القسم الثاني: نماذج نقدية تطبيقية

"التغريب" في "العالم الآخر" ((لنجيب محفوظ))

من المفاهيم التي لفتت نظري في "الشكلية الروسية" مفهوم "التغريب"، وتساءلت حول إمكانية تطبيقه على بعض النصوص العربية؟ وتساءلت أكثر حول النتيجة التي قد تنتج عن هذا التطبيق؟ في هذا الصدد تأتي محاولتي هذه؛ وفيها أحاول توضيح مفهوم "التغريب"، وأقدم تمثيل تطبيقي له في نص أدبي أرى أن أكثر ما يميز؛ هو التأكيد على "التغريب" أكثر من أي شيء آخر.

و"التغريب" أحد مفاهيم "الشكلية الروسية" الهامة التي قال بها ((فيكتور شكلوفسكي)) *Viktor Shklvsky*؛ حيث يرى أننا مع مرور الوقت يحدث عندنا نوع من "الألفة" *Familiar*، بيننا وبين كل ما هو حولنا، كالعمل أو الثياب أو الزوجة أو حتى الخشية من الحرب، ليصبح ذلك مُرسخا في "اللاشعور" *Unconsciously*؛ لذا هو يحدث بطريقة "تلقائية" *Automization* تماما، ويكاد "المعنى" في ظل ذلك يضيع منا جرَّاء هذا "الاعتياد"، فنحن مثلا نكمل الكلمات الناقصة في حوار ما نتيجة هذا "الاعتياد" المفرط دون أن نلتفت إلى أن هناك نقصا في "المعنى" المُقَدَّم. وهنا يأتي دور "الأدب" الذي ينبهنا إلى هذا "الاعتياد"، ويعيد إلينا وعينا وإدراكنا بالأشياء على حقيقتها، من خلال ما يقوم به "الأدب" من عملية أطلق عليها ((شكلوفسكي)) بالروسية مصطلح [*OSTRANENIE*] ويقصد به "التغريب" *Defamiliarization*، وهو نزع "الألفة" الاعتيادية التي أصبحت

موجودة بالفعل بيننا وبين الأشياء، عن طريق جعل هذه الأشياء مُدرَكة وملحوظة بكيفية مغايرة، ليست "آلية" وليست "اعتيادية" كما كان الحال في السابق.(١)

ومن خلال القراءة النقدية التي أقدمها هنا سوف أعمل على تبيان الكيفية التي يسهم بها "التغريب" في بناء النص السردي، وأول ما يجدر ملاحظته في هذا الصدد أن "العالم الآخر" ضمن مجموعة "شهر العسل" ((لنجيب محفوظ))، تقدم لنا نماذج لشخصيات تتوافر في الحياة بكثرة، فهناك المناضل الوطني، وهناك البلطجي، وهناك الراقصة، وهناك المعلمة القوادة صاحبة القهوة. وكلها شخصيات نمر بها في الحياة دون أن نلحظ المعاني الحقيقية العميقة وراء تواجد مثل هذه الشخصيات في الحياة.

ومن ثمَّ على "الأدب" طبقا لمفهوم "التغريب" أن يعمل على تنبيهنا لهذه المعاني الكامنة التي ضاعت عبر الاعتياد والألفة في زحمة الحياة؛ لذا تم تقديم هذه الشخصيات في سياقات تخالف السياقات التي اعتدنا عليها في الحياة نفسها، فبدلا من سياق الحفلات والطرب والصخب والمرح الذي نستحضره دائما عند ذكر الراقصة، يتم التركيز على سياق آخر، هو سياق استعداد هذه الراقصة أثناء البروفات لكي تتمكن من تحقيق أكبر قدر ممكن من الأرباح في المساء، وفي أثناء ذلك يتم التركيز على السخط من قبل "المعلمة القوادة" على ما تضطر إليه في هذه المهنة التي مآلها إلى جهنم، من تقديم رشاوى تبدد ما تجمعه من المكاسب الحرام.

---

1 -See: Victor Shklovsky: Art as Device, (1917), Abbreviated, Taken From The Internet, Date: 13-05-2006,
«http://courses.essex.ac.uk/LT/LT204/D EVICE.HTM»
, and See Also: Radu Surdulescu: From Structure and Structurality in Critical Theory, 1.Russian Formalism: The Systemic Nature of Literariness, Taken From The Internet, Date:12-05-2006, «http://www.unibuc.ro/eBooks/lls/RaduSurdulescu-FormStructuality/Capitolul%20I.htm»

صورة مفارقة لما في الوعي البشري، لكنها صورة ليست بعيدة عن طبيعة الأمور التي تحدث في الحياة العادية أيضا، وبهذا يمكن القول أن بداية هذه القصة تصوغ سياقا خاصا بذاته هو سياق حياة الراقصات وما ينطوي عليه من مفارقات. لكن "التغريب" يستمر في العمل عبر تصاعد أحداث القصة فيتم صياغة سياق آخر، وهو سياق المناضل الوطني، ذلك الطالب الثائر الذي تستحضر صورته في ذهننا المظاهرات والإضرابات والاعتصامات والمواجهة مع الشرطة وغير ذلك؛ لكن هنا يتم اقتطاع هذه الصورة من سياقها؛ لتقديمها في سياق آخر، فيحدث لقاء بين سياق المناضل وسياق الراقصة؛ فبينما كان هذا المناضل الطالب يمر على المحلات والمقاهي من أجل مطالبتهم بالإضراب بالغلق احتجاجا على الغاء دستور الأمة، وبينما هو يمر على مقاهي شارع كلوت بك، يرى هذا المقهى ومن ثم يتوجه إليه مطالبا إياه بالمشاركة في هذا الإضراب.

وبالطبع لا يتوقع من معلمة قوادة أن يكون لديها حس وطني، فترفض المشاركة في هذا الإضراب، وتصور القصة المناضل هنا بشكل به نوع من السذاجة، فيبدو غير قادر على فهم طبيعة هذه القهوة بما فيها من دعارة وفجور، لكن نمط "التغريب" هنا يتصاعد عندما يفاجأ المناضل بمقابله شاب آخر كان على علاقة به فيما سبق، وهذا الشاب على ما يبدو كان زميلا معه في الدراسة والوطنية أيضا، قبل أن يهجر ذلك كله لكي يعمل كحارس خاص بمفهومنا الحديث، فتوة بمفهوم ذلك الوقت عند هذه المِعلمة، ومن ثم يدعو هذا الشاب زميله المناضل إلى الجلوس والتسامر معه، وفي تلك الأثناء يحدث تعاطف من المناضل مع الراقصة التي يقدمها له زميله الشاب مقابل مبلغ مادي زهيد، وكما هو متوقع من طبيعة هذا المناضل النبيلة يرفض إقامة علاقة جنسية مع الراقصة ويدفع المبلغ المادي المطلوب دون أن يمارس معها الرذيلة.

وفي تلك الأثناء يحدث حوار بين المناضل وزميله الشاب الفتوة حول طبيعة الفارق بين العالم الذي جاء منه المناضل والذي يعيش فيه الشاب، وتكون النتيجة أن العالمين متشابهين إلى حد كبير، فكلاهما بهما الطاغية وبهما القهر والحزن والبؤس، بل ربما بدا عالم الراقصات أفضل لأن به إمكانية للتغيير إذا ما استطاع هذا الشاب التغلب على الفتوة الأكبر منه، بينما عالم المناضل يكاد يكون قدرا محتوما فيه عدم التغيير وعدم انزياح الظلم منه.

والسمة الملاحظة هنا أن "التغريب" في هذه القصة يحدث بكيفية تصاعدية، حيث يتم الضغط على إدراكنا الواعي لحقيقة الأمور بالتدريج، ولكي أؤكد ذلك أطالب القارئ بتخيل لو أن المناضل ما إن لم يجد استجابة من المعلمة قد رحل ولم يعر هذا العالم الغريب كل هذا الاهتمام، كيف يمكن عندئذ تخيل باقي أحداث هذه القصة، وكيف يمكن تخيل تأثير ذلك على إدراكنا نحن للعالم الذي تقدمه القصة، ومن ناحية أخرى ماذا لو خرج المناضل عن سمته النبيل وتم تصويره باستغلال فرصة الدعارة هذه واغتنم اللذة من هذه الفتاة، هل كنا سننظر إلى هذا العمل بالطريقة نفسها التي ننظر بها الآن. وسوف يتضح أهمية مقصدي بشكل أكبر عند إكمال هذه القراءة.

