الفصل الثالث

غواية التجريب
تقاطعات الرؤية التأويلية بين الشرق والغرب

- مدخل ..
- من دراما المواجهة .. الآخر عند محسن خضر وخوان خوسيه مياس..
- لـذَّة الجنـون قراءة تأملية في قصتي "امرأة أنا" لليلى الشربيني، و"من فرط الدموع" لأنا ماريا سكاراموتسينو.

obeikandl.com

obeikandl.com

- **مدخل:**

يظل الإبداعُ الحقيقي مرتبطًا في جوهره بالقدرة على المُفارقة، مفارقة السائد ومجاوزة المألوف، والانعتاق من أسر النمطية، ويظل المبدع الحقيقي هو القادر على التعامل بجرأة مع الرصيد المعرفي للسياق الجمعي المؤطر لوجوده، ولكنها الجرأة المُنتِجة التي لا تصل إلى حد القطيعة مع الرصيد المعرفي للذات الجمعية، وهو ما يرشح إلى التعامل مع الأدب التجريبي يوصفه فعلاً إغوائيًّا، يمارس ضغطه على المبدع، ويدفعه إلى مقاربة مفرداته وتوظيفها أملاً في الشعور بلذته الرائقة.

وإذا كان التجريب هو الخطوة الرئيسة لتجديد دماء النص الإبداعي الكبير، وبث الحيوية في شرايينه، فإن عوامل أخرى قد تتدخل لتجعل من هذا النمط الكتابي ملاذًا للذات المبدعة، وذلك عندما تلفي الذات نفسها في مواجهة واقع يتسم بالجلبة الناتجة عن فوضى المناهج الحياتية، وتعارض المصالح الكونية، واختلال المعايير الإنسانية، وتغيّر المنظومة القيمية، مما يولد لديها شعورًا بحتمية مجاوزة هذا الواقع ومفرداته، ومنها الأشكال التعبيرية السائدة التي تعمل هنا كأيقونة لهذا الواقع الفوضوي، فتجد ملاذها في ممارسة لعبة التجريب الشائقة التي تمنحها حرية كاملة للتعبير، وتيسّر لها ارتياد آفاق جديدة بعضها يمتاح من المخزون الأنثروبولوجي والأسطوري، وبعضها يعيد رسم الواقع وفق رؤى فنية تتماس مع الرؤى الفلسفية، وتنزع إلى تحويل النص الأدبي إلى مغامرة نصية بالغة التشويق والثراء.

وقد وقع اختيارنا هنا على قصتين يجمعهما الإفعامُ بالحس التجريبي وصدورُهما في العام ذاته ١٩٩٤م، وإن بثهما صوتان أحدهما ذكوري والآخر نسائي، ولم يكن رهاننا النقدي على هاتين المجموعتين محض صدفة، بل تدخلت عوامل محددة في عملية الاختيار، وأهمها:

- إن العملين يؤكدان مبدأً مهمًا، وهو أن التجريب لا يعني القطيعة المعرفية، فإذا كان كثير من النقاد يرون في الأدب التجريبي وسيلةً

ناجعة للرهان على المستقبل، فإنهم يغفلون ـ عن عمد أو دونه ـ نمطًا آخر من التجريب، يتجاوز المحاولات الطليعية الصادمة، إنه الأدب الذي ينهض بمهمة ضبط إيقاع الصيغ والأشكال المألوفة بمهارة فائقة، بما يفعِّل من الإنتاجية الجمالية والمعرفية لهذه الأشكال، ويجعلها قادرة على استيعاب الخبرة الجمالية والفلسفية للذات المعاصرة، استجابة لمتغيرات الفن والحياة، فهذا النمط يوازن بين الرغبة المُلحة في التجديد، والإيمان بأهمية الارتكاز على وسائل اتصالية ذات شفرات مُنفتحة مع المتلقي.

- يساهم هذا الاختيار في تفعيل الدور النقدي في الكشف عن القيم الجمالية للأصوات الإبداعية المغمورة، فالناقد يقع دائمًا في حيرة عندما يسعى إلى استكشاف طبيعة الأدب التجريبي، إذ يجد نفسه مُتحيرًا بين تناول أعمال لأسماء لامعة، ومُقاربة نصوص لأسماء تنزوي بعيدًا عن أضواء الشهرة الإعلامية وجلبتها الشائقة وبريق التداول الزائف في بعض الأحيان، وهي عوامل تواصل ضغطها على الناقد في أثناء قراءته التأملية للنص، وقد فضَّلنا الاختيار الثاني؛ دون أن يعني ذلك أن الأسماء المشهورة لا تملك ما يؤهلها لهذا الحضور القوي على الساحة النقدية، ولكن لكي نتجنّب الوقوع في شرك التناول النقدي السابق ومغرياته، فيصير من حقنا أن نضرب بمبضعنا النقدي في جسد النص دون أن نخشى انفتاح جروح قديمة خلّفها النقادُ السابقون بمباضعهم الدقيقة، فنحن نسعى عبر هذا التناول لإعادة الاعتبار لبعض الأصوات المبدعة التي عانت من الطابع الشللي في الممارسات النقدية المعاصرة، ووقعتْ ضحية له.

ولأننا نتعامل برؤية منفتحة مع الفعل الإبداعي فقد آثرنا أن نؤسس علاقة بين النصين المدروسين ونصين آخرين ينتميان إلى ثقافتين مختلفتين (الإيطالية والإسبانية) مستدعين مفهوم الأدب المقارن، باعتبار الأدب هو الميدان الأرحب الذي تتأكد من خلاله إنسانية الذات البشرية، ويعد "الأدب المقارن" هو الأيقونة التي تؤشر إلى مفهوم التشارك الإنساني في الأفكار والقيم والمبادئ، فعبره يتضح أن الفكرة الأدبية

تتدثر بالبعد الإنساني الذي يجعلها قادرة على تجاوز التخوم الجغرافية والحدود السلكية، فربما وجدنا أديبًا من الصين يتناول الفكرة عينها التي عالجها أديب آخر من البرازيل أو السعودية أو النمسا.... مع اختلاف الطرائق والآليات، دون أن يعني ذلك أن أحدهم قد سطى على فكرة الآخر، فالأدب المقارن ينماز بالنظرة التسامحية المؤمنة بحرية انتقال الأفكار وتداولها، لأن الذات الإنسانية في مجملها كيان واحد، وإن تنوّعت المظاهر الشكلية.

بقى أن نشير أننا سنتعامل مع الأدب التجريبي عبر أدوات نقدية تنزع إلى الاحتماء بالرؤية التأويلة التي تعتمد على مؤشرات نصية واضحة تملك مبرراتها، وتحقق الإنتاجية الدلالية الكاملة للنص.

من دراما المواجهة .. الآخر عند محسن خضر وخوان خوسيه ميـاس :

هل تشعر في بعض الأحيان أنك مراقَب؟ .. أن أحداً يرمقك بنظراته؟.. يسترق السمع يحاول التقاط ما يتلفظ به لسانك ؟.. يسير خلفك مقتفيا أثرك ؟..هل مررت بتجربة كهذه؟..

- إذا كانت الإجابة نعم؛ فما رد فعلك تجاه هذا الظل؟..
- ما الشعور الذي يهيمن عليك؟..هل المتعة؟ أم الضيق؟..
- لا شك في أن الإنسان – بصفة عامة – يحتاج إلي الحضور..
- أن يشغل مساحة ترضيه في عقول الآخرين وقلوبهم..

أن يكون محط أنظارهم.. اهتمامهم.. أحاديثهم.. حياتهم الداخلية التي يحيون فيها مع خواطرهم، وهذا لا يأتي من فراغ إنما يترتب علي العلاقة التي تحكم صلتك بالعالم، ما ترسله إليه من أفعال وما تتلقاه منه.. كل هذا لايحول دون القول: إن الإجابة عن السؤال السابق لن تكون ثابتة، بل ستختلف باختلاف المواقف وطبائع البشر.

هذا ما نحاول أن نضع أيدينا عليه من خلال متابعتنا لهذا العالم الإبداعي المصغر **"الآخر"** لدي الأديب محسن خضر وهي قصة قصيرة ضمن مجموعته القصصية **"سأعود متأخرا هذا المساء"** التي نشرت في

سلسلة أصوات أدبية عام م١٩٩٤ ضمن إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة.

