اللاوعي واستقراء عتمة النصّ- مقاربات وتطبيقات في المنهج النفسيّ لتحليل الأدب

د. محمّد حمد

ملخّص

تقوم هذه الورقة بطرح تساؤلات حول المنهج النفسيّ ومدى فاعليّته في استقراء النصوص الأدبيّة، شعرًا وقصّة وخواطر. وستحاول من خلال نماذج تطبيقيّة والإشارة إلى تجارب عينيّة عايشتها بشكل شخصيّ، لفت الانتباه إلى جدّيّة المنهج النفسيّ في استقراء بعض النصوص، وقدرة هذا المنهج على طرح تساؤلات عميقة حول دلالات النصّ الأدبيّ، وعلى تعيين هذه الدلالات.

تعتمد هذه الورقة على تطبيقات مثيرة، من أدبنا الفلسطينيّ، في الشعر والقصّة والخاطرة الأدبيّة، وعلى تجربة مميّزة في تمثيل قدرة اللاوعي على فرض سلوكيّات تأويل معيّنة، أو سلوكيّات اختيار وفق اللاإرادة والمنطق العفويّ، ممّا يؤكّد على فرضيّتنا المشار إليها في دور المنهج النفسيّ، المتمثّل باللاوعي ومنطق الحلم، على استقراء النصوص الأدبيّة.

توطئة

تتعدّد المناهج النقديّة في استقراء نصوص الأدب، وهو جانب ميمون، لأنّ في التعدّديّة ما يثري أدوات البحث والنقد، ويجعل الناقد في وفرة يختار منها ما يلائم النصّ الذي يقوم بتحليله. ولعلّ المنهج النفسيّ أقلّها استخدامًا، وربّما إقناعًا لنا أو جهلًا منّا بأدواته. وقد كان لتجربتي المتواضعة في تحليل النصّ الأدبيّ، في المحافل الأكاديميّة، ما شدّني إلى خصوصيّة هذا المنهج، وإلى قدرة أدواته على سبر أغوار النصّ، والكشف عن منطق اللاوعي الّذي يتحكّم في الكثير من مجرياته ومتعلّقاته.

يعتبر إنتاج النصّ الأدبيّ عمليّة فكريّة خلافيّة، فقد اعتبر اليونانيّون مردّ ذلك إلى قوى خفيّة، ومنهم سقراط الّذي اعتبر عامّة المحسنين من الشعراء لا ينظمون قصائدهم الجميلة على أنّها إنتاج فنّيّ، بل لأنّهم ملهمون تملكهم الشياطين. وقد آمن اليونانيّون القدماء بإله للشعر هو أبولو، كما اعتقد العرب بأنّ الشياطين تلهم الشعراء. ١

من جهة أخرى يرى ميشال فاكو أنّ الكتابة الإبداعيّة تعتمد على التناصّ التراكميّ، فلا وجود لما يتولّد من ذاته، بل من تواجد أصوات متراكمة، متسلسلة ومتتابعة. ٢

بالمقابل، نجد النفسيّين التحليليّين يؤكّدون أنّ كلّ سلوك وراءه دافع لا شعوريّ، حتّى في الأفعال اللا إراديّة التي تبدو غير مقصودة كفلتات اللسان وزلّات القلم والنسيان. ٣ فالمبدع تحت ضغط العمل يكون في حالة بين الوعي واللاوعي، فيختلط عليه الأمر، فلا يدري بالتحديد مصدر عمله.

يقودنا منطق اللاوعي إلى سيرورة الكتابة، والّتي في رأينا لا يحكمها الوعي فقط، بل هي تجربة انسيابيّة، حلميّة، خاضعة في بعض من ومضاتها إلى منطق الحلم، وتغييب العقل، والتماس حالة من الوحي والإلهام، لا تخضع للإرادة، فيأتي النصّ بأمور قد يعجز الكاتب المبدع عن تفسيرها، لأنّها جاءت من خلال عفويّته ولا قصديّته؛ ولهذا ربّما استخدام منهج تحليليّ من نوع سيرورة الكتابة، يأخذ بعين الاعتبار هذه الطبيعة التلقائيّة للنصّ، يفترض أن يكون استخدامًا موفّقًا، لأنّه يقرأ ما وراء اللغة، ويربط بين العلاقات الّتي لا تخضع للإرادة، ويكشف بفعل القراءة عن جماليّات النصّ، الّتي تجعلنا نعايش تجربة الكتابة نفسها.

