الحتميّة بوصفها شرطًا لتحرر أفق التلقي في رواية "الأفق الأعلى" لفاطمة عبد الحميد

Determinism as a Condition for the Liberation of the Horizon of Reception in Fatima Abdul Hamid's Novel "*The Highest Horizon*".

د. شهرة بلغول*
Chahra Belghoul
جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي (الجزائر)
University Larbi Ben M'hidi OEB (Algeria)
chahra.belghoul@univ-oeb.dz

تاريخ الإرسال: 2023/08/07	تاريخ القبول: 2023/09/30	تاريخ النشر: 2023/12/15

ملخص البحث

تروم هذه الدراسة مقاربة رواية "الأفق الأعلى" لفاطمة عبد الحميد نقديًا على ضوء مقولات التحليل النفسي؛ للكشف عن دور الحتميّة في تحرر أفق تلقي النص، على نحو يزيح العلاقة التقليديّة بين المبدع وأثره الفني، ليعيد الاعتبار للمتلقي بوصفه شريكًا فاعلًا في تشييد عوالم النص وكشف مضمراته، وذلك عبر الانتقال من التحليل النفسي البيوغرافي إلى التحليل النصي، كما تسائل بعض الخيارات السرديّة التي تبنتها الروائية، الناتجة عن تخييل الرعب والانتقال من إستيطيقا الجميل إلى إستيطيقا الرائع، لإبراز أبعادها الفلسفيّة وآثارها الجماليّة.

الكلمات المفتاحية: حتميّة نفسيّة، تحليل نفسي، موت، صدمات الطفولة، أفق.

Abstract :

This study approaches Fatima Abdul Hamid's novel "*The Highest Horizon*" in light of psychoanalytic insights to unearth the role of determinism in liberating the horizon of receiving the text in way which rethinks the conventional relationship between the author and his artwork. Moreover, the study seeks to reconsider the significance of the reader as an active partner in shaping the worlds of the text and uncovering its underlying meanings through moving from biographical psychoanalysis to textual analysis. Additionally, the

* شهرة بلغول: chahra.belghoul@univ-oeb.dz

study questions some narrative alternatives the novelist adopts to highlight their philosophical dimensions and aesthetic effects.

Keywords: Psychic determinism, psychoanalysis, death, childhood traumas, horizon.

1. مقدمة:

يبدو عنوان هذا المقال للوهلة الأولى متضمنًا لتناقض يصنعه طرفاه، فمن ناحية، تحيل الحتميّة إلى فكرة الخضوع للرؤية الأحاديّة، في حين، ينفتح الأفق على الممكنات متجاوزًا الحدود، وهذا فعلاً ما يستشعره القارئ بعد أن يطوي صفحات هذه الرواية؛ إذ يجد نفسه منساقًا خلف تأمّلات متعدّدة، أتاحها تعدّد المداخل المفضيّة إلى التأويل، بوصفه أفقًا ممكنًا لهذا النص، الذي ينأى عن النمطيّة، سواء على صعيد الرؤية أو المعالجة.

كتبت هذه الرواية بوعي محلّل نفسي يجيد نسج الحكايا لا مجرد تفكيكها وتأويلها؛ ذلك أنّ الروائية إضافة إلى تجربتها الإبداعيّة معالجة نفسيّة، تمتّع قارئها في هذا النص بأسلوب أنيق، يبتعد عن الزخرفة الزائدة والزائفة؛ لتقارب الحقيقة بعمقٍ ساخرٍ يحرّر أسئلته وهواجسه على نحو غير مسبوق.

يبدو عالم الرواية محكومًا بحتميّتين، هما: حتميّة الموت والحتميّة النفسيّة، فيما يوحي ظاهريًا بغياب الأفق وانسداد الرؤية؛ لكنّ الروائية تختار لها عنوانًا مخالفًا للمتوقع: "الأفق الأعلى"، الذي يوحي بالامتداد الذي يتعذّر بلوغه، فإلى أي مدى أسهم حضور الحتميّة في تحرر أفق تلقي النص؟

يتطرق هذا المقال إلى المحاور الآتية:

- العلاقة بين الإبداع والتحليل النفسي.
- حتميّة الموت أو الموت بوصفه أفقًا للحياة.
- الحتميّة النفسيّة: صدمات الطفولة ودورها في بناء عوالم الرواية.
- الانتقال من مجتمع الإكراه إلى مجتمع الرعاية.
- من تراجيديا الرائع إلى جماليته.

2. العلاقة بين الإبداع والتحليل النفسي:

ارتبطت أبعاد العلاقة بين الإبداع والتحليل النفسي لفترة طويلة بمنتج العمل الفني، فقد انصب اهتمام المحلّلين على غرار **"سيغموند فرويد" Sigmund Freud** (1856-1939) على النظر للإبداع بوصفه تصعيدًا Sublimation يحرّر من خلاله المبدع دوافعه الجنسيّة غير المشبعة من الكبت، فتتحوّل من كونها قوة ضاغطة لتغدو طاقة محرّرة، تتيح له الانتقال بتجربته الحياتية من بعدها الحيواني إلى البعد الحضاري، ولتوضيح ذلك اتّخذ فرويد من الأساطير اليونانية ومسرحيات "شكسبير" وروايات "دوستويفسكي" وغيرها من الأعمال الفنيّة نماذج كاشفة لعقد نفسيّة دفينة مثل النرجسيّة، عقدة أوديب، عقدة إلكترا..إلخ، وفي هذا

