بسم الله الرحمن الرحيم

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

صورة المرأة فى الرواية المصرية

دراسة فى أعمال

سعد مكاوى ـ عبد الرحمن الشرقاوى ـ فتحى غانم

بحث لنيل درجة الماجستير

مقدم من

الطالبة/ **سوسن رجب حسن**

إشـراف

الأستاذ الدكتور/ **أحمد جودة السعدنى**

وكيل كلية الآداب

وأستاذ النقد الأدبى بجامعة المنيا

١٤١٦هـ ـ ١٩٩٥م

" سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا، إنك أنت العليم الحكيم"

صدق الله العظيم

سورة البقرة الآية رقم "٣٢"

شكر وعرفان

****

حقيقة .. مهما عظمت الكلمات فصاحة وبيانا فإنها تعجز عن الوفاء بفضل أستاذى الجليل:

الأستاذ الدكتور/ **أحمد جودة السعدنى**

الذى شملنى بعطفه ورعايته وذلل لى كثيرا من الصعوبات التى صادفتنى فى طريق البحث، وحثه الدؤوب لى على ضرورة المواصلة والاستمرار، وتقويم سيادته للبحث تقويما علميا فى جميع مراحله.

وقبل ذلك قبول سيادته لى تلميذة من تلاميذه أنهل من علمه، وأقتدى بفكره، وأسير على هديه. فضلا عن خلقه الجم، وحسن معاملته؛ الأمر الذى كان له أعظم الأثر فى إنجاز هذه الدراسة.

فجزاه الله عنى خير الجزاء وجعل ذلك فى ميزان حسناته

وأتقدم لأسرتى بخالص الشكر والحب على ما قدمته لى من عون عظيم أسهم فى التغلب على كثير من مشكلات البحث.

فجزاهم الله عنى خير الجزاء.

والشكر كل الشكر .. لكل من ساهم فى إنجاز هذا العمل بتيسير مرجع، أو إسداء النصيحة، أو تقديم عون.

فجزاهم الله خيرا ،،،

الباحثة

المقدمة

يحتل فن الرواية مكانة مهمة فى خريطة الأدب العربى الحديث والمعاصر، وتزايد هذه المكانة فى العقدين الأخيرين هو الذى دفع عديدا من النقاد والباحثين إلى القول بأن الرواية هى "ديوان العرب" وأنها قد أزاحت الشعر والمسرح لتحتل مكان الصدارة فى التعبير عن واقع الإنسان العربى وتجسيد همومه وأزماته والنبش فى أعماق وجذور مشاكله الروحية والمادية.

ولقد نجحت الرواية المصرية فى نصف القرن الأخير، بزعامة نجيب محفوظ وريادته، أن تقوم بدور الشاهد الموضوعى على تطور المجتمع وأن تكون نذيرا بما ينتظره، ونبوءة مبكرة لاستقراء الخط البيانى لصعوده وهبوطه وانتصاراته وهزائمه . ونجح الروائيون المصريون ـ من مختلف الأجيال ـ أن يواكبوا حركة الحياة مسلحين، برغبة دائمة فى ابتكار الأشكال المعبرة عنها واستلهامها، بل وصل طموح بعضهم إلى مرحلة السعى من أجل إيجاد شكل روائى عربى خاص، أو على الأقل يستند إلى الموروث العربى بقدر اتكائه على المعطيات الغربية. ولأن العمل الروائى الجيد والجاد يتجاوز موضوعه الظاهرى ولا يقف عند المضمون المباشر، فإنه لا شك فى تعدد الجوانب التى يمكن دراستها فى النص الروائى الواحد، أو فى مجموعة من النصوص الروائية لكاتب بعينه، وأيضا فى نصوص متعددة لمجموعة من الكتاب يشتركون فى أنهم ينتمون لمرحلة تاريخية واحدة .

والهدف من هذه الدراسة التعرف على الصورة المقدمة للمرأة فى الرواية المصرية من خلال ثلاثة من أبرز كتاب الرواية المعاصرين وهم: سعد مكاوى (١٩١٦م ـ ١٩٨٥م)، عبد الرحمن الشرقاوى (١٩٢٠م ـ ١٩٨٨م)، فتحى غانم (١٩٢٤م).

وتنبغى الإشارة ـ هنا ـ إلى عدة حقائق تتعلق بدوافع وأسباب اختيار هؤلاء الروائيين :

أولا: إن الكتاب الثلاثة ينتمون إلى جيل واحد تقريبا . فقد ولد أكبرهم ـ سعد مكاوى ـ سنة ١٩١٦ م، وولد أصغرهم ـ فتحى غانم ـ سنة ١٩٢٤م، أما عبد الرحمن الشروقاوى فقد ولد سنة ١٩٢٠م . فالفارق بين أكبرهم وأصغرهم لا يتجاوز ثمانى سنوات . وقد أدى ذلك بطبيعة

الحال إلى تقارب ظهور إنتاجهم الروائى. فـالعمل الأول لعبـد الرحمـن الشـرقاوى "الأرض" ظهـر سنة ١٩٥٤م، والرواية الأولى لفتحى غانم "من أيـن؟" نشـرت سـنة ١٩٥٦م، والروايـة القصـيرة الأولى لسعد مكاوى "شهيرة" لم تنشر إلا سنة ١٩٥٩ م على الرغم من أن تـاريخ كتابتهـا يعـوّد إلى عشر سنوات سابقة. فهؤلاء الكتـاب إذن ينتمـون إلى جيـل واحـد مـن حيـث الميـلاد المـادى والبداية الإبداعية وهو جيل يعبر عن المتغيرات العميقة التى لحقـت بـالمجتمع المصـرى فـى أعقـاب الحرب العالمية الثانية والتى وصلت إلى ذروتها بقيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م.

ثانيا: إن هذا التقارب لا يعنى بالضرورة توحدا وتشـابها بـين الكتـاب الثلاثـة، ولا ينفـى وجـود اختلاف وتباين ملحوظ فى إنتاجهم الروائى، وهو ما يمكن رصد أهم ملامحه عبر عدة محاور :

أ ـ التباين الكمى :

فبينما وقف رصيد عبد الرحمن الشـرقاوى عنـد أربـع روايـات "الأرض ـ قلـوب خاليـة ـ الشوارع الخلفية ـ الفلاح".

ورصيد سعد مكاوى عند خمس روايات :

"شهيرة ـ الرجل والطريق ـ السائرون نياما ـ الكرباج لا تسقنى وحدى".

فإن الإنتاج الروائى لفتحى غانم يصل إلى ثلاث عشرة رواية :

"من أين ؟ ـ الجبل ـ الساخن والبارد ـ الرجل الذى فقد ظله (مبروكة ـ سـامية ـ محمـد نـاجى ـ يوسف). الغبى ـ تلك الأيام ـ زينب والعرش ـ الأفيال ـ بنت من شـبرا ـ حكايـة تـو ـ قليـل مـن الحب .. كثير من العنف ـ أحمد وداود ـ ست الحسن والجمال"

ب ـ التنوع الإبداعى :

فسعد مكاوى كاتب قصة قصيرة فى المقام الأول وتعد الرواية النشاط الثـانى لـه بالإضافـة إلى أعماله بالمسرحية، وعبد الرحمن الشرقاوى شاعر وكاتب مسرحى ومفكـر إسـلامى بالإضافـة إلى إبداعه الروائى وعلى الرغم من أنه بـدأ بالشـعر والروايـة، فـإن اهتمامـه بالمسـرح والدراسـات الإسلامية والكتابات السياسية قد فاق تركيزه على الكتابة الروائية . ولعل فتحى غانم هو الأكـثر

إخلاصا لفن الرواية، ولكن هذا الإخلاص لم يمنعه من ممارسة الكتابة القصصية والنقدية فضلا عن كتاباته الفنية والسينمائية والتليفزيونية والصحفية.

جـ ـ اختلاف التناول:

وإلى جانب التباين الكمى بين الروائيين الثلاثة فى إنتاجهم، وتنوع مجالات اهتماماتهم الإبداعية الموزعة بين الشعر والقصة القصيرة والمسرح والسينما والصحافة، فإن موضوعاتهم الروائية وأساليبهم الفنية تختلف. فالاهتمام بالتاريخ هو الأكثر سيطرة على سعد مكاوى الذى تتناول ثلاث من رواياته الخمس موضوعات تاريخية، والاهتمام بالقرية وهمومها هو الموضوع الرئيس عند عبد الرحمن الشرقاوى الذى يعيش أبطاله وشخوصه فى القرية أو يسكنون المدن اضطرارا محتفظين بقلوبهم ومشاعرهم فى قراهم، أما فتحى غانم فيعبر عن مجتمع المدينة الكبرى، القاهرة والإسكندرية، فى مرحلة الحرب العالمية الثانية وما بعدها مع عودة إلى التاريخ لا تتجاوز القرن التاسع عشر، وهناك اهتمام بالقرية يقع على هامش اهتمامه الرئيس والأساسى بالمدينة.

ثالثا: يشترك الكتاب الثلاثة فى التواجد القوى والمؤثر للمرأة فى عوالمهم الروائية، وهو تواجد لا يتشابه فى تفاصيله ومفرداته . فالمرأة قد تكون تاريخية أو معاصرة، وقد تسكن القرية أو المدينة، وقد تقدم فى إطار يجنح إلى الرومانسية أو يتطرف فى الواقعية أو يتوسط بينهما.

ولا تستطيع الباحثة إلا أن تشير إلى ثلاثة مبادئ ومرتكزات مهمة تتعلق بمنهج تعاملها مع الدراسة :

١ـ رفض الفصل الحاد الباتر بين الرجل والمرأة إلى الدرجة التى تحولهما إلى كائنين مختلفين ذلك أن الإقرار بالفروق بينهما، وهو ما يؤدى إلى الصراع أحيانا والاختلاف دائما، لا ينفى أنهما متكاملان ومعبران معا ـ فى سعيهما الدائم إلى التكامل والتلاقى ـ عن جوهر الوجود الإنسانى فى صورته الحقيقية فلا معنى ـ ولا جدوى ـ لوجود أحدهما بمعزل عن وجود الآخر .

٢ـ صعوبة التمييز بين الشكل والمضمون وعدم جدوى السعى إلى الفصل بينهما . فالمفردات الفنية المشكلة لنسيج العمل الفنى جزء من مضمونه أو ينبغى أن تكون كذلك، وهذا المضمون امتداد للشكل وتأكيد له وتعبير عنه.

ويرتبط بهذا المعنى صعوبة مماثلة فى الحديث عن فن هادف وفن للفن وحده، ذلك أن كل فن لابد أن يتوجه برسالة معينة تعكس توجه المبدع وتعبر عن آليات تفكيره . وهذه الرسالة لا تنهض ولا تكتمل على أطلال الفن ولكن من خلاله.

٣- تجاوز التقييم السياسى والأيديولوجى للعمل . فالباحثة لا تفتش فى الأعمال موضوع الدراسة عما يتفق مع أفكارها ومعتقداتها بقدر ما تبحث عن أفكار المبدعين أنفسهم . ومن البدهى أن تتفاعل أفكارها الخاصة مع هذه الأفكار دون أن تنحاز - أو هذا ما سعت إليه - فى الاختيار والتحليل إلا لما يعطيه العمل نفسه.

تقع الدراسة فى بابين . يتناول الباب الأول قضايا المرأة من خلال خمسة فصول هى :

١- المرأة العاهرة.

٢- المرأة والسياسة

٣- المرأة والدين.

٤- الجنس والزواج.

٥- المرأة بين الشرق والغرب.

أما الباب الثانى فيتعرض لتأثير المرأة فى البناء الروائى من خلال الفصول التالية :

١- بناء الشخصية النسائية.

٢- المرأة والزمن .

٣- المرأة والمكان.

٤- المرأة وبناء الحدث الروائى.

ولا يفوت الباحثة أن تشير بفضل سابقيها من دراسى الفن الروائى بشكل عام أو دارسى إنتاج الكتاب الثلاثة موضوع دراستها بشكل خاص، ولكنها قد تملك من الشجاعة ما يتيح لها أن تشير إلى الاهتمام المحدود من نقاد ودارسى الأدب بالإنتاج الروائى المتميز لسعد مكاوى وعبد الرحمن الشرقاوى وفتحى غانم . فالمتابعة النقدية لإنتاج هؤلاء المبدعين لا تتوافق مع مكانتهم الراسخة وإنتاجهم المهم .

وقد عثرت الباحثة على كثير من المتابعات الصحفية والتعليقات الانطباعية حول هذا الإنتاج، ولكنها لم تجد إلا أقل القليل من النقد العلمى الراسخ .

وإذا كان هذا التقصير النقدى يمثل صعوبة أولى فى طريق البحث، فإن الصعوبة الثانية تتجسد فى صعوبة العثور على بعض الأعمال الروائية موضوع الدراسة، وبخاصة مؤلفات الأستاذ فتحى غانم الروائية التى عانت الباحثة كثيرا للحصول عليها.

وتجد الباحثة واجبا محتما - على الرغم من صعوبة العثور على اللغة المعبرة - أن تتوجه بشكر غير محدود للأستاذ الدكتور الأب أحمد السعدنى الذى راعى البحث ووجه الباحثة بكل ما عنده من علم غزير وقدرة على العطاء والحنو.

وغاية المرجو من هذه الدراسة أن تكون معبرة عن رغبة الباحثة فى العلم والتعلم وأمنيتها فى الاستمرار والإفادرة من الأخطاء الضرورية المصاحبة لكل المبتدئين.

والله ولى التوفيق

الباب الأول
أهم قضايا المرأة

الفصل الأول
المرأة العاهرة

-١

يشير مفهوم البغاء إلى "تقديم الإنسان نفسه للاختلاط الجنسى "العملية الجنسية" لغرض تجارى". وفى العصور القديمة، فى بعض القبائل البدائية"، "كان البغاء ينطوى على قيم دينية، وكان أداء العملية الجنسية مع فتيات أى معبد لإله المعبد".

وانتشر البغاء فى العصور الوسطى بأوربا، "وكانت بيوت الدعارة مصدر دخل كبير للحكومات المحلية. ولما أخذت الأمراض الزهرية تنتشر انتشارا وبائيا فى أوربا فى القرن السادس عشر، بدأت الجهود الجدية لضبط البغاء، فأغلقت بيوت الدعارة فى غرب أوربا ووسطها بين سنة ١٥٣٠م وسنة ١٦٦٥م، وشددت العقوبات على من يمارس هذه المهنة. وعندما أخفقت الإجراءات التى اتخذت للقضاء على البغاء وعلى الأمراض السرية الناتجة عنه، بدأت مدن كثيرة فى تنظيم البغاء".

وفى أواخر القرن التاسع عشر بذلت جهود كبيرة لضبط التجارة الدولية فى النساء لأغراض البغاء "، "وبدأ التعاون فى نطاق دولى للقضاء على تجارة الرقيق الأبيض سنة ١٨٩٩م . وفى سنة ١٩١٩م شكلت عصبة الأمم هيئة لجمع البيانات والمعلومات بخصوص مشكلة البغاء، وفى سنة ١٩٢١م عقد مؤتمر جنيف لبحث هذه المشكلة وتنظيم الجهود لمكافحتها، وانتهى المؤتمر بتشكيل لجنة لهذا الغرض[١] "وبعد هذا الاستعراض التاريخى السريع لمفهوم البغاء وتطوره، يمكن القول بأن البغاء"ظاهرة اجتماعية معتلة تتميز بها المجتمعات معقدة التركيب التى يتشابك نسيج الحياة الاجتماعية فيها بدرجة تجعلها شديدة الوطأة على الأفراد. وتعد المدينة النموذج الواضح المعالم للمجتمع معقد التركيب"[٢].

ولا يخلو المجتمع المصرى، شأنه فى ذلك شأن المجتمعات الأخرى، من ظاهرة البغاء . وقد أفرد الأستاذ "يحيى حقى" صفحات كثيرة من كتابه "خليها على الله" للحديث عن الدعارة كما

---

(١) الموسوعة العربية الميسرة : مطبوعات دار الشعب ومؤسسة فرانكلين، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٠ . مادة بغاء ص ٣٨٣.

(٢)البغاء فى القاهرة : المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، دار الشعب، القاهرة، ١٩٦١ ص ٧.

عايشها فى عشرينيات هذا القرن خلال عمله كمعاون إدارة فى منفلوط[١] وهو حديث يشير إلى تغلغل الظاهرة فى أقصى صعيد مصر على الرغم مما تذهب إليه دراسة "البغاء فى القاهرة" من "زيادة نسبة البغايا فى محافظات الوجه البحرى على مثيلاتها من محافظات الوجه القبلى، حيث الناس أشد تماسكا بالتقاليد، وحيث الضبط الاجتماعى أشد صرامة"[٢] ومن الإجراءات الحاسمة التى اتخذتها الحكومة المصرية لمقاومة الدعارة "الأمر العسكرى رقم " ٧٦" الصادر عام ١٩٤٩م وينص على إغلاق بيوت الدعارة، ثم القانون رقم "٦٨" الصادر سنة ١٩٥١م بشأن مكافحة الدعارة، فضلا عن المادة (٢٦٩) من قانون العقوبات"[٣].

ويربط كثير من العلماء بين ظاهرة البغاء وتردى الأوضاع الاقتصادية فى المجتمع، ويرون أن معظم البغايا من بيئات اجتماعية تعانى من المشاكل المادية، "وهى مشاكل تدفع الفتيات إلى العمل فى سن مبكرة مما يعرضهن إلى الاحتكاك بمؤثرات عديدة تدفعهن إلى احتراف تجارة الجسد، ومن الدلائل على ذلك أن نسبة كبيرة من البغايا كن من فتيات المصانع أو الخادمات"[٤].

وتشير الدكتوره نوال السعداوى إلى أن "المومسات لسن إلا أحدى الظواهر الاجتماعية للحضارة "الذكورية" القائمة على "الأبوية"، وأن هؤلاء النساء التعيسات هن "كبش الفداء " لهذه الحضارة"[٥].

وهو تفسير متطرف يعانى من خلل منطقى ظاهر، إذ لا مبرر لتقسيم الحضارة إلى ذكورية ونسائية تمهيدا لتحميل الرجال وحدهم - وكأنهم جنس مستقل ــ مسئولية المساوئ التى تعانى منها الحضارة الإنسانية التى تعتمد على الرجال والنساء معا، فضلا عن استخدام الدكتوره نوال

---

(١)يحيى حقى: خليها على الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، صفحات متفرقة.

(٢)البغاء فى القاهرة : ص ٢٥.

(٣)الموسوعة العربية الميسرة، ص ٣٨٤.

(٤)البغاء فى القاهرة، ص ٨٠.

(٥)المرأة هى الأصل، مكتبة مدبولى، القاهرة، ط ١، ١٩٨٣، ص ١٩٦.

لمصطلحات تنتمى إلى التراث التاريخى أكثر من ارتباطها بالواقع المعيش .

ويخلط الكثيرون بين البغايا المحترفات وبين كل من تمارس الجنس فى نطاق غير شرعى؛ والواقع أن ممارسة للجنس بعيدا عن الشرعية ليست مرادفا للبغاء. ذلك أن الكثيرات يمارسن الجنس بدوافع مختلفة كالحرمان الجنسى أو الرغبة فى المتعة والتعبير عن الحرية الفردية أو لمجرد ملء الفراغ.

وما يميز البغاء عن ممارسة الجنس فى إطار لا شرعى كالذى أشرنا إليه هو :

أ ـ أن البغى تمارس الجنس مدفوع الثمن، والحصول على الأجر هو الدافع الرئيس للممارسة وليس الحرمان أو الحب أو المتعة أو الترف الفردى.

ب ـ أن البغى لا تملك أن ترد أحدا، فى حالة قدرته على دفع الثمن، ذلك أن البغاء يشبه العمليات التجارية حيث لا يملك البائع أن يمنع سلعته عن المشترى.

١ ـ ١

إن موضوع هذا الفصل هو دراسة صورة المرأة العاهرة فى روايات سعد مكاوى وعبد الرحمن الشرقاوى وفتحى غانم، وتختلف هذه الصورة ـ بطبيعة الحال ـ تبعا للاختلافات الموضوعية والفنية والذاتية بين الروائيين الثلاثة .

ويشترك الكتاب الثلاثة فى أنهم يتعرضون للدعارة فى سياق النسيج الروائى العام دون إقحام أو ابتذال، ويتفقون فى معالجتهم لهذه القضية باعتبارها أحد المظاهر الاجتماعية التى لا تنفصل عن الحياة العامة فى مختلف جوانبها.

١ ـ ٢

يتفق سعد مكاوى وفتحى غانم فى التمييز بين الدعارة التى تتعامل مع الجنس كسلعة قابلة للبيع لكل من يستطيع دفع الثمن، وبين الاستثمار الخاص للجنس، والذى يدخل فى نطاق التجارة دون أن تكتمل له شروطه . إن الجنس سلعة قابلة للاستغلال وتحقيق المصالح الشخصية

دون أن يعنى ذلك "احتراف" بيع الجسد بلا قيود .

عند سعد مكاوى نجد الشيخة " أمونة "، مدعية الولاية والانجذاب، تتعرض بعد كشف حقيقة أمر شيخها الدجال إلى قضاء ما تبقى من عمرها فى "المارستان" حيث يحرسها "الطاش تكفجى". وتستمثر "أمونة" جسدها لكى تتخلص من هذا المصير. إنها تحاور الجندى المكلف بحراستها فيقول لها فى غلظة :

" إذا لم تسكتى أذقتك كرباجى حتى يسمع الناس صراخك من بولاق حتى الرميلة!

ولكنها ترد عليه غير مبالية بتهديده :

ـ أتحسب أن كرباجك يؤلمنى أكثر مما يؤلمنى فراق محبوبى ؟

وإزاء هذه الإجابة الغريبة لا يملك الحارس إلا أن يتأملها فى شئ من التعجب البليد سائلا :

ـ تحبين ذلك العجل المعلوف العبيط ؟

وكأنها كانت فى انتظار التساؤل لتقدم صورة عن ولعها السادى بالجنس :

ـ اشتقت إلى أظافره تنغرس فى لحمى وفى مشاعرى، وإلى رائحته النتنه تملأ الوجود من فوقى"(١).

وسرعان ما تنتقل "أمونة" من الحديث "النظرى" عن الجنس وذكرياته، إلى العرض "العملى" الذى يذهل سجانها حتى يعطيها حريتها ويفك سلاسلها وتعطيه جسدها وتخلع حياءها :

"وأخذت تتمايل وهى تتغنى فتصلصل السلسلة فى ساقيها مع حركاتها، هادئة فى البداية كما يكون الحال فى استهلال الذكر، ثم لم تبخل على الحيوان المذهول بكل عرامها الراقص حتى حاصرته بحركات بدنها وأقامت له زار الجنس، الضاشى تكفجى .. ياروحى تكفجى، إلى أن خلع السلسلة من ساقيها، وخلعت مع الأزار حياءها"(٢).

إن جسد " الشيخة " " أمونة " ليس مبذولا للجميع، ولا يمكن توصيفها بأنها عاهرة لأنها

---

(١)الكرباج : ص ١٨.

(٢)نفسه : ص ٢٠.

لا تعرض جسدها للجميع وإنما تعطيه لمن تختاره لتحقيق هدف معين.

وينطبق الأمر نفسه على الفنانة المسرحية "شهيرة" التى تستمثر جسدها من خلال علاقتها بـ "كوهين"، ولكن هذا الاستثمار لا يعنى أن جسدها مبذول ومتاح للجميع.

وثمة حوار يدور بين عاشق "شهيرة" الكاتب المسرحى والشاعر الشاب "أحمد كمال" والصديقة المشتركة "أنهار" وفى هذا الحوار تكشف "أنهار" عن الدور الذى يلعبه "كوهين" فى حياة شهيرة "كممول" سخى:

- "إن دخل شهيرة من مسرحها لا يغطى ترفها وإسرافها ونقفة الملابس والمجوهرات والعز والفراء والقصر والسيارات والخدم والحشم .!
- إنها تربح ثلاثين جنيها فى الليلة الواحدة ! وتنفق على الأقل ألفى جنيه فى الشهر، وهى فوق ذلك لا تظهر على المسرح كل ليلة! شهيرة عندها كوهين مستأنس مروض ثابت على طول الخط. والعشاق يجيئون ويذهبون .. الواحد بعد الأخر .. هو الذى يدفع"(١).

وتؤكد "وهيبة" شقيقة "شهيرة"، على الدور الذى يلعبه "كوهين" فى حياتهم كممول سخى، فتقول لـ "أحمد كمال" - العشيق الجديد لشقيقتها - وهى تصحبه إلى البيت الذى يرابط أمامه "كوهين":

- "فلوسه يا بنى آدم فاتحة بيوتنا كلنا .. فلوسه.

...تعال آنس يا نور عين شهيرة .. تعال ... تعال..

اخرب بيتنا يا حبيبى!"(٢)

وشهيرة نفسها تعى الدور الذى يلعبه كوهين فى حياتها، وتعترف بهذا الدور لعشيقها الشاب المثالى :

- "أليس كوهين هنا ليدفع ؟"(٣)

---

(١)شهيرة : ص ٤٥.

(٢)نفسه : ص ٦٣.

(٣)نفسه : ص ٦٥.

إن "شهيرة" "تستثمر" جسدها لتمول حياتها وحياة من حولها، ولكنها لا "تحترف" بيع جسدها لكل من يدفع الثمن كما تفعل المحترفات اللآتى يبعن أجسادهن لكل من يدفع الثمن دون قدرة على الاختيار.

إن الممارسيتن الجنسيتين السابقتين، بين "أمونة" و"حارسها" وبين "شهيرة" "وممولها" اليهودى، تدخلان فى نطاق "استثمار" الجنس، وهو استثمار لا جبرية فيه ولا حتمية. إنه يتم بوعى من ممارستيه اللتين تستهدفان تحقيق مصلحة ذاتية دون تفكير فى تحويل هذه الممارسات إلى عمل دائم ومهنة مستقرة قوامها بيع الجسد والمتاجرة بالجنس.

٣-١

وعند فتحى غانم يظهر التمييز بين احتراف الدعارة نظير ثمن مدفوع بشكل مباشر، وممارسة الجنس بلا ثمن كنوع من التعبير عن الإحساس بالحرية. وبهذا المفهوم فإن الدعارة عند الروائى ليست تعبيرا عن "الحرية الجنسية"، ولكنها تعبير عن "العبودية الجنسية". المرأة الحرة - جنسيا - تعطى جسدها لمن "تشاء" وليس لمن "يريد" لأن الجنس عندها رغبة ومزاج وليس مهنة ووسيلة لاكتساب الرزق أما العاهرة فإنها تعطى جسدها - بلا إرادة أو اختيار - لمن "يريد" ويقدر على دفع الثمن، ولا تختار وفقا لهوى أو مزاج.

إن القدرة على الاختيار هى الفارق الرئيس بين العاهرة والمرأة التى تمارس حريتها الجنسية إراديا، وبهذا المفهوم فإن عديدا من نساء روايات "فتحى غانم" يمارسن حريتهن الجنسية ويقمن علاقات غير شرعية دون احتراف الدعارة كمهنة، بل وتشعر إحداهن : "سامية سامى" بالغيظ لتصورها أن "يوسف السويفى" "يظنها واحدة من بنات الشارع .. وأن صديقه مدحت قد التقطها من الطريق ليقضى معها ليلة"(١).

إنها ترفض هذا التصور لأنه غير صحيح، فعلاقتها مع مدحت ثم مع يوسف نفسه وأنور

---

(١) الرجل الذى فقط ظله، سامية : ص ٢٤.

سامى ومحمد ناجى بعد ذلك، نابعة من الاختيار ليس الإجبار.

ولعل زينب الأيوبى هى أكثر الشخصيات الروائية عند " فتحى غانم " إثارة للفارق الدقيق بين الدعارة والحرية الجنسية، ذلك أنها تمارس حريتها من خلال علاقات عديدة مع رجال مختلفين، وبعض هذه العلاقات مدفوع الثمن . ولكن زينب ترفض تهمة الضياع وترفض أن تكون " خاطئة " . إنها تريد رجلا يقودها إلى بر الأمان والسعادة، وللعثور على هذا الرجل تعرف رجالا كثيرين يختلفون عما تريده، "تبحث عن هذا الرجل بغير هوادة أو تراخ، تبحث عنه بعينيها وبجسدها وتبحث عن بكل حياتها"(١).

هذا البحث المحموم عن "الرجل" المنتظر يبعد زينب الأيوبى عن دائرة الدعارة بقدر ما يقترب بها من الدائرة نفسها!. ويأتى هذا الاقتراب والابتعاد من منظور شخصية "عبد الهادى النجار" ففى محاولته الأولى للاتصال الجنسى مع "زينب"، يفشل عبد الهادى على الرغم من استسلامها السهل "إن استسلامها بهذه السرعة، وعلى هذا النحو ليس طبيعا، وإنه عاجز تماما عن فهمه وهو لا يستطيع أن يقول إنها تتصرف كبغى محترفة، إنه يعرف المحترفات وكيف يتصرفن، بل إنه استسلام يتحداه إنه ليس استسلاما على الإطلاق، كأن ما يفعله لا يعنى شيئا بالنسبة لها، أو يعنى شيئا آخر يختلف تماما عما فكر فيه أو تعود عليه مع أى امرأة أخرى عرفها فى الفراش"(٢) وعلى الرغم من إدراك عبد الهادى لخصوصية زينب واختلافها عن البغايا المحترفات، فإنه يعود ويتنبأ لها بالتحول إلى مومس!. فبحثها المحموم عن الرجل سوف ينتهى بها إلى نسيان ما كانت تبحث عنه. "ولا يبقى لك .. إلا رجال وأنت عارية فى فراشهم .. إن أفكارك العظيمة .. سوف تحولك بسرعة إلى مومس"(٣).

إن هذا التنبؤ يتناقض مع ما أدركه عبد الهادى فى محاولته الأولى مع "زينب" التى تختلف

---

(١)زينب والعرش : ص ٤٠٩.

(٢)نفسه : ص ٢٣٣.

(٣)نفسه : ص ١١٥.

عن العاهرات المحترفات لأنها تختار بإرادتها ورغبتها، فهى كما تقول صديقتها "إلهام كمال" "صاحبة نزوات: أحيانا توافق وأحيانا ترفض"(١) وبعض النساء اللاتى يمارسن حقهن فى اختيار رجل دون رجل يتعرضن للاتهام بالدعارة بسبب هذا الحق الذى يميزهن عن محترفات الدعارة.!

إن "سامية سامى" تتأبى "على "أنور سامى"، الممثل الكبير الذى منحها اسمه وحمايته وأحلام المجد والشهرة، فيسألها فى غير تصديق :

- "ليه .. أنا موش عاجبك

وإذ تسكت سامية يتساءل فى اهتمام :

- والا عايزة فلوس.

ولا تملك سامية إلا البكاء"(٢).

ويمارس الصحفى "عبد الهادى النجار" الموقف نفسه مع "زينب الأيوبى" "إنى أتساءل لماذا لم تطلبى منى أيضا الثمن .. ووفرت على نفسك ووفرت على كل هذه العواطف التى لا أصل لها ولا وجود .. هكذا كنت أتعامل معك على المكشوف دون أن تضيعى وقتى وأضيع وقتك فى انفعالات وعواطف فارغة"(٣).

وإذا كان فى سلوك سامية وزينب ما "يفسر" هذا الاتهام وإن لم يكن "يبرره"..، فإن تهمة الدعارة تطول بعض البريئات الشريفات اللآتى يخلو سلوكن مما يثير الشبهات.

إن "زهيرة هانم"، زوجة النائب العام عبد الحميد صفوت، لا تتصور أن يتورط ابنها المهندس يونس فى علاقة حب أو جنس أو زواج مع فاطمة، مطلقة زميله فى العمل والمنتمية إلى بيئة شعبية فقيرة. وبسبب الفوارق الاجتماعية والطبقية تتحول فاطمة - بلا ذنب وبلا دليل - إلى مومس! ؛ هكذا تصر زهيرة هانم على وصف فاطمة :

---

(١)نفسه : ص ١١٥.

(٢)الرجل الذى فقد ظله، سامية : ص ٩٦.

(٣)زينب والعرش : ص ٣٦٥.

ـ "كيف تجرؤ مثل هذه "المومس" أن تأخذه منها فى أجازته.

ـ هل يعقل أن يقبضوا على ابنه فى بيت تلك المرأة "المومس"؟

ـ ما الذى يربطه بنا بعد أن يستمرئ الحياة مع "مومس" ؟!

ويتدخل النائب العام معترضا، ليس على اتهام المرأة البريئة بهذه الصفة القبيحة بغير دليل، ولكن لأن زوجته سمحت لكلمة "مومس" أن تأتى على لسانها.!

" تراجع عبد الحميد مذعوراً هامسا :

ـ زهيرة

كان يريد أن يلومها لأنها سمحت لكلمة "مومس" أن تأتى على لسانها، ولكنها لم تكترث باحتجاجه المكبوت ومضت تقول فى إصرار :

ـ نعم مومس. أليست هذه هى الحقيقة؟"[١]

وهكذا يتحول الاتهام الذى لا أساس له إلى حقيقة لا تقبل المناقشة والمراجعة. ولأن الأسباب الحقيقية لغضب زهيرة هانم تتمثل فى الفوارق الاجتماعية والقلق على مستقبل ابنتها سارة، فإن الحقيقة تتحول إلى "يقال" عندما تظهر الأسباب الحقيقية :

"من يتزوج سارة، وشقيقها متزوج من مطلقة طلعت! كان أبوها منولوجست، ويقال إنها مومس. من يرضى أن يكون خال أولاده زوجا لمومس، وأولاد خال أولاده أولاد مومس"[٢].

١ـ ٤

ويتفق سعد مكاوى وفتحى غانم كذلك فى تقديمهما للدعارة كمؤسسة تتجاوزالأفراد .

فى رواية "لا تسقنى وحدى"، التى تعبر عن الواقع المصرى فى نهاية الربع الأخير من القرن السابع للهجرة وتعكس الانكسار والفساد الذى دهم الأمة بعد أقل من أربعة قرون من عصور الازدهار، فى هذه الرواية القصيرة تظهر الدعارة كمهنة منظمة متكاملة الأركان وذات علاقة وثيقة مع السلطة .

---

(١) قليل من الحب كثير من العنف : ص ١٥٨.

(٢) نفسه : ص ١٧٠.

تظهر رشيدة، بكل ما يحمله الاسم من دلالات تمزج بين المرارة والسخرية، كقـوداة محترفة ذات نفوذ وصلات، وذات موهبة وخبرة فى إغراء البنات وجذبهن للعمل فى دنيـا الدعـارة التـى تقودها . وعندما يراها "علاء الدين" لأول مرة، فإنه يتساءل:

ـ "مومس ؟

ويأتيه الرد كاشفا عن حقيقة عملها "الحالى"

ـ قوادة، واسميها باب البغايا"(١)

ثم يقدم الصديق ملخصا سريعا وافيا لحياتها وتطورها، وهى حياة تعبر عن طبيعـة المجتمع بكل ما فيه من تمزق وتخبط واضطراب :

ـ "ألم تعرف فى حياتك واحدة من هذا الصنف الذى يبـدأ حياتـه بـالفقر والبغـاء، ثـم يختمهـا بالقوادة مع شئ من الرغد، وقد ينتهى إلى الحج والتوبة ؟"(٢).

ورشيدة، التى دفعها الفقر إلى احتراف البغاء وقـد تدفعهـا الثروة إلى التوبـة والحـج، تتقـن "فن" احتذاب البنات إلى شبكة الدعـارة التـى تديرهـا، ويمكـن أن نستشـف أسـلوبها مـن خـلال تجربتها فى اجتذاب "هنادى"، وهو أسلوب قديم ـ جديد مـازالت مرتكزاتـه وقواعـده الأساسية قادرة على التأثير والجذب.

إن البداية دائما هى الإشادة بجمال الفتاة المستهدفة والتحسر المبـالغ فيـه علـى ضياعهـا فـى مناخ لا يقدر جمالها، ثم يأتى دور الترحيب ومرحلة تقديم الخدمـات والسـعى إلى إظهـار الخبرة التى لا تملكها الفتاة الجميلة المظلومة المضطهدة التى لا تحصل على حقوق جمالها، ثم يرتقى الأمـر درجة أخرى بإظهار المكاسب والمتع التى يستطيع هذا الجمال المظلوم الذى لا يجد مـن يقـدره أن يحققه فى عالم تحكمه القوانين المادية ويتم البيع والشراء.

وبهذا التسلسل المنطقى المحكم الجذاب تستطيع "رشيدة" أن تجذب "هنـادى " وغيرهـا إلى عالم الدعارة:

---

(١)لا تسقنى وحدى : ص ٣٣.

(٢)نفسه : ص ٥٧.

ـ "كل هذه الحلاوة وشبابك يضيع فى خدمة بيت شيخ أعماه الله عن جمالك ؟

ـ.....

ـ فما بقاؤك فى بيت لا مقام لك فيه أكثر من مقام الخادمة ؟

ـ .....

ـ بيتى مفتوح لك.

ـ.....

ـ أنا أعرف من هذه المدينة ما لا تعرفين .

ـ.....

ـ بنت حلوة مثلك تستطيع أن يعلو هنا قدرها فوق ما يصور لها أجمل أحلامها بالعز والمتع والنعمة.

ـ.....

ـ المبروك الوحيد فى هذه الدنيا هو الدينار، باب النعمة .. وهل يدوم جمال أو شباب .... كونى عاقلة واصنعى ما تصنعه كل شابة جميلة ذكية فقيرة وحيدة فى الدنيا ... دوسى الدنيا قبل أن تدوسك بلا رحمة، ولا تخيفنك شوارب الرجال، فالرجال لعبة"(١).

ولهذه المهنة علاقة وثيقة بالسلطة ورموزها، وتعبر القوادة رشيدة عن طبيعة هذه العلاقة فى قولها :

"لم يحدث فى تاريخى الطويل أن جاء أهل واحدة من البنات يطلبونها، وأعلم كما يعلم الكل أنى مسنودة بأعوان الوالى الذين تنكسر عيونهم أمام دنانيرى وتنكسر أمام رهبتهم عيون الناس"(٢).

وإذا كان "الدينار" قادرا على الاستعانة ببطش السلطة لإرهاب الناس، فإنه قادر أيضا على خلق السلطة الداخلية ممثلة فى الأمن الخاص الذى يحمى العمل .

---

(١)لا تسقنى وحدى: ص٧٢.

(٢)نفسه : ص٨٥.

و"الفتوات" هم الأمن الشخصى الذى يحقق ـ بكل قسوة ـ استقرار العمل ويضمن استمراره .

إن عند "رشيدة" "فتوة" يظهر فى "الملمات"، فظيع القسوة[١] ومن هذه "الملمات" التى تستدعى تدخله أن يتمرد أو تسعى واحدة من البنات إلى الهروب من قبضة القوادة :

ـ "لا يريد أن يدفع ؟

ـ يريد أن يأخذ الجمل بما حمل.

ـ يأخذها ؟! .. حقا إن هذا آخر زمن !

ويتقدم الفتوة فى خطوة بطيئة خطيرة مخاطبا المحرض على الهروب :

ـ هل تجيد أمك الصراخ على موتاها ؟"[٢]

هذه المؤسسة الراسخة الكاملة التى يرصد سعد مكاوى أهم ملامحها من خلال شخصية "رشيدة " وعملها؛ المؤسسة التى تنتمى إلى نهاية الربع الأخير من القرن السابع للهجرة لا تختلف كثيرا ـ فى جوهرها ـ عن "المؤسسات" المماثلة المنتمية إلى عصور لاحقة. إنها تجارة حيوية لا تتوقف وتستمر فى العصر المملوكى مشفوعة برعاية الدولة وحمايتها؛ إن السلطة تتعامل معها كتجارة تدر دخلا وتفرض عليها الضرائب والمكوس القابلة للزيادة كلما تراءى لحاكم مثل "قنصوه" أن يفعل :

"أزيد فى خراج الأرض وفى زكاة التجار وفى الجزية المقررة على أهل الذمة وفى المكوس على وفاء النيل وعلى بيوت البغايا"[٣].

ويعتبر العاملون فى تحصيل الضرائب على بيوت الدعارة ممن يشغلون وظائف "مغرية" و"متميزة" حتى أن السلطان الشاذ "محمد بن قايتباى" يغرى أحد أحبائه بالامتثال لشذوذه قائلا : "هل سمعت عن القانون الجديد الذى زادت به المكوس على بيوت الدعارة أم لم تسمع ؟ ..

---

(١)نفسه : ص ٨٥.

(٢)نفسه : ص ٩٣.

(٣)السائرون نياما : ص ١٣٧.

وهل يسرك أن أعينك منذ صباح غد بين محصلى هذه الزيادة، فتلهف نصفها على الأقل وتخرج من عند صبايا لعند صبايا، وتأخذ على هذه المتعة كلها جمكية شهرية"(١).

وعند فتحى غانم تظهر الدعارة كمؤسسة كاملة لا تمثل العاهرة إلا جزءا منها، أما باقى الأجزاء فتتوزع بين الإدارة التى يمثلها القواد أو القوادة، والمكان الذى تمارس فيه المهنة، وصولا إلى موقف السلطة من هذه المؤسسة وعلاقتها بها .

قد يكون القواد رجل مثل "عوض" الذى "بدأ حياته ككواء حتى دخل السجن بعد أن هاجم البوليس بيته فوجد مسروقات كثيرة"(٢).

وقد تكون القوادة امرأة مثل "إلهام كمال" أو "منيرة بيجو": بعد اعتزالها الرقص تحولت "إلهام كمال" إلى "موردة " عظيمة للبنات(٣)، "وعقدت صلات بكثير من أصحاب الدكاكين الصغيرة التى تبيع أدوات التجميل ومستحضرات الزينة وغيرها من البضائع النسائية المستوردة أو المهربة. وقد تحولت بعض هذه الدكاكين إلى "مصايد" للبنات والسيدات اللآتى يقعن فى إغراء فستان أو بلوزة وينتهى بهن الأمر إلى قبول هذه المغريات كهدايا مقابل رجل يدفع ثمن الهدية"(٤).

وإذا كانت إلهام كمال تمارس مهنتها فى القاهرة، فإن "منيرة بيجو" تمارس المهنة فى الإسكندرية حيث تحظى بشهرة هائلة تجعل اللواء زهدى يصفها بأنها "أشهر امرأة فى الإسكندرية"(٥) وبيت منيرة بمثابة "الإدارة التى تتم فيها الاتصالات، وتعقد فيها الصفقات، أما

---

(١)نفسه : ص ١٦٠.

(٢)الرجل الذى فقد ظله، مبروكة : ص ١٨٥.

(٣)زينب والعرش : ص ٣٠٨.

(٤)نفسه : ص ٣٨٨.

(٥)حكاية تو : ص ٣٠.

التنفيذ ففى أماكن أخرى"[١].

والعلاقة بين مؤسسة الدعارة والسلطة، لا تختلف عن العلاقة بين الدولة وكافة مناحى النشاط فى المجتمع حيث التمايز والطبقية . العاهرات العاملات فى القاع، حيث المعاناة والقهر والبؤس والإدانة، أما قادة المؤسسة، المالكون المديرون، فيتمتعون بمكانة عالية ونفوذ كبير واحترام اجتماعى شكلى نابع من تبادل المصالح وعلاقات وثيقة مع السلطة وأجهزة الأمن. إن إلهام كمال فى عينى حسن زيدان "صانعة امبراطورية تملك الثروة والسيطرة والنفوذ"[٢].

أما "منيرة بيجو" فذات صلات وثيقة مع شرطة الآداب ـ من خلال اللواء المتقاعد زهدى ـ "وتقدم لهم الكثير من المعلومات مقابل التساهل معها فى جدود، وهذا أمر معترف به، ولا مفر منه، لتنفذ أعين الشرطة إلى عالم الدعارة والمومسات"[٣].

١ـ ٥

ويتفق سعد مكاوى وعبد الرحمن الشرقاوى وفتحى غانم فى توظيفهم للدعارة ومحاولة استثمارها فنيا لتقديم شهادة عن عصر كامل.

الدعارة كما يقدمها سعد مكاوى تعبر عن ولع العصر المملوكى بالشذوذ الجنسى "إن بنات الدعارة يرتدين ثياب الغلمان وصغيرات السن، البنت منهن كأنها على حدود الجنس، لا بنت ولا ولد"[٤].

وتتشابه دوافع احتراف الدعارة فى كل العصور. إن "زينب بلبوش"، عاهرة نهاية القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر، تعبر عن السابقات لها واللاحقات بها عندما تخاطب زوجها معلنة تمسكلها بمهنتها "مصرى عربى عثمللى شركسى انكشارى منكشارى فرنسيسى

---

(١)نفسه : ص ٨١.

(٢) زينب والعرش : ص ٣٩٠.

(٣)حكاية تو : ص ٧٥.

(٤)الكرباج : ص ٩٢.

.. إبليس ـ دالاتى فلاتى أرنؤددى جن أزرق، هذا لا يهمنى . الذى يهمنى هو كم معه وكم يريد أن يدفع .. أنا لا أرى فرقا بين الكلام العالى والكلام الواطى .. كله كلام .. المهم ليس الكلام .. المهم الفلوس .. الفلوس .. معك كم، تساوى كم"(١).

إنها مهنة كالمهن، تستهدف ممتهنتها أن تحصل على أكبر قدر ممكن من النقود . والدعارة فى العصر الحديث لا تختلف فى تنظيمها ودوافعها عن دعارة العصور السابقة . الدعارة ضرورية عند " سعد مكاوى "، حتى لو أدينت، لها مريدها المولعون بها والمحتاجون إليها .

وفى "شهيرة" يصادفنا واحد من هؤلاء المولعين. إن "صبرى"، زميل الشاعر "أحمد كمال" فى القسم الداخلى بمدرسة طنطا الثانوية، واحد من " هواة " المرأة، وبحكم هذا الولع فإنه يبدو على معرفة كاملة بعالم الدعارة وخباياه على مستوى الوطن كله :

"كان يقال فى المدرسة إنه يحمل فى جيبه مفكرة تضم عناوين جميع بيوت الليل فى القاهرة وعواصم المديريات والمحافظات والمراكز الكبيرة فى القطر، مؤيدة ببيانات وافية بحركات التنقلات الدورية التى تحدث بين الفتيات على مدى العام، فهو يعرف خط سير كل واحدة منهن خلال مصر الكبيرة الواسعة ولا يجهل من هذا العالم الغامض المريب صغيرة ولاكبيرة"(٢).

لأمثال "صبرى" من المولعين بالمرأة والجنس إلى حد التطرف ولغيره من المعتدلين الذين يطمحون إلىالجنس كرغبة إنسانية لابد من إشباعها غريزيا، وجدت الدعارة. وببقاء الرغبة الجنسية، ـ وبقاؤها حتمى لاستمرار الحياة والبشر ـ ستبقى الدعارة لتلبية هذ الاحتياج الجنسى .

إن المنافذ التى تغذى عالم الدعارة باحتياجاته تبدأ دائما من الفقر . قد لا يكون الفقر عاملا وحيدا لاحتراف الدعارة، ولكنه عامل أساسى. ومع اختلاف العوامل التى تقود إلى الدعارة، فإن الذى لا يختلف هو واقع الدعارة القبيح المنفر . إن حياة العاهرات . مهما بدا

---

(١)نفسه : ص ٩٢.

(٢)شهيرة: ص ٢٧.

ظاهرها فاخرا ـ مليئة بالبؤس والزيف والتشويه ـ وليس أدل على القبح والتشويه من بيت " أمينة الشلق " الذى يقدمه سعد مكاوى فى شهيرة".

"بيت فقير من طابق واحد، وبابه الخشبى مغلق، ومن نافذته المهشمة ينفد نور مريض، والمكان كله يحوطه الخفاء والسكون والريبة. وفى الداخل غرفة ضيقة تعسة ينيرها مصباح نفط جبركسر زجاجته المدخنة ومقاعد من قش وصورة مصطفى كامل وكنبة فى الركن وامرأة بين الكهولة والشيخوخة ترتدى ثوبا أسود وطرحة بيضاء يبرز من تحتها شعرها المصبوغ بالحناء وفى يدها مبسم نرجيلة وينعكس القبح المكانى على السلوك الإنسانى فى صورة مشاجرات وشتائم وسباب مقذع يقف له شعر الرأس"(١).

إن الحياة القبيحة المنفرة تنعكس على الشخصيات المزيفة المشوهة الملوثة وتقود إلى نهايات تعيسة منفرة . إن الجسد هو " رأس مال " هذه المهنة، وهو رأس مال قابل بحكم الزمن للاندثار والذبول والانهيار وبزوال الشباب يتبخر الجمال وتبور البضاعة المعروضة للبيع!

١-٢

وربما كانت "الأرض" هى أكثر روايات الشرقاوى اهتماما واحتفالا بالمرأة العاهرة من خلال شخصية "خضرة" إن حياة خضرة مقترنة بالتعب والمعاناة منذ طفولتها المبكرة، "وعندما تفكر وصيفة ـ الطفلة ـ أن تقلد ما رأته فى فرح شقيقتها الكبرى، بحثت عن فتاة تقوم بدور الداية وتمنت لو أن خضرة كانت معهم بدلا من بقائها طول النهار تنقى دود القطن فى حقول بعيدة"(٢).

"خضرة" نموذج للعاهرة الريفية التى تفعل كل شئ وأى شئ :

"ترقص فى كل فرح، وتتكلم عن العلاقات الجنسية بلا تحرج، وتبيع نفسها فى الموالد والأفراح

---

(١)نفسه : ص ٣٢.

(٢)الأرض : ص١١.

والأعياد ومواسم الذرة والقصب والقطن بعلبة من ملبن أو بكف من الحلاوة السمسمية أو ربما بكيزان خضراء من الذرة وأعواد من القصب . تعيش فى القرية بلا أرض ولا أهل .. وأقاربها قد تنازلوا عنها منذ تركوها للبيه الأعزب تخدم فى عزبته الصغيرة ذات الثلاثين فدانا، وطردها محمود بيه بعد أن خدمته سنتين . كانت إذ ذاك نضرة راسخة النهدين. وعادت إلى القرية لتعيش على عملها فى الحقول، أو لتنقل القمح فى البيوت الثلاث التى يختبئ نساؤها"(١).

وعلى الرغم من الانهيار الأخلاقى " لخضرة "، فإنها تملك مجموعة من "القيم" و"الأخلاقيات" التى تعلو بها إلى مرتبة إنسانية سامية. وعندما تتهمها "وصيفة" بأنها باحت ببعض أسرارها، ترد خضرة فى قوة :

"ياحسرتى يا وصيفة ! دى تبقى فتنة والفتنة حرام ! دى الفتنة أشد من القتل . دا أنا باخاف من ربنا! كانت خضرة تعطى نفسها حقا لفتيان القرية بأى ثمن يدفعونه، حتى بخيارة طرية فى يوم حار، وكانت تقوم بخدمات كثيرة لمحمد أفندى ولعبد الهادى مع أخريات .. ولكنها مع ذلك كانت تخشى الله!

كانت تعرف أن الفتنة أشد من القتل، وتحرص إلى آخر حد على أسرار الفتيات والنساء اللواتى تتوسط عندهن لمحمد أفندى أو لغيره من شباب القرية"(٢).

إن "خضرة" ذات علاقات متشابكة مع الكثير من شباب القرية، وإذا كانت قادرة على تأدية بعض "الخدمات" مع أخريات "لمحمد أفندى" "وعبد الهادى"، فإنها هى نفسها تعتبر "خدمة" لغيرهما من الشباب مثل "دياب". "دياب يذكر لنفسه بخجل أنه منذ سنوات حاول أن ينشئ بينه وبين هذه الجحشة علاقة من هذا النوع الذى ينشأ فى القرية أحيانا بين بعض المراهقين والطيور والحيوانات الصغيرة .. وضبطه محمد أفندى مع الجحشة، وعنفه وضربه بالكف والرجل، وصاح فيه أن الجحشة ليست كحمير السباخ.!

وعلى أية حال فلم يعد دياب يحاول شيئا كهذا الآن .. فقد كبر، ووفرت عليه خضرة كثيرا من هذا العناء .

---

(١)نفسه : ص ص ٥٣ - ٥٤.

(٢)نفسه : ص ٩٦.

ولم يعد ـ منذ دخلت خضرة معه الزريبة ـ يفكر فى الطيور أو الحيوانات الصغيرة"[١].

وعلاقة "دياب" مع "خضرة" ليست سرا، فشقيقه "محمد أفندى" يحول العلاقة بينهما إلى مادة للفكاهة عندما يقول له مبتسما فى سياق الحديث عن الزواج :

"والا يعنى ما ينفعش معاك إلا خضرة ؟! عايز تتجوز خضرة ؟!"[٢]

و"خضرة" ـ كما يقدمها الشرقاوى فى روايته ـ مرادف للفضيحة، فهى فى حركاتها ولغتها وتصرفاتها تجسيد حى لكل ما هو فاضح ومبتذل وفج .

غناؤها فاضح: "وجلست خضرة تلقى أغنية خليعة بصوت متحشرج :

" على السرير ودلعنى ليه ليه يا مناه"

"على السرير الجوانى ليه ليه يا مناه"

وترددت الفتيات فى الرد عليها"[٣]

"وعندما تلاحظ أن "وصيفة" تتابع محمد أفندى بنظرة إعجاب، تهمس فى أذنها بكلمات أضرمت فى وجهها النار"[٤].

وهى تواجه "دياب" فى صراحة ووقاحة تدفعه إلى الارتباك! . "واضطرب دياب أمامها، وداري اضطرابه فى قهقهة متكسرة جافة، وهز اللجام لتنطلق به الجحشة. وعندما تحركت الجحشة أمسكت به خضرة وجرتها بيد، ثم تقدمت من دياب مسرعة ومالت على ظهره بقبضة يدها الأخرى وتركته يمضى. وسارت به الجحشة وخضرة تشيعه بكلمات أخجلته. وعادت خضرة تضحك فى استسلام، وتطلب منه أن يحضر لها الخيار. وتابعت مشيها تهز عودها الجاف، وصدرها المستهلك الضامر المترهل، والضحكات تشيع بلا معنى فى وجهها الأصفر الذابل. وظل دياب يسمع كلماتها الجارحة، والجحشة تدخل به القرية"[٥].

---

(١)نفسه : ص ١٣٩.

(٢)نفسه : ص ١٤٩.

(٣)نفسه : ص ٢٩.

(٤)نفسه : ص ٨٦.

(٥)نفسه : ص ١٥٦.

ولذلك لا يبدو مستغربا أن تثير "خضرة" على الرغم من كل ما فيها من ضعف وانسحاق، مخاوف شخص قوى مثل "عبد الهادى" الذى يحب "وصيفة" ويغار عليها ويحسب حسابا خاصا للدور السلبى الذى يمكن أن تلعبه "خضرة" فى حياة حبيبته: "إن عبد الهادى مشغول بمسألة الماء حقا. ولكنه قد بدأ ينشغل بشئ آخر جديد، فقد لاحظ أن خضرة التى تعيش فى القرية بلا أرض ولا أهل ولا سمعة، والتى تستطيع أن تقول أى كلام وتصنع أى شئ .. خضرة هذه الضائعة، قد بدأت تتردد على بيت محمد أبو سويلم أكثر مما ينبغى، وتهمس فى أذن وصيفة وتطلق ضحكات يسمعها الرجال الجالسون على المصطبة . وعبد الهادى يعرف أن محمد أفندى يستعمل خضرة أحيانا لتدبر له لقاء مع بعض الفتيات والنساء المخبآت"(١).

٢ -٢

إن القرية التى يقدمها الشرقاوى فى روايته قد تتسامح مع أمثال خضرة ولكنها لا تسمح بأن يتجاوز دورها حده الطبيعى. ولذلك فإن الموقف منها يبدو سلبيا فى مجمله، الموقف الذى يسمع لها بالتعايش دون اعتراف حقيقى بشرعيتها: "محمد أبو سويلم يميل على الشيخ يوسف وينصحه ألا يسمح لخضرة بدخول بيته، وأكمل قائلا إنه هو نفسه منعها من دخول داره، وطردها وضربها عندما رأها البارحة فى وسط الدار تسأل عن ابنته وصيفة!

وهز الشيخ يوسف رأسه باقتناع"(٢).

وتأتى نهاية خضرة مأساوية صاعقة :

"يقبل الشيخ الشناوى مسرعا ليقول إن خضرة "النجسة" وجدت الآن مقتولة، ووجهها مدفون فى طين القناة الصغيرة التى تروى الحقول بجوار الجسر!! واستمر الشيخ يقول إن حياتها طين وآخرتها طين"(٣).

ويتساءل الشيخ: أين يمكن أن تدفن خضرة؟! واقترح عبد الهادى باستخفاف أن تدفن فى مقابر الشيخ الشناوى، لأنه أقرب إنسان منها يملك مقبرة .. ولم يكن الشيخ الشناوى يملك فى

---

(١)نفسه : ص ٩٠.

(٢)نفسه : ص ص ٢٠٩- ٢١٠.

(٣)نفسه : ص ٢١٢.

كل أرض القرية غير المقبرة! وثار الشيخ الشناوى على عبد الهادى ولعنه قائلا: إنه نجس كخضرة. وأقسم الشيخ أنه لن يلوث عظام الموتى بجثة خضرة التى عاشت فى معصية الله، ولن يسمح لها بأن تدفن فى مقابر المسلمين.

وسكت قليلا، وعبد الهادى يغالب ضحكة .

ثم عاد يصرخ فى عبد الهادى ويشمته ويقسم أنه ليس قريبا لخضرة !

وقال عبد الهادى بهدوء إن خضرة ليس لها أقارب إلا ابن عمها الذى يشتغل طباخا عند محمود بك، وهذا الطباخ فى الوقت نفسه ابن عم من بعيد للشيخ الشناوى"(١).

الموت المأساوى المفاجئ "لخضرة" لا يثير حزنا أو إشفاقا:

"الشيخ الشناوى ينعيها واصفا إياها بـ "النجسة"، ومحمد أبو سويلم يعلق على موتها بأنها غارت بقى مطرح ما راحت، وعبد الهادى يحول الأمر إلى ما يشبه الفكاهة لـ "يناكف" الشيخ الشناوى ويغيظه!! لا أحد يشعر بالمرارة إلا وصيفة ولا أحد يشعر ببعض الوحشة إلا دياب الذى يمر بحظيرة الماشية التى تعود أن يلقى عندها خضرة، فأحس بـ " بعض " الوحشة "(٢).

هل يمكن القول أن عبد الرحمن الشرقاوى يدين نموذج خضرة، ومن ثم يعاقبها بالقتل ؟!

إن الإجابة عن هذا السؤال تأتى على لسان عبد الهادى الذى لا يحزنه موت خضرة، ولكنه يدافع عنها بشكل غير مباشر بعد موتها إذ يقارن بين انحرافها الذى يدينه الشيخ الشناوى وانحراف شقيقتها "إحسان هانم" التى احترفت الدعارة فى القاهرة وتحظى على الرغم من سلوكها برضا الشيخ نفسه :

"ولم يكن عبد الهادى يفرغ من حديثه حتى صاح فيه الشيخ الشناوى إن إحسان هانم ليست كخضرة، وقد غفر الله لها لأنها تصدقت وأقامت ليلة لأهل الله واحتفلت بمولد النبى وتبرعت للجامع ويقاطعه عبد الهادى ساخرا، يعنى لو خضرة راحت مصر وعملت زى زنوبة مش

---

(١)نفسه : ص ٢١٥.

(٢)نفسه : ص ٢٦٥.

كانت تبقى من التائبات الصالحات؟ ويا عالم كانت تبقى إيه كمان! لكن مادام قاعده فى بلدنا، بقت نجسة! يا شيخ! يا سيدنا بقى دا كلام! مين اللى نجسه فى الأختين اللى بتشقى علشان لقمة العيش، ولا اللى فاتحة حمارة علشان تلبس دهب؟"(١).

إنه لا يدافع بشكل مباشر وصريح عن خضرة ولكنه يبرر سلوكها فى إطار مقارنتها مع منحرفات أخريات. خضرة هى أكثر نماذج العاهرات تكاملا ونجاحا فى روايات عبد الرحمن الشرقاوى، فهى شخصية حقيقية واضحة المعالم وتمثل ركنا أساسيا فى بناء الرواية .

وتتحول كلمة الدعارة إلى أداة تشبيه ذات دلالات مهمة فممارسة الجنس بلا حب من سمات الدعارة، والفشل الجنسى مع النساء "المحترمات" سببه التعود على معاشرة العاهرات، والزواج الفاشل الهش اللاإنسانى لا يختلف عن الدعارة، والشخصيات القوية المعتزة بكرامتها وكبريائها ترفض ممارسة الجنس مع العاهرات لأنه رخيص ومبتذل.

- إن سامية سامى تمارس الجنس مع يوسف السويفى بلا متعة أو رغبة فتشعر أنها بهذه الممارسة "فتاة من الشارع": "فى تلك الليلة استسلمت له، كأنى فتاة من الشارع تستسلم لغريب"(٢).
- والفشل الجنسى لمحمد ناجى فى اتصاله الأول مع ثريا هانم، بسبب خوفه وقلقه من زوجها شهدى باشا، لا يجد تفسيرا عند المرأة الأرستقراطية إلا فى تعوده على الساقطات :

"دفعتنى بيدها غاضبة، حاولت أن اعتذر فقالت فى حنق بالفرنسية: أنت تعودت على الساقطات(٣).

- وبسبب ابتذال ولا إنسانية العلاقة الزوجية بين زينب الأيوبى ونور الدين بهنس، فإن زينب لا تجد فارقا بين بيت الزوجية وبيت القوادة إلهام كمال :

"ما الفارق بين أمى وإلهام .. ألم تبعنى أمى إلى نور الدين لتقبض الثمن. إن علاقتى بإلهام

---

(١)نفسه : ص ٢١٥.

(٢)الرجل الذى فقد ظله، سامية : ص ١٩٧.

(٣)الرجل الذى فقد ظله، ناجى : ص ٣٤.

أشرف من علاقتى بأمى"[١].

- ويتعالى محمد ناجى على الجنس مدفوع الثمن الذى تقدمه العاهرات كسلعة معروضة للبيع "عمرى ما دفعت لواحدة مليم .. إنت عارفة إنى ما حبش الحاجات الرخيصة"[٢].

ويتوافق انهيار محمد ناجى، فىالحياة والعمل والنفوذ مع انهيار موقفه من جنس العاهرات :

"فى أيام القوة والسلطة، فى أيام الماضى لم أكن أذهب إلى أحد، لم أخلع ملابسى فى بيت غريب لا أعرفه، لم أنم على سرير غريب . كانوا يأتون إلى . كان بيتى هو مملكتى . هو مركز سلطانى، ولكن المملكة تنهار، ويذهب محمد ناجى مع عاهرة فرنسية ويفشل غارقا فى بحار الغرق"[٣].

إن الفشل الجنسى مع عاهرة يكتسب دلالة أعمق من الفشل مع امرأة عادية عند شخصية كانت تتعالى على هذا النمط من الممارسة الجنسية، فإذا بالتعالى يتبدد ويتحقق الفشل حتى فيما كان مرفوضا من قبل!

ولكن رفض الدعارة لا يمنع من استثمارها.

حول استثمار "مبروكة" يدور صراع بين محمد ناجى ويوسف السويفى. إن مبروكة هى أرملة عبد الحميد أفندى السويفى والد يوسف، وبعد موت الأب وتنكر الابن واعتقال الصديق، ينتهى الأمر بمبروكة إلى احتراف الدعارة بينما يصعد يوسف ويترقى إلى رئاسة التحرير على أنقاض محمد ناجى . ويحاول ناجى استثمار زوجة الأب لمحاربة يوسف، فإذا بيوسف يستثمر "مهنة" زوجة أبيه لمصلحته الخاصة !

من باريس "يرسل "محمد ناجى" خطابا إلى صحفى يتوهم إخلاصه له، ويطلب منه تحريض "ريرى"، الاسم الجديد لمبروكة، على رفع قضية فى المحاكم لطلب نقفة من يوسف"[٤].

---

(١)زينب والعرش : ص ٣٦٦.

(٢)الرجل الذى فقد ظله، ناجى : ص ٢٨.

(٣)نفسه : ص ٥٧.

(٤)الرجل الذى فقد ظله، ناجى : ص ٣٧.

ويصل الخطاب إلى يوسف فينقلب من سلاح تدمير وتشهير إلى أداة للصعود والترقى :
"اتصل بى ضابط فى المخابرات، وجاء يزونى فى مكتبى . قال فى ارتباك أن امرأة ساقطة اسمها ريرى تتحدث عنى بكلام غريب، وتقول إنها زوجة أبى . قلت فى هدوء
ـ أيوه ده صحيح.
أنا شهيد، خرجت من الفقر، تلطخت بالعار أنا ابن هذا الشعب الذى قاسى وعانى الذل .
ويواصل يوسف استثماره لمهنة زوجة أبيه حتى تغرورق عيناه وعينا ضابط المخابرات الذى خرج مبهورا يؤمن بأنى شهيد، يقسم بأنى نبى، ألعق الأبرص، ارتفع فوق الآمى من أجل وطنى، من أجل الناس . وينقل الضابط ما دار بينه وبين يوسف إلى رجال الثورة فيرى يوسف فى عيونهم مزيجا من الشفقة والاحترام والمستقبل المفتوح"[1].

هل يمكن استخلاص موقف عام للكتاب الثلاثة من الدعارة؟ موقف يرتفع بوجود العاهرات ليمثل "ركيزة" موضوعية وفنية فى بناء الرواية؟

٣ -٢

إن سعد مكاوى يرى ما فى مهنة الدعارة من ابتذال وقبح وامتهان لإنسانية الإنسان، ويرى النهاية الحتمية البشعة التى تمثل المحطة الأخيرة فى حياة كل عاهرة عندما يتبخر الشباب ويذبل الجمال. ولكنه، على الرغم من رفضه وكراهيته، ينفذ إلى الأعماق ويرى الدوافع والأسباب التى تجعل من هذا العمل تعبيرا عن الهم العام والانحدار الشامل الذى يميز المجتمع أكثر مما يسم أفراده. ولذلك، فإن العاهرات عنده لسن فى النهاية إلا بشرا لهن قلوب تخفق وعقول تفكر وقدرة على الحب والتعاطف والألم . وانحياز "سعد مكاوى" الإنسانى للعاهرات لا يعنى الانحياز للدعارة.

إن العاهرة إنسان، أما الدعارة فمهنة وتجارة لا إنسانية فيها. وإذا جاز عند "مكاوى" أن

---

(١)نفسه : ص ٢٧١.

تتحول العاهرة إلى رمز، إنسانى أو سياسى، فإنه لا يجوز أن تتحول الدعارة إلى "نشاط إنسانى" يقارن بالفن!

إن مثل هذه المقارنة تثير غضب الرومانسى الحالم "أحمد كمال" عندما يقول ابن عمه حسين بك مشيرا إلى العلاقة الوثيقة بين الفن وتجارة الهوى :

"إن بين المهنتين تقاربا وتجاذبا طبيعيا، فإن ما يبيعه الطرفان هو فى جملته الاستمتاع ! الاستمتاع البدنى عند الغانية والاستمتاع الفكرى عند الكاتب"(١).

٢- ٤

وعند عبد الرحمن الشرقاوى لا تخلو رواية من تواجد للمرأة العاهرة وإن اختلف الدور والتأثير من رواية إلى أخرى

■ فى الشوارع الخلفية "لا توجد عاهرات مؤثرات دائمات الوجود، ولكن الرواية لا تخلو من الدعارة .

إن "سعد داود" يصطدم بواحدة من البنات العاهرات، فتاة لا اسم لها ولا تأثير .. مجرد عاهرة يقابلها أثناء تسكعه فى شارع عماد الدين.

"وغمزت له امرأة فى الشارع فارتجف . ولكن من تكون هذه المرأة .. أهى محترفة أم راقصة ؟ لا .. إنها ممثلة صغيرة كان يمكن أن تلمع فى فرقة جورج أبيض! كانت تطمع فى أن تمثل فى مسرحية هملت دور حبيبته أوفيليا البريئة الرقيقة كالندى .. ! يا سلام .. كيف تعيش هى الآن!. وتابع سيره محمر الوجه فى نفس الطريق الذى جاء منه إلى الناصرية، والمصابيح تضاء"(٢).

وبعد أن يودع الأشقاء الثلاثة، عبد العزيز وعبد اللطيف وشوقى، شقيقهم الأكبر فى محطة السكة الحديد، يعودون ليصطدموا بحى البغاء، "وعلى باب حارة، احتكت بهم امرأة فاقعة الثياب متعرية وابتسمت عن أسنان ذهبية وعلى وجهها وشعرها، خليط كريه من الأصباغ يثير الغثيان! وشعر

---

(١)شهيرة : ص ١٤.

(٢)الشوارع الخلفية : ص ١١٢.

عبد العزيز بتقزز وتحرج .. ونظر إلى أخيه عبد اللطيف من فوق رأس شوقى .. فقال له عبد اللطيف:

بلاش شارع كلوت بيه ده ؟ تعالوا نمشى من شارع تانى"(١)

وربما كانت الدعارة هى "المستقبل" الوحيد الذى ينتظر الخادمة "ألطاف" بعد هروبها من منزل مخدومها داود أفندى وهى حامل منه!. خادم آخر هو "عبده" يبدو الأكثر تعاطفا وتفهما لمأساتها، والأكثر قدرة على التنبؤ بما ينتظرها من مصير.

"هربت! ألطاف هربت النهاردة؟ سابت هدومها وحالها وهجت من الشارع! يا ترى غرقت نفسها والا رمت روحها قدام ترماى؟ .. حاتروح بلدها بالمصيبة اللى جابتها؟ دى حتى مالهاش حد خالص! يا ولداه .. الشارع كله شاع فيها .. مش طايقها! وحياة النبى دى امبارح كانت خايفة ترفع راسها فى وش أصغر عيل فى الشارع ! تقولش هية اللى عملت فى روحها اللى اتعمل ! حتى شكرى بيه رحت اترجاه يبلغ عنها الأقسام راح كرشنى .. والأسطى عبد المعبود بيقول أهى انزاحت ... والأستاذ عبد اللطيف واخد الحكاية دحكة! يا ريتك قعدت يا ألطاف .. لو كنت عارف إنك رايحة تنخفى من الدنيا كده كنت اتجوزتك وسترتك، والله حليم ستار! ماحدش باكى عليك فى الشارع كله!! هيه كانت عملت فيهم إيه! حاكم الفقير ريحته وحشه!! لا إله الا الا الله"(٢).

لقد تخلى الجميع عن ألطاف وتركوها وحيدة لتواجه مصيرها المظلم، ولم يتمسك بها إلا العاجزون عن انتشالها. ستدفع ألطاف ـ بمفردها ـ ثمن خطيئة مشتركة، دون أن تحظى بمجرد التعاطف والاشفاق.

■ وفى قلوب خالية تتمثل الدعارة فى نموذجين: الأول فى القرية أم سعيد الداية، والثانى فى المدينة "ابنة جار محمود أفندى" "أم سعيد" مصدر لتوريد البنات لمحجوب أفندى، وكما يقول أبو زيد لمحجوب فى جفاء:

إلا قل لى يا سى محجوب .. أنا شايف الولية الداية أم سعيد دايما تجيب لك بنات تاخدهم مصر .. بنات لازم يعنى كده يفوتوا عالعمدة الأول .. وبيقولوا إن البنت فهيمة بنت هنداوى عضت أم سعيد ليلة امبارح وهى بتبلغها علشان تروح معاك مصر .. شايفك يعنى كده يا أسطى

---

(١)نفسه : ص ٢١٠.

(٢)نفسه : ص ٤٩.

محجوب بتختار أحلى بنات البلد وأصغر بنات البلد واللى يعنى .. الفقر مش عيب .. أولاد أفقر ناس فى البلد .. وعمرى ما شفت واحدة منهم زى ما راحت .. إنت بتشغلهم إيه فى مصر! .. حقيقى الإشاعة اللى عليك ؟"[١] ولا يكتفى أبو زيد بمواجهة محجوب بالدور الذى تلعبه أم سعيد الداية، فهو يواجه الداية نفسها حيث يعيد الحكاية بألفاظ مكشوفة مباشرة :

"كان مالنا وما للداية أم سعيد؟ ولكنك أنت لمحتها مارة كالهودج فاستدعيتها وتركتها تقعد أمامنا ثم أخذت هى تصف لنا كيف انقضت عليها فهيمة فعضتها فى جسمها، وسحبت منها المداس وضربت به الأسطى محجوب وعضته فى بعض جسمه وهو يتلوى ويصرخ .. كنت تكركع بالضحك يا أبو زيد وأم سعيد تحكى بألفاظ مكشوفة!"[٢].

إن أم سعيد تورد صنف معين من البنات، ولذلك تنفى زوجة عامل التليفون عن نفسها "تهمة" الانتساب إلى هذا الصنف السهل المشبوه :

"ودفعتنى بعنف هائل وهى تقول لى إنها ليست من صنف البنات الذى تجلبه أم سعيد"[٣].

