سهيل إدريس (١٩٢٥ - ٢٠٠٨)
الكاتب، الناشط، المؤسسة

الحيّ اللاتيني: التحليل النفسي للأنا وپوليفونية المحكيّ

حسن المودن

«ولكنّه استطاع.. أن يرى في داخل نفسه شيئًا آخر، لم يتبيّنْه جليّاً أولَ الأمر، ثمّ تكشّفَ له رويدًا رويدًا: شفتان تتكلّمان. ولم يدرِ أهما شفتاه بالذات، أمْ شفتا مخلوقٍ آخر... إنّه صوتٌ ينبع من أعماق نفسه، ولكنّه يَصْدر عن هاتين الشفتين. أو أنّ هاتين الشفتين تنطقان به، فتردّده أعماقُه» (**الحيّ اللاتيني**، ص ٢١٤ ـ ٢١٥).

ملاحظات أولية

تنتمي **الحيّ اللاتيني**[١] للكاتب اللبناني سهيل إدريس إلى مرحلة التجريب التي انطلقتْ في الخمسينيات من القرن الماضي. فهي من الأعمال الروائية التي أَدخلتْ أساليبَ جديدةً إلى الكتابة الروائية العربية لم تَلْقَ بعدُ ما تستحقّ من الدرس. ولكنْ قبل الشروع في استكشاف أشكال هذا النص وأساليبه الجديدة، نسجّل الملاحظات المترابطة التالية:

ـ ظهرت **الحيّ اللاتيني** منذ أكثر من نصف قرن. ويبدو اليوم أنّ أهمّ ما تتميّز به هو استمراريتُها وقوةُ تحرّكها في الزمن؛ فهي من الأعمال التي تتطوّر مع قرّائها. ويعود ذلك إلى أنّ الجزءَ اللافت في الرواية هو الذي يقود رحلةً **داخل** الشخصية المحورية؛ أو الأصحّ أنّ الرواية سافرتْ بالشخصية من عالمها العائلي الأصلي (بيروت) إلى عالمٍ مختلفٍ جذريّاً (باريس). وهذا السفرُ يسمح بتحليلٍ نفسيّ أفضل.

ـ صحيح أنّ الحكايةَ الإطارَ في هذه الرواية هي حكايةُ فتًى لبنانيّ غادر وطنَه في اتجاه فرنسا من أجل استكمال دراساته العليا، إلاّ أنّنا لسنا أمام نصٍّ من نصوص أدب الرحلة التقليدية. فالأهمّ في **الحيّ اللاتيني** ليس العالمَ الخارجي، الجديد بل علاقته بداخلية الشخصية المحورية.

ـ في نظري أنّ الصراع الأساس في الرواية لم يكن بين الفتى اللبناني وحبيبته الفرنسية جانين، بل بين أناه التي استطاعت أن تَعْثر على عالمٍ عائليّ جديد أكثرَ حبّاً وحريةً (الحيّ اللاتيني، الأمّ تيريزا، جانين الحبيبة...) وأناه التي ظلت متعلّقةً بعالمها العائلي الأصلي (أمه، أخته وأخواه، ناهدة التي تنتظر عودتَه، الوطن...). وبهذا المعنى يمكن أن نقول إنّ الصراع بين الشرق والغرب هو الصراع المركزي في الرواية، شرطَ أن ننطلقَ من أنه صراعٌ عنيف داخل الشخصية: بين أنا تبحث عن عالمٍ جديدٍ رسمتْه في خيالها، وصار حقيقةً وواقعًا بعد الاستقرار في الحيّ اللاتيني؛ وأنا لا تريد أن تهرب من عالمها الأول، وتحسّ تجاهه بالمسؤولية، وتريد أن تعملَ على تغييرِ ما تراه فيه غيرَ مناسب.

تقودنا هذه الملاحظاتُ إلى القول إنّ هذا النصّ الروائي، الذي يتقدّم في شكل رحلة، لا يقوم على السرد الخارجي المرئي فحسب، بل هناك أيضًا ما يسميه ر. م. ألبيريس «هذا الشيء الآخر»[٢] الذي لا يمكن الولوجُ إليه والتغلغلُ في كثافته من دون التخلّص من أدوات السرد التقليدي والبحث عن أساليب جديدة في الكتابة. وبعبارة أخرى، تعود قوةُ **الحيّ اللاتيني** إلى كونها من الروايات الأولى التي مارست التحليلَ النفسي للشخصية بكثيرٍ من العمق والفعّالية؛ وهو ما دفعها إلى مساءلة العلاقة بين السارد والشخصية، والبحثِ عن أشكال سردية قادرةٍ على منح الشخصيات المحورية وجودًا مستقلاً، ليس من خلال رسائلها ومذكّراتها فقط، بل أيضًا وأساسًا من خلال المحكيّات النفسية والمونولوجات الداخلية التي تغطّي الجزءَ الأكبرَ من الرواية، ويَصْعب في أغلبها التمييزُ بين صوت الشخصية وصوتِ السارد. ولا تَخْفى خصوبةُ هذا الاتجاه الفنّي الذي يتأسّس على التحرر من المنظور المهيمن والخطابِ المركّز، وبالشكل الذي يُحْدث مفعولاً پوليفونيّاً يجعل القارئَ يسمع أصداءَ أصواتٍ تتعدّد وتتناسل وتتحاور وتتعارض.

