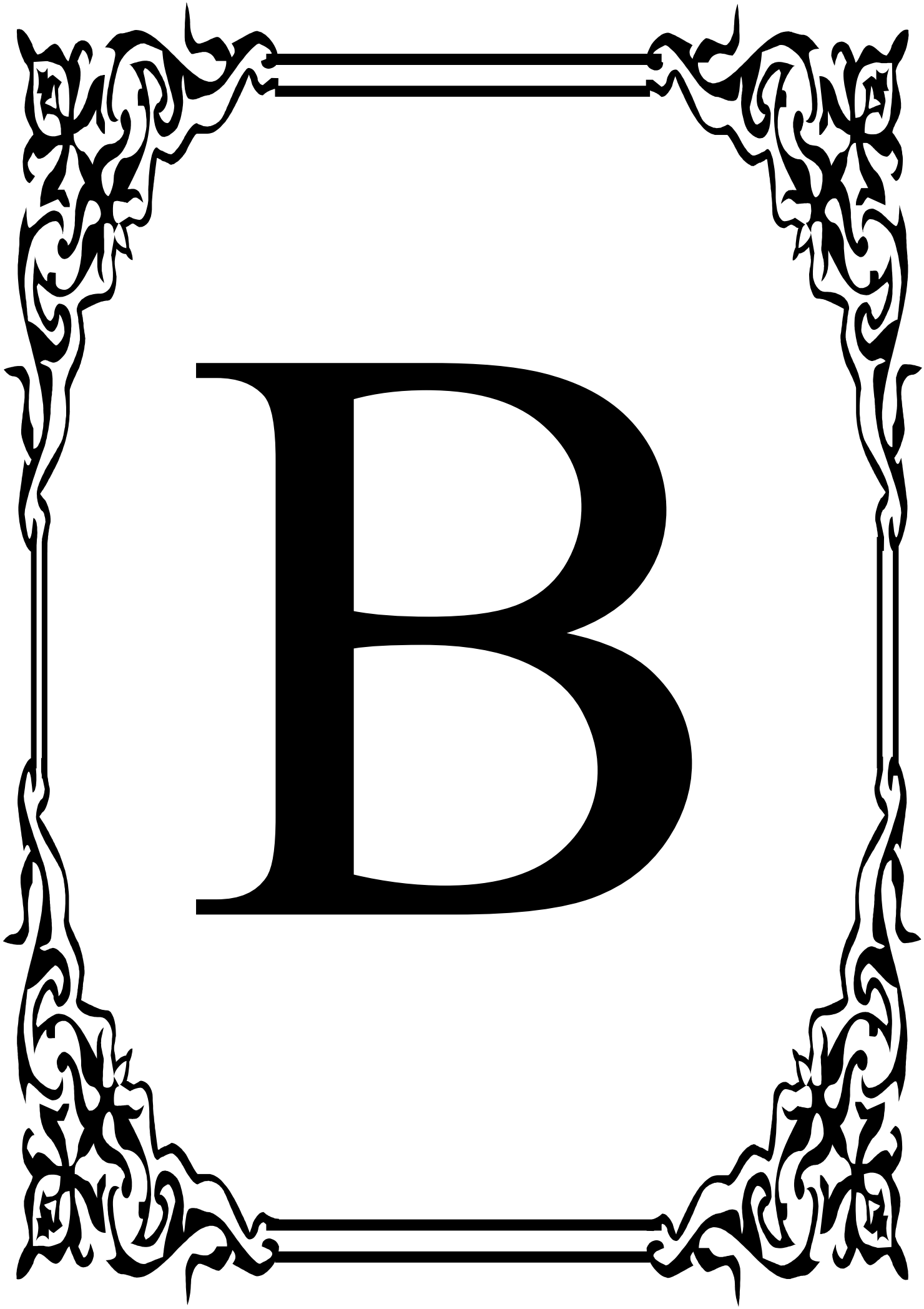

B

قال رسول الله صل الله عليه وسلم

من سلك طريقا يبتغي فيه علما سلك الله به طريقا إلى الجنة وإن الملائكة لتضع أجنحتها رضاء لطالب العلم و إن العالم ليستغفر له من في السموات ومن في الأرض حتى الحيتان في الماء و فضل العالم على العابد كفضل القمر على سائر الكواكب إن العلماء ورثة الأنبياء، وإن الأنبياء لم يرثوا دينارا ولا درهما إنما ورثوا العلم فمن أخذه أخذ بحظ وافر

[أخرجه الترمذي]

الخاتمة

فهرس

الموضوعات

قائمة المراجع

مقدمة

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

مقدمة..... أ

الفصل التمهيدي: تقديم الكاتب والكتاب.

1- تقديم الكاتب..... 5

2- تقديم الكتاب..... 5

3- مدخل..... 8

الفصل الأول: أهم المسائل النظرية النقدية في الكتاب.

1-1- الكتابة وأثرها على النواحي النفسية..... 11

1-2- الأدب والتحليل النفسي. 15

1-3- جدلية العلاقة بين الأدب والتحليل النفسي. 21

أ- مواقف الأنصار..... 22

ب- مواقف المعارضين (الخصوم)..... 33

1-4- النقد الأدبي والتحليل النفسي..... 35

1-5- فرويد والشعر. 40

الفصل الثاني: أهم القضايا النقدية التطبيقية في الكتاب.

2-1- الكتابة والعنف، رواية "الخبز الحافي" -نموذجا-. 48

2-2- الكتابة والمرأة، رواية "سوق النساء" -نموذجا-..... 60

2-3- التحليل النفسي للأنا وبوليفونية المحكي، رواية "الحي اللاتيني" -نموذجا-..... 74

2-4- المونولوج المسرود في روايات "مبارك ربيع". 93

2-5- محكي الأنشطة النفسية غير اللفظية المحكي النفسي في رواية "أخبار عزبة المنيسي"-نموذجا-. 97

الخاتمة.

قائمة المصادر والمراجع.

فهرس الموضوعات.

ملخص الدراسة.

قائمة المصادر والمراجع:

باللغة العربية:

1. إبراهيم عبد العزيز السمري: إتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2011.
2. إبن منظور: لسان العرب، مادة "عنف"، ت، عبد الله علي الكبير وآخرون، ج4، ص 3132.
3. آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا، ط1، 1997.
4. بكار يوسف، عين الشمس مقاربات في النقد ونقد النقد، مكتبة الرائد، عمان، ط1، 2006.
5. جمال بوطيب: سوق النساء، دار النشر والمكان غير مذكورين، د.ط، 2006م.
6. جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1982.
7. حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 1430هـ، 2009م.
8. حسن المودن: مقالات نقدية حول "كتابة الألم"، جنة التأويل، عدد 3428.
9. حسين الحاج حسن: النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–الحمرا، الطبعة الأولى، 1416هـ–1996م.
10. حوارات مع محمد شكري، حسن أحمد بيريش، جريدة الإتحاد الإشتراكي، العدد 7745، 26 أكتوبر 2004.
11. زين الدين مختاري: المدخل إلى نظرية النقد النفسي، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، القاهرة، د ط، 1998 م.
12. ساري محمد: البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1984.
13. سعد أبو الرضا: النقد الأدبي الحديث، أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة، رؤية إسلامية، د.ط، 1425هـ.
14. سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1428هـ–2007م. وانظر: سمير سعيد حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1425هـ–2004م.

15. سهيل إدريس: الحي اللاتيني، دار الآداب، بيروت، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط5، 2007.
16. شرف عبد العزيز: أدب السيرة الذاتية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1992.
17. صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى، عين مليلة، ط1، 2003.
18. صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث "قضاياه ومناهجه، منشورات السابع من أبريل، ط1، 1426هـ.
19. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1417هـ.
20. طه وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، بيروت، ط2، 1980.
21. عباس إحسان: فن السيرة، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1978م.
22. عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة للطباعة والنشر و التوزيع، الجزائر، د.ط، 2005.
23. عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط4، د.س.
24. عمر عيلان: النقد العربي الجديد –مقاربة في نقد النقد، الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى، 1431هـ–2010م.
25. فوزية شويوش السالم، رجيم الكلام.
26. كمال وهبي وكمال أبو شهدة: مقدمة في التحليل النفسي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1997م.
27. مبارك ربيع: الريح الشتوية، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، دط، 1997.
28. مبارك ربيع: الطيبون، دار الكتاب، البيضاء، ط2، مقدمة الكتاب.
29. مبارك ربيع: برج السعود، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط1، 1990م.
30. محمد شكري: الخبز الحافي، نشر الفنك، الدار البيضاء، دط، 2007م.
31. محمد مسباعي: التحليل النفسي للرواية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2009م.
32. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ط4، دس.

33. ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط5، 2007 م.
34. وليد بن عبد الدوسري، القضايا النقدية عند عز الدين اسماعيل، مذكرة تخرج، كلية الآداب – جامعة الملك سعود.
35. يوسف القعيد: أخبار عزبة المنيسي، روايات الهلال، القاهرة، عدد 435، 1985م.
36. يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، د.ط، د.س.
37. يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 1428هـ، 2007م.

باللغة الأجنبية:

38. جان بيلمان نويل: التحليل النفسي والأدب، ترجمة حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، د.ط، 1997م.
39. حوار أجراه خافيير فلانزويلا مع محمد شكري، جريدة البايس، 2002/10/05.
40. ر.م.ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات بحر المتوسط، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1982م.
41. سيجموند فرويد: حياتي والتحليل النفسي، ترجمة مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي، دار المعارف، القاهرة، ط4.
42. لوجدان فيليب: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.
43. ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.

مواقع الأنترنت:

44. موقع أنترنيت http://www.startimes.com/f.aspx?t=11358671
45. موقع أنترنيت: http://www.anhaar.com/arabic/index.php/permalink/895.html
46. موقع أنترنيت: http://www.forum-stop55-com/216536.html

مقدمة:

النقد عملية وَصفية تبدأ بعد عملية الإبداع مباشرة، و تستهدف قراءة الأثر الأدبي، و مُقاربتهِ قصد تِبيان مواطن الجودة والرِّفعة، وبالتالي تمييز مواطن الجمال من مواطن القبح، والطبع من التكلف والتَصنع، و للنقد أهمية كبيرة، باعتبارهِ يُوجه عملية الإبداع، فهو يساعدهُ على النمو والإزدهار، ويُضيءُ السبيل للمبدعين، ويُعرفهم بآخر نظريات الإبداع والنقد، وعلى مختلف مدارسهِ وتصوراتهِ الفلسفية والفنية والجمالية، فهو بهذا يُفسِحُ لهم المجال للتجديد ويُبعدهم عن التقليد. وهكذا فقد تعددت المناهج التي يستند عليها النقاد في تحليل النص الأدبي، ودراستهِ وتفسيرهِ، فهناك على سبيل المثال لا الحصر المنهج التاريخي، المنهج الإجتماعي، المنهج الجمالي الفني، والمنهج النفسي، وهذا الأخير هو الذي اعتمد عليه الناقد المغربي "حسن المودن" في كتابه "الرواية والتحليل النصي–قراءات من منظور التحليل النفسي–" والذي هو مَحل دراستنا، ذلك أن الحاجة النفسية إلى معرفة الذات، واكتشاف سِماتها المُندسة في تلافيف العقل الباطن ستظل من الحاجات التي تَحْدُو السلوك القِرائي لدى أغلب الفئات الإجتماعية. و هكذا فإن الناقد "حسن المودن" يُواصل ومن خلال كتابه هذا تجريب منهج نفسيّ يتميز عن النقد النفسي التقليدي في مقاصدهِ وإجراءاتهِ المنهجية، فالأمر يتعلق إذاً بمنهج التحليل النصِّي الذي يَفتح الطريق ليُصبح النص الأدبي هو بُؤرة التحليل، دون اقصاء كُلِّي للكاتب أو القارئ أو السياق.

حيث تكمنُ قيمة هذا المقترح المنهجي في أنه لا يحوِّل النص إلى ذات مُطابقة لذات الكاتب، فهو لا يتخذه وسيلة لتحليل لا وعي الكاتب، ذلك لأن هذه المطابقة لا تَخلُو من اختزال أو تعسف يُؤدي إلى تَجاهل خصوصية النص واستقلاليتهِ، كما يؤدي إلى إهمال الجوانب الشكلية والفنية، فالنقد النفسي التقليدي، إذْ يُركِّز على المدلول الروائي، يكون بعيدا عن إدراك القوة التي يمكن أن تكون للدال الروائي. كما تتجلى قيمتهُ في أنه يسمح بإبراز العناصر المختلفة التي تكوِّن النص الروائي، كما أنه يجعل من الكتابة فضاءاً تَخييليًا يُشرع نوافذُه على المناطق المُلتبسة التي تَحفُ مشاعر وتَجارب الذات الكاتبة.

ومن جملة الأسباب التي جَعلت إختياري يقع على هذا الموضوع، أسباب موضوعية وذلك لما كان لهذا الموضوع من أهمية وأثر على النقد، ومَا دار حوله من خِلاف، وأيضًا ما تَرَتَبَ عنه من قلة الأبحاث وبالتالي قلة المعلومات فيه والتي بدورنا نَطمح للوصول إليها، وكذا أسباب ذاتية مِنْ مِثل رغبتي الشخصية في تَناول هذا الموضوع بالبحث والدراسة وقَناعتي التامة بأهميتهِ، وما يُمكن له أن يُضيف أو يُغَير في مسار الدراسات الأدبية السابقة والأبحاث الأكاديمية. وتأسيسًا عما سَلَفَ إيرادُهُ فإن من أهم أهداف هذا البحث هو تَسليط الأضواء الكاشفة على آليات السُلوك الإنساني الشعوري واللاشعوري وذلك من خلال تجلياتها في الأعمال الروائية، بهدف الوصول إلى شخصية الروائي وَمِنْ ثَمَ تحليل أبعادها ودلالاتها النفسية، وبالتالي إنعكاسها على شخصياته الروائية، وعليهِ فالإشكال الذي يمكن أن يتبادر إلى الذهن هو: ما هي ملامح المنهج النفسي في النقد العربي الحديث؟ وإلى أيِّ مَدى اِستطاع الناقد المغربي "حسن المودن" تطبيقه في دراساته الأدبية والنقدية؟ ومن من النقاد العرب غيرهُ الذين سَعَوْ إلى تطبيقه؟ أما فيما يخص المنهج المُتبع في هذه الدراسة، فقد اِعتمدت على المنهج الوصفي لأنه في رأيي الأنسب لهذهِ الدراسة، إضافة إلى المنهج التحليلي، وذلك بالإستدلال إلى ما قدمهُ نُقادَنا العرب من خلال كتاباتهم النقدية في هذا المجال. و لكي أجُيب عن الإشكالية المطروحة حاولت تَصميم خُطة بحث قسمتها إلى: مُقدمة، وفصل تمهيدي تطرقت فيه إلى تقديم الكَاتب والكِتاب ومدخل للفصلين النظري والتطبيقي ثم يليه الفصل النظري الأول والمُعَنْوَن بأهم المسائل النظرية النقدية في الكتاب والذي تناولت فيه الكتابة وأثرها على النواحي النفسية، إضافة إلى ثنائية الأدب والتحليل النفسي وجدلية العلاقة بينهما، كما عَرَجْتُ على ثنائية النقد الأدبي والتحليل النفسي وكذا علاقة فرويد بالإبداع الأدبي كما خَصَصْتُ الفصل التطبيقي الثاني لأهم القضايا النقدية التَطبيقية في الكتاب، و الذي تناولت فيه الكتابة بنوعيها (الكتابة والعنف، والكتابة والمرأة)، كما تَطرقتُ إلى التحليل النفسي للأنا وبُوليفونية المحكي، وكذا قضية المونولوج المسرود في روايات "مبارك ربيع"، إضافة إلى محكي الأنشطة النفسية غير اللفظية، وفي الأخير عَرَضْ لأهم النتائج التي تكون في خاتمة البحث.

كما اعتمدت على جُملة من المصادر والمراجع التي أثرت جوانب عديدة من البحث وأبرزت أهميتهُ.

ولا شك أن هذا البحث لا يخلو أبدًا من بعض الصعوبات، ومن أهمها عامل الوقت الذي كان بمثابة الهاجس الأكبر في مسارنا البحثي هذا.

وفي النهاية لا يسعني إلاّ أن أشكر الله عز وَجَل على تَوفيقهِ وإعطائي القدرة على إنجاز هذا البحث، ثم أستاذي الفاضل الذي لم يَبْخَلْ عَليَّ أبداً بنصائحهِ وتَوجيهاتهِ الجوهرية، و الشكر موصول أيضاً إلى كل من ساعدني على إنجاز هذا العمل سواء من بعيد أو من قريب، آملة أن يُسْهِمَ هذا البحث ولو بشكلٍ بسيط في اِرتقاء الأبحاث الأكاديمية ووصُولها إلى مستوى تَطلعات القُراء، وتبقى هذه مُجرد مُحاولة فإن أصبت فمن الله وإنْ أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان.

ملخص الدراسة:

للمنهج النفسي في النقد الأدبي جذور بعيدة، حيث بدأ بشكل علمي مُنظم مع بداية علم النفس ذاته، و ذلك في نهاية القرن 15 بصدُور مُؤلفات "فرويد" في التحليل النفسي، وتأسيسهِ لعلم النفس، حيث اِستعان هذا التأسيس بدراسة ظواهر الإبداع في الأدب والفن، كتجليات للظواهر النفسية. في حين يُواصل الناقد "حسن المودن" ومن خلال كتابه "الرواية والتحليل النصِّي– قراءات من منظور التحليل النفسي–" تجريب منهج نفسيّ يتميز عن النقد النفسي التقليدي في مقاصدهِ وإجراءاتهِ المنهجية، و يتعلق الأمر بمنهج التحليل النصِّي الذي يفتح الطريق ليُصبح النص الأدبي هو بُؤرة التحليل، دون اقصاء كُليٍّ للكاتب أو القارئ أو السياق الذي جاء فيه النص. وأن قيمة هذا المُقترح المنهجي تكمن في أنه لا يُحوِّل النص إلى ذات مُطابقة لذات الكاتب، فهو لا يتخذهُ وسيلة لتحليل لا وعي الكاتب فحسب، ذلك لان هذه المطابقة لا تَخلُو من اختزال أو تَعسّف يُؤدي إلى تَجاهل خصوصية النص واستقلاليتهِ، كما يُؤدي إلى اهمال الجوانب الشكلية والفنية، فالنقد النفسي التقليدي، إذْ يركِّز على المدلول الروائي، يكون بعيداً عن إدراك القوة التي يمكن أن تكون للدالِّ الروائي. كما أن قيمة هذا المقترح تتجلى أيضاً في كونهِ يَسْمح بإبراز العناصر المختلفة التي تكوِّن النص الروائي، من موضوعات وأشكال وتقنيات وأساليب وتخيلات ولُغات، الأمر الذي يجعل من الكتابة فَضَاءاً تخييلياً يُشرع نوافذهُ على المناطق الملتبسة والغامضة التي تَحُفُ مشاعر وتَجارب الذَات الكاتبة وبالتالي مُحاولة اِسْتِنْطاقها الأمر الذي يَسمح بالتغلغل داخل تلك المناطق المعقدة والغامضة التي تتصادم فيها العوالم الداخلية النفسية للشخصيات الروائية بالعوالم الخارجية الإجتماعية، كما تَعمل على فتح تلك الثغرات الواسعة التي تكتشف لنا ما هو داخل أعماق الذات الكاتبة والقارئة. حيث استطاع الناقد المغربي "حسن المودن" ومن خلال كتابه مَحَلْ دراستنا، أن يفتح آفاقاً واسعة أمام الدراسات النقدية الأدبية من الوجهة السيكولوجية أو ما يُسمى بالنقد النفسي، وأن يُوثق العلاقة بين التَحليل النفسي والأدب تَنظيراً وتَطبيقاً.

Résumé de l'étude

L'approche psychologique dans la critique littéraire a de lointaines racines où elle a débuté d'une façon scientifique organisée avec le commencement même de la psychologie et ce à la fin du XV siècle avec l'émission des œuvres de « FREUD » en psychanalyse et l'établissement de la psychologie, qui a eu recourt à l'études des phénomènes de créativité dans la littérature et l'art comme manifestations des phénomènes psychologique, tandis que le critique « Hacen El Moudaoun » continue, à, partir de son œuvre « Le roman et l'analyse textuelle – des lectures à vision psychanalytique -» expérimenter l'approche psychique qui se distingue de la critique traditionnelle dans ses fins et ses procédures méthodologiques, ceci concerne l'approche de l'analyse textuelle qui ouvre la voix pour que deviennent le texte littéraire le centre d'analyse sans pour autant exclure totalement l'écrivain ou le lecteur ou le contexte dans lequel est venu le texte , et que la valeur de cette proposition méthodologique réside dans le fait qu'elle ne transforme pas le texte à une auto-conformité à l'auto-écrivain, il ne le prend pas seulement comme moyen d'analyse de l'inconscient de l'écrivain, ceci est dû au fait que cette conformité n'est pas sans réduction ou abus qui entraine à l'indifférence des caractéristiques du texte et son indépendance, il entraine aussi à la négligence les aspects formels et artistiques. La critique psychologique traditionnelle met l'accent sur la signification romancière et serait distante de la reconnaissance de la vigueur qui peut être au signifiant romancier. La valeur de cette proposition se manifeste aussi vu qu'il approuve l'apparition de divers éléments qui constituent le texte narratif, de thèmes, de formes, de techniques, de styles, d'imaginations et de langues , ce qui de l'écriture un espace d'imagination ouvrant ses fenêtres sur les zones mystérieuse et ambigues qui entourent les sentiments et les expériences de l'auto-écrivain et donc la tentation de l'interroger ce qui permet la pénétration à l'intérieur de ces zones complexes et mystérieuse où s'entrechoquent les mondes psychologiques internes des personnalités romancières avec les mondes socio-externes, ils se déploient à ouvrir ces grandes issues qui nous laissent découvrir l'intérieur des profondeurs de l'auto-écrivain et celle de l'auto-lecteur, où l'écrivain maghrébin «Hacen el Mouden» a travers son livre sujet de notre étude, a réussi à ouvrir de vastes horizons devant les études critiques littéraires du point de vue sychologique le soi-disant la critique psychologique et établir la relation entre l'analyse psychologique et la littérature théorique et pratique.

جامعة المسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

طور: ماستر

الجهود النقدية لحسن المودن

من خلال كتابه "الرواية والتحليل النصي"
-قراءات من منظور التحليل النفسي-

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر تخصص: نقد أدبي حديث

إعداد الطالبة:

إشراف الدكتور:

- فراحتية حسينة - نور عبد الرشيد

السنة الجامعية: **2014/2013**

الخاتمة:

وهكذا نَخْلُصُ إلى القول بأن الرواية العربية، استطاعت أن تقول وبعمق، الشيء الكثير فيما يتعلق بالتحليل النفسي للإنسان المعاصر، والإنسان العربي على الأخص، و خاصة إذا تَعَلَقَ الأمر بنصوصها التي صدرت في النصف الأخير من القرن الماضي وبداية القرن الجديد، ذلك لأن لها من الخصائص الموضوعاتية والجمالية ما يسمح بقراءة نفسانية أفضل للإنسان العربي في العصر الراهن، والهدف من ذلك ليس التقعيد وحَبس فعل الكتابة الروائية في قواعد وقوانين محددة، بل الغاية التَلميح إلى مجموع التحولات التي تشهدها الكتابة الروائية العربية منذ النصف الثاني من القرن الماضي. حيث أصبحت الكتابة تعني وُلوج واستنطاق ذاتية الإنسان العربي في أحلامهِ وآلامهِ وإحباطاتِه، فهي بهذا تُصور مَجاهل وخَفَايَا روحهِ المتمزقة والمتباينة، كما أنها تَسمح بالدخول والتغلغل إلى تلك المناطق المعقدة والغامضة في نفس الوقت. وبهذا تكون الرواية العربية قد إستطاعت الإنفتاح على الذات، وذلك بابتكارها للغة مُضادة للغة الإيديولوجية السائدة في كل إتجاهاتها بالعالم العربي، وتَخَلِيهَا عن اللغة الإيديولوجية السائدة، وبالتالي إستيحائها مسألة الذات، وتغلغلها في الموضوعات المُحرَّمة، وَارتيادها لَمجالات الجسد والجنس والعلاقات العائلية، كما أنها أعادت كتابة التاريخ وتأويله. وبهذا تكون الرواية العربية قد فتحت نوافذ على الذات والمجتمع والتاريخ، والتي يمكن أن نقرأ من خلالها المتخيّل الإجتماعي العميق. ذلك انه وفي العديد من النماذج الروائية العربية المعاصرة أصبح يتم إستبدال النص الخطيِّ المتجانس بنص مليء بالإنقسامات والإنعراجات، أي بنص لا يخضع لمبدأ المعقولية والإنتظام الذي كان يحكم الرواية من قبل، قَدْرَ ما يَخضع لمبدأ الإنقسام واللاتجانس الذي يَضَعُ النص الروائي بمنطقة إلتباس كثيراً ما تُحيِّر القارئ وتجعلهُ غير قادر على التمييز، وهذا الإنقسام هو ما سَعَى "حسن المودن" لإبرازهِ في معظم النماذج الروائية التي أوردها في كتابهِ. وهكذا ومن خلال ما سَبق، ورُغم بعض النقائص يكون "حسن المودن" قد نَجَحَ في الوصول إلى تَحليلات نفسية مُعمقة لمختلف النماذج الروائية المتعددة التي أوردها في كتابهِ "الرواية والتحليل النصي" –قراءات من منظور التحليل النفسي– الذي هو محل دراستنا.

الفصل الأول

أهم المسائل النظريـة النقديـة فـي الكتاب.

1-1- الكتابة وأثرها على النواحي النفسية.
1-2- الأدب والتحليل النفسي.
1-3- جدلية العلاقة بين الأدب والتحليل النفسي.
أ- مواقف الأنصار.
ب- مواقف المعارضين (الخصوم).
1-4- النقد الأدبي والتحليل النفسي.
1-5- فرويد والشعر.

1-1- الكتابة وأثرها على النواحي النفسية: شهدت الكتابة الروائية العربية منذ النصف الثاني من القرن الماضي مجموعة من التحولات، فصارت الكتابة تعني إستنطاق ذاتية الإنسان العربي في أحلامه وانهزاماته وإحباطاته، وتصوير مجاهل روحه المتمزقة المتباينة، و الإنفتاح على ما يسميه "محمد برادة" الكينونة المتكلمة إنفتاحا متحررا يقع خارج أسيِجة الواقع والمقتضيات الإجتماعية والإرغامات الإيديولوجية، فالأمر أصبح يتعلق بكتابة تسمح بالتغلغل داخل تلك المناطق المعقدة الغامضة التي تتصادم فيها العوالم الداخلية النفسية للشخصيات الروائية بالعوالم الخارجية الإجتماعية، وتتكلم لغات متعددة، و توظف أشكالا ومناهج سردية جديدة وتعمل على فتح ثغرات واسعة تكشف ما هو خفي في أعماق الذات الكاتبة والقارئة.[1]

فلم تعد إذا وظيفة الكتابة هي إبلاغ حقيقة ما أو نقل الواقع المعطي كما هو قدر ما هي مساءلة الحقيقة والنظر إلى ما وراء الواقع المعطي، بشكل يجعل من التخييل مرآة نقدية لما يقدم على أنه الحقيقة في عالم من التوافقات والإصطلاحات، فبواسطة الكتابة الروائية يمكن إختبار العقل والشك في عقائده، والإنصات إلى خطاب الجنون وممارسة اللعب، والدخول إلى عالم الإحتمالات والإفتراضات، والنظر إلى الحقيقة على أنه مشكوك في أمرها، وأن كل شيء يسبح في فضاء اللايقين، وأن يقوم النص الروائي بهذه المهمة الجديدة أمر إقتضى تجريب تقنيات وأساليب وأشكال جديدة في الكتابة لم تكن مألوفة أو منتشرة من قبل في الرواية العربية، وخاصة منها تلك التي تعمل، بأشكال وأساليب جديدة، على تشخيص الحياة النفسية للشخصية: المحكي النفسي المونولوج الداخلي، المونولوج المسرود، البوليفونية، المحكي الشعري، محكي السفر والرحلة، محكي البحث والتحقيق، الإنزياح النوعي.[2]

ومن خلال هذه الأشكال والأساليب السردية الجديدة، يتضح أن النص الروائي شرع في التحرر من الشروط الجمالية التي ظلت تتحكم في الكتابة الروائية العربية في الفترات السابقة، فلم يعد النص الروائي في الكثير من النماذج يخضع لعوامل كانت

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 1430هـ، 2009م، ص223.
[2] المرجع نفسه، ص224.

جوهرية في الكتابة الروائية: الإنسجام والتناسق والتطابق، وأصبح النص يتفجر إلى وحدات متعددة ومتنافرة، تتعدد سطوحه ومستوياته، ويؤلف بنية من الشبكات الدالة التي تجعل المعنى الأدبي متعدد التحديد.[1]

ففي روايات الكاتبة فوزية شويش السالم مثلا نجد الحيوية اللافتة، والنشاط التحرري اللذان يجعلان النص قابلا لأن يبتلع ويمتص العديد من الأشكال والأنواع والفنون، منفتحا على إمكانات مختلفة جذريا، وجاعلا الكتابة تنتحل أوضاعا إعتبارية عديدة ومتباينة الكتابة، هي أولا، علامات مادية بصرية يمكن إستغلال بعدها المادي البصري في الدلالة، فالكتابة رسم وتشكيل قبل كل شيء، وهي ثانيا أشياء أخرى عديدة، هي فضاء واسع يتسع لكل شيء، فالكتابة هي الشعر والسرد والحكي والتاريخ والسير والفلسفة والدين والنقد والمسرح والسينما والفانطاستيك والأسطورة فلهذا لن نستغرب إذا كان النقاد يرون في أعمال الكاتبة السردية: قصيدة أوتوبيوغرافية في شكل روائي. وما يميز النص الروائي أنه بات يقوم على عمل مغاير هو عمل الهدم والبناء ومنه، يتأسس مفهوم جديد للكتابة "ولولا الهدم ما جاء الجديد"، والجديد كتابة لا تعير إهتماما للتصنيفات المدرسية بين الأوتوبيوغرافي والروائي، بين السردي والشعري بين الكاتبة وشخوصها، بين الكاتبة وكتابتها وذلك، لأن الكتابة ليست مجرد تجريب شكلاني، أو فوضي من أجل الفوضي، بل يتعلق الأمر بمختبر شعري متوحش يجعل الكتابة تدخل في علاقة شديدة الحساسية بالجسد والقلب والأعصاب. فالكتابة، بهذا المعنى، لا يمكن أن تخرج إلا من جسد الكاتب أو الكاتبة، أما بالنسبة إلى الكاتبة فوزية شويش السالم[2] الكتابة هي: "سعار عاطفي (...) هذيان جسدي (...) فيض من الإنفعالات الوجدانية" أي أن الكتابة تجربة جسدية جنسية، فالكتابة لا تنفصل عن جسد صاحبتها كما لا تنفصل عن جسد الصفحة. "ولن تأتي الكتابة إلا من جسد المؤلف (...)"[3]، وهذا يعني أن الكتابة أصبحت تجربة جسدية وجنسية، نفسية وروحية وتجربة إدراكية معرفية مغايرة، فالكتابة إذا تتعلق بالعنف والألم، بالحب والفقدان، بجراحات الذاكرة واحتراقاتها، بالآفاق المسدودة للعقل وهو ما

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 224.

[2] المرجع نفسه: ص203.

[3] فوزية شويش السالم: رجيم الكلام، ص106.

يجعلها أي الكتابة تتجاوز وظيفتها النقلية التسجيلية إلى ما يشبه قصائد شعرية تقول الألم والفقدان، فهي تقول كل ما هو مقموع ومكبوت والمسكوت عنه فينا، وبهذه الخصائص تصبح الكتابة في هذه الأعمال السردية إنتهاكية، إنزياحية متوحشة، تبدو كأنها إجتياح وغزو وامتلاك متوحش للنصوص والأشكال، للأنواع والأجناس، للأزمنة والأمكنة، للأنا والآخر، للجسد والروح، للفرد والمجتمع، إنها كتابة تمتص الذات والمجتمع والتاريخ والجغرافيا والآداب والفلسفة والفنون والثقافات والحضارات بشكل متوحش يبدو كأنه طريقة من أجل جعل النص يتوالد إلى ما لا نهاية، ويسير في اتجاه مناطق وعوالم مجهولة. وهكذا من خلال هذه الخصائص والملاحظات نسجل أن أعمال فوزية شويش الروائية تؤسس كتابة تقوم على سيرورة تهجينية تجعلنا نحصل في النهاية على شكل هجين متوحش أي على "إنزياح نوعي" يجعل النص لا ينتمي إلى نوع أدبي دقيق ومضبوط ومحدد، لأنه نص يضم العديد من الأجناس بفعل سيرورة التهجين، ويقع بذلك خارج المعايير والقواعد الموضوعة مسبقا.[1]

ويبدو النص الذي تكتبه فوزية شويش كأنه نص يجمع بين عناصر متنافرة ويعمل من أجل أن تنصهر وتذوب في بعضها البعض، ويتحول بذلك إلى نص هجين فهوية الإنسان، وهوية النص، لا يمكن أن تكون إلا هجينة مركبة متعددة، ذلك أن اللاتجانسية أي التعايش هو ما يشكل الواقع، واقع الإنسان كما واقع الكتابة.[2]

في روايات فوزية شويش السالم ترتبط الكتابة بلحظة القطيعة والضياع والحيرة: "بداية المسيرة هي الحيرة" تقول الكاتبة: "في رجيم الكلام": هي لحظة فقدان اليقين أمام وضعية رهيبة مرعبة من مثل: ختان طفلة صغيرة، طلاق بعد حب، غزو وطنك وبلدك، أو أمام لحظة ضياع واندهاش (...) والمدهش هو الكيفية التي ينتقل بها الضياع والألم إلى كلمات وصور ورموز وموسيقي (...) فقد يتركز الألم في مثل هذه الصورة: إمرأة جريحة متألمة، ومع كل ذلك الألم، فإنها تأبي إلا أن تقوم بمجهودات رمزية جبارة، والمرأة بذلك تتقدم في صورة تجمع بين الألم والأمل، بين الألم والحلم بين الألم والتضحية[3]

---

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 203-204-205.

[2] المرجع نفسه: ص205.

[3] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 205-206.

