شعرية الخطاب الإيروسي في المتخيل السردي
قراءة في المجموعة القصصية (حياة سابقة) لـ علي القاسمي

د. فيصل غازي محمد النعيمي
جامعة الموصل/كلية التربية

ملخص البحث :

تتجلى ثنائيات الإيروس والثاناتوس والحب والكراهية والجسدي والروحي والمقدس والمدنس في النصوص الأدبية بوصفها ركائز ومفاهيم معرفية قائمة على مبادئ الضرورة والدافع والحياة والموت وآليات منتجة ومعبرة عن المعنى .ومنذ المتخيلات الإبداعية الإنسانية الكبرى وحتى يومنا هذا وقضايا الحب المتنوعة والمتباينة الجذور والدوافع ،والممتلئة بالدلالات والقيم والمرجعيات ،تشغل المشاهد الفنية وتحتجز لنفسها حيزا واسع المدى .

تحاول هذه الدراسة أن تقارب هذه المفاهيم ولا سيما مفهوم الإيروس (دافع الحياة) في المتخيل السردي عند القاص العراقي (علي القاسمي) في مجموعته القصصية (حياة سابقة) وان تثير أسئلة عن فاعلية الحب وأنواعه وأدواره في هذه المجموعة.

عتبة:

تعكس المتخيَّلات السردية بأنواعها المختلفة وامتداداتها الزمنية القديمة والحديثة، صلتَها الديناميكية وعلاقتَها الجدلية والإشكالية بالواقع الحياتي الذي انبثقت عنه وصورته واستمدته أو فارقته في رحلتها التاريخية والإبداعية.

وتنهض هذه المتخيَّلات على جدليّات فكرية وحضارية وإنسانية بسيطة وشديدة التعقيد في الوقت نفسه، لارتباطها بتوجُّهات وتناقضات الكائن الإنساني.

وتتجلى ثنائيات الحب والكراهية، والجسدي والروحي، والمقدس والمدنس، في النصوص الأدبية بوصفها ركائز ومفاهيم معرفية قائمة على مبادئ الضرورة والدافع. ومنذ المتخيَّلات الإبداعية الإنسانية الكبرى (جلجامش، والإلياذة) وحتى يومنا هذا، وقضايا الحبِّ المتنوّعة والمتباينة الجذور والدوافع، والممتلئة بالدلالات والقيم والمرجعيات، تشغل المَشاهد الفنية، وتحتجز لنفسها حيّزاً واسع المدى.

وتجربة الحبِّ مصاحبةٌ للتجربة الإبداعية، إن لم تكُن في خاتمة المطاف هي نفسها. والسؤال الذي يطرح نفسه يتعلَّق بماهية الحبِّ وإشكاليّاته وانواعه، وتمثلاته في الخطابات الإبداعية على العموم والسردية على وجه الخصوص. ومن نافلة القول، إن الحبَّ من الأحوال النفسية والوجدانية التي يصعب على المرء تحديد معناها؛ فهي من الأحوال التي لا يشعر بها الإنسان، ولا يستطيع التعبير عن كنهها بدقَّةٍ ووضوح[1] .

وأيُّ فهمٍ للحبِّ سيكون قاصراً، إن لم يتخلّله فهمٌ للوجود الإنساني. وفعاليّة الحبِّ في هذا الوجود تنبع من كونه ليس أحساساً عاطفياً فحسب بحيث يمكن للإنسان أن ينغمر فيه بسهولة، بل هو فعالية تطوّر الشخصية الكلّية للإنسان، لكي يحقّق أهدافاً كلية[٢] .

والحبُّ عند (فروم) لا يقتصر على علاقة شخص مع آخر، بل يتعدى ذلك إلى أنّه يتحول إلى (موقف) [٣]. وهذا الموقف ناتج عن إحساس الإنسان بحاجته إلى قهر الانفصال بتجربة الوحدة والاتحاد: "إنَّ أعمق حاجة عند الإنسان هي الحاجة إلى قهر إنفصاليته. هي ترك سجن عزلته" [٤] . وبهذا فالمحبة عند (فروم)، نوعٌ من التجريد، وهي صيرورة وعملية تجديد وإثراء للذات[٥].

إلا أنَّ هذا لا يعني عدم أمكانية رصد هذه الفعالية على مستويات المعرفة والعلم والأدب، لأن هذا لا يغض من قيمة الحبِّ العليا، " بل يحولها من معرفة متعالية تتحرَّك في السقوف البرهانية العليا للعقل البشري أو ما بعد ذلك، إلى معرفةٍ بشريةٍ قابلةٍ للتداول والممارسة والفعل والاحتفاء والتكوين والشيوع، تبدأ بالشعور التعبيري البسيط والعفوي والبريء وتنتهي بالحدس" [٦] .

وتتمحور حول الحبِّ قضايا وإشكاليات عدَّة، تبدأ من التجريد وتنتهي بفعل الحب ذاته، وتتأرجح بين حب الكائن لذاته وللآخرين وللفضاءات وللأشياء ضمن ثنائية أقرها (فروم) بـ ثنائية التملك والكينونة، حيث في الأولى المحور هو الأشياء وفي الثانية الناس[٧] . ومع ذلك يبقى الحبُّ فعالية وتجربة خاصَّة بكلِّ فردٍ و " هو ظاهرة إنسانية وعاطفية يمتزج فيها الشعور بالعقل والإرادة، وهذه خصائص بشرية صرف" [٨]. وتدفع هذه الخصائص إلى الاستنتاج بأن " الحبّ ظاهرة كونية، تتجاوز الإنسان إلى النبات والحيوان والأحجار، بل تتجاوز الحياة البشرية إلى الكون الواسع" [٩] .

ويعد مفهوم (إيروس) الذي اقرته الدراسات النفسية مع فرويد من اهم المفاتيح القرائية التي ستوجه هذه الدراسة على اعتبار ان (إيروس) أو دافع الحياة يتحول إلى فعل وتعبير سرديين في نصوص علي القاسمي ويتمظهر بأشكال متعددة من أهمها الحب والجنس والمرض والوهم مما يدل على الغنى الذي تمتعت به هذه المجموعة القصصية على المستويين السيكولوجي والسوسيولوجي.

ثقافة الجسد والانحياز للحب:

يمكن للقارئ أن يتلمَّس فعالية اشتغال مقولات فرويد في نصوص علي القاسمي القصصية وتمثلها بوعي وقصدية، وخصوصاً في مجموعة (حياة سابقة)، ولا سيما مفاهيم العقد النفسية (النرجسية،أوديب، ألكترا)، فضلاً عن مبادئ اللذة والواقع التي جاءت تحت عناوين الإيروس (دافع الحياة)، والثاناتوس (دافع الموت)، والأنانكسة (الضرورة). وهذه المبادئ تعبِّر عن مواقف ورؤى حياتية وفنّية وجمالية تعامل معها المؤلَّف بحساسية قصصية عالية أبعدتها عن المفاهيم المرضية الضيقة نحو رحابة التجربة الإنسانية العريضة والمعقدة في الآن نفسه.

ومقاربة موضوعة الجسد والحبِّ في النصوص القصصية لها خصوصيتها المتأتية من كون الجسد الإنساني في الفضاءات السردية المتخيَّلة ليس بكتلة ولا حجم فحسب، وإنَّما يؤشِّر في مدلولاته المتغايرة إلى شبكة مؤثِّرات؛ وهو ليس علامة على ظهور فسحةٍ زمانيةٍ تستدرجه إليها، بقدر ما يكون نفسه واهباً لهذه الفسحة المنفتحة. وكلُّ ذلك يؤكِّد أنَّ

الجسد ليس فراغاً أو سكوناً حيادياً، وإنَّما هو ملاذ مسكون بعلامات تكسبه قيماً ثقافية معيَّنة[١٠].

تتبلور مفاهيم علم النفس وثنائيات الواقع واللذة، وحركية التشكيل الإيروسي في قصتي (اللقاء، والعقاب) اللتيْن تبدوان متشابهتين في الخطوط العامة، إلا أنهما تفترقان في الرؤية الفنية والجمالية فضلا عن التمثيل السردي. "وتوظيفه علم النفس في بلورة الشخصيات وإنشاء العلاقات بينها او فصمها، ظهر في قصص عديدة من مجموعاته السابقة: رسالة إلى حبيبتي، صمت البحر، دوائر الأحزان، أوان الرحيل...، ولكن في حدود، وفي نوع من التلقائية والفجائية أحيانا،...أمّا في مجموعته (حياة سابقة)، فقد كانت النبرة النفسية خيطاً دقيقاً يتسرَّب من قصة إلى أخرى، إلى درجة إعادة نسخ بعض الشخصيات، مع تميز مضامين القصص المتشابهة الشخصيات واختلافها" [١١].

في قصة (اللقاء)، ثمة تراتبية وتطوّر في بناء العالم الداخلي للشخصيات المحورية (الرجل/ الفتاة)، إذ يأخذ هذا البناء منحى النمو المتصاعد الكاشف للأحوال النفسية والشعورية لهذه الشخصيات. ويتقاطع في بعض الأحيان (وبشكلٍ مُضمَر) القصصي مع السيري، ما منح السرد حيوية التدفق الصادق المعبِّر عن الأحوال الإنسانية المعقدة.

تتحدَّث القصة عن كهلٍ أرمل يعيش لوحده بعد وفاة زوجته وسفر ابنته للدراسة في الغرب؛ يقع في حبِّ فتاة في عمر ابنته، مما يدفع بالخطاب القصصي إلى التشظّي وفق فاعلية التشكيل الإيروسي ما بين الحب الأبوي والحب الجسدي المغمور باللذائذية، إذ تختلط المشاعر الأبوية المقدسة مع المشاعر الجنسية على الرغم من عدم تحققها.

