N A Z E M O D E H

دراسات
STUDIES

ناظم عودة

نقص الصورة

تأويل بلاغة السرد

2

نقص الصورة

تأويل بلاغة السرد

2

نقص الصورة [٢]: تأويل بلاغة السرد / دراسات ـ نقد أدبيّ
ناظم عودة / مؤلّف من العراق
الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣
حقوق الطبع محفوظة

المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، الصنايع ، بناية عيد بن سالم ،
ص. ب : ٥٤٦٠ ـ ١١ ، العنوان البرقي :موكيّالي ،
هاتفاكس : ٧٥١٤٣٨ / ٧٥٢٣٠٨
التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص.ب : ٩١٥٧ ، هاتف ٥٦٠٥٤٣٢ ، هاتفاكس : ٥٦٨٥٥٠١
E - mail : mkayyali@nets.com.jo
تصميم الغلاف والإشراف الفنّي :
سمير سيفو®
لوحة الغلاف : **سامي حقّي / العراق**
الصفّ الضوئيّ :
مكتب الناشر / عمّان ، الأردنّ
التنفيذ الطباعيّ :
المطابع المركزيّة / عمّان ، الأردنّ

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system , or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أيّ جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأيّ شكل من الأشكال ، دون إذن خطّي مسبق من الناشر.
ISBN 9953-36-017-0

الإهداء

إلَـى نُورِيَّةَ ، أُمِّـي
الَّتِي لَمْ أَعُدْ أَعْرِفُ أَيْنَ هِيَ الآنَ
وَلا هِيَ تَعْرِفُ أَيْنَ أَنَا أَيْضاً . . . . وَتِلْكَ حِكَايَةٌ يَصْعُبُ سَرْدُهَا .

إلـى طلابـي وأصدقـائي الليبيين الذيـن نسجـت
معهـم حكايـــة غريبـــة
من الحبّ والترحال .

المحتويات

١-قراءة الرواية ومنطق كسر الجوز :	11
ـ الرواية والنظرية	11
ـ خبرة ابن المقفع في قراءة السرد	16
ـ الذاكرة الثقافية في الرواية	19
ـ مدرسة الحكي العربي وذاكرة قراءة الرواية الحديثة	21
ـ النقص بين الطبيعة والمحاكاة	23
ـ اللغة في فرضية نقص الصورة	26
٢-الأنثى تدافع عن نفسها بالسرد ، فاطمة المرنيسي قرينة شهرزاد :	28
ـ سرد الذات	28
ـ استشراق الصورة	33
ـ فاطمة وشهرزاد	38
ـ خصائص السرد لدى فاطمة	41
ـ حريم الشرق وحريم الغرب	44
ـ إتقان فن الحكي في مجتمع الحريم	46
٣-حنان الشيخ ، السرد ومعضلة الشذوذ :	52
ـ التحليل السردي لمعضلة الشذوذ	52
ـ رأي فرويد في المسألة	61
ـ رأي العرب في سحاق النساء	64
ـ نقد الحداثة المقنّعة	66
٤-البعوض والمنفلوطي ، لعبة الكرّ والفرّ :	69
ـ مكيدة البعوض	69
ـ ذاكرة المنفلوطي الثقافية	71

٥-موت الروائي ، تراجيديا تخييلية : 78
ـ دلالة المؤلف الروائي 78
ـ المؤلف وسحر السرد 80
ـ صنعة المخلوقات الروائية 82
ـ مؤنس الرزاز ، الروائي المقنّع 86
٦-حكاية الأخوة الثلاثة ، الجاموسة الكذابة : 92
ـ التشويق والسرد 92
ـ الوعظ ولسان الحيوان 95
ـ الصراع بين الصدق والكذب 96
ـ السحر والسرد في حكاية الأخوة الثلاثة 98
٧-الزمن المتخيل ومأساة الإنسان 102
٨-عبد الرحمن منيف : شجار المؤلف والقارئ 112
ـ الراوي والقارئ 112
ـ الرواية ذات البعد السردي الواحد 114
٩-ترميز الأرض الروائية : 120
ـ طبقات القراءة في شرق النخيل 120
ـ الطبقة الحكائية الأولى 122
ـ الطيقة الحكائية الرمزية 124
١٠- حنّا مينه ، سيكولوجيا الانفصام الروائي : 130
ـ الانفصام الراعي 130
ـ الأنا الثانية للمؤلف 133
ـ رمزية الانفصام 136

إن عملية التأليف أو الصياغة لا تكتمل في النص وحده ، بل لدى القارئ ، وبهذا الشرط تجعل من إعادة صياغة الحياة في السرد أمراً ممكناً .

- بول ريكور -

الرواية أكثر تنوعاً و تعدداً من أيّ نوع آخر عرفه القدماء . فهناك أجزاء بلاغية ، أجزاء من الحوار ، حيث تتبادل هذه الأساليب جميعها وتتناسج وتتعالق ببعضها بعضاً بأكثر الأشكال غنىً وتكلفاً وصُنعيّة .

- ميخائيل باختين -

قراءة الرواية ومنطق كَسْرِ الجَوْز

مَن قرأ هذا الكتابَ ، ولم يفهم ما فيه ،
ولم يعلم غرضه ظاهراً وباطناً ،
لم ينتفع بما بدا له من خطه ونقشه ،
كما لو أنَ رجلاً قُدِّمَ له جَوْزٌ
لم ينتفع به إلا أنْ يكْسِرَهُ .

- ابن المقفع -

-١-

الرواية والنظرية

هذا الجزء من كتاب (نقص الصورة) مخصص لتقديم قراءات في الرواية العربية . لكنه يختلف عن القراءات الأخرى في أنه لا يقولب أو ينمّط الرواية العربية كلها في خانة واحدة ، ولا يَحْفَل كثيراً بـ (النظرية) التي يؤدي الاستغراق فيها إلى وضع حجاب على النصّ ، ولا يؤدي إلى إماطة اللثام عن النقص الماثل في صورته . وهذا ما حدا بـ (إيان كريب) أنْ ينتقد (النظرية) بشدة ، وأنْ يقول : إنّ كلمة نظرية نفسها تثير في بعض

الأحيان الهلع في نفوس الناس[1] . وإذا ما كان كلام (كريب) ينحصر في إيجاد أساس لنقد نظريات علم الاجتماع ، التي تشكو من معضلة دائمة هي أنها عصية على الفهم أو مبتذلة أو لا معنى لها ، فإنّ (النظرية) بحدّ ذاتها تملك هذه الخواص التي تقف حائلاً بينها وبين بلوغ الغرض الذي ترمي إليه . فالنظرية نظام من التجريد المعقد ، ينبغي في استعمالها مراعاة استجابة العمل الأدبي لأسس هذه النظرية ، فضلاً عن مراعاة قضية أساسية أخرى ، هي أنّ النظرية عملية توصيف لقوانين وأساليب العمل الأدبي ، التي تنبثق منه ، لا تلك التي توضع له بطريقة مسبقة ، وكان ذلك هو الأساس الذي تستند إليه النظريات النقدية الغربية ، التي تريد أن تحقق ضرباً من عدم الاغتراب بين العمل الأدبي والممارسة النقدية . وعلى الرغم من أنّ النظريات النقدية الغربية لم تسلم من الاعتراض عليها ، إلا أنها حققت نمطاً من التواصل بينها وبين الأجناس الأدبية من جهة ، وبينها وبين القارئ الغربي من جهة أخرى . لكنّ النقد الأدبي العربي في السبعينيات والثمانينيات احتفى بالنظرية احتفاءَ مستجير ، في الوقت الذي كان النصّ الأدبي ينازع فيه كثيراً لأجل توصيلِ مقاصده الأساسية . وكان هذا النقد يضع الحجاب تلو الحجاب على النصّ ؛ الحجب المطرزة بنسيج النظرية وبنسيج المفاهيم ، وكان المؤلف والقارئ العربيان يتململان معاً ، كل واحد منهما يريد أن يقف على مقاصد التأليف والتأثير في عملية ذات تاريخ طويل بين الكتابة والقراءة . وعلينا أن نقرّ هنا ، بأنّ النقد العربي كان يتسابق من مغربه إلى مشرقه لإثبات صحة الفرضيات النقدية الغربية ، وكانت الثقافة الغربية تراقب هذا الانتصار لمركزية منطقها النقدي ، الذي بات يستعمر هو الآخر ثقافات

---

(١) النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس ـ إيان كريب ـ ترجمة محمد حسين غلوم ـ عالم المعرفة ٢٤٤ ـ الكويت ١٩٩٩ـ ص ١٢ .

الشعوب . وتمخض الاحتفاء بالنظرية في نقدنا الأدبي عن انحسار القيمة التاريخية والجمالية والفلسفية للأعمال الأدبية العربية ، وحدوث الجفوة الكبرى بين القارئ وتلك الأعمال في الربع الأخير من القرن العشرين . وهذه إحدى هفوات القراءة النقدية التي تبحث في الأعمال الروائية عن تماثلات أسلوبية محضة ، متغافلة عن مقاصد التأليف ، ونسيج العلاقات الاجتماعية الحية ، التي هي جوهر العمل الأدبي .

إنّ القراءة النقدية التي ندعو إليها في هذا الكتاب ، تسعى إلى تحرير المقاصد التي يهدف العمل الأدبي إلى تكريسها في ذهن مَنْ يتوجه إلى مخاطبته . وكانت تلك القضية غائبة عن أغلب الممارسات التطبيقية في النقد العربي ، إذْ شاع اعتقاد بأنّ البحث عن تلك المقاصد ، يوجه نشاط النقد الأدبي إلى نشاط غائيّ . وتلك معضلة أرادت البنيوية أنْ تتجاوزها ، وتؤسس مجموعة من المفاهيم والفرضيات التي لا تعنى بالجانب الغائي في العمل الأدبي ، وإنما توصّف القوانين التي تجعل من النصّ حاملاً شفرات جمالية ، إذْ يرى البنيويون أنّ هذه القوانين هي جوهر العمل الأدبي . وعلى أثر ذلك ، اعتقد النقاد العرب أنّ الخوض في مسألة الغائيات التي ينطوي عليها النصّ الأدبي ، هو انكفاء بالممارسة النقدية إلى عصور قديمة ، متخلفة في نظرتها إلى الأعمال الأدبية . متغافلين عن أنّ الذاكرة الجمالية للقارئ العربي ، قائمة أصلاً على أنّ الثقافة العربية ذات خواص غائية ؛ فأصولها من الشعر والنثر ، أو البلاغة العربية ، أو الخطاب الديني ، تشرك الزمان والمكان والقارئ في عملية بناء المعنى . وقد برهنت في دراسة سابقة ، على أنّ البلاغة العربية كانت تضع في ذيل كل قانون من قوانين البلاغة إشارة إلى : تمكين المعنى في قلب السامع[٢] . وتحفل كتب النقد والبلاغة عند العرب بهذه العبارة ، التي تبيّن الغاية

---

(٢) ينظر كتابي : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ـ دار الشروق ـ الأردن ـ ١٩٩٧ .

الأساسية من زركشة الكلام العربي بهذه الأساليب . ولو أجرينا مسحاً للأعمال العربية الكبرى ، التي تغذّي الذاكرة الجمالية للقارئ العربي ، فإنّ الإشارة إلى ربط عملية إنتاج الكلام بالزمان وبالمكان وبالقارئ في هذه الأعمال ، تعدّ قضية مركزية . فالذاكرة الجمالية لقارئ الشعر العربي القديم ، تدرك أنّ ذلك القالب الشعري ذو أساس زماني ومكاني ، على النحو الذي بيّناه في الجزء الأول من كتاب نقص الصورة ، وحللنا فيه عادة الشعراء العرب باستسقاء قبور الموتى مثلاً ، التي يعود أول استعمال لها إلى مهلهل بن ربيعة ، كما تحدثنا كتب الأدب القديمة . وعلى الرغم من أنّ حكايات (ألف ليلة وليلة) ذات بناء عالي التخييل ، فإنّ كتب الأدب لا تكفّ عن الإشارة إلى الخلفيات التاريخية لهذه الحكايات ، التي تهدف إلى غاية كبرى ، هي إعادة الثقة بين الذكورة والأنوثة ، التي تعرضت إلى صدمة كبيرة ، بسبب الأزمة النفسية التي كان يمرّ بها الملك . وكانت هذه الغاية ، موضع عناية من الدراسات الغربية والاستشراقية ، التي تهدف إلى جعل هذه القضية في صلب الثقافة العربية . وقد فسّرت حكايات (كليلة ودمنة) ذات البناء الرمزي العالي ، تفسيراً لا يخلو من الارتباط بالتاريخ ، ومن المضامين السياسية والأخلاقية التي أودعها فيها عبد الله بن المقفع . واستناداً إلى هذا الارتباط التاريخي للحكايات ، فقد اعترف ابن المقفع بأنّ : من قرأ هذا الكتاب ، ولم يفهم ما فيه ، ولم يعلم غرضه ظاهراً وباطناً ، لم ينتفع بما بدا له من خطه ونقشه ، كما لو أنّ رجلاً قُدِّمَ له جَوْزٌ لم ينتفع به إلا أنْ يكْسِرَهُ ؛ وكان أيضاً كالرجل الذي طلب علم الفصيح من كلام الناس ؛ فأتى صديقاً له من العلماء ، له علم بالفصاحة ، فأعلمه حاجته إلى علم الفصيح ؛ فرسم له صديقه في صحيفة صفراء فصيح الكلام وتصاريفه ووجوهه ؛ فانصرف المتعلم إلى منزله ؛ فجعل يكثر قراءتها ولا يقف على معانيها . ثم إنه جلس ذات يوم في محفل من أهل العلم والأدب ، فأخذ في محاورتهم ؛ فجرت له كلمة أخطأ فيها ؛ فقال له

بعض الجماعة : إنك قد أخطأت ؛ والوجه غير ما تكلمت به . فقال وكيف أخطئ وقد قرأت الصحيفة الصفراء ؛ وهي في منزلي؟ فكانت مقالته لهم أوجب للحجة عليه وزاده ذلك قرباً من الجهل وبعداً من الأدب[٣] . فهو يطلب من القارئ أن لا يقف عند شكل الحكايات التي تجري على ألسن الحيوانات ، بل يتعدى ذلك إلى الجانب الرمزي في الحكايات ، ذلك الجانب الذي يعيد تشكيل الحكايات ودلالاتها تشكيلاً رمزياً ، وهو يعلم أنّ ترميز القصص يجعل منها ذات مستويين من الدلالة ، ظاهر وباطن . ويبدو لنا أنّ تفسير الرغبة الكبيرة التي دفعت ابن المقفع إلى نقل هذه القصص إلى العربية هو البناء الإثني في هذه الحكايات ، فهي تقدّم طبقتين من الحكي : الرمزي والحقيقي ، وتقدّم طبقتين من الدلالة : الخير والشر ، وكل ذلك ينسجم مع المزاج الثقافي لابن المقفع ، الذي كان يدين بالديانة الزرادشتية ، التي تقرّ بوجود إلهين ، واحد للخير والآخر للشرّ ، ويُخلق الإنسان حراً ، ومن ثمّ يختار أحد الإلهين .

وعلى هذا المستوى من التشكيل الظاهر والباطن ، قدّمت (مقامات الهمذاني) نمطاً من السرد ، الذي لا يمكن تفسيره على أنه حُلية شكلية خالية من الغاية . فهذه المقامات التي تتخذ من موضوعة (الكدية) مهيمنة نصية ، لا تختار ذلك إلا لتقديم صورة مجازية مبطّنة بالتمرد على الواقع السياسي ؛ أي أنّ الواقع بتناقضاته يبطّن النظام اللساني للمقامة ، فالبطل (أبو الفتح الاسكندري) يتمتع بثنائية تركيبية ، فهو أديب وشحّاذ في الوقت نفسه . ويثير هذا التركيب الثنائي لشخصية أبي الفتح الاسكندري القدرة على إنتاج ثنائيات أخرى كان يرمي إليها بديع الزمان الهمذاني : ثقافة وفقر ، الأديب المقموع سياسياً والشحاذ المتمرد ، ثراء الأدباء الثقافي

---

(٣) كليلة ودمنة ـ عبد الله بن المقفع ـ قدّم له د . فاروق سعد ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ـ لبنان ـ ط٥ ـ ١٩٩٢ـ ص ١٩ ـ ٢٠ .

(الثراء اللفظي مثلاً) وفقر الأدباء الاجتماعي (الحاجة إلى المال) .

وبعد ذلك كله ، فإنّ الممارسة النقدية لابد أنّ تتبنى طريقة في تجلية الغايات الجمالية والدلالية في الأعمال السردية ، فالسرد العربي المعاصر يتمتع بخواص فنية عالية ، ويتضمن أفكاراً عن الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي . وهو لا يريد أن يعبّر عن هموم جمالية ، غايتها تحسين لغة السرد فقط ، بل هنالك هموم خارجية ، يسعى الروائيون العرب إلى إقامة موازنة بينهما .

-٢-

خبرة ابن المقفع في قراءة السرد

يقارن عبد الله بن المقفع (١٠٦- ١٤٢هـ) بين كتاب (كليلة ودمنة) والجوز الهندي ، وبين قارئ هذا الكتاب وكاسر الجوز الهندي ، فثمة هدف أساسي ما بين الاثنين ؛ كاسر الجوز يريد أن يستخرج اللبّ ، وقارئ الكتاب يريد أن يستخرج جوهر الكلام . نطق عبد الله بن المقفع بهذه المقارنة في مقدمته لكتاب (كليلة ودمنة) ، تلك الحكايات الهندية المثيرة ، التي كانت مناسبة للقاء ثقافي ثلاثي : الثقافة الهندية ، والثقافة الفارسية ، والثقافة العربية . ولا يمكن أن يُفهم مقصد عبد الله بن المقفع في مقارنته بمعزل عن سياق كلامه حول القراءة الصحيحة لحكايات (كليلة ودمنة) ، التي يعتقد أنّ لها باطناً وظاهراً ، لابدّ أنْ يضعه القارئ في حسبانه . فهو يقول في عرضه للكتاب : هذا كتاب كليلة ودمنة ، ومما وضعه علماء الهند من الأمثال والأحاديث التي ألهموا أن يُدخلوا فيها أبلغ ما وجدوا من القول في النحو الذي أرادوا . ولم تزل العلماء من أهل كلّ ملة يلتمسون أن يُعْقَلَ عنهم ، ويحتالون في ذلك بصنوف الحيل ، ويبتغون إخراج ما عندهم من العلل ، حتى كان من تلك العلل وضع هذا الكتاب

على أفواه البهائم والطير[٤] . إنّ ابن المقفع يقرّ هنا بالتلاعب الفني (الحيل) الذي جرى على تلك الحكايات ، فهذه الحيل هي حجب رمزية لابد من كشفها بالقراءة على الشاكلة التي حدّدها ابن المقفع نفسه . ويقول أيضاً : ينبغي لمن قرأ هذا الكتاب أن يعرف الوجوه التي وضعت له ، وإلى أي غاية جرى مؤلفه فيه عندما نسبه إلى البهائم ، وأضافه إلى غير مفصح ، وغير ذلك من الأوضاع التي جعلها أمثالاً ، فإنّ قارئه متى لم يفعل ذلك لم يدر ما أريد بتلك المعاني ، ولا أيّ ثمرة يجتني منها ، ولا أيّ نتيجة تحصل له من مقدمات ما تضمنه هذا الكتاب . وإنه وإن كان غايته استتمام قراءته إلى آخره دون معرفة ما يقرأ منه لم يعد عليه شيء يرجع إليه نفعه[٥] . واضح أنّ عبد الله بن المقفع يريد أنْ يجني ثمرة العمل الفني ، وهي غايته ، التي هي لبّ الحكاية عنده . ويطلب من القارئ في موضع آخر أن يتجاوز التزاويق الشكلية ويعمل على تنشيط قدراته التأويلية في ربط الأسلوب بمقاصد السرد النهائية : وقد ينبغي للناظر في كتابنا هذا ألا تكون غايته التصفح لتزاويقه ، بل يُشرف على ما تضمن من الأمثال ، حتى ينتهي منه ، ويقف عند كلّ مثلٍ وكلمة ، ويعمل فيها رويّته[٦] . ويصرّح في عبارة أخرى أنّ القارئ الحقيقي هو من لا يملّ من تفكيك الحكاية ليلتمس جوهر المعنى الذي يضمره الأسلوب السردي : كذلك يجب على قارئ هذا الكتاب أن يديم النظر فيه من غير ضجر ، ويلتمس جواهر معانيه ، ولا يظن أن نتيجته الإخبار عن حيلة بهيمتين أو محاورة سبع لثور فينصرف بذلك عن الغرض المقصود[٧] .

---

(٤) المصدر نفسه ـ ص١٧ .

(٥) المصدر نفسه ـ ص١٨

(٦) المصدر نفسه ـ ص٣٢

(٧) المصدر نفسه ـ ص٣٤

ويخاطب القارئ الجاهل وما يصيبه من إخفاق بسبب سوء تأمل ما وراء الأسلوب السردي ، الذي يكمن فيه ما تستكمل به دلالة الحكاية : وكذلك الجهال إذا أغفلوا أمر التفكر في هذا الكتاب ، وتركوا الوقوف على أسرار معانيه ، وأخذوا بظاهره . ومن صرف همته إلى النظر في أبواب الهزل ، كان كرجل أصاب أرضاً طيبة حرّة وحباً صحيحاً ، فزرعها وسقاها ، حتى إذا قرُب خبرها وأينعت ، تشاغل عنها بجمع ما فيها من الزهر وقطع الشوك ، فأهلك بتشاغله ما كان أحسن فائدة وأجمل عائدة[٨] .

قبل أنْ ينقل ابن المقفع حكايات (كليلة ودمنة) إلى اللغة العربية ، كانت الحكاية العربية تفتقر إلى المحاكاة الرمزية ، كانت الحكايات المتناثرة في كتب التاريخ ، والسِّيَر ، والأدب ، تعاني من وحدة بنائها الشكلي ، فهي نسيج لغوي لقصص ووقائع بعضها حقيقي وبعضها الآخر أقرب إلى الحقيقة منه إلى التخييل الرمزي ، فهي عبارة عن مرويات قد زيد عليها بمرور الزمن من لدن الناس ، وتحكّم الراوي بالصياغة اللغوية لمادتها الخبرية . وتعاني هذه الحكايات كذلك من بنائها الفني المباشر ، فلم تدخل الصنعة الرمزية للحكاية العربية إلا بعد حكايات (كليلة ودمنة) ومقامات بديع الزمان الهمذاني . وعلى هذا الأساس ، فإنّ ترجمة تلك الحكايات الهندية علّمت العرب ، كيف تكون الحكاية عملاً من صنع الخيال ، وذات إشارات رمزية إلى الواقع . وهنالك بعض الإشارات التي ترى أنّ ابن المقفع لم يكن أميناً في ترجمته هذه ، كان سياسياً بارعاً ، وذا حكمة ، أراد أنْ ينتقد حكّام زمانه ، لكنه لا يستطيع أن ينتقد في القضايا الحساسة بصورة مباشرة ، فلجأ إلى حكايات (كليلة ودمنة) ؛ لأنها حكايات تجري على ألسن الحيوانات ، وتبدو بعيدة عن النقد المباشر ، الذي ربما يلدغ هؤلاء الحكام ، ويجرّ الويل والثبور على ابن المقفع . لكنّ الشكل الحيواني ، سوف

---

(٨) المصدر نفسه ـ ص ٣٦/٣٧ .

يكون كناية توفّر له الوقاية من القمع ، وتعطيه مرونة في الدسّ ، وفي تحميل الحكايات وجهة نظره الخاصة . وعلى هذا الأساس ، فإنّ وصف الكتاب بأنه شبيه بالجوز الهندي ، يهدف إلى لفت النظر إلى المحمول الرمزي الكامن في كلّ حكاية . ولا شكّ في أنّ ابن المقفع ، عندما قرّر فرضية الجوز الهندي في القراءة ، كان يضع في حسبانه أصل هذه الحكايات . لقد أخبرنا ابن المقفع ، أنّ أصل (كليلة ودمنة) هو رغبة الملك الفارسي كسرى أنوشروان بن قُباذ بن فيروز في الحصول على كتاب كليلة ودمنة ، فبعث برزويه رأس الأطباء إلى بلاد الهند ، لغرض الحصول على كتاب كليلة ودمنة ، فمضى برزويه لتلك الغاية ، فاستمع إلى الحكايات الهندية ، وتقول الرواية إنه حفظها عن ظهر قلب ، ليقوم بعد ذلك بنقلها إلى الملك الفارسي . ولكن لم نُخْبَر هل ما وصل إلى اللغة الفارسية ، هو القصص الحقيقية دون تحريف من الناقل؟ أم أنّ ثمة تلاعب تفرضه ظروف السياسة ، وبعض الاعتبارات الدينية والاجتماعية ، قد تمّ فعلاً؟ . وعندما نقل ابن المقفع (كليلة ودمنة) لا ندري أيضاً ، ما فعله بوصفه الشاهد الوحيد على أسرار هذه الحكايات . وسوف يُخَلِّف هذا التلاعب نقصاً في النصّ ، لا يمكن ترميمه ، إلا بوضع النصّ في سياقه التاريخي والثقافي . وبسبب اطلاع ابن المقفع على هذه السلسلة من التلاعب بالنصّ ، فإنه أراد من القارئ لا يقنع بالأغلفة الخارجية للحكايات ، وإنما يجب عليه أنْ يقوم بعملية اختراق قوية من أجل الوصول إلى اللبّ .

-٣-

الذاكرة الثقافية في الرواية

لقد كان هذا الانهماك في تقصّي النظرية ، سبباً في عدم رؤية الأنساق الثقافية كيف تتسلل إلى تلك الأعمال ، فحقيقة الأمر في كلّ

(كتابة) أو (قراءة) هو كيفية التحكم في العنصر الثقافي . الكتابة ليست رصفاً للكلمات ، فتثقيف الأسلوب الفني يعمل على توطيد دعائم القيمة التاريخية والجمالية للأعمال الأدبية . والقراءة ليست تفسيراً للمعنى الذي يشيّده النصّ ، وإنما هي عملية تحفيز القدرات الثقافية لوضع العمل في موضعه الثقافي المرجعي ، والكشف عن الدلالات التي تستكمل النقص المستمر في صورة النصّ الأدبي . فلم يكن من المقاصد الأساسية للرواية أن تكون أرضاً صالحة للبرهنة على صحة النظريات ، أو تكون مادة أسلوبية صِرفة ، تعطي للنقد الأدبي فرصة البرهنة على مصداقية فرضياته . الرواية عالم متكامل من الظواهر الإنسانية ؛ الأخلاقية والسيكولوجية والتأملية والتاريخية والجمالية أيضاً ، وعلى أثر ذلك نشأ نزاع بين عالم الرواية المفعم بحيوية إنسانية ، والمقاربات النقدية التي تختزل ذلك العالم إلى ظاهرة جمالية أولاً وأخيراً .

في هذه الأعمال المنتخبة من السرد العربي ، لفت نظري الجهد الذي يبذله المؤلف الروائي لإخفاء الخلفيات الثقافية التي تدعم عمله وتغذيه باستمرار . فهو من هذه الناحية مؤلف محتال ؛ لأنه يذعن لشرائط الكتابة الروائية ، لكنه يريد أن يظلّ ذا سلطة على نصّه ؛ سلطة الصانع على صنائعه ، فيتورط أحياناً في زلات لسانية تكشف أمره . فهو لا يدع الشخص الذي انتخبه لينوب عنه في سرد الأحداث في حاله ، بل يوجهه من حين لآخر بالثقافة لا بالضرورة التي يعوزها العمل . لقد كان هذا التورط من لدن المؤلف يصنع نقصاً في عمل الراوي ؛ الشخص الآخر الذي يفترض أنه ذاتٌ منفصلة عن رغائب المؤلف الحقيقي . فعندما يدلي شاهد وحيد في قضية جنائية بشهادة قسرية ، فإنّ مجريات الأمور لا تجري كما يشاء ، بل كما يشاء الآخرون ، فيحدث نقص في نصّ الشهادة ، يستكمله الباحثون عن الحقيقة فيما بعد ، وهكذا هو حال الراوي الذي تجبره ثقافة المؤلف على توجيه مجريات الأمور وجهة أخرى .

لا يعني ذلك ، أنّ تورّط المؤلف في العمليات الداخلية للسرد الروائي مخلّ في القيمة الفنية ، بل إنّ التورط الحتمي للمؤلف ينشئ مجالاً تتجاذبه قوى شتى ، وسوف يكون من مصلحة القراءة أن تكون مطلّة على هذا المجال الروائي ، الذي يتنازع عليه مؤلفون عدّة : الراوي ، والمؤلف الحقيقي ، والقارئ . وما ادّعاء النقص الكامن في النصّ سوى رغبة من القارئ لاقتسام تركة تأليف النصّ . لكنّ الكشف عن ألاعيب هذا الثلاثي ، يفضي في النهاية إلى إيضاح الخطوط المتداخلة لثقافة العصر ، وإيضاح السيرة الانطولوجية للكائن البشري في زمن من الأزمان . فلا يمكن الادعاء بأن محاكاة الأفعال الطبيعية بهذه الصورة المحكمة في الرواية ، عمل لا طائل من ورائه ، ولا يمكن القول أيضاً إنّ التحولات التي تجري على شخصية الراوي ، دون وظيفة معينة ، ولا يمكن الادعاء كذلك بأنّ قراءة الأعمال الروائية خالية من ربط الأسباب بمسبباتها .

-٤-

مدرسة الحكي العربي وذاكرة قراءة الرواية الحديثة

تشدّد المدرسة العربية في الحكي على مبدأ (الإسناد الحقيقي للفعل) وعلى مبدأ (سلسلة رواية الحدث) ، كيف يكون ذلك؟ . يرد في قصص العرب هذا المطلع : لما أفضت الخلافة إلى بني العباس اختفى جميع رجال بني أمية ، وكان منهم إبراهيم بن سليمان ، فشفع له عند السفاح بعض خواصّه . فأعطاه الأمان ، ثم أحلّه مجلسَه ، وأكرم مثواه[٩] . لقد أسند الراوي المجهول الفعل إلى أشخاص معروفين في التاريخ العربي . وثمة مرويات لا

---

(٩) قصص العرب ـ محمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ـ دار الجيل ـ بيروت ـ لبنان ـ دون تاريخ ـ ج١ ـ ص٢٥٢ .

تقف عند هذا الحدّ ، بل تتعداه إلى التوثيق ، عن طريق سلسلة من الرواة ، ففي حكاية المنخل اليشكري كما ترد في كتاب الأغاني ثمة أكثر من راوٍ معروف في تاريخ العرب[١٠] . وعلى الرغم من ذلك كله ، إلا أنّ بيير دانييل هُويت يشكك في الرواية العربية ، فيرى أنّ العرب جنس موهوب في الكذب كما ينقل لنا ذلك تودوروف في كتابه (الشعرية)[١١] . لاريب في أنّ الحكاية العربية تنطوي على تزيّد في الرواية ، فهذا الناقل اللغوي لا ينصّص الحكاية ، بل يصوغ الحكاية الحقيقية ، وكذلك سلسلة الرواة الذين تناقلوا الحدث ، لم ينصّصوا قط ما كان يجري أمامهم ، وإنما يحاكون الحدث باللغة ؛ أي لغتهم الخاصة ذات الأسلوب الخاص ، ولذلك فنحن لا نعدم أن نجد اختلافاً في مرويات العرب من حيث الصياغة اللغوية . إنّ الحكاية العربية تعتني عناية بالغة في بلاغة الحكي ، فالراوي العربي لا يفرّق في النسج البلاغي بين الحليم والأحمق ، أو العاقل والمجنون ، أو المرأة والرجل ، أو الصغير والكبير ، أو الحيوان والإنسان . فبلاغة الحكي بلاغة واحدة لا تبيّن الاختلاف الكامن في كلّ شخصية عن أخرى ؛ لأنّ لغة الحكاية ليست لغة شخوصها الحقيقيين ، بل لغة الراوي وحده ، ذي الهيمنة التامة على توجيه الحدث ، وربما تضمينه وجهة نظره الخاصة . إنّ التزيّد في الحكي ذو مطلب جمالي أحياناً ، فالحكايات العربية التي تتضمن ضرباً من التشويق تغوي راويها بالتزيّد بغية الإثارة والتأثير في القارئ ، ففي حكاية المتجردة زوج النعمان بن المنذر ، تزيّد واضح يتبدى في اختلاف الروايات . إنّ القارئ العربي للرواية مازال يملك ذاكرة ذات

---

(١٠) ينظر كتاب : الأغاني ـ أبو الفرج الأصفهاني ـ شرحه وكتب هوامشه الأستاذ سمير جابر ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان ـ ط١ ـ ١٩٨٦ ـ ج٢١ ـ ص٥ .

(١١) الشعرية ـ تودوروف ـ ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ـ دار توبقال ـ ط٢ ـ ١٩٩٠ ـ ص٣٥ .

ميراث منحدّر من الأعراف الفنية للحكاية العربية ، فهؤلاء القراء لم يتخلصوا لحدّ الآن من اعتقادهم بأنّ الرواية ليست سوى سيرة ذاتية للمؤلف . وعلى هذا الأساس ، فإنّ هذا الجنس من الكتابة يتضمن باستمرار مجالاً غير مكتمل يحتاج إلى ممارسة تطبيقية تستكمل ذلك النقص .

-٥-

النقص بين الطبيعة والمحاكاة

إن المنطق الفني للرواية القائم أصلاً على طريقة انتخاب الشخوص الوهميين المؤهلين فنياً لمحاكاة شخوص حقيقيين ، يقدّم عالماً يقصد من ورائه خلق محاكاة ثقافية مصنوعة (الرواية) للطبيعة الغفل . وما هذا الاستكمال الذي تنزع إليه الرواية ؛ أي استكمال نقص الطبيعة بالمحاكاة ، سوى عمل نظير لعمل فرضية (نقص الصورة) التي تفترض نقصاً مستمراً في الآثار الفنية ، يمكن استكماله بعدد من الإجراءات المنهجية على النحو الذي بيّنّاه في مقدمة الجزء الأول .