إن بطل قصة **الآخر** يتحدث بضمير المتكلم عن شخص ما، يقوم هذا الشخص بمراقبته يسير معه ملازما إياه كظله يرصد أفعاله وحركاته بشكل مفصل دون أن يترك لبطل قصتنا فرصة للهروب أو الفكاك لدرجة أن هذه العملية – أي المراقبة – قد تحولت إلي سلوك مشترك؛ فكما أن هذا الآخر يراقب البطل فإن البطل يلجأ إلي مراقبته أيضا:

"لمت من اختاروه لمراقبتي.. أعترف أن ظهوره المفاجيء بدد حالة الملل في حياتي وأكسبها طعما مغايرا.. حفظت ملامحه إلي الدرجة التي رسمتُ وجهه عشرات المرات علي الورق في المنزل والشركة.. أتسلي عشرات المرات بمراقبته من جانب نافذة مكتبي بالشركة أو من وراء ستائر غرفة النوم.. أعترف بتفانيه في عمله وأمانته في أداء مهمته.. نتبادل المواقع: يراقبني في الطريق وأراقبه من داخل شقتي أوعملي؛ أليس من حقي أن أتلصص عليه كما يفعل وأرصد حركاته وعاداته ولوازمه الدقيقة بالمثل؟.." [(١)].

نلاحظ هذا التناوب والتجاور المثير بين ضمير المتكلم وضمير الغائب في هذا النص؟ بين الـ(أنا) المتكلمة التي تشير إلي شخصية البطل والـ(هو) الذي يرمز إلي هذا الآخر الغائب؟.. إن هذه الحالة تسمي بـ**(الالتفات)** إن هذه العملية ليست ببعيدة عن سياق الحياة الواقعي؛ فأنت بين الناس تكون في منطقة الضوء أحيانا وفي أحيان مغايرة تتصرف هذه الأنظار التي كانت مسلطة عليك في وقت ما متحولة إلي غيرك.. وهذا حالك أيضا مع الناس تطوف بعدستك التي تري بها بين أجزاء العالم المحيط دون أن تتجمد بشكل دائم عند شيء بعينه مهما كانت درجة جاذبية هذا الشيء بالنسبة لك.

---

(١) محسن خضر، سأعود متأخرا هذا المساء ، سلسلة أصوات أدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، ص٩٤-٩٥.

إن الإبداع علي اختلاف أشكاله يدرك هذه المسلمة الواقعية وهاهوذا محسن خضر في قصة الآخر يوظفها في سبيل التأكيد علي الفكرة التي يمكن التقاط أجزائها من النص السابق.. إننا أمام مطاردة طرفيها: ذات وآخر، فالآخر يطارد البطل المتكلم (الذات) والبطل المتكلم يطارد هذا الآخر في الوقت ذاته.. ويبدو أن هذه العملية مستمرة – إلي حد كبير – يدل علي ذلك الأفعال المضارعة في هذا النص "أتسلي.. أعترف.. نتبادل.. يراقبني.. أراقبه.. أتلصص.. أرصد.."... إن هذا الاستمرار يؤكد أيضا علي فكرة الملازمة؛ فكل من الذات(الأنا) والآخر(الهو) لا يبرح الآخر وهذا يعني أنك لست بمعزل عن وعي الآخرين حتي وإن تظاهروا بتجاهلك؛ فكل منا قد يجد متعة بدرجة ما في الابتعاد عن واقعه الشخصي وعالمه الفردي الخاص بمحاولة اقتحام عوالم الآخرين متلذذا بمتعة المشاهدة.. بموقع المتفرج علي مشاهد من الحياة أقرب إلي ما نشاهده في السينما أو المسرح نري فيها الغير يؤدي دور البطولة قد نضحك أحيانا.. نسخر أحيانا.. نتعاطف أحيانا.. نرفض أحيانا.. وقد نبكي في أحيان أخري حتي نغسل بعضا من أحزاننا وهمومنا وفي هذه اللحظة بالذات نصبح علي يقين أننا لسنا وحدنا في هذه الحياة الذين يتألمون بل هناك آخرون مثلنا وقد يكونون أكثر منا في معاناتهم.

إن محسن خضر في إطار ثنائية (الذات والآخر) يؤكد علي أن حياتنا مواقع فنحن في عالمنا الخاص بنا الأبطال وفي حياة الآخرين مهما بلغت درجة معايشتنا لهم واقترابنا منهم المشاهدين.. إذاً فنحن في هذا السياق الإنساني الكبير **الرائي والمرئي** في الوقت نفسه، الذي يضع الآخرين تحت مجهره الخاص بانيا علي ذلك مواقف ووجهات نظر.. لكنه في اللحظة ذاتها يقع تحت سمع الآخرين وأبصارهم، يشاهدونه.. يستمعون إليه..يؤيدون ما يصدر منه حينا وقد يسخرون منه أو يرفضونه حينا آخر..

لكننا حينما نعاود قراءة قصة الآخر مرة ثانية والنص السابق علي سبيل المثال يمكننا أن نكتشف أن هذا البطل الذي يتحدث أمامنا

بضمير المتكلم والآخر المشار إليه بضمير الغائب شيء واحد ، فالمبدع يلجأ في الحقيقة إلي الحديث عن نفسه من خلال ما يسمي بـ(الإسقاط) أي عندما نسقط علي شخص أو شيء ما في الخارج ما بداخلنا من أفكار..خواطر..هواجس..انفعالات، هكذا فعل محسن خضر في قصة الآخر؛ إن هذا البطل الملازم له دائما الذي يراقبه وقد رمز إليه في إبداعه بضمير المفرد الغائب ما هو في الحقيقة إلا هذا الإنسان الكامن بداخل كل واحد فينا.. نحاوره أحيانا.. نناقشه..نجادله ، وقد يصل الأمر إلي حد الصراع الشجار مع هذه الذات الساكنة فينا ، إنها الإنسان الوحيد الذي لا ينفصل عنا أبدا؛ لذا فهو يعرف عنا كل شيء.. يلامس أعماقنا من الداخل..الوحيد الذي يعرف حقيقتنا يدرك متي وأين وكيف ينفصل ظاهرنا عن باطننا حينما نتظاهر أمام الآخرين بعكس ما تضمره نفوسنا..

إن هذا الإسقاط المتجسد في إبداع محسن خضر يأخذنا إلي حالة أخري تحدث عنها علماء النفس ألا وهي "الفصام" أو"الشيزوفرينيا" فهذه المطاردة المتبادلة بين البطل والآخر هي في الحقيقة تشكيل درامي لحالة الانفصال عندما يشعر الإنسان أنه في حالة ابتعاد عن عالمه.. عن بنائه الشخصي: الفكري والعاطفي.. هذا التفكك للشخصية قد يكون بوعي أو بغير وعي..المهم أن الشخصية عندما تشعر في وقت ما بعجز عن التواصل مع عالمها الخارجي ومع المحيطين بها وعدم قدرة في الوقت نفسه علي التصالح مع حياتها الخاصة قد تصاب بهذه الحالة..لكن إبداع محسن خضر يسعي بالتشكيل الدرامي لهذه الحالة أن يؤكد لنا علي هذه الثنائية الإنسانية التي سبق ذكرها ألا وهي "الرائي والمرئي" .. يجب أن ندرك جيدًا طبيعة ما نقوم به من أدوار في هذا العالم.. قيمتها..الأثر الناجم عنها لأننا في هذه الدنيا لسنا وحدنا ولسنا بمعزل عن السياق المحيط بنا وكل ما نؤديه من أفعال يؤثر بدرجة ما في الواقع

من حولنا وبسبب هذا التأثير المرتبط بأدائنا فإننا تحت رقابة الآخرين سواء أعطونا الفرصة لأن ندرك ذلك أم لا..وعلينا أن نعلم أن هناك رقابة من طراز خاص لن نستطيع الفكاك منها مهما حاولنا ولن نستطيع خداعها مهما كانت قدرتنا علي المراوغة إنها ذاتنا الداخلية، ضميرنا الذي يعرف عنا أدق التفاصيل..

