مجلة العلوم الإنسانية العربية
المجلد (٦) العدد (٣)
الإصدار الواحد والعشرون
٢٠٢٥ (١-١٢)

رمزية الثعلب وتمثلاتها في روايتي قصر الثعلب لابراهيم سبتي والثعلب لديفيد روبرت لورانس

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

م. د. بشرى عبد الرزاق وهيب
أ. م. د حسين كاظم جلّاب

نشر إلكترونياً بتاريخ: ١٥ يوليو ٢٠٢٥م

*** المقدمة**

يُعدّ الرمز من أهم الادوات الفنية، وعاملاً مهماً من عوامل بناء النص الادبي الروائي، كما يُعدّ أحد فنون الكتابة الخفية ، فهو وسيلة عبور لأفكار المؤلف وإيصالها إلى المتلقي بطريقة فنية تبعث على إثارة الدهشة ، فالرمز يتيح للقارئ وضع إحتمالات واختيارات ومعاني مختلفة لاستكشاف النص الفني وفك شفراته ، والرمز بذلك يعطي صورة ذهنية مختلفة بين قارئ وأخر وهنا يكمن الإبداع ، لأنه يسمح بتعدد الأفكار والتنقيب في الكلمات، فإستعمال الرمز في الرواية يسهم إسهاماً فاعلاً في إثراءها ويعزز من رسالتها ، إذ تتحول من حكاية وأحداث إلى رحلة شيقة فيما وراء المعنى، ولا سيما الرمز الحيواني.

وفي الأدب العالمي ، تمثل الرموز الحيوانية أداة بارعة يستعملها الروائي للتعبير عن حالات نفسية، اجتماعية، وسياسية معقدة، ومن بين أكثر الرموز ثراءً ودلالة، يَبرز الثعلب بوصفه كائناً مراوغاً، يتسلل خفية إلى العوالم البشرية، حاملاً معه إيحاءات بالخداع والدهاء والإقتحام الخفي لما هو مستقر ومألوف ، وفي هذا السياق تسعى هذه الدراسة إلى مقاربة رمزية الثعلب في روايتين تنتميان إلى ثقافتين مختلفتين :((رواية قصر الثعلب)) للروائي العراقي إبراهيم السبتي، ورواية ((الثعلب)) للروائي الإنجليزي ديفيدهربرت لورانس، وعلى الرغم من تباعد السياقين التأريخي والثقافي ، فإنَّ الثعلب في كلتا الروايتين يتحول إلى كائن متعدد المعاني، يتجول بين السياسي والنفسي، بين الإحتلال والرغبة، بين المراقبة والخطر الكامن .

١- اولاً: تعد رواية قصر الثعلب للروائي العراقي إبراهيم سبتي عملاً رمزياً فنياً يتقاطع فيه الواقعي بالغرائبي، والحلم باليقظة، والسياسي بالوجودي، تستند الرواية إلى فكرة الإنتحال والزيف والسقوط في شرك الصورة الخادعة، وتقدم مشهداً رمزياً عن العالم المعاصر الذي تسيطر فيه السلطة الناعمة، ويُختبر فيه الإنسان عبر أقنعة من الترف والتكريم والتكنلوجيا.

تبدأ الرواية برجل يعيش في العراق، يعمل معلماً بسيطاً (محمد الناصري) ويغرم بنجم سينمائي عالمي (كلينت ايستوود) كان أخوه الراحل يراسله منذ سنوات، وبعد وفاة

الأخ يتقمص الراوي دور شقيقه (احمد الناصري) ويواصل مراسلة النجم الأمريكي، حتى يتلقى دعوة رسمية منه لحضور حفل تكريمي في قصره الفاخر بأمريكا ، إذ يمنح درع المعجب الذهبي .

يندفع الراوي في رحلة أشبه بالحلم، تبدأ بركوب طائرة خاصة فاخرة، يُعامله طاقمها كأنه ملك، ويصل إلى قصر أشبه بالأسطورة، تستقبله شخصيات أنيقة وخدم صامتون، ويقدم له الطعام والورود، وترتب له غرف النوم كما لو كان في عالم موازٍ.

لكن مع مرور الوقت، تنكشف له ملامح الخطر الكامن خلف هذا الترف ، ويبدأ في إدراك أنه مراقب، وأنّ هوية أخيه الراحل كانت حقيقية ولا يمكن تزويرها، ويُستدعى الى جهاز كشف الكذب، ويُهدد ضمنياً بالإقصاء أو العمل خادماً في القصر، فيظهر المترجم السوداني (إدريس) الذي يعمل مساعداً لمدير أعمال النجم ويعرض عليه خطة للهروب عبر شاحنة قمامة في صورة رمزية قائمة، في خضم هذا يظهر تمثال الثعلب عند مدخل القصر، متبختراً، بلا روح، لكنه محور سردي رمزي، يشير الى الخداع المقيم، والسلطة التي لا تواجه بالقوة، بل تقّنع بالأبهة والمراوغة ، يتحول الثعلب الى مفتاح رمزي لفهم القصر، والنجم، ومنظومة الغرور والتمثيل التي يعيشها الغرب المعاصر، ويترك البطل في حيرة بين الهروب والاعتقال، بين النجاة والتمويه، في مشهد يعكس أزمة الهوية في زمن العولمة، إذ تختبر الذات لا بقيمتها، بل بقدرتها على التنكر والتماهي مع صورة الآخر ، وفي الثقافة العربية، كما في الأساطير العالمية، يرتبط الثعلب بالمكر والخداع والذكاء المراوغ وفي قصر الثعلب يوظف إبراهيم سبتي هذا الرمز، ليعكس صورة السلطة المخادعة التي تبهر الزائر وتخدره عبر مشهدية الرفاه الزائف .