فالقارئ إذن يجد نفسه مأخوذا داخل نص متعدد ومتوالد، وداخل فضاء سحري غرائبي معجون بالحب والتاريخ والعنف والقلق والألم (...) وتتقدم الكتابة متوحشة مجنونة، تعيد قراءة التاريخ، تاريخ العنف والألم، والحب واللذة والخوف والقلق (...) وتبدو الكتابة كأنها صادرة عن الرغبة في الجمع بين العديد من العناصر والأنواع والأجناس المتنافرة، عاملة على إختراق الحدود الفاصلة بينها، أو في بلوغ تفسير للعالم.[1] وبالإنفتاح على الشعري، أصبحت للكتابة الروائية خصائص جديدة من أهمها تلك التي تتعلق بفضائها، أي بتنظيم البياض والسواد على الصفحة. فهذا الفضاء الورقي الأبيض لم يعد مجرد إطار، كما هو الحال في الرواية التقليدية تقع وتشتغل داخله حبكة ما، بل إن الكتابة تتحول إلى علامات فضائية تشارك هي الأخرى في الحبكة كأية شخصية أخرى، وبهذا يتحول الفضاء إلى فاعل تخييلي ويتحرر الدال السردي من مبدأ الخطية، وتأتي معالجة الزمن في هذا النوع من المحكي متعلقة بالفضاء الذي يعيد إنتاج بنيته المجزأة من خلال أشكال إنقطاعية غير متصلة.[2]

وفي النص الروائي المعاصر، عادت الكتابة تُسائل نفسها، وتضع نفسها موضع التأمل والتنظير، وخاصة في علاقتها بالإنسان، بالذات في عالمها السري الحميمي وبذلك الآخر الذي يسكننا ولا يتحدث إلا من خلال لغة الأدب، بالجسد والروح، وباللذة والألم، (...) وفي عدد من الروايات نجد مساءلة جديدة للكتابة باعتبارها فعلا ماديا ورمزيا، وباعتبارها حاجة داخلية، وباعتبارها شكلا من أشكال المقاومة الداخلية، أو باعتبارها بديلا لموضوع الرغبة المفقود، وهذا ما قد يشكل كذلك بعض خيوط المفهوم النفساني للكتابة.[3]

---

[1] المرجع نفسه، ص206.

[2] المرجع نفسه، ص225.

[3] المرجع نفسه، ص 225.

1-2- الأدب والتحليل النفسي:

بدأ المنهج النفسي بشكل علمي منظم مع بداية علم النفس ذاته منذ مائة عام على وجه التحديد في نهاية القرن التاسع عشر بصدور مؤلفات فرويد في التحليل النفسي وتأسيسه لعلم النفس، واستعان في هذا التأسيس بدراسة ظواهر الإبداع في الأدب والفن، كتجليات للظواهر النفسية.[1]

فقد رأى فرويد أن العمل الأدبي موقع أثري له دلالة واسعة ولا بد من كشف غوامضه وأسراره، فالإنسان يبني واقعه في علاقة أساسية مع رغباته المكبوتة ومخاوفه ويعبر عنها في صورة سلوك أو لغة أو خيال[2]. ويرى أن اللاشعور أو العقل الباطن مستودع للرغبات والدوافع المكبوتة التي تتفاعل في الأعماق بشكل متواصل ولكن لا تطفوا إلى مستوى الشعور إلا إذا توفرت لها الظروف المحفزة لظهورها فالأدب والفن عنده ما هما إلا تعبيرا عن اللاوعي الفردي.[3]

فقد كان إهتمام هذا العالم ينصب على الأدب والفن لإعتبارهما مظهرا من مظاهر تجلي العوامل الخفية في الشخصية الإنسانية، فقد حدد فرويد خصائص الحلم بمجموعة من الأوصاف: منها التكثيف، و الإزاحة، والرمز، ثم أدرك أنها هي التي تحكم أيضا طبيعة الأعمال الفنية والأدبية على وجه الخصوص.[4]

فالعمل الفني والأدبي عند فرويد يتكون من محاولة إشباع رغبات أساسية ولا تكون الرغبة رغبة ما لم يحل بينها وبين الإشباع عائق ما: كالتحريم الديني، ولهذا تكون الرغبة حسية تستقر في اللاوعي من عقل الأديب أو الفنان لكنها تجد لنفسها متنفسا من خلال صيغ معرفية وأقنعة من شأنها أن تخفي طبيعتها الحقيقية.[5]

---

[1] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1417هـ، ص64.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط5، 2007 م، ص333.

[3] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 64-65.

[4] المرجع نفسه، ص65.

[5] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص333.

إن فرويد يعتبر اللاشعور هو مصدر العملية الإبداعية، والأعمال الأدبية هي ترجمة لمحتوى مستودع اللاشعور من الرغبات غير المشبعة، فيعبر عنها بطريقة تتواءم مع أعراف وقوانين المجتمع عن طريق آليات الدفاع من تكثيف و إزاحة ورمز.[1]

وقد عمد فرويد إلى تاريخ الأدب يستمد منه كثيرا من مقولاته ومصطلحاته في التحليل النفسي، فسمي بعض ظواهر العقد النفسية مثلا بأسماء شخصيات أدبية مثل: عقدة أوديب، وعقدة ألكترا، وغيرها كما لجأ إلى تحليل بعض اللوحات الفنية التشكيلية وبعض الأعمال الإبداعية، والشعرية، للتدليل على نظرياته في التحليل النفسي.[2]

ولعل فرويد بالغ حينما وصف الأديب بأنه مريض نفسيا، وعمله يعكس عقده الجنسية، وأمراضه النفسية، وهو هنا يُرجع العملية الأدبية الإبداعية إلى حالة مرضية كالعصاب، وانفصام الشخصية وغيرها. وهذا بدوره يدفعنا إلى طرح السؤال التالي: إذا كانت العملية الإبداعية وليدة حالة مرضية يمر بها الأديب، فإذا شفي منها هل سيكف عن الكتابة؟ وهل سيتوقف التدفق الإبداعي؟ وهل كل الأدباء حقا يعانون أمراضا نفسية.[3] ولذلك ظهر علم "نفس الإبداع" في الدراسات النفسية إذ يجعل التفوق في الإبداع نظير لنوع من العبقرية ثم يقرن هذه العبقرية بلون من ألوان الجنون، فذروة التفوق في الإبداع توازي ذروة الشذوذ عن النسق السوي للحياة النفسية، ولا يعتمد علم الإبداع على الفروض النظرية البحتة، وإنما يحاول إخضاع المبدعين لمجموعة من الإختبارات والأسئلة المصححة بطريقة منهجية أو علمية، كما يتم إخضاع مسودات الأعمال الإبداعية ذاتها لهذا النوع من التحليل.[4]

ولم تلبث مدارس علم النفس حتى تطورت ونشأت إتجاهات أخرى كان لها أثرها البالغ في إكتشاف جوانب غير فردية لربط العالم الداخلي بالإبداع الأدبي، من أهمها مدرسة "كارل يونغ" الذي نقل بحثه من اللاشعور الفردي إلى "اللاشعور الجماعي"[5]. ففي

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص344.

[2] المرجع نفسه: ص67.

[3] صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث "قضاياه ومناهجه، منشورات السابع من أبريل، ط1، 1426هـ، ص79.

[4] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص68.

[5] المرجع السابق، ص73.

الوقت الذي يتفق فيه "يونغ" مع أستاذه "فرويد" في فكرة اللاشعور، نجده يرفض مغالاة أستاذه في تفسير الإبداع الفني في ضوء العقد النفسية وإيلائها الأهمية الكبرى في حياة الفنان والسلوك الإنساني عامة "فيونغ" يرى أن الفنان أهم بكثير بل ربما لا يمكن مقارنته بمريض الأعصاب مما أتاح الفرصة لظهور تحليل نفسي جديد للأدب.[1]

فقد ذهبت الدراسات التي إعتنقت نظرية "يونغ" في اللاشعور الجمعي نحو تقصي مظاهر النماذج العليا، في الأدب والفن والأساطير، والصور الشعرية، والأدبية التي يعكسها إبداع هؤلاء الأدباء والفنانين في أعمالهم بواسطة تلك الرواسب المنحدرة إليهم من أسلافهم ومحاولة فهمها وتفسيرها في ضوء معرفتها للنماذج الأسطورية والشعائرية للأمم والشعوب.[2]

وكان من أهم النقاد الذين وظفوا نظريات "يونغ" في علم النفس الجماعي، في تحليل الأدب "نورثروب فراي"، فقد عرض في كتابه "تشريح النقد" نظرية إمكانية تفسير الأدب العالمي خاصة في تجلياته في الثقافة الغربية بلغاتها المتعددة، ثم ظهر تيار نفسي آخر كانت له أهمية خاصة في تحليل الإبداع الأدبي، وهو المتمثل في مدرسة "إدلر" الرمزية وهي مدرسة تقرن بين الأحكام والرموز الأدبية بشكل باهر.[3]

وقد رفض "إدلر" تفسير أستاذه "فرويد" للإبداع بأنه تعويضا مقنعا عن كبت جنسي يعاني منه المبدع، وضربا من ضروب التنفس في محاولة للتواؤم مع العالم وتفاديا للمرض مع عدم رفضه لفكرة الدافع الغريزي للإبداع.[4]

---

[1] صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث "قضاياه ومناهجه"، ص 84-85.

[2] المرجع نفسه، ص85.

[3] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 74.

[4] صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، ص86.

لقد أتاحت نظرية "إدلر" المجال للدارسين والنقاد الذين تأثروا بها، والنظر في أعمال المبدعين وعقدهم ونواقصهم والربط فيما بينها وبين إبداعهم وتفسيرها في ضوء المعرفة المتحصلة عن الأديب أو الفنان.[1]

وتجدر الإشارة إلى تيار نفسي آخر أسسه الناقد "شارل موروف" انتهي فيه إلى مصطلح "النقد النفسي" من خلال تفسير النصوص الأدبية بعضها ببعض عن طريق وضع أعمال الأديب فوق بعضها، بغية الكشف عن جمالياتها، فيدرس الناقد هذه الأعمال وتجمعاتها وتطورها حتى يستطيع الوصول إلى الشخصية اللاشعورية للأديب ثم التأكد من هذه النتائج.[2]

ثم حدثت نقلة نوعية في منهج النقد المعتمد على المقولات النفسية في منتصف هذا القرن مع بداية المناهج البنيوية على وجه التحديد، فقد إهتم "جان بياجيه" –أحد مؤسسي الفكر البنيوي– بعلم نفس الأطفال وبكيفية تكرار اللغة لديهم. ثم أعلن "لاكان" الفرنسي– أحد رواد الفكر البنيوي– الربط بين اللغة، وبين علم النفس والأدب في منهج شديد التماسك، واعتبر أن اللاشعور مبني بطريقة لغوية، وبذلك يعتبر الأدب أقرب التجليات اللغوية، تمثيلا لهذا اللاوعي، فتصبح بنية اللغة هي المدخل الصحيح للنقد النفسي. ومن أهم من عرض وكتب نظرية "لاكان" عالم عربي هو "مصطفى صفوان".[3]

ثم ظهرت ميادين كثيرة في علم النفس، وأخذت تمتد لتشمل دراسة "الذاكرة" وأصبحت هذه الدراسات تعتمد على جانب فسيولوجي، وكل ذلك يصب في فرع جديد يسمى "الذكاء الإصطناعي" وهو من فروع علم النفس التجريبي، وهذا الفرع ذو أهمية بالغة عندما يطبق على النصوص الأدبية، لأنها ذات مؤشرات علمية دقيقة لا تشرح لنا كيفية إنشاء النصوص الأدبية بل تشرح لنا بالدرجة الأولى كيفية تلقي النصوص والإستجابة لها وفهمها. وهكذا فإن الدراسات الفنية لم تعد تقتصر على المرسل، ولم تعد

---

[1] المرجع السابق، ص86.

[2] سعد أبو الرضا: النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة، رؤية إسلامية، د.ط، 1425هـ، ص80–81.

[3] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 75–76، وسعد أبو الرضا: النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة، ص82.

تتجلى في بعض الشذرات المتفرقة في النص الأدبي، وإنما أخذت تتجه إلى المتلقي وتشرح كيفية إستجابته الذهنية والتحليلية والحسية للأعمال الأدبية، ونوع هذه الإستجابة، وكيفية فهمه لها، وما يدخل تحتها من عوامل تساعد على تحديدها.[1]

ولا شك أن المنهج النفسي، قد لقي رواجا عظيما في النقد الأدبي الحديث، في العالم العربي، وتوالت الدراسات النظرية والتطبيقية التي تجعل موضوعها تحليل شخصية الأديب، أو نقد النص الأدبي على نهج نفسي، وكما يقول الدكتور محمود الربيعي أنه ليس كل ما يكتب تحت راية النقد النفسي له قيمة تستحق الإهتمام. ومن الدراسات المبكرة في هذا المجال ما نشره الأستاذ "أمين الخولي" عام 1939م فقد نشر فصلا في المجلد الرابع من الجزء الثاني من مجلة كلية الآداب بعنوان البلاغة وعلم النفس، والذي لاحظ فيه وجود إتصال وثيق بين علم البلاغة وعلم النفس. ولا شك أن هذا المنهج كان له تأثيره الواضح عليه في تفسيره الموضوعي للقرآن الكريم.[2]

ولم يكد ينتصف القرن العشرين حتى أصبح لدينا في الثقافة العربية مدرسة نشأت وأصبح لها إنجازها المتفرد في مجال علم نفس الإبداع أسسها عالم جليل هو: دكتور مصطفى سويف الذي يعتبر كتابه الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة 1950م بمثابة نقطة الإرتكاز الجوهرية لأعمال هذه المدرسة، التي تشعبت بعد ذلك لدى تلاميذه فكتبوا بحوثهم ودراساتهم اللاحقة عن بقية الأجناس الأدبية. وهكذا تكونت في الثقافة العربية نواة مدرسة لعلم نفس الإبداع.[3]

وبرز هذا الإتجاه واضحا عند الأستاذ العقاد في سائر دراساته عن الشخصيات الأدبية في مقالاته المتفرقة في الفصول والمطالعات، موليا الرموز وتفسيراتها عناية بالغة وهو يفسر هذه الرموز في ضوء الجنس الذي إهتم به فرويد إهتماما كبيرا. لكن ما يلفت نظرنا في معالجة ناقدنا للظواهر الفنية والأدبية هو أنه يفترض الرموز في كل قصيدة حتى لو لم يكن فيها رمز، ثم يفسر هذه الرموز تفسيرا فرويديا.

---

[1] المرجع السابق، ص 76-77.

[2] إبراهيم عبد العزيز السمري: إتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2011، ص101.

[3] المرجع نفسه، ص 103.

وللدكتور محمد النويهي كتاب "ثقافة النقد الأدبي" وتناول فيه جوانب المعرفة النفسية اللازمة للناقد كي يحسن فهم العمل الأدبي والحكم عليه.

وتناول الدكتور عز الدين إسماعيل كثيرا من نصوص الشعر الجديد مستخدما المنهج النفسي، وذلك في كتابه : "الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، وكتاب "التفسير النفسي للأدب" وكتاب "الأدب وفنونه"، وقد تجلت معالم الإتجاه النفسي عنده بصورة خاصة في كتابيه المذكورين آنفا "الأدب وفنونه" و"التفسير النفسي للأدب" وفي هذين الكتابين تبلورت بعض أسس نظرية النقد النفسي وتقوم طريقته في المعالجة النقدية على التفسير، والتحليل، و التقويم، والإعتماد على المعرفة العلمية السيكولوجية بعيدا عن هيمنة الأحكام الذوقية المتميعة. [1]

هذا ويمكن إختزال مضمون كتاب جان بيلمان نويل "التحليل النفسي والأدب" في عناصر أساسية من أهمها: أنه كشف في مقدمة كتابه عن أهم ما يميز طرفي الثنائية التحليل النفسي /والأدب، فبين أن أهمية التحليل النفسي تكمن في خلخلة لبعض المسلمات، وذلك بإفتراضه أن "الأنا ليست سيدة بيتها" ومعنى هذا أن هناك أشياء تفكر بداخل الأنا و توجه أفعالنا مع أفكارها، أما الأدب فعن طريقه نعي إنسانيتنا التي تفكر وتتكلم فهو لغة أخرى لا تقول فقط، وكما أن النفسي ليس كتلة موحدة، فإن الأدبي ليس رسالة تحمل معنا واحدا و واضحا.

إن الأدب، يقول "جان بيلمان نويل"، يقدم وجهة نظر حول واقع الإنسان ووسطه وحول الكيفية التي يدرك بها الإنسان هذا الوسط والروابط التي يقيمها معه، والتحليل النفسي يقدم نفسه بطريقة مماثلة، إذا إن الأدب والتحليل النفسي يشتغلان بالطريقة نفسها، فهما يقرآن الإنسان في حياته اليومية، وداخل إطاره التاريخي، ويسعيان إلى بلوغ حقائق بالحديث عن الإنسان. فقد قدم المؤلف حججا كثيرة تكشف ولع مؤسس التحليل النفسي بكل أنواع الأدب، وانتهى إلى أنه قد كان قارئا كبيرا للأدب، وقراءاته الأدبية هي التي سمحت له بالدخول إلى مدرسة العباقرة في الأدب، فالنص الأدبي هو كتابة مرموزة يمكن فك سننها: أولا من أجل مساعدة المحلل النفسي على التحكم في مناهجه والتحقق من

[1] المرجع السابق، ص 104.

مسلماته النظرية وثانيا من أجل أن يساعد التحليل النفسي القراءة على تعيين بعد جديد للقطاع الجمالي، و إسماع ذلك الكلام الآخر، بحيث أن الأدب لا يحدثنا عن الآخرين فقط، بل وعن الآخر فينا أيضا.[1]

ويخلص المؤلف إلى ضرورة إستثمار كتابات فرويد عن الحلم في قراءة النص الأدبي، نظرا إلى التماثل القوي الموجود بين الإثنين. فالكاتب حسب فرويد يقوم بتلطيف ما في الحلم من تمركز على الذات، ويغرينا بالإستفادة من لذة شكلية خالصة ويحقق لنفسيتنا متعة تجد معها الخلاص من بعض التوترات.

فقد ذهب المؤلف "جان بيلمان نويل" إلى أن فرويد قد شق الطريق في مجال التحليل النفسي للأدب في إتجاه كل أنماط المقاربة: من قراءة الإنسان إلى قراءة العمل الأدبي أو الفني في حد ذاته إلى قراءة كاتب ما أو فنان ما. وانتهى المؤلف إلى أن قراءة النص تعني أن نقرأه بعيدا عن مؤلفه، وقد بينت دراسات أخرى أن مؤسس التحليل النفسي كان يتغذي من قراءاته الأدبية ويحلم في الوقت نفسه بالشيء الأدبي وهذا ما يقصده كلود ميار عندما قال: يوجد الفن داخل التحليل النفسي، إنه أحد أبعاده وتصوراته، ويقول جان بيلمان نويل: إن التحليل النفسي ليس علما فقط، بل إنه أفضل من العلم، لأنه فن تفكيك حقيقة ما في كل القطاعات الملغزة في التجربة الإنسانية كما يعيشها الإنسان، أي كما يحكيها لنفسه أو للآخرين.[2]

1-3- جدلية العلاقة بين الأدب والتحليل النفسي:

إن العلاقة بين التحليل النفسي والأدب مسألة إشكالية، وهي إلى اليوم لازالت تسيل الكثير من الجدل ولابد من الوقوف عند ثلاث دراسات معاصرة القاسم المشترك بينها أنها تغير النظر إلى العناصر الأساس في هذه العلاقة، وتعيد بناء العلاقات القائمة بين هذه الأطراف بما يسمح بفتح آفاق جديدة أمام فهمنا للنفسي والأدبي وما بينهما من علاقات.

---

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، ص13-14.

[2] المرجع نفسه، ص14-15-16.

الدراسة الأولى: للناقد الفرنسي جان بيلمان نويل وهي تحت عنوان "التحليل النفسي والأدب" التي صدرت طبعتها الأولى باللغة الفرنسية سنة 1978م وترجمت إلى اللغة العربية، وأهمية هذا الكتاب تكمن في كونه أعاد قراءة فرويد، وأعاد فحص العلاقة بين التحليل النفسي والأدب بطريقة تجمع بين التاريخ والنقد بمعنى أنه إستحضر تاريخ هذه العلاقة من سيغموند فرويد إلى جاك لاكان، ولم يكتف بالعرض التاريخي قدر ما قام بقراءة تاريخية تقويمية إنتهى من خلالها إلى تقديم منهج جديد في النقد النفسي سماه "التحليل النصي" يسمح بالإنتقال من الإهتمام بمؤلف العمل الإبداعي إلى تركيز النظر على العمل الأدبي نفسه.

الدراسة الثانية: عبارة عن مقالة مركزة جريئة صدرت سنة 1998م تحت عنوان "فرويد شاعر اللاشعور" لصاحبتها ليديا فليم وهي توضح أن فرويد لم يكن مجرد طبيب أو عالم، بل إنه أديب وكاتب بالمعنى المعاصر. وتندرج هذه الدراسة ضمن عدد من الدراسات المعاصرة التي تحاول تصحيح النظر إلى مؤسس التحليل النفسي.

أما الدراسة الأخيرة: فقد صدرت سنة 2004 تحت عنوان سؤال جريء إنقلابي: هل يمكن تطبيق الأدب على التحليل النفسي؟ وهي للكاتب الفرنسي بيير بيار فإذا كان المألوف أن يناقش المهتمون مسألة تطبيق التحليل النفسي على الأدب فإن مؤلف هذا الكتاب يقترح بالكثير من الجرأة قلب الأدوار وإعادة بناء العلاقات والسخرية من الأذهان التي تستكين إلى مسلماتها.[1]

أ- مواقف الأنصار:

يرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن العلاقة بين الأدب و النفس لا تحتاج، إلى إثبات لأنه ليس هناك من ينكرها، وأن حقيقة هذه العلاقة ليست شيئا مستكشفا للإنسان الحديث، لأنها كانت قائمة منذ أن عرف الإنسان وسيلة التعبير عن نفسه. فقد أحس الإنسان منذ البداية بهذه العلاقة ولمس آثارها.

فقد كان تقديم آرسطو لمفهوم "التطهير" في حديثه عن أثر المأساة في الجمهور أول معلم حقيقي من معالم الطريق إلى شرح العلاقة بين الأدب والنفس على أساس من

[1] المرجع السابق، ص11-12.

المعرفة شبه العلمية، وبالتالي الإنتقال من مجرد الإحساس المبهم بهذه العلاقة إلى الإدراك. والمؤكد أن الكثير من النقاد والبلاغيين العرب قد لمسوا مظاهر هذه العلاقة على نحو أو آخر، فانتبهوا إلى الظروف التي تواتي النفس فتنشئ الأدب، كما أحسوا بتأثير الأدب في النفس وإثارة ألوان عدة من المشاعر. غير أن كتابات هؤلاء في نظر عز الدين إسماعيل لم تتجاوز مرحلة الإحساس المبهم، إلى الشرح الموضوعي، فلم يحددوا معالم التجربة الفنية، كما لم يشرحوا لماذا تتأثر النفس بهذا العمل الأدبي أو ذاك شرحا علميا موضوعيا، إلا أنه يستثني هنا عبد القاهر الجرجاني الذي حاول أن يشرح الدلالات النفسية لأشكال التعبير، ولكنه في الحقيقة لم يتجاوز الظواهر الثانوية، فلم تتجاوز محاولته هذه مرحلة تأكيد الدور الذي تلعبه النفس في تشكيل العبارة. وفي نهضتنا الأدبية الحديثة بدأ التطور الحقيقي للنظر في تلك العلاقة وتحديد معالمها تحديدا علميا. وقد ساعد على ذلك إتجاه التفكير الحديث نفسه، أي الإتجاه العلمي، فإلى أوائل القرن العشرين ظل التفكير في قضايا الأدب تفكيرا أدبيا، إلا أن الفضل يرجع إلى الدكتور طه حسين في لفت الدارسين إلى المنهج العلمي في دراسة الأدب و قضاياه.

وقد ساعدت روافد الثقافة العلمية الغربية على تعزيز هذا الإتجاه، بخاصة في رحاب الجامعة التي اتجهت فيها الدراسة منذ البداية هذه الوجهة، فكلية الآداب آنذاك كانت تنشئ دراسة جديدة لطلبة الدراسات العليا بها تدور حول علاقة علم النفس بالأدب، وكان الأستاذان أحمد أمين ومحمد خلف الله أحمد يتوليان تدريس هذا الموضوع، فنشر الأستاذ أمين الخولي في مجلة كلية الآداب بحثا بعنوان "البلاغة وعلم النفس" أكد فيه الإتصال الوثيق بين البلاغة وعلم النفس، وأثر الخبرة النفسية في العمل الفني، كما لفت الإنتباه إلى فائدة الدراسات النفسية بالنسبة لدارس الأدب، وقد كان الأستاذ الخولي يدرس لنا البلاغة، ويعهد إلى أحد المتخصصين في الدراسات النفسية تدريس مقدمة في علم النفس كان يراها ضرورية لفهم درس البلاغة. [1]

أما الأستاذ محمد خلف الله أحمد فقد تابع أبحاثه في العلاقة بين علم النفس والأدب، وتكونت له في أثناء ذلك وجهة نظر شرحها في كتابه "من الوجهة النفسية في

[1] عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط4، د.س، ص 6، 9.

دراسة الأدب ونقده"، والحق أنه يجمع في هذا الكتاب الخبرتين العلمية والعملية. ويعد الفصلان الثاني والثالث ثمرة عظيمة القيمة لهاتين الخبرتين، ففي الفصل الثاني شرح المؤلف بعض التصورات الأدبية الأساسية التي حاول علم النفس الحديث أن يطرقها من الناحيتين النظرية والتجريبية. وفي الفصل الثالث نجد تطبيق لوجهة نظره في نقاش بين كولردج و وردزورث يدور على أسس نفسية وذوقية. ومن ثم يعد هذا الكتاب أول محاولة جديدة مثمرة لشرح العلاقة بين الأدب وعلم النفس على أسس موضوعية فالدكتور عز الدين إسماعيل هنا يرى أن كتابه "التفسير النفسي للأدب" هو إمتداد للمنهج العلمي الذي إتبعه المؤلف لفهم الأدب في ضوء المعرفة بالحقائق النفسية، مع بعض الإختلاف.[1]

فعز الدين إسماعيل يري أن أسس دراسته للأعمال الأدبية كانت دائما مستمدة من حقائق علم النفس التحليلي ونجاح هذه الحقائق في تفسير العمل الأدبي من كل جوانبه وحل كل مشكلاته.[2]

كما يقول روباك أن علم النفس والأدب يتناولان موضوعات واحدة، أي الخيال والأفكار والعواطف و المشاعر وما أشبه وبالرغم من ذلك لم يظفر علم النفس الأدبي إلا بقدر ضئيل من الدراسة إلى عهد قريب جدا، ويحدثنا روباك كذلك أنه عندما نشر محاضرته التي ألقاها وهو طالب عن علم النفس والأدب منذ أربعين سنة بدا هذا الموضوع للناس آنذاك شيئا طريفا وعلى كلٍ فقد كان فرويد هو الذي إستهل الطريقة الجديدة في تحليل الفن والأدب في رسالتيه عن ليوناردو دافنشي وهولدرلين، فكانتا مثالا لتابعيه يقتديان به في هذا المجال حتى صار لدينا الآن ما قد يصل إلى المئات من الكتب والمقالات على أن الملاحظ أن الكثير من تلك الدراسات النفسية قد اهتمت بتحليل شخصية الفنان من حيث هو فرد فتجعلنا نستبصر بمشكلاته وبالحلول الكلية أو الجزئية التي وصل إليها لهذه المشكلات. فهذا النوع من الدراسات ما زال أقرب إلى النفس منه إلى علم النفس الأدبي ففي هذا الأخير ينبغي أن يكون الفن ذاته أو الأدب هو موضوع الدراسة والتحليل، وهكذا فقد ظهر إلى جانب دراسة الأفراد كمية من الكتابات في إزدياد

[1] المرجع نفسه، ص6،7.

[2] المرجع نفسه: ص8.

مستمر، تتناول النتاج حسب ما يفسره التحليل النفسي. وهنا تبرز لنا مشكلة ذات شقين وهي على جانب كبير من الأهمية ويمكننا بلورة هذه المشكلة في العلاقة الكمية والكيفية بين المنهج التحليلي النفسي والأعمال الفنية، ففي الشق الأول من هذه المشكلة نناقش قضية العلاقة بين المنهج التحليلي النفسي والأعمال الفنية القديمة، أي التي سبقت ظهور التحليل النفسي.[1]

فقد وجدت بعض الدعاوي التي تذهب إلى أن الأدب القديم لا يجوز أن يفسر في ضوء المعارف الحديثة، ما دام هذا الأدب القديم لم يشهد هذه المعارف ولم يعاصرها أي أنه لم يتأثر بها، فشكسبير لم يعرف فرويد وبذلك لا يمكن تطبيق نظريات فرويد على مسرحيات شكسبير. والحقيقة أن هناك تفاعلا وتجاوبا بين الشاعر والعالم النفساني فمن المعروف أن فرويد قد أفاد.

كثيرا من شكسبير في تفسيره لشخصية "هاملت" وهو التفاعل الذي لابد منه بين تيارات الحياة المختلفة فينتج عنه تأثر وتأثير بصورة مباشرة أو غير مباشرة، وهكذا فإننا نجد ضرورة ملحة في محاولة تفهم الأدب القديم في ضوء التحليل النفسي، فإذا كنا بسبيل فهم الأدب وتفسيره سواء في دلالته أو في العملية الإبداعية ذاتها، كان في علم النفس وسيلة لفهم الأدب على أساس صحيح، فعلم النفس قادر على أن يفسر لنا بعض الجوانب التي ظلت غامضة في الماضي وأيضا فإنه يجنبنا كثيرا من المشكلات التي جرها منهج التقويم القديم، ولاشك أن علم النفس الفرويدي قد قام بدور خطير في أنه وحَّد ما كان من الممكن أن يظل مفرقا إلى درجة كبيرة، أي الجمع بين اتجاه التقويم الجمالي و اتجاه التقويم الخلقي.[2]

أما العقاد فهو على رأس المناصرين لهذا المنهج إذ لم يكتف بالممارسة النقدية النفسانية، بل راح يؤازره مؤازرة نظرية أعرب عنها في مقاله "النقد السيكولوجي" الذي نشرهُ عام 1961 حيث يقول: "إذا لم يكن يدمن تفضيل إحدى مدارس النقد على سائر مدارسه الجامعة فمدرسة النقد السيكولوجي أو النفساني أحقها جميعا بالتفضيل في رأي وفي ذوقي

[1] المرجع السابق، ص 12-13.

[2] عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص 13، 14، 15.

معا لأنها المدرسة التي نستغني بها عن غيرها ولا نفقد شيئا من جوهر الفن أو الفنان المنقود".

ثم عاد في مقاله "في عالم النقد" ليقرر أننا "نعرف كل ما نريد أن نعرفه وكل ما يهم أن يعرف متى عرفنا نفس الشاعر وعرفنا كيف يكون أثرها في كلامه وكيف يكون أثر هذا الكلام في نفوس الناس (...) ولهذا نفضل المدرسة النفسية لأنها تحيط بالمدارس كلها في جميع مزاياها".[1]

أما جورج طرابيشي الذي مارس النقد النفساني في كثير من كتبه "أنثى ضد الأنوثة"، "عقدة أوديب في الرواية العربية"، "مقاربة اللاشعور في الرواية العربية" فيبدو من أكثر النقاد العرب تطرفا في الدفاع عن هذا المنهج: "لقد كتبت من قبل عدة دراسات في النقد ولم أشعر أن هناك منهجا قادرا على الدخول إلى قلب العمل الأدبي وإعطائه أبعادا وأن يكشف فيه عن أبعاد خفية أو فلنقل تحتية، كمنهج التحليل النفسي". ويقترب من هذا الموقف الشاعر والناقد اللبناني الدكتور خريستونجم الذي تمثل التحليل النفسي في الكثير من كتاباته النقدية النرجسية في أدب نزار قباني، المرأة في حياة جبران (...) منتهيا إلى أن "التحليل النفسي للأدب من أصلح المناهج الأدبية تقصيا للحقيقة وإثراء للفن".[2]

ويؤكد عز الدين إسماعيل تبنيه للمنهج النفسي التحليلي بثقة كبيرة في النتائج التي سيحصل عليها، من إيجاد حلول للمشكلات والتناقضات التي تطرحها النصوص الأدبية على المتلقي، فهو يصرح في مقدمة كتابه "التفسير النفسي للأدب قائلا: "ومع أني قد أستفيد من حقائق علم النفس العام أحيانا إلا أن أسس دراستي للأعمال الأدبية التي عرضت لها كانت دائما مستمدة من حقائق علم النفس التحليلي، وربما أثير الشك هنا أو هناك في قيمة هذه الحقائق ومدى صدقها، لكنني اتخذت معيارا لهذا الصدق وهو نجاح هذه الحقائق في تفسير العمل الأدبي من كل جوانبه وحل كل مشكلاته وتناقضاته".[3]

---

[1] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 1428هـ، 2007م، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص 26.

[3] عمر عيلان: النقد العربي الجديد –مقاربة في نقد النقد، الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى، 1431هـ–2010م، ص 134–135.

ولعلنا نجد في هذا الإقرار الذي يقدمه، بداية للخروج من ضبابية المنهج التي كانت سائدة من قبل خاصة في مقاربة النصوص الأدبية. كما يعني أيضا أن الدرس النفسي المطبق في المجال النقدي أخذ في السير وفق أسس تقترب من الربط الواعي بين المجال المعرفي للتحليل النفسي، و استثماره في سياق جديد هو النقد الأدبي.

لقد عمل عز الدين إسماعيل منذ البداية على حسم الموقف النقدي ليصب في خانة نوع من الدراسات التي سبق وأن قام بها رواد علم النفس في ميدان الأدب، ولا سيما فرويد بالتحديد. ولذلك سار في دراسته وفق المنظور العام لنظرية فرويد والمبنية أساسا على النزعات الليبيدية عند الطفل، وعقدة أوديب، مستعينا في ذلك بنتائج التحاليل المقدمة قبله حول نفس النصوص التي قام بدراستها لاسيما في دراسته لرواية "الإخوة كرامازوف لدوستويفسكي".[1]

إنطلق عز الدين إسماعيل في كتابه "التفسير النفسي للأدب" من الأطروحات التي قدمها فرويد بشأن دراسة النصوص الأدبية، وقد سعى إلى تحديد الأساس والمنطلق المنهجي عبر تقديمه لجملة من المعطيات، التي يرى أنها ضوابط لتحديد مفاهيم مركزية تتعلق بوضع آليات لمقاربة وتفسير طبيعة الإبداع، والنصوص الإبداعية وصلتها بالمبدعين. وفي الفصل الأول من الكتاب يطرح الباحث تحت عنوان "قضايا ومشكلات" تساؤلات غايته من البحث فيها الوصول إلى جملة المفاهيم المؤسسة لمنهج التحليل النفسي للأدب.[2]

وهكذا فإن الناقد عز الدين إسماعيل يعد أحسن من طبق علم النفس على الأعمال الأدبية لتفسيرها تفسيرا نفسيا وإن كان هذا التطبيق لا يخلوا من المبالغة والإسراف في كثير من الأحيان.