الصدد يشير الباحث "وجيه أسعد" إلى سمات هذا المفهوم الفرويدي قائلاً: "يُعرف، من جهة، بطبيعة نتاجه، وأعني اكتشافًا، وتأسيسًا، وعملًا أدبيًا وعلميًا وفنيًا، ويعرف بالقيمة التي تضفي الحضارة [...] ويعرف بقدرته على أن يوقظ أو يوطد، بدوره، ميولًا أو استعدادات مسبقة تصعيدية لدى أولئك الذين يسلكون دربه"[1]، إذ يسمح ذلك بانتقال الدوافع الغريزية الجنسيّة غير المشبعة من دائرة "الهو" إلى دائرة "الأنا" التي تعيد عبر الإبداع تنظيم العلاقة بين الدوافع الباطنيّة والأهداف البديلة، ممّا يتيح "القفز من المعطيات الحسيّة الخالية من الترميز إلى منظومة كتابة قادرة على أن تنظمها"[2]، لذا عدّ كل عمل فنّي مرآة تتجلّى من خلالها العوالم النفسيّة للمبدع، بما فيها من استيهامات واضطرابات ودوافع غريزية تعذّر إشباعها، فتولّدت الحاجة إلى تغيير أهدافها لتحريرها من الكبت، ذلك أنّ "تكوين الرموز، هو من وجهة النظر هذه، نهاية فقدان، إنّه عمل إبداعي يحتوي على الألم وعلى كل عمل الحداد"[3]، فالممارسة الإبداعيّة وفق هذا المنظور ذات وظيفة مزدوجة، إذ تسهم من ناحيّة في تقديم الدعم الذاتي الذي يحلّ محل غياب أو حرمان فتحقّق توازنًا نفسيًا لصاحبها، كما تؤسّس من ناحيّة أخرى لدعم جماعي ممكن، يحقّقه تلقيها عبر ما يطلق عليه أرسطو مصطلح التنفيس أو التطهير The Catharsis.

تسعى رواية الأفق الأعلى لتحقيق الوظيفة الثانيّة، إذ تستدعي المتلقي إلى حلبة المواجهة مع أقدم مخاوفه "الموت" لتعيد ترسيم علاقته بالوجود وبالمحيط الإنساني حوله، وكأنّها بذلك تستعيد إحدى مقولات "**كارل يونغ" Carl Jung** (1875-1961) "حيثما تكون مخاوفك ثمة مهمتك".

سنحاول في هذه الورقة البحثيّة مقاربة هذا النص من منظور التحليل النفسي متجاوزين ربطه بمؤلفه، وفي ذلك نقترب من الطرح الذي قدّمه **"جان بيلمان نويل" Jean Bellemin-Noël** صاحب المقاربة النفسيّة الجديدة التي انتقل بها من التحليل النفسي البيوغرافي التقليدي إلى ما يسمى بـ "التحليل النصي Textanalyse، " فالمحلّل النصي – على عكس الناقد النفسي التقليدي- يضع المؤلّف الإنسان جانبا، مستهدفاً إنشاء مقاربة نفسانية للنصوص الأدبية تنطلق من أن لكل نص لا وعيه"[4] الذي يتوجّب على القارئ وصفه والإنصات إليه، ملتقطًا ممّا يستثار في أعماقه من معطيات ما من شأنه توليد المعنى المتجدد تجدّد فعل القراءة ذاته.

3. حتميّة الموت أو الموت بوصفه أفقًا للحياة:

تُصدِّر الروائية نصّها بمقولة منسوبة إلى القاص الأمريكي **"أمبروز بيرس" Ambrose Beirce** (1842-1914)، المعروف بأسلوبه الساخر في كتابة أدب الرعب، يمكن وصفها بأنّها "مقولة عن الموت" تلخّص تصوّره للموضوع، إذ يقول: "هذا الذي يدعونه الموت، ليس إلاّ الألم الأخير فحسب"، إذ تحيل العبارة إلى موقفين، يستبطن أحدهما سؤال مضمرًا حول حقيقة الموت، ويقف منه موقفًا مترددًا (تعذّر القبض على المعنى الحقيقي للموت)، أمّا الثاني فواثق (عبر النفي والاستثناء) وسوداوي، يتعلّق بالحياة حين يستحضرها بوصفها تجربة تنفتح على آلام يُعدّ الموت آخرها؛ لكنّها سرعان ما تلحق ذلك باستهلال على لسان الموت بوصفه

منتجًا لخطاب عن ذاته، موجّه بالدرجة الأولى إلى القارئ، ممّا يعزّز لديه –للوهلة الأولى- شعور الخوف والترقب الذي يحبس الأنفاس: "ها أنا وراءك تمامًا...أحدّق الآن إلى الجزء الخلفيّ من رأسك وأنت تقرأ هذه الكلمات، فتحلّ بالصبر، ولا تلتفت قبل أن أنهي ما جئت لقوله! فهذه ليست قصة مختلقة، وإن كنت أحدثك مباشرة بصوتك أنت، فلأن صوتي لن يكون مستساغًا. ستتأكد من هذا حين نلتقي وجهًا لوجه، فنحن سنلتقي لا محالة، مهما أهدرت من وقت بعيدًا عني..."[5] ، فوظيفة الموت في هذا المقام تتمثل في السرد (الحكي) بالدرجة الأولى، لا الفعل الذي يأتي لاحقًا (خلافًا لوظيفته النمطية المتمثلة في قبض الأرواح في صمت)؛ ممّا أسهم في إضفاء نوع من الألفة والقرب على حامل الخطاب (الراوي) حين أُنزِل منزلة الإنسان الحكّاء الذي يتوق إلى استمالة الجمهور عبر نسج الحكاية، خالقًا بذلك عالمًا تخييليًا يتيح تشارك القيم التي نحيا بها أو تصحيحها أو السخرية منها، في ظل مجتمع إنساني يفترض فيه أن يكون متلاحمًا، فقد "تكون القصة شكلاً من الصمغ الاجتماعي الذي يجمع الناس معا"[6].

يشتغِل خطاب الراوي (الموت) على الإيهام، فبينما يعتقد المتلقي أنّه بصدد بناء خطاب سيريّ يتمحور حول ذاته، يستعيد من خلاله بداياته، ويوثّق مساراته، ينتقل به بسلاسة إلى حكاية غيريّة، موضوعها "سيرة حياة سليمان عليّ الرّيس" التي تتقاطع مع حيوات أخرى، في ما يوحي بتقاطع الذاتي مع الغيري، والموت مع الحياة حد التّماهي الذي يُسقط الحدود بينهما، فما يجمعهما هو كونهما محطتا عبور للرحلة ذاتها التي يخوضها البطل، يقول: "هذا هو قدري وقدركم، ولا أحد يستطيع اقتطاعي من سياق حكايته، حتى في حالة سليمان عليّ الرّيس"[7]، إذ يحقّق هذا الانتقال تراجعًا تدريجيًا لشعور الخوف، على وقع خطاب يعلّل منشأه بالتصوّرات التي يحملها الإنسان عمّا يلي حدث الموت: "لا تخف... إنّ الوجود هناك يختلف عن الوجود هنا"[8]، ليحلّ محلّه التشويق؛ لتتبع مسارات الحكاية الثانية، التي تتقاطع فيها مسارات الراوي بمسارات الموضوع المحكي؛ فتغدو سيرة الموت هي سيرة الحياة ذاتها.

