عندما تُنضِّد غواية السّرد قبحَ الواقع؛
دراسة مقارنة لـ "النباتية" و"ميس إيجبت"

محمود أحمد عبد الغفار *
moodghidan@gmail.com

ملخص

تقدم هذه القراءة مقاربة تأويلية لروايتي "النباتية" للكاتبة الكورية الجنوبية هان كانج و"ميس إيجيب" للكاتبة المصرية الشهيرة سهير المصادفة. عملان انطلقا من تساؤل عريض حول ما يمكن تسميته مجازًا بالثمن الفادح لممارسة الحرية ومطاردة الأحلام. قُتلت الفتاة الشابة الجميلة "ميس إيجبت" لأنها ارتأت أن تكون حرة في التنافس على لقب ملكة جمال مصر في سياق يفر من الجمال ويدمن القبح حتى أنه نسج أشكالاً متوحشة من كائنات خرافية تتغذى على التدمير والتخريب والجهل والظلام. كائنات يقتلها العلم واتساع الأفق وانفتاح العقل كما يقتل النور الحُباب شكلاً لا مضمونًا؛ لأن النور يجذب الحباب إليه حتى يقتله، بينما تفر العقليات المخربة المتزمتة من النور فرار الفريسة من الأسد. أما "يونغ هيه" بطلة النباتية فيمكن القول إنها ماتت عضويًّا لأنها قررت أن تعيش كما تريد في سياق اجتماعي لا يسمح لها دون مبرر واضح بذلك. طاردتها الأحلام حتى عزمت على التخلص من كينونتها البشرية لتصير شجرة. ولأن النبات لا يحتاج إلى طعام، توقفت عن أكل اللحوم والألبان مكتفية بشرب بالماء. بل إنها تدربت للوقوف على رأسها لا على قدميها بالساعات محاكاة للأشجار والأزهار التي صارت عالمها. خسرت أسرتها وطلقها زوجها واستغلها زوج أختها أسوأ استغلال يمكن تخيله، ومع ذلك مضت قُدمًا في سبيل تحقيق غايتها. وكما لم تنطق "ميس إيجبت" بكلمة طوال الرواية المصرية، وظل الحديث عنها بضمير الغائب، لم تقم "يونغ هيه" بدور الرواي

* أستاذ الأدب الحديث والمقارن المساعد - قسم اللغة العربية- كلية الآداب- جامعة القاهرة

في مأساة هي بطلتها، بل اختارت "هان جانغ" أن تروى حكايتها بضمير الغائب أيضًا عبر ثلاثة فصول كان الراوي فيها الزوج، وزوج الأخت الكبرى، ثم الأخت الكبرى.

مع هاتين الروايتين يجد القارئ نفسه أمام سرد شجاع يرفع الأغطية التي تطمر قبحًا بشعًا يخشى الكثيرون مجرد الاقتراب منه. سرد يضرب مواطن الداء كلها دون هوادة أو خوف. سرد نابع من إدراك حقيقي أن قيمة الأدب الجاد تكمن في التوعية التي ترى الواقع بعينين واسعتين تضع في اعتبارهما جيدًا كل أحداث الماضي وتتوقع بدأب ما يمكن أن يحدث في المستقبل. سرد سلس يتحين الفرص لتضخيم القبح ومن ثمّ الانقضاض عليه كي ينفجر كفقاعة هشة إن لمستها يد ذات رغبة جادة في القضاء عليها. تبدأ هذه القراءة بمقدمة تعريفية بالروايتين وبالمنهج الذي اعتمده الباحث وصولاً إلى أهم نتائج المقارنة بين الروايتين. بينما كانت أهم العناصر التي توقفت معها كما يلي: أولا: تقنيات الغواية السردية في الروايتين. ثانيًا: ربط الخاص بالعام والفردي بالجماعي. ثالثًا: شعرية التنضيد وجماليات الفضح. رابعًا: تلوينات الزمن. خامسًا: الوصف المشهدي بالكاميرا السيمنائية.

الكلمات المفتاحية: ميس إيجبت– النباتية– سهير المصادفة– هان كانغ– غواية السرد– قبح الواقع– مصر– كوريا الجنوبية– العنف البشري– الحرية.

تمهيد

وسط تفاصيل الحياة اليومية الرتيبة، ومع شبه يقين مخاتل أننا نفعل ما نريد، ونملك ما نرغب فيه، تغدو الحرية كلمة مراوغة؛ فخًّا سحريًّا لا نمل مطاردته رغم يقيننا في خطورته. تتعدد تعريفاتها وتتنوع أشكالها وصورها طبقًا لحاجة كل منا إليها في سياق معين ولحظة زمنية محددة حتى تتماهى مع أشار إليه جون.م. إليس في تعريفه للأدب بأنه كالعشب نعرفه جميعًا لكننا نعجز عن وصفه بدقة، بل هناك أنواع منه يتم تقديرها لسبب أو لآخر دون إرادة من البستاني الذي يفرق بين النباتات والأعشاب[١]. ذلك أن التأمل الدقيق لتفاصيل

واقعنا يخبر ببساطة أننا– دون استثناء تقريبًا– نبحث عن صور مختلفة للحرية باستمرار، ولا نتأمل تلك الصور إلا عند الاصطدام بما يعوق تحققها في واقعنا الخاص أو العام، وكثيرًا ما يحدث أننا ندفع ثمنًا ما مقابل كل تصرف قمنا به منطلقين من إيماننا بامتلاكنا المطلق لهذه الصورة أو تلك من صور الحرية. بل إننا ندفع أثمانًا باهظة جراء تشبثنا بأحلامنا ذات الصلة بصور الحرية المتنوعة، وبخاصة تلك التي تتعلق بحقيقة ذواتنا وجوهر وجودنا في هذه الحياة.

ذات مرة قالت الشاعرة الكبيرة "كيم سنغ هي" إنها كانت تعتقد أنها ستمارس حريتها بشكل كامل بمجرد خروجها من مطار إنشون متجهة إلى أمريكا. غير أنها اكتشفت فور وصولها إلى أمريكا أنها لم تعد "كيم سنغ هي" الحرة كما اعتقدت، وإنما صارت تجسيدًا يمثل ملايين الكوريين ويشير إليهم جميعًا مع كل كلمة وأي تصرف، حتى أنها قالت إن كل مرة استخدمت فيه جواز السفر كدليل هوية لم تعد ذاتها وإنما صارت نموذجًا يرى فيه الآخرون الكوريين جميعًا.

في المنهج

تتعدد مناهج المقارنة على نحو ما كشفت دراسات حديثة بشكل كبير، لكن التوجهات التي سادت الدراسات العربية توقفت في الأغلب أمام اتجاهين اثنين منها هما الاتجاه الفرنسي، والاتجاه الأمريكي. ونقول باختصار إن الاتجاه الفرنسي قد اهتم بالصلات التاريخية المباشرة بين الأعمال التي تتم المقارنة بينها، ولم يعترف أو يعتد بأية دراسة أو دارس مقارن لا يُتقن لغتي العمل اللذين يقارن بينهما إتقانًا تامًا، لكنه باشتراط ثبوت التأثير والتأثر بين العملين استولت عليه غواية النزعة التاريخية، والولع بتفسير الظواهر الأدبية، على أساس من

حقائق الواقع، وعدم التناسق بين المنطق القومي والهدف العالمي، وكانت النتيجة الطبيعية أن احتلت العوامل المؤثرة في الأدب، المكان الأول، من عناية الباحثين المقارنين، في حين احتل الأدب نفسه، وهو موضوع الدراسة، المكان الثاني [٢]. فتاريخ الأدب المقارن عندهم تاريخ العلاقات الأدبية الدولية، ومن هنا يتوقف الباحث المقارن عند الحدود اللغوية أو الوطنية "ويراقب تبادل المواضيع والأفكار والكتب والمشاعر، بين أدبين أو أكثر"[٣].

من هذا المنظور كانت مسألة تبادل المواضع والأفكار والكتب بين أدبين أو أكثر هي المحور الأساسي في فكر المقارنين الفرنسيين بحيث صار من مبادئهم أنَ كل أدب لا تتضح فيه وسائل الاتصال المباشرة بالأدب الآخر الذي يقارن معه لا يدخل في إطار الدراسة عندهم، وهو ما رفضه أصحاب المنهج النقدي الأمريكي من منظور تحليلهم لكتابات الرحالة الذين زاروا بلدانًا وكتبوا عنها– وهذا اتصال واضح– ولكن معظم هذه الكتابات لا يمكن أن تدخل في نطاق الأدب أصلاً عند أنصار المنهج الفرنسي. كذلك رأى أصحاب الاتجاه الأمريكي أنَ هناك تشابهات ظاهرة بين ألوان من الآداب العالمية بحيث تصلح كمجال للدراسات المقارنة، دون أن تكون الوسائط وأسباب الاتصال التاريخي واضحة دائمًا. يظهر هذا مثلاً في إنتاجٍ أدبي يتسم بجماعية الطابع الشعبي كحكايات ألف ليلة وليلة، فدرسها من منظور مقارن يكشف عن قدر كبير من التشابه مع التراث الشعبي الهندي والفارسي والفرعوني، "وقد يكون الاهتمام المبالغ فيه على الواسطة المحددة صعبًا ومدعاةً لإنفاق كثير من الوقت والجهد في بحوث قد لا تكون نتائجها الأدبية ذات قيمة أدبية بالضرورة"[٤].

ويرى بول فان تيجم أنه إذا كان الهدف هو دراسة مختلف الآداب لمعرفة وجوه الشبه والاختلاف لا لغاية إلا إرواء حب الاطلاع والتصنيف، فذلك هدفٌ ليس له قيمة تاريخية، فضلاً عن أنه لا يتقدم بتاريخ الأدب للأمام. فالأدب المقارن عنده يسعى لأن " يشمل أكبر عدد ممكن من الوقائع المختلفة الأصل، حتى يزداد فهمه وتعليله لكل واحدة منها على حدة، فهو يوسع أسس المعرفة كما يجد أسباب أكبر عدد ممكن من الوقائع"(٥). لقد نبّه الأمريكي رينيه ويليك R.Wellek والفرنسي رينيه ايتيامبل المُبالغينَ في اتِّباع الهيكل التاريخي على حساب الجوانب الجمالية والأدبية أنهم "قد يجدون أنفسهم بعيدين عن مجال الدراسة الحقيقية للأدب في الوقت الذي يعتقدون فيه أنهم قد وضعوا أيديهم على واسطة محددة أو صلة مباشرة"(٦)، ومع كلود بيشوا Claude Pichois تحديدًا تتقلص الهوة بين الاتجاهين الفرنسي والأمريكي في مجال الدرس المقارن، حيث رأى أن الأدب المقارن هو "الفن المنهجي عبر بحث علاقات التشابه| القرابة والتأثير| تقريب الأدب من باقي ميادين التعبير أو المعرفة، أو الأحداث والنصوص الأدبية فيما بينها، سواء كانت متباعدة أم لا، في الزمان والفضاء، شريطة أن تنتمي إلى لغات متعددة، أو ثقافات مختلفة، تعود إلى نفس التقليد، حتى يمكن وصفها وفهمها وتذوقها"(٧). وفيما يبدو أن تعريف كلود بيشوا السابق قد وافق رغبة المقارنين الأوائل الباحثين عن التشابهات، الراغبين في تجاوز منجزات الجيل الذي ركز على صلات القرابة والتأثيرات، فضلاً عن تماهيه مع طموحهم باحتضان باقي ميادين التعبير والمعرفة التي ظهرت عند الجيل الثالث بشكل عام، ومع الاتجاه الأمريكي بشكل خاص.

ويتتبع الاتجاه الأمريكي العلاقات المتشابهة بين الآداب المختلفة، وكذلك فيما بينها وبين أنماط الفكر البشري، مزاوجًا بين الأدبي والفني بدرجةٍ تفرضُ تداخلاً كبيرًا للاختصاصات والثقافات، بل وبمعالجة لا تميز بين الأدبي والموسيقي، الغنائي والشعري، وبتحطيم مستمر للحواجز التي تفصل عادة بين اللغوي والتشكيلي، بين العلاقات التاريخية الأكيدة، والعلاقات الغائبة عن الأعمال والنصوص، "ما دام الهدف الأساسي ليس إثبات التأثير والتأثر، بقدر ما هو بلوغ البنية الجمالية والتشكيلية للنص المقارن"(٨). في هذا الاتجاه نفسه نحو النزعة الجمالية لا التاريخية رأى هنري ريماك H.Henry Remark – من منظور أمريكي بالطبع– أن الأدب المقارن يتصدى للمقارنة بين أدب وأدب، وأدب وآداب، وأدب ومجالات التعبير الأخرى، بحيث تغدو المقارنة مفتاحًا سحريًا تلتقي عنده مشارب ومعالجات أدبية. ورغم أن المقارنة بين أدبين لا تبدو مطابقة لمقارنة الأدب بمجالات التعبير المختلفة عنه، فإنه كان يركز على "حرية التقاط نقاط الاتصال ذات الدلالة، عبر مجال النشاط الفكري والتخيلي برمته"(٩)، وصولاً للحسِّ المشترك بين الآداب المتعددة، ولهذا كان يردد باستمرار أنه "ليس من الضروري أن تكون الدراسة المقارنة مقارنة في كل صفحة، بل حتى في كل فصل، ولكن المقارنة، تتأتى من خلال القصيد الشامل، والتوكيد وطريقة التنفيذ، وإن اختبار هذه الأمور يتطلب محاكمة موضوعية، وكذلك شخصية، لذلك لا يجوز توطيد قواعد جازمة، تتحكم بهذه المعايير"(١٠).

ربما دفعت حالة التخفف من أي قواعد صارمة أو ضابطة لعملية المقارنة عند الأمريكيين واحدًا من رواد الاتجاه الأمريكي نفسه هو أ.أون ألدرج .A

Owen Aldridge إلى النظر إلى الأدب المقارن باعتباره "علمًا" يزود القارئ بوسيلة تمكنه من النظر إلى الأعمال الأدبية المنفصلة في الزمان والمكان، دون اعتبار للحدود الإقليمية، بشرط الإلمام بالظواهر الأدبية وربطها بالنشاط الإنساني بشكل عام، وبصرف النظر كذلك عن فضاءات تلك الأعمال أو الظواهر والمناهج المستخدمة في فهمها وتفسيرها لأن الهدف دائمًا هو مزيد من تعميق الفهم نحو ما كل ما يسمي "الأدب "[١١]. أما ايتيامبل Etiemble فقد لاحظ في دراسته للشعر، وتحديدًا في فترة ما قبل الرومانتيكية بالقرن الثامن عشر، أن ما تضمنه من موضوعات مثل (الطبيعة- الحساسية المرهفة- البكاء على الأطلال والزمن الماضي- أنسنة الطبيعة... إلخ) يتشابه كثيرًا مع الشعر الصيني قبل الميلاد. ومع ذلك رأى أنّ تلمس أسباب واضحة للاتصال التاريخي بين ذينك العصرين قد تكون بالغة الصعوبة وغير مجدية بحال[١٢].

إنّ التشابه الواضح بين ظاهرتين أو نوعين أدبيين أمر يجب أن يلتفت إليه دارسو الأدب المقارن ولو من قبيل طرح التساؤلات المبدئية التي يجري تعميقها بالبحث في مراحل تالية، ومن ثمّ فعلى مناهج المقارنة أن تهتم بدراسة القيم الأدبية، بدلاً من التركيز على العلاقات ووسائط الاتصال؛ الأمر الذي يجعل الدرس المقارن أكثر إيجابية في تطوير هذه القيم بدلاً من اقتصاره على الرصد والملاحظة. وقد اعتمدنا في هذه القراءة على آليات المقارنة حسب التصور الأمريكي، ومن المنظور ذاته الذي صاغته مقولة فلاريت شال Ph.Chasle بأنه "لا شيء يمكن أن يعيش منعزلاً، إن الانعزال الحقيقي يعني الموت"[١٣]. ففي ضوء هذه القناعة، نرى أن الدراسة المقارنة- كما رآها رينيه ويليك- يجب

أن تتم بعيدًا عن حواجز السياسة والجنس واللغة، بحيث لا تنحصر في منهج واحد "فالوصف، والتشخيص، والتفسير، والقص، والتوضيح، تُستخدم كلها في معالجته، بنفس القدر الذي تستخدم فيه العلاقات التاريخية الفعلية، لأن ثمة ظواهر متشابهة في اللغات أو الأجناس الأدبية ذات قيمة كبيرة رغم أنها لا ترتبط تاريخيًا"(١٤).

كما اعتمدنا كذلك على تناول النص الأدبي من منظور اجتماعي يراه تشكيلاً فنيًّا يجسد موقفًا من العالم، ويسمح باستجلاء عناصره التشكيلية، كما يساعد على الإلمام بخلفياته التاريخية والثقافية والاجتماعية بهدف التعرف على الوعي الحضاري للجماعة التي تناولها هذا النص، والموقف التاريخي والأيديولوجي الذي يكشف عن رؤية صاحبه للعالم. ومن منظور أنصار التأويل، تكمن محاولة فهم عمل من الأعمال الأدبية في طبيعة الأسئلة التى يسمح المناخ الثقافي الخاص بتوجيهها إليها، لأن المفسر عليه أن يسعى "إلى اكتشاف الأسئلة التى كان العمل ذاتة يحاول الإجابة عنها في حواره الخاص مع التاريخ"(١٥). كما يلعب النص نفسه دورًا في عملية الاكتشاف تلك، فالقارئ عند فولفانج آيزر Wolfgang lesr يأخذ النص إلى وعيه ليحوله إلى تجربة خاصة به عبر عمليات التكييف أو التوفيق أو الضبط التي يجريها بين وجهات النظر المتباينة في النص من جانب، أو بملء الثغرات بين وجهات النظر تلك من جانبٍ آخر. في هذا السياق، يقوم مخزون تجارب القارئ الخاصة وخبراته بدور مهم، لأنه قد يمكنه– في الوقت نفسه– من صُنع أو صياغة القواعد التي يصل من خلالها إلى المعنى. "وذلك موقف ينتج عنه إمكان تعديل نظرة العالم الخاصة بالقارئ،

بفعل التمثل الداخلي والمفاوضة وتحديد العناصر غير المحددة تمامًا في النص"[١٦]. مما يعني بوضوحٍ أنّ القارئ يمكنه أن يتعلم شيئًا من القراءة التي تمدّه– عند آيزر – بإمكانية صياغة ما لم يكن مصوغًا لديه من قبل.

تنطلق هذه القراءة كذلك من منظور يرى العمل الأدبي على غرار ما رآه غادامر – أحد أهم أنصار التأويل– باعتباره لا يهدف إلى تحقيق المتعة الجمالية فحسب، بل يظهر بشكل أساسي باعتباره منتجًا أو "حاملاً للمعرفة" بكل ما تحمله هذه العبارة من عمق أو دقة، وبالتالي فعملية الفهم هنا لن تدور في فلك اقتناص المتعة الجمالية وحدها، بل ستتجه نحو استكشاف المعرفة التي يحملها النص، ومن ثم ستسعى إلى مشاركتها. ورغم أن الإعمال الأدبية ناجمة بالأساس عن تجارب المبدعين الذاتية ولها بنياتها وقوانينها الخاصة، فبها من الوسائط ما يجعل فهمها ممكنًا في لحظته التاريخية أو بالنسبة للأجيال اللاحقة. فمعنى العمل الأدبي على أية حال، لا تستنفده أبدًا مقاصد مؤلفه، وكلما عَبَرَ من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر، يمكن أن يغربل منه الجديد من المعاني التي ربما لم يتوقعها أبدًا مؤلفه أو جمهور معاصريه [١٧].

في هذا السياق تقدم هذه القراءة مقاربة تأويلية بين "النباتية" للكاتبة الكورية الجنوبية المعروفة هان كانج و"ميس إيجيب" للكاتبة المصرية الشهيرة سهير المصادفة. روايتان مهمتان جدًّا لكاتبتين موهوبتين وكبيرتين في ثقافتيهما. عملان انطلقا من تساؤل عريض حول ما يمكن تسميته مجازًا بالثمن الفادح لممارسة الحرية ومطاردة الأحلام. قُتلت الفتاة الشابة الجميلة "ميس إيجبت" لأنها ارتأت أن تكون حرة في التنافس على لقب ملكة جمال مصر في سياق متخلف

يفر من الجمال ويدمن القبح حتى أنه نسج أشكالاً متوحشة من كائنات خرافية تتغذى على التدمير والتخريب والجهل والظلام. كائنات يقتلها العلم واتساع الأفق وانفتاح العقل كما يقتل النور الحُباب شكلاً لا مضمونًا؛ لأن النور يجذب الحباب إليه حتى يقتله، بينما تفر العقليات المخربة المتزمتة من النور فرار الفريسة من الأسد. أما "يونغ هيه" فيمكن القول إنها ماتت عضويًّا لأنها قررت أن تعيش كما تريد في سياق اجتماعي لا يسمح لها دون مبرر واضح بذلك. طاردتها الأحلام حتى عزمت على التخلص من كينونتها البشرية لتصير شجرة ما. ولأن النبات لا يحتاج إلى طعام، توقفت عن أكل اللحوم والألبان مكتفية بشرب بالماء. بل إنها تدربت للوقوف على رأسها لا على قدميها بالساعات محاكاة للأشجار والأزهار التي صارت عالمها. خسرت أسرتها وطلقها زوجها واستغلها زوج أختها أسوأ استغلال يمكن تخيله، ومع ذلك مضت قُدمًا في سبيل تحقيق غايتها. وكما لم تنطق "ميس إيجبت" بكلمة طوال الرواية المصرية، وظل الحديث عنها بضمير الغائب، لم تقم "يونغ هيه" بدور الرواي في مأساة هي بطلتها، بل اختارت "هان جانغ" أن تروى حكايتها بضمير الغائب أيضًا عبر ثلاثة فصول كان الراوي فيها الزوج، وزوج الأخت الكبرى، ثم الأخت الكبرى.

