بنية المرآة النرجسية

في قصة (الليل والورد) لمحمد حسن الحربي

حاتم الصكر

ـ «أي نار سيسوس، أيها الصبي الساذج، فيم محاولتك القبض على صورة خادعة؟

إن ما تراه ليس سوى الظل الذي أحدثه انعكاس صورتك على الماء. . .

ـ ويلاه إنّ ذلك الصبي الذي يتراءى لي ليس غيري أنا. إن صورة وجهي لا تخدعني. إنني أحترق بنار حبي لنفسي. وإنني أشعل بنفسي النار التي أشعر بها. . .»

(*) أوفيد / مسخ الكائنات

١ ـ فائض النشأة وحداثة السرد:

تقوم دراستنا هذه، على تحليل قصة محمد حسن الحربي القصيرة (الليل والورد[1]) احتكاماً إلى قوانين السرد القصصي ومستوياته وتجلياته البنائية محاولين استنطاق الخطاب المتحقق، غير مغفلين ما أخفاه المبنى وغيّبه. مستثمرين تقنيات الحداثة القصصية التي تحك بها قصة الامارات المعاصرة رغم ما نقرأ من دعوات تذكرنا بأن نشأة القصة في الامارات حديثة العهد «وأن عمرها قصير»[2] مقايسة إلى ظهور القصة في أقطار عربية أخرى، مما يدعو إلى الشك حتى في مستواها ويتساءل إن كانت «هناك قصة ناضجة في الساحة المحلية كشكل من أشكال التعبير الفني[3]».

وتحيلنا تلك الدعوات إلى ظروف خارجة لا نجدها مانعة لظهور قصة فنية حديثة. فالعزلة والنشر المحدود وغياب الموروث القصصي المحلي، تلغيها ـ كمبرّرات ـ ما تؤمنه النماذج القصصية العربية، وما تستثيره التجارب التجديدية من تفاعل. إن تحديد أوائل السبعينات كبداية لكتابة قصة فنية حديثة في الامارات يجب ألا يكون حائلاً دون المطالبة بمزايا سردية، لاحظ الباحثون ضعفها من خلال تركيز المحاولات القصصية المعاصرة على (الوصفيات والسرديات وعلى طريق الحكاية)[4]. إننا لا ننتظر أن تمر قصة الامارات بدورة حياة أولية، وكأنها غير مسبوقة بتجارب عربية مجاورة وذات أثر. بل نفترض أن ثمة عوامل تسرع الولادة، وتختصر مراحل النمو، وتنقل بالتأثير مزايا فنية حديثة يتطلبها السرد، ولا يغني عنها القول بحداثة العهد ومتاعب النمو أو العزلة الحضارية.

(*) أرجو مخلصاً مطالعة القصة ـ التي سبقت هذه الدراسة ـ قبل قراءة الدراسة.

(١) الليل والورد ـ محمد حسن الحربي ـ قصة ـ مجلة (شؤون أدبية) السنة الثانية ـ العدد ٦ ـ صيف ١٩٨٨. ص ص (١٩٨. ٢٠١).
أرجو ملاحظة فهرست العدد حول العنوان.

(٢) و٣ ـ كلنا. . كلنا. . كلنا. نحب البحر ـ قصص قصيرة من الامارات ـ المقدمة ص ٥ ط ١ ـ ١٩٨٦ ـ اتحاد كتاب وأدباء الامارات. ودراسة الاستاذ عبد الحميد أحمد في الملتقى الأول للكتابات القصصية والروائية في الامارات. منشورات اتحاد كتاب وأدباء الامارات ـ ط ١ ١٩٨٩ ص ١٣.

(٤) الخروج من البحر ـ رواية نقدية للقصة القصيرة في الخليج العربي ـ رعد عبد الجليل جواد ـ ط ١ (١٩٨٧ ـ مطبعة دار الشعب ـ القاهرة ـ ص ٤٥.

ولا نشك في أننا نعيد بهذا الاعتقاد، هيبة الوعي القصصي الذي يمتلكه القاص وهو يختار أدواته ويتجه إلى حقله الكتابي والابداعي.

وهذا كفيل بتعويض التأخر الزمني، واستشهار ما أسميه فائض النشأة مما يفترض تجنيب قصة الامارات عثرات البداية التجريبية وأطوار النمو البدائية.

أما ما نراه من كتابة قصصية لا تستجيب لشروط الحداثة السردية، فتفسيره يكمن في ضعف الوعي بالعلاقة المفترضة بين القصة والعالم أو تخلف النظرة إلى القصة كتابع ذليل للواقع يعكس حالاته ويوثقها بتبعية.