كما يعد الدكتور عز الدين إسماعيل واحدا من أهم نقادنا المعاصرين الذين أغنوا مكتبتنا بدراسات نقدية مهمة يمكن تصنيفها تحت عنوان "الإتجاه النفسي في النقد العربي المعاصر" وهو إتجاه مهدت له محاولات ودراسات نقدية مبكرة لمجموعة من نقادنا

---

[1] المرجع نفسه: ص 135.

[2] عمر عيلان: النقد العربي الجديد –مقاربة في نقد النقد، ص 135–136.

المحدثين، منهم على سبيل الذكر لا الحصر أحمد أمين، أمين الخولي، العقاد ففي ضوء التأثر بـ فرويد ودراساته النفسية أكد ناقدنا أن العلاقة بين الأدب والنفس لا تحتاج إلى إثبات، لأن الأدب يفهم في ضوء المعرفة بالحقائق النفسية.[1]

وقد عزم على أن يطبق ذلك المنهج عمليا في دراسة الأدب، وخصوصا عندما دلل شخصيات بعض الأدباء وهو في ذلك يفيدكما يذكر بعض النقاد –من الثقافات الإنسانية عموما ومن علم النفس خصوصا وإن كان عز الدين إسماعيل قد صرح بأنه أفاد خصوصا من معطيات علم النفس التحليلي.[2]

ومن أهم المعالم والأسس التي إعتمد عليها عز الدين إسماعيل في هذا المجال نذكر:

1- تفسير العمل الأدبي نفسه، وهو الأساس الذي إنطلق منه الناقد، فاهتم بتفسير الأعمال الأدبية ذاتها، في ضوء حقائق علم النفس دون أن يحفل كثيرا بدراسة شخصية الأديب أو عملية الإبداع فهو يرى أن معرفة تفاصيل الطرق التي يكتب بها الأديب لا تفيد كثيرا في فهم العمل الأدبي ذاته وفي تفسيره، بل وجهها إلى العمل الأدبي.

2- العمل الأدبي وليد اللاشعور، يرى الناقد أن العمل الأدبي نشاط باطني أولا شعوري، أو هو رمز للرغبات المكبوتة في لا شعور الأديب، ومن هنا، تأتي ضرورة تفسيره في ضوء المنهج النفسي التحليلي لأنه المنهج الوحيد الذي يختص بتحليل اللاشعور.

3- علم النفس بين الناقد والأديب، يؤمن عز الدين إسماعيل بأن التجليات النفسية في العمل الأدبي وظيفة ينهض بها الناقد وليس الأديب وذلك بتضمين أثره الفني حقائق سيكولوجية لإستنباط أبعاد العمل الأدبي وتفسير ما يختبئ وراءه من دلالات دون مبالغة في ذلك. على أن هذا لا يمنع الفنان من الإفادة من حقائق علم النفس، وليس بالضرورة أن يكون عالم التحليل النفسي ناقدا للأدب لمجرد أنه يستطيع تفسير الرموز والإشارات الواردة في العمل الفني، ويتفق على هذا الرأي محمد مندور فهو لا ينكر الإستفادة من

[1] عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص 13، 16.

[2] وليد بن عبد الله الدوسري: القضايا النقدية عند عز الدين إسماعيل، مذكرة تخرج، كلية الآداب–جامعة الملك سعود، ص 96.

علم النفس، شريطة أن تكون هناك حدود يراعيها الأديب عند إستخدامه علم النفس، وعالم النفس عند إستخدامه الأدب.[1] ولم يكن سامي الدروبي بعيدا عن هذه الفكرة حين رأي أن الأثر الأدبي يجب أن تكون حقائق علم النفس ممازجة له وذائبة فيه لا مضافة إليه.

4- تقوم طريقة عز الدين إسماعيل في المعالجة النقدية على التفسير والتحليل والتقويم، والإعتماد على المعرفة العلمية السيكولوجية بعيدا عن هيمنة الأحكام الذوقية وهذه العناصر مجتمعة تشكل مسلكيته في النقد النفسي.[2]

أما الناقد جورج طرابيشي فيعد من أبرز النقاد العرب المعاصرين الملتزمين بمجال النقد الأدبي النفسي في ميدان الرواية وقد ألف في هذا المسار عددا كبيرا من المؤلفات أهمها: "لعبة الحلم والواقع، دراسة في أدب توفيق الحكيم" 1972، "الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية" 1973م "شرق وغرب"، "رجولة وأنوثة" 1977، "الأدب من الداخل" 1978، "رمزية المرأة في الرواية العربية" 1981، "عقدة أوديب في الرواية العربية" 1982، "الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية" 1983 "أنثي ضد الأنوثة"، "دراسة في أدب نوال السعداوي" 1984، "الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية" 1995.

فهذه المؤلفات تتميز في مجملها، بالتركيز على المقاربة النفسية للنصوص السردية عموما والروائية خصوصا. وقد أدت هذه الكثافة في الدراسات المنجزة، إلى تبلور مسارات متعددة طبعت الأسس المنهجية للناقد، وجعلت دراساته تتباين في مقارباتها بين الحين والآخر. وأمام صعوبة التطرق لكل الدراسات المشار إليها سابقا فإننا سنسعى لإكتشاف خصوصياتها، سواء من حيث صلتها بمنهج التحليل النفسي، أو فيما يرتبط بالأسس النظرية المستند إليها، أو من حيث الخصوصيات التي عمل الناقد على إضافتها ساعيا بذلك لتطويع النظرية، وبذلك نتمكن من الإحاطة بما يحفل به نقد طرابيشي، في ميدان النقد النفسي الروائي.[3]

---

[1] زين الدين مختاري: المدخل إلى نظرية النقد النفسي، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، القاهرة، د ط، 1998 م، ص 57.

[2] المرجع نفسه، ص 57-58.

[3] عمر عيلان: النقد العربي الجديد -مقاربة في نقد النقد، ص149.

وهناك من النقاد الفرنسيين المعاصرين من يجعل التحليل النفسي لا ينصرف إلى لغة العمل الأدبي وحدها، بل يجعله يتمحص أيضا للموضوعات المعالجة في صلب الإبداع. والحقيقة أن النقاد الأنجوساكسونيين هم الذين سبقو إلى إبتكار هذا الضرب من التحليل النفسي للنص الأدبي، ويتمثل ذلك في عمل أرنست جونيس تحت عنوان: "هاملت وأوديب" الذي أقام تحليله النفسي، لعمله النقدي، على ثلاثة مسالك ممكنة وضرورية، لكل بحث دقيق قائم على نزعة التحليل النفسي:

* ينصرف إلى ضرورة فهم العلاقات الإنسانية أولا، بالقياس مع الإبداع المسرحي الذي كتبه شكسبير، تلك العلاقات التي تربط هاملت بأمه، وأبيه، وعمه.

* مقاربة البنيات العاطفية كما استخلصت من عمل شكسبير مع البنية العاطفية للشخصية الشكسبيرية وإعادة تكوينها ويجب أخيرا إذا أردنا أن نصل إلى تأويل كامل إعادة موقعة هاملت في الإطار الأسطوري الذي جعل منه إبداعا مسرحيا عالميا.[1]

وعلى هذا فإن فرويد يرى أن التحليل النفسي يدخل الفن والأدب في جانبين مهمين الأول: تفسير عملية الإبداع والثاني: تفسير النص الأدبي، فالنص إذا ينعكس على حياة صاحبه الخاصة وهذا يخص علم النفس، ومرة أخرى تنعكس حياة المؤلف الخاصة على النص، وهو من صميم النقد الأدبي، ولا سيما عندما تكون رمزية النص غامضة.

إن النقد الأدبي المعتمد على التحليل النفسي في الأدب بدأ حين نشر فرويد كتابه "تفسير الأحلام" سنة 1900، حيث يؤكد في هذا الكتاب على أثر الحياة النفسية للطفل والأثر الذي يتركه الوالدان فيها. ثم يفسر موضوعات أدبية فيردها إلى عامل الليبيدوا "العامل الجنسي" ويرجع ظاهرتها إلى كبت في اللاوعي من عهد الطفولة، ومصارعة الوعي ومغالبته، وقد وقف عند أوديب وهاملت، وبعد هذا تكون إكتشافات فرويد في أوديب وهاملت، مادة للنقد الأدبي التي كان مدارها الأول الحياة الجنسية.[2] ذلك أن فرويد قد عد الأدباء الكبار محللين نفسيين قبل وجود التحليل النفسي، وأنه كان يفيد منهم في

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة للطباعة والنشر و التوزيع، الجزائر، د.ط، 2005، ص146-147.

[2] حسين الحاج حسن: النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-الحمرا، الطبعة الأولى، 1416هـ-1996م، ص84.

عمله ونظريته فكان منهم بموقف التلميذ من أستاذه ذلك أنهم سبقوا إلى التحليل النفسي دون أن يعرفوا إسمه، وفرويد إذ يقترب من الأدب فإنه يقترب بالمعنى الذي يقدم فيه تفسيرا جديدا للظواهر الأدبية، ولم يَحِدْ عن هذا المفهوم على الرغم مما أذاع في عملية الإبداع الفني وتفسير النصوص حتى عُدَّ مؤسس النقد الأدبي النفساني أو النقد الأدبي التحليلي، ولم يتوقف التحليل النفسي للأدب، وظل فرويد وتلاميذه ذوي قيمة في هذا الباب.[1]

وإذا حاولنا تحديد التوجهات الكبرى، التي ميزت النقد النفسي الروائي عند جورج طرابيشي، نجدها تنقسم إلى ثلاث محاور شملتها ثلاث مراحل أساسية هي:

1- المرحلة الأولى: وفيها غلب التأويل الإيديولوجي المنطلق من الأسس السوسيولوجية على النقد النفسي فكشفت الكتابات عن مزاوجة بين الإيديولوجيا والنقد النفسي مع هيمنة في المستوى التطبيقي للنزعة الموضوعاتية وهذا المسار تضمنته كتاباته الأولى "لعبة الحلم والواقع" و "الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية".

2- المرحلة الثانية: وفيها تراجع الناقد عن أطروحاته ذات البعد السوسيولوجي النفسي الإيديولوجي المتسم بالنزعة التحليلية الموضوعاتية. حيث سعى لتأصيل منهج التحليل النفسي الفرويدي، وتعد هذه المرحلة بداية مشروع طموح، يقول عنه الناقد طرابيشي نفسه أنه يسعى من خلاله لدراسة الأشكال السردية العربية المتعددة، تبعا لخصوصياتها النفسية الإيديولوجية والجمالية، وقد مثلت هذه المرحلة كتابات من مثل: "عقدة أوديب في الرواية العربية"، "الأدب من الداخل"، "الرجولة وإيديولوجيا الرجولة" "رمزية المرأة في الرواية العربية".

3- المرحلة الثالثة: وهي النقد النفسي الجديد ويمثلها كتاب "الروائي وبطله".[2]

ففي مقدمته المنهجية التي أصدر بها كتابه "عقدة أوديب في الرواية العربية" يمكننا من تسجيل الملاحظات المتصلة بالرؤية التي يسعى الناقد من خلالها إلى مقاربة

[1] المرجع نفسه، ص85.

[2] عمر عيلان: النقد العربي الجديد -مقاربة في نقد النقد، ص149-150.

النصوص الروائية من منظور نفسي. وأهم ما يمكن الأخذ به، هو الميل الواضح إلى تبني مزاوجة منهجية بين المنظور الفرويدي، وبين المقاربة السوسيولوجية.

إلا أن مسار التحليل ينطلق من الرؤية النفسية والواقع اللاشعوري، ليصل إلى الحقيقة الإجتماعية، وهو عكس ما كان الناقد يعتمده في دراساته السابقة لهذا الكتاب. ويؤكد طرابيشي في مقدمة الكتاب التي وضع لها عنوان "ملاحظات منهجية"، على أن الدراسة النفسية تتحدد بالنتائج المحصل عليها، إنطلاقا من الممارسة التطبيقية أكثر من المجال النظري، كما أن النقطة الأساسية التي يتميز بها الأساس المنهجي، الذي يتبناه الناقد هو إشارته المهمة إلى أن الممارسة النقدية في المجال النفسي، لا يجب أن تتوجه نحو المؤلف، بقدر ما تكون غايتها النصوص الأدبية في ذاتها، ذلك أن التحليل النفسي أداة معرفية ومقاربة منهجية، لا يجب أن تحجب على الناقد طبيعة المدونة الأدبية ومقوماتها وهذا الموقف الأساسي عند طرابيشي الذي يجعله يتميز بوضوح الرؤية في الممارسة النقدية المعتمدة على التحليل النفسي.[1]

وفي ضوء نظرية التحليل النفسي، وما يتصل بها من لا شعور وغرائز جنسية وأحلام ومكبوتات، دخل فرويد عالم الفن والفنانين ليعرض عليهم بضاعته السيكولوجية فكان من الأوائل الذين رسخوا بالنظرية والتطبيق علاقة علم النفس بالأدب والفن والنقد، إذ تناول بالتحليل النفسي شخصيات الفنانين وأعمالهم الفنية وعملية الخلق الفني والمتلقي، ذلك أن الفنان عنده إنسان عُصابي أقرب إلى الجنون لحظة العملية الإبداعية وبعد الفراغ منها فهو إنسان عادي سوي في كامل وعيه.[2]

ب- مواقف المعارضين (الخصوم): يأتي محمد مندور في طليعة النقاد الداعين إلى فصل الأدب ودراساته عن علم النفس وتنحيته عن الأدب ونقده، ومحاربة تطبيق قوانين علم النفس على الأدب ونقده، لأن الأدب لا يمكن أن نجدده ونحييه إلا بعناصره الداخلية، أي عناصره الأدبية البحتة، مشيراً إلى أن الدعوة إلى هذا المنهج أو الإتجاه الذي يدعو إليه الأستاذ "خلف الله" محنة ستنزل بالأدب لأن معناه الإنصراف عن الأدب

[1] المرجع نفسه، ص 150-151-152.

[2] إبراهيم عبد العزيز السمري: إتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ص 90.

وتذوقه، والفرار إلى نظريات عامة لا فائدة منها، وأن الإهتمام بالأديب باسم علاقة الأدب بعلم النفس سينتهي بنا إلى قتل الأدب.[1]

إلى جانب ذلك، يمكن أن نسجل موقف الناقد الدكتور محمود الربيعي، إذ يرى أن المنهج السيكولوجي على حد تعبيره أحد المداخل النقدية المعاصرة إلى دراسة النص الأدبي وهو أمر ممكن لكنه يستعرض جملة من العقبات المنهجية التي تعترضه ومنها أن يجعل مجال إهتمامه الرئيسي منطقة في النفس لا يعيها المؤلف ذاته، تلك المنطقة التي لا تعبر عنها اللغة صراحة، وما يزيد هذه المشكلة تعقيدا أن الأمر قد يصل إلى الحد الذي ينفي فيه المؤلف التفسيرات التي يقدمها الناقد. على أن هناك مشكلة أخرى هي أن الناقد السيكولوجي الذي يصر على تفسير واحد للعمل الأدبي هو التفسير المعتمد على تلك الطبقات العميقة في نفس المؤلف[2].

وهناك ناقد آخر أعلن عداءه الواضح للمنهج النفساني، هو المرحوم محي الدين صبحي (1935–2003) الذي أبدي إزوراراهُ من هذا المنهج، كما أن الناقد النفساني في نظر محي الدين صبحي يرتكب خطيئة كبرى حين يسوي بين الشخصية الشعرية وشخصية الشاعر دون إعتبار بأن الشخصية الأدبية شخصية إفتراضية، وعليه فإن الخلط بين الشاعر والشخص التاريخي خطأ فادح ومن هنا يسقط المنهج النفسي بأكمله.

أما الدكتور عبد الملك مرتاض فهو من ألد أعداء القراءة النفسانية التي وصفها بـ "المريضة المتسلطة" ثم راح في دراسة القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي يصب غضبه على المنهج النفسي القائم على افتراض مسبق يتجسد في مرضية الأديب والأدب، فكل أديب مريض من وجهة نظر هذا التيار وبالتالي كل أدب نتيجة لذلك مريض أيضا.[3]

ثم نجد الدكتور خريستو نجم في مواقف أخرى يستعرض جملة المآخذ، التي أخذت على هذا المنهج، كاهتمامه بالفنان أكثر من إهتمامه بالفن، وإيمانه المتطرف بأن النص تعبير أمين عن نفسية صاحبه، ولجوئه إلى التعسف والتبرير بدل الحقيقة الموضوعية رادا على ذلك بما يلي:

---

[1] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص27.

[2] المرجع نفسه، ص29.

[3] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص28.

- مهما كانت موضوعية العمل الفني فإنه يحمل بذور شخصية صاحبه وما يهم الباحث النفساني إذا هو المؤلف وقد أصبح نصا.
- ذلك أنه بإمكاننا أن نلتمس أثر الشخصية في العمل الفني وتتبعها.
- إن الباحثين النفسانيين لا يسعون إلى إثبات مذهب تحليلي معين وهم إذا لا يحتاجون تعنتا يؤيد مدرسة نفسية محددة.[1]

أما يوسف وغليسي فيرى أن سليم بوفنداسة في دراسته لعقدة أوديب في روايات رشيد بوجدرة، أن دراسته لا تكاد ترى في النص الأدبي إلا محتواه، وتعجز عن الإختراق السيكولوجي لفنياته الجمالية، وهي من جهة أخرى تتمادى في إستثمار سياق النص، من سيرة الكاتب وتصريحاته الخارجية، إلى أبعد الحدود، فتقحم على الواقع النصي واقعا خارجيا دخيلا من شأنه أن يشوه صورته الإبداعية الأصلية، إضافة إلى أنها تختزل النصوص المتشعبة الواسعة في بنياتها ودلالاتها إلى عامل ضيق هو العقدة، وتقف عند حدوده ولا تتخطاه، ذلك أن الإختزالية هي التي تهمه، وهي التي ظل جورج طرابيشي طيلة ممارسته النقدية النفسانية يسعى إلى تنزيه منهجه منها وذلك بالتقدم من العقدة إلى التشكيلات السيكولوجية الإيديولوجية، وهو ما لم يستطعه بوفنداسة.

فما إن ظهر التعامل مع الأدب تعاملا نفسيا في الفصول والمقالات التي كتبها فرويد حتى إنبري النقاد يعارضونه سعيا منهم إلى إبطاله، ولقد واصلت المعارضة متمثلة في أطباء النفس في الأخذ بمكتشفاتهم، فيما يخص النظرة إلى الأدب، فنعتوا فرويد وأتباعه "بالتطفل على الأدب"، أو "بالخلط بين هذيان المرضي وإبداع الأدباء، أو "بالكشف عن المبدعين وحشرهم في عداد المصابين"، وما إلى ذلك من التهم التي حذر فرويد نفسه القراء من مغبة السقوط فيها والأخذ بها.

فقد ردت طائفة كبيرة من النقاد على إصطناع المنهج النفسي في التعامل مع الأدب بمجموعة من الحجج، إرتكزت على ضرورة الحذر من الركون إلى اليسر والسهولة في معاملة الظواهر، وحجتهم في ذلك أن مواطن إهتمام الطبيب النفسي تختلف عن مواطن إهتمام النقاد، ذلك أننا إذا فسرنا الصورة الأدبية بما يعتلج في بواطن النفس، فإن

[1] المرجع نفسه، ص26.

ذلك لا يعد تفسيرا لأننا أرجعنا ما نعلم إلى ما نجهل من جهة، ولأن الأدب قد ينبع من وراء الإنفعال الباطني من جهة ثانية، وبالتالي فإن إرجاع الإبداع الأدبي إلى الظواهر النفسية قد لا يقدمنا كثيرا في فهم الروائع الأدبية، فإذا كانت وراء الأثر الأدبي العظيم حتما عقدا نفسية فإن العقدة النفسية ليست أبدا أثرا عظيما. [1]

1-4- النقد الأدبي والتحليل النفسي:

إن نزعة التحليل النفسي نجدها في مجال النقد الأدبي من حيث الظاهر على الأقل، حيث تعمد إلى تحليل النص الأدبي ومتابعة ألفاظه من أجل الإهتداء إلى شبكة العلاقات القائمة بين النص ومؤلفه، الذي يخضع في كتابته، لحالة من اللاوعي المتدفق عليه من ذكريات الطفولة المنسية.[2]

ولعل فرويد، حين واجه باستكشافاته، في مجالات حقول المعرفة الإنسانية مجالات التعبير المختلفة من فن وأدب وفلسفة وأساطير وأحلام، فإنما جاء ذلك ليثبت للناس أن كل مظاهر الإبداع تخضع للحظات اللاوعي، وهذا اللاوعي هو الذي ينم عن إستحضار الضائع في ذاكرة الطفولة، واستخراج المنسي من أحداث الماضي الصادمة ولقد أفضى بعض هذا إلى تخليص النقد الأدبي من علمانية إجتماعية كثيرا ما تحكمت في مساره، وخصوصا مما كان يروجه هيبوليت تين في نظريته الإجتماعية الثلاثية الأسس، كما أفضت بحوث فرويد وأصحابه إلى السعي إلى فهم الإبداع وكأنه كشف عن الرغبة الكامنة في النفس من خلال اصطناع دوال بعينها لحظة إنجاز ذلك الإبداع.[3]

ففي المقدمة المنهجية -كما ذكرنا سابقا- التي أصدر بها طرابيشي كتابه: "عقدة أوديب في الرواية العربية" فإنه يمكننا من تسجيل الملاحظات المتصلة بالرؤية التي يسعي الناقد من خلالها إلى مقاربة النصوص الروائية من منظور نفسي، وأهم ما يمكن الأخذ به، هو الميل الواضح إلى تبني مزاوجة منهجية بين المنظور الفرويدي، وبين المقاربة السوسيولوجية، إلا أن مسار التحليل ينطلق من الرؤية النفسية والواقع

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، د.ط، د.س، ص 89.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، ص142.

[3] المرجع السابق، ص143.

اللاشعوري، ليصل إلى الحقيقة الإجتماعية، وهو عكس ما كان الناقد يعتمده في دراساته السابقة لهذا الكتاب.[1]

كما أن النقطة الأساسية التي يتميز بها الأساس المنهجي، الذي يتبناه الناقد هو إشارته المهمة إلى أن الممارسة النقدية في المجال النفسي، لا يجب أن تتوجه نحو المؤلف، بقدر ما تكون غايتها النصوص الأدبية في ذاتها. فاهتمام الدارس وانشغاله الأساسي، ليس تفسير شخصية المؤلف من خلال كتاباته الأدبية، ولا هو محاولة تبرير لسلوكيات ذاتية فردية معزولة عن منظورها السوسيوثقافي التي أنتجها، بل إن الدراسة الممارسة هي من صميم النقد الأدبي وليس التحليل النفسي.[2]

وفي هذا السياق نجد طرابيشي يقف في طرف نقيض، من الممارسة النقدية التي إعتمدها عز الدين إسماعيل، حين درس رواية "الإخوة كرامازوف" لدوستويفسكي ويسلك موقفا متميزا من مقاربات فرويد التأويلية حين درس نفس الرواية.

حيث يرى طرابيشي أن فرويد لم ير في رواية دوستويفسكي إلا العصابي وأهمل بذلك العنصر الأدبي.[3] ولذا نجد طرابيشي يجري دراساته بوعي تام بخصوصية الدرس الأدبي ومقوماته الجمالية، كما يعد التحليل النفسي أداة معرفية ومقاربة منهجية لا يجب أن تحجب على الناقد طبيعة المدونة الأدبية ومقوماتها، فهو ليس محللا نفسيا عليه إكتشاف العصابات والعقد، وبالتالي كشف الخلفية النفسية للكاتب، بل هو ناقد أدبي غايته الكشف عن المكونات الجمالية والنفسية والتكوينية للعمل الأدبي وهذا الموقف الأساسي عند طرابيشي يجعله يتميز بوضوح الرؤية في الممارسة النقدية المعتمدة على التحليل النفسي.[4]

---

[1] عمر عيلان: النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد، ص150-151.

[2] المرجع نفسه، ص151.

[3] جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1982، ص6.

[4] المرجع نفسه: ص 5.

ذلك أن النزعة النقدية القائمة على أصول علم النفس لم تبلغ إجراءا لها لتحليل الظاهرة الأدبية، ما بلغته النزعة النقدية الإجتماعية التي نالت إقبالا كبيرا لدى المتعاملين مع النص، وخصوصا أولئك الذين يرضون من النص بما يمنحه مضمونه وظاهره.[1]

لكن هناك مشكلة معرفية تساور سبيل الممارسين للنقد الأدبي القائم على نزعة التحليل النفسي، وربما مثله في ذلك مثل النقد الأدبي الإجتماعي ولكن بدرجة أدنى وهي أن الذين يشتغلون بالنقد القائم على التحليل النفسي من الأدباء هم غير قادرين على ذلك، من الوجهة المعرفية على الأقل، فتراهم يخوضون في عموميات لا تفيد النقد الأدبي بشيء، أو يستعملون مصطلحات علماء التحليل النفسي وهم لا يدركون في كل الأطوار، وبكل دقة، أبعادها وأنساقها فيقع الإختلال، ويحدث الإرتباك.

لكن الذين يمارسون النقد الأدبي من علماء التحليل النفسي ليسوا هم أيضا بقادرين على النهوض بهذه الوظيفة التي هي أدبية جمالية خيالية قبل كل شيء، فهم أيضا يخوضون فيما لا يعرفون، ولا يتقنون من المعرفة الأدبية، فيقع ما يقع من إضطراب في أعمالهم.[2] ولقد يعني هذا الأمر الذي أثرناه، أن مثل هذا النقد لم يستقم طريقه، ذلك أنه يظل مفتقرا إلى أدوات منهجية ومعرفية وتقنية جديرة بأن تجعل ممارس الوظيفة النقدية يعرف، حق المعرفة، المضطرب الذي يضطرب فيه. ذلك أن السؤال المحيريكون: من هو الذي تتوفر فيه الشروط المعرفية، و الشروط الأدبية من الناس لكي يستطيع تحليل النص الأدبي على منهج التحليل النفسي؟ أي أين يمكن العثور على عالم نفساني، وفي الوقت ذاته يكون أديبا موسوعي المعرفة بالأدب والنقد؟.

ومن أجل ذلك لا نعتقد أن الأعمال النقدية العربية، وغير العربية التي تضطرب في هذه النزعة كانت موفقة، كل التوفيق، في مسعاها. فلا النقاد قادرون على أن يكونوا علماء للتحليل النفسي بين عشية وضحاها بكل ما يتطلب ذلك من معرفة كافية بحقل هذا العلم، و لا علماء التحليل النفسي قادرون على إتقان التعامل الراقي مع النصوص الأدبية التي يتعاملون معها للإنزلاق من خلالها إلى التعامل مع الأدباء والذين يرونهم مرضى،

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، ص 145.

[2] المرجع السابق، ص 149.

على الرغم منهم، منذ المنطلق، في سعيهم التحليلي للنص الأدبي، ذلك بأن للنقد الأدبي وظيفة أساسية هي توضيح العمل الأدبي، وإثرائه وتوسعته ثم إغراؤنا بالإتصال الحميم به على نحو أقرب[1]. فإذا كان اللقاء بين النقد الأدبي، وعلم الإجتماع، قد تحقق على يد "لوسيان جولدمان"، فإن التلاقي بين النقد الأدبي، والتحليل النفسي، قد تحقق على يد "شارل مورون"، فقد تكونت لديه ثقافة علمية وأدبية في وقت معا، ذلك أنه درس الآداب الإنجليزية، إلى جانب العلوم الإنسانية والتجريبية عامة وعلم النفس خاصة، وفي عام 1941 إستطاع أن يجري دراسة على الشاعر الفرنسي "مالارميه" ونشر عام 1957، دراسة هامة عن الشاعر "راسين" تحت عنوان "اللاشعور في آثار راسين"، وفي عام 1962، نشر دراسته المسماة "من الإستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية"، ثم ختم جهوده بعدة دراسات هامة نذكر من بينها: "النقد النفسي للفن الكوميدي" عام 1964، ومؤلفه الموسوم "فيدر" عام 1968. وقد كانت هذه الدراسات، مساهمة قيمة في مضمار النقد الأدبي من جهة، والتحليل النفسي من جهة أخرى فقد إتجهت دراسته نحو تعميق فهمنا لدور مخبات اللاشعور في تشكيل الآثار الأدبية، فألقت المزيد من الضوء على دلالة اللاوعي عند الكاتب ودلالته في النصوص الفنية.

فقد تجلت قيمة أعمال "مورون" حين ظهر له كتاب هام، بعنوان "الإستعارات الملحة والأسطورة الشخصية"، ومن الواضح أن قيمة مورون النقدية قد سبقت ظهور مؤلفه هذا، وإن كان من المؤكد أن أصداء نشر الكتاب في مجال التحليل النفسي ومجال الدراسات النقدية والأدبية، قد عمل على ذيع صيت مورون، وقد فطن النقاد والمحللون (النفسيون) إلى أعماله التي تعد بمثابة مساهمة جديدة في مجال النقد النفسي ذلك لأنها تدعو إلى إرتياد عالم الأثر باعتباره ظاهرة فنية لغوية، لا وثيقة معرفية وهذه الدعوة تجعل مورون ينضم إلى صفوف المدرسة الجديدة للنقد الأدبي المعاصر.[2] ولا شك أن المتتبع لدراسة مورون سيلاحظ، أنه لم يقتصر على تحليل الأثر تحليلا شكليا ولغويا فضلا على

[1] المرجع نفسه، ص 149-150.

[2] سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1428هـ-2007م، ص110-111، وانظر سمير سعيد حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1425هـ-2004م، ص66.

أنه لم يقف عند تحليله تحليلا نفسيا فحسب، بل مضي إلى صميم النقد الأدبي والتحليل النفسي من أجل العمل على تأسيس وحدة بينهما، والعمل على مواجهة النقد النفسي مواجهة جديدة، مع العناية بالتساؤل عن طبيعة العلاقة بين جوانب النفس اللاشعورية من جهة، وشبكة الصور البلاغية من جهة أخرى، وذلك على ضوء الأسس والمفاهيم المتبعة في مجال التحليل النفسي والنقد الأدبي في وقت معا.[1]

ولعل هذا هو السبب في أن مورون يعارض الإتجاه ذو النزعة الفرويدية المتطرفة، خصوصا لدى كل من: أدموندولسون وهربرت ريد، وغيرهما. ذلك أن ما يأخذه مورون على هؤلاء أنهم قد شوهوا حقيقة الأثر الأدبي، وأنكروا الجوهر الذي ينهض عليه وذلك حينما جعلوا منه مجرد وثيقة معرفية ونفسية، في حين أنه لا شأن للنقد الأدبي بالبحث عن الوثيقة المعرفية في الأثر الأدبي، فربط النظرية الفرويدية بالأدب دون مراعاة صميم جوهره، فلم يكن من شأنه إلا إغفالا لمشكلة لغته الفنية التي تعد جوهرية للمبدع والناقد معا، ولهذا كان "مورون" يرى أنه من الأفضل العودة إلى لغة النص الفنية بدلا من الإقتصار على قراءة أجزائه قراءة معرفية سطحية مبتذلة مؤكدا أن هؤلاء قد أهملو بعدا أساسيا من أبعاد الأثر الأدبي ألا وهو لغته الفنية.

والواقع أن مورون حين يجعل من الرجوع، إلى لغة النص الأدبي مجرد عودة إلى ما هو جوهري فإنما يفسر الأثر الأدبي على أنه لغة فنية تعبر عن مخبات النفس اللاشعورية والشعورية عند المبدع، ولعل هذا ما عبر عنه مورون حين قال: "على الناقد أن ينتقل من شبكة الإستعارات إلى المركب (العقدة)"، وهو يعني بذلك أن الأساسي والجوهري يكمن في اللغة الفنية للنص، والتي يكونها عالم الفرد المبدع.[2] ذلك أن المتتبع لبحوث "مورون" يلاحظ أنه لم يقتصر في عمله على طرح بعض المشكلات الجزئية المرتبطة بطبيعة العلاقات بين بنيات النص الأدبي وشخصية صاحبه، ذلك أنه لم يقف عند إعادة صياغة بعض المفاهيم النفسية الأدبية، بل مضى إلى صميم ماهية العلاقة النفسية الأدبية من أجل العمل على تأسيس هذه العلاقة على ضوء مفاهيم النقد الأدبي

[1] سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، ص 111.

[2] سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، ص111-112.

وعلم النفس معا، مع العناية بإبراز العناصر وبنيات التداعي والدفقات الوجدانية اللاإرادية للوصول إلى ما يسميه مورون بـ: "الأسطورة الشخصية" للكاتب التي تبدو في الأثر على نحو غير شعوري، والتي تضغط على جانب النفس الشعوري عند الكاتب في لحظات إبداعه.[1]

1-5- فرويد والشعر:

ذلك أن حسن المودن إقترح مقالة تدعو إلى تغيير نظرتنا إلى فرويد: "فرويد شاعر اللاشعور"، حيث إختزل مضمون هذه المقالة المثيرة في العناصر الآتية: تفتتح المقالة بالتنبيه إلى عدم الفصل بين المعرفة التي يؤسسها فرويد عن اللاشعور والطريقة التي يكتب بها هذه المعرفة، ذلك أن مؤلفاته ليس فيها فصل بين الأكاديمي والأدبي، بل هناك زواج بينهما، فالطريق التي تقود المحلل النفساني إلى اللاشعور تمر عبر لعبة من الكلمات والترابطات التي تنسج السرد، وتتنقل بشكل مدهش من مجال إلى آخر من المرئي إلى المجرد، من اليومي إلى النظري، ومن العلم إلى الشعر، ففرويد يقاسم الأطفال والكتاب وكل المبدعين.[2]

فقد إعتبر فرويد الأدب والفن تعبيرا عن اللاوعي الفردي، ومجري تظهر فيه تفاعلات الذات، وصراعاتها الداخلية، وذلك عندما حدد خصائص الحلم بمجموعة من الأوصاف، في مقدمتها: التكثيف والإزاحة والرمز، وهي ذاتها التي تحكم طبيعة الأعمال الفنية والأدبية، ذلك أن فرويد قد لجأ إلى تاريخ الأدب يستمد منه كثيرا من مقولاته ومصطلحاته في التحليل النفسي، فسمى بعض ظواهر العقد النفسية بأسماء شخصيات أدبية، مثل: عقدة "أوديب" وغيرها، كما لجأ إلى تحليل بعض اللوحات الفنية التشكيلية، وبعض الأعمال الأدبية والشعرية، للتدليل على نظرياته في التحليل النفسي وفي العلاقة بين الشعور واللاشعور، وفي القوانين التي تحكم هذه العلاقة[3]. حيث قام فرويد، بوضع الأسس العامة للقراءة النفسية للأدب.

---

[1] المرجع نفسه، ص118.

[2] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 16-17.

[3] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص65-66.

وحاول على ضوء هذه الأسس أن يضع تفسيرا لظاهرة الإبداع الفني، عن طريق فكرة التسامي النفسي لدى المبدع، ذلك أن هذا الأخير يندفع تحت وطأة الرغبة اللاشعورية، نحو إنتاج ما يشبع هذه الرغبة، فنشاطه النفسي، على رأي فرويد موزع بين ثلاث قوي: الأنا (الشعور)، و الأنا الأعلى (الضمير)، والهو (اللاشعور) والصراع بينهم يظهر في سلوكه الشخصي[1].

