يبقى ثابتا على حال واحدة ذلك أن " لجنة التقصي بوزارة المستعمرات تكلفه بتقديم تقرير عن اليد العاملة السوداء الأهلية في منظمة غرب إفريقيا الفرنسية إلا أن التقرير الذي يحرره يظهر ثقة الكاتب في المؤسسات الغربية إذ أنه يصل إلى أن السكان المحليين يعاملون جيدا وأن الإدارة الفرنسية تنصفهم كما أنها قضت على نظام الرق المستمر في القرى النائية، وأقامت جمعيات لرعاية اليد العاملة الوطنية وتقديم كافة أنواع المساعدات لها. " [5]

وخلال سنة 1936 يتلقى جيد دعوة لزيارة الاتحاد السوفياتي حيث يذهب " لاكتشاف عالم قد يتحقق فيه ما لم يحلم به أحد ويكون لقاؤه حارا ومصحوبا برايات النصر إلا أن هذه النشوى سرعان ما تزول فيصاب بخيبة الأمل حينما يزور المصانع (...) ولقد تبين له أن جميع هذه التنظيمات الجماعية سيئة الإدارة، من ثم أخذ ينتقد تسلط الجهاز الإداري على التنظيمات في الاتحاد السوفياتي. " [6] وبذلك فإن موقف **اندريه جيد** من

---

[1] الرواية العربية... " ممكنات السرد"، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، ج2، ص94.

[2] المرجع نفسه ، ص95.

[3] نادية محمود عبد الله، الرحلة بين الواقع والخيال في أدب أندريه جيد، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد13، العدد 4، 1983م، ص108.

[4] المرجع نفسه، (ص.ن).

[5] المرجع نفسه، (ص.ن).

[6] المرجع نفسه ، ص109.

الاستعمار وحركات التحرير غير ثابت فتارة يؤيدها وتارة أخرى ينتقدها إلا أن علاقته بالسلطة وطيدة "ويبدو أن الجنرال ديغول كان يفكر في أن يوكل إليه دورا أساسيا، الأمر الذي يفسر لنا استدعاءه على وجه السرعة إلى مدينة الجزائر المقر المؤقت لحكومة فرنسا الحرة. " [1]

إلا أن هذه المواقف المتذبذبة لا تنفي " تبني جيد موقف المتعاطف مع الجزائريين في كل شيء بحيث أضفى على قيمهم الثقافية، أصالة وعمقا وروحا عالمية، ويتجلى هذا في تصويرهم لحياتهم اليومية في غدوهم ورواحهم في ريفهم ومدنهم في أسواقهم، وطرقاتهم." [2] وبذلك فإن **أندريه جيد** عمل على تصوير الجزائر وتونس وإفريقيا التي كانت مصدرا إلهامه، فهل" النبالظاهر ليس في حقيقته إلا رداءً يواري وراءه سرا مستطيرا وقناعا شريرا.؟ " [3] أم العكس!! لتكون بذلك رواية **اللاأخلاقي** خطابا استعماريا غربيا ماثلة فيه الرغبة على السيطرة والاستعمار من خلال مفارقة واضحة بين الغربي الذي مثل فيها تمثيلا سلبيا على أنه الجاهل والمتخلف، وبين الآخر الذي مثل بطريقة إيجابية على أنه المتفوق والمثقف، ذلك أن مؤلفها ينتمي إلى الثقافة الغربية والتي تتموقع دائما في المركز وتحتاج إلى حواشي لتؤكد على مركزيتها ،وهذا يتطلب نوعا من المقاومة الثقافية من قبل الهامش سواء أكان ذلك الإنتاج رواية مضادة لها، أو بتفكيك استراتيجيات هذا الخطاب الاستعماري والوقوف مليا على الواقع الذي جسّده الروائي وأظهره الآخر المستعمِر، ذلك أنه عندما صور المستعمَر بجميع حالاته قد أحال بوعي منه أو بدون وعي إلى المستعمِر الذي كان سببا في ذلك.

3- الأنثروبولوجيا والرواية في سياق الاستعمار:

الأنثروبولوجيا علم من العلوم الإنسانية يهتم بدراسة الأجناس البشرية التي تحكمها مجموعة من القيم والأنساق، من خلال المرور بمحطات عديدة تميز حياتهم، بدء من الحياة البدائية البسيطة مرورا بالتطورات التي حصلت، وصولا إلى حياة جديدة يتموضع فيها الإنسان كصانع لثقافته وحضارته ،باعتباره عنصرا فاعلا أحدث تغييرات في الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية، وتتسع الأنثروبولوجيا لتشملها كلها بالدراسة، فهي بمثابة المجهر، تعمل على فحص الإنسان من حيث هو كائن إلى تجسد الإنسان في كيانه، وفي " التركيب اللغوي

---

[1] نادية محمود عبد الله، الرحلة بين الواقع والخيال في أدب أندريه جيد، ص120.

[2] الطيب بودربالة، صورة الجزائر في الرواية الفرنسية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الوادي، العدد 2، 2010م،ص11.

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص41.

لكلمة أنثروبولوجيا يعني أنها العلم الذي يدرس الإنسان، ويرى ليفي ستروس أن " الأنثروبولوجيا " هي نسق للتفسير يضع في الاعتبار النو احي الفزيقية والفينولوجية والسيكولوجية والاجتماعية لكل أنواع السلوك." [1]

وعلى الرغم من اتجاه الأنثروبولوجيا إلى دراسة الإنسان إلا أن هذا لا يمنع تصنيفها على أنها علم له صلة وثيقة بالاستعمار ذلك أن كلاهما يعتبران استراتيجيان يصُبان في مجرى السلطة، بل وإذا ما رجعنا إلى الجذور لوجدنا " تاريخ الأنثروبولوجيا غير منفصل عن تاريخ الاستعمار والتبشير الأوروبي، فمنذ القرن التاسع عشر واصل بحارة وتجار و إداريون مبشرون إمداد الغرب بالمعلومات عن الشعوب الأجنبية. " [2] ومن هنا نلمس أن السياسة التي اعتمدها الاستعمار والأنثروبولو جيا هي السياسة نفسها وهي تهدف -الأنثروبولوجيا- إلى إمداد الدولة الأم بمعلومات عن الدولة الضعيفة لتسهيل عملية إخضاعها للسيطرة وبسط هيمنتها عليها،وجعلها لقمة سائغة يتم مضغها بسهولة، ففهم عقلية وطريقة تفكير دولة هو الطريقة المثلى لاستعمارها دون بدل الجهد الكبير، وهو الأخطر من بسط النفود على الأراضي ذلك أنه هو الممهد لها، وبذلك فنتيجة الأنثروبولوجيا على الرغم من أنها تبدو في الظاهر علوم ومعارف ،ولكن لا يمكن نفي خدمتها للسلطة الاستعمارية " التي كانت تشهد مع توسع البحث في الأنثروبولوجيا توسعا جغرافيا مذهلا حملها من حدودها الضيقة لتجد لها في كل جهة من جهات الأرض لا موطئ قدم فحسب، بل رقاعا جغرافية تفوق مساحتها الأصل. " [3] هذا ما يؤكد وجود نوع من التداخل بين الأنثروبولوجيا والاستعمار يصل به الحد إلى أن تصبح الأنثروبولوجيا اختراع من قبل الاستعمار في حدّ ذاته، لها توجهاتها الإيديولوجية والاستعمارية التي تسعى لتحقيقها في الباطن وتخفيها بحجة أنها علم يعمل على تحرير الإنسان من كل العوالق التي لصقت به وتمنع تحقيق حضارته وما يؤكد ذلك أن الدول الغربية سعت إلى " بسط نفوذها على كل المناطق، مستعينة في ذلك بمختلف استراتيجيات الهيمنة التي تتضمن التحكم المعرفي والتطويق الفكري، لكن إن إدارة القوة لا تكفي لتحقيق السيطرة الكلية، لأن السلطان يرتبط دائما بالعرفان لذلك تمت الاستعانة ببعض الحقول المعرفية ذات الطابع الاستراتيجي مثل الأنثروبولوجيا والأثنولوجيا والأثنوغرافيا وعلم اللهجات وفقه اللغة، لمعرفة ثقافة الخصم والسيطرة عليه وإخضاعه بصفة نهائية. " [4]

---

[1] عبد الوهاب جعفر، البنيوية في الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها، دار المعارف، الإسكندرية، 1989م، (د.ط)، ص9

[2] بيار بويت- ميشال إيزار، معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا، تر: مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، مجد، بيروت، 2001م، ط2، ص61.

[3] جيرار لكلرك، الانثروبولوجيا والاستعمار، تر: جورج كتورة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1990م، ط2، ص6.

[4] الطيب بودربالة، صورة الجزائري في الرواية الفرنسية، ص ص 70-08.

ومن هذا المنطلق تقدم الأنثروبولوجيا على أنها تحول من مجال معرفي بحت يحاول تقديم دراسة علمية حول الإنسان من أجل النهوض والارتقاء به، إلى مجال سياسي استعماري آخر يجعلها بمثابة " منهج لتصنيف الأجناس بأسلوب طبقي وفوقي، فكانت بذلك مترابطة ترابطا وثيقا مع الامبريالية وتطبيقاتها العملية، والواقع أنها انبثقت مع العهد الاستعماري. " [1] ليظهر جليا مساهمة الأنثروبولوجيا مثلها مثل الاستعمار في تعميق فكرة التمييز العنصري والطبقية، وكأن الاستعمار يقوم برسم لوحة؛ إطار هذه اللوحة هي حدود جغرافية لدولة، والأنثروبولوجي يحمل فرشاة يقوم بتلوين هذه اللوحة بإبراز معالمها وتحديد أبعادها وتضاريسها، وهي ألوان مستمدة من جناحي فراشة يهدف الأنثروبولوجي جاهدا أن يسلبها حريتها ويسعى لكي يراها لا تطير، هذا ما دفع **بكلود ليفي شتراوس** للتصريح في كتابه " العنصر والتاريخ" على استنكاره لـ " العنصرية لصالح اتجاه نحو " عالمية " تستند إلى العقل Un Umuerralisme rational ، ويدحض أي زعم بتفوق ثقافة على أخرى، ويبيّن كيف أن الثقافة الغربية تقع فريسة تمركز الإثنوغرافي ، أو التمركز حول السلالة. " [2] ومن هنا **فكلود ليفي ستراوش** يرفض الأنثروبولوجيا التي تمجد سلالة وتقدسها وتحاول الحفاظ على مكانتها في المركز من خلال تلفيق خرافات وأساطير عنها لأنها غربية، في مقابل تحقير سلالة أخرى لسبب بسيط هو أنها غير غربية. وكإثبات على وجود علاقة ماثلة بين الاستعمار والأنتروبولوجيا تمنع إقامة أي نوع من الفصل بينهما ،ونجد من ذلك اعتراف **جيرار لكلرك** الذي يقول فيه " لقد قمنا بدراسة شعوب الأراضي المنخفضة بشكل لم يقم به أيمنتصر، وبشكل لم تدرس أو تُفهم فيه قبيلة خاضعة للسيطرة، فنحن نعرف تاريخهم وعاداتهم وحاجياتهم ونقاط ضعفهم وأحكامهم المسبقة وهذه المعرفة الخاصة قد أتاحت لنا توفير قاعدة الإرشادات السياسية، التي يمكن ترجمتها بالحذر الإداري والإصلاحي اللازم في حينوهذا ما يُرضي الرأي العام ." [3] لتكون الأنثربولوجيا أشبه بجهاز مخابرات يمكن المستعمِر من معرفة كل نقاط ضعف الآخر واضعا في الحسبان كل محاولة رد يمكن اتخاذهافيعمل على الإبادة والقضاء عليها كليا ويحاول أنيُرضخ مستعمره ويحرمه من حق الاختيار بين الإذعانأو الرفض عندما يجعله مُفرغا من كل ملامح للقوة أو المقاومة. [4]

وعند ذكر الأنثربولوجيا فلا يمكن إغفال الأنثربولوجيا الثقافية؛ باعتبارها فرعا من فروع هذا العلم ومهمتها تكمن في كونها من العلوم التي قدّمت للاستعمار منجزات ومعلومات كثيرة وذلك من خلال " دراسة

---

[1] رنا قباني: أساطير أوروبا عن الشرق، ص99.

[2] عبد الوهاب جعفر، البنيوية في الأنثربولوجيا وموقف سارتر منها، ص149.

[3] جيرار لكلرك، الانثربولوجيا والاسعمار، ص38.

[4] ينظر:لمياء عيشونة، السرد والسرد المضاد في سياق ما بعد الكولونيالية، ص90.

أصول المجتمعات والثقافات الإنسانية وتاريخها وتتبع نموها وتطورها، وتدرس بناء الثقافات البشرية وأدائها لوظائفها في كل زمان فالأنثربولوجيا الثقافية تهتم بالثقافة في ذاتها سواء كانت ثقافة أسلافنا أبناء العصر الحجري أو ثقافة أبناء المجتمعات الحضارية المعاصرة في أوروبا وأمريكا. " [1] وبذلك فهي تتوغل لدراسة أشد الأشكال عمقا وأشدها اتصالا بهويتنا وذواتنا؛ موضوعها هو الثقافة باعتبارها " محمولة معقدة تشمل مجموعة من الأدوات والأنظمة العامة والمعتقدات ، والعادات واللغة بالطبع. " [2]هذا ما يؤكد أن هناك تداخل أيضا بين الأنثربولوجيا الثقافية -كفرع من فروع الأنثربولوجيا- والاستعمار لأن كلاهما يتجه إلى النبش في كل ما هو معمق هادفين كسر تلك العلاقة التي تمكننا من التعامل مع الآخر وتحطيم علاقتنا مع ذواتنا الداخلية.

وإننا عندما نلمس هذه العلاقة الجدية بين الأنثربولوجيا والاستعمار فإنها تحيل بالضرورة إلى وجود علاقة بين الأنثربولوجيا والأدب ،ذلك أن الأدب أيضا عادة ما يستخدم لترسيخ أفكار الاستعمار وأهدافه وإحداث نوع من القناعة اللاواعية عند المستعمر حيث أن " مناهج الكتابة الأنثربولوجية تتماس بشكل كبير مع الكتابة السردية الأدبية كما فصلنا مختلف أشكال الوصف التي تعمل داخل النصوص السياسية في ارتباط تعلقي مع مختلف أنواع السرد وهكذا يمكن اعتبار السردية الأدبية إستراتيجية لا مندوحة للأنثربولوجي." [3] فالتداخل بين هذين الميدانين عادة ما يؤكده فعل الوصف والسرد أيضا داخل المبنى الحكائي من خلال وصف الجغرافيا أو الطبيعة والسكان والعادات... وغيرها، ما يجعل الفصل بينهما باعتبار التباين في التخصصات أمرا صعبا؛ بل قد يصل الأمر إلى القول بأن " الأنثربولوجيا في العمق، هي كتابة سردية ينتقل الأنثربولوجي في ظلها من باحث ميداني إلى سارد يتخذ عدة منظورات سردية وفق ما تقتضيه ضرورة الكتابة ومقامات تسجيل المعطيات. " [4]

وإن هذه الكتابة السردية قد أغنتها الرحلة التي شكلت الأرضية الصلبة التي انطلق منها الأنثربولوجيون لخدمة دولهم الاستعمارية وإمدادها بالمعلومات والأخبار الإستراتيجية، لتصبح بذلك الرحلة عملية تلازم الإنسان في حياته، تفجرها الرغبة في الاطلاع واكتشاف المجهول، وهذا الأخير عادة ما يكون الآخر، فإن الرحلة بذلك " قديمة قدم الإنسان ذاته، كما لعبت دورها في الكشف الجغرافي فقد يحصل معها الاتصال بين الشعوب و اكتساب معرفة الواحد بالآخر، خصوصا فيما يتعلق باللغة والتقاليد والعادات، الأمر الذي جعل المؤرخون يرون أن تلك

---

[1] عامر مصباح، المدخل إلى علم الانثربولوجيا، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2009م، (د.ط)، ص90.

[2] كلود ليفي ستراوش، الأنثروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، 1977، (د.ط)، ص90.

[3] عياد أبلال، أنثربولوجيا الأدب، (دراسة أنثربولوجية للسرد العربي)، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، 2011م، ط1، ص81.

[4] المرجع نفسه، ص67.

المعرفة قد وضعت الجذور الأولى لمادة الأثنوغرافيا* التي تشكل بدورها قاعدة هامة للمقارنة بين النظم الاجتماعية لدى البشر والتنظير بصددها تطو ر عبر التاريخ الإنساني. " [1] تكون الرحلة بمثابة الدعامة الأساسية للانثر بولوجيا بما أن الأثنوغرافيا هي فرع من فروع الأنثربولوجيا ويشتركان في الأهداف نفسها ،إلا أن هذه الأهداف لاتبقى تحصل إلا المعارف ،كما أنها لا تبقى حبيسة الدائرة العلمية فحسب، إنما نجد الرحلة تصبح فيما بعد رحلة بحث عن الآخر فمن خلالها استطاع الأنثربولوجي تصوير الشرق ليس كما رآها بالضرورة ،إنما كما أراد هو أن تكون، ليكون البحث عن الآخر بالنسبة للأنثربولوجيا هو " نوع من البحث عن صدى تلك المركزية في الآخر فدراسة الآخر لا شأن لها بخصائصه الذاتية ،إنما بإعادة إنتاج مركزية الغرب ،مقابل تهميش الأخر والغربي عندما يدرس الآخر فهو يعيد إنتاج نفسه ." [2]

فالرحلة عند الأنثربولوجي بحث في الآخر من أجل تكوين تصورات باطلة وزائفة عنه مقابل إقامة حقائق عن الغربي والتأكيد عليها ،فهو كلما يضعف غيره يثبت أحقيته في المركزية لذلك يستوجب أن يتبادر إلى أذهاننا للوهلة الأولى أن من يقوم بالعملية الأنثربولوجية هو المركز اتجاه الهامش عندما ينعت هذا الأخير بصفات سلبية ودونية بطبيعة الحال، ورحلة الأنثربولوجيين إلى الشرق جعلتهم يقيمون مجموعة من الادعاءات حتى بلغ بهم الحد إلى أن بإمكانهم " قياس تطور عرق من الأعراق عن طريق قياس الجمجمة لدى أفراده ،فشكل هذه الجمجمة وحجمها هما اللذان يدلان على قيمة العرق." [3] فالجمجمة عندما تصبح ذات حجم يختلف عن عرق لآخر جعلها ذريعة للحكم على تفوق شعب في مقابل تدني شعب آخر ،كما أن هذا الاختلاف في الحجم يبرر إمكانية احتلال عرق واستعباده لسبب واحد وتافه هو الاعتقاد بامتلاك الآخر بحجة حجم دماغه المختلف هذا الذي دفع **بادوارد سعيد** من خلال أبحاثه في الاستشراق إلى تقويض هذه الادعاءات ومحاولة إظهار شرق جديد مختلف ذلك أن " الشرق اليوم ليس مرادفا لقبيلة غير متعلمة في حالة انقراض كالتي درسها ليفي ستروس إنه جزء من العالم، حيث العالم الغربي والولايات المتحدة على وجه الخصوص متورط تورطا سياسيا مهما ،لذلك ما يدرسه المرء هو تنفيذ المعرفة النصية وإدارتها لأهداف سياسية مباشرة ومؤلمة في بعض الأحيان. " [4] فهو بذلك يؤكد أن

*الإثنوغرافيا: كلمة معربة تعني الدراسة الوصفية لأسلوب الحياة ومجموعة التقاليد والعادات والقيم،والأدوات والفنون والمأثورات الشعبية لدى جماعة معينة أو مجتمع معين ،خلال فترة زمنية محددة ،وهي مجال هام في الدراسة يندرج في إطار الدراسات العامة الانثربولوجيا
ينظر:حسين محمد فهيم،أدب الرحلات ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،عالم المعرفة ، الكويت ،1989، (د.ط)،ص ص43.44.

[1] حسين محمد فهيم ،قصة الأنثربولوجيا ،المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ،الكويت،1986م ،(د.ط)،ص40.

[2] عبد الله ابراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، منشورات الاختلاف، الدار العربية للنشر- الرباط، 2010م، ط1، ص185.

[3] رنا قباني، أساطير أوروبا عن الشرق، ص100.

[4] إدوارد سعيد، السلطة والسياسة والثقافة، ص61.

الأنثربولوجيا نوع من المعرفة النصية التي عملت على تشويه شعوب بأكملها و تتمظهر لتصبح إستراتيجية تعمل على إقصاء ما دونها وجعله تحت سلطتها، عبر رحلة نحو الشرق عندما تصبح الرحلة بمثابة الآلية التي تتيح للأنثربولوجي مادة ثرية للكتابة.

ونجد الرواية تتداخل مع الأنثربولوجيا خاصة في هذه النقطة عندما تستثمر الوسيلة ذاتها، فالروائي أيضا يستفيد من الرحلة كحبر لقلمه عندما " تبرر الرحلة مكونا هاما ضمن مكونات سردية أخرى مستثمرة في رواية الآخرون فهي رحلة من الذات نحو الآخر. " [1] لتلعب الرحلة بذلك دورا لا يقل أهمية عن الدور التي تحظى به عند الأنثربولوجي ومن خلالها يتم اكتشاف الآخرين ومن هنا يعمل الروائي وخاصة الذي ينتمي للدول الاستعمار ية على استثمارها في الرواية من أجل النهوض بدور مهم يتمثل في " تعميق المتخيل الروائي وتخصيبه عند استحضار عناصر الرحلة ومقوماتها سردية وخطابية من دون أن يقود ذلك إلى مصادرة الهوية الأجناسية للنص، أي أن الروائي يظل هو المهيمن مهما حضر الرحلي وتخلل تضاريسه. " [2]

فالرحلة نفسها التي قام بها الأنثربولوجي قام بها الروائي وفي كلتا الجانبين يبقى المركز مهيمنا حتى لو كانت المساحة الجغرافية التي تشغلها الشخصيات تتموقع في أرضها الأصل، إلا أن الصوت داخل النص هو صوت واحد مهيمن يتحدث باسم البقية ،ومن خلال هذا المنظور نجد الروائي يعمل على استثمار" الاستراتيجيات السردية والخطابية للمحكي الرحلي ويمكنه من نقل القارئ إلى عالم مغاير للعالم المألوف الذي يعيش فيه ،في سفر يلاحق حقيقة غير مكتملة وتمخر فيه الذات عباب التاريخ بحثا عن شاطئ أمان ،لا تكاد ملامحه تبين حتى تغدو سرابا ممتدا مترامیا ،وبهذا تكون الرواية رحلة لاستعادة الأساس بما هو غريب ومجهول ومختلف." [3] وبذلك فان الرحلة كانت بمثابة البوابة الرئيسية التي تم من خلالها الولوج إلى عالم مختلف وتم استثمارها من طرف الأثربولوجيين والروائيين عندما تظهر الأنثربولوجيا " على أنها مبنية بشكل أساسي كخطاب تصويري للآخر الذي تم تعريفه نظريا على أنه أدنى منزلة على نحو جوهري، إن نعت بالبدائي أو المتخلف أو المجرد الآخر يعتمد علم الأناسة وخطابه بأكمله على صمت الآخر." [4]

---

[1] إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما الاستعمار، ص268.

[2] المرجع نفسه، ص271.

[3] المرجع نفسه ، ص275.

[4] إدوارد سعيد، الثقافة والسياسة والمقاومة، ص66.

وهذا ما يؤكد أن الأنثربولوجيا والرواية خطابين يتمظهر الاستعمار فيهما بدرجة كبيرة ويعتمدان على الرحلة ليصبح بذلك " الإنتاج الأدبي والثقافي ،وتداوله وقبولها وإعادة إنتاجه داخل الثقافة ،فقد شكلت هذه المعرفة الجائرة بالشعوب الأخرى نوعا من السلطة ،وقد فرضت هذه المعرفة المقدمة عبر الرحلات صورة نمطية ثابتة داخل الثقافة، وربما كان لهذه الصورة من الفاعلية والسريان بحيث تصبح سلطة شرعية تقوم على أساسها أطروحات سياسية وتحليلات اجتماعية ." [1]

وبذلك فكل ما تفرزه الرواية والأنثربولوجيا هما منتجين لا يخرجان عن المسار الثقافي للشعوب ويعملان على إرضاء السلطة ،بصورة معيارية يكونوها عن الآخر،ولا يعمدان إلى تغيير ها والارتقاء بها، لتصبح الرواية بهذا النمط من التعالق بينها وبين الأنثربولوجيا " نوع من المعاينة والفحص والاختبار أو الأخبار والتقصي، وتؤدي حتى الفصلات المتخيلة منه دور شاهد العدل، ومن هنا تتأتى خطورتها ولاسيما حين تتسم هذه الرحلات بالعفوية والسطحية والتحيز، لأنها تشكل عنصرا من عناصر رد الفعل الدفاعي لدى بعض الثقافات إزاء ثقافات غيرها ." [2]

فـ "الآخر" إذن موجود بطريقة قبلية في اللاوعي الجمعي الثقافي فقد تراكمت صورته في اللاوعي عبر التاريخ وترسبت على شكل طبقات لا يمحوها الزمان ولا الإنسان، لتكون الرحلة بذلك قد شكلت منعرجا حاسما في التقاء الأنثربولوجيا والرواية ،وما يعزز هذا الالتقاء أيضا هو أن علماء الأنثربولوجيا " لا يقصدون التمييز بين الوقائع التاريخية والأحداث الخيالية المفردة رغم أهمية ذلك، وإنما يقصدون في المحل الأول معرفة الخصائص والمميزات العامة لمختلف المكونات التي تدخل في بناء العمل الأدبي بل أكثر من ذلك أنهم قلما يهتمون بالتركيز على عمل أدبي معين ." [3] ومن هنا تكون الأنثربولوجيا هي ذلك العلم الذي يبحث عن واقع الهامشي في نص قد صاغه عنا الآخر دون إدراك إذا كان هذا الواقع النصي مطابق للواقع الفعلي أم العكس ،والنظر إليه من وجهة نظر علمية ،دون البحث عن الخصيصات الجمالية فيه.

---

[1] بيار جوردا، الرحلة إلى الشرق (رحلة الأدباء الفرنسيين إلى البلاد الإسلامية في القرن التاسع عشر، تر: مي عبد الكريم، علي بدر، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2000م، ط1، ص7.

[2] المرجع نفسه،(ص.ن).

[3] حفناوي رشيد بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة (في ترويض النص وتقويض الخطاب)، دروب للنشر والتوزيع، عمان، 2011م، ط1 ص301.

وما يؤكد التعالق الموجود بين الأنثربولوجيا والرواية هو كون الرواية نوعا من السرديات باعتبار أنها " نص نثري تخييلي وسردي واقعي غالبا ما يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم هو تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة." [1]فإنهما يشتركان في نقطة واحدة عندما تتخذ الأنثربولوجيا أيضا من السرد وسيلة لها وعندما ينهلان أيضا من المرجع نفسه أثناء صياغة العالم الإنساني بطريقتهما، وهذا المرجع هو الواقع الذي يستمد منه الأثربولوجي والرواية مادته التعبيرية من أجل تصوير وتفسير التجارب الإنسانية لتصبح الرواية بذلك وعلى الرغم من " تنوع تحققاتها وتعدد اتجاهاتها تمكننا من الوقوف على تجارب جديدة تتقاطع فيها كتابة الرواية مع البعد الأثربولوجي و الفلسفي ، وهذا ما يتجلى من كثرة المتحللات النصية والثقافية والرمزية لنسيج الرواية والروائي ،ينجز ذلك من أجل تركيب الحكاية وإنما بمراحل تشكل المجتمع وقيمه بمستوياتها المختلفة ." [2]

فالتأثير بين هذين المجالين -المتناقضين في الظاهر والعكس كذلك -متبادل بالتساوي وحاصل لا مفر منه بل إن الأنثربولوجي بكل ما يتسم به من موضوعية وعلمية قد يتأثر بالأدباء " خاصة الروائيين منهم والقاصين وذلك مسألة واردة بامتياز، وسواء كان الوعي بهذا التأثير حاضرا، أم لا فإن أسلوب الكتابة لدى كل باحث في تميزه وتفرده ينحو منحى التماهي غير المباشر مع هذا الكاتب أو ذاك ،خاصة أن الموهبة الأدبية أصبحت من شروط النتاج الإنساني المعاصر ناهيك أن الكتابة الأثنوغرافية أساسا كتابة سردية . " [3] ليصبح بهذا كل من الرواية والأنثربولوجيا محاولة للتوغل عبر مساحات شاسعة في أرض الآخر والانغماس في مكنوناته الداخلية من خلال " الكشف عن الجوانب المضمرة فيه، وإعادة الاعتبار لدلالات والأنساق أو لفئات اجتماعية أو ممارسات ثقافية أصبحت تقع لأسباب مختلفة في إطار ما يسمى بالهامش. "[4]

وإن ظهور الأنثربولوجيا وتبلور نوع من العلاقة بينها وبينالرواية أدّى إلى بروز نوع من الدراسات التي تسمى بالأثربولوجيا التأويلية الرمزية و التي تستهدف معالجة " الظواهر الأنثربوثقافية باعتبارها ظواهر رمزية، حيث الأهالي يساهمون في صياغة الخطاب الأنثربولوجي من تأويلاتهم الأولية لأفعالهم وسلوكاتهم، فالأنثربولوجيا تأويلية لأن الظاهرة الثقافية بشكل عام تأويلية بالأساس. " [5] فالأنثربولوجيا التأويلية الرمزية تتجه لمقاربة النص الثقافي

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص49.

[2] إدريس الخصراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص35.

[3] عياد أبلال، أنثروبولوجيا الأدب، ص81.

[4] إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص35.

[5] عياد أبلال، أنثروبولوجيا الأدب، ص8.

الذي يحتوي على رموز ومحمولات لغوية أو غير لغوية، تتعلق باللباس والعادات والقيم وما فيها من علاقات تشترك فيها جماعة إنسانية دون أخرى.

و هذا النص الثقافي قد يكون رواية بوصفها " تحمل علامة هذه البيئة الإنسانية وثقافتها فمجموع الأعمال المنجزة في هذه المساحة الثقافية أو في الآداب ككل يمكن أن يشكل ميدانا للبحث الأنثربولوجي." [1] كتأكيد على التداخل الحتمي بين الرواية والأنثربولوجيا، عندما تتحول الرواية إلى خطاب أنثربولوجي -وقد كانت من قبل خطابا استعماريا- يستدعي نوعا من الدراسة والتحليل مستعينا بآليات مستمدة من الأنثربولوجيا، والرواية قابلة لهذه الدراسة والتحليل لأنها تحمل في طياتها الصراع الموجود في الحياة بأفراحه وأتراحه.

فدراسة الأنثربولوجيا التأويلية الرمزية للرواية يكون قائما على أساس كونها " نصا جزئيا من نص ثقافة كبير أو لنقد فقرة ضمن نص الثقافة(...) إن الثقافة هي نص" [2] فهي تقيم نوعا التوحد والإندماج بين الرواية والأنثربولوجيا عندما تعتبرهما وجهين لعملة واحدة ،بما أن الرواية عبارة عن منتج تفرزه الثقافة وتشبعه أثناء ذلك بمحمولات ثقافية، والثقافة هي نص والرواية نص أيضا.

تؤكد الأنثربولوجيا التأويلية الرمزية على العلاقة القائمة بين الرواية والأثربولوجيا وتوجه نظرها إلى الخطاب الأنثربولوجي كما السرد الأدبي باعتبارهما " علمان خطابان مبنيان ينطلقان من الواقع نفسه الذي يشكل إليهم العالم المعطى وان الأحداث والظواهر الأنثربوثقافية والاجتماعية والتي تشكل في إطار تحولاتها وقوة تحكمها في مسارات الأفراد والجماعات صلب إشكالية الأنثربولوجيا هي السياق خارج النصي في الكتابة الأدبية السردية." [3]

ليكون الوصف هو آلية مشتركة كما ذكرنا آنفا بالإضافة إلى التخييل باعتبار هذا الأخير من أهم العناصر التي تستند لها الرواية ، وهذا لا يعني أن الأنثربولوجيا لا تعتمد هذه الآلية أيضا إذ أنها أيضا، تقيم تصورات حول الآخر ليست كلها حقيقية ،بل معظمها من نسج الخيال، لتكون الأنثربولوجيا حاضرة بقوة إثناء صناعة الرواية الاستعمارية ذلك أن هناك معطيات اجتماعية وثقافية ذات حضور رمزي قابعة في ذهن الروائي .بالإضافة إلى أن القارئ للرواية أيضا يتموضع في مكانة تؤهله ليكون أنثربولوجيا عندما يقرا عن ذاته في نص

[1] عياد أبلال، أنثروبولوجيا الأدب، ص 104.
[2] المرجع نفسه، ص105.
[3] المرجع نفسه ، ص8.

تتداخل فيه عناصر أنثربولوجية وأخرى جمالية ،قد تكون حقيقية أو من نسج الخيال ويحاول تفكيك رموز شكلت ذاته المزعومة ومن خلال هذا يمكن التأكيد أن " الكتابة الأنثربولوجية هي كتابة تناصية حوارية تخيلية مثلما هي الحال بالنسبة للكتابة السردية الأدبية (القصة القصيرة والرواية). " [1]

وذلك يعود أساسا إلى أن المهمة التي يضطلع بها كل من الأنثربولوجي والمؤلف الأدبي تتقاطع وتتداخل في نقاط كثيرة وتجعل الفصل بينهما تماما أو الدمج المطلق نوعا من الخلط ،ذلك أن لكل واحد خصوصيته التي يجب أن يحافظ عليها.و هذا ما يؤكد أن" القصة أو الرواية يمكن أن يشكلا حقلا أنثربولوجيا غنيا بالمعطيات الثقافية والاجتماعية ذات الحضور الرمزي " [2]

لتكون هذه الازدواجية والتلاقح بين الطرفين- الأنثربولوجيا والرواية- قد وسمت الرواية بالفاعلية والتجديد عندما لا تكتفي بحدودها وتنفتح على حدود عوالم الآخر. وهذه العوالم هي التي يبحث عنها الروائي عند تكوينه لنص، يقراه كل من أصحاب التخصص الأدبي والأنثربولوجي. كل بوعيه وبوجهة نظره إليه إلا أنهما يحققان المتعة ذاتها" مما يوحي ذلك من إمكانية جعل المؤلف السردي بشكل ما أنثربولوجيا. " [3] هذا الذي يبؤ الرواية أن تصنف ضمن خطابات تستدعي نوعا من " القراءة الأنثربولوجية للعمل الأدبي هو إعادة الاعتبار أساسا لقيمة الأنثربوثقافية التي تشكل في الحقيقة قيمة تمييزية في خريطة الإنتاج الثقافي العالمي ،طالما أن مختلف التقنيات السردية والوصفية المعتمدة في النصوص الأدبية تكاد تكون كونية (...) خاصة في عصر ثقافي عولمي يحمل في طياته نموذجا ثقافيا مركزيا في صيغته الغربية . " [4]

وبذلك فإن الاستعمار يتخذ من الرواية والأنثربولوجيا وسيلة له عندما يربطهما بعلاقة وثيقة ويستخدمهما لتلميع صورته وإكساب توسعاته نوعا من الشرعية والتأييد .والتسهيل على الاستعمار لإحكام سيطرته علينا وبرضانا ،حيث أنهما - الأنثربولوجيا والرواية- استراتيجيان لا يصرحان بالتوجهات الإيديولوجية علنا إنما من خلال مجموعة من الأنساق المضمرة مستهدفين بها خداع عقولنا .

وفي عالم **أندريه جيد** الروائي نلمس خطوطا عريضة من أنثربولوجيا الفن الروائي حيث نجد في رواية **اللاأخلاقي** زخما من وقائع ما يجري في الهامش كل في مقابل ما يجري في المركز، حين يرسم **أندريه جيد** العالم

---

[1] عياد أبلال، أنثروبولوجيا الأدب،ص8.

[2] المرجع نفسه، (ص.ن).

[3] المرجع نفسه، ص103.

[4] المرجع نفسه ، ص117.

الشمال إفريقي فيركز على طبيعة المكان والبيئة والمناخ الجاف المرتبط بالصحراء ،وطريقة الحياة والمعيشة في كل شؤون وصراعات اللآخر في حياته الخاصة والعامة وكأننا بـ **أندريه جيد** الأديب "شكل من أشكال الأنثربولوجي الروائي . " [1]

فتدور وقائع عالمه الروائي بين فواصل ضفتي الشمال والجنوب وما يتصل بهما من أحوال اجتماعية وسياسية واقتصادية ،وعادات وتقاليد وأعراف محددة ومتوارثة منذ آلاف السنين تمثل روح الأنثربولوجيا الحاضرة في هذه البيئة الجنوبية وهذا المناخ .فرواية **اللاأخلاقي** ترتبط بـ " تصورات عن البدائية، كما ترتبط بها تصورات تشتق من الأصل الإفريقي امتيازات معرفية خاصة ،مثل القبلية والحيوية والأصالة ." [2]

حيث ينشأ الصراع بين تقاليد وعادات الأهل في إفريقيا وبين هواجس البطل ميشيل الذي يعيش في غربة أثناء ترحاله بين عدة أمكنة لاينفك يصفها بزخمها وأحوالها وطبيعتها من خلال صراع ذاتي ينشأ بين هذه التقاليد والعادات على مستوى شخصية **ميشيل** فلا يسعنا إلا الإقرار بوجود تداخل في كتابة **أندريه جيد** بينه كروائي وأنثربولوجي، عندما تصبح الرحلة كما ذكرنا آنفا الوسيلة التي تحقق ذلك ونجد **أندريه جيد** متمكن من التحدث عن الآخر بلسانه والنظر إليه بعينه ،ويجعل الآخر كائنا مفرغا لا يملك سوى جسده الذي لم يسلم أيضا من التفرقة عندما يقيم تصورات نابعة من اتجاهه لدراسة الشرق (العرب، إفريقيا) ومعظم شخصيات الرواية المتعلقة بالعالم الثالث تكون في سن صغير ويطلق عليهم "الأطفال" وكأنه يريد أن يقول أنه كان في عالم غربي يسوده الرجال وبمجيئه إلى هذا العالم الثالث لم يعثر على صور لهذا الرجل فجل ما وجده مجموعات من الأطفال أو عجوز(خادم) و امرأة أو اثنين الذين لا يمثلون وفق منطقه سوى الضعف ،كونهم يتموضعون في الهامش ،فهو إنسان متحضر وباحث يكتشف من خلال تجربته أناسا بدائيين يمتلكون تفكيرا طفوليا بدائيا ،فهم لا يزالون يعيشون طفولتهم وبداية حياتهم ذلك أن الطفل هو البراءة ، و**ميشيل** بطل الرواية هو باحث متعته اكتشاف آثار و إنجازات الإنسان عبر العصور، ويعقد بطريقة غير مباشرة مقارنة بين هؤلاء الأطفال والشيخ والمرأة مع نظرائهم في العالم الغربي داخل النسيج النصي مستعملا مادة أنثربولوجية، مفعمة بالأفكار الاستعمارية.

وعليه يمكن القول أن رواية" الآخرين" التي يتبناها المركز هي منتج ثقافي غربي، تسعى إلى تحقيق مجموعة من التطلعات الاستعمارية،عندما يعلون من شأن السلطة وسياستها القمعية ذلك أن الرواية الغربية عندما " تقدم

---

[1] عياد أبلال، أنثروبولوجيا الأدب ، ص395.

[2] إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، ص252.

العالم ذاته كواقع وكتمثيل لذلك الواقع ،وكل دلك ضمن زمنية موحدة ،كما لو أن جوهر الواقع بحد ذاته عالمي . وبالتالي فإن أية محاولة لاستقصاء العالمية لن تكون أقل من تكذيب للواقع بذاته." [1]هذا الذي يؤكد أن الغربي يضع سروده في المركز ويمنع أي أحد أن ينازعه في هذا المكان ،ذلك أن روايته أو منتجه بصفة عامة هو فقط الذي يمكنه أن يرتقي للعالمية وبإمكانه أن يحقق الكونية ،ولكنه دائما يثبت أن العالمية عنده تتمظهر كرؤية متحققة في نتاجه و كصيرورة دائمة لا ينبغي لها أن تتعطل ،ذلك أن تعطيلها هو احتفال بعالمية منتج منتم للعالم الثالث، وبذلك يعمل الغربي دائما على تأكيد أن العاليمة كمفهوم ورؤية لا يمكن أن يتقاسمها قطبان أو أكثر بل تحتكرها جهة واحدة فقط، وتؤكد باقي الجهات على أحقية الجهة الأولى في ذلك عندما تخضعها لها وهذا هو عين الإستبداد الذي يظهره الغربي عندما يحتكر السرد في سروده فقط.

[1] نبيل سليمان،أسرار التخييل الروائي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005م، ط1، ص10.

الفصل الثاني: تجليات الخطاب السردي في رواية اللاأخلاقي لأندريه جيد

1- قراءة في عتبات النص.

2- الرواية كمعادل للزمن الاستعماري.

3- تصدع الفضاء الجغرافي والاستعمار.

4- الشخصيات من المنظور الكولونيالي.

قد ارتبط السرد منذ بداياته الأولى بالإنسان الذي اعتبره محورا رئيسيا يعبر عنه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة عندما يؤكد على وجوده الفعلي، ليس كشكل مادي فقط بل ككينونة تعمل على تخليد آثاره و أمجاده من خلال حدث الكتابة ليصبح بذلك السرد "فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد، حيثما كان و يرتبط السرد بأي نظام لساني أو غير لساني." [1] هذا ما يؤكد على أن السرد واسع متنوع يعيش مع الإنسان ويلازم تحركاته وأفراحه وأقراحه، إلاّ أنّ ارتباطه بالأدب يكسبه نوعا من الجمالية والفنية ذات أثر خاص ندُر وجودها في المجالات الأخرى متيحا إمكانية التفاعل بين السارد الذي ينتج مادته و بين المتلقي الذي يهبها الحياة عندما يقوم بفعل القراءة.

فالسرد تمثيل للحياة بشموليتها و تفاصيلها و هذا لا يعني أنه توثيق، ذلك أن التاريخ يظل يحتفظ بكل كونيته وتحققاته وتوثيقاته، والسرد بظاهريته و خيله وعدالته المفترضة و غرائبيته." [2] فالحياة المؤلمة في الواقع و التي تزعج الإنسان وتنغص عليه راحته وتجعله يتذمر وتدفعه إلى اليأس و هي الحياة نفسها تجذبه عندما تكون على الورق، فحينها يصبغها السارد بآليات فنية و تقنيات جمالية لا تنفصل عن الواقع ذلك أن " السرد موجود أبدا يقول بارث، إنه يوجد حيثما وجدت الحياة. " [3] فهو حاضر معنا يدعمنا عندما يعبر عن طموحاتنا ويجعلنا نستدرك أنفسنا و نرغب في الارتقاء عندما يعبر عن آلامنا و يساندنا عندما يقدم لنا يد العون من خلال تجربة الآخر و تجربتنا أيضا.