إنّ هذه العلاقة بين الطبيعة والمحاكاة ، هي نزوع ذاتي يقوم به الإنسان لاستكمال الطبيعة التي يفترض أنها ناقصة في تقديم مشهد تتجانس فيه الدلالة والصورة في عملية متلاحمة . لكن الرواية التي يفترض أنها نصّ استكمالي ، تشكو هي الأخرى من نقص في صورتها الكلية ، ولا يمكن أن يتمّ الاستكمال دون العودة مرة أخرى إلى الطبيعة . وهكذا نشأ ضرب من العلاقة الجدلية بين الثقافة والطبيعة في الفن الروائي ، فالمجتمع الطبيعي الذي تخلقه الرواية بعناصر تخييلية ، لا يمكن أن يكون مقنعاً للقارئ الروائي ، إذا ما كان المؤلف قد وضع نصب عينيه محاكاة الواقع الطبيعي بنظامه الحقيقي . ولم يكن المؤلف وحده من ينظر إلى النظام

الطبيعي والنظام الروائي جنباً إلى جنب ، وإنما القارئ أيضاً ، يقابل بين الصورة المتخيلة التي يقدمها السرد الروائي ، والصورة الحقيقية التي يقدمها النظام الطبيعي . وعلى هذا الأساس ، فإن (نقص الصورة) لدى المؤلف الحقيقي ، والقارئ الروائي ، والمحاكاة الروائية ، والذات الثانية الضمنية للمؤلف ، كلها تنشد فعلاً آخر تستكمل أو تنجز به صورة النص . وإذا ما كنّا سنقدّم برهاناً لسانياً وبلاغياً لنظرية (النقص) في النص الشعري ، في الجزء الثالث من كتاب (نقص الصورة) ، فإننا نعتقد أن قانون السرد قائم أصلاً على انشطار الذات الواحدة ، إلى ذوات متعددة ، ولا يمكن أن تكون الصورة دون استحضار هذه الذوات جميعها ، لأن الحدث القصصي لا يروي نفسه ، بل هو بحاجة إلى راوٍ باستمرار . وبمقتضى ذلك ، فإنّ الراوي لا يدع الحدث يتراءى لنا كما هو ؛ لأنه يعتقد بافتقاره إلى الاكتمال ، فيشرع في سد النقص بما لديه من وجهات نظر ، وخبرات مناسبة ، من الحياة ومن الطبيعة الإنسانية . فهو الذي يخبرنا عن الأشخاص الآخرين في أية حادثة روائية ؛ يخبرنا ويتحدث نيابة عنهم ، بمحاكاة لغوية تناسب حال الشخصية ، وتعبر عن وضعها الاجتماعي والثقافي . لكن اعتقاده بأن عمله هذا سيؤدي إلى سدّ النقص ، ليس سوى زيادة في النقص نفسه ، فهذه النيابة في السرد تنشئ معها مجالاً شاغراً من الدلالة ، سيثير حفيظة القارئ ، ويجبره على الاستكمال ، فالتعارض بين خبرتين معينتين ينشئ دائماً مجالاً دلالياً شاغراً يحتاج إلى الاستكمال . ولذلك فإن القارئ نفسه ، لا يتخلى عن ذاكرته الشخصية مطلقاً ، بل إنه يعوّل عليها كثيراً في عمليات الادراك ، والتفسير الدلالي ، ومحاولات القضاء على العقبات الترميزية في القص ، ومحاولات تأويل أنماط الغموض في الصور التي ينطوي عليها العمل الروائي . وعلى الطرف الآخر ، يقف المؤلف الحقيقي ، يكدح كلّ الكدح حتى يمرّر فكرة ، أو وجهة نظر خاصة ، لكنه يجد مشقة في التوصيل الحَرْفي لكل أفكاره ؛ بسبب الضغوط القاسية

للشروط الفنية للعمل الروائي ، التي تعترض سبيله ، أو بسبب الضغوط التي تأتي من القارئ المفترض ، الذي يخاطبه العمل بأسره . فاللعبة الفنية تتمثل في اكتشاف طريقة صالحة لمخاطبة القارئ في كل الأوضاع ، وتبرهن في الوقت نفسه على مهارة المؤلف الروائي الثقافية . وبمقتضى هذه الجدلية ، فإن النزاع ينحصر بين طرفين أساسيين هما : الطبيعة والثقافة ؛ الطبيعة المتمثلة في الحدث الحقيقي الذي لم يطرأ عليه تغيير بعد ، لا في شكله ولا في دلالته ، والثقافة المتمثلة بالروائي الحقيقي ، وما يقوم به من تحريف في شكل الحدث ودلالته . وبعد ذلك ، سوف نكون أمام عمل روائي مصنوع صنعة ثقافية ، رغب مؤلفه في أن يحاكي الطبيعة ، لكنه لا ينقلها كما هي ، بل يرسمها بالطريقة التي يعتقد أنها قادرة على التعبير عن أفكاره ، حيال عدد من القضايا . وعلى مرّ التاريخ ، لم يقنع القارئ بحقيقة أن العمل الروائي عمل مكتمل ؛ لأنّ التعارض بين خبرته ، وخبرة المؤلف ، وخبرة الراوي ، وخبرة الشخوص الوهميين ، يولّد فكرة عدم الاكتمال . وهكذا راح يشك في المعطيات التي تقدمها الرواية ، ولا يتوقف عند ذلك الحدّ ، وإنما أراد أن تكون الثقافة [أي ثقافته الشخصية] والطبيعة [أي الصورة الحقيقية المرجعية المقابلة للصورة الروائية] هما ما يعينانه على تقديم تصوّر دلالي ينجز ما لم ينجز من قبل . إنّ الطبيعة الشكلية لجماليات السرد الروائي ، تحتّم وجود واقعين متنافرين ، يجري بينهما صراع أساسيّ ، هو لبّ الرواية عادة ، وتتمخّض عنه مقاصد العمل برمتها . ففي رواية (مسك الغزال) لحنان الشيخ ثمة واقع صحرواي ، ومدينة مزيفة ، يتمخّض عنهما استلاب لشخصيات الرواية . وتقدّم فاطمة المرنيسي نمطين من السرد : السرد الظاهر لرحلتها في البحث عن المعرفة ، والسرد الباطني لتوجساتها الداخلية ، والكشف عن ميراث النزاع بين الذكورة والأنوثة . وفي رواية (شرق النخيل) لبهاء طاهر ثمة واقع صعيدي ريفي ، وواقع سياسيّ رمزي ، يتمخّض عنهما فكرة عدم انعزال

المكان عن العالم ، والفرد عن المجتمع ، والذات عن الموضوع . وفي رواية (رائحة الصابون) لإلياس خوري ثمة واقع زماني من الماضي يحيا فيه الإنسان المعاصر ، تتمخض عنه إشكالية سيكولوجية . وفي رواية (قصة حبّ مجوسية) لعبد الرحمن منيف ثمة واقع ذاتي يكوّن منطقاً خاصّاً للراوي ، وواقع آخر أكثر عقلانية هو واقع القارئ المفترض في هذه الرواية ، يتمخض عنهما صراع فلسفي بين ما هو ذاتي وما هو عقلاني . وفي رواية (مأساة ديمتريو) ثمة واقع مثالي يتمثل بـ : فهيم المتبحّر وبنته ، وواقع مادي يتمثل بزوج راجعة بنت فهيم المتبحر ، يتمخض عنهما صراع بين التحولات الاجتماعية والسياسية من جهة ، والقيم الأخلاقية والثقافية للإنسان من جهة إخرى . وفي قصة (البعوض والإنسان) ثمة واقع حقيقيّ صرف هو تعرّض الكاتب المصري مصطفى لطفي المنفلوطي إلى هجوم من البعوض ، وواقع آخر متخيّل ، ينقل الصراع من الفرد إلى الكائن/ الإنسان ، يتمخض عنهما واقع تتحكم به الموعظة . وفي حكاية (الأخوة الثلاثة) الشعبية ثمة واقع غرائبي يتمثل بالجاموسة والحمار والمفرش ، وواقع رمزي ، يتمخض عنهما سعي شعبي للمساهمة بسرد الحكاية الذي لا يقف عند حدّ ، وسعي إلى التأويل المفتوح .

-٦-

اللغة في فرضية نقص الصورة

إن فرضية نقص الصورة لا تريد أن تهمل الغايات المرجعية للغة النصّ الأدبي ، فهذه اللغة ذات قدرة سحرية على تقريب الواقع البعيد إلى واقع النص نفسه . وبحسب ذلك ، فإنّ هذه الفرضية تريد أن توظف عناصر اللغة الأسلوبية ، لمعرفة مقاصد هذا الفعل الإنساني . لكنها لا تريد أن تقف عند حدود اللغة ، بل تنظر إلى اللغة كونها وسيطاً ناقلاً

لأزمة اجتماعية ، أو أزمة روحية ، أو أزمة عقلية ، وتنظر إلى اللغة كونها وثيقة تدوّن وجهات نظر مؤلفها ، وكونها كذلك الوسط الناقل لقوانين العمل الأدبي . إن اللغة الأدبية هي مفتاح الدخول إلى عالم العمل الأدبي ، ويحتوي هذا العالم على عناصر لا حصر لها ، تزخر بالاحتمالات والإشارات المرجعية ، ولا تريد القراءة المقترحة في هذا الكتاب أن تنشغل بالمفتاح ، دون ذلك العالم الزاخر بالقيم الأخرى .

لقد كانت اللغة ، عبر تاريخ الفن ، حاملة التجربة الجمالية (الاستطيقية) ، فهي ميراث بين القارئ والمؤلف ، وهي أداة التذوق الجمالي للقارئ ، إذ يختزن فيها تاريخ التحولات الجمالية كلّه . وعبر هذه اللغة ، كان يجري ما أصطلح عليه بـ (التفاعل) بين القارئ والعمل الأدبي ، فهي مركز الإحساس الجمالي . وتسعى التجربة الجمالية باستمرار إلى جعل اللغة مشبعة بعناصر التأثير السيكولوجي ، فهي عملية إدراك للأوضاع الأكثر حساسية لدى القارئ . وقد وجدنا في إشارة سابقة ، أنّ النقاد والبلاغيين العرب القدماء ، كانوا يفسرون الظواهر الشكلية والبلاغية ، تفسيراً يجعل منها ذات وظيفة في مضاعفة التأثير على القارئ ، ليستجيب للأفكار التي أودعها المؤلف في تلك الظواهر الشكلية والبلاغية . كان العرب يقولون إن تمكين المعنى في ذهن السامع ، هو العلة الأساسية في نشوء العناصر البلاغية والفنية ، في الكلام العربي . وقالوا إن قوانين الخطاب اللغوي عند العرب ، تتحدد بوظيفة توصيل الغايات والمقاصد الأساسية للكلام ، وهكذا فسّروا المهارة اللفظية لزيادة التأثير على القارئ العربي (أي المستمع في زمن التلقي الشفاهي) ، وإيجاد طريقة لجعل الوسائل البلاغية ، وسائل إقناعية أيضاً .

الأنثى تدافع عن نفسها بالسرد
فاطمة المرنيسي قرينة شهرزاد

كنت في الثالثة عشرة حين توفيت الياسمين . قالت لي وهي على فراش الموت : إنّ أفضل طريقة تتذكرين بها جدتك هي أن تظل التقاليد حية فيك ، وأن تروي حكايتها المفضلة من ألف ليلة وليلة ، حكاية المرأة التي تلبس كسوة الريش . لقد حفظت عن ظهر قلب هذه الحكاية التي ترويها شهرزاد .

- فاطمة المرنيسي -

-١-
سرد الذات

من يقرأ ما كتبته فاطمة المرنيسي عن الحريم ، يعثر على أشياء جديرة بالاهتمام في دراسة سوء الفهم الذي تعرضت له المرأة العربية من الطرفين الغربيّ ، والعربيّ أيضاً ، لكنه يعثر في الوقت نفسه على فاطمة المرنيسي كونها ذاتاً تنازع من أجل البقاء كما شهرزاد . ولا تكتفي هذه الباحثة الجادة في الإحاطة بتفاصيل الموضوع ، بل تسرد ذاتها أيضاً بين الفينة والفينة . فهي حين تنتخب عنواناً لأحد كتبها تنتخب ما يظهر رغبتها ، وما تنزع إليه من إظهار لأفكارها الشخصية كأنثى يذوب فيها الفاصل

الزمني بين شهرزاد في حكايات ألف ليلة وليلة وفاطمة المرنيسي في كتابها : العابرة المكسورة الجناح ، شهرزاد ترحل إلى الغرب . تتحدث عن نفسها أو تتحدث عن الحريم لا كثير فرق ، فالأمر سيّان في طريقة السرد التي تنتخبها فاطمة المرنيسي لتجلية سوء الفهم في موضوعها . هذه الباحثة المثيرة للجدل ، الناشطة في مجال الدراسات النسائية ، لا تكفّ عن السؤال والبحث في الكتب وفي عقول الناس المعاصرين لها ، وهكذا تقدم سرداً حيّاً لا سرداً متخيلاً . حتى أنّ الذي يقرأ ما تكتبه يشعر كأنه يدخل في عالم روائيّ ، يتشابك فيه زمن السرد ، ويتداخل فيه المكان . لا تبحث في مؤلفات الغرب عن حقيقة موقفه من الحريم الشرقيّ ، بل تطلق العنان لأقدامها في الهرولة وراء الناس الذين يضيء كلامهم طرفاً من أطراف بحثها ، تمضي إلى المتاحف التي تعرض صوراً ورسومات لأشهر الرسامين الأوربيين ، وتضع نفسها ، تارة ، موضع المتلقي لتلك الأعمال باحثة عن وجهة النظر الأوربية حيال الحريم الشرقيّ ، وتراقب الكيفية التي يتلقى بها أحد مرافقيها من الصحفيين الغربيين موضوعة الحريم الشرقيّ تارة أخرى .

كيف ، إذن ، يمكن توصيف هذا الضرب من الكتابة النسائية؟ . لقد جادل البلاغيون العرب كثيراً عن أنّ المعنى هو الذي ينشئ الأسلوب البلاغيّ ، هكذا كان رأي عبد القاهر الجرجانيّ ، إذْ يرى أنّ الصنعة الأسلوبية لا قيمة لها خارج ضرورة المعنى ، ولذلك فإنّ الصفة التي يتصف بها سرد فاطمة المرنيسي لا يمكن إدراكها خارج تلك العلاقة بين المعنى والأسلوب التي تحدث عنها الجرجانيّ . تُداخِل فاطمة المرنيسي بين السيرة الذاتية والدراسة الأكاديمية والتقرير الصحفيّ في ما تكتبه من موضوعات ، فكأنها تطلب من وراء ذلك مطلباً ذا صلة بحيوية الكتابة وبحيوية القراءة أيضاً . فاطمة المرنيسي مؤلفة مسكونة بذّوات النساء الأخريات ، تتكلّم عن نفسها وتتقمص شخصيات نسائية أخرى ، وتتكلّم عن نساء أخريات

لكنها تلتفت إلى نفسها لتروي حدثاً يمسّها شخصياً ، فهي مؤلفة لا تعترف بالحدود التي تفصلها عن موضوعها ، هي وموضوعها قضية واحدة .

كيف تلملم فاطمة المرنيسي أطراف موضوعها؟ وبعبارة أخرى ، كيف تنقل إلينا وجهة النظر الغربية حيال المرأة الشرقية ، وما مصادرها في سرد موضوعها؟ .

لا تتقيّد فاطمة المرنيسي بالطرائق التقليدية للقصّ لإنشاء رواية بحثها ، فثمة موضوع وثمة وسائل ، وثمة قدرات عقلية لا تكفّ عن الربط والتحليل والاستنباط . ويعتمد ما تكتبه على مروياتها الحيّة ، وعلى الوثيقة التاريخية ، وعلى تحليل الأقوال والأعمال الأدبية والفنية ، وعلى استنطاق الكتابات الفلسفية والتاريخية ، وعلى تدوين الأفكار المصاحبة لتلقّي الأعمال الأدبية والفنية من الطرفين : الباحث ؛ أي فاطمة المرنيسي ، ومساعد الباحث الغربي ، إذْ غالباً ما كانت تصحب معها أحد الأشخاص الغربيين ، أو تلتقي بأحدهم ، أو تحاور آخرين ، لتدوّن إدراكهم لتلك الأعمال ، أو تراقب عن كثب الطريقة التي يفهمون بها الأعمال الأدبية والفنية ، وما تتركه عليهم من آثار جمالية وثقافية وأيديولوجية أيضاً . لا تكتفي فاطمة المرنيسي بالمصدر المكتوب وحده ، بل تعتمد على المصدر الشفاهي أيضاً ، ولا تكتفي بالوثيقة الحقيقية ، وإنما توسّع دائرة الاعتماد على الوثيقة الخيالية المصنوعة صنعة فنية .

منذ بداية شروعها بسرد الكيفية التي تمّ بها تدوين مادة كتاب (العابرة المكسورة الجناح ، شهرزاد ترحل إلى الغرب) تبوح فاطمة المرنيسي بخوف يسكن حواسها كأنه إرث ورّثته إليها جدتها (الياسمين) ، والنساء الأخريات ، تقول : إذا ما أبصرتموني ذات يوم صدفة في مطار الدار البيضاء أو على متن باخرة تغادر ميناء طنجة ، ستعتقدون بأنني امرأة جدّ واثقة من نفسها . ولكنني لست كذلك البتة . حتى اليوم وفي هذا السن ، أستشعر الرعب حين تراودني فكرة مغادرة المغرب واجتياز الحدود ، لأنني أخشى

تضييع الهدف الأسمى من السفر ، أي فهم الأجانب الذين سأصادفهم في طريقي[1] .

تعبر هذه الكلمات ، ومستندات نصيّة أخرى ، عن تقمص لشخصية شهرزاد بطلة حكايات ألف ليلة وليلة ، فلقد حذّر الوزير والد شهرزاد ابنته من الزواج من الملك ، لكن شهرزاد أصرت على اكتشاف هذا السفر الصعب ، وجدّة فاطمة المرنيسي (الياسمين) تحذّرها باستمرار ، حتى أن شخصيتها وما يروى عنها يتكرر في أكثر من موضع من مواضع الكتاب ، وتتطابق الخشية بين شهرزاد وفاطمة المرنيسي في أن الأولى تخشى عدم (فهم) الداء السيكولوجي الحقيقي للملك في سفرها إليه . والثانية تخشى عدم (الفهم) أيضاً ؛ فهم الأجانب الذين يتربصون لثقافتنا ووجودنا الشرقيّ ، بسبب سوء (الفهم) الذي تصرّح به فاطمة المرنيسي بعد اقتباسه من جَدّتها (الياسمين) كحكمة مركزية تؤمن بها . فهذه الجدّة توصيها قائلة : عليك أن تركزي انتباهك على الأجنبي العابر وتحاولي فهمه : كلما فهمتِ أجنبياً عرفتِ ذاتك أكثر ، وكلما عرفت ذاتك بشكل أفضل تقوّت قدرتك على تحصينها ، وازدادت حظوظك في الدفاع عن نفسك وإقناع الآخرين بقدراتك واكتساب حبهم[2] . تقرن (الياسمين) الفهم بالدفاع عن النفس مباشرة ، نظير ما كانت تدافع به شهرزاد عن نفسها . فثمة شيء غريب في (شهريار) وفي (الأجانب) ، فالاثنان واقعان فريسة سوء الفهم ، والاثنان يعممان الجزء على الكل ، وتبدأ عملية الإيقاظ من الطرف الآخر الذي يدرك (سوء الفهم) بعد رياضة عقلية قاسية . فشهرزاد تُحسِن المراقبة ، وقراءة أفعال الآخر ، عقلها نشيط ، وذكاؤها متوقد ،

---

(١) العابرة المكسورة الجناح ، شهرزاد ترحل إلى الغرب ـ فاطمة المرنيسي ـ ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل ـ المركز الثقافي العربي ـ ط١ ـ ٢٠٠٢ـ ص٥ .

(٢) المصدر نفسه ـ ص٦ .

وثقافتها واسعة ، قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين ، قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء . وكانت تستغل تلك الثقافة في فهم معضلة شهريار . وهذه الحقيقة تدركها فاطمة المرنيسي ، إذ تدافع عن التوقد العقلي لشهرزاد . وتقوم فاطمة برحلة مماثلة لمناهضة وسائل الاستلاب الثقافي الغربي ، وهي تتمتع بالخصال نفسها التي تتمتع بها شهرزاد . لقد لحظتُ أن فاطمة المرنيسي الباحثة في موضوع ثقافي يشكل دراسة علمية ، تستغل صوتين آخرين يرافقانها في رحلتها الطويلة للغرب لتدوين قصة موضوعها ، وهما : جدتها الياسمين ، وصديقها كمال . ومن خلالهما تعبر عن وجهة نظر الرجل الشرقي ، وعن وجهة نظر المرأة الشرقية التي «أمضت حياتها في حريم ، أي في مجال أبوابه موصدة وآفاقه مسدودة»[٣] . وهذان الصوتان يرافقان عملية الكتابة كأنهما حيلة سردية ، تبرز بين الفينة والأخرى ، نظير الحيلة التي ابتكرتها شهرزاد لبدء الحكي ومواصلته ، فقد «أوصت أختها الصغيرة وقالت لها : إذا توجهت إلى الملك أرسل في طلبك ، فإذا جئت عندي ورأيت الملك قضى حاجته مني ، فقولي : يا أختي ، حدّثيني حديثاً غريباً نقطع به السهر ، وأنا أحدثك حديثاً يكون فيه الخلاص إن شاء الله» . وهكذا فعلت أختها (دنيازاد) فلما أراد أن يدخل عليها الملك بكت شهرزاد ، «فقال لها : ما لك؟ فقالت أيها الملك إنّ لي أختاً صغيرة أريد أن أودعها . فأرسل الملك إليها فجاءت إلى أختها وعانقتها ، وجلست تحت السرير ، فقام الملك وأخذ بكارتها ثم جلسوا يتحدثون . فقالت لها أختها الصغيرة : باللّه عليك يا أختي حدّثينا حديثاً نقطع به سهر ليلتنا . فقالت : حبّاً وكرامة إن أذن لي هذا الملك

---

(٣) المصدر نفسه ـ ص٥

المهـذب ، فلمـا سـمع الملك ذلك الكلام وكـان به قلق ، فـرح بسـمـاع الحديث»[٤] .

-٢-

استشراق الصورة

إذن ، هل يمكننا أن نقارن بين شـهريار والغـرب؟ فشـهريار فـاقد الثـقة بالنسـاء ، وقـد عـمم الأمـثلة الجـزئيـة [حكاية زوجـة أخـيـه شـاه زمـان ، وحكاية زوجتـه ، وحكاية العـروس التي خطفـهـا العـفـريت] على الأمـثلة الكلية ، وكذلك الغرب الذي عمم المثال التركي على الشرق الإسـلامي ، فبنى وجهة نظر قائمة على سوء الفهم أصلاً ، وعلى مرّ التاريخ كان سوء الفهم يتكرس في الثقافة الغربية ، في الأدب والرسم والخطاب الفلسـفي ، والخطاب الثقافي العام ، وقد كانت الصورة التشكيلية وسيلة من وسائل الثقافة الغربية في تضمين وجهة نظرها الخاصة حيال الحريم الشرقي ، وهذا ما يزعج فاطمة المرنيسي ، وتسعى إلى بناء أطروحة مغايرة . إنّ هذه الصورة ليست فنّاً خالصاً ، إنها ترسيم (أي تدوين المعنى بالرسم) للذات الأوربية عبر نزاعاتها المستمرة مع الأخلاق الكنسية ، وما بعد الكنسية أيضاً ، وأثر ذلك النزاع في تكوين الفكرة الغربية عن الجسد الشرقي ، أو المرأة الشرقية في علاقتها بمجتمع الرجال باختلاف طبقاتهم . هذه النزاعات اختلقت في الفن مجالاً للفضّ والتفريغ عن المكبوتات الجسدية الناشئة بسبب رقابة الكنيسة أو الثقافة العامة ، وكان الشرق هو مجال التفريغ السيكولوجي البعيد عن المراقبة الصارمة لرغبات الجسد التي تحدث عنها كل من :

---

(٤) ألف ليلة وليلة ـ دار صادر ـ بيروت ـ لبنان ـ ط١ ـ ١٩٩٩ ـ ص١٣ .

١ـ أوغسطين الذي كان «يرى أنّ المسيحية لا تعترف بالمتعة»[٥] ، ويبدو أنّ ذلك كان في تحوله الأخير إلى المسيحية الأفلاطونية ، حينما قرأ في الكتاب المقدس«ولا تعيشوا بالقصوف والمضاجع . . . ولا تهتموا بأجسادكم لقضاء شهواتها . . .»[٦] . ولكي نفهم الأفكار الخاصة بالصياغة التخييلية للجسد الشرقي في اللوحة الاستشراقية التي ترافق تلقّي معنى الصورة المرسومة يجب علينا أن نعود إلى المعنى الذي يتشكل بموجبه الجسد الغربي في الفكر الغربي الحديث ، الفكر الذي تم بناؤه في القرن الثالث عشر ؛ ذلك القرن الذي اتسم بصراع فكري حاد وخطر . فقد كانت الفلسفة والكنيسة في أوج لحظات الصدام ، تريد الكنيسة أن تنسجم مع قولة (انسليم) أسقف كانتربري المتوفى في سنة ١١٠٩م الذي يرى أن«الفلسفة خادمة للاهوت»[٧] ، أي أنها تحظر النشاط التأويلي الذي لا ينسجم وتفسيرات اللاهوت الموروثة . بيد أنّ هنالك وجهاً آخر لذلك الصراع يأخذ أبعاداً حضارية وسياسية تتمثل في فكر ابن رشد ناقل فلسفة أرسطو وشارحها ومحرفها أيضاً كما يرى بعض مؤرخي الفلسفة الغربية ، فقد استطاع هذا المفكر العربي أن يثير بلبلة في الجوانب الثابتة من الفكر الغربي ، إذْ أوجد مجالاً للتصادم بين فلسفتين متضادتين هما : فلسفة أرسطو العقلانية ، وفلسفة أفلاطون المثالية . ذلك أنّ الفكر الأرسطي يفسر

---

(٥) هل أنتم محصنون ضد الحريم ـ فاطمة المرنيسي ـ ترجمة نهلة بيضون ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ لبنان ـ ط ١ـ ٢٠٠٠ ـ ص١٢٧ .

(٦) تاريخ الفلسفة والعلم في أوربا الوسيطية ـ جونو وبوجوان ـ ترجمة عي زيعور وعلي مقلد ـ مؤسسة عز الدين ـ بيروت ـ لبنان ـ ١٩٩٣ ـ ص٢٨٠ .

(٧) رحلات داخل الفلسفة الغربية ـ جورج زيناتي ـ دار المنتخب العربي ـ بيروت ـ لبنان ـ ط١ـ ١٩٩٣ ـ ص١٥ .

الظواهر تفسيراً طبيعياً وعقلانياً ، مما يتنافى مع الفكر الكنسي الذي لا يرغب في«إدخال التفسيرات الطبيعية للظواهر ، وبالتالي يشكل صدمة كبرى لكل التراث الفكري الحضاري الذي بناه الغرب بصبر طويل منذ القديس أغسطين . . . فلقد كانت الكنيسة تملك وحدها العلم على مدى كل العصور الوسطى الأوربية ، وكان الناس يعيشون في نظام إقطاعي شامل يتنافى مع وجود دولة حقيقية»[٨] ، وقد كان هذا الفكر الكنسي يبجل تعاليم أفلاطون هرباً من منطق أرسطو الذي يتبناه ابن رشد ، العربي ، المسلم ، الغازي لبلاد الغرب (لنتذكر الجرح الأوربي من جراء فتح بلاد الأندلس) . ومن خلال ذلك نعرف لماذا يتبنى الأوربي وجهة النظر الأفلاطونية للجسد في إطار الصراع الثقافي الذي يخوضه مع الشرق . فعلى الرغم من أنّ الجسد الأفلاطوني غير متحقق على أرض الواقع ، إلا أنه يعطي للأوربي مرونة في التفسير الأخلاقي لوظيفة الجسد . يقول أفلاطون«ليس الجسم ، مهما كان تكوينه جيداً ، هو الذي بالفضيلة الخاصة به يجعل النفس طيبة ؛ بل بالعكس فإنّ النفس هي التي ، عندما تكون طيبة ، تعطي الجسم ، بفعل فضيلتها الخاصة بها ، كل الكمال الذي يكون الجسم قادراً على أخذه» .[٩] ويعني ذلك أنّ نموذج الجسد المحتذى كونه معياراً أخلاقياً هو النموذج الأفلاطوني المثالي ، بالرغم من أنّ نموذج الجسد الأوربي الواقعي يختلف عن النموذج الأفلاطوني كثيراً . وبالرغم من هذه الازدواجية الثقافية في النظرة إلى الجسد إلا أنّ الثقافة الغربية تتبنى وجهة نظر سلبية حيال الجسد العربي والإسلامي ، فتختزل وظيفة الجسد الأنثوي إلى مجرد وظيفة جنسية ،

---

(٨) المصدر نفسه ـ ص١٥ .

(٩) مذاهب علم النفس والفلسفات النفسانية ـ علي زيعور ـ مؤسسة عز الدين ١٩٩٣ . ص٤٦ .

وبمقتضى ذلك فالنساء الشرقيات في النظرة الغربية محظيات يلبين رغبات الرجل حسب . ومن الغريب أن ميشيل فوكو يؤكد ، في دراسته تطور وظيفة الجنس ، أنّ هذه الوظيفة كانت إنجابية أولاً ، ثم تطورت باتجاه البحث عن المتعة فيما بعد ، لكن الغرب يغفل هذه الحقيقة في النظر إلى تقييم تطور وظيفة الجنس في الثقافة الشرقية بعامة .

٢ـ فرويد الذي يرى أن ثمة رقابة رصينة تشكل سلطة قامعة للمحظورات الجسدية في البنية الاجتماعية الغربية ، وبسبب ذلك نشأ عالم من الرغبات المكبوتة في اللاوعي ، مما أدى إلى أزمة في موضوع العلاقة بالجسد في السلوك الاجتماعي الغربي . وعلى أثر هذا التشكل للمكبوت في الذات الأوربية ، سيكون ثمة نزوع أوربي للشرق يتخذه مكاناً مبهجاً ومشيداً في المخيال الشعبي باللون والفرشاة تارة ، وبالكلمات المخيلة تارة أخرى ، على الشاكلة التي صور بها الروائيون والشعراء الشرق المتخيل ، كفكتور هوغو ، ونرفال ، وبودلير ، وشاتوبريان ، وآخرين .

يولي كثير من المؤرخين عنايةً عظمى بانتهاك السيادة المكانية من لدن ما اصطلح عليه في أدبيات التاريخ بـ«الآخر» ، بيد أنّ الأمر أكثر إشكالاً من ذلك ، فانتهاك السيادة ليس سوى نتيجة تسبقها مقدمات تحفل بذلك الانتهاك ، فما فلسفة القوة والهيمنة في السياسة غير القدرة على تقويض النظام الثقافي للمهيمن عليه أولاً ، ومن ثمّ خلق ثقافة أخرى بديلة ، وتلك شرعة سياسية متواضع عليها . ويبدو أنّ الاحتلال الثقافي شأن أساسيّ في صراع القوى والحضارات ، وهو مقدمة أولى من مقدمات الهيمنة والقوة ، وبمقتضى هذه الفرضية سوف تخوض الثقافة الغربية صراعاً ساخناً مع الثقافة العربية ، يهدف إلى المحو أحياناً كما في مرحلة الاستعمار الأوربي ، إذْ تسود لغة المستعمر وتُهجر اللغة الأم في المعاملات

الرسمية والتعليم والتداول الثقافي ، أو تهدف إلى نشر التقاليد الثقافية للمستعمر ، وبسبب ذلك نشأ ما يسمى بالثقافة الكولنيالية ، أو الثقافة الأنجلوساكسونية . وتكشف هذه الأنماط الثقافية عن رغبة الثقافة الغربية في تهميش الثقافات الأخرى .

يشكو كثير ، من الذين كتبوا عن التشكل التاريخي للعلاقة بين الشرق والغرب ، من حذق ومهارة الصورة التشكيلية في انتهاك السيادة الثقافية للعرب ، فقد كان الرسامون يتقنون ببراعة طريقة تجمع بين متناقضات متعددة : مشكل في تفسير التاريخ (إذْ يقوم الأوربيون بحساب تاريخ الإسلام التركي في أوربا على تاريخ الإسلام العربي بعامة) ، ومشكل ذاتي محض يخصّ البناء السيكولوجي للغربيين أنفسهم كما بينا آنفاً (نبذ السلوك الإسلامي مع الحريم من جهة ، وتقمص هذا السلوك من طرف الغربيين أنفسهم من جهة أخرى ، إذْ يكثر الرسامون الغربيون من رسم اللوحات التي موضوعها الحريم) ، ومشكل معرفي يتمثل في انتقاء الحكم الأخلاقي ، فالتحرر الجنسي مرة يكون منبوذاً ، ومرة يكون وجهاً حضارياً تفتقر إليه الحضارة العربية ، ومشكل الصورة التشكيلية نفسها من الوجهة الجمالية ، إذْ تكون مرة غاية جمالية في ذاتها ، وتحمل قدحاً أيديولوجياً مضمراً مرة أخرى .

ولكن هل أنّ ستراتيجية الصورة في الإثارة والتأثير مقتصرة على التصور الأوربي للشرق ، أم أنّ الإثارة والتأثير خصيصتان ذاتيتان ترافقان تاريخ الصورة نفسه ، من الوجهة اللغوية ، وغير اللغوية أيضاً؟ . لا ريب في أنّ اللغة تشحن الصورة ، دائماً ، بدلالات : التشويق ، النقش ، المرأة [يقال للمرأة : الدمية ، يكنى عن المرأة بها ، والدمية هي الصورة المصوّرة لأنه يتأنق في صنعتها ، ويبالغ في تحسينها] .

ولكن لماذا يصر الأوربيون على نقش الصورة بمحمول استشراقي؟ . يبدو أنّ الصراع الثقافي والحضاري بين العرب والغرب اتخذ أوجهاً متعددة ، فقد

قام العلماء والمفكرون العرب بترحيل الفكر اليوناني محملاً بأفكار وتأويلات هؤلاء العلماء والمفكرين ، وقد أحدث ذلك قلقاً فكرياً ودينياً وسياسياً على النحو الذي بيّناه . وقد أراد الغربيون أن يجدوا وسيلة من وسائل الصراع الثقافي ذات التأثير الكبير في ترويج الفكرة الغربية بشأن بدائية المجتمعات الإسلامية ، كما يعتقدون ، ومن ثمّ بدائية أفكارها . وعلينا أن نتنبّه إلى أنّ تاريخ انتعاش هذه الصورة الاستشراقية كان في أثناء الفتح العثماني لبعض البلاد الأوربية ، ومن هنا تأتي أهمية إعادة النظر في تفسير هذه الصورة ، فهي لم تكن صورة للتزيين بل ذات مضمون ثقافي معين يأخذ بالاعتبار طبيعة الصراع الحضاري والثقافي بين الإسلام والغرب .

-٣-

فاطمة وشهرزاد

ومن جهة أخرى ، يمكن مقارنة شهرزاد التي تريد أن تغسل بـ (العقل أو الفهم) عار بنات جنسها ، اللواتي كنّ صريعات شهواتهم فقط ، بفاطمة المرنيسي التي تريد أيضاً أن تزيل (بالعقل والفهم) سوء الفهم الكامن في العقل الغربي حيال المرأة الشرقية . فهي تتقصى طائفة من الوثائق التاريخية ، لتبعد عن بنات جنسها الشرقيات تهمة الفتور العقلي حيال الجذوة الغرائزية .

كانت (الياسمين) تقول لفاطمة المرنيسي : إنّ السفر واكتشاف أرض الله الواسعة حقّ ، وإنّ تلك الأرض الواسعة «أرض بالغة الروعة والتعقيد»[١٠] ، وكانت شهرزاد تعلم أيضاً أن المَلِكَ بالغ الروعة ، بسبب

---

(١٠) العابرة المكسورة الجناح ، شهرزاد ترحل إلى الغرب ـ فاطمة المرنيسي ـ ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل ـ المركز الثقافي العربي ـ ط١ ـ ٢٠٠٢ـ ص٧ .

امتيازاته الكثيرة ، وبالغ التعقيد أيضاً ، بسبب جسامة ما تقوم به من مغامرة في إصلاح ذات الملك أولاً ومن ثم التمتع بكنوز الملك . وهكذا تقول فاطمة : طرحت على نفسي السؤال [هل فقدت القدرة على التأقلم مع الأوضاع الجديدة ؟] وأنا مرعوبة ، لقد خفت دائماً بالغ الخوف من أن أصبح متحجرة وفاقدة للمرونة وعاجزة عن مواكبة المفاجئ واللامنتظر ، كما أن إمكانية فقد القدرة الخارقة على مواجهة الغريب والاستفادة من جديده تقلقني . إلاّ أن لا أحد لاحظ قلقي خلال هذه الرحلة من أجل تقديم كتابي : ذلك أنني كنت أخفيه وراء سواري الفضي الضخم الذي تفنن في صنعه حرفيو تزنيت ، والذي كان بمثابة درعٍ واقٍ يخفي هشاشتي»(١١) .

فما كانت فاطمة تخفي هشاشتها وراءه هو سوار فضّي مصوغ صوغاً فريداً ، وما كانت شهرزاد تخفي هشاشتها وراءه هو الحكي المصوغ صوغاً فريداً أيضاً ، فاطمة تحكي للغرب الشرس وتخشى بطشة سوء فهمه لما تقصّه عليه ، وشهرزاد تحكي لشهريار الملك الغطريس وتخشى بطشة سوء فهمه لما تقصّه عليه أيضاً .

ثمة مماثلة أخرى ، فشهرزاد التي قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين ، سير الشعراء ، وقرأت ألف كتاب بهذا الخصوص ، كانت تدرّب نفسها على رياضة (فهم) الآخر (شهريار) . وفاطمة المرنيسي الشغوف بمعرفة الآخر وفهمه تتوسل إلى ذلك بوسائل كثيرة أهمها مرويات جدتها الياسمين وما كان يفعله المتصوفة في مدينتها فاس ، إذ يشدّد الاثنان على أهمية الاستماع المنضبط إلى الأجانب كطريقة من طرائق المعرفة والفهم : «في مدينة طفولتي أي فاس التي حافظت على تراثها الوسيطي ، كانت الإشاعة تقول بأن الصوفيين قد

---

(١١) المصدر نفسه ـ ص٧ .

