مراجعة كتب

تقارير قصصية عن مرضى عصابيّين

عبد الله خليفة

كتبت الدكتورة نوال السعداوي حكايات مرضاها في كتب طبيّة وفكريّة. وفي عملها الروائي **جنات وابليس** تقوم بإعادة كتابة تلك التقارير قصصيّاً، محاولةً خلق عالم قصصي روائي. لكن القصصَ المتناثرة المتداخلة تبقى «ثيمات» متوزعة، يوحّدها مكانٌ واحد، هو مستشفى الأعصاب.

في الفصل الأول «جنات تأتي» نقرأ مشهداً قصصيّاً افتتاحياً مشوّقاً. فالمكان المروِّع (السراي) ذلك البيت العتيق الذي يُحتجز فيه مرضى الأعصاب، وتنهمر فيه كافةُ ألوانِ التعذيب، تفتح بوابتُه الضخمةُ لكي تدخل مريضةٌ جديدة.

والمكان المخيف، حيث الرمل الأصفر والعشب الذابل ونباتات شيطانيّة تنمو بدون تدخل الإنسان، يكون لوحةً افتتاحيّة مرعبة. وهناك رئيس المستشفى الغائب الحاضر، الذي يأمر بجلسات التعذيب الكهربائيّة، وهناك رئيسة الممرضات بجسدها الضخم ووقفتها الصلدة، وهناك مجموعة كبيرة من الرجال، رؤوسهم حليقة ووجوههم كسيرة: إنّهم المعتقلون العُصابيون!

والمؤلفة، في سردها لهذه اللوحة القصصيّة النابضة، تلتقط عدة وجوه، ستكون هي لوحات البناء الروائي ومشاهده.

هناك، بالإضافة إلى هذه المرأة المقتحمة السرايا الصفراء بكبرياء، «رجلٌ واحدٌ يسمّونه إبليس، يبدو في عمر الشباب. حليق الوجه. بلا شارب ولا لحية. شعر رأسه متمرّد على القانون: هذا الشاب ستكون له لوحات قصصيّة متعددة، تتوغل في حياته وتضاريسها الخاصة. وهناك رجل آخر لن نعرفه إلا داخل هذا الحوار السريع في لوحة المقدمة:

- يللا، ادخلْ بسرعة مش شايف المدير
- مدير مين يا حمار؟ مش عارف أنا مين؟
- عارف يا مولانا بس ادخل بسرعة .

وهذا الرجل يتصور نفسه إلهاً، آمراً، مسيطراً، وستكون له أيضاً لوحاته القصصيّة المختلفة.

من خلال هذه الشخصيّات/المفاتيح الثلاث، ستنمو فصول الرواية حافرةً، ببطءٍ وصعوبة، عوالمَها الخاصة.

(*) د. نوال السعداوي، **جنات وابليس** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢)

في البؤرة المركزية للعمل، تقف «جنات» شخصية محوريّة، سيتغلغل التحليل النفسي إلى أعماقها. إنَّ السرد سيقوم بتتبع رؤيتها للسقف ومشاهدة السحلية الضاحكة في شق الجدار، ورؤية الدم المسحوب من جسدها، وشمّها رائحةَ الكحول التي تعيد إليها صور المدرسة. إنَّ هذه الصور المباشرة لحدثٍ صغيرٍ راهن ستدفع الأعماقَ الدفينةَ إلى الصعود.

والأعماق المحبوسة النازفة كل يوم ستتشكلُ في مثلثٍ دائم الحضور، أولُه جدُّها الصارم المسيطر على كل كبيرة وصغيرة في ذلك العالم الطفوليّ البعيد الذي يشكل سيطرتَه المطلقة عبرَ لغة التراث، مؤكّداً سيطرةَ الذَّكَر على العالمِ الواقعي، وسيطرةَ السحرِ والجانِ على العالمِ الخرافي.