ولقد حظي السرد بأهمية كبيرة و نال مكانة عالية، فهو سمة الحضارة عندما انتقل الإنسان من الشفاهية إلى التدوين بالإضافة إلى أنه الوعاء الذي يسكب فيه أجناس أدبية متعددة اتخذت منه ومن تقنياته و سيلة كالرواية على سبيل المثال و ترجع أهمية السرد إلى أنه " أكثر العناصر أهمية في النص الروائي، و أقوى المؤثرات المنشئة للدلالة فيه، و من ثم فإن دراسته تكشف الأدوات التي يستخدمها الروائي في تحميل النص بالمضامين و الدلالات و هذا يجعل القارئ يتجاوز مرحلة التعرض للتلقين القائمة على الانبهار، إلى المشاركة القائمة على الفهم و القبول." [4]

---

[1] سعيد يقطين، الكلام و الخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، 1997، ط1، ص 19

[2] إسماعيل نوري الربيعي، التاريخ و السرد و تشكلات الهوية، مجلة ثقافات، كلية الآداب-جامعة البحرين، عدد14، 2001م، ص 41.

[3] سعيد يقطين،السرد والسرديات و الاختلاف(وهم النظرية السردية العربية)،الملتقى الدولي للسرديات:القراءة و فاعلية الاختلاف في النص السردي،المر كز الجامعي بشار،4/3 نوفمبر 2007.

[4] نورة بنت محمد بن ناصر المري، رسالة الحصول على شهادة الدكتوراه البنية السردية في الرواية السعودية(دراسة فنية لنماذج الرواية السعودية)،كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى ،المملكة العربية السعودية، 2008م، ص 09.

فالرواية هي سمة العصر و الحاضر وهي ملجأ الإنسان ومرآته، و اعتمادها على السرد جعلها تعتبر تشكيلا للعالم عندما تتعامل مع أهم عناصره و هو الإنسان.

و هذا السرد الذي لازم الإنسان طوال حياته نجده يعقد علاقة متواشجة مع السلطة، و لذلك يستوجب علينا دراسة هذا المنتج السردي خاصة الغربي متجهين بكثير من الحذر إلى هذا السرد الذي تدور أحداثه في فضاء جغرافي هو فضاءنا وزمان هو زماننا، إلا أنه لا الفضاء و لا الزمان من ملكيتنا ، إنهما يفلتان من أيدينا، عندما يتحولان إلى حالات جمالية اغرائية يستمتع بها الآخر و يدرجها في نصوصه السردية ما يجعل السرد ،هذا التعبير العالمي يتحول و نلحظه يفقد شيئا فشيئا صفة الإنسانية عندما يصبح لعوبا بالطريقة نفسها التي تتلاعب بها السلطة، إنها لعبة التجلي و الاختفاء، و هي لعبة قذرة إلى درجة كبيرة عندما يشوه هذا السرد تاريخ الشعوب و كيانها و يغلف لأفكاره و هيمنته بما يملك من جمالية وفنية كخصوصية تميزه، و هو إن كان يرى أن الشعوب المستعمرة تعاني الاضطهاد إلا أنه يتعامل معها بضمير ميت غير مبال، عندما يواري الحقيقة ويحجبها والحقيقة كالشمس لا يحجبها شيء .

لذلك فإننا عندما ننظر إلى السرد الغربي و نربطه بالمد الاستعماري، فإن منظورنا إليه يتغير بل يتلاشى تماما و تحل محله رؤية جديدة مختلفة تماما مما يعني أن السرد قد عرف تحولا جليا عندما أصبح أداة بالغة الأهمية، تتجاوز في خطورتها القوة العسكرية في كثير من الأحيان، و هذا الذي دفع بإ**دوارد سعيد** إلى القول:" و لكن ما هو أهم بكثير في رأيي من القوة التي كانت تستخدم انتقائيا، كالفكرة المغروسة في المُستعمَرين وهي أن مصيرهم يجب أن يتحكم فيه الغرب." [1]

و بهذا نجد أن السرد الغربي يحاول أن يقنعنا بما لا يستطيع، فيُوهم ذواتنا بما تحمل كلمة و هم من معنى لا من حقيقة- بطريقة إستراتيجية مدروسة مسبقا. إنه يتسلل عبر الثقافة بطريقة تدرجية فيكون مفعوله قويا على الفكر، فإعاقة الإنسان لا تتجسد في عجزه الجسدي، ذلك أن هذا الأخير يجعل الإنسان حبيس المكان و لكن بمقدوره أن يحلق عاليا وبعيدا إلى عوالم أخرى لأنه يمتلك السرد، أما بغياب هذه الخاصية فإنه بذلك إنسان بلا ذاكرة بلا تاريخ يوثق ممارساته. [2]

---

[1] إدوارد سعيد،القلم والسيف ، تر:توفيق الأسدي،دار كنعان للدراسات و النشر، دمشق، 1998م،ط1،ص 61.

[2] ينظر: لمياء عيشونة، السرد والسرد المضاد في سياق الكولونيالية،ص62.

و بذلك فإن "السرد له القدرة على التورط الجريء في أشد القضايا إثارةوحساسية، و كل ذلك يتم على خلفية من البراءة الخادعة التي توهمنا أن الموضوع هو مجرد (رواية)." [1] وبذلك فإن السرد و ما يتعلق به من زمان ومكان و شخصيات يساهم بقدر كبير في رسم صورة الاستعمار وإظهار أبعاده خصائصه، و عليه سنمضي في هذا البحث و نحاول رسم صورة هذا الاستعمار من خلال السرود التي أنتجها المستندون إليه و المدافعون عنه.

1- قراءة في عتبات النص:

تعتبر العتبات النصية ملامح أساسية يتسم بها النص، فلكل بناء هيكل وتصميم، و لكل مدخل عتبة تمهد لبدايته، لتكون بذلك العتبات عملية محورية تستدعي التوقف عندها قبل الخوض في الدراسات الأدبية للنصوص كونها أول مايلقي القارئ بعينيه عليه، و تعرف بمصطلحات أخرى منها "النص المصاحب، المناص، النص الموازي خطاب المقدمة، المكملات... و هي كلها تصب في نهر واحد."[2] لتكون دراستها عبارة عن إعادة تشكيل نص جديد يكمل فهمنا للنص الكتابي باعتبار أن العتبة النصية تتموضع في وضعية موازية للنص (الرواية).

كما تتمظهر العتبات النصية لتصبح بمثابة عناصر لمرائية تحفز القارئ وتبعث فيه روح البحث و الغوص بعيدا في عالم النص ذلك "أن المظهر الخارجي للسلع المباعة في الأسواق مصمم لحجب مصدر تلك السلع و هذا (...) ما يمثل علاقة استغلالية على مستوى الإنتاج." [3] و الرواية سلعة بما أنها عبارة عن واقعة مادية، ذلك لأنها ليست منتجا يتميز بخصوصية التخيل والجمالية و حسب بل إنها منتج استهلاكي لابد من تعريتها أولا من الخيوط الأيقونية التي تكون غالبا سابقة للخيوط اللفظية و اللغوية.

و قد حظيت العتبات النصية بمكانة مهمة في الدراسات الأدبية الحديثة، لما لها من بالغ الأثر في تحديد دلالة النص وفي إغناء محتواه الشامل، و ستقتصر دراستنا فيما يخص عتبات النص على العنوان و اسم المؤلف و الألوان التي تصدرت صفحة الغلاف.

1-1-عتبة الغلاف الخارجي:

يعتبر الغلاف من العتبات النصية المهمة، فهو أول ما يلفت انتباه القارئ في لقائه الأول بالكتاب، فيشده إليه رغم جهله بكنهه الداخلي بل يساعد على فتح الكثير من مغالق النص و طلاسمه، لذلك لابد من "اعتبار

---

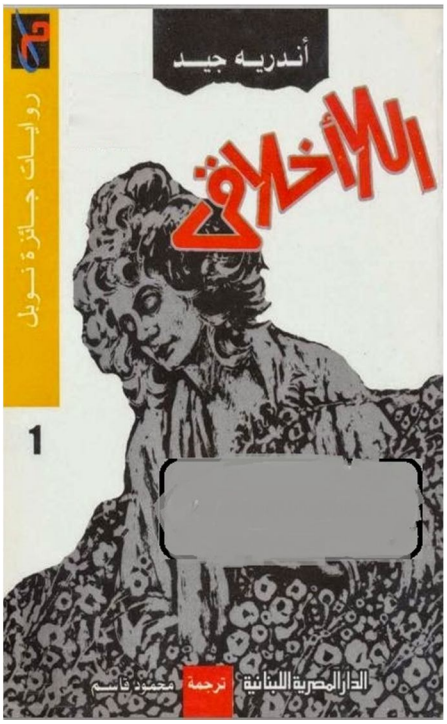
[1] عبد الله إبراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة (بحثا في تقنيات السرد و وظائفه).

[2] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف،الجزائر العاصمة، 2010م، ط1، ص 223.

[3] Berker C. (2004) Sage Dictionary of Cultural Studies. London : Sage. P 90

العناوين وأسماء المؤلفين، و كل الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخلة في تشكيله، كما أن ترتيب و اختيار مواقع كل هذه الإشارات لابد أن تكون له دلالة جمالية أو قيمية." [1] و هو يعتبر بوصلة أو شراع لسفينة الكاتب الماخرة عباب الإبداع، لذلك رأينا رواية **اللاأخلاقي** قد استعانت ببعض تقنيات العتبات النصية، فارتأينا أن نفك جميع شفرات ذلك الغلاف المتناسق بألوانه و تعاملنا كان مع الرواية المترجمة طبعا.

نجد الغلاف من خلال الواجهة الأمامية عبارة عن ورقة سميكة مقارنة بأوراق الكتاب الأخرى، يبدو للوهلة الأولى أنه مجرد بطاقة هويةيحمل معلومات يعرف باسم المؤلف وعنوان الكتاب و الأمر كذلك إلا أن ما يزيده ميزة هو طريقة تشكيل ورسم الكلمات، فضلا عن الصور و الألوان معلنا بذلك تواطئا ذهنيا بين الفنان التشكيلي والفنان الروائي، فما علاقة الغلاف بمحمولات الرواية الداخلية؟ و إلى أي مدى نجحالمصمم في إيصاله إلى المتلقي و استفزازه؟



دراستنا لهذا الغلاف الأمامي كانت من الأعلى إلى الأسفل حيث استوقفنا اسم المؤلف بلون أبيض متوسط تحيط به هالة سوداء فيها تعرج وانحرافات وعادة ما يكون الأبيض والأسود لونان متناقضان و النقيض يكشف نقيضه، فأندريه جيد كاتب وصاحب رؤيا وأفكار وحتميات و في نفس الوقت متمرد على ما هو متوقع وما يمكن توقعه، و اجتماع هذين اللونين يعبران عن تحول أو لحظة انتقال لمسارين في حياة الإنسان تتجاذبهما ثنائية الحياة و الموت، ذلك أن اللون الأبيض موجود مهما كانت الصورة قاتمة، فهو لحظة انفراج و أمل قد تكلل بالموت الذي يظهر أكثر وضوحا في النهاية و هذا لا ينفي عدم وجوده في البداية "الآن الموت قد لمسني -كما يقال- بجناحيه ، و أصبح من المدهش أن أكون على قيد الحياة، و أصبح النهار بالنسبة لي ضوءً غير ملهم، ففيما قبل لم أكن أفهم معنى أن يكون المرء حيا." [2]

ولإّ ورود اسم المؤلف على غلاف الرواية له أهمية كبيرة حيث أن وضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل ."[3]فيوحي بالرفعة والسمو و المكانة العالية، كما يحيل على ملكية

---

[1] حميد لحميداني،بنية النص السردي (من منظور النقد الادبي)،المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء،1991م،ط1،ص 60.

[2] اللاأخلاقي، ص23.

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 60.

الكتلب لصاحبه و يعبر بطريقة أو بأخرى عن أفكاره، بالإضافة إلى أن رواية **اللاأخلاقي** تنتمي إلى جنس السيرة الذاتية، وبذلك يتحقق الميثاق السير ذاتي الذييتطلب وجوده تطابقا بين المؤلف والسارد و الشخصية.

كما يمهد لتعامل القارئ مع النص عندما يبرم عقدا يؤكد أن كل كلمة أو سطر في المتن تعبر عن جزء من حياة الروائي، و بذلك فإن الاسم الحقيقي قد أثار فضول القارئ للتعرف على تجربة إنسان كانت محطات حياته محل اهتمام و بؤرة تتطلب قدرا من الاستكشاف.

ويلي اسم المؤلف العنوان الذي كتب بأحرف هندسية تشبه الأعمدة و الأسلاك، تظهر نوعا من التكسر والتحطم، و الكتابة تأخذ مسارا تنازليا حيث تبدو الكتابة في الأعلى، ثم تنزل تدريجيا نحو الأسفل وهذا ما يوحي بالتدرج نحو الآخر،و الانتقال من الشمال إلى الجنوب ذلك أن الرواية كما ذكرنا سابقا هي رحلة غير ثابتة بين قطبين، أحدهمايمثل محور العالم و هو فرنسا كمركز استعماري، و الانتقال منه هو محاولة لتحقيق التغيير الداخلي الذي يتجسد بالتغيير المكاني عندما لا يستقر في بلده المادي (الأم) و يتجه إلى إفريقيا التي يحيط بها سحر روحي يكتشف و لا يرى.

و رسم العنوان على شكل أسلاك متقاربة و متجاورة فيما بينها يشبه إلى حد كبير السياج الذي يحيط بمساحة ما ويحدّ من امتدادها و حريتها، أنه نوع من الانغلاق عندما تفرض الرقابة على الأشخاص،فهو يرسم الحدود بينما هو ممكن ومسموح، وما هو منبوذ ولا مجال لاقتحامه أو حتى التفكير في الاقتراب منه، و هذا الذي نجده في شخصية ميشيل الذي يرمز للمستعمر.

اللاأخلاقي، عنوان جريء لرواية جريئة كتبت بلون أحمر قاتم دلالة على الدم الذي يتوزع على معظم المساحة الطباعية للرواية، ليحيل على الحرب والدمار و كذا الحب المشتت بين العشق والحقد، وهو لون يتميز بعدوانيته و غالبا ما ينبه المخ من خطر قادم فهو علامة على التحذير، وغالبا ما يرتبط بالعنف والاستعمار والسلطة حيث نجده مرتبط بالزي العسكري والثورة ولون الارستقراطية و التأكيد على الطبقية من خلال الرداء الملكي والبساط الأحمر، و اللون الأحمر نابع من الدم الذي يتقاسمه كل الناس بإنصاف، حيث يقول **ميشيل** بطل الرواية. "كان أول ما تبادر لذهني هو إخفاء الدم عن مارسيلن...و لكن كيف؟ بذلت كل ما بوسعي لكي أخفيه

و خاصة في يدي كأنني نزفت من أنفي، لو سألتني فسوف أقول لها إنني نزفت من أنفي." [1] فالألم حاضر في الرواية ،إن أرضه هي إفريقيا.

و يجدر بنا أن نشير إلى أن الغلاف مشكل من لونين يشقان الغلاف إلى قسمين، لون أبيض يشمل الجهة العلوية للغلاف، بينما اللون الأسود و الرمادي اللذان امتزجا مع بعضهما البعض يمثلان الجهة السفلية منه و اللون الأبيض الذي يتماهى بين عدة دلالات يقترن ببراءة الطفولة التي تمثلها شخصيات إفريقية بطهارتها و نقاوتها من كل شوائب الدنيا تتربع على مساحات شاسعة في الرواية. كما أن هذه الرواية التي نعتبرها سيرة ذاتية يتكلم فيها **ميشيل** الذي نجده يحكي أحيانا عن طفولته التي تذكره بأمه "أنتم تعرفونأنني فقدتها وأنا صغير السن، و لم أشك قط في هذه الأفكار التيسيطرت على طفولتي و لم يعلق بذهني شيء عن ذكرها. " [2]و أحيانا أخرى عندما يحاكي أطفالا تنتمي إلى العالم الثالث في الأغلب "كان الأطفال طوال هذه الأيام الحزينة هم سلوتي الوحيدة."[3] فالأبيض هو لون الطفولة كما أنه لون الحموضة، لون طعم يثير فينا إحساسين متناقضين عندما نحاول أن نبلعه بسرعة فيترك آثاره في الحلق و يتشبث كي لا تزول بسرعة "الليمون فتنبعث روائحه، و يبدو في الظل أبيضا أو مائلا إلى الخضرة." [4] كما أنه لون المرارة بما أنه لون صاف و شفاف، يشعرنا بالأسى عندما نكتشف ذواتنا فنفس اللون الذي دفع بميشيل إلى القول" ذات يوم رحت أخلع ملابسي، و أخذت أنظر إلى نفسي لم تجعلني رؤيتي لجسمي النحيف و لكتفي أستطيع أن أتراجع إلى الوراء و لكن ملأني الخجل لجسمي الأبيض، و لبشرتي التي تلونت، و رحت أذرف الدمع." [5]

أما بالنسبة للشق الثاني فيظهر امرأة ذات ملامح أوروبية، فشعرها مصفوف بطريقة تميزها عن المرأة الشرقية فضلا على أنه قصير، و المرأة الشرقية تتميز بشعرها الطويل و لعل هذه المرأة هي **مارسلين** زوجة **ميشيل** التي تظهر عليها علامات التعب والمعاناة الجسدية والنفسية، ونفس اللوحة نجدها مرسومة بالحروف داخل النسيج النصي " كانت مارسلين جالسة القرفصاء فوق سريرها، و قد وضعت إحدى يديها النحيلتين فوق مسند السرير في حين غرقت يداها و قميصها في فيضان الدماء و بدا وجهها متسخا، أما عيناها فقد اتسعتا بشكل بشع، و لا أعرف

---

[1] اللاأخلاقي، ص 19.
[2] المصدر نفسه، ص 13.
[3] المصدر نفسه، ص 42.
[4] المصدر نفسه، ص 51.
[5] المصدر نفسه، ص 52.

أي صرخة ألم أثارتني في صمتها." [1] ، فيظهر في الصورة جانبا من وجهها مطأطأة الرأس كعلامة دالة على الخجل، خجل نابع من العنوان الذي يجاورها و تتبرأ منه إلا أنه يلامسها، فهي خجلة من أعمال **ميشيل** الرجل عديم الأخلاق و يظهر هذا من خلال ازدواجية بين اللونين الأسود و الرمادي، موزع بطريقة مشتتة على وجهها ولباسها ولحافها، فاللون الأسود سبب لها معاناة و هي تنظر إلى زوجها و هو الذي عانت منه لاحقا عندما نظرت إلى نفسها وأدركت أنه نفس اللون"رفعت الكتلة الدموية، ووضعتها في منديلي و نظرت إليها، إنها دم أسود، كتلة جلاتينية مرعبة."[2]

كما نجد اللون الرمادي و الذي يحيل إلى الفوضى واختلاط الأمور و عدم الاستقرار الذي تعانيه **مارسلين**، فتبدو عليها ملامح الانكسار والضعف و الحزن حين يقول **ميشيل**"تشعر بأنك تائه، ولا تعرف من أين و لا إلى أين الطريق، أما المياه فتبدو قادمة من النهر و تتبع المجرى بطول الجدران التي تصنع الطرق من الأرض، إنها الواحة الداخلية، أما الصلصال الوردي أو الرمادي الرقيق فإن المياه تجعله أكثر ليونة." [3]، هنا تتداخل **مارسلين** مع الأرض فالصلصال الرمادي هو نفسه **مارسلين**.

إن **مارسلين** هي إفريقيا والوطن و العالم الثالث المهمش، فهي تعاني نفس المعاناة التي تعانيها الأرض من قبل المركز المستعمر فمرضها كان بسبب مرضه، و من هنا تكون المرأة بغض النظر عن جنسيتها رمزا للشرق عندما تتموضع في الهامش و يتموضع الرجل في المركز، فضعفها أدى بها إلى الموت و ضعفه دفعه إلى تأسيس حياة جديدة، فـ**ميشيل** يرفضها و يريدها في نفس الوقت، ويتخلى عنها وهي في أشد الحاجة إليه و قد حمل الغلاف أيضا اسم دار النشر التي قامت بنشر ترجمة مؤلف **أندريه جيد اللاأخلاقي** في أسفل الغلاف باسم (الدار المصرية اللبنانية) .

و في جانب الغلاف نجد إطارا مستطيلا أصفر، مكتوب فيه "روايات جائزة نوبل" و هو لون الابتهاج والحيوية، يحاول أن يزيل قدرا من الذبول والضبابية المغشاة على الغلاف، و يقوم بالمهمة نفسها في الرواية. إنه لون الشمس و التي تتربع على مساحات كثيرة في الرواية لتخلق نوعا من الاتزان و عندما يقوم **ميشيل** بفعل الوصف يستحضر اللون الأصفر: " وبدت السماء نقية بطول الأفق و تحت أشعة الشمس الحارة تصاعدت الأبخرة."[4]

---

[1] اللاأخلاقي، ص 144.

[2] المصدر نفسه، ص 27.

[3] المصدر نفسه، ص 38.

[4] المصدر نفسه، ص 44.

أما الواجهة الخلفية للغلاف فيغلب عليها اللون الرمادي والذي يدل على الضبابية والغموض و الاضطراب وفي الأعلى و في إطار أحمر ملفت للنظر كتبت عليه "صدر من هذه السلسلة" و هي مجموعة من الروايات التي تحصلت على جائزة "نوبل" و كل هذه الروايات تشترك في اللون الرمادي ذلك أن كتاباتهم تسير في اتجاه واحد.

و في الجانب ، بخط أسود صغير دُون اسم لمصمم الغلاف و هو **محمد حجي** و في الأسفل إحالة ثانية إلى دار النشر و هي "الدار المصرية اللبنانية".

كما ننوه إلى أن الصفحة الأخيرة من الرواية تستهدف القارئ و تثيره بسؤال "الذين فازوا بجائزة نوبل في الآدابهل فازوا بها عن جدارة؟و هل فازوا لأسباب موضوعية؟."[1]

و من هنا يمكن القول أن للغلاف الخارجي أهمية كبيرة لأنه يتضمن أحداثا كبيرة حصلت في الرواية، كما أن الألوان الموجودة فيه ولاسيما اللون الأحمر والرمادي و الأسود يعبرون عن شراسة الاستعمار ووحشيته و عدوانيته فكله ظلم وتعسف وتجبر و طغيان فجاء الغلاف الخارجي للرواية أحسن معبر عن تلك الصفات.

1-2- عتبة العنوان:

يعدّ العنوان عتبة رئيسية لا بد من الوقوف عندها مليا، ذلك أن الإهتمام به لم يتولد صدفة و لم يظهر بطريقة اعتباطية فهو "قائد النص، و واجهته العلامية، يمارس على القارئ سلطة أدبية، كما أنه يمثل البنية اللغوية التي تدل على النص، و ذلك بوصفه وسيلة للكشف عن طبيعته و خباياه مما يخلق علاقة بين العنوان و النص."[2] ليكون بمثابة إجراء تحليلي يحتل الصدارة فهو البداية الفعلية للنص، عندما يأخذ بيد القارئ ويغور به في أعماق النص ويرشده لكي لا يضيع في متاهاته هو"أول ما يداهم بصيرة القارئ."[3] عندما يوقعه في فخ بصري و قد وقفنا على هذا سابقا من خلال ما تتيحه الصورة من دلالة، و تحليل العنوان يساعد للولوج إلى أغوار النص واستنطاقه فالانطلاقة إذا كانت من العنو ان فإنها تتجه مباشرة إلى النص وذلك لفهم العلاقة بينهما، و هنا يتجلى العنوان على أنه خريطة مصغرة تجمع بين طياتها كل تضاريس و حيثيات النص.

---

(1) اللاأخلاقي،(كلمة إلى القارئ).

(2) سلام بركان مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير: النسق الإيديولوجي و بنية الخطاب الروائي لدراسة سوسيوبنائية لرواية ذاكرة الجسد للروائية أحلام مستغانمي، ، كلية الآداب و اللغات جامعة الجزائر ،2003-2004م، ص48.

(3) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998م، ط4، ص263.

فهو يجمع كل التفاصيل و يجعلنا نقف أمام كل كلمة لنعرف علاقتها بالعنوان، ويحتم علينا أن نحلق و نسافر في رحلة حدودها الكلمات فهو نص صغير مكثف في مقابل نص آخر كبير لا يقل كثافة عن النص الأول فكلمة **اللاأخلاقي** التي اختارها **أندريه جيد** عنوانا رئيسيا لروايته تحيلنا إلى ضرورة الوقوف على هذا اللفظ، حيث يشير المعجم الفلسفي إلى أن المصطلح" يرجح أن يكون من وضع جيو و يراد به عدم الانصياع للأحكام السائدة الخاصة بالخير و الشر "يقال على السلوك هو بالأخلاقي أو غير الأخلاقي. "[1] فهو يعني عدم الرضوخ لمجموع المبادئ و القيم التي تنظم وفق وتيرة يتحكم فيها المجتمع.

أما بالنسبة للشخص اللاأخلاقي فهو" لفظ يطلق على الإنسان الذي يعترف بالقيم الأخلاقية السائدة و لكنه يقف منها موقف المخالف العاصي." [2] فالإنسان اللاأخلاقي يقر بالقيم الإنسانية وينفيها عندما يحيا من دونها ، و من هنا يكون الإقرار بهذه القيم و النظم لوحدها غير كاف فلابد من الوقوف وقفة حازمة ، فكل ما يقال لابد أن يؤكد بالفعل.

و هنا نتساءل هل يشكل **اللاأخلاقي** باعتبار وجود تعالق بين كاتبها و بطل روايته, وثيقة صادقة لحياة الروائي أم أنها مجرد نسيج منتقى من خياله الروائي؟

من خلال هذا التساؤل لابد أن نجيب انطلاقا من الفصل بين لاأخلاقي **جيد** و لاأخلاقي **ميشيل** حيث يتمظهر اللاأخلاقي عند **جيد** في " الشخصية التي يقدمها لنا و هي تسعى إلى تحقيق لون من التوازن الغريب بين الاحتفاء بطهارة العلاقة الزوجية و إضفاء الشرعية على كل أنواع الملذات الأخرى و سوف تطبع هذه الأزمة حياته و مؤلفاته بطابعها الحاد و المتوتر"[3] وهنا نلحظ تلامسا قويا و احتكاكا بين الروائي و شخصيته، ف**أندريه جيد** الشخص قد عاش حياة لاأخلاقية تجلت في غوايته الإفريقية التي مارسها في هذه الأرض. و الأمر كذلك عن **ميشيل** الشخصية ، فلكي يعبر عن تجربته أصبغ كتابته بنوع من الانفصال غير البريء، و ما يؤكد ذلك نجد أن بطل هذا الكتاب "ميشيل اللاأخلاقي يتجول في بعض الأماكن التي خلبت لب المؤلف، الأمر الذي يسقط رغبات الكاتب على بطله على الرغم من إدعاءات الاستقلال و التباعد التي يبرزها بين الفينة و الفينة اتجاه هذا الأخير"[4] ف**ميشيل** يرفض ما يراه الإنسان السوي صحيحا وهو النمطي و الشائع ويعده نوعا من الرياء و النفاق

---

(1) مراد و هبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2007، ط5، ص52.

(2) المرجع نفسه، ص450.

(3) نادية محمود عبد الله، الرحلة بين الواقع و الخيال في أدب أندريه جيد ، ص100.

(4) اللاأخلاقي، ص122.

و يقنع أن عليه أن يستجيب لرغباته و يعلن عنها لذلك يراه غيره لاأخلاقيا و هذه النزعة اللاأخلاقية قد ورثها من المذهب الذي يعتنقه والده عندما يقول مخاطبا أصدقائه "كان أبي –كما يقال عقلانيا أو كما أعتقد ليست لديه أفكار عن الفضيلة التي كنت أتصور أنه يمتلكها." [1]

و العقلانية تجعل الإنسان متطرفا و تدفعه إلى التصرف ضد كل انقياد سطره الفرد الذي ينتمي للتيار العام و ما يؤكد تشبع **ميشيل** بعقلانية والده هو اعتراف صديقه الذي يقول: "لقد حكى ميشيل حكايته بشكل عقلاني، و لا نعرف كيف نتأكد من التبريرات التي قدمها لما و التي تبدو تقريبا ضالعة ، لقد أنهى قراءة النص دون أي رجفة في صوته ، و بدون أن نشهد عليه أي انفعال يزعمه ، تملكته كبرياء جنونية لم تؤثر فينا بالمرة حاول إثارة عواطفنا بدموعه ، لكن أبدا لم أستطع أن أميز شيئا فيه حتى الآن فيما يتعلق بالكبرياء ، والجمود و العفة." [2]

و هنا نلمس العلاقة القائمة بين **ميشيل** اللاأخلاقي و بين الاستعمار اللاأخلاقي ، فـ **ميشيل** يحدث نوعا من القتل الجسدي و الرمزي للآخر "و برغم هذا فإن "تونس فاجأتني بشدة ، ولمست في ّ أحاسيس جديدة حركت مشاعري، أشياء كانت نائمة لم يسبق لي أن مارستها ، و حفظت في داخلي كل أسراري الشابة كنت أكثر دهشة كشخص يبحث عن التسلية."[3] و الاستعمار يمارس نفس الشيء عندما ينسلخ من قيمة الإنسانية التي يدعيها من عدالة وحضارة ومدنية، و يقوم باحتلال شعب و استنزاف أرضه، و التنكيل بشعبه، و قتلهم وتركهم أحياء و لكن دون شعور بقيمة هذه الحياة فـ **ميشيل** بطل الرواية رغم أنه يعبر عن معاناة الشعوب المستعمرة التي حصرها في صورة (الطفل) إلا أنه لا يستطيع أن يقف موقف رجل إزاء هذا الطفل ويعطي حكما باستقلاليته، فإن لاأخلاقيته دفعته للتخلي عن **مارسلين** ستجعله يتخلى عن كل ما يحيط به، إنه ينشد متعة ذاتية هذا ما يؤكد تصريحه "لقد عشت حياتي من أجلي."[4]

إنه يقتل أطفال إفريقيا من خلال ما يقوم به مثلما يقتل جنين **مارسلين** من خلال قسوته وإهماله عندما تمثل **مارسلين** الهامش الذي لا حول ولا قوة له، ومن ثم يحاول **ميشيل** التحرر من عذاب الضمير، فـ**مارسلين** هي الأرض بعفتها وطهارتها و براءتها الأصيلة، و**ميشيل** اللاأخلاقي هو المستعمر عندما يريد أن يمتلك شيئا ليس

---

(1) اللاأخلاقي،ص12.

(2) المصدر نفسه، ص146.

(3) المصدر نفسه، ص17.

(4) المصدر نفسه، ص15.

له وخارج ملكيته، إنه يمارس غزومن نو ع خاص ليحقق لذاته فرض الهيمنة والسيطرة على الشعوب الضعيفة و يتلذذ بإيلامها، إنها غريزة الاستحواذ التي تطغى عليهما فيثبتان قوتهما على من هم أضعف منهما، فالأخلاق هو الذي يجعل الإنسان يحترم الحدود الفاصلة بينه و بين غيره و بغيابها فإنه يتعدى هذه الحدود بطبيعة الحال.

2- الرواية كمعادل للزمن الاستعماري:

يحتل الزمان مساحة واسعة في الدراسات السردية للنص الروائي، فهو بمثابة دعامة قوية يرتكز عليها كل خطاب سردي، هذا الأخير الذي لا يتحقق وجوده إلا عندما يرتبط بحيز زمني معين، وقد زاد هذا الاهتمام في الآونة الأخيرة "و ربما لم يتغير شعورنا باتجاه الزمن على نحو جذري مثلما تغير في القرن العشرين، و لا اكتسب من الأهمية في أعيننا مثلما اكتسبه في هذا القرن." [1]

فالزمن قد شغل عقل و فكر الإنسان، ثم انعكس على الحياة الإبداعية و الفنية، و تم ترجمته على شكل أفكار وتصورات، و لم يقتصر الاهتمام به عند الدارسين فقط بل إن "معظم الروائيين الذين أسهمت تجاربهم في تطوير الرواية من حيث الشكل و الطريقة كانوا مشغولي الذهن بالزمن، طبيعته و قيمته و على الأخص علاقته ببنية الرواية. " [2] عندما تجد الرواية صداها في الواقع فيسجل الزمن حضوره و يترك علامته المائزة مع كل لحظة نعيشها في هذه الحياة.

إن مسألة الزمان هي إشكالية زئبقية أبدية، و ينظر إليها الروائي نظرة " دائما قاتمة، دائما صعبة المرتقى، دائما تلح على تأثير التقادم ومضي الزمن، تأثير الماضي و الهوة المظلمة بمدلولات الواقع." [3] و هنا نلمس العلاقة العميقة بين الزمن و الماضي، هذا الأخير الذي يشعرنا بالخوف ذلك أنه يرتبط بهوياتنا و جذورنا، فلا يوجد انفصام بيننا و بين ماضينا، فإذا أردنا أن نرى كينونتنا فلننظر إلى الوراء، دون أن نلغي دلك الاتصال الوثيق بالمستقبل الذي يدفعنا لنمضي قدما إلا أن إحساسنا "و رؤيتنا للماضي هي شيء سياسي بالدرجة الأولى، كما أن لها تداعيات مهمة في العالم الحديث لأن هذه التمثلات الذهنية تؤكد الهوية الشخصية أو الاجتماعية أو تنكرها."[4] فتتدخل السياسة و السلطة في تشكيل زمننا من خلال إعادة بناء تاريخنا وفق ما يخدم إيديولوجيتها، خاصة إذا كنا من

---

[1] أ.أ.مندلاو، الزمن و الرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، 1997، ط1، ص7.

[2] المرجع نفسه، ص22.

[3] المرجع نفسه، ص 23.

[4] كيت وايتلام، إختلاق إسرائيل القديمة (إسكات التاريخ الفلسطيني)،تر:سحر الهنيدي،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب – عالم المعرفة الكويت،1999م، (د.ط) ، ص 36.

المعادين للاستعمار، أو رسم حاضر متأزم يتجه إلى مستقبل أسود، و عادة ما يكون السرد هو المعبر عن هذا الزمن الممزق، و هو في الغالب سرد ينتجه المركز ذلك أن "الروايات التي تأتي بها الروايات المهيمنة (التي هي عادة أدبية) كثيرا ما تسكت الروايات الأخرى لجماعات هامشية موجودة في تلك المجتمعات فتحرم بذلك أن يكون لها صوت مسموع في التاريخ." [1] و من هنا يصبح هذا الزمن الذي يسهم بشكل كبير في تشكيل معمار النص نابع بالدرجة الأولى من المشروع الاستعماري المركزي، ذلك أنه "لا يوجد تاريخ من دون أوربا، كما أن التاريخ الذي تم إنقاذه من نسيان الزمان يكتسب أهمية من أنه يمد الحضارة الأوربية بجذورها التاريخية." [2] فتملك الزمن و الإمساك بتلابيبه هي سياسة يفرضها الآخر علينا فنقبل بها أو نرفضها إلا أنها تبقى سمة العصر و الحاضر عندما نجرد من ملابسنا و نلبس ملابس لا تليق علينا بتاتا و تتمظهر على أنها تاريخنا و تراثنا هنا أمكننا القول أن "أوربا هي موضوع التاريخ، و مفهوم أوربااللزمان هو الذي يحدد مجرى هذا التاريخ. "[3] وهذا الأخير يخرج عن مسار الحقيقة في نهاية المطاف ،عندما يتماشى مع أوربا (الاستعمار) كحضارة ويعبر عنها ويتجاوز كل هفواتها ويضخم عثرات الآخر ويشوه حقيقته ، ولقد "حددت الدراسات الأنثربولوجية الزمان كجزء من التصوير الأوربي للآخر فقد كشفت النقاب عن دور هذا الفرع من المعرفة في توفير التبريرات الفكرية للاستعمار." [4] ليكون الزمان بذلك لا يخضع لأي منطق غير المنطق الاستعماري –الأوربي-عندما يبرأ أوربا ويكيفها كما يشاء لتناسب مع ماهو واقع ،ولكن ليتناسب مع ما يريده أن يكون واقعا ،فهي تصور الدول الاستعمارية بالصورة التي يريد أن يراها بها الآخر لتثار لذلك مسألة المركزية الأوربية التي يركز من خلالها "بروديل تركيزا كبيرا علي ما يسميه "الزمان العالمي " word time" الذي يؤثر في المناطق المختلفة بطرق غير متكافئة:يسري هذا المقياس الزمني الاستثنائي على مناطق معينة من العالم وكذلك على مناطق معينة تبعا للعصر والمكان .وهناك مناطق أخرى وحقائق آخر تفلت من هذا الزمان وتظل دائما خارجه." [5] وبذلك يتمظهر الزمان على أنه خطاب مضمر خفي لا يظهر بطريقة مباشرة يعمل على تشكيل ورسم هويته بطريقته في الوقت الذي يسعى فيه إلى تشتيت و تفكيك الهويات الأخرى المتناقضة لنتأكد بأن "المكان والزمان هما محصلات اجتماعية ،ومثل إعادة تكوين الماضي ، فهما مرتبطان بمفهومي الهوية والسلطة. "[6] فهناك تداخل والتقاء بين الزمان والسلطة إلى الحد الذي يصبح من المستحيل الفصل بينهما عندما

---

(1) كيت وايتلام، إختلاق إسرائيل القديمة ، ص36.

(2) المرجع نفسه، ص96.

(3) المرجع نفسه، ص97.

(4) المرجع نفسه، (ص.ن).

(5) المرجع نفسه، ص105.

(6) المرجع نفسه، ص71.

يتخذهما المنتج الاستعماري السردي وسيلة لتعبير عن مركزيته الفعلية الموجودة على أرض الواقع أو في التمظهرات الفنية المختلفة أيضا .

وفي تحديد الزمان يقول **برادلي** "يتحدد الزمن بالنسبة لي في عملية وعي "أنا"بالحاضر المباشر ولكن لن يكون الوضع على هذا النحو إلا بوجود لحظة حاضرة بالفعل في الواقع الخارجي بشكل موضوعي، هذه اللحظة حاضرة الآن. " [1] ليكون الوعي بالحاضر هو الذي يمتلك القدرة الكافية على تحديد الوعي بالماضي.

ويتجلى الزمان علي شكل هيكل تبنى فيه أجزاء العمل الروائي ومن الركائز التي يتكؤ عليها هذا العمل وساهمت في تشكيله حديثا نذكر المتن الحكائي ،والمبنى الحكائي والذي يعود الفضل في بلورتهما في العملية السردية إلى الشكلين الروس حيث "ناقش توماتشفسكي (tomas schoviski) التفريق بين المتن الحكائي الذي يعرف بأنه مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها ،والمتن الحكائي الذي يتآلف من الأحداث نفسها لكنه يراعي نظام ظهورها في الأثر الأدبي. " [2] وبذلك يعتبر المتن الحكائي مادة أساسية في العملية السردية عندما تجعل من أحداث الرواية أو الحكاية تجري بشكل منطقي خطي كما حصلت في الواقع ،في حين نجد المتن الحكائي يتعلق بالطريقة التي يتم من خلالها تقديم القصة متضمنا لقواعد الكتابة وبناء النص، هذا الذي يفرض وجود زمنين هما زمن القصة وزمن الخطاب ويتحتم علينا التمييز بينهما .

أ-زمن القصة: وغالبا ما يكون زمنا خطيا كرونولوجيا تقدم فيه الأحداث مرتبة ترتيبا تسلسليا ،ذلك أن إيراد العنصر الأول سيؤدي بالضرورة إلى العنصر الثاني ،"فزمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي." [3] ليكون زمنا طبيعيا لا نعثر فيه على ثغرات ولا أية فجوات مهما كان نوعها ومهما كانت أسبابها.

ب-زمن الخطاب (زمن السرد) :هو زمن متغير لا يحيل إلى الترابتية السابقة، إنما نلمس فيه مجموعة من الفقرات و العثرات ،فالروائي إذا كان يتجه إلى المستقبل في البداية أثناء سرده للقصة ،إلا أنه قد يتجه فيما بعد إلى الماضي ،ثم يستأنف ليعود إلى الإمام وهكذا دواليك ، فزمن الخطاب هو "تجليات تزمين زمن القصة

---

[1] محمد توفيق الضوي ،مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة (دراسة في ميتافيزيقا برادلي)،منشأة المعارف ،الإسكندرية (د،ت)،(د،ط)،ص51

[2] عبد الله إبراهيم وآخرون ،معرفة الآخر (مدخل إلي المناهج النقدية الجزئية البنيوية –السيمائية –التفكيك)،المركز الثقافي العربي ،بيروت –الدار البيضاء 1996،ط2،ص14.

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص73.

وتفصلاته وفق منظور خطابي متميز ،يفرضه النوع ،ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن،أي إعطاء القصة بعدا مميزا وخاصا." [1] ومن هنا يتجلى زمن القصة على أنه ذلك الزمن الأول ،وحينما يتم تخطيبه من خلال إخضاعه لمجموعة من التقنيات والآليات السردية يصبح زمنا للخطاب، فحينها نلمس الروائي يقيم مجموعة من التلاعبات والحيل في هذا الزمن عندما يصبغه بلمساته الفنية من أجل غايات جمالية أو إيديولوجية وفي رواية **اللاأخلاقي لأندريه جيد** نجد زمنا تاريخيا واقعيا باعتبار الروائي يحكي جزء مهما من حياته قد حدث بالفعل من خلال بطله ميشيل ،وهذا هو زمن القصة حيث نجد في الرواية هذا القول "وما إن حل الليل حتى قال ميشيل ."[2]

أما زمن الخطاب فهو الزمن الذي قام فيه الروائي بسرد أحداث قصته (كما حدثت في الواقع)متذبذبا بين الماضي والحاضر ومستخدما تقنيات سردية ومضيفا عليها لمسات جمالية وفنية ،وهي التي ستأتي علي ذكرها :

2-1 المفارقة الزمنية:

إن الاختلاف في ترتيب زمن القصة وزمن الخطاب يؤدي إلي تنافر زمني وهو ما يسمي بالمفارقة الزمنية التي تعني "دراسة الترتيب لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة. " [3]فالمفارقة الزمنية نابعة أساسا من اللاتوافق بين الأزمنة حيث يعمد الروائي لها كسر الترتيب الزمني وتشظيهه علي المساحات النصية ضمن شكلين اثنين :

أ-الاسترجاع:

إن الرواية هي عبارة عن سرد تجربة إنسانية وهي بطبيعة الحال قد مضت بالفعل ،وبذلك نلمس احتفاء الروائي بالماضي والعودة إليه إلا أنه قد ينطلق منه ولا يعود إليه والعكس أيضا قد يحدث ليكون الاسترجاع بذلك هو "مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الروائي إلى حدث سابق." [4] فيجذب الحنين الراوي إلى الماضي فيعود إليه و"يسترجع باختصار ما في الشخصيات وفي النفس الوقت يمكن للاسترجاع أن يتطابق مع محكي تضميني،فالمحكي –الميتاحكائي يتم غالبا في شكل استرجاعي." [5]

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي للدار البيضاء-بيروت، 1997، ط3، ص89.

(2) اللاأخلاقي، ص8.

[3] جيرار جينيت،خطاب الحكاية(بحث في المنهج)،تر:محمد معتصم وآخرون،المجلس الأعلى للثقافة،الرباط،1997،ط2،ص47.

[4] لطيف زيتوني،معجم مصطلحات نقد الرواية،ص18.

