سِرْ بِشَغَفٍ.. تَحَرَّكْ بِفَنٍّ.. عِشْ بِإِيمَانٍ

الشغف هو الإيمان؛ أن تضع كل جوارحك في اتجاه واحد؛ فأنت مؤمن، قد تمارس طقوسك في دار عبادة طمعًا وأملاً، أو تتحرك بين جدران محراب؛ وقد صرت شعلة تبحث عن فكرة جديدة تريد إخراجها من بين جوانحك، قد تمشي خطوات قصيرة، أو تسافر أميالًا لتشبع يقينًا بداخلك حول هاجس ما أو كشف جديد، أن ترى العالم بين يديك الصغيرتين لأنك خلقت داخلك هذا الإحساس المشبع بالهدف.

ذلك هو الفن، والكون ذاته فنان مبدع، ترى عجائبه في الخلائق، تنفذ إلى روحه بغير تردد؛ حتى وأنت تعرف أنك ذاهب في رحلة بلا عودة.

والحقيقة أننا- كلنا- لا ننتج أي شيء؛ بل نعيد اكتشاف الفن وتقديمه للعالم بإسلوب جديد؛ فالألوان التي يستخدمها المصورون لم يصنعها أحد، بل هي من نادت مكتشفها ليخرجها من بين قريناتها، نحن مساقون إلى التطور، وإلى الاكتمال بغير نهايات، نحن- أجمعين- مُنادَى علينا ولسنا منادين.

الموظف المسجون في روتينه الخانق، المبدع المنطلق بغير قيود، العالِم القابع في معمله، «ديدان الكتب»، النظاميون، وكلنا، ثمة أشياء تنادينا لنقتنصها، وكأن كل شغف يشغف بصاحبه، ويختاره من بين الملايين، بالطبع يتشابه الشغف والإيمان كما نتشابه نحن، ومع ذلك يظل كل منا يحمل بصمته الخاصة، أصلية كانت، أم غيرها.

الفكرة الواحدة قد يكون لها ألف عاشق ومكتشف، أما القليلون فقط من يستطيعون تفكيكها وفهمها، والتحدث عنها، وإعادة إنتاجها.

نحن مبدعون لأننا نخلق من الخلق خلقًا جديدًا، يحفزنا على استكمال النواقص في هذا العالم؛ فالفن احتياج قاهر إلى الخيال، لا يشعر أغلب الناس بانجذابهم إليه، لكن لولاه لظللنا- كأجدادنا- نحيا ونموت في الغابات وفي الكهوف، بلا خيمة، وبلا حجر مسنون.

والإيمان بالرسالة يقين قاس، قد يضعنا في كأس من المحبة، أو يقذف بنا إلى اللهيب؛ فالحياة تتقلب بين وجهين، تمامًا كالفن، كلاهما متماثلان، ولا ثالث لوجودهما.

والعبرة هنا ليس بما يستسيغه المتلقي؛ بل بما يؤثر في وجدانه، ويصنع شغفه، يحوله من رفض الجمال إلى البحث عنه في كل شيء حوله.

أولئك الآخرون الذين يعبر الشغف أمامهم دون أن يروه، هم في الحقيقة زوائد غير ضرورية؛ حيث يمكن للفن فقط أن يحولهم إلى طاقة مبدعة.

صناعة الشغف- هذه المرة- هي ما تدعونا إلى العمل والخروج بالعدد الثاني من Caffeine؛ لأننا شغفنا بما نقدمه كفنانين، وشغفنا بما يصلنا من فن، في ذلك العالم الذي تحركه وتسكنه الدهشة!

ليست «هُنا القاهرة»

المال الأعمى يقود قاطرة اللغة في الإعلام المصري

تامر صلاح الدين

ذهب أعرابي إلى الأمير عمر بن الخطاب يستفتيه سائلًا : ما رأيك في من «ظَحَّي بِضَبْيٍ» فقيل للرجل : أتعني من «ضَحَّي بِظَبْي»؟ فرد قائلًا : إنها «لَغَة» ؛ بفتح اللام والغين معًا .

ربما أسهمت تلك الواقعة التاريخية ، في نشوب صراع محتدم في العربية بين اللغة واللهجة ؛ استمر حتى يومنا هذا .

ولعل من إيجابيات صراع كهذا ؛ أنه خلق تعدد وثراء مفردات لغتنا الجميلة من كل تلك «اللهجات» التي تكونت في الجزيرة العربية بادئ ذي بدء ، ثم انتقلت- كتراث لغوي ثقافي- مع من انتقل غازيًا أو فاتحًا إلى دول شمال الجزيرة العربية وإلى أفريقيا ، فاصطبغت كل أرض بصبغة ذلك اللسان الآتي مع الغزو العربي لبلاد الفتح الإسلامي ، وإن تبقى رابط متسع يسمح بالتبادل المعرفي والترجمة اليومية بين أغلب اللهجات العامية في الوطن العربي .

ومن أشهر الكلمات مفهومة المعنى مجهولة الأصل لدى غالبية العرب عامة والمصريين خاصة ؛ عبارة : «ضربه على حنطور عينه» والتي تشير إلى إصابة بؤبؤ العين ، والكلمة ذاتها موجودة في اللهجات المغاربية ؛ خاصة التونسية ؛ فيقال : «حطو في الحنديرة» ، أي اجعله في عينيك ، ولكن الدلالة هنا تعني التربص بالسوء ، أما اللفظان العاميان ؛ فمصدرهما من اللغة الفصحي ؛ حيث «الحنديرة» و«الحنديرة»- بتعدد لفظهما وتشكيلهما كسرًا وفتحًا وضمًا- تبعًا للهجات قبائل وبطون عرب الجزيرة- يعنيان «حدقة العين» .(١)

العمق البيئي ولسان الشعب

والمعنى أن كل شعب من شعوبنا المعاصرة إنما يغلب على لهجته العامية أصل عربي فصيح ؛ مضافة إليه كلمات ذات معانٍ تراثية من حضارته السابقة لدخول العرب ، أو عبر مفردات الاحتلال الأجنبي الحديث والمعاصر ، وبينما يندهش ويضحك ويسخر متعلمو المدن المصرية من لهجات «الفلاحين» ؛ أو من مفردات الطبقات الشعبية ؛ فإن تلك الألفاظ الغريبة لها أصل إما لغوي أو علمي أو تراثي ، ظل لسان الشعب في العمق الريفي ، أو في الظهير الشعبي للمدن المعاصرة محتفظًا به بتلقائية شديدة ودون تعقيد ، ومن ذلك مثلا قول «أنارب» بدلًا من «أرانب» ، أو «تموسكل» والتي تعني «موتوسكل/ دراجة نارية» .

(١) مجلة العربية ، العدد ٥٠٩ فبراير ٢٠١٩ مقال «تفاعل لغوى» دكتور ثامر صالح الغزى- ص ٢١- الرياض- «بتصرف»

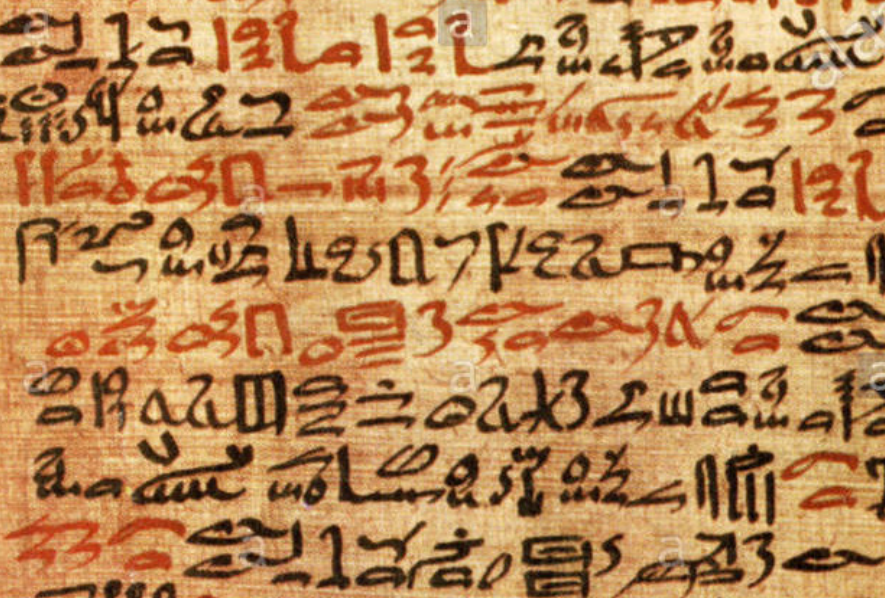
هنا حدث «إبدال» للأحرف ، كما يقال أحيانًا «مُستلك» والمعنى أيضا «متوسكل» وهنا حدث إدغام ، وقد فسر «العلم اللغوي» ذلك ؛ كما فسر «الكسكسة» و«الكشكشة» والتقديم والتأخير والحذف والمد والإطالة وغيرها .

وتلك أمور متاحة للمختصين وللباحثين الذين يعلمون عن تداخل اللهجات العربية في اللغة الفصحي وأثر «لسان» تميم وربيعة ومضر وقبائل أخرى من اليمن في المفردات واللكنات ، ومنها إبدال القاف جيم ، كما في «يجول» والمعنى «يقول» ، أو «أحبش» بدلًا من «أحبك» ، و«عمتش» والمراد «عمتك» ، كما قد تسمع -وإن نادرًا- أحدهم يقول «بيقونس» أو مقدونس» والمراد «بقدونس» ؛ حيث يستبدل بعض «العرب» القاف ياءً ، أو الباء ميمًا كما في المثل الأشهر «بكة/ مكة» حتى أن الدارس المصري للهجات العرب قد يستطيع إرجاع أصل الرجل إلى قبيلته الأولى رغم انقطاع الصلة والنسب ؛ إذن نحن نضحك من «طبقة» ما ؛ هي – ربما- أكثر تأثرًا بنشأة أجدادها الذين جاءوا غزوًا أو هجرة إلى مصر عبر القرون الفائتة .

الصراع اللغوي في مصر

يظهر الصراع اللغوي في مصر على وجهين رئيسيين ، أولهما بين لهجات العمق والأطراف على جانب ؛ ضد لهجات المدن والحضر على جانب آخر ، وثانيهما بين اللغة الفصحى بألسنتها ونكهاتها المتعددة مع العامية المصرية عبر وسائل الإعلام وكذلك من خلال الوسائل الإلكترونية .

أما الوجه الأول ؛ فيشمل اعتقاد سكان الصعيد والبدو أنهم «ألحق» باللغة الفصحى من غيرهم ، وبالطبع يملكون ما يؤكد قولهم ، خاصة الأعراب الذين يستخدمون مفردات شديدة الشبه بالفصحى ، لكنها اليوم أبعد ما تكون



عـن قواعـد اللغـة ؛ خاصـة في التثنيـة والتأنيـث والجمـع ، وكذلـك سـكان الصعيـد الذيـن يعـزون قـوة لهجتهـم إلـى تمسـكهم بتعطيـش الجيـم ، مؤكديـن أنهـا لغـة القـرآن ، والحقيقـة أن لا هـذا ولا ذاك يتحـدث بالفصحـى التـي لا يمكـن لأحـد أن يقصرهـا علـى نطقـه لصـوت «حـرف الجيـم» متعـدد الحـالات والأحـكام ، وفي كتـب اللغـة وفي علـم القـراءة القرآنيـة قواعـد حاكمـة لصـوت هـذا الحـرف الصعـب نطقًـا ، والمفهـوم في كل حالاتـه ؛ فيقـال مـن بـين كثيـر : إن الجيـم حـرف/ صـوت يخـرج مـن وسـط اللسـان ومـن سـقف الحنـك ، وفي نطقـه يجـب «كتـم النفـس» كـي لا يُسـمع «شـين» ، أو أن يخـرج إلـى آذان المسـتمع رخـوًا ، وعليـه- ولصعوبـة نطقـه وفقًـا للقواعـد- فـإن الذيـن يجيـدون قراءتـه في التـلاوة أو في المحافـل العلميـة هـم بالضـرورة قلـة ، وإذا كان «صعيـد مصـر» أكثـر تمسـكًا بالجهـر الـذي يطلـق عليـه «تعطيـش» الجيـم ؛ فذلـك يرجـع بالأسـاس لتلـك «الحركـة» التـي جـاءت مـن شـبه جزيـرة العـرب إلـى جنـوب مصـر ؛ إمـا بواسـطة الرحـلات فـوق ميـاه البحـر الأحمـر ؛ أو خـلال الهجـرات البريـة التـي مـرت بمحـاذاة خليـج السـويس ثـم جنوبًـا إلـى مصـر الوسـطى والعليـا ، حتـى أن أسـماء القـرى والعائـلات تـدل علـى أصلهـا إلـى يومنـا هـذا ، فـكل مـن يسـبق لقـب عائلتـه «آل» أو «بنـي»- مثـل آل «شـاهين» و«بنـي مـر»- فهـو غالبًـا مـن أصـل غيـر مصـري ، لكنـه- بالضـرورة وبالحتميـة التاريخيـة والوطنيـة- أصبـح مصريًـا كأي رجـل أصيـل ، ومـع ذلـك ورغمًـا عنـه غلـب لسـان أجـداده علـى اللسـان المصـري ، ولا يمكـن الاحتجـاج بـأن أقبـاط الصعيـد يتحدثـون باللهجـات ذاتهـا رغـم أنهـم ثابتـو النسـب القـديم ، عميقـو الجـذور ، مصريـو الدمـاء بـلا منـازع ؛ لأن اللغـة- أو اللهجـة العاميـة ؛ بعـد التعريـب وبسـبب كثافـة العـرب ، العدديـة ، وتغلـب عاداتهـم علـى عـادات السـكان الأصليـين- غلبـت لغتنـا الأصلية وابتلعـت لهجتنـا المصريـة القديمـة التـي تتسـم حقيقـة بالخفـة والمرونـة ويغيـب عنهـا- حتـى في اللغـة الرسـمية في القصـور والمعابـد- المثنـى وتمييـز المخاطـب ذكـرًا أو أنثـى ، إضافـة إلـى وجـود لهجـة مصريـة قديمـة- جنوبيـة بالأخـص- قـد أُهملـت ولـم يـدرك منهـا الباحثـون الشـيء الكثيـر بمـا يكفـي لتوضيحهـا وبيـان أصواتهـا ، وبالتالـي لا يحـق لـي الجـزم بـأن صـوت «الجيـم» المشـددة جـاء مـع العـرب أو أنهـم جـاءوا فوجـدوه .

وقبـل أن أشـير إلـى الوجـه الثانـي مـن الصـراع اللغـوي ، يجـب أن أعـود إلـى لهجتنـا العاميـة ؛ موضحًـا أنهـا خليـط متيـن بـين لغتنـا الأم ، بتطوراتهـا المتعـددة والتـي تصنـف غالبًـا إلـى أربـع مراحـل يزيدهـا بعـض العلمـاء إلـى خمـس ، أمـا عـن المراحـل الأربعـة ؛ فهـي :

أولًا- الهيروغليفيـة ؛ وهـي خـط العلامـات الكاملـة أو اللغـة الملكيـة الممتلئـة بالتفاصيـل المناسـبة للنقـش علـى أحجـار الجداريـات في القصـور والمعابـد والمنشـآت الرسـمية ، وكانـت رموزهـا معقـدة بعـض الشـيء ، ولـم يسـتطع الشـعب اسـتيعابها بسـهولة .

ثانيًـا- الهيراطيقيـة ؛ مـع التطـور في اسـتخدامات الكتابـة سـواء في أمـور العبـادة أو في المعامـلات اليوميـة ظهـرت اللغـة أو الخـط الهيراطيقـي أو «خـط الكهنـة» الـذي بـات أكثـر يسـرًا ومرونـة وأكثـر تناسـقًا مـع الكتابـة «بالقلـم» علـى أوراق البـردي وقطـع الفخـار ، وربمـا كان مـن أول الخطـوط التـي تركـت الكتابـة الرأسـية إلـى «النقـش الأفقـي» في سـطور تبـدأ كلماتهـا مـن اليمـين وتنتهـي إلـى اليسـار ، كمـا اسـتخدمت بهـا بعـض علامـات الترقيـم .

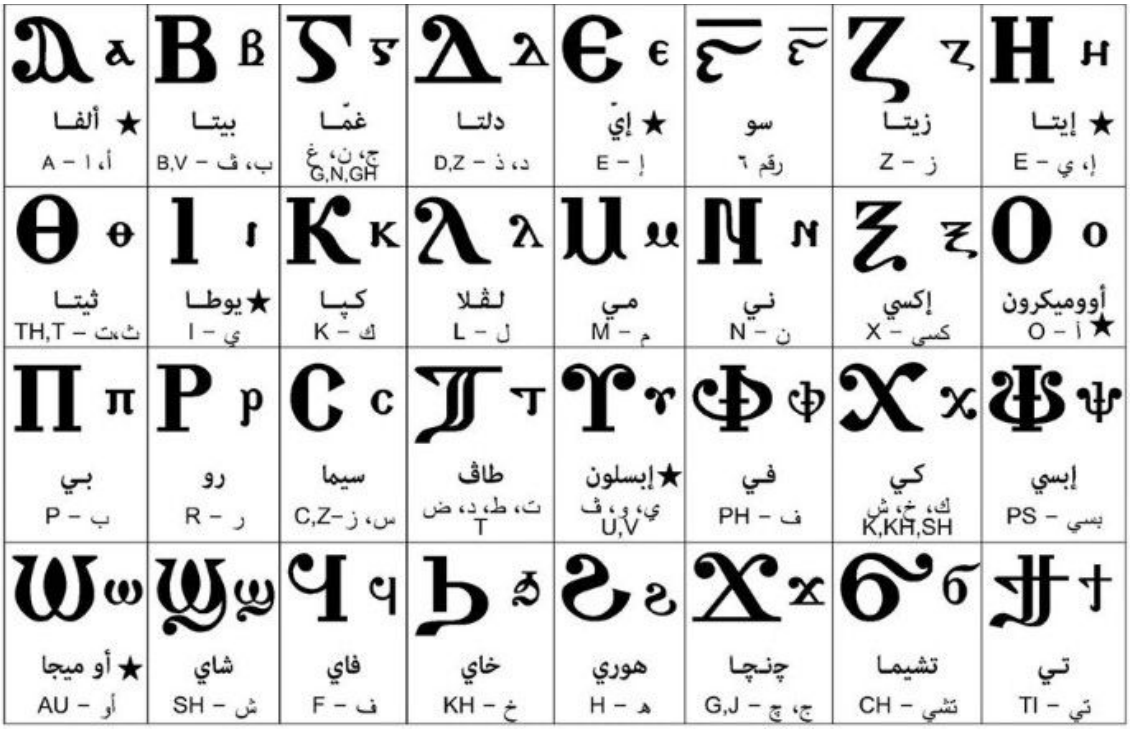
ثالثًـا- الديموطيقيـة ؛ أعقـب الهيراطيقيـة ، الخـط الديموطيقـي أو «خـط الشـعب» والـذي اسـتخدم أيضًـا في المعابـد وفي أعمـال الكهنـة إضافـة إلـى المخاطبـات الرسـمية والمعامـلات اليوميـة .

رابعًـا- القبطيـة ؛ وهـي آخـر مرحلـة ، وفيهـا- وبهـا- نحتفـظ بكثيـر مـن مفرداتهـا إلـى اليـوم ، والتـي منهـا : تاتـا «إمـش» ، إمبـو «اشـرب» ، دح «ملابـس» ، كَـخ «عيـب» ، بـس وبسـه «قـط وقطـة» سـي وسـت «سـيد وسـيدة» عـا- بيـت أي «حمـار» ، هَـس «اصمـت» ، هِـس «قـف» ، مَ «كُل/ طعـام» ، إتسـخمتَ مـن سـخمت أي «القـرد» . أمـا العلمـاء الذيـن يضعـون لغتنـا المصريـة في خمـس مراحـل ؛ فيقسـمونها إلـى : لغـة مصريـة : قديمـة ، ووسـطى ، وحديثـة ؛ ثـم الديموطيقيـة ؛ فالقبطيـة التـي تحولـت حروفهمـا إلـى اللاتينيـة ، مـع الاحتفـاظ بأصـوات الحـروف القديمـة ومعانـي الكلمـات ؛ إضافـة إلـى اسـتخدام كلمـات أخـرى وفـدت مـن الهلينيـين (٢) .

والشـاهد أن تلـك اللغـة القبطيـة- بدورهـا- تنقسـم إلـى قسـمين لـدى غالبيـة العلمـاء ؛ هما : لهجـات مصـر السـفلى ، ولهجـات مصـر العليـا (فيومـي- أخمينـي) ، ويجعلهـا عبـد المسـيح المسـعودي ثـلاث لهجـات ، الأولـى قبطيـة صعيديـة ، والثانيـة قبطيـة بحريـة ، والثالثـة قبطيـة البشـموريين ، أمـا الصعيديـة والبشـمورية فقـد اندثرتـا ، بينمـا اسـتمر «اللسـان» القبطـي البحـري مسـتخدمًا في الكنائـس والأديـرة في عمـوم مصـر»(٣) .

لغة العاصمة بصمة الوطن

والمعنـى أن اللغـة المصريـة القديمـة ظلـت متداولـة- إلـى حـدٍّ مـا- في الحيـاة



اليومية إلى وقتنا الحاضر ، لكن- وكما هو الحال في كل اللغات- فإن نطق الكلمات وتركيب الجمل ، مرتبطان بالبيئة التي يستخدمان فيها ، وعمومًا تمثل لغة العاصمة- أو لسانها- تلك «البصمة» التي تُعرف بها الشعوب ، والدليل على ذلك أن لهجة القاهرة قد ترسخت في الأذهان العربية كـ«لغة» للمصريين يُعرفون بها عبر الأعمال الدرامية التي عُرضت على شاشات السينما والتليفزيون ، وكذلك عبر اللغة العربية الفصحى التي حملت نكهة مصرية في الروايات وفي الإصدارات العلمية ، والتي تميزت بسهولة الفهم والبعد عن التقعير اللغوي ، حتى جاء عصر الفضائيات وكاميرات الديجيتال ؛ فنصب كل عابر سبيل نفسه صحفيًا ومراسلاً تليفزيونيًا ومحللاً سياسيًا ؛ أيًا كانت لهجته ومهما بلغ بلغته السوء ؛ وأيًا ما كانت مخارج ألفاظه ؛ فاتسعت دائرة الصراع بين «لغة/ لهجة القاهرة» ولغات/ لهجات المصريين في العموم .

ومن المدهش أن من نعتبرهم «محترفين» في العمل الصحفي التليفزيوني هم أول من ترك لغة القاهرة ، وسمح بتسلل اللهجات المحلية المصرية ، إضافة إلى «تسرب» لهجات عربية أخرى إلى «ضمير» المراسلين التليفزيونيين الذين يعدون ويعلقون على التقارير المصورة ؛ فضعفت بصمة الإعلام المصري إلى حد تحول الصراع اللغوي إلى صراع «جِهَوي» تتدافع خلاله لهجات الأقاليم المختلفة ، وكمثال لتبيان ميوعة لهجة الصحافة التليفزيونية ؛ فإنني أذكر أن مذيعا بارزا كان قد جاء إلى مصر في عام ٢٠٠٧ وفي ذهنه إنشاء وكالة صحافة تليفزيونية ،

(٢) اللهجة المصرية بين التراث والمعاصرة- عطية سليمان- ص ١١الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . بتصرف»

(٣) المرجع السابق ص ١٣ بتصرف- «البحري هنا معناه دلتا مصر وشمالها الجغرافي»- المحرر

وسعى إلى تأسيس عدد من المكاتب المجهزة بمعدات البث المباشر في أكثر من محافظة ، بخلاف القاهرة التي أمل أن يطل ستوديو محطته التليفزيونية فيها على أهرامات الجيزة ، مُخططًا لإطلاع المُشاهد على علامات مميزة لكل محافظة عَبر البث الحي ، وأثناء اختياره وطاقمه للمراسلين ؛ حرص على الامتداد إلى كل بقعة في مصر ليصبح لديه في كل قطاع من يعبر عن صورة الإقليم ولهجته ، فهذا مراسل أسمر البشرة من الصعيد ينطق جيمًا مشددة ، وهذا قمحي اللون من الدلتا أو من وجه بحري ينطق بعاميته الطبيعية المطوطة بغير تكلف ، والتي تشير لمسقط رأسه ، وهذا سكندري بلهجته المتوسطية المميزة يطل على الشاشة ومن خلفه البحر الأبيض ، وكل ذلك لكي يصبح الحدث متاحًا ليس فقط في التو واللحظة ، وحيثما يقع ، ولكن أيضًا بلهجة منطقته وبيئته الطبيعية ، والهدف الذي سعى إليه ليس المصداقية فقط ، ولكن أيضًا الواقعية ، إنما لم تكتمل التجربة كما أرادها ؛ فرحل عائدًا إلى الولايات المتحدة ، ويبدو أن ضعف الصحافة التليفزيونية واشتغال غير المختصين بها ، بل والغرباء عن المهنة ، قد دفع العمل الميداني والبث المباشر والتقارير التليفزيونية- في مجملها وليس كلها- إلى الحضيض ، حتى من أعلى المذيعين أجرًا كعمرو أديب مثلاً ، أو أكثرهم خبرة بالصحافة كوائل الإبراشي ومجدي الجلاد وخيري رمضان ، وأذكر ذلك بسبب غياب قواعد العمل التليفزيوني عنهم- كمقدمي برامج- إضافة إلى تلك الأخطاء الفادحة التي يقع فيها مراسلوهم عند إعداد التقارير ، ومعدوهم وهم يختارون المصادر/ الضيوف ، إلى جانب عيوب نطق الكلمات الفصحى والعامية ، كأنهم جميعًا لم يتلقوا تدريبات «الصوتيات» التي تضبط مخارج الألفاظ وتنظم التنفس والوقفات وما إليه ، وخذ هذا

إلى جوار الصمت المبهم والعشوائي الذي يكسر كل قواعد البث التليفزيوني والإذاعي أيضًا ، كأن كلًا منهم يحاول أن يشخص «مارلون براندو» ذلك الممثل الذي أجاد أدواره بينما يحتاج إلى نصف ساعة من التفكير ليخبرك باسمه فقط!

