دلالة المفارقات الموضوعاتية في أعمال السيّد حافظ الروائيّة " وهمّت به "أنمو دجا

أ. سعدوني نادية*

تاريخ الارسال: 22-04-2019 تاريخ القبول: 29-09-2019

الملخص:

نتطرق من خلال هذا المقال إلى العلاقات الثنائية التي تجمع الرجل بالمرأة في النطاقين الشرعي المسموح به عقائديا واجتماعيًّا والممنوع في الحكم الديني والعرفي.

فـ(السيد حافظ) من خلال روايته (وهمت به) عالج قضايا اجتماعية مسكوت عنها بحكم الخجل من جهة والتحفظ المتوارث جيل عن جيل من جهة أخرى. وقد لمسنا من خلال ذلك تيمات عدّة، أوضح من خلالها البعد الفكري والرؤيوي للذات المبدعة، أهمها على الإطلاق تيمة الفقد حيث عاش أبطاله في صراع دائم لنيل الحب المستحيل وتيمة الاغتراب حينما انشقت الذات عن أناها مجسّدًا إياها في الصحفي (فتحي رضوان) الذي لم يفلح لا بالتمتع بالحب المسموح به ولا في نيل الحبيب الغائب بحكم القيد الديني والاجتماعي، إضافة إلى هذه التيمات الرئيسة كانت هناك تيمات خادمة فعّلت النص فجعلته يتمتّع بلكنة الواقعية الاجتماعية الملموسة، نذكر من بينها تيمة الفقد والحرمان والغربة والنكران وغيرها.

كلمات مفتاحيّة: تيمة المرأة، تيمة الاغتراب، الافتقار، الألم، الخيانة، الحزن، الغربة، الحب المحرم، العلاقات الزوجية الشرعية.

* المركز الجامعي مرسلي عبد الله ، تيبازة، الجزائر، البريد الالكتروني:nadiasaadouni85@gmail.com (المؤلف المرسل)

Abstract:

In this article, we refer to the bilateral relations between men and women in the legal, religious and social spheres, which are prohibited in religious and customary rule.

Mr. Hafez, through his novel "Hemet", dealt with social issues that were hampered by shyness on the one hand and the inherited reservation of generation on the other. We have seen through this several times, through which he explained the intellectual and visionary dimension of the creative self, the most important of all is the theme of loss where his heroes lived in a constant struggle to obtain the impossible love and the theme of alienation when the self split from her self embodied in the journalist (Fathi Radwan), which did not work Not to enjoy the permissible love and not to get the beloved absent by virtue of religious and social constraints, in addition to those in the President there were Temat maid served the text made him a concrete social realism, including the theme of loss and deprivation and alienation and denial and others.

Keywords: Keywords: Women's Theme, Alienation, Lack, Pain, Treason, Sadness, Alienation, Forbidden Love, Legal Marital Relationships.

1 تعد الرؤية النقدية الموضوعاتية من أهم وأعقد الرؤى في فلك النقد الجديد، الحاث على الانفتاح نحو الآخر دون اغفال فهم الذات، وذلك من خلال تفجير وتفكيك النصوص بغية الوصول إلى أدق تفاصيله، بحثا عن نواته المكونة لجذوره الأولى، ومن هنا يمكن القول أن القراءة الموضوعاتية لنص ابداعي ما، إنّما هي قراءة تستوجب الاشتغال بأدق تفاصيل النص، أي تتطلب من القارئ أن يكون له أذن دقيقة السّمع حتى تستطيع سماع صوت كاتبه وحتى أجمله ترسبات كلماته، وبالتالي فمهمه الموضوعاتي الدخول إلى كوامن النص بغية الوصول إلى الخط الرّفيع الرابط بين أجزاء عمله أو بين مجموعة من أعماله، والتي تنتهي لاكتشاف ذاتية المؤلف.

وقد أورد (ج، ب، ريشار) مجموعة من المبادئ المحققة لهذا الأمر أهمها على الإطلاق (مبدأ التجانس) فحسبه أن أساس العمل، يكمن نحو" الرغبة في

السعي نحو التجانس، التجانس الذي يتجلى في رسم مجموعة من العناصر المعروضة للدراسة كنظام متسق ذي خصوصية "[1]

وأمّا عن مهمّة النقد حسب (ريشار) فيكمن في الكشف عن هذا التجانس الكامن في أغوار العمل الأدبي واخراجه إلى النور، فالمعاني الواردة في الأعمال الأدبية أشبه بالأنغام التي تصدر من وتر واحد، لذا فهي تصبُّ باتجاه بعضها البعض، ثم تأتي القواعد النقدية من أجل " إثارة هذه الأصداء والتقاط تلك العلاقات، وعقد بذور الالتقاء "[2]

ومن ثمّ، فإن كل دراسة للموضوع في هذا المنهج تتطلب معرفة كاملة لمتنه الكلي السياقي والنسقي على السواء، الهدف من ذلك الوصول إلى كلية النص ككتلة متكاملة لاانفصال بين أجزائها، ذلك أن مهمة الناقد الموضوعاتي إنّما تكمن في لملمة أدق تفاصيل المتن النصي المتناول من طرفه، لفك أسراره الداخلية الغائرة في متاهات نصه، ولا يتسنى ذلك إلاّ من خلال (التأويل) فتفسير النص هو مجهود يقوم به الناقد في رحلة البحث عن الأنا داخل النص ومن أكثر النقاد تناولا لهذا المفهوم (بول ريكور) والذي أولى أهمية كبيرة للبعد التأويلي غرضه من ذلك الوصول إلى فهم الذات لكينونتها فهمًا نصيًّا تاريخيًا يسمح لها بتأويل ذاتها تأويلاً نقديًا فحسبه " النص ليس مجرّد أداة تستعمل للتصديق على تأويل ما، بل هو موضوع يقوم التأويل ببنائه ضمن حركة دائرية تقود إلى التصديق على هذا التأويل من خلال ما تتم صياغته باعتباره نتيجة لهذه الحركة التي تشكل الدائرة الهرمينوطيقية "[3]

إذًا، فالخط الرفيع الرابط بين أعمال الأديب لا يمكن الوصول إليه، إلا عبر عملية التأويل والتي يستخدمها الناقد كأداة فعّالة يصل من خلالها إلى برّ الأمان.

إذا عدنا إلى الموضوعاتية كمنهج، فسنجد أنها قد استفاد ت من عديد المنابع المنهجية الحائمة حولها بداية بالمنهج الوجودي والذي يبين الناقد (روجيه فايول) أنّ هناك علاقة وطيدة بينه وبين منهجنا، فكما سبق الذكر أنّ همّ الموضوعاتية هو البحث عن حقيقة (الأنا) في النص المدروس، وهذا البعد ما هو إلاّ بعد وجدودي، فالفكر الفلسفي لهذا البعد يرى أن كينونة الذات تعد "فلسفة تفكيرية " وليست مجرّد بداهة للوعي المباشر والذي يجعل الفكر حدسًا عقلانيًا أو بداهة لعلم النفس أو رؤية صوفية، فحسب (ديكارت) أنا موجود بما أنني أفكر، ولو أنني انقطعت عن التفكير انقطعت عن لوجود حتمًا، وهذه الفكرة الوجودية تبناها (بول ريكور) حيث رأى أن الفكر يكمن في " الجهد المنصب لإدراك (الأنا) الأنا أفكر في مرآة موضوعاتها وأعمالها وأفعالها "

فعمق فهم العمل يكمن في قدرة الناقد للوصول إلى كينونة الأنا وليس الوعي بها، ومن هنا انطلقت الموضوعاتية، متخذة هذا البعد الفلسفي نقطة انطلاق لها ومبتغى نتيجتها، وهذا ما تبناه (جان بول سارتر) فعدّ المؤسس الاول للنمط النقدي الوجودي.

من جهة أخرى يجب أن نشير أيضًا إلى " استفادة الموضوعاتية من انجازات غاستون باشلار Gaston Bachlard من مثل النار في التحليل النفسي للماء، و"الماء ولأحلام " و"الأرض " و" أحلام اليقظة " واستفادت من إنجازات فرويد Freud مثل "بحوث في التحليل النفسي والتطبيقي " الإبداع الأدبي والحلم اليقظ " فأرست هذه الكتب بعض المفاهيم والنظريات وكانت منبعًا خصبًا لدراسة الباحثين من مختلف الجنسيات "[4]

ويكاد (باشلار) في كل هذا أن " يمثل الأب الروحي للنقد الموضوعاتي الذي كان فيه رائدًا موضوعاتيًا، لا حق الفضاء والحلم والزمن والكونية، مما جعل

انشغاله يتوجه بالأساس إلى استقصاء معرفة المعرفة وإدراك العلم وملاحقة فيزيولوجيا الأشياء والكلمات "[5]

والملاحظ بهذا الصدد أنّ (غاستون باشلار) نفسه " قد استفاد من فرويد كما استفاد على السواء من علم النفس الظاهري "[6]

ومن أجل ذلك فإننا سنسلم على استفادة النقد الموضوعاتي من التحليل النفسي الفرويدي والذي أضاء للذات المبدعة وذلك من خلال قراءة الناقد لها وبالتالي لم تعد مهمّة (القارئ الناقد) تقتصر على قراءة النص فقط بل أصبح يبحث عن مختلف الطرق التي توصله إلى تأويل الصورة الشعرية المكونة للعمل مستفيدة من عديد المفاهيم والمصطلحات الموّلدة من التحليل النفسي، نذكر من بينها (العقدة النفسية) والتي جسّدها (فرويد) في (عقدة أوديب) عند دراسته (لمسرحية هاملت)، هذه الأخيرة التي فسّرها (فرويد) باللاوعي ممثلا إياه بـ(أوديب) والوعي بـ(هاملت).

أضف إلى هذا (سيرة الكاتب) والتي تعدّ العصب المهم المتكأ عليه من قبل المنهج الموضوعاتي، والقائم على برنامج (فرويد) المدعم من طرف مجموعة من المنافسين من بينهم (دومينيك فرنانداز. Dominique Fernandez) القائل: " إنّ شخص الكاتب هو منبع أثره: ولكن هوية شخص الكاتب لا تكون على ما هو عليه إلاّ في الأثر الأدبي "[7].

مصطلح آخر استفادت الموضوعاتية منه وبغزارة (طفولة الكاتب) والمتخذ من قبل (فيليب لوجون) من حيث هي ذكرى شاشة. Souvenir Ecran) إنّها ضرب من التكون، يكون وسيطًا بين ما يكتب وما يدافع به، فيحصل من ذلك تكثف محوره موضوع بسيط ولكنه ذو قيمة شعورية قوية وعناصر حقيقية واستهاميه مستندة الى أحداث ذات طبيعة نفسيّة " فالكتابة التي مدارها السيّرة الذاتية

هي إعادة عن طفولة وعن تاريخ نعتبرهما في شكل قصة طيلة وجودنا، ولهذا فإن إعادة تفكيك تركيبها يجب أن تتم عبر تحليل الشبكة النصيّة "[8]

هذا عن التحليل النفسي، والسؤال الذي يطرح نفسه ما علاقة الموضوعاتية بالبنيوية؟.