[5] جيرار جينيت وآخرون،نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير،تر:ناجي مصطفى،دار الخطابي للطباعة والنشر،الدار البيضاء،1989،ط1،ص124.

ولقد وظف الروائي هذه التقنية في معظم أجزاء روايته ،حيث نجده أثناء الحكي يعود دائما إلى الماضي ويحاول كسر وتيرة الزمن وتهشيمها.وبذلك نجد الرواية تعج برجعيات كثيرة إلى الماضي للتذكير بحدث ما قد مضى ومن ذلك قول **ميشيل :"** في المرة الأخيرة التي رأى فيها بعضها البعض ، كان ذلك على ما أذكر في ضاحية أنجر في كنيسة ريفية صغيرة، حيث أقيم حفل زفافي ،كان عدد المدعون قليلا،وقد جعل تميز الأصدقاء هذه الليلة الحفل مؤثرا أبدالي أنهم قد أصابهم التأثر،وقد هزني هذا كثيرا (....)وحسب الفكرة التي تعمل في أرواحنا فإن السيارة كانت بمثابة رصيف للرحيل "[1]وهذا تصريح من **ميشيل** أن الزواج الذي يشكل عقدا مقدسا لم ينحي به إلى الاتزان و الثبات ،فرحلة تشتته وتيهه زادت تأزما بعد الزواج عندما أصر على أن يقيم حياته لوحده،في الوقت الذي كان لابد أن تتوحد كل من روحه وروح **مارسلين** ويسكنا الحياة نفسها ،فهذا ما دفعه إلى القول" فهي الوحيدة التي ربطت حياتها الخاصة بحياتي الحقيقية؟أيقظتني هذه الفكرة مرات عديدة في هذه الليلة ،ولمرات كثيرة تمددت فوق فراشي لأرى السرير الآخر ،الأكثر انخفاضا ،الذي تنام عليه زوجتي مارسلين." [2] ليتجلى بهذا نوع من التكسر و التحطم داخل ذات ميشيل هذه الذات التي لا تقيم وزنا للآخر ولا تشعر به بقدر ما تشعر بنفسها ثم يعود **ميشيل** ليضيف " أذكر الليلة الأخيرة ،كان القمر شبه مكتمل، راحت أشعته الفضية تدخل من نافدتي الكبيرة المفتوحة إلي غرفتي ،كانت مار سلين نائمة،أما أنا فرحت أذكر(....) أحسست بحمى تلهبني من السعادة أنه ليس هناك في الدنيا سوى الحياة....قمت مرتعدا وقد نضج وجهي ويداي بالعرق ،ثم دفعت الباب الزجاجي وخرجت." [3] فـ **ميشيل** يعيش مشدوها للرغبة التي يحققها في الحياة ،لذلك يخاف الموت لأنه متلق هذه الرغبات كما أن الموت يذكره دائما بالانغلاق والسجن ،وهو إنسان ينشد التحرر ولكن تحرره مرتبط به فقط ولا يلمس بأي حال من الأحوال غيره ،فالحياة عنده مرتبطة بالحرية وحتى يتأكد بملازمتها له خرج.

ب- الاستباق:

ويرد أحيانا تحت مسمى آخر وهو **الاستشراف** إلا أن كلاهما يتجهان إلي المستقبل ويتنبئان به ،و"تعتبر التطلعات anticipation والاستشرافات الزمنية prolepses temporelles عصب السرد الإستشرافي وسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل، وعلى المستوى الوظيفي تعمل هذه الإستشرافات بمثابة

(1) اللاأخلاقي ،ص11.

(2) المصدر نفسه ،ص16.

(3) المصدر نفسه ،ص45.

تمهيد أوتوطئة لأحداث لاحقة تجر ي لإعداد سردها من طرف الراوي فتكون غايتها هي حمل القارئ علي توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات ....."[1]

وتحفل هذه الرواية بالعديد من الاستشرافات والتنبؤات منها ما يصدر من **ميشيل** ومنها ما يصدر من **مارسلين** زوجته التي تصر علي شفائه حيث يقول "أمسكت يدي برقة وقالت :

-كيف حالك الآن؟

-ابتسمت وقلت بنبرة حزينة

-تري هل سأشفي ؟

-وعلى الفور ردت سوف تبرأ. " [2]

فـ **مارسلين** هذه المرأة المناضلة تصبر على أفعال زوجها الوحشية والتي لا تنفك تحدث ثقوبا في إنسانيتها وأنوثتها وتدفعها لأن تتقيأ الدم أكثر مما يجبرها جسدها العليل على ذلك، وهي تدرك أنه سيعود من جديد ولن يرتدع وسيواصل ممارسته التي لا تمت للإنسان بصلة،إنه الاستعمار ذاته خاصة عندما تخاطبه "أنت لا تكون سعيدا إلا عندما ترتكب بعض الرذائل ،ألا تفهم أن نظرتنا تنمو وتنتشر إلى حد أن نصبح نحن ما نزعم أن نكون.؟"[3] فهي تخاف من طريقته في التفكير التي سرعان ما تتجسد ذهنيا عن نفسه ،يحاول فيما بعد أن يقنع الآخر به ولو قسرا.

وهذه الثقة في شفاء **ميشيل** والتي تبديها **مارسلين** يؤكدها **ميشيل** عندما يتنبؤ هو أيضا بشفاءه " لم أفكر في أن هذه النصائح الدرنية وعلاج الدرن الفعال يمكن أن تطبق على حالتي ، لم أظن نفسي مصابا بالدرن (....) تجنبت التفكير فيها وحكمت على نفسي أنني قد شفيت . "[4] فـ **ميشيل** قبل المرض وأثناءه وبعده لم يتغير أبدا مثلما لا يتغير الاستعمار،ذلك أن الشعور ينتاب المستعمر عند دخوله بالغصب على دولة ما وبعد خروجه منها سيكون مطابقا لذلك الانطباع الأول الذي غرس في كيانه فواصل على مبدأه الأول مثلما فعل **ميشيل** عندما

---

[1] حسن بحرا ي، بنية الشكل الروائي (الفضاء ،الزمن ،الشخصية)،ص13.

[2] اللاأخلاقي ،ص21.

[3] المصدر نفسه، ص137.

[4] المصدر نفسه،ص27.

يتحدث عن غريزته اللاإنسانية "لكن يجب أن أقول إنه في كل كيان تبدوا لي الغريزة المضاعفة أكثر صفاء . "[1] فهو يطلعنا علي أحداث سابقة لأوانها عندما يجعلنا نتأكد أن الغريزة التي ظلت تحكمه علي طول هذه الصفحات لا تزال تعيش داخل كيانه ولا يجد وصفا لها مثل الصفاء، وهو يهتم بكل ما هو غريزي يتعلق بالجسد ويسعى جاهدا للمحافظة عليه ،فهو مثل الاستعمار يجب امتلاك كل ما هو مادي بطريقة غير شرعية حيث يقول: "تكلمت مرارا عن جسدي وسوف أتكلم عنه كثيرا ،سيجعلكم تتصورون أنني قد نسيت جزء من روحي (....)أما الروح فسوف أتحكم فيها فيما بعد عندما أشفى."[2]فهو يرى أن شفاءه حتمية وليس مجرد احتمال ،وتنبؤه يتحقق في الأخير في حين أن **مارسلين** التي تنبأت سابقا بشفاء **ميشيل** نجدها تتكهن بموتها ،وتحس بحلول أجلها حيث ترد على **ميشيل** حينما ينظر إليها نظرة خوف"لا يزال بعد." [3] إلا أنها تعود بعد صفحات قليلة لتعلن أن الساعة قد أزفت وذلك في قولها "هذه الرائحة تؤلمني ، إنها النهاية ،هناك رائحة غامضة ." [4] فتموت هي ويعيش **ميشيل** الذي تسيره غريزة يسعى لإشباعها عن طريق الأطفال الذي يتملكه فيما بعد الخوف منهم والرعب عندما يعود و يراهم قد صاروا شبابا فهم الحاضر والمستقبل ويؤكد ذلك قوله " لم أتعرف على الأطفال ، لكن الأطفال عرفوني (.....) ترى هل يمكن أن يكونوا هم ، لقد كبروا ، ربما، أكثر بعامين، يا له من أمر مستحيل متعب ؟ ويالها من خطايا ؟ ترى أي بشاعة تبدو فوق هذه الوجوه التي تنفجر منها الشباب." [5] فهو يستشرف المستقبل الذي يحس ببشاعته لأنه يتصل بالشباب وقوتهم ، ويحن للأطفال حيت يشعر بالقوة لما يرى ضعفهم.

2-2- المدة الزمنية:

ويقصد به تلك العلاقة المماثلة بين مدة الوقائع والزمن التي تستغرقه هذه الوقائع ، إلا أن هذا الزمن لا يكمن قياسه بالة، وإنما قياسه يكون من خلال دراسة الزمن الذي استغرق في المساحة الطباعية والذي يعبر عنه الكلمات أو الأسطر أو الصفحات والمدة الزمنية تدرس وفق مستويين منها ما يتعلق بتسريع السرد (المشهد والوقف)، ومنها ما يتعلق بتبطيئ السرد (الخلاصة والمشهد)

---

[1] اللاأخلاقي ،ص138.

[2] المصدر نفسه ،ص31.

[3] المصدر نفسه،ص127.

[4] المصدر نفسه ،ص133.

[5] المصدر نفسه، ص ص139-140.

أ- تسريع السرد: وهي تقنية سردية يلجأ إليها السارد عندما يريد تقديم بعض الأحداث الروائية كانت قد استغرقت مدة زمنية طويلة ويكون دلك بطريقة مستعجلة من خلال استخدام آليتين.

1- الخلاصة: أحد أهم الوسائل التي يلجأ إليها السارد من أجل تسريع وتيرة السرد و"تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات ، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل." [1]

ويسعى النقل السردي إلى نقل أحداث متعاقبة ويتخللها مجموعة من التلخيصات، ضمتها رواية **اللاأخلاقي** أيضا لما لخص الكاتب نفسية **ميشيل** المتأججة بعد مساعدة **مارسلين** له ووقوفها بجانبه في مرضه حيث يقول **ميشيل**: "أحسست بمشاعر مشوشة تجاه كل ما في الدنيا كما أحسست بالحب تجاهها وتجاه الحياة المتموجة الجميلة، والتي تبدو في دموعها المتدفقة من عينيها لدرجة دفعتني أن أبكي دون أن أجد القوة للدفاع عن نفسي." [2]

فهو يختزل مشاعره في كلمة مشوشة أي بين العشق والنفور، بالإضافة إلى أن **مارسلين** التي بعثت فيه الشعور بالحبفأحبها، ولكن بنفس الدرجة التي أحب ّ فيها الحياة .

ثم يعود ليتحدث عن نفسه فيختزل الكثير ويبقى كلمات تعوض هذا المختزل فيقول:" وبرغم أن مارسلين كان عليها أن تحب من تتزوجه، فإن هذا ليس كياني الجديد وقد قلت هذا مرارا كي أحرض نفسي على التخفي ولم أكشف لها صورة أكثر ثباتا وأمانة لها مني، لكنها أصبحت مزيفة يوما وراء يوما." [3] فكلا من الاستعمار و **ميشيل** يتقنان اللعبة نفسها و هي لعبة إخفاء الأدهى و الأخطر وإظهار الاتزان والاعتدال، في حين **مارسلين** لا تفهمها بتاتا، لتختلف حتى عن الأعمى الذي و إن لم يستطع أن يرى الكيان الخارجي للإنسان إلا أنه بإمكانه إدراك كيانه الداخلي عندما يلمس زيفه ويكشف تزويره.

---

(1) حميد الحميداني، بنية النص السردي من (منظور النقد الأدبي) ص76 1. نقلا عن G.GENETTE seuil, fegures III, seuil, . 1972, p130.

(2) اللاأخلاقي، ص21.

(3) المصدر نفسه ، ص 55.

كما نجد **ميشيل** يختزل قصة موت **مارسلين** في سطرين " وبعد ساعة انسابت يدها من يدي، واستقرت على قميصها، بعد أن مزقت الدانتيلا، إنها تختنق وفي الصباح انتابها التقيؤ الدموي." [1] فالدم لازمها ولم يتركها حتى آخر نفس لها، فماتت متكسرة مع مشاعرها بعد أن غدت وحيدة وأسيرة الحزن والانكسار الذي رافقها لمدى طويل ، وهذه الاختزالات التي يحدثها الروائي عادة ما تربط بالحزن والشقاء الذي طغى على النص فيعمل على تقليصه بذكره بطريقة موجزة.

2- الحذف: يعتبر الحذف إلى جانب الخلاصة من الآليات التي يستخدمها الراوي لتسريع وتيرة السرد ويتمثل في " إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها." [2]

ولقد اعمد **أندريه جيد**كثيرا على تقنية الحذف و هي ضرورية لأن روايته من أدب الرحلات، ولم يستطع كما أقر بذلك أن يشمل كل الأحداث التي حصلت معه في رحلاته الكثيرة، لذلك نجده يسقط بعض الأحداث، ويكتفي بذكر الزمن، فصديق **ميشيل** عندما يراسل **السيد د.ر** يقول له " أكتب لك من تحت سماء صافية، نحن هنا منذ اثني عشرة يوما أنه ودانييل، ودنيس ، لا سحب ولا حجب للشمس، ويؤكد ميشيل أن السماء نقية منذ شهرين." [3] فحذف الراوي اثني عشرة يوما واكتفى بالتلميح إلى الجو العام الذي يطبعها.

ثم يقول **ميشيل** :" وبكل حبها القوي دفعتني إلى ترك "سوسة" وهي تشملني بكل عناية وحماية ورعاية وسهر.... ومن سوسة اتجهنا إلى "تونس" ثم من تونس إلى القسطنطينية. "[4] فهو يكتفي بذكر الأماكن دون أن يذكر الأيام وخصوصيتها التي عاشها في هذه الأيام التي جرت فيها بطبيعة الحال و المنطق مجموعة من الوقائع والأحداث.

وتتواصل عملية الحذف عندما يقول **ميشيل** " اصطحبتني مارسلين وهي تضع شالا على كتفها، كانت الساعة الثالثة مساءً ، والرياح شديدة في هذا البلد ، مما ضايقني طوال ثلاثة أيام، لكن نسمة الهواء كانت بديعة." [5] فهو يجمع بين الأيام التي تتشابه ولا يعبر عنها إلا بكلمة أو كلمتين عندما يقوم بعملية القفز حيث يقول **ميشيل**

---

[1] اللاأخلاقي، ص 145.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) ص 156.

[2] اللاأخلاقي، ص ص5-6.

[4] المصدر نفسه، ص 21.

[5] المصدر نفسه، ص 32.

": في صباح اليوم التالي عدت إلى الحديقة مع مارسلين وفي مساء نفس اليوم عدت إليها وحدي. " [1] وكأنه لم يحدث شيء يذكر أو يستحق السرد من الصباح إلى المساء.

ب- تبطيء السرد: هي تقنية سردية يلجأ إليها السارد عند تقديم بعض الأحداث الروائية التي تستغرق مدة قصيرة فيضمنها في حيز نصي واسع مقارنة بمسافة الحكي الأخرى و يعتمد أيضا على آليتين:

1- المشهد: يعني حضور الحوار المباشر عبر الحكي وفيه نجد "حالة التوافق التام بين الزمنيين عندما يتدخل الأسلوب المباشر واقتحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب." [2] معلنا عن حالة حوار تتمظهر أثناء العرض وعندها "نرى الشخصيات و هي تتحرك و تمشي وتتكلم وتتصارع وتذكر وتحلم." [3] .

ولقد حضر الحوار في الرواية مخاطبا للآخر، وجاء في الأغلب على لسان البطل **ميشيل** فهو صوت **أندريه جيد** وله الحق فقط في أن يتكلم و هو هنا يفضي لـ **مارسلين** عن شعوره في تونس " يا له من يوم حزين **!** ألا تشعرين بالتبرم؟

-لا كما ترى فإنني أقرأ.

-ماذا جئنا نفعل هنا؟ على الأقل فأنت تحسين البرد.

-ليس كثيرا وأنت؟ فعلا. أنت تبدو شاحبا.

-لا ." [4]

فالإحساس الذي نتقاسمه على درجات متفاوتة ينعدم عند **ميشيل** فلا يشعر حتى بلسعات البرد على جسده فما بالك إحساسه بغيره **!** فإنه ملغى تماما من إحساسه.

كما نجد حوارا آخر بين الطفل العربي **بشير** وبين **ميشيل** "ارتبك بشير وراح ينظر إلي، وقال بطريقته اللطيفة:

- هل أنت مريض؟

- كانت رنة صوته حزينة .... وعند ما عادت مارسلين قلت لها :

---

[1] اللاأخلاقي، ص 40.

[2] تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، 1990م، ط 2، ص 49.

[32] سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة،2004م،ط1،ص 121.

[3] اللاأخلاقي ، ص 18.

- خذيه، فأنا تعب هذا الصباح "[1].

فالطفل ببراءة شعوره ينفعل عند ما يرى إنسانا غيره مريضا وضعيفا بغض النظر عن دينه أو جنسه أو لونه يكفي أن يراه في أسوء حالات الضعف طريح الفراش، في حين أن ميشيل يخاف عندما يراه الطفل مريضا، فهذا ينقص ويضعف من قيمة السيطرة والهيمنة عنده ،كما نجد حوارا آخر دار بين المزارعين من بلدة لامونيير وبين **ميشيل** عندما هدّ داه برفع أجرتهما أو يتخليا عن مواصلة العمل فقال لهما بنبرة تحمل الكثير من مشاعر السخرية والازدراء:

" - هه ! ارحلا إذا أردتما ! ولن أعيدكما.

-وأمسكت وعد الإيجار ومزقته أمامهما."[2] فالسيطرة رغبة كامنة في كيان الإنسان يتنافس في ممارستها على الآخر بغض النظر عن الجغرافيا التي ينتمي إليها.

وهناك حوارا آخر بين **ميشيل**وحارس مزرعته عندما علم أن هذا الحارس**بو كاج** قد طرد الطفل **بيير** الذي يرتاح له **ميشيل** فاستدعاه بغضب وسأله قائلا:

"- يبدو أنك طردت بيير، هل لك أن تخبرني السبب؟

-السيد لا يريد أن يحتفظ في مزرعته بسكير قذر، يمكن أن يفسد العمال.

-أعرف أفضل منك ما يجب أن أحتفظ به.

-إنه متشرد ! ولا نعرف من أين جاء ، وفي البلاد فإن صدى مثل هذا الأمر سيء دائما..إنه يمكن أن يشعل النيران في المزرعة ذات ليلة، ولعل سيادتك سعيد بما حدث.

-هذا الأمر يخصني، والمزرعة ملكي، و أعتقد أنني يمكن أن أدير ما يعجبني، وفي المستقبل حدثني عن دوافعك قبل أن تصدر حكمك بإعدام أحد." [3]

---

[1] اللاأخلاقي، ص 26.

[2] المصدر نفسه، ص 71.

[3] المصدر نفسه، ص 108.

فهنا تطفو لا أخلاقية **ميشيل** على السطح عندما يعفو على عامل المزرعة السكير محترما ظرافته عندما يسكر وثقله عندما يحزن ن في حين لا ينتبه للإعدام الحقيقي الذي يحصل في إفريقيا ولا يلقي له بال.

2- الوقف: يسمى أيضا بالراحة ، قد يلجأ من خلاله إلى الوصف الذي يؤدي إلى وقف جريان زمن الحكاية وهو" أبطء سرعات السرد ، وهو يتمثل بوجود خطاب لا يشغل أي جزء من زمن الحكاية ، و الوقف لا يصور حدثان لأن الحدث يرتبط دائما بالزمن، بل يرافق التعليقات التي يقحمها المؤلف في السرد ." [1]

ونجد الروائي يستخدم تقنية الوقف والتي تتجلى كثيرا عند الوصف ومن ذلك وصفه للطفل العربي **بشير** : " وبعد قليل لم يعد وجوده يضايقني ، رحت انظر إليه وقد بدا أنه نسي وجوده معنا ، كانت قدماه حافيتين، راح يضم البوص بقبضتيه، أخذ يحرك سكينه بحركات تدعو إلى الدهشة ... ترى هل أهتم بهذا حقا؟ كان حليقا على الطريقة العربية، فُعل (....) إنه يود الآن أن يرحل، أعطته مارسلين كعكة، أما أنا فمنحته قرشين. "[2]

فهو يصور لنا **بشير** كدليل قاطع على الواقع المتردي، عندما يرتدي غندورة يبدو فيها شبه عار، قد تداولت عليها الأيام، وهو ليس وصف من أجل إضفاء جمالية على السرد الروائي فقط، إنما نستشف من خلالها الحالة التي يعيشها المستعمر، ثم يواصل في وصف هؤلاء الأطفال : " جاءوا يوما وقد ابتلت ملابسهم، وجلسوا حول النيران يصنعون دائرة، و مر وقت طويل، بدون أن يتكلموا، وكنت متعبا للغاية، أعاني من شيء ما، فلم أنظر إليهم(...) أما مارسلين فقد أخذت تقول إنهم ضعفاء، ونحفاء، وبالغوا التعقل. شعرت بالغضب عليها وعليهم، و وعدت أن أطردهم، لأنهم كانوا يسببون لي الخوف . "[3] ف **مارسلين** حقا تقول عنهم أنهم ضعفاء و نحفاء إلا أنها تضيف إنهم بالغوا التعقل، هذا ما يخيف **ميشيل** لأن هذا يعني أنهم يفكرون، وبهذا فإن الضعف الجسدي الذي اكتسبوه من واقعهم المعيشي يمكن أن يتحول إلى قوة استثمار للتفكير، الذي يوقظ في الإنسان الوعي، هذا الذي يبعث إحساسا في **ميشيل** يشعره بالخوف يقول إنه لا يعرف مصدره إلا أنه في الحقيقة يتجاهله فقط، ومن و صف الأطفال نجد **ميشيل** يصف المكان فيقول: " كان الجو متأخرا، لا ضجيج، ولا همس، يبدو الجو نائما أيضا، أكاد أسمع صوت الكلاب يأتي من بعيد وكأنها إبن أوى كانت تنبح طيلة الليل، أمامي الحوش الصغير، و الأسوار الواطئة تحدث ضلالا مائلة، والنخلات كعادتها بلا أي لون ولا حياة تبدو ساكنة للأبد ."[4]

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية،ص175.

[2] اللاأخلاقي، ص 25.

[3] المصدر نفسه ، ص 42.

[4] المصدر نفسه ، ص 45.

فهو عندما يصف المكان في إفريقيا نجده يوقف الزمن، ويرى أن هذا المكان الذي لا يملك لا لون ولا حياة ولا هوية، لايعبر عن شيء بقدر ما يعبر عن الجمود و السكون، بل الموت.

وبعد عرضنا لهذه التقنيات الزمنية يسعنا القول إلى أن **أندريه جيد** متحكم إلى درجة كبيرة بالزمن ، ذلك أن " استملاك الماضي هو جزء من سياسة الحاضر." [1] فهو عندما يعيد بناء الماضي الذي عاشه سابقا بطريقة فنية تتناسب مع حاضره وحاضر دولته وسلطتها، هذا ما يؤكد أن للزمن حضور في الواقع، ثم ما لبث أن انتقل إلى الرواية ليصبح هاجسا يزعزع كيان الروائي الغربي ويجعله يمارس لعبة يظهر فيها ذكاءه غير البريء، و نجد **ميشيل** يتحدث عن نفسه وكأنه جماد لا يمتلك شعورا ويحاول أن يبرأ نفسه من ذكر الزمن المتعلق بالسياسة أو الاستعمار بل يتجاوزه تماما عندما يقول: " تبدو لي وقائع التاريخ أشبه بقطع قديمة في متحف أو نباتات في مرعى يساعدني جفافها القاهر في النسيان، ذاتيوم بأنها كانت غنية بالعصارة، لقد عاشت تحت الشمس... الآن إذا أرادت أن أعجب بالتاريخ فيجب أن أتخيله على أنه حاضر، يجب أن تحركني الوقائع السياسية الكبرى أكثر من الأحاسيس التي يولدها فينا الشعراء، وبعض صائغي الأحداث ."[2] إلا أنه في حقيقة أمره يسقط كل الأحداث التي شهدتها هذه الدول المستعمرة في تلك الفترة، حيث أن جزء كبير من أحداث هذه الرواية دارت في الجزائر فضلا على أنها كتبت في فترة ما كان يطلق عليه المستعمر " الجزائر الفرنسية" كما مست أجزاء من تونس التي عرفت ظروفا مشابهة، إلا أننا لا نعثر على الجرائم البشعة وتعمد القتل و الإبادة التي ارتكبتها فرنسا، ولم تذكر إلا عندما يصف الروائي حالة البؤس والشقاء التي يعانيها هذا الشعب دون أن يذكر المتسبب الأول في ذلك ولا يقر بأحقية هذه الشعوب في الاستعمار فالممارسات التاريخية و اليائسة للمستعمر على هذه الأرض مسقطة تماما من الرواية ، والزمن المرتبط بهذه الأرض هو زمن موحش "فهنا تتعاقب الأيام بلا ساعات "[3]. فهو لايعيش اللحظة فجل ما يعيشه هو توالي أيام لا يشعر فيها بلذة، وهو وإن كان يخوض في إشكالية الزمن ويستفيض فيها إلا أنه يخاف منه كثيرا عندما يرتبط بإفريقيا " لماذا نتكلم عن الأيام الخوالي ؟ وماذا بقي منها فذكرياتها مثيرة للرعب ."[4]

---

[1] كيت و ايتلام، اختلاق إسرائيل القديمة (إسكات التاريخ الفلسطيني)، ص 41.

[2] اللاأخلاقي، ص 48.

[3] المصدر نفسه، ص 23.

[4] المصدر نفسه، ص 57.

كما أن التفكير في هذه الأرض وزمنها يجعل **ميشيل** يقول**:** " تنساب الذكريات والاعترافات والآمال ومشاعر الخوف من المستقبل نحو الماضي، فأنا لا أعرف من الحياة سوى ما يأتي به الحاضر**.**" [1]

فهو على الرغم من قسوته ولاإنسانيته إلا أنه يبدي نوعا من التأسف ذلك إن هذا الزمن الماضي في إفريقيا لا يذكره سوى بأنفسهم، إنه ماضيهم وعارهم الذي تركوه ورائهم وكأنهم لم يفعلوا شيئا. كما أن هذا الزمن الماضي رغم بشاعته إلا أن فيه بشرة خير تحيط به من كل مكان و تحتم على الفرنسي أن يخاف منها، ذلك أنها تحمل آمالا تدعو للتحرر والاستقلال. لذلك يريد أن يهرب من زمنهم الحقيقي (الاستعماري) نحو المستقبل ذلك أن هذا الأخير لا تراودهم فيه صورة العربي حيث يقول **ميشيل:** " فوجئنا بأن الرحلة انتهت وأنه ليس أمامنا سوى أن نتوقف في باريس، وعهدت في نفسي لذة جديدة، هي الكلام عن المستقبل مع مارسلين**.** "[2] ولذلك لا بد أن نشير إلى أن الروائي يستخدم الزمن عبر تصوره من خلال زمين، زمن الماضي البشع والدموي و الذي لا يسبب له إلا أذى عندما تصبح "الذكرى ابتداع للأسى**.**"[3]

وهذا هو زمن الهامش، و الزمن المشرق الذي يأخذ بيده إلى المستقبل، هو بطبيعة الحال زمن المركز (المستعمر) لنستنتج بذلك أن الزمن قد تلاعب به الروائي المستعمر وفق ما يخدم دولته وحضارته وتاريخه.

3- تصدع الفضاء الجغرافي و الاستعمار:

يظهر الفضاء على أنه مكون سردي مهم ارتبط ظهوره حديثا بالدراسات الأدبية ويبدو أثره كبيرا في نسج تسلسل الأحداث فضلا عن خلفياته السياسية و التاريخية والإيديولوجية ،كما أن له إسهامات في نقل القارئ عبر خياله من قوقعة ثابتة ،فيمكنه بذلك من التجول في كل الأرجاء**.**

وهناك من يجعل من الفضاء معادلا للمكان إلا أن **حميد لحميداني** يذهب إلى أن الفضاء" أوسع و أشمل من المكان إذ أنه مجموع من الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة بطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية، ثم إن الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدد فإدراكه ليس مشروطا بالسيرورة الزمنية للقصة**.**" [4] ليكون غياب الفضاء في الرواية أمرا مستحيلا فهو يعطيها بعدا جماليا و دلاليا، ومن هنا يتمظهر الفضاء الجغرافي

---

[1] اللاأخلاقي ، ص 57.

[2] المصدر نفسه ، ص 61.

[3] المصدر نفسه، ص 140.

[4] حميد لحميداني،بنية النص السردي،ص64.

على أنه هو ذلك الإطار أو الحيز المكاني الذي تشغله الرواية" فهو مقابل لمفهوم المكان و يتولد عن طريق الحكي ذاته أنه الفضاء الذي يتحرك فيه أو يفترض أنهم يتحركون فيه ."[1]

وإن هذا الفضاء الجغرافي قد أصبح محور اهتمام الخطابات الاستعمارية حينما يعمد السارد الغربي إلى استغلال فضاء المستعمر وإعادة تشكيله فيسمي الأماكن و يغير الهندسة و يبسط هيمنته على المناطق بداية من الورق عندما يطرد سكانها الأصليين إلى فضاءات جغرافية تكون غالبا قاسية و تتطلب تحملا فهو يصوره دائما بدائيا و لا تليق به المدنية لذا يعزله جانبا و عادة ما يحيل الفضاء الجغرافي الذي يقدمه النص السردي إلى الثقافة و القومية حيث يقول **غاستون باشلار:** " المكان بالنسبة لي يحمل خصوصية قوميةكما يعبر عن رؤية." [2] لذلك تقيم **جوليا كريستيفا** علاقة بين هذا الفضاء و بين المؤلف الذي يبسط سلطته من خلال راويه فيقول" هذا الفضاء محول إلى كل إنه واحد وواحد فقط مراقب بسلطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلف بكامله متجمعا فينقطة واحدة و كل الخطوط هي الأبطال الفاعلون les actantsالذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي."[3] و بذلك تكون مهمة تقديم الفضاء و تأثيته و ترتيبه خاضعة لسلطة المؤلف أو الراوي ومن هنا يصبح السرد سردا ذاتيا يأخذ في الحسبان الرؤية الشخصية بالدرجة الأولى و مصالح معينة أيضا حيث أن"العالم هنا بما يبدو فيه من أبطال و أشياء يبدو مشدودا إلى حركات مخيفة يديرها الراوي الكاتب وفق خطة مرسومة. " [4] و من هنا يستحوذ الكاتب على الفضاء من خلال لعبة السرد فيرسمه كما يشاء . [5]

و الفضاء الجغرافي حاضر بقوة في رواية **اللاأخلاقي** إذ أنها تعتبر رحلة غير مستقرة ولا تثبت على حال واحد فـ **ميشيل** ما إن يستقر به مكان،حتى يتخبط به الشوق و الحنين ليسافر إلى مكان آخر فرسم لها صورا امتزج فيها الخيالي بالواقعي جسدت الكثير من واقع الجزائيين و التونسيين أو من يطلق عليهم مصطلح العرب، ذلك أنه لا يقصد بلدا عربيا بعينه وإنما يتحدث عن الشرق العربي باعتباره ممتدا من بلاد الشاطئ الشرقي حتى أعماق الصحراء فالمعاناة نفسها ولا تختلف كثيرا لتتشكل على أنهاصور جمعت الكثير من التناقضات و هو عندما يصور الآخر فما يلبث يصور ذاته وبلده أيضا.

---

(1) حميد لحميداني،بنية النص السردي ،ص62.

(2) غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984، ط2، ص6.

(3) حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص61.

(4) المرجع نفسه ، ص61.

(5) ينظر:لمياء عيشونة،السرد والسرد المضاد في سياق ما بعد الكولونيالية،ص120.

فـ **ميشيل** بطل الرواية كما قلنا سابقا هو جيد نفسه و إن أحداثها وثيقة الصلة بأحداث حياته و تعتبر سيرة ذاتية له أو مفتاحا حقيقيا للدخول لعالمه حيث يتحدث عن رحلته مع زوجته الشابة **مادلين** المصابة بداء الصدر مثل زوجها و هي نفسها **مارسلين** بطلة رواية **اللاأخلاقي** زوجة **ميشيل** و المصابة بالدرن و الذي انتقل إليها منه نتيجة اهتمامها به ذلك لأن **ميشيل** "يسعى إلى الاندماج في الحياة عن طريق اكتشاف عالمه الخاص في تفاعله مع عوالم أخرى مدفوعا إلى ذلك برغبة في تحقيق قدره و لما كانت حدود عالمه هي حدود العالم قاطبة فان السعي إلى الرحلة يصبح لديه سعيا حقيقيا وراء المعرفة و الاكتشاف كما يصبح انغماسا عبر الزمان و المكان لما يمثله الكون بالنسبة له من وحدة متكاملة يصعب فصل عراها. "[1] وهي محاولة للهروب من عالمه المادي الغربي و من ذاته أيضا عبر تغيير المكان بحثا عن تغيير داخلي فالانتقال عنده يكون بحثا عن سلام و سكينة لم يجدها في عالمه إنه يريد أن يكتشف مركزا روحيا و الأمر نفسه الذي يبحث عنه **ميشيل**.

فتتربع بذلك الرواية على مساحة جغرافية لا تتحدد بآلاف الأميال حيث يذكر مناطق كثيرة مركزية وهامشية فيتحدث **ميشيل** عن رحلاته. " وللمرة الأولى أيضا وافقت أن أتخلف من عملي لفترة طويلة لم أكن مرتبطا آنذاك بإجازات قصيرة رحلة إلى إسبانيا لم تستغرق أكثر من شهر رحلة أخرى إلى ألمانيا لستة أسابيع و رحلات أخرى." [2] و يضيف في مقام آخر مررنا ببلاد كثيرة على الطريق" شيجا""كتل دور" "معزير"." [3] فهذه الأخيرة مناطق يقوم بفتحها عندما تتجلى الرحلة التي يقوم بها **ميشيل** على أنها رحلة ملك يقوم بزيارة لممتلكاته فميشيل يقيم أينمايريد و لا يهمه أن يمتلك جواز سفر أو أيةوثيقة ثبوتية فلونه وجنسه و انتماءه تعتبر ورقة عبور شرعية، و إن أمتعته جاهزة و في بعض الأحيان ينتقل من مكان لآخر ولا تسنح له الفرصة بفتح بعضها ذلك لأنه لا يطيل الإقامة عندما يزور مناطق عديدة ينتمي إليها، وأخرى تنتمي إلينا فيستحوذ عليها كما يشاء ثم يصفها وذلك لأن "مراقبة الفضاء الكولونيالي سمة متكررة في أدب الاستكشاف و الرحلات ولقد كان ظهور الطبيعة و الرغبة المتزامنة في استشراف مهيمن يمكنه من أن يكفل سيارة بصرية كاسحة على المشهد –ملمحا في أشعار وروايات القرن التاسع عشر و صارت طريقة محورية يستطيع من خلالها المستكشفون والمسافرون و الأوروبيون شغل حيز يتيح لهم معاينة بانورامية تعد في حد ذاتها تمثيلا للمعرفة و السلطة على الفضاء الكولونيالي." [4] و بذلك فإن الرحلة و الانتقال من مكان إلى آخر ساهمت بقدر كبير في تصدع الفضاء و انشطاره وينبغي أن نشير إلى أن

---

(1) نادية محمد عبد الله، الرحلة بين الواقع والخيال في أدب اندريه جيد، ص96.

(2) اللاأخلاقي، ص14.

(3) اللاأخلاقي، ص15.

(4) بيل أشكر وفت دراسات ما بعد كولونيالية(المفاهيم الرئيسية) ص332.

تحليلنا لرواية **اللااخلاقي** سيتركز على تقديم الفضاء الجغرافي بمعناه الواسع و الشامل فهو يشمل الأمكنة الفرعية كالبيت و المقهى و المدرسة و السوق كما يتسع ليشمل العالم و القارة باعتبار أن الخطابات الاستعمارية تتكئ على فكرة الاستحواذ و التربع على فضاءات جغرافية ذات امتداد بعيد، لذلك حضي القضاء بحضور قوي في هذه الرواية ذلك لأن وجود شخصية يتطلب وجود مكان تسكنه و لقد ساهمت الرحلة و الاضطراب المكاني في نمدجة فضاء متكسر بين نوعين واحد مغلق و الآخر مفتوح و نلمس فيه تشويها واضحا لفضاء الآخر دون ذكر من تسبب في هذا التشويه وهو الاستعمار بطبيعة الحال.

1-1الفضاءات المغلقة:

وهو الذي يساهم في عزل الشخصية بقدر كبير عن العالم الخارجي عندما يقلص حركتها ويتحكم في حريتها و يجعل تواصلها لا يتجاوز الجماعة التي تكون موجودة إلى جانبهم.

1-المنزل :

يبرز المنزل في الرواية كفضاء للإقامة يختلف شكله و هندسته و مقوماته من مدة لأخرى باعتبار أن البطل يعيش روايته من خلال الرحلة إلا أنه في الأغلب يدل على الوطن بما أنه الملاذ الذي يلجأ إليه الإنسان بعد يوم مضني فيحتضنه مثلما تحتضن الأم - الوطن- الرؤوم ولدها وعندما نقول أن **ميشيل** لديه بيت بل بيوت حتى في إفريقيا ينتقل من واحد لآخر، فهذا يدل على أن الآخر ليس لديه بيت فهو يرسم الأطفال و السكان العرب خارج البيت في الشارع أو الحدائق وهذه البيوت هو الذي يسكنها على بشاعتها حيث نجد صديقه يصف بيته فيقول" على الرغم من أن منزل ميشيل "كان فقيرا غريبا فانه كان ساحرا و فيه يعاني الناس من البرد شتاء لأنه لم يكن هناك زجاج في النوافذ ولكن كانت هناك فتحات في الجدران." [1] هنا يظهر منزل **ميشيل** الغربي مفتوحا فأي كان يمكن رؤيته رغم أن للبيوت أسرارها و حرمتها كما هو معروف فهذا البيت المكشوف يحيل إلى هذه الأرضالتي تم اكتشافها و لم يبقى لها سر خفي .

في حين يرسم **ميشيل** منزله بطريقة مختلفة"آه! كم أعرف المنزل عن ظهر قلب أسقفه زرقاء و جدرانه المتينة من الطوب والحجارة و الحدائق و انعكاسات الشمس فوق المياه الراكدة كان لمارسلين ثلاثة عشر خادما يساعدونها. " [2] ثم يضيف وصف منزله في باريس" جربا المياه المجمدة في مجموعة أبي و في غرفة التدخين وضع ماتيا سيجارة

---

[1] اللاأخلاقي، ص7.

[2] المصدر نفسه، ص65.

فوق المائدة كي يسمع ليونارد بشكل أفضل كانت المائدة مصنوعة من خشب الورد وفوقها كأس من الكوارسو انسكب فوق السجادة أما قدما البير الموحلتان فقد داستا فوق أريكة و لطختا القماش أما الدخان الذي ينفسونه فقد جعل من استعمال الأشياء أمرا مرعبا."[1]

ففي الوقت الذي يملك **ميشيل** فيه بيتا في كل أنحاء العالم، نجد العربي لا يملك مكانا ولا وطنا فمنزله لا يختلف عن واقعه المرير، وهنا تتجسد في مخيلتنا صورة بيت عصري جميل يتوفر على كل متطلبات الحياة الضرورية و الكمالية ومتين و قوي مثل بشاعة الاستعمال ووحشيته في حين نجد بيت العربي ضعيف واهن يحيل إلى الذل و الخضوع.

2-الفندق:

لقد حظي الفندق بحضور بارز ومهم في الرواية ذلك أن من يقوم بالرحلة هو فرنسي مغامر و مكتشف فلابد له من مكان للإقامة إلا أن **ميشيل** هذا المرتحل لم يجد ضالته عندما اتجه إلى فضاء الآخر، بل إن منظره قد سبب له قلقا داخليا ووجعا نفسيا حيث يقول **ميشيل:**" راحت بشاعة المكان تسبب لي المعاناة فغرفة هذا الفندق بشعة حين أنظر إليها." [2]

وأينما حل وارتحل في إفريقيا أو في العالم العربي الذي يصوره فإنه لا يعثر على فندق مريح يتناسب و ذوقه حيث يقول:" تمنيت أن أجد فندقا مريحا بدت غرفتنا مخيفة غزاها الرمل و الشمس و الذباب و كل شيء قذر غير منعش (...) و في العشاء تناولنا بعض الكعك و الشاي الذي أكسبته المياه القذرة طعما غير مستساغ." [3] في حين أنه عندما يتخطى هذه الجغرافية و يتجه إلى الجغرافية التي ينتمي إليها نجده يعثرعلى من يتناسب معه كإنسان حضاري عندما يقول:" كان فندقنا خارج المدينة محاطا بالحدائق والرياض و هناك شرفة واسعة لغرفتنا تملؤها الأغصان يدخل الفجر من فتحاتها الواسعة." [4] و من هنا تظهر القرية متخلفة بفنادقها وهي موطن للآخر في حين أن المدينة فهي روح **ميشيل** ذلك الإنسان العصري المتحضر.

---

[1] اللاأخلاقي ،ص92.

[2] المصدر نفسه، ص ص 20-21.

[3] المصدر نفسه، ص ص142 -143.

[4] المصدر نفسه،ص59.

3-السجن :

يعتبر السجن أحد الإقامات الجبرية للإنسان وفيه نوع من الخضوع للسلطة وهدم للذات، عندما يساق إليه المرء مرغما فيقاسي فيه آلاما وهموما ووحدة، ويظهر عندما يسأل **ميشيل** عن **مختار** الذي لم يلتق به من رحلته الأخيرة "وماذا عن مختار لقد خرج من السجن واختفى ولم يتفق الآخرون معه ماذا فعلت قبل أن تدخل السجن

-لا شيء

-هل سرقت

-احنج . "[1]

فهو يمثل جانبا من الاستعمار و سياسته التعسفية ضد الشخصيات المناهضة للسلطة الفرنسية فالسجن لمن يخالف فرنسا في حين نجد **ميشيل** يخطو خطوات موازية للسلطة عندما يقول عن الحوذي الذي تعرض لزوجته "على الأقل فقد أحسست أنني قادرا لأن أفعل ذلك وأعتقد أن فكرة وجود الشرطة جعلتني أتوقف. "[2] فهو يبدي نوعا من الاحترام للسلطة متمثلة في الشرطة في حين أن الآخر دائما يظهر مرتديا لثوب الإجرام والخروج عن القانون حتى لو كان فعله لا يخرج عن حقوقه التي سطرها له القانون و المنظمات الإنسانية.

2-الفضاءات المفتوحة :

تكتسب الفضاءات المفتوحة أهمية بالغة في الرواية فهي تسهم في "الإمساك بما هو جوهري فيها أي مجموع القيم و الدلالات المتصلة به. " [3] و قد ساهمت بالقدر نفسه الذي ساهمت فيه الفضاءات المغلقة في تشكيل الاستعمار من خلال السرد .

