المجلد التاسع والعشرون للعام ٢٠٢٥م
حولية كلية اللغة العربية بجرجا

الصِّراعُ النَّفسِي والاجتماعِيُّ
في نَصِّ (لا تُولَدْ قبيحاً) لِرَجاء عَلِيش

Psychological and Social Conflict in "Don't Be Born Ugly" by Raja Alish

بقلم الدكتورة

غزية محمد سهل الثبيتي

أستاذ مشارك، كلية العلوم والدراسات الإنسانيةً
الدوادمي، جامعة شقراء، المملكة العربية السعودية .

الترقيم الدولى/ ISSN: 2356 - 9050

العدد الثاني من إصدار سبتمبر ٢٠٢٥م
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٢٠٢٥/٦٩٤٠م

الصِّراعُ النَّفسيُّ والاجتماعيُّ
في نَصِّ (لا تُولَدْ قبيحاً) لِرجاء عَلِّيش

غزية محمد سهل الثبيتي

أستاذ مشارك، كلية العلوم والدراسات الإنسانيّة، الدوادمي، جامعة شقراء، المملكة العربية السعودية .

البريد الإلكتروني : galthbeti@su.edu.sa

الملخص :

سَعَتْ هذه الدِّراسَةُ للكشفِ عن الصِّراعِ النَّفسيِّ والاجتماعيِّ في نَصِّ (لا تُولَدْ قبيحًا) للأديب المصري رجاء عَلِّيش – بدايةً من العتباتِ النَّصيةِ – تلكَ الصِّراعاتِ النفسيَّةِ التي أقَضّتْ مضجَعَهُ اجتماعيًّا، لقُبْحِهِ وللسُخْرِيَّةِ منهُ؛ مِمَّا صبغَ البنيةَ السَّرديَّةَ بصبغةٍ سَوْداويَّة تسربتْ كثيرًا إلى المُتَلَقِّي. وعلى هذا الأساس، فإنَّ البحثَ قام بدراسةِ طبيعةِ هذا الصِّراعِ، وجاء في أربعةِ محاورَ: الصِّراعُ النفسيُّ، والصِّراعُ الاجتماعيُّ، والصِّراعُ وتشكلُ البنيةِ السَّرديَّةِ، والصِّراعُ والدلالاتُ المضمرةُ، واستعنتُ في هذه الدراسةِ بالمنهج النفسيِّ، والاجتماعيِّ، والسَّرد، والمنهج الثقافيِّ، والمنهج السيميائيّ.

هذا، وقد خَلَصَ البحثُ إلى عدَّة نتائج من أبرزها: أنَّ الصِّراع بنيةٌ أساسيةٌ ارتكز عليها المؤلفُ في بناء نصِّهِ السرديِّ، كما تضافرت العناصرُ السَّرْدِيَّةُ في إذكاءِ الصِّراعِ وتأجيجِهِ، وعملَ الصِّراعُ على تماهي الشكلِ السرديِّ للنَص فهو غيرُ محددٍ من قِبَلِ المؤلفِ أو النَّاشرِ، فهو نتيجةُ صراعاتٍ عاشها وعَجَزَ عن البت في كُنْهها تاركًا ذلك للمُتلقِّي.

الكلمات المفتاحية: الصِّراعُ النفسيُّ والاجتماعيُّ، رجاء عَلِّيش.

Psychological and Social Conflict in "Don't Be Born Ugly" by Raja Alish

Ghaziya Muhammad Sahl Al-Thubaiti
Associate Professor, Faculty of Sciences and human studies, Dawadmi, Shaqra University, Saudi Arabia .
Email: galthbeti@su.edu.sa

Abstract:

This paper seeks to reveal the psychological and social conflict in the novel (You are not Born Ugly) by the Egyptian writer Raja Alish. He could ably convey, from the very beginning of the novel, those psychological conflicts, which significantly annoyed him socially, because of his ugliness and making fun of him. Therefore, the narrative structure was imbued with a gloomy tone that deeply seeped into the reader's perception. On this basis, the paper will employ both psychological and sociological approaches to examine the nature of this conflict through four main axes: psychological conflict, social conflict, conflict and the development of the narrative structure, and conflict and implicit connotations. The paper came up with several conclusions: most notably that the conflict constitutes an essential structure upon which the author built his narrative. The narrative elements collectively contributed to intensifying and fueling this conflict. Furthermore, the conflict led to the ambiguity of the narrative structure of the text, which was identified neither by the author nor the publisher. Rather, it emerged because of the internal struggles experienced by the author that he was unable to fully resolve, leaving their interpretation to the reader .

Keywords: psychological and social conflict, Raja Alish.

بسم الله الرحمن الرحيم

المُقدمة

الحمدُ للهِ ربِّ العالمينَ، والصلاةُ والسَّلامُ على المبعوثِ رحمةً للعالمينَ سيدِنا محمدٍ وعلى آلهِ وصحابتِهِ الكرامِ وسلِّمْ تسليمًا كثيرًا .

أمَّا بَعْدُ،،

فربَّما لا يجانبني الصَّوابُ إذا قلتُ: إنَّ الأدبَ في مختلف العصور والبيئات نتاجٌ لصورٍ من صراعاتٍ متباينةٍ: سياسيَّةٍ، أو اجتماعيَّةٍ، أو مذهبيَّةٍ، أو ثقافيَّةٍ...، هذا في مختلف العصور الأدبية بداية من العصر الجاهلي، وانتهاءً بعصرنا الحاضر. وعلى الرغمِ من وجود حدودٍ واضحةٍ- وفق معظم المناهج النقديَّة- بين بنية النص الداخليَّة، أي الجانب النسقي، حيث يوجد شتى العناصر السرديَّة وتتفاعل فيما بينها كالشخصيَّات القصصيَّة وغيرها من جهةٍ، وبين ما يُحِيطُ بالنصِّ من عواملَ خارجيَّةٍ أي الجوانب السياقية من جهةٍ أخرى، حيث يوجد كُلٌّ من المؤلف الحقيقي والضمني، وكذا المتلقِّي الحقيقي والضمني، وعلى الرغم من هذا، فثَمَّةَ نصوصٌ أدبيةٌ تتسم بوجود تَماهٍ مُتفاوتٍ بين الجانبين النسقيِّ والسياقيِّ مثلما يظهر بتماهي الراوي بالمؤلف الحقيقي أو الضمني، أو بتماهي المروي له بالمتلقي الحقيقي أو الضمني، وأخيرًا يتجلَّى الأمرُ بالاندماج المضمر والنسبيِّ بين الشخصية القصصية والمؤلف الحقيقيِّ.

وبغض النظر عن أنَّ التحليلَ السرديِّ والنصيِّ العميق كفيلٌ بترجيح كَفَّةِ أي عنصرٍ على غيره من العناصر، وبالطبع فإنَّ المتلقيّ الإيجابيّ هو المنوط به في هذا الأمر، والمُعَوَّلُ هنا على خلفياته الثقافية ورؤاه الفكرية، وتأويلاته المتباينة بل حالاته الشعورية المتفاوتة، بغض النظر عمَّا سبق، فالأمر يبدو من الوضوح بما لا يمكن إنكاره في نصوصٍ أدبيةٍ محددةٍ مثلما يظهر في السير الذاتية، أو الرِّوايات السير ذاتية، أو أيِّ نصٍّ سرديٍّ تتماس عناصره المتخيَّلة بالواقع الذي يمكن الظفر به بوسائل مختلفة، وإن كانتْ سياقيَّةً غالبًا.

ومن النُّصوص السرديِّةِ الحديثــة المتمحــورة حــول الصِّــراع النفســيِّ والاجتماعيِّ (لا تُولَدْ قبيحًا) للأديب المصري رجاء عَلِّيش الذي انتحر بسبب مــا واجَهَهُ من صراعاتٍ عكسها فنيًّا في نصِّهِ هذا، وكذا روايته (كلُّهم أعدائي)، ناقلًا باقتدارٍ – بدايةً من العتباتِ النصيِّةِ– تلك الصِّراعات النفسيَّة التي أقضَّت مضجعه اجتماعيًّا، لقبحه وللسخرية منه؛ مِمَّا صبَغ البنية السَّردية بعناصــرها المختلفــة بصبغةٍ سوداويَّةٍ تسربتْ كثيرًا إلى المتلقِّي.

أسئلةُ الدِّراسة:

يتناول البحثُ الإجابة عن التساؤلات التالية :

- ما تجلياتُ الصِّراع بنوعيه النفسيِّ والاجتماعيِّ في نصٍّ (لا تُولَدْ قبيحًا)؟
- ما أثرُ الصِّراع في البنية السرديَّةِ للنَصِّ ؟
- ما أبرزَ الجماليات التي تشكلتْ من خلالها بنيةُ الصِّراع؟
- ما أثر الصِّراع في الدلالات المضمرة ؟

أهدافُ البحث:

تهدفُ هذه الدراسةُ إلى:

- البحثِ عن تجلياتِ الصِّراع النفسيِّ والاجتماعيِّ في نصٍّ (لا تُولَدْ قبيحًا).
- الكشفِ عن أثرِ الصِّراعِ النفسيِّ والاجتماعيِّ في البنيةِ السَّرْدِيَّةِ لِنَصٍّ (لا تُولَدْ قبيحًا).
- إبرازِ الجمالياتِ التي تشكلت من خلالها بنيةُ الصِّراعِ.
- بيان أثر الصِّراع النفسيِّ والاجتماعيِّ في الدلالات المضمرة .

الدراساتُ السابقةُ:

لم أجدْ – فيما وقفتُ عليه من مصادرَ – دراساتٍ تناولتْ أدب رجاء عَلِّيش سوى مقالاتٍ نُشِرتْ في بعض الصحف الإلكترونيَّة أشارتْ بشكلٍ عامٍّ إلى حيــاة رجاء عَلِّيش، وما ألمَّ به من ظروفٍ نفسيةٍ، واجتماعيةٍ قاسيةٍ كانت سببًا رئيسًــا في انتحاره منها: مقالٌ في المجلة العربية لخليل الجيزاوي، بعنوان «رجاء عَلِّيش (١٩٣٢-١٩٧٩) خرج من الحياة غاضبًا صارخًا محتجًا»، وكذلك مقال بعنــوان

«استعادة متأخرة للكاتب المصري رجاء عَلِّيش بإعادة إصدار مؤلفيه» لمصطفى ديب، لكنَّها لم تتناول أدبه، ومؤلفاته بالدِّراسة والتَّحليل.

وثمَّةَ دراساتٌ أخرى تناولت ظاهرة الصِّراع، وأفاد منها البحث في استجلاء فكرة الصِّراع وتعدد أنماطه وصوره منها: أنواع الصِّراع في روايات نجيب الكيلاني، أحمد ميساوي، ١٩٩٤م، ودراسة بعنوان: الصِّراع في شعر الصعاليك، جابر خميس علي، مجلة (لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، العدد ٣٢، ٢٠١٩م).

منهجُ البحث:

سيوظف البحث المنهج النفسي مع الاستعانة بآليات المنهج الاجتماعي، والإفادة كذلك من المنهج البنيوي.

خطة البحث :

اقتضت طبيعة البحث أنْ يأتيَ في: تمهيدٍ، وأربعةِ محاورَ، وخاتمةٍ، وفهرسٍ للمصادر والمراجع.

يتضمن التمهيد أربع نقاطٍ رئيسةٍ هي:

- الإبداعُ السرديُّ لرجاء عَلِّيش.
- شُعُورُهُ بالاضطهاد، وتعدد الصِّراعات في الواقع الحياتي، والمتخيل السردي.
- رجاء عَلِّيش بين الإبداع والتهميش.
- تعريفُ الصِّراع.

أمَّا محاورُ البحث الأربعة، فهي:

المحورُ الأوَّلُ: أنماطُ الصِّراع النفسيِّ في (لا تُولَدْ قبيحًا).

المحورُ الثاني: أنماطُ الصِّراع الاجتماعيِّ في (لا تُولَدْ قبيحًا).

المحورُ الثالثُ: الصِّراع، وتشكلُ البنيةِ السرديَّةِ.

المحورُ الرابعُ: الصِّراع، والدلالاتُ المضمرةُ.

وأمَّا الخاتمةُ فتتضمن أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال الدراسة والبحث.

ثم أتبعت ذلك بفهرسِ المصادرِ والمراجعِ.

التَّمْهِيدُ

- الإبداعُ السرديُّ لرجاء عَلِّيش:

صَنَعَ رجاء عَلِّيش مؤلَفَيْنِ أحدهما: نصٌّ بعنوان (لا تُولَدْ قبيحًا) يقع في (٢٢١) صفحة صادر عن دار مدبولي، اشتمل على عشرة عناوين فرعيةٍ وهي: القبيح والناس، الأشياء الصغيرة، الانتقال، من يملك البيت، فتى المقارنة، المنتحر، علبة، الكتكوت العاري، الجوع، الكلب يعرف أكثر.

والآخر: روايةٌ بعنوان (كُلُّهُم أعْدائِي) تقع في (٥٣٩) صفحة صادرة عن دار مدبولي أيضا.

وقد ضمَّنَ عَلِّيش مؤلفاتهِ صرخاتِ الغضبِ والاحتجاج ممَّا عاناه من مجتمعه من تجاهلٍ وظلمٍ وسخريةٍ،وازدراءٍ.

– شعوره بالاضطهاد، وتعدد الصِّراعات في الواقع الحياتي، والمتخيل السَّردي.

تعرَّضَ رجاء عَلِّيش للاضطهاد من مجتمعه، واصطدمَ بواقعٍ يقصيه، ويذيقه أشدَّ أنواع الحرمان والعذاب، ولو حاولنا أن نبحث عن معلوماتٍ حول حياته، ونسعى إلى تقديم ترجمةٍ له فلن نجد أبلغ من تعريفه هو بنفسه في مقدمة مؤلفه (لا تُولَدْ قبيحًا) قائلًا: «أصف لكم نفسي: أنا رجلٌ بلا امرأةٍ، بلا حقلٍ للقمح، بلا زجاجة نبيذٍ، بلا كرةٍ للعب، بلا ذكرياتٍ مضيئةٍ، بلا طريقٍ للمستقبل، على قبري ستكتب العبارة الآتية: هنا يعيش إنسانٌ مات أثناء حياته، أنا رجلٌ تتبعه الضَّحكات، والكلاب» (عَلِّيش، ٢٠١٦، ص٧).

فهو محمد رجاء عَلِّيش، كاتبٌ وروائيٌّ مصريٌّ مغمورٌ، ولد عام ١٩٣٢م، وتوفي منتحرًا عام ١٩٧٩م.

قضى حياته مهمشًا، ومنبوذًا من مجتمعه. يقول الكاتب مصطفى ديب:" وفي إعادة إصدار مؤلفي رجاء عَلِّيش ضرورةٌ ملحةٌ باعتبارها قادرة على إزاحته عن الهامش ولو قليلًا، ووضعه في المتن كواحدٍ من أفضل الكتاب في مصر، وإن لم يحظَ باهتمام النقاد» (ديب، ٢٠١٩، ص٥).