ولأن اللغة أداة فعالة نعبر من خلالها عن رؤيتنا للعالم ونقوم بتوظيفها كذلك في رسمه علي الورق وتحويله إلي كلمات بإمكانها الحضور في مساحة أكبر من البشر والتواصل مع فضاءات زمانية ومكانية وسياقات ثقافية مختلفة فإن هذا التلازم الحاصل بين الذات الإنسانية وهذا الآخر الكامن بداخلنا قد تحول إلي تلاصق علي مستوي اللغة ولنتوقف مع محسن خضر عند هذين التركيبين في النص السابق من قصة الآخر:الأول "يراقبني" والثاني "أراقبه".. إن التركيبين علي المستوي الزمني ينتميان إلي المضارع ومن ثم فإنهما يعبران عن حال قائم ومتجدد.. أما عن الياء في التركيب الأول فهي إشارة إلي زمن المضارع وفي الوقت نفسه تعبر عن ضمير الغائب المفرد المذكر (هو) ..إن هناك ذاتا فاعلة تقوم بفعل المراقبة هي هذا الآخر الـ(هو) الذي يتجسد لغة من خلال هذه الياء في الفعل "يراقب"..أما عن المفعول به الذي يقع عليه أثر هذا الفعل فهو ضمير المتكلم المعبر عنه بحرف الياء في التركيب "يراقبني" إنه هذه الـ(أنا) الواقعة في دائرة الضوء بالنسبة لهذا الآخر..فحرف الياء ه في بداية التركيب يشير إلي الآخر.. الغير المحيط بك في عالمنا وفي نهاية التركيب يعبر عن الـ(أنا) المتكلمة ألا يثير فينا هذا الأمر شيئا؟.. إنها اللغة التي يمكنها أن تحتوي العالم..أن تختزله..إن اللغة وعاء يضم البشر والأشياء..يحتضنها علي ما بينها من تناقض..فالياء حرف من حروف اللغة وهي شاهد علي أن هذه اللغة قادرة علي احتواء الثنائيات التي يتضمنها العالم..الأنا والهو (الآخر).. الأبيض والأسود.. الحركة والسكون.. الليل والنهار..

إن هـذا التلاصـق بـين اليـاء الأولـي المعـبرة عـن الآخـر واليـاء الأخـيرة المعبرة عن المتكلم في التركيب "يراقبني" تحيلنا إلي التلازم الحاصل بين كل واحد فينا وذاته الداخلية التي تكاشفه دائما.. ترفع الغطاء عنه ويبدو أمامها بلا حجب تحول دون وقوفها – إلي حد كبير – علي جواهر الأشياء المتعلقة به.. وفي هذه المساحة الفاصلة بين الياء الأولي والياء الثانية في "يراقبني" تتشكل دراما المواجهة بين الطرفين..صراع الإنسان الداخلي..تفاعلاته الذهنية والعاطفية التي تؤثر في تقييمه لذاته وإعادة تشكيله لها..هنا يدخل التركيب "أراقبه" الذي تظهر فيه الذات المتكلمة أولا من خلال حرف الهمزة ويأتي الآخر ثانيا من خلال ضمير الغائب (الهاء) في نهاية التركيب.. إن هذا التركيب علي وجه التحديد يعبر عن هذا الدور الذي يقوم به هذا الآخر الساكن داخلنا تجاهنا، إنه هذه المرآة التي نقف أمامها لنري أنفسنا.. نحاول أن نتلمس مواطن القبح والجمال في بنائنا الإنساني.. إن هذا الآخر قد ظهر في اللغة من خلال ضمير اسمه (الهاء) وفي سياقنا الواقعي نطلق علي هذا الشيء الكامن داخلنا اسم الضمير أيضا أليس كذلك؟ إنه الموجه لنا.. المرجع الذي نحتكم إليه إذا ما شعرنا أننا مهددون بالجنوح أوالانحراف عن الطريق الآمن المستقيم..

إن التركيبين "يراقبني" و"أراقبه" عند محسن خضر يعدان أدوات جمالية استعان بها هذا المبدع في رسم لوحة للذات البشرية داخل العالم في علاقتها بشقها الداخلي الذي جعل منه كاتبنا كيانا إنسانيا كامل التكوين تشكل بواسطة اللغة في كلمة واحدة هي "الآخر".

ويبدو أن رسم هذه اللوحة ليس مقصورا علي ثقافة محددة أو إطار زمني بعينه ولنتوقف عند نموذج موجود في الثقافة الإسبانية..للأديب "خوان خوسيه مياس"؟..فلهذا الرجل قصة قصيرة تلتقي – إلي حد كبير – علي مستوي الفكرة مع قصة الآخر عند محسن خضر..إنها قصة **"تناظر"** التي تولي ترجمتها إلي العربية مع إبداعات قصصية أخري لأدباء

من إسبانيا ومن أمريكا الاتينية الأستاذ الدكتور محمد أبو العطا أستاذ الأدب الإسباني، الذي قام بنقل هذه الإبداعات إلي ثقافتنا العربية تحت عنوان – تمثل إطاراً عاماً يحتويها - هو **"وفي جيبه المطر"**. وبطريقة تقدم لنا نموذجا للمترجم المبدع الذي يتجاوز حدود النقل فحسب ليكون مثالا للشخصية الناطقة بصوتين: صوت اللغة التي يأخذ من ثقافتها وصوت اللغة التي تستقبل هذا الوافد في مزيج متجانس يمنح لكل ثقافة مدارها الذي تتحرك فيه بحيوية ليجتمع الاثنان في النهاية عند نقطة التقاء واضحة هي هذه الشخصية حلقة الوصل..

ومع خوان خوسيه مياس سنتوقف عند تشكيله لهذه الدراما المعتمدة علي المواجهة بين الـ(أنا) وهذا الآخر الكامن داخلها الملازم لها دائما..وقد وضع لهذه الدراما عنوان **"تناظر"** وهو اسم قصته القصيرة التي يمكن القول: إنها تأتي بموازاة "الآخر" عند محسن خضر..ألا تقودك هذه الكلمة: تناظر إلي شيء؟..إن من جيرانها في المعني (مناظرة)..عندما يتواجه طرفان في قضية ما كل طرف له أسانيده التي يحرص علي البرهنة بها علي صواب موقفه في محاولة لكسب معركة يراها قائمة مع طرف آخر..فمعظم صراعات العالم بل جميعها – إن صح القول – تقوم علي هذه المناظرة؟ كل طرف يري الحق معه لذا فإن عليه أن يصارع من أجل ضمان بقائه.. إن المناظرة القائمة في واقعنا بتبعاتها السلمية وغير السلمية كان لها صداها في الإبداع الإنساني علي اختلاف أشكاله وهاهوذا خوان خوسيه مياس يوظفها في تجسيد هذه المواجهة الكائنة علي المستوي الفردي داخل الذات البشرية الواحدة مستخدما كلمة **تناظر**.. إن الكلمتين: تناظر ومناظرة قد خرجا من جذر لغوي واحد هو الفعل **(نظر)** الذي يعني تركيز العدسة الرائية علي الآخر المنظور.. ونحن نعلم أن النظر مرتبط بالعين.. والعين لها مكانها في مقدمة وجه الإنسان لذا لن يكون من العسير علينا أن نربط بين **النظر والتناظر والمواجهة** التي هي مشتقة من الجذر اللغوي (وَجَه) ومصدره وجْه والوجه بالنسبة للإنسان يمثل أداة فعالة نستطيع من خلالها التمييز

بين شخص وآخر.. علي كل حال فإن عنوان قصة خوان خوسيه مياس "تناظر" قد جاء علي وزن (تفاعل) وهذا الوزن في اللغة العربية يعني المشاركة أي أن كلا الطرفين المتناظرين يقوم بهذه العملية (المناظرة)؛ فإذا كان هذا الآخر الكامن بداخلنا ينظر إلينا.. يراقبنا فنحن بالمثل نفعل معه ما يفعله تجاهنا.. ولنحاول أن نتعايش مع قصة خوان خوسيه مياس من خلال النص الآتي:

"حسن لقد حرمني الشخص الوقح المذكور من متعة مشاهدة ذلك الفيلم التسجيلي المثير والمكثف الذي فاتتني منه بلا ريب أشياء كثيرة لكن الأنكي أنه بعد الخروج من السينما راح يتعقبني في كل شارع بوقاحة وخبث مثيرين، بوقاحة لأنه لم يفعل شيئا سوي النظر إليَّ وبخبث لأنه بدلا من أن يسير خلفي سار أمامي ولكنه كان دائم الالتفات وعلي وجهه تعبير ارتياب وكأنني من الأشقياء المعروفين أو شيء من هذا القبيل.

أخفقت في التخلص منه بشتي الحيل ولكن يلاحظ أن الشخص أستاذ في هذا الضرب من المطاردات ولم أجد سبيلا إلي إزاحته عن كاهلي إلي أن توقف بعد ساعتين من مطاردة لا ترحم أمام قسم للشرطة ونبس بشيء إلي حارس البوابة مشيرا إليَّ وأنا واصلت التقدم دون أن أرتاب فيما كان ينتظرني، ما حدث أنني ما إن بلغت بناية الشرطة حتي استوقفني الحارس وسألني عن مبرر تعقبي ذلك السيد شرحت له دون أن أفقد أعصابي أو هدوئي أنه مخطيء فالمطارَد هو أنا ومع ذلك أجبرني علي الدخول ومعي الشخص الآخر الذي اتهمني أمام وكيل النيابة بأنني ضايقته بمرفقي وركبتي أثناء عرض الفيلم وبالسير وراءه طيلة المساء"[1].