تعتبر مدرسة التحليل النفسيّ رائدة في مجال التأويل، خاصّة في تعبير الرؤيا، وقد استسغنا إنجازات هذا التعبير، ونراها تتناسق مع طبيعة النصوص الأدبيّة، لما فيها من رؤيا واستشراف لحالة الحلم، وانبناء للنصّ بطريقة تتجاوز الواقعيّ وتنزاح عنه، وتتّخذ من التخييليّ

وفوق الواقعيّ فضاء لارتسام علاقات ذات طابع غيبيّ، ودلالات ترميزيّة.

١. التجربة الشخصيّة واللاوعي

سأحاول بدايةً أن أتحدّث عن تجربة أدبيّة عايشتها، كأساس تنظيريّ لما سأقوله لاحقًا، وهي تجربة شخصيّة تصلح لأن تكون مادّة خصبة لسيرة ذاتيّة، وهي تستند على علاقة شخصيّة مع الكاتبة الفلسطينيّة رنا أبو حنّا الّتي فقدت زوجها رحمه الله في حادث طرق، وقامت بإصدار كتاب "عندما يذبل الحبق"، ٤يشمل ذكرياتها مع المرحوم زوجها، وصور وخواطر مقسّمًا إلى فصول. طلبت منّي أن أقيّم الكتاب في أمسية جمعتنا ببعض الأصدقاء، وأن أقرأ نصّا من نصوصي الشعريّة أو القصصيّة. لاحظت حينها عدد الفصول الكثير لكتابها، ولمّا عددتها وجدتها أربعة وأربعين فصلًا. وكان من السهل أن أكتشف أنّه عمر زوجها المتوفّى، إذ إنّ تاريخ ولادته وتاريخ وفاته مدوّنان في الكتاب. وقررت أن أكتشف دون أن تشعر إذا كانت تقصد ذلك بوعيها. سألتها إن كانت تعرف عدد فصول الكتاب، فقالت أعرف أنه كثير لكنّي لم أعدّ ذلك، وسألتني هل عددته. أجبتها فلتعدّي بنفسك. وابتدأت تعدّ وهي تبتسم وتنظر إليّ وتعدّ وما أن اقتربت من النهاية حتّى أصبحت ملامحها تتغيّر، وما أن وصلت إلى الفصل الرابع والأربعين حتّى فاضت عيناها من الدمع، وبدأت تبكي وتقول إنّه بعدد عمر جوزيف، لم أقصد ذلك إطلاقًا، كيف يمكن لذلك أن يحدث دون أن أقصد؟

هذه واحدة. وفي غمرة الحديث وتشعّباته، حان وقت القراءات، وجاء دوري. ومررت بشكل عابر على أوراقي واستقرّت عيني على قصّة لي بعنوان المرأة الّتي تلد الخراف، ٥اخترتها لا إراديًّا دون قصد أو تعمّد، وقلت لعلّها تعجبكم. وما أن أنهيتها حتّى قالت لي رنا إنّ القصّة تتحدّث عنّي وعن زوجي، والقصّة من باب التعريف والربط بما سأقول تحكي حكاية امرأة عجوز بعد استشهاد زوجها أبي إبراهيم أخذت تربّي قطيعًا من الخراف، وتسكن سعيدة به على جبل الكرمل، وفي لحظة تبدّل الفصول جاءت عاصفة ذئبيّة وانقضّت على الحمل وأخذته معها إلى السماء، وهناك استقبله النبيّ (المقصود إلياس) واحتضنه، بينما هي عادت شابّة وحولها آلاف الخراف تسرح وتمرح، وجدائل شعرها الأسود تصل أسفل الجبل.