المواصفات العالية الماديّة لطبقة الجَدّ مرسومةٌ أيضاً بمواصفات بيولوجية محدّدة، أهمها في الوجه «أنفٌ مقوَّسٌ كبيرٌ علامة الانحدار من سلالة أبيه الطاهرة، وجدّه الشيخ ذي السيرة العطرة. إنَّ هذا التميّز البيولوجي المحدّد لم يتغير، وكذلك الحال بالنسبة للمكانة الطبقيّة الرفيعة أبداً. وإذا حدث أنْ طلع طفل بغير هذا الأنف فإنَّه لا يلبث أن يختفي.

المواصفات الجسدية الارستقراطيّة تنقسم جنسيّاً، إلى جنس الذكر ـ وله السيطرة والعلو ـ وجنس الأنثى ولها المحافظة على الأنوثة وغشاء البكارة وطاعة الأب ثم الزوج.

وقد عاشت «جنات» تحت هيمنة هذا الجَدّ، فكان أنْ تحوّلت كُلّ غلطة طفوليّة بريئة تجاه المقدّسات إلى علقة ساخنة بالعصا الخيزران. وراحت «جنات» تكتشف تناقضات هذا العالم الأسَريّ الحادّ. فصورة الملك معلقة بجلالٍ على الجدار، لكنَّ «جنات» تسمع من أبيها أنَّه «ملك فاسد يقضي الليل في شرب الخمر مع الراقصات. ولئن كان جدّها مسلماً يقرأ القرآن، فإنَّ جدتها مسيحية تخفي الإنجيل، وتقرأه في غياب الجدّ؛ وهو لم يتزوجها إلاّ لأنَّها كان يمكن أن ترث من أبيها قطعةَ أرضٍ زراعيّة كبيرة، وأسلمت على يده، ولكنَّ الأب عندما تزوجت ابنته مسلماً، وعصت أوامره، لم يكتب لها إرثاً، فكرهها زوجها وعاشت معه في عذاب مستمر. وكان على «جنات» أن تتابع هذا الصراع الديني الاقتصادي.

إنَّ التباين الديني والصراع النفسي يبدآن بشرخ ذات جنات. لكنّ ثمة ضربة قاسية لا نعرفها إلا بشكل ضبابي عبر سرد الحكاية. فهناك زوجها زكريا، الضلع الثالث من المثلث، بالإضافة إلى الجدّ والجدّة:

«إلى جوارها رجل يرتدي بدلة عرس سوداء. فوق شفته العليا شارب أسود». (س ١٩). «رأته كل يوم. ثلاثون عاما».

إنَّ هذه الصورة، كصورة الجدّ والجدّة، تُستعاد مراراً، لكنّها لا تنمو فنيّاً. فهذه الثلاثون عاماً تبقى فضاءً مجرّداً غيرَ مليء بتضاريس حياتيّة ملوّنة. ويظهر زكريا كاسم، وكصورة وامضة سريعة، لكنّنا لا نجده يتبلور وينمو في وعي «جنات» أو لاوعيها. إنَّ بقاءه الثابت المحدود أمرٌ لا يطور من شخصية المرأة، ولا يوسّع جنبات ذاتها، سواء عبرَ الهذيان، أو عبر الصور المعقلنة.

إنَّ ما تركز عليه الكاتبة هو ذكريات «جنات» مع الجدّ والجدّة، التي تبدو أكثر ثراء وحيوية. إنَّ الجدّة قارئة الإنجيل ـ التي لا ترث زوجها، رغم انتظارها الطويل لموته ـ تتحرّر من سيطرته الفكريّة قليلاً؛ وتبدو هذه المرأة المدفونة شكلاً آخر لعبقرية المقاومة عند المرأة: أنَّها تجسيدٌ آخر لـ«جنات».

لكنّ الجدّة تظل تنقل ميراث العبودية إلى الحفيدة، رغم أسئلة الحفيدة الشيطانيّة الصغيرة فهي تقول لها مستعيدة إرثاً فكريّاً «تزحفين على بطنك إلى الأبد ويكون اشتياقك لرجلك وهو يسود عليك».

وزكريا يظل حاضراً في وعي «جنات» دون أن يتبلور فنيّاً. فنجد في فصل «جنات في لحظة إفاقة»، أنّه الحبيب في الدراسة الجامعيّة، المثقّف، الخطيب. لكن الرجل الذي يجزع لأن المرأة التي يحبّها تريد أن تكتب، رغم هدير طلبة الجامعة بهذه الكلمة التي تردد كثيراً في الرواية، دون صورة متكاملة، أو حدث متنام: «يسقط!».