فخ المحاكاة وطمس الهوية

وربما يجوز الصمت في الأعمال الدرامية ؛ إلا أنه يعد سقطة مهنية في الإذاعة والتليفزيون ، وعليه فقد امتد «الصراع اللغوي» إلى الأصوات المبهمة التي يطلقها المقدم أو المراسل التليفزيوني من خارج الكادر البصري ، فكثيرًا ما نسمع مقدم البرنامج «يزوم ويئن» دون داع ؛ ليؤكد أو يحث أو يؤازر ضيفه في وجهة نظر ما ، في حين تكفي جدًا إيماءة بسيطة من الرأس لتؤدي الغرض ، لكن الفخ الكبير الذي يقع فيه المراسلون خصوصًا هو «محاكاة» اللهجات الشامية والخليجية في تقاريرهم ، في محاولة لتجويد عملهم الذي قد يكون جيدًا بالفعل من حيث مضمونه وأهميته وملاحقته للحدث أو تغطية له ، لكنه يمثل تجنيًا على لغة العاصمة التي كان يشار إليها بالبنان في كل محفل عربي كعلامة مميزة على الامتداد المصري وتلك القوة الناعمة التي رسخت ما أطلق عليه بعض الكتاب العرب «إمبريالية الثقافة المصرية» ، بل وصل الأمر إلى ما أعتبره شخصيًا خطيئة لا تغتفر بتشديد الجيم ونطقها كما ينطقها أهل الخليج ، وكأننا نطمس هويتنا الإعلامية عن عمد وقصد ، أو عن جهل وغياب للمهنية ، والحقيقة أن تلك «اللكنة» الشائهة لم تعد تقف على المراسلين الجدد من الشباب الذين ربما لم يتلقوا تدريبًا مناسبًا على يد خبراء محترفين يدركون معنى وأهمية «لغة/ لهجة القاهرة» وتأثيرها في العالم العربي ، حتى أنها قد تصبح في كثير من الأحيان «وسيلة» الترجمة بين العربي المشرقي والخليجي وبين شقيقه الليبي والمغربي ؛ بل امتد التهاون الصوتي إلى مراسلين مخضرمين في مختلف قطاعات تليفزيون الدولة الذي كان مدرسة كبيرة تخرج فيها عشرات- وربما مئات- المذيعين والمراسلين العرب ، ويمكنني أن أتفهم أخطاء الصغار ، ويجوز لي ابتلاع لهجة متكلفة لعابر ما في **fox pop** أو **sound byte** لمدة ٣٠ ثانية على الأكثر- كشاهد عيان يعلق على حدث رآه رؤيا العين- ضمن تقرير من دقيقتين ونصف لإضفاء المصداقية ، لكنني لا أغفر أبدًا خطأ الضيوف والأكاديميين عندما ينطقون الجيم المشددة بديلًا عن الجيم الرخوة المميزة للإعلام المصري ، رغم كونهم من أهل القاهرة أو المحافظات التي تنطق الجيم دون تشديد ، وأضف أيضًا أنهم غالبًا ليسوا مختصين في اللغة العربية ، وكثيرًا ما «يُلحنون» الألفاظ ويخرجون عن قواعد النحو والصرف ؛ حتى البسيطة ، لكنهم وكدليل على البلاغة والعمق يصرون على «جيم» الخليج ؛ لذلك يمكنني أن أقول- بكل أريحية- إن الجهل سمة المندسين على الإعلام المصري ، كما أن الإهمال حليف انعدام المهنية ، وأضع كل تلك الأخطاء- وأكثر منها- على كاهل منتجي البرامج في الفضائيات الخاصة ، مبتعدًا تمامًا عن نظرية «المؤامرة» على الثقافة المصرية ؛ «فالمال الأعمى» يقود قاطرة اللغة في طريق الإعلام المصري ، ويتحكم في مسارها ، كما ألوم رؤساء تحرير تلك البرامج قبل أن ألوم المذيع النجم ؛ لأن كل رئيس تحرير يخرج من تحت يديه تقارير بهذا السوء لا يستحق تحمل المسئولية ، أما مقدمو «برامج الكلام» فعليهم أن يتدربوا قليلًا على قواعد الإلقاء ، وأن يتقنوا فنون التقديم ؛ سواء كان تليفزيونيًا أو إذاعيًا ، ولا أستثني من ذلك إلا أسامة كمال وليس الحديدي من بين «كل نجوم» الفضائيات الخاصة ؛ فهما- بغض النظر عن أهمية المحتوى أو توافقي معه- يتميزان بالجدة وحسن الإعداد واحتراف الظهور على الشاشة .

وختاما . .

في العموم يجب أن نقتنع أن العامية المصرية- بأي لهجة كانت- هي «لغة» المرح والألم والأعمال اليومية ؛ وهي «تراث البيت» الذي نشأ كل منا فيه ، ذلك الذي يربطنا بعائلاتنا وهويتنا وتاريخنا وامتدادنا الحضاري ، ولا ننسى مرونة «لغتنا» الوطنية وقابليتها لاستيعاب الجديد من كل العلوم واللغات الأخرى بصورة أسرع من لغتنا الفصحى ، ومن باب الفخر يجب أن نعرف أن مجمع اللغة العربية (أنشئ في القاهرة عام ١٩٣٢) هو الوحيد من نوعه الذي تميز بالعالمية ؛ إذ نص قرار إنشائه أن يؤلف من عشرين عالمًا ضليعًا في اللغة ؛ بغض النظر عن جنسياتهم ، أي أنه لم يقتصر على المصريين فقط مثلما ، اقتصرت أغلب المجمعات المماثلة على أبناء وطنها ، ولأن بعض المراسلين المصريين المحدثين ، والجهلاء بقواعد النُطق السليم ، والبعيدين عن أسس اللغة العربية ؛ حيث ينطقون الكلمات المترجمة التي تبدل الـ **G** «غ» ، أو «ج» ، مثل **Giga** «جيجا» و«غيغا» فيقولون «غرام» بينما أجاز مجمع القاهرة ترجمتها بكلا الحرفين أي «غين» أو «جيم» ، على أن تُلفظ في كل الأحوال «جرام» بغير تشديد ، تمامًا كأصلها في الإنجليزية واللاتينية ؛ لذلك أتمنى أن يدرك كل من يحاول إجادة عمله والتميز فيه أن يخطو نحو العلم والدراسة ، وفي ما يخص الإعلام ؛ فعلينا أن نتمسك بمصريتنا التي تؤطرها وتحدها وتجذرها «لغة القاهرة» ؛ تلك التي مكنت كل العرب من التواصل ، ووضعت الثقافة والهوية الوطنية على قمة الهوية العربية .

النقد الأدبي- بالنسبة لنا في Caffeine- هو باب أمل لا يُغلق ، وشعاع ناصع لا يتبدد ؛ إذ أن النقد لدينا يحقق أحد أهم جوانب تأسيس هذه المجلة ، وهو «الكشف» ، أو بالأحرى إعادة الاكتشاف لنقاد وكُتَّاب جدد ، يقدمون إلى قارئ العربية كتابات نقدية مبدعة ، لا تقوم على الرأي بقدر ما تُبنَى على المنهج العلمي في قراءة «النصوص» على اختلافها ؛ فتحيط القارئ- المصري والعربي- بزخم اكتشاف روائيين وشعراء وكُتَّاب ظلوا- فترات طوال- عُرضةً لقصف جائر من أقلام النقاد «الهواة أو الهوائيين» الذين تحركهم شهوة التملك وغريزة التحكم بالمبدعين ، أيًا كانت قيمتهم وأيًا كان قيمة ما يبدعونه ، فيخسفون الأرض بمن لا يوافق أهواءهم ؛ بينما يستحق الإشادة والمؤازرة ، ويَصعدون السماء بمن يداهنهم ويخدمهم ويفتح لهم أبواب التحكيم في الجوائز الأدبية ولجان مشاهدة أفلام المهرجانات ، بما يحقق لهم مكاسب الأنتشار والتمدد والكسب المادي والمعنوي ، في وقت يستحق فيه نقاد آخرون- وعن جدارة- كل هذه الميزات .

وبطبيعة الحال لا تستطيع مجلتنا أن تقضي على ظاهرة «الهوى» النقدى ، لكننا- على الأقل- نسعى إلى تقديم مواد نقدية تتيح لكل من القارئ والمبدع تطوير مَلكاته ، وزيادة خبراته ، وتضيء أمامه جوانب أخرى خفية في عالم «الكتابة» الفسيح ، والحقيقة أننا نؤمن بقدرة القارئ ذاته على الإبداع ، في اختياره لما يطالعه ، وفي التفكير في ما يقرأه ، وفي انتقاء كُتَّابه المفضلين ، ثم في إعادة إنتاج تلك الخبرة المعرفية التي اكتسبها لإثراء عقَله والرقي بسلوكه ، والتأثير في مجتمعه ، على الأقل بإدراك أن ذلك العالم الذي يحتوينا جميعًا ، يجب أن نحتويه نحن أيضًا بأن نؤثر فيه ، وأن تتسع صدورنا وعقولنا لتقبل الحقائق المختلفة التي تتجاور متشابكةً فيه ، وليس فقط لتعداد «مختلف الحقائق» .

وفي باب النقد من هذا العدد ؛ نقرأ أكثر من نقد في التحليل النفسي ، كما نقرأ نقدًا في "النثر" باعتباره كتابة بينية ، ونطالع نقدًا عن شاعرة مهمة يمكن أن تجد قصائدها تتصف بالإثارة ، أو الصوفية ، أو العشق ، أو الخروج عن تابوهات المجتمع ، أو كل ذلك مجتمعًا في نص واحد .

وللحق فإن مقالات النقد في هذا العدد أكثر عمقًا وتنوعًا ومنهجية ، اقرأوا وراسلونا على بريدنا الإلكتروني ، وعلى صفحة المجلة على facebook. com

كافين
Caffeine

النقد الأدبي

محمد مشبال

طارق الولقاضي

ابراهيم الحجري

آمنة الرميلي

حسن المودن

رشا الفوال

كمال العبادي

منال يوسف

أحمد قاصد

نزاهة النقد..

بين فخاخ الإغراءات وشللية الأدباء

محمد مشبال

أستاذ البلاغة والنقد- المغرب

ا يوجد حقل معرفي في الثقافة العربية الحديثة يعاني مشكلات مستعصية مثلما يعانيها النقد الأدبي ، ويسعى هذا المقال إلى إظهار جملة من الشروط المباشرة- وغير المباشرة- التي تفسر الرأي الشائع الذي يقرّ بفساد نقاد الأدب وكساد صناعتهم ولاجدوى ممارستها بالصورة التي تمارس بها حاليًا ، وينبغي أن أنبه منذ البداية إلى أن الناقد الفاسد- كما أتصوره- ليس فقط هو من يضلل القارئ ويقدم له معرفة خاطئة بعمل أدبيٍّ ما لمصالح ذاتية ضيقة لا صلة لها بالمعرفة ؛ لكنه هو أيضًا من لا يسهم في إنتاج معرفة نقدية جمالية مثمرة بالأعمال الأدبية ؛ ولا يثير أسئلة حقيقية تقتضيها هذه الأعمال ، ويُؤْثِر أن يزاول مهنته الثقافية- متحايلًا على القارئ- بتقديم معرفة عامة وضبابية لا تُبصِّره بقيمة هذه الأعمال المنقودة .

ولكي تكون معالجتنا لهذا الموضوع أقرب إلى الدقة ، يجب أن نصوغ بعض الأفكار التي يمكنها أن تفسّر هذا الفساد الذي أشرت إليه ، أو نحيط ببعض مظاهره وأسبابه ونتائجه :

أولًا : هناك خلط في الممارسة النقدية السائدة بين «الدراسة الأدبية» و«النقد الأدبي» ؛ فإذا كان دارس الأدب معنيًّا بدراسة ظواهر جمالية وغير جمالية في الأدب ، ولا تعنيه القيمة الجمالية في الأعمال الأدبية التي ينظر فيها ، ما دامت هذه الأعمال ليست- في الحقيقة- سوى موضوع ينطلق منه للاستدلال على فرضياته وتوضيح إشكالاته النظرية ؛ فإن الناقد الأدبي الذي يشغل موقع الوسيط بين العمل الأدبي وبين القارئ ، معنيٌّ في الأساس بتحديد القيمة الجمالية لهذا العمل في سياق الأدب الذي ينتمي إليه ؛ أي أنه- بالضرورة- مُطالب بإجابة الأسئلة التي تشغل بال القراء غير المتخصصين ؛ من قبيل : هل يستحق هذا العمل القراءة؟ هل هو عمل أدبي أصيل أم زائف؟ ما هي وجوه جدّته أو تقليديته؟

بناء على هذا التمييز العام وغير الحاسم ، ينبغي للناقد أن يلتزم بشروط صناعته ؛ فلا يتحول إلى دارس يبحث في الأعمال الأدبية عن قضية أو ظاهرة تعنيان منظري الأدب ومؤرخيه ، وإن كان بالضرورة ملزمًا بالاستفادة من النظرية الأدبية والدراسات الأدبية وتاريخ الأدب ، لكي يكون قادرًا على الكتابة والتحليل بشكل مقنع ، مثلما هو ملزم بقراءة الأعمال الأدبية والفنية لكي يكون قادرًا على التذوق الصحيح ، وأحد وجوه فساد النقد في ثقافتنا الأدبية المعاصرة ، أن ناقد العمل الأدبي يتحول إما إلى دارس يعرض على قرائه ثقافته النظرية مهما كان مصدرها ، كاشفًا عجزه عن تحديد قيمته الجمالية وكشف أسراره الإبداعية ، أو إلى ناقد تعوزه أدوات التفسير وتخذله القدرة على صياغة معرفة نقدية مقنعة بالموضوع .

ثانيًا : لا شك أن الناقد الأدبي- في ضوء هذا التصور للممارسة النقدية- فاعل ثقافي يسهم في الحركة الأدبية لمجتمعه ، وهو أحد الأمناء على القيم الأدبية والثقافية الأصيلة ؛ أي أن وظيفته الإسهام في إبراز الاعمال الأصيلة وترسيخها في الوعي الثقافي ، وطمس الأعمال السقيمة وإقصاؤها من المجال الأدبي الحيوي ، وللاضطلاع بهذه المهمة الثقافية لا يكفي أن يكون مثقفًا بالمعنى الذي أشرنا إليه سابقًا ؛ بل أن يكون نزيها ، وتقتضي النزاهة أن ينتصر للأدب الحقيقي وللقيم الأدبية الرفيعة ؛ بل عليه أن يتصدّى للأدب الزائف ويفضح تهافته ورداءته ، وإن لم يستطع- لأسباب متعددة- فعلى الأقل أن يسكت عنه ولا يلتفت إليه .

وتقتضي النزاهة أيضًا أن يقدّر الناقد وظيفته الخطيرة في المجتمع ؛ فلا يعبث بها ولا يُسَخّرها في مصالح ضيقة ؛ فعديد من القراء يسترشدون به في اختيار أعمال أدبية للقراءة ، مثلما أنه يسهم- بشكل ما- في صناعة الذوق الأدبي العام وترسيخه .

ثالثًا : واضح أن النقد الأدبي- بالصورة التي أتحدث عنها هنا- هو ممارسة ثقافية بعيدة عن الخطاب النقدي الذي تنتجه المؤسسات الأكاديمية ، أو يكتبه باحثون جامعيون في سياق تطويرهم للمعرفة النقدية وتعميق وعيهم بمفهوم الأدب أو النص الأدبي وغير ذلك من القضايا النظرية والأدوات الإجرائية التي ينشغلون بها ؛ فالناقد الذي يعنينا هنا ، هو ذلك الشخص الذي يسهم- بشكل مباشر- في تطوير الإبداع الأدبي ؛ وبحكم هذه الوظيفة فإنه يشغل مواقع مختلفة عن تلك التي يشغلها الدارس الأكاديمي خلف أسوار الجامعة ؛ فقد يمارس مهنته في برنامج إذاعي أو تلفزيوني ، وفي نشاط تُقيمه جمعيةٌ ثقافيةٌ ، وفي صحيفة ، وفي لجنة تحكيم مسابقة أدبية ، وفي مواقع التواصل الاجتماعي ، وفي غير ذلك من المقامات العمومية التي تستدعي حضوره ، وبقدر ما تكشف هذه المقامات عن خطورة الوظيفة الثقافية والاجتماعية التي يضطلع بها الناقد ؛

فإنها- من جهة أخرى- تكشف عن العوائق التي يواجهها في طريقه لأدائها على نحو صحيح ونزيه ؛ فأول هذه العوائق وأخطرها هو إحساسه بأنه لا يتمتّع بالحرية اللازمة لممارسة نقده ؛ وأن هناك مخاطرة وخيمة العواقب في جسارته على خرق شبكة معقدة من القيود .

رابعًا : قيود الممارسة النقدية التي أشرنا إلى بعض خصائصها المنشودة ، متعددة المظاهر ومختلفة المصادر ؛ فأن يشيع عن النقد بأنه معرفة موضوعية لا صلة لها بالتقييم أو إصدار أحكام القيمة ؛ هي أعظم مغالطة لاحقت النقاد وقيّدت حريتهم ؛ فقد أتاحت الفرصة لظهور جيل من أدعياء النقد لا يمتلكون الذوق ولا الجرأة على تقييم عمل أدبي ؛ بل وسمحت بتفريخ جيل من أدعياء الأدب ينتجون أعمالهم في أرض خلاء بلا محاسبة ولا رقيب ، وعندما يغيب التقييم النقدي- المُعلّل إيجابًا أو سلبًا- يحضر الوصف العام الذي يجد مستراحًا له في استعارة لغة فضفاضة مسكوكة عاجزة عن تبصير القارئ بالعمل الأدبي ، ولا أبالغ إن قلت إن معظم النقد السائد اليوم في تلك المقامات المشار إليها أعلاه ، ليس سوى تطبيق مشوّه لتلك المغالطة .

كما أن التفاف الأدباء والنقاد في جماعات وفرق أو «شلل» متعددة (وقد تتسع الشلة لتضم أفرادًا من جميع البلاد العربية) ومفهومها هنا لا يحيل إلى أيديولوجية- أو مذهب أدبي أو اتجاه فكري- يجعل الممارسة النقدية طقسًا من طقوس الجماعة في ممارسة أصول المحبة وألفة الصداقة وبهجة اللمّة وواجب التضامن ؛ فلا يمكن أن نتوقع من نقاد هذه الجماعات نقدًا نزيها ؛ وإذا ما تجرأ أحدهم على ممارسة هذا النقد ؛ فإن ذلك لا يحتمل سوى معنى واحد ؛ هو أن خللاً ما أصاب الجماعة ، وإذا ما تجرأ ناقد غريب عن الجماعة على نقد أحد أدبائها ؛ فإنه من المحتمل جدًا أن يتعرّض لهجومهم أو لوساطات تضغط عليه لكفّ قلمه عنه ، وكأنّ نقد عمل أدبي- سلبًا- أصبح مرادفًا للهجوم الشخصي ؛ وهي المغالطة التي تحاول الثقافة الأدبية السائدة ترسيخها في الوعي لأغراض شتّى .

ومن القيود الأخرى التي تُحدث فسادًا نقديًا في الثقافة الأدبية العربية المعاصرة ؛ استسلام الناقد لأهوائه في تحقيق مكاسب مادية يتفنن أدعياء الأدب وتجار الثقافة في إغرائه بها ؛ كأن تُوجَّه له دعوات رسمية لحضور فعاليات معارض الكتاب ، أو المشاركة في برنامج تليفزيوني مهم ، أو المشاركة في مهرجان أو ملتقى أدبي ، أو المشاركة في عضوية لجان تحكيم مسابقات عربية ذائعة الصيت ، وغيرها من الإغراءات التي يتحكم فيها أدعياء الثقافة الذين يخشون الناقد الحقيقي ؛ فإذا كان ممن يزعجهم ، نصبوا له فخاخ الإغراء ، وإذا كان ممن يؤتمن جانبه ، أحاطوه بسياج من الصمت الرهيب .

ومن الظواهر التي شاهدتها ، أن بعض الشبان من مدعي الأدب يتقربون إلى بعض النقّاد الجادين غير المشهورين ؛ فيتملّقونهم ويغرونهم بمساعدتهم في نشر كتبهم ومقالاتهم في منابر واسعة الانتشار والتوسّط لهم عند المسؤولين عن إدارة معارض الكتاب في البلاد العربية أو البرامج الثقافية التليفزيونية ، مقابل السكوت عن أعمالهم الأدبية الهزيلة أو الإشراف على أطاريحهم إن كانوا أساتذة جامعيين ، أو مصاحبتهم وإشراكهم في أنشطة ثقافية وغيرها من المكاسب المتبادلة بين الطرفين ، بعض هؤلاء النقاد يكتفون بهذه المكاسب دون أن يجرؤوا على الكتابة الزائفة عن أعمالهم ؛ ولكن على الرغم من ظهورهم بمظهر النزاهة وعدم تورطهم في نقد زائف ، إلا أنهم في الحقيقة شاركوا- بشكل ما- في تزييف الواقع الأدبي وترسيخ الوجه الفاسد للحياة الثقافية بقبول انخراطهم في لعبة قذرة .

خامسًا : ثمة واقع جديد ارتسم أفقُهُ اليوم أمام الناقد الأدبي النزيه المتمسك بمبادئه المتمثلة في تأصيل القيم الأدبية الرفيعة ، ومحاصرة الرداءة والزيف ؛ واقع فضاء التواصل الاجتماعي الذي يسمح لكل شخص أن يكتب ما يشاء وأن يتحكم في التعليقات النقدية التي لا يرضى عنها ويحتفظ بسيل من الإطراءات البلهاء ، بل وأن يصنع هوية زائفة مثل ذلك الشخص الذي صمّم أغلفة روايات وهمية نشرها على صفحته وجنّد لها جيشًا من المرتزقة يصفونه بالفاتح الجديد للرواية العربية!

وفي واقع تواصلي زائف مثل هذا يبدو الناقد الجاد الذي يمارس نقدًا نزيهًا ، شخصًا غريبًا ينبغي محاصرته أو التزلّف إليه لشراء صوته .

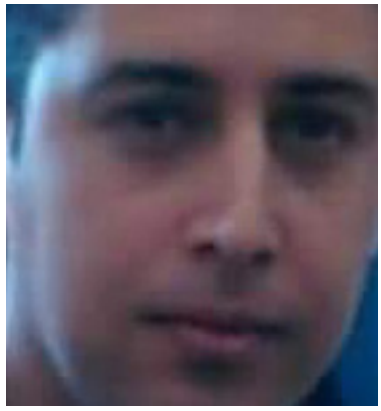
وفي واقع جديد ؛ صارت فيه الثقافة سلعة مغرية بالأسفار والمكافآت والإقامات الفاخرة والعلاقات الشخصية الحميمة ؛ أصبحت النزاهة في الممارسة النقدية مطلبًا عصي المنال .

وفي واقع يصرُّ على ألاّ يَفصل المنتوج الأدبي الرمزي عن الهوية الشخصية وما تتمتع به من سلطة مادية أو معنوية ، تصبح الممارسة النقدية النزيهة مستحيلة ؛ وهذا ما يفسّر أنه من النادر أن تقرأ نقدًا سلبيًا لعمل أدبي يتمتّع صاحبه بسلطة ما ؛ كأن يكون مديرًا لمعرض أو لمهرجان أو لمجلة أو لجائزة أو لمؤسسة أو معدًا لبرنامج تلفزيوني وإذاعي أو فردًا في شلّة قوية .

في واقع ثقافي مثل واقعنا الذي وصفت بعض مظاهره ، لا حلّ للناقد سوى أن يتعامل مع الأعمال الجيدة ، وليس له أن يتصدّى للأعمال المتهافتة التي يتمتّع أصحابها بسلطة كيفما كانت ، وإذا ما قرّر أن يصنع ذلك ، فعليه أن يتحمّل تبعات نزاهته .

النقد والثقافة المأزومة..

أيهما أنتج الآخر؟



طارق الولقاضي

كاتب وباحث لغوي- المغرب

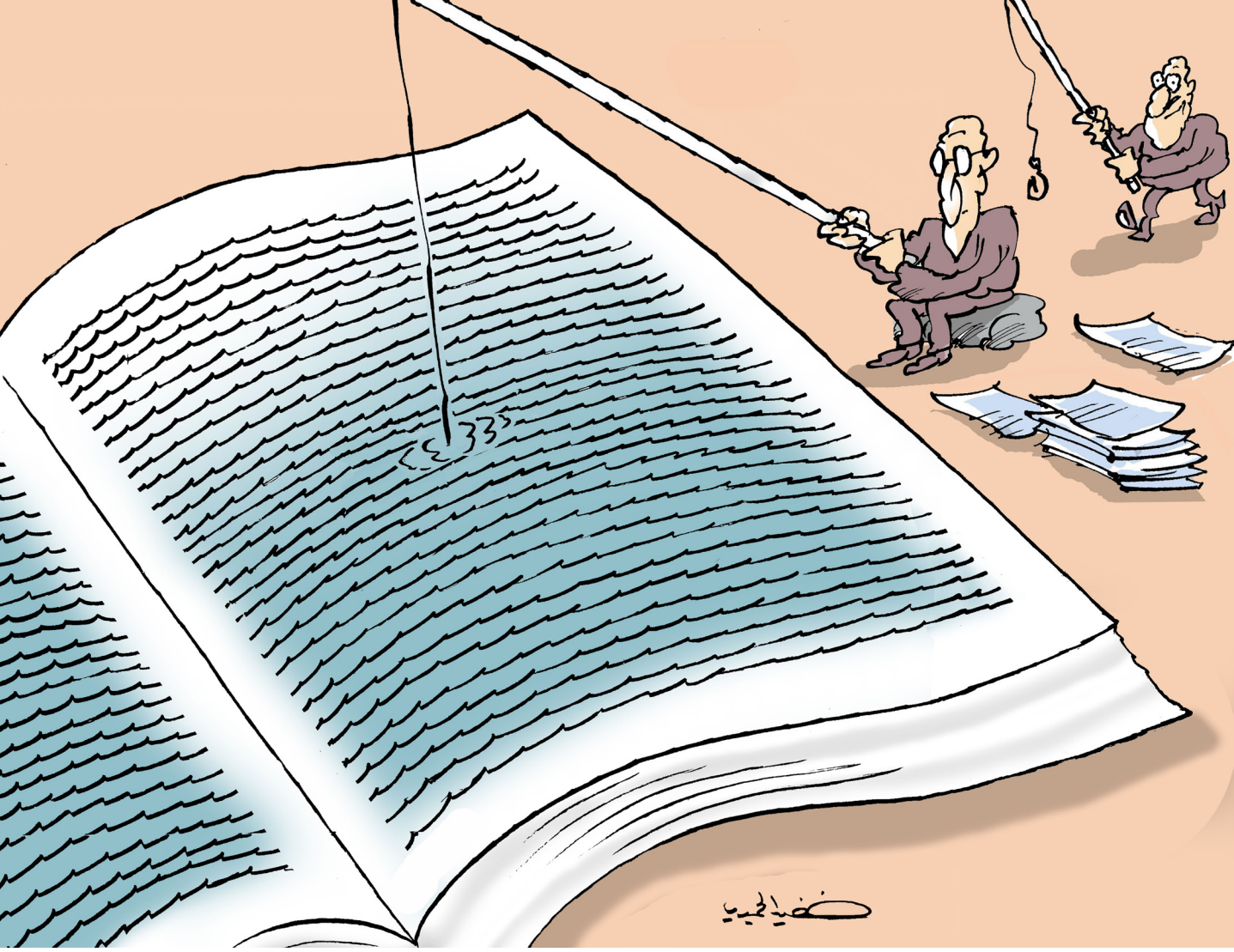
يتعامل النقد مع المعرفة بكل ألوانها وأشكالها ؛ فهو زئبقي الحركة ، يشتغل في حقول المعرفة المتعددة ؛ الأدب ، والفلسفة ، والاقتصاد . . . إلخ ، والأمثلة على انفتاح النقد عديدة ؛ نذكر منها : «نقد العقل» عند كانط ، و«نقد الاقتصاد السياسي» عند ماركس ، و«نقد النقد» عند تودروف ، و«نقد الذات المفكرة» لدى علي حرب .