وللإجابة عن هذا التساؤل نقول أن الموضوعاتية استطاعت أن تستعير بعض الطرائق من البنيوية وهذا بغرض الإحاطة بالموضوع من جوانبه المتعددة والمتباينة وكذا للتمكن من دراسته دراسة شاملة، فقد انطلق المؤسس الأول لها (جون بيار ريشار) من " الإرث الباشلاري محاولاً الجمع بين الموضوعاتية والبينيوية ومتفتحًا على الاسهامات النقدية التي سبقته وعاصرته، كالتحليل النفسي والشكلانية والبارتية، خصوصًا في توجيهاتها الذاتية "[9] وقد تميّزت اسهاماته النقدية باكتفائها، بالتحليل النصي، الذي يتموضع حول العمل الأدبي، في حد ذاته، منطلقًا في ذلك من عملية جرد لتيماته الصغرى ذات الصبغة المجازية محاولا من خلالها الكشف عن الفضاءات الأساسية التي يكتشف عبرها المعنى، وهو في دراساته النقدية يراوح بين صرامة المنهج ودقته المعيارية في استنطاق النصوص، عبر "ألفاظها وتراكيبها الأكثر كلاسيكية وهامشية وفق مبدأ التقدم والارتداد... وإضاءة المستوى اللغوي بالمستوى النفسي، أو العكس"[10] وهو بهذا أراد إثبات أنّ هناك " علاقة حميمية بين المكونات الجمالية والشعرية من جهة، وبين المكونات الأيديولوجية والمعرفية والرؤيوية من جهة أخرى، داخل النص الأدبي، ولا يمكن إقامة التعارض بين الحالتين فالجمالي يضل يحمل جوهرًا معرفيًا ايديولوجيًا لا يمكن تجاهله أو اسقاطه بسهولة حتى وإن بدا مقنعًا وغير مباشر، فالفاعلية الجمالية تعبّر عن الوعي الإنساني "[11]

وانتهاءً من كل هذا يمكن القول أنّ (جان بيار ريشار) أراد خلق منهج يجعل من النص تجربة قائمة بذاتها، إذ أنّ قارئه يصبح عضوا مهيمنًا فيه، وبالتالي يعد خلق مفاهيم وروئ خاصة به لم تبث عبر الكتابة فبثها هو كقارئ عبر القراءة.

•البعد الموضوعاتي في النص الروائي

إذ كان الشعر قد شكل روح المقاربة الموضوعاتية (عند باشلا ر)، فإن ورثته جورج بولي وجون بيار ريشار وجان ستار وبينسكي، وغيرهم، قد وجدوا في الرواية مستودعًا لشتى الأفكار والتيمات، التي تتشكل منها التجربة الإبداعية وقد حصرها (جان بيار ريشار) " في مجموع التيمات التي تتناول مظاهر الوعي الممكنة "[12]

إنّ النقاد المحدثين تأكدوا أنّ الرواية هي العقد الجديد للسان الإنساني فهي ديوان العصر ولسان حاله، وبالتالي كان لزامًا أن يتجه النقد إلى الجانب النثري (رواية وقصة) حتى يستطيع فهم متونه ومراميه أكثر فأكثر، قد اختار النقاد الموضوعاتيين الأوائل أن ينطلقوا في بدايات تنظيراتهم وتطبيقاتهم للمنهج على الشعر، اذ حقق المنهج الموضوعاتي تطورًا ملحوظًا ونضجًا بارزًا على يد (جان بول ويبر، Jean Paule weber) في كتابه (تكوين العمل الشعري – Genése de L'œuvre Poétique) الذي صدر عام 1961، غير أنّه أتم مساره التطويري من خلال قيامه بكتاب بعنوان " استندال: البنيات الموضوعاتية للأثر وللقدر Stendhal Les Structures Thematique D L'œuvre et Du Destin) والذي صدر عام 1969. [13]

وإذا عدنا إلى (ريشار) فسنلاحظ أن الدراسات التي أنجزها حول أعمال روائية لستندال وفلوبير وبروست، تحاكي موضوعات الوعي عند هؤلاء الروائيين كالمشاعر العاطفية والحياء، والحزن والفرح عند ستاندال، والرغبة والنشوة والقسوة، والحياء عند فلوبير، أما عند بروست فقد ركز على موضوع الرغبة باعتبارها مفتاحًا أساسيًّا لفهم أعماله الروائية.

وبهذا باتت الرواية، الصرح الجديد للممارسات النقدية يقول (ويبر) " نحن اليوم قد انتقلنا إلى المرحلة الثانية، لمرحلة التحليل الموضوعاتي الذي يتجه نحو

استكشاف الأعماق مرحلة التجديد والدّقة، ولذا فمن الضروري التأكيد على أن الدراسة الآتية المخصصة لروائي، وليس لشاعر، تنتمي هذه المرحلة الجديدة مرحلة التحليل الموضوعاتي المحدد والدّقيق" [14] .

فها هو (جورج بولي) يرى هو الآخر في الرواية ، المادة الملائمة في رحلة بحثه عن (الفهم) والذي يراه طريقًا للوصول إلى وعي الآخر .ففي دراسة لرواية (مارسيل بروست) (البحث عن الزمن الضائع) نجده يبحث عن الماضي (بعنصرية الزمان والمكان) يقول: " أرغب في معرفة أين كنت "[15]

إلى (ستار وبنسكي – Jean Starobinski) والذي وجد هو الآخر النثر ملاذه للنقد، فحسبه أنّ مهمة الناقد تكمن في " التوغل فيما وراء المعنى الظاهري الذي يتكشف له "[16] وهذا ما طبقه في دراسته لأعمال (روسو) القصصية.

اذن فأغلب النقاد الموضوعاتيين وجدوا في النثر ملاذًا لهم، يمارسون فيه ابداعهم النقدي يقول: (رولان بارث) " وأظن أن النقاد المعاصرين، مثل: شارل مورون، وموريس بلانشو، وجان بيار ريشار، وجوليا كريستيفا، وفيليب سولرس، وأندري ورمسر، وجان بول سارتر، وجورج بوليه، ومارسيل ريمون هم أدباء مبدعون يقع حضورهم داخل نسيج الرواية أو المسرحية أو القصة التي يتناولونها "[17] أي أن (بارث) أكد من خلال هذا القول أنّ النثر وعلى رأسه الرواية هو المجال الأكثر تناولاً ونقدًا من قبل المبدعين المنقحين والمشرحين للأعمال الفنية، وبالطبع الموضوعاتية تعدّ من أهم المناهج النقدية تجديدًا وانفتاحًا، فلزوم استجابتها لهذا الملمح التطوري أمر ضروري.

فاذا عدنا الى الموضوعاتية كقراء فسنستشف مدى ارتكازها واشتغالها على مصطلح (التيمة) فهو المصطلح الأكثر تداولاً وتناولاً من قبل المنهج، اذ ان

غرضه الرئيس هو البحث عن هذه التيمة ضمن النص الأدبي، ومن هنا أوجد عدد من الموضوعاتيين الجدد مفاهيم متباينة ومختلفة لها، كما أن الوصول إليها يكون بطرق شتّى ،نجد من بينهم الناقد (فيلب هامون) الذي وجد أنّ "التيمة تعرف بنظامها المتذبذب بين الدليل أو العلامة (Le Signe) والمستودع أو المخزون (Le consigne) والعرض أو التمظهر (Le Symptome) والرّمز (Le Symbol)"[18] أي أن التيمة حسب (هامون) تصبح مكان تأسيس وتشكيل، ومركز جاذبيته في النص، ذات سلطة ومعنى وقيمة، ومن خلالها يمكن تحديد خصوصيات النص المدروس "[19]

وقبله أورد (ريشار) مفهومها بقوله " مبدأ تنظيمي محسوس، أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح للعالم حوله بالتشكل والامتداد والنقطة المهمة في هذا المبدأ تكمن في القرابة السرية، أي في ذلك التطابق الخفي، والذي يراد الكشف عنه تحت أستار عديدة "[20]

إذا أردنا أن نفهم البعد المراد من قبل الناقد سننطلق من مصطلح (الموضوع) والذي حسبه " يعدّ المركز الذي تتوجّه الدراسة الموضوعاتية بدءًا منه وعودة إليه، إنّه المبدأ الذي ينظم ويوجه العملية الإبداعية"[21] أمّا بعده الثاني فهو (محسوس) أي لابدّ أن ينطلق من الأشياء المحسوسة، أما عن قوله ديناميكية داخلية " فالنص يقوم على شبكة من العلاقات الجدلية الخفيّة هذه العلاقات هي التي تمسك بزمام العناصر المكوّنة للموضوع، نصل إلى مفهوم شيء ثابت (Objet Fixe) يسمح للعالم حوله بالتشكل والامتداد أي أن الموضوع هو الركيزة والنواة التي تنمو وتتشعب مكونة لنا ابداعًا أدبيًا يحكم هذا التفرّع (القرابة السّرية) Prente التي تربط بين عناصر الموضوع، ويقصد بها العلاقات الخفية التي تنسجها عناصر الموضوع عبر العديد من الوجوه والصور، والأشكال في العمل الأدبي"[22]

ومن هنا نستنتج أنّ العمل الأدبي حسب (ريشار) هو فكرة مركزية تكون بمثابة نواة للعمل، تنمو، تتطور تتفرع بديناميكية محدّدة ومعيّنة إلى شبكات مختلفة شكلاً، ومرتبطة معنًى بفضل العلاقات الخفية التي توصل بينها فالموضوعاتية إذن " هي العنصر الذي ينطلق منه التجسيد الأدبي لموضوع النص أو موضوعاتياته، عبر تعديلاتها Modulation أو تنويعاتها الكثيرة، متخذة دور الخلية أو النواة التي تتسم لتخرج الكائن الحي، ثم تستمر في النمو والتطور صانعة أقسامه وتفاصيله وكيانه النهائي "[23]

نفهم من هذا أنّ الموضوعاتية تمسّ كل جزء من أجزاء النص، بل أكثر من ذلك فهي تتطور وتنمو في جميع أعمال الكاتب إذ " ترتبط فيما بينها بعلاقات فنّية قويّة وعميقة، كقوة وعمق علاقات الدم التي تربط بين الإخوة "[24]