يعد سؤال الموت أحد أقدم الأسئلة الفلسفية التي حيّرت الإنسان، وأكثرها غموضاً، فالخبرة الإنسانية عنه تستحضره "باعتباره حدثًا مؤلمًا للأحياء، سواء في خشيتهم منه على أنفسهم أو على غيرهم من الأقربين"[9]، ولعلّ هذا ما جعله قطب الرحى في العديد من المنظومات العقديّة، على اختلاف مرجعياتها الميثولوجيّة والدينيّة، فضلاً عن النصوص الأدبية الخالدة (ملحمة جلجامش، الكوميديا الإلهيّة لدانتي...) التي لم تعن بجوهره، بقدر ما انصبّ اهتمامها على ما يعقبه من أهوال أو خلاص؛ فقد عدّ محطّة حتميّة للعبور بين عالمين، وبوّابة تفتح الأبديّة على عوالم النّعيم والجحيم أو تنذر بالفناء والعدم، لذا مثّل "مصدر قلق شديد على مصير الحياة يعاني منه البشر في كل زمان ومكان، على اعتبار أن الخوف من الموت هو أصل الخوف الكامن في الحياة الإنسانية، أو النموذج الأصلي لكل المخاوف"[10].

تنأى الرواية عن الصورة النمطيّة للموت في السرديّات التقليديّة، إذ تخفّف من حدّة جانبه التراجيدي، ممّا يجعله حسب الدكتورة بسمة عروس رعبًا خالٍ من الرعب، لكنّه هو الرعب الحقيقي[11]، إذ تضفي عليه

بعدًا إنسانيًا ساخرًا يوحي بالقرب حدَّ الملامسة (عبر شخصنته) "كل ما عليك أن تدركه هو أنّني اللمسة الأخيرة، اللمسة التي تمرّ على ألمك المزمن، بعد صراع طويل مع المرض، فتجعلك تسأل نفسك: أين ذهب فجأة كل ذلك الوجع؟"، مضفيةً عليه أبعادًا خلاصيّة، ومبقيّةً عليه في الوقت ذاته كائنًا متعاليًا "لم أكن سليل أسرة من نور خالص كبقية الملائكة، ولم أخلق من نار أسوة بالشياطين"[12]، ولعلّ هذا ما ينفي الطابع اليقيني في الحكم عليه، ويبقي عليه في منزلة بين الرائع والمريع الذي يتعذر تصوّره، ليظلّ لغزًا يشغل الإنسان بغيابه الذي يعدّ أكثر أشكال الحضور، فيدفعه للبحث عن معنى الحياة وجدواها، بوصفها الأفق المتاح لتحقيق وجوده، أيًا كانت تجلياته.

لكن السؤال الآخر الذي يطرح هو: لِم اختارت الروائية الموت ساردًا لحياة سليمان عليّ الريّس؟

4. الحتميّة النفسيّة: صدمات الطفولة ودورها في بناء عوالم الرواية:

قبل أن نقترح إجابة عن السؤال السابق، حريٌّ بنا أن نلقي نظرة على مضمون الحكاية التي باشر الموت سرد تفاصيلها، حتّى يتسنّى لنا تشكيل رؤية شاملة عن الموضوع.

تبدأ الحكاية باستحضار عبرة تلخّص ما جرى للبطل سليمان؛ نتيجة تصرّف غير محسوب العواقب اقترفته والدته في حقه، مفادها "عندما تهم بالتقاط حجر من الأرض، فعليك أن تستعدّ لما ستجده تحته، وإذا لم تكن مستعدًّا لذلك، فلا تفكّر في التقاطه منذ البدء"[13]، لكن، أليست الحياة في تصوّرنا أشبه بمغامرة غير محسوبة العواقب، يدّعي كل واحد منا إدراك سر منطقها؟ لعلّ هذا ما جعل الأمّ تقدم على تزويج ابنها الوحيد، الذي لم يغادر مرحلة الطفولة بعد (في سن الثالثة عشر) من قريبتها نبيلة، التي تكبره بأحد عشر عامًا، وتعاني تشوهًا على مستوى وجهها، جعل مجرد اعتراضها على هذه الزيجة أمرًا مستحيلًا، باعثها على ذلك الرغبة في الحفاظ على استمرار السلالة، إذ توهّمت أنّها ستسرّع عجلة الزمن إن هي طالبت ابنها بأن "يفعل ما يفعله الرجال"؛ فكانت نتيجة ذلك سلالة مكوّنة من ثلاثة فروع لأبناء ذكور؛ لكن أيّ نوع من الذكور كان هؤلاء؟

تقول **"سيمون دي بوفوار" Simone de Beauvoir** (1908-1986) "إنّنا لا نولد نساءً، بل نصير كذلك". ماذا لو حوّرنا هذه المقولة لنتأمل الجانب الآخر من المشهد، وأقصد بذلك حال الرجال "هل يولد الرجال رجالاً أم يصيرون كذلك؟"

يحيل هذا السؤال الإشكالي إلى التصوّرات التي نحملها عن مفهوم الرجولة، بين تصوّر تقليدي يساوي إلى حد ما بين الذكورة (الفحولة) والرجولة كمعطى بيولوجي جاهز؛ بل يذهب بعيدًا حد تقديسها، وبين تصوّر علم النفس الذي ينظر إليها بوصفها بناءً يتشكّل على مراحل، ضمن مسار طويل، تمثّل مرحلة الطفولة أهمّ محطاته، ولعلّ هذا ما تعذّر على أم سليمان إدراكه.