١ ـ سهيل إدريس، **الحيّ اللاتيني** (بيروت: دار الآداب، المغرب: شركة النشر والتوزيع المدارس، الطبعة الخامسة عشرة، ٢٠٠٧).

٢ ـ ر. م. ألبيريس: **تاريخ الرواية الحديثة**، ترجمة جورج سالم (بيروت/باريس: منشورات بحر المتوسّط، ومنشورات عويدات، ١٩٨٢)، ص ١٩٩.

نحو تطوير التحليل النفسي للشخصية

تُعتبر **الحيّ اللاتيني** من الروايات العربية الأولى التي دَشّنتْ بحثًا نوعيّاً غايتُه تطويرُ التحليل النفسي للشخصيات التخييلية. واللافتُ للنظر في هذا المجال شيئان أساسان:

ـ الأول، أنّ عددًا من الدراسات حدّد أنّ الصراعَ بين الأنا والآخر هو الصراعُ المركزي في هذه الرواية. ويمكن أن نتبنّى هذه الفرضية بشرط التأكيد أنّ الآخر لا يمكن اختزالُه في «الغرب» فقط، بل هو الجزءُ اللامرئيُّ منّا أيضًا: إنّه الأصواتُ الخفيّة التي تفكّر وتحسّ وتتكلّم في دواخلنا. وبهذا المعنى، فإنّ الآخر هو ما يفسِّر تعدّدَ الضمائر داخل الرواية، وتداخُلَ الأجناس داخل الجنس الواحد (بيوغرافيات، أوتوبيوغرافيات، مذكّرات، رسائل...)، وهيمنةَ المحكيّات النفسية والمونولوجات الداخلية على المحكيّ في الجزء الأكبر منه. وباختصار، فإنّ الآخر نوعٌ من العلاقة بين الذات وذاتها. فالإنسان، كما وضّح بول ريكور،[1] ليس مَنْ يقول: «أنا أفكّر إذن أنا موجود» بل هو مَنْ يقول أيضًا: «هناك مَن يفكّر ويحسّ في دواخلي وأعماقي.»

ـ الثاني، أنّ تشخيص العالم النفسي للشخصيات يفرض البحثَ عن أساليب جديدة في الكتابة. والسؤال هنا هو: في أية أساليب يتحقّق الخطابُ الداخلي؟

أ ـ المحكيّ النفسي. المحكيّ النفسي، بالنسبة إلى دوريت كوهن، هو خطابُ السارد بضمير الغائب عن الحياة الداخلية للشخصية الروائية.[2] يفيد هذا التعريف أنّ المحكيّ النفسي هو محكيُّ الأنشطة النفسية للشخصية الروائية؛ كما يفيد أنّ المحكيّ ينتسب في صياغته الخطابية إلى السارد لا إلى الشخصية، كما هو ملاحَظٌ في هذا النموذج:

«كان يريد أن يحيطَ نفسَه بالكتب من كلّ جانب، فلا يَزهد في القراءة، ولا يستطيع أن يخترقَ هذا النطاقَ الذي ضربه حوله. ولكنّه لم يكن بحاجة إلى هذا كلّه. فما هو بخارج ولو فُتّحت الأبوابُ كلّها، لأنّه لا يستطيع الخروج. كان يعيش حينذاك داخل نفسه. أما الكتاب الذي يقرأ فيه فلا يَفهم، فليس إلاّ تعلّةً. فليوصدِ الأبوابَ دون كلّ زائر، أو فليفتحْها لكلّ فضولي، وليراكمْ حوله أطنانَ الكتب، أو فليُخْفِها عن عينيه. فليست هذه القشورُ ببالغةٍ منه شيئًا، ولا مفرّ له من أن يستسلم لهذا الانطواء. ولم يفلحْ صبحي ولا عدنان في إخراجه من نفسه. ولعلّ ما زاده رغبةً في هذه العزلة يقينُه أنّ صديقيه يصيبان في علاقتهما الجديدة بالمرأة ما لم يدركْه هو» (ص ٧٩).

يمتلك المحكيُّ النفسي فعّاليةً كبيرةً في تشخيص الأعماق النفسية، وخاصةً الأنشطة النفسية غير اللفظية التي لا تستطيع الشخصيةُ نفسُها أن تصوغها صوغًا لفظيّاً، لكونها أنشطةً صامتةً وملتبسةً وغامضةً، تعيشها الشخصيةُ ولا تعبِّر عنها لفظًا بل بلغةٍ أخرى قد تكون لغةَ الحركة والجسد. ويؤدّي هذا المحكيُّ النفسي دورًا هامّاً في رسم شخصياتٍ ذاتِ قدراتٍ في القول والتعبير، محدودةٍ ومقيّدةٍ، وتحتاج من ثم إلى «وساطة سردية» في شكل تحليلٍ متقطّعٍ للدوافع السرية التي تفسِّر حركاتِ تلك الشخصيات وكلماتِها ومشاعرَها. والسارد هنا لا يَعتبر الخارجَ مستقلاً عن الداخل، بقدْرِ ما يسعى إلى تشخيص التوتر القائم بينهما، وعدِّ حركات الشخصية وأفعالها وسلوكاتها الخارجية غيرَ منفصلةٍ عن حياتها النفسية الداخلية، كما في هذا المقطع:

«ونهض من سريره ثائرَ الأعصاب. نقطة الماء. نقطة الماء هذه التي تَسقط في المغسلة تثير حنقَه بصوتها الرتيب. إنها تسقط كلَّ عشرين ثانية تقريبًا. وكلما سقطتْ كان لصوتها نقرةٌ تُحدث في فكره ثغرةً جديدةً تقطع سلسلةَ أفكاره. وشدَّ الصنبورَ شدّاً محكمًا. حتى إذا تيقّن من انقطاع النقطة، عاد فاستلقى على سريره. طبعًا، إنّ بوسعه الآن أن يفكّر بهدوء أو ينام براحة» (ص ٢٣).