1-الطبيعة:

تمثل إفريقيا مصدر إلهام **أندريه جيد** حيث انبهر بها عندما هيمنت على شعوره و كيانه، ففيها استعاد صحته عندما احتضنته فرسمها في أبهى حلة على امتداد الرواية حيث يقول" إن القنوات تسمى ساقية وإن المياه لا تجري فيها دوما فالمياه تجف أحيانا أو تجعل النباتات مصابة بالعطش ثم ما تلبث أن تعود إليها و في أسفل كل نخلة

---

(1) اللاأخلاقي، ص140.

(2) المصدر نفسه، ص58.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص79.

هناك حفرة صغيرة تلتقط المياه وتروي الشجرة إنه نظام إلهي." [1] فكل ماهو موجود في الطبيعة هو من صنع الإله ولا دخل للإنسان فيه إنه يعريه كمخلوق سخر ليكمل هذه الطبيعة من كل إبداع و يجعل كل إسهاماته مرعبة فهو ينظر إليه بعين مستعمر لكنه عندما يتحدث عن جغرافيته تتغير النظرة و من ذلك قول ميشيل "رحت أفكر أن هذه الأرض التي تنمو فيها كل الفواكه و العشب الكثيف قد تركت أثرها علي هو أثر ممتاز(...)هناك إيقاع لحني متناسق جمال إنساني طبيعي لا نعرف ماذا يعجبنا يختلط مع الخصوبة المتفجرة للطبيعة الحرة و بمعرفة الإنسان الذي ينظمها. " [2] فهو هنا يرتقي بالإنسان الذي يمثله الإنسان الأول الذي يمثل الضفة الأخرى فيجعله صانعا للجمال و الحضارة من خلال الحديقة التي يطهر فيها **ميشيل** جسده و روحه أثناء رحلته إلى الآخر و الذي فعلت به فعل الساحر عندما برء بقاوتها و صفاءها "إنها حديقة عامة يقطعها ممر واسع و يظلله صفان من النخيل العالي الذي يسمونه بالخزائن و في ظل هذه الأشجار توجد مقاعد و قناة نهرية(...) ثم هناك قنوات أخرى أقصر تقسم مياه النهر و تصبها عبر الحديقة نحو النباتات ." [3] فهي منطقة لهروب الشخصية من واقعها من خلال الغابة التي توجد في مزرعة **ميشيل** في بلدته لامونيير عندما يقول" السيد يعرف مكانا يصطادون فيه الحشرات فالغابة أوسع من أن يكون فيها مكان واحد للصيد." [4] من هنا تصبح الطبيعة من خلال الغابة الوحش الذي يتربص بالإنسان فهي مأوى للمجرمين و القتلة الذين يستبيحون الأجساد و يزهقون الأرواح دون رحمة أو شفقة فيقول" شعرت بالسعادة عندما عثرت على أرنبين بين المصائد أطلقت سراحهما فالصيد لم يكن من اهتماماتي فماذا سينتاب هذه الفرنسية إذن أو يمكن أن نمسكها بدون أن نقترف خطأ**!**. " [5] و من هنا نلمس تعاطفا قويا مع هذا الحيوان و هو شعور مفقود لما يتعلق الأمر بالإنسان الذي خلق ليعيش حرا فإذا بالمصائد تتداوله، ثم يعود **ميشيل** ليضيف:" كنت أقابل السيد في كل مساء فنمسك الأرانب بأعداد كبيرة أمسكنا إحدى المرات ماعزا صغيرا كان يتحرك بصعوبة لا أتذكر أي بهجة سببها لي السيد وهو يقتله بدون خوف. " [6]فنزعة القتل و التعطش له هي مرض يفتك بـ **ميشيل** و بالاستعمار، عندما يمارس فعلته الدنيئة في الغابة و نفس الفعل يمارس في إفريقيا ولكن البشاعة تكمن أنه لا يمارسه على حيواناتها بل على بشرها.

---

(1) اللاأخلاقي، ص 40.

(2) المصدر نفسه، ص 87.

(3) المصدر نفسه، ص 33.

(4) المصدر نفسه، ص 113.

(5) المصدر نفسه ،ص 115.

(6) المصدر نفسه ، (ص.ن).

2- المقهى:

يُظهر **أندريه جيد** المقهى العربي على أنه مكان للهامش البطال و الذي يعيش نوعا من الفراغ فيقوم بممارسة أعمال مشبوهة حيث يتحدث **ميشيل** عن هذا الفضاء بعد خروجه مع **مختار** في توغرت فيقول" سرنا في الليل و دخلنا مقهى عربيا انبعث منه الموسيقى ترقص فيه نساء عربيات هل يسمون هذه الحركات ذات الوتيرة الواحدة رقصا**!.**" [1]

يردّ **جون بول سارتر** في مقدمة كتاب **فرانز فانون** عن هذا السؤال قائلا "إنهم يرقصون ذلك يشغلهم وذلك يرخي عضلاتهم المنقبضة تقبضا مؤلما ثم إن الرقص يحاكي سرا على غير علم منهم في كثير من الأحيان كلمة لا التي لا يستطيعون أن يقولوها و يحاكي أعمال القتل التي لا يستطيعون أن يقترفوها... " [2] ف**جون بول سارتر** جعل من الرقص كرد فعل و مقاومة اتجاه الآخر، فهو تعويض عن مركب النقص أو هو تحدي للمستعمر فالفرح موجود رغم المعاناة والآلام فهو تنبؤ داخلي يصدر حسيسا مفاده:سيتغير الأمر وسنتحرر. هكذا صور **أندريه جيد** من خلال **ميشيل** جغرافية المقهى عند العرب، أما المقهى في حدود جغرافيته فيكسبه نكهة أخرى عندما يتمظهر على أنه بؤرة فكرية وثقافية يتواصل فيها الناس فيما بينهم ويتناقشون في مسائل علمية و فلسفية عندما يقول **ميشيل:**" أتغذى في الحي مع فيليب ثم أجد لوي ينظرني في المقهى فأتحدث معه في الدراسات العبثية لتيودور التي أثنيت عليها عند صدورها. " [3] فالفضاء واحد إلا أن المركز يجعل لكل منهما خصوصية تميزه ،فالأولى تشير إلى الضياع والتهميش والفراغ المكاني و الداخلي عندما يصبح مسرحا للممارسات المنحرفة، والثاني يتجلى على أنه ملتقى فكري بالدرجة الأولى" فالإطار المشهدي يمثل مكانا غرائبيا يقع على حدود أوروبا و خارجها مباشرة و تشكل الجزائر الفرنسية مكانا رئيسيا لأحداث اللاأخلاقي. " [4] تكون أماكنها على الأغلب ضعيفة ومهلهلة.

3-المدرسة:

تتخلل الرواية حديثا عن المدرسة في كلتا الجغرافيتين، وتذكر هذه اللفظة في الفضاء العربي لمرتين عندما تتحدث **مارسلين** مع **ميشيل** وتخبره بصعوبة حضور الأطفال "الوقت قد تأخر قد غادر الصبية المدرسة و تناثروا

---

(1) اللاأخلاقي،ص144.

(2) فرانز فانون،معذبو الارض،ص10.

(3) اللاأخلاقي،ص84.

(4) إدوارد سعيد: الثقافة والامبريالية،ص251.

في أماكن عديدة. " [1] إلا أن هذه المدرسة لن يخرج منها المثقفون فكل واحد من هؤلاء الأطفال يأخذ مسارا مخالف للمسار الذي ينشده من يتوجه إليها فكل الأطفال يتخلون عن مقاعد الدراسة و يمتهنون مهنا يدوية جسدية (راعي.خباز) وهناك (اللص أيضا).

و المدرسة تظهر أيضا في بلدة **ميشيل** لامونيير عندما يتحدث هذا الأخير مع **بوكاج** أبو الطفل **شارل** الذي يرتاد مدرسة داخلية فيقول:"أعلن لي عن رغبته أنيرسل شارل كي يستكمل تعليمه تحدث معه طويلا وجربت كل السبل لكنني لم أنجح في إقناعه كل ما وافق عليه هو أن يقصر فترة دراسته ." [2] فنفس الفضاء الجغرافي يؤسس وعيا كبيرا داخل كيان **شارل** الذي يعود كإنسان مثقف متحضر كما أن الدراسة تتماشى مع **ميشيل** على طول أبحاثه.

4-المقبرة:

هو مكان راحة الإنسان الأبدية حيث السكينة و السلام وهو أيضا نهاية الحياة و الانتقال إلى العالم الآخر مختلف عن العالم الأول فالتمييز الذي يمارسه الاستعمار لم يستثني حتى بيوت الموتى عندما يضع نفسه بوصفه مركزا في منزلة أعلى حتى في المكان الذي يتساوى فيه الناس فيبقى مركزه مقدسا ولو فارق جسده الحياة وفصل عن روحه فمكان الآخر لا يليق به و يتجلى هذا في قول **ميشيل** عن المكان الذي دفنت فيه **مارسلين**" القبور الفرنسية في توجرت بشعة فقد غطتها النيران حاولت أن أنتزعها بكل ما بقي في من قوة واهنة في هذا المكان."[3] فبالرغم من أن المقبرة خاصة بالفرنسيين إلا أنه يخاف من نار الانتقام و الغضب و الثأر أن تضرم جسدها كما أنه لا يريد لجسدها أن يلامس أرضنا و يخاف أن ينهض و تنتفض ضده عندما تتوحد مع التربة.

5-الميناء:

يمثل الميناء المعبر للآخر حيث أنه مواجه للبحر مباشرة ومن خلال البحر يحقق الإنسان هدفه ومبتغاه فـ **ميشيل** واقف في عالمه الغربي في موقع يطل فيه على الآخر ورؤيته تكمن في العودة إلى إفريقيا و ممارسته سلطته الذي مارسها من قبل"كان البحر في سيراكوزة و الخدمة من الأمورالعادية و أجبرتنا السفن أن ننتظر ثمانية أيامفي كل لحظة كنت اقضيها قريبا من مارسلين رحت أقضيها في الميناء القديم ميناء صغير تفوح منه رائحة الدهانات

---

(1) اللاأخلاقي،ص 25.

(2) المصدر نفسه ،ص 80.

(3) المصدر نفسه، ص146.

ويمتلئ بالمتشردين البحارة والسكارى . " [1] لتصبح الموانئ والسفن والبحر كلها وسائل لتحقيق غزو للآخر و السيطرة عليه.

6-القنطرة :

تعتبر القنطرة ذلك المكان المرتفع من الأرض،وارتبط وجودها منذ القدم بالإنسان كصانع لها، وعادة ما ينشدها الإنسان للشعور بالأمان والحرية والهروب من الواقع وهي المكان الذي تحبه **مارسلين** وتلجأ إليه "لم نكن قد وصلنا إلا إلى "القنطرة" رحنا نبحث عن ظل ظليل أكثر فوجدناه،راح هذا الظل يزحف إلينا وقف فوق المنحدر الذي كنا نجلس عليه و كنا نرى الوديان المتعانقة ." [2] كما كانتالقنطر ة ملاذها في الحياة، فهي الحياة التي ستعيشها بعد الموت، " لقد استراحت فيالقنطر ة في ظل حديقة خاصة كانت تحبها، حدث هذا منذ ثلاثة شهور هذه الشهور الثلاثة تبدو وكأنها قد ابتعدت لعشر سنوات. " [3] وهي نفسها التي جعلت **ميشيل** يتعلق فؤاده وروحه بهذا المكان "خذوني من هنا،فأنا لا أستطيع أن أفعل ذلك وحدي لقد تحطم شيء ما في إرادتي، لا أعرف أين أجد القوة لأبتعد عن القنطرة،أحس أحيانا بالخوف لأني لا أستطيع الانتقام ،أريد أن أبدأ من جديد. "[4] فالقنطرة التراب وهي الأرض الشامخةو الواقفة، وتختلط دماؤها مع دماء شعب هذه الأرض بل تصبح الأرض ذاتها **مارسلين** عندما يتوحدان،ومن هنا فهي تحتم على **ميشيل** أن يتركها ويذهب إلى أرضه ولا يدنس هذه الأرض الطيبة كطيبة **مارسلين** وطهارتها، وعادة ما تعني القنطرة المطر الغزير الذي فيه الخير وكذ تطلق كاسم على الرجل الأسمر الوسيم الذي تنشده المرأة من النظرة الأولى لشجاعته وعفته، فهي ملاذ للذين انقطعت بهم السبل فيدخلوها وهم يشعرون بالأمان متحررين من الخوف؛ إنها **مارسلين** التي تخلت عن زوجها الأبيض، ودفنت في هذه الأرض السمراء،تريد أن تأخذ لونها وعفتها، بل **مارسلين** هي إفريقيا بالذات.

وبذلك يجعل **أندريه جيد** من الفضاء الجغرافي مجالا لخدمة السرد،ويستثمر هذا الحيز وفق منظوره الخاص،فهو يظهر انطباعاته عن مناطق العرب وهي تونس والجزائر،ويعقد مقارنة واعية بينها وبين بلده الأم فرنسا وما يحدو حدوها،حين يقول: "الآن يبدو هذا السكون وهذه الظلال المزيفة اليابسة في أحواش بسكرة كسكون

---

[1] اللاأخلاقي، ص136.

[2] المصدر نفسه، ص139.

[3] المصدر نفسه، ص146.

[4] المصدر نفسه، ص149.

الموت. "[1] وعندما يتحدث عن لامونيير موطن طفولته يقول:"استعدت قدرتي على العمل ببطء وبروح هادئة ساكنة،واثقا في قوتها ،منطلقا نحو المستقبل بكل ثقة و بآراء قوية كأنني قصيدة من هذه الأرض البسيطة."[2] ونلمس من خلال هذا الانطباع تعبيرا عن رؤية سوداوية رمادية اتجاه مدينة بسكرة الميتة،على عكس الانطباعات التي تكونت داخله عند رؤيته للامونيير والتي بعثت فيه الحياة عندما أيقظت فيه روح الإرادةو العمل، كما يجدر بنا أن نشير إلى أن المرض الحقيقي في الرواية هو إبادة الشعوب الجزائرية و التونسية، إبان الاحتلال الفرنسي وليس المرض الذي أصاب **ميشيل** ،فما يشعر به **ميشيل** هو نفس الإحساس والألم الذي سلط على الشعوب المستعمرة **فأندريه جيد** يقدم قصة المرض وكأنها القصة الوحيدة في هذا السرد ذلك أن الروائي ابن بيئته فطبيعي أن يظهر تحيزا لثقافته في عالم قد غلبت عليه المادية.

وتحليل هذه الرواية من ناحية الفضاء الجغرافي أثبتت أن السرد هو سرد أحادي لا تعددية فيه،حيث يركز على التمثيل السلبي للآخر على أرضه مركزا على فصل تاريخ فرنسا وممارستها في إفريقيا عن الواقع، عندما يرفض الإقرار بوجود طرفين في حالة صراع لأنه ينظر بعين واحدة . [3]

كما يتخذ الكاتب من المجال الجغرافي وسيلة للتأكيد على السرد الأحادي عندما يربطه بالتخييل إذ أن هذه " الجغرافيا التخيلية ليست تكوينا ماديا فقط، إنما هي كما يستعير هومي بهابها عبارة عن دالول أو دواليل (...) هذا الدالول يهدف إلى تحقيق وظيفة الاختلاف،فإذا كان فارغا أو أبيض إلى أن جاء المستعمر الغربي ..وعمل على ملئه بالفعل الخطابي الموجه و المنظم بسلسة كاملة من الافتراءات و الأكاذيب فهو أقرب ما يكون إلى عالم تخيلي من صنع أدبيات المستعمر ،تهدف الى تشويه الآخر "[4]و كأن حياة الآخر كانت معدومة أو غير موجودة فلا تستدعي الانتباه حتى مجيء الأوروبي الذي راح يلاحظ ملامح هذه الحياة ولكنه قتل الإنسان في الوقت الذي بعث فيه الحياة في الطبيعة ،ومن هنا تتجلى حياة الإنسان على أنها معدومة في رواية **اللاأخلاقي** ووجودها مرتبط بالأماكن والجغرافيات ما يدفع **أندريه جيد** إلى الحديث عن سوسة قائلا: " لم يجذبني في هذا البلد الجديد سوى "قرطاج" وبعض الأطلال الرومانية مثل تيمجاد التي حدثنا عنها أوكتاف وفن الموزاييك في مدينة

---

(1) اللاأخلاقي، ص48.

(2) المصدر نفسه ،ص67

(3) ينظر:لمياء عيشونة،السرد والسرد المضاد في سياق مابعد الكولونيالية،ص120.

(4) رامي أبوشهاب الرسيس و المخاتلة (خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد الوعي المعاصر بين النظرية و التطبيق)، ص72

سوسة وخاصة مسرح الجم الدائري."[1] فلم يعجبه شيء إذن و الذي شده لا ينسبه للإفريقي بل و يبرأه منه عندما ينسبه لحضارة غربية رومانية ،ثم يضيف"كم أحتقر هؤلاء الذين لا يحترمون الجمال الذي فرض نفسه،الشعب العربي يعيش فنه و يحيا و يتغنى به ويشدو كل يوم إنه لا يحدد أبدا ولا يحتفظ به في أي عمل وهذا سبب غياب الفنانين الكبار الذين يكسبون الأسماء جمال طبيعيا. "[2] وبذلك فكل جمال يظهر في الأشياء في جغرافيا العرب فهو ليس من صنع الإنسان إنما هو جمال بالطبيعة، فالعرب لا يستطيعون صنع أو خلق أي شيء وهو عندما يقول" لا يحتفظ " يجعل منهم شعبا لا يمتلك ذاكرة ومن لا يمتلك ذاكرة فهو لا يمتلك التاريخ،فينتظرون من يتحدث عنهم حتى يعرفوا أنفسهم .

لذلك فالمكان أو الجغرافيا عند **أندريه جيد** في مجال المستعمر في معظمها ترتبط بالطبيعة المتمثلة في الصحراء التي استحوذت على تفكيره، فالعربي لم يخلق ليعمر المكان بقدر ما خلق ليشوهه حيث يقول **ميشيل:**"بدا الأمر غير محتمل فهذه اللوحات تثير الضحك..ليس بها سوى الرمال و الحجارة (...) كم أفضل الواحة في الصحراء، هذا البلد و المجد الخالد والروعة الأبدية يبدو فيه جهد الإنسان قبيحا وبائسا الآن فإن كل الأرض الأخرى تثير الملل. " [3] فالجغرافيا التي وجدت نفسها بنفسها في الحيز الإفريقي أو العربي جميلة،ولا تتناسب مع هذا الإنسان ويجعل **أندريه جيد** لنفسه و الآخرين مثله فقط الحق في امتلاكها لأنهم ليسوا كالعربي الدوني الذي لا يمتلك حسبهم حس الامتلاك و بعد النظر وبذلك" يمتلك التمثيل الجغرافي خاصية إفراغ الوجود الإنساني لتكون الأرض بياضا يحتاج إلى الامتلاء عبر الاستعمار الاستيطاني. "[4] وهنا إذن يركز **أندريه جيد** في رسمه للجغرافيا على الطبيعة التي يصورها بطريقة فيها سحر وجمال ورونق لغوي أيضا،هذا الذي يدفعه إلى التحسر على امتلاك هذه الأرض لطبيعة ساحرة يعيش عليها الإفريقي،وقد حاول جاهدا أن يملأها بمعمرين أو مستعمرين فرنسيين من خلال شخصيتا **ميشيل** وزوجته **مارسلين** اللذان يتحركا في كل الفضاءات ،فهو يرى أن هذه الأرض من حقهما في الوقت الذي يدعي فيه أن الإفريقي لا يستحقهما، ذلك أن وجوده فيها لا ينفي أنها لم تصبح آهلة، بل إنها كذلك رغم حضوره فيها، وهذا يستوجب معارضة هذا الإنسان الإفريقي لهذا الرسم ويتحقق هذا الأمر عندما " يعيد رسم المكان المحجوز بالخضوع و الانضواء في الأشكال الثقافية الامبريالية، و أن

---

[1] اللاأخلاقي، ص16.

[2] المصدر نفسه ،ص138.

[3] المصدر نفسه، ص142.

[4] رامي أبو شهاب الرسيس و المخاتلة (خطاب ما بعد الكلونيا في النقد الوعي المعاصر(بين النظرية و التطبيق)، ص74.

يحتله بوعي للذات ،محاربا من أجله على الأرضية نفسها التي كان قد حكمها ذات يوم بوعي افترض بداهة خضوع آخر دوني مخصص ومن هنا إعادة النقش أو"الكتابة. "[1] فإعادة تشكل جغرافيا أخرى كتابية يعني الوقوف ضد هذا العالم الجغرافي الذي رسم الطبيعة و الأرض و الحدود كما يشاء.

4-الشخصيات من المنظور الكولونيالي

احتلت الشخصية مكانة هامة في معظم الأجناس الأدبيةو هي بمثابة المكون الرئيسي الذي لا يمكن الاستغناء عنه في التشكيل السردي، ولقد تزايد الاهتمام بالشخصية في العصر الحديث وأصبحت من أكثر العناصر السردية لفتا للانتباه في الرواية إلى جانب العناصر السو دية الأخرى الذي يتمثل وجودها على أنها"مظاهر لها أو راكضة في سبيلها أو دائرة في فلكها ."[2] فالشخصية هي الرابط بين كل الأشكال السو دية عندما تعمل على توطيد عملية التواصل بينها وبين الأحداث و الزمان وتشغل المكان فهي "موضوع القضية السردية بما أنها كذلك فهي تختزل إلى وظيفة تركيبية محضى بدون أي محتوي دلالي. "[3] وبذلك فإن حضور الشخصية يتطلب دراسة للزمان و الفضاء أيضا ذلك أنها تقوم بوظيفة تركيبية ووجودها لا يتحقق من دونهما لذلك يمكن تعريفها على أنها كائن حركي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه ."[4] فالشخصية إذن ذلك الشخص الموجود في الواقع عندما يؤديان الوظيفة نفسها، إلا أن الأولى لا تتعدى كونها مجرد كائن ورقي صنعه خيال الكاتب، ولا يمكننا أبدا نفي عدم تداخلها مطلقا مع الشخص الواقعي على الرغم من كون الشخص هو "الإنسان لا صورته التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية ."[5] فالشخص هو إنسان يعيش معنا في الواقع و زدكه من لحم ودم و له حضور فيزيولوجي في العالم الحسي،بل هو الإنسان الذي يولد فعلا ويموت."[6] في حين أن الشخصية تعيش معنا حتى نموت ،ويبقى تأثيرها قائما في الأجيال اللاحقة، وتتحدد قيمة الشخصية في النص من خلال الموقع والوظيفة التي تقوم بها مع علاقتها بمجموع الشخصيات الأخرى وما إلى ذلك من مكونات العمل الروائي ولقد برزت الشخصية بروزا قويا في الأعمال الروائية الغربية التي تتحدث عن الآخر

---

(1) إدوارد سعيد،الثقافة و الامبريالية، ص 268

(2) عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق الدق لنجيب محفوظ) ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1999م، ط1، ص02.

(3) تزفيطان تودورو ف ،مفاهيم سردية، تر:عبد الرحمان مزيان ،منشورات الاختلاف ،الرباط، 2005 ،ط1، ص73.

(4) عبد المالك مرياض، تحليل الخطاب السردي ،ص126.

(5) عبد المالك مر تاض ،في نظرية الرواية، ص75.

(6) المرجع نفسه (ص.ن).

ولذلك نلمس المستعمر الروائي أثناء كتاباته يقوم بعملية ازدواجية وصفية و سردية عندما يتناول المجتمع العربي أوالإفريقي أو بالأحرى كل مجتمع خارج الحيز الغربي و يأخذ موقع الهامش، فمن خلال الشخصيات التي يقدمها السارد نجده يعمل في الجوهر على تقديم محاولة جادة من أجل محو معالم الشخصية الحقيقية للهامش بحجة أنها تخدش حضارته و مدنيته؛ فبذلك يعمد إلى القضاء على هوية الشعوب المستعمرة "و لم يكن ممكنا للكولونيالية أن توجد على الإطلاق إلا من خلال افتراض وجود مقابلة ثنائية ينقسم إليها العالم .ولقد اعتمد التأسيس المتدرج للإمبراطورية على العلاقة الهرمية الثابتة بوجود المستعمر بوصفه الآخر بالنسبة للثقافة المستعمرة وهكذا فوجود فكرة الهمجي كان ممكنا فقط إذا كان هناك وجود المفهوم المتحضر ليعارضها ." [1] وبذلك لا يمكن أن يكون كل الناس متحضرين ذلك أن هذا سيلغي تميز الآخر .

ونجد **أندريه جيد** في روايته يعمل على تمثيل العربي بصورة نمطية جاهزة تحولت عبر الزمن إلى تسجيل فوتوغرافي أو بورتريه لا يمكن زعزعته أو محوه من الذاكرة الأوروبية، ذلك أنها أقامت نوعا من التحيز بطريقة مسبقة ضد العربي، وفي المقابل قدمت صورة مجهزة وليست جاهزة تبرز من خلالها الشخصية الأوروبية المغرورة و النرجسية.ويتناول **أندريه جيد** في روايته العديد من الشخصيات والتي تختلف فاعليتها عند سرد أحداث الرواية حيث نلمس بسط البطل **ميشيل** سيطرته على العمل،عندما يهيمن على النص الروائي بقوته ولغته، فيعمل على التأثير في القارئ وتشويقه من اجل تتبع أحداثها،مع غياب مشاركة فعلية للشخصيات الأخرى للأحداث ونتناول في هذه الرواية مجموعة من الشخصيات التي نقسمها إلى شخصيات دينامية وأخرى استاتيكية.

4-1 الشخصيات الدينامية (شخصيات المركز الاستعماري):

وهي الشخصيات التي تحتل حيزا كبيرا في الرواية وتتجلى على أنها تحتل مكان المركز ذلك أن "ديناميزم/ديناميزم هي اللفظ الإفرنجي مشتق من اللفظ اليوناني دوناميس أي القوة ونحن نصطنع اللفظ الافرنجي فلا نقول مذهب القوة أو مذهب الطاقة وبذلك تدل ابتداء على المعنى المقصود ، ونتجنب استعمال النسبة اللفظ" قوة ولفظ طاقة " بما يبدو على هذه النسبة من غربة حين نقول قوي أو قوته أو طاقي أو طاقية." [2] وبدلك فإن الشخصية الدينامية هي التي تستأثر بالنصيب الأكبر من القوة داخل النص فتظهر على أنها رئيسية وتحدث فعالية فيه ولقد بدأت الرواية بشخصيات أوربية تمثل السلطة الاستعمارية و المعمرين.

---

[1] بيل أشكروفت وآخرون ،دراسات ما بعد الكولونيالية(المفاهيم الرئيسية)،ص93.

[2] مراد وهبة ،المعجم الفلسفي،ص 317.

1.1.4ميشيل:

دارت أحداث الرواية حول شخصيات عدة، لكن إحداها كانت شخصية مركزية تولت دور الراوي في الرواية وهنا يحدث نوع من التطابق بين الشخصية البطل و شخصية الراوي وهو"راو ممثل داخل الحكي من المستوى الثاني حيث لا يكون مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي بل شخصية رئيسية في القصة ." [1] وهذه الشخصية هي **ميشيل** وسنتوقف عنده كشخصية البطل أولا .

مشيل في الرواية هو باحث وفقيه لغوي بروتستاني من نورماندي (فرنسا) يقوم بمجموعة من الرحلات يلتقي من خلالها بغرائزه و أشواقه الشخصية التي كبتها فيمارسها في إفريقيا وهو مالك أراضي غني يقول "بلغت الخامسة و العشرون بدون أن اعرف أننا أثرياء (...) وما لبثت أن فهمت أننا نملك الكثير جدا ." [2] وهو إنسان مريض بداء الدرن "يعيش في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر، يدفعه بحثه عن ذاته إلى تدمير زواجه ومهنته وثروته و يجد نفسه في صراع بين الخير والشر، وإرادة الفس و مفهوم الحرية الذي يتجلى من خلال صراعه الداخلي " وهو صراع الحياة الحرة و الألم الذي يسببه الرجل الحر لمن حوله من محبيه ،فقد فرض على زوجته التي كان يكن لها حنان المراهقة و عاطفة مخلصة سلوكه الشاذ جنسيا الذي لم يتخل عنه أبدا . " [3] وبذلك نجده يتحدث عن الإحساسات التي تخلفها فيه هذه الصراعات "دائما ينتابني خاصة في الصباح، مشاعر مرعبة ملونة، أو أبقى دائما خائر القوى في مقعدي ،نافرا من كل شيء أنانيا، مهموما وأنا أتنفس بصعوبة. "[4] وبذلك فهو يتصف بمواصفات الثروة، الأنانية،حب الامتلاك ،المادية،الشهوانية، ارتكاب الخطأ و الإصرار عليه عندما يمارس سيطرته الجسدية على البلاء من خلال أطفالها وهي نفس المواصفات التي يتصف بها الاستعمار .

شعرية الراوي :

يسجل الراوي حضوره كشخصية رئيسية في هذه الرواية من خلال سرده للأحداث بطريقة مختلفة تخالف ما عهدناه في روايات أخرى فموضوعها الرئيسي لم يكن السرد فقط، بل إنها تتسم بلغة شعرية وجمالية أيضا ذلك أن" مصدر الطول لا يرجع سبب من مقدار المساحة الزمنية التي تناولتها الرواية أو مدى المساحة الجغرافية التي تصور بيئتها الاجتماعية وإنما يرجع إلى خاصية الاستقصاء في الوصف والدقة المتناهية في التحليل و الاستغراق

---

(1) حميد لحميداني، بنية النص السردي،ص49.

(2) اللاأخلاقي،ص14.

(3) أمينة رشيد،قصة الأدب الفرنسي،دار شرقيات للنشر والتوزيع،القاهرة،1996،ط1،ص199.

(4) اللاأخلاقي ،ص31.

في تلوين الأسلوب و إثراءه بالنظريات وتحميله باللغة الشعرية وهذه كلها سمات تتظافر مع غيرها لتكون خصائص هذا اللون الروائي." [1] وبذلك فان الرواية تتميز بجماليتها دون إفراط أو تفريط هذا الذي يفرض الإقرار بأن "هناك شبكة من الممارسات المادية تغلف كل فعل تعبيري. "[2]فالسلطة و السياسة يمتزجان ليصبحا واحدا يعتمد على خيوط السرد ليمرر به إيديولوجيته إلى أذهاننا و بطريقة خاصة دون أن نلوك المعنى الحقيقي من وراءها وهذا ما يثمن "علاقات الأعمال الفنية بالثقافة ، وعلاقةالقضايا الثقافية بالمجتمع السياسة و النقد الثقافي لا يدور فقط حول الفن والأدب وإنماحول دو ر الثقافة ، في نظام الأشياء بين جوانب الجمالية والأنثربولوجية - إنه دور يتنامى في أهميته ليس لما يكشف عنه فحسب في الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وإنما لأنه يشكل أيضا هذه النظم و يصوغ وعينا بها -إن الثقافة كما رأدكنا الآن لها نتائج وثمار." [3] وبذلك فإنّ الثقافة تنمي وعينا بذواتنا والذي يؤدي بدوره إلى إثراء الوعي بالآخر وبممارساته حتى إن كانت تخفي تلك الممارسات والأفكار تحت أقنعة جمالية والتي تظهر في الرواية و إن كانت الرواية الأصلية هي التي نلمس فيها جمع الراوي بين السياسة و الجمالية من خلال الدور الذي يقوم به لسان البطل **ميشيل** "سوف أقص عليكم قصة حياتي، بكل وضوح وتواضع، وبلا مكابرة و بمنتهى البساطة سوف أتكلم عن نفسي." [4] أو عندما يتحدث عن نفسه مستعملا ضمير المتكلم "أنا" في قوله "اندهشت وأنا الذي لا أعرف أرضي جيدا و أشعر بالقلق لأنني لا أعرفها، و لأن شارل يعرفها أفضل." [5] وفي معرض آخر يقول "كنت قد خصصت الشتاء القادم لقضائه في روما من أجل العمل وليس السفر..ولكن هذا المشروع الأخير سرعان ما انقلب (...)أشار لي الصديق الذي أخبر بالأمر وددت أن أوافق فهناك بعض الإجراءات البسيطة علينا اتخاذها وراح يضغط علي بقوة أن أقبل ترددت وأنا أتصور العبودية تقيدني ." [6]

و تظهر ملامح هذا الراوي من خلال ذلك الصوت المعقد الذي قدم مادة الرواية دون أن يعرف أحد موقعه بطريقة سهلة حيث يقول "لم أعرف الكثير عمن أكون أنا ولا عن مكاني أنا أشبه ببحار ضائع يتطلع إلى

---

(1) أحمد سيد محمد ،الرواية الإنسيابية و تأثيرها عند الروائيين العرب ،دار المعارف القاهرة ،1985 ،ط1،ص 77-78.

(2) عبد الله الغذامي، النقدالثقافي (قراءة في الانساق الثقافية العربية)، ص42.

(3) ارثر ايزابرجر ،النقد الثقافي (تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية) ،تر:وفاء إبراهيم و رمضان سطاوسي ،المجاس الاعلى للثقافة، القاهرة، 2003،ط1 ص78.

(4) اللاأخلاقي، ص11.

(5) المصدر نفسه، 70.

(6) المصدر نفسه، ص62.

الأرض." [1] فشعرية اللغة تبدو أكثر جمالا في الرواية الأصلية،وهنا يظهر الراوي على أنه يتخذ من البحر وسيلة له حتى يرسى به في أرض الآخر ليمتلكها فقد استعمل بطريقة جميلة ومعقدة عندما يحدد موقعه ولا يحدده في نفس الوقت، إلا أن مطمحه هو تلك الجهة التي تقابل الشمال الذي يطل منه والذي يفصل بينهما البحر، إنها أرض الجنوب.

وبذلك فإن الراوي يحتل أكبر مساحة في النص، مشاركا في الأحداث معظمها كما يتجلى حضوره في توزيع الأحداث والأدوار على الشخصيات؛إنه يمارس سلطته النصية بمكر و ذكاء من خلال اللغة.وبذلك يجوز اعتبار الراوي صوتا مركزيا بأنظمة أساسية تشد إليها مختلف الموجات الصوتية المختلفة بالشخصيات الأخرى التي لا يمكن تصورها إلا وهي مقترنة بالشخصيةالرئيسية مباشرة أو ضمنيا وهي شخصية **ميشيل**.وبذلك فإن الراوي يستحوذ على السرد فنيا وواقعيا داخل النص ويسكت أي صوت آخر.

2.1.4 مارسلين:

فتاة جميلة كالشوكية "فقد كانت يتيمة مثلي وتعيش مع أخويها ،كانت تسمى مارسلين، وتكاد تبلغ العشرين من العمر، أما أنا فأزيد عليها أربع سنوات ." [2] وهي امرأة طبيعية تقدس الحياة الزوجية وتأخذ موقفا متعاطفا إزاء المستعمرين وإذا كان **ميشيل** يحاول أن يمتلك إفريقيا عن طريق أطفالها فإن **ميشيل** يقول: " أحسست أنها تحميهم رغما عني. " [3] كما أنها كانت تساعد الأطفال وتدخلهم بيتها وتحاول تعليمهم وترى أنهم يحملون الكثير من الذكاء وتسميهم بالعقلاء والتي تظهر من خلال هذه اللفظة التي تحيل إلىبعدٍ آخر وهو اللاعقلاء الذي يعني رفض وجود الآخر متمثلا في **ميشيل** و**مارسلين** وكل أجنبي ورغم أنها تنتمي لحضارة الآخر إلا أن **ميشيل** يقعدها في الهامش عندما يصفها فيقول:"رفعت عينيها(...)بنوع من الشفقة غمرتني بشدة لدرجة جعلتني لا أسيطر على دموعي."[4] وبذلك فإن **ميشيل** و**مارسلين** تجربتين متكررتين لنوعين من الناس مختلفين ليكون بذلك الضد يكشف ضده عندما يتأمله جيدا ويقيس نفسه عليه ،فنفس الألم الذي عاشه **ميشيل** عاشته **مارسلين** ولكن طريقة التعامل تختلف فـ **مارسلين** التي لم تتخلى عنه عند مرضه بشهادته هو "حدث أن انتهت تلك الثأثآت الصحية الأولى بفضل تلك العناية الشديدة وذلك الجو النقي وبنظام غذائي أفضل وسرعان

---

[1] اللاأخلاقي، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص12.

[3] المصدر نفسه، ص33.

[4] المصدر نفسه، ص16.

ما تحسنت ." [1] في حين نجده قد خذلها و هي في أمس الحاجة إليه و بشهادته أيضا عندما ذهب يقضي الليلة الأخيرة مع **ميناللك**"حل المساء الذي وعدت به ميناللك ، و برغم تبرمي أن أترك مارسلين في أمسية شتوية فقد نجحت أن أجعلها توافق على شرف الموعد ." [2] وبذلك فإن **مارسلين** تأخذ مكان الهامش على الرغم من انتماءها للمر كز.

3.1.4ميناللك:

موظف استعماري فرنسي ينتمي إلى عالم امبريالي، حياته قائمة علىاللذة و الرحلات الاستكشافية، و لا يختلف في هذه النقطة كثيرا عن **ميشيل** " كان ميناللك يتصرف كالمسافرين، فهو يسكن الفنادق و ينتقل بين غرف عديدة و كأنها شقته، طالما هناك من يخدمه." [3] فكان يؤمن بضرورة الاستجابة للغريزة وتحقيق اللذة و يرفض الالتزام بالحياة الزوجية فلقد "كان شخصا عبثيا، أثيرت حوله فضيحة وجدت فيها الصحف فرصة ذهبية لتلطيخه، لقد جرحت كرامته و تميزه." [4] و بذلك فإن ميناللك يؤدي مهام تكلفه بها وزارة المستعمرات و هي مهام تعصف بالإنسانية وتوقف الحياة و الزمن عد الشعوب المستعمرة، رغم المدح و الثناء الذي يلقاه من طرف دول المركز و التي تدفعه إلى مواصلة عملية القتل والتعذيب و تتبع الغرائز التي تجعله يتلذذ عند إيلام الآخرين فيقول **ميشيل** "في الأمس بالغت الصحف كثيرا فيما يتعلق بالخدمات المؤداة للبشرية من قبل الاكتشافات التي أسفرت عن استكشافاتهم الأخيرة، بدا كل شيء كأنه لا يلتزم بأمر إلا لهدف إنساني برغم أني عهدت في التفاني من أجل الآخرين." [5] ف**ميناللك** إذن يتموضع في المركز في موقع يجعله في عداء مع الشعوب الضعيفة التي لا ينفك يضعفها أكثر فأكثر ذلك "أن شخصية جيد الروائية ميناللك تكمن في خلفيته أيضا، تمسرح المسار الملكي للداخل." [6] عندما تعبر عنه وتتناوله بطريقة تجعلنا ندرك زيف الاستعمار ،بنفس الطريقة التي عرى فيها **ميشيل.**

---

[1] اللاأخلاقي، ص32.

[2] المصدر نفسه، ص93.

[3] المصدر نفسه ، ص 86.

[4] المصدر نفسه، ص 85.

[5] المصدر نفسه، ص 93.

[6] إدوارد سعيد، الثقافة و الامبريالية، ص 266.

4.1.4بوكاج:

يصنف ضمن قائمة الخدم الذين يسهلون حياة **ميشيل**، وعمله يتمثل في حراسة المزرعة، اكتشف **ميشيل** أنه مخادع وأفسح المجال للآخرين ليخدعوه ففي الوقت الذي كان لابد أن يظهر صدقه وأمانته فإنه استحوذ على ممتلكات غيره، وتصرف فيها كما يشاء "إنه احتفظ لي بإسطبل وزريبة، لكن بدا لي أنها لم تخصص إلا للمزارعين لكي يطعموا أبقارهم(...) يكفي أن تسقط إحدى الأبقار مريضة كي تصبح بقرتي، لم أفكر أن ذلك يمكن أن يكون حقيقة، فإذا تحسنت إحدى الأبقار بعيدا فهي بقرة المزارع."[1] وهذا يظهر التفكك الاجتماعي في العلاقات في المجتمع الغربي ثم يقول ميشيل عندما يحدد السبب الذي جعل **بوكاج** يتعامل معه بهذه الطريقة "والخطأ هو أن يحس الخدم أن لا أحد يوجههم." [2] فهو بذلك يعلن ضرورة فرض سيطرته على كل شيء، حتى الإنسان.

5.1.4شارل:

شارل هو ابن **بوكاج**، يصوره **ميشيل** على أنه طفل فرنسي مختلف تماما عن الصورة التي رسمها للطفل العربي "بدا شابا جميلا، موفور الصحة، ومرن الجسموسيما وهو بملابسه المدنية الأنيقة التي ارتداها على شرفنا." [3] وبعد انقطاع **ميشيل** عن المكان ينقطع ذكر اسم **شارل**، وبعد عودته يعود **شارل** ونجده يصفه قائلا: "رأيت رجلا آخر يدخل بدلا من شارل، إنه سيد مقصوص الشعر بدلا من تلك القصة السخيفة، يا إلهي كم تغير، إنه يختلف تماما. " [4] ويظهر من خلال مبادئه الحرة أنه صوت للحق، فهو يمتلك قدرا كبيرا من الوعي وهو بذلك الصوت الذي يعاتب **ميشيل**ويؤنبه ويبعث فيه الإحساس بأنه على خطأ.

---

[1] اللاأخلاقي،ص 73.

[2] المصدر نفسه، (ص. ن).

[3] المصدر نفسه، ص 69.

[4] المصدر نفسه، ص 109.

6.1.4 أم ميشيل:

تموت في الصفحات الأولى من الرواية حيث يقول عنها **ميشيل** " أما الأشياء التي تعلمتها من أمي فقد محُ يت مع وجهها الجميل ببطء عبر الزمن، أنتم تعرفون أنني فقدتها و أنا صغير السن."[1] و كلما يتذكر طفولته يتذكرها في حين يتذكر أبيه عندما يفكر فيما آل إليه.

7.1.4 أبو ميشيل:

هو رجل عقلاني لا يعرف شيئا عن الفضيلة و الأخلاق و يشبه إلى درجة كبيرة الاستعمار، أفكاره غرست في ذهن **ميشيل**، و بذلك أصبح هذا الأخير لا يقيم وزنا للمشاعر الإنسانية في تعامله مع الآخر.

8.1.4الأصدقاء:

يؤدون دور المستمع في الرواية، ف**ميشيل** ينشد مساعدتهم و يحتاج ليروي أمامهم قصته، حتى يتحرر منها وتصبح جزء من الماضي و خارج حياته حتى يستطيع مواصلة حياته: "أنت تعرف أي صداقة جامعة قوية ربطتنا فبيننا نحن الأربعة نوع من التعاقد الضمني، أو على الأقل إذا نادى أحدنا فعلى الثلاثة الآخرين أن يلبوه." [2]

و هناك أيضا بعض الأصدقاء الذين ذكرهم **ميشيل**مرة واحدة في الرواية و هو لا يكن لهم مشاعر الصداقة و الإخلاص الحقيقي مثل ما يكنه لأصدقائه الثلاثة سالفي الذكر وإنما يتعايشون مع بعضهم البعض و يتبادلون المصالح و الأهداف منهم **آدلين،مارت جان ،فليب ،جاستون ، سيلا وويل**، كما نجده يتحدث عن أصدقاء آخرين "راح أنطون و ايتيان وجود فري يتناقشون في الغرفة و هم يستندون على مقاعد زوجتي أما هوبير و لوي فقد راحا يتحسسان بلا حذر، و جربا المياه المجمدة في مجموعة أبي." [3]

9.1.4 الحطابون:

مهمتهم نزع الحياة من الغابة يوما بعد يوم "ففي خلال اثني عشر يوما سوف تكون حطاما." [4] و بعد أن كانت تبعث في **ميشيل** الراحة و تدفعه للتنزه، يراها بعد عملية قطع أشجارها أشبه بإنسان يحتضر، و هناك شخصيات

---

[1] اللاأخلاقي ص 13.