وأنطلاقاً من هذا المفهوم، يمكن عدّ تمثال الثعلب خطاباً رمزياً مشفراً بوجه المتلقي نحو أبنية أعمق من المعنى، إذ يمثل التمثال الصغير الثعلب الموجود في مدخل القصر صورة السلطة المخادعة من جهة وهو معادل موضوعي لشخصيته الممثل المحبوب الذي يمثل بنية السلطة الغامضة في الرواية، (في باب بهو القصر، أدهشني التمثال الصغير لثعلب يقف متبختراً) (قصر الثعلب ،٢٢)

وكأن التمثال حرّك شيئاً داخلياً فيه، فهو يرمز إلى شيء مصمت يحمل دلالة المكر والخداع، فقد يبدو بسيطاً أو غير مهدد لكنه يُخفي ما هو أعمق، فالثعلب تقليدياً هو رمز للدهاء، والتبختر هنا نوع من التفاخر والثقة، مما يوحي بكيان متعجرف واثق من قدرته على التحايل والتلاعب، وهذا يرمز إلى الغطرسة الغربية التي تجسدت بشخصية (كلينت إيستوود) أو الحلم الكاذب الذي يتزين بالمظاهر الجذابة، فالثعلب واجهة ساحرة لواقع مخادع، كما يرمز إلى بداية انكشاف الحلم أو الشك في النوايا الغربية في إنقاذ العراق .

ثم يصف الراوي كيف أنّ الممثل ظلّ مراقباً له من خلال مرآة السائق. ((وظلّ يرسل بنظراته إليّ عبر مرآة السائق الأمامية على ضوء ضافت وكأنّه يتفحص وجهي جيداً دون أن يتكلم، الطريق كله يرمقني بعينين فيهما قلق وحيدة كما بان عليهما)) (قصر الثعلب ؛ ٢١).

مما يجعل المتلقي يؤول هذه الشخصية المراقبة بالثعلب الذكي الصامت الذي لا يتكلم ، لكنه يعرف أكثر مما يظهر، هذه المراقبة الصامتة، التي تمارس عبر المرآة، من الخلف دون مواجهة مباشرة، تضع الذات في موضع الشك والريبة، وكأن الراوي لا يستطيع الإفلات من عين الثعلب، الذي لا يتكلم، لكنه يراقب ويفحص، والثعلب هنا يتحول إلى منظومة من المراقبة الناعمة في ما يشبه ما يسميه أمبرتو إيكو بـــ ((التغليف الجمالي للسلطة)) (ايكو ؛ ١٣٣) حيث تصبح الأشكال الجميلة أداة لتمرير الهيمنة دون مقاومة إذ يختلط الجمال بالخوف، والكرم بالتهديد، والأبهة بالمصيدة، يصبح القصر قفصاً ذهبياً والثعلب ناطقاً بإسم السلطة الكامنة التي لا تظهر مباشرة، بل تمارس قوتها عبر التمويه والتلاعب ويقع بطل الرواية في فخ إنتحال شخصية أخيه المتوفى، فيأتي إلى القصر مدفوعاً بحلم التكريم والبطولة، لكنه يجد نفسه وسط إختبارات مخيفة، أهمها اختبار كشف الكذب بعدما كشف الممثل الأمريكي هوية (محمد) وبأنه ليس هو المعجب الحقيقي، ((هل أنت المعجب الذي راسلني الف مرة طيلة عقدين من الزمن، لا تجب أرجوك، اتركني، أسألك، لماذا تدعي انك هو ؟..... لست هو! إنك كاذب محترف)) (قصر الثعلب، ٢٦-٢٧) هذه المرحلة تمثل لحظة تفكك القناع، وكشف الهوية الزائفة، وإرتطام الحلم بالواقع. إذ يمثل الثعلب هنا رمزاً للوجه الآخر للبطولة.

((فالبطل في الحكاية لا يكون دائماً منقذاً، بل قد يكون مصدر فتنة)) (گليطو٤١٠) ومن هنا فإن المعجب المزيف يعكس جانباً من هذا الفخ البطولي: الزيف، التقمص، الانتحال، القناع، كما أنَّ الممثل المحبوب ليس نجماً حقيقياً، بل هو ثعلب معاصر يمارس سلطته عبر ثقافة الصورة والهالة الفارغة، إذ تسقط الآنا حين تلهث خلف تصورات مزيفة، فالثعلب لم يبقَ رمزاً خارجياً فحسب، بل تحول إلى مرآة داخليه للبطل (محمد / احمد)، إذ تنكشف هشاشة الهوية وتداخل الواقع والمتخيل، إلى حد أختفاء الحدود بينها وهو ما يعزز من حضور الثعلب كرمز للشك الذاتي والهشاشة النفسية، وفي ضوء علم النفس التحليلي، فإنَّ الثعلب قد يحيل ظلّاً ذاتياً للبطل، الجزء المظلم الذي يحاول التخفي ويتمنى السيطرة، ويخاف الفضيحة، وهذا الظل يظهر في لحظات التوتر والخطر، ليعلن أن الذات ليست بريئة تماماً ويندرج البطل هنا ضمن ما يسمي يونغ بالقناع وهو الوجه الذي يقدمه الانسان الى العالم ليحصل على قبول اجتماعي، لكنه يخفي خلف الذات الحقيقية (يونّغ، ١٥٢) وفي هذا السياق يكون المعجب قد تبنى قناع أخيه طلباً للمجد، لكن القناع قاده الى الهاوية. كما يُظهر الروائي أنّ تمثال الثعلب ليس مجرد قطعة فنية، بل حارس رمزي يحذر الداخل بأن ما يبدو رحباً هو خدعة أنيقة ((فكرت بتمثال الثعلب الجميل وسألت نفسي لماذا يضعه النجم في باب قصره؟ خمنت عدة أجوبة أما أنه تعويذة لجلب الحظ السعيد أو أن هذا الحيوان أوفى الأزواج أو لكونه من برج الثعلب وفق الابراج اليابانية أو أبراج الهنود الحمر- هل لهذا وضعه في بابه؟)) (قصر ثعلب،٣١)، فعند ما يتسائل الراوي عن سبب وضع الممثل تمثالاً للثعلب في باب قصره، فهو سؤال غير بريء، بل هو موحٍ فالقصرُ يزيّن واجهته بصورة حيوان يبدو لطيفاً لكنه في جوهرة محتال وإن

الداخل للقصر لا يُستقبل بالرحاب، بل يُراقب منذ اللحظة الأولى، وكأن التمثال كائن حي يُحدّق في الداخل إلى القصر ويصنفه فالثعلب كحارس سردي، الذي لا يمنع الدخول، بل يسمح به من أجل المراقبة والمعاقبة هو ليس بواباً، بل مُخبراً يُتقن التخفي ويجيد انتقاء الضحايا.

