وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر–بسكرة–

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

المرجعيات الثقافية في رواية السيدة دالاواي لفرجينيا وولف– دراسة نقدية ثقافية–

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل.م.د في الآداب واللغة العربية.

تخصص: أدب عالمي

أعضاء لجنة المناقشة

إعداد الطالبة: خولة هولي بوزياني

إشراف الدكتورة: حكيمة سبيعي

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
سليم بتقة	أستاذ	جامعة بسكرة	رئيسا
حكيمة سبيعي	أستاذ	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
نصيرة زوزو	أستاذ محاضر "أ"	جامعة بسكرة	مناقشا
سامية راجح	أستاذ	جامعة بسكرة	مناقشا
رحيمة شيتر	أستاذ	جامعة باتنة	مناقشا
سليمة مسعودي	أستاذ	جامعة باتنة	مناقشا

السنة الجامعية: 1442هـ/1443هـ – 2021/2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله على ما مَنَّ علينا من علم متواضع وألهمنا قوة الصبر لإعداد هذا البحث، وبعونك اللهم وجزيل رحمتك تم ختامه. فلك كل الحمد والشكر كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك ومجدك يا أرحم الراحمين ومصداقا لقوله ﷺ:((من لم يشكر الناس لم يشكر الله، ومن أسدى إليكم معروفا فكافئوه فإن لم تستطيعوا فادعوا له)).

وعليه نتقدم بأسمى عبارات الشكر والامتنان للدكتورة الفاضلة "حكيمة سبيعي" التي سهلت لنا طريق العمل وزوّدتنا بنصائحها القيّمة، فوجّهتنا حين الخطأ وشجعتنا حين الصواب، فكانت نعم المشرفة والرفيقة .

كما نشكر كل من ساعدنا على إنجاز هذا البحث، وزودنا بالمراجع والتوجيهات.

و في الأخير نحمد الله جلّ وعلا الذي أنعم علينا بإتمامه، وما كنا لنصله لولا توفيقه وسداده.

مقدمة

تتطلب الأعمال الأدبية التي ترقى إلى مستوى العالمية أن يكون العمل ثريا، مؤثثا ومحملا بقضايا تتشارك فحواها الإنسانية جميعا.

الرواية العالمية من بين هذه الأجناس، وأكثرها استحضارا للمعالم الثقافية والأيديولوجية التي رافقت الإنسان منذ الأزل، لقد رصدت قضاياه وطرحتها بطريقة موضوعية، لأنها تُقدم للقارئ وفق رسالة فكرية وأدبية، تعتمد على السرد الفني، هدفها ضمان مقروئيتها وخلق متعة لمتلقيها، لأنها كتابة، والكتابة هي رسالة حضارية نبيلة يمارسها المثقف للعبور نحو الأفضل دائما، إنها أداة للتواصل بين الماضي، الحاضر والمستقبل.

"فرجينيا وولف"، الكاتبة والناقدة الإنجليزية من بين هؤلاء الكتاب الذين اعتُبرت أعمالهم من أرقى الأعمال الأدبية، والتي تجاوزت حدود الدول عبر الترجمة إلى عدة لغات عالمية، حققت انتشارا واسعا وشهرة كبيرة بفضل ما تمتلكه هذه الأعمال من خصائص فنية، مثل تصوير بيئتها والتعبير عن قضايا تهم الإنسان.

رواية السيّدة دلاواي من بين هذه الأعمال التي عجّت بجملة من المرجعيات الثقافية، ساهمت في بناء عوالمها وأخذت بها إلى فضاء أوسع.

أمام هذا الاجتلاب الهائل والمهم للمرجعيات الثقافية في هذا العمل اخترناه كموضوع للدراسة والبحث تحت عنوان: **المرجعيات الثقافية في رواية السيدة دلاواي–دراسة نقدية ثقافية–.**

إن تتبع المرجعيات الثقافية وأنساقها في هذه الرواية يساعد على تبيان استراتيجية "وولف" في بناء عالمها الروائي هذا، ويساهم في توضيح الخلفيات المعرفية له، والتي استقتها من عدة مناهل، لذلك ستتمحور هذه الدراسة حول عرض مجموعة من المفاهيم والآراء النقدية الثقافية من أجل التمكن من تحليل طبيعة العلاقة بين البنية الفكرية والثقافية الإنسانية وكيفية تمثلها وحضورها على مستوى الخطاب في النص الروائي موضوع الدراسة.

وعليه **يسعى** هذا البحث إلى استكشاف واستكناه هذه المرجعيات وأنساقها، ومن ثم كيفية تغلغلها داخل الأبنية النصية الداخلية، التي تحمل دلالة ثقافية تحاول بثها للمتلقي.

وقد اعترانا لهذا البحث فضول كبير، وما حفزنا للقيام به عدّة **أسباب** ذاتية وأخرى موضوعية ستساهم حتما في إزالة صفة العشوائية عنه، فما هو ذاتي تمثل في:

- الرغبة في البحث في مشروع النقد الثقافي.
- رغبتنا في الإضافة العلمية في هذا المجال (مجال الرواية والنقد الثقافي).

وما هو موضوعي تمثل في:

- محاولة معرفة المرجعيات الثقافية والبدائل المعرفية والنقدية التي جاء بها موضوع الرواية وطريقة سرد الكاتبة للأحداث فيه.
- السعي إلى زيادة واضحة لمجال الدراسات النقدية الثقافية على الرواية العالمية، وهذا لا ينفي بطبيعة الحال عدم وجود مراجع حوله، ولا يعني أنه ينفرد بالسبق في التناول، بل هناك دراسات اقتربت من هذا الموضوع– الدراسة النقدية الثقافية على الرواية العالمية–، لكنها لامسته في جوانب ولم تفصل في جوانب أخرى كثيرة.

بعد هذه الأسباب نطرح العديد من **التساؤلات:**

- **كيف تجلت المرجعيات الثقافية في رواية السيدة دلاواي، وكيف تشكلت؟.**
- **ما هي الآليات التي اعتمدتها "وولف" في بناء هذه الرواية، وما مرجعيتها في ذلك؟.**
- **ما الأنساق الثقافية الموظفة فيها وما هي دلالتها؟.**

كلها أسئلة نسعى للإجابة عنها عبر ضبط الموضوع وتقييده **بخطة**، والتي اخترنا أن تكون على هذا النحو:

اعتمد البحث للإحاطة بكافة جوانبه على مقدمة، مدخل وثلاث فصول تطبيقية، خاتمة وملحق.

المدخل: تم فيه تحديد المفاهيم وإزالة اللبس حول كلمات البحث عبر ستة عناصر، كان أولها مفهوم المرجع، وثانيها الفرق بينه وبين المرجعية، وثالثها مفهوم الثقافة، في حين

نتطرق في العنصر الرابع والخامس والسادس إلى صيرورة النقد من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي، وتعريف هذا الأخير، وكذا الفروقات بينهما.

الفصل الأول: يتمحور حول الشخصيات ومرجعياتها الثقافية في الرواية، نعمد فيه إلى دراسة الشخصية في الرواية بعد عرض طريقة تقديمها، ومن ثم الاجتهاد في دراسة مرجعيتهم الثقافية، وعليه يتضمن هذا الفصل مفهوم الشخصية كعنوان رئيسي، ومن ثم عناوين جزئية هي: الشخصية ومفهومها من الناحية اللغوية والاصطلاحية، الشخصية الروائية، والشخصية في رواية تيار الوعي، وقد عرجنا على هذه الأخيرة كأمر لابد منه، لأن رواية السيدة دلاواي هي رواية تيار وعي، والشخصية فيها تُقدم بطريقة وأسلوب خاص من طرف السارد.

في حين ذهبنا مع العنصر الفرعي الثاني إلى تحديد المرجعية الثقافية للشخصيات، فكانت فئة الشخصيات المرجعية تتضمن كلا من الشخصيات الأدبية، الفنية، الأسطورية، المجازية، الدينية، الاجتماعية ومرجعياتهم الثقافية، وفئة الشخصيات الواصلة ومرجعيتها الثقافية، وفئة الشخصيات الاستذكارية ومرجعياتها الثقافية أيضا.

الفصل الثاني: فيه تم تحديد آليات كتابة الحدث الروائي ومرجعية هذه الآليات في الرواية، عبر تحديد مفهوم الحدث بشقيه اللغوي والاصطلاحي، بغية إزالة اللبس المفاهيمي، ومن ثم نتعرض لمفهوم تيار الوعي لغويا واصطلاحيا، مع إبراز أهم سماته.

ويعود سبب هذا إلى أن الحدث الروائي في الرواية هو حدث من نوع خاص، حدث مكتوب بتقنية تيار الوعي، والرواية في الأصل هي رواية ذهنية بامتياز، اعتمدت على هذه التقنية كون كاتبتها من رواد هذا التيار في القرن العشرين.

بعد هذا ننتقل إلى الدراسة التطبيقية في هذا الفصل تحت عنوان: تيار الوعي بين التشكيل والمرجعية الثقافية في الرواية، فيكون المونولوج حاضرا بكل أنواعه، إضافة إلى مناجاة النفس، والأسلوب التقليدي الذي تخلل الرواية من حين لآخر.

كما ونعمد على إظهار آلية كل من الزمن والمكان وطرق تشكلهما في الرواية مع تحديد مرجعيتهما الثقافية، وفي كل مرة كان التطبيق مقابلا للتنظير، وذلك عبر تتبع آلية الزمن في رواية تيار الوعي والذي يختلف عن الزمن في الرواية المألوفة من حيث بنيته وتقديمه.

وعليه تفرع هذا العنوان إلى عناوين أخرى هي: تهشيم الزمن في الرواية، والزمن النفسي وتوجهاته في الرواية، من نحو التوجه نحو الماضي، الحاضر، والمستقبل، بعد كل هذا يأتي الدور على تحديد الزمن النفسي ومرجعيته الثقافية والمكان ومرجعيته الثقافية في عناوين منفردة.

الفصل الثالث: يتم فيه تحديد الأنساق الثقافية الدالة ومرجعياتها الثقافية في الرواية عبر تسعة أنساق هي:

العنوان كنسق ثقافي أول، فيه نتناول طبيعة عنوان الرواية ومرجعيته الثقافية، والنسق الثقافي الدال على مرجعية ثقافية تاريخية هو النسق الثاني، يتم فيه التركيز على الحرب العالمية الأولى وكيف عالجت قضيتها الكاتبة من منظور أدبي وإنساني، إضافة إلى النسق الثقافي الدال على مرجعية ثقافية نفسية وفيها يكون الاغتراب، الحزن، وهاجس الموت، من بين أهم الأنساق الحاضرة في هذا الصنف.

أما النسق الثقافي الدال على مرجعية ثقافية اجتماعية، ففيه دراسة عن الطبقة الاجتماعية (الطبقة الأرستقراطية) وملامحها في الرواية، زد على ذلك المعالم الثقافية في المجتمع الإنجليزي من عادات، تقاليد، نمط العيش، السلوكيات، العملة النقدية... .

وكان النسق الثقافي الدال على مرجعية ثقافية خاصة بالتجربة الأدبية "لوولف" هو خامس الأنساق، وفيه ندرس النقد النسوي، الواقعية الأم، ورواية السيدة دلاواي كرد فعل عن رواية يوليسيس "لجيمس جويس".

أما سادس هذه الأنساق فهو النسق الثقافي الدال على مرجعية ثقافية طبيعية، وفيه نتناول حضور الطبيعة كنسق ثقافي ومرجعية ذلك في العمل.

وسابع الأنساق هو النسق الثقافي الدال على مرجعية ثقافية خاصة بحياة الكاتبة، وفيه ندرس المرض، الانتحار والشذوذ بوصفها أحداثا تتقاطع مع حياة الكاتبة في حد ذاتها.

في حين كان النسق الثامن هو النسق الثقافي الدال على مرجعية ثقافية أسطورية، وفيه حضور كل من أسطورة سيزيف وأسطورة كبش الفداء ومرجعيتهم الثقافية.

وآخر هذه الأنساق هو النسق الثقافي الدال على مرجعية ثقافية فلسفية، وفيه عنصرين هما: الوجودية الحرة والوجودية المقيدة ومرجعيتهم الثقافية.

ويرافق هذه الدراسة على طول الفصول مخططات توضيحية، تخللتها جداول من حين لآخر بغية التوضيح والتحليل أكثر، مع ختام كل فصل بمخطط أو جدول تلخيصي لمضمون الفصل التطبيقي.

وفي نهاية هذا البحث نسدل الستارة عليه بخاتمة وملحق، الخاتمة تكون إجابة عن الأسئلة المطروحة في المقدمة، وحوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها من خلال كل فصل، ومن خلال هذا البحث.

بعد وضع خطة البحث نجد أنفسنا ملزمين باختيار **منهج** نصل به إلى غايتنا، فكان منهج النقد الثقافي الذي نلم به بكل جوانب الموضوع، هو المنهج الخادم لهذه الدراسة بشكل كبير، خصوصا وأن دراستنا تعتمد على مجموع المرجعيات الثقافية التي بُني حولها الخطاب الروائي عند "وولف"، مع الإفادة من بعض المناهج الأخرى، مثل المنهج السيميائي الذي يخدمنا في الفصل الأول، والمنهج الوصفي التحليلي الذي سيعيننا على إنجاز الفصلين الباقيين.

ولابد للبحث بعد كل هذا أن يعتمد على مجموعة من **المراجع والدارسات**، التي تصب مباشرة في كنهه، ونذكر بعضها:

- النقد الثقافي، تمهيد للمفاهيم الرئيسية لإيرثر إيزابجر.
- سيرورة النقد الثقافي عند الغرب لعبد الله حبيب التميمي وسحر كاظم الشجيري.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة لروبرت همفري.
- تيار الوعي في روايات عبد الرحمن منيف لعدنان محمد علي المحادين.
- المذكرات اليومية الخاصة بالكاتبة والتي نُشرت بعد وفاتها.

وكأي بحث واجه هذا البحث مجموعة من **الصعوبات** هي:

- كان من العسير علينا الإلمام بكل المفاهيم والتعريفات التي أفرزتها النظريات حول النقد الثقافي وآلياته، واختلافها بين النظرية الغربية والعربية، إذ تجذابتها أصوات الإئتلاف طورا والاختلاف طورا آخر، ما دعانا إلى ترك الآليات التي جاءت في النظرية العربية، لأنها لا تخذم موضوعنا إلا في الشق المفاهيمي،

الذي هو في الأصل مأخوذ من النظرية الغربية، وعليه استفدنا منها في هذا الشق فقط، والباقي تتبعنا ما جاء في نظرية النقد الثقافي الغربية.

- صعوبة رصد المرجعيات الثقافية وتتبعها داخل النص الروائي، وكذا طرق تشكلها، لأنها تبدأ في الأساس من المرجعية الثقافية للمبدع في حد ذاته، ومن ثم تقاطعها مع بيئته ومجتمعه وثقافته الوطنية والعالمية، الأمر الذي دعى إلى تشابك ما هو حياتي مع ما هو معرفي، وبالتالي صعوبة حصرها وكثرة الاحتمالات وآفاق تعدد القراءات حولها.
- صعوبة كشف الأنساق الثقافية داخل الرواية، باعتباره عملا إبداعيا عالميا وزخما فكريا غنيا بالمضمرات والدلالات، يشع بكل موجبات الثقافة، وبوصفها عصفا ذهنيا وطريقا طويلا من الأسئلة الشائكة والصعبة، والتي لن يتأتّى الإجابة عنها بكل سهولة.

هذه بعض الصعوبات التي تم تذليلها بتوفيق من الله، والإصرار على إنجاز هذا البحث، وبعون الدكتورة المشرفة –**سبيعي حكيمة**–، التي ساهمت في النهوض بهذا البحث.
وعليه لا يسعنا في هذا المقام إلا نحمد الله، ونشكر الأستاذة على كل ذلك، ونتوجه بالشكر والتقدير لأعضاء لجنة المناقشة، كل باسمه ودرجته العلمية على قبول مناقشة هذا البحث وتصويبه.

–شكرا–

مدخل

مدخل: بحث في المفاهيم:

1/المرجع (Referent) مقاربة معجمية واصطلاحية.

1.1/لغة (مقاربة معجمية).

أ. المعاجم العربية.

ب. المعاجم الغربية.

2.1/ اصطلاحا (مقاربة اصطلاحية).

2/ بين المرجع (Referent) والمرجعية (Referntiality).

3/ مفهوم الثقافة (Culture) (ذاكرة المصطلح).

أ. لغة (مقاربة معجمية).

ب. اصطلاحا (مقاربة اصطلاحية).

4/ من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي.

5/ النقد الثقافي (الأصول والتأسيس).

6/ النقد الثقافي والنقد الأدبي.

1- المرجع (Referent) : مقاربة معجمية واصطلاحية:

إنّ البحث في المعنى المعجمي والاصطلاحي لمفهوم المرجع، يكشف لنا زئبقية هذا المصطلح، وصعوبة الوصول إلى معنى متفق عليه من طرف الباحثين، الدارسين والنقاد ويرجع هذا بطبيعة الحال إلى كونه من المصطلحات التي لاقت رواجاً من العصر الحديث، وشهدت حضوراً في مجالات عدة من الحياة، مما وضعه في إشكالية التفريق بينه وبين مصطلح المرجعية من ناحية المفهوم.

1-1- لغة (مقاربة معجمية):

إن المرجع في دلالته المعجمية، لا يأتي على صورة دلالية واحدة، بل يتخذ عدة دلالات ومعاني، وعليه سنطرح دلالته في المعاجم العربية والمعاجم الغربية.

أ-**المعاجم العربية:** يسعفنا التقديم الذي قدمه ابن منظور في تحديد دلالة المرجع، إذ ورد في لسان العرب أنه : «اسم مشتق من الفعل رَجَعَ، يَرْجِعُ ، رَجْعَ، ورُجوعاً، ورجْعَانا، ومَرْجِعًا، ومرجعة، ضد الصرف وفي التنزيل ﴿**إن إلى ربك الرجعى**﴾*، أي الرجوع، والمرجع مصدر على وزن فُعْلى، وفيه ﴿**إلى الله مرجعكم جميعا**﴾**، أي رجوعكم»[1]، أي المرجع يفيد معنى الرجوع إلى الأصل دائما.

أمّا في معجم الوسيط، جاء المرجع على أنه «محل الرجوع، والأصل، وأسفل الكتاب، وما يُرجع إليه في علم أو أدب ما عالم أو كتاب»[2].

ففي كلا التعريفين، جاء المرجع يحمل معنى الرجوع إلى الأصل في الاستناد إلى شيء ما.

---

*- العلق /8.

**- المائدة /48.

[1]- ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، (د ط)، مج3، 2000، ص 107، مادة (ر.ج.ع).

[2]- إبراهيم مصطفى وآخرون: **معجم الوسيط**، المكتبة الإسلامية، إسطنبول، تركيا، (د ط)، (د ت)، ص331، مادة (ر.ج.ع).

ب- **المعاجم الغربيّة:** وردت التعريفات التي ترجمها "عبد الرحمن التمارة" عن المعاجم الغربية حول مصطلح المرجع، إلى مفاهيم مقابلة لما ورد في المعاجم العربية.

في معجم **(Le Robett)**: يصاحب هذا المصطلح دلالات عدة نذكر منها أنه، «فعل وأداة للإجابة وللتحديد بالنظر إلى شيء ما وشهادة أشخاص يمكن أن نعود إليهم، لجمع معلومات حول شخص ما»[1]، أي أنه عبارة عن أداة يمكن من خلالها الرجوع إلى معلومات وشهادات مفيدة وخادمة حول شخص ما أو مجموعة من الأشخاص.
وورد في معجم آخر أن المرجع هو «المكان الخارجي الذي يمكن أن يُحال عليه شيء ما»[2].

إن كلا التعريفان في معناه يحيلنا إلى معنى الرجوع إلى أرضية واقعية موجودة ومؤصل لها في الحياة، سواء أكانت معلوماتا أو إطارا خارجيا له وجوده الفعلي في الواقع.

2-1-اصطلاحا (مقاربة اصطلاحية):

يعود مصطلح المرجع في أصله إلى اللغة الإنجليزية **(Referent)**، لينتقل بعدها إلى اللغة الفرنسية في العشرينات من القرن التاسع عشر.
ورد هذا المصطلح عند كل من "روبير لافون" (Lavon. Rober)، وفرنسوا مادري (Madri Francoise)، إنه يتكون من «محددين أساسين، الأوّل ذو طبيعة لسانية (...)، وهو الذي يرتبط (باعتبار السياق) بالتناص كنسيج لعلاقات عملية الكتابة والقراءة، أما الثاني مقامي، له طبيعة خارج لسانية (...)، يبدو في العلاقات القائمة بين الإنسان

[1]-Paul.Rebert : **Le Nouveau petit Robert**, (Novelle eddition),ed Le Robert, Paris, 1993,p. 2131.

نقلا عن: عبد الرحمن التمارة: **مرجعيات بناء النص الروائي**، دار ورد الأردنية، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص 30.

[2]- **Dictionnaire des genteset notions** . Literaires, (Novelle édition aigmentée), Allin Michee ,Paris, 2001, p 649.

والواقع، من خلال اللّغة»[1]، أي أن هذين المحددين يشكلان قطبان أساسيان في تشكل المرجع بمفهومه العميق.

كما اعتبر المرجع موضوعا «من مواضيع العالم الحقيقي التي تشير إليها كلمات اللّغة الحية، تبدو كلمة موضوع غير كافية، ذلك أن المرجع بإمكانه أن يحمل كل الأوصاف والأفعال والأحداث الحقيقية، فضلا عن ذلك يبدو العالم الحقيقي محصوراً، لأن المرجع يشتمل على العالم الخيالي»[2].

فالمرجع إذن يكتسب مواضيعه من الواقع والعالم الحقيقي، ومنها يكتسب أوصافه وأبعاده، كما أن له أن يأخذ من الخيال ليشكل لنا كلا متكاملا.

2- بين المرجع (Referent) والمرجعية (Referntiality):

هنا نجد أنفسنا أمام إشكالية انتخاب مفهوم محدد لكلا المصطلحين، نظراً لتعدد التصورات النظرية، التي قُدِّمت لكل منهما و «يحكم تباين صيغتهما الاشتقاقيتين من الجذر اللغوي ر.ج.ع».[3]

فمن الناحية المعجمية لهما نفس المفهوم، هذا ما ذهب إليه العديد من الدارسين والمنظرين الذين لم يُعيروا اهتماماً كبيراً «للتمييز بينهما مفهوما، حيث يغتدي كل منهما مفهوماً قائمة بذاته، من أجل ذلك نجد بعض المنظرين يستغني عن المرجعية، ويجتزئ بالمرجع، غير أنّ عامة المنظرين السيميائيين يجنحون بالمصطلحين الاثنين، إلا أنّ كلّ منهما يمثل مفهوماً قائماً بنفسه»[4].

يرى "بول ريكور" (paul Ricueur)، أنّ مرجعية النص ترتبط بالقارئ، إذ أن «النص لا يحيل على شيء سوى ذاته، ولا حقيقة له خارج الإطار العلامي الذي ينظمه ويشكل مرجعيته»[5].

---

[1]- سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2006، ص 24، 25.

[2]- رشيد بن مالك: **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي، انجليزي، فرنسي)**، دار الحكمة، الجزائر،(دط)، 2000، ص 152 ، 153.

[3]- عبد الرحمن التمارة: **مرجعيات بناء النص الروائي**، ص 50.

[4]- عبد الملك مرتاض: **نظرية النص الأدبي**، دار هومة، الجزائر، (ط2)، 2010، ص 373.

[5]- جليلة الطريطر: **مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، بحث في المرجعيات**، مركز النشر الجامعي، تونس، ط2، 2009، ص 55.

"فريكور" هنا، يربط مرجعية النص بالقارئ الذي له دور فك شفرات النص الأدبي، باعتبار هذا الأخير شحنة دلالية والقارئ من يحدد دلالته، التي تشكلت «من رواسب تراثية قابلة للاستعارة في كل زمان ومكان(...)، إنّه يظل إنتاجا وليد حقب متواصلة ومتعاقبة من التطوّر وهو في صيرورته هاته، ويعكس سياقات خاصة، تفاعل معها الإنسان بأشكال متفاوتة ومتعددة، ويفترض هذا أن يتعامل معه في ضوء تلك الصيرورات، وما تمثله من امتداد وانقطاع؛ أي تنظر إليه باعتباره كلاً متكاملاً»[1]، يساهم في تعاضد المرجعيات في النصوص الأدبية، وحضورها.

فالمرجعية إذن «تعمد على قبول المرجع والإيمان بشرعيته، وإن كان هذا القبول يفترض توسيع سعته وتمديدها، فإذا كانت سمة الواقعية والتجريبية لصيقة بالمرجع، فإن المرجعية تظل مجالاً أقرب إلى الجمع. والتوفيق بين العالم التجريبي والواقعي، والعالم التجريبي المتخيل»[2].

لتصبح المرجعية استناداً إلى هذا تمثل «العلاقة بين العلامة اللّسانية والمرجع أو الشيء الخارجي»[3]، والمقصود به هنا العالم التجريبي ببعديه الواقعي والمتخيل، انطلاقا من النص كعلامة لسانية، والقارئ كمرجع خارجي تُرجع إليه هذه العلامة اللّسانية.

من خلال هذا نخلص إلى أن المرجع والمرجعية هما:

«المرجعية هي العالم الذي يحيل إليه ملفوظ لغوي، علامة منفردة كانت أم تعبيراً مركباً، ويكون ذلك العالم إمّا واقعيا موجوداً حاضراً، وإمّا متخيلاً لا يطابق أي واقع خارج التعبير اللّغوي، وهذا يستلزم بالضرورة من يدرك ذلك العالم أو يتمثله، ثم ينتج الدلالات، التي يمكن أن يُعبر عنها العالم المرجعي المعروض في التعبير»[4]، أي أن مرجعية النص ترجع إما لما هو واقعي له وجوده الحقيقي، أو ترجع لما هو متخيل استنادا لخيال الكاتب أو المبدع، ويتقاطع الجميع في كون كلاهما يحمل العديد من الشحنات الدلالية.

---

[1]– محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، **المتخيل الروائي، سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا**، دراسة في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015، ص 171.

[2]– عبد الرحمن التمارة: **مرجعيات بناء النص الروائي**، ص 52.

[3]– محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، **المتخيل الروائي سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا**، ص 171.

[4]– عبد الرحمن التمارة، **مرجعيات بناء النص الروائي**، ص 52.

فالنص الأدبي ومنه الروائي الذي هو موضوع دراستنا، يعتبر نسيجاً مركباً من الدلالات، ليصير معه «مفهوم المرجع بخلفيته المعجمية واللّسانية منطلقاً أولياً لمقاربة المرجعية في تجليها النصي الشاسع والمركب باعتبار الجزء مقضيا لكشف الكل، وذلك بالتأكيد على أنّ كل نص روائي يبني مرجعيته النصية الخاصة»[1]، لمنطلقات تمازج بين ما هو داخلي للنص، معبر بما هو خارجي ومرتبط به.

فالاحتكام إذن للمفهومين المعجمي والاصطلاحي، يكشف تلك الدلالات ذات الأهمية في استكشاف الجذور المعرفية التي كونت النص الروائي، ومما يسمح «برصد خصوصيات المرجع وضبط مساره المعرفي الممتد والشاسع، لكونه مفهوما مؤسساً لخطابات معرفية متنوعة»[2]، فهو عنصر هام في ضبط السياقات التواصلية العامة إذْ يحيل إلى سياقات خارجية وداخلية، ساعدت في تحديد ماهية هذا النص الأدبي وخطابه المعرفي.

3- مفهوم الثقافة (Culture) (ذاكرة المصطلح):

إنّ الوصول إلى مصطلح محدد للثقافة ليس بالأمر الهيّن، لاختلاف وجهات النظر المطروحة فيها، ويرجع هذا الاختلاف في الطرح إلى التباين في الحضارات، وبالتالي تباين الثراء المعرفي واختلاف التجارب، وعليه قبل الخوض في غماره والبحث في مكنوناته نتطرق إلى المفهوم اللّغوي، ومن ثمّ الاصطلاحي.

أ- لغة: (مقاربة معجمية):

من الناحية المعجمية ورد في لسان العرب أنّ الثقافة مأخوذة من الجذر اللّغوي (ث – ق –ف)، «وثقف الشيء ثَقْفًا وثِقافًا، وثُقُوفة، حَذَقه، ورَجُل ثَقْفٌ، وثَقِفٌ، وثَقُفٌ، حاذق منه، وأتبعوه فقالوا، ثَقِفٌ، ثقفٌ(...)، ويقال ثقِف الشيء، وهو سرعة التعلم، ثقفت، الشيء حذقته، وثقفته إذا ظفرت به (...)، وثقفَ الرجل ثقافة، أي صار حاذقا خفيفًا، مثل ضخم، فهو ضَخْم، ومنه المثقافة، وثقِف أيضا ثَقْفًا مثل تَعب تَعْبًا، أي صار حاذقاً فطنًا،

[1]- عبد الرحمن التمارة: **مرجعيات بناء النص الروائي** ، ص 53.

[2]- المرجع نفسه ، ص 27.

وثَقُف الحلُ، ثقافة، وثقِف، فهو ثقيف، وثقّيف، بالتشديد الأخيرة على النسب(...)، وثقف الرجل ظفر به، وثقفته ثقفا مثال بلعته بَلْعا؛ أي صادفته»[1].

فالثقافة إذن من الناحية اللّغوية تفيد الحذاقة والفطنة، وهي سرعة التعلم والفهم.

ب- اصطلاحاً (مقاربة اصطلاحية):

إنّ المفاهيم المقدمة للثقافة والمطروحة لها، تراوحت بين من يعتبرها نشاطاً ذهنيا يقوم به الفرد والجماعة، وبين من يجعلها تشمل كلّ عناصر التفكير و«كل مظاهر التعبير التي تعرفها المجتمعات الإنسانية من مجالات المعرفة وأنواع العلوم والفنون، وكل مظاهر الحياة، مما يجعلها تنهض بدور بارز في تشكيل وعي الأفراد، والجماعات في كافة المستويات القيميّة والفكريّة، ونتيجة للدور الهام الذي منحته المجتمعات للثقافة، باعتبارها الخزان الذي لا يتقادم ولا ينفذ، بل الشعاع الذي يضيء الممرات المظلمة داخل الحضارات والقيم»[2].

فهي تعبير عن تلك التقاليد والأفكار والقيم، مرتبطة بالسلوك الإنساني على امتداد العصور، «بفعل التراث، مجال للتواصل متعدد اللّغات، لأنها تساعد على تصوير الوحدة الإنسانية»[3]، وحدة الفرد مع الجماعة التي ينتمي إليها، هي تعكس حضارة، تعكس أيديولوجيا، وتفكير إنساني في حقبات متوالية من الزمن، أو متباعدة، هي كلّ «ما أنتجه العقل والفكر من تخيل وإبداع وعلوم إنسانية، تقترب من واقع الناس وحالاتهم المتقلب والمنفعلة، بتحول الأوضاع، وتغير الظروف المحيطة»[4]، تطرح همومهم، قصد إظهار ذلك التباين بين زمنين مختلفين، وخصائص كل زمن من كل ذلك.

---

[1]- ابن منظور: **لسان العرب**، مج 3، ص 19، مادة (ث. ق.ف).

[2]- عبد الغني السليماني: **الخطاب الثقافي في زمن التحولات قراءات في المنجز الثقافي الفكري والنقدي**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2016، ص 98.

[3]- ماثيو غيدير، مجلة الآداب العالمية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ع 14، 2009، ص 45.

[4]- محمد معتصم: **المتخيل المختلف، دراسة تأويلية في الرواية العربية المعاصرة**، دار الأمان، الرباط المغرب، ط1، 2014، ص 13.

ما يعني أن الثقافة، «قد اتخذت بالاتجاه نحو الخاص والدقيق، وأصبحت معرفة اصطلاحية، هي أقرب ما تكون إلى الفلسفة، والفكر»[1]؛ لأنها تطرح قضايا عميقة لا سطحية

من صميم المجتمع، لتصبح بهذا، ذات طابع عمومي جماهيري، تكتسي حلة حضارية، وفكرية عميقة في طلباتها، تعود في جذورها إلى بدايات خلق العالم، ذلك الزمن الأول، الذي بدأت حضارة الإنسان وقصته منه.

اعتبر (ت.س.إليوت) أن ثقافة الفرد، وتتوقف على ثقافة طبقة، وثقافة طبقة تتوقف على ثقافة مجتمع وبناءً، على هذا فإن ثقافة المجتمع هي الأساسية[2].

أما حسين الصديق، فيرى أن «الثقافة هي مجموع المعطيات، التي تميل إلى الظهور بشكل منظم فيما بينها في الزمان والمكان، فالثقافة ما هي إلاّ التمثيل الفكري للمجتمع، فهي تختلط بالمجتمع في كافة أبعاده المادية والمعنوية»[3].

فالثقافة إذن تعاضد بين الفرد والجماعة، تعاضد بين تلك العمليات الذهنية الخاصة والعمليات المشتركة، بين جماعة من النّاس، تربط بينهم عادات وتقاليد، سلوكيات حضارة أمة بأمرها، معتقدات وأعراف(...)، يُعبّر عنها كمعارف مستقاة من المجتمع، تساهم في تكوين وعي للأجيال، ومعارفهم في مجال ما من مجالات الحياة، وما تشكله من رواسب في أذهانهم باعتبارها الخزان المشترك بين جماعة من النّاس.

---

[1]– محمد عبد الله الغذامي: **النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005، ص 74.

[2]– إليوت ت.س.: **ملاحظات نحو تعريف الثقافة، دراسات في الأدب والثقافة**،(تر) شكري عباد، المجلس الأعلى للثقافة، (دط)، 2000، ص 18.

[3]– حسين الصديق: **الإنسان والسلطة**، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 2001، ص 18.

4- من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي:

من المعروف أن النقد الأدبي يسعى إلى التمييز بين جيّد النصوص ورديئها، كذلك النقد في الثقافة يسعى إلى تقصّي تلك الظواهر الثقافية، وكشف جيّدها من رديئها، أي أنّه يكشف «تلك التناقضات الكاملة في صلب الثقافة المتمركزة حول ذاتها، وهو الذي يدفع بها إلى أن تفصح عن مضراتها»[1].

إن هذه الصلة الوثيقة بين كلا الطرفين سمحت بظهور ما يسمى بالنقد الثقافي، باعتبار ذلك التقاطع والتداخل بين هذين القطبين، ليصبح بعدها توجهاً معرفياً حديثاً على الساحة الغربية أولاً، فتليها الساحة العربية لاحقاً، ليكتسب بهذا حلة منهجية ومعرفية في الساحة العالمية، متجاوزاً النقد الأدبي إلى نقد ثقافي، يهتم بالأنساق الثقافية المضمرة في البنى النصية، هذا ما سمح بحدوث تقاطعات بين مختلف المجالات العلمية، من نحو علم الجمال والأنثروبولوجيا ونظريته الأدب، وعلم الاجتماع وغيرها، فيقف بهذا «على عمليات إنتاج الأشكال الثقافية من قبل المؤسسات والأفراد وطريقة توزيعها واستهلاكها، فلا يهتم بدراسة النص ونقده، بل يأخذ النص من حيث ما يكتشف من خلاله من أنظمة ثقافية تتشكل داخل منظوماتية مؤسساتية»[2].

أي أنه يتعامل مع النصوص الأدبية بوصفها ظاهرة ثقافية تعكس طريقة فكر مجتمع وأمّة.

هناك من تعامل أيضا معه على أنّه «ليس منهجا بين مناهج أخرى أو مذهباً، أو نظرية، ولا فرعاً أو مجالاً متخصصا، بين فروع المعرفة ومجالاتها، بل هو ممارسة أو فعالية تتوفر على دراسة كل ما تفرزه الثقافة من النصوص سواء كانت مادية أو فكرية»[3]،

---

[1]- عبد الله إبراهيم: **هيمنة نموذج واحد لا يؤدي إلى حل المشكلات الخاصة بالهوية**، رابطة الاختلاف، الجزائر، ع2، 2002، ص 46.

[2]- علي شناوة آل وادي، سامر قحطان: **النقد الفني، دراسة المفاهيم والتطبيقات**، دار الرضوان، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص 151.

[3]- صلاح قنسوة: **تمارين في النقد الثقافي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، (ط1)، 2007، ص 11.

مما يعطيه شمولية أكثر وفعالية لا تعتبر معرفة في حد ذاتها، بل يشمل عدة معارف من عدة مجالات أخرى، وتطبيقها على الفنون، الثقافية دون التفريق بينها.

وشهد النقد الثقافي من الناحية المفهومية تعددًا في طرح تعريفاته بسبب تعدد النظريات المتطرقة له، إذا اعتبر في كثير من الأحيان «فرع من فروع النقد النصوصي العام، معني بنقد نصوص الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه، وصيغه(...)، هَمُّه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي الجميل»[1].

هو إذن يهتم بدراسة كافية للنصوص الأدبية حتى المهمش منها، همّه كشف الظواهر الثقافية فيها، لا الجانب الجمالي كما هو الحال مع النقد الأدبي، «لا يفصل بين النخبوي والإنتاج الشعبي، يقوم بدراسة ما هو جمالي وغير جمالي»[2]، هو في شق كبير منه يهتم بتلك الدراسات الثقافية (Culturel Studies) للحياة البشرية، وثقافتها وطبيعة العلاقة القائمة «بين الممارسة الثقافية والسلطة، ودورها في تشكيل الممارسات النهائية للثقافة»[3].

ويعود سبب اهتمامه بالنُظم التي تحكم هذه العلاقات البشرية إلى ضرورة وجود سلطة تتحكم في تشكل هذه الثقافة، وما يؤول عنها من رواسب تصبح فيما بعد عادات، تقاليد، أفكار، ومعتقدات، وهي أيضا مستقاة من منهل اجتماعي بَحَثْ إلى جانب السلطة، يزخر بثقافة وحضارة غنية لأمّة لها تاريخها وأدبها وفكرها، هذا ما يفسر تلك المفاهيم المتعددة، ليصبح هنا بمقدور «النقد الثقافي أن يظم نظريات الأدب والجمال والنقد، فضلا عن التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، بمقدوره أيضا أن يفسر نظريات علم العلامة أو مجالاتها، ونظرية التحليل النفسي والنظرية الاجتماعية والأنثروبولوجية»[4]، باعتبار هذه المجالات الأخيرة المذكورة ، ناتجة عن التطور الفكري والبشري نتيجة لعوامل معرفية وحضارية، مما يساعد في اكتساب أفكار ومعارف جديدة قد تصحح أفكار وقد تحذفها، لكنها تبقى اعتقاد أمة، نتجت عن الاحتكاك بين البشر

---

[1]– عبد الله الغذامي: **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، ص 20.

[2] – http//:www.annaffid.aelmro/hmt.28/12/2016.18 :30

[3]– محمد بن لافي اللويش: **جدل الجمالي والفكري، قراءة في نظرية الأنساق المضمرة عند الغذامي**، دار الانتشار العربي، بيروت لبنان، (ط1)، 2016، ص 21.

[4]– محمد بن لافي اللويش: **جدل الجمالي والفكري، قراءة في نظرية الأنساق المضمرة عند الغذامي** ، ص 115.

والعلاقات المترابطة فيما بينهم، مما يعطي غنى في الحضارة وبالتالي توسع حقل الدراسات الثقافية، وكذا مجالات البحث فيها، لتصبح بهذا هذه الظواهر الثقافية «هلامية لا تستقر على شكل ولا بيسير الإمساك بها، أو بقائها على حال لا تتبدل»[1].

عموماً يمكن القول عن النقد الثقافي أنه قد قام بتجاوز «الأدب الجمالي الرسمي، إلى تناول الإنتاج الثقافي، أيا كان نوعه ومستواه،هو نقد يسعى إلى دراسة الأعمال الهامشية التي طالما أنكر النقد الأدبي قيمتها وأهميتها، بحكم أنها لا تخضع لشروط النقد الذوقي»[2]، وباهتمامه بالآداب الهامشية، يكون النقد الثقافي قد قدم انفتاحا على النصوص الأخرى، نصوص جديدة، لم يسبق أن تداولها الدارسون، هذا ما يعطيه ميزة التعامل مع النصوص على أنها علامة ثقافية، قبل أن تكون قيمة جمالية؛ أي التعامل مع النص الأدبي من منظور النقد الثقافي، يعني وضعه داخل سياقه السياسي من ناحية، أو داخل سياق القارئ أو الناقد من ناحية أخرى»[3]، يتعامل ع كل السياقات الخارجية والأنساق الداخلية عبر تلك العوامل التي ساهمت في تشكيله، والظروف المحيطة به، بغض النظر عن المستوى الذي ينتمي إليه.

بهذا يكون النقد الثقافي قد سمح لتلك النصوص المهمشة بالظهور والتجلي عبر دمج القارئ فيها، من أجل الكشف عن مضمراتها متجاوزاً النقد الذوقي والجمالي.

---

[1]– فيصل الأحمر: **دراسات في الآداب الأجنبية**، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، (ط1)، 2013، ص 46.

[2]– إبراهيم محمود خليل: **النقد الأدبي الحديث**، دار المسيرة، عمان، الأردن، (ط1)، 2003، ص 138.

[3]– يوسف عليمات: **النسق الثقافي، قراءة في أنساق الشعر العربي القديم**، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، (ط1)، 2009، ص 166.

5- النقد الثقافي (الأصول والتأسيس):

قبل الولوج في الحديث عن النقد الثقافي وتأسيسه لا بد أن نتكلم عن أصوله، قبل أن يظهر على صورته النهائية، ألا وهي النقد الثقافي، إذ استفاد قبل هذا من عدة نظريات، وكذا من المفاهيم المقدمة للثقافة، إذ لا أحد يستطيع إنكار أصله الغربي، وصورته الأولى، التي أخذت عدة تسميات، من نحو الدراسات الثقافية (cultiral studies) والتحليل الثقافي (Cultural Analyisis)، والتاريخانية الجديدة (new Historicim)، والمادية الثقافية (Materialisme Cultural)، والتي جميعها تصب في رافد واحد.

يرى "إيرثر إيزابجر"، أن النقد الثقافي هو «وليد الدراسات الثقافية التي ظهرت إرهاصاتها المبكرة بعد الحرب العالمية الأولى، نمت وتكاملت في عصر النهضة الأوربية، والدراسات الثقافية، هي التي أثمرت نشوء النقد الثقافي»[1].

في المقابل هناك من يرى أنه ظهر مع «تأسيس مركز برينجهام (1964)*، للدراسات الثقافية المعاصرة وبروز مدرسة "فرانكفورت" (1923) في الأبحاث الثقافية ذات الطابع النقدي والسوسيولوجي، لتنتشر الدراسات الثقافية بشكل موسع في سنوات التسعين في مجالات عدة، بعد أن استفادت من البنيوية وما بعد البنيوية، وتشكلت على هداها نظريات ومذاهب (...)، ومناهج نقدية وأدبية، وظهرت في الغرب مجموعة من الدراسات الثقافية لدى رولان بارث (R.Parths)، وميشيل فوكو (Michel vocou)، وبيير بورديو صاحب المادية الثقافية»[2].

---

[1]- عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم الشجيري: **سيرورة النقد الثقافي عند الغرب**، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، العراق، مج 22، ع1، 2014، ص 163

*- في بعض المراجع (1971).

[2]- جميل حمداوي: **النقد الثقافي بين المطرقة والسندان**، http://www.dianalarab.com.20/02/2017.14 :08 .

على الرغم من هذا الطرح إلا أنّ هناك من يرجع إشارته الأولى والمبكرة للمقالة الشهيرة للمفكر الألماني "تيدور أدورنو" (Theodor Adorno)* وبالضبط في سنة (1949)، عنوانها النقد الثقافي والمجتمع[1].

لكن جل الإشارات قد نوهت و أجمعت على فترة الستينات من القرن الماضي (1964)، تحت ما يسمى (Birmingham centre for contemporarg cultural stidies)، إذ كانت دراستها مستمدة من المصادر الثقافية(...)، حيث يتم الالتفات إلى الكثير من المتغيرات في الحياة اليومية المعيشة في مستوياتها المختلفة، خاصة تلك المستويات الهامشية، التي لم يكن يأبه بتأثيرها أو فاعليتها أحد من قبل[2].

كلها دراسات استفاد منها النقد الثقافي (cultural Criticism)، في بلورة مفهومه «الذي لم يتحقق إلا في سنة (1985)، وذلك في الولايات المتحدة الأمريكية(...)، بظهور مجلة النقد الثقافي، وبعد ذلك أصبح يدرس في معظم جامعات الولايات المتحدة الأمريكية»[3].

ويعتبر الناقد الأمريكي "فينيست ليتش" (V.Leitch)، من اللذين أشاروا لمصطلح النقد الثقافي، إذ يرى «أنه لا يؤطر النص الجمالي وفقا للتصنيف القائم، بل أنه ينفتح على شتى ألوان الخطاب، حتى غير الجمالية منها، من وجهة نظر المؤسسة الأدبية القائمة، حيث المواجهة بين المختلف والمهيمن، وحيث تكشف الممارسة للتحليل مثل تحليل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية والموقف الثقافي النقدي، عن أنظمة عقلية ولاعقلية متماسكة، ومفككة في آن واحد، والنقد الثقافي نشاط فكري، يعمل على دراسة الخطاب الذي يقبله المتلقي، ويظهر تأثيره على عقليته بعد رسوخ ذهني»[4].

---

*– مفكر يهودي ألماني، مثلت هذه المقالة هجوماً على نوع من النقد البرجوازي الذي ساد في نهاية القرن 13.

[1]– ينظر: علي شناوة آل وادي وسامر قحطان، **النقد الفني، دراسة في المفاهيم والتطبيقات** ، ص 151.

[2]– ينظر: صلاح رزق: **إشكالية المنهج في النقد ثقافي**، تحرير عز الدين إسماعيل، المؤتمر الثقافي الثاني للنقد الأدبي، المنار العربي، القاهرة، مصر،(دط)، 2006، ص 102.

[3]– قماري ديامنتة: **النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي**، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، تخصص نقد عربي ومصطلحاته، إشراف أحمد زغب، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2013، ص 23، 24.

[4]– محمد بن لافي اللويش: **جدل الجمالي والفكري**، ص117.

فـ "ليتش" يشير هنا إلى الاهتمام بالخطاب بدل النص، بتغيير مناهج التحليل واستخدام معطيات منهجية مع الاستفادة من الدراسات والممارسات السابقة.

ويقوم النقد الثقافي عند "ليتش" على ثلاثة خصائص هي:

1-لا يؤطر النقد الثقافي التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي فقط، بل قد ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة، وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة.

2-يستفيد النقد الثقافي من حقول معرفية أخرى، مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، والموقف الثقافي النقدي، والتحليل المؤسساتي.

3-يركز النقد الثقافي المابعد بنيوي على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي، كما هو لدى "رولان بارت"، "وجاك دريدا"، وميشيل فوكو"، خاصة في مقولة "دريدا" لا شيء خارج النص، وهي مقولة يصفها "ليتش"، بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي المابعد بنيوي، ومعها مفاتيح التشريح النصوصي، كما عند "بارت" وحفريات "ميشال فوكو"[1].

يعرض لنا "ليتش" من خلال هذه الخصائص مميزات النقد الثقافي من حيث اهتمامه بالخطاب سواء كان مكتوب، أو ظاهرة، علاوة على أنه يستفيد من الدراسات السابقة التي تمثل خلفية معرفية له، مع الاستفادة من مناهج النقد الأدبي.

فالنقد الثقافي مع "ليتش"، إذن ينتمي إلى «مرحلة ما بعد الحداثة ويدرس الممارسات الخطابية التي تأتي إلينا على شكل أبنية أدبية مرتبطة بالمعرفة والسلطة، ويهتم بالمضمرات الدلالية الكامنة وراء الخطاب الجمالي الظاهر، لأن الخطاب الجمالي قد صنعته المؤسسة وعلاقات إنتاجها المختلفة(...)، هو يتعامل مع النص بوصفه حامل نسق، هذا النسق هو الذي يسعى إلى كشفه متوسلا بالنص، فالنص مجرد وسيلة

[1]- عبد الرحمن النوياتي: **السرديات والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية**، دار الكنوز، المعرفة، الأردن،(ط1)، 2016، ص 84-85.

لاكتشاف جيل الثقافة في تمرير أنساقها، وهي نقلة نوعية في المهمة النقدية، ذلك أن الأنساق هي مراد الوقوف عليها، وليست النصوص»[1].

كما هو الحال مع النقد الأدبي، إذن هو مشروع لنقد الأنساق المضمرة في النصوص، لا الجمالي الظاهر فيها.

ويرى "إيرثر إيزابرجر" (Aurthor Isabager) أن النقد الثقافي «نشاطا وليس مجالاً معرفياً خاصا في ذاته، بمعنى أن نقاد الثقافة، يطبقون مفاهيم والنظريات المتنوعة على الفنون الراقية، والثقافة الشعبية والحياة اليومية، وعلى حشد من الموضوعات المرتبطة بالنقد الثقافي، مهمته متداخلة متجاورة ومتعددة، كما أن النقاد الثقافيين يأتون من مجالات مختلفة، وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الآداب والجمال والنقد فضلا عن التفكير الفلسفي، وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره أن يفسر نظريات علم العلامات، ونظريات تحليل النفسي، والنظريات الماركسية، والنظرية الاجتماعية والأنثروبولوجية، ودراسات الاتصال ووسائل الإعلام»[2].

فالنقد الثقافي مع "إيزابرجر"، ليس جهدا فردياً بل هو نتاج العديد من النظريات، هو مشروع جماعي في تحليل الظواهر الثقافية، بالانطلاق من المجتمع، هذا ما جعل "ستيفان كوليني"، «يمنحه بُعداً مفهومياً بدلاً على التحرك من مجموعة العمل الفني والفكري نحو الخارج باتجاه المجتمع»[3].

ليصبح هذا النقد الثقافي نقلة نوعية في مجال النقد، حيث تعامل مع النصوص الأدبية، داخل سياق السياسي من جهة، وسياق القارئ أو الناقد من جهة أخرى، يهدف إلى فحص النصوص الإبداعية وتحليلها، بالاعتماد على خلفياتها ومدى تأثيرها فيها.

---

[1]– محمد بن لافي اللويش: **جدل الجمالي والفكري**، ص 131، 132.

[2]– إيرثر إيزابرجر: **النقد الثقافي، تمهيد للمفاهيم الرئيسية**، (تر) وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (ط1)، 2001، ص 30، 31.

[3]– عبد الحبيب التميمي، سحر كاظم الشجيري: **سيرورة النقد الثقافي عند الغرب**، ص 173.

6- النقد الثقافي والنقد الأدبي:

اعتبر العديد من الدارسين النقد الثقافي فرع من فروع النقد الأدبي، إلا أنه يختلف عنه، والدليل اختلاف التسمية بين النقدين.

جاء في كتاب "رينيه ويلك" (R.wellek) نقد ثقافي أم نقد أدبي أن «النقد الأدبي هو أن يشمل وصف أعمال أدبية محددة وتحليلها وتفسيرها، مثلما يشمل تقويمها، ومناقشة مبادئ الأدب ونظريته وجماليته»[1]، أي أن النقد الأدبي يقوم بنقد النصوص نقدا عاما بطريقة فنية جمالية من أجل تقويمها وسلامتها.

أمّا النقد الثقافي فهو «ينظر إلى النص الأدبي باعتباره حديثا ثقافيا بالدرجة الأولى، بغض النظر عن مستواه الجمالي الرفيع أو الوضيع»[2]، بمعنى أنه يتعامل مع النصوص بوصفها مادة ثقافية خام، بإمكانها الكشف عن الكثير من المدلولات.

أي أنّ هذا الأخير قد تجاوز النقد الأدبي «الذي توسع وشمل بمناهجه المتنوعة والمختلفة كل مجالات النظر إلى النص الأدبي، بداية بالمناهج السياقية، مروراً بالبنيوية التي شُخصت في أدبية النصوص بعيداً عن مؤلفيها وانتهائها لتلقي النصوص»[3]، تجاوزه إلى الاهتمام بتلك النصوص المهمشة، باعتبارها تشكل ظواهر ثقافية لها خلفياتها المضمرة التي تشكلت على أسسها، ليصبح بهذا مشروعا في نقد الأنساق المضمرة.

وعليه يمكن القول عن العلاقة التي بين النقد الثقافي والنقد الأدبي أنها «تتسم بالعموم والخصوص، من حيث ارتكاز النقد الأدبي على حصيلة موغلة في معطيات النتاج الإنساني عبر قرون خلت، وقد مدّ هذا النتاج في سلسلة متعرجة كان الهدف منها، محاولة الاكتشاف الدائم لجمالية النصوص(...)، وعندما أعلن الناقد تحرره من قيود النقد الأدبي وخروجه من أطره الضيقة، اتجه نحو التعدد وانتقل من الصوت الواحد إلى

---

[1]- محمد بن لافي اللويش: **جدل الجمالي والفكري، قراءة في الأنساق الثقافية المضمرة**، ص 127.

[2]- عبد الله الغذامي: **النقد الثقافي**، ص 84.

[3]- عبد الحكيم الشندودي: **نقد النقد، حدود المعرفة النقدية**، إفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، 2016، ص 63.

الصوت المتعدد، من الرؤية التي لا تجد إلاّ نفسها في الأفق والذي يشمل جميع الرؤى»[1].

ويمكن لنا أن نخرج منها، بمجموعة من الاستنتاجات والفروقات بين النقدين، نجملها فيما يلي:

النقد الثقافي جاء بعد النقد الأدبي، ولم يكن بديلا عنه، بل جاء لسد بعض الفروقات المعرفية والمنهجية للنقد الأدبي، والمتمثلة أساساً بالوقوف عند حدود شكل النص ومضمونه، فالنص الأدبي من منظور النقد الثقافي أصبح ينظر إليه باعتباره علامة ثقافية، لا يمكن فهمها وتفسيرها وتأويلها، إلاّ من خلال موقعها داخل النسق الثقافي الخاص والمشترك.

- لم تعد القراءة الثقافية للنص الأدبي تقف عند حدود تفسير مضامين النص، بل إنها تجاوزت ذلك لاكتشاف واستنباط الأنساق الثقافية المضمرة خلف البناء الجمالي للنصوص الأدبية.
- لقد استطاع النقد الثقافي أن يتجاوز بعض جوانب القصور في النقد الأدبي، ذلك أنه لم يعد يهتم فقط بما يسمى بالأدب الرفيع(...)، بل أنه أصبح يهتم يجمع أشكال التعبيرات الثقافية المغمورة(...)، وجمع أنماط التعبيرات الأدبية، التي لم يكن ينظر إليها من قبل[2].

فهو بهذا يعطي للقارئ دور اكتشاف تلك المضمرات في الخطاب الأدبي بغض النظر عن الطبقة التي ينتمي إليها، هو ينظر للنصوص الأدبية نظرة عامة وشمولية، يهف إلى كشف مضمراتها من خلال الخلفيات التي بني عليها دون إهماله للمؤلف؛ أي أنه يهتم بجمع السياقات الخارجية، والداخلية للعمل الإبداعي، ويعمل على بلورتها واحتضانها في قالب معرفي، يهدف إلى كشف الجديد عبر الأنساق، ما يعطيه طابع الاستمرارية والديمومة، متجاوزاً ما وقعت فيه المناهج قبله من معطيات وثغرات.

---

[1]– محمد سعد الله: **أزمة منهج أم محنة عمل، النقد الثقافي**، جامعة الموصل، العراق، (دط)، (دت)، ص 1.

[2]– ينظر: عبد الله النوياتي: **السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية**، ص 108–109.

الفصل الأول

أولا/ مفهوم الشخصية.

1. لغة (مقاربة لغوية).

2. اصطلاحا (مقاربة اصطلاحية).

3. الشخصية الروائية.

4. الشخصية في رواية تيار الوعي.

ثانيا/ الشخصيات ومرجعياتها الثقافية في الرواية.

1/ فئة الشخصيات المرجعية.

1.1/ الشخصيات الأدبية ومرجعياتها الثقافية في الرواية.

2.1/ الشخصيات الفنية ومرجعياتها الثقافية في الرواية.

3.1/ الشخصيات الأسطورية ومرجعياتها الثقافية في الرواية.

4.1/ الشخصيات المجازية ومرجعياتها الثقافية في الرواية.

5.1/ الشخصيات الدينية ومرجعياتها الثقافية في الرواية.

6.1/ الشخصيات الاجتماعية ومرجعياتها الثقافية في الرواية.

2/ فئة الشخصيات الواصلة ومرجعياتها الثقافية في الرواية.

3/ فئة الشخصيات الاستذكارية (المتكررة) ومرجعياتها الثقافية في الرواية.

أولا: مفهوم الشخصية:

إنّ الشخصيات من أهم مكونات العمل السردي ومحرك الأحداث فيه، هي إذن محور التجربة الروائية[1] وأساسها، يَعْمد إليها الروائي عبر تصوير عوالمه، وغالبا ما تكون من نسج خياله، ذات أبعاد أيديولوجية ومرجعيات متنوعة حسب ثقافته وبيئته.

إنّ حضور الشخصية إذن مرتبط بظهور الرواية، منذ ظهورها، وقد عنيت بها عناية خاصة، وذلك «منذ بدايتها في القرنين الثامن والتاسع عشر(...)، لاسيما بملامحها الخارجية وتصوير مظهرها بدقّة، فضلا عن منزلتها الاجتماعية وعلاقتها بالآخرين، فجعلتها كالإنسان في عالم الحياة»[2].

أمام هذا الطرح سنقف على المفهومين اللّغوي والاصطلاحي، وهذا الأخير سنتعرض فيه لعدة رؤى، بالإضافة إلى رؤية "فيليب هامون"، وهي التي سنعمد عليها في هذا الفصل، لأنها الأنسب مع عنوانه، الموسوم بالشخصيات ومرجعياتها الثقافية في الرواية.

1- لغة (مقاربة معجمية):

جاء في لسان العرب أن الشخصية من الجذر اللغوي "ش.خ.ص"، «والشخص جماعة شخص الإنسان وغيره مذكّر فالجمع أشخاص، وشخوص، و شِخاص، أو الشخص سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد، تقول ثلاثة أشخصٍ، وكل شيء رأيت جسمانه، الشخص على كلّ جسم له ارتفاع وظهور والمراد به إثباتٌ، فاستعير له لفظ الشخص والتشخيص العظيم الشخص والأنثى شخيصة، و الإسم الشخاصة، قال ابن سيّده: ولم أسمع له يفعلٍ، فأقول إنّ الشخاصة مصدرٌ»[3].

أمّا في معجم مقاييس اللّغة لابن فارس فقد جاء «الشين، والخاء، والصاد، أصلٌ واحدٌ، يَدلّ على ارتفاعٍ في شيء، من ذلك الشخص، وهو سواء الإنسان، إذا سما لك من بُعد، ثمّ يحمل على ذلك، فيقال شخص من بلد إلى بلد، وذلك قياسه، ومنه أيضا شخوص البصر، ويقال رجلٌ شخيص وامرأة شخيصة أي جسيمة»[4].

---

[1]- ينظر: محمد بوعزة: **تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص39.

[2]- إبراهيم خليل: **بنية النص الروائي**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 173، 174.

[3]- ابن منظور: **لسان العرب**، مج3، ص206، مادة (ش-خ- ص).

[4]- أبو الحسين أحمد بن فارس زكريا الرازي: **معجم مقاييس اللّغة**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (ط2) ، 2008، مج1، ص645، مادة (ش- خ- ص).

في كلا التعريفين السابقين جاءت الشخصية بمعنى الارتفاع ،البروز، الظهور، والشخوص.

أمّا في معجم المصطلح السردي، وردت أنّها «كائن موهوب وملتزم بأحداث(...)، مُمثل متّسم بصفات بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمّة أو أقل أهميّة(...)، فعّالة، مستقرّة حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها أو مضطربة (سطحية)، أو معقّدة لها أبعاد عديدة»[1].

فالشخصية إذن هي التي لها وجود وأبعاد على أرض الواقع ماديًا، تُرى بالعين المجرّدة، ويشمل الشخص بهذا المعنى الإنسان وغيره من الموجودات، ولابد أن يكون مشخصًا، أي أن الرائي يكون إنسانًا.

هذا ما جعل كلمة شخص تستعمل في الدلالة على الإنسان، أكثر من استخدامها للدلالة عن غيره، وذلك من خلال الأفعال المسندة إلى الشخص، فيما يمكن أن يرتبط بالإنسان وغيره.[2]

فكلمة شخص هي كلمة «تطلق على المنتسب إلى عالم النّاس، أي إنسان حقيقي، من لحم ودم، ذا هوية فعلية، والعيش في واقع محدد زمانًا ومكانًا، في حين أنّ الشخصية هي كائن ورقي(...)، وكائن حي بالمعنى الفني، لكنّه بلا أشياء، فالشخصية إذن من عالم الأدب، والفن أو الخيال، وهمي لا تتسبب إلاّ إلى عالمها ذاك»[3].

فالفرق إذن بين الشخص والشخصية، يمكن أنّ الأولى لها امتداد على أرض الواقع، والثانية هي عبارة عن كائن ورقي من نسج خيال المبدع وتُطلق على أي كائن حي.

2/ اصطلاحا: (مقاربة اصطلاحية):

من الناحية الاصطلاحية، تضاربت التعاريف، وتعددت حول مفهوم الشخصية إلى حد التناقض، حيث يصعب علينا الإلمام بمفهوم واحد لها، نظرًا لما يحيط بها من

---

[1]- الجيرالد الدبرنس: **المصطلح السردي، معجم مصطلحات**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (ط1)، 2003، ص42.