٢ ـ الليل والورد:

ثنائية الخارج والداخل

تقوم قصة محمد الحربي (الليل والورد) على ثنائية الخارج والداخل أو العالم والذات. بدءاً من العنوان، الذي يقابل الليل والورد. ومن المدخل الذي ينشطر فيه الكون إلى خارج «يغرق.. في موته الأسود» وداخل يضيء كشمس النهار.

ولإحكام ثنائية الخارج والداخل، جعل القاص القصة بضمير المتكلم المفرد، حيث يتبين لنا أن القصة كلها عبارة عن مونولوج بين المرأة ومرآتها. وسنجد أن تعرفنا على أن الأنثى يتضح بقرينة لغوية (إنشائية) وليس بحدث درامي، وبعد تسعة أسطر من بدء القصة، حين تقول الأنثى الساردة «أنت سيدة جليلة مثلي». ولكننا لا نتعرف على المخاطبة إلا في السطر الأخير من القصة حين يرد في المونولوج قول الأنثى الساردة: «فلولاك أيتها المرأة الشفيفة لمتّ من زمن» مما يحتم قراءة القصة ثانية بهدي هذا البوح والكشف الصارخ.

إن السرد ينبني إذن على مونولوج مطول، تتحدث فيه أنثى (دون إسم) مع مخاطبة غير مسماة، تتناثر صفاتها على أنها (قرين) أو شبيهة للمتحدثة. وهذا أيضاً معروف بالصفات لا الأفعال كالقول مثلاً «أنت الجليلة الوفية، البديعة، اللطيفة، رائعة الجمال، فائقة الشفافية، نقية القلب..».

إن قراءتنا المتكررة للقصة، ومسحنا لأركانها وزواياها وما يختفي وراء الخطاب من أحداثها، لن يزيدنا تعرفاً على بؤرتها. ذلك أنها تقف في لحظة سكون متكررة لا ينمو فيها شيء. فالقصة بدأت وقد انتهى كل شيء. اختارت المرأة جدران غرفتها سوراً يحميها عن العالم الخارجي الغارق في الظلام. واتجهت إلى المخاطبة التي سنعلم أخيراً أنها مرآتها. وارتاحت لمخاطبتها لأنها نسخة عنها. وهذا التطابق مع المرآة كقرين، يهيّىء القارىء لقبول لحظة التماهي بين المرأة ومرآتها في نهاية القصة. وهو التماهي الذي سيكون موضع دراسة وتحليل عبر تفكيك عناصر القصة أولاً، وإعادة بنائها بهدي. الجملة الكبيرة التي تقولها، إن نحن تابعنا رولان بارت في وصفه القصة القصيرة بأنها كأي نص «عبارة عن جملة كبيرة»[٥]. ونستطيع أن نستخلص جملة محمد الحربي في قصته هذه، ونلحقها بأنها كناية عن الهروب من العالم بعد الاصطدام به والانكفاء إلى الذات عبر مفهوم صوري هو المرأة.

ولكن مستوى السرد في (الليل والورد) لا يعطينا (معنى) مستخلصاً بل يحيل إلى شبكة أخرى من المحذوفات والمغيبات. مما يذكرنا بقول أمبرتو ايكو بأن النص إذ يتميز عن الانماط التعبيرية الأخرى بتفقده فإنما لأنه «نسيج من المسكوت عنه» أي ذلك الذي لا يظهر على السطح، بل على مستوى العبارة»[٦].

وفي (الليل والورد) تكون حصة المسكوت عنه أكبر من الملفوظ، إلا أنها لا تعني شيئاً لأنها مختزلة إلى (كلام) يتداعى عبر المنولوج ولا تشي به الأحداث. في (الليل والورد) ليس ثمة أحداث. لقد هيمن السارد المتكلم، وفاض بوجه حيث أرادت الشخصية المتحدثة وسكتت عما تريد السكوت عنه. حتى أننا لا نفهم سبباً مباشراً لهروب المتحدثة من العالم وانكسار حلمها سوى تلك الاشارات الضنينة: «لكنهم أحرقوا أشياء كثيرة داخلي تصعقني إن تذكرتها». وقولها الذي يرشح محمولات الخطيئة «ولد عقابي من رحم لذتي الصغيرة». إذا أضفنا إلى إيماء المواجهة مع الخارج قولها إنها بعد سنوات وسنوات اكتشفت أنهم ـ أي الناس ـ يضحكون من صعوبة البكاء. هؤلاء الناس الذين وصفتهم الساردة بأنهم الجحيم: «وحدك جنتي والآخرون جحيم» في إحالة عابرة لجان بول سارتر، تكررت ثانية في قولها «هؤلاء لو تدرين، جحيم لا يطاق».