إن البطل المتكلم كان يري ويُري في الوقت نفسه، انتبه معي إلي قول البطل متحدثا عن ذلك الآخر الظل داخل القصة "..بدلا من أن يسير

(١) أدباء من إسبانيا وأمريكا اللاتينية، وفي جيبه المطر، ، ترجمة: محمد أبو العطا، سلسلة آفاق عالمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م، ص ٤٤ ٤٥.

خلفي سار أمامي" إن السير للأمام يعطي إيحاء كما لو أن هذا الظل يعرف كل شيء عن هذا البطل: ماضيه، حاضره، وحتي مستقبله ودليل ذلك أنه يسير أمامه لا خلفه، إن السير للأمام يعني أنه يسبقه بخطاه وكأنه علي يقين مما سيقوم هذا البطل المتكلم بفعله..هذه الدرجة من الإدراك تجعلك مضطرا لأن تعيد حساباتك جيدا قبل أن تنجز أي فعل من شأنه أن يضعك في موقف لا تحسد عليه مع هذا الظل الساكن داخلك المراقب لك دائما..

إذاً فعندما نتعمق في عالم خوان خوسيه مياس نجد أن بطله المتكلم هو الفاعل الرائي والمفعول المرئي معا..في أحيان كثيرة يحاول الإنسان التخلص من عيوبه وما قد يقع فيه من أخطاء بأن يرمي بها علي الغير في سعي من جانبه إلي تفادي مواجهة ربما لا يستطيع تحملها لأن نتائجها ستكشف عن واقع يسعي هو للهروب منه..ألم تقم أنت وأنتِ بهذا الأمر مرات كثيرة؟..ألم تمرعليك تجارب كثيرة قررت فيها ألا تتحمل سلبيات ما فعلت بأن تتهم الآخرين بها؟..إنك تتفادي مواجهة نفسك لأنها حتما ستكون صعبة.. إن هذا الواقع الإنساني الحاصل والمتكرر بصفة دائمة حاول المثقف الأديب الذي يتجاوز بخطابه الإبداعي حيز ثقافته وإطاره الزمني المحدود متوجها به إلي الجماعة الإنسانية بصفة عامة أن يجسده في ثياب درامي يعكس هذه المطاردة بين الذات وكيانها الداخلي..هذا الصراع بين الطرفين.

إن الآخر عند محسن خضر وخوان خوسيه مياس محاولتين إبداعيتين لعلاج عيوب تعاني منها الذات الإنسانية علي المستوي الواقعي..هذه العيوب قد تسجن الذات..تحتجزها..تحول دون انطلاقها داخل فضاءات العالم بوعي وبإيجابية..وهذا ما حاول خوان خوسيه مياس التعبير عنه بطريقة رمزية عندما أشار إلي أن بطل قصته المتحدث بضمير المتكلم قد احتجزوه داخل قسم الشرطة:

"أما أنا فقد احتجزوني عدة ساعات، في نهاية الأمر أجبروني علي دفع غرامة..أطلقوا سراحي مع التهديد بمثولي أمام القضاء إذا عاودت الكرة..منذ ذلك الحين كلما طاردني..يلقون القبض عليَّ أنا" [1].

لذَّة الجنون .. قراءة تأملية في قصتي :

"امرأة أنا" لليلى الشربيني ، و"من فرط الدموع" لأنا ماريا سكاراموتسينو

ظل المجتمع العربي لفترة طويلة مجتمعًا أبويًا تقليديًا يحتفي بالصوت الذكوري، ويسعى في أحيان كثيرة إلى وأد الصوت النسائي، وتحويله إلى صدى خافت لنظيره الذكوري، خالقًا بذلك نوعًا من التمييز الجائر - الذي استقر في الأعراف الاجتماعية والتقاليد الثقافية - بين الرجل والمرأة، فمنح الأول قدرًا هائلاً من الحرية خولت له التحرك السلس والانتقال الحر في المجالات كافة، فبدا أنه الفارس الأوحد في الميدان، ولم يعترف للثانية بهامش الحرية بل تعامل بوصفها ظلاً للرجل وتابعًا له، فبدت كذات هامشية الحضور، لا لأنها كذلك، ولكن لأنها لم تمنح مساحة التجريب والممارسة الممنوحة للرجل.

ولكن المرأة تمردت على وضعها القاهر، وسعت لاستعادة حقها، مانحة الرجل صك الغفران لأنه أخذ بيدها في بداية القرن الماضي، لكي تسترد ما سلب منها، وبالفعل تمكنت المرأة من استغلال هذه الموارية التي اتيحت لها، فاستطاعت بفضل طاقتها الخلاقة الممتاحة من داخلها أن توسّع الفراغ فيصير: بابًا مفتوحًا" مشرعًا، يتوالى عبور المبدعات من خلاله في المجالات كافة، وفي الأدب بشكل خاص، حتى صرنا بإزاء ظاهرة تفجّر الوعي النسائي في الأدب.

فبزغ مفهوم **"الأدب النسائي"** الذي أثار - ولا يزال - إشكالية تفسيرية بين من يتعاطونه، وظهر فريقان؛ يتعامل الأول مع المفهوم وفق رؤية تسامحية تتماز بالرحابة الفكرية، ويغلق الثاني الدائرة المفهومية على

---

(١) السابق ص٤٥، ٤٦.

فئة بعينها، فيرى الفريق الأول أن المفهوم يتسع لكل الأعمال الإبداعية التي يكون موضوعها الرئيس المرأة أو أحد قضاياها التي تتعالق بشكل عضوي بالذات الأنثوية، بغض النظر عن التصنيف الجنسي للصوت المعبر عن هذه القضية المؤطرة بالسياق النسائي، فقد يكون هذا الصوت مذكرًا أو مؤنثًا، ويلمع في هذا السياق اسم "إحسان عبد القدوس" الذي استطاع ببراعة - تشهد بها النساء - أن يتمثل الذات الأنثوية، فعايش سياقاتها، وغار في أعماقها، ونفذ ببصيرة إلى مواضع فرحها وألمها بمذاقها الفعلي وحجمها الطبعي،فكان الصوت الزاعق للحضور الأنثوى على الساحة الأدبية، ثم السينمائية، وأخيرًا الدرامية، لفترة طويلة.

أما الفريق الثاني ويتمركز في بؤرته الوعي النسائي المتشدد، الذي ربما سعى إلى ممارسة التشدد الذي مورس عليه من قبل، فيرفض هذه الرؤية المنفتحة ويستبدل بها رؤية مفهومية تحصر الأدب النسائي في الأعمال الإبداعية المنطلقة من لدن الذات المبدعة بمفهومها الجنسي لا الأدبي، أي بوصفها امرأة أولاً وأخيرًا، ويتمثل العنصر المركزي في هذه الرؤية في الإيمان العميق بأن المرأة هي الأقدر على التعبير عن قضاياها لمعايشتها لها بشكل دائم بفضل طبيعتها النفسية والفسيولوجية، والتي يصعب على الرجل - مهما سعى بحسن نية وصبر - إدراكها، وأقصى ما يمكن أن يصل إليه الرجل - وفقًا لهذه الرؤية - هو ملامسة القشور الخارجية دون أن يصل إلى لب القضية، لأن مفهوم التمثّل يحمل في طياته اعترافًا بعدم التماثل، فهو يتكئ على التشبيه الذي هو درجة أدنى من التطابق الضروري في هذا السياق. فهذه الرؤية تتلوّن بعاطفة حادة تجنح إلى غلق الدائرة على الذات الأنثوية بحضورها المرجعي الحقيقي لا الأدبي

يصير من حق المتلقي أن يقتنع بمبررات أي من الفريقين، ويؤمن بصواب منطقه، أو أن يجاوز هذه الإشكالية التفسيرية، ويغض الطرف عن مقارباتها النظرية، وروافدها الأيديولوجية، مركزًا جلّ اهتمامه على العمل الأدبي ذاته ، فيقوم بعملية حذف افتراضي لاسم المؤلف من

على صفحة الغلاف الخارجي فيصير المتن الحكائي هم المحك الحقيقي لموضعة هذا العمل أو غيره ضمن الحدود المفهومية للأدب النسائي.