إن نشاط "أم سعيد الداية" ـ كما تقدم الرواية ـ يمتد إلى محورين : **الأول** داخلى يتعامل مع احتياجات القرية حيث تجلب الفتيات "السهلات" إلى الراغبين من شباب القرية ورجالها، **والثانى** خارجى بتقديم الفتيات الجميلات الفقيرات إلى الأسطى "محجوب أفندى" الذى يتولى بدوره تهيئتهن للعمل فى القاهرة! واللآفت للنظر أن نشاط أم سعيد ليس سريا، فالجميع يعرفه ويقربه ويتعامل معه وكأنه ضرورة من ضرورات الحياة !

أما "ابنة جار محمود أفندى" فى القاهرة فقد دفعتها الظروف الاقتصادية إلى الطريق الذى اضطرت إلى السير فيه : "عارف الأفندى اللى فوقنا .. تفتكر إيه اللى خلاه يرضى إن بنته تتوظف عند الإنجليز والعياذ بالله وآهى آخرتها زى ما إنت عارف .. بدأت موظفة عادية فى

---

(١)قلوب خالية : ص ص ٩٢ ـ ٩٣.

(٢)نفسه : ص ١٢٣.

(٣)نفسه : ص ٢١٩.

المصنع اللى جنبنا .. ثم انتهت إلى أنها بتبات برة البيت .. استغفر الله دى كانت زميلة يسرية بنتى لحد السنة اللى قبل اللى فاتت .. اللهم لا اعتراض يارب أبوها انحال على المعاش من سنتين وهو - الله يكون فى عونه - معيل يعمل إيه؟ .. اضطر يوظف أكبر أولاده .. ما فيش وظايف غير كده .. اللهم نسألك الستر يارب .. الحمد لله يا ابنى"(١).

وعندما تتعرض أسرة محمود أفندى إلى محنة مماثلة لتلك التى تعرض لها الجار، فإن الروائى يفكر فى المصير الذى ينتظر بناته متمثلا الجارة :

"أيمكن أن تكون هى أيضا كجارتها بعد أن يحال أبوها إلى المعاش .. ولكن هذا كله فظيع وزرى ومخيف"(٢).

- وفى "الفلاح" يتجسد النموذج فى "أم توفيق حسنين" . "ذهب حسنين إلى مصر مرة وعاد بامرأة سمينة صغيرة بيضاء الجسد شقراء الشعر زرقاء العينين وخبأها فى البيت مع زوجته الأولى التى لم تكن تنجب .. وسكن فى بيته ضابط النقطة وبدأنا نسمع ونحن صغار عن علاقات بين ضابط النقطة وبين هذه السيدة الشقراء التى لم نكن نعرف عنها شيئا .. كانوا يسمونها " غندورة حسنين " .. وعندما ولدت له توفيق عرفت فى القرية باسم أم توفيق .. ولكن ضابط النقطة نقل من القرية . وسافر ذات مساء، وبعد أيام اختفت أم توفيق .. تركت البيت الكبير الجديد، وزوجها حسنين، وطفلها توفيق ذا العام الواحد، ونفدت بجلدها ومعها ما بقى فى الزلعة من النقود الذهبية"(٣).

وتبقى ذكرى الأم عالقة بالأذهان وأداة لمعايرة ابنها توفيق بعد مرور سنوات عديدة .

٢- ٥

- والعاهرات موجودات فى روايات "فتحى غانم"، ولكنهن لا يمثلن أهمية خاصة فى عالمه الروائى . ولعل "مبروكة "، التى تحولت إلى "ريرى"، هى الاستثناء الوحيد وإن كان ما يبرر

---

(١)نفسه : ص ٣٢٨.

(٢)نفسه : ص ٣٤٣.

(٣)الفلاح : ص ص ٣١ - ٣٢.

هذا الاستثناء أن بطولتها الحقيقة تستمر إلى ما قبل احترافها للدعارة، أما بعد الاحتراف فيتلاشى دورها وتتراجع أهميتها. ولعل فى رسم "غانم" لشخصية مبروكة ما يكشف عن كثيرات مثلها ممن يحترفن الدعارة .

تنتمى مبروكة إلى أسرة فلاحية معدمة، وفى طفولتها عرفت الجوع :

"لا استطيع أن أسأل أمى متى سنأكل، لو سألتها ستلطمنى على وجهى، فهذه هى عادتها معى ومع أخوتى لا يجب ألا نسألها أبدا متى سنأكل، أو نشكو لها الجوع . تعودنا أن ننتظر حتى تأتينا بالطعام، فإذا لم تأت به، بتنا ليلتنا جائعين صابرين"(١).

وبسبب هذا الفقر تنتقل مبروكة لتعمل كخادم فى بيت راتب بك ثم فى بيت عبد الحميد أفندى الأرمل العجوز الذى يتزوجها وينجب منها ويموت . وبعد موته وتنكر ابنه الوحيد لها، تجد مستقرا عند الرسام الشيوعى شوقى محمود الذى يعتقل فتواجه الضياع:

"لماذا يا ربى سددت كل الطرق فى وجهى، ماذا جنيت حتى انتهى فى حياتى إلى لا شئ، هل أذنبت لأنى خرجت من قريتى ..إنى لم أخرج منها بإرادتى، لقد أرغمونى على المجئ إلى المدينة، وكنت أرتعد من الخوف، أكاد أقدم التراب من الجوع، ليس ذنبى أنى رأيت الحياة فى المدينة، ولقد عاشرت ناسا كثيرين يتمتعون فيها بالحياة، فأردت أن أشاركهم وأعيش مثلهم .. أهذا هو ذنبى ..."(٢).

إن الأزمة التى تواجهها مبروكة بعد اعتقال شوقى لا تفضى بها إلى الدعارة مباشرة، فالأمور ليست بهذه البساطة إنها تفضل العمل الشريف لإعالة نفسها وطفلها، العمل الشريف المرهق الذى يهيئها نفسيا لاستثمار جسدها. يبدو ذلك عندما تقابل مخدومها القديم "مدحت"، وكانت لها معه علاقة قديمة،"فتقول لنفسها :

لو أرادنى الآن لما قاومته، ولأخذت منه نقودا أكثر مما أكسبه من الغسيل"(٣).

---

(١)الرجل الذى فقد ظله، مبروكة : ص ١٥.

(٢)نفسه : ص ١٧٣.

(٣) نفسه : ص ١٨٥.

إنها تضع قدميها، بمثل هذا التفكير النابع من معاناة العمل الشريف، على بداية الطريق المؤدى للسقوط حتى تتهيأ الظروف التى تتيح لها فرصة الاحتراف عندما تحترق القاهرة وتقابل الكواء القديم عوض، الذى أصبح قوادا، فيغريها بصوته الحلو وهمساته الناعمة. ومع استسلامها للإغراء تنتهى حكايتها وبطولتها فلا نتابع مسير حياتها الجديدة إلا كصدى عند الآخرين.

الفصل الثانى

المرأة والسياسة

-١

لعل أقدم الاتجاهات وأكثرها تقليدية فى تعريف علم السياسة هو ذلك الذى يركز على دراسة الدولة والوحدات المتفرعة منها، وهكذا فإن علم السياسة فى عرف هذا الاتجاه هو "علم الدولة، أو هو ذلك الفرع من العلوم الاجتماعية الذى يتناول نظرية وتنظيم وحكومة وممارسة الدولة. ولكن هذا لم يمنع من ظهور اتجاهات جديدة ربما كان أهمها الاتجاه القائل بأن علم السياسة هو علم السلطة، وهنا تنتقل بؤرة الاهتمام من المؤسسات فى حد ذاتها إلى السلطة حيثما توجد"(١).

والفارق الجوهرى بين الرأيين مصدره موقف العلماء من الدولة، "فأصحاب الاتجاه الأول يرون أن هناك فارقا جذريا بين طبيعة الدولة وطبيعة المجموعات البشرية الأخرى كالنقابة والقبيلة مثلا. فالدولة وحدها تتمتع بالسيادة أى السلطة المطلقة، أما المجموعات الأخرى فسلطتها ناقصة أو مستمدة من سلطة الدولة، وأصحاب الاتجاه الثانى يرون أنه لا فرق بين الدولة من حيث كونها مجموعة بشرية وبين أية مجموعة أخرى كالنقابة أو القبيلة، وبالتالى تكون مظاهر السلطة فى هذه المجموعات كلها واحدة، وتستحق أن تدرس، وكل الفرق فى رأيهم بين المجموعة البشرية التى يطلق عليها اسم دولة وبين كل مجموعة من المجموعات الأخرى ينحصر فى الكم لا فى الكيف، أما طبيعة هذه المجموعات فواحدة".

وبين هذين الرأيين رأى وسط يقول إن علم السياسة هو "علم السلطة فى المجموعات المركبة، أى المجموعات البشرية التى تتضمن فى ذاتها عدة مجموعات، بعضها متداخل فى بعض، كالحزب السياسى والدولة والمنظمة الدولية، أما دراسة السلطة فى المجموعات البسيطة كالأسرة والقبيلة فلا تدخل فى علم السياسة"(٢).

مهما يكن من أمر فى تعريف السياسة كعلم للدولة، أو علم للسلطة، أو علم للسلطة فى

---

(١)د. بطرس بطرس غالى ، د. محمود خيرى عيسى : المدخل فى علم السياسة ، مطابع الأهرام التجارية ، القاهرة ، ط ٥ ، ١٩٧٦ . ص ٧.

(٢)المرجع السابق : ص ٨.

المجموعات المركبة، فإنها تشير بالضرورة إلى نشاط يمارسه الإنسان لتنظيم حياته والسعى إلى مجتمع أفضل، والإنسان يعنى ضمنا الرجل والمرأة معا . ولكن السؤال :

ما العلاقة بين المراة والسياسة فى العالم كله بشكل عام، وفى الواقع المصرى بشكل خاص؟

وبصياغة أخرى: ما الحقوق السياسية للمرأة وما تاريخ هذه الحقوق ؟

١ - ١

لقد قامت حركة المطالبة بحقوق المرأة السياسية فى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وأول مؤتمر عقد لذلك كان فى أمريكا سنة ١٨٤٥م، أما المطالبة بمساواة المرأة بالرجل فى الحقوق السياسية والاجتماعية والتعليمية - بشكل عام - فقد نبعت فى الغرب فى القرن الثامن عشر مع نمو الحركة الصناعية التى نقلت المجتمع من العصر الإقطاعى إلى الديمقراطية الصناعية. وكانت المرأة الغربية تعد أقل من الرجل جسما وعقلا . حرم عليها العلم، وفرض عليها الاستعباد، ولم يكن لها حق الملكية ولا التعامل المالى ولا الولاية على أبنائها حتى إذا مات الوالد ويختلف الأمر بالنسبة للمرأة العربية التى لم تتخلف فى المطالبة بحقوقها، ولكن أسلوب المطالبة ونوعية الحقوق تختلف عن المراة الغربية، والسبب الرئيس فى الاختلاف يعود إلى موقف الإسلام من المرأة . ذلك أن الشريعة الإسلامية منحت المرأة حق الملكية كاملا، والذمة المالية المنفصلة منذ سن الرشد، ولها عند الرجل ما يحمى أمومتها ولا يضطرها إلى العمل. كما نصت الشريعة على حقوقها فى الزواج والحضانة والولاية والوصاية على أبنائها[١].

ولقد ذهب الإسلام فى الأخذ بالحرية السياسية إلى أبعد الحدود وقرر "أن اختيار الخليفة موكول إلى المسلمين وأن الخلافة الصحيحة هى ما كانت نتيجة بيعة حرة".

واعترافا بشخصية المرأة فى نطاق الدولة فقد سوى الإسلام بينها وبين الرجل فى هذا الحق

---

(١) انظر: أ - د. على وافد العقاب: حقوق المرأة العربية، دار الثقافة الجديدة ط٢، القاهرة، ١٩٧٦، صفحات متفرقة.

ب - د. محمود العوازلى: المرأة وقضاياها السياسية، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص ص ١٠٣ - ١٠٤.

جـ - د. هادية البشير: المرأة العربية والمجتمع، الشركة التونسية، تونس ١٩٧٥، ص ص ٢٤-٢٥.

"وأخذت منها البيعة مستقلة عن الرجل . وينطوى هذا على إقرار لكيان المرأة المستقل دون تبعية للرجل وأسوة به فى ممارسة الحقوق السياسية والاعتراف بأهليتها لذلك"(١).

يقول الله سبحانه وتعالى :

﴿ يا أيها النبى إذا جاءك المؤمنات يبايعنك على أن لا يشركن شيئا ولا يسرقن ولا يزنين ولا يقتلن أولادهن ولا يأتين ببهتان يفترينه بين أيديهن وأرجلهن ولا يعصينك فى معروف فبايعهن واستغفر لهن الله إن الله غفور رحيم ﴾(٢).

وجدير بالذكر أن هذه هى الصيغة التى كان النبى ﷺ يأخذ بها البيعة من الرجل أيضا "وكذلك كانت المرأة منذ صدر الإسلام تشارك وتحضر مجالس الحاكم وتراجعه فى قراراته، والمثال المشهور على ذلك واقعة جرت بين الخليفة الثانى عمر بن الخطاب وامرأة من عامة المسلمين راجعته فى رأيه عن المهور، وأقر عمر برأيها وقال مقولته المشهورة : أصابت امرأة وأخطأ عمر"(٣).

ولقد كان قاسم أمين رائدا فى الدعوة إلى تحرير المرأة والمطالبة بحقوقها، ولكن هذه الريادة لا تنفى الدور البارز الذى قام به رفاعة رافع الطهطاوى. فالدعوة غير المباشرة إلى تحرير المرأة وتعليمها معلنة فى كتابه "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز". "كما نجد الدعوة إلى تقريب الفوارق بين حق المرأة وحق الرجل فى التعليم تظهر فى مداولات "لجنة تنظيم التعليم" التى كان الطهطاوى عضوا بها، فتقترح هذه اللجنة ـ سنة ١٨٣٦م ـ العمل لتعليم البنات فى مصر تعليما يتخطى حدود الضرورات العملية التى كانت تحكم مناهج المدارس التى كانت قائمة للبنات فى ذلك التاريخ . ثم يأتى كتابه "المرشد الأمين لتربية البنات والبنين" حاويا لكثير من الآراء ووجهات النظر التى يمثل مجموعها أول بناء فكرى شبه متكامل يكرسه مفكر عربى لقضية تحرير

---

(١)د. زينب رضوان: الإسلام وقضايا المرأة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص ص٤٣-٤٤.

(٢)سورة الممتحنة : الآية رقم ١٢.

(٣) د. زينب رضوان : المرجع السابق، ص ص ٤٤ - ٤٥.

المرأة فى العصر الحديث"[١].

ووضع قاسم أمين يده على جوهر العلاقة بين حرية المرأة والمناخ السياسى العام فى قوله: "هناك تلازم بين الحالة السياسية والحالة العائلية .. فشكل الحكومة يؤثر فى الآداب المنزلية، والآداب المنزلية تؤثر فى الهيئة الاجتماعية .. ففى الشرق نجد المرأة فى رق الرجل، والرجل فى رق الحكومة .. وحيثما تتمتع النساء بحريتهن الشخصية يتمتع الرجال بحريتهم السياسية، فالحالتان مرتبطتان ارتباطا كليا"، ويرى قاسم أمين أنه "لا تخلو عاصمة من عواصم أوربا وأمريكا من جمعية للنساء همها المطالبة بحقوق المرأة والسعى فى سبيل اكتسابها"[٢].

لا يفصل قاسم أمين بين حرية المرأة وحرية الرجل، ولا يفصل أيضا بين اجتماع الحريتين والتقدم الوطنى العام وليست النماذج التى يقدمها من أمريكا وأوربا إلا تأكيدا لهذا الاتصال .

ولا يمكن الحديث عن المرأة والسياسة دون إشارة إلى هدى شعراوى التى أفاضت فى مذكراتها توضيحا لدورها ودور المرأة المصرية فى ثورة ١٩١٩م وما بعدها من أصوات، وتجمل السيدة أمينة السعيد فى مقدمتها لمذكرات هدى شعراوى شرح ذلك فى قولها :
"ولقد خاضت هدى شعراوى مجال السياسة الذى لم تكن تجرؤ على الاقتراب منه امرأة قبلها، ولم تكن تخاف فى الجهر بآرائها، والتفانى فى تحقيقها سوى الله عز وجل . وتاريخ تلك الحقبة يذكر لها مواقفها الباسلة من الزعماء والملوك، ومن ذلك معارضتها لزعيمها سعد زغلول حين خشيت أن تهدد بعض مواقفه الوحدة الوطنية فى مصر، وخصومتها لفاروق بسبب انحراف سلوكه الاجتماعى وطلاقه لزوجته فريدة"[٣].

---

(١)د.محمد عمارة : قاسم أمين وتحرير المرأة ، دار الهلال ، كتاب الهلال ، العدد ٣٥٢ ، القاهرة ، ١٩٨٠، ص ١٠.

(٢)قاسم أمين : تحرير المرأة ، الهيئة المصرسية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣ . ص ١٠٥.

(٣)هدىشعراوى مذكرات رائدة المرأة العربية الحديثة، دار الهلال ، كتاب الهلال ، العدد ٣٦٩ ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ٨.

وكانت هدى شعراوى أول رائدة تجمع بين النظرية والتطبيق . فلم تكتف بالمناداة بآرائها الثورية من خلال الصحف والمجلات والندوات والخطب والمحاضرات والمؤتمرات المحلية والدولية، بل "أحالت استراتيجيتها الحضارية الشاملة إلى هيئات وجمعيات ولجان ومؤسسات ومدارس وعيادات طبية ودور رعاية واتحادات وبرامج تنفيذية لتطبيق مبادئها وإخراجها إلى حيز التنفيذ الفعلى حتى يلمس الجميع، بما فيهم خصومها، الحقيقة المادية الراسخة لما تطالب به"(١).

٢ - ١

لقد سعت المرأة المصرية منذ ثورة ١٩١٩م إلى الحصول على حقوقها السياسية كاملة، "فمنذ أن تغير وضعها وأحست بأهميتها بعد الثورة، حاولت الوصول إلى تلك الغاية"(٢) فقد اشتركت النساء فى ثورة ١٩١٩ م بأقلامهن وأفكارهن، وحثثن الرجال على التضحية وقمن بالمظاهرات وألفن الجمعيات واللجان للتعبير عن شعورهن، وألقين الخطب فى المجتمعات، ونشرن آراءهن وأبحاثهن فى الصحف والمجلات(٣).

"ولكن صدر قانون الانتخاب عام ١٩٢٣م قاضيا بحرمانها من التمتع بهذه الحقوق لأن اشتراكها فى الحياة العامة يفقدها صفتها، ورأى البعض أن منحها هذا الحق السياسى قد يؤدى إلى النزاع مع زوجها إذا اختلفت الآراء السياسية"(٤).

ثم جاءت ثورة يوليو لتمثل نقلة مؤثرة فى وضعية المرأة المصرية: "فلقد نص دستور سنة١٩٥٦م على حق المرأة فى التصويت والترشيح للانتخابات، وأشار ميثاق العمل الوطنى الصادر سنة ١٩٦٢م إلى ضرورة إسقاط الأغلال التى تعوق حركة المرأة لتشارك بإيجابية فى صنع

---

(١)د. نبيل راغب : هدى شعراوى وعصر التنوير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ . ص٤٨.

(٢) د. لطيفة محمد سالم : المرأة المصرية والتغيير الاجتماعى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤، ص ٤٣.

(٣)انظر: عبد الرحمن الرافعى ، ثورة ١٩١٩ ، دار المعارف ، ط ٤ ، ١٩٨٧ ، ص ١٠٨ ، ص ٥٨٤.

(٤)د. لطيفة محمد سالم : المرجع السابق، ص ٤٣

الحياة"(١).

إن الحركة النسائية لا تستطيع أن تحقق شيئا بمعزل عن مساعدة الدولة ومؤسساتها، ولكن هذه المساعدة لا تروق لبعض دعاة الدفاع عن المرأة حيث يهاجم البعض ما فعلته ثورة يوليو للمرأة قائلين :

"على الرغم من أن ثورة يوليو قد منحت العمال والفلاحين ٥٠٪ من المقاعد فى مجلس الأمة إلا أنها لم تمنح النساء أى عدد من المقاعد والسبب فى ذلك اعتبار قضية المرأة ثانوية أو أقل أهمية من القضايا السياسية الأخرى .

ولا أظن أن وضع المرأة يختلف كثيرا عن وضع العمال والفلاحين، وربما لو خصص للنساء بعض مقاعد فى البرلمان لاحتلها بعض الرجال المتنكرين فى زى النساء"(٢).

ليست البطولة فى السخرية ولكنها فى إحراز التقدم، ولا ينبغى لعلاقة المرأة بالدولة والمؤسسات السياسية أن تتحول إلى عداء دائم بلا مبرر يصل إلى اتهام ثورة يوليو بإغفال قضية المرأة على الرغم من كل الذى فعلته الثورة .

وعلى النقيض من السخرية غير المبررة نجد اتزانا وعرضا موضوعيا عند البعض الذى يدرك أن تحرير المرأة عملية تاريخية تستغرق وقتا وتحتاج إلى عملية تنمية شاملة : "من الناحية القانونية لا يمكن نقد الحكومة المصرية لأنها، وفى كل مواثيقها القانونية، لا تقر ولا تنص ولا تضع أى تمييز ضد المرأة . لكن من الناحية العملية نجد مفهوما اجتماعيا واسعا، وهو الإطار الذى يربط المساواة بالتنمية الاقتصادية والاجتماعية الشاملة . وهذا مالم يحدث حتى الآن فى بلادنا"(٣).

١- ٣

تختلف الرؤى السياسية للكتاب الثلاثة الذين نتعرض لهم فى هذه الدراسة، ومن ثم تختلف أساليبهم فى التعبير عن القضايا السياسية بشكل عام . كما يختلف الموقع الذى تحتله المرأة من

---

(١)ميثاق العمل الوطنى: ص ٧٠.

(٢)د.نوال السعداوى: قضيةالمرأة المصرية السياسية والجنسية، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ، ١٩٧٧. ص ٩.

(٣)أمينة شفيق : المرأة لن تعود إلى البيت ، المكتبة الشعبية ، القاهرة ، ١٩٨٧ - ص ١٥.

منظور سياسى فى عوالمهم الروائية بشكل خاص .

إن الرجل والمرأة معا، فى تعاونهما وصراعهما اليومى بكل ما فى نشاطهما من حب وكراهية وسمو وانحطاط وقداسة ودونية، يشكلان جوهر الحياة الحقيقية التى لا تكتمل ولا يتم معناها إلا بوجود الإنسان، والإنسان بدوره لا يكتمل إلا بوجود الطرفين المتكاملين: الرجل والمرأة .

والسياسة بدورها تعبير عن تعاون وصراع بين الإنسان والإنسان وهى جزء لا يتجزأ من طبيعة الإنسان وخصائص حياته. والعلاقة بين الرجل والمرأة لا تنفصل عن النظام السياسى بقدر ما تتكامل معه. فالنظام السياسى يفرز العلاقات العاطفية المعبرة عنه، والعلاقات الإنسانية بدورها ـ بما فى ذلك علاقة الرجل والمرأة ـ تعبير عن ماهية النظام السياسى .

١ - ٤

مفهوم السياسة ..

فى انتظار "الكنز" الذى يضن به الجبل، تجتمع نسوة جبليات فقيرات للتشاور فى مصير الكنز ومصيرهن بعد الحصول عليه، ويفنى حوارهن عن أى تعليق وتحليل. فالحوار الحلمى لهن يقدم المشاكل التى يسعى المثقفون ومحترفو العمل السياسى إلى التعرف عليها ومواجهتها، ويقدم البرنامج الكامل لمفهوم السياسة كما يحسها العاديون من الناس بلغة بسيطة مباشرة .

تقول واحدة من النسوة :

"ـ ح نشترى بيت على الشط .. وفدانين نزرعهم ونعيش عيشة الأشراف

وتقول ثانية

ـ ح ناكل اللحم، ونلبس الحرير، وننسلوا عيال شداد

وتقول ثالثة :

ـ أخويا كيفه أروح معاه أسيوط .. أخدم على مرته .. دلوقت ييجى معاها يأخد نصيبه م الكنز

وتتنهد امرأة عجوز وتقول :

ـ اللى يحصدك يارب ما يخبش[١].

إنها أحلام بسيطة الصياغة عميقة المعنى صعبة التحقيق.

ما السبيل لتحقيق مثل هذه الأحلام؟. إن السياسة وسيلة لتحقيق هذه الأحلام، وهذه الأحلام بدورها خير تعريف للسياسة.

وقد يكون صحيحا أن الصراعات السياسية تحتل مكانة بارزة فى روايات الشرقاوى، وأن الرجال ـ بحكم المراحل التاريخية التى تدور فيها أحداث هذه الروايات ـ يتحملون العبء الأكبر فيها، ولكن ليس صحيحا أن احتدام الصراع السياسى ينفى الصراعات الإنسانية ويمسخ الشخصيات ويحولها إلى أبواق فكرية للتعبير عن رؤية الشرقاوى السياسية.

إن اشتعال الصراعات الرئيسة فى روايات الشرقاوى لا يلغى الشخصيات النسائية، فهى تستمر فى المشاركة مع تغيير منطقى فى الدور الذى تلعبه فى العمل الروائى، وهو تعبير ضرورى لأن المتغيرات التى تطرأ على الصراع الأساسى فى الرؤية يؤثر بالتبعية على كافة الجزئيات والمفردات المشكلة لنسيج العمل.

وفى روايات عبد الرحمن الشرقاوى يمكن التمييز بين نمطين أساسيين يحكمان علاقة المرأة بالسياسة :

النمط الأول: يتمثل فى الممارسات المباشرة التى تقوم بها المرأة فى مجال العمل السياسى .

النمط الثانى: يتجسد فى انعكاسات الصراعات السياسية على المرأة حتى لو لم تشارك فيها بشكل مباشر.

ويتميز سعد مكاوى، إذا ما قورن بعبد الرحمن الشرقاوى وفتحى غانم باتكائه الدائم على التاريخ الذى يضفى على تعبيره عن العلاقة بين المرأة والسياسة مذاقا خاصا .

عندما يجئ قبطان باشا موفدا من الباب العالى، فإنه "يعاين" الحياة المصرية بكل ما فيها من

---

(١)الجبل : ص ٥٦.

قسوة لا إنسانية، ويتوقف متفكرا فى طبيعة العلاقة الخاصة بين المرأة والرجل فى ظل النظام السياسى الذى لا يعرف الاستقرار :

"ترى كيف يكون العشق فى شعب يطحنه الضنك؟ امرأة منهكة، ممرورة، محرومة من الرفاهية، ورجل ورث كرابيج الهكسوس والفرس واليونان والرومان والولاة والحكام والأمراء والسلاطين والمماليك والباشوات والأراذل والأجلاف. محروم هوالآخر من الصحة ومقهور فى صميمه .. كيف يكون الحال بينهما .. من يدرى .. ربما يكون هذا اللقاء هو "التعويض" الوحيد لهما عن فقدان الهناء والمتعة والنجاح والقوة"(١).

إن الباشا التركى يضع يده على جوهر العلاقة بين المرأة والنظام السياسى. إن الحياة الإنسانية - فى أقل صورها الاجتماعية - علاقة بين فردين هما المرأة والرجل، والسياسة علاقة بين أفراد قلائل يحكمون وجموع كثيفة تحكم. وإذا كان الفردان اللذان يمارسان الحياة البسيطة فى إطارها الشخصى يتعرضان للقهر والإنهاك والمرارة والذل والحرمان والسياط، فإن الأمر لابد أن ينعكس على ممارستهما للحياة اليومية الذاتية الشخصية . إن الحياة متعة لا يمارسها ويشعر بقيمتها إلا الأصحاء المتحررون الذين لا يعانون من أمراض الجسد والروح، وربما يكون اللقاء بين الرجل والمرأة هو المتعة التعويضية الوحيدة لإعادة التوازن والتوافق إلى الحياة المختلة سياسيا واجتماعيا والخالية من البهجة والمتعة والاستقرار.

١- ٥

وفى روايات سعد مكاوى تظهر العلاقة الوثيقة بين المرأة والسياسة، فهما وجهان لعملة واحدة ؛ عملة الحياة القائمة على القهر والإرهاب.

ومن هذا المنطلق يمكننا أن نتعامل مع الشذوذ الجنسى الذى تحفل به روايات سعد مكاوى كتعبير عن خلل وشذوذ فى عموم الحياة السياسية، وهو خلل تدفع المرأة ثمنه حيث يسلب دورها الطبيعى فى الحياة وتتحول إلى جزء من الهامش الذى لا يعبأ به أحدا.

إن سيادة الشذوذ "الجنسى" لا ينفصل عن انتشار الشذوذ "السياسى"، وليست مصادفة أن يجمع الكثيرون بين الشذوذين الجنسى والسياسى.

---

(١)الكرباج: ص ٤٧.

الشذوذ الجنسى فى العصر المملوكى هو الممارسة "السوية" الشائعة المتوافقة مع الشذوذ السياسى الذى يسم العصر كله . ويتوحد الشذوذان، الجنسى والسياسى، فى شخصية السلطان الصبى محمد بن قايتباى الذى يتوزع وقته بين ممارسة الشذوذين :

"وقته موزع بين سلخ جلود المسجونين وهم أحياء وإجلاس الضحايا على خوازيق معدنية محماة بالنار واصطياد الفتيان من الحوارى"(١).

إن أزمة السلطان، وهو الذى يمثل قمة السلطة السياسية، تنعكس على رعاياه من الرجال والنساء . والأزمات الجنسية للسلطان بلباى ؛ المقهور جنسيا أمام زوجته جلبهار، تتبدى فى صوت قهر يمارسه السلطان العاجز المهزوم على رعاياه من المسجونين. إنه يستدعيهم ليتسلى بهم ويعوض بانتصاراته ـ السهلة عليهم ـ هزائمه الجنسية .

يشهر السلطان سيفه وبين عينيه طيف الجركسية وهى تحسر الغلالة عن عريها العصى المتحدى :

"ـ يا إيواظ اطرحه لى أرضا"

إن طرح السجين أرضا وذبحه "تعويض" سهل وميسور عن طرح الزوجة والسيطرة عليها وممارسة الحياة الطبيعية معها. وبعد الذبح يواصل بلباى هياجه وسيفه يقطر بالدم :

"ـ ما أنا بـ "ضبع" يا أبناء الكلاب، بل "سبع" هذا البر إن كنتم لا تعلمون"(٢).

السلطان الزوج يستدعى سؤال زوجته المحمل بإشارات جنسية عن ضعفه: "سبع يا مولاى أم ضبع"؟، ويجيب عنه بطريقة مغايرة فإذا كان "ضبعا" فى علاقته الزوجية، فإنه "سبع" فى علاقته السياسية مع المسجونين العزل.

وهكذا يتحول الفشل الجنسى مع المرأة إلى تعويض دموى عنيف مستند على سلطة سياسية. ولا تقتصر الأزمة على سلطان صبى شاذ أو سلطان آخر يعانى من الضعف الجنسى

---

(١)السائرون نياما : ص ١٦٢.

(٢) نفسه : ص ٤٢.

٢-

قسوة السياسة:

السياسة قاسية. قد تستهدف خير البشرية وصالح البشر، وقد يرفع السياسيون شعارات مثالية ويعلنون مبادئ براقة ولكن الممارسة السياسية قد تؤدى بممارسيها إلى اتباع سبل تخالف ما يدعون إليه ويبشرون به. ولا يخلو الأمر من سياسيين يستهدفون مصالحهم الشخصية ويدوسون فى سبيلها على القيم والمبادئ وزملاء الكفاح.

٢- ١

فى رواية "الأفيال" تظهر شخصية ليلى، المرأة العربية المتحمسة لقضاياها القومية، والتى انتهى بها العمل السياسى إلى العمالة لأجهزة الأمن وممارسة " الدعارة العلاجية ":

"بدأت ليلى حياتها طالبة متحمسة تقود المظاهرات بشجاعة تفوق الرجال"(١).

كانت تحلم مع رفاقها الذين تحولوا فيما بعد إلى حكام فى دمشق وبغداد والجزائر وعمان، ولكن الأحلام تحولت إلى كوابيس، والانتصارات انقلبت إلى هزائم . "زملاء خانوا، وزملاء قتلوا زملاء، وزملاء وصلوا إلى الحكم فانقلب عليهم زملاء ينتزعونهم من الحكم ويقتلونهم بالرصاص أو برسائل متفجرة أو بالسم أو بالاعتقال والنفى"(٢).

والنظام السياسى المملوكى كله يتسم بدرجة عالية من الارتباك والاختلاط والصراع، وهو ما ينعكس على البشر العاديين ــ وبخاصة من النساء ــ الذين يدفعون ثمنا فادحا من أمانهم واستقرارهم، وتتحول أعراضهم إلى نهب مستباح للمماليك الذين يهجمون على الحمامات ويخطفون النساء والبنات من أمثال "عزة" شقيقة خالد العذراء، فى رواية "السائرون نياما".

وعلى الرغم من غضبة خالد العارمة وصيحاته المهددة المليئة بالوعيد والتهديد وهو يرفض تهدئة الرجال له :

---

(١)الأفيال : ص ١٣٠.

(٢)نفسه : ص ٢٦٢.

"اهدأ؟ .. تقولون لى اهدا يا رجال وأختى البكر فى قبضة حيوان خسيس حملها من الحمام عارية؟"

إن هذه الثورة التى تقوده إلى التهديد الصريح بالانتقام .

"ـ آه ... لابد أن أشرب من دم أولاد الزنا ولابد من عزة سالمة العرض!"(١).

هذه الثورة لن تفضى إلى شئ!

إن مصير عزة المحتوم، كمصير سابقاتها من اللاتى تم اختطافهن، هو ما يهمس به الحاج عمر إلى صديقه المعلم أيوب صاحب النعوش .

ففى صوت تقطر منه الحسرة يقول مشيرا إلى المصير الحتمى :

"ـ بينى وبينك يا أيوب .. عزة راحت والعوض على الله"(٢)

ثورة خالد لن تفضى إلى شئ لأن المسألة ليست فردية أو استثنائية . ففى ظل الاضطراب والتخبط، يضيع الأمان ويتهدد الاستقرار ويخاف العاديون من الناس على زوجاتهم وبناتهم ـ مهما يكن مستوى جمالهم وشبابهم ـ حتى أن المعلم أيوب يحمد الله على هزال زوجته وينوى أن يمنعها من زيارة حمام السوق، بل من الاستحمام إذا لزم الأمر :

"ـ أتعرف يا حاج ؟ .. عندما عادت ست الكل من الحمام الأغبر ناجية بعرضها حمدت الله على هزالها وكل ما فعلته حياتنا الشقية بشبابها .. وهى على كل حال آخر مرة ترى فيها ست الكل حمام السوق، وعندها فى البيت الطشت والكوز والكانون، بل إن لها إن شاءت ألا تستحم بقية عمرها بالمرة"(٣).

ثمة قانون لا أخلاقى صارم يعبر عن طبيعة الحياة السياسية والموقع الذىتحتله المرأة :

"كل شئ يصلح للتجارة يا بيك حتى الشرف"(٤).

ويتجسد هذا القانون ـ سياسيا ـ فى دوامة من الصراعات والتكتلات التى تحكم مراكز القوى التى تصنع القرار السياسى وتحدد الحاكم.

---

(١)السائرون نياما : ص ٤٣.

(٢)نفسه : ص ٤٣.

(٣)نفسه : ص ٤٥.

(٤)الكرباج : ص ٤٠.

أما من الناحية النسائية، فإن هذا القانون يتجسد فى صورة اختلاط جنسى يسوده الشذوذ وتفقد فيه المرأة مكانتها وينعدم الأمان والاستقرار وتصبح الأجساد سلعة والأعراض مهددة فى كل لحظة .

يتوحد الهمان، السياسى والنسائى، حتى يصبح الحل السياسى هو نفسه بداية الحل الحقيقى لمشكلات المرأة فى المجتمع المملوكى الممزق.

عندما يصدر فرمان شريف باشا يحمل البشرى بقرب تحقيق العدل وسيادة الأمان السياسى والاستقرار الاجتماعى، يوشك الشعب المصرى ـ برجاله ونسائه ـ أن يطير من الفرح.

ما العدل الذى ينتظره الناس ؟ :

"سوف يلغى التسلط على الأرزاق والسلب والنهب، والزنا واللواطة، والكلف والفرض، وحق الطريق، ورشاوى أرباب الدواوين، وتصبح " كلها" من ذكريات الماضى البغيض"(١).

٢ -٢

الممارسات السياسية للمرأة :

الصراع السياسى فى رواية الأرض يقوده ويشارك فيه الرجال وحدهم، ولكن هذا لا يحول دون ظهور دور سياسى للمرأة يتناسب مع المفاهيم والمشاركة السياسية السائدة فى المرحلة التاريخية والاجتماعية.

إن نساء المدينة اللاتى يحكى عنهن الراوى ـ الطفل ـ يشاركن الرجال فى العمل السياسى المقاوم لحكومة إسماعيل صدقى، ولكن مشاركتهن تقتصر على التشجيع السلبى :

"ومضينا نردد هتافات الكبار فى شوارع الحلمية الجديدة وازدحمت الشرفات بالنساء يصفقن لنا، وفتحت الشبابيك وظهرت الفتيات المختبئات خلف الشيش، وصفقن بحماس"(٢).

وقد استفادت وصيفة من الفترة الطويلة التى أقامتها عند شقيقتها فى البندر، وتعلمت هناك

---

(١)نفسه : ص ٣٧.

(٢)الأرض : ص ١٨.

ـ بالممارسة العملية ـ دروسا سياسية لم تكن متاحة لها فى القرية :

"فقد عاشت فى البندر خمسة أعوام مع أختها فعرفت هناك أشياء كثيرة، فعلوانى، وشيخ البلد الذى يعمل عنده، والعمدة نفسه ... كلهم لا يساوون فى البندر شيئا. وقد حدثها زوج أختها أنه رأى الحكمدار يرتجف أمام المدير، ورأى المدير يكاد يقبل يد وزير كان فى زيارة مدرسة الزراعة بعاصمة الإقليم.

إنها لا تخاف من علوانى، ولا من سيده شيخ البلد، ولا من "المأمور"، وقد رأت بنفسها طلبة مدرسة الزراعة يخرجون فى مظاهرات إلى الشارع ويضربون المأمور الذى يحمل الرعشة إلى قلب أكبر رجل فى المركز"(١)

وإذا كانت وصيفة لم تستفد سياسيا مما تعلمته فى البندر، فإنها قد استفادت كثيرا فى تكوين شخصيتها القوية الشجاعة المستقلة التى تميل إلى المواجهة ولا تعرف الخجل أو الارتباك .

وفى "قلوب خالية" تتراجع المشاركة السياسية للرجال والنساء على حد سواء، فالبطولة السياسية فى الرواية للحرب العالمية الثانية وتأثيرها السلبى على الحياة المصرية ولكن هذا التراجع لا يمنع النساء من مشاركة الرجال فى نشاطهم السياسى المحدود، فالعريضة التى تطالب بالإفراج عن غانم بعد اعتقاله تمتلئ بتوقيعات الرجال والنساء وكانت المشاركة النسائية فى التوقيع حدثا جديدا وفريدا فى حياة القرية. بدأ الأمر باقتراح من مرسى الذى يتساءل :

ـ "إيه رأيك نخلى الستات كمان يوقعوا؟

كل حريم البلد يوقعوا.

وانفتحت العيون فى دهشة.. وقطب الشيخ متولى وأبى وهنداوى ولكن الراوى ـ إبراهيم ـ يرد فى حماس :

ـ لازم طبعا .. كل العدد ما يكتر كل يما يكون أحسن .

ويقول رضوان ببساطة

ـ طيب هات انسخ منها واحدة ثانية للحريم..

ولاح الاعتراض على وجه أبى ..ولكنه لم يتكلم .. ونظر إليه الشيخ وهنداوى .. وقال هنداوى:

---

(١)نفسه : ص ٤٢.

ـ حريم إيه .. ياجدع بس إنتو لموا الرجالة هى بالكترة قال حريم قال .. جتهم زيحه

فقال له أبو زيد :

ـ وفيها إيه يعنى ؟ طبعا المسألة بالكترة .. ودى كمان تعمل هزة .. تصور لما توقع كل النسوان والبنات مع الرجاله .. دى تبقى أول مرة من نوعها .. ويشعروا أن المسألة لها خطورتها الخاصة"(١)

إن المشاركة النسائية فى التوقيع على العريضة، وهى عمل سياسى، تبدأ باقتراح يطرحه أحد شباب القرية المتعلمين علىاستحياء، وسرعان ما تتحول الفكرة إلى تطبيق ـ عملى يحقق نجاحا لم يتوقعه أحد. وكما يقول الراوى نفسه :

"وفى الحق أنى لم أكن اتصور أن من الممكن جمع مثل هذه التوقيعات من النساء .. ولكن الذى حدث هو عكس ما توقعت تماما .. لم يسخر أحد بالفكرة كما تخوفنا أنا وأبو زيد، ومضت فهيمة مع رضوان أفندى تطوف بدور الكفر دار بعد دار :

هو يشرح ويكتب الاسم وهى تمسك بالختامة وتضع فيها إصبع كل امرأة وفتاة ثم تضغط علىالورق"(٢)

وفى اليوم التالى، وأثناء استعداد "أبو زيد" للسفر إلى الإسكندرية لتقديم العريضة، تزدحم النساء حوله وتزغردن

ويقول الغفير سعيد معلقا :

ـ "دى عمرها ما جرت فى البلد .. النسوان بيختموا كلهم كأنهم حياخدوا تموين .. بلد كلها رجاله"(٣)

ويتصاعد الدور السياسى للنساء فى "الشوارع الخلفية"، فسلبيتهن السياسية تنتهى عندما تبدأ المظاهرات والاحتجاجات الشعبية الواسعة ضد حكومة توفيق نسيم .

---

(١)قلوب خالية : ص ٢٧٩.

(٢)نفسه : ص ٢٧٩.

(٣)نفسه : ص٣٠١.

ميمى هانم:

تتخذ موقفا أكثر إيجابية من زوجها عندما يطلب البوليس تفتيش شقة الطالب المهتم بالسياسة، عبد الحى، أثناء غيابه . إن أمين أفندى ينهار سريعا ويوشك أن يسب جاره فى غيابه :

ـ "ما هو اللى خلى نفسه فى محنة .. هو اللى ودى نفسه فى داهية .. وما نبناش منه طول عمره غير الفضايح والخضايض .. بقى ده جار ده .. جايب لنا البوليس فى عز الليل ـ هوه إحنا وش كده ؟ .. ما كل المصايب جاية من تحت رأسه"(١).

وعندما يطلب الضابط من ميمى مفتاح غرفة عبد الحى :

ـ "والله يا ست هانم إذا كان ممكن تشوفى مفتاح شقة عبد الحى عندكم: بس نفتشها بسرعة ونرجع لكم المفتاح تانى .. إذا كان ده ممكن يعنى ..نبقى شاكرين..

يتحمس أمين أفندى للموافقة، بينما ترفض ميمى الاستجابة نظرت هى إلى الضابط بقوة، قائلة فى صوت خرج منها ضعيفا ولكنه يحمل نبرة استنكار رهيبة :

ـ أفندم؟ .. مفتاح إيه يا فندم؟

ولكن أمين زعق بغلظة :

ـ امشى ادخلى جوه هاتى مفتاح شقة الشيخ عبد الحى من سكات .. امشى ..إيه اللى حشرك إنتى .. قومى ياللا هاتى المفتاح .. البيه الضابط عاوز يفتش الشقة"(٢).

وتفعل ميمى ما يعجز عنه زوجها "فقد مشت إلى الداخل متثاقلة، ثم استدارات فجأة عند الباب واتسعت عيناها واتخذ وجهها هيئة متحدية غريبة .. وانطلق صوتها رهيبا هادئا بطيئا :

ـ أنا ما عنديش مفتاح .. مافيش مفتاح يا حضرة الضابط ..إذا كنت عاوز تكسر باب الشيخ عبد الحى اتفضل"(٣).

وتشارك ميمى مع جارها عبد اللطيف خليفة فى النشاط السياسى الذى يظنه الضابط الوطنى شكرى عبد العال مغامرة عاطفية:

---

(١)الشوارع الخلفية : ص ٢٣٠.

(٢)نفسه : ص ٢٣٢.

(٣)نفسه : ص ٢٣٤.

"فقد فوجئ شكرى أثناء عودته إلى بيته بشبحين تبين منهما امرأة فارعة مكسمة البدن تمسك بيدها حقيبة وإلى جوارها رجل طويل"(١).

وتقدم شكرى مندفعا إليهما فى الظلام المطبق الساكن "واضطربت خطوات ميمى وهى تسرع لتخرج من الشارع وإلى جوارها عبد اللطيف .

وعندما تتضح شخصية شكرى، تقول له ميمى :

- والنبى يا عم شكرى بك تطلع أنت كده على ناصية الشارع تشوف لنا السكة نضيفة والا فيه حد فى الشارع البرانى .. والنبى من غير تكليف .. دا أنت جيت لنا نجدة من السما.

وبدأ شكرى يفهم.

ولكنه لم يستطع أن يفسر لنفسه لماذا تهتم ميمى بالأمر إلى هذا الحد. وكان عبد اللطيف يتكلم بطريقة لم يألفها شكرى من قبل، ووجه ميمى يتخذ هيئة صارمة متحدية مليئة بالكبرياء والرغبة فى اقتحام الخطر .

إنه لم يرى ميمى هكذا من قبل حتى عندما رفضت أن تسلم مفتاح شقة عبد الحى لضابط المباحث منذ أسابيع.

وأحس شكرى بخجل بطحنه .. وزعقت رائحة الخمر فى خياشيمه، ولم يستطع أن يقول كلمة.

حتى ميمى منشغلة بالأمر، بينما هو قاعد يشرب البراندى ويسمع مغامرات الباشكاتب

حتى ميمى على الرغم من جسدها الغائر المكسم ونهودها الثائرة تحت المعطف الثقيل

ومرت لحظة غريبة غامضة شعر خلالها أنه يكره نفسه"(٢).

إن ميمى تتفوق "سياسيا" على رجلين: زوجها أمين أفندى الذى ينهار بلا مقاومة أمام ضابط البوليس وتصمد هى، وجارها شكرى عبد العال الذى ينشغل بالخمر ورفقاء السوء وتناضل هى.

قد يكون فى تصوير عبد الرحمن الشرقاوى لمشاركة ميمى فى العمل السياسى مبالغة لا

---

(١)نفسه : ص ٣٧٤.

(٢)نفسه : ص ص ٣٧٦ - ٣٧٧.

تتناسب مع شخصيتها اللامبالية سياسيا، ولكن المناخ العام يبرر هذا التحول ويفسره، فهو المناخ الذى دفع بنات المدرسة السينة إلى "الهتاف بالجبهة الوطنية والدستور والاستقلال، وعندما تتعرض لهن مدرسة إنجليزية متأنقة تقذفها تلميذة بالحبر على فستانها"(١).

وهو المناخ الذى دفع ابنتى الضابط شكرى: درية وسميرة، إلى "الانفعال والبكاء بعد قراءة المنشور الموقع باسم الشهيد عبد الحكم الجراحى"(٢).

ولعل أنصاف فى رواية "الفلاح" هى أكثر شخصيات عبد الرحمن الشرقاوى النسائية فى المشاركة السياسية "أنصاف امرأة ناضجة، طويلة عريضة كالفرسة الشاردة، ولكنها لم تعد مغرورة بجمالها بعد،فقد ذبل وجهها النضر، وجف عودها .. لا يستطيع الإنسان أن يتصور أن هذه المرأة المعروقة الوجه، التى تجلس على دكة بعيدة فى أقصى المضيفة وسط النساء، كانت فى يوم ما، تملك فتنة تدير الرؤوس .. وعيناها المتكسرتان، وفهما الذى ارتسمت حوله الغضون، وجهها المتوتر .. أهذا كله لامرأة لم تبلغ بعد الأربعين"؟(٣).

وتشارك أنصاف فى انتخابات الاتحاد الاشتراكى، وتناقش فى السياسة كالرجال تماما.

وفى لحظة انفعال تقسم على مقابلة الوزير المختص بحثا عن علاج لمشاكل القرية :

- "وحياة النبى لاروح مصر من فجر الله القوى .. ولاكون مقابلة الوزير"(٤).

وتنجح أنصاف فيما فشل فيه الرجال، وتجد فى هذا النجاح غير المتوقع ما يستدعى الفخر والمباهاة :

- "ماحدش خرج من يده يعمل اللى أنا عملته .. أنا اللى اسمى ولية ووحدانية وغلبانة ..

حكت أنصاف مائة مرة كيف قابلت الوزير .. قالت الكلمات نفسها لكل من قابلها فى القرية. ومضت تبحث هى عن الذين يهمهم الأمر لتحكى لهم ما حدث .. لم يتخل عنها أبدا إحساسها بالفرح والفخر"(٥).

---

(١)نفسه : ص ٣٧٩.

(٢)نفسه : ص ٣٨١.

(٣)الفلاح : ص ٨٤.

(٤)نفسه : ص ١٠٥.

(٥)نفسه : ص ١٠٧.

لقد استطاعت بإصرارها وعنادها أن تقابل الوزير وتعرض عليه المظالم التى تتعرض لها القرية :

"قصر القول قلت له ياسيادة الوزير أنا فلانة الفلانية من البلد الفلانية وجاية اشتكى من مشرف الإصلاح الزراعى .. ومن مشرف الجمعية التعاونية ومن سى رزق ..إزاى يا وزير الظلم ده كله يجرى وإحنا فى عهد جمال . مش كفاية ظلم السنين اللى فاتت دى كلها... مش كفاية يعنى"؟[1]

وتتعدد الممارسات السياسية للمرأة فى روايات فتحى غانم. فهى فى قمة السلطة السياسية كملكة من خلال الإشارات الروائية إلى الملكة الفرنسية مارى انطوانيت والسلطانة الإسلامية شجرة الدر والملكة المصرية فريدة..

والمرأة فى روايات فتحى غانم قادرة على ممارسة الإرهاب، وذات دور مؤثر فى الحركة الصهيونية على أرض فلسطين .

ومن خلال هذه المحاور يتضح الدور السياسى الذى تمارسه المرأة فى روايات فتحى غانم.

٣-٢

قمة السلطة :

فى الحفل الراقص ذى الملابس التنكرية الذى يحضره يوسف منصور مع جابى اسكنازى فى "الأريزونا"، وهو الحفل الذى حضره الملك "فاروق"، ترتدى جابى ملابس مارى انطوانيت، ويرتدى يوسف ملابس لويس السادس عشر . وسرعان ما يتحول الأمر - فى إطار ضاحك - من تقليد الملابس التنكرية الملكية الى التخوف من مصيرهما

فإذ تقول جابى :

- "الليلة أنت مليكى.

يرد يوسف :

---

(١)نفسه : ص ١٠٩.

- وأنت مليكتى .

فضحكت ضحكة عالية لابد أن الملك سمعها، هكذا خيل إليه فى تلك اللحظة، ولكنه بكل تأكيد لم يسمعها وهى تقول :

- لا تنسى أن مصيرنا كان المقصلة"[١].

ولا يحظى المصير المؤسف للملك والملكة بأى استنكار من الصحفى الفرنسى الاشتراكى الذى يقارن مذابح الثورة الفرنسية بمذابح ستالين الاشتراكية، منتصرا لإلغاء الملكية :

- "إنى أرفض المذابح والقسوة والبطش والاعتقالات وإهدار آدمية البشر، ولكن ليس بسبب هذا الرفض اختار إلغاء عقلى، فأقول، لو كنت معاصرا لأيام روبسبير أنى مع عودة النبلاء ورجوع حكم آل بوربون"[٢].

وفى رواية " تلك الأيام" يستبعد الدكتور عبد الرحمن الأشوح فى مناقشته مع الدكتور سالم عبيد أن يصل "علم" التاريخ إلى مرحلة يتجاوز فيها دراسة "الجماعات" إلى "الأفراد"، ويقول مدللا على وجهة نظره :

- "لا أظن أن التاريخ يصل إلى دراسة امرأة بالذات

صاح سالم :

- لماذا تدرس تاريخ كليوباتره .. شجرة الدر..

أجاب عبد الرحمن متعجبا :

- لأنهن ملكات"[٣].

ولشجرة الدر خصوصية تتجاوز أنوثتها، فهى ملكة قبل أن تكون امرأة. وهذا هو السر فى الاهتمام التاريخى بها. لو عاشت شجرة الدر حياتها نفسها دون أن تكون ملكة لما اهتم بها دارسو التاريخ والسياسة، ولما توقف عندها أحد.

---

(١)الأفيال : ص ١٢٣.

(٢)حكاية تو : ص ٩٤.

(٣) تلك الأيام : ص ١٥٦.

وتتحول الملكة فريدة، ملكة مصر، إلى أداة تشبيه يستعين بها يوسف السويفى متخيلا نفسه نائبا فى البرلمان وحبيبته سعاد راتب فى شرفة القاعة وحول رأسها اليشمك، "كما تظهر الملكة فريدة فى الصور"(١).

ولعل مما يساعد على فهم التشبيه وتبريره أن الزمن التاريخى لهذا الجزء من العمل الروائى يدور فى نهاية الثلاثينيات وخلال الشعبية التى لا يمكن إنكارها للملك فاروق والملكة فريدة ؛ الملكة التى تتحول من خلال صورها إلى مثل أعلى ونموذج يحتذيه الشباب ويحلمون به .

٢- ٤

الإرهاب:

يستعرض أستاذ التاريخ الدكتور سالم عبيد قائمة طويلة من أسماء الإرهابيين المشاهير : "كاليايف وساسوتوف وشفيتزر ودورا وراشل لوترين. ويتوقف الإرهابى القديم عمر النجار أمام الاسمين الأخيرين ويسأل متعجبا إذا كانت دورا، وراشل، اسماء نساء أم أسماء رجال؟. وزاد تعجبه لما علم أنها أسماء نساء. ويثير هذا التساؤل انتباه الدكتور سالم عبيد الذى يفكر : لماذا لم توجد امرأة إرهابية فى مصر؟

ويعجز عمر عن الإجابة، أما الدكتور سالم فيعتقد أنه يستطيع كتابة صفحة أو صفحتين فى كتابه لمناقشة هذه النقطة ما الذى يمنع المرأة المصرية من أن تكون إرهابية"؟(٢).

ويبقى السؤال قائما بلا إجابة، وإن كانت النساء فى روايات فتحى غانم قادرات دائما على ممارسة نوع خاص من الإرهاب غير السياسى الذى لا يتخذ صفة العمومية، لأنه ينصب على الدائرة الضيقة المحيطة بهن.

٢- ٥

الحركة الصهيونية:

يمكننا أن نتوقف أمام شخصية راشيل الروسية فى رواية "أحمد وداود" لنرى كيف يقدم

---

(١)الرجل الذى فقد ظله، يوسف : ص ٨١.

(٢)تلك الأيام : ص ٩٨.

فتحى غانم واحدة من رائدات الحركة الصهيونية فى فلسطين :

"راشيل .. تلك السيدة قصيرة الحجم صاحبة الوجه الأبيض المستدير تحيط به هالة من الشعر القصير الأسود . لها عينان سوداوان تشعان جاذبية، فيهما حدة وحيوية. امرأة لا تعرف الخضوع ولا تخشى الرجال، ليست كومة من اللحم والشحم فى انتظار رجل ينهشها أو يلفظها كما يشاء. امرأة تريد أن تغير ما حولها"

وهى صاحبة رسالة تؤمن بها وتتحمس لها إلى درجة التعصب. "إنها تربت على كتف سارة اليهودية الفلسطينية وتقول لها :

ـ كفاك حظا أنك ولدت هنا .. فغيرك يدفع حياته ثمنا للوصول إلى هذه الأرض"(١)

وبهذه الكلمات تعبر عن جوهر فكرتها، وجوهر الفكرة الصهيونية، فى رؤية الأرض، ومثلما هى صاحبة رسالة سياسية تدور فى الفلك الصهيونى، فإنها ذات نظرة متميزة للمرأة اليهودية الشرقية فى فلسطين "بمجرد وصولها إلى مزرعة الدكتور روزنبرج ورؤيتها لسارة التى تقف مبتعدة عن الركب، تتقدم منها وتسألها :

ـ أنت من فلسطين؟

وعندما ترد سارة بالإيجاب، فإنها ترفع صوتها مخاطبة الجميع :

ـ انظروا كيف تقف مبتعدة .. هكذا تعودوا فى هذه البلاد، الرجال منعزلون تماما عن النساء . البنات مفروض عليهن الحبس فى حريم الشرق، وهذا مالابد من تغييره"(٢).

وهى لا تقنع بالكلمات النظرية والشعارات، ولكنها تسعى إلى التغيير. وكما تقول عنها سارة :

"إنها جادة تريد أن تعلمنا أعمال الرجال .. حتى حراسة المزرعة"(٣).

الأرض .. الأرض..

ليست راشيل إلا واحدة من آلاف المسحورات والمخدوعات بفكرة الأرض الموعودة

---

(١) أحمد وداود: ص٦٢.

(٢)نفسه : ص ٦٣.

(٣)نفسه : ص ٦٤.

المقدسة كخلاص نهائى وعلاج حاسم للمشكلة اليهودية. وعلى الرغم من عنصرية الأفكار الصهيونية التى تتبناها راشيل، وعلى الرغم من الإرهاب الذى تمارسه وتحرض عليه، فإن فتحي غانم لايدينها بشكل فج وسطحى. إنه يقدمها كما هى، وليس كما يحكم عليها، فى إطار إنسانى.

لا يهمل أنها صاحبة رسالة - حتى لو اختلفنا معها - ومؤمنة بفكرة - حتى لو كانت عنصرية - وأن لسلوكها وتصرفاتها مبررا واقعيا يحقق درجة عالية من التوافق بين ما تؤمن به نظريا وما تمارسه عمليا.

عند سعد مكاوى يبدو الفساد السائد والمنتشر مزيجا من ا لسياسى والاقتصادى والجنسى، والخلاص الذى ينتظره الناس يحمل المزيج نفسه.

العدل المستهدف تحقيقه سياسى واقتصادى وجنسى: المشاركة الشعبية سياسيا، وحلم العدالة الاجتماعية اقتصاديا، وتأمين الأعراض والتخلص من الشذوذ جنسيا.

الأمر لا يقتصر على السياسة وصناعها، فالهم اجتماعى فى الأساس.

إن الخلل ليس فى العلاقة بين الحاكم والمحكومين على المستوى السياسى وحده، بل على المستوى الاجتماعى أيضا.

العصر الإقطاعى يفرز قيمة التى تميز وتفرق بين السادة والتابعين، وتجعل من السادة "قاهرين" جنسيا ومتحكمين ومن التابعين "مقهورين" ومستلبين.

إن الملتزم حمزة يعترف لابنه إدريس بأنه "فى شبابه لم تستعص عليه بنت ولا امرأة فى هذا الدرب كله"(١).

ويواصل الابن مسيرة أبيه محتذيا خطواته فى التعامل مع نساء الالتزام كأنهن حريم عام : "كلب من نسل كلب ..إن شاخت الأمهات طابت البنات .. ياحسرةعلينا"(٢).

---

(١)السائرون نياما : ص ٥٠.

(٢)نفسه : ص ٧٩.

ولأن قانون التسلسل الهرمى لا يرحم، فإن الأب والابن يتعرضان للقهر الجنسى نفسه .

إن زوجة إدريس، وهىابنة واحد من ذوى النفوذ الكبير، تخون زوجها، ويلعب الوعى الاجتماعى للأب دورا كبيرا فى تهدئة الابن الذى رأى الخيانة بعينيه :

"ربما كانا يلعبان مثل كل الصغار .. عمرها خمسة عشرة سنة والولد مثلها إن لم يكن يصغرها بسنة وأبوها له سكك نافذه على والى الجيزة رأسا، فهل تريد أن "تضيعنا" يا سى إدريس على آخر الزمن"؟[1].

إن الأب لا ينكر الخيانة ولكنه يبررها حتى لا تضيع مصالحه، فالمرأة تتداخل مع السياسة، وتنتصر السياسة.

إن سعد مكاوى ليس كاتبا سياسيا، وهو كذلك ليس كاتبا تقتصر قضاياه على ما يخص المرأة، ولكن الحياة السياسية ووضعية المرأة فى الحياة الاجتماعية مما لا يمكن إنكاره أو تجاهله عند الكاتب المهموم بالتفاعل مع الحياة.

إن سعد مكاوى يقدم واقعية حقيقية ترفض الخطاب السياسى المباشر الفج بقدر ما ترفض المعالجة السطحية لقضايا المرأة وهمومها، ولكن ذلك لا يعنى إهمال موقع السياسة والمرأة وما فى عموم الحياة الإنسانية.

للسياسة والمرأة ـ فى إطار تاريخى ـ مكانهما ومكانتهما فى روايات سعد مكاوى وفى معالجة الكاتب لقضايا السياسة وهموم المرأة ينجو ـ وبابتعاده عن المباشرة ـ من خطورة اتخاذ الموقف الحماسى المنفعل، وينتصر للإنسان الذى يمارس السياسة ويتعامل مع المرأة كجزء لا غنى عنه من المعنى الإنسانى الكامل.

ولا تقتصر علاقة المرأة بالسياسة فى روايات عبد الرحمن الشرقاوى على الممارسات السياسية المباشرة التى تقوم بها ـ بأشكال متباينة ـ نساء مثل وصيفة فى الأرض وميمى فى الشوارع الخلفية وأنصاف فى الفلاح، والمشاركة الجماعية للنساء فى قلوب خالية.

ذلك لأن الحياة السياسية تترك بصماتها على الرجال والنساء حتى ولو لم يشاركو بشكل

---

(١)نفسه : ص ١١٤.

مباشر فى العمل السياسى.

وتتخذ هذه البصمات أشكالا مختلفة تتوقف عند نموذج واحد لها فى كل رواية من روايات الشرقاوى:

• يتمثل التأثير فى رواية الأرض من خلال الأثر الذى يتركه الصراع السياسى على فتاة شابة جميلة مثل وصيفة، ويرصد الشرقاوى هذا التأثير ويقدمه فى إطار فنى من خلال مقارنة دالة يجريها بين بطلته الواقعية وبطلة أخرى أقرب إلى الرومانسية هى زينب فى رواية "زينب" للدكتور محمد حسين هيكل.

يتسع وقت الراوى الصغير فى رواية الأرض على الرغم من الصراعات العديدة التى تشهدها قريته وينشغل بها، ليقرأ الأيام لطه جسين وإبراهيم الكاتب لإبراهيم عبد القادر المازنى، وزينب لمحمد حسين هيكل.

وتحظى الرواية الأخيرة باهتمام خاص من القارئ الصغير الذى لا يستطيع أن يمنع نفسه من المقارنة بين قريتين مختلفتين كل الاختلاف.

فى رواية هيكل قرية تختلف عن قرية الشرقاوى، وبطلة جميلة تختلف عن بطلته الجميلة ويتمنى الراوى لو أخذت قريته وناسها بعض ما فى قرية هيكل:

"وتمنيت لو أن قريتى كانت هى الأخرى بلا متاعب، كالقرية التى عاشت فيها زينب .. الفلاحون فيها لا يتشاجرون على الماء، والحكومة لاتحرمهم من الرى ولا تحاول أن تنتزع منهم الأرض أو ترسل إليهم رجالا بملابس صفراء يضربونهم بالكرابيج، والأطفال فيها لا يأكلون الطين ولا يحط الذباب عل عيونهم الحلوة.

وتمنيت لو أن قريتى كانت هى الأخرى كقرية زينب لا ينزل فيها من الرجال والنساء بعد البول دم وصديد ولا يدهم أهلها المرض المفاجئ فى جنوبهم، فيتلوى الإنسان منهم لحظة، ويطلق صرخات يائسة فاجعة من حدة الألم. ثم يسكت .. يسكت إلى الأبد.

وكانت قريتى هى الأخرى جميلة كقرية زينب ... وأشجار الجميز والتوت تمتد على جسرها وتلقى ظلالها المتشابكة على ماء النهر"[1].

---

(١)الأرض : ص ٣٤٤.

من أين أتى الدكتور هيكل بالقرية التى كتب عنها فى " زينب " ؟ وما سر الخلاف بين قرية الشرقاوى وقرية الأديب والمفكر الكبير ؟

إن الاختلاف فى "الرؤية " وليس فى القرى والبشر.

"وكان النساء فى قريتى يحملن الجرار، كنساء القرية التى عاشت فيها زينب وكانت لهن أيضا نهود.

ومن بينهن كانت وصيفة ضاحكة ريانة مفعمة بيضاء ممتعة تثير الخيال .. أكثر مما كانت زينب فى الكتاب الذى قرأته.

ولكن وصيفة كانت شاحبة بعض الشئ . كان شئ ما يحبس بعض الدم عن وجنتيها ويلقى على فتنة وجهها لونا من الذبول ويحبس كنوز جسدها الأنثوى وانطلاق نفسها مع الحياة.

علىأن قرية زينب لم تعرف طعم الكرابيج، كما عرفت قريتى . ولم تذق قرية زينب اضطراب مواعيد الرى، ولم تجرب بول الخيل يصب فى الأفواه .

ولم تعرف قرية زينب زهو النصر وهى تتحدى القضاء والإنجليز والعمدة والحكومة وتنتصر لبعض الوقت. وزينب التى لم تكن أبدا على الرغم من كل شئ جميلة كوصيفة لم تذهب إلى قاعة الطحين ذات يوم لتعود إلى أمها باكية كما صنعت وصيفة عندما رأيتها لأول مرة بعد أن انقطعت عن رؤيتها طوال شهور الصيف"[١].

قد تتشابه المفردات الأساسية فى القريتين :

النساء الجميلات والطقوس اليومية للحياة، ولكن قرية الشرقاوى " الواقعية " تعرف مالا تعرف قرية هيكل "الرومانسية"؛ تعرف الشحوب والمرض وطعم الكرابيج واضطراب مواعيد الرى وتعذيب الرجال وقسوة الفقر وبؤس المعاناة .

إن الفارق الجوهرى يكمن فىحرص الشرقاوى على أن يرى ويقول كل شئ، ورغبة هيكل فى أن يرى ويقول ما يناسب رؤيته التى تنتقى وتختار وتتجمل !

ويصل الراوى الصغير إلىمرحلة الضيق من الكتابة " المصنوعة " التى لا تعبر عن الواقع ولا تترجم ما يراه ويعيشه :

---

(١)نفسه : ص ص ٣٤٤- ٣٤٥.

"وعدت أقلب صفحات رواية " زينب " و" إبراهيم الكاتب " ولكنى لم أجد أبدا ما يحمل العزاء[١].

أى عزاء تحمله رواية الدكتور هيكل بمفارقتها الواضحة للواقع ؟ . لقد تعرضت الرواية ـ الرؤية لاختبار عملى انتهى بهزيمتها أمام الواقع وتراجعها أمام معايشة الراوى الصغير لقسوة الحياة.

انتهى الاختبار باكتشاف المفارقة بين ما يحدث فى الحياة وما يكتبه هيكل!.

إن الفارق بين زينب عند هيكل ووصيفة عند الشرقاوى هوالفارق بين عالمين سياسيين مختلفين، ورؤيتين فكريتين متناقضتين لكاتبين يميل أولهما إلى الرومانسية فلا يجد فى الحياة التى تشكل بطلته صراعات سياسية مؤثرة عليها، أما الثانى فيغوص فى أعماق هذه الحياة ويهتم بدراسة انعكاساتها على شخوصه *.

ويتخذ التأثير السياسى على المرأة شكلا آخر فى " قلوب خالية " فالحرب العالمية الثانية، وهى حرب لا ناقة فيها ولا جمل للمصريين من الرجال والنساء، تهدد ـ بما يصاحبها من متغيرات اقتصادية واجتماعية ـ عديدا من النساء وتدفعهن إلىالسقوط أو تقف بهن علىحافته .

يعى محمود أفندى عزب هذا الواقع القاسى المرتبط بالحرب ويعبر عنه فى قوله مخاطبا الراوى:

"ـ ما فيش ألعن من إن الواحد يطلع عالمعاش فى الحرب دى .. مرتبة ينزل لأكثر من النص والأسعار زادت أكتر من الضعف .. عارف الأفندى اللى فوقنا .. تفتكر إيه اللى خلاه يرضى إن بنته تتوظف عند الإنجليز والعياذ بالله وآهى آخرتها زى ما أنت عارف .. بدأت موظفة عادية فى المصنع اللى جنبنا .. ثم انتهت إلى أنها بتبات بره البيت .. استغفر الله دى كانت زميلة يسرية بنتى لحد السنة اللى قبل اللى فاتت ... اللهم لا اعتراض يارب .. ابوها اتحال على المعاش

---

(١)نفسه : ص ٣٤٨.

* لمزيد من التفاصيل حول الاختلاف بين " زينب " هيكل و " الأرض " انظر:

د. عبد المحسن طه بدر : الروائى والأرض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧١، ص١١٦-١٢٠.

من سنتين وهو - الله يكون فى عونه - معيل! يعمل إيه ؟

اضطر يوظف أكبر أولاده .. ما فيش وظايف غير كده اللهم نسألك الستر يارب!! .. الحمد لله يا ابنى اهه سترها معانا وربنا يزيد .. من هذه الأسرة التى يحكى عنها محمود أفندى بمثل هذا الفزع والخوف من المصير وهو ينظر إلى ابنته يسرية بحزن"(١).

ويجد الحزن الغامض لمحمود أفندى تفسيرا منطقيا عندما يشتعل حريق فى تجارته بفعل الغارات الجوية قرب نهاية الحرب، وبهذا الحريق الذى يمثل زلزالا اقتصاديا لأسرته ينفتح الطريق فى خيال الراوى لكى تتحول يسرية إلى طريق السقوط مثل الجارة التى حكى عنها الأب :

"أيمكن أن تكون هى أيضا كجارتها بعد أن يحال أبوها إلى المعاش .. ولكن هذا كله فظيع وزرى ومخيف"(٢).

قد يكون "هذا كله" فظيعا وزريا ومخيفا، ولكنه محتمل وقائم وواقعى فى ظل الاضطرابات السياسية والضغوط الاجتماعية التى تهدد المستقرين وتسقط الفقراء

• ولعل أنيسة فى رواية الشوارع الخلفية هى خير تمثيل للثمن الفادح الذى يمكن أن تدفعه المرأة بلا ذنب إلا اشتراك زوجها فى العمل السياسى وتعرضه للاعتقال الذى لا يمثل سجنا فحسب، ولكنه أيضا حجب لمصدر الدخل الوحيد الذى تعتمد عليه الزوجة لقد تعرض عبد المعبود زوج أنيسة للاعتقال بتهمة طبع وتوزيع المنشورات السياسية ضد حكومة توفيق نسيم، وباعتقاله اغلقت المطبعة وتوقف العائد المادى وبقيت أنيسة بلا رجل وبلا مال! "صحيح أن القبض على عبد المعبود لم يمر ببساطة، فبعد القبض عليه بيوم واحد أصدرت لجنة الطلبة العليا منشورا صغيرا تطالب فيه بالإفراج عن عبد المعبود، وتحيى من خلال شخصه تضامن العمال مع الطلبة، وتذكر الشعب بالأيام المجيدة من سنة ١٩١٩م وسنة ١٩٣٠م"(٣). وصحيح أن أهل الشارع منحوا عبد المعبود احتراما جديدا خارقا جعل امرأته تخجل من البكاء، وأن شكرى عبد العال أكد لها أنها

---

(١)قلوب خالية : ص ٣٢٨.

(٢)نفسه : ص ٣٣٤.

(٣)الشوارع الخلفية : ص ٤٠٩.

يجب أن تفخر بما حدث، وأن الجميع ينحنون إكبارا للرجل الذىضحى بحريته من أجل الوطن. وصحيح أن جارها عبد اللطيف خليفة قد زارها كمندوب عن لجنة الطلبة، "ودس فى يدها خمسة جنيهات هدية من اللجنة، ودهمها الخجل، وأوشكت أن تبكى، ولكن عبد اللطيف ظل يحدثها حتى اقتنعت بأن تقبلها بلا غضاضة، وزايلها الإحساس بالضعف والحاجة"(١).

ولكن الحياة لا تستمر بالتعاطف المعنوى والمساعدات المادية الصغيرة، وكان لابد لأنيسة أن تواجه - وهى التى لم تتعود على ذلك - حياة جديدة قاسية، وهى حياة تدفعها إلى العمل فى مطبعة زوجها المغلقة على الرغم من اعتراضات شكرى عبد العال الذى يقول لها بعنف :

"- إنتى تقعدى هنا فى بيتى .. وانا اللى أشوف كل حاجة ..أنا زى عبد المعبود وأكتر .. اقعدى إنتى وانا حاشوف مسألة المطبعة..

وترد أنيسة بخجل :

- كتر خيرك يا شكرى أفندى .. لكن أنا كمان ما أقعدش عوالة على حد واحنا عندنا .. لو ما كانش عندنا اللى يسترنا، كان معلهش . كتر خيرك على كل حال.."(٢).

لا علاقة بمباشرة لوصيفة أو ابنة جار محمود أفندى عزب أو أنيسة بالحياة السياسية، ولكنهن يتأثرن بالأحداث والصراعات السياسية دون سعى منهن.

تتأثر وصيفة بما يحدث فى قريتها من صراعات تهدد استقرار الحياة واستمرارها، وتتأثر ابنة الجار بظروف أبيها الاقتصادية والمتغيرات التى أحدثتها الحرب العالمية الثانية بالنسبة للأسعار والأجور، وتتأثر أنيسة بنشاط زوجها السياسى الذى أدى إلى اعتقاله .