تكشف الرواية من خلال شخصيّة سليمان عن هشاشة مفهوم الرجولة، هشاشة ارتبطت بعاملين اثنين هما: غياب نموذج الأب وصدمة الحرمان أو الاقتلاع من الطفولة، فكانت نتيجة ذلك أن ظلّ على

الصعيد النفسيّ طفلًا أبديّا عالقًا في صورة لاعب الكرة الذي حُرِم من تسديد رميته الأخيرة، يسكن جسد شيخ هرم، أُرغم على الزواج والإنجاب، فصار ظلًا تابعًا لزوجته التي حلّت محلّ الأم (وتحيل التبعيّة هنا على الخضوع والاعتماد الكلّي)، ممّا حال دون اكتمال تشكّل قدراته العقليّة والشخصيّة، فظلّت تصرفاته المندفعة علامة من علامات غياب النضج والاستقلاليّة.

مثّلت الأمّ النموذج الوحيد الذي استمد منه الطفل سليمان ملامح شخصيته، ولأنّها كانت شخصيّة متسلّطة، بفعل خضوعها للتصوّرات الاجتماعيّة النمطيّة والذكوريّة حول الرجولة، فقد أنتجت نموذجًا يماثلها على نحو عكسي، فعلى الرغم من السِّمات المشتركة بينهما (الغمزة المماثلة لغمزة الأم، رميه للحصاة بإصبعيه كما تفعل أمه بحبّات الأرز السوداء، الجهل بعواقب الأمور)، فإنّه ظلّ طفلًا تابعًا لسلطة الأنثى التي اختزلت في تصوّره في صورة الأمّ، ويتجلّى البعد الساخر في بناء شخصيّته من خلال التسميّة؛ إذ تغيب الأبعاد الرمزية التي توحي بها ملفوظات الاسم: سليمان/ علي/ الريّس، والمتمثلة في الحكمة والقيادة؛ ليحلّ محلّها المعنى النقيض: الاندفاع والانقياد القسري للأم، الذي تَسبّب له في ظهور علامات اضطراب، من بينها الفواق المزمن، ولم يتحرّر من تلك العلاقة إلاّ بعد وفاة زوجته نبيلة، التي لم يذرف دمعةً واحدةً عند رحيلها، ولم تبدو عليه أمارات الحزن؛ بل –وعلى خلاف ذلك- صار مقبلًا على الحياة على نحو غير مسبوق، وكأنّه تخلّص من سلطة الرقيب، خاصة حين تعرّف على نموذج مختلف للأنوثة تمثّل في الجارة "سمر"، التي يحمل اسمها هي الأخرى دلالات رمزيّة (الليل الذي يشهد تحرّر اللاشعور، الفضفضة والتنفيس...إلخ).

يكرّس غياب الأب أو حضوره السلبي هشاشة الهويّة الجنسيّة للأبناء الذّكور، ذلك أنّ هويّة الطفل تتشكّل وتتمايز حين يتعرّف على ذاته في نموذجين اثنين، هما: الأم أولًا ثم الأب، وبينما تتشكّل هويّة المرأة على نحوٍ سلسٍ، نتيجة عبور طبيعيّ يُسهّل عليها التعرّف على ذاتها، يحتاج الأطفال الذّكور إلى نماذج أبويّة تحقّق لهم الانفصال عن نماذج الأمومة، عبر ما يسمى بـ "طقوس العبور"، ولعلّ هذا ما دفع المحلّل النفسي **"أنتوني ستيفنز" Anthony Stevens** إلى القول: "في ما يتعلّق بالهويّة الجنسيّة، نستطيع القول إذا كانت المرأة "توجد"، فإنّ الرجل يتوجّب أن يصنع"[14]، كما تسهم العلاقة مع الأمّ، وطبيعة النّظرة إليها في تحديد مسارات تشكّل شخصيّتهم، ولعلّ هذا ما تكشف عنه الروائية حين تختار -على نحو قصديّ- ثلاثة أبناء ذكور كعيّنة "تشريحيّة" تُبرِز من خلالها تجلّيات الاضطراب النّفسي الناتج عن غياب الأب من الناحية الرمزيّة، والحضور الطّاغي لشخصيّة الأمّ، ويمكن أن نلخّص ذلك على النحو الآتي:

1.4 الابن الأوّل:

الاسم: باسم

ترتيبه بين الأبناء:

الابن البكر.

سمات شخصيّته:

- يعاني من احتياج عاطفيّ يبحث عن إشباعه خارج مؤسّسة الزواج، بشكل مندفع ومتردّد في الوقت ذاته.
- تزوّج مثل أبيه خضوعًا لتعليمات واختيارات الأمّ "نبيلة".
- كثير الصّمت، عاجز عن التعبير عن مشاعره.

2.4 الابن الثاني:

الاسم: أمجد.

ترتيبه بين الأبناء:

الابن الأوسط.

سمات شخصيّته:

- ملامحه متجهّمة تدلّ على ضيق صدره.
- يميل إلى الفظاظة.
- بارع في الاتصال بالجانب الأنثوي في داخله، دون ابتذال أو إخلال بمقومات الرجولة.
- غير مرئي بالنسبة لمحيطه الأسري.
- ناجح مهنيًا، غير متزوج.
- حامل لسمات أنثويّة في شخصيته.
- مفضّل من قبل والده؛ لكنّه رافض للشبه الذي يجمعه به (الأذنان الوطواطيتان).

3.4 الابن الثالث:

الاسم: قصي.

ترتيبه بين الأبناء:

الابن الأصغر.

سمات شخصيّته:

- لا همّ له سوى إرضاء أمّه وزوجته.
- عاجز عن ممارسة أي سلطة في ظل حضور الأم/ الزوجة.
- يحيا حياة روتينيّة رتيبة.
- لا يشغله التخطيط للمستقبل.
- يعاني شعورًا بالدونيّة وعدم الاستحقاق.
- كثير الاعتذار والتبرير.