ولكن، من هم هؤلاء (الآخرون) أو ما هو جحيم المتحدثة الذي هربت منه إلى نفسها، إلى صورتها في المرآة؟

يقول بارت «لا معنى لأن يقدم السارد المعلومات لنفسه بدل أن يقدمها للقارىء» فالسارد بذلك يخفي إذ يتوقف عن التشخيص والبوح، بعض المعلومات التي يعلمها هو جيداً فيما يجهلها القارىء[٧].

وفي حال سارد (الليل والورد) فثمة أكثر من سبب لشعورنا بجهل ما يحدث فالقصة مروية بلسان السارد بضمير المتكلم الشخصي وهذا يتيح لكثافة أكبر من الترميز أن تتحقق عن طريق اللغة.

كما أن المخاطبة (قرين) فهي أقرب إلى الذات الساردة من

---

(٥) التحليل البنيوي للقصة القصيرة ـ رولان بارت ـ ترجمة د. نزار صبري. الموسوعة الصغيرة ـ بغداد ـ ط ١ ـ ١٩٨٦ ـ ص ٣٣.

(٦) القارىء النموذجي ـ أمبرتو ايكو ـ ترجمة أحمد بوحسن ـ مجلة آفاق ـ الدار البيضاء ـ العدد ٨ ـ ٩ / ١٩٨٨ ـ خاص بطرائق تحليل السرد الأدبي.

(٧) بارت ـ التحليل البنيوي للقصة القصيرة ـ ص ٨٧ ـ مصدر سابق. وقد أخترت عبارة الترجمة المغربية (آفاق ـ ص ٢١) لأختصارها ودقتها.

سواها. إنها هي، فما تقوله لها زائد وغير ضروري، فهي تعرفه تماماً.

أخيراً: يزداد شعورنا بجهل ما تعرفه الساردة كون الخطاب القصصي يبدأ بعد انتهاء القصة، في الليل وراء جدران الغرفة الأربعة، وأمام مخاطبة مجهولة تعرف في الجملة الأخيرة من المونولوج أنها المرآة.

ولعلي أستطيع إضافة سبب رابع لفراغ الخطاب القصصي من السرد المطلوب، وهو يتعلق بهوية السارد. إنها أنثى. ولا تستطيع في مساحة البوح أن تنطلق لأكثر مما وصلت إليه. فالقاص إذ يضع قناع المرأة المغدورة لا يطلق خطواتها وصوتها في الخارج لتجد منقذاً، بل يدخلها إلى غرفتها لتناجي نفسها عبر المرآة خلاصاً وحلاً. لقد شخص دارس مغربي (الأنا المؤنث / المثقف) بأنها مجال وسيع وثري للمونولوج بمظهريه الواعي واللاواعي «من حيث هو ملتقى القهر البطريكي والروحي والاجتماعي»[٨].

إن السرد لا يعني عرضاً زمنياً لتسلسل الأحداث ولكنه من جهة أخرى يعني تجديداً شاملاً لعلاقة الشخصية مع سواها من شخصيات القصة، سواء بما أتيح قوله عبر الخطاب أو المنبني الحكائي، أو ما لم يقل رغم أنه وقع فعلاً في المتن الحكائي وأشير إليه اختزالاً أو إيماء[٩].

أما السارد فهو الذي يتم السرد فعلياً. وهو المنجز للغة الواصفة[١٠]. وهو يعطي للخطاب السردي ملموسية لأنه كما يرى ايخنباوم - صورة ملموسة للاتصال وتحيين إنساني للسرد مجسداً بواسطة أشخاص. رغم أن السارد شأنه شأن الشخوص ليس إلا كائناً ورقياً كما يرى بارت.[١١].

إن قصة الحربي تثير اشكالية خطيرة هي الأجناسية الأدبية. فما دام السارد لا يقدم مستوى سردياً متكاملاً (بالحدث والشخصيات وفضاء السرد) فإن السؤال عن هوية النص الاجناسية يكون مشروعاً. فما الذي يميز السرد عن سواه من الاجناس إن نحن لم نجد وراء الخطاب السردي، قصة ما؟.

فحضور السارد هنا لم يشعرنا بغياب المؤلف فحسب، بل بغياب السارد كوسيط بين الكاتب والنص.