كيف يمكن لقصّتي أن تتحدّث عنها وعن زوجها، وقد كتبت قبل أن يموت زوجها بسنوات، بل قبل أن أعرف رنا بأعوام؟

قالت: أنت تتحدّث عن امرأة مات زوجها، وعادت شابّة، وها زوجي قد مات وأنا شابّة. وتسكن شخصيّة قصّتك على جبل الكرمل، وزوجي توفّي بمستشفى الكرمل الّذي يقع على نفس جبل الكرمل. وتحدّثت عن النبيّ إلياس وأحد أبنائي هو الياس. والغريب أنك كتبت القصّة في ١٥,١٠ وأنا ولدت في ١٥,١٠.

إليكم القائمة رقم (١) الّتي تلخّص التقاطعات الأربعة بين القصّتين:

السيرة الذاتيّة للكاتبة	قصّة المرأة الّتي تلد الخراف
امرأة توفّي زوجها في حادث طرق	امرأة استشهد زوجها حينما عبر النهر
مكان وفاة الزوج مستشفى الكرمل، على سفح جبل الكرمل	مكان الأحداث جبل الكرمل
أحد أبناء الكاتبة هو إلياس	في القصّة دور للنبيّ إلياس
تاريخ ميلاد الكاتبة ١٥,١٠	تاريخ كتابة القصّة ١٥,١٠

إنّ تفسيري لما حدث معها وما حدث معي ليس من قبيل المصادفات. بل هو متعلّق بمنطق اللاوعي. فاللاوعي هو الّذي حدّد لها عدد الفصول دون أن تدري. وأنا اخترت قصّة المرأة الّتي تلد الخراف لأنّ اللاوعي هو الّذي اختار أكثر نصّ يتقاطع مع قصّة هذه المرأة، وقصّة هذه المرأة مخزون في اللاوعي لأنّني قرأت كتابها من قبل. في الكتاب قصّة موت زوجها، ومكان وفاته، وأسماء أبنائها، وتاريخ ولادتها. لقد اختار اللاوعي هذه القصّة تحديدا لأنّها تجمع كلّ هذه التفاصيل، ولو أنّ قصّة أخرى أو قصيدة أخرى كتبتها، وكانت تشتمل على عناصر أكثر من قصّة هذه الكاتبة لكان اللاوعي اختارها دون أن أعي ذلك.

استمرارًا لهذا المنطق، سأقوم بعرض نماذج تطبيقيّة أخرى، لإظهار علاقة اللاوعي في استقراء عتمة النصّ، وسأبدأ باستقراء قصّتي افتراس والولادة للكاتب محمّد علي سعيد، ثمّ أنتقل لاستقراء ملامح في قصائد المدينة للشاعر رشدي الماضي.

٢. الدلالات الأدبيّة المرتبطة باللاوعي وينكرها الوعي:

١،٢ قصّة "افتراس": الطعام ليس الطعام والظمأ ليس الظمأ

شعَرَتْ بالظمأ.

انسلّت من جوار زوجها وأخذت تدبّ بتثاقل متحسّسة طريقها تجاه المطبخ.

كادت تهوي على الثلاجة عندما أبصرتها بعينيها نصف المغمضتين، لولا يدها التي سقطت على بابها.

فتحتْ باب الثلاجة وإذا بأسد يهجم عليها فاغرًا فاهُ.

صرخت من كلّ أعماقها.

هبَّ زوجها فزعًا ... التفت إلى جميع الاتجاهات بسرعة الجفن. لم يجد زوجته. ركضَ نحو الصوت ... ضمّ زوجته التي كادت أن تسقط وهي تتراجع هلعة.

اُنظر ..

أسد يريد ا ف ت ر ا س ي ... لماذا؟

أين هو؟!

ها هو يهجم من الثلاجة.

نظر الزوج إلى داخل الثلاجة وابتسم ..

تناول الأسد ..

اُنظري إنّي آكله ..