تشير الأبحاث في مجال التحليل النفسي إلى أنّ العديد من المشكلات قد تعترض الأطفال الذّكور الذين لم يحظوا خلال سنواتهم الأولى بالرعاية الأبويّة الكافيّة والمناسبة، من بينها: اضطراب الهويّة الجنسيّة، تدنّي الشعور بتقدير الذات، قمع عدوانيتهم، وبالمثل، حاجتهم لتأكيدها، فضلًا عن كبح طموحهم وفضولهم

الاستكشافي، إذ يجعلهم ذلك في الكثير من الأحيان عاجزين عن إدارة حياتهم العاطفيّة، ومعرّضين أكثر من غيرهم للانحراف[15].

أمّا بالنسبة إلى الصّدمات التي يولّدها الشعور بتخلّي الأمّ، فقد كانت شخصيّة "سمر" نموذجًا لإبراز تداعياتها، ففي الوقت الذي كانت فيه أمّها "مغنيّة الأعراس" تصنع بهجة الآخرين؛ كانت تحرمها بهجة العيش بجوارها، عبر ما تبديه من صرامة في التعامل معها، خاصة أمام زبائنها، تقول "كانت أمي، في الأعراس التي تأخذني إليها، تجلسني على درج إذا صعدته أصل إلى مقعدها ومقاعد صديقاتها، لكنها لم تسمح لي يوما بالجلوس حذوها [...] كان مكاني مخزيًا، لكنها لم تحاول أن تجد لي مقعدًا في القاعة لتجلسني عليه"[16]، كما أدّى تعدّد زيجاتها التي اختزلت وجودها -في نهاية المطاف- في صورة المرأة المعتّقة إلى حرمان ابنتها الشعور بالأمان العاطفيّ، وجعلها لاحقًا امرأة ترفض الإقرار بتقدمها في السن، وتحرص على إبراز مفاتنها؛ للإيقاع بالرّجال خارج إطار علاقة الزواج؛ لتتخلّى عنهم لاحقًا بمجرد إشباع حاجتها، مخافة الخذلان وإدراك حقيقة الحرمان الذي تعانيه؛ فقد كان تصوّرها عن الزواج قاتمًا، حتّى أنّ زواجها من فاضل-الملتّهم بالحبل- كان أشبه بصفقة عرضتها عليها أمّه: "عمرها مقابل شقة فارهة"، على أن تحيا حياتها كما تشاء، في تواطئ جماعي مضمر على الزيف والكذب؛ ولعلّ هذا ما دفعها لاحقًا للبحث عن "فارس أحلام"؛ يتيح لها تحرير استيهامات الطفولة المرتبطة ببيت دميتها "باربي"؛ لتعيش معه "الحياة السعيدة" التي كانت تحلم بها (آدم عامل الصيدليّة)، وحتّى حين استشعرت الأمان مع سليمان؛ قرّرت قطع تواصلها معه، مفضّلةً الأمان الماديّ الاجتماعيّ على الأمان العاطفيّ.

تصنع العقد النفسيّة مصائر معظم الشخصيات في الرواية؛ فتعيقها عن تلمّس مباهج الحياة، خضوعًا لحتميّةٍ نفسيّةٍ تعود بجذورها إلى عوالم الطفولة، وطبيعة العلاقة التي عقدها الطفل آنذاك بقطبي وجوده (الأم-الأب)، كما تصل مقاطع السرد الذي يبدو متماسِكًا، على الرّغم من هشاشة الحياة التي يرويها، هشاشة يحيل إليها بيت أعواد الكبريت الذي عكف سليمان على بنائه، والمباهاة به أمام سمر، فليس غريبًا أن يكون البيت الوحيد الذي اختار أن يصنعه على هواه لعبةً تلخّص حقيقة الحياة، وتعدّل تصوّرنا عن حقيقة الموت، الذي تحوّل بالنسبة إلى سليمان من "هادم للذّات" إلى مانح الفرصة لتذوّقها.

لن نجد في هذه الرّواية من يحتكر دور الجلّاد أو دور الضحيّة، إذ تكفي نظرة من علٍ لإدراك طبيعة هذه الأدوار المتداخلة، وتعميق شعورنا بالتعاطف –دون تحيّز- مع مختلف الفاعلين فيها، لأنّهم ليسوا سوى مرايا لذواتنا، ممّا يحقّق تطهيرًا على مستوى مشاعرنا وتعديلًا على مستوى تصوّراتنا، ولعلّ هذا ما جعل الروائيّة تختار الموت ساردًا محايدًا لها، يحضر بغيابه أو بغيابنا، فليس من السهل علينا –نحن البشر- أن نروي الحكاية دون أن نتموقع فيها.

5. الانتقال من مجتمع الإكراه إلى مجتمع الرعاية:

لا يحتاج المتأمّل في مصائر شخصيّات هذه الرواية إلى كثير من الجهد ليدرك سر مآسيها، فقد سيق معظمها مكرهًا للعب أدوار في علاقات اجتماعيّة لم تفصّل على مقاسه، لا لشيء سوى حفظ الواجهة الخارجيّة لمؤسسة الزواج، التي تحوّلت وظيفتها من البناء إلى الهدم، وعلى الرّغم ممّا يبدو عليه النّظام الاجتماعي السائد، الذي يُبرز المرأة سلطةً قاهرةً تارةً، وضحيّةً مقهورةً تارةً أخرى؛ فإنّه يظلّ نظامًا أبويًا يقدّس الذّكورة، تغدو فيه الأمّ حارسة لقيّمه، في ظلّ غياب سلطة الأب، غافلةً عن كل الاحتياجات العاطفيّة الأخرى، ولعلّ هذا ما تسبّب في الانحراف بالعلاقة، من كونها علاقة رعاية إلى علاقة إكراه، خاصة حين تغيب الحاضنة الأكبر (العائلة، الأقارب، المجتمع)، أو تتخلّى عن أداء دورها الذي لا يشترط فيه النّصح والتّوجيه؛ بل مجرّد الإنصات والتّفهّم، إذ يكفي لقاء واحد ليُعدِّل دفّة الحياة، ويفتح أفقها على سعادة ممكنة، ولعلّ هذا ما تجلّى من خلال الحوارات المتبادلة عبر شرفتين متقابلتين بين سمر وسليمان في محطة أولى، ثمّ بينها وبين قصي في محطة ثانيّة، إذ يحيل الفضاء المفتوح المتقابل إلى غياب التراتبية المفروضة بفعل سلطة مسبقة، كما يؤدي الحوار مفعول الفضفضة والتفريغ الذي يحرِّر الذاكرة من المخاوف والجراح العالقة في غياهب الطفولة ومتاهاتها، ليحلّ محلّها الشّعور بالتّقبّل والامتنان، كخطوة أولى لتأسيس علاقة سويّة بالعالم والوجود.