ففرويد يعترف منذ كتابه الأول: "دراسات حول الهيستيريا" بأن قصص المرضي تتم قراءتها كروايات، ويضيف أنه لا قيمة للعلاج والصدمات الكهربائية في دراسة الهيستيريا، في وقت يسمح فيه الشعراء بطريقة تقديمهم للسيرورات النفسية باكتساب ذكاء يساعد على فهم هذه الظاهرة، واعترف فرويد أيضا في رسالة إلى أرثير شنيتزلر (Arthur Schnitzler) أنه يتحاشي مرافقته ومحادثته، لأنه يتجنب اللقاء بقرينه وشبيهه، ذلك أنه يجد في إنتاجات هذا المبدع، وخلف مظهرها الشعري، الفرضيات والنتائج التي تخص المحلل النفساني، وبالمقابل، عبَّر الكثير من الكُتاب والمبدعين لفرويد، في السنوات الأخيرة من حياته، عن إعجابهم بأعماله النظرية باعتبارها تنتمي إلى الأدب، إضافة إلى أن ألبير أنشتاين قد قال لفرويد أنه معجب بكتاباته من الزاوية الأدبية، فهو لا يعرف معاصرا آخر قدم موضوعه باللغة الألمانية بمثل كفاءة فرويد.[2]

ذلك أن المبدع تأتيه خيالات وأحلام معينة تبدو بشكل ما في آثاره الأدبية، وهذه الخيالات يَرُدُهَا البعض إلى تجارب الطفولة وعقدها، فتظهر بصورة معينة في الأحلام وفي الأساطير، ومن هنا يقال أن الأدب يعد مجالا خصبا لإكتشاف حياة الشخص اللاشعورية. وفي هذا الصدد نجد فرويد يستمد ما يسمى بعقدة أوديب من مسرحية سوفوكليس.[3]

فعز الدين إسماعيل في كتابه "التفسير النفسي للأدب" إنطلق من الأطروحات التي قدمها فرويد بشأن دراسة النصوص الأدبية والشعرية، وقد سعى إلى تحديد الأساس والمنطلق المنهجي، التي يرى أنها ضوابط لتحديد مفاهيم مركزية تتعلق بوضع آليات

[1] سمير سعيد حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص65.

[2] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 17-18.

[3] سمير سعيد حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص65.

لمقاربة وتفسير طبيعة الإبداع، والنصوص الإبداعية وصلتها بالمبدعين، ذلك أن التحليل النفسي الفرويدي يرى ضرورة التعامل مع أشخاص الآثار الروائية والفنية بنفس تعامله مع الأشخاص الحقيقيين في الحياة الواقعية لأنه يعتقد أن الكتاب يُسندون إلى أشخاصهم الأحلام التي توافق طبائعهم.[1]

ويمكن تلخيص أثر فرويد في الأدب والنقد في ثلاثة نقاط مهمة:

أولها: ظهور مدارس أدبية مثل السريالية التي تعتمد على إختراق الحجج والمعطيات، والتعبير الكامل الحر بلا معقب عن العناصر غير العاقلة في الشعور واللاشعور.

ثانيها: أن الأدباء والقصاصين والمسرحيين قد أخذوا يرسمون شخوص رواياتهم أو مسرحياتهم على أساس نظرية فرويد.

وثالثها: هو النقد السيكولوجي والذي هو ميل النقاد إلى تحليل الأدباء نفسيا وتفسير إنتاجهم الأدبي على أساس نتائج هذا التحليل.[2]

فقد قدم فرويد مشروعا في الكتابة، وهو يحي في الفضاء الحميمي للكلمات، في سحرها وأصواتها وصورها. فهو أولا لا يقدم عملا كاملا، بل نجده يسمي دراساته: محاولة أو مدخلا، وثانيا يحاول أن يكتب شيئا لا مرئيا، وهو يعلم أن تجسيد ذلك لغويا هو المشكلة العظمى، ومن هنا جاء إهتمامه بالأدب، ذلك أن الروائع الأدبية نجحت في كتابة هذا اللامرئي، وهو ثالثا يحاول أن يفهم كيف ينكتب اللاشعور في مجموعة من الظواهر والخطابات من أهمها الحلم. وعموما، يبدو أن فرويد قد خضع لقراءات جديدة، وهذا ما جعل نصوصه مفتوحة ومنفتحة تحتمل قراءات متعددة، و هي بذلك أكثر قربا من النصوص الشعرية والأدبية، وكما قالت ليديا فليم: "إن كتابة فرويد الإستعارية تجري بشكل لا نهائي وراء اللاشعور من أجل إعادة كتابة تمظهراته وتحولاته التي تبدوا لا نهائية، وهي تجري وراء ذلك دون أن تتمكن بشكل تام ونهائي من بلوغ مرادها".

---

[1] عمر عيلان: النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد، ص 135-136، 143.

[2] إبراهيم عبد العزيز السمري: إتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ص 94-95

وبهذا نجد فرويد يرسم طريقا آخر يجمع بين العلم والتخييل، وهي طريق سماها فرويد التخييل النظري.[1] والجدير بالذكر أن فرويد لم يكن أديبا، ولا ناقدا أدبيا، ولكن آراءه النفسية كان لها أقوى تأثير في أدب القرن العشرين ونقده.[2]

فقد ولج فرويد عالم الفن والفنانين ليعرض عليه بضاعته السيكولوجية، فكان من الأوائل الذين رسخوا بالنظرية والتطبيق علاقة علم النفس بالأدب والفن والنقد، إذ تناول بالتحليل النفسي شخصيات الفنانين وأعمالهم الفنية وعملية الخلق الفني والمتلقي ذلك أن الفنان عنده إنسان عصابي أقرب إلى الجنون لحظة العملية الإبداعية، وبعد الفراغ منها، فهو إنسان عادي سوي في كامل وعيه[3]. فكان أول من إعترف بأهمية التحليل النفسي في القراءات النقدية للنتاج الأدبي من شعر ونثر، فإلى جانب إهتمامه بالأدب والشعر إهتم كذلك بالرواية، وقد يكون إتجاهه للتحليل النفسي للرواية بمثابة إمتداد طبيعي لبحوثه في التحليل النفسي، لاسيما وأنه قد وجد في القصة القصيرة والرواية على وجه الخصوص الشواهد والقرائن الدالة على صحة ملاحظاته العيادية لمرضي العصاب والهستيريا. فكانت أول رواية تناولها فرويد بالتحليل النفسي هي للكاتب السويسري كونرادماير بعنوان: "المرأة القاضية"، ذلك أن فرويد لاحظ أن ما يجري في الرواية يماثل ما يحصل في جلسات التحليل النفسي[4]. إن فرويد نفسه يقول في كتاب "الطوطم والطابو" إن الفن هو الميدان الأوحد في حضارتنا الحديثة الذي لا نزال نحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكرة ففي الفن وحده لا يفتأ الإنسان أن يندفع تحت وطأة رغباته اللاشعورية ينتج ما يشبه إشباع هذه الرغبات. كما نجده يقدم في بعض المواضع من كتابه "تأويل الأحلام" فقرات يسلط فيها الضوء على مشكلة الإبداع الفني، فقد كان يحاول بالفعل أن يحل هذه المشكلة عن طريق منهجه في التحليل النفسي، فيحاول أن يعرف منبع الإبداع ويتطرق إلى استقصاء ديناميا ته. وهذا واضح في محاضراته التي ألقاها عام 1908م عن "الشاعر وعلاقته

---

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 18.

[2] إبراهيم عبد العزيز السمري: إتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ص 94.

[3] المرجع نفسه، ص 90.

[4] محمد مسباعي: التحليل النفسي للرواية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2009م، ص9-10-11.

بالحالم"، والفرق واضح في هذه الحقيقة الكائنة وهي أن مظاهر أحلام اليقظة متوفرة في العمل الفني فَنُسر عند إطلاعنا عليها في حين أننا ننزعج إذا إطلعنا على هذه الأحلام نفسها عند أحد الحالمين، ذلك أن الفنان في نظر فرويد يقلل من تضخم الأنا عنده، وهذا ما لا يفعله الحالم وكأن الفنان يقدم لنا رشوة.[1]

فبعد كتاب فرويد "تأويل الأحلام" لم يعد التحليل النفسي موضوعا طبيا خالصا. فبدأ يقع على فروع الأدب والجماليات، وعلى علم الأساطير والأدب الشعبي.

لقد إستطاع في كتابه الضخم عن مسألة المحارم أن يبين كيف أن الشعراء لطالما إتخذوا مسائل الموقف الأوديبي موضوعالهم، وأنها تتبع في مختلف الآداب فكان الحال يغري بالإنتقال من ذلك إلى محاولة تحليل الإبداع الشاعري والفني بوجه العموم.[2] ونجد أيضا هانز ساكس يقر بأن عملية الإبداع في الشعر يمكن الوقوف على دقائقها بواسطة منهج التحليل النفسي، ويهتدي في هذا بمحاضرة فرويد عن "الشاعر وعلاقته بالحالم"، وكتابه "اللاشعور الإبداعي" مكرسا بذلك لمعرفة الفنان من حيث هو فنان، فنجد فرويد مثلا وهو يتحدث عن التسامي يرى أنه هو العملية المؤدية مباشرة إلى الإبداع الفني.[3]

أما أطول دراساته التحليلية النفسية فقد تطرق فيها لقصة قصيرة للكاتب الألماني جونسون، وهي موسومة بعنوان "غراديفا" ولم يكن فرويد يريد في بادئ الأمر إجراء دراسة نقدية بقدر ما كان يتوخى إتخاذها وسيلة للتدليل على صحة فرضياته التي تنص على إعتبار الحلم مجرد تحقيق لرغبة مكبوتة، وهذه الفرضية هي محور كتابه المتميز "تفسير الأحلام". وهكذا إذا فقد ساقته حاجته للإستدلال العلمي على صحة نظرياته في الأحلام إلى تفسير العمل الأدبي تفسيرا نفسيا مكنه من مراجعة وتصحيح مفاهيمه ونظرياته عن الأحلام والنشاط الجنسي المكبوت وانبعاثه في شكل عصاب.[4]

---

[1] مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ط4، دس، ص74.

[2] سيجموند فرويد: حياتي والتحليل النفسي ، ترجمة مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي، دار المعارف، القاهرة، ط4، د س، ص 95-97.

[3] مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص 76، 82.

[4] محمد مسباعي: التحليل النفسي للرواية، ص 11-12.

كانت نظرة فرويد ثاقبة وبعيدة، فاستطاع أن يوظف كثيرا من الأدب في خدمة نظريته، واستعار بعض المصطلحات من هذا الأدب مثل: "عقدة أوديب" و "الوليمة الطوطمية" و "الخطيئة الأصلية"، كما أنه إستفاد من قصص التوراة، و الإنجيل، لتأكيد كثيرا من أفكاره[1]. ذلك أن دراسة فرويد قد أصبحت مرجعا معرفيا وجماليا ونقديا يؤسس الإتجاه النفسي، ويحدد أسس علم النفس الأدبي، مما جعلها نموذجا في التفسير النفسي للعمل الإبداعي، الذي سار على نهجه معظم الباحثين في التحليل النفسي للرواية على وجه الخصوص، والتحليل النفسي لكل الأنواع الأدبية الأخرى على وجه العموم.[2]

لقد كان فرويد مولعا بكل أنواع الأدب، فكان قارئا كبيرا، وناقدا للأدب، فعلى سبيل المثال، الأسماء التي كانت تستحضرها ريشته في أغلب الأحيان هي أسماء مؤلفين وكتاب وأن ما كان يستخلصه من قراءاته هو، أولا، تلك الصيغ الناجحة التي طبعت ذاكرته والتي سمحت له بترصيع نصه بشواهد، تبعا لما تقتضيه الكتابة الجيدة في زمنه. ذلك أن فرويد كان مبهورا ببعد نظر هذه العقول الخارقة التي لا تملك وسائل التحليل، متأثرا بنظرياتها، أوصافا ومحكيات. ففرويد إذا قد كتب الكثير عن الفنانين والكتاب، وعن الظواهر الأدبية و المؤلفات المتميزة، لهذا سنقدم قائمة بأهم كتبه ومقالاته: "هذيان وأحلام"، "الإبداع الأدبي وحلم اليقظة"، وأحسن عنوان سيكون "الشاعر والخيال" ضمن مؤلف "مقالات في التحليل النفسي التطبيقي".[3]

[1] كمال وهبي وكمال أبو شهدة: مقدمة في التحليل النفسي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1997م، ص13.

[2] محمد مسباعي: التحليل النفسي للرواية، ص21.

[3] جان بيلمان نويل: التحليل النفسي والأدب، ترجمة حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، د.ط، 1997م، ص 13-14، 19.

الفصل التمهيدي

تقديم الكاتب والكتاب

1- تقديم الكاتب.

2- تقديم الكتاب.

3- مدخل.

1- تقديم الكاتب:

حسن المودن هو ناقد وباحث من المغرب، وهو من مواليد 1963م بإقليم الصويرة بالمغرب، حاصل على دبلوم الدراسات العليا من كلية الآداب جامعة محمد الخامس بالرباط سنة 1996، ثم على دكتوراه الدولة من كلية الآداب جامعة القاضي عياض بمراكش سنة 2006.

من إصداراته ومنشوراته:

- لاوعي النص في روايات الطيب صالح، قراءة من منظور التحليل النفسي المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، 2002.
- الكتابة والتحول، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2000.
- ترجمة كتاب: التحليل النفسي والأدب، لصاحبه جان بيلمان نويل، المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، 1996.

2- تقديم الكتاب: في مكتبتنا العربية، و المغربية على الأخص، قليلة هي الدراسات النفسانية للكتابة الأدبية، والروائية خاصة، مقارنة بالدراسات الإجتماعية والتاريخية والبنيوية والسيميائية، ولأن الأدب هو هذا الشيء الذي يسمح بأن نقاربهُ من منظورات متعددة، فإن هذا الكتاب يقدم محاولات تطبيقية تستعين بالمرجعيات النفسانية في مقاربة بعض الأعمال الروائية العربية المعاصرة، من المغرب والمشرق.

وفي هذا الكتاب، نواصل تجريب منهج نفسي يتميز عن النقد النفسي التقليدي في مقاصده وإجراءاته المنهجية، ويتعلق الأمر بمنهج التحليل النصي الذي يفتح الطريق ليصبح النص الأدبي هو بؤرة التحليل، دون إقصاء كلي للكاتب أو القارئ أو السياق. وقيمة هذا المقترح المنهجي أنه لا يحول النص إلى ذات مطابقة لذات الكاتب، ولا يتخذه وسيلة لتحليل لاوعي الكاتب أو الشاعر، ذلك لأن هذه المطابقة لا تخلو من إختزال أو تعسف يؤدي إلى تجاهل خصوصية النص واستقلاليته، كما يؤدي إلى إهمال الجوانب الشكلية والفنية، فالنقد النفسي التقليدي إذ يركز على المدلول الروائي، يكون بعيدا عن إدراك القوة التي يمكن أن تكون للدال الروائي.

وبعبارة أخرى، تتجلى قيمة هذا المقترح المنهجي في كونه يسمح بإبراز العناصر المختلفة التي تُكَوِّنُ النص الروائي، من موضوعات وأشكال وتقنيات وأساليب وتخييلات ولغات،

ويجعل من الكتابة فضاء تخييليا يشرع نوافذه على المناطق الملتبسة التي تحف مشاعر وتجارب الذات الكاتبة والقارئة في عالم يمر بالتحولات والإرتجاجات العنيفة.

فالرواية العربية، من خمسينات وستينات القرن الماضي إلى اليوم، قد بدأت تشهد نماذج روائية تتكاثر وتتنوع، وهي تعلن عن ميلاد محطة جديدة في الكتابة الروائية، هي لحظة التحرر من التحديدات والتقنيات التقليدية للكتابة، ومع ذلك، فالمنهج الذي تقترحه ليس منهجا مقننا ومحكما وصارما، والهدف ليس دائما هو إختيار فعالية المنهج، بل إنه بالأساس فتح فضاء حوار حر بين النص والقارئ. فالنص هو الذي يفرض منهج قراءته وزاوية مقاربته، وبعبارات جان بيلمان –نويل، نقول إن : "القارئ الذي يسبح في النص لأجل الإصغاء إلى عمل لا شعوري، عندما يأخذ القلم ليتوجه إلى الجمهور، عليه أن يكتشف في نفسه وسائل تسمح له بنقل هذا العمل إلى لا شعور قرائه".

يتألف هذا الكتاب من مدخل نظري وقسمين تطبيقيين، يهدف المدخل النظري إلى إعادة النظر في ثنائية الأدب والتحليل النفسي، وإعادة مساءلة العلاقة بينهما، وفي القسمين التطبيقيين، نجد تحليلا نصيا بالمعنى الذي يقصده الناقد النفساني جان بيلمان– نويل، أي تلك المقاربة التي تستفيد من الدراسات النصية المعاصرة مع إدماجها ضمن مقاربة نفسانية مفتوحة ومنفتحة. والغاية ليست الكشف عن أمراض الكتاب وعقدهم، بل هي مقاربة هذه العلائق والروابط المعقدة بين السردي والنفسي، وبين الكتابة واللاشعور، بالشكل الذي يسمح بفتح آفاق أخرى أمام المعرفة التي تتأسس عن الأدب والكتابة.

وفي القسم الأول من الكتاب محاولات تطبيقية تمزج بين المقاربة الموضوعاتية والمقاربة النفسانية، بما يسمح باكتشاف بعض الموضوعات الملحاحة في الرواية العربية، في علاقتها بالخصائص الشكلية والجمالية والفنية، كما يسمح بمساءلة العلاقة الإشكالية القائمة بين الإنسان والكتابة.

وفي القسم الثاني من الكتاب مزج بين المقاربة الأسلوبية والمقاربة النفسانية بشكل يسمح بقراءة العمل الأدبي في حد ذاته، في أساليبه ومناهجه في الكتابة.

وتقود هذه المقاربات إلى هذا الموطن النوعي الفريد من نوعه في اللغة الذي نسميه الأدب، وتجعلنا نكتشف أن هذا الموطن اللغوي هو الذي يعبر فيه الواقع السري للإنسان عن نفسه بشكل وقوة خاصة، فالأدب هو هذه اللغة الأخرى التي ينبغي النظر إليها على

أنها عمل يقع بين الرغبة والمحكي، فتسمح بإسماع كلام آخر غير الكلام المألوف، فاللغة الأدبية لا تجعلنا نسمع أصوات الآخرين فقط، بل هي اللغة الأخرى التي تكاد تتخصص في إسماع ذلك الآخر الموجود في الداخل، أي داخل الذات الكاتبة أو القارئة.

3- مدخل:

تعتبر الرواية العربية الحديثة من أكثر الأجناس الأدبية التي إستعملها الأديب في المرحلة الأخيرة للتعبير عن واقعه ومجتمعه، حيث اعتبرها الروائي السوري: حنامينا "ديوان العرب المحدثين"، وقد إستفادت من جميع أصناف المعرفة الإنسانية مثل الرسم الموسيقى، والسينما والتعبير.

وحتى الظروف السياسية والإجتماعية والتاريخية، التي كان لها دورا مهما في بروز مثل هذا الفن، وعليه فإن الرواية في تعريفها اللغوي تعني التفكير في الأمر، وتعني كذلك نقل الماء أو نقل النص على الناقل نفسه وتدل أيضا على الخبر.

ورغم هذا التنوع في المدلولات إلا أن هناك تشابها بين هذه المعاني، فجميعها يُفيد عملية النقل والجريان والإرتواء المادي (الماء)، أو الرُوحي (النصوص)، أما التعريف الإصطلاحي للرواية فيُرجعها إلى أنها فن نثري تخيلي طويل نسبيا بالنسبة إلى فن القصة القصيرة، ذلك أنه فن يعكس عالما من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة والغامضة أيضا. وفي الرواية تكمن ثقافات إنسانية وأدبية مختلفة، حيث تسمح الرواية بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية، أو خارج أدبية.[1]

فقد كان ظهور الرواية مرتبطا بالطبقة الوسطى في المجتمع الأوروبي في القرن الثامن عشر، حيث أصطلح الأدباء على تسمية هذا الجنس بالرواية الفنية كنوع أدبي جديد، فقد حاولت "أن تحل محل الفنون الأدبية جميعا، وأن تستمد من خصائص كل فن ما يزيدها عمقا وقدرة على استيعاب خصائص الفنون الأخرى".[2]

يضاف إلى ذلك أن الرواية تعرف بـ "فن الشخصية" أي الفن الذي يقوم بتجربة إنسانية من خلال تصويره لمجموعة من الشخصيات في واقع محدد زمانيا ومكانيا. أما لوكاتش فقد عرف الرواية بأنها نوع أدبي في علائقه الجدلية مع ماضي وحاضر المجتمع الرأسمالي الذي ظهرت فيه.[3]

---

[1] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا، ط1، 1997، ص21.

[2] طه وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، بيروت، ط2، 1980، ص49.

[3] ساري محمد: البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1984، ص14.

فالرواية إذا هي وليدة الطبقة البرجوازية، وهي البديل عن الملحمة، ولذلك إعتبر هيجل "الرواية ملحمة العصر الحديث".[1]

فإذا كان موضوع الملحمة هو المجتمع فإن موضوع الرواية هو الفرد الباحث عن معرفة نفسية، وإثبات ذاته وقدراته من خلال مغامرة صعبة وعسيرة[2]. غير أن البنيويين اللسانيين يرون بأن: "الفن الروائي شيء قائم بذاته وعالم مستقل بنفسه وليس وسيلة إلى أغراض أخرى مهما كانت أهميتها، فهو لا يعد قالبا لتضمينات سياسية واجتماعية أو خلقية وبهذا فإن الرواية لا تعبر عن حقيقة بل تعبر عن نفسها وهذا كاف، فالفن لا يحاك ولا يعلم إنه ببساطة يوحد.

ومهما قلنا في مفهوم الرواية فإننا سنجد ذلك المفهوم يختلف بإختلاف المناهج النقدية التي تنتمي إليها رواية ما: تاريخية أو واقعية، إجتماعية أو فلسفية (...) [3]

[1] صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى، عين مليلة، ط1، 2003، ص37.

[2] المرجع السابق، ص 38.

[3] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص22.

الفصل الثاني

أهم القضايا النقدية التطبيقية في الكتاب.

2-1- الكتابة والعنف، رواية "الخبز الحافي" –نموذجا-.
2-2- الكتابة والمرأة، رواية "سوق النساء" –نموذجا-.
2-3- التحليل النفسي للأنا وبوليفونية المحكي، رواية "الحي اللاتيني" –نموذجا-.
2-4- المونولوج المسرود في روايات "مبارك ربيع".
2-5- محكي الأنشطة النفسية غير اللفظية المحكي النفسي في رواية "أخبار عزبة المنيسي"–نموذجا-.

2-1- الكتابة والعنف: "رواية الخبز الحافي" نموذجا

نبدأ الكتابة والعنف بعبارة للكاتب المغربي "محمد شكري" من روايته "الخبز الحافي" حيث يقول: "**يضربني و يلعنني جهرا، أضربه وألعنه في خيالي لولا الخيال لانفجرت**".

إن معظم الدراسات النقدية كثيرا ما اهتمت بما تقوله الكتابة الأدبية عن العنف باعتباره أحد الموضوعات الكبرى في الأدب الإنساني، قديمه وحديثه، معتبرة بذلك الكتابة الأدبية وثيقة تعكس المكانة التي يحتلها العنف في تجارب الأفراد والجماعات والشعوب عامة، فهو إذن عمل هام وضروري، ذلك أنه يساعد على معرفة العنف المعيش في مكان وزمان محددين، كما يسمح ببلوغ حقائق عن المجتمع والتاريخ والإنسان.[1]

وفي هذا السياق إتخذ "حسن المودن" "رواية الخبز الحافي" نموذجا، واعتبرها وثيقة يمكن أن تصف واقع الجوع والجفاف والحرب والعنف والقتل والموت في شمال المغرب أواسط القرن العشرين، فهي تدين واقع العنف والتهميش الذي عاشته فئات معينة من المجتمع المغربي الحديث. فحسن المودن يعتقد أن اللافت في كتابات العنف هو أن الكتابة لا تكتفي دوما بنقل العنف كما يقع في مجتمع وتاريخ معينين، بل إن فعل الكتابة نفسه يمكن أن يكون فعل عنف، أي فعل إنفعال مِن مَن مورس عليه العنف، ذلك أن الكتابة وهي تكتب العنف يمكن أن تأتي هي نفسها كتابة عنيفة ومدمرة إنقلابية وانتهاكية.[2]

ومعنى ذلك أن حسن المودن يحاول أن يبرز الدور الذي يجب أن يقوم به الكاتب نفسه، في نقله للعنف، وذلك بأن لا يكتفي بنقل العنف كما يقع في مجتمع معين بل عليه أن يعرض لهذا العنف من خلال لغته وأسلوبه الخاص، مما يجعل الكتابة نفسها تأتي عنيفة.

الكتابة والعنف: حيث نجد هذا الواو، أو حرف الربط، يسمح لنا باختيارين:

الأول: رواية العنف، أي ماذا تقول الكتابة عن العنف في مكان وزمان محددين، وهذا كان إختيار العديد من الدراسات السوسيولوجية والتاريخية التي تعتبر الرواية وثيقة إجتماعية تاريخية. أما الإختيار **الثاني:** فهو عنف الرواية والذي يثير أسئلة عديدة من أهمها: **كيف تقول الكتابة العنف؟ وماذا عن عنف الكتابة؟**، فهو إذن إختيار يقود إلى مقاربة الرواية من

---

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 28.

[2] المرجع نفسه، ص 28.

زوايا مغايرة لا تتعلق برواية العنف فقط، بل تتعلق أساسا بعنف الرواية، فهي تكشف النقاب عن شعرية العنف، وتسلط الضوء على الدور النفساني الذي تؤديه الكتابة.[1]

فحسن المودن الذي إتخذ من رواية "**الخبز الحافي**" للكاتب المغربي محمد شكري نموذجا، لم يتوقف كثيرا عند الإختيار الأول، ذلك لأن العديد من الدراسات قد إختارت الوقوف عندما تقوله هذه الرواية عن العنف، مركزة على موضوعات الرواية ومضامينها المتعلقة بالعنف، وأن القليل من الدراسات قد إهتمت بالإختيار الثاني: كيف تقول الرواية العنف؟ وكيف يكتب محمد شكري العنف؟ وماذا عن عنف الكتابة عند محمد شكري؟ وماذا تشكل الكتابة بالنسبة إلى هذا الكاتب الذي عانى في طفولته ومراهقته من شتى أنواع العنف والقهر والألم؟

وهكذا، ففي رواية "الخبز الحافي" لا يتعلق الأمر إذن بعمل روائي أدبي يدعونا إلى التفكير في العنف من خلال الإستعانة بالأدب، بل إن الأمر يتعلق بكتابة أدب عنيف يُخرج التفكير من طمأنينته، ويستفزه، ويرغمه على التفكير. ومعنى ذلك، أن الكتابة هنا لا تطمح إلى نقل العنف كما هو في العالم، بل تطمح إلى الدخول في إحتكاك عنيف مع العالم، ومن هنا تأتي الكتابة عنيفة ومتوحشة، غريبة ومدهشة.[2]

وقبل أن نعرج على الرواية، وما تحتويه من عنف، علينا أولا أن نعرف كلمة العنف.

العنف لغة: هو ضد الرفق، فنقول هو عنيف مع الشيء أو الشخص إذا لم يكن رفيقا به وفي الرفق من الخير ما في العنف من الشر، وأعنف الشيء: أي أخذه بشدة، و اعتنف الشيء: كرهه وجهله وأنكره، و التعنيف هو التوبيخ والتقريع واللوم.[3]

وعموما، فالعنف هو كل إكراه فيزيقي أو نفسي قادر على إثارة الرعب والخوف والألم والموت. فرواية "الخبز الحافي" إذن تنقل واقع العنف الفيزيقي واللفظي والنفسي الذي يسكن فضاءات إجتماعية عديدة: مثل: العائلة، الشارع (...) إلخ.

والواضح أن محمد شكري قد فرض نفسه في المشهد الأدبي، لأن رواية "الخبز الحافي" تصف عالما مليئا بالعنف والقسوة، ذلك أن العنف يحتل مكانة واسعة في مسار

---

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 28، 29.

[2] المرجع نفسه: ص29.

[3] إبن منظور: لسان العرب، مادة عنف، ت، عبد الله علي الكبير وآخرون، ج4، ص 3132.

الرواية، إذ على طولها نلاحظ تطورا للعنف "من الطفولة إلى المراهقة، ومن الريف إلى طنجة، ومن العائلة إلى الشارع" (...)، فنحن لا نلاحظ في الرواية إلا دورانا في عالم مغلق يهيمن عليه العنف.[1]

فالأمر يتعلق في الرواية بطفل وجد نفسه داخل عالم عنيف يسوده الجفاف والحرب والجوع ومنذ بداية المحكي، ندرك أن الوسط العائلي الذي يعيش فيه الطفل محمد هو وسط لا يمكن أن نعيش فيه: ذلك أنه عبارة عن غرفة واحدة وجوع وأب وحش عنيف ومتجبر، يهيمن على البيت العائلي بحضوره العنيف الذي لا يمكن تحمله، حيث يقول محمد شكري: "أبي يعود كل مساء خائبا. نسكن في حجرة واحدة (...) إن أبي وحش. عندما يدخل لا حركة، لا كلمة إلا بإذنه (...) ، يضرب أمي بدون سبب"[2]. فالأب هنا هو الرمز الأول والأكبر للعنف، ذلك أن الأب في حالة محمد هو هذا الذي "يصفع ويصرخ مثل حيوان".[3]

فهو هذا الذي يتكلم وحده، يبصق على أناس وهميين ويشتمنا، وهو الذي "أخذ يركلني ويلكمني (...) رفعني في الهواء، خبطني على الأرض، ركلني حتى تعبت رجلاه (...)"[4]. والأب في رأي حسن المودن هو هذا الذي يكره إبنه فيقتله ويميته: "أخي يبكي يتلوى ألما، يبكي الخبز (...) الوحش يمشي إليه (...) الجنون في عينيه (...) يلوي اللعين عنقه بعنف، أخي يتلوى، الدم يتدفق من فمه (...)".[5]

إلا أن ما يُأخذ على حسن المودن، أنه صب كامل إهتمامه على مراعاة نفسية الطفل "محمد"، وما كان يشعر به من ظلم وعنف من أبيه، وأهمل نفسية الأب و الظروف التي يمكن أن يكون قد مر بها والتي دفعت به حتما للقيام بهذا التعنيف في حق عائلته كما أن الجوع والفقر وعجزه على تغيير الوضع، جعله يتصرف بهذه القسوة، ودفعه لأن يفرغ مكبوتاته وإحساسه بالعجز في ضربه لأولاده وقهره لهم.

ويرى حسن المودن أن الطفل محمد، إنما سيجد في الشارع الملجأ والحضن الأكثر دفئا من حضن العائلة، فيتحول الشارع إلى هذا الخارج الذي يجعل الطفل يفلت من العنف

---

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص29-30.

[2] محمد شكري: الخبز الحافي، نشر الفنك، الدار البيضاء، دط، 2007م، ص8.

[3] المرجع نفسه: ص 31.

[4] المرجع نفسه: ص6.

[5] المرجع نفسه: ص8، 9.

الأبوي، لأنه يمنح الحرية والإحساس بالذات، وعن طريقه يكتشف المراهق فضاءات الدعارة والجنس و المتعة و اللذة.

وكأن حسن المودن هنا، لم يكن يعني حجم الخطر والتعنيف الذي ينتظر هذا الطفل في الشارع أكثر ما كان يتعرض له من قبل والده، إلا أنه يعود ويقول أن الشارع فضاء قد لا يخلو من عنف يمارس على الأطفال والمراهقين، كما أن الشارع قد يعلم الإنسان أن يكون عنيفا ويكون هذا علامة على فرض الذات والحرية.[1]

حيث يقول محمد: "أنا أزداد شراسة مع أمي أو مع أطفال الحي"[2]. ويضيف غير بعيد معلنا تشهير عنفه، محدثا إنقلابا في القيم: "سأسرق كل من يستغلني حتى ولو كان أبي وأمي، هكذا صرت أُعد السرقة حلال مع أولاد الحرام"[3]. وأنه في الشارع، سيجد في رفاقه من النشالين العائلة التي تحميه حتى من العنف الأبوي، فبعد أن كان الأب هو من يمارس العنف على محمد، صار العنف يُمارس على الأب من طرف رفاق إبنه.[4]

وبهذا يعود حسن المودن لإعتبار الشارع مكانا يحمي "محمد" من أبيه، بل وإنه من خلال رفاقه إستطاع أن يثأر من أبيه.

"ذات يوم كنت مع نشالين (...) قررنا أن نسرق لنقضي ليلة في البورديل، ذهبنا إلى السوق الجديد، الزحام خانق، فاجأني من الخلف وقبض عَليَّ من ياقة قميصي (...) هاجمه رفيقاي، ضرباه باللكم ونطحات الرأس. سمعته يصرخ ويئن ويستغيث. رأيته يغطي وجهه بيديه والدم يسيل من بين أصابعه بغزارة".[5]

فالعنف يظهر داخل البيت العائلي بشكل سلبي، لأنه علامة على الظلم والقهر والقمع، أما الشارع فيظهر فيه العنف مزدوجا، فقد يكون قهرا واغتصابا واعتداءا، وقد يكون علامة على الفعل والحرية وفرض الذات. لكنه مع الأيام، سيتحول الشارع في نظر حسن

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص30.

[2] محمد شكري: الخبز الحافي، ص22.

[3] المرجع نفسه: ص28-29.

[4] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص31.

[5] محمد شكري: الخبز الحافي، ص75.

المودن إلى فضاء للحرية التي تعنى تصورا للحياة كسلسلة من اللذات، بل يتحول الشارع نفسه إلى لذة.[1]

ومن خلال هذا يتبين لنا أن "حسن المودن" نفسه كان متذبذبا في إصدار أحكامه فتارة يجعل الشارع هو المكان الآمن، والذي يحميه من جميع أشكال العنف الممارس عليه من طرف والده، وأنه الحرية التي لم يحصل عليها إلا وهو فيه، وتارة يحكم على الشارع بأنه هو نفسه مكان للعنف والقهر والحرمان.