[2]- ينظر: ناصر الحجيلان: **الشخصية في قصص الأمثال العربية، دراسة في الأنساق الثقافية الشخصية العربية**، المركز الثقافي العربي، (د ب)، (د ط)، (د س)، ص49-50.

[3]- صادق بن ناعس قسومة: **علم السرد(المحتوى، الخطاب، والدلالة)**، جامعة الإمام بن سعود الإسلامية، مكتبة الأمير فهد، (د ب)، (د ط)، 2009، ص180.

غموض، جعل "تودوروف"(Tzevten.Todorov)، يقول عنها أنّها «من أكثر المقولات غموضًا»[1]، وتكتسي صفة الغموض هذه من الأدوار التي تسند لها داخل النص الإبداعي.

في حين يرى "رولان بارث" (Relend Barthes) أن الشخصية «عبارة عن كائنات ورقية»[2]، لأنها عادة ما تكون من إبداع الكاتب، وعلى هذا الأساس يُسند لها الأدوار.

أما "غريماس" (A.G.Grimas) فقد ربطها بما سماه « الأنموذج العاملي الذي يعني استبدال وترتيب الأدوار الواردة في المحكي، بَيْدَ أنّ العوامل(...)، هي عوامل تتحرك، تتشكّل تدريجيا، وتتبادل الأدوار فيما بينها، لذلك لا نستطيع شرح وظيفتها، دون الأخذ في الحسبان حركيتها(...)، في إطار المسار التركيبي الرجوع إلى التركيبة السردية أصلاً»[3].

فالشخصية عنده عبارة عن عوامل، وهي غير محددة، قد تكون «آدمية، حيوانية، نباتية، أو مجرد شيئية، مفردة، أو جماعة، فهو يركّز على الدور الذي تؤديه الشخصية كفاعل في إنتاج دلالة الملفوظ السردي»[4]، أي وظيفتها داخل النص الأدبي وعلى أساسها تحدد أدوارها.

وحدد "غريماس" هذه العوامل في ستة عناصر وهي:

- الذات ـــــــ الموضوع.
- المرسل ـــــــ المرسل إليه.
- المساعد ـــــــ المعاكس (المضاد)[5].

فكل عنصر من هذه العناصر يؤدي وظيفته، في الحكي، وله ما يقابله بالضرورة.

---

[1]– ناصر الحجيلان: **الشخصية في قصص الأمثال العربية**، ص49.

[2]– رولان بارت: **مدخل إلى التحليل البنيوي القصصي**، (تر) منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والنشر، سوريا، (ط1)، 1993، ص72.

[3]– نادية بوشفرة: **معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي**، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، (د ط)، 2011، ص 83، 84.

[4]– غيبوب باية: **الشخصية الأنثروبولوجية العجائبّة في رواية مائة عام من العزلة لغابرييل غرسيا مركيز ،أنماطها، مواصفتها، أبعادها**، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، (د ط)، (د س)، ص52.

[5]– ينظر: محمد الداهي: **سيميائية السرد، بحث في الوجود السيميائي المتجانس**، دار الرؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (ط1)، 2007، ص35.

أمّا "فيليب هامون" (Philipe Hamon)، يرى أنّ الشخصية علامة تلعبُ دورًا أساسيا في التواصل بين النص والمتلقي، وبينها وبين مختلف الشخصيات الروائية، وكذا مع بقية عناصر السرد داخل البنية السردية، كما تقاطع والطرح اللّساني في تحديد هويتها، ويشكّل تمظهرها على مستوى تظلم علامات الإحالة، التي يكون مضمونها متغيرا، ولا يتحدد إلاّ في علاقة بالسياق الأدبي، ومن هذه العلاقة، ما يحيل على واقعية العالم الخارجي، أو على مفهوم بنيوي، وتسمّى العلامة المرجعية، ومنها ما يحيل على فعل التلفظ، وهي علامات ذات مضمون لا يتحدد إلاّ من خلال موقعها داخل الخطاب، وتُسمى العلامات الإشارية، ومنها ما يحيل إلى علامات منفصلة، عن نفس الملفوظ قريب أو بعيد، سابق أو لاحق، ويمكن أن تسمى علامة استذكارية[1].

وجعل في متقابل هذه العلامات الثلاث، ثلاث شخصيات وهي شخصيات مرجعية، شخصيات إشارية واستذكارية؛ أي:

علامة مرجعية ⟵ شخصيات مرجعية.

علامة إشارية ⟵ شخصيات إشارية.

علامة استذكارية ⟵ شخصيات استذكارية.

حيث فصّلها على النحو الآتي[2]:

أ- فئة الشخصيات المرجعية تنقسم إلى:

أ- أ شخصيات تاريخية (نابليون الثالث، الكسندر ديما)

أ- ب شخصيات أسطورية (فينوس، زوس).

أ- ج شخصيات مجازية (الحب والكراهية).

أ- د شخصيات اجتماعية (العامل، الفارس،المحتال).

هذه الشخصيات حسب "هامون"، « تحيل على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما، كما تحيل على أدوار وبرامج ثابتة، إنّ قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ بهذه الثقافة

[1]- ينظر: فيليب هامون: **سيمولوجية الشخصيات الروائية**، (تر) سعيد بن كراد، دار كرم الله، القبة، الجزائر، (د ط)، 2012، ص25، 26، 27.

[2]-ينظر: فيليب هامون: **سيمولوجية الشخصيات الروائية**، ص29.

وباندماج هذه الشخصيات داخل ملفوظ معين؛ لأنّها ستشتغل أساسًا بإرساء مرجعي يحيل على النص الكبير للأيدولوجيا أو الثقافة»[1]، ويصبح للقارئ هنا دور فك شفرات هذا النوع من الشخصيات المرجعية ومعرفة أدوارها من خلال مضمون النص واعتمادا على مخزونه الثقافي.

ب- فئة الشخصيات الإشارية:

وهي التي تكون دليلا «على حضور المؤلف أو القارئ، أو ما ينوب عنهما في النص»[2].

وعادة ما يكون هذا النوع من الشخصيات مصاحبا لضمير المتكلم (أنا).

ج- فئة الشخصيات الاستذكارية (المتكررة):

يربط "هامون" هذه الفئة بالعمل الأدبي؛ لأنّ « مرجعية النسق الخاص بالعمل وحدها كافية لتحديد هويتها، فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات والتذكير بأجزاء ملفوظية ذات أحجام متفاوتة، وظيفتها من طبيعة تنظيمية وترابطية بالأساس؛ إنّها علامات تنشط ذاكرة القارئ»[3].

يشير " فيليب" هنا إلى أنه قد تنتمي شخصية واحدة إلى هذه الفئات الثلاث مرة واحدة، أو إلى فئة واحدة عدة مرات، وبهذا تكون لها «خاصية البناء التدريجي بواسطة عناصر منتشرة داخل النص، ولا تتم صورتها النهائية إلاّ في الصفحة الأخيرة كما يقول "هامون"، فإنّ ذلك يستوجب النظر إلى الشخصية من مدارين، الأول ما قد يكون لها من مرجعيات أو إحالات خارج النص، والثاني ما يُستفاد من إدراجها في النص ذاته»[4].

والقارئ هو من له دور فهم هذه المرجعية ودلالتها، يساهم في تكوينها عبر رؤيته وقراءته لها، كلٌ حسب ثقافته واطلاعه على أكبر قدر من النصوص، التي قد تتداخل وتتقاطع

---

[1]- المرجع نفسه، ص 29، 30.

[2]- فيليب هامون: **سيمولوجية الشخصيات الروائية**، ص30.

[3]- المرجع نفسه، ص31.

[4]- جويدة حماش: **بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل**، لمصطفى فاسي، (مقاربة في السرديات)، (د د)، (د ط)، (د س)، ص63.

فيما بينها حتى في الشخصيات، من حيث إمكانية وجود بعض التشابه بين الشخصيات في زاوية من الزوايا.

3- الشخصية الروائية:

إن أغلب الروايات في بناء شخصياتها تعتمد على أسلوب الكاتب، ومدى قدرته على القيام بالنص من خلال تلك «العوالم التخييلية، لكنها ارتكزت على الإيهام بواقعتيها، وبرسم الشخصية رسمًا دقيقا»[1]، مما يخلق صعوبة الفصل بينها وبين الشخصيات الواقعية في الرواية، خصوصا إذا حدثت تقاطعات فيما بينهما.

وتعتبر الشخصية الروائية أيضا « إسقاط لنفسية الكاتب بوعي أو بدونه على الكائنات الوهمية التي يبتكرها»[2].

فامتدادها للروائي شيء طبيعي، لأنّها تعبر عن أهوائه وآماله، نفسيته وأيديولوجيته، لهذا رُبطت «بتعدد الأهواء والمذاهب، الأيديولوجيات، الحضارات، الهواجس، والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولاختلافها من حدود»[3]، فالشخصية في الرواية هي من إبداع المؤلف تكون ورقية، لكنّها تعكس ثقافة أُمّة ما، عبر وظيفتها في الرواية، أسمائها، وحتى ذكرياتها وطبيعة تفكيرها.

---

[1]- محمد معتصم: **مكون الشخصية الروائية (من السند التاريخي إلى صلاحيات وادي السليكون)**، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014، ص07.

[2]- المرجع نفسه، ص20.

[3]- عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 240، 1998، ص37.

4- الشخصية في رواية تيار الوعي:

اهتمت رواية تيار الوعي بعرض نفسية شخصياتها والجانب الذهني منها، وابتعدت عن الواقع اليومي لها، فهي تعرض« الشخصية الإنسانية أمام الملأ برسم قناع داخلي لحياتها العقلية، الطبيعيّة والعفوية... بدلاً من الناحية الخارجية العملية»[1]، ليدخل بهذا الروائي والقارئ معًا في ضمير الشخصية، إلاّ أنها هي التي تتكلم لا الروائي(...)، وذلك عن طريق الحوار الداخلي الذي يَعْبُر القارئ من خلاله إلى داخل الشخصية، مُتعرفًا عليها من الباطن، لكن من دون تَدخُّل من قِبَلِ المؤلف، بشروح أو تعليقات، فالقارئ في ذلك الحوار هو في مقابل الشخصية مباشرة »[2].

فمفهوم الشخصية هنا تأثّر كثيرا بالتفسيرات النفسية التي خلّفها المنجز "الفرويدي"، لتصبح بهذا « الشخصية هي المعبرة عن الحدث المختلط بانفعالاتها المتعددة من دون تدخّل كبير من الكاتب»[3]، لتنتقل بهذا رواية تيار الوعي انتقالاً نوعيا من إيهام القارئ بواقعية الشخصية عبر الوصف الخارجي إلى داخل الشخصية وليس من خارجها، ومن ثمّ فإن «الشخوص تنظر إلى ذاتها وإلى الآخر، وتشكّل نظرة الآخر إليها(...)، فالشخصية توجد في أمكنة متعددة وأزمنة مختلفة، متداخلة، بدون ملامح مميزة، يستنتج القارئ المكان والزمان من كلام الشخصية عن ذاتها ومن تعريفها لأعماقها»[4].

فالشخصية إذن في رواية تيار الوعي، انتقلت من الوصف الخارجي للشخصية إلى الوصف الداخلي من داخل الشخصية عن طريق التداعي الحر للأفكار، أو ما يعرف بتقنية الفلاش باك.

---

[1]- حسين الأشلم: **الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى**، مجلس الثقافة العام، طرابلس، (د ط)، 2006، ص33.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، ص34.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ثانيا: الشخصيات ومرجعياتها الثقافية في الرواية:

بما أننا في صدد دراسة الشخصيات في رواية السيدة " دلاواي"، **لفرجينيا وولف**، من ناحية مرجعياتها الثقافية، وهي موضوع دراستنا، سنأخذ بما جاء عند "فيليب هامون"(Phillip. Hamon)، ونطبقه على الشخصيات في رواية السيدة دلاواي؛ لأنّه الأنسب والخادم لهذه الدراسة.

1- فئة الشخصيات المرجعية:

لا تكاد تحضر جميع الشخصيات المرجعية التي تكلم عنها "هامون" في رواية "السيدة دلاواي" لفرجينيا وولف، إذ لا وجود لشخصيات ذات مرجعية تاريخية بصفة كاملة، وهذا راجع بطبيعة الحال لنوع الرواية وهي رواية نفسية (ذهنية)، تهتم بسرد وعي ولا وعي الشخصيات مع استحضار ذكريات من ماضيهم الخاص.

1_1 الشخصيات الأدبية ومرجعياتها الثقافية في الرواية:

يتمثل هذا النوع من الشخصيات في الرواية من خلال هذه الشخصيات:

* **دونكشوت:** تجسدت شخصية "دونكشوت" في شخصية "سبتموس وارين سميث"، حيث تشابها في بعض النقاط، أي أن الروائية استحضرت شخصية "دونكشوت" كمرجعية ثقافية أدبية من خلال قولها عن "سميث": «كان قد قاتل، وكان باسلا يبكي، إنّه يضطجع مُصغيا، ثمّ يصيح بغتة، إنّه سيسقط سافلا، سافلا في النيران»[1].

بالإضافة إلى هذا، كانت خادمة المنزل، تضحك من جنونه، هذا هو الوضع الذي ضبطته عليها "لوكريزيا" زوجته، حين كانت « تنظّف الغرفة ...، غاصت بنوبات من الضحك، كان ذلك شيئا يثير الإشفاق بشكل فضيع»[2]، وهو الأمر الذي أغاض زوجته كثيرا، وجعلها توبخ الخادمة وتطردها من البيت.

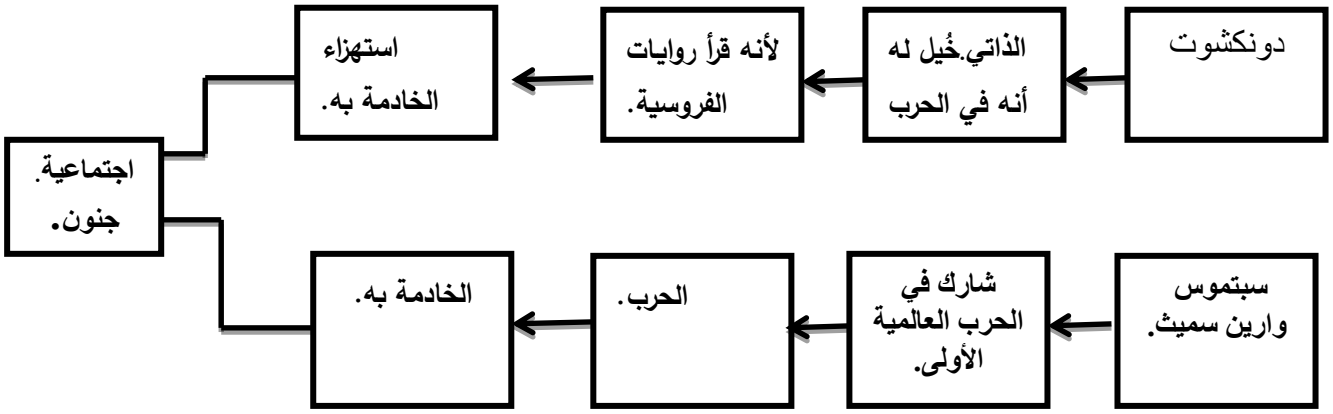
"سبتموس" هنا يشبه "دونكشوت" في الرؤى التي كانت تتهيأ له، في نوبات الجنون، وفروسيته، ومثاليته، فما حصل: "لسبتموس" حصل "لدونكشوت" أيضا حين كانت خادمته تستهزئ بأفكاره، وما يتراءى له من صور، وما يتفوّه به من كلام.

---

[1]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، (تر) عطا عبد الوهاب، دار الهدى، دمشق، سوريا، ط3، 2015، ص127.

[2]- المصدر نفسه، ص127.

يمكن لنا أن نستخلص وجه التشابه بين **"دونكشوت*"**، و**"سبتموس"**، في المخطط الآتي:



شكل (1): مخطط يمثل وجه التشابه بين شخصيتي دونكشوت وسبتموس في الرواية.

- "دون كيشوت" لم يكن جنونه ناتجا عن خوض غمار الحرب، بل نتيجة قراءته لكتب الفروسية وهوسه الكبير بها، لذا دافع عن قيم نبيلة، واعتقد الجميع أنه مجنون مما سبب له الاستهزاء والسخرية من طرف خادمته.
- الرؤى والهلوسة التي كانت تتهيأ "لوارين سميث" و"شبح إفينيز"(صديقه الذي توفي في الحرب) الذي كان يطارده، هو نتيجة مشاركته في الحرب العالمية ودفاعه عن وطنه "انجلترا"، فهو يشبه إلى حده ما ما حصل مع "دونكشوت".

***شكسبير**: استحضرت الروائية، شخصية "عطيل" من مسرحية شكسبير*، عبر شخصية " كلاريسا" بطلة روايتها، إذ كانت تحس مثل إحساسه (إحساس عطيل). وقد وظفت مقطعاً من هذه المسرحية، تقول: « لو كان لي أن أموت الآن لكان لي الآن أسعد من الموت**، ذلك كان شعورها، شعور عطيل وقد أحسّت به وهي مقتنعة بهذا الإحساس وبالقوة نفسها التي أراد بها شكسبير أن يحسّ عطيل بها، كلّ ذلك لأنها كانت تَنزل للعشاء بفستان أبيض لتلاقي سالي سيتون»[1]، وهي صديقتها.

---

*دونكشوت: بطل رواية دونكشوت لكاتبها " ميغال سرفانتس"، كتبت ما بين (1811-1816).

*أديب انجليزي (ولد 23 أفريل 1564، توفي 23 أفريل 1616م).

**مقطع من مسرحية عطيل لشكسبير، (تر)جبرا ابراهيم جبرا، نقلا عن الرواية ص35.

1- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص35.

كما واستحضرت وولف شخصية "شكسبير" أيضا، لكن هذه المرة ليست مجسّدة في شخصية من شخصياتها، بل من خلال محاضرة "ريزيا" زوجة "سبتموس" عنه وكيف جعلت "وارين سميث" « يقع في غرامها وهي تحاضر في شارع ووترلو عن شكسبير »[1]. وكيف حاولت أيضا أن تجعل زوجها يحب هذا الأديب عبر « تذوق مسرحية أنطونيو وكليوباطرة، والبقية الباقية»[2]، كلّ هذا كان من أجل الإنقاصْ من مرضه، وإخراجه من حالة الاكتئاب والوحدة التي تعتريه.

حتى هو بدوره كان يحبه، ويقرأ له ويريد من زوجته أن تقرأ عنه، هذا كان قبل مرضه، حين التقاها « كم كان جَادًا، يُريدها أن تقرأ شكسبير »[3].

لكن ما لم تتوقعه "لوكريزيا إيزابيل سميث"، أنّ نهاية زوجها ستكون مثل نهاية مسرحيات "شكسبير" المأساوية، بل الميلودرامية حين فتح باب النافذة وألقى بنفسه منها، إنّ هذه كانت فكرته عن المأساة[4].

هكذا استحضرت " وولف" شكسبير في الرواية ، كأديب انجليزي، له أعماله المؤثرة على الأشخاص في المجتمع الانجليزي، وككاتب مأساوي، يتأثر به قراؤه، إلى حد تقليد الشخصيات في مسرحياته، وترديد الأدباء لعبارات من أعماله.

---

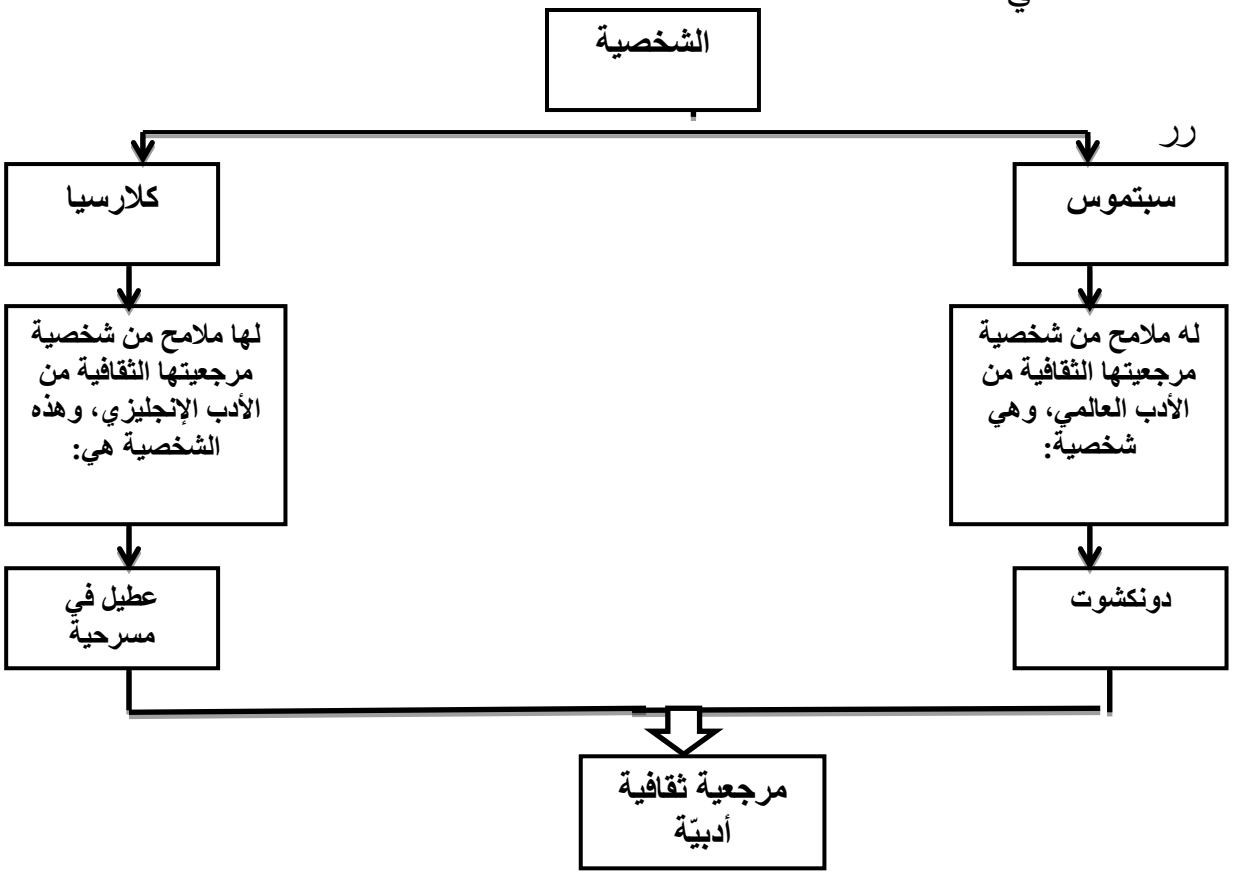
[1]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي** ، ص78.

[2]- المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص 132.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص 134.

مما سبق يمكن لنا تحديد الشخصيات الأدبية ومرجعياتها الثقافية في الرواية وفق المخطط الآتي:



شكل (2): مخطط يوضح الشخصيات ذات المرجعية الثقافية الأدبية.

- تمثلت الشخصيات ذات المرجعية الثقافية الأدبية في كل من شخصية "سبتموس" و"كلارسيا".
- "سبتموس" له ملامح من شخصية مستمدة من الأدب العالمي، وهي شخصية "دونكشوت"، من رواية دونكشوت.
- تقاطعت شخصية "كلارسيا" مع شخصية "عطيل" من ناحية إحساسها بما يحس به "عطيل" في مسرحية شكسبير، وبهذا تكون لها مرجعية ثقافية مستمدة من الأدب الإنجليزي.

1-2 الشخصيات الفنية ومرجعياتها الثقافية في الرواية:

استحضرت الروائية شخصية واحدة، يمكن تصنيفها في هذا النوع.

* **"السير هاري":** ما لاحظناه في الرواية أنّ "فرجينيا"، لم تستحضر شخصيات ذات بعد واقعي من المجتمع الإنجليزي، بل اكتفت برسم شخصية من نسج خيالها، وهو رسام دعته "كلاريسا دلاواي" لحفلتها؛ لأنّها من مُحبي هذا الفن.

"السير هاري" صديقها العتيد الذي أنتج من اللّوحات الرديئة، أكثر بكثير مما ينتجه أعضاء البرلمان من خطابات، لوحات للماشية دائمًا، وهي تقف في بقع من أشعّة الغروب، وتتشرب الندى[1].

وهو أيضا من محبي " كلاريسا"، الذي لا يستطيع أن يروي لها « كلّ مودته(...)، إنّها بنظرة مثالية بين نسوة من نمطها، وعدها برسمها(...)، مازحها عن حفلتها، إنّه يحترمها، رغم تهذيبها اللّعين المتعصب الخاص بالطبقة العليا»[2].

واستحضرت الروائية فن الرسم كذلك من خلال اللّوحة الزيتية في منزل "اللّيدي بروتون*"، «لوحة الجنرال الزيتية»[3] والدها** وهو ما كانت فخورة به جدًّا، بأسرتها «من الرجال العسكريين والإداريين وأُمراء البحر، كانوا رجال فعلٍ، وقد أَدُّوا واجبهم»[4].

لعلّ هذه أهم المرجعيات الفنية الموظّفة في الرواية والبارزة فيها.

---

[1]- ينظر: فرجينيا وولف، **السيدة دلاواي**، ص 157.

[2]-المصدر نفسه، ص158.

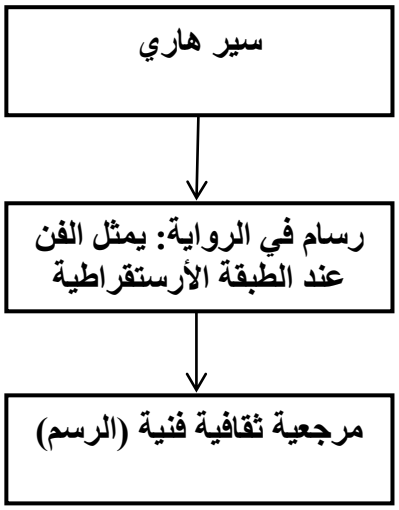
*زوجة هيو ويتربيد صديق كلاريسا.

[3]- المصدر نفسه، ص101.

**والد الليدي بروتون.

[4]- المصدر نفسه ، ص101.

ويمكن لنا تحديد الشخصيات الفنية ومرجعيتها الثقافية في الرواية من خلال هذا المخطط:



شكل (03): مخطط يمثل الشخصية الوحيدة الواردة في الرواية، والتي لها مرجعية ثقافية فنيّة.

- مثل "السير هاري" شخصية ذات مرجعية ثقافية فنيّة.
- يرجع سبب تصنيف هذه الشخصية ضمن هذه المرجعية، إلى اهتمامها من حيث دورها في الرواية بفن الرسم ، وهو تعبير يكشف لنا الانتماء الطبقي (الطبقة الأرستقراطية) .
- يشكل الرسم متنفسًا نفسيا للشخصية، كما أنّه أكسبها مكانة في المجتمع الإنجليزي، لأن الطبقة الأرستقراطية تهتم بالرسامين والفنانين، وتعتبرهم من مظاهر الترف، والمثقفين في المجتمع.

1_3 الشخصيات الأسطورية ومرجعياتها الثقافية في الرواية:

من الشخصيات التي كانت لها مرجعية أسطورية في الرواية نذكر أغلبها:

*** سبتموس وارين سميث:**

استحضرت "وولف" أسطورة "سيزيف" من خلال هذه الشخصية التي شاركت في الحرب العالمية، وقد خرج منها سالمًا جسديا ومصابًا عقليا من هول الحرب وفاجعتها، لقد أصيب في عقله بنوع من الجنون؛ لأنّه رأى الدماء والقتلى، أصبح يسمع أصواتا ويرى شبح "إفينيز*" يناديه، «إنّه الغير مرئي، الصوت الذي يتصل به الآن، الذي هو أعظم أبناء البشرية، "سبتموس"، الذي أُخرج مؤخرا من الحياة إلى الموت، الإله الذي أتى لتجديد المجتمع، شقيٌ إلى الأبد، كبش الفداء، الشقي الأزلي وناحَ يقول: إنّه لم يُرِدْ ذلك الشقاء الأزلي تلك الوحدة الأزلية»[1].

هو مثل "سيزيف" الذي فُرض عليه العذاب الأبدي من طرف الآلهة؛ ولأنّه ارتكب خطيئة مَنْهِي عنها في عُرف الآلهة، حكمت عليه الآلهة بالعذاب، عن طريق دَحْرجة صخرة من أسفل الجبل إلى قمته، وهكذا يبقى على حاله إلى الأزل.

مِثله "وارين سميث"، فُرض عليه العذاب حين خرج من الحرب سالمًا، عَذَابُه كان جنونه واكتئابه، شقاؤه الأزلي، وعلى حاله هذه يبقى إلى الأزل، إلى موته.

هذه الشخصية شخصية "سميث"هي أيضا كبش فداء، هو "كإفيجينا"، إبنة "آغامنون" قائد حرب طراودة** الذي ارتكب خطيئة، فكان عقابه هو التضحية بابنته العذراء من أجل نجاح حربه.

"فسميث" يشبه مصيره مصير "إفيجينا" لأنه قرر التضحية بحياته من أجل سلامة وطنه انجلترا، هو كبش فداء[2]، اختارته "وولف" ليعبّر عن معاناة الأفراد في المجتمع الإنجليزي بعد الحرب العالمية الأولى .

---

*صديقه الذي قتل في الحرب إثر إصابته بقنبلة أمام عينيه.

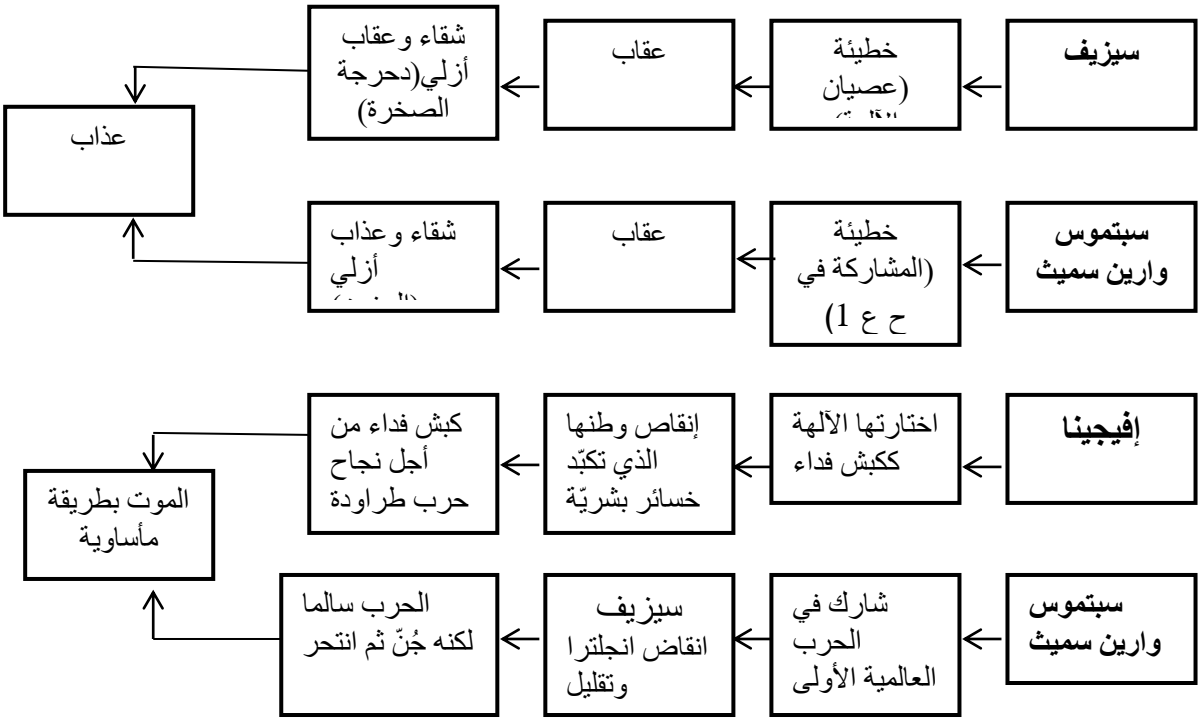
[1]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص 26، 27.

**ينظر الفصل الثالث ، ص 212.

[2]– ينظر: فرجينيا وولف، **السيدة دلاواي**، ص27.

والفرق بين شخصية "إفيجينا" في الأسطورة و"سميث" في الرواية يكمن في كون "إفيجينا" كانت مجبرة على التضحية، أما "سميث" فلم يكن كذلك، بل هو من اختار مصيره، على الرغم من نجاته في الحرب و إخطاء القنابل له، إلا أن نهايته في الأخير كانت نهاية مأساوية.

نستطيع أن نبيّن الفرق بين شخصية "سبتموس" في الرواية وشخصية "سيزيف" و"إفيجينيا" في الأساطير الإغريقية من خلال المخطط الآتي:

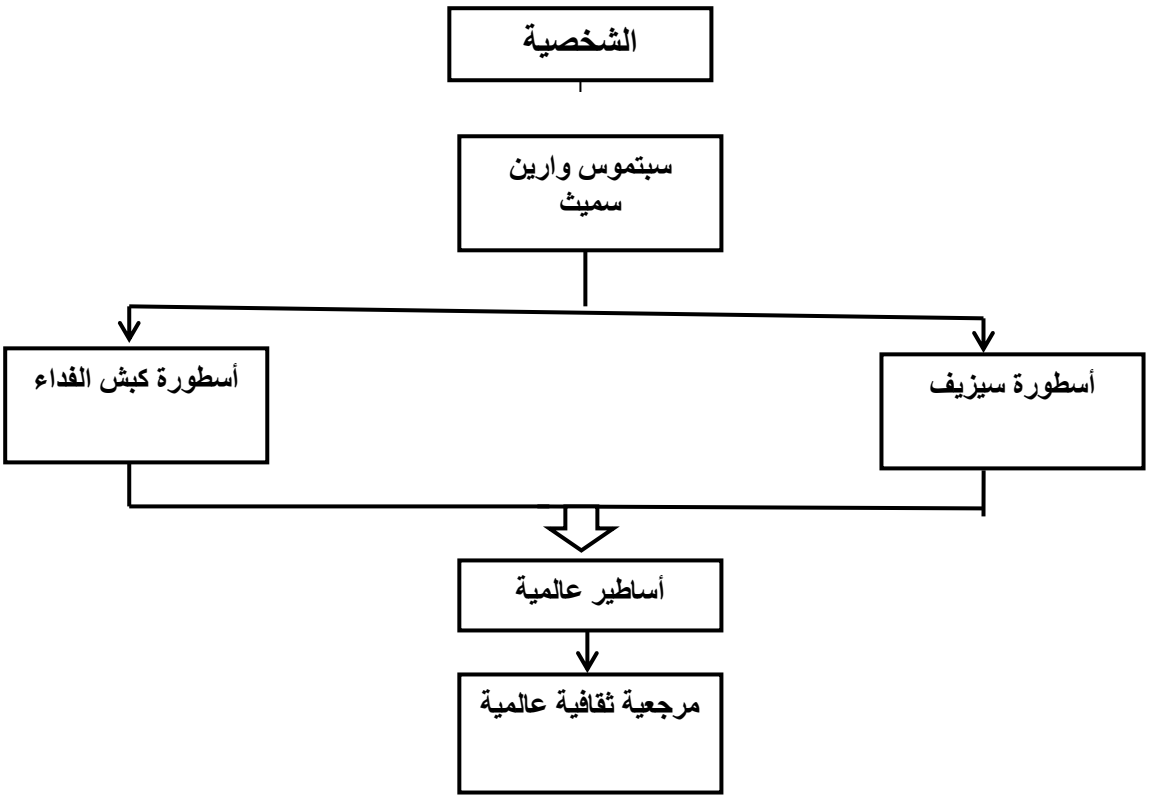


شكل (4): مخطط يوضح التقاطعات بين كل من شخصية "سبتموس وارين سميث"، وأسطورتي "سيزيف"، و"كبش الفداء".

- خطيئة "سبتموس" في الرواية هي مشاركته في الحرب العالمية الأولى، وهي علة جنونه وهوسه، لقد كان طيّبا في أخلاقه، فلم يحتمل بشاعة الحرب.
- "سبتموس" في شق كبير من حياته يشبه سيزيف الذي ارتكب خطيئته، وعلى أساسها طُبق عليه العقاب الإلهي.
- من حيث النهاية والمصير يُحكم على حياة كل من "سيزيف" و"سميث" بالشقاء والعذاب الأزلي الذي لا رجعة فيه.

- "سميث" يشبه أيضا شخصية "إفيجينيا*" في أسطورة كبش الفداء الإغريقية، والتي اختارت التضحية من أجل سلامة وطنها، يشبهها في كونه ضحية وكبش فداء في سبيل سلامة الوطن كذلك .
- "سبتموس" اختار مصيره بنفسه فذهب إلى الحرب، أمّا "إفيجينيا" فقد اختارت لها الآلهة مصيرها .
- "إفيجينيا" ماتت بعد أن ذهبت ضحية، وهو حال "سبتموس" كذلك.
- يتقاطع الاثنان في كونهما كبش فداء، والمصير هو من قادهما إلى النهاية.

لنا أن نلخص الشخصيات الأسطورية ومرجعياتها الثقافية في هذا المخطط:



شكل (05): مخطط يوضح المرجعية الثقافية الأسطوريّة لشخصية "سبتموس".

*ابنة آغا ممنون التي ضحّت بنفسها في سبيل أن يحيا شعبها ووطنها بسلام، وذلك بعد أن ارتكب والدها خطيئة وقتل عنزا مقدّسًا، فحكمت عليه الآلهة بالعقاب، وكان عقابه التضحية بابنته العذراء.

- تمثل شخصية "سبتموس" شخصية ذات مرجعية ثقافية أسطورية.
- مصير هذه الشخصية كان كمصير بطل "أسطورة سيزيف"، وبطل "أسطورة كبش الفداء"* في الأساطير الإغريقية .
- هذه الأساطير التي شكّلت المرجعية الثقافية الأسطورية لشخصية "سميث" في الرواية هي أساطير عالمية .
- بهذا تكون الكاتبة قد رسمت من شخصية "سميث" شخصية بطلة بأفعالها ، مشابهة لأبطال الأساطير العالمية، عبر تقاطع المصائر والنهايات المأساوية.

* ينظر الفصل الثالث، ص212.

1. 4. الشخصيات المجازية ومرجعياتها الثقافية في الرواية:

إنّ هذا النوع من الشخصيات لدى "فيليب هامون" يحيل إلى « الحب والكراهية»[1]، الذي يكون عادة بين الشخصيات مع بعضها البعض، أو بالنظر إليهما كقيمتين معنويتين.

نجدهما في رواية "**السيدة دلاواي**"، يتجسدان بين الشخصيات في الرواية على النحو الآتي:

أ_الحب: هو مشاعر المودة التي ربطت بين شخصية ما وشخصية أخرى، وهذه الشخصيات هي:

* **"كلاريسيا" اتجاه اللّيدي "يكسبور":** "كلارسيا" هي بطلة الرواية التي أطلقت عليها الكاتبة لقب "السيدة دلاواي"، إنّها زوجة السيد "ريتشارد دلاواي"، الرجل السياسي العامل في البرلمان، هي سيّدة نبيلة من الطبقة الوسطى، كانت عائلتها في يوم ما «من حاشية البلاط في زمن الملوك القدامى»[2]، تحبّ "اللّيدي يكسبور" جارتها لأنّها «افتتحت سوقًا خيريّة كما يقولون »[3]، هذه المرأة الأنموذج لدى "كلاريسيا"، وهي «التي تُعْجب بها كلّ الإعجاب»[4]، وتتمنى أن تصبح مثلها، هذا ما كانت تخاطب به نفسها، آه لو كان بوسعها، « لكانت في المقام الأوّل سمراء البشرة(...)، وجلد متغضّن، وعينين جميلتين، كاللّيدي "يكسبور"، وئيدة ذات أبهة، ضخمة نوعًا ما، مهتمة بالسياسة كأنها رجل»[5].

"فكلارسيا" تحب هذه المرأة كونها امرأة فاعلة في المجتمع، ولأنّها امرأة سياسية، تمثّل تلك الطبقة المثقفة، وبوصفها وهي زوجة البرلماني "دلاواي" تهوى هذا النوع من العلاقات، وهذا النوع من النساء، الذي يمثل المجتمع الإنجليزي، كنخبة مميزة فيه.

* **"كلارسيا" اتجاه "هيو ويتربيد":** تحب "كلارسيا" صديقها « القديم والرائع»[6]؛ لأنّـــه

---

[1]– فيليب هامون: **سيمولوجية الشخصيات الروائية**، ص29.

[2]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص09.

[3]– المصدر نفسه، ص08.

[4]– المصدر نفسه، ص 09.

[5]– المصدر نفسه، ص13.

[6]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص09.

عضو في الحكومة، «الأمر الذي يليق به كل اللّياقة»[1]؛ ولأنّ به نوعًا من «الامتلاء في جسده المتكامل الهندام، جسده الرجولي، الوسيم للغاية، المكسو أمثل الكساء، إنّه يكاد يكون حسن الملبس أكثر مما ينبغي دائما»[2].

إنّ طبيعة الحب الذي تُكنّه "كلارسيا" لصديقها العتيد "هيو" هو حبٌّ لمظهره، وحبّ لمنصبه وتهذيبه اللّائق الخاص بالطبقات النبيلة، إنّه «يحترم الأرستقراطية البريطانية، احتراما فائقا جدًّا، طبيعيا جدا متساميا جدّا، لا مثيل له على الإطلاق»[3].

هذا ما تُقرّ به كل الإقرار، وهذا ما جعله قريبا «إلى القلب جدًّا، هو غير أناني تمامًا»[4]، هذا ما يظهر "لكلارسيا" فقط، لكنّه في حقيقة جوهره رجل يحب التملّق لأصحاب المناصب، كي ينال واحدًا منها في البلاط، يحافظ دائما على مظهره، كي يبدوا أنيقا في أعين الأرستقراطيين من الإنجليز.

* **"ريتشارد دلاواي" اتجاه زوجته "كلارسيا":** "ريتشارد" هو زوج "كلارسيا"، العامل في البرلمان والذي يحبّها بصدق، هو رجل طيّب من أولئك الرجال «الذين يفعلون الأشياء لذواتها»[5]، ليس كزوجته التي تُقِرُّ بأنّها « تفعل الأشياء في كثير من الأحيان ليس من أجل ذواتها»[6]، يحبّ أن يُسْعد زوجته دائما، يقتني لها باقات الزهور التي تحبّها كثيرا، «يبدوا للناظرين مفكرا، أشيبًا، عنودا، أنيقًا، نظيفًا، وهو يسير عبر المتنزه، ليقول لزوجته أنّه يحبّها»[7]، وباقات الزهور بيده.

هو يعاني من مشكلة أنّه لا يستطيع أن يبوح لها بكل شيء، هذا ما « يَأْسَفُ له كلّ الأسف، أَلاَّ يقول المرء أبدا ما يشعر به»[8]، دائمًا يشعر بخلل ما مع زوجته لا لأنّها لا تبادله نفس المشاعر، بل لشيء آخر لايعرفه ،«إنّه لا يستطيع أن يخبرها أنّه يحبّها»[9].

---

[1]– فرجينيا وولف، **السيدة دالاواي**، ص09.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه ، ص68.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– المصدر نفسه، ص13.

[6]– المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[7]– المصدر نفسه ، ص106.

[8]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[9]– المصدر نفسه، ص108.

فالعلاقة الزوجية التي تربطهما هي علاقة حب الزوج لزوجته دون شعور متبادل؛ لأنّ الزوجة اقترنت به لمكانته الاجتماعية.

* **"لوكرزيا إيزابيل بول" اتجاه "سبتموس وارين سميث":** "لوكريزيا" هي زوجة "سبتموس"، وهي« إمرأة صغيرة ذات عينين واسعتين في وجه مُسْتدق شاحب، فتاة إيطالية»[1]، تعرفت على زوجها في إيطاليا حين كان يقرأ قصائدًا "لشكسبير"، هما «متزوجان منذ حوالي خمسة أعوام»[2]، تحبّ زوجها حبًّا كبيرا رغم إصابته في عقله بنوع من الجنون، بعد أن خرج من الحرب العالمية الأولى سالما في جسده، مصابًا في عقله.

و"سبتموس" «عمره يناهز الثلاثين، شاحب الوجه، مُسْتدق الأنف، ينتعلُ حذاءً بُنِيَّ اللّون، ويرتدي معطفًا رَثًّا، ذو عينين غَابِشتيْن، فيها ذلك الطابع من التخوّف الذي يسري إلى الغرباء فيجعلهم متخوفين هم أيضا»[3].

زاد ماضي "وارين سميث" من ألمه، إذ « ترك البيت وهو بَعدُ صبيّ غَرْ، بسبب أمّه، كانت تكذب، ولأنّه جاء للشاي ويداه غير مغسولتين للمرة الخمسين»[4]، طردته من المنزل؛ ولأنه « بَعْدَ أن اتخذ من أخته الصغيرة كاتمة لأسراره، ذهب إلى لندن تاركًا وراءهُ قُصاصة خَرْقاء، مثل تلك التي كتب أمثالها رجال عظام، فقرأها العالم فيما بعد، حين اشتهرت قصة كفاحهم»[5]، ذهب إلى "لندن" ليعيش فاجعة الحرب، وتبتلعه مثلما ابتلعت العديد من أمثاله، غيّرت وجهه بعد سنتين « من بيضوي وَرْدي بريء، إلى وجه ناحل متشنج عدائي»[6]؛ لأنّه اختار مصيره، شقاؤه، ووحدته، «خاض غمار الاستعراض بأسره، الصداقة، الحرب الأوروبية، الموت، الترقية، وهو لا يزال دون الثلاثين، وقد قدّر له البقاء على قيد الحياة(...)، أَخْطَأَتْه القنابل، راقبها تنفجر بعدم اكتراث، وحين حَلَّ السلام(...)، غدا ذات مساءٍ مخطوبًا للوكريزيا»[7]، لأنّه كان دائما طموحًا مغرورًا، بمثالية وعاطفية

---

[1]- المصدر نفسه، ص18.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص17.

[4]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي** ، ص78.

[5]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[7]- المصدر نفسه ، ص80.

وشجاعة أعجبت به، كان « تواقا لإثبات نفسه، ما جعله يقع في غرام الآنسة "إيزابيل بول"، وهي تحاضر في شارع "ووترلو" عن شكسبير»[1]، ليختارها بهذا زوجة له، وتقبل هي العيش معه في " لندن"، بعيدا عن موطنها الأصلي إيطاليا.

ب_الكره: وهو إحساس تولد في نفسيّة كثير من الشخصيات اتجاه بعضهم البعض، بالإضافة إلى الحقد، وهذه الشخصيات هي:

* **"كلارسيا" اتجاه "بيتر وولش":** كانت تكنّ "كلارسيا" نوعاً من البغض لحبيبها السابق "بيتر وولش"، ولطالما اعتقدت أنّها كانت على صواب حين رفضت الزواج منه[2]؛ لأنّه ليس من طبقتها، هو أحمق، ولأنّه مع « بيتر كلّ شيء يجب اقتسامه، كلّ شيء يجب التحقيق فيه، الأمر الذي لا يطاق»[3].

هذا ما جعلها تختار "ريتشارد" زوجًا لها، كونها تحسّ معه بتناسب الأشياء على عكس "بيتر" الذي تعتقد دائما «أنّه محافظ رجعي»[4]، غير مهندم، لا يفهم في الأصول الإنجليزية، على الرغم من الحب الذي يكنّه لها، وغيضه من زواجها بغريمه "ريتشارد".

* **ريتشارد اتجاه هيو (اللّيدي ويتربيد):** لا يطيق السيّد "دلاواي"، صديق زوجته "هيو"، ويقول عنه «إنّه لا يطاق على الإطلاق»[5]؛ لأنه متكلف في مظهره، يتظاهر باللّطف، هو يتضايق من «طريقته الجافّة في رصف الكلمات»[6]، كان يبدو له دائما غريبا ؛لأنّه «كان أصوليا على وجه الكمال، ومع هذا ما كان يسعُ ريتشارد أن يقول ذلك القول مهما كان السبب، إنّه لا يستطيع أن يفهم فيمَ يسْتقبل الناس تلك العجرفة اللّعينة، إنّ هيو أخذ يصبح حمارًا لا يطاق، ريتشارد دلاواي، لا يستطيع أن يتحمّل صحبته أكثر من ساعة واحدة»[7]؛ لأنّه ثقيل الدم ومتملق للطبقة البرجوازية.

---

[1]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي** ، ص78.

[2]– ينظر: المصدر نفسه ، ص11.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه، ص73.

[5]– المصدر نفسه، ص 108.

[6]– المصدر نفسه، ص104.

[7]– المصدر نفسه، ص 104، 105.

هذا ما كان يُعجب "كلارسيا" فيه، هو في طباعه، مواصفاته واهتماماته بالطبقة النبيلة نقيض لزوجها، هذا الأمر هو الذي ترك "ريتشارد" يكرهه أيضا.

***"المستر باري" (جوستون باري) اتجاه "سالي سيتون" (اللّيدي روزيتور) و"بيتر وولش":**

المستر "باري" هو والد "كلارسيا" في الرواية، يُكن نوعًا من الكره لأصدقاء ابنته (سالي ويبتر وولش)، كان يقول عن "سالي" «أنّها غير مرتبة الهندام»[1]، بالإضافة إلى أنّها كانت في أيام صداقتها مع "كلارسيا" ابنته « متهوّرة كليا، كانت تقوم بأسخف الأشياء، من باب التظاهر، تركب الدراجة الهوائية، وحول سياج الشرفة تدخن السيجار، خَرْقاء كانت خَرقاء جدا»[2].

ويستوقفنا "بيتر" في الرواية وهو يستذكر كيف أنّ والد "كلارسيا" كان لايطيقه، شعر بذلك « حين جلس معه تناول الفطور وحده على نحو نشاز جدا(...)، لم ينسجم أبدا مع باري نفسه، ذلك الشيخ المشاكس المتردد، ضعيف الإرادة »[3].

فالكره الذي يكنه "جوستون باري" لصديقيْ ابنته كره للمرتبة التي ينتميان إليها، وتصرفيهما الذي لا يليق بالطبقة النبيلة، « هو لا يودّهما على حدّ السواء»[4].

الأمر الذي زاد من عمق الفجوة بين "بيتر" و"كلارسيا"، وجعل "كلارسيا" ترفض "بيتر" والزواج منه، و الأمر الذي ترك "سالي" تغادر المدينة كذلك.

---

[1]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي** ،ص31.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص41.

[4]- المصدر نفسه، ص57.

* **"كلارسيا" اتجاه الآنسة "كيلمان" (دوس كيلمان):** الآنسة "كليمان" هي صديقة **"إليزابيث"** ابنة "كلاريسا"، وكانت " كلاريسا" تكرهها وتشعر بالاشمئزاز اتجاهها؛ لأنّ "كيلمان" فقيرة، خصوصًا عندما تفكر أنّها مُختلية مع ابنتها تصليان؛ «إنّها لا تستطيع أن تتخيّل شيئا مقززا أكثر من هذا، أداء الصلاة في هذه الساعة مع تلك المرأة»[1]، تكرهها لأنّها كانت « تقف في صحن السلم، بمعطفها المطري الرخيص الثمن أولاً، وثانيا لأنّها تجاوزت الأربعين، وهي على أيّةِ حال لا تلبس لكي تسر الناظرين، وهي فضلا عن ذلك فقيرة بشكل مهين، وإلاّ لما كانت تتقبّل أعمالاً من أُناسٍ، أمثال "آل دلاواي"، من أناسٍ أغنياء، يريدون أن يكونوا معها لطفاء»[2]، كما كان "ريتشارد" وزجته، لكن بنوع من التحفّظ والترفع، لأن "كلارسيا" « تنحدر من أَحَطِّ الطبقات طرّاً، طبقة الأغنياء من ثقافة سطحية»[3].

كما كان هناك سبب آخر لكرهها، وهو أنّها تمثّل «الحبّ والدين»[4].

فالسيدة "دلاواي"، ملحدة لا تؤمن بوجود الله، ولا بوجود الحب وتخاف من الموت، لهذا رأت الحبّ والدين بعيدين عن الذوق، وإنّه لأمر مضحك أن تؤمن بهما، عندما تراها تُفكّرها دائما بما تكره، ستدمّر لها « خلوة الروح، ستدمرها الآنسة "كيلمان" الكريهة»[5]؛ ولأنها سرقت "إليزابيث" منها يغيضها هذا، كلّما تفكرت ذلك، هي «عدوتها (...) آه ما أشدّ كرهها لها، مُغالية، منافقة، فاسدة، بكل تلك القوة المقوية "إليزابيث" المرأة التي تسللت لتسرق ، إنّها تكرهها»[6].

هذا الكره لاحظته وقرأته " كليمان" في ملامح "كلارسيا"، التي لم تَكُن تُكنّ لها ذات الشعور، بنفس الحِدّة، وليس بمعنى الكره، إنّه نوع من الشفقة عليها، والرثاء على حالها، وعلى البذخ الذي تعيش فيه وحالة الوهم السعيدة بها، هي تكرهها لأنها «لا تقوم بشيء

---

[1]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي** ، ص107.

[2]- المصدر نفسه ، ص112.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المصدر نفسه ، ص115.

[5]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6]- المصدر نفسه، ص157.

ولا تؤمن بشيء»[1]، هي تكرهها «كراهية أفكار لا أشخاص»[2]، وتحتقرها لأنها « ليست جديّة، ليست طيّبة، وحياتها نسيج من الغرور والخداع»[3].

"فكلارسيا" إذن تكره " كيلمان" لأنّها فقيرة، معدمة، تمثّل الحبّ والدين، وهما في نظرها يدّمران الإنسان ويفسدان روحه، و"كيلمان" تشفق على حال "كلارسيا" لأنها بلا مبادئ، لا تعرف شيئا، غير مثقفة، لم تدرس التاريخ، تشفق عليها، وترثي لها.

* **كلارسيا اتجاه "اللّيدي بروتون" (ميليسنت بروتون):** إنّ العلاقة التي تربط السيّدتين هي علاقة الغيرة والكره معًا، فاللّيدي "بروتون" بالنسبة "لكلارسيا" هي زوجة "هيو" صديقها الرائع، وتمثل "كلاريسيا" "لبروتون" زوجة البرلماني الشهير، السيد "دلاواي"، كما وأنها جسدت دور المرأة الأرستقراطية بامتياز، بتكلفها الزائد عن الحدود.

جسدّت لنا "وولف" هذا الكره من خلال بدايتها بالسرد عن مأدبة الغداء التي أقامتها "الليدي بروتون"، دعت إليها " ريتشارد دلاواي" ولم تدعُ زوجته معه، الأمر الذي أغاض "كلارسيا" جدا، وخصوصًا أنه يقال أنّ مآدبها للغداء حفلات مؤنسة جدّا[4]، كما وتعلم أن الليدي "بروتون" تكنّ نوعًا من الودّ لزوجها، لكن «ما من غَيرةٍ سوقية يمكن أن تفصلها عن "ريتشارد"»[5].

---

[1]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص114.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، ص118.

[4]– المصدر نفسه، ص31.

[5]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وكردِّ فعلٍ عن هذا لم تقم "كلارسيا" بدعوة "بروتون" لحفلتها، «فعلت ذلك عن قصد»[1]، لتُفاجئَ لاحقا أن صديقتها المسيز "مارشام" قد دعتها؛ لأنها « ترغب جدّا في الحضور »[2].

إنّ الكره الذي بين السيّدتين هو كره متبادل، " فكلارسيا" تقول دائما« أنّ اللّيدي بروتون لا تحبّها حقا»[3]، والجميع يدري كم هي ماكرة، وغير طيبة، هذا يجعلهما«نادرًا ما تلتقيان، فإذا التقتا ظهرا عليهما عدم الاكتراث، بل حتى العداء»[4]، وتكرهها "كلارسيا" أيضا بسبب هندامها الغير منظم ووقفتها الغير مرغوب فيها؛ لأنّها من النّاس « الذين لا يعْبؤون بالوقوف مُنتصبيْ القامة»[5].

هذا ما أحسته اللّيدي "بروتون"، وما أكّد ذلك تلقيها لدعوة الحضور إلى الحفلة «في اللّحظة الأخيرة التي لم تَكُن مسرورة لها تمامًا، وساورها هاجس ما أنّ كلارسيا لم تكن تنوي دعوتها هذه السنة»[6].

ويرجع هذا الكره إلى سنوات من قبل، منذ أن كانت « كلتيهما تعرف الأخرى من قديمٍ، بل إنهما في الواقع قريبتان، غير أنّهما افترقتا بطبيعة الحال كلّ إلى سبيله، لأنّ كلارسيا يلاحقها الآخرون كثيرًا»[7]، ماعمّق الفجوة بينهما، خصوصًا وأنّ " اللّيدي بروتون"، معروفة بعدم طيبتها، وتملقها للرجال من أمثال "ريتشارد دلاواي" زوج "كلارسيا".

---

[1]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص107.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، ص97.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– المصدر نفسه، ص151.

[6]– المصدر نفسه، ص152.

[7]– المصدر نفسه، ص89.

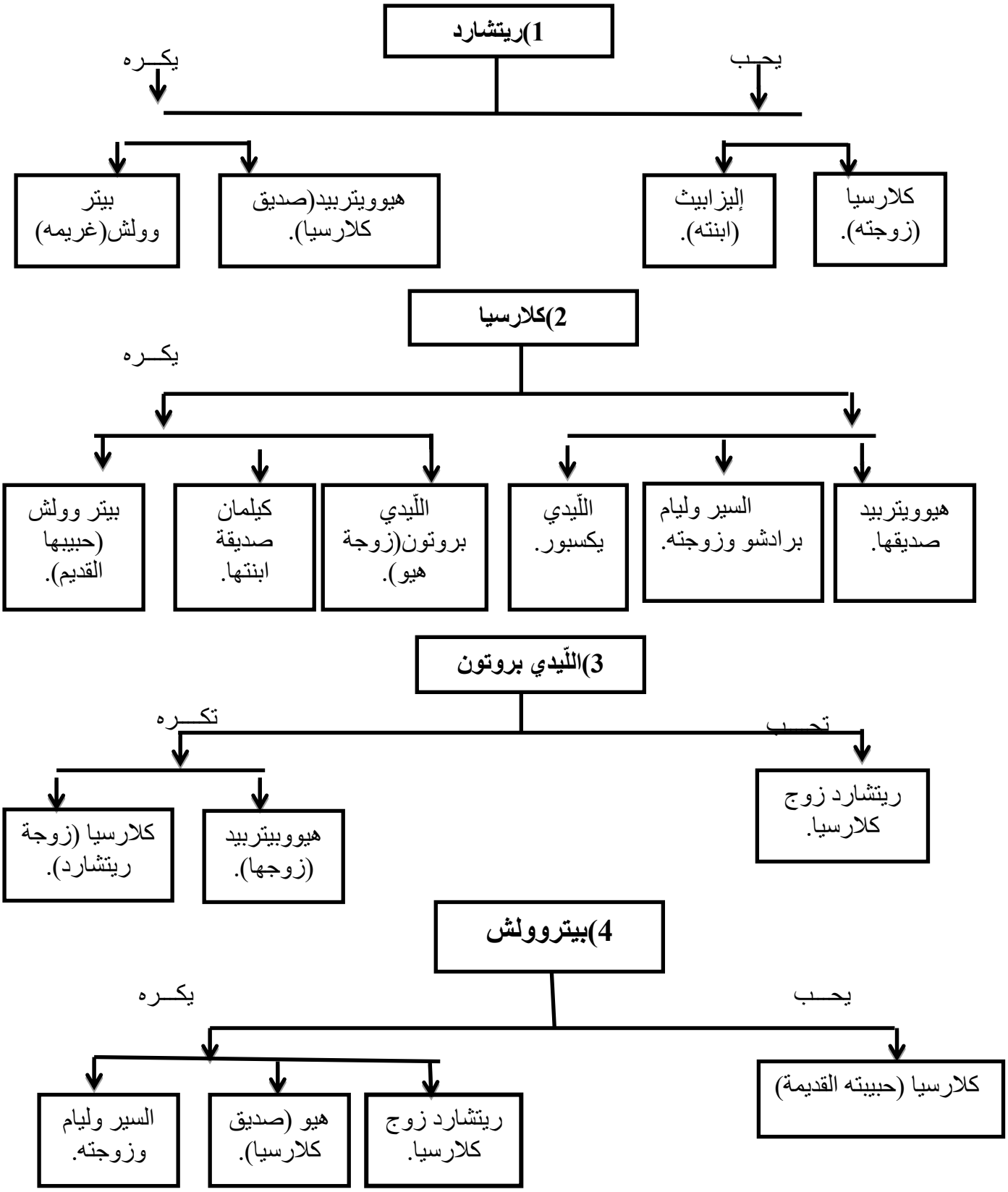
* **"لوكريزيا إيزابيل بول" اتجاه السير "وليام براد شو":** "لوكرزيا" هي زوجة "سبتموس" في الرواية، والسير "وليام براد شو" هو طبيب زوجها العام، والذي شخص حالته بقوله أن المريض يعاني من «انعدام الحسّ بتناسب الأشياء»[1]، طلبت منه المساعدة، بشأن زوجها، فكان جزاؤها التخلي، خيّب ظنها «السير وليام ليس ذاك الرجل الطيّب»[2]، هي تشعر بذلك الحقد الدفين في داخله، شعرت بجبروته وغطرسته على مرضاه، أدركت أنّه ليس كما يظهر برداء طيبته، حين لم يشخص حالة زوجها جيّدا، وما كان توقعها هذا إلاّ في محله؛ لأنّه هو من دفع زوجها للانتحار عندما رآه قادمًا باتجاهه، رمى بنفسه من النافذة.