[2] المصدر نفسه ، ص 06.

[3] المصدر نفسه، ص 92.

[4] المصدر نفسه، ص 110.

تمثل هذه المجموعة منها الأب **هورتفان** تاجر الأخشاب الذي كان كثير العلاقات في شبابه و زوج امرأة اسبانية بالإضافة إلى "ولدا اللذان كانا يبدوان متباهين، و لم أستطع الحصول على كلمة منهما." [1] فهناك تباهي بالنسب الذي يملكانه حتى على **ميشيل** الفرنسي، لتكون العرقية حاضرة و لا تتجه من الدول الأوربية إلى الدول الخارجة عن هذا الحيز بل نجدها تشتد أيضا بين دول المركز.

10.1.4 الحوذي:

إنسان متوحش يتعامل بطريقة عنيفة، هذا الذي يظهر من خلال ضربه للحصان بطريقة همجية ما دفع **ميشيل** إلى الدخول معه في اشتباك لفظي ثم جسدي "و حاولت أن أسيطر على ذراعيه و نظرت إلى وجهه الذي زادت قبضتي من بشاعته راح يبصق و سال لعابه، و نزف و هو يشتم.آه، أيها المخلوق المرعب، بدا الخنق أمرا شرعيا. " [2] هذا هو **ميشيل** الرجل الذي يخالف دائما المعقول و يتعاطف مع الحيوان في الوقت الذي كان لابد فيه أن يتعاطف مع الإنسان نجده ينتهك حرمة الحياة و يجعل من قتل الآخر أمرا منطقيا لا يخالف الشرع، كما ورد في الرواية حوذي آخر و هو "صقلي صغير جميل كقصيدة ثيوقراط ." [3] فهذا الصبي قد أثار إعجاب **ميشيل** الذي يرفض رؤية أي شيء آخر أقوى منه عندما دخل في مشادة مع الحوذي، و في المقابل نجده يعشق الأطفال لأنه يرى فيهم الضعف.

11.1.4 السيد:

صياد يصفه **ميشيل** على أنه "صبي وقح، أخضر العينين، أما شعره الأصفرفيبدو و كأنه شخص لئيم"[4] و كأن به يعرف الاستعمار بطريقة جميلة،فنفس مواصفات الاستعمار الأوربي الذي يظهر في بادئ الأمر أنه ناقل للحضارة كما يوهمنا، لكنه سرعان ما يبدي لؤمه و صلابة المشاعر و الأحاسيس، فهو كالحجر عندما يستمتع بقتل الحيوانات هذه المخلوقات الضعيفة في حين يمارس الاستعمار سيطرته على كل شيء.

---

[1] اللاأخلاقي ، ص 112.

[2] المصدر نفسه ، ص58.

[3] المصدر نفسه، ص 135.

[4] المصدر نفسه، ص 113.

12.4.1 الطبيب:

يظهر الطبيب الذي ورد لمرات عديدة في الرواية كدليل قاطع على السلطة و وجوده ضروري بما أن الرواية تحكي عن الحالة المرضية التي أصابت كل من **ميشيل** و**مارسلين** التي انتهت بالموت بسبب إصابتها بداء الدرن و يقول عنه **ميشيل:** " أذكر أنني وجدت في حقيبتي رسالة توصية من ضابط المدينة، استخدمت هذه الرسالة كي ابحث عن طبيب." [1] فالطبيب في أرض إفريقيا حالة نادرة و صعبة المنال، هو ذلك الإنسان المثقف الذي لا يتناسب مع هذه الأرض التي تعاني التخلف والجهل ولابد أن يبقى كذلك، و نجد **ميشيل** بعد رحلته إلى باريس يحتاج الطبيب فيقول:"و أحسست بألم شديد، أرسلت في طلب الطبيب الذي جاء مهرولا." [2] فالطبيب المرتبط بالسلطة و الذي ندر وجوده في إفريقيا و تطلب الأمر الاستعانة بالسلطة، نجده سهل المنال في باريس.

13.1.4بيير:

واحد من الذين يعملون في مزرعة **ميشيل** "جميل، طويل و غبي تماما لكنه أثار غريزتي." [3] فالميل إلى الآخر يسافر مع **ميشيل** حتى بلدته إلى أنه لا يجسده.

14.1.4 الحارسة:

تصنف ضمن قائمة الخدم التي تسهل حياة **مارسلين** و رغم أن وجودها في الحيز الأوروبي المركزي إلا أنها تمثل في الرواية مكان الهامش، "فقد هرولت الحارسة لتقابلني و أخبرتني بكلمات مرتعدة أن ألما مخيفا قد انفرد بزوجتي ليلا."[4] ثم لم يرد ذكرها مرة أخرى.

14.1.4 صاحب الفندق:

رغم أنه يرسمه في حيز الهامش عندما يصوره على أنه مالك فندق في بسكرة إلا أننا أوردناه ضمن قائمة المركز ذلك أن **ميشيل** يقول عنه "صاحب فندق نصف فرنسي." [1]و لم يجعله نصف جزائري كما أنه أظهره متعاطف مع **ميشيل** المستعمر و يقدم له الطعام و ما يحتاج فهو يدعم بقاءه على هذه الأرض.

---

[1] اللاأخلاقي ، ص20.

[2] المصدر نفسه ، ص101.

[3] المصدر نفسه، ص 107.

[4] المصدر نفسه، ص 101.

و هناك شخصيات أخرى تنتمي إلىدول المركز ذكرها في الرواية مرة واحدة كإشارة فقط مثل شقيق **مارسلين**، الموثق، بائع السجاد. كما نجد شخصيات أخرى أوردها الروائي من خلال الحروف منها: **السيد/د السيد/ف.ت**و اللذان يحيلان مباشرة إلى السلطة حيث أن ذكرهما اقترن بالسابقة "السيد".

و بذلك فإن هذه الشخصيات التي أوردناها تنتمي إلى دول المركز وإن لم تكن فعاليتها بالدرجة نفسها ذلك أن من يمثل سيطرة المركز هما **ميشيل** الذي يسيطر في النص و الواقع بالإضافة إلى **مينالك**، كما أن الشخصيات الأخرى قد ذكرت لتؤكد على هذه المركزية.

2.4شخصيات الستاتيكية (شخصيات الهامش المستعمَر):

هي الشخصيات الثابتة و التي تقوم الشخصية الدينامية بتحريكها بما أنها تتخذ من القوة مركز لها ذلك أن "الستاتيك Statique هو 1- فرع من الميكانيك يبحث في توازن القوى التي تؤثر في الأجسام وهي في حالة سكون 2- الظواهر في حالتها الراهنة بغض النظر عن تطورها أو تغيرها." [2] فالشخصية الستاتيكية هي شخصية هامشية يضعها السارد على الحواف.

و نجد في الرواية هذه الشخصية المهمشة التي ترتبط بإفريقيا و العرب قد مثلها في الغالب بالأطفال الذين لا يلبثو حتى يصبحوا مرآة للنزاهة و البراءة و التطلع للحرية.

1.2.4 بشير:

من خلال معنى اسمه ندرك أن هذا الشر المتمثل في الاستعمار سيزول و أن الخير المتمثل في الحرية قادم و من خلاله يطلعنا **أندريه جيد** على وضع مزر يعيشه الهامش عندما يطغى عليه مظاهر الفقر و البؤس التي تحمل آهات و جراحات شعب عانى من ويلات الاستعمار فتستغل البراءة، و ترسم صورة للطفل **بشير** " صبيا عربيا صغيرا، أسمر البشرة، كان يدعى بشير، تشع عيناه الواسعتان اللتان تنظران إلي بالصمت." [3] ثم يواصل **ميشيل** التواصل مع هذا الطفل الذي يصفه بالصمت- فهو كما معروف لا يستطيع التابع أن يتكلم- و لا يكلفه ذلك

---

[1] المصدر نفسه، ص 147.

[2] مراد وهبه، المعجم الفلسفي،ص 47.

[3] اللاأخلاقي، ص 24.

إلا بعض القروش فقط. و بعد رحلاته التي يواصلها و عودته إلى إفريقيا يظهر **بشير** على أنه قد انقطع عن الدراسة فـ "بشير صبي يعمل في مقهى. " [1]يسهر على نظافته و خدمة زبائنه.

2.2.4 أبي بكر:

طفل في الرابعة عشرة من عمره، متزوج لمصلحة مادية، سكير فاقد للوعي "لقد تزوج و هو لم يبلغ الخامسة عشرة يا له من أمر جسيم ومع ذلك قابلته في المساء، و راح يشرح لي زواجه كان بمثابة صفقة تجارية، إنه كما يعتقد واجب مقدس و لكنه يشرب و يفقد وعيه." [2] و فقدان الوعي في هذا الوقت الحساس يعني خيانة الوطن رغم أنه فعل يقوم به طفل صغير السن.

3.2.4 عاشور:

طفل عربي أيضا يصفه **ميشيل** فيقول: "في الرابعة عشرة من عمره تقريبا، أسود كأنه سوداني (...) بدا لي جميل رغم أنه أعور." [3] فيصوره على أنه ناقص و مريض مع تميزه عنه باللون الأسود، فلوننا يعطيه لنا الآخر عندما يشعرنا باختلافنا عنه بسبب هذا اللون، وبعد حوالي مئة وثلاثون صفحة يعاود عاشور الظهور يقول عنه **ميشيل**: "يكسب قروشه القليلة بكسر حجارة الطريق." [4] فهو رمز لمعاناة الطفولة و بشاعة الزمن دون اعتراف من الراوي بمرتكب هذه الجرائم.

4.2.4 لطيف:

يتحدث **ميشيل** عن الأطفال الرعاة هذه المهمة الملقاة على عاتقهم في مثل هذه المرحلة فيقول عن **لطيف**: "حارس لقطيع من الماعز." [5] إلا أنه في الوقت نفسه عازف ناي أيضا، كما أنه ذكي هكذا تحدث عنه **ميشيل** و هذا الذي يجعله يقع في تناقض فقد نفى من قبل عن العرب أي فن و جعل كل ما هو جميل عندهم فهو طبيعي

---

[1] اللاأخلاقي، ص 140

[2] المصدر نفسه ، (ص. ن).

[3] المصدر نفسه،(ص.ن).

[4] المصدر نفسه، (ص. ن) .

[5] المصدر نفسه، ص 39

إلا أنه يقول: "انطلق عزف الناي، يتوقف لحظات ثم يعاود الانطلاق ثانية، متلائما مع خرير المياه." [1] و هذا بمثابة وثيقة تاريخية هامة لدراسة أوضاع اجتماعية متميزة عاشتها الشعوب المستعمرة إبان الاحتلال.

5.2.4 هاشمي:

شقيق **لطيف** الذي يكبره سنا، يوحي بنوع من التمسك بأصالته و جذوره يصفه بأنه يرتدي معطفا طائرا "راح يأخذ لأعلى الشجرة التي لا حواف لها إناء من الطين كي يضعه فوق جروح النخيل و يستخرج منها عصارة أشبه بالنبيذ اللذيذ الذي يحبه كل العرب، إنه عرق البلح، تذوقته بدعوة من هاشمي لكن هذا الطعم الماسخ الحار و اللاذع لم يعجبني." [2] فهو دليل على التمسك بالأرض و جروح النخيل الذي يدل على العناء الذي تكبدته هذه الارض، فهناك علاقة لا يمكن لأحد أن يلغيها و هي ما تنتجه هذه الأرض التي لا تنفك تعطي لساكنها.

6.2.4 عطار:

طفل عربي فقد عينه، فهو أعمى، و من خلال هذا الرسم نجد **أندريه جيد** يحاول أن يصور مجتمعا مريضا يعيش آهات نفسية و عاهات جسدية دون أن يذكر المتسبب الأول فيها.

7.2.4 صادق:

لا يختلف الوصف الذي قدمه **ميشيل** له عن الأوصاف الأخرى التي قدمها للأطفال السابقين و هو "يساعد أخاه الأكبر في بيع الخبز في السوق." [3] ثم يضيف ملامح أخرى تجعله يبدو بليدا غبيا.

8.2.4 نجيب:

طفل ذميم و بدين " يعمل جزارا مع أبيه." [5] فالصورة نفسها تتكرر، صورة واحدة لتنويعات مختلفة.

---

[1] اللاأخلاقي ، ص36.

[2] المصدر نفسه،ص ص 40-41.

[3] المصدر نفسه ، ص140.

9.2.4 مختار:

جميل يمتلك شخصية مميزة جعلت **ميشيل** يعجب به، ولا ينفر منه، ذكي و يشعر بما يعانيه مجتمعه عندما يرسمه **ميشيل** على أنه حزين و يدفعه لمراقبة تحركاته و يصفه **مينالك** صديق **ميشيل** " كان يسمى مختارا كما أذكر جميل مثل جلده و لص،زوّ ار مثل الآخرين." [1]

و كلمة "الآخرين" تحيل أن صورة الأجنبي المختلفة عن العربي قد تكونت سابقا من خلال تصرف أحدهم الذي يجعل في محل الجميع، ثم يختفي ذكر مختار في الرواية و عندما يظهر بعد خروجه من تجربة السجن، فهو شخصية متمردة رافضة لكل أنواع السيطرة و الظلم، كما أن حكاياته ستحرك الأحداث مشكلة موضوعا مركزيا تدور أحداثه.

10.2.4 علي:

شقيق **ولد نايل** يصوره **ميشيل** على أنه متوحش مع الأجانب فقط، يخدم **ميشيل** مقابل المال، فاجأ ذات يوم **ميشيل** و**ولد نايل** مع بعصهما فغضب **علي** لذلك ثم يتساءل **ميشيل** على هذا الموقف " هل هو غيور؟ لقد بلغ المهرج هدفه، فنصفه متضايق، و نصفه الآخر يخاف أن، يفقدني." [2]

إلا أن الطفل العربي عندما يرى أخته في موقف كهذا فإن تصرفه لا يتوقف عند هذا الحد و فقط.

11.2.4 خضراء:

أخت **بشير** يصورها **ميشيل** أنها متسولة فعندما يذهب **بشير** إلى **ميشيل** الذي كان يرقبها يقول له: "أنها تطلب أن تمنحها قرشين. " [3] وفي هذا تجريح للعربي وسلخه من كل صفات الكرامة و الكبرياء، عندما يجعل يده دائما مبسوطة للمركز.

---

[1] اللاأخلاقي، ص88.

[2] المصدر نفسه، ص148.

[3] المصدر نفسه، ص34.

12.2.4 ولد نايل:

فتاة جميلة تعيش مع **ميشيل** في بعض الأحيان يقول عنها "تجيء أحيانا لقضاء الليل معي." [1] يحيل اسمها إلى العطية والهدية وكأنها تقدم نفسها هدية لميشيل و هذا مناف للأخلاق العربية و الأخلاق عامة.فضلا على أنه يصور قيامها بهذا الفعل ببساطة و برودة و كأنها لم تفعل شيئا، دون أن يهيأ الأسباب لذلك.

13.2.4 أم بشير:

امرأة عربية يسميها **ميشيل** بالأم الغسالة، و كأنها عبارة عن آلة فيقول "بدت امرأة رائعة بدينة و على جبهتها وشم كبير أزرق ترتدي قلنسوة من الكتان فوق رأسها تبدو أشبه بحاملات القرابين القديمات و قد تحجبت قليلا بقماش ازرق غامض حوله حزام يتدلى حتى قدمها." [2] و على الرغم من بساطتها إلا أنها تبقى رمز للأصالة و الثبات من خلال الوشم الذي يبقى على جبهتها و لا يفنى مع الأيام التي اتحدت ضدها.

14.2.4 الزنجي:

هو رجل عجوز يعمل نادلا يسميه **ميشيل** "الزنجي". عندما يصبح اللّون عنصرا للتمييز بين الناس، فهو يبحث عن أبسط العناصر التي لا يكون الإنسان مسببا لها حتى يقيم نوعا من الفروقات بينه و بين الآخر، فيقول: "حمل إلينا زنجي عجوز من فندق مجاور الطعام." [3] و حتى يكمل الصورة البائسة التي رسمه بها سابقا، فقد صور الطعام المقدم من طرفه غير مناسب ولا يليق بمنزلة و مكانة **ميشيل**.

فأوضاع الهامش مزرية تجسدها صورة خاصة لعالم الأطفال المقهور الذي يشتري **ميشيل** خدمتهم بالنقود و لا يتعامل معهم بإنسانية صرفة "سعدت لصداقتهما العابرة فهي لم تكلفني سوى نصف فرنك يوميا."[4] بالإضافة إلى الصورة التي تنامت فيما بعد لتدل على الشباب المسحوق، كما تدعم هذا الواقع المتردي (المرأة الغسالة) و الفتاتين اللائي لم يكن نصيبهن بأحسن حظا من الفتيان، و لم يكن بعيدا عن تقلبات الدهر و استغلال الوحوش..

---

[1] اللاأخلاقي، ص 147.

[2] المصدر نفسه، ص 34.

[3] المصدر نفسه، ص 38.

[4] المصدر نفسه، ص 44 .

و بذلك فإن رواية **اللاأخلاقي** تكشف صراعا واضحا بين الشخصيات الحكائية هو صراع ماثل بين الدخيل و الأصيل، يؤكد الصراع الحقيقي بين الهوية الثقافية و العناصر الخارجية التي حاولت جاهدة و سعت إلى زعزعة استقرار و ترابط المجتمع العربي.

و من خلال عرضنا لهذه التجليات السردية التي تتعلق بالزمان والفضاء الجغرافي و الشخصيات والعتبات النصية يمكننا القول أن السرد قد سخر لخدمة الاستعمار نفسه عندما يصر على استدامة السيطرة و عدم التخلي عنها و إظهارها بصورة جميلة ومنطقية رغم زلاته و لا أخلاقياته في حين يعمد هذا السرد في المقابل إلى تهميش و تشويه المختلف عنه.

الفصل الثالث:الأنساق الدلالية في رواية اللاأخلاقي لأندريه جيد

1-المثقف الغربي و معانقة السلطة.

2- الإثنية و التمركز الديني.

3-الأرض و التمثيل الجنسي.

4-التابع يتكلم.

5-صناعة الآخر: مواقع دونية.

6-إيديولوجيا الرواية و عنف الواقع.

لم تعد دراسة النص الأدبي تقتصر بوصفه مجرد شكل يجب البحث فيه مطولا و الوقوف على مدى جماليته وبذلك إغفال جوهره ومقصد الكاتب الفكري في ذلك، بل أصبح هذا النص يُصبغ بميزة ثقافية وإذا كانت الثقافة جسدا مركبا من الأنساق فلابد لهذه الأنساق أن تتصارع، و الحس الفحولي في الثقافة الذي هو (المتن) الوجداني و العقل لنا ولثقافتنا لا بدّ أن يندرج تحته مضمر ثقافي يسعى بحياء أو ربما بمخاتلة لكي يشاغب المتن و يهز بعض جدران القلعة ."[1] و بذلك فإندراسة الشكل الخارجي للرواية و كل ما يتوقف على البنية الشكلية لا يفيد كثيرا في مقاربة أنساقها الداخلية و استجلاء عناصرها الإيديولوجيةوالثقافية و الفكرية.

وبذلك يفرض علينا أثناء دراسة للرواية القيام بالعملية الذهنية و التي ترتبط ب" السعي إلى اكتشاف آفاق الخطاب المضمرة (المهمشة) التي تقبع بعيدا، عميقا هنا، تحت أطمار المتن و من وراء أقنعة البليغ الفحولي."[2] هذا الذي يتطلب تحليلا من نوع خاص للنص الأدبي الذي أصبح - حديثا- يتموضع في مكان مواز للنص الثقافي إذ لم نقل في المكان نفسه.

هذا الذي يستوجب علينا خرق البنية السردية السطحية بل وتجاوزها لإقامة دراسة عميقة لهذا النص تكشف استراتيجياته وتوجهاته الذي لا يحقق الوصول إليها الاكتفاء بدراسة الجمالي البليغ و دراسة النص بهذه الطريقة سيؤدي بالضرورة إلى " تطوير فاعلية النقد من كونه أدبيا جماليا إلى كونه نسقيا ثقافيا، هو مطمح لنقلة نوعية في النقد "من نقد النصوص إلى نقد الأنساق" ، قراءة النص الأدبي لا بوصفه حدثا أدبيا، وإنما بوصفه حدثا ثقافيا كذلك." [3]

ودر اسة نسق الدلالة أو الوقوف على دلالة النسق هو توجهلإقامة مقاربة معمقة ومركزة، و هذا لا ينفي أنها إن كانت تنطلق من دلالة سطحية إلاّ أنّ هذا لا يعني أنها تبقى حبيستها، بل تنتشر وفق أفق أوسع لتكون بذلك "الدلالة النسقية ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصرا فاعلا، لكنه و بسبب نشوئه التدريجي تمكن من التغلغل غير الملحوظظل ّكامنا هناك في أعماق الخطابات و ظل ّ ينتقل ما بين اللّغة و الذهن البشري فاعلا أفعاله من دون رقيب نقدي لانشغال النقد بالجمالي أولا ثم لقدرة هذه العناصر النسقية على الكمون و الاختفاء." [4] ليكون التماس إحداث التغيير الفكري لا يتوقف فقط على استحداث تغيير

---

[1] عبد الله محمد الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت،2005، ط2، (المقدمة).

[2] المرجع نفسه، (المقدمة).

[3] المرجع نفسه، (المقدمة).

[4] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص72.

خارجي فقط بل يتطلب زعزعة و تفكيك النسق الثقافي الثابت و المتجذر في ذواتنا الداخلية والذي يأبى الحراك لكن ّ محاولة تقويضه هي فاتحة الوصول إلى نتيجة مهمة تكمن في فهمنا للنسق الدلالي للآخر، و إدراك ما يقصده بذلك، و هذا يعني التخلص منهم بالطريقة نفسها التي قتلونا بها لمدة من الزمن.

و دراسة الأنساق الدلالية يعني التوجه بطريقة عمودية مباشرة لدراسة -لا الجملة النحوية و لا الأدبية- " الجملة الثقافية المتولدة عن الفعل النسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النسقية للّغة. " [1] و القيام بهذا يعني تحطيم ما يراه الآخر حقائق ثابتة رغم عدم إقتناعه بها في صميمه، فتتحول كل تلك الحقائق إلى مزاعم و ادعاءات في نظرنا لا لشيء سوى لأننا أردنا ذلك عندما رفضنا أنساقهم فقاومناها ، أحدثنا نقلة نوعية عندما أثبتنا ذواتنا و وجودنا.

1-المثقف الغربي ومعانقة السلطة:

يرتبط المثقف الغربي بالسلطة ارتباطا و ثيقا، حين يتمظهر هذا المثقف الغربي على أنه السلطة ذاتها عندما يتسم بصفاتها ويتخذها سلاحا له، و قد انعكست هذه العلاقة على العمل الروائي الذي يتناول ثنائية الأنا و الآخر بصفة خاصة، حيث نجدبذلك هذين العنصرين ضروريين لاكتمال البناء داخل النسيج النّصي، ما يدفعنا إلى الوقوف أمام إشكالية العلاقة بين هذا المثقف و السلطة "فهل يعتري السلطة السياسية الخوف من سلطة المثقف المعنوية، ومن قوة أفكاره وعمله و إبداعاته التي قد تهدد استقرار الحكم و المجتمع؟ أمأنّ المثقف هو الذي يهاب السلطة ويحتاج إليها، فلا يتجرأ على طرح أفكار جديدة و إبداعية أو مناهج نقدية للأوضاع القائمة، ونظام القيم التي يستند إليها، فخارج دعم السلطة و تشجيعهاو حمايتها إياه من القوى المحافظة ؟. "[2]

و هذه التساؤلات تفرض علينا تقديم إجابة تزيل قدرا من الغموض والالتباس، لنقول بذلك أنّ حركة المثقف الغربي في القرن التاسع عشر و القرن العشرين - وحاليا-موازية لحركة السلطة بل ومطابقة لها عندما تتوحد المبادئ و تشترك الأهداف، فيُ بديان كلاهما خوفا من بعضهما البعض، ويحسبان لبعضهما ألف حساب و يضعان حدودا فاصلة بينهما تمنع إقامة أي نوع من التقاطع. ما يفرض وجود عملية تبادلية داعمة بينهما تحرص على احترام المصالح و تأديتها.

ففي الوقت الذي كان لا بدّ أن يبدو فيه المثقف على أنه "فرد ومنهج علمي يفسر جوانب الحياة تفسيرا موضوعيا و يسعى إلى تطوير المفاهيم و القيم الثقافية، و يمثل قلة من الفئة المتعلمة و تتسم نظرته للعالم بالنزعة

---

[1] عبد الله الغذامي،النقد الثقافي ، ص74.

[2] جورج قرم، المثقف والسلطة بين المعانقة و المفارقة، مجلة المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، العدد364، 2012م، ص78.

الإنسانية الإصلاحية ." [1] نجده قدتجرد منها تماما و عوضها بأخرى، عندما استعار نزعة تشبهها لفظيا إلى حد كبير و لكن دلاليا بالنقيض ذلك أنها نزعة "لا إنسانية مصلحية" و من هنا أصبح استخدام المثقف يحيل إلى معنيين "الأول يتعلق بالنفحةالطبقية التي تلف هذه التسمية، و كأن المثقفين يتميزون من سائر البشر بصفات فريدة النوع، وبالتالي ليسوا من الطينة نفسها فالحقيقة أنّ الكلمة ترمز إلى نخبوية غير مقبولة."[2] وهنا نلمس الشعور بالاستعلاء و التفوق الذي يظهره المثقف عندما يقارن بالآخر - غير المثقف- ، كما يحيل هذا المصطلح إلى معنى ثانهو" أنّ التصور الحديث للمثقف تمّ استيراده من الثقافة الأوروبية، و له دلالة مباشرة على تسخير الثقافة للعمل السياسي."[3] و بذلك تظهر الثقافة على أنها غير بريئة بل أنّ أوروبا تستخدم هذه الأخيرة كأداة لبسط نفوذها و سيطرتها، وهو مصطلح مستحدث من قبلها و من اختراعها لتأكيد الفروقات بين مثقفها و غير مثقف المناطق الأخرى الخاضعة تحت سيطرتها.

إنّ مثقف الدول الضعيفة ترفضه عندما تقتله فكريا ذلك أنّ السلطة "تكره في الألوان مشتقاتها وتدرجها، وترفض في الخطوط منحنياتها و تعرجاتها و تمقت في الكلمات ما يولي بالتعدد في المجالات و الدلالات و تنحاز إلى الواحد المفرد. " [4]و هنا يظهر تبني السلطة لمثقفها الذي يعبر عن ألوانها التي تنتجها و عن كلماتها التي تنطقها وعن دلالاتها التي تريدها بينها و بين نفسها و على المثقف وحده - الذي ينتمي إليها- أن يفهمها و يعيد تشكيلها بطريقة مختلفة حتى يقنعها بها فتتجلى "معايير السلطة، و هي تختلف على وجه الدقة عن معايير المثقف أو المفكر الذي يتمثل دوره في أن يحاول على الأقل تطبيق معايير السلوك و أعرافه التي حظيت بقبول المجتمع كله على الورق." [5] فيظهر بذلك كل ما خطه المثقف خاصة الغربي بكل توجهاته و ميولاته الفكرية يتو خى قبول ورضا الدولة التي تتمثل بطبيعة الحال في السلطة، هذا ما ورد في كتاب **إدوارد سعيد**"القلم والسيف" كإحالة على المثقف و السلطة فيقول: "و في معرض النطق بالحقيقة أمام السلطة تقول "جوليان بندا" في خيانة الكتبة في عام 1928 «الخيانة في قبولهم بأن النشاط الفكري يمكن أن يستند إلى النير السياسي والقوي و العنصري»(...) إنهم يكافئون جيدا و يحتفل بهم بلعب الكرة مع الثقافة السائدة. "[6] فيظهر بجلاء احتضان السلطة للمثقف وخدمة هذا الأخير للأولى لها نوع من التلاقح بين المادي و الفكري ،هنا يولد من جديد المثقف

---

[1] سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر (عربي، إنجليزي، فرنسي)، الآفاق العربية، القاهرة،2001،ط1،ص ص72-73.

[2] جورج قرم، المثقف و السلطة بين المعانقة و المفارقة، ص78.

[3] المرجع نفسه، (ص. ن).

[4] سعيد بنكراد، عن السلطة والديمقراطية و تعدد المعاني، مجلة علامات النادي الثقافي ، العدد 24، 2013م، ص ص 6- 7.

[5] إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، تر: محمد عتاني، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، 2006، ط1، ص ص 163- 164.

[6] إدوارد سعيد، القلم و السيف، تر: توفيق الأسدي، دار كنعان للدراسات و النشر، دمشق، 1998، ط1، ص 70.

السلطوي الذي "ينتج حقيقة خاصة، تأتلف الحيز الخاص المغلق الذي يتواطأ على الفضاء العام، أي أنه ينتج و يوزع ويدعو إلى حقيقة تعارض الحقيقة. "[1] و تنفيها تماما.

ليتجلى بذلك المنطق المنافي للحقيقة و الإنسانية على أنه سلطوي يدفع الإنسان المثقف الغربي خاصة إلى التجرد من إنسانيته عندما تتمظهر السلطة على أنها "نتاج الغريزة العدوانية الحيوانية في السلوك الإنساني، حتى و إن خلع على نفسه ترسانة من النظم و القواعد، والتي قد يبدو بعضها عقلانيا، و إن كان مطلب السياسة بعامة، هو تحقيق المصالح المادية، فإنه على وجه التحديد امتلاك للسلطةو الحفاظ على حق السيطرة عليها."[2] و يتجلى بوضوح ثنائية المثقف الغربي في معانقته للسلطة في رواية **اللاأخلاقي لأندريه جيد** فقد وضحنا سابقا انتماء مؤلفها للدولة الأوروبية التي بسطت سلطتها على كل العالم، و سنوضح الآن تعامل شخصياتها المثقفة التي تنتمي إلى دول المركز مع السلطة و معانقتهم لها من عدمه.

نقف على حضور المثقف الغربي بشكل مكثف في الرواية بداية من بطل الرواية **ميشيل** هذا الباحث اللغوي الذي يتحدث عن توجهه الميداني فيقول "أشيد علم أخلاق يصبح عملا مفيدا للإنسان من خلال مكنونه و ذكائه."[3] ثم يضيف تأكيده على ثقافته الواسعة والممتدة و التي تتمثل في إتقانه للغات متعددة "فقدت أمي و أنا في الخامسة عشر من عمري(...) كنت أعرف آن ذاك اللاتينية و اليونانية، و تعلمت معه العبرية بسرعة، و السنسكريتية، و أخيرا الفارسية و العربية."[4] و هذا ما يؤكد أنّ المستعمر يشترط فيه أن يكون مثقفا فضلا عن استيعابه للغة مستعمراته حتى يتمكن من إخضاعهم لغويا عند التواصل معهم، بل و إقناعهم بضرورة الاحتلال بلغتهم التي يفهمونها و زعزعتهم باللغة نفسها.

كما يظهر المثقف الغربي محلظا بالسلطة الأبوية التي ترعاه و تسانده في كل خطوة من خطواته "كان أبي قد عقد العديد من الصلات استكملتها بنفسي من خلال المراسلات، جعلتني هذه الطريقة أمارس البحث الذي أريده في رافن. " [5] لتصبح سلطة الأب هي المظلة التي يحتمي ميشيل بظلها إلى جانب سلطة الدولة ،فثقافة أبوه قد أتاحت له قدرا من السلطة حتى بعد موته، ليصير محل الأنظار فيعظمه الآخرون و يعلون من شأنه،كما تظهر زوجته **مارسلين** على أنها امرأة عصرية مثقفه و يتحدث عنها قائلا:" كانت مارسلين تقرأ كتابا إنجليزيا يمنحها

---

(1) فيصل دراج، صورة المثقف عند إدوارد سعيد، مجلة الكرمل، الاتحاد العام للكتاب الصحفيين. الفلسطينيين، العدد 12، 2002، ص26.

(2) حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، أفاق التجديد و متاهات التجريب، دار البلور دي، عمان، 2014، ص 1999.

(3) اللاأخلاقي، ص 67.

(4) المصدر نفسه، ص 13.

(5) المصدر نفسه، ص 62.

بعض السعادة بعيدا عن صرير الريح."[1] فموضوع تلقيها التعليم أمر مفروغ منه، وتتجاوز ذلك لتمارس متعة القراءة والمطالعة بلغة مختلفة عن لغتها الأصلية الفرنسية.

كما أنّ **مينالك** هذا الموظف الاستعماري الذي يقوم بعملياته اللاإنسانية في المستعمرات و تدعمه السلطة على ذلك، يتجلى في هذه الرواية على أنّه مثقف أيضا ويؤكد هذا قول **ميشيل** عنه "كان يبدو فخورا لم يهتم بحياتي، كم دهشت لرؤيته في محاضرتي الأولى."[2] ففضلا عن كونه مستمعا لمحاضرات **ميشيل** نجده فيما بعد يناقشه عليها بل و يعاتبه على أفكاره أيضا.

هنا يظهر نوع من التطابق بين السلطة التي تمارس القمع وبين مثقفها عندما تؤيد كل ممارسته حتى و إن حاد به عن الأخلاق و القيم الأخرى، وهناتتولد فيه روح الغرور و الازدراء "ولكن ما لبث أن انتابني شعور جديد للغاية، لم أحس بأي كبرياء و أؤكد ذلك عند نشر الأعمال التي حققت لي الكثير من التقريظ ترى هل هي الكبرياء؟ ربما، لكن أي نوع من الغرور اختلط بي، إنها المرة الأولى التي أعي فيها قيمتي الحقيقية، وما يفصلني عني الآخرين يميزني و يجعلني مهما، وإذا لم يقل أي شخص أنه لا يمكنه أن يتكلم فإنني أعرف كيف أقول نيابة عنه."[3] لتتمظهر السلطة على أنها تلك الإستراتيجيةالتي تزرع في فكر وروح مثقفيها الفوقية و الشعور بالاستعلاء في مقابل تهميش الآخر وإضعافه، فالغرور نفسه التي تنظر به الدول الاستعمارية إلى مستعمراتها، فهي بمثابة العداد لا يلبث أن يزود مثقفوه بفولطات كهربائية تزيدها قوة و هذا الأمر يؤكده **ميشيل** عندما يقول: "كم من المثقفين يجب أن يمارسوا قوتهم في هذا المضمار."[4] الذي يمنح للمثقف قيمة تجعله يتمسك بمكان المركز ويحافظ عليه و يحارب كل واحد يحاول الوصول إلى المكانة التي وصل إليها أو ينازعها فيها،ورد **ميشيل** الساخر على كلام **بوكاج** عن ابنه يؤكد ذلك: "إن شارل كبير الآن، و قريبا سوف يصبح أطول من أبيه... وعلق بوكاج ذات مرة بأنّ لاشيء يمكن أن يوقفه بعد أن بدا أنني أحسست بالملل."[5] ف**ميشيل** يحاول أن يقتل فيه إرادته ويسكت فيه الرغبة في التفوق والتميز ويطمرها، ولا يصدر منه إيمانا ب**شارل** هذا الطفل الذي يبعث في الإنسان الوعي في الرواية، بالقدر نفسه الذي يثق فيه بنفسه.

---

[1] اللاأخلاقي، ص 18.
[2] المصدر نفسه، ص85.
[3] المصدر نفسه، ص 84.
[4] المصدر نفسه، ص 91.
[5] المصدر نفسه، ص 68.

إنّ معانقة هذا المثقف الغربي للسلطة خاصة شخصية **ميشيل** تبدو أكثر جلاء في بداية الرواية، عندما تصبح العلاقة بين السلطة و المعرفة "في المجتمع الغربي تشكل إحدى أبرز الظواهر الملفتة للنظر،و بخاصة أن السلطة تستخدم المعرفة لأهداف نفعية لها صلة بديمومة السلطة و توسيع هيمنتها على الأفراد."[1] و يؤكد هذا القول حديث صديق **ميشيل** و لجوئه للسلطة من أجل إيجاد وظيفة لـ **ميشيل** : "ماذا ستعتقد في صديقنا؟ ثم كيف أراه أنا بدوري؟ فلنقل بكل بساطة إننا يمكن أن نعرف كفاءات تبدو بالغة العمق، مما يعطينا مساحة للانتظار و هذا ما أخشاه، فمن منا لا يستطيع أن يتعرف في هذا النص على نفسه ؟ هل يمكن أن نجد وظيفة لشخص يملك للكثير من الذكاء و القوة، أو نأبى عليه كل هذه الحقوق المدنية التي يستحقها.؟ "[2] فحتى الحقوق التي كان لا بد أن يشترك فيها كل إنسان عاقل نجدها لا توزع بطريقة نظامية بين الناس فسيتأثر بها نخبة فقط تؤدي واجباتها الخادمة لسلطة الدولة.

ثم نجد صديق **ميشيل** يقوم بإثارة مجموعة من التساؤلات "ترى في أي مجال يمكن لميشيل أن يخدم بلده؟ أعترف أنني لا أعرف الإجابة...يلزمه أن يشغل المكانة العليا التي تشغلونها، السلطة التي تمسك بها، هل سيسمحون له أن يحصل عليها إذن؟ . أسرع، فميشيل ممتن، وهو هكذا دائما، و سوف يكون قريبا أكثر من ذلك." [3] فـ **ميشيل** هو مواطن فرنسي إذن، يخدم بلده على حساب الآخر، و كونه مثقفا يفرض عليه ذلك و عندها يتحول مكانه فيتموضع في مكان السلطة ذاتها.

وظهور المعرفة و ثقافة المستعمر بمظهر يشوبه الشك و غياب البراءة ،دفعت **ميشيل** بطل الرواية إلى التحدث عن هذه الثقافة التي لا تنمو مع الإنسان تدريجيا بصورة طبيعية عن طريق الاكتساب، إنما من خلال الحياة التي تفرضها عندما تخلقها دفعة واحدةسيم ُ ها بأنها - الثقافة نعني-نوع من القتل «سرعان ما بدأت دراستي، لقد شدني الموضوع، غرقت في درسي الأول بما أملك من مشاعر جديدة، أما بالنسبة لازدهار الحضارة اللاتينية فقد رحت أمشط تلك الثقافة (...) وأخيرا تدفع كل أفكاري لأقول: إنّ الثقافة المولودة من الحياة تقتل الحياة."[4] فموت الإنسان و انعدام الحياة يظهر عندما يلبس الإنسان رداء أكبر منه، و إذا كان لا يليق عليه في عين الآخر فإن ذلك سيدفعه إلى النفور من ذاته و عدم الانقطع بها، بل إنّ هذه السلطة التي وضعت الر جل غير المناسب في المكان غير المناسب دفعت هذا الأخير إلى التمرد عندما أحس بسخافة الأمر و سذاجته حيث يقول **ميشيل**

---

(1) عبد الله إبراهيم، المطابقة و الاختلاف(بحث في نقد المركزيات الثقافية)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت،2004، ط1، ص 666.

(2) اللاأخلاقي، ص 5.

(3) المصدر نفسه، (ص.ن)

(4) المصدر نفسه، ص 85.

"أحتج عن هذه السلطة و أنا أقول لنفسي، أليس هذا هو ما تساويه رجل مزيف كبير."[1] فرغم ضخامة حجمه الفكري الذي يبدو للعيان و، كبر اسمه الذي ورثه عبرالسنين، إلاّ أنّ هذا لم يمنعه من الإحساس بزيف ذلك و لمس كذبه عن غيره الذي سرعان ما انعكس على ذاته، هناتأكد أنّ معانقة المثقف للسلطة ومدّ هذه الأخيرة يديها إليه لا تنفك تضعه في أماكن عليا، و هي بذلك تنصبه سيدا على الآخر الذي تفرض عليه أن يكون تابعا لها يقتفي أثرها إذا أراد أن يحقق حضارته ذلك أن" أبرز ما قررته المركزية الغربية، هو قولها بالخصوصية المطلقة لتاريخ الغرب الذي أنضجته عوامل خاصة وداخلية، وأثمر عن حضارة غنية و متنوعة، ثم التأكيد على أن المجتمعات التي تريد أن تبلغ درجة التقدم التي وصل إليها الغرب، ليس أمامها إلا الأخذ بالأسباب ذاتها التي أخذ بها الغربيون، و ليس أمام تلك المجتمعات إلا التخلص من خصوصياتها الثقافية."[2] و بذلك يحاول الروائي المتبني للمركزية الغربية في الروايات أن يفرغ الآخر من كل ملامح الحضارة كما يشكك في كل مقوماته التي ترسبت مع الزمن، عندما يوهمه بأن تلك المقومات التي يمسك بها لمدة طويلة هي المسؤ ولة عن تخلفه كما أنها من العراقيل التي و قفت في طريقه دون تحقيق تطوره و تشهد الرواية على مفارقة العربي الذي لم تذكر الرواية تداخله بأي شكل من أشكال مع الثقافة لنلحظ بذلك معانقةالمستعمَ ر لواقعه، هذا الواقع الذي شكله الاستعمار فأفرغه من كل السمات التي ترتبط بالمعرفة و الثقافة.

بالإضافة إلى أن شخصياته التي تنتمي إلى دول الهامش كلهم أطفال فضلا عن فتاتين وامرأة وعجوز يسهل على المثقف الغربي و السلطة أيضا ممارسة السيطرة عليهم، و هؤلاء الأطفال لا يتقنون شيئا كما صورهم **أندريه جيد** غير اللّعب وحمل شاله و في بعض الأحيان يقرن ذكرهم بالحيوانات فيقول: "مثلما يفعل الأطفال و الحيوانات. "[3] فهو هنا يجرد إنسان العالم الثالث البدائي من العقل كأكبر سمة تؤكد على وجود الإنسان و توثق له، ومن خلال ذلك يظهر هنا'الموقف عسير، فالغرب نار و نور، نار من حيث هو هكذا ونور من حيث امتلاكه للعالم و لحصائل الحداثة، و يزيد الطين بلة أنّ الثانية علة الأولى."[4]فالغرب لا ينفك يحرقنا بناره التي تلتهم أجسادنا و عقولنا، أما نوره فلا يضيء ظلامناو لا يزيل قدرا من الضبابية و الرمادية التي نعيش فيها، بل هو الذي يساهم في قدرٍ منها.

---

[1] اللاأخلاقي ، ص 132.

[2] عبد الله إبراهيم، المطابقة و الاختلاف، ص 43.

[3] اللاأخلاقي، ص47.

[4] أحمد عبد الحليم عطية، جدل الأنا و الآخر (قراءات في فكر حسن حنفي)، مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة ، 1998، ط1، ص185.