إننا مع هاتين الروايتين أمام سرد شجاع يرفع الأغطية التي تطمر قبحًا بشعًا يخشى الكثيرون مجرد الاقتراب منه. سرد يضرب مواطن الداء كلها دون هوادة أو خوف. سرد نابع من إدراك حقيقي أن قيمة الأدب الجاد تكمن في التوعية التي ترى الواقع بعينين واسعتين تضع في اعتبارهما جيدًا كل أحداث الماضي وتتوقع بدأب ما يمكن أن يحدث في المستقبل. سرد سلس يتحين الفرص

لتضخيم القبح ومن ثمّ الانقضاض عليه كي ينفجر كفقاعة هشة إن لمستها يد ذات رغبة جادة في القضاء عليها.

ما الذي يفعله بنا العنف البشري؟ كيف نسميه بوضح؟ وكيف يتأتى لنا مواجهته؟ وهل تتركنا تفصيلات الواقع الذي يحقق الربح على أساس هذا العنف لاتخاذ هذا الموقف؟ باختصار هل يتركنا الآخرون الذين لا يرون العنف على النحو الذي نراه نحن؟! أسئلة كثيرة على هذه الشاكلة طرحتها "النباتية" وأجابت عنها على طريقة النهايات المفتوحة(١٨). راكمت هان كانج كل شيء يتصل بهذا العنف رويدًا رويدًا عبر مشاهد متنوعة؛ اجتماعية وخاصة، علنية وسرية، مفتوحة ومغلقة ككرة ثلج تنحدر وتكبر حتى سقطت محطمة كل شيء في النهاية. إنها "رواية صادمة فجّة سوداوية صاخبة إيروتيكية جنسانية تُسقط أوراق التين عن المجتمع بتهميشه الفردانية وإخضاع المرأة للسلطة البطريركية، وتُعرّي الذات وتكشف هواجسها الدفينة وما يعتريها من قلق وخواء وتساؤلات حول جدوى وجودها. بحساسية فائقة تبرع كانغ في رصد هذه الانفعالات متنقلة بين الواقعية والتصويرية والفانتازيا، وبحرفية في استخدام الخطاب السردي"(١٩)، بينما قدمت "ميس إيجبت" ما يتصل بهذا العنف بطريقة مغايرة؛ فضحته من الوهلة الأولى. ثم راحت تعري كل ما تسبب فيه دون خوف أو رقابة أو محظورات من أي نوع وبجرأة متناهية تحسب للكاتبة. لأن المحظورات نوع من السلطة التي تمارس علينا باستمرار. وسهير المصادفة تنزع السلطة عن كل من امتلكها دون وجه حق، بل تنزع سلطة اللغة نفسها إن وقفت في طريق اختطه السرد لنفسه.

قرأتُ "ميس إيجبت" في طبعة كتبت عليها دار النشر: الطبعة الأولى ٢٠١٦م، فتصورت أنها كتبت بعد ثورة الخامس والعشرين من يناير ٢٠١١م تنتقد الحقبة السياسية السابقة، ولكني وجدت طبعة للرواية صادرة عام ٢٠٠٨م عن دار نشر أخرى فأدركت مدى شجاعة الكاتبة وإخلاصها لقلمها مهما كان الثمن، لكني تعجبت مما تفعله دور النشر عندنا! على أية حال سنتأمل في السطور التالية ما يتصل بالروايتين السابق الإشارة إليهما من خلال عدد من المحاور الأساسية.

أولاً: تقنيات الغواية السردية في الروايتين:

١ – البناء السردي بين دروب الحرية ومتاهات الواقع

بدت لي الروايتان باعتبارهما رحلتي بحث عن الحرية عبر شكلين مختلفين يسيران في خطين متوازيين لكنهما يجتمعان عند نقطة واحدة وهي الإنسان، وتحديدًا المرأة في المجتمع الذكوري البطريركي. بحثت "سهير المصادفة" عن تحرير العقل من براثن التبعية والتخلف والرجعية. وبحثت "هان كانج" عن حرية امتلاك الجسد لتعيده إلى حالة الوئام مع الطبيعة على طريقة الرومانسيين الذين نفروا من فرط إعمال العقل على العاطفة، وهنا فحسب يكمن الفارق الذي يجعل خطّي البحث عن الحرية متوازيين. فالحرية عند "المصادفة" قائمة على المنطق العقلي وحده مدفوعًا بوثوقية الأحلام. بينما الحرية عند "هان كانج" قائمة على العاطفة التي ربما لا نبالغ إن قلنا إنها تتجاوز كل محاولات عقلنتها، وربما هنا كمُنت أزمة "يونغ هيه"، فلا أحد على الإطلاق– ولا القارئ نفسه– يستطيع أن يفهم بحثها عن الحرية طبقًا لأي منظور عقلي. حرية يمكن تلمسها عند جان جاك روسو (١٧١٢– ١٧٧٨) مثلاً. فمن المستحيل أن يكون الإنسان عنده إنسانًا طبيعيًّا إلا في الحرية، بل إن نزع الحرية عنه لهو إلغاء لكل المبادئ الأخلاقية في أفعاله[٢٠].

أ – الاستهلال الخاطف

تجيد سهير المصادفة و"هان كانج" امتلاك أدوات السرد، وتعرفان عن شعرية اللغة وبساطتها الكثير، مستغلتين سحرية الاقتصاد وبلاغة الإضمار في حدودهما القصوى ليجد القارئ نفسه أمام سرد تلقائي بديع في سلاسته، يضعه

في بؤرة حدث ساخن تخلَّص راويه من شهوة الكلام التي تؤدي إلى الجري وراء تفاصيل كثيرة قد لا يكون لها قيمة على الإطلاق. تبدأ ميس إيجبت بهذه العبارات:

تأملها طويلاً وهو يمتص قرص استحلاب لاحتقان الزور... تقترب من الثامنة عشرة من عمرها، خمرية اللون، بلا شك كانت تتورد عند أية لمسة أو نظرة أو ارتفاع طفيف في درجة حرارة الجو فلا ينام بسببها عددٌ لا بأس به من الرجال، عارية تمامًا إلا من زغبها. كيف ثبّت السافل بهذا الإحكام مكواة شعر ساخنة بيج خضراء فحبس ثديها الأيمن وأخرى بيد حمراء فحبس ثديها الأيسر؟!... خصرٌ يستطيع المرء إحاطته بذراع واحدة، فخذان مصقولان ومهيآن لطيران غامض ما... شعر أطاره السافل بتسليط مروحة كهربائية عليها. هل أرادها هكذا.. لوحة من مدرسة فنية لم يُتفق بعد على تسميتها؟! مصلوبةٌ كانت على فتنة باردة. لم ينسَ القاتل قبل تركها.. ربما.. بدقيقة أن يضع في شقها السفليّ مكواة شعر ثالثة بيدٍ سوداء"[٢١].

أي قبحٍ هذا؟ وأي تشويه للجمال يمكنه أن يكون على هذا النحو الهمجي؟! هكذا يرمي بنا الرواي في غياهب الفوضى المؤسسة على لا نظامٍ محكم وممنهج يستولي على كل شيء دون هوادة. الشيء الوحيد الذي يمنحنا بعض النظام في ذلك السياق هو شعرية اللغة وإحكامها. فعبارة "مصلوبة كانت على فتنة باردة" لا يمكن أن نمر أمامها مرور الكرام. فبغض النظر عن التناص مع

صورة المسيح المصلوب عليه السلام، تبقى حالة الصلب مستمرة بصيغة "مفعول" لأنه الفاعل ما يزال مجهولاً، كما تظل الفتنة مستمرة. تلك الفتنة التي وصفت بالبرود لأنها قاسية ولا تبالي ولا تحس ولا تتوقف ولا توجد إمكانية لتوجيه أي نوع من وهج التغيير نحوها. أما النباتية فتبدأ بالعبارات التالية:

لم أكن أرى شيئًا مميزًا في زوجتي قبل أن تصبح نباتية، وأقول بصراحة إنني لم أشعر بانجذاب نحوها حين رأيتها أول مرة. رأيت أنها متوسطة الطول، شعرها متموج، لا هو بالطويل أو القصير، بشرتها مصفرة كأنها سقيمة، وعظمي وجنتيها ناتئين بعض الشيء. هكذا أخبرني مظهرها الخجول الشاحب بكل ما احتجتُ أن أعرفه... ناسبتني تمامًا الشخصية السلبية التي تبنيتُها في هذا المرأة التي لا تتمتع بعذوبة أو سحر أو أي وهج خاص"[٢٢].

لقد بدأت "ميس أيجبت" بحادثة القتل مباشرة دون تمهيد، وبدأت "النباتية" بصوت الرواي– الزوج– يصف زوجته التي لم يلتفت إلى أي شيء خاص بها إلا بعدما صارت نباتية. فلماذا صارت نباتية؟ وما الذي حدث بعد ذلك؟ وهل امتناع شخص عن تناول اللحوم والألبان ومشتقاتها مثلاً يعد أمرًا خطيرًا إلى هذا الحد؟ ولماذا لم يلتفت إلى ما يميزها من قبل؟ وهل النباتية هنا نسبة إلى تناول النباتات الخضراء فقط بدلاً من اللحوم، أم أنها نسبة إلى الرغبة في التحول إلى نبات؟ هذه الأسئلة وغيرها مما قد يتبادر إلى ذهن القارئ هي التي تضعه مباشرة داخل الأحداث دون تمهيد وباقتصاد لغوي متعمد ومتقن.

ب- ثنائية الحضور والغياب

يستهل السرد رحلته في الروايتين كلتيهما بوصف جسدي لبطلة تدور حولها الأحداث متوقفًا مع كل ما يتعلق بها دون أن تكون هي بذاتها صوتًا سرديًّا مباشرًا. إنها الغائب الذي تتشكل حوله كل الروابط وتتكشف مع ذكره كل الوقائع وتتكشف بل وتسقط كل أوراق التوت عن الواقع الذي تعيشه كلما انتُهكت خصوصيتها وقُمعت حريتها. تبدأ ميس إيجبت بوصف مقتضب عن نفرت جاد التي ستكون حاضرة على مدار السرد كله رغم إعلان مقتلها مع مفتتح الرواية. ولأن السرد يؤسس لفضح نمط التفكير الأسود عند الجماعات الظلامية المتأسلمة راح يقدم وصفًا مختصرًا، بل لنقل تفنيدًا لسبب مقتل نفرت جاد فيما بعد. فلم يكن مقتلها بسبب جمالها وسط القبح بل انتقامًا من أمها الداعرة:

"نفرت جاد القتيلة، طالبة بآداب جامعة السادس من أكتوبر، لم يرها أبوها منذ عشر سنوات، أما أمها لوسي واسمها الحقيقي إخلاص فيقال عنها الكثير والكثير. بدأت حياتها داعرة وفتحت محل كوافير كستار لمهنتها الأساسية؛ قوادة تجاوزت الخمسين من عمرها، تزوق ضعيفات الموهبة من الراقصات الصغيرات في صالات شارع الهرم ثم تدس في أيديهن وريقات صغيرة بها عناوين وأرقام هواتف سائحين عرب، ورجال أعمال، ومسؤولين كبار" [٢٣].

أما "يونغ هيه" بطلة النباتية، فهي بكل تأكيد على نحو ما تحدث عنها زوجها مجرد امرأة عادية، لكنها عادية من منظوره هو وربما هنا تكمن أزمة علاقته بها وعدم قدرته على فهمها. فجزء أساسي من الأزمة أنه أكثر تقليدية وأكثر تعاطيًا

مع روتين الحياة وأكثر استسلامًا للشائع والموروث منها. إنها حسب وصفه هو لها خُلقت لتكون زوجة. تقوم بواجباتها الزوجية والمنزلية بامتياز. بل لقد وصفها هنا تحديدًا بقوله "***دون أي تصرفات طائشة غير مرغوب فيها***"[٢٤]. تستيقظ كل صباح في السادسة لتجهز الفطور. ثم يعود الزوج ليحكي عن فترة شبابها قبل الزواج فيكشف عن نبلها تجاه أسرتها. لقد عملت في صغرها لتساعد أسرتها، كما درست في أكاديمية خاصة لتتعلم التخطيط والتنظيم من خلال الحاسوب مما منحها فرصة للعمل مساعد محاضر في تلك الأكاديمية وكذلك في عمل آخر من الباطن في أحد المجلات الكاريكاتورية. هل انتهى وصفه لها قبل تحولها المفاجئ عند هذا الحد؟ بالطبع لا. يقول عنها:

" كانت قليلة الكلام. فمن النادر أن تطلب مني شيئًا، ولا تعترض وتثير المشكلات مهما تأخرت في العودة إلى المنزل! حتى عندما كانت أيام راحاتنا من العمل تتزامن، لم تكن تقترح أن نعمل معًا في نزهة. وبينما أجلس بعد الظهر أمام التلفاز ممسكًا جهاز التحكم عن بُعد، تختلي هي بنفسها في حجرتها. كانت تقضي وقتًا أطول من المعتاد في القراءة التي تعد هوايتها الوحيدة. كانت القراءة- لسبب غير معلوم- شيئًا تغمس نفسها فيه؛ تقرأ الكتب التي تبدو مملة إلى درجة أن أحمل نفسي على مطالعة أكثر من أغلفتها. ثم، في أوقات تناول الوجبات، كانت تفتح الباب وتظهر بصمت لتعد الطعام. في الحقيقة، مع مثل هذه الزوجة، وهذا النمط من الحياة كانت الأيام خالية من المتعة" [٢٥].

من الواضح أنه لم ير أي ميزة فيها غير "عدم ارتداء حمالة الصدر" أيام خطوبتهما. لا لسبب إلا لأن ذلك كان يثيره جنسيًّا. لكن الوصف السابق على لسانه يكشف بوضوح عن الفارق الكبير بينهما. هوايتها الوحيدة هي القراءة وهوايته مشاهدة التلفاز. يعود متأخرًا كل ليلة لأنه يقضى وقتًا طويلاً مع أصدقائه وزملائه بالعمل كمعظم الرجال الكوريين التقليديين الذين يتركون كل شيء يتعلق بالمنزل للزوجة وحدها. تختلي بنفسها لتقرأ. ومع ذلك لا تنسى واجباتها المنزلية فتقوم بصمت ودون طلب المساعدة منه في أيام راحته لتجهز الطعام. يستغرب أنها لا تطلب منه الخروج معه في نزهة! هل على الزوجة أن تطلب دائمًا؟ ولماذا لم يقترح هو أن يصحبها في نزهة؟ على أية حال هذه الأوصاف دفعت القارئ دفعًا لتقبل خبر طلاقهما فيما بعد دونما اندهاش لأن مثل هذا الزوج تقليدي العقلية والتفكير ما كان له أن يتحمل امرأة على نحو "يونغ هيه". غابت "نفرت جاد" بجسدها لكن السرد كان معها وحولها باستمرار. ولم تحكِ يونغ هيه عن نفسها أبدًا لكن السرد تكفل بحضورها عندما جعل الرواة الثلاثة لا يتحدثون إلا عنها.

جـ- التنضيد المُتقن

تجيد المصادفة آلية التنضيد ولعبة الاحتمالات، فهي لا تقف عند شيء أو ظاهرة إلا وتتابع كل جوانبها أو كل ما يشبهها، سواء على المستوى الحسي أو المعنوي. التنضيد كان الهدف الأكبر والأهم في ميس إيجبت واتخذ آلية فضح الواقع الاجتماعي والثقافي والعسكري والسياسي، بينما اتخذ آلية أخرى بتنضيد الحدث الروائي نفسه عبر عرضه من ثلاثة مناظير سردية مختلفة

شكلت فصول النباتية وركز السرد خلالها على فضح الواقع الاجتماعي بشكل أكبر ربما لسبب بسيط جدًّا هو تجاوز كوريا الجنوبية سياسيًّا واقتصاديًّا وعسكريًّا وثقافيًّا الكثير من المشكلات وتغلبت على كل أشكال الفساد في تلك النواحي التي ما تزال تعانيها مصر على نحو ما سردت ميس إيجبت.

ما يميز الروايتين بالفعل هو انطلاقهما نحو هدف. إنهما كتابة متأنية نبعت من قراءة للواقع والمجتمع عبر تاريخه الطويل. كتابة جادّة تتحرك بعين تلسكوبية في فضاء المجتمع، ثم تترك الفرصة للعين الميكروسكوبية لتعرض بوضوح بعض الجوانب بالغة الأهمية والخطورة فيه. لا تهدف لإمداد القارئ بمعلومات تاريخية أو سياسية أو أدبية من قبيل استعراض الكاتب لثقافته الواسعة، وإنما تهدف لتوعيته بأن تتوقف على مهل أمام كل مشهد لتعريه وتفضح قبحه على المستوى الذي تمثله شخصيات ذلك المشهد أو الحادثة التي صورها. إنه سرد يتحين الفرص للبوح لا ذلك السرد الذي يصطنع المشاهد ليحشوها بالمعلومات. الفارق كبير جدًّا بين الأسلوبين. لم تترك سهير المصادفة جانبًا من جوانب الحياة في مصر إلا ورفعت عنها الأغطية لترينا واقعنا في الماضي والحاضر، وقد حشدت لذلك كل ما أوتيت من ثقافة وقدرة على الاستقصاء والتأمل. بينما ركزت هان جانغ على الجوانب الاجتماعية بشكل خاص على نحو ما سنعرض فيما يلي.

د – كشف خبايا الذات

يكشف السرد عن مكنونات الشخصيات بعدة طرق في كلتا الروايتين. في "النباتية" هناك كشف على لسان الشخصية نفسها فيما يشبه المناجاة أو تأنيب

الذات. حدث هذا مع زوج يونغ هيه ومع زوج شقيقتها الكبرى تحديدًا. وهناك كشف على لسان إحدى الشخصيات عن مكنون شخصية أخرى، وهذا متكرر كثيرًا في الرواية. ثم أخيرًا هناك الكشف من خلال الرواي العليم الذي يطل برأسه بمنتهى الخفة بين الحين والآخر. أما في "ميس إيجبت" فهناك كشف من خلال حديث الشخصيات عن الغير، بحيث يمكن القول إن الكشف عن مكنون الشخصية عبر المناجاة مثلاً غير موجود. وكذلك هناك حالات كشف مستمرة من خلال الرواي العليم.

كانت المصادفة تعري مصر التي اعتراها القبح وقتل بدم بارد جمالها ومثّل بجثتها لأجل خرافات أسطورية واعتقادات دينية مخبولة، بينما كانت هان كانج تعري المجتمع الكوري المتقدم الراقي الذي ما تزال بعض النساء فيه تعاني سلطوية ذكورية مطمورة، كما تعري الجشع الإنساني الذي يدفع الناس للبحث عما ليس في أيديهم؛ كان زوج "يونغ هيه" يرى في أختها الكبرى "إن هيه" الزوجة المثالية شكلاً ومضمونًا، وكان زوج "إن هيه" يرى في "يونغ هيه" شيئًا يشده نحوها ونحو جسدها منذ سمع من زوجته عن حكاية البقعة المنغولية التي لم تختف أو تبهت من جسدها. فما "النباتية" من هذا المنظور إلا "انتفاضة على العنف المجتمعي وعصيان الواقع المرير وخيبة من جدوى الإنسانية. إذ يبدو أن ثمة استحالة للنجاة ولا مكان للتبرؤ. هي لم تعد تريد الانتماء إلى الجنس البشري، وتعتقد أنها بتحولها إلى شجرة تنقذ نفسها، لكن ذلك لا يفعل إلا أن يقربها من الموت"[٢٦].

تعددت آليات الكشف عن مكنون الذات في "النباتية" كما ذكرنا من قبل، ومنها آلية الكشف على لسان الذات نفسها فيما يشبه المناجاة أو حديث النفس. فمثلاً، بعد أن قرر الزوج إبلاغ أسرة زوجها عن مسألة تحولها إلى نباتية. اتصل بأمها ثم اتصل بأختها الكبرى التي وصفها بقوله:

"إنها تشبه زوجتي لكنّ عينيها أجمل وأوسع، كما أنها أكثر أنوثة منها. التقطتْ شقيقة زوجتي الكبرى سماعة الهاتف بسرعة قائلة (مرحبًا!) صوتها عبر الهاتف جليّ أكثر منه في الحقيقة، فضلاً عن أنها تثيرني جنسيًّا دائمًا. أبلغتها بالطريقة ذاتها التي أبلغتُ بها أمها منذ قليل بتحوّل أختها إلى النباتية" [٢٧].

لم تتوقف نوازع الزوج عند اشتهاء شقيقة زوجته الكبرى، بل كان يحسد زوجها على زواجها بمثلها. يقول بوضوح:

"كم أحسد زوجها! تخرج في كلية الفنون، متظاهرًا أنه فنان، بينما لم يساعد مطلقًا بالمساهمة في نفقات المعيشة. لقد ورث بعض الممتلكات، لكنه لم يحصل على راتب، ففي الحقيقة كانت كل نشاطاته تتمثل في الجلوس هنا وهناك من دون إنجاز أي شيء. الآن وقد عادت زوجته إلى العمل من جديد، فقد عاد هو لقضاء وقته بكامل حريته لاهيًا بالفن دون قلق يُذكر على أي شيء" [٢٨].

أما أبلغ كشف انتقادي عن شخصية الزوج نفسه وبكلمات جرت على لسانه هو بشأن الحل الذي اهتدى إليه للتعامل معها بعد أن أعلنت امتناعها عن تناول اللحوم. فلم يسع لفهمها، ولم يسمعها بحق، بل كان يخجل من ترديدها جملة

"لقد حلمتُ حلمًا". كل الذي فعله أنه قفز من القارب وتركها وسط الأمواج العاتية وحدها قائلاً لنفسه إنه سيكون على ما يرام إن تعامل معها باعتبارها شخصًا غريبًا! وفي الفصل الثاني بعنوان "البقعة المنغولية"، يفضح السرد النظام الأسري بأشكال مختلفة من خلال مناجاة الذات التي قام بها زوج "إن هيه". كان رأيه في زوج الشقيقة الصغرى لزوجته أنه تقريبًا نكرة في هذه الحياة بدليل أنه لم يعرف قيمة "يونغ هيه" أبدًا:

"كان يستدعي وجه زوجها الذي عاش معها لوقت طويل، والذي لم يعد في حاجة لأن يناديه عديله بعد ذلك. وجه جافّ، لم يعتقد بأن له أي قيمة خاصة تميزه في إطار الحياة اليومية. وقد أحسّ بالخجل متخيلاً شفتيه المبتذلتين تنضغطان بنهم على جسدها. هل كان متبلد الحس ذاك يعرف بشأن بقعتها المنغولية؟ لقد أحس بأن اللحظة التي التفّ فيها جسد ذلك الشخص بجسدها العاري يمكن أن توصف بالمهينة والدنسة والعنيفة" [٢٩].