يتداخل وصف الحالة الشعورية التي تمرُّ بها الشخصية مع الوصف الطهراني للأُنثى المنبني على لغةٍ شعريةٍ تتواءم مع الموقف الذي وجدت الشخصية نفسها فيه:

" لم يستطع النسيان.

رآها أول مرة مصادفةً في موقف السيّارات في إحدى باحات الاستراحة على الطريق السيّار. كان في تلك اللحظة يترجَّل من سيارته أمام المقهى، لينال قسطاً من الراحة ويتناول فنجان قهوة.

وما إن فتح باب السيّارة، حتى كانت هي تهمُّ بدخول سيّارة مجاورة، فتريثتْ واقفةً حتى يخرج من سيّارته. وعندما انتصب خارج سيارته وجد نفسه إزاءها وجهاً لوجه. التقتْ عيونهما فومض البرق، ودوى الرعد، وهطل الغيث. أحسَّ فجأة بوجيبٍ في القلب، وارتعاشٍ في اليدين، وظمأ في الشفتين. غضَّ من بصره، ولكنَّه سرعان ما عاد يتطلَّع إلى ذلك الوجه المشرق إشراقة شمس دافئة في يوم ممطر شديد البرد. وجهٌ يجمع بين فتنة الأنوثة وبراءة الطفولة. وجهٌ اجتمع الحسن كلُّه فيه. له عينان نجلاوان يعلوهما حاجبان مقوَّسان مثل سيفيْن مشهريْن، وخدّان أسيلان التقتْ عليهما حمرة الخجل بتورد الشباب، وشفتان قرمزيَّتان ممتلئتان تزيدهما إغراءً انفراجةٌ خفيفةٌ كأنَّها دعوةٌ للتقبيل والضمّ. آسره قوامها الرشيق، وشعرها المنسدلة خصلاته على كتفيها وظهرها، مثل سنابل الذهب المبتلة. ابتسمت له ابتسامة راضية فيها كثير من الحنان، ثم دخلت السيارة" [١٢].

تنهض حساسية التعبير السردي في المقطع السابق من التواشج أحياناً، والتقاطع أحياناً أخرى، بين الحبِّ الرومانسي الطهراني والحب الغرائزي الرغبوي، حيث تنهدم

الحدود بين هذين العالمين، ما يرفع من قيمة الجسد الأنثوي ويردّ إليه الاعتبار، وتغدو دلالة الكتابة بالجسد أو عن الجسد بعيدة عن الغريزة أو الإثارة، ضمن رؤية فنية تعيد تشكيل الجسد الأنثوي سردياً، وتسوقه لا على أنه ثقافة دونٍ وامتهانٍ، بل بوصفه معطىً ثقافياً متصلاً بالرؤية الإنسانية/ الإيجابية حيث السمو والارتفاع بالمشاعر من مستوى الجسد الغريزي إلى الجسد/ الكون حيث العلاقات الإنسانية السليمة.

يكشف الرجل عن افتتانه بهذا الجسد الأنثوي الذي لم يلتقِه إلا مرَّةً واحدةً. وتتضاءل الدلالات الجنسية في المقطع السابق وتنحصر فعاليتها في فسحةٍ محدودة، إذ إنَّ " للجنس نسقه الغريزي،أو الطبعي أو ما شئت من هذه الأسماء الدالة على أنه صفة ملازمة للجسد البشري. إلا أن للحب نسقاً آخر لا ينشأ من طبيعة الجسد البشري، بل من مجموعة علاقات من بينها الجنس، ولكنه لا يقتصر على الجنس. إنه يشكل شبكته ونسقه من أمور كثيرة **أشمل من دائرة** الجنس" [١٣]. وبهذا تبقى الذاكرة الشخصية للـ(رجل) ذات فعالية في إعادة تشكيل صورة الأنثى، وفقاً لمقولات الحب المتداخلة والمتكاملة:

" بدا له أنَّ بعض ملامحها أليفة مأنوسة، وكأنّها وشِمت في ذاكرته منذ القدم. لا بُدَّ أنَّه رآها من قبل أو رأى شبيهتها في الحُلم، أو في ماضي الأيام، أو في حياةٍ سابقة، في مكان ما، في زمان ما، لا يدري أين ومتى، ولكنَّه شعر بأنَّها قريبةٌ من روحة، حبيبةٌ إلى قلبه" [١٤].

تتمظهر فاعلية التشكيل السردي الإيروسي في إنتاج صورة المعشوق (الغراديفا) [١٥]، ولكن ليس على شرط الهذيان المتبادل ـ كما عند فرويد ـ ، بل تأخذ شكل الإدراك المتبادل من الطرفين بأهمِّيَّة كل منهما للآخر. وبذلك تتحقَّق صورة الغراديفا على أنها صورة خلاص من الوحدة والعزلة الإرادية التي تعيشها الشخصية.وبهذا تنفتح الحركة السردية (الاستذكارية) المشكِّلة لخطاب العشق على مجموعة الأحداث القصصية المتأسِّسة على فعل السرد المرتبط بالراوي كلّي العلم المندمج بالشخصية المحورية. ويتجلى الدور البارز الذي تؤديّه بصيرة/ بصر الشخصية وهي تشكِّل الصورة المركبة للمحبوب:

" انحنى لينظر إليها مرَّة أُخرى. طالعته وجوه أربع فتيات أُخريات كلّهن على درجة عالية من الملاحة والجاذبية، ولكنها كانت متألقة بينهن مثل قمر بين النجوم" [١٦]

يماهي الخطاب السردي في مقطعٍ لاحقٍ بين عواطف المحبيْن، وبين المكان وباقي عناصر الطبيعة الهائجة (أمواج البحر)، التي تعمل على نقل الصورة العشقية إلى مستوى آخر يدخل ضمن دائرة الترميز المكشوف، عندما تتحرّر العلاقة بين الحبيبيْن من سطوة الواقع، لا سيما (الفارق العمري) وتنتقل في مماهاةٍ بين الإنسان والمكان إلى الرومانسية التي تقرِّب كثيراً بين الروحيْن ومن ثمَّ الجسدين:

" اصطحبها لتناول العشاء في مطعم يطلُّ على البحر، الفصل شتاء والسماء ممطرة والبرد شديد. لم يكُن في المطعم غيرهما. ومن خلال زجاج واجهة المطعم الواسعة المطلة على البحر الذي يتحول إلى ستارة من الرذاذ حيث تنتحر الأمواج على صخور الشاطيء. أنصتا بصمتٍ إلى هدير البحر، وهما يتأمّلان أحدهما الآخر دون أن يتكلَّما. وعندما تلتقي عيونهما يومض البرق ويدوي الرعد، وتشتدُّ زخّات المطر" [١٧]

ويأخذ الخطابُ السرديُّ المعبِّر عن فعالية الحبِّ، شكلَ الأحلام التعويضية عن فقدان المرأة، وبهذا يتحوَّل الحُلم (أو مجموعة أحلام اليقظة) إلى شكلٍ سرديٍّ إيروسيٍّ

يعمِّق من إحساس الشخصيّة بحاجتها إلى عالم المرأة الذي تفتقده، نتيجةً لوفاة الزوجة ورحيل البنت:

" لم يشأ أن يخبرها أنّه هو الآخر، كان يتذكّرها كلَّ ليلة منذ ذلك اليوم. عندما يأوي إلى فراشه بعد أن تجهده القراءة، يستولي خيالها على حواسه، تنتصب ملامح وجهها المشرق أمام بصيرته، تندلق خارطة جسدها البضِّ في عروقه وشرايينه، يحدِّق في عينييها النجلاوين، يسهر معها، يحلم بها، يأرق لها، يتألَّم منها، ترتفع درجة حرارة جسده، يضطرب تفكيره، يصيبه الصداع والدوران والغثيان ويستحيل عليه النوم. لم يشأ يخبرها أنَّ بعض قصائده هي وليدة ذلك الوجد والشجن والأسى والألم والمعاناة" [١٨] .

على الرغم من الأحلام والتوهيمات والذكريات التي تعيشها الشخصية، إلا أن العملية الإدراكية لا تتأسَّس على البصر وحده، بل تنبثق بصيرة العاشق لترسم صورة عشيقة للمحبوب مما يسمح بإعادة دمج الخطابين الجسدي والروحي ضمن صورة طهرانية تتوسَّل أدوات الفعل الجنسي على الرغم من التعارض بينهما.

