AIESA

المجلة العربية مداد

علمية - دورية - محكمة - إقليمية - متخصصة
تصدر عن المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب

AIESA

ISSN: 2537-0847

eISSN : 2537-0898

المجلة العربية

mdad

دورية - علمية - محكمة - إقليمية - متخصصة

تصدر عن

المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب

عضو الاتحاد النوعي لجمعيات البحث العلمي وبنك المعرفة المصري

ISSN: 2537-0847

eISSN : 2537-0898

http://mdad.journals.ekb.eg

***Arcif rating*: Q1**

تقييم المجلس الأعلى للجامعات المصرية (٦ / ٧)

المجلد الثامن - العدد (٢٧) أكتوبر ٢٠٢٤م

يتم النشر الالكتروني على المنصات الآتية

الصفحة الرئيسية

السنه: --كل السنوات --

المجله: المجلة العربية مداد

القطاع: الدراسات التربوية

م	القطاع	اسم المجلة	اسم الجهه / الجامعة	ISSN-P	ISSN-O	السنه	نقاط المجله
1	الدراسات التربوية	المجلة العربية مداد	المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب	2537-0847	2537-0898	2024	6

إدارة المجلة غير مسؤولة عن الأفكار والآراء الواردة بالبحوث المنشوره في أعدادها
وانما فقط تقع مسؤوليتها في التحكيم العلمي والضوابط الأكاديمية

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

هيئـــــة التحـــــرير

أ.د/ هدى عطية عبدالغفار	رئيساً للتحرير
د. أيمن أبو مصطفى	مديراً للتحرير
د. أحمد صلاح كامل	عضو
د. محمد عبد الباسط عيد	عضو
أ.د/ عايدي علي جمعة	عضو
د. بركات رياض محمدي	عضواً
حسام شعبان عبدالشافي	عضواً
الكاتب الروائي/ نجدي عبد الستار	عضوا دوليا – ليبيا
الشاعر الصحفي / أحمد بشير العيلة	عضوا دوليا – ليبيا

الهيئة الاستشارية العلمية

أ.د/ إبراهيم عـــوض	كلية الآداب جامعة عين شمس
أ.د/ ابتسام مرهون الصفار	جامعة بغداد بالعراق
أ.د/ أحمد إبراهيم درويش	كلية دار العلوم جامعة القاهرة
أ.د/ أحمد هنـــدي	كلية الآداب جامعة عين شمس
أ.د/ إيهاب محمد النجدي	الجامعة العربية المفتوحة.
أ.د / صالح عبد الوهـاب	كلية البنات – جامعة الأزهر
أ.د/ الياقوت محمد حسن	جامعة بخت الرضا - السودان
أ.د/طلبة عبد الستار مسعود أبوهديمة	جامعة أم القرى
أ.د/ عـادل ضرغـام	كلية دار العلوم جامعة الفيوم
أ.د / عبد الناصر هـلال	كلية الآداب جامعة حلوان
أ.د/ عبد الباسط سعيد عطايا	كلية اللغة العربية – جامعة المنوفية
أ.د/عزة شبل محمد أبو العلا	كلية الآداب جامعة القاهرة
أ.د/ فدوى كمال عبد الرحمن	كلية الألسن – جامعة عين شمس

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أ.د/ محمد عبد اللطيف هريدي	**كلية الآداب جامعة عين شمس**
أ.د/ محمد الطــاووس	**كلية الآداب جامعة عين شمس**
أ.د/ محمد الهــواري	**كليةالآداب جامعة عين شمس**
أ.د/ وجيه يعقــوب السيد	**كلية الألسن جامعة عين شمس**
أ.م.د/ نجــلاء احمد فؤاد	**قسم اللغه الفرنسية.- الجامعة الكويتية**

- تم ترتيب الاسماء حسب الدرجة العلمية وابجدياً

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

ميثاق اخلاقيات النشر :

تنشر المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب من خلال اصداراتها البحوث العلمية الأصيلة والمحكمة، بهدف توفير جودة عالية لقُرَّائها من خلال الالتزام بمبادئ مدونة أخلاقيات النشر و منع الممارسات الخاطئة. وتصنف المدونة الأخلاقية ضمن لجنة أخلاقيات النشر (COPE : Committee on Publication Ethics) وهي الأساس المرشد للمؤلفين والباحثين والأطراف الأخرى المؤثرة في نشر البحوث بالمجلات من مراجعين، بحيث تسعى المجلات لوضع معايير موحّدة للسلوك؛ وترغب المجلات على أن يقبل الجميع بقوانين المدونة الأخلاقية، وبذلك فهي ملتزمة تماما بالحرص على تطبيقها في ظل القبول بالمسؤولية والوفاء بالواجبات والمسؤوليات المسندة لكل طرف.

١- مسؤولية الناشر:

قرار النشر: يجب مراعاة حقوق الطبع وحقوق الاقتباس من الأعمال العلمية السابقة، بغرض حفظ حقوق الآخرين عند نشر البحوث بالمجلات، و يعتبر رئيس التحرير مسؤولا عن قرار النشر والطبع ويستند في ذلك إلى سياسة المجلات والتقيد بالمتطلبات القانونية للنشر، خاصة فيما يتعلق بالتشهير أو القذف أو انتهاك حقوق النشر والطبع أو القرصنة، كما يمكن لرئيس التحرير استشارة أعضاء هيئة التحرير أو المراجعين في اتخاذ القرار.

النزاهة: يضمن رئيس التحرير بأن يتم تقييم محتوى كل مقال مقدم للنشر، بغض النظر عن الجنس، الأصل، الاعتقاد الديني، المواطنة أو الانتماء السياسي للمؤلف.

السرية: يجب أن تكون المعلومات الخاصة بمؤلفي البحوث سرية للغاية وأن يُحافظ عليها من قبل كل الأشخاص الذين يمكنهم الاطلاع عليها، مثل رئيس التحرير، أعضاء هيئة التحرير، أو أي عضو له علاقة بالتحرير والنشر وباقي الأطراف الأخرى المؤتمنة حسب ما تتطلب عملية التحكيم.

الموافقة الصريحة: لا يمكن استخدام أو الاستفادة من نتائج أبحاث الآخرين المتعلقة بالبحوث غير القابلة للنشر بدون تصريح أو إذن خطي من مؤلفها.

٢- مسؤولية المحكم (المراجع):

المساهمة في قرار النشر: يساعد المحكم (المُراجع) رئيس التحرير وهيئة التحرير في اتخاذ قرار النشر وكذلك مساعدة المؤلف في تحسين البحث وتصويبه.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

سرعة الخدمة والتقيد بالآجال: على المحكم المبادرة والسرعة في القيام بتقييم البحث الموجه إليه في الآجال المحددة، وإذا تعذر ذلك بعد القيام بالدراسة الأولية للبحث، عليه إبلاغ رئيس التحرير بأن موضوع البحث خارج نطاق عمل المحكم، تأخير التحكيم بسبب ضيق الوقت أو عدم وجود الإمكانيات الكافية للتحكيم.

السرية: يجب أن تكون كل معلومات البحث سرية بالنسبة للمحكم، وأن يسعى المحكم للمحافظة على سريتها ولا يمكن الإفصاح عليها أو مناقشة محتواها مع أي طرف باستثناء المرخص لهم من طرف رئيس التحرير.

الموضوعية : على المحكم إثبات مراجعته وتقييم الأبحاث الموجهة إليه بالحجج والأدلة الموضوعية، وأن يتجنب التحكيم على أساس بيان وجهة نظره الشخصية، الذوق الشخصي، العنصري، المذهبي وغيره.

تحديد المصادر: على المحكم محاولة تحديد المصادر والمراجع المتعلقة بالموضوع (البحث) و التي لم المؤلف، و أي نص أو فقرة مأخوذة من أعمال أخرى منشوره سابقا يجب تهميشها بشكل صحيح، وعلى المحكم إبلاغ رئيس التحرير وإنذاره بأي أعمال متماثلة أو متشابهة أو متداخلة مع العمل قيد التحكيم.

تعارض المصالح: على المحكم عدم تحكيم البحوث لأهداف شخصية، أي لا يجب عليه قبول تحكيم البحوث التي عن طريقها يمكن أن تكون هناك مصالح للأشخاص أو المؤسسات أو يُلاحظ فيها علاقات شخصية.

٣- مسؤولية المؤلف :

معايير الإعداد: على المؤلف تقديم بحث أصيل وعرضه بدقة وموضوعية، بشكل علمي متناسق يطابق مواصفات البحوث المحكمة سواء من حيث اللغة، أو الشكل أو المضمون، و ذلك وفق معايير و سياسة النشر في المجلات، وتبيان المعطيات بشكل صحيح، و ذلك عن طريق الإحالة الكاملة، ومراعاة حقوق الآخرين في البحث ؛ وتجنب إظهار المواضيع الحساسة وغير الأخلاقية، الذوقية، الشخصية، العرقية، المذهبية، المعلومات المزيفة وغير الصحيحة وترجمة أعمال الآخرين بدون ذكر مصدر الاقتباس في البحث.

الأصالة و القرصنة: على المؤلف إثبات أصالة عمله وأي اقتباس أو استعمال فقرات أو كلمات الآخرين يجب تهميشه بطريقة مناسبة وصحيحة ؛ والمجلة تحتفظ بحق استخدام برامج اكتشاف القرصنة للأعمال المقدمة للنشر.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

إعادة النشر: لا يمكن للمؤلف تقديم العمل نفسه (البحث) لأكثر من مجلة أو مؤتمر، وفعل ذلك يعتبر سلوك غير أخلاقي وغير مقبول.

الوصول للمعطيات والاحتفاظ بها: على المؤلف الاحتفاظ بالبيانات الخاصة التي استخدمها في بحثه، و تقديمها عند الطلب من قبل هيئة التحرير أو المُقيّم.

مؤلفي البحث: ينبغي حصر (عدد) مؤلفي البحث في أولئك المساهمين فقط بشكل كبير وواضح سواء من حيث التصميم، التنفيذ، مع ضرورة تحديد المؤلف المسؤول عن البحث وهو الذي يؤدي دوراً كبيراً في إعداد البحث والتخطيط له، أما بقية المؤلفين يُذكرون أيضاً في البحث على أنّهم مساهمون فيه فعلا، ويجب أن يتأكد المؤلف الأصلي للبحث من وجود الأسماء والمعلومات الخاصة بجميع المؤلفين، وعدم إدراج أسماء أخرى لغير المؤلفين للبحث ؛ كما يجب أن يطّلِع المؤلفون جميعا على البحثة جيدا، وأن يتفقوا صراحة على ما ورد في محتواها ونشرها بذلك الشكل المطلوب في قواعد النشر.

الإحالات والمراجع: يلتزم صاحب البحث بذكر الإحالات بشكل مناسب، ويجب أن تشمل الإحالة ذكر كلِّ الكتب، المنشورات، المواقع الإلكترونية و سائر أبحاث الأشخاص في قائمة الإحالات والمراجع، المقتبس منها أو المشار إليها في نص البحث.

الإبلاغ عن الأخطاء: على المؤلف إذا تنبّه و أكتشف وجود خطأ جوهرياً و عدم الدقة في جزئيات بحثه في أيّ زمن، أن يشعر فورا رئيس تحرير المجلات أو الناشر، ويتعاون لتصحيح الخطأ.

شـــــروط النشـــــر :

- يجب أن لا يتجاوز البحث المقدم للنشر عن (٣٥) صفحة ، متضمنة المستخلصين : العربي ، والإنجليزي على أن لا تتجاوز كلمات كل واحد منهما (٢٠٠) كلمة ، والمراجع.
- يلي المستخلصين : العربيَّ ، والإنجليزيَّ ، كلماتٌ مفتاحية (Key Words) لا تزيد على خمس كلمات (غير موجودة في عنوان البحث)، تعبر عن المجالات التي يتناولها البحث؛ لتستخدم في التكشيف.
- تكون أبعاد جميع هوامش الصفحة الأربعة (العليا، والسفلى، واليمنى، واليسرى) (٣) سم، والمسافة بين الأسطر مفردة.
- يكون نوع الخط في المتن للبحوث العربية وللبحوث الإنجليزية (Times New Roman)، بحجم (١٣).

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

- يكون نوع الخط في الجداول للبحوث العربية وللبحوث الإنجليزية (Times New Roman)، بحجم (١٠). و تستخدم الأرقام العربية (١-٢-٣...Arabic) في جميع ثنايا البحث.
- يكون ترقيم صفحات البحث في منتصف أسفل الصفحة.
- يكتب عنوان البحث ، واسم الباحث ، أو الباحثين ، والمؤسسة التي ينتمي إليها، وعنوان المراسلة، على صفحة مستقلة قبل صفحات البحث. ثم تتبع بصفحات البحث، بدءاً بالصفحة الأولى حيث يكتب عنوان البحث فقط متبوعاً بكامل البحث.
- يراعى في كتابة البحث عدم إيراد اسم الباحث، أو الباحثين، في متن البحث صراحة، أو بأي إشارة تكشف عن هويته، أو هوياتهم، وإنما تستخدم كلمة (الباحث، أو الباحثين) بدلاً من الاسم، سواء في المتن، أو التوثيق، أو في قائمة المراجع.
- أسلوب التوثيق المعتمد في المجلة هو نظام جمعية علم النفس الأمريكية، الإصدار السادس.
- يتأكد الباحث من سلامة لغة البحث، وخلوه من الأخطاء اللغوية والنحوية.
- توضع قائمة بالمراجع العربية بعد المتن مباشرة، مرتبة هجائياً حسب الاسم الأول أو الأخير للمؤلف (اختياري) ، وفقاً لأسلوب التوثيق المعتمد في المجلة.
- في حال قبول البحث للنشر تؤول كل حقوق النشر للمجلة، ولا يجوز نشره في أي منفذ نشر آخر ورقياً أو إليكترونياً، دون إذن كتابي من رئيس هيئة التحرير.
- الآراء الواردة في البحوث المنشورة تعبر عن وجهة نظر الباحثين فقط، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.
- رسوم النشر للمصريين (١٥٠٠ جنيه) ورسوم النشر لغير المصريين أو العاملين في جهات غير مصرية (٢٠٠ دولار) .
- يتم تقديم البحوث إلكترونياً من خلال بريد المجلة الإلكتروني أو موقعها:

search.aiesa@gmail.com

http://mdad.journals.ekb.eg

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

محتويات العـدد	
افتتاحية العدد	-
أ.د. عايدي علي جمعة بنية الخطاب الشعري في القصيدة الجدارية "تحت جدارية فائق حسن نموذجا"	١ – ٢٤
د. خديجة بوطيب عبد القادر بوطيب الألوان في الشعر الليبي، شعر محمد الفيتوري أنموذجًا - دراسة وصفية نقدية	٢٥ - ٤٨
ليلى بوتبغة امتدادات الرومانسية في الشعر المغربي المعاصر	٤٩ - ٧٠
هالة محمد علي جمعة تقنيات السرد في رواية نقرات الظباء لميرال الطحاوي - قراءة من منظور النقد النسوي	٧١ - ١١٢
سارة محمود حسن علي مازوخية الحب المستسلم - تحليل سيكولوجي في رواية (أنف وثلاث عيون) لإحسان عبد القدوس	١١٣ - ١٥٦
د. حمدي تريعي أسس تصور اسبينوزا الفلسفي للانفعالات	١٥٧ - ١٧٨

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

افتتاحية العدد:

بسم الله نبتدئ (وبعد)،

لعل أهم ما ينبغي أن نصدر به هذا العدد هو حصول المجلة العربية مداد على تصنيف **Q1** في معامل أرسيف للاستشهادات العربية ، وتقييم ٦ درجات في المجلس الأعلى للجامعات المصرية. فالمجلة تنذر دفتها لاستعاب حصاد ما ينبت من بحث علمي جاد في مجال اللغة، والتجربة الإبداعية، والدراسات النقدية، متصلا بمختلف العصور والبيئات، لا سيما تلك المساحة البينية البكر، التي تحتاج إلى مزيد من الجهد.

فقد حققت الدراسات اللغوية والأدبية والمنهجيات النقدية في حركتها المرحلية تقدما يوازيه، بل ويشتبك معه، ما تم احرازه في الحقول المعرفية على تنوعها، هذا التداخل والتواشج الذي يحكم منظومة المعرفة في علاقتها باللغة والأدب يستحيل بالضرورة (مدادا) بينيًّا واعدا يثري المنظومة البحثية المتعلقة بالحقلين؛ ومن ثم نتوخى بذل الجهد في سبيل تأصيل النهج البيني الماضي بفاعلية في الفكر المعاصر، وكشف كنوزه القابلة للاستثمار.

ولعلنا بعد ذلك كله إنما نطمح لأن تكون هذه المجلة نتاجا بحثيا بينيا، بمعنى آخر، إذ تضم باحثين ينتمون لمؤسسات علمية وثقافية من مختلف الأقطار المعنية بالعربية؛ سعيا لبناء معرفة تقوم على أساس من التراكم والتكامل.

وختاما، لا بد في هذه الافتتاحية أن نتوجه بالشكر والعرفان للمؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب التي تسعى عبر نوافدها الثقافية وفي مقدمتها المجلة العربية (مداد)، إلى الارتقاء بالثقافة ودفع أشرعة المعرفة.

والله نسأل أن يهيئ لنا من أمرنا رشدا ..

هيئة التحرير

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

بنية الخطاب الشعري في القصيدة الجدارية

"تحت جدارية فائق حسن نموذجا"

The structure of poetic discourse in the mural poem

"Under the mural of Faeq Hassan as a model"

إعداد

أ.د. عايدي علي جمعة

Prof. Dr. Aidi Ali Juma

أستاذ الأدب والنقد

جامعة أكتوبر للعلوم الحديثة والآداب

Doi: 10.21608/mdad.2024.390942

استلام البحث	**١٣ /٧/ ٢٠٢٤**
قبول النشر	**٢ / ٨ / ٢٠٢٤**

جمعة، عايدي علي (٢٠٢٤). بنية الخطاب الشعري في القصيدة الجدارية " تحت جدارية فائق حسن نموذجا. ***المجلة العربية مـــداد***، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر، ٨ (٢٧)، ١ - ٢٤.

http://mdad.journals.ekb.eg

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

بنية الخطاب الشعري في القصيدة الجدارية

"تحت جدارية فائق حسن نموذجا"

المستخلص:

فن الجداريات من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان، فقد سجل الفراعنة جداريات كثيرة على جدران معابدهم، تكشف عن عقائدهم الدينية وحياتهم ومعاركهم ورؤيتهم. وكذلك وجدت الجداريات عبر العديد من حضارات العالم المختلفة. وكان لعمق فن الجداريات وأثره في الفكر الإنساني والانفعال الكبير به أن تداخلت الكثير من القصائد معه، فقد عرف تاريخ الأدب الغربي هذا الجنس الأدبي المتميز الذي يمكن أن نسميه قصيدة الصورة منذ العصرين الإغريقي والروماني، فهو يربط بين الشعر والتصوير.

والجمع بين هذين الفنين يترك أثرا واضحا على تشكيل بنية الخطاب الشعري، وهذا ما يبدو في هذه القصيدة الجدارية للشاعر العراقي سعدي يوسف، حيث نجد اندماجا واضحا بين فنين مختلفين، هما فن الشعر وفن الرسم متمثلا في الفن الجداري.

ويهمني في هذه الدراسة متابعة تحول جدارية فائق حسن التشكيلية إلى جدارية سعدي يوسف الشعرية، وكيف يحدث التراسل بينهما.

الكلمات المفتاحية: فن الجداريات- قصيدة الصورة – سعدي يوسف- فائق حسن.

Abstract:

Mural art is one of the oldest arts known to man.The Pharaohs recorded many murals on the walls of their temples, revealing their religious beliefs, lives, battles, and visions. Murals were also found across many different civilizations in the world. The depth of mural art and its impact on human thought and the great emotion it has caused many poems to overlap with it. The history of Western literature has known this distinct literary genre, which we can call the image poem, since the Greek and Roman eras, as it links poetry and photography.

ISSN : *2537-0847* **eISSN :** *2537-0898*

The combination of these two arts leaves a clear impact on the formation of the structure of poetic discourse, and this is what appears in this mural poem by the Iraqi poet Saadi Youssef, where we find a clear integration between two different arts, namely the art of poetry and the art of drawing represented in mural art.

In this study, I am interested in following the transformation of Faeq Hassan's plastic mural into Saadi Youssef's poetic mural, and how the correspondence occurs between them

Keywords: Mural Art - The Image Poem - Saadi Youssef – Faeq Hassan.

. . .

يقول الشاعر العراقي سعدي يوسف في قصيدته **"تحت جدارية فائق حسن"**[١]:

تطير الحمامات في ساحة الطيران . البنادق تتبعها
وتطير الحمامات . تسقط دافئة فوق أذرع من جلسوا
في الرصيف يبيعون أذرعهم . للحمامة وجهان:
وجه الصبي الذي ليس يؤكل ميتا . . . ووجه النبي
الذي تتأكله خطوة في السماء الغريبة .

وإذ يقف الناس في ساحة الطيران جلوسا ، يبيعون
أذرعهم : سيدي قد بنيت العمارات ،. . . أعرف كل

١ - سعدي يوسف، مجلة الآداب، العدد ٩، ١٩٧٣، ص٢٩، وهذه القصيدة منشورة ضمن الأعمال الشعرية الكاملة لسعدي يوسف، بغداد، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٨م، ص ١٤٩/ ١٥٢ .

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

مداخلها ، وصبغت الملاهي . . . أعرف ما يجذب
الراقصين إليها ، ورممت مستشفيات المدينة . . .
أعرف حتى مشارحها سيدي . . . لم لا تشتري؟
إن كفي غريبة .

ـ أجس ذراعك ؟
ـ يا سيدي جسها
ـ أمس . . . أين اشتغلت؟

تطير الحمامات في ساحة الطيران . . . وعينا المقاول تتجهان إلى الأذرع المستفزة . يدخل شخصان سيارة النقل . . . ثم يدور المحرك ، ينفث في ساحة الطيران دخانا ثقيلا . . . ويترك بين الحمائم والشجر المتيبس رائحة من شواء غريبة.

- يقول المقاول : نرجع بعد الغروب
- تقول الحمامة : أهجع بعد الغروب .
- المغني : بلادي . . . لماذا يظل الغروب؟

تطير الحمامات في ساحة الطيران ، تريد جدارا
ليس تبلغ منه البنادق ، أو شجرا للهديل القديم
ارتفعنا معا في سماء الحمائم ، صغنا من الحجر
المتألق وجه الجدار ، انتقيناه جزءا فجزءا ، وقلنا

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

لسعف النخيل وللسنبل الرطب : هذا أوان الدموع
التي تضحك الشمس فيها ، وهذا أوان الرحيل
إلى المدن المقبلة .

ولكننا يا بلاد البنادق ، كنا صغارا ، فلم نلتفت
لإله الجنود، ولم نلتفت للحقائب مثقلة . . .
نحن كنا صغارا ، أقمنا جدارا ، ونمنا على مضض . .
والحمامات خافقة في الهزيع الأخير . . لماذا
تظلين خافقة؟ قد بنينا ملاذا لنا وغصونا
تنامين فيها ، ونحن هنا في الرصيف ـ المقاول
يأتي . . . ويأتي إله الجنود . . . وتهوي على الوطن
المقصلة
تطير الحمامات مذبوحة . . . دمها الأسود النزر

يسقط فوق الجدار الذي بنيناه. . . يسقط
مختلطا
بالرصاص ، وفي ساحة الطيران تدور المدافع محمولة
شاحنات المقاول كانت تطاردنا ، والمدافع محمولة . .
يا بلاد البنادق . . . إن الحمامات مذبوحة ، والجدار
الذي قد بنيناه بيتا وغصنا ينز دما أسودا ،
ويهز يدا مثقلة .

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

- **يقول المقاول : جئنا لنبقى**
- **تقول الحمامة : هل قال حقا؟**
- **يقول النقابي : إن السواعد أبقى.**

تعبنا : زمانا نلم دماء الحمائم ، نرسم في السر
أجنحة ، ثم نطلقها في القرى . . . يا زمان الجذور
الذي
ما انقطعت ، وما انقطعت عنك تلك الجذور . . .
هنا نحن في ساحة الطيران . . . وقوف أمام الجدار
نرممه قطعة قطعة ، حجرا حجرا ، ونمسد أذرعنا
يازمان الجذور انتظرنا طويلا . . . وها نحن نبني
على هاجس الروح مملكة فاضلة.

ويبقى لنا أن نحب ، وأن لا نحب . . . كرهنا كثيرا،
كرهنا حقيقتنا والوجوه الأليفة . . . حتى الجدار الذي
قد بنيناه يوما . . . قد كرهناه . يبقى لنا أن نحب
وأن لا نحب . . .
انتهينا إلى البدء . . . يا وطنا ظل ينزف أبناءه
بين قصر النهاية والماء والعجلات السريعة
ما غادرتك ، وما غادرت منك غير عذاباتها . . .
وطني : زهرة للقتيل ، وأخرى لطفل القتيل
وثالثة للمقيمين تحت الجدار . . . تطير الحمامات

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

في ساحة الطيران . . . ارتفعنا معا في سماء الحمائم

قلنا لسعف النخيل وللسنبل الرطب هذا أوان

الدموع التي تضحك الشمس فيها ، وهذا أوان الرحيل إلى المدن الفاضلة .

- **يقول المناضل : إنا سنبني المدينة**
- **تقول الحمامة : لكنني في المدينة .**
- **تقول المسيرة : دربي إلى شرفات المدينة .**

يعد فن الجداريات من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان، وهاهي الآثار الفرعونية الموغلة في القدم ترينا هذه الحقيقة بوضوح شديد، فقد سجل الفراعنة جداريات كثيرة وشديدة التنوع على جدران معابدهم، وظلت هذه الجداريات بحالتها حتى اللحظة الراهنة، وقد كشفت عن عقائدهم الدينية وحياتهم اليومية ومعاركهم الحربية ورؤيتهم للعالم، وهي كنز ثري من كنوز الحضارة البشرية عموما والمصرية خصوصا.

ولم تكن الحضارة الفرعونية وحدها في هذا السياق، وإنما وجدت الجداريات عبر العديد من حضارات العالم المختلفة، وظلت استمراريتها حتى اللحظة الراهنة، ويمكن القول "إن مفهوم الفن الجداري المعاصر قد تغير عن المفهوم التقليدي له في العصور السابقة، حيث تميز باستخدام عدة أشكال مختلفة من الجداريات، كالجداريات الحركية أو الضوئية أو التي تقوم على علاقات بينية لأشكال جاهزة الصنع أو الخردة أو التجميع والتركيب وتحطيم الأشكال المعروضة، وإعادة صياغتها تشكيليا مرة أخرى أو تمثيل الواقع ومحاكاة عناصر الطبيعة في صياغات متعددة ومختلفة"[٢]، وهناك جداريات لها

٢- مجموعة مؤلفين، فن الجداريات، أصوله وتقنياته، ضمن مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة، العدد ٢٨، ٢٠١٣م، ٥٨٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

شهرة عالمية.

ومن هنا فـ"إن الفن الجداري نشأ في أحضان الدين وكانت الجداريات ترسم في المعابد والمقابر وبعدها الكنائس والمساجد لذا ظلت رسوماتها غالبا ذات طابع ديني لتجسيد رؤى الإنسان للموت والعالم الآخر وذلك لفترة طويلة من الزمن، كما تجسد أبعادا دنيوية أخرى تناقض تلك الأبعاد الدينية كمشاهد الصيد وغيرها من المشاهد التي ترسم أبعاد الحياة الإنسانية وما تحفل به من صراعات"[٣].

وكان لعمق فن الجداريات وأثره في الفكر الإنساني والانفعال الكبير به أن تداخلت الكثير من القصائد معه، بل إن الربط بين فن الشعر من ناحية وفن الرسم الذي ينتمي إليه فن الجداريات يعد واضحا جدا، وقديما جدا، حتى إن مصطلح الصورة الشعرية يجمع بين فن الرسم من خلال الصورة أو التصوير وفن الشعر من خلال الشعرية، بل إننا نجد كثيرا من القصائد منذ القدم تتفاعل بالأساس مع الصورة المرسومة، و" لقد عرف تاريخ الأدب الغربي هذا الجنس الأدبي المتميز الذي يمكن أن نسميه قصيدة الصورة منذ العصرين الإغريقي والروماني، حتى يمكن القول إنها قديمة قدم الأدب والفن نفسيهما"[٤].

وهنا يظهر نقاد كثيرون جدا وعبر القرون يرون في الشعر تصويرا، فالجاحظ نفسه يقول : "إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[٥]، فهو يربط بين الشعر والتصوير.

٣- بركات سعيد محمد، الفن الجداري، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م، ص٩ .

٤ – عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبر العصور، مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٢م، ص٨.

٥ – الجاحظ/ الجيوان، الجزء الخامس، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، ص٣١٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

والجمع بين هذين الفنين يترك أثرا واضحا على تشكيل بنية الخطاب الشعري، وهذا ما يبدو في هذه القصيدة الجدارية للشاعر العراقي سعدي يوسف، حيث نجد اندماجا واضحا بين فنين مختلفين، هما فن الشعر وفن الرسم متمثلا في الفن الجداري.

ومن المعروف أن الفن الشعري فن يعتمد اعتمادا كبيرا على عنصر الزمن، فهو تشكيل داخل الزمان، في حين نجد فن الجداريات يعتمد اعتمادا كبيرا على عنصر المكان، فهو تشكيل داخل المكان، ومن هنا فإن المتلقي يبصر الصورة التشكيلية "كاملة أو شبه ناجزة، وذلك لأنها تأخذ مكانا محددا يمكن للعين أن تحصره ضمن منظورها، بينما تعتمد الصورة الشعرية على خيال متلقيها"[٦].

ويلفت عنوان هذه القصيدة النظر بقوة، ففيه نجد ذكرا لاسم الجدارية، فقد ذكرت كلمة جدارية باسمها فيه، وأضيفت إلى فنان تشكيلي عراقي له شهرة واسعة في الفن التشكيلي، وهو الفنان فائق حسن، ومن هنا فالذات الشاعرة تعترف لنا أنها تحول جدارية فائق حسن التشكيلية إلى جدارية سعدي يوسف الشعرية، وبذا يحدث التراسل بين جدارية فائق حسن وقصيدة سعدي يوسف، ومنذ القدم والصلة وطيدة بين فن الرسم ومنه الجداريات من ناحية وبين فن الشعر من ناحية أخرى، مما يشير إلى طبيعة بنيتها، ومن المعروف أن الفن الجداري له بنية خاصة، وهو من أوائل الفنون التي عرفها الإنسان، ولا تخلو حضارة قديمة منه، فهو موجود ـ كما سبق القول ـ على جدران المعابد منذ القدم. و"يعد الفن الجداري أو الجداريات كما اصطلح عليها واحدة من حقول الفن التشكيلي والتي كان له انتشار كبير في التاريخ قديما وحديثا مرت

٦- عبد الله عساف، اللوحة التشكيلية وأثرها في الصورة الفنية في شعر الحداثة، (شعر الستينات في سوريا، أنموذجا)، مجلة الوحدة، السنة السابعة، عدد ٨٢/ ٨٣، يوليو/ أغسطس، ١٩٩١م، المحرم/ صفر/ ١٤١٢هـ، ص٢٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

خلالها بمراحل كثيرة حيث كان للعقيدة والخلود أثر في امتزاجها بالنزعة العقائدية وتحقيق فكرة دينية إلى جانب وظيفتها لتخليد ذكرى أو مناسبات أو أحداث بها جانب خاص بحياة الملوك وانتصاراتهم"[٧].

وهذا العنوان "تحت جدارية فائق حسن" يشير إلى نوع من التداخل الواضح بين فن الشعر، وقد اكتنزته كلمة "تحت"، فالقائل معروف بانتمائه إلى الشعراء، وله إنتاج شعري سابق ومشهور، ومن هنا فإن المتلقي يتوقع أن ما سيتلقاه منه هو قصيدة بالأساس، وفن الرسم، في صورته الجدارية، وقد ظهر ذلك في العنوان من خلال كلمة "جدارية"، حيث تشير هذه الكلمة إلى الفن الجداري الشهير، ومن خلال اسم "فائق حسن"، وهو فنان عراقي شهير جدا، وجداريته التي يتراسل معها الشاعر هنا لها شهرة فائقة.

ومن هنا فإن المتلقي يدخل عالم النص، وهو متوقع أن يتلقى قصيدة محملة بفن الشعر، خصوصا النوع الذي يكتبه سعدي يوسف، أي "شعر التفعيلة" أو ما اصطلح على تسميته باسم "الشعر الحر"ومحملة أيضا بطبيعة فن الرسم، وبالتحديد الجداريات منه، وخصوصا جدارية فائق حسن ذات الشهرة الفائقة.

وبذا تبدو هذه القصيدة وكأنها نقش تحت الجدارية يشرح أبعادها، أو كأنها التعليق الصوتي بالشعر على ما فيها.

يقول سعدي يوسف:

تطير الحمامات في ساحة الطيران . البنادق تتبعها

---

٧ – مجموعة مؤلفين، فن الجداريات، أصوله وتقنياته، ضمن مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة، العدد ٢٨، ٢٠١٣م، ص٥٧٣ .

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وتطير الحمامات . تسقط دافئة فوق أذرع من جلسوا
في الرصيف يبيعون أذرعهم . للحمامة وجهان:
وجه الصبي الذي ليس يؤكل ميتا . . . ووجه النبي
الذي تتأكله خطوة في السماء الغريبة .

تبدو بوضوح اللقطة التصويرية التي تستدعي إلى الأذهان فن الجداريات، حيث تهيمن البقعة المكانية على هذه اللقطة، ومن تجليات المكان هنا ساحة الطيران والرصيف، وإذا كانت الجملة الأولى توحي بالفرح والحرية والسلام، من خلال فعل الطيران الذي يمارسه الحمام، وهي طيور مسالمة، بل هي رمز محوري من رموز السلام فإننا نفاجأ بالجملة التالية التي تأتي لتنسف الملامح الدالة على السلام والحرية "البنادق تتبعها" فالبنادق الجمع آلات تدمير تزهق الروح بطريقة عنيفة جدا، ومن العجيب أنها لا تتبع أعداء الوطن، وإنما تتبع الحمامات المسالمة الوادعة، وهنا يصبح طيران هذا الحمام فرارا مذعورا من رصاص البنادق، وتأتي الجملة التالية "وتطير الحمامات" ولكنها صبت في نفوسنا رعبا هائلا على مصير هذه الحمامات، مع رغبتنا الحارة في نجاتها من هذا الرصاص الغاشم الذي لا يرحم، ولكن هيهات هيهات لأنها "تسقط دافئة فوق أذرع من جلسوا في الرصيف يبيعون أذرعهم"، وهنا يأخذ الفعل تسقط ثقلا دلاليا واضحا، فالحمامات التي كانت تطير منذ لحظة تسقط الآن، وتأتي كلمة "دافئة" لتبين قرب عهدها بالحياة، فهي ما زالت دافئة رغم إصاباتها القاتلة، وجاء السقوط فوق أذرع من جلسوا، وهنا تركز اللقطة التصويرية على الأذرع، فهي كثيرة وقوية ولكنها في الوقت نفسه محتاجة احتياجا شديدا، فجلس أصحابها على الرصيف يبيعون هذه الأذرع كي تعمل في مقابل ما يقيم أودهم وأود أهاليهم.

وربما يظن القارئ أن سقوط هذه الحمائم المسالمة قد يسهم في سد رمق هؤلاء

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

العمال البسطاء، ولكن الذات الشاعرة تجعل للحمامة وجهين: وجه الصبي الذي ليس يؤكل ميتا، ووجه النبي الذي تتأكله خطوة في السماء البعيدة".

وهنا نجد ملامح البراءة والسلام تتجسد في هذه الحمائم المسالمة من خلال ما ألحقته الذات الشاعرة بملامح وجهها وتداخل هذه الملامح مع وجه الصبي ووجه النبي.

وهنا فإن جوع هؤلاء العمال الذين يبيعون أذرعهم في الرصيف يظل كما هو.

يقول:

وإذ يقف الناس في ساحة الطيران جلوسا ، يبيعون
أذرعهم : سيدي قد بنيت العمارات ،. . . أعرف كل
مداخلها ، وصبغت الملاهي . . . أعرف ما يجذب
الراقصين إليها ، ورممت مستشفيات المدينة . . .
أعرف حتى مشارحها سيدي . . . لم لا تشتري؟
إن كفي غريبة .

وهنا ينهض الظرف إذ باقتناص الزمن في لقطة تصويرية، وهذا من طبيعة الفن الجداري، لأنه يعبر عن الزمان من خلال المكان، فتظهر الكثافة الزمنية، فيلتقط لحظة وقوف هؤلاء البسطاء والمهمشين جلوسا، فهم لا يستطيعون أن يقفوا باعتدال تام، فوقوفهم جلوس، ويبيعون أذرعهم، وهنا تأخذ كلمة أذرع أهمية خاصة في هذا السياق، فهذه الأذرع العاملة هي التي بنت الوطن، وبنت كل ما فيه، فيعرض أحد العمال بضاعته فيخاطب المقاول الذي يشتري هذه الأذرع بأقل القليل، فيقول قد بنيت العمارات، فقد بنى العمارات ولم يبن عمارة واحدة أو اثنتين، وإنما العمارات بما فيها من أل التعريف للدلالة على ارتفاعها الشاهق، وهو يعرف كل مداخل هذه العمارات، في حين يسكنها غيره، كما أنه صبغ الملاهي ورمم المستشفيات، ورغم هذا الجهد

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الكبير فإنه لا يجد قوت بومه، وما قدمه من جهود هائلة في بناء الوطن يستمتع غيره بثمار هذه الجهود.

ثم يأتي استفهام حائر "لم لا تشتري؟.

وهنا تستخدم الذات الشاعرة التشكيل البصري في رسم ملامح الصورة، فنجد استخدام تقنية النقط ذا أهمية بالغة يحتاج من المتلقي ان يملأ هذه الفجوات البصرية التي يجدها في اللوحة.

ويدل في الوقت نفسه على الإهمال الذي يلاقيه هذا العامل المعدم من المقاول، حتى يشعره بكساد بضاعته. وهنا يبدأ المقاول في الحوار مع هذا العامل المهمش، يقول:

ـ أجس ذراعك ؟

ـ يا سيدي جسها

ـ أمس . . . أين اشتغلت؟

يشترط المقاول على هذا العامل أن يجس ذراعه ليتأكد من قوتها وقدرتها على العمل، فيوافق العامل.

وهنا نجد العامل يخاطب المقاول ـ سيدي، وكأنه سيده وصاحب الفضل عليه، على الرغم من أن العامل هو الذي يبني الوطن، وهذا المقاول وأمثاله هم من يسرقون الجهد الكبير لهؤلاء العمال.

وتظل القصيدة داخل البقعة المكانية التي اختارتها من البداية، وتعود للحمام مرة ثانية، فتقول:

تطير الحمامات في ساحة الطيران . . . وعينا المقاول

تتجهان إلى الأذرع المستفزة . يدخل شخصان

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

سيارة النقل . . . ثم يدور المحرك ، ينفث في ساحة
الطيران دخانا ثقيلا . . . ويترك بين الحمائم والشجر
المتيبس رائحة من شواء غريبة .

تمسك الذات الشاعرة بعيوننا معلقة على الحمامات، وهي تطير، وقد أصبحنا نتابعها ونحن في حالة خوف شديد على مصيرها، فهي ليست على ما يرام في هذا الوطن، كما أنه يلتقط صورة لعيني المقاول وهما تتجهان إلى الأذرع المستفزة كي تأخذها في عمل شاق مضن، وهناك شخصان يدخلان بسيارة النقل التي يتكدس بداخلها أكبر عدد من هؤلاء العمال الذين يبيعون أذرعهم مقابل الفتات، وهنا تنفث هذه السيارة دخانا كثيفا، وهذا الدخان يترك بين الحمائم والشجر المتيبس رائحة شواء غريبة.

ترى حل تحولت هذه الحمائم بفعل احتراقها في نار البنادق إلى شواء غريب لا يصلح للأكل؟

وتظل الذات الشاعرة شاغلة بقوة لحاسة البصر في بقعة مكانية واحدة، لم تتحرك منها، وعلى الرغم من مجئ سيارة النقل التي كانت ترشح لانتقال كاميرا الذات الشاعرة لمكان آخر فإن المكان ظل كما هو في هذه القصيدة، ولم تذهب القصيدة للمكان الذي ذهبت إليه سيارة النقل بهؤلاء العمال، وهذا من طبيعة الفن الجداري الذي يحافظ بقوة على اللوحة المكانية.

ويلقط الشاعر حوارا مكتنزا يتواء مع طبيعة الحوار السابق، فيقول:

- **يقول المقاول : نرجع بعد الغروب**
- **تقول الحمامة : أهجع بعد الغروب .**
- **المغني : بلادي . . . لماذا يظل الغروب؟**

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وهنا يقول المقاول الذي ضخت فيه الذات الشاعرة ما جعله رمزا للمستغلين لهذا الوطن "نرجع بعد الغروب".

فتصاب الحمامة بالذعر من قوله ذلك، فقد لاقت الأمرين من بنادق هذا المقاول ومن على شاكلته طيلة النهار، وهي تود أن تهجع بعد الغروب، ولا تستمر في طيرانها الفزع، وهنا يأتي صوت المغني الذي يمثل الجوقة في المسرح الإغريقي، فيعلق بصوته على الأحداث، فيقول:

بلادي . . . لماذا يظل الغروب؟

فالغروب عند المغني هنا هو وقوع بلاده في غروب المجد والتقدم عنها، ودخولها إلى عصر الظلمات، ذلك العصر الذي يغيب فيه العدل وتغيب عنه الحرية والكرامة.

ثم يقول:

تطير الحمامات في ساحة الطيران ، تريد جدارا
ليس تبلغ منه البنادق ، أو شجرا للهديل القديم
ارتفعنا معا في سماء الحمائم ، صغنا من الحجر
المتألق وجه الجدار ، انتقيناه جزءا فجزءا ، وقلنا
لسعف النخيل وللسنبل الرطب : هذا أوان الدموع
التي تضحك الشمس فيها ، وهذا أوان الرحيل
إلى المدن المقبلة .

لم تتغير البقعة المكانية قيد أنملة، مما يتواءم تماما مع الفن الجداري، ذلك الفن الذي من الممكن ان يجمع شرائح تصويرية مختلفة داخل الجدارية الواحدة، وهذا ما تكرسه هذه القصيدة، ففيها لقطات تصويرية متعددة، ولكنها داخل جدارية واحدة، وداخل قبضة زمنية واحدة.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وتكرر القصيدة بكثافة واضحة جدا جملة " تطير الحمامات في ساحة الطيران"، ولكن متعلقاتها تختلف، وهذا يدل على أننا نشاهد شرائح مختلفة داخل جدارية واحدة، وهنا الحمامات في ساحة الطيران تطير، ولكنها ما زالت في حالة الذعر الرهيب من طلقات البنادق التي لا ترحم، وهي في طيرانها هنا تبحث مذعورة عن جدار يحميها أو عن شجر تطمئن فيه تغني مثلما كانت تغني في الماضي، وهنا يأتي صوت العمال البسطاء الذين يتحدون مع الحمائم في الهدف والمصير، فلا ندري هل هذه الحمائم المسالمة هي في حقيقتها عمال هذا الوطن الذين تحصدهم بنادق القهر والعسف بلا رحمة، أم أن هؤلاء العمال هم الحمائم التي تنزف في وطنها، فهؤلاء العمال هم بناة هذا الوطن وهم أيضا أكثر الباكين فيه وأول المطرودين من جنته.

"لقد طار المناضلون في المدينة كما تطير الحمامات التي أرادوا أن يقيموا لها جدارا ليس تبلغ منه البنادق، أو شجرا للهديل القديم، وارتفعوا معا في سماء الحمائم، وصاغوا من الحجر المتألق وجه الجدار، وقالوا لسعف النخيل وللسنبل الرطب: هذا أوان الدموع التي تضحك الشمس فيها، وهذا أوان الرحيل إلى المدن المقبلة، ولكن الحمامات رفضت أن تلوذ بالجدار، فقد رأت في سمائها ما لم يروه، وعرفت أن بلادهم هي بلاد البنادق، وأن المقاول الذي جاء ليشتريهم يجئ ومعه الجنود وأصحاب الحقائب الثقيلة"[٨]، ثم يقول:

ولكننا يا بلاد البنادق ، كنا صغارا ، فلم نلتفت

لإله الجنود، ولم نلتفت للحقائب مثقلة . . .

نحن كنا صغارا ، أقمنا جدارا ، ونمنا على مضض . .

٨ – عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبر العصور، مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٢م، ص٤٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

والحمامات خافقة في الهزيع الأخير . . لماذا
تظلين خافقة؟ قد بنينا ملاذا لنا وغصونا
تنامين فيها ، ونحن هنا في الرصيف ـ المقاول
يأتي . . . ويأتي إله الجنود . . . وتهوي على الوطن
المقصلة

وهنا يتذكر هؤلاء العمال فترة طفولتهم وما فيها من براءة، تلك البراءة التي جعلتهم لا يلتفتون للطاغية المستبد وجنوده، ولا يلتفتون للحقائب الكثيرة المثقلة بالألم التي يحملها أبناء هذا الوطن وهم يرحلون قسرا عنه، ورغم هذا الارتداد تظل اللحظة الحاضرة مهيمنة، فهم على الرصيف والمقاول يأتي ويأتي الطغاة المستبدون فتهوي على الوطن المقصلة

ولذا نراه يقول:

تطير الحمامات مذبوحة . . . دمها الأسود النزر
يسقط فوق الجدار الذي بنيناه. . . يسقط
مختلطا
بالرصاص ، وفي ساحة الطيران تدور المدافع محمولة
شاحنات المقاول كانت تطاردنا ، والمدافع محمولة . .
يا بلاد البنادق . . . إن الحمامات مذبوحة ، والجدار
الذي قد بنيناه بيتا وغصنا ينز دما أسودا ،
ويهز يدا مثقلة .

وهنا نظل في الجدارية، فالشريحة البصرية السابقة انتهت بالمقصلة التي تهوي على رقبة هذا الوطن، وتطل في هذه الشريحة البصرية من الجدارية الحمامات أيضا،

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ولكنها أخذت نصيبها من المقصلة التي هوت بلا رحمة على هذا الوطن، ولذا نراها تطير مذبوحة، ودمها الأسود يسقط فوق الجدار الذي بناه هؤلاء العمال بكدهم وعرقهم، وتتحول ساحة الطيران في هذه الشريحة البصرية من الجدارية إلى ساحة معركة، وفيها عملية المطاردة من المقاول الغاشم لهؤلاء العمال، وهو يطاردهم بشاحناته ومدافعه المحمولة عليها، والبنادق القاتلة وهنا يأخذ لون الدم الأسود مركز هيمنة واضحة على هذه الشريحة البصرية من الجدارية.

وتطل البنية الصوتية التي تعلق على الأحداث، وكأنها صوت الجوقة في المسرح الإغريقي، فيقول:

- **يقول المقاول : جئنا لنبقى**
- **تقول الحمامة : هل قال حقا؟**
- **يقول النقابي : إن السواعد أبقى.**

فصوت المقاول/ رمز المستغل لخيرات هذا الوطن وسواعد أبنائه يعبر عن رؤيته واطمئنانه إلى آلته العسكرية الغاشمة فيقول جئنا لنبقى إلى الأبد، فيأتي بعده صوت الحمامة/ رمز أبناء هذا الوطن المسالمين إلى أقصى درجة والأنقياء إلى أبعد مدى فيتساءل صوتها هل قال حقا، وكانت في تساؤلها تعبر عن خوف من تحقيق رؤية هذا المقاول الغاشم، وفي الوقت نفسه يحمل صوتها تشكيكا في صدق مقولته، وإلا لما تساءلت، وهنا يأتي صوت النقابي/ رمز البطل المجاهد عن هؤلاء البسطاء فيحسم القضية بقوله إن السواعد أبقى، فالمستبد الغاشم مهما امتلك من آلة القتل الجبارة لن يقهر الشعب أبدا، فسواعد هذا الشعب البانية للوطن هي التي ستبقى في النهاية.

ولكن رغم نظرة التفاؤل المستقبلية هذه فإن صوت هؤلاء العمال يأتي ليعترف بالتعب، فيقول:

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تعبنا : زمانا نلم دماء الحمائم ، نرسم في السر
أجنحة ، ثم نطلقها في القرى . . . يا زمان الجذور
الذي
ما انقطعت ، وما انقطعت عنك تلك الجذور . . .
هنا نحن في ساحة الطيران . . . وقوف أمام الجدار
نرممه قطعة قطعة ، حجرا حجرا ، ونمسد أذرعنا
يازمان الجذور انتظرنا طويلا . . . وها نحن نبني
على هاجس الروح مملكة فاضلة.

وهنا تأتي شريحة بصرية أخرى من الشرائح البصرية لهذه الجدارية، وهذه الشريحة تكشف عن معدن الشعب الحقيقي، ذلك الشعب الذي تعب وهو يحاول إعادة الحياة للملامح الجميلة لهذا الوطن، فقد بذل جهودا مضنية وهو يلم دماء الحمائم، وها هو يحاول بكل الطاقة أن يعيد الحياة لوطنه، فيرسم أجنحة ويطلقها في القرى فهو حريص على إعادة الخصب بعد أن جعل المستغل الموت والدم هو المهيمن على وجه هذا الوطن، وهؤلاء العمال من الشعب المجاهد يقفون لكي يرمموا هذا الجدار قطعة قطعة وحجرا حجرا، وذلك رغم الجهد الكبير الذي يبذلونه في إعادة الإعمار لما تم تخريبه فهم يعرفون ما يصنعون، فهدفهم في غاية النبل، لأنهم يبنون مملكة فاضلة.

بعدها يقول:

ويبقى لنا أن نحب ، وأن لا نحب . . . كرهنا كثيرا،
كرهنا حقيقتنا والوجوه الأليفة . . . حتى الجدار الذي
قد بنيناه يوما . . . قد كرهناه . يبقى لنا أن نحب
وأن لا نحب . . .

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

انتهينا إلى البدء . . . يا وطنا ظل ينزف أبناءه
بين قصر النهاية والماء والعجلات السريعة
ما غادرتك ، وما غادرت منك غير عذاباتها . . .
وطني : زهرة للقتيل ، وأخرى لطفل القتيل
وثالثة للمقيمين تحت الجدار . . . تطير الحمامات
في ساحة الطيران . . . ارتفعنا معا في سماء الحمائم
قلنا لسعف النخيل وللسنبل الرطب هذا أوان
الدموع التي تضحك الشمس فيها ، وهذا أوان الرحيل إلى المدن الفاضلة .