إن واحدة منهن لا تمارس العمل السياسى، ولكن لا نجاة لهن من نار السياسة !.

وتنهض المرأة فى روايات فتحى غانم شاهدا سياسيا على المرحلة التاريخية التى تعاصرها،

---

(١) نفسه : ص ٤١٠.

(٢)نفسه : ص ٤١٧.

وهى تقدم هذه الشهادة بشكل فنى غير مباشر .

ونتوقف أمام ثلاث شخصيات نسائية عند فتحى غانم الأولى هى مبروكة فى رواية "الرجل الذى فقد ظله"، والثانية هى زينب الأيوبى فى رواية "زينب والعرش"، والثالثة هى دنيا فى رواية "ست الحسن والجمال"

وهذه النماذج النسائية مختلفة كل الاختلاف :

مبروكة خادم تحولت إلى عاهرة بعد زواج قصير.

زينب متمردة تبحث عن معنى لحياتها المليئة بالمشاكل.

دنيا فتاة جميلة تعمل فى السينما.

مبروكة:

لا تفهم مبروكة فى السياسة ولا تمارسها، ولكنها تعبر عن مفاهيم سياسية وتقدم رؤى متماسكة ترتبط بتجاربها فى الحياة .

عندما تصرخ مبروكة فى وجه المدينة القاسية :

"أكاد أقضم التراب من الجوع، ليس ذنبى أنى رأيت الحياة فى المدينة، ولقد عاشرت ناسا كثيرين يتمتعون فيها بالحياة، فأردت أن أشاركهم وأعيش مثلهم"(١).

عندما تصرخ مبروكة بهذه الكلمات فإنها لا تدين المدينة بقدر ما تدين الفقر ؛ الفقر الذى يسكن المدن والقرى دون تمييز .

والملايين ممن يشاركون مبروكة فى مشاعرها ويعانون فى حياتهم مثلما تعانى، هم الذين حرقوا القاهرة قبل ثورة ٢٣ يوليو*.

---

(١)الرجل الذى فقد ظله ، مبروكة : ص ١٧٣.

* حول حريق القاهرة ودوافعه ومنفذيه ، راجع :

أ ـ جمال الشرقاوى : حريق القاهرة ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ١٩٧٦.

ب ـ د. محمد أنيس : حريق القاهرة ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، ١٩٧٥.

كانت مبروكة واحدة من حارقى وحارقات القاهرة فى يناير ١٩٥٢م كنوع من الاحتجاج الاجتماعى والسياسى على النظام القائم :

"كنت عائدة عصر يوم من بيت ستى، وفى يدى صرة الأكل وإذا بى أفاجأ بالمدينة تحترق . النار تشتعل فى الدكاكين، والدخان يملأ الشوارع، وناس تجرى نحو النار، وناس تجرى من النار، والزجاج يملأ الأرض تحت قدمى، وصرخات بعيدة تقترب، وصبية يحملون أقمشة ويطاردون بعضهم بعضا وسط الطريق .

كان الخراب فى كل مكان، والسماء سوداء، والريح الباردة تلهب وجهى .. خيل إلى أن الدنيا قد جنت، ورأيت أمامى دكانا كبيرا يندفع إليه بعض الصبية، وينفلت من بينهم رجال يحملون أقمشة من كل صنف، فاندفعت إلى داخل الدكان كالمسعورة، أخطف كل ما أرى .. أخطف بعينى وبيدى وبجسمى"(١).

كان المشاركون فى حرق القاهرة، من أمثال مبروكة، يعبرون عن سخطهم على الوطن الذى لا يعطيهم ما يتمنون والنظام السياسى الذى يحرمهم الحد الأدنى من متطلبات الحياة . لقد بدأت مبروكة خادما، ثم أصبحت سيدة وزوجة لأفندى هو عبد الحميد السويفى وتحولت إلى أرملة بائسة، وانتهى بها الأمر إلى العمل الشاق لتعول نفسها وابنها، وبعد الحريق تحولت إلى عاهرة !!

لقد اندفعت مبروكة لتمارس بالغريزة عملا سياسيا سلبيا هو حرق العاصمة كبديل لحرق النظام السياسى بكل ما فيه من ظلم وتفاوت !

وعلاقة مبروكة مع الرسام والصحفى الشيوعى شوقى محمود تكشف عن ضعف شخصية الرجل الشيوعى وتفاهة أفكاره . لقد أدت العلاقة العاطفية بين مبروكة وشوقى إلى الحمل دون زواج، وكانت مبروكة تثق أنه سيتزوجها، ولكنه ما أن يسمع الخبر حتى يصفر وجهه، ويرتاع كأن مصيبة وقعت ويفقد أعصابه . يقف أمام الحائط ويدق رأسه فيه كالمجنون ويزعق فى مرارة :

« - وريحتى شطارتك يا عم شوقى..

---

(١)نفسه : ص ١٨٦.

ولا تفهم مبروكة شيئا مما يفعله أو يقوله، فيواصل :

ـ تحبى تتجوزينى النهاردة .. وانحبس بكرة .

ولا ترد مبروكة علىالرغم من رغبتها فى الزواج، ويواصل هو :

ـ وتربى عيلين بدل عيل واحد !!"(١).

إن شوقى يواجه نفسه بقسوة، ويدرك أن حياته مهددة، وأن شيوعيته النظرية تواجه امتحانا عصيبا عمليا . إنه ليس ندلا يخشى من فضيحة حمل مبروكة ويحاول أن يستر الفضيحة بالإجهاض، ولكنه يعانى ويتعذب ويبكى كأنه يريد أن يقتل نفسه بالبكاء . ذلك أنه ـ من خلال مبروكة ـ يدرك التناقض بين ما يدعيه من أفكار وما يمارسه من سلوك :

"ـ شفتى يا مبروكة أنا مجرم إزاى .. خدعتك .. ضحكت عليكى . زى ما يضحك على الناس .. زى ما بضحك على نفسى.

ويهتف باكيا :

ـ شفتى أنا عملت إيه فى ابنى .. باكلمك عن الإنسانية .. وعن حب الناس .. وعن الشيوعية .. وآدى اللى أنا عملته .. أنا نصاب .. نصاب"(٢).

زينب الأيوبى:

تتسم زينب الأيوبى بدرجة عالية من اللامبالاه السياسية، فهى لا تنشغل بغير ذاتها ولا تجد مبررا للاهتمام بما يدور فى الوطن من أحداث مهما تكن خطورتها . ولكن هذه السلبية لا تحول دون تورطها فى الأحداث السياسية، وهو ما يتبدى فى الموقف المفاجئ الذى تعرضت له بعد ثورة ٢٣ يوليو وهى فى باريس مع زوجها نور الدين بهنس .

يقول السفير الهندى لزينب فىحفلة من حفلات السفارة المصرية فى باريس :

"ـ أنا أريد أن أتحدث معك .. فهذه أول مرة أقابل فيها جيل عبد الناصر الجديد . أريد أن أسألك .. ماذا فعلت يوم الثورة ؟!

---

(١)نفسه : ص ١٦٠.

(٢)نفسه : ص ١٦٤.

قال زينب بسرعة :

ـ قدت مظاهرة.

هكذا أرادت أن تصور نفسها وأجابت بصدق من كانت تشعر دائما أنها زعيمة فى مدرستها . إنها لم تفعل شيئا فى ذلك اليوم ولعلها لم تنتبه إلىأهميته ..ولم يخطر ببالها أن تهتم بالثورة . ولماذا تهتم . ولكنها على يقين من أن هذا الجواب هو الوحيد الذى يجب أن تقوله للسفير، وأنها صادقة تماما فيما تقول .

وكان السفير يهز رأسه فى إعجاب، وهو يردد :

ـ الآن أعرف لماذا انتصر عبد الناصر فى ثورته .. فأنت تقودين ثورة صغيرة فى مدرستك الصغيرة، لتساندى ثورتكم الكبيرة، هذه هى الروح التى تصنع الثورة وتصنع عظمة الأمة"(١).

حكاية ملفقة، وكلمات السفير إنشائية، والمشهد كله ملئ بالسخرية، ولكنها سخرية دالة موجعة!!. وإذا كان ما فعلته زينب فى باريس نوعا من الاندماج الفجائى فى التمثيل والخيال، فإن ثورتها الغاضبة بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧م أقرب إلى الانفعال الصادق الذى أصاب المصريين جميعا بغض النظر عن مواقفهم السياسية أو اهتمامهم بالسياسة أصلا .

ففى ليلة "٩"من يونيو صرخت زينب فى وجه زوجها الثانى الصحفى يوسف منصور، صرخت فيه بكل ما تعرفه من شراسة ووحشية :

"ـ أضعتم البلد .. خربتموها .. أين الانتصارات التى حدثتنى عنها ؟ أين هذا الكلام الذى قالوه لك فىالتنظيم؟ عن الطائرات التى أسقطناها لإسرائيل .. كل ما قالوه لك كان كذبا فى كذب. ولكنها فى المساء كانت واحدة من ملايين تخرج إلى الشارع كما لم تخرج من قبل . منكوشة الشعر، فى ملابس غير مرتبة، وفى قدميها شبشب، وكانت تبكى وهى لا تدرى إذا كانت تبكى مصيبة مصر أو تبكى مصيبتها"(٢).

دنيـــا:

لعل " دنيا " أكثر شخصيات فتحى غانم ارتباطا " بجمال عبد الناصر "، وهى الوحيدة التى

---

(١)زينب والعرش : ص ص ١٨٤ـ ١٨٥.

(٢)نفسه : ص ٥٧٠.

قابلته شخصيا وتعلقت به تعلقا استمر بعد موته وجلب لها " تهمة " أنها من عهده!

"فى حفل كبير فى سراى عابدين تمت المقابلة بين جمال عبد الناصر ودنيا . قابلها وهى تتقدم إليه بابتسامة هادئة . قامته طويلة، وجهه الأسمر يتقد بعينين نافذتين يخرج منهما نور ثاقب، يصهر من يواجهه . هاتان العينان لا مثيل لهما بين كل العيون . أعجبت بهما . بلا تفكير . بلا تردد تتدفق من عينية حيوية، وأطلقت العنان لكل ما فى كيانها من خلال عينيها . لو استسلمت، لو انطلقت معه فى ذلك المجهول الذى حلمت به ولا تزال . عينان نادرتان، العيون النادرة تلتقى . ومن حقها أن تتلاقى .

أدركت وهو يصافحها أنها أيضا صاحبة سلطان قال باسما مرحبا :

ـ أهلا بك نجمتنا المحبوبة . شاهدت كل أفلامك عينا الزعيم تواجهان عينى الجميلة .

قالت بلا تفكير وثقتها بنفسها بلا حدود :

ـ لى عندك طلب ياريس ..

ابتسامته واسعة، وفى عينيه دفء

ـ لى قريب من الإسكندرية . اسمه عمر عبد ربه .

معتقل . أنا متأكده إنه برئ .

ابتسم . رجل مثله يعرف أنها واثقة من جمالها.

واثقة من زعامته، لن يغار منها، لن يستغلها، لن يتعامل معها كأنها زينة يتزين بها . لن يخذلها لأنه يحترم جمالها .

هز رأسه موافقا

ـ سأنظر فى الأمر

ـ ربنا يخليك يا ريس

لو أن اللقاء حدث فى زمان آخر، لو أن ذلك الرجل الذى يقول أنه من الصعيد، ابن موظف بسيط، التقى بها فى واحد من تلك الشوارع التى بحثت عنها، بنت الأسطى طه النجار . لأنجبا نسلا نادرا من الجمال والقوة"[1].

---

(١)ست الحسن والجمال : ص ص ١٣١ - ١٣٢.

دنيا " امرأة " وجمال عبد الناصر " رجل"

الإعجاب بالشخص والعينين والملامح والقوة وليس بالأفكار أو الممارسات السياسية.

حلم دنيا شخصى يبحث عن نسل نادر يمزج جمالها بقوته، وليس حلما عاما يبحث عن وطن يتحقق فيه هذا المزيج . ولقد عاشت دنيا على هذا اللقاء . طلب الإفراج الذى همست به لعبد الناصر يتحول إلى " ممارسة " سياسية تتيح لها القول بأنها كانت "ضد عهد المخابرات، وأنها كانت تعانى وتتألم .. وتقول إنهم خدعوا عبد الناصر"(١).

هل خدعوها وخدعوا عبد الناصر كما تتوهم ؟ لم تحارب دنيا ولم تخدع، ولكنه تأثير انحسار الأضواء الذى أفضى بها إلى الجنون . إنها تبحث عن " دور " سينمائى تظهر فيه كمحاربة مكافحة :

"تحب عبد الناصر، حاربت فساد رجال عبد الناصر، ذهبت إلى عبد الناصر وحذرته، وافق على كل ما قالته له . أصدر أوامره بالإفراج عن جميع المعتقلين، لكنهم تآمروا عليه وتآمروا عليها"(٢).

إن دنيا تبحث عن دور سينمائى وعلاج نفسى ولا تتحدث عن التاريخ أو السياسة.!

---

(١)نفسه : ص ١٣٩.

(٢) نفسه : ص ١٥٧ .

الفصل الثالث

المرأة والدين

-١

تعد العلاقة بين الفن والدين واحدة من أكثر المسائل التى علينا أن نواجهها صعوبة، "فنحن ننظر وراءنا نحو الماضى فنرى الفن والدين يبرزان يدا فى يد من أعماق ما قبل التاريخ المظلمة، وبدا عليهما طوال قرون عديدة أنهما مرتبطان ارتباطا لا ينفصم. وحتى حينما خلق الفنانون العظام أعمالهم الكبيرة فى عزلة واضحة عن أى عقيدة دينية، فإننا كلما أمعنا النظر فى حياتهم لكان محتملا أن نكتشف فى حياتهم وجود ما يمكن أن نسميه بالحساسية الدينية.

ومهما يكن من شئ فإن من التسرع بمكان أن ننتهى من هذا إلى أن العلاقة بين الفن والدين علاقة حتمية وضرورية، فذلك بالطبع يعتمد على ما نعنيه بالفن وما نعنيه بالدين"(١).

إن الحديث عن الدين، مفهومه وتاريخه وتأثيره، مما يطول ويتشعب. ولذلك فإننا نركز فحسب على ما يمكن تسميته بـ "ضرورة الدين". وهى ضرورة تتجاوز التشريع والعبادات إلى جوهر الاحتياج الإنسانى لفكرة الدين، أو كما يقول إريك فروم "إن دينا بعينه، طالما هو قادر على تحريك السلوك، ليس مجرد مجموعة معتقدات وشرائع، ولكنه إيمان مغروس بجذوره فى البناء الخاص للشخصية الفردية . وطالما هو دين جماعة من البشر فإن له جذورا فى الشخصية الاجتماعية أيضا. وهكذا يمكن اعتبار موقفنا الدينى وجها لبنية شخصيتنا. فهويتنا تتحدد بما نكرس أنفسنا من أجله، وما نحن مكرسون من أجله هو الذى يحرك سلوكنا"(٢).

إن الحاجة الدينية مغروسة فى الشروط الأساسية لوجود النوع الإنسانى. والبنية الاجتماعية/الاقتصادية، والبنية الشخصية، والبنية الدينية، هذه كلها مقولات مترابطة، لا تنفصل واحدة عن الأخرى. وإذا حدث وكان النظام الدينى غير متجاوب مع الشخصية الاجتماعية السائدة، وفى تعارض مع الممارسة الاجتماعية للحياة، فإن ـ أى النظام الدينى ـ لن يكون إلا مجرد

---

(١)هربرت ريد: معنى الفن، ترجمة، سامى خشبة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٠ ـ ص ٤٨.

(٢)إريك فروم : الإنسان بين الجوهر والمظهر، ترجمة، سعدان زهران، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٤٠، ..الكويت، ١٩٨٩ ص ١٤٤.

"أيديولوجية" وعلينا إذا ذاك أن نبحث وراءه عن البناء الدينى الحقيقى، حتى لو لم نعه كنظام دينى إلا إذا فعلت الطاقات الإنسانية ـ التى هى جزء أصيل من طبيعة البنية الدينية المعنية ـ فعلت فعلها كعنصر مفجر، وعملت على إضعاف وزعزعة الأوضاع الاجتماعية الاقتصادية"(١).

وفى وسط دائرة الأديان يتميز الإسلام بخصوصيته ورحابته الإنسانية، وهى خصوصية تمتد إلى الموقف من المرأة على الرغم من إساءة الفهم ـ وفى بعض الأحيان تعمد إساءة الفهم ـ لصورة المرأة فى الإسلام.

إن التأثير الذى يمارسه الإسلام على المؤمنين به يختلف جذريا عن تأثير الديانات الأخرى على أتباعها. "والألوف التى وهنت صلتها بالدين فى أقطار الغرب، وتجهمت للبيع والكنائس، ليست كافرة بالله، ولا خارجة على سنن الفطرة ما دامت تتجه إليه وفق فهمها البسيط. إنها تود من أعماقها لو توثقت صلاتها بالله عن طريق صحيح تشعر فيه بالراحة والقرار"(٢).

إن الإسلام يتسم بأنه الدين الذى يدعو إلى "التوحيد" بكل ما فى الكلمة من أعماق مضيئة جوهرها تحرير الإنسان من كل أوجه القهر والاستبداد والأديان السماوية جميعا دعوة إلى التوحيد على الرغم مما طالها بعد ذلك من قصور.

فالتوحيد الذى يلح الإسلام فى تقريره، ويحض البشر على فهمه والأخذ به، "ليس بدعة جاء بها محمد. إنه توكيد الدعوة الأولى التى هتف بها الأنبياء أجمعون، وإبراز الأصل الذى قامت عليه دياناتهم كلها"(٣).

إن دينا عظيما شاملا مثل الإسلام لا يمكن أن يتخذ موقفا سلبيا أو معاديا تجاه المرأة، وإذا شاعت تلك الصورة السلبية فإن المسئولية لا تقع على كاهل الإسلام بقدر ما يتحملها المسلمون بإساءة الفهم والعجز عن مواكبة التطور.

---

(١)المرجع السابق : ص ١٤٧.

(٢)محمد الغزالى : جدد حياتك، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٢، ص ص ٢٢٤ ـ ٢٢٥.

(٣)المرجع السابق : ص ٢٣٤.

وتكشف الدكتوره "زينب رضوان" فى دراستها المهمة "الإسلام وقضايا المرأة" عن المكانة العظيمة للمرأة فى الإسلام بقدر ما تكشف عن الفارق الشاسع بين هذه الصورة والواقع الفعلى للمرأة فى المجتمعات الإسلامية .

"لقد رسم القرآن الكريم الخطوط العامة التى يشترك الرجل والمرأة بالسير فيها وتجلى فيها أن وضع المرأة على وجه عام هو وضع الرجل، وأن كلا من الوضعين يكونان الوضع العام للحياة فى أعمالها ومقتضياتها ومسئولياتها وتبعاتها"(١).

وجاء التشريع الإسلامى تصحيحا عادلا لمكانة المرأة فى المجتمع حيث قضى على مبدأ التفرقة بين الرجل والمرأة فى القيمة الإنسانية، وكفل لها مساواة تامة مع الرجل. "ومن الحقائق القرآنية الكبرى أن القرآن قد قرر للمرأة أهلية تامة وحقا كاملا غير مقيد بأى قيد، عدا ما حرم الله ورسوله على جميع المسلمين، فى جميع التصرفات المدنية والاقتصادية والشخصية بحيث جعل لها الحق والأهلية لحيازة المال مهما عظم مقداره. فالإسلام يحتفظ للمرأة بشخصيتها المدنية الكاملة وبأهليتها فى تحمل الالتزامات، ويبيح لها إدارة أموالها والإشراف على مختلف شئونها الاقتصادية واحتفاظها بحقها فى التملك تملكا مستقلا عن غيرها: فللمرأة المتزوجه فى الإسلام شخصيتها المدنية الكاملة وثروتها الخاصة المستقلة عن شخصية زوجها وثروته. ولا يجوز للزوج أن يأخذ شيئا من مالها قل ذلك الشئ أو كثر"(٢).

لا تناقض إذن بين الإسلام وحرية المرأة، بل إن إنصاف المرأة والدعوة إلى حقها المشروع تمثل عودة إلى المنابع الصافية للإسلام وفهما صحيحا له.

إن دعوة قاسم أمين لتحرير المرأة، وهو أشهر الأسماء المرتبطة بهذه الحركة، ليست ضد الإسلام أو منافية له، ولكنها ـ كما يقول قاسم أمين نفسه ـ ضد "العوائد وطرق المعاملة" ..

"لم يعتقد المسلم أن عوائده لا تتغير ولا تتبدل، وأنه يلزمه أن يحافظ عليها إلى الأبد؟ ولم يجر على

---

(١) زينب رضوان : الإسلام وقضايا المرأة، ص ١٤.

(٢) المرجع السابق : ص ٣٨.

هذا الاعتقاد فى عمله مع أنه هو وعوائده جزء من الكون الواقع تحت حكم التغيير والتبديل فى كل آن؟ أيقدر المسلم على مخالفة سنة الله فى خلقه، إذ جعل التغيير شرط الحياة والتقدم والوقفة والجمود مقترنين بالموت والتأخر؟ من ذا الذى يمكنه أن يتصور أن العوائد لا تتغير بعد أن يعلم أنها ثمرة من ثمرات عقل الإنسان وأن عقل الإنسان يختلف باختلاف وتغير الأماكن والأزمان؟[1].

١-١

وتعبر العلاقة بين المرأة والدين فى روايات سعد مكاوى التاريخية عن طبيعة الحياة فى العصر المملوكى، وهو العصر الذى تراجع فيه دور المرأة واختلط الدين النقى بعديد من الشوائب التى أتاحت للخرافات والطقوس الشعبية أن تتغلغل فيه وتؤثر على كثير من ممارساته.

ويحتل الدين مكانة مهمة فى إبداع عبد الرحمن الشرقاوى واهتماماته الفكرية. فمن مسرحياته الشعرية ما يتعرض لشخصية إسلامية عظيمة وهى شخصية "الحسين" موضوع مسرحيته "ثأر الله" فى جزئيها: "الحسين ثائرا" و" الحسين شهيدا "، ومن دراساته الفكرية العديد من الكتب التى تتعرض لقضايا وهموم إسلامية بدءا من كتابه عن "محمد رسول الحرية" وانتهاء بكتابه عن "عمر بن عبد العزيز" مرورا بكتبه الإسلامية الأخرى : " قراءات فى الفكر الإسلامى"، "أئمة الفقة التسعة"، "ابن تيمية الفقيه المعذب ".

ومن المنطقى أن يتأثر إبداع عبد الرحمن الشرقاوى الروائى بذلك الاهتمام الطاغى بالدين. ولا يعنينا فى هذا الفصل أن نتعرض للموقع الذى يحتله الدين فى رواياته بشكل عام، ولكن الاهتمام ينصب على تأثير الدين بالنسبة للمرأة .

ويتبدى الاهتمام بالدين فى روايات فتحى غانم، بأشكال مباشرة وغير مباشرة، من خلال الدور الذى يلعبه فى تشكيل "الضمير" الذى يتمسك به أو يعانى منه أو يتخلى عنه عديد من شخوص روايات فتحى غانم .

---

(١)قاسم أمين : تحرير المرأة، ص ٢٣.

وكثير من روايات فتحى غانم لا يمكن أن تفهم بمعزل عن الدين الذى يمثل محورا أساسيا فى نسيج هذه الأعمال. والدين عنده ليس جزءا مستقلا من نشاطات الإنسان واهتماماته يمارس فى أوقات معينة وفى أماكن محددة، ولكنه يتغلغل فى كافة جوانب الحياة الإنسانية ولا يستطيع الإنسان أن ينجو من المؤثرات والموروثات الدينية حتى لو رفض الدين وأنكره .

وما يعنينا فى هذا الفصل هو دراسة العلاقة بين الدين والمرأة فى روايات فتحى غانم . كيف تتعامل المرأة مع الدين، وكيف يتعامل المتدينون مع المرأة، وكيف يختلط ما هو دينى بما هو اجتماعى عند المرأة، وكيف يشترك المسلمون والمسيحيون فى سمات واحدة على الرغم من الاختلاف الدينى، وكيف يسهم الدين فى تشكيل شخصية المرأة من خلال نموذج "ماريا ساندو" فى رواية "بنت من شبرا".

٢-١

تبدأ رواية الكرباج بمشهد يكشف مدى التخلف المسيطر على المجتمع المصرى فى ظل الحكم المملوكى حيث يسود أدعياء الولاية ويحظون بشعبية طاغية تتبدى فى كثرة الجموع المؤمنة المنسوب إليهم - كذبا - من معجزات وكرامات! وفى طليعة المؤمنين المتشنجين بأحد هؤلاء الأولياء المدعين تظهر الشيخة أمونة :

"امرأة مكحولة العينين تتحنجل هاتفة باسم شيخها الذى "لحظها وجذبها" فصارت هى من الأولياء .

- مدد ياسيدى على البكرى مدد!

لفت الموكب غلالة من زغاريد النساء وتصايحت الجموع منادية بها هى الأخرى :

- مدد يا شيخة أمونة يا كاسرة الحواجز يا كاشفة الحجب[١]

كيف اكتسبت أمونة هذا اللقب؟! وما علاقتها بعلوم الدين والشريعة؟! وهل يتوافق سلوكها - كما تقدمه الرواية - مع جلال اللقب؟!

إن أمونة ليست مجرد مجذوبة من مجاذيب الشيخ على البكرى، ولكنها شيخة مثلة تجد من

---

(١)الكرباج : ص ٤.

يؤمن بها وخاصة من النساء، وكما يقول أحد أصحاب الدكاكين الذين يمر بهم الموكب :

"من قلة عقل الحاجة امرأتى تؤمن بهذه المخبولة التى تمشى وراء شيخها أينما توجه عاشقة على المكشوف، وكاشفة وجهها، ولابسة ملابس الرجال .. وتقول أنها تدخل معه إلى البيوت، تطلع عند الحريم لتروى لهن عنه عجائب الكرامات .. وتنزل بالهدايا والملابس والدراهم .. ورزق الهبل على المجانين!"

ويكشف سعد مكاوى - بشكل فنى غير مباشر - عن " الدجل " الذى تمارسه " الشيخة " المزعومةمن خلال وصفه لبعض سلوكياتها البعيدة كل البعد عن الدين :

"وثبت الشيخة أمونة على علوة مقابلة لمجلس شيخها وأخذت تلقى خطبة طويلة لا يفهم منها أحد شيئا، فهى تخلط فى ألفاظها وتمزج العربية ببعض الكلمات التركية، والجموع تتبرك بها فى فرح، وتقبل يدها فى جلال، وتنصت لها فى " خشوع " ..[1]

وبعد اعتقال الولى المزعوم والشيخة المدعية، تكشف أمونة عن وجه آخر لا علاقة له بالدين من قريب أو بعيد. الشيخ على البكرى يتوب عن الولاية وينجو، وولية الله الشيخة أمونة تزغزغ الجنود وهى تضاحكهم، فزغزغوها ولا مسوها:

- "ما هذه العيون الكحيلة!
- تسلم يا ضنايا عيونك العسلية!
- أنت مربربة ومدملكة ياست الشيخة وعال العال.
- تأدب يا مريد!
- هاتى بوسة !
- لكل مقام يا منى عينى، مقال!
- أريد أن أقشر معك بصلا على انفراد!
- تشيط منك التقلية يا كعبورة!
- مصر عالية!
- مدد يا ساكن المقام العالى، يا مسهرنى الليالى.

---

(١)نفسه : ص ٥.

نهرهم رئيسهم ولوح فى وجهها بطرف كرباجه :

ـ يا مكشوفة الوجه يا قليلة الحياء، إذا عدت إلى الحنجلة بملابس الرجال فى الشوارع فسوف نربطك إلى آخر عمرك فى المارستان عند المجانين .

وطردها هى الأخرى إلى الخارج، بركلة فى مؤخرتها العالية لكنهم سمعوا صوتها فى العطفة وهى مولية:

ـ يربطونك إن شاء الله فى زريبة"![1].

تكشف لغة " الشيخة " عن تهتك وفجور، وتنبئ عن قدرة على استخدام الألفاظ والتلميحات الجنسية والقفشات الساخرة، ولا شئ ينم عن التأثر بالدين فضلا عن العلم به!

إن الشيخة أمونة ليست حالة استثنائية فى العصر المملوكى، فالجهل يدفع إلى فهم مغلوط للدين وإيمان عجيب بالمندسين فيه والمحسوبين عليه بلا مؤهلات حقيقية.

"الشيخ" على البكرى ـ بعد اعتقاله وتوبته ـ ينتقل من مقام إلى مقام، ويتحول من ولى فى الشارع إلى ولى صاحب بيت مستقر!. "وعدد النساء الوافدات على ولى الله الشيخ على البكرى ملتزم الخلوة أكبر من عدد الرجال"[2].

ومن جديد يلتقى الشيخ بالشيخة، ومن جديد تعاود أمونة استخدام المفردات الجنسية والتكوينات الساخرة التى تكشف عنها طبيعة حوارها مع الشيخ ملتزم الخلوة :

ـ "أمونتى.

ـ الشيخة أمونة من فضلك.

ـ حبيبة عمرى.

ـ تأدب يا ولد ! .. لم أعد حبيبتك .. أنا الآن شيخة على انفرادى .. شيخة الطريقة الألضاشية التكفجية !

ـ لم أسمع بهذه الطريقة قبل اليوم !

---

(١)نفسه : ص ص ٧ ـ ٨.

(٢)نفسه : ص ٢٤.

لأنك هنا أسير بدر الدين، أما أنا فقد شفانى منك عهد المارستان .. أخوك اشترى بقية عمرك، وأنا بعت لطريقتى الجديدة بقية العمر..

- لماذ جئتنى اليوم إذن يا ظالمة ؟

- كى أتفرج على لحيتك، وجبتك، وخيبتك!

- أوحشتنى صهللة الشوارع معك !

- خيبة الله على رجل انزوى فى مندرة يجمع أخوه النذور على بابها بعد أن كان ملئ سمع الشوارع وبصرها! أنت لم تعد قادرا على أن تعرض ردفيك لضوء الشمس كما كان حالك على أيام الفتوة، فما حاجتى برجل لم يعد ضوء الشمس يرى ردفيه ؟"(١)

لاحاجة إلى التأكد على انتفاء الصلة بين الشيخ البكرى والشيخة أمونة من ناجية والدين الصحيح من ناحية أخرى، ولكن المهم هو السر فى انجذاب الناس إلى هذه النماذج الشاذه، وهو انجذاب يدل دلالة واضحة على مدى التردى الذى أصاب مصر المملوكية فخلط صحيح الدين بالدجل والنصب الذى يتيح للفاجرين والمتهتكين أن يحتلوا هذه المكانة الشعبية.

إن الأمر لا يخص أمونة وحدها، فبعد موت الشيخ على البكرى يتحول إلى ولى صاحب مقام ومولد، "وفى مولد الولى تخرج امرأة من دعكة الذكر وهى تتطوح كما لو كانت فى حالة الخدر أو الوجد، مرسلة الشعر مخلوعة الأزار، وقصدت جماعة من أرباب الدرك كانوا يشرفون من علوة على الساحة المائجة، غير بعيد عن موقف الشاعر الذى لحظ عندما اقتربت منه المرأة شيوع الاحمرار فى بياض عينيها .. وتخلعت المرأة أمام أرباب الدرك وصاحت بمجموعة مستهترة :

- أرباب العكاكيز يحيون أرباب الدرك!

- اخشعى يا صفية وابلعى لسانك!

- لم تعبأ فى حالتها الشاذه بتحذير كبيرهم، واندفعت :

- تمام التمام .. مدد ياسيدى على البكرى مدد"(٢).

وعلى أعتاب الضريح يرى الشاعر سعيد المعصرانى أقواما من بسطاء الناس "يغرقون

---

(١)نفسه : ص ٢٥.

(٢)نفسه : ص ٢٥.

بأيديهم من الهواء المحيط بالمقام ويضعونه فى جيوبهم وفى عب جلابيبهم"[١].

ليس مستغربا أن تكون هذه هىعلاقة المراة بالدين فى ظل التشويه الذى لحق بالدين فىّ العصر المملوكى، وهو تشويه أتاح للأدعياء أن يسودوا، ولبسطاء الناس أن يؤمنوا بالخرافات، وللنساء أن يحولن الدين إلى أداة لممارسة التهتك والفجور .

ولعل فى الموقع الذى يحتله الأولياء فى روايات فتحى غانم، وفى أسلوب تعامل المرأة مع هؤلاء الأولياء، ما يكشف عن طبيعة العلاقة بين المرأة والدين من وجهة نظر فتحى غانم، وهى علاقة لا تنفصل عنده عن التقاليد الاجتماعية والأعراف والطقوس الموروثة .

يكشف يوسف منصور عن المغزى الاجتماعى والنفسى، فضلا عن الدوافع والأسباب الدينية، لمكانة أحد هؤلاء الأولياء وهو السيد البدوى فى حديثه مع زينب الأيوبى :
"أنت لا تعرفين كم فى نفوسنا من هلع .. حتى تشاهدىالناس فى مكان مثل جامع السيد البدوى .. الذى يصرخ يا سيد، الذى يستجير .. الذى يستغيث .. الذى يتوسل .. الذى يبكى .. التى تكنس .. التى تستعطف .. كلها أصوات ألم . كلها أصوات استغاثة . الزمن سحقهم وحولهم إلى أشلاء .. ومع ذلك فالذكرى باقية"[٢].
تضيق الدنيا فلا يجد البشر ملاذا إلا عند الأولياء ! . ولأن المرأة هى الأكثر تعرضا للظلم فى الواقع الاجتماعى، فإنها الأكثر اتجاها إلى الأولياء بحثا عن السكينة والعمل، والتماسا للثقة والأمان، وتعبيرا عن لون من الإيمان الشعبى بالدين.

مع بداية رحلة مبروكة فىالعمل كخادمة فى منزل راتب بك، لا تملك أمها ما تقدمه لها قبل رحيلها إلا توصية خادم آخر . إنها توصية مستحلفة باسم "الله والنبى وسيدى إبراهيم

---

(١)نفسه : ص ٢٨.

(٢)زينب والعرش : ص ٤٣٤.

الدسوقى"[١]. والاستحلاف بإبراهيم الدسوقى - الذى يلى اسم النبى مباشرة ـ يعبر عن مكانة الولى المؤثرة فى حياة البسطاء من الناس من مثل أم مبروكة. وتواصل مبروكة مسيرة أمها وتشاركها فى الاعتقاد والإيمان بالصفات الخارقة للأولياء. فبعد القبض على عوض الكواء، مدانا بالسرقة، تستشعر مبروكة بصيرة مخدومتها أم راتب بك التى حذرتها منه، وتتحول السيدةالعجوز إلى قوة خارقة :

"أصبحت أعامل ستى الكبيرة وكأنها قوة خارقة تحقق المعجزات، كأنها السيدة زينب"[٢].

لا يتسع خيال مبروكةلأكثر من السيدة زينب!

وفى " بنت من شبرا " تتآخى السيدة زينب مع سانت تيريز من حيث قيامهما بوظيفة نفسية مهمة للمسلم والمسيحى معا!

المسلمون من ساكنى شبرا يتعاملون مع سانت تيريز كما يتعامل المسلمون من سكان السيدة مع السيدة زينب.

يقول "المسلم" كريم صفوان لماريا ساندرو " المسيحية " التى صارت فيما بعد زوجته وجدة لواحد من المتطرفين الدينيين :

"أمى تقول إن خالى بسيونى الذى هو شقيقها .. يتعامل مع سانت تيريز فى شبرا كما يتعامل خالى سعد مع السيدة زينب فى السيدة"[٣].

ليست المسألة فى الإسلام أو المسيحية، ولكنها فى فكرة الإيمان والاحتياج الإنسانى لذوى القوة الخارقة من محققى المعجزات وباعثى السلوى .

وليست السيدة زينب مجرد شخصية دينية مهمة تكتسب مكانتها من الانتساب إلى الرسول وابنته فاطمة، أو من الارتباط بأبيها على بن أبى طالب وشقيقيها الحسن والحسين، ولكنها الملاذ الذى يلجأ إليه العاديون من الناس عندما تضيق بهم الدنيا وتتجهم لهم الحياة.

وتدين زينب الأيوبى باسمها "لزينب بنت على" ففى صباح اليوم الذى ولدت فيه "جاء

---

(١)الرجل الذى فقد ظله، مبروكة: ص ١٧.

(٢)نفسه : ص ٣٨.

(٣)زينب والعرش : ص ١١١.

بعض الفلاحين إلى بيت مدحت يستأذنونه فى السفر إلى القاهرة لحضور مولد السيدة زينب، وبعد ساعات كان مدحت يحتضن ابنته ويقول:
اسمها زينب .. فهذا يوم مولدها"(١)

لاشك فى وجود تباين واضح بين زينب الدينية وزينب الأيوبى، ولكن الوقفة المتأملة أمام شخصية زينب الأيوبى تكشف عن بعض المشتركات . وأهم هذه المشتركات هو التعب الدائم والافتقاد إلى الاستقرار والبحث المضنى - الذى لا يعرف الاستسلام واليأس - عن شاطئ للأمان والإحساس الحاد بالمسئولية عن الآخرين على الرغم من قلة الحيلة ومحدودية الإمكانيات.قبل أن تولد زينب كان أبوها "متيقنا" من أنها ستكون بنتا "ستأتين ببنت والله وحده يعلم ماذا يكون مصيرها، ومن يدرى فربما استطاعت أن تبدأ حياة جديدةلعائلة جديدة يكون لها شأن وسلطان"(٢).

ولم يكن الدور الذى قامت به زينب بنت على بن أبى طالب يختلف كثيرا عن الدور الذى يحلم به مدحت الأيوبى لابنته زينب.

ولا يقتصر الإيمان بالأولياء والاعتقاد فى قدراتهم على المسلمين وحدهم، فالمسيحيون المصريون يشاركونهم فى الاعتقاد والإيمان من خلال قديسين وقديسات يمتد تأثيرهم إلى المسلمين أنفسهم ! ولعل " سانت تيريز " هى أشهر القديسات المسيحيات فى مصر، فنفوذها يمتد إلى المسلمين أنفسهم.

إن سانت تيريز ليست مجرد "مبنى" كنسى، ولكنها قديسة تمثل عالما كاملا يستوعب عوالم البشر الباحثين عن ملاذ ماتيلدا، والدة ماريا ساندرو، تحدد عالمها بشبرا. وفى هذا التحديد "تظهر كنيسة سانت تيريز كأول معالم عالمها"(٣).

---

(١)نفسه : ص ١١١.

(٢)بنت من شبرا : ص ١٧.

(٣)نفسه : ص ٤٥.

"وزيارة الأسرة كلها للكنيسة طقس من طقوس يوم الأحد"(١).

سانت تيريز ملجأ لمن تضيق بهم الدنيا . ففى أزمة نفسية طاحنة تكشف " نينا" عن الموقع الذى تحتله سانت تيريز فى حياتها :

"أنا لا أتوقع الخير من هذه الدنيا .. الخطيئة هى مكاسبها .. لم يبق لنا بيت نأوى إليه سوى الكنيسة .. سوى أنت يا سانت تيريز(٢).

ويتجلى هذا التأثير كأوضح ما يكون فى شخصية ماريا ساندرو . إن الفضل فى نجاتها "جنسيا" من الملك فاروق يعود إلى سانت تيريز ! فعندما يقول لها بترو بعد انتهاء مغامرتها مع الملك :

"أنت تعلمين أن الملك لم يضرك فى شئ .. إنه عندما يفشل كصبى مراهق يحدث ضجة . ويخرج إلينا وملابسه مفكوكة .. وهذا هو ما حدث

تقول ماريا بلا تفكير :

ـ سانت تيريز أنقذتنى"(٣).

وتمثل سانت تيريز ضلعا فاعلا فى علاقتها مع "المسلم " كريم صفوان الذىتتصور أنه مات فى غارةعلى الإسكندرية، وبعد " خبر " موته تكتشف أنه يحتل فى قلبها مكانا متميزا . وتلجأ ماريا إلى سانت تيريز

"ذهبت إلى الكنيسة.

سانت تيريز هى الملجأ الأخير. تطلب إليها معجزة لا تدرى ما هى . وجهه يلاحقها حتى هنا، بين يدى سانت تيريز.

وفى صباح اليوم التالى رأت كريم صفوان ! .. إنه كريم .. نعم إنه كريم.

صرخت فى أعماقها : أنت لا تستطيع أن تفعل هذا بى . لا تدرى أقالتها لهذا الشبح أم قالتها

---

(١)نفسه : ص ٧٦.

(٢)نفسه : ص ٣٨.

(٣)نفسه : ص ٨٤.

لسانت تيريز، أم لربها الذى فى السماء"[١]

ولا تروق هذه " المعجزة " للأم ماتيلدا، التى سمعت حكاية موته وكيف اكتشفت ماريا أنه مازال حيا. "وامتلأت ماتيلدا رعبا عندما قالت ماريا أنها كانت تصلى فى سانت تيريز قبل أن تراه فتذكرته .

إن مثل هذه القصص التى "تتدخل" فيها سانت تيريز تثير الريبة"[٢].

مرد الريبة إلى الإطار الروحى ـ الأسطورى الذى قد يدفع إلى أفعال لا يقبلها العقل كالزواج من " مسلم " ولكن مخاوف الأم لا تؤثر فى قرار ماريا التى ترى علاقة قوية بين "قديستها" و"حبيبها :

لقد "عاد إليها كريم بمعجزة من سانت تيريز .. أعادته إليها لأنها متعبة وحيدة، لأنها توشك أن تضيع بعد أن تخلى عنها الجميع"[٣].

وبعد سنوات طويلة تتكرر معجزات سانت تيريز بشكل مختلف.

كريم صفوان الحفيد المتطرف دينيا، يخرج من معتقله ليودع جدته قبل موتها ."تبتسم الجدة وتقول مخاطبة الراوى أو مخاطبة نفسها :

ـ ها هو كريم يعود .. هذه المعجزةالثانية .. قالوا أنك مت فى غارات الإسكندرية .. ولكنك عدت لى .. سانت تيريز لن تتخلى عنى أبدا .. وقالوا أنك مت عندما مرضت وتركتنى .. ولكن ها أنت تعود"[٤].

وتبقى سانت تيريز صانعة معجزات لمن يريدها أن تكون كذلك!

أما التأثير الدينيى الأكبر الذىتمارسه النساء المسلمات على المجتمع المسلم، برجاله ونسائه، فيتبدى من خلال الدور الذىتلعبه السيدة زينب فى روايات عبد الرحمن الشرقاوى.

إن قراءة الفاتحة فى مسجد السيدة زينب، حفيدة الرسول وابنةعلى بن أبى طالب

---

(١)نفسه : ص ٨٨.

(٢)نفسه : ص ٩٨.

(٣)نفسه : ص ١٠٨.

(٤)الأرض : ص ١٤٣.

وفاطمةالزهراء، مطلب رئيس لنساء قرية "الأرض" يتوجهن به إلى محمد أفندى عند زيارته للقاهرة. "سألته بعض النساء أن يقرأ لهن الفاتحةعند السيدة زينب أو الحسين أو الإمام الشافعى"(١).

والشيخ يوسف يدعو لمحمد أفندى بالتوفيق فى مهمته، مستعينا فى دعائه بالسيدةزينب : "وتمنى له الشيخ يوسف أن يوفق فىمهمته، وأن تنتج العريضة خيرا بحق الست الطاهرة السيدة زينب"(٢).

النساء الجاهلات والشيخ المتعلم فىالأزهر يتفقون فى تقديرهم وتقديسهم للسيدة زينب الطاهرة واجبة الزيارة عند قاصدى القاهرة!

والسيدة زينب هى "غادة كربلاء"، موضوع الروايةالتاريخية التى كتبها جرجى زيدان ويرى محمود فهمى عزب أن هذه النوعية من الكتب تناسب ابنته الشابة، وهى الكتب التى كان يقرأها فى شبابه :

"إحنا كنا زمان نقرأ روايات حماسية أو حاجات فيها حب عذرى أو عظات وعبر .. غادةكربلاء .. فتاة البادية .. روكامبول .. الفرسان الثلاثة"(٣).

وفى " الشوارع الخلفية " يتحول مسجد السيدة زينب إلى" مكان " للتلاقى مثلما هو "مكان" للصلاة، "فعبد الحى يهرول ــ بعد انتهاء زيارةشكرى عبد العال المفاجئة له، ليلحق بصديقه على موعد صلاة العشاء بجوار منبر المسجد"(٤).

ويتسع الموقع الذىتحتله السيدةزينب، شخصية ومسجدا، فى "الفلاح" حيث لا تنفصل زيارة أنصاف للقاهرة عن مرورها بمسجد السيدة :

---

(١) نفسه : ص ١١٤.

(٢)قلوب خالية : ص ١٠٥.

(٣)الشوارع الخلفية : ص٣٤٤.

(٤)الفلاح : ص ١١٤.

"أول مرةترى فيها الشوارع .. المبانى بهذا الارتفاع كله. أعلىمن مئذنة جامع القرية ومسجد الست الطاهرة السيدة زينب ومئذنةالسلطان الحنفى"(١).وعندما يعود الرواى إلىالقاهرة، يوصيه أهله بزيارة الأولياء وفى مقدمتهم الحسين والسيدة زينب :

"ولكن لا تذهب إلى الحسين قبل أن تقرأ الفاتحة فى مقام السيدة زينب الست الطاهرة، فسرها باتع .. أنذر لها أن تكنس القرية أرض الضريح وأن ترشه بماء الورد .. وأنذر لها مائةشمعة إن خرج الرجال، ومائة أخرى إن انتقم الله للقريةمن ظالميها"(٢).

إن للسيدة زينب "سرها الباتع "، ولذلك فهى تستحق النذور إن أعادت العدل المفقود وانتقمت من الظالمين وينفذ الراوى الوصية :

"ودخلت ضريحها ووقفت أمامه أخوض الزحام أقرأ الفاتحة ولا فتات عليها أبيات من الشعر فى مدح أهل البيت ما كل هذا الزحام؟!"(٣).

هذا الزحام تعبير عن المكانة السامية التىتحتلها السيدة زينب بحيث تتحول إلى مقصد وملجأ للمظلومين والتعساء الذين يتزاحمون ويقرأون الفاتحة ويبحثون فى رحابها عن العدل المفقود والسكينة الضائعة !ولا يميز الفلاحون المصريون المسلمون بين الأولياء المسلمين والقديسين المسيحيين الذين تمثلهم سانت تيريز. فالفلاحون يطلبون من الراوى أن يقصد الأولياء ويستعين بهم لرفع الظلم عن القرية .

"السيدة زينب والحسين والحنفى؛ إنهم حارسو مصر وحراسة مصر ليست حكرا على الأولياء المسلمين ولا تنسى سانت تيريز صاحبة الضعفاء وصديقة المسلمين . وأنذر لها نذرا"(٤).

إن هذاالمطلب تجسيد لطبيعة الشخصية المصرية، رجالا ونساء، فى التعامل مع الأديان والأولياء!

---

(١)نفسه : ص ٢٤٠.

(٢)نفسه : ص ٢٤٧.

(٣)نفسه : ص ٢٤١.

(٤)نفسه : ص ٢٤١.

١- ٣

إن عبد الرحمن الشرقاوى لا يقدم فى رواياته الأربع امرأة متدينة إلى الدرجةالتى يشكل فيها الدين محورا رئيسا من محاور بناء شخصيتها، ولكن التدين يظهر كأسلوب مدح يلجأ إليه الشيخ يوسف للثناء على ابنته غير المتزوجة وهو يقدمها للشيخ حسونة فىحضور محمد أفندى، وهزو الشخص الذى يتوق الأب أن يزوجه لابنته!

"لا يرى الشيخ يوسف مبررا لحجب ابنته عن الرجلين، فهو ينتهز فرصة ظهورها لتقديم القهوة ويخاطبها قائلا

- ادخلى يا بنتى ماحدش غريب .. تعالى سلمى على عمك الشيخ حسونة.

ودخلت الفتاةالعجفاء، بوجهها الأسمر الجاف العابس كوجه أبيها، وخديها المفرغين، وقوامها النحيل القصير، ونهديها الصغيرين، وجلبابها الأحمر يكشف عن ساقين مهزولين .. ووضعت الصينية أمام أبيها، وتقدمت إلى الشيخ حسونة فوضع يده فى كمه وسلم عليها قائلا :

- باسم الله ما شاء الله .. دى بقت عروسة أهى يا شيخ يوسف..

واحمر وجه الفتاة، وبلعت ريقها، واختلج خداها الفائران، فابتسم أبوها الشيخ يوسف وقال لها : - دهدى !! ..طب سلمى على محمد أفندى

وتعثرت الفتاة، وهى تخطو إلى محمد أفندى .. ووقف محمد أفندى فى مكانه وسلم على الفتاة دون أن يتقدم إليها!

ثم خرجت مسرعة مضطربة..

ثم ابتسم الشيخ يوسف وهو يصب القهوة، وينظر خلسة إلى وجه محمد أفندى قائلا :

- هه

وقدم فنجان القهوة إلى الشيخ حسونة وهو يقول

- قهوة تمام من إيد بنتى .. حاكم هيه شاطره فى كله .. قهوة وطبيخ وخبيز غير بقى الصلاة والصوم والعبادة"(١).

إن الأمر أشبه بالمؤامرة البرئية التى يستهدف منها الشيخ يوسف تزويج ابنته التى فاتها قطار الزواج بمقاييس المرحلةالتاريخية، والتىتخلو من الجمال وتحتاج إلى تزكيةترتبط بإتقانها

---

(١)الأرض : ص ٢٤٢ - ٢٤٤.

لكافةالأعمال المنزلية، ثم يضاف إلى ذلك مواظبتها علىالصلاة والصوم والعبادة !، وهى مواظبة تأتى فى مرحلة تالية لإتقان القهوة والطبيخ والخبيز !

وفى الروايةنفسها تبدو وصيفة - وهى فى نهاية طفولتها - شديدةالضيق بالتعاليم والعظات الدينية التى يلقيها الشيخ الشناوى بعد ضبطها " متلبسة " مع الروای الصغير فى المصلى وهما يمارسان لعبة جنسية طفولية . تتساقط الألفاظ الرهيبة من فم الشيخ :

"سمعنا لأول مرة كلمة الفحشاء . وسمعنا لأول مرة كلمةالزنا .. الزنا الذى قال عنه سيدنا أنه يخرب البيوت !! وظل الشيخ يتحدث عن النار والزنا والخراب".

لا تعبأ وصيفة بهذاالهجوم العنيف، فما أن تتحرر من قبضة الشيخ وتنفلت مسرعة حتى تلتفت إليه وإلى عبد الهادى قائلة :

- "جاك ضارب يا عبد الهادى أنت وسيدنا"(١).

ولم ينته الأمر عند هذاالحد، فقد نال الراوى علقة ساخنة من أبيه، ومنعت وصيفة من الخروج :

"لم تعد تخرج إلىالترعة قبل الظهر، ولم تعد تجلس على باب دارها فىالمساء وتضع طشتا صغيرا مقلوبا على الأرض وتنقر عليه، وتغنى ونحن من حولها نرد ونسمع.

ويقولون إن أهلها ضربوها ومنعوها من اللعب بعد المغرب، وأن محمد أبو سويلم شيخ الخفراء فرض على عبد الهادى أن يقيم علىالمصلى سورا عاليا وبابا يغلق حتى لا يتسلل إليه الصغار"(٢).

ولكن النساء فى روايات عبد الرحمن الشرقاوى يتأثرن بالدين عبر أشكال أخرى مختلفة وجزئيات متناثرة:

يظهر أحد هذه الأشكال فىالاستماع الجماعى اليومى إلى القرآن الكريم بصوت الشيخ محمد رفعت، وهو استماع يجمع بين الإيمان الدينى والتربية الاجتماعية الأسرية التى تسهم

---

(١)نفسه : ص ١٤.

(٢)نفسه : ص ١٦.

فى إظهار أهمية الدين وتأثيره على نساء وبنات الطبقة المتوسطة فى المدن .

إن الشيخ محمد رفعت يمثل مفردة من مفردات رواية الشوارع الخلفية " فـ " سميرة " بنت الضابط شكرى عبد العال تشكو لأبيها من الخلل الذى أصاب الراديو المقترن عندها بالشيخ محمد رفعت ذى الصوت " الجليل الحزين الخافت " كما يصفه عبد الرحمن الشرقاوى.

وفى شكوى سميرة ما يكشف عن مكانة الشيخ القارئ من ناحية وعن مدى الاحترام الذى تكنه الفتاة للقرآن وقارئه، كأن الراديو مصنوع خصيصا من أجل الشيخ وحده ! تقول الابنة لأبيها :

ـ"الراديو مابقاش نافع خالص يا بابا .. مش عارفين نسمع الشيخ رفعت!"(١).

ولأن استخدام الراديو يعنى عادة الاستماع إلى صوت الشيخ محمد رفعت، فإن الراديو ـ الصوت يتحولان إلى جزء من "مكونات" منزل شكرى عبد العال وسمة من سماته "وعندما تنسحب الجارة سعاد من الشقة، فإنها تتوقف قليلا لتحاول أن تسمع صوت الشيخ محمد رفعت وأنفاسها تتردد فى أنفها الدقيق، وفى أعماقها شعور ممض بأن أحدا لا يرغب فى وجودها هنا الآن"(٢).

وفى مناسبة أخرى "يعود شكرى إلى منزله ويتوقف فى الصالة وصوت الراديو يتصاعد خافتا معلنا بدء قراءة الشيخ رفعت"(٣).

وبعد أن ينتهى حواره السريع مع جارته ميمى "ارتفع صوت الشيخ رفعت، وقعدت ميمى وسعاد ودرية وسميرة حول الراديو فى خشوع، بينما كان شكرى يلبس"(٤).

إن الصوت الساحر للشيخ محمد رفعت يتحول إلى جزء دافئ من تقاليد الحياة الأسرية، جزء ينصت له الجميع فى خشوع ويسهم فى تشكيل الضمير الدينى بشكل غير مباشر.

ويبتدى وجه آخر من التأثير الدينى على النساء ـ والرجال أيضا ـ فى روايات عبد الرحمن

---

(١)الشوارع الخلفية : ص ٤٤.

(٢)نفسه : ص ٤٦.

(٣)نفسه : ص ٤٢٥.

(٤)نفسه : ص ٤٢٦.

الشرقاوى من خلال الاستشهاد الخاطئ بالإمام أحمد بن حنبل عند بعض الشخصيات التى تحول كلمة "حنبلى" ـ المنسوبة إلى الإمام ـ كمرادف لغوى للتشدد والتزمت .

إن شخص الإمام أحمد بن حنبل لا يحظى بوجود حقيقى فى روايات الشرقاوى، فلا أحد يتحدث عن تاريخه وفقهه وآرائه، ولكن اللفظ الشائع المرتبط باسمه "حنبلى " يرد عند شخصيتين من شخوص الشرقاوى الشخصية الأولى رجل هو "عطوة" فى "قلوب خالية"، والشخصية الثانية أمرأة هى "ميمى" فى "الشوارع الخلفية".

ميمى هانم، تصف زوجها أمين أفندى بأنه "شريف وحنبلى وخائب خيبة لا توصف"(١).

و" عطوة يقول عن الشيخ متولى أنه : عامل لى "حنبلى"(٢).

ويكرر الوصف مرة أخرى فى مخاطبته لغانم ابن الشيخ متولى :"أبوك عامل لى حنبلى"(٣).

عند الشخصيتين ـ ميمى وعطوة ـ فإن الحنبلية لا توحى بالتزمت والتشدد بقدر ما تعنى الالتزام "المكروه" لأنه غير " عملى " من وجهة نظر القائم بالاتهام والتوصيف .!

ومن الجلى أن الفهم الشائع الخاطئ لا يقتصر على النساء وحدهن، فالرجال أيضا يستخدمون التشبيه اللغوى بمعزل عن دقته التاريخية!

ويظهر التأثر بالدين واضحا من خلال تمثل أمهات المؤمنين والاستشهاد بهن عند نساء ورجال عبد الرحمن الشرقاوى فى أعماله الروائية .

إن أنيسة، زوجة الأسطى عبد المعبود، لا تجد ما تدافع به عن حقها فى العمل بعد سجن زوجها لأسباب سياسية إلا السيدة خديجة بنت خويلد . ففى مواجهة اعتراضات جارها الضابط شكرى عبد العال على عملها فى مطبعة زوجها أثناء سجنة، تقول :

"ـ وكمان يعنى ستنا خديجة مرات النبى كانت بتتاجر .. الشغل للستات مش عيب مادام الواحدة مفتحة لنفسها !"(٤).

---

(١)نفسه : ص ٢٠.

(٢) قلوب خالية : ص ٧١.

(٣)نفسه : ص ٧٣.

(٤)الشوارع الخلفية : ص ٤١٧.

وبذلك تتحول السيدة خديجة، الزوجة الأولى للرسول وأقربهن إلى قلبه، إلى نموذج تحتذيه أنيسة وتتشبث به للدفاع عن حقها فىالعمل والتدليل على مشروعيته وعدم مجافاته للأحكام والتقاليد الدينية .

وتحظى السيدة عائشة بنت أبى بكر باهتمام خاص أثناء حوار عادى لا علاقة له بالدين فى رواية "الفلاح" إن عبد العظيم خطيب المسجد ينفعل غاضبا على أم سالم بسبب نقد توجهه له، ويتشكك عبد العظيم فى مصادرها:

"ـ جماعة العمدة قالت .. يعنى السيدة عائشة قالت .. جاتكم الغم ! . والا يعنى قالت عائشة" إنه يجل السيدة عائشةويعتبرها قمة لا تصل إليها مثيلات زوجة العمدة التى تستشهد بها أم سالم، ولكن الشيخ طلبه ـ رجل الدين التقليدى المحافظ ـ يتوقف عند الشكل معترضا على ذكر اسم أم المؤمنين عائشة فى المرة الثانية بغير ما يناسبها من تبجيل واحترام :

"ـ قل ستنا عائشة رضى الله عنها! "

وسرعان ما ينتقل الشيخ ـ بمناسبة ذكر أم المؤمنين عائشة ـ إلى مناقشة عبد العظيم فى حديث نبوى نسبه لها خلال خطبته :

"ـ بالمناسبة يعنى .. إنت النهاردة فى صلاة الجمعة .. قلت فى حديث شريف عن السيدة عائشة رضى الله عنها كلام غريب قوى .. جبته منين ؟"(١).

إنه يشكك فى الحديث المنسوب لعائشة محتفظا بالاحترام المناسب: الاسم مسبوق بالسيدة ومتبوع بالدعاء!

ويتسع الدين عند فتحى غانم للجميع، حتى اللاتى يحترفن بيع أجسادهن لمن يدفع الثمن . العاهرة الفرنسية التى تحاور الصحفى محمد ناجى تصلى بانتظام كل يوم أحد، ولا يجد محمد ناجى ـ غير المتدين ـ وصفا مناسبا لمحاورته العاهرة إلا وصف "القديسة " :

"ـ سأصلى من أجلك

---

(١)الفلاح : ص ٩٦.

ـ أنت تصلين ؟

ـ كل يوم أحد .

ـ هذا جميل .. اذكريني فى صلاتك دائما

ـ سأفعل

ـ الآن وجدت وصفك الذى كنت أبحث عنه .. أنت قديسة"(١).

وفى مقابل هذا الإيمان الدينى الذى يستوعب الجميع، بما فى ذلك الخاطئات المتاجرات بأجسادهن، يوجد وجه عكسى لعلاقة المرأة بالدين يتمثل فى التشدد والتزمت إن بعض المتشددين والمتزمتين فى أمور الدين لا يتعاملون بالتسامح الذى يمارسه محمد ناجى مع العاهرة الفرنسية . الخطيئة عندهم هى الأصل، والمرأة شر لابد منه، والعدل فى قضايا الشرف يختل ولا يتحقق على أيديهم . هذا ما يراه ـ الراوى ـ فى " الجبل " عندما يتحدث عن واحد من هؤلاء :

"وكيف يحكم بالعدل، ذلك المحقق المتزمت فى أمور الدين ..إنه ولاشك ينظر إلى أية امرأة على أن مجرد وجودها خطيئة، ومجرد لمسها ينقض وضوءه، فما باله عندما يفكر أنها أحبت أو شوهدت تذهب إلى السينما مع أحد الشبان . سيتهمها قطعا بالفجور والدعارة"(٢).

إن هذا المحقق المتزمت لا يعبر عن الدين الصافى، فهو يمزج بين الدين ومجموعة من التقاليد والأعراف التى تسود وتنتشر حتى تقوى وتتأكد كأنها من أصول الدين !

هذا ما نجده فى وصف " فتحى غانم " لـ " زكية "، "فهى امرأة ريفية الأصل، تؤمن بالتقاليد وأحكام الدين وتخضع تماما لسيطرة أبيها .. وهذا يعنى أنها منذ صباها المبكر وهى تكبت جماح عواطفها، وتخاف الأفكار الشيطانية التى تجول برأسها"(٣).

التزمت ليس مرادفا للدين، فهو نابع من التقاليد وسيطرة السلطة الاجتماعية . ويتخذ الأمر غلافا دينيا حتى يتحول الطقس والعرف الموروث الاجتماعى إلى حكم دينى مقدس .

---

(١)الرجل الذى فقد ظله، ناجى : ص ٦٤.

(٢)الجبل : ص ١٢.

(٣) الغيبى : ص ٤٢.

إن العلاقة بين المرأة والدين عند سعد مكاوى تكشف عن طبيعة العصر المملوكى الذى تتعرض له رواياته، فهو العصرالذى تواضعت فيه مكانة المرأة نتيجة للجهل والقهر، وهو العصر الذى تعرضت فيه القواعد الأساسية للدين لتشويه غير قليل بسبب الجهل والقهر وسيادة الخرافات أيضاء

وفى ظل هذا الاهتزاز الذى يصيب المرأة والدين معا، يبدو منطقيا أن تكون العلاقة بينهما معبرة عن أزمة مشتركة يجسدها سعد مكاوى فى عموم رواياته وبخاصة فى روايته " الكرباج".

وتتأثر العلاقة بين المرأة والدين فى روايات عبد الرحمن الشرقاوى الأربع بالمكانة الكبيرة التى يحتلها الدين فى عموم فكره.

إن الروائى لا يقدم شخصيات نسائية مبالغة فى التدين، ولكنه يقدم الدين كعنصر رئيس من عناصر الحياة بشكل عام وهو ما ينعكس على نسائه اللاتى يمدحن لتدينهن أحيانا، ولكنهن يهاجمن رجال الدين فى أحيان أخرى، ثم يذبن خشوعا أثناء الاستماع إلى القرآن الكريم فى مناسبات ثالثة .

كما يظهر تأثير الدين عند الشرقاوى من خلال استرجاعه لبعض حوادث التاريخ الإسلامى وتأثر شخصياته ـ من الرجال والنساء ـ بهذا التاريخ الذى يتخذ مادته من الرجال والنساء معا .

ويتبدى الاهتمام بالدين عند " فتحى غانم" من خلال الدور الذى يلعبه الدين فى تشكيل الضمير كهم رئيس من هموم شخصيات الروائى رجالا ونساء ويهتم فتحى غانم بالتعرض للمرأة وعلاقتها بالدين بقدر اهتمامه بكيفية تعامل الرجال المتدينين مع المرأة، وعند فتحى غانم يختلط الدينى بالاجتماعى عند المرأة وتتفق المسلمات والمسيحيات فى كثير من العادات والسمات على الرغم من الاختلاف الدينى . وبشكل عام فإن الدين يسهم بدور فعال فى تشكيل شخصية المرأة عند فتحى غانم .

الفصل الرابع

الجنس والزواج

-١

"الزواج علاقة يقرها العرف والدين بين شخصين من جنسيين مختلفين فى شكل زوج وزوجة لتكوين عائلة جديدة بحيث أن الأولاد الذين يأتون نتيجة لهذه العلاقة يعتبرون أبناء شرعيين لكلا الطرفين .ويمكن التمييز بين الزواج الفردى وفيه يتزوج الرجل الواحد بامرأة واحدة، والزواج التعددى وهو نوعان:

تعدد الزوجات بالنسبة للرجل الواحد وهو كثير الشيوع، وتعدد الأزواج بالنسبة للمرأة الواحدة ولايكاد يوجد إلا فى عدد قليل جدا من المجتمعات"(١).

والزواج تنظيم للعلاقات الجنسية بين رجل وامرأة يمارسانها خضوعا لدوافع الغريزة ومقتضى الميول الطبيعية . وقد أدى ذلك بالضرورة إلى وجود الرجل والمرأة معا ونشوء رابطة بينهما، فتدخل المجتمع لينظم ارتباط الرجل والمرأة بصياغتها فى الصورة التى ترسمها النظم الاجتماعية، ويحددها العقل الجمعى للجماعة، ولذلك تختلف هذه الرابطة باختلاف العصور والمجتمعات فإذا كان المجتمع قد نظم ارتباط الرجل والمرأة برابطة الزوجية بمجرد التراضى فى عصر من العصور، فإن نفس المجتمع ــ فى عصر آخر ــ لم يعد يرتضى ذلك، بل اشترط ضرورة صياغة عقد الزواج فى شكل خاص أو اتخاذ إجراءات معينة. والمجتمعات الإنسانية المتطورة لا تبيح مباشرة رجل وامرأة للعلاقة الجنسية إلا فى صور خاصة وحدود معينة هى الزواج.

ويستخلص الأستاذ عادل سركيس تعريفا للزواج يرى أنه "تنظيم اجتماعى للعلاقات الجنسية بين الرجل والمرأة يرتب قبلهما التزامات متبادلة ومسئوليات اجتماعية"(٢).

وعلى الرغم من أنه يعيب على مؤلفى كتاب"المجتمع الحديث" تعريفهما للزواج بأنه :

"الزواج اتحاد جنسى، شكلى ودائم، بين رجل وامرأة أو أكثر فى نطاق مجموعة محددة من الحقوق والواجبات"(٣).

فإنه يقع فى خطأ مماثل بالإعلاء من شأن الجنس فى عمليه الزواج.إن الجنس من العوامل

---

(١) الموسوعة العربية الميسرة. مادة (زواج)،ص ٩٣٢.

(٢) عادل أحمد سركيس : الزواج وتطور المجتمع، دار الكاتب العربى، القاهرة، د.ت . ص١٣ .

(٣) المصدر السابق : ص ١٤.

المهمة فى الزواج الناجح، وبغيره يفتقد الزواج شرطه الأساسى للاستمرار والحفاظ على النوع البشرى، ولكن لايمكن اعتبار الزواج مجرد علاقة جنسية .

"ففى كثير من الأبحاث التى أجريت، وجد أن العامل الجنسى لايمثل إلا ٨ ٪ فقط من عناصر الزواج الموفق، وهذا لا يعنى إنعدام أهميته ولكن يعنى أن الزواج ليس ارتباطا جنسيا فحسب، بل إن هناك العوامل الروحية والعاطفية والاجتماعية وكذلك العوامل الشخصية كالعادات والطباع والمزاج والمستوى الاقتصادى والتعليمى لكل من الزوجين"(١).

وإذا كان من الميسور أن نقدم تعريفا للزواج يتضمن جوانبه الدينية والقانونية والاجتماعية فإن تقديم تعريف مماثل للجنس يبدو أمرا بالغ الصعوبة.

لقد أدرك الإنسان منذ نشأته أن المخلوقات كلها على اختلاف أنواعها من نبات وحيوان وإنسان خلقت من "جنسين" يلعب كل منهما دوره الخاص "أحدهما الأنثى، وهى الجانب الذى يتلقى التلقيح، وثانيهما الذكر، وهو أداة وعلة التلقيح . وكل منهما يكمل الآخر تكميلا لا بد منه لحفظ النوع(٢).

ويبدو من باب الاحتمال لا من باب التأكيد ـ كما يقول كولن ولسون ـ "أن الإنسان الأول لم يكن يعبأ كثيرا بالزواج، أو يعرف معنى الإخلاص والوفاء . فقد كان الرجل ـ قديما ـ يشبع غرائزه الطبيعية مثلما تفعل الوحوش، دون ارتباط دائم بأنثى معينة"(٣).

ولكن النقطة المهمة فى معظم الحضارات القديمة هى نظرتها للزواج "باعتباره أمرا مقدسا، وكان الغرض من الزواج قبل كل شىء هو استمرار الجنس البشرى"(٤).

---

(١) د.عبد الرحمن عيسوى،على عبد الحميد :صحتك النفسية والجنس،مطبعة دار التأليف، القاهرة، ١٩٧٠،ص٦١ .

(٢) كامل لبيب وآخرون : دائرة معارف الثقافة الجنسية، دار النشر والتأليف التجارية، القاهرة،ط٢، ١٩٣٩.ص٢٣ .

(٣) كولن ولسون: الجنس والشباب المثقف، ترجمة د/ صلاح عدس، الدار المصرية للطباعة والنشر القاهرة، ١٩٧٢ص٣٩ .

(٤) المرجع السابق . ص٤٨ .

إن الزواج والجنس جزء منه، علاقه لا يمكن أن تتم وتكتمل إلا بوجود الرجل والمرأة معا، ومع ذلك فإن ما تطلبه المرأة من الجنس فى الزواج يختلف عما يطلبه الرجل، وتجارب المرأة الجنسية السابقة للزواج تختلف أيضا عن تجارب الرجل. إن قيمة الجنس عند الرجل تختلف عنها عند المرأة. فالنشاط الجنسى "غاية فى ذاته" عند الرجل، أو بمعنى آخر خاتمة المطاف، أما عند المرأة فهو"وسيلة" لغاية حقيقية أكبر، هى الإنجاب والإنسال. "وللنشاط الجنسى أثر أكبر عند المرأة منه عند الرجل، حيث يترتب عليه عندها الحمل والإنجاب، أما عنده فلايؤدى إلى مثل ذلك"(١).

والاختلاف بين الرجل والمرأة ـ بالنسبة للجنس ـ قائم قبل الزواج أيضا "فدراسة الحياة الجنسية للشباب الذكور قبل الزواج تشير إلى أنهم يتحايلون على إشباع حاجتهم الجنسية والعاطفية بشتى الطرق، خاصة وأن المجتمع يزيع عليهم الأغانى الملتهبة بالحب والجنس والأفلام العارية والرقصات الخليعة والإعلانات التى تعرض أجساد العاريات وصور المجلات العارية وغير ذلك من أشكال الإثارة الجنسية التى تتطلبها عملية ترويج البضائع والأفلام والفنون الرخيصة"(٢).

وإذا كان لجوء الشباب ـ الزكور إلى إشباع الاحتياجات الجنسية يتم التعامل معه فى المجتمع كنوع من الخطأ، فإن لجوء المرأة إلى التعامل نفسه يدخل بها إلى دائرة الخطيئة. إن مشاركة المرأة والرجل معا فى عملية الزواج لا يعنى تساويهما قبل الزواج أو بعده. ولذلك تحول الجنس إلى أزمة من أزمات المجتمع التى تشمل الفرد والجماعة معا، ولم تعد الرغبة والميول المشتركة هى الخطوط الشرعية للزواج، وإنما أقبلت المصلحة الاقتصادية لوضع هذا التخطيط "وراح الإنسان يعبر عن أزماته من خلال صياغتها فى أشكال مختلفة وقوالب متبانية، وإن تشابهت جميعها فى أنها جعلت من الجنس مشكلة وقضية"(٣).

---

(١) د. عبد الرحمن عيسوى : المرجع السابق،ص٦٠ .

(٢) د. نوال السعداوى: قضية المرأة المصرية السياسية والجنسية، ص٣٦.

(٣) د. غالى شكرى : أزمة الجنس فى القصة العربية،ص١٨ .

١-١

وقد يكون مفيدا أن نشير إلى تعرض الرواية المصرية لقضية العلاقة بين الزواج والجنس. "فقد عرض توفيق الحكيم فى رواية "الرباط المقدس " لهذا الموضوع، وبين أن العلاقة الجنسية السليمة لها أهميتها الكبرى فى كل رباط زوجى، وأن هذا الرباط ليس تعاقدا اجتماعيا،ولكنه تآلف روحى وجسدى ولا يكفى أن يكون تآلفا روحيا فقط أو جنسيا فقط . وأن كارثة الحياة الجنسية الزوجية هى انعدام الانسجام الجنسى بين الزوجين"(١).

إن الزواج بطبيعة الحال ليس مجرد علاقة جنسية، ولذلك فإن الزواج ليس مرادفا للجنس أو بديلا له وما يعنينا فى هذا الفصل هو التعرض لقضية المرأة الجنسية من خلال الزواج كما يقدمها الروائيون الثلاثة فى أعمالهم الإبداعية .

١-٢

إن عالم سعد مكاوى يحفل بعديد من الإشارات إلى العزوف عن الزواج والزهد فيه بسبب عدم الاحتياج إلى الجنس والتعالى عليه لأسباب صوفية أو فنية. وتنتشر عنده الزيجات غير العاطفية التى تحقق أهدافا تخص أطرافا يحولون الزواج إلى صفقة تجارية .

ويشير سعد مكاوى إلى طقوس الزواج بما فيها من إيحاءات وتقاليد جنسية، ويقدم تصورا عن دفء العلاقة وإنسانيتها فى مقابل إشارات أخرى عن زيجات لا تخلو من الشذوذ ويغلفها العجز والضعف وتصرخ المرأة فيها من الحرمان الجنسى والإنسانى معا . وفى هذا الإطار تظهر عند مكاوى زوجات خائنات لأسباب جنسية أو لأسباب ترتبط بشخصية الزوج وتخاذله وسلبيته.