وتتجلّى فعّاليةُ المحكيّ النفسي في كونه لا يرتبط بالنشاط اللفظي للذهن فقط، بل يمتدّ إلى النشاط السيميائي للجسد: فكلُّ حركة من حركات الجسد هي علامةٌ تَحمل مدلولاً نفسيّاً، وتشكّل العلاماتُ في مجموعها شبكةً دلاليةً يحاول الجسدُ من خلالها أن يقول ما يضطرب في الداخل. ومثالُنا على ذلك هذا النموذجُ الذي يصف أنشطةً غيرَ لفظية للشخصيتين المحوريتين (الفتى اللبناني وجانين الفرنسية) في لحظاتِ التحوّل الحاسمة التي عرفتْها علاقتُهما في بداياتها التي لم تكن خاليةً من الخوف والضعف والتوتر والقلق:

«وغطّتْ وجهَها بيديها، وانفجرتْ في سَورة من البكاء أورثتْه ارتباكًا واضطرابًا عظيمَيْن. فأخذ يربّت على كتفها وظهرها، ثم جعل رأسَها إلى عنقه، وضغطها إلى صدره في ضمّةٍ مسعورةٍ تراخت لها بين ذراعيه. وشعر رويدًا رويدًا بأنها تنهنه دمعَها، كأنها تأسف على إظهار هذا الضعف. وظلّ ردحًا يحسّ برعشة جسمها تسري عبر جسمه، فيشدّها إليه، ويُمرّ كفَّه على ظهرها في شيء من القسوة» (ص ١١٤).

ومن خلال المحكيّ النفسي الاستعاري يقول الساردُ الحياةَ الداخليةَ للشخصية، مستعملاً التشبيهَ والاستعارةَ، كما في هذا النموذج المقتبس من الـ «تمهيد» الذي افتُتحتْ به الرواية، وهو يصف كيف يتمثّل الفتى اللبنانيُّ نفسَه:

«كان يتمثّله 'شيئًا' فارغًا يُعْوِزه الامتلاءُ والكثافة: صَدفةً جوفاءَ ملقاةً على رمل شاطئ؛ عودًا فارغًا من القشّ تتقاذفه، بلا هوادةٍ، مياهُ نهرٍ صاخب» (ص ٦).

---

١ ـ Paul Ricoeur , **Soi- même comme un autre** (Paris: éd. Seuil, 1990).

٢ ـ Dorrit Cohn, **La transparence interieure**, traduction française (Paris: éd. Seuil, 1981), p 37- 74.

سهيل إدريس (١٩٢٥ - ٢٠٠٨)

الكاتب، الناشط، المؤسسة

اللافت للنظر في رواية الراحل سهيل إدريس أنها تلجأ، من حين لآخر، إلى انزياحات استعارية في شكل صور مرئية داخلية، وظيفتُها إعادةُ الاعتبار إلى تلك اللحظات الخاطفة من حياة الشخصية التي تسمّيها دوريت كوهن «لحظاتِ الرؤية.» فالسارد يَجْمع بين المحكيّ النفسي والصور الاستعارية، ويخفّف من سرعة الإيقاع السردي، ويدعونا إلى تأمل أنشطةٍ نفسيةٍ حيّةٍ تَعبر ذهنَه:

«وما كاد يتمدّد على الرمال حتى طفرتْ إلى ذهنه جانين، وتَمَثّلها إلى جنبه مستلقيةً على ظهرها تنظر إلى السماء، لا يكاد يرفّ لها جفن. ثمّ خُيّل إليه أنها تنهض، وتتجه إلى البحر، كالنائم الذي يمشي، فتهبط إلى الماء وهي مستقيمةٌ على قدميها، وتظلّ تنحدر في البحر حتى تبلغ المياهُ عنقَها. ثمّ خُيّل إليه أنه يرى يدًا تنبثق من الأفق، فتمتدّ وتمتدّ حتى تبلغَ مكانَ جانين من المياه، وما تلبث أن تنحطّ على رأسها، وتأخذ في الضغط عليه، وهو يقاوم بعينين جاحظتين جَزِعتَين وفم صاغرٍ صارخ... ويكاد أن يندفع لينقذ تلك الروحَ المعذّبة، ولكنّه يشعر بأنّ الأوان قد فات، وهو يرى إلى تلك اليد الممدودة تتراجع وتتراجع، حتى يبتلعها الأفقُ الذي انبسطتْ منه. وقد خُيّل إليه مرةً أخيرةً أنه رأى يومًا هذه اليدَ بالذات تمتدّ، إذ يُطفأ النورُ في غرفته، فتتناول رسالةً كانت على مكتبه، ثم تختفي» (ص ٢٢٢ ـ ٢٢٣).