•مقاربة النص الشاهد مقاربة موضوعاتية " وهمّت به " للسيد حافظ

وأمّا عن النص الشاهد، فهو نص روائي، مفتوح بطريقة معلنة عن نصوص سبقته أهمها على الإطلاق نص"قهوة سادة" والذي اخترنا الاّ نفصله عنه لنبرز التيمات المثبتة فيه والتي ما هي إلاّ استمرار لما وجد في كتابات السيّد حافظ السابقة، فالكاتب لا يكتب إلاّ مرّة واحدة، وأمّا عن كتاباته اللاحقة فهي استمرار لما كان، وأول تيمة اكتشفت عند (السيّد حافظ)

1- **تيمة الخيانة:** يتميز النص الشاهد بالكنة العاطفية والسّمة الروحية كما أن اللغة الرومنسية فيه غاية ووسيلة في الآن ذاته، أما البعد الوجداني فمهيمن على النص الروائي ككل، هذا الأخير والذي يعدّ نصًّا مفتوحًا على ما قبل تجربة الكتابة وما بعدها، أي أنّه يعبّر بطريقة أو بأخرى عن واقع مشوّه ولكنه موجود بكل تناقضاته وسلبياته، وأوّل شهادة ينجزها هذا النص، أورده (السيّد

حافظ) في صورة اعتراف وضعها في باب التصدير للرواية يقول " هو يرى أن الانسان مجموعة خطايا وليس خطيئة واحدة، لذلك أرجوكم أن تسامحوا فتحي رضوان خليل وسهر أبطال هذه الرواية وكل العشاق المخطئين "[25]

إنّه تبرير يضعه المؤلف كفاتحة نصية للمتون الفكرية الموجودة في صلب الرواية، وهذا ما يثيرنا كقراء ويدفعنا إلى الحيرة، حيرة اللقاء بالنص، وما سيقوله بعد هذه الافتتاحية.

من خلال هذه اللافتة نلحظ الاندماج المطلق بين القارئ والمؤلف، أي بين الناقد والمؤلف، فهنا تتجسّد فكرة (النظرة) لدى (جان ستاروبنسكي) "المبنيّة على الفكرة النفسيّة القائلة بامتصاص الكاتب للناقد وامتصاص الناقد للكاتب بحيث يشكلان كائنًا واحدًا "[26] وحسبه هنا يتحقق الانسجام الحقيقي بينهما و"حينئذ فقط يستطيع الناقد أنّ يكتشف عقدة العمل الأدبي ويفهم الكاتب "[27] حق فهمه، فالسيّد حافظ يعدّ القارئ الأوّل لهذا النص والمتلقي له والمعلق عليه، وهنا تحول الكاتب إلى القارئ ناقدا المعلق والمفسرو المؤول له.

إذا عدنا إلى النص المتن، فسنجد أنّه يقوم على أرضية هشّة اجتماعيًّا، في ظل غياب الحب المباح، في قانون الدين والعادات والتقاليد، فالحب المتصدر في الرواية يجعل الذات تعيش ألم الانشطار والاستلاب نظير الحرب التي تشوبها ضد أناها وضد الآخر، فحالة المسخ للعلاقات الزوجية التي تربط أبطال الرواية يجعل الحب أمرا مغيّبا وغير مسموح حدوثه، بل يجعله مرادفا للخيانة والتي باتت التيمة الأكثر سيطرة على نصوص (السيّد حافظ) ابتداءً من (سهر ...) إلى (وهمّت به) وذلك باعتبارها وحدة دلالية تتواتر عبر نصوص أديبنا، سواءً بتجلياتها المباشرة أو الغير مباشرة، ويتبين ذلك من خلال مجمل الدلائل

العقائدية والدينية وحتى الاجتماعية والتي يظهر وجودها بمجرّد خروج الفرد من القاعدة المتعارف عليها (قاعدة العلاقة الشرعية)، ففي استهلال الرواية يورد الكاتب اعترافًا بقلم بطل الرواية (فتحي رضوان) عن حبه العميق لفتاة الشام الفائقة الجمال (سهر) رغم أنّ ارتباطه الشرعي بـ(تهاني) الفتاة المصرية بنت النيل " أعترف أنا فتحي رضوان خليل المصري الجنسية أنني عشقت سهر شامية الأصول، وأشهد أنّها استثنائية الجمال والروح وأكاد أجزم بأنني متزوج من تهاني المصرية البسيطة مثل النيل "[28]

انّ هذا المقطع يعدّ شهادة اعترافية من المبدع ذاته، عن خيانة استفحلت لكنه نصه والدليل على ذلك أن اللافتة الافتتاحية الأولى التي استهل بها الراوي فصله الأوّل جاءت بعنوان " عن الخطيئة والعشق "[29] فهذه اللافتة العنوان تفضي إلى اقصاء واضح للراوي من داخل النص إلى خارجه، فهي تجعل المعنى المراد قوله من قبله مؤسس وفق مركز جاذبية ذات سلطة وهدف، يتجسد في الشهادة المتلفظ بها من قبل الروائي، وعبر هذه اللعبة الكتابية ينوب البطل (فتحي) المؤلف وينتقل دور الكاتب إلى قارئ مكتشف.

إذا عدنا إلى اللافتة العنوان (عن الخطيئة والعشق) فسنلاحظ أن الكاتب مارس من خلالها طريقة التحريض المؤدلج، ليزج بنا كقراء إلى حيّز النص الشاهد المدجج بكل مظاهر الافتقار والتي جعلت أبطاله وعلى رأسهم (فتحي) يقعون في خطيئة (الخيانة)، افتقارًا للحبيب الأوّلي والذي لم تترك الحياة له بدّا للحصول عليه فاختار طريق الهوة والمسخ كحل بديل، ولكن باعتراف مبهر من (الكاتب البطل) والذي اختار أنّ يعضد تصديره الروائي بـ" اعتراف هام "[29] بالفشل، فقد كرّرت في هذه اللوحة الافتتاحية كلمة فشلت ثمان مرات في ستة أسطر، ليعلن الراوي عبر هذا النص الموازي المنفصل عن باقي السياق النصي من حيث الشكل والمتصل في

الآن ذاته من حيث المضمون، عن تيمة (الافتقار) الماثلة في متون نصوصه والمنتقلة إلى مجرى وعي القراء عبر مجرى الفصل والوصل للمفاهيم القاعدية التي ترى أن مشاعر (الحب) مبتغى ومراد الإنسان الأول في الحياة قد تحوّل إلى جرثومة تتسبب بطريقة أو بأخرى في دماره وانحطاطه أمام ذاته وأمام الأخر.

وهنا تتأسس المعادلة المستفحلة في العمل ككل، جسد ملهم بسبب الجمال الفائق والممتلئ بكل مغريات الحياة (سهر) يضاف له رغبة جامحة مكبوحة بفعل طقوس المجتمع وعاداته وتقاليده فهي (رغبة كاظم) أستاذ سهر، والذي أظهر الكاتب في عمله المعنون بـ(قهوة سادة) مساوي لشعوره العميق بالافتقاد.

فكاظم أستاذ (سهر) ذات السابع عشرة سنة والممتلئة بالأنوثة المبهرة والرغبة المشبّعة بالحياة جعلت بطلنا يقع في حبها إلى حدّ الجنون، فهو دائم الاشتياق لبداية يوم جديد، ليتمكن من الذهاب إلى المدرسة، والاشراف على الطابور الصباحي حيث تقف (سهر)، باثة رائحتها الجذابة، فذهابه وايابه بين الصفوف كان لغاية شمّ رائحتها والاقتراب منها، فهذه الحركة تمثل له قمّة الشعور بالنشوة والفرح، يناجيها فيقول:

" آه يا سهر.

أحبك في الدقيقة بعدد دقات قلوب نساء الأرض فاجمعي واطرحي واقسمي عددهن في بقاع الأرض "[30]

فالعشق المصوّر في هذه القطعة يصل إلى حدّ فقد الأنا، أناها، إلى حدّ جعل الآخر أسبق من الأنا، أي أنّها حالة من اللاوعي فهو العاشق الولهان والذي عرّفه لنا كتاب الزهرة في قوله: "إذا رمت اخفاءه وجدوا وان حاولت اظهاره فقد وهو شيء يمنعني من وصف جنسه لاشتغالي به ويعوقني التفرد بمعاناته عن التعرض لصفاته

"[31] فالإحساس به يجعل صاحبه يعيشه ولا يستطيع التعايش معه، نضيرتغييب العقل والادراك التام به، ففي كل حب " لا يبقى في المحبّ عقل يعقل به عن محبوبه، أو تعقلاً فليس بحب خالص، وإنّما هو حديث نفس "[32] وقال غيره "لا خير في حبّ يدبر بالعقل "[33] ولقد تعرض أبطال (السيّد حافظ) لكل أنواع الحب فكان على رأسهم (كاظم) ومن ثمّ (فتحي) يصف المؤلف أحد العشاق فيقول: "كاظم مدرس اللغة العربية، والذي يهوى " سهر " يقف أمامها أحيانًا وينظر نظرة ربما تمتد عمرًا أو زمانًا أو ما لا نهاية، ... كل الأزمنة باطلة لأن زمن العشق الدقيقة فيه بألف عام مما يعدون، ويبحر في عينيها إلى حدود اللامرئي "[34]

و أمّا عن أنواع الحبّ التي وقع فيها أبطال (السيّد حافظ) فكان أوّلها.

1. **الحب المجنون:** فالجنون صفة مشّتقة من (حبّ) أي استتر وأزال عقله، ومصدره الجنة بمعنى الحفظ والوقاية ومن معانيه سرّ العقل أي وقوفه عند حدّه في إدراكه للمفاهيم الحسّية والماديّة منها والمعنوية والإقرار بالعجز عن استيعاب الحقائق المجرّدة المتنزلة من عالم الغيب ويمرّ هذا النوع من الحب بمراحل ينطلق بـ:

أ.**الصبابة:** وهي انصباب القلب في المحبوب وطلب الاتصال به اتصال تنزيه لا اتصال تشبيه والصبابة رقة الشوق إلى لقاء المحبوب، وقد ظهر هذا المصطلح في شعر (ابن عرب).