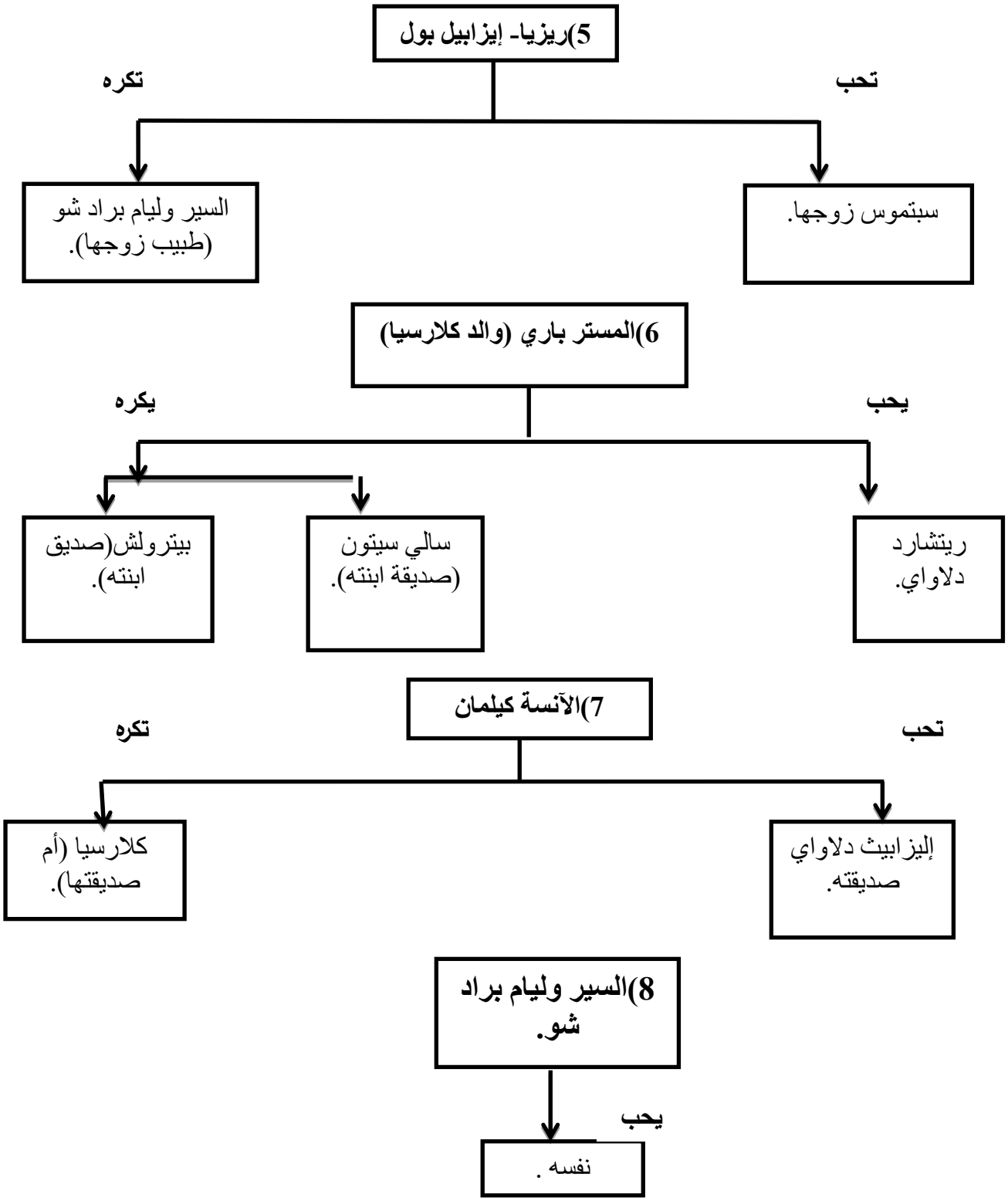
إنّ مشاعر الكره أيضا كانت بين شخصيات أخرى من أمثال "بيتر وولش" اتجاه اللّورد "برادشو"، وزوجته اللّيدي "برادشو"، وكره "ريتشارد" "لبيتر" لأنّه غريمه، وكره "بيتر" لآل "وبيتربيد".

[1]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص90.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يمكن لنا تلخيص الشخصيات المجازية ومرجعياتها الثقافية في الرواية في هذا المخطط:





شكل (06): مخطط يوضح الشخصيات ذات المرجعية الثقافية في رواية السيدة دلاواي لفرجينيا وولف.

1: * "ريتشارد" يحب زوجته وابنته كثيرا ويكره "هيو ويتربيد"، لتصرفاته المتكلفة، ولأنّه غريمه في حب زوجته.

2: * تحب "كلارسيا" كل من "هيو"، والسير "وليام برادشو"، لأنهما من الطبقة النبيلة، وهما نموذج رائع للرجال من الطبقة الأرستقراطية.

* تحب أيضا اللّيدي "يكسبور" لأنها محترمة الهندام، ذات مكانة اجتماعية.

* تكره "كيلمان" لأنّها فقيرة، من طبقة كادحة، وتكره "بيتر" لأنّه لا يحسن التصرف والكلام.

3: * اللّيدي "بروتون" تحب ريتشارد، لأنه عامل في البرلمان، ولأنّ هندامه منظم، ويحسن الكلام والتصرف، هذا ما يتلاءم مع تفكيرها، وتفكير الطبقة التي ينتميان إليها.

* تكره زوجها لأنّه لا يشبه "ريتشارد"، و"كلارسيا" لأنّها زوجة "ريتشارد" الذي تحبه.

4: * "بيتروولش" يحب "كلارسيا" لأكثر من ثلاثين سنة من زمن الحكي.

* "بيتروولش" يكره كل من "ريتشارد" و"هيو"، والسير "وليام"، لأنهم من الطبقة الأرستقراطية.

5: * "ريزيا" تحب زوجها على الرغم من أنه مريض.

* تكره السير "وليام" لأنّه متعنت، شرير في داخله، ويدّعي أنّه طبيب.

6: * يحب والد "كلارسيا" "ريتشارد دلاواي"؛ لأنّ له مكانة في المجتمع الإنجليزي.

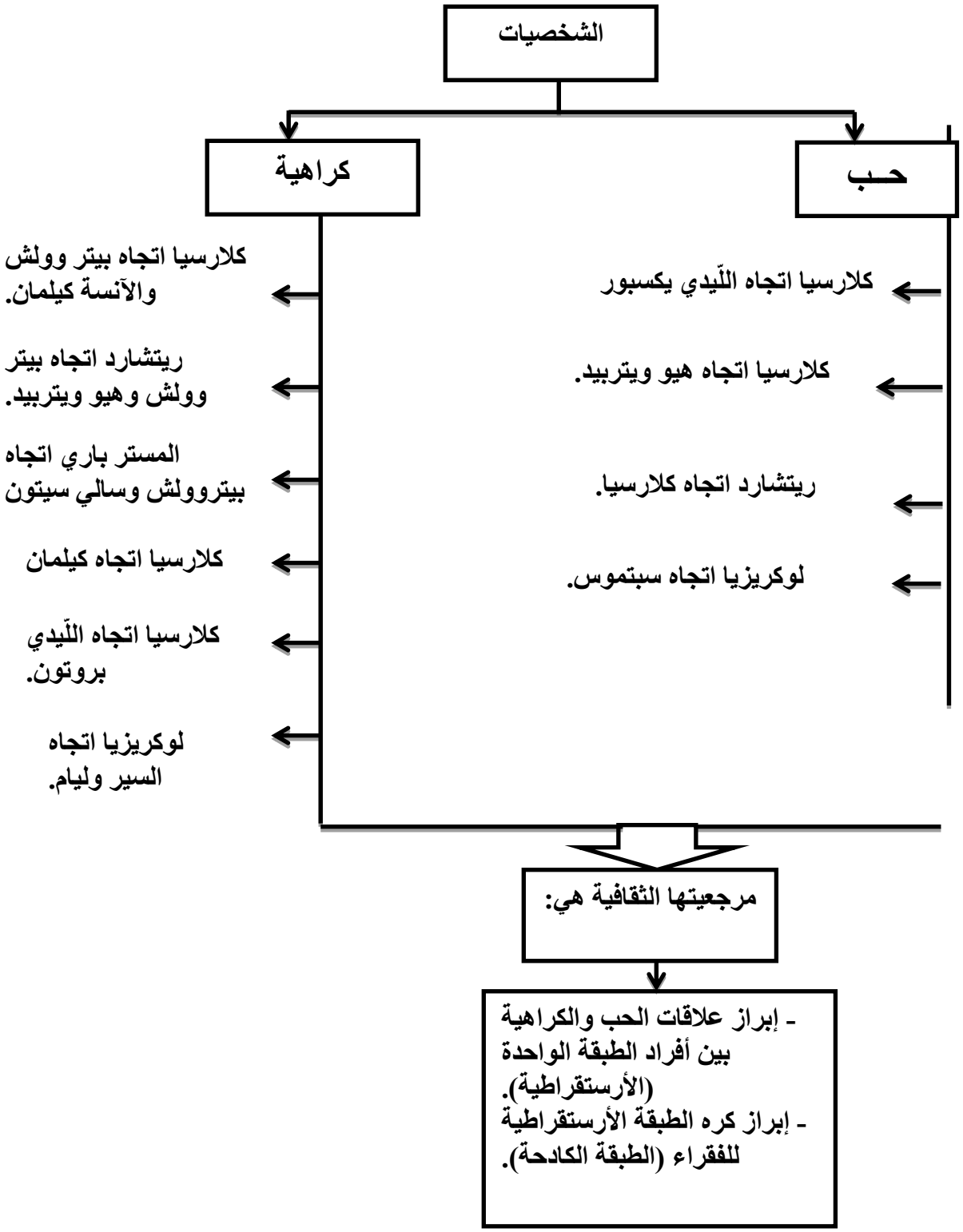
* يكره كل من "سالي" و"بيتر" أصدقاء ابنته؛ لأنّهم يتطفلون على عائلته، ولا ينتمون للطبقة الأرستقراطية.

7: * الآنسة "كليمان" تحب "إليزابيث" وهي صديقتها.

* تكره "كلارسيا" والدة صديقتها؛ لأنها تعاملها على أنها فقيرة.

8: * السيد "وليام برادشو"، يحب نفسه؛ لأنه ذو مكانة اجتماعية، ويحتقر مرضاه بطريقة غير مباشرة وأناني مع الجميع .

نحدد المرجعية الثقافية للشخصيات المجازية في الرواية:



شكل (07): مخطط يوضح المرجعية الثقافية للشخصيات المجازية في الرواية.

- انقسمت الشخصيات المجازية إلى شخصيات تحب وأخرى تكره.
- الشخصيات التي تكره أكثر من الشخصيات التي تحب.
- شكلت جميعها علاقة مجازية بين أفراد الطبقة الواحدة، أو بين الطبقة الأرستقراطية، والطبقة الكادحة.
- كشف التفاوت الذي بين الشخصيات التي تحب والتي تكره عن فضح النفسيات، وعيوب الطبقة الأرستقراطية، وهذا ما سعت إليه "وولف"، من خلال بناء علاقات من هذا النوع.
- كشف لنا هذا التفاوت عن أمراض النفس التي صاحبت القرن العشرين.

1_5. الشخصيات الدينية ومرجعيتها الثقافية في الرواية:

وهي الشخصيات ذات البعد الديني، نجدها في رواية السيدة دالاواي تتجسد في:

* **"إدوارد ويتيكر" (المستر ويتيكير):** هو القصيص في الرواية، يُلقي مواعظه في الكنيسة، «والصبيان يرتّلون، والنور المقدّس ينزل»[1]، والذي كانت تقصده الآنسة "كيلمان"، كلّما غلت في باطنها المشاعر، تقابله في منزله الخاص الكائن في "كينز ينغتون"، ليخبرها بأنّها مختارة، وأنّ يد الله هي من اختارت لها هذا، وأنّ الربّ قد أرشدها إلى سواء السبيل[2]، ويخبرها كذلك أنّها « موجودة من أجل غرضٍ ما»[3]، يقول لها هذا «وهو يشير إلى الصليب(...)، وأنّ العلم يتأتّى إلاّ من خلال الشقاء»[4].

هذه الشخصية، شخصية "المستر ويتيكير" كانت تمثل الدين المسيحي، هو ممثل الله في الرواية، على حسب اعتقاد الديانة المسيحية.

* **الآنسة "دوريس كيلمان":** هي صديقة "إليزابيث" التي تمثل الدين والحبّ، امرأة «تجاوزت الأربعين، هي على أية حال لا تلبس لكي تسرّ الناظرين، وهي فضلا عن ذلك فقيرة، فقيرة بشكل مهين»[5]، هي تدري أنّ وضعها هذا ليس بإرادتها، أو تحت إرادة أحد، «بل هي إرادة الله»[6]، هكذا كانت تفكّر، هكذا كان يجول بخاطرها، تؤمن جدا بقضاياها، الدّينية على «صلة بغير المرئيات(...)، تعرف معنى الحياة»[7].

رغم هذا الإيمان القوي، إلاّ أنّها كانت تشعر بالحزن، حزن داخلي عميق؛ لأنّها تحسّ بكره السيّدة " دلاواي"، والدة صديقتها لها، تكرهها لأنّها فقيرة، ولأنّها تمثل الدين، وتعرف معنى الحب، تكرهها لأنّها مؤمنة، تعرف للحياة، لكنّها لم تقابلها بنفس الكره، بل رَثَت

---

[1]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص113.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، ص117.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– المصدر نفسه، ص 112.

[6]– المصدر نفسه، ص113.

[7]– المصدر نفسه، ص114.

لحال هذه السيّدة، كانت دائما تخاطبها في نفسها، لما تراها قائلة: « يا مغفلة، يا ساذجة أنتِ التي ما عرفت لا الحزن، ولا الفرح، أنتِ التي بدّدت حياتك سُدى»[1].

كانت لديها رغبة في التسلط عليها، في نزع قناعها، لو حصل هذا، لن يكون انتصار "كيلمان"، بل « سيكون انتصارًا دينياً»[2]، على جبروت الظلم والطغيان، على جبروت الإلحاد، ذلك أنّ "كلارسيا" ملحدة، لا تؤمن بوجود الله، وتظنّه أمرًا فارغًا لا جدوى منه، كما ولا تؤمن بالحب والدين، لأنهما «يدمران الروح»[3]، والآنسة "كيلمان" تمثلهما، هذا ما جعلها، كلّما تراها « تشعر بالقشعريرة كليّا»[4].

هذا التناقض في التفكير بين هذين الشخصيتين في الرواية عمق دوافع الصراع النفسي والكره بينهما، كما كشف لنا الصراع الطبقي والفكري بين طبقتين اجتماعيتين ليستا من نفس المستوى، وكشف المرجعية الثقافية الدينية لكل منهما .

---

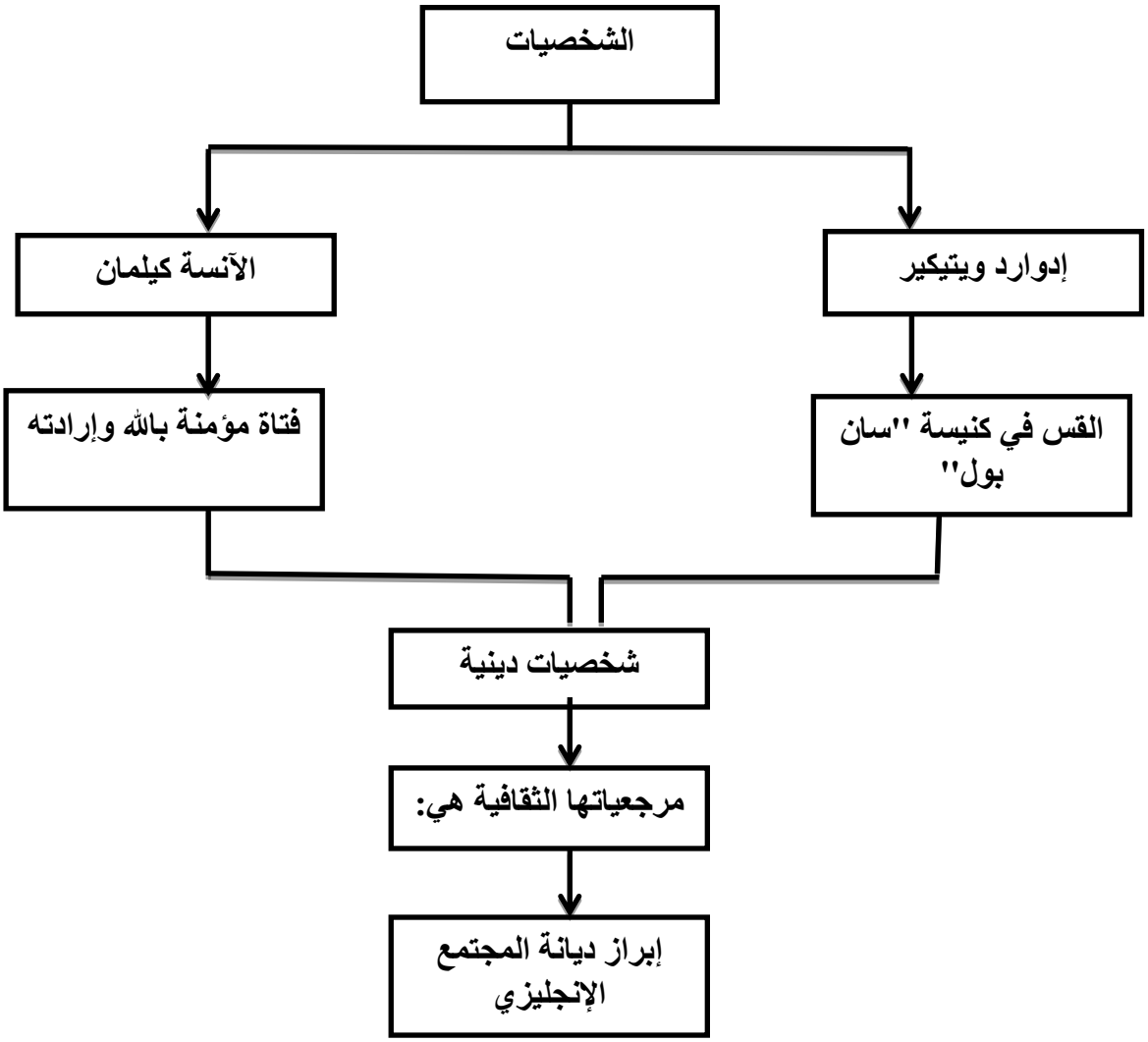
[1]– فرجينيا وولف : **السيدة دلاواي**، ص113.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، ص115.

[4]– المصدر نفسه، ص114.

يمكن لنا أن نحدد المرجعية الثقافية للشخصيات الدينية في المخطط الآتي:



شكل رقم (08): مخطط يوضح الشخصيات الدينية ومرجعياتها الثقافية.

- "إدوارد ويتيكير" يمثل الدين المسيحي، وهو قص في كنيسة "سان بول"، في انجلترا (لندن).
- هو يمثل الدين المسيحي الذي يعتنقه أغلب المجتمع الإنجليزي.
- تمثل الآنسة "كيلمان" الدين المسيحي، لقد كانت ترتاد الكنيسة لتصلي فيها، وقد كانت مأواها كي تقوم بطقوس التقرب لله لنصرتها، وهي نموذج للمرأة المتدينة، المؤمنة بوجود الرب في المجتمع الإنجليزي، وبهذا تصبح لها مرجعية ثقافية دينيّة.

● مثلت "كيليمان" الحب والدين، هذا ماتكرهه "كلاريسيا" فيها؛ لأنها تراهما بعيدين عن الذوق، يدمران كلّ الكائنات، يقتلان الروح، وتتميّز روح الآنسة "كيلمان" بحب مساعدة الفقراء، هي «تحبّ المرضى»[1] أيضا، والحيوانات كثيرا، كما تحب كلّ المهن ذات البعد الإنساني من نحو « القانون، والطب والسياسة»[2]، لديها وعيٌ بالأمور؛ لأنها «تحمل درجتها العلمية، إنّها امرأة شقّت طريقها في العالم، ومعرفتها التاريخ الحديث»[3]، جعلها أكثر من امرأة محترمة، تحاول «أن تسموا فوق غرور الدنيا والشهوات، ومرافق العيش، وأن تنزع من نفسها الكراهية»[4]، وتؤمن إيمانًا تامًا بالرب وأن «الله مفتُوحٌ بابه للآخرين والسبيل إليه لا تعوقه العوائق»[5].

هي إذن تؤمن بالخطاب الروحاني، «وتعتبر ذاتها روحٌ قُدَتْ من جوهر غير مادي، ليست امرأة بل روح»[6]؛ لأنّ الله يخاطب الأرواح لا الأجساد، والجسد هو شكل من أشكال المادة، لهذا كانت دائما تؤمن بالحب والدين، وهما من يعطيان الروح للإنسان ويَهبانه الحياة في نظرها.

---

[1]– فرجينيا وولف: **السيدة دالاواي**، ص123.

[2]– المصدر نفسه، ص118.

[3]– المصدر نفسه، ص120.

[4]– المصدر نفسه، ص121.

[5]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

1-6. الشخصيات الاجتماعية ومرجعياتها الثقافية في الرواية:

وهي الشخصيات التي تحيل في الرواية «إلى نماذج أو طبقات اجتماعية، أو فئات مهنية، وأفعالها مستقاة من مجتمع له وجود حقيقي، فهي مُحيلة في بعض جوانبها عليه ومنتزلة فيه»[1].

وظفت "فرجينيا وولف" هذا النوع من الشخصيات في الرواية وهي:

* **الآنسة "بيم":** وهي بائعة الزهور التي كانت تقتني السيدة "دلاواي" منها الزهور، تقف تتحدث معها، و« تدين لها بالعون، تظنّها رئيفة، ذلك أنّها كانت رئيفةً منذ سنين خلت، رئيفةً جدا، لكنها تبدوا أكبر سناً(...)، وهي تُبرز رأسها من طرف إلى طرف، بين الزهور(...)، وعيناها شبه مُغمضتين، مستنشقة من الشذا اللذيذ، ثمّ تفتح عينيها»[2]، حتى تتبدى لها الطبيعة بجمالها، وهي تغدوا وتجيء ذهابًا وإيَّاباً بين زهورها، ساعة في خدمة "كلارسيا"، مقتنية لها أفضل الزهور من أجل حفلتها التي ستقيمها، وهي بصدد التحضير لها.

* **السيرجون "بكهاريست":** هو القاضي العتيد كما تصفه السّيدة "دلاواي": «السيرجون قد أصدر أحكامه لسنين، وهو يميل إلى المرأة الحسنة الهندام»[3]، والظاهر أنّه قاضي المدينة، الذي تعرفه "كلارسيا" حق المعرفة.

* **الدكتور "هولمز":** هو طبيب عام، يعالج "سبتيموس" الذي شخص حالته، وقال "للوكلريزيا" زوجة "سبتموس" أنّه «لا علّة فيه، سوى أنّه منحرف المزاج بعض الشيء، يهتم بأشياء خارج نفسه»[4]، وعلاجه هو أن تجعله « يلاحظ أشياء حقيقية، يذهب إلى قاعة موسيقية يلعب الكريكت، وقال هي اللّعبةُ المطلوبة بالذات، لعبة في الهواء الطلق، اللّعبة بالذات الملائمة لزوجها»[5].

---

[1]- جويدة حماش: **بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى القاسمي**، ص68.

[2]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص16.

[3]- المصدر نفسه، ص19.

[4]- المصدر نفسه ،ص23.

[5]- المصدر نفسه ، ص26.

كان يجيء لزيارته من حين لآخر، وهو « الضخم الطريّ اللّون، الوسيم، الذي يهزهز حذاءه(...)، يتمتع بأربعين سنة من الخبرة الطبيّة»[1]، وأثناء زيارته "لسبتيموس" يقوم بتشخيص حالته، يراقب وزنه، إلاّ أنّ "ريزيا "، كانت في بادئ الأمر تظنّه رائعًا وطيّبًا، لكنها فيما بعد اكتشفت عكس ذلك؛ لأنّه حاول التقرّب والتودد إليْها، خصوصًا وأنّها صغيرة في السن، هو معجب بزوجة مَرِيضه؛ لأنها «فتاة رائعة أجنبية»[2]، ليس لديها خبرة بالأزواج الإنجليز، ما جعلها تغيّر نظرتها إليه، خصوصًا وأنّها تحبّ زوجها كثيرا على الرغم من مرضه.

* **السير "وليام براد شو":** هو طبيب مختص في الأعصاب، يعالج "وارين سميث"، كبير في السن، «عمل بكلّ جدٍّ، ونال مركزه بمحض القابلية (فهو ابن صاحب الدكان)، أَحبَّ مهنته وأضحى رئيس شرفٍ رائعًا في الحفلات، ويحسن الكلام، كلّ هذا أضفى عليه طلعة مثقفة، طلعة متعبة (لأن تيار المرضى لا ينقطع ومسؤوليات مهنته وامتيازاتها مرهقة جدا)، مضافا إليه شعره الأشيب الذي زاد من حضوره المتميّز جدًّا، وزودته بصيت، ليس فقط في المهارة والدقة التي تكاد معصومة عن الخطأ في التشخيص، بل كذلك بصيت في التعاطف، في اللّياقة، في تفهم الروح الإنسانية»[3]، بالإضافة إلى هذا «احترامه للتربية، والملبس، لأنّ المظهر الرث يسيء إليه، ثمّ إنّ في السير "وليام"، الذي لم يجد وقتا للقراءة أبدا ضغينة دفينة، يشعر بصورة أعمق اتجاه المهذبين الذين يراجعونه في عيادته، ويوحون له بأنّ الأطباء ومهنتهم عبء ثقيل على كلّ ملكات العقل السامية»[4].

لكن هذا في الظاهر، وهو ما يسعى لإبرازه للغير، لكنه في الحقيقة يختار ضحاياه من المرضى « إنّه ينقَضُّ، إنّه يفترس، إنّه يكّمه أفواه النّاس»[5].

أدركت كل هذا "لوكريزيا سميث" زوجة مريضه، لهذا لم تَكُن تشعر اتجاهه بالارتياح، «لم تشعر بالودّ نحو هذا الرجل»[1]، رغم أنّه في الظاهر يبدو للعامة « طبيبًا عظيمًا،

---

[1]– المصدر نفسه، ص ص 84، 85.

[2]– فرجينيا وولف: **السيّدة دلاواي**، ص85.

[3]– المصدر نفسه، ص 87، 88.

[4]– المصدر نفسه، ص 89.

[5]– المصدر نفسه، ص 94.

رجلا على رأس مهنته، قويٌّ جدًّا، مُجْهَدًا نوعًا ما، ومرضاه أناسٌ في أقصى أعماق التعاسة، أناسٌ على شفا الجنون، أزواج وزوجات»[2].

كانَ الطبيب "براد شو" صديقَ الطبيب "هولمز"، وما لا يعلمه النّاس هو أنّهما «كانا يبعثان بزوجتيهما إلى البلاط، يكسبان عشرة آلاف في العام، ويتكلّمان عن تناسب الأشياء(...)، يخلطان بين الرؤية والطاولة الجانبية، لا يريان شيئًا بوضوح مع هذا يحكمان، مع هذا يُنزلان بالآخرين الأذى»[3]، ويطلقان الأحكام على مرضاهم، خصوصًا وأنّ "وليام برادشو"، يشخّص حالة مرضاه دائما بعلة أنهم فقدوا الحس بتناغم الأشياء، هي أحكام تنجم «عن سلالة غير طاهرة الدّماء»[4]، أكثر مما تنجم عن طبيب مع مريضه، يتعامل معهم كأنّه آلهة، كأنه بطل صلبٌ صالح لكل مجتمع، لكنه في الحقيقة عكس ذلك تمامًا.

* **الخادمة "لوسي":** هي خادمة السيدة ""دلاواي" المطيعة، والتي تخدمها بوفاء وتشاركها كل أحزانها، خصوصًا بعدما علمت السيدة أنّ اللّيدي "بروتون" قد دعت زوجها من دونها.

أخذت "لوسي" « تشاركها خيبة الأمل(...)، شعرت بالوفاق بينهما(...)، حَمِلت مظلّة السيدة "دلاواي"، وهي تتناولها منها كأنّها سلاح مقدّس أعطته لها الآلهة بعد أن أبلت بلاءً حسنًا في ساحة المعركة، ووضعتها في مشجب المظلات»[5].

كانت تقوم بواجبها في منزل سيّدتها على أكمل وجه، خصوصًا وأنّ السيّدة على وشك الإعداد لحفلتها، فما عليها إلاّ وأن ترتّب كل شيء، خصوصًا الأكل والشراب، هكذا فعلت حقًّا، لقد دخلت صالة الاستقبال «بصينيّة مرفوعةً، وضعت الشمعدانات الضخمة على رفِّ الموقد، والعلبة الفضيّة في الوسط، وأدارت سمكة الدولفين البلورية نحو الساعة»[6]، وهي تخمّن في خاطرها أنّها عندما ستقوم بواجبها، على أكمل وجه، ستحظى بإعجاب

---

[1]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2]– فرجينيا وولف: **السيّدة دلاواي** ، ص164.

[3]– المصدر نفسه، ص 133.

[4]– المصدر نفسه، ص 93.

[5]– المصدر نفسه ، ص30.

[6]– المصدر نفسه، ص 38.

الحضور، و«أنّهم سيأتون، سيقفون، سيتحدثون بنيرات متصنعة تستطيع تقليدها، سيّداتٍ وذواتٍ، وسيّدتها هي الأروع بينهم جميعًا، سيّدة الفضيات والبيضات والخزفيات (...)، كلّ ذلك يجعلها تحس أنها قد أنجزت شيئا»[1].

كما أنّ "كلارسيا" كانت مُمتنّة للخِدْمَة التي يقدّمها لها الخادمات، على «مساعدتهن لها، على أن تكون على هذه الشاكلة، على أن تكون ما أرادت، أن تكون رقيقة الجانب، كريمة القلب، خادمتها بجنبها»[2]، خصوصًا وأنّها ستقيم حفلة، ومساعدتهم هي أمر ضروري من أجل أن تبرز مكانتها فيها.

* **البروفسور "برايرلي":** من الشخصيات التي لم تظهر في الرواية إلاّ في شِقّها الأخير، هو من أصدقاء عائلة آل "باري"*، وآل "دلاواي"**، «أستاذ يحاضر عن ميلتون***، غريب الأطوار رغم كلّ درجاته العلمية وشهادات الشرف، والكراسي الدراسية، التي يتقاسمها مع مؤلفين تافهين، إلاّ أنّ الشك يساوره فورًا بوجود جوّ يلائم تركيبه الغريب الأطوار، لا يلائم علمه الغزير واستحياءه، فتنته الكئيبة الخالية من السود، صدقه المشوب بالعجرفة»[3]، يوحي لناظره بشخصيته، بِحبّه الكبير لكلّ ما هو قديم، حتى اللّغات القديمة، بِحُبِّه "لكلارسيا"؛ لأنّها في نظره نموذج للمرأة العظيمة، نموذج للمرأة الإنجليزية.

* **المستر "ويلكنز":** هو رجل يُسْتَكرى في الحفلات ليُقدم الحضور لبعضهم البعض عند دخولهم لقاعة الحفلة، يقول السارد عنه: « يتصرف تصرفًا أصوليا رائعًا، إذ ينحني ويرفع قامته (...)، يُعْلِن بحيادٍ تام لا تحيّز فيه اللّيدي والآنسة "لفجوي"، السيرجون واللّيدي "نيدهام"، ... الآنسة "ويلد"، السيد "وولش"، إنّ تصرفه أصولي رائع، لابد أن حياته العائلية فوق الشُبهات»[4]؛ لأنّه نموذج للرجل الإنجليزي المهذّب والمهندم، الذي ينادي كل شخص بلقبه ومرتبته الاجتماعية، كما يليق تمامًا بالنبلاء.

---

[1]– فرجينيا وولف: **السيّدة دلاواي** ص38.

[2]– المصدر نفسه، ص39.

*عائلة والد "كلارسيا".

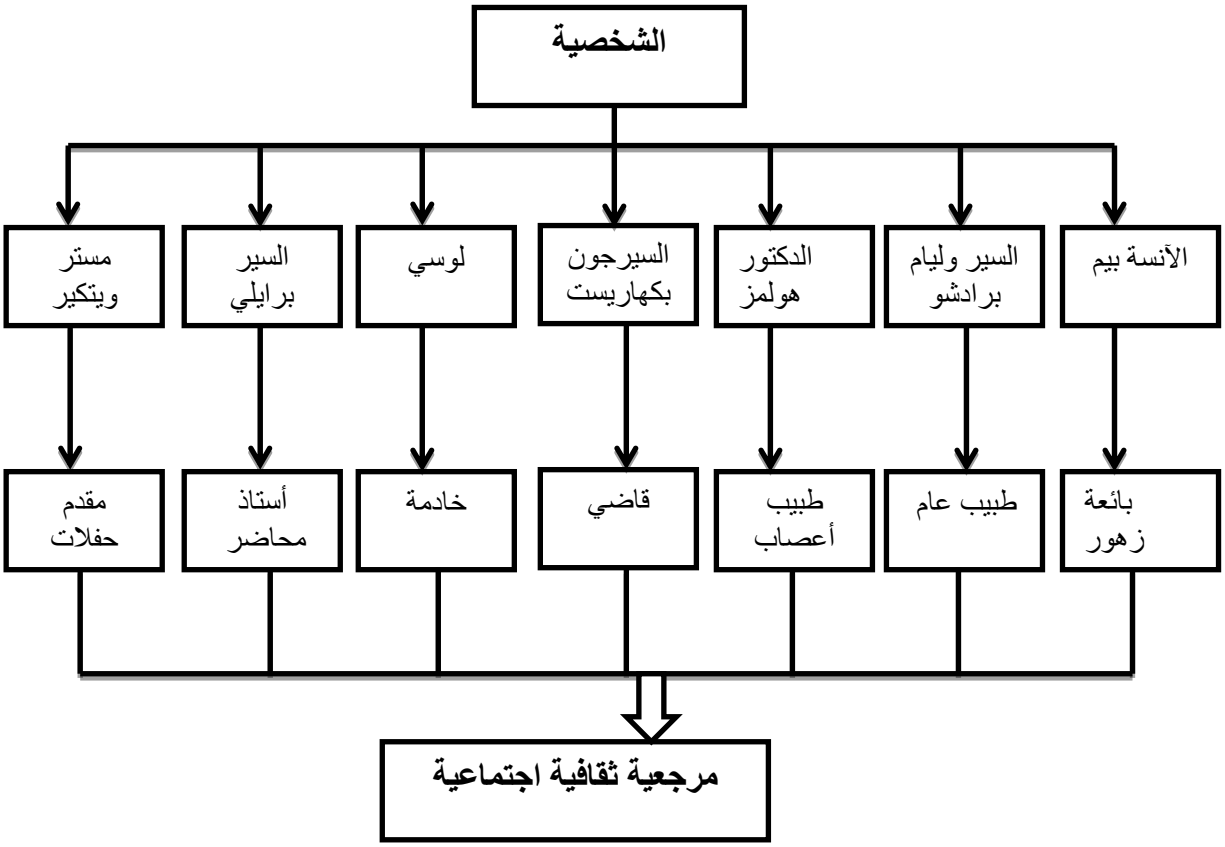
**عائلة زوج "كلارسيا".

***شاعر إنجليزي.

[3]– المصدر نفسه، ، ص 158، 159.

[4]– المصدر نفسه، ص 16.

نحدد الشخصيات الاجتماعية ومرجعيتها الثقافية في المخطط الآتي:



شكل (09): مخطط يوضح الشخصيات الاجتماعية ومرجعيتها الثقافية انطلاقا من الوظائف

- تمثل الشخصيات المذكورة في المخطط شخصيات ذات مرجعية ثقافية اجتماعية، لأنّ لها دورًا في المجتمع ووظيفتها محددة أعلاه.
- بهذه الوظيفة تصبح لهذه الشخصيات دوراً وديناميةً فاعلة في المجتمع، وتسمح باستمرار الحياة فيه.
- هذه الوظائف لها امتداد واقعي في الحياة.
- بهذا تصبح هذه الشخصيات، تمثل المجتمع الإنجليزي وطبيعة حركته الاجتماعية.
- يكشف التفاوت بين هذه الوظائف الاجتماعية عن الطبقية بين أفراد المجتمع الواحد.

2/ فئة الشخصيات الواصلة ومرجعيتها الثقافية في الرواية:

يمكن القول عن هذا النوع من الشخصيات؛ أنها « دليلٌ على حضور المؤلف أو القارئ، أو من ينوب عنهما في النص، مثل شخصيات ناطقة باسمه(...)، شخصيات عابرة، رواة، ساردون ومن شابههم...، ويكون من الصعب أحيانا الإمساك بهذه الشخصيات»[1] في النص الروائي؛ لأنّ السرد فيه عادةً ما يكون الضمير المتكلّم، ما «يوهم بتماهي بين السارد والبطل»[2]، وبالتالي صعوبة تحديد ماهية السارد من ماهية البطل.

لم تتكلم "وولف" في روايتها "السيدة دلاواي" على لسان شخصياتها بضمير الأنا، إذ بالكاد نجد هذا الضمير، لا على لسان السارد، ولا على لسان إحدى شخصياتها، وذلك كون الرواية من نوع رواية تيار الوعي، هذا النوع من الروايات يعطي أهمية للزمن الماضي أكثر من الزمن الحاضر، ما يفسّر قلّة ضمير المتكلّم، وإهمال الزمن الحاضر، إلاّ من خلال بعض اللّقطات التي صورت فيها شخصياتها بانطباعاتهم وانفعالاتهم.

خلقت الكاتبة التماهي بين السارد والبطل من خلال شخصية "كلارسيا"، المرأة التي تُشْبِهُهَا كثيرا في الواقع، كلاهما زوجتا شخصية بارزة في المجتمع، تعانيان من هاجس الموت، ما يفسّر بطلة من هذا النوع في روايتها هذه، وما يفسّر أيضا خوف "كلارسيا" من نهاية حياتها، وردّة فعلها حين ذُكر الموت في حفلتها، لأنه نذير شؤم بالنسبة لها، ولأنّه بمثابة العناق مع الموت[3]."فكلارسيا" في الرواية هي انعكاس لشخصية "فرجينيا وولف"، هذا ما لمسناه في بعض التقاطعات في حياة كل منهما.

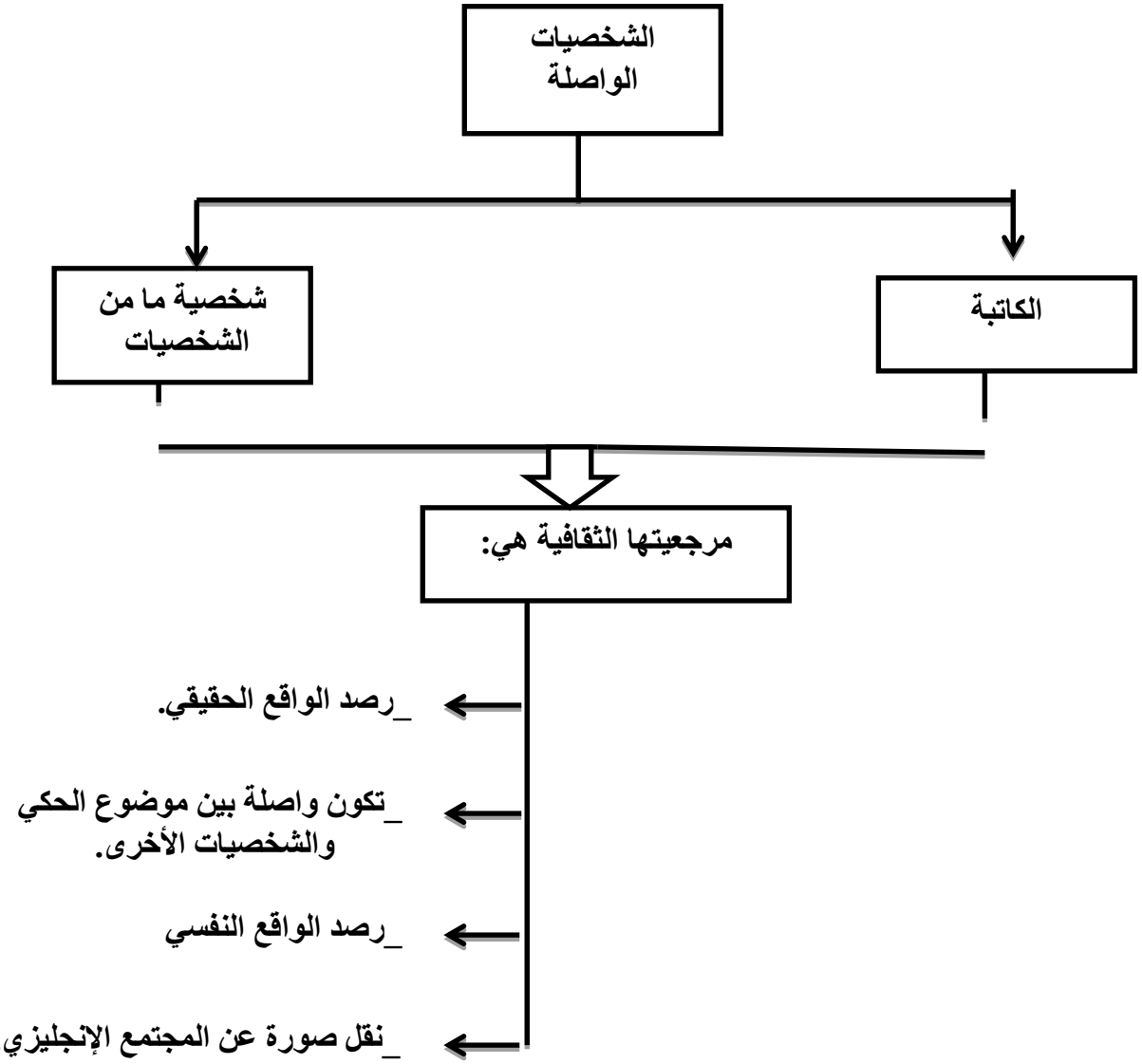
---

[1]– فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ص30.

[2]– جيرار جينت: **خطاب الحكاية**، (تر)، محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، (ط2) ، 1997، ص208.

[3]– ينظر: فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص166.

نحدد المرجعية الثقافية للشخصيات الواصلة في المخطط الآتي:



شكل (10) مخطط يوضح الشخصيات الواصلة ومرجعيتها الثقافية في الرواية.

- كان للكاتبة دور نقل الأحداث وتصويرها، بعين نافذة كونها تصوّر فئة في المجتمع الإنجليزي باعتبارها فردا منه.
- تُقْحِمُ الكاتبة من الحين للآخر شخصية من الشخصيات المحورية في سرد الأحداث، وبهذا هي واصلة بين المتلقي وموضوع الحكي.

- تتحدد المرجعية الثقافية للكاتبة، وهذه الشخصيات الإطلاق من دورها في الرواية.
- ساهمت الكاتبة، والشخصية الواصلة في رصد الواقع الحقيقي، والنفسي وتصوير المجتمع الإنجليزي، من أجل فضح نواقصه، بغية الإلمام بها، وإصلاحها.

بهذا يتأتى لنا وظيفة هذه الشخصيات ومرجعياتها الثقافية، في كونها جاءت لنقد المجتمع، بطريقة أدبية؛ وأنّ الروائيّة اختارت من بطلتها المرأة نموذجا عنها من نواحي نفسية، وانعكاسًا لها من حيث شخصيتها والهواجس التي كانت تعاني منها، مثل الخوف من المرض والموت فقط ، ومن جهة أخرى عبّرت من خلالها على عيوب الطبقات النبيلة؛ إي أنها لم تكن ذلك النموذج طبق الأصل عنها.

3_ فئة الشخصيات الاستذكارية (المتكررة):

هي تلك الشخصيات التي يوظفها الروائي، «بهدف استدعاء نصوص غائبة؛ أي استحضار فكرة ما، وتساهم في تطوير الحدث أو لتوضيح رؤية، أو إعطاء تفسيرات لبعض القضايا الغامضة»[1].

عمدت الروائية في روايتها إلى العديد من الشخصيات التي تقوم بفعل الاستذكار، بالإضافة إلى الشخصية الرئيسية "كلارسيا" بطلة الرواية، وهذا راجع لكونها رواية ذهنية، من أساسياتها استحضار أحداث من الماضي، والاهتمام بهذا الزمن أكثر من الحاضر وهذه الشخصيات هي:

* **"كلارسيا"**: تسترجع بطلة الرواية ذكريات من الماضي على طول الرواية، وتستهلها بمقطع استذكاري، حين كانت واقفةً على نافذة غرفتها، تتطلّع إلى الشارع، وتسترجع ذكريات حين كانت فتاة « في الثامنة عشر، كما كانت آنذاك»[2] على علاقة مع "بيتر وولش"، الذي يحبّها كثيرا، وتسترجع ما قاله لها حين « كانت تتأمل شاردةً وهي بين

---

[1]– آمال منصور: **بنية الخطاب الروائي في أدب محمد جبريل، جدل الواقع والذات، النظر في الأسفل انموذجا**، دار الإسلام، مصر، (د ط)، 2006، ص79.

[2]– فرجينيا وولف، **السيدة دلاواي**، ص07.

الخضروات(...)، هل كانت تلك هي الجملة؟، لابد أنّه كان قد قالها على الفطور، ذات صباح حين خرجت إلى الشرفة(...) نسيت، ذلك أنّ رسائله مُملّة لدرجة فظيعة، إنّما هي أقواله التي يتذكرها المرء، عيناه، سِكِّينَتَهُ الصغيرة التي يحملها في جَيْبه، ابتسامته، تذمره، وأقوال بسيطة كهذه(...)، في حين تكون ملايين الأشياء الأخرى قد تلاشت كليّا ويا للغرابة»[1].

كما واسترجعت ذكرياتها مع صديقتيها« "سيلفيا" و"فريدي"، و"سالي سيتون"(...)، والرقص طيلة اللّيل، وعربات الجَرّ تمضي متثاقلة إلى السوق، والسياقة رجوعًا إلى البيت عبر المتنزه، وتذكّرت أنّها رمت شلناً في البُحيرة»[2].

كانت تحبّ استرجاع ذكرياتها الجميلة، حين كانت امرأة شابة وفاتنة، الوقت الذي وقع كلّ من "بيتر" و"ريتشارد" في غرامها بتصرف مفتعلٌ منها، تحبّ ذكريات "ريتشارد" معها، لا ذكريات "بيتر"؛ لأنّه يجعلها « تشعر بالتفاهة، بفراغ عقله كونه مجرّد مِهْذَارْ سخيف، هذا هو دَأْبُه»[3]، لا تُطيقه لأنّه كما تقول« مائع عاطفيا »[4]، وهذا في نظرها لا يتماشى مع عادات الطبقات النبيلة، وما يصدر عنه هو تصرفات مُشينة حقا.

بالإضافة إلى ما ذكرناه هناك مقاطع استذكارية عديدة من هذا القبيل، ذكرنا بعضها على سبيل الاستشهاد في هذه الشخصية.

---

[1]- فرجينيا وولف :**السيدة دلاواي** ، ص07.

[2]- المصدر نفسه ، ص12.

[3]- المصدر نفسه، ص43.

[4]- المصدر نفسه، ص 36.

* **"بيتر وولش"**: من الشخصيات الاستذكارية البارزة في الرواية، والمحركة للأحداث فيها عبر فعل الاستذكار، هو يتذكّر لحظة «تناوله الفطور وحده على نحو نشازٍ جدا مع والد كلارسيا»[1]؛ لأنّه كان ينظر إليه على أنّه فاشل مثلما كانت تنظر إليه "كلارسيا" كذلك ، يسترجع أيضا كيف «طُرد من اكسفورد، لقد كان اشتراكيا، فهو بمعنى من المعاني فاشل صحيح»[2].

يتفكّر لحظات من الماضي السعيد، حين كان «قَدْ تمشّى في متنزه "ريجينت" وهو طفل، قال في نفسه، إنّ من الغريب أن تعاودني فكرة الطفولة دائما (...)؛ إنّه يتذكّر المَمْشى الطويل المستقيم، البيت الصغير، حين يشتري المرء النُفاخات، وعلى اليسار تمثال أخرق، عليه كتابة منقوشة في موقع أو آخر»[3].

ويتذكّر كذلك لحظات من الماضي القريب، حين كان في زيارة أخيرة قبل لحظات إلى منزل "كلارسيا"، «يتذكّر فجأة إليزابيث تدخل الغرفة، تقف بجنب أمّها، إنّها فتاة ذات مظهر غريب الأطوار، كَبُرت، شَبَّت عن الطوق تمامًا، ليست حسناء بالضبط(...)، لعلّها غير منسجمة مع كلارسيا»[4].

ويسترجع قبل ذلك كيف «أغلقت كلارسيا الباب، انقبضت نفسه كلّ الانقباض(...)، كانت أُمسيّة فظيعة، أخذ يزداد كآبة شيئا فشيئاً، ذلك أنّه كان لا يستطيع أن يراها، لا يستطيع أن يفسّر لها، لا يستطيع حَسْمَ الموضوع(...)، هي تستمر على وضعها كأنّ شيئًا لم يحدث، ذلك هو الجانب الشيطاني فيها، هذا البرود، هذا التخشّب(...)، شيء عميق جدًّا فيها، لقد شعر به مرّةً أخرى هذا الصباح وهو يتكلّم معها، تَصَلّب لا يُخترق، مع هذا يعلم الله أنّه أحبّها، إنّ لَدَيْهَا قوةً ما غريبة شاذةً في اللّعب على أعصاب المرء، تحويل أعصاب المرء إلى أوتار مشدودة»[5].

---

[1]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي** ، ص41.

[2]– المصدر نفسه ، ص49.

[3]– المصدر نفسه ، ص53.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– المصدر نفسه، ص57.

هكذا كانت تهاجم الذكريات "بيتر"، ذكرياته مع "كلارسيا"، عندما كَانًا شابين، ذكرياته قبل أن يذهب إلى الهند، بحكم أصله الأنجلو هندي، هي ذكريات ومشاعر متضاربة في داخله وردت في مقاطع عِدّة من هذه الرواية.

* **"سالي سيتون" (اللّيدي رويتوز):** هي صديقة "كلارسيا" القديمة (قبل ثمانية عشر عامًا)، جاءت لحضور حفلة صديقتها، وهي في قاعة الحفلة تفكّرت حين « كانت تدخن السيجار، أو حين ركضت على امتداد الممر لتجلب إسفنجتها (...)، لقد سرقت دجاجةً من مخزن المؤونة، لأنّها كانت جائعة في اللّيل، ونسيت كتابًا ثمينا لا يقدر بثمن في الزورق، لكن الجميع كانوا قد شُغفوا بها حبًّا (عدا كلارسيا)، ذلك لحرارة عواطفها، لحيويتها»[1].

وتفكرت أيضا ذلك «الشجار المرعب السخيف بشأن "ريتشارد" على الغداء، حين أطلقت على "ريتشارد" اسمًا آخر، "ويكهام"؟، لماذا لا نسمي "ريتشارد" باسم "ويكهام"، وثارت "كلارسيا"، والواقع أنّه لم ترَى إحداهما الأخرى منذ ذلك الحين، فقط بضع مرات في السنوات العشر الأخيرة»[2].

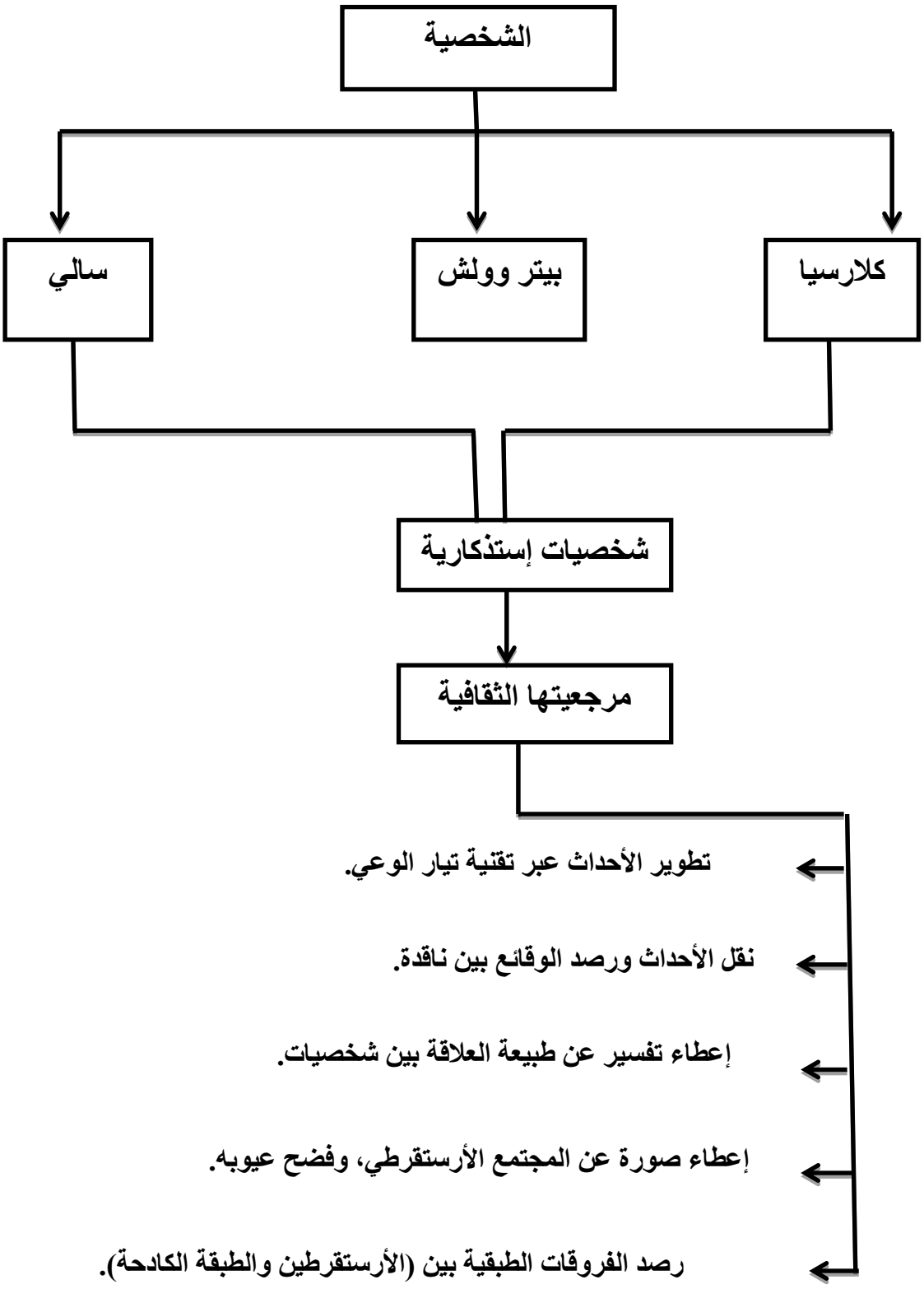
[3]نجد هذه الشخصيات الثلاث في الرواية من أهم الشخصيات التي دارت حولها أحداث الرواية ، لأن ذكرهم جاء على لسان السارد كثيرا، وهذا لا ينفي بطبيعة الحال وجود شخصيات استذكارية أخرى، لكن هذه أبرزها، ما يكشف لنا محوريتهم كشخصيات استذكارية محركة للحدث الرئيس في الرواية وهو حفلة السيّدة "دلاواي".

[1]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص163.

[2]– المصدر نفسه، ص169.

[3]

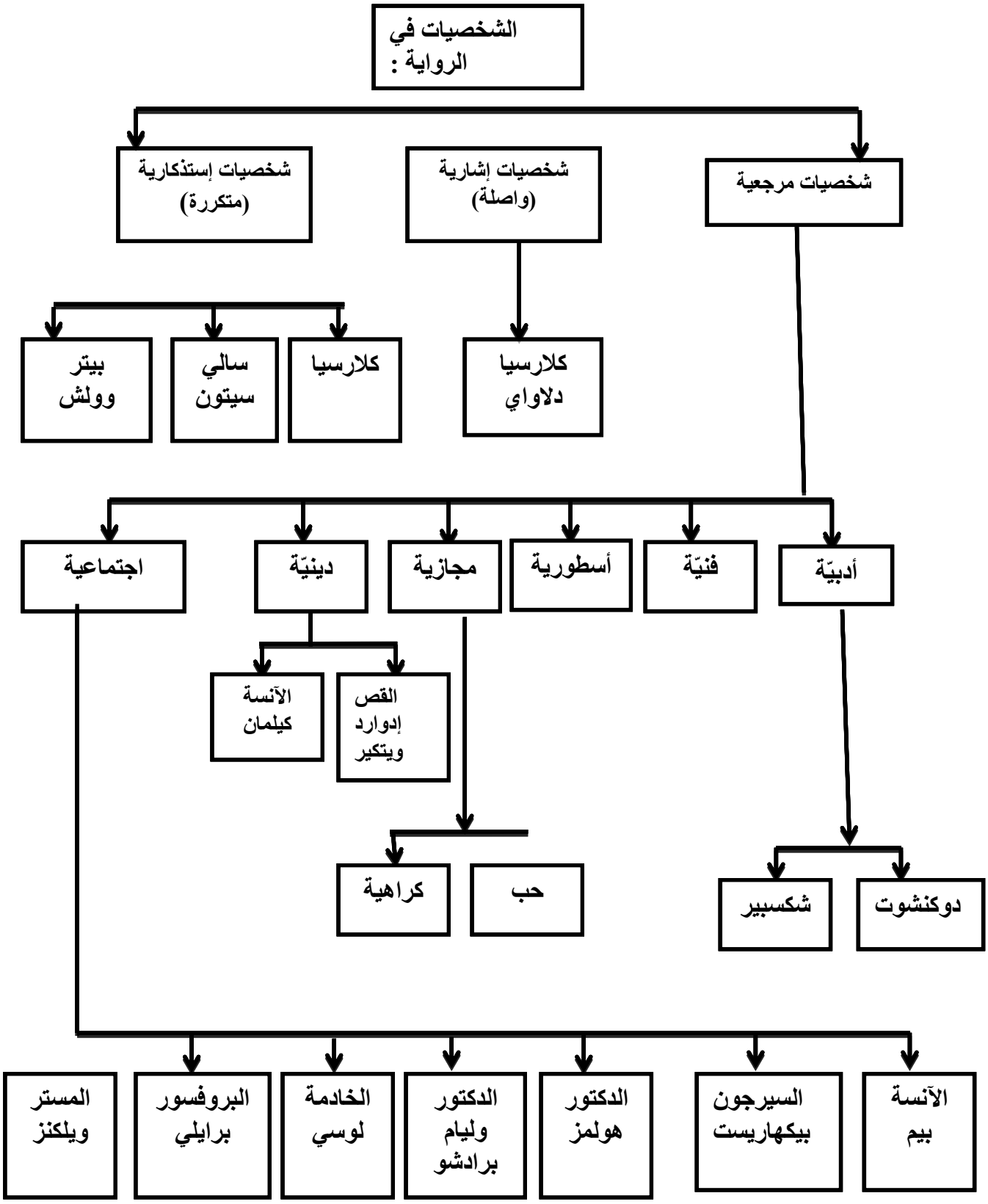
يمكن تحديد المرجعيات الثقافية للشخصيات الاستذكارية، انطلاقا من المخطط الآتي:



شكل (11): مخطط يوضح الشخصيات الاستذكارية ومرجعيتها الثقافية.

- مثلت هذه الشخصيات(كلاريسا، بيتر وولش، سالي سيتون) الفئة الاستذكارية التي تقوم برصد كافة الوقائع في الرواية وتصويرها.
- تحددت المرجعية الثقافية لهذه الفئة من خلال وظيفتها داخل الرواية، أي عبر رصد الوقائع الموجودة فعلا في المجتمع الإنجليزي، والصراع النفسي من شخصية لأخرى، كما رصدت الصراع الطبقي.
- كان لهذه الفئة من الشخصيات دور ربط القارئ بالرواية، وجعله يتخيل طبيعة الأحداث وطريقة صيرورتها داخل الخطاب الروائي.

لنا في آخر هذا الفصل أن نقدم ملخصا عنه في هذا المخطط:



شكل (12): مخطط يمثل هيكلة المرجعية الثقافية للشخصيات في الرواية .

الفصل الثاني

أولا/ مفهوم الحدث :

1- لغة (مقاربة معجمية).

2- اصطلاحًا (مقاربة اصطلاحية) .

ثانيا/ آليات كتابة الحدث الروائي ومرجعياتها الثقافية في الرواية:

I. مفهوم تيار الوعي.

1- لغة.

2- اصطلاحا.

II. تيار الوعي وأشكال توارده في الرواية.

1- المونولوج الداخلي.

1-1 المونولوج الداخلي المباشر.

1-2 المونولوج الداخلي الغير المباشر.

2- مناجاة النفس.

3- الأسلوب التقليدي.

3-1 الوصف المستفيض.

3-2 الأسلوب الدرامي.

III. آليتا الزمن والمكان في تيار الوعي وأشكال تواردها في الرواية.

1- الزمن بين المفهوم والتشكيل والمرجعية الثقافية.

أ. لغة.

ب. اصطلاحا.

1-1 تهشيم الزمن.

1-2 الزمن النفسي في الرواية وتوجهاته.

1-2-1 التوجه نحو الماضي (هيمنة الماضي، زمن الذاكرة).

أ. أقسامه:

أ.أ الاسترجاع الخارجي.