واللجوء إلى الاستعارة هو ما يسمح للمحكيّ النفسي بأن ينقل وقائعَ نفسيةً لا يُمْكن أشكالاً سرديةً أخرى أن تترجمَها بطريقة مقْنعة: فهو يستطيع اختزالَ وتكثيفَ السيرورات النفسية الممتدة في الزمان، كما يستطيع تمديدَ لحظات منعزلة من الحياة الداخلية للشخصية والتوسُّعَ في وصفها وتحليلها. وبهذا المعنى، يبدو المحكيُّ النفسي، والاستعاري خاصةً، ضروريّاً في كلّ كتابة روائية تسعى إلى تحليل البنيات الصغرى في الوجود الإنساني.

وما يميِّز المحكيَّ النفسي وجودُ سارد، إنْ كان شديدَ التعلّق بذاتية الشخصية، فإنه يبقى منفصلاً عن حياتها النفسية التي يَنقل حركاتِها وأنشطتَها. ولئن كان السارد في **الحيّ اللاتيني** لا يتسرّع في الحكم على الشخصيات المحورية، ولا يجعلنا نحسّ بأنّ هناك تنافرًا كبيرًا بينه وبينها، فإنّه بمحكيّاته النفسية يُثبت بأنّه يمتلك قدراتٍ في التحليل النفسي لا تمتلكها تلك الشخصياتُ؛ فهو وحده الذي يستطيع أن يصوغَ، لفظًا، حركاتِ جسد الشخصيات التي تترجم اضطراباتِ الداخل.

واختصارًا، فإنّ العلاقة بين السارد والشخصية في المحكيّ النفسي تتراوح بين التقارب والتباعد، وبين الاتصال والانفصال. والحال أنّ المونولوج الداخلي، وأساسًا المونولوج المسرود، هو الذي يطوِّر هذه العلاقةَ في اتجاه الاتصال والتداخل، إلى حدٍّ يَصعب معه أحيانًا التمييزُ بين صوت السارد وصوت الشخصية.

ب ـ المونولوج الداخلي. المونولوج الداخلي، بمختلف صيغه، شكلٌ أدبي نَسمع من خلاله أصواتَ الشخصية الداخلية، وأفكارَها الأكثرَ حميميةً وقربًا من لاوعيها. ويبدو أنّه يَسبق كلَّ تنظيم منطقي، ويقدَّم من خلال تراكيب تعطي الانطباعَ بأننا أمام فكرٍ في جريانه التلقائي، أو في ميلاده الأول الذي لم يَخضع بعدُ لمراقبة الوعي وتنظيمات المنطق وتقييدات النظام اللغوي. وقد بدأ استعمالُ هذا الشكل الأدبي في الرواية منذ القرن التاسع عشر، إلاّ أنه سيصبح من ثوابت الرواية الجديدة التي تأسّستْ، في النصف الأول من القرن العشرين، مع روايات جيمس جويس وڤرجيينا وولف وفولكنر وناتالي ساروت وصمويل بيكيت. وتعود أهميةُ هذا الشكل الأدبي إلى أنّه فتَح آفاقًا جديدةً أمام الكتابة الروائية، ودَفع إلى إعادة النظر في العديد من أسسها: السارد، الشخصية، الحبكة، الأسلوب...

تتألّف **الحيّ اللاتيني** من تمهيدٍ وخاتمةٍ وثلاثة أقسام. والملاحَظ أنّ المونولوج الداخلي يهيمن على هذا النصّ، ويمكّنه من مسالك أسلوبية غير مألوفة كثيرًا في الروايات العربية ما قبل الخمسينيات من القرن الماضي. وهذا الحضور المهيمن يدعونا إلى تسجيل ملاحظات، من أهمّها:

ـ أنه يرتبط بلحظات حسّاسة ومأزومة: انطلاقُ الباخرة وبدايةُ الرحلة؛ الوصولُ والاستقرارُ في الحيّ اللاتيني والفشلُ في العثور على امرأة الحبّ والمتعة؛ واللحظةُ الأشدّ تأزّمًا هي تلك التي عَلِمتْ فيها أمُّه أنّ جانين حاملٌ منه، وفشلُه في فرض شخصيته أمام أمه التي رفضت ارتباطَه بامرأةٍ فرنسية، واعتبرتْ حملَها منه فضيحةً للعائلة، وفَرضتْ عليه إنكارَ ما تدّعيه جانين والحكم عليها بالضياع. وبهذا المعنى، يمكن القول إنّ المونولوجات في هذه الرواية ترتبط بلحظاتٍ كان الفعلُ فيها مستحيلاً.

ـ المونولوج الداخلي في هذه الرواية شاشةٌ من خلالها تَنظر الشخصيةُ إلى العالم وتَحْكم عليه من دون أن تنخرط فيه. وعليه، فإنّ اللجوء المتواصل إلى المونولوج الداخلي علامةٌ على التباعد بين العالم الداخلي والعالم الخارجي.