ألا يا حمامات الأراكة واليانترفقن لا تضعفن فالشجو أشجاني [35]

فالشوق جرّ (كاظم) إلى قسوة الشعور بالرّغبة (الرّغبة العنيفة للحب) يخاطب العاشق معشوقه فيقول:

" هل أنت أنثى أم أنت حزن ممزوج بالفرح؟

آه يا سهر

عندما
أراك
سأضمك
حتى أعصرك
في صدري "(36)

فمقابل سؤال الضحية العاشق تحضر الدلالة الافتقارية في هذه الصورة عبر فعل المساءلة من طرف الروائي، فبطل الرواية وقع في البعد الاغترابي عن أناه نضير دخوله إلى دهاليز الخيال والتخييل الى حلم لقاء الحبيب والذي بات مستحيلا إلى درجة وقوع (كاظم) في بوتقة الإحساس العيق بـ(الموت الروحي) فـ"من نعوت الشوق أنّه يعرّض حياة المعشوق إلى الموت كمذاق لفراق الحبيب وأنّ الموت شوقًا صفة العشيق "(37)

واللافت للانتباه هنا، أنّ قول (موت) يعني النهاية التي لا حياة بعدها، أي الجمود الجسدي وخروج الروح من الجسد، غير أننا في مقامنا هذا فيقصد بالموت " ما يقابل العقل والايمان، أو ما يضعف الطبيعة ولا يلائمها كالخوف والحزن أو الأحوال الشاقة كالفقر، الذّل والهرم، المعصيّة "(38)

فالموت هنا لا يقصد به فقط الفناء والذي هو عكس الحياة، بل هو أكثر تفرعًا من هذا، لذلك قيل أنّ " الموت موتان، موت إرادي، وموت طبيعيّة وكذلك الحياة حياتان، حياة إرادية وحياة طبيعي، عنوا بالموت الارادي إماتة الشهوات وترك التعرّض لها، وعنوا بالموت الطبيعي صفاقة النفس للبدن، وعنوا بالحياة الارادية ما يسعى له الانسان في الحياة الدنيا من الأكل والمشروبات والشهوات وبالحياة الطبيعية ببقاء النفس السرمدية في الغبطة الأبدية بما تستفيده من

العلوم الحقيقية، وتبرأ به من الجهل، لذلك أوصى (أفلاطون) طالب الحكمة بأن قال له: " مت بالإرادة تحيا بالطبيعة "[39]

نورد نوعا آخر وقع فيه أبطال (السيّد حافظ)

ب.**الوداد:** ويقصد به " ثبات الحب أو العشق أو الهوى وإذا حصل هذا في القلب فإنّه يورث صاحبه المرض والعلّة في القلب وشدّة الكرب "[40] وهذا النوع وقع فيه بطل روايتنا (وهمّت به) الحبيب الثاني لـ(سهر) (فتحي).

فحبّه لـ(سهر) فاق كل تصور، ولكنّها كانت أقوى منه ومن حبّه فلم يستطع أن يجعلها باسمه وتحت سقفه وفي الحيز الشرعي الذي يستطيع به أن تكون له حرثًا يأتيه أنّا شاء، وهذا ما جعله يتذوق طعم (الموت الروحي) لفقدانه لها وهو يراها في حضن رجل آخر (منقذ) " سهر هي عشيقتي ومنقذ هو زوجها؟ "[41]

إنّ المتمحّص لهذه الجملة، يواجه جملة طلبية استفهامية، تنبع من عمق (الأنا) المغيبة بفعل العشق وهنا تقع في نوع آخر من الحب.

ج. **الغرام:** وهو " استهلاك في المحبوب بملازمة الكمد، قال تعالى ﴿إِنَّ عَذَابَهَا كَانَ غَرَامًا﴾[42] أي "مهلكًا لشهوة المحبوب "[43]

إنّ هذا النوع يوقع صاحبه في الشعور العميق والرّغبة في الدخول لدهاليز الموت، ونقصد هنا في هذه الرواية بالموت النفسي والروحي الذي يجعل الانسان كائنا بشريا يشبه الآلة التي لابد لها من بنزين يحركها بلا شعور ولا أحاسيس روحية.

كل هذه التقلبات التي وقع فيها أبطال (السيّد حافظ) جعلت أبطاله يتقلبون في تيمة كانت مسبباتها الأولى (الخيانة) أ لا وهي تيمة الاغتراب.

إنّ من أهم التيمات الطاغية والغالبة في أعمال (السيّد حافظ، تيمة (الاغتراب) والتي تعدّ السبب المباشر في انشقاق أبطاله عن ذاتهم وأناهم، وكذا غياب الانسجام بينها وبين (الهو) المقابل لها وطبعًا المبرّر لذلك هو حالة العلاقات الزوجية المزيفة والتي جمعت كلاّ من (كاظم ووردة) و(سهر ومنقذ) و(فتحي وتهاني).

فالمناجاة والاشتياق الذي يشعر به العشاق ليس للرفيق الحقيقي، إنّما هو للحبيب المحرّم، فها هو (فتحي) يناجي (سهر) زوجة (منقذ) ويطلب لقاءها.

" آه.

لو تركوني معك يا سهر دقائق... سأغسل قلبك بحناني وألمس شفتيك بفجر عشق جديد... لماذا منعوها عني؟ أعرف قوانين العيب والواجب والعادات والتقاليد والكل يعرف أنني أحبها وهي تحبّني؟؟. ياليتني أضمك الأن حتى أقرأ في عينيك شريط ذكريات العشق الذي يحتل روحي "[44]

إذن فالعادات والتقاليد والقيم لم تمنع (فتحي) عن شعوره العميق بالعشق نحو (سهر وهنا وقع انشقاق تام بين الأنا والهو، الذي قلنا عنه المترجم لحالة الاغتراب المستفحلة فاذا أردنا أن نفهم أكثر، فلا بدّ أن نتعرف ما قصدية (الهو)، فهو "ذلك القسم من الجهاز النفسي والذي يحتوي على كل ما هو موروث، وما هو موجود منذ الولادة، وهو ثابت في تركيب البدن، وهو يحتوي الغرائز التي فصلتها المقاومة عن الأنا أو يمكننا القول بأن الهو لا يتبع المنطق من ولا من الأخلاق ولا يهتم بالواقع، وإنّما يهتم بإشباع الدوافع الغريزية تبعًا لمقتضيات مبدأ اللّذة "[45] أمّا الأنا فـ" يشرف على الحركة الارادية ويقوم بمهمة حفظ الذات، وهو يقبض على زمام الرغبات الغريزية التي تنبعث عن الهو، فيسمح بإشباع ما يشاء منها ويكبت ما يرى ضروري كبته مراعيًّا في ذلك مبدأ الواقع "[46]

ويربط بينهما، (الأنا الأعلى) والذي عرفه (فرويد) على أنّه " ذلك الأثر الذي يبقى في النفس من فترة الطفولة الطويلة التي يعيش فيها الطفل معتمدًا على والديه وخاضعًا لأوامرهما ونواهيهما "[47]

والوصول إلى الشخصية السليمة لا يكون إلاّ بانسجام بين أطرافها الثلاثة فإذا ظهرت " نزوة غريزية في (الهو) فإنّها ستحاول تحقيق الإشباع عن طريق اتجاهها إلى (الأنا) لكن هذا الأخير (الأنا) يتمهل ليرى إذا كان بالإمكان إشباع هذا الدافع بما لا يتعارض مع الظروف الخارجية أو يكبته ويمنعه من التغيير إذا كان الواقع لا يسمح بذلك، وفي الوقت نفسه يكون (الأنا الأعلى) متيقظًا مستعدًا للتدخل إذا كان الدافع أو النزوة الغريزية شيئًا يتعارض مع الاتجاهات والموروثات التي استقرت فيه، فيضغط على (الأنا) لسدّ الرغبة وكبتها وهكذا يصبح من الواجب على (الأنا) أن يرضي في وقت واحد مطالب (الهو) و(الأنا الأعلى) والواقع أو بمعنى آخر يجب عليه أن يوفق بين مطالب كل منهما "[48] وأمّا عن الاغتراب الذي وجدناه عند (السيّد حافظ) فهو من نوع انفصال الفرد عن الواقع، هذا الواقع الذي يمثل بالنسبة لأبطاله وجعًا وألمًا لم يتمكنوا من الانفكاك منه.

(كاظم) الأستاذ الذي بات مسؤولاً بعد انتقاله إلى (المدرسة الأمريكية الدولية بدبي)، لا يزال عشقه لـ(سهر) ساكنًا في نبضات عروقه، حتى بعد زواجه من (وردة) التي لا يشعر تجاهها إلاّ بشعور الواجب الأسري عكس شعورها العميق بحبها له، فقد تركت بلدها الأصلي (الشّام) وقبل ذلك حبكت مجموعة من الخدع لتتمكن من الفوز به، حتى وإن كان قلبه ملكا لغيرها ولكن العاطفة إحساس سرّه عند خالقه، فـ(كاظم) الزوج لم يستطع أن يصبح الحبيب والعاشق لوردة رغم كل محاولاتها، (فالخيانة) الزوجية بينهما

كانت كتيمة دائمة الحضور، والدليل دخوله في علاقة حميمية مع فتاة سويدية جاءت كمعلمة في المدرسة التي يعمل فيها (كاظم) فوجد نفسه ينقاد إليها ولجسدها، هروبًا من حبه المفقود لسهر وهروبًا من الحصار المفروض عليه باسم (العلاقة الزوجية).

فقد غيرت الفتاة السويدية حياة كاظم السوري العربي... لويزا "[49]

بدأ (كاظم) يشتري الموضات الحديثة من البدلات والقمصان الغالية والكرفتات كأنّه " ولد من جديد... الحب يجعلنا نولد من جديد "[40]

فـ(الحب) كتيمة يلاحق (كاظم) ولكن خارج الإطار المسموح به، أي ضمن إطار الخيانة، فـ(وردة) الزوجة لم تتمكن أن تقدّم لهذا الرجل الأنوثة التي ينشدها في المرأة، والتي في (سهر)، وعوّضها في (لويزا السويدية)

فها هي (شهرزاد) زوجة الرجل الغني (حامد) صاحب المدرسة الأمريكية، تسأل (وردة عن زوجها لتجد جوابًا تذمّريًّا عن حالة الخيانة العاطفية التي شعرت بها هذه الأخيرة والتي سببت لها الإحساس العميق بالألم والحزن والحيرة، وكل هذا يجعلها تسقط ضمن الدائرة الموضوعاتية الحائمة حول النص والمتمثلة في (تيمة الافتقار) والذي كما سبق الذكر مسببها الرئيس (الخيانة) وهذا ما نلمسه في المجتمع العربي الآن، خاصة في ظل غياب الحرية المطلقة للشريك بسبب العادات والتقاليد والمقيدة للشباب وبسبب التحكم المطلق للأسرة وكبار العائلة في مصير الشباب وهذا ما نلمسه في الواقع الذي نشأ فيه الكاتب والمنتمي إلى قرية من قرى مصر والمحتكمة إلى واقع البيئة العربية المتشددة والمرتبطة بالأصول العربية الأولى، وبالتالي يمكن القول أنّ الدلالة الموضوعية هنا قائمة على وعي الكاتب بقيمة الموضوع، خاصة وأنّه مستمد من واقع معيش

لفئة لابأس بها من أفراد مجتمع يسبح في مجموع المبادئ المتوارثة من جيل إلى جيل، بغض النظر عن مدى تماشيها مع العصر أو المكان أو الزمان وهنا تكمن أهمية هذا العمل باعتباره تجربة فنيّة معيشية قبل أن تكون عملاً أو تجربة للمتلقي، وهذا ما أدى إلى حافز الكتابة وبالتالي فـ " أكثر أنواع التحفيز ألفة هو ما ندعوه في العادة بـ "الواقعية "[41]

فخيانة الزوج لزوجته بات من أكثر المواضيع تداولاً في مجتمعنا، خاصة في ظل الانحلال الفكري والاجتماعي، فهذا ما حدث لـ (وردة) التي وجدت نفسها في صراع مع المكان والزمان، فهي في (دبي) حيث الانفتاح والا حدود لأي شيء وحيث لا يوجد من تتكئ عليه أو تستند على قوته في ظل غياب الأهل والأصدقاء وبالتالي لم يتبق لها سوى (شهرزاد)، التي تناجيها وتحن عليها.