أ. ب الاسترجاع الداخلي.

ب- أشكاله:

ب.أ .استرجاع مؤلم.

ب. ب .استرجاع سار.

ب.ج. استرجاع محايد.

1-2-1 الاتجاه نحو الحاضر.

1-2-2 الاتجاه نحو المستقبل.

أ. استباق متهم.

ب. استباق مكرر.

1-3/ الزمن النفسي بين تجربة الكاتبة وثقافتها.

2- المكان بين المفهوم والتشكيل والمرجعية الثقافية:

أ. لغة.

ب. اصطلاحا.

2-1 المكان وطريقة تقديمه في الرواية.

2-2 المكان بين تجربة الكاتبة وثقافتها.

أولا: مفهوم الحدث (Event):

إنّ الحدث من أهم مكونات العمل السردي، هو محور أساسي وفعّال داخل الرواية، يعمل على حركة و ديانميكية كل العناصر، وبمثابة العمود الفقري لها .

وعليه سنقف عند مفهوميه اللّغوي و الاصطلاحي.

1/ لغة (مقاربة لغوية):

جاء في لسان العرب « حدث الشيء فإذا قرن ضمّ للازدواج، والحدوث كون الشيء لم يكن، وأحدثه الله، يحدث، وحدث أمرا يوقع، ومحدثات الأمور، ما ابتدعه أهل الأهواء، من الأشياء التي كان السلف الصالح على غيره»[1]، أي أن الحدث هو الأمر الواقع بعد أن لم يكن.

وفي معجم الوسيط، ورد على أنّه « الحدث الصغير السن، والأمر الحادث، المذكر غير المعتاد(...)، وحَدَثُ الدهر نائبته، ج أحداث»[2]، بمعنى كل ما يحدث من صغيرة وكبيرة إذا وقع فعلا أطلقنا عليه اسم الحدث، ويشترط فيه التجسيد على أرض الواقع في إطار زماني.

فالحدث إذن من الناحية اللّغوية، مرتبط بما « يُفتح من الأمور الغير معتادة(...)، وهو ظرف ثانوي يتصل بسلسلة ظروف، تؤلف كُلاً واحدا...»[3]، أي كل أمر حصل، ولم يكن معتادا حصوله نسميه حدثا، وعادة ما تصاحبه مجموعة من الظروف تساهم في ظهوره كحدث بارز.

---

[1]- ابن منظور: **لسان العرب**، مج2، ص196، مادة (ح.د.ث).

[2]- إبراهيم مصطفى وآخرون: **المعجم الوسيط**، ص160، مادة (ح.د.ث).

[3]- أنوان نعمة: **المنجد في اللغة العربية المعاصرة**، (تح) مأمون الحمدي وآخرون، دار المشرق، بيروت، لبنان،(ط1)، 2000، ص275، مادة (ح.د.ث).

والمقصود أيضا بالحدث في معجم السرديات « الواقعة المهمّة التي تخرج عن المألوف»[1].

من خلال التعريفات اللغوية والمعجمية الآنفة الذكر، نستشف أن الحدث هو عبارة عن مجموعة من الوقائع المجسدة فعلا داخل إطار زماني ومكاني ما .

2/ اصطلاحا (مقاربة اصطلاحية):

من الناحية الاصطلاحية بالكاد نمسك بمفهوم واحد له، ويرجع سبب هذا إلى تنوع النظريات التي تطرقت له، فنجد أنه هناك من اعتبره « لعبة قوى متواجهة أو متحالفة، تنطوي على أجزاء تشكّل بدورها حالات محالفة، أو مواجهة بين الشخصيات»[2]، في العمل السردي، باعتباره جُزْءً من الأدب، وفي الأدب « لا نكون أبدا إزاء أحداث ووقائع خام، وإنّما إزاء أحداث تُقدم لنا على نحو معين»[3]، فالحدث في العمل السردي بصفة خاصة من أهم عناصره، وفي الأدب بصفة عامة هو جزء لايتجزأ من عملية السرد، يعمل جنبا إلى جنب مع باقي العناصر السردية .

و يعتبر مصطلح الحدث عند الناقد "**الجيرالد برنس**" (**Gérald Prince**)، مساوٍ للفعل، «الذي يمثل عند الفيلسوف اليوناني "أرسطو" عملية التحول من الشقاء إلى السعادة أو العكس»[4].

هو إذن يصطلح على الحدث مصطلح الفعل انطلاقا من التعريف الذي جاء به "أرسطو"، أي أنه عنده « تغيّر في الحالة، يُعبّر عنه في الخطاب بواسطة ملفوظ الفعل، في صيغة يفعل أو يحدث»[5].

---

[1]– محمد القاضي وآخرون: **معجم السرديات**، ص145.

[2]– لطيف زيتوني: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، دار النهار، لبنان، (ط1)، 2002، ص74.

[3]– صدوق نور الدين، **البداية في النص**، ص87.

[4]– الجيرالد برنس: **قاموس السرديات**، ص11.

[5]– المرجع نفسه، ص63.

نفس الشيء عند "**رولاند بارث**" (**R.Parthes**) الذي أخذ بمصطلح الفعل عوضا عن الحدث، فعرفه على أنّه « مجموعة من الوظائف التي تتدرج تحت نفس العامل أو العوامل التي تؤديها نفس الذات في حركتها مثلا للوظائف على موضوعها»[1]، فالأفعال هي الحدث حسبه، لأنها تكون مدفوعة بجملة من العوامل تحقق لها ما يسميه وظيفة.

إن مساواة كل من "برنس" و"بارت" بين مصطلحي الحدث والفعل لا نجدها عند جميع النقاد، لأن هناك من يقول « بالتباين بينهما من المنظور السردي، كون الحدث ظاهرة خارجية، وُجدت لأسباب معينة، بينما يصدر الفعل عن الإنسان، أو أي كائن آخر، نتيجة لوجود حافز (Motif)»[2]، أي أن الحدث أكبر من الفعل ويضمه، فالأول وقائع تنتج عن أسباب والثاني أفعال تنتج عن إنسان.

إنّ أغلب النقاد عند حديثهم عن الرواية، يتكلمون عن الحدث الروائي بوصفه «مجموعة من الوقائع الجزئية، مرتبطة ومنظمة، وهو ما يمكن تسميته بالإطار(Piol)، أو هي تلك السلسلة من الوقائع المسرودة سردًا فنيا، يضمّها إطار خاص»[3]،أي أن هذه الوقائع التي نسميها أحداثا روائية هي عادة من صنع مؤلف هذا العمل سواء كانت من نشاط ذهنه ، فنسميها أحداثا متخيلة، أو أحداثا من الواقع عبّر عنها بأسلوبه الخاص فنسميها أحداثا واقعية.

ويمكن تقسيم الحدث في أيّ رواية إلى قسمين:

«الأوّل يُسمى "نوى"، وهي التي تشكل لحظات سردية ترفع الحكاية إلى نقاط حاسمة وأساسية في الخط الذي تتبعه، وآخر يسمى "التوابع"، ويمكن حذفها دون أن يتأثر المنطق السردي بذلك، وإن كان هذا الحذف سيؤثر بلا شك على جماليات الحكاية في

[1]– الجيرالد برنس: **قاموس السرديات** ، ص11.

[2]– بوعلي كحال: **معجم مصطلحات** السرد، ص37.

[3]– عز الدين إسماعيل: **الأدب وفنونه**، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (ط8)، 2002، ص104.

صورتها النهائية»[1]، أي أن الأولى تمثل نواة الحدث التي لا يمكن تجاهلها والاستغناء عنها والثانية بمثابة اللواحق التي لا تضر إن حذفت، أو تم الاستغناء عنها.

فالحدث عادة ما يكون مربوط بالعملية السردية، و« يراد به ما وقع في الزمن الماضي، لذلك أبرز سمة تلازمه هي واقعيته، وفي ذلك يكمن معناه العميق»[2]، وهذا لا ينفي بطبيعة الحال أن بعضا من الخيال يمازجه حتى وإن سرد بصيغة الزمن الماضي، وفي هذا التمازج تكمن قيمة العمل وجماليته.

وعادة ما يسرد الروائي في روايته أحداثا يكون لها امتدادا فعليا في الواقع، ويجب عليه بهذا أن يتوخى التبسيط فيها، «مع التصوير الأمين للعادات والأمزجة»[3]، فيكون الحدث بطابعه هذا يشمل أحداثا تمس كلّ العناصر السردية، التي لها امتداد مع الواقع دون إغفال الدور الذي يلعبه الحدث الروائي في تقويم النص وفي «تنمية المواقف، وتحريك الشخصيات»[4] والرفع من وتيرة الصراع، حتى يتجلّى مضمون الرواية وأبعادها الثقافية والدلالية.

في سياق البحث عن المفهوم الاصطلاحي، وعندما تصفحنا لكتاب السرد الروائي، وتجربة المعنى **لسعيد بنكراد**، وجدناه أشار لذلك التمييز بين الحدث والواقعة، إذ اعتبر الواقعة هي «كيان معطى بشكل سابق على الذات المبدعة، لأنّها جزء من سلوك

---

[1]– عبد المنعم زكريا القاضي: **البنية السردية في الرواية**، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، (د ب)، (ط1)، 2009، ص28.

[2]– جليلة الطريطر: **مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث(بحث في المرجعيات)**، ص194.

[3]– نواف أبو ساري: **الرواية التاريخية، مولدها وأثرها في الوعي القومي العربي المعاصر، دراسة تحليلية تطبيقية، نقدية**، دار بهاء الدين، قسنطينة، (د ط)، 2003، ص243.

[4]– سالم ياسين محمد الفقير: **الرؤية والتشكيل في أعمال قماشة العليان الروائية**، ص 168.

مألوف، أما الحدث فهو بناء تصوغه عين الفنان وترسم حدوده وفق تناظرات قيمية بعينها»[1].

فالحدث إذن هو نسيج صاغه الروائي، بطريقة فنية ذات مرجعية فكرية وثقافية خاصة به، والواقعة هي شيء وجد من قبل، حقيقي لا يختلف فيه اثنان، لا دخل فيها للخيال ولا لمسات فنية إبداعية.

من هذا يمكن القول إذن أن «الحدث الروائي ليس تماما كالحدث الواقعي، ذلك أنّ الروائي، حين يكتب روايته، كما أنّه ينتقي ويحذف ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خياله الفني، ما يجعل من الحدث الروائي شيئا آخر، لا نجد له في واقعنا المعين حدثا طبق الأصل»[2]، بهذا يتأتّى لنا ذلك الحبل المتين الذي يربط الرواية بالحدث، والحدث بباقي العناصر السردية، ويمكن لنا عبر هذا الحدث أن نكشف الأبعاد الدلالية للرواية، وما تنطوي عليه من مرجعيات ثقافية تُرجع للروائي الذي تفنن في كتابة وسرد هذه الأحداث، لتخرج في صورة رواية مكونة من شبكة من العلاقات لها امتدادها الواقعي والإنساني.

[1]– سعيد بن كراد: **السرد الروائي وتجربة المعنى**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 2008، ص260.

[2]– آمنة يوسف: **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، دار الحوار، اللاّذقية، سوريا، (د ط)، 2007، ص27.

ثانيا: آليات كتابة الحدث الروائي ومرجعياتها الثقافية في الرواية:

كتبت "فرجينيا وولف" رواية السيدة دلاواي بتقنية " تيار الوعي"، وبهذا «تكون الكاتبة قد قطعت صلتها بالشكل التقليدي لكتابة الرواية الإنجليزية، إذ أخذ يجري عرض الأحداث ورسم الشخوص لا بطريقة التصوير المباشرة، بل عن طريق الانطباعات التي تحدث، والذكريات التي تمر في عقل الشخصية الأولى في الرواية وفي عقول الشخصيات الأخرى، الرئيسية منها والثانوية، في ذلك اليوم الواحد الذي كانت السيدة دلاواي ستقيم فيه حفلتها»[1]، وبذلك تكون الكاتبة قد تجاوزت ذلك السرد التقليدي «المستنسخ من الواقع اليومي، فغيّرت المفاهيم الفنية للرواية، وقللت من السيطرة أُحادية الصوت»[2]، تجاوزته إلى تقنية فنية جديدة صبت فيها نتاج فكري وثقافي كبير، تجاوزته إلى ما يسمى تيار الوعي، باعتباره «الأسلوب الجديد، أو ما يسمى تداعي الذاكرة، ويفوق في أهميته تيار السرد النظامي للعالم الخارجي وما فيه، والذي كان يطبع الأسلوب التقليدي»[3].

وبهذا تدخل الروائيّة والقارئ معًا في ضمير الشخصية على أن تكون هذه الشخصية هي من تسرد الأحداث تارة، والروائي تارة أخرى، بعرض المشاعر وخلجات النفس، وذلك بتقنية الفلاش باك، أو ما يعرف «بأسلوب الإشارات السريعة (...)، عن طريق الحوار الداخلي الذي يعبر القارئ من خلاله إلى داخل الشخصية»[4]، ومن ثمّ معرفة مجرى أحداث الرواية، وفهمها بالشكل الذي أرادت وولف للقارئ أن يفهمها به، وبالتالي يتأتى له فهم مابين ثنايا السطور.

---

[1]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص05.

[2]– حسين الأشلم: **الشخصية الروائية عند خليفة حسن**، ص32.

[3]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص05.

[4]– حسين الأشلم: **الشخصية الروائية عند خليفة حسن**، ص33.

I. مفهوم تيار الوعي (Stream of cansciousness):

قبل الخوض في هذه تجليات هذه التقنية في الرواية لابد لنا أن نقف ونعرض مفهومها وسماتها.

1/ لغة (مقاربة لغوية):

ورد التيار في لسان العرب من الجذر اللّغوي (ت – ي – ر)، وهو «التير الحاجز بين حائطين فارسي معرب، والتيار الموج، وخص به بعضهم موج البحر، وهو آذيه، وموجه، والتيار فيحال من تار يتور، مثل القيام من قام يقوم، ويقول قطع عرقا تيارًا، أي سريع الجري»[1].

فالتيار من الناحية اللّغوية هو الموج ، والحاجز وسرعة الجري.

2/ اصطلاحًا (مقاربة اصطلاحية):

من هذه الناحية هناك العديد من المفاهيم المطروحة حول هذا المصطلح ، فمثلا عرف "روبرت همفري" **(Robert Humphry)**، تيار الوعي بأنّه أسلوب سردي «يُركز فيه أساسًا على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي، يهدف إلى الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات»[2] في الرواية، وذلك من خلال تتبع المونولوج الداخلي، ومناجاة النفس عند الشخصيات الفاعلة فيها.

أما "وليام جيمس" **(william James)**، فيرى أنّه «جريان الذهن الذي يفترض فيه عدم الانتهاء والاستواء، فهو لا يظهر متقطع الأسباب فحسب، وبذلك كلمة (نهر) (River)، و(تيار) (Stream)، يمكن أن تكون استعارة ملائمة له، إنّه ممزق تمامًا، إنّه يفيض، دعنا نسميه تيار الوعي أو الحياة الخصوصية»[3].

---

[1]– ابن منظور: **لسان العرب**، دار الأبحاث، (د ب)، (ط1)، 2008، ص64، مادة (ت ي ر).

[2]– روبرت همفري: **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، (تر) محمد الربيعي، دار غريب، القاهرة، مصر، (دط)،2000، ص27.

[3]– المرجع نفسه، ص15.

فهذه التقنية إذن متعلقة بجريان الذهن ونفسية الشخصيات وما يجول في خواطرهم من حوادث النفس ورواسب التجارب وذكريات الزمن الجميل والأيام الخوالي، إنّها «تفسّر كلّ شخصية بسلوكها، وبصدى كل حديث في أعماقها، ويتغير هذا الصدى بتغير الحالات، وفي هذا التفسير الموضوعي أيضا يرمي الكاتب إلى استبطان الوعي الداخلي لشخصياته، فالأحداث لا قيمة لها إلاّ في كشفها عن هذا الوعي، وهَمُّ الكاتب في هذه الحالة منصرف – بخاصة – إلى الكشف عن حد الأبعاد النفسية، وهو العمق، وقد يلجأ إلى الكشف عن هذا العمق بالحديث النفسي للشخصيّة، وقد يأخذ الكاتب من نفس الشخصية تقاطعات مختلفة في أزمان مختلفة، لِيُبيّن سطحية العاطفة أو عمقها، معتمدًا على تراعي المعاني في الزمن، ومقارنة المرء بنفسه في مختلف الفترات»[1]، فهذه التقنية حسبه تهدف إلى استنطاق العقل الباطن وكشف مكنوناته واستنطاقه من خلال حركات الشخصيات وهفواتها داخل النص .

أما "لورانس إدوارد بونج" **(Lawrence Edward Bowling)**، فقد عرّفه على «أنّه منهج سردي يحاول فيه المؤلف تقديم اقتباس مباشر من الذهن لا من منطقة اللّغة وحسب، وإنّما من الوعي كله»[2]، أي أن الكاتب يوضح منطلقات وطريقة تفكير هذه الشخصيات من خلال تداعي الأفكار عندها، وإنْ تَدَخَّلَ بشروحات وتعليقات يكون قد «وظّف ما يمكن تسميته بالتحليل الداخلي»[3]، لوعي الشخصيات وتفكيرها لأنه قد أقحم ذاته في تفسير سلوكاتها وشرح دوافع هذه السلوكات بالتحليل والتفسير.

رغم كلّ التعريفات التي طرحناها لمصطلح تيار الوعي، إلاّ أنّه يظلّ مصطلحًا زئبقيا، نظرًا لما لقيه من تعدد في طرح مفاهيمه من طرف رواده في العالم الغربي،

---

[1]– محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1973، ص52.

[2]– أحلام حادي: **جماليات اللّغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 2004، ص39.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

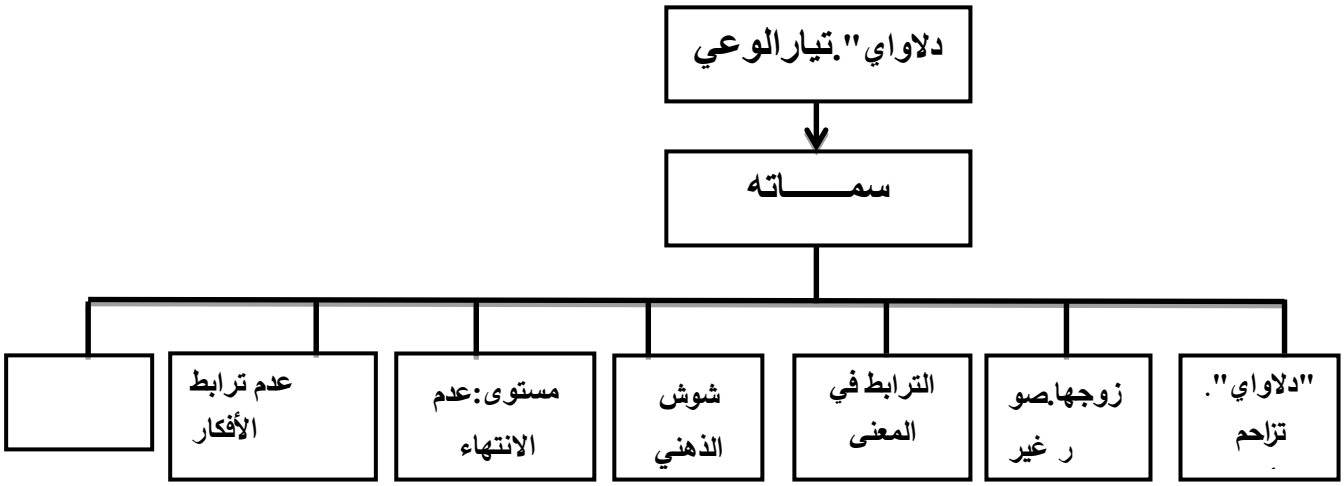
انطلاقا من مبتكر المصطلح "جيمس جويس" **(j.jouys)**، وصولاً لغيره من نقاد طرحوا مفاهيم أخرى، وشككوا في أسبقية طرح "جويس" لمفهوم تيار الوعي، وأشاروا أنّه ليس من أكّد على «تدفق الحالات وفكرة التداعي، بل سبقه "تشيخوف"، الذي تمكّن من ربط الحالات النفسية المائعة من خلال الانتقادات الوجدانية»[1] للتداعي الذهني والنتائج التي تصدر عن مجموع الرواسب الذهنية والنفسية لدى الشخصيات في الرواية، لكن الأمر الذي ظل منتشرا وشائعا هو أسبقية "جويس" في طرح تسمية له.

من خلال ما سبق يمكننا القول أن ما أجمع عليه أغلب النقاد الغربيين، هو أن تيار الوعي من العمليات الذهنية السردية التي تعرض الحالات، الذهنيات، والمشاعر الداخلية للشخصية الروائية، بغضّ النظر عن واضع المصطلح والاختلافات بشأن التأسيس له.

[1]– مصطفى الضبع: **أسئلة النقد الثقافي**، مؤتمر أدباء مصر في أقاليم ألمانيا، (د ب)، 2003/12/23، ص17.

3/ سمات تيار الوعي:

لتيار الوعي عدة سمات يمكن لنا أن نوردها في المخطط الآتي:



شكل (13): مخطط يوضح سمات تيار الوعي.

يتميز تيار الوعي بـعدة سمات[1] هي :

- تزاحم الأفكار في الذهن.
- نتيجة لهذا التزاحم تتوارد الأفكار بصورة غير منتظمة.
- نتيجة لعدم الانتظام تتقدّم الأفكار وتتراجع في الذهن بلا أيّ ترابط بينهما في المعنى الظاهري، والذي يفسّر تقدمها أو تراجعها.
- بسبب عدم الانتظام والترابط، أقرّ الباحثون والنقاد بصفة التشوش الذهني لهذا التيار.
- على ضوء التشوش الذهني وما سبقه من صفات تعرف بعض الباحثين والنقاد على سمة عدم الانتهاء والاستواء لهذا التيار.
- بناءً على عدم انتهاء التيار واستوائه، رأى الباحثون والنقاد أن هذا التيار يأتي ممزقا، والتمزّق يعني عدم ترابط الأفكار، والصور، بمعنى محدد واضح، هذا من ناحية، واجتزاء جزء من فكرة أو صورة من ناحية أخرى، أي اقتطاع بعض أجزاء الفكرة قبل أن تكتمل الفكرة، أو الصورة في الذهن أو العقل الباطني.

[1]– مصطفى الضبع: **أسئلة النقد الثقافي**، ص18.

- بناء على ما سبق برزت عند النقاد سمة المفاجأة في الانتقال من فكرة إلى أخرى، أو من حالة إلى أخرى.

هذه إذن أهم سمات تيار الوعي، التي وجدناها في مراجع عديدة أخذنا بواحدة منها.

إنّ مصطلح تيار الوعي من المصطلحات الكثيرة الاستعمال، والتي لقيت رواجا لدى «الباحثين وكتاب المقالات النقدية والروائية، إذْ ينطلق كلّ واحد منهم من فهمه الخاص للمعنى الذي يقدمه المصطلح، ويستند بعضهم – أحيانا– إلى رأي هذا الناقد، أو ذلك الدارس، في تحديد مفهوم هذا المصطلح، مما أوجد فوضوية كبرى في استعماله، فأصبح بديل على معاني يصعب حصرها أو معرفة دلالتها، على وجه الدقة، فقد أصبح يستخدم أحيانا كتعبير عن مظهرية ثقافية»[1].

هذا ما سمح له بالاحتكاك لمصطلحات أخرى، من مثل النقد، والثقافة ومجالات من نحو علم النفس، والفلسفة، والأدب، علم الاجتماع، ما يعطي أوجهًا ثقافية عديدة.

انطلاقا من هذا الاحتكاك والتقاطع يمكننا اعتبار الوعي من التقنيات التي تمكننا من تحديد المرجعيات الثقافية في نص الروائي وتجلياته.

[1]– عدنان محمد علي المحادين: **تيار الوعي في روايات عبد الرحمان منيف**، رسالة مقدمة للحصول على درجة دكتوراه في اللّغة العربية وآدابها، إشراف: محمد شوابكة، جامعة مؤتة، (د ب)، 2006، ص10.

II. تيار الوعي وأشكال توارده في الرواية:

إنّ رواية السيدة دلاواي "لفرجينيا وولف"، رواية مكتوبة بتقنية تيار الوعي، وقد أشارت "وولف" في مقالها الرواية الحديثة، إلى «أن الروائي يستطيع أن يملأ صفحات كثيرة بقصة محبوكة بعناية، ومتسلسلة تسلسلا منطقيا، لكن السؤال يبقى هل الحياة تسير على ذات الشاكلة؟»[1].

إنّ ما يبرر استخدام الروائية لهذه التقنية في السرد قولها هذا، وتشبثها العميق بهذه التقنية في سرد أحداث هذه الرواية يكشف عن رغبتها في نسج حبكة فنية رفيعة، وما يشير أيضا لنزعتها الواقعية في الكتابة الأدبية، وحرصها على رصد الحالات الشعورية «والصراعات اللاّواعية، التي تدور في داخل شخصيات العمل الروائي، لذلك قد تبدو الحبكة غير مترابطة، وتحتوي على الكثير من التقطع في تسلسل الأحداث»[2]، بغية التصوير الواقعي والصادق لداخل الشخصية وذهنياتها، وخلجات النفس التي لا يعرفها الكثير من النّاس، على عكس الوصف الخارجي الذي غالبا ما يعطي صورة وهمية عنها.

استخدمت الروائية أساليب وآليات فنيّة، في تقديم الحدث المكتوب بتقنية تيار الوعي في روايتها السيّدة "دلاواي"، وهذه الأساليب والآليات هي:

أ- المونولوج الداخلي.

ب- مناجاة النفس.

ت- الأسلوب التقليدي.

وعليه سنعرض كل واحدة على حده، ومن ثمّ الاستشهاد بمقاطع سردية من الرواية.

---

[1]- محمد العباس:الشخصية ومحلها في الرواية، مجلة القدس العربي، www.alquds.com 24/6/2017,14:38. ص01.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

1/ المونولوج الداخلي (Interior Monologue):

عرفه "روبرت همفري" أنّه «ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها، دون التكلّم بذلك على نحو كلّي أو جزئي في اللّحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على النحو المقصود»[1].

إذن المونولوج الداخلي مُعنى بالتصوير الداخلي للشخصية قبل كلامها ، بغية تقديمها للقارئ وينقسم هذا المونولوج إلى قسمين:

1-1 المونولوج الداخلي المباشر: وهو ما يمكن القول عنه أنه «ذلك النمط الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم الافتراض أنّ هناك سامعًا»[2]، ونجده في الرواية في عبارات (قال كذا)، و(فكر في...) ونحوها من عبارات...

ومثاله ما جاء في الرواية، «قالت السيدة دلاواي، ستشتري الزهور بنفسها»[3]، وهذا القول جاء في نفسها، فكرت وهي تسير إلى متجر بيع الزهور، «أنّه صباح لا مثيل له، صباح رائق، كأنّه قد انبثق، الأطفال يلعبون على شاطئ البحر»[4].

وهي تمشي قالت في نفسها «ما نحن إلاّ مغفلون»[5]، وهي تجادل نفسها وتحاورها في صمت « في منتزه "سان جيمز"، لا تزال توحي لنفسها أنّها كانت على صواب»[6]، ألا تتزوج من رجل مثل "بيتر وولش"، لأنه في نظرها أحمق وغبي لا يصلح إلا للأشياء التافهة.

إنّ هذا المونولوج ورد في بداية العمل الروائي، وهو غير مسبوق بشرح يؤسس له، مما جعله مُؤسسا للأسلوب الذي سَيُتّبع في بناء هذا العمل الروائي، وهو أسلوب تيار الوعي، ومن هنا جاء محتوى المونولوج ممزقا ومشتتا ظاهريا، حيث عمدت الروائية إلى

---

[1]- روبرت همفري: **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ص44.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص07.

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- المصدر نفسه، ص08.

[6]- المصدر نفسه، ص11.

قطع فكرة، والانتقال إلى فكرة أخرى[1]، حين حاورت نفسها حول شراء الزهور، ومن ثمّ عن الطقس وقرارها الصحيح في عدم زواجها من "بيتر" صديقها القديم.

ونجد هذا النوع من المونولوج أيضا حين « قالت سالي في خاطرها: بيتر المسكين، لماذا لا تأتي كلارسيا وتتحدث إليه، ذلك هو ما يتوق إليه، إنّها تعرف ذلك، إنّه لم يفكر طيلة الوقت إلاّ في كلارسيا وهو يعبث بسكينته»[2]، فهذا الحوار جرى في خاطر "سالي"، وهي بهذا تؤسس لفكرة أن "بيتر" يحب "كلاريسيا" وهي لا تحبه، وللقارئ أن يفهم هذا من خلال هذا الحوار الداخلي الذي جرى في ذهنية هذه الشخصية.

ونلمحه أيضا حين «تساءلت سالي في نفسها عجبا؟ كيف يمكن أن يحدث ذلك؟ ما الذي يعنيه؟ ما أعجب أن تعرفه، وألاّ تعرف مع هذا شيئا مما حصل له، هل قالت ذلك من قَبِيل عزّة النفس؟ محتمل جدا، فلا بد أن يكون الوضع بالنسبة إليه مريرا على كلّ حال(...)، لابد أنّه يحسّ بالوحشة...»[3]، وكان هذا عندما التقوا في الحفلة، وتجاهلتهم "كلارسيا"، على الرغم من أنهم من معارفها قبل ثلاثين عامًا، وعبارة تساءلت "سالي" في نفسها هي التي كشفت لنا أنه مونولوج داخلي مباشر.

في المقاطع السردية هذه*، نلمح أن الشخصية وهي تتساءل مع نفسها، تبحث عن أسئلة وأجوبة في نفس الوقت من خلال الحوار الداخلي، والكاتبة لم تتدخل لا بالشرح ولا بالوصف، وهذا ما يتطابق مع تعريف "همفري" لهذا النوع من المونولوج.

---

[1]- عدنان محمد علي المحادين: **تيار الوعي في روايات عبد الرحمان منيف**، ص99.

[2]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص173.

[3]- المصدر نفسه، ص171.

*توجد مقاطع أخرى في الرواية عديدة، ذكرنا هذه على سبيل الاستشهاد لا الحصر.

2-1 المونولوج الداخلي الغير المباشر:

قال "روبرت همفري" في تعريفه أنه، « ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير مُتكلم بها، ويقدمها كما لو أنّها كانت تأتي من وعي شخصية ما، هذا مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقة خلال تلك المادة، وذلك عن طريق التعليق والوصف»[1].

فالأحداث هنا تأتي مسرودة بصيغة الغائب، وفي الزمن الماضي، وهنا يكمن اختلاف هذا المونولوج عن المونولوج الداخلي المباشر، « الذي يستخدم ضمير المتكلم، والفرق بينهما هو إحساس القارئ بالحضور المستمر للمؤلف في المونولوج الغير المباشر»[2]، على عكس المونولوج المباشر الذي يكون فيه الحضور للشخصية المتكلمة.

يحضر المونولوج الداخلي الغير مباشر في الرواية، مع جُلّ الشخصيات تقريبا، نذكر على سبيل الاستشهاد ما دار في فكر "كلارسيا" وهي تسير في شوارع لندن، متجهة إلى محل بيع الزهور، وإذا بها تلمح سيارة فاخرة تمرّ أمامها، في الممر المقابل، «دار في خلدها أنّها ربّما تكون الملكة(...)، وللحظة واحدة اكتسى وجهها بقسمات من الاحتشام المفرط، إذ وقفت لدى باب المحلّ، في ضوء الشمس، والسيارة تمرّ ببطئ، تسير بستائر مُسْدلة، دار في خلدها أنّ الملكة ذاهبة إلى أحد المستشفيات، الملكة ذاهبة لافتتاح سوق ما خيرية»[3].

ما نجده هنا هو تدخل "وولف" بشرح ما يدور في ذهنية هذه الشخصية، كما وأنها عقبت على ذلك لتوضح للقارئ نفسيتها في تلك اللحظة من الزمن.

ونجد هذا المونولوج حاضرا أيضا مع شخصية "بيتر وولش" ، حين « دار في خلده وهو يطأ أرض الغرفة، متجولاً بجواربه، يَمْسُد ثوب بدلة العشاء، ذلك أنّه قد يذهب إلى حفلة كلارسيا، أو قد يذهب إلى قاعة موسيقية، أو قد يبقى في غرفته، فيقرأ كتابا مُلِذًا حتى الاستغراق، كتبه رجل كان يعرفه في إكسفورد»[4].

---

[1]- روبرت همفري: **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ص49.

[2]-المرجع نفسه، ص18.

[3]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي** ، ص19.

[4]- المصدر نفسه ، ص142.

هذا تفكيره في تلك اللحظة، لكنه لاحقا قرر الذهاب لحفلة "كلارسيا" التي دُعي إليها.

ولكن بعد أن التقاها وذهب لحفلتها، عادت إليه ذكريات ثلاثين عامًا «دار في خلده أنّه كان ينبغي له الذهاب إلى قاعة موسيقية، كان ينبغي له البقاء في مكانه، لأنّه لا يعرف أحدًا هنا»[1]، أي في الحفلة التي دُعيَ إليها من طرف السيّدة دلاواي*.

مما سبق نلمح ضمير الغائب (الهاء)، مع تدخل الروائية بالشرح والوصف، ما يوضِّح، أنها مقاطع تنتمي إلى ذلك المونولوج الداخلي الغير مباشر، لأنّ أسلوب الكاتبة بادٍ فيها، من حيث الإضافة والشرح على ما دار في خلد الشخصية، على عكس النوع الأوّل من المونولوج الداخلي، والذي يغيب فيه أسلوب الكاتبة كليا.

إنّ المونولوج الداخلي المباشر والغير مباشر، يتمتّعان بنفس الأسس «من حيث المثيرات الداخلية والخارجية(...)، ويمكن القول أن المونولوج الغير مباشر ينقل إحساس الشخصية بما يدور في أذهان الشخصيات الأخرى، وبهذا يتآلف مع المونولوج المباشر»[2]، في هذه النقطة، غير أن الروائية تضيف الشرح في النوع المباشر.

فالحوار الداخلي عند كل من "كلارسيا" و"بيتر وولش"، أو عند شخصيات أخرى، هو في العديد من جوانبه قد تداخل بين حوار داخلي مباشر وغير مباشر، لاسيما حين يستغني الروائي عن أدوات الحوار، يصبح هنا الفارق ضمني غير صريح، يستطيع الدارس أو القارئ المتمعن أن يستخلصه من تراكيب الجمل[3]، من خلال الضمائر، أو تداخل الوصف من عدمه داخل النص من خلال ما يدور في ذهنية شخصية ما من الشخصيات.

2/ مناجاة النفس:

عرف "همفري" مناجاة النفس على أنّها، « تقديم المحتوى الذهني، والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ، بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض

---

[1]–المصدر نفسه، ص150.

* إن المقاطع السردية هنا هي على سبيل الاستشهاد لا الحصر.

[2]– عدنان علي المحادين: **تيار الوعي في روايات عبد الرحمان منيف** ، ص123.

[3]– ينظر: المرجع نفسه ، ص 131.

وجود الجمهور، افتراضا صامتا»[1]، ليطرح إشكالية تداخله مع تعريف المونولوج الداخلي المباشر، لأن كلا التعريفين متقاربين، هذا ما حاول توضيحه حين عقب في قوله، « إنّ تيار الوعي في مناجاة النفس، يكون أكثر ترابطًا منه في المونولوج الداخلي المباشر، لأّنه يهدف إلى توصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية، وبالفعل الفني، بينما المونولوج الداخلي يهدف إلى توصيل الهوية الذهنية للشخصية»[2]، أي أن منجاة النفس تهدف إلى توصيل الأفكار والذهنيات في حد ذاتها، بينما المونولوج الداخلي المباشر يهدف إلى إظهار السبب وراء هذه النفسية وسبب هذا الحوار.

أو إن الفرق بينهما بعبارة أخرى يكمن في أنّ المونولوج الداخلي المباشر، « غالبًا ما يُبنى على افتراض عدم وجود سامع أو جمهور مُتَلقٍ، بينما مناجاة النفس تُبنى على افتراض وجود سامع أو جمهور صامتاً مُلقٍ، لاسيما أنّ كلا الأسلوبين يقوم على افتراض عدم تدخل المؤلف، بين فهم الشخصية وبين القارئ»[3]. فجوهر الاختلاف يكمن في احتمال وجود جمهور أو قارئ من عدمه.

حضرت مناجاة النفس في رواية "السيّدة دلاواي"، من خلال عدة مقاطع منها تساؤل "المسز دومبستر" عن "ريزيا" لمّا رأتها مع "سبتموس" غريب الأطوار، «لماذا لم تبقى في بلدها (...)، إنّ تلك الفتاة لا تعرف شيئا، بعد، وبدا لها فعلا أن يكون المرء قويا بعض الشيء، متئدا بعض الشيء، معتدلا في آماله بعض الشيء»[4].

فكلام السيدة " دومبستر"، مع نفسها هو في الحقيقة موجّه إلى "ريزيا"، وكأنها تلومها من فعلة هذا الزواج، وأنه من الخطأ أن تقترن برجل معتوه مثل "سبتموس".

وقالت "كلارسيا" في مقطع مناجاتي مع نفسها، بعد أن تذكرت مصممة ملابسها "سالي باركر"، «إذا سنحت لي لحظة واحدة فسأذهب وأزورها في إيلينغ، لأنها ذات شخصية

---

[1]– روبرت همفري: **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ص127.

[2]– المرجع نفسه، ص57.

[3]– عدنان محمد علي المحادين: **تيار الوعي في روايات عبد الرحمان** ، ص 124.

[4]– فرجينيا وولف: **السيّدة دلاواي**، ص28.

فذّة، هي فنانة حقيقية، كانت سالي تفكّر في أشياء بسيطة لا تخطر على بال، مع هذا ففساتينها ليست شاذة أبدا، يمكن ارتداؤها في قصر بنكغهام...»[1].

نفس الشخصية نجدها تناجي نفسها، حين رأت "بيتر وولش"، صديقها القديم ويظهر هذا في قولها، « طبعًا طبعًا إنّه فنان، فنان على أكمل وجه وتساءلت في نفسها تقول إنّي أتذكّر الآن كم من المستحيل عليّ جدًّا أن أقرر، ولماذا قررت ألاّ أتزوجه في ذلك الصيف الفظيع»[2].

وكأنّها بهذا الحديث مع نفسها تبرر سبب رفضها الزواج به، لكن بصوت خفي، تتمنى أن يسمعها ويسمع رأيها فيه.

أمّا هو من جهة أخرى فقد هاجمته الذكريات، ذكرياته معها حين رفضته، « دار في خلده أنّ ذلك كاد يحطم قلبه، هيمن عليه حزنه الذي ارتفع كقمر يُرى من شرفة، شاحب الجمال، بنور يُقبس من نهار يُوَلّى، قال في خاطره، لقد تفاقمت تعاستي منذ ذلك الحين»[3]، وهو في لحظة إحساسه هذه ومناجاته لنفسه يتمنى لو أن "كلارسيا" تحس بألمه وخواء نفسه لحظة رفضها الزواج منه وقبولها الزواج "بريتشارد".

نجد "بيتر وولش" أيضا في مناجاة نفسية حين « قال في خاطره هاهم أمامك، افعلي ما تشائين يا كلارسيا، هاهم أولاء أمامك، وبدا له أنّ زوجةَ الرائد في الجيش (زوجته ديزي)، وطفليها الصغيرين أصبحوا أكثر روعة (...)، لكن ما من أحد فيهم شعر معه، كما فهمته، وشعرت معه كلارسيا»[4]، وهو هنا يود أن يوجه كلامه لها، غير أن ما يمنعه هو عقلية "كلاريسيا" الأرستقراطية التي تجعلها دائما تحتقره ولا تعطيه فرصا للكلام، هذا مايحزنه، لقد «شعر بخوائه، بفراغه المُطبق في الباطن، وقال في خاطره كلارسيا رفضتني، وقف يذكر كلارسيا رفضتني»[5].

---

[1]– فرجينيا وولف: **السيّدة دلاواي** ، ص39.

[2]– المصدر نفسه ، ص41.

[3]– المصدر نفسه، ص41.

[4]–المصدر نفسه، ص44.

[5]– المصدر نفسه ، ص48.

ففي المقاطع السردية التي وظفناها، نلمح المناجاة النفسية من خلال حال الشخصية حول واقعة أو وقائع مرت أو تمرّ بها، والتي غالبًا ما كانت محزنة، وفي مقاطع أخرى مفرحة، طلبت فيها الشخصية من الآخر الاستماع إلى نداء النفس، وهذا بصورة ضمنية أو تصريحية، و قد تمّ هذا بصورة من صور التداعي الذهني، ودون البوح به للآخرين[1]، وكأنّ الشخصيّة تعلم بوجود مستمع صامت أو لديها إيمان بأنّ هناك من يسمع صوتها الداخلي، الأمر الذي يتطابق مع تعريف "همفري" ويكشف أنه مناجاة نفسية تسعى من خلاله الشخصية إلى إسماع صوتها للطرف الآخر.

2/ الأسلوب التقليدي:

وظفت "فرجينيا وولف" في بناء الحدث عن طريق تيار الوعي مجموعة من الأساليب الروائية التقليدية، نظرًا لما حققته من وحدة ترابط بين عناصر العمل الروائي، محاولة الاستفادة من ميزاتها في خلق الحبكة النفسية، والفعل الفني، فقدمت مزيجًا من الحياة الداخلية، ومن الفعل الخارجي، مصورةً من خلال الأساليب التقليدية معطيات مهمة من تركيبة الشخصية الخارجية، ما حقق لها التحكم في فيضان التداعي الذهني عند شخصياتها الروائية[2].

ولعلّ من أهم الأساليب التقليدية التي استعملتها "وولف" في الرواية تقنية الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة، والبناء الدرامي.

وعليه سنشرع في توضيح هذين الأسلوبين وتجلياتهما في الرواية.

3-1 الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة:

بداية لابد لنا أن نقف على مفهوم الوصف في رواية تيار الوعي مع تعريف "همفري" له بأنه « أسلوب يستخدمه الروائي لتقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية، عن طريق وصف المؤلف الواسع المعرفة لهذا العالم الذهني، من خلال الطرق التقليدية للقصص والوصف»[3].

---

[1]- ينظر :عدنان محمد علي المحادين: **تيار الوعي في روايات عبد الرحمان منيف**، ص133.

[2]- عدنان محمد علي المحادين: **تيار الوعي في روايات عبد الرحمان منيف**، ص146.

[3]- روبرت همفري: **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ص54.

ما يعنى أنّ هذه التقنية تتكلف بإعطاء معلومات مستفيضة للوعي والحياة الذهنية للشخصيات، وما يدور في خواطرها، وهفوات لسانها وغيرها، انطلاقا من الوعي واللاوعي، كلها تُنقل للقارئ عن طريق الوصف المستفيض.

وعادة ما يقتضي هذا النوع الوصف في الرواية « انقطاعا في السيرورة الزمنية (...)، ما يؤدي إلى اتساع المساحة النصيّة للحكي، فيتأرجح بين مقاطع سردية وأخرى وصفية»[1]، ما يزيد في طول النص والحوار وشرح النفسيات وردود الأفعال، وبالتالي كثرة الوقفات الزمنية.

ساهم الوصف في رواية السيّدة دلاواي، في سد تلك الفجوات التي قد يتركها تيار الوعي في بناء الحدث، من ناحية خاصيته في عدم الاهتمام البارز بعنصري الزمن والمكان، فكان الوصف بذلك له أهمية بارزة « ووظائف عديدة في داخل النص الروائي، الإبطاء، والإظهار، والإخفاء، تفسير الأحداث، أو توضيح الأفكار، ربط عناصر العمل الروائي ببعضها البعض، مضافًا إليها إضفاء الصِبغة الواقعية، وكأن القصة قد حدثت كما هي في الواقع، على الرغم من أن الوصف يعطي الذهن قدرة أوسع على التخيل المبني على الحدس والتوقع والتوهم»[2].

ومن أمثلة هذا الوصف في رواية "السيدة دلاواي" ما جاء على لسان الساردة وهي تحكي عن كلارسيا، « وضعت الدفتر عن منضدة الردهة، بدأت تصعد السلم ببطئ، ويدها على الدرابزين، كما لو أنّها غادرت حفلة ما، فتعود هذه الصديقة حينا، وتلك الصديقة حينًا بوجهها، بصوتها إلى الذاكرة، كما لو أنّها قد أغلقت الباب وخرجت، ووقفت وحدها شخصا منفردا في اللّيل المريع (...)، وقفت في وهج هذا الصباح الحزيراني الواقعي(...)، توقفت عند نافذة السلم المفتوحة التي تُدخل رفرفة الستائر وعُواء الكلاب، دار في خلدها، وهي تشعر فجأة بنفسها وقد ذوت، هرمت، خلت من المشاعر...»[3].

---

[1]– نفلة حسين وأحمد الغري: **تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية)**، دار غيداء، عمان، الأردن، (دط)، 2010، ص100.

[2]– عدنان علي المحادين: **تيار الوعي في روايات عبد الرحمان منيف**، ص148.

[3]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص31.

نلمح الوصف في هذا المقطع من خلال عبارات (كما لو أنها غادرت حفلة، اللّيل المربع، تعرف وتشعر، توقفت عند نافذة السلم) كلها عبارات تدلّ على علم السارد بما تخمن به الشخصية أكثر مما تعرفه الشخصية عن حالها، بالإضافة إلى أنّه من يقدمها عن طريق وصف تصرفاتها وشرحها لنا .

يحضر الوصف المستفيض كذلك هنا، « عبست، ضربت الأرض يقدمها، يجب أن تعود مرة أخرى إلى سبتموس، إذ كان الوقت يحين لذهابها إلى "السير وليام برادشو"*، يجب أن تعود إليه وتخبره، تعود إليه جالسًا هناك على الكرسي الأخضر، تحت الشجرة، يتكلم مع نفسه، أو مع الرجل الميت "إفينيز"، الذي لم تقابله إلاّ مرّة واحدة في المخزن، كان قد بدا رجلا هادئًا، لطيفًا، وهو صديق حميم لسبتموس، وقد قُتل في الحرب، الجميع يتخلون عن شيء ما حين يتزوجون، تخلت عن موطنها، جاءت لتعيش هنا، في هذه المدينة الفظيعة، لكن سبتموس يتيح لنفسه أن يفكّر في أشياء مريعة، وهي تستطيع أن تفكّر لو حاولت، إنّه ما فتئ يبدو غريبا أكثر فأكثر...»[1].

إنّ السرد في هذا المقطع جاء مع شخصية "لوكريزيا" وهي برفقة زوجها، ولكن هذا الحكي لم يأت على لسانها، بل على لسان السارد، وهو هنا يشرح بالوصف المفصل نفسيتها ونفسية زوجها، والراوي هنا أيضا أعلم من الشخصية بمشاعرها الداخلية والخارجية، هو « يروي لنا ما يدور في ذهن الشخصية بلغتها الخاصة، كي يضعنا أمام انطباع مفاده أنّه يروي لنا الوصف في لحظة وصوله إلى ذهن الشخصية، ومن منطقة قريبة من سطح الوعي، تقع في مستوى ما قبل الكلام»[2]، وكأنه يعيش معها اللحظة يحس مثل إحساسها، يعلم ما تعلم، وله أن يقدم وصفا لكل هذا كونه من يستطيع الكلام عوضا عنها حين تسكت هي عن الكلام.

يظهر لنا الوصف أيضا في هذا المقطع، «ملأ صوت "بيغ بان"، غرفة جلوس كلارسيا، حيث جلست إلى طاولة الكتابة وهي بمنتهى الانزعاج، قلقة، منزعجة، صحيح أنّها لم تَدْعُ إيلي هندرسون، إلى حفلتها، لكنها فعلت ذلك عن قصده والآن كتبت المسز

*طبيب زوج لوكريزيا وارين سميث.

[1]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص62.

[2]– عدنان علي المحادين: **تيار الوعي في روايات عبد الرحمان منيف**، ص151.

مارشام تقول أخبرتُ إيلي هندرسون أنّي سأطلب من كلارسيا، إيلي ترغب جدًّا في الحضور»[1]، ويعود سبب عدم دعوة "كلاريسيا" "لإيلي" لحفلتها كرهها الشديد لها، لكن ما حصل هو أن الآنسة "مارشام" قد دعتها للحضور، وأخبرت "كلاريسيا" بهذا في آخر لحظة.

فمصدر انزعاج "كلارسيا" في هذا المقطع، وصل إلينا عن طريق تقنية الوصف المستفيض لمشاعرها، من طرف السارد للحكي، وهذا ما جاء به تعريف "همفري" الذي سبق وأن قدمناه.

3-2 البناء/الأسلوب الدرامي (التمثيلي):

من الأساليب التقنية التي تعتمد في بناء رواية تيار الوعي ، ويمكن القول عنه أنّه ذلك « الأسلوب الذي يعمد فيه الروائي، إلى بناء الشخصية الروائية عبر حركاتها وفعلها وحوارها، وهي تخوض صراعها مع ذاتها، أو مع ما يحيط بها من قوى اجتماعية أو طبيعية، ويَترك هذا الأسلوب للشخصية حرية التعبير عن نفسها، والكشف عن جوهرها للقارئ تدريجيا، حيث ينحّي الروائي نفسه جانبا ليتيح للشخصية تقديم نفسها»[2]، أي أن الشخصية تعمد إلى تقديم نفسها وهي في حالة تصاعد مع ذاتها بعيدا عن تدخل الكاتب في احتدام هذا الصراع.

أما البناء الدرامي في رواية تيار الوعي فيجنح إلى تقديم الشخصيات وما يجري بينها من حوار، فهو« أسلوب يعتمد على إدراك قوة الدراما التي تعتمل في أذهان البشر»[3]، ما يُظهر تلك الصلة الوثيقة بين الحوار الدرامي وتيار الوعي.

نلمح الحوار الدرامي في رواية "السيدة دلاواي" من خلال مقاطع عدة، منها الحوار الذي جرى بين "سبتموس" وزوجته "لوكريزيا"، « سأل، ما اسم ابنة المستر فيلمور المتزوجة؟.

---

[1]- فرجينيا وولف: **السيّدة دلاواي**، ص107.

[2]- حسن سالم هنيدي إسماعيل: **الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث للدراسات في البنية السردية**، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (ط1)، 2014، ص78.

[3]- روبرت همفري: **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ص40.

قالت ريزيا: مسز بيترز، وأضافت أنّها تخشى أن تكون القبعة أصغر مما ينبغي، وكانت تمسك بها أمامها، إنّ المسز بيترز امرأة ضخمة، لكنّها تُوّدها، لأن المسز فيلمور طبيّة معها وليس لسبب آخر.

قالت أَعْطتني عنبا هذا الصباح، إنّ ريزيا تريد أن تفعل شيئا من أجلها لإظهار امتنانها.

سأل: هل هذا صحيح؟:

أجابت بنعم.

(...)، سأل سبتموس: ماذا يعمل المستر بيترز؟.

قالت ريزيا: آه وهي تحاول أن تتذكر، خُيّل إليها أن المسز فيلمور كانت قد قالت لها إنّه سيسافر لصالح شركة ما.

قالت: في الحال الحاضرة هو في مدينة هال[1].

من خلال هذا الحوار الذي جرى بين "ريزيا" وزوجها نجد أن البناء الدرامي قد تزايد وبه تصاعدت الحبكة الفنية، من خلال شرح الحالة النفسية "لسبتموس".

نلمح البناء الدرامي في حوار آخر جرى بين "سالي سيتون" و"بيتروولش"، حين التقيا في حفلة "كلارسيا"، وهما يتبادلان أطراف الحديث، قال «... لكن من هذه الأخرى؟، تلك السيدة التي وقفت بجنب الشارة طيلة اللّيلة دون تكلم؟، إنّه يعرف وجهها، ربطها في ذهنه ببورتون، أليست هي التي كانت تفصّل الملابس على المنضدة الكبيرة؟ ديفيد سون، هل هذا هو اسمها؟، قالت سالي: أوه هذه إيلي هندرسون، كانت كلارسيا متعنتة معها بالفعل، إنّها قريبتها، فقيرة جدا، كلارسيا متعنتة مع الناس، قال بيتر: إنّها لكذلك نوعًا ما...»[2].

من المقاطع التي استشهدنا بها، ومن خلال أخرى جاءت في الرواية، نرى تدخل الروائية بالشرح، وإظهار ما جاء في ذهنيات المتكلمين من الشخصيات، نفسيا تهم، بالإضافة إلى تداخل المقاطع مع ذكريات ماضية، تخلّلتها من حين لآخر، وهذا ما يوضح أنّه حوار درامي، ممزوج تيار الوعي.

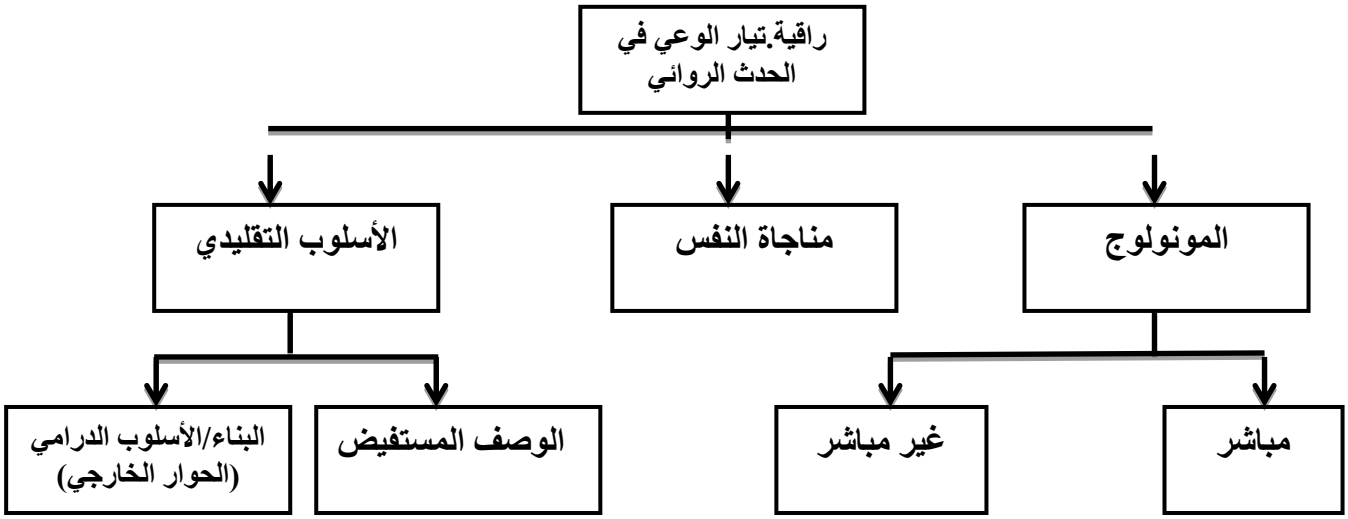
---

[1]– ينظر: فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص128.

[2]–فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي** ص172.

إنّ المراد من هذا المزج ملأ الفجوات التي قد يتركها تداعي الأفكار، تحت ما يسمى تقنيات تيار الوعي في الرواية، إذ أنّ كثرة المونولوجات الداخلية للشخصية، ومناجاة نفسها، قد يخلق مللاً لدى القارئ، وما يصلح ذلك هو الحوار الخارجي مع الوصف المستفيض للشخصيات ونفسياتهم، وما يحيط بهم.

نستطيع مما سبق تقديم مخطط يلخص شكل توارد تيار الوعي في الرواية:

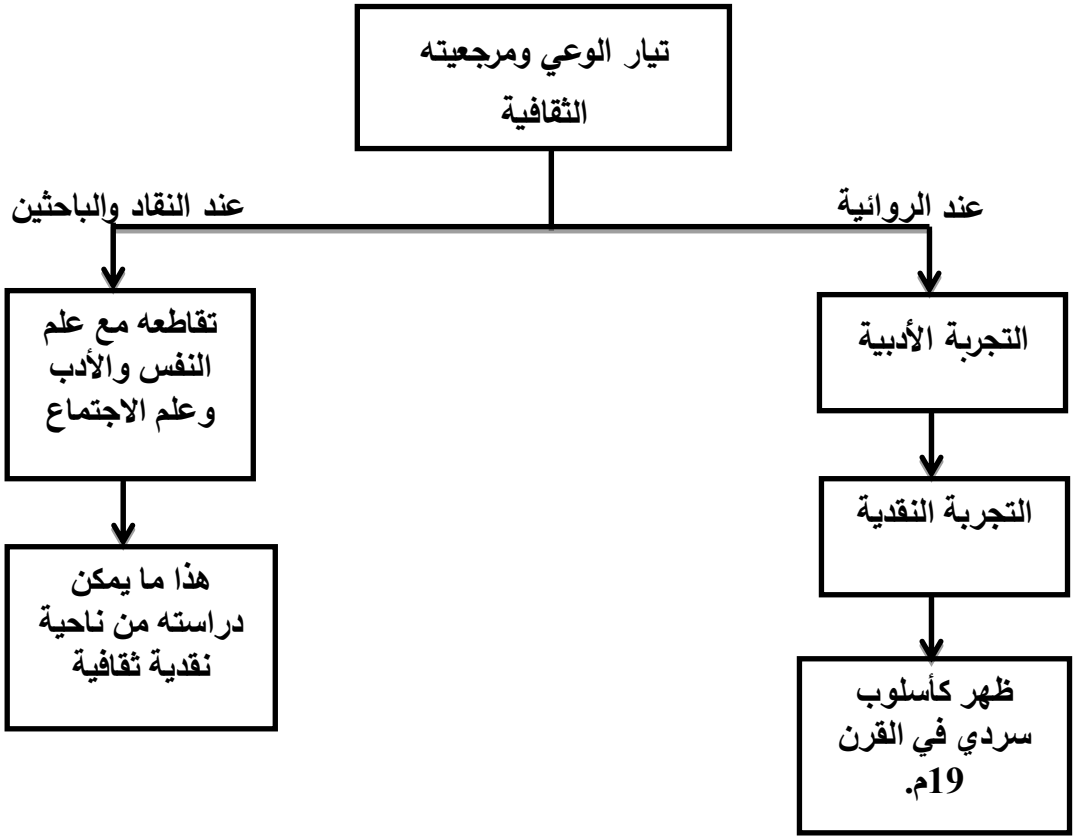


شكل (14): مخطط يوضح شكل توارد تيار الوعي من خلال الحدث في رواية السيدة دلاواي لفرجينيا وولف.

- تيار الوعي في الحدث الروائي من التقنيات التي تساهم في فهم الرواية وبالتالي تحديد مرجعياتها الثقافية.
- انقسمت تقنية تيار الوعي في الرواية إلى ثلاث تقنيات.
- التقنية الأولى هو المنولوج الداخلي، الذي بدوره انقسم إلى مونولوج داخلي مباشر، وآخر غير مباشر، نفرق بينهم من خلال الضمائر، وحضور الروائي وغيابه.
- التقنية الثانية هي مناجاة النفس، إذ تناجي فيها الشخصية ذاتها، بكلام موجه عادة إلى شخصية أخرى، أو إلى المتلقي.

- التقنية الثالثة هي الأسلوب التقليدي، وانقسم إلى الوصف المستفيض للشخصيات ومشاعرهم على البناء الدرامي الذي يعتمد على الحوار الخارجي، بتقنية تساعد على سد الفجوات والثغرات التي يتركها تيار الوعي نتيجة تداعي الأفكار.

يمكن لنا تحديد المرجعيات الثقافية لتيار الوعي في رواية السيدة دلاواي "لفرجينيا وولف" في الشكل الآتي:



شكل (15): مخطط يوضّح تيار الوعي ومرجعيته الثقافية في الرواية.

- تقنية تيار الوعي في الرواية لها مرجعية ثقافية خاصة بالكاتبة في حد ذاتها من جهة، ومن جهة أخرر مرتبطة ببعض النقاد والدارسين.
- تيار الوعي الذي كُتبت به رواية السيّدة دلاواي، يرجع إلى التجربة الأدبية لفرجينيا وولف، وكذا التجربة النقدية، وهو تيار سردي ظهر في القرن العشرين، وكانت الكاتبة من رواده.

- يمكن دراسة تيار الوعي دراسة نقدية ثقافية، لتقاطعه مع علم النفس، والأدب، وعلم الاجتماع، وبهذا تكون هذه التقاطعات من الأسباب المكونة لأسس تيار الوعي.

III. آلية الزمن والمكان في تيار الوعي وأشكال تواردهما في الرواية:

يعد عنصري الزمن والمكان من أهم المقومات الأساسية، الذي لا يكاد يخلو منهما أيّ عمل سردي، إنهما قوام العمل والمسرح الذي تعبر به ومن خلاله الشخصيات إلى تجسيد الحدث ، وعادة ما يكون هذين العنصرين داخل النص موظفين وفق مجموعة من الآليات، خصوصا في رواية تيار الوعي، ولهما مرجعيات ثقافية تتحكم في هذا التوظيف من جهة، وتحدها ثقافة المؤلف من جهة أخرى، وللكشف عن هذه المرجعيات لابد من تتبع هذين العنصرين وأشكال تواردهما في الرواية أولا.

1/ الزمن بين المفهوم، التشكيل والمرجعية الثقافية في الرواية:

إنّ تناول عنصر الزمن في أي عمل روائي يعد أمرًا ليس بالسهل، ذلك لأنّه يمثل الجانب الذي يطرح «كيفية تجسيد الإحساس بالديمومة والزوال، وبتراكم الزمن»[1].