ـ المونولوج الداخلي حاضرٌ بكثافة في الجزء الأكبر من الرواية، حين كان الفتى اللبناني يبحث عن ذاته، ويجعل من أناه مركزَ انشغاله، فاسحًا المجالَ أمام فردانيته لتعبِّر عن نفسها، غارقًا في عوالم الوحدة والألم، أو في لحظات الحب واللذة، أو في لحظات الذعر والضياع. ولم تصبح المونولوجاتُ قليلةً إلا في الجزء الأخير من الرحلة، حين تَحوّل انشغالُه من فردانيته إلى ما يربط أناه بالأنا الجماعية (الوطن، العرب، الشرق...)، واعتناق هموم الذات الجماعية وأفكارِ التيار القومي العربي.

ـ المونولوج الداخلي شكلٌ أدبيٌ ذو علاقة وثيقة بالفكر لأنّ دوره الأساس هو نقلُ الأفكار الداخلية للشخصية. وهو بهذا يسمح بكشف الصراعات والتناقضات والتحوّلات التي يعرفها فكرُ الشخصية الداخلي. كما أنّه يَسمح بسماع أصداء أفكار الآخرين وأصواتهم. وهذه الخاصّية هي التي تسمح بالقول إنّ

المونولوج الداخلي يطبع المحكيّ بطابعٍ پوليفونيٍّ لم يكن مألوفًا في الرواية التقليدية.

بعد هذه الملاحظات، نقترح الوقوفَ قليلاً عند أحد أكثر أشكال المونولوج الداخلي لفتًا للانتباه في **الحيّ اللاتيني**: المونولوج المسرود. وتعود أهميةُ هذا الشكل إلى كونه يسمح بالمزج بين صوت السارد وصوت الشخصية بشكلٍ يَصعب معه الفصلُ بينهما، الأمرُ الذي يعني أننا أمام محكيّ جديدٍ مزدوجِ الصوت يعيد النظرَ في علاقة السارد بالشخصية.

تعرِّف دوريت كوهن المونولوج المسرود (monologue narrativise)[1] بأنّه خطابُ الشخصية الذهني الذي تكفَّل به خطابُ السارد. وهو من التقنيات الأساس المستعملة في تشخيص الحياة النفسية للشخصية الروائية بضمير الغائب. وهو أكثر أشكال المونولوج الداخلي تعقيدًا، لأنه يشير إلى انتماء الكلام إلى المحكيّ (كلام السارد)، كما ينتمي إلى الاقتباس (كلام الشخصية).

من أهمّ المشاكل التي يطرحها المونولوجُ المسرودُ في **الحيّ اللاتيني** ما يلي:

ـ تحديد مصدر الكلام: مَنْ يتكلّم داخل المحكيّ؟ أهو السارد أم الشخصية؟ فإذا أخذنا الجملةَ الآتية: «إنّه مقتنع الآن بأنّ باريس لم ..لا، لا تتعجّل الحُكم» (ص ٤١)، فسنلاحظ أنّ الجزء الأول من الجملة يشير إلى أنّ المتكلّم هو السارد، وأنّه جزء يتّصف بالترابط والتماسك وشبه اليقين. أما الجزء الثاني من الجملة فهو صوتٌ من داخل الشخصية، ويتّصف بالتقطّع والتردد والشكّ. ومعنى هذا أنّ هذه الجملة التي لا تفصل بين القولين، وبين الصوتين، هي جملةٌ مصدرُ كلامها مزدوجٌ متداخل. ولأنّ الجزء الثاني من الجملة ينتمي إلى المونولوج الداخلي للشخصية، وقام الساردُ بإدماجه داخل خطابه، فإنّ هذا المونولوج الداخلي يسمَّى مونولوجًا مسرودًا.

ـ تعدّد الضمائر: ماذا عن هذه الضمائر المتعددة والمتجاورة والمتداخلة؟ ما هي المرجعيات التي تحيل عليها؟ أهي بالوضوح الذي نلمسه في الروايات التقليدية؟ تأمّلْ ما يلي: «لا، ما أنتَ بالحالم، وقد آن لكَ أن تصدّق عينيكَ. أوَما تشعر باهتزاز الباخرة، وهي تشقّ هذه الأمواجَ، مبتعدةً بكَ عن الشاطئ، متجهةً صوب تلك المدينة التي ما فتئتْ تمرّ في خيالك، خيالاً غامضًا كأنه المستحيل؟» (ص ٥). فإذا افترضنا أنّ ضمير المخاطب يشير إلى الشخصية المحورية، فمَن المتكلّمُ في هذه الفقرة: أهو السارد؟ أهي الشخصية؟ أمْ هو صوتٌ داخل الشخصية؟ وإذا افترضنا أنّ المتكلّم هو السارد، فذلك لا ينفي أنّ لكلامه علاقةً بدواخل الشخصية. فالجملة: «لا، ما أنتَ بالحالم ...» هي جوابٌ عن سؤالٍ طرحه الفتى في دواخله، وتقديرُه: «هل أحلم؟» ومعنى هذا أنّ السارد يضعنا منذ بداية الرحلة داخل فكر الشخصية. وما يؤكّد ذلك هو أنّ كلامه يرتبط في مضمونه بكلامٍ محذوفٍ للشخصية، كما يرتبط به في تركيبه وشكله وأسلوبه، كأنما أصابتْه من كلام الشخصية عدوى. فالفقرة تتألّف من نفيٍ واثباتٍ واستفهامٍ إنكاريّ، وهي كلُّها جملٌ مصبوغةٌ بطابعٍ انفعاليّ يُفترض أن يصطبغ به كلامُ فتًى يغادر في هذه اللحظة وطنَه في اتجاه بلدٍ بعيدٍ وغريب.