شو أخبار كاظم يا وردة؟
ما بعرف
شو قلتي؟
أصيبت شهرزاد باستغراب... وكذلك سهر بدهشة أكبر
قالت سهر
"شو عم تحكي؟
(انفجرت وردة في بكاء شديد)
ما بشوفه يخرج من الصبح حتى الثانية بعد منتصف الليل
قالت شهرزاد
كل يوم؟

لا في أيام يأتي الساعة الواحدة بعد منتصف الليل وفي أيام الساعة 12 في الليل وفي أيام الساعة 11 في الليل ويوم الجمعة في الصبح حتى الليل والسبت وكذلك حتى أيام العطلة

و ين بيروح؟

ما بعرف ما بعرف!

تنهار وردة في البكاء... احتضنتها شهرزاد "[42]

إذن فالدلالة الموضوعية في هذه تعدّ كرد فعل مباشر للصورة السابقة، تتجسّد بفعل فارق ممثل في حضورين مختلفين، الأول حضور في كنف الشعور بلذة الحب (الحب المحرّم)، (شراء بذلة جديدة)، (أولد من جديد)، والثاني حضور معاكس يقابله الغياب المثبت نتيجة نقص فاعلية الموضوع (الزواج الحقيقي) فـ(البكاء) كناية عن الشعور بالعجز والقهر الماثلين وراء صيغة (تنهار) من حيث أنّ تلك الصورة توقع (وردة) في شعورها العميق بـ

(الاغتراب) ويؤكد هذه التيمة قول وردة: " وين أروح؟ ولمين أشتكي أبوي مات وأخويا هربان في فنزويلا "[43]

إنّ حالة (افتقار) الأمان والسند اللذان تشعر بهما (وردة) أسقطاها في التيمة الأساس (الموت الروحي)، كنتيجة منطقية لتيمة (الخيانة) التي وقع فيها حبيبها (كاظم).

و أمّا عن المسبّب الرئيس لحالة الخيانة التي قام بها (كاظم) فتراه (شهرزاد) في (موضوعة المكان) ذلك أنّ الانشقاق في العلاقة لا يعدو إلاّ " مجرّد خلاصة نسقية تستلهم المعطى النسقي وتستعيد صياغته "[44] بطريقة أو بأخرى، وبالتالي الضحية (الزوجة) في هذا الجرم جسّد عن طريق ثلاثة أنواع من الفضاءات، أوّله: فضاء الغربة والاغتراب: ويتجلى عبر تردّد الموضوع الرئيس في هذه الصورة.

" دبي وما أدراك ما دبي !!! في النهار والليل الفتنة والفضيلة والوجع "[45]

فسلبية المكان (دبي)، بالنسبة للنموذج مثل الفضاء الغريب، ووجوده في ذلك الفضاء، عدّ المبرّر الوحيد لحالة (الخيانة) التي وقع فيها (كاظم) بحسب (شهرزاد) حيث المكان هنا فسحة للهو والنأي عن الآخر.

ثانيًا: فضاء مكان الخيانة: " اتجه كاظم مع التاكسي إلى بيت لويزا "[46]

فالنوع الثاني هو المكان المرغوب من قبل العشيق، باعتباره ساحة الرغبة وهنا تحضر موضوعة (اللذة) كمبرّر للخيانة " قبّلها من خدها وضمّها إلى أحضانه وظل يبكي كطفل، أخذت تلعب في شعر رأسه وتركت الكأس على الطاولة وظلت تلعب بيدها على ظهره "[47]

2.**فضاء المكان المسرح:** بيت (كاظم)، وهنا حضور فعلي للحدث النقيض، فعل (الهجوم) لأجل انقاض الفعل السلب، فها هو (كاظم) يلوم وردة ويعاتبها على اخبارها بأمره لشهرزاد ليعلن في الأخير حبه لها، والذي هو بالأساس غير موجود.

" ما بك
لم يرد
هل أحد مات
جلس على السرير وألقى بالغطاء بعيدًا عن جسده.
من
حبنا
ماذا تقول؟
حبنا... اسمعي يا وردة تزوجتكي رغمًا عني...
أنا طلبت منك الطلاق وأنت رفضت؟
أنا موافقة الآن "[48]

هنا نلمس حالة من التمرّد لـ(وردة) كرد فعل نتيجة حالة (الرّفض) التي تشعر بها من الحبيب الحاضر، الغائب، فـ (الموت) هو الشخص الثالث الدائم الحضور في العلاقة القائمة بينهما وبهذا فـ" التمرّد الذي هو سلبيًّا في الظاهر لأنّه لا يخلق شيّئًا، هو في الحقيقة إيجابي جدًّا لأنه يكشف القسم الذي يستحق أن ندافع عنه دائمًا في الانسان "[49] فحالة (الخيانة) الكاملة المعنى والتي بنيت العلاقة في ظلها كانت تحتاج إلى هذا الفعل المضاد، ليستيقظ (كاظم) من (تخدير الحب له) فلويزا ما هي إلاّ مسّكِّن آلام لحب مستحيل جرفه نحو (الموت الدائم)، في ظل حياة بلا روح.

" يا أحمق... أنت فشلت في حب سهر تريد أن تثبت لنفسك أنك رجل ناجح وجذّاب فوقعت في فخ لويزا وهي امرأة جميلة "[50]

إنّ هذه الفقرة تظهر وبصورة مباشرة حالة (الرّفض) أي (نكران) الفشل في حب الحبيب فـ(الجمال) صفة لاحقت (كاظم) وجعلت أسير الجسد (الروحي والنفسي)، وتعلّقه بـ(لويزة) الجسد) لا يدل على شيء إلاّ على الرفض والتمرّد نظير حالة الرّغبة الجارفة التي لاحقته في حقيقته وأحلامه، فأحلام (كاظم) كانت منحصرة في عالم (سهر)، وممارسة الحب معها كان (حقيقيًا في حلمه)، فالخيانة الزوجية لـ(وردة) كانت حاضرة في الواقع في الأحلام ذلك أنّ "الخيال البشري قلما يعرف الحرية كما يعرفها حين يمارس أحلام النوم إذ ينفلت من الضابط المنطقي على نحو فريد حقًّ "[51]

إنّ البطل (كاظم) ومنذ الأعمال السابقة (القمر،...) وهو انسان حالم، يهرب من واقعه المؤلم والذي لم يتمكن فيه من الحصول على (الحبيبة)، فكان مصيره علاقة زوجية مع امرأة لا تربطه بها أي شعور ليهرب إلى خيال يعيش فيه

الحب الحقيقي، يمارس فيه كل أنواع الشهوات التي يرغب فيها وهنا يقع البطل في خيانتين خيانة لمبادئ المجتمع وللحبيبة (سهر)، والتي أخذ منها ما يشاء من غير استئذان، وفي أي زمن يريد، حتى وإن كان يشرف عليها وعلى زميلاتها أثناء الطابور الصباحي، ففي مرات عديدة تجده يقع فريسة الشرود الذهني أين يمارس الحب بكل مراحله مع (الأنثى الجسد)، ولما "كانت التأملات الشاردة تنقل الحالم عالم آخر، فهي تجعل الحالم شخصًا آخر، غير أنّ الآخر هو نفسه، صورة طبق الأصل عن نفسه "[52] ولعلّ حضور الحلم، المقابل للواقع مرّده الضغوط الممارسة ضده، فالعادات والتقاليد والقيم الاجتماعية تحاصره من كل اتجاه وتجعله حبيس ألم الفراق، لذا لا يجد البطل بدًّا في دخوله في حياة اللاواقع، فيمارس الحلم ويدخل إلى هواجس الخيال باعتباره " نشاطًا نفسيًّا يعبر عنه به الانسان عن آماله ورغباته ويواجه به أشكال الحرمان والشقاء التي يعانيها في حياته ومن ثمّة فهو وسيلة (للتعويض ولإشباع الرغبات النفسية المكبوتة)، لأنّه في اللحظة التي تغيب فيها المحبوبة عن نظره/برغبة منها أو إكراها من أهلها، يستحضر طيفها بفكره ويندمج في علاقة خيالية حالمة معها فيستمتع بذكراها ويتلذذ بتمثّلها "[53]

والسؤال الذي يطرح نفسه بشدّة في هذه الدراسة، هل هذه العلاقة التي كانت بين (كاظم) و(وردة) هي العلاقة الوحيدة الخارجة عن نطاق النظام الكوني المنطقي للتقارب الحميمي بين الذكر والأنثى، أم أنّ الروايات ممتلئة بمجموعات المجتمع المنافية لمنطق الحياة الحقّة؟

و هنا نقع في علاقة أخرى، أكثر اجتيازًا للنص الروائي، علاقة (فتحي رضوان وسهر) فحضورهما سلبي (إيجابي)، سلبي من حيث تحريم الوقوع في كنف ممارسة الحب ضمن إطار (الخيانة) المنتشر حضورها كفاعل موضوعي

في الرواية، وإيجابي من حيث الأحاسيس الجميلة التي تربط العشيقين رغم كل الحواجز المانعة لذلك، ثم علاقة (فتحي رضوان وتهاني)، الممثلة لحضور موضوعي إيجابي، سلبي إيجابي من حيث الاطار المباح ضمن العلاقة الشرعية سلبي من حيث النكران والفتور المسيطر على العلاقة، واثباتا للتوازي الحاصل بين العلاقتين، يعترف (فتحي) قائلاً:

" أعترف أنا فتحي رضوان خليل المصري الجنسية أنني عشقت سهر شامية الأصول وأشهد أنها استثنائية الجمال والروح وأكاد أجزم أنني متزوج من تهاني المصرية الطيبة البسيطة مثل النيل... وأعترف أنني كلما حاصرني الحزن أغسل الروح بصوت فيروز... وأعيش في أزمة نفسيّة وروحيّة "[54]

اعتراف خطير أقرن فيه براءة تهاني بجمال (سهر)، فكل واحدة تحمل خصلة تخالفها عن الأخرى غير أن سيمات الثانية كان لها التأثير الأقوى، رغم أن (فتحي) يرى في (تهاني) (النهر) الذي "لا يحسر ذاته كلما ابتكر دلالات له، لأنّه يظلّ يتدفق عبر حدودها وألوانها "[55] وهنا صورة لكثرة العطاء والصبّر ،فالزوجة الصالحة تدرك مدى الخيانة العاطفية لحبيبها ولكنها تزيد في كل مرّة من تدفّق حنانها حتى تتمكن من المحافظة على حدود العلاقة الرابطة بينها وبينه، وحتى تتمكن أيضًا من المحافظة على اشراقتها وتبقى ألوانها زاهية مبهرة.