إن المونولوج الذي يستغرق القصة كلها معروف بصيغة المتكلم النحوية (أي عائدية الضمائر إليه) وليس بمعناه السردي (أي عودة الأحداث إليه في المتن الحكائي). رغم أن ضمير المتكلم (المفرد) «أنسب وأقرب إلى آلية المونولوج»[١٢]. فالمونولوج يعبر عن انقطاع الصلة بين الذات والخارج. ويعتبر «دليلاً على عدم الوئام والانسجام مع الواقع الخارجي. وصرخة احتجاج مخنوقة في وجهه»[١٣]. فهو انكفاء إلى حوار الذات مع نفسها، وهروب إلى حصون النفس وقلاعها التي تشعر الذات داخلها بالأمان والسلام والحرية.

وإذا كان النسيج النصي في (الليل والورد) يحمل تلك السمات التي هي ثغرات في جسد السرد، فإن القارىء سيدرك أن (تجريد) القصة هو أمر أبعد من التطهر من الخارج وعلاقاته الملموسة.

إن القارىء يستطيع حمل هذا (التجريد) الغارق في المنولوج اللغوي على أنه وقفة شاعرية إزاء حدث وليس حدثاً منقولاً بشاعرية. فالشخصيات دون أسماء. والزمن الخارجي عام غير محدد. كما أن زمن السرد الخاص خلو من أية علاقة سجلتها الذاكرة ليبنيها الخطاب السردي. ويبدو لي أن تلك إحدى سمات القصة لدى الحربي. فقد سجل دارس آخر هو رعد عبد الجليل جواد ملاحظة مهمة حول الذاكرة التي لعبت دوراً تدميرياً في نمو الشخصية. ويعزز رأيه هذا بحكم نقدي آخر هو عدم استطاعة الحربي أن «يقدم بعداً استشرافياً ومستقبلياً بالإضافة إلى افتقار شخوص المجموعة إلى القمة الفلسفي» معللاً ذلك بإعطاء القاص للشخوص «تركيزاً متميزاً عن الحدث ودون موازنة»[١٤].

إن الشخصية تهيمن على السرد بشكل مطلق لا يدع أي مجال لتنفذ منه أساسيات الحدث وهذا يشجع الدارس على تفسير اللجوء إلى المونولوج في هذه القصة بأنه هروب من الحدث لصالح التداعيات الذاتية.

فالمناجاة المونولوجية المتاحة باتجاه الخطاب من الذات إلى الذات عبر وسيط أو قرين مرآتي، لا تعكس إلا اهتماماً بالشخصية خلواً من الحدث. وكأنها هي ذاتها مركز الأحداث وبؤرتها. تتجمع أو تلتم عندها ثم تنعكس إلى الخارج. مع ملاحظة أنها تعكس ما تريد أن تعكسه وحسب.

وهذا البناء السردي يأتي مختلاً في المعتاد، تنقصه ما سبق أن أسميناه معلومية الحدث من قبل السارد ومجهوليته من قبل القارىء.

---

(٨) مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية - من التأسيس إلى التجنيس - نجيب العوفي - ط ١ - ١٩٨٧ - المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء - ص ٥٥٤.

(٩) المتن الحكائي هو ما وقع فعلاً. والمبني هو الكيفية التي يتعرف بها القارىء على ما وقع - ولتوضيح أشد تراجع مقالة توماشفسكس (نظرية الأغراض) في كتاب (نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس - ترجمة ابراهيم الخطيب. ط ١ ١٩٨٢ - مؤسسة الابحاث العربية - بيروت ص ١٧٥ وما بعدها.

(١٠) من أجل سيمياتية تعاقبية للرواية - فلاديمير كريزفسكي - ترجمة عبد الحميد عقار - عدد آفاق الخاص - مصدر سابق، ص ١٦٢ وما بعدها.

(١١) رولان بارت - التحليل البنيوي - مصدر سابق - ص ٨٩.

(١٢) نجيب العوفي - مقاربة الواقع - مصدر سابق - ص ٥٣٦.

(١٣) نفسه - ٥٣٤.

(١٤) رعد عبد الجليل جواد - الخروج من البحر - مصدر سابق - ص ص ٤٥ - ٤٧.

وليس هذا تحفيزاً أو استثارة للقارىء كي يكمل البياض أو يملأ فراغات النص أو يستنطق الخطاب بما سكت عنه ولم يلفظه. فليس من مسكوت عنه كما يبدو وإنما هي استعاضة بالشخصية عن الحدث. وبالضمير النحوي للشخصية عن وجودها الورقي في الخطاب.