وفي هذه الشريحة البصرية من الجدارية تظل الهيمنة للون الدم والقهر حتى فقدت قوى الشعب العاملة هدفها، فقد ظهر في هذه الشريحة بوضوح فقدانها لبوصلتها، حتى كرهت نفسها، وهنا يأتي هذا التركيب الرهيب "يا وطنا ينزف أبناءه" ليكون في مركز الثقل الدلالي المهيمن على هذه القصيدة/ الجدارية، وتأتي صورة الحمائم التي تطير في ساحة الطيران فيتم التركيز البصري عليها، ولكن قوى الشعب العاملة والمنتجة ترتفع معها في سماء الحمائم وهي راحلة إلى مدن أكثر حكمة وأكثر عدلا.

وهنا يأتي ختام هذه القصيدة الجدارية بقوله:

- **يقول المناضل : إنا سنبني المدينة**
- **تقول الحمامة : لكنني في المدينة .**
- **تقول المسيرة : دربي إلى شرفات المدينة .**

فالمناضل لا يعرف اليأس، وهو واثق في قدرته على البناء، فيقول "إنا سنبني المدينة" والحمامة/ رمز القوى المسالمة وطبقات الشعب العاملة تستدرك على ذلك

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

فتقول "ولكنني في المدينة" أما المسيرة الكبيرة لجموع الشعب فهي تعرف دربها إلى شرفات المدينة، ولن تفقد هدفها أبدا.

وهنا لا نجد صوتا للمقاول/ المستبد، فقد أخرجته القصيدة من حساباتها وألقت به إلى عالم النسيان، في حين ألقت كاميرا القصيدة التصويرية بتركيزها كله على القوى العاملة للشعب فهي أساس هذا الوطن، وهي المنتج الحقيقي لمدنيته.

وهنا نجد قدرة القصيدة وهي فن زماني بالأساس على التراسل مع الجدارية، وهي فن مكاني بالأساس. وكان الشاعر سيمونيدس يرى أن "الرسم شعر صامت والشعر صورة ناطقة"[٩].

ولا تخفى بطبيعة الحال كثافة الصورة الشعرية في هذه القصيدة للشاعر العراقي سعدي يوسف، "والصورة الشعرية بها "وفرة المواد التي تساعد على تشكيلها، وترفع من قيمتها الجمالية، كالإيقاع ، وتنوع الحركة وتعددها عن طريق اتكائها على الفعل، والزمان وامتداده وتنوعه"[١٠]، كما لا يخفى حضور المفردات الحسية والتشكيلات البصرية عبر هذه القصيدة، وكلها مفردات تجمع الإنسان داخل الطبيعة، مما يتواءم تماما مع فن الجداريات.

ويمكن القول إنه على الرغم من أن الشعر فن زماني بالأساس فإنه لا يتجاهل المكان، وإنما يعبر عنه من خلال الزمان، كما بمكن القول أيضا إنه على الرغم من أن الرسم فن مكاني بالأساس فإنه لا يهمل الزمان، وإنما يعبر عنه عن طريق المكان.

---

٩ - عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة , الشعر والتصوير عبر العصور، سلسلة عالم المعرفة , المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ١١٩، نوفمبر، ١٩٨٧م، ص١٣.

١٠- عبد الله عساف، اللوحة التشكيلية وأثرها في الصورة الفنية في شعر الحداثة، (شعر الستينات في سوريا، أنموذجا)، مجلة الوحدة، السنة السابعة، عدد ٨٢/ ٨٣، يوليو/ أغسطس، ١٩٩١م، المحرم/ صفر/ ١٤١٢ه، ص٢٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وهنا يحدث التداخل مع الفن التشكيلي، فالقصيدة لم تتحرك منذ البداية وحتى النهاية عن مكان واحد وهو اللوحة المرسومة على الجدار، ومن أهم رموزها ساحة الطيران، فقد جمع الشاعر في لحظة واحدة ومشهد واحد عناصر شتى، ونظرة سريعة إلى القصيدة ترينا الحضور الواضح لفن الجداريات، فالبقعة المكانية فيها لا تتحرك، فكل أحداث القصيدة في مكان واحد، والزمن مكتنز بوضوح، وهذا من خصائص فن الجداريات، لأنه بالأساس رسم على الحائط أو على السقف، لأغراض دينية أو تسجيلية أو جمالية.

وهنا تظهر بوضوح شديد إشارة ليسنج إلى أن "الرسم الذي هو فن مكاني قد يحاكي الفعل الإنساني (موضوع الشعر ومادته) أي يقدم قصة، والشعر قد يحاكي الأجسام والحجوم (موضوع الرسم ومادته) أي يقدم لوحة"[١١].

وظهرت ثنائية القاهر والمقهور، والضحية والجلاد، والمستغل بفتح الغين والمستغل بكسر الغين.

وكانت الآلة التي اكتسبت ثقلا واضحا، هي البنادق/ آلة القتل بالمجان، ومن تقتل؟ إنها تقتل الحمائم/ رمز البراءة والوداعة لجموع الشعب العراقي المسالم.

وهنا تكشف الجدارية عن سياق اجتماعي كثيرا ما مر به العراق، وهو سيطرة حفنة من المستغلين الطغاة على مصيره وقتلهم لكل ما يمت لمعاني الحياة والتقدم بصلة، كل ذلك من أجل تكديس الأموال في حساباتهم، وليذهب الوطن بكل ما فيه إلى الجحيم!.

١١ - نعيم اليافي: الشعر بين الفنون الجميلة، دار الجليل، دمشق. ط ١، ١٩٨٣م.، ص١٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المصادر والمراجع:

١. بركات سعيد محمد، الفن الجداري، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م، ص٩ .

٢. الجاحظ/ الجيوان، الجزء الخامس، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية.

٣. سعدي يوسف، مجلة الآداب، العدد ٩، ١٩٧٣، ص٢٩، وهذه القصيدة منشورة ضمن الأعمال الشعرية الكاملة لسعدي يوسف، بغداد، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٨م.

٤. عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبر العصور، مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٢م.

٥. عبد الله عساف، اللوحة التشكيلية وأثرها في الصورة الفنية في شعر الحداثة، (شعر الستينات في سوريا، أنموذجا)، مجلة الوحدة، السنة السابعة، عدد ٨٢/ ٨٣، يوليو/ أغسطس، ١٩٩١م، المحرم/ صفر/ ١٤١٢هـ.

٦. مجموعة مؤلفين، فن الجداريات، أصوله وتقنياته، ضمن مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة، العدد ٢٨، ٢٠١٣م.

٧. نعيم اليافي: الشعر بين الفنون الجميلة، دار الجليل، دمشق. ط ١، ١٩٨٣م.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الألوان في الشعر الليبي، شعر محمد الفيتوري أنموذجاً
دراسة وصفية نقدية

Colors in Libyan Poetry, Muhammad Al-Fayturi's Poetry as a Model
A Descriptive Critical Study

إعداد

د. خديجة بوطيب عبد القادر بوطيب

Dr. Khadija Boutaib Abdelkader Boutaib
أستاذ النقد والادب العربي المساعد
قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة الزنتان

Doi: 10.21608/mdad.2024.390943

استلام البحث ١٩ /٧/ ٢٠٢٤

قبول النشر ٥ / ٨ / ٢٠٢٤

بوطيب، خديجة بوطيب عبد القادر(٢٠٢٤). الألوان في الشعر الليبي، شعر محمد الفيتوري أنموذجًا- دراسة وصفية نقدية. ***المجلة العربية مـــداد***، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر، ٨ (٢٧)، ٢٥ - ٤٨.

http://mdad.journals.ekb.eg

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

الألوان في الشعر الليبي، شعر محمد الفيتوري أنموذجًا

دراسة وصفية نقدية

المستخلص:

أسّس الشاعر الليبيّ: محمد الفيتوري (١) في شعره، أنموذجاً لجدلية الصراع بين الأنا والآخر، بين الحاضر والماضي، بين الأمكنة والأزمنة، بين الأسود والأبيض، بين الانتماء واللانتماء. وجاء شعره بوصفه تجسيداً

وتمثيلاً، للثورة على الرجعية والعبودية في إفريقيا.

الكلمات المفتاحية: الألوان، الاستعباد، الحرية، الزنجيّ.

Abstract:

Muhammad AI-Fitouri established in his poetry a dialectical model of the comflict between the ego and the other between the present and the past, between the places and times, between black and white, between, belonging and un belonging.His poetry Came as an Embodiment of African Reality Lt is Represented bythe movement of rebellion, incitement, and revolution against Reaction and Slavery.

His Poetry Builds the National Memory That we led by: Muhammad Mahdi

Al- Gawahari,Abu-Al-Qasim Al- Shabi, Ahmed Rafiq, Al-Mahdawi and Others, during the Colonial invasion From the Late Nineteenth Century to the beginning of the Twentieth Century.

This approach has profound impliations.It was marked humanity and I moved from a Subjective Vision to an African –Arab perspective . The poets experience provided us with facts, memories, feelings and emotions.

Grandma Zahral's Cry Was equated With Thesff erring ofbiackpeopie, In his poetry,that Was after she was kidnapped ,as achild no more than nine years old, While she was watering water with her peers.

This black grandmother was the one who contri t edtoign it ing the

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

slavery complex, especially after he saw his land made illegal by the white intruder. From there, the knot became a permanent feeling and nation.

AL- Fitouri adds,"When l was young, I used to only see a person's color, as if is the barrier between his value and his content,'

His poetry also builds thena t ional memory led by: Muhammad Mahdi Al- Jawahiri, Abu Al-Shabi,AhmaedRaflq Al-Mahdawi, and others, during the colonial invasion from the late nineteenth century to the beginning of the twentieth century.

Her reading came as a model for the Stream consciousness, and creating this collective feeling, restructuring of history and in the adult and recall the memory. It relaxedwhat the African continent was subjected to in terms of invasion, alienation and exploitation.

Keywords: Colors, slavery, freedom, Negro.

• • •

المقدمة:

يُبني شعر الفيتوري الذاكرة الوطنية التي تزعمها: محمد مهدي الجواهري، وأبو القاسم الشابي، وأحمد رفيق المهدوي وغيرهم، إبّان الغزو الاستعماري منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى مطلع القرن العشرين. ووقفتْ هذه المقاربة على دلالات عميقة. توسمت بمعانٍ إنسانية. وانتقلتْ من رؤية ذاتية إلى منظور إفريقي عربي.

وجاءتْ صرخة جدة الفيتوري "زهرة" معادلاً لمعاناة السود في شعره، ذلك بعد تعرضها للخطف، وهي طفلة لاتتجاوز تسع سنوات في أثناء سقيها للماء مع قريناتها، وهذه الجدة السوداء هي التي أسهمت في إشعال عقدة العبودية، وخاصة بعدما رأى أرضه وقد أباحها الأبيض الدخيل؛ ومن ثمّة أصبحت العقدة شعوراً ولازمة دائمة.

ويضيف الفيتوري عندما كنت صغيراً، كنتُ لا أرى من الإنسان إلا لونه، فهو الحاجز بين قيمته ومحتواه. ثم اكتشفتُ ذات يوم وأنا اكتب "أغاني إفريقيا" أنّ اللون الذي سرق مني أحلى أيام صباي، وكان مجرد شرارة (٢).

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

كما لا يفوتنا ونحن نرصد هذه التجربة اللّونية، التي منحت للشعر الليبيّ قيمة أدبية، أن نقف وبإيجاز عند الحضور اللوني في الشعر، ومدى تأثر الشعراء بالتقليد الثقافي الموروث إزاء هذه الظاهرة؟

وبدءاً تعدّ تجربة الشعراء الليبيين امتداداً وانعكاساً، لآفاق تاريخية واجتماعية، حيث نرى تداخل اللون والحالة النفسية، وارتبط بالبيئة والحالات الإنسانية.

فهذا الشاعر المخضرم **علي عبد القادر صدقي**، أعطى لألوانه هوية و كيان شعب عربيّ، وظفّ مقابلة الألوان في **أنشودة: "الرحيل "**، إذ ازدهرتْ برسم وصفي تقليدي، تميز ببساطة إظهار مشاعر فرحة الجلاء الأمريكي عن ليبيا،٢٨مارس ١٩٧٠م.

وقد تمثلتْ بفرحة الأضواء، وأشعة الشمس، وضباب السحب وتيجان الضحى، جاءت وهي تحمل مضامين الحرية والانطلاق من قيود الغبن الاستعماريّ، إذ **يقول**:

في فجر يوم راقص الأضواء.
قد خرج الجندي، ذو القبعة السوداء.
... مضي يجرّ قبره بلا رجوع...
يلملون الشمس في الأردان...
ويضفرون النور كالتيجان...
ويرسلون في الضحى أغنية الجلاء.
تستوقف السّحاب في الفضاء (٣).

بينما جسدّ الشاعر **عبد المولى البغدادي** في **قصيدة: "وحي الثمانين"**، وحدة فكرية إذ نجد وصفاً للمكان والإنسان وجاءتْ لغة الألوان في ثنائية بين الشباب والشيب، والأبيض والأخضر، والذات والزمان، وهي توحي بالنواح على النفس وهي على أعتاب الثمانين، إذ طوّرتْ الصورة بامتدادات أسطورية، على هذا **النحو**:

هذي الثمانون قد جاءتْ وما خفتتْ نار التوهج
من قلبيّ ومن عينيّ.
حتى إنْ قيل جديّ لن أقل نعم إلى الحفيد الذي
لا شك يعنينيّ

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

مازلتُ رغم بياض الشّيب تجذبني نحو الهوى.
بعض أشعاري وتنشيني.
مازلتُ حين يمرّ الغيم يمطرني
فيورق الخصب في جدبي ويرويني (٤).

سبب القيام بهذا البحث:

زودتنا تجربة الفيتوري بواقعات وذكريات ومشاعر وانفعالات. جاءتْ بوصفها أنموذجاً لتيار الوعي؛ إذ خلق الشعور الجمعي، استعادة للهوية، واستحضاراً للذاكرة القومية، وأرخ ما تعرضتْ له القارة السمراء من غزو واستلاب واستغلال.

مشكلة البحث:

١ـ كيف ظهر الصراع في شعر الفيتوري؟
٢ـ ما مضامين التي يحملها شعره، كيف تشكلت عبر الصور الفنية؟

الدراسات السابقة:

أما عن الدراسات السابقة فكانت على النحو التالي:

تنوعت الدراسات حول الشاعر محمد الفيتوري، وخاصة بعد صدور ديوانه أغاني إفريقيا ١٩٨٤، وكان من أهمها ما يأتي:

١- كتاب: "محمد الفيتوري والمرايا الدائرية، لنجيب صالح، نشر لدار العربية للموسوعات،١٩٨٤م، تحدث **فيه** عن حياة ونشأة ومراحل من حياة الشاعر، في عام ٢٠٠١م.

٢- كتاب: "شعر محمد الفيتوري، المحتوى والفن"، لعبد الفتاح الشطي، نشر: دار القباء للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠١م، تدور حول أفريقيا، الحرية، الوطن، الغربة.

٣- كتاب: "محمد الفيتوري، شاعر الحس والوطنية والحبّ"، لمنيف موسى، نشر: دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٥م.

أهمية البحث وأهدافه :-

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تحاول الباحثة - في هذا البحث - الكشف عن البنيّة الاجتماعية والثقافية في شعر الفيتوري، ونقدها من خلال الوعي الجمعي، وتمثلتْ خلال فترتين مختلفين قبل وبعد استقلال إفريقيا، كما تقف على الرؤى والمضمون؛ فنرى كيف شحنت المفردات بمفاهيم الجذور والانتماء والأرض والعبودية.

وتمثلت تمثيلاً حقيقياً لحركة الشعر الإفريقي، وكأنّها تستحضر مقاومة خليل مطران، إبّان الحكم التركي أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وارتكز أسلوبه على واقعات تاريخية أو أسطورية، انطلق منها لمحاربة الاحتلال (٥).

وحاول الفيتوري - هنا - أن يوضح الرؤية عبر ثنائية: الأبيض والأسود، ومدّها بأبعاد تحرير الإنسان الإفريقيّ والإنسان الغربي في إطار الاعتراف المتبادل بينهما(٦).

منهج البحث:

ويعتمد المنهج على تتبع الظواهر الشعرية ووصفها ونقدها، ومدى ارتباطها بالتاريخ؛ لفضح صورة الاستعمار البغيض تجاه إفريقيا وشعوبها، وكأنّ شعر الفيتوري، تمثل بإيديولوجية فرانز فانون Frantz Fanonاليسارية التي تدعو المثقف المناضل الذي لا يستطيع مواجهة الاستعمار بالحرب فعليه أنْ يواجهه بالعداء ويكشف حقيقته (٧).

خطة البحث:

اقتضت طبيعة البحث أن يبنى على مبحثين : _

المبحث الأول، بناء المضمون :_

فبناء المضمون وفق تقاليد أدبية ومعايير جمالية، والتزام بقافية وقاموس لغوي، يجسد مدلولات متغيرة، تعطي ملامح وأبعادًا جديدة، وتعد مؤرخة لفترة تاريخية لإفريقية.

المبحث الثاني، الصورة الشعرية: _

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ونرى ـ في هذا المبحث ـ كيف ارتبطت الصورة بمفهوم جديد فيما بعد الاستعمار "الكولونيالية"، كما نجد عناصر الصور عنده متناثرة في كل من الأحداث والتجارب المختلفة واتسمت بطابع التجديد، إذ أكدتْ ارتحالها المستمر تجاه تاريخ إفريقيا.

ويضم ديوان الشاعر: أغاني إفريقيا، اذكريني يا إفريقيا، عاشق من إفريقيا، معزوفة لدرويش متجول، سقراط دبشليم، البطل والثورة والمشنقة. تضمنه رؤية مشتركة، تمتزج بمحنة الوجود، وتعدد الأصوات، وصراع الموت والبقاء، ورصد الشخصية التاريخية، والرمز، والتمثيل والمشهد القصصي،وإذ تحوي القصائد على الحس النضالي الإفريقي، حيث كان الفيتوري أول نحى المنحنى الفكري في سياق التجريب الحداثي وغدا هذا الطرح الشعري ذا قيمة جمالية.

وبدأ شعره منذ نهاية الخمسينيات وامتدّ إلى ما بعدها، وجمع ديوانه بين نوعي: الذاكرة التاريخية والذاكرة الشخصية: الماضي والحاضر. وتمّ انتقاء هذه القصائد، وهي تفيض بالإنسانية، تصوّر العلاقة بين المهيمن والمهمش بين الأبيض والأسود.

وكان انبثاق شعرية الفيتوري في نظر صلاح فضل، فتية ومذهلة في نهاية الخمسينيات حيث عبر عن طاقة التحرر الإفريقيّ، في اتساق عجيب مع الخطاب القومي المعاصر لها، أنشد أغاني الإيديولوجيا الصاعدة حينئذ، وهو يمثل إحدى الذرى الشابة في مدها الجسور (٨).

وجاء استهلال بناء قصيدة "المدينة السوداء"، وهو متلون بهواجس المعاناة والقيود الرثة، التي تمثلتْ بأقنعة قوامها الموت والدمار، الذي لحق بإفريقيا، لذا جاء التصوير مثقلاً بنمطية تراثية، تومئ بالسخرية والمرارة على هذا النحو:

كإفريقيا في ظلام العصور
عجوز ملفعة بالبخور
وحفرة نار عظيمه
ومنقار بومه
وقرن بهيمه
وتعويذة في صلاة قديمه

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وليل كثير المرايا
ورقصة سود عرايا
يغنون في فرح أسود. ص٥٧، ٥٨.

وقد تكون المدينة تجسيداً لرمزية المدن الإفريقيّة، وجاءت المدن الإفريقية في مواجهة مدن إليوت T.S Eliotوهي في ذروة بشاعتها، تعاني خرابًا نفسيًا وسياسيًا وتصدع العلاقات (٩)، وجاء وعي الفيتوري، وكأنّه شاهد عصر، يصرخ في وجه الظلم والعادات البالية. ووجه السّحرة وعجوز البخور، ومنقار البومة. تلك أقنعة المدينة الزائفة، صاغت الوجه البائس لإفريقيا، وهي تتوشح بالموت وسقوط الهمم.

وأسهم ربط الفيتوري بين اللون وخرافات الدين والتقاليد في رسم أبعاد لونية، حيث أزيح ليل الستر والكتمان إلى مرايا فاضحة.

وتفصح قصيدة: **"الطفل الأسود"** عن الوضع الإفريقي المتأزم، وما يتعرض له من تصرفات الرجل الأبيض ونظرته الدونية، وجاء الاعتراف بوصفه اختلالاً للبنية الاجتماعية وفقداناً للحرية. نرى كيف صاغ لنا الفيتوري وبهذه البراعة حكاية طفل إفريقي، جاءت بوصفها محاكاة لأقنعة بيضاء وسوداء، وهي دراسة نفسية لفرانز فانون، Frantz Fanon تطرق فيها لمشاكل واجهها العرق الأسود، بسبب الاستعمار العنصري العرقي (١٠)، ويعكس هذا الحوار معاناة الضحية، ذلك بالإقصاء المغيب للهوية. وتدلل ضمائر الغائب: المنفصل والمتصل على صورة الرجل الأبيض اللصيق والدخيل.

وقال طفل أسودُ:
يأبي، إني أخاف الرجل الأحمرا
فهو إذا أبصرني سائراً يبصق فوق الأرض مستكبراً
فلا تدعه يا أبي بيننا
فهو غريب فوق هذا الثرى
اقتله.. اقتله..
فيا طالما مزق أعماقي مستهتزءًا!. ص، ٦٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وجاء الطفل الأسود، وكأنّه رمز لجيل يعيش الخوف، والاضطهاد، واستحواذ الآخر على خيراته، والآخر هو أحمر غريب متكبر، ينظر نظرة استعلاء واحتقار. ورسم هذا التراكم صرخة رفض وخنوع معاً، لذلك المستعمر الأبيض. كما جاء ردّ فعل الإفريقيّ تجاه الاستفزازات، "يحمل دلالة المقاومة بقدر ما يحمل دلالة الخضوع " (١١).

كما نقف على صورة أخرى في القصيدة التالية، وهي تناهض الاستعمار، إذ، جاء تكرار الاستفهام **"كيف"** بوصفه دعوة للتمرد على الواقع الجاثم؛ فنرى كيف استطاع الفيتوري أنْ يبعث روح الزنجي الأصيل زائحا عن اللون الأسود دلالة التشاؤم، ليتجسد بوعي التغيير.

ويحمل الالتفات إلى الذات: بياء النسب:" **أرضي، عمري، إفريقيتيّ، حريتي"** دلالة الانتماء والتملك. وجاء التسامي لصورة الزنجي بهذا الاعتراف القوي: **"أنا إنسان، أنا فلاح، أنا الحر. أنا زنجي"**، ولوني لون الجذور؛ إذ يضفي نوعاً من أصالة الإفريقي؛ فهو المعمر والمكافح وصاحب الأرض.

كيف يستعبد أرضي أبيض
كيف يستعبد أمسي وغدي؟
كيف يخبو عمري في سجنه
وجدار السجن من صنع يدي
أنا زنجي.!
وإفريقيتي لي لا للأجنبي المعتدي
أنا فلاح ولي أرضي...
أنا إنسان ولي حريتي...
أنا حر مستقل البلدِ. ص،٧٧.

بينما استهل الفيتوري قصيدته بهذه الصرخة التي أطلقها في وجه الاستعمار الظالم، وهي توظف **"أنا زنجي"** إذ، جاء بوصفه تمجيداً لجذور عميقة الانتماء، كما

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تظهر صورة المقابلة بين" **قلها .... أنا زنجي"**، بين الإفريقي المُتغيب والشاعر الذي يبحث عن ذاته بهذا **النحو**:

قلها لا تجبن.. لا تجبن!
قلها في وجه البشريه..
أنا زنجي..
وأبي زنجي الجد..
وأمي زنجيه..
أنا أسود..
أسود لكني حر أمتلك الحريه. ص ،٨٠.

ويختم الفيتوري بقوله**: "أنا أسود.. أسود لكني حر أمتلك الحرية"**، إذ اختزل تكرار لفظ **"أسود"**، أشد أنواع الوجع والاضطهاد، كما بعث لون البشرة الدونية والسخرية، وتفاعل ضمن شجرة النسب، التي تمثلت بالذاكرة الوطنية، ودورها في التشبث بالهوية والولاء الإفريقيّ، ومقاومة عقد المتسلط.

بينما جسد هذه التضاد بين الأبيض والأسود، هموم الإفريقي وما يلاقيه من عبودية وتحقير، بسبب لونه الأسود، كما بعث ماضيًا منهوبًا وواقعًا مأزومًا بالتفكك والحقد.

إلى وجه أبيض
ألئن وجهي أسودُ
ولئن وجهك أبيض
سميتني عبدا
ووطئت إنسانيتي
وحقرتَ روحانيتي
فصنعت لي قيدا
وشربت كرمي ظالما
وأكلت بقلي ناقما

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وتركت لي الحقدا.ص، ٨٤، ٨٥ .

نرى هنا كيف جاء خطاب الآخر بوصفه تراكمات للطبقة المسحوقة عبر رحلة الزمن، وكأنّ ينهي الفيتوري قصيدته برؤية فانون فرانز التي تمثلتْ بأنّ لا اختلاف بين عداوة الأبيض والعنصرية الاستعمارية، فكل منهما يمثل شكلاً من أشكال العنصرية الأخرى(١٢)، ويقع ضمير المتكلم في القصيدة فاعلاً أو يقع تحت تأثير الفعل أو في موضع المفعولية (١٣)؛ ليشكل صوتًا آخر للمعاناة الإفريقية.

وتزخر عتبة القصيدة التالية بأحداث تاريخية تمّ اختزالها كمرجعية، تتيح للمتلقي استيعاب ذاكرة لم ولن تندمل، كما ترسم اغترابية الإفريقي، وتوضح كيف سلب منه الآخر القادم من وراء البحار، أرضه، وكرامته، وحريته وخيراته.

وأمضي إلى أرض إفريقيا
لأصطاد قافلة من عبيد!"
فإني أمرؤ أبيض كالثلوج
...وقد كان لي رفقة..
ثم عادوا سراة عظاماً
فلم لا أسير؟"
لكم أشتهي جسداً دافئاً
مهيباً.. لزنجية جامحة
فقد قيل أنْ لحوم الجواري
لها نكهة.. ولها رائحه...
بلاد الكنوز.! إفريقيا". ص ،٩١، ٩٢.

ويختزل المشهد إضاءة، لرحلة المستعمر الأبيض عبر التاريخ "تجارة العبيد"(١٤)، وجاءت بوصفها صورة لثروات إفريقيا، وهي تنهب، بدأ من تسير قوافل العبيد لدول المستعمرة، إلى امتهان جواري الزنوج.

وهذا التناغم في رسم الضوء والظل، والروح والجسد أرخ لوثائق أدبية تاريخية، ذات بعد إنساني، وضحتْ وحشية الأبيض منذ أقدم العصور.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

كما جسد الفيتوري ـ ببراعة فائقة ـ مظاهر الامتهان التي عانتها إفريقيا، التي جُمعت بالعبد والسجن والموت. ورسم صورة الطغيان في دلالة السجن، وترددت لفظة السجن من قبيل التداعي، وجاءت تعبيراً عن الواقع الاجتماعي والسياسيّ الإفريقي بعد الاستقلال. وامتدّ سجن الماضي بالحاضر، وتمثل برمزية اللون الأسود، وليجسد مناحي الصراع الإفريقي.

" ولأنّ الضعف سجن
ولأنّ الخوف سجن
ولأنّ الماضي المظلم سجن
بقيت إفريقيا مستعبدة
تنقب السجن إلى سجن جديد!
ولئن الموت عبد
ولئن الظلم عبد
ولئن الحر عبد في بلاد مستغلة". ص، ١١٢.

وأسهمت نبرة الحزن في تكرار لفظة "لئن" المركبة من اللام الموطئة للقسم وإنْ الشرطية، إذ أسهمتْ هذه التغيرات البنيويّة في خلق تحويل تركيبيّ، الذي جاء بوصفه إيحاءً لدعوة التحرر من كل أشكال الاستغلال؛ وتحول السجن إلى سجون، بل بات الأنموذج والرمز، ويفسر الذاكرة الشعبية في صراعها وطموحها وانكسارها، كما اقترنت صورة الحر بالعبد في زمن إفريقيا الاستقلال.

من هنا نرى كيف كان شعر الفيتوري أكثر مكاشفة وتعرية للذات والآخر، تنوعت التجربة الإنسانية. طرحتْ قضية حياة الإفريقي وكفاحه من أجل نيل الكرامة والحرية والأمن. ومدتْ مفردة السجن بأبعاد الحياة الكريمة والنضال. كما أرخّ لذاكرة فقد الملكية والضياع، وشكلت العلاقة بين الأجيال بنيّة لذاكرة جماعية وتاريخية. كما نرى تداخل الانتقال بين البنيّة الذاتية وبنيّة الجموع الإفريقية.

. . .

المبحث الثاني، الصورة الشعرية :

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يأتي الشعر الحديث ليس تمرداً على أشكال وقيود صارمة، بل جاء تعبيراً في رؤية المبدع وتعامله مع الواقع الجديد. كما أنّ الصورة ليستْ وليدة الشعر الحديث، بل قديمة قدم الشعر ذاته، وجاهدتْ علوم البلاغة والنظريات النقدية على إعادة النظر في الصورة الفنية.

وتبرز أهمية الصورة في الكشف عن الحالة النفسية وتوظيف ما خُفي من علاقات. وتبقى الصورة هي الأداة المهمة في تميز عصر من عصر، كما تعبر عن تيار الشخصية وخصوصية الشاعر (١٥).

كما أن الصورة الشعرية "في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أنْ ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص؛ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني" (١٦).

وتُمثل الصورة الشعرية عند الشاعر بعدة خصائص متناثرة في جل قصائده، وجاءتْ بوصفها تحريضاً ودعوة لكسر قيود الغبن. وجسدتْ قصيدة: **"البعث الإفريقي"** حركة التاريخ، وبدأت بلفظ "استيقظي" رمزاً لولادة الثورة.

وجاءت البنيّة الفكرية بلغة، يكثر فيها الاستفهام المقترن بالنفي، ممّا خلق دلالات ومعاني جديدة منها: إذ يلعب دور التنبيه ويعكس الاستغراب. كما أفض هذا التكرار إلى تعزيز الوظيفة البلاغية، التي غلب عليها السواد والاستلاب.

إفريقيا..
إفريقيا استيقظي..
استيقظي من حلمك الأسود
قد طالما نمت.. ألم تسأمي؟
ألم تملَي قدم السيد؟
قد طالما استلقيت تحت الدجى
مجهدة.. في كوخك المجهد

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

مصفرة الأشواق...
تبني بكفيها ظلام الغد
جوعانة تمضغ أيامها. ص٦٢،٦١.

وامتلأ المشهد بالانفعال والشجن، وتضافرت الصورة السلبية بالركود الذي تعيشه إفريقيا، حيث برزتْ من خلال الاستعارة المكنية في **"قد طالما استلقيتِ تحت الدجى، ... وتبني بكفيها ظلام الغد"**

ويتمتع بناء مضمون القصيدة بجماليات الذات المفعمة بروح **"نحن"** الجماعة، تجمع تضاد الحرب والسلم، القهر والفخر، عائد من الحرب، وعائد إلى الحياة. تنقل تجربة حيّة لمعاناة الشعوب من زمن الاستعمار إلى زمن الاستقلال المزيف.

"لقد عدنا من الحرب إلى الحقل.. إلى المصنع
لكي نحرث، كي نبذر، كي نحصد كي نجمعْ
لكي نبني للغير.. لكي نطهو ولا نشبعْ
لكي نحلم بالفجر الذي من يدنا يسطع
لكي نصنع حربا ضخمة أخرى.. لكي نصنعْ
لقد عدنا إلى الأكواخ.. أكواخ أهالينا. ص ١٥٣، ١٥٤

وتظهر قدرة الفيتوري في تحقيق لغة شعرية الانزياح الدلالي واللغوي، وهذه التراكيب الاستعارية: **"الفجر والمصنع والكوخ ونار الطهي، وسطوع الشمس، والفقر المدقع"**، جاءتْ استحضاراً لموقف نفسي وثقافي. (١٧)

بينما جاءت هذه قصيدة كإضاءة موجزة لتاريخ السودان (١٨)، التي بدأها: **" أصبح الصبح فلا السجن، ولا السجان باق"**، وتوجتْ بوحدة المصير والتاريخ، وكشفت المقاربة الواعية عن مرحلة استلاب الشعوب، وصوّرتْ استمرار نضال الأجيال، ورسمتْ في صورة التقاء تضحيات الأمس باليوم، وجاء التصوير بوصفه بعثاً لأسطورة التعاقب، امتزج الموت بالحياة على هذا **النحو**:

أصبح الصبح.. وها نحن على البعد التقينا
التقى جيل البطولات.. بجيل التضحيات

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

التقى كل شهيد قهر الظلم .. ومات
بشهيد لم يزل يسقي بذور الذكريات
أبداً ما هنت يا إفريقيا يوماً علينا
بالذي أصبح شمساً سطعت ملء يدينا
وشذى تعدو به الريح، وتختال الهوينى يا بلادي ". ص ،٤٣٣.

وتومئ نهاية الحروب بجمالية التضاد بين "نحن"، و"الآخر" بين الحرية والاستعباد، بين الاستعمار والاستقلال المزيف. وأظهر التصوير موقف الفيتوري الواضح من معركة تحرير إفريقيا. وقدرته على بعث الهموم الذاتية والفردية ومزجها بهموم الجموع والثورة.

ووظف الفيتوري ـ هنا ـ فعل الأمر **"اكتب"**، بكثافة واضحة، وجاءتْ الصورة، كأنّها تمثل بوجود صاحب يخاطبه الشاعر، وهذا ما تعارف عليه في الأطلال الجاهلية، وإن جاء الخطاب الجاهلي لاثنين (١٩).

واستثمر الفيتوري في استعمال أفعالٍ متحركة**:" يغسل، وينكس، اكتب"**، ليعمق الإحساس، ويكشف عن شقاء إفريقيا الدائم بسبب الأبيض الذي جثم على الصدر. وجمع المشهد بين الأبيض ذي الأغلال، الذي ذلّ الرجال وقتل الأطفال، وبين الأسود العبد.

وتجلتْ وظيفة اللغة بوصف الرجل الأبيض في مطاف قداسة الإله، بينما وضع الرجل الأسود في منزلة دونية. نرى كيف رصدتْ التحولات العميقة على مستوى ثنائية:**(الأبيض ـ الأسود)**، من منظور نقدي، ممّا ولدتْ صراعاً ثقافياً تاريخياً، رسم مسافة التناحر الطبقي والعرفي والفسيولوجي (٢٠)، كما مزج الفيتوري دلالة **"تجاريب التاريخ سراب"**، بين سلطة الأبيض وسلطة التاريخ الظالم.

"اكتب.. فعلى أرضكِ مازال
الرعب الأبيض ذو الأغلال
يغسل بالدم قلب الأطفال
وينكس أعناق الرجال...
وتجاريب التاريخ سراب...

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وكأنّ الأبيض نصف إله
وكأنّ الأسود نصف بشر". ص ،٣٦٥، ٣٦٦.

وينهي الفيتوري قصيدته بنقل صورة مفردة **"اكتب"**، من زمن الأغلال إلى الرمز بفجر إفريقيا ضد واقعها البائس، بقوله:

"اكتب عن فجر البشرية
عن آخر أيام الطغيان
في أرضي...
في أفريقية". ص٣٦٧.

ومن هنا نرى كيف جاءتْ الصور الفنية مركبة من ألوان وصفات وأفعال اقترنت بالتجديد مثل:**" سطع وهج الضوء ونور الصباح الفجر، الظلام، الزنجي"**، وتداعتْ أنواعها من نفسية ومعنوية وتاريخية. كما شكل نمو التصوير جمالية، جسدتْ المشاعر والأحاسيس، ورصدتْ التحولات الكبرى في إفريقيا، وعمقت البنيّة الدلالية.

ونرى هنا أيضاً كيف أنّ شعره يمتاز بالغموض، لأنّه يحاول التعبير عن مأساة السوّد، وسعيهم للحرية. وجاء الأداء يحاكي حركة القضية، فضاع الوضوح، نتيجة لعمق الطرح (٢١).

كما يفضي الفيتوري بخلاصة في نهاية الديوان، تومئ بوظيفة الشعر في الحياة، ذلك بقصيدة: **"الإنسان والحقيقة"** حين صرّح أنّ الشعر هو الذي يسرد الانكسارات والأحلام، لتظهر الصورة واضحة، من تعرية الزيف إلى توثيق واقعي وبدأها، **بقوله**:

أكتبُ عن عصركَ كيف انطفأتْ.. روعته وكيف
تعرجُ ساقاه، وتهرمانِ
كلُ لحظة تحت ثلوج الزيف...
والشعر وحده هو الإنسان والحقيقة ". ص،٥٥٧.

وجاءت النظرة تأكيداً لوصف أرسطو Aristotle للشعر، بأنّه أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ، يروي الأحداث التي يمكن أنْ تقع، والأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال أو حسب الضرورة (٢٢)؛ لذا رسم شعره صورة جديدة للمجتمع

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الإفريقيّ، وهو يعاني انحلال القيم والأخلاق، ومظاهر الصراع الجديدة، وصوّر ما آلتْ إليه إفريقية قبل وما بعد الاستقلال. كما جاءت بنية الألوان، وهي تحمل لغة تصويرية ذات توجيه ووجهة نظر خاصة.

نتائج البحث:

١.جاء مضمون القصائد مفعماً بالتراث العربي، انطلق من الماضي وانفتح على الحاضر، رصد عادات وسلوكيات، واستدلتْ رمزية الألوان باللاوعي الجمعي، وظهرتْ العلاقة بين اللونين "الأبيض، والأسود"، ضديًا أو تطابقيًا، وجاء الاستخدام بوصفه بلاغة قديمة حديثة؛ لذا جاء شعره وهو يجمع بين الحداثة والتراث.

٢.ويزخر اللون الأسود بكل أنواع الانتماء، ويعبر عن لحظة اكتشاف الذات والمصير، ويصف نضال الأجيال. الذي ارتبط بالغبن الاستعماريّ، بينما تمثل اللون الأبيض بالامتداد الأوروبي. ويظهر اختلاف الصور الفنية، بوصفها صوراً لدرامية الواقع وارتباطها بذاكرة التاريخ.

٣.وتوحي تراكيب الألوان بذات إفريقيا، وهي تعيش وتتنفس الماضي؛ لذا حاول الشاعر تحرير الوعي والثقافة الإفريقية، ومحاربة الرجعية وتقديس القديم.

٤.كما عكس الانفصام الحاد للذات الإفريقية بين علاقتها بالمكان القائم والحلم القادم، وصراع الهوية والانتماء والاغتراب الذي يعيشه الشاعر.

التوصيات:

١.يأتي وصف الألوان في سياق الأحداث الذاتية وطبيعة الشخصية وقضايا المجتمع ولذا، الاهتمام بمثل هذه الدراسات يعدّ توثيقاً تاريخياً وإنسانياً.

٢.قدم الديوان نسقاً من التراكمات الفكرية والاجتماعية، وسجل مرحلة هامة في حياة الإنسان والبيئة وجدلية التغيير، ومن هنا يعكس الاهتمام بها ثراء معرفياً

٣. بالرغم من السبق لمثل هذه الدراسات إلا أنها مازالت في ليبيا تحتاج إلى تسليط الضوء، لأنّها تمثل بذرة اكتشاف ووعي للذات والهوية.

٤. يأتي الالتفات لدراسة مضامين الأدب الليبي في مختلف ثقافاته وبيئاته، بوصفه انعكاساً للفكر الليبي.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الهوامش:

١. ديوان محمد الفيتوري، بيروت، دار العودة، ١٩٧٩م.
وانظر: عبد الله سالم مليطان: معجم الشعراء الليبيين، شعراء صدرتْ لهم دواوين، طرابلس، مداد للطباعة والنشر والتوزيع،الجزء الأول،٢٠٠١م.
وانظر: الجزيرة. البث الحي
ولد محمد الفيتوري عام ١٩٣٦م، بمدينة الجنينة "دار فور حالياً "بالسودان، وهاجر والده من مدينة زليتن الليبيّة، إلى غرب السودان قبل الحرب العالمية الأولى، ثم انتقل إلى الإسكندرية وهو يبلغ من العمر ثلاث سنوات، أتم حفظ القرآن في سن التاسعة، والده كان صوفيا، وجدته لأمه كانت زنجية سودانية الأصل، وهي التي زرعت فيه الانتماء للقارة السوداء.
ودرس بجامعة القاهرة، فرع الآداب والدراسات الإسلامية، في عام ١٩٥٨م، انتقل إلى السودان، ليعمل بحقل الصحافة، وتقلد عدة مناصب منها: مستشار وسفير بالسفارة الليبية، بيروت، ومستشار ثقافي بإيطاليا، ومستشار سياسي وإعلامي بسفارة ليبيا بالمغرب.
وظهر اهتمامه بإفريقيا، وصدرت له عدة أعمال من دار العودة ببيروت، والهيئة المصرية، توفي الشاعر عصر يوم الجمعة ٢٠١٥م، بمستشفى الشيخ زايد بالعاصمة المغربية الرباط عن عمر يناهز ٨٥ عاماً بعد معاناة طويلة مع المرض.
٢. انظر: صبحي محيي الدين: الشعر وطقوس الحضارة، بيروت، دار الملتقى للطباعة والنشر، ١٩٩٨ م، ط١، ص٧٥،٧٦.
٣. انظر: أمين مازن: دراسات في الشعر العربيّ المعاصر،٢٠١٧م، touob.comlatchiv.

علي عبد القادر صدقي عبد القادر، شاعر وكاتب ومؤلف وأديب ليبيّ من طرابلس، يلقب بـ (شاعر الشباب)، كتب في مجالات الشعر وأصدر العديد من الدواوين.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

٤. عبد المولي البغدادي: وحي الثمانين، ليبيا، كلية الآداب، طرابلس،٢٠١٧م، ط١، ص ٢٩٨. وانظر: الموسوعة التركية باللغة العربية.

Httpsll ww.aa.com.fr

عبد المولى البغدادي ولد٧ مارس ١٩٣٨م طرابلس، وأستاذ جامعي ليبي له ديوان (على جناح نورس)، بالإضافة إلى قصائد أخرى. تلقى تعليمه في معهد باشا الديني، ثم تحصل على الليسانس من كلية اللغة العربية بمدينة البيضاء ١٩٦٥م، والدكتوراه ١٩٧١م من جامعة الأزهر، توفي ٢٠٢٠م

٥. انظر: خالد محيي الدين البرادعي: الإبداع من الرؤية القومية إلى المنظور الإنسانيّ، ليبيا، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٣م، ص٢٢٨.
٦. انظر: عبد الحميد حيفري: فرانز فانون، (بعض ملامح الشخصية الجزائرية في كتاباته)، الجزائر، الطباعة الشعبية للجيش،٢٠٠٧م، ص٣٩.
٧. انظر: كريم فخري: فرانز فانون...سيرة حياة، مجلة الأوراق، دمشق، مؤسسة دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، عدد ٢٣، ٢٠١١م، ص٣٦.
٨. انظر: صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،١٩٩٨م، ص٥٦.
٩. انظر: علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، عمان، دار الشروق،٢٠٠٣م، ط١، ١٣٨.
١٠. انظر: سليمة الكبير: فانون مندوب الثورة الجزائرية في القارة الإفريقية، الجزائر، المكتبة الخضراء للنشر والتوزيع، دت، ص ٣٣.
وانظر للمزيد: فانون فرانز: بشرة سوداء أقنعة بيضاء، ترجمة: خليل أحمد، الجزائر، منشورات، دار الفراني،١٩٢٣م.
١١. عزيز نعمان: رواية ما بعد الحداثة، دراسة في نص "سيمرغ" لمحمد ديب، الجزائر، منشورات الاختلاف،٢٠١٣م،ط١، ص١٠٩.
١٢. انظر: عبد الحميد حيفري، مرجع سابق، ص٢١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

١٣. انظر: محمد فوزي عيسى: تحليل النص الشعري، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٧م، ص ١٩

١٤. انظر: محمد علي رجب: تاريخ الشعوب الإفريقية، الإسكندرية، دار التعليم الجامعي،٢٠١٥، ط١، ص٧٨.
لقد عانت إفريقيا من تجارة العبيد منذ القرن الخامس عشر ولمدة أربعة عقود.وكانت هذه التجارة ذات أهمية في بناء امبراطوريات الدول المستعمرة وإنتاج الثروات التي فجرت الثورة الصناعية.
كما جاءتْ السيطرة عن طريق القوافل التجارية ومنابع استخراج الذهب وخلق مراكز تجارية من المغامرين، لأجل السيطرة على تجارة العبيد.

١٥. انظر: على الغريب محمد الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، القاهرة، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م، ط١، ص١٧.

١٦. انظر: قطوس بسام: الإبداع الشعري وكسر العيار، الكويت، المجلس النشر العلمي،٢٠٠٥م، ص٤٧.

١٧. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربيّ المعاصر، بيروت، دار النهضة،١٩٨١م،ط٢،ص٣٩١.

١٨. انظر: عبد الفتاح الشطي: شعر محمد الفيتوري، المحتوى والفن"، القاهرة، دار القباء للطباعة والنشر والتوزيع،٢٠٠١م، ص٤٣،٤٢.
وانظر: الجريدة الكويتية، محمد الفيتوري...عاشق إفريقيا الأول رحل،٢٠١٥م. كتب الخبر: الجريدة ـ القاهرة.
قصيدة "أصبح الصبح"، هي إحدى قصائد أكتوبر في السودان، انطلقتْ في اليوم الثالث للعصيان المدني للثورة ضد جعفر النميري، وشدا بها الفنان محمد وردي، تغنى بها بعد أنْ غادر الشاعر محمد الفيتوري السودان. بعدها طرده جعفر النميري من السودان ١٩٧٤م، وأسقط عنه الجنسية. وقُرر في عام ١٩٧٥م إعادة الجنسية الليبية للشاعر جنسية والده الموروثة عن الأجداد "الفواتير"، وبعدها عين مستشار للسفارة الليبية في إيطاليا عام ١٩٧٦م.

١٩. انظر: محمود سليم هياجنة: الاغتراب في القصيدة الجاهلية، دراسة نصيّة، الأردن، دار الوضاح للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥، ص٨٦

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

٢٠.إبـراهيم الحجـري: المتخيـل الروائـي الجسـد، الهويـة، الآخـر، مقاربـة سـردية أنثروبولوجية، دمشق، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع،٢٠١٣، ط١، ص ٦٣.
لقد عرف في المنظومة الحقوقية داخل المواثيق الدولية، بأنّ الأسود يدل على الرق والعبودية في حين يرمز الأبيض إلى التميز والسيادة والهيمنة، وكأنّ الجنس الأسود خُلق ليخدم الجنس الأبيض، ممّا وّلد صراعاً توج بظهور الحركة الزنوجية التي دافعتْ عن كرامة هذا الجنس وتبنت قصائده وأسئلته...للمزيد ارجع للمؤلف.
٢١.انظر: يوسف الخال: الشعر في معركة الوجود، بيروت، دار المجلة،١٩٦٠م، ط١، ص٧١.
٢٢.انظر: أرسطو طاليس: فن الشعر، نقل أبي بشر متي بن يونس القباني، من السرياني إلى العربي، حققه مع الترجمة: شكري عياد، القاهرة، وزارة الثقافة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٧م، ص٦٤.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

١. عبد الله سالم مليطان: معجم الشعراء الليبيين، شعراء صدرتْ لهم دواوين، طرابلس، مداد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزء الأول،٢٠٠١م.
٢. عبد المولي البغدادي: وحي الثمانين، ليبيا، كلية الآداب، طرابلس،٢٠١٧م،ط١.
٣. ديوان محمد الفيتوري، بيروت، دار العودة، ١٩٧٩م.

ثانياً: المراجع:

١. ١ إبراهيم الحجري: المتخيل الروائي الجسد، الهوية، الآخر، مقاربة سردية أنثروبولوجية، دمشق، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع،٢٠١٣، ط١.
٢. خالد محيي الدين البرادعي: الإبداع من الرؤية القومية إلى المنظور الإنسانيّ، ليبيا، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٣م.
٣. سليمة الكبير: قانون مندوب الثورة الجزائرية في القارة الإفريقية، الجزائر، المكتبة الخضراء للنشر والتوزيع، دت، ص٣٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

٤. صبحي محيي الدين: الشعر وطقوس الحضارة، بيروت، دار الملتقى للطباعة والنشر، ١٩٩٨
٥. صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،١٩٩٨م.
٦. عبد الحميد حيفري: فرانز فانون، (بعض ملامح الشخصية الجزائرية في كتاباته)،الجزائر، الطباعة الشعبية للجيش، ٢٠٠٧م.
٧. عبد الفتاح الشطي: شعر محمد الفيتوري، المحتوى والفن"، القاهرة، دار القباء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠١م.
٨. ٨عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربيّ المعاصر، بيروت، دار النهضة،١٩٨١م، ط٢.
٩. عزيز نعمان: رواية ما بعد الحداثة، دراسة في نص "سيمرغ" لمحمد ديب، الجزائر، منشورات الاختلاف،٢٠١٣م، ط١.
١٠. علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، عمان، دار الشروق،٢٠٠٣م، ط١.
١١. على الغريب محمد الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، القاهرة، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م، ط١.
١٢. قطوس بسام: الإبداع الشعري وكسر العيار، الكويت، المجلس النشر العلمي،٢٠٠٥م.
١٣. محمد فوزي عيسى: تحليل النص الشعري، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٧م.
١٤. محمد علي رجب: تاريخ الشعوب الإفريقية، الإسكندرية، دار التعليم الجامعي، ٢٠١٥، ط١.
١٥. محمود سليم هياجنة: الاغتراب في القصيدة الجاهلية، دراسة نصيّة، الأردن، دار الوضاح للنشر والتوزيع،٢٠٠٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ثالثا: المراجع المترجمة:

١. أرسطو طاليس: فن الشعر، نقل أبي بشر متي بن يونس القباني، من السرياني إلى العربي، حققه مع الترجمة: شكري عياد، القاهرة، وزارة الثقافة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٧م.

٢. فانون فرانز: بشرة سوداء أقنعة بيضاء، ترجمة: خليل أحمد، الجزائر، منشورات، دارالفراني،١٩٢٣م.

رابعاً: المجلات:

١. كريم فخري: فرانز فانون...سيرة حياة، مجلة الأوراق، دمشق، مؤسسة دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، عدد ٢٣، ٢٠١١م.