نستنتج أن التيمة الأكثر حضورًا من كلمة أعترف إلى غاية نهاية الرواية هي:

3. **تيمة الاغتراب النفسي:** ولا نعني به هنا النأي عن المكان، باعتباره شكلاً من أشكال النفي " بالمعنى الواسع الذي لا يقتصر بالضرورة على الإجباري والنفي من الوطن "[56] بل هو نفي من الأنا واستدعاء للآخر الحاضر حضورًا سلبيا، فـ(تهاني) زوجة الجسد بلا روح، و(سهر) عشيقة الروح بلا جسد مباح

فهو دائم المناجاة لها، يقدمها لنا الكاتب على شاكلة صورة شعرية يبين فيها البطل مشاعره الجياشة، علما أنّ " الصورة الشعرية هي رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة "[57] التي تملك كل ضلع من ضلوع (فتحي العاشق) " عشقتك فسرت أفتقد العقل صبحًا ومساءً... تعالي... أنا مرتبك جدًا ومكتئب جدًا "[58]

فالكاتب (حزين)، لكن تيمة (الحزن) هنا ذات دلالة إيجابية، وإن بدت في الظاهر سلبية كما هو مجسّد (مرتبك جدًا) (مكتئب جدًا) حيث أنّ الصورتين الموضوعتين ترمزان لحضور هاجس (الحب القوي) نحو الآخر كما يحمل في طياته (تيمة الرفض) رفض غياب الحبيب بغض النظر عن الأسباب والظروف والمعيقات التي منعته عنه وهنا يعتبر " الرفض عملية دفاعية أصلية اتجاه الواقع الخارجي "[59] ودفاع فتحي عن حبه كان في البداية عن طريق الكتابة فهو صحفي ومنتج لنصوص تعبر عن آلامه وآهاته ويفضي فيها إلى شعوره العميق بالشوق للأنثى العشق، والتي جعلت لا يعي حتى ذاته، نضير حالة (المسخ) التي يعيشها والتي جعلته عبارة عن بقايا (انسان) تسلخه ظروف الواقع الرافض لما يحمل من آلام ومآسي النفس وهذا ما يوصله إلى الإحساس بالجنون وقد فسّر (فرويد) هذا الشعور باعتباره " النتيجة الحتمية للصراع القائم بين (الأنا)و (الهو)حيث تتوجه شحنات المقاومة عن (الأنا) ضد شحنات (الهو) فتعجز شحنات (الأنا) مما يؤدي إلى طغيان شحنات (الهو) على (الأنا)"[60]

إنّ (العجز) كتيمة لاحق (فتحي) في ظل استمرار العلاقة الشرعية بينه وبين (تهاني) وكانت حصيلتها ابنا أسمر والعلاقة بين (سهر ومنقذ) وحصيلتها ابنا أشقر، يدل على والده والذي كان من المفروض أن يكون (فتحي) وليس غيره وأن يكون (أسمرًا لا أشقرًا)، كل هذا جعل (فتحي) يشعر بشرخ الروح عن

الجسد ، وكل هذا جعله يعيش دوامة الاغتراب يعبّر عنه ويتشاءم الكاتب المقهور، ها هو (سليمان) يؤكد ذلك وهو يخاطب زميله في الجريدة (فتحي) "أقول لك قرأت ما كتبته أمس حاول أن تغير كتاباتك البائسة حاول أن تتفاءل"[61] ولكن هيهات، فعالمه عالم الإغتراب عالم التمزّق والانفصال والانسلاخ " وهو ينشد إعادة الوحدة المفقودة وعودة المغترب إلى الوطن " [62] هذا الوطن الذي هو بالنسبة لـ(فتحي) سهر، والتي لا يشعر حيالها الا بقمّة الاحساس الدائم بالافتقاد خاصة وأنها ستغيب عنه أربعين يومًا بعدما ولدت " آه ستمضي سهر أربعين يومًا في السرير بعد الوضع... كيف أنتظر أربعين يومًا فأنا أحب أن أشرب القهوة معها وأن أرتشف مع كل رشفة قبلة وأن أهمس خلف أذنيها بحكايات الحياة والتاريخ والحضارة وأن أجعلها سمائي وصباحي ومسائي نعم أحبها وأحب ثياب السهر المفتوحة التي ترتديها ورموشها المجروحة وأحبها وهي تشرب العرق و... والشوق لها لا ينتهي وأنا معها... أربعون يومًا سأنتظر بعد الولادة، والشوق قاتل خانق وخناق أحبّها كموج بحر وهي ليست أنثى بل زلزلة الحب وأنا بلبلة العاشقين واشتياق بلا تردد وبلا سؤال؟ " [63]

وهنا نتلمّس مدى الشعور العميق بـ(الافتقار) وهو الفعل النقيض للمسبب المؤدي إليه (الولادة) أي الانتماء والاغتراب وهو النقيض الذي يتطلب الاكتمال أو هي ما يسميه (بريتون Breton) (الانحدار المدوّخ داخل أنفسنا) ذلك أنّ هناك ينابيع خفية في اللاشعور وأن هذه الينابيع يمكن أن تنحبس إذا ما أطلقنا لخيالنا العنان، وأتحنا للتفكير حركته التلقائية " الأوتوماتيكية "[64] فالعاشق يشعر بالتجدّد الدائم للرغبة إلى أن تصل إلى ذروة الشعور بالافتقار نحو الآخر وهذا ما يشي إلى قوة هاجس الرغبة في الخيانة لأنّها السبيل الوحيد لخروج البطل من شعوره العميق بالحزن وهنا نجد (السيّد حافظ) يؤكد تيمة (الحزن)

كفاعل مقابل لتيمة السعادة المفقودة لدى أبطاله منذ النصوص الموازية "العنوان الثاني: ربما نسيت أفراحي في كحل عينيك، ان غبت عني غابت أفراحي وإن جئت لي عادت مهللة "[65]

وهنا نفهم مدى أهمية العنوان كلافتة أو كنواة بدئية، أو يمكن القول بأنه المفتاح الجريء والذي يمكن عبره الدخول إلى كوامن النص، بغية اقتناص معانيه واستكهان ملامحه الرؤيوية والدلالية، ويؤكد على هذا الناقد (كيهوك) إذْ يرى بأنّه " يمثل البنية العميقة للنفر اللاحق، والتي لا يمكن وإدراكها دون حركة مزدوجة صعودًا نزولاً من العنوان النص، ومن النص العنوان، وهو ما يجعل العلاقة بين الطرفين حسبه علاقة دلالية تركيبية ومنطقية تركيبية معًا "[66]

وهذا ما يبرّر (التيمة) المكتسحة للنصّيين (الأصلي والموازي)، فحالة (الاغتراب) التي تسكن كل تفاصيل حياة البطل تجسد في قوله (غابت أفراحي)، وهنا نتلمس مدى الرفض للواقع الشعوري الذي يعيشه (فتحي) وهنا يصدق رأي (هيدغر) في رؤيته للرفض على أنّه " لحظة بناء جديدة "[67] فرفض البعد، يمدّ البطل بشجاعة (الانتظار) اللحظة المقبلة، فهو يعيش حالة من الثورة والانتفاضة ضد واقع بات لزمن فيه محتبس بلقاء الحبيب الغائب، فاستحضره ولو عبر أدلة الحلم والأمل باعتباره "احتجاجًا مستّمرًا على واقع بات واقع قهر"[68] فظل سلبية الموضوع (موضوع الحب) ضمن الزمن الحاضر كفعل ساكن وسلبي، يستعاض عنها بإيجابية الفاعل كحدث رافض ومتمرّد، فـ"(إذا كان المحتمل) يدل على المعنى كنتيجة، فإن (المعنى) يكون محتملاً عبر آلية تكوّنه"[69] وإن يكن على صعيد الذات وفعالية الاحتمال المتوقع، وأداة الشك (ربما)، تأسسً لحالة من التوافق النفسي للكاتب مع العالم الخارجي المدرك

وما توحي به صورته الموضوعية من معاني الخضوع المسكنة فالضحية والمجّرم باتا متساوييْن في حكايات (السيّد حافظ) هذه الجدلية القائمة في الأساس على علاقة الحضور الغياب يستحضرها المؤلف ويكسبها " أهمية خاصة بالنسبة لاستخلاص البنية الدلالية، لأن عناصر الغياب تشير صراحة إلى البنية الدلالية الشاملة للنص التي تختفي وراءه البنى اللغوية والتركيبية والإيقاعية والمعجمية"[70] والنص – بالنسبة لدراستنا هذه، هو نص روائي، مرتبط بالنصوص النثرية التي سبقته والتي تليه وهكذا، وعبر الدلالة الضمنية، تتجدد قصدية الروائي، في تعرية الخفايا، وكشف التناقضات، وإزالة الغشاوة والظلال عن نفوس مازالت تعمه في الدياجي مخدوعة أو منخدعة حسبما يوحي به تردد الموضوع ها هنا في الصورة الاتية .