حُرِمَ رجاءُ عَلِّيش من القبول الاجتماعيِّ، وتعرَّضَ لأشدِّ أنواع التمييز، والنبذ، والكراهية، يقول: أصبحت أؤمن أنَّ القبحَ ربَّما كان أفظع العاهات، وأكثرها إيلامًا وتدميرًا للنَّفس الإنسانية على الإطلاق؛ فالإنسان القبيح لا يثير إشفاق أحد من الناس أو إحساسه بالعطف عليه، أو الرثاء له، القبح يستفز مشاعر الآخرين العنيفة، كُلُّ حاساتهم النقدية الساخرة يوجهونها بضراوةٍ عنيفةٍ ناحية الإنسان القبيح قاصدين إهانته، وتدمير معنوياته (عَلِّيش، ١١)، ولذا أخذَ يَصُبُّ جامَ غضبِهِ في أدبه الذي كان متنفسًا لهذا الصِّراع بعد أنْ عجزَ عن مواجهته، وأفقده المجتمع القدرة على الدفاع عن نفسه، والوقوف ضد هذا العدوان حيث أطلق عَلِّيش في متخيله السردي العنان لذاته أنْ تتحدثَ وتُعبِّرَ عمَّا يضطرمُ داخلها من صراعاتٍ عنيفةٍ بعد أن ألجمها الواقع الحياتي بالصَّمت والفرار. إذ نجد متخيله السردي يَعُجُّ بصورٍ تنبئ عن القسوة والعداوة التي عامله بها النَّاس من حوله؛ فلا يفتأُ أنْ يصفَ نفسه فأرًا يلوذ بالفرار كُلَّما أحس بخطرٍ قادمٍ، وكتكوتاً عارٍ من الرِّيشِ يعامله من حوله بعداوة لأنَّهُ مختلفٌ عنهم.

- رجاء عَلِّيش بين الإبداع والتَّهْميش.

يُعَرَّفُ التهميشُ بأنَّهُ «حرمانُ الفرد أو الجماعة من الوصول إلى المواقع المهمَّة، أو المراكز الاقتصادية، والدينيَّة، والسياسية في المجتمع» (الصافي، ٢٠٢٣، ص١٣٧)، وقد يكون التهميش أشد وطأةً حين يأتي «نتيجة لممارسات تمييزية، أو فرزٍ اجتماعيٍّ، يبخس اختلاف الآخر، وينفي عنه أيَّةَ قيمةٍ من خلال نبذ المختلف» (صالح، ٢٠١٥، ص٤٨).

ولطالما كان المُهَمَّشُونَ فاكهةَ السَّردِ، ومعينًا يمتح منه المبدعون، إلَّا أنَّهُ في نصنا هذا، وفيما أبدعه رجاء عَلِّيش نجد المبدع هو المهمَّش ذاته؛ فقد ناله التَّهميش والتَّحقير من مجتمعه رغم إبداعه، لا لشيءٍ إلا لقبحه، فلم يلقَ منهم إلَّا النبذ والظلم والازدراء ممَّا ترك أثرا عميقًا في نفسه أودى به إلى الانتحار؛ هروبًا من هذا الواقع الأليم الذي لم يجد بدًّا والحالة هذه إلَّا الخلاص منه، فقد صارع

نفسه ومشاعره المضطربة، وصارع المجتمع الذي أشهر سيف الظلم والعداوة في وجهه.

ولعلَّها حساسيةُ المُبْدِعِ، ورهافة مشاعره التي لم تحتمل هذا التَّجاهل وتلك الإساءة، فأودت به إلى صراعٍ عنيفٍ تلاطمت أمواجه في صدره، ثم انعكست في أدبه، فأبدع نصوصًا سرديَّةً غاضبةً وحانقةً على المجتمع؛ فليس للمبدع سوى هذا الإبداع يَصُبُّ فيه جامَ غضبِهِ، ويهاجمُ فيه من كان سببًا في صراعه، وفي نظري أنَّهُ لو كان إنسانًا عاديًّا رُبَّما لم يعبأ بهذا التهميش، لكن لكونه مبدعًا فسيكونُ أشدَ إيلامًا وأعظمَ وطأةً.

ومن هنا فقد كان هذا الصِّراع، وما عاناه عَلِّيش من تهميش مُحَفِّزًا رئيسًا للإبداع؛ فالتهميشُ والإبداعُ أحدهما سبب للآخر، إذ التهميش محفزٌ للإبداع عند رجاء عَلِّيش.

تعريف الصِّراع:

يُعَدُّ الصِّراعُ ظاهرةً طبيعيةً في حياة الفرد والمجتمع، فقد عرفت الإنسانية الخير والشر على أنهما قُوَّتان متقابلتان توجدان في الحياة خارج كيان الإنسان، حيث كانت صورةُ الشيطان ممثلًا للشر كأنها حقيقةٌ قائمةٌ، وعلى الإنسان إن أراد نصرة الخير أنْ يصارعَ هذا الكيانَ الشريرَ المناوِيءَ له في الحياة (إسماعيل، ١٩٨١، ص١٥٧).

وقد ارتكز الأدب بوجهٍ عامٍّ على الصِّراع، ونتج في مختلف العصور والبيئات عن عدةِ صورٍ لصراعاتٍ متباينةٍ: سياسيَّةٍ، أو اجتماعيَّةٍ، أو مذهبيَّةٍ، أو ثقافيَّةٍ...، هذا في مختلف العصور الأدبية بداية من العصر الجاهلي وانتهاء بعصرنا الحاضر.

الصِّراعُ لغةً :

جاء في لسان العرب أنَّ الصِّراعَ من الجذر اللغوي (ص. ر.ع) «الصرع الطرح بالأرض وخصه في التهذيب بالإنسان، صارعه فصرعه يصرعه صَرْعًا،

فهو مصروع وصريع» (ابن منظور، ١٩٩٦، ص٣٩٦)، وفي القاموس المحيط ورد الصِّراعُ على أنَّهُ «علَّةٌ تمنعُ الأعضاءَ التنفسية من أفعالها منعًا غير تام"». (الفيروزآبادي، ١٩٩١، ص٥٦).

ويتعدد مفهومُ الصِّراعِ بتعدد العلوم والمجالات، فعند علماء النفس يُعْرَّفُ الصِّراعُ بأنَّهُ نزاعٌ بين قوَّتين معنويَّتين تحاول كلٌّ منهما أن تحلَّ محل الأخرى، كالصِّراع بين نزعتين أو مبدأين أو وسيلتين أو هدفين، فالصِّراع يقع بين الشخصية أو مكوناتها أو أجهزتها مما يجعلها في حيرةٍ وقلق (صلبيا، 1971، ص٧٢٥).

ويرتبط عند علماء الاجتماع «بالصِّراع الطبقيِّ في الحياة الاجتماعية، فهو اجتماع بين قوى اجتماعية قاهرة وأخرى مَقْهُورة، وهذا ناتجٌ عن فقدان التوازن في النظام الاجتماعيِّ» (عباس، ٢٠٠٢، ص٦١).

ويُعْرَّفُ الصِّراعُ بأنَّهُ «الاحتكاكُ بين الشخصيَّة ونفسها بين عواطفها الذاتيَّة، أو عقيدتها، أو بينها وبين شخصياتٍ أخرى، وكلما كان الصِّراع قويًّا كان العمل أنجحَ، وأعمقَ» (دريدي، ١٩٨١، ص٢٨).

وهكذا نجدُ أنَّ تعريفاتِ الصِّراع على تباين منظوراتها ووجهاتها، تلتقي في وجود طرفين أو أطراف متعددة، بالإضافة إلى وجود نزاعٍ متمثل في تدافع بين هذه الأطراف، أو فعلٍ، ورد فعلٍ مع احتمال دوران هذا السُّلوك، وتبدل الأوضاع فيه؛ ليتحولَ المهاجمُ إلى مدافعٍ والعكس، مع ضرورة وجود دوافع تَعمل كمحركاتٍ لهذا النزاع وذلك التدافع.

المحورُ الأوَّلُ: أنماطُ الصِّراعِ النفسيِّ:

يُعْرَّفُ الصِّراعُ النفسيُّ بأنَّهُ الصِّراعُ الذي يدور بين الشخصية وذاتها، فهو «حالة تصادم الدوافع والحوافز، وفيها يكون للفرد اختياران بين هدفين أو موقفين متكافئين بالقوة ومتناقضين بالاتجاه» (الخالدي، ٢٠٠٩، ص١٦٠)؛ فعندما يشعر الإنسان بعدم القدرة على الحصول على رغباته وحاجاته النفسية تكون ذاته مسرحًا للصِّراع النفسيِّ.

ويَتَجَلَّى الصِّراعُ النفسيُّ من خلال الحوار الداخليِّ، فهو حديث الشخصيَّة مع نفسها، حيث يلقي الضوء على العالم الداخليِّ للأشخاص، ويقرِّب المسافة ويختصرها بين الشَّخصيَّة السردية والقارئ، ويضع هذا الأخير في الجوِّ العاطفيِّ والنفسيِّ للتوتر الذي تمرُّ فيه الشخصية (إبراهيم خليل، ٢٠١٠، ص٢٦١).

فـ«هذا النوع من الحوار يُعَرِّي الشخصيةَ من الداخل، ويكشف عن المواقف والأفكار التي تتداعى على الشخصية وعلاقتها بالشخصيات الأخرى» (إبراهيم عدالة، ٢٠٠٦، ص٢٠٤)، إذ إنه «يصورُ غالبًا حياةَ الإنسان اللاشعورية» (نجم، ١٩٥٥،ص٨٠).

والصراع لدى علِّيش في هذا العمل صراعٌ داخليٌّ ، وقد بدا في بعض الأحداق رغبة البل في الاندماج في المجتمع وحيه لكنه عانى من العجر بسبب الحركة المضادة من المجتمع بداخله، فصنع كرهًا وبعضًا ، فتصارع الحب مع البغض في داخله.

- الصِّراعُ النفسيُّ والشعورُ بالحُزْنِ:

يُعَدُّ الحزنُ أقوى شعورٍ يعتمل داخل الشخصيَّة، ويمثل صراعًا نفسيًّا حادًّا وقاسيًا، والشُّعور بالحزن لا يتأتَّى من فراغٍ غالبًا، بل يكون نتيجة غيره من المشاعر كالشعور بالقهر، ففي مقطعٍ سرديٍّ بدت فيه شخصية البطل تئنُّ تحت ذلك الشعور عندما كان ينتظر فتاةً أحبَّها أمام مبنى مدرسة البيانو: «إحساسه بالغرابة يتأكد تمامًا في تلك اللحظة الماثلة بالحزن» (عَلِّيش، ٢٢).

ويتعمق الحزن في نفس الكاتب ليمتد للعالم بأسره، إذ العالم في رأيه «كئيبٌ مغطى بالصدأ أو التراب الذي غطى العالم أثناء الليل» (عَلِّيش، ٢٥)، فاجتماع الكآبة والليل يلقي بظلاله في نفس الكاتب.

وتتوالى أحزانُ الكاتبِ لِيَبْدُو كأشباح الموتى «كأحد أشباح الموتى أختار أقرب تابوت إلى جواري وأدخل فيه، أظل فيه حتى صباح اليوم التالي مجرد جثةٍ شمعيةٍ شاحبةٍ على شفتيها ابتسامة توحي بالموت والانقباض الشَّديد» (عَلِّيش، ٣٨).

فقد أحاله الحزن إلى جثةٍ شاحبةٍ تنتفي منها أدنى ابتسامةٍ توحي بالحياة، وقد تضافرت التراكيب اللغوية في الكشف عن حالات الحزن العميقة التي تنتابه ولاسيَّما في المساء (أشباح الموتى، تابوت إلى جواري، جثة شمعية، شاحبة، ابتسامة توحي بالموت، الانقباض الشديد)، ولا يخفى ما تحمله عبارة (تابوت إلى جواري) من ترقبٍ للموت في كلِّ وقتٍ وحينٍ فالتابوتُ إلى جواره.

وتشتد مرارة الحزن ولوعته عندما تنتابه لحظات التأمُّل، ويشعر بعمق المأساة التي يتعرض لها، فتسيطر عليه مشاعر الحزن: «بدأ يعي أكثر أبعاد المأساة التي يعيشها ومن ثم بدأ حزنٌ طاغٍ يعتصر قلبه» (عَلِّيش، ٧٦).

- **الصِّراعُ النفسي والشُّعورُ بالخوف**:

يُعَدُّ الخوفُ شعورًا ناتجًا عن صراعٍ نفسيٍّ حادٍ يُفقد الشخصية قدرة المواجهة فـ«الخوفُ ثمرةٌ عَطِنَةٌ يكاد يشمها مع الهواء الداخل إلى أنفه» (عَلِّيش، ٢٨) فهو يتسرب تلقائيًّا إلى الشخصية.

ويشتد الشُّعور بالخوف عندما تعجز الشخصية عن الدفاع عن نفسها ومجابهة الآخر «يتراجع مذهولًا إلى الوراء، يحسُّ بخوفٍ عميقٍ يجمد مشاعره» (عَلِّيش، ٣٣) هذا الآخر الذي لا يألو جَهْدًا في إذلالها وقهرها، فلا تجد بدًّا من الهروب: «على الفور وجد نفسه ينسحب بسرعةٍ إلى داخل قوقعة الخوف الصغيرة التي تتكون تلقائيًّا في داخله كرد فعلٍ مفاجئٍ وعنيفٍ لأي خطرٍ خارجيٍّ

يداهمه، ثم يطل على حذرٍ من داخل قوقعة الخوف الصغيرة على الخارج كأنَّهُ فأرٌ مذعورٌ» (عَلِّيش، ٩٦).

فهذه القوقعة إذن تشكلُ دِرْعًا يقي الشخصية من الخوف والأذى، ويصور العمل المسألة كأنها كرٌّ وفرٌّ؛ ممَّا يجسد مقدار الخطر الذي تشعر به الشخصية.

إلَّا أنَّهُ عندما يهربُ بحثًا عن ملاذ آمنٍ تهدأ فيه روعته يجد الخوف هو الذي لا يرغب في مفارقته؛ لأنَّهُ صراعٌ نفسيٌّ لازمٌ له: «لكنَّ الخوفَ لا يريدُ أنْ يفارقَهُ، الخوف والإحساس بالتوتر والمهانة ومنتهى العذاب» (٢٤).

كما تعددت مشاهد رضوخه تحت وطأة الخوف، حيثُ يصفُ لنا أحد هذه المشاهد: «وجهه قناعٌ سميكٌ من الجلد يخفي وراءه كلَّ اضطرابه وخوفه من المستقبل الذي ينتظره، وقف على قدميه مُتحامِلًا بيده على سطح المكتب، يجفف العرق الغزير الذي يتصبب فوق وجهه، وجبهته العريضة بمنديله المكتوم الذي يخرجه من جيبه»(١٢٢)، فبدا صراعه مع الخوف قويًّا، فهو وإن حاول إخفاءه، وكبته، تجلى في حركاته، وملامحه، فوقوفه متحاملا والعرق الغزير الذي يتصبب، ويمتد هذا الخوف إلى المنديل الذي يحاول أنْ يجففَ به آثار خوفه، فيبدو مكتومًا متأثرا بالخوف أيضا.

ومما يعزز مخاوف الكاتب حالة التردد والضياع التي يعيشها: «يحس أنَّهُ يريدُ أنْ يعيشَ فهو خائف من الموت، لكنه أيضا يريد أن يموت فهو خائفٌ من الحياة» (١٢٤). فلم تعد مخاوفه محددة وواضحة لديه، فالخوف من الحياة برمتها، ومن الموت أيضا الذي يبدد تلك الحياة، فكأن الكاتب أراد أنْ يقدمَ لنا من وراء مفرداتهِ وعباراتهِ صوتًا مسموعًا لقوة الصِّراع النفسيِّ الذي يعانيه، وكشفت تقنية المفارقة قوَّة الصِّراع النفسي وحدته.