هل يحق لأحد أن يتخيل مجرد تخيل أنّ لقاء زوج بزوجته أمر مهين ومدنس؟ لا تخشى "هان كانج" من كشف خبايا الذوات المتعددة في روايتها باعتبارهم يمثلون أو يجسدون حالة اجتماعية متكررة تريد أن تفضحها لا أن تبرر وجودها. لم يكن زوج "إن هيه" مهووسًا بالشقيقة الصغرى لزوجته على نحو ما كشفت الأحداث تباعًا، بل كان معجبًا بها منذ اللقاء الأول بأسرتها، فقد أحس أن فيها كل ما ينقص زوجته. ثم بدأ هذا الإعجاب يتخذ طابعًا واضحًا داخله لحظة محاولتها الانتحار عندما أجبرها أبوها على أكل قطعة من اللحم حشاها

في فمها. كان يرى أن جسد "يونغ هيه" من النوع الذي يرتاح المرء لمجرد النظر إليه متخيلاً دائمًا البقعة المنغولية بين ردفيها:

"كان معجبًا بكل شيء في شقيقة زوجته الصغرى؛ عيناها ذواتا الجفن الواحد، أنفها الحاد المختلف جدًا عن أنف زوجته، صوتها الجليل الخشن، ملابسها العادية التي ترتديها باستمرار. ربما مقارنة بزوجته تبدو قبيحة، لكنه أحس بطاقتها كما لو كانت شجرة نبتت في فلاة موحشة" [٣٠].

لم يشدني شيء في العبارة السابقة مثلما فعلت بي الجملة الأخيرة. فعلى ما يبدو أن "يونغ هيه" لم تكن الوحيدة التي حلمت أن تصير شجرة أو نباتًا. لقد رآها زوج شقيقتها الكبرى، وهو فنان متمرس، كشجرة نبتت في صحراء موحشة! ولعل هذا ما جمعه بها في الفصل الثاني من الرواية. أما لحظة بداية الهوس بجسد "يونغ هيه" فقد أتت مع كلام أختها عنها وعن عدم اختفاء البقعة المنغولية من جسدها. تلك اللحظة التي اقتادته بعد ذلك لممارسة الجنس مع زوجته مغمض العينين لأنه كان يريد أن يتخيل نفسه يضاجع "يونغ هيه" لا زوجته. عند هذا الحد دخل في دوامة الهوس. لم يعد يدري هل هو مستيقظ أم أنه يحلم! لم يعد يدري سوى أنه يجب عليه إقناع "يونغ هيه" بتصويرها عارية وكأنها شجرة. هنا أيضًا عمقت هان كانج النقاط التي جمعت بينه وبين "يونغ هيه". لم يكن جمعه بها اعتباطيًّا. كان من الممكن أن تختار له وظيفة غير كونه فنانًا، بحيث يتصرف نحوها على نحو ما فعل زوجها الذي طلقها ومضى في حال سبيله. كانت يونغ هيه تريد الانتقال من الواقع إلى الحلم ولا تعرف كيف تفعل

ذلك. بينما رآها هو قبل أن ترى هي نفسها؛ رآها شجرة في فلاة، وهنا ألهمها الحل عندما رسم زهورًا على جسدها. كان زوج الشقيقة الكبرى ليونغ هيه هو الملهم الذي اندفعت بتأثيره نحو تحقيق حلمها. لقد رأى فيها مشروعًا جديدًا ومختلفًا يكشف عن قدراته الإخراجية باعتباره مصور فيديو متمرسًا. وبالتالي لا يمكن النظر إلى فصول الرواية باعتبارها رؤية من مناظير مختلفة، فهناك أمور كثيرة أعمق من هذا التصور. كان زوج "يونغ هيه" يلح في وصفها بأنها امرأة عادية لا يميزها شيء مقارنة بغيرها من النساء. في الوقت نفسه كان زوج "إن هيه" يرى نفسه خلال آخر عشر سنوات من حياته باعتباره نكرة:

"لما يقرب من عشر سنوات مضت، كانت كل الأعمال التي أنجزها تدير ظهرها له. لم تكن تلك الأشياء تخصه، كانت لشخص كان يعرفه، أو لشخص ظن أنه قد عرفه" [٣١].

بعد أن رأى البقعة المنغولية مندهشًا من عدم الإحساس بأية استثارة جنسية، لم يعد يرى في " يونغ هيه" سوى أنها مشروع جديد سيمده بطاقة تدفعه لمسار جديد في عمله الذي أحس أنه لم يقدم فيه شيئًا يستحق الذكر. عند رؤية بقعتها المنغولية أحس أن تلك البقعة تتعلق بمخلوق قبل مرحلة التطور، أو ربما يعود لمرحلة البناء الضوئي، لم يحس مطلقًا بأي شهوة جنسية، ***"بل كان الذي أحسه بوضوح ارتباطها بالنبات"*** [٣٢]. وهنا يواصل السرد في هذا الفصل تعميق الربط بين "يونغ هيه" والنبات بشكل خاص كما يواصل الربط بين حالته وحالتها. فهي جسد تنقصه طاقة بل تنقصه الروح، وهو إنسان بلا طاقة ولا إنجاز. عندما رآها

ممدة على الملاءة البيضاء. وعندما رأى ابتسامتها التي لا تحمل أي معنى أو اندهاش، أدرك ساعتها أنها جسد بلا حياة:

"امرأة شابة ذات جسد جميل، ومع ذلك وعلى نحو لا يخلو من تناقض، فهو جسد يُقصي كل الرغبات. من بين هذه التناقضات أنه لم يكن فيه ما ينضح بالغرابة، لم يكن خاويًا فحسب، بلا كان بلا قوة أيضًا. لقد تخلت عن تلك الحياة التي يظهرها جسدها" [٣٣].

أما المناجاة الحقيقية التي ترفع الغطاء عن قبح الذات المطمور تحت مسماها الوظيفي أو مكانتها الاجتماعية داخل الأسرة أو المجتمع فنجد مثالاً لها في حديث زوج "إن هيه" إلى نفسه بعد أن أكمل الخطة لإقناع "يونغ هيه" بتصويرها عارية:

"أصبح منقسمًا على ذاته. هل كان إنسانًا طبيعيًا؟ بل أبعد من ذلك، هل كان إنسانًا أخلاقيًا؟ إنسانًا قويًا؟ أخيرًا، وجد نفسه غير قادر على الادعاء بشكل قاطع أنه يعرف أي إجابات عن تلك الأسئلة، على الرغم من أنه كان واثقًا من ذلك سابقًا" [٣٤].

لعل شخصية زوج الشقيقة الكبرى للنباتية "يونغ هيه" صاحب أكبر عدد من مرات المناجاة وتعرية الذات بل وجلدها إن صح التعبير في هذا السياق، ربما بدافع من رهافة حسه باعتباره فنانًا، وربما بدافع من حجم الجرم الرهيب الذي ارتكبه باستغلال الحالة النفسية الصعبة التي كانت عليها الشقيقة الصغرى لزوجته ليصورها عارية تمارس الجنس مع رجل غريب، ثم فيما بعد تمارس الجنس معه هو شخصيًا. يناجي نفسه بعد أن تحدث إلى زوجته يخبرها بتأخره

تلك الليلة عن العمل؛ حيث كان على موعد مع الشاب الذي اختاره ليضاجع شقيقتها على ملاءة فرشها بنفسه على أرضية الاستوديو الخاص به:

"أغلق الخط. متمنيًا لو كانت زوجته مثل بقية الزوجات يمكنها أنْ تصرخ عندما تحس بالغضب، وأن تسيء إليه وتسبّه، فلو فعلت مثل ذلك لاستراح قلبه. لكنها بدت له الآن مستسلمة أو خائبة الرجاء فيه. فآثار كبتها الكئيب للاستسلام تُشعره بالازدراء. لم يكن يعلم إن كانت محاولاتها اليائسة لأن تكون متفهمة ومهتمة شيئًا حسنًا أم سيئًا. أو ربما هو شخص غير مسؤول ولا يهتم سوى بنفسه. لكن في هذه اللحظة، كان يرى في صبرها ونياتها الطيبة أمرًا بغيضًا" [٣٥].

فيما يبدو أن هان كانغ لم تكن ترفع أوراق التوت عن المرأة الكورية فحسب، بل إنها ترفعها عن الرجل كذلك لنرى صورًا ربما من الصعب تحت أي ظرف من الظروف تخيلها عنه في مجتمع محافظ كالمجتمع الكوري. فبعد أن قام زوج "إن هيه" بإقناع شقيقتها الصغرى بالرسم على جسده لكي يضاجعها كما فعلت مع الشاب الذي اختاره له في يوم التصوير السابق كان. تحدث إلى نفسه شخصية "يونغ هيه" كما رآها ثم ترك البقية الباقية للراوي العليم ليقوم بها بدلاً منه:

"أحس كما لو أنه ليس هناك شيء تعجز عن القيام به، أو أن كل الأشياء الأخرى، وفي غاية الهدوء أصبحت تافهة *** أتمنى لو أنني متّ. أتمنى لو أنني متّ. مُتْ إذًا. مُتْ فحسب." [٣٦]

قيمة الكشف السابق أنه يبين كيف أن الأشياء كلها لم تعد لها قيمة عند "يونغ هيه". مجرد تخيلها أنها شجرة جعلها تتصرف وكأن العالم بكل ما فيه قد تلاشى. لم تكن تمارس الجنس مع ذلك الشاب باعتباره رجلاً أو باعتبارها امرأة، ولا حتى باعتبارها شجرة تقوم بما يجب القيام به من تلقيح أو تخصيب، بل كانت تعمق من أحساسها بكونها نباتًا، والأهم تعمق إحساسها بمفارقة الواقع لتعيش حلمها الخاص. لم تكن ترى سوى الورود تتدلى من جسدها وتلتف من جسد ذلك الشاب حولها بالمثل متدلية منه. بعد أمنية الموت السابقة ودون أي فاصل يحضر الرواي العليم ليواصل الكشف عما أحسه زوج الشقيقة الكبرى في تلك اللحظة:

"لم يكن يدري لماذا كل تلك الدموع المنهمرة من عينيه. أمسك بعجلة القيادة بإحكام وشغّل المساحات الأمامية لعدة دقائق حتى أدرك أنّ السبب ليس في الزجاج الأمامي بل في عينيه هو. لم يستطع أن يتعرف على سرّ ترديد تلك العبارات في رأسه دونما توقف (أتمنى لو أنني متّ)، كما لو كانت أمرًا يجب تنفيذه! كما لو أن هناك شخصًا آخر يقول تلك العبارات، فيسمعها ثم يرددها". [٣٧]

يكشف زوج الشقيقة الكبرى كذلك عن شخصية "يونغ هيه" بعبارات في غاية الأهمية تضعنا مباشرة أمام إمكانية فهم طريقة تفكيرها والمنطق القائم وراء ردود أفعالها. وهنا تكمن قيمة الفصل الثاني في علاقته بالفصلين الأول والثالث من الرواية. فالسرد في الفصل الأول يركز على وصف يونغ هيه على لسان زوجها بعين حانقة لا ترصد غير السلبيات. وهو سرد يركز على وصفها كذلك على

لسان شقيقتها الكبرى في الفصل الثالث، لكن بعين متعاطفة. أما السرد في الفصل الثاني فتفسيري يسعى للاقتراب من طبيعة يونغ هيه وطريقة تفكيرها وبشكل محايد تقريبًا. بعد أن رسم الرواي الورود على جسدها وقام بتصويرها راح يصف كيف أن روحها تخلت تمامًا عن الحياة التي يظهرها جسدها. إنها شخص لا يعبر عن مشاعره، وربما– حسب وصفه– لها أسبابها الوجيهة وراء ذلك. تتعامل مع أي شيء برباطة جأش. ليس لديها طاقة لأي نوع من الفضول أو نحو تفاصيل الحياة اليومية وما يجري فيها. أما عيناها فتعكسان شكلاً من أشكال العنف ربما لم تستطع التخلص منه، ولهذا يبدو عليها الاستسلام وعدم الاكتراث لأي شيء، لكن الواضح أنها تعاني لتكبت هذا العنف. في تصوري إنه العنف المختزن في مشاهد تعذيب الكلب الذي عضها في الطفولة. العنف الكامن وراء إجبارها على أكل قطعة لحم مطهوة من ذلك الكلب القتيل. العنف النابع من قيام أبيها بضربها إلى أن بلغت الثامنة عشرة من عمرها. العنف النابع من اغتصاب زوجها لها في كل مرة مارس الجنس معها عنوة بعد أن أعلنت أنها نباتية. العنف الصادر عن موقف الأسرة وزملاء زوجها وغيرهم تجاهها لا لسبب إلا لأنها قررت التوقف عن أكل اللحوم! ولهذا يأتي هذا الوصف البليغ من زوج "إن هيه"، وصف يكشف عن كل شيء تقريبًا. فقد يكون سبب رباطة جأشها ولا مبالاتها وعدم اكتراثها بتفاصيل الحياة اليومية مرجعه "***حدوث الأشياء داخلها أولاً؛ أشياء مفزعة لا يستطيع أحد تخيلها، ومن ثم يصبح من المستحيل بالنسبة لها أن تخوض غمار أمور الحياة اليومية***" [٣٨].

في أول انتقاد صريح لشخصية الأب في "النباتية" على لسان الرواي/ زوج يونغ هيه. فعندما رفضت زوجته متابعة الاتصال مع أبيها، التقط الهاتف ليعتذر له، لكن المفاجأة كانت أن والدها هو الذي بادر بالاعتذار عن فعلة ابنته الشنعاء. من منظور الأب كان إقلاع الابنة عن تناول اللحوم وتحريمها على زوجها في بيتهما إهانة وجلبًا للعار على أسرتها:

" ***ذُهلتُ لسماع اعتذار حماي. لقد عرفته منذ خمس سنوات، ولم أسمع منه مثل تلك الكلمات على الإطلاق. فعبارات الاهتمام وغيرها لا تتوافق مع شخصيته. لم يكل ولم يمل قط من التفاخر بحصوله على وسام الاستحقاق العسكري عن جدارة لخدمته في فيتنام***" [٣٩].

هناك أيضًا انتقاد بارز لموقف الأسرة الكورية المتسم بالجموح في عدم تقبلها الاختلاف. تمثل ذلك في انتقاد موقف الأب الذي تم التأكيد في أكثر من موقع خلفيته العسكرية خلال حرب فيتنام. الكشف هذه المرة يتم على لسان الابنة الكبرى "إن هيه":

" ***حتى ذلك الوقت لم يذهب والدها لزيارتها، وهي ابنتهما الثانية التي مرضت بشكل مفاجئ، لكنهما أيضًا لم يتواصلا مع ابنتهما الكبرى التي فيما يبدو تنكّرهما بطريقتهما الوحشية في معاملة أختها، فضلاً عن أنهما سلكا المسك نفسه مع ابنهما الصغير وزوجته. لكنها لم تستطع التخلي عن يونغ هيه. فقد كان على شخص ما أن يدفع نفقات علاجها في المستشفى، وعلى شخص ما أيضًا أن يحميها ويعتني بها***" [٤٠].

هل اكتفت هان كانغ بالفضح من خلال الشخصيات على نحو ما أشرتُ من قبل؟ لا. لقد منحت الرواي العليم الفرصة تلو الأخرى ليقوم بتلك المهمة نيابة عن الشخصيات وبشكل قد يكون فيه درجة من العمق النفسي الذي ربما لم تصل إليه الشخصيات في معرفتها بنفسها أو بغيرها داخل الرواية. يتحدث الرواي العليم بضمير الغائب عن زوج "إن هيه" بعد أن اتصل بزوجته يخبرها أنه سيقابل أختها. لم تكن زوجته تعلم شيئًا عما يدبره أو يريده من هذا اللقاء. يقول:

" تأمل وجه زوجته الذي يعكس تحمّلها المسؤولية مليًا، كما تأمّل هيأتها وهي تمسك بملعقة الدواء بحرص شديد لتقدمها إلى ابنهما؛ كان يرى أنها امرأة صالحة. لكنها من النوع الذي يكون صلاحه مرهقًا" [٤١].

قيمة هذا الوصف لا في الكشف عما يحسه الزوج من ضجر تجاه صلاح زوجته، بل في موقف الثقافة الكورية من الأشخاص مكتملي الفضائل إن جاز التعبير. الصلاح الواضح أو التميز العلمي أو العملي الواضحين يدفع صاحبهما ثمنًا كبيرًا داخل الثقافة الكورية التي ترى الإنسان ناقصًا وتعتبر الكمال سمة ملائكية أو غير بشرية. كثيرًا ما يعاني الطلاب المتميزون في المدارس من التنمر، لا لسبب سوى لتفوقهم العلمي. وهناك تعبير يصف بعض الحالات من هذا النوع، حيث يؤدي التنمر إلى انعزال مثل ذلك التلميذ الذي يُطلق عليه بالكورية "وانج تا" أو غريب الأطوار. في حالات حقيقية قام بعض هؤلاء التلاميذ بالانتحار.

على المستوى الاجتماعي كذلك ومن خلال ما يشبه المناجاة، نتعرف عن قرب على الثقافة الكورية. فالكوريون ككل البشر بالطبع، لكنهم إن أساء أحد إليهم لا ينسون. قد يتسامحون، لكنهم لا ينسون، ولا يتعاملون أو يثقون فيمن أساء إليهم ولو بعد عقود. لم تغفر "إن هيه" لزوجها فعلته، ولم تهدأ نفسها حتى تم إيداعه في مصحة عقلية ثم وضعه في السجن بعد ذلك، ولم تسع أبدًا لمعرفة أية معلومات عنه بعد خروجه ولو لأجل ابنها منه. ربما تسامحت "يونغ هيه" مع ما فعله بها أبوها منذ الصغر لكنها لم تنس ولم تتجاوز كل ذلك. قامت بقمعه داخلها حتى انفجرت في النهاية غير مبالية به وبالأسرة كلها. عندما حملها زوج شقيقتها الكبرى بعد أن حاولت الانتحار، كان يناجي نفسه آنذاك مؤكدًا أن أفضل حل للجميع يكمن في عدم استيقاظها من تلك الغيبوبة. موتها يريحها ويريح الأسرة كلها، وصل الأمر لدرجة أنه تمنى لو رماها من النافذة. وعندما أخبر الطبيب "إن هيه" باحتمالية قيام "يونغ هيه" بتكرار محاولة الانتحار مرة أخرى، بعد أن عثروا عليها منتصبة في الوحل بين الأشجار العملاقة والحشائش المختلفة بأعلى الجبل، خرجت تناجي نفسها بما أخبرنا به الراوي العليم على لسانها، خصوصًا وأنها كانت بمثابة الأم الحانية على أختها منذ طفولتهما:

"لم تكن قادرة على التغلب على كل الأشياء التي تُذكرها بها تلك الطفلة الصغيرة. بصراحة كانت تبغضها سرًّا. فلم تكن قادرة على أن تسامحها على ذلك التصرف غير المسؤول؛ وتمنت لو كان بإمكانها

أن تقطع كل الروابط وترحل بكل بساطة وتتركها هناك على الناحية الأخرى وسط ذلك الوحل" [٤٢].

الكشف الأهم والأخير في هذا السياق متعلق بما ذكره الراوي العليم تعقيبًا على أحد آخر الحوارات بين "إن هيه" وشقيقتها المريضة. كانت "يونغ هيه" تشكو إلى أختها عدم فهم الآخرين لها. فالأطباء والممرضاء والجميع لا يفهمونها ولا يتوقفون عن وخزها بإبر الحقن. كانت "إن هيه" تفسر لها سبب قيامهم بذلك، وهو خوفهم عليها من الموت. وإذا بها تسمع ردًا لم تكن تتوقعه من أختها: "***وهل الموت أمر سيئ؟***". ثم أطقلت "إن هيه" العنان لنفسها في مناجاة تتعجب فيها من كيفية قيام شقيقتها بكل تلك الأفعال، وكيفية قولها إنها لا تخشى الموت بهذه البساطة. لكنها كذلك راحت تتذكر يوم أن كانتا طفلتين وضلتا طريق الرجوع إلى المنزل وتاهتا في الغابة. تذكرت كيف أن "يونغ هيه" في ذلك اليوم تمنت ألا تعود إلى المنزل وأن تبقى بالغابة المظلمة! تذكرت كذلك كيف كان أبوهما يصفعها ويصفع أخاهما. على أية حال، راحت تستدعي الكثير من صور الطفولة وتتخيل ماذا يا ترى كان من الممكن أن يحدث لو أنها سمعت كلام شقيقتها الصغرى ذلك اليوم وبقيت معها بالغابة ولم تعودا إلى المنزل! تذكرت كذلك لحظة إمساكها بقوة بيد أبيها حتى لا يكرر صفعه لشقيقتها الصغرى، كما تذكرت كيف أنها لم تكن راضية عن شخصية ذلك الرجل الذي تزوجت به "يونغ هيه". ولو اعتمدنا القيام بالأفعال معيارًا للبطولة، فستكون "إن هيه" بطلة هذه الرواية بامتياز. صحيح أنها أخذت ثلث السرد لتروي بلسانها كل ما يتعلق بأختها التي دار حولها السرد كله، ولكن إن كانت بطولة الحكي

تتمحور حول أختها، فبطولة الفعل تتمحور حولها هي. من هذا المنظور ستكون "نفرت جاد" هي بطلة السرد لأنه دار كلها حولها وحول مقتلها، بينما سيكون البطل الحقيقي على مستوى الفعل هو الدكتور عبد الرحمن الكاشف. وبالتالي، كما كانت "يونغ هيه" وسيلة لفضح القبح الكامن في ثقافتها تجاه المرأة بشكل خاص، كانت "نفرت جاد" أيضًا مجرد وسيلة لرفع الغطاء عن مشاهد القبح المختلفة بالثقافة المصرية.