نجحوا بفضل تدريبهم على الاستماع المنضبط إلى الأجانب في الوصول إلى درجة خارقة في المعرفة»[١٢] . وتقول في مكان آخر : «علينا أن ننمي حالة الاستعداد ، ذلك ما كانت تهمس به الياسمين في أذني بصوت متواطئ ، لكي تبعد أولئك الذين تراهم غير أكفّاء لتلقي الإرث الصوفي . إنّ أثمن متاع يملكه الأجنبي هو اختلافه وإذا ما ركزت على اللامتشابه والمختلف ، بإمكانك أن تتلقى اللوامع . كانت الياسمين تتابع بصوت هامس وتنصحني بأن أحيط تمريناتي الصوفية بالسرية : إن التقيّة هي قاعدة اللعبة ، تذكرني ما حدث للحلاج المسكين»[١٣] . وهكذا أحاطت فاطمة المرنيسي تدريباتها الصوفية بسريّة تامة : «لقد اتبعت تعليمات الياسمين وأحطت تدريبي على الطريقة الصوفية بالسرية»[١٤] . وفي عبارة أخرى لا تخفي فاطمة اعتقادها بالتماثل بينها وبين جدتها وبين شهرزاد : «كنت في الثالثة عشرة حين توفيت الياسمين . كان يفترض أن أبكيها ولكنني تصبرت . قالت لي وهي على فراش الموت : إنّ أفضل طريقة تتذكرين بها جدتك هي أن تظل التقاليد حيّة فيك ، وأن تروي حكايتها المفضلة من (ألف ليلة وليلة) ، حكاية (المرأة التي تلبس كسوة الريش) . لقد حفظت عن ظهر قلب هذه الحكاية التي ترويها شهرزاد»[١٥] .

---

(١٢) المصدر نفسه ـ ص٦ .

(١٣) المصدر نفسه ـ ص٨ .

(١٤) المصدر نفسه ـ ص٨ .

(١٥) المصدر نفسه ـ ص٩ .

-٤-

خصائص السرد لدى فاطمة

إنّ الخصلة الأساسية للسرد لدى فاطمة تتمثل في محو الحدود الفاصلة بين موضوعها العلمي الذي تتقصى فيه وثائق مختلفة لتصل إلى أهداف معينة ، وذاتها إذ تقوم بتقليد جدتها الياسمين التي حرّفت حكاية (حسن البصري) في ألف ليلة وليلة لتضمنها وجهة نظر . ولذلك فإن فاطمة لا تدع الموضوع يتم بطريقته المنهجية الصارمة ذات الخطوات المدعمة بوثائق وأفكار قبلية ، فالنساء الشرقيات كلهنّ فاطمة المرنيسي ، وهذا ما يدفعها لتحشر نفسها في صلب الموضوع الأساسي . تتحدث فاطمة عن الغرب وفي ذهنها تلك الخصومة الأزلية بين جنس الرجال من جهة وجنس النساء من جهة أخرى ، فالغرب الذي يكوّن أفكاره عن المرأة الشرقية اعتماداً على المثال التركي ، وعلى الأعمال الحكائية ذات التشكيل التخييلي السحري ، هو الرجل بعينه . وإن الرجل الشرقي الذي يقيّم المرأة الشرقية على هذا النحو ، فإنه يعيد صورة المرأة الشرقية كما هي في عيون الغرب . وعلى هذا الأساس ، يمكن أن نفهم لماذا لجأت فاطمة إلى حيلتها السردية عندما انتخبت صوت جدّتها الياسمين ، وصوت صديقها كمال ، ليكونا مرافقين لها في رحلتها لفك لغز الغرب حيال المرأة الشرقية .

تشير فاطمة إلى التوجس الذي يكتنف علاقتها بكمال ، لكنها من جهة أخرى ، تحدد وظيفة هذه الشخصية في الحكي الذي تقصّه علينا فاطمة وهي تجمع مادة موضوعها ، ويعطينا الحوار والجدال الدائر بينها وبين كمال تصوّراً عن الطابع الثقافي لكمال :

كان رعبي شديداً إلى الحد الذي لم أكن معه أقدر على التحرك دون حماية كمال ، وهو طالب وصديق لي منحدر من الحيّ الذي أسكنه في

فاس . كان كمال لا يتوقف عن القول بأنه يشك في عواطفي نحوه : إنني أتساءل إذا ما كنت تحبينني حقاً ، أم أنك محتاجة لي كدرع يحميك من آلاف الشبّان الآخرين القادمين من كلّ أنحاء المغرب ليتسجلوا مثلنا في جامعة محمد الخامس . ما كنت أكرهه لدى كمال ولا زلت حتى اليوم ، هو قدرته الخارقة على قراءة أفكاري وحتى الدفينة منها . رغم ذلك فإنّ أحد الأسباب التي قربتنا ونسجت بيننا رباطاً متيناً هو معرفته بحكاية الياسمين المفضلة عن ظهر قلب . إلاّ أنّ روايته ، أي الرواية الرسمية التي حددها الرجال لألف ليلة وليلة في كتاباتهم ، كانت تختلف عن رواية الياسمين في نقطتين ستراتيجيتين»[١٦] . لقد كشف كمال لفاطمة كيف حرّفت الياسمين حكاية (حسن البصري) ، إذ بدّلت العنوان جذرياً ، وأنثته ، فجعلته (المرأة التي تلبس كسوة الريش) ، وحرّفت مضمون الحكاية الأصلية ليتطابق مع وجهة نظرها ، ففي حكاية الياسمين فإن «حسن لم يعثر أبداً على جزر الواق واق»[١٧] ، أما في المتن الأصلي للحكاية ؛ أي الرواية الرسمية فإنّ «المقدام حسن ، سيعيد زوجته وأطفاله إلى بغداد حيث عاشوا (في ألذ عيش وسرور)»[١٨] . لقد كان كمال واعياً تماماً للتحريفات التي أجرتها الياسمين على الحكاية ، وهو في ذلك يبرّز قضية ستراتيجية إلى الخصومة بين الذكورة والأنوثة ، فهو يفكك وجهة نظر الياسمين الكامنة في تحريفاتها لصوغ حكاية جديدة ، ومنذ ذلك الوقت سوف تجري الحرب سجالاً بين فاطمة وكمال في تفكيك عناصر الموضوع الأساسي . لقد كان كمال يعتقد أنّ «البدعة الثانية التي استحدثتها الياسمين في الحكاية أكثر مدعاة للاستنكار من الأولى ، لأنها تضرب

---

(١٦) المصدر نفسه ـ ص١٠ .

(١٧) المصدر نفسه ـ ص١٥ .

(١٨) المصدر نفسه ـ ص١٥

على أوتار أكثر الأحاسيس الذكورية خطراً ، والتي يجهد الرجال في إخفائها عن النساء ؛ أي خوفهم من الهجر . إنّ الرجال في رأي كمال ينجذبون بشدة إلى النساء ذوات الشخصيات القوية ، ولكنهم (يخافون من أن يتخلين عنهم) : ذلك ما كان كمال يردده على مسامعي لإقناعي بأهمية المسألة ، قبل أن يضيف : (لقد كانت الجواري ذوات الشخصية القوية مثلاً يحظين بإعجاب الخلفاء ، وقد يتولهون بهنّ ، إلاّ أنّ القلق يساورهم دائماً بشأن احتمال تمردهن) . كنت كلما سمعت كمال يستحضر الخلفاء والجواري أدرك بأنه يقصد الحاضر ، وكنت أعرف مقدماً الخلاصة التي سينتهي إليها بشأن رواية جدتي الياسمين لحكاية المرأة التي تلبس كسوة الريش : «إنّ الطريقة التي تنهي بها جدتك حكايتها حين تلحّ على السلطة التي تملكها النساء في التخلي عن أزواجهنّ الذين غالباً ما يرحلون للعمل في أسفار طويلة ، لا تساهم البتة في خلق الاستقرار لدى العائلة المسلمة»[١٩] . وفضلاً عن أنها كانت تعرف أن كلام كمال عن التاريخ كان كلاماً رمزياً ، يشير به إلى الزمن الحاضر عندما قالت (أدرك أنه يقصد الحاضر) ، فإنّ فاطمة لم تترك تعليقات كمال بشأن تحريفات جدتها تمرّ بسلام ، بل قامت بفعل معاكس لتفكيك خطابه ، قالت : أبحت مؤاخذة الياسمين على شقاء حياة حسن البصري الزوجية ، الذريعة التي يتخذها كمال للتعبير عن غيرته كلما أعلنت عزمي على السفر وحدي»[٢٠] . وهكذا تحوّل بحث فاطمة المرنيسي عن حقيقة النزاع الثقافي بين الغرب والشرق الخاص بقضية المرأة ، إلى نزاع بينها بوصفها رمزاً للحريم ، وبين كمال الرجل الشرقي ، ذي الذاكرة الثقافية الشرقية المفعمة بحكايا الحريم .

---

(١٩) المصدر نفسه ـ ص١٦ .

(٢٠) المصدر نفسه ـ ص١٦ .

-٥-

حريم الشرق وحريم الغرب

قالت فاطمة في مستهل كتابها (نساء على أجنحة الحلم) إنها «ولدت في حريم بفاس ، المدينة المغربية التي تعود إلى القرن التاسع»[٢١] . وطافت فاطمة أقطار العالم لتقديم كتابها الأنف ، على عادة المؤلفين الغربيين الذين تهيئ لهم دور النشر فرصة الالتقاء بقرائهم . لكن هذا الاستهلال الذي افتتحت به كتابها ، جعل القراء الغربيين يذهبون بعبارتها هذه مذهباً بعيداً ، ربما لم تقصده البتة ، كما ستدافع عن ذلك بعد اكتشافها المعنى الذي تخبئه عيون القراء الغربيين . استعانت بحكمة جدتها الياسمين وبحكمة متصوفة فاس ، إذ يشدد الاثنان على «الاستماع المنضبط إلى الأجانب في الوصول إلى درجة خارقة من المعرفة»[٢٢] ، واستعانت كذلك بـ (كريستيان) الناشرة الفرنسية التي تتبنى نشر أعمالها لكي تفهم المعنى الخاص لمصطلح الحريم الذي لا ينطقه الصحفيون الأجانب أمام فاطمة إلاّ مصحوباً بابتسامة ماكرة : «وحين ينطق الأمريكيون لفظة الحريم يبدون ابتسامة تعبر بصراحة عن حرجهم ، وأياً كان المعنى الذي سيضفونه على الكلمة ، يبدو بديهياً أنها تحيلهم على شيء ما باعث على الخجل ، أما الأوربيون فيعبرون من خلال ابتسامتهم

---

(٢١) نساء على أجنحة الحلم ـ فاطمة المرنيسي ـ ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل ـ المركز الثقافي العربي ـ ط١ ـ ١٩٩٨ ـ ص٩ .

(٢٢) العابرة المكسورة الجناح ، شهرزاد ترحل إلى الغرب ـ فاطمة المرنيسي ـ ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل ـ المركز الثقافي العربي ـ ط١ ـ ٢٠٠٢ـ ص٦ .

عن مشاعر أرحب تتراوح بين الحرج المهذب والمرح المبالغ فيه»[٢٣] . وعندما احتارت فاطمة في تفكيك رمز تلك الابتسامة هاتفت كريستيان مستنجدة بها ، قالت لها كريستيان : «طبعاً ، إنهم يبتسمون لأن الحريم بالنسبة إليهم يرتبط بالجنس والإباحية ، ولا علاقة له بحريم الشرق البتة»[٢٤] . وقد كان ذلك سبباً كافياً لفاطمة كي تنطلق في رحلة مضنية لاكتشاف الاختلاف في مفهوم الحريم بين الثقافتين الغربية والعربية ، ومن ثم كتابة رواية يمكن أن نطلق عليها : رواية معرفة .

إنّ القراء الغربيين يكوّنون معنى الحريم استناداً إلى التلقي الثقافي لمفهوم (الحريم) ، فالثقافة الغربية تنشئ دلالة تختلف عن الدلالة المعروفة في التداول الثقافي الشرقي في وجوه كثيرة ، كما تصرّح بذلك فاطمة ، وتسعى إلى إثبات فرضيتها بوسائل شتى . ويبدو أنّ القراء الغربيين كوّنوا تلك الدلالة عن طريق مصدرين :

١- ما دُسَّ في مصطلح (الحريم) من أفكار أيديولوجية ، ومعان تخييلية وهمية ، إذ كان الصراع الحضاري والثقافي بين الشرق والغرب يغيّر كثيراً من طبيعة المفاهيم الخاصة بالطرفين ، وتلك مسألة على قدر كبير من الأهمية . فقد بذل مؤرخو الفلسفة والعاملون في الميادين الثقافية الأخرى جهوداً قيّمة في هذا الباب ، ليبينوا الدلالات الجديدة التي تكتسي المصطلحات الخاصة بطرفي النزاع ، والمجلوبة إلى هذه المصطلحات بسبب سوء الفهم . فقد كشف عبد الفتاح كليطو في كتابه (لن تتكلم لغتي) عن الحرج الذي كان يشعر به ابن رشد وهو يترجم كتاب أرسطو (فن الشعر) ، ذلك الحرج الذي تسببت به

---

(٢٣) العابرة المكسورة الجناح ، شهرزاد ترحل إلى الغرب ـ فاطمة المرنيسي ـ ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل ـ المركز الثقافي العربي ـ ط١ ـ ٢٠٠٢ـ ص٢٢ .

(٢٤) المصدر نفسه ـ ص٢٤ .

المصطلحات من جهة ، ومحظورات ثقافة ابن رشد من جهة ثانية . إنّ القراء الغربيين الذين يلفظون كلمة (الحريم) يلفظونها بصحبة تلك الأفكار المسبقة ، وليست الخالصة ، نظير ما ينطق القراء الشرقيون كلمة (الغرب) ، إذ تجلب معها أفكاراً لا يرغب الغربيون أبداً في الإصغاء إليها .

٢- ساهمت فاطمة المرنيسي نفسها في إنضاج دلالة الحريم التي كانت تحرج الصحفيين الأجانب عندما كانوا يتلفظون بها مصحوبة بابتسامة ماكرة ، فهي لا تكفّ عن تذكّر شهرزاد والحديث عنها ، ولا تتقنع عن إظهار شغفها بها ، تدافع عنها وتجلّي الأبعاد العميقة لمهمتها في مجالس الحكي التي كانت تعقد بينها وبين شهريار وأحياناً تتحدث عنها كأنها تتحدث عن نفسها : «بكيت حين صمتت أمي عن حكاية شهرزاد . . . . . ، أضافت أمي بأنّ سعادتي رهينة بمهارتي في استعمال الكلمات»[٢٥] .

-٦-

إتقان فن الحكي في مجتمع الحريم

إنّ كتاب (نساء على أجنحة الحلم) الذي هو سيرة ذاتية ، لا يدع الفرصة تفوت دون الإشارة إلى شغف فاطمة بحكايات ألف ليلة وليلة ، وسعيها الدائب لمعرفة كلّ شيء يتعلق بها ، ولذلك فإنّ القسم الثاني من الكتاب يصدّر نفسه إلى القراء بعنوان يوحي بالمماثلة بين فاطمة وشهرزاد ، والتي أشرنا إليها في مستهل هذه الدراسة . عنوان الفصل هو

---

(٢٥) نساء على أجنحة الحلم ـ فاطمة المرنيسي ـ ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل ـ المركز الثقافي العربي ـ ط١ ـ ١٩٩٨ ـ ص ٢٣ .

«شهرزاد ، الخليفة والكلمات» وفيه لا تتحدث قضية شهرزاد ومعضلتها بإقناع شهريار ، فليس من وظيفة هذا الفصل أن يجلّي ذلك ، لكنها تتحدث عن جزء من حياتها في منزل أسرتها بفاس ، وتنسى ذلك ، فتوحّد بين المهمتين ؛ مهمة شهرزاد في إتقان فن الحكي لإقناع الملك ، ومهمة فاطمة في إتقان فن الكلام وطرائق الحكي«عشية ذات يوم شرحت لي أمي السبب الذي جعل الحكايات تسمى بألف ليلة وليلة»[٢٦] . هكذا شرعت أم فاطمة في قصّ الليالي العربية بعد اختزالها اختزالاً تركز حول العناصر الأساسية في الحكايات ، وفاطمة تنصت وتتساءل وتصوّر لنا ذلك : «أجابتني أمي بأنّ عليّ أولاً أن أستمع إلى التفاصيل ، وبإمكاني بعدها أن أتخيل الحلول»[٢٧] ، وفور الانتهاء من الاستماع إلى تلك التفاصيل ،قالت فاطمة :«شرعنا أنا وسمير في التدريب فوراً لقد قررنا . . . تجنب كل خطأ في القول تجاه الكبار ، كنا نجلس الساعات نلوك الكلمات في صمت ، وندير لساننا سبع مرات في الفم ، ونحن نراقب ما إذا كان الكبار يلاحظون شيئاً»[٢٨] . كانت فاطمة تتعلم فن القصّ ، وتقطع شوطاً كبيراً في محاكاة جدّتها الياسمين وأمها ، وعمتها (حبيبة) اللواتي كنّ أول العتبات السردية التي ترتضيها فاطمة في حياتها : «الأدوار العليا فيها مكان مفضل لمن يحب الحكايات ، عليك أن تصعد المئة درج من الزليج لتؤدي بك إلى الطابق الثالث والأخير في الدار ، حيث السطح الممتد وحيث كل شيء أبيض وواسع وباعث على الترحاب ، كانت غرفة عمتي حبيبة هناك ، ضيّقة وخالية تقريباً لأنّ زوجها احتفظ بكلّ أثاثها

---

(٢٦) نساء على أجنحة الحلم ـ فاطمة المرنيسي ـ ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل ـ المركز الثقافي العربي ـ ط١ ـ ١٩٩٨ ـ ص٢١ .

(٢٧) المصدر نفسه ـ ص ٢١ .

(٢٨) المصدر نفسه ـ ص ٢٣ .

معتقداً بأنّ إشارة فيه تكفي لإرجاعه مطأطئة الرأس : ولكنه لن يستطيع أبداً تجريدي من أعز ما أملك ، ضحكاتي وكلّ الحكايات العجيبة التي أتقن قصّها حين يستحق الجمهور ذلك . سأل ذات يوم ابنة عمي مليكة عما تعنيه بالجمهور الذي يستحق ، فاعترفت لي بأنها لا تدري عنه شيئاً هي الأخرى ، قلت بأنّ علينا أن نسألها مباشرة ولكنها أجابت بأنه من الأفضل أن نسألها ، لأنها قد تجهش بالبكاء . الكل كان يعرف عمتي حبيبة تنحب أحياناً دون سبب ، وكنّا لا نكاد ننام ليلة الخميس من شدّة لهفتنا على حضور سهرات الحكي ليلة الجمعة»[٢٩] . كان هذا القصّ الشعبي ينمي القدرة التخييلية لدى فاطمة إلى الحدّ الذي أوقعها في إيهام بالمطابقة بين حريم ألف ليلة وليلة ، والحريم الذي نشأت فيه ، كانت لا تكفّ عن تقمص طريقة الحكايات العربية وهي تتحدث عن موضوع ذي صبغة واقعية ومعاصرة ، فعندما كانت تتحدث عن (ألفن توفلر) صاحب كتاب (القوى الجديدة ، الثروة والعنف عشية القرن العشرين ١٩٩٠) اختتمت حديثها بالعبارة الآتية :

إنّه ألفن توفلر الذي يتكلم ، نبيّ المستقبل الأمريكي ونبيّنا أيضاً ، بانتظار أن يستفيق شهريار ، وأدرك شهرزاد الصباح ، فنظرت إلى القمر الاصطناعي المباح»[٣٠] . إنّ هذا التسلط الذي تمارسه شهرزاد على فاطمة كان بسبب الحكي وسحره اللذين ترعرعت في كنفهما ، وصفت ذلك في كتابها (نساء على أجنحة الحلم) بقولها : «كانت هذه الحكايات تزرع فيّ الرغبة لكي أكبر حتى يمكنني أنا الأخرى تنمية مواهبي كقصاصة ، كنت

---

(٢٩) المصدر نفسه ـ ص ٢٤ ـ ٢٥ .

(٣٠) شهرزاد ليست مغربية ـ فاطمة المرنيسي ـ ترجمة ماري طوق ـ المركز الثقافي العربي ـ ط١ ـ ٢٠٠٢ ـ ص١١ .

أود أن أتقن مثلها[أي مثل عمتها حبيبة] فن الحكي ليلاً»[٣١] . لم تغفل فاطمة ما كانت تؤديه مجالس النسوة من ترسيخ لتقاليد الحكي ، مجالس النسوة زاخرة بالمحاورات والنقاشات ، بالمكر وتحريف القصص ، بتأويل للأشياء لا حدود له ، بتنوع اللباس والزينة والأجناس والكلام والطبقات والجمال وما إلى ذلك من اختلافات أخرى كانت الياسمين جدّة فاطمة ومعلمتها أصول فن الإصغاء إلى الأجانب ، تلك الجدّة البارعة في تحريف الحكايات كما تنبّه إلى ذلك كمال ، تتمتع بخصال سلوكية فريدة وغريبة ، وجالبة الإثارة والسحر ، كانت امرأة فطنة ، تخلق لنفسها باستمرار ميكانيزمات الدفاع القوية ، تنظر إلى ما وراء الأشياء لتستخرج الحجر الكريم الذي يختفي وراءها كيف تصفها فاطمة إذن؟ .

كانت الياسمين امرأة غريبة الأطوار ، مشاكسة ، وبارعة في تفسير الأشياء ، وحاذقة في تدبير المكائد والحيل ، تجيد استعمال الحرب النفسية بحق خصومها ، ذات منطق ، وقدرة أسلوبية في الحكي . كانت متزوجة من جد فاطمة (التازي) وهو رجل مزواج بلغ عدد زوجاته تسع وينحدر من شمال المغرب الريفي ، ولم يكن ليعتاد على بعض عادات الياسمين إلاّ مع مرور الوقت «كتسلقها الأشجار مثلاً وبقائها معلقة خلال ساعات ، بل إنها كانت تأخذ معها إحدى الزوجات الأخريات إلى أعلى الشجرة ، فيتناولان الشاي بين الأغصان ، ولكن ما كان ينقذ الياسمين هو أنها كانت تضحك جدّي ، وهو أمر لم يكن بالسهل لأنّ طبعه كان كئيباً»[٣٢] كان شغب الياسمين نابعاً من اعتقادها بأنها تدافع عن نفسها ووجودها ، وأحياناً توسع دائرة الدفاع ، فتدعي أنها تدافع عن بنات طبقتها المنحدرات من

---

(٣١) نساء على أجنحة الحلم ـ فاطمة المرنيسي ـ ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل ـ المركز الثقافي العربي ـ ط١ ـ ١٩٩٨ ـ ص ٢٦ .

(٣٢) المصدر نفسه ـ ص ٣٨ .

أصل قروي متواضع ، وأحياناً تتبنى موقفاً سياسياً وتصدر عليه أحكامها ، ولكن بطريقتها الخاصة ، فقد أطلقت هي ونساء الضيعة اسم الملك فاروق على طاووس الضيعة لأنه طلّق زوجته الأميرة فريدة ، بسبب عدم إنجابها طفلاً ذكراً منه ، ولذلك فإنّ الياسمين كانت تنظر إلى المسألة نظرة عميقة فتقول : هذا الرجل الذي يطلق زوجته لمجرد كونها لم تلد طفلاً ذكراً ، أهو قائد إسلامي كفؤ؟[٣٣] . كانت الياسمين ماهرة في إطلاق الألقاب ، تتنابز بها مع خصومها ، فقد أطلقت اسم إحدى زوجات التازي على أوزتها ، وكانت هذه الزوجة ذات أصل أرستقراطي ، ومقرّبة من التازي ، وهذا ما أثار حفيظة الياسمين ، فقارعت الفارق الطبقي بالتنابز بالألقاب ، كان اسم تلك المرأة الأرستقراطية هو (للاطهور) ، فأطلقت الياسمين اسمها على إوزتها ، فانتشر الاسم في الضيعة ، وكثرت الأقاويل الساخرة ، و«وضعت الضيعة بكاملها في حالة استنفار»[٣٤] . فأثار ذلك حنق ضرتها (للاطهور) . تقول فاطمة راوية تلك الواقعة : طلبت [للاطهور] أن ترى جدي التازي عاجلاً وعلى انفراد في جناحها الذي كان عبارة عن قصر صغير ، به مرحاض ونافورة ومرآة إيطالية رائعة تغطي جداراً من عدّة أمتار ، قدم جدي مرغماً في الحين ومصحفه في يده لكي يظهر بأنه أزعج في وقت قراءته للقرآن . . . قدمت للاطهور الشاي إلى جدي قبل أن تفاتحه بالأمر ، ثم هددته بالفراق إذا لم يتغير اسم الإوزة فوراً . . . اقترح جدي أن تنتقم بإطلاق اسم الياسمين على كلبها الصغير البالغ الدمامة . . .ولكن للاطهور لم تكن لتقبل المزاح ، فصرخت: ولكنك مفتون بهذه الياسمين ، وإذا ما تهاونت معها هذه المرّة ستشتري حماراً تسميه سيدي التازي . . . .

---

(٣٣)-نساء على أجنحة الحلم ـ فاطمة المرنيسي ـ ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل ـ المركز الثقافي العربي ـ ط١ ـ ١٩٩٨ ـ ص٤٠ .

(٣٤) المصدر نفسه ـ ص٣٧ .

حاول جدّي إقناع الياسمين بإهدائها دبليجاً من فضة تزنيت ، شريطة أن يكون مصير الإوزة هو طنجرة الكسكسي ، احتفظت الياسمين بالدبلج وطلبت منه إمهالها عدة أيام لكي تفكر ، وفي الجمعة التالية عادت باقتراح مضاد ، ليس بإمكانها أن تذبح الإوزة لأنّ اسمها للاطهور ، سيكون ذلك فألاً سيئاً»(٣٥) .

التقطت فاطمة من جدتها الياسمين أول بذرة لمعضلة الحريم في المجتمع العربي ، «طلبت من الياسمين أن تشرح لي ما تقصد بقولها في مريم ، فقدمت لي عدّة أجوبة لم تشفِ غليلي»(٣٦) .

إنّ هذا الهاجس الذي يهيمن على فاطمة المرنيسي ، هو الذي يحوّل القضية من طريقة في بحث معضلة الحريم في الثقافتين العربية والغربية معاً ، إلى طريقة في سرد مخاوف الذات الساردة . وبمقتضى ما ذكرناه من أمثلة لهيمنة نموذج شهرزاد على فاطمة المرنيسي ، فإنّ هذه الأخيرة تقترن اقتراناً سيكولوجياً وثقافياً بشهرزاد ، وعلى الرغم من هذا الخوف الحقيقي أو الرمزي فإنّ الاثنين [شهرزاد وفاطمة المرنيسي] مصرّتان على خوض مغامرة الخوف ، لفهم الآخر أولاً ومن ثم البحث عن وسائل لعلاجه .

---

(٣٥) المصدر نفسه ـ ص ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ .

(٣٦) المصدر نفسه ـ ص٤١ .

حنان الشيخ: السرد ومعضلة الشذوذ

إننا لنجد لدى كل فرد
أذكراً كان أم أنثى
آثاراً من العضو التناسلي
للجنس المقابل .
- فرويد -

-١-
التحليل السردي لمعضلة الشذوذ

تقف الروائية اللبنانية ، حنان الشيخ ، في مقدمة الروائيات العربيات اللواتي يمتلكن الشجاعة الثقافية النادرة في مجتمع مازال يعاني من معضلة التحليل العقلاني أو العلمي لقضية الجنس ؛ مجتمع يسرف في استهلاك الجنس في تكتم شديد ، لكنه لا يسرف في البحث عن المشاكل المصاحبة لهذه الظاهرة . ولم يكن بيد حنان الشيخ الروائية سوى السرد الفني لفعل من الأفعال الشاذة للجنس ، وهو ما يطلق عليه علماء النفس : المثلية . لكن هذه المثلية التي تكتب عنها حنان الشيخ رواية

(مسك الغزال)[1] لا تتعلق بمثلية ذكورية ، وإنما بمثلية أنثوية . وعلى أية حال ، لم يكن ذلك من الأمور الجديدة في الممارسة الاجتماعية العربية ، فقد عرف العلماء العرب هذا النوع من الشذوذ وأطلقوا عليه اسم (السحاق) ، لكن الجديد فيه في هذه المرة هو تفجر الأسباب الاجتماعية الداعمة ، ومن هنا كانت إرادة حنان الشيخ في تصوير بشاعة هذه الممارسة ، وكيف تسلب من المرأة هويتها الأنثوية ، وكانت تحاول عن طريق الفنّ الروائي تكوين رأي عام يقنع بأفكارها ، ويسعى إلى الإدانة ، أو المناهضة .

إنّ التجاهل الثقافي لدراسة هذه الظاهرة ، أو التعسف النظري في التحليل ، أدى إلى بروز ظاهرة ملحوظة في تَلَقّي الأعمال الروائية ؛ وهي اعتناق القارئ الروائي للسبل الروائية التي تعالج ظاهرة من الظواهر الجنسية ، لأنّ المؤلف ينجح في إيهام القارئ بحقيقة الأحداث ، فيلغي بذلك الحاجز النفسي بينه وبين الظاهرة . فقد رسمت حنان الشيخ شخصياتها النسائية بعناية ، وخصوصاً شخصيتي : سهى اللبنانية ، ونور التي تنتسب إلى بلد عربي صحراوي ، دون التصريح باسمه ، فهي لم تقفز مباشرةً إلى فعل الشذوذ ، بل انهمكت كثيراً في وصف الخلفيات الاجتماعية والثقافية المسببة لذلك الفعل ، فكأنها تمهد الطريق لإقناع القارئ بواقعية الحدث .

وإذا ما كان العلم السيكولوجي يشدد كثيراً على توصيف الظاهرة من الداخل ، وتصنيفها ، وتشريحها ، فإنّ رواية (مسك الغزال) لا ترغب في ذلك أكثر من رغبتها في تفجير المسببات الاجتماعية والسيكولوجية والسياسية والاقتصادية . لقد كان العامل الاقتصادي يجري جنباً إلى جنب مع نمو تلك الظاهرة ؛ سهى بعيدة عن بلدها ، وتقطن في هذه

---

(١) مسك الغزال ـ حنان الشيخ ـ دار الآداب ـ بيروت ـ لبنان ـ ط٣ ـ ٢٠٠٢ .

الصحراء القاتلة ، بحثاً عن العمل الذي يموّل حياتها مع زوجها وابنها الوحيد ، تقول سهى :

مصيرنا كمصير كل اللبنانيين الذين نقلت وظائفهم إلى الخارج ، وأتتهم فرص أفضل مما يتوقعون . . . الكل غير سعيد في بيروت الآن ، الكل حائر بين البقاء والرحيل ، أختي تكتب لي من البرازيل رسائل مهاجرة حزينة(٢) .

ونور ، بنت الصحراء ، تقطن في منزل خرافي ، ثراء يصل إلى حدّ التخمة ، وزوج مسؤول في الدولة وكثير السفر ، فيبدو المنزل كأنه مصاب بعقدة الانفصام ؛ أشياء في غاية الحداثة والحيوية ، وامرأة تتلوى من الوحدة ، بالرغم من كثرة الأجناس البشرية التي تخدم فيه أو تزوره . تصف سهى التناقض في هذا المنزل ، فتقول :

بيتها كان كصندوق فرجة ، فيه الخدم والمربيات من مختلف الجنسيات ، يختلطن بالأولاد والغزلان والكلاب السلوقية ، رائحة العطر خفيفة ، تتسلل إليّ كلما دخلت بابه ، كانت الموسيقى العربية والأجنبية تصدح في فسحاته ، ملابس جميلة ، موض ، تقاليع ، حتى في الأثاث وما تقدمه لي من شوكولاته ، غوديفا من باريس ، وشانتي من لبنان ، ومانجا وأناناس من الفيليبين ، بيت كبير ، أبيض الرخام ، أشجار الحديقة تظهر عبر نوافذه قبل الرمال . . . في بيت نور كنت أجلس وأحار أين أنظر ، ألتا فيديو في غرفة جلوس واسعة ، كان الأثاث يقسم الغرفة إلى ثلاثة أقسام ، ابنتها وعمر وأولاد آخرون يضجون ، يحاربون الأقمار الصناعية على الفيديو ، صديقات وقريبات نور يحضرن داليدا أو الممثلة نيلي عبر التلفزيون ، الخدم الفيليبينيون يغنون ، ينادون بعضهم بالتصفير ، الكلاب تدخل ، تعارك الأولاد وتخرج ، العصافير والببغاوات البيضاء والخضراء

---

(٢) المصدر نفسه ـ ص٣٢ .

تنتقل في أقفاصها تحادث بعضها ، الأسماك تتنفس في الأكواريوم الكبير . . . كأنّ كل قطعة به اختيرت لتبعث المتانة والحياة الكاملة ، مع ذلك فالبيت منقوع في الوحدة[٣] .

ليس هذا الوصف الذي تقدّمه حنان الشيخ ، وصفاً عارياً من الترميز ، أو تقديم صورة مكانية مقابلة لصورة جسد (نور) ، فالصورتان تتجاور فيهما الحياة والموت في وقت واحد . فالمكان كأنه زخرف منقوش نقشاً بالغ المهارة ، لكنه منحور من الداخل . وهو يشبه جسد نور التي يشع الجمال من جسدها الجميل ، كما تصفه سهى في اعترافاتها ، لكن هذا الجسد منقطع الصلة بأمثاله من الأجساد الأخرى ، سوى بالعلاقة الشاذة ، مع سهى أو مع الرجل الذي كانت تجلبه معها لبيت سهى كي يمارس معها الجنس المحرم ، أو كما في ذكرياتها الأخرى في الخارج . إنّ هذه الصورة المكانية التي تنقلها لنا سهى قبل ذلك اللقاء العاطفي بينها وبين نور ، هي تبرير داخلي لذلك الفعل ، فقد وصف (التيفاشي) في كتابه (نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب) طبيعة اللقاء الجنسي بين امرأتين ، فوجد أنّ العطور والثياب والأكل والمكان كلها عناصر مهيجة لرغبة النساء المثليات . وعلينا هنا أن نقرّ بالوعي الذي تمارسه سهى حيال الثياب ، فكأنّ هذه القطع الجماد لها حياة تمارسها أيضاً ، ومن هنا سوف تنقلب علاقتها بثيابها بعد ذلك اللقاء ، إذْ تشمئز من تنورتها التي شهدت ذلك اللقاء الجنسيّ المثير .

تقدّم حنان الشيخ مشهداً إثر آخر ، قبل أن تلتقي سهى بنور في مشهد عاطفي مخجل ، وبعد ذلك تنقلب سهى على أوضاعها ، تكره كل شيء بما في ذلك ملابسها ، تثور ولا ترضخ لذلك مرة أخرى ، لكنها تُلْمعُ خلال ذلك المشهد العاطفي إلى رغبتها الجسدية المقموعة بفعل انهماك

---

(٣) المصدر نفسه ـ ص٣٨ .

زوجها (باسم) في البحث عن المال ونسيانها في عزلتها القاتلة ، حتى أنها تعتقد أنها في سجن مماثل لسجن نور : قالت ، يا حظك ، ويا بختك ، إنك لبنانية ، أردت أن أجيبها : بس أنا محبوسة مثلك .

إنّ سجن نور هو في ابتعاد زوجها (صالح) الثري والمسؤول الحكومي ، اللاهث وراء المال والجاه ، وسجن سهى في ملازمتها منزلها ، بسبب غياب زوجها طول اليوم في عمله بعيداً عنها ، وفي عيشها في بيئة غريبة عنها . وتنقل حنان الشيخ هذه الصورة نقلاً ترميزياً ، عندما تقابل بين صحراء الطبيعة وصحراء الحياة والمنزل والجسد من جهة ، وسقوط المطر الحقيقي على صحراء الطبيعة ، والمطر المجازي على صحراء الجسدين المحبوسين سهى ونور ، من جهة أخرى : ولم يمض وقت طويل حتى عرفت أني واهمة ، ما كنت في الصحراء تماماً ولا في المدينة ، الصحراء استكشاف فقط . . . تجربتي الصحراوية يجب أن تعتمد على المكان أيضاً ، لا على البشر فقط ، يجب أن أقيم حواراً مع الطبيعة(٤) .

الصحراء سجن الأرض في الجفاف ، وصحراء المرأة سجنها في غياب الرجل أو لا مبالاته ، وما بين الصحراوين ثمة توق إلى الخصب ، الصحراء إلى المطر والمرأة إلى الرجل : الشتاء ، زار الصحراء هذه السنة . . . كانت السماء تبرق وترعد والمطر ينهمر غزيراً(٥) . كان هذا الوصف تدبّج به حنان الشيخ اللحظات القليلة التي كانت تسبق اللقاء الغرامي الساخن بين سهى ونور .