الجنون ...هروب إلى الحقيقة :

اخترنا قصة **"امرأة أنا" للقاصة المصرية ليلى الشربيني من مجموعتها القصصية "الكرز"**، والتي تعلن افتتاحيتها حضور الوعي النسائي وما يستحضره من استلاب وفزع داخلي، تقول..

" – امرأة أنا.

– أنتِ مجنونة؟

– ربما.

– تحتاجين لحقنة.

– حتى يتوقف الجنون؟

– حتى يتوقف عقلكِ.

– توقف عقلي وتوقف الجنون، وأخذتُ الحقنة..وحقنة أخرى، وبدأتُ أذهب وحدي إلى الصيدلية لآخذ الحقن، بدأتُ أيضًا أنام وآكل، بدأتُ أحيا مثل الأخريات.

– أنتِ مجنونة.

– ألم يذهب الجنون؟

– المجنون لا يشفى..استمري على الحقن." [1].

يبدو لنا من الوهلة الأولى أننا بإزاء ذاتين تتحاوران حوارًا خارجيًا (ديالوج)، الأولى تبدو مجنونة مضطربة، والثانية تبدو حكيمة تسعى إلى مساعدتها فتمارس معها أفعال النصح والتوجيه، ولكن دعونا نبدأ بطرح سؤال أولي وبسيط..

---

(١) ليلى الشربيني، الكرز، مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى،١٩٩٤م، ص٢٧.

obeikandl.com

من هو المجنون ؟

أتوقع أن تستدعي ذاكرتنا على الفور صورة ذالك الرجل ـ أو المرأة ـ الذي نراه في الشارع في أثناء عودتنا للمنزل،مرتديًا ملابس غريبة وممزقة، مطلقاً لحيته وشعره، وتبدو علامات الاتساخ كاسية لملامح وجهه، فتعوقنا عن تحديد سنه الحقيقي وشكله الأصيل، متلفظاً بعبارات غير مفهومة، وبين الشعور بالتعاطف معه والرهبة والخشية منه تتراوح معاملتنا له.

ولكن هل سألنا أنفسنا يومًا كيف استطاع هذا الرجل أن يواصل حياته على الرغم من طبيعته الانعزالية هذي، فعندما نتابعه على مدار اليوم سيتبين لنا أنه يمارس أحيانًا طقوسًا عادية مثلنا؛ فينهض ذاهبًا إلى أحد محال الأطعمة طالبًا الطعام، فيمنحه صاحب المطعم ما يريد دون أن يأخذ ثمنه بالطبع، أو يمنحه أحد المارين ما يسد به رمقه، فيأكل بشراهة ونهم، وعندما ينتهي ينام قرير العين أين شاء وأنّى أراد.

إذن هذه الذات تمارس سلوكًا مشابهًا لسلوكنا في بعض الأحيان تحقيقاً لأهدافها النفعية الملحة التي لا تتحقق سوى بتمثّل منطقنا نحن – العاقلين - فهي تتخلى عن منطقها، وتقبل بمنطقنا وتتعامل من خلاله، وعندما يتحقق لها الحد الأدنى من متطلباتها تعود إلى عالمها الذي اختارته أو فُرض عليها.

إن خروج هذه الذات من حالة الجنون ـ كما نعرفها ـ إلى حالة العقل ـ كما نظنها ـ ثم العودة للحالة الأولى وهكذا دواليك، يجعلها ذاتًا واعية تملك قدرًا كبيرًا من المعرفة الذهنية التي تمكّنها من تمثل الحالتين، والاختيار بينهما، ومعايشة كل حالة بكامل مقتضياتها وملابساتها.

فرؤيتنا للجنون تبدو رؤية مشوشة يسودها الاضطراب والضبابية، لأننا ننظر دائمًا إلى المجنون من موقع فوقي مفارق مرده إدراكنا العميق بالمساحة الشاسعة التي تفصل بيننا وأولئك الذين يمارسون سلوكًا مستغربًا من قِبلنا، ولا شك أن هذا الإدراك يحقق لنا إحساسًا بالراحة والأمان.

ولكن دعونا نخضع هذا الأمر للمساءلة الجدلية، فالجنون في حقيقته مجاوزة للمألوف، وعدول عن السلوك التقليدي الذي اكتسب رصانته بفضل التداول واعتياد السياق المحيط عليه، فترسخ في وعي الجماعة، التي تتناسى بفضل مرور الزمن اختبار فاعلية هذه الأفعال ومدى مناسبتها لمقتضيات الفترة الراهنة ومعطياتها، فتغفل عن مساءلة هذه الأفعال تعصبًا لها بوصفها مقدسات فكرية وسلوكية متوارثة تمارس هيمنتها وسطوتها على وعي الجماعة، ويعد الخروج عليها أو مجاوزتها نوعًا من الانزياح الأيديولوجي والانحراف السلوكي الذي يستحق صاحبه أن تلفظة الجماعة وتخرجه من محيط حضورها، وتتعامل معه بشح بالغ باعتباره ذاتًا انتهكت حرمة الوعي الجمعي، وتبنّت لنفسها وعيًا مغايرًا.

ولكن هل كل ما يتبناه السياق المحيط من رؤى ومواقف وأفكار، وكل ما يمارسه من سلوك وعادات ينطوي تحت لواء الصحيح، فالتباين في الرؤى بين الجماعة المرفودة بخبرة الأسلاف والفرد الباحث عن حلمه، والمؤمن بضرورة توجيه طاقته إلى المجال الذي يطمئن إليه، يخلق نوعًا من المفارقة الأيديولوجية بين الذات والآخر، هذه المفارقة التي تتحول إلى انفصال بين الوعيين، فتتخذ الجماعة موقفًا معاديًا من الذات متهمة إياها بالجنون، فارضة بذلك نوعًا من العزلة عليها، لا لشيء سوى لأنها تمسكت بحقها في الاختيار، غير أن الذات الواعية بقدراتها والمدركة لتبعات الخروج على المألوف تتأطر رؤيتها بننظرة تسامحية تصالحية مردها إدراكها المرهف أن للتغيير عواقبه، وأن مخالفة سياق الجماعة ومحاولة الانفلات منه لابد وأن يعرّضها للهجوم، ومن ثم يصير وعي الذات في حقيقته وعيًا ثنائيًا، وعي بما تقوم به، ووعي برد فعل الآخر تجاه هذه الأفعال.

إذن ليس كل من يطلق السياق عليه "مجنونًا"، يكون منحرفًا في حقيقته، بل ربما كان هو صاحب الرؤية الصائبة،وكان السياق أضعف من أن يواجهه، فسعى إلى عزله عبر هذه التهمة التي لم ينج منها كل من سعى إلى تغيير وعي الجماعة، سواء أكان مبدعًا أم سياسيًا أم أديبًا أم نبيًا، لأنهم سعوا إلى تحطيم الأصنام الفكرية للجماعة، وقليل من تلك الذوات استطاع أن يصمد أمام هذه الاتهامات، فكافأه التاريخ وسجله في متونه بحروف من نور، حيث يصير المجنون - بفضل الوعي التاريخي الذي يعيد الأمور دائمًا إلى نصابها - ذاتًا تلقى الترحيب والقبول من أفراد الجماعة كافة، لأنها استطاعت أن تعيد صياغة مفردات الوعي الجمعي، وتؤسس وعيًا جديدًا يحمل في طياته عوامل بقائه واستمراريته لفترة زمنية محددة يصير بعدها مؤهلاً للتغيير وهكذا دواليك، بحيث يغدو الجنون في أحيان كثيرة صنوًا لمفهوم التنامي الطبعي للمجتمع.

وعندما تلفي المرأة نفسها مفعمة حتى التشبع في مجتمع ينفي حقها في العيش بحرية، عندئذ تكتشف أنها في حاجة إلى التدرّع بشجاعة الجنون، والتذرّع بملابساته حتى تتمكن من انتزاع حقها المسلوب، فيصبح الجنون هنا خلاقًا ممثلاً لجوهر العملية الإبداعية التي ربما كانت مؤلمة في تلقيها الأول، وممتعة وشائقة في تلقيها الثاني، وضرورية في تجاوزها.