ثانيًا: ربط الخاص بالعام والفردي بالجماعي

١ – ربط النصي بالتاريخي

ينتقد الرواي العليم في ميس إيجبت ما حلّ بالقاهرة وأدى إلى انفرط عقد كل شيء فيها لتُترك في حالة يُرثى لها من الفوضى عبر انتقاد أبي الهول المكلف بحكايتها منذ آلاف السنين على نحو ما حكت الأساطير القديمة:

"يشيح أبو الهول بأنفه المكسور عن شارع الهرم الذي مهده وزينه الخديوي إسماعيل ليصل بين عجيبة من عجائب الدنيا السبع وقصره وقت زيارة سلطان الإمبراطورية العثمانية عبد العزيز لمصر عام ١٨٦٣ ... كيف ترك أبو الهول صلاح الدين الأيوبي يقتلع الأحجار من الأهرامات ليشيد بها قلعته عند سفح المقطم، تلك الأحجار التي نُقلت عبر شارع الهرم نفسه الذي قُتلت فيه نفرت جاد؟! كيف أغمض أبو الهول عينيه أمام جمال ميس إيجبت ولم يستطع حمايتها؟!"[٤٣].

عند هذا المشهد يتكشف بوضوح أن أبا الهول هو كل مسؤول في مصر يترك ما يحدث أمام عينيه من فساد دون تدخل. قد يرى بعض القراء أن الكاتبة تستعرض معلوماتها التاريخية والثقافية عن شارع الهرم ولكن في سياق وقوع الحادثة التي انبنت عليها الرواية في شارع الهرم نفسه يمكن استساغة مثل هذه العبارات الوصفية المفعمة بالمعلومات التاريخية طالما أنه لم يتم حشوها في متن الرواية بشكل مفتعل. فكيف ربطت "هان كانج" النصي والاجتماعي بالتاريخي في روايتها؟ يمكن هنا الاستشهاد بموقفين سرديين؛ فقد قامت الكاتبة بهذا الربط

مرة بتكرار ذكر الأوصاف العسكرية للأب القاسي الذي كان يضرب ابنته وهي في الثامنة عشرة من عمرها، وفي قيامه بحشو قطعة لحم في فمها، وفي مشهد شديد القسوة عند قيامه بقتل الكلب الذي عض ابنته الصغرى. لأنه كان من بين الجنود الكوريين الذين ذهبوا إلى فيتنام بدلاً من الجنود الأمريكان الذين حرصت الحكومة الكورية آنذاك على أن يظلوا موجودين على الأراضي الكورية الجنوبية لحمايتها. أما المرة الثانية فكانت مع زوج "يونغ هيه" الذي راح يبحث عن حلول للتعامل مع زوجته النباتية، فهداه فكره إلى أن يتعامل معها باعتبارها غريبة. أخت أو ربما خادمة تضع له الطعام وتنظف له المنزل. لكنه لم يكتف بالأمر عند هذا الحد. فعندما كان يرغب في ممارسة الجنس لم يكن يراها أختًا أو خادمة بل زوجة له فيها حقوق، وكان في كل مرة يشتهيها يأتيها بالقوة فيما يشبه الاغتصاب حرفيًّا. صحيح أنه كان يؤنب نفسه بين الحين والآخر ويقول إنه صار شخصًا متبلد الحس. لكنه يعترف بأمرين: الأول إنه بارد بطبيعته والثاني إنها السبب في تلك الحالة لأنها أشاعت جو البرودة في كل ركن من أركان المنزل. الأهم في هذا السياق هو ذكره لشيء شديد الحساسية على المستوى التاريخي فيما يتعلق بفترة الاحتلال الياباني لكوريا:

" ذات ليلة وبعد عشاء مع زملائي، عدت متأخرًا وأنا سكران. أمسكت بها، ودفعتها على الأرض، ضاغطًا يديها المقاومتين، ثم سحبت سروالها وأنا في حالة استثارة كاملة، بينما- وبشكل مفاجئ- تقاومني هي بكل ما أوتيت من قوة، متفوهة بكل الشتائم

المبتذلة طيلة الوقت. استغرق الأمر ثلاث محاولات حتى ولجتها، بينما كانت مثل امرأة تقدم خدماتها مكرهة إلى جندي ياباني" [٤٤].

لقد أجبر الجنود اليابانيون عددًا كبيرًا من النساء والصبايا الصغار على ممارسة الدعارة لكي يرفهن عنهم. حتى الآن أصبح هذا التعبير "نساء أجبرن على الترفيه" كما يسميهم الكوريون، بينما يسميهم اليابانيون: "نساء الترفيه" شاهدًا على هذا الأمر الذي لم ينته بعد. فهناك قضايا مرفوعة في المحاكم الدولية ومطالبات لا تنقطع بضرورة اعتذار الحكومة اليابانية عما ارتكبته من هتك لأعراض الكوريات خلال فترة الاحتلال[٤٥]. ربط النصي بالتاريخي يتم على هذا النحو من التنضيد الخاطف عند هان كانغ التي ترمي كرات ثلج الكشف أو الفضح كما ذكرنا من قبل دون تردد أو خوف مُواصِلة السرد وكأنها لم تقل شيئًا يستحق الوقوف عنده، بينما هناك حالة من التريث واستدعاء المعلومات التاريخية عن قصد على لسان إحدى الشخصيات أو لسان الرواي العليم نفسه في ميس إيجبت لأن نفرت جاد هي باختصار "مصر" كما سعى السرد بكل ما أوتي من براعة لتقديمها.

يتحين السرد في ميس إيجبت كل فرص كما أشرنا لتعرية الواقع السياسي. إننا ندور في دوائر على نحو ما يرى الراوي. فما تم طرحه من نقاش حول ثورة يوليو ١٩٥٢م يشبه نقاشات عديدة دارت رحاها على وسائل التواصل الاجتماعي وغيرها عقب ثورة الخامس والعشرين من يناير عام ٢٠١١م. اللافت هنا أن الرواية صدرت في طبعتها الأولى عام ٢٠٠٨م ومع ذلك فهي تبدو وكأنها قد كتبت بعد أحداث الثورة مباشرة رغم أن هذا غير صحيح. يتحدث عبد

الرحمن الكاشف إلى محمد باشا العريان أحد ضباط الجيش في ثورة يوليو ١٩٥٢م قائلاً:

لماذا لم ترجعوا إلى ثكناتكم العسكرية بعد الثورة؟ تاركين السلطة لأصحابها الحقيقيين من قوى الشعب، أنتم لصوص يا باشا، لقد سرقتم البلد في يوم وليلة وكان يجدر بكم تسليمه إلى أصحابه، هل رأيتم وقتها أنهم مثلاً مجرد حفنة أغبياء لن يستطيعوا إدارة البلاد؟ انظر إلينا الآن يا باشا لقد صرنا أقل علمًا وفنًا وحضارة ونظافة وأشد فقرًا، وما كنتم تودون القضاء عليه، ها نحن نرزح تحته من جديد، لا تمت الآن يا باشا قبل أن تحقق نصف أهدافك الستة، لا تمت الآن يا باشا، لا تمت حتى تخبرنا كيف يمكن التخلص من عشرات الملوك، لا من ملك واحد؟ [٤٦]"

ثم يأتي الرد الذي يفضحه السرد أيضًا، الرد الجاهز المخيف الذي لا يُناقِش أفكارًا بل يتهم ويسجن، الرد الذي لأجله تم تعرية هذه الفئة آنذاك على لسان إحدى شخصيات الرواية، فبمجرد اختلافك معهم تكون التهم معدة وجاهزة. فعبد الرحمن الكاشف هنا سيتهم بأنه جاسوس لأمريكا أو إسرائيل. يقول محمد العريان لابنه تاج معلقًا على كلام عبد الرحمن الكاشف السابق:

" – صاحبك الوسخ يا تاج، الحافي ابن الحافية، لولا الثورة لا كان تعلم ولا بقى دكتور، صاحبك أبو مناخير يا تاج هيموتني، اقبض عليه يا مرة، ده جاسوس لإسرائيل وأمريكا [٤٧]".

في سرد مشهدي لاختلاط دوائر الحلم بالواقع تأتي فرصة جديدة للبوح الكاشف الذي يزيح الأغطية عن كل الأشياء. سرد ينبع من أحد رموز القبح في مصر على نحو ما جسدته الرواية "الباشا محمد العريان". لا يميز العريان الصوت الذي يتحدث إليه، لا يميز حتى إن كان صوته هو. صوت يحدثه عن جمال القاهرة وروعتها رغم وطأة الاحتلال الانجليزي، وعن النظافة والنظام وعن عشرات الكتاب والمفكرين والفنانين الجادين مقابل ما نجده من مسوخ اليوم. وهنا تبرز هندسة التنضيد المتميزة عبر تكرار لتركيب لا نمله رغم أنه لا يقدم جديدًا على المستوى الكيفي؛ ألا وهو: (**لدينا عشرات/ مئات الـ..... وليس لدينا ..... واحد)، لدينا عشرات** المفكرين **وليس لدينا** طه حسين واحد، **ولدينا مئات** الوعاظ **وليس لدينا** محمد عبده واحد. ثم يعدل عنه الصوت المتحدث بعد ذلك إلى (**لدينا ما لا يحصى من/ الكثير من ..... ولا شيء في.....**) أو (**لدينا كثير من .... و..... أقل/ "صفة عكس الأولى في التركيب"**)، لدينا فاترينات متخمة بالبضائع ولا شيء في مخازن مصانعنا، لدينا نكات كثيرة وضحك أقل،

لدينا أحزاب كثيرة ووجهات نظر أضيق، لدينا كتابة كثيرة وكتب أقل، لدينا عاهرات أكثر من أعداد أعضاء الذكور التناسلية التي تعمل مرتين، لدينا ملايين العبوات من معطرات الهواء ورائحة عفننا أفدح، لدينا قتلة وجلادون يزيدون عن حاجتنا ولذا يبحثون في الخارج عن جثث أكبر، لدينا أطنان من المناديل الورقية للاستعمال مرة واحدة وفي مآقينا دموع أقل، لدينا نقود كثيرة ونحن أفقر، لدينا

صحارى شاسعة وتأملات تافهة، لدينا حواسيب كبيرة عليها معلومات منذ بدء التاريخ حتى الآن وذاكرة أنضب... نقوم بجهد كبير ونحصد نجاحًا أقل، نهذي في الجرائد والبرامج والمساجد والكنائس من الصباح إلى الصباح ولا شيء يتبقى مما نقول، نضاجع نساء أكثر ونتفرج كل يوم على دخول جديد لأعضاء في أعضاء ولا نستمتع، لدينا ليل طويل ونهار أقصر، نفتح الظلام على آخره ونضرب كتله في بعضها البعض حتى تتوالد شرارة ما، لكنها تذوي فور اشتعالها، نصلي أكثر ونصوم أكثر وننزكي أكثر ونحج لبيت الله الحرام كل عام وخراب أوراحنا يزداد أكثر، لدينا..." [٤٨].

تنغلق دائرة البوح هنا على المستوى الطباعي بنقاط متتابعة مما يعني أن الكلام مستمر لكن المعاني المضافة قد تركها السارد لخيال المتلقي. ولأن القبح قد سطا على كل شيء فالفرصة مواتية للرواي العليم أو السارد لمزيد من التنضيد. هناك تكرار لسخرية لاذعة وهجاء حاد لحالة الصحافة والإعلام والسينما في بلادنا، هناك تأفف من إنفاق الملايين على دراما تخرب العقول. هناك رثاء لحال تليفزيون حكومي تستولي عليه روح عقود غابرة بينما العالم يتجه باستمرار للأمام. تعددت المظاهر والقبح واحدٌ. فالكفار في السينما لدينا يرتدون الهلاهيل ويبدون في حالة من التخلف والهمجية والسماجة والدمامة. كفار قريش الموسرون ليس منهم أنيق ولا نبيل ولا ذكي بينما المسلمون يرفلون في ملابس بيضاء كالملائكة وعلى درجة رائعة من الجمال. يستنكر السارد طريقة توزيع الأدوار في السينما لدينا قائلاً:

"وطبعًا ستوزعون الأدوار هكذا: الممثل الوسيم من المسلمين والمشوه القبيح من الكفار، وحتى إذا لم يكن قبيحًا فالماكيير سيقوم بالواجب، سيجعل حاجبيه منفوشين كالشيطان ولحيته كالمقشة وعينيه حمراوين وجاحظتين وربما يجعله أبله ويلثغ في حرف أو أكثر. والله حرام عليكم. لماذا تعيدون كل هذا العته الذي قدمته بالفعل الدراما المصرية؟ أنتم تستغفلون مين بالضبط؟ لا. لا. أنا خارج القرف ده"[٤٩].

ولا يتوانى السرد عن مواصلة طريقه دون اعتبارات لأية طابوهات كما أشرنا من قبل على نحو ما نجد في هذا المقطع على لسان عبد الرحمن الكاشف ردًا على أحد الصحفيين الحاليين:

" – يا أخي اللي ما شفت صحفي في البلد دي بيحاول يساهم في تربية هذا الشعب وتشكيل وجدانه، يا أخي لماذا لا تكتب عمودًا يوميًّا صغيرًا بعنوان: "عزيزي المواطن" تتناول فيه كل يوم موضوعًا جديدًا؟ فتكتب مثلاً: عزيزي المواطن، لا تطرطر على سيارات الآخرين... أو عزيزيتي المواطنة: استحمي قبل ذهابك إلى العمل. أو عزيزي المواطن: لا تلعب في أعضائك التناسلية في المقاهي وعلى النواصي...."[٥٠].

٢ – النصي والأسري والمجتمعي

تعزز الروايتان من قيمة الأسرة باعتبارها اللبنة الحقيقية في جسد المجتمع ومن ثم الوطن ككل، في هذا السياق هناك مثلاً انتقاد واضح لمسلك عبد الرحمن الكاشف الذي قضى عمره كله وحيدًا دون زواج. وفي سرد بديع راح السّارد يرسم مشاهد مزعجة لا نريد مجرد تخيلها لأولئك الذين يموتون وحدهم. ما إن دخل تاج العريان شقة عبد الرحمن أو عيادته وتأكد من وفاته حتى أجهش بالبكاء قائلاً:

"– ***حرمتني أيها الحيوان الغبي من احتضانك في هذه اللحظة. ظل يردد: – مبسوط يا عبد الرحمن. أجهش في البكاء وهو متسمر أمام جثة صديقه، أخذت تهاجمه أفكار غريبة ليس هذا وقتها، مثل أن المرء عندما يعيش وحيدًا فهو بالضرورة لا يغلق باب الحمام، أو أن الإنسان ربما اخترع الزواج والأسرة حتى يجد من يدفنه في التو بعد موته، خيل إليه أن الدكتور عبد الرحمن يبتسم في وجهه ساخرًا ولكنه تأكد أنها حركة طفيفة من الدود وبعض الحشرات التي أخذت تسرح فوق وجهه وتخرج من أنفه وشفتيه... شورته البرتقالي ملقى على قدميه، وساقاه عاريتان ومتورمتان ولا شيء واضحًا فيه أكثر من كلمات مطبوعة بالبرتقالي على التي شيرت الأبيض الذي يرتديه، ظلت تبحلق فيه: look at me***"[٥١].

وتستمر سخرية الراوي من شخصية عبد الرحمن الذي كان يتلذذ بالتعالي على النساء وحرق قلوبهن بالكشف عما يدور بخاطر تاج في تلك اللحظات. خرج

تاج وترك تلك المرأة العجوز تغسل وجه عبد الرحمن ورأسه وتعطره بالكولونيا متسائلاً عن كل هؤلاء النسوة اللواتي عرفهن، " ***ألم تستطع واحدة منهن مسامحته تمامًا وبدرجة يتفادى بها الموت أثناء قضاء حاجته؟***"[٥٢]. لكن ما السر تجاه كل هذا الغضب أمام فكرة الموت؟ لا يتركنا السرد للتخمين، بل وبعد أربعة سطور من المشهد السابق يخبرنا الرواي العليم بأن تاج العريان كان يريد اليوم تحديدًا أن يتمدد على الشيزلونج أمام عبد الرحمن ويعترف له بسره الخطير؛ بإحساسه باقتراب الموت منه، وبشبح نفرت جاد الذي يطارده، وبحياته المهنية التي ستنتهي أمام أنفها الجميل وعينيها المغلقتين:

"– ***أنا أقرأ أعين الجثث المفتوحة. أنا أرى الجريمة كاملة في بؤبؤ العين حتى ولو استمر تنفيذها ساعات. أراد أن يشكو له من أن تلك العيون تطارده الآن منذ أعمت عينا نفرت جاد المغلقتان وإلى الأبد بصيرته. عيون تفقس في مخدعه كل يوم عشرات الحكايات، وتأخذه بلا هوادة إلى حياة أجسادها، عيون جائعة إلى عريه وجنونه، تطوف به حول جثتها وتستحثه على الطواف معها وتستنطقه أن يسمي قاتليها، عيون ساعدها هو نفسه على الخلود فصارت كالنسور الجائعة تلتهم خلايا مخه يومًا بعد يوم، كان في مسيس الحاجة إلى أن يرتاح في عيادته قليلاً، لكن ها هو يهيم الآن في الشوارع ككلب ضال تطارده جيوش العيون الفواتك***"[٥٣].

لا ينجرف السرد وراء موت عبد الرحمن، بل يركز على هذه الحادثة من منظور الكشف عما بداخل تاج العريان رجل البوليس المحنك الذي تعطلت كل

قدراته على كشف أسرار الجرائم برؤية عيني نفرت جاد المغلقتين. وهنا يجد القارئ نفسه في نهاية الأمر ومهما طاف به السرد هنا وهناك عند نفرت جاد التي تتشكل حولها كل الخيوط رغم غيابها الأبدي.

لم تنشغل هان كانغ بغير أسرة البطلة "يونغ هيه" وما يتعلق بأفرادها. لم تتطرق إلى نماذج أخرى أو فئات أخرى في المجتمع لأنها كانت منشغلة بفكرة واحدة محددة هي فكرة حق الإنسان في خلق حلمه الخاص وتحقيقه. بينما ميس إيجبت رواية تفضح البناء الاجتماعي لمصر كلها بكل فئاتها وطبقاتها دون تمييز ولا هوادة، فهناك انتقاد واضح **للشرائح الغنية في المجتمع المصري في الآونة الأخيرة** وعلى لسان لواء الجيش محمد العريان يشكو إلى ابنه ضابط الشرطة تاج العريان من فجاجة ما قاله له الدكتور عبد الرحمن الكاشف:

اقبض عليه يا تاج، ده عدو الثورة، قال لي بالحرف الواحد: باشاوات العهد البائد كانوا يشيدون المدارس ويؤسسون الملاجئ للأيتام ويبنون المبرات ويرعون الفنون الراقية ويتبرعون للمرضى، ويفتحون الجامعات، أما أنتم فماذا فعلتم يا باشا سوى نكاح الراقصات وتسجيل أعضائكم التناسلية على السيديهات؟ خلاص يا تاج أنا هاموت صاحبك أبو مناخير قتلني"[٥٤].

ثم ينتقل السرد مع عارف تاج هذه المرة ليفضح شريحة أولاد الأغنياء في مصر في السنوات الأخيرة، فقد اكتشف خلال تحرياته حول مقتل نفرت جاد أن مصر بها جزيرة فوق السحاب لأبناء رجال الأعمال والسلاح والمخدرات والدعارة والسياسة والفن والسياحة. لقد أخذوا أموال ذويهم ينفقونها على أحدث السيارات

وأفخر أنواع الطعام والشراب. ينفقونها كذلك على قصورهم المصفحة المعزولة تمامًا عن بيوت الناس، وعلى رجال كالعبيد يشترونهم تحت اسم "بودي جارد". مقابل هذه الصورة يضعنا السرد أمام صورة الفقراء والمطحونين في مصر على لسان الدكتور عبد الرحمن الكاشف في حواره مع عارف تاج بعد أن تجولا في ميدان الجيزة:

"– ***الناس يا عارف تكاد أن تضرب بعضها البعض في الشوارع، وخلف عجلات القيادة، وفي الحافلات، وعند مداخل البيوت، وفيما تبقى من مصانع ومكاتب وأثناء الرقص، وعند الزواج والطلاق، وعند الولادة والمضاجعة، الناس غير مستريحة يا عارف، ليس من الفقر والقذارة والزحام فقط، لا، هناك شيء أعمق من كل ذلك، ربما كان اختباؤهم خلف حجاب وقفزهم من قطار الزمن قبل ألف عام إلى لحظة مجهولة لا يريحهم تمامًا، ربما كان اختيارهم للكسل والعمل من أجل الموت وتسليمهم بأنهم سيعيشون حياة أفض في الجنة لا يريحهم تمامًا، عندما أسافر إلى أمريكا وأعود أشعر أنني لا أركب طائرة وإنما عربة زمن تعود بي أكثر من عشرة قرون إلى الوراء دفعة واحدة***"[٥٥].