" تهاني زوجتي:

أنا بوابات العشق القادمة وليست الماضية... فادخليها يا ناعمة وأنت آمنة واخلعي نعليك على عتبات أحزانك الماضية، فها هنا جنونك يتوضأ بالعشق بأناشيد أخناتون لنفرتيتي الحزينة الغافية... في غيابك لا أحد ينتظرني في البيت لا أحد اشترى له زهورًا لا أحد يشرب القهوة معي أو يغطيني في المساء، وأنا أرفس الغطاء ولا يبتسم لي في الصباح لا أحد يسمع الأغاني معي ويلملم أوراقي وأحلامي وأحشائي وجحيمي وأشجار حناني ويكوي سروالي ويغير فرش وسادتي ويجهر مصحفي ونسكافيه باللبن وحبري وأوراقي ويختار ثيابي لا أحد يجمع الحصاة التي يلقيها البلهاء على كتاباتي لا أحد ليس لي إلاّ الواحد الأحد "[71]

فالمرأة الحب هنا ليست (الجنس ولا العشق) المنشود والذي تريده كل امرأة أن تشعر به، فالتضاد المجسّد منذ قوله (أنا بوابات العشق القادمة) وهنا عشق (فتحي) لـ(

تهاني) مرادف للاحتياج، (الحاجة إلى العناية، في ضل غياب كل من يستطيع أن يوفره لها، ففي بلاد الغرب لا أم ولا أخت ولا صديق، يشبع هذه الرغبات إلاّ (تهاني)، وهذا ما يعنيه (فتحي) ففي ضل وعيه باللحظة الراهنة (لحظة غياب (تهاني) عن المنزل) بسبب توجهها إلى المستشفى لغرض الولادة ومكوثها هناك ليعود البطل فيجد أنّ كل متطلباته المادية لا وجود لمن يلبيها وهنا اكتشاف للقصور والافتقار "فسبب الغياب كان نداء النائيات، وبسبب الفقد كان الوجد والحنين "[72] مما يلون الموضوع بمسحة الأسى عبر الإحساس بالذنب، من خلال بعثه لهذه الكلمات لتهاني، هو يعدِّ د لها محاسنها، واعترافه بكل تضحياتها من أجله، وهذا ما يعتبر نوعًا من التطهير للنفس، من عقدة الإحساس بالظلم للزوجة الشغوف، ولهذا نجد رغبة جارفة لهذا الزوج في الخروج من دوامة النفور " ثم الرفض والبعد عما لا تهواه النفس "[73] فها هي تطلب حبّه وشغفه، حتى وإن كانت تدرك أنّه ليس ملكها لوحده " حبيبي انني أفقدك كثيرًا

فقبلتها ووضعت يدي حول خصرها وضممتها لصدري... كنت أحس بنبضها المتسارع وشهيقها وزفيرها فقلت لها

- ما بك يا أم آدم... ما بك يا تهاني
- أخاف أن تخطفك مني النساء والجريدة وأصبح وحيدة من دونك "[74]

فضمّة العطف التي يقدمها (فتحي لتهاني) في كل مرّة بمثابة تطهير ومحاسبة للذات التي يشعر بظلمه لها، فالآن تنشد الحبيب المفقود (سهر) فتقع في أحداث شرخه بينها وبين كل من حولها لأنها لا تبحث إلا عن قرينها المفقود ومن خلال هذه الصورة التي قدمها لنا الكاتب نفهم مدى انغماس العشيق في عشقه " لا تلوميني... لا كيف لا أراك ولا تريني... آلا تدرين يا نور عيوني أني آتيك كل ليلة... وأمضي من نوافذ الروح...

تلك هي غيبوبة العشق وغيمة الأسرار "[75]

فحالة (الانشقاق) التي تعيشها وتظهرها الألفاظ المتكررة في كل الرواية (الاشتياق اليك، تموت كمدًا، أفتقدك...) إضافة إلى المعاني المترامية التي تصب أغلبها في عمق دعوته لل(حب المجنون) والذي يجعله ينأى عن ذاته ونفسه وهذا ما يبرر استفحال موضوعاتية (الموت الروحي) المنتشرة في كل العمل "توارد المفردات وتكرارها لفظًا ومعنى، أو معنى دون لفظ كيفما كانت المفردة"[76] وهو ما يدعى في النظام اللغوي بـ(التشاكل المعجمي) والدي يتم عبر تكرار الفعل والفاعل من خلال بنية الصورة التركيبية لأفعال (الحب المفقودة).

إنّ حالة البطل، هي حالة التيهان والعيش في عالم الخيال والحلم، لأن عالم الحقيقة لا يخدم (شعور البطل بالرغبة في الحب)، فحبّه لـ(سهر) وعدم قدرته على الاحتفاظ بها، جعله يبحث عنها في كل البنات المحيطان به، فها هي (حياة) الفتاة العراقية الفائقة الجمال والتي جاءت كصحفية في نفس الجريدة التي يعمل فيها (فتحي) بل في نفس الغرفة، وهذا ما جعل البطل يقع في الغرام المزيف معها ويعيشه في خياله فهو دائم التخيل لوجودها في منزله وحتى في فراشه.

" جميل ما كتبت يا فتحي
- كيف أتيت يا حياة، لأن في بيتي؟
- أتيت على قدمي
- تحسست رأسي وفركت عيني
- كيف دخلت... جعلت القميص
- التفت لم أجدها أمامي... صرخت بصوت عال للحارس.
- عبد الودود... أنت يا عبد الودود... أنت يا زفت أين أنت؟
- جاء الحارس الصعيدي

- نعم يا بيه، إيوه يا باشا
- هل دخل هنا أحد الآن في البناية؟ رجل امرأة؟
- لا يا بيه... لا... القطة بس وطردتها من الممر " [77]

و هنا (رفض) لواقع محسوس، ملموس اضطره إلى العيش في اللاوعي حتى بات يشعر بصدقه وحقيقته، ويبدو هنا أنّه قدم صورة في شكلها العضوي على أنّ أهم خصائصها " أنّها صورة داخلية إحساسية تختلف عن صورة الواقع، فهي مختلفة عن المكان الواقعي ومتناسبة مع المكان النفسي، ولذلك هي تعتمد الخلق اللا مألوف، ثم هي تنشئ علاقات بين عناصر على درجة من التباعد في الواقع ما كان للعقل وحده أن يقارب بينهما "[78]

فحضور الراوي (البطل) في المكان الموازي (المكان الخيال) ذو صلة بحالة التنفيس التي يسعى (فتحي) الوصول إليها و" الموازية لكونها تمارس أثر التطهير – بالمعنى الأرسطي "[79] الذي هو مكان العلاقة الزوجية الواقعية فبيته بات الآن يمثل له (المكان الهاجس) تأثير الجاذبية عليه، وهنا لا يملك إزاءه إلاّ رغبة (الاندثار) و(الهروب) من واقع يخاف أن يؤمن بوجوده في ظل الرغبة الملحّة على جوّ الأسرة (تهاني وهو وابنهما) والذي لا يمكن أن يعيشه إلاّ في ظل حضورهما إضافة إلى خوفه من غضب (سهر) روح القلب ونفس الرئتين.

و لكن الكاتب أوقع القارئ في حالة من التشتت بعدما جعل (الواقعين متزاوجين ومندمجين في الحالة الخيالية التي يعيشها البطل فتحي وحياة زميلته العراقية في الجريدة، يندمج مع الواقع المعيشي والمبرّر دائما لتيمة (الاغتراب) التي جعلت أبطال الراوي تعيش حالة اللاستقرار والانتماء لا للمكان وللحالة الطبيعية للإنسان البشري، اذ أوجده المؤلف في حالة (روحانية) والصور الآتية دليل على هذا" المكان / منزل فتحي

فتح باب شقته وألقى بحقيبته على الطاولة الموجودة في الصالة واتجه لفتح باب الحمام..تحرك هو... وقف... تحرك نحوها... صاحت بينما يفتح...

- سأبلغ عنك الشرطة ورئيس التحرير وسأسجنك
- لا تخافي... أنا
- كيف جئت إلى هنا؟
- لا أعرف
- راح يحاول أن يحتضنها
- حاولت أن تدفعه ليس بشبه قوة وليس بعنف... خرجت تجري من الحمام وصلت إلى السرير...
- المكان / غرفة نوم تهاني
- دخل فتحي الغرفة وجد تهاني... صرخت تهاني
- ما هذا؟ من الذي فعل بك هذا قميصك مبلل وممزق أين كنت؟ "[80]

اذن فالفاعلية الموضوعية لفعل (الموت الروحي) التي وقع فيها البطل بكل تفاصيلها، تظهر من خلال الدلالة الاستفاقة الماثلة من غيبوبة الخيال والحلم نظير الانصهار المتواجد بين الواقعين كما تتجسّد فاعلية هذه التيمة في حضورها الممارس من قبل الروائي نظير فعل التطهير، حيث (الماء) الذي كان وسيطا بين (حياة وفتحي وتهاني) وحالة (الخيانة) المعلنة والملاحقة للبطل، وفعل التمزيق للقميص يجسّد حالة العلاقات، علاقة (تهاني وفتحي)، (علاقة زوجية ممزقة بفعل انتفاء الرغبة الجنسية) علاقة (حياة وفتحي)، (علاقة حميمية ممزقة بفعل الخيانة الملاحقة لهما)، علاقة (سهر وفتحي) علاقة ممزقة بفعل استحالة اللقاء الجسدي وحالة (الخيانة العاطفية والجسدية الرابطة لهما) ف(التمزق) تيمة أكملت ورسّخت تيمة (الموت) لأن الأنا يعيش حالة من النفور من

ذاتها فما تريده غريب وغير واضح المعالم فالمرأة الحب هي امرأة الوجع والألم ألأم (الفقد) و(الفراق)، هاتان التيمتان هما الأكثر ملاحقة لهذا البطل رغم سعيه الدائم للقاء والقرب من (الحب، الجنس، الأنثى)

فـ(سهر) اكتشفت العلاقة بين (فتحي وحياة) وكانت (الغيرة) التيمة الأكثر حضورًا والأكثر مسبب للفراق والبعد " اذا ستقيم معها علاقة... فهي امرأة جميلة ومعجبة بك من وقفتها ونظرتها إلينا

- مجنونة أنت بالتأكيد !
- وقفت سهر فجأة وتركت المكان
- ادفع الحساب واركب تاكسي لوحدك
- أنت تهوى اللعب بقلوب النساء وخائن
- اندفعت للخارج بجنون ودموعها تتساقط "[81]

ثم تأتيه (حياة) لتسأله عن حبه ل (سهر) " ... قامت مسرعة وحملت حقيبتها وهي تجهش بالبكاء...

- أخذت أناديها
- يا حياة يا حياة
- لكنّها كانت أسرع مني في الخروج من المطبعة "[82]

فلكل عشيقة حكايتها غير أنهما التقيا في (الدموع)، (الخروج)، (الإسراع)، فهذه التيمات أوقعت البطل في احساسه العميق بـ(الهروب) من (الأنثى الجسد) الى(الأنثى الأمومة).