٢. يوسف الخال: الشعر في معركة الوجود، بيروت، دار المجلة،١٩٦٠م، ط١.

٣. الجريدة الكويتية، محمد الفيتوري...عاشق إفريقيا الأول رحل،٢٠١٥م. كتب الخبر: الجريدة ــ القاهرة.

رابعاً: المواقع الإلكترونية:

١. أمين مازن: دراسات في الشعر العربيّ المعاصر. طيوب.

٢. الموسوعة التركية باللغة العربية.

Httpsll ww.aa.com.fr

٣..الجزيرة البث الحي.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

امتدادات الرومانسية في الشعر المغربي المعاصر

Romanticism Extensions in Contemporary Moroccan Poetry

إعداد

ليلى بوتبغة

Leila Boutbagha

باحثة بكلية اللغات والآداب والفنون

جامعة ابن طفيل - المغرب

Doi: 10.21608/mdad.2024.390944

استلام البحث	**٢٠٢٤ / ٨/ ٩**
قبول النشر	**٢٠٢٤ /٨/ ٢٥**

بوتبغة، ليلى(٢٠٢٤). امتدادات الرومانسية في الشعر المغربي المعاصر. ***المجلة العربية مـــداد***، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر، ٨ (٢٧)، ٤٩-٧٠.

http://mdad.journals.ekb.eg

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

امتدادات الرومانسية في الشعر المغربي المعاصر

المستخلص:

إن التقسيم المنهجي للشعر إلى حركات أو اتجاهات شعرية ما هو إلا تقسيم إجرائي غايته تأريخية أساسا ترتبط بالتحقيب الذي فرضه التصور التقليدي لتاريخ الأدب، وهو في الوقت نفسه تعبير ذاتي عن وجهة نظر في بنينة المسار الأدبي المحتوي على نصوص مختلفة شكلا ومضمونا. فلا يمكن أن نجزم بانفصال تام بين الكلاسيكية والرومانسية، أو بعدم وجود أثر الرومانسية في شعر الحداثة. لذلك فإننا نريد أن نعتمد، ونحن نبحث في امتدادات الرومانسية في الشعر المغربي المعاصر، على شعرية تاريخية تتعالى على التحقيبات المؤقتة والمتجددة باستمرار، وتنخرط في بحث النصوص الشعرية ومقروئيتها وتاريخ قراءاتها، وبالتالي تنفعل مع موضوع اشتغالها من منطلق فعل التأويل.

من هذا المنطلق يمكن أن نقتفي أثر الرومانسية في النصوص الشعرية المحسوبة على الفترة المعاصرة، وأن نبحث عن الأثر اللغوي، من خلال المعجم والصور والدلالات والمعاني والإحالات الرمزية، وعن الأثر الموضوعاتي من خلال التيمات المعتمدة فيه .

الكلمات المفتاحية: الشعر المغربي المعاصر- الرومانسية – القلق الوجودي- الحرية.

Abstract:

The systematic division of poetry into movements or poetic trends is nothing but a procedural division whose purpose is essentially historical and linked to the periodization imposed by the traditional conception of literary history, and at the same time it is a subjective expression of a point of view in the structure of the literary path containing texts that differ in form and content. We cannot assert a complete separation between classicism and romanticism, or the absence of the influence of romanticism in

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

modern poetry. Therefore, we want to rely, as we research the extensions of romanticism in contemporary Moroccan poetry, on a historical poetics that transcends temporary and constantly renewed periods, and engages in researching poetic texts, their readability and the history of their readings, and thus interacts with the subject of its work from the point of view of the act of interpretation. From this point of view, we can trace the trace of romanticism in poetic texts attributed to the contemporary period, and search for the linguistic effect, through the lexicon, images, connotations, meanings and symbolic references, and for the thematic effect through the themes adopted in it.

Keywords: Contemporary Moroccan poetry - Romanticism - Existential anxiety - Freedom.

. . .

لعل أهم ما جاءت به الرومانسية هو الإيمان بمبدأ الزمنية، فقد كسر هذا المبدأ تباث الشكل الشعري ولغته، وتجاوز المبدأ الكلاسيكي القائل ب "ليس في الإمكان أبدع مما كان"، وكرس منطق التحول التلقائي للظاهرة الشعرية الذي يفرضه الانسياب الزمني والذي سيمكنها من أن تتخذ أشكالا جديدة كلما نضجت الشروط الجمالية والتصورية واللغوية. لذلك انتقل الشعر المغربي غير ما مرة من حال إلى حال مغيرا أشكاله ولغته وموضوعاته ووظائفه، خالقا في كل مرة جماليات خاصة ومخصوصة.

لكن ما يجب أن ننتبه له ونحن نفكر في الرومانسية في الشعر المغربي وامتداداتها في الممارسة الشعرية المعاصرة، هو أن التقسيم المنهجي للشعر إلى حركات او اتجاهات شعرية ما هو إلا تقسيم إجرائي غايته تأريخية أساسا ترتبط بالتحقيب الذي

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

فرضه التصور التقليدي لتاريخ الأدب، وهو في الوقت نفسه تعبير ذاتي عن وجهة نظر في بنينة المسار الأدبي المحتوي على نصوص مختلفة شكلا ومضمونا. وإلا فهل يمكن أن نجزم بانفصال تام بين الكلاسيكية والرومانسية، أو بعدم وجود أثر الرومانسية في شعر الحداثة؟ سيكون الجواب قطعا بالنفي. لذلك فإننا نريد أن نعتمد، ونحن نبحث في وعن امتدادات الرومانسية في الشعر المغربي المعاصر، على شعرية تاريخية تتعالى على التحقيبات المؤقتة والمتجددة باستمرار، وتنخرط في بحث النصوص الشعرية ومقروئيتها وتاريخ قراءاتها، وبالتالي تنفعل مع موضوع اشتغالها من منطلق فعل التأويل.

من هذا المنطلق يمكن أن نقتفي أثر الرومانسية في النصوص الشعرية المحسوبة على الفترة المعاصرة، وأن نبحث عن الأثر اللغوي، من خلال المعجم والصور والدلالات والمعاني والإحالات الرمزية، وعن الأثر الموضوعاتي من خلال التيمات المعتمدة ...

أولا: في مفهوم الشعر المغربي المعاصر.

يذهب محمد بنيس في حديثه عن الشعر المغربي المعاصر في مؤلفه **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب- مقاربة بنيوية تكوينية** إلى القول" وقد انفجر النص الشعري المعاصر في المغرب من الرغبة الملحاحة في تحطيم نص شعري آخر، هو العمودي، الذي كان ولا يزال يؤدي وظيفة غير مستقلة في مجتمع تحولت بعض أسسه المادية عن وضعها القديم، وتجسد فيه الطموح إلى التغير والتحرر والابتكار. ومن ثم استوجب الخروج عن تقاليد وقوانين النص التقليدي تخريب قدسية أبدية مزعومة، من خلال استحداث نص شعري مضاد، يريد لنفسه أن يستوعب شروط واقع انخرقت أسبابه

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

القديمة، وانقطعت صلاته، بشكل أو بآخر، مع الماضي." [١]

نتبين من خلال ما قاله محمد بنيس أن الشعر المعاصر بالمغرب ينطلق أيضا من مبدأ الزمنية الذي يقضي بانتفاء شروط مولدة لنص شعري بشكل محدد في سياق وتاريخ محددين، وانبناء شروط مغايرة يولد معها نص جديد ومختلف قد يصل إلى درجة التضاد مع النصوص التي سبقته في محاولة لقطع الصلة مع الماضي الشعري المنته زمنيا. فطبيعة الشعر وماهيته تقتضي التحول والتوجه إلى الأمام، والبحث في اللحظة الراهنة وفي مستقبلها لا الرجوع إلى الوراء والاستكانة إلى شكل مريح ومألوف يسهل تلقيه. بمعنى أن الدخول في المعاصرة الشعرية بالمغرب كان عن وعي بضرورة التحول عن التابث وإزالة لطابع الكمال على الشعر المسمى تقليديا، وتجريب الأشكال الممكنة جميعها، وخوض مغامرة الكشف عن الدلالات الجديدة للموضوعات المتداولة والمستجدة.

ثانيا: البدايات وأشكالها.

بدأت الحركة الشعرية المعاصرة بالمغرب بعد الاستقلال وتحديدا بعد ١٩٥٧، وهي بداية متأخرة نسبيا بالقياس إلى المشرق الذي تحركت فيه رياح المعاصرة الشعرية بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة وانتظمت المحاولات الفردية على شكل حركة لها تصور ومنطق خاص، وشكل هذا السبق الزمني فرصة للشعراء المغاربة لمعاينة التجربة ومحاولة فهمها واستيعابها ثم استدماجها والبحث في أسباب انبثاقها مغربيا. ويعتبر عبد الله كنون أنه لا وجود لقضية تأثير مشارقة في مغاربة وإنما

[١] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية، الطبعة الثالثة، دار توبقال للنشر، ٢٠١٤، ص: ٣٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

"القضية لا تعدو أن تكون تجاوبا مع ما حدث في الشرق العربي من التخفف من قيود العروض القديم."[٢]

ورغم كون الأمر يقتصر عند حدود التجاوب والتفاعل، إلا أن التأخر في ظهور الشعر المعاصر بالمغرب خلق إحساسا بالذنب تجاه الشعراء المشارقة، وجعل القصائد المشرقية تكتسي أهمية كبرى حتى وإن لم تكن ترقى لمستوى الشعر الحق، كما كرس سلوكا نقديا قائما على الرجوع إلى القصيدة المشرقية-الأصل عند أي عمل تحليلي لقصيدة مغربية معاصرة." تعمقت عقدة الذنب يوما بعد يوم، وأفرزت وضعية خطيرة جدا، هي الاحتكام الدائم، عند تحليل قصيدة من القصائد المغربية المعاصرة، إلى القصيدة-الأصل، والقصيدة-النموذج، أي القصيدة المعاصرة في المشرق العربي. وهذا ما نلاحظه بقوة في جل الكتابات النقدية، وهو القانون نفسه المسيطر على البيانات الشعرية". [٣]

ويبدو أن مسألة السبق الشعري والتأثر أو التجاوب ليست مهمة بالقياس إلى وجود شعر مغربي معاصر له خصوصياته وعوالمه التي يبنيها الشعراء بمحاورة جغرافياتهم، وأسئلة الوجود التي تؤرقهم، وعلاقاتهم بذواتهم وبغيرهم، وبالشعر نفسه. ثم إن الأهم في هذا السياق هو وجود وعي حقيقي بضرورة التغيير الشعري وجدوى التحول إيمانا بمقتضيات التاريخ وحركيته" إن الشعراء المغاربة، عندما تبنوا القصيدة المعاصرة، برهنوا مرة أخرى على أن التجديد الذي دعا إليه إخوانهم في المشرق ليس حركة لقيطة، بل هو استجابة تاريخية(..) وهو لذلك يعبر عن وعي تاريخي متقدم،

[٢] عبد الله كنون، أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، الطبعة الرابعة، دار الثقافة، ١٩٨٤، ص: ١٧٨.
[٣] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص: ٢٢٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

دفعت إلى وجوده ظروف لا يعيها المحافظون." [٤]

ثالثا: الرومانسية وامتداداتها.

هل انتهت الرومانسية بظهور بوادر القطيعة مع الكلاسيكيات الشعرية، خاصة أنها رغم دعوتها للتجديد بقيت وفية للتصور التقليدي في النظم الشعري في بعض جوانبه؟ هل كان الشعر المعاصر خاصة في بداياته يتنفس من داخل الرؤية الرومانسية، أم أنه اعتبرها إرثا وجب تجاوزه وتخطيه؟ هل يأخذ الأمر شكل صراع بين القديم والجديد أم أن القضية مسألة أصالة شعرية كما يشير إلى ذلك الدكتور عباس الجراري في مقال له حول قضية الشعر؟[٥]

ليس الغرض من طرح هذه الأسئلة البحث عن جواب مباشر أحادي الاتجاه، وإنما الدفع إلى إعادة التفكير في قضية اعتبرها النقد مدة طويلة محسومة ومنتهية: النظر إلى الحركية الشعرية بما هي حركة انفصال لا اتصال، بما هي قطع لا قطيعة، بما هي رفض لا حوار، بأنها منتهية في حدود زمنية وجغرافية، لا ممتدة ومتسربة بشكل ظاهر أو خفي.

سنحاول أن نبين، إذن، أن الشعر المغربي المعاصر حمل أثر الرومانسية داخله خاصة على مستوى الرؤية للذات وللوجود، أي وجود النفس الرومانسي في طريقة تمثل الذات قبل أن تتسع هذه الرؤية وتأخذ أبعادا أخرى. وسنظهر أن الشعر المعاصر كان في كل مرة يفكر في أن يخط له بداية يعود إلى الرومانسية، كما لو أن الثمرة تحن إلى البذرة: بذرة الانتفاض الأولى على التباث الشعري." إن الرومانسية بركة من

[٤] نفسه، ص: ٣٢٥.

[٥] عباس الجراري، صفحات دراسية من القديم والحديث، الطبعة ١، دار الثقافة، ١٩٦٧، ص: ١٧٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

السماء أو من الشيطان، وقد تركت فينا جروحا لن تندمل أبدا.." [٦]. ورغم ثورة الشعراء المعاصرين على الرومانسية إلا أنهم لم يتخلصوا منها ومن ظلالها التي امتدت في وعيهم وفي نصوصهم ورؤاهم، وفي اهتمامهم باللغة، وإيمانهم بقوة الكلمة وقدرتها على بناء عوالم جديدة للمعنى وللفكر وللعاطفة، وفي إعادة ترتيب العلاقة مع أشياء العالم خاصة العناصر الممتدة في الطبيعة، وبناء صور استعارية جديدة خارجة عما تمليه الذاكرة الشعرية التقليدية.

رابعا: الشعر المغربي بين الرومانسية والمعاصرة.

أبدع مجموعة من الشعراء المغاربة بداية الستينات وخلال السبعينات وما بعدها قصائد دشنوا بها العهد الشعري الجديد ومنهم: أحمد المجاطي، ومحمد الخمار الكنوني، وعبد الكريم الطبال، ومحمد الطوبي .. وهي قصائد تميزت شكلا بالخروج عن البناء العمودي الذي بقيت الحركة الرومانسية وفية له في وقت ما، ومضمونا بطرق قضايا تساير الوضع الذاتي الوجودي والتحولات الاجتماعية والسياسية التي عرفها المغرب بعد الاستقلال " وسط هذا الواقع الكثيف وتحت ظلاله وسحبه الداكنة، التي ما فتئت تهدد بالبرق والرعد في كل لحظة وحين، كان ظهور الشاعر المغربي الحديث كمترجم أمين ومعبر صادق عن المشاعر الإنسانية المتأججة في نفوس الجماهير المناضلة في كل الجبهات، وليعكس فنيا وشعريا تطلعاتها وأحلامها في التحرر والسيادة، وذلك من خلال تأرجحها بين اليأس والأمل أحيانا، وهكذا فقد كان الطابع البارز والغالب على كل الأعمال الأصيلة التي أبدعها شعراؤنا الحديثون، هو تلك النغمة الحزينة المفعمة

[٦] عبد الغفار مكاوي، الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، الجزء الأول –الدراسة–الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٢، ص: ٥٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

بالأسى والأنين، ومرد ذلك ومصدره يكمنان في جوهر تلك الخيبة المريرة التي مني بها الإنسان المغربي المعاصر، كنتيجة طبيعية للأحداث المفجعة التي طبعت سنوات ما بعد الاستقلال، والتي اتضحت معطياتها بشكل حاد منذ نهاية السبعينات حتى أيامنا هذه."[٧]

ويبدو من خلال هذا القول أن ملامح عامة طبعت ها الشعر الجديد وشكلت أساس رؤيته؛ الذات الإنسانية، واللغة سؤالا جماليا، والقلق الوجودي، والإحساس بالأسى، والشعور بالحرية والتوق إليها..

أ-الحضور المستمر للذات: بين العنوان والقصيدة.

تحضر الذات باستمرار في القصائد المعاصرة متشبعة بروح الأسى والألم كما في القصائد الرومانسية: الذات المنكسرة التي تبتعد عن العالم وتغوص في ذاتها بحثا عن جوهرها، إما أن تستمر في اجتراح الألم، وإما أن تنتفض عليه، إما أن يصبح الحزن لديها عقيدة أو مذهبا في الوجود، وإما أن تقاوم ألم ارتطامها بالآخر، وبالفراغ، وبظلها وبعزلتها وبخيباتها. [٨] (المناهل بتصرف العدد ٩٥-٩٦)."إن شعرية النص، لم تعد تقيم في منافي نصية لها أوضاعها وقوانينها المؤسسة، أعني، في بناء نظام القصيدة بما هي "تاريخ مثقل بآثار العابرين، وأولئك الذين أرسوا وأقاموا حجر مسكنهم على منعرجات متخيلهم، ونبضات إيقاعهم التي هي خفق خطاهم، ونداءات وترهم. فشعرية النص، هنا، هي إنصات لنبض الذات وهي توقع نموذجها، وتفيض عن حدود" اللفظ والمعنى"

[٧] محمد المعطي القرقوري، الشعر المغربي الحديث إمكاناته وآفاقه، مجلة أقلام، العدد ٦، يوليو ١٩٧٣، ص: ١٠٩.

[٨] مصطفى الشليح، –ذلك الشاعر– الناقد، مجلة المناهل، عدد ٩٥– ٩٦، سنة ٣٣، يونيو ٢٠١٣، ص: ٣٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

لتتكاثر وتتشظى وتبلور في سياقات لا يشرط النص وجوده بواحديتها. فهو بلور متعدد الرؤوس والأضلاع، كثيف، لأنه مرآة لالتباسات الذات ولتشظياتها." (صلاح بوسريف المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر. [٩]

توصل صلاح بوسريف إلى اقتحام الذات الشعر المعاصر من خلال اشتغاله على أحد عشر ديوانا من بينها: ثريا ماجدولين-أوراق الرماد، محمد الصابر-ولع الأرض، محمد عرش-أنثى المسافات، أحمد بركات-دفاتر الخسران... وقد بدأ هؤلاء الشعراء وغيرهم النشر منذ السبعينات واستمروا في تتبع مسارات الذات واقتفاء أثرها على خرائطها انتصارا لها ولمركزيتها في العملية الإبداعية وفي الرؤية للوجود.

كما أن هذا التعلق بالذات يظهر من خلال العناوين التي اختارها بعض الشعراء لقصائدهم كما رصد ذلك أحمد زنيبر في إحدى مقالاته: "بملء الصوت" لإدريس الملياني، و" يد لا تسمعني" لنجيب خذاري، و" لن أوبخ أخطائي" لمحمد بوجبيري، و"مدين للصدفة" لجمال الموساوي، و" على انفراد" لحسن نجمي، و"ما زال في القلب شيء يستحق الانتباه" لصلاح الوديع.[١٠]

تختزل هذه العناوين العلاقة التي تربط الشاعر المعاصر بالذات-الأنا المفردة والمتعددة، وهي علاقة تجعلنا ننظر للقصيدة بعيون الذات التي تعيش تجربتها الخاصة، الذات الفاعلة والمنفعلة، كما تصورتها الرومانسية، تلك التي تملك حرية بناء التصور

[٩] صلاح بوسريف، المغايرة والاختلاف في الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٩٨، ص: ٦- ٧.

[١٠] أحمد زنبير، الذاتي والموضوعاتي في القصيدة المغربية الحديثة، مجلة المناهل، العدد ٩٥- ٩٦، سنة ٣٣، يونيو ٢٠١٣، ص: ٧٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

واختيار اللغة ورسم الصور بعيدا عن الجاهزية اللغوية والصورية والموضوعية." وهكذا يمكن أن نمضي مع باقي العناوين المقترحة، إذ تحيل مجتمعة إلى موضوع ما، مرتبط ضرورة بالذات الشاعرة، في علاقتها بذاتها من ناحية، وبما حولها من ناحية ثانية. وهو ما يشكل، في النهاية، ذلك الحضور الجلي للبعدين الذاتي والموضوعاتي، في القصيدة المغربية الحديثة."[١١]

ب-اللغة سؤالا جماليا.

"أنا لغتي"[١٢]؛ تنبثق اللغة الشعرية المعاصرة من الذات لا من خارجها، فهي لا توجد في القواميس، وليست سجلا جاهزا ولا نهائيا، إنها تتشكل بتشكل الذات الشاعرة: لغة تشبه صاحبها، يظهر فيها ويتجلى من خلال صورها التي تبنى جوانيا. لقد عمل الشعر المغربي المعاصر على بناء لغة جديدة تعبر عن الثورة المعجمية والاستعارية على الخزان اللغوي التراثي المتسم بالكمال في نظر الكلاسيكيين، ولم يكن هذا ممكنا لولا تثوير اللغة الذي قام به الرومانسيون وامتد إلى الشعر الجديد. لقد انشغل الرومانسيون بإعادة الحرية للغة، وبتخليصها من الاستهلاك الآلي، ومن الأنماط النهائية والصيغ المحفوظة، ومن دفعها لقول أشياء جديدة: قول ما لم يقل وما لا يقال. لذلك جاءت اللغة الشعرية المعاصرة، وهي تستثمر في تصور الرومانسيين حول اللغة، مختلفة ومنتفضة وغامضة وملغزة وموحية.

جاءت اللغة الشعرية المعاصرة للتحرر من سلطة المتعاليات التي سكنتها تاريخيا؛ الدين والسلطة والقبيلة والتراث الشعري، ولتنسف نفسها من الدواخل، وتفكيك

[١١] نفسه، ص: ٧٥.

[١٢] حاتم الزهراني، لا بد من نثر لينتصر الرسول "النبي والشاعر النثر والشعر"، مجلة حكمة، ٨ نونبر ٢٠١٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

النسق التي تنفست داخله وإعادة بناء نسق مغاير يؤمن بخصوصية الرؤية وبأولوية التجربة وحساسية الاختبار اليومي. إن الاستعارات ليست نهائية، ولا التراكيب تابثة، والتوليفات هي مؤقتة وتستجيب لشرط زمني حاسم، إن اللغة تتبدل وتتغير، تبني وتهدم، تحايث التحول الذي يلحق الأنسان. إنها تترنح بقدر ما تترنح الذات. إنها تجرب كل الممكنات وحتى المستحيلات تعيد مراجعة علاقتها بالزمنية، وتبني إيقاعا يحمل أثر الذات والتاريخ معا. وتبحث في إمكانية تبني تصور جديد للمكان، فالمكان ليس حيزا خارجيا؛ المكان هو هندسة النص، الامتلاء والفراغات، السواد والبياض، الأثر الظاهر والغابر. نتحدث هنا عن لغة البياض شيء سماه رولان بارت عندما اشتغل على أعمال ألبير كامي باللغة البيضاء. التي يشكلها ويلونها القارئ اليقظ من خلال استثمار خبراته، وقدرته على تذوق اللغة وتوليفاتها.

يقول محمد المجاطي في ديوانه الفروسية: [١٣]

تلبسني الأشياء

يرحل النهار

تلبسني شوارع المدينة

أسكن قرارة الكأس

أحيل شبحي مرايا

أرقص في مملكة العرايا...

[١٣] محمد المجاطي، ديوان الفروسية، الطبعة ٢، شركة النشر والتوزيع المدارس، ٢٠٠١، ص: ٥٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

....

تسعفني الكأس

ولا تسعفني العبارة.

اللغـة فـي هـذه الأسـطر الشـعرية صـنيعة للـذات الشـعرية، لا مسـافة بـين اللغـة وصانعتها، تكاد تتماهى معها حتى تبدو الصور المبنية خاصة بالشاعر، لم تكن قبله ولن تكون بعده. وهي لغة تحضر جماليا من خلال التوليف المفارق بين المفردات في توظيف دال للأنسنة (وهي استعارة وظفت بشكل كبير في الشعر الرومانسي)؛ **تلبسني الأشياء، يرحل النهار، تلبسني شوارع المدينة.** ومن خلال بناء استعارات تتسع فيها مسافة التوتر بين المستعار منه والمستعار له فتتحقق فجوة دلالية تخلق القلق والسؤال وهما الغاية من الشعر المعاصر الذي لم يعد يتغيا الفهم وإنما الإيحاء؛ **أسكن قرارة الكأس، أحيل شبحي مرايا.** وهو الأمر الذي نادت به الرومانسية على يد مؤسسيها في الغرب ومتلقفيها في الشرق " القصيدة إذن توحي بالعديد من الظلال والذبذبات والاشعاعات، إنها لا تحب أن تفهم من خلال فكرة ثابتة غليظة بل تريد أن ترف وتتردد".[١٤] الشعر الحديث ص ٢٠٢. ثم إنها لغة غير مسعفة، عصية ومستعصية، متمردة على صاحبها، تحرمه من أوصافها وصورها ليعبر عن التجربة، لغة مكثفة تشبه لغة المتصوفة" كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة."؛ إنها لغة لا تقدم نفسها بسهولة، لا تستسلم للمعاني المعتادة، ولا للدلالات القائمة، ولا للصور الجاهزة، بل إنها

[١٤] عبد النقار المكاري، الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ص: ٢٠٢.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

"لغة شعرية مفارقة ومتجاوزة لما هو كائن في القصيدة المغربية."[١٥]

ج- بين الإحساس بالأسى والقلق الوجودي.

لازمت النغمة اليائسة القصائد الرومانسية، وارتبطت بطريقة رؤية الشاعر لذاته وللوجود؛ هذه الذات المثقلة بالهموم الوجودية الغارقة في أرق السؤال المستمر الذي تنفلت أجوبته. وهو أسى له ما يفسره من تجارب حياتية اتسمت بالغربة والوحدة والوحشة طبعت أثرها في نفس الشاعر ووجدانه، والتبست بكيانه، فأصبح الأسى مذهبا في الوجود وطريقة لرؤية العالم.

تمتد نزعة اليأس والأسى في الشعر المغربي المعاصر وإن بشكل مختلف من حيث ارتباطه بنوع جديد من التجارب التي يمتزج فيها الذاتي الفردي بالجمعي، وهي خبرات مست الهوية والوجود العربيين بصفة عامة، وخلقت حالة من الاغتراب صاحبتها تحولات في المشاعر والأحاسيس.

تقول الشاعرة حياة نخلي في سيمفونيات:[١٦]

لا لست أنا

لا أشبهني

ولا أشبه ما مضى مني

ولا أشبه ما تبقى..

[١٥] صالح البريني، الشعر المغربي المعاصر، من المغامرة إلى الكتابة- رسائل الشعر، العدد ٥، ٢٠١٤، ص: ٦٩-٧٤.

[١٦] حياة نخلي، ديوان سيمونيات، الجزء الأول، الطبعة ١، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ٢٠١١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

غريبة أنا وظنوني

.....

احترقت أنا بأناملك

كسيجارة رخيصة

ولم يبق منك بداخلي

سوى الرماد

.....

أسيرة هي لواعجي

ثائرة حائرة

تسبح في يم مجهول

وهدير بلا ماء.

"والمطلع على تجربة لشاعرة هذه سيلاحظ أن الطابع الرومانسي قد أطر الجانب الرؤيوي للقصائد، فالذات حاضرة بقوة،.. هذه الذات المثقلة بالعبء الوجودي الذي يميز عادة الشاعر الرومانسي، فيجعله ذلك، شاء أم أبى، ينحو نحو المأساة وكأنه يحمل صخرة سيزيف الشهيرة ويدحرجها، وقد دببتها أشواك الواقع، في مرتفعات القلب وشعابه، جاعلا من كل مناسبة فرصة للشكوى و الأنين.. وتشتد العواصف الهوجاء، فتفقد بوصلة الذات في عالم معاد، يحاصرها من كل جانب، فلا يسمح لها باستنشاق هواء نظيف، يعيد للذات بعض وهجها وتوازنها الداخلي كي تستأنف رحلتها من جديد

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

في خضم أمواج متلاطمة."[١٧]

يتطور الإحساس بالأسى إلى قلق وجودي يتم استثماره لغويا للكشف عن مسالك الخلاص وسبل الوصول إلى الحقيقة. وهنا يبدو نضح الحزن والأسى في الشعر المغربي المعاصر الذي يسعى إلى خلق عوالم جديدة تعوض العالم البئيس الراهن في محاولة لتأسيس شعرية للتجاوز وتأسيس راهن مغاير جوهره الإبداع الحر اللامحدود.

د- الرغبة في الحرية.

مالت القصيدة المعاصرة إلى الحرية منذ البداية، وأصرت على التحرر من القوالب الشعرية الثابتة، وعمدت إلى تحرير الذات من كل ما يقيدها، راسمة عوالم للحرية من خلال اللغة والتيمات والرؤية والإيقاع. فجوهر الفن الحرية، وغايته الحرية، والطريق التي يسلكها من جوهره إلى غايته تتخللها عمليات تحرر وتحرير مستمرة. ولعل أول من انتبه وأدرك الحاجة إلى التحرر هم الرومانسيون، فقد كرس السياق الفلسفي الغربي الخاص بفلسفة الأنوار، مهد الرومانسية، فكرة الحرية وتشرب بها الشعراء والمفكرون آنذاك وفيما بعد كذلك.

وامتدت هذه القيمة إلى الشعر الجديد فجاء ثائرا على الشكل التقليدي العمودي، وعلى الإيقاع الخليلي، وعلى الصور القائمة على التشبيه، وعلى الموضوعات المرتبطة بخارج الذات الشاعرة المغرقة في الوصف، وعمل على تحرير الشعر والشاعر من مفهوم ضيق يختزلهما في كونهما صوت الجماعة، وشهادة على تاريخها. " فالشعر يقاوم عبر تاريخه الطويل، من أجل الحرية، وحرية اشعر لا تنتهي، لأن

[١٧] كاتب مغربي، الملمح الرومانسي في السيمفونيات المغربية، حياة نخلي القدس العربي، ٢٥ يوليو ٢٠١٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الشعر هو نشيد الإنسانية الذي أرخ ميلادها."[١٨]

يقول محمد الأشعري في قصيدة **لوعة الحجر**[١٩]: مجلة الجديد السبت فاتح أبريل٢٠١٧:

عندما يباغتني نبيذ تلك الليلة البعيدة

هل كان عبورا

ذلك الشذى المحروق

لأعشاب الفجر

ومن كان يمشي على الجسر

عاريا

وشعره في الريح

أنت أم شجر الحور

أم ورقة بيضا

هربت مني كلماتي؟

ما أخف تلك الورقة.

أراها متحررة من لغة ثقيلة تتربص بها

[١٨] محمد الجامعي، الشعر والحرية في التجربة الشعرية العربية، البيان، ٦ فبراير ٢٠١٠.

[١٩] محمد الأشعري، لوعة الحجر، مجلة الجديد، السبت فاتح أبريل ٢٠١٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ترقص بين الأشجار

كأنها تدعوني

للتخلص من كل أبجدية

عندما أراك منحوتة في الإفاقة الأولى

ترفضين الخروج من قطن اللحظات

التي ماتت لتوها

كنت سأكتب عندئذ:

"إنك تشبهين المرأة الزرقاء في لوحة بيكاسو"

.....

ستشرق الشمس مرة

أخرى في وقتها

على نافذة

بقيت مفتوحة

بعد سقوط المحارب الأبكم.

تعلن القصيدة تحررها من خلال اللغة التي بقدر ما تبدو مألوفة اعتيادية، فإنها تنسج علاقات ومزية جديدة تتحدد معها وظيفة جديدة للاستعارة، وظيفة جمالية وتأثيرية

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تـدخل المتلقـي فـي طقـوس الكتابـة الشـعرية، وتشـركه فـي تجربـة الشـاعر الروحيـة والأنطولوجيـة. ومـن خـلال التبئيـر علـى أفعـال الـذات التـي تحمـل قصـدية واختيـارا: الشاعر يختار ما يريد؛ الهروب والرؤية والكتابة. الاختيار المرافق للإحساس بالحرية التي تسري على ما يؤثث عوالمه: الورقة المتحررة الراقصة والمرأة الرافضة. كما تظهر الحرية في استشراف المستقبل المليء بالأمل الذي ستشرق فيه وسترى من نافذة مفتوحة تحيل على اتساع الأفق ورحابة الواقع.

عود على بدء.

حاولنا من خلال هذا العرض أن ندافع عن فكرة التفكير في تصور جديد لتاريخ الأدب يعتمد الجماليات المرتبطة بتلقي النصوص الأدبية قراءة وإقراء، ولا ينظر إلى الفاعلية الإبداعية نظرة انفصال. ومنه فإننا وقفنا عند امتداد الرومانسية فكرا وتصورا ولغة وجماليات في الشعر المغربي المعاصر، وتبينا كيف كان حضور الذات الرومانسية، التي تتعالى على التحديد والتقنين، وترفض الاختزال والتنميط، قويا ومكثفا في الشعر الجديد؛ لأن الذات الرومانسية ممتدة ومتقلبة ولانهائية كما يقول محمد بنيس[٢٠]، ولأن أساس العمل الشعري هو الذات صانعته وصنيعته في الآن نفسه، وتتبعنا حضور الحس الرومانسي المرتبط بالأسى والحزن من جهة، والأمل والحرية والتحرر من جهة ثانية في الكتابة الشعرية الرافضة للانكماش تحت نموذج شعري قار.

واستنتجنا أن الرومانسية هي من فتح الباب للتجديد، والمغامرة، والكشف. هي من

[٢٠] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء ٢، الرومانسية – دار توبقال للنشر، البيضاء، الطبعة ١، ١٩٩٠، ص: ٢٠.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أعلن موت التقليد والسقوط والانتظار، وأسس قاعدة للتجاوز[٢١]، ورفض الشعر شهادة ووثيقة دالة على مرجع سياسي واجتماعي.

وأنها من سن سنة الخلق والإبداع والإيمان بالزمنية، وتبني الخيال والشاعرية والتركيز على الإنسان وعاطفته وبناء طرائق جديدة في الكتابة تحطم كل المتعاليات في سبيل الحرية.

وهي بذلك من أعطى دفعة قوية وحقيقية للشعراء المعاصرين لإكمال مشوراها وتغيير مفهوم الشعر الذي أصبح أبا حقيقيا للثورة وابنا عاقا للقواعد والأصول كما يقول الشاعر نزار قباني، وهو بذلك يتجدد كما يتجدد الكائن الحي، لا معايير تابثة لحياته، يخترقه الحدس والسحر وكثير من الحلم.

[٢١] محمد بنيس، بيان الكتابة، الثقافة الجديدة، العدد ١٩، السنة الخامسة، ١٩٨١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المصادر والمراجع:

- أحمد زنبير، الذاتي والموضوعاتي في القصيدة المغربية الحديثة، مجلة المناهل، العدد ٩٥- ٩٦، سنة ٣٣، يونيو ٢٠١٣.
- حاتم الزهراني، لا بد من نثر لينتصر الرسول "النبي والشاعر النثر والشعر"، مجلة حكمة، ٨ نونبر ٢٠١٨.
- حياة نخلي، ديوان سيمونيات، الجزء الأول، الطبعة ١، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ٢٠١١.
- صالح البريني، الشعر المغربي المعاصر، من المغامرة إلى الكتابة- رسائل الشعر، العدد ٥، ٢٠١٤.
- صلاح بوسريف، المغايرة والاختلاف في الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٩٨
- عباس الجراري، صفحات دراسية من القديم والحديث، الطبعة ١، دار الثقافة، ١٩٦٧.
- عبد الغفار مكاوي، الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، الجزء الأول - الدراسة- الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٢.
- عبد الله كنون، أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، الطبعة الرابعة، دار الثقافة، ١٩٨٤.
- محمد الأشعري، لوعة الحجر، مجلة الجديد، السبت فاتح أبريل ٢٠١٧.
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدلاتها، الجزء ٢، الرومانسية – دار توبقال للنشر، البيضاء، الطبعة ١، ١٩٩٠.
- محمد بنيس، بيان الكتابة، الثقافة الجديدة، العدد ١٩، السنة الخامسة، ١٩٨١.
- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية، الطبعة الثالثة، دار توبقال للنشر، ٢٠١٤.
- محمد الجامعي، الشعر والحرية في التجربة الشعرية العربية، البيان، ٦ فبراير ٢٠١٠.
- محمد المجاطي، ديوان الفروسية، الطبعة ٢، شركة النشر والتوزيع المدارس، ٢٠٠١.
- محمد المعطي القرقوري، الشعر المغربي الحديث إمكاناته وآفاقه، مجلة أقلام، العدد ٦، يوليو ١٩٧٣.
- مصطفى الشليح، -ذلك الشاعر- الناقد، مجلة المناهل، عدد ٩٥- ٩٦، سنة ٣٣، يونيو ٢٠١٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تقنيات السرد في رواية نقرات الظباء لميرال الطحاوي
قراءة من منظور النقد النسوي

"Narrative techniques in Miral Eltahawy's novel "Naqrat Al-Dhibaa
A reading from a feminist critical perspective

إعداد

هالة مُحَمَّد علي جمعة

Hala Mohamed Ali Gomaa
باحثة – كلية الآداب – جامعة عين شمس

Doi: 10.21608/mdad.2024.390945

استلام البحث	**٢ /٩/ ٢٠٢٤**
قبول النشر	**٢٠ / ٩ / ٢٠٢٤**

جمعة، هالة محمد علي (٢٠٢٤). تقنيات السرد في رواية نقرات الظباء لميرال الطحاوي - قراءة من منظور النقد النسوي. ***المجلة العربية مـــداد***، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر، ٨ (٢٧)، ٧١- ١١٢.

http://mdad.journals.ekb.eg

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

تقنيات السرد في رواية نقرات الظباء لميرال الطحاوي

قراءة من منظور النقد النسوي

المستخلص:

لم يحظَ الأدب الذى تكتبه المرأة المبدعة بدراسات كافية فى عصر يشهد تمكين المرأة وبروز المرأة الإبداعى دون أن يوازى ذلك درسًا مستفيضًا بالعوالم الإبداعية التى أجادت فيها المرأة لاسيما فى مجال السرد القصصى والروائى.

وتعد ميرال الطحاوى صوتا نسويّا ذا مشروع سردي طموح، فهى خبيرة بأسرار الحكي متمكنة من تقنيات السرد، حيث تتميز أعمالها بسرد من طراز خاص غير مألوف مما يجعله يستحق الدراسة.

وقد اخترتُ هذا البحث لدراسة فن السرد فى الإنتاج الروائي للأديبة ميرال الطحاوى، وبالأخص في رواية نقرات الظباء، لعدة أسباب منها:

أ. لأن السرد -عموما- أداة من أدوات التعبير الإنسانى، والرواية من أهم الفنون السردية وأكثرها استقرارًا. وقد تميزت الكاتبة فى استخدام السرد الروائى بأسلوب مميز مما يجعلها تستحق الدراسة.

ب. برغم وجود العديد من أعمالها ومحاولة الباحثين دراستها إلا أنه لم تتوافر حتى الآن دراسات نقدية حول تقنيات السرد النسوى فى أعمال الكاتبة.

استخدمت الباحثة مجموعة من المناهج التحليلية في دراسة روايات ميرال الطحاوي، بما في ذلك النقد النسوي والنقد الثقافي والنقد الاجتماعي، وذلك لتحليل الأعمال من جوانب متعددة، نظرًا لما تحتويه من تقنيات نسوية في إطار روائي، مع تأثر الكاتبة بسيرتها الذاتية وثقافتها الموروثة وسلطة المجتمع القبلي المحيط بها.

الكلمات المفتاحية: تقنيات السرد- نقرات الظباء – ميرال الطحاوي- النقد النسوي.

Abstract:

The literature written by creative women has not received sufficient studies in an era witnessing the empowerment of women and the emergence of creative women without a parallel comprehensive study

ISSN : *2537-0847* **eISSN :** *2537-0898*

of the creative worlds in which women excelled, especially in the field of narrative and novelistic writing.

Miral El-Tahawy is a feminist voice with an ambitious narrative project. She is an expert in the secrets of storytelling and is proficient in narrative techniques. Her works are distinguished by a unique and unfamiliar narrative style, which makes them worthy of study.

I chose this research to study the art of narrative in the novelistic production of the writer Miral El-Tahawy for several reasons, including:

A. Because narrative - in general - is a tool of human expression, and the novel is one of the most important and stable narrative arts. The writer was distinguished by using narrative narrative in a distinctive style, which makes it worthy of study.

B. Despite the existence of many of her works and the attempts of researchers to study them, there are no critical studies available yet on the techniques of feminist narrative in the writer's works.

The researcher used a set of analytical methods in studying Miral Eltahawy's novels, including feminist criticism, cultural criticism, and social criticism, in order to analyze the works from multiple aspects, given the feminist techniques they contain within a novelistic framework, with the writer being influenced by her autobiography, her inherited culture, and the authority of the surrounding tribal society.

Keywords: Narrative techniques - gazelle clicks - Miral Eltahawy - feminist criticism.

. . .

مقدمـة:

إذا قمنا باستحضار العمق التراثي للنسوية، نرى أن المرأة احتلت مكانة دينية حيثُ إن بعض الآلهة كانت تحمل أسماء مؤنثة مثل اللات والعزة ومناة، هذا بالإضافة لمكانتها الاجتماعية الرفيعة التي وصلت إليها كالملكة بلقيس، ولكن هناك فترة هبطت

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

فيها مكانة المرأة وأصبحت متدنية يخجل المجتمع من إنجابها. ثم جاء الإسلام ليغير هذه النظرة الاجتماعية لها، أي أن هذا الموروث تحرك بالأنثى من القداسة إلى شيء قريب من الدّنس، إلى أن جاء الإسلام. ولكن ظلت نظرة المجتمع إلى الأنثى بوصفها جسدًا لإمتاع الذكر والإنجاب، يجب سترها بالزواج، وبالتالي فرض القيود عليها بل وتهميشها، فهي تابعة للرجل يمارس سلطته عليها، كالجارية. تتضح هذه الصورة في حكايات ألف ليلة وليلة على سبيل المثال، مما يوضح هذه النظرة الاجتماعية للمرأة بأنها للمتعة الجسدية وليس لها حق التمرد على أي شيء، وكأنها تجسد صورة المرأة الدونية التي تركزت في اللاوعي الذكوري، وقد ترتب على ذلك النظر إلى أعمال المرأة الأدبية، خاصة الرواية، على أنها نوع من السيرة الذاتية. وأسندوا رأيهم إلى أن المرأة عاطفية وغالبًا ما تقع نهبًا للذكريات، وأن رواياتها أشبه بروايات السيرة الذاتية على الرغم من وجود كم هائل من الكتابات النسوية المميزة حيثُ إنها صنعت قالبًا من الشخصيات والأحداث والزمان والمكان، تكون به عالمًا ممزوجًا بين الواقع والمتخيل من أجل إعطاء صورة أو نص إبداعي مميز. وربما تصنع عالمًا افتراضيًا كانت تتمنى العيش فيه رغم القيود، وربما كان التوجه الإبداعي نوعًا من التمرد على العادات والتقاليد عبر الشخصيات المصطنعة.

لقد استطاعت المرأة تقديم جانب من سيرتها الشخصية المستمدة من واقعها الذاتي تقديمًا لا يمكن وصفه بالصدق المطلق، ولكن يمكن وصفه بالصدق النسبي؛ لأن الصدق المطلق يكاد يكون محالاً أمام حاجز الثقافة من ناحية، وحاجز الحياء الطبيعي من ناحية أخرى، والنسيان أو التناسي من ناحية ثالثة. وقد اخترقت المرأة أسوار التحريم عن طريق (التحايل الأدبي) أو (التمويه الفني)، حيث وظفت (ضمير المتكلم) واستخدمت تقنية (فتح الذاكرة) على وقائع وأحداث حقيقية مع تحويلها إلى إجراء سردي تتداخل فيه المخيلة تدخلاً يباعد بينه وبين الأصل. والباحث في هذا الاتجاه يجد أن أعمال ميرال الطحاوي سردٌ من طراز خاص غير مألوف في السرديات على وجه العموم، حيث يبدأ من منطقة محددة ولا يغادرها، بل يظل يحفر فيها ليصل إلى آخر مداها في العمق. فهي نموذج للأعمال الروائية النسوية التي انتقلت من القديم إلى الحديث، ومن الاحتجاج إلى التمرد على بعض العادات العقيمة، وقد استخدمت تقنيات السرد النسوي ، التى تعانق كل من :

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

١- المسكوت عنه . ٢- تيار الوعى . ٣- الارتداد .

٤- الاستباق . ٥- كسر وتيرة الزمن .

والجاذب للانتباه وقد دفعنى لهذه الدراسة هو كيف تحولت بنت " شيخ العربان " من فتاة بدوية بسيطة تنتمي جذورها البعيدة إلى نجد، إلى روائية تترجم أعمالها إلى عشرين لغة ؟!. نحن - إذن - أمام تجربة فريدة، تجربة أثرت المشهد الروائي العربي بشكل عام والنسائي على وجه الخصوص بخمس روايات حتى الآن، هي "الخباء" و"الباذنجانة الزرقاء" ونقرات الظباء"، و" بروكلين هايتس و" أيام الشمس المشرقة" . وقد شغلت أعمال ميرال الكثير من النقاد والقراء مما جعلهم يصفون أعمالها بأنها " كتابة البدو " أو " كتابة الصحراء " أو " كتابة " ابنة القبيلة " أو " كتابة البنات " أو "كتابة الهامش " .. إلى آخره.

مفاهيم أولية :

قبل القراءة النسوية لنقرات الظباء يعنيني على سبيل التمهيد الوقوف على جملة من المصطلحات والمفاهيم والتقنيات؛ لبيان اشتغالها في الرواية.

أ ـ السرد فى اللغة:

عُرِّف السرد في معاجم اللغة العربية[١] : تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقًا بعضه في إثر بعض متتابعًا. وسرد الحديث ونحوه يسرده سردًا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردًا إذا كان جيِّد السياق له، وفي صفة كلامه ﷺ: لم يكن يسرد الحديث سردًا، أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن: تابع قراءته في حَدْر منه، والسرد المتتابع، وسرد فلان الصوم، إذا والاه وتابعه.

ب ـ السيرة فى اللغة: نجدها فى المعجم الوسيط هى:

"السنة والطريقة. والحالة التى يكون عليها الإنسان وغيره. والسيرة النبوية وكتب السيرة: مأخوذة من السيرة بمعنى الطريقة، وأدخل فيها الغزوات وغير ذلك. ويقال:

(١) ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، مجلد الثالث، مادة سرد، ص ١٩٨٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

قرأت سيرة فلان: تاريخ حياته"[٢].

ويقول الفيروز آبادى فى قاموسه المحيط: "السَّيْرُ: الذهاب، كالمسير والتَسيار والمسيرة والسيرورة.. والسيرة: الضرب من السير.. والسِّيرة بالكسر: السنة، و الطريقة، و الهيئة"[٣].

السيرة في الاصطلاح:

ونجد " السيرة الذاتية " عند سعيد الوكيل في كتابه "كيف نقرأ الأدب الروائى؟"[٤]: "هى نص سردي يتميز بضمير المتكلم، ويعرض الأحداث التى وقعت للراوي/الكاتب.ولا شك فى أنها قد تختلف عن حياة الراوى فى الواقع، إما بسبب عجز الذاكرة عن إعادة تكوين الحدث الماضى، وإما بسبب الرغبة فى تجميل الحقيقة أو تعتيمها. وهي تختلف عن المذكرات بأنها تقدم كشفًا عن حياة مكتملة تقريبًا من طفولة وشباب أو نشاط ظاهر الأهمية فى حياة فرد، وقد تتحول إلى اعترافات إذا ارتبطت معرفة الذات بغاية أخلاقية".

كما يذهب الدكتور يحيى إبراهيم عبد الدايم إلى أن الترجمة الذاتية الفنية، ليست هي تلك التي يكتبها صاحبها على شكل[٥]:

١ـ مذكرات: لأنه يعنى فيها بتصوير الأحداث التاريخية. أكثر من عنايته بتصوير واقعه الذاتي.

٢ـ ذكريات: لأنه يعنى فيها صاحبها بتصوير البيئة والمجتمع والمشاهدات أكثرمن عنايته بتصوير ذاته.

٣ـ يوميات: لأن الأحداث تبدو فيها على شكل متقطع غير رتيب.

---

(٢) لجنة من مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م/ ص ٤٦٧، مادة (سير) .

(٣) الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، بيروت، ط ٨، ١٤٢٦هـ ـ ٢٠٠٥م/ ص ٤١٢، مادة (سير) .

(٤) انظر: سعيد الوكيل : "كيف نقرأ الأدب الروائى؟"، دار مجاز الجامعية، القاهرة، ٢٠٢٠م، ص١٤.

(٥) انظر:يحيى إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٨م، ص ١٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

٤ـ الاعترافات: يقوم فيها صاحبها على نهج الاعترافات الصحيحة، فهي لا تعتمد في كتابتها الأحداث ومواقف كاتبها كما في الرواية الفنية.

ـ أشهر السير وأعمها قسمان[٦]:

القسم الأول: السيرة الغيرية:

يراد بها الجنس الأدبي الذي يكتبه بعض الفراد عن غيرهم من الناس، سواء أكانوا من الأعلام الذين عاشوا في زمن الماضي أو في زمن الحاضر..وهي أقدم زمنًا من السيرة الذاتية.

القسم الثاني: السيرة الذاتية:

وهي تتعلق بالواقع، بأنه يذكر ويقص حياته ويقدم مسار أفكاره وأحاسيسه..يكون هناك تطابق بين المؤلف والسارد والشصية.

ـ هناك عوامل مشتركة وعوامل اختلاف بين الترجمة الذاتية والسيرة الغيرية٧، فعلى سبيل المثال كلتاهما يشتركان في مدنا بسيرة حياة إنسان وكيفية تطورها وما يمكن دراسته سيكلوجيًا وفنيًا. ومن المتعارف عليه أن الترجمة الذاتية أوثق صلة بالإنسان من السيرة الغيرية، فهى تنقل نقلاً مباشرًا من داخل الذات وتعتمد على التذكر، وتدور حول شخصيته و" الأنا " تكون حاضرة فيما يكتبه. بينما كاتب السيرة العامة يحس بالموقف بطريقة مختلفة وحسب استجابته وتكوينه النفسي.

ـ الفرق بين السيرة الذاتية وغيرها من الأنواع الأدبية:

الفرق بين السيرة الذاتية والرواية"[٨]:

السيرة الذاتية: " هى نص سردي يتميز عن الرواية المروية بضمير المتكلم بأنه لا يقدم متخيلاً وهميًا بل يعرض الأحداث الحقيقية التى وقعت للراوي/الكاتب.ولا شك فى أن الصورة التى تقدمها السيرة الذاتية قد تختلف عن حياة الراوى فى الواقع، إما بسبب

---

(٦) انظر: د.عبدالمجيد البغدادي: *فن السيرة الذاتية وأنواعها في الأدب العربي* ، مجلة القسم العربي، جامعة بنجام، لاهور- باكستان، العدد الثالث والعشرون، ٢٠١٦م، ص ١٩١،١٩٢.