في كلّ الأحوال، وعلى عكس المألوف، لم تُفتتح الروايةُ بكلام السارد بل بكلام الشخصية الداخلي. ولا علامات كتابية تدلّ في بداية الكلام على صاحبه، ولا فاصل بين كلام الشخصية وكلام السارد.

لكنّ استعمال ضمير المخاطَب لا يعني دائمًا أنّ المتكلّم هو السارد وأنّ المخاطَب هو الشخصية. فقد نجد فقرةً تُفتتح بجملة تعود إلى السارد الذي يتحدّث عن الشخصية بضمير الغائب، وبعد هذه الجملة مباشرةً ننتقل إلى كلام بضمير المخاطب ينسحب فيه الساردُ ليتركَ مكانَه للشخصية وهي تخاطب نفسَها: «وأدهشه أنْ تصْدي القاعةُ بالقهقهات. لقد أنقذتَ نفسَكَ. إنه الشباب الذي لا همّ له، ولا يحمل في صدره أيةَ أوشاب. ولكنْ، ألا تلاحظ أنهم شربوا ثلاثَ زجاجاتٍ من الخمر، وأنتَ لمّا تفرغ كأسك الأولى؟» (ص ٢٠)

وقد نجد أنّ كلام الشخصية داخليّاً يندمج في خطاب السارد من دون علامات فاصلة، فيندمج محكيُّ السارد بضمير الغائب، ومحكيُّ الشخصية بضمير المتكلم، كما في هذا النموذج: «ونظر إلى ساعته. ما أسرعَ ما يمضي الوقت! صارت الساعة الثامنة والنصف؟ وتوقّف لحظاتٍ ليؤخّر العقربَ الكبيرَ سبعَ دقائق. إنّ ساعتي 'تسبّق' دائما سبعَ دقائق. ومعنى هذا أنها الآن في الحقيقة الثامنة والثالثة والعشرون. وما كاد يفعل حتّى انفجرتْ ساعةُ السوربون القريبةُ تدقّ النصفَ بعد الثامنة. عجيب! إنها المرة الأولى التي لا 'تسبّق' فيها ساعتي. لا ريب في أنّ القدر يعاكسني اليوم» (ص ٣٥).

ـ خصائص الأسلوب: إلى مَنْ يعود الكلام في صياغته وأسلوبه؟ أإلى السارد أمْ إلى الشخصية؟ فالملاحَظ من الناحية التركيبية أنّ هناك نوعًا من الانقطاع والتفكك، وهيمنةً للجمل التعجّبية الانفعالية والجمل الاستفهامية؛ وهي هيمنةٌ تمكّنُ من بنيةٍ حميمية، مكسوّةٍ بظلال المشاعر والأحاسيس، تفسح المجالَ أمام الكينونة لتفصحَ عن أفكارها وأحلامها وشكوكها وتمزّقاتها. وبالرغم من أنّ السارد هو الذي يعيد إنتاجَ خطاب الشخصية الذهني، فإنّ المونولوج المسرود يحافظ على اللهجة الداخلية الحميمية للشخصية، ومن أهمّ خصائصها: أنها تبدو مندفعةً، تريد أن تستحضر أشياء كثيرةً في الوقت نفسه؛ كأننا أمام فيضٍ فكريّ لا ينقطع، تتكاثر فيه الضمائرُ والأزمنةُ والأمكنةُ والأشياء، بشكلٍ لا يَخْضع دومًا لذلك الإحكام المنطقي

---

١ ـ Ibid, p. 75- 164

المألوف في الكلام الخارجي الاجتماعي. وتأتي اللغة الداخلية، بالتالي، مضطربةً متوترةً متقطّعةً تعكس أنشطةَ النفسية المأزومة، كما في هذا النموذج:

«وانطلقتْ جانين مونترو عجلى، دون أن تَعِده بلقاء. أيةُ فتاة هي؟! إنّكَ ما تزال تتساءل! ولِمَ تراكَ تُغرق بعلامات الاستفهام هذه شخصَها هي؟! لِمَ لا ترتدّ ببصرك إلى نفسكَ أنتَ؟ أنا أحسبُ أنكَ وقعتَ في خطإٍ لك معهود. مرةً أخرى، قذفتَ نفسَكَ كلَّها في الحلبة، إذ حدّثتَها عن ذاتكَ ذلك الحديثَ الطويلَ، فلمْ تَستبقِ منها غامضًا يُغْري. ما أسهلَكَ من كتاب، وما أيسرَ قراءتَكَ! تقول إنّك صادقٌ مخلص، وإنّها سجيّةُ نفسك؟ أنظرْ إلى العاقبة! أمْ تراكَ قد زللتَ إذ أنبأتَها بأنّكَ من الشرق العربيّ؟ ما يمنعها من أن تُجيل في خاطرها كلَّ ما سمعتْ أو قرأتْ عن مساوئ العربيّ، فتحسبها ممثّلةً فيكَ؟! ألا ترى الغربيَّ يخاف دائمًا من الشرقيّ، هذا العربيّ، النابعِ من رمال الصحراء، العائشِ في حضارات القرون الوسطى؟» (ص ٩٦)