حملقت في الأسد وهي تستردّ روحها .. ثم شاركته في الأكل. عادا وهما ملتصقان إلى سريرهما ليكملا أكل الأسد. ابتسما .. و ..٦

ملخّص القصّة زوجة تتسل من سريرها بجانب زوجها لتشرب بعد ظمأ، تتجه نحو المطبخ وتفتح الثلاجة، فينقض عليها أسد من داخل الثلاجة يريد افتراسها، تصرخ فينهض زوجها فزعًا مستطلعًا الأمر، يرى الأسد فيبتسم ويأكله ويطمئن زوجته فتهدأ، يعودان إلى السرير متلاصقين ليأكلا الأسد مبتسمَيْن.

الكاتب محمّد علي سعيد يولي الزواج، هذا الرباط الاجتماعيّ، أهمّيّة كبيرة، فهو رباط مبنيّ على التعاون والشراكة التامّة. لكنّه يولي الأهمّيّة للعنصر الرجوليّ، فالرجل الزوج هو القادر على رؤية الأمور بعقلانيّة، نظرة صائبة. في حين تبدو المرأة زوجة ضعيفة متخبّطة تعيش حالات من الوهم والخوف، تحتاج إلى الزوج كي تشعر بالأمان، وتستردّ روحها.

الزوجة بهذا الفضاء، خارج حدود زوجها، إنسانة فارغة متعلّقة، فاقدة لاستقلاليّتها وإرادتها، تقع ضحيّة سراب ووهم، وهو القادر فقط على أن يعود بها إلى عالم الواقع وينقذها من مأزقها.

هذه قراءة تتماهى مع قصديّة الكاتب، وقد سألته بشكل شخصيّ إن كان قصد ذلك، فأجاب بالإيجاب، وأضاف أنّه ليس ضدّ المرأة العربيّة، لكنّ القصّة تجسّد النظرة النمطيّة لها في واقعنا العربيّ.

لكن هنالك أكثر من إمكانيّة لقراءة القصّة، وهي قراءات مشروعة ما دامت تعتمد على قرائن نصّيّة، وإن لم يقصدها الكاتب نفسه، لأنّنا، كما يقول رولان بارت، عندما ننسب النصّ إلى المؤلّف، فإنّ هذا يعني أنّنا نفرض عليه سلطة مدلول نهائي وإغلاق الكتابة، ٧ وهذا الأمر مقبول على الكاتب المنفتح، الّذي يحبّ أن تكون نصوصه تحتمل قراءات متعدّدة، وهو المعنى الّذي قصده إيزر ويبنى بمساهمة القارئ ، عبر فعل القراءة ، باعتبارهما عمليّة تفاعليّة، أي تواصليّة بالأساس. ٨ لقد أبدى الكاتب إعجابه ودهشته بهذه القراءة اللاحقة، خاصّة أنّ أكثر من ناقد قام بتحليلها من هذا الباب، على أنّها القراءة الأكثر احتمالاً.

إنّ مشروعيّة القراءة المتجاوزة لقصديّة الكاتب موافق لما قصده باختين: هنالك أسس لغويّة معيّنة تعبّر مباشرة –كما في الشِعر– عن قصديّة المؤلّف في الدلالة والتعبير، وهنالك أسس أخرى تؤدّي إلى انكسار هذه القصديّات. ٩