6. من تراجيديا الرائع إلى جماليته:

يشتغل هذا المتن الروائي كما سبقت الإشارة على ثيمتين محوريتين، هما الحتميّة النفسيّة وحتميّة الموت، الذي تمّت الإحالة إليه في العنوان لا على سبيل التعيين اللغوي الدقيق؛ بل على سبيل المقاربة الاستعاريّة الما بعد لغويّة، التي تكثّف المعنى وتوسّع هامش التأويل، فهو "الأفق الأعلى"، ممّا يكشف طبيعته التي تستعصي على التمثّل الدقيق، ذلك أنّ انفتاحه على المطلق يبقيه خارج نطاق المحسوس والمفهوم (المعرفة)، ويموضعه في خانة الرائع أو العظيم أو المريع، وفي هذا السياق لا بد أن نستدعي مقولات الرائع في علاقته بالفن وفق المنظور الكانطي (نسبة إلى **"إيمانويل كانط"** Immanuel Kant 1724-1804) المنفتح على مشاريع تأويلية لاحقة، استأنفت إرثه الفلسفي في ظل أفق ما بعد حداثي، تولّدت عنه جماليّات تتجاوز حدود الجميل لتبلغ أفق الرائع والمريع، إذ "لم يكن الرائع غير العنوان العام لنوع جديد من "الجماليات" التي تكمن المفارقة فيها أنها لم تعد محصورة في نطاق الجميل، بل خرجت عن طوره، فصارت تجد في القبيح والمرعب والفظيع ليس فقط شرط إمكانها بل وحقلاً واسعًا لإثرائها"[17].

يعود الفضل لكانط -حسب "أم الزين بن شيخة المسكيني"- في الانتقال بالرائع من حقل المحسوس إلى حقل الإستيطيقا، فقد سبق للفيلسوف الإنجليزي **"إيدموند بوركا"** Edmund Burke (1729-1797) أن حصر الرائع-المريع في كل حدث أو مشهد من شأنه إثارة أو إنتاج أقوى عواطف الألم والذعر والفزع التي تتعطل معها قدرات البشر، كمشهد المحيط أو حدث الموت، نافيًا عنه أيّ أثر جمالي أو متعة موجبة، مختزلاً دوره في تعزيز الإحساس بالخطر للمحافظة على البقاء، وفي المقابل، أخرج كانط ميدان الجميل والرائع من مجال الحقيقة المرتبط بأحكام العقل (المفهوم) وأدخلها مجال الإستيطيقا بوصفها نوعًا من التفكّر الذوقي الذاتي، إذ يقول

"إننا من أجل أن نميز الشيء إن كان جميلا أو غير جميل فإننا لا نعيد تمثل الشيء إلى الذهن من أجل المعرفة. بل إننا نعيده بالمخيلة إلى الذات وإلى الشعور باللذة أو الألم الخاصين بها"[18]، فالحكم هنا ذاتي لا منطقي، والذائقة الإستيطيقيّة حسبه "قنطرة تضمن العبور وتسهر على تأمين قواعد اللعب الحر للمخيلة"[19]، ممّا يتيح إدراج الحكم الذاتي الفردي في دائرة الجماعي (الكوني) المتعدد المولّد لما يسميه بالحس المشترك، الذي "لن يكون شعورا مشتركا إلاّ متى تضمن "قابلية التواصل الكوني" عبر لغة الإستيطيقا القابلة لإمكانية اختراع فضاء جمالي عمومي كوني لا حدود له"[20] يجعل من التعدّد فرصة للنقاش والحوار الذي لا يصادر حريّة الآخرين بل يعزّزها، ولأنّ المشترك لا يتجلّى ببعد واحد كالشعور باللّذة الذي يحدثه الجميل، بل أيضًا من خلال الشعور بالألم والحزن الذي يمثّله المريع، أو ما يطلق عليه "التراجيديا العامة للتاريخ البشري"؛ فإنّه يؤكّد على الحاجة إلى إستيطيقا اللاذوق واللامتعة أو ما يسمّيها باللّذة السالبة.

يشترك الرائع حسب كانط مع الجميل في كونه حكمًا بشريًّا تفكريًّا إستيطيقيًّا خاليًا من كل منفعة، ذو نزعة كونية، في حين أنّه لا يولد إلاّ من لذة سالبة، نكتشف من خلاله ما يسميه بملكة المقاومة لكل ما يحد من قدرات البشر[21]، كما أنّه موضوع لإستيطيقا يتولّد عنها شعور بحدود المخيلة أمام اللامحدود (ما يستحيل تمثيله)، وهنا يتجلّى الفن بوصفه "قدرة على اختراع الأفكار الجماليّة الكفيلة بالتعبير عن الرائع بوصفه تعبيرا عن "ما لا يمثل" [...] فاتحا بذلك على نحو نشط مجال اللامتناهي أمام العقل البشري، فتحا مغايرا لما يعد به الدين والميتافيزيقا معا"[22].

يعرّف كانط الرائع بقوله: "نحن نسمي رائعا ما هو عظيم عظما مطلقا"[23]، ما يعني أنّ إدراكه أو تصوّره يظل متعذرًا نظرًا لمحدوديّة البشري وتصوراته أمام المطلق، كما أنّه "ما بمجرد إمكان تعقله، يكشف عن وجود ملكة في النفس تتجاوز كل معايير الحواس"[24]، وتعليقا على هذه الفكرة تشير أم الزين بنشيخة المسكيني إلى التحوّل الذي تحدثه على صعيد الانتقال من الإستيطيقا بوصفها علمًا للمحسوس إلى الإستطيقا بما هي سمو بالذات إلى مجال يفوق معايير الحس والحاسة والحواس[25].