تعود قوة الكتابة الروائية في **الحيّ اللاتيني** إلى القوة الدلالية التي جاءت نتيجةَ التنضيد التلفّظي، وتهجينِ الخطاب، وتجاوُرِ أو تداخُلِ مستويات تلفظية ـ بعضُها يتعلّق بالسارد وبعضُها الآخر بالشخصية المحورية. **وهذا المونولوج المسرود، الذي يَمزج بين أصوات متعددة، يَنسج مفعولاً پوليفونيّاً يجعل القارئ العربي أمام نصٍّ روائيٍّ جديدٍ يتحرّر من صوت السارد المهيمن وخطابه المركّز من أجل إسماع أصواتٍ متعددةٍ ومتعارضة.**

پوليفونية المونولوج الداخلي

نستعمل مفهومَ «الپوليفونية» بالمعنى الذي حدّده باختين في أعماله التي اهتمّت برصد ظواهر الانقسام والتعارض التي تضع حدّاً لأسطورة وحدة الذات المتكلّمة. ولكنْ، قبل الحديث عن پوليفونية المونولوج الداخلي في **الحيّ اللاتيني**، نسجّل بأنّ هذه الرواية هي من الروايات العربية الأولى التي استَعملتْ في بنائها أشكالاً سرديةً متعددةً ومتنافرة: المحكيّ الوقائعي، المحكيّ النفسي، المونولوج الداخلي، رسائل الشخصيات ومذكّراتها.. بطريقةٍ سمحتْ بظهور بنية سردية غير مألوفة، من أهمّ خصائصها:

ـ أنّ التقليل من سيطرة السارد، وفسحَ المجال أمام الشخصيات (والشخصية المحورية أساسًا) لتحتلّ مقدمةَ المشهد السردي، قد سمحا بإحداثِ شرخٍ في صلب أحادية السارد التقليدي ووحدانيته.

ـ أنّ السارد لا يختفي دائمًا في **الحيّ اللاتيني**، مثلما أنّ الشخصية لا تسيطر دائمًا، بل هناك تناوبٌ وامتزاجٌ في الأدوار. فحينًا تسيطر الشخصيةُ على الرواية وتقدِّمُ الأحداثَ والمواقفَ والأحاسيسَ والأفكارَ من دواخلها؛ وحينًا آخر يَفرض السارِدُ سيطرتَه، فيقدّم الأحداثَ من زاوية نظره وحدها؛ وأحيانًا أخرى يمتزج وعيُ الشخصية مع سرد السارد كما رأينا في المونولوج المسرود.

أما إذا انتقلنا إلى پوليفونية المونولوج، فإنّه لا يمكن الحديثُ عنها إلاّ إذا توفّرت الشروطُ الآتية:

ـ أن يكون وعيُ الشخصية منقسمًا إلى أصوات متعددة؛ ففي داخل الشخصية لا يتكلّم صوتٌ واحد، بل أكثرُ من صوت، كما في هذا النموذج:

«ولكنْ لماذا قَدِمَ إلى باريس في الحقّ؟ أفرارًا من...الخطيئةُ نفسُها. أَخرِسْ هذا الفضولَ! إنّكَ الآن في باريس، حسبُكَ هذا. أتيتَ، فلا تَسَلْ لِمَ أتيتَ. عِشْ قليلاً دون ما تفكير وتدبير. عِشْ بوهيمياً. لعلّكَ تَدرك فيما بعدُ السببَ العميقَ لمجيئك. ربما تدرك ذلك إذ تعود إلى بلادك. ولكنّ ذلك يُعْجزني. إنني لا أستطيع. إنّ أغلالاً ثقيلةً تربطني به، ذلك الماضي، وتلك الأجواء. اعرفْ ذلك. وستتعذّب لتلقي دونها حجابًا يسترها. ينبغي أن تتعذّب، أن تصهَرَك المِحَنُ إذا شئتَ أن يكون لحياتك هذه الجديدةِ معنًى. وإلاّ، فلِمَ لم تبقَ هناك؟» (ص ١٠)

يتعلّق الأمرُ في هذا المقطع بالصوت الداخلي للشخصية، لكنه الصوت الذي ينقسم إلى صوتين يتجادلان ويتحاوران. فكما قال باختين، «إنّ صوتًا واحدًا لا يُنهي شيئًا ولا يحلّ شيئًا. صوتان اثنان هما الحدّ الأدنى للحياة، الحدُّ الأدنى للكينونة.»[١]

ـ تقتضي الپوليفونيةُ أن يحيل كلُّ صوتٍ على الصوت الآخر، وأن يحصلَ الاحتكاكُ بين الأصوات، وأن يفرزَ الاحتكاكُ رؤًى متعارضةً غيرَ متطابقة. ولقد بلغ الاحتكاكُ بين الأصوات أوجَه في **الحيّ اللاتيني** خلال العطلة الصيفية التي قضاها سامي في وطنه، فجاءته رسالةٌ من جانين تُخْبره أنّها ستصبح أمّاً وأنّ الجنين ثمرةُ حبّهما، لكنّ الرسالة قرأتْها أمُّه وسألتْه ما هو فاعلٌ أمام العار الذي جلبه على نفسه وأهله. كانت لحظاتِ ذعرٍ واضطرابٍ وجنونٍ جعلته «يرى في داخل نفسه شيئًا آخر .. شفتان تتكلمان. ولم يدرِ أهما شفتاه بالذات أمْ شفتا مخلوق آخر ؟.. إنّه صوت ينبع من أعماق نفسه»؛ إنّه صوتٌ متسلّط أشبهُ بصوت أمه، يوبّخه ويدعوه الى الاقتناع بالتخلّي عن جانين والتنكّر لجنينها:

---

١ ـ ميخائيل باختين، **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة د. حياة شرارة (الدار البيضاء: سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، وبغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ١٩٨٦)، ص ٣٦٦.