وبسبب الجهر بالعوامل الاجتماعية ، كان التحليل الروائي يخضع لرقابة من لدن السلطة ، أكثر صرامة من الصرامة التي تخضع لها الدراسة العلمية لظاهرة جنسية معينة . لأن العلم يعنى بدراسة الظاهرة دراسة

---

(٤) المصدر نفسه ـ ص٣٠ .

(٥) المصدر نفسه ـ ص٤٥ .

وصفية صرفة ، لكنّ الرواية تبحث عن العوامل الإنسانية المسببة لكل ظاهرة ، ومن هنا تأتي خطورتها ، التي تراقبها السلطة بعين لا تَطرف مطلقاً . الرواية تلاحق أسباب الأسباب ، ولا تكلّ من ذلك ، تخرج من نفق لتدخل في نفق آخر ، كأنها تتبنى وجهة نظر المفكر الفرنسي ألتوسير في أنّ المشكلة لا يمكن حلّها دون حلّ (الإشكاليات) المرتبطة بها . ومن هنا ، فإنّ الرواية تفتّش دوماً عن الإشكالية الكامنة في كلّ ظاهرة .

استطاعت حنان الشيخ أن تضع يدها على العلّة في تفشي هذه الظاهرة الشاذة في بلد من البلدان العربية ، وعلى الرغم من أنّ رواية مسك الغزال لا تجعل هذه القضية إحدى قضاياها الأساسية ، إلا أنها كانت مشكلة نسائية محضة ، تقف بمحاذاة مشاكل نسائية أخرى في هذه الرواية ، نذرت لها حنان الشيخ مشروعها الروائي كله . ولا تبتعد كل هذه المشاكل عن حيّز المعضلة الجنسية ، لكنّ المسببات تختلف من معضلة إلى أخرى ، بيد أنّ حنان الشيخ تسعى إلى تعرية تلك المسببات ، التي تضطهد هذا الكائن ، وبذلك تضع نفسها في صفّ الكاتبات اللواتي يعتنقن الاتجاه النَّسْوي الذي صار يشكل ظاهرة في عالم الأدب اليوم . والذي يقرأ روايات حنان الشيخ ، يجد أنها تنزع إلى الكشف عن الصراعات الباطنية للمرأة ، التي تندفع بقوة للذود عن هويتها الجنسية . ولذلك فإنّ هذه الكاتبة الروائية ، غالباً ما تتوسل إلى ذلك بالحوار الداخلي أو المونولوج ، كما في رواية (حكاية زهرة) وكما في (مسك الغزال) . فهذه التقنية خير وسيلة للكشف عن التعارض القائم بين المرأة والعالم الخارجي ، فكأنّ المناجاة تريد أنْ تخترق الآفاق ، لتبلّغ رسالة إلى السماء البعيدة ، لأنّ المناجاة تفقد حينئذ غايتها عندما تنحصر في الاتجاه إلى الذات فقط .

تقدّم حنان الشيخ نموذجين للشذوذ الجنسي : النموذج الأول ، في رواية (مسك الغزال) بين امرأتين متزوجتين من بلدين عربيين مختلفين .

والنموذج الثاني ، في رواية (حكاية زهرة) بين فتاة تتعرض لاعتداء جنسيّ شاذ من أحد محارمها . ومع هذين الحدثين ، تقدّم حنان الشيخ وجهة نظرها في المسببات ، لكنّ الحدث الشاذ ـ في حكاية زهرة تحديداً ـ لم يكن خالياً من الترميز السياسي والاجتماعي ، وسوف يساعد فهم العوامل الاجتماعية والسياسية على تذليل عقبات تلقّي الرواية . فالقارئ يطرح أسئلة متلاحقة على العمل الروائي ، فهو يسعى إلى فهم الغايات ، وتفكيك الرموز ، وربط الأحداث ، والقبض على الفكرة الأساسية الهاربة في عالم الرواية . وإذا ما كان هذا المعيار ينطبق جنس الرواية كله ، فإنه ينطبق أيضاً على قارئ روايات حنان الشيخ ، الذي يبدأ بالتساؤل منذ عنوان الرواية : مسك الغزال .

فما علاقة المسك بالغزال وما علاقتهما بنساء هذه الرواية؟ وهل من تداعيات قرائية لصورة مسك الغزال؟ .

تُلمح المؤلفة في (مسك الغزال) إلى أنّ الاختلاط بين الأعراق ، والسفر الدائم من مكان إلى آخر ، وسجن التقاليد الاجتماعية ، هي المسببات الأكثر دقّة لظاهرة الشذوذ ، لكنها في (حكاية زهرة) تُلمح إلى الحرب ، وإلى الإخفاق السياسيّ ، وإلى عامل اجتماعيّ أيضاً ، يتعلق بتكوين الأسرة . ففي (مسك الغزال) يقوم الاختلاط العشوائي للأعراق بعملية تفتيت البنية الاجتماعية الأصلية في المكان الذي تجري فيه أحداث الرواية ، فثمة خليط لغوي غير متجانس ، يفتت البنية اللغوية ، وخليط من الأديان يخلق ضرباً من المقارنة الدائمة ، وخليط من الأعراق الذي يجلب معه عاداته وأعرافه . وعلى هذا الأساس ، نشأ نمط من الصراع بين هذا الخليط ، تمكنت حنان الشيخ من تقديم صور مختلفة منه عبر روايتها المكتوبة بلغة نسائية صرفة ، والحاملة وجهة نظر نسائية صرفة أيضاً :

توقفت لما رأيت قماشاً محلياً مطرزاً . أمسكه بيدي ، وأقرر شراءه رغم

استغراب تمر التي اشترت قبل قليل قماشاً أوربياً . وأنا أعدّ النقود ، وأفكر أنّ الحياة طبيعية في هذه المنطقة . ربما لأنها ما فقدت القديم بعد . سمعت صوت ولدٍ يقول : «أمريكية» التفت إليه أحاول تصحيحه خوفاً من أن ترتفع الأسعار . وجدته يومئ بطرف عينيه ويهمس «عشان العجوز» وما فهمت إلا لما قالت لي تمر : «عشان العجوز المتدين ، إذا عرف أنك عربية يزعل» . نظرت بسرعة خلفي وجدت رجلاً عجوزاً ذا لحية بيضاء ، يضع النظارات الطبية ، ويمسك عصا . قلت لتمر بصوت منخفض وبالإنكليزية : «يللا نروح» . فكرت بتحدثي الإنكليزية قد وضعت على رأسي طاقية الإخفاء ، لكن الرجل اعترض طريقنا وخاطب تمر : «قوليلها تتستر ما في سفور عندنا» . قالت تمر : «ما هي أجنبية ، ولهم دينهم ، ولنا ديننا يا شيبة» . تظاهرت بالجهل التام بما يحدث ، وكأني أحدث نفسي بالإنكليزية دون أن أنظر إلى تمر ، قلت : «انروح السيارة» . كأني فجرت كلّ الغضب المخزون في قلب العجوز ، صرخ بي وهو يمدّ عصاه ساداً طريقي : «يللا ، يللا ، ما في تسويق وأنتم سفور» . شعرت بأني محاصرة من جميع الجهات . لما تدفق الرجال والأولاد من كل أنحاء السوق والتفوا حولي وحول تمر ، شعرت بالغضب يفور ، مبتدئاً بالقلب ، مسرعاً حتى الرأس . ولما واجهت الرجل الذي وقف يسد بعصاه طريقي ، وما استطعت ردها عني ولا زحزحت نفسي شعرة عنها ، عرفت أني لا أملك نفسي وأني أسيرة هذه العصا ، وهذه الجموع . شعرت بأني أغلي ، وعرفت أني سأبكي بعد قليل . رغم صوت تمر واعتراضها ، إلا أني شعرت بنفسي وحيداً . وبدت لي تمر كالنساء الأخريات الملتفات بالأسود . عادت البائعة تصيح بتمر «اشتري للست عباءة ، وروحوا بيوتكم ، الله يصك عليها باب الجنة ، وأنت كمان عليك لوم[٦] .

---

(٦) المصدر نفسه ـ ص٢٨ .

إنّ الأزمة النفسية لـ (سهى) تتصاعد بسبب الخلفية الثقافية لها ، فهي امرأة تقرأ مجلات الموضة باستمرار ، وتجيد لغة أخرى غير العربية ، وتعرف السباحة ، ولديها معرفة بالرسم ، وفن الأتكيت ، وتقرأ الكتب ، وهي منسلّة من بنية اجتماعية منفتحة ، فيها بعض التحرر في التقاليد ، التي تتيح للمرأة أن تمارس قدراً من الحرية في علاقاتها الاجتماعية . وفجأة تجد نفسها مطوقة بقيد اجتماعي ينظر إلى المرأة كلها على أنها عورة ، لكنه يعمل في الخفاء على التلصص عليها ، أو الاعتداء عليها ، أو امتلاكها ، وتكثر حنان الشيخ من وصف هذه الظواهر الجزئية عبر روايتها ، كأنها تصف مخلوقاً مزيجاً من الملاك والشيطان معاً ، حلو ومر ، ضعيف وقوي ، خشن وأملس ، مالك ومملوك . فالخيال الشعبي الذي كونته الأشعار القديمة الصحراوية التي تصوّر المرأة مالكةً نفوس المغرمين ، وفاتكةً بقلوبهم ، ورقيقةً حتى كأن فضيض الماء يخدش جلدها ، يتهاوى صدق هذا الخيال في الصحراء ذاتها التي خرج منها ، فالرجل المسنّ (الشيبة) هو وعصاه الغليظة يعبران عن الجنس الآخر (الرجل) الذي يدافع عن نفسه من فتك النساء بمحاولة تحجيب هذا الكائن وتدثيره ، فالسفور يغوي النفس ، ويستخرج الشهوة من أقفاصها ، فهذا الرجل لا يريد أن يتعب نفسه بمقاومة رغبته ، فيقاوم المرأة بسجنها في داخل ردائها . وعلى الطرف الآخر ، تدافع المرأة عن نفسها بطرائق متعددة ، ربما بالتعري التدريجي لجسدها ، كردّ فعل لفعل التحجيب المستمر من لدن الرجل . وربما كان الشذوذ بين سهى ونور يندرج ضمن ردود الفعل هذه .

في كل الأحوال ، لا يمكن اعتبار هذا الشذوذ عملاً من صنع الخيال الروائي ، فثمة إشارات حقيقية لهذه الظاهرة في البلدان العربية ، في شمال أفريقيا ، وفي الصحراء العربية . وعلى هذا الأساس ، لا يمكن التغاضي عن هذه الظاهرة الاجتماعية السلبية ، وعلينا أن نعترف هنا ، أنّ حنان الشيخ كانت بارعة في تصوير رفض سهى لهذا السلوك ، وتركه

نهائياً فيما بعد ، وتصوير وقوع نور تحت ضغط نفسي حاد ، يصل إلى حدّ التخدير ، والرضوخ لتلك العادة ، لكنها من جهة أخرى ، امرأة متمردة ، عارفة بظروفها ، منهارة ، مستسلمة لقدرها ، تجد في تلك العادة رفضاً لواقع قاسٍ . فالاختلاف بين المرأتين يكمن في التصور والموقف الشخصي ، سهى مازالت قادرة ، لأنها غير متجذرة في هذه البيئة الاجتماعية ، ولأنها ذات تاريخ وعادات وأعراف تختلف عن نور ، التي لا محيص لها سوى الرفض على هذه الطريقة . ومن جهة أخرى ، تبدو سهى كأنها تقوم بوظيفة إصلاح نور ، تعلمها طرائق أخرى للرفض ، لكنهما واقعتان تحت هيمنة بنيتين اجتماعيتين مختلفتين .

من الناحية الشكلية ، تختار حنان الشيخ شكلاً ذا قرابة بفرضيتها في تعدد الأعراق الذي يعيش في مجتمع واحد ، وبدل أن يعمل على الانفتاح الاجتماعي ، فإنه يؤدي إلى العكس تماماً ، زيادة في تحجيب المرأة ومقاومة حقها في العمل وفي أمور أخرى . وطبقاً لذلك ، فهي تختار طريقة لسرد أحداث روايتها ، أربع نساء من جنسيات مختلفة يتناوبن على الحكي ، ثلاث عربيات وواحدة أميركية ، فالتنوع العرقي في شكل السرد هو تنوع في مسببات هذه الظاهرة . ففي داخل الرواية جنسيات يصعب حصرها ، كل واحد منها ينهش المرأة من طرف معين .

-٢-

رأي فرويد في المسألة

ليس بالضرورة أن تكون الدراسة المبكرة ، التي أنجزها فرويد عن الانحرافات الجنسية ، مطابقة في تصنيفاتها التطابق كله للنموذج الأنثوي الشاذ ، الذي قدمته حنان الشيخ في روايتها ، متمثلاً في (نور وسهى) أو في شخصيات أخرى من الرواية . بيد أن الأمر ، ينطوي على عدم تطابق

في المقاصد الأساسية لممارسة الجنسية المثلية في رواية (مسك الغزال) . إنّ تفسيرات فرويد تنحصر في العوامل البيولوجية ، والعوامل الغريزية ، وفي طلب اللذة ، لكن تفسيرات حنان الشيخ ، التي تُسْتَنْبَطُ بتحليل العناصر الفنية لروايتها ، هي ذات مقاصد لا تنحصر في العوامل نفسها التي فسر بها فرويد الجنسية المثلية . وعندما نجمع الأدلة الخاصة بالشخصيتين : سهى ، ونور ، لإعطاء حكم سيكولوجي لهذا السلوك الشاذ ، سنجد أن المرأتين ليست لديهن نوازع مثلية خِلْقية ، كما ذهب إلى ذلك فرويد في بحثه عن تفسير علمي لهذه الظاهرة ، عندما وجد أن لدى» كل فرد ، أذكراً كان أم أنثى ، آثاراً من العضو التناسلي للجنس المقابل ، وهذه الآثار إما أن توجد وجوداً ضامراً فلا تؤدي أية وظيفة ، وإما أن تتكيف مع وظيفة مختلفة»[٧] . ولا يمكن كذلك أن نفسر سلوك (سهى ونور) استناداً إلى وجود«خبرة في الطفولة المبكرة كان لها على اتجاه الليبيدو تأثير حاسم»[٨] .كما ذهب إلى ذلك هافلوك إيليس ، تقول سهى : «أنا سهى ، عمري خمسة وعشرون عاماً ، أمي الست وداد ، والدي الدكتور عدنان ، لست شاذة كَسَحَر»[٩] . ولم يكن اعتبار النوازع المثلية لنور وسهى كذلك ، اتجاهاً غريزياً ذا تكوين مثلي ، يصبو إلى تحقيق لذة صرفة عن طريق هذه الممارسة المنحرفة . وعلى أية حال ، لم يكن ذلك هدفاً تريد حنان الشيخ إماطة اللثام عنه في المقام الأول لمقاصدها التأليفية ، بل تختلف الأهداف الحقيقية لهذا السلوك عند سهى ونور من جهة ، وعند

---

(٧) ثلاثة مباحث في نظرية الجنس ـ سيغموند فرويد ـ ترجمة جورج طرابيشي ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ط٣ ـ ١٩٩٦ ـ ص١٨ .

(٨) المصدر نفسه ـ ص١٦ .

(٩) مسك الغزال ـ حنان الشيخ ـ دار الآداب ـ بيروت ـ لبنان ـ ط٣ ـ ٢٠٠٢ ـ ص٤٩ .

حنان الشيخ من جهة أخرى . ترسم الطريقة السردية التي قُدِّمَت بها سهى ، على أنها امرأة مضطربة الشخصية بين القوة والضعف ، وفي لحظة من لحظات الوهن النفسي تستسلم لفعل الانحراف ، وأما نور فهي امرأة مضطربة كذلك ، لكنها تختلف عن سهى في أنها ذات ميراث اجتماعي متداول بكثرة في ممارسة هذا الانحراف ذكورياً وأنثوياً .

تستغرق سهى في لحظة الانحراف لاكتشاف لذة وقتية ، لم تعتد عليها من قبل ؛ لذة تحقق لها غايات مختلفة : التعويض عن النقص في تلبية حاجاتها الجنسية بسبب إهمال زوجها لها ، ومعاقبة الذات الخانعة للواقع وغير المتمردة على ذلك الواقع الذي لا يتوافق مع طبيعتها الاجتماعية ، ولا مع تطلعاتها ، وأخيراً ربما لأنها تفلسف الأمور كما يعتقد زوجها فإنها ترغب في أن تكتشف الغامض دائماً : شدّت نور على يدي بيد واحدة ساخنة ، ثم رمت رأسها للحظات على كتفي كطفل حزين . ولم تنقطع عن البكاء ، لم أتمكن من أن أربت على كتفها لمواساتها . ولا أن أضمها ، بل شعرت بالخجل ، وتمنيت لو أن نور تمالك نفسها . بينما نور كطفل ارتاح في ذراعي أمه أخيراً . لم أتحرك بل قلت «يا نور خلّينا نفكر بطريقة» كأني أريد إبعادها عني . لكن وجه نور لم يعد مسنداً على الكتف وإنما على عنقي ، تجاهلت رفيف فراشة ، فلم أتحرك ، شعرت بسخونة رطبة ، ثم بدوار ارتجفت له وما تحركت . لا يزال وجه نور ملتصقاً بي . فجأة أنفاسها الساخنة ، نبض لها قلبي ، ثمة شعور داهمني فخفت منه . وارتجفت . لكني لم أشأ الانسحاب بقيت أسيطر على نفسي لأبقى جامدة . أحدق في موكيت الغرفة . نور وعت ما يجري لي ، كأنها تأخذني من يدي خطوة ، خطوة ، تتوقف قليلاً ، قبل أن يتململ وجهها فوق رقبتي . وقبل أن تطوقني بذراعيها وتشدني إليها ، داهمت السخونة رقبتي ، هبطت في آن واحد إلى جسمي ، متجاهلة كل شيء . قلت في نفسي ، نور تقبلني ، وما فكرت كما في الواقع أن القبل هي بين الرجل

والمرأة ، بل تمنيت المزيد[١٠] .

لكنها لا تنسى أن تقدّم بعض التبريرات ، لما أقدمت عليه من فعل ، فقد تحدثت عن نشوة غامضة اعترت جسدها مرة ، وعن انفصام طارئ قد تمكّن من بنيتها السيكولوجية في لحظة عابرة ، مرة أخرى : [وكانت نور كلما وصلت نقطة في جسدي أيقظتها ، وتركتها قلقة][١١] . وبعد ذلك ، يتبيّن أن التفسيرات التي تفصح عنها لغة اعترافات النساء الأربع ، هي تفسيرات ليست على صلة بتفسيرات فرويد أو تفسيرات غيره من العلماء ، بل هي وجهة نظر حنان الشيخ في هؤلاء النسوة منزوعات الإرادة في مجتمع يتقبل أن تكون النساء على هذه الهيأة ، بالرغم من الاختلاف الظاهري بين مشرقه ومغربه . إنّ هذه الرسالة الاجتماعية تتوسل بعناصر أسلوبية ذات تأثير واضح في المتلقي ، من خلال تدفق الأحداث وسرعة إيقاعها ، ومن خلال المحاكاة لنساء يختلفن في أصولهن الاجتماعية ، فهن من بلدان مختلفة ، لكنّ المؤلفة كانت ذات قدرة غير عادية في محاكاة تلك النماذج النسائية ، وتقمص شخصياتهن ولذلك فإنّ الرواية ، تبدو كأنها مكتوبة بألسن مختلفة .

-٣-

رأي العرب في سحاق النساء

يضم التراث الثقافي للعرب بين دفّتيه مادةً لوصف السلوك الجنسي وما يتصل به من أمور ، هي في مقام على قدر كبير من الأهمية . فهي وإن كانت حاوية على أعراض دقيقة لدراسة الخواص السيكولوجية للشخصية

---

(١٠) المصدر نفسه ـ ص٤٧ .

(١١) المصدر نفسه ـ ص٤٧ .

العربية ، إلا أنها تنطوي ، من جهة أخرى ، على أفكار بالغة الأهمية ، يمكن أن تنفع العلم السيكولوجي في تحديد ماهية السلوك الجنسي للكائن البشري وتشخيص وظائفه . لم يجد العرب القدامى غضاضة في الحديث عن الجنس ، واعتقدوا أن ذلك من الأحاديث التي تطيب بها النفس وتنشرح ، واقتران هذا الحديث بالعادة وبتصريف ما تنطوي عليه النفس من غمّ وكدر . لكن تاريخ الثقافة العربية المعاصرة يبيّن لنا أن هذا الحديث صار واقعاً تحت أنظار المراقبة ، ثقافياً واجتماعياً ، وأحياناً يتطلب الأمر مراقبة من طرف المؤسسة السياسية أيضاً ، عندما تجري صفقة منافقة بين هذه المؤسسة ورأي عام اجتماعي ، يرى في هذه العادة تقويضاً للمعايير الأخلاقية . ولقد أرادت الثقافة العربية في السنوات الأخيرة أن تتمرد على تلك المراقبة ، وتبعث المخطوطات الجنسية في تراثنا القديم ، بعد أن استشرى قصور كبير في الثقافة الجنسية العربية . وكان يصاحب هذا الانبعاث ، تدفق المؤلفات الأدبية التي يكون الجنس فيها معضلة أساسية . وعلى هذا الأساس ، لم تكن حنان الشيخ راغبة في صنعة شخصياتها الشاذة استناداً إلى الوظيفة التي تنسجها المؤلفات العربية القديمة لهذه العادة ، وهي وظيفة المتعة الصرفة ، كما ذهب إلى ذلك جلال الدين السيوطي ، والتيفاشي . إن حنان الشيخ أكثر انفتاحاً على الحياة الاجتماعية التي هي وعاء نموذجي لهذه العادة ، وعلى أية حال ، لا يمكن أن نتجاهل الخلفية الثقافية التي أفادت منها حنان الشيخ في الصنعة الرمزية للجنسية المثلية (السحاق) أو في صنعة المحاكاة القادرة على الإيهام ، وإيقاع البلبلة في تأويلات قراء هذه الرواية ، هل هي صنعة خيالية أم أنها سيرة ذاتية؟ . لقد كان (التيفاشي) وصّافاً بارعاً لأحوال وسلوكيات النساء الواقعات تحت هيمنة هذه العادة عليهن ، ومما يذكره بهذا الصدد ، أن العطور والثياب والفراش ، هي عناصر جاذبة ومجهدة للقاء المثلي . ولا يخفى على قارئ (مسك الغزال) أن يتلمس اللغة الواصفة

والممهدة للقاء العاطفي المثير بين نور وسهى ، حيث العطور والثياب والفراش مضمخة برائحة جنسية مثيرة . لكن هذه العناصر عند حنان الشيخ ، لم تكن عناصر جنسية صرفة ، بل ذات غمز طبقي واجتماعي ، إذ تضمر هذه العناصر ذات التفرد لدى مالكتها نور قرفاً واضحاً ، وكذلك عند سهى التي كرهت ثيابها ، كما بيّنا ، وتعطلت حواسها في تذوّق جمال الأشياء . وهكذا تصاب هذه العناصر الجذابة والقادرة على الإغواء للتواصل الجنسي ، بعقدة انفصامية ؛ فهي جذابة وغاوية طوراً ، ومثيرة للقرف طوراً آخر . وحقيقة الأمر ليست كذلك ، فهذه العناصر المادية هي محايدة بطبيعتها ، لكنّ التغيرات السيكولوجية تتعلق بمالكي هذه العناصر ، ويعنينا من ذلك أن حنان الشيخ تريد أن ترسّخ اعتقاداً بأن نور وسهى تَقْرَفان من هذه العادة ، لكن ثمة عامل اجتماعي أجبرهما على تلك الممارسة .

-٤-

نقد الحداثة المقنّعة

على الرغم من أن حنان الشيخ تتبنى في رواياتها قضية التعبير عن السجن الحريمي المعاصر ، إلا أنها لا تكفّ عن الإشارات إلى قضايا مركزية في بنية المجتمع العربي ، تعتقد أنها مسؤولة عن هذا السجن . وفي رواية (مسك الغزال) تنتقد المؤلفة مظاهر الحداثة وأقنعتها في الحياة الاجتماعية ، ولم يكن النقد موجهاً إلى جوهر الحداثة ، وإنما إلى العناصر غير المتوافقة مع البنية الاجتماعية في بلد (نور) تحديداً . وتكشف لنا الأحداث عن الآثار السلبية لهذا التحديث غير النوعي ، فعلى سبيل المثال ، تملك نور مسبحاً على طراز عالي الحداثة ، لكنها لا تعرف العوم فيه ، وتملك داراً ذا طراز معماري غربي فخم ، مصنوع على وفق متطلبات

المدينة ، لكنه مشيّد في الصحراء . وفضلاً عن ذلك ، ثمة أشياء في بيت نور على درجة عالية من الحداثة ، لكنها لا تعرف كيف تتعامل معها تعاملاً حقيقياً ، مما خلق ضرباً من الاغتراب بينها وبين هذه الأشياء التي تعيش بينها . لكن حنان الشيخ لا تريد أن تكون داعية اجتماعية ، بل تحفّز عناصر السرد ، والوصف ، والحوار ، والروائية ، ورسم الشخصيات ، وإحكام بناء الأصوات ، وتطور الفعل الروائي ، والتشديد على قوة المغزى ، وإلى ما هنالك من عناصر فنية ، تساهم في تميّز العمل الروائي . ففي رواية (مسك الغزال) ، كانت تقدّم دائماً نموذجين متصارعين ، وتفتح للقارئ نافذة ليطل منها على بنية يسحقها هذا الصراع . غير أنها تنجب باستمرار (المرأة) المداسة بأقدام هذا الصراع ؛ لأن تلك هي قضيتها الأساسية كمؤلفة حقيقية ، ذات مشروع اجتماعي وأدبي في وقت واحد . وعلى هذا الأساس ، فإنّ هذه الرواية تغوص كثيراً في تحليل العالم الباطني والعالم الظاهر لشخصياتها النسائية ، لكنها لا تعنى كثيراً بتحليل الشخصيات الذكورية ، لم يكن باسم (زوج سهى) ، أو صالح (زوج نور) أو غيرهم من الرجال ، سوى أصوات لرجال يتحركون من وراء الستار ، لكنهم ذوو تأثير كبير على مسرح الأحداث . فالصراع ، إذن بين مبدأ انثروبولوجي كان قد وضع الرجل في مركز السلطة ، في حين أزاح المرأة إلى هامشها ، لكن حنان الشيخ التي تسعى إلى الكشف عن آثار هذه السلطة ، التي مازالت تترك آثاراً اجتماعية تريد أن تقلب المعادلة في السرد ، فالنساء الأربع ، في هذه الرواية ، يعوضن فقدان قوة السلطة ، بقوة السرد ، فهن لا يرتضين كالسابق بالسرد الذكوري ، الذي ينقل الصورة من وجهة نظرهِ فقط . ولذلك فإن قارئ رواية (مسك الغزال) سيقف أمام سؤال أساسي هو ، من هو الراوي الأول الذي حصل على هذه الاعترافات الشخصية لهؤلاء النسوة الأربع ، وأنشأ منهما رواية وضع لها عنواناً هو (مسك الغزال)؟ . وتكشف الإجابة عن هذا التساؤل ، عن إرادة المؤلفة الحقيقية ، في الهيمنة

على كل شخصيات الرواية ، وعلى التصميم الشكلي أيضاً . فهي ، إذن ، مَن اختار هذه الاعترافات النسائية فقط ، ووضعها على رأس كل فصل من فصول الرواية .

البعوض والمنفلوطي: لعبة الكرّ والفرّ

-١-
مكيدة البعوض

كان من عادة المنفلوطي أن يكتب موضوعاته الأدبية في الليل، يقول: إنني لا أميل إلى الكتابة في بياض النهار، ولا أحب أن أخطّ حرفاً على ما أحبّ وأرتضي إلاّ في ظلام الليل وهدوئه[١]. وعندما دأب المنفلوطي على عادته الكتابية تلك، فإنه لم يخطر في باله أن يقع في يوم ما فريسة كرّ البعوض على أذنيه وما انكشف من جسده الذي يدثره عادة بدثار من لباس فضفاض؛ تلك الكسوة البلدية التي لم تفارق بدنه قطّ، وهو يتطلع إلينا من خلال أغلفة كتبه. إنّ البعوض الذي يتقن ستراتيجية اللسع وامتصاص الدماء، يقاومه المنفلوطي بالمطابقات البلاغية البديعية كستراتيجية يتقنها، بعد أن تعجز المذبّة عن قراع كتائب البعوض الشرسة التي تستعمر جسد المنفلوطي، وتنشر إبرها اللاسعة على أديمه، فيصف

---

(١) النظرات - مصطفى لطفي المنفلوطي - المكتبة العلمية الجديدة - بيروت - ج١، ص ٢٢٥.

الكاتب اندحار قواته الذابّة عن حرمة بدنه بهذه الكلمات : شعرت بطنين البعوض في أذني ، ثم أحسست بلذعاته في يدي ، فتفرّق من ذهني ما كان مجتمعاً وتجمّع من همّي ما كان مفترقاً ، ولم أر بدّاً من إلقاء القلم وإعداد العدّة لمقاومة هذا الزائر الثقيل . . .فتحت النوافذ لأخرج ما كان داخلاً ، فدخل ما كان خارجاً[٢] . وعلى الرغم من هذه البلاغة القوية التي تقارع لسعات البعوض بأضداد الأفعال والكلمات : تفرّق وتجمع ، مجتمعاً ومفترقاً ، أخرج ودخل ، داخلاً وخارجاً ، إلاّ أن الحملة التي يشنها البعوض استمرت ، واستمر معها تقهقر المنفلوطي ، ووسائل قراعه البلاغية . لكنه لم يشعر باليأس البتة ، فبعد فشل المطابقات البديعية ، أراد أن يجرّب مطابقات أخرى ، فرغب في عقد مقارنة بين البعوض والإنسان ، ليرغب عنه هذا الزائر الثقيل كما يصفه ، وتنتهي المجابهة . قال المنفلوطي (وهو كاتب ينحدر من صلب الكتّاب الوعاظ بامتياز) :لم أر في حياتي أمة ينفعها تفرقها ويؤذيها تجمعها غير أمة البعوض ، فما أضعف هذا الإنسان ، وما أضل عقله في اغتراره بقوته واعتداده بنفسه ، واعتقاده أنّ في يده زمام الكائنات يصرّفها كيف يشاء ويسيرها كما يريد! وأنه لو أراد أن يذهب بنظام هذا الوجود ، ويأتي له بنظام جديد لما كان بينه وبين ذلك إلاّ أن يرسل أشعة عقله دفعة واحدة ، ويشحذ سيف ذكائه ، ويبتعث عزيمته ويقتدح فكرت[٣] .

لا شكّ في أنّ الفكرة الوعظية التي تنطوي عليها مقارنة المنفلوطي بين فعل البعوض وفعل الإنسان ، ليست من بنات أفكاره المحضة ، بل إنه يستغيث بالتراث ، في هذه المرّة ، وبأحد الخلفاء المشهور ببطشه ؛ وهو أبو جعفر المنصور الخليفة العباسيّ الثاني ، الذي أزعجته ذبابة تطوف فوق

---

(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٢٦ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٢٦ .

أنفه ، فاستدعى ، كما يروي السيوطيّ في تاريخ الخلفاء ، مقاتل بن سليمان ، فسأله : لمَ خلق الله الذباب؟ قال : ليذل به الجبارين[٤] .

إنّ القارئ لهذه القصة سيلحظ أنّ المنفلوطي حوّل القضية إلى حرب ضروس بينه وبين البعوض ، فعبّرت كلماته عن بيان حربيّ لتلك المعركة ، وهو محقّ في ذلك ، فهذا الحيوان الصغير له حيله وخدعه في الهجوم والدفاع ، يخدع العين بزوغان طيرانه المتعرج ، وخفة حركته ، ومعرفته بالألوان التي توفر غطاء صالحاً للاختباء ، والأكثر دهاءً من ذلك هو إجادته الحرب النفسية ، ففي الوقت الذي يكون الملسوع في قمة اضطرابه وفشله في صدّه وتصاعد آلام لسعاته الجارية مع الدورة الدموية ، فإنه يضاعف هجومه من حيث لا يدري خصمه ، وهكذا تنطوي الحرب على مفارقات شتى ، الصغير يصرع الكبير ، غير العاقل يصرع العاقل ، الضعيف يصرع القويّ ، الحيوان يصرع الإنسان ، البعوض يرى عدوه بوضوح والإنسان لا يرى من عدوه شيئاً سوى استماع صوته المثير الرعب في بدنه .

بعد أن قَلَبَ المنفلوطي القضية إلى حرب شعواء بينه وبين البعوض ، فما أسلحة الطرفين؟ بعد أن شحذ كل منهما عدّته وذخيرته للقضاء على الآخر ، وما علاقة القارئ بهذه الحرب؟ .

-٢-

ذاكرة المنفلوطي الثقافية

يعدد الجاحظ في كتاب الحيوان خصال البعوض ، وخصائصه الجسمانية التي تثير الرعب أينما حلّ ، وعندما نقرأ ما كتبه الجاحظ عن

---

(٤) تاريخ الخلفاء ، السيوطي ، دراسة وتحقيق مصطفى عبدالقادر عطا ، مؤسسة الكتاب العربية ، بيروت ، لبنان ، ط٣ ، ص ٢٣٠ .

البعوض ، سوف لا نستغرب مما كتبه المنفلوطي ، فثمة شعراء وصفوا وقائع مثيرة جرت بينهم وبين هذا الحيوان الشرس ، وثمة سكان عملوا الرُقَى والطلاسم لإبعاده عن سكناهم ، فكأنّ المنفلوطي أراد أن يستميل القارئ إلى جانبه في هذه الحرب ، فهذا القارئ يتمتع بأفق تاريخي لنزاعات مماثلة لما وقع للمنفلوطي . وتلك إحدى وسائل هذا الكاتب في حربه التي عدّ عدّتها بعناية ، فقد استهل حكايته بتنويه لا يكشف عن غايته بيسر ، فالهدف الحقيقيّ من وراء إشارته إلى عادته في الكتابة ليلاً يكمن في رغبته في دفع لوم اللائمين ، أولئك الذين ربما عذلوا المنفلوطي على وقت الكتابة ، الذي هو وقت غارات البعوض .

قدّم الجاحظ في كتاب الحيوان وصفاً للبعوض مثيراً للرعب ، ولا نظن أنّ المنفلوطي ، المشهور ببلاغته التراثية ، قد نسي أن ينهل من معين بلاغة الجاحظ ، ذي الأسلوب الفريد ، والبيان الناصع ، الذي جمع في كتبه حدود البلاغة عند الأعراب والفرس والهنود والروم واليونان . وإذا كان الأمر كذلك ، فلا ريب في أنّ المنفلوطي قرأ غرّة مؤلفات الجاحظ وهو (كتاب الحيوان) ، الذي جمع فيه بعضاً من خصال البعوض ، ونشر نتفاً من قصائد الغارات المتبادلة بين الإنسان وهذا الحيوان الصغير .

نقل الأبشيهي في (المستطرف) أنّ الجاحظ كان مبهوراً من صفة البعوض ، فقال مدوناً ذلك الانبهار : مَن علّم البعوض أن وراء جلد الجاموس دماً ، وأنّ ذلك الدم غذاء لها ، وأنها إذا طعنت في ذلك الجلد الغليظ نفذ فيه خرطومها مع ضعفه ، ولو أنك طعنت فيه بمسلات شديدة المتن ، رهيفة الحدّ ، لانكسرت؟ فسبحان من رزقها على ضعفها بقوته .[٥] ويقول الجاحظ في صفة ذلك الخرطوم المثير للعجب : وللبعوض خرطوم ، وهي تُشَبَّهُ بالفيل إلا أن خرطومها أجوف ، فإذا طعن به في جوف الإنسان

---

(٥) المستطرف في كل فن مستطرف ، الابشيهي ، ج٢ ، ص ٢٢٤ .

والبهيمة فاستقى به الدم من جوفه قذفت به إلى جوفها ، فهو لها كالبلعوم والحلقو[٦] .