و الثقافة الغربية بذلك لا تفيدنا بالقدر التي تفيد به ذاتها عندما تثمن عظرستها و استعلاءها عليها، و مثقف مثل **ميشيل** لا يتطابق وصفه مع الوصف الذي قاله **جوليان بندا** عن المثقفين: " بأنهم جماعة صغيرة جدا من الملوك الفلاسفة الموهوبين المتفوقين و الذين يتمتعون بالأخلاق العالية و يمثلون من ثمة ضمير الإنسانية."[1] فمعظم الغربيين مثقفون يمتلكون كل العالم، و لكن أن تكون مثقف يعني أن تخدم السلطة و تعبر عنها بالإيجابيات التي تدفع بالضرورة إلى قتل الضمير و إخراسه، ذلك أن هذا القتل للضمير هو الذي يجيز و يحلل قتل "الآخرين".

2- الإثنية والتمركز الديني:

تتميز المجموعات البشرية التي تنتمي إلى حيز مكاني وزماني وثقافي واحد باشتراكها في مجموع المبادئ والقيم والمعتقدات...هذا الذي يميزها عن مجموعة أخرى، والذي يطلق عليه بالإثنية وهو مصطلح " يشير إلى تكوين الحدود الثقافية بين مجموعات بشرية يتم إنشاؤها خطابيا كقيم ومعايير وممارسات ورموز وموضوعات مشتركة(...)ويتصل مفهوم الإثنية، بمفهوم العرق ولكنّه تصور أكثر ثقافية منه وخاصة في إيحاءاته، تبعاً لذلك تتمحور الإثنية حول القواسم المشتركة للممارسات والاعتقادات الثقافية."[2] إلاّ أنّ هذه الإثنية التي تعني تميز فئة معينة عن أخرى بصدد ممارساتها التي تتفرد بها، نجدها تخرج عن هذا المعنى إلى آخر، لتدل بذلك على التمييز بين فئات تصل إلى حد إظهار فروقات عرقية ومحاولة كل فئة تأكيد تمركزها وقد يكون ذلك من خلال اتخاذ الدين وسيلة لإظهار هذه المركزية.

ويشكل الدين كمنظومة روحية تخاطب العقل والقلب طريقة خاصة في التعبير عن الإثنية عندما تؤمن به أمةدون أخرى ،وقد تختلف عنها فيؤدي ذلك إلى نوع من قلب موازين القوى ذلك "أنّ هناك مجموعات إثنية أقل يكون الدين فيها له التأثير الأكبر في الطريقة التي بها يرى أفرادها شخصيتها."[3] هذا ما يؤكد وجود جماعات تتخذ من الدين أداة لتبرير مركزيتها ، هذا ما يفرض علينا طرح التساؤل " لماذا يعدّ الدين وصفة جيدة للتضامن الإثني والعرقي والقومي، أو لطرح السؤال بطريقة مغايرة –لماذا تتحول- بسهولة - النقاشات المتعلقة بالإثنية والسلالة أو القومية إلى نقاشات متعلقة بالدين؟. " [4]

---

(1) فخري صالح، إدوارد سعيد - دراسات و ترجمات- ، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2009، ط1، ص 79.

(2) Brker c, Sage dictionary of cultural studies , p30.

(3) بيل أشكروفت، دراسات ما بعد الكولونيالية، ص155.

(4) وليام د.هارت، إدوارد سعيد والمؤثرات الدينية، ص14.

وللإجابةعن هذا السؤال لا بد أولا الوقوف على مفهوم الدين وتجليات استخدامه، ذلك أنّ كلمة الدين تشير "إلى شيء جدير بالاحترام الضميري، ويستحق السعي إليه وإلى أي شكل من أشكال التقوى والصلاح الديني."[1]،ليتجلى الدين على أنّه ممارسات يومية روحية نوطد بها علاقتنا مع الله، وتظهر بشكل واضح في أفعالنا لا في أقوالنا، فالدين عبادة بمعنى تجسيد على أرض الواقع، فكل ما نتعلمه في المدرسة والحياة لا بد أن يطبق،إذ هو بمثابة الفيصل الحاسم بيننا وبين حدود الآخر.

هذا ما يؤكد وجود علاقة وثيقة بين الدين والإنسان "ذلك أنّ هذا الأخير يحقق وجوده من خلال الأول حيث أن مفهوم الإنسان يتحدد بمفهوم الدين الذي تقبله كل ثقافة ، حيث أن لكل أمة، ولكل ثقافة مفهومها الخاص عن الدين ومن ثمة عن الإنسان."[2] فوجود كل إنسان قد ارتبط بالدين أولاً ، فسيدنا آدم كأب للبشرية كان يعبد الله ويخضع لأوامره، بكونه إنساناً فلا بد أن تكون له شريعة دينية يستعين بها فتضبط سلوكه بشهادة القرآن الكريم وديانات أخرى أيضا.

إلاّ أنّ في رواية **اللااخلاقي** نلمس تحيز واضحاً **لأندريه جيد** لدينه ، وما يثبت ذلك عدم إشارته إطلاقاً للدين الإسلامي الذي يؤمن به العرب ويتخذونه شرعة الله، كما يؤمنون بالله الواحد رباً وبمحمد نبيا ورسولا كأعظم شخصية عرفها التاريخ والبشرية، فمن المستحيل أن يكون **جيد** لم ينتبه لهذا الجانب، ف**ميشيل** بطل الرواية يربط بين وجود الإنسان وبين الإنجيل ككتاب للغرب المعتنقين للدين المسيحي فيقول:" الوجود الحقيقي للإنسان القديم الذي لم يكن سبق الإنجيل." [3] كما نجد الدين في البلاد الغربية تتعدد وتختلف عندما يتحدث **ميشيل** عن **مارسين** وعن نفسه فيقول:" مارسين كانت كاثوليكية أمّا أنا فبروتستاني، وأقل إيمانا! وافق القس علي، ووافقت على القس، وتم هذا بدون أي أحداث عادية."[4]فهو هنا يشرح طريقة إقامة الزواج الذي يستند إلى خلفيةدينية تتوج هذا الزواج، كما أنّهما فضلاً عن كونهما متزوجين ويدينان بديانتين تنحدران من الدين الأم إلاّ أنّهما مختلفين في جوهرهما ذلك أنّ **مارسين** أكثر تشددا منه والتزاماً في تأديتها لمقدساتها الدينية، ليكون بذلك "الربط بين الدين (...) وبين الإنسان ربط شائع في أغلب الثقافات التي بلغت درجة متضخمة من الشعور بالذات والتمركز حولها، والتي تمتعت بمركزية دينية، حيث تم تنصيب القيم الخاصة بمجتمع ما بوصفها قيما كونية

---

[1] وليام د.هارت، ادوارد سعيد والمؤثرات الدينية ، ص26.

[2] نادر كاظم، تمثلات الآخر، ص107.

[3] اللاأخلاقي، ص49.

[4] المصدر نفسه، ص12.

شاملة."[1] فيظهر الدين مثله مثل السلطة السياسية بمثابة الإستراتيجية التي يتخذها الروائي لتمرير خطاباته وإقناع عدوه بأحقيته في الأرض بما أنه يملك الدين في الوقت الذي يجرد الآخر من نفحات هذا الدين الروحية.

هنا يظهر المستعمر وعلى الرغم من أنّه يحمل رسالة دينوية، إلاّ أنّه يرفض أن يعلن ذلك جهارا إنمّا يقوم بتغليفها برسالة أخلاقية وتدينًا وتدينًا يحاول أن يبدي نفسه فيها على أنّه إنسان حقيقي يتمتع بحقوقه في الوقت الذي يؤدي واجباته الروحية والمعنوية. كما يحترم حرية الآخر" أمسكت كتابًا من فوق مائدتي – الإنجيل- وتركته مفتوحا، واتجهت إلى نور القمر كي أتمكن من القراءة، وقرأت كلمات السيد المسيح إلى بيير، هذه الكلمات التي لا يمكن أن أنساها "الآن، حزّم نفسك واذهب حيث تشاء، ولكن عندما تصبح عجوزًا امدد يديك امدد يديك."[2] فـ **ميشيل** يستشهد من الكتاب المقدس الذي ينتمي للدين المسيحي، ويظهر هذا القول أنّ هذا الدين هو دين للقوي،فـ **ميشيل** يمتلك حرية التصرف عندما يريع في الأرض، فيفعل ما يشاء ولا يمكن لأي سلطة أن تمنع حرية تصرفه أو تكبحها، ولكن ما إن تخونه قوته ويصبح ضعيفًا (عجوزًا) حتى يتفرغ للدعاء والتضرع وبسط اليد، فالدين المسيحي يتمركز حول القوي، إضافة إلى هذا القول نجد الكنيسة التي ذكرت أكثر من مرة في الرواية والتي تدل على أنهّا مركز مهم للعبادة بالنسبة للمسحيين،فضلا عن ورود يوم الأحد وهو يوم خاص بالصلاة، إلى جانب حضور المسبحة، حيث يقول **ميشيل** عن **مارسين** "رجتني أن أفتح خزانة أشارت إليها بعينها كانت الخزانة صغيرة، ترى ماذا تريد؟ أحضرت العلبة تقريبًا من السرير، أخرج كل شيء الواحد وراء الآخر هل هذه المسبحة التي تريدين حاولت، أن تبتسم."[3]فهي تبدو على أنهّا وسيلة روحية للتقرب من الله، كما يشترك فيها المسلمين الذين لا يهدفون منها تحقيق منفعة دينوية بالضرورة مثلما تسعى إلى ذلك **مارسين**.

كما يتكرر ورودها مرة أخرى في الرواية قبل لحظات من موت **مارسين** وسقوطها منها،و توقف يديها على حسب وعد حباتها هو إعلان عن تسليم الروح إلى ربها "أنحت ولملمت المسبحة التي اشتريتها من باريس والتي سقطت منها."[4]

وهذا الدين الذي كانت **مارسين** تستعين به عند الدعاء بالشفاء ل**ميشيل** سرعان ما تحول مدلوله لشيء آخر وأصبح الإنسان يلجأ إليه حتى " يكسب سلعًا مادية بشكل ديني، يعده استخداما مقبولا مثل أي استخدام

---

[1] نادر كاظم، تمثيلات الأخر، ص107.

[2] اللاأخلاقي، ص46.

[3] المصدر نفسه، ص103.

[4] المصدر نفسه، ص144.

آخر، إنّ المسيحية ليست دينية أكثر منها عرضة، وعنصرية وهي شكل من أشكال التقى القومية."[1] فحتى الدين يتواطأ مع الاستعمار عندما يغلف أفكار هذا الأخير وإستراتيجيته بصبغة تتسم بقدر من التلطيف والاستحسان إنّه يخاطب الإنسان بنص ديني يستهدف أضعف جزءٍ فيه إنّه القلب ،لتكون مهمة المبشرين أو حاملي لواء الدين المسيحيين والاستعمار واحدة،بل " إنهّما وجهان لعملة واحدة، فالمبشرون هم الوجهة الدينية للمستعمر والاستعمار هو الحقيقة الاقتصادية والسياسية للمبشرين."[2]

هذا السبب الذي دفع بـ **مشيل** إلى إدراك دينه وما يحيط به من صبغة دينوية تغلب عليه، ما يجعله منفصلا تماما عن الروح والسماء وأشد ارتباطا بالأرض، فتمرد بذلك على هذا النظام الذي لا يخدمه بقدر ما يخدم الدولة ذلك أنّ المعبد كمركز ديني يبعث في **ميشيل**الشعور بالحزن عند رؤيته، بل إنّه يذكره بالموت ذلك أنّ الإنسان المسيحي يلجأ إليه عند قرب أجله للتخلص من الذنوب التي ارتكبها في حياته وفي هذا الصدد يقول **ميشيل**" لا أستطيع أن أرى مسرحً ا إغريقياولا معبدً ا بدون أن يبدو لي تجريدي الشكل، وفي كل عيد قديم تجعلني الأطلال الباقية في مكانها أشعر بالحزن لأنهّا ماتت، فأرتعد من الموت."[3]

كما يتمرد **ميشيل** على الدين الذي فرض عليه القيام بأفعال لم تكبر في عينه بعد مدة من الزمن، بل عملت على تقزيم كيانه أمام عينيه. " لقد رفضت أن أرى معبد "جريجينة" وبعد عدة أيام – وفوق الطريق المؤدي إلى نابولي لم أتوقف عند معبد بوستوم الذي تحس فيه بحضارة الإغريق والذي صليت فيه قبل عامين لإله لم أعرف كنهه."[4] فوجود الحضارة الغربية التي ظل **ميشيل** يعظم فيها غير مرتبط بإله واحد ولا اثنين أو ثلاث، بل هناك الكثير، ما دفع **ميشيل**إلى عدم الاقتناع بالإله الذي صلى له في يوم من الأيام ولا أحس بالرابط الروحي الذي كان لابدّ أنّ يربط بينهما حسب منطقه.

وتزعزع الكيان الذاتي ل**ميشيل**وتشيؤه دفعه إلى عدم الشعور بأي قيمة دينية روحية في الحياة، نتيجة الواقع الاستعماري الذي تحولت فيه القيم وأصبح كل ما هو مهم مرتبط بالماديات حيث يقول: " وتبدو بوستوم وكأنهّا مدينة ذات أهمية كانت تطل على شريط ساحلي ضيق، كنا نتقابل فيه نحن الغرباء – على ما أعتقد- في منزل ديني قديم، تحول الآن إلى فندق قديم على قمة صخرية."[5]

---

(1) وليام د.هارت، إدوارد سعيد والمؤثرات الدينية، ص18.

(2) منقد بن محمد السقار، الاستعمار في العصر الحديث ودوافعه الدينية، مكة المكرمة، 1427،ص18.Mongiz@maktoob.com

(3) اللاأخلاقي، ص48.

(4) المصدر نفسه، ص50.

(5) المصدر نفسه، ص51.

فهناك تغيير واضح في الحياة ذلك أنّ الفندق كمركز تجاري يحقق ربحًا ماديًا سريعًا غطى على المنزل الديني بل إنّه احتل مكانواسعًا دفع إلى التشكيك في الأمور الروحانية التي لا ندركها ولكن نشعر بها ما دفع **ميشيل** إلى القول:" هل تخشين ألا اعتني بك بما فيه الكفاية.؟

– همست آه يا صديقي.

–وتذكرت حديثنا في بسكرة، حساسيتها الشديدة وهي سمعتني أردد "فضل الله" استجمعت جأشي وقلت:

– لقد شفيت وحدي.

– أجابت لقد صليت طويلا من أجلك."[1]

فيظهر جليا رفض **مشيل**"لفضل الله" ومعونته عندما يرتبط هذا بدين لا يحقق له ولو قدرًا قليلا من الراحة النفسيةلأنّه يجعله منافقًا ومزيفًا حيث يقول بهذا الصدد:" في هذا اليوم توجهت مارسلين إلى القداس، وعلمت عند عودتها أنها صلت من أجلي.

- يجب ألا تصلي من أجلي يا مارسلين.
- قالت بشيء من الاضطراب.
- لماذا؟
- لا أحب هذه الأمور.
- أترفض مساندة السماء؟."[2]

وبذلك كان الدين هو عامل مهم للتأكيد على وجود الإنسان حسب الثقافة الغربية وحسب كل الثقافات عندما يثمروجود الإنسان الحيوي والفعال على وجه الأرض "فالإنسان من دون دين لا يعدّ إنسانًا كما أنّ الإنسان ركن أساسي في هذا الدين ومن منظور هذه الثقافة، فإن هذا النسق الثقافي (الدين) لا يؤسس الرؤية الكونية للمؤمنين به فحسب، بل هو أساس إنسانية البشر في هذا الوجود، فالإنسان من هذا لا يتحدد بشكل ولا لون، إنما يتحدد بمدى تمثله للأنساق والأعراف الثقافية."[3] وبذلك جرد **ميشيل** العرب من الدين الإسلامي بتاتا ولم يذكره حتى مرة واحدة، ذلك أنّ الحديث عن الدين الإسلامي والخوض فيه يدفعهإلى الشعور بالرعب لأنّه حين ذاك يثبت وجود الإنسان، ومن ذلك أحقيته في الحياة وفي الأرض التي أفرغها من كل الأسس والمقومات الدينية لينحى بإنسان العالم الثالث إلى منحى أقرب إلى البهائمية أو ليؤكد تصوره الحيواني للإنسان الإيفريقي

---

(1) اللاأخلاقي ، ص103-104.

(2) المصدر نفسه ، ص ص29-30.

(3) نادر كاظم، تمثيلات الآخر، ص108.

والعربي.الذي أبداه منذ بداية النّص والرامي إلى أن "البشر الذين لا دين لهم ولاشريعة فإنهّم ليسوا في عداد الإنسانية بالضرورة، فهو أقرب إلى البهائم والباع، وبناء على هذا سيكون الدين هو الفاصل بين حد الإنسانية وحد الحيوانية أو بين التحضر والهمجية." [1]

فـ **ميشيل** الراوي والبطل ولسان **أندريه جيد** في الرواية يبعد نفسه من أن يقع في أي تناقض فكري مع ذاته، فلا يلمح لتدين هذا الإنسان ويقول "لا يجود غرباء.... هناك بعض العرب يتنزهون، الذين ما إن يتركوا المكان حتى تكتسي معاطفهم بلون الظل." [2]فالمكان مكتفٍ بذاته ولا يعمر بدخول العربي إليه ولا يظهر فارغًا بخروجه، كما نلمس تطابقًا بين العربي والظل عندما يصبح هذا الأخير بمثابة الصورة المزيفة للإنسان المتخلف، هو شكله الأسود المفرغ من كل القيم والأحاسيس، كما أنّ لهذا الظل خاصية أخرى فرغم أنّه جزء من الإنسان كشكل مادي،تكونه الطبيعة ووضعية الشمس في حالة معينة، إلاّ أن لأي واحد القدرة أن يدوس عليه بقديه دون أن يبدي مالكه أي شعور بالاستياء، وهذا ما يريده **ميشيل** عندما يساوي بين الظل الذي لا يعبر عن صاحبه إلاّ من خلال الشكل والإنسان،" فيمكننا أنزين دائمًا سمات ظلية لأشخاص آخرين نرفض أن نعترف بهم في قرارة أنفسنا." [3] فرفض رؤية الآخر كوجود متجذر في اللاوعي، يؤدي بالضرورة إلى كتابته على أنه مجرد ظل.

فنجد **أندريه جيد** يعلن أن التوحش والتخلف والجهل هي نتائج غياب الدين بشكل واضح ذلك أن " تجرد هؤلاء من الدين هو الذي يجعلهم أقرب إلى الحيوان منهم إلى الإنسان، فالإنسان كما ذكرنا، لا يتحد بشكله، بل بتمثله لنسق ثقافي كالدين." [4] فهي إذن مفارقة أدبية واضحة بين الغربي الذي يؤكد على تدينه الذي حقق له حضارته وجوده وما يلبث أن يتمرد عليه ويرفضه، و بين غياب هذا الدين عند العربي فكان هذا الغياب سببًا في تخلفهم أنّ الإنسان لا يستطيع أن يعيش بلا دين ذلك أنه يضطلع بتنظيم حياتنا، كما أنّ الاستعمار يعتبر من الأسباب التي أدت إلى انحراف الدين في المجتمع الغربي بممارساته اللاأخلاقية، والتي جعلت الإنسان يتناقض مع ذاته عندما رأىالتفكك بين السماء والأرض واضحًا.

بالإضافة إلى أنّهالمحفز الأوّل الذي دفع الروائيين الغربيين إلى إفراغ العالم الثالث منه وبذلك "يصعب تعميم القول بأنّ الفكر الغربي الحديث هو فكر ديني، فهذا القول لو أطلق فهو مصادرة على المطلوب، والصواب

---

[1] نادر كاظم، تمثيلات الآخر، ص108.

[2] اللاأخلاقي، ص33.

[3] آرثر أيزبارجر، النقد الثقافي،184.

[4] نادر كاظم، تمثيلات الآخر، ص109.

هو التأكيد على أنّ ذلك الفكر طّور نظرة مغايرة للدين، تتجاوز النزعة التقديسية والتعبدية التي كانت سائدة وفاعلة طوال العصر الوسيط، وعلى هذا فالدين قام بتكييف نفسه مع نموذج الفكر الحديث." [1] هذا الذي يؤكد أن الدين المسيحي من خلال الرواية وهذا القول هو عبارة عن إستراتيجية تخدم السلطة السياسية والاستعمار كما تعظم الشعور بالاستعلاء عند الإنسان الغربي الذي أصبح يشعر بالتشتت كما رأينا مع **مشيل**بالرغم أنّه يحاول أن يحافظ على تماسكه أمام الآخر ،خاصة زوجته الذي رفض أن يعري نفسه الداخلية أمامها فتمكنت بعد زمن طويل من رؤية بواطنه الذي كان يمنع ظهورها على السطح لأنها ستؤكد زيفه، ليظهر بذلك هذا "الإنسان، كما تصورناه إلى حد الآن، وكما أحببناه فينا وفي غيرنا ودافعنا عنه وعن قضاياه، لم يعد له وجود، أو قل على وشك الاختفاء، لقد أضحى تصورنا عنه، كذات وعقل وإرادة، وكقدرة علىالخلق والإبداع، متهافتاً، ومعالم صورته المألوفة لدينا، بدأت في التلاشي وهويته تشظت، وأصبحت في عداد ما هو عابر في هذا الواقع اللانهائي، وما النزعة الإنسانية الدينية، إلاّ خطاباً متداعيا لا يزال يتغنى بتلك الصورة المتحضرة أو يتباكى متحسراً عليها."[2]

فالدين المسيحي رغم وجوده في البلاد الغربية إلاّ أنّه لم يساهم بالقدر الكافي في تشكيل كينونة حقيقية للإنسان بالقدر الذي ساهم فيه في ضياعه وتيهه ولا إنسانيته، والدين الإسلامي رغم غيابه في صفحات الرواية وعدم الإشارة إليه بالمرة وما يعلل ذلك الغياب هو توجه "أوربا إلى شن حملات نقدية ضد العرب والمسلمين عموما ، بل وضد الإسلام نفسه في بعض الحالات المتطرفةباعتباره ديناً يحض على العنف والإرهاب."[3] - وبدل أن يظهروا تطرفنا أظهروا تطرفهم إلا أنّ هذا الدين بقي بريئا براءة الطفولة ذاتها المتربعة على صفحات كثيرة في الرواية، ولقد اختار الروائي الطفل لأنّه بمثابة الوعاء الفارغ الذي حاول الاستعمار ملئه بأفكاره ومقدساته الدينية التي زعزعته في السابق ويريد تشتيت أذهان وقلوب الأطفال وزرع تصورات أخرى ف**ميشيل** يهدد مستقبلنا، فقد قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:" وما من مَوْلُودٍ إلاّ يُولَدُ على الفِطرة فأبواهُ يهودانه أو ينصرانه أو يمجسانه، كما تنتجُ البهيمة بهيمة جمعاء، هل تحسون فيها من بدعاء؟."[4]

---

[1] عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، ص136.

[2] عبد الرزاق الدواي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر (هيدجر، ليقي شروس، ميشيل فوكو)، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت،1992م، ط1، ص16.

[3] السيد يسين، الإسلام والغرب (الأنا والأخر)، مجلة المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية،العدد،390. ،2008م، ص174.

[4] مسلم بن الحجاج أبو الحسن النيسابوري، صحيح مسلم، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث الغربي، بيروت، 1996م، (د.ط)، ج4 ص2047.

و كما قال الله سبحانه وتعالى:﴿ طرة الله التّي فرَطَ النَّاسَ عَيلَهَا لا تَبَدِيلَ لخلَقِ الله﴾ [1] فأصل كل مولود هو أن يولد مسلماً، أما التهود أو التنصر أو التمجس أمر يكسبه في معاشرته للإنسان الآخر من خلال ما يطرأ عليه من طارئ، فهم يريدون مخاطبة فطرته النقية ودسها بسمومهم وأفكارهم الخبيثة، إنهم يحاربون شعوب المستعمرات بأطفالهم ببراءة الزمان والأرض والسريرة، عندما يضربون إلى العمق ويحاولون تكوين جيل جديد،ذلك أنهم أخفقوا في تغيير الجيل الحاضر (جيل الكبار) فينظرون إلى المستقبل ويمهدون الطريق بالأطفال، الذي لم يأخذوا من هذه الحياة إلا جلها ونقاوتها، فحاول المستعمر ملء أفكاره في هذا الوعاء، فلا ينفك يسكب فيه القليل، ففشلهم في أخذ الأرض، جعلهم يحاولوا أن يتملكوا أطفالها.

3- الأرض والتمثيل الجنسي:

الأرض ليست تلك المساحة الجغرافية فقط التي يحيا الإنسان على سطحها ولا يتجاوزها بحجة أنها أرضه وما عداها هي أرض للآخر، كما أنها ليست تراب وماء وسماء فقط بل تتسع لتشمل ذلك الرباط الخفي السري الذي يجعل الإنسان ولو يذهب إلى أبعد نقطة في العالم، إلا أن الحنين يشده إليها ليعود في الأخير فهي " سماء الإنسان يطير فيها ويقطنها ويتحول من حدب إلى حدب، وهذا شرط إنسانيته، وإذا قامت الحدود احتبس الإنسان في جسده وفي روحه (...) فإن حرية الإنسان هي أن ينطلق دون قيد يسجنه في بؤرة عيش قاتمة."[2] فهذه حقيقة آمن بها الأوروبيون والمستعمرون وجسدوها على أرض الواقع، عندما لم يكتفوا بالتجوال وتبادل المعارف والخبرات بين الدول-كما أعلنوا ذلك – بل قاموا باحتلال الأرض عندما جذبهم الشرق كأرض للسحر والمغامرات، فأصبحت الأراضي التي تخص غيرهم كأنها جزء من أراضيهم في الوقت الذي فرضوا فيه على الإنسان المستعمر السجن، وعدم الخروج من غيبات الظلم التي تشهدها أرضه فجعلوه حبيس المكان.

ورغم أن التنقل في الأرض هي ميزة الإنسان الذي كان يتخذه ليحقق منه أكثر من وسيلة " ومنذ أن كان الإنسان لم يكن له وطن، الوطن بدعة ثقافية وفكرة أرستقراطية جاءت لتقيم الحدود وتقيد الواسع وتحاصر الطليق من أجل تحقيق فكرة الاستحواذ أو المنع والقسر، وهذا القسر هو معنى نشاز وليس معنى أصليا، فالأصل هو حرية الإنسان على وجه الأرض." [3] وهذا تأكيد على أن التقسيم الجغرافي الذي تعرفه اليوم الدول (شمال جنوب) أو (شرق/ غرب) بالإضافة إلى أن الحدود الإقليمية والدولية قد فرضه علينا الاستعمار وكل قوة تفوق

---

[1] سورة الروم، الآية (30).

[2] عبد الله الغذامي، القبيلة والقبائلية أو هوايات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2009، ط2، ص 265.

[3] المرجع نفسه، (ص.ن).

قوتنا، إنها جغرافيته التي اخترعها عندما أحس بخطر التحامنا وتشكلنا ككتلة واحدة، فوجد أن الحل يكون بالتفكيك، وكما هو شائع ففي الإتحاد قوة وفي التشتت ضعف.

وهذه الأرض التي طالما حيرت الإنسان وجعلته يخوض في حروب طاحنة من أجلها، قد احتلت مكانة مهمة في الرواية الغربية خاصة أن هذه الرواية وكما ذكرنا سابقا تتخذ من الرحلة إلى الآخر وسيلة لها، فهي إذن رواية اكتشاف أرض جديدة، ذلك أن " الرحلة نحو الاختلاف جاءت للتأكيد على الذات، وهنا يتبدى مشروع الإستيهام الجنسي في أعمال هؤلاء الرحالة عبر قوة التمثيل."[1]، هناك إذن سرد يعتمد على قوة التمثيل الجنسي عند يقف الرحال أمام الأرض، هذه الأخيرة التي يختلف مظهرها وشكل تجليها بتباين معمرها " فمنذ زمن بعيد جدا كان عدد سكان الأرض مليارين منهم خمسمائة مليون من البشر، ومليار وخمسمائة مليون من السكان الأصليين فالأولون يملكون الكلمة، والآخرون يستعيرونها."[2] فالأرض تتخذ صورة جديدة باختلاف رقعتها الجغرافية وموضعها في الشمال أو الجنوب بالإضافة إلى عاصمتها ومنزلة سكانها في الرأي العام الدولي.

ورواية **اللاأخلاقي لأندريه جيد**" لا تتوقف على أنها مجرد قصص معزولة حول الآخر لكنها أيضا تساهم في تعريف السلوك الشاذ المعياري في البلد ذاته."[3] فـ **ميشيل** بطل الرواية يقوم بممارسات غير أخلاقية على هذه الأرض والأبشع من ذلك لهذه الأرض.

ميشيل هو رجل شاد جنسيا يتزوج من **مارسلين** ويعيشان مع بعضهما البعض ورغم أنه ينفر منها ويعيش معها علاقة صداقة، إلا أنه يتمسك بها فيصور حبها العفيف الذي بدأ من علاقة زواج شرعية في الكنيسة فيقول:"كم عرفنا في الصمت إلى أي حد وصل حبنا."[4] فيظهرها على أنها العفيفة من النساء والصبورة والمتحكمة في غرائزها ويقول بهذا الصدد : "لم أكن قلقا آن ذاك بشأن إيمان مارسلين، أو اختلافتها أو عفتها."[5] لكن عندما نقارن ذلك بنظرته للمرأة العربية فإن الأمر يختلف تماما، فهو إما يصورها مفرغة من كل الأحاسيس تستعمل جسدها لتلبية حاجتها اليومية المنزلية، حيث أن **ميشيل** ما إن اقترب من الأرض الإفريقية حتى سمع صوت جهدها الجسدي حيث يقول :" أغوتنا ذكريات الجنوب (...) أسمع صوت الهدير والضجيج المتموج والغسيل ، عند الواحة ارتفعت فرقعات الأقدام الحافية للغسالين."[6] ويصورها في معرض آخر على أنها

---

(1) رامي أبو شهاب، الرسيس والمخاتلة (خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر النظرية والتطبيق)، ص 80.

(2) فرانز قانون، معذبو الأرض، ص 2 مقدمة جان بول سارتر).

(3) آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ص 162.

(4) اللاأخلاقي، ص 79.

(5) المصدر نفسه، ص 29.

(6) المصدر نفسه، ص 138.

خارجة عن حدود المرأة الصالحة التي تحفظ شرفها وعرضها فيقول :" أمسكتني واحدة منهن بيدي وتبعتها، إنها عشيقة مختار الذي صحبها ودخلنا غرفة ضيقة بها قطعة أثاث واحدة وهي السرير، سرير منخفض جلسنا عليه(...) وبينما راح مختار يداعب الأرانب جذبتني المرأة نحوها."[1] و هي عشيقة **مختار** ولكنها كما تصورها الرواية ملك لكل الرجال كما نجد فتاة أخرى في الرواية وهي من بسكرة واسمها **ولدنايل** ومن خلال اسمها فهي المرأة التي وهبت نفسها ل**ميشيل** وقدمتها على أنها هدية ،وقد صور **أندريه جيد** في روايته هذه وروايات أخرى" بسكرة مركز للدعارة من بين مراكز أخرى على العهد الاستعماري، وقد كانت البنات يجلبن من قبيلة أولاد نايل وكانت قطعان أولاد نايل هؤلاء تمر بشارعين مقدسين، حيث الأولياء وزاياهم، وكان حضور " أولادنايل أنفسهم بها واضحا."[2] **فولد نايل** هي مخطية واحدة من بين فتيات كثيرات من منطقة أولاد نايل يكون اهتمام رجال هذه الأرض بهن واضحا في حين يبدين رغبتهن بالآخر وهنا" ترمز رغبة المرأة المحلية بالرجل الأوربي إلى خضوع الشعب المستعمر."[3] كما لا يفوتنا أن نشير إلى" أن المرأة المنحرفة، تتواجد حسب الكتابات الكولونياليه في كل جزء من العالم اللاأوروبي."[4] ويبدو هذا واضحا من خلال النماذج التي قدمناها عن الأنثى هذه الأرض ذلك أن الأنثى الإفريقية التي تملكها **ميشيل** وأظهرت رغبتها فيه، هي نفس الأنثى الأرض التي حاول المستعمر تملكها لسنوات طويلة إلا أنها رفضت رغم محاولاته التي لاتكل ذلك أن" الأوربيون كانوا يرمزون لأنفسهم على أنهم المغتصبين الذكور لعذرية الأرض المؤنثة، وهكذا أنشأت استراتيجيات بديلة، خنثت الرجل الشرقي وصور على أنه لواطي أو شرير شهواني يمكن للأوروبي المكتمل الرجولة الأقوى والمؤدب أن ينقد المرأة المحلية." [5] وهذا الذي أكده **ميشيل** مع عشيقة **مختار** الذي لم يظهر أي علاقة جمعتهما بقدر ما أظهر رغبة هذه المرأة فيه، وكأن **مختار** غير جدير بها.

وفي الرواية نجد أن الأنوثة وأرض إفريقيا يقفان جنبا إلى جنب بل ويتّحدان كثيرا عندما يصبح وصف **ميشيل** للأرض وكأنه وصف جسد أنثى بضحكاتها وتحركاتها، إنها نوع من السيطرة الذكورية والاستعمارية في نفس الوقت ليصبح شذوذ **ميشيل** الجنسي المفروض على أطفال إفريقيا وعلى هذه الأرض الطاهرة أيضا ذلك أن" تنميط الشرق المكاني، ونعني الجغرافيا إذا تم وضعها في قالب الأنثى الأرض البكر، التي يتوجب احتلالها (...)

---

(1) اللاأخلاقي، ص 144.

(2) حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص 244.

(3) آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ص 159.

(4) رامي أبو شهاب الرسيس والمخاتلة (خطاب ما بعد الكولونية في النقد العربي المعاصر والنظرية والتطبيق)، ص 81.

(5) آنيالومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ص 158.

فهي امرأة جامحة ينبغي ترويضها، وهو ما يصطلح عليه بتأنيث الشرق، أو المستعمرات، يقول إرفن جميل بهذا الصدد: استخدمت الجنسانية مرة أخرى كسمة تمييز بين المستعمر والمستعمر، وهي السمة التي أدت مباشرة إلى استنتاج أن الحكم الاستعماري ضروري وحتمي."[1]

فامتلاك هذه الأرض التي تدل على الولادة والعطاء والنماء منذ أقدم العصور له ما يبرره إذن حسب المستعمر، ذلك أن الأرض هي الأنثى، والأنثى رمز للرحم، والرجل الإفريقي هنا غير كفيل بهذه الأرض عندما يصور على أنه غير قادر ولا كفؤ لتحقيق النسل، و نجد **ميشيل** يتحدث عن الطفلة خضراء أخت **بشير** وهي على العموم أنثى صغيرة واسمها بحد ذاته مشتق من الخضرة التي عادة ما تدل على البنات والأرض والنعومة أيضا فيقول:" يبدو جلدها كأنه محفور."[2] ويضيف في موضع آخر وهو يتحدث عن الأرض فيقول :" رحت أنظر حولي بدا الظل مناسبا وخفيفا وهو ينبسط فوق سطح الأرض، وبدالي أنه محفور هناك."[3] فتشترك **خضراء** مع الأرض في صفة واحدة هو قسوة الواقع من خلال جلد **خضراء** وسطح الأرض الذي تآكل مع الزمن إلا أن هذا يتناغم مع نعومتها.

كما أن كل ما يتعلق بالأرض يحرك **ميشيل** ويجعله يقوم بحركات عادة ما يقوم بها الإنسان" هذه الخضرة تتشابك معا عند أطراف الواحة."[4] مثل تشابك اليدين كدلالة على المودة والمحبة بين الاثنين كما يضيف في موضع آخر:" ومن فوق المنحدر الذي نجلس عليه كنا نرى الوديان المتعانقة." [5]

وأحيانا أخرى يتحدث عن الأرض الإفريقية وكأنها امرأة، فبالإضافة إلى الحديث عنها بصفة المؤنث فهو يشخصها عندما يجعل لها أعضاء ومواصفات لامرأة فيقول: " وما إن خرجنا من سوسة، ومن بطن وديانها حتى بدأت الريح تهب وتضحك وتصرخ، وتدخل من كل فتحة في البوابة لاشيء يمكن أن يمنعها."[6] فهو يجعل هذه الأرض مثل الغربال الذي يدخله الهواء من كل جهة فيتداول عليها المستعمرين ما دام أنهم قد وجدوا فراغات يستطيعون من خلالها الولوج إلى هذا العالم المكشوف في حين يتميز عالمهم بالسرية.

فغريزته المحرمة وغير المشروعة تستيقظ على هذه الأرض ،ويبرأ **ميشيل** نفسه من كل ما يرتكبه، ويربط ذلك بالقدر الذي يظهره على أنه يتحكم في مصيره، في حين كان من قبل غير مؤمن به تماما فيقول:" ولكن فوق أرض

---

(1) رامي أبو شهاب الرسيس والمخاتلة (خطاب ما بعد الكولونية في النقد العربي المعاصر والنظرية والتطبيق)، ص 83.

(2) اللاأخلاقي، ص 34.

(3) المصدر نفسه، ص 36.

(4) المصدر نفسه، ص 39.

(5) المصدر نفسه، ص 139.

(6) المصدر نفسه، ص 17.

الراحة الأبدية، تركت نفسي بشكل عزيزي لأشياء بدت لي قدرية."[1] فهو مثل الاستعمار أينما حل يخلف دمارا وعارا ثم يتر كه وراءه، وعندما يعود إلى بلده يظهر بثوب النبيل رغم أن كل شعبه يدرك هول فعلته، كما يتحدثون عنها فيما بينهم بصوت منخفض، لأنهم يخجلون في حقيقة أمرهم وفي قرارة أنفسهم من أفعاله وفي موضع آخر يقول **ميشيل:**" أحست بالأرض الصلبة تتحرك من تحتي، تثيرني حركة الأعشاب المجنونة." [2] ثم يضيف: "كان الجو حارا أو رائعا، ويبدو لي كل شيء جميل، يهتز العشب بتلذذ."[3]

فهناك إذن تداخل كبير عند استخدام الروائي لتقنية الوصف حتى أن القارئ –في أحيان كثيرة- لو حذف المشبه (الأرض) واستعاض عنه بالمرأة لوجد الوصف ذاته وفي هذا الصدد يقول **ميشيل:**"بدت جذوع الأشجار ثقيلة ومنداة وغارقة في المياه، هذه الأرض الإفريقية التي لم أعرفها قط، تغطس لأيام طويلة، و ها هي الأخرى تهب من الشتاء ثملة من الماء، وتنفجر من بين العصارات الجديدة، وتضحك لقدوم ربيع قو ي أحسست بعطره و كأنه يتعاظم في داخلي."[4] فالأرض هنا تشرب وتضحك، ويشم **ميشيل** رائحتها عندما تفوح عطرا ،كما أنها رمز للخصب والنماء من خلال الربيع، إنها فرحة مستبشرة بهذا الزائر -هكذا صورها **أندريه جيد**- فمن خلالها يحاول أن يوطد علاقته مع هذا الشعب و" يلاحظ هنا الارتباط الجنسي بين المكان وجسد الأنثى، وحالة الاكتشاف المذهلة، المفردات التي تتخذ طابعا جغرافيا ايروتيكيا، فالجسد ينعكس على المكان لغويا، إذ نرى ذلك في مفردات شرق غرب، وفعل التحرك بلذة الاكتشاف وهذا بلا شك فعل تمثيل واضح."[5]

ويحاول **ميشيل** من خلال كل عنصر أن يحقق سيطرته ولكن يظهر فيها فشله واضحا، فالأرض التي وصفها بصفات الضعف عندما اقترن ذكرها بالمرأة الشرقية رفضته أيضا ورفضت كل ممارسته وأحس من خلالها بقروب أجله، فهذه الأرض لا تقبل إلا أولادها، وإن كان **ميشيل** يتعامل معها بخبث إلا أنها تدرك ذلك الخبث جيدا، وتحاول أن تخفيه بابتسامتهاوورودها و ربيعها الذي يراه **ميشيل** فقط ولا يستطيع لمسه، إنه ربيع براعمها فحسب ولذلك يقول:"أشعر بالخوف فوق هذه الأرض الغريبة التي ينفجر منها الخطر، يا له من أمر عبثي أحس بشيء يكتمني فأخرج."[6] فهذه الأرض بودیانها وزهورها وأولادها قد اتحدت ضد المستعمر وتتغلغل شيئا فشيئا

---

[1] اللاأخلاقي، ص 50.

[2] المصدر نفسه، ص 52.

[3] المصدر نفسه، ص 138.

[4] المصدر نفسه ، ص 44.

[5] رامي أبو شهاب، الرسيس و المخاتلة(خطابات ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر والنظرية و التطبيق)، ص83.

[6] اللاأخلاقي، ص 143.

في كيانه وتزعزع في داخله الخوف الذي يدفعه للخروج منها ومن كل بطنها ويقول **ميشيل**: "عندما جاءت مارسلين وددنا الخروج، لكن الطين في ذلك اليوم أعاقنا."[1] و كل شيء فيها يرفضه ويقذفه بعيدا عنها ولكن ذلك الخروج لن يكون بطريقة سهلة، إنه يستلزم أن تناضل وتكابد من أجل ذلك وهذا الذي سيكون. وهكذا "فمنذ بداية العهد الاستعماري حتى نهايته (وما بعده) ترمز الأجساد الأنثوية إلى الأرض المفتوحة. هذا الاستعماري المجازي لجسد الأنثى يختلف حسب مقتضيات وتواريخ أوضاع استعمارية معينة ."[2] هذا الاستعمار نجده مجسد في رواية **الأخلاقي لأندريه جيد** –كخطاب استعماري- بشكل مكثف سواء في تصويره للمرأة الإفريقية واستعماره لها، وتداخل هذه المرأة مع الأرض أيضا كأنثى.

4- التابع يتكلم:

يتم وضع الإنسان الذي ينتمي لدول العالم الثالث في مكان التابع،فلقد سلب الغالب صوته لمدة من الزمن فتحدث نيابة عنه في الوقت الذي أخرسه رغم أحقيته في التعبير مثله مثل أي إنسان في العالم، وهذا الإخراس يظهر من خلال جانبان ف"هناك الإسكات الحرفي الذي لن يسمح بوجود الحرية الضرورية اللازمة لاستيعاب اللغة، وهناك الإسكات الإضافي الذي يسبق بالضرورة فعل الاستيعاب، وحتى كتاب ما بعد الكولونياله مع حرية الحديث الحرفية، يجدون أنفسهم بلا لغة(...) أنعليهم التزام الصمت أو لا بغية تطوير صوت لهم."[3] فالتابع أيضا إذن رغم امتلاكه أجهزة النطق الذي خلقه الله تعالى، وسوى بينه وبين الآخرين إلا أنه في النهاية لا يستطيع أن يؤدي وظيفته الكلامية التعبيرية ذلك أن حباله الصوتية يتحكم فيها إنسان آخر.