٣ ـ المرآتية: النرجسية والبوح

تتخذ المرآة في قصة الحربي مكانة مهمة. فهي القرين الذي نكتشفه آخر القصة. إن القارىء لا بد له من القيام بقراءة ثانية للقصة بعد إكتشافه أن المونولوج موجه إلى المرآة. أو إلى الذات عبر المرآة. فالصفات المبثوثة للمرآة لا تكفي لتشخصيها. وإنما ينصرف الذهن إلى استحضار صورة (القرين) دون تسمية محددة.

أما حين نكتشف في العبارة الأخيرة أن المخاطبة هي المرآة فإن تراتباً آخر للأولويات سوف يفرض علينا قراءة جديدة هي التي ستقوم فيه بوضع المرآة بدل المخاطبة المجهولة في ثنايا القصة. إن النص ـ حسب أمبرتو ايكو ـ أوالية تعيش على فائض قيمة المعنى الذي يدخله فيه المتلقي[١٥]. وما يتحصل لدى المتلقي لنص الحربي ليس بالشيء القليل حتى يهمله. إنه فائض قيمة معنى، ينتجه النص قبل أن يعيد المتلقي انتاجه. ومفتاح مهم يفرض دخولاً جديداً إلى مغاليق النص وأسراره. إن المرآة تفترض صورة للذات المتمرئية فيها. وإذا ما تركز النظر في المرآة لاستجلاء صورة الذات، نكون قد دخلنا في مفهوم (النرجسية) كما تطرحه الاسطورة.

فإحدى وظائف المرايا ـ كما يقول فوكو ـ أنها تضاعف. وهذا يعني أنها تكرر الأصل بما يسمح لنا برؤيته مضاعفاً. وهي بذلك تؤكد الذات وتريها جوهرها. إنها تهبنا بذلك ما يسميه فوكو «تعزيمة القرين»[١٦] أو «التماهي بصورة القرين» كما يقول لاكان وهو يتحدث عن المرحلة المرآتية[١٧] التي يرى أن لها أثراً خطيراً في تشكيل الذات منذ أن يعي الصغير انعكاس المرآة باعتباره كائناً واقعياً يحاول الامساك به أو الاقتراب منه حتى يتعرف على الآخر باعتباره صورته، ثم يتطور بالمعرفة ليغدو ضرباً من لجوء الذات للذات.

تعطينا المرحلة المرآتية إذن، درس التماهي وهو في بدايته. لذا يظل حضورها المتأخر مذكراً ببداياتها. فهي أنسب وعاء لحوار الذات مع نفسها.

(١٥) امبرتو ريكو ـ القارىء النموذجي ـ آفاق ـ مصدر سابق ـ ص ١٤٠.

(١٦) الوصيفات ـ ميشال فوكو ـ ترجمة مصطفى المسناوي ـ مجلة بيت الحكمة ـ الدار البيضاء ـ العدد الأول ـ السنة الأولى ـ إبريل ١٩٨٤ ص ص ٤٧ ـ ٦٠ ومقالته تحليل للوحة شهيرة لغيلا سكوز يظهر فيها الرسام وأسرة الموديل الملكية منعكسين في المرآة.

(١٧) جاك لاكان ـ مرحلة المرآة باعتبارها مشكلة لوظيفة الأنا ـ ترجمة مصطفى كمال مجلة بيت الحكمة ـ العدد الثامن ـ السنة الثانية ـ نوفمبر ١٩٨٨ ص ص ١٧٧ ـ ١٢٤.

إن المرآة ترينا ما تقتضيه أعماقها المضيئة. أما القاص فيرينا مالا يظهر بالمرآة بل مالا تستطيع المرآة إظهاره نظراً لطبيعتها الانعكاسية. «ورغم كل ما نقوله عما نراه، لا يأوي ما نراه قط إلى ما نقوله»[١٨]. وذلك بحكم جدل السطح والعمق أو الداخل والخارج.

إن المرآة فرصة لتأمل الذات. لكنها دلالة وصورة ورمز. وهي رغم اقترانها بالوعي والتعرف الواعي «فإن وجودها المادي ـ بوصفها عاكساً يعكس صورنا ـ يساعدنا ـ بمعنى أو بآخر ـ على أن نرى أنفسنا. ويمكننا من أن نرى صورتنا على صفحتها فيتسع وعينا بأنفسنا..» كما يقول جابر عصفور وهو يتحدث عن دلالة المرآة في أدب طه حسين[١٩].

وإذا كانت المرآة تهيّىء للذات فرصة التماهي بها وتحقيق أو تأكيد نفسها، فإنها إلى جانب ذلك فرصة للتعبير عن نرجسيتها.