والزمن الذي نحن بصدد دراسته، هو زمن وقوع الأحداث من حيث « تتابعها وتداخلها، وفق الخط الزمني للرواية»[2]، وهو خط زمني تابع لتقنية تيار الوعي، الأمر الذي جعله « خاضع للبناء الذي يعتمد على الفلاش باك»[3]، أي أنه زمن من نوع خاص، زمن له خصائصه التي تميزه عن الزمن العادي.

قبل الخوض أكثر في زمن تيار الوعي، نعرض بدايةً مفهوم الزمن.

أ- لغة: ورد في لسان العرب «الزّمن والزّمان، اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم الزّمن، والزمان، الصر والجمع أزمن وأزمان وأزمنة»[4].

فالزمن من الناحية اللّغوية يفيد معنى الوقت سواءً كان كثيرا أو قليلا.

ب-اصطلاحا: الزمن من الناحية الاصطلاحية عادة ما يرتبط « بتقنيات هذا النوع من روايات تيار الوعي، المنهمر عبر فيضان الذاكرة والتداعي الحر، والمونولوج الداخلي، والخيال والحلم، إنّه الزمن الذي يصعب قياس مدته المعلومة، فقد يطول، وقد يقصر بحسب الحالة النفسية التي عليها الشخصية الروائية»[5].

---

[1]-سيزا قاسم: **بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (ط1)، 1984، ص26.

[2]- عبد الرحمان محمد محمود الجبوري: **بناء الرواية عند حسن مطلك _دراسة مقارنة_** ، دار المكتب الجامعي الحديث، جامعة الموصل، العراق، (د ط)، 2010، ص26.

[3]- عدالة أحمد إبراهيم: **الجديد في السرد الغربي المعاصر**، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، (ط1)، 2006، ص105.

[4]- ابن منظور: **لسان العرب**، ص18 (مادة ز . م . ن).

_ يعود سبب تقديمنا لعنصر الزمن عن المكان لأهميته مقارنةً بالمكان في روايات تيار الوعي، إنّه زمن التداعي في رواية السيدة دالاواي.

[5]-آمنة يوسف: **تقنيات السرد**، ص67.

وبهذا تكون رواية تيار الوعي قد كسرت « تعاقبية (تسلسل) الزمن السردي، بشكل غير منطقي، وغير منتظم تاريخيا »[1].

وبذلك نكون أمام زمن « ذاتي لا يخضع لمعايير خارجية، أو مقاييس موضوعية، يلجأ إلى المونولوج وتداخل عناصر الزمن، والصور والرموز...لتصوير الذات في تفاعلها مع الزمن، لا الزمن نفسه»[2].

فالروائي في رواية تيار الوعي، وفي الزمن النفسي «يجمع بين حادثتين تفصلها السنوات الطويلة، وفي نفس السطور القليلة داخل لحظة راهنة، تُشابك الماضي والحاضر، مخترقة المسافات الزمنية، والمكانية، ليطمس حدود الزمن والمكان»[3].

ويعود سبب تهشيم الزمن في رواية تيار الوعي إلى حرص الروائي «على إبراز تجربة الفرد الداخلية، لا الاقتصار على نقل الأفكار، وإفساح المجال أمام الاستيطان ونقل الانفعالات والأحاسيس والذكريات»[4].

عالجت رواية السيدة دلاواي إشكالية الزمن النفسي، أو الزمن السيكولوجي، أو الزمن الشخصي، أو المعروف بالزمن الخاص في بعض المراجع، والتي سنحاول من خلالها، استنباط تقسيمات الزمن النفسي، عبر الشخصيات، لأنها من تقوم بالحدث، ولأنها رواية تيار الوعي، ورواية شخصيات لا رواية زمن ومكان.

إن فهم أي عنصر سردي مرتبط بعنصر الزمن، وبالتالي فهم الرواية والشكل الذي كتبت عليه، إذ يعد الزمن العامل الأساسي، الذي يمكّن القارئ « من القبض على مضمون النص وفهم محتوياته»[5]، بمساعدة من باقي العناصر السردية، من أجل فك

---

[1]– آمنة يوسف: **تقنيات السرد** ، ص68.

[2]– شعبان عبد الحكيم محمد: **الرواية العربية الجديدة**، ص 95، 96.

[3]– المرجع نفسه، ص96.

[4]– ينظر: لطيف زيتوني: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص66.

[5]– حاتم الورفلي : **بول ريكور الهوية والسرد**، دار التنوير، تونس، (د ط)، 2009، ص132.

الشفرات والتقاط دلالته، خصوصًا على الصعيد النقدي والثقافي، كما هو الحال في دراستنا.

1-1 تهشيم الزمن في الرواية:

لا نكاد في رواية "السيدة دلاواي" نمسك بالزمن، لا من بدايته، ولا من نهايته، وهذا راجع بطبيعة الحال إلى تقنية تيار الوعي، أو تقنية "الفلاش باك" وتداخل الشخصيات وحكيها عبر الاسترجاع، فهي لا تحترم التسلسل الحقيقي للأحداث، والروائية لها الحق في أن تترك الأحداث متداخلة، كما لها الحق في التغيير فيها[1]، كأن يكون الزمن هذه الرواية، ينحصر في ساعات، أو «في يوم واحد فقط من حياة كلارسيا»[2]، بطلة روايتها، ما يكشف لنا أنه زمن انسيابي وزئبقي، هو إذن زمن «يتشعب إلى أيام ماضية، تتدفق فيه الذكريات، وبهذا تكون قطعت الكاتبة صلتها، بالشكل التقليدي لكتابة الروائية الإنجليزية»[3]، فاختارت أن تجري أحداث روايتها بيوم الأربعاء* من منتصف شهر حزيران*، وبدأت روايتها بالحديث عن صباح هذا اليوم «جال في خاطر كلارسيا دلاواي أن هذا صباح لا مثيل له، صباح رائق...»[4].

واستفتحت الكاتبة روايتها بالبطلة وهي واقفة في الشرفة تسترجع أحداثا من الماضي، أحداثا تعود إلى ثلاثين سنة من قبل، وبهذا تكون "وولف" قد قامت بتهشيم الزمن من خلال المزواجة بين الماضي والحاضر عن طريق التداعي ووصف طبيعة الزمن الذي تجري فيه الأحداث.

---

[1]- ينظر: سلوى بوراس: **الرواية الجديدة الفرنسية**، مذكرة ماجستير، إشرف ليلى جباري ، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة ، الجزائر، 2011،2012، ص70.

[2]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص05.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

*أحداث الرواية وزمنها يدور في يوم واحد فقط في الرواية، ويتشعب إلى سنوات ماضية.

[4]- فرجينيا وولف: **السيّدة دلاواي**، ص07.

وتتميز حبكة الرواية باستعمالها للخبرة الماضية، والتي كانت سببا للأفعال الحاضرة[1]، من حيث الزمن، وذلك حين بدأت "فرجينيا" تسرد الأحداث عبر الشخصيات في الرواية.

والملاحظ في هذا العمل السردي أنّ استرجاع الأحداث جاء على لسان الشخصيات المحورية بالترتيب، إذ بدأ مع "كلارسيا"، ثم "بيتروولش"، تليه "لوكريزيا" وزوجها "سبتموس"، ومن ثمّ "ريتشارد دلاواي"، مع "هيو ويتربيد"، تلتها شخصيات أخرى تظهر من حين لآخر، والجميع التقوا وتقاطعوا عند نقطة واحدة، هي الرجوع بالماضي إلى ثلاثين سنة من قبل.

2-1/ الزمن النفسي وتوجهاته في الرواية:

إنّ الزمن النفسي في الرواية مرتبط بشخصيات عديدة مع رؤيتهم للعالم، والزمن الغالب عليها هو الزمن الماضي، الذي يعبّر عن العجز والإحباط (زمن الحرب، الصداقة والحب)، هو زمن يعبر عن حالة متعلقة بوعيهم، تلك الحالة التي سببت لهم انفصامًا بين الحاضر والماضي[2]، وبين الحاضر والمستقبل، وبين المستقبل والماضي، مما ولّد شتات النفس وحيرتها، هذا ما جعله زمنا « إنسانيا بقدر ما كان التعبير عنه من خلال طريقة سردية»[3]، هي طريقة تيار الوعي، الأمر الذي جاء جليًّا في الرواية من خلال اتجاهه ثلاث توجهات هي الماضي، الحاضر، والمستقبل.

---

[1]- ينظر: إيان وات: **ظهور الرواية الإنجليزية**، (تر) يوئيل يوسف عريف، منشورات دار الجاحظ، العراق،(دط)، 1980، ص22.

[2]- ينظر: قاسمي محمد عبد الرحمان: **في الخطاب السردي**، الملتقى الدولي حول السرديات، أسئلة الهوية في الخطاب السردي، المركز الجامعي، بشار،(دس)، ص122.

[3]- بول ريكور: **الزمان والسرد والحبكة والسرد التاريخي**، (تر) سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، (ط1)، ج1،(دس)، ص95.

1-2-1 التوجه نحو الماضي (زمن الذاكرة وهيمنة الماضي):

يتمظهر هذا الزمن على شكل ارتدادات نحو الماضي، ليكون بهذا مؤشرا على «إحساس الإنسان بالزمن وإدراكه، إنّه متجذر في مناحي حياته كلّها عبر مراحلها، لأنّه مفطور على الذاكرة والتوقع، أي أنّه ينظم حياته ويصوغها في ثنايا الماضي، ليصبح هذا الزمن يحمل في طياته دلالات نفسيّة واجتماعية»[1] ، تعود بجذورها إلى فترات زمنية سابقة للزمن المعاش، تلخص كل تجاربه في الجانب اللاواعي من عقله، وتترجمها على شكل ردود أفعال، ومع تكرر ردود الأفعال هذه يصبح الإنسان دائم التوقع، هذا ما عمدت عليه رواية "السيدة دلاواي" من خلال بناء الزمن بتقنية تيار الوعي، التي قد يصل فيها الاتجاه نحو الماضي إلى حد « الهيمنة على الحاضر حتى يكاد يخنقه»[2].

وتظهر لنا هذه الهيمنة من خلال الاستذكارات المتكررة من طرف الشخصيات، في الرواية، إذ تعتمد جُلّها على هذه التقنية لتقديم الأحداث، وكذا حالتها النفسية.

---

[1]- ينظر: علي شاكر الفتلاوي: **سيكولوجية الزمن**، دار صفحات للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، (ط1)، 2010، ص21.

[2]- المرجع نفسه، ص56.

أ- / **أقسامه:** ينقسم الزمن النفسي في رواية تيار الوعي كالآتي:

أ-أ/ الاسترجاع الخارجي: هذا القسم من الاسترجاعات عادة ما «يعود إلى ما قبل الرواية»[1]، أو إلى ما قبل بداية أحداث الرواية.

ومثاله في الرواية استرجاعٌ من طرف شخصية "بيتر وولش"« نعم إنّه يتذكر منتزه ريجينيا، الممشى الطويل المستقيم، البيت الصغير، حيث يشتري المرء نفاخات على اليسار، تمثال أخرق عليه كتابة منقوشة في موقع أو آخر»[2]، وهذا الاسترجاع للحدث يرجع إلى ثلاثين عامًا من قبل.

أ- ب/ الاسترجاع الداخلي: يعمد هذا النوع من الاسترجاعات إلى الارتداد نحو زمن ماضي، لاحق للحظة الحكي، أي «يعود إلى ماضي لاحق لبداية الرواية، قد تأخر تقديمه في النص»[3]، فالسرد الاسترجاعي للذكريات فيه يكون بعد الشروع في سرد الأحداث .

ومثاله من الرواية استرجاع من طرف شخصية "بيتر وولش": « تَذَكَّر فجأة إليزابيث تدخل الغرفة، وتقف بجنب أمّها، إنّها فتاة ذات مظهر غريب الأطوار، كبرت، شبت عن الطوق تمامًا، وسيمة بالأحرى، لا يمكن أن تكون قد تجاوزت ثمانية عشر عاما»[4].

فهذا الاستذكار راجع لحوالي ساعة ونصف من حدوثه، حين التقى بكلارسيا، ورأى ابنتها لأوّل مرة بعد ثلاثين عامًا.

---

[1]- أحمد حمد النعيمي: **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (ط1)، 2004، ص34.

[2]- فرجينيا وولف: **السيّدة دلاواي**، ص 53.

[3]- أحمد حمد النعيمي: **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، ص 34.

[4]- فرجينيا وولف: **السيّدة دلاواي**، ص53.

ب- أشكال الاسترجاع في الرواية: وردت الاسترجاعات في الرواية على أشكال هي:

ب-أ استرجاع مؤلم: وفيه تتذكر الشخصية ذكريات حزينة «أو تعيد علينا ما هو مؤلم في حياتها أو حياة غيرها»[1].

ومثاله من تذكر "بيتر وولش" لإحدى الأمسيات في ذلك الزمن البعيد حين كان شابا، «كانت أمسية فظيعة، أخذ يزداد كآبة شيئا فشيئا، ليس بشأن ذلك فقط، بل بشأن كلّ شيء، هو لا يستطيع أن يراها، لا يستطيع أن يفسّر لها، لا يستطيع حسم الموضوع»[2]، هكذا كان شعوره في تلك الأمسية، التي لم يستطع فيها التعبير "لكلارسيا" عن حبّه، عن رغبته في الارتباط بها، لأن الوقت قد فاته، لأنها شرعت في علاقة مع "ريتشارد دلاواي"، كان هذا من قبل ثلاثين سنة.

ويستطيع أن يتذكّر كذلك بكل حسرة وألم « وقوفه بجنب كرسي المستر باري (...)، في صالة الاستقبال، وأقبلت كلارسيا بأصولها الكاملة كمضيفة حقيقية، أرادت أن تقدمه إلى أحدٍ ما، تكلمت وكأنها لم يلتقيا من قبل أبدًا مما أشاطه غيظا»[3]، كان هذا منذ زمن صداقته مع "كلارسيا" وحبه لها ، وذلك حين دعته بكل تجاهل لتقدم له "ريتشارد دلاواي" كصديق جديد لها، يليق بمرتبتها الاجتماعية وبمرتبة والدها "المستر باري".

ب-ب استرجاع سار: وفيه تتذكر الشخصية و« تعيد علينا سرد، ما هو سار في حياتها أو حياة غيرها»[4].

ومثاله في الرواية، تذكر "بيتر" "لسالي سيتون"، صديقته وصديقة "كلارسيا" القديمة، «بوسعه أن يتذكر سالي، تنزع وردة، تتوقف لتَعجب من جمال أوراق اللهانة في ضوء القمر، إنّه لشيء يفوق العادة، كيف أنّ كلّ ذلك يعود إليه بصورة زاهية، أشياء لم يفكر فيها منذ سنين»[5].

---

[1]- أحمد حمد النعيمي: **إيقاع الزمن في الرواية الربية المعاصرة**، ص35.

[2]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص58.

[3]- المصدر نفسه، ص60.

[4]- أحمد حمد النعيمي: **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، ص35.

[5]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص70.

ذلك أنّها كانت تساعده في التقرب من "كلارسيا"، وإليها يشكو همّه ومعاملة "كلارسيا"، الجافة له، "فسالي" لم تكن تنعته بمسميات قاسية مثلها.

وهذا النوع من الاسترجاع لا يكاد يحضر كثيرا في الرواية.

ب-ج استرجاع محايد: هدا النوع من الاسترجاع تعود فيه الرواية إلى «أحداث ماضية، لا نستطيع الجزم بمدى تأثيرها، إلاّ في مراحل عديدة»[1]، أي أن الاسترجاع فيه يكون من طرف الروائي عبر الحكي على لسان الشخصيات، هو يسرد أحداثا حصلت بالفعل للشخصيات في الزمن الماضي.

يقول السارد في سياق سرد الأحداث « كانت قوة سالي مدهشة موهبتها، شخصيتها، كانت لديها مثلا طريقتها مع الأزهار، كانت عندهم في بورتون دائما مزهريات بسيطة لا ترتاح لها العين ممدودة على طول المائدة، لكن سالي تخرج تقطف كل أنواع الأزهار التي لم تُشاهد مجتمعة على الإطلاق، تقصُ رؤوسها وتضعها لتسبح فوق الماء»[2].

فالكاتبة تدخلت هنا في سرد أحداث ماضية، حصلت في منزل "كلارسيا"، على لسان السارد، لا على لسان بطلة الرواية "كلارسيا"، ولا على لسان "سالي، أو "بيتر وولش".

إنّ هذا الهروب من الحاضر إلى الحاضر إلى الماضي، من طرف الشخصيات في الرواية، وبهذا الشكل من الاسترجاعات المتكررة يكشف لنا « الواقع المرير الذي كانت يَعيشه المجتمع الإنجليزي في تلك الفترة، علّ الماضي يكون عزاء، فيخفف من وحشة الحاضر وغربته (...)، والزمن في الرواية يتجلى بصوت الماضي صاخبا، ويظهر ذلك من خلال الشخصيات التي تعيش في الحاضر، ولكن حكايات الماضي تلح على ذاكرتها، فتحكيها بتفاصيلها الصغيرة، التي تسعى من خلالها إلى بعث الماضي البعيد، بآماله وآلامه، ليخفف من بؤس الحاضر ومرارته، الذي يخلق بواقعه المودّع حالة اضطراب نفسي وفقدان التوازن الداخلي لمعظم الشخصيات[3]، في رواية السيدة دلاواي.

---

[1]- أحمد حمد النعيمي: **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، ص 35.

[2]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص34.

[3]- ينظر: إيمان العامري: **اغتراب الزمن وانشطار الذات الإنسانية، قراءة في رواية نجوم أريحة لليانة بدر**، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، ع11، 2015، ص43.

هذا التوجه نحو الماضي من طرف الذاكرة، يبرهن كذلك على عدم وجود حاضر يحيا في المجتمع، وتحيا فيه الكاتبة، لأن القيم زالت والمجتمع كذلك، بسبب الأمراض وحالات اليتم والشتات النفسي، وحالات الذعر والهلع التي نتجت عن الحرب، وكذا الطبقية التي ظهرت جراء ذلك، وجراء الثورة الصناعية في القرن العشرين.

1-2-2/ التوجه نحو الحاضر في الرواية:

إنّ الحضور البارز لزمن الذاكرة في الرواية، لا ينفي وجود الزمن الحاضر، بل وُجد، لكن اكتسى حلة الحزن، الرتابة، والروتين، وكشف عن شخصيات تحيا في واقع مرير موحش وغريب، فكان عزاؤها في الماضي[1].

وردت عدة مقاطع سردية في الرواية تدلّ على الزمن الحاضر، بين استذكار وآخر على طول الرواية، ولكننا سنذكر بعضها.

من بينها في الرواية حين «وقفت كلارسيا لحظة تتطلّع إلى الحافلات (...)، شعرت بأنها فتيّة جدا، وفي الوقت ذاته هرمه بصورة لا يوافيها كلام (...)، وهي ترقب التاكسيات شعرت بحسٍّ سرمدي بكونها في الخارج، في الخارج بعيدا (...)، إنّها لا تدري، لا تعرف شيئا، لا من اللّغة، لا من التاريخ، وهي لا تكاد تقرأ كتابا الآن، عدا كتب المذكرات في سرير النوم»[2]. فالسارد هنا يصف لنا حالها وشعورها في تلك اللحظة بالذات حين كانت في الطريق من أجل شراء الزهور لحفلتها.

ويظهر لنا الزمن الحاضر هنا أيضا «وبغتة خطت إليزابيث إلى الأمام، واستقلت الباص بكل اقتدار أمام الجميع، اتخذت مقعدا في الطابق العلوي (...)، كان عليها أن تمسك بالسياج لتثبيت نفسها»[3].

فالسارد هنا أيضا يصف "إليزابيث" لحظة صعودها الحافلة بكل فخر، وهو وصف في تلك اللحظة بالذات، أي حكي في صيغة الزمن الحاضر.

يظهر لنا أيضا في قول الكاتبة عن الآنسة "كيلمان"، «أرسلت نظرها إلى شارع فليت، شارع الصحافة، مشت قليلا، نحو كنيسة القديس على استحياء، كمن يتغلغل على أصابع

---

[1]- ينظر: إيمان العامري: **اغتراب الزمن وانشطار الذات الإنسانية، قراءة في رواية نجوم أريحة لليانة بدر**، ص04

[2]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص 11، 12.

[3]- المصدر نفسه، ص 122.

القدم، مستكشفا بيتًا في اللّيل في ضوء شمعة متوترا خشية أن يفتح المالك بغتة باب غرفة نومه (...)، لم تتجرأ على التسكع في أزقة غريبة أو في دروب مُغوية، إلاّ بقدر ما تتجرأ على دخول أبواب مفتوحة لبيت غريب...»[1]، فكلام السارد عن هذه الشخصية جاء بصيغة الزمن الحاضر، هذا ما لمسناه من صياغ الحديث.

كشفت لنا "وولف" من خلال توظيف نصوص تحمل دلالة الزمن الحاضر، عن نفسية الشخصيات من ألم، اغتراب، إحساس بالفقر، والفروقات الطبقية، كما هو الحال مع الآنسة "كيلمان"، "بيتر"، "كلارسيا"، سبتموس...، هذا هو حال وحاضر المجتمع في تلك الفترة، وبعبارات وصيغ تدلّ على الزمن الحاضر، عبرت الكاتبة عن حاضرها وحاضر مجتمعها، عن طريق الصدى الداخلي لتجربتها، فكان زمنا بطيئا، امتزج بتصوير الأحاسيس والمشاعر[2]، هكذا كان الزمن الحاضر وتشكل في الرواية، تشكل نفسيًّا كشف عن التناقض الداخلي والخارجي، وطبائع الأفراد في المجتمع الواحد، لهذا « تبدت كلّ لحظة مختلفة عن اللّحظات الأخرى»[3]، حين كانت "وولف" تعري عيوب النفسيات، وتفضح أنانيتها بلغة الزمن الحاضر، تكشف الجانب اللاشعوري من تفكيرها وطريقة تفكيرها في لحظة من لحظات السرد في الرواية.

---

[1]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص102.

[2]– ينظر: سمر روحي الفيصل: **الرواية العربية، البناء والرؤيا، مقارنة نقدية**، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 2003، ص128.

[3]– محمد غنايم: **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة – دراسة أسلوبية** –، دار الهدى، القاهرة، مصر، (ط2)، 1993، ص24.

1-2-3 /التوجه نحو المستقبل:

لطالما كانت الشخصيات في الرواية تحمل شعور المسؤولية اتجاه مصيرها، كونهم يعيشون هاجسًا غامضا اتجاهه، واتجاه الموت.

نسعى من خلال هذا العنصر إلى استجلاء أنواع الاستباق، والذي نقسمه على النحو الآتي:

أ-**استباق متمم:** وهو ذلك الاستباق الذي «يرد مسبقا لسد ثغرة لاحقة»[1]، أي أنه استباق يرد قبل سرد حادثة ما، بغية تفسير سببها لاحقا.

ونجده في الرواية في مقاطع ليست بالكثيرة، منها حين تكلمت "لوكريزيا" مع الطبيب السير "وليام برادشو" بشأن علاج زوجها "سبتموس" فقال لهما أنّه «ثمّة دار استراحة بعيدة في الريف، حيث سيعتني بزوجها كامل الاعتناء، سألته، أيكون بعيدا عنها؟، قال نعم لسوء الحظ، إنّ اللّذين يهموننا إلى أقصى حد، لا يصلحون لنا في مرضنا (...)، لكن زوجها لا يود الأطباء، إنّه سيرفض الذهاب إلى هناك (...)، فأوضح لها السير "وليام" الوضع باقتضاب ولطف، إنّه قد هدّد بقتل نفسه، ليس ثمّة بديل»[2].

هذا الاستباق جاء متمما للحدث الذي حصل لاحقا بالفعل، وهو قتل "سبتموس" لنفسه، وسد ثغرة تبرير القتل فيما بعد في الرواية، ولم تبرر الكاتبة سبب ذلك، لأنه ورد ذكر هذا من قبل في مقطع سابق.

ب- **استباق مكرر:** يلعب هذا الاستباق في رواية تيار الوعي دور «الإِنْبَاء ووظيفته في نظام الأحداث، تتمثل في خلق حالة انتظار عند القارئ»[3]، أي الإخبار عن أحداث لاحقة، وعادة ما تظهر على شكل تنبؤات على لسان أحد الشخصيات.

---

[1]- أحمد حمد النعيمي: **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، ص39.

[2]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص89.

[3]- أحمد حمد النعيمي: **إيقاع الزمن في الرواية العربية**، ص39.

ومثاله في الرواية: «تساءلت ما الذي سيفكر به حين يعود؟، أنها قد كبرت في السن؟...»[1]، هذا عن قول "كلارسيا" وهي تفكر في "بيتر" وردة فعله عندما يراها بعد ثلاثين سنة.

وبالفعل عندما رجع صديقها القديم بعد طول غياب، هذا ما جال في خاطره «إنّه لن يقول لها شيئا عن ذلك، إنّها قد كبرت...»[2].

فما جال في خاطر "كلارسيا" من تنبأ لما سيقوله عنها لاحقا، حدث بالفعل مع "بيتر وولش"، وبهذا يكون هذا النوع من الاستباق تنبؤا لحدث تكرر وجوده وحصل كتوقع بالفعل لاحقًا.

3-1 /الزمن النفسي في الرواية بين تجربة "وولف" وثقافتها:

إنّ الزمن النفسي في الرواية، يحمل في جوفه دلالتين متلازمتين، تصبّ إحداهما في الأخرى، بواسطة علاقة تلازمية، ودائمة دوام الزمن بنفسه، وتنطوي الدلالتان تحت الزمن الداخلي للنص ذاته، في مفهومه البنائي الجمالي (...)، الذي يمتد بجذوره إلى الذكريات والآمال المتعمرة عبر التشققات العاطفية والمتداولة بين الانفعال والهدوء حينا، وبين الجِدّة والفتور أحيانا أخرى[3]، بين مجتمع "وولف" ومشاكله المتأزمة نتيجة الحرب العالمية الأولى والثورة الصناعية، وبين ذاتها كفرد منه، ما يبرر ذلك الانفصال الذي جسدته في نفسية الشخصيات داخل الرواية، ويبرر مرضها وأنانيتها، من نحو شخصية "كلارسيا" البطلة التي تظهر هادئة، أنانية وارستقراطية بالدرجة الأولى، و"سبتيموس" المشتت والمنفصل نفسيا، وغيرهم...، كل هذا لمسناه من خلال الاسترجاعات الخاطفة عبر تقنية الفلاش باك، والتقاطعات بين أحداث الرواية، والأحداث في حياة الكاتبة وثقافتها.

---

[1]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص36.

[2]-المصدر نفسه، ص 40.

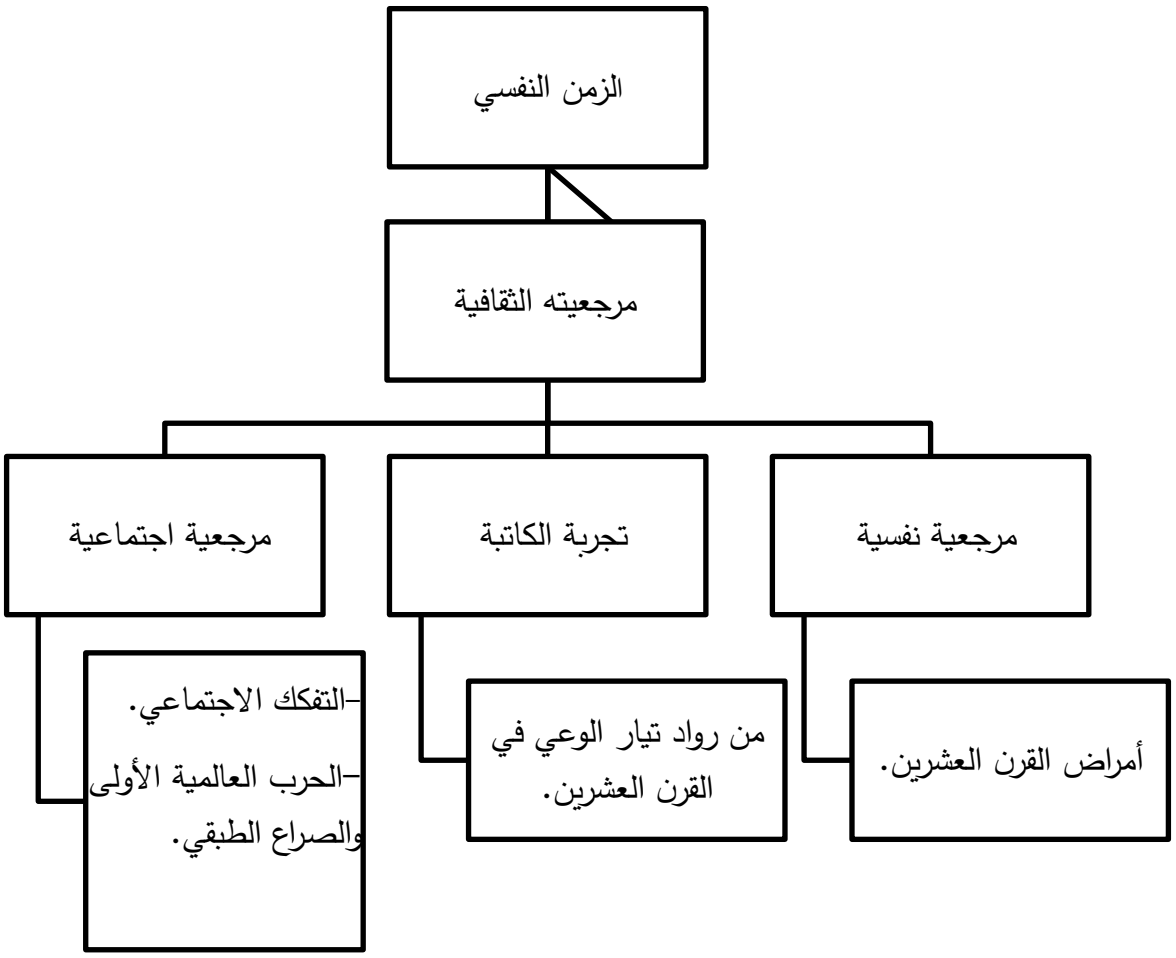
[3]- ينظر: بشير بويجرة محمد: **بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، المؤثرات العامة في بنى الزمن والنص**، دار الغريب لنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ج1، (ط1)، 2002، ص176.

لهذا كان زمن الرواية زمنا نفسيا، يمتد بالذاكرة إلى سنين ماضية، إلى ثلاثين عامًا، زمنا ماضيا تخللته بعض الأحداث في الحاضر ظهرت مع بداية الرواية، وذهبت تسير ببطئ واحتشام إلى نهايتها.

كما لم يَخلو الزمن في الرواية من نظرة استشرافية للمستقبل، مستقبل هو هاجس كل الشخصيات في هذا العمل، مثل الخوف من المصير المجهول، وبهذا تكون "وولف" قد رسمت من كلّ هذه الحالات للزمن تراكما للخبرات والواقع، «فتجلت مشكلات الفرد منعكسة على الوعي الذاتي»[1]، للكاتبة عبر ما طرحته من قضايا على مدار الرواية، وما كشف هذه الخبرات تلك التقاطعات بين مضمون هذا العمل، وتجربة الكاتبة التي بدت واضحة فيه.

بناء على ما سبق نقدم مخططا يوضح الزمن النفسي ومرجعيته الثقافية.

[1]– جابر عصفور: **زمن الرواية**، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، (ط1)، 1999، ص215.

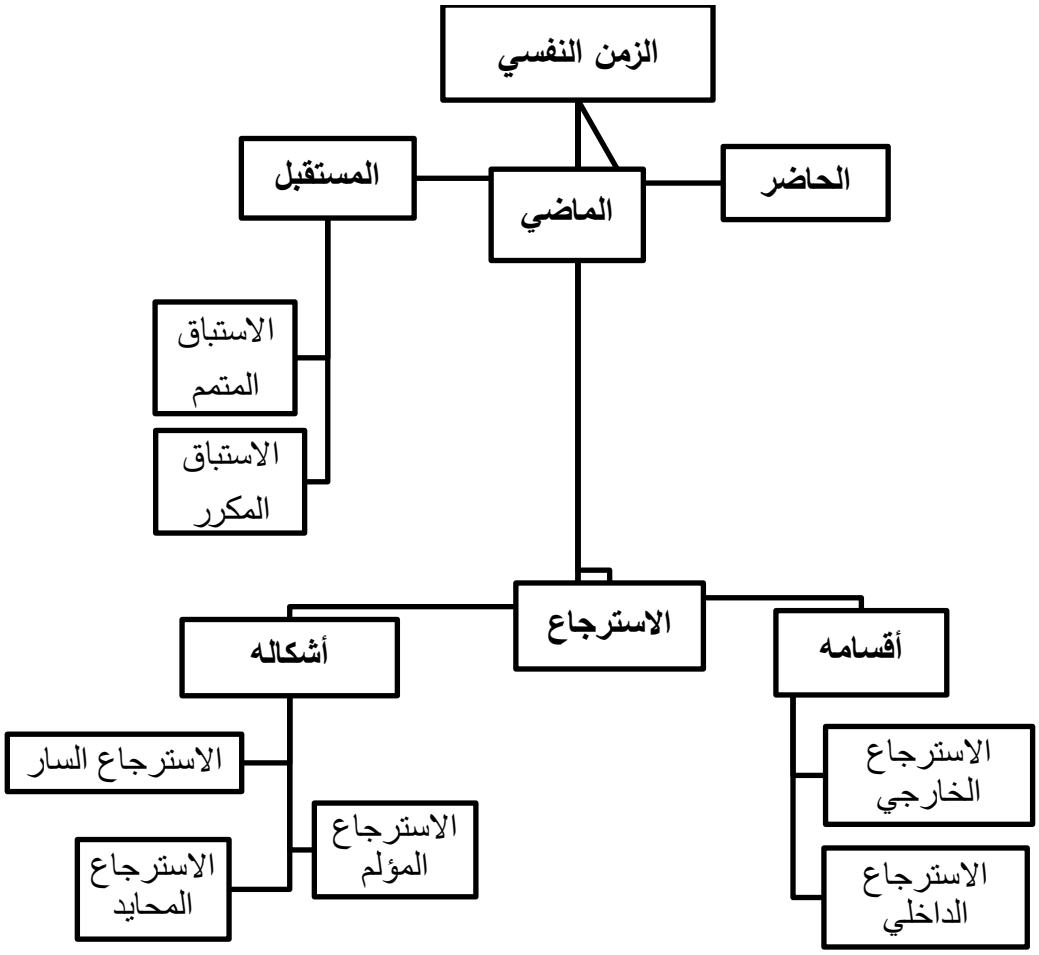


شكل (16): الزمن النفسي في الرواية ومرجعيته الثقافية.

- ساعد في تشكل الزمن الذهني في الرواية عدة مرجعيات، يمكن لنا أن نسميها المرجعيات الثقافية.
- انقسمت هذه المرجعيات الثقافية إلى مرجعية نفسية، وتجربة الكاتبة، والمرجعية الاجتماعية.
- تمثلت المرجعية النفسية في الأمراض التي كانت سائدة في القرن العشرين، نتيجة الثورة الصناعية ومخلفات الحرب العالمية الأولى، وأمراض الطبقة الوسطى، وهذا ما سنفصل فيه في الفصل الثالث من هذا البحث.

- شكلت تجربة الكاتبة، باعتبارها رائدة من رواد تيار الوعي في العالم، في تشكل الزمن النفسي، إذ ينتمي هذا الزمن لتقنية تيار الوعي.
- المرجعية الاجتماعية للزمن، من أهم مقومات الزمن النفسي ومرجعياته الثقافية، إذ بلغة الزمن برزت الطبقية الاجتماعية وآثار الحرب العالمية الأولى.

على العموم يمكننا من خلال كل ما سبق أن نضع ملخصا تخطيطيا لشكل توارد الزمن النفسي في الرواية.



شكل (17): مخطط يلخص طريقة توارد الزمن النفسي في الرواية.

2/ المكان بين المفهوم، التشكيل، المرجعية الثقافية في الرواية:

إن المكان من العناصر السردية المشكلة للخطاب الروائي وبنائه، ويعتبر من أهم الأقطاب السردية فيه، «إنّه عالم بلا حدود، متشعّب نحو سائر الاتجاهات(...)، تُعبّر شخصيات العمل الروائي من خلاله عن أهوائها، رغباتها، ومرامي مبدعها، ويتخذ دلالته من خلال الأفعال وتشابك العلاقات، ويكسب قيمته الحقيقية من خلال الشخصيات»[1].

كما من شأنه أن يعبّر عن الأهواء والرغبات، الإيرادات المتعاطفة والمتصارعة، الآلام والذكريات.

قبل الخوض في التشكيل المكاني في رواية السيد دلاواي "لفرجينيا وولف" نعرض مفهومه ومن ثمّ نعرج إلى ذلك.

أ- **لغة:** من الناحية اللغوية وردت عدة تعريفات في القواميس والمعاجم العربية وجميعها أفاد معنًى واحدا، وعليه سنأخذ بواحد منها فقط.

جاء في لسان العرب أن «المكان والمكانة، واحد مكان من أصل تقدير الفعل، مفعل لأنّه موضعٌ لكينونة الشيء فيه(...)، والجمع أمكنة»[2].

فالمكان إذن هو موضع الأشياء وكينونتها، ويفيد أيضا معنى السطح.

ب-**اصطلاحا:** من الناحية الاصطلاحية تعددت التعريفات وتنوعت بين ناقد وآخر، فهناك من يعرّف المكان على أنّه «موضع وقوع الوقائع، وحدوث الحوادث، وحصول الحركات، ووجود المخلوقات»[3]، أي مكان وقوع الحوادث والوقائع.

---

[1]- أحمد عوين: **دراسات سرد الحديث والمعاصر**، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر ، (ط1)، 2009، ص64.

[2]- ابن منظور: **لسان العرب**، مج 6، ص63، (مادة م. ك. ن).

[3]- قمرة عبد العالي: **البنية الزمكانية في رواية الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011، 2012، ص19.

وهناك من ذهب إلى القول عنه أنه « العالم المستقل الذي له خصائصه الفنيّة التي تميّزه عن غيره»[1]، يبنيه الروائي وفق مجموعه من الأيديولوجيات، وثقافته الخاصة من جهة، وثقافة مجتمعه من جهة أخرى، ليصبح بهذا عالم قائم بذاته، الأمر الذي دفع بالدارسين إلى البحث في طريقة تشكيله، و سبب اختلاف هذا التشكيل من خطاب لآخر.

عند حديثنا عن المكان الروائي، فإننا نجده قد اكتسى قيمة فنية انطلاقا من أهميته في الواقع، إذ «لم يعد عنصر ثانويا فيها، بل عنصرًا أساسيا، اتخذ أشكالا ودلالات مختلفة، يكشفها التحليل والدراسة»[2]، وتجدد هذه الدلالات بتجدد القُرّاء ودرجة ثقافتهم ومستواهم الفكري والمعرفي .

ومهما تعددت التحليلات والدراسات حوله يظل المكان تلك «الخلفية التي تجري فيها أحداث الرواية، وهو عنصر فاعل في هذه الأحداث، بصفته الكيان الإنساني الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان وبيئته، ولذا فإن شأنه شأن الإنتاج اجتماعي آخر يحمل جزء من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه»[3]، ليكتسي أبعاداً لا تقل عن تلك الموجودة في باقي العناصر السردية، وعبرها يكسب قيمته المعرفية والدلالية.

[1]–سيزا قاسم: **بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، ص78.

[2]– الشريف حبيلة، **بنية الخطاب الروائي**، ص194.

[3]– عبد الرحمان محمد محمود الجبوري: **بناء الرواية عند حسن مطلك، دراسة مقارنة**، ص 63.

2-1 المكان وطرق تقديمه في رواية السيدة دلاواي:

يختلف تقديم المكان عن تقديم الزمن في أي رواية، حتى في رواية تيار الوعي، إلاّ أنّ هذه الأخيرة، أي رواية تيار الوعي، تختلف عن الروايات الأخرى من حيث مكانها، ويعود سبب ذلك لكونها «رواية أحداث إذ يكون تركيز الروائي فيها على الأحداث وسردها أولاً، ما يجعل دور المكان ثانويا بوصفه ظهيراً للحدث»[1].

وبهذا يكون تقديم المكان في رواية تيار الوعي، مختلفًا عن باقي أنواع الروايات الأخرى، تقديمه يكون عن طريق الوصف النفسي، وهو مرتبط بها على وجه الخصوص، «حيث تصبح الأماكن حاملة لقيم شعورية مؤثرة، يتضح من خلالها عمق الشخصية، وأبعادها النفسية، وتصرفاتها الخارجية، يضاف إلى كلّ ذلك أنّ ثمّة وصفًا يمكن أن نطلق عليه "الوصف الذهني"(...)، لذلك هو نادر الوجود»[2]، كونه يتناسب في الغالب مع الإشارات الخاطفة للمكان، عبر ذكر أسمائها فقط، «ومن خلالها يتأسس بالضرورة فضاء روائي يكون له أهمية بالغة، لأنّه يحدد لنا الإطار العام الخالي من التفاصيل، وهو الإطار الذي كانت تجري فيه الأحداث الروائية»[3].

وبهذا يمكن القول أنّ تقديم المكان في رواية تيار الوعي لا يكون بطريقة مفصلة، كما في الرواية التقليدية، وإنّما يكتسي حلّة الإشارات الخاطفة، والوصف الذهني.

والمكان في دراستنا هذه ملازم للزمن، وممتزج به « لا يمكن الفصل بينهما من الناحية العملية (...)، إذ لا نستطيع أن نتصوّر أنّه لحظة من لحظات الوجود، دون أن تضعها في إطارها المكاني»[4].

---

[1]- حسن سالم هنيدي إسماعيل: **الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث (دراسات في السردية)**، ص223.

[2]- آمنة يوسف: **تقنيات السرد في النظرية** والتطبيق، ص96.

[3]- المرجع نفسه، ص 96.

[4]-إيان وات: **ظهور الرواية الإنجليزية**، ص28.

قُدم المكان في رواية السيدة دلاواي عن طريق الوصف الغير مقتضب، بمعنى أنّه لم يُفصّل فيه، كما في الرواية التقليديّة.

أوردت "وولف" في الرواية محل الدراسة، عدة أماكن واقعية، تحركت فيها الشخصيات الروائية، تارة في الزمن الماضي، وتارة أخرى في الزمن الحاضر، وبهذا يصبح المكان تابعًا للزمن النفسي في الرواية.

من هذه الأماكن الواردة في الرواية نذكر:

- **لندن:** تجري كل أحداث الرواية في مدينة لندن*«وهي أكبر منطقة مدنيّة في المملكة المتحدة، وأكبر منطقة حضرية في الاتحاد الأوروبي، بكل المقاييس»[1]، وقدمتها لنا الكاتبة عن طريق الوصف قائلة « لندن هي درب مكسو بالحشائش»[2]، ما يعني أنّها منطقة سهلية، وهي كما تقول «لندن إنجاز رائع بطريقتها الخاصة(...)، لندن من هذا الفصل من السنة**، والحضارة(...)، أدارت لثلاث أجيال على الأقل شؤون قارة بكاملها»[3].

هكذا وصفتها "فرجينيا"، بكلّ فخر واعتزاز، إنها المدينة العريقة، الراقية والخضراء، مدينة الحضارة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن مدينة "لندن"، التي تكلمت عنها "وولف"، تعود من حيث وصفها إلى العصر الفكتوري الذي أشارت له عدة مرات في الرواية، وقد أصبحت الآن «أكبر منطقة حضرية، وأكثرها اكتظاظًا بالسكان في العالم وفي هذا العصر»[4].

---

*اشتق اسم إنجلترا من الكلمة الإنجليزية القديمة (England)، والتي تعني أرض الإنجل، والإنجل كانت واحدة من القبائل الجرمانية التي انتقلت إلى إنجلترا خلال أوائل العصور الوسطى، نقلا عن http://www.aljasad.org/12-06-2017,15:16.

[1]- http://www.aljasad.org/12-06-2017,15:16.

[2]- فرجينيا وولف: **السيّدة دلاواي**، ص144.

**أواخر فصل الربيع وبدايات فصل الصيف (منتصف حزيران).

[3]-فرجينيا وولف: **السيّدة دلاواي**، ص 52، 53.

[4]- http://www.aljasad.org/12-06-2017,15:18.

قالت "وولف" على لسان السارد في الرواية، «لندن مدينة مزدحمة، قد تبدلت في ثلاثين سنة، المستر هوريس يفضل ليفريول، والميسز موريس قد زارت معرض الزهور في وينستمنستر، وأنهم جميعا قد رأوا وليّ العهد الأمير ويلز»[1].

إنّ تقديم مدينة "لندن" في الرواية، كان في سياق أنها مدينة حضرية، تشتعل بمظاهر الثورة الصناعية، الازدهار، والماضي العريق، وبهذا «تظلّ لندن في علاقتها بالشخصية عاملاً أساسيا من عوامل تأكيد وجودها، وتحقيقه وتثبيته، وبذلك يكتسي مظهرًا إيجابيا في هذه الرواية»[2]، لأنّه كشف عن مظهر ثقافي من مظاهر المجتمع الإنجليزي.

أوردت فرجينيا وولف عدة شوارع من مدينة لندن نوردها في الجدول الآتي:

اسم الشارع	ماهـــــــــيته	صفحته
شارع بوند	شارع في حي وينستمنستر، مرت به كلارسيا وهي تسير في الشارع.	14-13 19-17
شار فيكتوريا	شارع في حي وبنسمنستر مرت به كلارسيا وابنتها إليزابيث.	08-121- 122
شارع أولنغتون وشارع بيكياديلي	من شوارع لندن مرت به "كلارسيا" و"بيتر وولش".	10-11- 20-51- 61
شارع أوكسفورد	من شوارع لندن، مرت به كل من "كلارسيا" و"بيتر وولش".	17-19...
شارع بروك	من شوارع لندن مرتبه كل من كلارسيا وبيتروولش.	19-102
شارع هياما ركيت	من الشوارع التي مرت بها إحدى الشخصيات في الرواية.	50
شارع كوكسبور	من الشوارع التي مرت بها إحدى الشخصيات في الرواية.	51
شارع بروتلاند	من الشوارع التي مرتبها إحدى الشخصيات في الرواية.	52
شارع بوستون	من الشوارع التي مرت بها إحدى الشخصيات في الرواية.	78

[1]- فرجينيا وولف: **السيّدة دلاواي**، ص 144.

[2]- عفاف عبد المعطي: **السرد بين الرواية المصرية والأمريكية، دراسة واقعية القاع**، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (ط1)، 2017، ص304.

شار هارلي	شارع الأغنياء في لندن.	91-86
شارع كوندين	شارع مرت به إحدى شخصيات الرواية.	105-103

شكل (18): جدول يوضح أسماء شوارع لندن في الرواية في القرن العشرين. (هذه الشوارع أسماؤها أسماء واقعية، عُرفت بها في القرن العشرين).

• **بورتون:** هذا المكان كانت تقيم فيه بطلة الرواية "كلارسيا" قبل ثلاثين سنة من الحياة التي تسترجعها في الرواية، تقول عنه «...تنفتح النوافذ الكبيرة على مصرعيها في بورتون*، تنغمر انغمارًا في الهواء الطلق، كان الهواء في الصباح الباكر نقيا هادئا، أكثر سكونًا (...)، كان باردًا أو حارًا، كما كان لفتاة في الثامنة عشر**، كما كانت آنذاك»[1]، فهذا المكان هو الذي ترعرت فيه "كلاريسيا" وشبت، هي تتذكر جيدا كيف كانت تلك الأيام، بكل تفاصيلها.

كما وتتذكر كيف كانت تعيش فيه، حين كانت مع "بيتر وولش" «يسيران على غير هدًى أميالاً على امتداد الدروب، تتوقف للتعرّف على الاتجاه، ثمّ تقوده رجوعًا عبر الريف، وطيلة الوقت يتجادلان(...)، يمضيان في حقول مجزوزة العشب(...)، حتى يَحُطَا رحالهما في بورتون متعبين عند الغسق»[2]، فهذا المكان إذن مرتبط في ذاكرة البطلة بمرحلة شبابها، أيام صداقتها مع "بيتر" وسالي".

ويتذكّر "بيتر وولش" بدوره هذا المكان جيّدا، «لأنه كان يرى كلارسيا في الغالب في بورتون، في أواخر الصيف، حيث يقيم هناك أسبوعية، كما كان يفعل النّاس في تلك الأيام»[3]، فهو إذن المكان الذي يفكره "بكلاريسيا"، إنه مرتبط في ذاكرته بمرحلة شبابه، وقال عنه «إنّه كان لطيفا، مكان لطيف جدًا»[4].

---

*مكان في الريف، كانت تقيم فيه "كلارسيا"، قبل ثلاثين سنة.

**في زمن الحكي الروائي كان عمرها خمسون عامًا وتسترجع أحداثا ترجع لأكثر من ثلاثين سنة ماضية.

[1]- فرجينيا وولف: **السيّدة دلاواي**، ص 07.

[2]- المصدر نفسه، ص139.

[3]- المصدر نفسه، ص138.

[4]- المصدر نفسه، ص 07.

إنّ تعلق هاتين الشخصيتين بهذا المكان عن طريق الذاكرة، دليل على وقعه في أنفسهم، وانسجامهم معه، كما يكشف لنا حرص الروائية على أن ترسمه وفقًا لطبائعهم، «وذلك لأنّه من اللاّزم أن يكون هناك تأثيرا متبادلا بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه، أو البيئة التي أحاطت بها(...)، وبهذا تكشف لنا الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية، بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي قد تطرأ عليها»[1]، وتسهم في كشف انفعالاتها، وتبرير تعلّقهم بالماضي في كل حين.

- **حي وينستمنستر:** من أهم الأحياء في لندن واقعيا وفي الرواية، وهو المعروف بحي البرلمان، وحي الأثرياء، وكانت بطلة الرواية "كلارسيا" تقيم فيه، لأن زوجها عامل في البرلمان، والكل «يعرفها كما يعرف جيرانه من السكان في وينستمنستر، حي البرلمان»[2].

يسير زوجها إليها في هذا الشارع من لندن، يحمل أزهارًا اشتراها لها، «وهو يدس في جيبه القروش التي ردتها إليه العاملة متجها وهو يمسك بباقته الكبيرة، نحو وينستمنتر، ليقول لها بالحرف الواحد وهو يحمل أزهاره "أحبك"»[3].

إنّ حي "وينسمنستر" من أبرز الأحياء في مدينة لندن، نظرًا لما له من قيمة على الصعيد السياسي والثقافي في إنجلترا، واختارته الروائية كمكان تجري فيه أحداث الرواية، باعتبار الشارع «امتداد مستقيم واسع، يَصِلُ أطراف المدينة ببعضها البعض، وهو أيضا ذلك الحيز المكاني الذي يلتقي فيه حشود بشرية لا يعرف بعضها بعضًا»[4].

وبهذا اكتسى هذا المكان بعدًا هامًا نظرًا لوظيفته الاجتماعية، وما يحمله من قيمة، تجسدت عبر الشخصيات التي وردَ مصاحبًا لها، فهو من الأحياء العريقة والغنية التي

---

[1]–حسين بحراوي: **بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط2)، 2009، ص30.

[2]–فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص07.

[3]–المصدر نفسه، ص105.

[4]–فيصل دراج: **نظرية الرواية والرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 1991، ص208.

تقيم فيها العائلات الأرستقراطية وذوي المناصب في البرلمان والدولة، ومن هذا نجد أن التقسيم الطبقي قد مس حتى الأماكن في الرواية، ما يبرز ذلك الصراع والاحتدام بين الطبقات الاجتماعية داخل المجتمع الانجليزي في القرن العشرين.

• **منتزه ريجينيت:** من الأمكنة التي جرت فيها أحداث الرواية، تقاطع فيها ماضي وحاضر كل من "كلارسيا" و"بيتر وولش"، هذا الأخير الذي يتذكره، «منتزه ريجينيت (...)، نعم إنّه قد تَمشّي فيه وهو طفل، قال في نفسه إنّ من الغريب أن تعاودني فكرة الطفولة دائما نتيجة لرؤية كلارسيا..»[1]، لأنّه عاش معها لحظات لا تنسى، لحظات نُقشت في ذاكرته في هذا المكان، «نعم إنّه يتذكّر منتزه ريجينيت، الممشى الطويل المستقيم، البيت الصغير حيث يشتري المرء النفاخات إلى اليسار(...)، تمثال عليه كتابة منقوشة في موقع أو آخر»[2]، فهذا المكان يرتبط في ذاكرة "وولش" بمرحلة شبابه وصداقته مع "كلاريسيا"، إنه يفكره دائما بها.

ونوع العلاقة التي تربط "كلارسيا" و"بيتر وولش" بهذا المكان هي «علاقة تتسع بالتداخل والاندماج، أفرزت أُلفة لا تنفك(...)، هو انتماء يضلّ حاضرًا»[3]، حتى وإنْ تمّ مغادرته، وبهذا اكتسى هذا المكان في جوهره بعدًا نفسيا، ارتبط بماضي الشخصيات المحورية وحاضرها على مدار الرواية.

---

[1]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص53.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– عبد القادر بن سالم: **بنية الحكاية**، دار الأمان، الرباط، المغرب، (ط1)، 2003، ص126.

2-3 المكان بين تجربة "وولف"وثقافتها:

اشتغلت رواية "السيدة دلاواي " نوعا ما على المكان، وما يثير الانتباه فيها اهتمام كاتبتها بالمدينة لندن، الأمر الذي يؤكد أنّها تيمة أساسية لدى الروائية، لتغدو بهذا قوة ثقافية بارزة في الرواية[1].

ويمكن القول أن "وولف" قد حددت عالمها الروائي انطلاقا من هذا المكان، الذي يعتبر جزءً لا يتجزأ من إنجلترا وثقافتها، وانطلاقا من التأثر والتأثير كتبت عن الحياة اليومية فيها، عن أُناسها، عن شوارعها، وبعض من ملامح عمرانها، وعن ثقافة المجتمع داخلها بطريقة الوصف، وبهذا رسمت عالما من عوالم الرواية، ليكتسي هذا المكان صبغة نفسيّة، لأن أسلوب الرواية كان بتقنية تيار الوعي .

[1]-ينظر: خالد حسين: **في نظرية العنوان**، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، سوريا،(د ط)، 2007، ص401.

نستطيع أن نلخص الأماكن الواردة في الرواية في هذا الجدول:

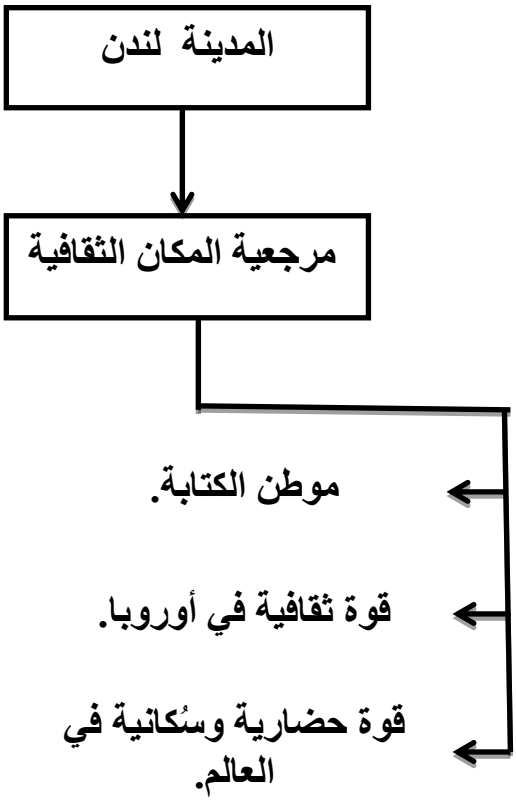
المكـــــــــــــان	ماهيتـــــــــــــه	صفحتـــــــه
ساحات لوردز، واسكوت، واريلاغ	ساحات في مدينة لندن.	.08
مدينة باث	مدينة الحمامات المعدنية في لندن.	.10،12
منتزه سان جيمز	منتزه في لندن.	.21،20،11
قصر دفنتشار	قصر بمدينة لندن.	.12
محل بومباري	محل بيع الزهور الذي كانت تشتري منه "كلاريسيا" الزهور.	.17،16
قصر بنكغهام	قصر في مدينة لندن يجتمع فيه السياسيين.	.106،21،20
كاتدرائية سان بول	من الأمكنة السياسية في لندن.	.119،29،21
بورتون	منطقة ريفية في انجلترا .	.32
ساحة دنزيارد	ساحة في لندن.	.107
ميلانو	موطن "لوكريزيا"، وهو مدينة إيطالية.	.61
منشستر	مدينة انجليزية.	.67
مخزن رغيي ولاندير	مخزن في شارع هارلي.	.94

منتزه غرين	منتزه في لندن.	.106
ساحل نورفوك	من السواحل القديمة في انجلترا.	.111
مدينة هال	مدينة في إيطاليا.	.128
فينيسيا	مدينة في إيطاليا.	.135
حي بمليكو	حي شعبي في مدينة لندن.	.10
شارع أرلنغتون وبيكاديلي	من شوارع مدينة لندن .	.10
حي بلومز بيري	من أحياء مدينة لندن	.142

شكل (19): جدول يوضح أسماء الأماكن الواردة في الرواية(هذه الأماكن موجودة بالفعل ، وذكرت بأسمائها الحقيقية).

- هذه الأماكن الواردة في الرواية، أشارت لها "وولف"، ولم تفصل فيها.
- قدمتها لها عن طريق الإشارات السريعة، كأماكن أقامت فيها الشخصيات في زمن مضى، أو مرت بها عندما كانت تسير في الطريق.
- لم يرد أي تفصيل أو وصف لها، وهذا الأمر راجع إلى نوع الرواية المكتوبة بتقنية تيار الوعي.

لنا أن نحدد المرجعية الثقافية للمكان في الرواية من خلال هذا المخطط:



شكل (20): مخطط يوضح المرجعية الثقافية للمكان في الرواية.

- اختارت "فرجينيا وولف" لندن كمكان تجرى فيه أحداث الرواية، لأنه وطَنها الذي تنتمي إليه وتفتخر به، يمثل هويتها وانتماءها، الأمر الذي يكشف تمسكها في أصولها.
- يشكل المكان لندن قوة ثقافية في أوروبا، نظرًا لما شهده من حروب، وما فيه من معالم ثقافية، إليها ترجع الذاكرة الجمعية لأفراده.
- زيادة على هذا، يشكل قوة حضارية وسكانية في العالم، لما يحتويه من مناظر تستقطب النّاس من جميع أقطاب العالم.

الفصـــل الثالث

أولا/ ماهية النسق الثقافي الدال.

1/ مفهوم النسق.

1.1/ لغة (مقاربة لغوية).

2.1/ اصطلاحا (مقاربة اصطلاحية).

3.1/ النسق الثقافي الدال.

ثانيا/ أشكال توارد الأنساق الثقافية ومرجعياتها الثقافية في الرواية.

1/ العنوان كنسق ثقافي.

2/ نسق ثقافي دال على مرجعية ثقافية تاريخية (الحرب العالمية الأولى).

3/ نسق ثقافي دال على مرجعية ثقافية نفسية.

1.3/ الاغتراب (Alienation).

2.3/ الحزن.

3.3/ هاجس الموت.

4/ نسق ثقافي دال على مرجعية ثقافية اجتماعية.

1.4/ الطبقة الاجتماعية (الطبقة الأرستقراطية).

1.1.4/ ملامح الطبقة الأرستقراطية في الرواية.

أ/ اللباس.

ب/ الألقاب الملكية.

ج/ الترف والرخاء.

د/ الأكل.

د.أ/ المشروبات.

د.ب/ أطباق أكل مختلفة.

هـ/ الصراع الطبقي.

2.4/ معالم ثقافية في المجتمع الانجليزي من خلال الرواية.

1.2.4/ عادات وسلوكات وطبائع.

أ. التحية الانجليزية.

ب. الصمت والجدية.

ج. التواضع وعدم التعميم.

د. الاستقامة والاستقلالية.

هـ. لعبة الكريكيت.

2.2.4/ جرائد ومجلات انجليزية.

5/ نسق ثقافي دال على مرجعية ثقافية خاصة بالتجربة الأدبية لفرجينيا وولف في الرواية.

5.1/ النقد النسوي (Feminist Criticisme).

2.5/ الواقعية الأم (الأوربية، الانتقادية).

3.5/ رواية السيدة دلاواي رد فعل عن رواية "يوليسيس" لجيمس جويس.

6/ نسق ثقافي دال على مرجعية ثقافية طبيعية.

7/ نسق ثقافي دال على مرجعية ثقافية خاصة بحياة الكاتبة.

1.7/ المرض والانتحار.

2.7/ الشذوذ.

8/ نسق ثقافي دال على مرجعية ثقافية أسطورية.

1.8/ أسطورة سيزيف.

2.8/ أسطورة كبش الفداء.

9/ نسق ثقافي دال على مرجعية ثقافية فلسفية.

1.9/ الوجودية الحرة (اللاإلهية).

2.9/ الوجودية المقيدة (الإلهية).

أولا/ ماهية النسق الثقافي الدال.

يعد النسق الثقافي الدال، عنصرًا فعالا ومهما، والمُنْطَلق الرئيسي في عملية النقد الثقافي، إنّه ما اختفى داخل الخطاب الأدبي، وعملت الثقافة على رسمه وترسيخه في ذهنية المتلقي عبر أساليب خاصة، عادة ما يكشف عنها هذا الأخير في ثنايا الخطاب.

وعليه سنقف على ماهية النسق الثقافي الدال، بطرح المفاهيم المتعلقة به، كي يتأتّى لنا التحليل بشكل واضح، من خلال محاولة الكشف عن هذه الأنساق الثقافية الدالة في رواية السيّدة دلاواي لفرجينيا وولف.