- **الصِّراعُ النفسيُّ والشُّعورُ بالقَهْرِ**:

يُعَدُّ القهرُ شعورًا ناتجًا عن صراعٍ نفسيٍّ حادٍ مع مشاعرَ سلبيةٍ أُخْرَى، ويظهرُ غالبًا بعدما تعجز الشخصية عن التوافق مع ظروفها الداخليَّة والخارجيَّة؛

ممَّا يُولِّدُ شعورَها بالقهرِ، والقيد، والذي قد يفضي عبر الصِّراع الاجتماعي إلى الظلم: «أحس الآن أكثر من أيِّ وقتٍ مضى أنَّهُ لم ينتمِ إليهم قط، وامتلأ فجأةً بكراهيةٍ شديدةٍ مصحوبةٍ بإحساسٍ عظيمٍ بالقهرِ» (٣٦).

ويبدو أنَّ الكاتبَ انغمس في ذاته نتيجة للرَّفض الذي تعرَّض له من المجتمع؛ مما جعله يشعر بالانفصال عنهم، وشدة الكراهية لهم، فولَّدَ لديه شعورًا بالغًا بالقهرِ.

كما أنَّهُ يُصَرِّحُ بمدى المأساة التي يتعرض لها: «أشعر بمنتهى الضياع والإحساس بالتمزُّق، بأنَّ كُلَّ ما بنيته في حياتي هُدِمِ فجأة فوق رأسي، عالمي القديم المتماسك يتهاوى الآن مبعثرًا على الأرض مجرَّد حُطامٍ وأنقاضٍ» (٨٩).

وتتداخل مشاعر الصِّراع النفسي كالقهر، والاحتقار، والقسوة، فنشعرُ بذاتٍ ممزقةٍ بلغَ بها الصِّراعُ مبلغَهُ، فلا يجد من نظرات مجتمعه إلا القسوة والإذلال: «أراد أنْ يُحَوِّلَ بصرَهُ بعيدًا عنهم، ليهرب من حوله العيون الشبيهة بعيون القطط الجائعة التي تحاصرُ فأرًا صغيرًا يريدُ أنْ ينجوَ بحياته التي تنبعث منها قسوةٌ مروعةٌ، هي قسوة الحرمان، والشعور الدائم بالإذلال، والقهر» (٧٢).

- **الصِّراعُ النفسيُّ والشُّعورُ بالاحتقارِ**:

غالبًا يظهرُ الشعور بالاحتقار حينما يقلل شخص ما مكانة شخص آخر، لكن هذا الأمر مرهون بنظر الشخص المحتقَر لنفسه، فلو تحلى بالثقة بالنفس لفوَّت الفرصة على غيره لاحتقاره، وفي استمرارية سعي بعض الناس لاحتقار الآخرين تأثيرٌ سلبيٌ عليهم؛ ممَّا يُولِّدُ صراعاتٍ نفسيةٍ معقدةٍ تُفْضِي لكراهية المجتمع: «عالم أكرهه من أعماقي وأزدريه تمامًا، فأنا أحس أيضًا أنَّني كتكوتٌ عارٍ من الريشِ، وأنَّ الجميعَ ينقرونني فوق ظهري الأملس الناعم المخضب بالدم، وأنَّ هناكَ مئاتٍ من الناس الأقوياء المتعجرفين في هذا العالم يتصورون أنهم ملوك، وأنَّ من حقهم تحطيم حياتي وسحق كرامتي» (١٨٠). مما يشير إلى نَوْعٍ من حالة الانفصام بين الكاتب ومجتمعه، ويكشف في الوقت ذاته عن نسقٍ اجتماعيٍّ،

وهو نَبْذُ المختلفِ ومعاداتِهِ.

وهذا الواقع بكلِّ ما فيه من مفاجآتٍ يصدم الكاتب، فكأنَّهُ لازالَ يطمحُ أنْ تهدأ روعتُهُ، وأنْ يُقْلِعَ المجتمعُ عن نبذه واحتقاره، ولكن: «الواقع المفاجئ الذي يشبه الصدمة يُصِيبُني بدوارٍ شديدٍ بمنتهى الاحتقار لنفسي» (٣٣) إذ يمتلئ هذا العمل بأحاسيسَ مضطربةٍ تعكسُ عجزَ الشخصيةِ عن مجابهة الواقع، فأصبحت في حالة من العجز، والإحساس بضآلة الذَّات، وانسحاق كرامتها.

وتتعدد مشاهد رضوخه تحت وطأة الشعور بالاحتقار، فحينًا يَشُوبُهُ غَضَبٌ: «أحسست امتهانًا شديدًا لكرامتي. بغضبٍ يدمر مراكز العقل في داخلي» (٤٣)، وحينًا يقرؤه في ملامح الآخرين من حوله: «ازدراء واضح يطل من عينيها»(٤٥).

ويمتد الشعور بالاحتقار إلى ذات الكاتب، فينظر إلى نفسه نظرة الاحتقار: «الواقع المفاجئ الذي يشبه الصدمة يصيني بدوارٍ شديدٍ بمنتهى الاحتقار لنفسي»(٤٦).

فنتيجةٌ لما يعانيه من مجتمعه من احتقار، وازدراء امتدت هذه النظرة لنفسه، فأصبح يزدريها، ولم يَعُدْ يرى لها عزةً وكرامةً، بل على النقيض تمامًا تسلل هذا الاحتقار إلى نفسه، فيشعرُ أنها مهانةٌ، ومنبوذةٌ من الجميع.

وحين يستعيد تلك اللحظات في ذاكرته لا تسعفه إلَّا بمزيدٍ من الصِّراع النفسيِّ، والانهزام الروحيِّ، فنشعر بذاتٍ مقهورةٍ مهزومةٍ تتعرَّضُ للإهانةِ، والاستخفافِ باستمرارٍ، وبلا جُرْمٍ، أو سببٍ مُقْنِعٍ: «تذكَّر لحظات الهوان الشديدة التي اضطروه فيها إلى ابتلاع كرامته إلى سفِّ التراب الذي انكفأ فوق وجهه مئات المرَّات» (٩٧).

ونتيجةً لهذا الاحتقار تشعر الذات بالهباء والعبثية؛ ممَّا يعكس دواخل الذات، ومضمراتها، وما تعانيه من غضبٍ، وحنقٍ لمجتمعها؛ فهو السبب الرئيس في صراعها ومعاناتها الدائمة.

المحورُ الثاني: أنماطُ الصِّراعِ الاجتماعيِّ:

يُقْصَدُ بالصِّراع الاجتماعيِّ ذلك الصِّراع الذي يجري بين الشَّخص ومجتمعه الذي يعيش فيه، وما يحيط به من مواقفَ وأحداثٍ، فهو: حصيلة تلك العلاقات بين الأفراد، الذين يشتكون من اختلافٍ في الأحداث، إذ ينشب الصِّراع الاجتماعيُّ نتيجةً لغياب التَّوازن والانسجام والنظام في محيطٍ اجتماعيٍّ معينٍ. (الحلايقة، ٢٠١٦، فقرة ١، ٥).

فالصِّراع الاجتماعيُّ يحدث للفرد نتيجةً لعدم انسجامه في محيطه الاجتماعيِّ، فيشعر معه بعدم التوازن، إذ إنَّ «جنوح الفرد في كثيرٍ من حالاته تعبيرات عن نقمة وهن مشاعر بالإحباط، والإنظلام، وعدم المساواة، وعن أحاسيس بالمخاوف على المستقبل، تنبع من معاداة المجتمع لذلك الفرد الراغب في توفير الفرص والتكافؤ له كي يحقق ذاته كي يكون ويعرف ويخلق» (زيعور، ١٩٧٨، ص٢٢، ١٢١).

ولقد عانى رجاء عَلِّيش من مجتمعه أشدَّ المعاناة، فقد ناصبوه العداء، ولم يسلم من أذيتهم الماديَّة والمعنويَّة من سخريةٍ، وضربٍ ونبذٍ، ولعلَّنا لا نعدم الحقيقة إذا قلنا إنَّ أزمةَ رجاء عَلِّيش هي بسبب مجتمعه.

- الصِّراعُ الاجتماعيُّ والشُّعورُ بالقبحِ:

يُعَدُّ الشُّعورُ بالقبحِ أقوى صراعٍ عَصَفَ بالكاتبِ، فقد ذكر في مقدمة كتابه: «في هذه الصَّفحات سأحاول أن أحلل ظاهرة القبح كما عشتُها بنفسي، فلا أحد في العالم عاش القبح كما عشته، أحسَّ بفظاعته ودمويته كما أحسست بها»(٩). حتى غدا القبح بكل تمثلاته بمثابة «البؤر والمفردات والجذور التي تتحكَّم في الرؤيا الداخليَّة للنصِّ السردي بكامله» (ثامر، ٢٠٠٤، ص٥١)، فيرى القبح: «لعنة أبدية يصاب بها الإنسان القبيح، وتظل معه إلى نهاية حياته» (٢١).

ولقد أفصح رجاء عَلِّيش عن مَكْمَنِ ألمهِ النفسيِّ، والمشكلة الحقيقية لمعاناته، وصراعه الدائم مع مجتمعه فهي: «مشكلة إنسانٍ قبيحٍ يعاملُهُ العالمُ

بعداءٍ شديدٍ لمجرَّد أنَّهُ مختلف عن الآخرين» (٢٤) إذ رصد رؤية المجتمع للإنسان القبيح ونوع الاستجابة لتلك الرؤية، فبمجرَّد خروجه من منزله يسمع: «لماذا يخرج هذا الإنسان القبيح من منزله؟ لو أنَّني في مكانه لما غادرتُ البيتَ على الإطلاق، لمْ أرَ أقبحَ منه في حياتي، أعوذ بالله إنَّهُ غُورِيلا غوريلا بكلِّ تأكيدٍ»(٣١).

وقد لا يشعر الإنسان بالقبح من تلقاء نفسه، بل من نظرة المجتمع له، وقد يتجلَّى القبح في الملامح الخلقيَّة للإنسان: «جسمه المنبعج الصغير خاصة جبهته الطينية المرتفعة عن باقي مستوى وجهه الغريب» (١٠١) حتى ليبدُو القبح عاهةً تعيق الإنسان وتسلبه لذة الحياة: «أحسَّ أنَّ القبحَ عاهةٌ فظيعةٌ شوَّهت حياته تمامًا، حرمته من كلِّ المتع التي يعيشها الإنسان العاديُّ» (٣٥).

كما انعكس القبح على رؤية الشخصيَّة لمن حولها، فتتراءى لها القباحة في كلِّ شيءٍ، فتبدو له: «النسوة العجفاوات الداكنات البشرة كتماثيل من الطين المحروق، المعروقات الأيدي التي تملأ وجوههن القبيحة بالبثور والتجاعيد المبكرة» (٦٤) ممَّا يتضمنُ إشاراتٍ سلبيةٍ تدلُّ على يأسِ الكاتبِ من الحياة.

كذلك انسحب الشُّعور بالقبح إلى نظرته للأماكن والرَّوائح، فنجدُ القبرَ قد تحوَّلَ في نظرهِ إلى: «حفرةٍ صغيرةٍ يبول فوقها الأطفالُ، وتلقي النسوة بمياه الغسيل والمجاري ذات الرائحة العفِنة المقزِّزة» (٦٢) الأمر الذي يؤكد سطوة القبح في نفس الكاتب وانعكاس أثره على رؤية من حوله، إذ حمَّل عَلِّيش المكان محمولاتٍ دلاليةٍ وثقافيةٍ كثيفةٍ؛ إذ غدا القبر بصورةٍ بشعةٍ مروِّعةٍ دالةٍ على الامتهانِ والاستخفافِ.

- **الصِّراعُ الاجتماعيُّ والشُّعورُ بالفقرِ**:

لا ينحصر الفقر هنا في الفقر الماديِّ الذي يجعل الشخصيَّة تعاني صراعًا اجتماعيًّا للحصول على ما يسدُّ رمقها ورمق أهلها: «خمسون عامًا أعمل ماسحَ أحذيةٍ في هذا المقهى، ابتدأت في سنِّ العاشرة كفاح يومٍ بيومٍ إذا لم أعمل أجوع

وتجوع زوجتي وأولادي»(١٤٣)، فقد أشار الكاتب إلى الطبقة المستغلَّةِ اجتماعيًّا وهم ماسحو الأحذية.

ويتجلى الفقر في صورة تقترب من الموت: «كانوا يجسدون الفقر والمهانة في أوضح صورها، كانوا أشبه بتمهيدٍ حيٍّ للموت، افتتاحيةٍ حزينةٍ للرُّقاد الأبدي تحت التراب وجوهم قبيحة لوحتها شمس الصحراء الحارقة؛ فبدتْ جافةً متشققةً كأنها جلودُ تماسيحَ عجوزةٍ، ملابسهم التي تَسَوَّلُوها من مكانٍ ما بليتْ تمامًا أو كادت» (٧٠).

فهنا يمتزج الفقر بالإهانة والذلِّ، فنرى مشهدًا قاسيًا يُعطِي انطباعًا بأنهم أقربُ للموتِ منهم للحياة رغم أنهم أحياءٌ، فكأنهم في موكب للموت تتبعثر منه الحياة.

ولعلَّ الكاتبَ تطاردُهُ عقدةُ النقصِّ، فهو يسقط قبحه على هؤلاء الفقراء (وجوههم قبيحة، متشققة، جافة، كأنها جلودُ تماسيحَ عجوزةٍ)، وكأن الفقر ملازم للقبح.

ويرى عَلِّيش في هؤلاء الفقراء حالته النفسيَّة، فهي إسقاطات أسقطها الكاتب على نفسه تحكي صراعه الدائم: «إنهم ليسوا أكثر من مجموعة قططٍ ضالةٍ تلتقطُ رزقها في أيِّ مكانٍ يصادفها في مدينة الموتى التي لا تعرف غيرها، تنام في أيِّ مكانٍ أحيانًا بين المقابرِ المتهدِّمةِ، تتجوَّل معظم النَّهار في شوارع مدينة الموتى الترابيَّة المتوهِّجة بحرارةِ الشَّمس بحثًا عن القليلِ جدًّا الذي يكاد يبقيهم على قيد الحياة، تتسوَّل، تسرق، المهم أن تبقى على قيد الحياة، لا تَعْرِفُ شيئًا عن النظافة، والاستحمام»(٧٠) فمشاعر البؤس والحرمان التي صورها رجاء عَلِّيش تكشف عن نسق اجتماعيٍّ ينبئ عن الفوارق الطبقيَّة بين أفراد المجتمع، فنراه يحشد كلَّ التفاصيل ليكشف واقع تلك الطبقة المعدمة مصورًا إيَّاهُم بقططٍ ضالةٍ، وعبَّرَ بالفعل «تلتقط» ليوحي بضآلة ما يحصلون عليه من فُتات الطعام، مُرورًا بنومهم عند المقابر، فضلًا عن عدم معرفتهم شيئًا عن النظافة والاستحمام.

وقد يتجلَّى الفقر كذلك في فقر الحب والحنان: «العالم كله لا يساوي لمسةَ حنانٍ، لم توجد قط في حياته امرأةٌ يتوق لها من أعماقه، امرأةٌ من النوع الذي شاهده في سيارة الأوتوبيس» (١٩٤)، فالشخصية تعاني فقر المشاعر، عَبْرَ الاحتياج للمرأة وافتقادها، مما يقوِّي هذا الصِّراع كُلَّما صادفَ امرأةً جميلةً.