" وضمّت رأسي على صدرها وهي واقفة وأنا جالس أمامها وكأنني طفل تحتضنه أمه... فأمي هناك في مصر وأنا ليس لي هنا غيرها... تهاني " [83]

فالحنان والرضا والحب الخالص الخالي من الشوائب لا يجده الانسان إلا عند الأم الحبيبة والتي هي أم مغتصبة في حقّها نظير حالة الخيانة المستفحلة لكل عالم من عالمها وهو نفس ما تعانيه (مصر) حسب الكاتب فهي بلد مسلوب الإرادة ومسلوب الحرية والصدق وهنا نجد الكاتب يمزج بين المرأة والأرض مستشفًا من ذلك أبطال حالة (الانشقاق) التي تعيشها أناه والفاقدة للأمان والانتماء، ولذلك نجده يستخدم المرأة كقيمة معنوية ليستطيع بعد ذلك أن يحقق تيمة (الاغتراب) المستفحلة في العمل كرمز " يقوي من تشابك العلاقة بين المرأة والأرض "[84]

يثبت المؤلف من خلال صوت (فتحي) فيقول " هكذا أدور في فلك محدود بين منقذ وسهر وبين حياة وتهاني ووجع الوطن الذي يسكنني في كل لحظة وكأن وجع مصر عندي أعمق من وجع فلسطين "[85]

هوامش البحث:

(1) حسن، عبد الكريم: المنهج الموضوعي- شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 1996، ص82.

(2)J.P. Richard. Poésie et Profondeur bid.P10.

(3) بول ريكور: " الذات عينها كأخر " ترجمة وتعليق، جورج زيناتي، الوحدة العربية ط1، بيروت، 2005.

(4) الكنزة، نظيرة: الطفل في الابداع الروائي، دراسة موضوعاتية مقارنة، محمد ديب وعنان كنفاني أنموذجًا، اشراف، د. عبد المجيد حنون، جامعة باجي مختار، كلية الآدب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، عنابة، الجزائر، 1999/2000م، ص 23.

(5) علوش، سعيد: النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط المغرب، 1989م، ص 23.

(6) لحميداني، حميد: سحر الموضوع، عن النقد في الرواية والشعر، منشورات دراسات سال ، المغرب ، 1990،هامش، ص 25.

(7) دانيال بارجاس وآخرون: مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، ترجمة الصادق بن الناعسة قسوم، جامعة الامام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، 2008، ص 164.

(8) نفسه ص 167- 168.

(9) د. أبو منصور، فؤاد: النقد البنيوي الحديث، لبنان وأوربا دار الجيل، بيروت، ط1، 1985، ص 180.

(10) المرجع نفسه ص 181.

(11) الكنزة ناظم: الطفل في الابداع الروائي، ص25.

(12) نفسه ص نفسها.

(13) د. لحميداني حميد : المنهج الموضوعاتي في النقد الأدبي، أصوله واتجاهاته، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد 4 فاس، 1990، ص39.

(14) Jeau-Paul. Weber. « Stend hal : Les structures thématique de l'œuvre et du destin » Société d'éducation d'enseignement supérieur. Paris. 1969. p575

(15) Georges Poulet: « trois Essais de Mythologie Romantique » José Corti. 1966. P 19.

(16) د. كوثر عبد السّلام البحيري: الاتجاهات الحديثة للنقد الأدبي، كلية الدراسات الإنسانية، فرع جامعة الأزهر للبنات، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1979، ص 224.

(17) رولان بارث، حوار ضمن كتاب فؤاد أبو منصور " النقد البنيوي الحديث... " ص286.

(18) Gerald. Prince. thématises. Poétique. N64. P 495.

(19) Ibid. P 495.

(20) عبد الكريم حسن: نقد المنهج الموضوعاتي، الفكر العربي المعاصر، بيروت، لبنان، ع44- 45، 1987.

(21) Jean. pierre. Richard l'unvers imaginaire de malaomé. ed. Seuil. 1961. P24.

(22) عبد الكريم حسن: نقد المنهج الموضوعاتي، ص47.

(23) ينظر: محمد سعيد عبدلي: المنهج الموضوعاتي، أسسه واجراءاته، مطبعة الجاحظية، ط1، 2001، ص43.

(24) عبد الكريم حسن: نقد المنهج الموضوعاتي، ص48.

(25) السيّد حافظ: وهمّت به، العنوان للنشر والتوزيع، الشارقة، مويلح، ك1، القاهرة، 2018م، ص07.

(26) كوثر عبد السّلام البحري: الاتجاهات الحديثة للنقد الأدبي، ص267.

(27) نفسه ص نفسها.

(28) السيّد حافظ: وهمّت به، مدونة فتحي رضوان، رقم 07، رواية مركز الوطن العربي " رؤيا "، الشارقة مويلح، ط1، 2018، ص10.

(29) نفسه ص 09.

(30) نفسه ص 08.

(31) السيّد حافظ: " القمر"، ص 22.

(32) أبو بكر بن سليمان ابن داود الأصفهاني، كتاب الزهرة، بيروت، 1932، ص 18.

(33) ابن عربي محي الدين: الفتوحات المكيّة، بدون تاريخ، دار صادر، بيروت، 326/2.

(34) نفسه ص نفسها.

(35) السيّد حافظ " القمر " ص 83.

(36) ابن عربي: ترجمان الأشواق، دار صادر، ط1، ص 40.

(37) السيّد حافظ: " القمر "، ص 37.

(38) ابن عربي: ترجمان الأشواق، الحاشية، ص 107.

(39) د. جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية الفرنسية والإنجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، ج2، بيروت، لبنان، 1979، ص 440.

(40) نفسه ص 44.

(41) نفسه الحاشية ص 52.

(42) السيّد حافظ: " وهمّت به "، ص 10.

(43) القرآن الكريم: سورة الفرقان، الآية 45.

(44) ابن عربي: الفتوحات المكية، ص 339.

(45) السيّد حافظ: " وهمّت به "، ص 14.

(46) فيصل عباس: الشخصية في ضوء التحليل النفسي، دار المسيرة بيروت، 1982، ص 67.

(47) سيجموند فرويد: الأنا والهو، ترجمة، د. محمد عثمان نجاتي، ديوان المطبوعات الجزائرية، ط1، دار الشروق، 1998، ص 16.

(48) نفسه ص نفسها.

(49) سيجموند فرويد: معالم التحليل النفسي، ترجمة، محمد عثمان.

(50) السيّد حافظ: " وهمّت به "، ص 38.

(51) نفسه ص نفسها.

(52) سلدل رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة، سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996.، ص 26.

(53) السيّد حافظ: " وهمّت به "، ص 40.

(54) نفسه ص نفسها.

(55) الغدامي: عبد الله محمد: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م، ص 128.

(56) السيّد حافظ: " وهمّت به "، ص 40.

(57) نفسه ص 44.

(58) نفسه ص نفسها.

(59) نفسه ص 49.

(60) كامو، ألبير: الانسان المتمرّد، نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، د.ت، ص 26.

(61) السيّد حافظ: " وهمّت به "، ص 51.

(62) اليوسف، يوسف سامي: الخيال والحرية، مساهمة في نظرية الأدب، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2001، ص 158.

(63) باشلار، غاستون: شاعرية أحلام اليقظة، علم شاعرية التأملات الشاردة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1413هـ/1993، ص 72.

* لقد جاءت تعريفا كثيرة لمفهوم القيم وذلك حسب الميادين المعرفية واستخدامات المفهوم، وقد عرّفها أحمد مهدي عبد الحليم على أنّها تشير إلى (حالة عقلية ووجدانية، يمكن معرفتها في الأفراد والجماعات والمجتمعات من خلال مؤشرات، هي المعتقدات والأغراض والاتجاهات والميول

والطموحات والسلوك العملي، وتدفع الحالة العقلانية والوجدانية صاحبه إلى أن يصطفي بإراداة حرّة واعية وبصورة متكررة نشاطًا إنسانيًا يتسق فيه الفكر والقول والفعل، يرجحه على ما عداه من أنشطة بديلة فيستغرق فيه، ويسعدو يحتمل فيه ومن أجله أكثر مما يحتمل في غيره دون انتظار لمتعة ذاتية)، رضوان زيادة: كيف جيه أوتول (2010)، صراع القيم بين الإسلام والغرب، ط1، دار الفكر، دمشق، ص 22 – 23.

في تعريف لآخر نجد (ماجد عرسان الكيلاني) يرى أنّ (القيم محطات ومقاييس تحكم بها على الأفكار والأشخاص والأشياء والأعمال والموضوعات والمواقف الفردية والجماعية من حيث حسنها وقيمتها، ومن حيث سوءها وعدم قيمتها وكراهيتها، أو في منزلة مهينة بين هذين الحدين)، (رضوان زيدان)، المرجع نفسه، ص 21.

(62) د. يوسف الإدريسي: مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربيين الأصول والامتدادات، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، 1436هـ - 2015 م، ط1، ص 37.

(63) السيّد حافظ: " وهمّت به "، ص 10.

(64) صفدي مطاع: الشعر / الكينوني، الفكر العربي المعاصر، ع 59/58، نوفمبر/ ديسمبر 1988، ص 15.

(65) عثمان، اعتدال: إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1988، هامش، ص 09.

(66) ديلويس، سيسيل: الصورة الشعرية، ترجمة، أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، 1982، ص 23.

(67) السيّد حافظ: " وهمّت به "، ص 11.

(68) قطوس، بسّام: استراتيجيات القراءة، التأصيل والاجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 1998، ص 163.

(69) عباس، فيصل: الشخصية في ضوء التحليل النفسي، دار المسيرة، بيروت، 1982، ص 67.

(70) السيّد حافظ: " وهمّت به "، ص 31.

(71) مجاهد، مجاهد عبد المنعم: جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص 181.

(72) السيّد حافظ: " وهمّت به "، ص 17- 18.

(73) أحمد، عبد الفتاح محمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشاعر الجاهلي، دراسة نقدية، دار المنهل للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1987.

(74) السيّد حافظ: " وهمّت به "، ص 25.

(75) يحياوي رشيد: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي) افريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 113.

(76) سعيد، خالدة: حركية الابداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط2، 1982، ص 123.

(77) نفسه ص 130.

(78) كريستيفا، جوليا: علم النص، تر فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البضاء، المغرب، ط1، 1997.

(79) فاضل، تامر: اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 210.

(80) السيّد حافظ: " وهمّت به "، ص 56.

(81) منصور، عز الدين: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1405هـ ، 1985، ص 84.

(82) اليوسف، يوسف سامي: الخيال والحرية، مساهمة في نظرية الأدب، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2001، ص 113.

(83) السيّد حافظ: " وهمّت به "، ص 88.

(84) نفسه ص 62.

(85) مفتاح محمد: مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2000، ص 212.

(86) السيّد حافظ: " وهمّت به "، ص 87.

(87) الموسى، خليل: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991، ص 106.

(88) ينظر، تليمة، عبد المنعم: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، هامش، ص 150.

(89) السيّد حافظ: " وهمّت به "، ص 119- 120.