1/ مفهوم النسق: نأخذ هنا بالمفهومين اللّغوي والاصطلاحي.

1-1 / لغة (مقاربة لغوية): في لسان العرب عُرّف النسق على أنّه «النسق من كلّ شيء وما كان على طريقة نظام واحد عام في الأشياء إلى بعضها البعض، أي تشققت، وروي عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه، أنه قال: بين الحج والعمرة، قال شهر، معنى ما سقوا تابعوا، وواخروا، يقال ناسق بين أمرين، أي تابع بينهما»[1]، فالنسق هنا يفيد معنى النظام والانسجام والتتابع.

أمّا في معجم الوسيط ورد على أنّه «نسق الشيء نسقًا نظّمه، ويقال نسق الدّار، ونسق كتبه، والكلام عطف بعضه على بعض، (ناسق) بين أمرين تابع بينهما ولاءم (نسّقه)، نظّمه و(النّسق) حروف النسق، حروف العطف، ويقال هذا نسق على هذا، عطف عليه، النسق ما كان على نظام واحد من كل شيء، يُقال جاء قوم نسقًا، زرعت الأشجار نسقا، ويقال شعر نسق مستوى البنية حسب التركيب، يقال كلام نسق متلائم على نظام واحد»[2].

فالنسق من الناحية اللّغوية إذن يفيد معنى النظام من كل شيء، الملاءمة، والتتابع.

---

[1]- ابن منظور: **لسان العرب**، مج1، ص179، مادة (ن.س.ق).

[2]- إبراهيم مصطفى وآخرون: **معجم الوسيط**، مج1، ص918، 919، (مادة ن. س. ق).

2-1 /اصطلاحًا(مقاربة اصطلاحية): من هذه الجهة ، لا يوجد مفهوم متفق عليه للنسق من طرف الباحثين والنقاد، نظرًا لتعدد النظريات وتوجهاتها لهؤلاء، إلاّ أنّه يمكن القول عنه أنّه «مكوّن من مجموعة من العناصر، أو من الأجزاء التي يترابط بعضها بعضًا، مع وجود مميز أو مميزات، بين كل عنصر وآخر، ومعنى ذلك أن النسق عبارة عن عناصر مترابطة، متفاعلة ومتمايزة»[1] فيما بينها، لأنّه عادة ما يدخل في علاقة مع محيط يتبادل معه التأثير، في إطار منظم وفق علاقة مترابطة ومنسجمة.

وعن النسق يمكن القول أيضا: «أنه ما يتولد عن تدرج الجزئيات في سياق ما، أو ما يولد عن حركة العلاقة بين العناصر المكونة للبنية، إلاّ أنّ لهذه الحركة نظاما معينًا، يمكن ملاحظته وكشفه، كأن تقول، إنّ هذه الرواية نسقها الذي يولّده توالي الأفعال فيها»[2].

وعادة ما يكون هذا النسق من نتاج التاريخ، والثقافة سواءٌ تعلق بالكاتب أو بمجتمعه، أو مجتمع ما، مايتيح ذلك التعدد والزخم المعرفي والثقافي داخل الخطاب، وما ينتج نصوصا متعددة ومختلفة باختلاف هذه المعارف والمرجعيات .

[1]- جمال بن حمدان: الأنساق **الذهنية في الخطاب الشعري**، دار رؤية للنشر والتوزيع، (د ب)، (ط1)، 2011، ص 210.

[2]- نعمان بوقرة: **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب**. -http://www.p48bac/30-04 2017/09:08.

1_3/النسق الثقافي الدال: عادة ما ينطوي أي نص أدبي على مجموعة من الأنساق الثقافية، تساهم في تكوين معالمه المعرفية، خصوصا إن كانت هذه الأنساق دالة على مجتمع ما، بعاداته وتقاليده، ونمط حياته.

ونقصد بالنسق الثقافي هنا، ما يؤسس لنظام معرفي إليه ترجع الذاكرة الجمعية[1].

وعادة ما تظهر هذه الأنساق الثقافية من خلال الأعمال الأدبية، ومنها السردية «كأنساق راسخة دائما(...)، إنّها تفرض هيمنتها على منتجي النصوص ومستهلكيها»[2]، فتظهر على عدّة أوجه من نحو الأنساق الثقافية الدالة على المجال الأدبي، أو الطبيعي، أو التاريخي، أو النفسي.

والنسق من حيث تشكيله يتكون من مجموعة من العناصر المنتظمة، التي تشكّل معنى دلالي، من خلال علاقتها ببعضها البعض، حيث لا يمكن أن يأخذ العنصر معناه إلاّ من خلال علاقته بالعناصر الأخرى، لوجود علاقة قرابة تجمعهم، وما يميّز هذه العناصر هو اشتراكها في تركيب العالم الدلالي، وقدرتها على التجاوز(...)، لإنجاز دلالة إيحائية، لتنتج ما نسميه نسق دلالي[3]، أو النسق الدال على مرجعيّة من المرجعيات الموجودة فعلا داخل الخطاب.

فالنسق الثقافي الدال إذن يعني مجموع العناصر متعددة المجالات، والتي تربط بينها صلة وثيقة، لأنها تشكل بنية واحدة، يحكم بينها النظام والتتابع والتكامل، تدل على مرجعية من المرجعيات، ترجع إلى ذاكرة جمعية ما.

فمثلا الأنساق الثقافية الدالة في رواية السيدة دلاواي، ترجع إلى الذاكرة الجمعية للمجتمع الانجليزي، ورواسب من ذاكرة الكاتبة في حد ذاتها.

---

[1]– ينظر: محمد ولد عبدي: **السياق والأنساق الثقافية الموريتاني (الشعر والموريتاني)**، دار تيتوي، دمشق، سوريا، (د ط)، (د س)، ص36.

[2]– عبد الرحمان النوياتي: **السرديات والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية**، ص 92.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ثانيا/ أشكال توارد الأنساق الثقافية ومرجعياتها الثقافية في الرواية:

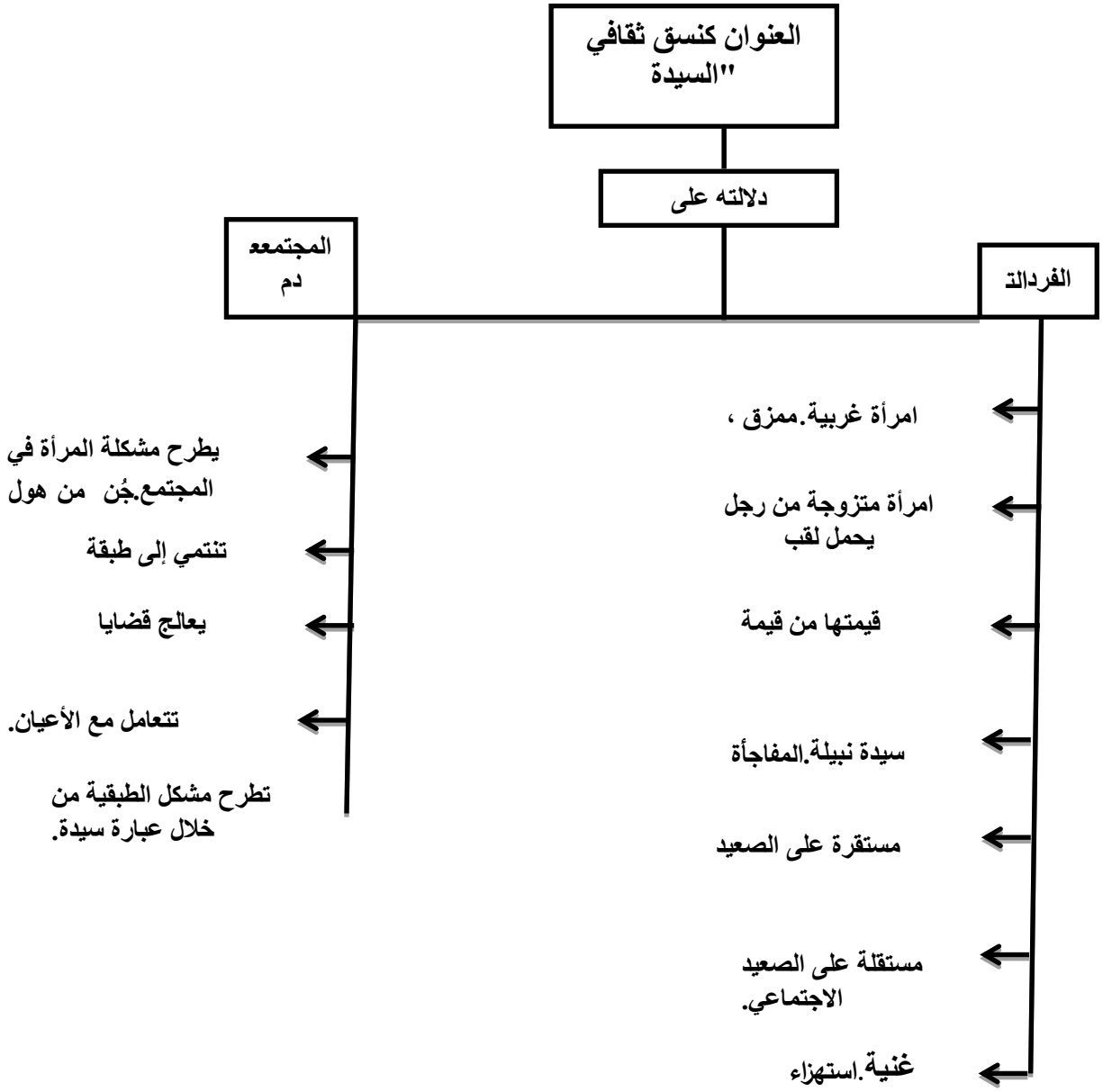
تنوعت الأنساق الثقافية في الرواية بتنوع ثقافة المجتمع في بريطانيا، و تنوع ثقافة الكاتبة وتشبعها من الحضارة الانجليزية والعالمية معا، الأمر الذي سمح بتعدد المرجعيات الثقافية فيها، انطلاقا من العنوان ومن ثم النص الروائي في حد ذاته.

وردت الأنساق الثقافية الدالة على مرجعيات ثقافية في الرواية، على عدة أوجه نذكرها كالآتي:

1- العنوان كنسق ثقافي: يعتبر العنوان من أهم مكونات الخطاب الروائي، لما له من قيمة تنطوي تحتها العديد من الدلالات.

اختارت الكاتبة "وولف" للرواية التي بين أيدينا عنوان "السيدة دلاواي"، ما يوحي لنا للوهلة الأولى أنّها تسرد أحداث امرأة، متزوجة، ذات مكانة في المجتمع، راقية ، أما إذا نظرنا للتاريخ كتابة الرواية، فإننا نرى أنها سيدة أرستقراطية.

_يمكن لنا تحديد دلالات العنوان كنسق ثقافي في المخطط الآتي:



شكل (21): مخطط يوضح دلالة العنوان كنسق ثقافي.

- يوحي العنوان أنّ الرواية تحكي عن امرأة غربية انطلاقا من لقبها "دلاواي"، وهي بطلة الرواية (متزوجة، لها مكانة اجتماعية...).
- يطرح العنوان قضية اجتماعية، هي إشكالية المرأة ووجودها، وإشكالية الصراع الطبقي، وهذا ما يوحيه لقب "السيّدة" في العنوان.

2/ نسق ثقافي دال على مرجعية ثقافية تاريخية (الحرب العالمية الأولى):

تأثرت إنجلترا بالحرب الأوروبية كثيرا، ذلك أنها كانت أحد أقطاب الصراع فيها، مما جعل شعبها يعاني ويلاتها، ويدخل في مطاحن الوغى من أجل انقلاب الكفّة لصالحه، فأصبح نهاية هذه الحرب نهاية كل فرد فيها، صغيرها وكبيرها، بما فيهم من كتاب ومفكرين في تلك الفترة وما بعدها.

حين وضعت هذه الحرب أوزارها، وبعدما حصدت الملايين من ضحاياها، كان لامناص من تلك المحنة الرهيبة التي مرت بها الإنسانية[1]، من تدمير نفسي ، عاهات جسدية، واختلالات عقلية، فأقدمت على تحطيم أحلام الإنسانية ومست الأمن والاستقرار والطمأنينة والسلم[2].

لأجل هذا كانت هذه الحرب وما نجم عنها موضوع كتابة للأدباء، والمفكرين تركت آثارا في عقول البنيات المفكّرة للمجتمعات الإنسانية[3]، فكان لا مناص من الحديث عنها، خصوصًا في مجال الرواية، إذ عمد الروائيون إلى الكتابة وتصوير شخصيات مُدمرة نفسيا، ومعاقة جسديا.

[1]–ينظر: عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرواية الجديدة**، ص53.

[2]–ينظر: سلوى بوراس: **الرواية الجديدة الفرنسية**، ص 80.

[3]–ينظر: عبد المالك مرتاض: **في نظرية الرواية الجديدة**، ص59.

"فرجينا وولف" في رواية "السيدة دلاواي" رسمت لنا معالم وأثار هذه الحرب، جسدتها بطريقة واضحة في شخصية "سبتموس وارين سميث"، كما وجاء ذكرها على لسان السارد في مرات عدّة، وعلى لسان بطلة الرواية "كلارسيا " وهي تقول «الحرب انتهت»[1]، ما يعني أنّ هذه الرواية كتبت* بعد نهاية الحرب العالمية الأولى**، وقد جرى ذكرها على لسان "كلارسيا" في الصفحات الأولى من الرواية، وما هذا إلا دليل على وقع حادثة الحرب في نفس "فرجينا وولف" و الشعب الإنجليزي كذلك.

إنّ هذه الحرب جعلت الفرد الإنجليزي، يخاطب نفسه وهو يسير منفردًا في شوارع إنجلترا الكبيرة، جعلته يحفظ مقاطع شعرية من التراث الأدبي الإنجليزي، تواسيه في ألمه ومأساة مجتمعه.

ومثاله ما جرى على لسان "كلارسيا"، وهي تمشي في شوارع لندن وتردد «لا تخشى بعد اليوم قيض الشمس ولا عاصفات الشتاء الغامضة»***.

قالت هذا البيت في نفسها، وهي تتأمل الناس في الشوارع، بعد معركة دامية، وكأنّها تطمئنهم أنّ الحرب التي أحرقت قلوبهم وعصفت بكيانهم لن تخيفهم «بعد أن ولّدت فيهم جميعا، جميع الرجال والنساء بئرا من الدموع»[2]، سنوات من البكاء والحزن والخوف من المصير المجهول، لقد «سببت موتًا تافها، ولكن تفاهتها تتضاعف، إذ كانت تُوضّح مرة أخرى رعب الحرب»[3]، حين يتذكرها من خرج سالما منها، وعندما تُقارن بالحياة البشرية، حين تصبح حياة البشر في كفّة وخوض الحرب بغمارها وأخطارها في كفة أخرى، حينها فقط يدرك المرء أهمية العيش بسلام دون أمراض نفسية أو جسدية.

---

[1]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص08.

*كتبت الرواية سنة 1925.

**الحرب العالمية الأولى كانت بين 1911–1914.

***هذا المقطع من إحدى قصائد شكسبير، نقلا عن فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص12.

[2]–فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص 13.

[3]–ولاس مارتن: **نظريات السرد الحديثة**، (تر) حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (د ط)، 1998، ص84.

هذه الحتمية هي التي أرادت أن توصلها لنا "وولف"، من خلال شخصية "سبتموس" الذي نجا من الحرب بأعجوبة رهيبة، لكن هذه النجاة كانت جسديّة لا عقلية، فعقله لم يعد سليما، أصيب بنوع من الجنون، ما جعل زوجته تعاني كثيرا، وتسأل نفسها في العديد من المرات «لماذا تُقاسي، وهي تسير في الممشى العريض كانت تقول، لا لا أستطيع احتمال الأمر بعد الآن، وكانت قد تركت سبتموس، الذي لم يعد سبتموس، يقول أشياء عنيفة، قاسية، شريرة، يتكلّم مع نفسه، يتكلّم مع رجل ميّت»[1]، هذا الرجل الميت هو صديقه "إفينيز" «الذي قتل في الحرب»[2]، ولطالما تساءلت هذه الزوجة لماذا جُنّ زوجها على غير باقي الرجال الذين شاركوا في الحرب، إذ «الجميع لديهم أصدقاء قتلوا في الحرب»[3].

إنّ هذا الشعور المتولد في نفس "لوكريزيا" كان نتيجة تصرفات "سميث" معها، هو يُريد الموت عن طريق الانتحار، لأنه يسمع أصوات القذائف، وصراخ الجرحى، يسمع الأموات ينادونه، يتخيّل مشاهد من الحرب أمامه، فيصبح ويصيح عاليا، «يتكلّم، يثرثر، يضحك، ويؤلف الأقاصيص»[4]، كانت تشاهد في عينيه رغبةً في الموت كلما رأى حافلة أو باصًا، تحس برغبته في رمي نفسه إليهم، أو عندما يقف على حافة النهر، وما يؤكد لها هذا الظن قوله «الآن سنقتل أنفسنا»[5]، هي دائما خائفة من هذه الهواجس، من هذه الرغبة، تخشى فقدانه، لأنه إنسان رائع لولا مرضه بسبب الحرب الملعونة التي شارك فيها كجندي محارب بكل إخلاص.

---

[1]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص61.

[2]– المصدر نفسه، ص62.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

هذا الزوج المريض الذي لطالما كان «يرى وجوها تضحك، تسبّه بشتائم مقززة من خلف الجدران»[1]، فيحكي لزوجته ما يرى ويسمع، الأمر الذي يزيدها نفورًا من هذه الأشباح التي تتبدى له، إلى درجة أنّها لم تعد قادرة على الاحتمال، وتشعر بالفراغ اتجاهه «فتتفاقم الفوارق، ويشتد الصراع معه والقهر إلى ما لا نهاية»[2].

إن رغبة "سبتموس" في الانتحار كانت نتيجة الضغوطات النفسية التي تراكمت في اللاشعور عند هذه الشخصية، فصور الحرب وهولها لم تغادر ذاكرته، وشبح "إفينيز" صديقه الذي قتل أمام مرأى من عينه تلاحقه في كل صورة، أو أيّ شخص أمامه ، يسمعه يناديه وكل موتى الحرب، ما ولد لديه رغبة كبيرة في الاندفاع للموت دون تفكير في العواقب، وهو الأمر الذي حققه لاحقا، لقد انتحر بعد أن رمى بنفسه من شرفة النافذة.

هكذا رسمت لنا "وولف" المخلفات النفسية للحرب على هذه الشخصية، والتي ترجمت لنا معاناة الشعب الإنجليزي بُرمته، لا معاناة فرد واحد، تقول «لقد ابتلعت لندن ملايين عديدة من شباب يحملون اسم "سميث"، ولم تكتف بذوي الأسماء الأولى الباهرة»[3].

إنّ حادثة الحرب في الرواية شكلت جزءا مهمًا من أحداثها؛ لأنّ جل الشخصيات، هي شخصيات تعاني أمراضًا نفسية كمخلفات عن الحرب، من مثل أمراض العجرفة، التجبّر، القهر، الوسواس، المثالية الزائدة، والطبقية الاجتماعية التي زادت من تعميق فجوة الوضع نحو الأسوء، فانقسم الناس إلى أغنياء وفقراء، حكام ومحكومين، لتظهر معالم عبث «أصابع الحرب الأوروبية التي كانت على درجة من الافتراس والغدر»[4]، في أواسط المجتمع الإنجليزي، فحفرت ثقبًا بارز العمق في عقولهم وأنفسهم، وفي بِنْيَتِهِم الاجتماعية والاقتصادية كذلك.

---

[1]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص63.

[2]- عبد الرزاق الأصفر: **المذاهب الأدبية لدى الغرب**، منشورات كتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 1999، ص191.

[3]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي** ، ص78.

[4]- المصدر نفسه، ص79.

والحرب أيضا غيرت مصير «الآلاف من المساكين الذين جرفتهم جرفًا، والحياة بأسرها أمامهم»[1]، فأصبحوا بعدها مُسنين سواء قُتلوا أو بقُوا أحياء، وهو حال "سميث سبتموس" في الرواية، الذي لم يعد صوته مسموعًا لا في عالمه الخاص، ولا في مجتمعه، هو أمر محزن، «أن ترى رجلا مثله، رجلاً كان قد قاتل، وكان باسلا يبكي(...)، يصيح بغتة بأنه سيسقط سافلا، سافلا في النيران»[2]، تتأتّى له الرؤى والأشباح من فاجعة ما عاش، يضحك ويبكي وحده دون أسباب، ويقول إنّه غريق، مستلق على منحدر شاهق، والنوارس تتصايح فوقه[3]، إنّه شعور لا يطاق فعلا، يحسّ به، وتحسّ به زوجته، وهي تشاهده يتلاشى شيئا فشيئًا، يتركها شيئا فشيئا، يسير إلى مصيره المأساوي الذي لم يختره، إلى فاجعة انتحاره بطريقة بشعة للغاية .

من هذه الشخصية تراءت لنا مخلّفات الحرب العالمية الأولى على الشعب الإنجليزي، وبالأخص على نفسياتهم، وما خلفته من عصاب هزّ الإنسانية «هزًّا عنيفا، خلف الدمار، الموت، الفوضى، القلق، الاضطراب والتمزّق»[4]، وتفكك في البنية التحتية والفوقية للمجتمع، هذا ما حاولت "وولف" تصويره لنا عن طريق الانفعالات الداخلية لشخصياتها في الرواية.

بهذا تصبح حادثة الحرب العالمية الأولى ومخلفاتها في الرواية نسقا ثقافيًا دالا على مرجعية ثقافية تاريخية، ساهم في تشكل الحدث الروائي، وكشف عن شقٍ أبرز حياة الإنجليزيين في زمن مضى، كما كشف عن الجانب الإنساني في الكتابة الروائية لدى "فرجينيا وولف".

---

[1]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي** ، ص102.

[2]– المصدر نفسه، ص127.

[3]–ينظر: المصدر نفسه، ص127.

[4]–عبد الرزاق الأصفر: **المذاهب الأدبية لدى الغرب**، ص190.

3/ نسق ثقافي دال على مرجعية ثقافية نفسية:

يمكن لنا أن نعتبر هذا النسق من أهم الأنساق الثقافية المشكلة للمرجعيات الثقافية التي انبنت عليها الرواية، باعتبار أنّ الكاتبة حاولت معالجة قضايا عدّة من خلال النفسيات والسلوكات التي تقمصتها الشّخصيات في روايتها السيّدة دلاواي، وما هي في الحقيقة إلاّ امتداد لذهنية المؤلفة، وذهنية مجتمعها آنذاك.

من خلال الرواية نسعى لاستخراج أهم المظاهر النفسية المشكلة للحدث باعتبارها نسقا ثقافيًا دالاً على مرجعية من المرجعيات الثقافية، وذلك عن طريق ربطها بحياة المؤلفة من جهة، وبمجتمعها من جهة أخرى.

يسعفنا على هذا تقسيم هذا النسق إلى عنصرين:

3-1/ الاغتراب (Alienation):

إنّ ظاهرة الاغتراب من الظواهر المعروفة والقديمة قدم الوجود البشري، إلاّ أن بروزها بشكل واضح ارتبط بظهور الطبقات الاجتماعية، ما جعل كلّ فرد يبحث عن ذاته، عن كيانه، وهذا على حساب الآخرين طبعًا.

والاغتراب هو «عبارة عن شعور بوجود علاقة انفصالية بين الواقع والحلم»[1]، هو شعور يحسّ به الفرد وكأنّه في أزمة، أزمة مع ذاته، «بينه وبين الآخرين، بينه وبين النظام الاجتماعي، إنّها أزمة الوجود البشري»[2]حَقًّا، لأن السعي في تحقيق المصالح أصبح يحكمهم ويحدد نوع العلاقة التي تربطهم، والمعيار المادي هو من يحدد طبيعة العلاقة بين الناس، لهذا أصبح البشر «يغتربون عن أنفسهم، يعانون الوطأة نفسيا وجسديا»[3]، فتكون النتيجة تعدد حالاتهم المزاجية والفكرية، مما يعطيهم رغبة في الانعزال، إنّه شعور مبهم وغير مفهوم، شعور يُولّد أفرادًا يتكلمون مع ذواتهم جهرًا، يرون صورًا ويسمعون أصواتا، لا يستطيعون تمييزها أهي واقع أم حلم، مما «يعطيهم رغبة في اعتزال الحياة

---

[1]- حمادة أبو شاويش وإبراهيم عبد الرزاق: **الاغتراب في رواية البحث عن وليد مسعود، لجبرا إبراهيم جبرا**، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، مج4، ع2، 2006، ص126.

[2]- فيصل عباس: **الإنسان المعاصر وشقاء الوعي**، دار المنهل اللّبناني، بيروت، لبنان، (ط1)، 2008، ص05.

[3]- إيرثر إيزابجر: **النقد الثقافي**، ص93.

العامة، ومجافاة الناس لشعور داخلي لديهم بأنهم غير مفهومين لدى الآخرين، غير مرغوب فيهم»[1].

كانت هذه الظاهرة النفسية حاضرة في رواية السيدة دلاواي والتي سنحاول تتبع مظاهرها وتجلياتها «وانعكساتها على الحالة النفسية، والشعورية للذات التي جسدتها الكاتبة تجسيدا فنيّا، متميّزا، كشف بوضوح عن طبيعة العلاقة بين عالم الواقع، وعالم الحلم لدى الشخصيات، ومما تتسم به من تعارض وتناقض، شعور بالإحباط، الضياع والاغتراب»[2].

يتجلى الاغتراب في رواية السيدة دلاواي واضحًا في بطلتها "كلارسيا"، وفي شخصية "سبتموس وارين سميث" وزوجته التي لم تعد تعرفه ولم تأهله هكذا، وفي "بيتر وولش" الصديق القديم للسيدة "دلاواي"، جميعهم يعانون ويتحملون «إحساسا شديدا بالغربة في ذلك الصراع النفسي والانقلاب المفاجئ في حياتهم، إذ كانوا يعيشون في أزمة نفسية عنيفة»[3].

فبطلة الرواية، السيدة "كلارسيا دلاواي" تعاني من رغبة كبيرة في إعادة حياتها كاملة، «آه لو يسعها أن تعيد حياتها كرة أخر(...)، لبدت مختلفة حتى في طلعتها»[4]، هي تعاني من قلق اتجاه نفسها، عدم ثقة و عدم اقتناع في حياتها التي عاشتها، يحصل هذا كلما رأت الآخرين، «إنّ لديها شعورًا بأنّها هي ذاتها غير مرئية، لا تبصر غير معروفة»[5]، لطالما أحست بأنّها لا تشبه الجميع، ولا يشبهها أحد، حتى زوجها لم تكن لتُحسّ به، إنّه

---

[1]– سعاد عبد الوهاب عبد الرحمان: **النص الأدبي، التشكيل والتأويل**، دار جرير، عمان، الأردن، (ط1)، 2011، ص184.

[2]– إيمان العامري: **اغتراب الزمن وانشطار الذات، قراءة في رواية نجوم أريحا لليانة بدر**، ص02.

[3]– ناهد الشعرواي: **الاغتراب والحنين في شعر مالك بن ريب التميمي**، دار المعرفة، الإسكندرية، مصر،(د ط)، 2011، ص20.

[4]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص13.

[5]– المصدر نفسه، ص14.

أقرب الناس مع ابنتها إليزابيث إليها، على الرغم من ذلك تحب الوحدة والانعزال، هذه هي حالتها دائما، هي «الحالة التي تسبق الاغتراب»[1]، اغتراب كلّ الأشياء من حولها.

إنّ نوع الاغتراب الذي كانت تعاني منه "كلارسيا" هوة اغتراب ذاتي، اغتراب البطلة مع ذاتها وعدم توافقها مع نفسها، لأنها دائما تشعر بالتناقض والنقص، كان بودّها أن تكون مثل أولئك الناس من مثل "ريتشارد" زوجها، «الذين يفعلون الأشياء لذواتها»[2]، لأنّها في الحقيقة وهذا ما زاد من حدّة اغترابها مع ذاتها «تفعل الأشياء في كثير من الأحيان ليس ببساطة، من أجل ذواتها»[3]، بل لأجل غرض ما، فمثلا من أجل أن تظهر تلك السيدة الراقية، النبيلة، الحنونة، المحبة، لكنها في الحقيقة ليست هكذا تماما، إنها عكس ذلك، كل ما تفكر فيه هو ذاتها، حتى ولو على حساب الآخرين، حتى ولو كان هذا الآخر زوجها أو ابنتها .

إنّ اغتراب الشخصية البطلة في الحقيقة يرجع في شق كبير منه إلى كاتبة الرواية "فرجينيا وولف" في حد ذاتها، ومرده أنّها «كانت حساسة من جراء انحلال القيم العامة في زمنها، هذا ما يدل أن لديها عملا تكتيكيا يكشف مناحي خاصة»[4]، تشترك فيها كل من الروائية، وبطلتها في الرواية، أو هما بالأحرى صورتان طبق الأصل عن بعضهما البعض، «فالسيّدة "كلارسيا دلاواي" في الرواية، هي فرجينيا نفسها»[5]، إلاّ أنّها رسمت في بطلتها اختلافا طفيفًا عنها يكمن في «بساطة فرجينيا وتواضعها، رغم مكانتها الأدبية وثرائها، هي مهذبة، مبتسمة وذات حديث جميل مع الآخرين»[6]، في حين أن بطلة روايتها تعاني نفس معاناتها، غير أنّها لا تطيق إلاّ من هم من مستواها ومن طبقتها، تكره

---

[1]– سليمان حسن: **مضمرات النص والخطاب**، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 1999، ص201.

[2]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص13.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– أشعار الباشا: **فهرس ما لم يُعرف في المكتبة العربية عن فرجينيا وولف**، ص01، http// :www.thakafamag.com/22.04.2007.14:32.

[5]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[6]– أشعار الباشا: **فهرس ما لم يُعرف في المكتبة العربية عن فرجينيا وولف**، ص01، http// :www.thakafamag.com/22.04.2007.14:32.

الفقراء، وهذا إن دلّ على شيء، فإنّما يدل على حرص "فرجينيا" على عرض ما آل إليه المجتمع من انحلال للقيم وسوء المعاملة، وهو ما يغيظها أشدّ الغيض، وإن حدث ورسمت لنا بطلة نسخة عنها، فإنّها حسب نظرها لن تضيف للأدب شيئاً، لذا جاءت كتابتها كتابة ناقدة للمجتمع، تشبه البطلة وتختلف عنها كثيرا.

وهذا التطابق الغير كامل بين المؤلفة وبطلتها في الرواية ما هو إلاّ انعكاس وترجمة لعدم تكامل الأفراد أيضا، فالكاتبة على وعي «أنّها في عالم لا يعطيها سوى علاقات متدهورة بين الإنسان و الإنسان»[1].

تجلّى الاغتراب في الرواية أيضا مع شخصية "بيتر وولش"، عندما كان يخاطب نفسه قائلا «لا شيء هناك، شعر بخوائه، بفراغه المطبق في الباطن، وقال في خاطره كلارسيا رفضتني، وقف هناك يفكّر، كلارسيا رفضتني»[2].

إنّ اغتراب "وولش" في حقيقة الأمر راجع إلى فترات ماضية من حياته، وبالضبط في تلك الفترة التي كان يحبّ فيها "كلارسيا"، كان يشعر بأن «باطن عقله يتسطح في مستنقع»[3] كلما تفكّرها وتفكر معاملتها له، تجول في خاطره مشاعر غير مفهومة، وإحساس كبير أنها لم تفهمه يوما، ولم تكن تريده، لأنه لا يروق لها، ليس من الطبقة التي تحب هي أن تنتمي لها، ما يعني أنها حكمت عليه وفق معيار مادي، دائما تنعته بالأحمق الغير متمدن، ما يعني أنّ اغترابه ذاتي، كامن بينه وبين نفسه.

وجدنا الاغتراب واضحًا أيضًا عند كل من شخصيتي "سبتموس وارين سميث"، وزوجته "لوكريزيا إيزابيل بول"، اللّذان كان اغترابهما «اغترابًا في الفضاء المجهول، في رحلة مغامرة، ليست مضمونة النتائج، ولا محمودة العواقب، هي تحمل في ذاتها خطرين اثنين، خطر تعذر العودة إلى نقطة الانطلاق، وضياع شاطئ النجاة، وخطر الضلال والتيه في اللاّنهاية؛ أي الاختفاء في عوالم الآخرين»[4]، الاختفاء في عوالم الرؤى

---

[1]- نوازد حمد عمر: **الغربة في شعر كاظم السماوي**، دار غيداء، عمان، الأردن، (د ط)، 2012، ص107.

[2]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص48.

[3]- المصطفى الشادلي: **ظاهرة الاغتراب في النقد العربي**، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، (ط1)، 2009، ص265.

[4]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والأصوات عند "سبتموس"، وإحساسه «بأنّه يَرفُل بالرذيلة إلى درجة تجعل النساء يرتعشن فزعًا من رؤيته في الشارع»[1]، وعلى القدر أن تحكم عليه بالموت، لأنّ هذا هو جزاؤه كما يعتقد.

أمّا زوجته فاغترابها ناتج عن زواجها به، لم تعد تعرفه، إذ «ثمة هُوّة حَتى بين الزوج وزوجته»[2]، فلطالما كانت تخاطب نفسها عن سبب مُقاساتها ووحدتها، حتى وإن كانت متزوجة.

فما يعاني منه "سبتموس وارين سميث"، جاء نتيجة لتلك «الرؤى الكابوسية والشعور بالكآبة، والشقاء، المعاناة، العجز، الإحباط، التّمزق، وفضلا عن تبنّي استراتيجيات غير مألوفة، كالتداعيات، التكيّف والميل للإيحاءات»[3]، المبهمة والغير مفهومة، إنّه إحساس بالغربة، بالضياع، بالتدهور، بكل ما هو سيء، إحساس شديد «بالصراع النفسي، والانقلاب المفاجئ في الحياة، كان يعيش في أزمة نفسية عنيفة ومتذبذبة»[4]، نتيجة انفصال عالمه الواقعي عن عالمه الذي يتراءى له، ليكبر ذهنيا وعضويا، لكنّه يظلّ أسيرًا لطور كبير من أطوار حياته النفسية، ذلك أنّه لا ينفتح عن بقية جوانب الحياة[5]، نتيجة الصراع الذي بداخله، وغربته عن زوجته وعن الجميع أيضا، الأمر الذي يفسر كل تصرفاته الغير مبررة، والتي أرهقت زوجته كثيرا، ودفعتها إلى الإحساس بالاغتراب هي أيضا.

---

[1]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص84.

[2]– المصدر نفسه، ص 109.

[3]– مصطفى الشادلي: **ظاهرة الإغتراب في النقد العربي**، ص531.

[4]– ناهد الشعراوي: **الإغتراب والحنين في شعر مالك بن ريب التميمي**، ص10.

[5]– ينظر: غالي شكري: **معنى المأساة في الرواية العربية، رحلة العذاب**، دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، (ط2)، 1980، ص209.

3-2/ الحزن:

إنّ الحزن من الظواهر النفسية التي كانت حاضرة في الرواية، عبرت عنها "وولف" من خلال الأحداث، عبر سلوك الشخصيات فيها.

إنّ جلّ أحداث الرواية، هي أحداث تحكي عن حزن باطني لدى أبرز الشخصيات الفاعلة فيها، ليكون هذا الشعور الحالة التي تفرضها وضعية الشخصيات هذه، «الوضعية المأساوية التي تتمثل على نقيضين، القدرات المحتومة والآمال العريضة، حتمية الموت، وغريزة حب الحياة معًا، وهذه التعارضات كفيلة وحدها بتوظيف الحزن في كيان الإنسان»[1].

وبهذا نلمح شخصيات حزينة تنتمي إلى مجتمع حزين، وهي في الواقع انعكاس له، مجتمع مفكك خرج من حرب دامية.

فحزن "لوكريزيا" زوجة "سميث" واضحٌ جدا على زوجها، «ذلك أنّها لم تعد تستطع تحمل المسألة بعد الآن(...)، إنّها لا تستطيع الجلوس بجنبه حين يحملق فلا يراها(...)، يجعل من كلّ شيء فظيعًا، السماء، والشجرة، الأطفال يلعبون، يسحبون عربات، ينفخون صفارات، يسقطون، كل هذا شيء فظيع(...)، حقا إنّ الحب يجعل المرء مستوحدًا»[2].

فمرض زوجها وإصابته بالهوس زاد من حزنها، لكنها تحبه، «وما من شيء يمكن أن يجعلها سعيدة بدونه، لا شيء، على الرغم من أنّها توقن أنّه أناني»[3].

ولطالما أخبرها الطبيب أنّه لا علّة فيه، أخبرها أنه يستطيع العيش كإنسان سوي، لكنها لم ترى شيئا من تشخيص الطبيب على حالة "سبتموس"، ما عمق هوة حزنها، وجعلها تصل إلى الهزال حد انزلاق خاتم زواجها من يدها، «إنّها هي التي تقاسي، لكن ليس عندها من أحد لتخبره بما تقاسيه»[4] من زواجها، من بُعدها عن وطنها إيطاليا الذي اشتاقت له كثيرا واشتاقت «للبيوت البيضاء، والغرفة التي تجلس فيها مع شقيقاتها يصنعن

---

[1]- كاميليا عبد الفتاح: **إشكالية الوجود الإنساني**، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 2008، ص29.

[2]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص 24.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المصدر نفسه، ص25.

القبعات، والشوارع مزدحمة كلّ مساءٍ، الناس يسيرون، يضحكون عاليًا»[1]، هي دائما تتساءل «لماذا تتعذب؟ لماذا؟»[2].

إنّ حزن "لوكريزيا" في الرواية، هو حزن ناتج عن زواجها برجل مريض وحزن اغترابها عن وطنها، ما زاد كآبتها التي لن تفارقها مدى الحياة.

يظهر لنا الحزن باديًا على شخصية أخرى من شخصيات الرواية، وهي شخصية "بيتر وولش" صديق "كلارسيا" الذي يحبها حبًّا لا تعرف مقداره، هو دائمًا حزين، حزين لعدم تقديرها لحبّه، عندما كانت تواجهه بمعارضتها «تنقبض نفسه كلّ الانقباض، يبدو كلّ شيء بلا جدوى، الاستمرار في الحب، الاستمرار في الخصام، الاستمرار في تسوية الأمور»[3]، كل هذه الأمور لا تنفع، إنها أنانية، لا تعطيه أيّة قيمة أو تقدير لمشاعره.

يتذكر جيّدًا «تلك الأمسيات الفظيعة، ليزداد كآبة شيئا فشيئا، ليس بشأن ذلك فقط، بل بشأن كلّ شيء، هو لا يستطيع أن يراها، لا يستطيع أن يفسّر لها، لا يستطيع حسم الموضوع(...)، ثمة جانب شيطاني فيها، هذا البرود، هذا التخشب، شيء عميق جدًّا فيها»[4]، تصلب لا يطيقه من طرفها، لديها دائما طريقتها في التصرف، «مع هذا يعلم الله أنّه أحبها، إنّ لديها قوة ما غريبة، شاذة في اللّعب على أعصاب المرء، تحويل أعصاب المرء إلى أوتار مشدودة ...»[5].

هكذا كان "وولش" يسترجع بمرارة حرقة وخيبة حبّه وآماله في "كلارسيا"، حبٌ يعود إلى أكثر من ثلاثين سنة مضت.

إنّ الشخصيات التي قدمناها، هي الشخصيات التي برز فيها الحزن بشكل واضح في الرواية، وإنّ لها بعدًا يرجع إلى حياة "فرجينيا" ذاتها، إذ نلاحظ أنها رسمت من العلاقة التي بين "بيتر وولش" و"كلارسيا" حزنا ونوعًا من الخواء العاطفي، ومَرَدُّه في الواقع إلى حياتها الشخصية مع زوجها.

---

[1]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي** ، ص25.

[2]– المصدر نفسه، ص60.

[3]– المصدر نفسه ، ص57.

[4]– المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[5]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

كما صورت "فرجينيا وولف" معاناة زوجها "ليونارد" معها بسبب مرضها النفسي، من خلال شخصية "لوكريزيا" التي تعاني من مرض زوجها.

إنّ تصور الحزن في الرواية، جاء من خلال أهم الشخصيات المحركة للأحداث في الرواية، كما وجاء مجسدًا في جنس الرجل (بيتر وولش)، وجنس المرأة (لوكريزيا)، ليتجلّى بهذا الحزن فاعلا ومؤثرا في قطبين هامين من أهم أقطاب التواصل والاستمرارية في الحياة، هما الرجل والمرأة، والذي منهما يتكاثر المجتمع ويتناسل.

3-3/ هاجس الموت:

كانت هذه الظاهرة النفسية حاضرة في نفسية البطلة "السيدة دلاواي"، التي كان لديها رهابا كبيرا من الموت، لقد كانت تتشاءم عند تلقيها خبرًا لموت أحدهم، «تلك هي كارثتها على نحو ما، ذلك هو خزيها وعقابها، أن تشهد فناء رجل هنا أو امرأة هناك في الظلام الدامس»[1]، لأن ذلك سيترك فيها حتما شعورا ما غريبا اتجاه هذه الحادثة.

فلطالما خشيت من الموت، ولا تزال تخشى و«فزعها من الموت»[2]، أَمْر واضح جدا لدى كلّ معارفها وأقربائها، لأن الجميع يعرف أنها تتشاءم عند سماع هذه الأخبار.

وبهذا «يغدو الموت مدعاة للشعور بالخوف، بحكم أنّه ظاهرة طبيعية غريبة، غامضة، أليمة، مدعاة للشعور بالقلق، بحكم غموض أسبابه، ميقاته ومكانه، فيحيل وجودهُ إلى اللاّشيء»[3]، باعتبار أنه سفر إلى المجهول، إلى العوالم اللاّنهائية.

وتبرز لنا تلك النفس الخائفة من الموت في رواية السيدة دلاواي من خلال حكي الكاتبة عن الواقع المعيش، لاسيما في الأحداث [4]، بطريقة ضمنية، فمثلا انتحار "سبتموس"، وموتى الحرب والأرامل، والرّهاب من الموت لدى البطلة، وتيقنها من أنّ

---

[1]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص167.

[2]- المصدر نفسه، ص137.

[3]- محمد مساعي: **تفسير السلوك الإنساني في روايات نجيب محفوظ**، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، (ط1)، 2004، ص61.

[4]- ينظر: محمد الساير: **مقالات في النقد المعاصر الأدبية والاجتماعية، الفكرية والثقافية**، دار غيداء، العراق، (ط1)، 2013، ص62.

الإنسان فانٍ والموت هو مصيره، وهي الحتمية التي أرادت الوصول إليها من خلال مصير كل هؤلاء، حتمية الموت وقدره المكتوب على كل الخلائق.

هذا المصير، وتعدد الأسباب المؤدية إلى الموت حاولت "كلارسيا" بطلة الرواية إبعادها من حياتها، ومن ذاكرتها أيضا، ما يظهر ذلك التعارض بين ما تريده، وبين القدر، لتنتهي كل محاولاتها لإبعاد القدر المحتوم بالفشل، تتحمل الآلام، لتصير على وعيٍ بهويتها الأليمة[1]، بحقيقة موتها التي لا تحبها، تدرك كل ذلك «يومًا بعد يوم، حين يفيق المرء في الصباح، يرى السماء، يسير في المتنزّه(...)، وبعدها فما أبعد الموت عن التصديق، لابد للحياة من نهاية، ولن يعم أحد في الدنيا بأسرها، إلى أي مدى قد أحبت الحياة بكل ما فيها، في كل لحظة»[2]، ليصبح بهذا الماضي هو عزاءها من هوس الموت.

و"سبتموس وارين سميث" هو الآخر يعاني من هاجس الموت، كان يعيش في عالمين «عالم يسكن فيه وهو محل القطيعة و اللاّانتماء، هو العالم الواقعي المتحقق، وعالم يسكنه وهو المنشود في مخيلته، لأنّه لم يتحقق يومًا، مما جعله فصامي الشخصية، يحيى بين واقعين متناقضين، واقع معيش منبوذ، وواقع منشود مكبوت والطريق إليه مقطوع»[3]. هذا هو الأمر الذي زجّ به في عالم الجنون، وهستيريا الموت، وما دفعه إلى كلام غير مفهوم، وغير متناسق، ما زاده قطيعة مع العالم الخارجي، واتصالا بعالمه الداخلي، وبذلك «يبرز الإحساس بالقدر المحتوم، ما يولد إحباطا عميقا لدى الفرد والانعدام باليقين الكامن وراء القلق والخوف»[4] من الموت، ما قاده إلى الانتحار في نهاية المطاف ووضع حد لصراعه الداخلي، فيكون بهذا عالج الداء بالداء، يخاف من الموت فذهب إليه بنفسه،

---

[1]–ينظر: عبد الواحد بن ياسر: **حياة التراجيديا في فلسفة الحسّ التراجيدي**، المطبعة الوطنية، (د ب)، (ط1)، 2006، ص 72، 73.

[2]–فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص111.

[3]–محمد الأمين بحري: **اللاّمنتمي وخطابه في روايات الطاهر وطار، الأشكال، الإشكال والتأويل**، الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب الروائي عند الطاهر وطار، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2011، ص01.

[4]–مجموعة من المؤلفين: **تاريخ الآداب الأوروبية (النهضة، الأنوار، الرومانسية)**، (تر) صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (ط1)، 2002، ص509، 510.

والتفسير الوحيد لحالته هذه هو شعوره المتزايد بأنه غير منتمي لمحيطه، لبيئته، يشعر أنه مختلف، إنه «الوحيد الذي يعرف بأنّه مريض في حضارة لا تعلم بأنّها مريضة»[1]، لهذا كانت نهايته مأساوية، لقد كان يبحث عن هذا الحل منذ زمن بعيد، كي يتخلص من كل الضغوطات والأشباح التي كانت تراوده في الواقع والحلم.

إنّ سبب حضور ظاهرة الموت في الرواية يعود في الحقيقة إلى الروائية "فرجينيا وولف"، وهاجسها من فكرة المصير الذي أدركه زوجها "ليونارد وولف" في نفسيتها، الأمر الذي دعاه للوقوف معها طوال فترة زواجه منها، إذ «كان يدرك تماما علاقة زوالها الداخلي، شاهده وشاهد دأبها على إنهاء حياتها»[2]، فحرص على راحتها ونومها، هذا الاهتمام والشعور بحتمية الموت أثر فيها كثيرا، ما دعاها إلى إسقاطه على بطلة روايتها "كلارسيا"، إذ «ريتشارد أصرّ عليها بعد مرضها أن تنام دون أن يقلقها شيء»[3].

إنّ هذا الإسقاط والتقاطع بين حياة "فرجينيا" وحياة البطلة في الرواية، ما هو إلاّ دليل على خوفها من المرض الذي يقودها في أغلب الأحيان إلى الموت ما دعاها للكتابة ، وكأن بهذه الكتابة ستحقق لنفسها «التحوّل إلى عالم تطلّ عليه بكيفية ما، من أجل التوازن بالخروج من حياة»[4] تؤلمها كثيرا، وتجعلها أكثر فراغا، أكثر خواءً، وأقلّ عاطفة من ذي قبل، يطاردها هاجس المصير وخوفها من الموت من كلّ ناحية، «كأنّها ليست هي ذاتها، تقع في الحيرة في منطقة البياض، في المنطقة التي تقع في المابين، بين المعلوم والمجهول(...)، فتستنجد ذاكرتها بالماضي»[5]، تستنجد بالواقع، وما حدث لها

---

[1]–كولن ولسن: اللاّمنتمي، **دراسة تحليلية للأمراض البشر النفسية في القرن 20**، (تر)، أنيس زكي حسين، منشورات دار الآداب الأوروبية، بيروت، لبنان، (ط2)، 1979، ص19.

[2]–http//:www.ask.fm/27-06-2017/14:32.

[3]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص32.

[4]– دريد يحيى خواجة:**إشكالية الواقع، والتحولات الجديدة في الرواية العربية، دراسة وعي المجادلة، الواقع ومتغيراته**، اتحاد كتاب العرب، (د ب)، (د ط)، 1999، ص23.

[5]– محمد معتصم: **بنية السرد العربي، من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير**، دار الأمان، الرباط، المغرب، (ط1)، 2010، ص153.

فعلا، وبإسقاطه على شخصيات من خيالها، تكون قد رسمت طريقا للنجاة، عسى أن يَنْقص باسترجاعها للماضي والحنين إليه.

وهذا ما يفسّر الاسترجاعات المتكررة للماضي في الرواية، لدى كل الشخصيات، وبقلمها عبرت عن عالمهم الداخلي، ألمهم وحزنهم الذي تشترك معهم فيه.

4/ نسق ثقافي دال على مرجعية ثقافية اجتماعية:

يساعد هذا النسق في الكشف عن عادات وتقاليد المجتمع الإنجليزي من خلال رواية السيدة دلاواي، لأنّها «تظهر العديد من التقاليد الاجتماعية التي تتعلق بالمظاهر الاجتماعية»[1]، من نحو اللباس ، الأكل ، السلوكات الاجتماعية، ومثل التحيّة في المجتمع الإنجليزي ، الطبقية الاجتماعية وغيرها.

وعليه سندرس هذا النسق الثقافي في النقاط الآتية:

4-1/ الطبقية الاجتماعية (الطبقة الأرستقراطية):

مما لا شك فيه أن الرواية من أكثر الأنواع الأدبية قدرة على عكس الواقع وحياة المجتمع، و«تصوير الاحتدام في الصراع الطبقي وتعميق التناقضات الاجتماعية من خلال امتلاكها القوة الفنية لإعادة إنتاج الإنسان، حيث أصبحت فرديته الظاهرة مجرد قناع، أي تحول المجتمع إلى قوى اجتماعية وطبقية مجرّدة، يصعب العثور فيها على فرد متميّز محدد الملامح»[2]، في ظلّ الثورة الصناعية وما تلاها من تبعيات انعكست سلبا على المجتمع، بانقسامه إلى طبقات عليا ووسطى، وطبقات دنيا.

والطبقة الاجتماعية التي صورت ملامحها "فرجينيا وولف" في رواية السيدة دلاواي هي الطبقة الأرستقراطية، التي تنتمي إليها جُلُّ الشخصيات في الرواية عدا شخصية الآنسة "كيلمان"، "بيتر وولش"، و"إيلي هندرسون" الذين كانوا ينتمون إلى الطبقة الكادحة*.

---

[1]- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: **المتخيل الروائي، سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا**، ص177.

[2]- سليمان كاصد: **الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية في الأدب القصصي**، دار الكندي، إربد، الأردن، (د ط)، 2002، ص 222، 223.

*في بعض المراجع تسمى هذه الطبقة بطبقة البلوريتاريا.

تتكون الطبقة الأرستقراطية عموما «من أشخاص يعتبرون في(...)، قمة النظام الاجتماعي لمجتمع ما من أصحاب الملكيات، والطبقة الأرستقراطية هي طبقة من الناس الأرستقراط، الذين إما يحملون ألقابًا موروثة منحتها لهم الملكة، أو أنهم على صلة بهؤلاء الناس(...)، وقد يستمد بعض الأفراد المكانة الأرستقراطية من الانتساب إلى الطبقة العسكرية، ويمكن أن تتضمن المكانة الأرستقراطية امتيازات قطاعية أو قانونية، وغالبا ما يكون هؤلاء الأفراد أقل من مكانة ملك الدولة، أو البلد فقط في السلم الاجتماعي»[1]، وبهذا هم يمثلون الطبقة الوسطى من المجتمع، لهم عاداتهم وتقاليدهم في المجتمع.

4-1-1 /ملامح الطبقة الأرستقراطية في الرواية:

تظهر ملامح الطبقة الأرستقراطية في الرواية من خلال عدة مظاهر:

أ- **اللّباس:** إنّ اللّباس الذي كانت ترتديه الشخصيات، والذي وصفته الكاتبة، هو لباس خاص بالطبقة الأرستقراطية والطبقة الكادحة، وبهذا ظهرت من خلاله معالم الطبقية، والاختلاف الطبقي.

وطابع اللّباس الوارد في الرواية هو لباس الأفراد الإنجليزيين من هذه الطبقة في القرن العشرين، وبهذا تكون الكاتبة كشفت لنا عن طابع ثقافي لهذه الطبقة في ذلك الوقت.

بهذا يكون اللّباس له شأن إعلامنا بالحقائق أو طمسها علينا، بل يفعل الشيئين معًا، حيث يخفي ويستر في الوقت ذاته، يكشف ويعلن، إنّه يستر ما يجب ستره من الجسد لكنه يعلن في الوقت ذاته عن اللاّبس، عن جنسه (جنسها)، بلده وطبقته، وعن زمنه قديما أو حديثا، وعن وقته شتاءً أو صيفا، مثلما ينم عن ثقافته وحالته المادية والاجتماعية»[2].

---

[1]- http://www.aljasad.org/27-05-2017/13:08.

[2]- عبد الله الغذامي: **الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعب**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (ط2)، 2005، ص99.

في الرواية، وعلى لسان السارد الذي وصف رجالا يمشون في الطريق، يتكلم عن طبيعة بنية جسد الرجال الانجليز، ولباسهم، «رجال طوالٌ، رجال أشداء، رجال حسنوا الملبس، بستراتهم الطويلة الرسمية، وقمصانهم البيضاء، وشعورهم مرخاة إلى الخلق (...)، يقفون وأيديهم خلف الذيول»[1]، وبهذا يظهر لنا طبيعة بنيتهم، ومن خلال لباسهم يظهر طبيعة لبسهم ووقوفهم، في فترة من فترات الحياة في المجتمع الإنجليزي.

واختارت "وولف" نموذجًا للرجل الأرستقراطي، وهو "هيو ويتربيد"، الذي «يرتدي سراويل مزمومة عند الركبتين، باقات مُنشاة، وقمصان مزركشة بالدانتيلا»[2]، هو دائمًا يهتم بمظهره ويأخذ على عاتقه «بصورة طبيعية شراء جوارب وأحذية من المخزن، كانت تلك عادته»[3].

وعادة ما تكون هذه الجوارب أو السراويل التي يرتديها من الحرير، إنّه رجل إنجليزي بامتياز، «يتوقف بمظهره الموسر، المعصوم من النقص(...)، يحافظ على الأصوليات الدقيقة بمنتهى الالتزام، حتى ولم تكن ضرورية جدا، ما يضفي على سلوكه نبرة معينة»[4]، خصوصًا وأنّه شديد الملاحظة مع الهندام.

هذا عن اللّباس الرجالي الوارد في الرواية، والذي نذكر منه أيضا «القبعة والقفازات»[5]، أمّا عن اللّباس النسائي، نجد الروائية تصف إحدى النساء المارات في شارع بيكاديلي*، وهي «بِبُردتها، قفازاتها، كتفاها تمتزج كلها بالشرائط والدانتيل وريش الملافح الطويلة»[6]، مضت تسير من شارع لآخر، و"بيتر وولش" يسير خلفها.

---

[1]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص 24.

[2]- المصدر نفسه، ص 69.

[3]- المصدر نفسه، ص 94.

[4]- المصدر نفسه، ص95.

[5]- ينظر: فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي** ، ص101.

*شارع الأغنياء، ينظر الفصل الثاني ص142.

[6]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص51.

كما وطرحت الكاتبة ظاهرة التغير في اللّباس النسائي الإنجليزي كنمط لتغير الحياة وتطورها، «لم تكن الموضة أبدا على ما يُرى، بمثل هذه الدرجة من اللّياقة، القِباءَات السوداء الطويلة، الرشاقة، الأناقة ومن ثمّ عادة التصنّع»[1]، التي شاعت في أواسط النساء في تلك الفترة، ونجد أنها إشارة لتغير نمط الحياة بعد الحرب الأوربية.

عرضت لنا الكاتبة مظهرا آخر لظاهرة اللّباس النسائي من خلال قول "لوكريزيا"، بأن «القبعة هي التي تهم بالدرجة الأولى، كل قبعة تمرّ تتفحصها، والمعطف، والفستان، وطريقة المرأة في مشيتها...»[2]، و"لوكريزيا" في الرواية هي من تصنع القبعات الانجليزية وتبيعها، وكانت في الرواية نموذجا عن المرأة التي تهتم بمظهرها كثيرا.

وقالت "وولف" أن الفتيات يختلفن في لبسهن عن النساء المتزوجات، إذ يجب «أن يكن حسنات الهندام، بجوارب وردية وأحذية أنيقة»[3]، هذا في حياتهن العادية، أما في الحفلات، فيجب أن يكون الشعر مصففًا وفق الطراز السائد، وفستان وردي أو أبيض، كما يقتضي العرف[4].

أمّا العجائز أو السيدات البالغات في السن، فيرتدين حذاء ذي إبزيم، مع ثلاث ريشات من ريش النعام في الشعر[5].

فلباس المرأة الانجليزية إذن يختلف باختلاف سنها وحالتها الاجتماعية ومستواها، لأن نموذج اللباس الذي ذكرناه هو نموذج خاص بالطبقة الأرستقراطية، وهي الطبقة التي تفحصتها الروائية، وأظهرت عيوبها وذهنية المنتمين إليها وطريقة تفكيرهم.

---

[1]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي** ، ص66.

[2]- المصدر نفسه، ص81.

[3]- المصدر نفسه، ص145.

[4]- ينظر: المصدر نفسه ، ص152.

[5]- ينظر: المصدر نفسه، ص147.

بهذه الطريقة في وصف اللّباس، تكون الكاتبة قدمت لنا مظهرا من المظاهر الثقافية للمجتمع الإنجليزي، وبهذا يكون تعاملنا مع هذا النسق، كنسق ثقافي يحمل كنزا من الدلالات الثقافية[1]، وذهنيات المجتمع الانجليزي في القرن العشرين.

ب- الألقاب الملكية:

سعت "وولف" في روايتها السيدة دلاواي إلى توسيع الخطاب الثقافي، عبر توظيفها للألقاب التي ترجع للطبقة المالكة في إنجلترا. «فكشفت عن إمكانات قادرة على استثمار الرصيد الإنساني لاحتواء التجربة الفنية»[2]، كإظهار الصور الثقافية لمجتمعها من كافة نواحيه السلبية والإيجابية.

ولعبت الألقاب دورًا مهمًا في تقديم الشخصيات في الرواية، إذ أطلقت على جميع شخصياتها الرئيسيّة والثانوية أسماءً ثنائية، تتألف من الاسم واللّقب، أو تكاد جميع الأسماء التي استخدمتها ترجع إلى الطبقة المالكة[3]، أو المعروفة بالطبقة الوسطى، وعادة ما تكون متوارثة، تنتقل في حالة الوفاة إلى فرد آخر من العائلة[4]، وبهذا تكون الكاتبة قد كشفت لنا عن مظهر ثقافي آخر من مظاهر الثقافة في بنية المجتمع البريطاني والحضارة الأوربية.

ونظام الألقاب في الرواية «لا مجال فيه لمنطق الصدفة، أو المقاصد الاعتباطية، التي تخضع لها غالبا منظومات الأسماء في الحياة العادية خارج العمل الروائي»[5]، لأنّ لها مرجعية ثقافية واقعية في حياة الإنجليز.

---

[1]- ينظر: عبد الله الغذامي، **الثقافة التلفزيونية**، ص100.

[2]- بهلول شعبان: **سيميائية الأبعاد والألقاب في الخطاب الروائي الجزائري**، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ع11، 2015، ص01.

[3]- ينظر: إيان وات: **ظهور الرواية الإنجليزية**، ص20.

[4]-.http://www.aljasad.org/23 .6.2017/14:32

[5]- عثمان بدري: **وظيفة اللّغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية**، دار موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 2000، ص50.

من هذه الألقاب نذكر لقب "اللّورد"، ولقب "اللّيدي"، و"الميستر"، "الميسز"، وقد ذكروا في الرواية بهذه الصيغة دون ترجمتهم إلى العربية، وقد لقبت بها العديد من الشخصيات في الرواية.

نستطيع أن نقدم الألقاب ومعانيها كظاهرة ثقافية في الرواية من خلال الجدول الآتي:

اللّقب	معنـــــــــــاه	بعض الصفحات
السير (السير هاري، السير وليام برادشو).	هو أعلى الألقاب شأنا ومكانة، وأرفعها سموا، تمنحه ملكة بريطانيا للشخصيات المهمة، ذات التأثير على مستوى العالم في مختلف المجالات العلمية والأدبية والفنية والرياضية(...)، ويمنح هذا اللّقب في مراسيم، تقام في حفل خاص للتتويج باللّقب بسيف تقليدي، ويطلق اللّقب أيضا على أشخاص بارزين اعترافا بخدماتهم للجميع[1]، ووُظف هذا اللّقب في الرواية بمعنى الأشخاص الفاعلين في المجتمع.	87- 88- 90- 96- 130- 131- 126- 157.
اللّورد (اللّورد بروتون، واللّورد	ويعني المحترم، وهو من الألقاب التي اشتهرت بها بريطانيا القديمة، يعود لقرون وليس وليد	151- 156-

[1]- http://www.klj.onl.24na-com/24-06-2017.09:12.