وتتَّضح القصدية في التشكيل السردي الأنثوي، في نظام التسمية، إذ نلحظ الدقَّة في المطابقة بين الدال والمدلول، بين اسم الشخصية (نجلاء) ومجموعة الصفات الحسية والروحية الدالَّة عليها، على الرغم من هيمنة صوت الراوي/ الشخصية، أي الصوت الذكوري، فإن هذا لا يمنع من ترشيح رؤى فاعلة أُخرى في الخطاب السردي، لعلَّ أبرزها خطاب العشق الأنثوي، حيث (الأنثى العاشقة) التي تتسلم الإرسالية السردية (جزئياً) وتوجّه عشقها/ خطابها إلى الصوت الذكوري المهيمن، ضمن دائرةٍ أُحادية لا تكشف إلا عن ذاتية الرجل:

" راحت تتحدَّث كأنَّها في حُلم:

- شِعرك بحرٌ لا ساحل له ولا مرفأ، ولا حدود لأعماقه وأغواره، ولا مثيل لكنوزه ومكنونه. أقترب من شواطئه، فيسحرني في مدِّه وجزره. يخدّرني بهديره الموسوق، يشدني إليه، يغمرني بدفقه، فأغوص فيه عاريةً من جميع أرديتي الزائفة وزعانفي المصطنعة. وهناك في مياهه الصافية الشفّافة التي تصطخب فيها عوالم خلابة من الأحياء والمرجان، من الحركة والسكون، من النور والديجور، أجد فيه نفسي على حقيقتها، بكلِّ ماضي خيباتها وآلامها، ومستقبل تطلعاتها وآمالها. ثمَّ تنساب أمواج كلماتك دافقة دافئة إلى أقصى حنايا الروح لتشكِّل أبعادي من جديد، وتلوّن أزاهير جُنينة القلب. كلّما قرأتُ نصاً من نصوصك الشعرية، أحسستُ أنَّه يخصُّني، يشرح أحاسيسي، يفسِّر مواقفي، يعتذر عن بعض أفعالي، يعبِّر عن رؤاي وأحلامي.

كان ينظر إليها بدهشة وتأثر. قاوم دمعة ندم ترقرقت في عينيه.

قال بتواضع:

- بعض المتلقّين يجدون أنفسهم في بعض ما يقرؤون. ولكنِّك بجمالك الساحر وشخصيَّتك الجذابة، لا تختزلك قصيدةٌ واحدة. إنَّكِ تستحقين مني ملحمةً كاملةً أو دواوينَ متعددةً.

-شكراً، بيدَ أنني يجب أن أحذّرك من أن الثناء والمديح لا يُفضيان بكَ إلى شيء معي. فأنا حصنٌ محكَم الدفاعات لا تنهدُّ أسواره بفعل أمواج الإطراءات ورياح الإغراءات"[١٩] .

ويفرز الخطاب السردي صورتيْن متناقضتيْن، الأولى، (التي تتكرَّر في قصة العقاب) تأخذ شكل عقدة إلكترا " من تعلّق البنت بأبيها إلى درجة التوحُّد لخلو المجال من عناية الأمّ بالأب، وطغيان فراغ العلاقة السليمة بين الزوجين، أو لموت الأم أو طلاقها " [٢٠] . وهذا واضح من العلاقة التي تربط بين الشخصية المحورية ونجلاء، الباحثة عن صورة أبيها المفقودة في الواقع والحاضرة في ذاكرتها عبر التماهي والاندماج بين الراوي والأب الذي ابتعد عنها منذ صغرها. لكنَّ العلاقة مع الراوي تأخذ شكل التراتبية التي تبدأ بالفراغ الذي يخلِّفه الأب وتنتهي، كما في تصوُّر فرويد، بالاشتهاء الجنسي:

" قال ليغير الموضوع:

-والآن لنتحدَّث عنك. كيف هي علاقتكِ بوالدك؟ هل أنتِ معجبة بأبيك ككلِّ فتاة، أم أن بينكما نوعاً من صراع الأجيال؟

قالت بشيءٍ من الأسى والحسرة:

-غادرنا أبي وأنا صغيرة ليعيش مع امرأة أخرى. وبقيتُ مع أمي وأختي.

وأطرقتْ صامتةً لحظة ثمَّ أردفت هامسة:

-تمنيتُ لو كنت أنت والدي" [٢١] .

الصورة الأُخرى تعبّر عن الوفاء للزوجة الأولى، ومن ثمَّ الاهتمام من قبل الأب بابنته:

" صمت لحظة ورنا بعينيه بعيداً وطافت على وجهه الظلال، ثمَّ قال:

- بعض إيقاعاتي محاكاة للألحان التي كانت تعزفها ابنتي على البيانو، وكثيراً ما استعرتُ صوري الشعرية من رسوماتها ولوحاتها الزيتية. كانت في صباها منبهرة باكتشاف ماهية الأشياء وحدود الآفاق حولها.
- ما شاء الله. فابنتك موسيقية ورسامة في آنٍ واحد. لا بدَّ أنَّكَ فخورٌ بها. وكيف تأتّى لها ذلك.
- قال بشيءٍ من الرضا والتواضع:
- لعلَّها موهوبة. إضافة إلى أنني تعهدت تربيتها وتنمية مواهبها بعد وفاة أُمِّها وهي صغيرة.
- وأين هي الآن؟ هل لي أن أُسعد بلقائها؟
- إنَّها تواصل دراستها العالية في أوربا وتأتي في عطلاتها الجامعية لرؤيتي.

تردَّدت لحظة قبل أن تسأل:

- ألم تتزوَّج بعد وفاة المرحومة أُمّها؟
- لا، كنت أخشى أن يؤثِّر زواجي على ابنتي بشكلٍ أو بآخر) [٢٢]

لا تنحصر فعالية المقطع السابق في رسم الشخصيات ودفع الأحداث إلى الأمام، بل تتأكَّد أهمِّيَّته في الانقلاب الدلالي الذي يُرسَم في خاتمة القصة، إذ إنَّ حضور البنت

(الطهارة/ البراءة) يتأكَّد في غيابها، ويشكل حاجزاً يمنع الأب من ممارسة الجنس مع الفتاة. ويسبق ذلك تحوُّلٌ في مستوى الوصف من الطهرانية المثالية إلى الشهوانية:

" قال لها:

- يبدو أنَّه حان وقت نومك. وأنا أُخيِّرك بين أن تنامي وحدك في غرفة ابنتي في الطابق الأرضي، أو أن ترافقيني إلى غرفتي العلوية فتمنحيني شيئاً من دفئكِ.

غضَّت بصرها كما لو كانت تفكِّر في الجواب. رفعت وجهها وتطلَّعت إليه بعينيْن رامشتيْن، وقالت:

- هل تعدني، إذا أتيتُ إلى غرفة نومكَ لأدفِّئكَ، بأنَّكَ ستكتفي بإعطائي شيئاً من الحنان لا غير.

قال مازحاً:

- هل سمعتِ برجلٍ يشتعل رغبةً وشوقاً عاماً كاملاً ثمَّ يفي بوعده لامرأة أحلامه بعد أن يوصلها إلى فراشه؟ أم هل سمعتِ بحصانٍ يقتله الظمأ ثمَّ يمتنع عن شرب الماء بعد أن يرده؟

ردَّتْ مازحة:

- أحسبُ أنَّ الشعراء أرجح عقلاً من الخيول.

قال وهو يمسك بيدها:

- عندما تستعر الرغبة كالجمر يحترق العقل ويتلاشى.

في فراشه، طوقته بذراعيها وضمت صدرها الريَّان إلى صدره. أحسَّ بحرارة جسدها تسري في عروقه، وبأنفاسها الدافئة تطفو بنعومةٍ على وجهه. وضعَ يده اليمنى تحت رقبتها الطويلة وراحت يده اليسرى تمسِّد شعرها الناعم بحنان. وظلا متعانقيْن صامتيْن وقتاً طويلاً وهو يواصل تمسيد خصلات شعرها الذهبي. تسرَّب خدر لذيذ إلى عينيْها، وأحست بارتخاءٍ مريح في أطراف جسدها ... وانهارت كلُّ دفاعاتها.

أزال قميص النوم الوردي الذي كانت ترتديه، فظهرتْ له فتنة جسدها بكلِّ أنوثته وشبابه وتضاريسه المثيرة. وبدتْ له مثل حصن مليء بالمجوهرات، استسلم حراسه وكفوا عن المقاومة، وبمقدور أيِّ غازٍ أن يقتحم بابه المشرع بفرسه. وعندما هَمَّ هو بالتوجُّه إلى الحصن، لم يتمكَّن من التقدم، فقد تمثَّلتْ له ابنته وهي نائمة بوداعة في السرير" [٢٣] .

إنَّ التمثيلات الجسدية ذات الغائية الرغبوية، ترتبط في المقطع النصِّي الطويل السابق، بمبدأ تحقيق اللذة، غير أنَّه يصطدم بالخيط الرفيع الذي يميِّز بين العهر والطهر عبر الفاعلية التي تمارسها صورة البنت الغائبة/ الحاضرة.

وعلى الرغم من الفاعلية التي تمارسها لغة الجسد ذات الدلالات والإيحاءات الجنسية، فإنَّ المقطع لم تكتمل أحداثه السردية باللقاء الجسدي، بل بمفارقةٍ ومفاجئةٍ حوَّلت (اللقاء) إلى تباعدٍ جديدٍ بين الشخصيتيْن.