ويظهر حضور التابع جليا في رواية **اللاأخلاقي لأندريه جيد** حيث أن التابع هو ذلك الشخص الضعيف وهو عند **جيارتي سبيفاك** يتمثل في المرأة والتي تظهر على أنها مهمشة، حيث أن **أم ميشيل** تموت في الصفحات الأولى من الرواية ولايبقى سوى جزء من صورتها في مخيلة ولدها، في حين أن أبوه رغم موته إلا أنه يتردد أكثر من مرة كما أن له يرجع لفضل في بلورة أفكاره ومعتقداته وتعليمه أيضا، وإقرارنا سابقا بأن هذه الرواية تعتبر سيرة ذاتية نجد **أندريه جيد** يكسر أفق التوقع ويصر على وضع المرأة في محل التابع عندما يلح على موتها دائما؛ ذلك أن أبوه قد توفيقبل أمه التي ظلت تساعده وتشدّ أزره حتى لاقت هي المنية فيما بعد،"ففي عام 1880 مات

---

(1) اللاأخلاقي ،ص44.

(2) رامي أبو شهاب، الرسيس و المخاتلة (خطابات ما بعد الكولرنياليةفي النقد العربي المعاصر والنظرية و التطبيق)، ص81.

(3) بيل أشكروفت وآخرون، الرد بالكتابة، ص 147.

الأب وأصيبت الأم بحالة عصبية، فانتقلت مع ابنها إلى مونبليه."[1] هنا تتقاطع حياة **أندريه جيد** الحقيقة مع روايته، و"في عام 1895ماتت أمه ووجد أن عليه أن يعوض هدا الحب الضائع بالزواج من مادلين، ثم سافر الاثنان إلى كل من شمال إفريقيا وسويسرا وإيطاليا لقضاء شهر العسل، وهي الفترة التي تدور فيها أحداث رواية اللاأخلاقي."[2] وهي المرأة نفسها **مارسلين** التي لم يكتب **أندريه جيد** لها الحياة طويلا .

و إن **سبيفاك**عند دراستها للتابع نجد أن اختيارها للأرملة المحروقة "كرمز للتابع اختيار مهم مثل هذه الشخصية هي دقيقة أكمل مثال على صمت التابع، بما أنها مفهومية واجتماعية تنشأ فقط حينما يموت المرء المرأة التي ستضحي هي مجرد أرملة، والمرأة الضحية sati هي من حيث التعريف فرد مصمت وصمتها يشير إلى قمع كل النساء ."[3] و**مارسلين** رغم انتماءها إلى دول المركز إلا أنها تمثل صوت كل امرأة مقموعة ومضطهدة فـ **مارسلين** فضلت أن تموت بصمت عندما ضحت بحياتها عند مرض زوجها فرغم إصابته بالدرن وهذا مرض معدي إلا أنها فضلت البقاء معه وعدم تركه في الوقت الذي تخلى هو عنها في أقرب فرصة سنحت له، و يظهر ما يؤكد دلك سؤال الطبيب ل**ميشيل**: "هل عرفت حالات عديدة من الدرن؟ أجبت بنعم، لم أكن متأكدا أشعرني بغم حين قال أنني السبب في كل هذا (...) أكد لي أن المرض يعود تاريخه إلى فترة زمنية قديمة."[4] ف**مارسلين** زوجته تشبه إلى حد كبير الأرملة المحروقة عندما حرقت نفسها بنار الدرن وكانت لها الفرصة الكافية لتعيش، و مما يؤكد جلوسها في مكان التابع هو أن كلاهما –**ميشيل** و**مارسلين**- أصيبا بنفس المرض إلا أن **ميشيل** يعود ليؤسس كيانا جديدا في حين أن **مارسلين** تموت. إن التابع إذن هو كل إنسان يئن بصوت خافض جدا دون أن يسمعه أحد،و حتى إذا سمعه فإنه لن يتعاطف معه.

وبعودتنا إلى حضور التابع الذي ينتمي إلى دول العالم الثالث نجد أن شخصياته كلها تتموضع في هذه المنزلة وأكبر دليل على ذلك هو احتكار **ميشيل** للكلام كبطل و راوي، إلا أن " تحديد عنصر الراوي كعنصر مهيمن في حركة العلاقات بين العناصر، لا يعني أن الراوي ذو فعالية كلية ومطلقة تلغي أو تحكم بشكل مطلق

---

[1] اللاأخلاقي، ص 152، (خاص بالمؤجم).

[2] المصدر نفسه، ص153، (خاص بالمؤجم).

[3] آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ص 253.

[4] اللاأخلاقي، ص 126.

فاعلية العناصر الأخرى، بل تعني أن فاعليته تتحدد وظيفيا كفاعلية مميزة، ومختلفة."[1] فرغم أن صوته هو المكثف في الرواية إلا أن التابع سيخرق منطق هذا الصوت لاحقا.

و نجد **ميشيل** يتحدث عن صمت التابع في وصفه لبشير فيقول: "تشع عيناه الواسعتان اللتان تنظران إلي بصمت."[2] فكل شيء في هذا الطفل صامت حتى عيناه التي تختزل المعاناة والألم تحمل أيضا معاني الصمت، ثم ما يلبث أن يظهر التابع على أنه لا يستطيع الكلام -وليس صامتا فحسب- بل إن لغته لا يمكن اتخاذها وسيلة للتواصل بها، ويقول **ميشيل** في هذا الصدد وهو يحكي عن **مارسلين** "وجدتها في صالة الطعام جالسة على مقربة من طفل صغير هزيل، يبدوانحيفا، لم أشعر نحوه في البداية إلا بالاستياء أكثر من الشعور بالشفقة، وبكل حياء قالت **مارسلين**:

-مسكين هذا الصغير هو مريض.

-أتمنى أن لا يكون مرضه معديا.... ماذا به؟

-لا أعرف بالضبط، إنه يشكو من كل شيء، ويتكلم الفرنسية بصعوبة عندما سيكون بشير هنا غدا سنطلب منه تفسير لما فعله."[3]فهناك تمهيد قبلي يبرر ضرورة إسكات هذا الطفل ومنعه من الكلام وهو المرض، ثم عدم تمكنه من اللغة وهذه الأسباب كفيلة تمكن المستعمر من إسكات التابع.

والتابع الذي ظل ساكتا وصامتا خلال صفحات عديدة من الرواية نجده يسترد صوته بعدما تبلور الوعي لديه، حيث نجد شارل ابن الخادم **بوكاج** يتكلم حين يقول عنه **ميشيل:**"وبدا على هذا الطفل العملي أنه يعمل على تسليتي بذكائه."[4] لكنه سرعان ما سيصبح هذا الصوت بمثابة الضمير الذي يخاطبه ويعاتبه"قال شارل هذا بصوت مليء بالثقة وبدا شخص نبيلا، إنه لا يعجبني أن أرى سيدي يكون عصابة مع هؤلاء، لاحظت أنه يتصرف كما يريد وأنه يرى هذا حق ولذلك لذت بالصمت."[5] فـ **ميشيل** البطل والراوي في نفس الوقت نجده يصمت عن الكلام، لقد أسكته التابع نهائيا ولم يترك له المجال لذلك، فـ **شارل** ابن الخادم والطفل في نفس

---

(1) يمنى العيد، تقنيات السر الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، 2010، ط3، ص 176.

(2) اللاأخلاقي، ص24.

(3) المصدر نفسه، (ص.ن).

(4) المصدر نفسه، ص35.

(5) المصدر نفسه، ص71.

الوقت دائما يخرسه، ورغم دفاع **ميشيل** المستبيت عن مكانه وعن أحقية في الكلام ،إلا أن هذا لا يثني من عزيمة ميشيل الذي يخاطبه قائلا:"أنت تعرف يا شارل أنني لا أسخر أبدا من أحد ولو فعلت ما يحلو لي فإن هذا لا يلغي سواي كيف تريد أن يدافعوا عن مصالحك، عندما تهاجم نفسك لا يمكنك أن تحمي الحارس وتصطاده."[1] فهو لا يتكلم فقط بل يرفع صوته عندما يتهمه أيضا بكلمات تنخر جسم الإنسان وتعجزه عن الكلام لمدة من الوقت عندما تطبق على فمه الذي وقع في فخ الحروف "لا يمكنك أن تحمي الحارس وتصطاده" كما لا يمكنك أن تحب إفريقيا وتستعمرها يا **ميشيل.**

كما يستوقفنا موقف **مختار** الذي يفرض علينا أن لا نمر عليه مرور الكرام، عندما يتكلم بطريقته الخاصة ويخرس **ميشيل** ويذهله.

فـ **مختار** طفل لم يكمل شدّ **ميشيل** حتى يرقب حركاته حيث يقول:"لكنني أخذت أرقب حركات الطفل الذي يشعر بالبرد وأنا أوليه ظهري يعرف مختار أنني أرقبه تصور أنني منهمك في الكتاب، رأيته يقرب من مائدة حيث وضعت مارسلين فوقها زوجا من المقصات الصغيرة، فالتقطها خلسة، ثم وضعهما في ملابسه. "[2] ولم يشك به **ميشيل** ربما لأنه لا يقيم وزنا للأخلاقيات ويرى أن كل ما هو لا أخلاقي طبيعي على خلاف باقي البشر ولكن ما يجب أن نركز عليه كان أن **ميشيل** كان يعتقد أن **مختار** لم يلاحظ أنه يراقبه، ولكنه كانيدرك كل شيء لدرجة أنه سيصمته. هذه المقصات التي سرقها **مختار** ستعود **لميشيل** مرة أخرى عندما يلتقي **مختار** بـ **مينالك** صديق **ميشيل** ويطلب منه إيصالها لـ **ميشيل** وبعد توديعها له يسأله **مينالك** قائلا:"هل هذه المقصات كانت ملكا لك؟ إنها صدئة، من الابونيت المزيف ، لم أجد صعوبة في التعرف على هذه المقصات الصغيرة التي يمتلكها مختار.إنها ملك زوجتي."[3] فـ **ميشيل** قد أدرك أن هذه المقصات لزوجته، كما تذكر سرقة مختار لها. الذي وإن لم يظهر أنه يدرك ألاعيب المستعمر الذي يمثله ميشيل إلا أنه على علم بذلك حيث يقول له **مينالك**"لقد اشتريت ثقته، وأنت تعرف أن هذا ليس سهلا."[4] لم يستطع هذا المستعمر أن يحافظ على مقصات زوجته فكيف له أن يأخذ أرضا بأكملها ويحتلها.

---

[1] اللاأخلاقي، ص 121.

[2] المصدر نفسه ، ص43.

[3] المصدر نفسه، ص89.

[4] المصدر نفسه، ص 88.

ثم يكشف له أن **مختار** قد أدرك كل شيء "يزعم أنك صاحبها، وأنك أدرت رأسك، ذات يوم حين كنت معه في الغرفة، المهم ليس هذا هو يزعم أنه أحفاها في ملابسه، وأدرك أنك كنت تراه في المرآة، وفوجئ بأنك تنظر إليه بدهشة، رأيته يسرق ولم تقل شيئا! لقد أصابت الدهشة مختارا لهذا الصمت... وأنا أيضا."[1] و**ميشيل** هنا يصمت بل و**مينالك** أيضا ويتعجب **مختار** من أنه المتحدث بفعل حقيقي مقابل الجميع الذين يمثلون المركز والذين لم يستطيعوا أن يفعلوا أي شيء سوى الصمت، ثم يقول **مينالك:**"هناك "حس" مثلما يقول الآخرون، حس يبدو أنك تعتقده يا عزيزي ميشيل (...) ببساطة حس الامتلاك."[2] فصمت مختار السابق هو "دليل ذكاء وفهم ألغاز الدنيا."[3] إنه يفكك كلام الآخر ليعيد بناء كلام يلحق عقدة بلسان الآخر ويخرسه لمدة طويلة، كما أن كلامه هو فعل وقضية سياسية بحد ذاته.

إن **مختار** هنا يخاطب **ميشيل** من خلال فعل السرقة، ويبين له أولاأنه كان يراه عندما كان يسرق أرضه ويستنزف ثروته، ويحاول أن يظهر نفسه بمظهر بمنأى عن السارق ذلك أن "الأوربيين ليس بمقدورهم أن يكتفوا بالعيش على الأرض، إنهم بحاجة لأن يمتلكوها فلا يمكن لهذه الأرض، إذا أن تكون مجرد أرض أو مكان للعيش بل عليها أن تكون ملكية."[4] فعندما يريدون امتلاكها فإن هذا لا يكون إلا بطريقة واحدة، وهي فعل السرقة رغم محاولاتهم المتكررة نفي ذلك عن أنفسهم، ف**مختار** هنا يحطم ويكسر المقولة النمطية التي بناها الأوربيون والتي تقول بأن"البشر المتحضرون لا يسرقون أرض الآخرين، والمشروع الكولونيالي يستند بالقوة على افتراض أن الأوربيين هم المتحضرون." [5] و**مختار** يرد الصاع صاعين وكأنه يقول ل**ميشيل**سأسرقك أمام عينيك بشيء كنت تدعي بأنه ملكك، ولكن المرير في الموضوع أنّ **مينالك**يؤكد أنّ **ميشيل** فاقد لحس الملكية ،ويؤكد **مختار** ذلك عندما يقلب المعادلة التي تقر بأن الأرض ليست للإفريقيين "لأنهّم يفتقرون إلى أي إحساس بالملكية."[6] فـ **ميشيل** هو الذي يفتقد لهذا الشعور في حين أنّ مختار يحس بملكه ويشعر به جيدا عندما يدافع عن شرفه وأرضه أيضا.

---

[1] اللاأخلاقي ، ص89.

[2] المصدر نفسه، (ص.ن).

[3] عبد الله الغذامي، القبيلة والقبائلية أو هوايات ما بعدالحداثة، ص199.

[4] دوغلاس روبنسن، الترجمة وتأثير الكولونيالة، ص50.

[5] المرجع نفسه، (ص.ن).

[6] المرجع نفسه، (ص .ن).

فبهذه المقصات قطع **مختار** لسان **ميشيل** وبها أيضا ظهر **ميشيل** على حقيقته " أحسست بلحيتي تسقط تحت تأثير المقصين، وكأنني أخلع متاعبي(...) فقد انتابني الخوف الذي بدا لي أنّه يعري فكري، أحسست فجأة أنّه شيء مشكوك فيه."[1]

وهنا تظهر طبائع النفس والبشر مختلفة ومتباينة، وهي في الأسل مبنية على ما يعتقدون، ولعّل هذا ما رأيناه في هذه الرواية، عن الشخصية الرئيسية **ميشيل** الذي بدا رجلا ضعيفا واهنا في البداية، ليتسلط ويتجبر بعد مكوثه في بسكرة، وبعد تحسن صحته، وبعد أن شرع في عمله الذي قدم من أجله، ومن الصعب جدا أن ندرس أو نقرأ موقفه وسلوكه ومعاييره الأخلاقية ونحن نعلم أنّه ونظرا للبعد الإنساني الذي يرتديه من خلال أفكاره الداعية إلى الاستعمار الذي يظهر ويختفي، ولو أردنا أن نغوص أكثر لوجدنا شخصية **مختار** هذا الطفل الصغير البريء الذي تستأنس **مارسلين**بوجوده بجانبها، وهو لص كباقي العرب، إلاّ أنّه يتراءى لنا أنه صاحب مبدأ وسيد موقف لأنه حتى ولم يدافع عن أرضه بالسلاح لصغر سنه،إلاّ أنّه دافع عنها بذكائه وحيلته وحتى أفكاره إذ كيف لطفل في مثل سنه أن يتجرأ على السرقة وهو يعلم أنّ الذي يقوم بسرقته يراه ويلحظه دون أن يرتبك أو يشعر بالهلع، بل على العكس فهو الذي أثار الرعب والدهشة في **ميشيل** لدرجة أنّه أخرسه عن الكلام، هذا الطفل فما بالك برجل الجزائر أو تونس... الذي ألغاه الروائي نهائيا من النّص لأنّه كان يدرك أنّ المقاومة سوف تكون أصعب وأشد. فيا لعظمة ذكاءه! بغض النظر عما قام بسرقته ف**مختار** يحمل بذاته رسالة العزّ والمجد والتي هي عبارة عن مرآة عاكسة للشعور بالوطنية وحب الوطن والتفاؤل الإيجابي وبأنّ الاستعمار سوف يخرج من هذا الوطن وسيشرق الفجر من جديد، وستعود السيادة الوطنية ويعيش الشعب العربي ذلك أنّ **ميشيل** يستخدم مصطلح العرب- في حرية واستقلال،ذلك أنّ هذه الفكرة- فكرة سرقة المقصات نقصد لم تأت من فراغ بل من عقل ذكي رافض كل الرفض للذل والهوان، ولعّل المقص يرمز في كثير من الأحيان إلى حب الثأر و الانتقام بطريقة غير مباشرة فكما نعلم أن الرواية عند نموها تمر بمراحل عديدة من بين هذه المراحل، مرحلة التغير أو تقلب الموازين، ولعل حدث سرقة المقصات غير موازين القوى لدى **ميشيل** الذي ظهر أنّه لا يملك حس الامتلاك، إلاّ أنّ له ذلك! ف **مختار** عند سرقته للمقصات تعمد إرجاعها إلى صاحبها لأنها صدئه من الأبونيت المزيف و ليثبت لـ **ميشيل** بطريقة أو بأخرى أن هذا الشعب المستعمر في غنى عنهم وعن وسائلهم فكل هذه الوسائل التي يملكونها مزيفة والاستعمار ما هو إلا زيف أو طيف لابد أن يتبدد .

[1] اللاأخلاقي، ص 55.

ولهذا لمسنا التحول والنصر من خلال ما قام به **مختار**،كيف لا وقد انتصر على **ميشيل** وأعطاه الصورة الحقيقية له وللطفل الجزائري فقد جعل منه لعبة للهو بها وأخرسه وكأن الشيطان أمسك لسانه، وهذا ما أكده **مينالك** له حين قال له "لقد تمتعت بما فيه الكفاية بهذه اللّعبة، فهؤلاء الأطفال يلهون بناء دائما، واعتقدت أنك أمسكت به،ولكنه هو الذي أمسك بك..."[1]

خلص إلى نتيجة مفادها أنه يفتقد حس الامتلاك ومن يفتقد هذه الخاصية الإنسانية فليس الحق في امتلاك شعب وأرض ووطن، يملك طفلا بهذا الذكاء يفوق حتى ذكاءه، كما نجح **مختار**في القيام بفعلته تلك وأكد أنّه على الرغم من كونه تابعا إلاّ أنه يتكلم فالأطفال الذين كان يقول عنهم :"إنهم ليسوا سوى أطفال." [2] و**مختار** أحدهم والذي جعله يتراجع عن كلامه حين يقول"لكنّني أجزم أنه منذ هذا اليوم أحست أنّ مختارا هو طفل مختار." [3] إنه طفل الشعوب المستعمرة الذي يحطم ثنائية المركز الذي يتكلم دائما والهامش الذي لا يستطيع أن يتكلم وهذه الثنائية أقامها الغربي كما يحطم المظور الأنثربولوجي القائل بأنّ "الرجال والنساء الهمج والمتحضرون يقفون في طرفين متقابلين من التاريخ التطوري الأولون في مرحلة "مبكرة" تتوافق مع الطفولة، والآخرون في مرحلة "متأخرة" تتوافق مع الرشد والبلوغ"[4]،إذ يصر خ بما أوتي من قوة في صوته عندما يتعلق الأمر بملكيته للأرض اللأم ويؤكد للآخر عدم أحقية في حليب هذه الأم وحضنها لأنّه لا يشعر بحنينها ولا بامتلاكها له ولا بامتلاكه لها فوحده **مختار** ابنها جدير بها مثلما جديرة هي به.

5- صناعة الآخر: مواقع دونية:

إنّ الرواية الغربية والفرنسية على السواء في القرن التاسع عشر والقرن العشرين هي رواية "الأنا" أو الذات عندما يتحدث الروائي عن حالته النفسية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية ومعبرا عن مكنوناته الداخلية، كما يمكنه الإطلاع عن مكنونات شخصياته فيجليها كما يريد لامكلا بدّ أن تتجلى ذلك أنّ "الرواية أكثر الفنون قدرة على تجسيد إشكالية الأنا والآخر، إذ تتيح لفضة لصوت "الأنا" للتعبير عمّا يضطرم في الأعماق من مخاوف و آلام وأفكار، فتنطلق في نقد الذات والآخر معا، وإذا كنا نلاحظ أنّ هذا النوع من النقد يمارسه عادة

---

[1] اللاأخلاقي، ص 89.

[2] المصدر نفسه، ص 33.

[3] المصدر نفسه، ص 43.

[4] دوغلاس روبنسن، الترجمة وتأثير الكولونيالية، نظرات الترجمة ما بعد الكولونيالية، ص 11.

المثقف الغربي أكثر من العربي لهذا شكل أحد أعمدة "النهضة الغربية"، حتى إن تطور الفكر الغربي مدين للنقد الذاتي لا يستوقف المثقف (المفكر، الأديب...) ممارسة." [1]

وبذلك فإنّ الاهتمام بالأنا يتطلب عنصرا آخر ولا يتحقق وجود الأول بمعزل عنه ألا وهو الآخر الذي هو "في أبسط صوره هو مثيل أو نقيض "الذات" أو "الأنا" وقد ساد كمصطلح في دراسات الخطاب سواء الاستعماري (الكولونيالي) أو ما بعد الاستعماري." [2] هنا يتمظهر الآخر على أنّه كل ما يختلف عن الأنا التي تتخذ موقع المركز ذلك أن الآخر هو"الهمشي الذي يستبعده المركز، أو هو الماضي الذي يحصيه الحاضر، لكنّه أيضا جوهري بالنسبة لكينونة الخطاب الذي يستبعده، فنحن لا نعرف الحاضر، دون الماضي ولا نعرف الذات دون الآخر." [3]فتتجلى بوضوح أنّ معرفة الإنسان لذاته لا تتحقق من دون الآخر الذي يمثل المرأة عندما ينظر إليها الأنا يدرك مظهره فإذا كان غير لائق يحسنه ثمّ يمارس فوقيته واستعلاءه على الآخر وإذا كان غير لائقا يشعر الآخر -المرآة- بدونيته، فالآخر هو المقياس الذي يقيس به الأنا ذاته ف"لا يمكن أن يكون هناك "أنا" دون "الآخر" فكلاهما "مرآة" الآخر، بيد أنّ "الآخر" قد يكون هو "الأنا"، أي أن كل ما ينصب من تعريفات للأنا من شأنها أن تنصب للآخر أيضا حيث تأخذ الأنا محل الآخر."[4] ذلك أنّ العربي عندما يدافع عن أناه وهويته يعتبر "الأنا" والغربي هو "الآخر"، والغربي عندما يتحدث عن أناه ويحطم الآخر الذي هو بالنسبة لنا هو (النحن) وبالنسبة إليه (الآخرين).

وهذا الآخر يرسم ويتم صناعته بطريقة سردية فنلمس مع قلب كل صفحة صورة خاصة له، تجعلنا ندرك أنّ هذا هو الآخر أو "نحن" في منظار الذي يمثل الأنا فذلك أنّ صناعة الآخر هي"العملية التي يخلق بواسطتها الخطاب الامبريالي "آخرين"بالنسبة لذاته وبينما يقابل "الآخر" "other" بؤرة الرغبة أو القوة (الآخر/الآخر بحدّه الأكبر (M-other)، أو الأب أو الإمبراطورية التي يتم إنتاج اللات من خلال العلاقة بها، فإنّ الآخر (other) هو الذات المستعبدة، أو التي يتم التسيد عليها، التي خلقها خطاب القوة، وتصف صناعة الآخر السبل المتعدد التي يخلق بها الخطاب الكولونيالي تابعيه."[5]

---

[1] ماجدة حمودة، إشكالية الأنا والأخر(نماذج روائية عربية)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب -عالم المعرفة-،الكويت، 2013، ص 14.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 21.

[3] المرجع نفسه، ص 22.

[4] عمر عبد العالي علام، الأنا والآخر (الشخصية العربية والشخصية الإسرائيلية في الفكر الإسرائيلي المعاصر)، دار العلوم للنشر والتوزيع، القاهرة 2005، ط1، ص 11.

[5] بيل أشكروفت، دراسات ما بعد الكولونيالية، ص 265.

والآخر في الكتابات الغربية هو التابع الذي عادة ما يكون الشرق ذلك للاختلاف الكامن بينها وبين الغرب ،هذا الاختلاف الذي اهتم به الغرب وصوره كثيرا حتى بلغ به الحد أن جعله عبارة عن خلاف "فإذا كان الشرق كما في معالجة إدوارد سعيد للاستشراق، هو الآخر بالنسبة للغرب، فإنّ الغرب سيرصد كل السمات التي يختلف بها الشرق عن الغرب بوصفها سمات دونية، وربما غير آدمية، لكن المفارقة التي تتجسد دائما ضمن خطاب الذات والآخر هي مفارقة الجوهر نفسه. "[1]

وإنّ الأنا الكاتبة الغربية وأثناء صناعتها للأخر تحط من شأنه وتبرزه دائما في حالة دونية عنه ،وتبرر أفعالها وكتاباتها أيضا من خلال مجموعة من العلل من ذلك أن الآخرين "يفتقدون الكتابة والخطابة الإنسانية، ولذا فهم يفتقدون أدوات التمثيل، تمثيل الذات واستعراضها وتقديمها للآخرين، أنهّم عاجزون عن تمثيل أنفسهم، ومادامو عاجزين عن تمثيل أنفسهم فيجب أن يمثلوا (...) سيتم بعيون ثقافة أخرى أجنبية عنهم، ما عليهم بعد ذلك إلا أن يقنعوا بصدق هذا التمثيل وحقيقته، أي أن عليهم أن يقتنعوا بصدق ما يقال عنهم وبصحة ما يصفون به من جهل وتخلف وغباء وقبح وحيوانية وتشوه الخَلق والخلق."[2]

وهذا المشهد عادة ما يتكرر في الرواية الغربية ورواية **اللاأخلاقي لأندريد جيد** أيضا بشكل بارز حيث نعثر على "صور للآخرين تتشكل من تداخل المعلومات الحقيقية بالمزيفة، ومن المشاهد المائزة المغترة على وفق سلم معين من القيم (...) من الرغبة الثابتة في الذات لإنتاج صور نمطية متفوقة للآخر." [3]

وقبل أن نذكر السمات الدونية التي ألحقتها الأنا الغربية بالآخر الغربي لابدّ أن نؤكد أنّ الأنا تمارس أنويتها حتى على أنا أخرى تنتمي لجغرافيتها، المهم في الأمر أن تبرز فوقيتها عندما تؤكد أن كل ما عداها يتموضع في موقع أدنى، ذلك أن الأنا تحيط بها من كل جانب عقدة الغرور والنرجسية وهذا يعني انعكاس هذه العقدة حتى في الكتابة الأدبية، لذلك نجد **ميشيل** بطل رواية **اللاأخلاقي** يسخر من الشعب السويسري ويقول في هذا الصدد "الشعب السويسري شريف ولا شيء يهمه فإنّه يعيش للجرائم، ولا حكايات، ولا أدب ولا فنون، إنّه أشبه بمزهرية خالية من الورود والأشواك."[4] ففي الوقت الذي لا ينفك يتحدث فيه لا عن إنسان فقط بل عن شعب بأكمله بما يحمله من فن وإبداع ويجرده من كل ذلك ولا يحسب له أي جهد بشري، ويشبهه بالمزهرية التي تبدوا للعين جميلة متأنقة لكنها في حقيقة الأمر فارغة، فهو ينفي عنها الجانب الإيجابي والملفت في المزهرية

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 22.

[2] نادر كاظم، تمثيلات الأخر، ص 169.

[3] عبد الله ابراهيم، المطابقة والاختلاف، ص 361.

[4] اللاأخلاقي، ص 129.

وهي ورودها بل حتى أشواكها، وكأنّه يجعله شعب ميت، فضلا عن احتقاره للجهد الإنساني الذي لا يظهر إلا في جغرافيته، وحديثه بهذه الطريقة عن شعب بأكمله أشبه بالمثل الشعبي"السّاخر -عندما يضرب على إنسان لاعن شعب –حول الإنسان الجميل من الظاهر ولكن أحواله الداخلية قد توحي بالعكس، فهي نظرة كبرياء واستعلاء للآخر الذي قتله **ميشيل** دفعة واحدة ونفى عنه الحياة عندما نفى عنه عناصرها (الورود).

كما تظهر فوقية **ميشيل** بشكل أكثر وضوحا في مزرعته في "لامونيير" حتى بلغ الحد به ليمارسها على الحيوان فيقول:"رحت أتجول فوق جوادي، أرقب وأدير الأعمال، وأنا أحس بالمتعة أنني آمره وأسيطر."[1] ففضلا عن كونه يجلس في مكان عال (فوق) فإنّه يحقق غطرسته عندما يخضع هذا الحيوان لسيطرته فيفعل ما يأمره به.

كما نجد **ميشيل** يمارس فوقيته على "الآخر" ويشعر بها عندما يولد داخل الآخر الإحساس بالدونية والمتمثل في فعل التسيد "كان وجود بوكاج يسعدني، كان عليه أن يجعلني أؤدي دور السيد عندما يأتي، رحت أقوم بجولات وأوجه العمال على طريقتي، لكنني لم أمتط ظهرالحصان خشية أن أحس أنّني سيدهم فعلا برغم التحذيرات التي تنتابني حتى لا يعانون كثيرا بوجودي، ولا يجرح أحد أمامي." [2] هذه ذات **ميشيل** المتناقضة التي تظهر في النص ثم تختفي، فهو يحترم مشاعر الآخر ويحرص على عدم خدشها، إلا أنه في الحقيقة يشعر بسعادة فائقة عندما يتجول مع خادمه **بوكاج**حتى يحقق للناظر مفارقة السيد/ العبد، بل إنّه يعمل جاهدا على تأكيد فوقيته من خلال ممتلكاته التي تشجعه على ذلك حين يقول:إنّ الامتلاك والملكية تشجعني على ذلك، مما يجعلني لا أنام في أمان."[3] هذا هو البطل الإشكالي يوقع في الحيرة عندما يقوم بممارسات تخدش الإنسانية، ثم يحاول أن يبرأ نفسه للقارئ فيتساءل "هل يجب أن أجعلكم تفهمون أفضل أنني لست أنا."[4] ولكنك أنت **ميشيل** "الأنا" الفوقية التي تلذذ بدونية الآخرين.

ورغم وجود **ميشيل** في إفريقيا ومعايشته للعرب و مخالطته لهم إلاّ أنّ هناك خوف دائما داخله من ضرورة عدم التباهي والذوبان معهم عندما يضع حدود فاصلة تمنع حدوث ذلك، ويستشهد في ذلك بقصة صادفو أن قراءهذات مرّة "أعترف أنوجه الملك الشاب أثار فيك قد جدبني كثيرا تخَيلت هذا الطفل ذا الخمسة عشر ربيعا وقد انغمس تماما مع الغوطيين، وهو يتمرد ضد أمه "أما لسونت" ثم يقاوم ضد تربيته

---

[1] اللاأخلاقي، ص 78.

[2] المصدر نفسه، ص 107.

[3] المصدر نفسه، ص 90.

[4] المصدر نفسه ، ص 82.

اللاتينية، ويلقي عن كاهله بالثقافة كحصان يحمل سرجه كاملا، ويفضل المجتمع الغوطي الدوني عن العجوز كاسيدور البالغ الحكمة (...) ومن خلال موت "أمارليك" المرعب رحت أقنع نفسي أنني يجب أن يقرأ ذلك على أنه مجرد درس من الدروس. "[1]

فالحصان الذي استخدمه **ميشيل** من قبل لتحقيق فوقيته وتأكيد دونية الآخرين يتجرد منه هذا الطفل ومن ثقافته أيضا حتى يندمج مع الدونيين المتمثلين في الغوطيين الذين هم في حقيقة أمرهم بشر ولا يختلفون عن **ميشيل** وقومه، إلاّ أنهم فضلوا أن يعيشوا على سجيتهم ولا يعمدوا إلى إيجاد سعادتهم على حساب ثروات الآخرين مثلما فعل المستعمر.

والنظرة الدونية التي يرمقها **ميشيل** للآخرين الذين هم العرب لا تفارق عينه أبدا ،وقد وضحنا سابقا المفارقة الروائية في خلق وصناعة الأنا والآخرين في كل شيء سواء أتعلق المأكل أو الملبس أو الشخصيات وكل عناصر الحياة ،وجردهم من كل فن، و نقف قليلا على اللبّاس على سبيل المثال عندما يتحدث عن زوجته **مارسلين** "تركت خمارا طويلا ينسل تحت قبعة بسيطة من القش الأسود، كانت شقراء أو (...)بدت تنورتها ومشدها وكأنهما مصنوعان من شال استكلندي اخترناه معا." [2] في الوقت الذي يصف فيه لباس المرأة العربية **الغسالة** بهذا القول:"ترتدي قلنسوة من الكتان فوق رأسها تبدو أشبه بحاملات القرابين. "[3] فهو يظهر ثراءه وغناه من خلال لباس زوجته وتعقيدات هذا اللباس وتفصيلاته، في حين يجحف في وصف لباس المرأة الأخرى ويمكن القول أنّ المكان والزمان والشخصيات وكل العناصر السردية أيضا قد ساهمت بقدر في إبراز فوقية الأنا ودونية الآخر.

وبما أن الرواية هي رواية استعمارية -إن صح التعبير-فلاّ بد أن نشير إلى الأنا المستعمر والآخر المستعمر وكيفية صناعة **ميشيل** له.

يظهر **ميشيل** "الآخر" في الرواية أنه متعطش للدماء وسفكها، بل إن منظر هذه الدماء تبعث فيه الفرحة، وكأنه إرهابي، وهذه الرغبة للدماء تظهر عند أصغر فرد فيهم وفي عائلاتهم ،وهو الطفل عندما يقول:"أخرج سكينه وأراد أن يشذب قطعة خشب صلدة، وراح يجاهد وهو يغرس فيها نصل السكين، انتابتني رجفة من السعادة، راح يضحك وهو يكشف السكين اللامع ويحس بالفرحة وهو يراها تسيل دمه، كشف عن

---

[1] اللاأخلاقي ، ص 61.

[2] المصدر نفسه، ص 15.

[3] المصدر نفسه، ص 34.

أسنانه البيضاء وهو يضحك، وترك جرحه ،بدا لسانه ورديا." [1] في الوقت ذاته نجد **ميشيل** عندما يتحدث عن الدم وكأنه يسوق الحكي عنه مرغما و مكرها حيث يقول:"وبعد بضعة أيام من بصقي للدم رحت أمشي بصعوبة في الشرفة كانت مارسلين مشغولة بحجرتها، و لحسن الحظ فإنها لم ترى شيئا، أخذت ألهث بشدة، وفجأة امتلأ فمي كلمة (...) إنّه كتل ضخمة مرعبة بصقتها على الأرض بكل ازدراء."[2] فنفس الأرض التي سال فيها دم **بشير** وفرح بذلك، نجد **ميشيل**يبصق عليها، إنّها أرض إفريقيا التي يصورها على أنها أرض للدم والدمار، ولكن المسؤول عن ذلك هو العربي المتعطش للدماء والمتلذذلرؤيتها لا الغربي الذي يراها مجبرا.

6- إيديولوجيا الرواية وعنف الواقع:

لقد أصبح مصطلح الايدولوجيا في الآونة الأخيرةمصطلح شائع ومتشعب، فصارت له دور ب عديدة ومفاهيم مختلفة وبات العثور عليه وتحديده صعبا لاتساع تداوله وتعزيز حضوره في الثقافة والأدب.حيث أصبحت الايدولوجيا قناعا تتخفى تحته نأساق ثقافية مضمرة، وتتحرك بطريقة غير ملحوظة بشكل خفي محجوب، وهي كمصطلح تعني نظام الأفكار والتصورات ،ولقد انتشرت انتشارا واسعا بين المفكرين والفلاسفة لتنتقل بعد ذلك إلى رجال السياسةو منه إلى رجال الأدب.

وأصل" الايدولوجيا قد انحدر من الفلسفة الغربية في أواخر القرن الثامن عشر إذ كانت تعني الأفكار " وهو علم يتبع الأفكار المركبة إلى أصولها المبسطة وجذورها التيترجع بدورها إلى الأحاسيس أو المدركات الحسية المباشرة أي أنها علم يحاول الوصول إلى جذور المعرفة الإنسانية وفروعها وثرواتها بين الشك واليقين."[3] فالايدولوجيا إذن هي منظومة أو نسق فكري عام مشكل من أنساق جزئية يحملها الوعي الإنساني ثم يعبر عنها في المحيط الاجتماعي.

وتهدف الايدولوجيا حسب عالم الاجتماع الألماني **كارل ما نهايم** إلى:"الدفاع عن الوضع الفعلي الراهن والمحافظة على استمرارية الواقع، ونفي بذور التغيير الموجودة فيه، وإيجاد التبريرات اللازمة لحماية مصالح الفئات الحاكمة. "[4] وهنا تساهم الايدولوجيا باعتبارها معرفة فكرية في رسم عنف الواقع ،ما دامت أنها لا تعمل على

---

[1] اللاأخلاقي، ص 26.

[2] المصدر نفسه، (ص.ن).

[3] نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية لونجمان، القاهرة، ط1، 2003، ص 81.

[4] أمين حافظ السعدي، أزمة الايديولوجيا السياسية، الهيئة العامة تطور الثقافة، ط1، 2014، ص 22.

تغييره رغم ما فيه من سلبيات وعلاّ ت، كما تقدم تبريرات لذلك عندما تدافع عن السلطة التي دست الخوف والعنف في النفوس.

ولعل المتتبع للنشاط الإبداعي الأدبي في المجتمع يجده وثيق الصلة بحركاته الفكرية ذلك أن الايدولوجيا بأنظمتها الملغمة تخترق النص الإبداعي الأدبي ،ويصبح بذلك المجال الإبداعي حقلا من حقول الممارسة الإيديولوجية وبالتالي فإن:"الايدولوجيا تقتحم النص الأدبي باعتبارها مكوناته الأولية لأنه لا يمكن بناء نص روائي إلا من خلال هذه المادة الأولية كما أنها حين تدخل النص الأدبي لا تتمتع بالقوة نفسها التي لها في الواقع في محاصرة بوجود بعضها إلى جانب بعض"[1] إلا أنها رغم ذلك تحمل شذرات أو صدى لهذا الواقع كما هو، وإذ انتقلنا بالايدولوجيا إلى الدراسات الكولونيالية والصراع بين الجغرافيتين نجد أن "السمة (أو السمات) المائزة التي تجعل الشرق شرقا لا علاقة لها بالكيفية التي يعامل بها الغرب آخره الشرق، هي مفارقة الايدولوجيا عموما."[2]

وفي رواية **اللاأخلاقي** نجد مؤلفها **أندريه جيد** يستعين بمجموعة من الأفكار والمذاهب الفلسفية لتبرير أفعاله والعنف الجسدي الذي يقوم به، كما أنه يبرر العنف الذي تمارسه دولته على إفريقيا من خلال فعل الكتابة الروائية أولا ،ذلك أن الرواية يمكن أن تكون إيديولوجيا ويظهر هذا " عندما ينتهي الصراع بين الإيديولوجيات في الرواية وتبدأ معالم إيديولوجية الرواية ككل في الظهور، ويمكن القول إن الرواية كإيديولوجيا لا يمكن الحديث عنها إلا بعد استيعاب طبيعة الصراع وتحليلها بين الإيديولوجيات داخلها نتيجة هذا الصراع،لأن الرواية كإيدولوجيا تعني موقف الكاتب بالتحديد، وليس موقف الأبطال كل منهم على حدة ."[3] و**أندريه جيد** من خلال فعل الكتابة يظهر ايدولوجيته وأفكاره متحدثا عنها بلسان **ميشيل** كما يبرر من خلاله فعل الاستعمار، ويحاول إيجاد طريقة ملطفة للعيش بين المستعمر والمستعمر يكون فيها العنف مغيبا، ولكن هذا هو العنف بذاته هذا ما يؤكده الحوار الذي دار بين **ميشيل** و**شارل** عندما يقول هدا الأخير عن المهر المتوحش: "- أعتقد أنه رفيق، ولكنهم لا يعرفون معاملته، وسوف يدفعوك إلى أن تفقد أعصابك....ربط شارل "المهر" بحبل طوله عدة أمتار في وتد مثبت في الأرض، بدا المهر عصبيا و غاضبا، وراح يضرب في الهواء، ثم برك، وقد أصابه التعب (...) وقف شارل

(1) حميد لحميداني، النقد الروائي والايدولوجيا، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء، بيروت، 1990، ط1، ص 26.

(2) ميجان الرويلي وسعدالبازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 22.

(3) حميد لحميداني، النقد الروائي والايدولوجيا، ص 35.

في منتصف الدائرة يتجنب في كل دورة أي قفزة مفاجئة، ويروح يهدئه بكلمة، ،ويمسك سوطا في يده لم يستخدمه ..... بعد عدة أيام استسلم الحصان للمداعبة، وتصرف بدون تحد."[1]

فالحيوان في الرواية يرمز إلى الإنسان المتخلف وهو عادة ما يكون منتم للدول الإفريقية، ويحاول أن يروضه وكأنه يمهد ويشرح الطريقة التي يجب على الاستعمار أن يقوم بها من أجل تحقيق خضوعنا واستسلامنا له يحاول أن يظهر الاستعمار على أنه "فاتح في رداء نبي."[2]

وإذا لم يظهر هذا الأمر فإن **ميشيل** سيشعر بالخوف اتجاه الشعوب المستعمرة الذي تطابق وفقه المرض الذي يعاني منه، بل كأنها هي الداء التي جعلته يبصق دما حيث يقول:"فجأة بدت حياتي كأنها معرضة للهجوم، هجوم تحت الحزام، هناك عدو متعدد القوى، مليء بالحيوية ويعيش معي أسمعه وأراقبه، وأحس به، لم أهزمه بدون مقاومة، أضفت بصوت خفيض حتى أحاول أن أقنع نفسي:

- إنها مسألة إرادة.ووضعت نفسي في حالة عدوانية."[3] يبدو **ميشيل** هنا وكأنه يحارب شعب بأكمله يتربص به من كل مكان لا مرض فحسب.

كما نجده يظهر موقفه من الحرية في الرواية وكأنه هو المالك لها وله الحق فقط في منحها للآخرين وحرمانها عليهم، حيث يقول عن **مارسلين**:"إنّ ها الحرية التي افتقدتها في مرضي فقد سمحت لها بممارستها. "[4] فزوجته قد حرمها الحرية ثم وهبها إياها، ما بالك الشعوب المستعمرة، فهذا أمر صعب تحقيقه ببساطة، و نزوعه في امتلاك الحرية وحده دون أن يقاسمها مع أي احد، جعله غير مرتبط إنسانيا بأي شخص آخر هذا الذي دفعه إلى القول عند عنايته بزوجته " لم أحس أنني بكامل حريتي."[5] إلا أن إيديولوجياته إزاء الحرية تظهر بشكل جلي من خلال قوله هذا:"أعترف أن التحرر ليس شيئا منشودا، وأن من القسوة على المرء أن يعرف أنه حر." [6]

وكما قلنا سابقا فإن **ميشيل** هو عالم أخلاق، هذا العلم الذي يظهر من خلال جوهره على أنه عبارة عن"دراسة و صفية وموضوعية للظواهر الخلقية من حيث مظهر للمجتمع تابع لما فيه، وديانته وعلومه وفنونه

---

(1) اللاأخلاقي، ص ص 74-75.