يتبين عبر هذين الاقتباسين ، أن الجاحظ كان في الاقتباس الأول يصف الغرابة في كائن دقيق الخلق ، فاعل الأثر ، وموضع الغرابة عند الجاحظ يكمن في تجاور القوة والضعف في آن ، ويكمن في أن هذا الحيوان الصغير ذو معرفة أيضاً ، ولذلك فهو يتساءل عن كيفية اهتدائه إلى أن وراء جلد الجاموس السميك دم ، وأن ذلك الدم غذاء له . فجلد الجاموس الغليظ الذي لا تخترقه المسلات الشديدة المتن والرهيفة الحد ، يخترقه خرطوم البعوض بسهولة ، فكيف بجلد المنفلوطي الرقيق؟ . حتى أن الجاحظ قدّم لوحة تصويرية ذات بلاغة مخيفة ، ربما قرأها المنفلوطي ، فقضّ مضجعه ، قال الجاحظ واصفاً عملية غارة البعوض على جلد الجاموس : البعوضة تغمس خرطومها في جلد الجاموس ، كما يغمس الرجل أصابعه في الثريد .[٧] وإذا ما كان الجاحظ يقدّم لقرائه بلاغة مخيفة فقط ، فإنّ إبراهيم النظّام يروي للجاحظ واقعة يهجم البعوض فيها على نبطيّ في البصرة فيموت النبطي شرّ ميتة . قال الجاحظ ، حدثني إبراهيم النظّام قال : وردنا فم زقاق الهفة ، في أجمة البصرة ، فأردنا النفوذ فمنعنا صاحب المسْلَحَة ، فأردنا التأخر إلى الهَوْر الذي خرجنا منه ، فأبى علينا . فوردنا عليه وهو سكران وأصحابه سكارى ، فغضب على ملاّح نبطيّ ، فشدّه قِماطاً ، ثم رمى به في الأجمة ، على موضع أرض تتصل بموضع أكواخ صاحب المسْلَحَة . فصاح الملاّح : اقتلني أيّ قتلة شئت وأرِحْني ، فأبى وطرحه ، فصاح ، ثم عاد صياحه إلى الأنين ، ثم خَفَتَ ،

---

(٦) كتاب الحيوان ، الجاحظ ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان .

(٧) المصدر نفسه ، ج٥ ، ص ٩٩٣ .

وناموا في كِلَلِهِم وهم سكارى . فجئت إلى المقموط ، وما جاوز وقت عتمة ، فإذا هو ميّت ، وإذا هو أشدّ سواداً من الزنجيّ ، وأشدّ انتفاخاً من الزقّ المُنفوخ ، وذلك كله بقدر ما بين العشاء والمغرب . فقلت : إنها لمّا لَسَبَتْه ولَسَعَتْه من كلّ جانب على لَسع إن اجتماع سمومها فيه أرْبَتْ على نهشة أفعى بعيداً . فهي ضرر ومحنة ، ليس فيها شيء في المرافق .[٨]

وبعد ذلك ، بعد أن أرعبت هذه الحادثة النظّام والجاحظ ، فلا ريب في أنها أرعبت المنفلوطي وهو يستعدّ لالتقاط أولى كلمات قصته ، فكيف يترك أذنيه وديعة لدى خراطيم البعوض؟ . لكنه من ناحية أخرى ، لم يدع الفرصة تفوته ، فهو كاتب يبحث عن موضوع صالح لقصة جديدة ، اعتاد قراؤه أن يجدوا فيها موعظة ، فربما في الأمر خدعة ، ربما لم يهجم البعوض على المنفلوطي قط ، بل ابتكر حيلة فنية ، لترويج معنى من المعاني المثيرة ، المتعلقة بالبعوض والإنسان ، لأنّ الكاتب ابتدأ بحكاية البعوض ، وانتهى بحكاية ضعف الإنسان ، وبمقتضى ذلك فإنّ قصة المنفلوطي هذه ذات أصول ثقافية مرجعية ، فهو استقى من الجاحظ وصفه ، وتشديده على الاعتبار من عجائب خلق هذا الحيوان .

لم يكن الجاحظ واصفاً محايداً ، فثمة استنطاق تقوم به ذاته ، يستنطق التجاور بين القوة والضعف ، الكامنين في البعوض ، فهو يعتقد أن ضعف البعوض خصلة تكوينية في جسمه ، لكنّ القوة ليست كذلك ، هذه القوة قوة إلهية ، هذا ما عبّر عنه الجاحظ من خلال صيغة التعجب [سبحان] وصيغة الميتافيزيقا [ضمير الهاء في كلمة (قوته) العائد على الله وقوته غير الطبيعية التي أودعها في أصغر خلقه] . الجاحظ ينهي عجبه بموعظة ضمنية ؛ هي أنّ الله خالق كلّ شيء ، هذا المعتقد الذي تناحر حوله العرب كثيراً قبل وفاة الجاحظ بمئتين وخمس وخمسين سنة ، وهكذا

---

(٨) المصدر نفسه ، ج٥ ، ص ٣٩٩-٤٠٠ .

فإنّ عبارة الجاحظ تدوّن عجب العالِم ، وتدوّن جدل الأديان حول وجود خالق لهذا الكون ، وتدوّن موعظة حسنة في أن هذا الكائن الصغير الذي يحيا في الأماكن الحقيرة قادر على أن يذلّ ويهزم الإنسان ، أحسن وأرقى خلائق الله . وإذا ما كان الجاحظ العالِم يتوسع في وصف سيرة البعوض ، فإنّ المنفلوطي لا يعنى بذلك كثيراً ، قدر عنايته بالدفاع عن نفسه بالبلاغة والكتابة ، وباستنباط حكمة من القصة التي ربما اختلقها بمخيلة قاصّ .

في نصّ آخر ، يريد الجاحظ أن يقف على جناح البعوضة وقوف معتبرٍ ، نظير وقوف الإمام علي بن أبي طالب ﷺ على صفة الخفاش ، في واحدةٍ من بلاغاته الشهيرة . في نص الجاحظ هذا ، الذي يمكن أن نطلق عليه نصّ (جناح البعوضة) ، لا يتحدث فيه عن جناح البعوضة البتة ، لكنه يخاطب قارئاً مفترضاً ، ربما كان الجاحظ هو هذا القارئ المفترض أو الضمني بحسب اصطلاح فولفجانج آيزر . وتكشف الضمائر المستعملة في هذا النص عن طبيعة القارئ ، لكن الجاحظ الكاتب والقارئ معاً ، يرسم طريقة تأمل الجناح ولا يتحدث عنه مطلقاً ، وهذه الطريقة تتمثل بطائفة من الضرورات :

١- التأمل والتفكير : ولو وقفتَ على جناح بعوضة وقوف معتبر ، وتأملتَه تأمل متفكّر . (٩)

٢- الذكاء : بعد أن تكون ثاقب النظر .(١٠)

٣- المنطق : سليم الآلة [ص٢٠٩] .

٤- قارئ تأويلي : غوّاصاً على المعاني [ص٢٠٩] .

٥- قارئ عقلاني : لا يعتريك من الخواطر إلا على حسب صحة عقلك . [ص ٢٠٩] .

---

(٩) المصدر نفسه ، ج١ ، ص٢٠٨ .

(١٠) المصدر نفسه ، ج١ ، ص ٢٠٩ .

٦- قارئ نشيط : ولا من الشواغل إلاّ ما زاد في نشاطك [ص٢٠٩] .
٧- كاتب واعظ ومتعجب : لملأت مما توجدك العبرة من غرائب الطوامير الطوال ، والجلود الواسعة للكبار ، ولرأيت أن له من كثرة التصرف في الأعاجيب ، ومن تقلّبه في طبقات الحكمة ، ولرأيت له من الغُزْر والرَّيع ، ومن الحَلَب والدَّرّ [ص ٢٠٩] .
٨- العالمَ والمقارن : ولتبجّس عليك من كوامن المعاني ودفائنها ، ومن خَفيّات الحكم وينابيع العلم ، ما لا يشتدُّ معه تعجُّبك ممن وقف على ما في الديك من الخصال العجيبة ، وفي الكلب من الأمور الغريبة ، ومن أصناف المنافع ، وفنون المرافق ، وما فيهما من المحن الشداد ، ومع ما أودِعا من المعرفة ، التي متى تجلّت لك تصاغر عندك كبير كبير ما تستعظم ، وقلّ في عينيك كثير ما تستكثر . كأنك تظن أن شيئاً وإنْ حَسُن عندك في ثمنه ومنظره ، أن الحكمة التي هي في خلْقه إنما هي على مقدار ثمنه ومنظره . [ص ٢٠٩] .

أراد المنفلوطي ، قبل أن يعلن انهزامه نهائياً أمام البعوض ، أن يواجهه بما لديه من أسلحة ، جرّب المذبة وفَتْح النوافذ ، لكنّ ذلك لم يُجْدِه نفعاً . فحاول تجريب وسيلتين يتقنهما في مقاومة هذا الزائر الثقيل هما : الموعظة والبلاغة . ويؤكد المنفلوطي في أكثر من موضع أن العظة لا تبلغ مرامها دون أن تكون مصحوبة بوسيلة أخرى ، قال : القلب لا تبلغ منه العظة إلا إذا داخلته ، وتخللت أجزاءه ، وبلغت سويداءه ، ولا محراث للقلب غير الشعر . [١١] ويقصد المنفلوطي بالشعر هنا ، الكتابة النثرية ذات العاطفة الجياشة والتخييل البلاغي العالي ، قال : سأكون في هذه المرّة شاعراً بلا قافية ولا بحر ، لأني أريد ن أخاطب القلب وجهاً لوجه [ص٨٤] . وعلى هذا الأساس ، أراد المنفلوطي أن يعظ ، فيكتب عظة عن ضعف الإنسان

---

(١١) النظرات ، ج١ ، ص ٨٤ .

واغتراره ، لكن هذه العظة لم تكن ضرباً من ضروب الخيال ، وإنما كانت تستند إلى واقعة حقيقية ؛ واقعة هجوم البعوض عليه ، وهو يعوّل كثيراً على صدق الواقعة في الترويج لموعظته ، لكي تبلغ سويداء القلب ، قال : فما أضعف هذا الإنسان ، وما أضلّ عقله في اغتراره بقوته واعتداده بنفسه ، واعتقاده أن في يده زمام الكائنات يصرفها كيف يشاء ويسيرها كما يريد ، وأنه لو أراد أن يذهب بنظام هذا الوجود ، ويأتي له بنظام جديد لما كان بينه وبين ذلك إلاّ أن يرسل عقله دفعة واحدة ، ويشحذ سيف ذكائه ، ويبتعث عزيمته ويقتدح فكرته . يزعم ذلك ، وهو يعلم أنه أضعف من أن يحتال لنفسه في مدافعة أصغر الحيوان جسماً وعقلاً ، وأدناها قيمة وشأناً ، بيد أنه يعلم ذلك بلسانه ، وفي فلتات وهمه . [ص٢٢٦] . تصوّر لنا كلمات المنفلوطي البليغة غضبه من ضعف القوي (الإنسان) وقوة الضعف (البعوض) ، ولا ريب في أن اللحظة التي اكتشف فيها المنفلوطي هذه الفكرة ، كان يرثي ثقافته هو ، التي لم تفلح في نجدته ، فقد كان يصاحب الثقافة التراثية عادة سلطة من نوع فريد ، سلطة من يرى نفسه أرقى الموجودات بثقافته ومعرفته ، وعندما نطق المنفلوطي بهذه الفكرة كان ينعى ضعف المعرفة والثقافة في القضاء على البعوض .وينفذ المنفلوطي من خلال موضوعه إلى معنى آخر ؛ انطولوجيا الكائن البشري الذي تنتصر عليه الحيوانات .

موت الروائي، تراجيديا تخيلية

-١-

حزيناً تمكث حينئذٍ
على حافة الصقيع
قريباً من أيامك
جاهلاً بها على حافة قربك

- هولدرلن -

-٢-

هل الحياةُ هنا حجٌّ إلى الموت؟

- أدونيس -

-١-
دلالة المؤلف الروائي

هل ثمة فرق بين أن يموت الروائي وأن يموت الشحاذ؟ عن أيما ميزة نبحث حتى نكشف عن مفارقة متخيلة ؛ مفارقة تحدث في عرف الأرض فقط ، وليس في عرف السماء؟ . تخلق الكتابة دائماً سلسلة من التغيرات

التي تثقب سكون المعنى تارة ، وتثقب سكون الفهم تارة أخرى ، تلعب في حقل اللغة والمعنى والقراءة كيفما تشاء ، ذلك ديدنها الأبدي ، فهي تميت لغة وتحيي أخرى ، تبرعم معنىً وتشذب آخر ، تطمر قراءة وتبتعث أخرى ، أماتها سقراط وأحياها جاك دريدا . ذلك ديدنها الأبدي ، وثيقة على المؤلف ، والمؤلف وثيقة عليها .

هنالك فلسفتان شهيرتان في الموت : الأولى تنمى إلى مضمار المعرفة الفلسفية ، والثانية تنمى إلى المعرفة النقدية ، الأولى تنسب إلى الفيلسوف الألماني نيتشه وهي فلسفة (موت الإله) والثانية تُنسب إلى الناقد الفرنسي المعروف رولان بارت وهي فلسفة (موت المؤلف) ، وما بين هاتين الفلسفتين ثمة صرخة إنسانية دائمة التجدد هي صرخة : الموت في الحياة ، تلك الصرخة التي ما فتئ الروائي الأردني مؤنس الرزاز يكررها في كتاباته الروائية ، وفي تدوينه لسيرته الشخصية ، وأراد أن يوطد العلاقة بين سيرته الشخصية وشخوصه في أعماله الروائية ، كما هو الحال في رواية (ليلة عسل) . ولكن ما علاقة الروائي بـ (الإله)؟ وما علاقته بالمؤلف؟ . يختلف الروائي اختلافاً كبيراً عن بني جنسه من المؤلفين ، وهذا الاختلاف يظهر على أشدّه بينه وبين الشاعر ، فإذا ما كان الأخير يكتب (سيرة جوانية)[1] بالشرط التخييلي المصاحب للنوع الشعري ، فإنّ الروائي شخصية أكثر تعقيداً فنياً ، فهو شخصية ملبسة ، لأنّ قارئ النصّ الشعري يتوجه على نحو مباشر إلى ذات الشاعر التي تتكشف باللغة التي تشبه لغة المجانين ، ولغة المتصوفة ، ولغة المصابين بالهذيان الدائم . لكن القارئ الروائي في حيرة من قراءته ، فقد حدث ضرب من التشويش النظري منذ ١٩٦١ ، فالمؤلف انشطر إلى ذاتين : ذات المؤلف الحقيقي ، وذات المؤلف الضمني ، ولا يعني ذلك الانشطار أنّ المؤلف الأول في حيّزٍ والمؤلف الثاني

---

(١) عنوان لسيرة شخصية نشر مؤنس الرزاز بعضاً منها في مجلة أفكار الأردنية .

في حيّز آخر ، فالتداخل أمر مفروغ منه . وربما كان القارئ الروائي يعنى كثيراً بالنبش عن سقطات الروائي اللاشعورية وعن فلتات لسانه ، فهو يريد أن يخلق وضعاً تخيلياً معقداً قائماً على التداخل بين ذات المؤلف الحقيقي وذات المؤلف الضمني وذات القارئ نفسه . لأنّ علم نفس القراءة منذ موريس بلانشو حتى نورمان هولاند يشدد على عملية دمج ذات القارئ بما يقرأ ، يصف موريس بلانشو عملية قراءته ، فيقول : لقد أصبح كل شيء جزءاً من عقلي . . . وتحررت من إحساسي الاعتيادي بعدم الانسجام بين وعيي والمواضيع الخاصة به[٢] . ويصف نورمان هولاند هذه العملية أيضاً ، فيقول : نندمج نفسياً بالنصّ ونشعر بنواته الخيالية وكأنه خيال اللاوعي الخاصّ بنا[٣] .

-٢-

المؤلف وسحر السرد

وبمقتضى هذا التداخل أصبح للجنس الروائي ضرب من السحر الخاصّ ، وهذه السحرية هي التي قرّبت بين جنس الرواية وحكايات ألف ليلة وليلة ، لأنّ السحر صار خصيصة نصية لا يمكن التخلي عنها من لدن رواية عصرية تطمح أن تُنشئ عالماً سحرياً . وهذا التقارب الجمالي بين الحكايات العربية وجنس الرواية كان قد ألهب مخيلة الروائي الكبير ماركيز في ما يعرف بالأسلوبية السحرية ، لأنّ سحر ألف ليلة وليلة ، منذ ترجمة انطوان جالان ، قد أوجد مضماراً جديداً للتلقي ليس في ميدان

---

(٢) المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية - وليم راي - ترجمة د . يوئيل يوسف عزيز - دار المأمون - بغداد - ط١- ص١٩ .

(٣) المصدر نفسه - ص٧٥ .

الأدب حسب ، بل تعداه إلى الفن التشكيلي . وأنجب ذلك السحر حركة فنية لا نظير لها في تاريخ الفن الأوربي ، فلمعت أسماء : هنري ماتيس ، وجان أوغست دومينيك آنغر ، و(ج .ف .لويس) ، ولوكونت دو نوي ، وجان ليون جيروم ، وجون فيد ، وفيليبو باراتي ، وهنري رينيو ، ولودفيغ دوتش ، وأوجين دو لاكروا ، وبيكاسو ، وآخرين من الذين استوحوا الأسلوبية السحرية في تلك الحكايات على النحو الذين أشار إليه مؤرخو الفن .

السحر ، إذن ، يشكل قاعدة أسلوبية تعمل على تحديث العمل الروائي باستمرار ؛ لأنّ القارئ صار حاضراً أبداً في عملية التأليف ذاتها . إنّ هذا الوضع التخيلي المفترض بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني والقارئ ، ومن خلفهم النصّ يقف بكلّ ثقله النوعي واللساني والأسلوبي ، قد جعل عملية القراءة لا تستقرّ على حال ، تتغير تغيراً منهجياً تقتضيه أطراف شتى . إنّ المؤلف الحقيقي للرواية يتلصص بين الفينة والفينة على شخوصه ، وينتحل شخصية برمتها تارة ، أو ينتحل بعض أفعال شخوصه ، كما حدث في رواية ليلة عسل لمؤنس الرزاز التي ينتحل فيها المؤلف الحقيقي صورة شخوصه الروائية ، إذْ تتصف الشخصية الرئيسة في هذه الرواية بأفعال ربما كانت جزءاً من سيرة مؤنس الرزاز نفسه ، كما يتبيّن من قراءة سيرة هذا الروائي ؛ لكي يحقق نظرته الخاصة إلى السرد الذي لا يؤمن بالفواصل الموضوعية بين الراوي والمؤلف ، لأنّ الروائي المبدع في نظره هو فاعل ومنفعل في كل ما ينتجه من صور واستعارات ، وفي كل ما يخلقه من شخصيات متخيلة ، ولأنّه مسكون بمصير (الوضع البشري) ، فهو من هذه الناحية يرقب ويندمج بثلاث وضعيات : الوضع البشري العام ، والوضع البشري الروائي ، والوضع البشري الذاتي . وعلى وفق هذه القاعدة يصبح المؤلف الروائي شاهداً على الوضع البشري كله ، ولا يمكن إغفاله البتة ، وما موته سوى معضلة شبيهة بمعضلة موت شاهد وحيد في قضية مصيرية . ومنذ بدء الخليقة أراد الإنسان أن يبتكر صورة المؤلف القادر على

تسجيل وقائع الوضع البشري ؛ الوضع القلِق بين الحياة والموت ، وهكذا كان جلجامش المؤلف الأول لوقائع الوضع البشري في صراعه بين الحياة والموت ، مسجلاً ذلك الصراع في ما يعرف بـ (ملحمة جلجامش) .

-٣-

صنعة المخلوقات الروائية

وبعد أنْ تجلّى شأن العلاقة بين الروائي والمؤلف ، ما صلته بالإله إذن؟ ما صلته بموت الإله؟ منذ الانفصال النوعي الذي حدث بين الملحمة والرواية فإنّ الأخيرة تعدّ أشهر كون متخيّل يتمّ فيه الخلق ، وصار الروائي أشهر إله وهمي . ولم يجر لحدّ الآن تعداد سكاني لمخلوقات هذا الإله ، وليس ثمة سجل للوفيات في هذا العالم ، لا نعرف عدد ذكوره من أناثه ، ولا أطفاله من شيوخه ، فنحن متخلفون في إحصائياتنا لهذه العينات . يبدو أنّ هناك رغبة مضمرة تقبع في الأعماق السحيقة للإنسان هي رغبة في محاكاة الخلق ، وعلى الرغم من أنّ أرسطو كان قد أشار إلى المحاكاة إلا أنه لم يشر إلى هذه الرغبة التي تفجرت على نحو واسع مع نشأة الجنس الروائي . وربما كانت (التصاوير) التي منعت في التشريع الإسلامي تنطوي على تلك الرغبة ، فقد أورد البخاري في صحيحه هذا الحديث الشريف : إنّ الذين يصنعون هذه الصور يُعَذّبون يوم القيامة ، يقال لهم أحيوا ما خلقتم .[٤] فالتصاوير تتضمن (فعل الخَلق)[٥] وما تلك سوى تصاوير ترى

---

(٤) صحيح البخاري ـ أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري ـ دار الفكر - بيروت - د .ت ـ مج٤/ج٧ - ص٦٥ .

(٥) بيان شهرزاد ، التشكلات النوعية لصور الليالي ـ شرف الدين ماجدولين ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ ط١ـ ٢٠٠١ ـ ص١٢ .

بالبصر ، وأما تصاوير الرواية فهي لغوية تقرأ باللسان ، ويبدو أنّ التماثيل التي سميت بالأصنام تحمل دلالة مزدوجة ، فهي مخلوقة وخالقة أيضاً في اعتقاد الوثنيين . ولكنّ الرواية التي نشأت في عصر التحولات الاجتماعية الكبيرة ، في عصر صعود الطبقة البرجوازية ، أرادت أن تكون ملحمة الحياة المعاصرة ، ولقد كانت أعمال هنري فيلدنغ ، وديفو ، وثاكري تسعى إلى أن تكون مرآة واقعية لضروب الحياة المعاصرة ، وفي الوقت نفسه تحمل هدفاً في بناء الحياة والوعي البشري .[٦] وعلى هذا الأساس فإنّ صوت المؤلف الحقيقي الذي يريد أن يكون حاملاً رسالة بشرية ، ولا يريد أن يكون واعظاً من الخارج ، يريد أن يُوهِم بالعالم الروائي ، ويريد أن يستدرج البشر إلى ذلك العالم ، فلم تعد هنالك فواصل ، الفن يدمج بالحياة في لعبة سحرية وشيّقة في آنٍ . ومع هذا التحول الفني والتحول في فهم ووعي المؤلف نفسه الذي لم يعد يصف ما يجري على شاكلة السرد في الملحمة ، فقد أصبح السرد يعبّر عن هوية ذات امتداد زماني ومكاني ، وعلى وفق هذا الامتداد اشتدّ ولع الروائيين في (خلق) شخصياتهم ، وبرع في ذلك الخلق نفر منهم ، وظهر ما يسمى بـ (رواية الشخصية) ، وأراد آخرون أن يدخلوا إلى العوالم الباطنية للشخصية مستنيرين بمنجزات نظرية التحليل النفسي عند فرويد وتلامذته ، الفريد آدلر ، وكارل يونج ، وجاك لاكان ، وكل ذلك يتمّ برغبة في إتقان الصنعة ؛ صنعة الرواية وصنعة الخلق ، فقد وصف أرنست همنغواي طريقة تولستوي في الكتابة فقال : إنه لقادر على الخلق أكثر وأفضل من أيّ إنسان آخر[٧] . فالعملية ، إذن ، هي عملية خلق من

---

(٦) ينظر : مدخل إلى الرواية الإنجليزية ـ أرنولد كيتل ـ ترجمة هاني الراهب ـ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ دمشق ١٩٧٧ ـ ج١ـ ص٧٤ .

(٧) في تجربة الكتابة ـ س ر . مارتين ـ ترجمة تحرير السماوي ـ طبعة خاصة لدار المدى للثقافة والنشر ـ دمشق ٢٠٠١ ـ ص١٧ .

نمط آخر ، وربما يظهر هذا من خلال نصيحة أسدتها الشاعرة الأمريكية (غيرترود شتاين) إلى همنغواي نفسه ، قالت : إنك تصف ، وهذا عمل الصحفي . . . وأما الكاتب فإنّ عليه ألاّ يصف أبداً[٨] . فهي محقة في هذه النصيحة التي تنفذ بوعي إلى روح العمل الروائي الذي غلب عليه (الخلق) وليس (الوصف) . ولما سألها همنغواي : ماذا على الكاتب أن يعمل؟ قالت : يدع الناس يعيشون ، يحيون حياتهم ، لا يقول شيئاً عنهم ، بل يدعهم هم وحدهم يتكلمون[٩] . فالرواية ، إذن ، حياة ، وعملية القصّ هي نفث الروح في حواس تلك الحياة . هكذا يتخيّل الروائيون أنفسهم ، صنّاع حيوات على الورق ، حيوات متوهمة ، لكن كلما تُحسن صنعتها تبدو كأنها حقيقة . ولكن ماذا يجري في هذا العالم المتوهم؟ يبني الروائي بيتاً ، يؤثثه ، يضع فيه ما يشاء من البشر ، بأعمار مختلفة وأجناس متباينة ، ووجهات نظر متفاوتة ، ومشاكل لا حصر لها ، وحلول لا أنجع منها ، يخلق الطبيعة كما يشاء ، يخلقها بفصول تأتلف ومزاج الصورة الروائية ، تمطر ، ترعد ، تسخن ، تبرد ، تثلج ، تعصف ريحاً ، تقطر ندىً ، تدلهم غيوماً ، تشفّ صفاءً ، تحلك ظلاماً ، تتنفس صباحاً وضّاحاً ، تُصْحِر ، تُرْبِع ، وفي هذا الغلاف ثمة أناس يعشقون ، وآخرون يكرهون ، فريق يتزاوجون عرفاً ، وآخرون يلهثون اغتصاباً ، منهم من يهمس ، ومنهم من يصرخ ، منهم من يلتحف ، ومنهم من يَعْرَى ، منهم من يداوي ومنهم من يقتل . عالم ثريّ يخلقه الروائي وميتِه ، يتصرف بمشيئة تشبه مشيئة الآلهة الأسطورية في الميثولوجيا القديمة . وعندما أخذ هذا العالم الثري يثير أسئلة عند التاريخيين ، وعند السيكولوجيين ، وعند الاجتماعيين ، وراحوا يحولون النصوص إلى وثائق تفسر سلوكيات وأحوال المؤلفين

---

(٨) المصدر نفسه ـ ص١٥ .

(٩) المصدر نفسه ـ ص١٥ .

وحيواتهم الخاصة وصراعاتهم الفكرية والأيديولوجية والنفسية والاجتماعية أراد رولان بارت أن يتعالى نظرياً على هذا الإله المتوهم/ المؤلف ، وأن يميته ميتة بنيوية ، ومع تكاثر أنصار هذه الميتة تكاثرت رغبة المؤلفين في التحوط بمرجعيات داخلية وخارجية لمقاومة هذه الميتة ، أو هذه النظرية ؛ نظرية موت المؤلف البارتية . فقد أراد بارت أن يوقف ألوهة المؤلف على نصّه ، ويجعل النصّ كأنه مخلوق خَلَقَ ذاتَه ، واستبدت به هذه الفكرة ولم تفلح مشاكسات ريمون بيكار المنهجية في إقناعه ، فقد أراد أن يستبدل المؤلف الخالق للنصّ باللغة الخالقة للنصّ ، وحدث تحوير ما على فرضية بارت من لدن ميشيل فوكو الذي أراد أن يلفت النظر إلى خالق وهمي آخر أكبر من المؤلف ومن النصّ إنه الخطاب ، ولكن في الفرضيتين ثمة موت نظري للمؤلف . وإذا ما كان بارت منشغلاً بهذه الفرضية في معمعة صراع المناهج ، فإنّ نيتشه كان قبله يريد أن يخلّص الفكر الفلسفي من هيمنة الفكر الميتافيزيقي ، فشرّع شرعته الفلسفية الشهيرة بموت الإله كيما يكون الإنسان المتعالي موضوع التوجه المعرفي الجديد . إنّ هذا الموت في نظر نيتشه هو : انهيار نمط وجود وتفكير سلبي ؛ انهيار يشكل الطور الأول من مجيء نمط وجود وتفكير اثباتي[١٠] وسوف يكون زرادشت في حيرة من أمره بعد أن أعلن فكرته الشهيرة ، فالمؤلف أو الخالق (نيتشه) الذي ابتدعه جعله معلقاً بين عالمين ، فقد أطلق على مخلوقه هذا اسم (الإنسان الأسمى) الذي لا ينتسب إلى عالم المخلوقات لاعتقاد المؤلف الخالق بأنّ (الإنسان شيء مفرط في النقص)[١١] وإنّ هذا المخلوق كان قد أعلن موت الإله بكل نظامه القيمي ، لكنه في الوقت نفسه يحمل نوعاً

---

(١٠) زرادشت نيتشه ـ بيار هيبر . سوفرين ـ ترجمة أسامة الحاج ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت ط١ـ ١٩٩٤ ـ ص٥١ .

(١١) المصدر نفسه ـ ص٥٢ .

من التمزق الوجداني ، بين إله ميت وآخر صنعه وما زال يتحكم في مصيره الوجودي والمعرفي . إنّ هذه الإشكالية المعرفية والوجودية في آن كانت قد تسربت إلى فلسفة هوسرل ومن ثم إلى تلميذه هيدجر ثم إلى سارتر الذي أعلن جمالياً (من خلال أعماله الأدبية) وفلسفياً (في تحليلاته النفسية تحديداً) عصر كآبة الحياة وسريان جرثومة العدم في دم الإنسان[١٢] .

وبإزاء ذلك كله كانت الرواية تتأسس ، وكان الروائي يقف على قمة عالم مليء بالصراعات والمتناقضات ، عالم مليء بالأحياء والأموات ، باللغة يحيي ويميت ، لكنه حينما يموت يشكل صدمة في المقام الأول ، وليست واقعية ، وهنا سيكون لا فرق بين موت الروائي والشحاذ البتة .

-٤-

مؤنس الرزاز الروائي المقنّع

ولم يكن مؤنس الرزاز ، الروائي الذي مات ، بعيداً عن صراعات هذا العالم ، وإذا ما اهتدينا بموجه نظري يربط بين النصّ والسقطات اللاشعورية للمؤلف ، فقد يكشف التخييل الروائي عن قناع شفاف[١٣] يختفي وراءه مؤلف يمزقه واقع مليء بالسلطات ، فيضع على وجهه قناع التخييل ليجعل حواسه تتمتع بلذة رؤية الأشياء بلا رقيب .

في رواية مؤنس الرزاز : (ليلة عسل ، عن الرجل الذي انتهت حياته

---

(١٢) ينظر : الفصل الخاص بالعبث والحرية ، الذي كتبه ر .م . ألبيريس ـ ص٧٨ .

(١٣) يرى مثل هذا الربط عبد الفتاح كليطو ، ينظر الفصل الثامن (تخييلات الأنا) من كتابه : المقامات ، السرد والأنساق الثقافية ـ ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ـ دار توبقال ـ المغرب ـ ط١- ١٩٩٣ .

قبل أن يموت) يقدم العنوان ثنائية مخادعة وساخرة في آن ، فالليلة التي يفترض أن تكون طاغية بالحلاوة ، وفاتحة حياة جديدة ، ورحلة من أجل تنشيط الحياة هي ليست كذلك في التحول الذي طرأ على حياة بطل مؤنس الرزاز (جمال بيك) ، فليلة العسل هي ليلة الأجل ، وربما ينطوي دس الموت في العسل على صورة فجائعية تذكرنا بالحادثة التي وقعت لحسان ، التي تكررها كتب المرويات العربية ، فبينما هو جالس وفي حجره صبيٌ يطعمه الزبد بالعسل إذ شرق الصبيّ فمات فقال :

يرجو الحياةَ صحيحٌ ربما كمنتْ له المنيةُ بين الزبدِ والعسلِ[١٤]

وإذا ما عدنا إلى العنوان مرة أخرى ، سنجده يقيم تقابلات ثنائية أخرى بين الحياة (ليلة عسل) والموت (الرجل الذي انتهت حياته قبل أن يموت) ، ويتضمن العنوان الفرعي شاغلاً مأساوياً لدى مؤنس الرزاز في معظم كتاباته ، فهو يضع لروايته الأولى عنواناً حاملاً لتلك المفارقة ، يسميها (أحياء في البحر الميت) ، وعلينا أن نؤكد حقيقة في أنّ العالم الشخصي لمؤنس الرزاز يتسلل بطريقة ما إلى عالمه الروائي ، ولا يعني ذلك نسخ عالمه الشخصي كله ، فهو يسرّب بعضه ما وجد لذلك ضرورة ، فهو يبوح في بعض ما نشره من سيرته الشخصية برغبته في الموت : إزرا . . إلهة الموت والخلود ، تعالي . إليّ إليّ كما الضباب المهيب في سكينته المتحركة المتوترة الرهيفة . تعالي إليّ مخدراً في غرفة عمليات جراحية ثم السعيني اللسعة الأخيرة ، قبلة الرحمة النهائية ، هنا بين عيني مباشرة ، بل على جفني مثل قبلة أم تنوّم طفلها . لقد هدني الإعياء يا إزرا[١٥] . وهذا الملل من الحياة والرغبة في الخلاص لدى المؤلف مؤنس الرزاز كان

---

(١٤) المستطرف في كل فن مستظرف ـ شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي ـ منشورات دار مكتبة الحياة ـ د . ت ـ مج٢ـ ص٣٥٦ .

(١٥) من سيرة جوانية ـ مؤنس الرزاز ـ مجلة أفكار ـ ع١٥٣ـ ٢٠٠١ .

مرضاً يعاني منه (جمال بيك) في رواية (ليلة عسل . . .) وعلى الرغم من الاختلاف بين المؤلف الذي يغري إزرا بزيارته ، وبطل ليلة عسل الذي كان يفكر بطريقة لإعادة النبض للحياة فخطا خطوة عملية ، لكنه فشل في النهاية أنْ يحقق غايته . وليس هذا هو التسرّب الوحيد ، ففي اعترافات مؤنس الرزاز يشكو من عوق يسميه العوق الثالث ؛ أي افتقاره إلى«القدرة على التعامل مع تفاصيل الدنيا المادية اليومية»[١٦] فيقول سارداً قائمة لمفردات العوق :«وآخر ما استطعت إنجازه على هذه الدرب بعد جهد جهيد هو القدرة على التعامل مع جهاز الفاكس»[١٧] وسنرى أنّ (جمال بيك) كان يعاني من هذه المشكلة في بداية تكوينه مؤسسته التجارية[١٨] . ولا يعنينا ، طبعاً ، ما يفعله المؤلف بأبطال رواياته ، ولكننا نريد أن نكتشف نافذة نتلصص منها على عالم الروائي ونزاعاته مع نفسه ومع الأشياء من حوله . وثمة حرب ما بين القراءة والكتابة ؛ الكتابة ترمّز وتكنّي ، والقراءة تفكك وتفسّر وتبني نصاً آخر ذا خصائص أخرى .

ما المشكلة التي تطرحها رواية ليلة عسل؟ أعني ما مشكلة الموضوع وصورة الموضوع؟ . إنّ الموضوع هو القلق الذي بدأ ينتاب (جمال بيك) صاحب الخمسين عاماً ، وصاحب المؤسسة التجارية الكبيرة الذي اعتزل الحياة العملية فجأة بسبب الذكاء المفرط الذي أبداه ابنه في معرفة أسرار الحياة التجارية في تلك المؤسسة مما جعله مؤهلاً لتنحية والده وتولّي إدارة المؤسسة ، بيد أن جمال بيك الشغوف بعمله شعر بدبيب الملل ودبيب القلق من النهاية ، فيقول مخاطباً نفسه : يا للهول انتهت قصة حياتي قبل

---

(١٦) من كتاب الاعترافات ، سيرة جوانية ـ مؤنس الرزاز ـ مجلة أفكار ـ ع١٦١ـ ٢٠٠٢ .

(١٧) المصدر نفسه .

(١٨) تنظر رواية : ليلة عسل ، عن الرجل الذي انتهت حياته قبل أن يموت ـ مؤنس الرزاز ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ط١ـ ٢٠٠٠ ـ ص٤٥ .