وفق هذا المنظور تستعيد الرواية مقولة الموت لتحرّرها من أشكال تمثّلها السابقة، وتدخلها دائرة المخيّلة المجرّدة من التصورات المسبقة، ممّا يضفي على الموضوع عظمة تجعلنا نبقى أمامه عاجزين، وفي الوقت ذاته، تجرّد انفعالاتنا تجاهه من كل سلبيّة طبعت مواقفنا وتصوّراتنا حوله سواء تعلق الأمر بمشاعر الخوف أو الحزن، ممّا ينقله حسب رؤية كانط من مجال المريع (المرعب) إلى مجال العظيم (الرائع) الذي يرتقي بالمتلقي إلى مقام الشعور بالروعة والتسامي محدثًا في نفسه نوعًا من التطهير، ذلك أنّ الرائع "عظيم لا بحجمه ولا بطغيانه، بل –فحسب- لأنه يفتح البشر على أفق حرية لا متناهية، إنه يحرر الشعور فينا من كل انفعالات الخوف والرعب التي تأتينا من أنواع الشطط السيئة مهما كانت ألوان جبروتها أو طغيانها: لاهوتية أم طبيعية أم بشرية"[26]، فقد غدا الموت في الرواية موضوعا للتفكّر الإنساني الجمالي في الحياة وتأمّل مساراتها المتشعّبة وآفاقها اللامحدودة، بعيدًا عما يحد التصوّرات حولها من انفعالات سلبية (الخوف، اليأس...) أو عقديّة (تقديس،

تعالٍ...)، يقول:" وأنت واقف بين جدران مقبرة، عليك ألاّ تسأل عن جدوى الحياة، بينما ترى الدّود يرث كلّ من أحببت"[27]، حتى أنّه تجلّى بوصفه مرافقًا ومعلِّمًا للإنسان (المتلقي)، يقوده برفق لاكتشاف الحياة بهشاشتها وبوجوهها الموحشة وآفاقها المتجدّدة مع كل فقد، وهذا ما يجعل خطاب الرواية يعانق فعل التفلسف، الذي يعرّفه **"ميشيل دي مونتاني" Michel de Montaigne** (1533-1592) وقبله **"شيشرون" Marcus Tullius Cicero** (106 ق.م- 43 ق.م) بأنّه تعلّم الموت، وقد أسهم الأسلوب القصصي المنسوب إليه في تحقيق ما تتوق إليه المخيّلة الإنسانيّة المشتركة؛ أي لقاء الموت دون وسيط، والتحرّر من بعده التراجيدي والانفتاح على بعده المؤنس والمؤنسن، أوليس هاجس الإنسان منذ الأزل فهم سره دون استشعار الخوف والفزع؟ ولأنّ ذلك غير ممكن على الصعيد الواقعي لاستحالة سرد التجربة الذاتية عن الموت، فليس هناك سوى الفن سبيلاً لإضفاء الحس التأمّلي المتفكّر لفهم التجربة الإنسانيّة عبر استحضار تجارب الآخرين التي يعاينها الموت، متيحًا للمتلقي اكتشاف هذا السر مباشرة مع البقاء ضمن دائرة الأمان؛ للتحرّر ممّا يعيقه عن الاقتدار؛ "فما استقبال الموت تأملاً فيه إلا استباق الحرية تفكّرًا فيها؛ فالهروب من الموت-إذن- يعني أن نظل عبيدًا، وأن نفر من أنفسنا"[28]، ولعلّ هذا ما دفع الروائية إلى منح الموت تمظهرًا ماديًا شاخصًا، يعيد له الاعتبار بوصفه الصوت الأقدر على استعادة الحياة الإنسانية في شموليتها، بحكم دوره المركزي في مسرحها، محرِّضًا المتلقي على تدبّرها بوصفها سيرورة مشتركة، تتداخل فيها الأدوار وتتشتت فيها المراكز.

من خلال ما يمكن تسميته في الرواية بالمحكيّات الصغرى التي ساقها الراوي (الموت) على هامش الحكاية المركزية، والتي تتعلّق بشخوص ثانوية تقاطعت مساراتها بأحد أفراد أسرة سليمان، يحضر الموت بوصفه اليقين الذي لا شك فيه "لم أكن في حاجة إلى سماع كلمات من نوع "ليس الآن"... وقت الوفاة: (15:11)"[29]؛ إذ يحيل التوقيت الزمني الدقيق في هامش كل حكاية على ذلك، في حين، تمدّد الحياة على جنباته وكأنّها شك أو سراب لا يقين فيه؛ إذ لا شيء في أسرة سليمان الريّس يوحي بالحياة سوى عبور الزمن للأجيال، أمّا هناء العيش وبهجته فقد ظلّ غائبًا ومبحوثًا عنه عبر فتح مسالك ضيقة ومقموعة، تصنف اجتماعيًا ضمن دائرة الخيانة أو الانفلات، على نحو يجعل المتلقي بحاجة إلى إعادة ضبط تصوّراته عن الحياة والموت بوصفها متزامنين لا متعاقبين، يقول: "أمّا أنت، فإذا انتهت بك الحال واقفا على تراب مقبرة، فلا تهلع! فالدفن فعل طبيعي يرافق حتى الأحياء منكم. استبطن نفسك مثلا! ... أخبرني الآن، كم قبرا وجدت في داخلك، وكم أسرارا دفنت؟"[30]، فهما وجهان لحقيقة واحدة هي الوجود الإنساني الهش والعابر، الذي لا يكتمل إلاّ بنقصانه، ولا يخلد سوى بفنائه، لكنّه يظلّ على الرغم من ذلك مقاومًا لكل ما يسلبه حريته، سواء عن وعي أو دونه، ولعلّ مساعي التحرّر التي تجلّت في نهاية الرواية (طلاق قصي، عودة سمر للحياة، تراجع باسم عن هوسه بالفتاة التركية، المولود الجديد) تكشف الجانب الحتمي المضمر والمشرق من التراجيديا الإنسانية، التي يصنع أمجادها أبطال على النقيض من أبطال الملاحم، يمكن وصفهم بأنهم أبطال الحياة اليوميّة الهامشيّة، الذين فارقتهم هالات العظمة والسمو، فقد فتح سليمان أمام العديد من الأطفال الذين التقاهم الطريق أمام النبوغ وإثبات الذات،

وهذا ما لم يكتشفه أبناؤه سوى يوم جنازته، كما أتاح لسمر التحرّر من عقدها والتصالح مع ماضيها، وهذا ما لم تكتشفه إلاّ بعد أن فارقته، أمّا نهايته التراجيدية فقد اختار لها مسرح الطفولة بغية تحقيق أهم أحلامه العالقة (إنهاء مباراة كرة القدم التي اقتلع منها حين كان طفلاً)، في إشارة رمزية إلى دورة الحياة التي لا يكتمل معناها إلاّ باستكمال جميع محطاتها.