كما يظهر الفقر في فقر الجمال، فدائمًا ما تصف الشخصية نفسها بصورٍ مروعةٍ للقبح، فقد امتلك القبح سلطةً في تشكيل المتخيَّل السَّردي، وأخذ يضرب بسوطه في أعماق الكاتب، فهو البؤرة التي انبثق منها صراعه الدائم: «العينان مكان الأذنين، الأنف مكان الفم الواسع جدًّا المخيف جدًّا، بلا رقبةٍ تحمل رأسه الضَّخم كأنها كرة منفوخة بالهواء» (١٠٥). وقد بالغ الكاتب في رسم صورةٍ قبحهٍ وكأنَّهُ يقدم بذلك رسمًا كاريكاتوريًّا، في محاولة منه لتعميق الأثر النفسيِّ والمعنويِّ للقباحة، وأثرها البالغ في صراعه؛ حيثُ إنَّهُ أصبحَ مادةَ تشكيلٍ لا يستَغني عنها رجاء علِّيش في نصِّه.

- **الصِّراعُ الاجتماعيُّ والشُّعورُ بالظلمِ**:

يبدو الظلم محصلة لما سببه المجتمع من شعور بعض النَّاس بالقبح والفقر، ممَّا جعلهم يرضخون تحت وطأة الظلم الماديِّ والمعنويِّ: «أحس أنَّ ظلمًا فادحًا وقعَ عليه منذ اللحظة الأولى لميلاده؛ لأنَّهُ وُلِدَ مختلفًا عن الآخرين، ولُدَ قبيحًا»(١٧١)، فهو يرى أنَّ الظلمَ الذي يتجرع مرارته بسبب قبحه؛ ممَّا يجعله يعيش في صراعٍ اجتماعيٍّ عنيفٍ: «وكأنما كُتب عليه أن يموت لمجرَّد أنَّهُ وُلِد» (إبراهيم زكريا، د.ت، ص١٩٨).

ونلاحظ وجود صلاتٍ بين شتَّى هذه المشاعر، فكلٌّ يسلم إلى الآخر أو ينتج عنه، بأساليب متشابكة ومعقدة، فالظلم الذي يعانيه ناتجٌ عن قبحه، فلأجله ناصبوه العداء وأوقعوا به صنوف العذاب: «يتمنى الانتماء لعالم بلا ركَلاتِ أقدامٍ في مؤخرته أو صفَعاتٍ على وجهه»(٢٣).

ويفسر الكاتب أسباب هذا الظلم: «كان ينتابني إحساسٌ حقيقيٌّ بأنَّ ظلمًا فادحًا وقعَ على الفرخ العاري من الريش؛ لأنَّ الطبيعةَ خلقته مختلفًا عن الآخرين الذين يناصبونه العداء لمجردِ أنَّهُ مختلفٌ عنهم» (١٧١).

فإحساسه بالظلم يجعله يستمر في صراعه الدائم مع مجتمعه، ورفضه لكلِّ ما يقوده للتهميش الذي لم يجد له سببًا مقنعًا سوى أنَّهُ واقعٌ مظلمٌ؛ فحين يرى الوسيم يحظى بالمكانة الاجتماعية ولو لم يكن مستحقًا لها في حين تُسلب منه لا لشيء سوى أنَّهُ قبيحُ الشَّكْلِ كما يعتقد: «إحدى ميزات الوسامة الشديدة أن يصدِّقك كل الناس، بينما أنت تكذب عليهم، أمَّا هو الإنسان القبيح المكروه من كُلِّ الناسِ فإنَّ أحدًا لنْ يصدقَهُ حتى لو قال الصدق، إنَّهُ متهمٌ من كُلِّ الناسِ بالكذب، مشكوكٌ فيه دائمًا لأنَّهُ غريبٌ وقبيحٌ» (٩٩).

وتتعدد مشاهد رضوخه تحت وطأة الظلم مما يدفعه للتساؤل عن معنى العدالة والإنسانية جمعاء: «إنهم يبصقون على الأرض بشدة عندما أقترب منهم وقد امتلأت وجوههم بأقصى درجات الكراهية، إنَّني في نظرهم متهمٌ بكُلِّ التهم القبيحة، فأنا مجنونٌ شاذٌّ غريبٌ غبيٌّ قبيحٌ، وهذا يدفعني للتساؤل عن معنى العدالة عن معنى الإنسانية» (١٤).

يكشف العملُ عن الطريقة التي يعامله المجتمع بها مما ينبئ عن عدائية الموقف تجاهه، فهم (يبصقون على الأرض) عندما يقترب منهم، فهو مجتمعٌ رافضٌ له لا يفتأ في توجيه (التهم القبيحة) له، ووصفه التهم بالقبيحة يعمق شعوره بالقبح؛ فأصبح كلُّ شيءٍ بالنسبة إليه قبيحًا، فهذه الرؤية السوداوية للحياة وقسوتها سببها الشعور بالظلم وافتقاد العدالة.

فقد أشارَ العملُ إلى صراعاتٍ متناقضةٍ عاشها الكاتبُ وكشف نسقًا اجتماعيًّا مضطربًا.

- **الصِّراعُ الاجتماعيُّ والشُعورُ بالقسوة**:

بعد أن تشعرَ الشخصية القصصيِّة بقبحها، وتعاني فقرها، وترضخ تحت ظلم المجتمع، فإنها تعاني القسوة، والتي تُعَدُ مرحلةً متقدمةً ومتطورةً من الظلم، فقد ينحصر الظلم فقط في النبذ والازدراء، لكنه قد يردف بالقسوة والعدائية.

فبعد أنْ تعرَّضَ للضربِ من قِبَلِ رجلٍ في السينما: «أخذ يساوي ملابسه المتهدلة من الخلف، رفع حزام بنطلونه الساقط إلى أسفل، اختلس نظرة أخيرة إلى العيون التي تشجعت وراحت توجه له نظراتٍ صريحةً مليئةً بالاتهام، تصور لو أنَّهُ بقي أكثر من ذلك لانهار أمام تلك العيون المليئة بقسوة فظيعة» (١٢٢) فقد عانى البطل انهيارًا نفسيًّا نتيجةً للقسوة التي وصفها بالفظيعة، فقد ضُرِب أمام الحاضرين، وانتُهكت كرامته، ولم يستطع الدفاع عن نفسه أو حتى التبرير لموقفه.

كما أنَّ النظراتِ التي تتوجَّهُ إليه تُسببُ له صراعًا نفسيًّا عنيفًا، تجعله يرضخ تحت وطأة القسوة: «أراد أنْ يُحَوِّلَ بصره بعيدًا عنهم؛ ليهرب من حوله العيون الشبيهة بعيون القطط الجائعة التي تحاصرُ فأرًا صغيرًا يريد أنْ ينجوَ بحياته والتي تنبعث منها قسوةٌ مروعةٌ هي قسوة الحرمان، والشعور الدائم بالإذلال، والقهر» (٧٢) فقسوة الحياة من حوله أودت به إلى الفرار، والانكفاء على ذاته مشبهًا نفسَهُ بفأرٍ يريد أنْ ينجوَ بحياته فقط.

- **الصِّراعُ الاجتماعيُّ والشُّعورُ بالشَّقاءِ**:

يُعَدُّ الشعور بالشَّقاء أبشعَ مرحلةٍ ممثلةٍ للصِّراع الاجتماعيِّ، ويظهر بعد تكالب الصِّراعات الأخرى السابقة: القبح، الفقر، الظلم، القسوة، من ثم تحيا الشخصيَّة القصصيَّة في شقاءٍ لا نهائيٍّ، قد يفضي بها إلى الموت/الانتحار، كما هو حال المؤلف رجاء عَلِّيش.

وهو في ظِلِّ تلك الصِّراعاتِ التي يمرُّ بها يبحث عن مَهْرَبٍ يَفِرُّ إليه من هذا الشقاء الذي لا ينفك عنها: «اللحظات التي أحسَّ فيها بأنَّهُ يريدُ أنْ يموتَ ليهربَ

من شقاءٍ يبدو بلا نهايةٍ» (٩٧) يمتلئُ العمل بالمشاعر الإنسانيَّة المتناقضة، وما أكثر اللحظات المنكسرة في حياة الكتاب بَدَتْ فيها الحياةُ هزيلةً لا معنى لها.

فهو يدركُ تمامًا خطورة الانتحار إلَّا أنَّهُ يرى أنَّ فيه الخلاص من هذا الشَّقاء الذي يعيشه: «إنَّهُ يدركُ تمامًا الآنَ أنَّ الانتحار عملٌ مخيفٌ...أن يصل الإنسان إلى تلك الدرجة من الهوان على نفسه، الإحساس الكامل بالضياع واليأس من الحياة بحيث لا يجدُ صُعُوبَةً في أنْ يضعَ رأسَهُ في مواجهة مسدسٍ ثم يطلقُ الرَّصاصَ»(١١٨).

ولا يجدُ بُدًّا من الاستسلام والخضوع؛ فقد تهاوت أحلامُه وبات محطمًا مهزومًا: «أشعر بمنتهى الضياع والإحساس بالتمزُّق، بأنَّ كُلَّ ما بَنَيْتُهُ في حياتي هُدِمَ فجأةً فوقَ رأسي، عالمي القديم المتماسك يتهاوى الآنَ مبعثرًا على الأرض مجرَّدَ حُطامٍ وأنقاضٍ»(٨٩).

ويُمَثِّلُ هذا المقطعُ حِدَّةَ الصِّراعِ الذي يعانيهِ الكاتبُ، فنجد مفرداتٍ مشحونةٍ بانفعالاتٍ حادةٍ (الضياع، التمزق، هدم، يتهاوى، حطام، أنقاض)، فهو يُصارعُ لحظاتِ الانهيارِ لكيانهِ وعالَمِهِ النفسيِّ.

فالذاتُ ترى الموتَ المخرجَ الوحيدَ من واقعها الأليمِ: «كان عليه أنْ يحسمَ هذا الصِّراعَ المخيفَ على الفورِ، أنْ يضعَ نفسَهُ وجهًا لوجهٍ أمامَ المخرجِ الوحيدِ من مأزقهِ، أنْ يموتَ» (١١٨).

وبناءً على ما سبق يمكنُ القولَ: إنَّ رجاءَ عَلِّيش أفرغَ كُلَّ مشاعرِهِ المحتنقةِ في داخله من قبحٍ، وظلمٍ، وقسوةٍ، وشقاءٍ في نصِّهِ، فظَلَّ ناقمًا على مجتمعه،كارهًا له حيثُ عاشَ في صراعٍ دائمٍ مَعَهُ.

- **الصِّراعُ الاجتماعي والشُّعورُ بالسُّخْرِية**:

إذا كانت السخرية شعورًا ناتجًا من الآخر إلى ذات الشخصية، فإنها في الوقت نفسه قد تتولد عبر الصِّراع الاجتماعي والنفسي ، حينما تفقد الشخصية ثقتها في نفسها، أو تتزعزع؛ مما يولِّد الاضطراب النفسيَّ، وهذا الشُّعور ذو صلةٍ

بالصِّراع الاجتماعيِّ؛ ففي بعض الأحيان التي يغادر فيها منزله يسمع ضحكات السُّخرية تتعالى من حوله، فتجعله في قفصٍ حديديٍّ من الصِّراع: «كان يسير إلى جوارهم تمامًا في تلك اللحظة صرخوا في وجه الفتاة بصوتٍ مرتفعٍ ملءٍ بالضحك حتى يؤذوه أكثر، حتى يمتهنوا كرامته أكثر، ألا تخشين منه يا آنسة، إنَّهُ يمكن أنْ يَعَضَّكِ، إنَّهُ غوريللا، غوريللا بالتأكيد، فجأة انطلقوا جميعًا يضحكون وهم يقلدون أصوات القرود» (٣١)، وصراع الذات هنا ناتجٌ عن عدم قدرته على الدفاع عن نفسه وإحساسه بالنقص والدونيَّة، لاسيما وأن هذه السُّخرية أمام الفتاة.

وتنقله السخرية إلى صراعٍ نفسيٍّ حادٍ بل إلى حربٍ ضَرُوسٍ، فلا ننظر إلَّا إلى أوغادٍ مسلحينَ، ولا نسمع إلَّا صوت طلقات المدافع والمتفجِّرات، ولا نجد إلَّا عشرات الشظايا ليخسر المعركة من أولها: «أطلقوا بالونات الضحك الهائلة من عيونهم، وأفواههم؛ لتنطلق نحو وجهه، وتنفجر فيه، تمزق تمامًا، خسر المعركة من بداياتها أمام الأوغاد المسلحين بأسلحة لا قِبَلَ له بمقاومتها، تجاوزهم بعض الشيء فتَصَوَّرَ أنهم سيتركونه وشأنه، كان لا يزال سائرا في المدى المؤثر لنيرانهم البعيدة، طلقة مدفعٍ انفجرت إلى جواره، ملأته بعشرات الشظايا الصغيرة المخضبة بالدم ورماد الإطلاق... لماذا يخرج هذا الإنسان القبيح من منزله؟ لو أنني في مكانه لما غادرت البيت على الإطلاق»(٢٩).

يتمظهر في هذا العملِ سياسة العدوان والعنف الممارس على الشخصية، فما الأوغاد المسلحون إلَّا رمزًا للعنفِ، والظلم، والبطش الواقع عليها، يقابله صمتٌ وفرارٌ واحتراقٌ داخليٌّ؛ مما يعكس قوَّة الصِّراع وعدم تكافئه.

المحورُ الثالثُ: الصِّراعُ وتشكُّلُ البنيةِ السَّرديَّة:

عرَّفَ العالمُ لالاندُ البنيةَ في معجمه المشهور بقوله: «إنَّ البنيةَ هي كُلٌّ مكونٍ من ظواهرَ متماسكةٍ يتوقَّفُ كُلٌّ منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلَّا بفضل علاقته بما عداه» (إبراهيم خليل، ٢٠١٠، ص٤٣)؛ ومن ثَمَّ فالبنية «تعنى بشكل الإبداع لا بمضمونه، وتعدُّ المضمون أمرًا واقعًا وشيئًا حاصلًا بالضرورة من خلال العناية بالشكل وتحليله» (مرتاض، ١٩٦٨، ص١٩٤)، حيث ترتكز على التناسب والاتساق بين عناصرها.

أمَّا السَّرْدِيَّةُ، فهي «العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السرديِّ أسلوبًا وبناءً ودلالةً» (إبراهيم عبدالله، ١٩٩٢، ص٩)؛ إذن فالسَّرْدِيَّةُ هي «الكيفية التي تُروى بها القصة، وما تخضع له من مُؤثِّراتٍ بعضها متعلق بالراوي له، والبعض الآخر متعلق بالقصَّة ذاتها» (لحمداني، ٢٠٠٠، ص٤٥).

إنَّ أيَّ نصٍّ سرديٍّ يتكونُ من عناصرَ رئيسةٍ تتفاعلُ فيما بينها بما يشكِّل البنية السَّرْدِيَّةِ الكليَّة والمتوائمة مع المضمون المتخيَّل وعلاقتها بالصِّراع، وتتمثل هذه العناصر في: الصوت السرديِّ، والرؤية السَّرْدِيَّةِ، والأحداث، وفيما يلي عَرْضٌ لتمظهرات هذه العناصر في نصٍّ (لا تُولَدْ قبيحًا) موضع الدراسة وعلاقتها بالصِّراع:

- صراعُ الأصواتِ السَّرْدِيَّةِ:

يُعَدُّ الصوتُ السرديُّ من أبرزِ مكونات النصِّ السرديِّ، فقد عَدَّهُ العالمُ جينيت ركنًا أساسيًّا من مقولاته الثلاثة التي أقام عليها تحليله السرديِّ (الصوت، الصيغة، الزمن)، ويعرف الصوت السرديُّ بأنَّهُ منتجُ الخطابِ القصصيِّ ومتلقيه وهذا المنتج هو الراوي، وفي القصة التخيُّليَّة يمتنع الخلط بين ذات السَّارد... والمؤلف، ولمعرفة ذات السارد ينبغي أنْ نبحثَ عن نسيجِ العلاقاتِ القائمةِ بين فعل السَّرد ومن ينجزه راويًا وشخصياتِ رواه، وعن محددات الفعل الزمنية والمكانية، وصلة الفعل بالمقامات السَّرْدِيَّةِ الأخرى الموجودة في القصة نفسها.