كما أنّ القصر في الرواية ليس مكاناً مادياً فقط، بل رمز للسلطة الكلية، أو النظام السياسي القمعي ، إذ يُحتجز الأفراد في فضاء يبدو فخماً لكنه في جوهره سجن ذهبي، ((فحجزوني في صالة القصر التي تزينها صورة ثعلب ملتفتاً إلى اليمين ، وخيروني بين أن أبقى في القصر للأبد في خدمة صاحبه أو تسليمي إلى الشرطة)) (قصر الثعلب ،١٢٠)، إذ أنّ وجود الثعلب في القاعة يوحي بسيادة رمز الثعلب على المكان ، فهو ليس زينة على الجدار، بل هو عين السلطة التي تراقب السارد، والتحديد البصري في عبارة (ملتفتاً إلى اليمين) يوحي بالتحكم والنظام والتقاليد والرقابة وبالتالي فالثعلب الملتفت إلى اليمين يمثل السلطة التقليدية التي لا تنظر إلى الامام، بل تنظر إلى ما يؤمن نفوذها، كما أنّ وجود الثعلب في لوحة وليس كائناً حياً ، يميل إلى أنّ الخداع أصبح مؤسساً ومؤطراً .

ويتخذ الثعلب بُعداً إستعارياً للغرب الساحر والمخيف ولا سيما أمريكا، التي تقدم نفسها كجنة على الأرض، لكنها تخفي وراء صورتها البراقة منظومة صلبة من الهيمنة، والإقصاء، ((حيث لا يكون المكان مجرد خلفية للأحداث، بل كائناً حياً يولد الرهبة والإغواء في آن)) (باشلاء ،٤٧) والمراقبة والتقييم تذكرنا بمراكز القوى الغربية التي تسحر وتفترس في آن ، ((لم يقطع خلوة منطقتي أي مسافر سواي إلى أمريكا التي لا ندنوا من ذكرها حتى في أحلامنا ولا في مسامرات عجائزنا في المساء ولا اذكرها أمام طالباتي كي لا تعشقن الهجرة المستحيلة إليها ، فأنا مدرس في معهد بنات ، إنها حلم الأحلام إلا للذين عبروا الحدود الى مخيم لجوء رفحاء بعد حرب الكويت)) (قصر الثعلب، ٤٤)

إذن حضور الثعلب في هذه البنية السردية يحيل إلى ما يسميه رولان بارت ((بالأسطورة الحديثة)) (٧٥)، تلك التي تصوغ السلطة نفسها في هيئة ناعمة، ولكنها أكثر فتكاً مما تبدو عليه وفي هذا السياق يتحول الثعلب إلى استعارة كبرى عن النظم الثقافية والسياسية الغربية التي تمارس احتواء الآخر عبر مؤسساتها الناعمة، الإعلام، الفن، الهدايا، الاحتفالات، لكنها في جوهرها تحتفظ بجهاز صلب من الفحص والمحاسبة والطرد.

كما يربط الروائي بين رمزية الثعلب والخداع المتفشي في السلطة وممارسات ما بعد الإستعمار، إذ يتم توثيق ذلك من خلال حجز البطل في صالة القصر بسبب سوء تقديره للواقع تحت قناع الحلم الأمريكي، ((هؤلاء الذين يخيرونني اليوم بين البقاء ونسيان الأهل والجذور، وبين تسليمي للشرطة التي ستتعامل معي كأني قاتل الرئيس جون كيندي ويسجنوني مع القتلة والسفاحين والمغتصبين وقطاع الطرق واللصوص، هم من امعنوا فينا قصفاً وضرباً ورمياً بأوامر قائد جيوش عاصفة الصحراء كانوا مبتهجين وهم يشاهدوننا ونحن نركض ونختبأ بين أنقاض الآليات المدمرة مفزوعين)) (قصر الثعلب ، ٨٠) وقد اسقط الكاتب فكرة التحرير والإنقاذ التي

جاء بها المحتل عندما يصف بهجتهم وهم يقصفون الجنود العائدين من أرض المعركة والتي كانت مؤشراً بأنَّه تخريب لقيم انسانية لا تحرير ، لقد كان الرمز في الرواية غاية في الدقة والموضوعية لسطوة القوة الغاشمة التي تستحق الآخر الضعيف وهي تعلم أنه غير قادر على الرد والمشهد الأخير الذي استيقظ فيه (احمد) عن كابوس كان هو بيت القصيد الذي أراد من خلاله الكاتب أن يوضح اننا مازلنا نعيش في هذا الكابوس وما زلنا تحت سطوة الثعلب .