انتقدت "النباتية" تسلط الأب ورأى السارد أن سبب ذلك هو خلفيته العسكرية التي جعلته شخصًا صارمًا وفظًا حتى مع أسرته لكنها لم تنتقل إلى مناطق أخرى لانتقاد العسكريين في كوريا لأن هذا لم يكن الهدف الأصلي. بينما الأمر في "ميس إيجبت مختلف على نحو ما تكررت الإشارة من قبل. فهناك أيضًا

انتقاد واضح للعسكريين من الجيش والشرطة في البلاد في تلك الحقبة. ففي حوار واضح بين الدكتور عبد الرحمن وتاج العريان يؤكد عبد الرحمن أن الشرطة هي التي تحكم بالفعل، فكيف لتاج أن لا يعرف كيف ترى العين الأشياء من منظور علمي؟! لكن الذي يركز عليه السرد تحديدًا هو الإصرار على تعذيب المتهمين بغرض نزع الاعترافات منهم على نحو ما يفعل عمر الجوهري. وقد تكررت هذه الصورة في أكثر من موضع داخل الرواية حتى جاء التفسير النفسي لإصرار العقلية الشرطية على ممارسة هذا الأسلوب لعقود:

"كلنا مؤهلون أن نكون مثله إذا عملنا ضباط مباحث، إنها طبيعة البشر يا عارف، هل تعلم أن عالم النفس "ستانلي مليجرام" قام باختبار طريف للغاية في هذا الصدد، فلقد اختار مجموعة من الرجال العاديين وقسمهم إلى فريقين ووضع بينهم زجاجًا عازلاً، وطلب من الفريق الأول أن يضغط على مفاتيح تحت أياديهم تحدث صدمات كهربائية إذا ما سألوا الفريق الثاني أسئلة ولم يستطيعوا الإجابة عنها. وأعطاهم أسئلة وحذرهم من أن زيادة الفولت في حالة تكرار خطأ الفريق الثاني وعدم تمكنه من التوصل لأجوبه يمكنها أن تقتله، ولكنه طمأنهم، بأنهم حتى إذا قتلوا الفريق الثاني كله فلن يتحملوا أية مسؤولية جنائية، هل تعرف ماذا كانت نتيجة بحثه يا عارف؟ لقد وصل ٦٥% من رجال الفريق الأول إلى قتل الفريق الثاني صعقًا بالكهرباء لأنهم ضمنوا، على ما يبدو النجاة من العقوبة الجنائية"[٥٦].

صحيح أن الرواية متخمة بمعلومات تاريخية وعسكرية ونفسية وثقافية لكن مسوغها الوحيد هو أنها رواية كشف عن أسباب تخلف مصر وتراجعها رغم ماضيها العريق، وبالتالي فالفرص مواتية دائمًا للفضح والتفسير والتبرير على لسان الجميع داخلها. ينتقد السرد موقف ضباط الشرطة ومعهم ضباط الجيش من خلال تنضيد ما يعتمل في عقل تاج العريان بعد أن وصل إلى قناعة أن عمر الجوهري لن يمسك بقاتل ميس إيجبت، فما الذي يمكن للواء شرطة متقاعد مثله أن يفعله حيال هذا الأمر؟

"***هل سيجلس حتى ينتشر لحمه حوله مثل زوجته نسل شاه؟ قرر أبوه عندما ترك الجيش برتبة لواء أن يقيم إمبراطوريته الخاصة وعمل بجدية رجل عسكري حتى أصبح لا يمكنه الآن حصر ممتلكاته، لطالما احتقر أبوه زملاءه الضباط المتقاعدين الذين خرجوا من كل فجاج الجيش والبوليس واحتلوا كل محافظات جمهورية مصر العربية كمحافظين، وركبوا بعض وزارات الدولة، وهيئة الرقابة على أقلام المبدعين وعلى حناجر المطربين وآلات الموسيقيين ربما لكي يضبطوا الإيقاع، وعلى مسارح العرائس وغير العرائس والمياه والكهرباء، وطردوا الكتاب والصحفيين من جرائدهم ومجلاتهم واحتلوا كراسيهم بعد أن أرسلوهم لأقسام الملابس الداخلية في عمر أفندي وشيكوريل أو باتا للأحذية أو الأجهزة الكهربائية للاتصالات والمحاسبات ومهرجانات السينما وقصور الفنون التشكيلية والحدائق الثقافية وغير الثقافية والإذاعة وأعوانها***"[٥٧].

في هذا السياق يسخر السرد من هؤلاء اللواءات المتقاعدين الذين يستولون على خيرات الأرض ولا يتبقى لهم إلا أن يعمروها للأبد، فعارف تاج يقرّ أن والده محمد العريان لولا مرضه لتولى منصبًا في الدولة رغم أنه جاوز الثمانين من عمره! وهنا يتحدث الدكتور عبد الرحمن إلى اللواء السابق محمد العريان قائلاً:

" ***عليك أن تعيش يا باشا، عليك أن تلتحق بأحد مراكز التجميد المتخصصة، لكنني مع الأسف قرأت أنهم لا يقبلون إلا المتوفين قانونيًا... أؤكد لك يا باشا أنه تم حفظ العشرات في مرافق التجميد حتى الآن، نعم. لم يتم إعادة أي واحد منهم إلى الحياة بعد.... ولكني لماذا أثق أنك ستعود يا باشا؟ تمسك بالحياة سينجح العملية. على كل حال علماء التجميد يتوقعون أن العودة للحياة من التجميد المؤقت سوف تحدث عام ٢٠٤٠ تقريبًا وهو زمن ليس بالبعيد يا باشا، نعم عليك أن تعيش يا باشا، فأنت لم تجب عن مئات الأسئلة التي طُرحت عليك طوال نصف القرن، وأنت لم تحقق بعد نصف ما وعدت، وأنت حتى لست تدري ماذا فعلت!***" [٥٨].

الوطن في "النباتية" مسألة غير مطروحة للفضح. فكوريا دولة مدنية حديثة متقدمة بلغت مصاف الدول الكبرى في العالم ويتم تداول السلطة فيها بشكل سلمي ويتظاهر الشعب للاعتراض على الأمور السياسية حاملين الشموع في أحد أكبر ميادين العاصمة دون تخريب للمنشآت الخاصة أو العامة. بينما يتحين السرد في "ميس إيجبت" كل فرص الفضح للانقضاض على المكان وتفاصيله،

بل إن السرد هنا يدعم كل التأويلات الممكنة لاعتبار أن ميس إيجبت هي "إيجبت/مصر" نفسها كما أشرنا من قبل. هي مصر التي قتلها كل هذا القبح على حد تعبير عبد الرحمن الكاشف في حديثه إلى عارف تاج. عبد الرحمن هنا هو في حد ذاته حيلة سردية للانقضاض والتعرية. وكما تم انتقاء مهنة زوج الشقيقة الكبرى لبطلة النبانية بعناية ليكون وسيلة كشف وتفسير عميقتين عن شخصية "يونغ هيه"، تم انتقاء مهنة عبد الرحمن الكاشف بعناية ليمتلك القدرة على النفاذ لمكنونات الجميع بوضوح. وتم منحه كل صكوك الشجاعة التي يمتلكها الراوي العليم نفسه ليسخر من الباشا نفسه دون تردد أو خوف. عبد الرحمن هو ضمير كل الشخصيات في الرواية تقريبًا؛ الضمير الذي يصرخ فيهم بكل ما يوارونه عن أنفسهم حتى يكبلهم بالعجز والشيخوخة المبكرة. عبد الرحمن الكاشف الذي ثقّفه السرد فأحسن تثقيفه لكي يقوم بربط الماضي بالحاضر، محققًا له غايته الأهم في التنضيد الذي لا يريد التوقف:

"قتلها هذا القبح، انظر حولك، إن الجميع يتسابقون لتحقيق أكبر قدر ممكن من القبح، لا، ووصلت بهم الصفاقة إلى أنهم يغنون بأصواتهم النشاذ عن جمالهم وجمال بلادهم، يا أخي أنت فنان، فتأمل هذه الوجوه المريضة الصفراء أو الزرقاء، تأمل المباني المنفرة القذرة التي لم تدهن ولم تغتسل منذ سنوات، تأمل أكوام القمامة التي تحتل كل الشوارع على حد السواء، تأمل الهلاهيل التي تحيط بك من كل جانب، يا أخي مستحيل أن يخرج من كل هذا رمز واحد للجمال، فما بالك بملكة جمال"[٥٩]!

ثالثًا: شعرية التنضيد وجماليات الفضح

١ – تنضيد الجسد

في وصف لبشاعة التمثيل بجثة ملكة جمال مصر كانت أبلغ حالات تجسيد القبح الذي يعتبره السرد القاتل الحقيقي. قبح إدارة كل شيء على المستويين المادي والمعنوي. قبح الإيديولوجيا المتطرفة التي تفر من الجمال بكل أشكاله. في "النباتية" بدأت أزمة التحول الملحوظ من وصف الزوج لبغض زوجته ارتداء حمالات الصدر لأنها كانت تضغط على حلمتي ثدييها بشكل يؤلمها حسب وصفها. صحيح أن هذا الأمر كان يثيره عند بداية التعرف بها، لكن الأهم هنا هو ما سرّ حبها لصدرها؟ ولماذا كان صدرها هو الجزء الوحيد الذي لم يرد في أحلامها؟ تقول يونغ هيه على لسان الراوي/ زوجها:

" أثق بثديّ فحسب، فأنا أحبُّ ثدييّ. لأنه لا يمكن قتل شيء بواسطتهما. فاليد، والرجل، والأسنان والنظرة واللسان كلها أسلحة غير مأمونة، لكنّ ثديي ليسا كذلك. أنا بخير طالما هما بخير، ما زلتُ بخير، لكن لماذا ينكمشان باستمرار؟ لم يعودا مستديرين كما كانا! لماذا أذبلُ على هذا النحو؟ ولماذا يصير هيكلي حادًّا وكأنني منحوتة؟!" [٦٠]

في مقاله عن النباتية رأى "شربل أبي منصور" أن يونغ هيه لم ترتد حمالة الصدر كنوع من التمرد[٦١]، لكنه لم يخبرنا على أي شيء كان هذا التمرد! هل كان تمردًا على المجتمع الذي يفرض على المرأة ارتداء حمالة صدر؟ أم أنه كان تمردًا على كل ما لا يجعلها نباتًا؟ فهل يرتدي النبات ما يستره أو يستر

بعضًا من هيكله؟ بالطبع لا. ما يبرر ارتكاننا إلى السبب الأخير هو أن سبب نقلها من المستشفى الاعتيادي إلى المصحة النفسية بعد أن حاولت الانتحار أنهم وجدوها في حديقة المستشفى عارية تعرض جسدها لأشعة الشمس غير مبالية بنظرات الناس إليها! على أية حال السرد هنا سرد النسوي بلغته الخاصة التي لا تعرف أسرار حروفها سوى امرأة. سرد بالغ الوضوح في العديد من المشاهد ومن مثلاً المشهد التالي في تنضيد "جسد" القاهرة على لسان تاج العريان في "ميس إيجبت". فالجسد الحقيقي في "ميس إيجبت" ليس جسد "نفرت جاد"، وإنما هو جسد مصر بكل تفاصيله، بينما الجسد الحقيقي في "النباتية" هو "جسد" يونغ هيه:

" كم أحب القاهرة بفوضاها وقسوتها بضوئها الصاخب وسكونها في الشتاء البارد! كم أحب ناسها الذين يهيمون منذ مطلع الشمس وحتى غروبها في أضخم عرض تاريخي للأزياء يمتد عمقه إلى خمسة عشر قرنًا فتسير العباءة إلى جوار البودي ستوميك والنقاب إلى جوار البنطلون ساقط الوسط، والحجاب إلى جوار صدر يسبح في شيفون عمل فيه مقص شانيل، والعمامة إلى جوار أحدث قصات الشعر وأحدث ألوان صبغاته... الأصوات العالية وحماس الأجساد التي تشع نارًا لا تعي بعد ما الذي عليها طهوه بها، القبلات المسروقة، أيدي النكور وهي تخمش أجساد النساء في الزحام، وتواطؤ الجميع على ألا يكون هناك أسرار وألا يزيح الجديد القديم بأية حال من الأحوال، الصراخ الفجائي، والضرب العفوي، وسيل

الشتائم الذي لن تستطيع فنون الأدب المعاصر ملاحقة مجازاته. حفظ شوارعها شارعًا شارعًا عن ظهر قلب، وصلى في جوامعها وزواياها جامعًا جامعًا وزاوية بعد أخرى في معظم الأحيان لوجه الله، وأحيانًا لكي يصطاد مجرمًا من هناك... ابتسم كثيرًا للحفاة وعلى أبوابها يبحثون عن مقاسهم في أحذية المصلين ليسرقوا حذاء يناسبهم... ضاجع في أزقتها عاهرات شعبيات منحنه بضع ليال من ألف ليلة وليلة، وحمى كنائسها من الدقون المسعورة... وفي مواجهة إعلانات النيون الماجنة كم وقف في مداخل لوكاندات عتباتها الرخيصة التي تعج بآلاف القوادين والمومسات والنصابين والمسجلين خطرًا ومرضى أقاليم الصعيد، وهؤلاء الذين غالبًا ما تنتهي قصص حيواتهم على مكتبه ومن مكتبه لصصفحات الحوادث"[٦٢].

٢ – التنضيد بالأسماء

تتيح فكرة الاشتقاق في العربية للكتاب أن يسبكوا أسماء شخصيات رواياتهم بحيث يكون لها دلالات خاصة سواء مما يحمله هذا المشتق من دلالة معجمية أو ما يصاحبه من صور ذهنية مختزنة في الذاكرة العربية أو المصرية، بينما لا نجد هذه الميزة في الكورية. في ميس إيجبت لكل اسم دلالة خاصة مقصودة على طريقة الكاتب الكبير نجيب محفوظ. فبطل السرد كله والذي يكشف كل شيء اسمه "عبد الرحمن الكاشف" فهو طبيب نفسي يتسم باتساع الأفق والتصالح مع الذات والرحمة ولهذا اختارت له الكاتبة أن يكون "عبدًا للرحمن"،

أما ثقافته الرفيعة وسعة الطلاعه فقد منحته اسمًا وصفةً في آن واحد وهو "الكاشف". وفيما يتصل بآل العريان فلكل منهم اسمه الخاص. "تاج العريان". و"التاج" هنا هو السلطة الموروثة من الأب والمكتسبة بحكم العمل في البوليس دون جهد شخصي خاص. أما المخزون الذهني المصاحب للعريان فهو الفقر والحاجة وهذا غير متحقق في الرواية، أو المفضوح المكشوف وهذا هو ما قصدته الكاتبة. و"عارف" تاج العريان الذي يعرف الكثير من خلال عمله كمخرج سينمائي. ثم يقدم السرد سببًا آخر لتسمية "العريان" من خلال قصة خاصة تكشف جزءًا من موروثنا الثقافي في إطلاق الأسماء على الأطفال. لقد ظل تاج عارف طوال سنوات طفولته وشبابه ***"يخجل من اسم جدّه الذي جاء بعد إحدة عشرة بنتًا وثلاثة أولاد ماتوا كلهم بعد أشهر من ولادتهم، فسماه أبوه: العريان حتى يعيش، ولقد عاش وعاش بعده خمسة أولاد"*** [٦٣].

أما في النباتية فكل الأشخاص تنادي بعضها بألقاب موروثة اجتماعيًّا دون مناداة الشخص باسمه. هذا أمر شديد الصلة بطبيعة الثقافة الكورية وخصوصيتها. أمر تكشف عنه الرواية وهي تفضح التراتب الاجتماعي الذي يقمع اللغة ويحول دون نداء الشخص باسمه. فيونغ هيه لا تنادي أختها إلا "شقيقتي الكبرى"، ولا تنادي زوج أختها إلا بـ" يا زوج شقيقتي الكبرى". وزوج شقيقتها الكبرى الذي ورد اسمه عرضًا مرة أو مرتين خلال السرد ينادي زوجته بـ" أم " وون جو وهو ابنه. الوحيد الذي يملك حق مناداة الأشخاص بأسمائهم هم الذين يملكون السلطة أو القوة سواء اكتسبوها بحسب مكانتهم في الأسرة أو بحسب مكانتهم الوظيفية. فالأب هو الوحيد الذي لم ينادِ أو يتحدث عن زوج

النباتية بـ" زوج ابنتي الصغرى" وإنما خاطبه بـ" جونغ". وفي عشاء العمل الذي جمع النباتية وزوجها بزملاء العمل ورؤسائه فيه لاحظنا نداءه باسمه أيضًا.

٣ – شعرية السرد المشهدي ومنطق التنضيد

يجد القارئ نفسه في هاتين الروايتين مع سرد مضفور بلغة شعرية من طراز خاص. ولا عجب في هذا إذ ترى "المصادفة" أنها ابنة نجيب محفوظ في عالم السرد، وهي أبوة تتردد أصداؤها بوضوح لمن قرأ لنجيب محفوظ بعناية. فهي تجيد الإمساك بتلابيب شخصياتها وتتكفل برسم أدق التفاصيل عنها وتمرر اللغة عبر غربال الافتتاحيات المشهدية على الطريقة المحفوظية العبقرية. ولا عجب أيضًا أن تكتب هان كانغ الشعر، فقد صدر لها ديوان شعري قبل عدة سنوات رغم أنها تكتب الرواية. تنضد الكاتبتان اللغة قبل تنضيد السرد نفسه، لتضفرا تقريرية الوصف بشعرية السرد عبر افتتاحيات المشاهد وعوالم الأحلام بعبارات لها تركيبها الخاص وانزياحاتها المقصودة بها فتح دوائر البوح على مصراعيها ولو بالقليل جدًّا من الكلمات. عبارات يمكن باقتطاعها وإعادة كتابتها طباعيًّا في سطور متتالية أن تصير قصائد شعرية بالغة العذوبة. يقول الصوت السارد في ميس إيجبت:

> ***نعود عندما نكبر إلى سيرتنا الأولى. فمّ خال من الأسنان، نبكي دونما دموع، نحب ونكره اتكاء على إشباع رغباتنا الأولى: الطعام والنوم والنظافة، تتداخل الأحداث والأزمنة، الواقع والخيال فلا نكلّ من اللعب والتهتهة لننال إعجاب من حولنا*** [٦٤]".

وفي عبارة أخرى يتوقف الراوي العليم مع تاج العريان على نحو ما كان الاقتباس السابق معه أيضًا ليكشف عن جانب من شخصيته البوليسية وتعامله مع جثث القتلى وبخاصة أعينهم بحثًا عمن قتلوهم. كان يعرف كل شيء من عين القتيل على الفور، لكنه هذه المرة أمام عيني نفرت جاد عاجز عن معرفة أي شيء:

" تطارده تلك الأعين التي رحل ناسها وبقيت هي إلى الأبد جالسة بهدوء تتطلع إلى المشهد الأخير الذي نظرت إليه... كم رأى من تلك الأعين! أعين طارت من جثث أصحابها وأقعت فوق كتفي مَن أحبّت حتى تعذّب وجُنّ، وأعين ذات نظرة هائمة تظل عالقة بالمكان وتعمل على تشويش الأحياء بمجرد الاصطدام بها، وأعين ملتاعة، وأعين لها نظرة قطة شرسة لم تستطع قتل غريمها. فقط لأنه سبق وقتلها. تنهد وهو ينظر إلى سقف حجرته. ملّت العينان على ما يبدو من اخضرار الأشجار واصفرارها ومن المباني ومن الوجوه، شاهدت العينان على ما يبدو كل الأفلام القديم منها والجديد وتقلبات الجو والبحار والأنهار، ودورة الموت والحياة، وطلوع الشمس وغروبها، وعنفوان أفخاذ النساء وترهلها، تابعت العينان على ما يبدو كل ما يمكن أن يرى منذ سبعة آلاف سنة وحتى الآن وعليهما أن تستريحا وتفقدا قدرتهما على الإبصار. منذ متى وأنا أقف على هذا الثبات؟ منذ متى وأنا أسمح لثبات المشاهد أن يسلبني ميزتي الوحيدة؟" [٦٥].

في "النباتية"، يقول الراوي واصفًا ما دار برأس المصور المحترف "زوج إن هيه" لحظة طلبه من شقيقتها "يونغ هيه" أن تخلع ملابسها وتتمدد فوق الملاءة البيضاء ليرسم نباتات وورد على كل بقعة من جلدها ثم يقوم بتصويرها:

لقد أدرك لأول مرة في تلك اللحظات التي كانت ممدة خلالها على بطنها فوق الملاءة البيضاء السبب الكامن وراء إحساسه بالصدمة آنذاك. امرأة شابة ذات جسد جميل، ومع ذلك، وعلى نحو لا يخلو من تناقض، فهو جسد يُقصي كل الرغبات. من بين هذه المتناقضات أنه لم يكن فيه ما ينضح بالغرابة، لم يكن خاويًا فحسب، بل كان بلا قوة أيضًا. لقد تخلت عن تلك الحياة التي يظهرها جسدها. كانت أشعة الشمس قد توزعت عبر الشرفة الواسعة، متحللة على ذرات الغبار، مثلما تبعثر جمال جسدها، الذي لم يكن مرئيًّا... وقد صفعه بشكل ساحق صعوبة تفسير ذلك المشهد كموجة ترتطم بالصخور، مما خفف من القهر المرعب غير المفهوم الذي سبب له الكثير من الألم طيلة العام الماضي"[٦٦].

ما يلفت النظر هنا بوضوح هو تلك الحالة الشعرية الخاصة التي تنتقل إليها اللغة بمجرد ولوج عوالم الأحلام. لغة من نسيج خاص تتماهى مع حالات بوح فريدة يرتكز عليها السرد كحيلة للنفاذ إلى أعمق أبعاد الشخصية التي تدور معها وحولها الأحداث. صحيح أن البشر كلهم يحلمون، فليس في أحلام شخصيات الروايات أمر غريب أو شاذ، لكن الحقيقة هي أن أحلام البشر الحقيقين هي كذلك حيلة يتخلص به اللا وعي من كل ما يكبله ويثقل كاهله، فضلاً عن أنه

وسيلة كشف أيضًا عن مكنونات النفس البشرية تمامًا كما في عالم الشخصيات الروائية. تتطور أحلام عارف تاج بما تقتضيه ضرورات المضي قدمًا على مستوى السرد، تمامًا كما تتطور أحلام يونغ هيه باستمرار وبلغة لا تبالي بأية طابوهات اجتماعية. في أحد أحلام عارف تاج يقول الرواي:

"عيناه مفتوحتان وهو نائم، وهي مهرة تخبُّ فوق صدره وها هو يحاول ترويضها، تطورت علاقتهما في الآونة الأخيرة، ولكنها لا تحدثه أبدًا، لذا يتساءل طوال الوقت كيف كان صوتها! صارت مع مرور الوقت أكثر جرأة، تفتح أزرار بيجامته كلها، تجرده من ملابسه وهي لا يغطيها منذ اليوم الأول الذي احتلت فيه سريره إلا شعرها الغجري الطويل. يحبها وهي صاخبة تشرع في اقتحامه أول الليل، تجعله يتلصص على ركبتيها المضيئتين وتدس أصابعه في كل نوافذها وتفرجه على وردتها الموغلة في التفتح، ويحبها وهي منهكة تجمع خلاياها، وعيناها اللوزيتان في عينيه المرهقتين وهي تستشرف شكل غيابها الذي أصبح عاديًا كما أفول الشمس"[٦٧].