(جينيت، ١٩٩٧، ص٢٢٧؛ والقاضي وآخرون، ٢٠١٠، ص٢٧٦)، وهو حسب تودوروف (١٩٩٢): الذات الفاعلة لهذا التلفظ الذي يمثله كتاب من الكتب...هذا السارد هو الذي يرتب عمليات الوصف...وهو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بِعَيْنَى هذه الشخصية أو تلك أو بعينيه هو دون أنْ يضطرَ إلى الظهور أمامنا، وأخيرًا هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عبر الحوار بين شخصيتين أو عن طريق وصفٍ موضوعيٍّ. (ص٦٤) فهو «الصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية» (إبراهيم عبدالله، ١٩٩٠، ص١١٧).

فالراويُّ يقعُ على عاتقهِ مهمةَ إعادة صياغة الأحداث المتخيلة تبعا لموقفه، ومن ثَمَّ تشكيل البنية السَّرْدِيَّةِ النهائيةِ، «فهو في الحقيقة أسلوب صياغة أو بنيةٍ من بنيات القص، شأنه شأن الشخصيَّة والزَّمان والمكان، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية» (قاسم، ٢٠٠٤، ص١٨٤).

وإذا كانَ السَّاردُ من أهم عناصر النصِّ السرديِّ، فإنَّهُ يختلفُ في تفاعله عن مختلف العناصر، إذ يَبْدُو متحكمًا فيها، فيتخيَّر الوقت المناسب الذي تظهر فيه الشَّخصيات، أو يجعل إحدى الشخصيات تتحدث عن نفسها، أي أنَّهُ يَنْتَقِي الأسلوبَ الذي يعرضُ به زمانَ ومكانَ الأحداثِ بما يتوافقُ مع طبيعةِ النصِّ.

وقد تعددتِ الأصواتُ السَّرْدِيَّةُ في نصِّ (لا تُولَدْ قبيحًا)،وتداخلت، وبدا الصِّراعُ جليًّا بين هذه الأصوات ومن أهمها:

- **صَوْتُ الظَّالِمِ والمَظْلُومِ**:

مثلما ظهر في نصِّ (علبة) وهي شخصيةُ ماسح الأحذية في إحدى مقاهي القاهرة التي تسعى للحصول على رزقها، وتُعاني الظلم والاضطهادَ، فقد عانت من قِبَلِ شابٍ، فجاءتْ إحدى المشاهد الحوارية كالتالي:

«دخل الشَّابُ الوسيمُ، ومعه أحدُ جنودِ الشُّرْطَةِ

ها هو الرجلُ الذي تشاجرَ معي يا شاويش اقبضْ عليه

قم معي إلى القسم يا راجل أنت

وضعَ علبةَ صندوق الأحذيةِ، ومضى في صمت مع الشَّابِ ورجلِ الشُّرْطَةِ

هل آتي معك يا علبة

كَلاَّ يا أستاذُ أنا سأتصرف لوحدي

كانَ الليلُ باردًا في الخارج، والأرضُ موحلةٌ من بقايا الأمطار، ودعا رجلُ الشُّرْطَةِ علبةَ للركوب معه في سيارة الشاب لكنَّ علبةَ رَفَضَ ذلك بإصرارٍ، وأصرّ على الذهاب ماشيًّا على قدميه إلى قسم الشُّرْطَةِ

لا تتأخرْ إذن، وإلَّا فلا تلومنَّ إلَّا نفسَكَ

لنْ أتأخرَ

في الصباحِ رأيتُ علبةَ ساخطًا

«كلهم كانوا معه يا أستاذ يبدو أنَّهُ يعرف أحدًا هناك، أو أنَّهُ أعطاهم رشوةً، ضربوني بالأقلام على وجهي، تصوَّر أنا الرجل العجوز المكافح أُضْرَبُ على وجهي، ومن أجل هذا الرقيع! ولمحتُ دمعةٌ في عَيْنَي علبةَ الذي أدار وجهه إلى الناحية الأخرى عندما رآني أنظر إلى عينيه، وطلبت لعلبة كوبًا من الشاي، وأعطيته سيجارةً أشعلتُها له، وطلبتُ منهُ أنْ يمسحَ حذائي، دائمًا كان علبةُ المسكين ينتهي إلى مسح أحذية الآخرين حتى عندما يريدُ إنسانٌ ما أنْ يَسْتَرْضِيَهُ»(١٥٥، ١٥٦).

عَبَّرَ المشهدُ الحواريُّ هنا عن الصِّراع بين فئتين: الفئةُ الأولى: الظالم/ القوي/ الشاب ومن جلب معه من قوة السلطة، والفئةُ الثانيةُ: المظلوم / الضَّعيف/ علبة، وصَوَّرَ السارِدُ هذا الصِّراعَ، فجاءتْ تعليقاتُهُ السَّرْدِيَّةُ توضِّحُ الظلمَ الذي وقع على علبة؛ إذ بدا فيها متعاطفًا مع صوت المظلوم.

إلَّا أنَّ السَّاردَ لم يتدخلْ في حوارِ الشَّخصياتِ، واقتصر دوره في تقديم الحوار الذي دار باللهجة القاهريَّة العاميَّة، نقله لنا بأسلوبها وصوتها مُعَبِّرًا عن اللحظةِ الحواريَّةِ نفسَها، وأبانَ الحوارُ الصورةَ المأساويَّةَ لهذا الصِّراعِ غيرِ المتكافئ، تجلَّى صوت الظالم قويًّا حيث قرر القبض على المظلوم دون أدنى

تفكيرٍ، وأشعرَ المتلقِّي بسلطةِ هذه الشخصيَّة، وقوَّة نفوذها بينما بدا صوت المظلوم بائسًا خافتًا سلبيًّا ليس له أي ردَّة فعلٍ، فالعلاقة بين الصوتين علاقة تباينٍ، وصراع كانت الغلبة فيه للأقوى/ الظالم. ويأتي صوتُ السَّاردِ مُناهِضًا لصوتِ الظالمِ، وامتدادًا لصوتِ المظلومِ.

كما كشف المشهد الحواريُّ عن قوة الصِّراع النفسيِّ السيئ الذي وصلت إليه الشخصيَّة المظلومة، وتمزقها النفسيِّ «ضربوني بالأقلام على وجهي، تصوَّر أنا الرجل العجوز المكافح أُضْرَبُ على وجهي!».

وبتأمل صراع الأصواتِ السَّرْدِيَّةِ نجد تضاؤلًا للصوتِ السرديِّ / الظالم /المضطهِد/ المستهزئ مقارنةً بالصوت السرديِّ/ المظلوم/ المضطَهد/ البائس، وكأنَّ الكاتبَ أراد أنْ يُخْرِسَ صوتَ الظالمِ المضطهِد، فهو لا يريد أن يفسحَ له المجال ليقول شيئًا إلَّا بالقدر الذي يكشفُ للمتلقِّي ظلمها، واعتداءها، وقهرها، واستأثر البطل البائس أو الرَّاوي المشارك بالأصوات السَّرْدِيَّةِ انتصارًا لنفسِهِ، وَرَدَّ الاعتبارِ لها.

- **صِراعُ الرُّؤَى السَّرْدِيَّة**:

إنَّ أيَّ نصٍّ سرديٍّ يهدفُ إلى نقل عالمٍ متكاملِ الأركان من أحداث، وشخصيات قصصيةٍ، وزمانٍ، ومكانٍ، وبالطبع فإنَّ وسيلتَهُ في ذلك هي اللغةُ ممَّا يتطلَّب وجودَ عنصرٍ محددٍ للتعبير عن أركان هذا العالم القصصي، ويتمثل هذا العنصر في الراوي الذي تعددت المصطلحات الدالة عليه، منها: الرؤية. الرؤيةُ السَّرْدِيَّةُ. بؤرة السرد. المنظور. وجهة النظر. التبئير. الموقع، ولكنَّ البحثَ تخيَّرَ مصطلحَ الرؤيةِ السَّرْدِيَّةِ لمناسبته للدلالة على وجهته.

وتُعَرَّفُ الرؤيةُ السَّرْدِيَّةُ بأنَّها «الكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السَّارد» (تزفتان،١٩٩٢، ص٦١)، فهي إحدى التقنيات الخاصة ببنية السَّرد من خلال عَيْنَي الرَّاوي الذي من خلاله تتحدد رؤيته للعالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي تبلغ أحداث القصة إلى المتلقِّي (يقطين، ١٩٨٩، ص٢٤٨).

وتتعدد أنماط الرؤيةِ السَّرْدِيَّةِ: الرؤية من الوراء أو الخلف، وفيها يعلم الرَّاوي أكثر من الشَّخصيات، والرؤية مع أو المصاحبة، وفيها الرَّاوي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات، والرؤية من الخارج وفيها الرَّاوي يعلم أقل ممَّا تعلمه الشخصيَّات (شلوميت، ١٩٩٥، ص١٤١).

تعددتْ الرُّؤَى السَّرْدِيَّةُ في النصِّ، فمنها: العدل والظلم، والرحمة والقسوة، وتجتمع هذه الرُّؤَى في نصِّ (الكتكوت العاري): «الفرخ العاري من الريش والملك، ضحيتان لقانونٍ ظالمٍ بالغِ القسوةِ يحكم حُياة الكائنات الحيَّةِ بأسرها، قانون يلتحم الحياة بأسرها التحاما عضويًا رهيبًا بحيث لا يمكن الفصل بينهما، أنت كالآخرين أنت مقبولٌ بيننا أنت مختلفٌ أنت ملعونٌ ومكروهٌ» (١٨٥).

تمثلت الرؤيةُ السَّرْدِيَّةُ هنا في رؤية الرَّاوي العليم، فالسَّاردُ مطلعٌ على الحياة وعلى قوانين المجتمع فيها، فهو يُظْهِرُ صوتَ المجتمعِ بشكلٍ عامٍّ: «أنت كالآخرين، أنت مقبولٌ بيننا، أنت مختلفٌ، أنت ملعونٌ ومكروهٌ ».

فنجد هنا رؤية الكاتب تقابل رؤية الآخر/ المجتمع بما تحمل من إيديولوجيات اجتماعيَّةٍ وثقافيَّةٍ، لتكونَ نتيجةُ الصِّراع غيرَ متكافئةٍ، فيكونُ المختلفُ منبوذًا ومكروهًا، أو لينقل لنا صورة لماهيَّة التجاذب والتنافر، أي الصِّراع في المجتمع.

كما تصارعتْ الرُّؤَى السَّرْدِيَّةُ المختلفةُ: العدل والظلم، الرحمة والقسوة، الحب والكراهية، السعادة والشقاء، الخفة والثقل، المرح والخوف، الانتماء، ولا انتماء؛ نلمح ذلك من خلال عقد مقارنةٍ بين الفتى وبين البطل، وقد عَبَّرَ عن ذلك الرَّاوي العليم الملم بمشاعر الشخصيَّات، فالفتى اجتمعت فيه كُلُّ صفاتِ السَّعادةِ: الخفَّة، المرح، الابتسامة العريضة، الوسامة، الانتماء لعالم يحبه، بينما البطل البائس اجتمعت له كلُّ صفات الشَّقاء: الخوف، التَّعاسة، القسوة، عدم الانتماء، عالم يكرهه: «واقفان أمام باب المرسم المغلق، صديقه يضغط جرس الباب بخفة ومرح استهتار حقيقي مدهش ابتسامة عريضة تملأ وجهه تزيده وسامةً لا يحملُ

همًّا لشيء على الإطلاق، فقد وُلِدَ في الجانب المضيء الباسم من الحياة يحس إحساسًا حقيقيًّا بالسعادة، بالانتماء للعالم الذي يموج من حوله، هو يشعر بنفس الإحساس التقليديِّ، بالخوف والتعاسة، بعدم الانتماء لعالم يكرهه، يعامله كأغرب شيء في العالم يحس أنَّهُ الثور التقليديُّ الذي يحمل العالم فوق قرنه المدبب، العالم المليء بالمتفجرات» (١٠١) وقد كشفَ العملُ عن رؤيةٍ متأزِّمةٍ للكونِ والحياة، من خلال المقارنة بين الفتى من جهة، والبطل من جهة أخرى من حيث السمات الشخصيَّة لكُلٍّ منهما، وكذلك موقفُ كُلٍّ منهما من العالم.

فقد صورهما أوَّلًا من زاويةٍ بعيدةٍ: «واقفان أمام باب المرسم المغلق، صديقه يضغط جرس الباب بخفَّة ومرح استهتار حقيقي مدهش، ابتسامةٌ عريضةٌ تملأ وجهه تزيده وسامه»، ثم اقترب أكثر فسبر أغوار مشاعرهما وأحاسيسهما: «لا يحملُ همًّا لشيءٍ على الإطلاق فقد وُلِدَ في الجانب المضيء الباسم من الحياة يحس إحساسًا حقيقيًّا بالسعادة، بالانتماء للعالم الذي يموج من حوله، هو يشعر بنفس الإحساس التقليديِّ، بالخوف والتعاسة، بعدم الانتماء لعالم يكرهه يعامله كأغرب شيءٍ في العالم يحسُّ أنَّهُ الثَّور التقليديُّ الذي يحمل العالم فوق قرنه المدبب، العالم المليء بالمتفجِّرات».

كما تتصارع الحقيقة مع الكذب نجد الرؤية المصاحبة أو (الرؤية مع) في مقطعٍ سرديٍّ اكتشف فيه البطل خداع زوجته له؛ بأنها ليست بذات جمالٍ كما كانت تتصنع له بالمساحيق، فعندما دخل عليها فجأةً على حدِّ قوله: «خُيِّلَ إليَّ أنَّني أنظرُ إلى امرأةٍ غريبةٍ تمامًا؛ التجاعيد تملأ وجهها الشَّاحب الخالي من المساحيق...هالات سوداء عميقة...شفتاها خاليتان من الطلاء المثير الذي أعتدتُ أنْ أراه فوقهما.. رحت أتفرس فيها مذهولًا وأنا لا أكادُ أصدِّقُ الصورةَ التي أراها أمامي، لستُ أتصوَّرُ كيفَ خُدِعْتُ بهذه الصورة المزيفة طوال الوقت» (٤٤) فالراوي يَعْرِفُ مثل الشخصية؛ وذلك لأنَّ مناطَ الرؤية هو الجانبُ الشكليُّ ولاسيَّما الوجه الظاهر للجميع.

- **صِراعُ الأحداثِ القصصية**:

يُعَدُّ الحدثُ مكونًا رئيسًا من مكونات السَّرد، فهو مجموعةٌ من الوقائع والأفعال المرتبة ترتيبًا نسبيًّا تدورُ حول موضوعٍ معينٍ، مرتبطةٌ ومنظمةٌ على نحوٍ خاصٍ (إبراهيم خليل، ٢٠١٠، ص٢١٥، ٢١٦) ويعرف بأنَّهُ «كلَّ ما يؤدي إلى تغييرِ أمرٍ أو خلق حركةٍ أو إنتاجِ شيءٍ، ويمكن تحديد الحدث في الرواية بأنَّهُ لعبة قوى متواجهة، أو متحالفةٍ تنطوي على أجزاءٍ تشكَّل بدورها حالات محالفةٍ أو مواجهةٍ بين الشخصيات» (زيتوني، ٢٠٠٢، ص٧٤).