أن تنتهي حياتي ، إذن أنا زائدة دودية لا تصلح إلا للاستئصال[١٩] .
ويقول : بوسعك ، إن شئت ، أن تختار هواية من شأنها تبديد ضجر انتظار الموت[٢٠] . لقد كان جمال بيك مركزاً وأصبح هامشاً ، كان قريباً من قلب زوجته فاطمة ، وأصبحت هي مشغولة بشؤون المؤسسات النسائية والخيرية . فيهيم جمال بيك على وجهه ، يتكلم مع نفسه ، يفترض حلولاً ، ويتوصل إلى إحداها ، يخطب لارا «فتاة مازالت في الصفوف الثانوية»[٢١] ، يتزوجها سراً في باريس ، لكنه يفشل في فضّ عذريتها ، يقضي ليلة مع مومس ، يكتشف أنّ لارا على علاقة مع ابن الجيران ، يتشاجران ، يتضاربان ، يعودان إلى عمان ، يمضي إلى بيته الأول حاملاً فشله الذريع ، وتمضي لارا إلى بيت أمها وينقضي الأمر بعودة جمال بيك إلى وضعه الأول إذ تقابله زوجته بالبرود السابق ذاته ، ينتهي الأمر بعزلته ، وبقاء الوضع على حاله . هل ثمة ترميز من نوع ما في هذه الرواية؟ طبعاً نحن نفترض الترميز من خلال ممكنات القراءة والتأويل ولا نجزم بوجوده ، فالأمر كله ينشأ في ظل عالم متخيّل . وعلى هذا الأساس سوف نتساءل عن هذا الترميز ولا نقرره ، هل ثمة كناية عن حالة الأمة المريضة التي تنتظر موتها كما جمال بيك؟ هل ثمة وطن كبير عاجز عن فضّ عذرية أحلامه وتطلعاته؟ يقول مؤنس الرزاز في آخر ستّ كلمات مكتوبة قبل موته بأيام محللاً الوضع العربي المزري : ترى أما لهذا الليل من آخر؟[٢٢] . إذن ، هل ثمة تلصص ما من لدن مؤنس نفسه على شخصية جمال بيك فتبدو صور التمزق في انتظار موته المحتوم هي نفسها تمزقات

---

(١٩) ليلة عسل ـ ص١٣ .

(٢٠) المصدر نفسه ـ ص١٤ .

(٢١) المصدر نفسه ـ ص١٧ .

(٢٢) أهرب؟ كيف وأنا الأفق ـ مؤنس الرزاز ـ جريدة الزمان ـ ع١١٣٧ ـ ١١فبراير ٢٠٠٢ .

مؤنس في انتظار موته الذي شعر بدبيبه كما يتبدى في كتاباته الأخيرة؟ هل ثمة لمعة وجودية في هذا الانتظار المريع الذي تقف البشرية أمام أبوابه على شكل طوابير؟ ولكن ، قبل ذلك ، هل ثمة شغف من هذا النوع عند الروائيين العظام؟ إنّ أدب القرن العشرين«لم يشأ أمراً آخر سوى أن يجعل القدر الذي ينبغي على الإنسان أن يحترز منه منظوراً»[٢٣] فالقضية المؤرقة التي اكتشفها روائي كبير مثل مالرو بأنّ الإنسان«الحيوان الوحيد الذي يعلم أنه سيموت»[٢٤] وإضافة إلى ذلك فهو يشعر بشعور غريب ينتابه بين الحين والآخر ، ويحمله في باطن وجدانه منذ طفولته ، يقول جوليان غرين واصفاً السيرة الوجودية للإنسان : كان منذ طفولته يخمن أنّ في نفسه شيئاً ما يظل ، بشكل لا يمكن التعبير عنه ، بعيداً عن متناوله ، وكان هذا الشيء يتحرر حين يرفع عينيه نحو السماء المعتمة[٢٥] . وتبلغ الصرخة الكبيرة على لسان بول كلوديل مبلغاً غاية في التشاؤم حين يقول : إنّ الله يكتب كتابة مستقيمة بخطوط منكسرة . فالظل الذي يرسمه وتد مستقيم على أرض غير مستوية هو ظل منكسر وغير منسجم ، وهذا الظل هو درب إنسان من الناس في الحياة المبتذلة[٢٦] . وربما هذه لم تكن الصرخة الأولى ولا الأخيرة ، فمن قبل ٥٠٠ق .م صرخ الفيلسوف الإغريقي هيراقليطس قائلاً : إنّ كل ما نراه هو الموت»[٢٧] ويتجاور مع هذا المعنى قول مأثور في المخيال الشعبي العالمي مضمونه«نحن نحتضر منذ اللحظة التي نولد

---

(٢٣) الاتجاهات الأدبية الحديثة ـ ر .م . ألبيريس ـ ترجمة جورج طرابيشي ـ منشورات عويدات ـ ط٢ـ ١٩٨٠ ـ ص٨١ .

(٢٤) المصدر نفسه ـ ص٨١ .

(٢٥) المصدر نفسه ـ ص٨٩ .

(٢٦) المصدر نفسه ـ ص٨٩ .

(٢٧) قلق الموت ـ د . أحمد محمد عبد الخالق ـ عالم المعرفة ـ الكويت ١٩٨٧ـ ص٣٨ .

فيها»[٢٨] ، وربما اقتبس أبو العلاء المعرّي هذه الفكرة ، فقال بيته الشعري المشهور :

وشـبـيـهُ صـوتُ النعيِّ إذا قِـيسَ
بصـوتِ البـشـيـرِ في كلِّ نادِ

وبإزاء هذه الحتمية الوجودية التي صنعت أكبر تراجيديا على ظهر الكون ماذا بقي للإنسان غير أن يقاوم الموت بالكتابة أو بالرواية ، ومن خلال هذا العالم الإشكالي الذي خلقته أنا بقراءتي هذه ؛ العالم المتخيل الذي يتربع على عرشه إله وهمي يخلق شخوصاً ويميتها بمشيئته التخيلية ، هذا الإله الوهمي الروائي إذا ما مات أيّ لون من الحزن سيترك في عيون مخلوقاته؟ ترى لو شهد جمال بيك غمام الألم الذي يطوف في حلق مؤنس الرزاز في لحظاته الأخيرة بأية لغة من لغات التأبين سيؤبنه؟ .

---

(٢٨) المصدر نفسه ـ ص٣٨ .

حكاية الأخوة الثلاثة: الجاموسة الكذابة

ولما سألها الرجل قالت وهي تتظاهر بالجوع والإعياء :

- أتصدّق كلام ابنك الذي قاسيت منه العذاب؟ لقد ربطني بحبل متين إلى جذع النخلة ، وجعل يضربني بالعصا ويمنعني من أكل البرسيم ، وكنت أشدّ الحبل لأتخلص من الضرب حتى كدت أختنق ، ثم عدت معه وأنا أترنح من التعب والألم .

- حكاية الأخوة الثلاثة -

-١-

التشويق والسرد

عنصر التشويق في حكاية (الأخوة الثلاثة) يكمن في تمكين الحيوان من النطق بسرد الأحداث ، فالجاموسة في هذه الحكاية تتكلم بلغة الإنسان ، وتقصّ بالطريقة التي يقصّ بها الإنسان أيضاً . واقترنت هذه العادة السردية بالآداب الشعبية ، التي هي مجهولة المؤلف غالباً ، فهي مرويات ساهم بها المخيال الشعبي والرواة الشعبيون في التزيّد والوضع والحذف والتأويل ، ومن هنا لابد من النظر إلى هذه الحكاية على أنها تتضمن خطاباً رمزياً ، فالمرويات الشعبية لا تسلم من الغمز السياسي

والاجتماعي ، لأنها تعبّر عن روح التمرد الشعبي . وإذا ما تمت قراءة حكاية (الأخوة الثلاثة) بضوء الواقع السياسي المصاحب لانتعاش هذه الحكايات الشعبية وتداولها في الأوساط الشعبية ، فإنها ستتضمن محتوى أكثر انفتاحاً على العلاقة بين الحاكم والمحكوم .

لقد اهتدى الإنسان إلى طريقة اعتقد بأنها الأكثر نجاحاً في صنع الإثارة لدى القارئ أو السامع ، والأكثر نجاحاً في توصيل المنظومة الدلالية المرافقة للحكاية . إنّ الحكايات الشعبية غالباً ما تستحسن الحكي على لسان الحيوان ، وغالباً ما تسعى إلى جعل السرد ذا صلة بموعظة معينة ؛ لأنّ هذا النمط من الحكايات اقترن بأداء وظيفة اجتماعية . وعلى هذا الأساس ، ظلّ الوعظ والسرد يضمن أحدهما للآخر الاستمرار والتأثير ، فالوعظ الخالي من تجسيم أفكاره يشعر بحاجة إلى (السرد) القادر على التجسيم ، وأراد القصّاص أن يعطوا السرد دفقة من الإرشاد الاجتماعي . وقد ظلت هذه الوظيفة هدفاً فنياً ، يسعى المؤلفون إلى عدم انكشاف الوعظ الكامن فيه ، فتاريخ تطور الحساسية الجمالية هو نزاع مستمر لإخفاء الأهداف الاجتماعية خلف البنى الجمالية .

تُستهل حكاية (الأخوة الثلاثة) بعبارة موروثة هي : (في قديم الزمان وسالف العصر والأوان . ويبدو أن هذه الطريقة التقليدية في الحكي تتضمن غايات دلالية بعضها ظاهر ، وبعضها الآخر مخفي . إن هذه الحكايات التي يرويها (عباس خضر) وهو مؤلف مصري معاصر ، جامع هذه الحكايات من ثلاثة بلدان عربية هي مصر والسودان وسوريا ، إبّان حكم الجمهورية العربية المتحدة . وهي حكايات كان قد سمعها شفهياً من ألسن أناس عاديين في هذه البلدان ، فقام بإعادة تأليفها على الوجه الذي نراه في هذه الحكايات . يقول المؤلف : هذه (الحوادث العربية) قد سمعتها من أناس مختلفين ، من الشعب العربي ، في مصر ، وفي سوريا ، وفي السودان ، وكتبتها وأخرجتها هذا الإخراج ، وهي وإن كانت تختلف في

الشكل والبناء ، تكاد تتحد في المضمونات الإنسانية والروح العامة ، بل هي تتحد كذلك في بعض الشكليات .[1] إنّ هذه القصص التي يرى (عباس خضر) أنها أبدعتها الجماعات الشعبية وضمنتها أفكارها وفلسفاتها وكافحت فيها قوى الشرّ والطغيان ، عن طريق هذا الخيال الأسطوري الذي يتوافر فيه الجمال والإمتاع الفني ، ذات مضامين سياسية وإنسانية في آنٍ معاً ، فالشعب في هذه القصص يسخر من الإنسان المغرور المستبد ، ويهاجم طغيانه ، ويحمي القيم الفاضلة في الأشخاص الذين يعتدى عليهم من الناس الطيبين ، ويتحمس في النهاية لانتصارهم على قوى الشر المعادية[2] . وإذا كانت هذه الحواديت لا تقتصر موضوعاتها وحواديتها على طبقة الحكام ، من سلاطين وملوك وأمراء ووزراء فإنها أرادت تصطبغ بصبغة شعبية محضة ، فاستمدت كذلك عناصرها من بيئات الشعب المكافح وأفراده العاديين[3] . وعلى هذا الأساس فإنّ التداول الشعبي لهذه الحكايات ، يمنحها باستمرار وظيفة في الوعظ السياسي غير المباشر ، فهذا الوعظ في الأصل ، هو وجهة نظر شعبية حيال (الحكم السياسي) . وهو من هذه الزاوية ، يكشف عن طبيعة النزاع الدائر منذ أزمان بعيدة بين الحاكم والمحكوم ، ويكشف كذلك عن بيعة الخرق الذي أصاب وثيقة (العقد الاجتماعي) المبرمة بينهما منذ القدم . لكنّ القاص المجهول ، والقارئ الذي سيتحول إلى مؤلف مجهول أيضاً ، والمدوّن لهذه الحكايات الذي تلاعب فيها أيضاً ، كلّ منهم يتحاشى أن يؤخذ بجريرة غيره في قضية الصراع بين الحاكم والمحكوم . ويفسر لنا ذلك لماذا انتخب

---

(١) الطير الخداري ـ سلسلة حواديت عربية ١ـ عباس خضر ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٦٠ ـ ص٦ .

(٢) المصدر نفسه ـ ص٥ .

(٣) المصدر نفسه ـ ص٥

المؤلفون المجهولون السرد على ألسن الحيوانات ، أو استهلال الحكي بعبارة (كان يا ما كان)؟ فهذه التقنية تضع الحكاية في سياق زمني غير السياق الزمني الذي يحيا فيه الراوي والحاكم ؛ إذ يجد نفسه محصّناً بوثيقة قانونية ، هي الحكي عن الزمن الذي مضى وانقضى ، فيضمن بذلك عدم بطشة الحاكم .

-٢-

الوعظ ولسان الحيوان

ولم يكن السرد على ألسن الحيوانات بعيداً عن ذلك ، فحكايات (كليلة ودمنة) في أصلها الهندي ، وفي أصلها الفارسي ، وفي نسختها العربية ، هي لوعظ الحكام ، كما تشير إلى ذلك مصادرنا التاريخية . فهذا الشكل الحيواني يعطي المؤلف حرية في الوعظ والانتقاد ، أكثر من الشكل البلاغي المباشر في الوعظ ، الذي اعتادت عليه البلاغة العربية . فالخطابة العربية ـ مثلاً ـ هي توليف أسلوبي ذو تشكيل صوتي وبلاغي قادرين على التأثير في الجمهور ، وخلق الاستجابة المطلوبة لأفكار الخطيب . ولا يخفى ـ في تاريخ تطور الأدب العربي ـ ما أحدثته حكايات (كليلة ودمنة) من نقلة في تطوّر بناء الدلالة في الأدب العربي ، فبعد أن كانت دلالة مباشرة ، أصبحت دلالة رمزية .

إنّ هذه الإشارات ، لا تريد أن تختزل عبارة الاستهلال في حكاية (الأخوة الثلاثة) على هذه الشاكلة ، فثمة شرط جمالي تتطلبه الموعظة أصلاً ، فقد اعتاد المؤرخون العرب على الابتداء بتدوين أخبار وحوادث الأمم السالفة لتكون عبرة لمن اعتبر ، كما يرى هؤلاء المؤرخون . وعندما شرعت (شهرزاد) في الحكي ، كانت ذات معرفة وثقافة بتاريخ الأمم الماضية ، وأخذت من هذا الخزين الثقافي مجموعة من الحكايات لترويها

الشكل والبناء ، تكاد تتحد في المضمونات الإنسانية والروح العامة ، بل هي تتحد كذلك في بعض الشكليات .[1] إنّ هذه القصص التي يرى (عباس خضر) أنها أبدعتها الجماعات الشعبية وضمنتها أفكارها وفلسفاتها وكافحت فيها قوى الشرّ والطغيان ، عن طريق هذا الخيال الأسطوري الذي يتوافر فيه الجمال والإمتاع الفني ، ذات مضامين سياسية وإنسانية في آنٍ معاً ، فالشعب في هذه القصص يسخر من الإنسان المغرور المستبد ، ويهاجم طغيانه ، ويحمي القيم الفاضلة في الأشخاص الذين يعتدى عليهم من الناس الطيبين ، ويتحمس في النهاية لانتصارهم على قوى الشر المعادية[2] . وإذا كانت هذه الحواديت لا تقتصر موضوعاتها وحواديتها على طبقة الحكام ، من سلاطين وملوك وأمراء ووزراء فإنها أرادت تصطبغ بصبغة شعبية محضة ، فاستمدت كذلك عناصرها من بيئات الشعب المكافح وأفراده العاديين[3] . وعلى هذا الأساس فإنّ التداول الشعبي لهذه الحكايات ، يمنحها باستمرار وظيفة في الوعظ السياسي غير المباشر ، فهذا الوعظ في الأصل ، هو وجهة نظر شعبية حيال (الحكم السياسي) . وهو من هذه الزاوية ، يكشف عن طبيعة النزاع الدائر منذ أزمان بعيدة بين الحاكم والمحكوم ، ويكشف كذلك عن بيعة الخرق الذي أصاب وثيقة (العقد الاجتماعي) المبرمة بينهما منذ القدم . لكنّ القاص المجهول ، والقارئ الذي سيتحول إلى مؤلف مجهول أيضاً ، والمدوّن لهذه الحكايات الذي تلاعب فيها أيضاً ، كلّ منهم يتحاشى أن يؤخذ بجريرة غيره في قضية الصراع بين الحاكم والمحكوم . ويفسر لنا ذلك لماذا انتخب

---

(١) الطير الخداري ـ سلسلة حواديت عربية ١ـ عباس خضر ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٦٠ ـ ص٦ .

(٢) المصدر نفسه ـ ص٥ .

(٣) المصدر نفسه ـ ص٥

المؤلفون المجهولون السرد على ألسن الحيوانات ، أو استهلال الحكي بعبارة (كان يا ما كان)؟ فهذه التقنية تضع الحكاية في سياق زمني غير السياق الزمني الذي يحيا فيه الراوي والحاكم ؛ إذ يجد نفسه محصّناً بوثيقة قانونية ، هي الحكي عن الزمن الذي مضى وانقضى ، فيضمن بذلك عدم بطشة الحاكم .

-٢-

الوعظ ولسان الحيوان

ولم يكن السرد على ألسن الحيوانات بعيداً عن ذلك ، فحكايات (كليلة ودمنة) في أصلها الهندي ، وفي أصلها الفارسي ، وفي نسختها العربية ، هي لوعظ الحكام ، كما تشير إلى ذلك مصادرنا التاريخية . فهذا الشكل الحيواني يعطي المؤلف حرية في الوعظ والانتقاد ، أكثر من الشكل البلاغي المباشر في الوعظ ، الذي اعتادت عليه البلاغة العربية . فالخطابة العربية ـ مثلاً ـ هي توليف أسلوبي ذو تشكيل صوتي وبلاغي قادرين على التأثير في الجمهور ، وخلق الاستجابة المطلوبة لأفكار الخطيب . ولا يخفى ـ في تاريخ تطور الأدب العربي ـ ما أحدثته حكايات (كليلة ودمنة) من نقلة في تطوّر بناء الدلالة في الأدب العربي ، فبعد أن كانت دلالة مباشرة ، أصبحت دلالة رمزية .

إنّ هذه الإشارات ، لا تريد أن تختزل عبارة الاستهلال في حكاية (الأخوة الثلاثة) على هذه الشاكلة ، فثمة شرط جمالي تتطلبه الموعظة أصلاً ، فقد اعتاد المؤرخون العرب على الابتداء بتدوين أخبار وحوادث الأمم السالفة لتكون عبرة لمن اعتبر ، كما يرى هؤلاء المؤرخون . وعندما شرعت (شهرزاد) في الحكي ، كانت ذات معرفة وثقافة بتاريخ الأمم الماضية ، وأخذت من هذا الخزين الثقافي مجموعة من الحكايات لترويها

على مسامع الملك . فقد أرادت شهرزاد أن تعظ الملك بحوادث الزمن الماضي ، التي استنفد فيها التفسير ، وأصبحت حقائق معروفة في تاريخ الشعوب ، وهذه طريقة مناسبة لاقتناع الملك بالموعظة . ومنذ ذلك الزمن ، صار تقليد في الحكايات الشعبية أن تُستهلّ بتلك العبارة المأثورة (كان يا ما كان . .) . إنّ هذه الحكايات ، كانت أصلاً موجهة إلى جمهور من المستمعين المتجمهرين في مجلس من المجالس الشعبية ، وإنّ هذه الطريقة في الاستهلال أكثر إثارة للانتباه ، وتحقيق الاستجابة المطلوبة .

-٣-

الصراع بين الصدق والكذب

تثير الجاموسة في حكاية (الأخوة الثلاثة) معضلة الكذب ، وما يتمخض عنه من آثار اجتماعية . وفي الوقت نفسه ، فإنّ هذه الجاموسة ، التي تتكلم كما البشر ، نجحت في جعل محور الحكاية قائماً على الفعل (الكذب) ونقيضه (الصدق) . فإذا كان الخط الدرامي المتصاعد الأول في الحكاية هو خطّ الكذب ، فإنّ الخطّ الدرامي الذي يتصاعد منذ منتصف الحكاية هو خط الصدق ، الذي ينجح في صوغ خاتمة الحكاية . تدّعي الجاموسة كذباً ، أنّ أولاد فلاح عجوز لم يطعموها في كلّ مرة يذهبون بها إلى المرعى . وهي تكرّر هذا الادعاء تباعاً مع أولاد الفلاح [أحمد وعلي ومحمود] . مما يغضب أباهم ، فيُقدِم على طردهم من بيته ، وفي الأخير ، يجد نفسه هو من يقوم برعي الجاموسة ، مصدر رزقه الوحيد . لكن الجاموسة تكذب عليه أيضاً ، فيشعر بندم كبير على عقابه أولاده ، الذين حكم عليهم أن يتركوا البيت ويهاجروا ، ولكي يكفّر على فعلته وحكمه المتسرع ، فإنّ الفلاح يقوم بذبح الجاموسة ، وبذلك يوقف الخط الدرامي المتصاعد لكذب الحيوان . وبعد ذلك تتحول الحكاية إلى إنشاء خط درامي

متصاعد ، يقوم به أولاد الفلاح لإثبات صدقهم . لكنّ هذا الخط لا يخلو من الحكايات الفرعية ذات البناء الخرافي والغرائبي ، فمثلما كانت الجاموسة تتكلم بلسان آدمي مبين ، وتكذب على أولاد الفلاح ، فإنّ (أحمد) الذي عمل كوّاءً ، كافأه ربّ العمل بمفرش وطبلية . وقال له : ما عليك إلا أن تضع الطبلية أمامك وتطلب ما تشاء من أصناف الطعام ، ثم تبسط عليها المفرش ، فتجد ما طلبت فوقه[٤] . وأما (علي) فقد عمل مع أحد الفلاحين ، الذي كافأه أيضاً بأن أعطاه (حماراً وصندوقاً خشبياً ، وقال له : إذا أردت نقوداً فاضرب الحمار بعد أن تضع الصندوق تحت فمه ، فإنك تجد بالصندوق ما تريد من المال[٥] . أما محمود الذي عمل خبازاً ، فقد«كافأه صاحب المخبز على إخلاصه في العمل بأن أعطاه عصاً غليظة وقال له : عندما تريد أن تجازي أحداً أساء إليك فقل لهذه العصا : اضربي يا عصاي فلاناً الذي فعل كذا وكذا ، فإنها تضربه ولا تكف عن الضرب حتى تقول لها : كفى فإنّ المضروب قد اكتفى» . يتبين من خلال هذه الأسئلة للجماد (العصا والمفرش والطبلية) والحيوان (الحمار والجاموسة) إنّ هذه الحكاية المروية بلسان شعبي ، تريد أن تلفت النظر إلى مسألة (الثواب والعقاب) ، الذي يكون نتيجة لكل فعلٍ من الأفعال الإنسانية . ولكي يكون هذا المعنى أكثر تأثيراً ، فإنّ الحكاية تتوسل بأكثر الوسائل الفنية إثارة وغرابة في الخيال الشعبي . فالإيغال في تصميم الأشكال الشريرة تصميماً غريباً يعمل على تطهير ذات المستمع للحكاية أو قارئها . ولم يقتصر هذا الإيغال على الأشكال الشريرة حسب ، وإنما تجاوز ذلك إلى أشكال الخير ، فالغرض الأخلاقي واحد ، إما التطهير من الشر ، وإما احتذاء النموذج الخيّر . إنّ تاريخ الأشكال الفنية يكشف عن آصرة قوية

---

(٤) المصدر نفسه ـ ص٣٤ .

(٥) المصدر نفسه ـ ص٣٨ .

بين دلالة العمل الأدبي وأشكاله الرمزية ، فالحكاية التي صوّرت الجاموسة على أنها حيوان يُحسن الكلام والكذب في الوقت نفسه ، تريد أن تجسّد الامتعاض من مرض اجتماعي ، هو الشر الذي تمخض عن الشخص الذي يُحْسَن إليه . وقد وضعت الجاموسة موضع من يكذب ، حتى تتحد الغرابة بتلك العادة السيئة ، ويقوم الشكل بوظيفة جعل الدلالة في موضع الرعاية الاجتماعية .

-٤-

السحر والسرد في حكاية (الأخوة الثلاثة)

لم تكن حكاية (الأخوة الثلاثة) خالية من التخطيط الشكلي ، فهذه الحكاية ذات تصميم سردي قائم على طرفين هما : الحيوان والإنسان ، يسعى كلّ طرف منهما إلى وضع خطة للدفاع وللهجوم . ففي الوقت الذي تتبنى الجاموسة فيه طريقة الكذب ، للدفاع عن مصيرها ، وللهجوم على أعدائها المفترضين ، فهذه الجاموسة تضمر طائفة من الوساوس في باطن عقلها البهيمي ، هي وساوس أن تكون ذات يوم ذبيحة لهذا الإنسان . ولذلك فهي تكذب ؛ لأن الإنسان يكذب هو الآخر عليها ، فهو لا يطعمها لأنها حيوان يستحق الرأفة والرعاية ، وإنما يطعمها للحصول على لبنها أولاً ، كما يرد على لسان والد الأخوة الثلاثة ، ومن ثمّ الحصول على لحمها . وعلى هذا الأساس ، فإنّ الطرفين : الإنسان والحيوان ، يستعملان السرد وسيلة من وسائل البقاء . فالجاموسة تضطرّ لاتخاذ الكذب وسيلة سردية ، تقصّ بها حكاية دفاعها عن مصيرها ، فنموذج الكذب الذي تقدمه الجاموسة يتعلق بعنصر أساسيّ من عناصر بقائها على قيد الحياة ، وهو عنصر الطعام . أما أولاد الحاج الكبير ، مالك الجاموسة ، فإنهم يستعملون السرد أيضاً للدفاع عن أنفسهم ، فقد ابتكر كلّ منهم طريقة

سردية ، يقصّ بها نقاوة سريرته . بيد أن الطرفين ، الجاموسة والأولاد ، كانا يعتمدان على عنصر (السحر) في السرد الذي يقدّمان به حكايتهم . كانت الجاموسة تعتمد على عنصر (المفارقة أو الغرابة) في الحكي ، فهذا الحيوان الأعجم ، يتكلم بلسان فصيح ، قادر على نقل صورة الإخبار عن حكاية مزيفة ، أما الأولاد الثلاثة ، فإنهم يعتمدون على (السحر) أيضاً قاعدةً لإثبات صحة ادعاءاتهم . فالحال السردية هنا ، تشبه الحال السردية في الحكايات العربية ، التي تعتمد على عنصر (السحر) قاعدة في بناء الحكاية ، وقاعدة في تشويق القارئ وبعث الإثارة لديه ، فقد كانت الجملة السردية في هذه الحكايات قائمة على (السحر) : افتح يا سمسم ، شبيك لبيك ، قدرة الحيوان على النطق . . .الخ . لقد كانت هذه السخرية السردية الأساس الذي تشيّد عليه الحكايات الشعبية القديمة في مصر ، وقد اعتقد (فريدريك فون ديرلاين) الأستاذ الألماني المتخصص في دراسة الآداب الشعبية ، أن الحكايات المصرية فن من الحديث والحكاية كانت العناية به شديدة ، فكان القصاص يعرف أسلوب التكرار وطريقة التطوّر بالحكاية ويستخدمها في أغلب الأحيان استخداماً مؤثراً وكذلك كان ينظر إلى الكناية والعلم بوصفهما فناً ملكياً ذا قوة سحرية[٦] .

إنّ حكايات ألف ليلة وليلة تخفي في ثناياها بعض الحكايات المصرية القديمة . وقد وسعت مقدرة السحر في هذه الحكايات فنوناً كثيرة ، فكان في وسع أحدهم أن يشطر البحر شطرين ، وينقل الماء من أحد الشطرين إلى الآخر ، بحيث يصبح قاع البحر بادياً للعيان ، فيستطيع الإنسان أن يعثر على قطعة من الحلي كانت فتاة قد فقدتها وهي تجوب النهر

---

(٦) الحكاية الخرافية ـ فريدريك فون ديرلاين ـ ترجمة د . نبيلة إبراهيم ـ دار نهضة مصر ـ القاهرة ١٩٦٥ ـ الألف كتاب ٥٦١ ـ ص١٥١ .

بقاربها[٧] . وقد تجلّت هذه المقدرة السحرية في (حكاية الأخوة الثلاثة) بالمفرش والطبلية وبالحمار ، فكلّ من هؤلاء قادر على فعل المستحيل .

إن الثيمة الأساسية في هذه الحكاية هي (الصدق) و (الكذب) ، وقد قام الصراع بين الجاموسة والأولاد الثلاثة على صراع رمزي آخر ، هو الصراع الأخلاقي بين الكذب والصدق . وهذه الثيمة من الثيمات المتكررة في الحكايات المصرية ، فثمة حكاية مصرية اكتشفت «بين ثنايا أوراق البردي ترجع إلى القرن الثاني عشر قبل الميلاد ، وهذه الحكاية تشبه الحكايات الخرافية الحديثة بطريقة تثير الدهشة»[٨] وملخص هذه الحكاية : كان (الصدق) و(الكذب) أخوين تنازعا فيما بينهما ، وربما كان سبب ذلك إدّعاء كل منهما أنه أقوى من الآخر ، وقد أقسم (الكذب) أمام المحكمة أنه يوجد سلاح كبير مهول حدّه مثل الجبل ضخامة وقبضته مثل الشجرة وهكذا . ولم يشأ (الصدق) أن يصدّق هذا القول ، فحوكم وسملت عيناه بناء على قسم من (الكذب) . ثم عمل الأخ الأعمى فيما بعد بوّاباً ، وأحبته امرأة وولدت منه ولداً فاق أقرانه الذين يكبرونه ذكاء وقوة . ثم علم الابن بقصة مولده فأراد أن ينتقم لأبيه لما لحق به من ظلم ، فأتى بثور غاية في الروعة وأحضره إلى رعاة الأخ (الكذب) ، وجعله يرعى في مراعي عمه . ورأى (الكذب) الثور فحرّض رعاته على سرقته من الصبي . وحقّ للصبي في مقابل هذا أن يختار من بين قطيعه ثوراً آخر ، ولكن الصبي أخبر الراعي بأنه ليس هناك ثور مثل ثوره ضخامة . فهو حينما يقف عند بحر آمون يصل ذنبه إلى أعلى سيقان البردي ، كما أن أحد قرنيه يصل إلى الجبل الغربي والآخر يصل إلى الجبل الشرقي . أما مستقره ففي النهر الكبير وهو يلد كل يوم ستين عجلاً . ولم يصدّق الراعي

---

(٧) المصدر نفسه ـ ص١٥١ .

(٨) المصدر نفسه ـ ص١٥٣ .

هذا القول . حينئذ قيّده الصبي وحمله إلى الأخ (الكذب) وطلب منه أن يحضر أمام محكمة الآلهة . فادّعى (الكذب) أن مثل هذا الثور لم يخلق بعد . وعندئذ سأل الصبي الآلهة عما إذا كان هناك سيف كالذي ادّعى (الكذب) أنه كان قد رآه . وعلى هذا تحتّم على الآلهة أن تعيد النظر في الحكم بين الصدق والكذب ، فأصدرت حكمها بأن يبرأ الصدق[٩] .

إنّ الطريقة السردية التي انتخبها مجموعة كبيرة من الرواة المجهولين ، تعتمد أصلاً على إيجاد حلّ لإشكالية فكرية عويصة ، هي جعل غير المحسوس محسوساً . وقد اعتمد السرد القصصي على أسلوب إحلال الروح في الأشياء غير الحيّة من الجماد ومن المعاني غير المحسوسة كالكذب والصدق ، أو على أسلوب الغرابة في جعل المستحيل ممكناً ، كما في جعل الجاموسة تنطق بالكلام الفصيح . وفي مقابل هذه الطريقة في الكلام العربي ، كانت هناك طريقة أخرى في البلاغة العربية ، هي أسلوب التخييل الذي يتمكن من إيجاد علّة موهمة في الصور التخييلية .ومن ذلك كله ، سوف تضعنا (حكاية الأخوة الثلاثة) أمام استنتاجات دلالية ، هي الصراع الأزلي بين الكذب والصدق ، وتأثيرات هذا الصراع على التكوين الأخلاقي للمجتمع . واستنتاجات جمالية ، هي انتخاب هذا الأسلوب السردي لعرض الصراع الأزلي بين الصدق والكذب ، فكانت الجاموسة الكذابة ، تضع الإثارة المطلوبة لتمكين الدلالة الأخلاقية لهذه الحكاية ، فيما كان المفرش والطبلية والحمار يصنعون الإثارة نفسها في (حكاية الأخوة الثلاثة) .

---

(٩) المصدر نفسه ـ ص١٥٣ ـ ١٥٤ .

الزمن المتخيل ومأساة الإنسان

أنّ الزمـن هو مؤلفنا جميعـاً

-إلياس خوري-

أما سؤالكم عن الزمان فإنّ الزمان الناس

- عبد الله بن المقفع -

يلاقي قارئ رواية (رائحة الصابون) لإلياس خوري ، معضلة في إدراك صحيح لتحولات الزمن وتداخله في سرد الحكاية التي تشيّد عليها هذه الرواية . واجهت هذه المعضلة إلياس خوري نفسه عندما قرأ قصته الطويلة ليعلن انفصالها عن مجموعته القصصية (المبتدا والخبر) الصادرة في سنة ١٩٨٤ ليعدّها كرواية قصيرة ، تصدر عن دار الآداب في سنة ٢٠٠٠ . قال في مقدمة الرواية : رائحة الصابون ، تستقلّ اليوم ، ليس عن كتابها الأول فقط ، بل وعن مؤلفها أيضاً ، فالمتعة التي شعر بها مؤلف هذا النصّ ، وهو يعيد قراءته قبل إرساله إلى المطبعة ، هي متعة تحوله قارئاً . قرأت الرواية بعيون جديدة لم تكن لي حين كتبتها ، واكتشفت أنّ الزمن هو مؤلفنا جميعاً ، وأنّ النصّ حين يتداخل به ، يتخمر ويصبح أكثر قدرة على

الإيحاء ، بعد أنْ يكون قد تحرر من شرط كتابته[1] . إنّ الفارق الزمني الذي بين التأليف الأول والقراءة الأخيرة للمؤلف ، هو ما أوحى له باستنتاج فكرة أنْ يكون الزمن هو مؤلفنا جميعاً ؛ لأنّ المعنى ينمو مع التغيرات الزمنية ، ومع تطور أدوات القراءة . وعلى وفق هذه القاعدة كانت النظريات النقدية المعاصرة ، ترى أنّ عملية بناء المعنى عملية معقدة ، تشترك أطراف متعددة في تكوينه والكشف عنه ، ولا يمكن الاطمئنان إلى فرضية أنّ النصّ الأدبي مكتف بذاته . وعلينا أنْ نقرّ هنا ، أنّ الآثار الفنية التي تكتسي دائماً بكسوة دلالية ، لا تحصل عليها من التكوين الفني اللغوي فقط ، بل من التعارض في الخبرات الذي يولّده الزمن باستمرار ، وهو قضية تتعلق في الشخص الذي يسعى إلى فكّ رموز العمل الفني .

يمكن وصف رواية (رائحة الصابون) بأنها رواية سيكولوجية ؛ لأنها تعتمد على زمن غير عقلانيّ ، لا يقوم على التعاقب ، وكان هذا الزمن شائعاً في روايات تيار الوعي ، التي تغتذي من نظريات فرويد وكارل يونغ ، في نظرتها إلى الظواهر السيكولوجية ، إذْ ترى تداخلاً بين الشعور واللاشعور ، وبين الماضي السحيق والحاضر . ويمكن القول أيضاً ، إنّ هذا المنزع الأسلوبي يقترن برغبة في تكوين فلسفة عن أحداث التاريخ ووقائعه ، فهو يضع القارئ في إيقاع زمني متسارع ، يقبض على أنفاسه في أثناء ملاحقة الأحداث ، ليعثر على الرابط الدلالي في الزمن المبعثر على هذه الشاكلة . ويعني ذلك ، أنّ هذا الأسلوب ذو وظيفة تتجاوز محيط الشكل ، لتكون معبّرة عن موقف إنساني حيال التاريخ . وعلى هذا الأساس ، كانت رواية (رائحة الصابون) تفسّر التاريخ تفسيراً نفسياً ، لا تفسيراً منطقياً ، وكان الراوي يُضني نفسه كثيراً ليضع زمناً إلى جنب زمن ، ويريد أن يقنع الأشخاص الذين التقى بهم بضرورة تفسير الزمن

---

(١) رائحة الصابون - إلياس خوري - دار الآداب - بيروت - لبنان - ط١- ٢٠٠٠ - ص٨ .

على وفق قاعدة التداخل . ففي حديث بين الراوي (عادل) وصديقته ، عند مدخل السينما ، يختلفان حول (حبّ) الحرب و (بغضها) :

إنني أفضّل الأفلام الحربية .