(٧) انظر: يحيى إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث، المرجع نفسه، ص ٢٦،٢٧.

(٨) سعيد الوكيل : *كيف نقرأ الأدب الروائى؟* ، دار مجاز الجامعية، القاهرة، ٢٠٢٠م، ص ١٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

عجز الذاكرة عن إعادة تكوين الحدث الماضى، وإما بسبب الرغبة فى تجميل الحقيقة أو تعتيمها. وتختلف السيرة عن المذكرات بأن هذه لا توجه اهتمامها أحيانًا نحو " الراوى/البطل " بل نحو عصره. والسيرة تقدم كشفًا عن حياة مكتملة تقريبًا، عن فترة الطفولة أو الشباب أو نشاط ظاهر الأهمية فى حياة فرد. وهى وسيلة مختارة لمعرفة الذات، وقد تتحول إلى اعترافات إذا ارتبطت معرفة الذات بغاية أخلاقية.

الفرق بين الروائى وكاتب الترجمة الذاتية[٩]:

كاتب الترجمة الذاتية: لا يكون فى حالة تصور، بل هو يصبح فى حالة تذكر، وهو بذلك يعانى؛ لأنه التزم الحقيقة بترتيبها الزمنى. بينما الروائى: ليس مقيدًا بترتيب زمنى ولا بأحداث محددة.

إن السيرة الذاتية النسوية تحتوى على بعض الوقائع المشحونة بملامح السيرة لأصحابها، والمطلع على سير أصحابها، سيجد تطابقًا بين ما قرأه وما يعرفه[١٠].

يقصد برواية السيرة الذاتية: ذلك القالب الفنى الذى يزاوج فيه الكاتب فى عرض أحداث حياته (الواقعية) فى شكل روائى، يعتمد على السرد والتصوير ويمزج فيه الكاتب بين جنس الرواية والسيرة، أى مزج الواقعى مع المتخيل من أجل إعطاء صورة أو نص إبداعى متميز.

. . .

ثانيًا: الأدب النسائى ونشأته:

إن مصطلح "أدب نسائى" و "أدب نسوي" حدث حوله خلاف، فالبعض رفض تقسيم الأدب إلى نسائي وذكوري. وممن رفضوا هذا المصطلح سلوى بكر ـ فوزية مهران ـ غادة السمان ـ نوال السعداوي ومن الكتاب عبد الله الزلب.

(٩) انظر: يحيى إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٨م، ص ٤٠، ٤١.

(١٠) انظر: د. محمد عبد المطلب: قراءة السرد النسوى،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٤م، ص ٧٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

كما تعرض هذا المصطلح للنقد حيثُ أطلق عليه "أدب الأظافر الطويلة" كما كتب فوزي محمود كتابًا في عام ١٩٨٧بهذا الاسم وكذلك سك أنيس منصور هذا الاسم على الأدب النسائي، بينما أطلق إحسان عبد القدوس عليه "أدب الروج والمانيكير" , وكذلك اسمته بركسام رمضان بـ "موسم كتابة البنات" ومنهم من بالغ في الحط منه فنعته بـ " الأدب البورنوغرافي"، فعلى سبيل المثال أطلقوا على أعمال "يلينيك" النمساوية الحاصلة على نوبل في الآداب أن رواتيها "شبق" و"عازفة البيانو" من" الأدب البورنوغرافي"؛ للحط من أعمالها كأنثى.

تقنيات السرد النسوى:

وهي كما استخلصها د. محمد عبد المطلب في كتابه قراءة السرد النسوي[١١]:

أ- الانحياز للصوت النسوى:

حيث إن بعض السرديات النسوية تستبعد الشخوص الذكورية تمامًا، وتحولهاإلى علاقة أنثى بأنثى، وكأن الاستبعاد فى هذه السرديات هو إشارة إلى الاستغناء.

ب- القهر الذكورى للأنثى:

من توابعه نقل الأنثى من الهامش إلى المتن تحمل السرد مهمة تحميل الذكر المسئولية فى أخطاء الأنثى ومهمةالدفاع عن الأنثى والتبرير لها.

ج- مواجهة القهر الذكورى:

إن هذه التقنية هى رد فعل للتقنية الثانية، وهى القهر الذكورى ولكنها تحولت من مواجهة هذا القهر إلى نوع من التمرد على تقاليد المجتمع.

د- **أبجدية الجسد:**

الملاحظ هو غياب الجسد الذكورى من السرد النسوى، وهذا يعنى أن السرد يكاد يضاد الثقافة التى حاصرت الجسد الأنثوي فى الحماية، وأعطت الجسد الذكورى الحرية المطلقة.

---

(١١)انظر: محمد عبد المطلب : ***قراءة السرد النسوي*****، الهيئة المصريةالعامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٤، ص ٧٨:١٠٨.**

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

هـ - السلطة الاجتماعية على الأنثى:

ومن التقنية السابقة يظهر الحصار الذي يلاحق الأنثى، وهوما يعجل بالرغبة في (سترها) بالزواج؛ لتكون في (ظل رجل)، وبذلك تكون قد أدت الأم الأمانة بتوصيل ابنتها إلى بيتها. وكأن البنت متاع يتم نقله من بيت إلى أخر دون الرجوع لها.

و – كثافة الاسترجاع:

يغلب على السرد النسوي تقنية (الاسترجاع) أكثر من(الاستباق)، وذلك لأن ركائز الأنثى من الماضي الذي يستحيل عودته، ولكنها تعيد صياغته بالفعل الماضي المعبر عن الذكريات. وهذا عن طريق استعادته السردية في مخيلتها مستخدمة (الحديث النفسي) أو ما يسمى (الحوار الداخلي).

ز- اعتماد الحلم والخرافة:

وفي هذه التقنية يتاح للراوية تشكيل وقائع تخيلية معتمدة على الحلم تارة، والخرافة تارة، واللامعقول تارة ثالثة، وثلاثتها خارج المنطق العقلي. ولكنها واقعة في دائرة الاحتمال، وهو ما يتيح للمتلقي مساحة لرفضها أو قبولها.

ح- شعرية السرد:

إن تقنية الشعرية أصبحت من أهم تقنيات السرد الروائي عمومًا، السرد الذكوري والنسوي على حد سواء، ولكنها أكثر حضورًا في السرد النسوي. حيثُ تتجاوز في بعض الأحيان المقدمة والفواصل؛ لتستغرق النص جملة.

ط – مط السرد:

هي تقنية لها حضور لافت في السرد عمومًا، والسرد النسوي خصوصًا. حيثُ اعتمد السرد النسوي على (الطريق الطويل) للوصول إلى (الهدف) الزماني والمكاني، فقد يكون المطبوع صفحة واحدة ولكنها تحتوي وقائع وأحداث ومواقف تدفع المتلقي إلى مساحات زمانية ومكانية واسعة. ولابد أن نشير أن هذه التقنية تظهر في النص الروائي أكثر من القصصي؛ لأن النص القصصي يتبع الطريق القصير.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

كما نجد تقنيات السرد النسوي، ولكن من منظور أنثوي في رسالة دكتوراه (رشا ناصر العلي) حيثُ استنتجت بعض الركائز التي تشير إلى خصوصية السرد النسوي، والتي تمثل الهوية الإبداعية لهذا السرد مقسمة كالآتي[١٢]:

أ- من تقنيات السرد النسوي:

- التدميرية والبنائية:

يتحرك السرد النسوي في بناء نصوصه على تقنيتين رئيسيتين تتحكمان فى مسار الأحداث، ورصد الوقائع وبناء الشخوص، هما: التدمير والتكوين، تدمير الواقع الثقافي القائم بكل أنساقه الظالمة للأنثى، وإنشاء واقع جديد يلغي علاقة المفاضلة التى سيطرت على ثنائية الذكر والأنثى، وأعلت الطرف الأول على الثاني إعلاءً مطلقًا.

- صدام الحضارات:

السرد النسوي للثقافة الغربية تظهر المفارقة تلقائيًا بين الثقافتين، فالثقافة العربية تعتمد المفاضلة، وتحتفظ للذكر بالمتن، وتدفع الأنثى إلى الهامش، بينما تلغي الثقافة الغربية المتن والهامش معًا، وتجمع بينهما على صعيد الندّية والتكامل، فلكل منهما الحق فى احترام جسده ورغباته وإشباعها بالطريقة التي تريحه، وغالبًا ما يكون الصدام بين الثقافتين أداة لنقد تصرفات الرجل الشرقي المتناقض.

- عبور الأنا النسوية إلى الجماعية:

حيث انتقلت الأنثى من طبيعتها الفردية إلى أفق جماعية. بمعنى أنها في النص تلخص المجتمع الشرقي بأعرافه وتقاليده وبذلك لم تكن تبحث عن تخلصها الفردي فقط، بل قادت غيرها من الإناث لمعرفة حقوقهن.

- النسبية:

لقد تميز السرد النسوي بطبيعته النسبية، فلكل نص خصوصيته التى قد تتوافق مع

---

(١٢)انظر: رشا ناصر العلي: *الأبعادالثقافية للسرديات النسوية المعاصرة في الوطن العربي (١٩٩٠-٢٠٠٥)* ، رسالة للحصول على الدكتوراه في الآداب، إشراف أ.د.محمد عبد المطلب/ أ.د.ثناء أنس الوجود، جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص ٤٩٧:٥١١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

غيره من النصوص، وقد تخالفه بالنقص أو الزيادة..والنسبية تتبع ـ كذلك ـ لثقافة كل كاتبة وأفقها الثقافي، وارتفاع سقف التمرد عندها أو انخفاضه، فضلاً عن أن كل كاتبة تتناول جانبًا من جوانب الحياة لا تقاربه غيرها من الروائيّات، أو تقاربه من وجهة نظر مختلفة، مما انعكس على إثراء السرد النسوي ورفده بموضوعات تُعالج بطريقة غير مسبوقة، أي أنها تُطرح بشكل جديد، من وجهة نظر أنثى عانت وتمردت وعرفت طريق خلاصها.

ب ـ الأنثى في السرد النسوي:

السرد هنا محمل بخبرة الأنثى التي تتيح لها تقدّمها تقديمًا صحيحًا، وقد اتجه السرد إلى مستويين من الإناث؛ المستوى الأول هو: الأنثى النمطية الخاضعة للتقاليد الراضية بالهامش لها ولغيرها من الإناث.

أما المستوى الثاني فهو: الأنثى المتمردة التي لا يتقدم الرجل إلى المرتبة الأولى في حياتها، فهي مثقفة تبحث عن حقوقها وتختار ما تريد، وتقاوم محاولات المجتمع لتهميش كيانها وإلحاقه بالرجل. لكن الملاحظ أن المستوى الثاني من الأنثى (أي المتمردة) هو الغالب في معظم الكتابات النسائية مما جعل كتابتهن المتمردة ضربًا مختلفًا ومحاولة منهن للخلاص من هذا السور العازل الذي يقيدها ويهمشها ويحرمها من حقوقها الفطرية، فهي دائمًا تابع وهو المتبوع.

ج ـ الجسد:

لقد عُني السرد بتوظيف الجسد بوصفه الوجود المادي الحقيقي للإنسان، وبحكم خبرة الأنثى باحتياجات جسمها في كل المراحل العمرية من المراهقة إلى العنوسة ثم الشيخوخة، فهي الأقدر على الحديث عن جسدها واحتياجاته، وقد وظفت هذه الخبرة في سياقات مختلفة تعبر عن رؤية الأنثى لهذه التحولات وما كانت تتعرض له من قيود وضغوط في كل مرحلة عمرية.

د ـ المتخيل:

تلجأ الأنثى إلى التخيل؛ لتهرب من قيود المجتمع؛ ولكي تصنع عالمها الخيالى

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الأكثر حيوية واتساعًا مستخدمة عالمها الواقعي مع التغيير الذي تأمله في حياتها؛ لتصنع عالمًا تخيليًا ترتاح إليه وتتجاوز فيه قهر الرجل والمجتمع.

. . .

ثالثًا: ميـــرال الطحـــاوي، وسيـــرتهـا الذاتيـــة، وآراء بعض النقاد:

هى كاتبة وروائية مصرية من أبرز كُتاب التسعينيات، وقد ولدت سنة ١٩٦٨، في مدينة الحسينية بمحافظة الشرقية، في أسرة تنتمي إلى أصول بدوية، وكانت الصغرى بين سبعة إخوة كانوا جميعًا من الذكور ما عدا ميرال وشقيقة أخرى. حصلت ميرال على درجة الليسانس في اللغة العربية من جامعة الزقازيق، ثم عملت بالتدريس، قبل أن تنتقل إلى القاهرة ـ رغم إرادة أسرتها ـ في السادسة والعشرين من عمرها وتلتحق بجامعة القاهرة؛ لتحصل على درجتي الماجستير والدكتوراه.وتعمل حاليًا أستاذًا مساعدًا فى جامعة أريزونا ستيت الأمريكية . وقد ترجمت رواياتها إلى نحو عشرين لغة أجنبية منها الإنجليزية والفرنسية والألمانية وغيرها.

من مؤلفاتها :

أصدرت عام ١٩٩٥م مجموعتها القصصية الأولى بعنوان "ريم البرارى المستحيلة"، عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. وفى عام ١٩٩٦ م أصدرت روايتها الأولى "الخباء" عن "دار شرقيات" فى القاهرة، وأعيد طباعتها فى "دار الآداب" بيروت عام ١٩٩٩م، ثم صدرت عن "مكتبة الأسرة" بالقاهرة عام ٢٠٠١م. صدر لها كتاب "محرمات قبلية " عن المركز الثقافى العربى بيروت عام ٢٠٠٨م.

فازت ميرال الطحاوى بجائزة الدولة التشجيعية فى الآداب عام ٢٠٠٠م عن روايتها "الباذنجانة الزرقاء"؛ وبذلك أصبحت أول كاتبة مصرية تحصل على جائزة الدولة التشجيعية فى الرواية منذ تأسيس هذه الجائزة فى عام ١٩٥٧. و فى عام ٢٠١٠ فازت بجائزة نجيب محفوظ للأدب؛ الممنوحة من الجامعة الأمريكية بالقاهرة، عن روايتها "بروكلين هايتس".

رواية نقرات الظباء:

يفتح مشهد " نقرات الظباء " على صورة العائلة التذكارية، وتنساب الذكريات

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

حاملة عبق زمن قديم، وتنسال الصور صورة اثر صورة، وتتالى من ثم أحداث وشخصيات رسمتها الروائية بدقة وحذر لتحاكي بوصفها الواقع. ذاك الواقع الذي جعلته الكاتبة ممتلئ بخيالات لطيفة جميلة يَنْشَدّ إليها القارئ متابعاً تذكارات الراوية إلى الحرف الأخير بشغف وبنهم لمعرفة الكثير عن عادات وتقاليد قبائل الحويطات وهوارة وجهينة، وليدور أكثر مع دوامات رمال صحراء بعيدة، لها في الخيال مطارح وفي النفس ألف سؤال وسؤال .

رواية "نقرات الظباء" من الروايات التي تميزت بها "ميرال الطحاوي"؛ لانطلاقها في سردها من الصور القديمة التي تملأ الجدران؛ لتستحضر هذا العالم الغائب عن الواقع التنفيذي الذي تاهت فيه الأنساب، واختلطت العروق، ودابت الفروق الطبقية، وتداخلت المستويات، ولكنه في الحقيقة ما زال حاضرًا في الوعي واللاوعي للراوية، مما يوحي برغبتها في تسطير أو تأريخ هذه القبائل بعاداتها، ومن العنوان (نقرات الظباء) سيجد القارئ للنص أن الكاتبة قد كسرت الحاجز الواقعي والعقلي بين العالم والأسطورة خلال إشارتها الأولى التي تحمل **شقين**:

- **الأول:** يمكن أن تكون علامة للصائد الذي يتبعها إلى هذا المكان.

- **الثاني:** علامة لوليدها لكي يلحق بها في مكمنها الجديد.

وبعد قراءة النص سنصل إلى أنها جعلت الشق الثاني لما يحمله العنوان من معنى تدور حوله الأحداث بعد موت (هند)، حيثُ كان العنوان دالاً على حالة الربط بين الأم (هند) التي تأتي في صور أخرى لابنتها التاركة بعض الأشياء الدالة عليها بالظبية التي تركت نقراتها، فالقارئ للنص يستطيع استنباط تلك الصورة التي صنعتها الكاتبة خلال نصها.

وبتتبع النص سنجد أن (السهى) هي إشارة لـ(هند) التي تركت طفلتها (مهرة) وتركت لها نقراتها لتسترشد بها في حياتها حتى لا يحدث معها ما حدث لأمها في العالم الرجولي من سجن جسدي ونفسي تخلصت منه بالموت ، وبذلك كانت النقرات إشارة للخلاص.

ومن اللافت للنظر أنها اختتمت الفصل بما يدل أن آثار الظبية دليل على الشؤم

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

والنحس، وإنها دالة على الموت حيثُ قالت: " أعادوا حساب ليالي السير. النثرة تأرجحت باتجاه الشمال والجبار في الجنوب وبدت نقرات الظباء جلية تكشف عن آثار ظبية في صحراء شاسعة، استعاذوا بالله من نحس الطالع وقالوا إنها نذير فراق"[١٣]، وإذا قمنا بالربط بين العنوان " نقرات الظباء " وبين البيت الشعري الذي تصدر الرواية في الصفحة التي تلي العنوان:

" على صدري حطِّيت شهايد بـلا مـوت يـا علـم "

ربما أرادت أن تدل القارئ أنها رحلة ستمر بأحداث صعبة ومؤلمة، ونذير للموت لأبطالها ورحيلهم وتغيبهم عن النص السردي إما جسديًا بالموت أو معنويًا بالسفر أو الجنون. كما نلاحظ أنها استطاعت استدعاء الموتى عن طريق الحكي. حيثُ استحضرت الغائب من الأجداد؛ لحفظ وتسطير تاريخهم، وصيانته من النسيان وذلك عن طريق التخيل أو التخييل.

. . .

(١)

تقنية الحلم والخرافة:

ومن الملاحظ أن تيار الحلم والخرافة تصاعد بشكل موازٍ مع تيار الأحداث حيثُ بدأت من العنوان " نقرات الظباء " وحكاية السهى الظبية التي ركضت في السماء، ولأنها تركت وليداً صغيراً على الرمال، لا يعرف كيف يهرب من صياده، تركت له نقراتها المضيئة نجوماً تتنبأ بمواضع الخطر.

نجد على **الصعيد الأخر** "هند" التي أدخلوها بيتاً طينياً وسدوا منافذه حتَّى ماتت تركت علامات مضيئة متمثلة في الكشكول الذي سطرت فيه أسرارها صوراً غائمة حيثُ تقول الراوية: " أحاول استكمال تفاصيله، وكأن ثمَّة طريقًا كان عليَّ أن أتعقبه، ومصيرًا مماثلًا مجبرة على تكراره. كانت "هند" تأتيني كثيرًا تحدثني عن إغلاق النوافذ على الماضي..، وكنت مُصرَّة على فهم ما جرى في البيت المغلق الذي سكنته

(١٦) ميرال الطحاوي: نقرات الظباء، ص ٩٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

انشراح وماتت فيه هند وورثته وحدي "[١٤]، وهنا يتضح أنها كانت مصرة على معرفة ما حدث، ومن هنا استنتجت الباحثة أن العنوان كان دالاً على النص السردي، وما يحمله من أحداث لشخوص رحلت فعليًا، وأخرين مازالوا يواجهون مصيرهم الحتمي وهو الموت، فهي بذلك ربطت بين الواقع والأسطوري، ومع تصاعد الأحداث نجد الكاتبة جعلت تقنية "الحلم والخرافة" منقسمةً إلى ثلاثة أجزاء على النحو الآتي: ١ـ الحلم. ٢ـ الخرافة. (التخيل والتخييل) ٣ـ خرافة الشعوذة. (الشعبذة)

١ـ الحلم:

كانت الابنة "مهرة" تحلم بأنها عارية في فضاء واسع، وأمها " هند " تأتي إليها في هيئة فراشة، فتقول: " حالمة بفضاء أبيض أسير فيه عارية، وهند تطير حولي مثل فراشة، وصرت متأكدة أن الكلاب إذا نبحت فقد رأوا " هند " مثلي، حتى لو كانت في هيئة فراشة أو طيرة أو قطة تلحس في قدمي وأنها كانت تأتي إلى كثيرين مثلي"[١٥]. ربما حلمها هذا نابع من محاولة إحياء " هند " والدتها ولو عبر الأحلام.

وفي الحقيقة لم تكن " مهرة " الوحيدة الحالمة بـ " هند "؛ وذلك لأن " نافذ " أخو " هند " كان يشعر بأنه السبب في معاناتها، وما آلت إليه الأحداث من رحيلها عن الحياة، فأصبح يحلم بها وقد أخبر أخته " سهلة " ـ كانت تتصورها أمها الحقيقيةـ بهذا الأمر عبر رسائله. حيثُ تقول الساردة: " الخال البعيد الذي أرسله الجد ليتلقى علوم المحاماة في باريس،..كل عدة سنوات يرسل إلى أمي بعض الصور، كان آخرها لابنته التي اسمها "صوفي" محدثًا أمي عن أنه يناديها "هند" لأن المرحومة تأتيه كثيرًا، وأنه لا يستطيع أن ينسى أنه تسبب في كل ذلك. أمي التي اكتفت بالصمت لم تعلق على أسئلتي عند تلك الجملة الأخيرة، أطبقت الرسائل وتنهدت وبقيت "هند" تأتيني في هيئتها الجديدة لتداعب شعري وتموء"[١٦]، ومن الواضح إنهم رغم حكمهم عليها بالحبس في الحجرة المغلقة ووأد روحها حية إلا أنهم لم يستطيعوا الفرار من مشاعرهم الباطنية رغم تعمدهم عدم ذكر اسمها فيما بينهم، فقد كانت تأتي إليهم.

---

(١٧)المصدر نفسه: ص ٤٨.
(١٨)ميرال الطحاوي: نقرات الظباء، ص ١٠.
(١٩)المصدر نفسه: ص ٢٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

٢ـ الخرافة. (التخيل والتخييل):

ومن الملاحظ إن النص السردي جعل "هند" تأتيهم في كثيرٍ من الأوقات على هيئة قطة، ثم أصبحت تأتيهم على هيئات أخرى أحيانًا للخلاص وأحيانًا للاطمئنان وأحيانًا أخرى تذهب لكل من شارك فيما حدث لها ؛ ربما السبب في ظهور شخصية "هند" بهيئة قطة هو تأثر الكاتبة بالموروث الشعبي الذي يجعل القطة مميزة بـ (سبعة أرواح) فإذا فقدت منها روحًا، أمكنها اليقظة الحياتية بروح ثانٍ وثالث، ولكي تربط الكاتبة بين "هند" والقطة التي تأتي إليهم قامت بالإشارة إلى ذلك في رسومات (بيير) على لسان الراوية؛ لتؤكد الربط بين (القطة) و (هند) في الحياة وبالتالي بعد الموت ظل هناك ترابط، فنجدها تقول: " ذلك القط الذي رسمه " بيير" بلون الرماد في اللوحة كنت أشاهده بعد ذلك يموء ويخدش البُسُط ولا يعرفون كيف يدخل من الأبواب المغلقة وكيف يغافل الجميع ويخرج. أعرف الآن كيف تكون له عينا " هند " واستكانتها، وأيضًا ذلك النزق الذي تتحرك به."[١٧]، ومما سبق يتضح الفارق بين التخيل الذي يأتي من الراوي نفسه أو التخييل الذي يأتي من تأثير الراوي في القارئ.

٣ـ خرافة الشعوذة: (الشعبذة)

ومن خلال النص يتضح أن أمر الأحجبة والفأل وغيره من الأمور المسيطرة على تفكيرهم لدرجة كبيرة، فهم يزينون بها عرائس الأطفال، فتقول: " العمة مزنة هي التي علمتني كيف أقرفص ساقي على البساط، وغزلت لي عرائس من وبر الضأن ورقعتها بالأحجبة".[١٨] ولم يقف الأمر إلى هذا الحد، فالعجيب في الأمر أن الأب لم يلجأ إلى الخارج؛ لعلاج ابنته. رغم إرساله ابنه (نافذ) للتعلم في الخارج، بل أظهرت الراوية أنهم لم يحاولوا الذهاب لطبيب في القاهرة أو في أقرب قرية لهم، فالأمر الموروث لديهم يبدو أنهم يضعون النساء داخل قفص ولا يتم كشفهن على أحد حتى ولو نتج عن تلك العادات التضحية بحياتهن، أو ربما لأن المرأة في مكانة أدنى من الرجل، فلا يهتمون بها كما ينبغي، وربما يرجع عدم اللجوء للطب هو اعتقاداتهم في تلك التخاريف التي تربوا عليها، ونتيجة ذلك ما حدث مع " هند " من إهمال حدث مثله مع " سقاوة "

(٢٠) المصدر نفسه: ص ٥٤.
(٢١) المصدر نفسه: ص ١٢.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

التي ماتت في النهاية، وقد وصفت لنا الراوية قائلةً: " تتحول من قطة وادعة إلى جريدة مطروحة على الأرض فاقدة للحياة، كانت لا تفارقها تلك التشنجات ظلت تسقط مرة بعد أخرى، ورغم أنهم حرَّموا عليها دخول المطابخ والتحرك وحدها فقد سقطت ذات مرة على حديد الفراش ومرة على قصعة النار، ثم أخرى على صوان البكارج قبل أن تسقط سقطتها الأخيرة فوق عمود البلكون الذي يشبه القلة الفخارية. تحلقوا حولها، كان الدم ينزف والكلوب الذي في سقف البلكون تحط عليه فراشات كثيرة وتطير، وبأجنحة لها رائحة شواء الضأن."[١٩]، وقد أوضحت الراوية طريقة علاج "سقاوة " قبل موتها،وما بها من شعوذة حيثُ تقول: " علقوا لها حجر الياقوت عند مفرق رأسها ليذهب وجع الرأس وألبسوها الحرير الأخضر كي يهدأ بالها وتذهب الأرواح الشريرة"[٢٠]، ورغم الأشياء التي ألبسوها إياها إلا أنها تذكر محاولاتهم في علاجها بشكل خرافي، فتقول: " بحثت النجدية في كل النجوع، لتجد حجر " الدر" الذي يسكن القلب، ودقوا لها سمكة خضراء على صدغها بالوشم، وشرطوا أعلى حاجبها"[٢١]. لقد ذكرت كل هذه المحاولات الخرافية التي يرجع إليها هذا المجتمع القبلي. مما أدى في النهاية إلى موت " سقاوة "، ومما سبق يتضح أن الكاتبة تميزت في استخدام تقنية الحلم والخرافة؛ لتدل على أفكار البيئة القبلية وما بها من أفكار وعادات موروثة يحافظون عليها مهما كلفهم ذلك من رحيل الأرواح.

. . .

(٢)

تقنية الجسد:

لقد قسمت ميرال الطحاوي تقنية الجسد بكل مهارة إلى قسمين من حيثُ:

١ـ دلالة الجسد:

أـ مادي (فسيولوجي).

(٢٢) ميرال الطحاوي: نقرات الظباء، ص ٣٦.
(٢٣) نفسه.
(٢٤) المصدر نفسه: ص ٣٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ب ـ خارجي قبلي.

٢ـ مواضع خيانات الجسد:

أ ـ مادي.

ب ـ معنوي.

القارئ للرواية سيجد الكاتبة قد قسمت الجسد من حيثُ:

١ـ دلالة الجسد

أـ مادي (فسيولوجي): حيثُ استخدمت الوصف المادي ـ الفسيولوجي ـ للجسد في أكثر من موضع، مقسم على النحو التالي:

ـ لون البشرة:

فنجدها ربطت لون البشرة السمراء وحالة الشعر بالخادمات بينما البياض والرقبة الطويلة كرقبة الجزية بالمرأة الحرة، وكأنها حين رسمت هذه الصورة كانت متأثرة بالصورة الجاهلية الموروثة عن الخادمات، وهي إنهنَّ زنجيات، فنجدها تقول: " كانت هند دائمًا صغيرة وبجديلتين وأشرطة، رأيتها تجلس على ساق خادمة، زنجية شديدة السمرة..، قالوا فيما بعد إن اسم الخادمة "انشراح". "[٢٢]، وليس هذا فحسب حيثُ إنها أظهرت أن السائد في تلك البيئة القبلية هو ربط اللون بالخدم حين ذكرت حديث " أبو شريك " مع أحد الصبية، فقالت: " الولد الذي ناوله فنجان القهوة كان له لون أسمر داكن يرف في ثوب أبيض ويثني عمامته على رأسه. تلقفه أبو شريك بنظرة فاحصة، لم يقل له ابن من يا ولد، باغته بسؤال أكثر حدة: «أنت من عبيد منازع ولا الشافعي يا ولد؟!»، لم يقل الشاب الوسيم شيئًا، نفخ مزيدا من الدخان وساد الارتباك ثم الصمت أبو شريك الذي واصل تساؤله بإمعان أكثر: «أنت ابن مبارك العبد؟»، أحس الفتى بتوتر أكثر زاد من حدته صمت الجميع، قال: جدي مبارك»، بلع أبو شريك ريقه بفخر وهو يحاول التذكر بالضبط : جدك خشم الموس يا ولد، جاء به منازع من المجرى التحتاني

(٢٥) المصدر نفسه: ص ٧ .

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

قرب مقرن البحور، كانوا عشرة من العبيد"[٢٣]،

وهنا يتضح ربط البشرة السمراء بالخادمات والعبيد بينما البشرة البيضاء لطبقة الأسياد. كما أشارت الساردة في موضع أخر إلى إحدى رموز طبقة السادة المتمثلة في" سقاوة " أخت "هند " بطلة الرواية إن لون سيقانها يتميز بالبياض؛ لتدل بذلك على استخدامها تيمة اللون في التفرقة بين طبقات تلك البيئة حيثُ قالت: " كانت "سقاوة" ممددة بسيقان بيضاء وملقاة على الأرض"[٢٤]، وهنا يتضح أن لون البشرة هي من الأمور الموروثة ربما ترجع أصولها إلى العصر الجاهلي، ولكن الأمر في نصنا السردي لم يقف على لون البشرة فقط.

ـ الشعر:

حيثُ نجد النص السردي جعل الشعر يرمز إلى نوع الطبقة التي ينتمي إليها كلٌ من العبيد أوالأسياد حيثُ قالت عن خادمة اسمها " روضة ": "لها زعرورتان من شعر ملبَّد جَعد"[٢٥] كما ربطت بين لون الشعر والحالة التي تعيشها الشخصية، فتحول إلى تيمة دالة على معاناة الشخصية. حيثُ نجدها تقول: "لم تستطع أن ترى تجاعيد وجهها ولا الشعر الأبيض الذي غزا فجأة مفرقها، حين تأخذها "انشراح" على ساقها وتضفره وهي تهزج لها"[٢٦]، وقد استمرت الساردة في وصف جسد " هند "؛ لتظهر عوامل الزمن، وتأثره بها حيثُ وصفت للقارئ جسدها بعدما انتشرت فيه الدمامل؛ بسبب هذه المياه الراكدة والبراز والبول، مشيرة لفشل " انشراح " في علاجها. حيثُ قالت: " الدمامل التي غزت ساقيها من تلك القرفصة فشلت " انشراح " في علاجها بقشر البصل والرماد، وكان كل يوم تنفتح بثور جديدة ويسيل منها القيح، وثمة سعال مبحوح صار يلازمها".[٢٧] ومما سبق نجد الكاتبة استخدمت تقنية الجسد بشكل جعلته يعبر عما وقع عليه من قهر، وقد ظهر ذلك من وصف الراوية لجسد "هند" التي كانت ترتدي في بداية الرواية ملابس أنيقة كيف تحول إلى جسد به قيح ودمامل؟!

---

(٢٦) المصدر نفسه: ص ٩٤،٩٥ .
(٢٧) المصدر نفسه: ص ٣٧ .
(٢٨) المصدر نفسه: ص ٨ .
(٢٩) المصدر نفسه: ص ٤٦.
(٣٠) المصدر نفسه: ص ٤٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ـ من حيثُ النحول والامتلاء:

حيثُ ربطت النحول بالعبيد بينما الامتلاء، فهو للأسياد، وهذه الصورة متأثرة فيها بالموروث الثقافي حيثُ كان الشعراء يتغزلون في المرأة البيضاء الممتلئة، فهذا الامتلاء دليل على الجمال والثراء، ومن مواضع ربط النحول بطبقة العبيد في نصنا السردي قولها عن " انشراح ": " تفتح صدرها لتظهر عظمة ناتئة لتكشف نحولها على تلك العظام البارزة"[٢٨]، وقد قالت عن " سهم "أيضًا: " كانت ساقا " سهم " النحيلتان تنقران مثل قرود الأرض السبخة".[٢٩] بينما نجدها تصف " سقاوة " بالامتلاء عندما كانت بجوار "هند" في الصورة حيثُ قالت: " كانت هند على حجر الخادمة وإلى جوارها أختاها. "سقاوة" الكبرى الممتلئة، و"سهلة" "[٣٠].

ـ الأنف المعقوف ورقبة الناقة:

كما نسبت الأنف المعقوف ورقبة الناقة من الأمور المميزة لطبقة الأسياد لما لهم من أصول عربية أصيلة، وقد ظهر ذلك حين قالت عن" سهلة ": " الأنف المعقوف والبشرة المتماسكة، كان لها رقبة ناقة كما تقول النجدية، تلك الرقبة المميزة التي لم تكن لأيٍّ من أخواتها، والعيون السوداء الكحيلة المبحرة"[٣١]، وهنا يتضح الاعتقاد الموروث من حيثُ لون البشرة ومظاهر الجسم التي تفرق بين السيد والعبد. ولم يقف الأمر لديها على التكوين المادي من حيثُ اللون وغيره، بل تخطى الأمر إلى رسم صورة وهيئة الشكل الخارجي الذي يميز البيئة القبلية عن غيرها.

ب ـ خارجي قبلي:

حيثُ جعلت للجسد الخارجي القبلي دلالة؛ لتوضح عن طريق الصور ما تختص به هذه البيئة من زي مميز ومن عادات في حفلاتهم وجلسات السمر ورقصاتهم المميزة، ولم تكتف بذلك بل استخدمت السرد الحكائي في رسم تفاصيلهم المميزة، فنجدها على سبيل المثال عند وصف زي المرأة القبلية تقول عن العمة " مزنة ":

---

(٣١) المرجع السابق: ص ٤٢ .
(٣٢) المرجع السابق: ص٣٧.
(٣٣) المرجع السابق: ص٧.
(٣٤) المرجع السابق: ص٦٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

"تسير بثوب أسود متمنطقة بنطاق من الخرز الأحمر، وما زال ذهبها في صدرها يصل إلى وسطها، وحين تعبر الشوارع..العجائز فقط سيقولون لها:"اتفضلي يا ستنا"[٣٢].

"عقدت الخادمة على رأسها منديلا أبيض وتطرَّحت بالسواد، كانت الخادمة تلبس ثوبًا قصيرًا بوردات، وعلى خصرها حزام من الخرز الذي تضعه الغجريات وتحته سروال منتفخ بربطة على معصم الساق"[٣٣]، ومما سبق نستنبط أنها جعلت الجسد الخارجي دالًا على طبقة السادة والخدم في القبيلة حيثُ ذكرت أن طبقة الأسياد التي تنتمي إليها العمة " مزنة " تلبس ذهبًا يصل إلى وسطها بينما الخادمات فلهن ثوبًا قصيرًا بوردات.

ومن مظاهر الحياة البدوية أيضًا جلسة السمر التي سجلتها، مظهرة ذلك الجسد في حركته عن طريق صورة رسمها " بيركام " حيثُ رسم جلسة سمر بدوية، ترقص فيها الحجالة ببرقع مغطية وجهها؛ لتظهر عاداتهم المتمثلة في حجب المرأة عن عالم الرجال حتى لو كانت تمتهّن مهنة الرقص، فهي لن يظهر منها سوى عينيها، وهذا دال على حجبهم للمرأة، فتقول:

"كانت الحجَّالة ترقص في الأرض المنبسطة أمام المضيفة والتي تهبط فيها الطائرات، والرجل الذي يخرج من الصف الذي يصفق تصفيقًا رتيبًا ينحني أمامها بتوسل، وهو يتغزل في الرقبة الطويلة كناقة الجمل والكعبين اللذين يضويان كمنارة، وبرق الشناف المعلق في الأنف..والرجال الذين انتشوا بوجه لم تظهر منه سوى عين واحدة، وخصر يميل على الهازج بالأشعار في تلاحق وطراد بين صدها له بالعصا وميلها تارة عليه متحننة تماما مثلما رسم " بير " رقصة البدو، رقص الجميع مبتهجين في صابية العرس."[٣٤]

ومما سبق يتضح لنا زي الراقصة البدوية وطريقة استخدامها للجسد أثناء الرقصة البدوية. كما اتضح أن المجتمع القبلي سمح بالتمايل بين الرجال، ولكن رفض ظهور

(٣٥) المرجع السابق: ص ٧ .
(٣٦) المرجع السابق: ص ٦٨ .
(٣٧) المرجع السابق: ص ٥٦،٥٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وجه المرأة، فهي تظل محتجبة عن الذكر؛ ليدل هذا الأمر على رفض المجتمع لظهور الأنثى، فهم دائمًا يحجبون رؤيتها حتى لو كانت تمتهن مهنة الرقص، والدليل على ذلك أيضًا ماذكرته عن حال الفتيات في ذلك الوقت حيثُ قالت:" انشغلت الفتيات بصابية العرس المنصوبة في خلاء المضيفة، يتلصصن على الرقص من خلف الجدار المتهدم"[٣٥].

٢ـ مواضع خيانات الجسد

حيثُ جعلته ينقسم إلى **قسمين**:

أ ـ مادي. (الأب ـ فاطمة القرومية ـ علاقة "هند" و"سهلة" بالرسام "بيير" ـ سهم).

ب ـ معنوي. (مقتل "يونس").

أ ـ مادي: الأب:

لقد كان تيار الخيانة واضحًا من السطور الأولى حيثُ بدأ من الصغر إلى الكبر، فبدون أن يشعر القارئ سيجد نفسه أمام هذا الجسد الذي ترعرع محبًا للنساء ونضج في أجواء اجتماعية لم تردعه؛ ليرجع عن هذا الطريق، ويظهر ذلك حين قالت الساردة: "الولد الصغير" ممسكًا بصدر "فرحانة" الخادمة التي تتقافز كقردة فوق التراب..،بعد ذلك ستحكي خادمة أخرى اسمها "روضة" سمراء أيضًا ولها زعرورتان من شعر ملبَّد جَعد أن هذا "الولد الصغير" كان ينتظرها أيضًا أسفل التلة حيثُ تعود بالبهائم..، سيحكين عن "الولد الصغير" حكايات أخرى."[٣٦]، وستتصاعد الأحداث بشكل يظهر للقارئ أن " الولد الصغير " سيكون أبًا للبطلة حيثُ تقول "مهرة ": "من فوق هذا الحائط نصف المتهدم كان الولد الذي صار أبي يطارد الخادمات الصغيرات ويلهث وراء صدر " فرحانة "، أو يطارد " روضة " في حظائر البهائم وعلى أكوام القش، وكن يتناقلن ذلك بينهن، وربما سمعته " هند " ليلاً وهن يتهامسن عن البكارة ومحارم ليلة العرس، "انشراح" التي لا تترك غرفة الكانون ليلة الخميس حيثُ

(٣٨) المرجع السابق: ص ٥٧.
(٣٩) ميرال الطحاوي: نقرات الظباء، ص ٨ .

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يتحممن..وكان الولد الذي يتلصص على الأجساد العارية يعود مثلما أتى من على طرف السور"[٣٧]

ـ فاطمة القرومية:

لقد وصفت الساردة (فاطمة القرومية)، وأشارت إلى معرفتها بالرجال، وأن زوجها كان يعرف أنها تنام مع من تحب. كما ذكرت خيانة الأب مع (فاطمة القرومية) منذُ اللحظات الأولى ـــ من يوم زفافه ـــ حيثُ ذكرت الساردة أن (فاطمة القرومية) ساعدته في مسألة الدخول على "هند"؛ لتكتشف أن المرأة التي ساعدته هي التي يخونها معها، وقد تم ذلك من اللحظات الأولى حيثُ سردت لنا الساردة المشهد قائلةً: " انسحبن من الغرفة وتركنها لفاطمة القرومية لتحمل لها الكلوب وتعلقه فوق رأس هند ثم تضع رأس هند فوق حجرها ممسكة ساعديها بقوة بينما تلف رِجْلَيْها لتباعد بين ساقيها لتترك له المجال ليضرب ضربتين فتَسْقُط قطرات قرمزية على المفرش الذي كان له لون الكرنب، وتكتم "هند" صرخاتها. بعدها ستخرجان معًا وتتركانها تبتلع نحيبها وهي تسمع ضحكات فاطمة القرومية وتشم دخانها البعيد."[٣٨]

ولم تكن هذه المرة الأولى والأخيرة، فهو منذُ صغره، وهو يلهث خلف الخادمات هذا بالإضافة إلى أن "فاطمة القرومية" خبيرة بالرجال، وعارفة شهواتهم كما ذكرت الساردة خلال النص قائلةً: " من المؤكد أن "هند" وقفت طويلاً منتظرة أن يعود أبي من بيت فاطمة القرومية، في الليل كان يستند على الحوائط ولثوبه رائحة الدخان، ولفمه تلك الروائح الغريبة لأفيون أو حشيش أو أشياء أخرى لا تعرفها، وربما انتظرته كثيرًا بتلك المساحيق التي ملأوا بها أدراجها، لكن المؤكد أن الخادمات كن يقلن لها بوضوح إن زوجها مازال ينام في بيت " فاطمة القرومية " التي تسيبه عقله بالدخان وبجسدها الرخو العارف بشهوات الرجال. صارت " هند " لا تكف عن البكاء".[٣٩]

ـ علاقة "هند" و"سهلة" بالرسام "بيير":

(٤٠) المرجع السابق: ص ٥٣ .
(٤١) المرجع السابق: ص ٥٩.
(٤٢) المرجع السابق: ص ٥٩،٦٠.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

كما استطاعت الساردة وصف الأخوات الثلاثة عن طريق الصور مستخدمة تقنية الجسد لتضع الإشارات التي تجعل القارئ يفسر سبب موت (هند) بهذه الكيفية أو (بهذه الطريقة). حيثُ جعلت صورة (بيير) التي رسمها إشارة لوجود علاقة خفية بينه وبين (هند) حيثُ رسمها في صورة عارية، ورغم محاولته بعدم الافصاح عن ملامحها في الرسم إلا أن (انشراح) خادمتها المقربة أدركت أنها صورتها. حيثُ ذكرت الساردة إن لبيير رسمات عديدة منها رسمة لـ (هند)، فقالت: "لم ير أحد في الرسومات التي فحصوها كيف كانت "هند" بوجه قطة مدسوسة في تلك الأوراق. لم يعرفوا كيف تسللت على أغصان شجرة مانجو وتسلقت البلكون وتلصصت على رقدته ثم بدأت تلحس قدميه وأصابعه التي بلون الكركم، ابتسم في غفوته وضمها فدفنت رأسها في صدره وتصاعدت أنفاسهما بما يشبه شخير الرضى."[٤٠]

كما ذكرت إيماءات لوجود علاقة بين "سهلة" و"بيير" حيثُ قالت: "لم يروا في قعر الصندوق ملامح امرأة أخرى لم تكن تشبه (هند) ولا " مس مارتينيه"، كانت لها رقبة الجازية الشريفة وقصة شعر ليلى مراد، كانت مستلقية في فراشه نحيلة وطويلة كصقرة سنجارية مرتعشة بين يديه"[٤١].

وهنا يتضح أن الكاتبة جعلت تيار خيانة الذكر في النص موازيًا مع تيار خيانة المرأة المتمثلة في كلٍ من (فاطمة القرومية) العارفة بالجنس و (هند) مع (بيير) والإشارة لعلاقة(بيير) مع (سهلة) و (الأب) مع الخادمات. كما أشارت إلى " سهم " الذي سقط على "سقاوة" حين سقطت على الأرض؛ لتدل بذلك على حبه لها، وقد رأى ذلك المشهد الأب مما تسبب في إشعال الحريق في البيت وتركوا قدميه يحترقان إلى أن مات، وبالإضافة لذلك لم يخلُ النص السردي من الخيانة المعنوية التي نتج عنها غدر وقتل يونس.

ـ خيانة معنوية:

المقصود بالخيانة المعنوية أي ليست بين جسدين، بل هي خيانة واقعة بسبب خديعة ومكر ترتب عليها قتل نفس، وقد عبرت عنها الراوية قائلةً: " عمة أبي التي لا

(٤٣) المرجع السابق: ص٨٩.
(٤٤) المرجع السابق: ص ٥٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أعرف اسمها ستقول إن هذا الجد الذي هج بنا كان اسمه يونس، وإن الوالي أرسل وراءه من طعنه في ظهره عند الخان وهو ابن عم شقيق له هو الذي طعنه في ظهره، فسموا ذلك الموضع " خان يونس "؛ أي المكان الذي تمت فيه خيانة يونس، وأنه فعل ذلك ليتولى مشيخة قبائل العربان."[٤٢]

ومما سبق يتضح أن الكاتبة كانت بارعة حين استغلت الصور المعلقة على الحائط بشكل مميز؛ لتجسد للقارئ العالم القبلي ورسم صورة واضحة له أثناء السمر والاحتفال حيثُ أوضحت ملابسهن وحالهن. كما جعلته يعيش الأحداث ويربط نسيج ما وقع من خيانه جسدية رغم رحيل الشخصيات كل هذا عبر الصور الفوتوغرافية.

. . .

(٣)

شعرية السرد:

لقد أخذت القارئ عبر سردها في رحلة عن حال بطلتها " هند " والبيئة المحيطة بها، من نشأتها وصولاً إلى المعاناة التي عاشتها البطلة مشيرة إلى تغير البيئة من حولها. كما ذكرت ما وصلت إليه "مهرة" ـ ابنة البطلة ـ من حقائق. لقد وضعت الروائية كل هذه الأحداث في قالب إبداعي صعدت بلغته إلى أفق الشعرية. حيثُ سردت نصها الحكائي من خلال صور الجدران التي أوضحت بها أصول العائلات القبلية، وعاداتهم. كما عبرت عن تحول الحال، فلم تعد الأرض كما كانت أرضهم، وقد ظهر ذلك حين ذكرت أن " أبو شريك " الذي كان دليلًا للقوافل ويعرف أسلافهم حتى الجد الأول أصبح يتسند على الجدران بين الحوائط الخرسانية تائهًا، فهو عاجز على وضع أي مكان على خرائطه القديمة لإقطاع البدوان، وقد وصفت حاله قائلةً: " دار حول نفسه أكثر وتسندَّ على الكثير من الجدران ليعيد رسم معالم لم يعد لها وجود، كان الدوار وحده هو الذي يرافقه، منذ عدة ليال وهو يشعر به كشيء يحسه ولا يفهمه صار لا يرافقه بل يقتحم ذاكرته ويدفعه للإيمان بأنه عاش تلك الأشياء التي تمر به من قبل، كان

(٤٥) ميرال الطحاوي: نقرات الظباء، ص ٨٩ .

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

قد سمع كثيرا عن رجال بيض يحتسون القهوة في وقار ويسألونك عن أحوالك ثم يختفون كالسراب كأنهم يذوبون في ذلك الوهج الصحراوي الأخاذ، صار مستعدًا لأن يتبادل مع أشباحه الحكي ولا يزعجهم، لكن الذي يرافقه لم يكن أكثر من رائحة لمزيج من البوتاس الذي تغسل به النسوة مختلطا برائحة فطر أو كلس؛ تلك الرائحة التي هي رطوبة قبر قد فتح لتوه ليضعوا فيه وافدًا جديدًا، بدأ الإحساس بأنه عاش كل تلك الأحداث من قبل يطارده أكثر، ولا يجد سوى أن يطلق ساقيه لتسيرا بلا اتجاه مصاحبًا هذا الدوار. يقف في منتصف الشوارع بعد أن يفقد اتجاهه، يقف طويلا بجوار الحوائط..أصحاب الأبواب المغلقة فلن يستطيع أن يضعهم على خرائطه القديمة لإقطاع البدوان، تلك الأرض التي كان يعرفها منذ كانت مرمحا للرمال ووسط بشر من المفترض أنه يعرف أسلافهم حتى الجد الأول"[٤٣]، ومما سبق استطاعت الكاتبة تجسيد حالة "أبي شريك" كما جعلت الشخوص كالسراب أو كالشيء المذاب وجعلت الروائح فقط هي الصديق الذي يرافقه في تلك الحالة كما جسدت ذاكرته وجعلتها كالوحش الذي يهاجمه، ورغم أنه جعل ساقيه كالحصان الذي أطلقه ليقوده في الطريق إلا أنه سيقف عاجزًا أمام الخريطة التي اختلفت.

وفي الحقيقة لم تكن الأماكن فقط التي تغيرت حيثُ عبرت عن حال الأب حين أصابه الوهن الناتج عن عوامل الزمن قائلةً: " يمسح أبي لُعابه بطرف كمه ويتسنَّد على عصاه، كان هذا قبل أن يرقد والسعال الذي يحتل فواصل الجمل يصارع لهاثه"[٤٤]، فقد وصفته بأسلوب شعري معبر عن حالته في أيامه الأخيرة.

. . .

(٤)

الانحياز للصوت النسوي

القارئ هنا سيجد منذُ البداية أن العنوان مُحمَّل أيضًا بالإشارات والتداعيات حيثُ إنه دالٌ على العالم الأنثوي الذي تترك فيه الظبية علامات يستدل بها وليدها على طريق

(٤٦) ميرال الطحاوي: نقرات الظباء، ص ٩٥،٩٦.
(٤٧) ميرال الطحاوي: نقرات الظباء، ص ٧٢.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الخلاص. رغم أن تلك العلامات يستطيع الصياد تتبعها، فهذه النقرات تحمل إشارات مزدوجة، وبقراءة النص الروائي سنضع أيدينا على ما يحمله من دلالات تربط بين تلك الظبية وبطلة الرواية حيثُ تركت أشياء؛ لتستدل بها ابنتها (مهرة)، ولتساعدها على الخلاص من ذلك العالم الذي دفنها حيَّة، وسنرى أن العمل يحمل الأنثى من الهامش إلى المتن، ويهمش الرجل لدرجة أنها جعلت الغلبة في عالم الموتى للذكور بينما الحياة للإناث، وكأنها تشير إلى أن الحياة تكون حياة بوجود المرأة فيها، وبالرجوع إلى النص الروائي سنجدها قد جعلت مجموع الذكور أحد عشر أي أقل عددًا من النساء المؤثرات في العمل الأدبي. هذا بالإضافة إلى أن هذه المسميات الذكورية دالة في أغلبها عن شخوص قد رحلت عن عالمهم الفعلي بأحد **الطريقين**:

١ـ الموت: منازع ـ الشافعي ـ الجد محجوب ـ لملوم..