وتختلف معالجة "عبد الرحمن الشرقاوى" للعلاقة بين الزواج والجنس عن المعالجة التى يقدمها "سعد مكاوى" . ففى "الأرض" طقوس احتفالية وتقاليد ترتبط بالزواج والشرف الجنسى

---

(١) فتحى الإبيارى : الجنس والواقعية فى القصة، ص ٣٦.

فى القرية المصرية خلال الثلث الأول من القرن العشرين، وفيها ذكريات طفولية جنسية مقترنة بالزواج هى كل ما يملكه المنشغلون فى صراعات سياسية واقتصادية ضارية.

وفى "قلوب خالية" زوجات متسلطات وأزواج تابعون وزوجة جميلة محرومة تخون زوجها مرة واحدة دون أن تتحول إلى سلعة مباحة للجميع، وهى تلتمس فى حبها القديم وعجز زوجها وحرمانها الجنسى ما يبرر خيانتها ويفسرها .

وفى "الشوارع الخلفية" يظهر طابور طويل من الزوجات المتحكمات المنطلقات، والأزواج المتخاذلين المستسلمين والجنس مجال من مجالات التعبير عن هذا الخلل الزوجى العام النابع من افتقاد الندية لصالح الزوجة .

ويتميز"فتحى غانم" عن مكاوى والشرقاوى باتجاه عديد من شخصياته إلى الربط بين الجنس والزواج بحيث يتحول اللفظان ــ فى حالات غير قليلة ــ إلى مترادفين إن الجنس دافع إلى عديد من الزيجات: للنجاة من ورطة، أو للبحث عن شهوة تصب بغير زواج . وبإتمام الزواج يتراجع دور الجنس عند فتحى غانم ولا تبقى إلا مشاكله التى تدفع العلاقات الزوجيةإلى حافة التوتر، وتجعل عديدا من الزوجات فى حالة تمرد وبحث دائم عن بديل للزوج، وهو بحث يؤدى إلى الخيانة ويهدد استقرار الحياة الزوجية .

ويمكننا أن نتعرض لقضية العلاقة بين الجنس والزواج عند الكتاب الروائيين الثلاثة على النحو التالى :

أ ـ الجنس فى العلاقة الزوجية .

ب ـ الزواج لإصلاح خطأ جنسى.

جـ ـ طقوس الزفاف والفكاهة الجنسية.

د ـ التوافق الزوجى الجنسى .

هـ ـ خلو الزواج من الجنس .

و ـ الخيانة الزوجية.

٢-

أ ـ الجنس فى العلاقة الزوجية

فى روايته الأولى" الرجل والطريق "يقدم سعد مكاوى صورة بالغة الدلالة فى التعبير عن الجنس والزواج من خلال أسلوب التواصل بين "حسن" وزوجته الراحلة "فاطمة" العلاقة الزوجية بينهما كانت محض علاقة مادية قوامها الجنس، فهو يصفها بأنها "أليفه المائدة والفراش"(١).

إن حياتهما معا كانت خيمة مفتوحة للرياح من كل صوب، والجنس هو وتد الخيمة. كانت فى حياته بمثابة مديرة البيت والطباخة والعشيقة. ولا شيء بعد ذلك:

"الفراش وحدة تقريبا كان مكان التقائنا الحقيقى .. لم تنجذب لى ولم أنجذب إليها ولم تبذل فى فهمى أى جهد ولا حاولت أن تتعرف على وجدانى وتأملاتى أو تطيل النظر فى لوحاتى أو أن تكون هى اليد التى تنفض عنها غبار النسيان فى أركانها المعتمة .. لم تكن روحى هى التى تهفو إليها بعد موتها، بل يدى المتحسسة طريقها إلى حيث كان جسمها ينتظرنى طائعا فى ظلمة المخدع.. والرياح التى هبت على حياتى بموتها لم تقتلع خيمتى، وكل ما صرت افتقدة هو فى الحقيقة وتد الخيمة"(٢).

ويرتقى "سعد مكاوى" بصورة الخيمة والوتد إلى ما يشبه القانون الذى ينظم العلاقة بين الجنس والزواج، فالزواج خيمة والجنس وتد من أوتادها .وعندما يتحول الجنس إلى وتد وحيد، فإن خيمة الزوجية لن تقوى على مواجهة العواصف:

"واذا كان الزواج خيمة منصوبة فى عراء الحياة المترامى، فإن العلاقة الجسدية ليست أكثر من أحد أوتادها التى تمسكها فى وجة الرياح. أما خيمتى أنا وفاطمة فلم يكن لها غير هذا الوتد، فلو لم يقوضها الموت بعد عشرة أشهر لأطارتها الرياح فى الهواء ونفرت حياتنا"(٣).

إن الجنس مجرد ركن من أركان الزواج، ومن الصعب أن تقوم علاقة زوجية حقيقية

---

(١) الرجل والطريق: ص ٥.

(٢) نفسة: ص ٩.

(٣) نفسه: ص ١٠٧ .

معتمدة فى استمرارها على الجنس وحده . وقد يكون البحث عن المتعة الجسدية دافعا وحيدا للزواج فى بعض الزيجات التى تعلى من شأن الشهوة . وعندما يتحول الجنس إلى مبرر وحيد للزواج، فإن تحققه ينفى العلاقة الزوجية أو يؤجلها على الأقل . وفى هذا السياق لايبدو مستغربا أن تكون القدرة على تطويع الغريزة الجنسية منطلقا لنفى الزواج المرادف للجنس هذا ما يتضح فى الحوار الذى يدور بين "حسن الفنان"، و"أبى العهد المتصوف" يسأل أبو العهد أولا :

"ـ لماذا لاتتزوج يا سيد حسن ؟

ويرد حسن على السؤال بسؤال مماثل :

ـ عندما كنت تتفرج على الصور كنت أنا أيضا أسأل نفسى : لماذا لا يتزوج أبو العهد؟

ويسكت أبو العهد لحظة قبل أن يقول فى إيجاز:

ـ ما دامت العفة فى مستطاعى!

ـ هذا حالى أنا الآخر يا معلم، غرائزى طى إرادتى، وأنا أقودها ولا تقودنى"(١).

٢ - ٢

وتمثل "وصيفة"، البطولة النسائية الأساسية فى رواية "الأرض".

ولأنها غير متزوجة، فإنها تتحول إلى مطمع لرجال كثيرين يحلمون بالزواج منها، وتظل وصيفة فى خيالاتهم لتثير أحلاما وخواطر جنسية ترتبط بالزواج والاستقرار معا.

ولعل "عبد الهادى" هو أكثر عشاق وصيفة تعلقا بها، وتفكيرا فيها، ومن الحب والغيرة تتشكل مشاعر متناقضة تجعل نظرته إلى المرأة بشكل عام، وإلى وصيفة بشكل خاص أقرب إلى التفكير الجنسى الخالص.

غيرة عبد الهادى تدفعه إلى تمنى "لو أن كل لمسة من يد الرجل لبدن امرأة تترك فى مكانها حفرة شائهة واضحة كى لا ينخدع بها رجال آخرون، أو يتعذب من الظنون قلب عاشق طيب"(٢).

---

(١) نفسه: ص ١٤٤.

(٢) الأرض: ص ص ٢٥-٢٦.

وعاطفة عبد الهادى تدفعه إلى أحلام ورغبات تدور حول السعادة وتتمثل هذه السعادة فى أن "يملك أرض بلا قلق، ويملك فى داره امرأة حانية كوصيفة .. وصيفة .. لا أية امرأة أخرى"(١).

لاتناقض بين الحب والغيرة فى نفس عبد الهادى، والجنس هو المشترك بينهما. الحب عنده امتلاك، والغيرة غضب. الحب احتواء جنسى، والغيرة خوف جنسى من الآخرين.

وبالنسبة لوصيفة نفسها، فإنها لاتقترب بتفكيرها من الجنس بشكل مباشر ولكنها تحمل بعض ذكريات جنسية طفولية مع الراوى، وهى ذكريات ترتبط بحضورها لزفاف أختها ورغبتها فى محاكاة وتقليد ما رأت. إنها تحول الأمر إلى لعبة ذات دلالات جنسية مرتبطة بالزواج:

"واختارت "وصيفة" أبطال اللعبة .. فاقترحت أن تكون هى العروسة وبحثت عن فتاة تقوم بدور الداية. أما العريس فقد اختارت ـ الراوى ـ الطفل لأن له صله بالبندر .

واختارت وصيفة المصلى لتكون مخدعا للزواج، ودخلت المصلى ودخلت وراءها الداية الصغيرة وأخيرا دخلت أنا. وظل الصغار خارج المصلى . البنات يزغردن ويغنين، والأولاد يمسكون عصيا صغيرة من التوت يلوحون بها وينتظرون"(٢).

وينتقل الموقف إلى ممارسة واقعية مع الراوى نفسه بعد أن شب قليلا وذهب إلى البندر وعاد فى إجازة إن"وصيفة"لاتخفى لهفتها عليه، ولا تجد حرجا فى أن تقابله فى الليل وفى مكان بعيد عن الأنظار . فى المقابلة تستعيد "وصيفة" ذكريات لعبة العريس والعروسة ويبدو أنها لاتمانع فى تحويل اللعبة الطفولية إلى ممارسة واقعية:

"فاكر لما لعبنا فى المصلية آخر مرة؟! آخر مرة لعبنا فيها واحنا صغيرين كانت فى المصلية !وأول مرة حانلعب فيها واحنا كبار حا تكون برضه فى المصلية!

وأخذت "وصيفة" تضحك وتهز نفسها، فقلت لها إن سور المصلى قد ارتفع اليوم !فقالت لى، والغمازات على خديها وعينيها تتألقان، إننا نحن أيضا قد كبرنا!!(٣).

أما ميمى فى رواية "الشوارع الخلفية" فهى زوجة شابة جميلة غير متوافقة مع زوجها،

---

(١) نفسه ص١١٩.

(٢) نفسه ص١١.

(٣) نفسه ص٣٥.

ولكنها لاتخونه على الرغم من وقوفها على عتبات الخيانة.

"وعديلة" تثير الشكوك بسلوكها فى نفس ابنها، ويتسبب امتناعها الجنسى على زوجها فى مأساة الخادمة "ألطاف".

أما "أنيسة" فزوجة نموذجية تقاوم غياب زوجها المعتقل وتصد الطامعين فيها ببسالة .

وتبقى زوجة الضابط شكرى عبد العال حاضرة غائبة :حاضرة بتأثيرها على حياة زوجها الذى يعانى الحرمان، وغائبة بالموت.

ميمى:

يقترن الظهور الأول لـ "ميمى " من منظور الضابط شكرى عبد العال . بمزيج من الإعجاب بجمالها والاحتقار لزوجها :

"الله يلعنك يا أمين ويلعن طمعك . . والله خسارة فيك مراتك ميمى . . دى لسه صغيرة واللى قدها بيلعبوا النطة فى الشارع . . حايعلمها الطمع وفراغة العين"(١).

وتمتد هذه الثنائية طوال الرواية لتشكل رؤية الجميع "لميمى" "وزوجها ":

الزوجة الجميلة الشابة والزوج الضعيف المتخاذل الذى "يترك زوجته تقف فى الشرفة بقميص يكشف عن ذراعيها ونحرها ولاتختشى . .والحمار يقف جنبها أحيانا وحوله جيران . طلبة عزاب يكلمهم ويترك "ميمى" تدخل فى الكلام ! جحش حقيقى أمين أفندى هذا !"(٢).

ويصل استهتار" أمين " إلى الدرجة التى لا تجعله يبالى برؤية الآخرين لأخص خصوصياته :

"الشباك الداخلى لحجرة نومك يطل على منور يطل عليه شباك مقابل من شقة أولاد "الحاج خليفة" يا أمين اقفل شباكك واستر نفسك فى الصيف، فأنت تلقى بأسرارك مع امرأتك على الأولاد من هذا الشباك ! . مصيبة والله . . إنهم يرونها أحيانا فى فراش الزوجية !"(٣).

ويقدم طالب الحقوق "عبد اللطيف خليفة صياغة ساخرة ـ وصادقة ـ للعلاقة الغريبة غير المتكافئة بين الزوجين "أنا مش فاهم واحدة مثقفة وبتقرا زى ميمى دى عايشة معاه إزاى . . ده

---

(١) الشوارع الخلفية : ص ١٣

(٢) نفسه: ص١٤.

(٣) نفسه : ص٥٠.

مايعرفش حاجة أبدا غير الأكل والنوم ! ويوم ما يفكر قوى يفكر فى المرتب بعد المعاش!"

ويعلن شقيقه الأكبر "عبد العزيز "،طالب نهائى الطب، مشككا بضحكة ذات مغزى خاص تحمل إشارة جنسية واضحة :

"لا . . دا هو يعرف فى الأكل بس . . ايش عرفك إنه بيعرف فىالنوم"(١).

ولا يتورع أمين أفندى عن الدفع بزوجته إلى رجال أغراب لتتوسط عندهم فى علاج بعض مشاكله دون إدراك لخطورة ما يدفعها إليه :

"كل ما تملكه من وسيلة لدفع الخطر عن نفسك يا أمين هو أن تضغط على زوجتك ميمى وترسلها إلى أدهم بك باشكاتب الدائرة مع إنها استصرختك مائة مرة لأنه يغازلها"(٢).

ولاتختلف علاقة عديلة مع زوجها "داود" عن علاقة ميمى مع زوجها أمين . وإن"عديلة" لا تتردد فى تسمية زوجها "بالمغفل""!(٣) .

ولا يقتصر إطلاق هذا اللقب على "عديلة "وحدها، فمعظم سكان الشارع يصفون داود أفندى باللقب نفسه ! وهى تخاطبه أحيانا كطفل يستحق التقريع :

"شايف بليت نفسك إزاى زى العيال الصغيرين"(٤).

ولكن ما يميز "عديلة " أنها أكثر صراحة من "ميمى"، ومثيرة للشبهات أكثر منها أيضا .

وإن "سعد " يتذكر ما سمعه فى مجلس أمه وهو طفل عن الفرق بين الزوج المصرى والزوج التركى . كان "سعد" وقتها صغيرا فى العاشرة، وأصغر من أن يفهم مثل هذا الكلام،ولكنه مع ذلك أوشك أن يبكى، لأنه سمع أمه تعرض بأبيه وتقول عنه :

"إنه رجل كامل ولكنه . . جلف، لايعرف كيف يعامل الست"(٥).

ويبدو سعد كثير الشك فى أمه وسلوكها، وبخاصة تلك العلاقة المريبة غير المريحة مع

---

(١) نفسه: ص١٧١.

(٢) نفسه: ص٣٢٧ .

(٣) نفسه :ص٨٧.

(٤) نفسه : ص٢٣٨.

(٥) نفسه : ص ٩٠ .

الباشكاتب المتصابى "أدهم بك " "لكم تبدو أمه صغيرة خفيفة وهى تتحدث مع قريبها "أدهم بك" باشكاتب الدائرة المصبوغ الشعر الزائغ النظرات ! . . أدهم بك ! . . إنها تستحق القتل هذه المرأة !!"(١).

وإذا كانت "عديلة" تصف زوجها بالجلافة الجنسية، وسعد يتهم أمه بسوء السلوك الذى يستحق القتل، فإن "أم عديلة" ترد توتر ابنتها وعصبيتها إلى مشكلة جنسية مع زوجها ! :

"اقتربت من ابنتها "عديلة" وهى تخفى ضحكة . . وجرتها بعيدا عن الأولاد وهمست فى أذنها :

– هو ياختى لفندى بعافية اليومين دول ولا إيه ؟

. . . أنت حتى بقى لك تلات أربع جمع ما بتستحميش معاه !"(٢).

إن سلوك "عديلة" يتسم بالعجرفة فى معاملة زوجها، وهى عجرفة تدفعها إلى مقاطعة جنسية تسبب الحرمان "لداود أفندى"، الحرمان الذى يقوده إلى الارتماء فى أحضان خادمة فى سن أولاده "جاءها ذات ليلة قبل موت "سعد" بشهر، وهو أيامها دائم الشجار مع زوجته "عديلة هانم" لم يقربها منذ أربعين يوما . وقبل أن يموت سعد بليلتين هاجمها فى المطبخ . . وفى تلك الليلة دخل سعد المطبخ وفتح النور"(٣).

إن مأساة "ألطاف" مسئولية "عديلة" التى أهملت زوجها ودفعته إلى إفسادحياته وحياة الخادمة بقدر ما عكرت حياة الابن الوحيد قبل أن يستشهد فى مظاهرة وطنية.

ولعل أنيسة هى أقل زوجات "الشوارع الخلفية "إثارة للمشاكل وأقلهن تسببا فى المشاجرات والمشاحنات، وهى الأكثر التزاما ووداعة وخلقا . "إنها تثير الإعجاب بهدوئها وحشمتها، على الرغم من جمالها الملحوظ وحيائها الشديد وطاقة الأمومة التى تتفجر منها"(٤).

وعلى الرغم من أن أنيسة تعانى من العقم، فإنها لاتتعرض لمشاكل جنسية إلا بعد اعتقال

---

(١) نفسه:ص٨٥.

(٢) نفسه : ص ٢٤١.

(٣) نفسه : ص ص٤٨٤– ٤٨٥.

(٤) نفسه : ص ٤٢٧.

زوجها "عبد المعبود" بسبب نشاطه الوطنى، وتأتى هذه المتاعب من الضابط الوطنى "شكرى عبد العال" الذى يعانى حرمانا يدفعة إلى اشتهاء معظم نساء الشارع ومنهن أنسية . ولكن أنسية تبدو قوية متنمرة تدافع عن شرفها بصلابة دون أن تتخلى عن أدبها وهدوئها، دون أن تفقد قدرتها على التسامح تلك القدرة التى تجعلها تلح على ابنة "شكرى " بالسرعة فى تزويج أبيها :

ـ "لا يا أختى .. أبوك ده مالوش قعاد من غير جواز أبدا"(١).

على الرغم من غيابها بالموت، وعلى الرغم من أنها لاتحمل اسما، فإن زوجة الضابط شكرى عبدالعال تؤثر ـ ولسنوات طويلة بعد موتها ـ فى حياة زوجها بشكل عام وفى حياته الجنسية بشكل خاص .

إن شكرى عبد العال لايفعل أبدا ما يثير شك أحد، "وهو منذ ماتت زوجته، مقتصر، فى حاله .. لم يعرف عنه فى الشارع أن عينه زاغت إلى امرأة"(٢).

قد يكون هذا ما يعرفه الشارع وساكنوه، ولكن ما يدور داخله شىء آخر . إنه ينبهر بجمال "ميمى " فيحن إلى زوجته:

"وطافت برأسه ذكرى عابرة من زوجته المرحومة .. وتنهد"(٣).

وهو يجد فى حياة الأرملة "سعاد" ما يماثل حياته، فكلاهما معرض للحرمان من أجل الأولاد وعلى حساب احتياجاتة العاطفية "لكم تضحى من أجل ابنتها وابنها هذه المسكينة الحسناء الشابة مثلك تماما يا شكرى: تقاوم الطبيعة والغريزة وكل شىء لكى لا تكسر خاطر الأولاد"(٤).

ويصل الضعف بـ "شكرى " إلى منتهاه فى اشتهائه لـ "أنيسة " أثناء اعتقال زوجها صاحب المطبعة على الرغم مما بينهما من صداقة :

"وفتحت عينيها كالمجنونه فوجدت شيئا كاللهب يضطرم فى وجه شكرى وهو يتقدم منها

---

(١) نفسة: ص ٤٢٧ .

(٢) نفسة: ص ٢٦.

(٣) نفسة: ص ٢٠ .

(٤)نفسة: ص ٦٦.

بإصرار هذا الرجل الذى أحبه زوجها أكثر من أى رجل آخر . لم يكن شكرى يقول شيئا .. ولكن نظراته تريد أن تنتزع ثيابها على الرغم منها"(١).

ربما كان الفعل كله للضابط شكرى عبد العال، ولكن السبب الحقيقى الذى يفسر هذه الأفعال كامن فى زوجته الغائبه الحاضرة. تغيب زوجة شكرى ولايزول تأثيرها، فحرمان الزوج ـ الحى نتيجة منطقية لغياب الزوجة ـ الميته، ونهاية حرمانه الطويل لاتتحقق إلامع بدايه حياة جديدة مع زوجة أخرى تنسيه الحرمان والزوجة القديمة معا .

٣ـ٢

ويقترن الزواج بالجنس عند عديد من شخصيات "فتحى غانم " وهو اقتران يقترب من الترادف بحيث يصعب الفصل بينهما .

"تفكر مبروكه فى مواجهة سيدها مدحت بأن ما يريده منها هو حق زوجى وحدة"(٢).

وما يريده هو العلاقة الجنسية الكاملة بعد علاقة طويلة لم تتجاوز مرحلة القبلات والأحضان.

إن الجنس "حق الزوج "ولذلك تنصح أم زوجة "الغبى"ابنتها بتنظيف جسدها ونزع شعره وتعطيره "وسوف يطلب جسدك لأنه حلال له والله أذن له بأن يحصل على جسدك فنظفيه وانزعى منه الشعر وعطريه واحفظيه دافئا طريا"(٣).

واذا كان الجنس هو الهدف الوحيد من الزواج، فإن ممارسة تصلح مبررا لنفى فكرة الزواج . تقول سامية ليوسف السويفى عندما يلح فى طلب الزواج :

"إنت عايز إيه ..موش عايزنكون مع بعض .. خلاص.. أن بحبك .. وأنت بتحبنى .. بلاش نفكر فى الجواز دلوقت"(٤).

---

(١) نفسة: ص ٤٢٥.

(٢) الرجل الذى فقد ظلة،مبروكة : ص ٤٢.

(٣) الغبى : ص ١٠١.

(٤) الرجل الذى فقد ظلة، سامية: ص ١٩٦.

أن "نكون مع بعض " هنا تعنى العلاقة الجنسية .ولأنها متحققة وقائمة بالفعل،فإن التفكير فى الزواج يفقد المبرر والدافع وبحكم هذا الارتباط الوثيق بين الزواج والجنس، فإن "فتحى غانم" يقدم تعريفا للزواج باعتبارة أداة من ادوات التنظيم الجنسى :

"واقصى ما استطعنا الوصول إليه هو تنظيم لقاء الجسدين بين الرجل والمرأة،وإحدى صور هذا التنظيم هو الزواج"(١).

وتتحقق الأزمة الجنسية بين الأزواج فى ظل القدرة الجنسية العالية التى تمارس بشكل فج دون مراعاة لمشاعر وأحاسيس وإنسانية الطرف الثانى فى العلاقة .

إن "نور الدين بهنس "لايعانى من ضعف أو عجز جنسى، ولكنة يفتقد اللمسة الإنسانية فى علاقته الجنسية مع "زينب الأيوبى "حتى قبل أن يتم الزواج "يبدو نور وقحا منفرا "وهو يمد يده إلى ملابس "زينب" الداخلية وينفرج فمه عن ابتسامة بشعة ويقول بصوت أشبه بالصرير مخاطبا أمها لماذا هذه الملابس ..بعد أن أتزوجها لن ترتدى هذه الأشياء لأنى لن اتركها تغادر السرير"(٢).

وفى ليلة الزفاف يفتتح "نورالدين بهنس" حياتة الجنسية مع "زينب" بطريقة مقززة تهدر إنسانية الطرف الثانى فى العلاقة، ويبدأ النفور والنشاز الذى يميز مستقبل العلاقة الزوجية والجنسية بينهما.

وتلعب لغة "فتحى غانم "دورا كبيرا فى إظهار دلالة الممارسة الجنسية كتعبير عن تباين وانفصال الشخصيتين فى اللحظة التى يفترض فيها وصولهما إلى قمة الاندماج .

"وهجم نور الدين عليها وأرقدها على السرير فاستسلمت له وهى تحدق فى المصباح بسقف الحجرة، تتذكر جدتها وهى تفعل نفس الشىء لحظة موتها .وتذكرت العذاب الذى شعرت به وأم اسماعيل تجرى لها عملية الختان .وظلت تحدق فى السقف والمصباح، ونور الدين يجثم على صدرها يعبث بجسدها ويلهث فوقها وقد خنقها بأنفاسه وهى تواجة هذا الكابوس بذكرى عينين

---

(١) الغيى : ص٣٠ .

(٢) زينب والعرش :ص١٧٢.

محدقتين غاضت منهما الحياة، وبإحساس غامض بالشجاعة والكبرياء والاحتقار حتى همد نورالدين وانزاح عنها، وهى مازالت تحدق فى السقف ولم تسمع مايقوله. كانت عارية ولا يهمها أن تستر جسدها وكانت تشعر بالبلل ولا يعنيها أن تجففه"(١).

إن هذا المفتتح الجنسى اللإنسانى يكشف وينبىء عن مسيرة الحياة الزوجية بينهما حيث يقفان على طرفى نقيض تبدأ العلاقة بـ "الهجوم "من نور، و"الاستسلام "من زينب وكان اللقاء الجنسى معركة غير متكافئة قوامها الانسحاق لا التكامل .تستسلم زينب بجسدها المعرض للغزو الجنسى وتقاوم بالارتداد إلى الماضى حيث الذكريات المريرة المرتبطة بالموت، موت الجدة على نفس الفراش والعذاب الجنسى المبكر المتمثل فى عملية الختان على يد "أم اسماعيل" وخلال هذا الارتداد يواصل الطرف الثانى معركته فيجثم ويعبث ويلهث ويخنق متحولا إلى كابوس حقيقى لاتملك زينب إزاءه إلا شجاعة التعالى فكأنة يمارس الجنس مع شخص آخر غيرها .حتى عندما تنتهى المعركة، فإنها لا تبالى بمعالجة آثارها: العرق والبلل.

وتستمر المعاناة الجنسية فى علاقة نور الدين وزينب حتى تتحول إلى كابوس مفزع دائم، ويتحول استسلامها له فىالفراش إلى فزع يومى :

"نوع من القهر ترضخ له ولاتدرى كيف فرضوه عليها ولاتدرى متى يكون الخلاص منه .وكان نور الدين يتهمها بالبرود..فلا تهتم .وأحيانا كانت تمنى نفسها بأن هذا البرود الذى يشكو منه سوف يؤدى إلى ابتعادة عنها .واكتفت بممارسة استسلامها الذى يعزلها فى نفس الوقت عنة"(٢).

وحتى بعد أن تتعدد العلاقات الجنسية لزينب ويعلم بها نور الدين فإنه يستمر فى التعامل الجنسى الشره معها. إنه لا يرى فيها! إلا جسدا! وبذلك ينحصر الزواج ويختصر إلى علاقة جنسية.

ويصبح كل هم نور الدين أن يتسلل إلى فراشها ليحصل على "حقه" من جسدها.

"وكانت قد تعودت الاستسلام له بغير حس أو شعور، وكانت أحيانا تثور عليه وترفضه لتفاجأ

---

(١)نفسه: ص١٧٤ .

(٢) نفسه : ص ١٧٧.

به وقد تركها لتنام ليتمسح بجسدها. وقد تستيقظ فزعة وهو على هذه الحال، فتصرخ تشتم وتقرف وكأنة لا يسمع ولا يشعر، أو كأنه كما كانت دائما تصوره، "بقة" فى الفراش، مصممة فى غبائها على أن تمتص فى شراهة دماء النائمة فى الفراش"(١).

إن الجنس هو" الحق" الزوجى الوحيد الذى يعرفه نور، وهو "حق" يمارسه بمعزل عن الحقوق والواجبات الأخرى وانعزالية هذا الحق تحوله إلى "مرادف" للزواج فلا يتورع نور عن اختلاسه ولا يعبأ بأن الآخرين يشاركونه فيه !.

وبمثل هذا التكوين لا تشعر زينب بأن نور زوجها، ويتحول إلى رجل كالآخرين الراغبين فى جسدها.

"وعندما يعبث أحد عشاقها بجسدها فإنها تتذكر زوجها،فما يفعله العشيق أشبه بذلك الذى تحسه من نور الدين"(٢).

إن ما يربط زينب بنور الدين ليس زواجا، ولكنه مشروع وصفقة تمت بمعرفة أمها . وتصل إلى المرحله التى تقارن فيها بين علاقتها بزوجها وأمها من ناحية وعلاقتها بالقوادة إلهام كمال من ناحية أخرى :

"وما الفارق بين إلهام وأمى .. ألم تبعنى أمى إلى نور الدين لتقبض الثمن .. إن علاقتى بإلهام أشرف من علاقتى بأمى"(٣).

٣-

ب ـ الزواج لإصلاح خطأ جنسى

وإذا كان الزواج مرتبطا بإشباع الغريزة الجنسية غير المتحققة فإنه يأتى أحيانا لإصلاح خطأ جنسى سابق للزواج.

٣ـ١

ثمة زيجة أقرب إلى الصفقة فى رواية "لا تسقنى وحدى" الزواج مقابل منص بوزير الحسبة.

---

(١) نفسه : ص ١٩٤.

(٢) نفسه : ص ٤١٣.

(٣) نفسه : ص ٣٦٦.

وهوليس زواجا عاديا بالطبع،ولكنه وسيلة لتغطية فضيحة سابقة للصفقة المطروحة:

"ـ من الحسناء ؟

ـ صغرى بنات والى القاهرة وآية من آيات الحسن..ونغشة !

ـ نعمة مشكورة .

ـ وحامل فى شهرها الرابع .

لمعت عين اللص الكبير بالفهم والخنوع :

ـ هذا يا مولاى وفر فى الجهد أحمده !"(١).

وعند فتحى غانم يمثل الجنس الدافع "الوحيد "والمسبب "الرئيس" لعديد من الزيجات التى تتم فى رواياته ويتم ذلك على مستويين :

المستوى الأول : أن يتم الزواج لمعالجة ورطة مترتبة على ممارسة الجنس قبل الزواج، ممارسة تؤدى إلى الحمل وشبح الفضيحة.

المستوى الثانى : أن يتحقق الزواج لإشباع شهوة جنسية تجاه المرأة بشكل عام أو امرأة معينة بشكل خاص .

المستوى الأول

بعد مناورات عديدة ينجح "عبد الحميد السويفى "فى إقامة علاقة جنسية مع مبروكة،وهى علاقة تنتفى فيها نية الزواج بسبب اختلاف الطرفين : مدرس أرمل عجوز على المعاش، وخادم شابة فقيرة ولكن العلاقة الجنسية تسفر عن جنين،"ويحكم الزمن على مبروكة بأن تحمل فى الحرام"(٢).

وعلى الرغم من أن مبروكة لاترفض فكرة الإجهاض التى يقترحها "عبد الحميد "، فإنها تعود إلى الاعتراض تلوح بسلاح التشهير والفضيحة :

"أنا موش رايحة للدكتور..ما سيبوش يموتنى..اللىفى بطنى منك .. ولازم تشوف خلاصك فيه".

---

(١) لاتسقنى وحدى :ص٧٠.

(٢) الرجل الذى فقد ظلة،مبروكة :ص٩٣.

ثم يتحول الرفض السلبى إلى تهديد صريح يجعل من الزواج بديلا وحيدا للفضيحة :

والله إن ما اتجوزتينيش لانا رايحة لراتب بك وقايلاله ..ح أفضحك فى العالم ده كله .. أنا مايهمنيش ويحصل اللى يحصل [١].

ويرضخ "عبد الحميد " فهل كان للزواج أن يتحقق لولا الورطة النابعة من الجنس والحمل؟. إن الجنس هو الدافع الوحيد للزواج، ولولاه ما تحقق. ولولا الجنس والحمل أيضا ما تحقق فى الرواية نفسها زواج مماثل بين الصحفى الكبير،سنا ومكانة، "محمد ناجى " والممثلة الشابة الناشئة "سامية سامى ".يعترف "محمد ناجى":

"لولا شريف لما تزوجت."[٢].

وشريف هو ثمرة العلاقة الجنسية السابقة للزواج بين ناجى وسامية : بعد شهور فوجئت أنها حامل .

"ـ اتخلصى منه .

قالت فى برود: ـ لا

تزوجتها وهى حامل فى الشهر الثالث"[٣].

إنه زواج اضطرارى، واستمراره اضطرارى: "لقد اضطررت إلى الزواج منها من أجل شريف، وأنا مضطر إلى الاحتفاظ بها عن طريق شريف" [٤].

إن زواج ناجى وسامية مماثل لزواج عبد الحميد ومبروكة ومن أوجه التشابه فارق السن غير المتكافىء بين طرفى الزواج، ووجود علاقة جنسية دون نية فى الزواج، وتحقق الزواج "اضطراريا " نتيجة للحمل المترتب على العلاقة الجنسية.

---

(١) نفسه: ص ٩٧.

(٢) الرجل الذى فقد ظلة،ناجى: ص١٣.

(٣) نفسه :ص ١٨ .

(٤) نفسه: ص ٢٠.

المستوى الثانى

إذا كان التورط الجنسى يقود إلى الزواج، فإن الاشتهاء الجنسى غير المتحقق والحرمان من المرأة يقودان إلى الزواج أيضا. قد يتحقق الزواج لتحقيق الرغبة الجنسية من خلال "أى امرأة" تشبع الحرمان أو تمنع من الغواية، وقد يكون السعى إلى الزواج من" امرأة معينة " لايمكن أن تطال جنسيا بغير زواج ..

تكتشف أم "الغبى" مشروع علاقة جنسية بين ابنها والخادم الجميلة وكان هذا الاكتشاف بداية لتفكيرها فى زواج "الغبى" وقد اتخذت الإجراءات والاحتياطات الضرورية لإبعاد "الغبى" عن الغواية حتى لايشغل نفسه بغير المذاكرة"(١).

إن الغواية هى الجنس، والزواج كبديل للغواية يعنى أنه مجرد تفريغ للطاقة الجنسية فى إطار مشروع وشرعى.

وأثناء استعداد "طلعت مرسى" ابن المليونير "مرسى فرج" لامتحان الثانوية العامة، أصابته حالة نفسية جعلته مكتئبا "يطلق لحيته ويرفض المذاكرة وتنتابه تشنجات أشبة بالصرع وهمس العارفون من حكماء الحى للحاج مرسى أن شفاء مثل هذه الحالات معروف. فحاجة الولد للمرأة وما يعانيه من كبت هو سر كل هذا البلاء. ولم يتردد الحاج فى مصارحة ابنه: هل تريد أن تتزوج ياطلعت ؟. وأجاب طلعت بغير تفكير :نعم.. أريد الزواج" (٢).

ليس الزواج، وإنما الجنس. إن اكتئاب "طلعت نابع من افتقاد المرأة ليست امرأة معينة، ولكن المرأة كأداة إشباع جنسي، امرأة "كالبردعة يركبها وهو مستريح" كما يقول أبوه ؟ . وفاطمة امرأة، جسد قادر على إطفاء رغبة طلعت الجنسية. الزواج عنده رغبة فى الإشباع الجنسي وهو لايطلب ـ كما يرى الأب ـ أكثر من "جارية سرير"، له أن يتمتع ثم يلفظها وقتما يشاء، فهو لايبدو أنه يريدها لحياته، "يريدها فقط لمتعته ومثل هذه المتعة لها وقت، ثم سرعان ما

---

(١) الغبى: ص ٩٠.

(٢) قليل من الحب كثير من العنف: ص ٥١.

تتحول إلى مصدر ملل وقرف [١].

إن زواج طلعت وفاطمة، مثل زواج الغبى، ليس إلا رغبة فى التنفيس عن الطاقة الجنسية المكبوتة وتحقيق الإشباع الجنسى، وهو ما يكسب الزواج دلالة جنسية أحادية ويختصره إلى علاقة جنسية علاجية.

إذا كان طلعت يقاوم الاعتداء على فاطمة ويرفض اغتصابها، وهو ما يشير ضمنا إلى قدرته على الاعتداء والاغتصاب، فإن سارة ـ شقيقة زميلهُ يونس وابنة النائب العام عبد الحميد صفوت ـ تبدو شهوة مستحيلة التحقيق من خلال الاعتداء والاغتصاب. إن الزواج فى هذه الحالة هو الوسيلة إلى الجنس. ويتحول الأمر إلى صفقة تخضع لقواعد البيع والشراء:

سارة "أرض" معروضة للبيع، وطلعت يريدها مهما كان "ثمنها" فى "سوق" الزواج [٢].

-٤

جـ ـ طقوس الزواج والفكاهة الجنسية

إن الزواج يبدأ بليلة الزفاف، ولليلة الزفاف طقوسها وممارساتها. الطقوس الخارجية تبدو فى إطار مرح إذا قدمت بشكل محايد لابعكس موقفا معاديا للزواج.

الزفاف فى هذه الحالة يرتبط بالزغاريد والصبيان والبنات والمتعة الجنسية المنتظرة، وهى متعة تستدعى الفكاهة: "... لكن زغاريد النساء لم تلبث أن جاءت تدق عليه الباب مطالبة إياه بالظهور لعروسه التى تنتظره كى تنحنى أمامه بحضور أهلها، وتقبل يده وتدخل به إلى الزفاف والصبيان والبنات... ودفعته أيدى الرجال الثلاثة فى ظهره:

اذهب، وسنقرأ لك الفاتحة !" [٣].

---

(١) نفسه: ص ٥٣ .

(٢) نفسه : ص١١ .

(٣)السائرون نياما: ص٥٤.

١ـ٤

وفى رواية " الأرض" ينشغل الشرقاوى وأبطاله، رجالا ونساء، بالصراعات السياسية والقضايا الاجتماعية الساخنة التى تتراجع معها ـ وإن لم تختف ـ الهموم العاطفية والزوجية ـ ولعل أكثر ما يثير الاهتمام فى " الأرض" متعلقا بالزاوية التى نتعرض لها، ذلك الوصف المسهب الحى الذى تقدمه لليلة الزفاف الريفية فى نهاية العشرينيات، من خلال فرح الابنة الكبرى "لمحمد أبو سويلم" التى تستدعيه شقيقتها الصغرى "وصيفة" وتحكيه لأقران طفولتها. العروس فلاحة، والعريس من القرية ومقيم فى البندر، والتفاصيل المقدمة فى الرواية تعبر عن بدايات الصراع بين التقاليد المرعية المستقرة، والأفكار الجديدة التى يتاثر بها المقيمون فى البندر:

"أختها دخلت إلى القاعة معها الداية كما تدخل العرائس، وتسللت وصيفة ومعها خضرة إلى قاعة العروسة ..وانتظر الجميع العريس. ودخل العريس يلبس جلبابا من حرير القز وطربوشا فاقعا مائلا على جبينه . ولم يكن معه المنديل الأبيض الذى يدخل به كل عريس. وإذ وجد العريس قاعته مزدحمة بالداية وأم العروس والصغيرات، وقف فى وسط القاعة غاضبا وطرد الجميع وأصر أن يبقى وحيدا مع عروسه.

وخرجت الداية تلطم على وجهها تروى لشيخ الخفراء ـ والد العروس ـ عن بدع عريس البندر .. ودخل محمد أبو سويلم غاضبا إلى القاعة وضرب العريس بالكف على صدغه، وطلب منه أن يدخل على ابنته العروس كما يدخل كل العرسان على البنات الشريفات فى القرية وبعد قليل دخلت الداية ولف العريس حول أصابعه منديلا أبيض، وتسللت وصيفة وخضرة إلى الحجرة من جديد ومضت وصيفة تروى كل شئ منذ صرخت أختها، حتى انطلقت الزغاريد، عندما رمى على الواقفين أمام قاعة العروسين منديلا أبيض عليه نقطة من الدم ، ومضى الرجال فى طرقات القرية يحملون على أطراف الشماريخ مناديل بيضاء، تملأها بقع دم قاتم وهم يزعقون: الحلو أهه، ومن ورائهم حلقات نساء يرقصن ويصفقن بأيديهن المرفوعة، ورؤسهن مائلة وهن يغنين فى نغم سريع:

"قولوا لابوها إن كان جعان يتعشى

"بنت الأكابر شرفتنا الليلة

لم تترك وصيفة من القصة شيئاً"[1].

إن وصف التقاليد الخاصة بليلة الزفاف الريفية تأتى على لسان طفلة شهدت الوقائع بعينها، وهذه المشاهدة هى بداية وعيها بالحياة الزوجية وارتباطها بالجنس الذى يتم افتتاحه بشكل علنى عنيف فج بدعوة المحافظة على الشرف واعتراض العريس على هذه الطقوس يدفع الداية إلى الصراخ احتجاجا على البدعة التى جاء بها من البندر، ويؤدى إلى صفعة من والد العروس الذى يرى فى اعتراضه تعريضا بشرف ابنته وتشكيكا فيه.

وإذا كان الغناء الشعبى الجماعى يجسد تراث القرية المصرية فى مفهومها للشرف، فإن هذا التراث نفسه يحفل بوقائع أخرى ترتبط بالعلاقة بين الزواج والجنس.

لقد تعرض العريس السابق لأزمة جنسية لم ينقذه منها إلا صديقه "عبد الهادى" الذى عنى فى أول أيام زواج صديقه باستحضار "حجاب من أحد العارفين المقيمين فى قرية مجاورة ليعصمه الحجاب السحر الذى ينفثه الحساد فى مخادع الجدد.. وحل الحجاب عقدة الزوج الجديد بالفعل، وسافر بزوجته سعيدا إلى البندر" (٢) .

إن التقاليد لا تقتصر على البحث عن شرف الفتاة بشكل علنى والتلويح به على الرايات البيضاء ولكنها تمتد أيضا للإيمان بأعمال السحر التى تعرقل الزوج عن أداء مهامه الجنسية وتهديد سعادته.

٥-

د ـ التوافق الزوجى الجنسى

إن العلاقة الجنسية بين الزوجين تعتمد على المودة والإنسانية والتواصل، وينبغى أن تخلو من الشهوة البهيمية والخداع.

---

(١) الأرض:ص ١٠ .

(٢) نفسه: ص ص٢٥ ـ ٢٦.

وسعد مكاوى لايقدم ممارسة جنسية واحدة بين زوجين فى عالمه الروائى، ولكنه يقدم إيحاءات وإشارات جنسية تعتمد على الحوار وكشف المخبوء النفسى للشخصية، وتنم عن الدفء الإنسانى النابع من التواصل والمحبة العميقة والألفة بين الزوجين.

١ـ٥

ثمة حوار يمتزج فيه الحب بالجنس بالفكاهة يدور بين "أيوب و ست الكل " ويدور الحوار فى وجود الغلام "يوسف" كاشفا عن عمق الرابطة بين الزوجين، تلك الرابطة التى لاتخلو من الجنس ولكنها تتجاوزه إلى آفاق إنسانية أكثر رحابة يتساءل أيوب:

"ـ بقى كنت فى الحمام ياحلوة ؟

دفعت المرأة الغلام بنظرة تحتية قبل أن تنهر رجلها الذى استمدحت اتجاه خواطره:

ـ إيه ؟ عجبة ؟ ألاتعرف أنى أقصد حمام السوق صباح كل ثلاثاء ؟

وأيوب لعب لها حواجبه فى مرح ومكايدة:

ـ كل صباحية ثلاثاء يا بنت ميت جهينة وإنت طيبة"(١).

ويتكرر هذا التواصل الدافىء فى العلاقة الزوجية بين "مكاسب ويوسف" إن مكاسب مولعة بزوجها، والجنس جزء من هذا الولع الذى لاتخفيه فى رحلة هروبهما من القاهرة إلى ميت جهينة لايتوارى الحب فى إطاره الجنسى خلال الرحلة وهما يجريان "لمست يده ردفها فانبعثت اللمسة غير المقصودة لفتة من عنقها كشفت له ومضة حب برقت فى ركن العين الباسمة فنورت قلبه."

إن "مكاسب " لاتخفى حبها لزوجها ويصل بها الأمر إلى أن تعرف نفسها بعد الوصول إلى ميت جهينة على النحو التالى:

"اسمى مكاسب وصنعتى حب يوسف !" (٢).

---

(١) السائرون نياما : ص١٤.

(٢) نفسه: ص٢٠٦.

وإذا كانت علاقة "زينب الأيوبى" بـ "نور الدين بهنس" تمثل قمة الفشل والنفور بحيث تقترب من الحالات الشاذة فى العلاقات الزوجية، فإن علاقة "زينب" نفسها بزوجها الثانى "يوسف منصور" تمثل الاستثناء والندرة فى العلاقات الجنسية الزوجية فى روايات فتحى غانم.

إن الحديث عن الجنس الزوجى لايأتى إلا باعتباره مشكلة، وحيث لا مشكلة تمنع الإشارة سلبا أو إيجابا.

العلاقة الجنسية بين زينب ويوسف بمثابة الاستثناء من هذا القانون. الزواج عندها ليس مرادفا للجنس كما هو الأمر فى علاقة زينب بزوجها الأول نور الدين وليس واجبا ثقيلا مفروضا وروتينيا مملا. إنه قمة الاندماج وذروة التعبير عن الاتصال الحميم والاحتياج الإنسانى الحقيقى والرغبة الصادقة فى التكامل:

"كان لقاؤهما الجسدى يبدو وكأنه يتم مصادفة حدث غير متوقع قبل حدوثه بلحظات. ولذلك لم يتعرض أبدا لذلك الشعور الذى يصيب العشاق بالملل، أو بالرغبة فى التعبير، أو الشعور الخفى بالرغبة فى الخلاص من هذا الإدمان الذى يأسره ويسمم جسده. كانت جدة الحياة وحيويتها تبعده عن الملل. وكانت لحظات سعادتهما غير متوقعة فلم تزبل ولم يتسرب إلى علاقتهما ما يتسرب إلى كل علاقة بين رجل وامرأة" (١).

إن ما بينهما ليس مماثلا لما بين "كل " رجل وامرأة إنهما الاستثناء من القانون والقاعدة التى تحكم العلاقة بين الجنس والزواج عند فتحى غانم.

٦-

هـ ـ خلو الزواج من الجنس

٦ـ١

وقد يخلو الزواج من الجنس عند سعد مكاوى هذا ما نجده فى العلاقة بين الممثلة "شهيرة" وزوجها المخرج المسرحى الكبير، فلا توجد إشارة واحدة إلى وجود علاقة جنسية بين الزوجين

---

(١) زينب والعرش : ص٥٥٤.

بل "إن شهيرة تعامل زوجها كالغرباء"(١).

وعندما يطلب منها "الزوج الرسمى" والعشيق يرقد على السرير فى غرفة مجاورة، قبلة وزجاجة وسكى ويتحسس جسدها قائلا لها :

ـ إنت ازددت سمنة.

ترد عليه شهيرة : ارفع يدك ! رجل خباص ! أتحسس على يا ابن الجريئة !"(٢).

إن الانجذاب الفنى هو الذى يفسر موقف المخرج الكبير الذى تستقبله زوجته كأنه ضيف فى بيتها وتعامله معاملة الغرباء. إنه لايجهل ما تفعله شهيرة، ولكنه لايعبأ إلابـ "شرف الفن":

"ـ شرف الفن .. شرف الفن .. أنا القرد العجوز عاشق الفن، مؤمن فعلا بأن الشرف الوحيد هو شرف الفن..المدينة كلها تعرف!.. تركت لك حبالك كلها على ظهرى لتبرطعى وتنبسطى.. ما قيمة ورقة رسمية" (٣).

إن مثل هذا الانجذاب الفنى من الندرة والشذوذ بحيث لا يشكل قانونا يفسر ما يصيب الحياة الزوجية من خلل مرده إلى الجنس .

وهذا الانقطاع الجنسى "المثالى" النابع من الفن فى "شهيرة" يختلف جذريا عن الانقطاع "المادى" الناتج عن العجز الجنسى الذى يعانيه السلطان "بلباى" فى رواية "السائرون نياما ".

"جلبهار" هى الزوجة الرابعة للسلطان، دخلت فى عصمته يوم تتويجه، وعلى الرغم من مرور تسعة أيام على زواجها فإن الاتصال الجنسى لم يتم بعد، وهو ما يثير غضب الزوجة الشركسية التى ما أن تراه داخلا عليها عائدا من رحلة الصيد حتى أزاحت بيدها ستر المخدع الشفاف وطعنته بنظرة نافذة، قائلة :

ـ "سبع يا مولاى أم ضبع ؟

---

(١) شهيرة : ص٧٠.

(٢) نفسه: ص ٦٧.

(٣) نفسه: ص ٦٩.

ـ بل كان صيدى حمولة رقل من الخيل، وفوق قدرة السباع يا سلطانتى !

أدركت الجركسية المتنمرة أنه لم يفهم عنها شيئا فتمطت فى استخفاف عارضة عليه فتنة صدرها الذى انحسرت عنه غلالتها الدمشقية الباهرة :

ـ سبع يا مولاى أم ضبع ؟ وضحكت فى وجهه هازئة وهى تضرب الوسائد بقبضتين دقيقتين، ثم انكفأت على وجهها وهى لا تزال تطعنه بضحكها الساخر"(١).

ويتحول العجز الجنسى للزوج إلى أداة إذلال له، فجلبهار تشتم زوجها وتعيره بضعفه الجنسى :

ـ "ويل لك منى يا ابن مرتخية الأوصال ! ..

هكذا تتكلم عنى من وراء ظهرى .. أنا بنت أفعى يا عار الرجولة يا سبع الأحلام ؟"

وتواصل جلبهار شتائمها المرتبطة بالمعايرة الجنسية مستغربة مندهشة من مغازلة زوجها لجاريتها:

ـ " أأنت تخرس لسانى وتقطع رقبتى ؟ لتعيش أنت ؟ لماذا ؟ لماذا يعيش مثلك يا أخيب الرجال؟ وماذا بعد أن يعجبك صدرها ؟ ما قصارى جهدك بعد هذا الإعجاب يا أطرى من العجينة ؟"(٢).

ولأن العجز الجنسى للسلطان "بلباى" يتوافق مع عجزه السياسى، فإنه لايعمر فى السلطنة ويتحول من سلطان إلى سجين. أما "جلبهار" الزوجة المحرومة جنسيا، فلا ترى الأمور إلا من زاوية الجنس الذى حرمت منه. إن غياب زوجها فى السجن لا يختلف عن وجوده معها أو موته ففى كل هذه الحالات يبقى الحرمان الجنسى قائما ! . . إنها تعتبر نفسها أرملة منذ ليلة زفافها، فكأن العجز الجنسى للزوج بمثابة الموت ! وهذا ماتصرح به "جلبهار" للسلطان الجديد:

ـ بين يدى مولانا السلطان جارية ضعيفة، لا تعرف مصيرها، ترملت بعد شهرين من زواج شرابه مر وجناحها مكسور".

---

(١) شهيرة :ص ٦٩.

(٢) السائرون نياما: ص ٦٤.

إن الترمل الذى تعنيه ليس ماديا، بل مجازيا، وهى تزيد الأمور توضيحا بقولها للسلطان الجديد عندما يعرض عليها فتح باب محبس زوجها فى أية ساعة تختارها:

ـ "مولاى السطان يعرف أنى أرملة من ليلة زفافى، وأن فتح باب المحبس لن يفتح علىّ بشئ" (١).

والحرمان الجنسى نفسه تعانيه زوجة الوزير فى "لاتسقنى وحدى" فهى فى الثلاثين من عمرها وزوجها جاوز الستين، ولذلك "خلعت الحياء وأعلنت شبقها!"(٢).

٦ـ٢

وبالزواج يتراجع الجنس فى العالم الروائى لـ "غانم فتحى"، وتنتفىخصوصيته كمتعة ومغامرة، ويتحول إلى جزء من الحياة الزوجية بنثرياتها المتعددة.

ويتحول الجنس الزوجى إلى واجب ثقيل ومشكلة حقيقية يعانيها طرفا العلاقة الزوجية وبخاصة إذا كان فارق العمر كبيرا.

لقد تزوج عبد الحميد السويفى من مبروكة، و محمد ناجى من سامية. كان الزواج اضطراريا بسبب العلاقة الجنسية السابقة للزواج، فما طبيعة العلاقة الجنسية بعد الزواج ؟ .

لقد تحول إلى عبء وعذاب .

ليلة زواج عبد الحميد ومبروكة:

"نمنا كأننا مريضان ضمهما سرير واحد"(٣).

ومن هذه الليلة، وحتى موت عبد الحميد، لاتوجد إشارة واحدة إلى اتصال جنسى بعد الزواج. ولكننا نستطيع أن ندرك طبيعة العلاقة الجنسية "بعد" الزواج.

---

(١) نفسه : ص ٦٤.

(٢) لا تسقنى وحدى : ص٦١ .

(٣) الرجل الذى فقد ظله ، مبروكة، ص ١٠٤.

كان الجنس بالنسبة لـ مبروكة "تعبا خالصا ومرهقا أكثر من إرهاق الكنس والمسح والغسيل وإعداد الطعام ! كان جسدها الفتى يصارع جسدا محطما لاخير فيه، وعبد الحميد عاجز يعلن كل يوم هزيمته وعجزه"(١).

ويتكرر الأمر نفسه بين محمدناجى و سامية سامى بعد الزواج. إن ناجى يشعر بفارق السن الكبير ويفكر فيه دائما:

"إنها صغيرة، ما زالت على أبواب العشرين وأنا على أبواب الستين. يجب أن أحافظ على نفسى سأستشير طبيبا آخر. ألاتوجد طريقة للاحتفاظ بالشباب. عندما تمشى سامية إلى جانبى فى الشارع، ترى ماذا يقول الناس؟ هل يتصورون أنها زوجتى أم يقولون أنها ابنتى؟"(٢).

ولا ينفصل الإحساس بفارق السن عن الجنس، ففارق السن بينهما يفضى إلى المعاناة الجنسية التى يعبر عنها محمد ناجى بصراحة ووضوح:

"لست شابا حتى أستطيع أن ألبى رغباتها كل ليلة. لو كانت تمرض أو يستولى عليها القلق فتصاب ببرود"(٣).

وحتى إذا لم يتباين السن فى الزواج، فإن الجنس يبقى مشكلة تتأرجح بين الحرمان كحد أقصى والواجب الثقيل والادعاء الكاذب المصنوع والاعتياد والألفة الموصلين إلى الملل والخاليين من المتعة كحد أدنى.

يتمثل **الحرمان** فى علاقة "خديجة السبع" بزوجها "مدحت الأيوبى". إن مشكلة فارق السن ليست موجودة لأن "مدحت" أصغرسنا من خديجة، ولكن خديجة لاتشبع جنسيا. ويمثل هذا الحرمان َملمحا مهما من ملامح شخصيتها، وينعكس على علاقتها المتوترة بابنتها "زينب".

"قبل الزواج كانت خديجة تقف على حافة اليأس وتقترب بسرعةمن مرحلة "العنوسة"،

---

(١) نفسه: ص ٣١.

(٢) الرجل الذى فقد ظله، ناجى : ص١٤.

(٣) نفسه: ص٣١.

وبعد الزواج لم يستطع "مدحت" أن يشبع نهمها بعد سنوات وسنوات من الحرمان. كان يقربها بحذر ولا يرضيها ولكنها قنعت بقدراته المحدودة التى لم يفلح فى تحريكها وتنشيطها طعام خاص أو إغراء جنسى تجود به أو دلال تتصنعه حتى وجدت نفسها حاملا دون أن تشعر برجولته تسرى فى أوصالها ولو مرة واحدة"(١).

ويتحول الظمأ الجنسى الذى تعانيه "خديجة" وتتعذب بسببه إلى حرمان كامل بعد أن تجاهل "مدحت" ذلك القليل الذى كان بينهما فى الفراش "ورغم محاولاتها وإلحاحها كان يزداد بلادة وعزوفا"(٢).

وإذا كان الظمأ الجنسى الذى تحول إل حرمان كامل هو أقصى وأقسى ما يصل إليه الجنس بعد الزواج، فإن درجات أخرى من المعاناة تحول الجنس الزوجى إلى عذاب وتسلب ما فيه من متعة وعذوبة.

يقدم "محمد ناجى" إلى "سامية" قبل أن يتزوجها، "حكمة "جنسية زوجية بعد فشل مشروع زواجها من "يوسف السويفى" على الرغم من الحب الذى يربط بينهما:
"الحب بعد الجواز يبرد .. والحياة بتبقى روتين ومملة"(٣).

إن الحب الذى " يبرد" هو الجنس، وبافتقاد الحرارة الجنسية يتحول الزواج إلى روتين وملل.

وقبيل أن يسافر "يوسف منصور" فى "الأفيال" إلى رحلته السياحية، تقترب منة زوجته "زينب " فى الفراش فيسأل نفسه: "أهذا قرض آخر؟ ورغم أنه قد شعر معها بمتعة لم يشعر بها منذ زمن بعيد، فإنه يشعر بأنها غريبة مجهولة بعيدة بينهما ما هو أقسى وأشد صلابة وتجهما من جدران السجن"(٤).

---

(١) زينب والعرش : ص ١١٠.

(٢) نفسه : ص١٢١.

(٣) الرجل الذى فقد ظله،سامية: ص ١٧٧.

(٤) الأفيال :ص ٣٠.

ولم يتحقق هذا التوتر الزوجى فجأة، ففى فترة سابقة حاول "يوسف" أن "يتهور" فى علاقته الجنسية معها، فـ "تظاهر" بالعنف وبالرغبة المفرطة الجامحة، ولكنه زاد الموقف تعقيدا.فعلى الرغم من هذه المحاولات، بل بسببها، شعرت بغريزتها أنه "يتظاهر، أنه يفتعل ورفضت أن تصدق أنه يعذب نفسه ويتورط فى هذا التظاهر المرهق لأنه يريد أن يقترب منها، وفقدت زينب طعم الجنس، وقاومته لأنها لاتريد منه التظاهر السمج، ونفرت منه ولم يعد قادرا على مواجهة لقاء مع زينب قد ترضى به. إلا بعد أن يشرب حتى يخمد كل قدراته على التصنع والتظاهر. ولكنه كان يفقد فى نفس الوقت قدراته الكاملة كرجل"(١).

لقد تحقق الانفصال والانقطاع بين الزوجين، والجنس أداة من أدوات الانفصال والتعبير عن الانقطاع. لقد تحول الجنس عنده إلى "تظاهر" "وافتعال"، وتحول عندها إلى "نفور وعذاب" أفقدها طعم الجنس وأدى بها إلى مقاومته ورفضه. وإذ يحاول أن يرضيها بسلب إرادته عن طريق الخمر، فإنه يفقد إرادته وقدرته الجنسية معا !.

٧-
و- الخيانة الزوجية

٧-١

لأن الخيانة الزوجية ليست شيئا نادرا فى واقعنا، فهى ليست ظاهرة نادرة عند "سعدمكاوى" الذى يزخر عالمه بأشكال شتى من الخيانات الزوجية.

فى "السائرون نياما " تقع زوجة نائب كاتم سر ديوان الإنشاء "فى عشق عيسى وتلفق له التهم لما ينفر منها"(٢).

---

(١) نفسه: ص ٣٣٨.

(٢) السائرون نياما: ص ٥٣.

وفى الرواية نفسها يعترف الملتزم لابنه بأنه كان على علاقة مع "ست العيلة قبل زواجها وبعد الزواج"(١) .

إن الزوجات الخائنات هن الأكثر انتشارا فى عالم سعد مكاوى مقارنة بالأزواج الخائنين، ليس لأنهم غير موجودين، بل لأن نظرة المجتمع إلى خيانة الرجل تختلف عن نظرته إلى خيانة المرأة.

للرجل صلاحيات تتيح له أن يمارس بعضا من "التجاوزات الجنسية " دون عقاب. وعندما يجد "حمزه" ابن الملتزم "إدريس" نفسه مضطرا إلى الزواج من "فرط الرمان" تبعا لنصيحة أبيه، فإنه يتسلى ويتعزى بأن هذا الزواج ليس نهاية المغامرات الجنسية التى تحفل بها حياته:
"نتزوج ..ما المانع .. نسمع كلام الوالد ونرضيه .. وهل تمنع فرط الرمان من خبصة هنا وخبصة هناك كلما عرضت فرصة وسقطت أنثى ؟"(٢).

إن حمزة الذى يستبيح لنفسه "الخبص" كلما "عرضت فرصة وسقطت أنثى" لا يفكر فى أن زوجته المقبلة هى "فرصة"، "وأنثى " فى عيون الرجال الآخرين، ولذلك يغضب عندما تخونه !!

وخصوصية الرجل لا تمنع النساء من الخيانة، ورد فعل الرجل على خيانة زوجته لايتحقق دائما فى صورة غاضبة منتقمة. إن رد الفعل يتباين تبعا لعوامل عديدة متشابهة:
إن وجود " مصلحة " فى خيانة الزوجة أو فى عدم الكشف عن خيانتها، يدفع بعض الرجال إلى التغاضى عن الخيانة. ومصلحة المخرج المسرحى الكبير،زوج الفنانة "شهيرة" تتمثل فى الفن. إن ما يهتم به الزوج هو الفن وشرف الفن وليس الزوجة وشرفها، ولذلك فهو يعى الخيانة الزوجية ويعرف تفاصيلها دون ممارسة أى فعل مضاد، وهو ما يثير دهشة "أحمد كمال" أحد عشاق "شهيرة "، فيسجل فى يومياته:
"زوجها يحيرنى منذ رأيته أول مرة، ولا أزال حائرا فيه ! .

---

(١) نفسه: ص ٥٠.

(٢) نفسه: ص ١٧٥.

جاء اليوم وجلس فى الصالون وشرب القهوة ثم خرج بعد كلمتين مع زوجته وأنا راقد مستريح فى سرير شهيرة، لا يفصلنا أحدنا عن الآخر إلا باب موارب.. فنان عظيم .. لكن ! كيف أفهمه كإنسان ؟!"(١).

إن عدم الفهم الذى يستشعره "أحمد كمال " نابع من استبعاده لفكرة المصلحة فى تفسير الموقف السلبى للمخرج الكبير، وهو استبعاد مترتب على رؤيته المثالية الحالمة التى لا تستوعب مفردات الحياة المعقدة. أما الذين يعون مصالحهم بمعزل عن الرومانسية والمثالية، فإنهم قادرون على استيعاب الخيانات الزوجية والتكتم عليها وتناسيها إذا كان فى كشفها ما يضر بمصالحهم أو يهدد أهدافهم !

لقد اكتشف "حمزة" ابن الملتزم "إدريس"، أن زوجته تخونه ولكن الأب يدعوه إلى الهدوء المشوب بتبرير ساذج عن صغر سن الزوجة، وتبرير حقيقى غير معلن عن المصالح المرتبطة باستمرار الزواج وضمان مساندة والد الزوجة بنفوذه وسلطاته. الخيانة الزوجية الجنسية هنا ينظر إليها ــ من خلال الأب ــ بمفهوم المصلحة المادية، وما يعنى الأب هو نفوذ والد الزوجة وتجنب إغضابه. و"الضياع الحقيقى " فى منظوره هو غضب الأب ذى النفوذ، وهو غضب يهدد المصالح، وليس خيانة الزوجة "الطفلة" وإذ يثور الابن قليل الخبرة بالمصالح قائلا:

ــ "كيف تطلب منى الهدوء وأنا أقول لك أنى رأيتهما بعينى هاتين .. رأيتهما يا أبى .. رأيت كل شئ !.

يرد الأب كاشفا عن الدوافع الحقيقية للهدوء الذى يطلبه :

ــ ربما كانا يلعبان معا مثل كل الصغار.. عمرها خمس عشرة سنة والولد مثلها إن لم يكن يصغرها بسنة. وأبوها له سكك نافذة على والى الجيزة رأسا، فهل تريد أن "تضيعنا" يا سى إدريس على آخر الزمن؟"(٢).

---

(١) شهيرة: ص ٦٧.

(٢) السائرون نياما: ص ١١٤.

وقد يكون ضعف الشخصية أو ازدواجيتها أو القدرة الفائقة على التسامح من مبررات سكوت الزوج على خيانة زوجته.

إن "زينب بلبوش" عاهرة محترفة فى بدايات القرن التاسع عشر، عرفت طريقها إلى "كولونيلات" الفرنسيين وتنقلت منهم إلى ألضاشات الأرنؤدد، فإذا عادت فى الليل من سرحاتها إلى بيتها وجدت زوجها "مأمون سيف الدين المدرس بمكتب بلبغا "قائما فى انتظارها، وهو فى ضعفه أمامها واستسلامه لواقع الحال لايكاد يقوى على مواجهتها بغير التوسل[١].

٢ـ٧

ولا تخلو رواية "الأرض" من زوجة تعانى، بالتلميح والإيحاء وليس بالتصريح المباشر من أزمةجنسية زوجية تتيح للخيال فرصة التفكير فى فارق السن الكبير بين طرفى العلاقة.

الزوج هو العمدة الذى يقترب من الثمانين، والزوجة شابة سمينة تصغره بكثير ولأن عبد العاطى هو أقرب الخفراء إلى قلب العمدة، فإنه يعرف عنه الكثير الذى يجعله يؤكد لنفسه "أن العمدة شاخ وخرف وأتعبته زوجته الشابة السمينة البيضاء وأصبح يقول كلاما غير معقول"[٢].

وفى مقابل تعب العمدة وشيخوخته وتخريفه، تظهر الزوجة مليئة بالحيوية والشباب وتغنى حركاتها ونظراتها عن المباشرة:

"وهزت رأسها وتحسست وجهها، وهبطت يدها على ذقنها ونحرها وصدرها وانحرفت إلى داخل الدار"[٣].

إن الشرقاوى لايهتم بتفاصيل العلاقة، ولكنه يوحى بطبيعتها من خلال تجسيده لطبيعة طرفيها !.

وفى رواية "قلوب خالية" تظهر زوجات مستهترات ومتسلطات، وأبرزهن فى السياق الذى يعنينا امرأة عامل التليفون التى لاتحمل اسما.

---

(١) الكرباج: ص٩١.

(٢) الأرض : ص١٠٩.

(٣)نفسه: ص ١١٠.

"إنها زوجة جميلة تتكلم عنها "أم سعيد الداية" ذات السمعة السيئة فى تهيئة اللقاءات، وتتحدث عن علاقاتها المتعثرة بزوجها، ولكن أحدا لم يطلها لاقبل الزواج ولابعده هى مغلقة على نفسها"(١).

وعلى الرغم من هذا "الانغلاق " الذى يوحى بالتزامها الأخلاقى وسمعتها الحسنة، فإنها تخوض مغامرة جنسية مع أبى زيد الشاب الجامعى طالب الهندسة ولا تستمر العلاقة بعد قرار أبى زيد ـ وليس قرارها ـ بأنه لن يذهب لها ولن يلقاها. ويفشل الراوى أن يمارس دور صديقه عندما يذهب إليها بدلا منه:

"وعندما رأتنى ذعرت ! وأخبرتها أن أبا زيد لن يجئ الليلة ولا أية ليلة أخرى .. وحاولت أن أغازلها ولكنها انتفضت فى رعب وانتفضت على كأنها تريد أن تحطم الدنيا فوق رأسى .. وكأن قوة جيش بأسره انفجرت من بدنها الرقيقة .. ودفعتنى بعنف هائل وهى تقول لى إنها ليست من صنف البنات الذى تجلبه الداية "أم سعيد" ولكنها تحب أبو زيد من قبل الزواج وإن كانت لم تكلمه أبدا وسمعتها تبكى وتلعن زوجها وأهلها والناس وانصرفت وهى تلعننى بكلمات لها طعم الدموع"(٢).

إن زوجة عامل التليفون ليست "متاحة " للجميع، ليست امرأة "سهلة المنال"، واندفاعها فى المغامرة الجنسية مع أبى زيد نابع من الحب وليس نتيجة استعدادها لممارسة الخيانة الزوجية.

وإذا لم يكن حبها لأبى زيد مُسببا مقنعا للخيانة، فإن أزمتها الجنسية مع زوجها تصلح مبررا:

"يعرف الناس أن زوجها لم يمسسها منذ عام"(٣).

هجران الزوج لا يغفر للزوجة خيانتها، ولكنه يبرره ويوضح أسبابه ويدفع إلى مزيج من الإدانة والإشفاق !

وعلى الرغم من أن المناخ يبدو مهيأ لميمى فى رواية "الشوارع الخلفية " للخيانة، فإنها لا

---

(١) قلوب خالية : ص٢٠٨.

(٢) نفسه: ص ٢٠٨.

(٣) نفسه: ص٢٢٠.

تخون زوجها. قد تضعف أحيانا، ولكنها تقاوم دائما.

إن ميمى تضعف" نظريا " و" عمليا " الضعف النظرى مع الضابط شكرى، والضعف العملى مع الطالب عبد اللطيف.

تضعف ميمى وتستسلم "نظريا " أمام نظرات الحرمان التى تطل من عيون الضابط شكرى الذى تناديه قائلة :

"عمى شكرى بك. لو أنه كان غازلها الآن بالذات لما صدته، ولتركت نفسها له على الرغم من أنها لم تشعر بمثل هذا مع أحد من قبل بل ظلت تصد كل الرجال"(١).

وإذا لم يكن شكرى قد حاول مغازلتها، فإن عبد اللطيف حاول. وإذا كانت قد استسلمت بخيالها لشكرى، فإنها قد أوشكت أن تستسلم بجسدها لعبد اللطيف لولا إخلاصها لزوجها وشرفها :

"وأوشك أن يحتضنها فوجد شفتيها تختلجان، وهمست والدموع فى وجهها المروع:

حرام يا عبد اللطيف .. حرام نعمل كده فى أمين، ثم تخاذلت أمامه متهالكة، فابتعد هو عنها والخجل يكاد يخنقه"(٢).

إذا كانت "ميمى" قد نجحت فى المقاومة، فإن مرد هذا النجاح إلى قوتها وصلابتها وإخلاصها وليس إلى الزوج الذى يهيىء لها ـ بتفاهته وابتذاله ـ طريق السقوط والخيانة.

---

(١) الشوارع الخلفية :ص ١٧١.

(٢) نفسه: ص ٢٢١.

الفصل الخامس

المرأة بين الشرق والغرب

-١

يشغل موضوع العلاقة بين الشرق والغرب، صراعا أو اتفاقا، حيزا كبيرا من اهتمام المفكرين المصريين الذين سعوا إلى تناول العلاقة عبر زوايا مختلفة . ومن الصعوبة بمكان أن نحيط بكل أو معظم ما كتب عن هذا الموضوع، ولذلك سنكتفى بالتوقف أمام بعض المقولات التى تفيدنا فى التعرض لجزئية المراة فى دراسة هذه العلاقة من خلال الإبداع الروائى، وهى مقولات لكتاب من أجيال مختلفة ويعبرون عن أفكار ووجهات نظر غير متطابقة بشكل عام .

إن الشرق والغرب ـ كما يقول أحمد أمين ـ "من الكلمات العامة التى إذا أريد تحديدها عزت على التحديد، فباقى الكلمات العامة كحرية وعدل وديمقراطية، كلها يستعملها الناس كثيرا، فإذا أريد تحديدها صعب على من أراد ذلك، فهل كلمتا " الشرق " و" الغرب " يمكن تحديدها بالرجوع إلى الجغرافيا أو هما نوعان من المزاج والخصائص، أكثر منهما جغرافيين أو غير ذلك ؟ "

ويضيف أحمد أمين أن بعضهم قد ذهب إلى عدم الاتجاه إلى التحديد الجغرافى واتجهوا إلى التحديد بالخصائص "فالغرب يختص بالتقدم الميكانيكى والحركات الصناعية والديمقراطية وتلوين أدبه وفنه بلون خاص ـ لون عملى أكثر منه نظريا ـ وتقدير النساء ومنحهن كثيرا من الحرية. والشرق يتصف بالتواكل والخضوع للاستبداد والمساومة فى المعاملة والتقليل من حريات النساء وكثرة الاعتقاد بالخرافات"(١).

إن الخلاف حول الموقف من المرأة يمثل ملمحا رئيسا للخلاف العام بين الشرق والغرب : تقدير النساء ومنحهن الحرية فى الغرب، وتقييد حرية المرأة فى الشرق.

وبعد استعراض طويل للمقارنة بين الشرق والغرب ومدى الاختلاف والتشابه بينما، يعدد أحمد أمين مزايا وعيوب الحضارة الغربية . ومما يلفت النظر أنه يعتبر الموقع المهم الذى تحتله المرأة فى الغرب هو أحد عيوب الحضارة الغربية ! فهو يقول :

"مما أعده من العيوب المغالاة فى تسليط المرأة على الرجل، فالمرأة متسلطة على الطفل فى البيت

---

(١) أحمد أمين : الشرق والغرب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٥م، ص ٨.

وعلى الشاب عند خطبته وعلى الرجل بعد الزواج، ومن طبيعة المرأة أن تحكمها العواطف لا العقل، فالمغالاة فى تسليطها على الرجل ضرر علىالرجل خاصة وعلى المجتمع عامة"(١).

ويضيف الدكتور فؤاد زكريا بعدا جديدا إلى طبيعة العلاقة بين الشرق والغرب وفكرة المقارنة بينهما على أساس جغرافى أو مزاجى. فهو لا يرى حرجا فى مسايرة الحضارة الغربية لأن هذه الحضارة الغربية لأن هذه الحضارة ذاتها لم تتحرج فى الماضى البعيد من استخلاص دعاماتها الأساسية من حضارة الشرق الأوسط وبين الغرب أعقد من أن تكون مجرد "ازدواج حضارى"، وإنما هى علاقة "تداخل وتشابك وثيق".