إلى الآن إذن هناك سياقان متوازيان قام العمل الأدبي بخرق هذا التوازي والعمل على تقاطعهما، لكن الأمر يصل إلى أوجه عند تقاطع هذان السياقان بسياق ثالث هو سياق الفتوة الأكبر ذلك الذي يفرض الإتاوات على جميع من هم بهذه الحارة، وهذه الإتاوات مادية وعينية، فهو في كل مرة بعدما يحصل على المبلغ المادي، يأخذ معه أجمل فتاة من فتيات المِعلمة القوادة لكي يستمتع بها، ولا تعود هذه الفتاة إلا مع الفجر، والمأساة بالنسبة لصاحبة القهوة أن ذلك يمنع إمكانية تحقيق أكبر مكسب مادي من جسد هذه

الفتاة، وبالنسبة للفتاة المأساة أنها لا تحقق الربح المطلوب بالنسبة لها، لكن كل ذلك أمور أصبحت في هذا العالم الغريب ذاته أمورا اعتيادية، ومن ثم يتم خلخلة هذا النظام عن طريق إحداث تصادم بين السياقات المختلفة.

كانت الوسيلة الأولى لإحداث هذا التصادم إدخال الشاب المناضل إلى عالم الراقصات، والكشف عن وجود علاقة صداقة قديمة بينه وبين فتوة صاحبة القهوة، والكشف عن أن نمطا من الفلسفة إلى حد ما يحكم رؤية أفراد هذا العالم، لكن مع تعلق المناضل بالفتاة وفي مقابل ذلك وفاة الفتاة مرة واحدة يحدث رجة في إدراكنا للأمور، فرغم التعاطف الذي يثيره في نفوسنا طريقة موت الفتاة، تتولد مشكلة أخرى هي الأعقد والأعمق على مستوى مسيرة القصة.

فأولا لا يمكن الكشف عن وفاة الفتاة في ذلك التوقيت لعدة اعتبارات، منها أنه ما من أحد من رغبي المتعة سيجيء ثانية إلى مقهى به موت، وثانيا الإعلان عن موت الفتاة سوف يدعو إلى تدخل الشرطة والطب الشرعي، وثالثا ذلك الفتوة الذي يطالب بهذه الفتاة بالليل، ولن يصدق بأن الفتاة ميتة، ومن ثم سيحاول هو وأفراد عصابته اقتحام المنزل لكي يتأكد من ذلك، وفي مقابل اقتحامه للمنزل على ذلك الشاب أن يصد هذا العدوان الذي لا قبل له به، وربما يموت في هذه المحاولة، وبالتالي يصبح الشاب - فتوة صاحبة القهوة على موعد مع الموت بعد لحظات قليلة، والطريف أن المناضل أيضا على موعد مع الموت في اليوم الثاني عند خروجه في المظاهرة التي يدعو إليها.

وبالطبع هناك حل أسهل من ذلك كله بالنسبة للشابين، وهو التخلي عن ذلك كله والمسالمة مع الحياة، والقصة تفتح لنا إمكانية حدوث ذلك في الحوار الذي يدور بين الصديقين والذي يحاول فيه المناضل أن يقنع زميله الفتوة بالتخلي عن ذلك كله وبالرحيل

ولكن في تحد غير عادي يصر الفتوة على الالتزام بأخلاقيات مهنته التي قد تؤدي في النهاية إلى وفاته، إن "التغريب" هنا يعمل عمله بغلق إمكانية التراجع والعودة في معتقدات وقيم الشخصيات، فما من سبيل لتغيير هذه المعتقدات، ومن ثم ينبهنا العمل الأدبي في هذه الحالة إلى ضرورة إعادة النظر حول الناس، وما يقتنعون به، إذ قد يؤدي ذلك الاقتناع إلى فقدان حياتهم، رغم أن ما يقتنعون به قد يكون غير صائب من الناحية الأخلاقية أو الفكرية.

وفي النهاية تصير كل شخصيات القصة إلى قدرها المحتوم بالبؤس والشقاء، ولو أننا تساهلنا قليلا مع المنظور الأخلاقي سوف نجد أن في كل شخصية من هذه الشخصيات جانبا من النبل والعزة والتصميم، فكل يؤدي دوره طبقا لمعتقداته التي لا يقبل أبدا أن يغيرها، ومع مجيء الشرطة في نهاية المعركة نصبح أمام مفارقة حقيقية، وهي مفارقة أن الرجل الذي هو على موعد مع مواجهة الشرطة في الغد، يجد نفسه قد تورط في أحداث إجرامية جلبت له الشرطة إلى عنده، وفي وضع ليس مشرفا بالنسبة لمسيرته الوطنية؛ لذا كان تعليق ضابط الشرطة المثير للسخرية والأسى في نفوسنا: ((ما شاء الله !.. تشعلون الفتنة في البلد وتهربون إلى المواخير!))، منبعه الحقيقي معرفتنا بالأحداث القهرية التي لا دخل لهذا المناضل بها، دون إمكانية معرفة هذا الضابط داخل هذه القصة بما حدث فعلا وبالتالي تنتهي أحداث القصة بالتأكيد مرة أخرى على ما بها من "تغريب" لأحداث الحياة العادية، فتجعلنا نتأمل مقولة هذا الضابط في إطار ما تم صياغته من سياقات مختلفة تقاطعت رغم توازيها، فأدت إلى تنبيهنا إلى خطورة ما في هذه السياقات من معاني صرنا لا نشعر بخطورتها ومقاصدها الحقيقة في ظل الألفة والاعتيادية التي تلازمنا في حياتنا.

وبعد تقديم هذه القراءة أعتقد أنه قد وضح جليا مقدار ما في "نظرية الأدب" من مفاهيم واستبصارات بها الكثير من الإفادة لأدبنا ونقدنا العربيين، وقد وضح أنه ما يزال هناك الكثير مما يمكن الاستفادة منه في قراءاتنا للأعمال الأدبية المختلفة باستخدام "نظرية الأدب"، فإلى مزيد من هذه القراءات والإفادات أدعو نقادنا العرب لتقديمها وأدعوهم أيضا إلى التحاور حولها ومعها.

تاكيد "الكتابة" ونفي "المكتوب"

"الشفرة" في رواية ((ليلي أنطون))

رغم أسن مصطلح "الشفرة" من المصطلحات ذات الأهمية الخاصة في "نظرية الأدب المعاصرة"؛ إلا أنه ما يزال مصطلحا غائما ومجهولا بالنسبة للكثيرين من القراء العرب، خاصة القراء غير المتخصصين في "الأدب" أو في "النقد المعاصر"؛ وهو ما يفرض على هذه الدراسة تقديم تعريف بمصطلح "الشفرة"، قبل المضي في الحديث عن رواية ((ليلي أنطون)) لمؤلفها ((نائل الطوخي))[1]. مع الأخذ في الاعتبار أن التعريف الذي سوف يقدم هنا هو على درجة كبيرة من التبسيط؛ وذلك لكي يتلاءم مع هدف تبصير أكبر قدر ممكن من القراء بالمعني العام لهذا المصطلح.

والذي يدفعني إلى القيام بهذه المحاولة، هو اعتقادي بأنه من الواجب القيام بمحاولات تهدف إلى إخراج "نظرية الأدب المعاصرة" من دروبها السرية والنخبوية التي تسير فيها منذ فترة، إلى علنية التواصل والتلاحم مع جموع القراء؛ وذلك حتى يتسنى للقراء التعرف على ما تقدمه "نظرية الأدب المعاصرة" من إضاءات واستبصارات عظيمة الفائدة

١- صادرة عن دار ميريت ، ٢٠٠٦م، القاهرة.

حول "الأدب"، وحول "الأعمال الأدبية". ولا شك أن ذلك سوف يكون له أثر كبير على تعاملهم مع "النصوص الأدبية" بعد ذلك.

وعودة إلى مصطلح "الشفرة"، لقد قدم ((جوناثان كولر)) *Jonahan Culler* تعريفا فريدا حقا لهذا المصطلح في كتابه "الشعرية البنيوية"، يقول: ((إن الشفرة هي مجموعة من الموضوعات أو المقولات المستمدة من منطقة بعينها من مناطق الخبرة، والتي تتعالق على نحو يجعل منها أدوات منطقية تفيد في التعبير عن علاقات أخرى))[1]. إذن "الشفرة" هي استخدام مجموعة من الترميزات المستمدة من مخزون الخبرة الموجود سلفا في "المؤسسة الأدبية"، من أجل تقديم "رسالة" معينة، يعمد "الأدب" إلى إيصالها للقراء بشكل غير مباشر عادة.