وهي حين تستعيد زكريا سرعان ما تستعيد جدَّها بثيابه العسكريّة وتسترجع الثلاثين عاماً من عبوديّة الأسرة وتسترجع الهذيان الدائم بين شتى المرتكزات: زكريا، الجدّ، الجدّة، الجامعة، السفر، العودة، العبوديّة، المستشفى، وجه الرئيسة الصارم، الإبرة المهدّئة الملغية لهذا النشيج المتوتر من الشخصيّات. لكن المريضة تريد أن تفيق، وأن تعي، فتثور، ويجتمع عليها المرضون لكي تقتحم الإبرةُ نسيجها الرقيق وتلغي ذاكرتها.

إلغاء الذاكرة الأنثويّة المشاكسة، المتمرّدة، هو ما يريده العلاج النفسي، وما يبغيه المستشفى، غير أن مسح الذاكرة هذا، وإلغاء صور الماضي، ومحو الشحصيّة بالتالي، هي ما تفرضه الرّواية. فحين تزول ملامح «جنات»، أو حين لا ينفجر وعيها إلا بومضاتِ صورٍ، تظلّ كالكليشيهات النازفة، فإنّنا نحد الشخصيةَ الفنيةَ المحوريّة تشحب وينعدم التوتر الفني

فيها. وتعد هذه الشخصيّة لا شخصية؛ وهذا ما يريده «العلاج»، وهو ما تصوّره الكاتبة؛ ذلك أنَّ المرأة السليمة المطلوبة هي الحالية من التوتّر والتمرّد، وهي الحافظة للوصايا التراثيّة والزوجيّة.

ولكنّنا إذا انتقلنا إلى تقنيّة الرّواية، فإنَّ عياب تمرّد البطل، وانهيار الشخصية الايجابيّة، يتطلّب أساليب فنيّة متلونة، من أجل أن تحتفظ الرّواية بتطوّرها وتملُّكِها واكتشافها للنماذج والواقع المصوَّر.

غير أنَّ الذكريات تبثق في فصلين تاليين لا لكي تنمّي الشخصية في لحظات تذكريّة صراعيّة أكثر ثراءً، بل لتعيد «ثيمة» الصراع مع الجدّ ولغته التراثيّة. ولا تتصعَّد إلا في موقف المحكمة الحُلمي، حين تنعقد محكمةٌ لدهش ذاكرة «جنات» بشكل كامل والمدّعي العام هو كلّ الرجال الذين تناوبوا عبثاً على إلغاء شخصيّتها، كمدير المدرسة، وجدّها، وزكريا، والملك، والشيخ سيوني. وفي عبث سعي هؤلاء يقول المدّعي العام للقاضي: «يا صاحب السيادة. أحطر الأعراض هو عدم فقدان الذاكرة، رغم جلسات الكهرباء، . . . فهي تذكر كل ما حدث في الماضي، منذ خمسة آلاف عام» (ص ١٦٦).

إنَّ التصعيد هنا يتم بلغة إيديولوجيّة مباشرة، رغم حيلة التشكيل الفنيّة. فنحن نرى «جنات» وهي تتحوّل إلى نمط عام، هو نمط المرأة المضطّهدة عبر العصور، ويقف الرجل المسيطر في مواجهتها، رجلٌ مناقض، كليّ، يعادي الأنثى، ويستعبدها، ويستعلها لشهواته وميراثه. لكنَّ المرأة تقاوم، محتفظة بكل ذاكرتها، وها هو نمطها يتعرض لشتى أشكال التعذيب دون أن يلغي كينونته