وعندما يكون الاتصال بين حضارتين على هذا النمط ـ كما يضيف الدكتور فؤاد زكريا ـ فمن الصعب أن نتحدث فى هذه الحالة "عن حضارة غربية خالصة وحضارة شرقية خالصة، لأن كلتا الحضارتين تضم فى تكوينها الداخلى عناصر أساسية من الحضارة الأخرى"(٢).

ويقدم بهاء طاهر ـ كشاهد عيان مقيم فى الغرب ـ مفهوما معاصرا يجمع بين " النظرى " و"العملى" حول طبيعة العلاقة . فهو يرفض الافتراض الغريب الذى يقوم على أننا " يجب " أن "نبرئ" أنفسنا أمام "محكمة" الغرب . وأن ما يهم فى عيوبنا ـ الحقيقية والمدعاة ـ ليس وجودها فى ذاته ولكن أنها تنتقص منا فى أعين الغربيين . ويرى بهاء أن كل ذلك الاستحذاء أمام الغرب ومحاولة استرضائه وتحسين صورتنا فى عينيه "يمكن فهمه فى سياق الاحتلال والاستعمار الطويل العهد، وإن كان يتعذر تبريره إذا ما ساد مناخ الثقافة الوطنية المستقلة"(٣).
وهو يلح على تأكيد وجود عداء للعرب وللمصريين ـ باعتبارهم عربا ـ وأن ذلك جزء من حملة

---

(١)المرجع السابق : ص ٣٧.

(٢)د. فؤاد زكريا: آراء نقدية فىمشكلات الفكر والثقافة،الهيئةالمصريةالعامةللكتاب، القاهرة، ١٩٧٥م، ص ٢٩.

(٣)بهاء طاهر: أبناء رفاعة. الثقافة والحرية، دار الهلال،كتاب الهلال، العدد ٥١٤، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١٥٣.

عنصرية عامة ضد العالم غير الأوربى . أما لماذا العرب بالذات، "فإن لذلك أسبابا كثيرة منها البترول ومنها القرب والجوار فى البحر الأبيض المتوسط ومنها قوة إعلام أعدائنا التاريخيين المتغلغل فى كل مكان ومنها أننا كأمة قد اعترانا مؤخرا الوهن والتفكك ففقدنا القدرة على إقناع أنفسنا ناهيك بغيرنا"(١).

والذى لا شك فيه أن الموقف من المرأة يمثل نقطة اختلاف رئيسه بين الشرق والغرب . صحيح أن الخلافات تتجاوز هذا الموقف بكثير وتمتد إلى المناحى الفلسفية والعلمية والثقافية والاقتصادية والاجتماعية، ولكن الأمر يبدو أكثر بروزا ووضوحا بالنسبة للمرأة. وقد تنبه قاسم أمين فى تمهيد كتابه "تحرير المرأة" إلى خطورة هذا الاختلاف، أو كما يقول :

" أما فى البلاد التى ارتقت إلى درجة عظيمة من التمدن فإنا نرى النساء أخذن يرتفعن شيئا فشيئا من الانحطاط السابق، وصرن يقطعن المسافات التى كانت تبعدهن عن الرجل: هذه تحبو وتلك تخطو وهذه تمشى وتلك تعدو، كل ذلك بحسب حال الجمعية التى تنتسب إليها ودرجة المدنية فيها "

ويرفض قاسم أمين ما يردده الغربيون بأن تقدم المرأة عندهم مرتبط بالدين المسيحى، وأن تخلفها فى الشرق محسوب على الإسلام "فلو كان لدين ما سلطة وتأثير على العوائد لكانت المرأة المسلمة اليوم فى مقدمة الأرض"(٢).

١-١

ولقد حظى موضوع الصراع بين الشرق والغرب باهتمام الروائيين المصريين من مختلف الأجيال، وهو ما نجده عند توفيق الحكيم فى " عصفور من الشرق " وطه حسين فى " أديب " ويحيى حقى فى " قنديل أم هاشم " ويوسف ادريس فى " البيضاء " وسليمان فياض فى "أصوات" وعبد الحكيم قاسم فى " محاولة للخروج " وكثير غيرهم . وفى هذه الأعمال جميعا

---

(١)المرجع السابق : ص ص ١٥٥ - ١٥٦.

(٢)قاسم أمين : تحرير المرأة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م. ص ٢٥.

تلعب المرأة دورا مؤثرا فى تجسيد العلاقة بين الشرق والغرب وأما الكتاب موضوع الدراسة، فإن معالجتهم للعلاقة بين الشرق والغرب تختلف بشكل واضح، ومن ثم يختلف الدور الذىتلعبه المرأة فى هذه المعالجات .

إن سعد مكاوى يعبر عن اختلال القيم التى تشكل مجمل الحياة بشكل عام من خلال معالجته لقضية الشذوذ الجنسى كهم رئيس من هموم المرأة المصرية فى العصر المملوكى، وتتحول المعالجة إلى إدانة فنية غير مباشرة بقدر ما تكشف عن تردى أوضاع المرأة فى الشرق من منظور تاريخى بمعزل عن المقارنة بالمرأة الغربية .

وإذا كان الاختيار التاريخى هو المتسبب فى اختفاء المرأة الغربية من روايات سعد مكاوى، فإن الاهتمام السياسى والاجتماعى المرتبط بالواقع المصرى هو الذى يؤدى إلى تغييب المرأة الغربية فى روايات عبد الرحمن الشرقاوى، فلا تظهر إلا بشكل عابر - وإن لم يكن خال من الدلالة - فى روايتين فقط من رواياته الأربع .

ويختلف الأمر كثيرا فى روايات فتحى غانم حيث يسافر كثير وعديد من أبطاله الشرقيين إلى الغرب ويحتكون بنسائه، وفى المقابل تستقر بعض نساء الغرب فى مصر ويقمن علاقات متشابكة معقدة مع رجالها، وعلى الرغم من الاحتكاك الذى يقدمه فتحى غانم، فإنه لا يراهن على إمكانية تحقيق التواصل والاندماج بين الشرق والغرب . ذلك أن نظرة كل معسكر إلى المعسكر الآخر تتسم بدرجة عالية من سوء الفهم الذى لا يمكن تبريره إلا فى إطار الاختلافات العديدة المرتبطة بالأفكار والعادات والتقاليد والأعراف.

ويصل فتحى غانم إلى رؤية قوامها السعى إلى الاستقلال والحفاظ على الهوية كوسيلة للاتصال - لا الاندماج - بين الشرق والغرب، وهو اتصال لا يفضى إلىالوحدة والذوبان بقدر ما يؤكد الانفراد والاستقلال .

إن الكتاب الثلاثة لا ينطلقون من مفهوم واحد، ولا يصلون بالتالى إلى نتائج متقاربة فى

تعرضهم للمرأة بين الشرق والغرب، ولعل هذا ما يبرر دراستهم بشكل منفصل لصعوبة إيجاد مشتركات بينهم .

٢-

إن مجال اهتمامنا بالنسبة لصورة المرأة الشرقية فى روايات سعد مكاوى ينطلق من تلك القضية الشائكة المتعلقة بالشذوذ الجنسى الذى يسم مراحل تاريخيه كاملة يتعرض لها سعد مكاوى، وهو سلوك يتفاعل مع المراة التىتدفع ثمنه بصورة سلبية ومهينة لأنوثتها ووجودها الإنسانى نفسه.

إن المرأة هى دافعة ثمن الشذوذ والمكتوبة بناره، وهذا الشذوذ - فى الوقت نفسه - تعبير عن اختلال عصر واهتزاز قيم .

٢- ١

إن الشذوذ الجنسى ليس حكرا على عصر معين، فهو داء قديم جديد، ولكنه ينتشر فى بعض العصور والمجتمعات أكثر مما ينتشر فى غيرها، وهو ما يعكس طبيعة العصر واختلاله .

ولعل مجتمع مصر المملوكية من أكثر العصور دلالة على العلاقة الوثيقة بين طبيعة العصر وانتشار الشذوذ الجنسى . ومصر المملوكية تحظى باهتمام سعد مكاوى الذى قدم رؤية متكاملة عن هذه المرحلة التاريخية المهمة فى روايته الرائدة " السائرون نياما " ولأن الشذوذ جزء أصيل من نسيج الحياة اليومية فى المرحلة التاريخية التى يعبر عنها الكاتب، فإن هذا الشذوذ يمثل جزءا مهما وأصيلا فى نسيج العمل الروائى .

يصل الشذوذ الجنسى فى الحياة المملوكية إلى قمة السلطة، وينتشر بين السلاطين والأمراء والقادة ورجال الدين وأدعياء الولاية . ويقدم سعد مكاوى واحدا من السلاطين :

"وقته موزع بين سلخ جلود المسجونين وهم أحياء وإجلاس الضحايا على خوازيق معدنيه محماه بالنار واصطياد الفتيان من الحوارى . وهو يبالغ فى اصطياد الفتيان حتى يذيع أمره وينتشر شذوذه، وإذ يتوهم أن جارية بعينها هى التى " فضحته " ويهم بقطع لسانها وهو ثمل، تكشف

لـه الجاريـة عـن الدرجـة التـى وصـل إليهـا ولعـه بالشـذوذ : أقسـم .. أقسـم !! .. لسـت أنـا التىفضحتك عند القهرمانة والحريم . الكل عن شذوذك يتكلمون الجوارى والغلمـان .. غلمـانك الأصدقاء هم الذين فضحوك"(١).

وليس أدل على سيادة الشذوذ وانتشاره وتأثيره من الآثار التى تركهـا علىنسـاء العصـر : "فسراويل الغلمان وعمائمهم اللطيفة تتحول إلى زى تقليدى للجوارى !!(٢).

ما الذى تفعله المرأة فى ظل انتشار هذا الشـذوذ الـذى يهـدد وظيفتهـا ؟! إنهـا تدفـع ثمنـا باهظا يصل إلى حد أنها تمارس شذوذا مماثلا، فالشذوذ الجنسى لا يقتصر علـى الرجـال وحدهـم، بل ثمة ما يشير ـ فى روايات سعد مكاوى ـ إلى وجوده بين النساء أيضا. .

يقول السلطان بلباى لجارية زوجته، جولشان، مشيرا إلى العلاقات الشاذه :

"ـ إذن فأنت تشربين أحيانا مع جلبهار .. تسكرن وتطاردن " ذكور " الغزلان المفزعة التى تخفـق قلوبها الصغيرة رعبا من المطاردة .. أنا لست عبيطا يا بنية .. أنا أعرف كل ما تفعله بنت الأفعى معكن بعد أن تنصرف عنى حانقة كالفهد الثائرة"(٣).

وإزاء انتشار الشذوذ الجنسى فى العصر المملوكى، لم يكن غريبا أن يتحول إلى تجـارة شبه علنية! "ثمة" ولد يمصمص بشفتيه وهو يدنو من الحانوتى أيوب وصاحبه مقدما غابة الجوزة قـائلا فى خلاعة :

ـ "صدقة واستريحا ..! للهم ساعته يا أهل مصر وللحظ ساعته ! " نحن " هنا!

فتلقى قفاه وهو راكع صفعة بكامل الكف من يد مدربة على تناول الأقفيـة حيـة وميتـة، وزجـره الحانوتى

ـ قلت لك يا سى محرم من أول دقيقة إننا من أهل الأنفاس وحدها، ملعون أبو خالتك !"(٤).

وفى ليلة من ربيع الثانى آخر ليالى مولد الحسين، ترى غلمـان المراكبيـة الرقعـاء فـى خليـج

---

(١)السـائرون نياما : ص ١٦٤.

(٢)نفسه : ص ١٨.

(٣)نفسه : ص ٦٣.

(٤)نفسه : ص ٧٢.

الزعفران وهم " يبيعون للمساطيل والمخمورين الأفيون والحشيش والجبن المقلى والحلوى الملونة والشذوذ"(١).

إن الشذوذ سلعة معروضة للبيع، والجنس السوى سلعة أخرى معروضة بمعرفة السلطة ومباركتها، ولذلك فإن التنافس بين السلعتين المشابهتين قائم ومشتعل وليس أدل على هيمنة الشذوذ الجنسى من أن بيوت الدعارة تلجأ إلى " تقليد " الشواذ والتقرب منهم ومحاكاة ملابس "الغلمان" واختيار البنات الصغيرات ! "ففى قاعة فقيرة يباع فيها الجنس ويعبق الدخان الأزرق، تظهر بنت فى " ثياب غلام "، قصيرة الشعر " غلامية " لم يكد صدرها ينهد، كأنها على حدود الجنس، لا بنت ولا ولد"(٢).

إن هذه المرحلة السنية وهذه الملابس الغلامية تعبير عن " المزاج " الجنسى السائد فى العصر المملوكى، وكشف لنوع من القهر الذى تتعرض المرأة له . وتمتد المنافسة لتصل إلى درجة " الغيرة " ! فجوارى " الدوادار " تنفرن من المملوك الأسبانى " أحمده" الذى يستأثر بقلب سيده . تقول جارية منهن لسيدها وهى تصب له عصير الفاكهة :

ـ "منذ ظهر القمر غارت النجوم !

ويرد الدوادار ببساطة :

ـ يا حمقاء ! ليس "أحمده " شيئا فى اليد مثلكن حتى تفرن منه، إنه اليد اليمنى نفسها !"(٣).

وتتكرر " المنافسة " بين عبير ومراد، أحب ما فى الدنيا إلى الأعور، فعبير تكايد حبيبها ومنافسها قائلة فى خبث :

ـ "هل يستغنى عنك وأنت سمير نهاره وصاحب ليله ؟

.. ما أنا بأحب إليه منك !

ثم تزيد فى مكايدتها فتقول ناسخة قولها الأول :

ـ هل صدقت يا عبيط ؟! .. أنا عنده أغلى منك ألف مره ! .. أنا أملكه من أذنه .. ومن عينه

---

(١) نفسه : ص ١٥٧.

(٢)نفسه : ص ١٧.

(٣)نفسه : ص ٢٠.

الواحدة .. ومن نزواته .. أنا لا أنت ترياق همومه وصانعة أحلامه، وإن أنت إلا فاتح شهية عابر يا ولد !"[١].

إن ما يتوقف عنده سعد مكاوى فى أعماله الروائية التاريخية هو الشذوذ الجنسى كمرض اجتماعى يعكس التفسخ والانحلال والانهيار العام. ذلك أن الشذوذ الجنسى فى العصر المملوكى يمثل منظومة متكاملة لا تنفصل عن الشذوذ العام الذى يسيطر على كافة مناحى الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية والثقافية وسعد مكاوى ليس معنيا بتقديم الشذوذ فى ذاته، ولكنه يقدمه كجزء من الصورة المتكاملة لمجتمع متفسخ تنخر فيه الأمراض والعلل . الشذوذ الجنسى فى "السائرون نياما" ضرورة فنية لاستكمال إطار العصر الذى يقدم الروائى شهادته عليه. وعلى الرغم من أن الشذوذ لم يتته بنهاية المماليك، فإن اهتمام " مكاوى " به يخفت كثيرا فى أعماله الأخرى ولا يظهر الشذوذ فى هذه الأعمال إلا نادرا .

الشذوذ الجنسى فى الأعمال التاريخية تعبير عن الهاوية التى وصلت إليها المرأة فى الشرق ـ تاريخيا ـ دون تقديم نمط الحياة فى الغرب خلال الفترة نفسها ولكن :

هل تصلح هذه الصورة للتعبير عن وضعية المرأة الشرقية تاريخيا ؟

إن الشذوذ مجرد جزئية صغيرة يختارها الروائى لإظهار موقفه من عموم العصر، ولكن التوقف عند هذه الجزئية والتركيز عليها يكشف مدى الظلم الذى يحيق بالشرق ونسائه !!

-٣

تغيب المرأة الغربية عن الوجود الفعال فى روايات عبد الرحمن الشرقاوى المنشغل فى اهتمامات سياسية واجتماعية مسرحها أرض الواقع، ولذلك فإن المرأة الغربية تختفى تماما فى روايتى " الأرض " و " الفلاح "، وتظهر بشكل عابر ـ ولكنه دال ـ فى " الشوارع الخلفية " . والوجود المؤثر ـ نسبيا ـ هو ما نراه فى شخصية الإيطالية ماريا فى " قلوب خالية ".

ولكن الغياب الروائى للشخصيات النسائية الغربية لا يحول دون ظهور مقارنة أدبية يمكننا

---

(١)نفسه : ص ٦٨.

أن نلتمس من خلالها موقف عبد الرحمن الشرقاوى من العلاقة بين المرأة الشرقية والغربية، وهى مقارنة نجدها فى " الشوارع الخلفية " بين الممثلة الشابة رجاء صدقى وبطلة الرواية الشهيرة فى الأدب الغربى " غادة الكاميليا " لألكسندر دوماس .

١ - ٣

ثمة وجود عابر، ولكنه لا يخلو من الدلالة السياسية والاجتماعية، للمرأة الغربية فى رواية "الشوارع الخلفية"، فالباشكاتب أدهم يعرض على أمين أفندى أن يبيع بيته - المحاصر بالمشاكل - لصاحبه بار " ألفى " وهى زوجة لجارسون بقهوة " ماتانيا " "ويأخذ عليها ورقة ضده، لأنها فرنسية الجنسية، تتمتع بالامتيازات الأجنبية .. وهكذا ينجو البيت من نزع ملكيته، فالمحاكم المختلطة هى التى ستختص بالموضوع، ولن تجرؤ الدائرة على اتخاذ أى إجراء فيه عدوان على ملكية هذه الفرنسية!!"(١).

وقد رفضت ميمى زوجة أمين أفندى أن تأخذ بنصيحة الباشكاتب، واستعانت بجارها طالب الحقوق عبد اللطيف خليفة الذى قال لأدهم بك "إن ميمى ترفض أن تتعامل مع سيدة أجنبية تقوم بأعمال مشبوهة وتشرف على بار سيئ السمعة فى شارع " ألفى "، وأنه لا توجد قوة فى الأرض تستطيع أن تنتزع البيت من مالكه !!"(٢).

والشئ الذى لم يتبينه الجميع فيما حدث هو أن الباشكاتب كان يريد أن يستخدم المرأة الأجنبية لتسحب له " ميمى " وهى امرأة حاذقة فى هذا اللون من الأعمال، "تجر النساء بادئة بحل المشاكل المالية . قرض بربا ثم التنازل عن الفائدة، أو تهريب ملكية منزل أو أرض للخلاص من الحجز أو من أية إجراءات قانونية أخرى، محتمية بامتيازاتها الأجنبية !.. ولها مع " أدهم بك " معاملات سابقة !!"(٣).

المرأة الفرنسية التى يرشحها الباشكاتب لعلاج مشكلة أمين أفندى تكشف عن دورين سلبيين للوجود الأجنبى فى مصر خلال المرحلة التاريخية التى تعبر عنها الرواية :

---

(١)الشوارع الخلفية : ص ٣٣.

(٢) نفسه : ص ٣٣١.

(٣)نفسه : ص ص ٣٧١ - ٣٧٢.

الدور الأول: يقترن بقوانين الامتيازات الأجنبية التى تجعل من استعانة المصريين بالأجانب وسيلة لعلاج مشاكلهم مع القوانين الجائرة التى لا تستطيع الاقتراب من أصحاب الامتيازات.

الدور الثانى: يرتبط بالدور المشبوه لهذه الجاليات الأجنبية فى الأعمال غير الأخلاقية التى لا تقتصر على التحايل القانونى، ولكنها تمتد لممارسة الأعمال المنافية للآداب وتسهيل الدعارة المقنعة وإغراء النساء بالانحلال!.

أما الموقع الذى تحتله ماريا فى " قلوب خالية " فأكثر أهمية بكثير من الإشارة العابرة فى "الشوارع الخلفية " لامرأة فرنسية بلا اسم وبلا تأثير حقيقى على أحداث الرواية .

الخواجاية "ماريا ابنة الخواجة ميشو، صاحبة عزبة ونفوذ وقدرة على التأثير فى الأحداث باتصالاتها ومعارفها وقصة ماريا نموذج لعشرات من قصص الأجانب فى مصر. الخواجة ميشو ده كان حلوانى فى بنها .. حلوانى إيه يعنى جارر عربية قدام مدرسة البنات .. بقى يحط القرش على القرش ويسلف الجنيه بريال .. وأهل الكفر كلهم عارفين .. إن شا الله ينقطع لسانى إن كنت باكدب قعد ياخد فدان ورا فدان .. كله رهنية وحياة النبى"(١).

وتواصل ماريا ما بدأه أبوها، فعندها ـ كما يقول محجوب ـ "أملاك الدنيا : اشى أرض واشى عمارات واشى فلوس متلتلة فى البنك .. لوكان ربنا يسعد بنتى اللى حيلتى زى ما سعدك ياماريا!.. ياما نفسى يا ماريا أجوزك للبيه بتاعنا .. دى عندها يمكن خمسة وثلاثين سنة .. أنا اشتغلت عندهم وسنى خمستاشر وكانت الخواجاية الكبيرة عايشة، وكانت هى صغيرة شوية عنى وفاضل لها حاجة صغيرة ويخرطها خراط البنات !... لكن مش عاجبها البيه بتاعى !.. دى بتقول إنها ما تشغلوش كاتب عندها تصوروا !!.. بتقول لى ما كفاية عليه متجوزك أنت والفاميليا بتاعتك !"(٢).

إن ماريا أجنبية ولكنها ذات وعى بما يحدث حولهاوقادرة على تحليل الشخصيات التى تتعامل معها وبفكاهة مصرية كأنها من نساء مصر !. وثروة ماريا الزراعية تجعلها مصدرا للرزق

---

(١)قلوب خالية : ص ٩٩.

(٢)نفسه: ص ١٠١.

والعمل فى القرية، ولمختلف الطبقات الاجتماعية فيها .

فالشيخ متولى، والد أبو زيد طالب الهندسة وغانم الفلاح، يعتمدان على أرض الخواجاية المستأجرة لتحقيق " الستر " كما يقول الراوى :

"ولولا أنكم تستأجرون ثلاثة أفدنة من " الخواجاية " صاحبة العزبة الكبيرة المجاورة لما حصلتم على الستر"(١).

وأحد فقراء القرية، عطوة، يعتمد على العمل فى الأرض التى تمتلكها ماريا، وانتقاده لهذا العمل يعنى مواجهة البطالة "حتى عزبة المدعوقة الخواجاية انقطع الشغل منها"(٢).

ومن المنطقى أن تنشب صراعات عنيفة بين ماريا وجيرانها من الفلاحين وعلى الرغم من النفوذ الكبير الذىتتمتع به " الخواجاية "، فإنها تتعرض للضرب من فهيمة فى إحدى المعارك. ويحكى غانم عن هذه المعركة التى كان هو سببا فيها:

"وبعدها التقيت فهيمة نطت من ورايا وقامت داخلة فى وسط رجاله الخواجاية وجرت الخواجاية من شعرها بايد واحدة وقامت رامياها علىالأرض ! جم الرجالة يحوشوها هتت فيهم بالعصاية اللى فى ايدها . الجواجاية طلعت جرى على السراية بتاعتها وهى بترطن باللاوندى .. الرجالة دوروا الدحك"(٣).

ولم تمر هذه المعركة بلا نتائج، فقد كانت سبب لشحن ماريا ضد غانم حتى صدر له قرار بالاعتقال :

"ومن يدرى ربما كانت ماريا المحنقة من يوم ما شدت فهيمة شعرها هى التى ظلت تسعى وتدفع المال وتبذل، حتى حصلت على هذا الأمر باعتقال غانم"(٤).

وبسبب هذا الدور يظهر اسم ماريا فى الشكوى التى ترسلها القرية إلى رئيس الوزراء احتجاجا على اعتقال غانم بلا سبب، وتمارس الشكوى أسلوب الهجوم المضاد فتتهم الخواجاية وأحد رجالها بالعمالة السياسية : "وكل ما حدث أن الست ماريا صاحبة الضيعةالواقعة فىزمام

---

(١)نفسه: ص ١٢.

(٢)نفسه : ص ٧٣.

(٣)نفسه : ص ٢٣٠.

(٤)نفسه : ص ٢٧١.

البلد كادت له لأنه رد عدوان أحد رجالها واسمه بتايوتى وهو إيطالى يقوم بدعاية خبيثة للمحور وسط الفلاحين"[١].

وبحكم هذا الصراع السياسىوالاجتماعى، تتراجع ماريا كامرأة وأنثى وجسد . ثمة قناعة عند جيرانها أن هذا الجزء من حياتها يخص آخرين غيرهم! . فالراوى إبراهيم يفكر فيها كامرأة بعيدة المنال :

"لكم تثير هذه الفاتنة ماريا من أحلام .. ولكنها ليست لنا !! هى لرجال آخرين فى الإسكندرية والقاهرة !!"[٢].

٢ - ٣

فى رواية الشوارع الخلفية قصةموازية لرواية " غادة الكاميليا " لألكسندر دوماس .

القصة التى يقدمها الشرقاوى بين طالب الطب عبد العزيز خليفة وجارته الممثلة مريضة الصدر رجاء صدقى، وبينهما يقف شوقى . والشقيق الأصغر لعبد العزيز قائما بما يشبه دور الأب فى الرواية ومراقبا للعلاقةالعاطفية التى تربط شقيقه بالممثلة وحريصا على عقد مقارنات مستمرة بين القصة الواقعية التى يعايشها والرواية الشهيرة . التىتحولت إلىمسرحية لألكسندر دوماس والفارق بين المرأة فى الشرق ونظيرتها فى الغرب هوالفارق بين رواية دوماس وقصة الشرقاوى التى تتخلل روايته .

إن توثق العلاقة بين عبد العزيز ورجاء يثير شوقى ويزرع فى نفسه الشكوك "منذ تلك الليلةالتى سهر فيها مع شكرى بك، وهو يتردد على شقة رجاء صدقى بلا انقطاع، ويتحدث عنها بلهجة غريبة .. ويخرج كثيرا فى الليل !" وسرعان ما يصل شوقى إلىالمقارنة بين الواقع الشرقى والنص الروائى - المسرحى الغربى:

"أيكون عبد العزيز عاشقا للممثلة رجاء؟ ! .. أيصنع مثل " أرمان دونال " مع " مرجريت

---

(١)نفسه : ص ٢٩٢.

(٢)نفسه : ص ٢١.

جوتيه" ؟ ! ... ولكن أبوك يا شوقى لو عرف فلن يصنع كما صنع الأب " دونال " وماذا تصنع أمك لو عرفت أن ولدها المرتجى يعيش مأساة كمأساة غادة الكاميليا ؟"(١).

ولكن : هل يوجد تشابه حقيقى - فضلا عن التماثل - بين بطلة ألكسندر دوماس ورجاء صدقى؟! . ألم يتسرع شوقى فى المقارنة والحكم والإدانة ؟ !

رجاء صدقى ليست غادة الكاميليا، ولكن المصير شبه مشترك . والفارق بينهما هو نفسه الفارق بين طبيعة الحياة فى الشرق ومفهوم الحياة فى الغرب . الحب الذى تحسه رجاء تجاه عبد العزيز خليفة يتحطم على صخرة الفروق العديدة التى تفصل بينهما . وهى تدرك حقيقة موقفها فى حياة طبيبها الذى قد يحبها ويشتهيها ولكنه لن يتزوجها :

"تفكرين فى البيت والأطفال وهو لا يفكر إلا فى رجاء المرأة التى ينتفض جسدها بلهب الحب ! .. الممثلة التى يحب صوتها وحركتها ويتمنى أن يراها فى دور مرجريت غادة الكاميليا ؛ أما رجاء الزوجة التى تتخيل أن لها الحق أن تمتلك بيتا ومستقبلا وأطفالا، وأن لها الحق فى أن تحظى باحترام الناس، فهذا شئ لم يفكر فيه عبد العزيز أبدا!"(٢).

وتتأكد المقارنة بشفاء رجاء صدقى من مرضها، وهو شفاء يجعل المقارنة مع غادة الكاميليا أقرب إلى الفكاهة :

"ـ ما أنا عقبال أملتك عمالة اتخن واتخن ! أنا عارفة واحدة زيى تقدر إزاى تمثل غادة الكاميليا؟"(٣).

إن عبد الرحمن الشرقاوى " يعيد إنتاج " راوية غادة الكاميليا، وفى " إعادة الإنتاج " شهادة على موقفه من المرأة بين الشرق والغرب !.

ويتجسد هذا الموقف فى صعوبة نقل وترجمة وتقبل المفاهيم الغربية" ـ كما هى ـ إلى الشرق. فالعوامل الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التى ساعدت على وجود شخصية غادة الكاميليا فى الحياة الغربية والأدب الغربى لا وجود لها فى الشرق، وما هو مستساغ ومقبول

---

(١)الشوارع الخلفية : ص ٢٩٢.

(٢)انفسه: ص ٤٧٧.

(٣)نفسه : ص ٤٧٣.

هناك يبدو مرفوضا ومدانا ومستهجنا هنا.

إن التعاطف قائم مع غادة الكاميليا كنموذج إنسانى - نسائى فردى، ولكن تقبل النموذج والتعايش معه والاستسلام له غير وارد . رجاء صدقى مصرية شرقية تحكمها وتوجهها أعراف وتقاليد تختلف عن تلك التى تحكم وتوجه مثيلاتها فى الغرب . ومن اللافت للنظر أن أزمة رجاء - الصحية والفنية - لا تنفصل فى الرواية عن أزمة مصر كلها، وانفراج الأزمتين متزامن : يسترد الوطن حريته ويبحث عن مستقبل أفضل،وتسترد رجاء صحتها وتلتحق بعمل مستقر.

-٤

وينعكس الخلاف بين الشرق والغرب على الموقف من المرأة إن الخلاف موجود فى كافة مناحى الحياة قد نختلف حول أسبابه وجذوره ولكننا لا نستطيع إنكاره . والخلاف بين الشرق والغرب ليس خلافا جنسيا بطبيعة الحال، ولكن تباين النظرة إلى المرأة يمثل أحد وجوه الخلاف الرئيسة .

٤ - ١

فى روايات فتحىغانم يسافر الشرقيون إلى الغرب ويحتكون به : يوسف منصور فى "الساخن والبارد"، ومحمد ناجى فى " الرجل الذى فقد ظله "، ويوسف منصور فى " الأفيال " .

ويسافر الغربيون إلى الشرق ويستقرون فيه أحيانا علىالمستوى الفردى مثل الخواجاية فى "الجبل"، أو علىمستوى جماعى حيث يشكلون جاليات دائمة الإقامة فى " بنت من شبرا " ومستوطنات صهيونية استعمارية على حساب الشعب الأصلى صاحب الأرض فى "أحمد وداود".

ولكن السفر المتبادل والتعامل اليومى، والممارسات الحياتية المترتبة عليهما، لا تحقق التواصل والاندماج بين الشرق والغرب . فبسبب التباين الكبير، الذى يعبر عن الخلاف الحضارى، فى الأفكار والعادات والتقاليد والأخلاق، يبقى الشرق شرقا والغرب غربا . يلتقيان أحيانا ولا يتواصلان غالبا فيتحقق الانفصال دائما. ولأن الانفصال قائم، فإن نظرة كل معسكر إلى المعسكر الآخر تتسم بدرجة عالية من سوء الفهم الذىيسهم بدوره فىتحقيق مزيد من الانفصال والتباعد .

كيف يرى الرجال الشرقيون الغرب ونساءه ؟ !

إن يوسف منصور، قبيل سفره إلى السويد، يتذكر ما سمعه وقرأه عن بنات السويد، ويتوقع أنه "لو نظر إلى فتاة سويدية، ستبادله النظرات، ولو ابتسم لها ستبتسم له، ثم يكلمها وتكلمه .. ويضيف إلى مغامراته مغامرة جديدة يرويها لأصدقائه عندما يعود إلى القاهرة"(١).

وينعكس هذا الفهم السهل - المغلوط - على نظرته إلى السويدية جوليا عندما يتعرف عليها . فهو لا يثق بها، ويقوده تفكيره إلى الجسد مفكرا أنها لابد تفتقد حرارة الجنس مع زوجها العجوز :

"لا تصدق أنها بريئة إلى درجة أنها خرجت معك لمجرد أن تقضى الوقت فى انتظار زوجها، هذا الزوج العجوز الأشيب الذى لا يقوى على إرضاء فتاة فى مثل سن جوليا".

وهذه النظرة لا ترتبط بخصوصية جوليا باعتبارها زوجة رجل عجوز لا يرضيها، ولكنها تمتد لتشمل كل بنات ونساء السويد : "أنت فى السويد حيث كل شئ مباح .. يكفى أن تستلطفك امراة حتى تسلم لك نفسها . لايهم إذا كانت متزوجة أو غير متزوجة"(٢).

وفى المقابل، تنظر الغربيات إلى رجال الشرق - فكيف بنسائه - على أساس أنهم كائنات غريبة . إن يوسف منصور هو أول رجل شرقى تخاطبه جوليا، ولذلك فهى تسأله فى اهتمام :

- "هل هذه هى طريقتكم فى الكلام ؟

- ماذا تقصدين ؟

واحمرت وجنتاها وقالت :

- هذه الأشعار مشيت ألف ميل .. وجدت الراحة فى عينيك .."(٣).

وهذه الكائنات الغريبة القادمة من الشرق لا تثير الدهشة والاستغراب بكلماتها فقط، بل وأيضا بممارساتها المرتبطة فى أذهان الغرب - رجالا ونساء - بالانفعالية والقسوة: "وجهك يقول

---

(١) الساخن والبارد : ص ٩.

(٢) نفسه : ص ٥٦.

(٣) نفسه : ص ٢٨٠.

إنك شرقى يغضب ويقتل المرأة التى تبدو عارية أمام الغرباء"[١].

إن سوء الفهم المتبادل يعكس هوة حضارية وثقافية تفصل بين الشرق والغرب . يرى الشرقيون فى الغرب بؤرة انحلال وفساد كبيرة، ويرى الغربيون فى الشرق معقلا رجعيا محافظا متزمتا متوحشا. هل تنجح المرأة فى الإفلات من هوة الخلاف بين الشرق والغرب ؟ وهل يمكن الفصل بين سوء الفهم المتبادل بين الحضارتين والموقف من المرأة وتشكيل صورتها ؟ !

٢ - ٤

تعيش الخواجاية الفرنسية فى "الجبل" بملابس الأعراب، وتقدم خدمات عديدة لساكنى الجبل، وتقيم علاقات جنسية - مدفوعة بمصالحها - مع بعض رجاله . ولكن هذه العلاقات الحميمة لا تفضى بالمرأة الغربية إلى الفهم والتكيف.

فبعد علاقة جنسية حارة وقوية مع حسين، يبقى " عدم الفهم " قائما ومسيطرا : "إنها لا تفهمه، مازال الرجل الذى ضمها معه سرير واحد غريب غامض مبهم لديها ... إن ملمس جسده العارى لا يكفى لأن تعرف عنه كل شئ"[٢].

ويوسف منصور، على الرغم من حبه لجوليا وتعلقه بها، يحتفظ فى داخله بتراثه الشرقى الذى يجعل التواصل والاندماج والفهم مستحيلا. إن حبه لها لا ينهى إدمانه للخوف وإصراره على الهروب كعلاج وحيد لمواجهة المشاكل التى تترتب على علاقته معها.

قبل أن تتوطد علاقته مع جوليا، ينظر يوسف إليها بخوف وحذر وريبة :

"ما دليله على أن اسمها الحقيقى " جوليا جونارد " .. أليس من المحتمل أن تكون امرأة مغامرة، اصطادته بطريقة ذكية، ومن يدرى ماذا ستصنع به"[٣].

وعندما تتوثق العلاقة بينهما، تصارحه جوليا بحقيقة تفكيرها، وهى حقيقة لا يستطيع

---

(١)نفسه: ص٥٢.

(٢)الجبل : ص١٨٥.

(٣) الساخن والبارد : ص ٩٥.

يوسف أن يستوعبها ويتعامل معها :

"ـ غدا سأذهب إلى يلمار وأحكى له كل شئ..

.....

ـ سأقول له إنى قضيت الليل معك، وأنى أحبك، وسأطلب الطلاق منه ..

.....

ـ أنا لست زوجة خائنة، لم أفعل هذا أبدا، لا يمكننى أن أعيش معه بعد الآن .."[١].

فى مواجهة هذا التفكير الشجاع الصريح الذى لا يطيق الكذب مهما تكن مرارة الحقيقة، يلجأ يوسف منصور إلى تفكير عكسى قوامه الهروب من الموقف كله والتخلى عن المسئولية :

"ماذا يعنينى لو ذهبت إلى زوجها وروت له كل شئ، وحتى لو طلقها .. هذه ليست مشكلتى .. ولو تعقدت الأمور فما أسهل أن أركب الطائرة وأعود إلى بلدى"[٢].

الخطان متوازيان ومتناقضان : شجاعتها فى مقابل جبنه، صراحتها وكذبه، اختيارها للصعب النابع من المواجهة واختياره للسهل المتمثل فى الفرار !!

والمسألة ليست فى شجاعة امرأة " غربية " وضعف رجل " شرقى "، ولكنها فى تقابل وتصادم حضارتين يتعاملان مع الحياة ـ فى كافة مناحيها ـ بمنطق مختلف ومنهج متعارض .

فى روايات فتحى غانم المعبرة فى عمومها عن الشرق، كما فى الواقع الشرقى نفسه، عديد من علاقات العشق غير المشروعة، ولكن هذه العلاقات لا تكتسب الاحترام الاجتماعى على الرغم من معرفة المجتمع بها وصمته عليها.

أما فى الغرب فسوف نجد امرأة فى أخريات عمرها، ينبغى بالمفهوم الشرقى أن تكون حارسة وحامية للشرف والفضيلة والأخلاق، تعترف " ببساطة " أنها كانت " عشيقة " لفنان كبير ولها منه ابنة غير شرعية.

يريد الراوى فى " الجبل " أن يظهر معرفته بالفن ويستعرض ثقافته أمام السائحين العجوزين

---

(١)نفسه : ص٨٠.

(٢)نفسه: ص ١١٤.

فيقول :

"ـ رودان كان مثالا عظيما.

وترد إحداهما بـ " بساطة "

ـ لا أحد ينكر هذا .. إنه بيتهوفن الموسيقى .. شكسبير الأدب .. كان " عشيقى "، هذه هى ابنتى منه"(١).

ليس فى اعترافها بهذه العلاقة غير الشرعية ما يشين تقاليد وأخلاق وقيم الغرب، أما فى الشرق فالشرط الوحيد لوجود هذه العلاقة هو " السرية المعقدة" وليس " العلنية البسيطة".

وإذا كان يوسف منصور فى " الأفيال " ينظر إلىفكرة العاهرة ـ المعالجة كشئ غريب، فإن هذه العاهرة ترى الأمور فىإطار بسيط لا يستوجب الدهشة، وترد استغرابة إلى الشرق الذى لا يعرف الجنس كعلاج.

"ـ أنت ياسيدى تنظر إلىكما لو كنت شيئا غريبا .. مع أنى مجرد موظفة عادية .. أقوم بمهمة جديدة .. معروفة فى بلاد كثيرة من العالم .. وإن كنتم تجهلونها فى بلادكم .."(٢).

هل يكمن الفارق ـ ببساطة ـ فى معرفتهم وجهلنا ؟ ! ولكن هذا الفارق البسيط لا ينفى وجود فارق خطير مختلف إن الحب عندهم مهم وجاد ومصيرى، وعملية حيوية يشترك فى إقامتها الرجل والمرأة معا، ولكنه ليس النشاط الوحيد الذى يمارسونه،وكل مناحى حياتهم يتم التعامل معها باهتمام وجدية وحيوية .

أما فىالشرق فلا يتم التعامل مع الحب، ومع غيره من الأنشطة الإنسانية، بجدية كافية لأن الازدواجية المدمرة هى التى تسيطر : الحياء الظاهر الكاذب والشهوة الباطنية المستترة وعلاقة يوسف منصور " الشرقى " مع جوليا " الغربية" خير دليل على ذلك. فإنه يختصر العلاقة بينهما فى الاتصال الجسدى، أما هى فترفض هذه الأحادية وتندهش من خلطه بين "الحب " و"الجنس". "عندما تعترض جوليا على جذبه لها إلىالسرير وهى متعبة، لا يفهم يوسف اعتراضها فيقول بصوت غريب فيه بلاده :

---

(١)الجبل : ص٤٠.

(٢)الأفيال : ص ٢٥٦.

- ألا تحبيننى ؟

واستمر يجذبها فصاحت فى غضب:

- أليس عندك شئ تفعله غير هذا ؟ !"[١].

إن التعامل مع المرأة فى روايات فتحى غانم يعبر عن علاقة متوترة بين الشرق والغرب، التوتر النابع من عدم الفهم واختلاف الحضارة . ليس الاتصال مستحيلا، ولكن التواصل هو الصعب الذى يقترب من الاستحالة .

"فى الطائرة المتجهة من السويد إلى الدنمارك، ويوسف وجوليا نائمان، يسأل الخادم مضيفة الطائرة :

- هل من الممكن أن تقعى فى حب رجل شرقى ؟

فأجابت على الفور :

- نعم أحبه.

وبدا عليها التفكير ثم استأنفت قائلة:

- أحبه .. ولكنى لا أصادقه.

أى حب هذا الذى هو دون الصداقة ؟ .. إنه الحب فى لحظة غريبة .. أحبه فى خيالى .. وبلعت المضيفة ريقها، وهى تقاوم نظرات الخادم الساخرة ثم قالت :

- ولكنى لا أستطيع أن أكون زوجة أو صديقة له.. أفهمه ويفهمنى .."[٢].

إن " الجنس فى ذاته "، وليس الجنس كجزء من علاقة إنسانية رحيبة، هو الممكن تحقيقه فى علاقة الرجل الشرقى بالمرأة الغربية . ولذلك فشلت قصة يوسف وجوليا على الرغم من نجاحها الجنسى. إن الجسد هو " الاتصال " المادى ممكن التحقيق، أما " التواصل " كمزيج من المادى والمعنوى فيصطدم بتباين الحضارتين واختلاف النظر إلى المرأة والتعامل معها.

الاتصال لا التواصل : هذا ما نجده فى "الجاليات الأجنبية " التى عاشت فى مصر وتمصرت

---

(١)الساخن والبارد : ص ٢٢٣.

(٢)نفسه : ص ص ١٢٨- ١٢٩.

واتصلت، ولكنها لم تتواصل . إنها جاليات تعيش فى الشرق بعقلية الغرب، وتنقل إلى الشرق نموذجها الغربى مشكلة " جيتو " لا يتسع - إلا نادرا - للآخرين .

ماريا ساندرو واحدة من بنات الجالية الإيطالية فى مصر، ابنة السنيور "أميليو ساندرو حلاق الأسرة المالكة "(١).

ولدت ماريا فى شبرا، وولدت أمها فى الأزاريطة بالأسكندرية، وهو ما يدعو المصرى الفلاح كريم صفوان إلى السخرية من "ايطاليتها" المزعومة :

"تقولين إنك إيطالية .. أنت مصرية .. وتتكلمين العربية أحسن منى .. وتشبهين خالتى أمينة"(٢).

وعلى الرغم من " مصرية " ماريا، لغة ومولدا وإقامة، فإنها تنتمى إلى العقلية والثقافة الغربية . ما تعرفه عن الإسلام مثلا ينم عن جهل فاضح :

"- تتزوجون أربعا .. وتطلقون المرأة بكلمة كما لو كانت خادما"(٣).

إن الأمر لا يختلف كثيرا. ازدواجية الشرقيين فى النظر إلى المرأة الغربية يمارسها الغربيون أنفسهم فى التعامل مع المراة الشرقية وتفهم وضعيتها الاجتماعية والدينية . أغنياء الغرب - فى مصر - يتعالون على فقرائهم وبخاصة من النساء، وفقراؤهم يتعالون على المصريين.

لا يتورع كوستا اليونانى عن استغلال ماريا الايطالية والتمتع بجسدها مقابل حمايتها، ولا يتورع أيضا عن خيانة زوجته مع نساء كثيرات غير ماريا، ولا يتوانى عن تحويل " انتصاره " الجسدى على ماريا إلى انتصار قومى يعوض به - وهو اليونانى - هزيمة بلاده أمام موسولينى :

"- هكذا " استوليت " عليك .. " انتقاما " مما فعله الدوتشى ببلادى"(٤).

وعلى الرغم من هذا الانهيار الأخلاقى الذى لا مثيل له، لا تجد نينا - وهى على علاقة مع شاب مصرى مسلم - حرجا فى الهجوم على هؤلاء العرب المسلمين، فهم "لا يعرفون العواطف،

---

(١)بنت من شبرا : ص ١٦.

(٢)نفسه : ص٦١.

(٣)نفسه : ص٧٢.

(٤)نفسه : ص٦٥.

حيوانات شهوانية، وانفعالاتهم مؤقته، كذابون، قلوبهم غليظة"(١).

اتصال لا تواصل، هذا هو جوهر المسألة فى الصراع الحضارى والثقافى والدينى الذى يشكل نظرة الشرق إلى المرأة الغربية والنظرة العكسية التى يتعامل بها الغرب مع الرجل والمرأة فى الشرق.

"إن هذا التناقض ليس فى حاجة إلى تدليل، ولكنه فى حاجة إلى تفسير . الاذواجية ليست مرضا حتميا ملازما للشخصية الغربية.. إن الازدواجية وسوء الفهم تعبير عن الواقع الذى يشكل الإنسان ويكون أفكاره .

هذه الازدواجية الشرقية وسوء الفهم الغربى ـ كما يعبر فتحى غانم ـ أقرب إلى ضريبة الحياة خارج البيئة الأصلية حيث يستحيل التكيف وينعدم التواصل ولا يتحقق إلا الاتصال المادى الهش.

من زواج الإيطالية الكاثوليكية المتمصرة " ماريا ساندرو " والمصرى المسلم الفلاح كريم صفوان، يولد الحفيد المتطرف الذى يكفر الجميع. "ما كان يخطر ببال ماريا أنها ستصبح يوما ما جدة لهذا الصبى الذى أطلق لحيته، وارتدى الجلباب، وطلق كل ماله صله بمظاهر الحياة التى يقولون عنها أوربيةأو متمدينة"(٢).

إن فتحى غانم لا يكتفى برصد الصراع بين الشرق والغرب فى مناحيه المختلفة، بما فى ذلك الموقف من المرأة، ولكنه يتجاوزه.

الأمر عنده أكثر تعقيدا من الجزئيات :

الخلاف يفضى إلى الوحدة، والتباين ينتهى إلى الاتفاق، ولكن الوحدة والاتفاق لا يتمان من خلال التذويب والاندماج، وإنما من خلال الاستقلال والحفاظ علىالهوية ونبذ التعصب والتطرف .

---

(١)نفسه: ص٨٢.

(٢) نفسه: ص٧.

الباب الثانى

تأثير المرأة فى بناء الرواية

الفصل الأول

بناء الشخصية النسائية

-١

يبدى معظم نقاد الرواية اهتماما ملحوظا بأهمية الشخصية فى الرواية لأنها الركن الأساسى فيه وسر خلود وبقاء العمل الفنى. والدور الذى يلعبه تكنيك الروائى فى خلق الشخصية هو بالتأكيد مؤثر مهم فى تكوين الانطباع الذى تسببه الرواية للمتلقى .

"فصراع الشخصية فى واقعها يؤدى إلى استكمال ملامحها وتمكين المتلقى من إدراكها بأبعادها الفكرية المختلفة، وبالتالى فى القدرة على الحكم الفنى عليها"(١).

ويمكن التمييز بين عدة أساليب فى بناء الشخصية الروائية :

الأسلوب الأول: تقديم الشخصية من خلال مجموعة من الأحداث، والتركيز على تفاعل الشخصيات مع تلك الأحداث. ووفق هذا الأسلوب، فإن الأبعاد المختلفة للشخصية لا تكتمل إلا بنهاية العمل الروائى.

الأسلوب الثانى: الرسم الكامل التام للشخصية منذ بداية العمل، فكأن الروائى يقوم بعملية تعريف لقارئه بطبيعة الشخصية وسماتها ومواقفها. وفى هذه الحالة لا تتطور الشخصية ولا ينتظر القارئ منها جديدا، لأن كل ما يخصها قد قيل بالفعل ولا يتبقى إلا ردود الفعل التى تمارسها الشخصية بتطور الحدث.

أما **الأسلوب الثالث:** فيقدم "الكثير" عن الشخصية، ولكنه لا يقدم "كل" شئ . ولذلك يبقى المجال متسعا لإضافة المزيد مع كل تطور فى الحدث يستدعى هذا التقديم والتغيير .

وليس أدل على أهمية الشخصية فى بناء الفن الروائى من تلك المقولة الساخرة - فى جدية - لفرجينيا وولف: "إنى أعتقد أن جميع الروايات تعالج الشخصية وأن الشكل الروائى - هذا الشكل الأخرق - كثير الكلام، غير الدرامى الثرى، المرن، الحى، إلى هذا الحد، قد خلق من أجل التعبير عن الشخصية وليس للتبشير بالعقائد، أو التغنى بالأغانى، أو الإشادة بأمجاد الامبراطورية البريطانية"(٢).

---

(١) كريم الوائلى :المواقف النقدية بين الذات والموضوع، دار العربى للنشر، القاهرة، ١٩٨٦ ص ١٧٧.

(٢) د. انجيل بطرس سمعان: نظرية الواية فى الأدب الإنجليزى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٨١.

ولكن المشكلة الحقيقية فيما يتعلق ببناء الشخصية الروائية أنه لا يمكن التحكم بشكل كامل فى تعريف الشخصية الناجحة أو الاتفاق على قوانين واضحة تحدد الأسلوب الأمثل فى التعامل مع نسيج الشخصية. إن المسألة لا تخلو من النسبية، أو كما تقول وولف: "فأنت ترى شيئا بعينه فى الشخصية، بينما أرى أنا شيئا آخر. تقول أنت أنها تعنى هذا الشئ وأقول أنا أنها تعنى ذاك. وعندما يأتى دور الكتابة، سيختار كل منا أشياء أخرى تبعا لمبادئ خاصة به"(١).

ومما يؤكد مبدأ النسبية بالنسبة للموقف من الشخصية الروائية ما يمكن تسميته بتأثير ضمير القص على تشكيل الشخصية. "فغلبة ضمير المتكلم على القصة يجعلها أقرب إلى الاعتراف بكل ما يتضمنه من تعبير عن الضعف الإنسانى . واستخدام ضمير المتكلم عنصر هام من عناصر إبراز طبيعة الشخصيات التى تواجهها ضغوط وظروف أقوى منها، فلا تملك وسيلة لإعادة توازنها المختل إلا بالإفضاء إلى الآخرين"(٢).

ولكن هذه الأهمية ـ فى حقيقة الأمر ـ لا تطول الشخصيات الروائية جميعا، فهى تقتصر على شخصية واحدة تحظى بالاهتمام الأكبر على حساب "شبحية" الشخصيات الأخرى . ويتضح هذا الأمر بوضوح فى روايات عبد الرحمن الشرقاوى التى يسود فيها ضمير المتكلم، وعندما يعجز هذا الضمير عن مطاوعة المؤلف والتعبير عما يريده، فإنه يغيره منتقلا إلى ضمير الغائب. فرواية الأرض تستمر على لسان الراوى الصبى حتى يطيح به الروائى وينفيه عن الرواية ليروى بلسان الغائب ذلك "أن سن هذا الراوى تمثل قيدا على المؤلف فى المستوى العقلى والشعورى، وخاصة إذا كان المؤلف يريد التعرض لمشاكل كبيرة كمشكلة الأرض وعلاقتها بالإقطاع والرأسمالية والديكتاتورية والاستعمار الإنجليزى والأمريكى أيضا"(٣).

وبسبب سيادة ضمير المتكلم على لسان رجل، فإن اقتحام أعماق المرأة ليس واردا عند الشرقاوى .

---

(١)المرجع السابق . ص ١٨٢.

(٢)يوسف الشارونى : نماذج من الرواية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧م ،ص ١٩.

(٣)د. عبد المحسن طه بدر : الروائى والأرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١م، ص ٢٤.

وعلى النقيض من ذلك نجد أن فتحى غانم يقدم الرواية بلسان امرأة فى نصف روايته "الرجل الذى فقد ظله" فالجزء الأول ترويه مبروكة، والجزء الثانى ترويه سامية .

١-١

تتشكل الشخصية الروائية عبر عدة محاور، والجنس أحد العوامل المهمة فى تشكيل الشخصية . إنه ليس عاملا وحيدا بطبيعة الحال، ولكن لا يمكننا أن نستبعده كعنصر رئيس وفعال فى عملية التشكيل .

إن احتياجات الإنسان متعددة، والجنس احتياج إنسانى ضرورى يحتاج إلى الإشباع مثله فى ذلك مثل الاحتياجات الأساسية الأخرى للإنسان . وإذا لم يتحقق هذا الاحتياج، أو تحقق بشكل غير كاف، فإن الشخصية تهتز وتفتقد التوافق والانسجام . وقد يكون اللاتحقق الجنسى هو الخلل الرئيس فى الشخصية النسائية، ومن ثم المحرك الرئيس لها والدافع لأفعالها والمتحكم فى ماضيها وحاضرها وتطورها، وقد يكون مجرد وجه من وجوه عديدة لأزمة الشخصية.

١-٢

ويتفق سعد مكاوى وفتحى غانم فى اهتمامهما الواضح بإظهار دور الجنس فى بناء الشخصية النسائية مع اختلافهما فى تفاصيل هذا الاهتمام وأسلوب التعبير عنه.

أما عبد الرحمن الشرقاوى فأقل اهتماما بدور الجنس، وأكثر ميلا إلى التفتيش عن عناصر اجتماعية وسياسية واقتصادية تساعده فى عملية التشكيل .

فى عالم سعد مكاوى الروائى يؤثر الجنس تأثيرا جوهريا فى بناء شخصياته النسائية، ولا يمكن إدراك مثل هذا التأثير بمعزل عن رؤية مكاوى لدور الجنس فى الحياة بوجه عام وفى حياة المرأة بوجه خاص. إن وجود الغريزة الجنسية ملازم لوجود الإنسان، والإنسان العادى يحن إلى الجنس ويحلم به مهما أحاطته القيود والأعراف والتقاليد، وفى هذا الحنين تنتفى الفوارق بين الرجل والمرأة .

١-٣

إن الدور الذى يلعبه الجنس فى تشكيل شخصية " الفنانة " شهيرة يختلف كثيرا عن ذلك

الدور الذى يلعبه فى حياة المثقفين " الرجال " فى روايات سعد مكاوى، وهم الذين يعانون فى الوصول إلى رؤية نظرية ثم يكابدون المشقة فى تحقيق التوزان الصعب بين الرؤية والسلوك .

شهيرة " تمارس حياتها " دون أن " تفلسفها " والجنس بالنسبة لها ممارسة لا تنبع من رؤية متكاملة . إنها واحدة من ذلك " الوسط " الفنى الملئ بالإشاعات والممارسات غير الأخلاقية .

إن الأديب الدكتور على مجاهد يقول للشاعر الرومانسى الحالم أحمد كمال، أحد المولعين بفن " شهيرة " ثم أحد عشاقها، "إن شهيرة لا تمثل مسرحية جديدة مالم تكن قد أعجبت فى مخدعها بمؤلفها!!" ولا يجد العاشق المثالى ما يعبر به عن حيرته إلا أن يتساءل فى دهشة وتقزز : " أهى حقا هذه الغانية الهلوك المنهومة، ولا شئ أكثر من غانية!! .. امرأة جسد لا تمسها جذورة الإبداع إلا فى أحضان ذكر جميل، فرغبتها الجنسية هى سر عبقريتها، وما هى إلا آلة حيوانية لا يظفر منها المشرفون عليها بسحر مواقفها الخالدة وإلقائها الرائع إلا إذا دفعوا إلى مخدعها كل ليلة بعشيق جديد هى لولاه كمان بغير قوس"(١).

ليست الرغبة الجنسية هى سر عبقرية شهيرة التى تنتمى إلى " الوسط " الفنى وليس إلى "الفكر" الفنى، ولذلك فإن الجنس فى حياتها يختلف عما يظنه العاشق المثالى . إنها تنظر إلى الجنس كمزيج من المصلحة والمتعة . أما المصلحة فتعنى أن يوجد عشيق دائم لها يلعب دور الممول، كوهين، وأما المتعة فتتحقق عبر طابور من العشاق .

وهى إذ تمارس هذا السلوك لا ترهق نفسها فى البحث عن إطار نظرى له . إن الجنس فى حياتها ليس هما يحتاج إلى تنظير ومعاناة، ولكنه ممارسة وجزء من النسيج العادى للحياة اليومية . لا شعور بالتقزز أو التعالى، ولذلك "تضحكها النكتات الجنسية التى تلقيها أختها وهيبة وصديقاتها"(٢).

وهى عندما تكلم زوجها تجد دائما مختارات عجيبة من الألفاظ النابية ترسلها على الفطرة فى وقاحة عذبة ! فتقول على سبيل التنكيت والمعابثة :

---

(١) شهيرة: ص١٣.

(٢)نفسه : ص ٣٩.

"أمك زنت بقرد، وأقسم على ذلك بشرف الفن !"(١).

وهى تغار على عشيقها الشاب بطريقتها التى تعكس شخصيتها ونظرتها إلى الجنس، غيرة ذات طابع جنسى صريح ممتزجة بالزهو والإحساس بجمالها وشهرتها وتأثيرها على النساء :

"ـ خذ حذرك دائما من النساء ! .. كل واحدة منهن ستجعل همها أن تسرقك منى، وأن "تتذوق الطعم" الذى اختارته شهيرة زهدى، وتعض بأسنانها فى "الفاكهة" التى فضلتها على غيرها !.. أنت لا تعرفهن، فالدفاع الوحيد ضدهن هو المخالب والأنياب !"(٢).

إن شهيرة شخصية متعددة الجوانب فى إطار من البساطة والوضوح، والجنس جانب من شخصيتها تنعكس عليه بساطتها ووضوحها. لها زوج "رسمى" لا تربطها به علاقة جنسية، ولها عشيق "علنى" دائم يقوم بدور " الممول " الذى يدفع نظير ما يحصل عليه من متعة جنسية، ولها عشاق آخرون لا يدفعون ولكنهم يحققون لها المتعة الجنسية الحقيقية التى لا تجدها عند الزوج والممول. وإذا كانت الممارسات الجنسية لها غير ظاهرة فى الرواية، فإن مرد ذلك إلى صاحب اليوميات الذى تنعكس مثاليته على ما يكتبه فغياب التفاصيل الجنسية يعبر عن شخصيته أكثر مما يعبر عن شخصيتها .

٤-١

وعند فتحى غانم يبدأ دور الجنس فى بناء الشخصية النسائية من خلال إحساس المرأة بالجسد. إن جسد المرأة هو مفتاح وجودها الجنسى لأنه المدخل الوحيد للممارسة الجنسية . ومن الغريب أن أفضل تعبير عن أهمية الجسد النسائى فى روايات "غانم" يأتى على لسان "رجل " هو الحاج " رمضان السبع " الذى يقدم نصائحه وتوجيهاته إلى ابنة أخته "زينب الأيوبى" فيحدثها "بصوت هامس متآمر عن أنوثة المرأة، وكيف أنها لا تبدو أنثى، بل هى أشبه بولد جاف الطباع. ولم يقف الحاج عند التلميح، فقال لها بصراحة أن المرأة يجب أن " تعد " جسدها للرجل وأن تغريه به. انظرى إلى صدرك. أين ثدياك .. إنى لا أراهما، كانت النساء فى أيامى يحشون

---

(١)نفسه : ص ٦٨.

(٢)نفسه : ص ٧١.

صدورهن بالكور ليفتن الرجال .. أين دلالك؟!، أنت تستطيعين أن تكسبى الرجل بنظرة..بابتسامة"(١).

إن " إعداد " الجسد يبدأ بالوعى به، وعندما تبدأ المرأة فى الوعى بجسدها والإحساس بجماله، فإنها تنتقل إلى مرحلة تالية وهى الوعى بتأثيره على الآخرين من الرجال والنساء .. تنتفى الفروق الطبقية والثقافية والحضارية بين النساء عندما يواجهن أجسادهن، ويشتركن جميعهن فى التفاعل مع الجسد والوعى بجماله والتغنى بأنوثته .

تصف مبروكة نفسها قائلة :

"قوامى ممشوق، ردفاى ممتلئان قليلا، وهذا ما يعجبنى، أما صدرى فصغير، وهذا ما يضايقنى"(٢).

وتكرر "سامية سامى" وصف نفسها بمفردات مشابهة :

"قوامى ممشوق وملفوف وطرى خال من العظام، وعيناى ناعستان عميقتان سوداوان، كل من ينظر إليهما تدور رأسه، أما شفتاى فقد رسمها الله فى ساعة رضاء .. ماذا أقول .. إنى جميلة .. كل شئ فى جميل .. شعرى، يداى، ساقاى، مشيتى، صوتى.. كل شئ فى جميل إلى حد الهوس"(٣).

أما زينب الأيوبى "فتقف فى غرفتها أمام المرآة ترقص وتتثنى وتنظر إلى جسدها وتتأمل شعرها ووجهها وقوامها حتى تنتشى بما تراه وتقتنع بأن هذا الذى " تملكه " ليس لأحد .. وليس لنور الدين بالذات، ولكن للدنيا كلها"(٤).

لا تنسى زينب جسدها وزينتها حتى فى ساعات التوتر والعصبية والغضب.

ثمة مشاجرة هائلة مع زوجها نور الدين بهنس وصلت إلى درجة تهديده بالسكين ومحاولة قتله، ولكن :

"لقد تم كل ذلك وهى مستعدة أقصى " الاستعداد " بأناقتها .. حتى الكورسيه لم تنس أن

---

(١)زينب والعرش : ص ١٦٤.

(٢) الرجل الذى فقد ظله، مبروكة : ص ٩.

(٣)الرجل الذى فقد ظله، سامية : ص ٦.

(٤)زينب والعرش: ص ١٦٩.

ترتديه ليضيق خصرها كما يجب، ويلتف ردفاها كما يجب أن يلتفا . ولم تنس خطوط العين ومسحة الأحمر على شفتيها .. لم تهمل مانيكير أظافرها لتتوهج بذلك الأحمر القانى والعطر يفوح من كل ثنايا جسدها . أدق التفاصيل فى الماكياج والملابس قد اعتنت به، فهذا هو الشئ الوحيد الذى تملكه، وهذا الشئ الوحيد الذى تستطيع أن تحتفظ به .. وما عدا ذلك فهو ليس لها، ولا قيمة له "(١).

ولأن جسدها هو " الشئ الوحيد الذى تملكه "، فإنه الشئ الوحيد المحقق لوجودها والجدير برعايتها واهتمامها .

إن مبروكة وسامية وزينب يشتركن جميعا فى الشعور بجمالهن وأنوثتهن ويرغبن فى أن يترك الجمال أثره على الآخرين

تقول مبروكة :

"الرجال ينظرون إلى بعيون مفتوحة، فأشعر بسعادة وحيوية ورغبة دائمة فى الحركة"(٢).

وعلى الرغم من أن يوسف السويفى لا يغازلها، فإنها تثق أنه يشعر بأنوثتها لأنه يغض بصره أو يحوله عن وجهها أو صدرها . إنه " يخجل " من أنوثتها ولكنه " يشعر " بها، ولذلك تسيطر عليها رغبة :

"أن أستدرجه حتى يغازلنى، أريد أن أتحداه بأنوثتى حتى يستسلم لها فيمد يده إلى جسمى وعندئذ أصده وأشعره بأنى أقوى منه"(٣).

وتشعر سامية سامى بـ " الرضا " عندما ترمقها عيون المعجبين فكأنها " ملكة " يرمقها "عبيدها" مصعوقين بجمالها ومحققين لها نشوة " الرضا " بتأثير جمالها الصاعق :

"ولقد كان لى معجبون كثيرون عند محطة أتوبيس غمرة، معجبون من كل الأعمار ومن كل الأصناف، شبان وكهول، وعزاب ومتزوجون، وكنت أعرفهم واحدا واحدا، وأشعر بتأثير جمالى عليهم، وأشعر بانفعالاتهم وحيرتهم ومحاولاتهم الساذجة التى يقومون بها لجذب انتباهى إليهم .

---

(١)نفسه: ص ٤٧٣.

(٢)الرجل الذى فقد ظله، مبروكة : ص ١٠.

(٣)نفسه : ص ٦٨.

كنت أشعر بأنى ملكة وهم عبيدى . فما أحلى هذا الشعور الذى أحس به عندما أرى شابا يصعقه جمالى"(١).

ومهما تنشغل سامية فإنها تشعر بعيون الرجال إنها تحس بنظرات الفضول من أنور سامى بينما "عيناه تمرحان فى جسدى"(٢).

وعلى الرغم من انهماكها فى الحديث مع يوسف السويفى، فهى "تلمح نظرة غريبة منه يصوبها إلى المايوه نظرة سريعة مختلسة، ولكننى فهمتها"(٣).

وعندما يلح الضباط السكارى على نزهة - إلهام كمال - "لترقص لهم رقصتها المشهورة وهى تتجرد من ثيابها قطعة قطعة، وافقت دون غضاضة . إنها " تمتلئ بالسرور " وهى ترقب نظرات الإعجاب تزداد اتساعا ونهما وقد أسرها جمالها. وهى " تنتشى " كلما اشتدت صيحات الانبهار .. وتأججت تأوهات النشوة والانبهار بمفاتنها .. فهكذا تزداد " ثقة " بنفسها .. وتزداد شعورا بأهميتها وسلطانها"(٤).

وإذا كان خجل يوسف السويفى يستفز مبروكة، فخجل يونس عبد الحميد صفوت يستفز فاطمة . ولأنها لا تملك إلا جسدها، فإن إهمال يونس لهذا الجسد تهديد لوجودها كله - ولذلك توشك بسبب هذا الخجل والتجاهل - أن تعرض نفسها بصراحة وفجاجة . "أوشكت ذات مرة أن تقول له، وهى تقدم له كمثرى ليأكلها وتهمس .: تذوقها .. طعمها حلو .. إنها هى أيضا حلوة .. وأكملت على الرغم منها فى سرها، وبهمس أوشك أن يكون مسموعا :

- تذوقنى"(٥).

إن الرجال ينظرون إلى الجسد النسائى باشتهاء " يرضى " " الغرور النسائى " ويدمن

---

(١)الرجل الذى فقد ظله، سامية : ص ٣٦.

(٢)نفسه : ص ٢٥.

(٣)نفسه : ص ٥٤.

(٤)زينب والعرش : ص ٢٩٥.

(٥)قليل من الحب كثير من العنف : ص ١٤٩.

جمالهن، أما النساء فينظرن إلى النساء بغيرة وحسد ينبعان من الشعور بالتنافس . وثمة مقابلة دالة عند " فتحى غانم " تجسد هذه الغيرة النسائية بين شخصيتين لم تتقابلا ولكنهما تستشعران الغيرة على البعد !

لم تتقابل مبروكة وسامية طوال الرواية، ولكنهما تدوران حول الجاذبية المحورية ليوسف السويفى وتمارسان عمليا شعور الغيرة والمنافسة .

عندما يعرض الرسام شوقى محمود على مبروكة أن تذهب معه إلى السينما لمشاهدة سامية سامى وهى تمثل دورا صغيرا فى الفيلم المعروض، تتحول المشاهدة " السينمائية " إلى مشاهدة "حقيقية" عند مبروكة التى تتهيأ لمواجهة غريمتها المجهولة التى لم ترها من قبل :

"أرتديت أجمل فساتينى، ووقفت أمام المرآة طويلا لأطمئن على جمالى قبل أن أذهب لرؤية سامية، شعرت وكأننى سألقاها بلحمها ودمها، وسأدخل معها فى " معركة "، وسيعلن فى نهايتها من منا الأجمل والأحسن"(١).

وهذا الشعور ليس قاصرا على مبروكة، فسامية تمارس المشاعر نفسها عندما يحدثها مدحت عن مبروكة :

"ـ لازم تشوفيها علشان تعرفى اللى أنا باقوله :

فترد سامية فى حدة :

ـ تغور .. وأنا اشوف حته واحدة خدامة لا طلعت ولانزلت ليه ..

وكنت فى قرارة نفسى أتمنى أن أراها، بل كان يضايقنى أنى أشعر بغيرة نحوها"(٢).

تنظر مبروكة إلى سامية كمعركة تحدد نتيجتها أيهما الأجمل والأحسن، وسامية ـ على الرغم من تعاليها الظاهرى ـ تحس بالغيرة تجاه مبروكة وتتمنى أن تراها . إنهما " امرأتان " متصارعتان قد يرمقهما الرجال بإعجاب واشتهاء، ولكنهما يرمقان بعضهما بمزيج من الغيرة والمنافسة .

٥ ـ١

عند عديد من شخصيات سعد مكاوى النسائية يتوافق موقف الشخصية من الجنس

---

(١)السائرون نياما : ص ٩.

(٢)نفسه : ص ٦٣.

وممارساتها له مع التكوين العام للشخصية، ويتحقق الانسجام بين البناء الكلى وخصوصية الجنس فى إطار هذا البناء . وفى هذا البناء . وفى هذه الحالة يسيطر التكيف على الشخصية فيما يتعلق بالجنس الذى لا يبدو هما ونشازا بقدر ما يبدو امتدادا متناغما باعثا للسعادة .

ولكن السائد فى روايات سعد مكاوى، كما هو السائد فى الحياة الواقعية والتاريخية التى تعبر عنها هذه الروايات، ليس الاستثناء الذى يميز رؤية المثقفين والفنانين الذين يتحول الجنس عندهم إلى نظرية وممارسة وليس التوافق الذى يميز المتكيفين حيث يبدو الجنس امتدادا لسلوكهم فى مناحى الحياة الأخرى بقدر ما يبدو هذا السلوك نفسه امتدادا لممارساتهم الجنسية .إن الجنس يتحول فى أحيان كثيرة إلى هم يمثل جرحا غائرا فى البناء النفسى للشخصية، ومن ثم يؤثر سلبا على ممارسات الشخصية نفسيا وماديا .

إن الغالبية العظمى من البشر لا تمارس الجنس من خلال رؤية جاهزة نابعة من الثقافة والإحساس الفنى، كما أن هذه الأغلبية لا تحظى فى ممارساتها الجنسية بالانسجام ولا تصل إلى التكيف الذى يتناسب مع تكوينها العام . إن الحياة الجنسية مليئة بالحرمان والكبت والذكريات الكالحة التى لا تفارق الشخصية بكل ما فيها من ظلال كئيبة . وهنا يتحول الجنس إلى لبنة مؤثرة فى بناء الشخصية وينعكس على تصرفاتها وأفعالها وردود أفعالها بحيث لا يمكن فهم الشخصية وإدراك أبعادها - فى إطار كلى متكامل - بمعزل عن فهم وإدراك الدور الذى يلعبه الجنس، حرمانا أو ضعفا أو ذكرى غير ممتعة.

الحرمان الجنسى مثلا يتحول إلى مشكلة تسهم فى تحديد ملامح الشخصية، فكرا وسلوكا ولغة وتطورا، بحيث لا يمكن التوصل إلى فهم صحيح لأبعاد الشخصية ومسار تطورها دون أن يوضع الحرمان الجنسى فى الاعتبار . وجلبهار فى رواية " السائرون نياما " نموذج فذ لتأثير الحرمان الجنسى على بناء الشخصية، الحرمان الذى يصادف امرأة مولعة بالجنس وتملك المؤهلات اللازمة لتحقيق ولعها دون أن تجد " الآخر " الذى يحقق لها هذا الإمتاع .

يكشف الظهور الأول لـ " جلبهار " فى الرواية عن ولعها بالجنس وأزمتها الجنسية معا . يعود السلطان بلباى - زوجها - من رحلة صيد، "فما أن رأته جلبهار داخلا عليها بوجهه اللحيم

المحتقن وجرمه الضخم حتى أزاحت بيدها ستر المخدع الشفاف وطعنته بنظرة نافذة، قائلة :

ـ سبع يا مولاى أم ضبع ؟

ـ بل كان صيدى حمولة رقل من الخيل، وفوق قدرة السباع يا سلطانتى!

ـ أدركت الجركسية المتنمرة أنه لم يفهم عنها شيئا فتمطت فى استخفاف عارضة عليه فتنة صدرها الذى انحسرت عنه غلالتها الدمشقية الباهرة :

ـ سبع يا مولاى أم ضبع ؟

وضحكت فى وجهه هازئة وهى تضرب الوسائد بقبضتين دقيقتين، ثم انكفأت على وجهها وهى لا تزال تطعنه بضحكها الساخر"(١).

إن لغة جلبهار قارصة موجعة واضحة، وحركاتها كاشفة وصريحة وموحية برغبتها ومعاناتها، ورد فعلها عصبى ينبئ عن الأزمة ويتمثل فى انكفائها وضحكها الذى يمزج بين الحسرة على حالها والسخرية من ضعف زوجها. وبعض ما لا تذكره الرواية بشكل مباشر يكشف عنه الزوج المهزوم العاجز فى حواره مع جارية زوجته:

"ـ آه .. مولاتك تتجرع من هذا الخمر ما يصرع الجندى الغليظ المدمن،فإذا سكرت صار ليلى أسود من سحنة الغراب"(٢).