ومع ذلك فقد كان للشارع دور كبير، في فضح نقائص فادحة في شخصيته، ويتعلق الأمر بجهله وأميته، فقد كان محمد يعتقد دائما بأن الشارع سيكون كفيلا بجعله يكتشف حريته، ويستعيد كرامته، وقدرته على القول والفعل، وفرض ذاته وشخصيته، لكنه سرعان ما إكتشف أن الإنسان الأمي الجاهل لا مكان له في العالم، وأنه من دون القراءة والكتابة لا يمكن للإنسان أن يواجه كل هذا العنف الموجود في العالم. فهروب محمد من بيت العائلة خوفا من أن يقتله أبوه كما قتل أخاه، جعله يستوطن الشارع، ويصاحب اللصوص والمتشردين، فاستلذ الحياة في فضاءات الحرية والتشرد، إلا أن المفاجئ أن محمد يقرر الإنتقال إلى العرائش للإلتحاق بالمدرسة، ومن ثم إكتشاف عالم جديد هو: عالم القراءة والكتابة.[2] وهي اللحظة نفسها التي تتوقف فيها الرواية فهو يقول: "لابد لي أن أتعلم القراءة والكتابة"[3]. إلا أن الراوي محمد شكري في نهاية كلامه وحكايته، يطرح جملة من الأسئلة في محاولة منه، للوصول إلى الإجابة الأنسب والأمثل، فيقول: لماذا هذا الإلحاح على تعلم القراءة والكتابة؟ لماذا أصبحت القراءة والكتابة ضروريتين بالنسبة إلى شاب في العشرين من عمره قاسي كثيرا من العنف الأبوي واستوطن الشارع وعوالم التشرد والصعلكة؟ ألا يعني الإنتقال إلى عالم القراءة والكتابة مجهودا جبارا للإنفلات من العنف والهيمنة، بحثا عن الحرية، وبحثا عن الذات؟ ألم ير محمد في الكتابة الإمكانية الوحيدة التي تبقت له ليواجه

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص31.

[2] المرجع نفسه، ص 31.

[3] محمد شكري: الخبز الحافي، ص 230.

العنف وينتصر عليه؟ أليست الكتابة أفضل وسيلة لمقاومة كل هذا العنف الذي يملأ العالم وفضحه وإدانته؟[1]

في "الخبز الحافي" إذن، محمد هو الشخصية المحورية والسارد الرئيسي، كما أنه إسم الكاتب نفسه، ذلك أنه يحكي حياته هو، فيكتب واقعه، وواقع العنف بالضبط، ويكشف أشكاله وألوانه الإجتماعية المسكوت عنها، فهو يحرص على أن يكتبه كما هو، فجاءت كتابته، في رأي حسن المودن من جهة أولى، صادقة في قول الواقع المعيش العنيف وإبلاغ حقيقته، والكشف عن وجهه المتوحش، وكأنه بذلك ينقل الكتابة، كما عرفها الأدب العربي الحديث، من الكذب الرومانسي، الشعري بالأخص، إلى الحقيقة السردية، الروائية خاصة، ثم جاءت كتابته، من جهة ثانية، متوحشة عنيفة، حيث يقول محمد شكري في الكلمة التي إفتتح بها "الخبز الحافي": "أنتظر أن يفرج عن الأدب الذي لا يجتر ولا يراوغ"، فالأمر إذن يتعلق بكتابة لا تهادن ولا تساكن، ولا تعرف الليونة والمرونة، فهي كتابة عنيفة إنقلابية وانتهاكية، في أسلوبها ولغتها، وفي شكلها ونوعها، وفي شخوصها وعوالمها. فالكتابة لا تنقل العنف فقط، بل تواجهه بما يلزم من العنف أيضا، ذلك أننا إذا أخذنا عبارة "كتابة" في معناها الأصلي، وجدناها تعني تلك الرموز والعلامات التي ننقشها بالقلم على ورقة بيضاء، وبهذا المعنى، فالكتابة فعل مادي ملموس لا يخلو من عنف.[2]

إلا أن الأمر الذي يمكن أن يكون حسن المودن، قد أغفل عنه هو أن الروائي محمد شكري، بكتابته العنيفة، إنما كان ينفس عن مكبوتاته، وهذا أيضا ما يفسر طريقة كتابته المتوحشة والعنيفة، فهو بهذا يُسقط شخصيته على شخصية البطل "محمد" في روايته مجسدا بذلك العنف الذي عاشه في حياته، بدليل أنه، لم يغير حتى إسم البطل في روايته واحتفظ باسم "محمد" الذي هو إسمه في الأصل.

حيث يقول محمد شكري في إحدى حواراته: "إخترت الزواج بكتبي، وبالكتابة ...ضحيت بالمرأة والأسرة من أجل الزواج بالكتابة والقراءة...".[3]

---

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 32.

[2] المرجع نفسه، ص 32.

[3] حوارات مع محمد شكري، حسن أحمد بيريش، جريدة الإتحاد الإشتراكي، العدد 7745، 26 أكتوبر 2004، ص5.

فهنا يبدو أن العنف الذي تستلزمه الكتابة هو أشبه بالعنف الذي تقتضيه العلاقة بالمرأة، فحسن المودن يرى أنه من الممكن أن نذهب إلى أن شكري قد إختار الكتابة ولم يختر المرأة، ولم يتزوج، لأنه لا يريد أن يكون له ولد، ولا يريد أن يتحول إلى أب. وهذا يعني، أن الكتابة، مرتبطة أساسا بعقدة الأب، ذلك أن أهم عنصر هيمن على البنية النفسية لشخصية محمد، هو كراهية الأب، وبعبارة أخرى، نقول إن الجرح البنيوي المتجذر الذي يشكل الدافع الرئيسي إلى السرد والكتابة عند محمد شكري هو هذا الأب الوحش، وبهذا فالكتابة قد نفهمها على أنها كتابة ضد الأب، وقد نفهمها بأنها تكتب غياب الأب وفقدانه.[1]

وكأن محمد شكري بتضحيته هذه، وتفضيله الكتابة على الزواج وتكوين الأسرة يكون قد إنتقم من الأب الوحش، المتمثل في والده، والذي قد يكون هو نفسه إذا تزوج وكون أسرة.

أما إذا أخذنا الكتابة، بمعنى الخيال والتخييل، وجدنا الخاصية اللافتة التي ميزت محمدا في طفولته ومراهقته لا تتعلق إلا بخياله، ذلك أن الذي جعل خياله يظهر ويشتغل هو قساوة أبيه وعنفه[2]: في صغره، وأبوه الوحش يمشي إلى أخيه الجائع الذي يبكي ويتألم ليخنقه ويقتله، فكان محمد يستغيث في خياله.[3]

ولما كبر قليلا، صار يشتم أباه ويضربه ويلعنه في خياله، حيث يقول: "تعثرت وسقطت، أهوي عليَّ بالعصا، عويت، شتمته في خيالي. يدفعني برأس العصا إلى الأمام (...) يضربني ويلعنني جهرا، أضربة وألعنه في خيالي، لولا الخيال لا نفجرت".[4]

فحسن المودن يرى أن محمد بدل أن ينفجر في وجه أبيه، ويبادله بعنف مادي مماثل، لجأ إلى الخيال، وإلى هذا العنف الرمزي الخفي، الذي وإن لم يعلم به الأب، فهو نوع من المقاومة، ونوع من التلطيف والتخفيف من شدة الألم.[5]

أما الواضح من وجهة نظري، أن "محمد" لم يستطع تحمل العنف والقهر، الممارس عليه من قبل والده فلجأ إلى الخيال ليفرغ كل غضبه وكرهه إتجاه والده، وهذا ما أشعره بالراحة، ذلك أنه من خلال خياله شعر وكأنه إنتقم من والده في الواقع، وأنه إستطاع في

---

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص33.

[2] المرجع نفسه: ص33

[3] محمد شكري: الخبز الحافي، ص8، 9.

[4] المرجع نفسه، ص 53.

[5] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 34.

خياله أن ينتقم من سلطة الأب وجبروته وظلمه، فالخيال إذن كان له بمثابة السرح الذي يستطيع أن يفعل فيه أي شيء، دون قيد أو مراقبة، فلولا الخيال لما إستطاع محمد تحمل عنف وقهر والده له ولا نفجر. إلا أننا ومن جهة أخرى يمكن أن نعتبر أن لقساوة الأب إيجابيات على محمد منها، أنه و لولا قساوة الأب لما إشتغل خيال "محمد" ولظل سطحيا ومتصلبا، ولما إستطاع أن يكتشف قوة خياله، والتي سرعان ما بدأت تظهر في كتاباته.

في "الخبز الحافي" إذن، يترجم عنف الكتابة، بمعناها الإصطلاحي الأدبي، من خلال إنفجار الشكل أو الجنس الأدبي، وبالتالي الدخول إلى منطقة الصدام بين الأشكال والأجناس، ذلك أن الكاتب يعلن في الغلاف عن جنس مُؤَلَّفِهِ، فيعتبره بأنه رواية، ويقول في الكلمة التي إفتتح بها المؤلَّف[1]: " (...) هذه الصفحات عن سيرتي الذاتية كتبتها (...)".[2]

وهكذا حسب المودن، يأتي المحكي منقسما مزدوجا ومتناقضا، والذي يمكن إعتباره محكيا أو توبيوغرافيا أو محكيا روائيا، وكأنما يريد أن يكون مخلصا للواقعي المرجعي من دون أن يتخلى عن الروائي التخييلي، وأن يكون محكي حياة لكن من دون أن يسمي أوتوبيوغرافيا أو سيرة ذاتية، وأن يكون رواية دون أن ينفصل عن مؤلفه، فهو يريد أن يكون أوتوبيوغرافيا وروائيا في الوقت نفسه، إلا أن الأوتوبيوغرافي والروائي يتصادمان بعنف، في هذا النوع من المحكي، وربما لا غرابة في ذلك، فمحمد هو الآخر منقسم بين الواقع والخيال، وأن الأنا التي تتشكل عبر النص هي أيضا متعددة منقسمة وموزعة بين الخيال والواقع.

فقد يتعلق الأمر في "الخبز الحافي" برواية أوتوبيوغرافية تنقل الواقع المعيش إلى الرواية وتعالجه من منظور تخييلي روائي. ذلك أن الرواية تقوم على أساس التخييل، أي أن ما تقوله ليس دائما حقيقيا وصادقا، في حين أن الأوتوبيوغرافيا تنطلق من اليقين، والقدرة على قول الحقيقة حول الذات، فهي ملتزمة بقول الصدق.[3]

إلا أن ما يلاحظ على محمد شكري أنه يبدو متناقضا في حكمه على الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه "الخبز الحافي" فأحيانا يقول بأنه رواية، وهذا يعني أن معظم ما تحتويه هو مجرد خيال وبعيد عن كل ما هو حقيقة، وأحيانا أخرى يقول بأنه رصد لسيرته الذاتية أي ما

---

[1] المرجع السابق، ص 34.

[2] محمد شكري: الخبز الحافي، ص4.

[3] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 35.

عاشه في الواقع، وبعيدا عن كل ما هو خيال. وهذا التناقض إذن، قد يجعل من محمد شكري غير قادر على الإستغناء والتخلي، سواء على الخيال، لأنه وجد فيه الملجأ والمهرب الوحيد من قسوة الحياة، أو على الحقيقة وذلك بإيراد حياته و واقعه الذي عاشه كما هو وبكل صدق، فيكون بهذه الطريقة ومن خلال الكتابة قد تخلص ولو بشكل قليل من مكبوتاته وعقده المريضة.

أما الدراسات النقدية المعاصرة فكثيرا ما إهتمت بإدماج التخييلي داخل البيوغرافي، حيث ركزت على جاذبية الرواية والتي تمنح المحكي الأوتوبيوغرافي، في حالة دمجهما، بريقا خاصا لا توفره الأوتوبيوغرافيا لوحدها، في حين أن الأوتوبيوغرافي يضيف بدوره إلى الرواية قوة المعيش والقيمة التي تُمنح للمرجعية، كما أن الروائي يضيف بريق التخييل إلى الأوتوبيوغرافيا، وهذا ما يجعل الرواية الأوتوبيوغرافية تستدعي قراءة خاصة فهي لا تأخذ النص على أنه مجرد شهادة، بل تأخذ بعين الإعتبار أن المعيش قد تمت صياغته روائيا. فالرواية الأوتوبيوغرافية إذن تقوم على أساس تدمير الحدود بين جنسين أو أكثر وتدمير المواثيق السردية السائدة، والأنا الأتوبيوغرافية، والشخصية الروائية، بالإضافة إلى تدمير لغة السرد والحكي، وكأنما يريد الكاتب أن يخلق جنسا أو شكلا سرديا جديدا وأن يفرضه في الواقع، وهذا ما يمكن إعتباره برنامجا عنيفا للكتابة في نظر حسن المودن.[1]

أما من وجهة نظري، فأري أن شكري لم يقل بصريح العبارة أنه إنما قصد من كلامه هذا، دمج الرواية، وما تحمله من خيال بالأوتوبيوغرافيا وما تتضمن من حقيقة وصدق، بل قد يكون مجرد تناقض وقع فيه شكري وليس كما فسره المودن، ذلك أن الحقيقة تبقي حقيقة والخيال يبقى خيالا ولا مجال للدمج بينهما.

وإجمالا، فالحديث عن عنف الكتابة في "الخبز الحافي" إنما يعني أننا أمام كتابة تستلذ التدمير والتكسير والتهجين، وذلك بتدمير الحدود بين أجناس القول والسرد، وانتهاك المواثيق السردية المألوفة، والتعلق بالكلام السوقي العنيف، وإنتاج نص ببلاغة متوحشة. أو بعبارة أخرى أن من أهم خصائص الكتابة عند محمد شكري، التعلق بالكلام السوقي الفاحش والعنيف، والافتتان بعوالم التشرد والصعلكة والدعارة والخمرة، والنزوع إلى قول ما يزعجنا ويشوش علينا.

[1] المرجع السابق، ص35-36.

فحسن المودن هنا يشير إلى أنه قد تحدث عن الكتابة التي تكتب العنف وتنقله من الواقع إلى الأدب، وتحدث عن الكتابة التي تمارس العنف بآليات التكسير والتدمير والتهجين، وبهذا يقول أنه لم يبق له إلا أن يشير إلى أن شكري قد ألَّف أعمالا كثيرة قصصية وروائية، لكن ما من عمل جديد إستطاع أن يفرض نفسه، فظل شكري لا يُعرف إلا بعمله الأول، وبهذا يقول حسن المودن أن الخبز الحافي تمارس العنف على كاتبها وشكري نفسه عبر عن ذلك في حوار له حيث قال[1]: "إن الخبز الحافي لا تريد أن تموت وهي تسحقني (...) فالخبز الحافي لا تزال حية رافضة أن تموت، إبنة عاهرة، الأطفال في الشوارع لا ينادونني شكري، بل ينادونني الخبز الحافي".[2]

إلا أن ما يؤخذ على شكري، من خلال ما قاله، أنه لم يعتبر عدم موت "الخبز الحافي" وخلودها دليل على نجاحه بل إعتبرها السبب الأول في عدم نجاح أعماله الأخرى التي أعقبتها، وبهذا فإنه يريد أن يكون نجاح العمل مؤقتا وليس خالدا، فهو لم يفكر في إحتمال أن سبب رفض الناس لأعماله إنما يرجع إلى عدم إرتقائها لمستوى إبداع "الخبز الحافي" في واقعيتها وصدقها، فكان عليه، بدل أن يتحسر على "الخبز الحافي" وما قدمت له من نجاح وشهرة، يحاول أن يبذل أكثر جهد لبلوغ مستواها وبالتالي إقناع الناس.

ونستطيع القول أن مجمل آراء النقاد تمحورت حول أحداث الرواية، إضافة إلى بعض الآراء والانتقادات التي وجهت إلى عنوان الرواية، بدليل أن الناقد بكار يوسف رأي أن سيرة محمد شكري الموسومة بـ "الخبز الحافي" جاء عنوانها كدلالة على الفقر ذلك أنه إستعار من الإنسان صفة الحفاء وأضافها للخبز، ليصبح عنوانها "الخبز الحافي".[3]

كما يرى بكار يوسف، أن بداية شكري كانت غير مألوفة، فالغالب أن كاتب السيرة الذاتية عادة ما يبدأ بإسماع صوت السارد، في حين أنه لم يكن صوت السارد بداية لسيرة محمد شكري، بل بدأ بصوت مخاطب حيث يقول: "صباح الخير أيها الليليون، صباح الخير أيها النهاريون، صباح الخير يا طنجة المنغرسة في زمان زئبقي"، فلجوء الكاتب لأسلوب الخطاب في مقدمة السيرة لم يكن مناسبا، فكان عليه ترك أسلوب الخطاب بعد نهاية السيرة وهذا الأنسب إضافة إلى ذلك يري بكار يوسف أن شكري لم يكن يكتب يومياته، بل إنه

---

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص36.

[2] حوار أجراه خافيير فلانزويلا مع محمد شكري، جريدة البايس، 2002/10/05.

[3] بكار يوسف، عين الشمس مقاربات في النقد ونقد النقد، مكتبة الرائد، عمان، ط1، 2006، ص165.

إعتمد وبشكل كبير على الذاكرة في كتابة "الخبز الحافي"، مع العلم أن الذاكرة لا تنسى فحسب بل هي تُفلسف الأشياء الماضية، وتنظر إليها من زوايا جديدة فهي تهدم وتبني وفق ما يلائم تجدد الظروف وتغيرها، ومعنى ذلك أن الماضي شيء لا يمكن إسترجاعه كما هو، وأنه لا مناص من تغييره، بوعي أو بغير وعي. فالشيء الذي أراد بكار يوسف أن يصل إليه من كل هذا أنه ليست هناك سيرة ذاتية تمثل الصدق الخالص.

إن الذكريات التي يسردها محمد شكري – من وجهة نظر بكار يوسف– تبتعد عن مناقب الكتابة الوجدانية التي غالبا ما تتسم بها كتب السيرة، والكتب الواقعية الصرفة القاسية والمشحونة بالكراهية والغضب. ذلك أنه ينقل عن عالمه الأول بطريقة وصفية تقريرية جريئة لا تخضع لتصنيف جاهز، فهو يحول المواقف الشائنة مادة لعمل أدبي خلاق، أي أن العالم القذر المفعم بالشرور والفضائح والعادات السيئة يصبح عبر الكتابة عالما ممكنا. وبهذا إستطاع محمد شكري أن يضيء ذلك العالم وأن يحرره من أبعاده السلبية جاعلا منه نصا جميلا وجريئا يفضح الواقع، ويكسر الخوف القديم الذي طالما سيطر على معظم الأدباء العرب، بل أنه يفضح الأدب نفسه ويجعله فعل تمرد ضد الماضي والحاضر.[1]

أما الناقد شرف عبد العزيز فيري أن محمد شكري، كان يسرد الأحداث والمواقف بشكل روائي ذاكرا عناصر الحقيقة في سرده، والأحداث والمواقف التي مر بها، بكل حرية وبعيدا عن كل إحراج. حيث نلمس فلسفة محمد شكري للحوادث في حادثة محاولة سرقته لإمرأة أجنبية تنبهت إلى نظرته في سرقة حقيبتها قائلة له: "تحشم؟ خجلت وخرجت من السوق، إنه بؤس العالم يا سيدة العالم يا سيدة العالم إن اللذين يملكون هم أيضا لا يحشمون إنهم يشترونا بأبخس الأثمان وربما أنتي لا تحتاجين أن تبيعي نفسك" فالمونولوج الذي نتج عن ردة فعل المرأة يظهر بأنه ليس صوت طفل أو ما شابه، و أن مبدع السيرة الذاتية ليس مجرد جهاز تسجيل سلبي، يقوم باستقبال المنبهات التي تنتقل من خلال حواسه ليتم تخزينها في عقله، وإنما هو قائم إيجابي بالإتصال[2]. ويظهر ذلك أيضا – كما رأي الناقد عباس إحسان– في حديثه عن المقبرة في مونولوج آخر "أعتقد أن الناس يحترمون أنفسهم أمواتا أكثر مما يحترمون أنفسهم أحياءا" فهذا الحديث ليس ناتج عن طفل، وهذا يجعلنا نذهب لوظيفة من وظائف السيرة الذاتية ألا وهي وظيفة المراقبة الإجتماعية فهي ليست حِكَما تعليمية، ولكنها تكشف من خلال الإعتراف عن نقد قيمي إجتماعيا وثقافيا.[3]

---

[1] المرجع السابق، ص 178.

[2] شرف عبد العزيز: أدب السيرة الذاتية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1992، ص78.

[3] عباس إحسان: فن السيرة، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1978م، ص36.

فقد أدت السيرة الذاتية في "الخبز الحافي" هذا الدور وقامت بوظيفتها المتضمنة النقد القيمي والإجتماعي والثقافي بتلك الطريقة الروائية الممتعة. إن "الخبز الحافي" إذاً لم تكن رواية بل هي سيرة ذاتية كما يرويها لنا محمد شكري بكل عمق و واقعية.[1]

أما لوجدان فيليب فيرى أن محمد شكري في تناوله لسيرته الذاتية لم يخرج عما تحتويه في المفارقات المذكورة، بل كانت منبثقة منها، فعمق المعيش وصدقه لابد أن يظهر بشكل واضح، فنجد ذلك في مثل قوله: "تذهب إلى المدينة باحثة عن عمل، تعود خائبة مثلما كان أبي يعود في الأيام الأولى من وصولنا إلى طنجة، تقضم أظافرها تنتحب تشعل الشموع في أضرحة أولياء الله" فنلمس هنا عمق المعيش وماذا كانت تفعل هذه العائلة الصغيرة في ظل غياب الأب.

ومن جهة أخرى يرى لوجدان فيليب أنه كلما كانت السيرة الذاتية تعرض للفرد في نطاق المجتمع، وتعرض أعماله متصلة بالأحداث العامة أو متأثرة بها فإن السيرة في هذا الوضع تحقق غاية تاريخية، وكلما كانت السيرة تفصل الفرد عن مجتمعه، وتجعله الحقيقة الوحيدة الكبرى، وتنظر إلى كل ما يصدر عنه نظرة مستقلة، فإن صلتها بالتاريخ تكون واهية وضعيفة.[2]

وبهذا نخلص إلى القول بأن ما تحتويه السيرة الذاتية المتمثلة في "الخبز الحافي" من أحداث مؤلمة، لم يخفي الحبكة الأدبية خلف سرد هذه الأحداث، فهو لا يكتفي إذا بذكر الأحداث بل يُضمنها الأفكار والإنطباعات التي صاحبت تلك الأحداث أما إذا وضعنا فرضية أن شكري قد أغفل الجوانب المشرقة فالداعي لذلك قد يكون بغية جعل المتلقي يلتمس له بعض العذر في ما فعله من جرائم أخلاقية.

2-2- الكتابة والمرأة: "رواية سوق النساء" نموذجا:

"سوق النساء" هي أول رواية يصدرها القاص والشاعر "جمال بوطيب" سنة 2006. والتي يمكن تصنيفها ضمن ما يسمى اليوم: بالرواية القصيرة، كشكل جديد بدأ يتأسس في الأدب السردي المعاصر، إلا أنه لم ينل بعض ما يستحق من العناية، خاصة وأنه يبدو نوعا

[1] لوجدان فيليب: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص21.

[2] المرجع نفسه: ص38.

أدبيا إشكاليا ، ذلك أن رواية "سوق النساء" تتقدم للقارئ كأنها في صورة مفارقة: من جهة أولى، هي كتاب من الحجم المتوسط لا تتعدى صفحاته الثمانين صفحة وكأننا أمام كتاب بخيل شحيح، لا يحب كثرة الكلام والثرثرة، وأنه يقول من الكلام ما قل ودل.

ومن جهة ثانية نلمس من خلال عنوان الكتاب وعناوين فصوله ميل إلى اللعب والإيحاء والترميز والتعدد والإنقسام، فالكلمات والعبارات والجمل والفقرات تفيض بالدلالات والإيحاءات، وأن النص في مجموعه إنما يأتي وجيزا ومكثفا، متعددا ومنقسما، مثيرا ومستفزا، قلقا ومتوترا، ساخرا وفكاهيا، صادقا وحكيما، خادعا وماكرا، وموزَّعا بين لغات وأصوات ورؤى متعددة ومتعارضة.[1]

فـ "سوق النساء" إذن محكي يبدو متعددا وهجينا، تتداخل فيه أشياء كثيرة وتتشابك، وكأنه يريد أن يقول الأشياء كلها، وبهذا يأتينا إحساس بأننا أمام محكي ينقسم ويتفكك، ينتهك النظام المألوف في السرد والتأليف، فيبعثر ترتيب الفصول، ويعمل على حذف فصول أخرى دون أي مبرر واضح إلا الخداع والمكر وحب اللعب الذي يميز السارد. فالأمر يبدو وكأننا أمام حكاية لم تكتمل بعد، وأمام شيء لم يقال بعد، أو أمام شيء مفقود إلى الأبد، وأنه مهما فعلنا لا يمكن إستعادته في صورته الأصلية، ومن هنا فالمحكي لا يمكن أن يكون إلا شيئا غير مكتمل ولا نهائي، مجزأ ومفككا، غريبا وغامضا، وهو غير مرتب، وتكون بعض أجزائه وأطرافه محذوفة، وهذا ما سنكتشفه لاحقا.[2]

1- "سوق النساء" والمفهوم النفساني للكتابة:

يقترح حسن المودن مقاربة الرواية من ثلاثة مداخل مستوحاة من النص نفسه وهي: المرأة، الألم، و اللعب. وهي مداخل تسمح لنا بأن نُعيد بناء مفهوم الكتابة كما تؤسسه هذه الرواية والتي لا تكتفي بكتابة مغامرة، بل أنها تجعل من الكتابة نفسها موضوعا للتأمل والتفكير.[3]

إن تجربة عبد الرحيم ولبانة هي موضوع السرد والحكي، حيث تكفل كل واحد منهما بسردها من وجهة نظره، كما أن شاهد ثالث قد عَمِلَ على كشف المسكوت عنه في ما حكته

---

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 112.

[2] المرجع السابق، ص 121.

[3] المرجع نفسه: ص 113.

الشخصيتان المحوريتان حيث يقدم عبد الرحيم نفسه على أنه كاتب يفكر في كتابة تجربته وعلاقته بلبانة، كاشفا بذلك النقاب عن المعنى الذي تتخذه الكتابة عند إنسان يقاسي آلام الفقدان والوحدة والغياب. حيث يختزل حسن المودن حياة عبد الرحيم دباشي في محطتين مركزيتين: الأولى، فَقَدَ فيها أمه، ويبدو هذا الفقدان كأنه متجذرا في النفس. والثانية، فقَدَ فيها لبانة، وهذا الفقدان يبدوا وكأنه يجدد الإحساس في البحث عن إمرأة تحل محل الأم بلا جدوى، وأنه بين المحطتين، يوجد بحث متواصل عن بديل للأم، وهذا ما جعله في عدم إستقرار حيث كان ينتقل من حب إلى آخر، ومن جسد إلى آخر، ومن إمرأة إلى أخرى، وذلك بشكل يمكن أن يبدو من خلاله عبد الرحيم وكأنه الطفل المفطوم الذي يحاول بواسطة اللعب وبتجديد اللعب أن يجد الجسد البديل، وأن ينسى آلام فقدان الجسد الأول، الذي هو فقدان الأم. حيث كانت ممارسة الكتابة بالنسبة لعبد الرحيم لا تخرج عن إطار هذا اللعب الرمزي والذي بدوره يجعل الصفحة البيضاء تقوم بدور الأم، ويجعل الكتابة تقوم بدور المرأة.[1]

فرواية "سوق النساء" إذن رواية تقول الجرح والألم، فغايتها لا تنحصر في كتابة تجربة عاطفية إنتهت بالفشل، أو في كشف العقد والمكبوتات والظواهر النفسية المتعلقة بقصص الحب التقليدية وحسب، بل إنها تحاول أن تعرفنا على ذات متألمة، من خلال أسلوبها ولفظها، مع ما يرافق ذلك من إحساس وإيقاع وتقطيع وتنغيم وانفعال، ذلك أن الكتابة تبدو وكأنها كتابة بالجسد، أو كأنها لقاء حي متوتر بين جسدين ماديين أي جسد الكاتب وجسد الصفحة هذا الأخير الذي يبدو وكأنه يقوم بدور الجسد المفقود والغائب وتبدو الكتابة هنا كاشتغال على الحداد، لأنها تسمح للأنا الساردة بتجاوز أزمتها، وأن تتعدى آلام الغياب والفقدان، وتستعيد قوي الحياة، وأن تمارس اللعب والكلام والكتابة.

ذلك أن الأمر يتعلق بكتابة تمارس اللعب وتنتهك الأنظمة المألوفة في الكتابة والتلقي، ذلك أن الكتابة هنا تجربة ذاتية معيشة، تكتب عن الجسد وبالجسد، بجسد مهموم ينكتب على جسد الصفحة، فهو يقول حكايته ومأساته وتجربته مع الآخر، وينقش آلامه وجراحه ويُحيي ذكرياته وأحلامه، فهو بهذا يجعل من الكتابة سفينة للنجاة، ذلك أن الكتابة، تشتغل على

[1] المرجع نفسه: ص113.

الحداد، وتخرج الحي من الميت حيث يقول:[1] "ها هي الكتابة عنك وإليك أصبحت ألما ينبغي أن أتخلص منه (...) وأن أتخلص منك (...)".[2]

وكأن السارد هنا يحاول ومن خلال الكتابة أن يخرج من مأساته ويتخلص من همومه، ذلك أن الكتابة أصبحت بمثابة الملجأ والمهرب من كل ألم وَهَمْ فهي إذن تمسح وتزيل الهموم، كما أن السارد هنا وبمجرد ما يكتب يشعر براحة وكأنه ولد من جديد فالكتابة في نظره هي التي حلت محل الجسد المفقود والذي هو جسد الأم، وهكذا يزال الهم والألم ويطيب الجرح.

2- اللعب بالكلمات:

ذلك أن أول ما يثير اهتمام القارئ وهو يقرأ في رواية "سوق النساء"، أو يطلع على عناوين فصولها هذا الميل إلى اللعب بالكلمات وقد يكون ذلك من أجل بيان قدرات السارد اللغوية، أو من أجل إلباس النص لباسا موسيقيا باستعمال الجناسات أو تكرار الكلمات في المقطع الواحد كما ورد في الأسطر الأولى من الرواية، حيث يقول:[3] "توقعت تراجعا ينعت كلامها بكونه دعابة سخيفة لا غير، لم يقع ما توقعت، وقعت".[4]

كما يضيف حسن المودن، أن الغرض من اللعب بالكلمات قد يكون، أوسع وأبعد ذلك أن هذا اللعب يمتد إلى التركيب والتأليف، والدليل على ذلك أن عناوين فصول الرواية متشابهة، فعنوان الفصل العاشر هو: رأس الخيط، وعنوان الفصل الثامن هو: خيط الرأس، فالملاحظ هنا أن الألفاظ نفسها، ولكن بتركيب مغاير، وباشتغال جديد يقلب أدوار الكلمات، ويغير من أمكنتها، وبالتالي يعيد ترتيبها وتركيبها، فإذا قلنا أن العنوان الأول: رأس الخيط يرتبط بالطرائق والأساليب المألوفة في السرد الشفوي اليومي، فإن قلب تركيب هذا العنوان إلى: خيط الرأس يبدو وكأنه اشتغال على التركيب المألوف والمتعارف عليه. وربما يبدو هذا اللعب بتراكيب الكلام وكأنه بحث عن وجه آخر للنظام المألوف، وبحث عن حكاية أخرى لم تُقَلْ بعد، أو بحث عن معنى آخر لم يُكتب بعد.[5]

---

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 113، 114.

[2] جمال بوطيب: سوق النساء، دار النشر والمكان غير مذكورين، د.ط، 2006م، ص 25.

[3] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 114.

[4] جمال بوطيب: سوق النساء، ص7.

[5] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 114، 115.

وهكذا نكتشف أن السارد يحاول وبكل الطرق أن يخرج عن كل ما هو مألوف فهي محاولة منه لإبتكار كل ما هو جديد، كما أنه قد يكون بهذا التمرد إنما يبحث عن التميز والإختلاف عن الآخر.

ولم يتوقف الأمر هنا، بل نجد أن اللعب راح يشمل طريقة بناء الكتاب أيضا وترتيبه وتصنيفه، ذلك أن الفصول لم يتم ترتيبها على الطريقة المألوفة في ترتيب وتأليف الكتب، فالقارئ أمام كتاب يبدأ بالفصل العاشر وينتهي بالفصل الثاني. وبهذا يكون النظام المألوف في الترتيب والتأليف، قد تفكك، وقام مقامه نظام غير مألوف، يبدو غريبا وعبثيا ولا معقولا، وهذا كله حدث بواسطة اللعب، وما يزيد الأمر غرابة عندما نكتشف أن فصول الكتاب العشرة المبعثرة ليست كلها حاضرة، ذلك أنه لا وجود لفصلين في الكتاب الرابع والسادس. وكأننا أمام كتاب غير تام، أو أمام رواية غير مكتملة، وكأن السارد هنا لا يشتغل على التام والمكتمل والنهائي، بل إنه يشتغل على الحذف والغياب، فهو اشتغال على المجزأ المنقسم، المحذوفة بعض أجزائه، وبعض تفاصيله.[1]

أما هذا– من وجهة نظري– فإنما يدل على أن جمال بوطيب كان يبحث عن التميز والإبتكار، ومخالفة المألوف بأية طريقة، حتى ولو كان على حساب الكتاب وفصوله، ذلك أنه ما كان يجب عليه أن يُنْقصَ فصلين كاملين، أو أن يجعل ترتيب الفصول من الأكبر إلى الأصغر، حتى يثبت لنفسه وللآخرين أنه مختلف ومتميز، وأنه قد أتى بأشياء جديدة لم تكن مألوفة لدينا، بل كان عليه، أن يفكر في إبتكار أشياء أخرى، سواء على مستوى اللغة أو الأسلوب وبعيدا عن كل هذه الفوضى والغرابة التي أحدثها في كتابه.

كما أن الأمر الآخر الذي يجب أن نشير إليه أيضا، أن هذا العبث بفصول الكتاب وترتيبها لم يضف إليه شيئا، ولم يجعل منه مميزا بقدر ما أنقص من قيمته، وجعله لا يستحق أن نُطلق عليه اسم "كتاب" لأنه غير مكتمل، ولم يرق إلى المستوى المطلوب وأنه يكفي أن نُطلق عليه اِسم "بحث طويل" إن صح التعبير.

ذلك أن اللعب في هذه الرواية حسب حسن المودن كان مبدأ يحكم السرد في بنياته الصغرى والكبرى، فهو يؤسس نصا سرديا لا يخضع للشروط الجمالية المألوفة، مما يجعله نصا متعددا ومنقسما وهجينا، لا يطلب الإنسجام والتماسك والتطابق والوحدة قدر ما يريد أن

[1] المرجع السابق، ص115.