ثانيا: بين العقم والخصوبة: رمزية الثعلب في رواية "الثعلب" لد. ه. لورانس

تبدأ الروايات من حيث تبدأ الحروب أو من حيث تفتك أو من حيث تنتهي او تكاد تنتهي. تبدأ أحداث رواية (الثعلب) مع نهاية الحرب العالمية الأولى. وتعد رواية "الثعلب" لد. هـــ. لورانس، التي نُشرت عام ١٩٢٣، إستكشافًا لمواضيع معقدة مثل الأدوار الجندرية والهوية والتفاعل بين العالم البشري وعالم الحيوان. ومن الرموز المهمة في العمل الثعلب نفسه، الذي يسهم في توضيح التوترات النفسية والعاطفية التي تعاني منها الشخصيات الرئيسية، جيل بانفورد وإلين مارش. من خلال تحليل دقيق، يمكننا أن ندرك كيف يجسد الثعلب عناصر من البرية والحرية والجنس، وكيف يُعقد فهم الشخصيات لعلاقاتهم وهوياتهم.

يقدم هذا الفصل الخاص بتحليل رواية (ثعلب) فرضية مجازها أن الكاتب تعمد مجاورة العقم والخصوبة مجاورة تناصية لإسباغ السمة الفلكورية على الرواية. ففي التراث السلتي لشعوب الجزر البريطانية يعد الثعلب بوصفه حيوانا بريا رمزا للخصوبة والجموح بما يمتلكه من خفة وبراعة في إقتناء فرائسه وترك أثرا لا يمحى في كل ما يمر عبره. ولكن رمزية الخصوبة هذه وضعت جنبا على جنب مع علاقة عقيمة تدور أحداثها على مزرعة بيلي. هذه العلاقة العقيمة بين بطلتي الرواية مارتش وبانفورد هي مرآة وتجسيد للوضع الأجتماعي الذي أنعكس على المجتمعات الأوربية عشية الحرب العالمية الأولى.

لا يقتصر العقم هنا على العلاقة المشار اليها، أنفا بل أنها أنعكست على الحيوانات في المزرعة حيث رفض الدجاج وضع البيض "بإصرار مستمر" (رواية الثعلب، ٨[١]) عكس هذا العقم الحيواني أن صح التعبير طبيعة العلاقة العقيمة التي تنشأ بين الفتاتين مارتش وبانفورد. أن لتعبير قيام مارتش بدور الرجل في المزرعة في حين أن بانفورد كانت تمثل الأنثى الخاضعة في علاقتهما لدلالة عميقة على كيف أن الأمور كانت تسير فيها (براسنا، ١٩٨).

لكي نستدل على رمزية الثعلب لا بد من معرفة الخلفية الأجتماعية والأقتصادية للرواية. فالأمران مترابطان. تقع أحداث رواية الثلعب في العقد الثاني من القرن العشرين وبالتحديد سنة ١٩١٨ نهاية الحرب العالمية الأولى في بيركشاير، أنكلترا. من المفارقة ان الأمور الاقتصادية كانت أفضل نسبيا أبان الحرب بسبب الدعم الأمريكي الاقتصادي

[١] - تم الاعتماد في هذا البحث على رواية الثعلب من ترجمة نمير عباس مظفر من اصدار دار المأمون للترجمة والنشر بغداد: ١٩٨٧. جميع الاشارات للرواية ستكون من هذه الطبعة.

لبريطانيا. أضطرت الكثير من العوائل إلى ترك أعمالها أما لعدم وجود الرجل المشغل أو لعدم وجود المشتري. سبب كل من قلة رأس المال والعمالة كساداً سيظهر جليا أكثر في عقد الثلاثينات من القرن العشرين. (جيرالد، ٣١)

فضلا عن ذلك أدى تجنيد الشباب في الجندية وتغذية نار الوغى التي لا تشبع أبدا إلى قلة واضحة في الرجال الأمر الذي مهد لظهور نساء في مجال العمل والزراعة والصناعة، بل وحتى أصبحن ربات بيوت بالمعنى المعروف لكلمة ربة البيت. كانت النساء تدير المترل وتدبر اقتصاده، بل وتشرف على تنشئة الأولاد لحين عودة الأب (هذا أن عاد من الحرب) سببت الحرب مقتل ملايين الجنود من جميع الجبهات وكان حصة بريطانيا وحدها ٨٨٠,٠٠٠ جندي ومقاتل سواء من الجزيرة الأم أو من المستعمرات التي تنتشر في أنحاء الأرض وقاراتها.

المزرعة في رواية (الثعلب) هي عالم مصغر اقتصاديا واجتماعيا وأساس القصة هو الدور الذي أنبرت له النساء في إدارة شؤون الإقتصاد. تقوم الشخصيتان الرئيسيتان إيلين مارتش وجل بانفور بدور المديرات للمزرعة وأنجاز العمل الشاق منه المرتبط بالعادة بالرجال مثل التواصل مع الزبائن في السوق القريبة وقطع الأشجار. تركت الحرب المزرعة بور عقيم لا تنفع إلا لتربية الدجاج والمواشي. بالتأكيد لا يمكن المبالغة بالقول أن بطلتا الرواية قد حللن محل الرجال بالكفاءة نفسها فقد صرح الكاتب أن بانفورد (هي المالكة الفعلية للمزرعة) أضطرت لبيع البهائم الكبيرة التي يصعب ادارتها والسيطرة عليها "وانحصر أهتماها على تربية الدجاج والبط " (الثعلب ٨).

بيد أن هذا لا يعني أنهما متشابهتان من حيث التركيبة البدنية والنفسية فبانفورد وصفها الكاتب بأنها " ضئيلة ونحيلة رقيقة" (الثعلب ٧) كانت تقوم بالأعمال المترلية من طبخ وتنظيف أما مارتش فكانت "أقوى عودا" (٧) على حد وصف الكاتب، بل ووصفت بانها تقوم بدور الرجل في المزرعة وتحمل أربع أخماس عبء العمل. تصف ربيكا ستكوم في مقال لها مارتش على انها ذات شخصية جندرية مائعة ومتغيرة حسب ما تتطلبه المواقف (١). ينطوي هذا الوصف عن امرين هامين الا وهمها أن الحياة الاسرية لا يمكن أن تمضي دون وجود رجل في المترل ولا يمكن للنساء أن تحل محله حتى وإن قامت بلعب الدور باتقان كما فعلت مارتش. الأمر الثاني هو الحاجة دائما إلى رجل في البيت. بكل المضامين الرمزية لهذه الكلمة. بتعبير أدق تحتاج كل منهما إلى معرفة دروها في هرم الامور لذا اختارت مارتش أن تلعب دور الرجل رغما عنها. يلاحظ جيرالد اننا هنا نجد تاكيد على عقم العلاقة والحاجة في النهاية لرجل حقيقي. هذا الأمر هو ما دفع مارتش إلى العودة إلى انوثتها في نهاية الرواية (٣٩).