كيف يصير ليل الزوج العاجز أسود من سحنة الغراب؟ ! هذا ما لا تكشف عنه الرواية بشكل مباشر، وإن كانت تنم عنه لغة جلبهار فى ظهورها الأول، وينبئ عنه بعض ما تقوله من شتائم لزوجها السلطان فى حضور الجارية . إنها " تندهش " من مغازلة زوجها لجاريتها الجميلة، ووجه دهشتها أن هذا الغزل ـ بحكم تجربتها ـ لن يفضى إلى شئ حقيقى من الناحية الجنسية . إنها تشتمه كأنها تنفس عن حرمانها الطويل، ولغتها الهجائية مليئة بالمفردات الدالة على عجز زوجها وخيبته. فهو "ابن مرتخية الأوصال" و" عار الرجولة " و" أخيب الرجال " و"أطرى من العجينة".

"ـ ويل لك منى يا ابن مرتخية الأوصال !.. هكذا تتكلم عنى من وراء ظهرى .. أنا بنت أفعى يا

---

(١)السائرون نياما : ص ٩.

(٢) نفسه: ص٦٤.

عار الرجولة يا سبع الأحلام ؟

.....

ـ أأنت تخرس لسانى وتقطع رقبتى ؟ لتعيش أنت .. لماذا ؟ .. لماذا يعيش مثلك يا أخيب الرجال؟ وماذا بعد أن يعجبك صدرها؟ .. ما قصارى جهدك بعد هذا الإعجاب يا أطرى من العجينة؟!"(١).

إن هذه الشتائم القاسية بمدلولاتها الجنسية السافرة أقرب إلى " التنفيس " عما تعانيه جلبهار من حرمان جنسى، ويشير الزوج فى حواره مع جارية زوجته قبل أن يتعرض لهذا الوابل من الشتائم إلى وسيلة أخرى لا تكشف عنها الرواية بشكل مباشر وهى الشذوذ الجنسى :

"ـ إذن فأنت تشربين أحيانا مع جلبهار .. تسكرن وتطاردن " ذكور " الغزلان القوية التى تخفق قلوبها الصغيرة رعبا من المطاردة .. أنا لست عبيطا يا بنية .. أنا أعرف " كل ما تفعله بنت الأفعى معكن" بعد أن تنصرف عنى حانقة كالفهد الثائرة"(٢).

ولكن التنفيس الذى تمارسه جلبهار لا يرويها، وهى تكشف عن حرمانها عندما تقابل السلطان الجديد بعد عزل زوجها وسجنه . إنها لا تعتبر نفسها " زوجة " سلطان سجين بل "أرملة" ! ولما كان زوجها حيا لم يمت، فإن الترمل عندها يقترن بالحرمان الجنسى :

"ـ بين يدى مولانا السلطان جارية ضعيفة لا تعرف مصيرها، " ترملت " بعد شهرين من زواج "شرابه مر"، وجناحها مكسور .

.....

ـ مولانا السلطان يعرف أنى " أرملة من ليلة زفافى "، وأن " فتح " باب المحبس لى لن " يفتح " على بشئ"(٣).

ولا تقنع جلبهار بالشكوى الموحية المعتمدة على اللغة الجنسية، فإذا بها تجسد شكواها فى صورة حركة مباشرة "تسقط عباءتها لتقف أمام السلطان الجديد مبتسمة عارية وشعرها كموج الليل !!"(٤).

---

(١)نفسه: ص ٦٣.

(٢)نفسه : ص ٦٤.

(٣)نفسه : ص ٨٨.

(٤)نفسه : ص ٨٩.

ولكن هذا العرى لا يفيدها. إنها تتقلب فى حياتها المليئة بالسلاطين من المعاناة التى تصل من درجة السجن البشع إلى قمة السلطة التى تتيح لها السيطرة على مقاليد القصر. وبعد سنوات من الخبرة والتجربة تصل إلى خلاصة الحكمة وتكشف عن طبيعة العصر الذى تنتمى إليه من خلال معرفتها برجاله الذين يعكسون حاله : "كل ما تعرفه الآن وتقطر مرارته فى أعماق وجدانها هو أنهم كلهم هكذا، من لم تأخذه منهم العته فى المخدع فهو عنين إرادة وبصيرة"(١).

إن جلبهار لن تفهم كشخصية روائية إلا فى إطار حرمانها الجنسى الطويل ومعاناتها القاسية مع صنوف من الرجال يجمعهم العجز وتفرقهم أنواعه، وحرمانها ومعاناتها لن يفهما بمعزل عن طبيعة عصر كامل . وبذلك ترتقى شخصيتها إلى مرحلة الدلالة الرامزة التى تتجاوز الفردية والذاتية .

٢-

وإذا كان الشعور بالجسد نسائيا فى الأساس، فإن الشعور بالجنس مشترك بين الجنسين . وموقف الشخصية الروائية من الجنس يعبر عن التكوين العام للشخصية بقدر ما يؤثر تكوين الشخصية وبناءها على الموقف من الجنس.

٢- ١

ثمة علاقة وثيقة بين بناء شخصيات "فتحى غانم" النسائية وموقفها من الجنس الذى يلعب دورا مهما فى بناء الشخصية، وتتسق النظرة إليه وممارسته مع الإطار العام لتكوين الشخصية، وهو ما نسعى إلى دراسته من خلال تحليل شخصيتين من شخصيات "فتحى غانم" فى إطار الجنس وتأثيره على البناء. وهاتان الشخصيتان هما : **خديجة السبع وزينب الأيوبى** وقد روعى فى اختيارهما العوامل الآتية :

١- أنهما تنتميان إلى عمل روائى واحد هو " زينب والعرش " مما يتيح أعلى درجة ممكنة من

---

(١)نفسه : ص ١٣٧.

الدقة فى تلمس تأثير الجنس فى ظل مناخ غير متغير .

٢- أنهما تنتميان إلى جيلين مختلفين بحيث تنتفى إمكانات التشابه الظاهرى النابع من المؤثرات التاريخية والاجتماعية المشتركة.

٣- إن الموقف الأولى لهما من الجنس يبدو مختلفا ومتناقضا . فخديجة الأم تقليدية ومحافظة، وزينب الابنة متحررة ومتمردة .

فخديجة السبع وزينب الأيوبى " امرأتان مختلفتان " فى كل شئ تقريبا، ولكن الجنس يلعب دورا مهما فى تشكيل ملامحهما . وهذا الدور هو ما نسعى إلى التعرف عليه من خلال تحليل الموقع الذى يحتله الجنس فى بنائهما وتطورهما.

خديجة السبع :

يشكل الحرمان الجنسى الذى عاشته وعانته خديجة السبع ملمحا رئيسا فى بناء شخصيتها، ومدخلا ضروريا لإدراك وتفهم ممارساتها وبخاصة فى علاقتها مع ابنتها الوحيدة زينب الأيوبى . لقد تأخر زواج خديجة إلى سن الخامسة والثلاثين، وقبل زواجها كانت تعيش فى بيت شقيقها الحاج رمضان فى ظل ضغوط نفسية ومكائد من زوجتى شقيقها. ووصلت معاناتها إلى درجة الشروع فى الانتحار بعد أن "كاد شقيقها أن يزوجها ذات مرة من فلاح لا يملك شيئا فى قريته"(١).

وكما تحفل الحياة بالمفاجآت غير المتوقعه، فقد كان زواج خديجة مفاجأة. تزوجت من سليل الأيوبيين الأتراك مدحت بك الأيوبى، مدحت الذى لا يستطيع أن يصنع شيئا وحده، والذى يخجل من مخاطبةأحد "حتى ولو كان طبيبا يريد الاتصال به لإسعاف أمه . إنه دائما ذلك الطفل الشديد الفزع أمام الأحداث، وهو لا يكاد يعرف كيف يتصرف"(٢).

إن مدحت لا يجيد التصرف فى أى شئ، حتى فى الفراش وهكذا واجهت خديجة رجل لا يستطيع "أن يشبع نهمها بعد سنوات وسنوات من الحرمان. كان يقربها بحذر ولا يرضيها،

---

(١)زينب والعرش : ص ١٠٦.

(٢) نفسه : ص ١٠٧.

ولكنها قنعت بقدراته المحدودة التى لم يفلح فى تحريكها وتنشيطها طعام خاص، أو إغراء تجود به، أو دلال تتصنعه حتى وجد ت نفسها حاملا دون أن تشعر برجولته تسرى فى أوصالها ولو مرة واحدة"(١).

وبعد الحمل تغير الأمر إلى الأسوأ، فقد تجاهل مدحت "ذلك القليل الذى كان بينهما فى الفراش، ورغم محاولاتها وإلحاحها كان يزداد بلادة وعزوفا"(٢) .

لم يكن زواج خديجة مشبعا جنسيا لها، وبعد موت مدحت تحول الأمر إلى حرمان دائم لافكاك منه . وإزاء هذا الحرمان لم تجد خديجة ما تفعله سوى أن تعكس حرمانها الجنسى على ابنتها زينب . والإسقاط الذى تمارسه خديجة هو النتاج المنطقى لتطورحياتها من حرمان العنوسة إلى حرمان الزواج الفاشل جنسيا إلى الحرمان القدرى النهائى بموت الزوج . "إذا كان جسد خديجة كان محروما من الإحساس بمتعة الرجل، فإن جسد زينب سوف يكون أمنية يحلم بها أى رجل"(٣). إن الانفعالات المكبوته والخيالات الجامحة المحبوسة، "تفجرها الأم من خلال حدثيها عن زينب"(٤).

وينتقل الأمر من مرحلة " التنفيس " من خلال " الأحاديث " إلى مرحلة " التنفيذ " من خلال " الممارسات" . وتأتى خطوبة زينب لتحقق للأم فرصة الاستمتاع من خلال ابنتها . إنها تتعمد أن تترك نور الدين بهنس مع زينب وحده، وتغيب فى المطبخ، بعد أن توصيها بالترحيب بالضيف العزيز، وكانت تتجسس عليه وهو يحاول أن يقترب من زينب، أو يمد يده ليتحسس فخذها أو يلمس صدرها .إنها تجد لذة غريبة فى محاولاتها لتهيئة الفرصة لنور الدين ليخلو بزينب، وكأنها هى التى ستخلو مع رجل يطفئ لهيب غرائزها المكبوته الجامحة . "وكان جسدها يتألم عندما تصد زينب نور الدين، فتغضب منها دون أن تستطيع مواجهتها بالسبب الحقيقى لغضبها"(٥). لقد "أصبح زواج زينب .. رغبة غريزية محمومة تنهش جسد خديجة و تحرق

---

(١)نفسه : ص ١١٠.

(٢)نفسه : ص ١٢١.

(٣) نفسه : ص١٤٨.

(٤)نفسه : ص ١٤٩.

(٥) نفسه: ص١٦٧.

أعصابها"[١].

وهكذا تتأثر شخصية خديجة السبع بالحرمان الجنسى الطويل الذى عانته وتعذبت بسببه، وتسعى إلى تعويض هذا الحرمان من خلال ابنتها . يتوحد الجسدان فكأنها هى التى ستختلى مع رجل يطفئ لهيب غرائزها المكبوته الجامحة، توحد الجسدان حتى تتعذب لصدود ابنتها . كأن زواج زينب هو زواجها ؛ الزواج الجنسى الحقيقى الذى لم تعرفه .

وإذا كانت زينب تقصد الثمن المادى المباشر عندما تقول إن أمها قد باعتها إلى نور الدين لتقبض الثمن[٢]، فإن هذا التوصيف غير دقيق .إن الثمن الذى أرادته خديجة هو الإشباع الجنسى الذى حرمت منه طوال حياتها . لقد تداخلت حياة زينب مع حياة أمها بحيث تنتقل مشاعر وأحاسيس زينب الجنسية إلى الأم، ومع طلاق زينب من نور الدين ينتفى دور الأم فلا تكاد تظهر ثانية . إن خديجة ليست إلا انعكاسا لحرمان جنسى طويل لم تستطع تعويضه إلا من خلال زينب، ولذلك فإن الجنس غير المتحقق هو المشكل الرئيس لشخصية خديجة السبع .

زينب الأيوبى

من زينب الأيوبى ؟ .. وما قضيتها ؟!

إن قضيتها "فى أنها أرادت من الحياة شيئا أكبر مما يحصل عليه البشر عادة فى مجتمعنا وأنها رفضت الحياة كما يقبلها الآخرون، فحاولت أن تشق لنفسها طريقا أكثر صدقا وجمالا وبهجة، فواجهت صعابا لا حدود لها"[٣] .

"وإذا كانت تورطت فى مغامرة أو خطيئة، فذلك لأنها اندفعت بإصرار وعناد باحثة عن الخلاص[٤].

لزينب الأيوبى خصوصيتها وتفردها . إنها ترفض المتاح الميسور الذى قد يقبله الآخرون

---

(١)نفسه : ص ١٦٨.

(٢)نفسه : ص ٣٦٦.

(٣) زينب والعرش: ص١٠٣.

(٤) نفسه: ص ١٠٤.

ويتكالبون عليه، وتتطلع إلى ما ينبغى أن يكون فى واقع يرفض ويجرم التمرد والرفض. إن المراهنة على ما هو أكثر صدقا وجمالا وبهجة، ما هو أكثر إنسانية، يقودها إلى الاصطدام بأعراف وقوانين وأخلاق المجتمع الذى لا يروقها.

تبحث زينب الأيوبى عن خلاصها عبر جسر من التمرد والعصيان والمغامرة، والجنس هو الأداة الأساسية فى رحلتها الخلاصية . فهل يمكن القول بأنها تورطت فى الخطيئة ؟ !، الخطيئة بمعنى الجنس الذى لا يقره المجتمع إلا فى أطره السائدة؟.

إن الجنس عند زينب وسيلة للمعرفة :

"وإذا كان قد جمعنا فراش واحد فلأنى كنت أريد أن أعرفك على حقيقتك"(١).

والجنس عندها وسيلة لإشباع الفضول :

"إنها فى حاجة إلى لحظة الفضول مهما كانت تافهة، التى سوف تعيشها وهى تتعرف على جسده لأول مرة"(٢).

ليس الجنس بغاية عند زينب الأيوبى، إنه وسيلة للخلاص . إنها تنتظر رجلا يقودها إلى بر الأمان والسعادة . "إنها تنتظر علاقة تربطها برجل يصلح لأن يكون أبا لابنها، وأنها تبحث عن هذا الرجل بغير هوادة أو تراخ، تبحث عنه بعينيها وبجسدها وتبحث عنه بكل حياتها"(٣).

ولأن الجنس هو وسيلتها للوصول إلى رجلها المنتظر المخلص، فإنها ترفض تهمة الضياع ولا تفهم أنها خاطئة . "إن هذه الكلمة لا تعرفها، وهى لا تدرى شيئا عن الخطيئة"(٤).

لا تراهن زينب على الجنس . إنها تشتهى ما وراءه وما بعده من خصوبة وامتداد . والرجال الذين تعرفهم لا يمنحونها إلا الجنس الذى تزول متعته بزوال لحظته. يمنح الجنس خلاصا لحظيا . مؤقتا، وهو ما لا تريده زينب . ولأنها لا تريده "فإنها تشعر بعد النشوة السريعة بالوجوم والتقزز، ويتحول الخدر اللذيذ والرطوبة التى سرت فى جسدها والضحكات التى اهتزت لها والدهشة التى تمتعت بها وهى ترى أجساد الرجال، يتحول كل هذا إلى بلل تقرف منه، ورائحة

---

(١)نفسه : ص ١١٥.

(٢)نفسه : ص ٤١٠.

(٣)نفسه : ص ٤٠٩.

(٤)نفسه : ص ٤٠٨.

تزكم أنفها، وإهانة تجرحها .. ثم أحيانا حملا تجهضه"[١].

ولكن خيبة الجنس لا تعنى خيبة مراهقتها . إنها لا تكترث بالأخلاق ولا تعبأ بالقيم السائدة . فى ممارساتها ما يمكن توصيفه بالانحلال إذا تم النظر إليه بمعزل عن الرحلة الخلاصية التى تخوضها، ولكن فى إطار بحثها عن الرجل الذى تحلم به يتبخر الانحلال ولا يبقى إلا لهاثها الإنسانى بحثا عن الرجل الذى يجمع بين الصدق والجمال والبهجة .

إن الجنس يلعب دورا خطيرا فى حياة زينب الأيوبى، ولكنها ليست أسيرة الجنس لأنها لا تحبه إلا كأداة للوصول .

إنها ليست امرأة شهوانية، وإنما امرأة تندفع بحثا عن رجل حقيقى يناقض ما عرفته وما عانته من الرجال "غير الحقيقيين " المليئين بالزيف كزوجها نور الدين بهنس.

زينب الأيوبى ليست امرأة عادية، وكذلك يوسف منصور ليس رجلا عاديا . ولأنهما غير عاديين، فقد تحقق اللقاء .

يشذ يوسف منصور ويختلف عن الرجال مثلما تشذ زينب الأيوبى وتختلف عن النساء . إن يوسف وديع طيب هادئ خجول مختلف عن الرجال الذين تعرفهم زينب. يحمر وجهه خجلا فى لقائه الأول مع عبد الهادى النجار الذى يشبهه "بالفتاة العذراء"[٢].

ثم يشبهه بالعانس : "لقد كنت مجرد عذراء .. وأصبحت بمضى الوقت عانسا"[٣].

وينعكس اختلاف يوسف على معاملته للمرأة وممارسته للجنس : "حتى عندما يتعرف على جسدها، كان يعاملها بكل ما يطيق من طيبة وحنان . والقانون الذى يحكم علاقته بالمرأة يختلف عن الآخرين يعترف لها بالحب، يقدم لها كل ما تريد، ويتألم ويتعذب لحظات الفراق أو القطيعة، ليس لأنها حرمته مما يشتهى، ولا لأن الدماء تفور فى عروقه، ولا لأنه تعود على متعته، أو كان يحقق نشوة . ولكن لأن الفراق يمزق، ويقطع ما بين البشر"[٤].

---

(١)نفسه : ص ٤٠٩.

(٢)نفسه : ص ٤٨.

(٣)نفسه : ص ٢٨٢.

(٤) نفسه : ص٣٢٩.

هذا التكوين المغير للآخرين يصدم زينب ويدهشها: "إنه مهذب جدا، ولا يثير فى نفسها تحديات كالتى يثيرها الآخرون . إنه لا يتفرج عليها، لا يحاول أن يختلس نظرة إلى ما بين صدرها أو إلى ساقيها، وهذا " عيب " فيه " قد لا تحتمله لو كانت بينهما علاقة"(١).

بظهور يوسف منصور فى حياة زينب يبدأ " الانفراج " فى حياتها .إن زواجهما لا ينهى توترها ولكنه يقلله . الجنس فى حياتهما الزوجية يختلف عن ا لآخرين، فهو جنس متوهج ومشتعل :

"الشئ الوحيد الذى يستغرقه تماما فى حبه لزينب هو جسدها . فهو يأخذ منه كل الحب . فعندما تستقبله بجسدها كأنها تأخذ روحه . ولكنه بعد ذلك ودون أن تدرك هى، تعيد له روحه أكثر توهجا ورغبة فى الحركة والتصرف بعيدا عنها. ولقد شعرت زينب بذلك على نحو غامض فقالت له ذات مرة :

أنا لا أشعر بأنك تحبنى ..إلا وأنت معى بجسدك .. ثم تتركنى وكأنك غريب .

وكان لا يعرف كيف يجيبها، أو يشرح لها، إنه عندما يموت فيها، يستعيد حياته كاملة، مستقلة عنها وعندما حاول أن يشرح قال تلك الكلمات الصعبة :

أنت تميتيننى ثم تحيينى بجسدك"(٢).

إن خلاص زينب لن يتحقق إلا من خلال يوسف، ولكن ما يحول دون خلاصها الكامل هو عجزها عن الاستقلال بذاتها بعيدا عنه . إن تحققها الكامل لا يتم إلا فى لحظات الاندماج عندما تتوحد معه وبه، وعندما يبدأ الانفصال لا تستطيع أن تستعيد ذاتها كاملة بمعزل عنه . إنها تميت يوسف وتحييه بجسدها، وسوف تصل إلى الخلاص الحقيقى عندما يميتها ويحييها بجسده إن الزواج مرحلة انتقالية لا تحقق الخلاص الكامل ولكنها تقود إليه، وأحلام زينب الأيوبى واضحة الدلالة كشهادة على مرحلة الانتقال هذه .

لقد كانت الأحلام التى هاجمت زينب بعد زواجها من يوسف، مواجهة فريدة وفذة لكل ما فى نفس زينب، وكأن عقلها الباطن أراد أن يقوم بعملية جرد وحصر لحياتها السابقة، قبل أن

---

(١)نفسه : ص٣٣٠.

(٢)نفسه : ص ٤٢١.

تمضى فى حياتها اللاحقة . إن أحلام زينب مقدمة لتحقيق التصالح الذاتى مع نفسها، التصالح الذى يستحيل تحقيقه "بغير تصفية القديم"(١).

٢-٢

وثمة محور مهم فى علاقة الجنس ببناء الشخصية النسائية عند سعد مكاوى يتمثل فى غرفة التذكارات الجنسية السوداء التى تعيش فيها بعض هذه الشخصيات ولا تستطيع أن تفلت من جدرانها القاسية.

إن شخصية صفاء فى "الرجل والطريق" تتشكل من خلال تلك الذكرى الجنسية البشعة التى تسيطر عليها وتتغلغل فى حياتها وتفضى بها إلى الخوف من الرجال وكراهية الجنس والاشمئزاز منه .

"يظن الراوى أن هذه الذكرى مرتبطة بالأب ذى الشهوة البهيمية الطاغية، ويعتقد أن صحة صفاء قد اعتلت منذ اليوم الذى دخلت فيه وهى صبية غضة إحدى حجرات البيت فوجدت أباها وإحدى الخادمات فى " وضع " استبشعته طهارتها وارتجت منه أعصابها"(٢).

ولكن الغجرية تروى تفسيرا جديدا للصدمةالنفسية التى اعتلت بسببها صفاء منذ صباها، فلم يكن ما كشفته لها المصادفة فى إحدى حجرات البيت بين أبيها وإحدى الخادمات كما شاع، بل بين أمها وأحد الخدم .

كانت المحنة المؤثرة على شخصية صفاء نابعةمن اكتشافها لخيانة أمها مع واحد من خدم البيت، "اكتشاف بمثابة المحنةالتى صدمت طهارة الصبية فصاغت شكل شبابها وهزت مع أعصابها كل إيمانها بالحياة وقتلت فيها الطفلة التى كانت قبلها بثانية واحدة تتوثب فى أرجاء البيت هناء ومرحا"(٣).

ولا يقتصر تأثير هذه الذكرى المقبضة على المرض الذى تعانيه صفاء والاعتلال الذى

---

(١) نفسه : ص ٥٤١.

(٢)الرجل والطريق : ص ٢٠.

(٣)نفسه : ص ١٠٨.

يصيب أعصابها، بل يمتد أيضا إلى تشكيل موقفها من الجنس الذى يتحول إلى نشاط حقير ملئ بالدناءة الحيوانية :

"- رأيى فى العلاقة الجسدية أنها شئ حقير ودنئ . وتواصل صفاء اعترافها للراوى وهى تستر وجهها كله، وكأن الاعتراف يخرج من بين الأصابع الرقيقة كما ينبجس الماء من نبع عميق :

- رأيت بعينى .. رأيت .. قبل أن أتم سنتى العاشرة رأيت الدناءة الحقيرة الدنسة .. الموت أرحم .. أمى أمى !.. إنى إلى الآن لا أدرى كيف لم أمت .. أمى أمى .. إن الموت أرحم"(١).

وهكذا تتحول كراهية الجنس إلى بديل للموت عند صفاء . إن الوجود الروائى لها، بكل ما فيه من رومانسية ورقة، لا يمكن تفسيره بمعزل عن هذه الذكرى الجنسية التى اغتالت - مبكرا - طفولتها وأصابتها بالمرض وشكلت موقفها الكاره للجنس كنشاط حيوانى غير إنسانى .

٣ -٢

ويختلف الأمر كثيرا عند عبد الرحمن الشرقاوى . إن الجنس لا يغيب عن رواياته، واهتمامه بالمرأة لا يقل عن اهتمام سعد مكاوى وفتحى غانم، ولكنه يختلف من حيث المنظور الذى يعبر عن نظرة الرجل إلى المرأة وليس عن المشاعر الأنثوية نفسها .

فى " قلوب خالية " يسيطر الكبت والحرمان الجنسى على مشاعر شباب القرية، وينعكس على سلوكياتهم وتصرفاتهم، ولكن زوجة عامل التليفون هى الشخصية النسائية الوحيدة التى تبدو متأثرة بالجنس .

ويتكرر الأمر فى " الشوارع الخلفية " . العلاقات العاطفية والجنسية غير قليلة فى الرواية، ولكن الخادمة ألطاف هى الشخصية النسائية التى تتأثر بالجنس من خلال حادث الاغتصاب الذى تعرضت له من داود أفندى وأدى إلى حملها وهروبها .

وفى " الأرض " يسيطر الجنس على تفكير عدد من أبطال الرواية مثل عبد الهادى ومحمد أفندى ومحمود بك، ولكن خضرة هى الشخصية النسائية الوحيدة التى تتشكل شخصيتها بالكامل من منطلق حياتها الجنسية، ولعل خضرة - من هذه الزاوية - هى أهم وأنضج الشخصيات النسائية

---

(١)نفسه : ص ١٠٨.

فى روايات عبد الرحمن الشرقاوى .

تعيش خضرة بلا أرض ولا أهل، جسدها هو رأسمالها الذى تعتمد عليه للاستمرار فى الحياة . والخدمات الجنسية التى تقدمها لشباب القرية تجعلها سيئة السمعة بحيث تتحول العلاقة معها إلى "تهمة" تؤثر على شرف البنت التى تصاحبها. وعلى الرغم من الهموم والمشاكل العديدة التى يحملها عبد الهادى فوق رأسه، فإنه يلاحظ بقلق "أن خضرة التى تعيش فى القرية بلا أرض ولا أهل ولا سمعة، خضرة الضائعة قد بدأت تتردد على منزل محمد أبو سويلم أكثر مما ينبغى، وتهمس فى أذن وصيفة وتطلق ضحكات يسمعها الرجال الجالسون على المصطبة .

وعبد الهادى يعرف أن محمد أفندى يستعمل خضرة أحيانا لتدبر له لقاء مع بعض الفتيات والنساء المخبآت"(١).

ولا تقتصر خدمات خضرة على محمد أفندى وحده، فشقيقة الأصغر " دياب " يحظى بخدمات مماثلة . ولعل هذا هو السر فى الشعور بالندم بعد أن ضربها لتعمدها إهانته والسخرية منه:"وشعر بندم مفاجئ لأنه يتشطر الآن على امرأة ضائعة بلا أهل ولا قوة ولا عزوة. وهى بعد امرأة التصق بدنه بجسدها واختلط منهما العرق أكثر من مرة"(٢).

إن عبد الهادى يختلف جذريا عن دياب، وبحكم هذا الاختلاف فإن اتفاقهما فى التفكير والتقييم لا يتاح كثيرا، ولكنهما يتفقان بالنسبة لخضرة . كلاهما يراها امرأة ضائعة، وإذا كان عبد الهادى يراها "بلا أرض ولا أهل ولا سمعة"، فإن دياب يراها "بلا أهل ولا قوة ولا عزوة". وهما كذلك لا يحملان لها شعورا عدائيا، فلهما نصيب من خدماتها الجنسية ولكن الوظيفة التى تؤديها خضرة لا تمنع عبد الهادى من القلق على وصيفة والخوف على سمعتها وشرفها من مصاحبة خضرة، ولا يحول دون ضرب دياب لها لأنها أهانته!

ولا يؤثر موت خضرة، بكل ما فى الموت من حرمة وبكل ماله من مهابة، على الموقف منها . حياتها لاتختلف عن موتها، وموتها امتداد لحياتها الآثمة . الشيخ الشناوى هو حامل خبر

---

(١)الأرض : ص ٩٠.

(٢)نفسه : ص ١٩٣.

موتها: "ألقى السلام وقعد قائلا إن خضرة " النجسة " وجدت الآن مقتولة، ووجهها مدفون فى طين القناة الصغيرة التى تروى الحقول بجوار الجسر!

واستمر الشيخ يقول إن حياتها طين وآخرتها طين"(١).

إن عداء الشيخ الشناوى لخضرة لا يتوقف بعد موتها، فإذ يقترح عبد الهادى - باستخفاف - أن تدفن فى مقابر الشيخ الشناوى، "أقسم الشيخ أنه لن يلوث عظام الموتى بجثة خضرة التى "عاشت" فى معصية الله، ولن يسمح لها بأن تدفن فى مقابر المسلمين"(٢).

اللعنة تطارد خضرة حية وميتة، و" الضياع " الذى سيطر على حياتها يستمر بعد الموت. ضائعة فى حياتها، وجثتها حائرة فى موتها !.

---

(١)نفسه : ص ٢١٢.

(٢) نفسه : ص ٢١٤.

الفصل الثاني

المرأة والزمن

١-

ما الذى نعنيه عند الحديث عن العلاقة بين الزمن والأدب؟

أحد الأبعاد التى نعنيها ترتبط بتأثير التطور الزمنى على المجتمع الذى يمارس بدوره تأثيراً مماثلا على الأفراد والقيم الذين يشكلون المادة الأساسية للحدث الروائى والشخصية الروائية.

وعلى حد تعبيرهانزميرهوف فإنه "لم يجر اختراع مفهوم التقدم بواسطة النظريات الفلسفية، بل ارتكز هذا المفهوم على الخبرات العملية للتغيرات المادية التى وقعت فى العالم الحديث كنتيجة للثورات الاقتصادية والعلمية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، وكنتيجة للتغيرات الجذرية التى تواكبت مع الثورة الصناعية والتكنولوجية خلال القرنين الأخيرين"(١).

إن الزمن بهذا المفهوم يكتسب مغزى اجتماعيا وينخرط فى المنظومة الاقتصادية والمادية ذات البعد الاجتماعى - الإنتاجى والاستهلاكى - فى الواقع اليومى. وثمة بعد نفسى للزمن، فهو يتشكل بالظروف النفسية والوجدانية والعاطفية للإنسان الذى يختلف إحساسه بالزمن تبعا لطبيعة للموقف الذى يمر به . "فقد يتحول - داخل الوعى - كم من الدقائق المعدودة إلى ساعات طويلة، وقد يمر يوم كامل وكأنه بضع ساعات قليلة . ولذلك يمكننا أن نلمس حركة الزمن فى ضوء ما نسقطه على مجرى الأحداث من حالات شعورية أو لا شعورية، وبذلك يختلط الماضى والحاضر، ويستحيل إلى قوة شعورية ذاتية شديدة التركيز"(٢).

ولكن الزمن ليس مجرد مفهوم اجتماعى أو شعور نفسى، فهو فى المقام الأول إحساس إنسانى نسبى يفسره الفرد على ضوء عديد من المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التى تتفاعل فى داخله وتتحكم فى مساره، وعلى هذا الأساس فإن علاقة الإنسان بالزمن ليست إيجابية أو سلبية بشكل دائم، فهى علاقة متغيرة تبعا لتغير الظرف الإنسانى نفسه .

١ــ هانزميروهوف : الزمن فى الأدب، ترجمة أسعد زروق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٢ ، ص ١١٦.

٢ـ سعد عبد العزيز : الزمن التراجيدى فى الرواية المعاصرة، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٧٠ . ص ٣٦.

ومن المنطقى أن يتجاوز الزمن حدود الإنسان الفرد كهم شخصى ويتحول إلى هم وجودى وكونى "فإنه إذا كانت المعرفة بالمقولات لا تسمح لنا بالتحدث إلا قليلا عن طبيعة الزمان، فإنها تسمح لنا على الأقل بلمحة نلقيها على جواب بعض المشكلات التى شغلت الفلاسفة المحدثين ابتداء من كيركجور إلى سارتر وهيدجر. وأغلب المفكرين الوجوديين ينظرون إلى مشكلة الزمان بوصفها جزءا من مشكلة الوجود نفسه. ذلك أن المشكلة الرئيسية فى نظر الوجودية هى مشكلة اللامعقولية أو العبث، انتفاء المعنى الظاهرى للوجود الإنسانى. من أنا؟ وماذا أفعل هنا؟ ويتساءل كيركجور: "ما هو هذا الشئ المسمى بالعالم؟ .. من ذلك الذى أغرانى بولوج هذا الشئ، وهو الآن يتخلى عنى هناك؟ كيف جئت إلى العالم؟ .. لماذا لم أستشر؟ وإذا كنت مجبرا على الاشتراك فيه، أين الموجه؟ أود لورأيته. وأشد الأشكال تطرفا لهذا الإحساس بالعبثية نلمسه فى رواية "الغثيان" لسارتر، ففيها الإحساس بالنفى الذى يمارسه ضدنا الواقع الغفل للأشياء"(١).

وهنا يمكننا أن نتوقف لالتماس العلاقة الوثيقة بين الأدب بشكل عام - وفن الرواية بشكل خاص - وبين الزمن "إننا نفهم تداخل التخطيط والإحياء ونبض اللحظة، وتداخل الذاكرة العميقة وقوة التوقع وتشكيل الحاضر، الذى هو متأثر على نحو أو آخر بالماضى والمستقبل، ومن ثم فهو محروم أو منعم. نفهم هذا التداخل الذى يختلف باختلاف الزمن والشعوب والأفراد إذا نظرنا إليه بوصفه صيغة أساسية لحركة الروح الإنسانية من جهة كونها توترا داخليا وتوقا"ويعيد هذا إلى أذهاننا "الإيقاع" كما يفهمه بيكنج، وهو صورة أو رمز يصور الزمن بوصفه قوة الخيال"فكل من "الزمن" بصفته قوة الخيال و "الإيقاع" عند بيكنج شئ واحد. إن "الإيقاع" كما يفهمه بيكنج، "هو صورة أو رمز يصور الزمن بوصفه قوة الخيال. إن الإيقاع أو الزمن بصفته توقا داخليا وتوترا هو القاعدة الهامة التى تدعم تركيب العمل الفنى. أما المهمة الثانية - والتى لا تقل أهمية - فهى توضيح كيف أن الزمن يحقق نفسه فى تركيب عمل فنى ما"(٢).

---

(١)كولن ولسون وآخرون : فكرة الزمان عبر التاريخ، ترجمة فؤاد كامل، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٥٩، الكويت، ١٩٩٢م - ص ٣٣٨.

(٢)د. محمود الربيعى:حاضرالنقد الأدبى، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٧م، ص ص ١٣٧- ١٣٨.

١- ١

وللمرأة خصوصيتها فى الإحساس بالزمن، فالزمن وثيق الصلة بأنوثة المرأة وجمالها. إن قيمة المرأة ـ الأنثى تعتمد فى جزء كبير منها على الشباب والجمال، ولأن كل تقدم زمنى يعنى تراجعا ضمنيا حتميا فى شباب المرأة وجمالها، فإن علاقة العداء للزمن والخوف منه هى الأكثر توافقا مع المرأة، أو على الأقل فإن الزمن يتحول إلى هم من همومها.

وعندما يتعانق إحساس المرأة بالزمن مع الأهمية الكبيرة للزمن فى بناء الرواية، فإن الارتباط لابد أن يكون وثيقا بين المرأة والزمن داخل نسيج العمل الروائى.

إن الزمن يحدد طبيعة الرواية ويشكلها، ويرتبط شكل الرواية ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن. إن رحلة الفن الروائى تطورت من المستوى البسيط المعتمد على التتابع والتتالى إلى مستوى أكثر تقدما وتعقيدا يعتمد على "خلط ومزج المستويات الزمنية ـ من الماضى والحاضر والمستقبل خلطا كاملا، وهو ما يؤدى فى الرواية الجديدة إلى تداخل وتلاحم المستويات الثلاثة"(١).

١- ٢

الزمن موصل جيد أو ردئ للحدث الروائى عبر مجموعة من الجزئيات التى تشكل الحدث الروائى، ولكنه لا يحتل ركنا ثابتا أو واضحا فى النسيج الفنى كالذى نجده بالنسبة للمكان أو بناء الشخصية إن الزمن يتخلل نسيج العمل الروائى كله دون تحديد، "فالرواية رحلة فى الزمان والمكان على حد سواء "(٢) وكل خلل فى التعامل مع البيئة أو المكان أو تشكيل الشخصية ينعكس سلبا على تجسيد الزمن والإحساس به.

١- ٣

لم يعد الفن الروائى يعترف بمنطق تقسيم الزمان إلى ماضى وحاضر ومستقبل، بحيث يختص كل منها بوجود مستقل، وإنما يذوب الحاجز بينها ؛ فينساب الماضى فى الحاضر فى المستقبل المتخيل

---

(١) د. سيزا قاسم : بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ص ٢٧- ٢٨.

(٢)المرجع السابق، ص ٧٥.

ويختلط بهما، "فنرى مشهدا قد حدث فى الماضى يتشابك مع مشهد آخر يقع فى الحاضر أو يتخيل وقوعه فى المستقبل، وذلك لأن سمة الوعى نفسها تستلزم نوعا من الحركة لا يتقدم بالتقدم الآلى للساعة إنها تستلزم حرية مزج الماضى والحاضر والمستقبل المتخيل"(١).

وللزمن خصوصيته فى إبداع الكتاب محل الدراسة، وهى خصوصية تندمج مع الخصوصية العامة للمرأة فى إحساسها بالزمن.

١-٢

تبتدى هذه الخصوصية عند سعد مكاوى من منطلق اهتمامه بالتاريخ فى إبداعاته الروائية، والتاريخ فى أحد مستوياته يعنى الزمن القديم غير المعاصر . ولكن المهم فى روايات سعد مكاوى هو حرصه الدائم على الاستعانة بالماضى لعرض الزمن الحاضر وإدراكه والوعى به، وليس مجرد التوقف عند مجموعة من " الأحداث " و" الوقائع " القديمة . فهو يستخدم " الزمن " التاريخى المتواصل والمتفاعل مع " الزمن المعاصر وليس لمجرد تقديم التاريخ كما هو.

٢-٢

أما عبد الرحمن الشرقاوى " فإن تعامله مع الزمن يتأثر بسمتين مهمتين تسيطران على عالمه: **السمة الأولى**: هى وفرة اهتمامه بالمشاكل السياسية والاجتماعية التى تتقارب أحداثها وتتلاطم لتشكل تاريخيا مستقبليا، أما **السمة الثانية**: ـ المرتبطة بالأولى ـ فتتعلق بالمدى القصير نسبيا لأحداث رواياته زمنيا.

٣-٢

وعند فتحى غانم ينتقل الاهتمام من التاريخ والصراعات السياسية إلى المدينة المعاصرة بشخوصها اللاهثين والخاضعين لإيقاع الزمن، كما أنه أكثر الكتاب الثلاثة استعانة بالتداخل

---

(١)روبرت همفرى: تيار الوعى فى الرواية الحديثة، ترجمة د. محمود الربيعى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٤م، ص ٢٩٤.

الزمنى حيث تنتقل الأحداث من الحاضر إلى الماضى ثم تقفز من الحاضر إلى المستقبل، وهو ما يتم بمرونة تسمح بالمزيج والخلط الزمنى من ناحية وتضاعف إحساس الشخصيات - وخاصة النسائية - بالزمن من ناحية أخرى .

٤ -٢

ولا تطمح الدراسة إلىمعالجة قضية الزمن فى البناء الروائى بشكل عام، ولكنها تسعى إلى التركيز على الدارسة من منظور نسائى فى المقام الأول . وهو ما يستدعى أن تتم الدراسة عبر مستويين :

أ - الإطار الزمنى للروايات المدروسة بشكل عام.

ب - دور المرأة فى الإطار الزمنى من خلال نموذج تطبيقى.

-٣

١ -٣

يشكل البحث عن الزمن فى روايات سعد مكاوى خريطة مختلفة التضاريس . ففى روايته القصيرة المعاصرة " شهيرة " يمكن تحديد الزمن بمرحلة أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات، ولا يستغرق زمن الرواية إلا أقل من سنة.

وشئ قليل من التأمل فى سمات الشخصيات وسلوكهم يمكن القارئ من التعرف عليهم بين أبطال مسرحنا منذ ما يقرب من ربع قرن، وسيساعده على ذلك التقارب الشديد بين إيقاع أسمائهم الحقيقية وبين إيقاع الأسماء التى اختارها المؤلف .

ولعل ما دفعه إلى ذلك أن عددا منهم، والبطلة بالذات، مازالوا بين الأحياء ومنهم من لا يزال يتألق على خشبة المسرح كما أن معظمهم لم يغب بعد عن أذهان الجماهير[١].

أما الرواية المعاصرة الثانية "الرجل والطريق" فتخلو من أى ارتباط بواقع معين أو إشارة إلى

---

(١) انظر: فؤاد دواره: فى الرواية المصرية، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨ ـ ص ص ١٠٩ - ١١٠.

زمن محدد باستثناء إشارة عابرة إلى قتل هارون سنة ١٩٤٧[١] ولن تضار الرواية إذا حذف هذا التاريخ أو تغير لأنه لا يؤثر على الأحداث أو استيعاب القارئ للفكرة الأساسية التى تدور على مسرح يصعب تحديد فترة زمنية تستغرقها الأحداث بسبب إهمال الروائى ـ عمدا ـ للتحديد الزمنى وميله إلى التجريد والتعميم الذى يتجاوز الأزمنة ويعبر عن كافة الأوقات .

وتتمتع المساحة الزمنية لروايات سعد مكاوى التاريخية بقدر ما يتمركز تأثير الزمن فى الشخوص ـ نساء ورجالا ـ حول الشعور بالقهر والظلم من ناحية والسعى إلى المقاومة والصمود من ناحية أخرى.

ـ إن الزمن يتحول إلى وحدة مكررة لأن سريان الزمن وتقدمه لا يجلب جديدا بقدر ما يؤكد قديما. وحتى الرواية التى يحدد الروائى تاريخها الزمنى بدقة وصرامة وهى " الكرباج " تعتمد على قفزات زمنية واسعة تتجاوز الإحساس الفردى الشخصى بالزمن إلى الإحساس العام بمرحلة الانتقال الصعبة المؤلمة يقدم سعد مكاوى روايته فى صفحة مستقلة قائلا :

"الفترة التاريخية التى تدور فيها أحداث هذه القصة لا تكاد تتجاوز عشرين سنة شهدت نهاية حكم المماليك والأتراك لمصر وبداية انفراد محمد على باشا بالسلطة المطلقة، ومقاومة الشعب المصرى من خلال الثورة الشعبية بقيادة عمر مكرم، ما بين السنوات العشر الأخيرة للقرن الثامن عشر والسنوات العشر الأولى للقرن التاسع عشر"[٢].

وأحداث الرواية أمينة فى التعبير العام عن زمن الرواية دون اهتمام ـ لا يتسع له العمل ـ بذوات الأفراد وخصوصيتهم فى العلاقة مع الزمن والتأثر به.

ولعل فى التقديم الشعرى لرواية "لا تسقنى وحدى" ما يكشف عن رؤية سعد مكاوى للزمن . يقول التقديم :

"مجدا فى شوق مجدول من أزل الكون إلى أبده
وطريقى موج موصول بالبحر الكلى وزبده"[٣]

---

(١)الرجل والطريق : ص ٣٧.

(٢)الكرباج : ص ٤.

(٣)لا تسقنى وحدى : ص٣.

إن أشواق الكاتب الروائى وهمومه لا تتوقف عند الواقع المعيش فى سياق زمنى محدد، ولكنها تمتد من "الأزل" إلى "الأبد" . وفى هذا الامتداد يكون منطقيا أن تختفى المحطات الفرعية وتتوارى الجزئيات المحددة من أجل تعانق الهم العام، الصوفى الروحى الإنسانى، مع الزمن العام القائم غير المحدد.

٣- ٢

وتتفق روايات عبد الرحمن الشرقاوى الأربع فى اختيار مرحلة زمنية "ساخنة" لأحداثها. فأحداث رواية "الأرض" تدور مواكبة للأزمة الاقتصادية العالمية ـ ذات الانعكاسات المحلية السلبية ـ فى سنة ١٩٣٠م وما بعدها، ومن خلال هذه الفترة الزمنية الملتهبة يعرض الشرقاوى حدثه مصورا الكفاح الشعبى ضد حكومة صدقى من أجل استعادة دستور ١٩٢٣م واكتساب المزايا الاقتصادية والاجتماعية المهددة بسبب الأزمة العالمية.

وفى رواية "قلوب خالية" يقدم الشرقاوى مؤثرات الحرب العالمية الثانية على البشر العاديين الذين اكتووا بنارها ودفعوا ثمنا فادحا لحرب لا ناقة لهم فيها ولا جمل.

وفى "الشوارع الخلفية" يتوقف الروائى عند سنة ١٩٣٥م بأزمتها السياسية ومظاهراتها الوطنية التى مهدت الطريق أمام معاهدة ١٩٣٦م ليقدم تأثير هذه الأزمة على شارع صغير شبه مغلق.

وإذا كانت الروايات الثلاث السابقة تتلاقى فى انتمائها لزمن ما قبل ثورة يوليو سنة ١٩٥٢م، فإن رواية "الفلاح" هى العمل الروائى الوحيد الذى تدور أحداثه بعد الثورة، وبالتحديد فى سنة ١٩٦٥م. وهو تاريخ يبرر بأنه تعبير عن تصور الشرقاوى للحياة الحقيقية والحياة الزائفة: "فترة احتدام المقاومة الساخنة والمواجهة السياسية والاجتماعية تمثل فى رؤى الشرقاوى الحياة التى تستحق أن تعاش، أما صور حياة الإنسان الأخرى. فتمثل حياة ضائعة لا تستحق أن تعاش، أو أن تحكى حكايتها"(١).

وروايات عبد الرحمن الشرقاوى قصيرة نسبيا من حيث مساحتها الزمنية. فهى لا تتجاوز

---

(١)د. عبد المحسن طه بدر : الروائى والأرض، ص ١٥٨.

شهور الإجازة الصفية فى روايتى "الأرض" و "قلوب خالية"، وشهورا مماثلة فى روايتى "الشوارع الخلفية" و "الفلاح". ولذلك فإن شخصيات الشرقاوى فى تعاملها مع الزمن تعانى حالة من الثبات أو ما يسمى بـ "شخصيات جاهزة" "والشخصية الجاهزة .. تعنى الشخصية المحددة أو المسطحة التى نجدها فى العمل الفنى مكتملة منذ بداية العمل وإلى نهايته، بعكس الشخصية النامية التى تتكون عبر سلسلةأحداث وتكشف عن ذات نفسها بالتدريج وتعانى تحولات واضحة فلا يكتمل معناها إلا باكتمال العمل الفنى. وقد إنحاز "فورستر" فى كتابه "عناصر الرواية" للشخصية النامية، لأنها الأول - فى رأيه - على عمق الموهبة، ولكن إدوين موير فى كتابه "بناء الرواية" يقول إن الشخصية المسطحة هى وحدها القادرة على الوفاء بفرض كاتب رواية الشخصية، وإنها الأداة الضرورية للتعبير عن نوع واحد من الحياة"(١).

ويبدو أن سيطرة الشخصية الثابتة على روايات الشرقاوى هى المسببة لما نجده من تشابه واضح بين رواياته، ويمكن القول بصياغة أخرى إن حرص الكاتب على التعبير عن "قضايا ثابتة" "قد ساعد على خلق الشخصيات الثابتة، ليس فى دائرة العمل الواحد، بل فى عموم الروايات التى تتشابك وتتداخل لتقدم مسلسلا روائيا متسع للزمن التاريخى على الرغم من محدودية الزمن الروائى .

"إن قارئ ,قلوب خالية,, يحس بأنه يعيش فى جو قريب جدا من الجو الذى عاش فيه فى رواية "الأرض" مع اختلاف الزمن، واختلاف عمر الروى ثم اختلاف الأحداث والمشكلات كنتيجة طبيعية لذلك، بل أنه ليجد كثيرا من التشابه بين شخصيات الروايتين. ولعل هذا التشابه راجع إلى رتابة الحياة فى قرانا المصرية وانتظامها الأمر الذى يفرض على الشخصيات التى تحيا هذه الحياة أنماطا معينة من السلوك والسمات النفسية ويضعها داخل قوالب محددة تتشابه فى الواقع بالفعل، وقد يكون راجعا إلى أن المؤلف صور نفس الشخصيات فى الروايتين، وعلى كل فلا يعتبر هذا عيبا فنيا طالما أن المؤلف قد نجح فى رسم المعالم النفسية للشخصيات التى قدمها فى صدق

---

(١) د. محمد حسن عبد الله : الريف فى الرواية العربية، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٤٣، الكويت، ١٩٨٩. ص ١٣٧، هامش ٣١.

وواقعية"[١].

إن اختلاف الزمن لا يقود إلى فروق جوهرية بين روايات الشرقاوى، ولا يمكن تفسير ذلك برتابة الحياة فى القرية، ولا يكفى لتفسيره أن تكون الشخصيات واقعية ومتشابهة، والأقرب إلى الإقناع هو انشغال الشرقاوى بالأفكار على حساب البناء الفنى، وإهماله الذاتى والخاص بسبب الموضوعى والعام. ولذلك يفشل الزمن فى فرض هيمنته على الشخوص الذين يتحركون فى دائرة محدودة وفى نطاق محدد.

إن الفارق الزمنى بين الأرض " ١٩٥٤م " والفلاح " ١٩٦٨م " لا يزيد عن أربعة عشر عاما من حيث تاريخ الكتابة والنشر، أما الفاصل الزمنى بين الأحداث فيزيد عن ثلث قرن. ومع ذلك فإن التشابه بين الروايتين من الوضوح بحيث يمكن القول إن الشرقاوى "كان يود الاحتفاظ بنفس الشخصيات لتصبح روايتيه " ثنائية " تسجل تاريخ قرية مصرية وترصد التغير الذى حدث لفلاحيها. لولا الفاصل الزمنى الكبير بين الروايتين والذى يفرض الموت أو كبر السن على كثير من شخصيات الأرض بصورة تجعلها عاجزة عن تحقيق أغراض المؤلف. وتخلصا من هذا المأزق احتفظ المؤلف بشخصيات الأرض التى ما تزال صالحة بحكم سنها لتمثيل دور ما فى رواية الفلاح، وخلق بدائل للشخصيات الأخرى، وغير أسماء جميع الشخصيات"[٢].

٣ -٣

ويمكن تقسيم روايات فتحى غانم - من حيث علاقتها بالزمن إلى ثلاثة أنماط رئيسة :

النمط الأول: روايات متشعبة زمنيا وتغطى مساحة تاريخية طويلة مثل "الرجل الذى فقد ظله" بأجزائها الأربعة، و"زينب والعرش"، و "بنت من شبرا" و "ست الحسن والجمال" ويتباين أسلوب فتحى غانم الزمنى داخل هذا النمط من التتابع المعتمد على الشخصيات فى "الرجل الذى فقد ظله" حيث تتوالى الشخصيات فى تقديم وتطوير الحدث زمنيا حتى يصل إلى منتهاه، ويتحول

---

(١)فؤاد دوارة : المرجع السابق، ص ص ٦٩ - ٧٠.

(٢)د. عبد المحسن طه بدر : المرجع السابق، ص ١٥٧.

التتابع إلى تداخل واختلاط بلا نظام زمنى محدد فى " زينب والعرش "، وتعتمد " بنت من شبرا " على أسلوب الرسالة الطويلة المعتمدة على الاسترجاع لتغطية عموم الحدث، بينما تجنح رواية "ست الحسن والجمال" إلى الإفادة بحكم موضوعها - من تقنيات الفن السينمائى واللقطات القافزة زمنيا.

النمط الثانى : روايات قصيرة زمنيا على مستوى الحدث المحكى ولكنها ممتدة زمنيا بفضل الاسترجاع الذى يغطى مساحة تتجاوز الحدث الروائى السردى، وهو ما نجده فى روايات "من أين؟" و" الجبل " و" الساخن والبارد " و " قليل من الحب كثير من العنف " و" حكاية تو " . إن زمن هذه الروايات قد لا يزيد عن أيام قليلة ولا يتجاوز الشهور المحددة ولكنه يمتد إلى سنوات بفضل الذكريات والاسترجاع..

النمط الثالث : روايات " غائمة " زمنيا يصعب تحديد فترتها أو مدتها التاريخية مثل " الغبى " و"الأفيال " و" أحمد وداود " . ويلاحظ أن هذه الأعمال تعبر عن الهموم الكبرى عند فتحى غانم : مسيرة الإنسان ومصيره فى " الغبى "، الموت وهموم الوجود والصراعات السياسية الكبرى فى "الأفيال "، الصراع العربى الصهيونى بين أحلام السلام وقسوة العنف الدموى فى "أحمد وداود" ويميل فتحى غانم إلىالحرص على إبعاد رواياته عن شبهة الفهم الواقعى المباشر المرتبط بزمن معين وشخوص محددين . فهو يبدأ روايته" زينب والعرش " بـ " بيان هام ولا مفر منه " يقول فيه :

"يرجو مؤلف هذه الرواية، رجاء حارا، ألا يتورط القارئ العزيز فى محاولة البحث عن صلة أو أوجه شبه بين شخصيات هذه الرواية وشخصيات فى الواقع، سواء كانت معروفة أو غير معروفة، من الأحياء أو الأموات ..

إن كل ما جاء فى هذه الرواية من أحداث وشخصيات إنما هى محض خيال، ويؤكد المؤلف هذه الحقيقة ويلح فى تأكيدها منذ البداية، حتى يوفر على القارئ العزيز جهدا ضائعا قد يبذله فى عقد مقارنة أو فى البحث عن صلة أو أوجه شبه بين وقائع جرت فى مجتمعنا وبين خيال مؤلف، يفرض عليه فنه أن يصوغ حكايته وكأنها واقع قد حدث فعلا !!"(١).

---

(١)زينب والعرش : ص ٦.

ويعود الروائى ليصدر روايته "قليل من الحب كثير من العنف" بـ " كلمة لابد منهـا "، يقـول فـى بدايتها :

" أحداث وأشخاص هذه الرواية من صميم الواقع المصرى كما عاصرته فى نهاية السبعينات . وما سجلته فى الفصول القادمة اعتمدت فيه على وقائع كنت شاهد عيان لها، إلا أنى اضطررت إلى تغيير الأسماء والمواقع الجغرافية ووظائف الناس وذلك حتى لا أتعرض لمساءلة قانونية أو أدبية لا مبرر لها".

يعود فتحى غانم ليعبر عن تأرجحه بين شهوة التصريح والحرص على التلميح .

"وأعترف أنى أرهقت نفسى، وبذلت جهدا مضنيا لتغيير الأسماء والوظائف والأماكن .. وكم كنت أتمنى لو سمحت الظروف بأن أروى الوقائع الحقيقية، أو كان القانون يسمح بذلك"(١).

٤ -٣

إذا كان الزمن هما تاريخيا عند سعد مكاوى، وهما سياسيا واجتماعيا عند عبد الرحمن الشرقاوى، فإنه هم فنى عند فتحى غانم، وهو هم يصل إلى ذروته فى روايـة " الأفيـال " يتـوزع الزمن فى " الأفيال " إذ يتداخل الحاضر مع الماضى ويندمج كلاهمـا فـى المستقبل الـذى لا يـأتى أبدا لأن الزمن يتوقف وينتهى بالموت . وتبرز أهمية " الزمن النفسى " فـى الروايـة التـى تنطلـق ـ مكانيا ـ إلى بقعة مجهولة ـ الموت، وتـدور ـ زمانيـا ـ حـول نفسـها ليتشـكل الحـدث وتنكشـف الشخصيات فى هذا النطاق الدائرى.

٤-

٤- ١

الإنسان عند سعد مكاوى وحده متكاملة وحقيقة راسخة عبر مختلف الأزمان، وهـو ينظر إلى الإنسان المصرى كوحدة تاريخية يندمج فى داخله الشعور بالماضى مع معايشة الحاضر والتطلع إلى المستقبل.

---

(١)قليل من الحب كثير من العنف : ص ص ٥ ـ ٦.

وإذا كان الإنسان المصرى فى روايات سعد مكاوى التاريخية ينصهر فى بوتقة الجماعة، ولا يتأثر بالزمن إلا بالقدر الذى تتأثر به الكتلة العامة التى ينتمى إليها دون فصل صارم بين الرجل والمراة، فإن رواية " الرجل والطريق " هى أكثر الأعمال التى تبرز فيها الشخصيات كذوات مستقلة معبرة عن رموز الخير والشر والصراع بينهما . ثمة إشارة عابرة فى الرواية إلى جريمة قتل هارون ـ الأب سنة ١٩٤٧م[١]، وباستثناء هذه الإشارة لا ترتبط الأحداث بمرحلة زمنية معينة ولا تعبر عن واقع تاريخى محدد، وهو ما يتوافق مع رؤية سعد مكاوى الطامحة إلى تجسيد الصراع بين الشر والخير كصراع رئيس تتوارى إلى جانبه كافة الصراعات المؤقتة والجزئية والواقعية المرحلية .

الشر والخير عند سعد مكاوى لا يرتبطان بزمان معين ولا يتبعان من مكان دون مكان، فهما ثنائية يعانيها الإنسان فى داخله مثلما يصارعها على المستوى الخارجى.

والشخصيات فى الرواية تعيش فى ظل هذه العمومية الزمنية ولذلك فإنها شخصيات ـ رموز تجسد الأفكار والقيم والمبادئ بمعزل عن الارتباط بالزمن والتفاعل معه كرد فعل، فالأمر يمتد إلى فكرة الإنسان ـ عموم الإنسان ـ خلال رحلته مع التاريخ منذ بداية الخليقة .

وهيبة وجليلة امرأتان مختلفتان . وهيبة فقيرة تقع فى "خطأ"السرقة وتعلنه وتعترف به وتسعى إلى التغلب على ضعفها ومقاومته، أما جليلة فغنية متغطرسة لا تقع فى "الخطأ" المادى الذى تتعثر فيه وهيبة، ولكنها تقع فى فعل "الخطيئة" من خلال ممارسة الرذيلة والخيانة فى سرية غير كاملة؛ سرية تنكشف أمام ابنتها الوحيدة وتصيبها باضطراب نفسى.

وصفاء، ابنة جليلة ـ الخطيئة وهارون ـ القتيل، نموذج ثالث يحتل منطقة وسطى بين النموذجين السابقين، نموذج يجسد أصفى وأرق وأعذب ما فى الرومانسية من مثالية وسمو وطهارة، ولكنها تدفع ثمنا فادحا لوعيها بآثام أمها التى لا تسكن الماضى وحده، وللمتناقضات التى تشكل أبرز سمات هذه الأم. إن الفارق بين وهيبة وجليلة يكمن فى "عدم التناقض بين

---

(١)الرجل والطريق : ص ٣٧.

الظاهر والباطن لدى وهيبة التى تعيش حالة نادرة من الاتساق الإنسانى، أما جليلة فلا تستطيع التمادى فى الخطيئة ولا تقوى أن تجد السكينة والطمأنينة التى تحتاج إلى تجربة روحية عنيفة وقوية"(١).

٢-٤

يمكننا تلمس تأثير الزمن على شخصيات عبد الرحمن الشرقاوى النسائية من خلال نموذجين فى رواية واحدة . النموذجان هما " وصيفة " و" خضرة "، والرواية هى "الأرض" .

وصيفة بنت محمد أبو سويلم شيخ الخفراء المعزول "ليست ابنة الطبيعة كزينب لا تنبع من الفراغ ولا تعيش فيه، ولا تتطلع إلى الحب كقيمة رومانسية ولكنها ابنة القرية وظروفها، جميلة ومعشوقة كزينب ولكنها محكومة بظروفها"(٢).

وقد كان لغياب وصيفة عن القرية دوره المؤثر فى الموقع المهم الذى احتلته بعد عودتها . زمن الغياب هوالسبب لتوهج الحضور، فمنذ أن هبطت إلى القرية والقرية مشغولة بها . "هى وحدها دون بقية الفلاحات تمضى بجلبابها الملون لتملأ على الجسر وتروح وتجئ بجلبابها هذا إلى الحقل"(٣).

ولم يكن الجلباب الملون هو المكسب الوحيد لوصيفة فى فترة غيابها، فقد استفادت من البندر باكتساب درجة عالية من الوعى ساعدتها على إعادة النظر فى رؤية الواقع المحيط بها فى القرية .

"إنها لا تخاف أحدا فى القرية كلها ولا يهمها أحد، لقد عاشت فى البندر خمسة أعوام فعرفت هناك أشياء كثيرة"(٤).

---

(١)د. رمضان بسطاويسى : المرئى واللامرئى، كتابات نقدية، العدد ٢١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١٨٣.

(٢)د.عبد المحسن طه بدر : المرجع السابق : ص ١٢٩.

(٣)الأرض : ص ١٧.

(٤)نفسه: ص ٣٨.

ويختلط الزمانان، الماضى والحاضر، فى علاقة وصيفة مع الرواى . الماضى هو مجموعة من الذكريات السابقة لرحليها عن القرية "وضحكت وأخذت تسترجع حالة الشيخ الشناوى حين دخل المصلى عليهما فى لحظة الزفاف . لم يكن فى صوتها اضطراب .. فقد كانت تضحك بيسر وتريد أن تتحدث بلا انقطاع".
أما الحاضر فيشهد جرأة وصيفة وطلبها من الراوى أن يمضى معها "إلى المصلى"(١).

والزمن " الخاص " الذى عاشته وصيفة فى البندر لمدة خمس سنوات يتوافق مع الزمن "العام" المأزوم الذى يعيشه العالم كله، ولذلك لا يستطيع الراوى أن يجيب على أسئلة وصيفة المتلاحقة، ولكنه "كان يسمع عن الأزمة فى كل مكان"(٢).

ويتطرف الروائى أحيانا فى تقدير قيمة وتأثير إقامة وصيفة فى البندر على وعيها الخارجى بما يدور حولها. قد يكون مفهوما أن تعلمها هذه الإقامة ألا تخاف من أحد فى القرية، فعلوانى وشيخ البلد والعمدة لا يساوون شيئا فى البندر، ولكن وعى وصيفة ـ غير المبرر ـ يصل بها إلى الاستهانة برموز البندر وقياداته "وقد حدثها زوج أختها أنه رأى المأمور يرتجف أمام الحكمدار، والحكمدار يرتجف أمام المدير، والمدير يكاد يقبل يد وزير كان فى زيارة مدرسة الزراعة . وقد رأت هى بنفسها طلبة مدرسة الزراعة يخرجون فى مظاهرات إلى الشارع ويضربون المأمور"(٣).

إن وصيفة هى أجمل بنات القرية وأكثرهن شهرة وإثارة للإعجاب، ولكنها فى النهاية ليست إلا جزءا من منظومة كبيرة بدأت من الماضى السابق لوجودها وتمتد إلى المستقبل الذى لم يتشكل بعد. إنها "الحاضر" الذى لا يلقى " الماضى " ولا ينفى " المستقبل " أو هذا ما يفكر فيه عبد الهادى بشكل عفوى "وشرد عبد الهاد قليلا .. لقد كانت وصيفة هى الأخرى تغنى

---

(١)نفسه : ص ص ٢٩ - ٣٠.
(٢)نفسه : ص ٣٤.
(٣)نفسه : ص ٣٩.

وترقص فى هذا المكان بالذات .. ومن قبلها كان جيل آخر يصنع نفس الشئ.. وسيأتى من بعد وصيفة جيل جديد يغنى نفس الأغانى الجميلة الحزينة .. ويرقص بنفس الحركات السريعة .. ويدفع الدقات على طشت صغير مقلوب"(١).

وربما كانت فكرة الامتداد والاتصال الزمنى التى يفكر فيها عبد الهادى هى الترجمة غير المباشرة لتكرار شخصية وصيفة فى رواية " الفلاح " بعد انقسامها وتوزيع ملامحها على شخصيتين: تفيدة بنت الشيخ طلبة، وأنصاف.

أما تفيدة فتمثل تطلعات وصيفة وتجسد شبابها، فهى "بنت الشيخ طلبة هذه المرة، جميلة كوصيفة، تتفجر أنوثة، تحب سالم ابن أنصاف ولكنها تتطلع إلى توفيق أبو حسنين وتخذم زوجة زرق بيه، وفى نهاية الرواية تتحول تحولا كاملا وتقف فى صف القرية وتشق بقالب من الطوب رأس توفيق فى مشهد درامى يشبه مشهد وصيفة حين صبت مقطف الروث على رأس العمدة .

أما أنصاف فتمثل وصيفة التى تقدمت فى السن، مات عنها زوجها، وترملت لتربى ولدها، وفيها من وصيفة كبرياؤها واعتزازها بنفسها الذى دفعها إلى السفر ومقابلة وزير الإصلاح، وأدت جهودها إلى نقل مشرف الإصلاح الزراعى(٢).

وفى المقابل تمثل خضرة الوجه المضاد لوصيفة . القبح كبديل للجمال، والذل والانكسار كبديل للعزة والشموخ، السمعة السيئة كبديل للشهرة والنجومية، الحياة فى العفن والموت فى الطين كبديل للحياة الشريفة والتطلع إلى المستقبل . إنها "نقيض" كامل لشخصية وصيفة التى تحب خضرة وتتحسر عليها: "عينى عليكى يا خضرة .. أهو أنتى ما تسويش فى أى مولد أكتر من كف حلاوة سمسمية"(٣).

"فى مستنقع الذل المر عاشت خضرة، مهانة لأنها لا تملك أرضا ولا مصدرا للقوت، عاشت فى

---

(١)نفسه : ص ٦٨.

(٢) د. عبد المحسن طه بدر : المرجع السابق، ص ١٨٢.

(٣)الأرض : ص ٣٨.

طين قذر وماتت فيه، ضائعة فى حياتها وموتها . وجدوها ميتة ووجهها مغروس فى طين القناة، لا يعرف أحد أقتلت أم ماتت ؟ وإذا كانت قتيلة فمن قتلها ؟ مشكلة للقرية فى حياتها وموتها . أين تدفن ؟ ومن الذى يدفنها فى مقابره وهى دنسه حية وميتة"(١).

ولقد تكررت شخصية وصيفة فى " الفلاح " منقسمة إلى شخصيتين، أما خضرة فلم تتح لها هذه الفرصة، ليس بسبب موتها، ولكن لأن الزمن الجديد والمناخ المختلف لا يسمح بوجود النموذج الذى تمثله خضرة أو يحلم - على الأقل - بألا يوجد!

٣-٤

• للزمن تأثره الواضح فى البناء الروائى عند فتحى غانم، وهو ما يتضح بجلاء عند التوقف أمام عديد من الشخصيات النسائية التى تتأثر بالزمن عبر مستويات مختلفة. ونلمس هذا التأثير بوضوح من خلال مبروكة فى " الرجل الذى فقد ظله " وماريا ساندور فى " بنت من شبرا " ودنيا فى " ست الحسن والجمال " . ويصل المؤثر الزمنى إلى ذورته فى رواية " الأفيال "، ليس بالنسبة للشخصيات النسائية، بل فى عموم العالم الروائى بما فيه من رجال ونساء وأماكن وأحداث.

يمكن القول أن مبروكة - على نحو ما - ضحية من ضحايا الزمن فى رواية " الرجل الذى فقد ظله ". فقد انتقل بها الزمن عبر عدة أطوار: من طفلة تعمل فى خدمةالسيدة العجوز إلى شابة مراهقة تتعرض لمداعبات ومشاغبات جنسية من السيد الصغير - حتى استقر بها الحال زوجة شابة للمدرس العجوز عبد الحميد السويفى الذى يموت فجأة فتتحول إلى أرملة لا تجد مأوى ! إلا عند الرسام الشيوعى شوقى محمود الذى يتعرض للاعتقال فتسقط مبروكة إلى درك السلم الاجتماعى وصولا إلى احتراف الدعارة بعد حريق القاهرة.

كانت مبروكة على وعى برحلتها الزمنية المرهقة، وهى وعى تترجمة فى كلمات استغاثة

---

(١)د. عبد المحسن طه بدر : المرجع السابق : ص ١٣٦.

شاكية وهى واقفة على عتبات مرحلة الانتقال :

"لماذا يا ربى سددت كل الطرق فى وجهى، ماذا جنيت حتى انتهى فى حياتى إلى لا شئ، هل أذنب لأنى خرجت من قريتى .. إنى لم أخرج منها بإرادتى، لقد أرغمونى على المجئ إلى المدينة، وكنت ارتعد من الخوف، أكاد أقضم التراب من الجوع، ليس ذنبى أنى رأيت الحياة فى المدينة، ولقد عاشرت ناسا كثيرين يتمتعون فيها بالحياة، فأردت أن أشاركهم وأعيش مثلهم..

أهذا هو ذنبى..

ولكن ما فائدة هذا الآن، لقد وقعت الفأس على الرأس ..

وقعت على رأسى أنا..

وانتهى كل شئ..

هل أستطيع أن أمضى بعد النهاية، هل أستطيع أن أحيا بعد أن مت .. هل أستطيع أن أواجه الغد بعد أن أصبحت بلا غد .."(١).

إن مبروكة تعيش فى مثلث زمنى .. ضلعه الأول ماضيها الذى عاشته واكتوت بنيرانه بلا إرادة، وضلعه الثانى حاضر ملئ بالمعاناة والتعاسة والقلق، أما الضلع الثالث فمستقبل ميت يخلو من الحياة الحقيقية، وهو مستقبل يتساوى مع العدم!

وإذا كانت معاناة مبروكة مع الزمن ذات مردود شخصى فردى، فإن رحلة ماريا ساندرو تكتسب بعدا اجتماعيا سياسيا يمتد تأثيره إلىعموم الوطن من التسامح إلى التعصب.

ماريا ساندور سيدة إيطالية متمصرة، كانت واحدة من أجمل بنات شبرا فى الثلاثينيات، وتزوجت ـ وهى المسيحية ـ من شاب مسلم مصرى. بعد نصف قرن . فقدت ماريا جمالها بفعل الزمن وتخلى المجتمع المصرى عن تسامحه فإذا بحفيدها عضو فى تنظيم سرى متعصب متطرف كانت الجدة ماريا فى شبابها كاثوليكية مثل أبويها.. "ما كان يخطر ببالها أنها ستصبح يوما ما جدة لهذا الصبى الذى أطلق لحيته، وارتدى الجلباب، وطلق كل ما له صله بمظاهر الحياة التى

---

(١)الرجل الذى فقد ظله، مبروكة: ص ١٧٣.

يقولون عنها أوربية، أو متمدينة"[١]

لقد تغير الزمن ليغير كل شئ :

الجمال والشباب ينتهى بانتظار الموت والتسامح الذى جمع بين المسلم والكاثوليكية يتحول إلى خصومة مع الحضارة والتقدم، والأماكن والمعالم والأشياء تنقلب إلى الاندثار والاختفاء لا أحد يعرف ماريا ساندور .. الكل سافر أو هاجر، وعالمها الذى كانت تعرفه اختفى وتحول إلى ذكريات منسية، "فمن من سكان شبرا اليوم يعرف أيام النادى الإيطالى، والبيوت التى كان يسكنها الإيطاليون . كل شئ قد تغير، حتى الشوارع والحارات قد اقتلعت من أحشائها"[٢].

إن الزمن بالنسبة لمبروكة هم اقتصادى واجتماعى يفضى بها إلى السقوط والضياع، والزمن بالنسبة لماريا ساندرو رحلة مصغرة تختصر رحلة أكبر لعموم المجتمع المصرى الذى تعيش فيه وتنتمى إليه، أما الزمن بالنسبة للمثلة السينمائية الجميلة دنيا فمشكلة وجودية تسبب لها مرضا نفسيا مزمنا بعد أن فقدت عرشها وتخلى عنها الحسن والجمال والشهرة والشباب :

"ما هذا؟ ما الذى يحدث، أبواب التذكر مغلقة، مع ذلك يبدو أنها تعرف، وأنها قادرة على أن تفهم، سوف يجئ الفهم، نعم .. نعم .. أنا دنيا .. دنيا الجميلة، أين المرآة، كيف لا توجد مرآة بجوارى.

عندما جاءت المرآة، رأت وجها جميلا، براءة طفولة، حلاوة، نعم .. أنا حلوة .. وجهى شاحب.. لكنه شحوب جميل، لماذا . أفحص جوانب المرآة، كأنى واثقة أن شيئا خفيا سوف يبرز فجأة من زوايا المرآة ويفزعنى . التفتت خلفها فجأة، خطر لها أن الذى تخشاه يقف خلفها، أرادت أن تفاجئه قبل أن يفاجئها بظهوره فى المرآة .. لا شئ خلفها سوى ظهر السرير المعدنى والجوار"[٣].

إن اختيار الاسم هنا: "دنيا" ليس عبثا، والتعبير عن قسوة الزمن من خلال المواجهة الحارة

---

(١)بنت من شبرا : ص ٧.

(٢)نفسه : ص ١١٠.

(٣)ست الحسن والجمال : ص ١٩٥.

المريضة مع المرآة ليس مصادفة. المرأة والمرآة، الاسم والزمن، النهر المتدفق والاستسلام الحتمي: "كل شئ يضيع، سوف تمضى ساعات، ثم أياما، شهورا أو سنوات ويضيع الجمال ويشيخ – قفزت فجأة، ما هذا الذى تورطت فيه، الوحدة صقيع وقشعريرة"(١).

هذا الشعور المكثف بالوحدة كصقيع وقشعريرة، والإحساس بالزمن كعدو غادر يتسلل غازيا ليفسد كل ما هو جميل يبدو مبررا كافيا لنهاية الرواية بثنائية المرأة والمرآة من جديد: "هى فى حاجة شديدة إلى أن تلقى وحدها نظرة على المرأة"(٢).