فالمرآة في التفسير الحديث هي امتداد لصفحة الماء الرقراق التي رأى نرسيس وجهه منعكساً عليها.

لقد أصبح نرسيس منذ رأى وجهه في مياه النبع، وقوداً للنار التي كان يشعلها في صدور الفتيات «لقد سحرت لبه صورته المنعكسة على الماء فوقع في غرام طيف حسبه جسداً وهو لا يعدو أن يكون ظلاً»[٢٠]. وبقي يحاول القبض على صورته في الماء ويناجيها حتى ذهب جماله وشبابه ثم مات. ولما أراد الناس حرق جثته كما هو معتاد وجد أنها اختفت «وإذا زهرة النرجس قد ظهرت مكانها تحمل قلباً زعفراني اللون تنبثق منه وريقات بيض»[٢١].

فإذا كانت المرآة تضاعف صورة الذات المتأملة نفسها، وزهرة النرجس تحل محل جسد نرسيس الميت دون معانقة صورته في الماء فإن حضورها معاً يؤكد بنية نرجسية مرآتية تتآزر لتأكيد حب الذات لدى بطلة قصة (الليل والورد).

لقد أصبح الوصف بالنرجسية تعدية لمعنى التسمية ومغزاها. فالوصف بها يدل اليوم على الاعجاب المرضي بالذات. وهو يتحقق دون شك بسبل متعددة منها التأمل في المرآة.

وفي (الليل والورد) نستطيع استنباط أدلة لغوية تتيحها لغة السرد لاثبات التماهي في المرآة والنرجسية التي وقعت فيها الساردة.

فهي تخاطب المرآة بالقول: «كم أنت جميلة مثلي. أي سر في عينيك الواسعتين أي طعم حلو تشربته شفتاك المضمختان بأحمر عليل. كم هو مرهف قدك. يانع مثل نضوج جسدي الفائر».

(١٨) فوكو ـ الوصيفات ـ مصدر سابق.

(١٩) المرايا المتجاورة ـ دراسة في نقد طه حسين ـ جابر عصفور ـ ط ١ ـ ١٩٨٣ الهيئة المصرية للكتاب ص ٢٦.

(٢٠) مسخ الكائنات ـ أوفيد ـ ترجمة وتقديم ـ د. ثروت عكاشة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط ٢ ـ ١٩٨٤ ـ ص ص ٨٦ ـ ٨٨.

(٢١) نفسه ـ ص ٨٨.

كما تستعرض جسدها عارياً وتقوم بما تسميه «حواراتي الجسدية في ليلي العجيب». إن التعارضات بين الداخل والخارج تأكد بقراءة الجملة القصصية التي يحكيها السرد: وهي جملة مرآتية نرجسية متماهية كما رأينا.

أما التقنيات الأخرى فسوف نقف عندها في الفقرة اللاحقة معززين رأينا الذي بسطناه آنفاً.

٤ ـ تقنيات سردية:

يتأكد باختيار ضمير المتكلم المفرد وغياب التسمية ومفاجأة المرآة المخاطبة في ختام القصة، البناء النرجسي الذي وصفناه آنفاً.

وسوف نحاول هنا أن نقف عند العنوان فهو ذو حمولة خطيرة توجه القارىء كما توجهه الخاتمة وهيمنة السارد المتكلم والمرآة المخاطبة.

فالعنوان ليس عتبة نعبرها إلى النص. إنه نص صغير يلخص النص الكبير ويحدد الطريق نحوه إنه ليس لافتة. بل هو داخل في توقعات المضمون وتحديد سير القص. يقول محمد مفتاح في (دينامية النص) «إن العنوان يمد بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته. إنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص ومنهم ما غمض منه. وهو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه»[٢٢].

إن العنوان إعلان موجز عن المحتوى واتجاه المضمون فهو يعلو النص ويمنحه النور اللازم لتتبعه. لذا شبهه جاك دريدا بالثريا وهو يتحدث عن «العنوان المشرق لأنه يضيء الطريق الذي ستسلكه القراءة والطريق الذي سبق لها أن سلكته»[٢٣].

وفي (الليل والورد) يتماثل عالم الخارج بالليل فيما يرمز بالورد إلى النهار وشمسه المشرقة.

ولما كانت المرآة هي التي تمنح النهار شمسه داخل الغرفة فإن تسلسل العناصر في طرف الثنائية الثاني (الورد) تتراتب كالآتي:

الورد ـ النهار ـ المرآة ـ الداخل.