والنقد كما هو معروف ، لُغةً : عملية تمييز الدراهم وإخراج الزائف منها ، أما اصطلاحًا : عملية تمحيص العمل الأدبي بشكل كامل حال الانتهاء من كتابتهِ ، أو تحليل النصوص واستخلاص ما بهَا من مميزات أسلوبية في التحليل والتأويل والتقييم والتقويم ، وهذا ما تقوم بهِ مراحل العملية النقدية من التفسير ، والتحليل ، والتقويم : ومنهُ : النقد القديم ، والنقد الذاتي ، والنقد الموضوعي ، والنقد الثقافي ، والنقد التطبيقي ، والنقد الانطباعي/ التأثري ، والنقد النفسي ، والنقد الفني ، والنقد السينمائي ، والمسرحي إلخ . . . ، والنقد الأسلوبي والألسني وما يختص باللغة دون سواها ، وهذا الأخير يعتمد على مناهج مدروسة حديثة وأكاديمية ، وغيرها من النقود وكل حسب اختصاصهِ وفق الأجناس المتنوعة .

ولكل ناقد دراية ومعطيات يتكئ عليها ؛ فهي أدواتهِ الاشتغالية التي يبني بها ذلك الجسر ويقوّمه كي يفضي بهِ إلى الضفة الأخرى ، وتدخل الحداثة وما بعدها بكل متغيراتها ونضوج مراحلها في بنية ذلك الرصف البنائي من لغة مبنية على أحجيات فلسفية مسبوكة بغموض ، ومدعومة بمناهج تطبيقية أو مدارس ممنهجة ، أو نقد كلاسيكي لهُ لغة انسيابية واستطراد وكتابة إنشائية ليس لها عمق ، بل تسطيح تأثري ودافع عاطفي وحميمي ، وغير خاف أن العلوم الإنسانية قد منحت أدواتً منهجية مهمة ، وحديثة لسبر عوالم النص والاهتداء لمعالمه ، والكشف عن مداخيله وآلياته ؛ فهل أحسن الناقد استثمار هذا الثراء المعرفي؟ على اعتبار أن النظريات النقدية هي نظريات للحضارة الكونية ، باعتبارها مجموع ما راكمته البشرية من مناهج واتجاهات في التنظير والتطبيق بدءًا من النقد اليوناني ومرورًا بالنقد العربي القديم ، وانتهاءً بمناهج النقد الحديث ، أم أن شجرة النقد هذه كانت أكبر من الناقد على العناية بها للانتفاع من ثمارها؟ بحيث يصح القول : إن العملية النقدية في وضع ضياع ، والناقد في حالة فساد!

إن عمل الناقد- في الحقيقة- هو حوار مفتوح مع النص ، وإسهام فعّال في تسويغ جماليته ، وفك شفراته ومستغلقاته ، وهو عمل قد يكون بمنزلة عمل المبدع ، أو أقل منزلة منه ، أو أعلى منزلة ودرجة على وفق إمكانات الناقد وثقافته .

يُلاحظ أن أكثر النقاد قد اتجهوا للحداثة بزجهم لمصطلحات بعيدة عن مناخنا ومسيرتنا ، وعلى حدَ قول أحد النقاد : «ما أكثر ما نعبث بالمصطلحات النقدية الأجنبية ، نتلقفها ركضًا ، ونستعملها نطقًا ، ونحشرها جهلاً» ، نرى ذلك حتى لو لم يكن توظيفها بمكانهِ ، المهم أن يُلاقح المصطلح الأجنبي منظورنا الثقافي بمقارنة أو مقاربة تفعيل لا بد منها ؛ لذا نشاهد ونسمع بأن أكثر جامعات العالم الأدبية تأخذ من مناهجنا مادة تدريسية ؛ فهذا المصطلح الغربي يرصع فضاء النقد ومتنهِ ويُعزز دور الناقد في المشهد الأدبي الحافل بالمتغيرات التي تشهدها المنظومة الأدبية بحد ذاتها ، فلا ضير من الأخذ بها وتطبيقها لما لهُ صالح في منظومتنا الأدبية ؛ فالناقد هو من لهُ إحاطة وإمكانيات معرفية وذوقية تمكنهُ من سبر أغوار النَص والدخول لهُ من بابِ حصوله على المفاتيح التي تفتح المُغلق ، وتيسر عليه فحص النَص المراد نقده بعدة قراءات منها ؛ القراءة الأولى ، والسَاذجة ، والذهبية ، رغم دفاعات الشَاعر التي تصد الناقد المتسلح من اختراقها بالغموض والإبهام والترميز والتشظي والتفجير في النصوص



الحديثة ، وغيرها من ألاعيب النص الحديث وما يواكبهُ من تطور في اليومي المعاصر .

إن أكثر النقاد المعاصرون تمنهجوا وفق النظريات المذكورة ، وتفننوا على هداها ، لكن العيب هو السعي الحثيث إلى تطبيق هذه المناهج تطبيقًا حرفيًا ، وكأن المنهج هو المنطلق والنهاية ، حتى أصبح النقد لا يرضى إلا بالجديد من المناهج ، وهو- أي النقد- يعشو إلى ضوء هذا النجم أو ذاك ، كأن ليس من حق النقاد والدارسين الاجتهاد في قراءة النصوص بعيدًا عن مطية التطبيق الممنهج؟ لأن هذه المناهج : «تصلح وتفيد ، حين تتخذ منارات ومعالم ، ولكنها تفسد وتضلل ، إذا جعلت قيودًا وحدودًا» .

وعلى النص الإبداعي أن يمتلك مقومات النص الحقيقي حتى يكون هناك معادل أدبي له في النقد ؛ ففساد النص يؤدي إلى فساد النقد ؛ لأنها عملية جدلية متبادلة ومترادفة ، والتعاكس صحيح جدًا ، ما دام النقد مرآة للنص ؛ فمثلما نعتقد بأن الناقد لا يحمل صولجان الحكم العتيد ، لامتلاكه مناهج ظلت قاصرة عن تفسير وتأويل واستنطاق النصوص لعيوبها ، كذلك لا نتفق مع مونتيسكيو بأن : «النقاد جنرالات فاشلون عجزوا عن الاستيلاء على بلد ما فلوثوا مياهه» .

بيد أن هذا الزعم لا ينفي وجود «المجاملة ، أو المحاباة ، أو العدائية ، أو الأخوة ، أو الثأر» في مدح زيد ، أو ذم عمرو ؛ فنجد الأهواء والرغبات الشخصية ، هي التي تحرك الناقد ؛ فيرفع أناسًا تافهين ، ويخفض قومًا مبدعين ، وذلك حين يتلبَّسه الهوى ، أو ينساق وراء اتجاه أيديولوجي ما ، يشحذ له كل المبررات والحجج لنصرته والإشادة به ، وأحيانًا تدفعه المطامع والمصالح والشهوات ، وغيرها مما يضرب عملية النقد في الصميم ويجعلها رهينة الهوى والميول الشخصية .

على الناقد الالتزام بالشروط الواجبة بعملية النقد كي يُبري ساحته من المثالب التي تترك أثرًا سلبيًا في اشتعالاته النقدية ، وهي : «الموهبة ، والعدالة ، والالتزام ، والنظرة الشمولية للعمل الإبداعي» ، كيف يُنصف المنقود ويترك للناقد الحرية التامة في التمحيص ، مع الأخذ بما يُفيدنا من المدارس الغربية ، وتبادل المنفعة الفكرية ، والتمسك بلغتنا وإبعاد ما تلوكهُ الألسن عن المصطلح غير المجدي لفظًا/ توظيفًا ، حتى يظل النقد وعملياته المتواصلة تأصيلاً منذُ عهد «أمُ جُندَب» وإلى اليوم ، بعيدًا عن الإصابة بعدوى مخيفة ؛ إلا لمواصلة الإبداع والتعاشق الفكري ؛ ليس إلا ، حيثُ لا يمكن أن نغلق أبوابنا بوجه الحداثة ، ونخيم على أنفسنا برداء «الحجاب» المعتم الذي يبعدنا عن مواكبة العالم .

نُقّادٌ على رمال متحركة

إبراهيم الحجري

(روائي وباحث مغربي)

تحتكم الممارسة النقدية في الأدب وغيره- كما هو معروف- إلى السياقات المنتجة للخطاب، وإلى القيم السائدة لحظتها، بالدرجة الأولى، ومن غير المجدي طبعًا، فصلها عن أُطرها الفلسفيّة والفكرية والاجتماعية والاقتصادية المحيطة بها؛ فالقيم الغالبة تنتج معاييرها، في تناغم مع السلطة الموازية، وتفرض خياراتها على البشر الذين سيتصرفون وفق ما تمليه عليهم السيرورة المتحركة للمنتج الخطابي.

لذلك، يصير من العبث التشبث بمعايير وقيم مثالية، والسعي لتطبيقها في واقع لا يتماشى وطبيعتها، فنصبح كأننا نقيس الشعير بما نقيس به الذهب والعكس يصحّ.

في هذا السياق، يأتي الحديث عن تراجع النقد الأدبي، واندحار أخلاقيات الناقد الأدبي، وتذبذب المنتج النقدي الذي يقدمه، وبالتالي انهيار «الكاريزما» التي كان يتمتع بها هذا الشخص اعتباريًا وقِيَميًا ووظيفيًا؛ فعلى المستوى الأول، لم يعد الناقد يحظى بتلك الوجاهة في المشهد الثقافي، وما عاد يتمتع بذاك التقدير الذي كَنَّهُ له الأدباء والمبدعون قديمًا، بل صار مثل القراء، غير معترَف بما ينتجه من خطاب نقديّ، لغياب المواصفات التي كانت تميز المنتج النقدي السابق، إننا أمام عصر موت «الناقد»؛ أو بالأحرى موت الوظيفة التي اضطلع بها في التحكيم، والتقييم والتوجيه وبيان مستوى القيمة الفنية والإبداعية للمنتج الفني والأدبي، لقد سقطت الهيبة عن الناقد ونقده، لكثرة ما حل بهما من أخلاط مشينة.

في ما مضى، ارتبطت وظيفة الناقد بتقييم النصوص قبل النشر، بحكم أنه كان يقوم على رأس تحرير الملاحق والصفحات الثقافية، وكذا على رأس اللجان المُحكمة لقراءة النصوص في دور النشر، وعلى قمة هرم المؤسسات والهيئات الثقافية والأدبية، وبما أن الوسيط الورقيّ لم يعد يضطلع وحده بمهام النشر وترويج المواد الأدبية، بحكم ظهور وسيط جماهيري جديد، متاح للجميع، ويتعلق الأمر بالوسيط الشبكي؛ سحبت هذه الصلاحيات من يد الناقد أو من يقوم مقامه، وأصبح من حق الجميع نشر ما يكتبه سواء كان صالحًا للنشر أم غير صالح.

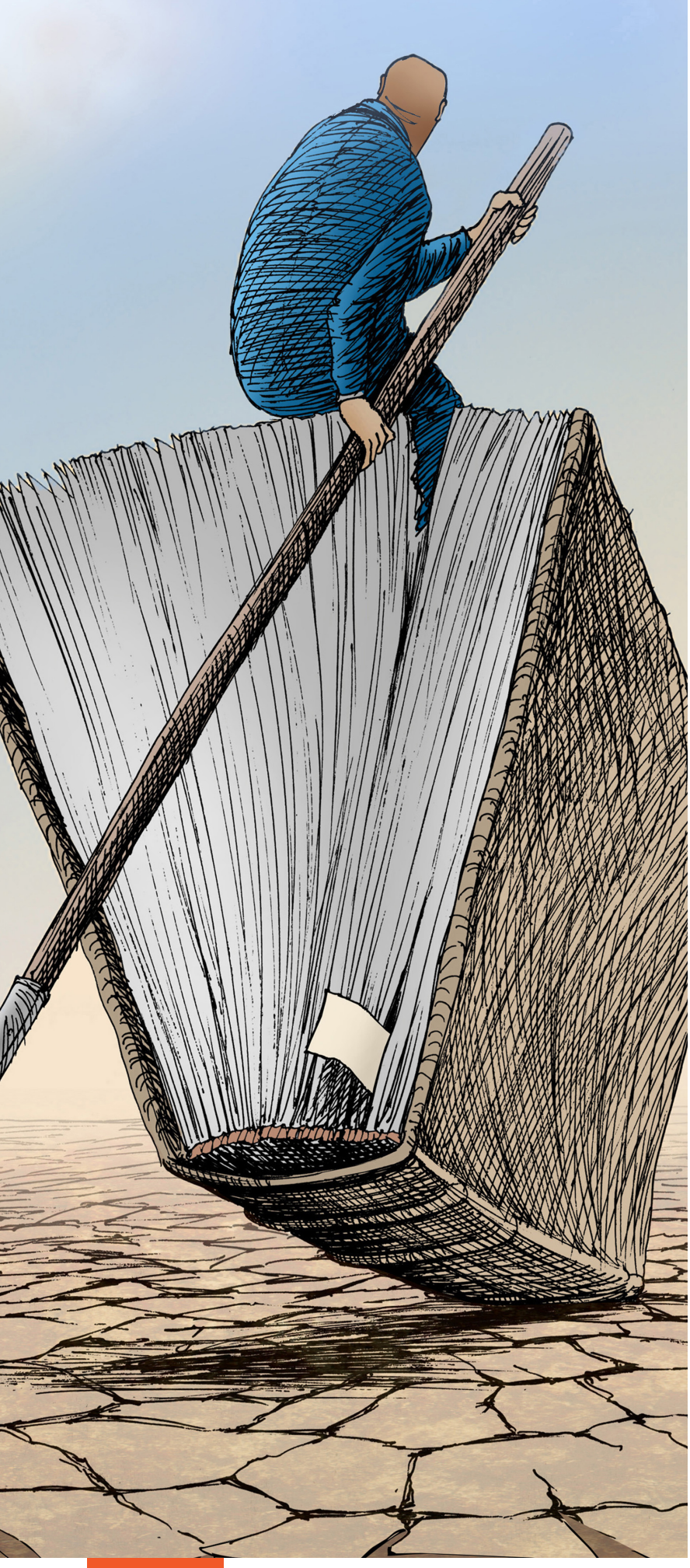
كما أن دور النشر- هي الأخرى- تخلت عن وظيفة لجان القراءة؛ فَسَادَ الاستسهالُ حقلَ النشر والتوزيع، وتمّ تحبيط الدور الريادي للعملية التقويمية، فبات كثير من النقاد- الذين كان لهم صِيتٌ- نكراتٍ لا يعرفهم أحد، ولا يسمع لنقدهم أحد، حتى لو كان ذا قيمة، ما دام «الكاتب»، سواء كان مبتدئًا أو مُكَرَّسًا، لم يعد في حاجة إلى إجازات النقاد، وصكوك تقييمهم لمنتجه الأدبي كي ينشر أعماله، ويروّجها بين القراء، فقد أنابت مواقع التواصل الاجتماعي، والمنابر الرقمية، والمدونات الشخصية على الشبكة العنكبوتية عن الصحف والمجلات والمطبوعات الورقية، بل صار بإمكانه الكتابة والنشر في الوقت ذاته، والتفاعل الآني مع المتتبعين والقراء، واستقبال آرائهم، وتعليقاتهم.

لقد تراجع مستوى القراءة، وتضعضع تداول الكتاب، وسَرقت الأجهزة الإلكترونية، والمسلسلات، والألعاب الإلكترونية وقت الناس، وسادت التفاهة حتى باتت عنوان الحياة، فيما تقهقر الفعل الثقافيّ الرّصين؛ فأسهم هذا الوضع في تحييد وظيفة النقد، سواء على مستوى المشهد العامّ، أو في المؤسّسات، ومنها المدرسة التي يعدّ من أولوياتها تمهير خريجيها على الفعل النقدي، وسلوك التأمل، مستعيضة عن ذلك، بغرس قيم الاستهلاك السالب، وترجيع المعرفة بصورة مبتسرة.

وشيئًا فشيئًا، تسلل هذا الكسل إلى الواقع والممارسة الحياتية، وغير خافٍ أن الأدب والفن جزأين لا يتجزآن من هذه الحياة، وبالتأكيد سيتسرب إليهما هذا الملمح العام بسلبياته وهَنَاتِه.

ولا ننسى أيضًا، أن للمؤسسات الجامعية، دورها الكبير في ما وصل إليه مستوى النقد الأدبي، إذ لم تعد برامجها تساعد على تكوين طلاب باحثين قادرين على مواصلة العمل بعد تخرجهم، وتحقيق الإضافات المرجوة، ومواصلة العمل الذي راكمه السلف السابق، كما أن كثيرًا من الأساتذة الجامعيين لا يؤدون مهام البحث العلمي على الوجه المطلوب، ولا يزاولون الفعل النقدي عبر المتابعة والمواكبة، واقتصر أغلب عملهم على التدريس في شكله التقليدي الاستهلاكيّ، دون تركيز على العمل الإنجازيّ، وإشراك الطلاب في مسارات البحث، وتمهيرهم على تصميم مشاريعهم، بوعي نقدي، واعتمادًا على طاقاتهم الشخصية دون اجترار المكتسبات السابقة.

لا شك أنّ نكوص صورة المثقف في المجتمعات العربية، وتهميش الدور الريادي الذي يضطلع به في تقويم



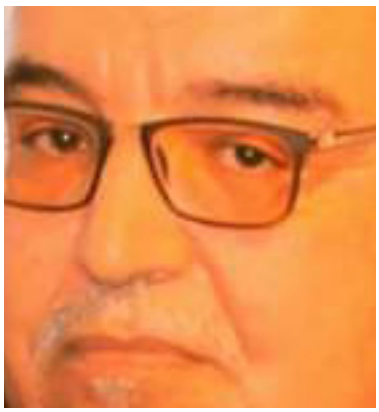
المشـهد ، والارتقـاء بالنظـم ، وتحصـين الذائقـة مـن الانحـراف ، أمـور جعلـت الحَبـلَ يُطلـق علـى الغـارب ، وفُتحـت الأبـواب علـى مصراعيهـا أمـام الابتـذال والتفاهـة ، اللذيـن صـارا- مـع مـرور الوقـت- همـا الأصـل والبـدل .

إن التفاعـل بـين عناصـر هـذه النخبـة ، والنقـاش العـامّ الـذي تفتحـه حـول القضايـا الإشـكالية في المجتمـع ، هـو مـا يولّـد حركيـة نقديـة ، تنتقـل- مـع الأيـام- إلـى العامـة ؛ فيتحـول السـؤال النقـديّ إلـى هـمّ جمعـيّ ، وهـذا السـياق هـو الكفيـل بخلـق فلسـفة نقديـة واعيـة وإيجابيـة قمينـة بتنميـة الـذوق ، والارتقـاء بالحساسـيات المتنوعـة ، مـع الإسـهام ، بشـكل بنـاء ، في تأسـيس إبـدالات فنيـة ، وأدبيـة ، وإبداعيـة راقيـة ، تجيـب عـن أسـئلة النـاس ، وتصقـل أفهامهـم ، وتخلخـل مسـبقاتهم ، وتجعلهـم جديريـن بالعصـر ، مؤهلـين للمسـايرة علـى قـدر كبيـر مـن الاقتـدار .

هـذا الجـو يغيـب- للأسـف الشـديد- في عالمنـا العربـيّ ؛ لذلـك كلّـه ، تراجـع دور الناقـد ، وتهلهلـت وظيفتـه ، وضعـف أداؤه النقـديّ ، وانكمـش مسـتوى إسـهامه في خلـق سـيرورة تأمليـة فعالـة ، واسـتقال مـن ممارسـته الواقعيـة في تقـويم المنجـز وترتيبـه ، وتعديلـه وفـق تصـور متناغـم يخـدم كل المقومـات والخلفيـات ، ويؤسـس لعمـل جـادّ ، متناسـق النتائـج ، وبـات- عـوض ذلـك- يتهافـت علـى المصالـح الشـخصية ، ويتنـازل عـن صدقيتـه وموضوعيتـه ، تحقيقـا لمـآرب خارجـة عـن مهامـه ، مُفَرِّطًـا بذلـك ، في صوتـه النزيـه في المجتمـع ، وملوِّثًـا صورتـه أمـام العالـم الـذي كان ، ومـا يـزال ، ينتظـرُ منـه الشـيء الكثيـر ؛ فيسـقط في عينيـه ، ويُصنّـف باعتبـاره منبطحًـا لا جـدوى مـن شـهادة زوره ، وبفعـل ذلـك ، انتشـرت تقويمـات مزيفـة ، لا معاييـر فنيـةً وجماليـةً تؤطرهـا ، ولا حِـسَّ منطقيًـا يعزّزهـا ؛ بـل إنّهـا مجـرد ردود أفعـال خارجيـة رضائيـة غرضهـا المجاملـة .

الحياة النفسية للشخصيات الروائية العربية..

صُورُ ودلالات



د. حسن المودن

المغرب

نفترض أن النقد الروائي في العالم العربي:

١- قلَّما أولى عنايته بهذا الموضوع ؛ الحياة الداخلية ، النفسية والذهنية ، للشخصيات الروائية .

٢- قلَّما تساءل إنْ كانت هذه الحياة الداخلية شفافة وقابلة للتمثل في أعمق أعماقها؟ أم إنْ كانت الشفافية مسألة فيها نظر؟ هل بإمكان الكتابة الروائية أن تنفذَ إلى الأعماق؟ هل بإمكان الكتابة أن تقول الداخليَّ السِّرِّيَّ في كامل حقيقته؟ هل بإمكان السارد أن ينفذ إلى أعمق أعماق شخصياته؟ هل بإمكان الشخصية أن تتمثل ذلك العمق السرِّيَّ في داخليتها؟

٣- قلَّما نجد دراسات نقدية ترصد التحولات التي يشهدها تَمَثُّلُ الحياة الداخلية في الكتابة الروائية في العالم العربي ؛ ماذا عن الحياة النفسية في التراث الروائي العربي؟ ماذا عن الحياة الداخلية في روايات نجيب محفوظ ، مثلاً؟ وهل عرفت تطورات في طرائق السرد وتصوراته للحياة الداخلية؟ هل هناك تقدم في تمثل الحياة النفسية داخل التراث الروائي العربي؟

قد نفترض مع محمود غنيم أن رواية «اللص والكلاب- ١٩٦١م» للروائي المصري نجيب محفوظ ؛ هي

النقد وظروف التلقي..

أيُّهما أفسدَ الآخر؟

د. آمنة الرميلي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
سوسة- تونس

قبل تناول علاقة النقد بظروف التلقي ، علينا طرح سؤال مهم ، يفتح هذا الملف الملغز ؛ لماذا فسد النّقد والنقّاد؟

حيث إنه لا بدّ من التوقّف عند هذا الفعل : «فَسَدَ» ، ومعناه فقد صلاحه أو صلاحيته أو لم تعد فيه- ولا منه- فائدة ، والفساد مرتبط في معانيه اللغوية بالأخلاق أساسًا ، فما علاقته بالنّقد؟

يبدو أنّه حكم يتعلّق بمعنى غياب الإفادة وانتفاء الدّور الجوهري الذي من المفترض أن يضطلع به «النّقد» ، وهو «الفرز»- كما جاء في لسان العرب- بين الصحيح من الدّراهم والزّائف منها ، ونظنّ أنّ هذا «الفرز» هو المعنَى الضّروري الذي تنهض عليه وظيفة النقد برمّتها ، وعليه فالنقد أداة تمحيص النصوص وفرزها ، وضبط قيمتها الفنّية وقياس درجاتها التعبيريّة والخوض في إضافاتها ومسالك الجدّة فيها ، ورصد الجهد المبذول في بنائها ، وتأكيد أنّها تستحقّ القراءة والتدبّر ؛ فإذا عجز النقد عن القيام بهذه الوظيفة فَسَدَ ، وخرج عن مقاييسه العلمية الموضوعية الدّنيا .

فما واقع النّقد العربي اليوم؟

لننطلق من تلك المُسَلّمة القائلة بأنّ النّقد حركة تالية لحركة سابقة هي الكتابة ، باعتبار النّقد قراءةً ما يسلّطها «مُختصّ» في النقد الأدبي على نصٍّ ما ، النصّ حينئذ يوجد قارئه أو ناقده ، وبقدر ما تترسّخ النصوص في السياق القرائي وتنتشر وتتوسّع دائرة الضوء حولها ؛ تنمو حركة النقد وتترسّخ وتُعمل آلَتها في النصوص بالتفكيك والتّحليل وإعادة البناء ، ما نريد قوله هنا ؛ إنّ النص يخلق أدوات نقده ، يبني

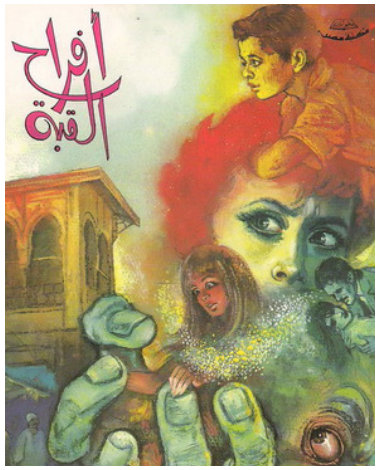
أفقَ تلقِّيه وينخرط في فعل التداول القرائي العميق ، وما نقوله يُقصي طبعًا «النّقد الإخواني» أو «نقد الشلّة» أو «نقد الصّحبة» المنتشر انتشارًا مفزعًا اليوم في الأوساط الثقافية العربية ، ومن هذا الباب دخل إلى النقد فسادٌ كبير!

ثم إنّ النقد لم يعد دائمًا أداة الفرز الدّقيقة ؛ لأنّه يتمّ- في كثير من الأحيان- بأدوات نقدية ضعيفة ، وبنوايا غير صادقة وبنوع من الاستخفاف بالعملية النقدية المعقّدة التي تتطلّب- إلى جانب القراءة- الواسعة امتلاك ثقافة نقدية واسعة ، تقوم على امتلاك الحدّ الأدنى من النظريات النقدية والقدرة على المقاربة والمقارنة لتجنّب الأحكام الانفعالية المتسرّعة ؛ وما أكثرها اليوم!

مقابل الانفعالية والتسرّع في النقد الأدبي اليوم ؛ يستوقفنا وجه آخر من النقد شديد الصرامة ، وهو بالأحرى نخبويّ في آلاته وأدواته ولغته ، هو النقد الأكاديمي ، ورغم الجهد الجبّار الذي يبذله البحث الأكاديمي في استقراء النصوص ؛ فإنّه يبقى محاصَرًا داخل أسوار الجامعات لأكثر من سبب ؛ منها أنّ البحوث النقدية الجامعية تبقى مُسَيَّجةً بالنظريات المَحضة ، تتوجّه إلى «جمهور» محدود هو جمهور «المختصّين» ؛ ومن تلك الأسباب أيضًا ؛ محدودية حركة النشر الجامعي (أتحدّث عن تونس) وعزوف دور النشر عن الدّراسات النقدية وميلها إلى الرواية والقصة والشعر ، وهو ميل تجاريّ بالدَّرجة الأولى .