ويصل الإحساس بالزمن إلى ذروته فى رواية "الأفيال". يوسف منصور يبدأ رحلة زمنية – مكانية يقطع بها - ظاهريا - كل صلة بماضيه، ولكنه - موضوعيا - يوثق من هذه الصلة: "لم يعد يذكر حياته الماضية، حياته التى فشلت. وتفتحت شهيته لحياة جديدة يشعر بجوع ونهم إليها. لقد تخلص من حصار الماضى. انتهت أيام زينب. انقطعت صلته بحسن . تحول التليفزيون بحلقاته ومسلسلاته وعقوده ومخرجيه إلى أنقاض وأشلاء"(٣).

إن يوسف منصور يتخلص بالرحلة من ماضية، الزوجة المتوترة والابن المتمرد والعمل المرهق، ولكن هذا التخلص فى حقيقته "تشبث" بالماضى وإصرار على فك ألغاز ومواجهة غموضه وأسراره. وفى هذا السياق لا تحتاج الرواية إلى التتابع الزمنى التقليدى من الماضى إلى الحاضر، فقد انصهر الزمانان فى كيان واحد وتحولا إلى حقيقة واحدة غائمة تعتمد على التداعى والذكريات والاصطدام مع شخصيات مختلفة تفجر الأحاسيس المتباينة بالزمن .

إن الكاتب "يقيم بناء روايته على أساس مفهومين لفكرة الزمن: المفهوم الأول للزمن الواقعى الذى تعيشه الشخصية فى الآن - الحاضر، وهذا الزمن يتمثل فى الإفصاح عن التسلسل للأحداث، ويتمثل ضعف هذا الزمن فى الانفكاك من كل تسلسل حينما يحاول يوسف منصور

---

(١)نفسه: ص ١٩٩.

(٢)نفسه : ص ٢٠٢.

(٣)الأفيال : ص ١١.

أن يسأل عن الزمن. وهذا الزمن الذى يمتد من خلال الرواية يختفى منه الماضى والمستقبل، نتيجة لجهل الشخصية عن إمكانية الحاضر .. وعدم إدراك الشخصية لطبيعة التسلسل للأحداث فيه .. والمفهوم الثانى للزمن: نفسى أو فكرى .. زمن لا من حيث المقاييس ولكن من حيث النظام، وهو الزمن الذى تعيشه الشخصية متوترة بين الماضى والمستقبل"(١).

وزينب - الزوجة جزء مهم فى هذه المنظومة الزمنية المتداخلة، فزينب هى أول من واجهته. أحبته وكرهته ثم نسيته وأسقطته من حياتها. "أرادت يوما ما أن يكون كل شئ فى حياتها. كانت ترى فيه عالمها الوحيد. ليس لها عالم غيره. أرهقته. لأن من يختار عالمه يسعى دائما إلى تغييره"(٢).

إن علاقة زينب مع الزمن ليست مستقلة كما نجد بالنسبة لمبروكة وماريا ودنيا، ولكنها علاقة تابعة ليوسف، ويوسف نفسه لا يملك تفاعلا مستقلا مع الزمن، فهو جزء من منظومة روائية كاملة يشكلها الزمن !!!

---

(١) د. رمضان بسطاويسى : المرجع السابق، ص ص ١٦٣ - ١٦٤.

(٢) الأفيال: ص ٣٣٠.

الفصل الثالث

المرأة والمكان

-١

المكان هو المسرح الذى تقع عليه أحداث الرواية، وتتحرك على رقعته الشخصيات. ومن البدهى أن يختلف الروائيون فى تعاملهم مع المكان واهتمامهم به تبعا لاختلاف الأساليب الفنية والمذاهب من ناحية واختلاف طبيعة وموضوع كل رواية يبدعونها على حده من ناحية أخرى .

"الناس هم الأماكن، والأماكن هى الناس. وليس المقصود بهذا القول أن يدير رأسك بأصالته، إنه ببساطه قاعدة عمل أخرى . فعندما تكتب عن الأماكن، فأنت تكتب أيضا عن الناس. ولا يعنى ذلك أنك دائما تذكر الناس عندما تكتب عن الماكن . فقد يكون ذلك ضروريا أحيانا، وقد لا يكون كذلك فى أحيان أخرى . وعلى العموم فأفضل الطرق أن تركز علىأن تجعل القارئ يرى المكان"(١).

إن عبارة جون برين "البسيطة"، تحمل الكثير من العمق عند تحليلها إلى مجموعة من المفردات الجزئية قوامها ما يلى :

١ـ الناس هم الأماكن، والأماكن هى الناس .

٢ـ لا يوجد قانون نهائى وصارم لتحديد العلاقة بين الناس والمكان.

٣ـ الروائىالناجح هو من يحول المكان إلىمجال للرؤيةوليس مجرد لفظ مذكورفىسياق عابر أو عام

المكان بساكنيه، بالبشر الذين يمنحونه خصوصيتة ودلالته وشخصيته وطابعه الرمزى . المكان فى ذاته لا يعنى شيئا، ولكن البشر هم الذين يضفون على المكان أهميته وجدواه . ولأن البشر فى الحياة الواقعية يختلفون فى تفاعلهم وتواصلهم مع الأماكن، فإن الأمر نفسه يتكرر فى الرواية حيث لا يوجد قانون يحدد العلاقة كما ينبغىأن تكون.

الروائى هو الذى يخلق القانون ويحدده تبعا لعلاقته بالمكان الذى يستهدف التعبير عنه ولطبيعة العمل الروائى الذى ينسجه .

إن الاحساس بالمكان، سلبا أو ايجابا وكراهية أو حبا وشوقا إليه أو ضيقا به، يعد من

---

(١)د. عبد الحميد القط:يوسف ادريس والفن القصصى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م، ص١٠٣ نقلا عن :

Jhan Brain, writing a Navel Eyre Methuen, Landan, 1974 , P. 60

الانفعالات الأصيلة والعميقة فى الوجدان البشرى. وهو ما يتبدى بوضوح أكثر "إذا كان المكان هو وطن الألفة الممثل لحالة الارتباط البدائى / المشيمى برحم الأرض / الأم، أو كان مرتبطا بذكريات الطفولة وما فيها من هناء"(١).

ليس المكان إذن مجرد موروث جمعى يعبر عن الكل، ولكنه - أيضا - موروث ذاتى يعبر عن الخاص والذاتى . إنه كيان اجتماعى بقدر ما هو بناء ذاتى، تعبير عن تفاعل عميق بين الإنسان ومجتمعه مثلما هوتجسيد لتواصل الإنسان مع ذاته واتساقه أو تنافره معها .

ومنذ القدم، وحتى الوقت الحاضر "كان المكان هو القرطاس المرئى والقريب الذى سجل عليه الانسان ثقافته وفكره وفنونه. ومن خلال المكان نستطيع قراءة سيكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة . والمكان - فى العمل الفنى - شخصية متماسكة، ومسافة مقاسة بالكلمات، ودراية لأمور غائرة فى الذات الاجتماعية .. ولذا لا يصبح غطاء خارجيا أو شيئا ثانويا، بل هو الوعاء الذى تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفنى"(٢).

إن التأثير المباشر للأمكنة يحدث تحولا فىعملية الوعى، من البسيط السهل إلى المركب المعقد . ومن خلال التوظيف الجيد للمكان فى العمل الروائى تتسع رؤية الروائى وتزداد وضوحا وعمقا، أما الازدحام المكانى والتكدس غير المفيد فيثقل العمل ويكبله ويتحول إلى عنصر من عناصر التشويش على ما يستهدفه الكاتب ويطمح إليه .

١-١

ولا يختلف إحساس المراة بالمكان عن إحساسها بالزمن، وقد ينصهر الإحساسان لتكوين شعور وجودى مكثف تمارسه المرأة بحكم أنوثتها حتى لو لم تكن داعية به . الزمن سجن وجودى لا فكاك منه، والمكان سجن محسوس قد يصعب الفرار منه فى ظل الضغوط والأعراف الاجتماعية، والسجنان فى اتحادهما يشكلان عبئا بالنسبة للمرأة التى تصارع ما لاطاقة لها به . وفى ضوء هذا المفهوم يمكننا أن نفهم مقولة باشلدر التى يقصد بها عموم الإنسان كتعبير أكثر صدقا وصوابا بالنسبة للمرأة "المتناهى فى الكبر داخلنا متصل بنوع من تمدد الوجود الذى

---

(١)اعتدال عثمان : إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، ط١، ١٩٨٨م . ص ٦.

(٢) ياسين النصير : الرواية والمكان، مطبوعات وزارة الأعلام، بغداد، ١٩٨٦م . ص ص ١٧ - ١٨.

تكبحه الحياة ويعيقه الخدر، وهو يباشر فعله حين نكون وحيدين، بمجرد أن نقبع ساكنين، فإننا نعيش فى مكان آخر . نحلم فى عالم واسع ..إن المتناهى فى الكبر هو حركة الإنسان الساكن"[١].

٢ -١

إن السكون بالنسبة للمرأة وليد زمان ومكان، وتعبير عن أزمة لا يمكن تفسيرها بأحد العنصرين دون الآخر . إذا كان المكان هو المسرح، فإن الزمن هو الذاكرة التى تستدعى . وإذا كانت الذكريات مرتبطة بمكان معين، فإن هذا المكان نفسه ينخرط فى دوامة الزمن بحيث لا يمكن استدعاء المكان بمعزل عن الزمن . قد نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، فى حين "أن كل ما نعرفه هو تتابع مكانى يرفض الذوبان . إن المكان فى مقصوراته المغلقة التى لا حصر لها، يحتوى على الزمن مكثفا "[٢].

٢-

يتباين الموقع الذى يحتله المكان عند الكتاب الروائيين الثلاثة موضوع الدراسة كنتيجة منطقية لاختلاف أساليبهم وتوجهاتهم الفنية من ناحية واختلاف الموضوعات والقضايا التى تشغلهم من ناحية أخرى . ومن البدهى أن علاقة المرأة بالمكان وثيقة الارتباط بالموقع الذى يشغله المكان بشكل عام.

٢- ١

"المسرح " هو " المكان " الذى يسيطر على رواية سعد مكاوى القصيرة " شهيرة "، وهو مكان يساهم بشكل فعال فى تحديد معالم وملامح الشخصيات وبخاصة الفنانة المسرحية التى تحمل الرواية اسمها.

علاقة البطل - الراوى بالفنانة المسرحية تنطلق من انتمائهما المشترك للمسرح، ذلك المكان الذى يحبه الشاعر الشاب أحمد كمال ويحب شهيره من خلاله - كممثلة - قبل أن يراها .

---

(١)غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة، غالب هلسا، ط ٣، بيروت، ١٩٨٧ . ص ١٧١.

(٢)المرجع السابق : ص ٣٩.

ولذلك لا يستطيع أحمد أن ينسى دقائق لقائه الأول بالمكان الذى مهد لعلاقته بنجمة المكان : الممرات الضيقة الرطبة تطل عليها أبواب حجرات الممثلين والممثلات .. السلالم الحديدية الحلزونية الصدئة .. عمال المسرح وهم ينقلون "الديكورات" الضخمة المثبتة على حوامل خشبية .. طابع البؤس الغريب فى كل ما تقع عليه العين داخل الكواليس .. هذا هو الوجه الآخر لمجد المسرح الذى تتطلع إليه الجماهير .. إن كواليس المسرح هى جزء أساسى فى حقيقته، أما الأضواء الخلابة على خشبته فسرعان ما يهبط عليها الستار ! . إن شهيرة زهدى ــ الحلم والنور والرغبة والألم والفن ـ تدخل فى كل مساء من هذا الباب الخلفى البسيط وتمشى فى تلك الممرات الحقيرة فتكنس بذيل ثوبها هذه القذارة المتراكمة !"[١].

المكان بناسه.!

إن المكان فى حد ذاته قبيح، ولكن المكان نفسه يكتسب الجمال والجلال من علاقته وتفاعله مع الفنانة الكبيرة التى "تكنس" قذارته وتنظفه وتضفى عليه هالات المجد !

وسرعان ما تتوحد شهيرة والمكان عند أحمد كمال : "من تلك اللحظة صارت غرفة شهيرة فى المسرح وكواليس مسرحها تشهدنى كل ليلة، ظلا من الظلال التى تحوم حول النجم الساطع .. وصار الباب الخلفى للمسرح يعرفنى ..إنى أحب !!"[٢].

المسرح ـ المكان، الحقيقى والتمثيلى، هو خلاصة حياة شهيرة وعصارة وجودها . وقد تختلط عندها المشاهد المسرحية بالواقع، وقد يندمج الحلم المكانى التمثيلى مع الحياة الواقعية المعاشة فى أماكن حقيقية لا تمثيل فيها ولا خيال.

هل تحلم شهيرة بدور مسرحى أم بدور فعلى فى الحياة عندما تراود مشهدا مكانيا لم تمثله بعد مثلما أنها لم تعشه "أنا أحلم منذ عهد بعيد بمشهد مسرحى لم يوفق أحد المؤلفين فى وضعه بالطريقة التى ترضى مزاجى .. فعندما يرتفع الستار، يرانى الجمهور هابطة على سلم قصرى فى ثوب عجيب مرسل وحلى وحشية براقة، وفى تؤدة ووقار، والشعب فى الساحة يتلقانى راكعا

---

(١)شهيرة : ص ٣٧.

(٢)نفسه : ص ٣٨.

خاشعا .. سميراميس .. نفرتيتى .. شئ كهذا .. المهم هو المشهد نفسه"(١).

الحلم المكانى الذى تشتهى شهيرة أن تمثله لا يختلف كثيرا عن تصورها الواقعى فى حياتها الحقيقية البعيدة عن التمثيل، إنها "النجومية" فى الحياة و"النجومية" على خشبة المسرح !

وليس أدل على أهمية المسرح كمكان فى الرواية من المتغير المكانى الدال على تغير فى العلاقة بين شهيرة وأحمد .

"ودخلت بى شهيرة إلى المسرح من طريق لم أره من قبل، تقوم من حوله حوامل خشبية ومناظر ضخمة من الورق المقوى والقماش السميك يتدلى بعضها من السقف فى حبال تغيب أعاليها فى الظلام"(٢).

إن الأمر لا يقتصر على المكان الجديد، ولكنه إشارة فنية ذكية إلى علاقة جديدة معقدة غامضة تفضى إلى الظلام والعدم، فبعد هذاالدخول المكانى تتغير العلاقة بين الشاعر والممثلة وتتحول إلى حب ملتهب ينتهى بمأساة مميتة وقعت أحداثها أمام المسرح أيضا !

إن شهيرة الإنسانة هى شهيرة الممثلة، وشهيرة الممثلة هى المسرح بكل ما فيه من أحداث وخيالات ومفارقات بين الظاهر والباطن، بين الكواليس والأضواء، بين الغموض والبساطة.

وربما كان أحمد ضحية من ضحايا شهيرة، ولكن شهيرة نفسها ليست إلا ضحية من ضحايا المسرح: "لن يكف المؤلفون يا صديقى عن قتلى .. لقد حرقونى ميتة وصلبونى، وطعنونى بالخناجر، وألقوا بى من حالق، وسقونى السم فى كئوس من ذهب، بل إنهم سحلوا عينى مرة!"(٣).

المؤثر المكانى يؤدى إلى اختلاط فى شخصية شهيرة وتداخل بين الحلم والواقع، وبين الخيال والحقيقة، وبين التمثيل والحياة !

وإذا كان المسرح هو المكان الذى يشكل شخصية شهيرة، فإن "القصر السلطانى" بكل ما

---

(١)نفسه : ص ٤٢.

(٢)نفسه : ص ٥٠.

(٣)نفسه : ص ٥٨.

فيه من متع وعذابات هو المكان الذى يمثل قرينا ومرادفا لشخصية جلبهار التى يقترن ظهورها الأول فى رواية "السائرون نياما" بحجرة النوم الفخمة، ولكنها فخامة مسببة للتعاسة ؛ تعاسة يحولها سعد مكاوى إلى لوحة مكانية عامة تتسلل من جدران القصر لترسم إطارا عاما وشاملاً لليل القاهرة :

"وكأن كل شئ فى تراخ وهجع بدخول بلباى إلى القاعة المغلقة، وكأن كل حى داخل سور القلعة وخارجه قد علق أنفاسه، ألوف البسطاء المحبوسين من ساعة الغروب، وراء أبواب الحارات العطنة، والقتلى والمكلبون والموسطون على أسوار القاهرة وأبوابها وأسبلتها، والمسجونون فى أبراج القعلة، وما يضمه سورها العظيم من قصور خواص الأمراء ونسائهم وأولادهم ودوابهم، وطباق المماليك السلطانية الاثنى عشر، التى تتسع مساكن كل منها لألف مملوك، والاسطبلات الشريفة مقر الخيول السلطانية، وساحات الأغنام والطيور والحيوانات النادرة، حتى البساتين والحمامات والأبراج والمآذن، حتى دار الوزارة ودواوين الحكومة وبيت المال .."[١].

القصر كمكان جزء من منظومة مكانية كاملة، والبشر هم معمرو الأماكن وأبطالها . وجلبهار تعيسة على الرغم من مظاهر الفخامة فى المكان، لأن المكان فى ذاته محايد لا يجلب سعادة ولا يحقق تعاسة بمعزل عن البشر ومشاعرهم .

وإذا كانت جلبهار قد تمردت على المكان الجميل الذى لا يحقق السعادة، فإنها تنتقل دون أن تغادر القصر إلى أقبية تحتية مرعبة تتمثل فى السجن الذى يسهل الانتقال إليه فى ظل الاضطرابات التى تميز الحياة المملوكية :

"لن يكون مصير شبابها عفن السجن وموته البطئ، إن هى إلا محنة عابرة أسوأ ما فيها هذا الهوان على طول الدهليز المعتم وهذه الأنفاس المغثية اللافحة واليد السارحة المستمتعة وهذا الجسم الذى يقتحمها دون أن يتوقف عن المشى .

وعند باب خفيض فى جوف الدهليز، تطبق من وراء قضبانه ظلمة حالكة، تخلت اليد الباطشة عن

---

(١) السائرون نياما : ص ٩.

شعرها وخفت قبضة الكابوس وارتخى تقحمه"(١).

كل شئ مختلف على الرغم من أن القصر لم يتغير الوسائد الحريرية والجوارى والاتساع والروائح العطرة تنقلب فى لحظة غضب يعقبها عقاب إلى عفونة وعتمة وضيق وغثيان ومكان كابوسى حالك الظلمة.

والسجن من الداخل أكثر قسوة من الطريق المؤدى إليه :

"وأفحش فى جذبه لها فنجت من جسمه المتصلب إلى الظلام الداخلى، واحتد صرير الباب قبل أن تتردد أصداء مفزعة متجاوبة لصدمة غلقه، وظلت مندفعة حتى لطمها حائط بارد تفوح منه رائحة زخمة .. سقطت عند الحائط باكية ضائعة .."(٢).

ومرة أخرى تصعد جلبهار من القطاع إلى القمة، ومن السجن إلى المشاركة فى الحكم، ولكنها لم تعد كما كانت غيرتها الرحلة المكانية وتركت بصمات لا يسهل نسيانها "للقهرمانة الكبيرة رئيسة الحريم السلطانى مشية جليلة وهيبة أخاذة، ولقامتها الهيفاء فى كهولة الخمسين سحرها الفريد المتوج بشعر أسود تبرق حيويته فى أضواء مشاعل الإنارة المتناثرة فى الأبهاء الواسعة والممرات الطويلة، وحراس الليل يتصلبون عند مرورها وتسلمها نظرة الواحد منهم إلى نظرة الآخر فى سكون ملئ بالاحترام والإعجاب، وحجاب قاعة العرش يفتحون لها وهم ينحنون أمام باب القاعة الكبير، باب المجالس والمواكب وعظام الأمور ينفتح أمامها كاشفا القاعة الواسعة كميدان قتال والعرش العالى فوق درجاته السبع"(٣).

المكان المتسع الفسيح الفخم كما هو، والأبهة ومظاهر العظمة والاحترام لم تتغير، ولكن مكانة جلبهار فى المكان هى التى تغيرت. صارت "جزءا" منه وتخلت عن طموح الكل . كان لابد أن تستسلم لقوانين المكان التى تفوق طاقتها على التمرد وتتجاوز طموحها . لم تعد تملك إلا أن تهمس فى إعياء : "أنا راضية بمكانى فى الحريم وبشعرى فى رأسى ناجيا من مقص الجلاد. ولم يلحظ حراس الممرات المتلاحقة ما طرأ على جلال مشيتها من فتور"(٤).

---

(١)نفسه : ص ١٠٤.

(٢)نفسه : ص ١٠٥.

(٣)نفسه : ص ١٣٤.

(٤)نفسه : ص ١٣٨.

للقصر خصوصيته فى الرواية، وجلبهار وهى شاهدة هذه الخصوصية . أما خارج القصر فالمكان فى مجمله شعبى يتسع للجميع دون تمييز بين الرجال والنساء، والمكان الخارجى هو القاهرة بحواريها وحماماتها وبواباتها وأسبلتها ومقاهيها وناسها الذين يشغلون هذه الأماكن وينشغلون بها فىعلاقة مفتوحة غير مغلقة .

ومن المسرح فى " شهيرة "، والقصر الغامض المعقد فى " السائرون نياما "، إلى بيوت الدعارة فى " لا تسقنى وحدى " إن بوادر الاهتمام بالإطار المكانى للدعارة " المعاصرة " نجدها فى شهيرة من خلال شخصية صبرى والذى يلح على صديقه الشاعر للتوجه إلى الحى الوضيع الذى قال أنه يعرفه زقاقا بزقاق وبيتا ببيت :

"وكانت صدمة مزعجة لى، فرفضت الاقتراح فى شدة وزجر، وعالج صبرى إقناعى ونحن نخترق إحدى ساحات المولد المكتظة برجال الطريق والأولياء والحواة والمشعوذين والمنشدين واللصوص على حد سواء"(١).

الشاعر المثالى يتعالى على المكان ويشمئز منه، والصديق الخبير يسير به مخترقا رموزا مختلفة تعبر فى مجموعها عن الواقع الفظ المفارق لرومانسية الشاعر .

ويستمر الاشمئزاز فى وصف المكان والطريق المؤدى إليه :

"بيت وضيع كئيب، كأنه بيت كمسارى ترام فى آخر خط شبرا .. بيت فقير من طابق واحد، وبابه الخشبى مغلق، ومن نافذته المهشمة ينفذ نور مريض، والمكان كله يحوطه الخفاء والسكون والريب.. "

والبيت من الداخل لا يقل قبحا وابتذالا :

"ثم وجدتنا فى غرفة ضيقة معتمة ينيرها مصباح نفط جبر كسر زجاجته المدخنة بورقة من صحيفة قديمة صفراء حمراء. ولمحت منضدة رخامية ومقاعد من قش .."(٢).

مفردات اللغة كافية للتعبير عن القبح المكانى والموقف السلبى تجاهه : وضيع، كئيب، فقير،

---

(١)شهيرة : ص ٢٧.

(٢)نفسه : ص ص ٣٠ - ٣١.

النافذه المهشمة، النور المريض، الخفاء والريب، الغرفة الضيقة التعسة، المصباح القديم المكسور، الصحيفة القديمة.

إن سعد مكاوى يحشد كل المفردات اللغوية الممكنة للتعبير عن إحساس الراوى بالقبح.

ويتحول القبح إلى أسلوب فنى لإدانة عصر كامل فى "لا تسقنى وحدى" : "إن هذه الأمة وهى فى نهاية الربع الأخير من القرن السابع للهجرة لا تكاد تفهم من أين دهمها كل هذا الفساد والانكسار بعد أقل من أربعة قرون من الاذدهار الجبار تركزت فيها كل الأمجاد والعظائم ونعمت فيها الأمة بكل الشوامخ فى القيادة والعلم والفقه والأدب والفلسفة والفن"(١).

لقد تلاشى المجد وانهارت العظمة، وليس أكثر من رشيدة القوادة وبيتها دليلا على هذا : "رشيدة أنثى عظيمة الجرم عالية الردف . ليست مجرد مومس، ولكنها قوادة "باب البغايا" . واحدة من هذا الصنف الذى يبدأ حياته بالفقر والبغاء، ثم يختمها بالقوادة مع شئ من الرغد"(٢).

نشاط رشيدة يقترن بمكان يثير الشك ويبعث الخوف ويهدد السمعة، "كلما اقتربت به خطواته المتوجة الحريصة على ألا يراه من يعرفه وجد نفسه يتخفف من صراعه المكبوت، حتى يتنفس بارتياح على عتبة بيت رشيدة ويدخل حيوانا كاملا"(٣).

والمكان ـ بمجرد المكان ـ ينزع الآدمية ويسلب من الإنسان إنسانيته ويحوله إلى البهيمية، فكأن هذا التحول شرط ضرورى للتوافق مع المكان والقدرة على التعايش معه. ويزداد الأمر وضوحا عند الدخول إلى المكان وتجاوز إطاره الخارجى الظاهرى :

"وفتحت له باب حجرة حتى دخل وردت الباب عليه بينما كانت تنهض لاستقباله فى ارتباك يكشف حداثتها فى المهنة صبية فى ركن الفراش متجردة إلا من قميص قصير"(٤).

وللمكان حراسه وحماته الذين يذودون عنه ويمدون المتمردين على قوانينه وأعرافه:

"ظهر من سلم هابط فى العمق عملاق غزير الشارب أصلع الرأس فى سروال واسع أسود بينما

---

(١)لا تسقنى وحدى : ص ٣٣.

(٢)نفسه : ص ص ٥٥ ـ ٥٧.

(٣)نفسه : ص ٨٢.

(٤)نفسه : ص ٨٣.

ينضح بالعرق نصفه الأعلى العارى، وفى نظرته المستكشفة غضب جاهز"(١).

إن الازدهار الذى تحظى به أماكن الدعارة لا يتحقق إلا على حساب المكان العام الذى يعانى من أزمة، ولذلك يتعانق المكانان عند سعد مكاوى "الوطن كل فى محنة، والقاهرة فقدت قدرتها المنعشة، لكنها ليست جثة هامدة، ولن تكون"(٢).

٢-٢

تسيطر القرية كمكان على ثلاث من روايات عبد الرحمن الشرقاوى بشكل كامل، والرواية الرابعة تدور أحداثها فى القاهرة، ولكن فى شارع صغير خلفى لا يختلف كثيرا ـ فى شخوصه وقيمة وتقاليده المكانية ـ عن القرية .

ولعل "الشوارع الخلفية" هى أكثر روايات الشرقاوى التى يحتل فيها المكان أهميته بالنسبة لشخصية من الشخصيات النسائية. المكان هو البيت المهدد بنزع الملكية والهدم، والشخصية هى ميمى ساكنة البيت ومالكته مع زوجها أمين أفندى .

يتساءل أمين فى حديثه مع عبد اللطيف : "الا قل لى يا أستاذ عبد اللطيف أنا عاوز أسالك على حاجة فى القانون .. دلوقت الدايرة لها عندى حاجة ؟ تقدر تخلينى أهد البيت وأبنيه لجوه بمتر ؟ .. والا يعنى دا كلام تهديد .. أصل أدهم بك كل يوم والتانى ينط عندنا وفهمنى إنه حايش الدايرة عنى .. وحتى كل ما يقابل ميمى عند الست عديلة يقول لها كلام زى ده ! ايه رأيك ؟ الدايرة تقدر تعمل لى حاجة لها عندنا كلام ! أنا أعرف فى القانون برضه .. لكن الراجل ده لخبطنى"(٣).

أمين خائف، والتهديد مشترك مع ميمى التى يطولها الخوف مثله، ولأدهم بك أغراضه الخاصة التى تتشابك مع المناخ الوطنى العام . البيت المهدد قريب الصلة من الوطن المهدد، والدائرة

---

(١)نفسه : ص ٩٦.

(٢) نفسه : ص ١١٨.

(٣)الشوارع الخلفية : ص ٢٠٧.

ذات النفوذ الطاغى المتعالى على القانون لا تختلف كثيرا عن الاحتلال، وأدهم بك العجوز المتصابى ذو الأطماع شبيه بأذناب الاحتلال الإنجليزى وأعوانه، أما ميمى وزوجها أمين فشريحة من الشعب الذى يعيش فى وطن مهدد ويعانى من متاعب الاحتلال وطغيانه ويضم فى صفوفه خونة وعملاء!

ومع تصاعد النضال الوطنى يتزايد الصراع حول البيت، فبعد تجاهل طويل للبيت وتوقف عن التهديد بإزالته، يعود أمين أفندى ليتحدث عن المصير المخيف: "شفتم؟ شفتى يا ميمى؟ شفتم بيعملوا إيه بتوع دايرة عزيز؟ عايزين ينزعوا ملكية البيت! إنذار! إنذار يا ميمى ! عاوزين يرمونا كلنا فى الشارع . الله !! لكن ده بيتى ! بيتى أنا مش بيت الدائرة !"(١).

"بيتى أنا" هنا لا تختلف عن " وطنى أنا "، والفارق الوحيد ـ والكبير أيضا ـ أن أمين متقوقع ومنكفئ على ذاته، ولا تتجاوز حدود الوطن عنده ذلك البيت الصغير ولا تتوانى ميمى فى التعبير عن غضبها: "يعنى احنا الحيطة المايلة ! اشمعنا بيتنا هو اللى ينهد ؟ .. والدايرة دى إيه كمان ؟ هية التنظيم ؟ هيه حكومة يعنى ! .. قصدهم عالمتر اللى خدناه زمان من أرض الشارع ؟ طب ما ندفع ثمنه ويريحونا ! لكن يهدوا البيت ؟ هو افترا ولا استضعاف؟"(٢).

الحقيقة " الغائبة" عن أمين وميمى أن خوفهما على البيت لا يعنى أن ينفصل عن خوفهما على الوطن، ولكنهما لا يصلان ـ إلا متأخرا ـ إلى هذا القانون . شوقى خليفة هو الذى يعى العلاقة ويفكر فيها بشكل منظم يكشف عن وعيه السياسى المبكر : "لو كنت تفهم يا أخى لعرفت أنهم يهدودونك بنزع ملكية بيتك لأن البلاد بلا قانون، ولأن الدستور ليس هو الذى يحكم الآن علاقات الناس ! عندما " ننجح " يا أمين أفندى ويعود الدستور فلن ينزع أحد منك شيئا تملكه!"(٣).

إن مراهنة أمين على أدهم بك كمنقذ مخلص تبدو قصيرة النظر، فليس لدى البك ما يعرضه إلا التفريط فى البيت ـ الوطن بشكل غير مباشر :

---

(١)نفسه : ص ٣٢١.

(٢)نفسه : ص ٣٢٢.

(٣)نفسه : ص ٣٥٣.

"عرض على أمين أن يبيع البيت لصاحبة " بار " ويأخذ عليها ورقة ضده، لأنها فرنسية الجنسية تتمتع بالامتيازات الأجنبية .. وهكذا ينجو البيت من نزع ملكيته، فالمحاكم المختلطة هى التى ستختص بالموضوع، ولن تجرؤ الدائرة على اتخاذ أى إجراء فيه عدوان على ملكية هذه الفرنسية!!"(١).

وعلى الرغم من حماس أمين الشديد لهذه الفكرة الخبيثة التى ستسلبه البيت بشكل قانونى، فإن ميمى هى التى ترفض وتثور، "وتساءلت مستريبة عن هذه المرأة الأجنبية، التى يعرض الباشكاتب " أدهم بيه " خدماتها، وعن سر تطوعه لإنقاذ البيت وهو الذى وقع بنفسه الإنذار بنزع الملكية !! .. ثم اتهمت زوجها بالخيبة !"(٢).

واكتساب ميمى للوعى يسبق زوجها، وربما كان السبب فى ذلك هو ممارسات أدهم ونظراته الوقحة التى تثير الريبة وتبعث الشك فى أن يكون غرضه شريفا واقتراحه بمثابة الإنقاذ الحقيقى!

وفى سياق هذا الترابط المقصود من الشرقاوى بين البيت والوطن، يبدو منطقيا أن تنفرج أزمة البيت مع انفراج أزمة الوطن. نجاح الجهاد الوطنى يمهد لاستقرار البيت وبقائه: "دا ميمى وأمين أفندى ماحدش طايقهم من الفرحة اليومين دول .. مش ممكن يتخانقوا مع حد أو يزعلوا من حاجة ! . البيت قعد لهم، والدايرة انكتمت ومش قادرة تهوب ناحيتهم، وأمين كل يوم والتانى يقول أنا لو كنت فاهم إن عودة الدستور حاتحفظ لى بيتى وحقى كده كنت وزعت منشورات بنفسى ومشيت فىالمظاهرات إن شالله حتى انضرب بالسونكى"(٣).

ولكن الأمر لا ينتهى عند هذا الحد ولا يخضع لهذه الميكانيكية المباشرة، فنهاية الأزمة المؤقتة العابرة لا تعنى العلاج الجذرى الحاسم : "بيقولوا إن الشارع كله حاينهد .. قال عاوزين يوسعوه ويرصفوه !"(٤).

الحكومة الإصلاحية هى التى ستتولى الهد وإعادة البناء، ليس بهدف الانتقام والترديع

---

(١)نفسه: ص٣٣٠.

(٢)نفسه : ص ص ٣٧٠ - ٣٧١.

(٣)نفسه : ص ٤٦٩.

(٤)نفسه ص ٥٠٨.

وتحقيق بعض المصالح الذاتية الخاصة، ولكن للمصلحة العامة . ميمى لا ترى مصلحة لها فى هذه المصلحة العامة، وكل ما يشغلها هو المصير المجهول الذى ينتظر أسرتها فى حالة إزالة البيت : "ونعمل إيه ؟ ونبنى تانى منين .. ونسكن بايه طول ما الشارع بيتهد! هيه فلوس التعويض حاتنفع بايه فى البناية .. مافيش حد يرحم ؟!"(١).

تنتهى الرواية والمصير معلق، ويتحول البيت إلى اختصار وتكثيف لعالم الرواية كله، مكانا وزمانا وشخوصا وأحداثا "كان قانعا ببيته وبالشارع الخلفى الضيق تعود كل ما فيه، تعود رائحته وترابه وكل ما فيه حتى المآسى! ولكن الحياة تمضى"(٢).

تمضى الحياة لأنها تعتمد فى سريانها على البشر خالقى الأماكن أكثر واعتمادها على الأماكن المشكلة للبشر!

٢- ٣

لعل فتحى غانم هو أكثر الكتاب الثلاثة اهتماما بالمكان منذ روايته الأولى : " من أين ؟ " وحتى روايته الأخيرة "ست الحسن والجمال" .

كانت الرواية الأولى اقتحاما جريئا وجديدا لأماكن الاتصال بين الأرض والكواكب الأخرى، فلم تكن علياء منصور إلا واحدة من بنات القمر هبطت إلى الأرض وخاضت مغامرة الحياة فى مناخ اجتماعى ونفسى مغاير لما تعرفه . ويأتى اعترافها قرب نهاية الرواية تجسيدا للفوارق الكبيرة بين المكانين اللذين لا يسهل التواصل بينهما على الرغم من طموح إنسان الأرض إلى غزو الكواكب الأخرى:

"هل تعرف من أين أنا؟ أنا من القمر .. أنا حقا من القمر .. ما الذى أدهشك فى ذلك ؟ .. لماذا سخرت من الحقيقة ؟ ألا يحق لى أن أسخر أنا منك، وأنتم تفكرون فى الوصول إلى بلدنا خلال أربع أو خمس سنوات، ثم تدهشون إذا علمتم أن أحدا جاءكم من القمر .

لماذا لا تسخروا وأنتم تعدون أنفسكم للقيام برحلة إلى القمر، وتسخر عندما تسمع عن

---

(١)نفسه : ص ٥٠٩.

(٢)نفسه : ص ٥١٢.

وصول أحد من القمر إليكم"[١].

و فى الجبل "ينتقل فتحى غانم من القاهرة إلى الصعيد؛ الصعيد الذى يبدو مكانا مغايرا إلى درجة التناقض ويسكنه بشر مختلفون إلى حد التباين الكامل عن سكان العاصمة .

المكانان مختلفان : "كلما توغل القطار فى ريف الصعيد، ذاد شعورى بالانكماش داخل عربةتكييف الهواء .. كل ما حولى من مناظر .. النخيل العالى، والقرى السوداء، والماشية التى ترعى، والفلاحون العائدون من حقولهم، والأطفال الذين يستحمون فى الترع، والنساء المتشحات بالسواد يمشين بقامتهن الرشيقة المتهادية .. كل هذه المناظر لا صلة لها بالعالم الذى خرجت منه عربة تكييف الهواء .. تحولت هذه العربة إلىجزيرة صغيرة وسط بحر غريب من الخضرة والسواد والجبال الصفراء العالية عند خط الأفق"[٢].

وسكان الجبل مختلفون، ليس عن سكان القاهرة وحدهم، بل عن سكان الصعيد نفسه، وكما يقول وكيل نيابة الأقصر لصديقه الراوى مفتش التحقيقات : "على العموم الشط الغربى خارج حدودنا .. خارج حدود القانون والمدينة ومشاكل الأمن والبوليس، لا يوجد الآن فى هذه اللحظة من الليل رجل بوليس واحد هناك، ولا أجنبى واحد .. لا من السياح ولا منا نحن، حتى أهل الأقصر لا يجسرون على البقاء فى الشاطئ الغربى بالليل، قد نستطيع الذهاب فىالصباح كسواح أو علماء آثار، ولكن بمجرد أن تغيب الشمس يرحل الجميع، ويبقى أهل الجبل مع الجبل وحدهم لا تشاركهم فيه الدولة ولا أى مخلوق آخر"[٣].

ومما يزيد من أهمية المكان فى الرواية أن حدثها كله يعتمد على نموذج معمارى يقيمه مهندس مصرى ويرفضه سكان الجبل، والأجانب من السائحين هم الذين يكتشفون "مصرية " القرية وتوافقها مع الشخصية المصرية : "انظر إلى هذا البيت . هل رأيت سقوف الحجرات على شكل قباب .. هل رأيت النوافذ .. انظر إلى هذه الحديقة داخل السور الكبير، إنك لا تجدها فى أى مكان آخر فىالعالم ..إنها مصرية أصيلة ..يجب أن تعيشوا جميعا أيها المصريون فى بيوت مثل

---

(١)من أين : ص ٢٠٤.

(٢)الجبل : ص ١٧.

(٣)نفسه : ص ٢١.

هذا البيت . أنتم تخطئون كثيرا بتقليدنا .."[١].

إن البطولة الرئيسة فى "الجبل" للمكان، ولكنها بطولة مطلقة لا تتسع لمشاركة النساء بخصوصية تميزهن، وحتى المرأة الأجنبية التى تستوطن الجبل وتستقر فيه تندمج فى هذه البطولة كأنها واحدة من نساء الجبل.

وينطبق الأمر نفسه على رواية "الأفيال "، فالبطولة فيها للمكان الغريب المجهول المنقطع عن الزمن ولكن المرأة لا تلعب دورا مهما فى الرواية لأن البطل ـ الراوى يوسف منصور رجل يهتم بعديد من القضايا وتسيطر عليه شتى الأفكار دون أن تتاح للمرأة، أما وحبيبة وزوجة، فرصة للانفراد للتأثير عليه .

فى رواية "الرجل الذى فقد ظله" تحقق مبروكة أهم اتصال بينه المرأة والمكان فى عالم فتحى غانم الروائى . الخوف من القاهرة، فى أول لقاء معها، هو الشعور المسيطر علىمبروكة الطفلة، وهو الشعور الذى ظل ملازما لها بتنويعات مختلفة طوال عمرها وأدى إلى توتر دائم وقلق مستمر :

"خفت من الطريق الواسع الذى تتزاحم فيه السيارات، خفت من المبانى العالية كأنها بيوت المردة والشياطين، خفت من الناس"[٢].

وبمرور الأيام واندماج مبروكة مع العالم الجديد، تستشعر التغيير ويزول الشعور بالدهشة فى علاقتها مع البيت الذى تعمل فيه :

"البيت الذى كنت أظنه عالما مسحورا تحول شيئا فشيئا إلى ثلاثة طوابق، وحجرات للنوم والجلوس والأكل"[٣].

ولم يكن بيت راتب بك إلا المحطة الأولى فى رحلة مبروكة المكانية، وكانت شقة

---

(١)نفسه : ص ٣٩.

(٢)الرجل الذى فقد ظله، مبروكة : ص ١١.

(٣)نفسه : ص ١٣.

عبد الحميد أفندى السويفى هى المحطة الثانية :

"ودخلت الحجرات الثلاث التى تتكون منها الشقة وراء عبد الحميد أفندى، حجرة نومه فيها سرير نحاس بأربعة أعمدة، ودولاب عتيق، ومقعد برزت الأسلاك من ظهره... ورأيت فى حجرة يوسف سريرا أبيض ومنضدة عليها مرآة وكتب وفرشاة ومشط وصحن فيه بقايا حلاوة طحينية وفتافيت خبز، وملابسه معلقة فى مسامير مثبتة فى الحائط .

مائدة الطعام عليها مفرش من المشمع وحولها خمسة مقاعد تمزق جلدها، وإلى الحائط بجوار النافذة بوفيه قديم عليه رخام مشروخ وفوقه راديو وكتب وإلى جانبه على الأرض كنبة يعلوها التراب وصناديق بداخلها ملابس قديمة وخرق وأوراق وكراكيب .

وذهبنا إلى المطبخ، فتحول كبريائى إلى نفور وقرف . الأوانى على الأرض والصحون المتسخة فى حوض بالوعته مسدودة، فارتفع الماء القذر حتى غطى الصحون، ووابور جاز أسود أعرج ورائحته نتنه تنبعث من صفيحة زبالة.

ودارت رأسى.. هل هذا هو البيت الذى سأعيش فيه ؟ الموت أهون من الحياة هنا., هذه عشة دجاج .. زريبة"(١).

تتحول عين مبروكة إلى كاميرا تتفحص البيت بدقة وبعجرفة تعبر عن الانتقال الاجتماعى الكبير والفارق الشاسع بين الارستقراطية والطبقة المتوسطة . إن الفارق كبير بحيث تتعالى خادمة الطبقة الارستقراطية على بيوت الطبقة المتوسطة وتشعر بالاشمئزاز لمجرد التفكير فى أنها "ستقيم" معهم مع التناسى الكامل لفكرة أن تعمل عندهم.

يتحول الأمر عند مبروكة إلى معركة وتحدى قوامها تحويل المكان ـ الجحر ـ إلى شبية بالمكان القصر، تحول شقة عبد الحميد أفندى إلى ما يشبه الفيلا الأنيقة لراتب بك .

"كلما مر يوم وجدتنى أبذل جهدا أكبر فى الكنس والمسح وتلميع الحوض ونفض الغبار عن سجادة الصالة،كنت أعمل كالمحمومة .. كأنى أريد أن أحقق معجزة، فأحول الجحر إلى بيت كبير أنيق مثل بيت راتب بك"(٢).

---

(١)نفسه : ص ٥٧، ٥٨، ٥٩.

(٢)نفسه : ص ٦٢.

وسرعان ما تتحول مبروكة إلى "سيدة" البيت بالمعنى الحقيقى للكلمة، فتصبح زوجةعبد الحميد أفندى ثم أرملته. وبهذا الترمل تطل محطة جديدة فى رحلة مبروكة المكانية .. محطة شوقى محمود فى بوابة المتولى. إن الخط البيانى فى هبوط بالنسبة لمبروكة :

من الحى الارستقراطى فى الجيزة إلى الحى المتوسط فى باب اللوق وصولا إلى الحى الشعبى :"تركنا الشوارع الواسعة وراءنا، ودخلنا فى طريق ضيق ملتو، يزدحم برجال يلبسون الجلابيب، والنساء يلتففن بالملاءات السوداء، والدكاكين الصغيرة على الجانبين . الضجة عالية ولكنها لا تزعج الأذن، وأحيانا تهجم على الطريق سيارة فتوة، وتكاد تدوس من يسير فيه"(١).

وإذا كان الخط البيانى للحى كمكان فى هبوط، فإن الخط البيانى للمكان الخاص فى داخل الحى أكثر هوبطا :

"حجرة ضيقة تفضى إلى حجرة أوسع منها .. أرضها من الحجر، يغطيها التراب، ويعشش العنكبوت فى سقفها الخشبى .. ولولا الضوء الذى يدخل من النافذتين لأيقنت أن الجن والعفاريت تجتمع فى هذا المكان"(٢).

وتقترب رحلة مبروكة من محطتها الأخيرة، محطة لا تنتمى إلى مكان معين ولكنها مؤشر للضياع ولاكتمال الدائرة . إن السيدة الأرملة تعود خادمة من جديد بعد اعتقال شوقى:

"ودفعنى بحثى عن الطعام إلى بيت راتب بك . دخلت عليهم وكأنى لا أعرفهم، كأنهم غرباء، مجرد ناس عندهم الطعام. حتى البيت بحجراته وأثاثه لم يثر فى نفسى أى شعور، إنه ليس أكثر من مكان تفوح منه رائحة الطعام"(٣).

تنتهى رحلة مبروكة المكانية إلى اللامكان، وليس أفضل من احتراف الدعارة للتعبير عن هذا الضياع!

---

(١)نفسه: ص١٣٠.

(٢) نفسه : ص ١٣٢.

(٣) نفسه : ص١٨٢.

الفصل الرابع

المرأة وبناء الحدث الروائى

-١

على الرغم من كثرة ترديدنا لمصطلح "الحدث الروائى"، فإن هذا المصطلح ـ كغيره من مصطلحات عناصر القص ـ "فى حاجة إلى تحديد وتعريف، فلا يوجد حتى الآن تعريف واضح للحدث"(١).

"إن الحدث ليس كيانا منفصلا عن الشخصية أو عناصر القصة الأخرى من ناحية، أو عن رؤية القاص ومعالجة واقعة الاجتماعى على وجه التحديد من ناحية أخرى"(٢).

إن التعامل مع الحدث الروائى يتسم بدرجة عالية من التعقيد بما يجعل تصنيفه صعبا وغير قابل للتحديد النهائى، وكل ما يمكننا أن نشير إليه هو وجود نمطين أساسيين من أنماط بناء الحدث الروائى:

النمط الأول : البناء الروائى الذى يعتمد اعتمادا كليا على الحدث المسلسل المنطقى.

النمط الثانى : البناء الروائى الحداثى الذى لا يعتمد على الحدث والمنطق المتتابع.

ويمكن التمييز داخل النمط الأول بين نوعين أساسيين:

ـ البناء التقليدى الذى يلتزم بمعطيات الرواية التقليدية، والبناء التجديدى الذى لا يلتزم بحرفية الرواية التقليدية ولكنه لا ينقلب عليها بشكل جذرى .

ولقد أصبح من العبث "أن نتحدث فى هذا الفن عن شكل ومحتوى. ذلك أن عناصر الشكل تذوب ـ فى العمل الأدبى ـ فى المحتوى وتشكله، كما أن عناصر المحتوى تتحلل فى الشكل محددة صورته وملامحه. وبذلك يصبح المعنى داخل العمل الأدبى يختلف عن خارجه، باعتبار أن الشكل الأدبى ليس وعاء ثابتا صالحا لاحتواء أى محتوى، وإنما هو وعاء يتحدد شكله حسب نوع المحتوى الذى يصب فيه . والنتيجة الأخيرة أن العمل الأدبى ليس شكلا كما أنه ليس مضمونا، وإنما هو كيان جديد يتكون منهما، ولكنه يستقل عنهما بما يحمل من خصائص جديدة لا تنتمى ـ على نحو مستقل ـ لأى منهما(٣).

---

(١) د. سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية،ص١٦٧.

(٢)كريم الوائلى : المواقف النقدية بين الذات والموضوع، ص ١٨٥.

(٣) د. محمود الربيعى : قراءة الرواية ، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ١١.

١ -١

ولقد تطرف بعض النقاد فى الانكفاء على التعامل مع مضمون الرواية كحدث، ومعنى متصل دون نظر واعتبار إلى التشكيل الفنى له، فمنهم من يستعرض ويلخص رواية "الشوارع الخلفية" لعبد الرحمن الشرقاوى باعتبارها مجموعة أحداث، ثم يقول ناقدا وحاكما :

"أما مقاومة الطلبة، فجاءت بين عقد الجمعيات المدرسية ومعاداة المدرسين الإنجليز والناظر المصرى العميل للإنجليز، وبين المظاهرات والهتافات والشعارات من أجل الدستور والاستقلال . غير أن صلب الرواية، كغيرها من روايات الشرقاوى، يدور حول قضايا جزئية مثل إعادة جمعية التمثيل أو العمل من أجل اتحاد طلاب المدارس الثانوية أو الحلم بدستور يعطى الحقوق للشعب، أو إلقاء الخطب وترتيب المظاهرات لمواجهة مواقف بسيطة كمعاداة المدرس الإنجليزى والكيد لناظر المدرسة الذى تزوج من إنجليزية وما إلى ذلك. أما المقاومة الإيجابية للطلبة ضد الاستعمار الإنجليزى فليس لها نصيب فى رواية عبد الرحمن الشرقاوى"(١).

إن الناقد يحاكم الشرقاوى من منظور سياسى تاريخى ميكانيكى، وفى هذه المحاكمة "يدان الشرقاوى" لأنه لا يقدم فى روايته ما يراه الناقد صحيحا وكأنه يحتكر الصواب. فهو لا يهتم بالدوافع الفنية التى ألجأت الشرقاوى إلى إهمال دور الطلبة السياسى فى "الشوارع الخلفية" والعجيب أن الناقد يعدد كما كبيرا من النشاطات السياسية للطلبة ثم يرى أن "المقاومة الإيجابية" غير موجودة دون أن يهتم بتعريف "المقاومة الإيجابية" وكيف تتحقق روائيا.

لا مجال إذا للفصل بين الشكل والمحتوى، ولابد من التسليم بأن الرواية جنس أدبى له طاقاته وتطوراته، وقد نال هذا الجنس مكان الصدارة بين الأشكال الأدبية الأخرى لأنه الوعاء الأنسب للمرحلة التاريخية التى تتسم بالمتغيرات السريعة المتلاحقة والمعتقدات والأيديولوجيات المتدافعة فى سباق لاهث علىالعقول لتوجيه تفكيرهم وتصوراتهم، وبالتالى سلوكهم وتصرفاتهم.

٢ -١

إن الرواية أكبر الفنون الأدبية عمقا واتساعا، لأن معمارها الفنى يشمل أساليب التعبير

---

(١)أحمد محمد عطية : الرواية السياسية ، مكتبة مدبولى، القاهرة، د.ت ، ص ١٤٣.

الشعرية والقصصية والدراسية، ويضيف إليها تصوير المجتمع، والتعبير عن ضمير الإنسان وأشواقه ومصيره، واستيعاب التاريخ والتنبؤ باتجاهات المستقبل.

وقد تطورت الرواية من أداة للتسلية وحكايات المغامرات والأساطير إلى "أداة فنية للوعى بمصير الإنسان وتاريخه ونفسيته ووضعه فى المجتمع، يمكن بواسطتها رصد وضع الأمة من خلال شخصياتها الروائية الفردية، فأصبحت الرواية طاقة سياسية واجتماعية هامة تعبر عن روح الأمة ومشكلاتها وطموحاتها". وبسبب حظوتها لدى جماهير القراء وقابلتها للتحول إلى الفنون الجماهيرية الحديثة كالسينما والتليفزيون وترجمتها إلى اللغات العالمية صارت الرواية الشكل العالمى المعمم للثقافة أو كما يقول البيريس : "إن الرواية لتقوم بدور الكاهن المعرف، والمشرف السياسى، وخادمة الأطفال، وصحفى الوقائع اليومية، والرائد ومعلم الفلسفة السرية. وهى تقوم بهذه الأدوار كلها فى فن عالمى يهدف إلى أن يحل محل الفنون الأدبية جميعا، ويمكن أن يكون فى أيامنا شكلا معهما للثقافة"(١).

١- ٣

تعد الرؤية السردية من المفاهيم الأكثر أهمية فى الدراسات السردية، لأننا لا ندرك المتن الحكائى إدراكا مباشرا وأوليا كما فى المسرح مثلا، وإنما من خلال إدراك سابق له هو إدراك السارد الذى يتغير بدوره بتغير تموضعاته، واختلاف أنواع العلاقات التى يقيمها مع شخصيات عالمه، مما يكون له دون شك انعكاسات بالغة على شكل تلقينا له، باعتباره تلقيا من الدرجة الثانية .

"والمتن الحكائى عبارة عن مادة خام طيعة فى يد السارد، وقابلة لأن تصاغ بما لا حصر له ولا عد من الأشكال التعبيرية، وفقا لرغبته وتمشيا والاستراتيجية المتبناه من قبله نحو المسرود له، الأمر الذى دفع الكثير من المنظرين لأن يولوا هذه المسألة كبير عنايتهم واهتمامهم، محاولين الإحاطة بها من جميع جوانبها، سواء من حيث علاقةالسارد بالشخصيات، أو من حيث العلاقة التى يقيمها

---

(١) أحمد محمد عطية : المرجع السابق: ص ٧ ، نقلا عن و. م البيريس تاريخ الرواية الحديثة ، ص ٦.

بمتنه الحكائى أو بمخاطبة[١].

وينبغى التمييز بين نوعين من الرؤية :

"**الرؤية مع**: وهى رؤية سردية كثيرة الاستعمال، خصوصا فى الموجة الجديدة للكتابة الروائية، حيث يعرض العالم التخييلى من منظور ذاتى داخلى لشخصية روائية بعينها، دون أن يكون له وجود موضوعى محايد خارج وعيها.

الرؤية ـ من الخارج: وفيها يكون السارد أقل معرفة من أى شخصية، وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يكون مجرد مسألة تقنية متواضع عليها، لأننا إذا ما افترضنا جهلا كاملا للراوى بكل شئ، فهذا يعنى أن الرواية لن يكون لها أى معنى وتصبح غير مفهمومة".

وثمة نوع ثالث من الرؤية هو الأكثر شيوعا فى الروايات الكلاسيكية وهو "**الرؤية من الخلف** ويتميز السارد فيها بكونه يعرف كل شئ عن شخصيات عالمه، بما فى ذلك أعماقها النفسية، مخترقا جميع الحواجز كيفما كانت طبيعتها. كل هذا كى يزودنا بتفاصيل عالم يهيمن عليه بشكل تام كأنه إله ويفترض أن تحكى الروايات التى من هذا النوع بضمير الغائب"[٢].

١ـ ٤

وللرواية التاريخية خصوصيتها.

إن الفن الروائى هو أقرب الأجناس الأدبية إلى التاريخ، بسبب شكله الشمولى الذى يتسع لتصوير الإنسان الفرد والإنسان فى المجتمع والمجتمع فى التاريخ . غير أنه ظلت هناك مسافة بين فن الروائى وعمل المؤرخ. فالرواية التاريخية هى عمل فنى قائم بذاته، يستلهم التاريخ ويتناوله من خلال منظور تاريخى ومفهوم إنسانى يستوعبان الحركة الكلية للمجتمع وتاريخ الأمة فى الماضى والحاضر والمستقبل. وتعمل الرواية التاريخية على تصوير المجتمع فى الماضى لاستكشاف إمكانيات المستقبل الكائنة فى تراثه. وذلك من خلال بعث وخلق شخصيات بطولية عظيمة

---

(١)عبد العالى بوطيب : مفهوم الرؤية السردية فى الخطاب الروائى، مجلة فصول، المجلد الحادى عشر ـ العدد الرابع ـ شتاء ١٩٩٣، ص ٦٩.

(٢)المرجع السابق : ص ٧٣.

تتجسد عبرها حركة النضال الشعبية والمثل العليا وتجذب القراء نحوها. ومن هنا يلعب الخيال الفنى دورا أساسيا فى الإبداع الروائى .

أما المؤرخ فإنه يعتمد على الوقائع والتفاصيل التى لايمكنه أن يتجاهلها . وهو لا يعنى بالصورة الفنية أو الخيال أو اكتشاف بذور المستقبل، لأن كل اهتمامه موجه إلى تجميع حقائق التاريخ وصبها فى سرد تاريخى تقريرى. .

لذا "فإن الروائى قد يستبعد الكثير من الوقائع التاريخية التفصيلية مكتفيا بالخطوط التاريخية الرئيسية لأنه يكتب رؤيته ومنظوره للتاريخ ولا يسرد الوقائع التاريخية، فهو يجتزئ من التاريخ الشخصيات والمواقف التى تخدم منظوره الإنسانى والفكرى، وتتناسب مع عمله الروائى الذى يقدمه فى الزمن الحاضر . لذا فقد يعطى الروائى أهمية للأحداث والعلاقات الصغيرة لشخصياته تفوق تلك التى يمنحها للأحداث التاريخية الكبرى، لأن ما يهم فى الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبرى، بل "الإيقاظ الشعرى" للناس الذين برزوا فى تلك الأحداث"(١).

كيف يتحقق "الإيقاظ الشعرى" للناس على حد تعبير "جورج لوكاتش " ؟ !

إن الأسلوب الذى يلجأ إليه كاتب الرواية التاريخية لتحقيق هذا الإيقاظ هو ما يميزه عن كاتب آخر، والقدرة على تحويل الإنسان العادى إلى بطل تاريخى من خلال لمسة شعرية هو الذى يجعل للرواية والرؤية مذاقا مختلفا، وللحدث الروائى معقوليته ومنطقيته الواقعية فى الإطار التاريخى.

"إن الرواية التاريخية بوصفها عملا أدبيا بحتا لا تختلف عن الأعمال الروائية التى استلهمت موضوعاتها من الأحداث الحاضرة أو الواقع المعاصر، إذ أن المطلب المشترك هو البحث عن الإنسان وتحليل موقعه الاجتماعى من خلال الوعى بأن مهمة الرواية هى تحليل المجتمع ونقده"(٢).

الرواية التاريخية فى نهاية الأمر ليست إلا عملا روائيا، ولكن الخصوصية تنبع من طبيعة التناول وأسلوب المعالجة وكيفية بناء الشخوص والتحكم فى الحدث الروائى .

---

(١) لندا هيتشيون: رواية الرواية التأريخية، مجلة فصول - المجلد الثانى عشر- العدد الثانى، صيف ١٩٩٣م، ص١٩٣. نقلا عن Lukâcs: Le Roman Historique, Paris, Poyot, 1972.

(٢)د. قاسم عبده ، د. أحمد الهوارى : الرواية التاريخية ، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٧٣،ص ١٠.

ويرى لوكاتش أن "بوسع الرواية التاريخية تصوير العملية التاريخية بتقديم عالم مصغر يركز ويعمم، لذلك ينبغى أن يكون البطل نمطا أى نسيجا من التعميم والتفصيل أو من كل المحددات الإنسانية والاجتماعية الأساسية".

ويتضح من هذا التعريف أن أبطال الرواية التاريخية ليسوا أنماطا مثالية على الإطلاق، بل هم من لم يقع عليهم التركيز والاهتمام وكانوا مهمشين فى التاريخ الروائى .

ويرتبط مفهوم لوكاتش عن النمط باعتقاده "أن الرواية التاريخية تتميز بعدم الاهتمام النسبى باستخدام التفاصيل، حيث يرى أن هذه التفاصيل مجرد وسيلة لتحقيق الأمانة التاريخية من أجل تأكيد الحتمية التاريخية لوقوع موقف حقيقى معين. لذلك، فإن دقة أو حتى حقيقة التفاصيل ليست موضع الاهتمام"(١).

-٢

إلى أى حد تلعب المرأة دورا فى بناء الحدث الروائى عند سعد مكاوى وعبد الرحمن الشرقاوى وفتحى غانم؟! إن الإجابة عن هذا السؤال يلزمها أن نتوقف أمام سؤال أكثر عمومية: إلى أى حد تلعب المرأة دورا مؤثرا فى بناء الحدث الروائى بشكل عام؟!!

من الحقائق المعروفة أنه لا تخلو رواية من قصة حب. "فالحب عنصر أساسى فى الأعمال الروائية بشكل عام ويفسر النقاد ذلك القول بأن الرواية تصور العلاقات الإنسانية . أما من ناحية القراءة فيعد موضوع الحب من أكثر المواضيع قدرة على اجتذابهم وشد انتباههم، ولذا استخدمه الروائيون حتى إن لم يكن الحب هو الموضوع الرئيسى لأعمالهم " .

أما الأمر اللافت للنظر حقا، فهو أنه على الرغم من ذلك فقد ظلت الرواية أجيالا طويلة قاصرة فى معالجتها للحب عل تصوير حب الرجل وليس حب المرأة(٢).

أما أسباب ذلك فعديدة لعل أهمها نظرة المجتمع للمرأة من ناحية وللحب من ناحية أخرى "فقد خضع الروائى فى تصويره للعلاقات النسائية لكثير من التقاليد والعادات الاجتماعية منها أن

---

(١) لندا هيتشيون، المرجع السابق ، ص ص ١٩٤-١٩٥.

(٢)د. إنجيل بطرس سمعان : نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ١٠١.

المشاعر الخاصة والعواطف القوية لا يجب أن تكون موضوعا للأدب الروائى الذى يقرأ على مسمع من جميع أفراد الأسرة بما فى ذلك النساء والأطفال . وأن التعبير عن تلك المشاعر والعواطف أمر يجب تجنبه، فإن جاز فللرجال فقط وليس للنساء . منها أيضا أنه من المنافى لآداب اللياقة أن تبوح المرأة بحبها، فإن جاز لها ذلك فبعد الزواج أو الخطبة الرسمية على الأقل، أى بعد أن يصبح الحب صيغة اجتماعية وليس عاطفة شخصية".

أما خضوع الروائى لتلك التقاليد فلعل تفسيره هو "ارتباط نشأة الرواية بنشأة الطبقة المتوسطة وما كانت تتسم به من تزمت والتزام بالكثير من التقاليد البالية، قوى من سيطرة الرأى العام وفرض أنواعا من السلوك والتقاليد على جمهور القراء والكتاب على حد سواء "(١).

إن معالجة دور المراة فى الحدث الروائى عند الكتاب الثلاثة موضوع الدراسة، تقسمهم إلى قسمين :

القسم الأول: ينفرد به سعد مكاوى لتميزه وتمايزه بالأعمال التاريخية.

القسم الثانى: يضم عبد الرحمن الشرقاوى وفتحى غانم اللذين لا ينتمى إنتاجهما الروائى إلى النمط التاريخى .

٢- ١

إن المرأة فى روايات سعد مكاوى التاريخية جزء من الناس، تخضع لما يخضعون له وتتأثر بما يتأثرون . ويذوب دورها الخاص فى النسيج العام الذى يضم البشر الذين يعيد سعد مكاوى بعثهم، ولا يعنى هذا أنها تفتقد الخصوصية، ولكن خصوصتها تندمج فى عمومية الحدث .

٢- ٢

أما عند الشرقاوى وغانم، فسنعمد إلى تحليل الدور الذى تمارسه الشخصيات النسائية غير الروائية التى تنتشر فى متن العمل الروائى وتمثل رموزه وأقنعته، وهى شخصيات دينية وسياسية وتاريخية وفنية وشعبية تؤثر بشكل مهم فى تنمية وتطور الحدث الروائى كله .

---

(١)المرجع السابق : ص ص ١٠٢ - ١٠٣.

ندرس الدور الذى تلعبه الشخصيات النسائية غير الروائية فى بناء الحدث الروائى عند عبد الرحمن الشرقاوى وفتحى غانم عبر عدة محاور تشكل فى مجموعها الاهتمامات الأساسية فى العالم الروائى عند الكاتبين، وهذه المحاور هى :

أ ـ الدين : ونتعرض له عند عبد الرحمن الشرقاوى من خلال أمين من أمهات المؤمنين هما: السيدة خديجة بنت خويلد والسيدة عائشة بنت أبى بكر، بالإضافة إلى السيدة زينب بنت على. وعند فتحى غانم من خلال شخصيات مارية القبطية زوجة الرسول، والسيدة زينب بنت على، وزليخة إمرأة العزيز، والقديسة سانت تيريز.

ب ـ السياسة : ونتعرض لهذا المحور عند عبد الرحمن الشرقاوى من خلال شخصيتى صفية زغلول، زوجة الزعيم سعد زغلول، والملكة كليوباترا، وعند فتحى غانم من خلال الملكات نازلى وفريدة ومارى انطوانيت، بالإضافة إلى جان دارك.

جـ ـ الفن: ونتعرض له من خلال شخصيتى المطربة أم كلثوم والممثلة المسرحية فاطمة رشدى عند عبد الرحمن الشرقاوى، وعند فتحى غانم من خلال الفنانة نعيمة عاكف كما تتسجد فى رواية زينب والعرش .

وتفرد محورا مستقلا لكل كاتب يتميز به عن الآخر ويتمثل هذا المحور فى الموروث الشعبى عند عبد الرحمن الشرقاوى من خلال شخصية جليلة بنت مرة، وفى الحب والجنس عند فتحى غانم من خلال قصة حب وزواج الملك إدوارد الثامن ودوقة وندسور، وكذلك من خلال التفسيرات الفرويدية المرتبطة بالمرأة والجنس والسلوك النفسى للإنسان بشكل عام وللمرأة بشكل خاص.

إن الوجود المتباين لهذه الشخصيات يمثل تكثيفا وتلخيصا للعالم الروائى عند الشرقاوى وغانم، ويكشف عن الموقع الذى تحتله المرأة فى بناء الحدث الروائى بشكل غير مباشر .

٣-

أ ـ الدين

٣- ١

لا تجد أنيسة، زوجة الأسطى عبد المعبود، ما تدافع به عن حقها فى العمل بعد سجن

زوجها لأسباب سياسية إلا السيدة خديجة بنت خويلد . ففى مواجهة اعتراضات الضابط شكرى عبد العال على عملها فى المطبعة، تقول :

"ـ وكمان يعنى ستنا خديجة مرات سيدنا النبى كانت بتتاجر .. الشغل للستات مش عيب مادام الواحدة مفتحة لنفسها !"(١).

وبذلك تتحول السيدة خديجة، الزوجة الأولى للرسول ﷺ وأقربهن إلى قلبه، إلى نموذج تحتذيه أنيسة وتتشبث به للدفاع عن حقها فى العمل والتدليل على مشروعيته وعدم مجافاته للأحكام والتقاليد الدينية .

وعلى الرغم من أن عبد العظيم هو خطيب المسجد فى رواية " الفلاح "، فإنه ينفعل غاضبا من نقد توجهه له أم سالم ويشكك فى مصادرها :

"ـ جماعة العمدة قالت .. يعنى السيدة عائشة قالت! جاتكم الغم !... والا يعنى قالت عائشة ".

إنه يجل السيدة عائشة ويعتبرها قمة لا تصل إليها مثيلات زوجة العمدة التى تستشهد بها أم سالم، ولكن الشيخ طلبة ـ رجل الدين التقليدى المحافظ ـ يتوقف عند الشكل معترضا على ذكر اسم عائشة فى المرة الثانية بغير ما يناسبها من تبجيل واحترام.

"ـ قلول ستنا عائشة رضى الله عنها! "

وسرعان ما ينتقل الشيخ ـ بمناسبة ذكر عائشة ـ إلى مناقشة عبد العظيم فى حديث نبوى نسبه لها خلال خطبته مشككا فى صدقه:

"ـ بالمناسبة يعنى .. إنت النهاردة فى صلاة الجمعة .. قلت فى حديث شريف عن السيدة عائشة رضى الله عنها كلام غريب قوى .. جبته منين ؟"(٢).

إنه يشكك فى الحديث المنسوب لعائشة محتفظا بالاحترام المناسب: الاسم مسبوق بالسيدة، ومتبوعا بالدعاء.!

---

(١)الشوارع الخلفية : ص ٤١٧.

(٢)الفلاح : ص ٩٦.

٣ـ ٢

ماريا ساندرو مسيحية كاثوليكية، مصرية المولد والإقامة على الرغم من أصولها الإيطالية . تزوجت مسلما متسامحا هو كريم صفوان، وأنجبت حفيدا متعصبا متطرفا هو الإرهابى كريم صفوان أيضا ! .

وقبل أن يتم الزواج وإنجاب الأبناء والأحفاد، يستشهد كريم صفوان ـ الجد ـ بمارية القبطية، زوجة الرسول مصرية الأصل، فى حواره مع الأب لورنزو :

"ـ فإذا كانت ماريا مسيحية فهى لن تجد منى كمسلم إلا كل فهم بل وإيمان بمسيحيتها . إن

الرسول ﷺ تزوج من مارية القبطية التى جاءته من هنا من مصر، فأرادات أن تدخل الإسلام فطلب منها الاحتفاظ بمسيحيتها، ثلاث مرات ولم يتعجلها قبل أن تدخل الإسلام لأنه لا إكراه فى الدين، ولا شبهة إكراه"(١).

إن العلاقة بين "مارية القبطية " و"ماريا ساندرو " تتجاوز استشهاد كريم صفوان إلى عديد من أوجه الشبه الأخرى. الاسم واحد تقريبا، والعلاقة مع "مصر" متشابهة "لأن الأولى" غادرتها "محتفظة بمصريتها" والثانية "استوطنتها" مكتسبة مصريتها، ودلالة التسامح ممثلة فيهما على الصعيد الدينى: الرسول لم يطرح إسلامها ولم يتعجله، وكريم صفوان يطرح "التعايش" الدينى ببساطة عذبة .

أما كريم صفوان ـ الحفيد ـ فيمثل "انقطاعا" سلبيا لجده "المادى" كريم صفوان وجده "الروحى" محمد بن عبد الله ـ لقد خان رسالة التسامح والتعايش السلمى وتناسى أن جدته المادية مسيحية كاثوليكية، وأن واحدة من زوجات جده الروحى كانت قبطية مصرية.

وعلى الرغم من الوجود العابر لمارية القبطية، فإنها تمثل تكثيفا وتلخيصا واعيا للحدث الروائى كله .

٣ـ ٣

ولعل السيدة زينب بنت على أهم الشخصيات النسائية فى روايات عبد الرحمن الشرقاوى

---

(١)بنت من شبرا : ص ١٠١.

تعبيرا عن المكانة السامية التى تحتلها المرأة فى بناء الحدث الروائى عنده من حيث العلاقة بالدين.

إن قراءة الفاتحة فى مسجد السيدة زينب مطلب رئيس لنساء القرية يتوجهن بـه إلى محمـد أفنـدى عند زيارته للقاهرة : "سألته بعض النساء أن يقرأ لهـن الفاتحـة عنـد السيدة زينـب أو الحسين أو الإمام الشافعى"(١).

والشيخ يوسف يدعو له بالتوفيق فى مهمته، مستعينا فى دعائه بالسيدة: "وتمنـى لـه الشيخ يوسف أن يوفق فى مهمته، وأن تنتج العريضة خيرا، وسأل اللـه لـه السـداد بحـق السـت الطـاهرة السيدة زينب"(٢).

النساء الجاهلات والشيخ المتعلم فى الأزهر يتفقون فى تقديرهم وتقديسـهم للسيدة زينـب الطاهرة واجبة الزيارة عند قاصدى القاهرة .

والسيدة زينب هى "غادة كربلاء" موضوع الروايـة التاريخيـة التـى كتبهـا جرجـى زيـدان، ويرى محمود أفندى أن هذه النوعية من الكتب تناسب ابنته الشابة، وهى الكتب التى كان يقرأهـا فى شبابه :

"ـ إحنا كنا زمان نقرأ روايات حماسية أو حاجات فيهـا حـب عـذرى أو عظـات وعـبر .. غـادة كربلاء.. فتاة البادية .. روكامبول .. الفرسان الثلاثة .."(٣).

٣ـ ٤

وفى " الشوارع الخلفية " يتحول مسجد السيدة زينب إلى مكان للتلاقى مثلما هو "مكان" للصلاة، فعبد الحى "يهرول بعد انتهاء زيارة شكرى عبد العال المفاجئـة لـه ليلحـق بصديقـه علـى موعد صلاة العشاء بجوار منبر المسجد"(٤).

ويتسع الموقع الذى تحتله السيدة زينب، شخصية ومسـجدا، فـى روايـة "الفـلاح" حيـث لا

---

(١)الأرض : ص ١٤٣.

(٢) نفسه : ص ١٤٤.

(٣)قلوب خالية : ص ١٠٥.

(٤)الشوارع الخلفية : ص ٣٣٤.

تنفصل زيارة أنصاف للقاهرة عن مرورها بمسجد السيدة :

"أول مرة ترى فيها الشوارع .. المبانى بهذا الارتفاع كله .. أعلى من مئذنة جامع القرية ومسجد الست الطاهرة السيدة زينب ومئذنة السلطان الحنفى"(١).

وعندما يعود الراوى إلى القاهرة، يوصيه أهله بزيارة الأولياء وفى مقدمتهم السيدة زينب :

"ولكن لا تذهب إلى الحسين قبل أن تقرأ الفاتحة فى مقام السيدة زينب الست الطاهرة، فسرها باتع.

أنذر لها أن تكنس القرية أرض الضريح وأن ترشه بماء الورد .. وأنذر لها مائة شمعة إن خرج الرجال، ومائة أخرى إن انتقم الله للقرية من ظالميها"(٢).

إن للسيدة "سرها الباتع"، ولذلك فهى تستحق النذور إذا أعادت العدل المفقود وانتقمت من الظالمين العتاة!