قراءتنا للقصّة ذات طابع غريزيّ جنسيّ، فالمرأة تتسلّ من سرير زوجها، والانسلال كما التسلّل، يعني ترك المكان خفية، وهو فعل يعبّر عن عدم الشرعيّة، كما في قوانين كرة القدم، أو القوانين الدوليّة واختراق الحدود. تتسلّ لأنّها ظمأى، هذا الظمأ مجازيٌّ، وهو رغبتها الجسديّة والجنسيّة، تتسلّ من جانب زوجها الذي يبدو أنّه لم يلبّ حاجتها الغريزيّة، تتخبّط في تفكيرها المحرّم، تشعر ببرود العاطفة، تتّجه إلى الثلّاجة، وهي رمز للبرود الحاصل فيها، والكائنة في المطبخ، وهو مكان تلبية الاحتياجات المادّيّة. لكن ذلك الفتور لا يقدّم لها شيئًا، تتخيّل أنّها تعاشر شخصًا آخر، فيخرج لها أسد من الثلّاجة يريد افتراسها، والأسد حيوان يضرب المثل بقدرته على ضراب الأنثى ما يزيد على أربعين مرّة في اليوم، وهو مثال للشهوة والتعبير عن الغرائز، ١٠ويمثّل الأسد الغريزة الجنسيّة في الأحلام، فالمرأة التي لم تجرّب بعد الحياة الجنسيّة، قد ترى أسدا يهاجمها، فتحاول الهرب منه لكنّها لا تستطيع بسبب غرائزها. ١١

وتحسّ بالذنب وتصرخ من هذا الخيال الجامح، ينقذها الزوج ويعود بها إلى السرير حيث العلاقة الطبيعيّة والمشروعة، وتبتسم المرأة وتدرك أنّ النجاة هي في العلاقة المشروعة فقط. ويرى د. منير توما أنّ رمزيّة أكل الأسد من جانب الزوج والزوجة معًا يكشف تداعيات موت الفتور عند الرجل وانبعاث الطاقة والشهوة الجنسيّة لديه وتجاوبه مع زوجته المغتلمة، ولا سيّما وإنّ الشائع طبيعيًّا وبيولوجيًّا هو كون أنثى الأسد أي اللبؤة هي التي تبدأ بمغازلة الذكر طلبا لممارسة العمل الجنسيّ. ومن الأهمّيّة بمكان أن نشير هنا إلى أنّ الأسود كانت ترمز في الحضارة الآشوريّة البابليّة إلى الآلهة عشتار أو عشتاروت في المعتقدات الفينيقيّة باعتبارها آلهة الحبّ والعشق والخصب. ١٢

بهذا تظهر لنا دلالة أخرى للافتراس، وللظمأ، فالطعام ليس الطعام، والظمأ ليس الظمأ، والدلالة الجنسيّة تفسّر لنا كلّ ما اختمر في اللاوعي، وأنكره الوعي.

٢,٢ قصّة "الولادة" والرقم ٩:

تتحدّث قصّة "الولادة" عن امرأة فلسطينيّة، تشارك الرجال خلال فترة الانتفاضة، تساعدهم وتطبّب جراحهم، تتعرّف على أحدهم، تطبّبه، ثمّ تتطوّر علاقتهما إلى حبّ فزواج، ويعتقل الزوج في الأسبوع الأوّل للزواج، لكنّها تستمرّ في واجبها الوطنيّ المقاوم، إلى تلد طفلتها فلسطين. ١٣

من يتتبّع القصّة يرَ أنّ أحداثَها تسير في تسع حركات بارزة، كما في القائمة رقم (٢):

الحركة	الحدث
الأولى	لقاء الرجل بالفتاة في المظاهرة الأولى
الثانية	لقاء الرجل بالفتاة في المظاهرة الثانية
الثالثة	لقاءات مشتركة في المظاهرات القادمة
الرابعة	رسالة حبّ وموعد
الخامسة	لقاءٌ غراميّ ولقاءات
السادسة	زواج
السابعة	اعتقال الجنود للزوج بعد أسبوع من الزواج
الثامنة	استمرار الزوجة في دور المقاومة
التاسعة	ولادة الطفلة فلسطين

قائمة رقم (٢)

تظهر الحركات التسع بشكل لافت للنظر في حبكة القصّة، بحيث تقود كلّ حركة الحدث إلى نقطة مفصليّة، تدفع به إلى الأمام، حتّى النهاية.

يتلاءم الرقم تسعة في هذه الحركات مع عنوان القصّة "الولادة"، وكأنّ الحمل كان على مستويين، حمل بفلسطين الطفلة، وحمل القصّة بالحركات التسع الّتي تعبّر عن التناغم بين دوري المرأة والرجل في المقاومة في مرحلة الانتفاضة.