في قصة (العقاب) إعادة ونسخ لحوادث قصة (اللقاء) ولكن بشكل انقلابي في أدوار الشخصيات الفاعلة. فالفتاة مصابة بأعراض عقدة إلكترا لكن بعيداً عن الفهم الجنسي

لدى فرويد، فهي مفتونة بأبيها على أنَّه صورةٌ للأمان المفقود والحنان المنقوص الذي تعاني منه بعد هجرة والدها وابتعاده عنها وعن أمها. أمّا شخصية الرجل (عبد اللطيف) فهي تبتعد في سلوكها وفعلها عن دور الأب التعويضي ويرى في الفتاة مجرَّد جسد عليه استغلاله. تنفتح البنية السردية في هذه القصة على استذكار داخلي يكشف عن التوهُّم الذي تعيشه شخصية الفتاة وهي تتخيَّل الرجل (الأستاذ عبد اللطيف) بديلاً عن الأب الغائب. وبهذا تتجلّى سيكولوجية التعويض التي تعمل على تسيير الشخصية وفق معطياتها القائمة على مبدأ النقص. فغياب الأب عن حياة الفتاة يدفعها إلى البحث عنه في وجوه الآخرين، مما يجعل منها فريسة سهلة:

" عندما قدَّمتها خالتها إليه، نظرت الشابة بعينيْها الواسعتيْن الكحيلتيْن إلى ملامح وجهه المتغضِّن، فألْفتْ نفسها مفتونةً بوجهه الأبوي، وكلماته الرقيقة، ولمسة يده القوية **وهو** يصافحها. أشعرها بشيءٍ من الألفة القديمة، بل بالأمان بين يديه والانتماء إليه. ثمّة علاقةٌ غامضةٌ بينهما لم تكتشفها في الحال. أحسَّتْ بوجيب قلبها، وإرتعاش شفتيْها المكتنزتيْن، وتعثَّرت كلمات المجاملة على لسانها. ولم تتمكَّن من التفوُّه بصورة واضحة:

- سعيدة.... بلقائك.... أستاذ.... عبد اللطيف.
- وماذا ستعملين في العاصمة يا آنسة لمياء؟
- سألتحق بالجامعة لمواصلة دراستي العالية في العلوم الاقتصادية.
- بالتوفيق والنجاح، إن شاء الله.

قالت خالتها بشيءٍ من الاعتزاز:

- إنَّ لمياء هي رئيسة فريق الفتيات لكرة السلة في كلِّيتها، مع إنها أصغرهن سناً.

قال الاستاذ عبد اللطيف:

- هذا يفسِّر تحليها بهذه القامة الرياضية الطويلة.

عندما غادرتا المكتب، سألتْ لمياءُ خالتها:

- هل الاستاذ عبد اللطيف متزوّج وله اطفال؟
- لا أدري على وجه التأكيد. سمعتُ بأنَّه أرمل وله ابنة وحيدة تواصل دراستها في الخارج. لماذا؟

قالت لمياء:

- عندما رأيتُ الأستاذ عبد اللطيف، شعرتُ كما لو كان والدي. في الحقيقة تمنيتُ لو كان والدي. كم أودُّ لو كنتُ ابنته.

قاطعتها خالتها قائلة، وقد ارتفعت نبرة صوتها:

- لمياء، أنتِ تتحدثين دوماً عن أبيك. سبق أن قلتُ لكِ مراراً وتكراراً إنَّ أباك لم يعُد هنا منذ أحد عشر عاماً. لقد رحل إلى بلاد أُخرى، وتزوج امرأةً أُخرى، وكوَّن عائلةً أُخرى. انسيه. انسي الموضوع تماماً، كما نسي هو حياته السابقة.

قالت لمياء بنغمة اعتذار:

-أنا لم أكُن أتحدَّث عن والدي بل عن الأستاذ عبد اللطيف الذي قابلته منذ قليل"[٢٤] .

أساس فعل الحبِّ في المقطع السابق يعود إلى أمريْن: أولهما الإحساس بنقص الحنان لدى (لمياء)، مما يوجِّه فعل الحبِّ من مستوى علاقة طهرانية بريئة (الأب الغائب وابنته) إلى مستوى التمنّي ومن ثم الاشتهاء الجنسي المخفي تماماً بقناع الحب الأبوي. والثاني يعود إلى الحاجة في إظهار الحنان من الأستاذ عبد اللطيف لـ لمياء بسبب فقدانه لزوجته وابنته " ليس المقصود فقط الحاجة إلى الحنان، بل الحاجة إلى أن نظهر الحنان للآخر: نضع أنفسنا في دائرةٍ طيبةٍ متبادلةٍ، يكون واحدنا فيها بمثابة الأُمّ للآخر، ونعود إلى جذور أي علاقة، تلتقي عندها الحاجة والشهوة. يقول التصرف الحنون: اطلب مني كلَّ ما يمكنه إرقاد جسدك، لكن لا تنسَ بأنني اشتهيتك قليلاً، وبشكل خفيف، ولا أريد فوراً أيَّ شيء منك" [٢٥] .

تنبثق الثنائيات المتضادّة المعبِّرة عن الحبِّ في نصِّ القصة، لا سيما المقدَّس والمدنَّس والجسدي والطهراني من حاجات وأفعال الشخصية، فـ (عبد اللطيف) يفتقد الحبَّ بنوعيه الجسدي والروحي نتيجة لغياب (الزوجة والبنت) ما جعل من حبِّه للفتاة يتحوَّل إلى مجرَّد اشتهاءٍ جنسيٍّ مع هامشٍ بسيطٍ لتمظهر حنان الأب الزائف. وهذا على نقيض مشاعر الفتاة التي عدَّته (أي عبد اللطيف) أُنموذجاً حيّاً يعوِّض غياب الأب، ما جعلها تعيش وهماً وحُلماً تماهى فيه الواقعي والتخييلي:

" لا أدري لماذا أُحسُّ تجاهه بشعور البنوة ذاك. جميع ما فيه يذكرني بوالدي، على الرغم من عدم وجود شبه كبير بينه وبين والدي كما هو ماثل في الصورة الشمسية التي أحتفظ بها في صوان ملابسي، بعد أن طلبتْ مني أُمّي أن لا أُعلِّقها على الحائط في غرفتي. ومع ذلك، فإنَّ الأستاذ عبد اللطيف يمتلك ذلك الحنان الأبوي الآسر، حنان لا تدركه كلُّ فتاة، ولكنَّني وحدي أُحسُّ به في أعماقي، يسري إلى قلبي كما تنساب الدماء فيه من وريدي. حرَّك عوالمي الداخلية برقَّةٍ منذ اللحظة الأولى مثل نسيمٍ عليلٍ يهبُّ على شجيرةِ أزهارٍ صغيرة، ولكنَّه أضرم نيران المحبَّة واللوعة في عروقي وشراييني وأوردتي. لا بُدَّ أنَّه داهمه الإحساس ذاته عندما أبصرني، وأنَّه يبادلني العاطفة النبيلة ذاتها، وأنَّه قد تعلَّق بي كما تعلَّقتُ به، وأنه سيرعاني تماماً مثل ابنته، وسيوجِّهني في دراستي العليا، بما له من ثقافةٍ عميقةٍ وخبرةٍ طويلةٍ. وعندما ألتحق بالكلِّية، سوف أستشيره في جميع شؤوني.

سآخذ رأيه في المقرَّرات الدراسية التي اختارها، وفي موضوع رسالتي الجامعية. سيوجِّه خطواتي العلمية المقبلة بعناية، تماماً كما يمسك أبٌ حنون يدَي ابنته الصغيرة ليعلِّمها المشي خطوة خطوة، وعندما تنجح في المشي وحدها بضع خطوات متأرجحة، يتهلَّل وجهه بالبشر، ويضمّها إلى صدره بقوة، ويغمر وجهها بالقبلات" [٢٦] .

يوازي الحنانُ الغائب المتعلِّق بذكرى الأب/ صورة الأب/ غياب الأب/ حضور الأب، الحنانَ الزائف المتعلِّق بـ (عبد اللطيف)، هذا الحنان الناتج عن الرؤية الوهمية المتكوِّنة لدى لمياء نتيجةَ افتقارها إلى الأب ومحاولة إسقاطها للدلالات الكثيرة المرتبطة بشخصيَّته على أيِّ ذاتٍ تقابلها. وبذلك تتحوَّل العلاقة إلى عُصاب يمارس دوره وبقوةٍ في تأطير الفعل الناتج عن هذه الشخصية. ويجب التركيز على فعالية الصورة الشمسية للأب،

بوصفها تدخل ضمن مرحلة المرآة التي تصوّر الطبيعة الصراعية التي تقوم عليها العلاقة بين الأنا والآخر(٢٧).

إنّ المشهد السرديَّ الذي يأخذ منحىً حُلمياً متوهَّماً شديد التركيز وهو يحاول الكشف عن طبيعة العلاقة المعقدة والمرضية التي تربط بين شخصية الفتاة من جهة والشخصيات الغائبة/ الحاضرة من جهةٍ أُخرى. ولا شكَّ في أنَّ إشكالية تحديد الجهة الحقيقية المانحة للحنان/ الحياة، هي التي ولَّدت الإشكالية الثانية حيث تداخل الحبِّ الأبوي مع الحبِّ الجنسي. وتتعمق الصورة الضدِّية المتأسِّسة على خطابيْن، روحي وجسدي، مع نمو الحدث السردي، وانتقال الفتاة إلى بيت (الأستاذ عبد اللطيف) باحثة عن الأمان والحنان. لذلك يعمد الأب الزائف إلى التمويه والخداع عبر وسائل عديدة تبدأ بغرفة ابنته إلى تركها للفتاة (لمياء) لإيهامها بان علاقته بها لا تتعدّى حدود (الأبوة والبنوة)، ومن ثم إعطائها رواية تورجنيف "الأباء والبنون" وهذه الرواية أوردها السارد/ القاص بالاعتماد على القرينة العنوانية بعيداً عن مضمون الرواية (نهلستي في مجتمع إقطاعي):

" تناولا الطعام وهما يتحدَّثان عن الدراسة ومتطلَّباتها العلمية. وحينما حان وقت النوم، اصطحبها بلطف إلى غرفتها في الطابق السفلي، قائلاً:

- يمكنكِ أن تستعملي هذه الغرفة، فقد كانت لابنتي قبل سفرها.
- شكراً، تصبح على خير.
- وأنتِ كذلك، تصبحين على خير، يا آنسة.

