١٠٠ عام على ولادة توفيق الحكيم

جان طنّوس

قراءة جديدة في مسرحية «شهرزاد»

توفيق الحكيم

لئن جاز لنا تعريفُ الاغتراب بأنه تفكُّكُ الطاقات الإنسانية (العقل والشعور والغريزة) إلى مراكز منفصلة يسعى كلٌّ منها إلى إدراك حقيقة الحياة، فإنّ مسرحية **شهرزاد** لتوفيق الحكيم تعالج صميم مشكلة الاغتراب. فهي تصوِّر ثلاث شخصيات رئيسية، ترمز إلى الطاقات الثلاث وقد تفككتْ وحاولتْ عبثاً أن تدرك كُنْهَ الحياة مرموزاً إليها بشخصية شهرزاد. فشهريار يمثّل العقلَ الميتافيزيقي المجرَّد عن الشعور والمتنكّر للجسد؛ والوزير قمر يجسّد العاطفة ولكنْ بعيداً عن الغريزة؛ وأما العبد فيرمز إلى الجسد وغرائزه البحتة. ومن هذا المنظار سنتخلى عن آراء عديدة لجأ إليها النقّادُ، كالتحليل الفرويدي عند الأستاذ جورج طرابيشي (في ما يتعلق بشخصية شهرزاد)، والموقفِ المأساويّ المتطرِّف عند الدكتور أنطوان معلوف، محاولين الاقتراب من روح النصّ الذي يدعو إلى ضرورة توحيد الطاقات الإنسانية، وصولاً إلى معايشة الحياة الحقيقية، باعتبارها وحدةً لا تنفصم بين العقل والشعور والغريزة.

أولاً: شهريار أو مأساة العقل الميتافيزيقي

العقل الميتافيزيقي أو فشل المعرفة

تتراوح علاقة شهريار بزوجته بين ادّعاء المعرفة، والعجز الكبير عن معرفة سر شهرزاد. ورغم أنّ شهرزاد تتستر بالحجب كي تستثير فضول شهريار الى المجهول، فإنّها لا تتردد في الإعلان عن حقيقتها النهائية: «أنا جسد جميل... أنا قلب كبير»، كي تعود به إلى أرض الواقع بدلاً من التخبط في تجريدات وهمية. وشهرزاد هنا لا تتنكر للعقل، بحد ذاته، بقدر ما ترفض العقل الميتافيزيقي الذي يطلب المستحيل. فالحقيقة أقرب إلينا من حبل الوريد، ولشدة وضوحها وبدهيتها لا يتمكن شهريار من التقاط أسرارها. يقول: «الصفاء...! الصفاء قناعها» ويندفع إلى سؤالها مجدداً: «من أنت؟»، فتجيبه شهرزاد مُلْمِعةً إلى فشل هذه الطريقة في المعرفة، وناعتةً صاحبَها بالطفل: «لا تكن طفلاً يا شهريار! أنتَ تعلم أنك إنْ ألححتَ عشرين قرناً فلن تظفر مني بكلمة».

شهريار طفل، بمعنى أنه عصابي يهرب من طاقة الجسد والعاطفة. يقول في لغة تنمّ عن أوديبية ظاهرة: «دعيني أتوسّد حجرك كأنّي طفلك أو زوجك. هل أنا حقاً زوجك؟ لستُ أصدِّق. قولي إنّ هذا صحيح. ضعي ذراعك حول عنقي». إنّ هذا الرجل الذي لا يتأكد من رجولته ما هو، عند التحقيق، إلاّ طفلٌ يرتبط عُصابياً بصورة الأم التي تمثّلها شهرزاد. بل إنه يأنف من إقامة علاقة جنسية بها، الأمر الذي يشير إلى حالة كبت شديدة تجعله يشكّك في كونه زوجاً لها. إنه، في الواقع، طفلٌ من الناحية المعنوية والجنسية، ورجل صُوَريٌّ لا تستيقظ رجولتُهُ إلا مرةً واحدة عندما يعانق جسد شهرزاد، فيحسّ بشيء من السعادة. فالسعادة، عند شهريار الذي يُلْغي طاقة الجسد والقلب،

مرتبطةٌ بالعودة إلى الحقيقة الإنسانية باعتبارها قلباً يعشق وجسداً تتحرك غرائزه. وما إن يعود إلى أرض الواقع حتى يتضاءل فُضولُه المعرفيّ الذي تنعته شهرزاد بالمُحال، أيْ بعبث المعرفة وبطلانها من الأساس. تقول: «ألم تعد بك رغبةٌ أن تعرف مَنْ أنا»؟ فيجيبها: «بي رغبة أن ألثم جسدك الفضي الجميل».

فالقلق الميتافيزيقي يهدأ وقد يزول تماماً عندما يحتكّ المغتربُ بواقع الإنسان، جسداً وروحاً. لكنّ هذا المشهد يشكّل لحظةً استثنائية في سياق المسرحية، إذ يبدو شهريار دائماً متعباً، قلقاً، هائماً في القفار، يتمنى الموت، عاجزاً باستمرار عن معرفة الأسرار التي وضعها على كاهله حملاً ثقيلاً يعوق تفتُّحَه المعرفي[1].