وفي مقابل ذلك، فإن العملية التي يقوم بها القارئ عند قراءته للأعمال الأدبية، هي عملية "فك" لهذه "الشفرة". إذن "الشفرة" هي مجموعة من المعايير والعناصر التي توجد في بنية العمل الأدبي ذاته، وهذه المعايير تتحكم بدرجة كبيرة في تأويل المعنى عند المتلقين، وهو ما يعنى أن الكشف عنها أمر له أهميته وخطورته، وذلك هو سر الاهتمام "بالشفرة" في "نظرية الأدب المعاصرة".

ومن المهم هنا ملاحظة أن فكرة "الشفرة" تتعلق بنظرة تقوم على اعتبار أن هناك "رسالة" معينة يرغب "المرسل" ـ المؤلف هنا ـ في إيصالها إلى "المرسل إليه" ـ القارئ ـ، وبدلا من أن يقوم المؤلف بإعلام القارئ بالمحتوى الذي يرغب في إيصاله إليه بشكل مباشر وواضح، يقوم بصياغة "الرسالة" على نحو لا تكون فيه واضحة تماما، وإنما تكون غامضة

١- جوناثان كولر: الشعرية البنيوية، ترجمة: السيد إمام، دار شرقيات، ٢٠٠٠م، القاهرة، صـ٦٦

وملغزة إلى حد ما، أي تكون "الرسالة" في هذا التواصل "مشفرة"، ويلزم القارئ لكي يتمكن من فهم "الرسالة"، ومن الوقوف على محتواها، يلزمه القيام بعملية معاكسة لعملية "التشفير" التي قام بها المؤلف من قبل، أي يلزمه القيام بعملية "فك الشفرة"(١) التي تم ترميزها في بنية العمل الأدبي، وذلك من خلال هذه البنية نفسها(٢).

وبعد هذا العرض المبسط، فإنه من الممكن الآن توضيح أن هذه الدراسة تدور أساسا حول "تقنيات الشفرة"، و"آلياتها" المستخدمة في رواية ((ليلي أنطون))، وذلك نظرا لما تمتاز به "الشفرة" في هذه الرواية من حضور وتأكيد قوي، بحيث يظهر وكأنه لا يتم التأكيد على أي شيء في ثنايا النص، إلا على "عملية التشفير"، وعلى "تقنيات الشفرة" نفسها، أما عنصر "الرسالة"، العنصر الذي من المفترض أن "الشفرة" تحمله بشكل متوار ضمن ترميزاتها، هذا العنصر لا يولي له النص القدر الكافي من الأهمية والتوضيح، بل الأغرب من ذلك أن هذه الرواية تعمل في الحقيقة على نفي عنصر "الرسالة"، وتأكيد استمرارية هذا النفي أيضا، وفي المقابل تعمل على تأكيد وجود واستمرارية عملية "التشفير".

---

١ - من المفيد هنا ذكر أن "البنيوية الألسنية" تقتصر في محاولة القيام بعملية "فك الشفرة" على العناصر الموجودة في داخل العمل الأدبي ذاته، وهو ما يؤدي إلي الانغلاق وعدم الاستفادة مما تتيحه العناصر الأخرى الموجودة خارج النص، بينما "البنيوية التوليدية" تعمل على تحاشي ذلك بأخذها في الاعتبار، السياق الاجتماعي والسياسي والاقتصادي وغير ذلك مما هو موجود خارج النص عند محاولتها القيام بعملية "فك الشفرة" هذه، وذلك يتيح لها الاستفادة من معطيات "البنيوية الألسنية"، والعمل على تفادي قصورها وتحاشي مزالقها في الآن نفسه.

٢- لمزيد من الإيضاحات، راجع كلا من التالي:

أ- د.جابر عصفور: تعريف بالمصطلحات الأساسية، ضمن ترجمته لكتاب: إديث كريزويل: عصر البنيوية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة [عدد ١٧] أغسطس ١٩٩٦م، القاهرة،، صـ٣٧٤.

ب- جيرالد برنس: قاموس السرديات، دار ميريت للنشر والمعلومات ، ٢٠٠٣م، القاهرة، حرف الـ C، صـ٣٣، وحرف الـ N، صـ ١٢٦-١٢٧.

جـ - د.محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، ط٣، الشركة المصرية العالمية للنشر ــ لونجمان ، ٢٠٠٣م، القاهرة، حرف الـ C، صـ١٠.

د- د.عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٢م، القاهرة، صـ١٣١-١٣٧، وصـ٤٦٩.

يتبدى ذلك منذ العنوان في هذه الرواية، فأولى التقنيات التي تقابلنا هي عنونة الرواية باسم ((ليلى أنطون))، وعنونة الرواية بهذا الاسم تثير في ذهن القارئ تداعيات توجهه نحو تساؤلات مثل: من هي ((ليلى أنطون))؟ ما هي سماتها؟

- لماذا جعلها المؤلف تتصدر العنوان؟ ما علاقتها بأشخاص الرواية وبنيتها؟
- هل من أشخاص آخرين معها؟ وهل هم على قدر أهميتها؟
- أم أن أهمية ((ليلي أنطون)) أهمية ثانوية في النص أصلا ؟ وهكذا.

ومن الملاحظ أن كل هذه التساؤلات، تتوجه إلى تأكيد وجود، وحضور هذه الشخصية في العمل أساسا، وذلك ما أدى إليه التأكيد عليها في عنوان الرواية، وبالطبع سوف يحاول القارئ التوصل إلى إجابة لهذه الأسئلة من خلال قراءة الرواية، وكلما أحس بأنه لا يحصل على إجابة واضحة، أو أن الإجابة ليست وافية بعد، كلما توغل أكثر في قراءة النص، وذلك في إطار استغلال المؤلف لعامل الغموض والإدهاش، الذان يعملان عملهما في جذب القارئ للنص.

ومن المفيد توضيح أن القارئ كلما توغل في داخل أعماق النص، يقوم بإسلام ذاته "لمنطق النص"؛ وذلك لأن أي عمل أدبي له "منطقه" الخاص الذي يعمل وفقا له، وهذا أساسي في "عملية التشفير"، وهذا المنطق - بتعبير الدكتور صلاح السروي - هو منطق "بذرة" يغرسها النص في نفس القارئ، وتنمو هذه "البذرة" كلما مضى القارئ أكثر في قراءة النص؛ لكي تؤتي ثمارها فيما تتركه لدى القارئ من انطباعات حول ما قرئ. وتقبل هذا المنطق وتمثله من قبل القارئ، له دور كبير في مجريات "عملية التأويل" التي يقوم بها القارئ عند قراءته للنص تجاهه.

لكن "إسلام الذات" هذا، لا يتم بكيفية مجانية في الحقيقة، فأولا على القارئ أن يحاول تقبل هذا "المنطق"، ثم على هذا "المنطق" بعد ذلك أن يقنعنا بنفسه من خلال آلياته ومن خلال طريقة عمله في النص، وذلك هو ما يضمن تماسك العمل الأدبي، ويضمن سلامة "بنائه"؛ إذ على هذه "البذرة" التي سمحنا لها أن تنبت في عقولنا، عليها أن تنمو بشكل سليم، وليس بشكل سقيم، به تناقض أو تنافر، قد يجعلنا عاجزين عن تقبلها حتى من منظور "منطقها" هي ذاتها.

ولنبدأ بإتباع مبدأ "إسلام الذات" لمنطق العمل الأدبي في هذه الرواية، والطريق إلى ذلك - من منظوري - في هذا العمل، هو بمحاولة الإجابة عن السؤال التالي: من هي ((ليلى أنطون)) كما تبدو في هذه الرواية؟ ونتلقى أولى الإجابات عنها منذ الصفحة الأولى من العمل [ص٧]، كما أن الحديث عنها لا ينقطع في كل صفحة ن صفحات النص تقريبا وهو ما يعني أنها شخصية جوهرية في العمل، أو على الأقل هكذا يريدنا المؤلف أن نتوهم في هذه المرحلة الباكرة من التعامل مع النص.

فلننظر إلى الكيفية التي يتم بها تقديم هذه الشخصية، إنه وفي أسلوب خبري تقريري يتم التأكيد على أن جميع اللذين رأوا هذه الشخصية لم يتيقنوا من وجودها، بل إنهم يراودهم شك كبير في أنهم رأوها فعلا، ولا نعرف لماذا؟ و لا يجيب لنا النص عن ذلك. ورغم هذا التأكيد على غموض هذه الشخصية إلا أنه يعطي لها طابعا هلاميا منذ البداية، إلا إنه يؤكد كذلك على الوجود الفعلي لها، على الأقل وجودها كشخصية فاعلة في داخل بنية هذا العمل، لكن ما يُقَدَّم من تعريفات حولها بعد ذلك، يعمل بكيفية تحدث اضطرابا شديدا في الصورة التي يمكن أن يتخيلها القارئ عن هذه الشخصية، ومرد ذلك مجموعة الأوصاف الغريبة التي يتم تقديمها عن هذه الشخصية.