والنّاقد؟

في تاريخ النقد العربي المعاصر يستوقفنا دائمًا تلك الكوكبة من النقاد التي سهّلت على القرّاء الاستفادة من النقد من ناحية ؛ وقرّبت إليهم الكتب ولفتت انتباههم إليها من ناحية أخرى ، نقّاد أسهموا في اقتراح نوع من القراءات الجادّة البسيطة في ذات الآن ، ونقصد ذلك النقد الذي كان يتصدر أعمدة الصحف في مصر ولبنان وتونس ؛ إلى حدود أربعينيات وحتى خمسينيات القرن الماضي ؛ حيث تُتبادل الآراء وتتعمّق الرؤى حول نصّ بعينه أو حول مسألة نقديّة محدّدة ؛ ويستفيد من ذلك الجمهور الواسع ، والغريب أنّ تطوّر وسائل الإعلام في البلدان العربية وتناسل القنوات بشكل رهيب كان على حساب القراءة والنقد والكتابة ، وهذا أفسدُ وجه من وجوه الفساد ، وتفرَّغت هذه الطّفرة الإعلامية إمّا للدّين أو للبروباجندا السياسية ، وصار الناقد «اليومي»- الذي بإمكانه التعريف بالكِتاب واستجلاء دلالاته وإثارة هواجسه وأسئلته- على هامش الفضاء الإعلامي (مكتوبًا ومرئيًا) ، ولم يبق أمامه غير «الفيسبوك» أو «الإنترنت» ؛ أي الفضاءات الحُرّة المفتوحة على كلّ ما هبّ ودبّ من نقد ونقّاد ؛ فهل فسد النقد والنّاقد؟ أم أن ظروف التلقّي هي التي فسدت؟



البداية الرسمية لتيار الوعي في الرواية العربية ، فهو النص الذي يَشهدُ على تحولٍ نوعيٍّ في الكتابة الروائية ، فلم يعدِ الأمر يتعلق بتشخيص الواقع الاجتماعي الخارجي فقط ، كما كان الأمر في الروايات «الواقعية» التقليدية عند نجيب محفوظ ، بل صار الإنسان بذاتيته ، وبوجوده الداخلي ، والداخلي- الخارجي ، هو ما يستميل الكتابة الروائية أيضًا ، ومع ذلك ، قد لا نعارض ما ذهب إليه يوسف الشاروني عندما سجَّلَ أن هذا التحول النوعي عند نجيب محفوظ قد انطلق باكرًا في أماكن متفرقة من رواياته «الواقعية» التقليدية ، في رواية : «بداية ونهاية- ١٩٤٩م» ، وفي : «الثلاثية ١٩٥٦ - ١٩٥٧م» ، على سبيل التمثيل ؛ لكن الأكيد أن طرائق تمثُّل الحياة الداخلية قد شهدت تطورًا عند نجيب محفوظ نفسه في إنتاجه الروائي اللاحق ، وقد يكفي أن نستحضر روايتين من فترتين متباعدتين نسبيًا ؛ «ثرثرة فوق النيل- ١٩٦٦م» ، و«أفراح القبة- ١٩٨١م» .

في الأحوال كلها ، يمكن أن نسجل بأن روايةً من مثل «موسم الهجرة إلى الشمال» للروائي السوداني الطيب صالح ؛ قد كانت ضحية النقد الإيديولوجي الذي لم يلتفت إلى هذا الشيء الجديد الذي دشنته هذه الرواية ، بمحكياتها النفسية ، الذاتية والغيرية ، بمحكياتها النفسية الاستعارية ، بمونولوجاتها الداخلية اللافتة ، بمونولوجاتها المستقلة ، بمونولوجاتها التذكرية ، بمختلف طرائقها في السرد التي تسمح بالنفاذ إلى داخلية الشخصية وحميميتها ، ولهذا ؛ يمكن النظر إلى رواية : الموسم على أنها من النصوص الروائية العربية الأولى التي دشنت مرحلة التجريب في بداية الستينيات من القرن السابق ، لكن الملاحظ أنها كانت ضحية رؤية نقدية إيديولوجية ، حصرية واختزالية ، خلَّفت معوقاتٍ جَمَّة كثيرة ، أماطت دراساتٌ لاحقةً- قليلة ومتميزة- اللثام عن بعضها ؛ ومن ذلك

- اعتبار الرواية تشخيصًا لِما يَحدُثُ بين العوالم الجغرافية الخارجية (الشمال/ الجنوب ؛ لندن/ الخرطوم) ، والحال أن الأمر يتعلق أساسًا بجغرافية أخرى ، داخلية وسرية .

- تكريس «مصطفى سعيد» شخصية رئيسية في الرواية وحاملة صراعها الأساسي على حساب إغفال شخصية الراوي وأهميتها . - الرواية تتأسس على هذه العلاقة/ الإشكالية بين السارد (الأنا) والشخصية (الآخر) ؛ بحيث يبدو الصراع كأنه يعني الشخصية الواحدة ، فهو صراعٌ بين الأنا وآخرَها ؛ فالأنا هي آخر ، أي أن الذاتية لا تتحدد إلا من خلال الغيرية ، وذلك هو الدرس الذي نتلقاه من التحليل النفسي ، كما من النقد الأوتوبيوغرافي عند فيليب لوجون ؛ فشخصية مصطفى سعيد يصعب حصرها في ذلك الصراع الإيديولوجي الضيق بين الشمال والجنوب ، ذلك لأنه من الممكن أن نفترض أنها تتقدم على أنها شخصية كونية ، وأنها وجهٌ نموذجيٌّ من أوجه النفس الإنسانية اتخذ في النص الروائي وضعًا مستقلًا ؛ فهو يؤدي دورَ ذاتنا الثانية في حياتنا بوصفنا أفرادًا ، وهو حامل قِوَى اللاوعي التي ترتبط بذاتنا الأخرى ؛ وسنرتكب خطأ كبيرًا إذا اعتبرنا هذه الشخصية ممثلة للصراع بين الشمال والجنوب ، إذ يكفي الانتباه إلى طبيعة الصراع وأبعاده العديدة لكي نُعرض عن تلك الرؤية الحصرية ؛ فالصراع في رواية الموسم ، «صراعٌ بين وجهي النفس الإنسانية ؛ كما أن مصطفى سعيد ليس مشخصًا لإفريقيا أو للغرب ، بل هو مرآةٌ لقوى الذات الأخرى» .

- الاهتمام بمضمون الرواية وإغفال سؤال الكتابة ، والواقع أن رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» تتأسس على مستوى الكتابة ، على هذه العلاقة/ الإشكالية بين التخييل الأوتوبيوغرافي (محكي حياة الأنا ، أي السارد) والتخييل البيوغرافي (محكي حياة الآخر ، أي مصطفى سعيد) ؛ وهذه العلاقة/ الإشكالية بين الأنا وأناها الأخرى ؛ استلزمت طرائق جديدة في استنطاق الذاتية ، وأساليب وأشكالا في الكتابة والسرد تسمحان بالنفاذ إلى الحياة النفسية الداخلية للذات في علاقةٍ بآخرها .

بالنسبة إلى الطيب صالح ، قد يكفي في هذا المقام أن نلاحظ ، على سبيل التمثيل ، كيف يلجأ المحكي الذاتي إلى استعارات مرئية داخلية ، أو إلى رؤى وأحلام يقظة ، هي وإن كانت تصف شيئًا من العالم الخارجي ، فإنها تصوره كما تتمثله الذات من داخل عوالمها الداخلية ، وهي بذلك تسمح للمحكي الذاتي بأن يُشكلَ ما تسميه دوريت كوهن «لحظات الرؤية» ؛ التي لا تخفى قيمتها إذا اعتبرناها نوافذ

تسمح بإطلالة مكثفة تضربُ عميقًا في استكشاف تلك الطَّبقات الإعلائية في نفسية الشخصية وذاتيتها ، كما في هذا النموذج :

«مرة أخرى ، ذلك الإحساس بأن الأشياء العادية أمام عينيك يجعلها غير عادية ، رأيت نافذة القمرة وبابها يلتقيان ، وخيِّل لي أن الضوء المنعكس على نظارة الرجل ، في لحظة لا تزيد على طرفة العين ، يتوهج توهجًا خاطفًا كأنه شمسٌ في رابعة النهار ، حين رأيت وجهه أول مرة ، قدرت أنه في منتصف الستين ، وأنظرُ إليه الآن وهو يستطرد في سرد ذكرياته البعيدة ؛ فأرى رجلًا لا يزيد يومًا واحدًا على الأربعين» .

وهذا كله يعني أن الطيب صالح كان من هؤلاء الكُتَّاب الروائيين الأوائل ، الذين يكتبون باللغة العربية ، والذين أدركوا أن المحكَ الحقيقيَّ هو القدرة على تمثُّل الحياة النفسية بأساليب تجعل الكتابة تتميَّز عن الواقع ، وهو في ذلك لم يكن بالكاتب العربي الوحيد الذي أدرك ذلك ؛ فقد كان في المشرق العربي كُتَّابٌ برعوا ، ما بين الخمسينيات والسبعينيات ، في استثمار طرائق وأساليب جديدة في استنطاق الواقع النفسي والذهني للإنسان ؛ ومن أهمهم ؛ جبرا إبراهيم جبرا ، غالب هلسا ، هاني الراهب .

كما كان أيضًا في بلدان المغرب العربي كتَّابٌ باللغة العربية شرعوا منذ ستينيات القرن المنصرم وسبعينياته في تجديد تصورهم للواقع ، ليكون أكثر انفتاحًا على الواقع النفسي الداخلي ، وفي تطوير أساليبهم في السرد والكتابة ؛ لتشمل تلك التي تُستخدَم في استنطاق الحياة الداخلية (يمكن أن نشير إلى بعض الكُتَّاب الأوائل من المغرب ، أمثال ؛ عبد الله العروي ، مبارك ربيع ، وقد يكفي أن نستحضر هنا تلك الصرخة التي أطلقها الروائي القاص محمد برادة من المغرب أواخر السبعينيات :

«لا أريد أن أكتب ما تتوقعه ، أريد أن أكتب أشياء كثيرة متناثرة متصالبة ، مبتوتة الصلة ، حضورها يُجسِّد الغياب ، يُسمِّي الأشياء التي لا

أدركها إلا في حالة تعارض وتشابك ، ومن داخلها يتنصل ذلك الشيء المفاجئ الغامر ، كالومضة ، أو كاللمحة أو الشهوة ، أو كالنار في الجحيم ؛ بودي كلما كتبت أن أكتب عن الهواجس والهلوسات والهذيان وأحلام اليقظة وسيناريو ليالي السهاد ، من يستطيع أن يلتقط هذه الكتابة الشفوية البصرية اللاواعية ، المستمرة كوجع لا يهدأ؟» .

وبذلك كله ، يبدو من الضروري أن نسجل بأن هذا التحول النوعي في السرد والكتابة قد دشنه جيل الخمسينيات والستينيات ، وشاركت في توسيعه وتطويره أجيالٌ متلاحقة ؛ وأن ننتبهَ إلى أن كُتَّابًا من مصر والسودان ، من العراق وسوريا ولبنان وفلسطين ، من البلدان المغاربية وبلدان الخليج ، قد أسهموا بقوة وفعالية في هذا التحول النوعي الذي بدأت تشهده الرواية المكتوبة باللغة العربية في علاقتها بالحياة الداخلية للشخصيات التخييلية ، منذ النصف الثاني من القرن المنصرم إلى بدايات الألفية الجديدة .

سنختم هذه المحاولة بالتمثيل لأسلوبين بارزين في تمثُّل الحياة النفسية بالتراث الروائي العربي ؛ الأول هو المحكي النفسي ، كما تحدده دوريث كوهن ، أي خطاب السارد عن الحياة الداخلية لشخصية معينة ؛ والثاني هو المونولوج الداخلي ، أي الخطاب الذهني المباشر ، غير المنطوق ، لشخصية من الشخصيات ، وهو يُنقَلُ كما هو بواسطة السارد :

أ) من أجل تسليط الضوء على المحكي النفسي بوصفه أسلوبًا سرديًا أساسًا في تمثُّل الحياة النفسية ، يمكن أن نلاحظ كيف يَحضر محكي الأنشطة النفسية غير اللفظية في روايات الكاتب المصري يوسف القعيد من أجل التعبير عن أنشطة صامتة وملتبسة وغامضة ، ذات طبيعة غير لفظية ، تعيشها الشخصية ولا تعبّر عنها لفظًا ، تعبّر عنها بلغة أخرى غير لفظية ، قد تكون لغة الحركة والجسد .

ويوسف القعيد روائي مصري صدرت له أول رواية تحت عنوان «الحداد» سنة ١٩٦٩ ، وتميّزت روايته «أخبار عزبة المنيسي» ، التي صدرت سنة ١٩٨٥ ، بقدرتها على سبر الغور واستبطان الذات والبحث عن أخفّ أحاسيسها الغامضة ، وقد تمكّن لها ذلك باستعمالها تقنيات مختلفة في تشخيص الحياة النفسية للشخصيات الروائية ، من أهمّها المحكي النفسي في أشكاله وأنماطه المتنوعة . ويهمّنا هنا أن نتوقّف قليلا عند شكل من أشكال المحكي النفسي : محكي الأنشطة النفسية غير اللفظية .

ويؤدي هذا المحكي النفسي دورًا مهمًا في رسم شخصيات قدراتها على القول والتعبير محدودة ومقيّدة ، وتحتاج إلى وساطة سردية في شكل تحليل متقطّع للدوافع السرية التي تفسّر حركات الشخصية وكلماتها ومشاعرها ، كما في هذا المقطع من رواية أخبار عزبة المنيسي :

«عبث بظهر الحمار ، تاهت نظراته في الحقول البعيدة ، نظر إلى الوتد الذي تربط به الجاموسة ، أدرك لسانه في فمه ، غمس عينيه في زرقة السماء الصافية ،

تابع بنظرة حيرى سحابة بيضاء حتى غابت عن ناظريه ، بحث عن كلمة ، كلمة واحدة ، أيّ شيء يقوله . الهواء الطريّ يلمس جدار قلبه المتعب ، نفسه تنتفض ، تنزف قطرات دم قانية ، الصدر يعلو ويهبط ، ربط الحمار ، جلس بجوارها ، نبش الأرض بأصابعه» .

يأتي هذا المقطع في سياق ذي طبيعة استثنائية ، فأن يجد أبوالغيط نفسه أمام صابرين وجهًا لوجه ، حدث كبير يزلزل الداخل ، ويخلق حالة الاضطراب والارتباك ؛ يعجز لسانه عن النطق ، ويصاب بالعيّ والحصر ، وهذه علامة أخرى غير لفظية تشير إلى الزلزال الداخلي ؛ فالشخصية لم تجد كلمة للتعبير عمّا يحدث في عالمها الداخلي ، لكن حركاتها وأفعالها الخارجية تفضح ارتباكها واضطرابها ، والسارد حاضر هنا ليلتقط من الأنشطة الحركية الجسدية ما يعكس الأنشطة النفسية الداخلية : «عبث بظهر الحمار» ، «تاهت نظراته» ، «نظر إلى» ، «غمس عينيه في» ، «تابع بنظرة حيرى» ، «جلس» ، «نبش» .

يتعلّق الأمر بأنشطة حركية جسدية لا شعورية تعكس الداخل أكثر مما تعكس الخارج ، لا تستطيع الشخصية التعبير عنها ، وتحتاج إلى وساطة سردية ، وبواسطة المحكي النفسي ، يتمكن السارد من التغلغل إلى منطقة ملتبسة غامضة مجهولة يجتمع فيها الجسدي والنفسي ، الخارجي والداخلي ، ويستحيل أن تعبّر عنها الشخصية بتعبير لفظي مباشر ، وبهذا ؛ تعود أهمية المحكي النفسي هنا إلى أنه يستطيع أن يمنح تعبيرًا فعّالًا لحياة داخلية بقيت دون أن تُصاغ صوغًا لفظيًا ؛ اعتمادًا على سارد ثاقب البصيرة شديد الملاحظة ؛ يصوغ ما «تعرفه» الشخصية وتعجز عن التعبير عنه .

يقوم السارد بوصف حركات الشخصية وأفعالها الشخصية بالطريقة التي تجعل منها صورًا استعارية مرئية تعكس ما يحدث في العالم الداخلي : «عبث بظهر الحمار تاهت نظراته في الحقول البعيدة غمس عينيه في زرقة السماء الصافية ، تابع بنظرة حيرى سحابة بيضاء حتى غابت عن ناظريه ، نبش الأرض بأصابعه» ، جُملٌ وصفيةٌ تقول أكثر مما يبدو أنها تقوله ، فهي تنسخ ما يحدث في الخارج وتسجله ، ولكنها تقدمه بالشكل الاستعاري الذي يجعله يفيض بالدلالات النفسية ، ما يجعل من المحكي مَحكيًا وصفيًا استعاريًا يمتلك القدرة على النفاذ إلى العمق النفسي في فوضاه واضطرابه وغليانه الذي يفيض بالعديد من العناصر النفسية المتناقضة والمتصارعة والمتزامنة .

ويستتبع التشخيص الاستعاري للسيرورات النفسية أشياء أخرى مهمة من الزاوية الأدبية ؛ فهو يدعو إلى توقيف جريان السرد والحدّ من سرعته ، وتحويل الانتباه عن الجريان الزماني للمحكي ، والانحراف قليلًا خارج تتابع وتعاقب الأحداث المسرودة ، وتركيز الانتباه على القول الاستعاري في حدّ ذاته ؛ فالاستعارات والصور الشعرية تتميّز بقدرتها على أن تجعل التركيز يقع عليها في حدّ ذاتها ، وهذا ما يجعل المحكي النفسي يبدو مضاعفًا مزدوجًا متعددًا ؛ فهو في ظاهره يقول حركة أو فعلًا خارجيًا صادرًا عن الشخصية ، لكن هذه الحركة- أو الفعل- تتحول ، في هذا السياق السردي ، إلى دالٍ يدلّ على شيء آخر له علاقة بالعالم الداخلي للشخصية .

والتشخيص الاستعاري يسمح بتكثيف السيرورات النفسية ؛ فما يحدث في الداخل يتمّ تكثيفه في صورة مرئية : «نَبَشَ الأرض بأصابعه» ، وبألفاظ قليلة شديدة الدلالة عبّر السارد عما يعتمل في دواخل الشخصية ، ويسمح- من جهة ثانية- بتمديد لحظات منعزلة من الحياة الجسدية/ النفسية ، وبالتوسّع في تحليلها ، مع أنها لا تشكّل إلا البنيات الصغرى لوجود الإنسان ، وهكذا ؛ يبدو المحكي النفسي الاستعاري كأنه هذا المحكي الذي يريد أن يشيّد وصفًا موضوعيًا موسّعًا لتلك اللحظة الجزئية الدقيقة من حياة الشخصية ، وأن يفسح المجال أمام أنشطة جسدية نفسية صغرى ، وأن يجعلها تمتلك القدرة على ترجمة العمق النفسي للشخصية .

واللجوء إلى الاستعارة هو ما يسمح للمحكي النفسي بأن ينقل وقائع نفسية لا يمكن لتقنيات المونولوج أن تترجمها بطريقة مقنعة ؛ فهو يستطيع اختزال وتكثيف السيرورات النفسية الممتدة في الزمان ، كما يستطيع تمديد لحظات منعزلة من الحياة الداخلية للشخصية ، والتوسع في وصفها وتحليلها ، وبهذا المعنى ، يبدو المحكي النفسي- والاستعاري خاصة- ضروريًا في كل كتابة روائية تسعى إلى تحليل البنيات الصغرى في الوجود الإنساني .

وهكذا ؛ فالواقع أن محكي الأنشطة النفسية غير اللفظية ، وخاصة عندما يكون بلغة الاستعارة والرمز ، هو وحده الذي يستطيع أن يصوّر أنشطة جسدية نفسية لا يمكن للشخصية ، في كلامها الخارجي أو الداخلي ، أن تصوغها صوغا لفظيًا ، والنقاد الذين يذهبون إلى أن اللغة المدمّرة المنتهكة المضطربة التي يعتمدها المونولوج الداخلي هي التي تستطيع إبراز نفسية مضطربة ، ينسون أن المونولوج الداخلي يقف عند حدّ النشاط اللفظي للذهن ، وينسون أن المجال الذي يمتدُّ خارج الوعي وما وراءه ؛ ينفلت من التلفّظ والصياغة اللفظية ، ووحده المحكي النفسي- خاصة محكي الأنشطة النفسية غير اللفظية- يستطيع النفاذ إلى هذا المجال الغامض والمجهول .

ب) يمكن أن نلاحظ أن المونولوج الداخلي يحضر- وبشكل لافت- داخل روايات الكاتب المغربي مبارك ربيع في مختلف أشكاله وأنماطه ، ومبارك ربيع كاتب مغربي معاصر ، اشتغل أستاذًا لعلم النفس بالجامعة المغربية ، وأصدر- خلال عقود من الزمن- العديد من القصص والروايات ، ويواصل الكتابة والنشر إلى اليوم ، ويعد من الكتّاب المغاربة الأوائل الذين يؤدون دورًا فعّالا في تطوير تقنيات وأساليب الكتابة القصصية والروائية ، وغايتنا هنا ؛ إبراز الدور الذي يؤديه المونولوج الداخلي في تمثّل الحياة النفسية ، خاصة أن روايات مبارك ربيع تكشف- كما قال الناقد التونسي توفيق بكار- عن « قدرة الكاتب على التحليل النفساني وعلى التغلغل في أغوار النفوس للكشف عما يجري فيها من دقيق الأحاسيس» .

وهكذا ، فالمونولوج الداخلي يحضر داخل روايات مبارك ربيع في مختلف أشكاله وأنماطه ؛ في رواية الريح الشتوية ، يجد القارئ نفسه منذ الأسطر الأولى

من الرواية داخل فكر الشخصية الروائية المحورية :

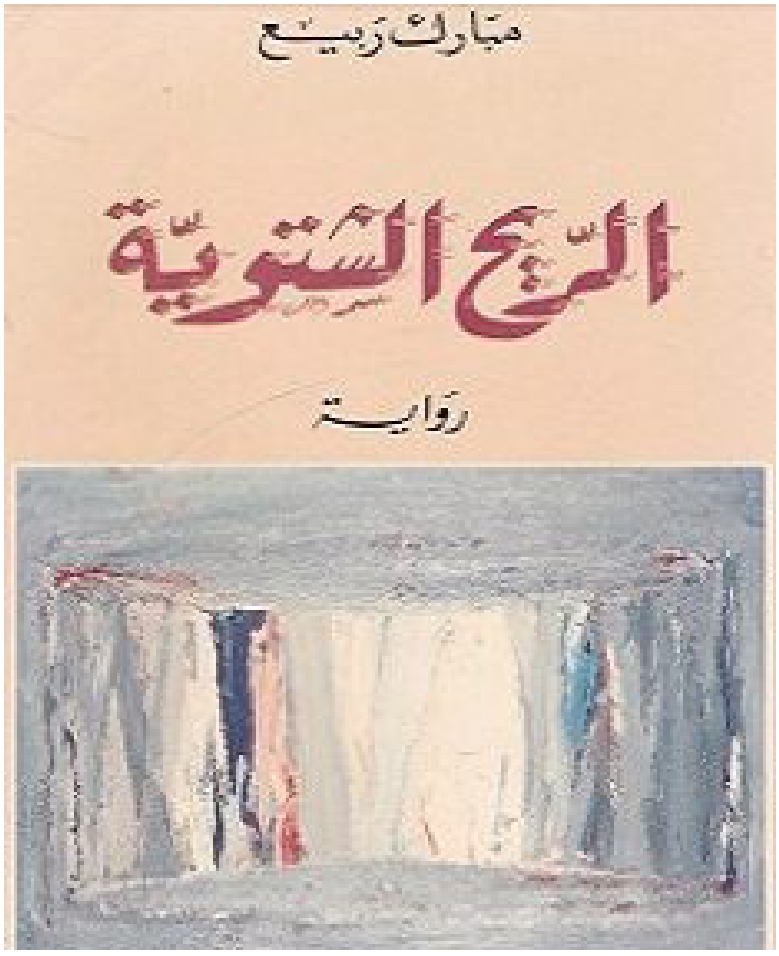
« ما الذي يقع فتتحول الخواطر إلى إبر تخزّ الجنب؟ ويجفو الكرى فراش الشوك؟ لم ينتفض القلب فجأة حتى تملأ نبضاته السمع ثم تهن فلا يتصيّدها المتلمّس؟ والجراح الخفية من أين مأتاها ومذهبها؟ وتطلّع العربي الحمدوني إلى الشمس الهاربة نحو المغيب دون أن يجد جوابًا ، ألف خاطر سيئ ينتابه ، ولابدّ من الانتظار» .

على عكس المألوف ، لم تفتتح الرواية بكلام السارد بل بكلام الشخصية ، والأكثر من ذلك بكلام الشخصية الداخلي ، وليس هناك من علامات كتابية تدلّ في بداية الكلام على مَن هو صاحبه ، ولا شيء يفصل بين كلام الشخصية وكلام السارد ، هذا الأخير الذي جاء في ما بعد ليشير بطريقة غير مباشرة إلى أن الكلام السابق هو كلام العربي الحمدوني ، الشخصية المحورية في الرواية . واللافت للنظر أن كلام العربي الحمدوني الداخلي قد صيغَ في لغة أدبية استعارية عالية يصعب أن ننسبها إلى شخصية ذات أصول بدوية فلاحية ، ولم تتلقّ من التعليم ما يسمح لها بمثل هذه اللغة الأدبية الراقية ، فهل تكفّل السارد بإعادة صياغة الخطاب الداخلي للشخصية بلغته هو لا بلغة الشخصية؟

كان الأنسب ربما أن يقدّم كلام الشخصية الداخلي باللغة العامية المغربية ، لكن إذا أعدنا تأمّل الأمر سنلاحظ أن الكلام هو كلام الشخصية الداخلي ، وأن لغة الكلام هي لغة السارد ، والخطاب في مجموعه مزدوج متداخل ، والقصد هو الربط بين السارد والشخصية ، وخلق تناغم بين الصوتين والخطابين والرؤيتين .

عندما نتقدّم قليلاً في قراءة الريح الشتوية ، نكون أمام هذا المحكي الذي يقدّم لنا بصوت السارد ما تفعله الشخصية في العالم الخارجي وما تقوله في عالمها الداخلي ، وهذا الذي تقوله الشخصية داخليًا يأتي مندمجًا في خطاب السارد من دون علامات تفصله عنه ، كما في هذا النموذج :

« كان يتفحّص الوجوه في ذهول ، كأنه يبحث عن شخص معيّن ، لتتجمّد



نظرته أخيرًا عند طفل يمتصّ ثدي أمّه بهمّة ، وابنه الصغير كيف حاله؟ كيف أصبحت أسرته بعد الفراق الطويل ، والبنت خدوج كيف هي؟» .

هنا يمكن أن نسجّل ملاحظتين ؛ الأولى أنه في هذا المقطع يتزامن الحدث والتعبير الداخلي ، ويحصل التنقّل بين العالم الخارجي والعالم الداخلي ، كأننا أمام وصف متنقّل يعرض ما يؤثث العالم الخارجي ، وما تلتقطه عين الشخصية ، فيكون له انعكاس في عالمها الداخلي .

والملاحظة الثانية ؛ أن التعبير الداخلي للشخصية يأتي مندمجًا في خطاب السارد ، ويبدو كأن لا شيء يفصل بين الخطابين ؛ فالقارئ يدخل إلى وعي الشخصية ويخرج دون أن يحسَّ بوجود فارق بين صوت السارد وصوت الشخصية .