ليكزام)	اللّحظة، عادة ما يتعلق بالحاشية المحيطية بالعرش والنبلاء[1]. ووظف في الرواية بمعنى السيد المحترم والأرستقراطي.	
اللّيدي (اللّيدي بروتون، اللّيدي يكسبور)	وتعني المرأة الشريفة المحترمة والسيّدة، وهو مصطلح احترام مدني، إنجليزي للمرأة، وتحديدا هو معادل لمصطلح اللّورد (Lord)، أو المحترم بالنسبة للرجل. ويستخدم هذا المصطلح لأي امرأة بالغة، محترمة[2]. وفي الإنجليزية البريطانية، يستخدم في كثير من الأحيان كلفظ مرادف للمرأة المهذبة.	13 – 151– 156.
ميسز (ميسز فيليمور، ميسز دلاواي)	يعني السيدة عند ترجمته إلى اللّغة العربية، وقد جاء في الرواية كلقب للسيدات المتزوجات صغيرات السن.	62_28 –141 146.
مستر(مستر ريتشارد، مستر براولي)	يعني السيد عند ترجمته إلى اللّغة العربية، وفي الرواية جاء بمعنيين الرجل المحترم ذي المكانة والعمل الجيّد.	13– 150.

[1]– http://www.klj.onl.24na–com/24–06–2017.09:12.

[2]– http://www.k.l.j.onl.24ma.com/24–06–2017/09:12.

الآل: (آل دلاواي، آل ويتربيد، آل كنغهام)	لقب (آل)، يضاف إلى أسماء العائلات الغنية التي ورثت لقبها من العرش الإنجليزي[1].	42- 150- 48- 67- 150.

شكل (22): جدول يوضح معاني الألقاب الموظفة في الرواية.

- الشخصيات التي تحمل لقب "السير" و"اللّورد" في الرواية، لها ماضي عريق ولهم مكانة ومناصب هامة في انجلترا في القرن العشرين، (السير وليام برادشو في الرواية هو طبيب عام، واللّورد بروتون وزوجته من الأسرة العسكرية التابعة للجيش البريطاني).
- أُطلق لقب السيدة (ميسز) على النساء المتزوجات والمحترمات وصغيرات السن، أما اللّيدي فهي امرأة كبيرة محترمة ومتزوجة.
- أطلق لقب السيد (مستر) على الرجال ذوي المكانة الاجتماعية.
- كل من في الرواية ممن يحمل الألقاب سالفة الذكر يصنف ضمن الطبقة الأرستقراطية.
- كلّ من يحمل لقب (آل) في الرواية له جذور عريقة في المجتمع الإنجليزي، وينتمي للطبقة الأرستقراطية.

[1]- http://www.k.l.j.onl.24ma.com/24-06-2017/09:12.

ج- الترف والرخاء:

بدت ملامح الترف والرخاء واضحة في الرواية من خلال وصف معيشة الأفراد الذين ينتمون للطبقة الوسطى.

فمثلا معيشة "كلارسيا" في منزلها وغرفتها كانت من مظاهر الترف في عائلة آل دلاواي، «صعدت إلى الطابق العلوي، هناك غرفة عَلِيّة(...)، على النساء أن يخلعن رداءهن الباذخ، عليهن أن يضعن ملابسهن، غرزت دبوس الشعر في وسادة الإبر، ووضعت قبعتها الصفراء ذات الريش على السرير، الأغطية نظيفة، وقد زُمّت بشدة بشريط أبيض عريض من طرف إلى طرف»[1].

ونجد "لوسي" خادمة "كلارسيا" في المنزل تدخل «صالة الاستقبال بصينيتها المرفوعة، وضعت الشمعدنات الضخمة على رفّ الموقد، والعلبة الفضية في الوسط، وأدارت سمكة الدولفين البلورية نحو الساعة، إنهم سيأتون، سيقفون سيتحدثون بنبرات متصنعة تستطيع تقليدها، سيدات وذواتًا، وسيدتها هي الأروع فيما بينهم جميعًا، سيّدة الفضيات، والبياضات، والخزفيات، وأدوات الطعام الفضية»[2].

فالترف في بيت " كلارسيا" واضح من خلال الخدم والأواني الفضية والخزفيات.

وظهر رخاء الطبقة الأرستقراطية، في المجتمع الإنجليزي على شخصية السير "وليام برادشو"، «إنّ السير وليام لم ينعم وحده بالرخاء، بل جعل انكلترا تنعم بالرخاء أيضا»[3]، وقد لعب في الرواية دور الطبيب الأرستقراطي.

---

[1]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص31.

[2]- المصدر نفسه، ص38.

[3]- المصدر نفسه، ص91.

كما وأن آل دلاواي «لديهم أشياء غالية الثمن في كل مكان، تصاوير، سجاجيد، مع كثير من الخدم»[1]، والحفلة التي أقامتها السيدة "كلارسيا" كذلك من مظاهر الترف والرخاء المادي، لهذه العائلة، وقد دعت إليها نخبة المجتمع الأرستقراطي، من أولئك النّاس الذين يحملون لقب اللّورد، واللّيدي، والسير، ولم يَكُن واجبًا عليها دعوة «كل النساء الثقيلات الدم في لندن إلى حفلتها»[2]، من مثل قريبتها "إيلي هندرسون"، قريبتها الفقيرة، ما يظهر الاحتدام الطبقي بين الأغنياء والفقراء.

كما وتجلت مظاهر الترف في إنجلترا من خلال «حاشية الخدم والحشم، والكلاب الصينية، الأطباء ورجال الأعمال...»[3].

وتجلت أيضا من خلال الانتماء للأسر العسكرية، مثل ما هو الحال مع اللّيدي "بروتون" التي «كانت فخورة جدًا بأسرتها من الرجال العسكريين والإداريين وأمراء البحر، كانوا رجال فعلٍ، وقد أدّوا واجبهم»[4] في الحرب العالمية الأولى، هي حفيدة الجنرالات من أمثال «السير رودوريك، السير ماليز، السير تالوت(...)، هي من ذوات المركز المستقر والسلالة العريقة»[5]، وبهذا استطاعت أن تحمل لقب اللّيدي لها و ولقب اللّورد لزوجها، لأنها وإياه ينتميان لتلك الأسر التي يعود أصلها إلى نسب عريق جدًا، فَكَلَلتهما ملكة بريطانيا بلقب اللّورد، واللّيدي.

---

[1]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي** ا ، ص112.

[2]- لمصدر نفسه، ص108.

[3]- المصدر نفسه، ص53.

[4]- المصدر نفسه، ص101.

[5]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

د- الأكل:

تعدّ ولائم الغداء أو العشاء، والأكل بصفة عامة، من بين الأنساق الدالة على ثقافة المجتمع الذي تنتمي إليه.

ذكرت "فرجينيا وولف" في رواية السيدة دلاواي مجموعة من الأكلات، وأنواع من المشروبات في إنجلترا، كما وذكرت أصول الأكل وعاداته في المجتمع الإنجليزي، وعليه سنذكر كل واحدة على حده.

د- أ/ المشروبات: تنقسم إلى الشاي والنبيذ.

- **الشاي:** من المشروبات التقليدية في المجتمع الإنجليزي[1]، وتناولته في الرواية كلّ من "إليزابيث" وصديقتها "كيليمان"، إذ «قالت الآنسة كيليمان وهي تعود إلى وعيها وتجمع أشتات نفسها، عليهما أن تتناولا الشاي، فتناولتا الشاي»[2]، كان هذا قبل رحيل "إليزابيث"، وعودتها إلى المنزل لحضور حفلة أمّها.

فالشاي إذن من المشروبات الخفيفة التي يتناولها الأفراد عند الضيافات.

- **النبيذ:** من المشروبات المعروفة كثيرا في المجتمع الغربي، بما فيهم الإنجليزي، وهو كحولي، ومنه البيرة الإنجليزية، مثل البيرة المرة، والمعتدلة، والقوية، والبيرة غامقة اللّون[3].

وورد هذا المشروب الكحولي في الرواية تحت اسم "الجعة" والمقصود بها البيرة، وقد ورد في هذا الموضع، «... في حانة في زقاق، أهان أحد رجال المستعمرات سلالات وندرْرو*، مما أدى إلى تبادل الكلمات، وتكسير أقداح الجعة، وإلى مشاجرة عمومية...»[4].

---

[1]- ينظر: http://www.aljasad.org/23-06-2017.15:13.

[2]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص117.

[3]- ينظر: http://www.aljasad.org/23-06-2017.15:13.

*أحد السلالات الإنجليزية القديمة.

[4]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص20.

من خلال توظيف هذا النوع من المشروبات، في هذا الموضع من الرواية، نستنتج أنه مشروب يتناوله أفراد الطبقة الكادحة.

أمّا النّبيذ فهو على خلاف الجعة، إنه مشروب الطبقة الأرستقراطية، حسبما جاء في الرواية، وما جاء في قول الخادمة لسيدتها "كلارسيا" « السيّد دلاواي أرسل طالباً النبيذ المعتق من أقبية الإمبراطور»[1].

وعبارة أقبية الإمبراطور، ما هي إلا تعبير عن قيمة هذا المشروب عند الأرستقراطيين، فكلما خُبِئَ، كلما ازدادت قيمته وزاد ثمنه، إنّه معادل موضوعي للمكانة العالية والمرموقة، لهذه الطبقة.

د- ب/ أطباق أكل مختلفة: جاءت الكاتبة في الرواية بمجموعة من الأطباق الانجليزية الشهيرة، ومنها نذكر:

❖ **طبق الهريس (البوريج):** من الأكلات المشهورة كثيرا في إنجلترا[2]، ورد ذكره في الرواية على لسان "لوكريزيا"، كطبق يطلبه زوجها كثيرا، «يطلب صحنا إضافيا من الهريس (البوريج)، وقت الفطور»[3]، هذا الطبق نصحه الطبيب به، لأنه يساعده في استرجاع وزنه بسرعة، ويظهر أنه طبق غني بالسعرات الحرارية ومغذي كثيرا.

***حلوى الإكليز:** وهي عبارة عن عجينة محشوة بالقشدة، ومكسوة بالشكلاطة[4]. طلبتها كلّ من إليزابيث والآنسة "كيليمان" لتناولها مع الشاي[5]، وهذا النوع من الحلويات اشتهرت به انجلترا دون سواها.

كما وردت أنواع أخرى من الأكل مثل: البوظة، الخبز، الدجاج بالهلام[6].

---

[1]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي** ، ص149.

[2]- ينظر: http://www.aljasad.org/23-06-2017.15:13.

[3]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص84.

[4]- http://www.aljasad.org/23-06-2017.15:13.

[5]- ينظر: فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص119.

[6]- ينظر: المصدر نفسه، ص148.

وهذه الأنواع من الأكل في الرواية لم يفصل في طبيعتها، ومكوناتها، كما أن الكاتبة لم تقدم تعريفا لها، سوى جريان ذكرها على لسان "بيتر" عندما مرّ بإحدى المطاعم ورآها تقدم للزبائن من زجاج الأبواب.

وجاء في الرواية وصف لعادات الإنجليز وذلك في إحدى الفنادق التي دخل إليها "وولش"، «... إنهم يجلسون إلى موائد صغيرة بمزهريات، بلباس العشاء، أو بدون لباس العشاء(...)، حقائبهم موضوعة إلى جانبهم، يتصنعهم الاتزان الزائف ، ذلك لأنهم لم يألفوا هذا العدد المتعدد من ألوان الطعام في العشاء، بثقتهم، ذلك أنهم قادرون على دفع ثمنه، وبتوترهم، ذلك أنهم كانوا يتراكضون في أرجاء لندن طيلة النهار، يتسوقون ويتطلعون إلى معالم المدينة، وبفضولهم الطبيعي(...)، هنالك جلسوا يتناولون العشاء حين دخل السيد "وولش"، وأخذ مقعده إلى المائدة الصغيرة، عند ستار النافذة»[1].

فالجلوس إذن إلى موائد الأكل عند الإنجليز وفي الطبقات العليا، له قواعده ونظامه، من جلوس وكلام، وتصرف، ونوع الطعام، حتى الأمكنة تحجز للزبائن حسب الطبقات، فمثلا في الرواية وجدنا "وولش" قد جلس في مائدة صغيرة جنب الستار، ولم يتخذ مكانا في وسط المطعم، وبطاولة كبيرة.

هـ/ الصراع الطبقي:

بدى الصراع والاحتدام الطبقي في الرواية بارزا من خلال مشاعر الكره التي تكنها "كلارسيا دلاواي" للآنسة "كيليمان" صديقة ابنتها "إليزابيث"، تكرهها لأنها ترتدي «المعطف الأخضر الواقي من المطر، لقد لبسته عامًا بعد عام(...)، تجعلك تشعر بتفوقها، بنقصك، ما أفقرها هي، ما أغناك أنت، كيف أنها تعيش في كوخ بحي الفقراء، بلا وسادة أو سرير، أو حصير أو أي شيء كان، وروحها كلها صدئة »[2]، هي لا تطيقها، لا تحبّها، وإن حصل وأحبتها كما تقول لن يكون «ذلك في هذه الحياة الدنيا»[3].

---

[1]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص 143.

[2]–المصدر نفسه، ص15.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فكره "كلارسيا" للآنسة "كيليمان" بسبب فقرها وانتمائها للطبقة الكادحة، هو كره لمظهرها وأصولها التي توحي لكل من يراها أنها تسكن في الأحياء المعدومة.

نفس الكره تكنه الآنسة "كيليمان" "لكلارسيا"، لطالما «انبعثت فيها رغبة متسلطة في التغلب عليها، في نزع قناعها، لو كان يسعها إسقاطها من عليائها،(...)، لأراحها ذلك، لكن ما ترغب بمحقه ليس الجسد، بل الروح، ومهزلتها، تَمْحَقُهَا، تجعلها تشعر بسيادتها عليها، لو أنّها فقط تجعلها تبكي، لو تستطيع تدميرها، إذلالها، إركاعها باكية»[1].

هذا الصراع بين هاتين الشخصيتين والكره المتبادل والضغينة بينهما ، يكشف في الحقيقة الصراع الطبقي بين نموذجين من المجتمع، إمرأة غنية وأخرى فقيرة، وما هو إلاّ صورة عن الفجوة بين طبقتين اجتماعيتين مختلفتين، فشعور "كلارسيا" ما هو إلا صورة عن شعور الطبقة الأرستقراطية اتجاه الطبقة الدنيا، وما شعور "كيليمان" إلاّ تعبير لشعور الطبقة الكادحة اتجاه الطبقة الوسطى.

بهذا الصراع تكون "وولف" قد كشفت عن المسكوت عنه، وأبرزت الهوة بين الطبقتين والانحيازات الثقافية بكل صورها[2].

إنّ رواية "السيدة دلاواي"، قد كشفت للقارئ عن خفايا وخبايا المجتمع الإنجليزي والعلاقات الإنسانية، والشخصية الرئيسيّة "كلارسيا" مثلت دور المرأة الأرستقراطية التي ترتدي ثيابًا من الحرير، هي نموذج لكل الأرستقراطيين في إنجلترا، بما يملكونه من منازل فخمة وأراضي وانتساب للعائلات الملكية، وما هم في الحقيقة إلا حزمة من الأمراض النفسية التي كانت وليدة القرن ومن مخلفات الحرب وعصر النهضة.

[1]– فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي** ، ص113.

[2]– ينظر: عبد الله إبراهيم وحسين السهايجي وآخرون: **عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (ط1)، 2003، ص208.

إن الحياة التي صورتها الكاتبة أبرزت العديد من الجوانب هي:

- أبرزت قساوة الانقطاع وانعدام الصلة بين الفقراء والأغنياء، ولا سبيل لإنكارها.
- أبرزت أمراض القرن العشرين وآثاره على المجتمع، وما ولدته من طبقية، لأنّ منطق المادة يحكمهم.
- أبرزت كذلك طريقة التفكير لدى كلّ من الفقراء والأغنياء، صورت مشاعرهم «والطبيعة البشرية، بأسلوب مميز، عرضت الوجه الآخر للذات(...)، كاشفة عن أنساق ومغالطات كثيرة(...)، أنشأت الازدواج في السلوك والمفارقات المفضوحة»[1]، هكذا كان تصويرها للفروقات الطبقية، ليظهر لنا كرهها للطبقية والتمييز بين الأفراد، وكرهها للتفريق بين البشر من أبناء الأمة الواحدة، وحتى من أمم أخرى، إذ لم تكتف بتصوير الصراع بين نموذجين مثلا طبقتين مختلفتين في تلك الفترة، بل صورت حتى نظرة "كلاريسيا" كنموذج حي عن الأفراد الأرستقراطيين ونظرتها لزوجة "وولش" صديقها القديم الغير مهندم، وهي زوجة من الهند، تزوجها حين سافر، بعد أن رفضته للزواج.

4-2 معالم ثقافية في المجتمع الإنجليزي من خلال الرواية:

وردت العديد من الأنساق التي يمكن إدراجها في هذه الدراسة كمعالم ثقافية في الرواية:

4-2-1 عادات، سلوكات وطبائع : وهي على النحو الآتي:

أ- التحية الإنجليزية: أخبرتنا عنها "وولف" حين حكت عن اصطفاف الناس في شارع "سان جيمز" وهم يرفعون أيدهم بالتحية للملكة ألكسندرا وهي تمر في الطريق[2].

ويظهر احترام الإنجليز لهذه العادة من خلال شخصية "كلارسيا"، التي دعت "المستر ويلكينز" إلى حفلتها، وهو رجل يُسْتَكْرى للحفلات من أجل تقديم الحضور لبعضهم

---

[1]- ناهضة ستار عبيد: **أثر الأنساق الثقافية في تشكيل الخطاب السردي الصوفي**، قراءة نقدية ثقافية في (حلية الأولياء والرسالة القشيرية)، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، جامعة القادسية، (د ب)، ع4، مج 11، 2008، ص168.

[2]- ينظر: فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص21.

البعض، يقف عند الباب «ويتصرف تصرفًا أصوليا رائعًا، إذ ينحني ويرفع قامته، ينحني ويرفع قامته، ويعلن بحياد تام لا تحيّز فيه: اللّيدي والآنسة لفجوي، السيرجون واللّيدي نيدهام... إنّ تصرفه أصولي رائع»[1].

وعادة ما نجد التحية شائعة بشكل كبير بين النبلاء من الإنجليز، كتعبير عن الاحترام والمودة للسادة والسادات.

ب- الصمت والجديّة: نجد "ريزيا"، وهي المرأة الإيطالية في الرواية تقول عن الإنجليز «الإنجليز سكوتون جدًا(...)، إنّها لا تحب ذلك، إنّها تحترم هؤلاء الإنجليز، وتريد أن ترى لندن والخيول الإنجليزية، والبدلات المُحَنطة، وبوسعها أن تتذكر سماعها عن روعة المخازن من عمتها التي تزوجت وسكنت هناك»[2]، فهذه المرأة الغير إنجليزية الأصول قدمت صورة عن الإنجليز، من خلال مخالطتها لهم وعيشها معهم لفترة زمنية طويلة بعد أن تزوجت منهم.

وتقول أيضا عنهم «الإنجليز جادون جدًّا»[3]، هكذا كانت نظرتها إليهم وهي الغريبة عن هذا البلد، وبهذا تكون قد أعطت انطباعها عنهم.

ج- التواضع وعدم التعميم: جاء على لسان "بيتر وولش" في الرواية وهو يصف إحدى العائلات الغنية من معارفه، «المستر موريس(...)، والمسز موريس(...)، ما من أسرة في العالم تقارن بهذه الأسرة، ما من أسرة على الإطلاق، علاقتهم ببعضهم مثالية، لا يعبؤون مثقال ذرة بالطبقات العليا، يحبون ما يحبون(...)، المستر "موريس" لا يزال يرقع الأحذية أيام الأحد، إنّه شيء رائع، رائع جدا(...)، إنّه يحس بالامتنان التام في نفسه، ذلك أنّ أفراد هذه الأسرة قد أحبوه، أجل إنهم يحبونه»[4]، دون أي مقابل، دون أن ينتقدوه

---

[1]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي** ، ص151.

[2]- المصدر نفسه ، ص81.

[3]- المصدر نفسه، ص144.

[4]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

مثلما تفعل "كلارسيا"، على الرغم من أنهم من نفس طبقتها، إلا أنهم أحسن منها في المعاملة والتهذيب.

يظهر لنا من خلال تقديم هذه العائلة من طرف الكاتبة، وعلى لسان "وولش"، أنّ أفراد الطبقة الأرستقراطية لا يشبهون بعضهم البعض، بل هناك أفرادا منهم وعائلات، في أخلاقهم يخالفون هذه الطبقة، وهو حالها في الحقيقة، لأنها كانت ثرية، لكنها تعالج مشاكل الطبقة الدنيا، لتظهر لنا خاصية التواضع وعدم التعميم في المجتمع الإنجليزي.

د- الاستقامة والاستقلالية: نلمح عادة من عادات المجتمع الإنجليزي النخبوي، مجسدة في "ريتشارد دلاواي"، حين قال لزوجته «أنّه لن يسمح لزوجته أن تزور بيت شقيقتها المتوفاة وفيه زوجها الأرمل»[1]، لأنه ليس من الأدب فعل ذلك، وهذا دليل على استقامة واستقلاليته.

هـ- لعبة الكريكت*: من الألعاب التي اعتاد الإنجليز لعبها، وتكاد تكون عادة لدى أغلب الأفراد الإنجليزيين، وهي معادلة لكرة القدم في وقتنا الحالي.

ولعبة الكريكت «نشأت في إنجلترا(...)، وتمّ تطويرها في فترة مبكرة من العصور الوسطى، بين المجتمعات الزراعية والتعدينية»[2]، وتلعب هذه اللعبة بكرة، ومضارب في ملعب بجمهور.

في الرواية كانت هذه اللّعبة المناسبة التي وضعها الطبيب للمريض "سبتموس"، ما جعل زوجته تنبهه إليها كلما رأت جماعة يلعبونها، «ذلك أن الدكتور "هولمز" قال لها أن تجعله يلاحظ أشياء حقيقية، يذهب إلى قاعة موسيقية، يلعب الكريكت، وقال(...)، تلك هي اللّعبة المطلوبة بالذات، لعبة في الهواء الطلق، اللّعبة بالذات الملائمة لزوجها»[3]، لأنها مسلية، وتجعله ينتبه معها عوض الانشغال بذكريات الحرب وهاجس الانتحار الذي يلاحقه.

---

[1]- فرجينيا وولف: **السيّدة دلاواي** ، ص70.

* ينظر: الملحق

[2]- http:www.aljasad.pm.20/06/2017.10:09.

[3]- المصدر نفسه، ص26.

ويظهر من الرواية أنّ هذه اللّعبة من اللّعب التي لقيت انتشارًا وممارسة بعد الحرب العالمية الأولى، «إنّها ليست محط لعبة فحسب، الكريكيت مهم»[1].

أشارت الروائية لرياضة أخرى من الرياضات التي اعتاد المجتمع الإنجليزي عليها، وهي ركوب الخيل[2]، ومارستها في تلك الفترة الطبقات المالكة، وقد وردت بطريقة أقل تواترا من توارد لعبة الكريكيت.

4-2-2 جرائد ومجلات إنجليزية: أشارت "فرجينيا وولف" إلى مجلة إنجليزية، «هي مجلة "التاتلير"، وهي مجلة الطبقة النسوية الراقية»[3].

كما ذكرت جريدة "التايمز"* من خلال محاولة اللّيدي "بروتون" مراسلتها، ببعث مكتوب لها بواسطة "ريتشارد دلاواي"، الذي كان عاملا في البرلمان[4]، وهي تعتقد أنّه من الواجب مراسلة هذه الجريدة، ومنها بالذات، نظرًا لمكانتها وانتسابها لعائلة تحمل لقب "اللّورد"، ولأنها تعشق السلطة أيضا.

---

[1]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي** ، ص146.

[2]- ينظر: المصدر نفسه ، ص160.

[3]- المصدر نفسه ، ص20.

*جريدة يومية إنجليزية تتناول مشاكل المجتمع الإنجليزي مثل الهجرة، السياسة... إلخ.

[4]- ينظر: فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص101.

4-2-3 العملة النقدية الإنجليزية: إن الباون*، هي العملة النقدية السائدة في التعامل المالي في إنجلترا بعد الحرب العالمية الأولى وفي القرن العشرين، اقترنت في الرواية بمجموعة من الأرقام مع شخصيات من أمثال السير "وليام برادشو"، «الذي كان دخله اثنا عشر باون في السنة»[1]، ما جعل الآخرين ينظرون إليه على أنّه يتمتع بشتّى أنواع النّعيم، لأنه بالتأكيد يملك الكثير من المال بهذا الدخل.

كما ورد ذكر هذه العملة مع شخصية "بيتر وولش"، حين كان يبحث عن عمل «يُدِرّ عليه بخمسمائة باون في السنة»[2]، وهو في سن الثالثة والخمسين من عمره.

من خلال توظيف العملة النقدية في الرواية واقترانها بأرقام محددة، ينكشّف لنا تغيّر عقلية الإنسان الذي أصبح يحكمه المعيار المادي، لا معيار الأخلاق والنفس النبيلة كما كان سائدا قبل حلول الآلة محل الإنسان، وعصر النهضة وما خلفته الثورة الصناعية من انحلال في القيم وسلوكات المجتمع، ليكتسب بهذا الفرد قيمته من خلال قيمة ما يملك من ثروات وأموال ومكانة، ومنه يتأتّى لنا ذلك الانفصال بين العالم الأخلاقي والعالم الواقعي، الذي كشفته الروائية، والذي أدى إلى تقسيم المجتمع إلى طبقات.

5/ نسق ثقافي دال على مرجعية ثقافية خاصة بالتجربة الأدبية لفرجينيا وولف في الرواية:

إنّ المقصود من دراسة هذا النسق اكتشاف تلك المرجعيات الثقافية الخاصة بالتجربة الأدبية للكاتبة، أي توجهاتها الأدبيّة وانعكاسها على رواية السّيدة دلاواي.

إنّ المعروف عن الكاتبة الإنجليزية "فرجينيا وولف"، أنها ناقدة أدبية بصفة عامة ومن رواد الأدب النسوي ونقده بصفة خاصة، كما وأنها كاتبة في الأدب الواقعي، ما وسع تجربتها الأدبية التي انعكست على رواية "السيدة دلاواي" على النحو الآتي:

---

*عملة نقدية ذهبية، رُسم في وجهها الأوّل قيمتها، وفي الوجه الآخر حصان يركبه فارس بسيف، ووردت في بعض المراجع تحت اسم "الباوند" بسبب اختلاف الترجمة، وتسمى كذلك بالجنيه الأسترليني، وقد تطورت في صيغتها في الوقت الراهن إلى عملات ورقية ونقدية، ينظر الملحق.

[1]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص93.

[2]- المصدر نفسه، ص69.

5-1 النقد النسوي (Feminist Criticisme):

إنّ النقد النسوي من الأشكال النقدية التي تطرح مسائل المرأة بطريقة أدبية، هو منهج تناول النصوص والتحليل الثقافي، يركز أصحابه على ما يلي[1]:

- دور المرأة الذي تلعبه في النصوص وتوسع دورها في الحياة اليومية.
- استغلال المرأة بوصفها موضوعًا أنثويا.
- سيطرة الرجل في أماكن العمل والعلاقات البيولوجية، وفي مجالات أخرى من الحياة.
- وعي النساء من حيث ارتباطه بحياتهن.

كانت "فرجينيا وولف" من أبرز أعلام ورواد هذا النقد في القرن العشرين، «رافضة للكثير من الممارسات القاسية بحق المرأة في عصرها، ناقمة على النظرة الدونية لمجتمعها اتجاه النساء ومشاركتهن الفاعلة في الحياة الاجتماعية، حتى أنّها منعت من دخول مكتبة الجامعة، لأنّها امرأة ليس إلاّ، فظهرت ملامح رفضها للواقع حسب ما كانت تراه في مقالات كثيرة، رصدت من خلالها التباين ووجهات النظر الاجتماعية، نحو كل من المرأة والرجل»[2].

وقد واجهت "وولف" كامرأة كاتبة وناقدة عدة صعوبات عند عملية «الشروع في النقد الأدبي، كان عليها مواجهة المقدس، مواجهة الأشباح والجنس الآخر، دافعت عن المرأة، لأنها في نظرها كاملة، تضحي وتتقدم داخل الفن الصعب، فن الحياة، فن العيش، داخل العائلة، فوق المائدة إذا كانت الأُكلة دجاجة فهي تكتفي بقطعتها المهمشة، وإذا كان هناك تيار هواء بارد فهو مكانها الذي تجلس فيه، وفي الأخير تُحرم من التفكير، ومن مشاركة الآخرين أفكارهم ومشاعرهم»[3].

---

[1]- إيرثر إيزابجر: **النقد الثقافي، تمهيد مبدئي في المفاهيم الرئيسية**، ص66.

[2]-. http://www.ask.fm./24-06-2017 /08:09

[3]- ينظر: عبد النور إدريس: **النقد النسائي بين فرجينيا وولف وجوليا كريستيفا**-http://www.arabic.storg anti/28-12-2015/10:28.

لهذا سعت عن الدفاع عن المرأة، فكانت كاتبة وناقدة نسائية من الطراز الأوّل، غاصت في أعماق المرأة، وطرحته كموضوع سائد في العالم كلّه.

يظهر هذا جليا في العنوان الذي اختارته لروايتها "السيدة دلاواي"، إذ أعطت قيمة للمرأة ولقبتها بلقب السيدة التي لها الحق فيه، كما للرجل الحق أن يلقّب بالسيّد.

بهذا تظهر لنا تلك المجهودات النقدية التي بذلتها في انتقاد نظرة المجتمع للمرأة، وباعتباره موضوعًا يمسّ كافة أنحاء العالم دون استثناء، طرحته من خلال وضع المرأة الإنجليزية داخل نصّها الروائي أولاً، وداخل مجتمعها ثانيا[1]، ولعلّ روايتها المسماة "السيّدة دلاواي" كانت دفاعا عن المرأة بإعطائها قيمة مساوية لقيمة الرجل، ومن شأنها أن تتقلّد المناصب التي كانت حكرا على الرجال فقط.

انطلاقا من هذا سنقوم بتقفّي حضور المرأة في الرواية.

بداية نلمح حضورها من خلال العنوان، الذي كان إشارة لسيّدة لها حضورها البارز في المجتمع، وهي "السيدة دلاواي"، التي كانت من أسرة لها تقاليد «في الخدمة العامة، رئيسات في أديرة للراهبات، مديرات مدارس، مديرات أقسام داخلية، شخصيات ذوات مقامات رفيعة في ملكوت النساء»[2].

بهذه المناصب التي تقلدتها السيدات في هذه العائلة، نلمح حرص الكاتبة على إظهار قدرة المرأة في تسيير كافة شؤون الحياة، حتى خارج البيت، لتكسر بهذا نظرة المجتمع السائدة للمرأة.

كما وأشارت إلى نسق ثقافي آخر متعلق بالمرأة، وهو "مجلّة التاتلير"، وهي «مجلة الطبقة النسوية الراقية»[3]، التي تهتم بشؤون المرأة والإعلاء من قيمتها.

نلمح كذلك الحضور البارزة للمرأة في الرواية، من خلال طغيان الشخصيات النسائية على الرجالية، وكان لكلّ امرأة منهن دورها الفاعل في المجتمع، وبهذا تكون "وولف" قد صورت وضع جميع النساء بجميع شرائحهن في الرواية.

---

[1]– ينظر: قماري ديامنتة، **النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي**، ص55.

[2]– فرجينيا وولف: **السيّدة دلاواي**، ص129.

[3]– المصدر نفسه، ص20.

لتوضيح النماذج النسوية التي قدمتها "وولف" في الرواية نستعين بالجدول الآتي:

اسم المرأة	دورها في الرواية وصورتها في المجتمع.
كلارسيا	الزوجة، المرأة الأرستقراطية، سيّدة قراراتها.
إليزابيث	الإبنة، المراهقة.
إفلين	الزوجة المريضة.
الآنسة دانيل	المعلمة.
سلفيا وفريدي وسالي سيتون	كل واحدة منهم تمثل دور الصديقة.
اللّيدي يكسبور	المرأة الأنّموذج والمثال الرائع في نظر كلارسيا.
الآنسة كيليمان	المرأة الكادحة، الدميمة، الكبيرة في السن (40 سنة)، غير متزوجة، المرأة المؤمنة.
الآنسة بيم	بائعة في محل الأزهار.
لوكريزيا	المرأة الأجنبيّة، المغتربة، المكافحة والصابرة على مرض زوجها.
المسز كونيس	مارة في الشارع.
الميسز جيونوف الميسز دومبستر	الجارة، (جارتا لوكريزيا)، تتابعان بِحَيْرة لوكريزيا وأخبارها مع زوجها المريض.
لوسي	الخادمة في بيت كلارسيا.
اللّيدي بروتون	–السيّدة الأرستقراطية ذات السلالة العريقة. –امرأة سياسية.
العمة هيلينا	العمة العجوز، كبيرة في السن، بلا زواج.
سالي بارتر	مصممة أزياء.
المسز فيلمور	زوجة الطبيب، المرأة المدللة، نموذج لوفاق المرأة مع زوجها.

إميلي براش	السكرتيرة، والمرأة المخلصة.
إيلي هندرسون	المرأة الفقيرة، قريبة كلارسيا، متطفلة، فضولية.

شكل (23): جدول يمثل أسماء النساء ووظيفتهم في الرواية.

- عرضت "فرجينيا" كافة الشرائح من النساء في المجتمع عامة.
- إنّ توارد أسماء النساء في الرواية أكثر من أسماء الرجال*.
- صورت الكاتبة أفكار كل امرأة حسب أصلها وكينونتها في المجتمع.
- نظرت الكاتبة بعين ناقدة لنظيراتها من النساء اللّواتي كُلّ حاضرات في أي مجتمع، كما حاولت طرح مشكل الفروقات بين أفراد الجنس الواحد بطريقة نقدية نسوية.

5-2 الواقعية الأم (الأوروبية، الانتقادية):

ظهرت الواقعية الأم*في أوروبا في أواسط القرن التاسع عشر، كرد عن الرومانتيكية، وتتخذ من الرواية نصًا لرصد واقع المجتمع.

نجد من أهم مميزاتها [1]:

- الدعوة إلى الموضوعية.
- الملاحظة الدقيقة (تصوير الأشياء الخارجة عن نطاق الذات).
- الثورة على شرور الحياة.
- الثقة الكبيرة في العلم على أنّه يسجّل كل مشكلات الإنسانية.
- اختيار الكاتب مادة موضوعاته من الطبقة الوسطى، وذكر آفاتها(...)، أو من طبقة العمال ومعاناتهم.
- تحليل الواقع وتصويره، وكشف خباياه، والبحث عن علله وأمراضه.

*أسماء الرجال الواردة في الرواية هي: (ريتشارد، بيتر وولش، الدكتور هولمز، السير وليام، برادشو، اللّورد ليكزام، اللّورد بروتون، السير هاري (رسام)، المستر بارلي، السير دوبونتيس، القس إدوارد واتيكر، ويلي تيتكوم، هيو ويتربيد، البروفسور برايلي).

*وتسمى أيضا الواقعية الأوروبية، والواقعية الانتقادية.

[1]- محفوظ كحوال: **المذاهب الأدبية**، دار نوميديا، قسنطينة، الجزائر، (دط)، 2007، ص125.

ونضيف في هذا الموضع أيضا[1]:

هجائية ناقمة على الأوضاع الاجتماعية والظروف التي نشأت فيها، وقد صبّ الأدباء الذين ينتمون غلى هذا المذهب جام غضبهم وانتقاداتهم خاصة على الطبقة الوسطى، ما جعلهم يناصبونها العداء، ويزيحون اللّثام عن بشاعتها، آفاقها وأمراضها التي استفحلت، ولعلّ أخطرها ذلك المرض الذي أصاب العلاقات الإنسانية الحميمة، وأوشك أن يقضي عليها قضاءً لا هوادة فيه، لقد صورت رواية السيّدة دلاواي كجنس أدبي قادر على تصوير واقع المجتمع الإنجليزي تناقضات المجتمع، ورصدت «جميع أنواع الخبرة البشرية، ولم تقتصر على تلك التي لا تلاءم نظرة أدبية معينة»[2]، فقدمت الطريقة التي شكلت فيها الحياة في ذلك الزمن.

وهذه الرواية تنتمي إلى مرحلة متقدمة من الواقعية، والتي تدعي المرحلة الذهنية، ما دعا بعضًا من النقاد إلى إطلاق اسم الرواية الذهنية عليها، لأنّ أحداثها تنقلب من حركة حقيقية* إلى حركة أفكار(...)، فتتحول الأمكنة والأزمنة من التأطير إلى التعبير[3]، عبر الشخصيات التي تصبح هي المحور الرئيس فيها، ما ينتج تلاعبًا في حركة الزمن وثباتا في المكان.

---

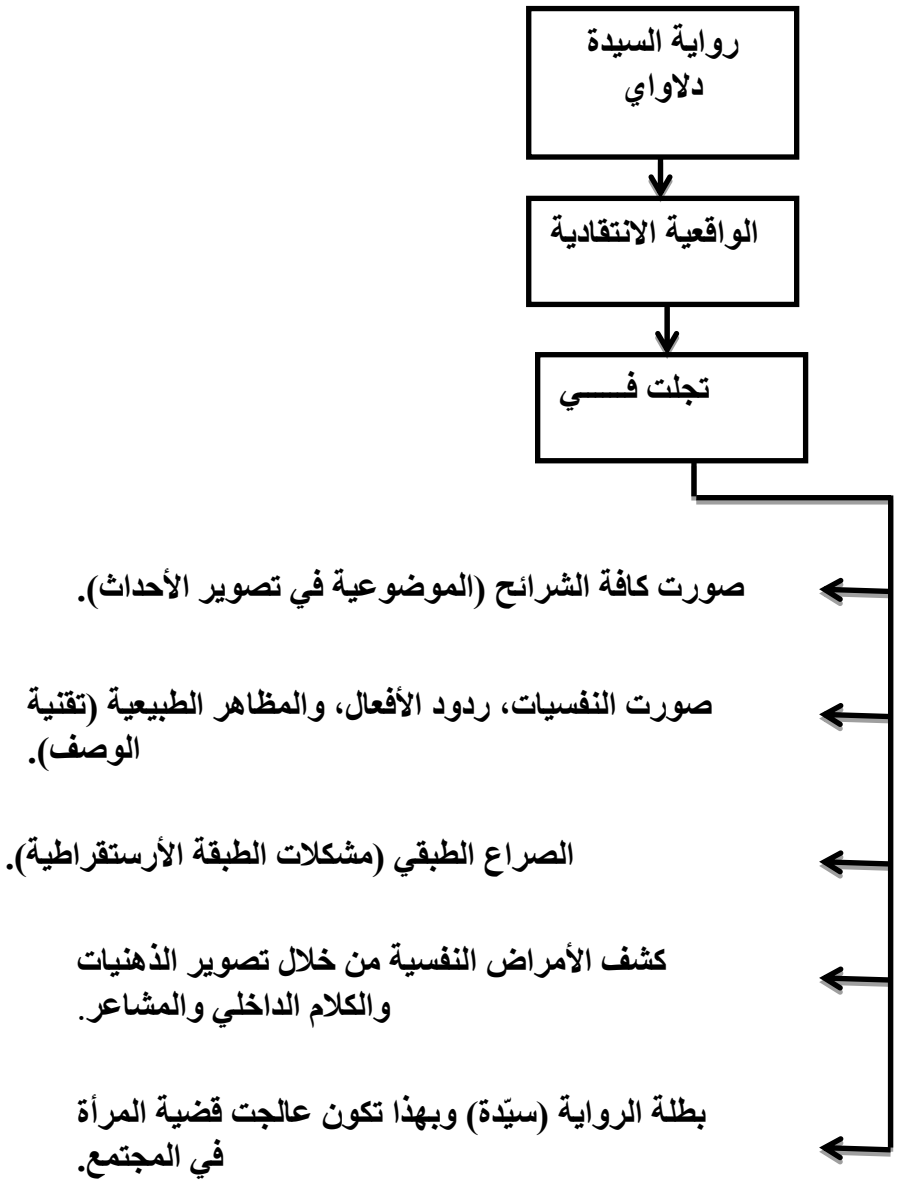
[1]- الرشيد بوشعير: **الواقعية وتياراتها في الآداب الأوروبية**، مكتبة الأسد، دمشق، سوريا، (ط1)، 1996، ص42، 43.

[2]- إيان وات: **ظهور الرواية الإنجليزية**، ص09.

*حركة انتقال في الزمن والمكان، مع عدم إعطائهما الاهتمام الكبير بقدر الاهتمام الممنوح للشخصية، لأنّ الذهن كامن بداخلها.

[3]- ينظر: أنيس الحيوني: **الذهنية وتجلياتها في رواية الشحات لنجيب محفوظ** http://www.thiaunianis.com /03-01-2017/09:07.

ولنا أن نوضح تجليات الواقعية الانتقادية في الرواية من خلال هذا المخطط:



شكل (24): مخطط توضيحي لمظاهر الواقعية الانتقادية في الرواية.

- سرد الأحداث في الرواية كان بطريقة موضوعية، إذ صورت الكاتبة مشاكل المجتمع الإنجليزي كما هي.
- اعتمدت على الوصف كتقنية للتصوير الدقيق، سواء كان تصويرا للنفسيات، أو تصويرا للطبيعة، أو لردود الأفعال، أو للمجتمع.
- المشاكل التي عالجتها الكاتبة هي الطبقية، مركزية المرأة، الأمراض النفسية، الصراع بين أفراد المجتمع الواحد، وكلّها مستقاة من الواقع الحقيقي سواء لمجتمعها، أو لباقي مجتمعات العالم.
- في رواية "السيدة دلاواي" تجلى لنا الفقر (الآنسة كيلمان، وإيلي هندرسون)، والقوي (السير وليام برادشو)، والضعيف (سبتموس وارين سميث)، الرجل (ريتشارد وغيره)، اللّئيم (وليام برادشو)... وما لا يحصى من الطباع والانحلال، فأرادت الروائية تقديم هذه النماذج البشرية العجيبة التركيب وغريبة الأطوار[1]، بهذه الصيغة عن طريق تصوير الذهنيات والمشاعر.
- يظهر لنا من خلال الرواية أن الأحداث واقعية، رصدت فيها الكاتبة كل مشاكل المجتمع، سواء كانت متعلقة بالفرد (نفسيته)، أو بالجماعة (الطبقية)، كما حاولت معالجتها بطريقة موضوعية وبهجاء ناقم.
- من مظاهر الواقعية في الرواية رصدها للأفراد ومظاهرهم الخارجية ونفسيتهم، ويعود هذا إلى كون «الأفراد جزء لا يتجزأ من واقع كلي، سياسي، واجتماعي، واقتصادي، أو مادي متطور باستمرار»[2].

هذا ما يفسّر الحضور البارز للشخصيات في الرواية، كما يفسّر عدم الاهتمام بعنصري الزمن والمكان مقارنة بالشخصية من طرف الكاتبة.

[1]– عبد المالك مرتاض: **في نظرية الرواية**، ص74.

[2]– دلاس مارتن: **نظريات السرد الحديثة**، ص77.

3-5 رواية السيّدة دلاواي رد فعل عن رواية "يوليسيس" لجيمس جويس":

قالت "فرجينيا وولف" في مذكراتها عن "جيمس جويس"* أنه، «حليف الذكور في المعركة الواقعية النفسية»[1]، ولتبرز بأنّها حليفة النساء في المعركة الواقعية النفسية، كتبت رواية السيّدة دلاواي كرد فعل عن روايته "يوليسيس"، بطلتها امرأة (السيّدة دلاواي)، في مقابل بطله الرجل (ليو بولد بلوم)، وهذا لا يعني أنّها على عداء معه، بل كان نقدها موجها للرواية لا "لجويس"، وبهذا كان لهذه الرواية «دورا كبيرا في تكوين رواية السيّدة دلاواي»[2]، التي صورت المرأة وأنماطها في المجتمع.

وتدور أحداث رواية "يوليسيس" "لجيمس جويس" في يوم واحد من حياة بطلها، وهي تُحاكي إلياذة هوميروس، من حيث الأَبطَال والأحداث، وقد كتبت بتقنية تيار الوعي.

نفس الشيء مع رواية "السيدة دلاواي" من ناحية زمن الرواية الذي تحدد بيوم واحد، لكنها لم تحاكي الإلياذة الهوميروسية، بل أخذت بعضا من أساطير الأدب اليوناني فقط.

*وليام جيمس (William.James): عالم نفس وفيلسوف ألماني، أوّل من قام بابتكار المصطلح، وظهر لأوّل مرة في سلسلة من مقالاته، التي نُشرت في مجلة مانيد (Mind)، عام 1984، وأعيد طبعها في كتابه "مبادئ علم النفس (pricipes-of psychlogy) عام 1889، نقلا عن: أحلام حادي: **اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية**، ص32.

[1]- http://www.ask.fm/26-06-2017/14:32

[2]- http://www.ask.fm/26-06-2017/14:32

6- نسق ثقافي دال على مرجعية ثقافية طبيعيّة:

هذا النسق نلمسه في الرواية من خلال « توظيف العناصر الطبيعية كما يبدو في تسميته والأنساق الموجودة في الطبيعة هي الحجر، الجسر، التمثال، الأزهار... »[1].

نجد هذا النسق حاضرا بكثرة في الرواية من خلال وصف الطبيعة، باعتبارها معادلا موضوعيا للحياة والواقع لدى "فرجينيا"، «فهي تعتقد أن الطبيعة جزء أصيل في شخصية الإنسان، أو ما تتشكل عليه شخصيته دون تدخل منه»[2]، فالطبيعة إذن مكون أساسي في نفسية الفرد، لهذا عبرت عن هذه النفسيات من خلال المزج بينها وبين وصف الطبيعة.

ومثال ما استحضرته من الطبيعة في الرواية قولها أن « هناك ثمة أزهار عشب العلايق بزهور زرق، البازلة الملونة، باقات من الليلك والقرنفل، كتل من القرنفل، ثمّة ورود وأزهار السوسن »[3]، هذا عندما ذهبت "كلاريسيا" لاقتناء الأزهار من المحل الذي ترتاده كلما كان لديها مناسبة أو حفلة في منزلها.

وتقول الكاتبة واصفة شعور البطلة «كانت ترتدي الشاش الوردي(...)، بدت على كل حال بيضاء، تتقد كأنها طير أو فقاعة طارت فحطت لتلتصق لحظة واحدة بغصن العليق»[4].

فالطبيعة لها انعكاس واضح وبارز على نفسية الشخصيات في الرواية، كما ساهمت في تشكيلها ووصفها.

و"سبتموس" المريض حين كان جالسا مع زوجته في المنتزه رأى «خُصل طويلة من ضوء الشمس تمددت على قدميه، الأشجار تمايلت، تبارقت، نظر في البيوت، في المتحجرات، في الوعول تتمطى على أوتاد السياج(...)، ترقب ورقة شجر ترتجف في دفقة هواء(...)،

---

[1]- صالح مفقودة: **الأنساق الدلالية وظاهرة الثنائية والتعدد في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي**، الملتقى الوطني الثاني في السيمياء والنص الأدبي، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، الجزائر، 2002، ص22.

[2]- http://www.ask.fm/26-06-2017/14:32

[3]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص16.

[4] - المصدر نفسه، ص35.

وعاليا في السماء تخرّ طيور السنونو، تدور ملقبة نفسها داخلة وخارجة(...)، الشمس تقع مرة أخرى على هذه الورقة، ومرة على تلك، رنين يهزج بروعة على سيقلن العشب»[1].

أما الآنسة "كيليمان" فكانت ترى صديقتها "إليزابيث" «ظبية في البرية، قمرا في شق بسقف الغاب»[2].

والمسز "باري" العجوز عمة "كلاريسيا" كانت كل يوم «تموت كطير يقبض على جسمه في زمهرير الجليد(...)، تنتمي إلى عنصر مختلف، لكنها ولكونها كاملة جدا ، فإنها ستقف على الدوام على الأفق، بيضاءً كالحجر»[3].

من خلال هذا التصوير الطبيعي الذي صاحب تقديم الشخصيات نرى أن "وولف" «لم تتخلّ عن تقدير المخيلة التي تزدهر انعكاسا من ازدهار الطبيعة (الزهور، البحر، الشمس) »[4].

فالطبيعة إذن معادلة للحياة في الرواية وعند الكاتبة، إنها تعكس نفسيات الإنسان، تعاني مثلما تعاني لكن بصمت، هذا الصمت موجود في ذاته الداخلية.

---

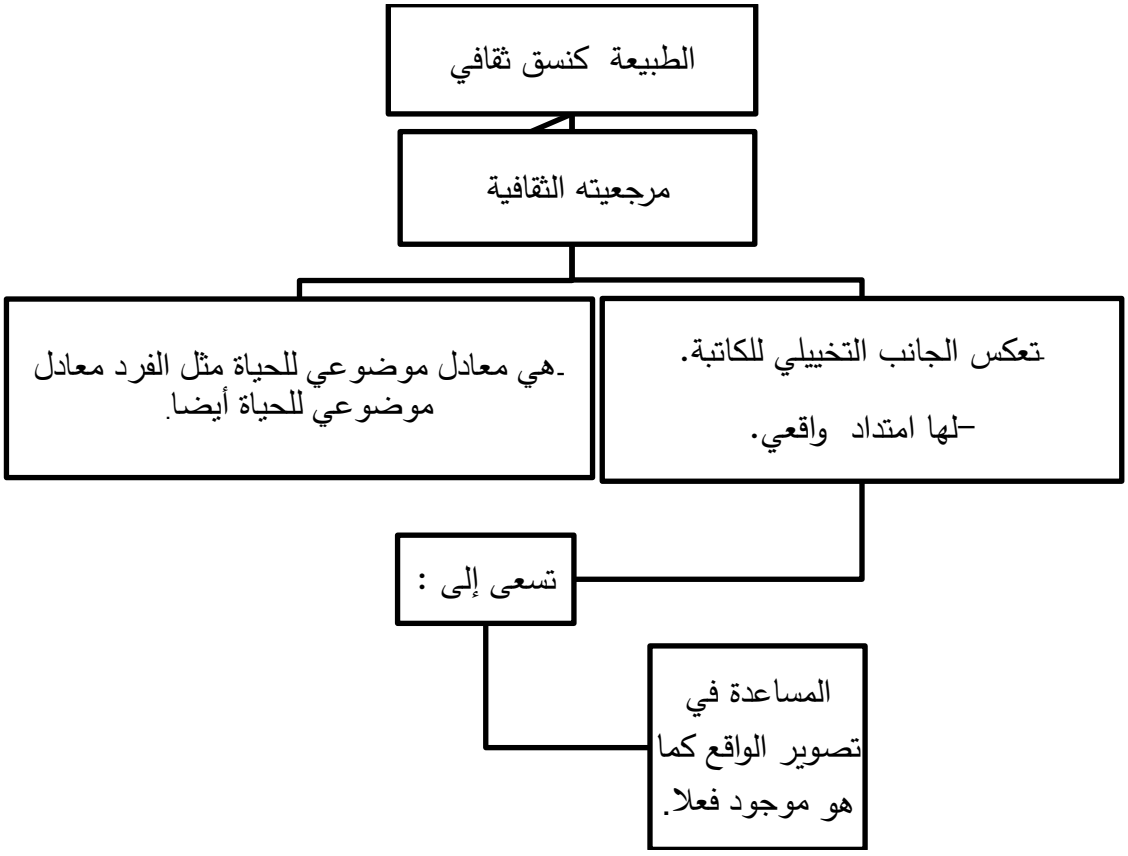
[1]- فرجينيا وولف:**السيدة دلاواي**، ص65.

[2]- المصدر نفسه، ص123.

[3]- المصدر نفسه، ص146.

[4]- http://www.ask.fm/26-06-2017/14:32

يمكننا تلخيص ما جاء في النسق الثقافي الدال على مرجعية طبيعية في هذا المخطط:



شكل(25): مخطط يوضح حضور الطبيعة كنسق ثقافي له مرجعية ثقافية في الرواية.

- الطبيعة كنسق ثقافي تعود مرجعيتها الثقافية إلى استخدامها من طرف الكاتبة، لتعكس الجانب التخييلي لها.
- الطبيعة هي معادل موضوعي للحياة، لأنها جزء من الكون، مثلما الإنسان جزء منه كذلك، لهذا صاحبت وصف الشخصيات في الرواية.
- تساعد الطبيعة كشق تخييلي في الرواية باعتبارها معادلا موضوعيا للحياة على تصوير الواقع كما هو، إذ أنها جزء لا يتجزأ منه.

7- نسق ثقافي دال على مرجعية ثقافية خاصة بحياة الكاتبة:

ظهرت لنا العديد من التقاطعات بعد قراءة رواية السيدة دلاواي وقراءة بعض من مذكرات الكاتبة التي نشرت بعد وفاتها، ومن خلال ما جاء من تعليقات أردفت هذا النشر من طرف من عايشوها (أدباء، نقاد، وقراء) أو ممن كانوا أقرباءها (زوجها وأختها)،هذه التقاطعات برزت من خلال حياتها الشخصية، وما ورد من أحداث في الرواية، والتي قد تكون قد سقطت سهوا عند لحظة الكتابة، مثل مرض الشخصية البطلة وشذوذها، ومرض شخصية "سبتموس" وهاجس الانتحار الذي كان يراوده.

7-1 المرض والانتحار:

رسمت لنا "وولف" من شخصية الرواية "كلاريسيا" بطلة مريضة «بالقلب وقد تأثرت كما يقولون بالإنفلونزا»[1]، لهذا نصحها زوجها بأن ترتاح في السرير وألا تقوم بأي أعمال منزلية، خصوصا بعدما أصبحت تشعر«بعمودها الفقري يُكشط ويُأذى»[2]، وحالتها هذه كانت تزداد تدهورا يوما بعد يوم، كلما شعرت بوحدتها وخوائها يتصاعد عندها الشعور بالمرض والرغبة القوية في الانتحار.

لطالما كانت تفكر دائما في أنها «قد كبرت في السن، إنها منذ مرضها يكاد يغزوها الشيب»[3].

أما كاتبة الرواية فقد كانت مريضة نفسيا، تعاني من صداع في الرأس، هلوسة وفقدان للشهية، وقد كان زوجها "ليونارد وولف" يحرص على راحتها، وطلب منها أن ترتاح ولا ترهق نفسها مع أشغال المنزل.

نلمح أوجه التشابه بين البطلة وكاتبة الرواية من ناحية المرض، وما نجم عنه من أثر نفسي، كان له الوقع البارز عند كل من المرأتين.

رسمت "وولف" شخصية أخرى مرضية هي شخصية "سبتموس وارين سميث"، هذا الرجل في الرواية أصيب بهلوسات وجنون مسّ عقله بعد مشاركته في الحرب العالمية

---

[1] –فرجينيا وولف:**السيدة دلاواي**، ص08.

[2] –المصدر نفسه، ص15.

[3] –المصدر نفسه، ص36.

الأولى وخروجه سالما منها، صوّرته «يجلس تحت الشجرة ويتكلم مع نفسه، أو مع الرجل الميت "إفينيز" (...)، سبتموس يتيح لنفسه أن يفكر في أشياء مريبة، مافتئ يبدو غريبا أكثر فأكثر، قال أن الناس تتكلم خلف الجدران(...)، هو يرى أشياء أيضا، لقد رأى رأس امرأة عجوز وسط نبتة من السرخس»[1].

هو يعاني من هلوسات، كثيرا ما يقول لزوجته لمّا « يقف عند النهر(...)، الآن سنقتل أنفسنا»[2]، لكنها تمسك بذراعه فيتجادل معها كثيرا، عرضته على طبيب لكن دون جدوى، لأن كل محاولاتها من أجل انقاضه باءت بالفشل، لأنه ألقى بنفسه من نافذة غرفته الكبيرة، فانسحق انسحاقا فظيعا[3]، هكذا كانت نهايته مأساوية قادته إليها هلوساته وما كان يتراءى له من صور وأصوات.

بهذا تظهر لنا التقاطعات بين جانب من قصة "كلاريسا"، ومصير"سبتموس" في الرواية، وبين حياة الكاتبة، إذ لم تكن في صحة جيدة، جعلت زوجها يدخلها في فترة نقاهة ويحرص عليها كثيرا، ونفس الرغبة المتكونة عند "سبتموس" في الانتحار والاندفاع إليه كانت متشكلة عندها، وفي آخر حياتها ماتت انتحارا في النهر.

[1] – فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص62.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص134.

7-2 الشذوذ:

رسمت لنا "وولف" من بطلتها امرأة شاذة، تحبُّ صديقتها المقربة، وهذا قبل ثلاثين سنة من زمن الحكي، تستذكر «ذلك الغرام بالنساء(...)، سالي سيتون مثلا وعلاقتها في الأيّام الخوالي(...)، ألم يكن ذلك غراما ؟»[1]، تسترجع كيف لم تستطع وضع نظرها عليها في إحدى الأمسيات، لأنّ «جمالها كان فائقا من النوع الذي تعجب فيه كل الإعجاب، سمراء، واسعة العينين(...)، كان بوسعها أن تقول أي شيء، أن تفعل أي شيء، خاصية هي أكثر شيوعًا في غير الإنجليزيات(...)، سالي كانت دائما تقول أنّ في عروقها دمًا فرنسيا»[2]. قالت هذا عندما كانتا تلتقيان أيام الشباب، تجلسان «ساعات اللّيل كلّها تتحدثان، سالي هي التي جعلتها تشعر أوّل مرة بمعنى الحب»[3].

يتقاطع هذا الحدث الروائي مع حادثة وقعت "لفرجينيا وولف" في صغرها، عندما تعرّضت لانتهاك المحارم من طرف أخيها الشاذ الغير شقيق "جيرالد داكويث"، حسبما جاء في رسالة كتبها لأختها "فنيسا"، وعبرت لها عن آثامه، وأنّها تضمر له كرها شديدا[4].

فهذه الحادثة كان لها وقع كبير على نفس "فرجينيا"، سببت لها حزنا كبيرا وبرودا مع زوجها، واكتئابا أخذ بيدها للمرض واعتقادها بأنها جُنَّتْ، فانتحرت بعد أن أغرقت نفسها في النهر.

وبهذا تستطيع أن نفسّر طبيعة العلاقة القائمة بين "كلارسيا" و"سالي"، وأنّ لهما بهذه العلاقة امتدادا في حياة الكاتبة، إلاّ أنّ الاختلاف بَيِّن عند كلٍّ من "كلارسيا" و"فرجينيا"، من ناحية أنّ "كلارسيا" كانت شاذة مع صديقها، أما "فرجينيا" كان أخوها الغير شقيق شاذا اتجاهها.

كما يفسر لنا طبيعة العلاقة الزوجية التي كانت بين "كلارسيا" وزوجها، والتي تشبه علاقة "فرجينيا وولف" مع زوجها.

---

[1]- فرجينيا وولف: **السيّدة دلاواي**، ص33.

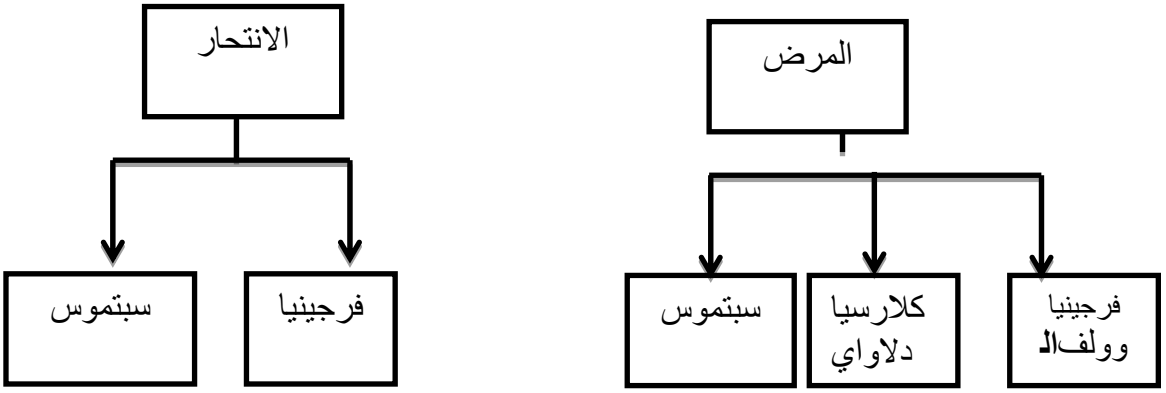
[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

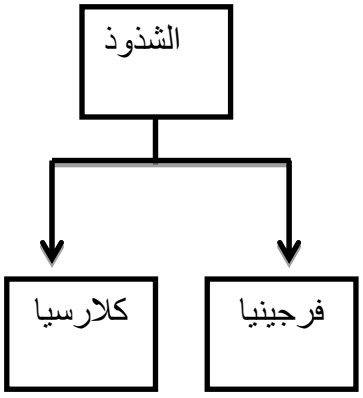
[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- http://www.hekmah.org/22-05-2017/10:17.

هذا الانتهاك سبب للكاتبة مصاعب نفسيّة، انعكست على شخصية "كلارسيا" بطلة الرواية.

يمكن لنا أن نوضح التقاطعات بين "فرجينيا وولف" والشخصيات المحورية في الرواية.





شكل (26) مخطط يوضح التقاطعات بين حياة الكاتبة، والشخصيات المحورية في الرواية.

- الحالات المرضية الواردة في المخطط حالات كان لها وقع في حياة الكاتبة.
- أسقطت الكاتبة هذه الحالات على بعض من الشخصيات المحورية في الرواية.
- هذا الإسقاط قد يكون إسقاطا عمديا، أو سقط سهوا من طرف الكاتبة، نظرا لوقعه على نفسيتها.
- هاجس الموت والرغبة في الانتحار هو الحالة التي تلت إحساس "فرجينيا وولف" بالجنون، وهذا هو حال "سبتموس وارين سميث" في الرواية.

8- نسق ثقافي دال على مرجعية ثقافية أسطوريّة:

يكشف لنا هذا النوع من الأنساق عن التوظيف الأسطوري داخل الرواية، حيث نتعامل معه كنتاج ثقافي مشحون بالعديد من الدلالات.