لنراجع معا هذه الأوصاف؛ فمبدئيا من أوصافها أنها لديها نقود في خمسة بنوك عالمية [صـ٨]، ولديها ابنة يعلم الجميع بوجودها لكنهم يتكتمون الإشارة إليها، ويتكتمون التعبير عنها بلغة ما؛ خشية أن يؤدي هذا التعبير عنها - أي ذكر اسمها ((ليليان)) - إلى إحداث مشكلة حقيقية [صـ٩]، وهي امرأة تزوجت من خمسة رجال لكن زواجها هذا لم يدم طويلا [صـ١١]، والحديث يدور وكأنها تزوجتهم في وقت واحد وليس بالتوالي، ويؤكد ذلك انتحارهم أو قتلهم معا في حادث واحد، وبشكل يوحي وكأنهم يتلاوطون معا كما يُحكَي فيما بعد [صـ٢٧]، وهي امرأة متوحشة متغولة مستفحلة [صـ٤٤]، وهي امرأة مصابة برغبة في التعري، تعري فعلي من الملابس، وتعري نفسي بكشف ذاتها أمام ذاتها، وهذا الكشف من شدته عليها، كأنه سيؤدي إلى موتها [صـ٤٦-٤٧]، وهي امرأة مراوغة كإخطبوط [صـ٥٤]، وهي امرأة تعيسة حزينة؛ لم تستطع قتل زوجها كما قتلت أزواجها الخمسة السابقين، فقد عجزت عن تقشير؛ كما قشرتهم من قبل، وما أدل على ذلك من أنه مات مرتديا بدلته، أي مات وهو غير مقشر [صـ٦٠].

وكل هذه الأوصاف من الممكن تقبلها حتى الآن، ومن الممكن توظيفها في فهم طبيعة هذه الشخصية، التي ما من شك أنها شخصية مريضة وشريرة وسيئة أيضا، لكن عند النظر إلى مجموعة الصفات الأخرى التي يتم إعطائها عن هذه الشخصية فإن الأمور تضطرب كثيرا، فهي امرأة كانت موجودة في دليل التليفونات، ثم لم تصبح موجودة فيما بعد!!، إذ حل بدلا منها خمس ((ليليانات))؟!! [صـ٥٤]، وهي امرأة لا تغار من الشر وإنما تريد أن تأتي بمثله؟!! [صـ١٠]، وهي ابنة ولدت من رحم شرر اندلع من جاكت تريكو في يد سيدة عجوز [صـ١٠]، وهي بعد تفكير عميق منها في سر حنينها للكهرباء والصواعق، تعترف لنفسها ببنوتها لأمها الكهرباء، وتعبر عن حنوها على أمها بعادة غريبة، تقف عارية حافية

بعد أخذها دشا ساخنا، لكي تحك قدميها بالبلاط المبتل، وبالمفتاح الكهربائي، وبدلا من أن تشعر بصعقة كهربية حادة، تشعر بأنها تحصل على حضن دافئ من أمها، حضن تصرخ بعده الابنة ببكاء شديد يعبر عن رغبتها في المزيد من هذا التعذيب الغريب، لكي تصرخ قائلة: "احضنيني يا ماما"[ص١١].

كيف يمكن فهم دلالة هذه الأوصاف العجيبة حتى الآن، هل نحن بإزاء شخصية من شخصيات الكرتون التي تتحول إلى أشياء عجيبة، ما معنى ولادتها من رحم شرر اندلع من جاكت تريكو في يد سيدة عجوز؟!!، ولماذا سيدة، ولماذا عجوز، أم ترى هناك معاني ضمنية في هذه الولادة العجيبة أعجز عن الوصول إليها، ولو كان، فإن النص في هذه الحالة قد أخفق في الحقيقة إلى الإشارة إليها، وماذا لو استطعنا تأويل هذه المعجزة، فكيف سنفسر وجودها في الدليل ثم عدم وجودها لكي يحل بدلا منها خمس ((ليليانات))، وبماذا يمكن تفسير الرقم خمسة، وإذا كان من الممكن مثلا تحميل الرقم خمسة هنا مدلول القارات الخمس .على الرغم من أنهم سبع .، وبالتالي يمكن القول بأن الحديث يدور عن صراع الحضارات مثلا، فما علاقة ذلك بعادتها في تعذيب ذاتها؟ وما هو المخرَج من عدم يقينية هذه الدلالات في ظل التلاعب النصي المقدم هنا؟

وأيضا ثمة إشكالية أخرى يثيرها النص بالنسبة لتلقي القارئ هنا، وذلك أن "شفرة" هذه الرواية لا تعمل من خلال مستوى أحادي، وإنما تتداخل مع مستويين آخرين لكي يتشابك معا كل من: شخصية ((ليلي أنطون))، وسيرتها الذاتية الخاصة بها، وذلك باعتبارها مستوى أول وأساسي، مع المستوي الثاني الذي هو: تأليف رواية عن ((ليلى أنطون)) من قبل ((سعاد)) و((أمينة))؛ أي محاولة تأليف نص من خلال شخصيات يقدمها النص نفسه، ولا ننسي أن هذا النص يوهمنا بأنه مقدم أصلا عن

((ليلى أنطون))، وليس عن فعل الكتابة عن ((ليلى أنطون)) من قِبَل آخرين، ثم أخيرا يتداخل ذلك مع المستوى الخاص بكل من ((سعاد)) و((أمينة)) نفسيهما كشخصيتين سرديتين وردتا داخل الرواية نفسها، وإن كانتا ليستا هما الهم الأساسي للرواية كما يفترض.

هناك إذن ثلاثة أنواع من الأحداث، تلك الفعلية عن ((ليلى أنطون))، أو هكذا يفترض، ثم تلك التي تؤلفها كلا من ((سعاد)) و((أمينة))، الاثنتين الوحيدتين اللتين قررتا الكتابة عن ((ليلى أنطون)) وظلتا على قيد الحياة، ثم ما تحكيه لنا الرواية عن ((سعاد)) و((أمينة)) نفسيهما، وإذا كان النص لم ييسر لنا عملية التعرف على شخصية ((ليلى أنطون))، وذلك سواء في النص الأصلي المفترض أنه مقدم من قبل الراوي الأساسي عنها، أو في ذلك المقدم من قِبَل ((سعاد)) و((أمينة))؛ فإننا نجد أنفسنا عند هذه الحالة مضطرين إلى الانتقال للمستوي الثاني من مستويات هذه الرواية، أي إلى مستوى التعرف على ((سعاد)) و((أمينة)).

ولا بد هنا من ملاحظة أن عملية "التأويل"، بهذه الطريقة، تنسحب من مستوى إلى آخر دون أن تمسك بأي شيء يقيني بالنسبة لها، أي أن "الشفرة" هنا على وشك أن تنغلق أمام "عملية الفك"، وعلى هذا فإنه من المتوقع - أو هكذا نتمنى - أن يكون هناك الكثير من الإجابات في المستوى الثاني من هذه المستويات المتداخلة، مع الأخذ في الاعتبار أنه ليس من المفترض أن يكون هناك شيء مجاني مقدم في النص، أي أنه من المفترض أن يكون للمستوى الأول دلالته الخاصة، التي عميت علينا حتى الآن، ومن المفترض كذلك أن يكون

للمستوى الثاني دور؛ في إيضاح هذه الدلالة على الأقل، إن لم يكن له هو نفسه أيضا دلالة خاصة به.

المستوى الثاني:

إن التعرف على ((سعاد)) و((أمينة)) في نص الرواية، يبدأ عندما أرادتا معا وفي التوقيت نفسه، دون معرفة أي منهما بالأخرى، أو ((بليلي)) نفسها، أرادتا الكتابة عن امرأة متعبة ـ بفتح العين ـ امرأة قاست وعانت في حياتها كثيرا، ثم أصبحت في النهاية مثالا للنجاح [ص١٠]، وهي رغبة ساذجة فنيا، تسير في الدرب التقليدي لخطي الروايات في عهد الإحياء، والتي كان يحرص مؤلفوها على تقديم عظة أخلاقية للقراء، والعظة هنا: أن الصبر وتحمل المعاناة، يؤديان في النهاية إلى الوصول للنجاح، ورغم أن هذه الرغبة الساذجة لا تتم على النحو الذي أرادتاه كلا من ((سعاد)) و((أمينة))؛ إلا أنني أتساءل: أينطبق أي من هذه الصفات على ((ليلى أنطون)) بالطريقة التي قدمها لنا الراوي منذ الصفحات الأولى؟ بالطبع لا، إذن مشروعية ما أرادتاه ((سعاد)) و((أمينة)) تتعرض للنفي منذ البداية من خلال مصادرة الراوي علينا بما قدمه من صفات حول ((ليلى أنطون)) في البداية، ومن الملاحظ أن الراوي في هذه الرواية هو راو ديكتاتوري إلى أقصى درجة، فهو يفرض علينا فرضا المسار الذي نتوجه فيه في كل مرحلة من مراحل هذه المستويات، وهو ما سأوضحه لاحقا.