في الجزء الأول من هذا المقطع ، وهو بخطّ غير مضغوط ، ينقل السارد- في سياق سردي بضمير الغائب- ما تفعله الشخصية أو ما يحدث لها في العالم الخارجي في محطة كراج علال ، وفي الجزء الثاني ، وهو بخطّ مضغوط ، ينتقل السارد- وبدون سابق إنذار- إلى نقل ما يحدث في عالم الشخصية الداخلي ، وإدراج خطابها الذهني بطريقة تجعله متداخلاً مع خطابه ، غير منفصل عنه .

ويعني هذا أن المونولوج الداخلي قد تكفّل به خطاب السارد ، وأصبح مونولوجًا مسرودًا ، أي كلامًا ينتمي إلى الخطاب الذهني للشخصية كما ينتسب إلى المحكي ، أي إلى خطاب السارد .

هكذا يستعمل المونولوج المسرود ؛ ضمير الغائب ، كما الأمر في خطاب السارد ، وزمنه النحوي هو زمن السرد ، ولكنه ككلّ مونولوج داخلي فهو يعيد إنتاج التعبير الداخلي للشخصية كلمةً كلمة ، ويحافظ على صيغه الأسلوبية الأصلية (صيغة الاستفهام هنا) بعلاماتها الكتابية التي تدلّ على التعبير المباشر للشخصية (علامة الاستفهام) .

وأول شيء يمكن للقارئ أن يلاحظه في

هـذا المقطع ؛ أن المونولـوج المسـرود يقضـي بمحـو علامـات الاقتبـاس التـي نفصـل بهـا عـادة بـين كلام الشـخصية وكلام السـارد ، والاسـتغناء عـن العبـارات التـي تسـبق عـادة نقـل المونولـوج الداخلـي للشـخصية ، كأن نقـول مثـلاً : فكّـر العربـي الحمدونـي ، وقـال في نفسـه : « . . . . . » .

ولهـذا المحـو والاسـتغناء دور فعّـال في جعـل السـياق السـردي يتقـدّم مـن زاويـة نظـر الشـخصية ؛ فهـو يعمـل علـى تنظيـم مجمـوع التخييـل حـول «رؤيـة مـع» منسـجمة ومتناغمـة ، أو الأصـح أن نقـول مـع دوريـث كوهـن إن المونولـوج المسـرود لا يتولّـد عـن «الرؤيـة مـع» فقـط ، بـل يتولـد عـن «التفكيـر مـع» أساسًـا ، وهـذا مـا يجعـل الـرؤى وزوايـا النظـر تتجمّـع في تناغـم الأصـوات ، وتأتـي لغـة النـصّ مـن حـين لآخـر صـدى للغـة الداخليـة للشـخصية ، بشـكل يبـدو معـه أن خيـط أفـكار الشـخصية يرتبـط بشـكل وثيـق جدًّا بنسـيج المحكـي بضميـر الغائـب ، كمـا في هـذا النمـوذج مـن روايـة أخـرى للكاتـب الطيبـون حيـث يقـول :

« وتابـع قاسـم مـا يرتسـم علـى وجـه عمّـه مـن انفعـالات مرحـة ، تُـرى بمـاذا يفكّـر هـذا الشـيخ الواهـن؟ مـا قولـه فيمـا تدعـي؟» .

والشـيء الثانـي الـذي يمكـن تسـجيله أن هـذه المونولوجـات المسـرودة تتميّـز- مـن الناحيـة التركيبيـة- بهيمنـة الجمـل الاسـتفهامية المكسـوة بظِـلال المشـاعر والأحاسـيس ، وهـو مـا يُمكّـنُ النـصّ مـن بنيـة انفعاليـة حميميـة تفسـح المجـال أمام الكينونـة لتفصـح عـن أفكارهـا وأحلامهـا وشـكوكها وتمزقاتهـا ، كمـا في هـذا المقطـع مـن روايـة بـرج السـعود :

« التقـت نظراتهمـا ، أحـسّ بإحـراج ؛ منـذ متـى وهـي ترمقـه؟ البحـث عملـه الأساسـي الـذي يعلّـق علـى نتائجـه آمـالاً وطموحًـا ، يبـدو الأكثـر تعثـرًا منـذ شـهور ، هـل يفهـم سـمورند هـذا؟ ذلـك البروفسـور المسـتريح في بلـد البـرد والفكـر والضبـاب ، القابـع بـين قواريـره وافتراضاتـه ؛ هـل يفهـم معنـى أن يتحـرك الكـون كلّـه مـن أجـل أن تحصـل علـى رخصـة البحـث ورقعتـه فقـط؟» .

ويكشـف هـذا المقطـع خاصيـة أخـرى في المونولـوج المسـرود ، وتتحـدّد في مـا يسـمّيه دافيـد هايمـان «تكاثـر الضمائـر» وعـدم اسـتقرار مرجعيتهـا ، ويكفـي أن نلاحـظ أن ضميـر الغائـب في النصـف الأول مـن المقطـع غيـره في النصـف الثانـي ؛ ففـي الأول يحيـل الضميـر علـى الشـخصية المحوريـة ، وفي النصـف الثانـي يحيـل علـى البروفسـور الـذي اسـتحضرته الشـخصية المحوريـة في خطابهـا الذهنـي .

والشـيء الثالـث الـذي تمكـن ملاحظتـه أنـه علـى الرغـم مـن كـون السـارد هـو الذي يعيـد إنتـاج خطـاب الشـخصية الذهنـي ؛ فـإن المونولـوج المسـرود يحافـظ علـى اللهجـة الداخليـة الحميميـة للشـخصية التـي تتميّـز بمجموعـة مـن الخصائـص مـن أهمهـا ؛ أولا أنهـا تبـدو فائضـة مندفعـة تريـد أن تسـتحضر أشـياء كثيـرة في الوقـت ذاتـه (المـرأة ، البحـث ، البروفسـور ، وضعيـة الباحـث . . .) ؛ والثانـي ، ولـه علاقـة بـالأول ، أن الأمـر يبـدو في المونولـوج المسـرود كأننـا أمـام فيـض أو مجـرى فكـري ذهنـي لا ينقطـع ، تتكاثـر فيـه الضمائـر والأزمنـة والأمكنـة والأشـياء ، بشـكل لا يخضـع دومًـا لذلـك الإحـكام المنطقـي المألـوف في الـكلام الخارجـي الاجتماعـي ، وتأتـي اللغـة الداخليـة بالتالـي مضطربـة متوتـرة متقطّعـة ومنقطعـة تعكـس أنشـطة النفسـية المأزومـة .

وختامًـا ، يظهـر- مـن خـلال هـذه الأمثلـة القليلـة جـدًا- أن مسـألة الحيـاة الداخليـة في الكتابـة الروائيـة العربيـة تسـتحق الانتبـاه والاهتمـام والـدرس ؛ هنـاك روايـات عربيـة عديـدة تتميـز بقدرتهـا علـى التحليـل النفسـي للشـخصية ، والنفـاذ إلـى مناطـق معقـدة وغامضـة تجمـع بـين الجسـدي والنفسـي ، بـين الخـارج والداخـل ، بـين الـذات والعالـم والآخريـن ، وهـي تؤسّـس لكتابـة لا تقـول الواقـع الاجتماعـي الخارجـي وحـده ، ولا تقـول العالـم النفسـي فحسـب ، بـل إنهـا تقولهمـا معًـا ، في صدامهمـا وتداخلهمـا وتفاعلهمـا ، وبطريقـة تجعـل المحكـي يبـدو كأنـه مجموعـة مـن المرايـا والاسـتعارات والتضعيفـات والمنعكسـات التخييليـة التـي تقـول شـيئًا آخـر غيـر مـا يبـدو أنهـا تقولـه .

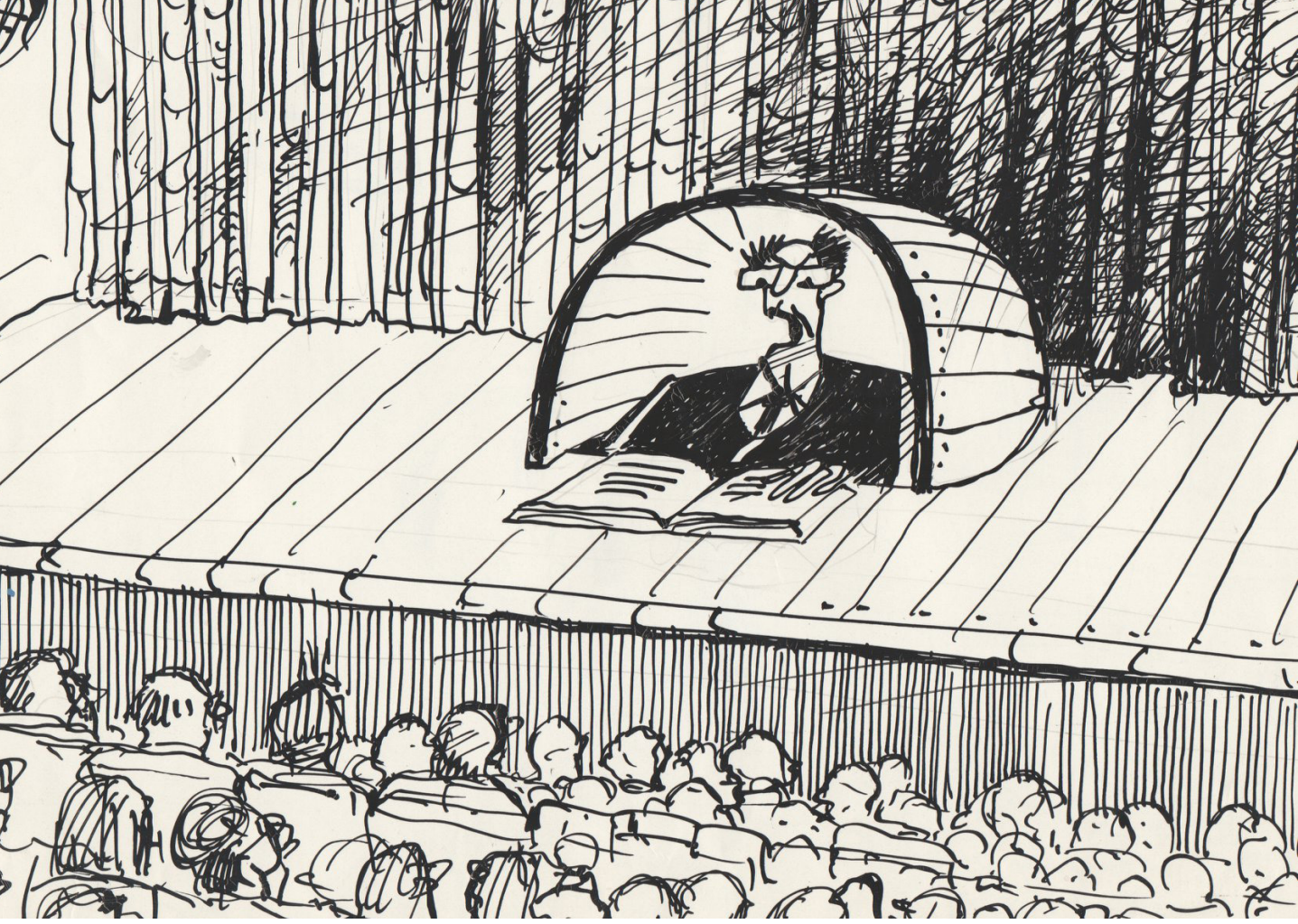
وفي كلمـة واحـدة ، هنـاك في المتـن الروائـي العربـي محكـيٌّ إشـكاليٌّ يريـد أن يقـول الأنـا والآخـر في الوقـت ذاتـه ، ويطمـح إلـى استكشـاف تلـك المناطـق الحدّيـة البينيـة حيـث تتصـادم الـذات وآخرهـا ، الـذات الفرديـة والـذات الاجتماعيـة ، الحيـاة الداخليـة والحيـاة الخارجيـة ، العوالـم النفسـية والعوالـم الاجتماعيـة ، بمـا يكفـي مـن اللغـات والأسـاليب والأصـوات التـي تسـمح بالنفـاذ إلـى مجاهـل تلـك الـروح الحميميـة السـرية ، الـروح المتباينـة المنقسـمة ، المتشـككة والمتمزقـة . . وكأن الكتابـة- كمـا يتصورهـا ويمارسـها الروائـي العربـي- هـي تلـك التـي تكـون مفتوحـة ومنفتحـة علـى مـا يسـميه الناقـد المغربـي محمـد بـرادة «الكينونـة المتكلمـة» ، بوصفهـا احتياجًـا ضروريًـا فرضتـه أزمنـة الانكسـار والانهيـار منـذ سـتينيات القـرن المنصـرم .

نختـم هـذه المحاولـة بسـؤال هـو مهـم أيضًـا ؛ وسـنعود إليـه في محاولـة أخـرى ؛ هـل تُقَـدِّم الروايـةُ العربيـة اليـوم مـن النمـاذج مـا يسـمح بالحديـث عـن تحـول نوعـيٍّ في تمثُّـل الحيـاة النفسـية يجعلهـا متميـزة عـن النمـاذج الروائيـة السـابقة التـي اسـتحضرنا البعـض منهـا أعـلاه؟

بيبلوغرافيا :

- باللغة العربية :

- محمـد بـرادة : سـلخ الجلـد ، دار الآداب ، بيـروت ، ١٩٧٩ .
- مبـارك ربيـع : الريـح الشـتوية ، مطبعـة النجـاح الجديـدة ، البيضـاء ، ط ١٩٩٧ .
- يوسـف الشـاروني : دراسـات في الروايـة والقصـة القصيـرة ، مكتبـة الأنجلـو المصريـة ، القاهـرة ، ١٩٦٧ .
- الطيـب صالـح : موسـم الهجـرة إلـى الشـمال ، دار الجنـوب للنشـر بتونـس ، سلسـلة عيون معاصرة ، ١٩٧٩ .



• محمود غنيم : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة ، ط ٢. ، دار الجيل ، بيروت ، دار الهدى ، القاهرة ، ١٩٩٣ .

• يوسف القعيد : أخبار عزبة المنيسي ، روايات الهلال ، عدد ٤٣٥ ، مارس ١٩٨٥ .

• نجيب محفوظ : أفراح القبة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨١ .

• حسن المودن : لاوعي النص في روايات الطيب صالح ، قراءة من منظور التحليل النفسي ، المطبعة والوراقة الوطنية ، مراكش ، ٢٠٠٢ .

• رجاء نعمة : صراع المقهور مع السلطة ، دراسة في التحليل النفسي لرواية الطيب صالح : موسم الهجرة إلى الشمال ، دار النشر غير مذكورة ، بيروت ، ١٩٨٦ .

• روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ترجمة وتقديم : محمود الربيعي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ٢٠١٥ .

- باللغات الأجنبية :

• **Abu-Hayder, Jareer: A Novel Difficult to categorise.**

ضمن مجلة الأبحاث ، المجلد ٣٢- ١٩٨٤ - مركز الدراسات العربية والشرقاوسطية التابع لكلية الآداب والعلوم بالجامعة الأمريكية في بيروت ، وهذا العدد مخصص لأعمال الطيب صالح- وهو باللغة الإنجليزية .

• **Ali Abdellah Abbas : The father of lies, The role of Mustapha Sae'eed as second self in Season of Migration to the North, p** ٢٧- ٣٧ .

ضمن مجلة الأبحاث ، المجلد ٣٢- ١٩٨٤ - مركز الدراسات العربية والشرق أوسطية التابع لكلية الآداب والعلوم بالجامعة الأمريكية في بيروت ، وهذا العدد مخصص لأعمال الطيب صالح- وهو باللغة الانجليزية .

• **Cerquiglini, Bernard : « Le style indirect libre et la modernité », Langages,** ٨٤,١٩٧٣ .

• **Cohn, Dorrit : La transparence intérieure, Modes de représentation de la vie psychique Dans le roman, Trad. Française, ed. Seuil, coll. Poétique,Paris,** ١٩٨١ .

• **Hayman, David : Ulysses : The Mechanics of Meaning, Englewoods cliffs, N. J** . ١٩٧٠ .

الذات والآخر..

قراءة نفسية في رواية «أرضي و١٢ دور»

رشا الفوال

التحليل النفسي والأدب

التحليل النفسي والأدب يشتغلان بالطريقة ذاتها ؛ إذ أن دراسة الأدب من منظور نفسي تُعد مكسبًا حقيقيًا للمعرفة ؛ حيث إن«الدوافع والانفعالات أساسان مهمان لفهم العمل الأدبي ، بل لفهم السلوك البشري بصفة عامة وتفسيره» (١) .

من هذا المنطلق سيكون تناولنا لرواية «أرضي و١٢ دور» ، بهدف قراءتها نفسيًا وتفسيرها بالبحث عن :

أولًا- الدافع وأحداث الحياة التي يحاول هذا العمل الأدبي أن يستجيب لها . ثانيًا- العُقد الشخصية التي تُحرك الرموز داخل العمل .

ثالثًا- الوجهة التي يمتد فيها الرمز ويتشعب ؛ وصولًا للتسامي .

كما أننا نهدف لالتقاط الإشارات الموحية داخل العمل ، مع ملاحظة أنه «ليس من الملائم تعنيف النَص وإسقاط تأويلات عليه ؛ بل لا بد أن نعمل من أجل أن تمتد معانيه فينا ؛ لتنتطلق عناصر معرفية جديدة» (٢) ؛ فالعنوان وحده «لا يشكل أهمية بمعزل عن نَصِّه» (٣) ، والعنوان يمثل مكونًا مكانيًا يدل على الفضاء الذي تدور فيه أحداث الرواية ومشاهدها المتعددة عبر طوابق البرج الاثنى عشر ، وإن كنا نلاحظ أنه كُتب بطريقة عكسية ؛ فالمفترض أن الطابق الأرضي يقع أسفل البناية ، وفوقه طوابق أيًا كان عددها ، إلا أن العنوان كُتب بحيث يكون الطابق الأرضي في القمة ، وبقية الطوابق في الأسفل ، ما يحمل دلالة التعالي على الواقع في المتخيل ، ويجسد رغبة الراوي في الابتعاد عن جبرية الواقع السلطوي ؛ كما أن البدء بكلمة «أرضي» يدل على أهمية ما سيقع في هذا المكان/ المُفتتح الشارح للبرج ، ويُعد أيضًا مُفتتحًا لشخصية الراوي العليم/ المُشارك- بدوره- في أحداث الرواية ، وهكذا صار عنوان الرواية «زادًا ثمينًا لتفكيك النص ودراسته وفهم الغامض منه ؛ إذ هو (أي العنوان) المحور الذي يتنامى ويعيد إنتاج نفسُه» (٤) .

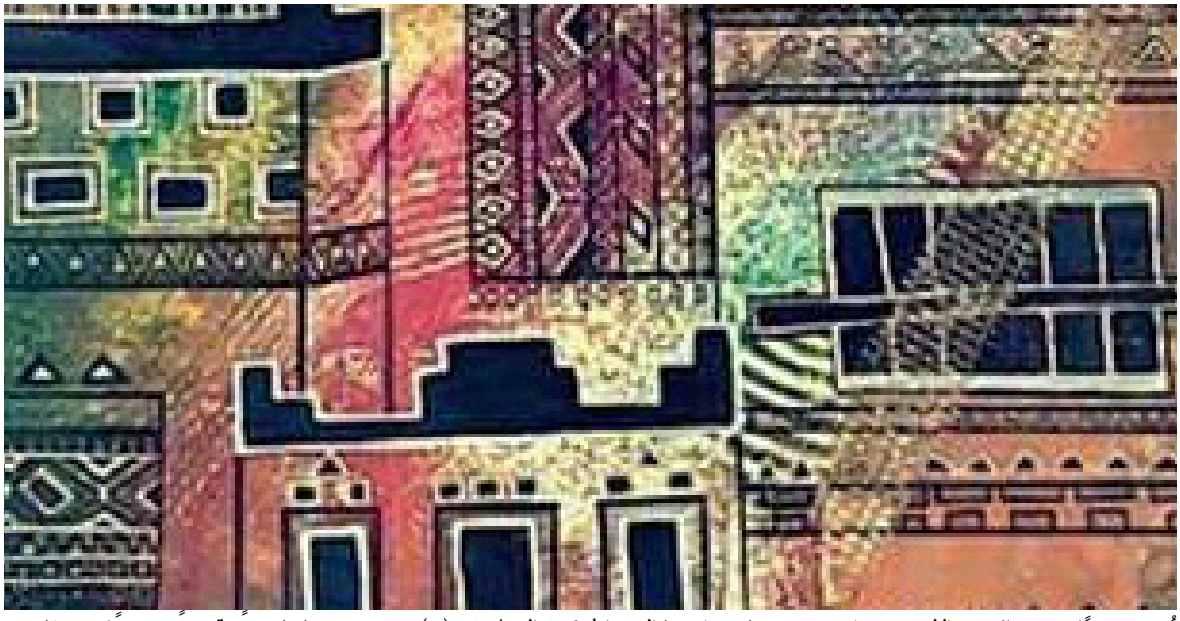
«أرضي و١٢ دور» يعد العنوان إيحاءً شديد التنوع ، ونصًا موازيًا يحظى بوظائف انفعالية (٥) .

الشعر والسرد . . ثنائية المعنى

تتصدر الفصول رباعيات شعرية للكاتب ، تُعد مدخلًا مهمًا للقراءة ؛ لأنها تحتمل تصوُّرًا ما للأحداث التي ستدور حولها مشاهد كُل فصل ، وإن كنا نرى أن اختيار الرباعيات جاء لاتِّسامها بالحركة (حركة المعنى) ، ولا تخلو من الإيقاع ، وكأن الكاتب يلفت انتباه المتلقي للانسجام والتعايش بين أشكال التعبير الأدبي (السرد والشعر) ؛ كما أن المَشاهد داخل الرواية لا يمكن النظر إليها إلا عبر زاوية المصالحة والتعايش ، مع ملاحظة أن الإيقاع في الرباعيات وزن وقافية ، وفي السرد تكراري يبرز من خلال الانتقال من مشهد إلى مشهد ، أو من فكرة إلى فكرة .

الذات في المكان والذاكرة . . ديمومة الحركة وحريتها

التعريف الاصطلاحي للمكان- كما يراه غاستون باشلار- ينص على : «أن المكان ليس بمثابة الوعاء أو الإطار العرضي التكميلي ؛ بل إن علاقته بالإنسان علاقة جوهرية تلزم ذات الإنسان وكيانه» (٦) ؛ فنرى الكاتب وقد مزج بين السيرتين الذاتية والجماعية من خلال طرح فكرة المعاناة والتشبث بالأرض ؛ فإذا كان الحاضر من أسباب الكآبة والاغتراب ؛ فما هو إلا استمرارية لحالة ما قبل ثورة يناير ، وما كان فيها من تيه وتشرد ؛ فالذاكرة هُنا «ترتبط بالمكان من خلال أبعاد تكتسب صفة الديمومة ، وهو ليس ارتباطًا عابرًا أو مؤقتًا ، وإنما هو تأكيد على تعلق أبدي فيه» (٧) ، إلا أن الكاتب لجأ إلى ترويض المكان ؛ ليتناسب مع ثنائية الذات ؛ فنراه يُعَرِّفُنا على المكان عبر مخزون الخيال الحدسي ، والجنس هو نقطة العبور المكثف للعلاقات داخل المكان ؛ ليستمد واقعيته من حركة الشخصيات فيه ، ويأتي الجنس- في الرواية- كامتداد وجداني للكاتب ؛ لذلك اعتمدت الرواية على الصورة الحركية كتعبير عن العزلة وفقدان الأمان ، ورغم وجود حاضر نَصِّي متمازج مع حركة الأفعال المضارعة : «تنهض ، وتجري ، وتضغط ، وتبصق ، وتهبط ، وتصعد ، وتبول ، وتقذف» ، إلا أن الماضي



يُعد جزءًا من تراكمه الذهني ؛ فنرى أن الذات الراوية انفصلت إلى جزءين ، ظل أحدهما متجذرًا في المكان ، فيما هام الآخر بحثًا عن تحقيق الذات ، وعن الرغبة في الخلاص بطرح أسئلة دالة على غموض ما يكتنف حياة «منسي» ويحولها إلى علامة استفهام كبيرة ؛ لأنه لا يجد القناعات التي تُشبع فضوله ؛ لذلك ظلت أسئلته حبيسة ، ما شكل صراعًا غير متوازن بسبب تعدد روافد القلق ، مع تزايد الحركة النصية المضارعة واستمراريتها في صورة جُمل عدائية ، فـ«منسي» يصعد ويهبط بالأسانسير ، الذي قدم له الإهداء في مقدمة الرواية ، هكذا : «إلى الأسانسير ؛ ذلك الصندوق العجيب الذي لا يكف أبدًا عن الصعود ، والهبوط ، تمامًا مثل روحي»! لينشئ- بمحض إرادته- مسرحًا يدير من عليه المَشاهد ، ويخضعها لإرادته هو ، ويصبح الفاعل في مجرياتها ؛ فالراوي يُمسرح حياته ليتحول من العجز إلى المقدرة .

بطل الرواية وزمنها النفسي

هناك صوتان للبطل/ الشخصية المحورية في الرواية ، أحدهما صوتها الخارجي العام المتوجه للآخرين ، والآخر صوتها الداخلي الخاص ، الذي لا يسمعه أحد غيرها ، «والذي يبرز لنا الهواجس والأفكار وما يدور في ظاهر الشعور»(٨) ، ونلاحظ أن التدرج في ممازجة الذات للآخر يمثل صراعًا دراميًا بين الشخصية المحورية وبقية الشخصيات ، وهو أيضًا ما «يدفعها إلى الحركة الفعلية» (٩) ، ونرى صراع الشخصية المحورية بين الدين والجنس والسُلطة ، ومع الوصول لذروة الصراع تتشكل العقدة الدرامية ، وهي الذروة الناشئة من الصراع حتى لحظة الحل ، والتي تحتوى الصراع بين حافتيها ، كما أن هناك جدلًا صوريًا بين زمن الذات وصراعها من ناحية ، وتطلعها إلى الخلاص من ناحية أخرى .

السلطة/ الجنس . . مقاربة تحليلية

هنا تجب القراءة بعين المقاربة التحليلية لمفهوم السُلطة وعلاقتها بالجنس ، في محاولة لفهم كيفية تشكُل التجربة الجنسية ؛ من خلال :

١- العلاقة السلبية : فالسُلطة تُقيم علاقة سلبية مع الجنس ، من حيث رفضه وقمعه وكبته .