بعد دقائق، كانت مستلقية في السرير، وهي تطالع رواية "الآباء والبنون" للروائي الروسي ايفان تورجنيف، لتعينها على النوم. ورويدا رويداً، أخذت الحروف تتماهى في بعضها البعض. وراحت السطور تتوارى من أمام ناظرها، ليسرح خيالها بعيداً عن الكتاب وأحداث الرواية، ويستقر على الأستاذ عبد اللطيف وكلماته الأخيرة"(٢٨).

تكشف المقاطع السردية اللاحقة عن العلاقة الباطنية شديدة التعقيد بين رغبات الفتاة وحرمانها من الحنان الأبوي، الذي شكل لديها وهماً كبيراً إذ أصبحت تسقط صفات الأب على أية شخصية بعيداً عن الحذر الواجب في هكذا مواقف، وبين نيات (عبد اللطيف) الذي كان يحاول إيقاعها في الفخ من حيث لا تدري، وبهذا تتضح العلاقة التضادِّية بين الحبِّ والجسد المتأسِّسة على أوهام فعلت من حالة التماهي بين الروح والجسد ومن ثم بين الأب والرجل:

" لا شكَّ في أن اختياره لهذه الغرفة بالذات يؤكِّد إحساسي. فهو الآخر يُحسّ بأنَّني بمثابة ابنته فيختار لي غرفة ابنته لأنام فيها، لأقيم فيها. إنني أشعر بعاطفته النبيلة تغمرني بالارتياح وتعيدني إلى طفولتي الهانئة. إنَّها عاطفة الأبوَّة التي تدثِّر الأبناء بالحنان، وتشيع في نفوسهم الدفء والأمان. في طفولتي، كان والدي، كذلك، يحملني بين ذراعيه وهو يضمّني إلى صدره، ويضعني برفق في سريري الذي تشاركني في النوم عليه دمى الأرانب والقطط والحمائم. كان أبي يقبّلني بحرارة، وهو يقول: تصبحين على خير ياعصفورتي العزيزة. فكنت أتشبث في عنقه: لا تذهب قبل أن تقرأ لي شيئاً من قصتي. يتناول قصة "عصفورة الأمير" للكاتب العراقي علي القاسمي، من المنضدة بجانب سريري، يأخذ في القراءة بصوته العميق الدافئ الحنون، فأشعر في المحبّة تسري في

عروقي. ولكي أُطيل في مكوثه معي، كنتُ أطلب منه أن يريني الصور الملونة الزاهية المرافقة لنصِّ القصة التي كان يقرأها، كأنَّني أتحقَّق من صحة ما يقرأ. ويواصل القراءة. وكلَّما يوشك على غلق الكتاب، أرجوه، بدلال، أن يقرأ لي المزيد، فيقرأ ويقرأ حتى يسري الارتخاء في أطرافي، ويغالب النعاس أجفاني. وفي حال بين اليقظة والنوم، أحسُّ به وهو ينحني عليَّ، يمسِّد شعري بأصابعه، يقبِّل عيني، وينسلُّ خارجاً من الغرفة" [٢٩].

ترتهن فاعلية الحب في المقطع السابق بحساسية التجربة الشعورية التي تعيشها الشخصية، هذه التجربة التي تقتات على الذكريات البعيدة (الإفراط في استخدام الفعل كان) وعلى الأوهام الحاضرة التي تعيد تشكيل المستقبل. ويتدخّل السيري مع القصصي (الكاتب العراقي علي القاسمي) في محاولة من السارد فكّ الإشكالية ما بين ما هو واقعي وما هو فنّي، متوسلاً لذلك آليات إثبات التخييل وإبعاد الجانب الذاتي السيري عن الشخصية المحورية دفعاً للالتباس بتماهي الراوي/ الشخصية. ويعد الالتباس العميق الحاصل بين التجربة الشخصية السيرذاتية للمبدع وبين تجربته الإبداعية القصصية، من أعقد الالتباسات الإشكالية في جوهر العمل القصصي ، والسبب في ذلك أنَّ فنَّ القصة من أكثر الفنون الكتابية استجابة للنزعة الذاتية وتعاطياً مع التجربة الذاتية للقاص. ويتأتى هذا بفعل ضغط التجربة السيرذاتية من جهة وإغراء النوع الكتابي لحساسية التجربة من جهةٍ أخرى. وربَّما من الصعب الفصل في هذه القضية، لأنَّ الالتباس الإشكالي عميق وشائك، وهو في صالحها ومصدر أساس جوهري من مصادر تمويلها وحيويَّتها[٣٠] .

يأخذ الوهمُ شكلَ الفعل الذي يوجّه سلوك الشخصية وأحداث القصة. وتتحقَّق فاعلية (عقدة الكترا) ويتحوَّل الحبُّ الأبويُّ في بعض تفصيلاته إلى اشتهاءٍ جسديٍّ يوجه فعل الشخصية رغماً عنها:

" في هذه الغرفة الجديدة في منزل الاستاذ عبد اللطيف، وفي تلك اللحظة التي كانت لمياء مستلقية على بساطٍ سحريٍّ من الذكريات، شعرتْ بظمأ للمسات والدها، وبلهفة إلى قبلاته، وبشوق مستعر إلى عناقه. لم يواتِها النوم. راودتها رغبةٌ مجنونةٌ طاغيةٌ لم تستطع كبتها والسيطرة عليها. لم تدرِ كم من الوقت مرَّ عليها وهي تحاول أن تغمض عينيها وتنام. وفجأةً، ألْفَتْ نفسها تنسلُّ من فراشها، تخرج من غرفتها. تسير حافية القدميْن، حاسرة الرأس، وشعرها الأشقر الطويل منسدل على كتفيْها مثل سنابل الذهب، وليس عليها سوى جلباب النوم الحريري الوردي اللون، تتوجّه إلى غرفة الأستاذ عبد اللطيف في الطابق الأعلى، تضع يدها على مقبض الباب، تديره برفق، ينفتح الباب، تدلف إلى داخل الغرفة المضاءة بنور خافت ينبعث من مصباح أحمر صغير. تخطو خطوتيْن رشيقتيْن نحو السرير، ترفع الغطاء الذي كان يتدثَّر به، تندسُّ في الفراش إلى جانبه، تضع ذراعها البضة حول عنقه، تمسِّده بأصابعها الناعمة، ثمَّ تسرِّح كفَّيْها على بقية جسمه في لمسات خفيفةٍ مشتاقة. يسري الدفء في الفراش كلّه. تتحرك يد الأستاذ عبد اللطيف برفق، تستقرُّ أصابعه على جبهتها أولاً، ثم تتحوَّل إلى خديها الأسيليْن، فشفتيْها المكتنزتيْن، فرقبتها العاجية الطويلة، ثمَّ يقترب وجهه من وجهها، تلفحه أنفاسها، يدنو صدره من صدرها الناهد، كانت الغمامتان على وشك الالتحام لينبعث البرق، ويدوي الرعد، ويهطل المطر" [٣١].

يتوزَّع الفعل السردي ما بين الاشتهاء الجسدي (الآني) الذي يدفع بالشخصية إلى البحث عن الأمان/ الحنان في كلِّ الوجوه التي تقابلها، وبين العودة إلى الماضي المتأسِّسة على سلسلة من الأوهام التي تبرر سلوك الشخصية التي تعيش على أوهام اللذة وأوهام الأبوَّة المزيفة. ويتجلى صوت (لمياء) وهي تحاسب الأب / الغائب لتفريطه بها عبر استحضار صورة الماضي البعيد الذي يتشظّى على مجموعة من الاستذكارات التي يتناسل بعضها عن البعض الآخر. في محاولةٍ أخيرةٍ لتعرية الموقف:

" في تلك اللحظة بالذات يدهمها خليطٌ من المشاعر والأحاسيس المتضاربة تحملها بعنف إلى أيام صباها:

ـ كيف تخلى أبي عني، وأنا في مسيس الحاجة لحنانه، لرعايته، لحديثه، لنظرته التي كانت بمثابة نقطة الضوء التي توازن خطواتي في الظلام. ولكنّه غادر ورحل ونحن في أحلى الكلام، والليل مقمر، والبدر ما زال شاباً. كان أبي كمن يغرس نبتة وردة، وحين ينمو غصنها ويشبُّ عن الأرض، يقطع السقي عنها، لتذوي ظمأ. أليس ذلك هو الظلم بعينه؟! حتّى لو كان أبي على خلاف مع أمي، كيف تسوّل له نفسه أن يفرّط بي أنا، يتركني، يهجرني، يلقي بي مثل نفاية بعيداً عنه، ويسلبني كلَّ العطف الذي عوَّدني عليه، تماماً كمَن يسترجع هديةً منحها لحبيب في مناسبةٍ سارة. لقد تصرف مثل لاعبٍ بارعٍ مستهترٍ ينسحب خارجاً من الملعب في أحرج أوقات المباراة، ويتخلّى عن فريقه ورفاقه الذين أحبّوه، وعقدوا آمالهم عليه، دون إحساس بالمسؤولية، وبلا توقير للمواثيق والعهود، ومن غير أيِّ تأنيب ضمير، إنَّه تصرف سيء لا يروقه أحد يحمل قلباً نابضاً، انه سلوك لا يمكن تسويغه بأيِّ سببٍ معقول. سلوكٌ خارجٌ عن حدود اللياقة والأخلاق والنواميس" [٣٢].