«إنّ جانين حاملٌ إذن. حسنًا. ماذا أنتَ فاعل؟ ألم تقرّر بعد؟ ولكنْ لِمَ هذا التردّد؟ إنّكَ لن تفكّر أبدًا بالزواج منها... ماذا سيقول الناس؟ لقد عاد من باريس وفي ذراعه فتاةٌ لم تكن بكرًا لأنها كانت مخطوبة؟ فتاةٌ طردها أهلُها؟ فتاةٌ التقطها من الطريق؟ فتاةٌ تشتغل في مخزن؟ فتاةٌ مسيحية، من غير دينه؟ فتاةٌ.. أيةُ فضيحة، وأيُّ عارٍ سينصبّ على بيتنا!» (ص ٢١٥)

وبعد أن أنهى هذا الصوتُ الملتبسُ المجهولُ كلامَه، لا يدري الفتى اللبنانيُّ كيف قام إلى غرفته، وأخذ يكتب رسالةً قاسيةً إلى جانين، في ضوء تعليمات ذلك الصوت العميق الغريب. طوى الرسالة، ووضع على غلافها عنوانَ جانين، واستلقى على سريره، و«أغمض عينيه وهو يرسل زفرةً طويلة.» وحينئذ استيقظ صوتٌ داخليٌّ **آخر** يعارض ما قام به الفتى، ويتّهمه بالنذالة والجبن: «أجل، الآن تنفّس الصُّعَداءَ أيُّها النذل! الآن نَمْ قريرَ العين أيها الجبان!» (ص ٢١٧). وسيبقى هذا الصوتُ الداخلي الأخير حاضرًا، يعارض الموقفَ الذي أملاه الصوتُ الأول على الشخصية:

«.. أما كان بوسعه، على الأقلّ، أن يتريّث، ويقلّبَ الأمرَ على وجهه؟ صحيحٌ أنّ ما وقع فيه مأزقٌ خانقٌ لا يدري كيف يخرج منه. ولكنْ أيكون المخرجُ الوحيدُ أن يُنْكر علاقتَه بجانين، ليدفعها هي نفسَها إلى تقرير مصير هذا الجنين الذي أثمره حبُّهما؟ أما كان يستطيع أن يُبرق إليها بأن تعمد إلى.. الإجهاض؟ (...) لو ملكتَ أن تواجه قضيتَكَ بشخصك، لا بشخص أمّك!» (ص ٢٢١)

وإجمالاً، فإنّ پوليفونية المونولوج الداخلي تسمح في **الحيّ اللاتيني** بأشياء من أهمها:

ـ ترجمةُ علاقات الشكّ والارتياب التي تَطْبع موقفَ الشخصية من ذاتها كما من العالم والآخرين، والعملُ على تشعيب الحقيقة وتنسيبها؛ فالحقيقة لا تكون إلاّ بين صوتين على الأقلّ، يتحاوران ويتجادلان.

ـ أن نكون أمام الذات وذاتها الأخرى، بشكلٍ يجعل من الرواية ما يسمّيه برنارد بانغو لعبًا ماهرًا في منطقةٍ بينيةٍ ملتبسةٍ تقع بين المثيل (Le Même) والآخرُ (L'Autre). وأهمية هذا اللعب أنّه لا يكتفي بإسماع الصوت المثيل، بل يعمل من أجل أن ينزلق الآخرُ إلى قلب التخييل.

خاتمة

في **الحيّ اللاتيني** يحصل التناوبُ بين المحكيّ الوقائعي والمحكيّ النفسي، وبين المحكيّ الوقائعي والمونولوج الداخلي، وبين المونولوج الداخلي والمحكيّ النفسي، وبين صوت الشخصية وصوت السارد، وبين خطاب السارد ومذكّرات الشخصيات ورسائلها، وبين محكيّ بضمير الغائب ومحكيّ بضمير المتكلّم ومحكيّ بضمير المخاطب، بالشكل الذي يجعل التناوبَ يولّد تعدُّدَ الأصوات في السرد وتنافرها. وبذلك، فإنّ أهمّ ظاهرةٍ في **الحيّ اللاتيني** هي ظاهرةٌ يسمّيها ج. بريس J.Bres : «**توريق**» (Feuilletage) **الأصوات داخل الخطاب السردي**.

إنّ رواية **الحيّ اللاتيني** للراحل الكبير د. سهيل إدريس، عند ظهورها في بداية الخمسينيات من القرن الماضي، كانت تدشّن مسالكَ جديدةً نحو محكيٍّ بوضعٍ اعتباريّ إشكاليّ، حاولنا هنا الكشفَ عن بعض خصائصه.

الدار البيضاء

سهيل إدريس مستعيدًا