٢ـ النفي خارج البلاد: نافذ الذي غادر البيئة البدوية بكل أعرافها وتزوج وأنجب من خارج القبيلة.

على الجانب الأخر: سنكتشف براعة الكاتبة في توظيف تقنية (الانحياز للصوت النسوي) في عملها الروائي حيثُ نجدها ذكرت سبعة عشر علمًا أنثويًا منهن: خمسة أعلام (هامشية) أما الباقي منهن (لهن دور مؤثر في العمل)، مشيرة إلى نوع متمرد على القهر الذكوري، وعلى قيود السلطة الاجتماعية.

فقد أظهر لنا النص السردي تحول شخصية "سهلة"، وأنها أًصبحت ليست "سهلة" بمعناها الدلالي. حيثُ تمردت على كل شيء حولها لدرجة أنهم لم يعرفوا هل تم الزواج بها أم لا؟ كما أوضحت الراوية حال والدة "سهلة" قائلةً: " أمام تحفظ "سهلة" لم تكن لتعرف هل ما زالت ابنتها الصغرى بكرًا أم أنه دخل بها"[٤٥].

كما أشار النص إلى أنها لم تعفِ زوجها من الأمور التي آلت لوأد "هند" حيثُ تذكر لنا الراوية إن كل الأشياء التي جهزوها لها لم تستخدمها كأن هذا عقابًا له، فنجدها تقول: " بجانبها أسفل الصوان كانت زجاجات عطر شبه فارغة، ومع أنها تبدو لم تستعمل على الإطلاق فقد طارت مخلفة حول فوارغها بقيت قصاصات صغيرة تبدأ بـ

(٤٨) المصدر نفسه، ص ٦٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

"زوجتي الحبيبة، وابنة عمي الغالية، وحبة قلبي". ومؤرَّخة بأزمان بدت بعيدة فوقهم. كانت أثواب مفتوحة الصدر وجيبونات من التل المنشى، وأطقم من الستان الوردي خاطتها مس انجيل..لكن سهلة لم تلبسها أبدًا"[٤٦]، ومما سبق يُظهر لنا النص أن " سهلة " تمردت عليه وعلى العادات مما جعلها رفضت استخدام الأشياء التي أرسلوها معها ولم تفعل مثل "هند" التي كانت تنتظره واضعة تلك المساحيق، وهو كان غارقًا في أفعاله لم يعيرها اهتمامًا. كما أظهر لنا النص أنها عاملته معاملة ترد بها كل شيء وقع عليها وعلى أختها الراحلة من قهر معنوي ومادي حيثُ تقول لنا الراوية:

" كنت أسمع العمة مزنة وهي تسألها سؤالا أكثر دقة عن كون أبي ينام في خيمته، ولا يبيت في غرفتها تجيبه بخفوت كل واحد ينام على الجنب اللي يريحه، كان الجميع لا يستطيعون التكهن بما بينهما وسط ترفعها عن الكلام هل كان ينام في غرفتها الليالي أم أنه لم يفعل؟ بعد ذلك وحيثما كان أن أفهم حياة الأزواج اكتشفت أنه لا يجرؤ على التحديق في وجهها أبدا، وأنه لا بد أن أكون بينهما إذا أراد أن يجلس جانبها..كان يبدو كالطفل يحاول أن يثير انتباه أمه "[٤٧].

لقد استمر النص السردي واصفًا تحولها إلى إنسانة ليست سهلة كاسمها حيثُ خضعته لرغتها ورغم معرفته بأحوال النساء عجز في إخضاعها له، فنجد النص واصفًا حاله على لسان الراوية: "كان يدخل بعد أن يتأكد من أنها سمعت طرقه على الباب، لينحني فوق وجهي مقبلاً عنقي ومطوحا جسدي في الهواء، بعدها قد يقول لأمي كما كنت دائما أسمعه: " بنت عمي بخير ؟! "، " بنت عمي تريد شيئًا؟". تهز رأسها فقط ولا ترد"[٤٨]، فالنص أوضح أنه لا يستطيع دخول حجرتها قبل أن تأذن له رغم زواجه منها كما أوضح النص أنها لا تعيره اهتمامًا رغم محاولاته في إرضائها.

وقد وصل تمردها إلى ترك البيت والذهاب إلى بيت أخر رغم التربية الموروثة من عدم خروج الزوجة من بيتها إلا إلى قبرها كما قالت النجدية لـ"هند" من قبل حين أجبروها على الرجوع لبيت زوجها، ولكن " سهلة " استمرت في تمردها وتركت

(٤٩) المصدر نفسه، ص ٩٠.
(٥٠) المصدر نفسه، ص ٦٦.
(٥١) المصدر نفسه، ص ٦٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

البيت، ولم تكترث لأي خسارة ستحدث أو لأي رد فعل نتيجته قطع علاقات حيثُ تذكر لنا الراوية رد فعل العمة "مزنة" مع "سهلة" رغم أنهما بنات عمومة، فتقول:" العمة " مزنة " التي لا تكف عن تشبيهي بالصقرة والمهرة والمها. صارت لا تتكلم مع أمي "سهلة" على الإطلاق ولا تدخل البيت. فقط تجلس جانب أبي وتشعل له النار وتسقيه الخضيض. تأتي من العلواية التي تسكن بها"[٤٩]، ومما سبق يتضح من النص المرحلة التي وصلت إليها العمة " مزنة " من عدم التحدث مع " سهلة " وركزت اهتمامها بأخيها.

كما أشار النص إلى رفض البيئة القبلية لأي حركة تتمرد بها الأنثى، فقد يصل الأمر إلى الموت. حيثُ يذكر لنا حكاية إحدى زوجات الجد الأكبر"الشافعي السُّليمي" حين تمردت على زوجها، وأفصحت عن هجرها له، وقد كان مصيرها دالًا على القهر الذكوري وما به من سلطة اجتماعية تحميه. حيثُ أفصح النص السردي عن ردة فعل الجد، وهي محاولة قتل زوجته دون تفكير في أي شيء يردعه أو يقف أمامه وليس هذا فقط، فالنص الروائي يُظهِر لنا إنه لم يفكر في أي محاولة لإمالة قلب زوجته إليه أو حتى الانفصال عنها كما أمر الله تعالى :(الطلاق مرتان فإمساك بمعروف أو تسريح بإحسان) [٥٠]

بل نجد النص الروائي يقول على لسان الراوية: "الجد الأكبر لأبي اسمه "الشافعي السُّليمي" كان كريمًا أكرم من (حاتم الطائي) الذي يحكون عنه في الحواديت، وكان فارسًا يركض حول ربوة يسمونها "العالية"، قالوا إن بها إحدى زوجاته التي أطلق عليها الخرطوش، لأنها قررت هجره"[٥١]، ومما سبق يتضح أن المرأة ليس لها قرار في استمرار معاشرة الزوج أو الانفصال عنه، فكما يتزوجها دون أن يطلبها ويحق له أن ينزلها من هودجها أو يرميها للتمساح ولا يأخذها الفلاح كل الموروثات التي تم عرضها تجعل الأنثى خاضعة تمامًا للذكر، فهي تابع له، وقد كان نتيجة ما سبق من أفكار موروثة أن "الجد" قد جُنّ جنونه؛ لتمرد زوجته، وهو أمر مرفوض في

(٥٢) ميرال الطحاوي: نقرات الظباء، ص٦٨.
(٥٣) سورة البقرة، آية ٢٢٩.
(٥٤) ميرال الطحاوي: نقرات الظباء، ص١٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

مجتمعهم، ولذلك لم يخشَ شيئًا حين أطلق عليها الخرطوش.

. . .

(٥)

مط السرد

لقد استخدمت الروائية تقنية مط السرد بشكل مختلف عن رواياتها الأخرى محل الدراسة حيثُ نسجت روايتها بشكل مبدع؛ لتسجل تاريخ تلك البيئة وحفاظهم على شجرة الأنساب، ليس فقط على مستوى القبائل بل أيضًا حفاظهم على أصول الجياد وتربية الطيور الجارحة. حيثُ ذكرت كيف كان الأجداد السابقون في هذه البيئة يحتفظون بكل ما هو نادر، ويحرصون على تربية الجياد الأصيلة والطيور الجارحة، وقد انطلقت في روايتها من الصور الفوتوغرافية بطريقة فانتازية، مستخدمة تقنية مط السرد التي تتميز بها الأنثى؛ لتقوم بتضفير أحداث روايتها، ومن المميز في كتابتها أنها أشارت إلى قدرة الذكر على الحكي دون كلل، لكنها جعلت الغلبة للأنثى في هذا السبيل مع استخدام الضمائر المختلفة؛ لتظهر تميزها حين نوعت في الضمائر واستخدمت الذكر بشكل يخدم النص؛ لتُسجل الموروث الثقافي القبلي لبيئتها، فنجدها استخدمت تقنية مط السرد؛ لتؤرخ تاريخ العائلتين بشكل يجذب القارئ، حيثُ جعلت إطاري الصورتين أداة للتعبير عن صراع تاريخ العائلتين. فرغم أنهما أخوان، إلا أنهما في صراعٍ دائمٍ، وقد أوضحت ذلك بطريقة فانتازية منطلقة من إطاري الصورتين حيثُ بدأت بالحديث عن الإطار الأكثر فخامة بين الإطارين على لسان الراوية قائلةً: " جدي لأمي صورته بجانب الصورة الأولى ولكن بإطار أكثر فخامة، كان أخًا لجدي لأبي، وعلى الرغم من أن أمي وأبي أبناء عمومة، ولكني كثيرًا ما شهدتُ معارك حامية بين الإطارين، فأمي تعتز بأن أباها قد أخذ الباشوية بينما ظل جدي لأبي راعيًا للجمال بكعبين مشققين يسكن بيت الشعر"[٥٢]، ومما سبق يتضح أن الكاتبة متأثرة بالواقع أثناء الحكي، ولقد استمرت في سرد تاريخ العائلتين في عدة صفحات، كما سردت قصة جدها الباشا وما لديه من عبيد، ساردة ما حدث لممتلكاته نتيجة للتصحيح الثوري والإصلاح الزراعي، فنجدها

(٥٥) ميرال الطحاوي: نقرات الظباء، ص ٢٣ .

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تقول: " في تلك البلكون، كان "جدي" الباشا يتابع باهتمام كبير النشرات عبر المذياع، يتحدثون في المذياع عن التصحيح الثوري والإصلاح الزراعي. كان ذلك في رأي الجد " كلام فارغ " يصدر من الغوغاء، ظل يعتقد ذلك لمدة قصيرة، بعدها دخل من البوابة ثلاثون رجلاً..كانت الغرف المسيجة بالسلك والتي تحرسها الكلاب قد نهبت تمامًا"[٥٣]، وبالرجوع إلى الأخبار في ذلك التوقيت سنجد أن لملوم باشا كان يمتلك أكثر من أربعة عشر ألف فدانًا..

وتكمل الراوية سردها الحكائي الذي يقص تاريخ هذا المجتمع القبلي من خلال الصور. حيثُ سارت بالقارئ في رحلة تاريخية. تفصح في نهايتها عن أحوال قد تغيرت وقبائل قد اندثرت، فتقول:" هز ساقه بألم على المقعد وهو يشاهد حالة النهب دون أن يبدي أي فزع، دخل بعد ذلك غرفة الضيوف وأغلق الأبواب بإحكام، وأمام صورة الجد منازع جلس يتأمل خريطة الإقطاع الممتد على حواف النهر إلى الأرض البور..فرمان وكالة حراسة القوافل النيلية ما زال على جدار غرفة الصالون الفخم الذي استقبل فيه سعد باشا، ومولانا المعظم، والبارون إمبان، والأمير عبد المحسن، والأمير فيصل آل سعود، حيثُ تدارسوا صلات النسب القوية بين قبائل بني سليم، كانت هناك صور كثيرة تغمر الجدران. ظلت الصور على الجدران وراح كل شيء"[٥٤]، وقد استخدمت تقنية مط السرد ببراعة في الحديث عن أصل نسب الراوية، وكأنها تسطّر تاريخ العائلة البدوية أو تجعل من روايتها مرجع وثائقي، وربما هي دلالة نفسية لافتخارها بأصالة وعراقة القبائل البدوية، ومما سبق يظهر تأثرالكاتبة بالتاريخ والتراث البدوي حين قصت تاريخ الأنساب للعائلة على لسان الراوية.

كما ينبغي الإشارة إلى براعة الكاتبة في اللعب بالضمائر، وإنها جعلت الذكر المتمثل في (الأب، أبي شريك، بيير) وجه أخر للحكي صانعة بهم التنوع في الحكي، ولكنها جعلت الغلبة للأنثى في مط السرد رغم أن (الراوية) أظهرت قدرة (الأب) على الحكي، فهو لا يكل من الحديث وذكر مزيد من الحكايات؛ ليظهر مدى أصالة وعراقة عائلته، وقد ذكرت (الراوية) أنهم في أول مرة يجربون مصيف " مطروح "

(٥٦)ميرال الطحاوي: نقرات الظباء، ص ٢٤ .
(٥٧)المرجع نفسه ، ص ٢٥ .

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تاهت بهم عربتهم، وقد جسدت المشهد الذي كان فيه الأب لا يكترث لأمرهم؛ لأن شغله الشاغل هو الحديث عن تاريخ العائلة وتصحيح واقعة الهجج لكهل وجده يصحن البن أمام مضارب بعض البدوان، وقد استمر أكثر من ساعتين يتحدث معه، مما نتج عنه أن الشيخ هشَّهم كما يهش الأغنام، وظلوا تائهين لأكثر من ثلاث ساعات بعدها، وبذلك الموقف تكون الكاتبة أشارت إلى قدرة الأب الذكر على مط الحوار النصي؛ ليستمر إلى ساعتين دون أن يمل، وقد جسدت المشهد على لسان الراوية قائلةً: " وعندما تاهت بنا عربة أبي في أول مرة نجرّب فيها مصيف " مطروح "، نزل أبي من العربة أمام مضارب بعض البدوان. كان جالسًا أمامها كهل يصحن البن، بعد أن افترش أبي المجلس وقال له أبي متقربًا إنه سليمي؛ من بني سليم شقيق هلال، حكى له الشيخ أن بني سليم كانوا هنا بمريوط..، وأن بني هلال طاردوهم حتى عبروا النهر وشرَّقوا، ثم أجلاهم محمد على إلى الجنوب، فكفى أبي قهوته وظل يصحِّح واقعة الهجج هذه من الغرب إلى الشرق إلى الجنوب، وانتهى به الأمر أن أخرج مسدسه ..وظلت المعركة قائمة أكثر من ساعتين بين سليم وهلال على شَفَتيْ أبي، وذلك الشيخ الذي هشَّنا كما يهش أغنامه، وكانت النتيجة أن ظللنا لأكثر من ثلاث ساعات ندور بالعربة ولا نعرف كيف نخرج من تلك الأرض"[٥٥]، ومما سبق يتضح قدرة الأب على الحكي، فهو لم يفكر أنهم تائهون في ذلك المكان، وظل يتحدث مع الشيخ عن تاريخ العائلة الذي هو شغله الشاغل في كل حديث، ولم ينتهِ أمر الخلاف في الحديث بينه وبين ذلك الكهل بإخراج المسدس أو بهشهم من المكان، فقد تصاعد الأمر لديه فكريًا طوال الرحلة، وقد ظهر ذلك حين أشارت الراوية إلى أنه ذهب؛ لتقصي أخبار النزاع بين سليم وهلال حول " بئر هديوه "، وأن شغله الشاغل كان تاريخ العائلة، فنجدها تقول: " أبي الذي انشغل طوال الرحلة بتقصي أخبار هذا النزاع، عاد جامعًا أشعارًا كثيرة أطلق عليها " ديوان الشعر النبطي في أقوال شاعر بني سليم في واقعة الإفك المبين"[٥٦]، ومما سبق يتضح أنه لا يكل من المفاخرة بأنسابه؛ ليظهر مدى أصالة وعراقة عائلته.

وينبغي الإشارة إلى أن ميرال الطحاوي سلطت قلمها ليس فقط على التاريخ العائلي القبلي بل أيضًا ربطت بينه وبين الخيول العربية الأصيلة، فنجدها تقول: " كان

---

(٥٨)المرجع نفسه ٢٢.
(٥٩)المرجع نفسه٢٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يدعى " الشافعي " سيقولون لي إنه جاء من مضارب بني سليم، وإننا عرب، عندما حج أبي وجد من يحدثه عن تلك المضارب وقيل له إنهم أصحاب سلالة " الأعوج "من الجياد"،[٥٧] ولم تكتفِ الراوية بهذه الإشارة بل استمرت في السرد بعدما أوضحت ما حكاية " الأعوج " وكيف كان يتفاخر والدها بهذا الأمر حين ذكرت مشهد: " وهم يقولون له " ياحاج". كان يعدل من وضع عباءته ويتفاخر بمضارب بني سليم لأن في مضاربهم الجياد الأصيلة..يبتسم في حبور ويقول: الأعوج فرس بني سليم. استولدوه لفرس النعمان بن المنذر الذي كان اسمه " اليحموم "، وأمه من مهرة ركبها رسول الله في بدر يقال لها" السَّمَى "، يهزون رءوسهم ويتفقدون مربطنا الخالي بعيونهم، ويتحدثون عن إحياء التراث البدوي بعقد صابية كبير تتسابق فيها المهاري وتتابعها كلاب السلوقي".[٥٨]

كما ذكرت عادة الجلوس مع العمة " مزنة " للحديث عن الأجداد والجياد، ومدى اعتزازه بأصالة جياده حيثُ وصفت مشهد زوار بيت أبيها من الخليجة والسعوديين والكوايتة، وحالة الأب من فخر واعتزاز؛ مظهرة قدرة الأب ـ الذكر ـ على الحكي، فتقول: " صار بيت أبي يستقبل وفودًا من الزوار يأتي بهم "سرور" و"مبارك العبد"، يقولون "عرب" خليجيين، سعوديين وكوايتة، تتطلب زيارتهم ذبح مزيد من الشياه، وتلميع غرفة الصالون؛ ليتاح لهم تأمل صورة الجد الأول وهو يعلق خرطوشه على كتفه في رحلة قنص، أو تفقد برواز به عَقْد إقطاع لشبه جزيرة سيناء عليه اسم القبيلة التي اندثرت فعليا من الوجود، يتفقد الضيوف مجد العائلة على الحوائط، صورة للملك "سعود" مع مشايخ عربان القطر المصري، ودائرة حمراء حول رأس الجد الشافعي رافعًا جبهته بفخار..يحب الأب أن يتحدث عن مهاريه كثيرًا ويؤكد أن " الصهباء " أصيلة، وأنه تعب كثيرًا في مسألة الأنساب هذه، لكنها بالنسبة للعائلات الأصيلة مسألة محسومة "[٥٩].

كما أشارت إلى اندهاش البعض من وجود شخوص يحافظون على أنسابها

---

(٦٠) ميرال الطحاوي: نقرات الظباء، ص ٢١ .
(٦١) المرجع نفسه ٢٢،٢١.
(٦٢) المرجع نفسه ١٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وسلالات خيولها في الوادي حيثُ وصفت سماسرة الخيل الذين يأتي بهم "سرور العبد" قائلةً: " هم يهفون بعقالهم ذات اليمين وذات اليسار لم يشتروا شيئًا..كانوا يرون مُهرات أبي لاتستحق عناء المشاهدة، ثم يكتفون بالاندهاش لأن هناك قبائل عربية مازالت تحتفظ بأنسابها وسلالات خيولها في هذا الوادي. أبي الذي كان مستعدا بصوره ومستنداته وبكارج القهوة وعريضة المطالبة بالعودة إلى الأراضي الحجازية. لم يجد أبي من يستجيب لهذه القرابة سوى هذا الذي يلقبونه بالأمير " لُبَدْ ". "[٦٠] ومما سبق يتضح أن تاريخ العائلة لا يكترث أحد لمعرفته كما أشارت إلى اندهاش الزائرون؛ لوجود شخوص يحافظون على أنسابها وسلالات خيولها في الوادي، وبالرغم من ذلك الأب يذكره لابنته وللمحيطين. كما نجد الراوية تسطره في نصها الروائي؛ للحفاظ عليه من الإندثار، مستخدمة مط السرد بشكل يخدم ما تريد تسطيره في الرواية دون أن يمل القارئ.

. . .

(٦)

السلطة الاجتماعية

لقد عبرت ميرال الطحاوي مستخدمة تقنية السلطة الاجتماعية عن ما يفرضه المجتمع القبلي من عادات، وذلك من خلال الوقوف على بعض النقاط الهامة، وهي كالآتي:

ـ إنه مجتمع طبقي ومنغلق على نفسه.

ـ تفضيل الذكور على الإناث خاصةً في التعليم.

ـ السماح بالخيانة للذكر.

وينبغي الاعتراف أنها استطاعت تجسيد هذه العادات والأعراف القبلية وما بها من أمور تُفرَض على الأنثى، ويتوارثها جيلٌ بعد جيل، فبالرغم من أنه مجتمع قبلي يجلس في فضاء صحراوي واسع إلا أنها أظهرت كيف كان منغلقًا على نفسه، فهو مجتمع

(٦٣) المرجع نفسه ٢٩.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يرى أن أصالة الخيول تميزهم كما ذكرتُ سابقًا، وأنه يحافظ على نسله من الاختلاط.

ـ فهو مجتمع منغلق على نفسه:

يوضح السرد الروائي أن هذا المجتمع القبلي منغلق على نفسه، وينظر لمن حوله من: غرابوة وبراموة على إنهم طبقة أدنى منهم، فقد وصفت الراوية حالهم قائلةً: " تعرف العمة " مزنة " بالتفصيل كيف تقول: " حبايبنا وطول عمرهم خدامينا"، تقول كلمة خدامينا بتواضع وكأنه شرف كانوا محظوظين به"[٦١]، وقد كانوا يبثون ذلك في كل نسل جديد؛ لكي تتوارث أفكارهم عبر الأجيال حيثُ أظهرت الراوية أن العمة منذُ صغرها تؤكد لها أنها "ابنة عرب" لتغرس فيها ذلك الاختلاف الذي جعلها تدرك معنى إنهم " حبايبنا وطول عمرهم خدامينا"، فتظهر لنا عبر الحكي ما كانت تغرسه فيها منذُ صغرها، واستمرت الراوية في الحكي الذي أظهر لنا الغرس المتوارث من جيل لجيل، وهي فكرة الطبقية، وغيرها كرفضهم بالاختلاط مع الخارج، مما ترتب عليه طريقتهم للحفاظ على علاقات النسب بينهم.

ـ **عدم الزواج من الخارج:** لقد كانت من عاداتهم الزواج من بينهم. حيثُ كان ذلك فكرًا موروثًا بينهم، وموثقًا في أمثالهم، فنجدهم يقولون:

ـ " أنفك منك ولو كان أجدع.. والبنت لابن عمها ولو تخلع عينها ".

ـ " ونرميها للتمساح ولا يأخدها الفلاح ".

وقد أكدت لنا الراوية تلك العادات حين ذكرت قصة الجد الذي ألقى ابنته في النهر؛ لكي يحافظ على هذا الفكر المتأصل لديهم حتى لو كان ابن الذات العليا. حيثُ قالت: " ألقوا بها في النهر للتمساح حتى تظل مهرة أصيلة ولا يمتطيها فلاح، حتى ولو كان " عباس الأول " ابن مولانا المعظم، يقول أحد أعمامي: كانت كتائب عباس تركض وراءنا بالهجن وقد شردنا بالنساء في الصحراء"[٦٢]، وهنا يتضح تأصيل الفكر؛ لدرجة ضحى بابنته، حفاظًا على عاداتهم التي تربوا رعليها، وليس هذا فحسب بل شُردت النساء والعائلات في الصحراء نتيجة لذلك، فهم تربوا أن البنت لابن عمها دون أن

(٦٤)ميرال الطحاوي: نقرات الظباء، ص ١٤.
(٦٥)المصدر نفسه، ص ٣٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يطلبها، وقد ذكرت هذه العادة حين أشارت إلى فخر والد الراوية إن ابنة عمه " سهلة بنت لملوم باشا منازع " له دون أن يطلبها حيثُ قالت على لسانه: " يحكي قصة ارتباطه بأمها " سهلة بنت لملوم باشا منازع " التي كانت له حتى لو لم يطلبها، سيقول فقط إن ابن العم ينزل العروس من هودج عرسها بكلمة، سيهزون رءوسهم وهو يؤكد: "نرميها للتمساح ولا يأخذها الفلاح" "[٦٣]، ومما سبق يتضح أن السلطة الاجتماعية تفرض على الأنثى أن تتزوج ابن عمها. كما فرضت في حالة " سهلة " أن تتزوج ابن عمها الذي كان زوج أختها؛ لتربي ابنة أختها، وأنه يعلم ذلك، ويردد في مجالسه إنها له دون أن يطلبها؛ ولمعرفته بعاداتهم كان يتحدث عن حق ابن العم في إنزال العروس من هودجها بكلمة، ومما سبق يتضح سبب زواجه الأول من " هند " رغم بكائها الذي ذكرته الراوية قائلةً: " قال الباشا للمرة الأولى: " أنفك منك ولو كان أجدع "، والنجدية تقول له: البنت لا تريده. الذين يعرفون "هند" سيحكون أنها بكت كثيرًا وهي تسمع عن ملاحقته لفرحانة وغيرها في الحظائر، وما يروونه عن فاطمة القرومية التي تنام في حجره، لكن الباشا سيقول: " ابن عمها وهو أولى " "[٦٤]، وبذلك يتضح أن زواجه من "هند" كان سببه الأول عادات المجتمع المتعارف عليها، تلك العادات ذاتها هي التي فرضت على " سهلة " أيضًا الزواج منه حيثُ قالت عن " سهلة ": " كانوا يخيطون لها فستانًا بديكولتيه مفتوح وعقد من اللؤلؤ لتذهب إلى البيت نفسه الذي خرجت منه " هند ". لأن لملوم باشا سيقول وسط نهنهة ابنته الصغرى " سهلة ": " انفك منك ولو كان أجدع..والبنت لابن عمها ولو تخلع عينها، وبنت العرب مثل الناقة الطوع مطرح ما تعقلها تبرك، ومطرح ما تسيَّرها تسير". مضت " سهلة " حاملة معها طفلة رضيعة"[٦٥]، ومما سبق يتضح أن ذلك العالم القبلي المنغلق رفض الانسياق خلف التغيرات حولهم، كما رفض اختلاط الأنساب مهما كلفهم الأمر من هجج أو التضحية ببنت تلو الأخرى؛ حفاظًا على عاداتهم ولم يقتصر الأمر على الزواج من القبيلة بل ظلت هناك عادات يتمسكون بها، ويتم تنشأت الأجيال على الحفاظ والفخر بها.

ـ تفضيل الذكور على الإناث خاصةً في التعليم:

(٦٦)المصدر نفسه، ص ١٨، ١٩.
(٦٧)المصدر نفسه، ص ٥٥، ٥٦.
(٦٨)المصدر نفسه، ص ٤٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وقد جسدت الكاتبة لنا السلطة الاجتماعية التي تسمح للرجل بالحرية والتعليم والسفر إلى الخارج بينما تفرض القيود على الأنثى، فنجدها تعرض لنا عن تعليم (نافذ) وتظهر لنا عبر نصها تقديسهم الذكوري له حين أوضحت إرسال الجد لملوم أخو هند (نافذ) إلى باريس ليدرس المحاماة، وإنه أخذ بناته الثلاث؛ ليجلسوا بجوار جدتها. كما أوضحت إنه رجل العائلة المقدس، فقالت: " بجانب اللوحة كانت أيضًا صورة رجل العائلة المقدس، فى الصورة كان واقفًا يدلل مهرته، هذا الرجل المبتسم في الصور القديمة اسمه "نافذ"، أعرف أنه الخال البعيد الذي أرسله الجد ليتلقى علوم المحاماة في باريس، لكنه أرسل إليهم صور عرسه من نيوجرسي مع بطاقات التهنئة"[٦٦]، وهنا يظهر لنا بشكل واضح المجتمع الذي يقدس الذكر ويسمح له بما لا يسمح به للأنثى وهو ما عبرت عنه الراوية من خلال كلماتها رجل العائلة المقدس، وليس هذا فقط بل ذكرت أن الجد الذي أخرج بناته من المدرسة وأرجعهم إلى البيت حيثُ تجلس الجدة جعله يدرس في باريس، بل الأمر أكثر تعمقًا حيثُ جعلت المجتمع الفارض على الأنثى الزواج من ابن عمها لم يردع هذا الرجل الذي تزوج وأنجب من خارج القبيلة. فقد ظل رجلاً مقدسًا للعائلة، وذلك لأنه مجتمعٌ ذكوريٌ بطبعه.

أما والد (مهرة) المتلقي تعليمه في فيكتوريا كولج، وكاد ينال ليسانس الأدب الإنجليزي، ودرَّس لها روايات شكسبير، فقد كان متأثرًا بتلك السلطة الاجتماعية رغم ثقافته. حيثُ كان يرى أن مدرسة الراهبات هي الفاسدة للأم والخالات وليس هذا فقط، بل أظهرت بشكل ساخر تأثره بالفكر القبلي رغم ثقافته حيثُ قالت: " رغم أنه تلقى تعليمه في فيكتوريا كولج، وكاد أن ينال ليسانس الأدب الإنجليزي..ويحفظ أشعار الأقدمين وهو الذي درَّس لي روايات شكسبير بالإنجليزية..لكنه لم يوافق على الإطلاق ــ رغم ثقافته ــ على رغبة أمي في إرسالي لإحدى المدارس الداخلية". كما أظهرت الراوية سبب رفضه في دخولها تلك المدرسة، وهو نظرته إنها سوف تفسدها في حين نرى أنه أرسل ابنه خارج البلاد مما يوضح تفضيل الذكور على الإناث في التعليم أيضًا.

(٦٩) المرجع السابق: ص ٢٦ .

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ـ السماح بالخيانة للذكر:

لقد أتاح هذا المجتمع الحرية للرجل في مطاردة الخادمات من صغره إلى بلوغه وفي حياته بعد ذلك، ويلتمسون له العذر " إنه كبر والأولاد في هذه السن يصبحون كالطلائق أو ذكور الجمال إذا هاجت وستضحك انشراح التي تقول ....يكفيه فاطمة القرومية."، وليس ذلك فقط بل تجبر الأنثى على العيش معه رغم استمراره في الخيانة في الكبر. كما حدث مع " هند " التي كانت ترجعها أمها إلى بيتها رغم أنهم يعلمون أنه يخونها وجميع الخادمات يتحدثن عن ذلك إلا أن والدتها كانت تقول: "امشي مشي أهلك ولو انكسر ظهرك، ستعودين ستعودين، تطلعي تنزلي ستعودين، ابن عمك وستطلع روحك من بيته...." [٦٧] مجتمع يقهر المرأة ويُرجِعها إلى بيت زوجها مع إرسال الفاكهة والأشياء، وكأنه يعتذر له على مجرد تفكير المرأة في ردعه بعد محاولاتها في إمالته بوضع المساحيق التجميلية رغم خيانته لها من أول يوم.

. . .

الخاتمة:

توصلت الباحثة في نهاية الدراسة الحالية إلى أن ميرال الطحاوي استخدمت موروثها الثقافي وتاريخها القبلي في صنع شخصيات تحاكي الواقع. فهي تنقل تاريخًا حقيقيًا عبر هذه الشخصيات. والواضح من خلال رواياتها أنها تأثرت بذاتها أثناء رسم بطلاتها، فالقارئ يشعر بذلك من خلال النص السردي الذي تدورأحداثه في بيئة بعينها مع تكرار بعض الشخوص في الروايات. كما يكتشفه الناقد من خلال استخدام ضمائر السرد بين ضمير الحكي وضمير الـ"أنا". هذا يقودنا إلى الاستنتاج بأنها اتخذت من سيرتها الذاتية مرجعًا لرواياتها، حيث مزجت بين الرواية والسيرة الذاتية في أعمالها المشبعة بالتقنيات النسوية، بدءًا من انحيازها للصوت الأنثوي وصولًا إلى تسليط الضوء على القهر الذكوري الذي تتعرض له الأنثى في المجتمع الشرقي عامة والقبلي خاصة، سواء كان ماديًا (كالضرب) أو معنويًا (كالخيانة ورفضهم لإنجاب البنات).

وليس هذا فحسب، فقد تأثرت بثقافتها عندما استخدمت تقنية الاسترجاع لتوضح

(٧٠) المرجع السابق: ص ٦٠.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

عادات وتقاليد القبيلة التي نشأت عليها وتوارثتها الأجيال. كما سلطت الضوء على ما تفرضه سلطة المجتمع القبلي، فالمرأة تكون لابن عمها دون أن يطلبها، ولا تخرج من بيت زوجها إلا إلى قبرها. كما أشارت إلى أن هذا المجتمع يلتمس العذر للرجل حين يخون، ويفرض على المرأة الخضوع له، وغيرها من العادات التي برعت في نقلها عبر النص للقارئ.

ويجب ذكر براعة ميرال الطحاوي في إبراز حالات التمرد على القهر الذكوري والعادات التي تقيد النساء. كما استخدمت السرد الشعري في الأوقات التي احتاجها النص، وأبدعت في استخدام مط السرد بشكل يجعل الأحداث تمر دون أن يشعر القارئ بالملل، بل يشعر كأنه في رحلة قبلية يتتبع مساراتها من "الخباء"، مرورًا بـ"نقرات الظباء"، وصولًا إلى "بروكلين هايتس" حيثُ أوضحت أن فكرة الخلاص والهرب لم تتحقق حين غادرت البلاد، لأنها وجدت نفسها تفتح ذاكرتها بين الشرق والغرب.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المصادر والمراجع :

- **ميرال الطحاوي: نقرات الظباء، دار الشروق، ط١.**

١. ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، مجلد الثالث.
٢. رشا ناصر العلي: الأبعاد الثقافية للسرديات النسوية المعاصرة في الوطن العربي (١٩٩٠-٢٠٠٥)، رسالة للحصول على الدكتوراه في الآداب، إشراف أ.د.محمد عبد المطلب/ أ.د.ثناء أنس الوجود، جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠٠٩م.
٣. سعيد الوكيل: "كيف نقرأ الأدب الروائى؟"،دار مجاز الجامعية، القاهرة، ٢٠٢٠م.
٤. صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، ط١، ٢٠٠٣م.
٥. عبد المجيد البغدادي: فن السيرة الذاتية وأنواعها في الأدب العربي، مجلة القسم العربي، جامعة بنجام، لاهور- باكستان، العدد الثالث والعشرون، ٢٠١٦م.
٦. فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبى، ترجمة وتقديم عمر حلي، المركزالثقافى العربى، طـ ١، ١٩٩٤م.
٧. ٧ـ الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، بيروت، طـ ٨، ١٤٢٦هـ
٨. لجنة من مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م.
٩. محمد عبد المطلب: قراءة السرد النسوى،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٤م.
١٠. يحيى إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٨م.

مقالات:

١ـ أمل فؤاد عبيد، "تيار الوعى.. دراسة نقدية تحليلية لرواية الخباء للكاتبة ميرال الطحاوى"، الحوار المتمدن، ٢٠٠٦/١٢/٢١.
٢ـ شريف حتاتة، "تفاصيل ليّنة ومراوغة فى رواية ميرال الطحاوى"بروكلين هايتس"، ١١ سبتمبر ٢٠١٠.
https://qadita.net
٣ـ صلاح فضل، "مبرال الطحاوى فى بروكلين هايتس"، فى أخبار الساعة، ٢٠١٠/٩/٢١.
https://m.hournews.net/news-1465.htm

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

مازوخية الحب المستسلم

تحليل سيكولوجي في رواية (أنف وثلاث عيون) لإحسان عبد القدوس

"Masochism of Submissive Love"
A Psychological Analysis in the Novel "A Nose and Three Eyes"
by Ihsan Abdel Quddous

إعداد

سارة محمود حسن علي

Sarah Mahmoud Hassan Ali
باحثة – كلية الآداب جامعة عين شمس

Doi: 10.21608/mdad.2024.390946

استلام البحث	**٢٣ /٨/ ٢٠٢٤**
قبول النشر	**١٧ / ٩ / ٢٠٢٤**

علي، سارة محمود حسن (٢٠٢٤). مازوخية الحب المستسلم- تحليل سيكولوجي في رواية (أنف وثلاث عيون) لإحسان عبد القدوس. ***المجلة العربية مـــداد***، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر، ٨ (٢٧)، ١١٣- ١٥٦.

http://mdad.journals.ekb.eg

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

مازوخية الحب المستسلم

تحليل سيكولوجي في رواية (أنف وثلاث عيون) لإحسان عبد القدوس

المستخلص:

تتناول هذه الدراسة عنصر المازوخية في شخصية أمينة في رواية "أنف وثلاث عيون" لإحسان عبد القدوس، حيث تسعى إلى استكشاف الجوانب النفسية المعقدة التي تتجلى في تجربتها العاطفية، حيث تظهر أمينة في الرواية كرمز لمازوخية الحب المستسلم، إذ تبرز تجاربها حيث تعكس صراعات داخلية تدفعها نحو الاستسلام العاطفي، مما يؤدي إلى فقدان شعور بالهوية والاستقلالية. تسلط الدراسة الضوء على كيفية تأثير هذه المازوخية على هويتها، وكيف تؤدي هذه الديناميات إلى فقدان الذات وتحويل الحب إلى عبودية نفسية. يتطلب فهم سلوكيات أمينة وقراراتها تحليلًا نفسيًا يعتمد على مبادئ التحليل الفرويدي، حيث يُنظر إلى رغباتها المكبوتة وصراعاتها النفسية كعوامل رئيسية تشكل شخصيتها.

الكلمات المفتاحية: المازوخية - الهوية - الجسد – الإزاحة – نسيج الأحلام.

Abstract:

This study addresses the element of masochism in thecharacter of Amina in the novel "Anf wa Thalath Uyoun" by Ihsan Abdel Quddous, aiming to explore the complex psychological aspects that manifest in her emotional experience.

Amina appears in the novel as a symbol of submissive love masochism, where her experiences reflect internal struggles that push her towards emotional surrender, leading to a loss of identity and independence. The study highlights how this masochism impacts her identity and how these dynamics result in a loss of self, transforming love into psychological bondage. Understanding Amina's behaviors and decisions requires a psychological analysis based on Freudian principles, where her

ISSN : *2537-0847* **eISSN :** *2537-0898*

repressed desires and psychological conflicts are seen as key factors shaping her character.

Keywords: Masochism - Identity - Body - Displacement - Fabric of Dreams.

. . .

- **ملخص الرواية:**

وهذه الرواية من أضخم روايات **إحسان عبد القدوس**، حيث كُتبت هذه الرواية على جزئين، وصلت هذه الرواية تقريبًا لـ (ألف) صفحة، فالجزء الأول يحمل العين الأولى التي تتكون فيها الرواية من راوية واحدة وهي العين الأولى (أمينة)، والجزء الثاني به اثنان من الرواة وهما يتمثلان العين الثانية (نجوى)، والعين الثالثة (رحاب)، وهي من الروايات التي تم تحويلها لمسلسل إذاعي، ثم تحولت لمسلسل تليفزيوني وأيضًا لفيلم سينمائي.

وتدور أحداث هذه الرواية حول طبيب وثلاث نساء، ويصف الكاتب فيها صراعاتهن النفسية حيث إنها تُعتبر من الروايات النفسية التي تجعل القارئ ينفعل معها بكل حواسه حول مفهوم فكرة الحب، حيث يكون لفكرة الحب أكثر من وجهة نظر، فلكل عين وجهة نظرها الخاصة في الحب من خلال تجربتها الخاصة مع حبيبها، بالرغم من أن الشخص المحبوب لديهن هو ذات الشخص، إلا أن معايشة الحب لديهن كانت مختلفة، حيث نتج عن كل عين منهن فكرة خاصة لديها من عقلية شخصيتها وفكرها عن الحب، وهذه الرواية متعددة الرواة، ولكن كل راوية منفصلة بحكايتها وتجربتها عن الحب مع الطبيب.

- **المقدمة:**

دائمًا يتحفنا إحسان عبد القدوس بعنوان الرواية، ومن الأجزاء المُعنونة للرواية سنكتشف أن إحسان قَسَّم الأجزاء إلى عيون، حيث تحتوي الرواية على ثلاثة أجزاء، لتكون جزءًا من عنوان الرواية ثلاث عيون، والعين في الرواية لم تكن العين الملموسة

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

التي توجد في وجه الإنسان،التي نشاهد بها الأشياء، ولكن العين هنا هي أغلى ما في الإنسان، فهي نعمة من الله سبحانه وتعالى وبها يرى كل شئ من حوله، سواء كانت رؤيته مجردة لكل شئ أو غير مجردة للأمور لتعطيه جانبا من وجهة النظر للأمور. وبما أن العين هي أغلى شيء للإنسان، سنجد إحسان الفاهم بطبيعة المرأة، والقادر على التعبير عنها في أغلب رواياته، المُقدِّر لقيمة المرأة؛ حيث كان لسانها التي تتحدث به، والفكر الذي تريد من خلاله التحرر، والأحاسيس التي تخرج من خلال قلمه، فقد شبه لنا في هذه الرواية المرأة بالعين وهي أغلى شيء للرجل الذي لا يستطيع الاستغناء عنه، بل بما أن العيون نعمة م ن الله للاستمتاع بها، فإن المرأة هي النعمة للرجال التي لا يستطيع أن يستغنى عنها مهما كانت رؤية هذه العين، أي مهما كان لونها ومهما كانت جودتها، فليست العيون كلها شكلًا واحدًا، بل يوجد اختلاف في اللون والحجم وجودة النظر والاتساع والضيق، كذلك النساء يوجد لكل منهن فكر وشكل وطباع وبيئة تشكلت فيها شخصياتهن ومشاعرهن وأمورهن، فهي بالأخير نفس بشرية يمكنها التخطِّي، ويمكنها الوقوع، وبرغم أن الأنف واحد لا يوجد معنى إلا أنه هو المتمثل في الرجل الذي نجده هنا، حيث يرمز لذكورة الرجل وشهوته وربما غطرسته. وإذا أمعنا النظر أكثر من ذلك في الرواية نرى كل شئ، بل ويبلغ التعاطف حد القرب للدرجة التي نريد أن نوقف ما يحدث لأبطال الرواية سواء من سوء تصرفاتهم بأنفسهم أو بالآخرين، ومن شدة روعة هذه الرواية تحولت لمسلسل إذاعي، ثم تحولت لفيلم سينمائي، ولكن دائمًا نجد أن الرواية تختلف تمام الاختلاف عن الفيلم السينمائي، حيث إن رؤية الكاتب مختلفة عن رؤية المخرج.

وهذه الرواية من أضخم روايات **إحسان عبد القدوس**، كُتبت من جزئين، ووصلت تقريبًا لألف صفحة، فالجزء الأول يحمل العين الأولى (أمينة)، والجزء الثاني به اثنتان من الرواة، وهما يتمثلان في العين الثانية (نجوى)، والعين الثالثة (رحاب). وإذا نظرنا من منظور آخر في عنوان الرواية سنجد أن الوجه يتكون من عينين اثنتين وأنف وشفتين، فلمَا لم يكن العنوان (عينان وأنف وشفتان)، وإذا كان الوجه به عينان اثنتان، فلمَ يقول الكاتب ثلاث عيون، ومع قراءة الرواية سيتضح أن العين الأخرى (ما هي إلا رؤية فكرية لا تُرى بالعين المجردة، ولا توجد في وجه الإنسان، ولكن نستطيع أن نستشفها من خلال حدس الإنسان، ومن خلال مناقشاته الفكرية/ العقلية، والتي

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يتضح بها حقيقة الأمور في بعض الأحيان) وهي بالفعل رؤية الفتاة التي تجيد استخدام عقلها، هي الرؤية التي نرى بها بالعقل، أو الرؤية التي نرى بها بأرواحنا، والتي لم نجدها في الوجه ولكن لها رؤية فكرية خاصة بها لم تقبل كل ما يحيط بها أو ينبض له قلبها، أي أن هذه العين التي بداخل كل شخص ستجعله يفكر كثيرا، وهذه العين هي التي جعلت هاشم مختلفا ومذبذبا بعض الشئ، ليفيق من حياة اللهو ليرضى في نهاية المطاف بالزواج.

وبما أن الجزء الأول يركز بشكل أساسي على أمينة، فإن الدراسة ستعتمد على تحليل هذا الجزء بعمق لفهم أبعاد الشخصية وتفاعلاتها. سيتناول البحث أيضًا الأجزاء الأخرى، ولكن التركيز سيكون على كيفية تشكيل هذه الديناميات لمفهوم الحب لدى أمينة. إن التحليل النفسي للشخصية في هذا الجزء سيكون له دور محوري في استكشاف تعقيدات العلاقات البشرية، وكيف تتفاعل العواطف مع الظروف المحيطة. من خلال هذا التحليل، سيتم تسليط الضوء على التوترات والصراعات النفسية التي تمر بها أمينة، وما تعكسه من رؤى متعددة حول حبها وعلاقتها بالطبيب "هاشم".

والجزء الأول لحكاية أمينة هو الجزء الأطول في الرواية، بينما كانت الحكاية الثانية أقل طولا منها، وكانت الثالثة هي الأقصر على الإطلاق؛ والسؤال هنا: هل كان التدرج في الطول له معنى عند الكاتب أم لا؟ وإذا افترضنا أن له معنى من بداية الأمر، هل هو انحياز لصورة الرجل الذي بدوره تقع الفتيات في حبه؟ لماذا لم يُظهر صورة رحاب بشكل أوضح من ذلك مع الطبيب هاشم، لعله يُرضي فيها ذهن القارئ من التشفي بصورته في التخلي عن أمينة؟

تُظهِر الرواية تحولًا ملحوظًا في علاقة أمينة بالطبيب هاشم، حيث يبدأ الحب بينهما في إطار الجسد والرغبة الجنسية، ثم يتطور ليأخذ طابعًا استسلاميًا مازوخيًا. فالحب الذي بدأ في البداية كعلاقة جسدية مشبعة بالرغبات، يتحول تدريجيًا إلى نوع من الحب المرضي الذي يعتمد على الخضوع والتسليم التام. هذا الحب ما هو إلا تجسيد لمفاهيم السيطرة والضعف التي تكتنف علاقة أمينة بهاشم، حيث تكرس نفسها له جسديًا دون أن تجد أي إشباع نفسي أو معنوي حقيقي.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يُلاحظ أن الحب بين أمينة وهاشم يتسم بعدم التوازن، حيث تسود رغبة أمينة في إرضاء هاشم والتضحية بذاتها من أجل استمالته، في مقابل غياب العاطفة والاهتمام الحقيقي من جانبه. فبينما كان الحب في البداية محركًا جسديًا، تحوَّل مع الوقت إلى استسلام مازوخي، فيكون الجسد هو الوسيلة الوحيدة التي تشعر بها أمينة بأنها قادرة على الاحتفاظ بهذا الرجل في حياتها. ومع مرور الوقت، تغيب عنها القدرة على التفكير والاستقلالية، ويصبح جسدها هو ما تُقدِّمه للاحتماء من الفراغ العاطفي.

هذا التحول إلى الحب الاستسلامي المازوخي يعكس مشكلة نفسية أعمق تتعلق بفقدان أمينة للوعي بذاتها واستقلالها، إذ تضع نفسها في موقع الضعف والقبول بأي شكل من أشكال العلاقة، حتى وإن كانت تضر بمصالحها العاطفية والنفسية.

"يُعتبر حب أمينة حبًا يرتبط بالجسد، وقبل أن أتناول هذا النوع من الحب الجسدي أو الجنسي، سوف أشير للحب المرضي، كما هو حال أمينة بالطبيب هاشم، ويتصف (الحب المرضي) بوجود سلوكيات مبالغ فيها من أحد الشريكين تجاه الآخر، كالغيرة المفرطة، والرغبة في البقاء مع الشريك مدة طويلة، ومراقبته، والإصرار على التواجد في حياته.. وما إلى ذلك. هذا الحب قد ينبع من مشاكل نفسية لها عواقب خطيرة في سياق علاقة الحب وما قد تؤول إليه، فهذا الشكل من الحب، هو نتيجة الخوف من فقدان الشريك، خاصة أن الطبيب هاشم لا يشعرها بالأمان في علاقتهما، وهذا ما نجده عند أمينة التي تأذَّت حياتها بحبها لهاشم، والحب لا يُمكن أن يقوم على علاقةٍ يشوبها استغلال، فالحب ليس هروبًا من مشاكل الحياة أو فراغا أو ملا أو فشلا، وليس رغبة في الحصول على المأوى أو الأمان أو الضمان الاجتماعي، الحب ليس تبادلًا للمنفعة، وليس بحثًا عن الراحة في الحياة، وليس امتلاكًا وليس سيطرة وليس شعورًا من طرف واحد مهما كان هذا الشعور، هذا الحب المريض كان نتيجة طبيعية للوضع الذي وُضِعَت فيه المرأة منذ سلبها المجتمع عقلها واعتبرها جسدًا فقط.