عودة إلى ((سعاد)) و((أمينة)) الآن، أعتقد أنه من الممكن أن نتلمس لهما العذر قليلا في اختيارهما لشخصية ((ليلى أنطون))، كممثل لما أرادتا الكتابة عنه، فهما في الحقيقة ليسا على علاقة ((بليلي))، ولا يعرفان شيئا مما يعرفه الراوي عنها، فاختيارهما

لها جاء باختيار اسم من دليل التليفونات، وبطريقة عفوية تماما، مدفوعتين في ذلك برغبة في "الكتابة"، وبرغبة في الحصول على بهجة من هذه "الكتابة"، ولكنهما اكتشفتا بعد ذلك أنهما وقعتا في مأزق صعب، هو مأزق الكتابة عن ((ليلى أنطون)).

فالبهجة المصاحبة للرغبة الطفولية في بري القلم الرصاص - ولن أحمل ذلك مدلول نفسي آخر رغم قبوله ذلك، والحصول على متعة شديدة من كتابة جملة جديدة في نص هذه الرواية، كل ذلك يتبدد مع مرور الوقت؛ لكي تكتشف كلا من ((سعاد)) و((أمينة)) أن عملية "الكتابة" رغم متعتها الشديدة، ورغم أنها تكوي وتلسع ((ليلى أنطون)) على جسدها دون أن تعلم ((ليلى)) بشيء من ذلك، رغم كل هذا، ليست عملية "الكتابة" بالسهولة التي توقعتا أن تكونها. وها هو النص هنا يتحول من الحديث عما هو مكتوب - أي عن ((ليلى أنطون)) - إلى الحديث عن فعل الكتابة نفسه، وعما في هذه الكتابة من متاعب ومشاكل جمة.

لكن ثمة أمر محير هنا. إن ((سعاد)) و((أمينة)) قررتا الكتابة عن تلك المرأة في التوقيت نفسه، رغم اختلاف مكان إقامة كل منهما - الإسكندرية والقاهرة [صـ٩] -، ورغم عدم معرفة أي منهما بالأخرى، وهما يتبعا الطريقة نفسها في اختيار اسم بطلة روايتهما لكن الغريب هنا هو لماذا يتم ذكر هذه الأحداث أصلا؟ ولماذا يتم إعطاء هذه القيمة لدليل التليفونات كرافد أساسي "لعملية الكتابة" في توليد الأسماء.

وثمة شيء أخر غريب أيضا، فبعد مضي ثمانين بالمائة من النص الذي أنبنى على حقيقة أن اسم ((ليلى أنطون)) اسم تم أخذه من دليل التليفونات، تتفجر أزمة التشكيك في حقيقة كل ما تقدم وكل ما تم ذكره عنها، فكل ما تم تقديمه وتأكيده في السابق، يتم نفيه

على نحو مخاتل، إذ في الصفحة الرابعة والخمسين، تتذكر ((أمينة)) ـ التي استمرت بالكتابة، إذ استعصت الكتابة على ((سعاد)) ـ، تتذكر بأنها قد اختارت هذا الاسم ـ اسم ((ليلي أنطون)) ـ من دليل التليفونات، وهو ما يعني أن هناك شخصية فعلية في الواقع بهذا الاسم، وهذا شيء مربك بالنسبة ((لأمينة))، فبعدما استطاعت أن تسبر أغوار هذه الشخصية ـ التي لم تلتق بها أو تعرفها من قبل، ولا نعرف كيف تمكنت من سبر هذه الشخصية!ـ، بعدما استطاعت ذلك تذكرت أنه لو كانت هناك شخصية فعلية في الواقع بهذا الاسم؛ فإن ذلك سوف يؤدي إلى استحالة نشر هذه الرواية، لأنها من الوارد أن ترفع عليها قضية وأن تأخذ منها مقابلا ماديا، وتمنع نشر هذه الرواية، وبالتالي حاولت أن تراجع دليل التليفونات لكي تتأكد من وجود هذا الاسم في هذا الدليل، ومن الغريب أن ((ليلى أنطون)) لم يكن لديها تليفون أساسا إلا في يوم: ١٣/٨/١٩٩٧م، أي قبل أن تشرع أمينة في الكتابة بيوم، وهو ما يعني أن هذا الاسم لم يكن له وجود أبدا في دليل التليفونات الذي أخذت منه ((أمينة)) هذا الاسم، فكيف حدث ذلك أصلا؟! [صـ٥٦].

وحيث أنه ما من إجابة على السؤال السابق أيضا، فإنني سأحاول أن أطرح سؤالا آخر، ربما يكون أكثر فائدة، وتساؤلي هذه المرة هو: هذان المستويان المتداخلان، غير ممكن الحصول منهما على دلالة واضحة حتى الآن، كيف يخدمان عملية "فك الشفرة" هنا؟

أظن أنه من الواضح تماما هنا، أن ما يفعله النص هو نفي هذين المستويين معا والتشكيك في وجودهما ـ على الأقل من حيث منطق العمل نفسه ـ، فما من امرأة اسمها ((ليلى أنطون)) كانت موجودة في دليل التليفونات من قبل، رغم أن النص يذكر أن كلا من ((سعاد)) و((أمينة)) قد أخذتا هذا الاسم من الدليل أساسا؟!، والنتيجة التي نخرج

بها من ذلك، أن ما كنا نعايشه طوال الفترة السابقة مع ((سعاد)) و((أمينة)) هو وهم جاء من خطأ غير مقصود منهما، وذلك في ظل حيرتنا أيضا بما الذي أوحى لهما بوجود مثل هذه الشخصية في الدليل الذي أخذا منه، وما الذي يجعلهما يشاركان المؤلف في الكتابة عن هذه الشخصية التي لا يعرفها إلا هو؟!

وفي وسط كل ذلك لا نجد معقولا نصيا يمكن أن نتمسك به في محاولة التأكد من وجود شخصية ((ليلى أنطون)) هنا، إلا شيئا واحدا فقط، وهذا الشيء هو أن هذه الشخصية الأسطورية كان عندها دليل تليفونات في يوم ١٣/٨/١٩٩٧م، وهو ما يعنى أن هناك بريق أمل يمكن التمسك به من أجل سبر أغوار منطق الحكاية التي هي على وشك الانغلاق في وجهنا.

المستوى الثالث:

المستوى الثالث هو مستوى خاص بالراوي نفسه، وأود في بداية الحديث عنه تقديم النص التالي الذي يقول الراوي فيه: ((يمكننا هنا الانتقال بثقة إلى الحياة الخاصة لكل من سعاد وأمينة. سعاد فتاة سكندرية تهوي الكتابة ...))[صـ٣٤]، ماذا لو قلت أنني في تلك اللحظة لا أرغب في الحديث عن ((سعاد)) و((أمينة))، وإنما أرغب في التعرف أكثر عن ((ليلي أنطون))، لا شك أن الراوي هنا يكشف عن نفسه بافتضاح، ولا شك أنه يحرك مجريات الأمور بكيفية آمرة لا تحقق الإمتاع الفني، ويصل الأمر درجة أعظم من ذلك عندما يعرض عليَّ الراوي تفسيراته الفلسفية في سياق الحكي، تفسيراته هو وليس تفسيرات أي من الشخصيات الموجودة في الرواية، أنظر إلى النص التالي: ((رأتها فقط تستدرجه إلى الأرض التي سيتم ذبحه فيها، أرض الوجود واللاوجود، الأرض التي يمكنك فيها أن تكون

موجودا ويعرف الجميع بوجودك في قرارة أنفسهم غير أنه ما إن تخرج هذه المعرفة إلى نطاق العلنية حتى تضحي نارا تحرق الأخضر واليابس، نارا تحرق من تبدت المعرفة بوجوده على السطح. هكذا كان خيار لبيب وليليان صعبا: عليهما أن ينحبسا بين منطقتين أزليتين: منطقة الوجود واللاوجود (انحصار المعرفة بك في نطاق السر والباطن) أو منطقة العدم الخاص (انجرافك مع النار أو الفوضى اللتان ستسودان إذا خرجت المعرفة بك إلى نطاق العلن))[ص٥٢، والتأكيد من عندي].