إن هذا الفهم يمنحنا حقًا شرعيًا، في إعادة قراءة الافتتاحية الحوارية للقصة، حيث نصير أمام ذات واحدة، ذات المرأة، التي تقف أمام المرأة، فترى في الوجه المقابل المنعكس على سطح المرآة، امرأة تماثلها شكلاً، وتنفصل عنها فكريًا، فنغدو أمام ذات واحدة تستدعي وعيين في إطار حوار داخلي(مونولوج)، وعيها الخاص كذات أنثوية مقهورة، ووعي الجماعة المحيطة، ولا نحدده بالوعي الذكوري، لأن المرأة في أحيان كثيرة تكون أكثر عداء لأفكار المرأة الأخرى، وأكثر صراحة في

المجابهة من الرجال المطمئنين إلى رسوخ سلطتهم المجتمعية، بما يجعلهم أشد تسامحًا، وأكثر قابلية للتعاطي مع ما تطرحة المرأة من بنات الجنس الواحد.

تخوض ذات المرأة في هذه الافتتاحية الموجهة صراعًا أيديولوجيًا مع وعي الجماعة، صراع بؤرته المركزية صالحية الوجود، فتسعى الذات إلى استبدال مفهوم "البقاء للأصلح" بمفهوم "البقاء للأقوى" المشدود إلى قوانين الغابة بصراعاتها الحيوانية والشهوانية، فتصدح في بداية النص بمسلمة بدهية (امرأة أنا) وكأنها تؤكد على رسوخ موقفها وفخرها بجنسها وانتمائها له، معلنة منذ بداية مساجلتها الحجاجية عن قضيتها الوجودية، التي تحرر بها الخطاب وتنقله من كونه تعبيرًا عن مشكلة ذاتية إلى أزمة كونية تخص المرأة كذات إنسانية لها الحق في الحضور والمشاركة.

ويترجم هذا الوعي بملمح أسلوبي فتتقدم كلمة "امرأة" إلى صدر الجملة، وتتأخر "الأنا" الفردية التي تعي هشاشة موقفها عند حضورها الفردي فتحتمي بالآخرين، وبالأحرى بالأخريات التي تحمل على كاهلها عبء التحدث بصوتهن والإنابة عنهن في هذه المباراة الذهنية.

غير أن وعي الجماعة لا يقف جامدًا بل يكشر عن أنيابه ويظهر شراسته عندما يتجاوب مع ملفوظ المرأة بسخرية لاذعة، فينقض المسلمة البدهية بجملة استفهامية فاضحة "مجنونة أنت؟" فيكشف برده هذا عن خواء وعائه الفكري، وعجزه عن مواجهة الذات فيصدر إليها تهمًا جاهزة إن جاز التعبير، إن الجماعة تلقي بتهمة الجنون في وجه كل من يخالفها، ويسعى للانعتاق من أسر سلطتها الطاغية، إنه اتهام ترهيبي تعاقب به من يفكر في مجاوزتها.

غير أن الآخر الناطق بصوت السياق المحيط، يقع الشرك الذي نصبته له ذات المرأة، عندما يقابل هذه المسلمة بجملته الزاعقة تلك،

فيتعرى أمام المتلقي الذي يتبين له زيفه لأن رفضه للمسلمة البدهية ونقض منطقها الرصين، يعد مخالفة فاضحة للمنطق الإنساني، وهو ما يكشف عن الهشاشة العنكبوتية للمرتكزات الأيديولوجية للآخر.ومن ثم يخسر الآخر منذ افتتاحية النص تعاطف المتلقي الذي يتوجه إلى ذات المرأة ومنطقها العفوي السليم.

إن الجنون هنا يتجرد من دلالته السلبية كخروج عن قواعد المنطق، ويكتسب دلالة إيجابية، مفادها أن من يتهم به قد تمرد على السياق الفاسد، وواجهه وسعى إلى الكشف عن نواقصه وهناته، وبالتالي يصير من حقه التباهي به - أي بتهمة الجنون - أمام الآخرين - مثلما يتباهى كثير من السياسيين بفترات اعتقالهم في عصور سابقة سادها الفساد - فيصير الجنون هنا أيقونة تؤشر إلى قدرة الذات على مقاومة السلطة المجتمعية الجائرة وعلامة سيميولوجية على مقاومتها له.

يتبدى هذا بشكل واضح في التساؤل الذي تطرحه ذات المرأة على الآخر "حتى يتوقف الحنون!!"، فيكون رد الآخر "حتى يتوقف عقلك"، إن الجنون يصير هو العقل ذاته باعتراف الآخر المجادل، فالذات تطرح تساؤلاً متوترًا لا يقنع باليقين الجاهز، فإذا بالآخر يمنحها هذا اليقين بجملة غير متوقعة، وهنا تنطرح قضية خطيرة وهي أن السياق عندما يلفظ أحد أبنائة فليس من الحتمي أن يكون الرفض نتيجة لفساد هذا العضو، بل ربما كان الأمر عكس ذلك؛ فيكون الرفض نوعًا من أنواع الخشية على ما يظنه ثوابت قيمية للمجتمع، فالسياق هنا يعلم أن ذات المرأة هي العاقلة وأن رفضه لها هو الجنون عينه، وعلى الرغم من ذلك يستميت في الدفاع عن موقفه، ولا شك أن المتلقي يزداد تعاطفًا مع المرأة بفعل هذا الاعتراف المزعوم لأنه اعتراف منطلق من لدن الجماعة المعادية فيكتسب قوة تأثيرية أكبر، إنها شهادة الأعداء التي يفخر بها المحارب الصلب.

ولأن الضعف سمة بشرية، فإن الذات لم تتنزه عنه، معلنة أنها وافقت على شروط السياق (توقف عقلي وتوقف الجنون، وأخذت الحقنة..وحقنة أخرى، وبدأت أذهب وحدي إلى الصيدلية لآخذ الحقن، بدأت أيضًا أنام وآكل، بدأت أحيا مثل الأخريات) لقد قبلت التعامل بمنطق الجماعة ، فمارست السلوك ذاته، الذي مارسته الأخريات الخانعات القابلات بفتات الحرية، اعتادت على معاملاتهم النفعية، ولكنها موافقة مؤقتة، استفاقت الذات منها بفضل وعيها الطاغي وسريرتها النقية، فأدركت أنها إن فعلت ذلك صارت مجنونة لا بالمنطق المجتمعي، ولكن بالمنطق البشري الحصيف، إن تخلت عن عقلها وما تختزله ذاتها من قيم نبيلة تصير ذاتًا هامشية بلا خصوصية مثلها مثل الأخريات أو الآخرين عديمي التأثير، فيصير حضورها مثل غيابها بلا قيمة حقيقة، ترفض الذات بفطرتها السليمة هذا الانزلاق ووتتجاوزه معلنة العصيان من جديد، ومن ثمّ يعاود السياق المتعصب اتهامها بالجنون (أنت مجنونة) فتطرح المرأة سؤالها الأليف (ألم يذهب الجنون؟)، فيأتي صوت الجماعة محملاً بدلالته المنفتحة (المجنون لا يشفى.. استمري على الحقن)، فهو يومئ إلى أن الذات الواعية التي تدرك إمكاناتها الحقيقية ستظل على وعيها البصير مهما حاول السياق الذي يموج بالتاقضات أن يستقطبها أو أن يأسرها بمفاتنه الزائفة، ولكن على الذات أن تدرك تبعات محاولتها البحث عن الحقيقة، فلكل شيء ثمنه ومتعته، وهي الحكمة التي صاغها المتنبي ـ أقرب الأسماء الشعرية العربية إلى الذاكرة ـ في بيته الشهير :

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم

إنه الشقاء الأليف، الذي يستشعر المرء متعته ونعيمه بعد أن يصل من خلاله إلى هدفه، فيتبدل النصب ويستحيل نعيمًا أبديًا، شقاء الطالب المجتهد، الذي يدرك قيمته عندما تكرمه الدولة لتفوقه في نهاية العام،

شقاء الأم الحبلى الذي يتبدد وهي ترى وليدها يبسم لها فتحتضنه، فتحتضن به العالم، شقاء الأب الذي يذرف دموع الفرح وهو يحضر عرس الابنة الكبرى التي استطاع أن يسلّحها بالخلق والعلم والدين على الرغم من مرتبه المحدود، في حين يتحول النعيم الوقتي للذات الخاملة جحيمًا تصطلى بناره عمرها كله، فتتمنى أن تكون شيئًا منسيًا.

يصير الجنون معادلاً للحقيقة في أبهى صورها، والتي تنهض بالواقع من حمأة الاختلال السلوكي والاضطراب الفكري والتشويش القيمي، الذي تحتمي به الذات لتؤسس به عالمًا مغايرًا ناجز الحضور، فاره البناء، فتستحيل المحنة منحة، ويتردد صوت الحكيم وهو يردد (أنا مجنون - في مجتمع فاسد - إذن أما عاقل).