إن صفات الإنسان النفسية والعقلية هي التي تميزه عن سائر الحيوانات الأخرى، وهذه الصفات هي التي تمنحه القدرة على الاختيار والوعي والإرادة، فإذا ما فقدها فقد جميع قدراته السالفة. والحب الجسدي في هذه الرواية، الذي يلاحظ في بعض الأحيان أنه خالٍ من شعور الرجل، لنتساءل بين الحين والآخر، هل الرجل بالفعل يحب هذه

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المرأة، أم يريد المتعة فقط من خلال جسدها؟ ولكن الذي لم نعتد عليه أن هذا التساؤل أيضًا نجده مع المرأة، هل المرأة متعلقة بهذا الرجل لإشباع حاجتها الجنسية بالطريقة التي أثارت فيها غريزتها وانتشلتها من الملل، أم هو مسألة اعتياد على هذا الأمر؟ وإذا كان اعتيادا، لماذا ترضى المرأة أن تكون مع شخص لا يبادلها الحب بالطريقة التي تريدها، وفي اعتقادي أن الذي ساعد أمينة في اتجاه العلاقة بهذا المفهوم، هو الحب المرتبط بالجسد، رغبتها الجنسية الشديدة، واعتزازها الدائم بجسدها (الكنز) كما تطلق عليه. كما أن علاقتها مع هاشم لم تحقق لها أي إشباع نفسي أو معنوي، فحاولت تعويض نفسها منه تعويضًا جسديًّا، فأمينة (العين الأولى) والتي تجسدت لديها فكرة الحب بالجسد، نجدها شخصية ضعيفة مسلوبة الإرادة ونجد ذلك عند موافقتها على زواجها من عبد السلام، ومن المحتمل رجوع هذا إلى تدليل الأم التي تكثر من دلع ابنتها، تعويضًا، من وجهة نظر الأم، عن فقدانها لأبيها الذي انفصلت عنه، وأن الفتاة تعيش مع زوج الأم، كما أن الأم تداري عن زوجها بعض الأخطاء التي كانت تفعلها أمينة دوما عندما كانت صغيرة، فهي دائما تجد أن أمها تخفي أخطاءها، وعدم الثقة في الذات تحول دون استطاعتها للحياة، كل ما كانت تستخدمه (أمينة) للدفاع عن هذه الثقة هو (الجمال)، الجمال بالنفس والجسد، كما أنها تشعر أنه لا يوجد لديها شيء إلا الجسد (الكنز) الذي تستطيع أن تعطيه بكل سهولة لحبيبها، وهذا وإن دلّ على شيء لا يدل إلا على أنها ليس لديها هدف في الحياة، أو بتعبير آخر، تقول إنها موجودة في الحياة باستخدام جسدها، كما يقول سارتر (أنا موجود) ، والوجود هو الذي يقصد به البدن (الجسد).

- **الراوي في الرواية:**

يتعدد الرواة في هذه الرواية، وبالرغم من ذلك لم تتعدد الضمائر الساردة، حيث يحمل كل قسم من أقسام الرواية اسم شخصية، ويحمل كل قسم راوية أنثى أو كما شَكلهم الكاتب الحقيقي (إحسان) ب(العين) الأولى، والثانية، والثالثة، توضح الراوية ما عاشته في حياتها، وتتحدث عن نفسها بصيغة الضمير المتكلم مدركة حياتها ودواخلها وأفكارها، بالرغم من أنها في داخل الحدث لم تكن مدركة وعلى وعي بهذا الشكل الذي جعلها في حالة من الكتابة عن حياتها واصفة بطريقة تحليلية ما أصابها في حياتها، فهي التي تعلم بداية حياتها إلى أن سردت (روت) أو كتبت حكايتها، أيّ تجلّى صوت سارد

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

(أنثوي) في الجزأين من الكتاب، ولم تكن إحداهن تتحدث عن نفسها بشئ تلقائي، لم يذكر بأي شكل من الأشكال أنها تكتب في أي مذكرة ذاتية خاصة بها، ولكن نستدل على ذلك باعتبار أن هذا الجزء مكمل للجزء الأول الخاص بأمينة وأنها تقول: **"إني أحاول أن أبدو في هذه السطور التي أكتبها كأني فيلسوفة .. ها.. ها"**، وهذه هي الجملة الوحيدة التي توضح للقارئ أنها في حالة من حالات التداعي مع النفس في شكل كتابي، وتنهض شخصية الطبيب مع كل راوية باعتباره هو المؤثر الرئيسي في التغيرات التي حدثت في شخصياتهن، وبالرغم من اختلاف وجهات النظر لكل راوية تجاه الحب، إلا أننا لم نشعر بالتناقض الذي يحدث في أغلب الروايات التي تحمل أكثر من راوٍ، ولكن نشعر أن الرواية في تعدد تكاملي لفكرة الحب، فلم تقف الفكرة عند شكل معين، وتعدد الرواة (الأصوات الساردة) يتبعه المادة السردية؛ لأن الرواية كما يعرفها (باختين): "ظاهرة متعددة في أساليبها متنوعة في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها.. توجد أحيانًا في مستويات لغوية مختلفة وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة[1]. وهذا التعريف هو ما حاول الكاتب الحقيقي إظهاره، فكل شخصية لها من نشأتها الأسرية والفكرية مستوى لغوي يظهر من خلاله طريقة تفكيرها، كما أن ثقافة المرء لا تظهر حتى يتحدث، وتتضح شخصية الراوية من خلال حوارها مع النفس أو مع الآخرين كما يقول الفيلسوف اليوناني سقراط: "تحدث حتى أراك"، وكانت الراوية الثالثة مختلفة الجنسية، ما أظهره الكاتب "إحسان" في جزء من المادة السردية اختلافا في اللهجة، وكأنه سهو منه وتضارب في اللغة، تارة نجد المادة السردية باللهجة اللبنانية، وتارة باللهجة الغالبة في الجزأين من الكتاب وهي خليط من اللغة العربية الفصحى، واللهجة المصرية العامية، ولم يكن صوت الطبيب الذي يتداخل مع الراوية في شكل حواري، ولكن دائمًا ما نجد أي حوار يدور بين الشخصية المحورية وشخصية أخرى في الكتابين؛ حيث نجد الراوية وهي تصوغه في شكل محوري، حيث تقول "قال هاشم:.....، وقلت: ....، وقالت أمي: .....، وقال عبد السلام: وهكذا ...، وكان هذا الشكل الحواري هو ظهور الصوت السردي لبعض الشخصيات، ولكن من خلال الراوية، فلم يكن استحواذا منها على المادة السردية، ولم تطغَ شخصية الراوية على من حولها من الشخصيات، فكانت

[1] ينظر، ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف خلاق، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٨م، ص٩.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تروي حياتها بكل تفصيلة ممكنة في استدعاء ذهني لها، مستدعية بعض الحوارات في قول الشخصية المُكملة معها في أحداث الرواية والمتكلمة معها، لتروي بهذا الشكل الروائي المتكلم بضمير الأنا الذي يتحاور عن نفسه في مناقشاتهم مع بعض، ويتضح ذلك من خلال هذه المقاطع: **قالت أمي: أنا بنتي عمرها ما حد ضربها، وقال عبد السلام: أنا ما اتجوزتش علشان أطلق بعد سبع شهور.."**[٢].

- **تحليل الراوية من الزاوية النفسية:**

في الجزء الأول من الكتاب، نجد الراوية الأولى أو لنقُل (العين الأولى): وهي راوية أنثى تُسمى **أمينة** وتتمثل فكرتها في (إدمان الحبيب)، أي عندما يكون الحب مثل المخدرات.. فبالرغم من شدة ضرره للإنسان فهو لا يستطيع التخلي عن الإدمان، "ومن الحب ما قتل"، والقتل هنا ليس قتل الجسد فقط ليذهب عنها روحها ولكن قتل الروح، هو أشد فتكًا على الجسد من رحيل الروح عنها، فعند قتل الروح يصبح الإنسان ضائعًا عن ذاته قبل أي ذات أخرى، ومن بداية الرواية نجد أن العين الأولى التي لا نعرف عنها أي شيء إلا أنها تحكي عن الحب واصفةً لنا إياه **"بأنه مجرد تعوُّد.. نعم، مجرد تعود.. تتعودين على رجل، وتتأصل فيك العادة، حتى تظنين أنها الحب.. أو تسمينها حبا.."**[٣]، والتعود هو أنه يكون جزءا من حياتك، شيئا تقبل على إدمانه، ولا يكون لديك القدرة على الإقلاع عنه، مثل شرب المواد المخدرة أو كما تقول الراوية مثل (الويسكي)، وتوضح لنا الراوية كمية التشابه بين الحب والويسكي **"العنصر الأساسي الذي تقوم عليه العلاقة التي تجمع بين الرجل والويسكي، ونفس العنصر الذي تقوم عليه العلاقة بين الرجل والمرأة"**[٤] وبالتالي نجد أن الراوية من خلال تجربتها المريرة تقلل من نسبة الحب في العلاقة بين الرجل والمرأة، فهي تسخر من هذا الألم التي عانته من هذه العلاقة العاطفية، من كونها أحبت، لذلك ستنكر الحب بل تصفه بالعادة والتعود أشبه بعادة الإدمان على شرب الويسكي الذي ليس له قيمة، ولكن في نهاية المطاف لا بد من شرب الخمر لأغلب الرجال كما كان في هذه الحقبة، وتقول: **"لم أحبه.. لا يمكن أن يكون هذا حبا.. لا أريد أن يقال إني أحببته.. إني أجن كلما سمعت من يقول إني**

[٢] إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء ١، ص١٥٨، ١٥٩.
[٣] المصدر السابق، ص٥.
[٤] المصدر السابق، ص٦،٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أحببته.. فقط تعودت عليه.. وكل هذا العذاب لأني تعودت عليه.."[٥]، مستكملة حديثها عن أسباب الحب وطبيعته بسخرية واستنكار من تسمية العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة ب(الحب)، وتوضح أيضًا أن من أحكام هذه العادة على المرء، السيطرة وسلب الشخصية، حيث تصبح شخصية المرء بلا هوية: **"والتعود له أحكام قاسية.. إنه يسيطر عليك.. يخضعك.. يمحو شخصيتك.. كيف سمحت لنفسي أن أتعود عليه وهو مر فظيع.. وكنت أعلم منذ اليوم الأول أنه مر فظيع.. لا أدري.. إن الويسكي أيضًا طعمه مر، وفظيع وقد تعودت على الاثنين.. تعودت على هاشم ثم تعودت على على الويسكي.."**[٦] ويتضح لنا من خلال كتابات الراوية حبها الشديد لهاشم ونظرتها الميئوسة للحب نتيجة حبها الزائد الذي جعلها كالمدمنة تجاهه، وكانت طبيعة علاقتها بالحب ما هي إلا المعاناة وتألم الروح والقلب حتى جعلها في حالة من استنكار لهذا الحب الذي يؤلم القلب بهذا الشكل، وكأن كل جُرمها أنها أحبت، لذلك بدأ عقلها الواعي في استنكار أعظم ما في الوجود وهو (الحب) المتمثل دائمًا في شغف الحياة، بل استنكرته وصنفته بالعادة التي تتحكم في شخصية الإنسان وتسلبها، ولكن هو لم يكن تعودا كما ترى الراوية ولكنه كان حبا أرادت به أن تعيش الحياة، ولكن الصدمة التي أتت من إقلاع هاشم عنها، هي ما جعلتها غير قادرة على الإقلاع، وتحول لحب مرضي تعلقي بحبيبها (التعلق النفسي)، وهذا الذي يتضح من خلال تجربتها قبل الحب وتجربتها بعد الحب، من تأوهاتها ونحيبها وعاطفتها وسخرريتها واستنكارها،" **كنت بنتا كبقية البنات.. أهيم وراء تأوهات عبد الوهاب ونحيب عبد الحليم حافظ، وأسكب صباي بين سطور القصص والأفلام العاطفية.."** وعندما قررت (الحالة المريضة بالتعلق) الإقلاع عن عادة الإدمان، جاءت الصدمة الكبرى لها أو لأي شخص في مرحلة الإدمان وهي الاصطدام بمرحلة الانسحاب، الفخ الأكبر في هذه المرحلة، ومن الممكن أيضًا أن تقوم بالاستبدال وهذا ما يسمى (بالتسامي) ولكن ستجد نفسك تستبدل بعادة أخرى وربما بما هو أسوأ، والخطورة كلها في ذلك، فمثلا إن كنت تريد أن تقلع عن شرب المواد المخدرة (الحبوب) ، فمن الممكن أن تسوقك نفسك لما هو أخطر من ذلك وتتجه للكحوليات وتبقى عبدا لكل منهما.. إلخ، وهذا ما حدث مع العين الأولى

[٥] المصدر السابق، ص٧.
[٦] إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء ١، ص٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

(أمينة)، لقد جعل ألم الحب حياتها في حالة من العذاب لتألم الروح، لم تكن راضية عن هذا التألم الذي يستأصل روحها شيئًا فشيًا، وعند قرارها بالانسحاب من هذه العلاقة، ذهبت لعلاقة أخرى، ولكنها كانت أسوأ من ذلك، وهذا يرجع إلى أن العذاب النفسي الذي كان بداخلها وخارجها يُحيطها كالنار، جعلها تفر هاربة لأي علاقة، لم تلحظ النتيجة ولكن كان كل ما تُريده هو انطفاء هذه النيران التي كانت مشتعلة فيها، ولكنها زادت نيرانها لما هو أبعد من حدودها. حتى أصبحت ترى العلاقة العاطفية بهذه السخرية.

ونجد أن بعض الأمور في العلاقة تتطلب اتخاذ موقف أو رد فعل، إلا أن التعود يدفعك للتغاضي عن هذه الأمور وتجاهلها لعدم قدرتك على اتخاذ رد فعل تجاهها بالانسحاب أو إنهاء العلاقة، فمثلًا يقوم الطرف الآخر بارتكاب فعل يتطلب الانسحاب من العلاقة على الفور، ولكن لا تنسحب إلا عندما تجد ما يعوضك عن هذه العلاقة، وتحاول التغاضي عن كثير من الأمور التي من المؤكد أنها ستترك أثرها النفسي عليك، وهذا ما حدث في العلاقة بين هاشم وأمينة، حيث نجد أن هاشم قام بخيانة أمينة عدة مرات، وبالرغم من انفعالها عليه، إلا أنها لم تتخذ موقفا بالانسحاب، وهذا ما حدث أيضًا مع هاشم فبالرغم من معرفته بخيانة أمينة له، إلا أنه لم يتخلَّ في بداية الأمر عنها، وكأنه أصابه شيءٌ من التعود، حتى استطاع، وسارع في الهرب، وقد بالغت العين الأولى في حبها لهاشم وأتت لها صفعة الخذلان بلا مقدمات، هل كان حبها حبا مرضيا إدمانيًّا، أم كانت ضحية لهاشم، فقد كانت عبدة لجسدها الذي طالما كان يريد كل لمسة وكل إحساس تشعر به مع هاشم كأنه نوع من أنواع المخدرات التي لا تكتفي إلا بهذا النوع، من الممكن أن تهدأ بنوع أقوى، ولكن ليس أقل في نوع المخدر، كذلك الحال مع جسدها التي أدمن علاقتها الجنسية مع هاشم، فكانت تحاول أن تبحث عن البديل عندما يغيب عنها هاشم ، وعندما أغاب عنها "هاشم" لم تلجأ إلا لجميع الرجال حتى تنسى جسدها بين جميع الرجال، فكانت أسيرة للحب وأهوائها، حتى أصبحت بلا هوية، وتقول الراوية: **"إني أضحك.. أضحك على نفسي.. أضحك على خيبتي على عذابي، إني أحاول أن أبدو في هذه السطور التي أكتبها كأني فيلسوفة .. ها.. ها ..**

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ها"[٧]، ومن خلال توضيحها ذلك والتحدث مع نفسها مستخدمة آلية التداعي الحر، ونشعر أن المؤلف الواقعي الحقيقي دائما ما يغلب المؤلف الضمني (الراوي)، ويظهر هذا في بعض كتاباته كما لو كان هو بالفعل المؤلف الواقعي (الكاتب/ الأديب المبدع) ليجيب من خلاله عن كل ما يريح عقل القارئ، لمَ يصفُ ويُطيل في وصف الشخصية من الخارج؟ - والتي سوف أتطرق إليها في الجزء الخاص بها - بدأت بعد ذلك الراوية أمينة في وصف نفسها كثيرًا: **"وكنت حلوة .. جميلة.. شعري في لون البندق.. طويل .. يصل إلى كتفيَّ..وساقاي رائعتان.. كأنهما قالبان من نور.. إني أحب ساقيَّ. أحبهما لدرجة أني علَّقت في ساقي اليمنى سلسلة ذهبية رفيعة تتدلي منها خرزة زرقاء"**[٨]، وعند انتهائها من وصف نفسها تكمل وتقول: **"هل أطلت في وصف جمالي... عذرا.. فهكذا تبدأ قصتي.. تبدأ يوم بدأ إحساسي بأني جميلة.. يوم فتنت بنفسي."**[٩]، **(هكذا تبدأ قصتي..)** وهي ذات العبارة التي استخدمتها الراوية (نادية) في رواية (لا أنام) في حكايتها، ولكنها كانت موجهة إلى الكاتب إحسان، ويتضح من ذلك أن الكاتب استخدم نفس الآلية الكتابية للراوية بطريقة التداعي الحر، لعلها تستفيق من الألم، ولكن يختلف هنا أن (نادية هي التي كانت تؤذي الآخرين، لكن مع أمينة نجدها هي المتألمة من هاشم، ومن وصف أمينة وحديثها عن نفسها نجد التباهي بجمالها والغرور الذي يجعل من شخصيتها لعبة سريعة التحطم عندما تُقابَلُ بالرفض، وخاصة من شخص أرادته وأحبته، **"ولكني لا أعرف هؤلاء الناس.. ولا أريد أن أعرفهم.. إني أكرههم.. أكرههم.. وأنا جميلة رغم أنوفهم.. جميلة.. جميلة.. وكل من أعرفهم يعرفون أني جميلة. وأنا أجمل من ريري ابنة خالتي. وأجمل من فريدة ابنة عمي"**[١٠].

وتتوالى المرات التي رأت فيها الطبيب هاشم دون أن يراها، لأنها خافت انجذابا جديدا بينهما، أصبحت تراه في كل مكان تذهب، لتوضح لنا الراوية هذا: **"كل مكان أذهب إليه أراه فيه.. كأن القدر يشد أحدنا إلى الآخر"**[١١]، وعند رؤيتها له بدأت عليها

[٧] إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء ١ ص٧.
[٨] يُنظر المصدر السابق، ص ٨-١١.
[٩] المصدر السابق، ص١١.
[١٠] إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء ١ص١١.
[١١] المصدر السابق، ص٢٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تصرفات لا واعية في محاولة منها لجذب انتباهه، **"لكني شعرت أن نظرتي إليه تنقل أحاسيس عجيبة إلى جسدي.. إلى جسدي لا إلى قلبي ولا إلى فهمي.. وبحركة غير إرادية وجدت نفسي أشد ثوبي فوق ركبتي ثم أرفع وأغطي بها ذراعي.. كأني أحمي نفسي"..** ومن يومها لم تستطع أن تنزع صورته، وأصبح لديها سؤال يتردد بداخلها: لمَ لا تتزوج من هاشم بدلا من عبد السلام؟ وشعورها أن هذا التساؤل هو نوع من الخيال.. ونوع من أحلام اليقظة[١٢]، ليبدأ لديها التفكير بطريقة غير واعية للدفاع عن هذا الجسد (الكنز) ليعطي السبب في وجود التحدي بينها وبين هاشم، في محاولة منها في البدء لاتخاذ خطوات تجاهه، تقول أمينة: **"وفجأة.. بدأ يداخلني الشك في قيمة الكنز.. بدأت أتذكر رأي الناس الذين لا يعجبهم جمالي.. واستدرت أمام المرآة لاتأكد.. والشك يفتك بي.. إنها المرة الأولى التي أفقد فيها ثقتي بنفسي إلى هذا الحد.. مُعلِّلة السبب للدكتور هاشم"** ثم تدافع عنه في ذات الوقت، وتقول: **"هو الذي أثار في نفسي الشك.. هو الذي يقلقني.. ولكنه ليس له ذنب.. إنه لا يعرفني .. بل لعله لم يرني"** مستنكرة في ذاتها بكل غرور شخصية الدكتور هاشم، لتقول: **"ثم من هو الدكتور هاشم، ليثير طموحي.. إنه رجل كبقية الرجال.. بإشارة واحدة يسقط تحت قدمي"**[١٣]، وكل ما أحتاج إليه أن أتخلص من خيالي.. ومع تكرار ظهوره وحديث البعض عنه حتى خطيبها ووالدتها، ومحاولتها الهروب منه خياليا، أصبحت تشعر بالعذاب بعد رؤيتها له ويتضح ذلك من قولها: **"وليلتها عدت إلى البيت، وأنا أعاني الإحساس بالفشل.. الإحساس الذي يلازمني دائما كلما عدت بعد أن أرى هاشم..إحساس بأني لم أستطع أن ألفت نظره.. لم أستطع أن أدخل حياته، حتى ولو من خلال نظرة عابرة.. ولكني في هذه الليلة تعذبت أكثر.. عذبني سخطي.. وحيرتي وضعفي.. وفي اليوم التالي قمت متعبة .. والغيظ يهدني.. وأخذت أطوف بحجرات البيت، وليس لي طاقة لأبدل قميص النوم .. وصورة هاشم تلاحقني في كل غرفة.. وتقفز أمام عيني في كل خطوة والغيظ منه يشد أعصابي، ويثيرني .. أريد أن أضربه .. أن أمرمطه.."**[١٤]، ثم بعد ذلك أثارها الفضول لتعرف من هو الذي يتحدث عنه الناس، وما أن تحدثت معه حتى شعرت

[١٢] ينظر ، المصدر السابق، ص٢٤، ٢٧.
[١٣] ينظر المصدر السابق، ص ٢٨.
[١٤] إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء ١، ص ٢٩.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

بالانبهار، انبهار الانجذاب وانبهار المشاعر التي لم تتحرك يوما لشخص ولكنها تحركت له، وكان هذا الانبهار مضمونه الحب، وأخذت تضع الحيل للإيقاع به، ، ولكن مع شعورها الدائم بالغرور المبالغ وحبها لجسدها الذي دائمًا تنعته بالكنز، والتحدي المبالغ منها الذي يجعلها تعتقد أن كل رجل هي قادرة على إغوائه بنظرة منها ليكون تحت قدميها، هذا التحدي يملأ فراغها ويشعرها بذاتها، حتى أحبت هاشم في خيالها، وبدأت تراودها أحلام اليقظة التي تحدث مع أغلب الفتيات المراهقات عندما يقعن في الحب، ولكن تختلف في شدة الهيمنة مع كل فتاة أيهما يغلب أكثر (الهو) وعقلها الباطن ينشط أكثر من ذلك لتحقق كل ما تريد في خيالها، أم تبقى (الذات العليا) تتخذ منحى الرقيب لدفعها عن مثل هذه التخيلات والهرب منها، ويستيقظ عقلها الواعي لتفيق من كل هذا، كما في رواية أنا حرة.. أمينة قبل مقابلتها بعباس، وفايزة في رواية الطريق المسدود التي عقلها مستيقظ دائمًا لمشاعرها. ولكن من خلال هذه الشخصية التي نجنح للخيال بصورة مفرطة، بدأت تشعر وتحس بوجود الشخص التي أحبته في خيالها، ولكنه لم يبق في خيالها فقط بل شعرت أنه بجانبها ينام على السرير، وسيطر عليه للحظات ما عقلها اللاواعي وأشعرها بوجود هاشم، الذي ليس له وجود في وقتها الحالي إلا في ذهنها. هذا التصور الذي نرى من خلاله أن هذه الشخصية مهزوزة، ومع أول صدمة لها ستقع في شباك خيالها وعقلها الباطن النَّشِط، بل أصبحت تتفاعل مع وجوده في الحياة الواقعية وليس في الخيال فقط: **"وخيالي يتجسد أمامي.. ويتجسد أكثر.. إني أكاد أحس بهاشم ينام في سريري.. وأنفاسه فوق وسادتي.. وأتقلب في نومي.. وأجذب الملاءة معي، فأحلم بأني جذبتها من فوقه وهو راقد بجانبي.. فأصحو من نومي.. وابتسم.. ابتسم له.. كأني أعتذر بابتسامتي لأني جذبت الملاءة من فوقه.."**[١٥] كثرة التحدث مع نفسها، بل ترد على ذاتها وتتغير تعابير وجهها منفعلة مع خيالها فهي تعيش في العقل اللاواعي.

والمتأمل في شخصية أمينة يجد أنها كانت في بداية الأمر تتمتع بصفات الخجل والحياء، والتي تكاد تظهر على أي فتاة في هذا العمر، فهي لم يكن لها تجارب بعد، ويتضح ذلك عندما ذهبت إلى الطبيب على أنها مريضة، وعندما طلب منها أن تقلع

[١٥] المصدر السابق، ص٣٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ثيابها في غرفة الكشف حتى يقوم بعمله، وهذا الأمر وارد خاصة أمام الأطباء، ولكنها لم تستطع لأنها ذهبت إليه في مخيلتها كرجل وليس كطبيب، وتوضح لنا الراوية هذا: **"وبدأت أخلع ثوبي في بطء.. وخجل.. خجل ينطلق في صدري كصاروخ النار، ويصهر وجنتي.. أكثر من خجل.. إنه إحساس بالفضيحة.. والدموع تتجمع في عيني.. دموع فضيحتي.. ودموع ذلي"** ويتضح هذا الخجل الذي كان يبدو على الشخصية في مقطع آخر، وهي تقول: **"وجذبت الملاءة حتى عنقي، وتشبثت بها، بكل أصابعي العشر.. وفي عيني نظرات خائفة مذعورة.."** ومقطع آخر مع لوم النفس: **"وأحنيت رأسي وخطوت وراء البرفان كأني أحتمي به .. أحتمي به .. من الممرضة والدكتور، ومن نفسي.. ووقفت برهة وأنا لا أتحرك.. لماذا أُعرِّضُ نفسي لكل هذا الهوان .. إني لم أفكر في كل هذا يمكن أن يحدث.."**[١٦]، وبالرغم من شعورها بالإهانة، إلا أن الخجل أمام شعورها بلذة المغامرة التي كانت تتعرض لها، لم يشكل لها شيئًا فارقًا في قرارة نفسها، بل بدأ يتلاشى هذا شعور الخجل ويصاحبه بوادر من الشعور التي لا تدل إلا على هذا من النوع الشخصية التي تحب التلذذ بعذاب نفسها، وتصف الراوية شعورها: **"الرجفة كانت لذيذة.. الرجفة التي تعقب المغامرة الناجحة.. كأني قفزت من فوق سور عال، ووقعت سالمة.. وضحكت ساعتها.. ضحكت في سري ضحكة كبيرة ملأت كل صدري.. كأني انتصرت.. انتصرت على الدكتور هاشم .. خدعته .. ووصلت إليه.."**[١٧] ونجد ذلك النوع من المغامرة المتمثل في التحدي، التحدي في أن توقع بالرجل الذي يملأ فراغها وتتخيله مكان عبد السلام، سرعان ما نسيت أنها مخطوبة أو لنقل مكتوب كتابها على عبد السلام، وسرعان ما تلاشت حياتها التي أسست لها من زمن، وعند اللحظة الحاسمة التي كان يجب عليها أن تقرر فيها مع من ستعيش، صارحت هاشم، ولكنه تخلَّى عنها من وجهة نظرها، ولكنه في الحقيقة شخص لا يعرف الحب ولا الزواج ولا يعرف إلا اللحظة التي يعيشها مع المرأة تحت غطاء اللذة؛ معتقدا في ذاته أنه يَمُنُّ عليها بمشاعر السعادة، ولكنها في الحقيقة سعادة وقتية مصحوبة بعد ذلك بالألم الحقيقي الذي لم تره بعد، إنه ألم الحب (القلب)، لم تكتفِ المرأة بأنها قد أحبته بقلبها ولكنها تريد المُضيَّ معه للأبد، فكانت لا تريد غيره.

[١٦] ينظر، إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء١، ص ٤١:٤٣.
[١٧] المصدر السابق، ص ٤٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

إحساسها بالفراغ الدائم الذي تريد أن تملأه دائمًا، وإحساس اللامبالاة الزائد، يزيد اندفاعها، ولم تستطع أن تتخلص من تفكيرها، التفكير الدائم في هاشم، على الرغم من أنها ذهبت لبيت الزوجية مع عبد السلام، ومع ذلك لم يهدأ ذهنها عن التفكير في هاشم الذي كانت في بداية الأمر مجرد محاولة تحدٍّ مع ذاتها، ثم كان الانبهار حتى اعتادت عليه، وكانت تظن أنها أحبته، ولكنها عدلت عن فكرة الحب لتصف كل ما حدث بينها وبينه بأنه تعود فحسب، ومع اعترافه بحبه لها، برغم أنه قالها مرة واحدة، مرة واحدة فقط، جعلت شخصيتها تشعر بالزهو والقوة، أصبحت في عالم آخر من التخيلات التي لا توجد إلا في ذهنها، إنه عالم من الأحلام تنسجه بخيوط الهروب من الواقع التي تعيشه وتشعر بأنه واقع مليء بالفراغ، ولم يستطع أي شخص أن ينتشلها من هذا الفراغ الذي يملأها، فهو الوحيد الذي يستحقها.

ونجد أن أمينة بطريقة لا واعية بدأت في تطبيق هذه المقولة، **وهي: "فالحب لا أدري كيف أرغمك عليه، وأما الحرية فلن أعطيك إياها"**، والخوف من أن يضيع حبها من بين يديها، و"هي فكرة من أفكارها اللاشعورية وفي ذات الوقت الشعورية"[١٨]، ويرجع ذلك إلى مواجهة هاشم بحتمية الحقيقة التي تجمع بينهما وأن العلاقة ليس لها أي هدف، علاقة بدون زواج.

إن اندفاع أمينة لممارسة الجنس مع أكثر من شخص لم يكن بدافع المادة في بداية الأمر، ولكن كل ما يشغلها هو إسعاد هذا الجسد (الكنز) كما أطلقت عليه في بداية الأمر، لم يكن نابعا إلا من غريزة الحب الجنسي، كان تعويضا عن علاقتها بهاشم، أي هو الحب الذي يجعلها في لذة طاغية مبتعدة عن كل الآلام التي تشعر بها، محاولات لتحصيل السعادة، لقد جربت دروبا كثيرة كانت غايتها تحقيق المتعة وتجنب الألم الذي لحقها بعد رفض هاشم لها، لم تعش معه على استقرارًا وأمانًا يجعلها تقول أنا في أمان مع هذا الرجل، فأمانه سوف يغنيني عن العالم بأكمله، ولن نقول أن علاقته هي علاقة أخذ من طرف هاشم فقط، فقد كانت تأخذ منه المتعة الجسدية مثلما يأخذها، كانت في حاجته باستمرار لإشباع رغبتها التي اعتادت عليها منه، كما وصل في نهاية الأمر أن تأخذ منه جميع الماديات التي تحتاجها، والمتأمل في شخصية أمينة سيجدها تبحث عن

[١٨] ينظر، سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، ص٣٠٥

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

سعادتها من صغرها، لم يكن الإشباع الجنسي هو غايتها في بداية الأمر، ولكن الاستمتاع بالجمال، ولعله أحد مكملات السعادة، فكانت تستمتع بالجمال الجسدي لديها استمتاعًا يمنحها السعادة، فكانت تطلق عليه "كنزًا"، ويتضح ذلك في الرواية، وهي تقول: **"هذا جمالي.. له خاصية غريبة.. إنه يبهر بعض العيون، كما يبهرني....."، "ربما كان اختلاف الناس حول جمالي، هو الذي جعلني ازداد تعلقا به.. وأتأمله كل لحظة.. كأني اتعلق بشئ أخشى أن يضيع مني.."، "وعندما وقفتُ أمام المرآة لأرقص عارية كعادتي، وباب غرفتي مغلق بالمفتاح، شعرت لأول مرة أن هذا الجسد لم يعد لي وحدي.. لقد أصبح لي شريك فيه.. "، "ومن يومها بدأ جسدي يقلقني.. بدأت أحس إن الكنز الذي حرصت العمر كله على أن أخفيه إلا عن مرآتي، أصبح على وشك أن يُكشف.. بدأت أحس بالمعاول تحفر فوقه لتصل إليه.. معاول من إحساسي بأن شيئًا يقترب من شفتي.. ومن عنقي.. من صدري..من خصري.. من ساقي.. وتأكدت يومها أن كنزي لا بد أن يُكشف يوما.. لا حيلة لي.. لا أستطيع أن أخفيه بقية عمري.. شخص ما لا بد أن يصل إليه.."**[١٩] وبالرغم من حرصها الدائم على جسدها والهوس الذي ألحق بها وبحبها لجسدها من الممكن أن يؤدي لنوع من النرجسية، ولبعضٍ من السادية التي نلاحظها في بعض من كتاباتها، وهي تقول: **"وقد فعلت في حياتي كل ما أردته.. ولم يستطع أحد أن يقف في طريقي.. ذبحتُ كل من حاول أن يَصدَّني أو يعدلَ رأسي.. وكل الذين ذبحتهم ناس أحبوني.. أعطوني قلوبهم فشققتها بسكين من شهواتي.. وخضت فوق جراحهم.."**[٢٠]، إلا أنها تأثرت بأول علاقة مع هاشم الذي زرع بداخلها بذرة من الماسوشية التي لاقت تجاوبا منها وأنشأت بداخلها حبًا بتلك العادة الخاطئة، ولكنها بدأت تعتاد عليها نظرا لعدم وعيها وخبرتها، وبالرغم من أنها كانت تعتز بجسدها إلا أنها أصبحت من الشخصيات (المازوخية) التي كانت ترضى لحبيبها أن يهينها ويضربها أثناء العلاقة الحميمية لتشبع حاجتها الجسدية، فهي لم تحافظ على جسدها (الكنز)، فأصبحت تمارس الرذيلة بمقابل مادي، ربما هذا التحول من شخصية إلى أخرى جعلها لا مبالية بمشاعر أحد، أنانية، غير معنية سوى

[١٩] إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء ١،ص ١٢
[٢٠] إالمصدر السابق، ص١١٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

بمشاعرها وإشباع حاجتها فقط، وكان هذا التحول إرضاءً للغريزة المسيطرة عليها، وتوضح الراوية أكثر، لتقول **"لم أتمنَّ ذبحهم .. فقط ذبحتهم لأشق طريقي.."**.

ونجد أن التكون للشخصية عديمة الخبرة يتشكل بشكل مباشر من التجارب الصادمة، وإما أن يصبح الإنسان سويًّا بداخل المجتمع، أو يصبح شاذًا، وهاشم لو كان شخصًا سويًّا في علاقته معها لما تحولت إلى تلك الشخصية المازوخية، ومن هنا لا ألقي اللوم على أمينة وحدها بسبب انحلالها الأخلاقي، ولكن نظرًا لكون هاشم شخصًا فاسدًا لا أخلاقيًا، يستهويه استمتاعه بالمعجبات اللاتي يقعن في شباكه، وإحساس أمينة بالتباهي بهذا الجسد الفاني لم يحمها من التشتت، كما تصف نفسها: **"كنت ضعيفة الشخصية .. كنت أضعف من أقف أمام أمي.. وأطلعها على حقيقة شعوري نحو خطيبي.. وفي الواقع لم أكن أعرف ماذا أريد.. لم أكن أستطيع أن أفهم حقيقة عواطفي.. وكان ما أفهمه أشك فيه.. كنت مترددة.."**[٢١].

عرَف فرويد ال (هو) بأنه الجزء الباحث عن اللذة والمتعة من اللاوعي، وفكرته عن ال (هو) تفسر غرابة تصرفات الناس عندما لا تتماشى مع الأنا أو الأنا العليا. وال (هو) ذلك الجزء من العقل الذي يحمل كل الغرائز البشرية الأساسية، وبما أنه مندفعٌ فغايته تلبية وإشباع كل الرغبات ولا يأبه بالواقع ولا بالعواقب المترتبة على ذلك. وفرويد على علم بأن أغلب الناس قد يقعون تحت سيطرة ال (هو) منخرطين في سلوك إتباع وتلبية رغباتهم وشهواتهم بلا أدنى تمييز بين الصواب والخطأ. والجزء الأهم من سلوكيات وأفعال البشر مرتبط بالدوافع الجنسية، فمنذ الولادة يمكن التعرف على الدوافع الجنسية كأهم حافز من حوافز الحياة، وكانت أمينة في الفترة التي تعيشها بين هاشم وعبد السلام تشعر باللامبالاة، بالرغم من خيانتها زوجها، إلا أن شعورها بتأنيب الضمير كان منعدما، بل الأكثر من ذلك أن تمنت أن يكون الجنين الذي تحرك في أحشائها ابنا لهاشم: **"ولكني أيامها لم أكن أحس بأني ضعيفة.. كنت لا مبالية.. وكنت لا أصدق أن هذا اليوم سيأتي بهذه السرعة.."**[٢٢] وكان الحمل بمثابة الخبر الصاعق الصادم، فهي كانت حائرة.. من يكون أبا لهذا الجنين؟، الخوف من أن يكون ابنها ابن

[٢١] المصدر السابق، ص١٤.
[٢٢] إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء١، ص٩٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

حرام هو ما جعلها تتذكر كل لياليها مع زوجها، إنه خوف الذي جعل كل تفكيرها ينشط، وتتذكر التفاصيل االتي تجعلها تتعلق ببعض الهدوء وحتى إن تمنت غير ذلك.. **"لقد أخذت أتذكر.. وبقدرة خارقة تذكرت جميع الليالي التي كنت فيها لزوجي خلال الخمسة أشهر التي مرت على زواجنا... إنها لا تتجاوز ست ليالٍ.. سبع.. وتذكرت كل التفاصيل.. كل أحاسيسي... كلها .. شيء عجيب أن أتذكر كل هذه التفاصيل، وبهذه الدقة.. وليلة معينة بالذات.. حملت فيها.. لا أدري كيف تأكدت أن هذه الليلة بالذات هي التي حملت فيها.. ليست ليلة أخرى.. ولا أدري هل تستطيع كل زوجة أن تكتشف الساعة التي حملت.. لا أدري ولكني تأكدت.. وازداد تأكدي بمجرد إحساس تلقائي"**[٢٣].

والمتأمل في شخصية أمينة سيجد أنها الشخصية المنقسمة عند فرويد بين (الأنا العليا- والأنا – والهو) سيجد اضطرابا في شخصيتها جعلها لم تكن على وعي بحجم المصيبة الكارثية التي ألمَّت بها، إنها على علاقة برجل آخر غير زوجها، وكأن هذا هو المجتمع الذي كانت تعيش فيه في هذه الحقبة لم يبالِ بالخيانة بين الأزواج والزوجات، وكأنه شيء لا يوجد فيه ما يدعو للحياء والخجل من الله، كما أنها عندما حملت في أول طفل لها، كانت تتمنى لو أن هذا الطفل يكن ابنا لعشيقها الذيي تخون زوجها معه، وكأن (الأنا العليا) اختفت عن ذاتها ولم يعد لديها رقيب، و(الهو) هو المسيطر على سلوكها لتحقيق ملذاتها، وأحدث هذا الاختلال في توازن شخصيتها وفي تفكيرها المشوش بالأفكار الخاظئة عندما عَلمت بحملها، ولكن مع كثرة التفكير ظهر لها بصيص من الأمل لتصحو ولو للحظات الأنا العليا التي ظلت تتتلاشى إلى أن أوشكت على الانعدام، هذا البصيص الذي أيقظ عقلها بكلمة الحرام، ولكنه كان دون جدوي وسرعان ما أغفل هذا التيقظ وظلت في طريقها مع عشيقها، ويتضح لنا هذا من خلال الراوية أمينة: **"ولم أتبين تفاصيل المشكلة.. تطل منه كلمة الحرام.. وأخاف على ابني من الحرام .. أخاف عليه من الله.. ومن الناس.. ومن الأيام.. وأخاف على ابني لا على نفسي.. ودموعي حائرة بين رموش عينيَّ.."**[٢٤]، فهي لم تكن مسئولة بالقدر الكافي بالخوف على نفسها، ولكن مع ظهور الجنين أصبحت تخاف على هذا المخلوق الصغير الذي بداخلها، حيث

[٢٣] إالمصدر السابق، ص٩٧.
[٢٤] إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء ١، ص٩٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

كانت هي الطفلة المراهقة ذات السابعة عشرة من عمرها التي تطفو عليها سمات الطفولة أكثر من سمات المراهقة، وحينما تفتق ذهنها ومشاعرها وتأججت مشاعرها بالغريزة الفطرية التي تشتعل في سن المراهقة، بدأت أفكارها تتحرر من كبت مشاعرها إلى الانفتاح الجنسي حينما وبدأت تتلصص إلى الانفتاح المجتمعي من حولها. ونظرا لأنها كانت تعشق جسدها كانت تؤمن بأنها لا تستحق إلا الأفضل فتعالت على ما كان في يديها، وذهبت لمن يدهسها وذلك بسبب التعالي؛ ظنا منها أن الوجاهة االاجتماعية عند هاشم وليست عند عبد السلام، فانجذبت إلى هذا الانفتاح والمزيد من الحرية بعد طلاقها تحت تأثير غرائزها الجنسية المتجهة لهاشم، انجذبت له لأنه من وجهة نظرها كان الوجاهة الاجتماعية التي ظهرت في حياتها في وقت كانت تشعر فيه بالضيق والملل والفراغ من شخص تقليدي لا تشعر تجاهه بشخصيتها ولا بكيانها كأنثى، ونجد أن الاضطراب في شخصيتها ما هو إلا نتيجة للمعيشة التي كانت تعيشها مع أمها، ومع أبيها، ولكن عندما انتقلت إلى حياة أخرى مع خالتها صبرية بدأ يصحبها الاتزان الطبيعي السوي عند أي فرد يخطئ، وتصف ذلك الإحساس التي لم تعتد عليه من قبل: **"أحسست بفداحة الجرم الذي ارتكبته في حقها .. أحسست بأني خنت أمانتها.. خنت عطفها.. بأني لوثت بيتها.. أحسست بهذا الإحساس أكثر"**[٢٥]، ولعل هذا التخبط في سلوكياتها هو نتيجة عدم تقبل هاشم لفكرة الزواج بها، وهو المسيطر في كل علاقاتها فهي بالأحرى لم تستطع التخلي عنه: **"وأصابتني حالة اللامبالاة لامبالاة في زينتي .. ولا مبالاة في ثيابي ولا مبالاة بحماتي.. لا مبالاة بعائلات السويس وبما يقولونه عني.. ولا مبالاة حتى بأمي.. ولا أبالي إذا ذهبت إلى هاشم.. ما دمت أريده .. واللامبالاة تدفعني إلى جرأة أكثر... لقد أصبح جسدي، لعبتي.. ولا أبالي.. ولكن هذا الإحساس باللامبالاة كان ستارا شفافا فوق الأسى، والضياع، والحيرة، والتفكك الذي أحس به في دخيلة نفسي.. وكأن هذا الستار ينزاح أحيانًا.. تُطيِّره ذكرى أو فكرة.. فأرى من ورائه عذابي.. ... وأبكي.."**[٢٦]. هي قُبلت بالإهانة، بل الضرب في سبيل الشعور بالجنون وملء فراغها بلحظات من التمتع الواهمة، وكأن هذا كل ما كانت تحتاجه لتملأ فراغها: **"وفجأة رفع كفه وصفعني .. صفعة قوية.. واهتز شيء أمام**

[٢٥] المصدر السابق، ص٣٣٢، ٣٣٣.
[٢٦] المصدر السابق، ص٩٣

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

عيني، وطنين في أذني.. وضعت يدي على خدي، وصفعني صفعة أخرى على خدي الثاني، ثم جذبني من شعري وأوقعني على الأرض..، ومن يومها تعودت أن أثيره .. وتعود أن يضربني .. لم نعد نلتقي إلا هكذا.. مجانين .. وعشت في هذا الجنون، وفي كل لحظة جنون، أدع هاشم يكشف مني أكثر.."[٢٧]، ونجد في مقطع سردي آخر عندما وجدته مع فتاة أخرى وأخذت تثور عليه، ليقابلها بعنف وسادية من قِبل شخصيته، وتصف لنا الراوية: **"ورفع هاشم كفه وصفعني صفعة قوية.. أوقعتني على الأرض.. بجانب الآنية المحطمة.. وتعلقت بساقيه وهو واقف منتصف فوق جسدي المُلقى تحت قدميه، قلت وأنا أبكي بكل دموعي: ما تعملش فيَّ تاني كده يا هاشم"**[٢٨]. وإذا نظرنا لهذه الحالة سنجد أن لدى شخصيتها نوعًا من الماسوشية، أو كما يسميها البعض المازوخية، وهي شكل من أشكال الخضوع للطرف الآخر وقبول الإهانة منه بالتلذذ الذي يصيب الشخصية، وهي عكس ما يُعْرَف بالشخصية السادية، ونرى في مقطع سردي آخر، أنها لم تكن (مغلوبة على أمرها في هذا الشكل الخاضع للطبيب هاشم)، ولكن هي كانت في حاجة إلى ذلك منه، وتوضح لنا بوصفها هذا الشعور الذي بداخلها وفي علاقتها الحميمية معه: **"كنت في حاجه إليه .. كنت في حاجة إلى شيء عنيف يلهيني.. شيء أعنف من أفكاري وأعنف من هذا المخلوق الذي يعيش في داخلي.. وكان هاشم يستطيع دائمًا أن يكون أعنف من كل شيء.. كما عودني"**[٢٩].

- **مفاهيم أولية:**

ويمكننا تعريف المازوخية بوضوح حيث إن **اضطراب المازوخية الجنسية** أو **الماسوشية** أو **المازوخية** أو **المازوكية** أو **الخضوعية:** يعني الحصول على المتعة عند تلقي التعذيب الجسدي أو النفسي، وينسب مصطلح المازوخية بالإنجليزية **(masochism)**إلى الكاتب الروائي النمساوي (ليوبولد فون زاخر مازوخ) صاحب الرواية المشهورة (فينوس في الفراء) **(venus in furs)**، وهذا المصطلح هو أحد أشهر انحرافات السلوك الجنسي ويقصد به التمتع بالألم عند استقباله من الآخر، بحيث إن صاحبها لا يصل لقمة اللذة الجنسية إلا بالضرب أيًا كان نوع التعذيب النفسي الذي

[٢٧] ينظر إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء ١، ص٦٦،٦٧.
[٢٨] المصدر السابق، ص١٨٨، ١٨٩.
[٢٩] المصدر السابق، ص١٠٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يتعرض له، إلا أنه يصل لهذه المتعة حتى وإن كانت هذه الأمور بنوع من التخيلات. فهي شعور جنسي يتلذذ فيه المرء بالتعذيب الجسدي والإذلال النفسي الذين ينزلهما به محبوبه أي التلذذ بالاضطهاد. فالماسوشي، تكمن إثارته الجنسية في إيلام الطرف الآخر له عند حدوث علاقة جنسية وتختلف حدة هذا الألم من حالة إلى أخرى وهي تنطق ماسوشية أو مازوكية أو مازوخية **Masochism**، ولها مستويان:

- **المازوخية العامة أو المازوخية الأخلاقية:** وفيها نجد أن الشخص المازوكي يقوم بأشياء (بوعي أو بدون وعي) تعرضه للفشل أو الضياع أو الإهانة أو التحقير أو الإيذاء اللفظي أو البدني، وهو يكرر هذا السلوك ويجد متعة خفية في ذلك على الرغم من شكواه الظاهرية. يستمر الشخص في هذا السلوك بشكل شبه قهري مهما تعرض للمشاكل والمتاعب، فهو يعشق دور الضحية والمظلوم والمقهور والمعذب، والمازوخية على هذا المستوى هي نوع من اضطراب الشخصية المصحوب بسلوك هادم للذات **Self defeating behavior** .
- **المازوخية الجنسية**: وهي تعني الشعور باللذة الجنسية فقط حين يكون الفعل الجنسي مصحوبا بالإهانة اللفظية والعنف الجسدي للشخص المازوكي، ويعتقد فرويد أن الشخص المازوكي لا يستطيع الشعور باللذة الجنسية في الأحوال العادية نظرا لشعوره بالقلق وإحساسه بالذنب؛ لذلك فالإيذاء الجسدي أو المعنوي يخففان من هذه المشاعر ويسمحان بالشعور باللذة الجنسية وكأنهما غطاء لا بد منه للوصول إلى هذا الشعور.

وقد أرجع علماء النفس، خاصة التحليليين، أسباب ظاهرة المازوكي أن يتماهى الطفل ويتعلق بأمه وإذا كان الطفل قريبا من أمه بدرجة زائدة وشعر أنها مظلومة من أبيه أو من غيره فهنا يتعاطف معها ويحب دائما أن يكون في وضع المظلوم مثلها حتى يخفف من مشاعر الذنب حيالها والمازوكي لديه شعور عميق بالذنب، ربما لوجود مشاعر عدوانية أو جنسية بداخله، لذلك يحتاج للإيذاء النفسي والجسدي للتخفيف من هذه المشاعر المؤلمة وحينها يشعر بالراحة أو بالنشوة.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

والمازوخي شخص يشعر بالوحدة والخوف من هجر الحبيب، لذلك فهو يعشق دور المظلوم والضحية لكي يكسب عطف الناس واهتمامهم. بناء على ما سبق يمكن القول بأن "الخلافات بين الوالدين في طفولتك وتعرض والدتك للظلم من أقارب والدك ربما يكونا قد دفعاك في طفولتك المبكرة لكي تتعلق بالوالدة وتتعلق بدور المظلوم وتنشد الإهانة والتعذيب للتخفيف من مشاعر الذنب وللتخفيف من مشاعر الوحدة ومخاوفها، ومقابلتها كلمة السادية **Sadism** التي تعني استعذاب إحداث الألم في الآخر، ومعنى الاستعذاب هنا هو الربط بالمتعة، والمهم أن نوع الألم المقصود، ونوع المتعة المقصودة يختلف اختلافات شاسعة حسب الاستخدام، فقد تكونُ السادية أو المازوخية كلمةً تستخدمُ عند الحديث عن سمات شخص ما أو عن طريقة تفكير شخص ما في أمورٍ بعيدةٍ تماما عن الجنس، وقد تستخدم الكلمات عند الحديث عن علاقات الأفراد بعضهم ببعض فهذا سادي وذاك مازوخي، ولنقصر كلامنا على بعدي السادية والمازوخية كبعدين نفسيين، لأقول لك أنهما مرتبطان ببعضهما في الوقت الذي يظهران فيه كمتناقضين، فهناك من نجده ساديا في بعض نواحي شخصيته وسلوكياته، ومازوخيا في نواحٍ أخرى، وهناك من بين مرضى (الاضطراب النفسجنسي) المُسمى بالسادية – المازوخية، من يستمتع فقط بتلقي الألم ومن يستمتع فقط بإحداث الألم وهناك أيضًا من يستمتع بكليهما معا. يوجد في العملية الجنسية الطبيعية شيء من السادية من قبل الذكر ومن المازوخية من قبل الأنثى، ولكن ذلك عندما يتم في إطار من الحب، فإن الأمور ستكون مقبولة، فسيكونُ من المقبول أن تتقبل الأنثى بعضًا من سادية الرجل على أنها جزءٌ طبيعي من الذكور، يفسر سيجموند فرويد السادية والمازوخية بكونهما اضطرابات ناتجة عن الكبت في العقل الباطن واللاوعي. ويقول أيضًا إن السادية انحراف شائع لدى الرجال والمازوخية انحراف شائع لدى النساء."[٣٠].