الحلم الأول في النباتية يحتل مساحة سردية تمامًا كتلك التي احتلتها صفحات سرد في مواضع أخرى، الأمر الذي يعني طباعيًّا أنه مفتاح سردي كمًّا وكيفًا رغم أنه أقل الفقرات السردية في الرواية كلها على نحو ما سنتوقف فيما بعد. في اللحظة التي قرر فيها زوجها مواجهتها والإعلان عن رفضه لكل ما يحدث بعد أن صارحها بوضوح في آخر حوار معها أنها بكل تأكيد قد فقدت عقلها تمامًا.

في تلك اللحظة ينقطع السرد متجهًا نحو الحلم الأول الذي تشكلت معه كل الخيوط فيما بعد:

"***غابة مظلمة، ولا أحد هناك. أوراق الأشجار مدببة حادة، وقدمي مشقوقة. بالكاد تذكرت هذا المكان، لكني تائهة الآن، مرعوبة، أحسُّ بالبرد، وعبر الوادي المتجمد أرى مبنى لامعًا يبدو ككوخٍ، وحصيرة من القشّ تنسدل مرتخية على الباب. لففتها إلى أعلى ودخلتُ. في الداخل كانت عصا طويلة من البامبو، ملطخة بدماء غزيرة تقطر منها وتتناثر قطع من اللحم. أحاول أن أتراجع إلى الوراء، لكن اللحم لا نهاية له وليس هناك مخرج. الدماء تملأ فمي، وتتشربها ثيابي حتى تنفذ منها مسامي. لا أدري كيف لاح مخرجٌ! أركض وأركض عبر الوادي، وفجأة تنفتح الغابة. الأشجار كثيفة الأوراق، ينيرها ضوء الربيع الأخضر. العائلات تتنزه، وأطفال يمرحون، وتلك الرائحة الشهية. اللغة تعجز عن وصف المشهد: خرير ماء الجدول، والناس يبسطون الحصر ليجلسوا، ويتناولون الكمباب ويشوون اللحم، بينما تتعالى أصوات الغناء والضحكات المبهجة! وعلى الرغم من ذلك كنتُ مذعورة، فلا تزال الدماء تلوث ثيابي. أقبع مختبئة وراء الأشجار كي لا يراني أحد. يداي ملطختان بالدم، فمي ملطخ بالدم. ما الذي أكلته في ذلك الكوخ؟ دفعتُ الكتلة الحمراء النيئة داخل فمي، وشعرت بانسحاقها على لثتي، بينما يلمع سقف حلقي بدم قرمزي! أمضغ شيئًا بدا حقيقيًّا، لكنه لم يكن كذلك!***

وجهي، ونظرة عينيّ... هو وجهي من دون شك، لكني لم أره من قبل، أو لعله ليس وجهي، لكنه مألوف جدًّا... لا أستطيع أن أفسر. مألوفٌ وغريب في آن واحد... ذلك الشعور الحي الغريب العجيب المخيف! "[٦٨]

تكدس المشهد أو الحلم السابق بالعديد من الرموز التي سيتم تفكيكها لاحقًا. الكوخ في تلك القرية حيث كانت تنظر إلى ذلك الكلب الذي ربطه أبوها في دراجته البخارية وأخذ يلف به في دوائر حتى قطع الحبل رقبة الكلب وخرّ ميتًا. قطعة اللحم التي مضغتها من حساء ذلك الكلب بعد أن طهته أمها حسب المعتقد الكوري الذي يرى ضرورة قتل الكلب إذا عض أحد الأشخاص ثم طهي لحمه، وعلى المعضوض أن يتناول من حسائه ويأكل من لحمه كي يشفى. الجو الاحتفالي في الحلم؛ تجمع الناس في القرية آنذاك لرؤية مشهد مقتل الكلب ثم الجلوس لأكل لحمه. بل إن انسحاق قطعة اللحم النيئة داخل فمها وتلوث ملابسها بالدماء هو بالضبط مشهد سيتكرر بعد سنوات عندما أجبرها أبوها أمام أفراد العائلة جميعًا أن تمضغ قطعة اللحم التي دسها عنوة في فمها معتقدًا أنها لو أكلت اللحم مرة ستتوقف عن رفضه مستقبلاً بسبب جنوحها لتكون نباتية. في ذلك المشهد كذلك وبعد أن صفعها أبوها هرولت نحو السكين وقطعت يدها وعلى الفور سالت الدماء على ملابسها وحملها زوج أختها إلى المستشفى للمرة الأولى لتتحقق صورة الدماء التي رأتها في الحلم.

٣ – شعرية الوصف

مشاهد الوصف في الروايتين كفيلة بتبيان شعرية اللغة عند الكاتبتين على نحو ما أشرنا من قبل. مشاهد الأحلام أيضًا يمكن إعادة كتابتها على شكل قصائد مستقلة. تصف "إن هيه" الأشجار وهي تجلس منتظرة الطبيب الاستشاري المتابع لحالة أختها بالمصحة العقلية التي تم احتجازها فيها:

"التفتت متطلعة إلى أشجار الـ"زيكلوفا" في حديقة المصحة الأمامية كما لو كانت تريد أنْ تنظر نحوها إلى الأبد. وقد بدا أن تلك الأشجار التي تجاوز عمرها أربعمئة عام تتواصل معها كأنها تتحدث إليها على نحو ما؛ في الأيام المشرقة تنثر أغصانها الكثيرة لأجل أن تنعم أوراقها بأشعة الشمس. بينما في أيام المطر، فتبدو كشيء منكمش يشبه إنسانًا صموتًا يكتم حديثًا داخله. واللحاء القديم في أسفل الأشجار مطمورٌ في البلل كمساء مظلم، بينما تهتز الأوراق على الأغصان مع قطرات المطر. كانت تحدق في صمت إلى هيئة يونغ هيه كشبحٍ جاثم على قمة تلك الصورة[٦٩]".

سنلاحظ هنا أن الشعرية تجري على لسان كل شخصيات الرواية؛ على لسان "يونغ هيه" وهي تحكي أحلامها، وعلى لسان زوج "إن هيه" ثم على لسان "إن هيه" نفسها، تمامًا كما انسالت الشعرية على لسان عبد الرحمن الكاشف وعارف تاج عند سهير المصادفة. على لسان الراوي العليم يعرف القارئ ما يعتمل في صدر "إن هيه" بشأن الحياة وكيف تراها، بعد أن تأملت كل ما حلّ بها وبأختها

وزوجها وابنها وكل أسرتها من مصائب، في أعقاب ضحكات ابنها الصغير المتواصلة محاولاً انتزاع ضحكة واحدة منها وهي تلاعبه:

"عجيب أمر الحياة. فحالما انتهى الضحك، راحت تفكر في أنه حتى بعد وقوع أشياء حقيقية لهم، وبغض النظر عن بشاعة تلك الأشياء، فما زالوا يأكلون ويشربون ويقضون حاجاتهم في الحمام كما يستحمون ويواصلون العيش! بل إنهم أحيانًا يضحكون على هذا النحو، بينما يتأملون أحداث حياتهم، ومن المحتمل أنهم يستدعون حالة الندم الذي تمكنوا من نسيانه للحظات مع أنه قابع وحده كما لو كان منكمشًا في مكانٍ ما بداخلهم" [٧٠].

٤ – شعرية الأحلام:

تبدأ النباتية بأهم ثيمة في الرواية وهي ثيمة "التحول" على لسان زوج البطلة، ومع أول سطر فيها على نحو ما أشرنا من قبل. ليجد القارئ نفسه أمام إعلان سريع لما ترتب على نتيجة ذلك التحول. بداية تضعنا أمام تساؤل حول إمكانية اطلاع "هان كانغ" على رواية كافكا الشهيرة "المسخ" التي نشرها عام ١٩٥٨م. تلك الرواية التي تبدأ بقوله:

"استيقظ "جريجور سامسا ذات صباح بعد أحلام مزعجة، فوجد نفسه قد تحول إلى حشرة هائلة الحجم. الدودة [٧١].

يستيقظ جريجور من كابوس ليجد نفسه وقد صار حشرة عملاقة. "هذا التشوه الجسدي مثّل مجازًا للمرض والإعاقة ورفض أسرته له. تقرر الأسرة أن تحبسه في حجرته حتى يموت وحيدًا منبوذًا مشوهًا وعديم القيمة. في قصة كافكا

السوداوية، التحول المثير لا يؤثر فقط على جريجور بل تمتد آثاره على العائلة العملاقة ككل"[٧٢]. إذا كانت الدودة الهائلة عند كافكا هي بمصطلح "توماس ستيرنز إليوت "المعادل الموضوعي" لتجسيد الآمال والأحاسيس الدفينة التي يعلقها الإنسان على معتقداته الدينية أو غيرها. قد يكون في المعتقد الديني شيء من العمومية يجمع البشر بينما في مسألة "النباتية" نحن أمام معتقد شخصي وخاص وغير ملزم للآخرين، لكنه يكشف عن هول المعاناة التي عاشتها البطلة "يونغ هيه" في تلك الرواية. أما الاقتباس التالي عن قصة التحول، فكأنه يتحدث عن يونغ هيه بطلة النباتية لا عن قصة "التحول" لكافكا. يقول الدسوقي فهمي: "أما قصة (التحول) فهي تقدم للقارئ حالة من حالا (الفشل) تؤدي إلى (الموت)، وهي قصة تجسد أزمة (وجود) وتشير بوضوح إلى (انقسام يقع نتيجة لتراكمات فيفصي بين الوعي واللاوعي) كما يقول عنها الناقد (بينو فون فيزه. ويتمثل ذلك الانقسام في بقاء (الذات) الحقيقية (المنسجمة في عجز من المواجهة) في البيت على هيئة حشرة هائلة الحجم تسترخي في الفراش. بينما الجسد الذي يرتدي ملابس تلك "الذات" أي حرفيًّا الواجهة الخارجية لتلك الذات، تترنح خارجة إلى اضطراب الدنيا الخارجية"[٧٣].

وإذا كان التحول عند كافكا قد تم من خلال الحلم، فقد كان الباعث له والمحرك في حدوثه عند هان كانغ هو الحلم أيضًا، الأمر الذي منح الحلم دلالات خاصة جدًّا في هاتين الروايتين. لم يكن الحلم أداة تحول في "ميس إيجبت"، لكنه ومن خلال أحد الشخصيات الرئيسة عند سهير المصادفة، وعبر سلاسل لا تنقطع من الأحلام عن "نفرت جاد" كان وسيلة للكشف أو بمعنى أدق

للاكتشاف. سلاسل أحلام وقعت لتاج العريان الذي كان يراها منحة أو موهبة من مواهب الأنبياء على حد وصفه. بل إن الاقتباس التالي على لسانه في مفتتح "ميس إيجبت" وهو يتطلع في جثة "نفرت جاد" يشير كذلك إلى الدور الذي تلعبه الكاميرا في وصف المشاهد وبشكل مشابه تماما لما لاحظنها في النباتية:

"أنّى لهم أن يدركوا أن نظرة واحدة في عينيها المفتوحتين على المشهد الأخير هي في الحقيقة مجرد مرآة تعكس كل ما حدث: هل كان قاتلها طويلاً؟ وسيمًا؟ له أنف قاطع طريق؟ على جبهته شامة؟ هل كانت مندهشة لحتفها على هذه الصورة أم كانت مندهشة؟... إن عيني الجثة تعرضان لي لحظة القتل كاملة حتى بعد حدوثها بساعات، المهم أن تكون العينان مفتوحتين. أدور حولهما فتلتقي بعينيّ... وهنا تصران شاشة سينما تبثان لي بالصوت والصورة كل ما حدث. هذه هي كل مآثري، هذا هو سري الذي حافظت عليه كثيرًا ورفضتُ البوح به لأحد. وهل كان لي أن أبوح؟ أن أعترف بأني مجرد جثة تُنقل إليها رسائل من الجثث فأقذفها في وجه ضباط الجنائي وأحظى بعدها بكل طقوس التبجيل كما لو كنت نبيًّا؟" [٧٤]

لماذا قتلت نفرد جاد؟ بالطبع هناك أسباب عديدة ومنطقية تفنن السرد في عرضها من جوانب عدة اجتماعية وسياسية وثقافية وكأن القتل نفسه كان حيلة للبوح والفضح عند سهير المصادفة. لماذا صارت "يونغ هيه" نباتية؟ لا أحد يدري. ليس هناك سبب واضح لذلك غير أنها رأت حلمًا. لم تحرص هان كانغ على التفسير لأنها لم تكن منشغلة بالبحث عن حلول لمشاكل حقيقية صدمتنا

بها ومعها "يونغ هيه". كانت تريد أن تلقي بنا في عالم من التساؤلات التي لا تنتهي، بحيث لا يصبح الأمر متعلقًا بكون المرء نباتيًّا من عدمه، بل بكونه مختلفًا اختلافًا جذريًّا عن الآخرين من بني جماعته. فهل نحن قادرون على التعايش مع الاختلافات الجذرية؟ هل يقبل صاحب العقيدة الملحدين؟ هل يقبل الأبيض الأسود؟ هل يُنظر للجنس الأصفر نظرة تقدير واحترام مستحقة؟ وبخاصة عندما تكون هذه التغيرات في صميم البنية الاجتماعية للمحيط الذي يعيش فيه كل منا لا مجرد محيط نطالع أخباره في الصحف؟ على كل حال. تأسس البناء السردي في الروايتين على ثيمة الحلم. ومعه كانت الحكايات الشعبية والأساطير حاضرة هنا وهناك بحيث يمكننا أن نرى فعليًّا مع محمد حسن عبد الحافظ أن الحلم هو أسطورة الفرد، وأن الأسطورة هي حلم الجماعة، وأن توازن الفرد يتحقق مع محيطه عندما يحدث انسجام بين حلمه الشخصي وأسطورة الجماعة، بينما عكس ذلك يعني وقوعه في مغامرة قد تؤدي إلى المرض النفسي. وفي هذه المنطقة، يستوقفنا كثيرون ممن تعارضت أحلامهم الخاصة مع أسطورة المجتمع: "فنانون؛ عباقرة؛ أبطال؛ أولئك الذين عليهم دائمًا المجابهة والخوض في الظلمات. تعلمنا الأسطورة، في خطابها السردي، وفي غيره من الخطابات، أن صوت الخلاص ينطلق من أعماق الجحيم، وأن اللحظة الظلماء العظمى هي التي تتشكل في قلبها الرسالة الحقيقية للتحول، وأن ينابيع الضياء تتفجر من أشد الأزمنة حُلكة، وأن جوهر الأساطير يظل، في العمق، واحدًا؛ بوصفه نتاج صراع الإنسان من أجل الوجود، وتظل الخبرة الكامنة داخل الإنسان، قابلة لأن تَمُدَّه بالقدرة على التغيُّر والمواجهة، وأن الأسطورة، بكل

تاريخها الفلسفي والروحي، ليست شيئًا يُحاك خارج الإنسان؛ بل هي الموجود في أعماق أعماق باطنه. فكل التصورات الأسطورية عن المطلق، وعن الخير والشر، وعن الجحيم والنعيم، وعن الذات والكون، وعن الحلم والعلم، وعن الموت والحياة، كلها في الداخل، فالإنسان أعماق لانهائية، تكمن فيها كل الأسطورة"[٧٥].

٥ – التكلم بلسان المجموع

من التشابهات الأخرى بين الروايتين ما يقوله الدسوقي فهمي في مقدمة ترجمته لكافكا حيث يقول" ثمة خاصية تتمثل في قصص كافكا اتخذ فيها السرد صيغة الجمع (نحن)، بدلا من السرد من زاوية رؤية المفرد المتكلم (أنا)... وهذه الـ(نحن) التي تقدم السرد، هي صيغة صريحة حميمية مفتوحة، تماثل الـ(نحن)، المستعملة في الخطاب أو السرد داخل نطاق الأسرة الواحدة"[٧٦]. هذا الاقتباس بالغ الأهمية لأنه يكشف بوضوح غريب عن التماثل بين السرد بلغة الجمع لدى الكاتبين. فالنباتية يسرد أحداثها ثلاثة من الرواة ليست فيهم البطلة "يونغ هيه"، وهم من أسرة واحدة بالطبع: زوج يونغ هيه، ووزوج أختها الكبرى، ثم أختها الكبرى. هذه الـ"نحن" تحديدًا هي رابط الرواية التي قد تبدو للبعض ثلاث حكايات مكررة بثلاثة مناظير مختلفة لا رابط بينها سوى في علاقة الرواة المشتركة بالبطلة. الحقيقة أن الكاتبة متمكنة من الرواية وعايشتها وكأنها تكتب نفسها فيها. بمعنى أنه إذا كان الحلم هو أكثر العبارات ورودًا على لسان البطلة ردًا على زوجها كلما سألها عن سر تغيرها. فإن الجزء الثاني من الرواية على لسان زوج الشقيقة الكبرى فنان التصوير المحترف هو تجسيد ذلك الحلم بشكل حرفي. رفضت "يونغ هيه" الجنس مع زوجها لأنها كرهت رائحة جلده ومسامه

التي تفوح منها رائحة اللحوم ولكنها مارست الجنس مع زوج شقيقتها الكبرى! هل لأنها كانت عاهرة؟ لا. لم تكن كذلك. بل لأن زوج شقيقتها المهووس بالبقعة المنغولية التي تخيلها على جسدها هيه منذ وقت بعيد استطاع أن يقنعها أنْ يرسم ورودًا وأزهارًا على جسدها وأن يصور هذا الجسد في حالة شبق مع شخص غريب عنها، وفيما بعد مارست الجنس معه هو الذي لم يكن غريبًا عنها لكنه بالنسبة لها كان نباتًا تمامًا كالرجل الأول الغريب الذي لم تر فيه يونغ هيه غير أنه شجرة أو غصنًا من الأزهار.

عند ذلك الحد الذي كان عنوان الفصل الثاني "البقعة المنغولية" كاشفًا جدًا. كانت الأحلام تنطلق رويدًا من حيز البوح إلى حيز التنفيذ السري المشروط بالانصياع لضرورات تلك الأحلام: غرفة مغلقة، وإضاءة خاصة، ورسومات لورود تتفتح عند فرجها وحول بقعتها المنغولية، حركات معينة يأمر بها مخرج المشهد– زوج أختها– وكأن "يونغ هيه" في حلم جديد أكثر واقعية. الجزء الثالث من الرواية هو الانطلاق بالحلم إلى أرض الواقع دون شروط هذا الواقع، وهنا تعاظم الصدام النفسي والفردي مع الغيري والاجتماعي. عند هذا الجزء كانت الروابط الاجتماعية قد تقطعت؛ طلقها زوجها، هجرتها أسرتها، حُبِس زوج أختها وانفصل عن أختها وابنه، ولم يبق حول يونغ هيه غير أختها الكبرى التي وصفها السرد في البداية بأنها كانت مثل الأم أو بالفعل لعبت دور الأم مع شقيقتها الصغرى في مواقف كثيرة في الطفولة. وهنا أيضًا تتشابه "النباتية" مع "المسخ" لكافكا.

بانقطاع الروابط وصل التصادم إلى ذروته ووصل الرفض المتبادل بين "يونغ هيه" والمجتمع البشري إلى ذروته. راحت تختفي في الغابة. تجلس أو تقف على هيئة شجرة تنتظر البناء الضوئي بالساعات، تقف على رأسها لأنها تعتقد أن الأوراق ستنبت من قدميها. اكتفت بالماء بدلاً من الطعام. قررت في قمة بلوغ الانفصال عن الواقع أن تكف عن الكلام لأن النبات لا يتكلم أصلاً مرحبةً بالموت إن كان فيه خلاصها في النهاية. يقول شربل أبي منصور: "في كتابه (الإحساس بالنهاية) يحاجج الناقد الادبي فرانك كيرمود في أن الروايات في أشكالها ما هي إلا وسائل مختلفة لمقاربة حقيقة الموت التي ستختبرها كل الكائنات البشرية: الحركة المتواترة للروايات نحو الخواتيم، واجتلاء المعنى في النصوص الروائية ما هي إلا نماذج تقارب حيواتنا البشرية التي تتحرك حثيثاً نحو الخاتمة– الموت وتسعى خلال حركتها تلك لتخليق وسائل تخلع معنى على ذواتنا في حياتنا، وهكذا ما يتكشف لنا في النباتية من خلال شخصيات تروي صراعها الداخلي مع الذات منذ لحظة إبصارها النور، موصولاً بصراعها الخارجي مع الآخرين"[٧٧]. مع الصفحات الأخيرة للرواية يأتي السؤال الأهم كما يقول محمد نجيب: "من المريض عقليًّا في هذه العائلة المدَمَّرة؟ من الضحية ومن الجلاد؟ الزوج؟ الأب؟ زوج الأخت؟ الأخت؟ هل تسببت حالة يونغ هيه في دمار الأسرة؟ أم أن تفتت الأسرة هو ما تسبب في تحولها الدرامي هذا؟ لماذا يقبل العنف الأبوي تجاه الأبناء والعنف تجاه المرأة لكنه لا يقبل تصرف يونغ هيه المقاوم لهذا العنف وهذه السلطة ويصفه بأنه شاذ ومتوحش؟ وربما تريد هان كانغ أن تبرز كيف أن بعض أنواع العنف قد باتت مألوفة ومقبولة مجتمعيًّا بينما

تحول يونغ هيه غير مقبول لأنه لا يتماشى مع البناء المجتمعي الراسخ خاصة حين يتعلق الأمر بالدور المنوط للرجل والمرأة أن يلعباه. فمثل قصة التحول لكافكا، تسارع العائلة والمجتمع للاتحاد كي تقمع أي شيء لا يمكنها فهمه واستيعابه"[١٨].