يكون متعددا ومنقسما وهجينا، إضافة إلى ذلك أنه متعدد الضمائر والأصوات واللغات، ويتنقل بين أكثر من سارد، فهو لا يجد صعوبة في الإنتقال، داخل المقطع الواحد، ومن لغة الكتب إلى لغة الواقع اليومي المعيش، الذي تتخلله حكم وأمثال وأقوال من الأدب الشعبي، ذلك أن السارد يفضل التعبير الشفوي اليومي عندما يكون ذلك ضروريا أو أكثر تعبيرا وقوة، كما أن بلاغة القول الشعري تفتنه في إيجازه وتكثيفه، وفي رموزه واستعاراته، وأصواته وإيقاعاته.[1]

وبهذا فإن النص السردي يصبح وكأنه فضاء حر يحقق لقاء بين أشياء متعددة ومتباينة من مثل: اللغة الشفوية/ اللغة المكتوبة، الأدب الشفوي الشعبي/ الآداب المكتوبة السرد/ الشعر، العالم الإجتماعي/ العالم النفسي، الحاضر/ الماضي (...) وهكذا ذلك أن النص فضاء يتميز بالليونة والمرونة، حيث يقود إلى المسرح الداخلي للأنا في علاقتها بالآخر، كما يقول العوالم الداخلية والعوالم الخارجية في تشابكاتها وتجاذباتها وتناقضاتها فهو بهذا يقدم رؤي مختلفة للتجربة الواحدة. ذلك أنه نص سردي يبدو كأنه ينفجر إلى وحدات متعددة، ومن خلال هذا نخلص إلى أن اللعب هنا كان فيه كثيرا من السخرية من أنظمة الكلام والتأليف والكتابة والتلقي، باعتبار أنها أنظمة عقلانية تستكين إلى الإستقرار واليقين والطمأنينة، وأن اللعب وحده يستطيع أن يزلزل هذه الأنظمة، ويعيد تشكيلها وترتيبها، فهو بهذا يقول وجهها الآخر العبثي واللامعقول، وينشر القلق والتوتر، ويسمح للأنا الكاتبة أن تكتب وفق النظام الذي تراه مناسبا.[2]

3- كتابة الألم ومحاولة نسيانه:

تفتتح رواية "سوق النساء" بفصل كامل يتكلم فيه السارد بضمير المتكلم، حيث يبدأ حكايته من لحظة حاسمة ومدمرة، ألا وهي لحظة قرار إمرأة، هي موضوع حبه ولذته الفراق والإنفصال عنه، أي لحظة الأزمة، والصدمة غير المتوقعة والتي أحدثت رجة كبيرة في نفسيته، فانفصاله عن هذه المرأة لم يكن يعني له إلا السقوط والموت، كما أن عباراته لا تقول غير ذلك، حيث يقول: "أسندتني جثة"، "لم يقع ما توقعت وقعت"، وأنه لا حيلة أمام السقوط والموت حيث يقول: "ماذا يملك الميت أمام مغسله".

---

[1] المرجع نفسه: ص115.

[2] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 115.

ففي هذه اللحظة القاتلة، تحضر الكتابة، فالسارد لم يفكر في شيء آخر غيرها باعتباره كاتب أو على الأقل فهو يتلذذ بممارسة وَهَمْ الإحساس بأنه كاتب حقيقي، ذلك أن الكتابة في نظر حسن المودن هي لعبة متعددة الوظائف، وتصلح لجعل قصته مع حبيبته تبقى خالدة، فهي تصلح أيضا لممارسة نسيان الألم والتألم من فقدان غير متوقع لإمرأة كانت كل شيء بالنسبة إلى الجسد والروح، حيث يقول السارد[1]: "ها هي الكتابة عنكِ وإليكِ أصبحت ألمًا ينبغي أن أتخلص منه (...) وأن أتخلص منكِ".[2]

كما أن الكتابة تصلح للتخلص من شيء ثقيل على النفس، حيث يتجلى ذلك في قول السارد: "قصتي معك (...) ترهقني، وأعتبر كتابتها تخلصا من ثقل يُقوس ظهري".[3]

فالملاحظ هنا أن الكتابة جعلت من الكاتب حين يكتب إنما ينفس عن كل ما هو كاتم في نفسه وضاغط عليها، فبها إذن ينسى ألمه ويتخلص من كل وجع وفقدان، وكأن الكتابة هنا أصبحت بمثابة الجسد الحي الذي يخفف عن صاحبه، ويزيح عنه الهموم والأحزان.

إضافة إلى ذلك فالكتابة تصلح أيضا لمقاومة ضغوطات الوحدة والسقوط والموت واستعادة قوي الرغبة واللذة والحياة كما تتجلى في جمال الحروف والألفاظ، أي في جسد الكتابة، إذ يقول السارد[4]: "فتحت كناش "الكاطا فلام" (...) وفي صفحاته صرت أبحث عن أي بياض أفتقه (...) متلذذا بممارسة وَهْمُ الإحساس بأنني كاتب، يمكن لألق الحروف وبهاء الألفاظ أن يكونا عزائي الأوحد كلما داهمني شعور بهذه الوحدة القاتلة التي لم أعد أقوى على مقاومتها، لقد تحولت وحدتي منذ مدة إلى شبح يرهبني، ويضاعف إحساسي بوشك موتي".[5]

وبهذا فالكتابة، تحضر لتؤدي وظيفة نفسانية، ذلك أن الأنا الكاتبة لم تنجذب إلى الصفحات البيضاء إلا في لحظة الألم والتألم من الفراق والإنفصال والوحدة، وكأن الكتابة هنا إنما تقوم مقام الغائب، فهي لا يمكن أن تصدر إلا عن الغياب والفقدان. ذلك أنها لعبة

---

[1] المرجع نفسه: ص 116.

[2] جمال بوطيب: سوق النساء، ص25.

[3] المرجع السابق، ص 8.

[4] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 116.

[5] جمال بوطيب: سوق النساء، ص 7.

لنسيان المرأة، وخاصة المرأة التي تتقن تحضير طبق الألم، حيث يقول السارد عنها[1]: "طباخة كنت أريدك كما عهدتك، ماهرة ويدك فيها ملح "البنة" (...) لم أدرك أبدا أن طبخك ذاك لم يكن إلا تمارين فاشلة من أجل تهيئ أشهى وأبهى وأبرع وأرهب طبق صنعته يداك وتقديمه إليَّ (...) : طبق الألم"[2]. ذلك أن السارد هنا قد إختار الكتابة ليمارس عملا داخل النفس المتألمة فهو يساعدها على رفع الألم ونسيان الوحدة، وتقوم الأنا المتكلمة الكاتبة من خلاله باستحضار الذكريات وأخبار الزمن الماضي الذي كان يجمعه بموضوع حبه مع المرأة، فهو إذن عملا ضروريا من أجل نسيان الحاضر المؤلم واستحضار الماضي الجميل الذي دخل عالم الفقدان والغياب.[3]

وبهذا المعنى إذن، يمكن إعتبار رواية "سوق النساء" صرخة سردية شعرية لإنسان يتألم من فقدان حبيب، لكنه وبدل أن يورطنا في أجواء البكاء والحزن والحداد يدعونا إلى نسيان الألم واستحضار الذكرى المليئة بالحياة والحب واللذة وكل ما يمكن أن يسمح للأنا المتألمة بأن تستعيد قواها وتكتسب من جديد أسباب الإستمرار في الحياة.[4]

كما يرى حسن المودن أن علاقة الكتابة بالألم تزداد عمقا وامتدادا، ذلك أننا إذا أخذنا بعين الإعتبار أن الألم متجذر في الجسد والنفس، وأن الإحساس بالفقدان والغياب لا يرتبط فقط بفراق بين عاشقين وانتهاء علاقة حب بين إمرأة ورجل، وهو –حسب المودن– ما لم يقلهُ السارد الرجل العاشق ولا الساردة المرأة والتي هي موضوع الحب بينما الذي فضحه هو سارد آخر شاهد على علاقتهما في نهاية الرواية وهو أنه لم يحب أيا منهما الآخر في يوم ما، وأن كل منهما كان له أكثر من موضوع حب، وأن جسد كل منهما كان موزعا بين أجساد أخرى عديدة ومختلفة، فهذا التمزق والإنقسام إذن يعكس هذا البحث اللانهائي عن ذلك الجسد المفقود باستمرار، والدليل على ذلك أن السارد يقول[5]: "عبد الرحيم لم يحب يوما لبانة (...) ولا لبانة أحبته (...) في ذروة الحب وعمق تجليه (...) كان عبد الرحيم يعشق منار الممرضة ومديحة الخياطة ونهال المراهقة وآمال طبيبة الأسنان ونساء أخريات (...)

---

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 117.

[2] جمال بوطيب: سوق النساء، ص 12.

[3] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 117.

[4] المرجع نفسه، ص117.

[5] المرجع نفسه، ص 117، 118.

وفي سنم العشق وغور توحده (...) كانت لبانة تعشق عبدو بلولجة المهاجر المغترب، و "حبيب" التونسي أستاذ الديداكتيك بكلية علوم التربية، و"منير" الكهربائي صديق عبد الرحيم ورجالا آخرين (...)".[1]

أما بالنسبة للسارد، فإن ألم فقدان الحبيب ينتمي إلى زمن أقدم وأرسخ في النفس وهو زمن فقدان أمه حيث يقول[2]: "فارغ أنا من الداخل كعجز نخلة، وأشعر أن الفراغ خلفته "أما" يوم غرت بي حمرة وجهها وتوهجه وتركتني وسافرت ذات فجر".[3]

ذلك أن السارد حاول طوال حياته أن يجد بديلا للأم في إمرأة أخرى، وبحث كثيرا في "سوق النساء" دون جدوى، ذلك أن صدر الأم لا شبيه ولا نظير له حيث يقول[4]: "إعذريني حين نسيت صدرك، وخنت العهد (...) وفكرت في أن أجعل من أخرى أمًّا لي"، ذلك أن صدر الأم لا يُعوض بصدر إمرأة أخرى، إذ يقول أيضا: "وليس في مقدور أنثى غيرك أن تحس بهول الفقد الذي يلفني (...)".[5]

فحسن المودن يرى أنه لا يمكن لأية إمرأة أن تحل محل الأم، ولا يمكن لأية أنثى أن تساعد الأنا المتألمة على رفع الألم ونسيان موضوع الحب الأول، وتعويض ذلك الصدر الحنون العزيز، والمفقود إلى الأبد.[6]

فالواضح أن السارد هنا لا يكتفي باعترافه أنه لم يُحب يوما لبانة بل أنه إعترف كذلك أنه لم ينس يوما صدر أمه الحنون والذي لم يجد له بديل في سوق النساء كله، حين فكر أن يخون العهد.

فمن خلال رواية "سوق النساء" إطلعنا على هذه الأنا الكاتبة التي ترسخ الفقدان في كيانها، والذي بدوره صار جزءا منها، وساهم في بناء ذاتيتها، فتمرست على تجاوز الجراحات والآلام. وأن قيمة هذه الكتابة التي تقول الجرح والألم لا تتجلى في كونها تكشف العقد والجروح والآلام، بل إن قيمتها تكمن في أنها تعرفنا على أنا متألمة من خلال محكيها

---

[1] جمال بوطيب: سوق النساء، ص76.

[2] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 118.

[3] جمال بوطيب: سوق النساء، ص31.

[4] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص118.

[5] جمال بوطيب: سوق النساء، ص31.

[6] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص118.

وساردها الذي يجعلنا نحس كأننا أمام جسد متألم ينكتب على جسد الصفحة البيضاء بلغة القلب وأحرف الشرايين، مشيدا علاقة فيزيقية بالألفاظ والعبارات تجعل للصوت السردي صدى ونفسا، وكأن الكتابة أصبحت فضاءا حُرًا للقاء رمزي بين جسدين، أي جسد الأنا الكاتبة وجسد الصفحة البيضاء.[1]

ذلك أن الكتابة تستطيع ما لا تستطيعه أية إمرأة أخرى، ولاسيما في معناها المادي الملموس، فهي اللعبة التي تتحقق معها تلك اللذة المستحيلة، فهي تلامس الجسد الأبيض وتعيد الحياة للجسد الغائب، وتشعل الرغبة من جديد، فالكتابة إذن كما قال "فلوبير" تقوم بدور المرأة، فهي موقد الرغبة ومصدر اللذة.[2]

وهذا كله إنما يدل على قوة وصبر السارد وعدم إستسلامه بسهولة للألم والحزن فهو يسعى دائما لإيجاد البديل الأفضل وذلك من خلال الكتابة والتي بدورها أنسته أحزانه وآلامه المتجذرة في أعماق نفسه.

فحسن المودن يرى في معظم مقالاته النقدية التي كتبها أننا إذا نظرنا لعبارة "كتابة الألم" من زاوية نفسانية فإننا نميز بين بعد باتولوجي (مرضي) يَعتبر الأمراض الجسمانية والنفسية والعقلية سبب الألم، وبين بعد بنيوي ينظر إلى الألم على أنه متجذر ومساهم في بناء ذاتية كل كائن إنساني. وهنا تجدر الإشارة إلى أن فعالية المقاربة النفسانية لا تتجلى فقط في كونها تكشف الأمراض والعقد والجروح، بل أنها تتجلى أيضا، في كونها لا تتعرف على مريضها، إلا من خلال محكيه الخاص (سارده)، ومن خلال أسلوبه وعباراته أيضا، وما يصاحبها من إيقاع وتنغيم وتقطيع وألم.[3]

وقد يقال إن الكتابة لا تتألم، بل الكاتب هو الذي يتألم، فإذا إعتبرنا- يقول حسن المودن- أن كل الدراسات النقدية النفسانية التي إهتمت بالكُتاب دراسات تكشف آلامهم وأوجاعهم. فإن هذه الدراسات عندما تبالغ في منظورها الشخصي والمرضي تبتعد بذلك عن أسئلة الكتابة وتصبح إشكاليتها محدودة، لكن بعض الدراسات، وخاصة التي تستند إلى التحليل النفسي اللاكاني توفقت في جعل إهتمامها بالكاتب جسرا لإثارة أسئلة جديدة حول

[1] المرجع السابق، ص 118، 119.

[2] المرجع نفسه: ص119.

[3] حسن المودن: مقالات نقدية حول "كتابة الألم"، جنة التأويل، عدد 3428، د ص.

الكتابة. ويمكن أن نذكر هنا كتابا يعود إلى سنة 1961م لجان لابلانش: "هولدرلين وسؤال الأبط وهو لدرلين شاعر ألماني قضي نصف حياته في عزلة، وهو شاعر قاسي كثيرا وتألم طويلا. لكن بلانش وإن كان قد إنطلق من تحليل الكاتب، فإن غايته كانت الإنصات وإبراز النص الشعري للجنون. وهناك دراسة أخرى تعود إلى العقد الأخير من القرن العشرين للباحث النفساني "آلان غرو ريشارد" حول الكتابة والجنون إنطلاقا من جان جاك روسو فهذا الكاتب قد صار أحمق من الألم بسبب مرش جسدي ولد معه، وهكذا يستنتج غرو ريشارد أن "روسو" كان كاتبا كبيرا بسبب أمراضه وآلامه، فبسبب ذلك ظل يسحرنا بأسلوبه وبشخصيته، فالألم هنا يشبه الرحم الذي يولد نصوصا من نوع نصوص هولدرلين وروسو.[1]

ومن أجل إثارة موضوع "الكتابة والألم" أكثر إقترح حسن المودن الوقوف عند نص روائي مغربي بعنوان: "لعبة النسيان" لمحمد برادة، الذي يقول في مطلع روايته: "منذ الآن لن أراها، قلت في نفسي وهم يضعون جسمها الصغير المكفن داخل حفرة القبر ويهيلون عليها التراب".

فالأم قد ماتت، وفقدها الإبن إلى الأبد وقد جعلها موضوع روايته، وهذا ما يسمح لنا باعتبارها رواية الحداد، ما دامت متعلقة بحالة فقدان إنسان عزيز، وما يصاحب هذه الحالة من ضيق وألم واكتئاب.

إلا أن الرواية لم تركز على أجواء الحداد الحزينة، ولم تغلب عليها السوداوية، بل بالعكس فقد إختار الراوي أن يمارس عملا داخل النفس لرفع ونسيان الألم والإكتئاب وهذا العمل يسميه فرويد "عمل الحداد"، ذلك أنه وبعد إختفاء الموضوع الخارجي (الأم) تقوم الذات المتألمة والمحبطة بإنجاز عمل يتمثل في إستحضار كل الذكريات التي تربطه بهذا الموضوع المختفي، ذلك أن هذا الإستحضار يجعل الراوي يعيد تثبيت هذا الإنسان الغالي في داخله.[2]

فهذه الرواية إذن كانت بمثابة الصرخة الشعرية على حد تعبير حسن المودن لإنسان يتألم من فقدان أمه، لكن وبدل أجواء الحزن والبكاء، تدعونا الرواية إلى ممارسة "لعبة النسيان": نسيان الوجع وصداع الرأس وتحاشي ما يؤلم النفس، وهذا ما تقوله الرواية نفسها،

---

[1] المرجع السابق، د، ص.

[2] المرجع نفسه، د ص.

وذلك باستحضار الطفولة والذكريات واتخاذ الضحك أسلوبا في الحياة، فلا يمكن أن نقدر الألم الكبير الذي أصاب "الهادي" بعد موت أمه، إلا إذا شددنا على الحب الكبير الذي يشعر به هذا الإبن تُجاه أمه، هذا الحب الكبير الذي مكن النص من ثراء شعري مدهش.

وبهذا تكون الكتابة لعبةٌ لنسيان ذلك الألم البعيد والمترسب في أعماق النفس.

وهذا ما يؤكد لنا ما ذكرناه سابقا، أنه وبالكتابة يستطيع الكاتب أن ينسي ألمه ويتخلص من كل وجع وفقدان.[1]

4- الكتابة/ إمرأة: حيث يقدم السارد، الرجل العاشق، في بداية محكيه، الحدث المؤلم وهو حدث الفراق والإنفصال عن المرأة موضوع حبه، باعتباره الخلفية اللاواعية التي تقف وراء إنجذابه إلى الورقة البيضاء وممارسته فعل الكتابة، باعتبارها فعلا ماديا وممارسة ملموسة.

فالسارد الذي يقاسي آلام الفقدان والوحدة يتحدث عن إنجذابه إلى فعل الكتابة باستعارات ذات إيحاءات جنسية حيث يقول[2]: "فأوراق "كناش الكاطا فلام" ساطعة الغرة بيضاء عذراء لم تتسلل إليها بعد يد خبيئة خبيثة تلوث طهرها (...)"، ويقول: "والورقة البيضاء حرث للقلم يوتيه أني شاء"[3] ومعنى هذا أن الورقة، التي هي هذا الجسد الأبيض تقوم بدور ذلك الجسد الغائب الذي هو جسد المرأة، وأن القلم في الواقع المادي الملموس لا يمارس إلا فعلا جنسيا رمزيا، والأنا الكاتبة لا تتحكم في قلمها كل التحكم، فالكتابة باعتبارها فعلا جنسيا فهي تتحرر من قبضة الوعي وتفجر خزان اللاوعي، ولهذا تقول الأنا الكاتبة[4]: "بين الورقة والقلم لست إلا محراثا أو ثورا يجر محراثا"[5]. ومعنى هذا أن الأنا الكاتبة تتحرر أمام الورقة البيضاء، فتقول حكايتها ومأساتها بكل صدق، وتستنطق كل ماضيها وذكرياتها دون أي خوف، وبهذا تتحول الورقة البيضاء من شيء مادي، إلى شيء رمزي يفيض بالدلالات والإيحاءات، ذلك أنها لا تقوم بدور المرأة فقط، بل إنها تقوم بدور الأم كذلك والتي من خلالها تستعيد الأنا الكاتبة ذلك الصدر الحنون المفقود.[6]

---

[1] حسن المودن: مقالات نقدية حول "كتابة الألم"، جنة التأويل، عدد 3428.

[2] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص119.

[3] جمال بوطيب: سوق النساء، ص7.

[4] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 119-120.

[5] جمال بوطيب: سوق النساء، ص8.

[6] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 120-121.

وهكذا يخلص حسن المودن إلى أن قيمة المحكي في رواية "سوق النساء" تكمن في شكله المتعدد والمنقسم والذي يجعل منه مرآتا نري من خلالها الإنقسام أو الإنتثار الموجود داخل جسد الأنا الكاتبة، وفي المسرح الداخلي، الذهني والنفسي، الذي بدوره تتداخل فيه الأحاسيس والأفكار والذكريات، وتتشابك فيه الأزمنة والأمكنة، وتتداخل اللغات والأصوات والرؤى[1].

وبهذا يكون المحكي في رواية "سوق النساء" متحررا من الشروط الجمالية التقليدية للإنسجام والتماسك، ذلك أن الكتابة هنا لا يمكن أن تكون إلا تجربة ذاتية باطنية، وغوص في الذاكرة والنفس، فهي تقول الجرح والألم، الغياب والفقدان، وتكتب الجسد في انتثاره المأساوي وانقسامه بين الأنا والآخر، الذات والمجتمع، الرجال والنساء، الحاضر والماضي (...)

فالكتابة هنا تكون بمثابة المرآة التي تعكس ما يحدث بالداخل، حيث تكمن قيمة هذه المرآة في أن إنعكاس الداخل على الخارج يمنح الكتابة السردية شكلا جديدا غير مألوف إلا أن الكتابة في رواية "سوق النساء" تتعدى هذه الوظيفة الإنعكاسية، وتؤدي وظيفة أخرى أكثر أهمية بالنظر إلى السياق الذي فرضها، ففي سياق الأزمة التي يعانيها الكاتب السارد في الرواية بعد فقدان حبيبته، تأتي الكتابة لتكون فعلا تعويضيا فهي تقوم مقام المرأة والأم، موضوع الحب والغياب والفقدان.[2]

فهناك دراسات نقدية عديدة رأت بأن رواية "سوق النساء" لجمال بوطيب لم تكن العتبة الأولى للولوج إلى عالم الرواية، وتوطيد تجربته في نسيج الكتابة الإبداعية بأجناسها المختلفة، فهو إذا تحدي حقيقي ومغامر لا يخلو من نتائج يظل المبدع متحكما بتفاصيلها إضافة إلى أنه لا يغامر بجنس إبداعي على حساب جنس آخر، وهذا يستدعي قدرة هائلة في التمكن من أدوات الكتابة الإبداعية لكل جنس أدبي، ومع هذا فإن جمال بوطيب ومن خلال إقترابنا من تجربته الإبداعية بأجناسها المختلفة وجدناه فارس كلمة لكل من هذه الأجناس.

---

[1] المرجع نفسه، ص 121-122.

[2] المرجع نفسه، ص122.

بالإضافة إلى كون المبدع جمال بوطيب شاعرا يميل إلى النص التفعيلي وبتجربته هذه يكون قد شكل في الراهن الشعري حالة من التماس الحقيقي مع النص الشعري.

أما الناقد جواد وادي فيرى أنه ومن بين ما يُعتب على جمال بوطيب أنه جعل روايته هذه تتوزع إلى عشرة فصول ولكنه يُسقط الفصلين الرابع والسادس دون تضمينهما للرواية ليكتب في نهايتها تنبيها يحرض فيه القارئ ضد بطلي الرواية لئلا يتعاطف معهما حيث يقول: "المرجو عدم التعجل في إصدار أي حكم أو إبداء أي تعاطف مع "عبد الرحيم دباشي" أو "لبانة الربيعي" قبل قراءة الفصلين الرابع والسادس، لنكتشف أن لا وجود لهذين الفصلين في الرواية، تاركا بذلك القارئ يفكر بما ستؤول إليه نهاية الحكاية.

ويضيف جواد وادي بأن الأمر الأكثر غرابة أن الروائي جمال بوطيب كان يبوب فصول العمل بشكل غير مرتب كليا، حيث يبدأ من الفصل العاشر ثم الثامن فالأول والخامس ثم السابع والثالث ثم الثاني لينتهي إلى الفصل التاسع وبهذا تتشكل غرائبية لدينا تضاف إلى غرائبية العمل ذاته، وهذا ما يؤدي إلى إختلاط الأمر لدى القارئ بين شكل التبويب وطريقة التناول.[1]

إضافة إلى كل ذلك فإن الفصول بهذه الطريقة تكون مستقلة تماما عن بعضها البعض، حيث يستطيع القارئ أن يبدأ بأي فصل يريد دون أن يضيع في أحداث الرواية من حيث روابط السرد، وبهذا يحيل القارئ إلى حالات من الدهشة حول كيفية نجاح المبدع في وضع هذه الغرائبية التي لا يفهمها إلا هو وهنا تنتفض لدي القارئ أسئلة قد لا يجد لها، إجابات حتى يخلص من قراءة العمل وقد يستعصي الأمر على متلق دون سواه. وهنا إذا يكمن سر دهاء المبدع في قدرته على خلق حالة من الذهول لدى المتلقي مما يدفعه إلى قراءة العمل ليعرف ما الذي يريده الروائي من وراء هذه الأحابيل التي تتميز بها هذه الرواية الجديرة حقا بالقراءة.[2]

2-3- التحليل النفسي للأنا وبوليفونية المحكي رواية "الحي اللاتيني" نموذجا:

[1] موقع أنترنيت: http://www.anhaar.com/arabic/index.php/permalink/895.html

[2] المرجع نفسه.

تعتبر رواية "الحي اللاتيني" للكاتب اللبناني "سهيل إدريس" من الروايات التي تنتمي إلى مرحلة التجريب والتي إنطلقت في الخمسينات من القرن الماضي. ذلك أنها من الأعمال الروائية التي أدخلت تقنيات وأساليب جديدة إلى الكتابة الروائية العربية، كما أنها تتميز باستمراريتها وقوة تحركها في الزمن، فهي من الأعمال الروائية التي تتطور مع قرائها، ويرجع ذلك، من وجهة نظر "حسن المودن"، إلى أن الجزء اللافت في الرواية هو الذي يقود رحلة داخل العالم النفسي للشخصية المحورية، أي إنتقال الشخصية من العالم الأصلي (بيروت) إلى عالم جديد وغريب ومختلف جذريا عن العالم الأول (باريس).

فهذه الرحلة إذن هي التي تلقي ترحيبا وقبولا كبيرا من القراء، وخاصة إذا كانت هذه الرحلة مطبوعة بالإنقسام بين الرغبة في الرحيل والرغبة في البقاء.[1]

"فالحي اللاتيني" هي حكاية فتى لبناني غادر وطنه لبنان في إتجاه فرنسا وذلك من أجل إستكمال دراساته العليا و الحصول على درجة الدكتوراه، ومع هذا فإننا لسنا أمام نص من نصوص أدب الرحلة التقليدية، ذلك أن الذي يهمنا في "الحي اللاتيني" ليس العالم الخارجي الجديد (باريس)، بل إن الأكثر أهمية هو علاقة هذا العالم الجديد بداخلية الشخصية المحورية، ونفسيتها، وهذا معناه أن حكاية الداخل في هذه الرواية أهم من حكاية الخارج من وجهة نظر المودن والذي يرى بدورهِ أن الصراع الأساس في الرواية لم يكن بين الفتى اللبناني وحبيبته الفرنسية "جانين"، بل كان بين أناه التي إستطاعت أن تعثر على عالم عائلي جديد أكثر حبا وحرية وحياة متمثلة في الحي اللاتيني، الأم تيريزا جانين الحبيبة، وبين أناه التي ظلت متعلقة بعالمها العائلي الأصلي والمتمثل في الأم الأصلية، و الإخوة، والفتاة التي تنتظر عودته "ناهدة، والوطن.[2]

وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن الصراع بين الشرق و الغرب يتجسد في الصراع المركزي الموجود في الرواية، والذي يحدث بشكل قوي وعنيف في العالم الداخلي للشخصية، و التي بدورها إنقسمت بين أنا تبحث عن عالم جديد رسمته في خيالها، والذي صار حقيقة و واقعا بعد الإستقرار في الحي اللاتيني، وبين أنا لا تريد أن ترحل من عالمها الأول ذلك أنها تحس إتجاهه بالمسؤولية، وتريد مواجهته وذلك بتغيير ما تراه فيه غير مناسب.[3]

إلا أن ما يلاحظ هنا، أن هذا النص الروائي، والذي يتقدم لنا في شكل رحلة، لا يقوم، في مواده وأدواته وغاياته، على السرد الخارجي المرئي فحسب، بل هناك ما يسميه

---

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 146.

[2] المرجع نفسه: ص147.

[3] المرجع نفسه، ص 147.

ر.م. ألبيريس: "هذا الشيء الآخر".[1] والذي لا يمكن الولوج إليه والتغلغل في أعماقه من دون التخلص من أدوات السرد التقليدي والبحث عن تقنيات وأساليب جديدة في الكتابة. ومعنى ذلك أن قوة "الحي اللاتيني"تكمن في أنها من الروايات الأولى التي مارست التحليل النفسي للشخصية بكثير من العمق والفعالية، وهذا ما دفعها إلى مساءلة العلاقة بين السارد والشخصية، وذلك بالبحث عن أشكال سردية تكون قادرة على جعل حضور الآخر ملموسا، وتمنح الشخصيات المحورية وجودا مستقلا، من خلال المحكيات النفسية والمونولوجات الداخلية والتي تغطي الجزء الأكبر من الرواية، ذلك أنه يصعب في معظمها التمييز بين صوت الشخصية وصوت السارد والفصل بينهما، وهذا ما مكنها من التحرر من المنظور المهيمن والخطاب المركز، من أجل إسماع إهتزازات وشظايا الأصوات الأخرى، وبالشكل الذي يُحْدث مفعولا بوليفونيا يجعل القارئ يسمع أصداء أصوات تتعدد وتتناسل، تتجادل وتتحاور، تتناقض وتتعارض.[2]

1- محاولة تطوير التحليل النفسي للشخصية:

ذلك أن رواية "الحي اللاتيني" تعتبر من الروايات العربيةالأولى التي دشنت بحثا نوعيا غايته تطوير التحليل النفسي للشخصيات التخييلية. واللافت للنظر في التحليل النفسي الذي مارسته رواية "الحي اللاتيني" أمران أساسيان.

الأول ذهب إلى أن عددا كبيرا من الدراسات حددت أن الصراع بين الأنا و الآخر هو الصراع المركزي في هذه الرواية، بشرط أن الآخر لا يمكن إختزاله في "الغرب" فحسب بل إن ذلك الآخر هو هذا الجزء اللامرئي منا أيضا أي هو تلك الأصوات الخفية التي تفكر وتحس وتتكلم في دواخلنا.[3]

والآخر بهذا المعني هو ما يفسر تعدد الضمائر داخل الرواية، وتداخل الأجناس داخل الجنس الواحد، وهو أيضا ما يفسر هيمنة المحكيات النفسية والمونولوجات الداخلية على المحكي وفي الجزء الأكبر منه. ذلك أن الآخر بهذا المعنى هو نوع من العلاقة بين

---

[1] ر.م.ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات بحر المتوسط، منشورات عويدات، بيروت، 1982م، ص199.

[2] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 147-148.

[3] المرجع نفسه: ص 148.

الذات وذاتها، والإنسان، كما بيَّن بول ريكور، ليس هو من يقول: " أنا أفكر إذن أنا موجود"، بل هو من يقول أيضا: "هناك من يفكر و يحس في دواخلي وأعماقي".

أما الثاني فيرى أن تشخيص العالم النفسي للشخصيات يفرض علينا البحث عن أساليب وتقنيات جديدة في الكتابة.[1]

أ- المحكي النفسي: هو شكل سردي ضروري للسارد في إستكشاف الحياة النفسية للشخصيات الروائية. أما بالنسبة إلى دوريث كوهن، فهو خطاب السارد بضمير الغائب عن الحياة الداخلية للشخصية الروائية، كما يمكن إعتبار المحكي النفسي بأنه محكي الأنشطة النفسية للشخصية الروائية، ذلك أنه ينتسب في صياغته الخطابية إلى السارد لا إلى الشخصية، كما هو مبين في هذا النموذج، حيث يقول سهيل إدريس[2]: "كان يريد أن يحيط نفسه بالكتب من كل جانب، فلا يزهد في القراءة، ولا يستطيع أن يخترق هذا النطاق الذي ضربه حوله، ولكنه لم يكن بحاجة إلى هذا كله. فما هو بخارج ولو فتحت الأبواب كلها، لأنه لا يستطيع الخروج، كان يعيش حينذاك داخل نفسه، أما الكتاب الذي يقرأ فيه فلا يفهم، فليس إلا تعلة، فليوصد الأبواب دون كل زائر، أو فليفتحها لكل فضولي، وليراكم حوله أطنان الكتب، أو فليخفها عن عينيه، فليست هذه القشور ببالغة منه شيئا، ولا مفر له من أن يستسلم لهذا الإنطواء، و لم يفلح صبحي ولا عدنان في إخراجه من نفسه، ولعل ما زاده رغبة في هذه العزلة يقينهُ أن صديقيه يصيبان في علاقتهما الجديدة بالمرأة ما لم يدركه هو"[3].

وكأن حسن المودن بإيرادهِ لهذا النموذج إنما حاول إثبات أن المحكي النفسي لا يمكن أن ينتسب إلا للسارد وليس للشخصية. ذلك أنه يرى ومن خلال ما قاله السارد، أن المحكي النفسي يمتلك فعالية كبيرة في تشخيص الأعماق النفسية، ولاسيما حين يتعلق الأمر بمحكي الأنشطة النفسية غير اللفظية والذي هو أحد أهم أنماط المحكي النفسي، لأنه محكي الأنشطة النفسية التي لا تستطيع الشخصية نفسها أن تصوغها صوغا لفظيا، لأنها أنشطة

---

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 148-149.

[2] المرجع نفسه: ص149.

[3] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، دار الآداب، بيروت، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط5، 2007، ص79.

صامتة وغامضة وملتبسة، فتعبر عنها بلغة أخرى غير لفظية، قد تكون لغة الحركة والجسد.[1]

كما أن أهمية هذا المحكي النفسي ترجع إلى أنه يأتي ليلعب دور الوساطة السردية بالنسبة إلى أي مجال في الحياة الداخلية للشخصية يكون بحاجة إلى هذه الوساطة، لاسيما إذا كانت تتواجد في هذا المجال المجهول، الدوافع السرية لسلوك الأفراد والجماعات إضافة إلى ذلك أن هذا المحكي النفسي يؤدي دورا هاما في رسم شخصيات تكون قدراتها في القول والتعبير محدودة ومقيدة، و تحتاج بدورها إلى وساطة سردية، ذلك أن السارد هنا لا يعتبر الخارج مستقلا عن الداخل، فهو يعتبر حركات الشخصية وأفعالها وسلوكاتها الخارجية غير منفصلة عن حياتها النفسية الداخلية، كما هو مجسد في هذا المقطع كما يقول السارد[2]: "ونهض من سريره ثائر الأعصاب، نقطة الماء، نقطة الماء هذه التي تسقط في المغسلة تثير حنقه بصوتها الرتيب، إنها تسقط كل عشرين ثانية تقريبا، وكلما سقطت كان لصوتها نقرة تحدث في فكره ثغرة جديدة تقطع سلسلة أفكاره، وشد الصنبور شدا محكما، حتى إذا تيقن من إنقطاع النقطة، عاد فاستلقى على سريره، طبعا، إن بوسعه الآن أن يفكر بهدوء أو ينام براحة".[3]

وبهذا تتجلى فعالية المحكي النفسي –من وجهة نظر المودن –في كونه لا يرتبط بالنشاط اللفظي للذهن فقط، بل يمتد إلى النشاط السيميائي للجسد، فتصبح كل حركة من حركات الجسد علامة تحمل مدلولا نفسيا، ومن خلالها يحاول الجسد أن يقول ما يضطرب في الداخل، وينفذ إلى داخل العمق النفسي في فوضاه واضطراباته، كما يتجسد في هذا النموذج الذي يصف أنشطة غير لفظية للشخصيتين المحوريتين (الفتى اللبناني وجانين الفرنسية) وذلك في فترة التحول الحاسمة والتي عرفتها علاقتهما في بداياتها التي لم تكن خالية من الخوف والضعف والتوتر حيث يقول السارد[4]: "وغطت وجهها بيديها وانفجرت في صورة من البكاء أورثته إرتباكا واضطرابا عظيمين، فأخذ يربت على كتفها وظهرها، ثم جعل

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 149–150.