والمتأمل في شخصية أمينة يجدها تشعر بالوحدة والخوف من هجر الحبيب (الطبيب هاشم) لذلك هي كانت تعشق دور المظلوم والضحية لكي تكسب عطف الناس واهتمامهم. حيث يخشى المرضى الذين يعانون من اضطراب الشخصية الحدِّي من

[٣٠] ينظر، مقال إلكتروني، Alison Eldrdge, Masochism | psychosexual disorder | Britannica, Written and fact-checked by The Editors of Encyclopaedia Britannica, Last Updated: Jun 22, 2023 • Article History.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

التخلّي عنهم، ويعود ذلك جزئيًا إلى أنَّهم لا يريدون أن يكونوا بمفردهم.وفي بعض الأحيان، يشعرون بأنَّهم غير موجودين على الإطلاق، عندما لا يكون لديهم شخص يهتم بهم، ويشعرون بالفراغ الداخلي غالبًا. ربما كان وراء هذه الشخصية انفصال والدتها عن والدها، والذي كان لا يراعي أحدًا إلا نزواته، وهذا يعتبر نوعا من الظلم تجاه والدتها، ولم تقتصر الماسوشية عند شخصية أمينة على النوع الجنسي فقط، ولكننا في مقطع آخر نجد نوعًا من الماسوشية النفسية أو الأخلاقية ويتضح ذلك من خلال هذا المقطع السردي التي تحكيه: **"وبطني منفوخ يهتز مع بكائي، كأن الجنين يبكي معي.. وفي صدري بركان من الأحاسيس.. أحاسيس متضاربة.. قائمة .. حادة.. تنهش في لحمي وأعصابي.. وآثار صفعة عبد السلام لا تزال تحرق وجهي.. لقد أحسست بصفعته كما لم أحس أبدًا بصفعات هاشم الكثيرة.. صفعته مزقت كرامتي.. أذلتني.. ربما لأنها صفعة غضب.. وصفعات هاشم حب واشتهاء.. ولكن رغم ذلك أحسست كأن صفعة عبد السلام قد كشفت لي عن حقيقة كنتت أجهلها فيه.. أكتشفت أنه رجل.. قوي.. وشعرت بموجة عنيفة من الندم.. الندم لأنه طلقني.. يا ربي.. لماذا لم يصفعني من قبل.. لماذا لم يضربني.. ويضربني.. إلى أن أفيق من جنوني ..لماذا دللني إلى هذا الحد.. لماذا سكت على.. لماذا تركني لهاشم**.." ويتشكل هذا الجانب النفسي في شخصية أمينة واضطراب شعورها الذي ألحقه الندم في لحظات لتركها لزوجها عبد السلام، لم تشعر بهذا الندم لأنه طلقها، ولكن الذي وثَّبَ هذا الشعور بداخلها هو تلك الصفعة الصادرة من عبد السلام، وهي تقول: **لماذا لم يضربني؟** هل لا تستطيع الحب والعيش مع الرجل إلا من خلال إذلال النفس والإهانة لشخصيتها؟ لترضى عن نفسها وحبها، فالحب الصادق من زوجها هو ما شعرت أنه سهل، لم يكن تحديا وعنادا، ولكن عندما صفعها شعرت بالندم، وأنها فرطت في مثل هذا الرجل التي لم تكن ترى قوته من قبل، والتدليل الناتج عن أمها هو ما جعل شخصيتها بهذه الحالة، فقد استُدرِجت لإذلال نفسها على غير وعي منها، فالمتأمل في شخصيتها من الخارج يجدها على عكس ما تكنه من شعور داخلها، فهي لا تحب الاستسلام والسهولة في الحصول على الشيء، ولكن كل ما كانت تريده أن تشعر أن الشيء التي تريده لم يكن سهلا باعتبار أنها شخصية جميلة ولها جسد جميل، متباهية ومغرورة مما يجعل غرورها في تحدٍّ مع ما تريده في حياتها والذي وأوصلها في نهاية الأمر لانعدام المبادئ الأخلاقية. ويعلو

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

صوت عبد السلام على صوت الراوية في شدة وحزم، وهي تحكي لنا عمّا قاله زوجها في لحظة طلاقها، **"أنا حاطلقك.. مش علشان انتي عايزة الطلاق.. إنما لأنك ما تنفعيش زوجة.. ما تنفعيش أم.. انتي ما تربيتيش.. ما عندكيش مبادئ.. انتي إنسانة منحلة.. أنا حاطلقك لأني غلطت يوم ما اتجوزتك.."**[٣١].

وبدأ عقلها الباطن ينسج في الأحلام التي تعتريها الخوفَ من شبح أمها وزوج أمها وزوجها، خائفة ألا تلحق هاشم، حتى أنها في هذا الحلم لم تحلم بأبيها، لأنه في العقل الواعي لم يكن يعترض قرارها، ونجد أن هذا الحلم كان خيوطا دفينة في عقلها الباطن، حاولت التنفيس وإخراجها للواقع، وما كان على هذه المخاوف إلا أن تخرج في صور أحلام مزعجة.

وأتساءل: هل كان هذا الحلم نتيجة لعملية (تكثيف)، كما يقول فرويد في كتابه تفسير الأحلام؟ وعلى أي نحو نتصور الوضع النفسي في خلال فترة النوم التي تسبق الحلم؟ هل تتراص أفكار الحلم جميعًا، الواحدة بجانب الأخرى، أما هي تتعاقب، أم أن عمليات نفسية متعددة تبدأ في وقت واحد من مراكز مختلفه ثم تلتقي؟ فإذا أعطينا تكوينا عن فكرة منظورة عن الوضع القائم النفسي في خلال حالة النوم، يكفي ألا ننسى أن الأمر يتعلق بفكر لا شعوري، وغالبًا ما يكون تكوين الحلم قائما على عملية تكثيف، أي أن الحلم ليس ترجمة صادقة لأفكار الحلم أو إسقاطًا لها نقطة فنقطة، بل كثرا ما نجده نسخا ناقصا مليئا بالثغرات، وأغلبه ما يكون نتيجة الشعور بالمخاوف التي تلاحق الشخصية[٣٢].

وتقول الراوية: **"وعادت حياتي كما كانت مرتبكة، ممزقة بين رجلين هاشم.. ومحمد"**، ولكن الوضع مختلف إلى حد ما عن السابق، حيث لم يكن زوجها يشكل فرقا في حياتها مع الطبيب هاشم، لأنها كانت تخون فقط زوجها، أما الآن فهي تخون أيضًا حبها للطبيب هاشم، لنجد بالترتيب، أن أكثر من رجل دخل حياتها، هاشم وعبد السلام زوجها، ثم هاشم وخطيبها حسن، لينتهي بهاشم ومحمد، وإذا نظرنا هل كانت تحتاج لأكثر من رجل في حياتها حتى تشبع كل ما بداخلها، أمْ هو هاشم الذي تتمناه رغم عدم تحمله

[٣١] إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء ١، ص١٥٩.
[٣٢] ينظر، سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، ت: د. مصطفى صفوان، د. مصطفى زيور، ص٢٩٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

مسئوليته تجاهها وهو الذي دفعها لتكون هكذا!، هل كانت تهرب بحياتها من عقدة الزواج لرجل يكون قادرا على تحمل مسئوليته تجاه العلاقة، ولكن في الأخير كانت تفشل لأنها مازالت تريد علاقتها مع هاشم، الفرق بين علاقتها بهاشم وعلاقتها بمحمد أن هاشم دائمًا ما يضع الحقيقة أمام عينيها حتى وإن كانت الحقيقة مؤلمة بعض الشئ، إلا أنه دائما يوقظها من جنانها، وينصحها بعدم السير في هذا الطريق، ولكنها كنوعية الفتيات اللاتي نشأن في هذه الحقبة وهذا المجتمع المليء بهذه العلاقات التي تسرق من الفتاة البصمة الحقيقية لذاتها، لتصبح في هذا المجتمع كل سيدة في حضن رجل آخر كما يوضح لنا الكاتب الحقيقي إحسان عبد القدوس، مبررا ذلك بخصوصية هذه الفترة في كتاباته، وبأنها قصص حقيقية من الواقع تعيش حولنا في المجتمع، بالرغم من أن العديد يعلم ويعيش وينغرس في هذا المجتمع، إلا أن البعض يقف عند هذا الحد لا يندرج أكثر، ولكن الذي حدث مع أمينة والذي حذرها منه هاشم أكثر من مرة أن هذا الطريق لا يكون في آخره إلا الضياع، وأما محمد.. بالرغم من أنه لم يشبع احتياجها، وبالرغم من أنها بقيت معه في خيانتها مع هاشم إلا أنه يرسم لها طريق الأمل، وكأن النور مازال في انتظارها، وفي النهاية لم تجد منه إلا الغدر، فقد تزوج عليها فجأة ودون سابق إنذار؛ بالرغم من أنه في الليلة الماضية قبل زواجه كان في أحضانها، وتصف لنا الراوية الفترة التي كانت فيها مع هاشم ومحمد:

"وأصبحت هذه حياتي..

هل كنت سعيدة..

أبدا..

إني أتعذب.. أتعذب بالقلق الذي يمتص دمائي.. وجهي يزداد اصفرارا.. كأني أصبت بسرطان الدم.. وأفقد إحساسي بجسدي يوما بعد يوم.. أحس به يموت بين ذراعي هاشم.. ويموت بين ذراعي محمد.. وأفتعل.. أفتعل النشوة.. أفتعل أنفاسي.. وأفتعل صرخاتي.. أفتعل وأُمثِّل حتى لا يحس أحدهما بأنه يأخذ جسدا يموت.. وأعصابي أيضًا تموت.. أصبحت في حاجة إلى عنف أكثر حتى أوقظها.. أو حتى أنسى نفسي.. إني في هذا الحضيض الذي أعيش فيه.. في حاجة لأن أُضرَب بعنف.. ولأن أتألم حتى الصراخ.. حتى أنسى.. وحتى لا تذبل حواسي.. وحتى لا يموت جسدي..

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وأنا منساقة في التشبث بهاشم..

ومنساقة في الاندفاع مع محمد.."[٣٣]

وإذا نظرنا لعقليتها المتسمة بضيق الأفق سيتضح لنا أنه لا يشغل أفقها إلا الرجال، وعندما وجدت ما تنجذب إليه من الرجال جعلته هو الهدف لها، حتى ألغت حياتها مقابل الحصول على هذا الهدف، ويوضح لنا **سيجموند فرويد** "إن ضيق الأفق الفكري لدى الفرد قد يؤدي إلى تدهور خلقي في حياته العامة ومع تطور العقل والذكاء يكشف لنا أن الإنسان يكون بمنأى عن النوازع العاطفية القوية التي قد تصيبه في حياته، وأكدت تجربة التحليل النفسي عن نتيجة الاضطراب العاطفي، وماتزال تكشف لنا كل يوم أن أذكى الناس يتخلى عنهم ذكاؤهم فجأة، ويتصرفون كالحمقى حالمًا يتواجد ذكاؤهم في مواجهة مع مقاومة عاطفية، ولكنهم بمجرد أن يتغلبوا هذه المقاومة فإنهم يستعيدون الحدة التي كانت لذكائهم. كما أن الطبيعة هي التي جعلت من الحب والكراهية توأمين متناقضين، حتى تجعل الحب دائما في حالة حذر من الكراهية"[٣٤]، "ونحن نعرف أن الحياة صعبة، فيها الكثير جدا من الآلام، والكثير من الفشل، ومن الشقاء، ولا يمكن أن تستمر الحياة دون مسكنات، وربما لم يكن هناك إلا ثلاثة أبواب يمكن أن نطرقها: أن نتلهَّى باهتمامات تشدنا إليها بقوة، وتصرفنا عن أحزاننا وشقائنا، أو نسعى خلف الذات نتوسل بها للتخفيف من الآلام، أو نلجأ إلى المخدرات لعلها تميت الإحساس فينا فلا نشعر بما في الحياة من أرزاء، ولا غنى لنا إطلاقًا عن الاستعانة بواحد من هذه الحلول، فالناس تجاهد للحد من الآلام والمتاعب وتسعى لتحصيل لذة موعودة أو ما نسميه سعادة، بمعناها الضيق، وهو الإشباع الفوري للحاجة المُلحة، ولكنها مؤقتة، ولو طالت وهو مطلب مبدأ اللذة لما ارتاح لها الإنسان كثيرًا، ونحن بحكم تكويننا لا نستطيع، أن نتحمل السعادة الشديدة لمدة طويلة لأنه سيصاحبه شعورًا من الملل، ويندرج الإنسان تحت ضغط الشقاء إلى الإقلال من التهافت على السعادة مثلما يحدث لمبدأ اللذة نفسه عندما يتحول إلى مبدأ الواقع، فإن كانت مهمة الإنسان لتجنب الألم تدفعه باستمرار لعملية تحصيل اللذة، ولا شك إن إشباع كل الرغبات بلا حدود ولا قيود

---

[٣٣] إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء ١، ص٣٥٩.

[٣٤] ينظر، سيجموند فرويد، الحب والحرب والحضارة والموت، دراسة وترجمة د. عبد المنعم الحنفي، دار الرشاد، ط١، ١٩٩٢م،ص٢٣: ٢٥

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

هدف منشود يشد الناس إليه ويجذبهم نحوه، ولكنه هدف يضحِّي بالحذر الواجب الذي ينبغي أن نأخذ به أنفسنا في الحياة حيث يعرضنا للعقاب في مقابل متعة أمدها قصير، ولكن مع تجربتنا بالسرور والسعادة يقل إحساسنا بالألم ويكاد ينعدم ويُنسى تمامًا، وما هي إلا لحظات تفيقنا ونستعيد إحساسنا سواء بدرجة تزيد أو تنقص. وهناك طريقة أخرى من طرق الدفاع عن النفس ضد الألم، وهي استخدام المتاح من وظائف الجهاز النفسي بصرف الطاقة في مجالات أخرى وبتوجيه الغرائز وجهات لا تصادم بينها وبين العالم الخارجي"[٣٥]، "أي بالتسامي بها، وهي عملية تتم في أغلب الأحيان لا شعوريًا، ويحقق التسامي أكبر النجاح إذا عرف المتسامي كيف يستغل طاقاته أكبر الاستغلال ليحصل على أقصى ما يمكن أن يحصل عليه من التلذذ من العمل العقلي أو الفكري الذي يقوم به مستخدما التسامي"[٣٦].

وكما يقول سيجموند فرويد عن الكيفية التي يبلغ بها الفرد المستويات الخلقية التي يتوصل إلى بلوغها والتي يكون عليها وللوهلة الأولى نجد في أذهاننا ما يتبادر إلينا من طبيعة الإنسان منذ ميلاده واتجاهه نحو الخير أو الشر، وعليه.. نرجح القول بأن الانسان يجري عليه التطور، وأن تطور محاولة لاجتثاث كل ميل نحو الشر ودفعه نحو الخير بتأثير التربية وبفعل الوسط الاجتماعي المتحضر، ويدعم وجهة النظر الأخيرة التي تقول بالتطور من الشر إلى الخير، أن الانسان رغم كل ما يتناوله من تهذيب وما يؤخذ به من تربية ميال للشر، تظهر عليه دلائل وكلها تشير إلى سيطرته عليه وإحاطته به، وتظهر الدراسات التحليلية النفسية لدى فرويد، أن الطبيعة البشرية في أخص خصائصها تتكون من غرائز أولية يمتلكها كل الناس، عملها إشباح حاجات أولية معينه وهذه الغرائز في ذاتها لا هي بالخير ولا هي بالشر تمر بمرحلة طويلة من التطور قبل أن تبدأ عملها بشكل إيجابي لدى البالغ ولكنها أحيانا تتوقف عن العمل وتتوجه بنشاطها أحيانًا نحو أهداف أخرى وقد تتداخل أحيانًا وهكذا؛ لينتج لنا نوعٌ آخر الشعور نتيجة اضطرابٍ لدى الذات وهذا ما يُسمى (بازدواجية الشعور) ولعلِّي أوضِّح ما يمكن أن نضرب به المثل على هذه الرواية (أنف وثلاث عيون) في شخصيه أمينة وهي تمثل

[٣٥] ينظر، [٣٥] ينظر، سيجموند فرويد، الحب والحرب والحضارة والموت، ص٤٨:٤٣
[٣٦] ينظر، المرجع السابق، ص٤٩.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

هذه الازدواجية؛ وهي الشعور بالحب الشديد لهاشم والكراهية المُسرفة في الوقت نفسه، ويظهر التحليل النفسي أنه رغم تناقض الحب والكراهية إلا أن هذا الحب وتلك الكراهية كثيرا ما يتوجهان في نفس الوقت تجاه شخص واحد بعينه، وتقول الراوية في ذلك: **"ولكني اكتشفت أن الكراهية كالحب.. كلاهما ذروة من ذرى العاطفة.. كلاهما يضعك دائمًا أمام الشخص الآخر.. يذكرك به ويعذبك بذكراه.. واكتشفت أني أكره هاشم لأني لازلت أحبه.. وكلما ازددت كراهية له، ازددت حبا.."**[٣٧]، وفي مقطع آخر من الرواية، هي بالفعل تؤكد على الكره التام لهاشم: **"لم أعد أحس بشيء.. إلا بكراهيتي لهاشم.. وبالكاللو الذي تركه في قلبي.."**[٣٨] وقد يقمع عامل الرغبة الجنسية أو الحاجة التي يتفجر بها الإنسان للحب إلى كبت الشر، وتعمل مكونات الحب أو المكونات الشبقية الداخلية للغرائز لدى الفرد على توجيهها وجهة اجتماعية ونحن نتعلم قيمة الحب وقيمة أن نكون محيط حب للآخرين، ونتعلم أن حب الآخرين لنا ميزة نضحي في سبيلها بأي مزايا أخرى تتعارض مع السلام الداخلي، أما العامل الخارجي فهو بفعل التنشئة فينا وما تطالبنا به بيئتنا الثقافية وتأييدها لهذه المطالب؛ وبالرغم من أن أمينة كانت تريد أو كانت تتمنى من داخلها، أن يتوقف إدمانها وحبها لهاشم إلا أن ميولها الغريزية هي التي كانت تدفعها دفعا إلى التقرب منه، فكان يوجد لديها اندفاع لم يسبقه شخص طبيعي إلى ميول غريزية تجعلها تكون معه.

والإزاحة ما هي إلا إعادة توجيه الدوافع العدوانية أو الغاضبة من الهدف الرئيسي إلى هدف آخر أكثر أمانا وأقل تهديدا، ونجد الإزاحة بدورها موجودة عند أمينة التي اضطرت إلى إزاحة هاشم بعد استهلاكها واستنفادها، وكان الغرض من ذلك هو عقدة الزواج المسيطرة عليها والتي من الممكن أن تضيع عليها، فحاولت إكمال زواجها من عبد السلام، ثم خطوبتها لحسن ثم كتب كتابها على فريد، ولم تجد من يعوضها عن هدفها الرئيسي، حتى وجدت هدفا آخر، وهو محمد.. الذي وعدها مرارا وتكرارا بالزواج ولكنه تخلى عنها فجأة بحجة اضطراره للزواج من أخرى إرضاءً لوالدته المريضة، وكانت نتيجة إزاحة الهدف الرئيسي الذي لا يريد الزواج لهدف آخر رسم لها خطًا من الأحلام عن الزواج ترضاه نفسها، ولكن لم يكن بوسع الهدف الآخر أن يفعل شيئا إلا

[٣٧] إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء١،ص٤٣٤
[٣٨] إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء ١، ص٤٤٥

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

التخلِّي، فبالأخير لم تترك سمعة أمينة شيئًا لمحاولة أي هدف آخر ببذل أي جهود للنيل منها، فقد قضت على سمعتها وحياتها في سبيل حبها وإدمانها لعلاقتها بهاشم، النفسية والجسدية، مما أدى إلى نبذها من الوسط الاجتماعي؛ بسبب سلوكها السيئ وانحرافها الأخلاقي.

وكانت هذه هي النهاية الطبيعية والمصير الحتمي لها؛ بسبب انحلالها وانحرافها الأخلاقي، حيث كانت منطلقة في إشباع حاجتها الجنسية كلما أتيحت لها الفرصة، فإذا أغلق هاشم الباب في وجهها حاولت البحث عن بديل لها، حتى انتهى بها المطاف لتمارس البغاء.

"إن (مارلو) متردوتيل الستربو صديقي العزيز الآن.. وهو يعرف رقم تليفوني.. ويقدمني إلى كثير من معارفه"

"وهذا خير من أن أتعود على رجل واحد.. لم أعد مُغفلة حتى أتعود على رجل واحد.."

"أنا وصديقتي سماح نضحك كثيرا.. كل أيامنا ضحكات.. وأنا أحب الرقص.. أستطيع أن أقول أني أصبحت ملكه الستربو.."[٣٩]، ويتضح من كلام الراوية عن حديث نفسها، أنها لم تشعر بتأنيب الضمير لهذا الاتجاه من حياتها، فهي لم يكن لها هدف، إلا إشباع غريزتها، وشخص يقدم لها المال، لتعيش، فالآن الكل يتبرأ منها، فلم تذكر في حديثها ابنتها، التي هي جزء منها، وكأنها تناستها، لم تكن أمًّا.

وكانت أمينة تستخدم تقنية (اللوم) على الآخرين، لم تلم ذاتها، كانت تلوم الآخرين سواء في قرارة نفسها أو أمامهم، فكانت تلوم والدتها على سكوتها عن معرفة الطبيب، وواجهتها بذلك، وكانت تلوم الطبيب هاشم الذي كان محور حياتها حتى في قرارة نفسها: **"هو الذي ضيع عمري.. هو الذي تركت من أجله زوجي.. ثم خطيبي.. ثم زوجي الثاني.. هو الذي ضيع مني ابنتي.. هو الذي عرضني لكل هؤلاء الرجال الذين مروا في حياتي وعبروا على جسدي"**[٤٠] وتقول له في مقطع سردي آخر عندما

[٣٩] إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء١، ص٤٤٦.
[٤٠] المصدر السابق، ص٤٣٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أرسلت لـه خطابًـا، وهـي فـي محاولـة للوصـول إليـه، ولكـن كـان دون جـدوي: **"وقد ضحيت بكل شيء في الدنيا لأني أحببتك"**[٤١].

- **الوجه الآخر (الجانب الخفي) للطبيب هاشم:**

وسـوف أتحـدث عـن الطبيـب هاشـم بوصـفه المـؤثر الأول والأخيـر فـي التكـوُّن الشخصي لأمينة، ولكننا نجد بعض الانحياز من الكاتب الحقيقي (الأديب)، ولا نعلم ما الهدف من محاولته لتحسين صورة الرجل/ الطبيب هاشم، وكان هذا التدخل أكثر ما نشعر به منه، حيث نجد تداخل صوت السارد/ الطبيب مع صوت الراوية في شكل حواري مع الشخصية، ونجد هذا في الجزء الأول مع أمينة في هذا الشكل الحواري، تحكي لنا الراوية:

"وقال وهو ينظر بين يديه:

- **اسمعي يا أمينة ... أنا عايز أكلمك بصراحة ..و.."**

وقال في مقطع سردي آخر: مستمرا في حديثه:

"أنا مش عايز أضحك عليكي.. مش عايز أخدعك .. و .. "[٤٢].

وتقول أمينة عن شعوره تجاه نجوى: **""أحس أن هناك في حياته فتاة أخرى .. لعلها مريضته نجوى .. إنه يرفض أن يتحدث عن نجوى إلا في كلمات متناثرة .. ولكني أراها في عينيه .. في شروده.."**[٤٣]

وفي الجزء الثاني من الرواية يتحدث هاشم عن مشاعره أكثر، ويحكي مع نجوى عن طبيعة العلاقة بينه وبين أمينة، وكذلك الحال في حواره مع رحاب، وكأن الكاتب يريد أن يقول من ذلك إن هاشم هو المتضرر في علاقاته، وإن خروجه من هذه العلاقات ليس بسبب منه بقدر ما كان بسبب من الطرف الآخر، وهما العين الأولى، والعين الثانية، وتوضح لنا الراوية نجوى حيث قال لها هاشم: **"أنا كمان باعرف واحدة**

[٤١] المصدر السابق، ص٤٣٠.
[٤٢] المصدر السابق، ص ١٦٣.
[٤٣] إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء٢، ص٣٦٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ومش مقتنع بيها .. بقالي سنين باعرفها، ولغاية دلوقت مش عارف أحدد موقفي منها .. مش قادر أسيبها، ومش قادر أفضل معاها"[٤٤] ليكمل مشاعره عن أمينة التي لم تكن واضحة في هذا الجزء من الرواية، **"مش عارف.. ساعات بيتهيأ لي إني باحبها، يرجع عقلي يقول لي إني مش ممكن أكون باحبها.. لما أكون بعيد عنها أبقى عايز أشوفها، ولما أكون معاها أبقى عايز أهرب منها.. كل اللي متأكد منه هو إحساسي بإني مسئول عنها.. ويمكن ده الإحساس الوحيد اللي رابطني بيها.."**[٤٥] وهذه المسئولية لا تكون من الفراغ، ولكن إحساسه واعترافه بذلك أمام العين الثانية نجوى: **"مسئول عن غلطتي معاها، مسئول عن أول يوم شفتها فيه وخرجت معاها وضعفت قدامها"**[٤٦] حيث يتضح الوجه الحقيقي لهاشم ومشاعره الحقيقية تجاه الراوية الأولى، والتصرفات الصادرة منه تجاه أمينة، لنجد أنه كان في حيرة من أمره وحبه لها وعدم اقتناعه بها، والمتأمل في شخصيتها يجده أنها هي التي أظهرت هذه الصورة للطبيب ولكل من حولها، حيث يوضح هاشم ويقول للعين الثانية: **"متهيأ لي إن مش كل حب ينفع للجواز.. الجواز يعني هدوء، واستقرار، وأولاد، ومستقبل، ومحتاج لحب يساع ده كله.. إنما فيه حب مجنون ما يستحملش الاستقرار، ما يقدرش عليه .. حب ناقص .. تعرفي أنا ما اتجوزتش الست اللي قلت لك عليها ليه.. لأني ما قدرتش أحترمها.. عمري ما احترمتها.. عمري ما حسيت أن عندها كرامة عشان احترمها .. والحب اللي ينقصه الاحترام، مش ممكن ينفع للجواز**[٤٧] وكان هذا المبرر الرئيسي في تخليه عنها، وكان هذا نتيجة انحرافها الأخلاقي، وكان دافع الحديث عن أمينة ليس للتقليل منها، موضحًا سبب حكيه، مخرجا كل مشاعره وواصفًا إياها، يقول للراوية الثانية نجوى: **"ونظر إلي هاشم وقال وكأنه يعتذر لأمينة: أنا قلت لك حكايتي معاها علشان تعرفي إن مشكلتك مش مشكلتك لوحدك.. وإن راجل زيي عنده أربعين سنة واقع في نفس المشكلة ومش عارف يحلها .. وكل ده علشان ترتاحي، وأعصابك**

[٤٤] المصدر السابق، ص٩٣.
[٤٥] المصدر السابق، ص٩٤
[٤٦] المصدر السابق، ص٩٤
[٤٧] المصدر السابق، ص٩٦

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تهدا، وصحتك تبقى كويسة"[٤٨]، ويتضح من خلال هذا المقطع السردي التي توضحه العين الثانية عن طيبة قلب هاشم، ومدى تحمل أمينة العين الأولى، حيث تقول نجوى: **"قال وابتسامته الحزينة تملأ وجهه:**

هي دلوقتي بتعرف واحد تاني .. إنما لسه ما اعترفتش لي..

قلت وأنا أحسد أمينه على طيبة قلب هاشم:

مادام انت عارف، ما تقول لها.

قال:

لو قلت لها حتنكر.. لازم استنى لما هي اللي تقول لي.. مش عايز أحسسها إني أنا اللي سبتها، عايزها هي اللي تحس إنها لازم تسيبني.."[٤٩]، كان توضيحه لها هذا التصرف بسبب إحساسه تجاه أمينة بالمسئولية.

ومن هذا الحديث الذي دار بين هاشم وبين نجوى، تتضح لنا شخصية هاشم حيث أنه كان رافضا للدخول في علاقة مع نجوى حتى يتخلص من علاقته بأمينة، فهو لم يكن من الأشخاص الذين يحبذون الدخول في علاقتين، لذلك كان شعوره تجاه أمينة كما قال من قبل: إنه لا يستطيع احترامها، لأنها دائما كانت كثيرة الجمع بين علاقتين، ويتضح ذلك عندما قال وهو يطلق عينيه على صفحة النيل كما تخبرنا الراوية: "أنا سبت أمينة .. خلاص .. لتكمل الراوية نجوى وتقول: **"وفوجئت.. لقد كانت أمينة آخر ما يخطر على بالي في هذه اللحظة .. ولكن .. لعله أذاقني هذا الحرمان الطويل حتى ينتهي من أمينة.. لم يكن يريد أن يجمع بيني وبين أي فتاة أخرى في حياته.. ولعله لم يدعني إلى بيته إلا بعد أن تخلص من أمينة.. لم أكن أصدق أنه لا يزال في الدنيا مثل هذا الرجل"**[٥٠].

ولكن عندما غابت نجوى عن هاشم لم يتحرك، كل ما عليه هو أن يستقبل، لم يأخذ من الخطوات التي تكفي للطرف الآخر، كان هو المتلقي، عادت نجوى للاتصال

---

٤٨ إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء ٢، ص٩٧.
٤٩ إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء ٢، ص١٨١.
٥٠ المصدر السابق، ص٢٢٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

بـهاشم" عندما رأته مع فتاة أخرى، وكانت هذه الفتاة هـي رحـاب، وبـالرغم من أنـه بث الأمل في نفسية نجوى إلا أنـه لـم يتحرك خطـوة لمسـاعدتها، باعتبـار أن هذه معركتهـا، وقد قررت هي تغيير حياتها بأكملها حتى في علاقتها بـه، ولكن هل كان يتوقع هو منهـا أن علاقتهما ستتجه اتجاها آخر، عندما اتفقت علـى ميعـاد معـه لمقابلتـه، كـان متوقعـا أن المقابلـة سـتكون فـي الشـقة، ولكـن نجـوى سـرعان مـا رفضـت، ممـا قـال كمـا وضـحت الراوية: **"وعاد يسكت برهـة ثـم قـال سـاخرا: هو ده القرار اللـي اتخذتيـه؟**[٥١] هل كـان متوقعا أن شئ آخر يحدث، أو أن علاقتهما ستتجه اتجاها آخر، وفـي موضـع آخـر من الرواية توضح لنا الراوية الثاثة رحاب الحوار الذي دار بينها وبينه عن فتاتـه التـي كـان يعرفها من قبل؛ ليصف هاشم مشاعره على لسانه، كما تقول الراوية الثالثة:

"وجدت نفسي أسأله، فجأة، كأن السؤال انطلق رغما عني:

– **هل كنت تحبها؟** والتفت إليّ في دهشة وقال:

– **من؟**

قلت:

– **هذه الفتاة الأخرى ..**

قال وهو يحني رأسه ..

– **نعم .. كنت أحبها ..**

وقلت كأني أتهكم:

– **وأين ذهب الحب؟**

قال وهو يزفر أنفاسه:

– **قاومته ...**

[٥١] إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء ٢، ص ٣٥٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

قلت:

- **لماذا؟**

قال:

لأنها كذبت علي، أخفت عني حقيقتها، وجدت أمامي فجاه فتاة أخرى غير الفتاة التي أحببتها، قلت وكان من السهل عليك أن تنساها؟ قال لا.. لم أنسها ولكننا أصبحنا أصدقاء[٥٢].

ونجد في سلوكيات هاشم التي لم نعتدها منه، انفعاله على رحاب لأنها لم تكن كما يريد، لاستقلالية شخصيتها، حيث تصف حالته، وتقول: **"وصرخ هاشم وهو يضرب عجله القيادة أمامه بقبضته وعيناه غاضبتان: إحساسك.. إنك تتحدثين دائما عن إحساسك.. وإحساسي أنا، أليس له وجود.. أتعتقدين أني حجر.. بلا إحساس..."**[٥٣] ولكن ما زاد عذابه، أنها لم تسكت، وردت عليه بنفس الصراخ، ونزلت من السيارة موضحة له سبب عذابه: **" أتدري ماذا يعذبك.. أنانيتك.. كل ما تريده ألا يراني الناس مع أحد غيرك. إنك لا تزال شرقيا.. الفتاة يجب أن تكون فتاة خصوصية .. كسيارتك .. كحذائك ..أنانية الشرق .. غباؤه .. افهم.. إني لست سيارة .. ولا حذاء.. لست وردة تضعها في عروق سترتك.. أنا لست ملكك.. أنا ملك نفسي.. حتى لو أحببتك.. حتى لو كنت الرجل الوحيد في الدنيا.."**[٥٤]، ونجد أن نتيجة شخصيتها القوية التي لم تستلم لـ"هاشم"، بدأ في محاولات لم يفعلها من قبل، كالاتصال والاعتذار منها، ثم بدأ بتصرفات كما لو يبدو سخيفًا، لتصفه لنا في صورة كما لو كان يبدو بأصغر من عمره، تقول الراوية: **"هاشم يتطور بسرعة .. أسرع من تفكيري.. أسرع مما أنتظر.. لا.. إنه لا يتطور.. إنه يحاول أن يجعل من نفسه إنسانا آخر .. يحاول أن يكتسب لنفسه شخصية جديدة.. عمرا جديدا.. كان يبدو كأنه يئس من أن يرفعني إلى عمره، فقرر أن ينزل إلى عمري، وكان كل ما يسعى إليه هو أن يستأثر بي، أن يبعدني عن أصدقائي الشبان .. يئس من أن يقنعني بأن أكون له وحده.. فقرر أن يكون كل شيء في**

---

[٥٢] المصدر السابق، ص٤٢٥، ٤٢٦.
[٥٣] إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء ٢، ص٤٤٣، ٤٤٤.
[٥٤] إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء ١، ص٤٤٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

حياتي.. وأن يعطيني كل ما يمكن أن يعطيه لي أي إنسان آخر.. أن يشغل كل وقتي.. وكل تفكيري.. وكل إحساسي بحيث لا يترك مني شيئا لأحد غيره.." ومن هنا نجد أن الأدوار مع العين الثالثة، حيث كنا نعتقد أن شخصيته المتصفة بالغطرسة والتكبر هي شخصيته المعتادة في حياته، إنه لا يتكلم كثيرا، ينشغل بوقته، ينشغل بعمله، ولكن اتضحت حقيقته مع العين الثالثة عندما كان لا يستطيع أن يستأثر بها ويستعبدها فكريا وذهنيا وعاطفيا وجسديا مثلما كان يفعل مع أي فتاة أخرى، فالعين الثالثة شخصيتها مختلفة عن الشخصيتين السابقتين؛ وهذا يرجع كما يوضح الكاتب للبيئة التي نشأت فيها، لم تكن النشأة الأسرية بقدر ما كانت النشأة البيئية، حيث ولدت وعاشت في بيروت؛ فلم يكن يشغلها الجانب الجنسي في العلاقات مثلما كانت توضح لنا، وكان كل ما يهم هاشم هو الجانب الجنسي في كل فتاة، وهذا ما اتضح لقارئ الرواية في الجزء الأخير مع العين الثالثة حيث لم يكن يشغلها الجانب الجنسي، أصبح هو يبذل جهدا أكبر في علاقتهما، حتى يستطيع أن يستحوذ عليها، ولكن كان دون جدوى. وعندما كتبت له رحاب خطابا، نجد أنه كتب لها أيضًا خطابا ليصف فيه نفسه، كما تقول الراوية: **".. لم يكن سر تعاستي هو إصرارك على أن تضعي حدودا ضيقة لعلاقتنا .. ولكن سر تعاستي هو إحساسي بضعفي .. ومنذ الأيام الأولى التي جمعتنا وأنا أحس بأني ضعيف .. وكنت أنكر ضعفي .. كان غروري الذي عشت به طويلا يرفض أن يعترف بأني ضعفت أمام نفسي"** واستكمل في خطابه أنه من شدة ضعفه عانى وكان يجب عليه التخلص من هذا الضعف ولم يكن ذلك هذا سهلا عليه**: تندهشين إذا علمتِ أنني اضطررت أن أغلق عيادتي شهرا كاملا، لأتفرغ لمقاومة ضعفي، وتندهشين إذا علمتِ أني قضيت لياليَ كثيرة أسكر حتى أفقد الوعي.. وكنت أبذل جهودا لأنساك، وكأي رجل جاهل، خُيّل إلّي أني أستطيع أن أنساك .. فأنت لست سبب ضعفي .. هناك سبب آخر يجب أن أكتشفه .. وبدل أن أتفرغ لنسيانك، فعلت كما فعلت أنت، تفرغت لمناقشة نفسي .. وخُيّل إلي أن السبب في ضعفي هو أني وصلت إلى سن الخامسة والأربعين .. ليس لي مكان في الدنيا أجلس فيه .. ليس لي بيت .. ليست لي امرأه .. والرجل لا يستريح إلا إلى بيت وامرأة .. ولكني اندفعت، اندفعت أكثر منك .. وفي اندفاعي فقدت توازني .. لم أعد أستطيع أن أحكم تصرفاتي .. أن أرسم خطواتي .. كنت أريد أن أصل إليك بسرعة .. بسرعة .. قبل أن يكبر عمري عاما آخر .. وانقدت**

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

إلى هذه المحاولات الساذجة التي تعرفينها .. محاولة أن أنزل إلى عمرك، أو أرفعك إلى عمري .. لقد كنت في كل هذا منقادا إلى إحساسي مثلك .. مجرد الإحساس .. صحيح أني كنت أدعي العقل وأرفض الاعتراف بأني منقاد إلى إحساسي بلا تفكير.. ولكن الواقع غير هذا.. إني لا أستطيع ان أعترف بحب في حياتي إلا حبك .. إني أعترف بك كأصدق وأصرح وأقوى فتاة التقيت بها .. إني أعترف ورغم ذلك فقد كان هذا الحب مقضيا عليه بالفشل .. نقف في خطين متوازيين لا يمكن أن يلتقيا .. كلانا موجب أو كلانا سالب.. والحياة في حاجة إلى موجب وسالب.. وهذه المناقشه النفسية يا عزيزتي رحاب ردت إلي عقلي .. وقد اكتشفت في نفسي أن من الصعب على قلبي أن يغلب عقلي .. ولكن من السهل على عقلي أن يغلب قلبي .. وأن سر فشلي في جميع المرات التي أحببت فيها أن عقلي كان دائما يغلب قلبي .. وعندما انتصر عقلي هدأت نوعا ما .. ولم أنتصر على حبك وحده، بل انتصرت أيضا على سن الخامسة والأربعين اكتشفت بعقلي أن سر خوفي وأنا في سن الخامسة والأربعين، هو أني تخيلت أني قد وصلت إلى القمة.. قمه النجاح وليس بعد القمة .. إلا طريق الهبوط .. طريق النهاية، ولكن هذا غرور.. إني لم أصل إلى القمة"[٥٥].

وبالرغم من أنه ذات الشخص إلا أن رؤية الحب مع الفتيات مختلفة، حيت تعددت الآراء حوله بتعدد الرواة، ولكن المتفق عليه في شخصيته هو غطرسته، واصفين إياه بالأنف الكبير الذي لديه، لقد رأت أمينة جانبين في حياتها معه، حياة الرخاء والسعادة بين يديه كما تصف، وحياة الشقاء تجدها في حرمانها من احتوائه، ويرجع ذلك إلى عدم تحمله مسئولية العلاقة بينهما، وأنانيته، ويظهر هذا الإحساس عندما تجد نفسها بمفردها معه، لم يبحث إلا عن ذاته، أي راحة نفسية له، أي يفكر في نفسه واحتياجاته، كان دائمًا يعلم بين قرارة نفسه بظلمه لأمينة، لذلك كان يحاول أن يعوض هذا الظلم باستحماله لبعض القيود التي تفرضها عليه، وتحمل مسئوليتها المادية، كان ينفق عليها دائمًا ولا يشعرها بأي نقص مادي، وأعتقد في قرارة نفسي أن الذي قاد هذه العلاقة بهذا الشكل هو انجراف أمينة في حياتها وتهورها في الحياة، فقد اعتادت أن تكون في أكثر من مغامرة ومع أكثر من رجل، لقد أحبها هاشم، أو اعتاد عليها، فالتعود والعشرة ليس

[٥٥] ينظر، إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء٢، ص ٥٤٤- ٥٤٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

بالأمر السهل على أي إنسان حتى وإن تخلَّى وإن غدر ونافق وخدع، ولكنه لم يخدعها من بداية الأمر. كان شكل الحب لديه أنانيًّا، لا يعرف إلا نفسه في متطلبات العلاقة، وكان حبه مبنيا على سيطرته الأنانية على سلوكيات وأفكار فتاته، ونجد درجة اختلاف السيطرة باختلاف عقلية المرأة التي أمامه، وكان اهتمامه فقط بما يريد وما يحتاج وما يناسبه من العلاقة مع عدم الاهتمام باحتياجات الطرف الآخر وضعف الرغبة في محاولة إرضائه أو انعدامها، قد تكون هذه الأنانية واضحة جدًا عليه.

ويمثل هاشم ذو الأنف الكبير، كما وصفته العيون الثلاثة، شريحة كبيرة من الرجال في مثل هذا العمر التي لها علاقات محرمة كثيرة وشقة مخصصة لنزواتها، ولكن نزوات هاشم كانت لم تكن مع الفتيات العاهرات اللاتي يكن يوميا مع رجل مختلف عن الآخر بمقابل مادي، ولكن نزواته تكمن هنا في نوع خاص، حيث نجده دائمًا ما كان تغويه الفتيات الصغيرات اللاتي يوجد فارق عمري بينه وبينهن، اللاتي يأخذن الحب اندفاعًا بأعمارهن الصغيرة ولم تتشكل الحياة لهن بعد، يُريد من خلالهن أن يرى ساديَّته ولكن بطريقة غير مباشرة، بسطوته على قلوبهن، وبالرغم من أنه تخطى سن الخامسة والثلاثين عاما وهذا سن العقل والاستقرار، إلا أنه مازال معلقا في فترة المراهقة، وبالرغم من مكانته الاجتماعية وشهرته بعمله، إلا أنه كان في حالة من الاستغلال الاندفاعي للفتيات وعدم وعيهن ونضجهن العقلي والعاطفي، والكاتب بالرغم من أنه كتب الرواية في كتابين وما يقارب الألف صفحة، إلا أنه لم يوضح قصة حياة الطبيب إلا من خلال العيون الثلاثة وافتراضيات في تشكيل شخصيته وكان هذا من خلال حبهن له، ونشعر بأن الكاتب الحقيقي منحاز ومتعاطف مع الطبيب هاشم في كتاباته، الملاك البريء الذي وجد الفتاة تلاحقه في كل مكان، وكأنه مصلح اجتماعي، ليس له أي ذنب بكل ما يجري حوله، خاصة في الجزء الأول الذي نرى فيه أن أمينة هى التي لديها الدافع والاستعداد لوصولها لهذه الشخصية، وكان هو مجرد عامل محفز لتحرير هذه الدوافع، وهذا من خلال نصائحه لها باستمرار، والانكسار والألم الذي وصفته به رحاب وكأنه كان هو المنقذ بحبه لنجوى التي جعلها تستعيد حياتها، ولكن إذا نظرنا سنجد أن كل الرجال في روايات إحسان دائمًا ما يعطون النصيحة قبل وبعد وأثناء العلاقة التي تربطهم بالفتاة، سواء كانت العلاقة شبه جنسية أو جنسية كاملة في بعض الأحيان إن توفرت لدى الرجل الفرص، وكأنه من خلال هذه النصائح يحاول

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

توضيح طبيعة الرجل في الهروب من مسئولية العلاقة التي وقعت فيها الفتاة بالفعل، وكأن المرأة هي المُطالبة بأن تحمي بنفسها وألا تقع فريسة وخاضعة للرجل، وإذا وقعت، أيًّا كان السبب ـــ اضطراب في الشخصية، أو اندفاع وتهور أو ما يشبه جنون هذه المرحلة من الفتيات في هذا العمر ـــ فلا تلوم إلا نفسها، فالمرأة بالرغم من دفاع **إحسان عبد القدوس** عنها في كتاباته نجدها هي الشق الذي يدفع ثمن مسئولية العلاقة أكثر من الرجل، إلى أي مدى يحاول أن يوضح الكاتب من خلال كتاباته طبيعة الرجل، والنصائح التي تقدم دوما للفتيات الصغيرات اللاتي لم يكسرهن الحب بعد، بالوقوف قبل الانجراف، ولماذا نجد في هذه الروايات هذا الكم من الفارق العمري بين الرجل والمرأة، الرجل الذي يبدو مُطَمئنًا في هذا العمر للفتاة المراهقة بوقاره ومكانته، وهل هذا هو سبب عذاب تلك الفتيات المنجذبات لهذا العمر في الرجال؟ وكأنهنّ أردن المزيد من الأمان والاطمئنان ليجدن الهلاك في نهاية الأمر، فهو بالتأكيد هلاكٌ للفتيات اللاتي أردن أن يعيش مع رجل في مثل هذا العمر، فيجدنه بهذه الصورة البشعة ممن يستغلون الفتيات ويلعبون بالقلوب المندفعة للحب، وغير ذلك.. ما ذنب هؤلاء الفتيات؟ هل هو الحب؟ إذا نظرنا للفيتات هنا نجدهن في علاقة ليست من أجل الجنس فقط، بل نجد علاقتهن تمثل نوعا من أنواع التعويض العاطفي اللاتي يحاولن السعي إليه وهو بديل للشعور بالحرمان العاطفي الأبوي الذي حرمت منه الفتاة بطريقة أو بأخرى، التي كانت تراه العالم محاولة منها للبحث عن الأمان العاطفي الأبوي الذي فقدته منذ نشأتها المفككة، لنستنتج من كتابات إحسان عبدالقدوس وتحذيراته للفيتات المراهقات في مثل هذا العمر، فالرجل ليس بالرزانة والوقار مما يبدو عليه بالخارج، وكأن داخله مخيف وأبشع من صورة الشاب المراهق.

ـــ البعد التكويني النفسي لأمينة:

- أمينة: االتفكك الأسري وانعدام التوجيه يؤدي إلى التردد وعدم الدقة في اختيار الطريق المناسب، وبتطبيق ذلك على أمينة التي نشأت بين أبوين منفصلين عندما كانت طفلة، فهي تعيش في أسرة مفككة، أبوها في مكان وأمها في مكان آخر مع رجل آخر (زوجها)، وهي تعيش مع والدتها وزوجها في بيته، وفي المقابل كان أبوها إنسانا لاهيا، لا مسئولا، يعيش لنفسه ويتزوج كثيرا، وكان في هذا الوقت يعيش مع الزوجة الرابعة وفي طريقه للزواج الخامس. ونجد أن والدتها التي قامت بتربيتها أشارت إليها بأن تتزوج أولا ثم تنتظر الحب أن يأتي بعد الزواج، وعندما ذهبت لتستشير والدها أفادها

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

بأن الحب يأتي في المقام الأول ثم بعده الزواج، وكانت حائرة في أمرها ولذلك قررت أن تجازف لتختار طريق الحب مع شخص غير زوجها وهو هاشم ظنًا منها بالحب أولا ثم الزواج، وذهبت وعاشت قصة حبها معه، حتى جاءت اللحظة الحاسمة التي يجب عليها أن تقرر في طريقها مع من ستعيش، فلما صارحت هاشم بأنهم أجبروها على الزواج من (عبدالسلام)، صدمها بكلامه: **"أنا مش بتاع جواز"** فصدمت من هذا الواقع الذي لا تعرفه في طريق الحب، نهايته لا يوجد بها زواج ولا أمان واستقرار، تدمر طموحها في فكرة الحب أولا ثم الزواج، تراجعت واستسلمت لمصيرها من الضغط الواقع عليها من والدتها وتزوجت بالنهاية من عبد السلام. وإذا نظرنا لموقف والدتها، نجدها تصفها بأنها ليس لديها شئ من المبادئ بداخلها، فهي لم توافق على سلوك ابنتها، ولكن أمام المغريات التي كانت تظهرها أمينة من هاشم جعلتها تطمع، فهي بالأخير وافقت على هذه العلاقة مجبرة من موقف ابنتها، وسلبية في اتخاذ قرار صادم ضد ابنتها، وأعتقد في قرارة نفسي، أن الأم إذا لم تكن متزوجة سيكون لها موقف واضح بالسلبية تجاه ابنتها، وتوضح أمينة ذلك وهي تقول: **"وقفت مني أمي - مرة ثانية - موقفا سلبيا .. انقادت لي .. لم تحاول أن تعدل حياتي .. لم تحاول أن ترسم لي مبادئ أتعلق بها .. وقبلت الوضع .. بل أني أصبحت أعطيها النقود التي أخذها من هاشم لتحفظها عندها .. كانت أمي تفرح بهذه النقود .. أكثر من فرحتي .. ربما ورثت حب النقود عنها .. بل أنها أصبحت تشاركني في انتقاء الهدايا التي أطالب هاشم بثمنها "**[٥٦] أما الأب الذي كان منفصلا عن والدتها، يحب ابنته، ولكنه غير مبالٍ بها، أي لا يتحمل مسئوليتها كما ينبغي، فكان شخصا غير مسئول، حياته مختلفة عن حياة الأم ليس فيها روابط أو تقاليد أو مبادئ، تقول لنا أمينة عن والدها: **"إن حياه أبي لم تعد تصلح لأن يناقشها أحد .. إنه يعيش لمتعته .. يشرب كل يوم زجاجة كونياك، ويملأ كرشه بطعام دسم، ويتزوج .. ويتكلم عن الجنس بصراحة، ويطلق الكلمات الكبيرة ببساطة ومداعباته كلها - حتى لي - مداعبات جنسية جريئة.. و.."**[٥٧] وكانت ترجع سلوكها وانحرافها: **"ربما كنت مجرد ضحية لطبيعتي المنحلة التي ورثتها من أبي"**[٥٨]، وكان التأثير النفسي والتفكك الأسري عليها كشابة لم تكمل بعد عمر العشرين هو ما جعلها تعاني، وهو ما نستنتجه في تشكيل شخصية الفرد والذي نجده في أغلب روايات إحسان حول الظروف الأسرية والبيئية والاجتماعية وهي العامل الرئيسي في

[٥٦] إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء ١، ص٢٠٩.
[٥٧] المصدر السابق، ص١٨١
[٥٨] المصدر السابق، ص ٣٩٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

التأثير النفسي على الشخصية، وحياتها تقليدية مقتدية بذلك حياة أمها، ووقررت أن تتزوج مثلما تزوجت أمها (زواج صالونات) لم تتربَّ على مشاعر الحب ولم تشاهدها، وكانت صديقات أمينة يشعرن بغرابة من هذا الأمر خاصة أن عبد السلام خطيب أمينة لم يكن بالمظهر الخارجي الذي تتمناه أي فتاة، لأنه كان قرويًّا، وهي من القاهرة وكانت الطباع إلى حد ما مختلفة، وكانت تُصبِّر نفسها لتقول للجميع: كل ما يعجبها فيه أنه يحبها ولا يرفض لها طلبا، ولكن في حقيقة الأمر، والذي توضحه لنا الراوية أمينة عن نفسها: **"كنت ضعيفة الشخصية.. كنت أضعف من أن أقف أمام أمي، وأطلعها على حقيقة شعوري نحو خطيبي"**[٥٩] **.. "كنت فقط أنظر إلى كل شاب وأقارن بينه وبين خطيبي، وأتصوره مكتشفا لجسدي، .. فأجده أكثر حياة وحنانا، وأتصور هذا الصوت يملأ بيتي... إلى أن ابتسمت مرة لمحمد.....وتعلق محمد بابتسامتي... جري وراءها .. أصبح يلاحقني،، وملاحقته تملؤني غرورا، وتملأ فراغي،.....، إنه كالطعام الذي طُهِيَ على نار حامية.. لو طُهي على نار هادئة لازداد طعامة ودسامة"**[٦٠] **... "لم أتردد.. ولم أحس برجفة.. ولا بارتباك.. جلست بجانبه، كأني أجلس في مقعد السينما.. وربما كان محمد يومها أكثر ارتباكا مني"**[٦١] **"ونمت ليلتها، لست سعيدة.. ولست شقية.. ولست نادمة.. ولا شيء.. فارغة.. هل أنبني ضميري لأني ذهبت إلى لقاء شاب وأنا مخطوبة لغيره .. أبدًا"**[٦٢].