أنا لا أحب الحرب قالت .

لا أحد يقول إنه يحبّ الحرب ، أجبتها . وأنا أيضاً لا أحب الحرب .

ـ أنت كذّاب .

ـ أنا كذّاب ، الحق معك ، أنا كذّاب ، أحارب ولا أحارب ، لا أحارب وأحب الحرب ، سأحارب ولن أحب . .[٢] .

ففي هذا الحوار كشف كلّ منهما نواياه للآخر ، وتجلّى الراوي أمام صديقته شخصاً خانعاً لوسواس الحرب ، كأنه يعيش تحت وطأتها . وعلى هذا الأساس ، فإنه يتخيل الحرب ، ويصاب بمرض التخيّل ، أو ما يسمى في التحليل السيكولوجي (الشرود الذهني) . فهو يشاهد مع صديقته فيلماً عن سيرة حياة الموسيقار (جميل الحداد) ، إلاّ أنه في خلال زمن عرض الفيلم يعود إلى الزمن الماضي ليتخيل أحداثاً ، تكشف عن سيرته ، وعن تكوينه النفسي ، وعن العوامل السيرية التي كوّنت وجهة نظره تجاه الزمن . ولذلك فهو لا يرى فيلماً عن (جميل الحداد) وإنما فيلماً عن (جنكيزخان) ، قال مخاطباً صديقته :

ـ هل رأيت فيلم جنكيز خان ، سألتها .

ـ قلتُ لكَ إنني أكره الأفلام الحربية ..

ـ لكن جنكيزخان مختلف ، فيلم رائع ، كيف أصفه لك ، الأحصنة الحمراء والألسنة النارية والسيوف .

مسكتني من يدي ومشت باتجاه الصالة .

---

(٢) المصدر نفسه ـ ص١١ .

ـ تأخرنا ، قالت ، الفيلم سيبدأ الآن[٣] .

لكنّ عادل ، عندما بدأ بثّ فيلم (جميل الحداد) ، لا يرى غير صورة جنكيزخان ، يقول :

لحظة العتمة التي تسبق الأضواء المنبعثة من الشاشة هي أجمل لحظات الفيلم . العتمة ، وهي إلى جانبي ، رنين ضحكاتها لا يزال في أذني ، وصورة جنكيزخان تحتل عيني ، لكنني لا أخبرها الفيلم ، وهي لا تنظر إليّ تنظر إلى الشاشة حيث ترى اسم المخرج وأسماء الممثلين وصورة خلفية لرجل ملقى على الأرض وإلى جانبه عوده ، وموسيقى صاخبة . لكنها لا تحب الحرب ، أنا أعتقد أننا لو سألنا جنكيزخان إذا كان يحب الحرب لقال لا . أو لأشعل غليونه وجلس متربعاً وبدأ يتحدث عن المستقبل والدخان يتطاير من فمه وأنفه ، وأنا مستعد ، مستعد أن أحدثها بكلام أفضل من هذا ودون دخان ، لكنها لا تريد أن تسمع وأنا لا أريد أن أحكي ، أريدها هي[٤] . ومن خلال هذا الكلام الداخلي ، فإنّ السبب الأول الذي يضع القارئ يده عليه لهذا التداخل بين الأزمان هو (الحرب) ، التي لا يقتصر عملها على تدمير البنية المادية للمجتمع ، وإنما يتعداه إلى تدمير حساسية الزمن لدى الإنسان . إنّ عادل هو ابن الواقع اللبناني الذي مزقته الحروب الخارجية والداخلية ، وهو ابن الواقع العربي الذي مازالت تمزقه الحروب ، ولذلك فإنّ هذا البطل الروائي الذي يريد أنْ يكون صورة رمزية للإنسان العربي مصاب بعقدة سيكولوجية ، هي امتلاكه ذاكرة غير سليمة ، مفعمة بوقائع الموت ، ولذلك فهي ذاكرة لها قانون شبيه بقانون الحرب في التدمير ، فهذه الذاكرة تقوم بتدمير بنية الزمن الحقيقي في تصورات عادل باستمرار ، وتجعل من زمن اللاحرب وزمن الحرب متساويين

---

(٣) المصدر نفسه ـ ص١٢ .

(٤) المصدر نفسه ـ ص١٢ .

في كل شيء ، وهذا التصور هو الذي كان مهيمناً على عادل ، بطل هذه الرواية .

تعتمد رواية (رائحة الصابون) على خلخلة قانون (التعاقب) الزمني ، وعلى أثر ذلك تحوّل السرد في هذه الرواية إلى فعل من أفعال التوليف الزمني لنظام الأحداث الأصلية ؛ أي الأحداث التي تكوّن أصل الحكاية ، والتي اعتمدت لتكون أساس الرواية . إنّ تفسير الخلخلة في قانون التعاقب الزمني التي يلجأ إليها الراوي (عادل) لا يتمّ بمعزل عن تفسير المظهر السيكولوجي للراوي نفسه ، الذي طبعت سيرة حياته بطابع من المأساة الشخصية ، على المستوى العائلي ، وعلى المستوى الاجتماعي . فالتوليف اللفظي للأحداث التي مرّ بها عادل لم يكن توليفاً طبيعياً ، بل توليفاً شخصياً ، حاملاً آثار شخصيته الداخلية ، غير الظاهرة للناس الذين كان يتعامل معهم . وعلى هذا الأساس ، فإنّ الزمن في تركيب الرواية ، لم يكن زمناً مجرداً يمكن تحديده ، بل مشبعاً ببعض الدلالات الذاتية ، التي يسعى عادل إلى جعلها كشفاً لصراعه الداخلي ، وكشفاً لفلسفته حيال الزمن نفسه ، وقد كوّن هذا الموقف ضرباً من تعقيد تلقّي هذا العمل الروائي .

ولم تكن رواية (رائحة الصابون) بعيدة عن تقنية تعقيد التسلسل الزمني ، وجريان الأحداث ، وهي بهذا الأسلوب تشبه رواية (الصخب والعنف) لوليم فوكنر ، إذْ يهذي (بينجي) على طول الرواية بكلمات ، لا تراعي حدود الزمن البتة ، وقد ألهم هذا الأسلوب الروائي المشرق كثيراً من الروائيين العرب وغير العرب ، لكي يتبيّنوا ملامح هذا الإنجاز التقني في عالم التأليف الروائي . فقد كان المظهر الأسلوبي لرواية (رائحة الصابون) يتصف بخاصية تداخل الأزمان ، الذي أدّى ، بطبيعة الحال ، إلى تداخل في المكان وفي الشخصيات أيضاً . فثمة تداخل بين شخصية عادل الذي يروي الأحداث المنتزعة من الزمن الماضي ، وشخصية عادل الرجل المريض

الذي تفتتح الرواية به وتختتم أيضاً . ويظل القارئ معتقداً أنّ الرواية لا تنطوي إلا على شخصية واحدة ، هي شخصية عادل الراوي ، بيد أنه يصطدم في الأخير بشخصية عادل الآخر في خاتمة الرواية . ويبدو أنّ المؤلف يرمي إلى هذا التداخل بين الشخصيتين ، لكي يرسّخ فلسفته في إدراك عصريّ جديد لمفهوم الزمن ، لكنّ هذه الفلسفة ليست ضرباً من التأمل ، وإنما فلسفة قائمة على اعتبارات ذاتية وواقعية في المقام الأول ، فهذه الفلسفة لا تلغي حدود الزمن الحقيقي ، لكنها تعدّل هذه الحدود استناداً على الشعور الذاتي ، كما يفعل عادل عندما يبني كثيراً من أفكاره على شعوره الذاتي الخالص . وتكشف لنا هذه الخلخلة الزمنية في رواية (رائحة الصابون) عن أثر فلسفة عادل في وصف الأشياء ، التي لا تحتفظ بكلّ خواصها الطبيعية في عالم الرواية المتخيل ، فثمة رؤية جديدة تشبه رؤية الرسام لموضوعه ، فهو يعيد تشكيله مرة أخرى ، لكي يكون حاملاً تصوراته الداخلية . فالأحداث المتداخلة في رواية إلياس خوري ، كانت تتمتع باستقلالية في الأصل ، لكنها قُدّمت للقارئ على هذه الشاكلة ، لتصوغ وجهة نظر المؤلف في تفسير (الحرب) على أنها حدث قائم على تداخل الأزمان ، وربما كانت الحرب اللبنانية الأهلية محفزاً كبيراً على اجتراح هذه الفكرة . ولكي تجد وجهة النظر الشكل الأكثر ملاءمة ، فإنّ خلخلة قانون التعاقب تساهم في صوغ حدث هذه الرواية بتوليفة خاصة لكلّ الأزمان الجزئية المرتبطة به ، وهذا التوليف للزمن على هذه الشاكلة هو ما يرمي إليه إلياس خوري في رواية (رائحة الصابون) لكي يقدّم تفسيراً جديداً للزمن الذي لا يخلو من الآثار السياسية ، التي تطبع هذا الزمن بطابعها الخاص .

ولكن ما هذه التوليفة الخاصة للزمن في رواية (رائحة الصابون)؟ . منذ الوهلة الأولى ، سوف يلحظ القارئ أن الراوي لم تكن شخصيته تنظر إلى الأشياء بوضوح ، يتحدث عن (عادل) كأنه يتحدث عن نفسه ،

ويتحدث عن نفسه كأنه يتحدث عن عادل ، وسوف تصطبغ الأشياء بصبغة اللون الرمادي ، الذي هو خليط من لونين ، الأبيض والأسود ، لم تكن للراوي ، إذن ، رؤية لونية واضحة :

كلّ شيء رمادي ، حيطان رمادية وطرقات رمادية . والناس ، بأيدٍ رمادية ورؤوس رمادية . كل شيء رمادي ، كلّ شيء بالأسود والأبيض . الأعمدة الكهربائية ، السيارات ، الأضواء والوجوه . كل شيء رمادي ، وأنا أقف . عادل يقف .

عادل يقف وسط الشارع . عادل ينحني على الرصيف ويلتقط شيئاً .

عادل أمام بائع السندويشات . عادل لا يرى غير اللون الرمادي .

الأسود داخل الأبيض ، الأبيض ممزوجاً بالأسود[٥] .

إنّ هذا اللاوضوح اللوني الخالص ، سوف يستمر على طول الرواية ، فالقارئ يتعامل دائماً مع الشيء ونقيضه ، أو يتعامل مع منظورين للصورة الواحدة . وعلى هذا الأساس ، فإنّ الراوي (عادل) له شبيه في المسمى هو (عادل) الذي تُستهلّ الرواية به وتختتم ، وترسمه الرواية على أنه نقيض (عادل) الراوي ، فهذا الأخير رجل حالم ، بحسب اعتقاد (عادل) الأول :

ضحك عادل ،

أنت رجل تحلم ، قال[٦] .

إنّ هذه الرؤية الضبابية ، هي نتيجة واقع متأزم ؛ واقع عائلي متأزم بالنسبة لعادل (الراوي) ، وواقع سياسي متأزم أيضاً . لقد كانت عائلة عادل قائمة على مشاكل لا حصر ، فقر ، وخيانة زوجية ، وإحباط أيديولوجي من جانب الأب الذي كان يؤمن بشيوعية ستالين وأدرك ذلك متأخراً ، وأخ هارب من عائلته ووطنه إلى الغرب ، وعادل المتنوّر يعاني من

---

(٥) المصدر نفسه ـ ص٩ .

(٦) المصدر نفسه ـ ص٨٩ .

مشاكل وأوهام ذاتية ، ويشعر كأنه يحيا في عالم (متخيل) . ولم يكن الواقع السياسي أفضل حالاً ، فقد كان عادل يعيش تحت وطأة الزمن السياسي ؛ الاحتلال الفرنسي للبنان ، والمقاومة الوطنية ، وتأسيس النظام السياسي اللبناني الحديث ، والحرب الطائفية .

لقد كان عادل يتمتع بوعي الواقعين : العائلي ، والسياسي . ولذلك فهو يقوم بسردهما للقارئ ، لأنه يملك ثقافة السرد ، ويرغب في ترك رسالة دلالية للقارئ ، تتلخص في أن الزمن الذي يحيا فيه الإنسان لم يكن دائماً هو الزمن الحاضر . فربما يعيش المرء دورة زمنية ماضية كاملة ، وهو في الزمن الحاضر ، كما هو حال (عادل) الذي دخل لمشاهدة فيلم في إحدى صالات السينما ، فقدّم للقارئ زمنين ؛ زمنه في الماضي ، وزمن بطل الفيلم في حياته الماضية والحاضرة . فشريط الفيلم يعمل أمام عين عادل ، لكنه يحيا شريط سيرته الماضية ، وفي الوقت نفسه ، فإنّ (جميل الحداد) بطل الفيلم ، يعاني هو الآخر من وطأة الزمن الماضي بشقيه ؛ العائلي ، والسياسي .

إنّ الحكاية التي يرويها (عادل) ، تتلخص في أنه ذهب لحضور فيلم ، فرأى شخصاً آخر يعرفه ، اسمه عادل أيضاً ، ينتظر امرأة جميلة على باب السينما . ويصف لنا الراوي الذي اسمه عادل لحظات الانتظار تلك ، لكنه يصف لنا أيضاً ولهه بتلك المرأة :

عادل يقف ، عادل ينتظر ولا يرى الألوان ، حتى المكان لا يستطيع أن يميّز ملامحه بدقة .

ثم أتت . رآها ، رأى عينيها الملونتين وهما تبحثان عنه . عيناها ، أرى الأخضر والأزرق والأسود والبيض ، أقول لها عن عينيها ، عيناك فقط أقول ، أريد أن أسألها لكني لا أسأل ، أنظر إلى العينين وأرى ظلي مكسوراً داخلهما .

ـ عيناك ملونتان .

ابتسمت[٧] .

ويبدو أن هذا الوله سوف يجعل (عادل) يعيش اللحظات التي شاهد فيها الفيلم ، وكأنه معها ، يتخيل ويسرف في التخيل . وزمن الرواية هو زمن العرض الذي استغرقه الفيلم ، مضافاً إليه لحظات الدخول ، ولحظات الحوار القصير الذي دار بين عادل (الراوي) وعادل الآخر . وعندما يبدأ عرض الشريط السينمائي ، فإنّ عادل (الراوي) يعرض شريط حياته الأسرية ، فيما يعرض (جميل الحداد) بطل الفيلم شريط حياته بتداخل أيضاً بين ماضيه وحاضره . كلاهما (عادل) و (جميل الحداد) يسردان الزمن الحاضر تحت وطأة الزمن الماضي . وأدّت تلك الطريقة في سرد الوقائع إلى مزيد من التعقيد في توليف الحكاية ، وفي تلقّي هذه الرواية من لدن طائفة من القرّاء .

لقد كان عادل ، طيلة عرض الشريط ، يتصور تلك المرأة جالسة بجانبه ، وهو يتحاور معها عن الأفلام التي يفضلها ، ثم يبدأ بمغازلتها بالكلام وباللمس ، ثم يتخيل أموراً أخرى معها خارج صالة السينما . ومن خلال ذلك ، فإن القارئ يقع تحت وطأة الزمن هو الآخر ، فعادل الذي يعتقد بحقيقة وجود المرأة إلى جانبه ، لا يكتفي بهذا ، بل يتخيل أحداثاً معها تجري في المستقبل . وكل ذلك يجري في الوقت الذي يكابد فيه (جميل الحداد) في علاقته بعائلته وبواقعه السياسي ، وفي الوقت الذي يرجع فيه (عادل) إلى الماضي ، ليكشف لنا عن الآثار السيكولوجية الناجمة من وضعه العائلي ، ومن الوضع السياسي العام .

لكن الرواية التي تقص علينا ذلك الحدث البسيط ، فإنها تقصه علينا في شكل معقد ، وسوف نقف في النهاية ، على أن وجهة نظر المؤلف الحقيقي تكمن في ذلك الشكل نفسه . فقد ابتدأ الحوار في مستهل

---

(٧) المصدر نفسه ـ ص١٠ .

الرواية عن (جنكيزخان) ، واختتمه عن (جنكيزخان) أيضاً . وبموازاة هذه الشخصية التاريخية الحربية كانت الحرب الطائفية في لبنان ، التي تضغط على التكوين السيكولوجي للراوي في صوغ فلسفته الزمنية . وأراد المؤلف أن يؤكد تصوره الخاص بتكرار صورة جنكيزخان التاريخية ، في صورٍ لأشخاص معاصرين ؛ أي أنّ التاريخ يعيد نفسه مرة أخرى . وعند ذلك ، علينا أن لا نعتقد أن الزمن ينطوي على دلالة واحدة ، فها هو جنكيز خان الماضي يتكرر بصورة أشخاص معاصرين ، وها هو الزمن الحاضر يتنفس من خلال رئة الزمن الماضي . وعلى وفق هذا التصوّر كانت تختتم رواية (رائحة الصابون) : قال عادل إنه لا يفهم ، وإنه يجب أن نفعل شيئاً .

نقتل جنكيزخان قلت له .

جنكيزخان ميت قال ، هذا فلم عن التاريخ . أنت لا تفهم .

سألني عادل ماذا أفعل ، أخبرني انه يشتغل عند الصرّاف العجوز وأنه يكره عمله ، ثم سألني ماذا أفعل .

قلت له إني أكتب القصص .

ولماذا القصص؟ سألني .

قلت له إنني أقتل جنكيزخان على الورق . أكتبه على ورقة بيضاء وأقتله .

ضحك عادل ، أنت رجل تحلم ، قال .[٨]

---

(٨) المصدر نفسه ـ ص٨٨ ، ٨٩ .

عبد الرحمن منيف: شجار المؤلف والقارئ

مادام ظني بكم سيئاً لدرجة كبيرة ، قد تسألون : لماذا إذن أقصّ عليكم هذا الذي حصل؟ وماذا أريد منكم ؟ .

- قصة حبّ مجوسية -

-١-

الراوي والقارئ

من يقرأ رواية عبد الرحمن منيف (قصة حبّ مجوسية) سوف يلحظ شجاراً لا ينتهي بين الراوي والقرّاء المفترضين ، فهو لا يكفّ عن توجيه اللوم والانتقاد والوعيد لهم ، ولا يعدم القارئ الحقيقي فائدة من هذا الشجار ، الذي يخمّن فيه الراوي معارضة من هؤلاء القرّاء لأفعاله وأفكاره ، لأنه سيئ الظن بهم لدرجة كبيرة . ويكشف هذا الصراع عن بنية سيكولوجية تتحكم في أداء الراوي ، ويكشف كذلك عن الأحكام الأخلاقية التي تترتب على سلوكه ، فهو يفتش باستمرار عن مسوغات لعلاقة تعدّ محظورة في نظر الأديان ، كما في تشريعات السيد المسيح في هذا الشأن ، التي يذكرها الراوي بنوع من الرفض . فالانحراف عن حكم

من الأحكام ، يفضي إلى خلق حال من التضاد بين الصورة الأصولية ، والصورة الرافضة التي عليها الراوي . وهو يعلم بهذا الحرج ، ولذلك يبتكر وسيلة للتخفيف من غلواء توتره النفسي ، وهي تعرية منطق القارئ المعارض ضمناً لسلوك البطل . ويبدو لي أحياناً أنّ صوت القارئ المكرّس نصّياً في الرواية ، هو الصوت الداخلي للبطل ، فثمة نزاع عنيف ينشب بين داخل الراوي وخارجه . فالعرف الاجتماعي والقاعدة الدينية لفعل الحبّ ، لا تتهاون في عشق النساء المتزوجات ، لكنّ هذا الحكم الأخلاقيّ لا يتقيد به بطل قصة حبّ مجوسية ، فهو يخترق القاعدة الأخلاقية بمسوّغ سيكولوجي محض . ويؤدي به هذا الاختراق إلى صراع من نوع خاص ، بين النشاط الملحوظ للقوى السيكولوجية الطليقة من أعنتها ، وما يسمى بالأنا الأعلى التي تقاوم تمرد الرغبات على هذه الشاكلة .

يتبنى الراوي ، الذي يعشق امرأة متزوجة ، وجهة نظره الباطنية بقوة ، فيصغي إلى صوت قلبه وحده ، ويسعى جاهداً إلى تصوير الكدمات التي لحقت به من جرّاء مكابداته . فهو يشعر أنّ هذه المأساة الباطنية تستحقّ أنْ تُبلَّغ إلى القارئ بالكلمات ، ليكتب (سيرة قلب) يخفق بين جنبيه ، أو يريد أن يقدم اعترافاته أمام القارئ ، نظير الاعترافات التي تجري في الكنائس ، كأنه يشعر بخطيئة ويريد أن يكفّر عنها .

لكنّ العلاقة بين الراوي والقارئ في هذه الرواية ، لم تتسم بالتوافق ، أو الإصغاء كما في الاعترافات الحقيقية ، فالراوي يواجه اعتراضاً شديداً من فئة من القراء ، لكنّه يستميل فئة أخرى ، وهنا يبرز تخطيط الصنعة الأسلوبية من لدن المؤلف الحقيقي ، الذي أراد أنْ ينشئ حكاية من لحظة التعارض بين فئات القرّاء والراوي .

-٢-

الرواية ذات البعد السردي الواحد

لا تتضمن رواية (قصة حبّ مجوسية) تعقيداً فنياً ، يمكن أن يقف حجر عثرة في طريق القارئ ، الذي يجمع خلال زمن قراءته مجموعة من الجمل السردية ، القادرة على تكوين الفحوى النهائية للعمل من جهة ، والقادرة على تكوين حكم نهائي حيال الرواية كلّها . فالبناء السردي في هذه الرواية يقوم أصلاً على الصوت الواحد الباطني للراوي ، ومن هنا يمكن وصف (قصة حبّ مجوسية) بأنها رواية تعتمد البعد الواحد في سرد الحكاية ، وقد ساهمت هذه التقنية السردية في إثارة الشجار بين الراوي والقارئ على طوال هذه الرواية . فهذا الراوي يبني هرماً من القيم الذاتية ، ويرتقي إلى قمته ، وينظر إلى العالم الذي يحيط به ، ولذلك فإنّ الفارق بين الأعلى والأدنى هو السبب الأساسي في نشوب الصراع بين الراوي والقارئ . فثمة جزء من الصراع غير مذكور في السياق السردي لهذه الرواية ، يتلاقى فيه الراوي والقارئ معاً ليتجادلا حول مجموعة من القيم المتعارضة ، تشكل صلب هذا الصراع غير المذكور . فالقيم التي يعتنقها الراوي ، والخاصة بعلاقته مع امرأة متزوجة تدعى ليليان ، ليست قيماً معيارية ثابتة ، بل قيماً ذاتية محضة . وعلى هذا الأساس ، فإن الراوي يقدّم نموذجين من الصراع : الأول يتبنى الفلسفة الذاتية ، التي تقوم على المنطق الفردي ، وعلى فرضيات فرويد وهوسرل ، غير الظاهرة نظرياً في السياق السردي ، وإنما مُضَمَّنة تضميناً يتيح للراوي أن يعتنق أفكاراً ذاتية ، يفسر بها قضيته التي يدافع عنها في وجه خصوم مفترضين . والثاني (وهم القرّاء المفترضون) يتبنى التفسير العقلاني للقضية الأساسية ؛ أي عشق امرأة متزوجة . وهكذا ينشأ الاختلاف في القيم استناداً إلى هاتين الفلسفتين ؛ الفلسفة الذاتية ، والفلسفة العقلانية ، وقد كان هذا الصراع

الفلسفي ، هو الجزء غير المذكور في السياق السردي لرواية (قصة حبّ مجوسية) ، ومنذ البداية أراد الراوي أن يجد وسيلة فنية لتفجير هذا الصراع ، فوضع صيغة نصّية تقوم على جعل القارئ طرفاً نصيّاً في البناء السردي . وفي مقابل هذا الصراع الثنائي ، ثمة صراع ثنائي آخر ، ذو صلة بالبناء الفني لهذه الرواية هو صراع الأجناس ؛ جنس الشعر وجنس النثر :

قلت لنفسي بنزق : أيتها العيون التي انفجرت في ظلمة الحياة التي أعيش فيها . سوف أعبدك . أنا مجوسيّ أكثر من مجوس الأرض كلهم[1] .

صرخت دون صوت وأنا أنتفض مثل ديك مبلول : الزجاج بيننا يحصد خفقة القلب ثم يعجنها كتلة نار ويدحرجها . . ثم يأتي المطر ليذيب لذة الحلم[2] .

ليست هذه الرواية رواية أصوات متعددة ، فهي لا تكترث بأية وجهة نظر أخرى غير وجهة نظر الراوي ، الذي يضيق ذرعاً بالآراء المفترضة للقراء ، قال مخاطباً هؤلاء القرّاء الذين يتوهم الراوي معارضتهم ، ويستبطن منطقهم وحجمهم :

وأنتم أيها الشديدو التزمت . . ماذا تستطيعون أن تقولوا عن الأفكار الصغيرة التي تحركت في رأسي؟ الخطيئة؟ ولكن أين الخطيئة؟ حتى هذه اللحظة لا أشتهيها . ووصية المسيح التي تستندون إليها لا يمكن أن تجعلوها مقصلة لتنتزع رأسي بكلّ هذه البساطة . لم أشته امرأة غيري . . كل ما أردته أن أغفو في تلك الجنة لحظة واحدة ثم أموت[3] . من الواضح أن هذا

---

(١) قصة حبّ مجوسية ـ عبد الرحمن منيف ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ط٥ ـ ١٩٩٠ ـ ص٣٣ .

(٢) المصدر نفسه ـ ص١٣ .

(٣) المصدر نفسه ـ ص٣٥ .

الراوي يشعر بأن الفعل الذي أقدم عليه ؛ أي عشق امرأة متزوجة ، يخرق الأعراف الدينية ، ولذلك فهو يتصور هذه المعارضة من الآباء المقدسين ، ويقاومها بمنطق آخر ، منطق ذاتي محض ، قال مخاطباً هؤلاء الآباء المقدسين :

أيها الآباء المقدسون . . تعالوا واسمعوا اعترافات رجل حزين . الأرض مليئة بالرجال الحزانى . وحتى الآن لم تسمعوا سوى اعترافات المخطئين . . أما الذين يموتون كل لحظة . . فأنتم لا تعرفونهم . . وحتى الذي في السماء ، يستند على يد ويعبث باليد الأخرى ، لا يعرف الآلام التي يعاني منها الحزانى . . وإذا كان يعرف فلماذا خلق هذا المقدار كله من الحزن[٤] . وعلينا أن ننتبه إلى التكرار الذي يكرّر به الراوي وجهة نظر هؤلاء الآباء المقدسين ، الذين أصبحوا الآن في موقع القرّاء المفترضين للحكاية التي تتضمنها رواية (قصة حب مجوسية) ، ويمكن أن نطلق عليهم تسمية (القرّاء المقدسون) . وعندما يكرر الراوي اعتراضاتهم ، فإنه يكشف عن شعوره الباطني بوطأة تلك الاعتراضات عليه ، قال يخاطبهم :وأنتم أيها الآباء المقدسون . . هل تحاسبون رجلاً جباناً ، ولا يحمل في قلبه رغبة شريرة ، ويريد أن يشعل سيجارة امرأة حزينة ولا يستطيع؟ يجب أن تقولوا شيئاً . إن الاعترافات التي ارتمت في ذاكرتهم لا تستطيع أن تهزّ شعرة في عرش الرب[٥] . إن هذا التوجّه بالسرد إلى هؤلاء (القراء المقدسون) الذين يفترض الراوي أنهم جزء من حكايته ، لا يمكن تفسيره بغير رغبة المؤلف الحقيقي في أن يفجّر السياقات الثقافية والدينية والسيكولوجية المرتبطة بهذه الحكاية ، وذلك جزء من التخطيط الشكلي العام لهذه الرواية ، التي وجد عبد الرحمن منيف أن القارئ المفترض أو

---

(٤) المصدر نفسه ـ ص٣٢ .

(٥) المصدر نفسه ـ ص٣٠ .

الضمني جزء منها . وعلى هذا الأساس ، جاء أسلوب تكرار مخاطبة القراء في هذه الرواية ، والسعي إلى فتح حوار معهم ، وقد استهلت الرواية بهذا الحوار أو الشجار بصورة أدق . ولكي يكشف الراوي عن وطأة اعتراضات (القرّاء المقدسون) ، فقد استهلّ روايته بالشجار معهم :

وما دام الأمر هكذا . . وما دام ظني بكم سيئاً لدرجة كبيرة ، قد تسألون : لماذا إذن أقصّ عليكم هذا الذي حصل؟ وماذا أريد منكم؟ لكي أقطع عليكم الطريق ، وأسدّ أفواهكم أقول :

إن الكنيسة الكاثوليكية ، الرحيمة القلب ، جعلت للإنسان طريقاً للخلاص ، عندما كلفت الآباء المقدسين بتلقي الاعتراف . كما أن علم النفس المعاصر ، بالضوء الخافت في غرفة الطبيب ، والمقعد الوثير الذي يستلقي عليه المريض ، أوجد طريقاً لإذابة العذاب . . تمهيداً للشفاء ، وأنتم . . هل أنتم آباء الكنيسة أو أطباء نفسيون تتلقون الاعتراف؟

مرّة أخرى لا يهمني . أريد أن أقول ما حصل . سأقول ما حصل حتى لو نزلت السماء على الأرض . وأنتم إذا شئتم اقرأوا . . وإذا شئتم كفّوا عن القراءة . . وحتى لو قرأتم فلن تضيفوا أية صفة جديدة للصفات الكثيرة التي أعرفها عن نفسي[٦] .

إنّ القرّاء الذين يتشاجر معهم الراوي ، ليسوا صنفاً واحداً ، بل أصنافاً متعددة ، كل صنف له تكوينه الثقافي والاجتماعي الخاص . فهو يتشاجر مرة مع (قارئ حكيم) :

ولكن إذا وجد بينكم حكيم أعور ، له لحية تشبه خيوط العنكبوت ، فسوف يقول :

إن حالة مثل هذه تعود بأصولها إلى أيام الطفولة . . إنه الحرمان من عطف الأم . نعم ماتت أمي لما كنت صغيراً . . لكن هذا الحكيم الذي يفتح فمه كضفدعة ليغرق الناس بكلمات كبيرة وغامضة تفتقر إلى شيء

(٦) المصدر نفسه ـ ص٧ ـ ٨ .

أساسي يكون جوهر الإنسان والعلاقة الجنسية . . يفتقر إلى الحب[٧] .

ومرة يوجّه هذا الراوي خطابه إلى (قارئ مجهول) :

يمكن لأي تحليل يسرف في دراسة حالتي ، بحيث ينتهي إلى أشياء كثيرة ، لكن الأمر الأكيد إن ما وجدت نفسي فيه لا يجد مأوى في الكلمات القائمة والبلهاء التي تموج في رؤوسكم الآن[٨] .

ومرة أخرى يخاطب هذا الراوي قارئاً يمكن أن نطلق عليه (القارئ الساخر) :

آه . . يمكن أن تضحكوا . اضحكوا مثل بغال تفتح أفواهها حتى النهاية . لقد سقطتُ[٩] .

ويقول أيضاً مخاطباً هذا القارئ الساخر :

وأنتم لا تستطيعون أن تقولوا أي شيء اضحكوا بسخرية ، ولكن دون أن أرى . وإذا علت قهقهاتهم فسوف أشتم مثل إبليس ، سوف أقول لكم : أيها الخنازير ، يا من تفتقرون إلى القلوب ، يا من بالت عليكم أمهاتكم لكي تشفي الدمامل المنتشرة فوق صدوركم ووجوهكم . . لن أقول هذا فقط ، سوف أقول أكثر : أنتم . . يا أربطة العنق . . سوف أشنقكم بهذه الأربطة ذات يوم . لن أكون رحيماً . الرحمة لا تعرف طريقها إلى قلبي . ومن تريدون أن أرحم؟ الصدور المليئة بالقيح؟ أنتم؟ لا تخافوا . . سوف أتصرف كوحش[١٠] .

ومرة يخاطب هذا الراوي نمطاً من القرّاء يمكن أن نطلق عليه (القارئ القاسي) :

---

(٧) المصدر نفسه ـ ص٢٠ .

(٨) المصدر نفسه ـ ص٢٠ .

(٩) المصدر نفسه ـ ص١٤ .

(١٠) المصدر نفسه ـ ص٢٨ .

وأنتم أيها الناس . . يجب أن تجلدوني مئات الجلدات . لا تكونوا رحماء معي ، وأنا لا أستحق الرحمة أبداً . . ابصقوا عليّ . . لو أن كلمة قلتها ، لو أن مسّة قدم أخرى ، ابتسامة شجاعة . . . آه اتركوني ، لقد تعذبت أكثر مما أطيق . . والآن ، وبعد مرور السنين ، إذا سقط المطر . . إذا لم يسقط أتعذب[١١] .

من خلال هذه الطائفة من القرّاء الذين افترضهم الراوي يعارضون ما يقوم به ، نستطيع أن نكشف عن الطابع السيكولوجي المتأزم لهذا البطل ، ولكي يجد الراوي أسلوباً أكثر نجاعة في بناء منطقه الداخلي ، فإنه يبتكر طريقة سردية خاصة ، تتناسب مع بناء شخصيته المزدوجة ؛ شخصية الخطّاء الذي يعرف طبيعة الخطيئة . ومن هنا ، فإنّ التصميم الشكلي لرواية (قصة حب مجوسية) لا يخلو من الاجتهاد الجمالي في الاعتقاد بأنّ السرد الروائي الحديث لا يتوانى عن التداخل الإجناسي ؛ أي التداخل بين جنسين من أجناس الكتابة الأدبية ، لإنتاج جنس هجين . وقد شاعت هذه الدعوة إلى التداخل بين الأجناس في الأدب العربي الحديث ، وأراد بعض الكتاب العرب أن يلغي الصفة الجنسية للنوع الأدبي والاكتفاء بتسميته بـ (نصّ) . وقد تشتت الرد في هذه الرواية على جنسي الشعر والنثر ، فالراوي ليس شخصاً ذا سلوك عقلاني ، بل هو شخصية رومانسية ، ذات حساسية مفرطة . ولذلك فإنّ رواية (قصة حب مجوسية) ذات خصائص أسلوبية تقترب من الخصائص الأسلوبية للرواية الرومانسية ، بحسب اصطلاح تودوروف ، فهي رواية تتصف بـ (التحليقات الغنائية ، والخواطر المجردة)[١٢] . ويمكن أن نلحظ أن الراوي نفسه في هذه الرواية يتمتع بهذه الخصائص الأسلوبية ، فهو شخصية رومانسية تحلّق عالياً برغباتها ، ولا تكترث بالتعارض الذي ينتج عن تلبية هذه الرغبات .

---

(١١) المصدر نفسه ـ ص٢٦ .

(١٢) المصدر نفسه ـ ص٣٨ .

ترميز الأرض الروائية

ثم قال خذني إلى الحديقة ، وحين ذهبنا وقف يتطلع لأشجارها ، ثم جلس على الأرض وانتزع قبضة من طينها فتته بين أصابعه ، وقال لي أتعرف؟ كانت هذه الأرض كلها رملاً وحسكاً . . زرعتها بيدي شجرة شجرة . والآن يريدون أن يأخذوا أرض الحديقة وتريدوني أن أسكت!!

- بهاء طاهر : شرق النخيل-

-١-

طبقات القراءة في: شرق النخيل

هنالك عـدد من الروايات ، يمكن أن نصطلح عليـهـا بروايات : أمّ وجهين ؛ فهي تُسفر عن وجه وتضع الحجاب على وجه آخر . ومن هذه الروايات ، رواية (شرق النخيل) للروائي المصري بهاء طاهر . وهذه الرواية الصـادرة في سنة ٢٠٠٠ ، ترسم صورة للفضاء الاجـتـمـاعي والفضـاء السياسي ، لكنها صورة متداخلة . فهي تقدّم حكاية اجتماعية من جهة ، ومن جهة ثانية ، تقدّم بجوارها حكاية أخرى ، ويطلب المؤلف من القارئ أنْ يُحسن الربط بين الحكاية الأولى والحكاية الثانية ، وأنْ يقوم بعد ذلك

بعملية تفكيكية لعناصر الصورة المجازية في روايته .فنحن يمكن أنْ نقرأ (شرق النخيل) على أنها رواية تصوّر لنا ، قطعة أرض زراعية بصعيد مصر تسمى (الحديقة) مندسّة في أرض أخرى ، يتنازع عليها طرفان ، من قبيلتين مختلفتين ، ويؤدي الصراع إلى نتائج سيئة .