هذا وتجدر الإشارة الى أن المضمون الديني للرهبنة بوصفها تكريس المرء نفسه للتعبد حاضرا في المزرعة وإن كان بصورة غير مباشرة، إذ تنعكف الفتاتان وكانهما راهبتان تمارسان الطقوس التعبدية والعيش بالترر اليسير وما يتوفر من غذاء في صومعتهن. لقد رسمن لأنفسهن حياة نسك وانعكاف وعمل جاد واختارت بانفورد لنفسها موضع كبيرة الراهبات

التي تشرف وتتأكد من عدم تدنيس اياَ من بنات الدير باي ملوث دنيوي. وتلاحظ براسنا (٢٠٣) أن هذا بدوره يجعل بانفورد النظير الاخر الذي يقف على طرف نقيض من الثعلب القادم من الغابات المفعمة بالحيوية والألوان.

فقد جذبت المزرعة بسبب انكفائها على تربية الدجاج والبط ثعلب. ثلعبٌ ماكرٌ وخبيث وصفه الكاتب بأنه "شيطان يعبث في الارض فسادا" (١١) يختطف دجاج المزرعة الواحدة تلو الاخرى دون أن تتمكن أياً منهما من ردعه على الرغم من حمل مارتش للسلاح وانتظاره طيلة الليال، فقد كان سريع ومناور ماهر دائما ما يكسب معركة المطاردة لصالحه.و مع وصفه رمزا للخصوبة يفشل الثعلب في انهاء حالة العقم لان العلاقة ما تزال قائمة على الأقل لحين ما تحصل حالة المقابلة بين مارتش والثعلب. وصف الكاتب الثعلب بانه "مثل أفعى يصعب اكتشافه..." (١٢) وهذا يضع الحيوان في موضع الأفعى التي دخلت جنة عدن وارشدت بني البشر على درب الخطيئة والندم.

ولأن الثعلب كان مصدر أزعاج كبير وخطير للشابتين، بل أنه هدد أن تفلس المزرعة لما يحدثه من ضرر فقد قررت مارتش ذات مرة أن تقتله وصارت معه وجها لوجه. بيد أنه استطاع الفرار منها وفوق كل هذا تركها "مسحورة" عاجزة عن قتله. تسمرت في مكانها رأته للمرة الاولى. وبعد أن وقعت عينها عليه وعينه عليها سقطت عليها أدركت لوهلة الوضع الذي هي فيه. كان اللقاء يخصها والثعلب ولا يعني بانفورد بأي حال من الأحوال فهي وأن كانت المالكة الفعلية وأن الدجاج المسروق من طرف الثعلب هو عائد لها من الناحية الفعلية ألا أنّ مارتش هي من انبرت للتعامل معه. لتتلقى لفحة النار التي كوت وجهها وايقضتها من نومتها. لم تخبر بانفورد بالأمر إلا بعد مضي بضعة أيام. يشارك الثعلب مارتش في جموحها، والتي يعتقد جيرالد (٤٤) أنها ضرورية لإنقاذ مارتش من العالم العقيم الذي تحيا فيه. كلمة "عَلَمَ" تدل على معنى جنسي كما هو موضح في العهد القديم من الكتاب المقدسة. لكل من الثعلب ومارتش تفاعل غامض بل عصي على الفهم. يبدو أنه يدرك رغبتها الجنسية المكبوتة بطريقة غير واعية.

وفقا لنظرية فرويد الجنسانية سببت هذه المقابلة إن صح التعبير ايقاظ للهوية الجنسية لمارتش التي أهملتها وقبلت بدور الرجل. لعب ظهور الثعلب أمام ناظر مارتش دوراً مهماً ما كان لتحقق بدونه الحكبة القصصية للرواية بشكل عام. فقد كان الثعلب عامل تهدئة خارجية لما يحدث من توتر في المزرعة بين الصديقتين وكذلك كان مسببا هام للوعي الجنسي المتأخر الذي أصاب مارتش وربما سهل هذا كثيرا من قرارها المبدئي بقبول عرض هنري بالزواج (رنر، ٩٢)

تغيرت الأمور كثيراً بعد هذه المقابلة، ومهد ذلك كثيرا لظهور الشخصية الرجالية هنري غرينفل. وهو إنكليزي من مقاطعة كورني أي يعود إلى الإرث السلتي في بريطانيا. تقدس الشعوبة السلتية الحيوانات، ولا سيما الثعلب بوصفه رمزا للخصب. حينما رجع هنري من الحرب كان يحمل المآسي وإن حرص الراوي على عدم الخوض فيها. وزعم انه حفيد مالك المزرعة الرجل الذي استأجرها بانفورد منه وبأنه قضى معظم سني طفولته وصباه هنا قبل أن تتقد فيه نار

المراهقة وتدفعه للهجرة والترحال من مكان لاخر. رجع لمزرعة صباه جنديا وفرض بطريقة ما نفسه على الفتاتين. كان بالنسبة لمارتش تهديد ولكن ليس منافس على دور الرجل في المزرعة. لقد حصل نكوص على حالة الانوثة عندها حينما التقت بهنري. وكانت ترى على أنه الثعلب (٢٢) الذي لم يظهر طالما كان هنري موجوداً في المزرعة، بل وسيكون هناك صراع على أن يبقي ثعلب واحد في الصورة وليس اثنين.