وكانت أكثر الشخصيات التي حُرمت من الأب بالرغم وجوده.. هي شخصية أمينة التي لم تجد مع أبيها الحب والعطاء العاطفي الأبوي، لذلك نجدها أكثر الشخصيات في حالة هدم، أما نجوى ورحاب، فلم يكونا في حالة الحرمان العاطفي الأبوي، لأن أبويهما أغدقا عليهما مشاعر الحب، حيث تظهر أمينة كفرد يعاني من صراعات داخلية عميقة، حيث تبرز مشاعر القلق والاضطراب في سلوكياتها. تعكس آلامها النفسية من خلال جسدها، الذي يصبح بمثابة جرس إنذار يشير إلى ما تعانيه داخليًا. تحاول أمينة الهروب من هذه الآلام من خلال الانغماس في علاقات عاطفية متعددة، لكن هذه العلاقات غالبًا ما تفشل في تلبية احتياجاتها العاطفية الحقيقية.

ودائما نجد أن المرأة في كتابات إحسان هي التي تعاني، حيث تعاني من الحياة الأسرية في مرحلة الطفولة، والحياة العاطفية من بداية مرحلة المراهقة، لنجدها تعاني من قلبها وحبها وحياتها الطفولية التي تتكون فيها بوادر العقد النفسية ومعاناتها، وكأن

---

[٥٩] إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء٢،، ص١٤

[٦٠] إالمصدر السابق، ص١٦.

[٦١] المصدر السابق، ص١٩

[٦٢] إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء ١، ص٢١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المرأة خلقت بظروف العادات والتقاليد والمجتمع، لتحارب كل هذا، وهي بعدها تسلك خيارين إما النجاح والفوز بسعادتها، أو الخسران والتعاسة بحزنها، وحتى إن لم يلاحظ أحد ذلك، لذلك نجد أن إحسان/ الناصر دائمًا في كتاباته للمرأة، كأنه يريد أن يساعدها، كأنه يريد أن يُحذرها دائمًا، ونجد ذلك يظهر من خلال الشخص/ الآخر/ الرجل.. وإن كان ليس طيب القلب واستغلاليا للفتاة، كالذي حدث مع هاشم الذي دمر أمينة، كأنه يريد أن يحذر من خلالها البنات عن ماهية طبيعة الرجل، وأن العاطفة الكبيرة لدى المرأة والتفكير بقلبها ليس بالتفكير الصحيح المجدي مع الرجل دائما، فالرجل لا يهمه قلب المرأة بقدر ما يهمه جسدها، لا ينظر لقلبها، ولمقدار الحب التي أحبته به، لقد جعلته كل شيء في حياتها، وعلى النقيض نجد الطبيب هو الرجل وهو الذي يعالج النساء والرجال، فالمرأة هي التي تنخدع في الحب وهي لست صاحبة القرار في مصيرها، وكأنه وجد لكي يتحكم بها، إنه قلبها. فهي لم تشعر بأنوثتها وقلبها إلا وهي بين أحضانه، بل كان العالم والحياة معا، تقول أمينة: **"كان هاشم بمثابة أمي.. إنه أمي.. وأبي.. وأخي.. وحبيبي."**[٦٣].

لنجد أن شخصية أمينة من الشخصيات التي تجسد الصراعات النفسية العميقة التي يواجهها الأفراد نتيجة للحرمان العاطفي والنفسي، وخاصة في ظل العلاقات الأسرية المشوهة. يعكس سلوكها المازوخي حالة من الهدم الذاتي المستمر، بحثًا عن الحب والانتماء، في محاولة للهروب من آلامها الداخلية. من خلال هذه الشخصية، يُظهر إحسان عبدالقدوس الواقع المؤلم الذي تعيشه المرأة في المجتمع التقليدي، والذي يجعلها تتعرض للصراع بين رغباتها الذاتية وضغوط المجتمع، متجسدة في معاناتها مع الرجل الذي يستغل عاطفتها ويحطمها. في النهاية، تُبرز شخصية أمينة كرمز للبحث عن الهوية في وسط دوامة من التحديات العاطفية والنفسية التي تحاول أن تفسرها من خلال الحب والعلاقات العاطفية، لكن للأسف تبقى في صراع مستمر مع نفسها ومع الواقع الذي تحاول الهروب منه.

[٦٣] إحسان عبد القدوس، رواية أنف وثلاث عيون، الجزء ١، ص ٣٨٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

رواية أنف وثلاث عيون، إحسان عبد القدوس، الجزء الأول، الدار اللبنانية.

مراجع الدراسة :

١. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف خلاق، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٨م.
٢. سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، ت: د. مصطفى صفوان، د. مصطفى زيور.
٣. سيجموند فرويد، الحب والحرب والحضارة والموت، دراسة وترجمة د. عبد المنعم الحنفي، دار الرشاد، ط١، ١٩٩٢م.

المقالات عبر الشبكة العنكبوتية العربية والأجنبية:

١. مقال إلكتروني، سيف أبو عامر، 7 طرق لزيادة الوعي الذاتي - حياتكَ (hyatok.com)، تم التدقيق بواسطة: هديل الشيخ آخر تحديث: ١٣:٣١ ، ٦ أغسطس ٢٠٢٠.
٢. مقال إلكتروني، فاطمة عبدالله العثيمين ، جريدة الرياض | الوعي الذاتي وأثره على الاستقرار النفسي(alriyadh.com) ، الأحد ١٤ رجب ١٤٣٦ هـ - ٣ مايو ٢٠١٥م - العدد ١٧١١٤، الرياض.
3. Alison Eldrdge, Masochism| psychosexual disorder| Britannica, Written and fact-checked by The Editors of Encyclopaedia Britannica, LastUpdated: Jun22, 2023 • Article History.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أسس تصور اسبينوزا الفلسفي للانفعالات

The foundations of Spinoza's philosophical conception of passions

إعداد

د. حمدي تريعي

Dr. Hamdi Triei

دكتوراه الفلسفة المعاصرة

جامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاسة

Doi: 10.21608/mdad.2024.390947

استلام البحث	**٢ /٩/ ٢٠٢٤**
قبول النشر	**٢٠ / ٩ / ٢٠٢٤**

تريعي، حمدي (٢٠٢٤). أسس تصور اسبينوزا الفلسفي للانفعالات. ***المجلة العربية مـــــداد***، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر، ٨ (٢٧)، ١٥٧- ١٧٨.

http://mdad.journals.ekb.eg

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

أسس تصور اسبينوزا الفلسفي للانفعالات

المستخلص:

لقد تخلصت الانفعالات في منظور التصور الهندسي لدى اسبينوزا من وسمها السلبي الذي طالها، والذي ظل محايثا لها في الفلسفات كلها، بهذا المعنى نفهم أن موقف اسبينوزا لا يدعو إلى القطيعة مع الانفعالات، كما هو حال المدارس الفلسفية التي سبقته، وإنما يحرص على ضرورة تعويض انفعال بانفعال آخر مضاد. وتأسيسا على هذا الفهم، لا يصير التحرر من هذه المشاعر والانفعالات صراعا للعقل ضد الهوى، كما هو الشأن عند ديكارت، بل هو قدرة على التعويض، يستند إليها الإنسان الحكيم في التصرف والمسلك، تمكنه من تحويل الانفعالات الحزينة إلى انفعالات مرحة، والأهواء المُنفعلة إلى أهواء فاعلة.

الكلمات المفتاحية: فلسفة اسبينوزا- نظرية الانفعالات – منظور التصور الهندسي.

Abstract:

In Spinoza's geometric framework, passions shed their traditionally negative connotations, a stigma that had persisted in earlier philosophical thought. Unlike his predecessors, Spinoza does not call for a rejection of passions. Instead, he advocates for the strategic replacement of one passion with its opposite. This approach shifts the process of emotional liberation from a battle between reason and passion, as seen in Descartes' philosophy, to a practice of substitution. The wise individual, drawing on this understanding, can transform sorrowful emotions into joyful ones and convert passive passions into active ones, thereby navigating life with greater emotional resilience and adaptability.

Keywords: Spinoza's philosophy - Theory of emotions- geometric framework.

ISSN : *2537-0847* **eISSN :** *2537-0898*

إن مكانة اسبينوزا **(Spinoza)**، في تاريخ الفلسفة مكانة بالغة الأهمية واستثنائية، ولا أدل على ذلك ما قاله هيجل **(Hegel)**، في حقه: "إن اسبينوزا يبني نقطة فاصلة في الفلسفة الحديثة، بحيث يمكن القول حقا إننا أمام الخيار التالي: فإما أن نكون سبينوزيين وإما ألا نمارس الفلسفة"[1]، ولعل السبب في ذلك راجع إلى كون اسبينوزا قد أولى المطلق المكانة التي يستحقها، وربط بينه وبين الفكر. وإذا كان اسبينوزا، حسب هيجل، قد ربط بين المطلق والفكر، فذلك يعني، كما يقول بيير ماشري **(Pierre Macheri)**: "أنه لم يعد هناك شيء خارج العقل الذي ينطوي على كل شيء، وهكذا فكل فلسفة، بل الفلسفة ذاتها تصبح أمرا ممكنا"[2].

إن التصور الحيوي لفكر اسبينوزا، لم يحصل فهمه إلا في عهد قريب. فقبل القرن التاسع عشر كان ينظر إلى جميع الفلسفات بكونها تابعة للفلسفة السبينوزية، ومكملة لها، غير أن التأويلات المعاصرة للتصور السبينوزي قد خلصته من هذه العوائق التي لحقت به، إلى حد أصبح تصور اسبينوزا خصوصا مع التأويل الذي قدمه دولوز، تصورا مناقضا تماما للتصور الديكارتي، سواء تعلق الأمر بالمقدمات، أو بالامتدادات. وغير بعيد عما ذهب إليه مارسيال غيرو**(Martial Gueroult)**، وهو من خيرة المتخصصين في فلسفة اسبينوزا والعارفين بثناياها وانطواءاتها، حيث اعتبر أن المكانة الاستثنائية التي تحتلها فلسفة اسبينوزا، تعود أساسا إلى كونها قد أسست عقلانية مطلقة مختلفة عن كل الاتجاهات العقلانية الكبرى التي سادت في القرن السابع عشر عموما،

[1] Hegel, *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, chap. Spinoza, in Hegel ou S pinoza de Pierre Mecherey, Paris, Maspero, 1979.
[2] Ibid., p.17.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

فعقلانية كل من ديكارت وليبنتز ومالبرانش ظلت عقلانية نسبية ولم تصل إلى مستوى المطلق.

تكمن عقلانية اسبينوزا في كونها تدعو إلى تصور يجعل العقل يتمتع بكل قدرات الفهم السليم الواضح والمتميز. وهذه القدرات التي يتمتع بها العقل لا تصد عنه باب المطلق، بل إنها تدفعه إلى فهمه وإدراكه إدراكا واضحا متميزا. والسبب في ذلك هو أن فهم الإنسان جزء من فهم اللامتناهي، وهو في الواقع حال من الأحوال اللامتناهية للفكر المماثل لصفة الإله.

لم تعد ماهية الإله، في الفلسفة السبينوزية، ماهية متعالية ومفارقة، بل أصبحت محايثة. لقد صار في مقدور الفهم أن يؤسسها كما يؤسس ماهية مثلث أو أي شيء هندسي آخر. كما أصبح في مقدوره أن يدرك ماهية الإله إدراكا واضحا وبينا كما يدرك أي شيء هندسي آخر. وعندما أقام اسبينوزا وحدة بين قدرة الإله وماهيته، فإنه جعل هذه القدرة في متناول فهم الإنسان، ولم تعد قدرةً تفعل كما تشاء، وإنما أصبحت قدرة تفعل وفق الماهية المطلقة، فإدراك ماهية الإله هو إدراك لقدرته.

هكذا أصبح الفعل الإلهي فعلا خاضعا لمبدأ الضرورة الذي يترتب عن الماهية. غير أن هذه القدرة التي تجعل الفهم الإنساني يدرك طبيعة الإله وفعله، هي التي تجعله أيضا يدرك ماهية النفس الإنسانية، "فالفهم الإنساني يدرك ماهية النفس كما يدرك ماهية الجسد، إدراكا مطابقا، أي أن له عنهما فكرة واضحة متميزة."[٣]، وإذا كانت الفلسفة الديكارتية قد تركت مسألة النفس والجسد غامضة، فإن فلسفة اسبينوزا ستجعل هذا الاتحاد أمرا يفهمه العقل ويدركه الفهم إدراكا سليما.

[٣] Cf, Martial, Gueroult, *Spinoza, I, Dieu*, Paris, Aubier, 1968, p.11.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يقر اسبينوزا بكون الفهم الإنساني لا يدرك من طبيعة الإله سوى بعض الصفات، وهما الفكر والامتداد. أما الصفات اللامتناهية الأخرى، فإنه يقر بجهلنا بطبيعتها. لكن ذلك لا يحد من قدرات الفهم على إدراك المطلق. "ففضلا عن كون هذا الجهل (أي الجهل بالصفات الإلهية اللامتناهية الأخرى) هو حقيقة عقلية يمكن البرهنة عليها بشكل قبلي انطلاقا من طبيعة النفس، ومن كون الصفات في حالة تمييز حقيقي، فإنه لا يدخل أي بعد لاعقلاني في طبيعة الإله."[٤]

ثم إننا، لو وجهنا نظرنا إلى الأشياء الجزئية، فإننا ندرك من دون عناء أننا لا ندركها إدراكا واضحا ومتميزا، لكن ذلك لا يشكل قصورا في قدرتنا على الفهم والإدراك. وفضلا عن كون هذا الأمر حقيقة عقلية، فيمكن البرهنة عليها بشكل قبلي. فلا شيء البتة يمنعنا من معرفة مطابقة الماهية للأشياء، وأن يكون علمنا، في حدود ذلك، متماهيا مع العلم الإلهي، وتلك هي العقلانية المطلقة التي قال بها اسبينوزا.

إنها عقلانية لا يقف أمامها حاجز، بل إنها تدرك المجال الميتافيزيقي والفيزيائي، والنفسي، والأنطلوجي. هكذا نرى أن فلسفة اسبينوزا رفعت الإنسان إلى مستوى يجعله قادرا، إن هو استعمل الفهم السليم، على إدراك الطبيعة إدراكا متميزا وواضحا.

من جهة ثانية، اعتبر دولوز أن فلسفة اسبينوزا، وخصوصا في كتاب الإتيقا، فلسفة أسست لمستوى المحايثة، أي مستوى "يكون فيه كل شيء، الإله والطبيعة، النفس والجسد، الذات والموضوع، على المستوى نفسه"[٥].

هكذا يكون اسبينوزا قد فكر عكس التوجه الذي ساد في تاريخ الفلسفة، والذي يقول بالتعالي، الذي أخذ صورا عدة، إذ نسمع عن تعالي الإله عن المخلوقات، وتارة

[4] Ibid., p.11.
[5] Ibid., pp. 11-12.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

نسمع عن تعالي النفس عن الجسد، وأخرى عن تعالي الجوهر عن الأعراض.

غير أن هذا التعالي على المستوى الميتافيزيقي والإبستمولوجي، صاحبه تعال سياسي؛ فالنظم السياسية التي دافعت عن الفلسفة التقليدية كانت تنادي بتعال سياسي يجعل من السلطة الحاكمة تتمتع بحقوق تؤهلها للعبث بحقوق الآخرين.

في حين أن المحايثة التي ينادي بها اسبينوزا، والتي أقام دعائمها في كتاب "الإتيقا" تجعل من الإله والطبيعة على مستوى واحد، وتجعل من النفس والجسد على قدم المساواة، مشكلا بذلك توجها جريئا، لم يستطع الفلاسفة الآخرون سلوكه إلا بحذر وبقدر كبير من الحيطة، في حين أن "الفيلسوف الذي عرف حق المعرفة، يقول دولوز وغاتاري، بأن المحايثة ليست محايثة سوى لذاتها، وبأنها كانت بذلك مستوى تجتازه حركات اللامتناهي وتملأه الأراتيب التكثيفية، هو اسبينوزا، لذلك فهو أمير الفلاسفة"[٦].

تقصي هذه المحايثة قوة التعالي التي تواردت على تاريخ الفلسفة وحجمت قوى الوجود، لذلك يعتبر اسبينوزا "الفيلسوف الوحيد الذي لم يقدم أي تنازل للتعالي، والوحيد الذي طارده في كل مكان.

لقد أنجز حركة اللاتناهي وأعطى للفكر سرعات لا متناهية في الجنس الثالث من المعرفة ... لقد توصل فيه إلى سرعات خارقة ومختصرات مذهلة إلى درجة أننا لن نتحدث بصددها إلا عن الموسيقى وإعصار، عن ريح وأوتار. إن الحرية الوحيدة هي التي وجدها في المحايثة."[٧]، ومن ثم يعتبر اسبينوزا الفيلسوف الوحيد الذي لم يتنازل عن شرط الفلسفة الذي هو المحايثة، أي التفكير في الوجود من خلال الوجود. وبذلك،

[6] Deleuze Gilles - Guattari Felix, *Qu' est-ce que la philosophie*?, op. cit., p. 49
[7] Ibid., p. 50.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

"فقد أكمل الفلسفة لأنه أنجز فرضيتها الما قبل فلسفية"[٨].

ولعل أول موضوع شغل الدارسين بفلسفة اسبينوزا هو سبب تسمية كتاب الإتيقا بهذا الإسم، وهذا راجع عند اسبينوزا إلى كون "أغلب من كتبوا في العواطف وعن كيفية عيش الناس إنما يعالجون الأشياء التي هي خارج الطبيعة، لا الأشياء الطبيعية التي تسير وفق القوانين المشتركة للطبيعة، أكثر من ذلك، لأنهم يعتقدون أن الإنسان في الطبيعة إمبراطورية داخل إمبراطورية. ذلك لأنهم يعتقدون، أن الإنسان يشوش نظام الطبيعة أكثر مما يسير عليه، وأن لديه سلطة مطلقة على أفعاله، وأنه لا يخضع من جهة أخرى إلا لذاته"[٩]، مما يعني أن تصور اسبينوزا يخالف التصورات الفلسفية التي كانت تقوم على فكرة التعالي من جهة، والتصورات التي تقوم على فكرة الغائية من جهة أخرى. ففلسفة اسبينوزا تقوم على فكرة المحايثة، أي على مستوى يكون فيه كل شيء، الإله والطبيعة، النفس والجسد، الذات والموضوع، في المستوى ذاته.

وحيث إن التقليد الفلسفي السابق على اسبينوزا كان ينظر في الأخلاق من جهة كونها مجموع الأحكام والعادات والتصورات التي تكون في الغالب معيارية (عبارات أفعل ولا أفعل) من جهة، وإلى فكرة التعالي من جهة أخرى، عكس إتيقا اسبينوزا التي لا تقوم إلا على الفهم المحايث، بمعنى أن أخلاق اسبينوزا ليست أخلاقا أبيقورية لذوية بسيطة، وليست إنسانية (كأخلاق أريستبوس، أو أبيقور، أو توماس مور)، بل هي إتيقا فلسفية: إتيقا الفرح الحر، الذي يتأسس على العقل.

يوسم مبحث الإتيقا عند اسبينوزا بالجدة والفرادة، وتتحدد هذه الفرادة في الهدف الأسمى منها، وهو السعي نحو تقديم تصور محايث لطبيعة الإنسان، أي النظر إلى هذا

[8] Ibid.,

[9] Deleuze Gilles - Guattari Felix, *Qu' est-ce que la philosophie*?, op. cit., p. 50

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

الأخير باعتباره جزءا لا يتجزأ من الطبيعة، فالإنسان ليس جوهرا كما الحال عند القدامى، بل هو حال من الأحوال اللامتناهية التي تترتب على الإله أو الطبيعة، ولم يعد الإنسان مملكة داخل مملكة، بمعنى أنه لم يعد يتصرف وفق إرادته ومشيئته ضد قوانين الطبيعة الكاملة واللامتناهية، بل صار كائنا يفعل نتيجة ضرورة طبيعته وماهيته.

ثانيا: دواعي إسقاط اسبينوزا للمنهج الهندسي في النظر إلى الانفعالات:

- لما كانت الطبيعة واحدة، فإن هناك منهجا واحدا لدراستها، وهو المنهج الهندسي.
- لما كان المنهج الهندسي يبدأ من الماهية المحققة للشيء إلى الخصائص المرتبة عنه، ولما كانت إمكانية النظر في الانفعالات لا يمكن أن تكون تجريبية، أدى إلى أن التصور الهندسي وحده هو الكفيل لتحقيق هذا الشأن.
- إن شأن اسبينوزا ليس النظر في الانفعالات والوجود الإنساني عامة، من وجهة نظر أخلاقية أو قيمية، بل هو النظر الذي يقوم على فهم العلل التي تدفع إلى هذا الانفعال أو ذاك.

ثالثا: في الفرق بين الأخلاق والإتيقا

يعتبر اسبينوزا أن أغلب من كتبوا في العواطف وعن كيفية عيش الناس إنما يعالجون الأشياء التي هي خارج الطبيعة، لا الأشياء الطبيعية التي تسير وفق القوانين المشتركة للطبيعة. وأكثر من ذلك، لأنهم يعتقدون أن الإنسان في الطبيعة إمبراطورا داخل إمبراطورية.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

إن الإنسان عند اسبينوزا ليس جوهرا، بل هو حال من الأحوال اللامتناهية التي تترتب عن الإله؛ فمن حيث كونه يتقوم بالجسد، فإنه حال من أحوال الامتداد، ومن حيث كونه يتقوم بالذهن، فإنه حال من أحوال صفة الفكر التي هي صفة لامتناهية.

للإنسان إذن حالان، جسد وذهن، لذلك لم يتبين اسبينوزا مفهوم الكوجيتو الديكارتي، وهو المفهوم القائم على كون النفس عبارة عن جوهر منفصل ومتعال عن الجسد، بل يمكن القول إن فلسفته كما تقدم هي بمثابة تحطيم للتعالي الذي جاء به الكوجيتو.

لا ينفصل ديكارت عن التصور الإلهي المتعالي حتى يضعنا أمام تعال جديد وهو الأنا المفكرة، في حين لا تشكل الأنا المفكرة والأنا الموجودة في الفلسفة السبينوزية نقطتين متميزتين، وإنما هما مجرد معاينتين إلى جانب المعاينات اللامتناهية التي قد يقوم بها الفكر، إذ "لا تتمتع الحقيقة الإنسانية بأي امتياز، فليس الإنسان موجودا بذاته، مثلما أنه ليس متصورا بذاته، ما دام الناس متعددين ولا يوجد إلا وجود جائز"[١٠].

على هذا الأساس يبين اسبينوزا أن الجسد حال من أحوال الامتداد، أما الذهن فهو حال من أحوال الفكر، مما يعني أن للإنسان حالين وهما الجسد والامتداد، حيث يقر عند حديثه عن الطبيعة الإنسانية التي هي حال متناه إلى جانب الأحوال اللامتناهية العدد، بأن ماهيات الأشياء الجزئية إنما هي كمال تام.

فكل الأشياء تعبر بكيفية معينة ومحددة عن الماهية الأزلية والكاملة التي تؤسس الإله، والتي وفقها يكون كل شيء موجودا فاعلا. وهذا الكمال الذي تتمتع به الماهية الأزلية والمطلقة لله، هو الذي تكون الماهيات الجزئية حالا من أحواله. لذلك، فلا

[10] Alquié, F, Le *Rationalisme de Spinoza*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 267.

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

ماهيات الأشياء شيء يقودها إلى الهلاك أو الموت،" فالأجزاء الجزئية أحوال يعبر بها عن صفات بكيفية معينة ومحددة، أي أنها أشياء تعبر بكيفية معينة ومحددة عن قدرة الإله التي بمقتضاها يوجد ويفعل "[١١].

تنبني فلسفة اسبينوزا على رفض ثلاثة عناصر وهي: مسلمة الوعي (La conscience)، والقيم (Les valeurs)، والانفعالات الحزينة (les passions tristes)، والحقيقة أن دعوات رفضه لهذه المسلمات هي عينها نقط الالتقاء التي تجمعه بنيتشه"[١٢].

إن القلب الذي أحدثه اسبينوزا حول مسألة الوعي موجه أساسا إلى التصور الكلاسيكي وخصوصا عند ديكارت، الذي يقول: "إن ما هو انفعال بالنسبة لأحدهم هو دوما فعل بالنسبة لأحد غيره"[١٣] بمعنى أنه عندما تفعل النفس يركن الجسد إلى الانفعال، وحين يفعل الجسد تنفعل الروح كذلك، إن تصور اسبينوزا بهذا المعنى هو تحطيم للتعالي وتأسيس للمحايثة.

يدعونا اسبينوزا لأن نجعل من الجسد نموذجا (Modèle) قياسا إلى الوعي، نظرا لأنه يتجاوز أية معرفة نبنيها عليه، فحين يقول اسبينوزا: "إننا لا نعرف ما الذي يستطيعه جسد ما، فهذا القول يعني أنه لا يمكن أن نعرف الجسد، بل ما يمكن معرفته هو الجهل الذي يتملكنا إزاءه، إذ يوجد في الجسد من الأشياء التي تتجاوز معرفتنا. فما نفهمه من هذا الأمر هو أننا نتوصل، حين يكون الأمر متاحا وممكنا، لأن ندرك قوة

[١١] اسبينوزا، **الإتيقا**، مصدر سبق ذكره، ص. ١٦١.
[١٢] دولوز، جيل، **اسبينوزا فلسفة عملية**، ترجمة عادل حدجامي، دار توبقال للنشر، ط١، ٢٠١٥، ص. ٢٧.
[١٣] ديكارت، رينيه، **انفعالات النفس**، مصدر سبق ذكره، ص. ١٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الجسد التي تتجاوز كل ما هو متاح لوعينا"[١٤].

رابعا: في الخير والشر، أو الحسن والقبح عند اسبينوزا

إن ما يؤكد دعوى أن فلسفة اسبينوزا فلسفة إتيقية عملية هو تصوره للحسن والقبيح؛ فالحسن هو ما يكون نافعا لحفظ وجودنا، وما يزيد قدرتنا على الفعل، أما القبيح فهو ما يضعف قدرتنا على الفعل أو يعوقها "ومن ثم ليست معرفة الحسن والقبيح، غير فكرة الفرح والحزن التي تترتب بالضرورة عن عاطفة الفرح والحزن"[١٥].

إذا كان التصور الكلاسيكي باعتباره محكمة الانفعالات، فإن اسبينوزا يخلص إلى أنه "يمكن إخماد ما يتولد عن المعرفة الصحيحة للحسن والقبيح من رغبة وإعاقته لرغبات أخرى كثيرة تتولد عن الانفعالات التي تجعلنا مضطربين"[١٦]، إن الانفعالات بهذا المعنى هي وحدها التي تستطيع أن تعيق أو تقوي انفعالا آخر وليس العقل.

إن طبيعة الإنسان حسب اسبينوزا يحكمها الكوناتوس، وهو الجهد الذي يسعى به الكائن في الاستمرار في وجوده. هنا يقترب هذا الأخير من الفلسفة الرواقية "غير أن ما يفصل بين التصور الرواقي والتصور السبينوزي أن الرواقيين يجعلون الكوناتوس مفهوما داخل منظومة غائية، مثلما يجعلون موضوع الكوناتوس أمرا منفصلا عن هذا الجهد ذاته"[١٧]. فاسبينوزا لم يعط لهذا الجهد، وهذا السعي في الوجود أي معنى خفي (قوة خفية أو غريزة مضمرة)، بل جعلها هي نفسها الماهية الفعلية والمؤسسة للشيء

[١٤] دولوز، جيل، **اسبينوزا فلسفة عملية**، مرجع سبق ذكره، ص. ٢٧.
[١٥] اسبينوزا، **الإتيقا**، مصدر سبق ذكره، ص. ٢٤٥.
[١٦] المصدر نفسه، ص. ٢٥٠.
[17] Victor, Delbos, *Le spinozisme*, Librairie philosophique, Paris, troisième édition, 1950, p. 119.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الجزئي. هكذا نرى أن الماهية في التصور السبينوزي تأخذ معنى أصيلا، إذ لم تعد تعني، كما الحال في الفلسفة الكلاسيكية، كمالا يتحقق مع الوجود، إذ صارت هي نفسها سعيا إلى الحفاظ على ذاته وعلى طبيعته.

إذا كان الكوناتوس يساوي بين الموجودات، أي بين الأشياء الجزئية، وإذا كان يجعل الإنسان كباقي الأشياء الجزئية الأخرى مجرد قوة تسعى إلى البقاء، فإنه يساوي بين الحكيم والجاهل، فالكوناتوس قوة من أجل البقاء في الوجود حتى عندما تتخذ الأفكار الباطلة مطية والمخيلة سبيلا، فلا فرق بين الحكيم والجاهل في الكوناتوس، إنهما متساويان في السعي إلى الاستمرار في الوجود، غير أن "الجاهل لا يشعر بالحياة، لأنه مغمور بشكل سلبي في عبودية الانفعالات (الحزينة)، عكس الفيلسوف الذي لا يتوقف أبدا عن أن يكون"[١٨].

يحمل مفهوم الكوناتوس تصورا جديدا لعلاقة الإنسان بالطبيعة؛ فإذا كان الكوجيتو الديكارتي يعلي من مرتبة الإنسان ليصبح متعاليا عن كل الموجودات الطبيعية، فإن الكوناتوس يساوي بين الإنسان وبين الموجودات الأخرى.

فالأشياء كلها، سواء كانت من طبيعة إنسانية أو من طبيعة غير إنسانية، إنما هي قوة وسعي من أجل الحفاظ على وجودها، علما أن الكوناتوس ليس قوة سكونية وآلية فحسب؛ إنه ليس قوة للحفاظ على الوجود فقط، أي ليس مجرد قوة للحفاظ على ما يؤسس للماهية الفعلية للشيء.

إن الكوناتوس في الفلسفة السبينوزية قدرة حفاظ واستمرار في الوجود، وقدرة لاكتساب قدرات أخرى كذلك، لذلك لا ينبغي فهم الكوناتوس وكأنه مفهوم مغلق، وكأنه

[18] Robert, Misrahi, *Le corps et l'esprit dans la philosophie de Spinoza*, Paris, PUF, 1990, p. 137-138.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يسد الماهية على نفسها، بل الماهية عند اسبينوزا تأسيس منفتح على العالم والوجود. إنها ليست سعيا إلى البقاء فحسب، بل هي أيضا سعي من أجل النماء. وفي هذا السياق يقول اسبينوزا: "يجد الذهن في تخيل الأشياء وحدها التي تضع قدرته الذاتية على الفعل"[١٩].

غير أن هذا السعي نحو النماء لا يحققه الذهن والجسد بشكل مباشر ودون الوقوع في اصطدامات آتية من الخارج، والسبب في ذلك، أن الإنسان موجود وسط طبيعة لا متناهية التعدد والكثرة، لقد حمل اسبينوزا على الفكر الغائي عندما أقر بأنه ليس للطبيعة أي هدف أو غاية تهدف إليها، بل كل ما يحدث إنما يحدث وفق ضرورة أزلية ومطلقة، ومن ثم فيلست العلل الغائية، كما رأينا، إلا أوهاما إنسانية صعبة الزوال، ليس للطبيعة غاية تتمثل في خدمة مصلحة الإنسان كما اعتقد أصحاب الفكر الغائي.

يفيد ما تقدم أن الإنسان يتحدد بالسعي الدؤوب نحو الحفاظ على الذات، والزيادة من قدراتها، وأنه هو موجود وسط طبيعة لا متناهية تسير وفق قوانين أزلية ثابتة، لذلك فالإنسان نقطة وسط محيط لا محدود. وكونه كذلك يعني أنه ينفعل بكل ما يحدث حوله من آثار وأفعال وأحداث، لذلك فارتباطه بالانفعال هو ارتباط ماهوي، لأن الانفعالات تدخل في تحديد طبيعته.

ولما كان الإنسان يحيا وسط عالم يخضعه للانفعالات السلبية التي تكبله وتحجم قواه، فإن ذلك لا يعني أنه محكوم بالعبودية، وأن هذه العبودية قدر لا يرفع. وحيث إن موقف اسبينوزا لا يختلف كثيرا من حيث الهدف، أي تخليص الإنسان من العبودية، عن باقي المذاهب الأخلاقية الأخرى، فلا ينبغي الاعتقاد أن هناك تطابقا بين موقفه وتصوره وباقي المذاهب الأخلاقية الأخرى.

[١٩] اسبينوزا، **الإتيقا**، مصدر سبق ذكره، ص. ٢٠٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يميز اسبينوزا بين الرغبة التي تتولد عن الفرح، والرغبة التي تتولد عن الحزن، أما الأولى، فهي التي يساعدها وينميها انفعال الفرح ذاته، وأما الثانية فهي التي يضعفها ويعوقها انفعال الحزن ذاته، غير أن الفرح أقوى من الحزن، ف"الرغبة التي تتولد عن الفرح أقوى عند تكافؤ كل الظروف، من الرغبة التي تتولد عن الحزن"[٢٠]، غير أن معنى الفرح عنده لا يتضمن أي معنى زهدي أو صوفي تجاه العالم، بل الفرح هو وحدة متكاملة كوجود الإنسان نفسه، لذلك لا تعد الفلسفة الإتيقية عند صاحب الإتيقا "هروبا زهديا من العالم، لكنها تمجيد لمعرفة هذا العالم وعلاقات الفرد بالعالم"[٢١].

أما العلل، فميز اسبينوزا في ما بين العلة المطابقة والعلة غير المطابقة – الجزئية، فأما العلة الفاعلة فهي تلك العلة التي يمكن إدراك معلولها بوضوح وتمييز، وأما العلة غير المطابقة فهي التي لا يمكننا فهم معلولها بها وحدها، "فذهننا فاعل في بعض الأشياء، لكنه منفعل في أشياء أخرى، أي بقدر ما تكون لديه أفكار مطابقة، يكون الذهن فاعلا بالضرورة في بعض الأشياء، وبقدر ما تكون لديه أفكار غير مطابقة يكون منفعلا بالضرورة."[٢٢].

عندما نخضع للخيال مثلا ونعيش وفق التأثيرات الاعتباطية التي تلحق بجسدنا، فإننا نكون منفعلين بالضرورة؛ أما قدرتنا على الفعل، فإنها تكون متقلصة إلى أدنى حد، ومن ثم فهناك تمييز جذري بين الفعل والانفعال السلبي، أي بين كون جسدنا وذهننا موضوعين لتأثير خارجي وكونهما فاعلين للتأثرات. وفي ذلك يقول دولوز: "لا ينبغي

[٢٠] اسبينوزا، **الإتيقا**، مصدر سبق ذكره، ص. ٢٥٢.

[21] Robert, Misrahi, *Le corps et l'esprit dans la philosophie de Spinoza*, op. cit., p. 135.

[٢٢] اسبينوزا، **الإتيقا**، مصدر سبق ذكره، ص. ١٥٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

لهذا التمييز أن ينسينا تمييزا أكثر جذرية، وهو التمييز القائم بين نوعين من الانفعال"[٢٣]، فعندما ننفعل، نكون تحت تأثير صنفين من الإحساس، فإما أننا نكون تحت هيمنة الحزن والكآبة، وإما تحت وقع الفرح والسعادة.

إن الانفعال السلبي كما تقدم، قوة سلبية. ما دام لا يعبر عن قوتنا الجسدية والذهنية. وفي هذه الحالة نكون منفصلين عن قوتنا الفعلية. فعندما ننفعل سلبا بالتأثيرات الآتية من الخارج ونحزن لذلك لكونها عاكست قوتنا ورغبتنا، نبتعد عن قوتنا الفعلية ابتعادا كبيرا.

عطفا على ما تقدم، يتضح أن معنى الحسن والقبيح عند اسبينوزا لا يتضمن أي معنى غائي، كما أنه لا يشير إلى أي صفة إيجابية كانت، أو سلبية، بل معناه محايث لأحوال الفكر. على هذا الأساس سيبين اسبينوزا أن الحسن والقبيح مرتبطان بمدى نفعهما أو ضررهما. يقول في هذا السياق: "ننعت بالحسن والقبيح ما يكون نافعا لحفظ وجودنا أو ضارا له، أو ما يزيد قدرتنا على الفعل أو يضعفها، يساعدها أو يعوقها"[٢٤]، ولتوضيح ذلك قدم دولوز مثالا دقيقا مستمدا من المتن السبينوزي: "لا تأكل من هذه الشجرة..."؛ سيفهم آدم الجاهل هذه الكلمات باعتبارها تعبيرا عن تحريم، لكن بماذا يتعلق الأمر في الحقيقة؟ الأمر متعلق بفاكهة الشجرة من حيث هي فاكهة، والتي إن أكلها آدم فإنه سيتسمم، إنها حالة لتلاقي جسدين لا تتوافق علاقتهما المميزة مع بعضهما، فالفاكهة ستعمل في جسد آدم عمل السم، أي أنها ستجبر أجزاء جسد آدم (وبشكل مواز فكرة الفاكهة ستجبر أجزاء نفس آدم) على الدخول في علاقات جديدة، لا

[٢٣] Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression,* Paris, éd., Minuit, 1968, p. 252.

[٢٤] اسبينوزا، **الإتيقا**، مصدر سبق ذكره، ص. ٢٤٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تتوافق مع ماهيتها الخاصة "[٢٥]، بمعنى أن اسبينوزا يميز بين الحسن والقبيح باعتبارهما أمرين أخلاقيين، والحسن والقبيح نمطا إتيقيا في الوجود الذي يقوم أساسا على معرفة العلل، ومن ثم معرفة النتائج، فالأشياء التي تجعلنا نحافظ على وجودنا وتقوي قدرتنا على الفعل والعمل تعد أشياء حسنة، أما الأشياء التي تحل علاقات وتلاقيات جسدنا – فكرنا مع العالم، وتقلص قدرتنا على الفعل هي الأشياء القبيحة.

إن النظر في الحسن والقبيح، يقودنا رأسا إلى الحديث عن الخير والشر عند اسبينوزا، نظرا لأن "الشر يعارض الخير كما يعارض الحسن القبيح"[٢٦]، فالحسن يقابله (المقابلة هنا بمعناها المنطقي) الشر، والقبيح يقابله الخير، غير أن تصور اسبينوزا يعارض ويناهض في هذا السياق، التقليد الفلسفي القديم؛ فالقيم عند اسبينوزا ليست مطلقة، بل نسبية، على اعتبار أن "التمييز بين الخير والشر ليست له قيمة مطلقة أكثر من التمييز بين الكمال واللاكمال، لأن له نفس الأصل، ونفس النطاق، ولهذه الاعتبارات وغيرها يصبح للخير والشر معنى واحدا نسبيا (relatif) وفرديا (individuel)"[٢٧].

يوضح دولوز معنى الحسن والقبيح في المتن السبينوزي قائلا: "يقال الحسن والقبيح بالنسبة، كما يقالان على وجهين، ويقال الواحد منهما قياسا للآخر، كما يقالان معا لحال من الأحوال الموجودة، إنهما يمثلان معنيي التغير الذي يلحق بقوة الفعل، إما تناقض هذه القوة (الحزن)، شيء قبيح، أو تزايدها (الغبطة)، شيء حسن.

---

[٢٥] دولوز، جيل، **اسبينوزا: فلسفة عملية**، مرجع سبق ذكره، ص. ٣٣.

[26] Victor, Delbos, *le problème moral dans la philosophie de spinoza et dans l' histoire du spinozisme*, op. cit., p. 47.

[27] Ibid., p. 50.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ومن ثم فإن الحسن سيكون، من الناحية الموضوعية، هو ما يقوي قدرتنا على الفعل، ويصير القبيح ما ينقص منها أو يمنعنا عن فعلها، فنحن لا نعرف الحسن أو القبيح إلا عن طريق الإحساس بالغبطة أو الحزن الذي يخلفه وعينا"[٢٨].

يلازم اسبينوزا بين الحسن والخير، والقبيح والشر، كما أنه يحملهما معنى نسبيا وفرديا، مما يعني أنه يمكن للشيء الواحد أن يكون حسنا وقبيحا في الوقت ذاته قياسا إلى الفرد – الجماعة، ولتوضيح ذلك قدم اسبينوزا مثالا في فن الموسيقى، حيث يقول: " فالموسيقى مثلا، حسنة للسوداوي، وقبيحة للمأتوم، لكنها ليست للأصم حسنة أو قبيحة"[٢٩].

يفسر اسبينوزا تنوع الانفعالات وتعدد أوجهها بحسب الاقترانات والعلائق التي تلحق بالإنسان، والسبب الذي يؤدي إلى نشوئها ليس هو العقل – الذهن، بل هو العالم الخارجي بكل تحولاته. ثم إن التوجه الإتيقي لاسبينوزا جعله يخلص البحث في الانفعالات والاتيقا بشكل عام من كل تصور قيمي، لذلك لم يعمل اسبينوزا على إقامة محكمة أخلاقية يتهم فيها الأفعال الإنسانية. يتعلق الأمر، إذن بدراسة هذه الظاهرة المترتبة عن دراسة جينيالوجية، أي عن البحث في الأصول والعلل، وذلك هو البحث الذي يمكن الإنسان من فهم طبيعته.

يخلص اسبينوزا إلى أننا لا نعيش قدرا محتوما؛ فدور الإنسان في قلب وضعه العبودي إلى تحرر، أمر ممكن في أي لحظة وتحت أي ظرف من الظروف. وهو أمر ممكن في كل الحالات التي يكون فيها منفعلا، شريطة أن يقدم المقابل، المتمثل في العمل على إعمال الفهم وتفعيل العقل. ثم إن استطاع أن يكون فكرة مطابقة عن

---

[٢٨] دولوز، جيل، **اسبينوزا فلسفة عملية**، صص. ٦٧-٦٨.

[٢٩] اسبينوزا، **الإتيقا**، مصدر سبق ذكره، ص. ٢٣٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

انفعالاته، فلأنها تترتب عن طبيعة واحدة، أي عن ماهية واحدة بمقتضاها يترتب كل ما يمكن للإنسان أن يفعله، فليست هناك محل للازدواجية في ماهية الإنسان، طرف يخص الانفعال وطرف آخر يخص الفعل. إن الحس الواقعي والمادي لاسبينوزا جعله يرى أن "ليس هناك إلا شهوة واحدة ووحيدة بمقتضاها يقال إن الإنسان فاعل أو منفعل "[٣٠]، إنه لا وجود لازدواجية في طبيعة الإنسان.

فالشهوة التي تزج بالإنسان في سجن العبودية هي التي تحرره، والاختلاف يأتي من أن هذه الشهوة توجد تحت رحمة العلل الخارجية، أو تحت سلطة الذهن والعقل. "فقد بينا مثلا، أن طبيعة الإنسان هي كذلك بحيث يشتهي كل شخص أن يعيش الآخرون حسب طبعه...، والحال أن هذه الشهوة هي، عند الإنسان الذي لا يسير وفق العقل، انفعال منفعل، نسميه الطموح الذي لا يختلف كثيرا عن الزهو، وهو عند الإنسان الذي يعيش حسب أمر العقل، فعل أو فضيلة، يسمى بالأخلاقية"[٣١].

لا يتم الخلاص إذن، باستدعاء قوى جديدة في الإنسان، بل باعتماد القوى ذاتها، والماهية نفسها، لذلك " فكل الشهوات أو الرغبات انفعالات سلبية من حيث نشوئها عن الأفكار اللامطابقة، وهي تنضاف إلى الفضيلة عندما تثيرها الأفكار المطابقة أو تتولد منها. فكل الرغبات التي تدفعنا إلى القيام بشيء ما، يمكنها أن تتولد كذلك من الأفكار المطابقة واللامطابقة على حد سواء"[٣٢]، بمعنى أن ما يمكن أن يكون سبب تعاستنا هو نفسه ما يمكننا من التحرر.

من جهة أخرى، لا يتولد هذا التحرر إلا من الفكر وقوته، "فبمعزل عن هذا

[٣٠] المصدر نفسه، ص. ٣٢٦.
[٣١] المصدر نفسه.
[٣٢] المصدر نفسه.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

العلاج الصالح للانفعالات...المتمثل في معرفتنا الحقيقية، لا يمكن تصور علاج أفضل منه يكون متعلقا بقدرتنا، ما دام أنه ليست هناك أية قدرة أخرى للذهن، سوى قوة التفكير وتكوين الأفكار المطابقة، كما بينا في ما قبل "[٣٣]، يعني هذا أنه لا يمكن تصور خلاص متعال وآت من عالم متغير، أو ملكة غريبة عن فهم الإنسان؛ فإذا كانت هناك طبيعة واحدة للإنسان هي التي تكون في الآن نفسه مصدر شقائه وسعادته، فهناك وسيلة واحدة لهذا التحرر هي التي تكمن في قدراته نفسها.

يربط اسبينوزا هنا، بين الجانب الإبستمولوجي والجانب الإتيقي، فالمعاني المشتركة التي رأينا، لها الدور الأساسي في تأسيس المعرفة المطابقة. وتخليصنا من الالتباس والغموض تعود من جديد لتقدم للإنسان وسيلة التخلص من الانفعالات السلبية المكبلة لطاقات الإنسان، إن ذلك يعني أن عمدة الإنسان في التحرر هي المعرفة، هي العقل لا الإرادة، ذلك أن مفهوم الإرادة الذي عول عليه الميتافزيقيون، وبالخصوص الرواقيون وديكارت، يتلاشى ويتراجع مع اسبينوزا، إذ ليست الإرادة بشيء بمعزل عن طبيعة الإنسان التي هي الكوناتوس أو الرغبة، أي لا يمكن تصورها بأنها ملكة غريبة عن ملكات الإنسان الطبيعية، ملكة تفعل كما تشاء ومتى تشاء وتوضع على عاتقها مهمة تحرره وانعتاقه.

فالعقل الذي يتأسس بالمعاني المشتركة، أي العقل الذي هو عبارة عن تجربة حية ومباشرة للحياة، لا العقل بالتصور الميتافزيقي باعتباره ملكة قبلية وفطرية، هو الذي يخلص الإنسان.

وإجمالا، يمكن أن نقول إن موقف اسبينوزا ينبني على تصور أساس هو: أن الإنسان نفسه هو المسؤول عن انعتاقه وتحرره، ما يعني أن كل الوساطات التي أقامها

[٣٣] المصدر نفسه، ص. ٣٢٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الفكر الأخلاقي تتلاشى مع هذا التصور. فما دام مبدأ تحرر الفرد هو ذاته وهو تجربته المعاشة، أضحى من المستحيل تصور وساطة أخلاقية مستمدة من رجل الأخلاق، أو رجل دين مهما كان.

خلاصة:

بهذا المعنى نستشفّ، أن اسبينوزا استطاع أن يدمج الانفعالات في وجود الإنسان بما هو جوهر غير قابل للتمييز فيه بين النفس والجسد، ونظر إليها دون تحقير أو تبخيس على عكس التقليد الفلسفي الذي سبقه، وهو ما لم يتأت إلاّ بالغوص في المحايثة التي تجمع تصوره لله والنفس والطبيعة، وكأننا أمام شكل هندسيّ يستحيل أن يظل على صورته بهدم جزء من أجزائه.

هكذا نفهم لماذا أصرّ اسبينوزا على أن يجعل من الانفعالات المرحة والسعيدة عنصرا من عناصر الاعتقاد، عكس ديكارت الذي عزلها عن براهينه المعقولة على وجود الإله.

اعتمادا على ما سبق، يتضح لنا أنه، وابتداءً من لحظة اسبينوزا، غدت الانفعالات تحمل معنى جديدا، إيجابيا ومعقولا. فهل استطاع العقل الفلسفي الحديث أن يقدم تفسيرا معقولا للانفعالات أم أنه، مع ذلك، ظل قاصرا عن تحقيق مبتغاه؟ وإلى أي حد نجحت المقاربة العلمية الجديدة خاصة البيولوجية العصبية في معالجة هذه المعضلة؟

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المصادر والمراجع:

- اسبينوزا، الإتيقا، تمهيد الكتاب الخامس، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد العلمي، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ٢٠١٠.
- دولوز، جيل، اسبينوزا فلسفة عملية، ترجمة عادل حدجامي، دار توبقال للنشر، ط١، ٢٠١٥.
- رونيه، ديكارت، انفعالات النفس، ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.
- Alquié, F, Le Rationalisme de Spinoza, Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- Deleuze, Spinoza et le problème de l'expression, Paris, éd., Minuit, 1968.
- Hegel, Leçons sur l'histoire de la philosophie, chap. Spinoza, in Hegel ou Spinoza de Pierre Mecherey, Paris, Maspero, 1979.Cf, Martial, Gueroult, Spinoza, I, Dieu, Paris, Aubier, 1968.
- Robert, Misrahi, Le corps et l'esprit dans la philosophie de Spinoza, Paris, PUF, 1990.
- Victor, Delbos, Le spinozisme, Librairie philosophique, Paris, troisième édition, 1950.

ISSN : *2537-0847* **eISSN :** *2537-0898*