٢- السُلطة : وهي القوة التي تضع القوانين المنوط بها ضبط السلوك الجنسي ، بحيث يمكن الحديث عن البؤس الجنسي ، بما يبرر مزيدًا من الأوهام حول العلاقة المفترضة بين الثورة والسعادة ، أو بين الثورة واللذة ؛ فيقول الراوي عن السيدات في المجلس القومي للمرأة : «تَرَاهُنَّ دائمًا خائفات ، هل يتوقعن انتقامًا من أحد؟» ؛ فتلجأ الذات لاستخدام اللذة من أجل الانتقام ، حتى وإن كان استخدامًا على مستوى المُتخيل ، إذ لا سبيل لاستخراج حقيقة الجنس إلا عبر طريقتين ؛ أولاهما استنباط حقيقة الجنس من اللذة بوصفها ممارسةً وتجربةً ، بعيدًا عن قاعدة المُباح والمُحرم ، أو قاعدة الفائدة والنفع ، بل وفق ما تتطلبه اللذة نفسها ، وثانيهما أسلوب الاعتراف القائم على بلورة مفهوم الفردية ، وقد أكدته الرواية دون تورية إطلاقًا ، باعتبار الجنس سُلطة سببية لا تقاوَم كما في مفهوم «الليبيدو» الفرويدي ، وبواسطة التأويل ؛ فالمعترف يحتاج إلى مُستمع ، مع ملاحظةَ أن الحقيقة لا تكون واضحة في قول الأول (المعترف) ، بل في التأويل الناشئ من العلاقة بالثاني (المستمع) ، والخلاص الأبدي يُبْنَى على أمرين ؛ أولهما الإيمان بالمُخلِّص ؛ فالإنسان يتحول بعد إيمانه إلى حالة النقاء التي خُلق عليها قبل السقوط ، وهو ما نلاحظه في مفتتح الرواية من ذكر الآية من سورة الإسراء «وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَٰئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولًا ﴿٣٦﴾» ، وثانيهما الاعتراف ، والاعتراف لغةً من الفعل (اعترف) وهو الإقرار بالشيء والتصريح به علنًا ، وهو أيضًا «إقرار الخاطئ المذنب بخطاياه إقرارًا مصحوبًا بالعزم على ترك الخطيئة» (١٠) .

ويمكننا أن نستنتج في الرواية أن الإفراط ، والدور المثلي ، هما الشكلان الأساسيان للسلوك اللاأخلاقي في الممارسة الجنسية ؛ فالأمر بالنسبة لـ«منسي» لا يخالف الرغبة في الانتقام ، والتي تتشبع مهما كان نوع الضحية ، ثم تنتقل الرغبة لتفترض سيطرة المنتقم على نفسه ؛ لنجد أنفسنا أمام سُلطة جديدة يمارسها المرء على ذاته ؛ فيقول» تشعر

بكونك مهانًا ، وتزيد من إيلام ذاتك»!

الرغبة والحاجة . . واقع عَبْرَ المتخيَّل

تُولد الرغبة من رحم التخييل ، وبفعل وجود الآخر ، فيقول : «تمنيت أن تسكن في الدور الرابع عشر ، ذلك الدور الوهمي» ، والرغبة في رغبة الآخر هي الأساس السيكولوجي لظاهرة الدونجوانية ، وما الآخر إلا الأنا المعبرة عن صورة مرآويَّة للذات ، والرغبة وجود واغتراب في الوقت ذاته ، لأنها مشوبة بالآخر دائمًا ؛ فالخطاب الجنسي هو أول ما يفاجئ المتلقي ، وهو خطاب غير محايد لأنه يدعو إلى الرغبة ويقود إلى التخيلات ، والفعل الجنسي في الرواية واقع تشارك فيه معظم الشخصيات النسائية ، كما نلاحظ أن معاييره حُدِّدَتْ عن طريق الشخصية المحورية عبر زمنها الخاص ؛ فالأنا تُبرزُ رغباتها عبر المتخيَّل ، وهذه الرغبات- بدورها- آليات دفاعية للنجاة من التباس الحاضر ، ورغم انقسام الذات إلى ذاتين متجاورتين ، إلا أننا نلاحظ تماسكها الواضح من خلال استحضار الآخر المسيطر واقعيًا/ المنهزم روحانيًا ، والحديث عن الرغبة يدفعنا لفهم دوافع الشخصية المحورية في الرواية ؛ «منسي» ، وهي دوافع تنطلق من الحاجة ، وما يصاحبها من توتر ؛ ليأتي دور التحفيز ، الذي أوضحه الكاتب بالوصف ، وما يترتب عليه من فعل/ سلوك ؛ ثم يأتي دور إزالة المثير ؛ فيقول : «البرج بارتفاعه الشاهق لن يسعكما سويًا ، لا بد من تنحي أحدكما عن طريق الآخر» ، من أجل استعادة التوازن ؛ فيقول : «تعلم الآن فقط لماذا يحتل الله السماوات» ، وانطلاقًا من هرم الحاجات النفسية- الذي افترضه إبراهام ماسلو- فقاعدة الهرم (الطابق الأرضي) هي الحاجات الفسيولوجية الأساسية ، تليها الحاجة إلى الأمن والأمان وما تتضمنه من أمان «جسدي ، ووظيفي ، وأسري ، ومالي ، ونفسي» ، وإن كان الراوي يقرر أن تلك الحاجة لم تُشبَع ؛ فيقول : «إن الدور الأول خدعة كبرى» ، ثم تليه الحاجات الاجتماعية وما تتضمنه من علاقات «عاطفية ، وجنسية ، وصداقة» ؛ فنرى «منسي» يفشل في إقامة علاقة عاطفية أو جنسية مع «منى» ، وكذلك ابنة صاحب العقار ؛ الباشمهندس «مدحت» ، والتي لن تلتفت له أبدًا مهما حاول استدراجها إلى حجرته ، صعودًا إلى الحاجة النفسية للتقدير ؛ فنجد أن حاجة «منسّي» للتقدير أُشبِعَتْ بشكل ما في الطابق السابع ، من خلال معاملة الأستاذ «وحيد» الطيبة له ، وينطلق هرم الحاجات النفسية إلى احتياجات تحقيق الذات ، وهي ليست احتياجات شخصية بقدر ما هي قيم تسعى الشخصية المحورية لترسيخها ، ولا تتحقق إلا بعد إشباع الحاجات الأساسية ، مع ملاحظة أن المستوى الأول من الحاجات النفسية ناشئ عن الشعور بالنقص ، يدفع الإنسان للبحث عن تعويض .

الاغتراب . . وجدلية «العبد/ السيد»

مفهوم الاغتراب مفهوم فلسفي لا ينفصل عن مفهوم الوجود ؛ فهو مشكلة أساسية في علم النفس المرضي بصفة عامة ، وفي التحليل النفسي على وجه الخصوص ، كما أن الوعي لا ينبثق إلا في مواجهة ذات أخرى ، وهو ما سيدخلنا في أخطر مفاهيم «هيجل» على الإطلاق ؛ جدلية «العبد/ السيد» وهو صراع حتى الموت من أجل الاعتراف ، يتضح ذلك في وصف انفعال الخوف الذي سيطر عليه في الطابق الحادي عشر ، طابق المستشار سيف الدين عبدالملك ؛ لنجد أنفسنا أمام تبادل المواقع ؛ فيصير السيدُ عبدًا ، ويصبح العبد سيدًا ، يتجلى ذلك في المحرَّم والمسكوت عنه في العلاقة الجنسية بين «منسي» و«وحيد» ؛ فيقول : «يشعرك بأنك أنت السيد وهو الخادم» ، ويبرز التعيين الذاتي بالمعتدي ؛ فعودة «بسيوني» إفناء لـ«منسي» ونفي لوجوده ؛ فنراه يقول : «لقد أزحت عم بسيوني من طريقك لتستحوذ على نساء البرج» ، ولا ننسى أن التعيين الذاتي ، نرجسيٌّ يدور دائمًا في فلك المتخيل ، والذي يدفعنا لهذا العالم الفسيح هي السينما والتليفزيون ومن نراهم في هذا العالم السحري (عالم المتخيل) ؛ فـ«منسي» يبكي بحرقة في نهاية فيلم دعاء الكروان ، رغم أن البطل سبب الأذى النفسي للبطلة ومن قبلها لعدد من السيدات ؛ يبكي «منسي» متألمًا لمقتل الجاني ، ومتوحدًا به ، ويبكي أيضًا طوال أحداث فيلم «حبيبي دائمًا» ؛ لأنه رأى الفراق يحاصر الأحبة ؛ ليكتب الموت/ القدر كلمة النهاية ، يبكي كذلك بعد متابعته لفيلم «البيه البواب» متوحدًا به في التطلع للحياة العاطفية مع إحدى السيدات في العمارة السكنية ، ذلك التطلع الذي ينتهي- دراماتيكيًا- بعودته إلى مكانه الطبيعي/ الطابق الأرضي ، واستمراره في حراسة العمارة .

المرأة في الرواية . . اتهام على طول الخط

تحتل المرأة في الرواية مساحة واسعة ، وهي مُتهمة دائمًا سواء دخلت حجرة «منسي» أو لم تدخل ، فهي صورة مُشبعة بالغواية والشك والخديعة ، ولذلك ارتكز الكاتب على إحساسه بها ، والذي يمثل العنصر الأول في المعرفة ثم الصورة التي تمثل العنصر الثاني ؛ فالصورة من المحاور الأساسية التي تسهم في النشاط الذهني ، كما أنها تُمكِّن المتلقي من ربط المعاني ببعضها بعضًا ؛ من هنا كان الاهتمام بدلالة صورة المرأة في مشاهد الرواية كعنصر متحرك في كل اتجاه ، تحمل في جوهرها مراحل حياة المرأة جميعها ، ولنبدأ بصورة المرأة الريفية الجميلة «منى» ؛ التي تعمل خادمة في شقة الأستاذ «مدحت» صاحب البرج ؛ لنرى الكاتب عرض صورتها كنموذج يختزل مشاكل شريحة كبيرة من المهمشين ، ولم يُخفِ الراوي نفور «منى» منه ، وعدم السماح له بإقامة علاقة جنسية معاه ، وهذا دليل على حقيقة جوهرية هي أنها (تسعى للتخلص من التبعات السلبية للأنوثة التي صاغها المجتمع) ، وهو ما يدفعه للتلصص عليها ، ونلاحظ أن الراوي يتلصص فقط على الشخصيات النسائية التي رفضته جنسيًا .

حوارية الذاتية على إيقاع متواتر

تسير حوارية الذات في الرواية متخذة مسار التوازي ؛ لتعبر النبرة الذاتية عن تواتر الإيقاع داخل النفس ؛ فنرى النزعة الذاتية التأملية على مستويين ، الحاضر الوجداني ، والمستقبل المُتخيل ، إلا أن الراوي سمح بتعدد الأصوات التي اقتربت وابتعدت في حركات أحادية ؛

فنجد المشهد يتكون من الراوي وإحدى الشخصيات ، وهو ما يطلق عليه «تعددية مراكز الوعي المتمثلة في الواقع الخارجي الاجتماعي»(١١) .

كذلك مزج الحوار السردي بين الإخبار المباشر ، والإيحاء القائم على الخيال ، في صيغة ديالوج ؛ فقد حاورت الذات ذاتها بصيغة المخاطب (أنا وأنت) ، والذاكرة في هذا الحوار الذاتي تحددها الظروف المحيطة بالأحداث (ظروف التلقي) ؛ فنجد «الصور البصرية الدقيقة في الذاكرة الومضية»(١٢) ، ذلك أن استرضاء الذات لذاتها يعد انتصار للحرمان والجوع والجنس باسترجاع الهوامش النفسية ؛ فيقول : «تتذكر وتتذكر ، وربما تحلم ، تتضور جوعًا ، تبحث بين القمامة من جديد»!

الحُلم . . تلطيف الرغبة وإغراء المتلقي

أدرك «فرويد»- منذ وقت مُبكر- أن الحُلم هو الطريق الملكي إلى اللاشعور ، إلا أن الحُلم الذي يعرضه الراوي يُنتجه الحالِم عندما يسترد وعيه ، أي أنه أصبح ملفوظًا سرديًا يقدم نفسه باعتباره نصًا تنسجه الانفعالات ؛ فعمل الحُلم يقع بين الرغبة والمحكي ، إلا أن الكاتب يلطف ما في الحلم من تمركز على الذات ، ويغري المتلقي فقط باللذة الشكلية وما تحققه من متعه الخلاص من بعض التوترات ؛ فيقول : «تلعنهم في سرك لأنهم تسببوا في إيقاظك ، وتركك لـ منى في الحلم» ؛ هُنا نص ظاهر بمعنى واحد ، وآخر باطن متعدد المعاني يستحيل سجنه في مدلول واحد ، كما أن الأحلام من شأنها أن تكشف النسق الأخلاقي الذي تتبعه الذات وتمارسه بوصف الفرد ممثلًا على خشبة المسرح الجنسي للحلم ، هكذا تعبر قيمة الحلم الجنسي عن العلاقة بين الدورين الجنسي والاجتماعي للحالم

اللغة ورمزيتها . . بين الدلالة والإيحاء

اللغة في أصلها رموز اُصطُلِحَ عليها ، تثير في النفس معاني وعواطف خاصة (١٣) .

والرمزية عند «فرويد» ارتبطت باستحضار الموضوع المفقود كتخيلات داخل النفس ، أما عند جاستون باشلار ؛ فهي مرتبطة بالخيال ارتباطًا وثيقًا ، والمقصود بالخيال هُنا خيال الحركة ، ويُحلق الكاتب بجناحيِّ هذا الخيال بين السماء والأرض ؛ فيقول

الـراوي : «تتذكـر فيلـم بـين السـما والأرض ، تتمنـى لـو تتكـرر معـك الأحـداث علـى ألا يكـون معـك سـوى هنـد رسـتم» ؛ فبنيـة اللاشـعور شـبيهه ببنيـة اللغـة ، باعتبـار اللاشـعور حديـث الـ«هـو» الـذي يتكلـم في باطـن الـذات- بضميـر المتكلـم- كلامًـا ليسـت لـ«الأنـا» سـيطرة عليـه .

يقـول جـاك لاكان ، إنـه لا يمكـن لأي ذات أن تكـون علـة لذاتهـا ، علـى اعتبـار أن اللغـة ليسـت نتاجًـا للـذات ، بـل هـي مـا تُكـوّن الـذات الإنسـانية ؛ حيـث إن حقيقـة اللاشـعور تتجلـى في كـون الإنسـان مسـكونًا مـن قبـل الرمـز/ الـدال»(١٤) ؛ فالـراوي يواجـه القـوى التـي تهـدده بالطريقـة ذاتهـا التـي تعلمهـا في طفولتـه ؛ فنجـده معجبًـا بوالـده «بسـيوني» ، إلا أنـه يخـاف منـه في الوقـت ذاتـه ، مـا دفعـه لنفيـه أو حذفـه رمزيًـا ؛ فيقـول : «سـتتألم مـن أجلـه ورغـم ذلـك سـتقصيه مـن طريقـك» .

الذات . . مرآة حيوانية مؤطرة بالدين

نهتـم هنـا بمحاولـة فهـم الـدور الـذي يلعبـه الديـن في الحيـاة النفسـية لـ«منسـي» ، مـن حيـث كونـه (أي الديـن) نظامًـا أو نسـقًا مـن الانتمـاء لكيـان أشـمل يُكـرس لـه الإنسـان نفسُـه ويؤمـن بـه ؛ فالديـن يُسـهم في تحقيـق التـوازن النفسـي لأنـه واحـد مـن مظاهـر تجـاوز الإنسـان لطبيعتـه الحيوانيـة ؛ فنجـد حديـث الـراوي عـن الصـلاة- مثـلًا- جـاء قبـل ختـام الروايـة وبعـد الاعتـراف ؛ ففـي المسـيحية علـى المعتـرف أن يسـجد ثـلاث مـرات أمـام كاهـن الاعتـراف في خضـوع ، كمـا أن الصـورة المرآويـة تبـدو كأنهـا عتبـة العالـم المرئـي بوصفهـا دراما يتسـارع تطورهـا الداخلـي بالنسـبة للـذات ، وهـي التـي تحـرك التخيـلات مـن صـورة ممزقـة للجسـد إلـى شـكل يمكـن أن نطلـق عليـه- اصطلاحًـا- تجبيريًـا ، وهـذا الجسـد الممـزق يظهـر بانتظـام في الأحـلام ؛ وهـو مـا يفسـر السـلوك العدوانـي لـ«منسـي» ، هـذا التفسـير أيضًـا يوضـح بـروز غرائـز التدميـر مـن خـلال العلاقـة الواضحـة التـي تربـط بـين الليبـدو النرجسـي والوظيفـة المغريـة لـ«الأنـا» (١٥) ، ويحدثنـا الـراوي عـن تعـدد صورتـه في المـرآة أثنـاء اليـوم الأول لدخـول البـرج ؛ فيقـول : «حتـى أنـك تـرى نفسـك وقـد صـرت عشـرات الأشـخاص ، عشـرات الأرواح» ، ويحدثنـا عـن تعـدد صورتـه أيضًـا في المـرآة أثنـاء رحيلـه مـن البـرج في نهايـة الروايـة ؛ فيقـول : «تخـرج مـن البوابـة الحديديـة بعد أن رأيت نفسـك في مرايـا البهـو عشـرات الأشـخاص» ؛ فالمـرآة هـي التجربـة المؤسِّسـة لميـلاد «أنـا» ضميـر المتكلـم ، وهـي «أنـا آخـر» يتجسـد فيـه الاغتـراب ، مـا يدفعنـا للعـودة إلـى آليـة التعيـين الذاتـي بشـخصية «بسـيوني» الـذي وصفتـه «صبـاح» وكأنـه عشـرات الشـخصيات .

***

خاتمة

اتسـمت روايـة «أرضـي و١٢ دور» للكاتـب عمـرو الرديـني ، باقتـران الشـخصية المحوريـة بالمـكان اعتمـادًا علـى الحكـي عبـر النزعـة التأمليـة للـراوي العليـم ببواطـن الأمـور ، والمشـارك في الأحـداث بصفتـه شـخصية محوريـة ، وقدمـت لنـا مشـاهد سـردية وصفيـة لهـا دلالتهـا في التعبيـر عـن الواقـع المُر للمهمشـين ، كمـا عبـرت عـن أحـداث مرتبطـة بالبُعديـن النفسـي/ الذاتـي ، والجمعـي ، مـا يدفـع المتلقـي للتفاعـل وجدانيًـا مـن خـلال المتخيـل ؛ ليجـد نفسَـه أمـام وحـدات دلاليـة مرتبطـة بمحـور الـذات التـي تشـعبت في اتجاهـين رئيسـيين «أنـا/ الحاضـر ، وهـو/ الماضـي ، واسـتخدام الـراوي للزمـن الحاضـر كان حيلـة أتاحـت لـه التحـرك بحريـة في اتجاهاتـه المتداخلـة ؛ كمـا لاحظنـا أن اسـترجاع الماضـي لـم يخضـع لتسلسـل منظـم ، وإنمـا جـاء اختيـاره مـن الماضـي وفـق مـا يسـتدعيه الانتقـال للحظـة الحاضـرة ؛ فالروايـة قائمـة علـى تكثيـف رمزيـة المأسـاة ؛ كمـا اسـتخدم الكاتـب الجنـس كغـلاف خارجـي لحـالات الانتقـام ، ورغـم الغيـاب الأكيـد للصرامـة الأخلاقيـة ؛ فـإن الروايـة تُظهـر قلقًـا وتوتـرًا ضمنيًـا ، ونلاحـظ أن اسـتخدام أسـلوب الاسـتفهام يمثـل زمـن التحـول النّصـي مـن المـوت إلـى الحيـاة ، ومـن الماضـي إلـى الحاضـر إلـى المسـتقبل ، اسـتنادًا إلـى عنصـر الحركـة ، وبـين زمـن المـوت/ الغيـاب ، والحيـاة/ الوجـود ؛ فمـوت الحاجـة أدى إلـى نكوصـه ، وارتـداد الطاقـة الغريزيـة لمرحلـة طفوليـة ، والنكـوص هنـا «لـون مـن ألـوان التوافـق عـن طريـق الانـزواء» (١٦) ؛ فتصبـح منافـذ الدرامـا النصيـة في الروايـة هـي «الأحـلام ، والأكل بنهـم ، والجنـس» ؛ كمـا أن التعيـين الذاتـي في الروايـة- كمـا يذهـب جـاك لاكان- ذو طابـع نرجسـي اضطهـادي ، فنحـن أمـام عالـم الأوديـب وقانـون الأب ، الـذي نجـح «منسـي» في نفيـه وإزاحتـه عـن طريقـة ، وبمـوت الأم تخلـص تمامًـا مـن الوصايـة ليجعـل مـن نفسـه وصيًـا علـى مصيـره (١٧) ، كمـا أنـه نجـح في الانتقـام مـن الرجـال/ السُـلطة ، في البـرج ، عـن طريـق الإخصـاء الضمنـي ؛ لتصيـر فحولتهـم- أيًـا كانـت- بـلا فائـدة ، ورأينـا أن الملابـس تمثـل هاجسًـا محفـزًا لخيـال الكاتـب ؛ لمـا للبـاس مـن تجسـيد

للثقافة المجتمعية ، إلا أننا نلاحظ غياب مظاهر اللون عن معظم المشاهد ؛ فالصورة تميل في أغلبها إلى عالم الحركة ، والصور البصرية لم تظهر إلا في بداية الرواية ونهايتها ، عندما صعد «منسي» إلى الطابق الأخير ، ما يعني غياب المدركات البصرية في الأسفل أو قلتها ، والصعود أتى كدال رمزي على الوصول إلى حالة الاتزان ؛ فالإله هنا- وبطريقة رمزية- يمثل معنى روحانيًا ؛ فلم يكن الهدف من الرواية الجلوس على العرش في الطابق الأرضي ، بل كان التسامي ؛ لتخرج الرواية من دائرة الزمن المغلق إلى رحابة النهايات المفتوحة الدافعة للحركة وتخطي الصراع .

***

المراجع

١- صلاح مخيمر ، وعبده ميخائيل رزق (١٩٦٨) ، «سيكولوجية الشخصية» ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط١ ص ١٥٠ .

٢- جان بيلمان (١٩٩٧) ، «التحليل النفسي والأدب» ، ترجمة حسن المودن ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة .

٣- روبرت شولز (١٩٩٤) ، «السيمياء والتأويل» ، ترجمة سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ص٧٣ .

٤- محمد مفتاح (١٩٨٥) ، «تحليل الخطاب الشعري . . إستراتيجية التناص» ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ص١٠٦ .

٥- بسام قطوس (٢٠٠٢) ، «سيمياء العنوان» ، منشورات وزراة الثقافة ، عمان- الأردن ، ط١ ، ص ٥٠ .

٦- سمر روحي الفيصل (١٩٩٥) ، السجن السياسي فى الرواية العربية» ، جروس بروس ، طرابلس ، ط٢ .

٧- ميخائيل باختين (١٩٨٦) ، «قضايا الفن الإبداعى عند دوستوفيسكي» ، ترجمة جميل التكريتي ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، ص٤٥ .

٨- وليد منير (٢٠٠٢) ، «الموت الأليف أو شعرية الوجود المكتسب» ، مجلة فصول ، ع٥٨ ، ص١٧٣ .

٩- عزالدين إسماعيل (١٩٧٢) ، «الشعر العربي المعاصر» ، دار العودة ، بيروت ، ط٢ ، ص٢٩٤ .

١٠- خليل الموسى (٢٠٠٣) ، «بنية القصيدة العربية المعاصرة» ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ص٢٧٨ .

١١- مارتن لوثر(١٩٨٣) ، «أصول التعليم المسيحي» ، ترجمة ونشر المركز اللوثري للخدمات الدينية ، بيروت ، ص٢٤ .

١٢- ناصر حسن يعقوب (٢٠٠٩) ، «حوارية الذات وثنائية الدلالة . . قراءة في قصيدة «كوشم في معلقة الشاعر الجاهلي لمحمود درويش» ، المجلة الأردنية فى اللغة العربية وآدابها ، جامعة مؤتة- عمادة البحث العلمي ، مج٥ ، ع٤ .

١٣- محمد قاسم عبدالله (٢٠٠٣) ، «سيكولوجية الذاكرة» ، عالم المعرفة ، ع ٢٩٠ : ٨٧ .

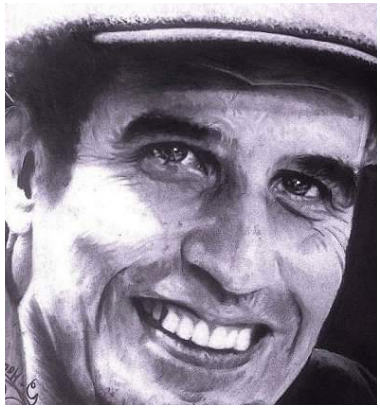
١٤- محمد غنيمي هلال (١٩٨٧) ، «النقد الأدبي الحديث» ، دار العودة ، بيروت ، ص٤١٨ .

١٥- عادل كمال خضر (٢٠٠١) ، «مفهوم الرمزية في التحليل النفسي» ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ع٦٠ .

١٦- جاك لاكان (٢٠٠٧) ، «مرحلة المرآة بوصفها مشكلة لوظيفة ضمير الذات كما تتكشف لنا في خبرة التحليل النفسي» ، ترجمة نفيين زيور ، مجلة أوراق فلسفية ، ع١٦ .

١٧- موريس أبوناضر (١٩٨٣) ، « نظرية القصة بين التحليل النفسي والألسنية والبنيوية» ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع٢٣ .

"العِطر".. مدرسة روائيّة مُغلقة للأبد



كمال العيادي

كاتب ومترجم- تونس

في مثل هذا الشهر عام ١٩٨٥م ؛ أعلنت "ديوجنس فرلاج"- وهي دار نشر سويسرية مغمورة في ذلك الوقت ومقرّها مدينة "زيوريخ"- عن إصدارها رواية بعنوان "العطر . قصّة قاتل" لكاتب ألماني شاب في السادسة والثلاثين من العمر ، وورد في كلمة الناشر على غلاف الطبعة الأولى المتواضعة بأنّه : "كاتب ألماني من مدينة ميونيخ" ، وأنّه "روائي واعد يتمتّع بحسّ ونضج وقدرة فائقة وتمكّن من أدواته مع موهبة نادرة في حبك النسيج السردي بسلاسة وعمق" ، وأنّ "أسلوبه لا يخلو من التشويق البوليسيّ الممتع رغم أنها روايته الأولى"* .

لكنّ واحدًا من النّقاد الكبار لم يتحمّس للرواية ؛ سواء في سويسرا حيث نُشرت ؛ أو في ألمانيا حيث عُرضت لدى العديد من المكتبات الكبرى ، بل وقوبلت الرواية في البداية ببرود شديد ، ولم يكتب عنها سوى بعض الصحفيين خاملي الذكر من الصفّ الثاني والثالث وفي منابر أدبية محدودة الانتشار ، وربّما كان ذلك بسبب فتور العلاقات والتنافس الشرس بين صنّاع الحدث في كلا البلدين ؛ فالنّقاد الألمان الكبار يتعاملون عادة بحذر شديد مع كلّ إصدار إبداعي بلغة ألمانية لا يصدر في ألمانيا أوّلًا ، والنّقاد الكبار في سويسرا في المُقابل كانوا أكثر توجُّسًا من الكتّاب الألمان ؛ بسبب ظروف تاريخية ضاربة بعمق في وجدان الشعب السويسري منذ منتصف الثلاثينيات وحتّى قبل اندلاع الحرب العالميّة الثانية ؛ مع بداية هيمنة أبواق الدعائيّة النازية وتجنيد الكتّاب الألمان لخدمة الحلم الآري القديم عبر جبروت آلة البروباجندا النازيّة .