ومن نماذجِهِ نصُّ (الجوع)؛ إذ يصور حاجةَ البطل الشديدةَ للحنانِ والمرأةِ، ويشعر بمرارة الصِّراع مع الزمن فقد بلغ الأربعين من السنوات العجاف، ولا يجدُ حرجًا في أن يصرخَ بأعلى صوتِهِ طالبًا الحصول على امرأةٍ، فحاجته الحميمةُ أقوى كثيرًا من كرامتهِ، وينشأُ الصِّراعُ عندما كان جالسًا في السينما، وانتبه بشدةٍ لدخول رَجُلٍ وامرأةٍ وجلوسهما في مقعدين أمامَهُ مباشرةً، حتى أثارته المرأة: «تتهيج عنده حالة الجوع والتشوق إلى الحنان في داخله... أُطفئت أنوار القاعة، استقرت عيناه فوق رَأْسَيِّ الرجل والمرأة اللذين تقاربا بشكلٍ أصبح يمثل نقطة جذب بالنسبة له، فمال بجسمه إلى الأمام؛ ليضع عقب السيجارة في مطفأة السجائر الموجودة بظهر المقعد الذي تجلس فوقه المرأة، وأصبح قريبًا جدًا من المرأة، رائحة شعرها المثيرة تصيبه بتلك الغيبوبة التي يحبها ويخشاها في نفس الوقت، شفتاه اقتربتا كثيرًا من رأس المرأة، ثم لم يدرِ ما حدث بعدها، لكنَّ الرَّجُلَ الجالسَ بجوار المرأة يدري ما حدث بالتأكيد الرجل يمسكه بشدةٍ من ملابسه..الرجل يكيل له سبابًا فاحشًا لم يسمعه طول حياته، يسدِّد له بضع لكماتٍ قويةٍ ومفاجئةٍ فوق وجهه، لكمات الرجل تصيبه بألمٍ فظيعٍ تدمي وجهه... ما زال يكيل له الضربات فوق وجهه الذي تحوَّلَ إلى كرةٍ منتفخةٍ مليئةٍ بالجروح العميقة والكدمات المتقيحة» (٢٠١).

كانت المرأة هنا هي محور الأحداث التي توالدت، وتشابكت من طردٍ، وضربٍ، وسبابٍ، واستهزاءٍ؛ إذ نتجَ تَعَدُّدُ الأحداثِ بتعدُّدِ الصِّراعاتِ بين البطلِ، وبين الرجلِ الذي أوسعه ضربًا وشتمًا، وقع الصِّراع نتيجة لصراعٍ نفسيٍّ بين الشَّخصية وذاتها، فإحساسه بوطأة الزمن، وبلوغه الأربعين، ولم يحظَ بزوجةٍ، ثم نشأَ صراعٌ عميقٌ أيضًا بين الذات وغرائزها المكبوتة أدى إلى دخولها في مرحلة اللاوعي، وفقدان الشُّعور عندما اقترب من المرأة، فلمْ يدرِ ما حدث له، وهنا تصل حبكة الحدث إلى ذروتها؛ إذ لمْ يفقْ إلَّا بضرباتِ الرَّجُلِ، وشتائمه ونتج عن ذلك أيضا صراعٌ بين الذات والمجتمع: «صيحاتُ استهزاءٍ وصفيرٌ حادٌ يدويان بشدَّة في أذنيه، انضم إليهما بعض موظفي السينما الواقفين بالقرب منهما» كما أسهمت الشخصيَّات بتأجيج الصِّراع؛ إذ إنها مرسلةٌ هذه الأحداث ومستقبلتها في آنٍ واحدٍ .كما كان للمكان المغلق دوره في الصِّراع؛ إذ أخضع شخصيَّة البطل أولًا : للاقتراب من المرأة، وأخضعها ثانيًا :لسطوة الآخر/ الرجل وضربه.

تَبَيَّنَ لنا ممَّا سبقَ انعكاسَ الصِّراعِ النفسيِّ والاجتماعيِّ الذي عانى منه رجاء عَلِّيش على البنية السَّرْدِيَّةِ، فقد تحوَّلَ هذا الصِّراعُ لصراعٍ تخيُّلِيٍ في البنية السَّرْدِيَّةِ بعناصرها المختلفة.

المحورُ الرَّابعُ: الصِّراعُ والدلالاتُ المضمرةُ:

لا ينفصلُ العملُ الأدبيُّ عمَّا يحيطُ به من سياقاتٍ متنوعةٍ تلهم المتلقين فكَّ شفراتِ العملِ وتلقيه وفق آليات متعددة الدلالات، فالنصُّ «ليس متمركزًا ولا مغلقًا، بل هو مفتوحٌ ينتجه القارئ في عملية مشاركة؛ لأنَّ ممارسةَ القراءةِ إسهامٌ في التأليف» (فضل، ١٩٩٢، ص٣٣١).

وتُعَرَّفُ الدلالةُ في اللغةِ بأنها: مصدر دلّه على الطريق دلالةً ودِلالةً ودُلولةً، في معنى أرشده (الجوهري، ١٩٩٠، ص١٦٩٨).

كما يُعَرِّفُ النُّقادُ الدلالةَ المضمرةَ بأنها موضوع النقد الثقافي فهي «المضمر لا الوعي، وتحتاج إلى أدوات نقدية مدققة تأخذ بمبدأ النقد الثقافي لكي تكتشفها، ولكي تكتمل منظومة النظر والإجراء» (الغذامي واصطيف، ٢٠١٥، ص٢٧).

ويغوصُ النقد الثقافي في أعماق النصوص ليسبرَ أغوارَ الدلالاتِ النسقيَّةِ المضمرةِ التي تتمثل في:

«الدلالة الصريحة، وهي عملية توصيلية، الدلالة الضمنية، وهي دلالة جمالية، الدلالة النسقية، وهي ذات بُعْدٍ نقديٍّ ثقافيٍّ» (الغذامي، ٢٠٠٥، ص٧٣).

ويتضمن العناصر التالية:

- الصِّراعُ وانفتاحُ البنيةِ النصيَّةِ:

عَرَّفَ لالاندُ البنيةَ في معجمه المشهور بقوله: «إنَّ البنيةَ هي كُلٌّ مكونٍ من ظواهرَ متماسكةٍ يتوقفُ كُلٌّ منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلَّا بفضل علاقته بما عداه» (إبراهيم خليل، ٢٠١٠، ص٤٣)؛ ومِنَ ثَمَّ، فالبنية «تعنى بشكلِ الإبداع لا بمضمونه، وتعد المضمون أمرًا واقعًا وشيئًا حاصلًا بالضرورة من خلال العناية بالشكل وتحليله» (مرتاض، ١٩٦٨، ص١٩٤) حيث تولي العناية بالشَّكل في المقام الأول دون المضمون باعتباره حاصلًا من خلال الشَّكل.

تميزت البنية النصية في نصِّ (لا تُولَدْ قبيحًا) بالانفتاح؛ إذ تتقبل مزيدًا من النُّصوص الفرعية، وتتسم بتعدد الآثار لدى المتلقين على اختلاف ثقافاتهم وأيديولوجياتهم: مع – ضد، ولقد انعكست هشاشة المؤلف الحقيقي، والضمني، والبطل، والراوي المشارك على البنية النصيَّة فبدت منفتحة وهلامية، لكنها موجَّهة مقصودة.

فالأصل في البنية النصيَّة أنْ تكونَ متماسكةً ملتحمةً متكاملةً تسهمُ عناصرها مجتمعة في تشكُّلها، ومِنْ ثَمَّ فإنَّ غيابَ أيَّ عنصرٍ قد يسهم في زعزعة هذا التَّماسك، وأيضًا فإنَّ هذه البنيةَ وفْقَ المعاييرِ النصيَّةِ السبعةِ لا تسمحُ لأي وحدةٍ نصيَّةٍ جديدةٍ بالدخول في نسيجها النصِّي، كونها مكتملةً ومتماسكةً.

وبالطبع لو تخلت هذه البنية النصيَّة عن سماتها الرئيسة كالتماسك، والاكتمال، والانسجام، فإنها تكونُ سلبيةً، وقد تفقد سماتها الرئيسة كبنية، لكنْ البنيةُ النصيَّةُ أحيانًا تتخلَّى عن بعض هذه السِّمات، وتكونُ (بنيةً منفتحةً أو مفككةً فنيًّا)، دون أن تفقد سماتها الرئيسة التي تجعل منها بنية، وهذا يحدث عندما يتعمد المؤلف أن يصبغ بنيته بهذه الصفات، ليعكس ما يعتمل في نفسيته هو أو نفسيات شخصياته القصصية من مشاعر متناقضة ومضطربة، كما هو الحال مع رجاء علِّيش.

أي أنَّ انفتاحَ البنيةِ النصيَّةِ يكونُ آنَئذٍ مقصودًا من المؤلف الحقيقيِّ والضِّمني، ومِنْ ثَمَّ يتوفرُ معيار (القصدية) أحد المعايير النصية السبعة، ويولد (مقبولية) المُتلقِّي كذلك.

وهنا قد يُنْظَرُ إلى الانفتاح النصِّي على أنَّهُ نمطٌ من الهشاشة، لكنها ليست عيبًا يعوقُ تشكل البنيةِ النصيَّةِ، بل على النقيض، إنها تبدو مما يميِّزها؛ لأنَّ الصلةَ آنئذٍ تكون قويةً بين طبيعة البنية، وسمات عناصرها النصيَّةِ السَّرْدِيَّةِ.

ومن نماذج ذلك نصُّ (علبة) الذي اشتمل على حكاية كلية تمثلت في رغبة شخصية البطل/أحمد في تأليف كتاب وسخر به صاحباه، وقد توزعت هذه الحكاية

الكلية في خمس حكايات فرعية، هي:

- حِكايَةُ شخصيةِ علبة/ ماسح الأحذية في المقهى، وسبب تسميته بهذا الاسم.
- حِكايَةُ علبة مع الشاب الوسيم، واعتقال الشرطة لعلبة.
- حِكايَةُ علبه مع أسرته، وفقره، وابنته المريضة.
- حِكايَةُ جريمة قتل المرأة العجوز، واكتشاف علبة للقاتل المجرم.
- حِكايَةُ موت علبة.

فلو حذفنا إحدى هذه الحكايات أو بعضها أو أضفنا إلى العملِ مزيدًا من الحكايات الفرعية رُبَّما لنْ يقوّضَ ذلك البنية النصية الكلية؛ كما يمكننا قراءة العملِ الرئيس من أوله أو منتصفه، بما يؤكد انفتاحه، ومرونته.

- **الصِّراعُ وتماهي الشكلِ السردي**ِّ:

الشكل السردي لِنَصٍّ (لا تُولَدْ قبيحًا) غير محدد بدقة من قبل المؤلف أو الناشر، على خلاف نص (كلهم أعدائي) الذي أعلن المؤلف في نهايته أنَّهُ رواية، بقوله: «لتكن هذه الرواية صرخة احتجاج ضد مجتمع وصل إلى القاع» (عَلِّيش، ١٩٩٧، ص٥٣٥). ولعلَّ الأمرَ منوطٌ بالمتلقِّي، فقد ينظر إليه على أنَّهُ روايةٌ ذات طابع خاص، باعتبار الرواية جنسًا أدبيًّا عابرًا للأجناس بما انضوى عليه شكلها من قدرة الاحتواء والتبدل (حداد، ٢٠٠٨، ص٣٩٠)، فالرواية تتسم بالمرونة القصوى، وتتسع لاستيعاب مختلف الأشكال السَّرْدِيَّةِ، ويعزز هذا الرأي تواترُ الصِّراعاتِ النفسيَّةِ والاجتماعيَّةِ في النصوص الفرعية العشرة لهذا العمل، وبما اشتمل عليه من آليات البناء الفني للرواية كالخيال واللغة الإبداعية المجازية وقد صرح المؤلف بوجود الخيال في مقدمة نصه حيث يقول: «أنا أفكر كأنني أحلم، وأحلم كأنني أفكر» (٧)، ومن مظاهر تجلِّي الخيالِ واللغةِ الإبداعيةِ المجازيةِ: «خصلات شعرها الطويلة الحمراء ترقد إلى جواري في عذوبة شديدة تملأ قلبي بدفءٍ مثيرٍ، تطلق طيورًا محلقةً في داخلي» (٣٩).

ورُبَّما ينظرُ إليها على أنها مجموعةٌ قصصيةٌ، ويعزز هذا الرأي عنونةُ كُلِّ نصٍّ فرعيٍّ بصورةٍ مستقلةٍ، ويمكن النظر لكُلِّ نصٍّ فرعيٍّ على أنَّهُ قصةٌ قصيرةٌ له بنيةٌ مستقلةٌ قد لا تدرج ضمن المجموعة، والاختلافات في الأزمنة والأمكنة والشخصيات وشتى العناصر السَّرْدِيَّةِ بين شتى النصوص الفرعيَّة، فالعمل الأوَّلُ بعنوانِ (القبح والنَّاس) جرت أبرز أحداثها في شارع مظلم وشخصياتها البطل/ السارد، والفتاة، والأستاذ البريطاني، ومجموعةٌ من الناس.

وقد ينظر إليه على أنَّهُ روايةُ سير ذاتية لرجاء عَلِّيش، أو رُبَّما سيرةٌ ذاتيةٌ له، وإن كانت غير تقليديَّة، يعزز الرأي الأخير مختلف العتبات النصيَّة، خاصة الإهداء والمقدمة بدأها بقوله: «هذه صفحاتٌ عن أغرب مشكلةٍ في حياتي مشكلة القبح» (٩) ممَّا يجعلُ القارئَ يصنِّفها سيرةً ذاتيةً، ثم يؤكد واقعيتها حيث قدَّم المؤلفُ تعهدًا بتقديم صورة حقيقية لما عاشه بنفسه:«في هذه الصفحات سأحاول أن أحلل ظاهرة القبح كما عشتها بنفسي»(٩)، مَّما يجعلنا نطمئن لواقعيتها وأنها لم تكن من نسج الخيال، وما أن نلج لقراءتها حتى نجد التشابه الكبير حد المطابقة بين شخصيات النُّصوص، وشخصية المؤلِّف من حيث تصوير مشاعر القبح، وسخرية الناس به، وما يتعرضُ له من نبذٍ، وقسوةٍ، وظلمٍ، فمثلاً نجد في العملِ الأوَّلِ «أحس أنَّ ظلمًا فادحًا قد وقع عليه منذ اللحظة الأولى لميلاده؛ لأنَّهُ وُلِدَ مختلفًا عن الآخرين وُلِدَ قبيحًا»(٣٥)، والنصُّ الثاني «لم يفتر الوجه القبيح هذه المرة عن الابتسامة التقليديَّة»(٤٣)، والعمل الثالث «العيون الشبيهة بعيون القطط الجائعة التي تحاصرُ فأرًا صغيرًا يحاولُ أنْ ينجوَ بحياته، والتي تنبعث منها قسوةٌ مروعةٌ، هي قسوة الحرمان والشعور الدائم بالإذلال والقهر» (٧٢)، إذ تشير هذه النصوص إلى مشكلة القبح التي عاني منها الكاتب، وكانت بؤرة صراعه النفسيِّ والاجتماعيِّ، وكذلك من القرائن التي تعزز النظر إليها باعتبارها رواية سيرةٍ ذاتيةٍ أو سيرةٌ ذاتيةٌ توظيفها لضمير المتكلم الذي «يشير إلى أنَّ الشخصيةَ المبدعةَ هي من صنعتِ الحدثَ» (نقبيل، ٢٠٢٠، ص٣٩٦) وقد هيمن

ضمير المتكلم في عمل (لا تُولَدْ قبيحًا) على خمسةٍ من نصوصها الفرعية وهي: (الأشياء الصغيرة، من يملك البيت، علبة، الكتكوت العاري، الكلب يعرف أكثر).