(الضوء)

فيما يكون تراتب طرف الثنائية الأولى كالآتي:

الليل ـ الظلام ـ الموت ـ الخارج.

إن الورد لا يرى ليلاً. كما أن المرآة لا تمنح الناظر صورته دون ضياء وهذا ما يجعلنا نعد الورد والمرآة اسمين لمسمى واحد.

ولماذا لا نسمي هذا المسمى الجديد وهو جزء من المرآة والورد معاً. إنه النرسيس الذي لم يقبض على صورة وجهه في المرآة (صفحة الماء) فمات قربها ثم نبتت زهرة النرجس مكان جسده؟

تقول الساردة للمخاطبة:

«يغرق هذا الخارج في موته الأسود، وأراني معك وحدك، في الداخل، شمس نهار... معك في الداخل شمس نهار عندما تبتلعني غرفتي من هذا الخارج، هو يغرق في ليله الميت،.. إلا أنت تجعلينني في الداخل شمس نهار».

إن هذا التماهي لا يعادله إلاّ الابتعاد عن الخارج. ولا يمكن أن نغفل هنا الاشارات الجنسية الواضحة والعرى أمام المرآة. مما يقود إلى اتهام الساردة بنوع من المثلية التي تتطور عن النرجسية والابتعاد عن الآخرين بحجة أنهم الجحيم.

لقد هيمن السارد المتكلم وألغي الافعال والأحداث. إلا أن ضمير المتكلم المفرد أتاح بناء مونولوج انشاطي طويل جعل قصة الصوت الواحد أشبه برسالة إلى الذات عبر وسيط هي المرآة.

إن (القرين) والصورة المرآتية والذات الساردة إضافة إلى الضمير النحوي المباشر تسمح للقراءة المدججة بنوايا الاتهام النرجسية أن تجد لها أكثر من دليل. أما النهاية فإن صياغتها الشبيهة ببيت القصيد في الشعر العربي يذكرني بذلك الضرب من المفاجآت الختامية التي لاحظ اينحنباوم ورودها في القصة الأمريكية القصيرة. فيما يجد أن اقتراح اللغز أهم من حله عند القصاصين الأمريكان الذين أولعوا ببناء القصة على لغز أو أخطاء يحتفظ به بالدور المحرك للحبكة على النهاية[٢٤].

إن المعني يجب ألا يكمن في نهاية القصة القصيرة. بل يجب أن يتخللها حسب بارت[٢٥]. لقد أدى تغيير النهاية بالافصاح عن المخاطبة (المرآة) إلى إعادة قراءة القصة ثانية لترتيب الضمائر والصفات بموجب الاكتشاف الذي أخفاه الكاتب حتى آخر جملة من قصته. وقد أخفاه على مستوى البناء كله.

إلا أن نهايات كهذه لا تناسب إلا مونولوجات إنشائية كتلك التي بنى على أساسها خطاب السرد في قصة (الليل والورد). فالليل ليس إلا الفضاء الزمني المطرود إلى الخارج. وهذا ما وجدته في عدد من قصص الكاتب نفسه[٢٦].

لقد كنت أزمع قبل أن أتجه إلى دلالة المرآة والنرجسية أن أدرس

---

(٢٢) دينامية النص ـ تنظير وانجاز ـ محمد مفتاح ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ ط ١ ١٩٨٧ ـ ص ٧٢.

(٢٣) جاك دريدا ـ نقلا عن كتاب (الغائب: دراسة في مقالة للحريري) لعبد الفتاح كيليطو ـ ط ١ ـ ١٩٨٧ ـ دار توبقال ـ الدار البيضاء ـ ص ٢٧ ـ ٢٨.

(٢٤) نصوص الشكلانيين الروس ـ مصدر سابق ـ ص ١١٧.

(٢٥) بارت ـ التحليل البنيوي ـ ص ٣٨.

(٢٦) مثل (عصافير الشتاء) ص ٧ في مجموعته (الخروج على وشم القبيلة). ط ١ ١٩٨١ ـ دار الكلمة للنشر ـ بيروت. وهي تبدأ بقوله:

«كان الوقت ليلاً، والأشياء دائماً ـ تأتي في الليل:»

و(ولادة في عالم الأسماك) ص ٥٣ من المجموعة نفسها التي تبدأ بقوله:

«أوائل ١٩٧٨. هو ذا الليل يزفني بظلمته إلى قبري...»

وتراجع كذلك قصصه (قبلني أيها النهار) و(مهمة) و(مفاتيح) في مجموعته (حكايات قبيلة ماتت) ـ ط ١ ـ ١٩٨٧ ـ دار الكلمة ـ بيروت.