لكنّ ربّما أيضًا بسبب طبيعة باتريك زوسكيند الانطوائيّة أيضًا ، فهو يبدو دائمًا وكأنّه متعالٍ وعنيد ، ولا يقبل إطلاقًا الحوارات الصحفيّة ، بل ينفر منها بشدّة ، ويرفض الأضواء والدّعاية ودعوات المنابر الإذاعيّة والتليفزيونيّة بحسم لا يقبل المجادلة ، ويرفض- بشكل قاطع- الموافقة على الترشّح لأيّ جائزة أدبيّة مهما كان مصدرها أو قيمتها ، محليّة كانت أو أجنبيّة ، ويكتفي بالسُكْر اليومي في حانة صغيرة خاملة كائنة بمنطقة "شبابينغ" في ميونيخ (مدينته) ؛ محافظًا على صرامة نظامه ودقة جدوله ؛ فهو يجلس إلى طاولته كلّ يوم بداية من الخامسة مساء ، ويغادرها في تاكسي عند الواحدة أو الثانية صباحًا في نهاية الأسبوع .

خلال هذه الفترة يجلس صامتًا وشاخصًا إلى الطّاولة أو منفضة السجائر ، لا يقرأ ولا يكتب ولا يردّ إلا بإيماءة من رأسه أو يديه وتقلّص عضلات وجهه أو انفراجها ، معبرًا عن الموافقة أو الرّفض .

مثل هذه الطبيعة من شأنها طبعًا أن تُزعجَ وتُنفّر المتحمّسين من الصحفيين والنّقاد والسماسرة المنخرطين في الآلة الإعلامية والمؤمنين بها كلّ الإيمان وعن مبدأ وقناعة ، وفي ألمانيا- العاصمة الاقتصاديّة العالمية- كلّ شيء بضاعة لا بدّ أن تُسوَّق ، ولا يُستثنى الأدب من ذلك طبعًا ، بل إنّ عوائد تسويق الثقافة والأدب في ألمانيا تحتل المرتبة الثالثة مباشرة بعد عائدات ترسانة الآلات الحربيّة والميكانيكيّة ، والتكنولوجيا الضخمة والإنتاج المِزاجي الذي تتجنّد له شركات ومؤسسات عملاقة ؛ لصنع المشروبات الكحولية والتبغ والرهان (القُمار) وألعاب التسلية .

لكن وبعد مرور سنة فقط نشرت مجلّة "شبيجل/ المرآة" الألمانية ، ذائعة الصيت ، مقالًا نقديًّا احتفى بالرواية أيّما احتفاء ، وبشّر بأنّ الكاتب الروائي المبدع الشاب باتريك زوسكيند هوّ الوريث الشرعيّ إبداعيًا لعمالقة السرد الألماني ، وذكر أنّه لا يقلّ موهبة عن العظيم هاينريش بول ، والمشاكس مارتين فالزر ، واليساري المُحنّك جونتر جراس وغيرهم .

لم تمض ثلاث سنوات حتّى كانت رواية "العطر" تتصدّر واجهات أغلب المكتبات ودور العرض في العالم ، بعد أن تُرجمت لما يزيد على سبعة وأربعين لُغة ، وبيع منها أكثر من ستّة عشر مليون نسخة ، وامتدّ نجاحها لاحقا إلى الشاشات الكبرى وهوليوود عبر فيلم يجسّد أحداثها قام بإخراجه الألماني طوم تيكوير عام ٢٠٠٦م ، وتحصل "زيوسكيند" مقابل توقيع العقد والموافقة على تحويل روايته الوحيدة اليتيمة إلى فيلم على مبلغ قدره عشرة ملايين يورو مُعفاة من الضرائب .

تدور أحداث الرواية في القرن ١٨ في فضاءات "باريس" ، و"أوفرن" ،

و"مونبيلييه" ، و"كراس" ، وتروي سيرة حياة السفّاح "جان باتيست غرونوي" ، وهي شخصية غرائبية مُختلقة ، شديدة التعقيد ومنبثقة من العوالم السفلى لمدينة باريس ، وتتابع الرواية تطور حياته منذ لحظة ولادته المؤسفة في سوق شعبيّ للسمك مليء بالروائح الكريهة والقاذورات ، حيث تحاول أمّه التخلص منه مباشرة بعد ولادته ، وتقطع سرّته بسكين قذر لترميه في كوم النفايات وبقايا السّمك ؛ قبل أن ينتبهوا لها ويتمّ إعدامها فورًا ؛ كونها المرَّة الرابعة التي تتخلص فيها من وليد غير شرعي ، ويتابع الراوي سرد أحداث نموّ هذا الطفل الملعون الذي رفضت كلّ المرضعات قبوله حتّى وصل إلى المرضعة والمربيّة "مدام جايار" المرأة المسخ القاسيّة الفظّة ؛ ثمّ فترة شبابه المبكّر وعمله بمصانع الدّباغة عند الدبّاغ "جريمال" ، وانتقاله فيما بعد للعمل لدى "بالديني" ، أفضل صانع وبائع العطور في باريس الذي كان قد بلغ الشيخوخة ، وفقد حاسة الشمّ وكاد أن يتعرّض للإفلاس قبل أن ينتبه إلى هذا الصبيّ المعجزة الذي يمتلك حاسّة شمّ متطوّرة وفوق بشريّة .

ينجح الشاب اليافع الأُميّ العصاميّ "غرنوي" في صنع وإعادة تركيب خليط عطور بديعة وشديدة التعقيد في تركيبتها الكيمائية قبل أن يتعلّم المبادئ الأساسيّة في تركيب العطر المركّز ، وينجح- بشكل أسطوري- في ذلك ؛ ما يجعل الزبائن يتهافتون عليه ، لكنّ ذلك لا يكفيه ؛ فهو يريد بلوغ الكمال في صنعته ، وينشد صنع عطر فوق أرضيّ ؛ فيهجر الناس ويختار كهفًا ليعتكف فيه سبع سنوات كاملة ، لم ير فيها بشرًا ، وبعد خروجه من عزلته ؛ يُقرّر أمرًا خطيرًا وهو أن يُقطر من رائحة النساء الفاتنة أعظم عطر عرفته البشريّة .

هكذا تبدأ حياته كسفّاح يثير الذعر الشديد في كلّ مكان يحلّ به ، وتبدأ أجمل الفتيات الأبكار بالاختفاء الواحدة إثر الأخرى ، فهو يقتلهن ويجزّ شعورهن ، ويمزق ملابسهنّ ، دون أن يمسسهنّ جسديًا ليلقي بهنّ ثانية في الشارع جثثًا هامدة وعاريّة بعد أن يدهنهنّ بمرهم خاص ليشفطه مع روائحهنّ وليجمّع به عناصر التركيبة الأساسيّة لصنع العطر المُركّز من أثنتي عشرة مادّة أوليّة رئيسية .

بعد اختفاء الفتاة الخامسة والعشرين يتمّ القبض عليه ، ويعترف دون أن يفهم لماذا هم مستاؤون منه كونه لم يكن يدرك الحدّ الفاصل بين الخير والشرّ؟! بل كان يعتقد- وحتىّ آخر لحظة- بأنّه يقوم بعمل نبيل لفائدتهم ، ويعتقد- كامل فترة التحقيق والسجن- أنهم حمقى لا يفهمون نبل غايته وسموها .

قبل إعدامه بلحظات يرشّ في الجوّ ، وحول منصّة الإعدام ، قطرة واحدة من العطر الذي استخلصه من الضحايا ؛ فيعلو اللغط ، ويفهم الشعب الحقيقة كما يراها هوّ ؛ فيطالب بإطلاق سراحه لأنه بريء وغير مذنب ، ثمّ يُصاب الجميع فجأة بحالة عجيبة من الهيام والعشق والصفاء والشبقيّة والرغبة في التعانق وممارسة الجنس ، وينهمكون في مشهد جنسي جماعي يُشارك فيه الجميع ، كلّ يحضن الآخر ، دون اعتبار للقرابة أو الطبقة الاجتماعية أو الجمال أو القبح أو الجنس ، كلّ يحتضن من هوّ مصادفة إلى جواره مهما كان ، وينتهز "غرنوي" فرصة انغماسهم في هذا العناق الجماعي ؛ ليتركهم ويعود إلى باريس ، وحين يصل إلى مكان

مولده يسكب كلّ قنينة العطر العجيب على ثيابه ؛ فتتهافت عليه الجموع وعامّة الشّعب وينهشون لحمه ويأكلونه في دقائق من فرط العشق والهيام به برائحته الساحرة .

هذه هيّ أحداث الرواية باختصار شديد ، لكن يبقى السؤال المُحيّر طبعا : ما الذي جعل هذه الرواية نفسها تتحولّ إلى أسطورة في عالم الأدب؟ وما الذي ميزّها لكي يعتبرها النّقاد والقراء البسطاء على السوّاء إحدى أعظم الروايات في التاريخ؟

الجواب ليس بسيطًا بالتأكيد ، ذلك أنّه حدث فعلاً وإن تقاطعنا في الأدب كثيرًا مع ظواهر مُربكة لم يجد لها النقاد ، ولن يجدوا لها تفسيرًا معقولاً ومُقنعًا ؛ فرواية مثل رواية "لوليتا" لنابوكوف ، كان من المفترض أنّ تُحقق فشلاً ذريعًا ، ولا تنتشر ، خاصّة أنّها تقوضّ قناعاتٍ ومبادئَ وأسسًا أخلاقية كاملة اتكأت عليها الرواية الأدبيّة المعاصرة كأحد روافد التأثير والإصلاح والتقويم ، ولعب دور الموجِّه والضمير العام ، لكنّها- ورغم أنّها أطاحت بكلّ القيم والثوابت- فقد نجحت نجاحًا أسطوريًا رغم بساطة لغتها ، ورغم أنّها فنيًا لا ترقى حتّى لمرتبة "المتوسط" ، لكنّها- أيضًا رغم ذلك ؛ وحتى بعد كلّ هذه العقود- ما زالت تتصدّر قائمة الروايات الأكثر مبيعًا وتأثيرًا في الأدب العالمي .

الشيء ذاته بالنسبة لرواية "المعلّم ومارجريتا" لبولغاكوف ؛ التي صدرت لأول مرة بعد موت كاتبها بسبع وعشرين سنة كاملة ، حيث ما كان ينبغي لها أن تنتشر كلّ ذلك الانتشار في الاتحاد السوفيتي ؛ وروسيا بالذات . روسيا التي كانت تمضغ وتجترّ ما يتوفرّ وما يسمح به من أدب مسالم ويسهم في تنمية مبادئ الطاعة و القناعة والنظام والترتيب وتقديس الواجب والتعاليم ، لكنّ رواية "المعلّم ومارجاريتا" ضربت بكلّ ذلك وما تعوّد عليه القارئ عرض الحائط ، فكان الشيطان الذي يثير الفوضى ويربك المدينة ويبعثر كلّ شيء ويعصف بالقناعات بنزق وصبيانيّة وعبث هوّ شحنة الرواية وفتنتها ؛ فما الذي جعلها تنتشر بذلك الشكل العجيب رغم أنّها ، وعلى عكس رواية "نوباكوف" رواية متينة تقنيًا وحداثيّة في وقتها لكنّها ليست رواية شعبيّة استهلاكيّة للعامة ، ولم تكن صالحة للشعب الروسي بالذات لا وقت كتابتها عام ١٩٤٠م ، ولا وقت صدورها لأولّ مرةّ عام ١٩٦٧م؟

أظن أنّ الجواب يكمن ببساطة في ما يجمع بين هذه الآثار الثلاثة ، أعني الجِدّة ، وعدم الاستنساخ ، والخروج عن القطيع والحرث في أرض بكر ، أو ما أسمّيه "غرس راية مِلكيّة في أرض غير

القصيدة عند شهدان الغرباوي

تجليات صوفية لروح تدور في فلك الشهوة

أماني يوسف

كاتبة وناقدة - مصر

الشعر؛ ذلك الكائن الملائكي، هل يجانبنا الصواب إذا اتخذنا من هاتين الكلمتين مفهومًا للشعر، تاركين أوزانَ وقوافي ابن خلدن وقدامة وغيرهما، ومحاكاة أرسطو، وخصوصية توجيه النص إلى الوجدان عند بورخيس، حاملين sensor (مُستشعرًا) نقيس به شعرية النص؟

وإذا كنا لا ندرك فعليًا كُنْهَ الملائكة- إذ تُعَد من الغيبيات- فكيف لنا أن نقيس أشياءً ملموسةً ومحسوسةً بما هو غير مرئي؟!

فلنجلس في حضرة تلك النصوص ونرى؛ تقول شهدان الغرباوي في ديوان "في مغطس واحد":

"نُعْلِنُ/ نَحْنُ مَوَالِيدَ بُرْجِ القَوْسِ/ أَنَّ لِلْرُّوحِ شَهَوَاتٍ/ وَأَنَّ لَهَا فِي شَهَوَاتِنَا شُؤُونًا/ وَلَهَا وُجْهَاتُ نَظَرٍ».

وتقول أيضًا:

"أَخَذَنِي مِنْ رُسْغِيَ/ وَأَسْرَى بِي إِلَى صَلَاةِ التَّرَاوِيحِ/ القَارِحُ لَا يُصَلِّي إِلَّا بِـ"البَقَرَةِ" وَ«آلِ عُمْرَانَ".

وتقول:

"تَوَضَّأْ وَأَوْقِدْ دَلَّةَ القَهْوَةِ رَيْثَمَا أُزَيِّنُ كَعْكَةَ الفَاكِهَةِ/ أَنْزِلْ عَلَى قَلْبِي أَبْجَدِيَّةً لَمْ يَمْسَسْهَا بَشَرٌ».

إذا كانت هذه رؤى "شهدان" التي

مملوكة" .

لكن ، ينبغي أيضًا الاعتراف أنّ الظواهر الخارقة في الإبداع لا تترك الآثار ذاتها حتّى وإن اشتركت في الحظوظ ؛ فإذا كان "نوباكوف" بروايته "لوليتا" الفاضحة قد نجح في فتح طريق جديد في الكتابة ، وأسس مدرسة هوّ شيخ طريقتها ، وأنتج لنا تلامذة كبارًا في كتابة الرواية الآيروتيكية ، وإذا كان "بولغاكوف" قد مهّد الطريق لتلامذة كبار مثل "جابريال جارسيا ماركيز" ، و"أمين معلوف" ، وعشرات من كبار الروائيين العالميين حين فتح الباب على مصراعية أمام ما سيسمى بعده- بعقود- رواية الواقعية السحرية ، ورواية الفانتازيا التاريخية البلانطيّة (نسبة إلى بلانطس البيلانطي حاكم أورشليم الذي صلب المسيح) ؛ فإنّ باتريك زوسكيند يبقى من بينهم جميعًا ظاهرة إبداعية فردية عقيمة ، وستقف مدرسته عنده بعد موته ، فلا يمكن لأحد أن يمشي في حفير وآثار خطاه ؛ ذلك أنّه غطّى تقريبا كلّ ما يمكن أن تتحمّله حاسّة الشمّ كحاسة خلاّقة وتحرّك كلّ أحداث الرواية ، ونجح في ذلك بشكل ليس فقط يصعب تقليده ، بل ربّما عاد من المؤسف القول بأنّها تيمة حُفظت وأغلقت ، وسُجلّت رسميًا وللأبد باسم الكاتب الألماني باتريك زوسكيند ، الإنطوائي الخامل الذي يكتب تقريبًا وكأنّه يعدّل وصيّته ولن تتطور بعده ، والحقيقة ، وبصراحة ، فهو في غير حاجة لكتابة رواية أخرى ، ولا لإقناعنا من جديد بأنه كاتب عبقريّ وخالد ولا يمكن طمس اسمه رغم إصراره الشخصيّ على عدم نشر رسمه ، علينا ربّما الاكتفاء بما وفرّه لنا في هذا النهج غير المطروق .

زوسكيند ، كاتب ألماني معاصر صدرت له العديد من الأعمال الأدبية التي تنوعت بين القصة القصيرة والرواية والمسرحية ذات الفصل الواحد بعنوان «عازف الكونترباس» التي نشرت لأول مرة عام ١٩٨١ والتي تعد أكثر المسرحيات الألمانية عرضًا في تاريخ المسرح الناطق بالألمانية ، وقد تعدد إنتاجه بعد نشره رواية «العطر» .

تطرحها في نصوصها؛ أن للروح شهوات، وأن شيطانها تائب، أو ربما لم يُذنب أصلًا- ذاك الذي كان لصيقًا بالشعر غدا ملاكه- يؤمُّها في صلاة التراويح التي يأخذها إليها بنفسه، وهي إذ تجلس في حضرته تدعوه للوضوء، ثم إذا كان ملاكًا يمنحها أبجدية تحمل في قلبها "كل تاءات التأنيث، ونونات النسوة، وهن وهاتين و.... إلخ»؛ فلا بد له أن يتوقع منها كل شيء؛ فهي حرة تقول وتفعل ما تشاء دون قوانين، ترتفع بلا نهاية بمنحنى الفكر والإبداع والخصوصية والدهشة؛ حيث لا قمة يتوقف عندها أو يعاود الهبوط:

"تَوَقَّعْ مِنِّي كُلَّ شَيْءٍ/ تِلْكَ مِنْطَقَةٌ حُرَّةٌ/ لا يَسْرِي فِيهَا قَانُونُ المَنْفَعَةِ الحَدِّيَّةِ".

وإذا أتى الشيطان بلون «المُغيرات صُبحًا»، إذا كان كل ذلك وأكثر؛ فلا مفر من أن نمنح الشعر ذلك المفهوم الذي منحتنا إياه شهدان؛ إذ لا يمكننا النظر من خلال تابوهات إلى نصوص سَبحت بها كاتبتها إلى الضفة الأخرى وقد دلت ساقيها فيما بعد الحداثة؛ غير عابئة بمياه راكدة؛ أو حتى بما خَطَّهُ أوائلُ من كتبوا قصيدة النثر- أوعنها- من عناصر تم تجاوزها بالفعل؛ كـ»المجانية" و"التكثيف" و"المجاز» وبات على المعاصرين أن يسجلوا قوانين المبدعين المنثورة في نصوصهم؛ حرة ومدهشة.

طفلة الإبداع

الإبداع لا يولد فجأة؛ حيث يكمن في منطقته الخاصة في العقل، حتى لو لم يصل إلى الآخرين؛ ولعل هذا ما جعلني لا أفاجأ حين أخبرتني "شهدان" أن عنوان ديوانها الأخير- حتى الآن- "فِي مَغْطَسٍ وَاحِدٍ"؛ جاء من وحي جملة وجَدَتْها في أوراقها القديمة وكانت قد كتبتها وهي طفلة.

وبالنظر إلى مطبوعاتها بعد اتجاهها إلى كتابة «قصيدة النثر»، يمكننا أن نجزم بأنه ما كان لها أن تستمر في كتابة القصيدة العمودية أو التفعيلة، وأن تلك منطقتها الحرة التي كان لا بد أن تسبح فيها بعيدًا عن المحميات المؤطرة.

نسوية القصيدة

يمكننا أيضًا الادعاء بأن قصائد «شهدان» نسوية؛ لكنها لا تحمل كبرياءً مغرورًا، ولا ضجيجًا فارغًا، ولا نحيبًا منكسرًا، ولا تحيُّزًا غبيًّا، كما أنها لا تحمل أيضًا شهوةً تثير الغرائز رغم احتفائها بالجسد؛ إلا أنه احتفاء يرتكز على فلسفة الشاعرة في ما يخص الحياة والذات، وإذ تركض الشهوة في السطور، يستقر في يقينك أن «**لِلرُّوحِ شَهْوَةٌ**" تأخذك الشاعرة للحقيقة؛ ليس بـ»**مصباح ديوجين**" وإنما بـ"**ناي تَاميْنُو**" السحري.

صدر لـ»شهدان" ديوانان؛ "**لَا أُفَكِّرُ أَنْ أَدْهَنَهَا بِالأَزْرَقِ**"، و"**هَلَاوِسُ مَنْطِقِيَّةٌ**" ١٩٩٨.

ويحمل الديوانان هموم المرأة وارتباطها بالمجتمع القبلي، تلك القضية التي تراود الشاعرة منذ بدايات الكتابة الأولى:

"المَيْدَانُ يُدَبِّجُ لِلْفَتَيَاتِ مُقَدِّمَةً تَتَرَاوَحُ بَيْنَ عُوَاءِ السَّيَارَاتِ وَبَيْنَ أُمُورٍ لَمْ أَعْرِفْهَا/ وَالفَتَيَاتُ يَقُمْنَ إِلَى المَيْدَانِ صَبَاحًا كَيْ يُثْبِتْنَ رُجُولَتَهُنَّ فَيَهْرِقْنَ الوَجَعَ الشَّهْرِيَّ بِمُنْعَطَفَاتِ جِينْزٍ"، من ديوان «هَلَاوِسُ مَنْطِقِيَّةٌ". ونقرأ من نص يحمل عنوان الديوان :

"الغُرْفَةُ الشَّرْقِيَّةُ السَّوْدَاءُ"، "وَالقَبِيلَةُ حِينَ أَحْكَمَتِ الصِّيَاغَةَ غُشِيَتْ عَنْ ثَغْرَةِ مِقْدَارِ رُوحِي"، و"اللَّيْلُ جُوعٌ مَنْطِقِيٌّ/ وَأَنَا هُنَالِكَ خَلْفَ نَافِذَةٍ تُذَكِّرُنِي صِيَاغَتُهَا بِلَائِحَةِ الضَّرُورَةِ"، والمرأة التي نبتت في تلك البيئة تحمل سياجها بيديها "فَأَبُصُّ مِنِّي"، موشومة بالانتظار الذي لا يثمر في النهاية عطاءً "يُحِيلَانِ النِّزَاعَ إِلَى بَحَارٍ لَا تَجِيءُ"، وهي إذ لا تملك التحرر من تلك القيود ؛ بنفاد صبر وغضب تقول : "لَوْلَا يَفُضُّ البَحْرُ سِرْوَالَهُ وَيَبُولُ فَوْقَ رُؤُوسِ هَذَا الكَوْنِ" ؛ لا تملك إلا الأحلام "أَبَارُ أَجْنِحَةَ مِنَ الخُبْزِ الحَلَالِ" ولا يأتي هم المرأة إلاَّ مصاحبًا لَلهم العام للمجتمعات والأوطان ، تحلم بالأغنيات التي لا تُخصصها "فُتُوحَاتٌ مِنَ البْتْرُودُولَارْز"، ولأن عنيزة لا تطيق الانتظار ؛ فـ"اللَّيْلُ يَقْرَؤُنَا هَلَاوِسَ مَنْطِقِيَّةً"، و"الصُّبْحُ يَقْرَؤُنَا نَتَائِجَ مَنْطِقِيَّةً" والحال جد شديد الوجع فـ"الظَّعْنُ يَشْرَحَنَ الخُلُودَ/ عَلَى المُتُونِ/ لِيَحْتَرِقْنَ تَعَفُّفًا"، وتأتي النتائج منطقية بعد كل هذا التشظي ؛ فتختتم الشاعرة قصيدتها ، قائلة : "يَصْطَكُّ فِي الْـ . . . كُلِّ شَيْءٍ/ كُلِّ شَيْءٍ/ فَأَبُصُّ مِنِّي/ لَا أَشْتَهِي شَيْئًا"، هي لا تريد شيئًا ليس عن عدم رغبة ، لكن اضطرارًا وزهدًا في ما لا يجيء .

ولا يفتنا هنا ارتباط المعنى بالفضاء الشعري للنص ؛ إذ استخدمت الشاعرة لغة عربية من البيئة الصحراوية القديمة ، واستخدمت مفردات من البيئة ذاتها تحمل دلالات غير خبيئة ضفرتها بالواقع المتجسد في زمن كتابة القصيدة : "إِنَّ الخُيُولَ تَشِيخُ صَوْمًا فَوْقَ أَرْصِفَةِ المَقَاهِي/ أَوْ تَمُوتُ تَوَرُّطًا/ فِي حَجْرِ أَعْمَدَةِ مِنَ الضَّوْءِ الأَمِيرِيِّ المُكَدَّسِ بِالطَّرِيقِ"، وتلك إشارة إلى أن الزمن وإن مر إلا أن الفكر الجامد في العقول لما يزل يحكم القوم .

شهدان . . ومعادلها النثري الموضوعي

الارتباط بين الشكل والتقنية والمضمون ارتباط وثيق ؛ فالقصيدة النثرية لم تشذ عن قواعد العَروض ، الجامدة من حيث الشكل ، إنما خرجت بكاتبها إلى حيث رحابة الفكر وطلاقة الروح ، هي لم تمنح الكاتب فقط حرية استخدام مفردات وتشكيلات لغوية لا يمكن استخدامها مع قواعد صارمة ، لكنها سمحت له بتقديم رؤاه والخوض في موضوعات ما كان لها أن تأتي بهذه الكيفية وبعضها ما كان له أن يأتي أصلاً ؛ إذ تحمل الكتابة شكلها وتأتي كتلة واحدة ، كما أن الأمر مع "شهدان" يبدو وكأنه تحرُر من واقع مرفوض وكأنما قصيدة النثر تأخذ الشاعرة وهي تثور من الإطار التقليدي بكتاباته وبأفكاره وبمعاصريه وبعصره إلى حيث ترغب في أن تكون في محاولة للتمسك بقوة تأمل أن تجدها في نفسها أو تقنع بها ذاتها : "حِينَ تَعَرَّى البَحْرُ أَمَامِي لَمْ أَتَوَتَّرْ"، و"هَلْ يَتَمَيَّأُ ظُفْرُ امْرَأَةٍ يَلْعَقُ فَحْوَاهَا مَيْدَانْ؟" .

وهي تخرج حرة كقصيدة النثر التي حولتها إلى منهج حياة ، "كَمَا لَنْ أُزْعِجَكَ بِالتَّحَدُّثِ حَوْلَ قَصِيدَةِ النَّثْرِ/ وَإِشْكَالِيَّاتِ تَلَقِّي العَامَةِ لَهَا/ أَنْتَ بِطَبِيعَتِكَ لَا تَأْمَنُ لِقَصِيدَةِ النَّثْرِ أَنْ تَظَلَّ جَمِيلَةً حَتَّى نِهَايَتِهَا/ وَتَطْرَبَ لِمُوسِيقَى الخَلِيلِ/ الَّذِي ذَبَحْتُهُ أَنَا أَمَامَ عَيْنَيْكَ/ عَلَى بَابِ قَصْرِ ثَقَافَةِ الحُرِّيَّةِ/ وَتَرَكْتُ جُثَّتَهُ لِلْمُبْتَدِئِينَ وَالمُتَحَفِّيِّينَ وَذَهَبْتُ مَعَكَ"، لكن إحباطات المرأة من الآخر الذي تترك كل شيء من أجله لا تنتهي : "لَكِنَّكَ ظَلَلْتَ تَتَرَحَّمُ عَلَى الخَلِيلِ وَتَتَرَنَّمُ مِنْ أَقْوَالِي القَدِيمَةِ بِسِحْرِ المَجَازِ" . تجعلها تتجاوز ما يأتي به إذ أنها كامرأة متعبة في (مجتمع شرقي- مجتمع القصيدة العمودية- القبلية) تحاول التجاوز كما تفعل الكثيرات من النساء لتمنح نفسها هدنة واستراحة ، «ولا حاجة بي اليوم لاستدراج راحتك اليمنى نحو موضع انفصام ظهري" علها تستريح ، فتخبره : "لَنْ أُزْعِجَكَ هَذِهِ اللَّيْلَةَ بِالحَدِيثِ حَوْلَ حُقُوقِ المَرْأَةِ/ أَنْتَ تَكْفُرُ بِالتَّمْيِيزِ الإِيجَابِي لِلنِّسَاءِ/ وَلَعَلَّكَ مُحِقٌّ/ فَالْكُوتَةُ النِّسَائِيَّةُ فِي بَرْلَمَانِ مِصْرَ ٢٠١٠ كَانَتْ مَهْزَلَةً كُبْرَى" .