من الذي يملي هذه النظرات الفلسفية هنا، إنه "الراوي" متذرعا بالحلم الذي رأته ((ليلى))، لكن هل كان بالحلم حديث عن هذه الفلسفة، في الحقيقة لا، إذن وبالخروج عن أية منطقية فنية للعمل، يستغل الراوي كونه المتحدث المباشر إلينا في هذه الرواية؛ لكي يمارس تسلطا شديدا علينا، وقد وصل هذا التسلط ذروته عندما قام "الراوي" بإعطاء أحداث غير موجودة أصلا في الرواية، وهذا من الطرائف في الحقيقة، أنظر إلى ذلك النص: ((في النهاية ربما كان على كل منهما أن تعرف الأخرى حتى تمتزجا سويا وتقوما بذلك العمل الماهر الواحد الذي يحمل في طياته التقدم الحنون في الغابة مع إطلاق شراسة تشابك أشجارها سويا. لم تعرف إحداهما الأخرى أبدا وربما كان على واحدة منهما أن تدعو الأخرى إلى مدينتها وإلى بيتها وأن تجلس كل منهما قبالة الأخرى وهي تلوك قطعة الإكليل، ثم تبدأ في مداعبة صدر الأخرى وردفيها (في الحقيقة سيكون مهما هنا أن تتبادل كل منهما دور الذكر ودور الأنثى بالتناوب) حتى تنتهيا إلى السحاق الكامل، وسيكون هذا مدخلا مناسبا لكتابتها[هكذا في النص] رواية عن ليلي أنطون(...))[ص٣٧، التأكيد من عندي].

ألم أقل أن هذا الصنيع هو أمر طريف حقا، ماذا يعني: ((ربما كان على واحدة منهما أن تفعل كذا))، إنها محاولة للإيهام بأن النص يكتب ذاته، لكن الحقيقة أن الراوي هنا قد وصل إلى أشد درجات التعنت تجاهنا، إنه يفرض علينا تخيل أشياء لم تحدث في الرواية، ويؤكد على تصحيح مسار هذا التخيل أيضا، عندما يقول: ((... مهم هنا أن تتبادل كل منهما ....))، فبماذا يمكن الخروج من كل ذلك في محاولة أخيرة لتقديم "مقاربة تأويلية" لهذه الرواية؟ لنؤجل ذلك الآن لأتحدث هنا عن نقطة أخرى.

بين الغلاف والخاتمة:

لا شك عندي أن المؤلف هو الذي اختار هذا الغلاف، وبحرص شديد؛ لكي يصبح بالشكل الذي هو عليه، فكأنك تحصل على "حبة إكليز" كبيرة عند قراءتك لهذه الرواية و"حبة الإكليز" هي كناية مفضوحة عن فكرة "الرسالة" المختبئة داخل النص كما أوضحت سبقا فهي قطعة حلوى بداخلها "كراميل" به شيكولاته، والهدف هو الوصول لهذا الجوهر، وإن كانت الطرق تتعدد في كيفية هذا لوصول، كما أشار المؤلف نفسه في الصفحة السادسة والثلاثين من عمله.

"الإكليز" حيلة تكشف عن نفسها إذن، لكن ماذا عن شيء آخر غريب، هو ذلك الختم الباهت المائل الذي وضع على الغلاف، والموجود بداخله كلمة: "رواية"، إن الغلاف بهذا الشكل - إذ هذا الختم يذكرني بذلك الموجود على أغلفة الخطابات في الحقيقة -، يكشف عن فكرة "الرسالة" المقدمة إلى القارئ، فثمة شيكولاته ذائبة في مكان ما بداخل هذه "الرسالة"، وعلى القارئ أن يصل إليها، وفي حالة إذا ما تشككنا في نوعية ما نحن بصدده

من جنس أدبي فإن هذا الختم يعيننا على الحكم، وفي الحقيقة أنا لن أتوقف عند جزئية الجنس النوعي لهذا العمل، وإنما سوف أنتقل سريعا من سمات الغلاف إلى الخاتمة.

تختم الرواية على النحو التالي: ((كانت ليليان تشرع في كتابة الصفحة الأولى من الرواية التي لم تخط أمينة فيها حرفا. بعكوف ودأب كانت تكتب، وكأنها ملبوسة، هذه المرة، بروح بطلة روايتها التي تكتب عنها، لا بالرواية نفسها التي تكتبها، كما حدث في حالة رفيقة كتابة متوارية في القدم [الكلام هنا يشير إلى سعاد]. الآن ((ليليان)) ملبوسة تماما ببطلتها، بطلتها التي أنجبتها بنفس العكوف والدأب، الذي تكتب به الآن، عبر التحديق في مرآة بعيدة في ليلة شتوية، عبر رسم ملامح قلبها على جرح طويل خلف أذنها، أذنها التي تستمع بها الآن إلى سيلين ديون وإلى صرير القلم يخدش الأوراق البيضاء.))[صـ٦٢]

تقدم لنا الرواية في البداية - منذ الغلاف - ((ليلى أنطون))، وتنتهي باستمرار الكتابة عنها، أو بمعنى أدق باستمرار صرير القلم وهو يخدش الورقة البيضاء، وما بين هذه وتلك ليس من تأكيد على أي شيء إلا وجود فعل يتم هو فعل الكتابة عن، وكل ما يقدم من معلومات عدا ذلك يتم نفيه؛ لذا فإن في اعتقادي أن ما تؤكد عليه الرواية حقيقة هنا هو عملية "الكتابة" نفسها، وأن ما تشفر، "الشفرة" هنا، هو "عملية التشفير" في محاولة كتابة رواية عن ((ليلى أنطون)) لا تكلل بالنجاح، وأن النص بتدخل الراوي، أراد أن ينبهنا إلى ما هناك من صعوبة حقيقية سواء في محاولة "الكتابة" عن شخصية ما - أي شخصية -، أو حتى في محاولة قراءة ما كتب عن هذه الشخصية، أي أن هذه الرواية في اعتقادي هي تأكيد لعملية الكتابة ذاتها، ونفي لما هو مكتوب في داخلها من أحداث، وقد كانت فرصة عظيمة من خلالها أن نعاين "عملية التشفير"، ونستجلي كيفية انبناء مستويات الأحداث، تلك

المستويات التي تتوقف في النهاية، بينما يبقي شيء واحد فقط، هو الرغبة في الكتابة نفسها، لقد انتهت الرواية دون أن تكتمل عن ((ليلى))، لكن بقي فعل "الكتابة" نفسه الذي تحاول أن تقوم به شخصية ما. وإن كانت هذه الشخصية من صنع الرواية نفسها، لكنها ورغم ذلك تستمتع بصرير القلم على الورقة، تلك الحركة اللانهائية من التأليف التي ستستمر ما دام هناك أدب يقرأ. لقد توقفت الحكاية، لكن الفعل الأساسي نفسه . فعل الكتابة .. لم ولن يتوقف، كما أن "التأويل" أيضا لم ولن يتوقف، سواء لهذه الرواية، أو لغيرها من الأعمال الأدبية، وربما أراد المؤلف أن يقول لنا: فليكتب كل منكم ما يشاء وكيف يشاء عن ((ليلى أنطون))، تلك الشخصية الغائمة التي لم يتحدد أي شيء عنها بعد.

الحداثة والأدب الديني الوعظي

تهدف هذه المحاولة إلي شيئين،

أولا: توضيح ما ينطوي عليه بعض المواقف تجاه النظريات والفلسفات العالمية من إغفال لما بها من قيمة ونفع، أما

ثانيا: فهو تقريب بعض مفاهيم هذه النظريات وإيضاحها في إطارها الصحيح للقارئ العربي الذي، ولأسباب محددة، لم يتيسر له إلى الآن التواصل والتعرف الحقيقي والفعال مع هذه النظريات، وهنا ينبغي التشديد والتوضيح، خاصة لمن يصرون على أن يروا ما يشاءون، أن هذه المحاولة ليست تبني واتباع مطلق لمفاهيم غربية، وإنما هي محاولة تجريبية للوصول إلى أفق خصبة ثرية، يمضي فيها الباحث مسترشدا بمنارة التراث العربي الإسلامي، من ناحية، وممسكا بناصية الفلسفات الغربية المختلفة من ناحية أخرى، جاعلا صوب عينيه هدفا واحدا، هو تقديم نقد عربي يكشف عما في النصوص الأدبية من خصوبة فنية، ويدفع بحركة التفكير النقدي نحو الإثارة والحيوية بعد ما أصابه من روح التقعر والتحنط، من ناحية، أو روح والإلغاز من ناحية أخرى، وسوف أؤجل تعليق ختامي لي عن هذه المحاولة، بعد عرض تفاصيل قراءتي النقدية.