على مستوى الشكل الطباعي خرجت النباتية في ثلاثة فصول. ضم الفصل الأول ست عشرة فقرة سردية، وضم الفصل الثاني ثلاثًا وعشرين فقرة سردية، وضم الفصل الثالث والأخير ست عشرة فقرة سردية. بل إن الأحلام جاءت في الطبعة الكورية الأصلية للرواية بحروف داكنة عريضة مقارنة ببقية الحروف في الصفحات وكذلك بخطوط مائلة مما يسهل جدًّا تمييزها عند القراءة! ولهذا فالأحلام متموضعة بشكل يؤكد قصدية الكاتبة وراء توظيفها. فطباعيًّا يسهل الوصول لصفحات الأحلام والتعرف على الفقرات المرقمة التي وردت بها بكل فصل من فصول الرواية ليصل إلى نتيجة مؤداها أن الحلم هو الأساس التي تنطلق منه خيوط أزمة "يونغ هيه" لا خيوط السرد. صحيح أن السرد كله قائم على أساس تفسير هذه الأحلام لكنه في تنوعه بتنوع الرواة يتخذ مسارات كشف أو فضح لأبعاد اجتماعية أعمق. بينما في "ميس إيجبت" ترد الأحلام في نسيج السرد دون تحديد. ومطاردة الأعين لعارف تاج أو لتاج العريان نفسه هي دوافع متجددة لمواصلة الكشف. التشابه الكبير بين الروايتين في هذا السياق هو البناء على وحدات أساسية من تكرار الحلم الذي يفتح تأويله كل أبواب الفضح الاجتماعي والسياسي دون هوادة.

في الفقرة "٩" من الفصل الأول ترد أول تفاصيل واضحة عن حلم "يونغ هيه" المتكرر الذي مع تكراره أذاب الفواصل بين النوم والصحو، بين الخيالي والواقعي بحيث لم تعد تدري سببًا لتمزقها غير تلك الأحلام وما تراه فيها من وجوه وتفاصيل مرعبة، ولهذا يمكننا أن نفهم سر موافقتها على أن يرسم زوج أختها الكبرى ورودًا على جسدها بل وموافقتها على ممارسة الجنس معه بعد رسم الورود عليه هو أيضًا موجهة سؤالها إليه: إن أبقيت الورود على جسدي ستختفي الأحلام التي تروادني؟ نعود هنا ثانية إلى تفاصيل أحلامها المرعبة:

"أحدهم قتل شخصًا آخر، وثالث أخفى المقتول. عندما استيقظتُ من نومي، كنت قد نسيت إن كنت أنا التي قتلت شخصًا ما، أو أنني أنا التي قُتلتْ. لو أنني القاتلة، فمن قتلتُ إذًا؟ أهو أنت ربما، أم شخصًا مقربًا مني؟ أو ربما قتلتني أنتَ! إذًا من الذي أخفى الجثة؟ إنني واثقة بأنه ليس أحدنا... لم تكن تلك أول مرة أرى فيها هذا الحلم، بل رأيته عدة مرات. يشبه الأمر حالة سكر، عندما تتذكر أشياء حدثت بينما كنتّ ثملاً... ربما لا يمكنك استيعابُ هذا، فمنذ وقت بعيد وأنا أشعر بالرعب عندما أرى أحدًا يقطع شيئًا بالسكين على لوح التقطيع. حتى إذا كان أختي أو أمي... ليس هناك غير ذلك الشعور ذاته؛ برودة وقذارة، وإحساس بالرعب، ووحشية. ولا يزال الشعور باقيًا. الشعور باني قتلت أحدًا بيدي، أو أن أحدًا قتلني. لو لم أمرّ بتلك التجربة لما شعرتُ بكل ذلك! إنني صارمة، خائبة الأمل، وفاترة كدم لم يبرد بعد... مجبرة على الصمت خلف باب بلا مقبض. ربما أواجه الآن للمرة الأولى الشيء الذي كان حاضرًا هنا على الدوام. ظلام. كل شيء يتلاشى في الظلام الحالك" [٧٩].

رابعًا: تلوينات الزمان

ينبني السرد في الروايتين على تلوينات زمنية خاصة في عرض الأحداث. فرغم أن السرد يبدو للوهلة الأولى ممتدًا يسير للأمام، إلا أنه في العمق يتشكل عبر دوائر خاصة. فالسرد في "ميس إيجبت" يعود للماضي ويتجه للمستقبل بتقنية متميزة لم أجد لها – في حدود معرفتي المتواضعة– مثيلاً فيما قرأته من روايات. حيث يتجه السرد نحو لحظة محددة في المستقبل كاشفًا عما سيحدث فيها بالضبط. تكرار هذه الظاهرة يجعلها سمة أسلوبية مقصودة؛ ذلك أن الراوي العليم الذي يعرف الماضي حق المعرفة، ويعيش الواقع بتفاصيله دونما تضليل أو تنميق مفتعل، يستطيع أن يتنبأ بالمستقبل. يقول الرواوي العليم عن عارف تاج:

"بعد ست سنوات وشهر واحد من تاريخ هذا اليوم، ستدمع عينا عارف وهو يتسلم جائزة أحسن فيلم من "مهرجان القاهرة السينمائي" وإلى جواره ميرنا التي أخذت اسمه فصارت ميرنا عارف، تبتسم للكاميرا وهي تتسلم جائزتها كأحسن ممثلة عن فيلمه، سيتذكر عبد الرحمن، وسيظل لديه وإلى الأبد أمل أن يكون قد رأى الفيلم برغم موته قبل الشروع في تصويره، سيمني نفسه كلما قرأ موضوعًا عن معتقدات إحدى الديانات في شكل الحياة بعد الموت أن يكون الأمر هكذا، وأن الدكتور عبد الرحمن استطاع أن يرى فيلمه سواء كان روحًا هائمة أو متناسخًا في جسد إنسان أو كلب أو حتى خنزير، المهم أن يكون قد رآه، نعم لم يستفد من حدوتة نفرت جاد إلا بالحالة النفسية التي وضعته فيها

والأجواء المروعة للجريمة، ولكن ظلت إشارات عبد الرحمن هي السبب في نجاح فيلمه"[٨٠].

استشراف المستقبل هنا يكشف عما طرأ من تغير على شخصية عارف تاج بسبب بحثه وراء شخصية نفرت جاد، وبسبب كم المعرفة التي اكتسبها من نقاشاته مع عبد الرحمن الكاشف في سياقات مختلفة وحول موضوعات متنوعة. وكأن عبد الرحمن الكاشف الطبيب النفساني كان يدرك بوضوح جوهر الشخصيات الأخرى كلها ويعرف كيف يتحدث معها وكيف يحثها على أن ترى العالم من زاوية مختلفة عما اعتادت أنْ تراه عليها. ولما أدى دوره بإتقان لم يعد هناك مبرر سردي لاستمرار وجوده. بل سخر منه السرد بشدة بأن مات وحيدًا على مقعدة الحمام ولم يكتشف موته إلا بعد انبعاث رائحة كريهة من شقته ربما كنوع من العقاب على رفضه أن يكون ضمن مؤسسة الحياة الاجتماعية في إطار أسرة وأولاد كغيره من البشر.

كان أبًا رائعًا لابنة صديقه تاج العريان، كانت تثق به وتبثه أسرارها التي لا تقدر على إخبار والدها بها، ومع ذلك نفر من الزواج ومن تكوين أسرة. في سرد مشهدي بديع آخر، يستبق اللحظة الراهنة ليكشف المستور عن أحد الأسرار المهمة في الرواية، حيث يشير الرواي إلى القاتل الفعلي إشارة مراوغة ربما لا يتوقف القارئ أمامها طويلاً لأن الحيل السردية لدى الرواي متنوعة. في صالون الحلاقة يرى عارف تاج شابًا وسيما يشبه نجوم السينما. نظر إليه في المرآة، وألبسه عباءة سوداء ونقاب وقفازات سوداء، تمامًا كهيئة القاتل الذي دلف إلى

صالون التجميل وتسلل إلى حجرة نفرت جاد بالشقة التي فوق الصالون وقتلها. ظل عارف يتأمله وهو يفكر:

"تطاردني عند الحلاق أيضًا، كان من السهل عليها أن تشير إلى قاتلها حتى ولو كان هذا القاتل أنا نفسي، ثم تمضي إلى غيابها الأبدي بدلاً من تركي هنا على حافة الجنون. بعد سبعة أشهر من تاريخ هذا اليوم سيكتشف عارف أن نفرت جاد وضعت بالفعل قاتلها في طريقه ولكنه لم يصدق الإشارة" [٨١].

يتجه الزمان السردي في ميس إيجبت إلى الأمام باستمرار، رغم أنه انطلق في الأساس من استرجاع لحظة مقتل نفرت جاد أو ميس إيجبت، ثم ظل يتأرجح بين اللحظة الراهنة والعودة للماضي واستشراف المستقبل حتى تكشفت الحقائق كلها وتحقق الهدف من تنضيد العالم بكل تفاصيله التي قد تخطر على بال المتلقي. في "النباتية" ينبني الزمان السردي على ثلاث دوائر كبرى تتخللها أرجحة بين الماضي والحاضر وتقوم الأحلام بدور استشراف المستقبل، عبر التسلل خلسة إلى لا وعي "يونغ هيه" وتنضيد ذكرياتها في الماضي، ثم ربط تلك الذكريات بأفعالها في الحاضر وترك ما سيترتب عليه ذلك كله مستقبلاً للمتلقي الذي لا يحتاج إلى جهد كبير للتعرف عليه. تلك الدوائر تنبني حول الصوت السارد لحدث واحد وحول شخصية واحدة هي "يونغ هيه" أو النباتية.

دائرة الزوج التي يبدأ بها الحكي والتي تعرف القارئ بشخصية "يونغ هيه" وأفراد أسرتها وطبيعة العلاقة بينها وبينهم؛ دائرة تركز أكثر ما تركز على جسد "يونغ هيه" وكرهها ارتداء حمالات الصدر التي تؤلم حلمتي ثدييها وما يترتب على ذلك

من حرج كلما خرج الزوج معها للقاء الأصدقاء أو الزملاء في العمل، إلى جانب امتناعها عن تناول اللحوم والألبان وتعلقها بأحلام غريبة لم يفهم منها الزوج شيئًا غير أن زوجته قد أصابتها لعنة ما غير مفهومة ولا مبررة.

ودائرة زوج الأخت الذي يقترب بالمتلقي من عالم "يونغ هيه" النفسي إلى أبعد حد. بحيث يعرف كل رغباتها وبراءتها المفرطة وأمنيتها الوحيدة أن تكون شجرة أو زهرة في عالم لا يسمح لها بذلك على الإطلاق، وبأنها على استعداد أن تفعل أي شيء وكل شيء لتصير نباتًا غير عابئة بما يجري في العالم من حولها، ورغم أنه قد أقنعها بالتصوير في مشهد جنسي مع أحد زملائه في العمل، بل وقام بتصوير نفسه وهو يضاجعها، غير أن تلك الدائرة كانت ترسم الأبعاد النفسية ليونغ هيه بامتياز.

الدائرة الثالثة خاصة بالأخت الكبرى التي كانت أكثر الشخصيات قربًا ليونغ هيه على المستويين النفسي والجسدي. دائرة المكاشفة بل والفضح التي رفعت الأغطية عن الجميع؛ الأب العسكري المزهو بمشاركته في حرب فيتنام، والأخ غير الفاعل، والأم التقليدية التي تتحرك وفق معتقدات شعبية فحسب، وزوج الأخت التقليدي الذي ترك زوجته وحيدة ونأى بنفسه عن مخاطر الاقتراب منها، والزوج الأناني الذي جرى وراء رغبته في إنتاج فيلم جديد على حساب زوجته وأسرته وكل شيء آخر يمكن وضعه في الحسبان.

خامسًا: الوصف المشهدي بالكاميرا السينمائية

في الحوار وكذلك في الكثير من مشاهد وصف المكان تحديدًا– وعادة ما تكون مشاهد الوصف على لسان إحدى الشخصيات– تتنازل اللغة عن رونقها وشعريتها أمام سطوة القبح وحالة الغضب التي تدفع الراوي لقول كل شيء وأي شيء دون خوف من سلطة اجتماعية أو سياسية أو تقمع اللغة وتسيجها في مدارات خاصة لا تحيد عنها. تكسر المصادفة كل الطابوهات لأجل المضي قدمًا في تنضيد الواقع وخلخلته إن كان هناك من أمل في إعادة تشكيله من جديد. لدينا مثال هنا على لسان أهم شخصيات الرواية؛ الدكتور عبد الرحمن الكاشف، وهو يسأل عارف تاج محمد العريان المخرج السينمائي عن قصة الفيلم الذي يمكنه تصويره بشأن مقتل نفرت جاد؟:

"ما هي القصة التي تستطيع استيعاب كل هذا القبح لتحكي مصرع ملكة الجمال؟ وكيف ستجد قاتلها؟ لا شيء يمنع أحدًا ليكون قاتلاً. لأنه في الحقيقة لا يوجد سبب وحيد يجعل إنسانًا يقتل آخر. فقط يستحيل أي شخص المحارب واللص والفنان والأم والابن والحبيب وحتى الفكرة إلى قاتل إذا تغلبت عليه اللحظة القابعة في تكوين خريطة وجوده. تلك اللحظة التي قتل فيها قابيل هابيل، لقد أصبحت معادلة الجريمة ضيقة عليها فالقضية أكبر من أن الجريمة = حاصل جمع النزاعات + موقف ما" [٨٢].

تنضيد على مهل على طريقة تعشيقات الأرابيسك الجميلة التي تدعمها شعرية تدفق المعلومات دون إقحام أو حزلقة على نحو ما تبيّن في العديد من

الاقتباسات السردية في هذه القراءة. ينطلق السرد من تنضيد الدوافع وراء فكرة القتل إلى تنضيد زمن السرد نفسه، حيث ينتقل السرد من تلك اللحظة التي عرضها الحوار السابق إلى استباق المستقبل وتحديدًا بعد عشرين عامًا من تلك اللحظة ومع عارف تاج نفسه الذي ارتأى أن يركز على مستقبله الفني أولاً قبل الارتباط بميرنا:

"يفهم الآن لماذا سقط هذا المساء من ذاكرته تمامًا فالاختيار بين ميرنا والسينما كان صعبًا للغاية، ولكنه لن يفهم إلا بعد عشرين عامًا سبب اختيار نفرت جاد لمداهمته في فراشه هو تحديدًا دون سائر الرجال. سيجلس تحت شجرة في النادي ليستمع إلى ثرثرة امرأة عجوز مع ميرنا حول شعره الذي ابيضّ تمامًا وهو يلاحق أفكارًا تصلح للسينما، وسينتبه وسيبتلع صرخته والعجوز تؤكد لميرنا أن زوجها هذا كان أكثر وسامة من كل نجوم الشاشة آنذاك وأنها تابعته منذ ما يقرب من عشرين عامًا عبر نافذة الاسكواش من هذا المكان وأشارت بإصبعها نحو الأشجار، وأنها انتبهت لفتاة جميلة تقف إلى جوارها وتتابعه بولهٍ وهي غائبة عن الوجود حتى إنها لو كانت في يدها برتقالة وسكين لأغرقت النافذة بدمها ولكنها بعد أيام بالضبط قُتلت، هل تتذكرونها؟ إنها ميس إيجبت". همس بإجلال وكأنه يردد اسمها خلف هذه المرأة كما سيردده بعد عشرين عامًا "[٨٣].

في تفاصيل أخرى متعلقة بالسياق نفسه، يصف الضمير السردي في هذه الرواية، أو لنقل يصف عبد الرحمن الكاشف ميدان الجيزة بقوله:

"- ميدان الجيزة هذا. منذ عشرات السنين لم تفلح حكومة. أية حكومة في تنظيمه، لم يلق فيه شخص ما نافورة تهدئ من غيظ الناس، لم ينحت فيه فنان تمثالاً بديعًا يجعل الناس تخجل من أسمالها وقذارتها، ثم هؤلاء الناس الذين يسيرون مفرشحين على غير هدى يأكلون ويشربون ويتناكحون ويتخيلون أنهم يعلمون أولادهم، وهم أبدًا لا يتوقفون ليتساءلوا إلى أين هم ذاهبون؟!"[٨٤].

لكن يا تُرى! هل غيّرت النافورات، وهذبت التمثيل بالميادين التي وضعت فيها سلوك الناس في بلدنا؟! على أية حال، هذا القبح هو الذي قتل ميس إيجبت على نحو ما قال عبد الرحمن، فراح عارف يتخيل تنفيذ هذه الفكرة سينمائيًّا:

"تتجول الكاميرا بين كل مظاهر القبح والبلادة، تطوف على النوافذ المفتوحة في بيوت قبيحة التصميم، على الكباري المتربة التي يحتلها المتسولون والباعة الجائلون، وأطفال الشوارع وبإيديهم علب الكلّة، على عذراوات يملأون إشارات المرور وفي أيديهن علب المناديل الورقية وعلى رؤوسهن إيشاربات قذرة، على الشباب الواقفين على النواصي، والرجال الواقفين في المقاهي وأيديهم تلعب بأعضائهم التناسلية، ثم تبتعد الكاميرا والأصوات تتداخل: نحيب امرأة ثكلى، عراك رجال، صراخ طفل يولد، ضحكات مومسات، أناشيد مدرسية حمقاء، مقدمات نشرات الأخبار، موسيقى راقصة، أي خيار هذا يا نفرت جاد، أن يكون قاتلك كل هؤلاء ولا يظهر أبدًا؟!"[٨٥] .

يتخلى عارف عن تلك الفكرة لأنه تذكر قيام المخرج محمد خان بتنفيذها ليتم الكشف عن الحيلة السردية للفضح. فضح ما هو كائن وما نعرفه جميعًا

ونعايشه. تلعب الكاميرا دورًا محوريًّا في رواية النباتية كذلك. فالسرد في دورته الثانية يكون على لسان مخرج وفنان تصوير هو زوج الأخت الكبرى ليونغ هيه. وإذا كان الكاميرا في ميس إيجبت ترصد صورًا من الخارج لكشف القبح. كاميرا تتحرك بحرية وتتجول بكل الأمكنة في وضح النهار فإن كاميرا النباتية كانت رهينة الاختيار؛ تقطيع المشاهد ومنتجتها لإنتاج فيديو كليب قصير عن قبح العالم. أو الدوران في مكان خاص جدًّا وبسريّة تامة لولوج أبعد نقطة في شخصية "يونغ هيه" التي مثلت أمام الكاميرا دون أن تحس بوجودها لا لأنها عاهرة مدربة أو ممثلة محترفة ولكن لأنها بمجرد الانتهاء من رسم الورود على جسدها كله أحست بنفسها فعليًّا كشجرة أو باقة من الورود. تبتعد كاميرا ميس إيجبت عن المشهد ولا ترصده لأنها تريد أن تفضحه بتذكيرنا به، فنحن نشاهده في واقعنا لكن من فرط تكراره اعتدنا التعامل معه كواقع لا فكاك منه، بينما كاميرا النباتية مختبأة لأنها تخشى علينا من رؤية ما لا يمكننا تصوره في الواقع المعيش! بعد أن قام زوج "إن هيه" برسم الورود والبتلات على جسد "يونغ هيه"، وكان قبلها قد ضبط عدسة كاميرا التصوير الخاصة به، يقول الرواي العليم واصفًا ما أحسه في سرد سينمائي باقتدار:

" ***لقرابة أربعين سنة لم يحسّ بمثل تلك الطاقة المشرقة قط. تلك الطاقة التي كانت تفيض في هدوء من مكان غير معلوم داخل جسده بينما طرف الفرشاة يمسّ جسدها. كان يريد استغلال تلك الطاقة لأطول فترة ممكنة. كان ضوء المصباح الكهربائي يغطي جسدها حتى العنق، تاركًا وجهها في العتمة، فبدت وكأنها نائمة. لكن عندما مسّ طرف الفرشاة ما بين فخذيها، أحسّ***

بارتعاشة تسري في جسدها فعرف أنها مستيقظة... أخيرًا بعد أن وضع الفرشاة من يده، تطلع في جسدها متناسيًا قيامه بالتصوير تمامًا. نظر إلى الورود المتفتحة بأسفل جسدها، لكن أشعة الشمس كانت تخبو تدريجيًّا وكأن وجهها قد انمحي ببطءٍ وسط ظلال نهاية الظهيرة، فرتب أفكاره لأجل أن يتوقف" [٨٦].

أهم النتائج

- كما لم تنطق "ميس إيجبت" بكلمة طوال الرواية المصرية، وظل الحديث عنها بضمير الغائب، لم تقم "يونغ هيه" بدور الرواي في مأساة هي بطلتها، بل اختارت "هان جانغ" أن تروى حكايتها بضمير الغائب أيضًا عبر ثلاثة فصول كان الراوي فيها الزوج، وزوج الأخت الكبرى، ثم الأخت الكبرى.
- الروايتان سرد شجاع يرفع الأغطية التي تطمر قبحًا بشعًا يخشى الكثيرون مجرد الاقتراب منه. سرد يضرب مواطن الداء كلها دون هوادة أو خوف. سرد نابع من إدراك حقيقي أن قيمة الأدب الجاد تكمن في التوعية التي ترى الواقع بعينين واسعتين تضع في اعتبارهما جيدًا كل أحداث الماضي وتتوقع بدأب ما يمكن أن يحدث في المستقبل.
- راكمت هان كانج كل شيء يتصل بهذا العنف رويدًا رويدًا عبر مشاهد متنوعة؛ اجتماعية وخاصة، علنية وسرية، مفتوحة ومغلقة ككرة ثلج تنحدر وتكبر حتى سقطت محطمة كل شيء في النهاية. بينما قدمت "ميس إيجبت" ما يتصل بهذا العنف بطريقة مغايرة؛ فضحته من الوهلة

الأولى. ثم راحت تعري كل ما تسبب فيه دون خوف أو رقابة أو محظورات من أي نوع وبجرأة متناهية تحسب للكاتبة.