وينفذ الراوى الوصية : "قالوا لى ابدأ بالسيدة زينب . واتجهت إلى السيدة زينب ودخلت ضريحها ووقفت أمامه أخوض الزحام، أقرأ الفاتحة ولافتات عليها أبيات من الشعر فى مدح أهل البيت"(٣).

إن هذا الزحام تعبير عن المكانة السامية التى تحتلها السيدة زينب بحيث تتحول إلى مقصد وملجأ للمظلومين والتعساء الذين يتزاحمون ويقرأون الفاتحة ويبحثون فى رحابها عن العدل المفقود والسكينة الضائعة!

٣- ٥

ليست السيدة زينب مجرد شخصية دينية مهمة تكتسب مكانتها من الانتساب إلى الرسول وابنته فاطمة، أو من الارتباط بأبيها الإمام على بن أبى طالب وشقيقيها الحسن والحسين، ولكنها الملاذ الذى يلجأ إليه العاديون من الناس عندما تضيق بهم الدنيا وتقسو عليهم وتتجهم لهم الحياة.

---

(١)الفلاح : ص ١١٤.

(٢)نفسه : ص ٢٤٠.

(٣)نفسه : ص ٢٤٧.

بعد القبض على عوض الكواء مدانا بالسرقة، تستشعر مبروكة بصيرة مخدومتها أم راتب بك التى حذرتها منه، وتتحول السيدة العجوز إلى قوة خارقة :

"أصبحت أعامل ستى الكبيرة وكأنها قوة خارقة تحقق المعجزات، كأنها السيدة زينب"(١).

لا يتسع خيال مبروكة لأكثر من السيدة زينب!!

وبحكم الجوار القريب، وليس الخيال المحدود، يفكر يوسف السويفى فى مصيره التعس بعد مغادرته لبيت أبيه غاضبا، فلا يجد إلا الشحاذة أمام مسجد السيدة: "وسأسير عاريا كالمتسولين، وسينتهى مصيرى إلى باب مسجد السيدة، والملاليم توضع فى كفى المرتعشة"(٢).

الساكن حديثا فى " باب اللوق " لا يستطيع أن ينسى بيته القديم فى شارع السد بالسيدة زينب، ولا يجد أقرب من مسجد السيدة زينب ليحترف الشحاذه أمامه !

وتدين زينب الأيوبى باسمها للسيدة زينب . ففى صباح اليوم الذى ولدت فيه، "جاء بعض الفلاحين إلى بيت مدحت يستأذنونه فى السفر إلى القاهرة لحضور مولد السيدة زينب، وبعد ساعات كان مدحت يحتضن ابنته ويقول : اسمها زينب .. فهذا يوم مولدها"(٣) .

لاشك فى وجود تباين واضح بين زينب " التاريخية " وزينب " الرواية "، ولكن الوقفة المتأملة أمام شخصية زينب الأيوبى تكشف عن بعض المشتركات . أهم هذه المشتركات هو التعب الدائم والافتقاد إلىالاستقرار والبحث المضنى ـ الذى لا يعرف اليأس والاستسلام ــ عن شاطئ للأمان والإحساس الحاد بالمسئولية عن الآخرين على الرغم من قلة الحيلة .

قبل أن تولد زينب الأيوبى كان أبوها " متيقنا " من أنها ستكون بنتا :

"ستأتين ببنت .. والله وحده يعلم ماذا يكون مصيرها، ومن يدرى فربما استطاعت أن تبدأ حياة جديدة لعائلة جديدة يكون لها شأن وسلطان"(٤).

ولم يكن الدور الذى قامت به زينب بنت على يختلف كثيرا عن الدور الذى يحلم به

---

(١)الرجل الذى فقد ظله ، مبروكة : ص ٣٨.

(٢)الرجل الذى فقد ظله ، يوسف: ص ١٢٥.

(٣)زينب والعرش : ص ١١١.

(٤)نفسه : ص ١١١.

مدحت الأيوبى لابنته زينب .

تحتل زليخة إمرأة العزيز، من خلال علاقتها بيوسف الصديق، مكانة مهمة فى رواية "زينب والعرش"، وهى مكانة مفيدة فى التعرف على العالم الذى يقدمه فتحى غانم، وفى دفع وتنمية الحدث الروائى كله .

وتتبدى هذه الأهمية من خلال شخصية يوسف منصور وعلاقته العاطفية مع زينب الأيوبى. يتذكر يوسف أن مدرسه القديم الشيخ رمضان كان يعبر قصة يوسف مع إمرأة العزيز وكيف راودته عن نفسه : "كان لا يشرحها ويجعلنى اقرأها بسرعة"(١).

لا يبرح هذا " العبور " المقصود ذاكرة يوسف : "كان أبوه يقول للشيخ رمضان إن يوسف لا يجب أن يعرف شيئا عن قصة امرأة العزيز . وهو متمسك بما قال أبوه . لا لأنه راض عنها، ولكن لأنه لا يريد أن يتحدى أباه"(٢).

وتتحول علاقة يوسف منصور - زينب إلى قصة موازية لعلاقة يوسف الصديق ــ زليخة . وما يعنينا هو التشابه الذى يصل إلى درجة الاندماج بين زينب وزليخة .

زينب تحب يوسف، "وهى على استعداد لأن تفعل أكثر مما فعلت إمرأة العزيز"(٣).

وتمثل سانت تيريز ضلعا فاعلا فى علاقة ماريا ساندرو مع كريم صفوان الذى تتصور أنه مات فى غارة على الإسكندرية، وبعد خبر موته تكتشف أنه يحتل مكانة فى قلبها، فتلجأ إلى سانت تيريز :

"ذهبت إلى الكنيسة .

سانت تيريز هى الملجأ الأخير . تطلب إليها معجزة لا تدرى ماهى . وجهه يلاحقها حتى هنا، بين يدى سانت تيريز . وفى صباح اليوم التالى رأت كريم صفوان !. إنه كريم .. نعم إنه كريم .

---

(١) زينب والعرش : ص ٣٥١.

(٢) نفسه : ص ٤٣٤.

(٣) نفسه : ص ٤٧٨.

صرخت فى أعماقها : أنت لا تستطيع أن تفعل هذا بى . لا تدرى أقالتها لهـذا الشبح أم قالتها لسانت تيريز، أم لربها الذى فى السماء"(١).

ولا تروق هذه " المعجزة " للأم ماتيلدا، التىسمعت حكاية موته وكيف اكتشفت ماريا أنه مازال حيا . "وامتلأت ماتيلدا رعبا عندما قالت ماريا أنها كانت تصلى فى سانت تيريز قبل أن تراه فتذكرته . إن مثل هذه القصص التى" تتدخل " فيها سانت تيريز تثير الريبة"(٢).

مردد الريبة إلى الإطار الروحى الأسطورى الـذى قـد يدفـع إلى " أفعـال " لا يقبلهـا العقـل كالزواج من مسلم !

ولكن مخاوف الأم لا تؤثر فى قرار ماريا التىترى علاقةقوية بين " حبيبها " كريم و" قديستها." "لقد عاد إليها كريم بمعجزة من سانت تيريز . أعادته إليها لأنهـا متعبـةوحيدة، لأنهـا توشـك أن تضيع بعد أن تخلى عنها الجميع"(٣).

وبعد سنوات طويلة تتكرر معجزات سانت تيريز بشكل مختلف . إن كريم صفـوان الحفيـد المتطرف دينيا، يخرج من معتقله ليودع جدته قبل موتها .

تبتسم الجدة وتقول مخاطبة الراوى أو مخاطبة نفسها :

"ـ ها هو كريم يعود .. هذه المعجزةالثانية . قالوا أنـك مـت فىغـارات الإسـكندرية .. ولكنـك عدت لى .. سانت تيريز لن تتخلى عنـى أبـدا .. وقـالوا أنـك مـت عندمـا مرضـت وتركتنـى .. ولكن ها أنت تعود"(٤).

وتبقى سانت تيريز " صانعة معجزات " لمن يريدها أن تكون كذلك!!!

فى الرواية نفسها تتآخى السيدة زينب مع سانت تيريز من حيـث قيامهمـا بوظيفـة نفسية مهمـة للمسلم والمسيحى معـا . المسـلمون مـن سـاكنى شبرا يتعـاملون مـع سـانت تـيريز كمـا يتعـامل المسلمون سكان السيدة مع السيدة زينب . يقول " المسلم " كريم صفوان لماريا ساندور المسيحية التى صارت زوجته فيما بعد : "أمى تقـول إن خـالى بسيونى الـذى هـو شـقيقها .. يتعـامل مـع

---

(١)بنت من شبرا: ص ٨٥.

(٢)نفسه : ص ٨٨.

(٣)نفسه : ص ٩٨.

(٤)نفسه: ص ١٠٨.

سانت تيريز فى شبرا كما يتعامل خالى سعد مع السيدة زينب فى السيدة"[١].

ليست المسألة فى الإسلام أو المسيحية، ولكنها فى فكرة الإيمان . وهىالفكرة التى يسعىالحدث الروائى كله إلى مناقشتها.

٤-

ب ـ السياسة

٤- ١

بعد استشهاد سعد داود ؛ والتغيير الكبير الذى طرأ على أسرته، يكتشف شوقى خليفة أن شقيقة سعد تحمل اسمين : أحدهما رسمى فى شهادة الميلاد هو صفية، وثانيهما للنداء فى المنزل وهو ميرفت . والاسم الأخير هو المقترن بمرحلة العبث والاستهتار، أما الاسم الأول الأصيل فهو المتوافق مع مرحلة ما بعد الاستشهاد بجديتها واستقامتها .

ويقترن الاسم الحقيقى بأبعاد سياسية شعبية ترتبط بأم المصريين صفيةزغلول زوجة الزعيم سعد زغلول . تقول عديلة هانم لشوقى مشيرة إلى ابنها سعد :

"ـ الغالى كان فى الآخر محكم رأيه يقول لها يا صفية .. وهو اسمها فى شهادة الميلاد وفى المدرسة! .. كان يضحك ويقول أنا اسمى سعد زغلول، وهية اسمها صفية زغلول.

وعرف شوقى لأول مرةأن أخت سعد الكبرى اسمها صفية .. وناداها باسمها لأول مرة .. ويوما بعد يوم أخذ يشعر بأن صفية هى أخته، وبأنه لا يكرهها أبدا ..آه ..إنه كان يكره ميرفت .. يحتقرها ولا يطيقها، أما صفية هذه فلكم تبدو رقيقةطيبة طاهرة، ونبيلة أيضا !! سعد وصفية؟! كيف اخترت هذين الاسمين يا داود أفندى![٢].

إن التسمية تعبر عن الشعبية الطاغيةالجارفة لحزب الوفد عند بسطاء الناس، حتى الذين يتسمون بضعف الشخصيةوالانسحاق والاستسلام فى بيوتهم مثل داود أفندى! .. كما تعبر التسمية ـ فى الوقت نفسه ـ عن الاتجاه السياسى لعبد الرحمن الشرقاوى الذى يأبى أن تحمل

---

(١)نفسه : ص ٧٢.

(٢)الشوارع الخلفية : ص ص ٤٥٦ ـ ٤٥٧.

الشخصية العابثة اسم "صفية" الذى لا يليق - عنده - إلا بالملتزمات والجادات !. وبعد الاستشهاد والانقلاب الذى صاحبه يبدو الاسم مناسبا للشخصية : "وفى الحق أن صفية لم تعد منذ مات سعد تستطيع أن تبتسم لأحد فى الطريق !!

أتراها يا شوقى لم تعد تحب اسمها البيتى القديم " ميرفت " لأنها خانت عندما كانت تحمل هذا الاسم ثقة "سعد" فيها !"(١).

إن سعد هنا ليس مجرد الشقيق الشهيد، ولكنه الزعيم الذى يحمل هذا الشقيق اسمه أيضا . وصفية ليست مجرد الشقيقة التى حولها الحزن من العبث إلى الجدية، ولكنها مشابهة لزوجة الزعيم.

أما " كليوباترا " فتتحول إلى دور تمثيلى من الأدوار التى تحلم بها الممثلة رجاء صدقى : "وتصبحين نجمة يا رجاء وتمثلين أدوار ليلى وكليوباترا ومارجريت وتوسكا وجان دارك وأندروماك وأوفيليا ودوناسول وتايس وكل الأدوار التى حلمت بها! "

ويقترن دور كليوباترا الذى تحلم به رجاء بمسرحية " مصرع كليوباترا " لأمير الشعراء أحمد شوقى، فهى تترنم بشعر وارد فى المسرحية معلقة به على العلاقة التى تتصورها بين عبد العزيز ودرية : "أكانت اللعينة تحمل حقيبة كتبها دائما وهى خارجة بعد العصر لتخدع أباها إذن ؟ أما أنا .. فكما قالت كليوباترا : الحرب فنك يا أوروس والسياسة فنى أنا لا يستطيع أحد أن يخدعنى.. كلكم كلاب خادعون!!"(٢).

وإذا كانت كليوباترا فى " الشوارع الخلفية "شخصية مسرحية، فإنها فى "قلوب خالية" نموذج مطلق للجمال ! فإبراهيم يرى فى يسرية صورة من تلميذة فى كلية الآداب :

"كنا نسميها كليوباترا . متعتنا لأيام، وبدأت تثور حولها الخصومات بين بعض طلبة كلية الآداب والحقوق، وكتبنا فيها بعض قصائد من الشعر، ثم تزوجها معيد فى كلية الآداب وخبأها فى بيته!.. وخيل إلى أنها هى كليوباترا .. أو أختها !"(٣).

---

(١)نفسه : ص ٤٠٧.

(٢) نفسه : ص ٤٧٩.

(٣)قلوب خالية: ص ١٣.

إن صفية زغلول، الشخصية التاريخية المعاصرة لزمن الرواية، تستخدم فى سياق التوظيف السياسى الكاشف عن الاتجاه العام لموقف الرواية . أما كليوباترا، الملكة التاريخية القديمة، فيستثمرها الشرقاوى للتعبير عن العواطف والانفعالات الشخصيةوالذاتية بلا توظيف سياسى .

٢ -٤

يعكس عالم فتحىغانم الروائى المعاناة التى سببتها الملكة نازلى لابنها الملك فاروق،ويعبر كذلك عن تصور العاديين من الناس للملكة فريدة كحلم ونموذج يحتذى وأداة تشبيه معبرة عن الطموح .

اللواء سعد الحوت من كبار رجال الشرطة فى الحقبتين الناصرية والساداتية، ولكنه بدأ حياته ضابطا صغيرا فى العهد الملكى . ويفتخر الحوت بأنه خدم ثمانية وثلاثين عام دون أن يتعرض لجزاء واحد،ويدلل على كفاءته المبكرة قائلا :

"ـ المباحث لم تجد من هو أصلح منى لمراقبة أم فاروق أثناء خلافها معه"(١).

وكانت الملكة الأم نازلى تخضع لمراقبة صارمة من ابنها الملك، وهى مراقبة تجسد الخلافات بينهما بسبب تصرفات نازلى غير الأخلاقية، ولا يتعرض غانم لتفاصيل سلوك الملكة مكتفيا بفكرة الاختلاف والنفور.

وتتحول الملكة فريدة إلى أداة تشبيه يستعين بها يوسف السويفى متخيلا نفسه نائبا فى البرلمان وحبيبته سعاد فى شرفة القاعة تسمعه " كأنها " الملكة : "كان يوم خميس، والمحاضرة الأخيرة فى القانون الدستوى، أتتبع كلام الأستاذ بشغف كأنى نائب فى البرلمان، وسعاد تطل من شرفة القاعة وحول رأسها اليشمك، كما تظهر الملكة فريدة فى الصورة"(٢).

ولعله مما يساعد على فهم التشبيه وتبريره أن الأمر كله يتم فى نهاية الثلاثينيات إبان الشعبية التى لا يمكن إنكارها للملك فاروق والملكة فريدة ؛ الملكة التى تتحول من خلال صورها المنشورة فى الصحف والمجلات إلى مثل أعلى ونموذج يحتذى .

---

(١)الأفيال : ص ١٤٢.

(٢)الرجل الذى فقد ظله ، يوسف : ص ٨١.

نازلى وفريدة ليستا شخصيتين فى العملين الروائيين، بل إن وجودهما العابر يأتى فى سياق أقرب إلى التشبيه، ولكنهما تكشفان بهذا التواجد الجزئى عن طبيعة المرحلة التى يعبر عنها الحدث الروائى .

سعد الحوت رجل كل العصور، من فاروق إلى السادات مرورا بجمال عبد الناصر . ويوسف السويفى ذو أحلام جامحة، فى واقع سياسى مضطرب وهو طموح يحلم بالقفز من قاع المجتمع إلى قمته ؛ الطموح الذى يشكل نسيج الرواية كلها .

فى الحفل الراقص ذى الملابس التنكرية الذى يحضره يوسف منصور مع جابى اسكنازى فى " الأريزونا "، وهو الحفل الذى حضره الملك فاروق، ترتدى جابى ملابس مارى انطوانيت، ويرتدى يوسف ملابس لويس السادس عشر وسرعان ما يتحول الأمر - فى إطار ضاحك - من تقليد الملابس الملكية إلى التخوف من مصيرهما ! فإذ تقول جابى :

"- الليلة أنت مليكى

يرد يوسف :

- وأنت مليكتى

فضحكت ضحكة عالية لابد أن الملك سمعها، هكذا خيل إليه فى تلك اللحظة، ولكنه بكل تأكيد لم يسمعها وهى تقول :

- لا تنسى أن مصيرنا كان المقصلة"(١).

ولا يحظى مصير الملكة والملك بأى استنكار من الصحفى الفرنسى الاشتراكى الذى يقارن مذابح الثورة الفرنسية بمذابح ستالين والنظام الاشتراكى، منتصرا لإلغاء النظام الملكى :

"- إنى أرفض المذابح والقسوة والبطش والاعتقالات وإهدار آدمية البشر، ولكن ليس بسبب هذا الرفض أختار إلغاء علقى، فأقول لو كنت معاصرا لأيام روبسبير أنى مع عودة النبلاء ورجوع حكم آل بوربون"(٢).

---

(١)الأفيال : ص ١٢٣.

(٢)حكاية تو : ص ٩٤.

فى رواية " الأفيال " يكشف الحوار الضاحك العابر بين يوسف وجابى عن المصير الذى آلت إليه الشخصيتان مع تطور أحداث الرواية . إذا كانت المقصلة هى الطريق إلى الموت، فإن يوسف وجابى قد وصلا إلى الموت الذى كان موضوعا قديما لسخريتهما . ولم تكن جرائم ستالين مبررا للصحفى الاشتراكى الفرنسى للتخلى عن أفكاره تماما كما أن جرائم الثورة الفرنسية ليست مبررا لرفض الثورة والعودة إلى حكم مارى انطوانيت . الموت هو أساس الحدث فى الرواية الأولى، والأفكار التى يتمسك بها أصحابها إلى النهاية - مهما يكن الثمن - موضوع الرواية الثانية، وفى الحالتين تستطيع مارى انطوانيت أن تحقق إضاءة فى العمل وتمثل لبنة من لبنات تماسكه وارتفاعه.

تمارس جان دارك تأثيرا واضحا على زينب الأيوبى التى عرفتها بالصدفة، من خلال فيلم سينمائى قامت ببطولته انجريد برجمان.

كان حرص زينب على مشاهدة الفيلم مرتبطا بما قيل لها عن الشبه بين أنجريد برجمان وبينها، "وفوجئت زينب بأن الفيلم ليس فيه حب أو زواج، وأنه عن جان دارك قديسة اللورين التى حاربت الإنجليز وطردتهم من فرنسا، ولا تدرى زينب ما الذى حدث لها، فقد غلبها انفعال شديد بمشاهدة الفيلم، وقضت الليل وهى تتخيل نفسها بطلة مثل جان دارك يلتف من حولها الناس تقودهم وتحركهم وهم من حولها يأتمرون بأمرها ويستجيبون لقيادتها لإصلاح ما فى الدنيا من خطأ وظلم، كانت هذه الانفعالات وما يصاحبها من أحلام يقظة جديدة فى حدتها وعنفها.. وكأن بابا مسحورا انفتح على دنيا مسحورة مليئة بمشاعر ورؤى .. كانت تبحث عنها. ولم تتحدث زينب أمام صديقاتها بما شعرت به، وأخفت انفعالاتها، وجعلت منها سرها الخاص الذى لا تبوح به لأحد"(١).

الرغبة فى القيادة، وطموح الإصلاح، والتضحية بلا حدود، وربما الشعور غير الظاهر بالنهاية المشتركة ذات النزعة الاستشهادية باهظة الثمن !

يتوارى بحث زينب عن التشابه الشكلى الذى يربطها بأنجريد برجمان، ويطل بحث جديد

---

(١)زينب والعرش : ص ١٦٨.

عن التشابه الموضوعى مع جـان دارك : "إنهـا ليسـت أنجريـد برجمـان ولكنهـا جـان دارك البطلـة العذراء التى لم تتزوج أبدا وانتهى بها الأمر إلى أن أحرقوها فوق كومة من القش والحطب"(١).

تتحول جان دارك إلى نموذج ومثل أعلى تحتذيه زينب، نموذج للشجاعة والإقدام والتضحيـة والمحافظة على العذرية بعيدا عن الزواج والرجال.

وإذا تكتشف زينب ما فى نفس صديقتها سوسن من ضعف، تقرر مساعدتها فتحدثها عن فيلم جان دراك، "واستمعت إليها سوسن مبهورة .. وإن لم تفهم تلك المشاعر الغامضة التى تعبر عنها زينب بكل هذا الانفعال"(٢).

كان حلم جان دارك لا مجال فيه للزواج، وخاصة إذا كان الزوج رجلا مثل نور الديـن(٣) هل أحبت زينب جان دارك وتمثلت بها لتبتعد عن نور الدين؟ أم أنها بسبب كراهيتها المسبقة لـه قد اقتربت من القديسة التى لم تتزوج وبخاصة إذا كان الزواج المنشود يقترن برجل مثل نور الدين بهنس ؟!

زينب محبة أصيلة للحياة على الرغم مما تعانية وتتكبده.

قد يتجه طموحها إلى حياة أفضل، ولكن الإعجاب النظرى المثالى بجـان دارك "لا يتصـور" نهاية كنهايتها !! "لا تريد زينب أن تحترق كما احترقت جان دارك . إنهاتريد أن تعيش فى دنيـا ليس فيها حريق . تريد أن تحيا، ولكنها ستخوض المعارك وتواجه جيوشا وستضع على صدرهـا الأوسمة والنياشين .. وسيكون فى يدها سيف تقضى به على أعدائهـا .. نـور الديـن .. والحـاج رمضان .. لن يكون أعداؤها أكثر من كومة من القش"(٤).

هذه الكومة من القش، كومةالأعداء، لا تمثل تهديدا لزينب. وإنما يتحقق هذا التهديد عندما تشتعل الكومة فتحترق وتحرق .

وعندما تسافر زينب إلى باريس، وتتعرف على حارسة الحديقة مدام برنار، تعترف بحبها :

"ـ أنا معجبة بجان دارك قالتها .. وكأنها تعبر عن معان كثيرة ..تدافع بها عن نفسها فى مواجهة

---

(١)نفسه : ص ص١٦٨-١٦٩.

(٢)نفسه : ص١٧٠.

(٣) نفسه: ص١٧٠.

(٤)نفسه : ص ص ٢٣٠ - ٢٣١.

شكوك هذه الصديقة الطيبة .

وقالت مدام برنار فى حماس :

ـ إنها قديسة .. إنها قديسة شارل ديجول .."[١].

"المعانى الكثيرة" التى تريدها زينب وتجسدها فى عبارتها القصيرة تختلف عن تاريخ جان دارك وواقع النظر إليها فى الحياة المعاصرة . إن جان دارك فى عيون زينب الأيوبى تختلف عن تلك التى يعرفها التاريخ والواقع، إنها جان دارك "زينبية" بلا شبيه!

إن شخصية نور الدين بهنس، التى حكم على زينب أن تتزوجه، مناقضة تماما لطموح زينب، فهو أهون من مشاركتها طموح الاستشهاد والتضحية الذى تمثله جان دارك.

ولا يقتصر العجز على نور الدين وحده، فيوسف منصور أيضا ـ وهو نقيض نور ـ لا يستطيع أن يسايرها فى هذه الأحلام. وبعد هزيمة يونيو ١٩٦٧م تعترف زينب ليوسف بحلمها القديم :

"ـ كنت فى يوم ما أحلم بأنى جان دارك التى أنقذت وطنها، ولكنى عندما أفكر فى الرجال الذى عرفتهم أسال نفسى كيف يستطيع مثل هؤلاء الرجال أن يحاربوا دون أن تلحق بهم الهزيمة.

ويقول يوسف معاتبا :

ـ حتى أنا ؟!

ولا تتردد زينب فى إجابتها السريعة :

ـ حتى أنت

ويرد يوسف :

ـ أنت ظالمة .. ألم تصادفى فى حياتك رجلا واحدا تستطيعين ضمه إلى جيش جان دارك ؟

قالت بلا تردد :

ـ نعم .. عم صالح ولا أحد غيره"[٢].

---

(١)نفسه: ص ٢٤٠.

(٢)نفسه : ص ٥٦٤.

عم صالح الأخرس وحده الجدير بأن يكون من جنود جيش زينب الأيوبى / جان دارك، فهو الوحيد صاحب المصلحة فى التغيير . أما اللصوص أمثال نور الدين بهنس، واللامنتمون أمثال عبد الهادى النجار، والمثاليون الملتزمون أمثال يوسف منصور، فإنهم لا يصلحون . ولقد مات صالح الأخرس فى أعقاب الهزيمة مباشرة، وكأنه بموته يؤكد استحالة الحلم الخرافى لجان دارك المصرية بعد الهزيمة القاسية التى حلت بالوطن، بموت الشخص الوحيد الجدير بتحقيق الخلاص المرجو من خلال جيش اسطورى تقوده - ولو بالوهم - القديسة المصرية " زينب الأيوبى" .

لم يعد صالح الأخرس قادرا على الاحتمال، ولم تعد زينب مؤهلة للاستمرار، وكان لابد أن تنتهى الرواية كلها .

٥-

جـ - الفن

٥- ١

يقتصر وجود أم كلثوم عند عبد الرحمن الشرقاوى على رواية " الشوارع الخلفية "، وهو وجود يكشف عن مكانتها الراسخة المستقرة فى قمة الفن الغنائى المصرى، ويعبر عن شعبيتها وتأثيرها المدوى على قطاعات مختلفة ومتنوعة فى الواقع المصرى.

إن شويكار هانم تتبنى موهبة رجاء صدقى، الممثلة والمطربةالناشئة، "ويهمس أدهم بك لـ شكرى عبد العال بأن الست شويكار فاهمة إنها حاتعمل من البنت دى أم كلثوم ثانية"(١).

إن الوصول إلى مرتبة أم كلثوم هو قمة الطموح الذى يمكن أن تصل إليه رجاء صدقى وتتمناه لها شويكار هانم، وعلى الرغم من حيادية نبرةالباشكاتب فإنه يكشف عن سخريته من موهبة رجاء ورفضه لتشبيهها بأم كلثوم . فإذ تمدح شويكار الموهبة التى تتبناها قائلة :

"- أما الليلة فى المقابلة رجاء غنت حتة دور ..والنبى ولا أم كلثوم .. لازم تغنيه لكم تانى..

يثور البك ويزفر بضيق قائلا :

- أم كلثوم ؟ ! .. بقى كل واحدة تغنى لها كلمتين .. تبقى أحسن من أم كلثوم .. وأى

---

(١)الشوارع الخلفية : ص ٢٨٢.

جورنالجى هلفوت يكتب له كلمتين يبقى أحسن من طه حسين .. وإن طلع واد يمدح له الملك ببيتين شعر مكسورين يبقى أحسن من شوقى بك ! .. وأى سنكوحة بقت أحسن من فاطمة رشدى ! والله عال !! ده إيه ده ؟"[١].

هل أثارته كلمة " ولا " التى تفيد التفوق ؟ أما أثاره المناخ العام الذى يزدحم بالراغبين فى التشبه بالقمم دون استعداد وموهبة ؟!

وبعد " احتواء " غضب الباشكاتب أدهم بك، يقول مستعليا :

"ـ طب سمعينا يا ستى !.. حافضه الدور بتاع أم كلثوم " أمتى الهوى يبجى سوا وارتاح " .. ياسلام عليك يا شيخ زكريا .. مافيش كده!

وتجد رجاء صدقى الفرصة متاحة للرد على الإهانة التى لحقت بها، فتجيب :

ـ لا .. أنا حاقول لك تواشيح يا سى أدهم..

وبعدين أغنى لك دور يا حلو والله .. أقول لك حاجه من سى عبده الحامولى !... ولا من محمد عثمان..

حاجة تفكرك بشبابك !"[٢].

كأنها تقول إن أغنية أم كلثوم وألحان زكريا أحمد لا تناسب الجيل الذىينتمى إليه البك الذى انتهى شبابه مع الحامولى ومحمد عثمان!

أما فاطمة رشدى فتحظى بشعبية جارفة وإعجاب بالغ فى الرواية نفسها . إن إعجاب سعد داود بتمثيل فاطمة رشدى لا يقل عن ولعه بأسلوب طه حسين، والشيخ على مدرس اللغة العربية وأخذ عليه حبه للاثنين وينهاه عن التشبه بطه حسين وفاطمة رشدى معا : "كنت تزعق فى وأنا فى السنة الأولى، وتقول : لا تقلد فاطمة رشدى يا ولد ! يا فطيمة رشدى .. لكن رنين صوتها فى الشعر يا شيخ على لا مثيل له، كلما حاولنا أن نقرأ شعر شوقى فى رواياته يا شيخ على زحف إلينا رنين بديع من صوت فاطمة رشدى . على كل حال لم يعد صوتى الآن بعد أن

---

(١)نفسه : ص ص ٢٨٤ ـ ٢٨٥.

(٢)نفسه : ص ٨٤.

خشن يستطيع أن يحمل أية نبرة من إلقاء فاطمة رشدى"[١].

إن الحب لا يتعلق بالتمثيل وحده، ففاطمة رشدى قادرة على بعث حياة جديدة فى الشعر؛ شحياة لا يملك محبو الشعر أن يفلتوا من إسارها.!

وفى بيت سعد داود، وأمام أم سعد وصديقاتها، تظهر فاطمة رشدى بمعرفة الممثلة الناشئة رجاء صدقى التى تقلدها تعبيرا عن الإعجاب بأدائها : "ثم راق لها أن تمثل مشهدا من مجنون ليلى .. ووقفت ببدنها الرشيق الصغير، وأطبقت عينيها الواسعتين، كأنها تخرج من جو الحجرة وشارع عزيز إلى تيه الصحراء .. وكتمت سعالها الذى يفاجئها أحيانا، وبدأت تمثل مشهد اللقاء بين ليلى وقيس، بعد زواج ليلى، وكانت تقلد فاطمة رشدى"[٢].

إن الأمر كله يدل دلالة واضحة على قامة فاطمة رشدى الراسخة كعلامة مسرحية فى الثلاثينيات، علامة يقر بتفردها أفراد مختلفون اجتماعيا وثقافيا.

يظهر اسم نعيمة عاكف فى عنوان فصل كامل من رواية " زينب والعرش " : " انجريد برجمان ونعيمة عاكف " . وفى هذا الفصل تبدأ زينب الأيوبى ـ مرغمة ـ حياتها الزوجية مع نور الدين بهنس.

زينب مولعة بجان دارك والممثلة التى أدت دورها فى السينما ـ انجريد برجمان ـ التى تشارك نعيمة عاكف فى عنوان الفصل، والإعجاب بـ "جان وأنجريد ينقلب إلى ضيق وتمرد، فتظهر نعيمة عاكف . تقول زينب لزميلاتها فى المدرسة :

ـ هيا بنا نرقص .. أنا لا أحب أنجريد برجمان .. أنا أريد أن أكون مثل نعيمة عاكف.

كانت زينب تحب نعيمة عاكف منذ رأتها فى دور فتاة متمردة تشتغل راقصة فى سيرك، وتغنى فى الموالد والأفراح، أعجبت بها وبهذا الجو المثير الصاخب بما فيه من أسود وفيلة وبهلوانات وأقزام. وكانت تقف فى غرفتها أما المرآة ترقص وتتثنى وتنظر إلى جسدها وتتأمل

---

(١)نفسه : ص ٨٤.

(٢)نفسه : ص ٩٢.

شعرها ووجهها وقوامها حتى تنتشى بما تراه وتقتنع بأن هذا الذى تملكه ليس لأحد .. وليس لنور الدين بالذات"(١).

أنجريد برجمان قناع جان دراك، ونعيمة عاكف قناع للشخصية التى أحبتها زينب فى السينما تمثل دور الفتاة المتمردة الراقصة المغنية . أنجريد تمثل الطموح إلى المجهول، ونعيمة تجسد الارتباط بالحياة الصاخبة البهيجة . وفى الحالتين لا يتوافق الأمر مع نور الدين بهنس ويعبر فتحى غانم عن هذه المفارقة بشكل مباشر:

"كان كلا الحلمين، جان دارك ونعيمة عاكف .. لا مجال فيهما للزواج، وخاصة إذا كان الزوج رجلا مثل نور الدين"(٢).

ولكن دنيا الأحلام تختلف عن الواقع، فالتشبث بالحلم لا يعنى تحققه : إنها واثقة من ذلك.. ستظل كما هى، جان دارك أو نعيمة عاكف، أو جان دارك ونعيمة عاكف معا!

تتراجع الأحلام، ويتم الزواج.

تنجح زينب فى التمرد على زوجها فارضة عليه أن يتقبل ممارساتها بلا قيود . وفى إحدى شطحاتها تطلب من المخرج السينمائى بكر سليمان ـ صديق زوجها ـ أن تعمل فى السينما . لم يكن هذا الطلب إلا إحياء للحلم القديم الذى توارى مع الزواج :

"وحدثت بكر سليمان .. وهى ترى نفسها ممثلة كبيرة مثل أنجريد برجمان أو نعيمة عاكف كما كانت تتمنى فى سالف الأيام"(٣).

لا يصلح نور الدين بهنس زوجا لزينب، وهو ما يعيه الزوج دون فهم للأسباب الحقيقية والجذور الكامنة . السبب يكمن فى عنوان الفصل الذى تزوجا فيه، وهو عنوان يستعيده الراوى أثناء حديثه عن نور : "كان لا يفهم هذا الرفض ولا يحس به، إذ كان من المستحيل أن يدرك أنه بعيد تماما عن أحلامها، وهى التى كانت تحلم بأن تكون نعيمة عاكف أو جان دارك، تحلم بمن يرقص معها فى الطرقات، أو يهرج معها ويدير لها البيانولا وهما يتسكعان معا من شارع إلى

---

(١)زينب والعرش : ص٢٢٦.

(٢)نفسه : ص١٧٠.

(٣)نفسه : ص ٣٣٤.

شارع كما كانت تفعل نعيمة عاكف فى الفيلم . وهو أيضا لن يحارب فى جيشها لإنقاذ الوطن، كما حاربت انجريد برجمان فى فيلم جان دارك .

إنه معذور فى عدم قدرته على فهم هذا أو ذاك، وهو من دون البشر جميعا أبعد الناس عن القيام بمثل هذه الأعمال المفرطة فى علانيتها .. وهو الذى صنع لحياته السرية فى مواجهة القهر النفسى الذى واجهه منذ بداية حياته"(١).

من سمات جان دارك / أنجريد برجمان، وفتاة الشارع / نعيمة عاكف، أنهما علنيتان صريحتان إلى أبعد الحدود . وهذه العلنية سمة أصيلة فى زينب الأيوبى على مدار الرواية، علنية مرادفة للشجاعة والجرأة أو الحماقة والتهور . ونفسية نور الدين بهنس ـ طوال الرواية أيضا ـ لا تصلح للأعمال العلنية، ولذلك فهو لا يصلح للسير فى ركاب زينب ويتخذ كل منهما طريقا مختلفا يمثل عصبا أساسيا فى بناء الرواية .

٦-

د. الموروث الشعبى

٦- ١

من ذكريات الراوى فى أوائل شبابه ـ فى رواية " الفلاح " . مغامرة يشوبها الغموض مع غجرية اسمها جليلة، ويتحول الاسم فى تداعى الذكريات ـ وبلا رابط أو مبرر منطقى ـ إلى جليلة بنت مرة، وفى هذا التداعى ما يكشف عن التأثير الكامن بمفردات الأدب الشعبى وأسماء رموزه وأبطاله : "فى أول الشباب عرفت واحدة من هؤلاء الغجريات، ولم أكد آنس إليها وتأنس إلى حتى واعدتنى على أن أفتح لها باب البيت ليلا ! .. ولماذا يا ست .لست أذكر اسمها . آه .. كان اسمها جليلة ! ياجليلة يا بنت مرة .. كما يقول الفتى سالم فى قريتى يا تفيدة يا بنت طلبة!"(٢).

---

(١)نفسه : ص ٣٩٧.

(٢)الفلاح : ص ٢٢٣.

إن الاسم الأول للغجرية : جليلة، يقود إلىجليلة بنت مرة ! والتشابه الإيقاعى يحول "تفيدة" إلى " جليلة " و" طلبة " إلى " مرة! "

وهذا التداخل بين تفيدة بنت الشيخ طلبة وجليلة بنت مرة يتحول إلىمادة فكاهية بعد موقف تفيدة من توفيق حسنين الذى يهمهم شاردا وهو يتحسس مؤخرة رأسه ووجهه إلىالأرض :

"ـ طيب يا تفيدة يا بنت طلبة!

وضج بحيرى بخفة :

ـ طب ما تقول يا جليلة يا بنت مرة .. زى ما بيشعروا فى حكاية الزير سالم

وتعالت الضحكات يقطعها صوت نحيل :

ـ أيوه يا واد يا بحيرى قول .. ياجليلة يا بنت مرة أحدثت فى القلب أمرا..."

ويقاطعه صوت آخر معدلا، ومحولا الأصل الشعبى إلى صياغة عصرية بالأسماء الجديدة.

"ـ لا .. لا .. يا أبا عبد الواحد وانت السادق .. يا تفيدة يا بنت طلبة أحدثت فى الرأس أمرا"[1].

إنه البحث عن الضحك حتى لو كان كامنا فى مجرد التشابه الإيقاعى، واستدعاء الثقافة الشعبية التى تترسخ فى العقول والأذهان، وتظهر فى أوقات مفاجئة وبأشكال غريبة.!

٧ـ

هـ ـ الحب والجنس

٧ـ ١

هل تستحق امرأة أن يضحى فى سبيلها بمملكة وعرش ؟ وإذا استطاع عاشق كالملك إدوارد الثامن أن يضحى بالعرش ويختار المرأة التى أحبها، فأى مصير ينتظره ؟ !.

الصحفى محمد ناجى يستطيع أن يحكم ـ كشاهد عيان ـ على مصيره :

"ـ أنا شفت دوق وندسور فى نيويورك .. كنت نازل فى " الوالد ورف استوريا " .. وكنا

---

(١) نفسه : ص ٢٣٨.

الساعة تسعة الصبح، كنت داخل أفطر، فلقيته قاعد لوحده وقدامه ستة مارتينى راصصهم جنب بعض .. وقعد يشرب واحد ورا التانى .. من ساعتها وأنا متأكد إنه خد مقلب فى جوازه .. طبعا .. واحد يسيب عرش إنجلترا .. يسيب امبرطورية علشان حب عمره ما يدوم .. مسكين .. ما كانش بيفوق أبدا .."(١).

إن حكاية الملك ادوارد الثامن مع واليس وورفيلد سمبسون، دوقة وندسور، ليست محل اهتمام خاص من محمد ناجى، وإنما اهتمامه الرئيس منصب على غريمه يوسف السويفى - والعرش الإنجليزى لا يعنيه، ولكن ما يعنيه هو منصب رئيس التحرير ـ الكلام عن إدوارد والهدف هو يوسف، ولذلك لا تنتهى حكايته ولا تتوقف شهادته :

"- إنت ساكت ليه يا يوسف .. لسه بتفكر فى دوق وندسور . أظن لو كنت مكانه كنت عملت نفس الشئ. تتنازل عن الامبراطورية فى سبيل الحب .. لكن إنت معذور .. سامية حلوه.. حلوة جدا"(٢).

الإشارة الموحية تقترب من الوضوح والمباشرة، والتنازل عن العرش لا يختلف كثيرا عن التضحية برئاسة التحرير . ذلك أن طموح المنتمين إلى الأسر المالكة يختلف بالضرورة عن طموح الصحفيين.!

الحكاية الرمزية التى يحكيها محمد ناجى لا تنبع من الخوف، فهو يملك أن يقول رأيه الصريح فى اختيار يوسف، يقوله فى مواجهته ومواجهة حبيبته سامية التى تسأل فى قلق :

"- يعنى ما بيحبنيش ؟

فيجيبها ناجى على الفور :

- لا .. بيحبك . إنما موش ح يتنازل عن العرش علشان حبه"(٣).

عرش يوسف هو رئاسة التحرير، وما يراهن عليه ناجى أن يوسف لن يتنازل عن العرش الصحفى فى سبيل سامية .

---

(١)الرجل الذى فقد ظله ، سامية : ص ١٢٣.

(٢)نفسه : ص ١٢٣.

(٣)نفسه : ص ١٢٥.

وتصح مراهنة محمد ناجى.

لقد فضل يوسف السويفى أن يحقق سبقا صحفيا فى دمشق متخليا عن موعد الزواج، ويقدم ناجى تفسيرا مضيئا لشخصية يوسف، وهو تفسير يساعد على فهم الحدث الروائى كله . لو كان " يملك " عرشا لتنازل عنه ولكن لا يستطيع أن يتنازل عن " طموحه " إلى العرش.

"ـ إنت فاكرة ليلة ماجيتم عندى فى البيت، وحكيت لكم عن دوق وندسور اللى ساب عرشه علشان بيحب .. أنا كنت عايز أنبهك فى الوقت ده..

يوسف مش امبراطور .. موش ملك .. موش قاعد على عرش .. أنا متأكد لو كان يوسف عنده عرش .. كان سابه علشان يتجوزك .. كان يعملها بمنتهى البساطة .. إنما للأسف ما عندوش .. علشان كده ح يسبب حبه ويدور على العرش"(١).

إن كلمات محمد ناجى الصادقة، التى قيلت فى سياق لا يحتمل الأكاذيب والمناورات، تكشف عن مدى التعقيد الإنسانى الذى يتمثل فى شخصية يوسف . والفضل فى هذه الإضافة المضيئة يعود إلى توظيف فتحى غانم لقصة الحب والزواج التى ربطت بين الملك إدواد الثامن ووالليس وودرفيلد سمبسون ! .

٢ ـ٧

وإذا كانت هذه القصة الثنائية تلعب دورا مهما فى بناء رواية واحدة هى "الرجل الذى فقد ظله"، فإن التفسيرات النفسية لسيجموند فرويد ـ التى تتعلق بالمرأة والجنس ـ تلعب دورا بارزا فى بناء روايات عديدة لفتحى غانم . ويتحقق هذا الدور من خلال الكشف عن الموقع المؤثر نفسيا الذى تحتله النساء فى حياة الرجال، أو من خلال التعرض المباشر للنساء أنفسهن ومدى خضوعهن لهذه التفسيرات الفرويدية.

يبدو فرويد مسعفا ليوسف منصور فى رحلته الأخيرة / الموت. فهو يستدعيه عند اصطدامه بشخصيات جديدة بالنسبة له، وعند اصطدامه بذكرياته القديمه أيضا، وفى الحالتين تظهر المرأة فى حياة يوسف وفى بناء الرواية، وهو ظهور يتكفل فرويد بتفسيره . يقترن " كريم شاكر "

---

(١) نفسه : ص ١٧٥.

المحامى، منذ ظهوره الأول فى رواية " الأفيال " بالغليون الذى يدخنه . ولأنه شخص غير مريح بالنسبة ليوسف، فإنه يقوم بتحليل أفعاله على ضوء معطيات فرويد :

"ذلك الغليون الذى يثبته فى فمه خدعة كبرى . وابتسم للخاطر الذى تراءى له . كريم شاكر عاجز يعوض عجزه كرجل بإبراز غليونه أمام كل من يقابله. أليس هذاهو ما يقوله فرويد ؟ لابد أنه قال شيئا مثل هذا . وأعجبه هذا الخاطروتمنى لو يكون صحيحا . وتخيل نفسه وهو يلتقى بنزلاء هذا الفندق ويتحدث معهم عن اكتشافه الذى وصل إليه. وتتناقل الهمسات وتتحول إلى فضيحة تزلزل كيان ذلك الرجل المتعجرف فيبكى وينهار . ما ألذ وأروع الفضيحة التى تستطيع أن تدمر بها الرجل الذى لا تستريح إليه"(١).

مقولات فرويد ليست" مفسرة" فحسب، ولكنها " فاضحة "أيضا !

هل يستيطع يوسف منصور نفسه أن ينجو ـ هو وذكرياته ـ من تحليلات فرويد وفضائحه ؟!

فى غرفة تذكارات يوسف السوداء ذكريات عن أبيه تصلح للتفسير على ضوء المنهج الفرويدى :

"لقد أعطى أبوه عصاته لفاطمة هانم كما لو كان يعطيها رجولته. أيستطيع أن يسخر الآن من كريم شاكر لأنه يثبت غليونه منتصبا فى فمه .. ويروى للنزلاء أنه قرأ عن فرويد أن هذا مظهر لإدعاء الفحولة يلجأ إليه الرجل الذى يشعر بعجزه .

إن عصا والده التى أهداها لفاطمة هانم، لأنها طلبتها منه كما قالت له أمه، ينطبق عليها نفس الشئ. الأجدر به أن يسخر من والده أو يسخر من نفسه. لا مبرر له لأن يضيق بمحاولات كريم شاكر لإظهار نفسه بمظهر المسيطر صاحب الكلمة"(٢).

الهم مشترك . فإذا كان " غليون " كريم شاكر المحامى يحمل مغزى جنسيا، فإن "عصا" الأب تحمل دلالة جنسية مشابهة! إن فى مقولات فرويد الكثير مما يلقى ضوءا ساطعا ـ وفاضحا ـ على كثير من الأحداث والرؤى التى تبدو محايدة أو بلا معنى.

---

(١)الأفيال : ص ص ٥٦ ـ ٥٧.

(٢)نفسه : ص ٣٣٢.

فى "حكاية تو " يلجأ الراوى إلى فرويد بحثا عن تفسير الشعور المسيطر عليه بأن ينتقم "تو" من قاتل أبيه : "إن أى واحد منا يكون عرضة لأغرب وأبشع الهواجس، والطفل الذى يغار من أبيه قد يفكر فى قتله كما يقول فرويد، ولكنه لا يفعلها، والولد قد تنتابه خواطر جنسيةنحو أمه .. ولكنه يردع نفسه، إن أى شئ، أى خاطر من أى نوع، قد يخطر بالبال، وقد يشغل العقل، الزوجة الشريفة قد تفكر فىالخيانة للحظة، ثم تنتبه إلى فساد الخاطر وتطرده. .كل خاطر محتمل، ولكن ليس كل تصرف بمعقول"(١).

ذلك الشعورالمعقد المتشابك الذىيحسه الطفل تجاه أبيه أو أمه، يجد صداه فىالعالم الروائى لفتحى غانم عند كثير من الشخصات النسائية، وهو صدى يمثل مفتاحا رئيسا فى فهم الحدث الروائى وإدراك طبيعة تطوره.

إن أحلام زينب الأيوبى فى رواية " زينب والعرش " لا يمكن أن تفسر أو تفهم بمعزل عن علاقتها المبتورة مع أبيها مدحت بك الأيوبى الذى مات وهى طفلة.

تحتل أحلام زينب مساحة غير قليلة فى الرواية .ويقتحم يوسف منصورعالم زوجته المعقد عندما لا تتحمس لتسمية طفلها باسم أبيها . إنها لا ترى فى الأمر هدية من زوجها، وتقول :

"ـ لماذا هذا الاسم الذى يذكرنى بالموت ؟

فقال يوسف مدافعا عن هديته :

ـ انت تذكرين والدك فى أحلامك .. ألم تذكريه وهو يرتدى الروب المخطط . وبينك وبينه علاقة جنسية؟

وابتسمت زينب، وتذكرت دهشتها عندما فسر لها يوسف ذلك الحلم،وشعرت بأنه فعلا قدم لها شيئا عظيما، ولكنها لسبب غير مفهوم لديها لا تريد أن تعترف بأهمية أن يكون اسم ولدها مدحت"(٢).

---

(١)حكاية تو : ص ١٠٨.

(٢)زينب والعرش : ص ٤٩٥.

ليست زينب الأيوبى وحدها من تعانى ذلك الشعور المعقد تجاه أبيها، فزينب أخرى فى رواية " تلك الأيام " تتعرض لأزمة مماثلة ويقتحم زوجها ـ أيضا ـ مشكلتها طارحا اسم فرويد بشكل مباشر.

إن الدكتور سالم عبيد، الزوج الذى يكبرها بكثير، يقول بصوت مختنق بالانفعال :

"ـ لا تقاومى موته

العبارة تنصرف إلى معنيين : الأب والحبيب القديم، وتفكر زينب : هل كان يعنى والدى حقا ؟ أم أنه يتخابث . تنهدت، وقاومت شعورا بالسقوط فى هوة بلا قرار.

ـ والدى مات منذ سنوات.

سمعت سالم يقول:

ـ منذ مات .. وأنت فى حالة عطش.

ـ عطش ؟

ـ عطش للحب

ـ من الذى مات ؟

ـ والدك .. ألم تلاحظى أنك تكررين السؤال ؟

ـ لأنه مات منذ سنوات

ـ وأنت تتعمدين النسيان

ـ نسيان أى شئ؟

ـ نسيان موته.

ـ من قال هذا ؟

ـ فرويد

ـ أتصدق علم النفس ؟

ـ أصدقه فى حالتك

ـ وما هى حالتى ؟

ـ فقدان للحب الأبوى ..تنتهى بعطش إلى الحب"(١).

ربما يكون الاستشهاد بفرويد مصيبا ومفيدا، ولكن تفكير الدكتور سالم عبيد يقبل التأويل

---

(١)تلك الأيام : ص ٢٦.

المختلف لأنه يستهدف الحبيب القديم ويتكلم عن الأب الميت!

ولا يقتصر دور فرويد على التوترات تجاه الأب، فهو ينطبق أيضا على العلاقة مع الأم.

فى " الساخن والبارد " يبدو يوسف منصور نموذجا " فرويديا " فى علاقته مع أمه، فهو يعترف لجوليا بمشاعر غامضة معقدة، ربما لم يكن هو نفسه يدركها قبل أن يعترف بها:

"ـ كان أول خاطر يقفز إلى رأسى وأنا أنظر إليك.. هو أنك تشبهين أمى . إنى أعلم أنك لا تشبهينها .. هى شعرها أسود وأنت شعرك أشقر، هى عيناها سوداوان وأنت عيناك رماديتان مشوبتان بزرقة خفيفة، هى جسمها ممتلئ وأنت جسمك غير ممتلئ وإن كان غير نحيف .. نعم أنت لا تشبهينها ومع ذلك فأنت تشبهينها إلى حد غير معقول .. لم أقابل امرأة فى حياتى ذكرتنى بأمى سواك، ولم أحب امرأة بعد حبى لأمى سواك"(١).

لايعرف يوسف نفسه أيكذب أم يقول صدقا، ولكن المؤكد أن شعوره بأمه يتجاوز المعقول والمألوف، ويختلط حبه لها بحبه للنساء اللاتى خلفهن وراءه فىالقاهرة أو عرفهن فىالسويد !

وفى هذا الإطار يمكننا أن نفهم بعض الملامح المتميزة "للغبى" فى الرواية التى تحمل الاسم نفسه . يقول الراوى إنه مرتبط منذ البداية بالغبى "الذى سوف يولد بعد لحظات .. وربما أن الغبى مازال داخل بطن أمه .. فالمكان المثالى بالنسبة للكاتب أن يكون داخل البطن مع الجنين أو يكون هوالجنين نفسه .. بشرط أن يكون واعيا بما يحدث .. وبذلك يستطيع أن يعرف بدقة كاملة مولد نفسه.. أى مولد الغبى.

ولو كان هذا هو الذىحدث فعلا .. لو افترضنا ! مكان تحقيقه فستواجهنا عقبة الوعى . لأن الجنين غبى ويستحيل عليه أن يعى لحظة ولادته فضلا عن أن الأجنة الأذكياء إذا كانوا يعون لحظات مولدهم .. إلا أنهم ينسونها تماما بعد ذلك .. ولا يتذكرونها إلا فى أحلامهم كما يقول العلامة فرويد .. وهو تذكر مشوش لا يفيد فى شئ"(٢).

قد يملك فرويد أن يبدد بعض الأوهام، ولكنه لا يستطيع أن يصل إلى حقيقة نهائية مع الكائن الإنسانى المعقد!!

---

(١)الساخن والبارد : ص ١٨٤.

(٢) الغبى : ص ٢٥ .

الخاتمة

كان موضوع هذه الدراسة عن صورة المرأة فى الرواية المصرية، من خلال روايات ثلاثة من أهم وأبرز المبدعين المعاصرين، وهم: سعد مكاوى وعبد الرحمن الشرقاوى وفتحى غانم، حيث يشكل إنتاجهم جانبا مؤثرا من خريطة الرواية المصرية، ومساحة كبيرة يمكن أن تغطى فن الرواية فى المرحلة المختارة للبحث .

ولما كانت قضية المرأة قضية مطروحة على ساحة الفكر لها عمقها وخصوبتها، جاء اختيارى لهذا الموضوع، ولما كانت الرواية محصلة لفكر العصر وحضارته، رأيت أن تناول هذه القضية من خلالها يتسم بالشمول ويوصلنا إلى نتائج دقيقة .

واختيارى لفن الرواية تعبير عن إيمانى بأنه أكثر الأجناس الأدبية تعبيرا عن المجتمع لما يحمله من تحليل وتفصيل للحدث الواحد على مدى صفحات طويلة، الأمر الذى يجعل القارئ يعايش الحدث بكل ما فيه .

فالرواية أكبر الفنون الأدبية عمقا واتساعا، لأن معمارها الفنى يشمل أساليب التعبير الشعرية والقصصية والدرامية، ويضيف إليها تصوير المجتمع والتعبير عن ضمير الإنسان وأشواقه ومصيره، واستيعاب التاريخ والتنبؤ باتجاهات المستقبل، فهى تتسم ببساطة التعبير، وتقترب من روح المجتمع اقترابا يكسبها تفوقا على الشعر وعلى القصة القصيرة .

وقد عمدت الباحثة إلى نهج محدد فى تناول موضوعها يقوم على التكاملية بين المناهج المختلفة، وهو ما نطلق عليه المنهج الجامعى، فاستفادت من المنهج الوصفى فى وصف الظواهر الاجتماعية التى تتعلق بالمرأة، واستفادت من المنهج التحليلى فى تحليل هذه الظواهر وربطها بدلالاتها، كل هذا فى إطار فنى جمالى يتفق وطبيعة الدراسة .

وقد جاءت الدراسة فى مقدمة وبابين : تناول الباب الأول أهم قضايا المرأة، وتناول الباب الثانى، تأثير المرأة فى البناء الروائى .

وقد ضم الباب الأول خمسة فصول هى :

١ ـ المراة العاهرة .

٢ـ المرأة والسياسة .

٣ـ المرأة والدين .

٤ـ الجنس والزواج .

٥ ـ المرأة بين الشرق والغرب .

وضم الباب الثانى أربعة فصول هى :

١ـ بناء الشخصية النسائية .

٢ ـ المرأة والزمن .

٣ـ المرأة والمكان .

٤ـ المرأة وبناء الحدث الروائى .

وقد واجهت الباحثة كثيرا من الصعوبات والتى يقف على رأسها :

١ـ تشعب جوانب قضية المرأة واختلاف الآراء حولها . فإذا كانت المرأة تمثل نصف المجتمع فإن أثرها يكاد يغطى المجتمع كله .

٢ـ فن الرواية من الفنون الدقيقة التى تحتاج إلى باحث يقظ وعلى درجة عالية من الوعى كى لا تفلت منه حبكة الموضوع وتضيع منه عناصر التحليل وذلك لاشتمال هذا الفن على العمق والاتساع والامتداد والتنوع فى أساليب التعبير.

٣ـ ندرة الدراسات النقدية التى تناولت الروائيين موضع الدراسة، والتى لا تتناسب مع مكانتهم الفنية .

٤ـ عانت الباحثة كثيرا للحصول على بعض الأعمال الروائية الخاصة بالأستاذ فتحى غانم والتى كانت عزيزة المنال .

ومن أهم النتائج التى توصلت إليها الباحثة ما يأتى :

١- كشفت الدراسة عن أبعاد فن الرواية ومدى ملائمته لمثل هذه القضايا المتشابكة، والتى تتعلق بالمجتمع وتترجم فكره، فقد استطاع هذا الفن - وبحق - أن يجسد جميع الأنماط النسائية تجسيدا صادقا، وأكاد أجزم أنه الجنس الأدبى الأوحد الذى يستطيع أن يلم بأطراف قضية مثل هذه القضية لما يحمله من عناصر تبدو متناقضة، كالسهولة والعمق، البساطة والتركيب، السرعة والبطء مثل هذه العناصر تكسبه فنية خاصة فى وصف الحدث وإبراز الدلالة .

٢- أثبتت الدراسة أن قضية المرأة جاءت معبرة عن روح العصر الذى تعيش فيه، وممثله لفكره وحضارته، وترجمة للعديد من الظواهر الاجتماعية الموجودة فى المجتمع.

٣- أظهرت الدراسة الفنية للمبدعين الانتماء الفكرى العام الذى يسيطر على كل منهم فنستطيع أن نصف سعد مكاوى بأنه من الكتاب الذين تتوافق كتاباتهم مع ظروف المجتمع وأحداثه، وعبد الرحمن الشرقاوى كاتب يجنح بطبيعته الريفية إلى الالتزام بالمنقول من الدين، بينما جاء فتحى غانم ثائرا على واقعه الاجتماعى، متطلعا للواقع الغربى .

٤- وجدت الباحثة أن اختلاف الرؤية السياسية للكتاب الثلاثة قد أدى إلى اختلاف أساليبهم فى التعبير عن القضايا السياسية بشكل عام، كما أدى إلى تباين الموقع الذى تحتله المرأة من منظور سياسى فى عوالمهم الروائية بشكل خاص .

فتظهر العلاقة الوثيقة بين المرأة والسياسة عند سعد مكاوى فهما وجهان لعملة واحدة تعبر عن الحياة القائمة على القهر والإرهاب.

واشتعال الصراعات السياسية - الرئيسة - فى روايات الشرقاوى لا يلغى الشخصيات النسائية، فهى تستمر فى المشاركة مع تغيير منطقى فى الدور الذى تلعبه فى العمل الروائى.

وتتعدد الممارسات السياسية للمرأة فى روايات فتحى غانم، فهى تنهض شاهدا سياسيا على المرحلة التاريخية التى تعاصرها، وتقدم هذه الشهادة عبر عدة أقنعة وبشكل فنى غير مباشر .

٥- أظهرت الدراسة أوجه الاتفاق والاختلاف بين الكتاب الثلاثة فى رؤاهم الفنية، فاتفق سعد مكاوى وفتحى غانم فى التمييز بين الدعارة التى تتعامل مع الجنس كسلعة قابلة للبيع لكل من يستطيع دفع الثمن، وبين الاستثمار الخاص للجنس والذى يدخل فى نطاق التجارة دون أن تكتمل له شروطه، واتفقا كذلك فى تقديمهما للدعارة كمؤسسة تتجاوز الأفراد وتقيم علاقة مع الدولة بكافة مناحى النشاط فى المجتمع حيث التمايز والطبقية، واتفق الكتاب الثلاثة فى توظيفهم للدعارة ومحاولة استثمارها فنيا لتقديم شهادة عن عصر كامل .

واتفق سعد مكاوى وفتحى غانم من حيث الاهتمام بإظهار دور الجنس فى بناء الشخصية النسائية مع اختلافهما فى تفاصيل هذا الاهتمام، وأسلوب التعبير عنه، بينما كان عبد الرحمن الشرقاوى أقل اهتماما بهذا الدور وأكثر ميلا إلى التفتيش عن عناصر اجتماعية وسياسية واقتصادية تساعده فى عملية التشكيل فهو يعبر - فى أغلب الأحيان - عن نظرة الرجل إلى المرأة وليس عن المشاعر الأنثوية نفسها .

٦- وجدت الدراسة أن الموقع الذى يحتله المكان عند الكتاب الثلاثة يتباين كنتيجة منطقية لاختلاف أساليبهم وتوجهاتهم الفنية من ناحية، واختلاف الموضوعات والقضايا التى تشغلهم من ناحية أخرى، فجاءت علاقة المرأة بالمكان وثيقة الارتباط بالموقع الذى يشغله المكان بشكل عام . فالمكان التاريخى هو الأكثر سيطرة على روايات سعد مكاوى، وهو مكان يتوافق مع مفهوم سعد مكاوى للتاريخ ويستخدم للدلالة على موقفه الفكرى والسياسى .

والقرية هى المكان المسيطر على عالم الشرقاوى الروائى، فهى تهيمن على ثلاث من رواياته بشكل كامل، والرواية الرابعة تدور أحداثها فى القاهرة فى شارع صغير خلفى لا يختلف كثيرا - فى شخوصه وقيمه وتقاليده المكانية - عن القرية. ولعل فتحى غانم هو أكثر الكتاب الثلاثة اهتماما بالمكان عبر أشكال متعددة تتمثل فى الكرة الأرضية كمكان مقابل العالم الخارجى، والصعيد المصرى بعالمه المختلف مقارنة بالقاهرة حيث يصطدم المكانان ويتنافران إلى درجة التناقض، والفقراء بأمكانهم ورحلاتهم المكانية فى مقابل الأغنياء المستقرين مكانيا .

٧- لاحظت الباحثة أن سعد مكاوى حريص على الاستعانة بالماضى لعرض الزمن الحاضر وإدراكه والوعى به، وليس مجرد التوقف عند مجموعة من الوقائع والأحداث القديمة . فهو يستخدم الزمن التاريخى للتواصل والتفاعل مع الزمن المعاصر وليس لمجرد تقديم التاريخ كما هو . أما عبد الرحمن الشرقاوى، فإن تعامله مع الزمن يتأثر بسمتين مهمتين تسيطران على عالمه: السمة الأولى وفرة اهتمامه بالمشاكل السياسية والاجتماعية التى تتقارب أحداثها وتتلاطم لتشكل تاريخا مستقبليا. والسمة الثانية : تتعلق بالمدى القصير - نسبيا - لأحداث رواياته زمنيا .

وعند فتحى غانم ينتقل الاهتمام من التاريخ والصراعات السياسية إلى المدينة المعاصرة بشخوصها اللاهثين والخاضعين لإيقاع الزمن، كما أنه أكثر الكتاب الثلاثة استعانة بالتداخل الزمنى حيث تنتقل الأحداث من الحاضر إلى الماضى ثم تقفز من الحاضر إلى المستقبل وهو ما يتم بمرونة تسمح بالمزج والخلط الزمنى من ناحية وتضاعف إحساس الشخصيات - وخاصة النسائية - بالزمن من ناحية أخرى .

٨- كشفت الدراسة من خلال التعرض لقضية المرأة بين الشرق والغرب أنه لا يمكن التواصل والاندماج بين حضارة الشرق وحضارة الغرب فهناك اتصال لا تواصل ذلك لأن نظرة كل معسكر إلى الآخر تتسم بدرجة عالية من سوء الفهم الذى لا يمكن تبريره إلا فى إطار الاختلافات العديدة المرتبطة بالأفكار والعادات والتقاليد والأعراف .

وبعد ..

إنى أرجو الله عز وجل أن أكون قد وفيت هذا البحث حقه من الدرس والتمحيص، وأن يكون خالصا لوجهه الكريم، وإنى لا أزعم لنفسى الفضل بإتمامه وكماله ولكن إن هى إلا خطوات أولى فى طريق البحث تحتاج إلى العديد من الجهود الأخرى لتتممها وتكملها.

هذا وبالله التوفيق

المصادر والمراجع والدوريات

أولا: المصادر:

■ سعد مكاوى

١- شهيرة، الكتاب الفضى، روزاليوسف، القاهرة، ١٩٥٩م.

٢- الرجل والطريق، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٤م .

٣- السائرون نياما، روايات الهلال، دار الهلال، القاهرة، ط٢، ١٩٧٢ م .

٤- الكرباج ، دار شهرى، القاهرة، ١٩٨٤م .

٥- لا تسقنى وحدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م .

■ عبد الرحمن الشرقاوى

٦- الأرض، دار الغد، القاهرة، ١٩٥٤م .

٧- قلوب خالية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥م .

٨- الشوارع الخلفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الأعمال الكاملة، ط٣، ١٩٨١م .

٩- الفلاح، الشركة التونسية، تونس، ١٩٧٥م .

■ فتحى غانم

١٠- من أين، الكتاب الذهبى، روزاليوسف، القاهرة، ١٩٥٧م.

١١- الجبل، مكتبة روزاليوسف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩م.

١٢- الساخن والبارد، مكتبة روزاليوسف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩م .

١٣- الرجل الذى فقد ظله، أربعة أجزاء، كتاب الجمهورية، دار التحرير للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩م.

١٤- تلك الأيام، مكتبة روزاليوسف، القاهرة، ١٩٦٦م.

١٥- الغبى، مكتبة روزاليوسف، القاهرة، ١٩٦٦م .

١٦- زينب والعرش، مكتبة روزاليوسف، القاهرة، ١٩٧٦م.

١٧- حكاية تو، روايات الهلال، دار الهلال، القاهرة، ١٩٨٧م.

١٨- الأفيال، مكتبة روزاليوسف، القاهرة، ١٩٨١م.

١٩- قليل من الحب كثير من العنف، مكتبة روزاليوسف، القاهرة، ١٩٨٥م .

٢٠- بنت من شبرا، روايات الهلال، دار الهلال، القاهرة، ١٩٨٦م .
٢١- أحمد وداود، روايات الهلال، دار الهلال، القاهرة، ١٩٨٩ م .
٢٢- ست الحسن والجمال، روايات الهلال، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٣ م.

ثانيا: المراجع:

٢٣-أحمد أمين، الشرق والغرب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٥م .
٢٤- أحمد محمد عطية، الرواية السياسية، مكتبة مدبولى، القاهرة، د.ت .
٢٥- إريك فروم، الإنسان بين الجوهر والمظهر، ترجمة سعدان زهران، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٤٠،الكويت، ١٩٨٩م .
٢٦- اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، ط١، ١٩٨٧م .
٢٧- البغاء فى القاهرة، المركز القوى للبحوث الاجتماعية والجنائية، دار الشعب، القاهرة، ١٩٦١م .
٢٨- الموسوعة العربية الميسرة، مطبوعات دار الشعب ومؤسسة فرانكلين، القاهرة، ط ٥، ١٩٧٠م.
٢٩- أمينة شفيق، المرأة لن تعود إلى البيت، المكتبة الشعبية، القاهرة، ١٩٨٧م .
٣٠- د. إنجيل بطرس سمعان "ترجمة وتقديم"، نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١م.
٣١- د. بطرس بطرس غالى، د. محمود خيرى عيسى، المدخل فى علم السياسة، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ط ٥، ١٩٧٦م .
٣٢-بهاء طاهر، أبناء رفاعة .. الثقافة والحرية، دار الهلال، كتاب الهلال،العدد ٥١٤،القاهرة، ١٩٩٣م .
٣٣- جمال الشرقاوى، حريق القاهرة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٦م.
٣٤- د. رمضان بسطاويسى، المرئى واللامرئى، كتابات نقدية، العدد ٢١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٣م.
٣٥- روبرت همنرى، تيار الوعى فى الرواية الحديثة، ترجمة د. محمود الربيعى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٤م .

٣٦ـ د. زينب رضوان، الإسلام وقضايا المرأة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

٣٧ـ سعد عبد العزيز، الزمن التراجيدى فى الرواية المعاصرة، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٧٠م.

٣٨ـ د. سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

٣٩ـ عادل أحمد سركيس، الزواج وتطور المجتمع، دار الكاتب العربى، القاهرة، د.ت.

٤٠ـ د. عبد الحميد القط، يوسف إدريس والفن القصصى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م.

٤١ـ عبد الرحمن الرافعى، ثورة١٩١٩، ط٤، دار المعارف، ١٩٨٧م.

٤٢ـ د. عبد الرحمن عيسوى، على عبد الحميد، صحتك النفسية والجنس، مطبعة دار التأليف، القاهرة، ١٩٧٠م.

٤٣ـ د. عبد المحسن طه بدر، الروائى والأرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١م.

٤٤ـ غاستور باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط٣، بيروت، ١٩٨٧م.

٤٥ـ د. على وافد العقاب، حقوق المرأة العربية، دار الثقافة الجديدة، ط٢، القاهرة ١٩٧٦م.

٤٦ـ د. غالى شكرى، أزمة الجنس فى القصة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١م.

٤٧ـ فتحى الإبيارى، الجنس والواقعية فى القصة، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

٤٨ـ فؤاد دوارة، فى الرواية المصرية، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨م.

٤٩ـ فؤاد زكريا، آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥م.

٥٠ ـ قاسم أمين، تحرير المرأة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

٥١ـ د. قاسم عبده، أحمد الهوارى، الرواية التاريخية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩م.

٥٢ـ كامل لبيب وآخرون، دائرة معارف الثقافة الجنسية، دار النشر والتأليف التجارية، القاهرة، ط٢، ١٩٣٩م.

٥٣ـ كريم الوائلى، المواقف النقدية بين الذات والموضوع، دار العربى للنشر، القاهرة، ١٩٨٦م .

٥٤ـ كولن ولسون، الجنس والشباب المثقف، ترجمة د. صلاح عدس، الدار المصرية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٢م .

٥٥ـ كولن ولسون وآخرون، فكرة الزمان عبر التاريخ، ترجمة فؤاد كامل، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٥٩، الكويت، ١٩٩٢م .

٥٦ـ د. لطيفة محمد سالم، المرأة المصرية والتغير الاجتماعى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م .

٥٧ـ د. محمد حسن عبد الله، الريف فى الرواية العربية، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٤٣، الكويت، ١٩٨٩م.

٥٨ـ محمد الغزالى، جدد حياتك، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٢م .

٥٩ـ د. محمد أنيس، حريق القاهرة، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٧٥م .

٦٠ ـ د. محمد عمارة، قاسم أمين وتحرير المرأة، دار الهلال، كتاب الهلال، العدد ٣٥٢، القاهرة، ١٩٨٠م.

٦١ـ د. محمود الربيعى (ترجمة)، حاضر النقد الأدبى، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٧م.

٦٢ـ د. محمود الربيعى، قراءة الرواية، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥م .

٦٣ـ د. محمود العوادلى، المرأة وقضاياها السياسية، بيروت، ط ١، ١٩٨٥م .

٦٤ـ ميثاق العمل الوطنى .

٦٥ـ د. نبيل راغب، هدى شعراوى وعصر التنوير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨م .

٦٦ـ د. نوال السعداوى، المرأة هى الأصل، مكتبة مدبولى، القاهرة، ط ٤، ١٩٨٣ م .

٦٧ـ د. نوال السعداوى، قضية المرأة المصرية السياسية والجنسية، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٧م.

٦٨ ـ هانز ميرهوف، الزمن فى الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٢م .

٦٩- هدى شعراوى، مذكرات رائدة المرأة العربية الحديثة، دار الهلال، كتاب الهلال، العدد، ٣٦٩، القاهرة، ١٩٨١م .

٧٠- ياسين النصير، الرواية والمكان، مطبوعات وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٨٦م .

٧١- د. هادية البشير، المرأة والمجتمع، الشركة التونسية، تونس، ١٩٧٥م.

٧٢- يحيى حقى، خليلها على الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م.

٧٣ - يوسف الشارونى، نماذج من الرواية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧م.

ثالثا: الدوريات :

٧٤- عبد العالى بوطيب، مفهوم الرؤية السردية فى الخطاب الروائى، مجلة فصول، المجلد الحادى عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٣م .

٧٥- ليندا هيتشيون، رواية الرواية التأريخية، مجلة فصول، المجلد الثانىعشر، العدد الثانى، صيف ١٩٩٣م .

الفهرست

الفهرست

الموضوع	رقم الصفحة
□ المقدمة	
□ الباب الأول: **أهم قضايا المرأة**	١-١٤٧
الفصل الأول: المرأة العاهرة.	١-٣٠
الفصل الثانى: المرأة والسياسة.	٣١-٦٦
الفصل الثالث: المرأة والدين.	٦٧-٨٩
الفصل الرابع: الجنس والزواج.	٩٠-١٢٥
الفصل الخامس: المرأة بين الشرق والغرب.	١٢٦-١٤٧
□ الباب الثانى: **تأثير المرأة فى البناء الروائى**	١٤٨-٢٤٥
الفصل الأول: بناء الشخصية النسائية.	١٤٨-١٧١
الفصل الثانى: المرأة والزمن.	١٧٢-١٩٢
الفصل الثالث: المرأة والمكان.	١٩٣-٢١٠
الفصل الرابع: المرأة وبناء الحدث الروائى.	٢١١-٢٤٥
□ الخاتمة	٢٤٦-٢٥١
□ قائمة المصادر والمراجع والدوريات	٢٥٢-٢٥٧
□ الفهرست	٢٥٨-٢٥٩