[2] المرجع نفسه، ص 150.

[3] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص23.

[4] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 150.

رأسها إلى عنقه، وضغطها إلى صدره في ضمة مسعورة تراخت لها بين ذراعيه، و شعر رويدا رويدا بأنها تنهنه دمعها، كأنها تأسف على إظهار هذا الضعف، وظل ردحا يحس برعشة جسمها تسري عبر جسمه، فيشدها إليه، و يمر كفه على ظهرها في شيء من القسوة".[1]

فالسارد إذن ومن خلال المحكي النفسي الإستعاري يقول الحياة الداخلية للشخصية مستعملا في ذلك التشبيه والإستعارة، كما هو مبين في هذا النموذج والذي يصف كيف يتمثل الفتى اللبناني نفسه:[2] "كان يتمثله "شيئا" فارغا يعوزه الإمتلاء والكثافة، صدفة جوفاء ملقاة على رمل شاطئ، عودا فارغا من القش تتقاذفه، بلا هوادة، مياه نهر صاخب"[3]. وهكذا فإن ما يميز رواية الراحل سهيل إدريس أنها كانت تستعين وفي كثير من الأحيان بإنزياحات إستعارية في شكل صور مرئية داخلية، فالسارد يجمع بين المحكي النفسي والصور الإستعارية، ليخفف من سرعة الإيقاع السردي، فهو بهذا يدعونا إلى تأمل أنشطة نفسية حية تعبر عما يختلج في الذهن وتكون في شكل صور مرئية إستعارية، حيث يقول السارد[4]: "وما كاد يتمدد على الرمال، حتى طفرت إلى ذهنه جانين، وتمثلها إلى جنبه مستلقية على ظهرها تنظر إلى السماء، لا يكاد يرف لها جفن، ثم خُيل إليه أنها تنهض وتتجه إلى البحر، كالنائم الذي يمشي، فتهبط إلى الماء وهي مستقيمة على قدميها، وتظل تتحدر في البحر حتى تبلغ المياه عنقها.

ثم خُيل إليه أنه يرى يدا تنبثق من الأفق، فتمتد حتى تبلغ مكان جانين من المياه وما تلبث أن تنحط على رأسها، و تأخذ في الضغط عليه، وهو يقاوم بعينين جاحظتين جزعتين، وفم صاغر صارخ ((...).

ويكاد أن يندفع لينقذ تلك الروح المعذبة، ولكنه يشعر بأن الأوان قد فات، وهو يرى إلى تلك اليد الممدودة، تتراجع وتتراجع، حتى يبتلع الأفق الذي إنبسطت منه، وقد خيل إليه

---

[1] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص114.

[2] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص151.

[3] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص6.

[4] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص151.

مرة أخيرة أنه رأى يوما هذه اليد بالذات تمتد، إذ يطفأ النور في غرفته، فتتناول رسالة كانت على مكتبه، ثم تختفي".[1]

أما حسن المودن فيرجع أهمية هذه الصور الإستعارية إلى كونها تسمح بالنفاذ إلى بواطن الشخصية وأعماقها النفسية، ذلك أنها تأتي صورا غامضة ملتبسة، فهي تتولد من الداخل، وتفرض نفسها على الشخصية.

واللجوء إلى الإستعارة –من وجهة نظر المودن– هو ما يسمح للمحكي النفسي بأن ينقل وقائع نفسية لا يمكن لأشكال سردية أخرى أن تترجمها بطريقة مقنعة، واختزال وتكثيف السيرورات النفسية الممتدة في الزمان، وبهذا فهو يرى بأن المحكي النفسي والإستعاري خاصة، أمرا ضروريا في كل كتابة روائية تسعى إلى تحليل البنيات الصغرى في الوجود الإنساني، ذلك أن المحكي النفسي الإستعاري هو الذي يمكن أن نلمس فيه تقاربا واتصالا بين السارد والشخصية أكثر من غيره.[2]

وكأن السارد هنا يحاول ومن خلال الحركات التي تقوم بها الشخصيات، إستنطاق كل ما هو غير ملفوظ، وظاهر للعيان، وذلك بدخوله إلى أعماق النفس لمعرفة ما في ثناياها، ومحاولة تجسيده وإظهاره في شكل ألفاظ تعبر عن كل ذلك الغموض، إضافة إلى ذلك تجدر بنا الإشارة إلى أن المودن قد يكون، وبحديثه عن الصور الإستعارية وأهميتها في ولوج بواطن النفس، قد أغفل أمرا هاما كذلك، هو أنه ولولا الخيال أيضا لما إستطاع السارد أن ينسج صورا إستعارية، و ينفذ بها إلى أعماق النفس.

إضافة إلى ذلك أن السارد في الحي اللاتيني لم يكن يتسرع في الحكم على الشخصيات المحورية، فهو لا يجعلنا نشعر بأن هناك تنافرا وتباعدا كبيرا بينه وبين الشخصية، إلا أنه ومن خلال محكياته النفسية إنما كان يبرهن على أنه يمتلك كفايات وقدرات في التحليل النفسي لا تمتلكها الشخصية، ذلك أنه وحده الذي يستطيع صياغة الألفاظ من خلال حركات جسد الشخصية والتي بدورها تترجم إضطرابات الداخل.[3]

---

[1] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص 222–223.

[2] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 151–152.

[3] المرجع السابق، ص 152.

وعموما، فإن العلاقة بين السارد والشخصية في المحكي النفسي تتراوح بين التقارب والتباعد، وبين الإتصال والإنفصال، و المونولوج الداخلي، و أساسا المونولوج المسرود، فهو الذي يطور هذه العلاقة في إتجاه الإتصال والتداخل، إلى حد يصعب فيه أحيانا التمييز بين صوت السارد وصوت الشخصية.[1]

ب- المونولـوج الـداخلي: هـو شـكل أدبـي مـن خلالـه نسـمع أصـوات الشخصـية الداخلية، و أفكارها الأكثر قربا من اللاوعي، ذلك أنه سابق على كل تنظيم منطقي، فهو تلقائي، ولم يخضع بعد لمراقبة الوعي وتنظيمات المنطق وقيود النظام اللغوي، وتعود أهمية هذا الشكل الأدبي إلى أنه فتح آفاقا جديدة أمام الكتابة الروائية، وساهم في إعادة النظر في العديد من أسسها: السارد، الشخصية، الحبكة، الأسلوب (...) [2]

والملاحظ أن المونولوج الداخلي في مختلف أشكاله وأنماطه يهيمن على نصوص "الحي اللاتيني"، فيمكنها من مسالك أسلوبية وجمالية غير مألوفة في الكثير من الروايات العربية، بحيث يمكننا هذا الحضور المهيمن للمونولوج الداخلي في رواية الراحل سهيل إدريس إلى تسجيل ملاحظات من أهمها:

- أن هذا الحضور المهيمن للمونولوج الداخلي إرتبط بلحظات حساسة ومتأزمة: كلحظة إنطلاق الباخرة وبداية الرحلة، والوصول والإستقرار بالحي اللاتيني والفشل في العثور على إمرأة، كما أن اللحظة الأشد تأزما هي تلك التي علمت فيها أمه بأن جانين حامل من إبنها، وفشله هو في فرض شخصيته أمام أمه التي رفضت إرتباطه بامرأة فرنسية، والتي إعتبرت حملها منه عارا وفضيحة للعائلة. وفرضت عليه إنكار ذلك، وبهذا المعنى، يمكن القول بأن المونولوجات في هذه الرواية ترتبط بلحظات كان فيها الفعل والتصرف مستحيلا.

- يتقدم المونولوج الداخلي، في الرواية كأنه شاشة من خلالها تنظر الشخصية إلى العالم وتحكم عليه دون أن تدخل فيه، بشكل يجعل اللجوء إلى المونولوج الداخلي علامة على التباعد الذي يحدث بين العالم الداخلي والعالم الخارجي.[3]

---

[1] المرجع نفسه: ص152.

[2] المرجع نفسه: ص 153.

[3] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 153.

– أن المونولوج الداخلي بمختلف أشكاله، حاضر بكثافة في الجزء الأكبر من الرواية، ويظهر ذلك حين كان الفتى اللبناني يبحث عن ذاته، ويجعل من أناه مركز إنشغاله، وغارقا في عوالم الوحدة والألم، أو في لحظات الحب واللذة.

– إعتبار المونولوج الداخلي شكلا أدبيا له علاقة وثيقة بالفكر، ذلك لأن دوره الأساس هو نقل الأفكار الداخلية للشخصية، وبالتالي يسمح بكشف الصراعات والتناقضات التي يشهدها فكر الشخصية الداخلي.[1]

ومن بين أشكال المونولوج الداخلي في رواية "الحي اللاتيني" نذكر:

ب/1– المونولوج المسرود: ذلك أن أهمية هذا الشكل ترجع إلى كونه يسمح بالمزج بين صوت السارد وصوت الشخصية، بشكل يصعب التمييز والفصل بينهما، فهو بهذا يقدم محكيا مزدوج الصوت، وبخصائص أسلوبية خاصة، أما دوريت كوهن، فتعرف المونولوج المسرود، بأنه خطاب الشخصية الذهني والذي تكفل به خطاب السارد، ذلك أنه من التقنيات الأساسية والمستعملة في تشخيص الحياة النفسية للشخصية الروائية في سياق معين وبضمير الغائب، إضافة إلى ذلك هو أكثر أشكال المونولوج الداخلي تعقيدا، لأنه يشير إلى أن الكلام ينتمي إلى السارد كما ينتمي إلى الشخصية، كما أن هناك من يخلط بين المونولوج المسرود وبين الأسلوب غير المباشر الحر لأنهما يلتقيان في العديد من الخصائص من بينها، أن في كليهما يمتزج صوت السارد وصوت الشخصية.[2]

ومن أهم المشاكل التي يطرحها المونولوج المسرود في رواية "الحي اللاتيني" نذكر:

– المشكلة الأولى وتتعلق بتحديد مصدر الكلام وصاحبه، أي السارد هو الذي يتكلم أم الشخصية، وهو ما يتجسد في هذا النموذج[3]: "إنه مقتنع الآن بأن باريس لم (...) لا لا، تتعجل الحكم".[4]

نلاحظ أن الجزء الأول من الجملة "إنه مقتنع الآن بأن باريس لم (...)" يشير إلى أن المتكلم هو السارد، وأنه جزء يتصف بالترابط والتماسك وشبه اليقين. في حين فإن الجزء

---

[1] المرجع نفسه: ص 154.

[2] المرجع نفسه: ص 154–155.

[3] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 155.

[4] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص 41

الثاني من الجملة " (...) لا، لا، تتعجل الحكم" فهو يشير إلى صوت من داخل الشخصية، وأنه يتصف بالتقطع والتفكك والتردد والشك، ومعنى هذا أن كلام هذه الجملة مزدوج ومتداخل، فهي لا تفصل بين القولين، وبين الصوتين، ذلك لأن الجزء الثاني من الجملة ينتمي إلى المونولوج الداخلي للشخصية، والسارد قام بإدماجه داخل خطابة، ودون وضع علامات تفصل بين قوله وقول الشخصية، ولهذا سُمي المونولوج الداخلي مونولوجا مسرودا.

أما المشكلة الثانية فتتعلق بتعدد الضمائر، ومثال ذلك[1]: "لا، ما أنت بالحالم، وقد آن لك أن تصدق عينيك، أو ما تشعر باهتزاز الباخرة، وهي تشق هذه الأمواج، مبتعدة بك عن الشاطئ متجهة، صوب تلك المدينة التي ما فتئت تمر في خيالك، خيالا غامضا كأنه المستحيل".[2]

فضمير المخاطب هنا يشير إلى الشخصية المحورية، أما إذا إفترضنا –يقول حسن المودن– أن المتكلم هو السارد، فإن ذلك لا ينفي أبدا أن لكلامه هذا علاقة بدواخل الشخصية، فالجملة: " لا، ما أنت بالحالم (...)" هي جواب عن سؤال طرحه الفتى في دواخله، وتأويله يكون: هل أحلم؟ هل أنا حالم؟ ومعنى هذا أن السارد يضعنا منذ بداية الرحلة داخل فكر الشخصية، وما يؤكد ذلك هو أن كلامه يرتبط في مضمونه بكلام محذوف للشخصية، كما يرتبط به في تراكيبه وشكله وأسلوبه، فالفقرة تتألف من نفي وإثبات واستفهام إنكاري، وهي كلها جمل مصبوغة بطابع إنفعالي.

إضافة إلى ذلك يقول حسن المودن بأن الرواية لم تفتتح بكلام السارد بل بكلام الشخصية الداخلي، إلا أنه ليست هناك علامات كتابية تدل على من هو صاحبه، ذلك أنه لا شيء يفصل بين كلام الشخصية وكلام السارد، فاستعمال ضمير المخاطب لا يعني دائما أن المتكلم هو السارد وأن المخاطب هو الشخصية.

فقد نجد فقرة تفتتح بجملة تعود إلى السارد الذي يتحدث عن الشخصية بضمير الغائب، وبعد هذه الجملة مباشرة، ومن دون علامات فاصلة، ننتقل إلى كلام بضمير المخاطب، ينسحب فيه السارد ليترك مكانه للشخصية وهي تخاطب نفسها[3]: "وأدهشه أن

---

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 155.

[2] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص5.

[3] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 156.

تصدي القاعة بالقهقهات، لقد أَنْقَذْتَ نفسك، إنه الشباب الذي لا هم له، ولا يحمل في صدره أية أوشاب، ولكن ألا تلاحظ، لأنهم شربوا ثلاث زجاجات من الخمر، وأنت لم تفرغ كأسك الأولى؟".[1]

وقد نجد في موضع آخر أن الكلام الذي تقوله الشخصية داخليا يأتي مندمجا في خطاب السارد من دون علامات تفصله عنه، فيندمج محكي السارد بضمير الغائب ومحكي الشخصية بضمير المتكلم، كما في هذا النموذج[2]: "ونظر إلى ساعته، ما أسرع ما يمضي الوقت! صارت الساعة الثامنة والنصف؟ وتوقف لحظات ليؤخر العقرب الكبير سبع دقائق، إن ساعتي تسبق دائما سبع دقائق، ومعنى هذا أنها الآن في الحقيقة الثامنة والثالثة والعشرون. وما كاد يفعل حتى إنفجرت ساعة السوربون القريبة تدق النصف بعد الثامنة عجيب إنها المرة الأولى التي لا تسبق فيها ساعتي لا ريب في أن القدر يعاكسني اليوم".[3]

وهكذا نخلص إلى القول بأن، أهم خاصية في رواية "الحي اللاتيني" هي هذه التي تتحدد في ما يسميه دافيد هايمان بـ: "تكاثر الضمائر"، أو ما تسميه د.كوهن بكثرة الضمائر وعدم إستقرار مرجعيتها، ذلك أن هذه الخاصية تجعل المحكي مغايرا للمحكي بمعناه التقليدي، فليس من السهل دوما تحديد المرجعية التي تحيل إليها الضمائر، وليس من السهل كذلك تمييز كلام السارد عن كلام الشخصية سواء في تركيبه أو شكله أو إيقاعه.

في حين أن المشكلة الثالثة تتعلق بخصائص الأسلوب أي إلى من يعود الكلام في صياغته وأسلوبه أإلى السارد أم إلى الشخصية؟

إن الملاحظ من الناحية التركيبية– من وجهة نظر المودن– أن هناك نوعا من الإنقطاع والتفكك، مع هيمنة الجمل التعجبية الإنفعالية والجمل الإستفهامية، وبالرغم من أن السارد هو الذي يعيد إنتاج خطاب الشخصية الذهني، فإن المونولوج المسرود يحافظ على اللهجة الداخلية الحميمية للشخصية والتي تتميز بمجموعة من الخصائص من أهمها: أنها تبدو فائضة مندفعة وتستحضر أشياء كثيرة في الوقت نفسه، فالأمر يبدو في المونولوج المسرود كأننا أمام فيض أو مجرى فكري ذهني لا ينقطع، حيث تتكاثر فيه الضمائر

[1] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص20.

[2] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 156.

[3] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص 35.

والأزمنة والأمكنة، بشكل لا يخضع دوما لذلك الإحكام المنطقي المألوف في الكلام الخارجي الإجتماعي، وبهذا تأتي اللغة الداخلية مضطربة ومتوترة ومتقطعة فهي تعكس الأنشطة النفسية المأزومة، كما جاء في هذا النموذج[1]: "وانطلقت جانين مونترو عجلي، دون أن تعده بلقاء، أية فتاة هي!! إنك ما تزال تتساءل! ولم تراك تغرق بعلامات الإستفهام هذه، شخصها هي! لما لا ترتد ببصرك إلى نفسك أنت؟ أنا أحسب أنك وقعت في خطأ لك معهود. مرة أخرى، قذفت نفسك كلها في الحلبة، إذ حدثتها عن ذاتك ذلك الحديث الطويل فلم تستبق منها غامضا يغري. ما أسهلك من كتاب، وما أيسر قراءتك! تقول إنك صادق مخلص، وأنها سجية نفسك؟ انظر إلى العاقبة! أم تراك قد زللت إذ أنبأتها بأنك من الشرق العربي! ما يمنعها من أن تجيل في خاطرها كل ما سمعت أو قرأت، عن مساوئ العربي، فتحسبها ممثلة فيك! ألا ترى الغربي يخاف دائما من الشرقي هذا العربي، النابع من رمال الصحراء، العائش في حضارات القرون الوسطى؟ (...)".[2]

وعموما فإن المونولوج المسرود يسمح بالحد من سلطة السارد بضمير الغائب وهيمنته، فيحوله إلى سارد أكثر قربا من الشخصية، وأكثر تعاطفا معها، وهذا ما يجعل الخطاب يأتي مزدوجا ومتداخلا، فهو يجمع بين السارد والشخصية في الوقت نفسه، وكأن الخطاب لا يمكن أن يكون إلا ثنائيا، مزدوج الصوت.

فالمونولوج المسرود –كما ذكرنا سابقا– يسمح بنقل الحياة الداخلية كما تجري بالضبط، فهو يربط بين كلام ينتسب إلى السارد وكلام ينتسب إلى الشخصية، كما في هذا النموذج الذي يجمع بين المحكي الوقائعي الذي يحيل على ما يقع في الخارج وبين المحكي النفسي الذي ينقل ما يضطرب في الداخل، مسرودا ومندمجا ومحافظا على خصائصه التركيبية داخل الخطاب، حيث يقول[3]: "وخرجا من "الكوبول" حوالي الثانية بعد منتصف الليل كان ينبغي أن تمنعها من فتح زجاجة الشمبانيا الكبيرة الثانية، أترى كيف أنها تتهادى، فتكاد تسقط لولا أن تسندها بذراعك؟ ولكنها ألحت إلحاحا شديدا، بل آلمتني إذ ذكرتني بأنها هي التي قد دعتني، وهي التي ستدفع الثمن، وهل كان بوسعي، إلى ذلك أن أمنع عنها

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 157.

[2] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص 96.

[3] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 158.

الكأس، وقد إنفلتت عقدة لسانها، فبدأت أنظار الناس تتجه إلينا؟ وما كنت أظن أخيرا أنها سريعة السكر، وقد أحس أنه يكاد يذوب خجلا إذ كان يراقصها، لقد كان الكثيرون يومئون إليهما ضاحكين (...)".[1]

وبهذا نخلص إلى القول بأن قوة الكتابة الروائية في "الحي اللاتيني" ترجع إلى القوة الدلالية التي جاءت نتيجة التنضيد التلفظي وتهجين الخطاب وتداخل مستويات تلفظية بعضها يتعلق بالسارد وبعضها الآخر يتعلق بالشخصية المحورية، ذلك أن الحدود التي تفصل بين الأجواء التلفظية للسارد والأجواء التلفظية للشخصية تنمحي بواسطة أشكال لفظية تتصف بالإزدواجية، متمثلة في المونولوج المسرود الذي يمزج بين أصوات متعددة، وينسج مفعولا بوليفونيا يجعل القارئ العربي أمام نص روائي جديد ومتحررا من صوت السارد المهيمن، من أجل إسماع أصوات متعددة ومتعارضة.[2]

[1] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص 178.

[2] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 159.

ب/2- بوليفونية المونولوج الداخلي: حيث يرى حسن المودن أنه من الضروري معالجة مفهوم البوليفونية في ضوء المونولوج الداخلي بمختلف أشكاله وتنويعاته.

وأن نستعمل هذا المفهوم بالمعنى الذي حدده ميخائيل باختين في أعماله التي إهتمت برصد ظواهر الإنقسام والتنافر والتي تضع حدا لأسطورة وحدة الذات المتكلمة الأمر الذي سمح بظهور بنية سردية جديدة غير مألوفة من أهم خصائصها نذكر:

- أن التقليل من سيطرة السارد، وفسح المجال أمام الشخصية المحورية لتحتل مقدمة المشهد السردي، ومحل السارد يعتبر أمرا أساسيا.

- أن السارد لا يختفي دائما في رواية الحي اللاتيني، وأن الشخصية لا تسيطر دائما، بل هناك تناوب وامتزاج بينهما في الأدوار.[1]

أما إذا تعلق الأمر ببوليفونية المونولوج، فإنه لا يمكن الحديث عنها إلا إذا توفرت الشروط الآتية:

- يجب أن يكون وعي الشخصية منقسما إلى أصوات متعددة، ذلك أنه وفي داخل الشخصية لا يتكلم صوت واحد، بل أكثر من صوت، كما في هذا النموذج[2]: "ولكن لماذا قدم إلى باريس في الحق؟ أفرارا من (...) . الخطيئة نفسها. أخرس هذا الفضول! إنك الآن في باريس، حسبك هذا. أتيت فلا تسلِ لمَ أتيت. عش قليلا دون ما تفكير وتدبير عش بوهيميا لعلك تدرك فيما بعد السبب العميق لمجيئك، ربما تدرك ذلك، إذ تعود إلى بلادك ولكن ذلك يعجزني إنني لا أستطيع. إنَّ أغلالا ثقيلة تربطني به، ذلك الماضي، وتلك الأجواء. أعرف ذلك وستتعذب لتلقى دونها حجابا يسترها، ينبغي أن تتعذب، أن تصهرك المحن إذا شئت أن يكون لحياتك هذه الجديدة معنى (...) وإلا فَلِمَ لم تبق هناك؟ (...)"[3]فالأمر يتعلق في هذا المقطع بالصوت الداخلي للشخصية، أما إذا إنقسم الصوت إلى صوتين فيكون هناك جدال وحوار، ذلك لأنه، كما قال ميخائيل باختين: "إن صوتا واحدا لا ينهي شيئا، ولا يحل شيئا، صوتان إثنان هما الحد الأدنى للحياة، الحد الأدنى للكينونة".[4]

---

[1] المرجع السابق، ص 160.

[2] المرجع نفسه: ص 160

[3] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص 10.

[4] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص135.

فالبوليفونية إذا ليست مجرد تجاور للأصوات داخل الصوت الواحد، بل تقتضي حصول الإحتكاك بين الأصوات، الذي يترتب عليه رؤى متعارضة غير متطابقة. حيث بلغ هذا الإحتكاك بين الأصوات أوجه في "الحي اللاتيني" وذلك خلال العطلة الصيفية التي قضاها في وطنه، حين وصلته رسالة من حبيبته "جانين" تخبره فيها أنها ستصبح أما، وأن الجنين هو ثمرة حبهما، وهي تسأله كيف سيكون موقفه، لكن الرسالة وقعت بين يدي الأم وقرأتها وحَمَلتْهُ مسؤولية هذا العار، وسألته ماذا سيفعل أمام هذا العار، الذي جلبه على نفسه وأهله، وهنا تظهر بوليفونية المونولوج الداخلي، حيث كانت لحظات ذعر واضطراب وجنون جعلته "يرى في داخل نفسه شيئا آخر (...) شفتان تتكلمان، ولم يميز أهما شفتاه بالذات أم شفتا مخلوق آخر (...) فهو صوت ينبع من أعماق نفسه، إنه صوت قوي متسلط أشبه بصوت أمه، يوبخه ويدعوهُ إلى الإقتناع بالتخلي عن جانين، ونموذج ذلك هو[1]: "إن جانين حامل إذن، حسنا، ماذا أنت فاعل؟ ألم تقرر بعد؟ ولكن لم هذا التردد؟ إنك لن تفكر أبدا بالزواج منها (...) ماذا سيقول الناس؟ لقد عاد من باريس وفي ذراعه فتاة، لم تكن بكرا لأنها كانت مخطوبة، فتاة طردها أهلها، فتاة إلتقطها من الطريق فتاة تشتغل في مخزن، فتاة مسيحية، من غير دينه (...) فتاة (...) أية فضيحة وأي عار سينصب على بيتنا! (...)"[2]. وعند إنتهاء هذا الصوت المجهول أخذ الفتى اللبناني ودون أن يشعر يكتب رسالة قاسية إلى جانين مستجيبا بذلك لكل ما قاله الصوت المجهول من تعليمات ونصائح ثم قام بإرسالها إلى جانين، ثم إستلقى على سريره وأغمض عينيه ليسمع صوت آخر يعارض ما قام به، ويتهمه بالنذالة والجبن حيث يقول "أجل، الآن تنفس الصعداء أيها النذل! الآن نم قرير العين أيها الجبان!".[3]

وهنا يتبين لنا أن الفتى اللبناني كان يسمع أصواتا مجهولة وعديدة، نابعة من داخله، فتارة يسمع صوتا يكلمه ويقدم له النصائح بغية إعادته إلى رشده، وعزوفه عن الرجوع إلى حبيبته السابقة، وتارة أخرى كان يسمع صوتا يؤنبه ويلومه على تصرفه المشين تجاه حبيبته، وهذا ما يؤكد لنا إذا مسألة تناقض وتداخل الأصوات داخل الشخصية الواحدة.

---

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 161.

[2] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص 215.

[3] المرجع نفسه، ص217.

أما حسن المودن فيرى أن الصوت الداخلي الأخير سيظل حاضرا، ومعارضا للموقف الذي أملاه الصوت الأول على الشخصية، فهو سيبقى يُؤاخذها على التسرع في إتخاذ ذلك القرار، ويذكرها بِعجزها عن إتخاذ موقف شخصي بعيدا عن تأثيرات أمه حيث يقول[1]: " (...) أما كان بوسعه، على الأقل، أن يتريث، ويقلب الأمر على وجهه؟ صحيح أن ما وقع فيه مأزق خانق لا يدري كيف يخرج منه، ولكن أيكون المخرج الوحيد أن ينكر علاقته بجانين، ليدفعها هي نفسها إلى تقرير مصير هذا الجنين الذي أثمره حبهما؟ أما كان يستطيع أن يبرق إليها بأن تعمد إلى (...) الإجهاض؟ (...) لو ملكت أن تواجه قضيتك بشخصك، لا بشخص أمك!".[2]

وعموما، فإن بوليفونية المونولوج الداخلي في رواية "الحي اللاتيني" تسمح بجملة من الأشياء من أهمها: أن الحقيقة لا يملكها صوت واحد، بل الأصح أنها لا تكون إلا بين صوتين على الأقل، يتحاوران ويتجادلان.

يجب أن نكون أمام الذات وذاتها الأخرى، بشكل يجعل من الرواية ما يسميه برنارد بانغو، بأنه لعبا ماهرا في منطقة بينية ملتبسة تقع بين المثيل والآخر، حيث تكمن أهمية هذا اللعب في أنه لا يكتفي بإسماع الصوت المثيل، بل إنه يعمل على أن ينزلق الآخر إلى قلب التخييل.

وبهذا نقول أنه في رواية "الحي اللاتيني" دائما يحصل التناوب بين المحكي الوقائعي والمحكي النفسي، وبين المحكي الواقعي والمونولوج الداخلي، وبين المونولوج الداخلي والمحكي النفسي، وبين صوت الشخصية وصوت السارد، وبين محكي بضمير الغائب ومحكي بضمير المتكلم ومحكي بضمير المخاطب، وهذا ما يولد تعدد الأصوات في السرد وتنافرها. وبذلك، فإن أهم ظاهرة في "الحي اللاتيني" هي ظاهرة توريق الأصوات داخل الخطاب السردي، كما يسميها ج.بريس.[3]

ولقد تعرض النقاد لهذه الرواية منذ صدورها بالنقد والتحليل حيث إختلفت وجهات نظرهم باختلاف المنطلقات التي إعتمدوها في تقييم الرواية، ويمكن حصرها في ما يلي:

---

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 161.

[2] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص 221.

[3] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 162.

1- المنطلق الأخلاقي: ذلك أن العمل النقدي الذي إنبثق من هذا المنطلق تناول الرواية تناولا أخلاقيا فبحث في ثناياها عن مثل عليا في الأخلاق والشرف، فهو يؤاخذ بهذا الروائي لأن بطله إنسان عادي يعيش في دوامة متناقضة، ولأن هذا البطل كان مركز الصراع بحكم كونه إنسانا وشرقيا، إضافة إلى أنه لا يستحق تسميته بالبطل، وذلك من منظور المنطلق الأخلاقي، ومن بين النقاد الذين تبنو هذه الوجهة النقدية، نجد، عيسى الناعوري، ونجيب سرور في محاولة منهم لتلخيص الرواية، فالناعوري يلاحظ أن سهيل إدريس، إنما أراد أن يعرض في روايته تجارب حقيقية في حياته كطالب عربي في مدينة الأنوار، إلا أن ما يعتب عليه أو على بطله شعوره المقيت إتجاه الطلبة العرب، وتخليه عن ناهدة، المرأة المثالية، دون أي سبب مقنع.

أما دراسة نجيب سرور، فعلى الرغم من جديتها وعمقها إلا أنه كان في بعض الأحيان يسقط في أحكام ذاتية، كأن يقول: أنا مثلا لن أتردد عن شنق بطل "الحي اللاتيني" على أقرب شجرة، عقابا له على جرمه في حق جانين التي تخلى عنها في أصعب الظروف بعد أن جعلت منه مبرر وجودها وحتى دراسة جورج طرابيشي التي تميزت بالجدة والنظرة الشمولية، لم تنجُ من مثل هذه المطبات، حيث يعلق طرابيشي على موقف البطل الرافض تحمل مسؤوليته إزاء حمل "جانين" قائلا: "وهذا الحل الثالث، اللامتوقع والذي هو آية في النذالة، هو ما يختاره، وفي رسالته الجوابية إليها، يسطر آية من آيات النذالة، ويسل نفسه من المسؤولية المفروض أنها عزيزة على قلبه و وجدانه كما تُسل الشعرة من العجين".[1]

2- المنطلق الأيديولوجي: والذي إختصره "رجاء النقاش" في رده على "أحمد كمال زكي" الذي يؤمن بأن رواية "الحي اللاتيني" تتحرك كلها في ظل عقدة أوديب، حين كتب، في حين أن الناقد رجاء النقاش يرفض هذا التفسير وذلك لعلاقة البطل بأمه فالمسألة في نظره تُفسرها طبقة بطل القصة. وتبعه في ذلك الناقد محمد كامل الخطيب في كتابه "المغامرة المعقدة"، فعلى الرغم من ثراء وتنوع النماذج المختارة من الروايات والقصص التي تعالج موضوع الشرق والغرب، إلا أن الإقتصار على الخلفية الواقعية التي إعتمدها في تحليله قد أودت به إلى إختزال شخصيات المجموعة المختارة من الروايات إلى (عقلانيين، طلائعيين، تقدميين من جهة)، و إلى (رجعيين، برجوازيين، إقطاعيين) من جهة أخرى، وهذا

[1] موقع أنترنيت: http://www.forum-stop55-com/216536.html

دون أن يأخذ بعين الإعتبار الطابع التعقيدي الذي تتميز به علاقات الشرق بالغرب والتي تشكل الخلفية الفكرية لمجموع الأعمال المنتقاة.وبهذا فلم يكن تحليله لرواية "الحي اللاتيني" إستثناءا، ذلك لأنه لجأ إلى نفس التقسيم الإختزالي، فهو لا يجد حرجا في إنضمام البطل إلى الطبقة البرجوازية، لأنه تمسك بقيمة الشرف، فإذا إفترضنا أن هذه المقدمة صحيحة، فإن ما يستخلصه الناقد من نتائج تبدو غير مطابقة تماما للمقدمة، حيث يعتبر أن الرواية في ضوء كل ذلك هي رواية برجوازية، وبالتالي تكون كل مواقف البطل من القضايا الحساسة كوضعية المرأة في المجتمع وتحرير الوطن من الهيمنة الإمبريالية وأن غيرها لن تكون إلا مواقف رجعية، وهكذا فإن هذه النظرة الضيقة لرواية تعددت فيها مستويات القراءة لن تمكن أبدا محمد كامل الخطيب من التقدم بالنقد الأدبي العربي خطوة واحدة نحو تأصيل منهجي للممارسة النقدية. وبهذا تبقى المقاربة النفسية التي إعتمدها جورج طرابيشي، أهم مساهمة نقدية دخلت أغوار الرواية.[1]

[1] موقع أنترنيت، المرجع السابق.