- يمكن اعتبار الروايتين رحلتي بحث عن الحرية عبر شكلين مختلفين يسيران في خطين متوازيين لكنهما يجتمعان عند نقطة واحدة وهي الإنسان، وتحديدًا المرأة في المجتمع الذكوري البطريركي. فالحرية عند "المصادفة" قائمة على المنطق العقلي وحده مدفوعًا بوثوقية الأحلام. بينما الحرية عند "هان كانج" قائمة على العاطفة التي ربما لا نبالغ إن قلنا إنها تتجاوز كل محاولات عقلنتها.
- غابت "نفرت جاد" بجسدها لكن السرد كان معها وحولها باستمرار. ولم تحكِ يونغ هيه عن نفسها أبدًا لكن السرد تكفل بحضورها عندما جعل الرواة الثلاثة لا يتحدثون إلا عنها.
- تجيد المصادفة آلية التنضيد ولعبة الاحتمالات، فهي لا تقف عند شيء أو ظاهرة إلا وتتابع كل جوانبها أو كل ما يشبهها، سواء على المستوى الحسي أو المعنوي. التنضيد كان الهدف الأكبر والأهم في ميس إيجبت واتخذ آلية فضح الواقع الاجتماعي والثقافي والعسكري والسياسي، بينما اتخذ آلية أخرى بتنضيد الحدث الروائي نفسه عبر عرضه من ثلاثة مناظير سردية مختلفة شكلت فصول النباتية التي ركز سردها على فضح الواقع الاجتماعي وحده بشكل أكبر ربما لسبب بسيط جدًّا هو تجاوز كوريا الجنوبية سياسيًّا واقتصاديًّا وعسكريًّا وثقافيًّا الكثير من

المشكلات وتغلبت على كل أشكال الفساد في تلك النواحي التي كانت تعانيها مصر قبل ٢٠١١م على نحو ما سردت ميس إيجبت.

- يكشف السرد عن مكنونات الشخصيات بعدة طرق في كلتا الروايتين. في "النباتية" هناك كشف على لسان الشخصية نفسها فيما يشبه المناجاة أو تأنيب الذات. أما في "ميس إيجبت" فهناك كشف من خلال حديث الشخصيات عن الغير بحيث يمكن القول إن الكشف عن مكنون الشخصية عبر المناجاة مثلاً غير موجود. وكذلك هناك حالات كشف مستمرة من خلال الرواي العليم.
- لم يكن جمع يونغ هيه بزوج شقيقتها الكبرى المصور المحترف مصادفة، فقد كان من الممكن أن تختار له هان كانغ وظيفة غير كونه فنانًا، بحيث يتصرف نحوها على نحو ما فعل زوجها الذي طلقها ومضى في حال سبيله. كانت يونغ هيه تريد الانتقال من الواقع إلى الحلم ولا تعرف كيف تفعل ذلك. بينما رآها هو قبل أن ترى هي نفسها؛ رآها شجرة في فلاة، وهنا ألهمها الحل عندما رسم زهورًا على جسدها. وهنا يواصل السرد في هذا الفصل تعميق الربط بين "يونغ هيه" والنبات بشكل خاص كما يواصل الربط بين حالته وحالتها. فهي جسد تنقصه طاقة بل تنقصه الروح، وهو إنسان بلا طاقة ولا إنجاز.
- لم تكن هان كانغ ترفع أوراق التوت عن المرأة الكورية فحسب، بل رفعتها عن الرجل كذلك لنرى صورًا ربما من الصعب تحت أي ظرف من الظروف تخيلها عنه في مجتمع محافظ كالمجتمع الكوري.

- يكشف زوج الشقيقة الكبرى كذلك عن شخصية "يونغ هيه" بعبارات في غاية الأهمية تضعنا مباشرة أمام إمكانية فهم طريقة تفكيرها والمنطق القائم وراء ردود أفعالها. وهنا تكمن قيمة الفصل الثاني في علاقته بالفصلين الأول والثالث من الرواية. فالسرد في الفصل الأول يركز على وصف "يونغ هيه" على لسان زوجها بعين حانقة لا ترصد غير السلبيات. وهو سرد يركز على وصفها كذلك على لسان شقيقتها الكبرى في الفصل الثالث، لكن بعين متعاطفة. أما السرد في الفصل الثاني فتفسيري يسعى للاقتراب من طبيعة يونغ هيه وطريقة تفكيرها وبشكل محايد تقريبًا. بعد أن رسم الرواي الورود على جسدها وقام بتصويرها راح يصف كيف أن روحها تخلت تمامًا عن الحياة التي يظهرها جسدها.
- لو اعتمدنا القيام بالأفعال معيارًا للبطولة، فستكون "إن هيه" بطلة هذه الرواية بامتياز. صحيح أنها أخذت ثلث السرد لتروي بلسانها كل ما يتعلق بأختها التي دار حولها السرد كله، ولكن إن كانت بطولة الحكي تتمحور حول أختها، فبطولة الفعل تتمحور حولها هي. من هذا المنظور ستكون "نفرت جاد" هي بطلة السرد لأنه دار كلها حولها وحول مقتلها، بينما سيكون البطل الحقيقي على مستوى الفعل هو الدكتور عبد الرحمن الكاشف. وبالتالي، كما كانت "يونغ هيه" وسيلة لفضح القبح الكامن في ثقافتها تجاه المرأة بشكل خاص، كانت "نفرت جاد" أيضًا مجرد وسيلة لرفع الغطاء عن مشاهد القبح المختلفة بالثقافة المصرية.

- ربط النصي بالتاريخي يتم عند هان كانغ على شكل تتضيد خاطف. بينما هناك حالة من التريث واستدعاء المعلومات التاريخية عن قصد على لسان إحدى الشخصيات أو لسان الرواي العليم نفسه في ميس إيجبت لأن نفرت جاد هي باختصار "مصر" كما سعى السرد بكل ما أوتي من براعة لتقديمها.
- تعزز الروايتان من قيمة الأسرة باعتبارها اللبنة الحقيقية في جسد المجتمع ومن ثم الوطن ككل، في هذا السياق هناك لم تنشغل هان كانغ بغير أسرة البطلة "يونغ هيه" وما يتعلق بأفرادها. لم تتطرق إلى نماذج أخرى أو فئات أخرى في المجتمع لأنها كانت منشغلة بفكرة واحدة محددة هي فكرة حق الإنسان في خلق حلمه الخاص وتحقيقه. كما سخر السرد في ميس إيجبت من موت عبد الرحمن الكاشف وحيدًا على مقعدة الحمام لعدة أيام لأنه رفض الزواج.

- ميس إيجبت متخمة بمعلومات تاريخية وعسكرية ونفسية وثقافية لكن مسوغها الوحيد هو أنها رواية كشف عن أسباب تخلف مصر وتراجعها رغم ماضيها العريق وبالتالي فالفرص مواتية دائمًا للفضح والتفسير والتبرير على لسان الجميع داخلها.

- الوطن في "النباتية" مسألة غير مطروحة للفضح. فكوريا دولة مدنية حديثة متقدمة بلغت مصاف الدول الكبرى في العالم ويتم تداول السلطة فيها بشكل سلمي ويتظاهر الشعب للاعتراض على الأمور السياسية حاملين الشموع في أحد أكبر ميادين العاصمة دون تخريب للمنشآت الخاصة أو

العامة. بينما يتحين السرد في "ميس إيجبت" كل فرص الفضح للانقضاض على المكان وتفاصيله، بحيث يدعم السرد فيها كل التأويلات الممكنة لاعتبار أن ميس إيجبت هي "إيجبت/مصر" نفسها.

- تم انتقاء مهنة زوج الشقيقة الكبرى لبطلة النبانية بعناية ليكون وسيلة كشف وتفسير عميقتين عن شخصية "يونغ هيه"، كما تم انتقاء مهنة عبد الرحمن الكاشف بعناية ليمتلك القدرة على النفذا لمكنونات الجميع بوضوح. وتم منحه كل صكوك الشجاعة التي يمتلكها الراوي العليم نفسه ليسخر من الباشا نفسه دون تردد أو خوف.

- السرد في الروايتين بالغ الوضوح في العديد من المشاهد. سرد يرى العالم من منظور موقعية الجسد وآدميته فيه. لم يكن الجسد الحقيقي في "ميس إيجبت" هو جسد "نفرت جاد"، وإنما هو جسد مصر بكل تفاصيله، بينما الجسد الحقيقي في "النباتية" كان موضع تساؤل مستمر: هل هو جسد "يونغ هيه" يونغ هيه البشري الواقعي، أم جسدها النباتي المحلوم به أو المتخيل المبحوث عنه؟

- تتطور أحلام عارف تاج بما تقتضيه ضرورات المضي قدمًا على مستوى السرد، تمامًا كما تتطور أحلام يونغ هيه باستمرار وبلغة لا تبالي بأية طابوهات اجتماعية.
- التشابه الكبير بين الروايتين في هذا السياق هو البناء على وحدات أساسية من تكرار الحلم الذي يفتح تأويله كل أبواب الفضح الاجتماعي والسياسي دون هوادة.

- ينبني السرد في الروايتين على تلوينات زمنية خاصة في عرض الأحداث. فرغم أن السرد يبدو للوهلة الأولى ممتدًا يسير للأمام، إلا أنه في العمق يتشكل عبر دوائر خاصة. فالسرد في "ميس إيجبت" يعود للماضي ويتجه للمستقبل بتقنية متميزة وفريدة.
- تبتعد كاميرا ميس إيجبت عن المشهد ولا ترصده لأنها تريد أن تفضحه بتذكيرنا به، فنحن نشاهده في واقعنا لكن من فرط تكراره اعتدنا التعامل معه كواقع لا فكاك منه، بينما كاميرا النباتية مختبأة لأنها تخشى علينا من رؤية ما لا يمكننا تصوره في الواقع المعيش!

الهوامش

[١]- انظر، تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩١م، ص٢١.
[٢] عبد الحكيم حسان: الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي والأمريكي، مجلة فصول، م٣،ع٣، ١٩٨٣، ص١٢.
[٣] سعيد علوش: مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧م، ص٦٤.
[٤] أحمد درويش: الأدب المقارن، النظرية والتطبيق، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط٢، ١٩٩٢م، ص٢٦.
[٥] فان تيجم: الأدب المقارن، ت. سامي الدروبي، دار الفكر العربي، ١٩٤٦م، ص٢٠.
[٦] الأدب المقارن، النظرية والتطبيق، ص٢٧.
[٧] الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن، أصوله وتطوره ومناهجه، القاهرة، ١٩٨٥م، ص٦٨.
[٨] مدارس الأدب المقارن، ص٩٥.
[٩] مدارس الأدب المقارن، ص١٥.
[١٠] حسام الخطيب: الأدب المقارن بين التزمت والانفتاح، مجلة المعرفة، دمشق، ١٩٧٩م، ص٦٩.
[١١] راجع، مدارس الأدب المقارن، ص١٥.
[١٢] راجع، الأدب المقارن، النظرية والتطبيق، ص٢٦.
[١٣] الأدب المقارن، أصوله وتطوره ومناهجه، ص١٩٦.
[١٤] المرجع السابق، ص١٩٧.
[١٥] رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ت. جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة، ١٩٩١م، ص١٩٤.
[١٦] المرجع السابق، ص١٩١.
[١٧] انظر، عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ٢٠٠٧م، ص٣٩.
[١٨]- انظر، محمود عبد الغفار، "ترويض الذات وكبح جماح الرغبات"، أخبار الأدب- مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، ٥ يونيو ٢٠١٦م، ص١٩.
[١٩]- شربل أبي منصور، هان كانغ في "النباتية": فجاجة الخلاص بالدنو الإيروتيكي من الموت، النهار، ٢١ شباط ٢٠١٨م، بالرابط التالي على الإنترنت:
https://www.annahar.com/article
[٢٠]- فرج الحرباوي، الإنسان والطبيعة؛ قراءة نقدية في فلسفة الحضارة، دار كلمة للنشر، الإسكندرية، ٢٠١٣م، ص٩٥.
[٢١]- سهير المصادفة، ميس إيجبت، سما للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٦م، ص٩.
[٢٢]- هان كانغ، النباتية، ترجمها عن الكورية، محمود عبد الغفار، دار التنوير، القاهرة، ٢٠١٧م، ص٥.
[٢٣]- ميس إيجبت، ص١٢.
[٢٤]- النباتية، ص٦.
[٢٥]- النباتية، ص، ٧، ٨.
[٢٦]- هان كانغ في "النباتية": فجاجة الخلاص بالدنو الإيروتيكي من الموت، النهار، ٢١ شباط ٢٠١٨م، بالرابط المذكور من قبل.

[٢٧]- النباتية، ص، ٣٤، ٣٥.
[٢٨]- المصدر السابق، ص٤٣.
[٢٩]- النباتية، ص١٠٦.
[٣٠]- المصدر السابق، ص٧٩.
[٣١]- النباتية، ص٨٤.
[٣٢]- المصدر السابق، ص١٠١.
[٣٣]- المصدر نفسه، ص١٠٤.
[٣٤]- النباتية، ص٧٦.
[٣٥]- المصدر السابق، ص١١٩، ١٢٠.
[٣٦]- المصدر نفسه، ص١٣٣.
[٣٧]- النباتية، ص١٣٣.
[٣٨]- النباتية، ص١٠٥.
[٣٩]- المصدر السابق، ص٣٧.
[٤٠]- المصدر نفسه، ص١٦٩.
[٤١]- النباتية، ص٨٠.
[٤٢]- النباتية، ص١٧٤.
[٤٣]- ميس إيجبت، ص٢٨.
[٤٤]- النباتية، ص١٠٤.
[٤٥]- "نساء أجبرن على الترفيه عن الجنود اليابانيين" على نحو ما يسميهم الكوريون، بينما يسميهم اليابانيون " نساء الترفيه" وكأنهن فعلن ذلك بإرادتهن بعكس المعنى في التعبير الكوري الذي يشير إلى الإجبار والاختطاف للترفيه عن الجنود في معسكراتهم خلال فترة احتلالهم لشبه الجزيرة الكورية. وهو باللغة الكورية على نحو ما يكشف أحد المعاجم الشهيرة على الإنترنت: " جونغ شيندية- 정신대"، أما التعبير الذي يستخدمه اليابانيون فهو " وي آنبو- 위안부". يمكن مراجعة ذلك المعجم على الرابط التالي:
https://en.dict.naver.com/#/search?query=%EC%A0%95%EC%8B%A0%EB%8C%80، وللمزيد من المعلومات عن هذا المضوع تحديدًا هناك الكثير من المعلومات المتاحة على الإنترنت ومنها ما هو مثبت على الرابط التالي:
.https://www.bbc.com/news/world-asia-47042684
[٤٦]- ميس إيجبت، ص ص، ١٣١، ١٣٢ .
[٤٧]- المصدر السابق، ص ١٣٢ .
[٤٨]- ميس إيجبت، ص ص، ٢٠٨، ٢٠٩ .
[٤٩]- المصدر السابق، ص ١٦٣ .
[٥٠]- ميس إيجبت، ص ١٨١ .
[٥١]- المصدر السابق، ص٧٤.
[٥٢]- المصدر نفسه، ص٧٥.
[٥٣]- ميس إيجبت، ص٧٦.

[٥٤]- المصدر السابق، ص٤٢.
[٥٥]- ميس إيجبت، ص ص، ١١٩، ١٢٠.
[٥٦]- ميس إيجبت، ص١٢٥.
[٥٧]- المصدر السابق، ص١٠٩ .
[٥٨]- ميس إيجبت، ص ص، ١١١، ١١٢.
[٥٩]- المصدر السابق، ص ص، ١٢٠، ١٢١.
[٦٠]- النباتية، ص٤٢.
[٦١]- هان كانغ في "النباتية": فجاجة الخلاص بالدنو الإيروتيكي من الموت، النهار، ٢١ شباط ٢٠١٨م، بالرابط التالي على الإنترنت: https://www.annahar.com/article.
[٦٢]- ميس إيجبت، ص ص، ١٨٦، ١٨٧ .
[٦٣]- ميس إيجبت، ص ١٠٥.
[٦٤]- المصدر السابق، ص٢٧.
[٦٥]- ميس إيجبت، ص٢٨.
[٦٦]- النباتية، ص١٠٤.
[٦٧]- ميس إيجبت، ص٨٢.
[٦٨]- النباتية، ص١٦.
[٦٩]- النباتية، ص١٦٤.
[٧٠]- المصدر السابق، ص٢٠٦.
[٧١]- فرانتس كافكا، الدودة الهائلة، ترجمة الدسوقي فهمي، الهيئةالعامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة، يونيو ١٩٩٧م، ص١١. وقد صدرت أول ترجمة لهذا الرواية بالعربية عام ١٩٥٨م
[٧٢]- محمد نجيب، كافكا آسيا.. تأملات في رواية النباتية لهان كانغ، موقع "الكتابة" على الإنترنت بتاريخ ٢٨ فبراير ٢٠١٩م بالرابط التالي: كافكا-آسيا-تأملات-في-رواية-النباتية-ل/http://alketaba.com/
[٧٣]- الدودة، ص٩.
[٧٤]- ميس إيجبت، ص١٣.
[٧٥]- محمد حسن عبدالحافظ، سيميائية السيرة الهلالية، معهد الشارقة للتراث، الشارقة، الجزء الأول، ٢٠١٧، ص٢٢٢، ٢٢٣.
[٧٦]- الدودة، ص٧.
[٧٧]- محمد نجيب، كافكا آسيا.. تأملات في رواية النباتية لهان كانغ، موقع "الكتابة" على الإنترنت بتاريخ ٢٨ فبراير ٢٠١٩م بالرابط التالي: كافكا-آسيا-تأملات-في-رواية-النباتية-ل/http://alketaba.com/.
[٧٨]- الدودة، ص٧.
[٧٩]- النباتية، ص ص، ٣٥، ٣٦.
[٨٠]- ميس إيجبت، ص٨٦.
[٨١]- ميس إيجبت، ص٨٨.
[٨٢]- ميس إيجبت، ص٢٠٠.

[٨٣]- المصدر السابق، ص ص، ٢٠١، ٢٠٢.
[٨٤]- المصدر نفسه، ص ١٢٠ .
[٨٥]- ميس إيجبت، ص ١٢١ .
[٨٦]- النباتية، ص١٠٧ .

المصادر والمراجع والكتب المترجمة والمواقع الإليكترونية

١. أحمد درويش: الأدب المقارن، النظرية والتطبيق، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط٢، ١٩٩٢م

٢. تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩١م

٣. حسام الخطيب: الأدب المقارن بين التزمت والانفتاح، مجلة المعرفة، دمشق، ١٩٧٩م

٤. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ت. جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة، ١٩٩١م

٥. سعيد علوش: مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧م

٦. سهير المصادفة، ميس إيجبت، سما للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٦م

٧. شربل أبي منصور، هان كانغ في "النباتية": فجاجة الخلاص بالدنو الإيروتيكي من الموت، النهار، ٢١ شباط ٢٠١٨م، بالرابط التالي على الإنترنت: https://www.annahar.com/article

٨. الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن، أصوله وتطوره ومناهجه، القاهرة، ١٩٨٥م

٩. عبد الحكيم حسان: الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي والأمريكي، مجلة فصول، م٣،ع٣، ١٩٨٣

١٠. عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ٢٠٠٧م

١١. فان تيجم: الأدب المقارن، ت. سامي الدروبي، دار الفكر العربي، ١٩٤٦م

١٢. فرانتس كافكا، الدودة الهائلة، ترجمة الدسوقي فهمي، الهيئةالعامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة، يونيو ١٩٩٧م

١٣. فرج الحرباوي، الإنسان والطبيعة؛ قراءة نقدية في فلسفة الحضارة، دار كلمة للنشر، الإسكندرية، ٢٠١٣م

١٤. محمود عبد الغفار، "ترويض الذات وكبح جماح الرغبات"، أخبار الأدب– مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، ٥ يونيو ٢٠١٦م

١٥. محمد حسن عبدالحافظ، سيميائية السيرة الهلالية، معهد الشارقة للتراث، الشارقة، الجزء الأول، ٢٠١٧

١٦. محمد نجيب، كافكا آسيا.. تأملات في رواية النباتية لهان كانغ، موقع "الكتابة" على الإنترنت بتاريخ ٢٨ فبراير ٢٠١٩م بالرابط التالي: كافكا–آسيا–تأملات–في–رواية–النباتية–ل//http://alketaba.com

١٧. هان كانغ، النباتية، ترجمها عن الكورية، محمود عبد الغفار، دار التنوير، القاهرة، ٢٠١٧م

When Narrative`s Seduction Exposes the Ugliness of Reality,

A Comparative Study of "The Vegetarian" and "Miss Egypt"

Abstract

This paper represents an interpretation approach to "the Vegetarian" by the South Korean writer "Han Kang" and the Egyptian writer "Sohier Almosadafa". The two novels dealt with a big question about what can be called, the price that human can pay for having once own freedom and for chasing once own dream. The main character in "Miss Egypt" was killed because she thought she is free to do what she wants and she can participate in Miss Egypt competition regardless to the surrounding so radical community. "Young Hae" the main character in "The Vegetarian" was totally harmed, I mean by that physically and psychologically because she decided to do by her own body what she thought that she can do because it is "her" own body, but her family and the community did not allow her to do that. She started to have dreams telling her that she should be a plant, therefore she stopped eating meat, cheese and milk, then she decided to stop eating at all because plants lives only with water and sun. She got divorced and was appended by her family then her brother in law used her so badly. Despite all that she kept going on and tracing her dream to be a plant. The main character in "Miss Egypt" never said a word by herself, so as the main character in the "Vegeterian" because the narration was always via another character in the both novels. With the two novels, the reader can easily find out that he is dealing with a special kind of brave narration which uncover that ugliness and make it like a huge balloon that could be easily destroyed by a little serious criticism touch. This paper started with introduction about the two novels then its methodology and ended with the results. The main elements of the paper was: firstly; narration seduction techniques in the two novels. Secondly; linking

individual with public and personal with collective. Thirdly; the poetic of composing and the uncovering the ugly reality`s rectories. Fourthly; the types of time. Fifthly; the scene`s description via cine camera.

Key words: Miss Egypt- the Vegetarian- Sohier Almosadfa- Han Kang- Narration`s seduction- ugly reality- Egypt- South Korea- Human harassment- Freedom.