الانقلاب الدلالي يتحقَّق في الوضعية الختامية للقصة، عندما تشتغل شعرية الخاتمة بوصفها لحظة تنوير على المستويْن الشكليّ والمضمونيّ، فضلاً عن القدرة الإدهاشية التي مارستها الخاتمة بوصفها شكَّلت وصفاً إدهاشياً مفارقاً للمتواليات السردية التي كشفت عنها الأحداث، واشتغلت على التجربة الشعورية التي تعيشها الشخصية ما بين زمنيْن متضادَّيْن (الماضي/ الأمان/ وجود الأب) و (الحاضر/ اللا أمان/ غياب الأب):

(وفجأة تدفع لمياءُ الأستاذَ عبد اللطيف بكلتا يديها حتى يكاد يسقط من السرير، وهي تصرخ: لا ما هكذا.. ما هكذا يتصرَّف الأبُ مع ابنته" [٣٣].

مثَّلت الوضعيةُ الختامية لحظةَ تنويرٍ وإعادة الوعي الغائب بفعل الحرمان والاشتهاء الجسدي، وعودة حقيقية إلى مفهوم الحبِّ الأبوي الواسع العطاء، بدلاً من الانغلاق ضمن متاهة اللذة العابرة المتداخلة تماماً مع الوهم.

إشكالية الحب بين المرضية والوهم:

يأخذ الحب أشكالاً وتصورات متعددة ومختلفة الرؤى في نصوص علي القاسمي؛ ولا يتوقف عند الحبِّ بنوعيه الجسدي والروحي، بل ينفتح على شبكة علاقات ودلالات متباينة، تكشف عن التنوُّع والاختلاف في هذه النصوص. حبُّ الذات أحد الأشكال التي تأخذ طريقها في العمل السردي المتخيَّل. وحبُّ الذات المتوازن مطلوب من الشخصية للحفاظ على كينونتها، على أن لا يتحوَّل هذا إلى أنانية مفرطة، تحيل الفرد إلى مركزٍ معزولٍ عن بقية العالم. وهذا ما فسره فرويد تحت اسم النرجسية التي تتحول إلى عُصاب يُدمِّر الإنسان، " ويترتَّب على هذا أن نفسي يجب أن تكون موضوع حبِّي شأنها في هذا

شأن شخص آخر. إن تأكيد حياة تقوم على الحب، أي في الرعاية والاحترام والمسؤولية والمعرفة. الإنسان وسعادته ونموه وحريته مغروسة في قدرة الإنسان فإذا كان فرد ما قادراً على أن يحبَّ بشكلٍ منتج، فأنّه يحب نفسه أيضاً، وإذا استطاع ألا يحب سوى الآخرين فقط فإنه لا يستطيع أن يحبَّ على الإطلاق" (٣٤) .

مرَّ بنا في مقاطع وقصص سابقة نماذج مهمة لتوجيه فعل الحبِّ وجهةً ايجابيةً معبرة عن قيم إنسانية وأخلاقية (التضحية/ الإيثار/ الحب الصادق/ الوفاء)، ولا سيما في قصص (اللقاء/ العقاب) وفي قصة(يوم الحفل) يتجلّى أُنموذج الحبِّ الأبويِّ القائم على العطاء والتضحية، حيث الأب الصابر المضحِّي بصحّته وحياته في سبيل ابنته الوحيدة:

" شعر بأنَّه خطابٌ رائعٌ حقّاً، على الرغم من أنَّ هذا الخطاب لم يذكر كلَّ ما واجهه من صعاب، وما تكبَّده من مشاقٍ في سبيل تربيتها. لم يعدِّد جميعَ تضحياته من أجلها. فلم يذكر مثلاً أنَّه أحجم عن الزواج خوفاً من أن تسيء الزوجة الجديدة معاملتها. النساء غيورات. وقد تغار زوجة الأب منها. فالبنت جميلة وذكية ورائعة، وتستحوذ على قلب أبيها. الخطاب ليس كاملاً. ولكن لا شيء في الدنيا يبلغ أوج الكمال. الكمال لله وحده. المهمّ في الأمر أنَّ الخطاب أنصفه، وأنَّ ابنته تشعر بمحبته لها، وتقدِّر عنايته بها" (٣٥) .

لكن مع هذه النماذج الواضحة والدالة على الحبِّ الإيجابي، تتّضح لنا نماذج أُخرى للحبِّ غير السوي القائم إمّا على الأنانية المفرطة أو على الأوهام. في قصة (الكاتب الكبير) يكشف لنا القاسمي بسخريةٍ سوداء عن أُنموذج يقتات على جهود وأفكار الآخرين، معتمداً في ذلك على نفوذه وسلطته الواسعيْن، مسخّراً الآخرين لخدمة أغراضه وطموحاته اللاشرعية:

" بشعورٍ من البهجة والانشراح، وبكثيرٍ من الرضا والارتياح، اطَّلع معالي المدير العام للشركة الوطنية للإنتاج والتصدير والاستيراد على صورته المفضَّلة منشورةً في بعض الصحف هذا الصباح. وهي تتوسَّط تصريحه المطوَّل بمناسبة اليوم العالمي لمحو الأمية. وسرَّه أنَّ تلك الصحف أغدقتْ عليه ألقاباً جديدةً مثل الكاتب الكبير، والمفكِّر الشهير، والمنظِّر الخطير" (٣٦).

يؤسِّس هذا المقطع السرديُّ لمجموعةٍ من الصفات الدالة على الشخصية المحورية (الكاتب الكبير). وتتمحور مجموعة الأفعال والنعوت لتعبِّر عن النرجسية والوصولية والانتهازية وصولاً للكشف في مفارقةٍ دراميةٍ عن أُمِّية الكاتب الكبير (بهجة/ انشراح/ رضا/ ارتياح/ سرَّه)، لكن مع هذا يكشف السرد كذلك عن (عبقرية خبيثة) (٣٧) تعمل على توجيه سلوك وتصرُّفات الشخصية الغارقة في حبِّها لذاتها وعدم اعترافها بالآخر إلا في حدود المنفعة:

" وبعد أن اطَّلع معاليه لأوَّل مرَّة على تصريحه الصحفي بمناسبة اليوم العالمي لمحو الأمية، داخله إعجاب عميق بالأفكار الباذخة التي تضمنها التصريح، وبالأسلوب الفخم الذي كتب به، وبالكلمات المرصوفة التي تألَّف منها وكأنَّها لبناتٌ في بناءٍ عال.

ثمَّ خطر له أنَّ نعت الكلمات بلفظ (المرصوفة) فيه شيءٌ من تقليل شأنها، وأنَّ الوصف المناسب لها هو الكلمات (الرنانة) او (الطنانة) التي تخلق دوياً تعجز المدافع الثقيلة عن إحداثه. وعند ذلك شعر بالامتنان لمساعده الصحفي الأستاذ عبد المقتدر

العجيزي، الذي يدبّج هذه التصريحات وغيرها من المقالات الرنانة الطنانة في مختلف المناسبات، ويبعث بها إلى الصحف التي أتفق معها على النشر، ويسدد الثمن بطريقة مستورة، وما على معاليه إلا الاطلاع عليها في الصحف، التي يجمعها الأستاذ عبد المقتدر حال صدورها كل صباح، ويؤشر عليها بقلم فسفوري أصفر عريض، ويبعث بها إلى منزل معاليه قبل أن يستيقظ، لتكون أمامه على مائدة الفطور، لتفتح شهيته وعينيْه" [٣٨] .

أنموذجٌ آخر للحبِّ غير السوي، الحبِّ المبني على أوهام وتهويمات، حبٍّ أقرب للحالة المرضية، يسمى بـ (وسواس الحبِّ). وهو عبارة عن " اضطرابات نفسية [....] فمثلاً في حالةٍ ذُهانية تعتبر من بين الاضطرابات الوهامية.... وتسمى العشق الجنوني، أو الولع الجنوني، وبعضهم يترجمها أيضاً بالوله الجنسي.... وفي هذا الاضطراب الوهامي (الضلالي) الذي عادةً ما يصيب الإناث، لا تكون هناك علاقة سابقة أصلاً بالمريضة، والشخص الذي تعتقد هي أن يحمل مشاعر حبٍّ تجاهها. وغالباً ما يكون هذا الشخص من النجوم والمشاهير في المجتمع (....) وهكذا تبدأ المريضة في التصرُّف على أساس أنَّ ذلك النجم يحبُّها، ولكنَّه يُخفي ذلك الحبَّ لسببٍ أو لآخر. ويكون اقتناعها بصحَّة ذلك الأمر في مرتبة الاعتقاد الراسخ والجازم" [٣٩] .

تتجلّى الثقافة النفسية التي تسلَّح بها القاسمي في قصة (الآنسة راجية)، التي تكشف عن وضع إنسانيٍّ شديدِ التعقيد، يتمثَّل بفتاةٍ جاوزت الثلاثين ودخلت مرحلة العنوسة مما دفع بها إلى عُصابٍ نفسيٍّ (وسواس الحب) الذي توهمته مع شخصية عامة ومعروفة تماهت مع شخصية المؤلِّف الحقيقية. والحبُّ عند الآنسة راجية نوعٌ من الوسواس القهري، وهو من طرف واحد، ويعمل على تكوينه الوضعية الخاصة التي تعيشها الشخصية من وحدةٍ، وانتظارٍ بلا أملٍ، وعنوسةٍ مبكرةٍ، وواقعٍ اجتماعيٍّ غيرِ متفهمٍ لحقيقة وضعها؛ وتستنتج فرضياتها بصورة غير صحيحة، معتمدةً في هذا على توهُّماتها واستيهاماتها بعيداً عن الصورة الواقعية:

" الآن وقد قرأتْ قصته (رسالة إلى حبيبتي)، تأكَّد لها، بشكلٍ قاطعٍ، أنّه كتب الرسالة إليها، هي بالذات؛ ولكنَّ حياءه منعه من إرسالها إليها أو تسليمها لها يداً بيد. كم من فرصٍ ثمينة تفوتنا بسبب الحياء والخجل. لا ريب في أنَّه اختار هذه الطريقة اللطيفة المهذَّبة ليفضي إليها، بما يكنّه لها قلبه من مشاعرَ ساميةٍ وأحاسيسَ نبيلةٍ. لم يخامرها شكٌّ، لحظةً واحدةً، في أنَّ الرسالة موجهةٌ إلى أمرأة أُخرى أو إلى كائنٍ اعتباريٍّ، كالوطن مثلاً. كيف يمكن أن يكون الوطن هو الحبيبة، فالوطن مذكرٌ والحبيبة مؤنثةٌ؟"[٤٠] .