عندما سألت الكاتب عن عدد الحركات والمراحل في القصّة لم يعرف، وعندما أخبرته بالرقم تسعة اعترته الدهشة، وقال إنّه لم يقصد ذلك، وعندما وضّحت له بنية القصّة وحركاتها التسع، اعترف أنّها بنية سليمة، ولم يجد تفسيرًا سوى الدهشة.

والتفسير الوحيد هو منظومة اللاوعي الّتي قامَت بملاءمة الأحداث للعنوان وفعل الولادة، دون أن يعي الكاتب ذلك، ممّا يؤكّد على أنّ الكتابة فعل يشترك فيه الوعي واللاوعي، وأنّ هذه الحقيقة قد تكشف لنا المزيد من التقاطعات والعلاقات، إذا أخذت بعين الاعتبار.

٣,٢ قصائد المدينة والدلالات العدديّة:

قصائد المدينة، حيفا تفّاحة كلّما جرّحتَها تبتسم؛ مجموعة شعريّة للشاعر الفلسطينيّ رشدي الماضي، ١٤ تتحدّث في مجملها عن صورة حيفا في إحساس شاعر شُرِّد من قريته عام النكبة، وجاء حيفا طفلًا في الرابعة، لتسكنه، وتشكّل تكوينه وعوالم طفولته ويفاعته حتّى شبابه وكهولته، وهو ما زال يعيش فيها.

للمجموعة الشعريّة عنوانان: رئيس وهو قصائد المدينة وفرعيّ هو حيفا تفّاحة كلّما جرّحتها تبتسم.

الأوّل قصير ومباشر، بينما الثاني تشبيهيّ استعاريّ، وهو بلفظة حيفا تفسيريّ للمدينة، أمّا بالنسبة للتفّاحة فقد تشير إلى تفّاحة آدم وحوّاء، أو تفّاحة أفروديت، أو تفّاحة نيوتن. وفي جميعها تشير إلى اللذّة والإغراء والجمال والجاذبيّة، والفعل جرّح بالوزن فعّل يفيد المبالغة في فعل المعاناة، والابتسام بدلالة المضارع يشير إلى التفاؤل والاستمراريّة.

التشابه بين حيفا والتفّاحة لا يقتصر على المستوى الدلاليّ، وإنّما على مستوى التمثيل الكتابيّ أو الجرافي، فالحاء والألف والفاء والنقطتين في حيفا كلّها موجودة في تفّاحة.

على مستوى عناوين القصائد الستّ والعشرين نلاحظ ما يلي:

تكرار لفظة حيفا في ٢٠ عنوانًا، وهنالك ثلاثة عناوين تقصد حيفا بشكل غير مباشر من خلال لفظة مدينتي، ومدينة.

العنوان هو قصيدة مستقلّة بنصّيّتها، وذات قدرة إيحائيّة تأويليّة بدون الارتباط السياقيّ مع النصّ الّذي تمثّله. وتمتاز بطولها:

أمثلة:

كأنّه يا مدينتي!! كأنّه الجنون؟!!

برقيّات من حقيبة تحمل أسمال العودة، هديل حيفا يستقبل القصيدة فوق الماء.

هنالك دلالة ذات طابع تجاوريّ سياقيّ بين العناوين الأربعة الأولى:

كأنَّهُ يا مدينتي!! كأنَّهُ الجنون؟!!

مدينتي مَسافَةٌ وسَفَر

مدينَةٌ

"رابعةُ حيفا" عشقٌ إلهيٌّ لَهُ عَوْدَةٌ

نلاحظ التناقص في العنوان الثاني والتناقص الأكبر في العنوان الثالث، وكأنّ العنوان الثالث يمحو المسافة والسفر بقصد الوصول، وعند الوصول يتلاشى الأنا (ياء المتكلّم)، وعند تلاشي الأنا يتحقّق الوصال في العشق الإلهيّ، إذ يشبّه حيفا برابعة العدويّة، وأيضا يشير إلى ترتيب القصيدة في فهرست الكتاب إذ تندرج في المكان الرابع.