الجنون.. جسر إلى الخلود :

تستدعي الذات في حوارها الحجاجي شخصية هاملت، تلك الشخصية المفعمة بالتوترات والتي خلّدها الكاتب الإنجليزي الأشهر "شكسبير" في رائعته التي تحمل اسم البطل ذاته، الذي تمثلت أزمته في الصراع الداخلي بين الرغبتين المتناقضتين، الرغبة في العيش في سلام وهدوء، والرغبة الملحة في الانتقام من العم الذي قتل الأب وتزوج الأم، فدُفعت الشخصية دفعًا إلى قدرها المحتوم الناتج عن هذا التناقض، لتختتم المسرحية بموت الأبطال جميعهم.

وإذا كان الإبداع يرتبط جذريًا بالحب، فإن "جوليت" التي نستحضرها دائمًا في تلازمها مع صنوها الأجل "روميو"، تدخل في علاقة تآزر مع "هاملت"، فكلاهما عاش الواقع الرافض له والمسبب لأزمته.

تستحضر الذات هاتين الشخصيتين الأثيرتين وهي تواصل مساجلتها الحجاجية مع الآخر:

" - وماذا عن هاملت؟

– كان يحتاج إلى حقنة.

قال الطبيب إن هاملت لو أخذ الحقنة لما تطاول عليه شكسبير فكل ما عانى فيه المسكين هاملت كان سيتوقف عند أخذه الحقنة، ربما أيضًا تغيرت الأحوال وذهب إلى زوج أمه لتقبيل يده، هكذا صرت، تعلمت كلمة "يا فندم" إنها كلمة مريحة، فهي تجعل الشخص الذي تحدثه يعلم جيدًا أنك تضعه في المكان اللائق، ويصبح على استعداد لسماعك، وربما أيضًا للرد عليك.

– جوليت أيضًا كانت تحتاج لحقنة حتى لا تنتحر.

– نعم فأنا أنتحر لأنني أخذت الحقنة." [1].

تحتفي الذات بالشخصيتين الخالدتين، فتستدعيهما وتموضعهما في إطار الدائرة نفسها التي تتمركز الذات في بؤرتها، بحيث تغدو (ذات امرأة، وهاملت، وجوليت) كائنًا عضويًا واحدًا وإن تعددت العلامات الاسمية الدالة عليه، باختلاف العصر وملابساته، وإن جمعتهم الأزمة ومن ثم المصير.

فتبدو الذات على وعي كامل بطبيعة الشخصية العربية وذائقتها الخاصة، والتي يمثل الفكر التوثيقي أحد أهم روافدها، فتخلق لنفسها مرجعيةً تاريخية؛ عندما تحقق ربطًا تلازميًا بينها والشخصيتين الشكسبيريتين، اللتين أثبت الوعي الجمعي اللاحق فاعلية حضورهما، واستطاعت السنون أن تفك الشفرات المستعصية لمنطقهما، فأعلنت دون استحياء انتصار منطقهما في مقابل انهزام منطق السياق المؤطر لوجودهما، وأبرز علامات هذا الانتصار، أننا لا نزال نذكر "هاملت" و"جوليت" وسط هالة من التقدير والاحترام والتعاطف، دون أن يبقى للسياق الفاسد ذكرًا.

فذات المرأة تتغيّا توثيق مصيرها المستقبلي، في إطار نبوءة تستلهم مبرراتها من التاريخ الذي لا يكذب وإن تجمل لفترات قبل أن يتخلى عن جماله الزائف عائدًا إلى جماله الطبعي الأليف وأبرز علاماته المصداقية.

---

(١) السابق ص٢٨.

فترسخ حضور هاتين الشخصيتين في الوعي الإنساني العالمي حتى يومنا هذا يعكس ما تختزله كل من الشخصيتين من عوامل البقاء، وما تتذرع به من مقتضيات الخلود التي تهيأ لهما هذا الحضور الطاغي والاستمرارية المذهلة، والمعايشة المتجددة، فتفيد الذات من كل هذا، فتبدأ في استدعاء الشخصية الأولى"هاملت" في صبغة تساؤلية تتوشح بالبعد الاستنكاري "وماذا عن هاملت؟"، فكانها تقدم برهانًا على براءتها من تهمة الجنون وهي تصرخ "إذا كنت تتهمني بالجنون فلابد أنك تتهم هاملت أيضًا"، وتكون المفاجأة المذهلة عندما يأتي صوت الجماعة مقررًا لهذا الرؤية الفاسدة، فيعلن دون تحرج "كان يحتاج إلى حقنة".

فهاملت الذي سعى إلى الانتقام من زوج أمه ليعيد الأمور إلى نصابها، يصير كائنًا غريبًا من وجهة نظر السياق الفاسد، الذي يستبدل بالصراحة في العداء، المداهنة والنفاق، بل يزداد الأمر فجاعة عندما يأتي صوت الطبيب ـ المفترض أنه المعادل لصوت حكماء المجتمع ـ ليقدم روشتة العلاج غير المجدي لهاملت مؤكدًا أنه كان ينبغي عليه تقبيل يد العم، وهنا يتكشّف لنا فساد منطق الطبيب غير الحكيم، وهو ما ينسحب على مجتمع يتمركز في قمة هرمه هذه الآراء الفاسدة، فالمجتمع الذي يرى في النفاق والرياء آليات مقبولة يمكن لأفراده توظيفها في معاملاتهم اليومية، يصير مجتمعًا منحلاً لا يتغيا سوى الأهداف الاستهلاكية النفعية المتجاوزة لكل القيم الفطرية الطاهرة.

إن الحقنة هنا تصير معادلة للمبادئ التي يرسخها المجتمع في وعي أفراده، فيغدو من يستمسك بالقيم الإنسانية الرقراقة كائنًا نافرًا من وجهة نظر هذه الجماعة، يقول النص كل هذا دون وجود تفاصيل مبعثرة على فضائه.

فهاملت قد تعرض للأزمة نفسها التي تتعرض لها ذات المرأة، وهي أن هناك بونًا شاسعًا بين قناعات الذات (هاملت/المرأة) ومعطيات السياق المحيط، الذي يسعى بشكل ملحاح إلى فرض سطوته على أفراده،

وتظل الذات الإنسانية بما تحمله من نقاء هي القادرة على تجاوز هذه الأزمة عبر توظيفها لإمكانات عقلها وروحها ـ بوصفهما أيقونتين للذات الطاهرة ـ فتفارق هذا المجتمع وترفض مقتضياته، حتى وإن تراتب على ذلك صدام يفرض نوعًا من العزل الإجباري على الذات.

وتتباين ردود أفعال الذوات النقية تجاه هذا العقاب المجتمعي؛ فإما أن تسلّم الذات بأيديولوجيا المجتمع، حتى وإن بدت غير متوائمة مع أفكارها وغير متناغمة مع مخزونها الفكري، فتنهزم أمام سلطة الوعي الجمعي، فتنساق في قطيعه دون وعي، وإما أن تستغل هذه القطيعة وتظل محتفظة بقدرتها على المقاومة، بل وتمارس سلوكًا مضادًا يتمثل في محاولتها إيصال أفكارها ومبادئها وقناعاتها إلى أفراد الجماعة، وتصدير أيديولوجيتها لهم، وهكذا يكون دائمًا الكبار.

ولكن ذات المرأة لم تكن في ضعف الفريق الأول، فلم تستسلم لقدرها المحتوم، ولم تكن كذلك في رسوخ الفريق الثاني وثباته، فلم تصمد بشكل دائم بل ظلت تراوح بين الصمود والاستسلام، مما ساهم في تفعيل أزمتها "هكذا صرت، تعلمت كلمة "يا فندم" إنها كلمة مريحة، فهي تجعل الشخص الذي تحدثه يعلم جيدًا أنك تضعه في المكان اللائق، ويصبح على استعداد لسماعك، وربما أيضًا للرد عليك".

إن اعتراف الذات بانكسارها أمام طغيان سلطة الجماعة، وعدم قدرتها على استمرارية المقاومة، يبرز الوجه القبيح لهذا السياق المتسلط الذي يستنفر أدواته لإخضاع أفراده، فقد تعلمت الذات النفاق وربما تكون قد جنت ثماره النفعية.