المراة كذات ساردة. لكنني وجدت مساحة البوح غير كافية. وقد تحقق في مرآة الحربي ما كان يحذر منه الكاتب الروسي ألكسي تولستوي حين قال «إن البطل الرئيسي لعصرنا أعظم من أن تتسع له مرآة صغيرة كمرآتنا»[٢٧].

ولعل هذا هو مقتل الاتجاه الواقعي التسجيلي الذي يريد أن تكون المرآة بحجم الجسد حيث لم توجد بعد مرآة كهذه.

إن القاص حاول في قصص أخرى له أن يعالج عزلة المرأة ووحدتها. فكتب على العانس[٢٨] مستبطناً عبر راوٍ عليم في هذه المرة أعماق بطلته. إلا أنه يقترب بالمونولوج في (الليل والورد) إلى حميمية بطلته وعذاباتها الداخلية، عذابات أنثى مذعورة من خارج ثقيل كالموت في الليل.

٥ ـ ملاحظتان: خاتمة

١ ـ كان الليل طقساً ومسرحاً لعدد من قصص الكاتب. ليل تغرق فيه المخلوقات ويصيبها الذعر[٢٩]. وهو الليل الذي حمل مخلوقات الخارج وأوقفها عند باب الساردة في (الليل والورد).

٢ ـ كان عنوان القصة كما جاء في فهرست العدد الذي نشرت فيه من مجلة «شؤون أدبية» هو: الليل والورد.. القمر يقترب. ولم يثبت أعلى القصة في المتن إلا (الليل والورد). ولم أستطع التعامل مع بنية العنوان إلا بما هو معلق فوق النص، مشرق بضيائه على صفحاته. أما اقتراب القمر كخاتمة للعنوان، فهو إفصاح مسبق لما ستؤول إليه القصة في خطابها السردي. أي التماهي بالنور المنبعث من المرآة داخل الغرفة.

لقد اتضح لي كاستنتاج وخاتمة هيمنة التجريد الانشائي على فضاء السرد وهذا ما يؤكده عرى الشخصيات من الأسماء وخلو القصة من الأحداث واختزال الوقائع بجمل غير دالة.

إلا أن مواقع الحداثة تؤشر داخل البيئة السردية بالبحث عن أعماق الشخصية لا ما يطفو على سطحها. والعناية باللغة الواصفة حد خروجها عن السياق السردي إلى وصف خارجي «إنسان يتهيب من نشر خباياه المفجعة على شفاه الناس. الناس أغلبهم يفتقد الميل إلى المشاركة... إنهم لا يحبون أمثالنا إلا إذا كنا على علاقة سيئة بالحزن الضروري..» ومثل هذه الجمل كثير مما يعبر عن تعديه الفكرة إلى الخارج دون مرورها بوعي الشخصية. وهي تلغي دور السارد كوسيط بين المؤلف والنص. وتقيمه مهيمنا على النص من وراء أقنعة شخوصه. اتضح لي أيضاً أن القراءة تنتج النص بمعنى تفكيكه وتركيبه وفق ما ترشح به معطيات السرد ذاتها.

فقد عجزت مثلاً عن تخيل ماضٍ ما للساردة التي انكسرت أحلامها وخاب رجاؤها بالناس فانكفأت إلى مرآتها داخل غرفتها لتضاعف ذاتها وتحنو على صورة وجهها كما فعل نرسيس وهو يدير ظهره للحوريات اللواتي أردن مغازلته، ملتهياً بمطالعة صورته المنعكسة على مياه النبع.

بل إنه ظل يتطلع إلى نفسه في مياه سيتكس حين بلغ عالم الموتى. فحزنت عليه حوريات النبع وحوريات الغابة وقصصن شعورهن من أجله[٣٠].

أما بطلة (الليل والورد) فقد ظل بعدها شذى حبها لنفسها عبر حب مرآتها.. وتهويمات بوحها الضنين بين جدران غرفتها ـ ملاذها، وهي ترمق ليلاً يتكاثف في الخارج حد الموت الأسود.

---

(٢٧) جابر عصفور ـ المرايا المتجاورة ـ مصدر سابق ـ ص ٤٤.

(٢٨) حكايات قبيلة ماتت ـ ص ٩.

(٢٩) يقابله نقيضاً له الفجر أو النهار أو الصباح في كثير من القصص المشار إليها في الهامش ٢٦.

(٣٠) أوفين ـ مسخ الكائنات ـ ص ٨٨.