وتقول في نص **"عَالِقَةٌ بِاللَّمَمِ"**: **"آخُذُ مَعَهُ شَرَابَ المِيلْكِ تِشِيكَرْ/ وَأُدَخِّنُ شِيشَةَ التِّفَّاحِ/ مُتَغَافِلَةً تَمَامًا عَنْ السَّنَوَاتِ الَّتِي أَضَعْتُهَا فِي كِتَابَةِ الشِّعْرِ العَمُودِي/ بِقَلَمِ الرُّصَاصِ عَلَى الوَرَقِ"**.

وتقول أيضًا:

"مَا لَمْ أَعْتَدْهُ حَتَّى الآنَ يَا حَبِيبِي/ أَنْ أَضَعَ قَصَائِدِي/ كَمُعَلَّقَاتٍ جَاهِلِيَّةٍ عَلَى جُدْرَانِ سِجْنِكَ الذَّهَبِي".

وهكذا تعادل القصيدة الحرية المفتقدة، فتسبح فيها الشاعرة؛ ربما تصل إلى معادلتها في مجتمع يرفض التغيير ويأمن لجدران المتاحف.

غواية وصوفية

تستدعي الشاعرة كل مفردات الخطيئة ومدلولاتها وما يُقرب منها، تضع كلًّا منها في مكانها من الجسد- بوصفه بيت الخطيئة الأعظم- فها هي الغواية والشيطان والخطيئة واللمم والشهوة والشهقة؛ بجانب الإيروتيكية المتجسدة في الشمبانيا وحديقة الماسنجر وزهور البيبي فلاور، ولكن:

"اللَّمَمُ/ بَهْجَةُ الرُّوحِ وَشَيْطَانٌ رَشِيقٌ" فهي إذن عالقة باللمم، ولكن مرة أخرى: **"وَأَنْتَ يَا اللهُ/ يَا خَالِقَ الإِيرُوتِيكِيَّةِ/ أَنَا عَالِقَةٌ بِاللَّمَمِ"** ورغم أنه- أي الله- **"صَانِعَ العَسَلِ/ وَمُسَوِّيًا رَأْسِي كَامِلًا"** إلا أن: **"رَأْسِي لَيْسَ مَمْسُوسًا إِلَّا بِاللَّمَمِ/ وَأَنَا لَا أَخْجَلُ إِلَا مِنْكَ"**.

والخطيئة: كريمة الإله، يطهر بها الطيبين ليمنحهم عفوًا ونعيمًا.

والشهقة: موسيقى الرب، إذن هي تدعو الغواية أن: **"أَقِيمِي كَرنِفَالَ الجَسَدِ"** لكنها تذهب إلى الجسد لتعبر إلى الروح؛ فتقول للغواية: **"ادهِنِي الأَرْوَاحَ بِزَيْتِ البَهْجَةِ"**

فلا عجب إذن أن تقول: **"لكِ الملكُ اليومَ".**

فالجسد هنا ليس انغماسًا في متعة حيوانية، لكنه طريق الروح للصعود، روح تبتهج بما منحها الله من متعة إذا تحققت في الآخر بيقين المحبة الخالصة، تجلت روحانية الجسد؛ حيث لا ينفصل الجسد عن الروح عند "شهدان"، لتُحدّث الغواية بقولها: **"نَزَّهي الأجسادَ عن خَلاياها الميتةِ/ حرري الأجساد من عوراتها"** تطلب منها أن تدع الأرواح مؤقتا منزوية في ركن الكون ريثما تقيم كرنفال الجسد، ثم تدعوها إلى دهن الأرواح بزيت البهجة، ثم: **"ستسطعُ الأرواحُ وهي صاغرةٌ"**، بل إن للروح درجة فهي:**"الروحُ لا تخضعُ لضوابطَ/ الأرواحُ لا تخشى الأرقَ ولا تصابُ بالتوتر العصبي/ ولا تذهب للواعظين من أطباء المخ والأعصابِ".**

إذن الروح هي المقصد وهي القصد، وإذن يأتي هنا: **"مداخل ارتقاء سلم اليقين"** من ديوان «في مغطس واحد، وهنا تعود للموروث ثانية؛ والذي جادلت معه القوم في ديوانيها الأوليين: **"طوبى للتي نذرت نهاراتها لخدمة عصافير الكناريا/ كانت تعظها وتوصيها بألا تغني كثيرًا/ وألا تضحك بصوت مرتفع عند مرور الملائكة الصفراء/ الصفراء تحديدًا/ كيلا يطمع الذي في قلبه مرض/ وأن تظل تصلي وتصلي/ حتى يأتيها اليقين"** وهنا تُصرح بتلك المداخل لارتقاء سلم اليقين: **"الراهبة التي لم تكن لتبلغ ذروة يقينها/ حتى أتاها على غير موعدٍ سابق/ ملاكٌ له عينان/ ولسان وشفتان/ يدخن بشراهة/ ويعانق برفق/ ويعرف مداخل ومداخل لارتقاء سلم اليقين".**

وفي «نجوى الأئمة» من الديوان ذاته الذي تجلت فيه رؤى الشاعرة بيقين تقول: **"أمامي/ أيها الورع/ شجنك سأعاقره وأثمل على صوت محمد رفعت/ حينئذ سأرتقي"**، و**"لنخبر الجميع عن الوجهة الأخرى للخطيئة/ وأنه بالعشق وحده تتطهر العناصر وتشف"**، و**"بوسعي أن أعيد معك قراءة الكون/ لنصل معا إلى تفسير حداثي لسفر التكوين ويوم البعث"**، و**"لنكشف لهم سر الحلول/ وسر التلاشي"** إنها تريد إعادة اكتشاف الكون.

وهنا تُحدِّثُ نيتشه، قائلة: **"هكذا كان سيتكلم زرادشت"** في تعظيم للجسد لتضع على لسانه زرادشت الاستسلام: **"سلام عليك أيها الجسد الجليل"**

المرأة.. شهوة الروح

ماذا تريد المرأة من الرجل؟ بل ماذا تريد من الحياة ذاتها؟ تقول "شهدان":

"منذ زمن مسني مسٌ/ عالق بالبدايات/ منذور لعيون المحاولة"

وهنا يأتي «يوسف»، وليوسف نصوص خاصة آثرت "شهدان" فيها أن تستحضر الرجل أمامها، تلك النصوص تتحدث فيها عنه وقد عرّفته بالاسم؛ فلم يعد الآخر- وإن كان كذلك- لكنها هنا تستدعيه أمامها؛ لتقول هكذا هو، وهكذا أنا، أو نحن، هو حاضر بكل خطاياه، وهي تستدعيه أيضًا من أجل العتاب: **"وكنت أتلو عليه من قصائدي ما ينسجم مع موسيقى راجح داوود التي لمحتها على شفته السفلى".**

وهي لا تنسى أنه -أي يوسف- قد أتى بآخر وألبسه مثلها، ومنحه أحمر شفاهها، وأنه لم يكن دومًا طيبًا، ولا تقيًّا.

وعن الوصل: "**إذ يهيم في علامات التوحد ناظرًا قرب الحلول/ هو لا يعود/ هو لا يصل/ وإذا ما اقترب/ يرنو للمحاولة الجديدة**"، و"**وروح يوسف غريزتها حمراء لا تستطيع معي صبرا**"

هكذا روح المرأة تبغي أن تبقى هنا في مسافة البين بين؛ لتتحقق شفافية اللقاء وروحانية الجسد.

وتريد أيضًا: "**الجلال في أن تكون حقيقي/ أيها العادي جدًا/ الجليل جدًا/ إن تدخل بهوى ادخله بقدمك الحقيقية**"، تطلب منه مقاس حذائه، وصوته الحقيقي، أن يشهر في وجهها فاتورة الكهرباء والغاز ومصاريف المدارس و"**أن يضع المجاز بجوار الحائط**".

"**ضع المجاز بجوار الحائط/ انبذه للشعراء الحالمين أبدًا/ البكائين أبدًا/ الذين لا يحصون عدد حبيباتهم ولا عدد جراحاتهم/ الذين لا يتوانون عن هجاء أنفسهم في المرآة**".

وماذا تريد:

"**لا تتظاهر بالرقة/ أيها البدوي/ بالاقتصار على بعض أصابعك دون الآخر/ فأنا أريد المودة والرحمة غير منقوصين**".

وفي صورة مدهشة يتجسد فيها معنى العطاء:

"**إن بقيت فهذا ما أبتغيه من تفتح ثغور جسدي استعدادًا للقيام بعملية البناء الضوئي بفعل شمسك التي ستشرق طوال الليل**".

وأقول: لك أن تتنفسي أيتها الزهرة وتعطي للكون ما شئت من أكسجين ما دامت الشمس قد أشرقت طوال الليل. وأنت تحتاجين لها في هذا الكون المليء بالأوجاع من أجل أن تزدهري وتعطي.

كلمات مضيئة ودوال

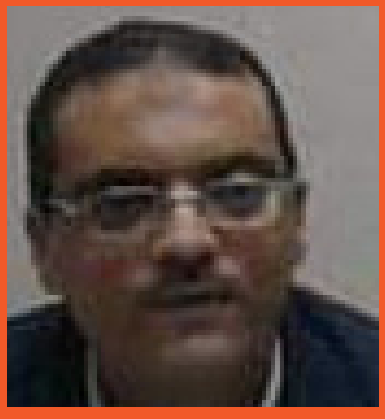
لـ»شهدان" قاموسها الخاص من المفردات والتعبيرات والصور، ومن الكلمات ما يمكن أن نطلق عليها كلمات مضيئة تشع على ما حولها من جمل، فتضيء جمالًا ومعنى غالبًا سيُكِنُّ تعبيرًا غير متداول وفي قلب القصد، ومن تلك الكلمات والصور على سبيل المثال:

"**امنحني حلوى الصفح**"، و"**قانون المنفعة الحدية**"، و"**تعتق زجاجات النبيذ داخل الدش المهبلي**"، و"**جعلت بياضها وقفا على أزرار قميصك**"، "**إيقاعات الغنج شفيفة كالصلاة**"، و"**خيوط الفضة التي تغطي أحزان الرجال**"... إلخ.

وأتت دوال الرجل هنا واسعة ومتعددة حسب موضعها؛ فالرجل هو: "**حابي**» أو "**الشيطان**"، وقد يكون "**شيطاني الأبيض**"، "**شيطاني الطيب**"، أو "**الملاك**" و"**عصير الخوخ**"، أو "**راقص التنورة**"، أو "**كاهني الأعظم**"، أو "**يوسف**"... إلخ.

تجليات صوفية وعناوين مراوغة

تتجلى الصوفية بعيدًا عن الرجل الذي صاحب جل النصوص؛ رفيقًا ومعاونًا ومعطاءً بالفعل أو بالتمني، تتجلى الصوفية في نصوص مثل "**في آخر كل ليلة**" الذي يحمل عنوانا يوحي بتجليات الجسد، لكن عند قراءته لا يمكنك أن تحيل ذاك



السرديات البينية..

كتابات على مقصلة النقد الكلاسيكي

أحمد قاصد كريم

الكتابات البينية؛ هي باختصار مجرد كتابات تتضمن روح الحكي ومتن الشعر، نصوص أغلبها قصيرة، مكثفة بما يوصلها إلى حد التجريد أحيانًا، لكنها تبتعد عن قالب القصة القصيرة جدًا- أو الومضة- إلى فضاء مختلف في طريقة السرد والمضمون، وقد تقترب من الخاطرة وإن كانت تشبه الشكل الحكائي، نجدها في الغالب على صفحات "السوشيال ميديا" لصعوبة نشرها في متن ورقي إلا ما ندر.

الذي توجه الشاعرة حديثها إليه إلا إلى الله:

"احذف قمامات رأسي/ وحدك تحذف قمامات الرؤوس/ ووحدك تبدل بها الفرح/ امنحني حلوى الصفح"، وتقول:

"سوّ نتوءات روحي/ لأجيئك خضراء من غير سوء/ هيئني/ إذن/ لك"، و**"في آخر كل ليلة/ أنا ألب إليك من الأمان/ سبعين باعا/ وتكون روحي على الفراش قنة مبللة/ في انتظار من يأتي في آخر لحظة من العمر/ ليسحبها في طمأنينة/ ويصعد بها/ ويعيدها، راضية، إليك"**

وفي «راقص التنورة» يكتمل طقس الصفو والصفاء والوجد:

"هيء نفسك لي"، ماذا إذن؟ **"يا راقص التنورة/ ستكون روحي منتظرة على حصيرة خارج الحلقة/ وتكون روحك اليسرى ما زالت مدلاة نحوها/ هاتها وصاحب روحي إلى هناك/ ودر معي/ سيشف الكون بنور آخر/ وسترفل الكواكب في مداراتنا وجدنا"**

وجاء التناص مع التاريخ، الفرعوني على سبيل المثال، **"لست قاسية يا ملك أخميم"** والتضمين بمفردات القرآن الكريم **"فيه بأس شديد"**، و**"لا شرقية ولا غربية"**، وغيرها، أو تناصا مثل **"واجعلني على خزائن صدره لأذوق طعم القيامة»**، و**"من غير سوء»**.

ومفردات الأديان الأخرى كالصليب وسفر الخروج، وغيرها.

وتناصًا مع كتب وروايات كـ:»**المسيح يصلب من جديد»** وهي في الحقيقة نصوص تحتاج إلى تخصيص صفحات لقراءتها كما تستحق.

واستخدام مفردات العصر **"الكمبيوتر"**، و**»لايكات"**، و**»جوجل"**، و**»ويكيبيديا"... إلخ.**

وسبحت موسيقى شرقية كموسيقى نوال وأم كلثوم، وإيقاعات غربية مثل الفالس وموسيقيين كذلك مثل راجح داوود وفاجنر.

وجاءت الأماكن السكندرية في النصوص بحقيقيتها المعبرة عن اللحظة الآنية أو زمنها وكذلك شخصيات سكندرية بعينها كـ «عايدة» وهذه أيضًا نصوص تستحق التبئير لما لها من أبعاد مجتمعية أتت بها الشاعرة بفنية واحترافية.

أما بعد..

إن ضيق المساحة كان عائقًا في سبيل الكتابة كما ينبغي في نصوص شهدان الغرباوي وأن هناك الكثير والكثير الذي يستحق تناوله بالقراءة والتأويل، وما كتبته في هذه السطور إنما هو نقطة في بحر إبداعها العميق الممتع حد الزهو.

تتبع صعوبة تجنيسها- أو تصنيفها- أكاديميًا؛ من اعتمادها على تراكيب لغوية تقترب من قصيدة النثر؛ حيث تكسر الشكل التقليدي للجملة المتداولة في القص القصير، حتى لو كان غرائبيًا في الشكل، تراكيب لغوية تعتمد على المجاز بأنواعه لاهتمامها بالمضمون وعدم الاهتمام بجماليات اللغة بالشكل المنمق الذي يتواجد في الكتابات الكلاسيكية.

والكتابات البينية تميل- بطبيعتها- إلى الضبابية، وقد تحمل الشكل البريختي أحيانًا، وتجنح في الغالب إلى مُعاير الحداثة وما بعدها، وفيها تتماهى عناصر الزمان والمكان والشخصيات والحدث؛ بأشكالها الأرسطية لفضاءات أكثر عمقًا من حيث المعنى.

أغلب تلك النصوص لا تحمل عنوانًا، ربما لتجاوز الشكل النمطي، وكأن النص يظهر من المجهول- بصورة مفاجئة أو صادمة- ثم يسير بعيدًا؛ تاركًا القارئ وحده يفكر فيما قرأ، أو بالأحرى في ما حدث.

تعتمد تلك النصوص على إعادة صياغة العادي أو المألوف، بالإشارة إلى مواضع تختفي فيه لفرط تكرارها أمام المتلقي، أو إعادة صياغة أسطورة ما، إما بإكمالها لرسم حالة ما بعد الحدث؛ أو إعادة صياغتها بمنظور آخر يناسب الزمن الحالي.

كما تتعمد الكتابات البينية تغيير مفهوم المتلقي عن قيمة إنسانية ما؛ كالموت أو الخوف أو القلق، بأنسنة ذلك المفهوم وتعريته من القيم المتراكمة عبر العصور في مخيلة الإنسان/ القارئ العادي.

السرديات البينية.. أمثلة ودلالات

في الماضي لا أجد أفضل من كتابات مصطفى صادق الرافعي في كتابيه "أوراق الورد" و"وحي القلم" كمثال للكتابات البينية، حيث ضاق الشعر بالأفكار التي تجول في رأسه؛ وبدأ في طرح أفكاره في إطار سردي، ربما لا يتسع المقال لنشر نماذج منها، ويمكن للقارئ متابعتها بسهولة، وهذه مجرد أمثلة للسرديات البينية لكتاب معاصرين:

"لم تترك أحدًا إلا وتفتح حقيبتها

أمامه، تبدأ في البحث فيها عن أشياء في مخيلتها، تأتي بها يمينًا ويسارًا، ثم تقلبها؛ تستعرض محتوياتها، تنظمها، تلملمها مرة أخرى، وتعود بالحقيبة كما كانت، تتعمد هذا الفعل حقيقة، لم تكن تعي أن الحقيبة مهترئة، محتوياتها رخيصة، تضيع وقتًا ومجهودًا وتحتفظ بكل هذه الرداءة، عالمها ومخيلتها الفقيرة كانت لها حدثًا دائمًا ما يدهشها حتى أنها لم تغلقها أبدًا".

شيماء عبد الرسول.

في النص تتناول الكاتبة فعلا عاديًا، فعل العبث في الحقيبة بغير سبب منطقي، وهو فعل يماثل العبث في الهاتف الخلوي لتزجية الوقت، تتعمد الفعل أمام الآخر؛ ربما لجذب الانتباه أو كنوع من التواصل معه، ثم تظهر الجانب الخفي الجالب للدهشة (وهو ما يشبه المفارقة في القص القصير) بأنه واقع مؤلم رخيص، لكنها ستستمر في فعله لأنه الشيء الوحيد لديها الذي يحمل قيمة.

"أتدرون كيف هو حظي؟ مثل رجل تنفر منه كل النساء، ألقى- بكل غيظه- حجرًا في البحر، فقتل دون قصد الحورية التي كانت تراقبه.

السيد العديسي.

وهو نص يبدأ بتساؤل، وكأنه عنوان مضمن داخل النص، ثم تأتي جملة صادمة كإجابة للتساؤل المطروح من باب الاستهلال البرقي، لكنها جملة تحمل فعلا مدركًا يفعله الكثيرون (إلقاء الحجر في البحر تنفيسًا عن لحظة غضب)، ثم تأتي المفارقة بجملة مدهشة غرائبية تولد الدهشة وتصنع الفارق.

"لماذا يصطحب النجارون أبنائهم إلى العمل؟ لماذا النجارون فقراء وطيبون وبسطاء؟ لماذا يسمون أبناءهم يوسف؟ هل كان يوسف النجار يعمل بالنجارة؟ أم هو مجرد لقب؟ قالت إن الحياة صعبة، لكن الخشب بسيط ولين، كأنه جسد، كأنه لحم، هل تعلم أن العطور بعضها من خشب، الخشب لا يشبه شيئًا آخر، ليس لأنه من شجرة ولا لأنه ينتمي للغابة، فقط هو جميل، كنجار طيب، قال لك الرحمة حلوة، وأتم عمله على أكمل وجه، وطلب أجرة بسيطة، وجاء في الميعاد، وابتسم لك شاكرًا، وسار مبتعدًا؛ هو وابنه يوسف!".

أحمد عبدالجبار.

في النص، يتعامل الكاتب مع الموروث، بتماس واضح وصريح مع قصة يوسف النجار؛ ثم يعرج إلى الخشب الذي يتعامل معه النجار وابنه، وسرعان ما يذهب بنا إلى أصل الشجرة التي أتى منها الخشب في رحلة تبحث في الوجود ذاته، ما دفعه- في النهاية- إلى الشفقة بالعميل الذي استأجره.

وهي الكتابة البينية التي تحمل سمات الحكي في قالب واقعي سحري يتماس مع متن الشعر من خلال شاعرية اللغة.

"في الزنزانة المجاورة، نسي السجان أن يغلق باب السجن جيدًا، لم يضع القفل الكبير كما عادته، في الصباح وجد كل شيء في مكانه، القفل المفتوح، الباب كما تركه، السجناء كما هم، ليلتها لم يفكر أحد بالهرب".

محمد عبدالرحيم.

هنا رسم الكاتب مشهدًا واقعيًا، واصفًا الحالة جيدًا، ومستمرًا بواقعية منطقية، لكنه أعقبها بتفسير قد يبدو منطقيًا للوهلة الأولى، وبالاستغراق في المعنى الضمني؛ تتجلى المفارقة، وتتضح الدهشة بصدمة المفاجأة.

***

"سأله: قل لي الرقم الأخير.

هنا جودة العلاقة سوف تجيب

الأحداث المشتركة سوف تجيب

أو ، يبلع الطفل اندهاشه

وأيضًا سوف يرد :

الأرقام فضاء

لفظ الكرة في مرمى متسع ، لكنه لم يسع

أخبرني بالرقم الأخير؟

الأرقام خالدة .

أرجوك ، ما هو الرقم الأخير؟

الأرقام روح .

اشفِ حيرتي بالرقم الأخير .

لابد أنه يقصد رقمًا بعينه له أول وله آخر ، وأنا ذاكرتي مثقوبة ، لماذا يلح علَيَّ بالرد؟

قل لي أنت الرقم الأول؟

أهلًا بك في الرحلة .

شيماء عبد الرسول.

"عندما تُهدمُ سينما، لا يُهدمُ الفيلم، ولا تنتهي حياة أبطاله، الجمهور فقط يشعر بالحزن قليلًا، كمن فقد حبيبة، اختفت من حياته، وتعيش حياتها في مكان آخر".

أحمد عبد الجبار.

"لأنك لست هنا؛ فأنا لست على ما يرام، وهذا الصباح ينقصه الكثير؛ لذا أقول لهذا العالم: صباح الخير.. تقريبًا!».

محمد رجب.

***

النصوص السابقة؛ حملت روح القص، برسم مشهدية درامية؛ وإن كانت ضبابية مجتزأة من مشهد أكبر يدركه القارئ- ضمنيًّا- بإشارات سيميائية توجه القارئ

للمغزى الذي يريده الكاتب.

نصوص على مقصلة النقاد

يعاني النقاد الذين تمرسوا في نقد النصوص السردية الكلاسيكية- على مدى زمني طويل- حسب مدارس وأطر نقدية مقولبة سلفًا للتفاعل مع النصوص الكلاسيكية؛ في التعامل مع تلك النصوص البينية؛ سواء على المنصات النقدية أو خلال الدراسات المنشورة؛ لأنها تحطم المنظور الأرسطي المعتاد، وتتشكل بنائيًا بشكل مختلف عنها؛ فهي تستوجب ابتكار أطر نقدية مختلفة قد تعتمد على التأويل والبحث عن مفاتيح دلالية من خلال ثنيات النص بشكل أقرب إلى الإشارات التي نجدها في السيميوطيقا وفي الغالب ما تترك هذه النصوص دون ملاحقة نقدية.

من خصائص هذه النصوص أنها غير معنية بالقارئ العادي الذي تربَّى ثقافيًا على الشكل الكلاسيكي، الذي لا يبتعد بمخيلته ودرجة مشاركته في صنع نص موازٍ أبعد من تفسير الرمز من الدرجة الأولى للتلقي الذي غالبًا ما يكون دلالة لأسماء الشخصيات أو الأماكن أو الدلالات الواضحة عند استخدام تقنية الواقعية السحرية.

فهذه النصوص تنتقي قارئها، فهي في الغالب تستفز مشاعره وتدعوه للتفكير وذلك حسب الحيلة السردية التي لجأ إليها الكاتب في متن نصه.

تعتمد هذه الكتابات على الحيل السردية المبتكرة والألعاب الذهنية والتي قد تصل إلى حد الأحجية والألغاز، وذلك بهدف استنفار حواس القارئ لمزيد من التفاعل وإدراك المعنى.

ومن خصائص هذه الكتابات، دمج العام بالخاص، وكأن الهم العام؛ خاص؛ والعكس، وقد تصل إلى دمج الظواهر الكونية داخل النفس الإنسانية لتعظيم المعنى والأثر بدلًا من استخدام اللغة المنمقة (صيغ المبالغة وما شابه) في تقدير الحالة الشعورية.

الوجودية بأنواعها هي الحقل الخصب لهذه الكتابات، ولعل لجوء الكاتب في الأساس لهذه الكتابات- كنوع من الجنوح للوجودية؛ وكطريقة تفكير أيضًا- هو ما أوجد هذا الفكر في الكتابات، والتي قد تصل إلى مرحلة العدمية أحيانًا.

تمرد المضمون على الشكل.. الفكرة تحطم «تابو» اللغة

لا تلتزم الكتابات الجديدة- وليست البينية- فقط بالشكل النمطي للغة؛ وكأنها "تابو" يجب كسره، فنجد روايات كاملة وقصصًا قصيرة تكتب باللهجة العامية، ربما كنوع من التمرد أو فتح آفاق جديدة للتلاقي عبر لهجة محلية.

ويأتي استخدام مصطلحات بلغات أخرى في النصوص، كنوع من كسر الحائط اللغوي، وهذا يعد امتدادًا للشكل الروائي الحديث الذي خطى هذه الخطوة منذ عقود ولحقت بها الكتابات الجديدة ومنها البينية.

وقد اعترت هذه الكتابات- فيما مضى- بعض السلبيات؛ مثل عدم وضوح الفكرة بشكل منطقي؛ أو الغموض بقدر كبير، ربما لعدم تمكن المتلقي- وقتها- من فهم الحالة المولدة للدهشة والتفرد، وأيضًا لغة الترجمة من حيث ترتيب الجملة حسب قواعد اللغة العربية، أو الاستعانة بمفردات خارج الإطار المجتمعي، والإتيان بمفردات أجنبية قد تكون دالة على فهم آخر في الواقع الذي نشأت فيه، أو استعمال تيمة غربية لها مدلول مغاير أتى من أسطورة تبتعد مكانيًا وفكريًا عن الواقع الشرقي، كالاتكاء على الأساطير اليونانية أو الهندية مثلًا؛ دون الانتباه لمدلولها الفكري، ما صبغ مصطلح "التجريب" بسمعة سيئة حينها، هنا لجأ النقاد- عند تناول هذه النصوص- إلى تداول "التجريب" كمدلول على كل ما هو غامض وغير تقليدي حتى لو كان بغير ثقل فكري.

وبعد تمرس الكتاب على هذه الكتابات، انتفى عنهم وعنها صفة التجريب، وأصبحوا يطالبون باعتبارهم جنسًا أدبيًا مستقلًا بذاته، وملاحقة نقدية جادة تتطلب ابتكار أطر نقدية جديدة.

كافيين
Caffeine

الفنون البصرية

محمد مشبال
طارق الولقاضي
ابراهيم الحجري
آمنة الرميلي
حسن المودن
رشا الفوال
كمال العبادي
منال يوسف
أحمد قاصد