يلفت الانتباه إلى أنّ اللذه الصوفيّة تعبّر عن تلاشي الأنا وفناء العاشق في المعشوق، على حدّ تعبير عبد الصبور في مأساة الحلّاج: الحبّ الصادق موت العاشق حتّى يحيا في المعشوق.

بالمقابل هنالك عناوين تتعالق مع بعضها بعلاقات مكمّلة، بثيمات مشتركة، بحيث يمكن إيجاد رابط دلاليّ بينها، مثل قصّة الطوفان: فواخت حيفا تعتقل الطوفان وتحرّر لنوح فلكه.

اليومَ أكملَ لك الفلك سورة الطوفان.

(حتّى يعود "يوسف" إلى بئر حيفا سُلّما)

بيني وبين حيفا "يوسف" نائمًا في سفينة نوح.

بالنسبة للدلالات العدديّة اللافتة للانتباه على مستوى المجموعة، سألخّصها بالقائمة رقم (٣)

قائمة رقم (٣)

ترصد القائمة رقم (٣) تكرار ثلاثة ألفاظ داخل الفهرست والنصوص، هي: حيفا، مدينة، وقصيدة.

تكرّرت كلمة "حيفا" في الفهرست عشرين مرّة، وهو مساوٍ لعدد المرّات الّتي تكرّرت فيها كلمة "مدينة" في النصوص، ممّا يدلّ على عمق علاقة التمثيل التي يمكن أن تمثّلها العناوين.

كما تكرّرت كلمة حيفا في العنوان والنصوص ٩٢ مرّةً، وهو عدد صفحات المجموعة. وكأنّ حيفا حاضرة في كلّ صفحة، فلا تغيب عن الوعي، وتحضر في الورق.

والعدد ٩٢ هو مجموع عمر الشاعر ابن الثانية والسبعين (المولود عام ١٩٤٤) بإضافة ٢٠ عدد تكرار حيفا في الفهرست، أو مدينة في النصوص.

لقد اشرت في موضع سابق أنّ تكرار لفظة حيفا في ٢٠ عنوانًا، وهنالك ثلاثة عناوين تقصد حيفا بشكل غير مباشر من خلال لفظة مدينتي، ومدينة، أي أن مجموع ألفاظ حيفا ومدينة في الفهرست هي ٢٣، وهذا العدد سيساوي ٩٢ إذا ضاعفناه أربع مرّات. لكن لماذا نضاعفه بالرقم ٤، وهل للرقم ٤ أهمّيّة عند الشاعر؟

سبق أن أشرنا أيضا أن شخصيّة رابعة العدويّة ذكرت بتلميح واضح في قصيدة بعنوان: "رابعةُ حيفا" عشقٌ إلهيٌّ لَهُ عَوْدَةٌ،

ووردت هذه القصيدة في الترتيب الرابع لعدد القصائد، أي هي القصيدة الرابعة في المجموعة الشعريّة. ولذلك هناك ما يبرّر اختيارنا للرقم ٤، وهنالك مبرّر آخر وهو أنّ حيفا احتلّت في نيسان، وهو الشهر الرابع بالتقويم الميلاديّ.

ولو انتقلنا إلى كلمة "قصيدة" لوجدنا أنّها تتكرّر ٤٨ مرّة، وهو مساوٍ لعام النكبة، العام الّذي احتلّت فيه حيفا. فالقصيدة والشعر يذكّرنا بالنكبة، وما طرأ على المدينة من واقع سياسيّ جديد، وهو التاريخ الشخصيّ للكاتب، وأحد النقاط المفصليّة في التاريخ السياسيّ

للفلسطينيّين.