ولكنها وهي تعلن هذا الاعتراف على مرأى ومسمع من المتلقين، ربما يكون لها غرض آخر أكثر عمقًا؛ فهي تكشف عن عورات هذا المجتمع، وفساد منطقه عندما تجعل من نفسها نموذجًا مؤقتًا لأحد أفراده، الذي استطاع أن يتكيّف مع معطياته، فتعاطي آلياته واستوعب

منهجه، وارتضى قوانينه، فمارس الكذب والنفاق والرياء، بوصفها عناصر رئيسة في البنيان الأخلاقي لهذا المجتمع، مما يعد كشفاً فاضحًا لأزمة غياب المعايير الأخلاقية، وكأن الذات تخلق شكلاً منطقيًا يتكوّن من مسلمتين تفضيان إلى نتيجة محذوفة نستطيع استشفافها من المقدمتين:

- أنا وافقت على شروط هذا المجتمع.
- شروط هذا المجتمع النفاق والرياء.

- **أنا فاسدة (فأنا أنتحر لأنني أخذت الحقنة)**

فالذات تستطيع أن تأخذ بيد المتلقي بسهولة إلى النتيجة السابقة، وكأنها تنصب الشرك للآخر المجادل، وتظل تجادله حتى تصل معه إلى هذه النتيجة المأساوية، وهذا الاعتراف الناجع الذي تتلفظ به الذات خاتمة به حجاجها مع وعي الجماعة، يعلن عن موقفها من المجتمع، فهي تدرك أنها إذا ظلت قابضة على جمرة الحق والخير فستكون النتيجة لفظ المجتمع لها، لعدم تعاطيها مع مفرداته السلبية، ولكنها لأنها ذات نقية فسرعان ما يزول أثر الحقن، فتعود إلى فطرتها مقاومة هذا التقهقر القيمي، المفروض عليها من السياق الشيطاني المحيط، فأسلوب التقية الذي توشحت به الذات يستحيل أسلوبًا واهيًا يتشظى أمام وعي الذات الممتاح من فطرتها السليمة المرهفة.

أنها نموذج للذات الطاهرة التي تتأبى على الانصياع لمقتضيات الواقع المرير غير المتجانس مع معتقداتها ومبادئها فتتمرد عليه، وتصنع لنفسها عالمًا يوتوبيًا أرحب تجد نفسها من خلاله، فتحفظ لروحها مكانًا مرموقًا في الذاكرة الإنسانية، مثلها مثل "جوليت" التي انهزمت أمام سلطة المجتمع ولكنها انتصرت أمام ذاتها وأمام المجتمع نفسه بعد فترة، فبقيت "جوليت" خالدة الذكر وغاب المجتمع القاهر.

إن المجتمع الذي رفض "هاملت" و"جوليت" ثم ذات المرأة، واتهمهم بالجنون لهو الأحق بالوسم بالجنون، فذات المرأة تعلن أنها كما عانت من

الأزمة التي عانت منها الشخصيتان الخالدتان، فمن الطبعي أن تتوحد معها في المصير، فكما رفض السياق الشخصيتين وصب عليهما لعنته متهمًا إياهما بالجنون مثلما فعل مع المرأة، فإن هذا السياق قد عدل عن موقفه بفضل الوعي التاريخي القادر على رد الاعتبار للشخصيات بعيدًا عن الضغوط الآنية، فحولهما إلى نموذجين خالدين يمارسان سطوتهما الأيديولوجية والعاطفية على الذات الإنسانية في مجملها، ومن ثم فذات المرأة تنبئ عبر هذا التعالق عن التوحد في المصير بأنها ستخرج من هذا السياق منتصرة كما انتصر "هاملت" و"جوليت"، ومن ثم يصير الجنون المتهمة به هو الجسر السحري المؤتي للخلود لأن المنطق الإنساني يرسخ للصحيح وإن قاومه في البداية.

فالذات الواعية بأصول الخطاب الحجاجي، والمقتنعة بسلامة موقفها وصلابته، عندما تستدعي هاتين الأمثولتين الأليفتين، فإنها بذلك تكسب انتصارها المحتوم شرعيةً، ومن ثم فعلى المتلقي أن بهيّأ أفق انتظاره لاستقبال ختام القصة التي تومئ بانتصار وعي المرأة على وعي الجماعة المضلل، واستشفائها من تأثير الحقن:

"- تحدثي أني أستمع إليك.
- لا أود أن أكون شجرة.
- لا تودين أن تكوني شجرة؟
- نعم.
- منذ متى وأنت لا تودين أن تكوني شجرة؟
- منذ أن رأيت الأشجار في الفجر.
- أنتِ تحتاجين لراحة.
- لم لا؟!
- خذي هذا الدواء.. فالحقنة وحدها لم تعد تكفي." [1].

(١) السابق ص٣٠.

الجنون...الانفلات من الواقع المأزوم :

إن الجنون الذي لجأت إليه الذات في قصة "امرأة أنا" للقاصة المصرية ليلى الشربيني، تلجأ إليه الذات المعذبة في قصة **A FUROR DI LACRIME** "من فرط الدموع" للكاتبة الإيطالية **ANNA MARIA SCARAMUZZINO** أنا ماريا سكاراموتيسينو " إذ نلفي أنفسنا في هذه القصة أمام ذات تعتريها مشاعر الخوف والرهبة والخشية من المستقبل نتيجة الفقر المضجع التي تعيش فيه، ويبدو شبح صاحبة البيت - التي ستأتي لتطابه بدف الإيجار المتأخر - يطارده في أحلامه، وفجأة يجد الأداة السحرية التي يتجاوز بها أزمته، وهي الدموع فقد اكتشف أن كل دمعة يذرفها تتحول إلى حفنة من الليرات ، فليس عليه سوى البكاء لكي تنهال عليه الأموال التي يمد يده داخل بنطاله ليأخذها، وبالفعل يعيش فترة من الزمن في هذه الحياة الرغدة، ولكن دوام الحال من المحال، ففجأة يصبح غير قادر على البكاء، ومن ثم غير قادر على كسب الأموال،- وهنا يتأزم الوضع، فيسعى بشتى الطرق إلى إشعار ذاته بالألم لكي يبكي، فيستدعي ذكريات سيئة دون جدوى، فيجرح يده غير أن ذلك لا يجدي نفعًا، وتعلن نهاية القصة عن فجاعة الواقع:

"أشعر بمرور كل هذه الآلام على وجنتي وأبكي، أبكي، أنا سعيد ببكائي، سعيد بإفراغ ما في داخلي مع هذا الصمت الصديق المتصدق، ثم انتفض، تذكرت الماضي القريب وكد أقفز من السرير.

- أنا أبكي.. أنا أبكي...

صرخت بأعلى صوتي، حاولت أن أضع يدي في جيبي ولم أفلح.

أين ذهبت يداي؟ صرخت "أين هما؟"..لقد عادت دموعي... ساعدوني... ساعدوني...

فتح الباب ودخل منه شخص لم أنجح في التعرف عليه. قلت لهم أنا أختنق... أنا أختنق "بسرعة.. بسرعة خذوا يدي... لا أجدها.. ضعوها في جيبي". سمعت صوت رجل آخر يقول: "حقنة أخرى".

صرخت بإلحاح "يداي.. يداي.. إنني أبكي.. أنا أبكي، دموعي... وقد عادت دموعي ". ألصقتني ذراعان كبيرتان على السرير، ودخلت في مؤخرتي أبرة. قال رجل قبل أن يخرج ويغلق الباب: "يجب ألا يخلع القميص لفترة أخرى على الأقل"

منذ ذلك اليوم وأنا أبكي وأبكي دون جدوى" [1].

إن الذات هنا مثلها مثل ذات المرأة تعاني من السياق الذي يحاول أن يحقنها بمبادئه ولكنها ترفض، فالذات تتجرد من جنسيتها وعرقها ولونها ودينها ولغتها ولا تدثر سوى بقرابتها الإنسانية الرهيفة التي تجاوز التخوم الاصطناعية وتقفز فوق الأسلاك الشائكة ببراعة إبداعية، فالذات الأوربية تعاني من الواقع المأزوم مثلها مثل الذات العربية، فالمسافات البعيدة تتآكل بفضل توحد الأزمة وتوحد الأداة التي تلجأ إليها الذات للهروب منها... إنه الجنون الذي ينغوي به الإنسان العاجز عندما يعجز عن التأقلم مع واقعه.

❖❖❖❖❖

(١) خرز ملون، مجموعة من الكتاب الإيطاليين، ترجمة مجموعة من المترجمين المصريين، دار شرقيات، القاهرة ، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م، ص١٢٥.

obeikandl.com