تتمحور ثيمات المقطع السابق في مقولات (أريك فروم) الرئيسة ، ولا سيما في أنَّ حاجة الإنسان للحبِّ تكمن في خوفه المتأصِّل عنده من الانفصال والعزلة وما يترتب على ذلك في محاولاته الجادة والمرضية إلى قهر حالة الانفصال التي يعيشها بتجربة الاتحاد والاندماج مع الحبِّ. وهذا ما رشح من سلوك (الآنسة راجية) الباحثة عن الحبِّ في الأوهام التي تدور حولها. وهذا ما جعل منها كائناً عُصابياً يفسِّر الأحداث وفق هواه بعيداً عن المنطق الذي تندرج ضمنه. وهذا ما يدفع بها إلى (الثرثرة الذهنية) [٤١] حيث تعاني من فيض كلام تحاجج من خلاله، دون كلل، مفاعيل جرح، أو نتائج سلوك ما. وهذه (الثرثرة) شكل مفخم من أشكال الخطاب العشقي:

" وانسابت الأفكار في أعماقها مثلما ينساب ماءٌ باردٌ في جوفك في يومٍ من أيام الصيف الشديدة الحرارة. وأخذتْ تخاطبه في ذات نفسها قائلةً: لماذا تأخَّرتَ كثيراً يا حبيبي، فقد كنتُ في انتظاركَ منذ بلوغي سنَّ الرشد، بل منذ أن فتحتُ عيني على هذه الدنيا لماذا؟ آه، لو تعلم ، ياحبيبي، كم تعبتُ وقاسيتُ وعانيتُ قبل أن تطلَّ علي أنتَ بوجهكَ المشرق وبسمتكَ الحلوة. كم تمنيتُ أن ألقاك، يا حبيبي، قبل اليوم؟ فقد كنتُ أراكَ في يقظتي ومنامي، في واقعي وأحلامي، في ليلي ونهاري. كانت كلماتك تحملني على أجنحتها وترحل بي في عوالِم النور والفرح والنشوة. وعندما انتهي من قراءة قصةٍ من قصصك، أهبط إلى عالمي الأرضي ثانية، إلى وحدتي وتعاستي" (٤٢) .

ويأخذ السرد منحى تبريراً لتصرُّفات الشخصية اللامنطقية، وبذلك يتعاطف الراوي كلِّي العلم مع حالة الشخصية:

" ما يؤيِّد إحساسَها العميق طريقةُ كلامه اللطيفة معها، وما خطَّه بيده وأعرب فيه عن تمنياته الطبية لها. وما يتمنّاه لها هو عين ما تتمنّاه هي. فمنذ سنين طويلة، وهي تتمنّى أن تلتقي بفارس أحلامها الذي يعوِّضها عن سنوات الوحدة الطويلة، يضع حداً لمخاوفها من البقاء عانساً طوال حياتها، ومن الحرمان من عاطفة الأُمومة. وهل هناك أُمنيةٌ أعزُّ وأغلى على قلبها من أن تلتقي بالرجل الذي تحوز على إعجابه ويحبُّها ويقترن بها؟ كم ضايقتها نظرات الأخريات لها من رفيقاتها في الحارة. لقد تزوَّجن منذ مدة طويلة وأنجبن البنين والبنات [...]إنّها أجمل بكثير من معظمهن، وبكلِّ تأكيد أملحهن جميعاً، وأكثر ثقافةً منهن. ومع ذلك، فإن الحظَّ حالفهن وتزوَّجن قبل سنوات. المسألة مسألة حظٍّ، لا أكثر ولا أقلّ، قسمة ونصيب. تعود إحداهن من العمل في المساء لتجد زوجاً في انتظارها في المنزل [...] كتب عليها أن تمضي الليل وحيدة، تتقلب في سريرها ساعات، والغربة تستعر في داخلها، قبل أن تنتزع عيناها شيئاً من النعاس المضطرب" (٤٣) .

تتحوَّل هذه الثرثرة ومعها السلوك اللامنطقي في الخاتمة- التي جاءت في مفارقة بنائية سردية في أولها- إلى وسواس قهري يحوَّل الشخصية إلى مريضة نفسياً ويبتعد بها عن (المحب المفترض) والأصدقاء والزملاء وحتى الأم والأب في درامية سردية تكشف المعاناة الإنسانية وتجعل من المتلقّي في موقف الانحياز الكامل والمتعاطف معها.

الحب المثالي

ينحو الحبُّ في قصص القاسمي منحىً إنسانيا شمولياً وكونياً بعيداً عن الآفاق الضيقة التي تحدُّه بالجسد والحبيب الأنثوي. ويأخذ هذا المنحى شكلاً معرفياً (ابستيمولوجياً) يدخل ضمن ثقافة الكاتب، وصوفياً يتعلَّق بتجربته الإنسانية والإبداعية الطويلة والممتدة.

في قصة (موعد في كراتشي)، يتجلى مفهوم الحبِّ المثالي المتأسِّس على المعرفة القلبية بدلاً من الحسية، والمعبِّر عن تجربة الحبِّ الأخوي المطلق بعيداً عن أنانية وتمركز الإنسان حول ذاته، أو حتى في حدود الجغرافية أو القومية أو الدِّين. وإذا كان الحبُّ موقفاً وليس علاقة بين شخص وآخر، فإنَّ هذا سيفتح مجالات الحبِّ بعيداً عن الثنائية المعهودة (الرجل / الأنثى)، والحبِّ الأخويِّ " أشد أنواع الحب أساسيةً الذي يتضمَّن جميع أنواع الحبِّ هو الحب الأخوي. وأقصد بهذا، الشعور بالمسؤولية والرعاية والاحترام والمعرفة إزاء أي كائن إنساني آخر [...] في الحبِّ الأخوي توجد تجربة الاتحاد بكل الناس، توجد

تجربة التضامن الإنساني، تجربة عدم التكفير. يقوم الحب الأخوي على تجربة أننا جميعاً واحد" (٤٤).

ولا تنبع المحبَّة بشكلٍ مفاجئٍ وفجٍ في نصِّ القصة، بل تتأسَّس على رؤيةٍ علميةٍ/ قلبيةٍ تعمل على تشكيل الفضاء العشقي المنبثق من الفضاء الشخوصي للقصة والمتماهي مع السيرة القصصية:

(توطدت الصداقة بيني وبين البرفيسور أنور دِل خلال أيام اللقاء الأربعة. وأهدى إليَّ مزهريَّةً صغيرةً من المرمر، وطلب إليَّ أن أضعها على مكتبي في منزلي، فهو يحتفظ بمثيلتها على مكتبة في منزله في مدينة سانتا بربارة في كاليفورينا- وقال:

- وهكذا، فعندما تنظر إلى هذه المزهرية وأنظر أنا إلى أُختها في الوقت نفسه، سنتواصل روحياً، رغم المسافات البعيدة التي تفصل بيننا" (٤٥).

تقترح هذه القصة، عبر التماهي بين السردي والقصصي والتأكيد على التجربة الذاتية للراوي/ المؤلف، شكلاً عشقيّاً، يتَّخذ من حديث القلوب، وتواصل الأرواح، وسيلةً وغايةً، بدلاً من العشق الجسدي حيث اللذة المنقطعة؛ بينما في التواصل الروحي اللذة المستمرة والبعيدة عن أسلوب التملك. ويبدو أن اختيار (كراتشي) الباكستانية فضاءً مكانياً ودلالياً لهذه التجربة العشقية الروحية جاء عن قصدية لما تحمله هذه المدينة من طابع روحي شرقي يمتدُّ إلى الحضارات الهندية القديمة الغارقة في الروحانيات، فضلاً عن الروح الإسلامية التي تلف هذا الفضاء:

" بعد انتهاء الاجتماعات، أخذ أعضاء الوفود يودِّع بعضهم بعضاً. وجئتُ لأودِّع صديقي الجديد البرفيسور أنور دل. ولشدّ ما أدهشني قوله:

-لا تودعني هنا. سنذهب معاً إلى كراتشي، لتناول طعام العشاء مع شيخي في منزله هناك. أودُّ أن أعرِّفك به.

أجبتُ بلطف:

-شكراً، يا أُستاذ أنور على دعوتك الكريمة. ولكن عليَّ أن أسافر مساءَ هذا اليوم بطائرة الخطوط الفرنسية إلى باريس، ومن هناك سأعود على متن طائرة الخطوط الملكية المغربية إلى الرباط حيث تنتظرني مواعيد عمل كثيرة.

قال مبتسماً وهو ينغِّم كلماته:

-قلبي يحدِّثني بأنكَ صاحبي في سفري إلى كراتشي سواء أردتَ ذلك أم لم ترِد.