3- المنطلق النفسي: وكان قوامه دراسة جورج طرابيشي المعنوية "شرق، غرب رجولة وأنوثة"، والذي بدوره خصص جزءا منها لتحليل رواية "الحي اللاتيني". وسنعرض أهم فكرة دار حولها هذا النقد والمتمثلة في مصير جانين، ولتفسير تحول شخصية جانين في نهاية الرواية إلى "مومس"، يبلور طرابيشي نظرية الإنتقام الجنسي من الغرب الإستعماري وذلك إعتمادا على الظاهرة البسيكو-إجتماعية، ألا وهي ظاهرة العجز، وقد كان متأثرا في ذلك بفرانز فانون الذي أولى في كتابه "جلد أسود وأقنعة بيض" إهتماما خاصا لجدل العنف الجنسي المتبادل بين المستعمِر والمستعمَرْ، أما جورج طرابيشي فقد رصد بدوره ظاهرة العجز في الرواية وصنفها إلى عجز ثقافي وآخر جنسي، فالعجز الثقافي عانى منه البطل في أول لقاء له مع "ليليان". ذلك أنه عندما إستيقظ في صبيحة اليوم التالي إكتشف أولا أن حافظة نقوده وقد إختفت باختفاء ليليان، واكتشف ثانيا أن قصيدتها المزعومة هي قصيدة مشهورة أصلا عنوانها "فطور الصباح" من ديوان مشهور عنوانه "كلمات" للشاعر المشهور "Jacques prévert" فلأول مرة يشعر البطل بعجزه الثقافي حين طعن في كبريائه الفكرية، أما تجربته مع مارغريت المرأة الثانية فقد كشفت له عنته الفعلية حيث لا يجد طرابيشي حرجا في أن يجمع بين التجربتين، ذلك أنه يرى تآزرا بين العنة الفعلية والعنة الثقافية، فهو يستوجب ردا من البطل والذي إنحصر في مشروع الإنتقام من المرأة الغربية ممثلة في جانين، تلك الفتاة التي كانت تعيش في غمرة سعادة وثقة مطلقة بنفسها وبحبيبها العربي وبالمستقبل، ولم تفكر يوما في المصير الذي ينتظرها، وهذا باختصار كان تأويل طرابيشي لسقوط جانين وضياعها، إلا أن إنفتاحنا على بعض المناهج النقدية الشكلانية -يقول جورج طرابيشي- أتاح لنا أن نرى في "الحي اللاتيني" بنية متكاملة ذات وجود دلالي مستقل يستمد كينونته من وحداته الداخلية وهو ما يجعلها تنأي بطبيعتها عن القراءات القسرية والتحليلات المبسطة. الأمر الذي دفعنا إلى إعادة قراءة الرواية قراءة متأنية في ضوء الفهم الشامل لبنية الرواية والذي مكننا من تسجيل مجموعة من الملاحظات تتعلق بنظرية طرابيشي في تفسير موقف البطل من المرأة الغربية[1].

إن قراءة بسيطة وتسلسلية لأحداث الرواية تكشف لنا أن البطل قد أعلن لجانين وعلى فترات متقطعة، عزمه على وضع حد للعلاقة التي تربطهما حال عودته إلى لبنان وهذا كان

[1] موقع أنترنيت: http://www.forum-stop55-com/216536.html.

قبل أن تحمل بالجنين، وعليه فإن هذه الأخيرة كانت على يقين من أن علاقتها بالبطل علاقة عابرة لا يمكن بأي حال أن تُفضي إلى زواج، وبالتالي فإن فرضية إعداد البطل لمشروع الإنتقام وذلك بتخليه عن جانين وهي في قمة ثقتها بمستقبل هذه العلاقة تفقد كل مصداقية، إذ أنها لا تتماشى مع التسلسل الحدثي للرواية.

إضافة إلى ذلك يرى طرابيشي أن طرح سؤال عن الدافع الذي أدي بجانين لأن تختم مشوارها في الرواية وأن تصبح "مومسا"، طرح فيه الكثير من الغلط، وحجته في ذلك أن الرواية هي من نوع السيرة الذاتية المروية، فالأحرى أن نتساءل عما دفع البطل الكاتب إلى إختياره لهذا المصير المشؤوم لجانين؟ فكيف نوفق بين جانين التي لم تتردد في قطع صلتها بهنري وخنق حبها له بالرغم من ندمه واستغفاره، بينما وبالمقابل لا تعامل "الحبيب العربي" المعاملة ذاتها، مع أن جرمه بحقها أعظم بما لا يقاس بجرم هنري، بل والأعظم من ذلك أنها تفقد توازنها النفسي فتسقط في الرذيلة، أما إذا كان هذا السؤال مشروع، فإن الإجابة عنه تبدو واهية حين يحصرها في رغبة جارفة للبطل الكاتب من الإنتقام من المرأة الغربية، بحيث لو لم يسلك البطل الكاتب بجانين هذا المسلك لما مكنه ذلك من إشباع هذه الرغبة. إضافة إلى ذلك أنه من الممكن أن تكون الشخصية الروائية صادقة فنيا من دون أن تكون صادقة واقعيا.[1]

وعليه فإذا كان لنا أن نبحث عن تفسير لنهاية جانين المؤلمة، فإننا مدعوون إلى استخلاصها من البنية الداخلية للرواية وذلك بعد إستيعاب كامل للمنطق المتحكم في أحداثها وتطور شخصياتها لا من النية التي دفعت المؤلف إلى إختيار هذه النهاية. ذلك أن مصير جانين يمكن أن نبحث عن حيثياته في نمطية شخصيتها المتميزة بالتفاني في المعشوق، فها هي جانين تعترف بأنها أضحت فاقدة لإرادتها في حضرة حبيبها وفاقدة لرغبتها في تقرير مصيرها في غيابه: "لقد طبعتني بطابعك، وسأظل أبدا أسيرة قيودك إن مصيري تقرر منذ رأيتك، لم تبق لي إرادة، وسأجري مع الزمن كما سيتقاذفني الزمن".[2]

2-4- المونولوج المسرود في روايات "مبارك ربيع":

[1] موقع أنترنيت، المرجع السابق.

[2] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص198.

حيث تُعرف "دوريت كوهن"، المونولوج المسرود بأنه خطاب الشخصية الذهني والذي تكفل به خطاب السارد، فهو من التقنيات الأساسية المستعملة في تشخيص الحياة النفسية للشخصية الروائية بضمير الغائب.

كما أنه من أكثر أشكال المونولوج الداخلي تعقيدا، لأنه يشير إلى أن الكلام ينتمي إلى السارد، كما ينتمي إلى الشخصية.

أما الكاتب المغربي "مبارك ربيع" فيُعتبر من الكتاب الأوائل الذين لعبوا دورا فعالا في تطوير تقنيات وأساليب الكتابة القصصية والروائية في تشخيص الحياة النفسية للشخصية الروائية، ذلك أن أهم ما يميز روايات "مبارك ربيع" هو، كما قال الناقد التونسي توفيق بكار:[1] "قدرة الكاتب على التحليل النفساني وعلى التغلغل في أغوار النفوس للكشف عما يجري فيها من دقيق الأحاسيس".[2]

إلا أن الشيء اللافت للنظر هو أن المونولوج الداخلي يحضر داخل روايات "مبارك ربيع" في مختلف أشكاله وأنماطه، ففي رواية "الريح الشتوية" يجد القارئ نفسه منذ الأسطر الأولى من الرواية داخل فكر الشخصية الروائية المحورية، حيث يقول السارد[3]: "ما الذي يقع فتتحول الخواطر إلى إبرتخز الجنب؟ ويجفوا لكري فراش الشوك؟ لم ينتفض القلب فجأة حتى تملأ نبضاته السمع ثم تهن فلا يتصيدها المتلمس؟ (...) والجراح الخفية من أين مأتاها ومذهبها؟ (...) وتطلع العربي الحمدوني إلى الشمس الهاربة نحو المغيب دون أن يجد جوابا، ألف خاطر سيء ينتابه، ولا بد من الإنتظار (...)"[4].

فالرواية وعلى عكس المألوف، لم تفتتح بكلام السارد بل بكلام الشخصية الداخلي. وأنه ليس هناك علامات كتابية تدل على صاحب الكلام، لأنه لاشيء يفصل بين كلام الشخصية وكلام السارد، واللافت للنظر أن كلام الشخصية المحورية "العربي الحمدوني" الداخلي قد تمت صياغته في لغة أدبية إستعارية عالية يصعب أن ننسبها إلى شخصية ذات أصول بدوية فلاحية، لم تتلق من التعليم ما يسمح لها بمثل هذه اللغة الأدبية الراقية، وهذا

---

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص175.

[2] مبارك ربيع: الطيبون، دار الكتاب، البيضاء، ط2، مقدمة الكتاب.

[3] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 176.

[4] مبارك ربيع: الريح الشتوية، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، دط، 1997، ص7.

ما دفع السارد إذا إلى إعادة صياغة الخطاب الداخلي للشخصية بلغته هو لا بلغة الشخصية، وهكذا يصبح الخطاب السردي في مجموعه مزدوج ومتداخل، وبالتالي خلق تناغم بين الصوتين والخطابين، فعندما نتقدم قليلا في قراءة "الريح الشتوية" نجد أنفسنا أمام محكي يقِدَمُ لنا بصوت السارد ما تفعله الشخصية في العالم الخارجي وما تقوله في عالمها الداخلي، فالذي تقوله الشخصية داخليا يأتي مندمجا في خطاب السارد من دون أي علامات تفصله عنها، كما هو مجسد في هذا النموذج:[1] "كان يتفحص الوجوه في ذهول كأنه يبحث عن شخص معين، لتتجمد نظرته أخيرا عند طفل يمتص ثديَّ أمه بهمة، وإبنه الصغير كيف حاله؟ كيف أصبحت أسرته بعد الفراق الطويل، والبنت خدوج كيف هي؟".[2]

فهنا –يقول حسن المودن– يمكن أن نسجل ملاحظتين: الأولى أنه يتزامن الحدث والتعبير الداخلي، فيحصل التنقل بين العالم الخارجي والعالم الداخلي.

أما الملاحظة الثانية فهي أن التعبير الداخلي للشخصية يأتي مندمجا في خطاب السارد، ذلك أن القارئ يدخل إلى وعي الشخصية ويخرج دون أن يشعر بوجود فارق بين صوت السارد وصوت الشخصية. وهذا معناه أن المونولوج الداخلي قد تكفل به خطاب السارد، فأصبح مونولوجا مسروداً بضمير الغائب. كما أن أول شيء يمكن أن يلاحظه القارئ في هذا المقطع هو أن المونولوج المسرود يلغي علامات الإقتباس التي تفصل عادة بين كلام الشخصية وكلام السارد، والإستغناء عن العبارات التي تسبق عادة نقل المونولوج الداخلي.[3]

ذلك أن، لهذا المحو والإستغناء دور فعَّال في جعل السياق السردي يتقدم من زاوية نظر الشخصية، فهو يعمل على تنظيم مجموع التخييل حول "رؤية مع" منسجمة ومتناغمة، إلا أن المونولوج المسرود عند دوريث كوهن لا يتولد عن "الرؤية مع" فقط بل يتولد عن "التفكير مع" كذلك، وهذا ما يجعل الرؤى وزوايا النظر تتجمع في تناغم الأصوات، بشكل يبدو فيه أن خيط أفكار الشخصية يرتبط بشكل جد وثيق بنسيج المحكي بضمير الغائب،

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 176.

[2] مبارك ربيع: الريح الشتوية، ص11.

[3] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 177.

كما في هذا النموذج من رواية "الطيبون" حيث يقول[1]: "وتابع قاسم ما يرتسم على وجه عمه من إنفعالات مرحة، تُرى بماذا يفكر هذا الشيخ الواهن؟ ما قوله فيما تدعى؟".[2] إضافة إلى ذلك أن المونولوجات المسرودة تتميز من الناحية التركيبية بهيمنة الجمل الإستفهامية المغطاة بظلال المشاعر والأحاسيس، وهو ما يُمكِّن النص من بنية إنفعالية حميمية تفسح المجال أمام الكينونة لتفصح عن أفكارها وأحلامها، كما هو مجسد في هذا المقطع من رواية "برج السعود"، إذ يقول[3]: "إلتقت نظراتهما، أحس بإحراج، منذ متى وهي ترمقه؟ (...) البحث عمله الأساسي الذي يُعلق على نتائجه آمالا وطموحا، يبدو الأكثر تعثرا منذ شهور، هل يفهم سمو رند هذا؟ ذلك البروفسور المستريح في بلد البرد والفكر والضباب، القابع. بين قواويره وافتراضاته (...) هل يفهم معنى أن يتحرك الكون كله من أجل أن تحصل على رخصة البحث ورقعته فقط (...)"[4].

فهذا المقطع يكشف خاصية أخرى في المونولوج المسرود، وتتحدد في ما يسميه دافيد هايمان بـ "تكاثر الضمائر" وعدم إستقرار مرجعيتها، ذلك أن ضمير الغائب في النصف الأول من المقطع غَيَّرَهُ في النصف الثاني، ففي الأول كان يُحيل الضمير إلى الشخصية المحورية أما في الثاني فكان يحيل إلى البروفسور الذي استحضرته الشخصية المحورية في خطابها الذهني.[5]

ومع كل هذا يظل المونولوج المسرود محافظا على اللهجة الداخلية الحميمية للشخصية والتي بدورها تتميز بمجموعة من الخصائص من أهمها: أنها تبدو فائضة مندفعة، وتريد أن تستحضر أشياء كثيرة في الوقت نفسه، فالأمر يبدو في المونولوج المسرود كأننا أمام فيض فكري وذهني لا ينقطع، تتكاثر فيه الضمائر والأزمنة والأمكنة بشكل لا يخضع دوما لذلك الإحكام المنطقي المألوف، وهذا ما يجعل اللغة الداخلية تأتي مضطربة ومتوترة ومتقطعة تعكس أنشطة نفسية مأزومة.[6]

---

[1] المرجع السابق، ص 178.

[2] مبارك ربيع: الطيبون، ص35.

[3] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 178.

[4] مبارك ربيع: برج السعود، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط1، 1990م، ص51.

[5] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 178-179.

[6] المرجع السابق، ص179.

وعموما، فإن المونولوج الداخلي عامة، والمونولوج المسرود خاصة، قد مكن الكتابة الروائية عند "مبارك ربيع" من مجموعة من الخصائص نذكر من أهمها:

– أن المونولوج المسرود يسمح بالحد من سلطة السارد بضمير الغائب وهيمنته ويحوله إلى سارد أكثر قربا من الشخصية، وهذا ما يجعل الخطاب يأتي مزدوجا ومتداخلا، يجمع بين السارد والشخصية في الوقت نفسه.

– كما يسمح المونولوج المسرود بنقل الحياة الداخلية كما تجري بالضبط، فيترابط ما تقوله الكلمات والتراكيب مع الطريقة التي تُقال بها، ذلك أنه نقل موضوعي للأفكار الداخلية، وللإيقاع الداخلي الذي يكسو الكلام.

– يتميز المونولوج المسرود –كما ذكرنا سابقا– ببنيته الإنفعالية، ولهجته الحميمية ولغته المضطربة والمتقطعة، فهو يقدم فيضا من الإستفهامات والتعجبات والتكرارات والإنقطاعات المفاجئة، وهو بهذا يسمح بإبراز النفس المضطربة والفكر الداخلي للشخصية.

– أن المونولوج المسرود يأتي مندمجا في سياق سردي بضمير الغائب، وهو ما يجعل النص الروائي يجمع بين المحكي الوقائعي والنفسي والمونولوج الداخلي المسرود.[1]

وهذا نموذج من رواية "برج السعود" يقربنا من الطبيعة الإشكالية لهذا المحكي الجديد الذي يؤسسه "مبارك ربيع" في رواياته، إذ يقول: "صراع قوي في داخلها. العيون لا ترحم، ولا تقبل بأن تعود من مغامرة الفضول بأقل من الحقيقة، ما الحقيقة؟ العيون المتطلعة لا تريد أن تعود بغير الإعتراف الصريح بالتعدي، والإلتزام بالعودة إلى الصواب، واعتبار حق العشرة المشتركة (...) أما الحقيقة فمن يصدق أي إحراج مرير بود المرأة –أية إمرأة– أن تدفع أغلى ما عندها لتتجنبه! الوضع لا يرحم، وأي شجاعة يتطلب! في غمرة الصراع الخفي والإضطراب، بدت حليمة كمن يغمض عينيه، ليقفز في فراغ لا يدري له قرار (...) وأقسمت بأغلظ الإيمان، أنها لم تعرف ولم تذق، ولم تر من رداد شيئا (...) منذ (...) منذ (...) أنه (...) أنه (...) إنهما (...) هي ورداد كالآخرين (...) منذ (...) منذ (...) وأجهشت المرأة بالبكاء (...) !".[2]

---

[1] المرجع نفسه: ص179.

[2] مبارك ربيع: برج السعود، ص117.

2-5- محكي الأنشطة النفسية غير اللفظية، المحكي النفسي في رواية "أخبار عزبة المنيسي" -نموذجا-

إن رواية "أخبار عزبة المنيسي" للروائي المصري "يوسف القعيد"، والتي صدرت سنة 1985، تميزت بقدرتها على سَبْر الغور واستنباط الذات والبحث عن أدق أحاسيسها الغامضة، وذلك نتيجة إستعمالها لتقنيات مختلفة في تشخيص الحياة النفسية للشخصيات الروائية، ومن أهمها المونولوج الداخلي والمحكي النفسي في أشكالهما وأنماطهما المتنوعة، فيوسف القعيد حاول أن يتوقف عند شكل من أشكال المحكي النفسي، ألا وهو: محكي الأنشطة النفسية غير اللفظية، فهو أحد أهم أنماط المحكي النفسي، لأنه محكي الأنشطة النفسية التي لا تستطيع الشخصية نفسها أن تصوغها صوغا لفظيا، فهي تعرف هذه الأنشطة لكنها لا تستطيع أن تعبر عنها، ذلك أنها أنشطة صامتة وملتبسة وغامضة فهي ذات طبيعة غير لفظية، تعيشها الشخصية ولا تُعبر عنها لفظيا، بل تعبر عنها بلغة أخرى غير لفظية، قد تكون لغة الحركة والجسد (...) [1] حيث تعود أهمية هذا المحكي النفسي إلى كونه يلعب دور الوساطة السردية، بالنسبة إلى مجال في الحياة الداخلية للشخصية، خاصة وأنه في هذا المجال المجهول تتواجد الدوافع السرية لسلوك الأفراد والجماعات. إضافة إلى ذلك أن هذا المحكي النفسي يؤدي دورا هاما في رسم شخصيات تكون قدراتها في القول والتعبير محدودة ومقيدة، تحتاج إلى وساطة سردية في شكل تحليل متقطع للدوافع السرية التي تفسر حركات وكلمات ومشاعر الشخصية، كما هو ظاهر في هذا النموذج، حيث يقول السارد[2]: "عبث بظهر الحمار، تاهت نظراته في الحقول البعيدة، نظرا إلى الوتد الذي تربط به الجاموسة. أدرك لسانه في فمه غمس عينيه في زرقة السماء الصافية، تابع بنظرة حيري سحابة بيضاء حتى غابت عن ناظريه بحث عن كلمة، كلمة واحدة. أي شيء يقوله، الهواء الطري يلمس جدار قلبه المتعب. نفسه تنتفض، تنزف قطرات دم قانية، الصدر يعلو ويهبط، ربط الحمار.

جلس بجوارها، نبش الأرض بأصابعه".[3]

---

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 182.

[2] المرجع نفسه: ص 182-183.

[3] يوسف القعيد: أخبار عزبة المنيسي، روايات الهلال، القاهرة، عدد 435، 1985م، ص80.

فحسن المودن يرى أن هذا المقطع يأتي في سياق ذي طبيعة إستثنائية، ذلك أن "أبو الغيظ" يجد نفسه أمام "صابرين" وجهاً لوجه، وهو حدث كبير يزلزل الداخل، ويخلق حالة من الإضطراب، فيعجز لسانه عن النطق، وهذه علامة أخرى غير لفظية تشير إلى الإضطراب الداخلي، لأن الشخصية لم تستطع التعبير عما يحدث في عالمها الداخلي، في حين كان لحركاتها وأفعالها الخارجية دور كبير في فضح ما بداخلها من إضطرابات وانفعالات، والسارد هنا –كما يقول المودن– حاضر ليلتقط من الأنشطة الحركية الجسدية ما يعكس الأنشطة النفسية الداخلية، ومثال ذلك كما ورد في النموذج السابق: (عبث بظهر الحمار (...) تاهت نظراته (...) نظر إلى (...) غمس عينيه في (...) تابع بنظرة حيري (...) جلس (...) نبش (...)، فالأمر يتعلق إذا بأنشطة حركية جسدية لا شعورية تعكس الداخل أكثر مما تعكس الخارج، والتي لا تستطيع الشخصية بدورها التعبير عنها، فهي تحتاج إلى وساطة سردية، فبواسطة المحكي النفسي، يتمكن السارد من التغلغل إلى منطقة ملتبسة غامضة ومجهولة يجتمع فيها الجسدي والنفسي، الخارجي والداخلي، والشخصية يستحيل أن تعبر عنها بتعبير لفظي مباشر.[1]

كما أن أهمية المحكي النفسي تعود هنا– إضافة إلى ما ذكرناه سابقا– إلى أنه يستطيع أن يمنح تعبيرا فعالا لحياة داخلية، لم تصاغ لفظيا، وذلك إعتمادا على سارد نافذ البصيرة، شديد الملاحظة يستطيع أن يصوغ ما تعرفه الشخصية وتعجز عن التعبير عنه.[2]

فالسارد يقوم بوصف حركات وأفعال الشخصية بالطريقة التي تجعل منها صورا إستعارية مرئية تعكس ما يحدث في العالم الداخلي الذي يفيض بالدلالات النفسية، مما يجعل المحكي، محكيا وصفيا إستعاريا يمتلك القدرة على النفاذ إلى العمق النفسي في فوضاه واضطرابه الذي يفيض بالعديد من العناصر النفسية المتناقضة والمتصارعة والمتزامنة.

إضافة إلى أن التشخيص الإستعاري للسيرورات النفسية، له دور كبير من الزاوية الأدبية، فهو يدعو إلى توقيف جريان السرد والحد من سرعته، وكذا تحويل الإنتباه عن الجريان الزماني للمحكي، والإنحراف به قليلا خارج تتابع وتعاقب الأحداث المسرودة وتركيز الإنتباه على القول الإستعاري في حد ذاته، ذلك أن الإستعارات والصور الشعرية تتميز

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 183.

[2] المرجع نفسه: ص 183.

بقدرتها على أن تجعل التركيز يقع عليها في حد ذاتها، وهذا ما يجعل المحكي النفسي يبدو مضاعفا مزدوجا ومتعددا، فهو في ظاهره يقول حركة أو فعلا خارجيا صادرا عن الشخصية، لكن هذه الحركة أو الفعل سرعان ما يتحول، في هذا السياق السردي، إلى دال يدل على شيء آخر له علاقة بالعالم الداخلي للشخصية.[1]

والتشخيص الإستعاري يسمح بتكثيف السيرورات النفسية، فما يحدث في الداخل يتم تكثيفه في صورة مرئية مثل قوله: "نبش الأرض بأصابعه" فبألفاظ قليلة وشديدة الدلالة إستطاع السارد أن يعبر عما يختلج في دواخل الشخصية، ويسمح من جهة ثانية بتمديد لحظات منعزلة من الحياة الجسدية والنفسية، والتوسع في تحليلها مع أنها لا تشكل إلا البنيات الصغرى لوجود الإنسان.

فالمحكي النفسي الإستعاري يبدو كأنه هذا المحكي الذي يريد أن يشيد وصفا موضوعيا موسعا لتلك اللحظة الجزئية الدقيقة من حياة الشخصية، وذلك بأن يفسح المجال أمام أنشطة جسدية– نفسية صغرى، وأن يجعلها تمتلك القدرة على ترجمة العمق النفسي للشخصية.[2]

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

حيث يرى حسن المودن أن الكتابة الروائية عند يوسف القعيد تتميز بقدرتها على التحليل النفسي للشخصية، وبالتالي النفاذ إلى مناطق معقدة وغامضة تجمع بين الجسدي والنفسي، بين الخارج والداخل، بين الذات والعالم والآخرين، ذلك أن الكتابة لا تقول الواقع الإجتماعي الخارجي وحده، ولا تقول العالم النفسي فحسب، بل إنها تقولهما معا في صدامهما وتداخلهما وتفاعلهما، بطريقة تجعل من المحكي النفسي مجموعة من المرايا والإستعارات والمنعكسات التخييلية التي تقول أشياءا أخرى غير متوقعة.[3]

---

[1] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 184.

[2] المرجع نفسه: ص 184.

[3] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 184– 185.

إن المونولوج الداخلي، الذي هو حاضر بقوة "في أخبار عزبة المنيسي" هو الذي ينجح في تشخيص السيرورات النفسية كما تحدث بالضبط في الحياة الداخلية للشخصية وأن المحكي النفسي ليس إلا تكثيفا واختزالا لهذه السيرورات.

والواقع أن محكي الأنشطة النفسية غير اللفظية، وخاصة عندما يكون بلغة الإستعارة والرمز، هو وحده الذي يستطيع أن يصور أنشطة جسدية–نفسية لا يمكن للشخصية، في كلامها الخارجي أو الداخلي، أن تصوغها صوغا لفظيا.

حيث يقول السارد[1]: " (...) بقدرتها على سبر الغور واستبطان الذات والبحث عن أخف أحاسيسها الغامضة".[2]

أما جملة النقاد الذين يذهبون إلى أن اللغة المدمرة المنتهكة والمضطربة التي يعتمدها المونولوج الداخلي هي التي تستطيع إبراز نفسية مضطربة، متجاهلين بذلك فكرة أن المونولوج الداخلي يقف عند حد النشاط اللفظي للذهن، وينسون أن المجال الذي يمتد خارج الوعي ينفلت من التلفظ، والصياغة اللفظية، ووحده المحكي النفسي، وخاصة محكي الأنشطة النفسية غير اللفظية، الذي يستطيع النفاذ إلى هذا المجال الغامض والمجهول.[3]

ففي رواية "أخبار عزبة المنيسي"، إذا يواصل القعيد تصوير الريف المصري، كما هو الشأن في روايته الأولى "الحداد"، ذلك أن معظم التيمات والأمزجة متشابهة، بل إننا نجد إشارة صريحة تربط العملين معا ولا تفصل بينهما.

كما أن رواية "أخبار عزبة المنيسي" إنما تجسد لنا المراحل الأولى من تطور السمات التقنية التي تميز القعيد، والتي سوف ترتقي في ثلاثيته الطموحة والتجريبية فالرواية إذا ترتكز، على جريمة قتل، وعلى التحقيق الذي يعقب ذلك. مع العلم أن الضحية هنا هي فتاة شابة، إسمها "صابرين"، كانت قد أُغتصبت من قبل إبن سيدها وحملت منه، حيث يتم الترتيب لعملية إجهاض، لكن شقيق الفتاة "الزناتي"، لا يستطيع تحمل العار الذي جلبته فعلة "صابرين" للعائلة، فيقتلها بتجريعها سم الفئران، زاعما بأنه دواء.[4] إلا أنه ومن جملة

---

[1] المرجع نفسه: ص184–185.

[2] يوسف القعيد: أخبار عزبة المنيسي، ص8.

[3] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص 185.

[4] موقع أنترنيت http://www.startimes.com/f.aspx?t=11358671

الإنتقادات التي وجهت "ليوسف القعيد" من خلال روايته "أخبار عزبة المنيسي"، أن فصول هذه الرواية، وبخلاف "الحداد" لم تأت في ترتيب زمني متعاقب. فبعد الإفتتاحية التي يبسط فيها الكاتب المشهد ويقدم الشخصيات، نجد أن الفعل الأساسي في الرواية يبدأ يوم الثلاثاء 23 من مايو 1967، مع بداية التحقيق الرسمي في مقتل صابرين، ليعود بنا الكاتب بعد ذلك إلى الوراء ستة أشهر كاملة، وذلك إلى يوم الثلاثاء 13 من سبتمبر 1966، وهو اليوم الذي إستسلمت فيه صابرين لإغراءات صفوت، وبعدها يعود مرة أخرى في الزمن إلى يوم الإثنين 23 من سبتمبر 1962، وهو يوم خطوبة "صابرين" و"أبي الغيط"، وذلك قبل أن يتحرك قدما من جديد إلى يوم الخميس 13 من أبريل 1967، والذي هو يوم مقتل "صابرين".

ثم يصل العمل إلى خاتمته في الفصل الأخير، حيث يحاول الكاتب أن يوجز ما كان لجملة الأحداث الموصوفة من أثر على القرية، مستعرضا بذلك جميع الشخصيات على نحو يمثل صورة مرآوية للمشهد الإفتتاحي، فهو لم ينقص أو يزيد عليه شيئا.[1]

أما الناقد الأجنبي "بول ستاركي"، فيري بأن التعقيدات التي تكشف عملية السرد لا تنتهي هنا، ذلك أن "القعيد" يستخدم تقنية "الخطف خلفا"، داخل كل فصل من الفصول بحيث تتشابك أحداث الراهن وذكريات الماضي وتتداخل بعضها مع البعض الآخر. بل إن نص "القعيد" السردي موسوم بوثائق من مختلف الأنواع. ومثال ذلك، أن الفصل المعنون بـ "التحقيق" يفتتح بوثيقة رسمية مرتبطة بالتحقيق في مقتل صابرين، وهذه تقنية أخرى من التقنيات التي تميز أعمال القعيد. وليس مصادفة –يقول "بول ستاركي"، أن تاريخ مقتل "صابرين" القصصي وما يعقبه من تحقيق في إبريل/مايو 1967، يسبق بشهر أو شهرين "حرب يونيه 1967" والتي دفعت المثقفين المصريين خاصة والعرب عامة إلى إخضاع الذات لتحليل معمق وكثيف. فذكر هذه الحرب يرد فعلا في الفصل الذي يشكل خاتمة الرواية، وإن كان ذلك على نحو مختصر.[2]

فللحظة عابرة، نجد أن شؤون العالم الخارجي أصبحت تمس عالم القرية المصرية المغلق، حيث يعلم "عبد الستار" و "صفوت" من الراديو و الجريدة عن حجم خسائر الجيش

[1] بكار يوسف: عين الشمس مقاربات في النقد ونقد النقد، ص287.

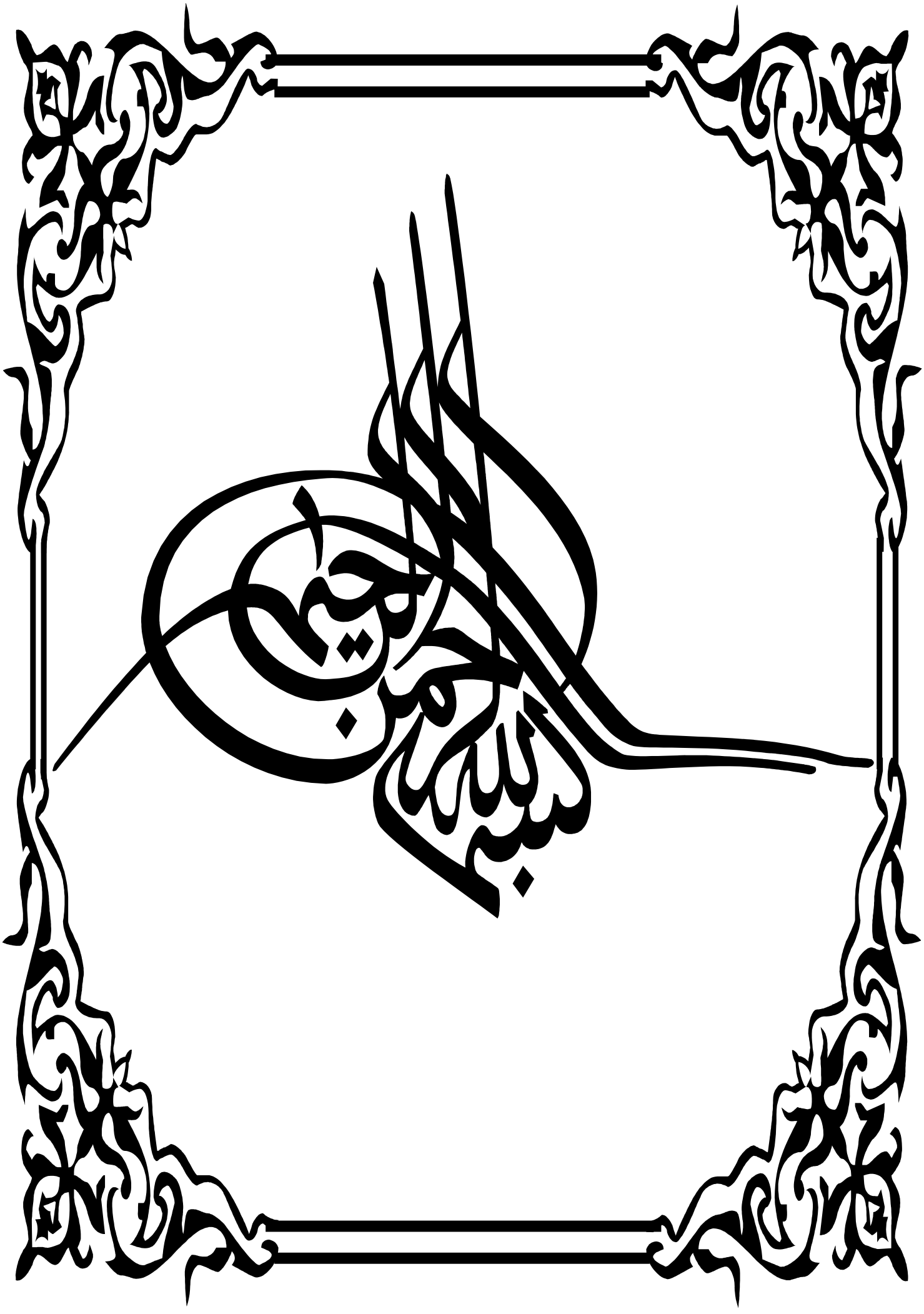
[2] المرجع السابق، ص288.

المصري في سيناء، وتراجعه عبر قناة السويس، وهذا ما يضاعف إحساس صفوت بالمرارة، ذلك الإحساس الذي كانت قد أضرمته في الأصل إخفاقاته الأكاديمية في الإسكندرية وعلاقته مع صابرين.

وبهذا يكون "يوسف القعيد"، قد أقحم القارئ مباشرة في جو القرية المصرية ووضعه قدر الإمكان داخل شخصيات الرواية، فهو يرصد الأحداث الموصوفة بعين فلاح مصري، واللافت أيضا في هذا العمل هو ذلك الخليط من العامية المصرية، و الفصحى اللتين كتب بهما هذا العمل، في حين أن جو الرواية العام هو جو من الحزن و اليأس والإحباط. أما الناقد "صبري حافظ"، فقد سبق له أن أشار إلى أن مزاج الإحباط والعجز الذي نجده في رواية "أخبار عزبة المنيسي" هو بمثابة الصفة المميزة للرواية المصرية في هذه الفترة. فضلا على أن تعبير "القعيد" عن هذا المزاج كان بعيد عن الكمال من الناحية الفنية. إلا أنه ومن جملة ما يعاب على "القعيد" من خلال عمله هذا، هو أنه حاول تصوير فعل واحد بعيون شخصيات متعددة في الوقت ذاته.[1]

كما أن هذه الرواية وبالرغم من روح الإبتكار والتجريب الواضحة في معظم مقاطعها، فإن هذا لم يمنع من وجود بعض المقاطع المملة من التأمل الأدبي والإستغراقات الطويلة في قضايا المجتمع المصري، وهو ما يدفع القارئ في بعض الأحيان إلى التساؤل ما إذا كان هذا العمل يستحق الجهد المبذول في قراءته، فربما كان مرد ذلك إلى أن الكاتب كان مفرطا في طموحه، مما جعل قدرته على التعبير الأدبي تكون على هذا المستوى، إلا أنه، ومع كل هذا سيظل "يوسف القعيد" بتجربته هذه واحدا من أهم الكتاب الروائيين الذين حاولوا تطوير الرواية العربية الحديثة والإرتقاء بها.

[1] المرجع نفسه: ص 289.


بسم الله الرحمن الرحيم