هل قصد الشاعر رشدي الماضي أيًّا من هذه الدلالات العدديّة؟ وهل يعرف عنها شيئًا؟ أو يعرف أنّها تسكن مجموعته الشعريّة "قصائد المدينة- حيفا تفّاحةٌ كلّما جرّحتها تبتسم". الجواب قطعًا لا، فهي منظومة أملاها اللاوعي، دون أن يعي الشاعر ذلك، ولقد سرّ سرورًا كبيرًا بهذا الكشف، وقال لي بروح الدعابة: "حيفا تفّاحةٌ كلّما شرَّحتَها أبتسمُ".

إجمال واستنتاج

سعت هذه الدراسة للكشف عن تجربة شخصيّة في قراءة النصّ الأدبيّ، تعتمد على تسخير اللاوعي في استقراء عتمة النصّ، وقد كشفت الدراسة من خلال التجربة الشخصيّة بيني والكاتبة رنا حنّا أبو حلو، واستقراء قصّتي "افتراس" و"الولادة" للكاتب محمّد علي سعيد، و"قصائد المدينة" للشاعر رشدي الماضي، وهي جميعًا من الأدب الفلسطينيّ الحديث؛ أنّ اللاوعي منظومة فكريّة راقية، استطاعت تهيئة سياق تنظيميّ لدلالات جماليّة عميقة، لم يَعِها الكاتب نفسه، ولم تكن في دائرة وعيه إطلاقًا.

توصي هذه الدراسة بمتابعة موضوع البحث، على أعمال أدبيّة وتجارب أخرى، من أجل النهوض بدراسة علميّة شاملة لموضوعة اللاوعي، واعتمادها منهجيّة جديدة لاستقراء النصوص الأدبيّة، أو بعضًا منها على الأقلّ.

المَصادر والمراجع

١ عبد الحليم ريوقي. إبداع النصّ الأدبيّ بين الوعي واللاوعي. دراسات أدبيّة، ع١، ٢٠٠٨، ص٩٤.

٢ ريوقي، دراسات أدبيّة، ص٩٩.

٣ ريوقي، دراسات أدبيّة، ص١٠٣.

٤ رنا حلو ابو حنّا. عندما يذبل الحبق. الناصرة، د.ن، ١٩٩٩. وصدر لاحقًا في دار العالم الثالث، القاهرة، ٢٠٠٣.

٥ صدرت القصّة ضمن كتاب تدريسيّ لي، ينظر: محمّد حمد. الوافر في اللغة العربيّة للصفّ التاسع، هيّا إلى العربيّة، جتّ (فلسطين)، ٢٠١٥، ص١٧٦-١٧٧.

٦ محمّد علي سعيد. أحمد ومردخاي. مؤسّسة المواكب، الناصرة، ١٩٩٧، ص١٣١.

٧ رولان بارت. موت المؤلّف. في هسهسة اللغة. ترجمة منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاريّ. حلب. ١٩٩٩، ص٨٠.

٨ ينظر في: عبد العزيز طليمات. "فعل القراءة بناء المعنى وبناء الذات-قراءة في بعض اطروحات ولفجانج ايزر". نظريّة التلقّي إشكالات وتطبيقات. جامعة محمّد الخامس. الرباط، ١٩٩٣، ص١٥٢.

٩ ميخائيل باختين. الراوي في الرواية. ترجمة أوري أفنير. مكتبة العمّال والكيبوتس الموحّد، تل ابيب، ١٩٨٩، ص٩٣.

١٠ Jamal Ali Assadi and Mohammad Hamad. The Use of Artistic Devices to Forward Female Oppression in Selected Short Stories by Muhammad ʿAli Saeid. SAGE Open, April-June ٢٠١٤: ١-٨.

١١ Angel Garma. The Psychoanalysis of Dreams. New York. Jason Aronson، ١٩٧٤، p. ١١٥

١٢ منبر توما. الرمزيّة والجنس في قصص: حياة والوظيفة وافتراس. مع الحدث، ع٩١، ٦- ٣- ٢٠٠٩.

١٣ سعيد، أحمد ومردخاي، ص٥١-٥٥.

١٤ رشدي الماضي. قصائد المدينة، حيفا تفّاحة كلّما جرّحتَها تبتسم. مؤسّسة الأفق، حيفا، ٢٠١٦.