7. خاتمة:

بناء على ما سبق نخلص إلى النتائج الآتيّة:

- أحدثت الرواية تحولاً على مستوى العلاقة التقليديّة بين التحليل النفسي والإبداع، فخلافًا للمنظور الفرويدي، الذي جعل المبدع قطب التحليل على ضوء أثره الفني، نجدها تنقل العمليّة على مستوى المتلقي، الذي يغدو عالمه النفسي مسرحًا للفعل والتحليل، عبر وسيط إبداعي تمثّله عوالم الرواية؛ بغية إحداث فعل التطهير.
- خلافًا للمنظور الفرويدي لا يعكس النص -بوصفه أثرًا فنيًا- رغبة مكبوته لصاحبه، تجلّت من خلال التصعيد، بقدر ما يجسّد رغبة إنسانيّة مشتركة في عالم أفضل، يتحرّر فيه الإنسان من مخاوفه وكل ما يحدّ قدراته وإمكاناته، ففي مقابل حتميّة الموت والحتميّة النفسيّة توجد أيضًا حتميّة التحرّر.
- عقدت الروائية لقاءً بين الرواية والفلسفة حين قاربت الموت بوصفه موضوعًا لجماليات الرائع، على نحو يحرّره من الانفعالات السلبيّة، ويجعله ميدان للتفكّر الجمالي في الحياة.

هوامش:

[1] أنزيو وآخرون، التصعيد دروب الإبداع، تر: وجيه أسعد، (1996)، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، (دمشق)، ص8.

[2] المرجع نفسه، ص9.

[3] المرجع نفسه، ص17.

[4] حسن المودن، الأدب والتحليل النفسي، (2019)، وزارة الثقافة والرياضة، (قطر)، ص42.

[5] فاطمة عبد الحميد، الأفق الأعلى، (2023)، عليسة للنشر، منشورات مسكلياني، (تونس)، ص7.

[6] جوناثان غوتشل، الحيوان الحكاء كيف تجعل منا الحكايات بشرا، تر: بثينة الإبراهيم، (2018)، الدار العربية للعلوم ناشرون، (بيروت)، منشورات تكوين، (بغداد)، ص48.

[7] الرواية، ص9.

[8] الرواية، ص7.

[9] سعيد المصري، الفناء في الثقافات الإنسانية: قراءة نقدية في أنثروبولوجيا الموت، 2022، ألف مجلة البلاغة المقارنة، قسم الأدب الإنجليزي والمقارن الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد 42، ص10.

[10] المرجع نفسه، ص ن.

[11] بسمة عروس، متخيل الرعب في الأدب العربي، الجمعيّة السعوديّة للأدب المقارن https://www.youtube.com/watch?v=u0L-KB-3Lco تاريخ الزيارة: 2023/05/15.

[12] الرواية، ص9.

[13] المصدر نفسه، ص ن.

[14] Guy Corneau, Père manquant, fils manqué de la blessure à la parole, (2003), editions J'ai lu, P24.

[15] Ibid, p31.

[16] الرواية، ص83.

[17] أم الزين بنشيخة المسكيني، الفن يخرج عن طوره أم مفهوم الرائع في الجماليات المعاصرة من كانط إلى دريدا، (2011)، جداول للنشر والتوزيع، (بيروت)، ص26.

[18] المرجع نفسه، ص36.

[19] المرجع نفسه، ص40.

[20] المرجع نفسه، ص47.

[21] المرجع نفسه، ص47-48.

[22] المرجع نفسه، ص56.

[23] المرجع نفسه، ص66.

[24] المرجع نفسه، ص71.

[25] المرجع نفسه، ص ن.

[26] المرجع نفسه، ص77.

[27] الرواية، ص215.

[28] سايمون كريتشلي، كتاب الفلاسفة الموتى، تر: إبراهيم الكلثم، (2021)، دار معنى للنشر والتوزيع، ص16.

[29] الرواية، ص180.

[30] الرواية، ص213-214.

قائمة المصادر والمراجع:

(1) المصادر:

1 فاطمة عبد الحميد، الأفق الأعلى، عليسة للنشر، منشورات مسكلياني، تونس، ط3، 2023.

(2) المراجع العربية:

2 أم الزين بنشيخة المسكيني، الفن يخرج عن طوره أم مفهوم الرائع في الجماليات المعاصرة من كانط إلى دريدا، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011.

3 حسن المودن، الأدب والتحليل النفسي، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، 2019.

(3) المراجع المترجمة:

4 أنزيو وآخرون، التصعيد دروب الإبداع، تر: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1996.

5 جوناثان غوتشل، الحيوان الحكاء كيف تجعل منا الحكايات بشرا، تر: بثينة الإبراهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات تكوين، بغداد، ط1، 2018.

6 سايمون كريتشلي، كتاب الفلاسفة الموتى، تر: إبراهيم الكلثم، دار معنى للنشر والتوزيع، ط1، 2021.

(4) المراجع الأجنبية:

7 Guy Corneau, Père manquant, fils manqué de la blessure à la parole, éditions J'ai lu, 2003.

(5) المجلات:

8 سعيد المصري، الفناء في الثقافات الإنسانية: قراءة نقدية في أنثروبولوجيا الموت، 2022، ألف مجلة البلاغة المقارنة، قسم الأدب الإنجليزي والمقارن الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد 42.

(6) المواقع الإلكترونية:

9 بسمة عروس، متخيل الرعب في الأدب العربي، الجمعيّة السعوديّة للأدب المقارن

https://www.youtube.com/watch?v=u0L-KB-3Lco تاريخ الزيارة: 2023/05/15.