(وذكرني كلامه ذاك ببيتِ شعرٍ للقطب الصوفي ابن الفارض:

قلبي يحدِّثني بأنكَ مُتلفي

روحي فداك، عرفتَ أم لم تعرف)

قلت له بشيءٍ من الإصرار:

-مستحيل.

قال بلهجة الواثق مما يقول:

-ليس ثمّة شيءٌ مستحيلٌ في الوجود. كلُّ شيءٍ ممكن" (٤٦).

تتأسَّس فاعلية القراءة في المقطع السابق على فاعلية التناصّ المنوجد من التقاء خطابيْن في ملفوظٍ واحدٍ، سابقٍ ولاحقٍ، يعبران عن تجربةٍ روحيةٍ واحدةٍ، مع اختلاف المنطلقات والتوجّهات بين (ابن الفارض) صاحب تجربة العشق الإلهي، وأنور دل الفيلسوف المعاصر الباحث عن التواصل الروحي في عصر طغت عليه المادة. وهذا يتحقّق في خطاب الراوي/ المؤلِّف (علي القاسمي). "في قصة (موعد في كراتشي)، سيتنكَّر للحواس في تقييم المعارف، فقد أنغمس في ذات (أنور دل) الذي ألغى- بدوره- الحواس وكان يؤمن بالمعرفة الحدسية أو القلبية، بحيث كانت المعلومة أو الردُّ يأتي على لسان القلب لا على اللسان الناطق، وهي قناعة صوفية كذلك اكتشفها القاسمي عند ابن الفارض أيضاً، فعبارة (قلبي يحدثني) هي منطلق الإحساس والشعور عند هذا القطب وعند أنور دل، وهي كذلك منطلقهما عند القاسمي" (٤٧).

وفي المقطع الختامي سيتأكَّد للقارئ من جهة، وللشخصية (الراوي) من جهة ثانية، صدقية المعرفة القلبية، التي لا تهتم بمنطقية ورود الحدث وتراتبيته الزمانية. وبهذا يتجلّى المعنى، والإيحاء الروحي، والعمق الذي تجاوز الظواهر:

" عندما ارتقيتُ سُلَّم الطائرة، وتوجهتُ إلى مقعدي، فوجئت بالبرفسور أنوردل جالساً في المقعد المجاور. قال مبتسماً والسرور بادٍ على وجهه:

- ألم أقُل لكَ إنَّ قلبي يحدِّثني بأنكَ رفيقي في رحلتي إلى كراتشي؟

حين هبطنا في مطار كراتشي قبل منتصف الليل لم يدعني البرفسور أنور أذهب إلى الفندق لإيداع حقائبي، على الأقل حتى الصباح، قائلاً وهو يلوّح لسيّارة أُجرة:

- لا وقتَ لدينا لذلك. سنأخذ الحقائب معنا. فهم ينتظروننا على مائدة العشاء.

حالما توقفت سيّارة الأجرة التي تقلنا، أمام المنزل المطلوب، فتح شيخٌ وقورٌ الباب، وهو يقول بفرحٍ غامرٍ:

- أنور، أهلاً وسهلاً. قلبي يحدِّثني منذ الصباح بأنَّكَ ستزورنا اليوم. وقد طلبتُ من أولادي وأزواجهم أن يأتوا هذه الليلة لتناول العشاء مع عمّهم أنور" (٤٨)

إنَّ سياق الخاتمة يأخذ بعداً دلالياً يوازي دلالات متن القصة، فتحتشد الكلمات ذات الدلالات الروحية (قلبي يحدثني) وكلمة (دلّ) الدالة على القلب باللغة الأوردية، وبذلك تكون خاتمة القصة محكومة بدلالات التواصل الروحي والقلبي التي نهضت عليها القصة .

وبعد فان مقاربة مفهوم الإيروس(دافع الحياة) في المتخيل السردي يعد مفتاحا إجرائيا مهما لمعرفة مغاليق النص الذي بني بأكمله على أساس هذا المفهوم وعبر عن ثقافة واسعة لدى الكاتب (علي القاسمي) في مجموعته (حياة سابقة) مما دفعنا إلى دراسة هذا المفهوم الإشكالي في الفكر الإنساني والمتعالق مع المتخيلات السردية.

The poetics the Erosic discourse in the narrative imaginary

A study on the collection of stories (A Previous Life) by Ali Al-Qasimi

Dr. Faisal Ghazi M. Al-Nuaemi

Mosul University / college of Education

The study attempts to reveal the problematic affairs in the human thinking, and their manifestation in the narrative texts , especially the short story written by the Iraqi expatriate writer (Ali Al-Qasimi) throughout the concept of Eros or life impulse which was adopted by the psychological studies by Freud , then , the possibility of studying the narrative texts according to these concepts which stir up essential questions about love ,hate , the sacred , the profanity , the spiritual, the sensual ,the love disease , the illusion ,and the overwhelming worry with their representations in the narrative imaginaries and their effects on producing new narrative methods of expression matching the intellectual and technical vision which was resulted from.

الإحالات

(١) ينظر: الحب والكراهية، احمد فؤاد الأهواني: ٤٤ .
(٢) فن الحب، أريك فروم، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد:٩ .
(٣) م . ن: ٨٠.
(٤) م.ن : ٣٠
(٥) الإنسان بين الجوهر والمظهر،ت: سعد زهران: ٦٥
(٦) المغامرة الجمالية للنص الروائي، محمد صابر عبيد: ٢٢٩
(٧) الإنسان بين الجوهر والمظهر: ٣٩
(٨) الحب في التراث العربي، محمد حسن عبد الله: ٢٠
(٩) م.ن:٢٠.

(١٠) جماليات الصمت (في أصل المخفي والمكبوت)، إبراهيم محمود: ١١٠.
(١١) جماليات القصة القصيرة،ادريس الكريوي: ١٩١-١٩٢.
(١٢) حياة سابقة،علي القاسمي: ٥-٦.
(١٣) نقلاً عن: المغامرة الجمالية للنص الروائي: ١٩٤-١٩٥.
(١٤) حياة سابقة: ٦.
(١٥) شذرات من خطاب في العشق، رولان بارت، ت: الهام سليم وحبيب حطيط : ١١٦.
(١٦) حياة سابقة: ٦.
(١٧) م . ن: ٨.
(١٨) م.ن:٩.
(١٩) حياة سابقة: ١٠-١١.
(٢٠) جماليات القصة القصيرة: ٢٣٢.
(٢١) حياة سابقة: ١٢.
(٢٢) حياة سابقة: ١١-١٢.
(٢٣) حياة سابقة: ١٣-١٤.
(٢٤) حياة سابقة: ٣٧-٣٨.
(٢٥) شذرات من خطاب في العشق: ٢٠٤ .
(٢٦) حياة سابقة: ٣٩- ٤٠
(٢٧) ينظر: المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر، السيد إبراهيم: ٣٣.
(٢٨) حياة سابقة: ٤٠-٤١.
(٢٩) م.ن : ٤١-٢.
(٣٠) المغامرة الجمالية للنص القصصي، محمد صابر عبيد: ١٣٩.
(٣١) حياة سابقة: ٤٢-٤٣.
(٣٢)حياة سابقة : ٤٣-٤٤ .
(٣٣)م .ن: ٤٤.
(٣٤) فن الحب: ١٠٠.
(٣٥) حياة سابقة: ١١٣.
(٣٦) حياة سابقة: ١٥.
(٣٧) في التفسير (محاولة في فرويد)، بول ريكور،ت: وجيه أسعد: ٣٥٣.
(٣٨) حياة سابقة: ١٧.
(٣٩) نقلاًعن: جماليات القصة القصيرة: ٢٨٢-٢٨٣
(٤٠) حياة سابقة:٨٩.
(٤١) شذرات من خطاب في العشق: ١٥١
(٤٢) حياة سابقة: ٨٩-٩٠.
(٤٣) م.ن: ٩٠-٩١.
(٤٤) فن الحب: ٨٢.
(٤٥) حياة سابقة: ٦٣.
(٤٦) حياة سابقة: ٦٤-٦٥.
(٤٧) جماليات القصة القصيرة، ٢٩٧- ٢٩٨.
(٤٨) حياة سابقة: ٦٦.

مكتبة الدراسة

- الإنسان بين الجوهر والمظهر، أريك فروم، ت: سعد زهران، مراجعة: لطفي فطيم، سلسلة عالم المعرفة (١٤٠)، الكويت، ١٩٨٩.

- جماليات الصمت (في أصل المخفي والمكبوت)، إبراهيم محمود، مركز الإنماء الحضاري، حلب،ط١، ٢٠٠٢.

- جماليات القصة القصيرة (دراسات في الإبداع القصصي لدى علي القاسمي)، أدريس الكريوي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٠.

- الحب في التراث العربي، محمد حسن عبد الله، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٠.

- الحب والكراهية، أحمد فؤاد الأهواني، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩١.

- حياة سابقة، علي القاسمي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٨.

- شذرات من خطاب في العشق، رولان بارت، ت: إلهام سليم حطيط وحبيب حطيط، سلسلة إبداعات عالمية (٣٢٤)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٠.

- فن الحب، أريك فروم، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١.

- في التفسير (محاولة في فرويد)، بول ريكور، ت: وجيه أسعد، دار اطلس للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٣.

- المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر، السيد إبراهيم، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥.

- المغامرة الجمالية للنص الروائي، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث (سلسلة مغامرات النص الإبداعي ٣)، اربد، ط١، ٢٠١٠.

- المغامرة الجمالية للنص القصصي، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، (سلسلة مغامرات النص الإبداعي٢)، اربد، ط١، ٢٠١٠.