(2) عبد الله إبراهيم، تفكيك الخطاب الاستعماري، ص 26.

(3) اللاأخلاقي ، ص 28.

(4) المصدر نفسه، ص 38.

(5) المصدر نفسه ، ص 105.

(6) المصدر نفسه، ص 11.

وعلاقته بالمجتمعات المجاورة."[1] والذي يؤكد علاقة هدا القول بميدان اشتغال **ميشيل** هو قوله عندما تحدث عن الدراسات الميدانية التي يقوم بها"وفكرت أنني يمكن أن أنشغل بأبحاث أبيولوجياو أن أحدد ما مدى تأثير الغوطيين على تفتيت اللغة اللاتينية."[2] كما أن هذا العلم يظهر على أنه"فرع من فروع ،تقوم في النظرية دون الممارسة، وفي المعرفة، دون الفعل ،على الرغم من زعم الأخلاق بأن النظرية هي من أجل الممارسة، وأن المعرفة هي معرفة أسلوب الحياة."[3] ومن هنا نقف على التطابق الموجود بين لا أخلاقيات **ميشيل** وممارسته المنافية للأخلاق على الشعوب المستعمرة وبين العالم الذي يدرسه أيضا، ذلك هو أن هذا العلم لا يفرض تطبيق النظريات التي يتعلمها الإنسان على أرض الواقع.

كما أن جمود مشاعر وأحاسيس **ميشيل** إزاء الأطفالالعرب الذين يصورهم في وضع مزري جدا لدرجة أثارت شفقته، إلا أنه لم يبد تعاطفا واضحا معهم كإنسان يستفزه رؤية إنسان آخر مريض وفقير وتعيس وفاقد لأغلى شيء يحدد وجوده ألا وهو الحرية، فلم يبد موقفا واضحا اتجاههم ولا طالب بضرورة استقلالهم، إنما ذهب إلى أنه من القسوةعلى المرء أن يعرف انه حر، ويبرر كل هذا بإيديولوجيته المتمثلة في المذهب العقلاني وهو "مذهب فلسفي يرى أن كل ما هو مجرد مردود إلى مبادئ عقلية. "[4]فهو يبرأ نفسه من جرائمه المتمثلة في عدم إحساسه بوجود الآخر ومعاناته ويعزو ذلك إلى المذهب العقلاني، الذي يبرر من خلاله أفعاله وأفعال الاستعمار أيضا الذي يهمه الاستحواذ فقط، دون أن يهتم بتأثير هذا الفعل على مشاعر النّاس، ذلك أنه يستخدم منطق العقل لا منطق العاطفة فيقول:"فكرت وأنا أرى عقلانيتي جميلة بشكل كاف."[5] فهو يبدي إعجابه بهذه الفلسفة التي جردته من إنسانيته التي سمحت له بممارسة قوته على الشعوب الضعيفة ،ثم يفرضها على **مارسلين** التي قلنا عنها سابقا أنه يحلها في مكان التابع ،ربما لحساسيتها وعطفها على الضعفاء ويقول بهذا الصدد:"لكن الذي أتعبها أكثر، وأستطيع أن أبوح بذلك الآن، هو الخوف من أسلوبي في التفكير ،قالت لي يوما: أنا افهم مذهبك مذهب العصر، إنه رائع ،ثم أضافت بصوت خفيض محزن، ولكنه مذهب الضعفاء .

---

[1] مراد وهبه، المعجم الفلسفي، ص 405.

[2] اللاأخلاقي، ص 60.

[3] مراد وهبه، المعجم الفلسفي، ص ص 33-34.

[4] المرجع نفسه، 428.

[5] اللاأخلاقي، ص 20.

أجبت على الفور رغما عني: هذا هو المفروض. "[1] فهذه العقلانية إذن تخيف **مارسلين** لأنها تدرك أنها عقلانية لا تقيم أي وزن للإنسان، كما أنها تحطمه وتدمره لأنه لا يتوافق مع إيديولوجياتها هذا الذي يؤكده **ميشيل**: "نحن لا نتعاطف مع الأقوياء ." [2] فمذهب **ميشيل** هو مذهب التكتلات التي تدور على نقطة واحدة مثلما تدور النملة على حبة السكر، ذلك أنها المركز، في حين نجد هذا المذهب يدوس على كل نملة لا تستطيع أن تقاوم وتأخذ نصيبها من حبة السكر هذه ،لأنها لا تمتلك الجهد الكافي.

ومذهب **ميشيل** يستند على الديكارتية ك"مذهب عقلي مثالي يقوم على التقابل بين المادة والروح وربط الوجود بالتفكير، ويرى في الوضوح أساس اليقين ويحاول أن يفسر العالم تفسيرا رياضيا."[3] وكأن الناس هم أعداد وأرقام رياضية لا مشاعر ولا أحاسيس لهم، فيقوم هذا العلم بدراستهم، إنه علم الميزانية، وهنا يتداخل مع الاستعمار المادي ويقول **ميشيل** بهدا الصدد:"رحت أتأمل مثلما فعل ديكارت بطريقة يمكن السير على هداها لدرجة أن مارسلين نفسها قد خدعت حين شاهدتني ترى هل تغيرت نظرتي حقا."[4] فارتداء هذا المذهب يعني تغير الإنسان لدرجة تجعلنا رغم كوننا أقرب الناس إليه إلا أننا لا نعرفه، كما تتردد كلمة "أفكر" كثيرا في الرواية ويقول **ميشيل**"أما أنا فرحت أفكر"[5] إلا أن هذه العبارة اختراع ديكارتي، هذا الذي يؤكده عبد الله إبراهيم بقوله:"حتى ديكارت صاحب "أنا أفكر" وطموحه في أن يجعلنا بتوسط المفهوم "مادة الطبيعة ومالكيها."[6] وبلك فإن ديكارت كما يرى **عبد الله إبراهيم** عندما"وصفه بأنه الأب الحقيقي للفلسفة الأوروبية الحديثة والمؤسس الشرعي للذاتية الغربية قي حقيقة التبست فيها يقظة العالم ببقايا اللاهوت، ومن الطبيعي أن عصور الفكر الكبرى ونماذجه لا تعرف نهايات حادةولا بدايات مفاجئة، فأمشاج الماضي تتسرب في تلافيف الحاضر وكثير من مرجعيات الحاضر تستمد نسقها من صلابة النموذج السابق، ويصعب تخليص الأفكار الجديدة من التصورات الموروثة." [7] والمذهب نفسه يذهب إليه **ميشيل** عند يقول:"يكشف في الكتابات المعاصرة كل ما كان مكتوبا في الماضي من نص قديم جدا أكثر ثراء، ترى ماذا كان في هذا النص الخفي؟ هل يجب أن نمحو

---

(1) اللاأخلاقي، ص 132.

(2) مراد وهبة، المعجم الفلسفي، ص 315.

(3) اللاأخلاقي، ص 55.

(4) المصدر نفسه، ص 45.

(5) عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، ص 33.

(6) اللاأخلاقي ، ص ص 78-79.

(7) المصدر نفسه، ص49.

النصوص الحاضرة حين يجب أن نقرأه؟."[1] فهو هنا يقيم معادلة بين الماضي والحاضر إلا أن الحاضر لا يمكن أن يلغي ماضيه بسهولة، والماضي يظهر دائما على أنه ممارسات **ميشيل** والاستعمار، فكل نص قديم هو تاريخ لأفعالهم.

ولكن هذه العقلانية التي رفع بها **ميشيل** كثيرا، دفعته لكي يفقد زوجته وإذا كان قد اشمئز منها إلا أنه في الأخير لم يتخلى عنها، لان تخليه عنها يعني تحمل مسؤوليته اتجاه ممارسته ضد الآخر وهو يرفض رفضا قاطعا تأنيب الضمير، رغم أنه يقتله وينغص عليه حياته عندما يكون لوحده يقول **ميشيل:**"آه، ارتبكت روحي لهذه العقلانية غير محتملة...! فلم أحس بشيء من هذا النبل في داخلي. "[2] لقد أدرك أن مذهبه وهو مذهب الاستعمار ،والذي لا يحقق راحة نفسية أبدا، إنه يلحق بشاعة في النفس كما يبعث بشاعة في المكان والزمان.

ثم ينتقل من المذهب العقلاني الذي ارتبط ب**ديكارت**، إلى **أفلاطون** وفلسفته التي"تدور على نظرية المعرفة ونظرية الوجود، وعليها يؤسس أفلاطون الأخلاق والسياسة، يبدأ بحفظ الإدراك الحسي فيرى أن موضوعه العالم المتغير، أي عالم الظن، ولهذا فهو لا يرقى إلى المعرفة الحقة، ثم ينتقل إلى الإدراك العقلي فيكشف أن موضوعه هو العالم المعقول، أو عالم المثل."[3] فالعالم الحقيقي عند **أفلاطون** هو عالم الحق والجمال والعدالة، هو عالم يحفظ فيه الإنسان كرامته بالضرورة عندما تتحقق هده السمات، إلا أن **مينالك** يقر بالحقيقة عندما يرى أن ممارسات الاستعمار غيبت هذا العالم وحذفته حتى من القائمة الاحتياطية، عندما عزلت تلك العناصر عن و جودنا الحالي وبذلك يصدم **مينالك** صديقه ميشيل ونفسه والاستعمار أيضا بما أنه خادم له وممهد، عندما يقول : "هل تعرف ماذا يحدث للشعر؟ وماذا عن الفلسفة؟ هل مات الأدب؟ إنها أشياء منفصلة عن الحياة، لقد كان للإغريق فكرة عن الحياة المثالية حيث كانت حياة الفنان حقيقة شعرية، وحياة الفلسفة مستمدة من فلسفته وممتزجة بالحياة وبدلا من تدعي الجهل فإن الفلسفة تتغدى من الشعر، والشعر يعبر عن الفلسفة، كان هذا شيئا رائعا اليوم، فإن الجمال لا يبقى طويلا، كما أن الحكمة تنتفي."[4] فالاستعمار الفرنسي قد حطم الفلسفة والشعر والحكمة ،عندما فرض حكمته الواهية التي تلغي بالضرورة العالم الجميل وترسم واقعا عنيفا، بل لا كل معرفة كما رأينا سابقا أصبحت مستمدة و مستقاة من الاستعمار.

---

(1) اللاأخلاقي ، ص 49.

(2) المصدر نفسه ، ص 108.

(3) مراد وهبة، المعجم الفلسفي، ص 77.

(4) اللاأخلاقي، ص 100

كما أن **أفلاطون** ورغم إقامته مدينته الفاضلة كما يرى **مينالك** إلا أنها أيضا نلمس فيها سيطرة وسلطة أيضا ذلك أن مدينته "ذات ثقافة ترابية، ذات هرم فحولي يستند على الذات المفردة المستبدة المطلقة وعلى القطع بأولوية المعلم الأول وتبعية اللاحق والتعالي على الآخر، وعلى كون من عدا الذات هامشيا لا قيمة له يتمثل دلك في جمهورية أفلاطون التي هي قانون استبدادي وقطعي وصارم، في قطيعته وطبيعته."[1] وفي تلاعب **أندريه جيد** باللغة ،وفي نفس الموضوع الذي يدور حول **أفلاطون** نجد صديقه **مينالك** يقول:" آديا ميشيل، تبدو كل البهجة في هذه الصحراء التي تفسد من يوم لآخر، إنها أشبه بماء منبع إميلية الذي حكى عنه أفلاطون لا يمكن الاحتفاظ بها في آنية، وفي كل لحظة تفرغ كل ما تحمله."[2] إنه يتحدث إليه عن الصحراء، صحراء إفريقيا الذي يوحي اسمها في أحيان كثيرة إلى القسو ة والإصرار والاستمرار ،وهو يشبهها بمنبع اميليه الذي تحدث عن أفلاطون وهو منبع لا يفارقه الماء ولا يجف ،ويتداخل مع المنبع الذي يأخذ منه المستعمر كل يوم شيئا فشيئا إلا أن هذا لن يدوم طويلا، إنه يتنبأ أن هذه الصحراء لا يمكن الاحتفاظ بها، ذلك أنه والاستعمار أيضا لا يدري متى ستثور وترفض كل ما يحدث وتتلخص من كل من أساء إليها في يوم من الأيام فالصحراء لا يمكن أن تتقيد كمالا يمكن أن تمتلك.

كما نجد **ميشيل** يستشهد بكلام **روسو** و هو رائد الفلسفة الوجودية و الذي يقول: "إن الوجود سابق على الماهية."[3] حيث يقول ميشيل و هو يصور نفسه مكابدا بعناء هذا الوجود: "كنت مثلما قال روسو لاهث النفس."[4] معبرا بذلك عن تمزق في الهوية عن وجع أكثر مرارة من الوجود.

وبذلك فإن التفوق الإمبريالي و مواصلة الممار سات اللاإنسانية يبررها **ميشيل** بالعقلانية بالإضافة إلى العقلانية الديكارتية بما أنها عبارة " عن تشويه و مسخ للوجود الإنساني."[5]

وعليه و بعد دراستنا لهذه العناصر يمكن أن نجيب عن السؤال الذي طرحه **عبد الله الغذامي** و هو "هل في الأدب شيء غير الأدبية...؟." [6] فنجيب بنعم، هناك أنساق ثقافية و دلالية تتطلب دراسة ملية ،عندما

---

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص ص 223-224.

[2] اللاأخلاقي، ص100.

[3] مراد وهبه، المعجم الفلسفي، ص 680.

[4] اللاأخلاقي، ص 31.

[5] وحيد بوعزيز، لعبة التناص في النصوص ما بعد الكولونيالية، مجلة التقاليد، جامعة الجزائر2، العدد3، ، 2012 ص 222.

[6] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص 13.

تجعلنا نرى و ندرك عناصر في الرواية لم نكن قد اكتشفناها للمرة الأولى عند قراءتنا للرواية، من غير أن نكون قد استهدفنا هذه الأنساق ذهنيا و فكريا.

الخاتمة

خاتمــة

من خلال إبحارنا في يمّ النظرية مابعد الكولونيالية بمفاهيمها وتطبيقاتها، ونحن ننتقي المعارف والأفكار من بين لججها وأمواجهاوبمعونة من الله تعالى توصّ لنا إلى النهاية بعد عرضنا للجانب النظري الذيلدّ خرناه، ثم استثمرناه أثناء دراسة وتحليل المدونة السردية المتمثلة في الرواية، إذ توصلنا إلى مجموعة من النتائج التي سنعرضها كالتالي:

تعتبر النظرية ما بعد الكولونيالية من المفاهيم المستجدة على الساحة الأدبية والنقدية، لارتباطها بالدراساتالثقافية، كما أنها وليدة ما بعد الحداثة وتتجه إلى دراسة الخطابات الاستعمارية، لاسيما النصوص الأدبية التي أنتجهاالمستعمِر، ووصلنا إلىأنّ رواية **اللاأخلاقي**تعدّ خطابا استعماريا تتجاذبه العلاقة القائمة داخل النص بين الاستعمار كشكل مادي وثقافي - ولكن ليس بشكل معلن- وخدمة الروائي لهذا التيار.

لقد كان ظهور النظرية ما بعد الكولونيالية موازيا للنقد الثقافي، وقد أولت اهتمامها بالرواية كجنس أدبي تمكّن من احتواء الخطاب الاستعماري كونها تعالت بفضل خصوصيتها – خصوصية الاحتواء- أن تكون معادلا له لا تلتفّ تفضح جميع أشكال التواطؤ والمؤامرة الدنيئة في تشويه الآخر و تلميع صورتها، عن طريق الكتابة كمعبر لغوي لتجسيد ذلك، إضافة إلى اهتمامها بالمؤلِّف الذي يتبوأ مكانه هامة يسهم في معرفة التوجهات الفكرية والايديولوجية والسياسية أثناء دراسة الخطاب الاستعماري، ناهيك عن إعطاءها قدرا من الحرية للمتلقي في التعبير عن أفكاره وإبداء تحليلاته التي يراها مناسبة.

على الرغم من أنّ النظرية ما بعد الكولونيالية قد نشأت في الغرب مثلما تم إنتاج الخطاب الاستعماري من طرف فنانين ومفكرين غربيين، إلا أن من قام بتفكيك هذا الخطاب وتقويضه هم نقاد ومفكرين ينتمون إلى دول العالم الثالث ، ذلك أن معاناتهمإحدة اتجاه هذه التحيّ زات التي ألقت بهمإلى الهامش، فلم يرضوا بهذا الوضع وعملوا على تغييره من خلال الكلمة والفكرة.

تعدّ الرواية حقلا قابلا لإقامة التجارب عليه، فلاختبرت فاعلية النظرية ما بعد الكولونيالية، التي أثبتت جدارتها وقدرتها على تحليل الخطاب الاستعماري واستكناه باطنه وسبر أغواره؛ فهي بمثابة السلاح الفعال الموجه

ضد المركزية الغربية من أجل زعزعتها وخلخلة بنائها المزعوم، وإحلال المكان للتابع بأن يظهر للوجود ويُعترف به كإنسان لا يختلف عن إنسان العالم الأول.

لقد كانت المرويات الكبرى والسيطرة على السردية الغربية سببا مهما لدراسة الخطاب الاستعماري ومحاولة تفكيكه وتقويض التمثيلات السردية التي أنتجها الغرب والعمل على تفتيتها أولا، من خلال إعادة إنتاج خطاب مضاد نقدي أو أدبي أيضا.

لقد كانت علاقة الأنا الغربي بالآخر العربي أثناء سنوات التسعينيات علاقة تؤكد على سيطرة الأول وتمركزه في نقطة المحور، وخضوع الثاني وتموضعه على الحوافكما صوّرها الروائي الغربي.

إن التوجه لدراسة العتبات النصية والزمن والفضاء الاستعماريين، فضلا عن الشخصيات التي صاغها الروائي في رواية **اللاأخلاقي لأندريه جيد**ساعدة بالقدر الكافي في كشف التحيّزات السردية وتحقير الآخر انطلاقا من السرد،كما تجلّى ذلك من خلال تملك الزمن والفضاء وتحريك الشخصيات أيضا.

تعدّ الأنساق الثقافية والدلالية متطلبات ينبغي الاهتمام بها وإقامة دراسة مكثفة من خلالها، لأنها تجعلنا نتمكن من كشف البطانات الإيديولوجية والسياسية والثقافية التي أخفاها الروائي عندما غلفها بجمالية لغوية.

لقد كان حضور الأنا والآخر مكثف في هذا البحث ذلك أننا نعثر علىتصنيفات تتجسّد هذا الحضور مثل (المثقف/السلطةالمستعمِر،المركز /الهامش...) وهذا ضروري ذلك أن طبيعة الرواية وموضوع الدراسة يفرض ذلك.

أندريه جيد من الروائيين الذين أثاروا شكوكا حول الممارسات الاستعمارية، عندما لفت النظر إليها وذلك داخل النسيج النصي الروائي، لكنه لم يخضع الاستعمار أبدا لمجهر المساءلة ولم يقم بنقد هذا المبدأ الاستعماري الذي ينفك يُسيطر على الشعوب الضعيفة ويعمل على اضطهادها وإسكاتها قسرا.

يعدّ **أندريه جيد** روائيا فرنسيا ينتمي للثقافة والبيئة الاستعمارية فكانت نظرته إلىنظرة مستعمِر لشعوب ضعيفة، وكانت نظرتنا إلىروايته نظرة مستعمَر يعمل على إثبات ذاته، ومقاومة الآخر وفضح حيله، لذلك لم نوفه قدرا من الدراسة للجماليات الفنية في الرواية.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا:المصادر:

1-أندريه جيد، اللاأخلاقي،تر:محمود قاسم، العربية للطباعة والنشر، القاهرة،1994،ط1.

ثانيا:المراجع العربية:

1- أحمد سيد محمد، الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، دار المعارف، القاهرة، 1985،ط1.

2-أحمد عبد الحليم عطية، جدل الأنا والأخر(قراءات في فكر حسن حنفي)،مكتبة مدبولي الصغير،القاهرة 1998،ط1.

3-إدريس الخضراوي،الأدب موضوعا للدراسات الثقافية،جذور للنشر،الرباط،2007،ط1.

4-إدريس الخضراوي،الرواية العربية وأسئلة مابعد الاستعمار في النقد الأدبي،رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة،2012،ط1.

5-أمين حافظ السعدني، أزمة الايدولوجيا السياسية، الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة، 2014، ط1.

6-أمينة رشيد،قصة الأدب الفرنسي، دار شرقيات للنشر والتو زيع، القاهرة،1996 ،ط1.

7-جماعة من الباحثين، تاريخ الأدب الغربي،طلاس للدراسات والترجمة والنشر،دمشق،(د.ت)،(د.ط)، ج2،ص308.

8-جورج طرابشي، شرق وغرب (رجولة وأنوثة)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،1997، ط4.

9-حسين محمد فهيم، أدب الرحلات،المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب-عا لم المعرفة الكويت،1989،(د.ط).

10-حسين محمد فهيم،قصة الأنثربولوجيا، المجلس الأعلى، للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1986 ، (د.ط).

11-حفناوي رشيد بعلي، تحولات الخطاب الروائي والجزائري(آفاق التجديد ومتاهات التجريب)،دار البارودي،عمان،2014،ط1.

12-حفناوي رشيد بعلي، قراءة في نصوص الحداثة وما بعد الحداثة، دروب للنشر والتوزيع، عمان 2011،ط1.

13-حفناوي رشيد بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة(في ترويض النص وتقويض الخطاب)،دروب للنشر والتوزيع، عمان،2011، ط1.

14-حفناوي رشيد بعلي،مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن(المنطلقات،المرجعيات،المنهجيات)، منشورات الاختلاف،الجزائر العاصمة،2007، ط1.

15-حميد لحميداني، النقد الروائي و الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،بيروت،1990 ،ط1.

16-حميد لحميداني،بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، مركز الثقافي العربي،بيروت-الدار البيضاء،1991،ط1.

17-خيري منصور، الاستشراق والوعي السالب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2001،ط1.

18-رامي أبو شهاب،الرسيس والمخاتلة(خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر النظرية والتطبيق)،دار الفارس للنشر والتوزيع،عمان،2003،ط1.

19-سعد البازعي،الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت،2008،ط1.

18-سعيد يقطين، الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 1997 ط1.

19-سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي(الزمن-السرد-التبئير)،المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء 1997، ط3.

20-سيزا قاسم، بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة،2004،ط1.

21-عامر مصباح، المدخل إلى علم الأنثربولوجيا، دار الكتاب الحديث،القاهرة،2009،(د.ط).

22-عبد الرزاق الداوي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر(هيدجر،ليفي ستدوس،ميشل فوكو)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1992، ط1.

23-عبد العزيز العيادي،ميشال فوكو المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بير وت،2008،ط1.

24-عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الأخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة-البنيوية،السيميائية،التفكيكية-المركز الثقافي العربي،بيروت-الدار البيضاء،1996،ط2.

25-عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف(بحث في تقنيات المركزيات الثقافية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2004،ط1.

26-عبد الله إبراهيم،الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة،منشورات الاختلاف، الدار العربية للنشر الرباط،2010، ط1.

27-عبد الله إبراهيم،السردية العربية الحديثة(تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2013،ط1.

28-عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998،ط4.

29-عبد الله الغذامي،القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي،بيروت-الدار البيضاء 2004.

30-عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي(قراءة في الأنساق الثقافية العربية)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2015،ط1.

31-عبد الله محمد الغذامي،الكتابة ضد الكتابة،إدارة الآداب،بيروت،1991،ط1.

32-عبد الله محمد الغذامي،تأنيث القصيدة والقارئ المختلف،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء-بيروت،2005،ط2.

33-عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي(معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999،ط1.

34-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-دار المعرفة،1989،(د.ط)

35-عبد الواسع الحميري،الخطاب والنص(المفهوم-العلاقة-السلطة)،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت،2008،ط1.

36-عبد الوهاب جعفر، البنيوية في الأنثربولوجيا وموقف سارتر منها،دار المعارف،الإسكندرية،1989،ط2.

37-علي شلش،الأدب الإفريقي،عالم المعرفة،(المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)،الكويت،1998،(د.ط)

38-عمر عبد العالي علام، الأنا والآخر(الشخصية العربية والشخصية الإسرائيليةفي الفكر الإسرائيلي المعاصر)،دار العلوم للنشر والتوزيع، القاهرة،2005،ط1.

39-عياد أبلال، أنثربولوجيا الأدب(دراسة أنثربولوجية للسرد العربي)، روافد للنشر والتوزيع،القاهرة،2011،ط1.

40-فكري صالح،ادوارد سعيد دراسات وترجمات،منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة،2004،ط1.

41-ماجدة حمود،إشكالية الأنا والأخر(نماذج روائية عربية)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-عالم المعرفة، الكويت، 20013.

42-مجموعة من الكتاب العرب،الطيب صالح عبقري الرواية العربية، دار العودة،بيروت،1981م،ط3.

43-محمد توفيق الضوي، مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة(دراسة في ميتافزيقا برادلي)،منشأة المعارف، الإسكندرية،(د.ت)،(د.ط).

44-محمد سبيلا وعبد الله بنعبد العالي، ما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،2007،ط1.

45-محمد مرسي طاحون،الغزو الفكري وأثره على عقل وقلب المرأة المسلمة، مركز التفكير الحر،دمشق 2012،ط1.

46-مسلم بن الحجاج أبو الحسن النيسابوري ،صحيح مسلم، تح،محمد فؤاد عبد الباقي،دار إحياء التراث العربي،بيروت،1996، ج4،(د.ط).

47-ميجان الرويلي وسعد البازعي،دليل الناقد الأدبي(إضاءة لأكثر من سبعين مصطلحا)،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء-بيروت،2002،ط3.

48-نادر كاظم،تمثيلات الآخر(صورة السود في المتخيل العربي الوسيط)،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2004،ط1.

49-نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005،(د.ط).

50-يمنى العيد،تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،دار الفرابي،بيروت، 2010،ط3.

ثالثا :المراجع المترجمة:

1-أ.أ.مندلاو، الزمن والرواية، تر:بكر عباس، دار صادر،بيروت،1997،ط1.

2-إدوارد سعيد المثقف والسلطة، تر:محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة،2006،ط1.

3-إدوارد سعيد، الاستشراق(المفاهيم الغربية للشرق)، تر:محمد عناني،رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006 ط1.

4

4-إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية،تر:كمال أبو ديب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت،2006م ط1.

5-إدوارد سعيد، الثقافة والمقاومة،تر:علاء الدين أبو زينة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2007م،ط1.

6-إدوارد سعيد، السلطة والسياسة والثقافة، تر:نائلة قليقلي حجازي، دار الآداب، بيروت، 2008،ط1.

7-إدوارد سعيد، القلم والسيف، تر:توفيق الأسدي ، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق،1998،ط1.

8-إدوارد سعيد،تأملات حول المنفى ومقالات أخرى، تر:ثائر ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت،2007 ط2، ج1.

9-أرثر إيزابرجر، النقد الثقافي(تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية)، تر:وفاء إبراهيم ورمضان سبطاوسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003،ط1.

10-آنيا لومبا، نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، تر:محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع،2007، ط1.

11-أوماناريان وساندرا هارذنغ، نقض مركزية المركز(الفلسفة من أجل عالم متعدد الثقافات بعد استعماري وبنيوي)،تر:يمنى طيف الخولي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،20012،(د.ط)

12-بول ريكور،من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل)، تر:محمد برادة وحسان بورفية،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة،2001،ط1.

13-بيل أشكروفت وآخرون، الرد بالكتابة(النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة)، تر:شهرت العالم،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،2006،ط1.

14-بيل أشكروفت وآخرون،دراسات ما بعد الكولونيالية (المفاهيم الرئيسية)،تر:أحمد الروبي وآخرون، المركز القومي للترجمة،القاهرة،2010،ط1.

15-بيير جوردا، الرحلة إلى الشرق(رحلة الأدب الفرنسي إلى البلاد الإسلامية في القرن التاسع عشر)، تر:مي عبد الكريم وعلي بدر، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق،2000،ط1.

16-تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف،2005،ط1.

17-تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1990، ط2.

18-تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، تر: احمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1991 (د.ط).

19-جاك رانسيير، سياسة الأدب، تر: رضوان ظاظا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2010،ط1.

20-جوان تومكينز وهيلين جيبيرت، الدراما ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر(النظرية والتطبيق)، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان،2003،ط1.

21-جورج لوكاتش، الرواية التاريخية،تر:صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ط2.

22-جورج لوكاتش،دراسات في الواقعية، تر:نايف بلور،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،1985،ط3.

23-جيرار جينيت و آخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير،تر:ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر ، الدار البيضاء، 1989، ط1.

24-جيرار جينيت،خطاب الحكاية(بحث في المنهج)تر:محمد معتصم وآخرون،المجلس الأعلى للثقافة،1997

25-جيرار لكلرك، الأنثربولوجيا والاستعمار،تر:جورج كتورة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت،1990، ط2.

26-دافيد كوت، فرانز فانون، تر: عدنان كيالي، المؤسسة العربية للدراسات النشر، بيروت،1981، ط1.

27-رامان سالدن، النظرية الأدبية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998،(د.ط).

28-رنا قباني، تر:أساطير أوربا عن الشرق،تر:صباح قباني،دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر،دمشق،1995 ط3.

29-سارة ميلز،الخطاب،تر:يوسف بغول،منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات،جامعة منتوري، قسنطينة 2004،(د.ط).

30-عبد الفتاح كيليطو، المقامات(السرد والأنساق الثقافية)،تر:عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001،ط2.

31-غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1984، ط2.

32-فرانز فانون، معذبو الأرض، تر: سامي الدوربي، بيروت، 2004، ط1.

33-كلود ليفي ستدوس،الأنثربولوجيا البنيوية، تر:مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد والقومي، دمشق، 1977،(د.ط).

34-كيت وايتلام، اختلاق إسرائيل القديمة(إسكات التاريخ الفلسطيني)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-عالم المعرفة، الكويت،1999،(د.ط)

35-لوكاس بينتينوزو وآخرون، في الحداثة وما بعد الحداثة، تر:سهيل نجم، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2009،ط1.

36-ليندا هتشون، سياسة ما بعد الحداثة،تر:حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت،2009،ط1.

37-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر:محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة1987، ط1.

38- ميشال فوكو،نظام الخطاب،تر:محمد سبيلا، دار التنوير، تونس، 2007، ط1.

39-ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت،1987،ط1.

40-نايجل سي-غبسون،فانون والمخيلة بعد الكولونيالية، تر:خالد عايد أبو هديب، المركز الثقافي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، 2013، ط1.

41-نغوجي واثيو نغو،تصفية استعمار العقل، تر:سعدي يوسف، دار التكوين، دمشق، 20011، ط2.

وبنيوي)،تر:يمنى طيف الخولي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،20012،(د.ط)

42-وليام د.هارت، إدوارد سعيد والمؤثرات الدينية، تر: قصي أنور الذبيان، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي،2011،ط1.

رابعا:المراجع الأجنبية:

1-Brker c(2004)sage dicthonary of cultural studies.london.

خامسا:المعاجم والموسوعات والقواميس:

أ-المعاجم:

1-بيبار بويت وميشال إيزار،معجم الأثنولوجيا والأنثربولوجيا، تر:مصباح الصمد، مؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع-مجد، بيروت،2011،ط2.

2-فيصل الأحمر،معجم السميائيات، دار العربية للعلوم ناشرون،منشورات الاختلاف،الجزائر العاصمة،2010،ط1.

3-لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون-دار النهار للنشر، بيروت، 2002، ط1.

4-مراد وهبه، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة،2007،ط5.

ب-الموسوعات:

1-د.نوولف وآخرون، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي الكلاسيكي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة،2005،ط1.

2-نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية لونجمان ، القاهرة،2003،ط1.

جـ-القواميس:

1-سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر(عربي،انجليزي،فرنسي)،الآفاق العربية،القاهرة،2001،ط1.

سادسا:المجلات والجرائد والصحف:

أ-المجلات:

1-مجلة الأثر: طارق ثابت،هوية الأدب بين الحضور والغياب في الخطاب النقدي العربي ما بعد الكولونيالية ،كلية الآداب، جامعة ورقلة،العدد 14، 2120م.

2-مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب: عمار رجال،صورة الجزائر في أدب أندريه جيد، والآداب،قسم اللغة جامعة باجي مختار- عنابة، العدد33، 2013.

3-مجلة الحوار المتمدن: معين الطائي، المرويات الكبرى وجماليات تزييف الواقع في ثقافة الكولونيالية،العدد1530، 2006 .

4-مجلة الكرمل الثقافية: دوغلاس روبنسن، الترجمة وتأثير الكولونيالية"نظرات الترجمة مابعد الكولونيالية، رام الله العدد84 ،2005،الرابط الالكتروني:.www-alkarmel-org

5-مجلة الكرمل الثقافية: فيصل دراج،صورة المثقف عند إدوارد سعيد ، الاتحاد العام للكتاب الصحفيين الفلسطنيين،العدد12، 2002.

6-مجلة الكرمل الثقافية: يحي بن الوليد،خطاب ما بعد الاستعمار"الخطاب الكولونيالي في الأدب والنظرية النقدية،" العدد78، 2003.

7-مجلة المستقبل العربي: السيد يسين، الإسلام والغرب(الأنا والآخر)،مركز دراسات الوحدة العربية، العدد، 390 2008.

8-مجلة المستقبل العربي: جورج قرم،المثقف والسلطة بين المعانقة والمفارقة ، مركز دراسات الوحدة العربية،العدد 364، 2012.

9-مجلة المستقبل العربي: عمار علي حسن، الجسور الواصلة بين الأدب والسياسة،مركز دراسات الوحدة العربية،العدد 346، 2007.

10-مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية: إدريس الخضراوي، السرد موضوعا للدراسات الثقافية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، العدد7.

11-مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية: نادر كاظم،نهاية السرديات الصغرى في تجاوز أطروحة ما بعد الحداثة،العدد 08، 2014.

12-مجلة ثقافات: إسماعيل نوري الربيعي،التاريخ والسرد وتشكلات الهوية،كلية الآداب،جامعة البحرين،العدد 14، 2001.

13-مجلة عالم الفكر نادية محمود عبد الله، الرحلة بين الواقع والخيال في أدب أندريه جيد،مجلة عالم الفكر الكويت ،المجلد13، العدد04، 1984.

14-مجلة علامات :خالد سليمان، في أدب ونقد"ما بعد الكولونيالية" ، النادي الأدبي الثقافي بجدة،ديسمبر العدد14، 2004،ج54.

15-مجلة علامات :سعيد بنكراد، عن السلطة والديمقراطية وتعدد المعاني، النادي الأدبي الثقافي بجدة،العدد 24 2013.

16-مجلة علوم اللغة العربية وآدابها: الطيب بودربالة،صورة الجزائر في الرواية الفرنسية، وآدابها،كلية الآداب واللغات،جامعة الوادي، العدد02، 2010.

17-مجلة فصول :ماهر جرار، خصوصية الرواية العربية "المتشائل" :الأدب الهامشي ينتزع خصوصية الجغرافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،العدد1،ج3 ،1998.

18-مجلة فصول: عطيات أبو السعود، نيتشه وما بعد الحداثة، مجلة فصول،الهيئة المصرية العامة للكتاب،العدد 63، 2004.

ب-الجرائد:

1-جريدة الاتحاد:الإمارات ناجح معموري،هومي بابا والنقد مابعد كولونيالي، الرابط الالكتروني:.www.alitihhhad.ae.calegories

ج-الصحف:

2-صحيفة العرب :عمر أزراج، امرأة من كلكتا تحارب التبعية والذكورة وبقايا الاستعمار ،21-12-2014.

سابعا:الرسائل الجامعية:

1-سليم بركان،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير:النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي(دراسة سوسيو بنائية لرواية ذاكرة الجسد للروائية أحلام مستغانمي) ،كلية اللغات والآداب، جامعة الجزائر ،2003-2004.

2-لمياء عيشونة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير: السرد والسرد المضاد في سياق ما بعد الكولونيالية، ،كلية اللغة والأدب العربي،جامعة جيجل،2015-2016.

3-نورة بنت محمد بن ناصر المري، رسالة للحصول على شهادة الدكتوراه :البنية السردية في الرواية العربية(دراسة فنية لنماذج الرواية السعوية)، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2008.

ثامنا:الملتقيات والندوات:

1-الرواية العربية "...ممكنات السرد"،أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب الكويت،2008،ج2.

2-الرواية العربية "ممكنات السرد"،أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر 11-13ديسمبر2004،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت،ج1.

3-الملتقى الدولي للسرديات:القراءة وفاعلية الاختلاف في النص السردي ،سعيد يقطين ،السرد والاختلاف(فهم النظرية السردية العربية)،المركز الجامعي،4/3بشارنوفمبر2007.

4-ندوة وطنية حول التطورات الجديدة في النقد الأدبي المنعقدة برعاية قسم اللغة العربية: د/ن شمناد،خطاب مابعد الاستعمار في النقد الأدبي، ،كليةب.ت.م برنتلمنا،كيرلا22-2013/11/23الرابط الالكتروني:.http –arabicani-versitycollege

تاسعا:المواقع الالكترونية:

1-جميل حمداوي،نظرية ما بعد الاستعمار الأدبية،موقع الألوكة الأدبية واللغوية.http ://www.alukah /littérature lanuage.

2-رزان محمود إبراهيم، المؤثر الاستعماري في الكتابة الأدبية إيقاعات متعاكسة تفكيكية،قسم اللغة وآدابها،جامعة البترا الخاصة.http:// www-uop.edu.go /download

3-عبد الله إبراهيم، السر والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة(بحث في تقنيات السرد ووظائفه)، قسم اللغة العربية، جامعة قطر،2000 ، الرابط الالكتروني:.asliment-free-fr.pdf

4-منقد بن محمد السقار، الاستعمار في العصر الحديث ودوافعه الدينية، مكة المكرمة.mongiz.amak.toob.com

ثبت المصطلحات

ثبت المصطلحات:

فرنســي	عربــي
-أ-	
L’autre	الآخر
Littérature coloniale	أدب كولونيالي
Littérature postcoloniale	أدب ما بعد كولونيالي
Edward Saïd	إدوارد سعيد
Statique	استاتيكا
Prolepse	استباق
Analepse	استرجاع
Orientalisme	استشراق
Impèrialisme	امبريالية
Ego	الأنا
Anthropologie	أنثربولوجيا
André Gide	أندريه جيد
Homme animalisé	الإنسان الحيوان
Ania Loupa	آنيا لومبا
Ideologié	إيديوبوجيا
Aime Césire	إيمي سيزار
-ت-	
Psycanalyse	تحليل نفسي
Genèrque	تجنيس
Dècolonisation	تفكيك الاستعمار

Représentation sesculle	تمثيل جنسي
Représentation narrative	تمثيل سردي
Margination	تهميش
-ج-	
Gayatri Spivac	جياتري سبيفاك
-ح-	
Modernité	حداثة
-خ-	
Discours	خطاب
Discoure postcoloniale	خطاب ما بعد كولونيالي
Contre discoure	خطاب مضاد
Discoure coloniale	خطاب كولونيالي
-د-	
Etudes du subalterne	دراسات التابع
Etudes cultuelle	دراسات ثقافية
Etudes postcoloniale	راسات ما بعد كولونيالية
Dynamisme	دينامية
-ر-	
narrateur	اوٍ
Roman	رواية
-ز-	
Le temps coloniale	الزمن الاستعماري
Négritude	زنوجة

- س-	
Narration	سرد
Dysnarration	سرد مضاد
L’ autorité	السلطة
Contescte colonial	سياق كولونيالي
Autobiographie	سيرة ذاتية
La domination	السيطرة
- ص-	
Voix	صوت
-ض -	
Personne	ضمير
-ع -	
Seuil de tescte	عتبات نصية
Le titre	العنوان
- غ -	
Couverture hétérotopique	الغلاف الخارجي
- ف -	
Franz Fanon	فرانز فانون
L’espace colonial	الفضاء الاستعماري
-ك -	
Ecriture coloniale	كتابة كولونيالية

Contre écriture	كتابة مضادة
Colonialiste	كولونيالية
-ل-	
Lepold Senghor	ليوبولد سنغور
-م-	
Post modernité	ما بعد الحداثة
Post colonialisme	ما بعد الكولونيالية
Cultivé	مثقف
Center	مركز
Grandes narrations	مرويات كبرى
Résistance culturelle	مقاومة ثقافية
- ن-	
Critique littéraire	نقد أدبي
Critique culturelle	نقد ثقافي
Critique post coloniale	نقد ما بعد كولونيالي
Critique féministe	نقد نسوي
Théorie postcoloniale	نظرية ما بعد كولونيالية
-هـ-	
Marge	هامش
Hybridité	هجنة
Homi k.Bha Bha	هومي ك.بهابها
Hégémonie culturelle	هيمنة ثقافية

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعـــات

مقدمة:..... أ-و

مدخل: ما بعد الكولونيالية بين النظرية والتأسيس.....7

1- في المفهوم وإشكالية والمصطلح.....8

2- ني النشأة والتطور 13

3- الرواد والأعلام 18

الفصل الأول: السردية واستبداد النموذج الغربي 31

1-الرواية: خطابا استعماريا وتمثيلا سرديا.....32

2-الرواية ...جدلية السيطرة والمقاومة الثقافية.....44

3-الأنثربولوجيا والرواية في سياق الاستعمار.....57

الفصل الثاني: تجليات الخطاب السردي في رواية اللاأخلاقي لأندريه جيد.....69

1-قراءة في عتبات النص 71

1-1-عتبة الغلاف الخارجي.....71

2-2-عتبة العنوان.....76

2-الرواية كمعادل للزمن الاستعماري.....79

2-1المفارقة الزمنية.....82

أ-الاسترجاع.....82

ب-الاستباق.....83

2-2-المدة الزمنية 85

أ-تسريع السرد.....85

1-الخلاصة.....86

2-الحذف.....87

ب-تبطئ السرد.....88

1-المشهد.....88

2-الوقف 90

3-تصدع الفضاء الجغرافي والاستعمار.....92

3-1-الفضاءات المغلقة.....95

3-2-الفضاءات المفتوحة.....97

4-الشخصيات من المنظور الكولونيالي.....104
4-1-شخصيات الدينامية (شخصيات المركز المستعمِر).....105
4-2-خصيات الستاتيكية (شخصيات الهامش المستعمَر).....114
الفصل الثالث: الأنساق الدلالية في رواية اللاأخلاقي لأندريه جيد.....120
1-المثقف الغربي ومعانقة السلطة.....121
2-الإثنية والتمركز الديني.....127
3-الأرض والتمثيل الجنسي.....134
4-التابع يتكلم.....139
5-صناعة الآخر: مواقع دونية 145
6-إيديولوجيا الرواية وعنف الواقع.....150
خاتمة 158
قائمة المصادر والمراجع.....160
ثبت المصطلحات.....174
فهرس الموضوعات.....178