فعدمُ تحديدِ شكلِ العملِ من قِبَلِ المؤلفِ يؤكِّدُ مرونتَهُ؛ ومن ثَمَّ قابليته للتأويل فهو نتيجة صراعاتٍ عاشها وعجز عن البت في كُنْهِها، تاركًا ذلك للمتلقِّي فكُلُّ مَنْ يقرأ هذا العملَ يحقُّ له تحديد شكله، مجموعةٌ قصصيةٌ أم روايةٌ أم سيرةٌ ذاتيةٌ، وهذا يؤكد المرونة والانفتاح الذي يسم العمل برمته.

- **الصِّراعُ ورمزيةُ الدلالة**:

تُعَرَّفُ الرمزيةُ بأنها كُلُّ ما يحلُّ محلَّ شيءٍ في الدلالة عليه لا بطريقة المطابقة التامة، وإنَّما بوجودِ علاقةٍ عارضةٍ متعارفٌ عليها (وهبة، ١٩٨٤، ص١٨١).

يرتكزُ نصُّ (لا تُولَدْ قبيحًا) على أبعادٍ رمزيةٍ واضحةٍ، ونضحت نصوصه السردية بالرموز على شتى أنواعها، فما الرمز «إلَّا وجهًا مقنعًا من وجوه التَّعبير بالصَّورة» (إسماعيل، ١٩٨١، ص١٩٥).

لَعَلَّ أوَّلَ ما يطالعنا هي البدايات إذ إنها «تهيئ حالةً عقليةً وشعوريةً من خلال محاولة توجيه القارئ إلى نوع التلقِّي المطلوب، والذي يتيح له استقبال معظم مكونات الرِّسالة اللغويَّة الخفيَّة منها والمعلنة» (حافظ، ١٩٨٦، ص١٤٢) وفي مقدمة تلك البدايات العنوان الذي يُعَدُّ «مفتاحًا تأويليًّا في التعامل مع النصِّ في بعديه الدلاليِّ والرمزيِّ» (عبيد، ٢٠٠٨، ص٢٤٨) فاختيار رجاء علِّيش لعنوانه «لا تُولَدْ قبيحًا» لم يكن اعتباطيًّا، بل كانتْ له دلالةٌ مقصودةٌ حيث اشتمل على فعلٍ مضارعٍ مسبوقٍ بأداة نهي ثم صفة، إذ تبدو الصفة (قبيحًا) بمثابة تيمة سردية متواترة الظهور في النصِّ بصورةٍ لافتةٍ، فقد شكلت بؤرة الصِّراع النفسي والاجتماعي لدى الكاتب، فقد عُوقِبَ بذنبٍ ليسَ لهُ يدًا فيه. فكأنَّهُ يريد أنْ يرسلَ دلالات للمتلقِّي بأنَّهُ أصبحَ ضحيةً للقُبحِ، وأنَّ المجتمعَ قد عاقبه بأمرٍ لم يكنْ باختيارِهِ.

فنجدُهُ وظَّفَ الألوانَ، ومنها اللونُ الرماديُّ الذي يدل على الحيرة والتردد: «يخيم عليه ضباب كثيف رمادي اللون»، «الفرن الرمادي» (٦٠) «يحوله إلى نفس لونه الرماديِّ المتفحمِ»(٦٠)، يوحي بدلالة القبح فهو يشير إلى قبحه وأنَّهُ صبغ حياته وسيطر عليها فكانَّ حاجزًا بينه، وبين الآخرين.

وكذلك اللونُ الشمعيُّ «اللونُ الشمعيُّ الباهتُ» (١٢٥) «وجهه شاحبٌ شمعيٌّ» (٧٤) «بشرته شمعيةٌ شاحبةٌ»(١٣٣)، وجاء مشفوعًا بصفاتٍ مثل: (شاحب، باهت) ليؤكدَ الدلالة السلبيَّة لهذا اللون، وهي دلالة المرض والاكتئاب.

كما نجدُ حضورًا طاغيًا للحيواناتِ: «العيون تلتهمه بضراوة قطةٍ متوحشةٍ تلتهمُ فأرًا صغيرًا لذيذَ الطعمِ»(٢٥) بما تحمل من دلالة الصِّراع المطلق حيث العداوة التي ترسخت في الوعي الإنسانيِّ بين القط والفأر، فالصِّراع بينهما مستمرٌ لا يمكنُ أنْ ينتهيَ: «أصبحت بينه وبينهم علاقة من نوعٍ غريبٍ جدًّا تشبه علاقة بين قطٍ وفأرٍ» (٧٧).

ويُلاحَظُ تواترُ ذكرِ الفأرِ بصيغة المفرد مقترنًا بالقططِ بصيغةِ الجمعِ ممَّا يُحاكِي ذلك الصِّراع بينه، وبين مجتمعه المحيط به لتحمل دلالة الظلم، وافتقاد العدالة: «يجدُ فأرًا صغيرًا مجردًا تمامًا من الحماية مُحاطًا بمجموعةٍ لا نهاية لها من قططٍ جائعةٍ إلى درجة التوحش، تلتهمه في كل دقيقة من حياته، وبلا سببٍ مفهومٍ من جانبهِ» (٩٧) إنَّهُ مشهدٌ يُعَدُّ رمزًا للعداوة والشراسة، رمزًا للشر، ويأتي كذلك رمزًا لسلبِ الكرامةِ الإنسانيَّةِ.

كما تجلَّى رمزُ البومةِ حينًا بصيغةِ المفردِ: «البومة القابعة في اطمئنان غريبٍ بين فروع الشجرة» (٩٠) وحينًا آخرَ بصيغةِ الجمعِ: «مجموعة بومٍ ترقص في الوسط» وهي رمز للشؤم، والبؤس، والألم، والظلام، والوحدة، والانعزال، كما أنها مثالٌ للقبح شكلًا ومضمونًا (ابن عمر، ٢٠٢١، ص١٧٦)، وقد أسقطها الكاتب على نفسه، فهو يشعر باختلافه عن مجتمعه، ويعاني الكراهية، والقسوة منهم.

كذلك وظَّفَ الكاتبُ بعضَ الشخصياتِ للتعبيرِ عن صراعهِ، والإسقاط على نفسه نجد ذلك جليًّا في شخصية المرأة، فما هي إلَّا رمزٌ للحياةِ التي افتقدها رجاء عَلِّيش، وافتقد قيمته كإنسانٍ من حقه أن يحيا حياةً كريمةً فـ«المرأة هي أعظم رمز للحياة تعكس حاجة الإنسان الأصيلة للأمان في عالم لا يتصالح مع مخاوفه، وحيثما يظهر التوتر بين الخير والشر والتجدد والفناء يظهر رمز المرأة» (عبدالسميع، ١٩٩٨، ص٤١).

كذلك شخصيةُ عِلْبَة/ ماسح الأحذية، وما تحمله دلالةُ الاسمِ، والمهنة أيضًا من دلالاتٍ ثقافيَّةٍ واجتماعيَّةٍ تَصُبُ في معاني الذلِّ والامتهان، وما اختيار اسم علبة بصيغةِ النكرةِ إلَّا لتدلَ على الفراغِ والخواءِ الذي يعيشه الكاتب، فهو كما صَرَّحَ بذلك: «لم أحبْ، لم أعملْ، لم أتزوجْ، أو أنجبْ أطفالا» (١٤)، ولعلَّهُ يرمزُ إلى علبةٍ ناسفةٍ امتلأتْ بالمتفجراتِ توشكُ في أي لحظةٍ أنْ تنفجر ولاسيَّما وقد تواتر هذا المعنى غير مرةٍ.

وكذلك تَكَرَّرُ ذِكْرِ (الصديق اللدود) (١٠٤) بما تحملهُ دلالةُ الصديق من معانيَ الإخاءِ، والمودةِ، والوفاءِ، ليردفها باللدودِ لتسلُبَها كُلَّ الدلالاتِ الإيجابيةِ السابقةِ، فتحمل معانيَ العداوةِ، والقسوة، والكراهية، وذلك من التناقض.

واتخذ الكاتب من مظاهر الطبيعة رموزًا دالةً وظَّفَها في التعبير عن معاناتهِ، وصراعاتهِ النفسيَّةِ، والاجتماعيَّةِ «فالطبيعةُ تعبِّرُ عن الماديِّ والمحسوسِ الذي يحيطُ بالإنسان يشكِّلُ عالمَهُ، ويمثِّلُ امتدادَهُ» (ابن عمر، ٢٠٢١، ص١١٢). ولعل الكاتب راح يبحث في الطبيعة عن رموزٍ تحاكيه، وتمثل معاناته، وتحكي صراعه مع القبح، فنجد الليل بظلامه وكآبته رمزًا أثيرًا لدى الكاتب يستدعيه كثيرًا، فوصف الطريق أو الشارع بالظلام دلالةً على المجهول «في الشارع المظلم»، «رغم الظلام المخيم على الشارع» (٢٢)، «ابتلعهما الظلام المخيم» (٢٣) إذ تسيطر عليه مشاعر الكآبة والحزن وأنَّهُ يسير في طريق المجهول، وحينما تقترن الظلمة بفصل الخريف، فتكون تعبيرًا دالًّا على الإحساسِ بالخيبة، والضَّياع «كان

الظلام شديدًا، وضوء القمر يتسلل من بين فروع الأشجار العملاقة التي يتلاعب الهواء الخريفيُّ البارد بقممها الشاهقة» (١٨١)، فجمعَ بين الظلامِ وهواءِ الخريفِ ليعبِّرَ عن مشاعرَ الاضطرابِ والقلق التي تكتنفُ نفسَ الكاتبِ، فغالبًا ما يأتي في سياقِ حزينٍ «تسقط أوراقها في خريفٍ مفاجئٍ وعنيفٍ» (٨٤)، «يوم من أيام الخريف الباردة الممتلئة بزوابع الهواء كان ممتلئًا بحزنٍ شفافٍ غريبٍ» (١٨٠).

فالكاتبُ مشحونٌ بالأسى والألمِ؛ لذا يرتكزُ على رمزِ الليلِ / الظلامِ / الخريفِ ليوحيَ بالكثيرِ من الدلالاتِ أبرزُها الإحساسُ بالضَّياعِ.

استخدمَ الكاتبُ الشَّمسَ رمزًا دالًّا على الحياةِ، ورغبتِهِ المُلحَّةِ في الحياةِ كغيره من النَّاسِ، والتَّنَعُّمِ بدفءِ المشاعرِ والحنانِ: «مستمتعًا بدفءِ الشَّمسِ اللذيذِ» (٧٨)، «الشَّمسُ الدافئةُ المثيرةُ» (٤٠)، «أشعة الشَّمسِ الدافئةِ تدخلُ إلى الشقَّةِ الصغيرةِ» (٣٧) ليصبحَ رمزًا دالًّا على حاجتِهِ للمرأةِ، ولدفءِ المشاعرِ، وحاجتِهِ للحُبِّ، والحنانِ. وعلى النقيض تمامًا يستوحي الكاتبُ الثَّلْجَ كرمزٍ للتَّعبيرِ عن مشاعرِ القسوةِ: «رياحٌ ثلجيَّةٌ بالغةُ القسوةِ» (١١٤)، وكذلك عن مشاعر الخوف «الثَّلْجُ يتساقطُ بسرعةٍ في داخلي» (٤٠)، ويأتي أيضًا دالًّا على الجمودِ، والوجوم، وعدمِ قدرتِهِ على التَّعبير عن مشاعرهِ ولَوْ بالبكاءِ «عيناي ممتلئتانِ بدموعٍ صامتةٍ كالثَّلْجِ» (٥٣)،كما يأتي الثَّلْجُ مُعبِّرًا عن الموتِ، والإحساسِ به: «طبقةٌ خفيفةٌ من الثلجِ بدأتْ تتراكمُ فوقَ جِسْمِي الشَّاحِبِ» (٥٥)، «يذوبُ الثَّلْجُ من فوق جُثَّتِي المتجمدة» (٣٨)، «أدفن تمامًا تحتَ طبقاتِ الثَّلْجُ الكثيفةِ» (٣٩).

هذا، ويضافُ إلى ذلك الإسقاطاتُ الدلاليَّةُ التي طالتْ هذه الرموزَ؛ ممَّا أسهمَ في تَعَدُّدِ الدلالاتِ، ورُبَّما اختلافاتها كانت من مُتَلَقٍ إلى آخرَ.

الخاتمَةُ

الحمدُ للهِ ربِّ العالمينَ، والصلاةُ والسلامُ على المبعوثِ رحمةً للعالمينَ سيدنا محمدٍ، وعلى آلهِ وصحابتهِ الكرامِ، وسلِّمْ تسليمًا كثيرًا.

أمَّا بعد،،

فقد انتهيت ــ بفضل الله تعالى ــ من هذه الدراسة حول الصِّراعِ النفسيِّ والاجتماعيِّ في نصِّ (لا تُولَدْ قبيحًا) لرجاء عَلِّيش، ومن خلال هذه الدراسة توصلت إلى النتائج الآتية:

١-أنَّ الصِّراعَ بنيةٌ أساسيةٌ ارتكز عليها المؤلف في بناء نصِّه السرديِّ، وقد تلّون السَّرد بصبغةٍ مأساويةٍ تتناسب مع حالة المؤلف النفسيةِ وصراعه النفسيِّ والاجتماعيِّ.

٢-بُني المضمون السردي لِنصِّ (لا تُولَدْ قبيحًا) بصفةٍ عامَّةٍ على الصِّراع الذي يُعَدُّ انعكاسًا للصِّراع الواقعيِّ الذي عاشه المؤلف، فكان المجتمع وما يحمله من رؤيةٍ إيديولوجيةٍ سببًا رئيسًا في إيجاد هذا الصِّراع، فعرض الكاتب واقعه من منظورٍ تخيليٍّ.

٣-تجلَّى الصِّراعُ النفسيُّ من خلال الحوار الداخليِّ المونولوج، وتمثل في الاضطرابات النفسيَّة كالشُّعور بالحزن والخوف والسُّخرية.

٤- تمثَّلَ الصِّراعُ الاجتماعيُّ في علاقة الكاتب بمجتمعه الذي كان سببًا رئيسًا في إيجاد هذا الصِّراع، وتمثل في الشُّعور بالقبح، والظلم، والفقر، وعكس العملُ عيوب المجتمع وفجواته، وحاول إضاءة الجانب المعتم فيه.

٥-تضافرتْ العناصرُ السرديَّةُ - من أحداثٍ ورؤًى وأصواتٍ سرديَّةٍ - في إذكاء الصِّراع وتأجيجه، ونتج عن تعدد الأحداث تعدد الصِّراعات، واتسمت البنية النصيُّة بالهشاشة والمرونة فهي هشاشة موجهة ومقصودة.