احتفظ هنري بروحه الجامحة التي توسم فتيان عصره وإن كان شابا عشرينيا متع نفسه بالصيد والاقتناص والقيام ببعض الأعمال التي تتطلب قوة رجل. كانت بانفورد حيادية حيال هذا القادم الدخيل في أحسن الأحوال. فلم تبالِ كثيرا طالما كان يكسب قوته بالعمل والصيد وإن كانت تنكر عليه قلة نظافته الشخصية وعدم ترتيبه. ولكنها في الوقت ذاته ترى فيه خطرا على الحال القائم. اذا ماكن هنري الثعلب فالحارس منه هو بانفورد والأرنب هي مارتش. بدورها مارتش لم تتآلف بسهولة مع هذا القادم. لقد كان في مخيالها ثعلب الذي يريد نهبها وافساد الحياة في المزرعة. من الناحية الأخرى اكمل هنري ما ابتدائه الثعلب من تحريك للدفاع الجنسي المكبوت في البيئة النسائية المحضة التي عاشتها في سنواتها الاخيرة. (رنر،٩٩)

كان هذا التحريك الباعث لأن تحلم مارتش حلماً ترى فيه الثعلب وجهاً لوجه، وبدلاً من أن يهرب أو يولي الأدبار فقد اقترب وعض رسغها ثم مسح بذيله على وجهها فاصابها بحروق "مؤلمة جدا." (٢٢) قدر مارتش ان تعاني من هذه النار التي لفحتها حتى نهاية الرواية. عبقت في الغرفة التي جلسوا فيها ثلاثتهم رائحة برية شبتتها مارتش برائحة الثعلب (٢٩). كانت بانفورد تشمئز من رائحته البرية

كانت لطبيعة هنري الجامحة والنارية أهمية كبيرة في تعجيل الأمور. فلم يطل كثيرا قبل ان تقع مارتش أسيرة لهذا القادم ويغلبها سحره. كانت مارتش متعالية على محاولته ونكارة لنظراته والتي يروم التقرب إليها من خلالها وقد فشلت فشلاً ذريعاً في التهرب منه حتى وإن عزل نفسها في زاوية الغرفة اثناء ساعات الليل الطويل. لم تكن بانفورد تشعر بالتغير على مارتش وهذا من شيم بانفورد التي كانت سطحية الى ابعد الحدود. فقد قررت هنري بقرار نفسه أن يتقدم لخطبة مارتش. مارتش التي رسمها في احلامه منذ أمدٍ، وصمم بكل ما يحمل من عناد طفل وجموع فتى مراهق ان يتحذها زوجة.

لقد كانت لدى هنري روحية الصياد العنيد الذي لا يترك طريدته حتى تقع بين يديه. استخدم الكاتب صور حيوانية لوصف مارتش فتارة توصف بالغزال الطريد (٤٠) أو بالأرنب البري (٤٠) والوصف هنا ليس لاظهار كونها ضعيفة خاضعة لارادة الصياد على العكس فقد جعل الكاتب منها نداً وخصيماً للثعلب. بادر هنري للبوح بحبه ورغبته بالزواج منها. استقبلت مارتش الامر بالسخرية ومن ثم بالتشكيك وأخيراً بالموافقة. تحطمت أمام رغبتها وجموحها جميع العواقب فيما يتعلق بالفارق السن بينهما وطبيعة هنري المزاجية وفوق كل هذا بانفورد.

لم يعد هنري هو الثعلب في نظر مارتش وإن كان هو نفسه يعتقد ذلك. أعادت مارتش سرد حادثة لقاءها بالثلعب وعدم إصابتها إياه بالطلق الناري لهنري. وما كان الا

ان سالها هنري "أذن كنت تظنين انني الثعلب، اليس كذلك؟" (٥٦). واجابت بالايجاب وأكمل سرده بانها المرة الاولى التي يظن فيها احدهم انه (اي هنري) هو الثلعب. لم ترغب مارتش باكمال الحوار وتعذرت بالذهاب الى جل بانفورد. لاجل هذه المقارنة كان لابد من أن يكون هنالك ثلعباً واحداً في المزرعة وهذا ما مهد لقتل الثلعب الأصيل والأبقاء على الدخيل. الثعالب عكس الكلاب لا تألف البشر، بل تنجذب لأي مكان فيه ما تحتاجه من موؤن وهذا يفسر عودة الثعلب الأصيل مراراً وتكرارا لقن الدجاج وان جوبه بالرصاص الحي. كذا يمكننا ان نسبغ الوصف ذاته على هنري، الثعلب الدخيل الذي أصر على إكمال خطته بالحصول على مارتش مهما كان الثمن.

لقد حصل تماما ما كان يتوقع إذ رفضت بانفور الزواج هذا رفضاً قاطعاً عللته، بأن هنري وصولي يريد السيطرة على مزرعة بيلي ويتسبب لها بالموت. توقعت بانفورد مصيرها المحتوم الموت على يد هنري ورمته بكل الأوصاف السيئة. لم تجب مارتش على ما قالته بانفورد إلا بأنها ستخبر هنري بالرفض التام. بالواقع مارتش التي تتحدث مع بانفورد هي ليست مارتش التي تتحدث مع هنري ليس لانها بطبعها شيزوفرينية ولكن لوقوعها تحت سحر الثعلب. كان هنري يمارس عليها سحرا جليا يجعل من عملية رفضه مستحيلة.

خرج هنري على إثر استراقه السمع للحوار الذي جرى بين الفتاتين واتخذ الليل جملا. كانت هذه لحظة الحسم فأما البقاء والأصرار على الظفر بمارتش مهما كان الثمن، لا يهم سيل الرفض المنبعث من طرف بانفورد كما يصر الثعلب على كسب قوته من مزرعة بيلي أيا كانت المخاطر والأثمان.