تعددت المفاهيم المقدمة في تعريف الأسطورة نظرًا لتعدد النظريات التي تطرقت إليها.

نأخذ تعريف "مرسيا إلياد"، الذي اعتبر الأسطورة (Myth) «رواية لتاريخ مقدس، يخبر عن أحداث وقعت في الزمن الأوّل(...)، تتحدث عن خلق الكون، عن الزمن ودوراته، عن أصل النبات والحيوان، عن الإنسان وشرط وجوده، وتعلّم كيفية أداء الطقوس والعبارات، وتذكر أن للإنسان وللعالم أصلا وتاريخا مقدسا، غني الدلالة، تذكر ما جرى في البدايات، وكيفية مجيء العالم»[1]، فالأسطورة هي أحداث وقعت في الزمن البدئي الأول، تحكي عن تجربة الإنسان الأولى، وتلك العوالم الماورائية والميتافيزيقية.

حضرت الأسطورة في الرواية على وجهين هما أسطورة "سيزيف وأسطورة "كبش الفداء":

8-**1 أسطورة سيزيف:** استدعت الكاتبة هذه الأسطورة من خلال شخصية "سبتموس وارين سميث"، الذي حملت قصته في الرواية دلالة القهر والعذاب، إذ ربطت من خلال هذه الأسطورة بين الماضي والواقع، "فسيزيف" رمز العمل الغير مثمر، الألم المستمر، والعذاب غير منتهي، كتبت عليه الآلهة أن يتحمل العذاب ومواصلة دحرجة الصخرة إلى الأعلى، وإذا وصلت الصخرة انحدرت[2].

و"سبتموس" حاله مثل حال "سيزيف"، يختلف عنه فقط في زمن الوجود، ولأنه شارك في الحرب وشهد ويلاتها، كُتب له «أن يشقى إلى الأبد، إنّه الشقي الأزلي، هو لم يرد تلك الوحدة الأزلية»[3]، لم يختر حياته، لم يَدْرِ أنّ ناصيته ستكون كنهاية "سيزيف" الذي تحكي عنه الأساطير.

---

[1]- مرسيا إلياد: **الأساطير والأحلام والأسرار**، (تر) حسين كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د ط)، 2014، ص 07، 08.

[2]- ينظر: نوازد أحمد عمر: **الغربة والحنين في شعر كاظم السماوي**، ص108.

[3]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص27.

هكذا وظفت "وولف" هذه الأسطورة ، كواقعة اجتماعية تعكس حال مجتمع بأسره ، شهد حربا دامية، كما واستخدمتها «كنظام لإقامة علاقات تماثل بين أحوال الطبيعة وأحوال المجتمع»[1]، لتبرز تناقضات المجتمع، وما آل إليه من حالات مرضية، نتيجة انعدام السلام، خصوصًا، وأنَّ الكاتبة مرتبطة كثيرا بوطنها وعاشقة له.

8-2 أسطورة كبش الفداء: تجسدت هذه الأسطورة أيضا من خلال شخصية "سميث" في الرواية.

وتحكي هذه الأسطورة عن آغاممنون*، الذي اضطر للتضحية بابنته العذراء، لأن الحرب التي قادها، حرب طروادة المشؤومة، لم تكن في صالحهم بسبب الآلهة التي غضبت عليهم، وقد قيل أنّه ذات مرة ذبح عنزا مقدسا كان منذورا للربّة أرتميس**، فغضبت غضبا شديدا، مما جعل أسطوله البحري الذي يقوده لطروادة يتعرض لرياح شديدة وعواصف، مما كلّفه خسائر بشرية ومادية هائلة، وأخبره الكاهن الذي كان في الأسطول أنّه يجب عليه أن يضحي بابنته العذراء " إفيجينا "، تردد في بادئ الأمر لكنه خضع للأمر، وقَبِلَ أن تكون ابنته كبش الفداء الذي سينقض الأسطول من الهلاك، والذي سيمنحه مجدا وخلودًا لاسمه، أما "إفيجينا" التي اختارتها الآلهة كضحية لإخماد الخسائر الفادحة، كانت ترى أن حياتها في كفّه، ونجاح الحملة الإغريقية في الكفة الأخرى، فرضيت أن تقدم حياتها فداء لوطنها الكبير، فصعدت مذبح الربة "أرتميس"، وضحت بنفسها، وعليه أصبحت "إفيجينا " رمزا للتضحية والفداء، ورمزا للمواطن الصالح الذي يفتدي وطنه بنفسه[2].

---

[1]- كلود ليفي شتراوس: **الفكر البري**، (تر) نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (ط3)، 2007، ص118.

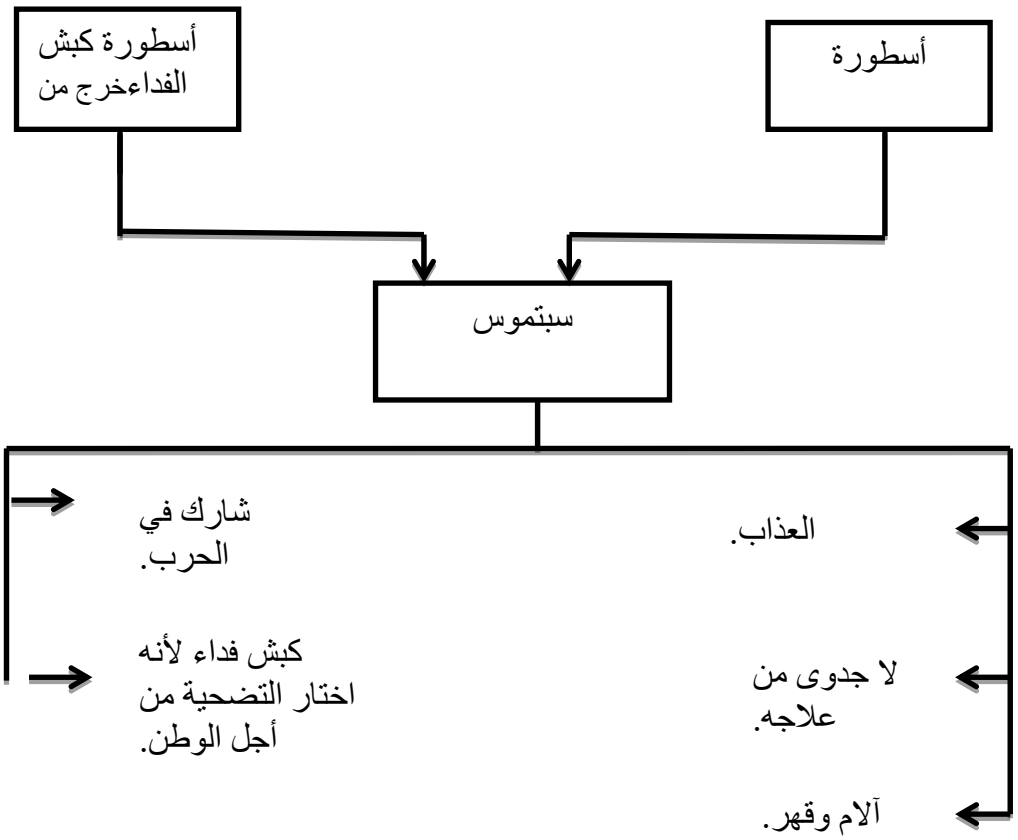
* قائد الحرب الإغريقية ضدّ طراودة، والتي نشبت لأنّ "باريس" اختطف زوجة "مينيلاوس" أخ أغاممنون.

**ربة الحيوان لدى الإغريق.

[2]- ينظر: عبد المعطي شعراوي: **أساطير إغريقية، أساطير البشر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ج1، (دط)، 1983، ص335.

نرى ملامح هذه الأسطورة كما سبق وأن أشرنا في شخصية "سبتموس"، الذي كان كبش فداء[1]، من آلاف أمثاله اختاروا التضحية من أجل سلامة البلاد، فكُتب له أن يكون من الناجين من الحرب العالمية الأولى، لكن مع ضريبة تمثلت في الجنون الذي قاده للانتحار.

يمكن لنا توضيح تجلي هذه الأسطورة في تضحية "سبتموس وارين سميث" من خلال هذا المخطط:



شكل (27): مخطط يوضح حضور الأسطورة كنسق ثقافي في الرواية.

[1]– ينظر: فرجينيا وولف: **السيّدة دلاواي**، ص27.

- "سبتموس" في الرواية "كسيزيف"، يعيش الشقاء الأزلي غصبًا عنه، ليس هو من اختار مصيره وحدد طريقه، بل القدر من رسم كل ذلك.
- "سبتموس" يعيش ألمًا وقهرًا داخليًا سبب له الحزن، وهو مرض نفسي لا علاج له، لأنّه متجذر في داخله.
- "سبتموس" كان ضحية وكبش فداء، اختار التضحية من أجل أن يحي وطنه في سلام.

9- نسق ثقافي دال على مرجعية ثقافية فلسفيّة:

نتناول في هذا النسق الوجودية باعتبارها «مذهب فلسفي، أدبي، ظهر إلى الوجود في القرن العشرين، في الآداب الأوروبية»[1]، أي أن وجوده ارتبط بالثورة الصناعية والعصر الحديث، وما صاحب ذلك من تطورات على كافة الأصعدة.

وتُعْنى الوجودية بوجود الإنسان، «وأفعاله، هي التي تحدد وجوده وتكونه، وبهذا يقاس الإنسان من أفعاله»[2]، من خلال ما حققه ، حتى وإن كان وجوده فكريا، وكان هذا التحقيق على هذا المستوى، لهذا ارتبط هذا المصطلح بالفلسفة كثيرا، واعتبر مذهبا فكريا.

وقد ظهر هذا المذهب «كرد فعل على مذهب "هيجل" (Hegel)، العقلي المثالي، أو الفلسفة المثالية»[3]، لتظهر لنا بهذا تعدد النظريات ووجهات النظر حول المواضيع الفكرية.

ونجد الوجودية تنقسم إلى قسمين:

9-1 الوجودية الحرة (اللاّ إلهية): يظهر لنا من تسميتها أنها تتخلص من كل قيود الإله في الحياة، أي أنها لا تجعل «لله دخلا في تصرفات وسلوك الإنسان، وهي كذلك حرة من كلّ المعتقدات الموروثة، ترى أن الوجود مأساة جاثمة لا معنى لها، تأخذ بخنق الإنسان، وترى في الغير مصدر عذاب الذات»[4]، وتعرف كذلك بالوجودية الملحدة.

---

[1]- محفوظ كحوال: **المذاهب الأدبية**، ص192.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه، ص200.

نجدها في الرواية تتجسد من خلال شخصيتي "كلارسيا" و"بيتر وولش"، "فكلارسيا دلاواي"، لم «تؤمن بالله لحظة واحدة»[1]، وهي تعتقد أنه التفكير الصواب، لأن الحياة بتجاربها «علمتها أن نشوة الوجد الديني تجعل النّاس قساة القلب، وكذلك يَفْعَلُ الإيمان بالقضايا، إنّه يبلد مشاعرهم»[2]، يجعلهم أناسا أنانيين، طغاة ومكبوتين، لهذا كانت من أكثر «النّاس تشكيكا في الخالق»[3]، تكره الدين والحب و«لا تؤمن بشيء»[4]، سوى وجودها في الحياة، ووجود من تحب، وأن لاحياة بعد الموت مطلقا، وإن حدث وفكرت في الله والإيمان أدركت مأساتها ومعاناتها إلى حد الشعور بالاختناق.

أما "بيتر وولش" «الملحد في دينه فيرى أنه لاشيء يوجد خارجنا، سوى الحالة العقلية، سوى الرغبة بالسلوان»[5]، لأن الحياة في نظره مجرد مأساة تعيشها الذات.

صورت لنا "وولف" من خلال هذين الشخصيتين الوجودية الملحدة، ونظرة الملحد للدين والخالق والكون والحياة، ويرتبط عندهم الإيمان بالخالق بحدوث مأساة في حياته، لأنه سيصبح مقيدا غير حر، وبالتالي وجب التخلص من كل هذه القيود التي تحد من حريته في الحياة.

---

[1]- فرجينيا وولف:**السيدة دلاواي**، ص30.

[2]- المصدر نفسه، ص14.

[3]- المصدر نفسه، ص72.

[4]- المصدر نفسه، ص114.

[5]- المصدر نفسه، ص54.

9-2 الوجودية المقيدة (الإلهية): وهي عكس الأولى، تؤمن بوجود الله، وتسمى كذلك بالوجودية المؤمنة «تشد نفسها إلى العقيدة، فالوجود له معنى، ولابد أن يتحقق مصير الإنسان وفقا لكل مقتضياته ومطامحه المستمرة»[1].

تجلت هذه الوجودية في الرواية عبر شخصية الآنسة "كيليمان" التي كانت تؤمن بالله أشد الإيمان، تجلس في «غرفة النوم وبصحبة كتاب الصلاة»[2]، ترتله في تمعن وبكل حب تفعل ذلك كل ليلة، وكلما ذاقت بها الحياة.

كانت دائما تذهب «لقداس العشاء الرباني»[3]، تذهب للقس "واتيكير" لتشكوه حزنها وتبث همها، عل ذلك ينقص من ألمها وشقائها، فيخبرها هو أن «الرب قد أرشدها إلى سواء السبيل»[4]، وأنه هو من قادها إلى هذا المكان الكنيسة، وبإمكانها أن تتخلص من كل الضغوطات وكل ذنوبها عبر فعل الاعتراف، لتؤمن بعد هذا أشد الإيمان «بأنها يد الله»[5] هي من تسير حياتها، لتفكر فيه ويتعلق قلبها بحبه أكثر فأكثر.

فهذه الشخصية إذن في الرواية مثلت الوجودية المؤمنة، عبر إيمانها بوجود الخالق، وأنه هو من يسير حالها ويختبر صبرها في المحن التي تجتازها.

وبهذا تكون "ولف" قد كشفت لنا الصراع بين الوجوديتين، عبر كره "كلاريسا" للآنسة "كيليمان"، وبينت لنا الاختلافات بينهما، وأن المشكلة هي مشكلة فكر لا مشكلة أشخاص، كما أنها أثبتت حتمية الاختلاف بين البشر، لأن التفكير يتغير ويتطور بتطور المجتمعات في كل عصر ومكان، ويمكن لثورة مثل الثورة الصناعية والحروب أن تُقسّم التفكير وتأخذ به إلى منحى آخر تماما، فيصبح الفرد بعد كل هذا في سعي دائم إلى تحقيق استقلاليته، حتى وإن دعاه ذلك إلى التخلي عن كل مبادئه وقيمه، والمهم عنده هو مواكبة العصر.

---

[1]- محفوظ كحوال: **المذاهب الأدبية**، ص25.

[2]- فرجينيا وولف: **السيدة دلاواي**، ص14.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المصدر نفسه، ص113.

[5] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

في آخر هذا الفصل يمكننا تلخيص كل الأنساق الثقافية الدالة في الرواية ومرجعياتها الثقافية في هذا الجدول:

نسق ثقافي دال على:	مرجعيته الثقافية.
العنوان كنسق ثقافي.	– التجربة الأدبية للكاتبة. – إبراز الصراع الطبقي. – الرواية كانت دفاعًا عن المرأة في القرن العشرين.
التاريخ.	– الحرب العالمية الأولى التي تأثرت بها إنجلترا. – إبراز الجانب الإنساني في الكتابة الروائية.
الاضطرابات النفسيّة.	– تأثرت بتيار الوعي السائد في القرن العشرين. – تأثرت بالدراسات النفسية السائدة في القرن العشرين.
الحالة الاجتماعية.	– بروز الصراع الطبقي. – فضح عيوب الطبقة الأرستقراطية. – إبراز حالة المجتمع الإنجليزي. – إبراز الجانب الإنساني في الكتابة الروائية.
التجربة الأدبية.	– التجربة الأدبية للكاتبة (من أعلام الواقعية الأوربية). – التجربة النقدية للكاتبة (من رواد النقد النسوي).
التجربة الشخصية (الذاتية).	_إحساس "فرجينيا وولف" بالمرض، والرغبة في الانتحار. _تعرضها للانتهاك في طفولتها، من طرف أخوها الشاذ.
الحضور الأسطوري.	– الأدب اليوناني (ملحمة الإلياذة)، أسطورة سيزيف وأسطورة كبش الفداء(تراث وحضارة عالمية).
الفلسفة.	–الوجودية المؤمنة والوجودية الملحدة التي ظهرت في القرن العشرين نتيجة حلول الآلة محل الإنسان وتشييئه، كشفت الصراع الذي تكوّن نتيجة تعدد الفكر، وعصر النهضة وما

	صاحبه من تغيرات على كافة الأصعدة، فأصبح الإنسان يسعى إلى تحقيق المصالح الخاصة على حساب المصالح العامة، وبالتالي هو يتخلى عن الجانب الأخلاقي فيه، لأن القواعد الإلهية تحدد علاقة الإنسان مع أخيه الإنسان وتؤسس للمبدأ الأخلاقي الذي يعد فوق كل اعتبار، لهذا تحرر أصحاب الوجودية الملحدة من كل القيود الإلهية التي من شأنها أن تحرمهم من الحق في الحياة حسب اعتقادهم. -الفراغ النفسي والأمراض النفسية التي خلفتها الحرب العالمية الأولى.

شكل (28): جدول يلخص الأنساق الثقافية الدالة ومرجعياتها الثقافية في الرواية، والتي ورد شرحها من قبل.

ملحـــــــق

صور توضح شكل لعبة الكريكيت.

صور توضح العملة الإنجليزية الباوند (الجنيه الإسترليني) في القرن العشرين.

خاتمة

نقف عند نهاية هذا البحث لنجيب عن إشكالاته، ونخلص إلى مجموع المرجعيات الثقافية التي تبلورت في رواية السيدة دلاواي.

- ❖ إن الإجابة عن سؤال مفهوم المرجعية الثقافية دعانا إلى تقسيم المصطلح إلى شقين هما مفهوم المرجع والمرجعية، ومفهوم الثقافة، بغية التمكن من مفهوم المرجعية الثقافية، لأنه لا يوجد تعريف متفق عليه لهذا المصطلح، وعليه كان مفهوم المرجع يتلخص في أنه تلك الإحالة على عالم ما واقعي، موجودا بالفعل وحاضرا، وإما متخيلا لا يطابق الواقع، ويشتركان في المحمولات الدلالية التي تختلف كل حسب طبيعته، في حين تتجسد الثقافة في ذلك التعاضد بين الفرد والجماعة بواسطة العمليات الذهنية، وعادة ما تربط بينهم حدود، عادات، تقاليد، مسلمات، أعراف، ويُعبر عنها جميعا بأنها معارف وسلوكيات، عادة ما تساهم في تكوين الوعي لدى الأجيال، مستقاة من شتى معارف الحياة، وغالبا ما تشكل رواسب في أذهانهم، كل حسب طبيعة تجربته.

من هنا تأتى لنا مفهوم المرجعية الثقافية، في أنه مجموع المعارف والأيديولوجيات والثقافة التي ترجع عادة إلى حياة الكاتب وتجربته الأدبية والمعرفية، إنها عصارة تفكيره وتوجهاته وآرائه التي نتجت عن رؤية عميقة للحياة والمجتمع.

- ❖ يتمثل مفهوم النقد الثقافي في أنه ذلك النقد الذي تجاوز النقد الأدبي والدراسات الجمالية، إلى دراسة النتاج الثقافي أيا كان نوعه ومستواه، هو نقد يسعى إلى دراسة الآداب الهامشية التي لطالما أنكرها النقد الأدبي من حيث قيمتها وأهميتها.
- ❖ تجلت المرجعيات الثقافية في الرواية وتشكلت على عدة أوجه، حيث عمدت الكاتبة على عرض ذهنية الشخصيات والتركيز عليها في مقابل حركاتها وأدوارها، مع إضفاء خاصية التعدد كل حسب وظيفته داخل العمل، استطعنا الكشف عنها بواسطة ما جاء مع "فيليب هامون"، في الشخصيات المرجعية، ومن ثم تمكنا من فك شفرة مرجعياتهم الثقافية.

- كتبت وولف الرواية بتقنية تيار الوعي لأنها كانت من رواده في القرن العشرين، بالاعتماد على ذهنية الشخصيات، فكان لهذه الآلية دور في بناء المرجعية الثقافية وتشكلها داخل الخطاب الروائي.
- وعليه تجسدت هذه التقنية وفق عدة خطوات ومراحل، مسّت حتى عنصري الزمن والمكان، بتشكيلهما بطريقة تخالف المعتاد في الرواية التقليدية.

❖ رجعت "وولف" في هذه الرواية إلى عدة أنساق ثقافية ضمنية، كشفت عن عادات المجتمع الإنجليزي وتشبثها الكبير بالثقافة الانجليزية والعالمية، وأحداث البلاد في القرن العشرين بعد الحرب العالمية الأولى، وآثار هذه الحرب على النفسيات وما خلفته من دمار وشتات على كافة الأصعدة، فعصفت الفرد عصفا، ووصلت "بوولف" لحد الكتابة وإظهار كل هذا، ما يدل دلالة قاطعة على أنها ملتزمة بكل القضايا الإنسانية، وجعلها كاتبة وناقدة عالمية بامتياز.

❖ توصلنا من خلال **الفصل الأول** إلى جملة من النقاط هي:

- بُنيت الشخصيات في الرواية وفق نمط الشخصيات داخل العمل الروائي المكتوب بتقنية تيار الوعي، ركزت فيه الكاتبة على وصف ذهنياتهم ووظيفتهم لا وصفهم الخارجي الدقيق، وصفت نفسياتهم وفق ذلك النمط الموجود في تلك الفترة، ما يعني أن هذه الشخصيات عكست العقلية الإنجليزية في القرن العشرين.
- بهذا تكون الكاتبة قد عالجت قضايا نفسية تخص الفرد والجماعة في آن واحد، فضحت عيوب النفس وأظهرت شرورها ونهاياتها، لذلك تجسدت المأساة في الرواية عبر الموت البطولي والجسدي الناتج عن الهلوسة في شخصية "سبتموس"، وهو إحدى الشخصيات المحورية، والموت النفسي الناتج عن أمراض النفس والغرور والطبقية، وموت ضمير الإنسان، وبالتالي اختلال علاقة الإنسان مع أخيه الإنسان وزوال كل القيم والأخلاق، ليصبح المعيار الذي يحكمهم معيارا ماديا لا روحيا وأخلاقيا.

- من خلال كل هذا استطعنا أن نصل إلى تصنيف هذه الشخصيات في هذا العمل بالاستعانة بمنهج "فيليب هامون" في تحليل الشخصية، فكانت فئة الشخصيات المرجعية حاضرة مع الشخصيات الأدبية التي نهلتها الكاتبة من الثقافة العالمية، وجعلتها متشابكة مع الشخصية في روايتها.
- هذه الشخصيات الأدبية هي شخصية "دونكشوت"، "عطيل" و"شكسبير"، وقد تم إسقاطها على شخصيتي "سبتموس" و "كلاريسا" في الرواية.
- تجسدت الشخصيات الفنية ومرجعياتهم الثقافية في شخصية الرسام "هيو ويتربيد"، وقد عكس هذا النوع من الشخصيات فئة اجتماعية، مع طبيعة تفكيرها.
- تجلت الشخصيات ذات المرجعية الثقافية الأسطورية في شخصية "سبتموس" الذي كان إسقاطا عن عذاب "سيزيف" وعذاب "إيفيجينا" في الأساطير الإغريقية، وتقاطع معهم في المصير الذي كان واضحا.
- ظهرت الشخصيات ذات المرجعية الثقافية المجازية في علاقات الحب والكراهية بين كافة الشخصيات في الرواية، ومن خلالها تجلت خواطر النفس وعيوبها وطريقة تفكيرها.
- ظهرت الشخصيات ذات المرجعيات الثقافية الدينية في شخصيتي "القص إدوارد إيتيكير"، والآنسة "كيليمان"، وقد عكسا التفكير الديني السائد في تلك الفترة الصراع القائم بين الوجودية المؤمنة والوجودية الملحدة، والتي تجسدت في شخصيتي "كلاريسيا" و"بيتر وولش"، اللذين أعلنا في الرواية أنهما ملحدان.
- الشخصيات ذات المرجعية الثقافية الاجتماعية حضرت مع تلك الشخصيات ذات المكانة والمنصب داخل المجتمع الإنجليزي خصوصا، والعالم عموما، وفيها حضرت أيضا الشخصيات ذات المناصب الهامشية وطبقة العمال، لتعكس "وولف" مظاهر الطبقية بين أفراد المجتمع الواحد وطريقة تفكير كل طبقة مع عيوبها.

- الفئة الثانية من الشخصيات هي الشخصيات الواصلة، وهي أي شخصية أدت دور الوصل بين بعضها البعض، لا يهم إن كانت رئيسية أو ثانوية، إضافة إلى الكاتبة في حد ذاتها كونها الساردة، وتجسدت مرجعياتها في رصد الواقع الحقيقي والنفس الإنسانية، ومن خلالها رسمت "وولف" صورة عن مجتمعها.
- أما الفئة الثالثة فهي فئة الشخصيات الاستذكارية، وهي شخصية "كلاريسيا"، "بيتر وولش"، و"سالي سيتون"، ومرجعيتها الثقافية تمثلت في إعطائها صورة عن المجتمع الأرستقراطي وفضح عيوبه، و الفروقات بينه وبين الطبقة الكادحة، كما ورصدت الوقائع بعين ناقدة.

❖ توصلنا من خلال **الفصل الثاني** إلى جملة من النقاط هي:

- كتبت "وولف" رواية "السيدة دلاواي" وفق نمط مخالف للنمط السائد في الرواية التقليدية، كتبها وفق تقنية تيار الوعي، الذي كانت من رواده كما سبق وأن ذكرنا، وبهذا تكون قد قطعت صلتها بالشكل التقليدي لكتابة الرواية الإنجليزية، إذ عمدت على تقديم الشخصيات لا بطريقة التصوير المباشر، بل عن طريق الانطباعات والذكريات والعيش في الأحداث الماضية، وبالتالي غلبة الزمن الماضي وهيمنته على باقي الأزمنة.
- وتيار الوعي حسب "روبرت همفري" أسلوب سردي يُركز فيه أساسا على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي، بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات في الرواية، أي عرض ذهنياتهم وطريقة تفكيرهم بغية تفسير الجانب الخفي من نفسياتهم.
- هذه التقنية تعتمد على ما يسمى "الفلاش باك"، وهي الإشارات الخاطفة للأحداث عبر فعل الاستذكار.
- توارد تيار الوعي في الرواية على شكل مونولوجات، مناجاة للنفس، والوصف المستفيض للمشاعر كأسلوب تقليدي، ويرجع سببه لكون هذا النوع من الروايات

يركز على جانب الشخصية مقارنة بعنصري الزمن والمكان، نضيف لكل هذا الأسلوب التمثيلي في عرض الأحداث عبر الحوار.

- إن الزمن كآلية سردية له بناؤه الخاص في رواية تيار الوعي، إنه زمن مهشم، وفي رواية السيدة "دلاواي" لم نكد نمسك به لا من بدايته ولا من نهايته، لأن الشخصيات متداخلة بفعل "الفلاش باك".
- إضافة إلى ما سبق كان الزمن زمنا نفسيا، زمنا تكثر فيه الاسترجاعات التي تراوحت بين استرجاعات داخلية وأخرى خارجية، واسترجاعات مؤلمة وأخرى سارة، فكان طغيان الزمن الماضي على الحاضر واضحا وضوح الشمس.
- تعود المرجعية الثقافية للزمن في الرواية إلى أمراض القرن العشرين، وكون الكاتبة من أبرز النقاد في تلك الفترة، زد على ذلك التفكك الاجتماعي والمشاكل التي خلفتها الحرب العالمية الأولى، والصراع الطبقي القائم بين أفراد المجتمع الواحد.
- عرضت "وولف" المكان عن طريق الإشارات الخاطفة، أي أنها ذكرت أسماء المدن والأحياء والشوارع، وبعضا من الأماكن المشهورة والعريقة، ولم تفصل فيها، وظهر لنا من صيغ الكلام أنها من بين المعالم الكبرى في انجلترا، حيث ركزت على أسماء الشوارع، والمدينة لندن، عوض وصف البيت والغرف وغير ذلك، وبهذا تكون قد كسرت الأسلوب التقليدي في تقديم المكان، وتكشف في المقابل عن المعالم الثقافية المكانية في وطنها باعتباره من معالم الحضارة العالمية بعاصمته "لندن" التي جرت فيها كل أحداث الرواية.
- تعود المرجعية الثقافية للمكان "لندن" بكل شوارعه وأحيائه المذكورة في الرواية، إلى رغبة "وولف" في التعبير عن هويتها وانتمائها بكل فخر إلى انجلترا أقوى المعالم في أوروبا من حيث الحضارة والسكان وموقعه الاستراتيجي والجغرافي في العالم.

❖ توصلنا من خلال **الفصل الثالث** إلى استخلاص واستنباط الأنساق الثقافية الدالة ومرجعياتها الثقافية في الرواية، وهذه الأنساق هي:

- العنوان كنسق ثقافي حمل عدة مدلولات ومرجعيات ثقافية، تجسدت على مستوى الفرد والمجتمع، فعلى مستوى الفرد يعطي دلالة أنه يحكي عن امرأة غربية، سيدة، لها مكانة اجتماعية...، أما على مستوى المجتمع فهو يطرح قضية المرأة، ومشكلة الطبقية.
- النسق الثقافي الدال على مرجعية ثقافية تاريخية، تناولنا فيه الحرب العالمية الأولى، وكيف أن إنجلترا تأثرت بها كثيرا، هذا ما جسدته "وولف" في شخصية "سبتموس" ومصيره المأساوي الناتج عن المشاركة في هذه الحرب، بالإضافة إلى وصف الدمار، الفوضى، القلق، الخوف، الاضطراب، والتمزق داخل أفراد المجتمع الواحد.
- النسق الثقافي الدال على مرجعية ثقافية نفسية كشفنا عنه من خلال النفسيات والسلوكات التي تقمصتها الشخصيات، والتي هي في الحقيقة امتداد لذهنية الكاتبة ومجتمعها في القرن العشرين، وما ساعد على كشف هذا النسق ومرجعيته الثقافية هو ظاهرة الاغتراب، الحزن، وهاجس الموت في الرواية.
- النسق الثقافي الدال على مرجعية ثقافية اجتماعية تجسد في عدة مظاهر، مثل رصد الكاتبة لظاهرة الطبقية الاجتماعية، إذ عمدت على إظهار وفضح عيوب الطبقة الأرستقراطية، من خلال التصوير وإسقاط ذلك على الشخصيات عبر ألقابهم التي كانت تخلق الفارق في المعاملة والتوضيف، إضافة إلى وصف تصرفاتهم وتكلفهم المفرط في الحياة، وحبهم للمال والمناصب، وبالتالي خلق الفجوة وتعميقها بينهم وبين طبقة العمال العاديين والفقراء، ولعلها بهذا تطرح مشكلة زوال القيم والمبادئ بعد الثورة الصناعية التي انعكست على كافة المجالات.

- اكتشفنا من خلال هذا النسق بعضا من المعالم الثقافية داخل المجتمع الإنجليزي، مثل التحية الإنجليزية، الصمت والجدية...، وذكرت تحت هذا النسق جرائد ومجلات انجليزية وعملتهم النقدية (الجنيه الإسترليني).
- كشف لنا النسق الثقافي الدال على مرجعية ثقافية أدبية عن التوجه النقدي للكاتبة، وهو حضور جانب النقد النسوي في الرواية، عبر التركيز على دور المرأة وأهميتها في الحياة اليومية، لهذا كانت أغلب الشخصيات في الرواية شخصيات نسائية.
- وجدنا ملامح الواقعية الانتقادية في الرواية ظاهرة من ثورة "وولف" على شرور الحياة والسرد الموضوعي، التصوير الدقيق للنفسيات وحكيها عن الطبقة الوسطى، ومعاناة الطبقة الكادحة في المقابل، كما وأنها حللت الواقع وصورت خباياه وعللت أمراضه.
- كانت رواية "السيدة دلاواي" "لفرجينيا وولف" رد فعل عن رواية "يوليسيس" "لجيمس جويس" باعتبار ما نشر في مذكراتها، لقد قالت أنه حليف الذكورة في المعركة الواقعية النفسية، وأعلنت بعدها أنها حليفة النساء في المقابل له، ومنها كتبت هذه الرواية.
- تجلى النسق الثقافي الدال على مرجعية ثقافية أدبية في وصف الكاتبة للطبيعة وربطها بالنفسيات في الرواية.
- تجلى النسق الثقافي الدال على مرجعية ثقافية خاصة بحياة الكاتبة في المرض والانتحار والشذوذ، لأنه قد عُرف عن "وولف" معاناتها الدائمة مع مرض نفسي قادها للانتحار في نهاية المطاف، كما وكتبت في مذكراتها التي نشرها لها زوجها بعد وفاتها، أنها قد تعرضت للانتهاك من طرف أخيها من والدتها، ووصفت وقع ذلك في نفسها، خصوصا وأنها كانت لا تزال طفلة، لهذا عالجت قضية الشذوذ في الرواية.

- تشكل النسق الثقافي الدال على مرجعية ثقافية أسطورية في أسطورتين هما أسطورة سيزيف، وأسطورة كبش الفداء، ومرجعهما من الأساطير العالمية ذات الأصول الإغريقية.
- وجدنا النسق الثقافي الدال على مرجعية ثقافية فلسفية مجسدا في الوجودية الحرة، والمعروفة بالوجودية اللا إلهية، وهي التي تعتبر وجود الإله من القيود التي تعرقل الإنسان وتمنع تقدمه، واعتبرت الإله ظاهرة اخترعها الإنسان من أجل تبرير فشله، ووجدناها ظاهرة في شخصيتي "كلاريسيا" و"بيتر وولش"، في حين تجسدت الوجودية المقيدة في الإيمان بالرب، وأنه مصدر للحب والأمان والتوفيق، حسب ما ورد في الرواية.

❖ كما وتوصلنا إلى جملة من النقاط هي:

- إن المرجعيات الثقافية في الرواية كانت تارة ترجع للحياة الشخصية "لوولف"، وتجربتها الأدبية والفكرية، وتارة أخرى إلى معارفها في الحياة وأيديولوجيتها ونظرتها للأمور.
- كانت الرواية مشبعة بالمعالم الثقافية الإنجليزية والعالمية، بغية إعطاء هذا العمل قيمة فكرية ومعرفية.
- إن الشخصيات الموظفة في الرواية تظهر للوهلة الأولى أنها شخصيات عادية، لكن مع القراءة المتمعنة والفاحصة يظهر أن توظيفها خاضع لمجموعة من المعارف والمرجعيات، فمثلا الشخصيات ذات الأصول الإنجليزية، كانت لها أسماء متداولة في الثقافة الإنجليزية ومتأصلة في تاريخها، والشخصيات الغير إنجليزية الأصول كان لها اسم ذو طبيعة أوربية، مثل شخصية "لوكريزيا إيزابيل بول" المرأة الإيطالية، زوجة "سبتموس".

- استطعنا الكشف عن المرجعية الثقافية للشخصيات عبر عرض مرجعياتها أولا، ومن ثم تحديد هويتها الثقافية، لأنه لم يكن ليتأتى لنا الوصول إلى مبتغانا لولا التدرج في العرض والشرح.
- سرد الأحداث في الرواية كان سردا خاصا بتيار الوعي، ما أوجب علينا تقصيه وتتبعه على مدار الرواية، ومن ثم استخلاص مرجعيته الثقافية.
- عنصر الزمن في رواية تيار الوعي له دور ثانوي وليس هامشي مقارنة مع الشخصية، أما عنصر المكان فله دور هامشي، وهذا ما ظهر لنا من خلال الإشارات الخاطفة له مقارنة بالزمن والشخصية.
- كل الأنساق الثقافية حملت مرجعيات ثقافية تزاوج فيها كل ما هو حياتي مع ما هو معرفي عند الكاتبة في الرواية، وبنظرة فاحصة وناقدة عالجت قضايا إنسانية، تجاوزت بها حدود وطنها إنجلترا إلى العالم كافة.
- عالجت الكاتبة قضايا راسخة في الذاكرة الجمعية للأفراد، مثل الطبقية، آثار الحروب، أمراض القرن العشرين، مخلفات الثورة الصناعية على كافة الأصعدة في الحياة، ثنائية الخير والشر، وثنائية الحياة والموت، والأخلاق واللا أخلاق، وزوال القيم الإنسانية...، وبهذا تكون روايتها هذه قد حملت رسالة إنسانية نبيلة.

هذه هي أهم النتائج المتوصل إليها من خلال بحثنا هذا والذي نأمل أن يفيد ولو بالقليل، وأن يكون نقطة انطلاقة جديدة لبحوث جديدة أكثر إثراءً ومعرفة.

وختاما نتمنى أن تكون هذه الدراسة قد أحاطت بكل ما سطرنا له، وإن نقص منه بعض الأشياء فقد سقطت سهوا منا، لأنّه لا يمكننا بأي حال من الأحوال استيعاب جميع إمكانات النص وحصر جميع مرجعياته الثقافية.

قائمة المصادر

والمراجع

_القرآن برواية ورش عن نافع.

❖ **المصادر:**

1. فرجينيا وولف: السيدة دلاواي، (تر) عطا عبد الوهاب، دار الهدى، دمشق، سوريا، (ط3)، 2015.

❖ **المراجع:**

2. إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، دار المسيرة، عمان، الأردن، (ط1)، 2003.

3. أحلام حادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 2014.

4. أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (ط1)، 2004.

5. أحمد عوين: دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، (ط1)، 2009.

6. أمال منصور: بنية الخطاب الروائي في أدب محمد جبريل، جدل الواقع والذات، النظر إلى الأسفل أنموذجا، دار الإسلام، مصر، (دط)، 2006.

7. آمنة يوسف: تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، (دط)، 2007.

8. بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، المؤثرات العامة في بنى الزمن والنص، دار الغريب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ج1، (ط1)، 2002.

9. جابر عصفور: زمن الرواية، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، (ط1)، 1999.

10. جليلة الطريطر: مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، بحث في المرجعيات، مركز النشر الجامعي، تونس، (ط2)، 2009.

11. جمال الدين بن حمدان: الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري، دار رؤية للنشر والتوزيع، (دب)، (ط1)، 2011.

12. حاتم الورفلي: بول ريكور، الهوية والسرد، دار التنوير، تونس(دط)، 2009.

13. حسن سالم هنيدي إسماعيل: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دراسة في البنية السردية، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (ط1)، 2014.

14. حسين الأشلم: الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى، مجلس الثقافة العام، طرابلس، (دط)، 2006.

15. حسين الصديق: الإنسان والسلطة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 2001.

16. حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط2)، 2009.

17. خالد حسين: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، سوريا، (دط)، 2007.

18. دريد يحي خواجة، إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، دراسة وعي المحادثة، الواقع ومتغيراته، اتحاد كتاب العرب، (دب)، (دط)، 1999.

19. رشيد بوشعير: الواقعية وتياراتها في الآداب الأوربية، مكتبة الأسد، دمشق، سوريا، (ط1)، 1996.

20. سالم ياسين الفقير: الرؤية والتشكيل في أعمال قماشة عليان الروائية، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الأردن، (ط1)، 2011.

21. سعاد عبد الوهاب عبد الرحمن: النص الأدبي، التشكيل والتأويل، دار جرير، عمان، الأردن، (ط1)، 2011.

22. سعيد بن كراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 2008.

23. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب،(ط3)، 2006.

24. سليمان حسن: مضمرات النص والخطاب، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 1999.

25. سليمان كاصد: الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية في الأدب القصصي، دار الكندي، إربد، الأردن، (دط)، 2002.

26. سمر روحي الفيصل: الرواية العربية، البناء والرؤيا، مقاربة نقدية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 2003.

27. سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (ط1)، 1984.

28. شعبان عبد الحكيم محمد: في الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءة نصية، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع،عمان الأردن، (ط1)،2014.

29. صادق بن ناعس قسومة: علم السرد (المحتوى، الخطاب، والدلالة)، جامعة الإمام سعود الإسلامية، مكتبة الأمير، (دب)، (دط)، 2009.

30. صدوق نور الدين: البداية في النص، دار الحوار، سوريا، (ط1)،1994.

31. صلاح قنسوة: تمارين في النقد الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، (ط1)، 2007.

32. عبد الحكيم الشندودي، نقد النقد، حدود المعرفة النقدية، إفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، 2016.

33. عبد الرحمن التمارة: مرجعيات بناء النص الروائي، دار ورد الأردنية، عمان الأردن،(ط1)، 2013.

34. عبد الرحمن النوياتي: السرديات والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، دار كنوز المعرفة، الأردن، (ط1)، 2016.

35. عبد الرحمن محمد محمود الجبوري: بناء الرواية حسين مطلك– دراسة مقارنة– دار الكتب الحديث، جامعة الموصل، العراق، (دط)، 2010.

36. عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات كتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 1999.

37. عبد الغني السليماني: الخطاب الثقافي في زمن التحولات، قراءة في المنجز الثقافي الفكري والنقدي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، (ط1)، 2016.

38. عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية، دار الأمان، الرباط، المغرب، (ط1)، 2003.

39. عبد الله إبراهيم: هيمنة نموذج واحد لا يؤدي إلى حل المشكلات الخاصة بالهوية، رابطة الاختلاف، الجزائر،(دط)، 2002.

40. عبد الله إبراهيم، حسين السهايجي وآخرون: عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (ط1)، 2003.

41. عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (ط2)، 2005.

42. عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط3)، 2005.

43. عبد المعطي شعراوي: أساطير إغريقية، أساطير البشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ج1، (دط)، 1983.

44. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،(دط)، 1998.

45. عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر،(ط2)، 2010.

46. عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، (دب)، ط1، 2009.

47. عبد الواحد بن ياسر: حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي، المطبعة الوطنية، (دب)، (دط)،2006 .

48. عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، دار موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2000.

49. عدالة أحمد إبراهيم: الجديد في السرد العربي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، (ط1)، 2006.

50. عفاف عبد المعطي: السرد بين الرواية المصرية والأمريكية، دراسة واقعية القاع، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (ط1)، 2017.

51. علي شاكر الفتلاوي: سيكولوجية الزمن، دار صفحات للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، (ط1)، 2010.

52. علي شناوة آل وادي، سامر قحطان: النقد الفني، دراسة المفاهيم والتطبيقات، دار الرضوان، عمان، الأردن، (ط1)، 2014.

53. غالي شكري: معنى المأساة في الرواية العربية، رحلة العذاب، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، (ط2)، 1980.

54. غيبوب باية: الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة لغبرييل غارسيا ماركيز-أنماطها- مواصفتها-أبعادها، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، (دط)، (دس).

55. فيصل الأحمر: دراسات في الآداب الأجنبية، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، (ط1)، 2013.

56. فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 1991.

57. فيصل عباس: الإنسان المعاصر وشقاء الوعي، دار المنهل اللبناني، بيروت، لبنان، (ط1)، 2008.

58. كاميليا عبد الفتاح: إشكالية الوجود الإنساني، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، (دط)، 2008.

59. محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية، دار نوميديا، قسنطينة، الجزائر، (دط)، 2007.

60. محمد بن لافي اللويش: جدل الجمالي والفكري، قراءة في نظرية الأنساق المضمرة عند الغذامي، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان،(ط1)، 2016.

61. محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط1)، 2010.

62. محمد الداهي: سيميائية السرد والبحث في الوجود السيميائي المتجانس، دار الرؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (ط1)، 2007.

63. محمد الساير: مقالات في النقد المعاصر الأدبية والاجتماعية والفكرية والثقافية، دار غيداء، العراق، (ط1)، 2013.

64. محمد سعد الله: أزمة منهج أم منهج عمل، النقد الثقافي، جامعة الموصل، العراق، (دط)، (دت).

65. محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: المتخيل الروائي، سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، دراسة في تجربة إبرايم نصر الله الروائية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،(ط1)،2015.

66. محمد غنايم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دراسة أسلوبية، دار الهدى، القاهرة، مصر، (ط2)، 1993.

67. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت لبنان، (دط)، 1973. محمد مساعي: تفسير السلوك الإنساني في روايات نجيب محفوظ، دار هومة، بوزريعة الجزائر، (ط1)، 2004.

68. محمد معتصم: بنية السرد العربي، من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، دار الأمان، الرباط، المغرب، (ط1)، 2010.

69. محمد معتصم: المتخيل المختلف، دراسة تأويلية في الرواية العربية المعاصرة، دار الأمان، الرباط، المغرب، (ط1)، 2014.

70. محمد معتصم: مكون الشخصية الروائية من السند التاريخي إلى صلاحيات وادي السيليكون، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014.

71. محمد ولد عبدي: السياق والأنساق الثقافية في الشعر الموريتاني، دار تيتوي للنشر والتوزيع، دمشق سوريا، (دط)، (دس).

72. مصطفى شادلي: ظاهرة الاغتراب في النقد العربي، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، (ط1)، 2009.

73. نادية بوشفرة: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، (دط)، 2011.

74. ناصر الحجيلان: الشخصية في قصص الأمثال العربية، دراسة في الأنساق الثقافية، الشخصية العربية، المركز الثقافي العربي، (دب)، (دط)، (دس).

75. ناهد الشعراوي: الاغتراب والحنين في شعر مالك بن ريب التميمي، دار المعرفة، الإسكندرية، مصر، 2011.

76. نفلة حسين وأحمد الغري: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية)، دار غيداء، عمان، الأردن، (دط)، 2010.

77. نوازد محمد عمر: الغربة في شعر كاظم السماوي، دار غيداء، عمان، الأردن، (دط)، 2012.

78. نواف أبو ساري: الرواية التاريخية، مولدها وأثرها في الوعي القومي العربي المعاصر، دراسة تحليلية تطبيقية نقدية، دار بهاء الدين، قسنطينة، (دط)، 2003.

79. يوسف عليمات: النسق الثقافي، قراءة في أنساق الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، (ط1)، 2009.

❖ **المراجع المترجمة:**

80. إيرثر إيزابجر: النقد الثقافي، تمهيد للمفاهيم الرئيسية، (تر) وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر،(ط1)، 2001.

81. إليوت.ت.س: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، دراسة في الأدب والثقافة، (تر) شكري عياد، المجلس الأعلى للثقافة، (دط)، 2000.

82. إيان وات: ظهور الرواية الإنجليزية، (تر) يوئيل يوسف عريف، منشورات دار الجاحظ، العراق، (دط)، 1980.

83. بول ريكور: الزمان والسرد والحبكة والسرد التاريخي، (تر) سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتب الجديد، بيروت، لبنان،(ط1)، ج1، (دس).

84. جيرار جينيت: خطاب الحكاية، (تر) محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، (ط2)، 1997.

85. الجيرالد برنس: المصطلح السردي، (تر) عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (ط1)، 2003.

86. دلاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، (تر) حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (دط)، 1998.

87. روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، (تر) محمد الربيعي، دار غريب، القاهرة، مصر، (دط)، 2000.

88. رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي القصصي، (تر) منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والنشر، سوريا، (ط1)، 1993.

89. فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، (تر) سعيد بن كراد، دار كرم الله، القبة، الجزائر، (دط)، 2012.

90. كلود ليفي شتراوس: الفكر البري، (تر) نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (ط3)، 2007.

91. كولن ويلسن: اللامنتمي–دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية في ق20–، (تر) أنيس زكي حسين، منشورات دار الآداب الأوربية، بيروت، لبنان، (ط2)، 1979.

92. مجموعة من المؤلفين: تاريخ الآداب الأوربية (النهضة – الأنوار– الرومانسية)، (تر) صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (ط1)، 2002.

93. مرسيا إلياد: الأساطير والأحلام والأسرار، (تر) حسين كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (دط)، 2014.

❖ **القواميس والمعاجم:**

94. إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، إسطنبول، تركيا، (دط)، (دس).

95. أبو الفضل جمال الدين محمد ابن مكرم ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)، مج3، 2000.

96. أحمد الحسن ابن فارس زكريا الرازي: معجم مصطلحات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (ط1)، 2003.

97. أنوان نعمة: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، (تح) محمود حمدي وآخرون، دار المشرق، بيروت، لبنان، (ط1)، 2000.

98. بوعلي كحال: معجم مصطلحات السرد، عالم الكتب، تيزي وزو، الجزائر، (ط1)، 2003.

99. رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص(عربي–انجليزي–فرنسي)، دار الحكمة، الجزائر،(دط)، 2000.

100. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، لبنان، (ط1)، 2002.

❖ **المجلات والملتقيات والمؤتمرات:**

101. إيمان العامري: اغتراب الذات وانشطار الذات الإنسانية، قراءة في رواية نجوم أريحا لليانة بدر، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ع11، 2015.

102. بهلول شعبان: سيميائية الأبعاد والألقاب في الخطاب الروائي الجزائري، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ع11، 2015.

103. حمادة أبو شاويش، إبراهيم عبد الرزاق، الاغتراب في رواية البحث عن وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، مج4، ع2، 2006.

104. صالح مفقودة: الأنساق الدلالية وظاهرة الثنائية والتعدد في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، الملتقى الوطني الثاني في السيمياء والنص الأدبي، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، الجزائر، 2002.

105. صلاح رزق: إشكالية المنهج في النقد الثقافي، تحرير عز الدين إسماعيل، المؤتمر الثقافي الثاني للنقد الأدبي، المنار العربي، القاهرة، مصر، (دط)، 2006.

106. عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم الشجيري: سيرورة النقد الثقافي عند الغرب، مجلة بابل للعلوم الإنسانية، العراق، مج2،ع1، 2014.

107. قاسمي محمد عبد الرحمن: في الخطاب السرد، الملتقى الدولي حول السرديات، أسئلة الهوية في الخطاب السردي، المركز الجامعي، بشار، (دس).

108. ماثيو غيدير: مجلة الآداب العالمية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ع14، 2009.

109. محمد الأمين بحري: اللاّمنتمي وخطابه في روايات الطاهر وطار، الأشكال والإشكال والتأويل، الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب الروائي عند الطاهر وطار، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2011.

110. مصطفى الضبع: أسئلة النقد الثقافي، مؤتمر أدباء مصر في أقاليم ألمانيا،(دب)، 2003/12/23.

111. ناهضة ستار عبيد، أثر الأنساق الثقافية في تشكيل الخطاب السردي الصوفي، قراءة نقدية ثقافية في حلية الأولياء والرسالة القشيرية، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، (دب)، ع4، مج 11، 2008.

❖ **الرسائل الجامعية:**

112. سلوى بوراس: الرواية الجديدة الفرنسية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف ليلى جباري، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2011-2012.

113. عدنان علي المحادين: تيار الوعي في روايات عبد الرحمن منيف، رسالة مقدمة للحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، إشراف محمد شوابكة، جامعة مؤتة، (دب)، 2006.

114. قماري ديامنتة: النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، تخصص نقد عربي ومصطلحاته، إشراف أحمد زغب، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2013.

115. قمرة عبد العالي: البنية الزمكانية في رواية الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2011-2012.

❖ **المواقع الالكترونية:**

116. أشعار الباشا: فهرس مالم يعرف في المكتبة العربية عن فرجينيا وولف، http://www.thakafanag.com,22/04/207,14:32

117. أنيس الحيوني: الذهنية وتجلياتها في رواية الشحات لنجيب محفوظ، http://www.thiaunianis.com,03/1/2017,09:07

118. جميل حمداوي: النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، http://www.dianalarab.com,20/2/2017,14:08.

119. عبد النور إدريس: النقد النسوي بين فرجينيا وولف وجوليا كرستيفا . http://www.arabic.storg-anti-,28/12/2015,10:28.

120.محمد العباس: الشخصية ومحلها في الرواية، .http://www.alquds.com,24/6/2017,14:38

121. نعمان بوقرة: المصطلحات الاساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، http://www.p48babo.40.com,04/02/2017,9:08

122. http://www.annaffid.aelmro/hmt.28/12/2016,18:30

123. http://www.ask.fm,27/05/2017,13:08.

124. http://www.aljasad.org,27/06/2017,14:32.

125. http://www.kljonl.24na.com,24/06/2017,09:12.

126. http://www.hekmah.org,22/05/2017,10:17.

فهرس

فهرس الموضوعات:	
مقدمة	أ – ز
مدخل: بحث في المفاهيم	12 – 32
1/المرجع (Referent) مقاربة معجمية واصطلاحية	14
1.1/لغة (مقاربة معجمية)	14
أ. المعاجم العربية	14
ب.المعاجم الغربية	15
2.1/ اصطلاحا	16
2/ بين المرجع (Referent) والمرجعية (Referntiality)	17
3/ مفهوم الثقافة (Culture) (ذاكرة المصطلح)	20
أ. لغة (مقاربة معجمية)	20
ب.اصطلاحا (مقاربة اصطلاحية)	20
4/ من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي	23
5/ النقد الثقافي (الأصول والتأسيس)	26
6/ النقد الثقافي والنقد الأدبي	30
الفصل الأول: الشخصيات ومرجعياتها الثقافية في رواية السيدة دلاواي لفرجينيا وولف	33 – 89
أولا/ مفهوم الشخصية	35
1. لغة (مقاربة لغوية)	35
2. اصطلاحا (مقاربة اصطلاحية)	37
3. الشخصية الروائية	41
4. الشخصية في رواية تيار الوعي	42
ثانيا/ الشخصيات ومرجعياتها الثقافية في الرواية	43
1/ فئة الشخصيات المرجعية	43
1.1/ الشخصيات الأدبية ومرجعياتها الثقافية في الرواية	43

2.1/ الشخصيات الفنية ومرجعياتها الثقافية في الرواية	47
3.1/ الشخصيات الأسطورية ومرجعياتها الثقافية في الرواية	49
4.1/ الشخصيات المجازية ومرجعياتها الثقافية في الرواية	54
5.1/ الشخصيات الدينية ومرجعياتها الثقافية في الرواية	70
6.1/ الشخصيات الاجتماعية ومرجعياتها الثقافية في الرواية	74
2/ فئة الشخصيات الواصلة ومرجعياتها الثقافية في الرواية	80
3/ فئة الشخصيات الاستذكارية (المتكررة) ومرجعياتها الثقافية في الرواية	83
الفصل الثاني: آليات كتابة الحدث الروائي ومرجعياتها الثقافية في رواية السيدة دلاواي	90 – 148
أولا/ مفهوم الحدث (Event)	93
1/ لغة (مقاربة لغوية)	93
2/ اصطلاحا (مقاربة اصطلاحية)	94
ثانيا/ آليات كتابة الحدث الروائي ومرجعياتها الثقافية في الرواية	98
I.مفهوم تيار الوعي (Stream of Consciousness)	99
1/ لغة (مقاربة معجمية)	99
2/ اصطلاحا (مقاربة اصطلاحية)	99
3/ سمات تيار الوعي	102
II. تيار الوعي بين التشكيل والمرجعية الثقافية في الرواية	104
1/ المونولوج الداخلي (Interior Monologue)	105
1.1/ المونولوج الداخلي المباشر	105
2.1/ المونولوج الداخلي الغير مباشر	107
2/ مناجاة النفس	109
3/ الأسلوب التقليدي	112
1.3/ الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة	112
2.3/ البناء/ الأسلوب الدرامي (التمثيلي)	115

III. آلية الزمان والمكان في تيار الوعي وأشكال تواردهما في الرواية	120
1/ الزمن بين المفهوم، التشكيل والمرجعية الثقافية في الرواية	120
أ. المفهوم اللغوي	121
ب.المفهوم الاصطلاحي	121
1.1/ تهشيم الزمن في الرواية	123
2.1/ الزمن النفسي وتوجهاته في الرواية	124
1.2.1/ التوجه نحو الماضي (زمن الذاكرة وهيمنة الماضي)	125
أ. أقسامه	126
أ.أ/ الاسترجاع الخارجي	126
أ.ب/ الاسترجاع الداخلي	126
ب/ أشكال الاسترجاع في الرواية	126
ب.أ/ استرجاع مؤلم	126
ب.ب/ استرجاع سار	127
ب.ج/ استرجاع محايد	128
2.2.1/ التوجه نحو الحاضر في الرواية	129
3.2.1/ التوجه نحو المستقبل	131
أ. استباق متمم	131
ب.استباق مكرر	131
3.1/ الزمن النفسي في الرواية بين تجربة الكاتبة وثقافتها	132
2/ المكان بين المفهوم، التشكيل والمرجعية الثقافية في الرواية	137
أ. المفهوم اللغوي	137
ب.المفهوم الاصطلاحي	137
1.2/ المكان وطرق تقديمه في رواية السيدة دلاواي	139
2.2/ المكان بين تجربة "وولف" وثقافتها.	146

الفصل الثالث: الأنساق الثقافية الدالة ومرجعياتها الثقافية في رواية السيدة دلاواي لفرجينيا وولف.	149- 216
أولا/ ماهية النسق الثقافي الدال	153
1/ مفهوم النسق	153
1.1/ لغة (مقاربة لغوية)	153
2.1/ اصطلاحا (مقاربة اصطلاحية)	154
3.1/ النسق الثقافي الدال	155
ثانيا/ أشكال توارد الأنساق الثقافية ومرجعياتها الثقافية في الرواية	156
1/ العنوان كنسق ثقافي	156
2/ نسق ثقافي دال على مرجعية ثقافية تاريخية (الحرب العالمية الأولى)	158
3/ نسق ثقافي دال على مرجعية ثقافية نفسية	163
1.3/ الاغتراب (Alienation)	163
2.3/ الحزن	168
3.3/ هاجس الموت	171
4/ نسق ثقافي دال على مرجعية ثقافية اجتماعية	174
1.4/ الطبقة الاجتماعية (الطبقة الأرستقراطية)	174
1.1.4/ ملامح الطبقة الأرستقراطية في الرواية:	175
أ/ اللباس	175
ب/ الألقاب الملكية	178
ج/ الترف والرخاء	182
د/ الأكل	183
د.أ/ المشروبات	184
د.ب/ أطباق أكل مختلفة	185
هـ/ الصراع الطبقي	187

2.4/ معالم ثقافية في المجتمع الانجليزي من خلال الرواية	189
1.2.4/ عادات وسلوكات وطبائع	189
أ. التحية الانجليزية.	189
ب. الصمت والجدية	190
ج. التواضع وعدم التعميم	190
د. الاستقامة والاستقلالية	191
هـ. لعبة الكريكيت	191
2.2.4/ جرائد ومجلات انجليزية	192
3.2.4/ العملة النقدية الانجليزية	193
5/ نسق ثقافي دال على مرجعية ثقافية خاصة بالتجربة الأدبية لفرجينيا وولف في الرواية	194
1.5 / النقد النسوي (Feminist Criticisme)	194
2.5/ الواقعية الأم (الأوربية، الانتقادية)	198
3.5/ رواية السيدة دلاواي رد فعل عن رواية "يوليسيس" لجيمس جويس	202
6/ نسق ثقافي دال على مرجعية ثقافية طبيعية	203
7/ نسق ثقافي دال على مرجعية ثقافية خاصة بحياة الكاتبة	206
1.7/ المرض والانتحار	206
2.7/ الشذوذ	208
8/ نسق ثقافي دال على مرجعية ثقافية أسطورية	211
1.8/ أسطورة سيزيف	211
2.8/ أسطورة كبش الفداء	212
9/ نسق ثقافي دال على مرجعية ثقافية فلسفية	215
1.9/ الوجودية الحرة (اللاإلهية)	215
2.9/ الوجودية المقيدة (الإلهية)	217
خاتمة	217

ملحق	227
قائمة المصادر والمراجع	230
فهرس الموضوعات	244

ملخص:

هذا البحث هو دعوة إلى كشف المرجعيات الثقافية في رواية السيدة دلاواي لفرجينيا وولف – دراسة نقدية ثقافية- باعتبار هذه الرواية من بين تلك الروايات العالمية المؤثثة بالعديد من الأيديولوجيات والمعارف الفكرية التي استقتها الكاتبة من مختلف المرجعيات وعلى أساسها قامت.

واختارت "وولف" في هذه الرواية طريقة خاصة في تقديم الحدث، إذ عمدت على تقنية سردية تعد هي من بين روادها في القرن العشرين، وهي تقنية تيار الوعي، واستخدام أسلوب الإشارات الخاطفة عبر "الفلاش باك"، لتخالف بهذا الأسلوب التقليدي المعتمد والمتداول في بناء الرواية التقليدية، بوصفها كاتبة وناقدة في آن واحد، لها نظرتها الخاصة للعالم ومكوناته، و للأدب وطريقة كتابته، لأنه أداة من أدوات التعبير الإنساني، وعبر هذه التقنية استطاعت أن تقدم لنا خطاب روائي بأسلوب خاص، بنية غنية بالمرجعيات الثقافية، متنوعة تنوع ثقافة الكاتبة في حد ذاتها.

لذلك سعينا من خلال هذه الدراسة إلى استكناه أغلب هذه المعارف والمرجعيات الثقافية.

Abstract:

This research is meant to reveal the cultural references in Mrs.Delaway's novel by Vrirginia Wollf– a Critical Study– considering it as one of those international novels full of many ideologies and intellectual knowlege that the writer has drawn from various references.

Wolf chose a special way to present the novel through a narrative technique who is among its pioneers in the twentieth century represented in the stream of consciousness and the use of the flashback strategy. Woolf has special views of the world and the way literature is written becaus it is one of the tools of human exprssion. Through this technique, she has been able to provide us with an intergrated structure in a spescial way, rich of cultural references and divisity of writer's cultural in its own. Through this study, we shed light on most of this knowledge and cultural references.