٦-عملَ الصِّراعُ على تماهي الشكل السردي للنص فهو غير محددٍ من قِبَلِ المؤلف أو الناشر، فهو نتيجةُ صراعاتٍ عاشها، وعجز عن البت في كُنْهها تاركًا

ذلك للمُتلقِّي، فكلُّ من يقرأ هذا النصَّ يحقُّ له تحديدُ شكله، سواء كان مجموعةً قصصيةً، أم روايةً، أم سيرةً ذاتيةً، وهذا يؤكد المرونة، والانفتاح الذي يَسِمُ العملَ.

٧- ارتكزَ العملُ على أبعادٍ رمزيةٍ واضحةٍ، ونضحت نصوصه السردية بالرموز على شتى أنواعها؛ فوظَّف الألوان، والأشخاص، والحيوانات، والجمادات، والظواهر الطبيعيَّة، إضافةً إلى الإسقاطات الدلاليةِ التي طالت هذه الرموز؛ ممَّا أسهمَ في تعدد الدلالاتِ، ورُبَّما اختلافاتها كانت من مُتَلَقٍ إلى آخرَ.

قائمة المصادر والمراجع

- إبراهيم، خليل. (٢٠١٠). بنية النص الروائي. (ط١). الجزائر: منشورات الاختلاف.
- إبراهيم، زكريا. (د.ت). مشكلة الحياة. (د.ط). القاهرة: مكتبة مصر للطباعة.
- إبراهيم، عباس. (٢٠٠٢). الرواية المغاربية الجدلية التاريخية والواقع المعيش. (د.ط). الجزائر: منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال.
- إبراهيم، عبد الله. (١٩٩٢). السردية العربية. (د.ط). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- إبراهيم، عبدالله. (١٩٩٠). المتخيل السردي، مقاربات في التناص واللغة والدلالة. (ط١). بيروت: المركز الثقافي العربي.
- إبراهيم، عدالة أحمد. (٢٠٠٦). الجديد في السرد العربي. (د.ط). الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام.
- إسماعيل، عز الدين. (١٩٨١). الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. (ط٣). بيروت: دار العودة.
- إسماعيل، عز الدين. (د.ت). التفسير النفسي للأدب. (ط٤). القاهرة: مكتبة غريب.
- تزفتان، تودوروف. (١٩٩٢).مقولات السرد الأدبي. ترجمة: الحسين سحبان، وفؤاد صفا. (ط١).الرباط: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب.
- ثامر، فاضل. (٢٠٠٤). المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي. (ط١). بغداد: دار المدى للثقافة للنشر.
- الجوهري، إسماعيل حماد. (١٩٩٠). الصِّحاح: تاج اللغة وصحاح العربية. تحقيق: أحمد عبد الغفور عطارد. (ط٤). بيروت: دار العلم الملايين.
- الجيزاوي، خليل. (٢٠٢٤). رجاء عَلِّيش (١٩٣٢ – ١٩٧٩) خرج من الحياة غاضباً صارخاً مُحتجًّا، موقع المجلة العربية، https://www.arabicmagazine.net

- جينيت، جيرار. (١٩٩٧). خطاب الحكاية بحث في المنهج. ترجمة: محمد معتصم، وآخرين. (ط٢). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- حافظ، صبري. (١٩٨٦). البدايات ووظيفتها في النص القصصي. مجلة الكرمل، فلسطين، العدد (٢١، ٢٢).
- حداد، نبيل. (٢٠٠٨). تداخل الأنواع الأدبية. مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، إربد، الأردن: جامعة اليرموك، المجلد (١).
- الحلايقة، غادة. (٢٠١٦). مفهوم الصِّراع الاجتماعي. موقع موضوع، https://mawdoo3.com
- الخالدي، أديب. (٢٠٠٩). المرجع في الصحة النفسية (نظرية جديدة). (د.ط). الأردن: دار وائل.
- دريدي، عزيزة. (١٩٨٠). القصة والرواية. (د.ط). دمشق: دار الفكر.
- ديب، مصطفى. (٢٠١٩). استعادة متأخرة للكاتب المصري رجاء علِّيش بإعادة إصدار مؤلفيه. موقع ألترا صوت، https://www.ultrasawt.com
- زيتوني، لطفي. (٢٠٠٢). معجم مصطلحات نقد الرواية. (ط١). بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
- زيعور، علي. (١٩٧٨). التحليل النفسي للذات العربية. (ط٢). بيروت: دار الطليعة.
- شلوميت ريمون، كنعان. (١٩٩٥). التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة. ترجمة: لحسن أحمامة. (د.ط). الدار البيضاء: دار الثقافة.
- الصافي، شريف حتيتة. (٢٠٢٣). مستويات تمثيل المهمش في الرواية العربية. مجلة البحث العلمي في الآداب، كلية البنات، جامعة عين شمس، المجلد (٢٤)، العدد (٥).
- صالح، هويدا. (٢٠١٥). الهامش الاجتماعي في الأدب. (د.ط). القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.
- صليبا، جميل. (١٩٧١). المعجم الفلسفي. (ط١). بيروت: دار الكتاب اللساني.
- عبد السميع، حسنة. (١٩٩٨). أحلام الخيال الشعري. (د.ط). القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

- عبيد، محمد صابر. (٢٠٠٨). أسرار الكتابة الإبداعية. (ط١). إربد، الأردن: عالم الكتب الحديث.
- عَلِّيش، رجاء. (١٩٧٩). كلهم أعدائي. (ط١)، الأردن: دار أسامة.
- عَلِّيش، رجاء. (٢٠١٦). لا تُولَدْ قبيحًا. (د.ط). القاهرة: مكتبة مدبولي.
- ابن عمر، المنحي. (٢٠٢١). الرمز في الرواية العربية المعاصرة. (د.ط). برلين: المركز الديمقراطي العربي.
- الغذامي، عبد الله. (٢٠٠٥). النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية. (ط٣). بيروت: المركز الثقافي العربي.
- الغذامي، عبد الله؛ اصطيف، عبد رب النبي. (٢٠١٥). نقد ثقافي أم نقد أدبي. (ط١). الأردن: دار الفكر.
- فضل، صلاح. (١٩٩٢). بلاغة الخطاب وعلم النص. (د.ط). الكويت: عالم المعرفة.
- الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب. (١٩٩١). القاموس المحيط. (ط١). بيروت: دار الكتب العلمية.
- قاسم، سيزا. (٢٠٠٤). بناء الرواية. (د.ط). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- القاضي، محمد وآخرون. (٢٠١٠). معجم السرديات. (ط١). تونس: دار محمد علي.
- لحمداني، حميد. (٢٠٠٠). بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. (ط٣). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- مرتاض، عبد الملك. (١٩٦٨). القصة في الأدب العربي القديم. (د.ط). الجزائر: دار ومكتبة الشركة الجزائرية.
- ابن منظور، محمد بن مكرم. (١٩٩٦). لسان العرب. (د.ط). بيروت: دار صادر.
- نجم، محمد. (١٩٥٥). فن القصة. (د.ط). لبنان: دار بيروت للطباعة والنشر.
- نقبيل، عبدالعزيز. (٢٠٢٠). السيرة الذاتية ومقاربات تماسها مع جنسي القصة والرواية دراسة في المفاهيم والمرتكزات. مجلة جامعة الأمير عبدالقادر

للعلوم الإسلامية، قسنطينة الجزائر، المجلد (٣٤)، العدد (٢).

- وهبة، مجدي. (١٩٨٤). معجم المصطلحات الأدبية. (ط٢). بيروت: مكتبة لبنان.
- يقطين، سعيد. (١٩٨٩). تحليل الخطاب الروائي. (ط١). بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي.

Arabic References:

- Ebrahym, khlyl. (2010). bnyh alns alrwa'ey. (t1). aljza'er: mnshwrat alakhtlaf.
- Ebrahym, zkrya. (d.t). mshklh alhyah. (d.t). alqahrh: mktbh msr lltba'eh.
- Ebrahym, 'ebas. (2002). alrwayh almgharbyh aljdlyh altarykhyh walwaq'e alm'eysh. mnshwrat alm'essh alwtnyh llatsal, aljza'er, (d.t).
- Ebrahym, 'ebd allh. (1992). alsrdyh al'erbyh. (d.t). aldar albyda': almrkz althqafy al'erby.
- Ebrahym, 'ebdallh. (1990). almtkhyl alsrdy, mqarbat fy altnas wallghh waldlalh. (t1). byrwt: almrkz althqafy al'erby.
- Ebrahym, 'edalh ahmd. (2006). aljdyd fy alsrd al'erby. (d.t). alsharqh: da'erh althqafh wale'elam.
- Esma'eyl, 'ez aldyn. (1981). alsh'er al'erby alm'easr qdayah wzwahrh alfnyh walm'enwyh. (t3). byrwt: dar al'ewdh.
- Esma'eyl, 'ez aldyn. (d.t). altfsyr alnfsy lladb. (t4). alqahrh: mktbh ghryb.
- Tzftan, twdwrwf. (1992). mqwlat alsrd aladby. trjmh: alhsyn shban, wf'ead sfa. (t1). alrbat: tra'eq thlyl alsrd aladby, mnshwrat athad ktab almghrb.
- Thamr, fadl. (2004). almqmw'e walmskwt 'enh fy alsrd al'erby. (t1). bghdad: dar almda llthqafh llnshr.
- Aljwhry, esma'eyl hmad. (1990). alshah: taj allghh wshah al'erbyh. thqyq: ahmd 'ebd alghfwr 'etard. (t4). byrwt: dar al'elm almlayyn.
- Aljyzawy, khlyl. (2024). rja' 'elysh (1932 - 1979) khrj mn alhyah ghadbaan sarkhaan muhtjaan. mwq'e almjlh al'erbyh, https://www.arabicmagazine.net
- Jynyt, jyrar. (1997). khtab alhkayh bhth fy almnhj. trjmh:

mhmd m'etsm, wakhryn. (t2). alqahrh: almjls ala'ela llthqafh.
- Hafz, sbry. (1986). albdayat wwzyftha fy alns alqssy. mjlh alkrml, flstyn, al'edd (21, 22).
- Hdad, nbyl. (2008). tdakhl alanwa'e aladbyh. m'etmr alnqd aldwly althany 'eshr, erbd, alardn: jam'eh alyrmwk, almjld (1).
- Alhlayqh, ghadh. (2016). mfhwm alsra'e alajtma'ey. mwq'e mwdw'e, https://mawdoo3.com
- Alkhaldy, adyb. (2009). almrj'e fy alshh alnfsyh (nzryh jdydh). (d.t). alardn: dar wa'el.
- Drydy, 'ezyzh. (1980). alqsh walrwayh. (d.t). dmshq: dar alfkr.
- Dyb, mstfa. (2019). ast'eadh mtakhrh lkatb almsry rja' 'elysh be'eadh esdar m'elfyh. mwq'e altra swt, https://www.ultrasawt.com
- Zytwny, ltfy. (2002). m'ejm mstlhat nqd alrwayh. (t1). byrwt: mktbh lbnan nashrwn.
- Zy'ewr, 'ely. (1978). althlyl alnfsy lldat al'erbyh. (t2). byrwt: dar altly'eh.
- Shlwmyt rymwn, kn'ean. (1995). altkhyyl alqssy, alsh'eryh alm'easrh. trjmh: lhsn ahmamh. (d.t). aldar albyda': dar althqafh.
- Alsafy, shryf htyth. (2023). mstwyat tmthyl almhmsh fy alrwayh al'erbyh. mjlh albhth al'elmy fy aladab, klyh albnat, jam'eh 'eyn shms, almjld (24), al'edd (5).
- Salh, hwyda. (2015). alhamsh alajtma'ey fy aladb. (d.t). alqahrh: r'eyh llnshr waltwzy'e.
- Slyba, jmyl. (1971). alm'ejm alflsfy. (t1). byrwt, dar alktab allsany.
- 'Ebd alsmy'e, hsnh. (1998). ahlam alkhyal alsh'ery. (d.t). alqahrh: alhy'eh almsryh llktab.
- 'Ebyd, mhmd sabr. (2008). asrar alktabh alebda'eyh. (t1). erbd, alardn: 'ealm alktb alhdyth.
- 'Elysh, rja'. (1979). klhm a'eda'ey. (t1), alardn: dar asamh.
- 'Elysh, rja'. (2016). la twld qbyha. (d.t). alqahrh: mktbh mdbwly.
- Abn 'emr, almnhy. (2021). alrmz fy alrwayh al'erbyh alm'easrh. (d.t). brlyn: almrkz aldymqraty al'erby.
- Alghdamy, 'ebd allh. (2005). alnqd althqafy qra'h fy alansaq

althqafyh al'erbyh. (t3). byrwt: almrkz althqafy al'erby.
- Alghdamy, 'ebd allh ؛astyf, 'ebd rb alnby. (2015). nqd thqafy am nqd adby. (t1). alardn: dar alfkr.
- Fdl, slah. (1992). blaghh alkhtab w'elm alns. (d.t). alkwyt: 'ealm alm'erfh.
- Alfyrwzabady, mjd aldyn mhmd bn y'eqwb. (1991). alqamws almhyt. (t1). byrwt: dar alktb al'elmyh.
- Qasm, syza. (2004). bna' alrwayh. (d.t). alqahrh: alhy'eh almsryh al'eamh llktab.
- Alqady, mhmd wakhrwn. (2010). m'ejm alsrdyat. (t1). twns: dar mhmd 'ely.
- Ihmdany, hmyd. (2000). bnyh alns alsrdy mn mnzwr alnqd aladby. (t3). aldar albyda': almrkz althqafy al'erby.
- Mrtad, 'ebd almlk. (1968). alqsh fy aladb al'erby alqdym. (d.t). aljza'er: dar wmktbh alshrkh aljza'eryh.
- Abn mnzwr, mhmd bn mkrm. (1996). lsan al'erb. (d.t). byrwt: dar sadr.
- Njm, mhmd. (1955). fn alqsh. (d.t). lbnan: dar byrwt lltba'eh walnshr.
- Nqbyl, 'ebdal'ezyz. (2020). alsyrh aldatyh wmqarbat tmasha m'e jnsy alqsh walrwayh drash fy almfahym walmrtkzat. mjlh jam'eh alamyr 'ebdalqadr ll'elwm aleslamyh, qsntynh aljza'er, almjld (34), al'edd (2).
- Whbh, mjdy. (1984). m'ejm almstlhat aladbyh. (t2). byrwt: mktbh lbnan.
- Yqtyn, s'eyd. (1989). thlyl alkhtab alrwa'ey. (t1). byrwt, aldar albyda': almrkz althqafy.

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١-	المُلخص .	١٨٤٠
٢-	Abstract	١٨٤١
	المُقَدِّمَةُ	١٨٤٢
٣-	التَّمْهِيدُ	١٨٤٥
٤-	المحورُ الأوَّلُ: أنماطُ الصِّراعِ النفسيِّ في (لا تُولَدْ قبيحاً).	١٨٤٩
٥-	المحورُ الثاني: أنماطُ الصِّراعِ الاجتماعيِّ في (لا تُولَدْ قبيحاً).	١٨٥٤
٦-	المحورُ الثالثُ: الصِّراعُ، وتشكلُ البنيةِ السرديَّةِ.	١٨٦٢
٧-	المحورُ الرابعُ: الصِّراعُ، والدلالاتُ المضمرةُ.	١٨٧٠
٨-	الخاتِمَةُ	١٨٧٨
٩-	قائمة المصادر والمراجع	١٨٨٠
١٠-	فهرس الموضوعات	١٨٨٦

تم بحمد الله