إن النص الذي أختاره لهذه المحاولة هو النص المنشور بمجلة الأدب الإسلامي في العدد ٤٧ عام ١٤٢٦هـ ٢٠٠٥م، والذي كان بعنوان: ((وقفة على جدث الأعشى))، للشاعر ((عاطف عكاشة السيد))، وسبب اختياري لهذا النص، ما به من سمات وعناصر، تدعو الناقد إلى التحاور معها، على نحو ما سيتضح. وأول الأشياء التي أقف لديها التقديم الذي بدأه الشاعر لقصيدته، فهو يذكرنا بحادثة ((الأعشى)) - ((ميمون بن قيس))، بحبه الشديد للخمر، وهو ما دفعه إلي تأجيل إسلامه، للعام التالي، وفي طريق عودته مات قبل أن

يسلم، فكان ندماؤه يشربون الخمر علي قبره، وإذا جاء دور ((الأعشى)) سكبوا الخمر على قبره؛ لكي ترتوي عظامه، والطريف أن الشاعر بعد هذا التقديم يقول أن القصيدة على لسان أحد هؤلاء الندماء، وذلك يعني أن الشاعر منذ البداية يرغب في التواري عنا، أو يرغب في إهمال ذاته، لصالح المضمون فهو بهذا الصنيع يضعنا منذ البداية في إطار تخيل هذه الجلسة التي بها قبر الأعشى، والخمر والندماء، لكن هل ما سيأتي من شعر سيكون فعلا لسان حال أحد هؤلاء الندماء، أم أن الحقيقة هي تواري الشاعر خلف منظومة كاملة من القيم والأخلاقيات الإسلامية، فلنر.

بداية القصيدة مع وصف ((الأعشى)) بكونه سكيرا عربيدا، اتخذ في رقدته هذه من الجماجم كؤوسا، وبكونه يسبح في الصهباء كالحوت، وكل هذا الوصف ينطبق على كون قائله أحد ندماء ((الأعشى))، لكن تغييرا جوهريا يحدث في بناء منظومة القصيدة، يبدأ مع قول الشاعر:

بربك يا صناجة العرب استفق ... وقم حدث السمار عن لذة السكر

فما راعني في الصحو إلا خياله ... يولول مطروحا على بسط الجمر

هنا يتولد سؤال هو هل هذا الكلام يمكن أن يأتي فعلا من فم أحد الندماء، أم أن خلطا منطقيا يحدث في مجرى السياق، إن الشفرة التي ينطلق إليها الشاعر الآن، تختلف عن الشفرة الأولى لهذه القصيدة؛ فكيف يمكن رؤية ذلك نقديا، والإجابة أننا هنا نسير مع ما يعرف بالمنطق البذرة، وهي نظرية ترى بأن كل عمل أدبي يختار لنفسه منطقا خاصا به يخالف ما هو معتاد عن المنطق المستخدم في الحياة، وفي التواصل العادي، وهذا المنطق لا يتم بثه مرة واحدة في العمل الأدبي، وإنما يتم غرسه كبذرة أولى، ثم يكبر مع سياق العمل

ليرسخ من نفسه قانعا القارئ في تأويلاته، وتفسيراته، وواضح أن الشاعر نجح في غرس منطقه في قصيدته غرسا جيدا، فالقارئ العادي لن يلحظ هذه الانتقالة وذلك لأن الشاعر يعتمد عما لدى القارئ من حاسة الخوف من الموت، والخوف من الحساب، وإيماننا بوجود البرزخ وما به من ثواب وعقاب، وبالتالي فنحن نعلم مصير عذاب قبر شارب الخمر؛ لذا ليس مستغربا طرح ((الأعشى)) علي بسط الجمر، لكننا ننسى هنا أن نديم ((الأعشى)) الجالس على قبره، ليس هذا منطقه، أو رؤيته للوضع، فجلوسه هذا جلوس تحدي لنشر الدعوة الإسلامية في ذلك الوقت، وربما لم يكن الشاعر قد اتخذ من لسان أحد هؤلاء الندماء راويا، لكان قد وصف هؤلاء الندماء أنفسهم بما يستحقون من خبث نفس لكن الشاعر أراد أن يؤكد علي جوهرية عمله من خلال منطقه الذي نجح في تثبيته.

يمضي الشاعر رويدا رويدا، نحو تأكيد القيم الدينية والمسلمات الغيبية متأثرا تأثرا جميلا سلسا بالتعبيرات القرآنية، فيقول في تناص طريف:

فتخيل لي أن المقابر بعثرت * وأن الذي أبصرت من صور النشر

وفي تأكيد الشاعر على قبح الخمر ووجوب الابتعاد عنها؛ لما لها من عواقب ينقل عنصر "الشفرة" من النديم إلى ((الأعشى)) ذاته، الذي يتوجه بالخطاب بعدما نشر من قبره حسب خيال النديم، - إلى النديم ذاته، فيقول:

وكيف حسبت القبر موضع لذة * لمن باع أخراه بكأس من الخمر

تقرير من ((الأعشى)) بسفه النديم الذي ظن أن القبر قد يكون مركز لذة لهذا الذي باع أخراه، لكن أليس هذا النديم هو نفسه الذي تخيل ((الأعشى)) مطروحا على بسط الجمر، لكن هذا التناقض لا يشعر به القارئ لما نجح الشاعر في غرسه من مخاطبة الحواس الدينية الفطرية في نفس القارئ من ناحية، ولما استخدمه من لغة راقية سلسة لها

دلالات لفظية متناصة معنويا مع ما نؤمن به، مما أخبرنا به الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، عن الحياة في البرزخ والنعيم والعذاب في القبر.

يمضي ((الأعشى)) متحدثا عن نفسه . موضحا ما كان عليه من حمق وجهل، وسفاهة؛ أودت به إلى مصير أليم، مصير لم تغنيه فيه أمجاده الزائفة، يقول ((الأعشى)) في قصيدة ((عاطف عكاشة)):

فما أزيف الأمجاد حين ننالها * بما نتمنى محو؛ ساعة الحشر

ويدفع الشاعر بما يريد أن يوصله إلى المتلقي من رسالة قيمة توضح رؤية الشاعر تجاه الأدب وغايته؛ فيقول:

فأجدر الشعر بالبقاء قصيدة * إلي الطهر تدعو لا إلى العهر والفجر

ولو كان الشاعر ألقى بهذا البيت بعيدا عن سياق القصيدة؛ لكان فقد الكثير من قيمته التأثيرية والتواصلية مع قارئ الشعر، وفي نهاية القصيدة يبدو أن نمو المنطق البذرة قد وصل إلى حد النضوج وإيناع الثمرة، عندما يقول ((الأعشى)):

تمنيت لو أني اتبعت محمدا * ونهنهت نفسي عن مفارقة الوزر

فذلك هو الأمر الجلل الذي عليه التعويل، إتباع محمد صلى الله عليه وسلم، ونهي النفس عن الوزر، لكن هذا البيت في سياق القصيدة يأتي وله تأثير خاص على نفس المتلقي فهو تعبير صادر من لسان رجل كان على وشك الهداية، لكن الله تعالى أضله، وبذلك يتولد في النفس الخوف من المآل للمصير نفسه . أعاذنا الله تعالى من ذلك .؛ وبالتالي فإن القصيدة بجوار امتاعها الفني تترك أثرا وعظيا دافعا للخير، مانعا للشر. في نفس المتلقي وفي

"وعيه"، و"لا وعيه"، بشكل كبير؛ وذلك كان هدف القصيدة الأساسي الذي نجح الشاعر بحسه الفني الإبداعي في أن يؤصله في نفس قارئة.

تعليق ختامي

وبعد الانتهاء من هذه المحاولة أطرح تعليقي الختامي وهو من جزأين:

الأول: ما فائدة هذه القراءة التي قدمتها للقصيدة، وإجابة ذلك أنه تم توضيح الكيفية الفنية والتقنية التي استخدمها الشاعر في تقديم رسالته، وهو ما يساعد على فهم أكثر عمقا للقصيدة من ناحية، وفهم أكثر عمقا للقصائد المتحدة معها في الغرض من ناحية **ثانية**، ويساعد الذين يرغبون في إنشاء مثل هذا الأدب على فهم كيفية إنشائه، ويدفعهم نحو إتقان الأدوات الفنية للناحية الإبداعية، إلى أن يبدعوا هم أدواتهم الخاصة من ناحية **ثالثة**، وهي فوائد أرى أنها على قدر كبير من الأهمية.