لكنّ هذه (الحديقة) لا يمكن أنْ تكون أرضاً واقعية محضة ، بل إنّ بهاء طاهر عمل كثيراً ليقيم صلة بينها وبين أراض أخرى : الجامعة المصرية ، ميدان التحرير ، سيناء المحتلة ، فلسطينّ المحتلة ، ميدان الانتكخانة ، شارع شامبليون ، شقة سمير ، المنيرة ، كلية الطب ، كوبري الجامعة . وقد كانت الموازنة بين الملابسات المصاحبة لأحداث (الحديقة) ، والملابسات المصاحبة للأحداث السياسية الداخلية والخارجية بمصر ، هي صلب الدلالة التي تريد رواية (شرق النخيل) أن تلفت نظر القارئ إليها . وقد أراد المؤلف الحقيقي (بهاء طاهر) أن يتلاعب بالمتن الحكائي للقصة ؛ أي قصة الحديقة في مرجعياتها الواقعية ، فربما كانت قصة حقيقية في الأصل ، لكن المؤلف أراد أن يجد شبهاً بين (الحديقة) في الأصل الحقيقي ، و(الحديقة) في هذه الرواية ، ليتشكل فيما بعد ما يسمى بالمبنى الحكائي ، بحسب اصطلاح رومان ياكوبسن . ولم يكن هذا التلاعب بغير علامات نصّية ، فنظام السرد في رواية (شرق النخيل) يعتمد على طريقة (القص المتقطع) ؛ أي أن الراوي يقوم بإيقاف سرد حكاية (الحديقة) بين الفينة والأخرى ، ليقص حكايته الشخصية بالقاهرة ، وما رافقها من أزمة سياسية واجتماعية تزامنت مع سنوات دراسته الجامعية . وثمة رغبة مضمرة لدى المؤلف لصنع مكان مجازي هو أرض (الحديقة) يناظر أرضاً افتراضية أخرى ، ذات دلالة سياسية . وعلى هذا الأساس ، فقد اتسعت هذه المشكلة الخاصة وتداخلت مع مشاكل عامة ؛ سياسية واجتماعية واقتصادية لكي يتم توصيل رسالة إلى القارئ هي ، أن الأسباب متصلة ببعضها ، نظير السلسلة ذات الحلقات المتصلة ، وإذا ما كان هنالك علاج

لأية مشكلة ، فلابد من ربط الأسباب بمسبباتها . لكن هذا الربط الذي غالباً ما يلجأ إليه الروائيون ، كان يفضي إلى مشاكل مع السلطة ، التي لا تريد أن تجد صلة بين اغتصاب أرض (الحديقة) واغتصاب سيناء أو فلسطين .وقد أوجد بهاء طاهر أشخاصاً مقتنعين بهذه الفكرة في روايته (شرق النخيل) فسمير [الطالب بالجامعة المصرية] وسوزي [صديقة سمير ، وبنت الحرام] يَعِيان هذه (الإشكالية) منذ البداية ، فيما أدركت ليلى [بنت الطبقة الاجتماعية العالية ، وحبيبة الراوي] ذلك بعد مدة من الزمن ، وأدرك الراوي [الطالب في قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب ، وهو في السادسة والعشرين من عمره] هذه المعضلة في خاتمة الرواية . ولم يكن هذا التأخير اعتباطياً ، بل كان من تخطيط المؤلف الحقيقي الذي يوجّه الطريقة التي يتمّ بها السرد . لكي ينقل إلى القارئ صعوبة الاقتناع بهذه الفرضية ، ولكي يحبك نسيج روايته في الإيهام بحقيقة الحدث . لكنّ القارئ سيقع في ورطة حقيقية ، حينما يتعامل مع طبقتين من طبقات الحكي ، وينبغي عليه أنْ يفصل بين الطبقة الأولى والطبقة الثانية في فعل القراءة الأول ، ليعود مرة أخرى في القراءات اللاحقة ، فيوصل ما كان مفصولاً . فما هذه الطبقات الحكائية في رواية (شرق النخيل) ، التي يتعامل معها القارئ؟ .

-٢-
الطبقة الحكائية الأولى

عائلتان في الصعيد ، تقتتلان حول قطعة أرض مزروعة تسمى (الحديقة) . وينتسب الراوي إلى إحدى العائلتين ، تتكون العائلة الأولى من أخوين هما ، أبو الراوي (الذي ظلّ بلا اسم حتى نهاية الرواية) وعمّه ، ولكلّ منهما عائلة صغيرة . ووالد الراوي تتكون عائلته منه ومن

زوجته وابنه وابنتيه فريدة وفاطمة ، وتتكون عائلة عم الراوي منه ومن ابنه حسين ومن بنته منيرة التي كان من المفترض أن تكون زوجة لابن عمها الراوي ، على أن تكون فريدة زوجة لابن عمها حسين . أما العائلة الثانية ، فتتكون من الحاج صادق ومن ابنه ومن عدد كبير من أقاربه . ويخبرنا الراوي ، أن قطعة الأرض هذه ، كانت غير صالحة للزراعة في عهد جدّه ، فقام هذا الجدّ بمجهود أقرب إلى الخرافة منه إلى الحقيقة ، لإصلاحها وجعلها أرضاً معطاء ووفيرة الخيرات . لكنها محاطة بأرض الحاج صادق ، الذي تثير هذه الأرض المباركة حسده ، ويفشل في ضمّها إلى أرضه في عهد ذلك الجدّ الأسطوري ، الذي قدّمه بهاء طاهر ، ليكون رمزاً للإنسان المصري الأول الذي أسس البلاد المصرية بكفاحه وعرقه . وقد نشب بعد موت الجدّ صراع بين (أبو حسين) والحاج صادق ، إذ كلّ منهما كان يدّعي حيازة أوراق ملكية هذه الأرض . ويعنى بهاء طاهر كثيراً بجعل الجدّ رمزاً للمصري المؤسس ، وجعل (أبو حسين) وابنه (حسين) رمزاً للمدافع عن سيادة التأسيس وشرفه . لكنه لا يغفل أن يجعل من والد الراوي ، الرجل المرابي على الرغم من دراسته الأزهرية ، الذي تخاذل في نصرة أخيه صاحب الحقّ ، رمزاً يقدح من خلاله الواقع السياسي ، فهذه الرواية تنطوي على خطاب سياسي مضمر . يحاول الراوي وابن عمه حسين أن يقوما بمحاولة في الخفاء لانتزاع فتيل الأزمة ، بأن يتنازلا لعدوهما الحاج صادق ويدفعا له ثمن الأرض ، بشرط أن لا يطالب بهذه الأرض مرّة أخرى ، لكي يتحقق السلام ، لكن الحاج صادق يرتكب هو وابنه حماقة فيقتلا (أبو حسين) و (حسين) معاً ، الذي يقف درعاً واقياً لأبيه من الرصاص ، أمام مسجد القرية عقب صلاة الفجر . ويظل الثأر الصعيدي دون آخذ ، ويظل الراوي ، الذي يرمز إلى الإنسان العربي الحائر ، يتمزق في سلبية عدم القدرة على الفعل ؛ رسوب في دراسته الجامعية ، سكر دائم ، شرود ذهني ، فشل في الحب ، وفشل في اتخاذ موقف مناصر لزملائه الطلبة

المتظاهرين . لكنه يتحول في ختام الرواية ، بطريقة عفوية إلى مناصرة زملائه الطلبة في قضيتهم التي يتظاهرون من أجلها ، في إشارة رمزية إلى التفاؤل والأمل بحدوث الفعل الجماهيري .

-٣-

الطبقة الحكائية الرمزية

قلنا إن حكاية أخرى تتكوّن بجوار الحكاية الأصلية يكرّس الراوي كلّ أساليب الحكي لتصبح مركز الرواية . إنّ هذه الحكاية الهامشية ، ليست حكاية متطفلة على الحكاية الأم ، الخاصة بأرض (الحديقة) التي يتنازع حولها عم الراوي والحاج صادق ، بل هي حكاية تستثمر دلالات الحكاية الأم ، لتدمج معاني الحكاية الأم بمعاني الحكاية الهامشية ، ذات البناء الرمزي ، لتوصل إلى القارئ رسالة العمل الروائي بأسره . ولكي نتثبت من صواب هذه الفرضية ، فإننا سنلجأ إلى تحليل سلوك شخصيات رواية (شرق النخيل) ، فقد فعلت العوامل السياسية فعلها في إحداث تغييرات بمواقف الشخصيات ، فالراوي الذي ما فتئ يصرّح بأن « لا شأن لي بالسياسة »[1] يتحول من شخص غارق بهمومه ومشاكله الخاصة ، إلى شخص مدرك بما يحيط به من ظروف سياسية عامة ، فيساهم في المظاهرات مع زملائه . وليلى ، التي كانت تعتقد نفسها في صنف « الطلبة الجبناء » الذين لا شأن لهم بالسياسة ، فإنها تكون في طليعة المظاهرات أيضاً . ولم يكن (سمير) و (سوزي) بعيدين عن قانون التحول هذا ، فسمير الذي ينتسب إلى عائلة ثرية ، ويعيش حياته الجامعية بصحبة النساء والخمر والبذخ ، يتحول إلى رجل مشارك في الأحداث السياسية ،

---

(١) شرق النخيل - بهاء طاهر - دار الآداب ـ بيروت - لبنان - ط١ - ٢٠٠٠ - ص٢٦ .

وسوزي التي تعدّ نفسها بعيدة عن هذه الأحداث ، لأنها منبوذة اجتماعياً بسبب احترافها مهنة البغاء ، تتحول أيضاً إلى امرأة محاصرة بتلك الظروف السياسية ، التي تتطلب منها موقفاً سياسياً فاعلاً ، فتتضامن مع الطلبة في مظاهراتهم .

إن المعضلة الأساسية التي كانت تضغط على الواقع الاجتماعي ، الذي تجري فيه الحكاية الأم ، هي معضلة احتلال إسرائيل لسيناء وفلسطين . وكانت هذه المعضلة هي المحرك الأساس الذي يحرّك الرأي العام ، إذ تخبرنا الرواية عن مواجهات سياسية كانت تقع بين طلاب الجامعة المصرية ورجال الأمن ، بسبب هذه المعضلة السياسية . ولم تكتف الرواية بهذا الإخبار ، بل تصوّر لنا الأثر النفسي السيئ على الشخوص الرئيسيين والثانويين ، الذين كانوا يتعاطون مع الواقع السياسي ، ففي حوار بين (سوزي) و (الراوي) تخبره فيه عن الحال السيئة لـ (سمير) بسبب الواقع السياسي الذي أشرنا إليه : يكلمني أنا الجاهلة على السياسة واليهود وسيناء وفلسطين وأحياناً يبكي سمير ، سمير الذي لم يكن يعرف غير الضحك والفرح بعض ساعات يبكي وأنا . . أنا خائفة عليه .[٢]

لقد أراد الراوي أن يفسر الأزمة السياسية بعوامل داخلية ، وأخرى خارجية ، ففي الرواية ثمة إشارات متكررة إلى الوضع الاجتماعي العام ، الذي يعاني من أزمة اجتماعية هو الآخر . ويبدو أن المؤلف (بهاء طاهر) كان يستند في تصميم شكل روايته ، إلى الموروث الفني للجيل الأول من الروائيين المصريين ، إذ انطوى ذلك الموروث على تكريس مكرور لموضوعة (الأرض) في الرواية المصرية . وإذا ما كانت (الأرض) في تلك الروايات أرضاً محلية ، لها مشاكلها التي لا تنضب ، فإنها في رواية بهاء طاهر ،

---

(٢) المصدر نفسه ـ ص٢٦ .

أرض أخرى ، يرغب المؤلف في ترميزها ، لتكون خصبة بأفكار عامة . إن التحول في فلسفة التأليف الروائي ، يكمن في إذابة الحدود بين الخاص والعام ، ومن هنا فإن الرواية لا يمكن أن تقرأ على أنها « وثيقة اجتماعية» بل هي صنعة جمالية ، تقوم على التداخل بين ما هو حقيقي ، وما هو تخييلي . إن الحكاية ذات البناء الخاص كما هو الحال في حكاية (الحديقة) ، تخضع لمنطق تعاقبي في سرد الوقائع ، لكن الحكاية التي تخرج عن إطار هذا البناء ، وتتبنى بعض الأفكار العامة ، لا تضع لهذه القاعدة في السرد لا في الزمان ولا في المكان . وسوف يلحظ القارئ الفروق الفنية بين الحكايتين ،من خلال الجهود التي يبذلها المؤلف ، لكي يجعل من عمله الفني وعاءً يجري فيه أكثر من زمن ، إذ تتقاطع الأزمان على نحو يثير لدى القارئ أسئلة كثيرة ، فما تقف عنده الحكاية الأم ، يكون نقطة انطلاق جديدة ، تستكمل بها الرواية ما يمكن أن يكون معنىً غائباً عن تلك الحكاية ، التي أوقفت جريان الزمن . والإطار الروائي لـ (شرق النخيل) يسعى إلى تمكين الزمن بكل أشكاله ، من التدفق مرة أخرى . لقد كانت حكاية (الحديقة) خالية من التعقيد في بنية الزمن ، لكنها عندما وضعت في السياق التاريخي العام ، خرجت من إطارها الزمني المحدد ، وصارت تقترن بأرض أخرى ، مغصوبة ومنتهكة ، هي أرض فلسطين . وإذ يرغب المؤلف في هذا الاقتران ، فإنه يعمل على تكريسه في شكل الرواية نفسه ، فالراوي لا يروي للقارئ حكاية الحديقة بصورة متعاقبة ، بل يرويها بصورة تتخللها أحداث عامة ، وشخصيات لا صلة لها بحكاية الحديقة ، فهو يعيد شريط الأحداث الماضية ويوقفه في لحظة معينة ، ليستكمله بشريط الأحداث الحاضرة ، التي يعاصرها هو ، ويكون جزءاً منها . فإذا ما كان موقفه من أحداث الحديقة ، يتسم بالسلبية ، فإنه في هذه الأحداث العامة ، يتحول من سلبيته بصورة تدريجية ، حتى يكون شخصاً فاعلاً فيها ، فهو يعوّض سلبية الموقف الخاص ، بفاعلية الموقف

العام .

ولكن ما وجوه الشبه بين (الحديقة) و (فلسطين) في رواية (شرق النخيل)؟ قلنا فيما مضى ، إن (الحديقة) أرض مندسة بين أراضٍ أخرى ، يتنازع عليها طرفان ، ويغتصبها أحدهما ، ويقتل أصحابها الشرعيين ، فيما يقف الأخ الأكبر (أبو الراوي) موقفاً سلبياً من ذلك الصراع الذي يُقتل فيه أخوه وابنه حسين ، فهو يُقرض مغتصبي (الحديقة) قروضاً بالربا ، ولا ينصر أخاه ، الذي يقتل في نهاية المطاف . وعندما نعرف هذه الحكاية ، فإن المؤلف يعيد علينا سرد حكاية فلسطين عن طريق طالب فلسطيني وطالب مصري ، وعلى الرغم من أن الحكاية يعاد سردها ، بصورة مقتضبة ، وبنوع من المزاح بين المتحاورين ، فإنها تكشف عن وجهة نظر المؤلف في تفسير هذا الحدث التاريخي تفسيراً شخصياً ، لا يخلو من النقد السياسي الذاتي حيال قضية فلسطين . إن النزاع حول أرض (الحديقة) يشبه في وجه من وجوهه النزاع حول فلسطين . فقد أراد (بهاء طاهر) أن يبني حبكة روايته بموازاة حبكة عامة ، فالطرفان اللذان يدّعيان حيازة أرض (الحديقة) ، أو حيازة أرض فلسطين يدّعيان ملكيتهما أوراقاً لتلك الحيازة . لكن الحوار الذي يدور بين عمّ الراوي وأبيه يعتقد أن الملكية الحقيقية للأرض هي غير ملكية حيازة أوراق الاستئجار أو البيع الخاص . فالأرض هي ملك وطني في المقام الأول ، ولذلك فإنّ معنى التمسك بحق المطالبة بهذا الملك لدى عمّ الراوي هو (الشرف بعينه) .[٣] ويمكن أن يفهم من إصرار عمّ الراوي ثمة رغبة في أن يماثل بهاء طاهر بين المالك الأصلي لأرض (الحديقة) الذي استصلحها ، وحوّلها من الموات إلى الحياة ، وبين المالك الوطني لكل أرض البلاد ، الذي هو مالك رمزي ، وتعني الملكية هنا السيادة الوطنية . وفي ذلك إشارة إلى (الفتنة) التي أرّثتها (الحديقة) ، و

---

(٣) المصدر نفسه ـ ص٣٨ ، ٣٩ .

(فتنة) فلسطين ، ويؤكد هذه الإشارة الحوار الذي دار بين والد الراوي (وأبو حسين) : سامحك الله ، ستعلم غداً من هم المجرمون ، ولكن تذكر ، لقد بدأوا اليوم بأرضي وسيجورون غداً على أرضك ، أنت لا تريد أن تفعل شيئاً ولا يكلف الله نفساً إلا وسعها ، لن أطلب منك شيئاً .(٤) أو الحوار بين الراوي وحسين : خرج عمي مسرعاً وقام حسين وراءه وجريت وراءهما حتى الباب ، وقف حسين لحظة وهو يمسك بالباب المفتوح شاحب الوجه ، ثم قال : أتعلم؟ أرض الحديقة هذه كانت أول من أصلحها جدك ، وكل البلد تعرف ذلك ، حكاية الأوراق القديمة هذه اخترعوها الآن ، أطمعهم فينا أبوك . وكذلك الحوار بين الطالب الفلسطيني وسمير ، إذ يدور الحوار بينهما حول شرعية المالك لأرض فلسطين ، وقضية بيع الأفراد بعضاً من أراضيهم لليهود في مطلع هذا القرن الماضي ، واتخذ اليهود ذلك حجة للمطالبة بفلسطين وطناً لليهود .

لكن بناء السرد في هذه الرواية ، لا يريد أن يقف عند ذلك فقط ، وإنما يقوم ببناء الشخصيات على وفق أسلوب (التحول) أو (الانقلاب) في الموقف ، كما هو الحال في المسرح الكلاسيكي ، إذ اكتشف أرسطو أن (التحول) قانون من قوانين البطل الكلاسيكي في المأساة اليونانية ، ويبدو أن بهاء طاهر كان يتبنى الرؤية التاريخية في معالجة المعضلة الخاصة في ارض (الحديقة) ، وعلى هذا الأساس فهو لا ينظر نظرة محايثة لهذه المعضلة ، وإنما يعيد طرحها في ظل السياق التاريخي . ولكي يكون بليغاً في صنع الاقتران بين السياق التاريخي العام والسياق الاجتماعي ، فإنه يبني روايته على وفق أسلوب (السرد المتقطع) ، إذ يوقف جريان حدث خاص تمّ في الماضي ، ويتذكره الراوي الآن ، ليواصل سرد حدث معاصر ، وهكذا حتى خاتمة الرواية .

---

(٤) المصدر نفسه ـ ص٤١ .

إن الأسلوب السردي في هذه الرواية ، لا يريد أن يفسر ما جرى من أحداث ، بل يريد إحداث تحويل في المواقف ، ولذلك فإنّ أصوات الرواية المتباينة في المواقف والأفكار ، تصل في نهاية المطاف إلى لحظة تفجير الموقف تفجيراً كلياً ، ليكون ذلك وجهة النظر الأساسية التي تتبناها رواية (شرق النخيل) .

سيكولوجيا الانفصام الروائي

عبر المرآة ، حدّق ديمتريو بديمتريو ،
تحديقة خصمين متباغضين ومتلازمين .
- مأساة ديمتريو -

-١-

الانفصام الرباعي

ظاهرة الانفصام ظاهرة شائعة اجتماعياً ، فعندما نلحظ شخصاً معيناً مصاباً بهذا المرض النفسيّ ، فإننا لا نكون معنيين بالتواصل إلاّ مع شخصية واحدة هي الشخصية المريضة ، ذات الخواص العصابيّة المعيّنة ، التي نتعامل معها تعاملاً مباشراً . وفي التواصل الاجتماعي ، ثمة وسيلتان للكشف عن هذه الشخصية العصابية هما : الانزياحات اللغوية والعقلية التي تصاحب هذه الشخصية ، ومخلفات الذاكرة عن الشخصية الأولى المألوفة للعصابي ، وعن طريق هاتين الوسيلتين يتم الكشف عن هذه الشخصية غير السويّة . لكنّ القارئ الذي يقرأ رواية (مأساة ديمتريو) عليه أنْ يكون معنيّاً بانفصام رباعي : المؤلف والراوي وديمتريو الأول وديمتريو الثاني . لأنّ هذا القارئ معنيٌ بكسر الجوز الهندي الذي تحدّث عنه عبد

الله بن المقفع في تقديمه لحكايات (كليلة ودمنة) الخرافية ، وقد تحدثنا عن ذلك في مقدمة هذا الكتاب ، وما معرفة خواص هذه الأطراف الأربعة سوى سبيل يسلكها القارئ ، لبلوغ المقاصد المحيطة بكلّ عمل تخييلي . لأنّ الأعمال التخييلية تتضمن عادةً ، قدراً كبيراً من اللاوعي الكامن في الكلمات والتعبيرات والأساليب البلاغية ، وهذا هو منهج فرويد في تحليل الأعمال الفنية قاطبة .

وعلى هذا الأساس ، لابد من قراءة رواية (مأساة ديمتريو) على أكثر من وجه ، ليس لقسر النصّ على الاستنطاق ، ولكن لتأمل المقاصد الحقيقية لتأليف هذه الرواية ، التي تبدو منهمكة في البرهنة على أزلية فعل الحبّ ، على الرغم من المستحيل الذي يعترض طريق ديمتريو في بلوغ مرامه ، وهو هنا يشبه بطل رواية عبد الرحمن منيف (قصة حبّ مجوسية) ، تعترض سبيله عوائق مختلفة ، قد أشرنا إليها في تحليلنا لتلك الرواية . يمكن متابعة انشطار الذوات في رواية (مأساة ديمتريو) بصورة تدريجية من الحقيقي إلى الوهمي ، أو من المألوف إلى غير المألوف :

١- المؤلف الروائي ، الذي لاريب في أنه كان ينازع لكي يحقق انفصاماً من ذاته إلى ذات أخـــرى ، هي ذات الراوي ، الذي ينوب عن المؤلف الحقيقي في السرد عادة ، وكانت له نيّة في ترسيخ فكرة معينة من جرّاء عمله هذا ، كما سيتضح من خلال تحليل بعض جوانب الرواية .

٢- الراوي ، الذي يتقمص شخصية معينة ، تقوم بوظيفة إبلاغ رسالة حكائية إلى القارئ ، ولكي تحقق غرضها في التأثير وترسيخ مقاصد العمل السردي ، فإنها تبتكر طريقة معينة في حكي ما جرى . وكان الراوي في (مأساة ديمتريو) يلازم هذه الشخصية ملازمة الظل ، ليدوّن عنها ما تقول ، ويصف لنا أفعالها ، ومواقفها ، وأفكارها .

٣- ديمتريو الأول ، وهو شخصية حقيقية في سياق السرد الروائي ، وتكون مراقبة من طرف الراوي الدقيق في مروياته ، والبليغ في تعبيراته ،

والمثقف في إقامة موازنة بين الحكي والتحليل المنطقي .

٤- ديمتريو الثاني ، وهو شخصية وهمية ، تلاحق ديمتريو الأول في أفعاله وتصرفاته ، تنتقده بشدّة ، وتريد أنْ تعدّل من تلك الأفعال . أو هو الصورة الحقيقية لانفصام الشخصية في هذه الرواية ، ويبدو أن هذا الانفصام هو أحد الخصائص الأسلوبية في معظم الروايات السيكولوجية ذات السرد الرومانسي . وبالرغم من أن حنّا مينه أراد أن يقوّي الأساس الواقعي لروايته هذه ، إلا أنّ شخصية ديمتريو تتمتع بتلك الخصائص الرومانسية ، الحالمة والمأساوية في الوقت نفسه . ولم يكن ديمتريو الثاني غير صنعة فنية ، من صنائع المؤلف الحقيقي ، ليكشف عن العالم الباطني لشخصية ديمتريو الأول ، فهذه الوسيلة هي الأكثر صدقاً في التعبير عن بواطن الشخصية الأساسية ؛ لأنها الذات تتحدث عن نفسها . ومن جهة أخرى ، فإنّ هذه الطريقة تعدّ مؤثرة في قارئ الرواية الحديثة ؛ لأنها معززة بمنطق التحليل النفسي ، الذي يجد استجابة واسعة من لدن القرّاء . فهذا المنطق يضع مهمة الكشف عن بواطن الشخصية ، أو العالم اللاواعي لها من أولى مهماته ، وينطوي فعل الكشف عن ذلك العالم بطبيعته ، على إثارة فضول القارئ . يضع حنا مينه تصميماً شكلياً لروايته ، يقوم على الطبقات الصوتية ؛ أي أنّ شخوص الرواية يتناوبون على سرد الأحداث ذات الصلة بالرواية ، مضمنين ذلك وجهة نظرهم الخاصة . ويمكننا بعد ذلك أن نتبيّن أيدي المؤلف الحقيقي في تصريف شؤون روايته ، ووضع المعمار الفني المناسب لها ؛ لأنّ الجامع الأخير للموروث السردي لشخوص الرواية هو المؤلف الحقيقي ، الذي صنّف الأصوات ، ونقحها ، وربما ضمنها وجهة نظره الثقافية ، وأعطاها الشكل النهائي ، الذي يُقدّم كعمل روائي تخييلي لفئة من القراء ، ويكون مذيّلاً بعبارة : رواية للروائي حنا مينه .

-٢-

الأنا الثانية للمؤلف

وتبدو لنا الملاحظة الأخيرة ، الخاصة بتضمين المؤلف وجهة نظره في الطبقات الصوتية التي كوّن منها روايته ، مطلباً أساسياً يكافح من أجله المؤلف الحقيقي ، فرواية (مأساة ديمتريو) ذات خلفية ثقافية قائمة على ثنائيات متصارعة . ولكي يبدو المؤلف منصفاً في أحكامه الثقافية والأخلاقية والواقعية ، فإنّ ذاته الحقيقية تعاني من انفصام ذي وظيفة تتعلق بمنطق ترويج تلك الأحكام . فهو يصنع شخصيات متضادة في أحكامها ، ويدع ذاته تحقق أقصى حالات الانفصام ؛ لكي يكون الصوت معبّراً عن وضعه خير تعبير ، فهو يضع (فهيم المتبحر) المثقف المشبع بالفكر الفلسفي المثالي والرومانسي ، قبالة (واصل الدلجي) التاجر المشبع بالأفكار المادية ، والنظرة الواقعية للأشياء . ويضع (فهيم المتبحر) الذي يرمز إلى التحول من الطبيعة إلى الثقافة ، قبالة ابنته (رجعة) التي ترمز إلى الطبيعة البِكْر . ومن خلال هذه الشخصيات المتقابلة ، تتحرك الأنا الثانية للمؤلف بحرية تامة ، للتعبير عن أفكارها ، فثمة صراع بين الماركسية والرأسمالية ينشب ما بين (فهيم المتبحر) و(واصل الدلجي) ، يغذيه المؤلف بطريقته الخاصة ، ويتخذ موقعاً يراقب فيه ما يجري ، لكي يوجه الصراع باتجاه منطق أكثر تمسكاً بالجانب الأخلاقي الملتزم . فالاشتراكية - في نظر المؤلف - الذي يعبر عن رأيه من خلال شخصية (فهيم المتبحر) ، هي المُخَلِّص من النظام الطبقي الذي تخلقه الرأسمالية ، التي يتبناها (واصل الدلجي) ويدافع عن نظامها الأخلاقي ، ويعتقد أنّ كارل ماركس صاحب رأس المال ، هو حاسد كبير ، و (ناشر ضغائن ، مثير فتن ، وينبغي أن يحاكم ، لأنه يهزّ القناعات المترسخة في عقول الناس ، ويعكر صفو الانسجام القائم بين الطبقات ، ويحلّ محل هذا الوئام الإنساني ، صراعاً لا إنسانياً ،

عنيفاً ، دامياً ، بلغ من شأنه أن ألقى شعوباً برمتها في برك من الدماء) .

تعيش (راجعة) حياة قائمة على الانفصام ؛ بين ذات رومانسية تطوف مع الموسيقى ، متشبعة بأفكار أبيها (فهيم المتبحر) حول الحبّ ، وذات تعارض وجهة نظر زوجها (واصل الدلجي) المشبع بالأفكار المادية النفعية ؛ في التجارة ، في الجنس ، في المال ، في الثقافة ، وفي العلاقات العامة . وهكذا فإنّ (راجعة) ، تساير في الواقع زوجها ، لكنها تؤثث عالماً متخيلاً ، وتعيش فيه ، وتظل تنتظر (راجع) الذي حدثها عنه أبوها ، عندما كان يبسط فلسفته ، في الحبّ والعلم والفكر والمعرفة . إنّ شخصية (فهيم المتبحر) هي شخصية ذات خلفية ثقافية ، مرسومة بعناية من المؤلف الحقيقي ، حتى كأنها صوته الشخصي الحقيقي . وتلك ظاهرة بارزة في الرواية العربية ، إذْ تتسرّب من وقت لآخر ثقافة المؤلف الروائي الحقيقي ، نادراً ما لا تجد قضية ثقافة مضمّنة ، أو إشارة ، أو قائمة من المصطلحات الثقافية ، التي تنتشر عبر النصّ الروائي . وفي رواية (مأساة ديمتريو) فإنّ الشخوص يعرفون أسطورة تاو ، والحكيم لقمان ، وسقراط ، وأرسطو ، وأفلاطون ، و(المادة والحركة) عند أرسطو ، وأسطورة سيزيف ، والفلسفة اليونانية ، والفلسفة العربية ، وأبو سليمان المنطقي ، وأبو حيان التوحيدي ، وكارل ماركس ، وعدد من الموسيقيين ، والفن التشكيلي الانطباعي ، وإلى ما هنالك من قضايا ثقافية . بيد أنّ الشيء الأهم ، هو تفلسف (فهيم المتبحر) ، فهو لم يكن قارئاً للثقافة فقط ، بل منتجاً لأفكار فلسفية ، لنرى ذلك في هذا الحوار الذي دار بينه وبين بنته (راجعة) :

والدي كان حكيماً . هذا لا شكّ فيه ، كان يقرأ سقراط وأفلاطون وأرسطو ، كان يفضل أرسطو . يقول : « فيه شيء من عصرنا» ولما سألته عن هذا الشيء قال : « المادة والحركة » لم يتسع لي الوقت ، ولم يمتد به العمر ، ليشرح لي أهمية المادة ، وقيمة الحركة ، كل ما قاله إن أرسطو تخطى بهما عصره . حسناً! أرسطو كان حكيماً ، وأنت تقدر حكمته ، فما

هي الحكمة ، يا والدي ، من اسم راجعة هذا؟ ولماذا أصرت ، كما أخبرتني والدتي ، على تسميتي به؟

قال والدي :

-لأنك ، بالفعل ، راجعة .

-راجعة من أين؟

-من المجهول .

-أي مجهول؟

-لو عرفناه ما كان مجهولاً . .

-أنا لا أفهم . .

-ستفهمين . .

-متى؟

-حين تكبرين . .

-الكبر يعني الفهم؟

-يعني إمكانية الفهم .

-والفهم؟

-يتوقف على التجربة .

-والتجربة؟

-تتوقف على المعاناة

-وهذه؟

ابتسم ومسد شعري بكفه الحانية . قال : «لو أخذنا بلعبة توالد الأسئلة لما انتهينا . كنا نوغل ، شأن الذين يسألون عن الخلق ، حتى نبلغ بدايته . نصل إلى السؤال الخطير : من؟ وبعد ذلك انتفاء الايمان . .لا . .لا أريدك سائلة ملحة في مساءلتها . التجربة أنواع ، أعظمها . . » توقف وأضاف مبتسماً : «لكنك ما تزالين صغيرة . .» .

-٣-

رمزية الانفصام

يعدّ ديمتريو من منظور التحليل النفسي شخصية انفصامية ؛ والانفصام عُصاب يحدث من جرّاء القلق الذي يؤدي إلى تعدد أشكال الشخصية الواحدة ، فتتصارع أكثر من شخصية في داخل الشخصية الواحدة . وكان هذا هو الطابع السيكولوجي الذي يطبع سلوك ديمتريو ، فهو يتمزق بين شخصيتين ؛ إحداهما مألوفة وذات خطاب عقلاني انتقادي ، وأخرى مستقلة وذات خطاب عاطفي . وعلى الرغم من أن التحليل النفسي يرى أن الشخصية المألوفة المهيمنة لا يوجد لديها أية معلومات أو دراية بوجود الشخصيات الأخرى المستقلة وأنساقها ، إلاّ أن شخصية ديمتريو تعلم بوجود تلك الشخصية التي تشاطرها قلقها . ويبدو أن هذا البناء لشخصية ديمتريو ، هو أسلوب سردي يسعى إلى إماطة اللثام عن الطبيعة الانفعالية لشخصية ديمتريو المألوفة . بَيْدَ أن الغرض الأساسي للانفصام في شخصية ديمتريو هو (محاولة رمزية للهرب) من الواقع الذي يتحصن بمنطق صارم حيال رغبات البشر ، أو محاولة رمزية للهروب من (الآثار الوخيمة للقلق) نفسه . وعلى هذا الأساس ، يمكن أن نلحظ أن شخصية ديمتريو هي الشخصية الأساسية في الرواية التي تتخاصم باستمرار مع ذاتها ، فهذه الشخصية ترمز إلى الصراع الأزلي بين العقل والروح . فكل منهما يحتمي بمنطق يختلفُ عن المنطق الآخر ، المنطق الواقعي العقلاني تجاه المنطق المتخيل المثالي ، كما يتبين من هذا الحوار بين ديمتريو وبين نفسه ، في لحظة من لحظات الانفصام : [نظر ديمتريو إلى ديمتريو في شكاة صامتة : لماذا تتهمني؟ أنت تعلم أنني لم أكتب شيئاً على هذه الورقة ، ولم أرسم عليها خطاً ، صدقني ، أقسم لك فصدقني . . حسناً . . أنت لا تصدقني ، أنا نفسي لا أصدق نفسي ، فما دام على

ورقتي رسم ، فلا بدّ لأن يكون ثمة رسام ، هذه بدهية يا توأمي ، يا ذاتي ، وأنا لا أجادل في البدهيات ، لست سفسطائياً ، ولا خيالياً ، واقعي أنا ، واقعي أكثر مما يجب . ولم يخطر لي أن أنقض المسلمات : واحد مع واحد ، والخط المستقيم ، والعلة والمعلول . . كل هذا صحيح ، وقد عشت على الإيمان بهذه الصحة ، ولكن الرسم ، على وقتي ، لم أرسمه أنا . . الألق المجدلي ، الحصاة المرمية ، المحارة المرجانية ، والشفاه التي بلون زنبقة الحقل ، لم أرسمها أبداً ، ولا أستطيع لو أردت ، وصاحبتها لم ترسمها أيضاً ، لا أنا ولا هي ، كلانا بريء ، كلانا يقول لا يمكن ، والمنطق يقول لا يمكن ، والعقل يقول لا يمكن ، ومنذ أبصرتها قلت لا يمكن .(١)

إن هذا الانفصام يكاد يغلب على شخوص الرواية كلهم ، فشخصية (فهيم المتبحر) هي شخصية مثقفة ، هي شخصية مثقفة ، تؤمن بحلول الثقافة ، وبالرغم من انتمائها إلى بنية زمنية معاصرة إلاّ أنها تتبنى مقولات فلسفية عتيقة ، تفتقر إلى الإقناع على مستوى الواقع ، فهي ذات صبغة مثالية . بينما كانت شخصية واصل الدلجي ، تتبنى المنطق المادي النفعي ، وربما كان المؤلف الحقيقي يرغب في الإشارة من خلال هذه الشخصية التي تؤمن بأفكار الحداثة على المستوى الاجتماعي والسياسي والمادي والأخلاقي والاقتصادي ، إلى قضية النزاع بين البنية الاجتماعية والحداثة . ولذلك فإنّ واصل الدلجي يدرك تفكك عائلته ويتعامل معه بشخصية تختلف عن الشخصية الأخرى التي تنسجم مع قانون الحداثة العام . أما شخصية راجعة فهي تتنازعها شخصيتان : شخصية راجعة الحالمة الرومانسية ، وشخصية راجعة الواقعية ، التي ترغب في التواصل مع الحياة بهذين الوجهين : الحالم ، والواقعي .

---

(١) مأساة ديمتريو - ص٧ .