ومن هنا لا نجد «جنات» تتوسع في العمق، لتتحوّل إلى شخصية غنية متعدّدة الأبعاد. فذكرياتها الشاحبة المحدودة (عن الجدّ وزكريا والجدّة) وهي ذكريات تتركز على علاقة الصراع التراثيّة ولغتها ـ لا تحيل الأنماط إلى شخصياتٍ متلونة، فيها الأسود والأبيض. بل إنَّ التاريخ ينقسم إلى ذكر مسيطر، وأنثى مستعبدة؛ ولا مجال آخر للثنائية، والتداخل، وهذا بسبب التجريد الإيديولوجي، وعدم التغلغل الملموس في الشخصيات

ولا نعرف من أين حدث خلل «جنات» النفسي، هل لاكتشاف الزوج أنَّها عذراء وهي عذراء حقيقة؟ أم لصدمة الحبّ والسيطرة . .؟ إنَّ المؤلفة تصوغ حالاتٍ مبعثرةٍ، وتركز على صراع الذكورة/الأنوثة، دون أن تصل إلى جذور مرض البطلة. وتتوسع لغة العرض كمياً، لتشمل نفيسة، وابليس، و«مولانا» الذين يعدون لوحات حزئية منفصلة عن لوحة «جنات».

ونفيسة هي أخت «ابليس»، وقد جُنَّتْ لأن أخاها الآخر ذهب إلى الجهادية وقُتل في الحرب. وتظل لوحاتها المتعدّدة استعادةً طويلة لهذا الحدث المركزي المدعَّم بوصفٍ واسع لحركة الشخصيّة ومكانها وانفعالاتها.

وإذا كانت انفعالات الشحصيّة مبرّرة، فإنَّ الحدث الأساسي يظل صغيراً محدوداً رغم استرجاعه مراتٍ كثيرة. وغالباً ما تتجاوز المؤلفة وعيَ شخصيّتها الريفيّة البسيطة لتقدّم عرصاً إيديولوجيّاً؛ ففي صفحة ٥٨، مثلاً، هناك مقطعٌ سياسي كبير يحلّل الروحَ العسكريّة للطبقة المسيطرة: «منذ فرعون الأول لم تكن الجهادية إلا الموت. . .».

لكن نفيسة، كجنات، تظل نموذجاً فنيّاً لا ينمو، فلا تتحوّل المولوجات والاسترجاعات إلى حفر موسّع وغني للشخصية، وتظل المرجعيّة الطبيّة المحدَّدة مسيطرةً على لغة العرض الفنّي. وهذا ما يحدث كذلك لأخيها «ابليس» الشاب الخجول، وما يحدث «لمولانا» الذي يطالب ابليس بأن يعبده ويخضع له، وحين يهرب ابليس من بيت العذاب هذا، يحزن عليه مولانا المستبد المتجبر.

هناك علاقة خافتة بين جنات وابليس، وهي ككل العلاقات في الزمن الحاضر، لا تنمو.

إنَّ العلاقة بينهما لا تشوبها رائحةُ السيطرة. ولكن هذه العلاقة تبقى غامضة وسرّية، لتبقى علاقة الصراع بين الذكر والأنثى هي المحور والمطلق.

تقوم تقنية نوال السعداوي الروائيّة هنا على استعادة المرتكزات الأساسية للوجود الاجتماعي المعاصر، بانقسامه الجنسي ـ الطبقي العام، وتتحوّل الشخصيات العُصابية إلى مؤشرات، وحيثيات، على ذلك الانقسام.

لكن الشخصيات تظل مجرّدة، عامة، إحداها، وهي «جنات»، تأخذ حيزاً كبيراً من الرواية، في حين تتقزم الشخصيات الأخرى فنيّاً، ولا تحدث أية تداخلات، أو حبكة روائيّة، تغلغل الشخصيات الواحدة منها في الأخرى. ولذا يظل التذكّر، المنولوج العقلاني المتكرّر، هو الوسيلة الفنيّة الأساسيّة لعرض الشخصيات المفصولة.

ونظراً لهذا المنهج، فإنَّ الواقع المرصود يظل غائماً، متشظيّاً، مبتوراً، قابلاً للتقرير الإيديولوجي المسبّق، بدلاً من أن تنمو الشخصيّات نمواً حيّاً، حقيقيّاً، تتضافر فيه المادةُ الأرشيفيّة والخيال والقدرة على التعميم المجسَّدِ والمصوّر.

البحرين