في الليلة نفسها التي سمع فيها هنري بانفورد تحض مارتش على رفض عرض الزواج ضبط هنري الثعلب وهو يتسلل إلى قن الدجاج محاولاً إقتناص واحدة ولكن الثعلب هو من اقتنص ببندقية هنري. قتل الثعلب من الرصاصة الأولى الأمر الذي لم تتمكن مارتش من فعله. قتل الثعلب وبقي هنري الثعلب الوحيد في المزرعة اصبح هنالك تبادل الادوار وتسليم مهام. من الان فصاعدا سيكون هنري هو الثعلب الذي سيؤرق مارتش وبانفورد. اصبح الثلعب جثة هامدة او مجرد فرو ثمين اهداه هنري الى مارتش (٧٠) ربما كمهر زواجها. رفضت مارتش الثعلب. ولكن هذا القتل جذب مارتش له اكثر. اصبح هنري تنظر اليه بود و تشهر بالإعجاب نحوه. المفارقة هي أن مارتش لم تشعر بالاسى على الثعلب الذي شاهدته و لم تستطع قتله هذا لانه كان "... وغدا مخبولاً على السرقة الى حد بعيد..." (٧٢). الأمر هذا ينطبق على هنري أكثر من الثعلب. هنري جاء سارقا ومحطما للسكينة والهناء الذي كان سائدا قبل قدومه إلى المزرعة. وكذا الحال لطبيعة الثعلب التي وصفتها مارتش بأنها غير قادرة على فهمها (٧٣) وهذا ما يجب أن يقال على هنري الذي عجزت مارتش عن معرفة كنهه، على وجوده حتى نهاية الرواية.

تُركت مارتش تتأمل الثعلب الميت وتبدي أعجابها بالفراء وألوانه بيد أنها لطخت يداها بدمائه حرفياً و أقتربت منه لتشم رائحته تلك الرائحة التي أرعبت الدجاج (٧٣) يعيدنا هذا الى رائحة هنري التي نفّرت كل من الفتاتين منه

وانتشرت في ارجاء الغرفة. وجود الثعلب وهنري في مكان واحد ولكن أحدهما ميت والاخر حي يرزق لهو دليل فعلي على أن هنري هو تجلي بشري للثعلب.

تزيد فرص زواج مارتش من هنري بعد قتل الثعلب وسلخه وتحويله الى فرو ثمين. بالتاكيد تزداد الهوة بين مارتش وبانفورد من جهة و بانفورد و هنري من جهة اخرى. الى ان الفتاتان لم تتواجها بصورة مباشرة ابدا بهذا الخصوص ويتتوج هذا الخلاف بحلم مارتش الثاني إذ شاهدت مارتش في المنام أن بانفورد قد توفيت وانها (اي مارتش) مانت تبكي بحرارة وتضعها في تابوتاً خشبياً والذي كان عبارة عن صندوق الحطب الموجود في المطبخ (٧١). أستقيظت مارتش من نومها وهي تبكي وقد ادركت ان مفارقة بانفورد انما هي مسألة وقت وأن الفراق هذا ايا كان سببه فهو أمر حتمي.

ترسل مارتش رسالة الى هنري في اليوم التاسع من رحيله الى الثكنة. عبرت مارتش عن التناقض والضعف الشديد التي تشعر بهما حينما تكون مع هنري. فهو "يعمي بصيرتها عن مشاهدة الامور علي حقيقتها" (١٠٢) أما بافورد فهي النور والعقل الذي يهدي مارتش الى الصراط القويم. في رفضها هذا رفضا للخصوبة التي تجرها لمواجهة مع ذاتها الواعية على العلاقة واختيارها العقم. فالواقعية تتجلي في علاقتها مع بانفورد ووجودها قربها يحيمها من الخيال الذي قد تجرها اليه العلاقة الزوجية مع هنري.

توضع أمامنا الان مسألة هامة تتعلق بصورة ورمزية الثعلب وهي مسألة عقم العلاقة بين الفتاتين والتي لا يرجى منها أي نتيجة. فقد ادخل لورنس الفتى بوصفه المفتاح ورمزا للخصوبة. هنا ندخل في ثنائية العقم والخصوبة الموضوعة الاساسية للرواية. فالثعلب هو رمز للخصوبة في الميراث الاغريقي والسلتي المؤثران جداً على الأدب الإنجليزي.

*** الخاتمة**

تمثل الرموز الحيوانية أدوات بارعة، يستخدمها الروائي للتعبير عن حالات نفسية اجتماعية وسياسية معقدة. ومن بين أكثر الرموز ثراء ودلالة، يبرز الثعلب بوصفه كائنا مراوغا، يتسلل خفية إلى العوالم البشرية، حاملاً معه إيحاءات بالخداع، بالدهاء، وبالاقتحام الخفي لما هو مستقر ومألوف. في هذا السياق، تسعى هذه الدراسة إلى مقاربة رمزية الثعلب في روايتين تنتميان إلى ثقافتين مختلفتين رواية «قصر الثعلب» للروائي العراقي إبراهيم سبتي، ورواية The Fox (الثعلب) للروائي الإنجليزي د. هـــ. لورانس. ورغم تباعد السياقين التاريخي والثقافي، فإن الثعلب في كلتا الروايتين يتحوّل إلى كائن متعدّد المعاني، يتجوّل بين السياسي والنفسي، بين الاحتلال والرغبة، بين المراقبة والخطر الكامن.

يبني إبراهيم سبتي في روايته «قصر الثعلب» عالماً يتداخل فيه الحلم مع الواقع، وينبثق فيه الثعلب من قلب السرد رمزا للخداع المتقن، وللخطر المتخفي خلف الأقنعة الغربية اللامعة. يظهر الثعلب في البداية على شكل تمثال صغير وهو تمثال يخدع ببساطته، لكنه ينذر بوجود سلطة مراوغة تتربص في الهامش هذا الثعلب المتبختر هو صورة مصغرة للهيمنة الجديدة التي تدخل البلاد في شكل المحتل أو المخلّص، لكنها تحمل في طياتها فخا استعماريا.