أما التعليق الآخر فهو أنني قد استفدت كثيرا في هذه القراءة مما تقدمه النظريات النقدية الغربية حول الأدب، ومع ذلك لم تأت هذه القراءة كما قد يتوقعها البعض من إهمال للنواحي الدينية، بل على العكس من ذلك، جاءت مفيدة للكشف عما في النص من عناصر دعوية، وهو ما يوضح أن هناك خطأ كبير في التعامل مع هذه النظريات، سواء لدى المتعصبين لها، أو ضدها، فالاثنان خطأ.

فالمتعصبون لها يرون أن هذه النظريات وحدها هي التي سوف تدفع بنا إلى التقدم والتحضر، وذلك خطأ بيّن، فبدون أساس من التراث، ومن قراءة متطلبات الواقع، ومن الرؤية الواضحة للأمور لا يمكن للمفكر أو الناقد أو الأديب أن يصل إلى فكر مستقيم مثمر أما المتعصبون ضدها فهم يركزون بشكل كبير على المواقف، ويهملون المكاسب، إذ صحيح أن مؤسسي هذه النظريات قد نختلف معهم في أسسهم ومنطلقاتهم التي انطلقوا منها

وصحيح أن هذه النظريات تحمل تمردا على الذات الإلهية .لدى بعض الغربيين، لكن فاتهم أنه من الممكن استخدام استبصارات هذه النظريات في الوقوف على كيفية انشاء خطاب سواء أدبي أو دعوي أو غيره، ينفذ إلى القلوب ويحرك ما بها من بواعث الخير، بالإضافة إلى ما فيه من إمتاع جمالي، وعلى هذا فإنني أختتم دراستي هذه بالتأكيد على أن المشكلة الرئيسية في النقد والفكر العربيين، ليست في استيراد وتقديم هذه النظريات الغربية، وإنما المشكلة الجوهرية في كيفية توظيفنا لهذه النظريات، وكيفية الاستفادة منها، وكيفية تحويلها لمخزون من الخبرة الثقافية ثمارها لنا وليست علينا، مفيدة وليست ضارة، وأخيرا أدعو من جديد إلى التحرر من طرفي الثنائية، والمضي بفهم جديد، وعزم جديد، ورؤية جديدة.

المصادر والمراجع:

أولا المصادر:

١. حافظ إبراهيم: ((ديوان حافظ إبراهيم))، دار العودة ، د.ت ، بيروت.

٢. عاطف عكاشة السيد: ((وقفة على جدث الأعشى))، مجلة الأدب الإسلامي في العدد ٤٧ عام ١٤٢٦هـ ٢٠٠٥م.

٣. عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني: ((الديوان في الأدب والنقد)) مكتبة الأسرة [الهيئة المصرية العامة للكتاب] ،٢٠٠٠م، القاهرة.

٤. عبد العظيم أنيس، ومحمود أمين العالم: ((في الثقافة المصرية))، ط٣، دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٩م، القاهرة.

٥. د.لويس عوض: مقدمة ((بروميثيوس طليقا))، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨م، القاهرة.

٦. د.محمد حسين هيكل: ((ثورة الأدب))، ط٢، دار المعارف، د.ت، القاهرة.

٧. د.محمد مندور: ((في الميزان الجديد))، مؤسسات ع.بن عبد الله،١٩٨٨م، تونس.

٨. نائل الطوخي: ((ليلى أنطون))، دار ميريت ، ٢٠٠٦م، القاهرة.

٩. نجيب محفوظ: شهر العسل، مكتبة مصر، د.ت، القاهرة.

ثانيا المراجع:

أولا المراجع العربية:

١. د.أحمد إبراهيم الهواري: ((نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر))، ط٣، دار المعارف ،١٩٨٣م، القاهرة.

٢. د.جابر عصفور: ((نظريات معاصرة))، مكتبة الأسرة، [الهيئة المصرية العامة للكتاب]، ١٩٩٨م، القاهرة.

٣. د.جابر عصفور: ((قراءة النقد الأدبي))، مكتبة الأسرة [الهيئة المصرية العامة للكتاب] ، ٢٠٠٢م، القاهرة.

٤. د.جابر عصفور: الرحلة إلي الآخر في القرن التاسع عشر، ضمن كتاب:الغرب بعيون عربية، كتاب العربي، رقم ٥٩، ٢٠٠٥م، الكويت.
٥. د.جيهان صفوت رؤيف: ((أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر))، دار المعارف، د.ت، القاهرة.
٦. د.سامي سليمان أحمد: ((المؤسسة النقدية والاستجابة لتغير الواقع))، مجلة فصول النقدية، [عدد٦١] ، شتاء ٢٠٠٣، القاهرة.
٧. د.سليمان إبراهيم العسكري : النظرة للغرب..النظرة للمستقبل، ضمن كتاب: الغرب بعيون عربية، كتاب العربي، رقم ٥٩، ٢٠٠٥م، الكويت.
٨. د.سمير القطامي: ((هزيمة حزيران وأثرها في الرواية الأردنية))، مجلة "فصول" النقدية، [عدد٤]، المجلد السادس عشر، ربيع١٩٩٨م، القاهرة.
٩. د.سيد البحراوي : البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، ١٩٩٣، القاهرة.
١٠. د.شكري محمد عياد: ((المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين))، عالم المعرفة، عدد [١٧٧]، ١٩٩٣م ، الكويت.
١١. د.شوقي ضيف : الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، ط ١٠ ، د.ت ، القاهرة .
١٢. د.صلاح السروي : ماذا صنعت الحملة الفرنسية بمصر؟،أدب ونقد، عدد١٥٦، أغسطس، ١٩٩٦م، القاهرة.
١٣. د.عبد المحسن طه بدر: ((تطور الرواية العربية الحديثة في مصر))، ط٥، دار المعارف، د.ت، القاهرة.
١٤. د.عبد المحسن طه بدر: ((التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث))، الهيئة المصرية العامة للكتاب،[سلسلة دراسات أدبية] ،١٩٩١م ، القاهرة.
١٥. د.عبد المنعم تليمة: ((مقدمة في نظرية الأدب))، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، د.ت، القاهرة.
١٦. د.عبد الناصر هلال: ((لويس عوض))، الهيئة المصرية العامة للكتاب،[سلسلة نقاد الأدب (رقم٢٠)]، ٢٠٠٠م، القاهرة.

١٧. د.عزالدين الأمين: ((نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر))، ط٢، دار المعارف، ١٩٧٠، القاهرة.

١٨. د.عزت محمد جاد: ((نظرية المصطلح النقدي))، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م، القاهرة.

١٩. د.على شلش: ((نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث))، مكتبة غريب، د.ت، القاهرة.

٢٠. د.غالي شكري: ((العنقاء الجديدة)) "صراع الأجيال في الأدب المعاصر"، ط٣، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٣م، القاهرة.

٢١. د.فاروق العمراني: ((تطور النظرية النقدية عند محمد مندور))، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨م، تونس.

٢٢. د.مجدي أحمد توفيق: ((مفاهيم النقد ومصادرها عند جماعة الديوان))، الهيئة المصرية العامة للكتاب، [سلسلة دراسات أدبية] ،١٩٨٢م، القاهرة.

٢٣. د.محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الفكر، ط٢، ١٩٨٦م، القاهرة.

٢٤. د.محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، ط٣، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ٢٠٠٣م، القاهرة.

٢٥. د.محمد غنيمي هلال: ((الرومانتيكية))، نهضة مصر، د.ت، القاهرة.

٢٦. د.محمد غنيمي هلال: ((النقد الأدبي الحديث))، نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٩٧م، القاهرة.

٢٧. د.محمد مندور: ((النقد والنقاد المعاصرون))، نهضة مصر،٢٠٠٤، القاهرة.

ثانيا المراجع المترجمة

١. إديث كريزويل: عصر البنيوية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة [عدد ١٧] أغسطس ١٩٩٦م، القاهرة.

٢. جوناثان كولر: الشعرية البنيوية، ترجمة: السيد إمام، دار شرقيات ،٢٠٠٠م، القاهرة.

٣. جيرالد برنس: قاموس السرديات، دار ميريت للنشر والمعلومات، ٢٠٠٣م، القاهرة.

٤. رينيه ويلك: ((مفاهيم نقدية))، ترجمة د.محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، [عدد١١٠] ١٩٨٧م، الكويت.

ثالثا المراجع الأجنبية:

*- *Radu Surdulescu: From Structure and Structurality in Critical Theory, 1.Russian Formalism: The Systemic Nature of Literariness, Taken From The Internet, Date:12-05-2006, [http://www.unibuc.ro/eBooks/lls/RaduSurdulescuFormStructuality/Capitolul%20I.htm]*

*-*Victor Shklovsky: Art as Device, (1917), Abbreviated, Taken From The Internet, Date: 13-05-2006, [http://courses.essex.ac.uk/LT/LT204/D EVICE.HTM]*