كما تتجسد رمزية المراقبة في مشهد آخر وهو مشهد مراقبة الممثل للبطل الرواية هذه الرقابة الصامتة التي تمارس عبر المرآة، من الخلف، دون مواجهة مباشرة تضع الذات في موضع الشك والريبة، وكأن الراوي لا يستطيع الإفلات من عين الثعلب، الذي لا يتكلّم، لكنه يراقب ويفحص.

اما رمزية الثعلب في رواية الثعلب ويوظف هيريرت لورانس الثعلب لتمثيل الغريزة الذكورية والاختراق الجنسي المبطن. يظهر الثعلب في البداية ككائن بري يهاجم دجاجات الفتاتين اللتين تعيشان في عزلة، ثم يتحوّل لاحقا إلى إسقاط رمزي على الشخصية الذكورية التي تقتحم هذا العالم الأنثوي. فالثعلب في هذه الرواية ليس مجرد حيوان مفترس، بل يصبح استعارة لرغبة مكبوتة، ولتوتر جنسي يعصف بالأنثى التي تخشى الانجراف خلف الغريزة، لكنها في الوقت نفسه تنجذب إليها. يقتل أحد الشخصيات الثعلب الفعلي لكنه سرعان ما يتحوّل هو نفسه إلى تجسيد لهذا الكائن، فيتحرك كأنه يسكنه، ويراقب ويخترق ويعيد بناء التراتبية الجندرية.

وعلى الرغم من تباعد السياقين (ما بعد الاحتلال الأمريكي للعراق مقابل ما بعد الحرب العالمية الأولى في إنجلترا)، نجد أن الثعلب في كلا الروايتين يشترك في دلالات التسلل التهديد، والمكر.

رواية سبتي، يتحوّل الثعلب إلى استعارة للسلطة الجديدة – الذكية الغامضة والمخادعة – التي تراقب وتخدع دون مواجهة. أما في رواية لورانس، فإن الثعلب يُجسّد الغريزة المقموعة، والعنف الرمزي الكامن في العلاقات الجندرية كلاهما، مع ذلك، يوظف الثعلب ليكشف عن تصدعات في البنية النفسية والاجتماعية للشخصيات.

الاختلاف الأساسي يكمن في البنية الرمزية، فبينما يقدم سبتي الثعلب بوصفه رمزا سياسيا متصلاً بالاحتلال والاستلاب، يقدّمه لورانس رمزا جنسيًا ونفسيًا متصلاً بالرغبة والتسلط الذكوري. وهذا ما يجعل المقارنة بينهما غنية، إذ تُظهر قدرة الرمز الحيواني الواحد على التعدد والمرونة بحسب السياق الثقافي والتاريخي.

وتكشف عن تشابهات بنيوية واختلافات دلالية في توظيف رمز الثعلب. ففي حين يُسخّره إبراهيم سبتي للتعبير عن الخداع السياسي والقلق الوجودي الذي يعانيه الإنسان العراقي المعاصر، يستخدمه د. هـــ. لورانس للكشف عن التوتر الجنسي والسلطة الذكورية. الثعلب، إذا، ليس مجرد كائن بري، بل حامل لمعان متداخلة، يتحرك بين العيون والمرآة بين الغابة والقصر، بين الغريزة والسياسة، ليُجسّد الخطر الكامن تحت السطح، في كل الثقافات.

وهكذا، فإن دراسة رمز واحد في روايتين مختلفتين تفتح أفقا واسعًا لفهم كيف تتغيّر دلالات الرمز بحسب الثقافة والسياق، وكيف يمكن للأدب أن يجعل من الحيوان وسيطا لفهم الإنسان.

*** المراجع**

إيكو، أمبرتو، السيميائيات والتأويل، ترجمة سعيد بنكراد، منشورات الاختلاف الجزائر، ٢٠٠٥.

بارت، رولان الأسطورة اليوم، ترجمة: ميشال فوكو، المركز الثقافي العربي ١٩٩٦.

بارت رولان، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة منذر عياشي، منشورات وزارة الثقافة السورية، ٢٠٠٠.

باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

براسانا، إم. جي. "الكتابة 'كالمرأة': تحليل لرواية الثعلب لد. هـــ. لورنس." قسم العلوم الإنسانية، كلية اللغة الإنجليزية، معهد بيرلا للتكنولوجيا والعلوم، حرم حيدر آباد، الهند، ٩ مايو ٢٠١٣.

ج نسون، بن. فالبوني. مشروع كونتبرغ. الرابط https://www.gutenberg.org/files/٤٠٣٩/٤٠٣٩-h/٤٠٣٩-h.htm

جيرالد، لفاين، رمزية الثعلب في رواية. هـــ. لورنس الثعلب. مجلة CLA, كانون الأول ١٩٧٦

رنر ستانلي، الصراع النفسي الجنسي في 'الثعلب'." مراجعة د. هـــ. لورنس، المجلد ٢١، العدد ٣ (خريف ١٩٨٩)، صفحات ٢٤٥-٢٧٣ (٢٩ صفحة). متاح على: رابط JSTOR.

سبتي، إبراهيم، قصر الثعلب، مؤسسة الفؤاد للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٢٢.

قصص ايسوب، الطبعة المنقحة، مراجعة تشالز سانتور، المملكة المتحدة، الدون، ٢٠١٠.

كاسكون، جورج فن الصيد النبيل.لندن، ١٩٣٩.

كتاب الحياة، العهد الجديد، طباعة ونشر الابرشية الدمشقية، دمشق ١٩٨٨.

كيليطو، عبد الفتاح الأدب والغرابة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٧.

لورنس، د. هـــ. . الثعلب. ترجمة نمير عباس مظفر. بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٨.