لكن ما هي علامات الاغتراب في هذا العقل الميتافيزيقي الذي يفكك الطاقات الإنسانية ليستبقي منها طاقةَ العقل المجرد، العاجز أصلاً عن الوصول إلى الحقيقة؟.

العقل مفصولاً عن القلب

ينتقل شهريار في مسرحية الحكيم انتقالاً نوعياً، فيتحول من مستوى الغرائز العمياء إلى مستوى العقل الميتافيزيقي الباحث لا عن الحقيقة المعيشة، بل عن الحقيقة المجردة من عوامل الزمان والمكان، والمجرَّدة ـ بالتالي ـ من طاقة الشعور، أي من التجربة المباشرة الحيّة. لقد كان يقتل ليلهو، وها هو اليوم يقتل ليَعْلَم. فالعقل هدفه الكبير، لكنه العقل مفصولاً عن الشعور والحدس. لذلك ينظر إلى شهرزاد (الحياة) وكأنها آلة تسير على نظام عقلي معيّن لا يتدخل فيه الشعورُ أو تشوِّشهُ المصادفة[2]. يقول في عملية إسقاط واضحة: «أنتِ تعرفين. تعرفين كل شيء. أنتِ كائن عجيب، لا يفعل شيئاً ولا يلفظ حرفاً إلا بتدبير، لا عن هوى ومصادفة. أنت تسيرين في كل شيء بمقتضى حساب لا ينحرف قيد شعرةٍ، كحساب الشمس والقمر. ما أنت إلا عقل عظيم...!».

إنّ المعرفة الشهريارية هنا أبعدُ ما تكون عن معايشة موضوع المعرفة معايشةً حيّةً خلاّقة. إنّها صورةٌ أخرى عن الذات، ولذلك تظل سجينة النرجسية والتقوقع الذاتي. ومن هنا نفهم إجابة شهرزاد التي تكرّرها كلَّ مرة في علاقتها مع الوزير والعبد: «أنتَ يا شهريار تراني في مرآة نفسك».

والحياة عند شهريار مطيّة للمعرفة كما يفهمها هو. يقول للوزير قمر الذي يمثّل مبدأ العاطفة العذرية: «إنْ لم نعش لنعلم، فلماذا نعيش إذن يا قمر»؟. لكنّ مأساة العقل عند شهريار تكمن في عملية الفصل التامة بين العقل من جهة، والشعور وما يرتبط به من إحساسات جمالية من جهة ثانية. هذا العقل المجرد، الذي يذكّرنا بتجريدية ديكارت وقد انفصلتْ عن معطيات المادة والشعور، ما هو، في الحقيقة، إلا عقلٌ مريضٌ مغرور يطلب المعرفة العبثية؛ ذلك لأن العبثية هنا تقوم على انفصال الطاقات الإنسانية. لذلك تقول له شهرزاد: «لأني لست أملك ما تريد، أنت تطلب المُحال. أنت رجل ذو عقل مريض». وتقول: «كل البلايا يا شهريار أنك ملكٌ تعِس، فَقَدَ آدميته وفقد قلبه». فيجيبها شهريار مؤكداً على مأساة الانفصال بين العقل والقلب، بين المعرفة والإنسان: «أني براء من الآدمية. براءٌ من القلب. لا أريد أن أشعر، أريد أن أعرف».

العقل مفصولاً عن الجسد

يتجلى اغتراب العقل عند شهريار في عملية قتل الجسد الأنثوي ليعرف أسراره. وبعبارة أفصح، يسعى العقلُ عنده إلى أن يجمّد الحياة كي يعرفها. الجسد موضوع بارد للمعرفة؛ إنه جثةٌ لا حياةٌ متحركة. فهل من عجب أن تتحول المعرفة أيضاً إلى جثة، إلى فوق ـ معرفة تتعالى على المادة، أو بتعبير أدق إلى لامعرفةٍ ما دامت مفصولة عن القلب والشعور؟ تقول شهرزاد رداً على قوله: «اليوم أقتل لأعلم» ما يلي: «... ماذا أخبرك رأسُ زاهدة المقطوع؟ وبمَ أفضى إليك ساكنُ دنّ الدهن؟ هل كشف السحرُ والعِلمُ عن سرّ واحد مما تتحرّق لمعرفته من أسرار»؟

واللافت أنّ اغتراب شهريار يبلغ ذروته عندما أجرى اختباراً، بمساعدة الساحر، على جسد آدميّ إذ جعله يقبع في دنّ مملوء بدهن السمسم مدة أربعين يوماً. ومغزى هذا الاختبار يتشابه مع قتل الجارية زاهدة، وهو يتمثّل في تحويل الحي إلى ميت، أو المتحركِ إلى جامد، والتجربةِ الحيّة إلى مقولات عقلية مجردة. والحقيقة أنّ أهواء العقل والجنس قد تحولت إلى أهواء العقل المجرد، وشهريار ـ في الحالين ـ مثال الإنسان المغترب. فلا الغريزةُ بمفردها تؤمّن المعرفة والسعادة، ولا العقلُ المجرد أيضاً.

ولا تشذ علاقته بشهرزاد عن هذا الإطار. فهي، في نظره، عقلٌ ومجموعةُ حساباتٍ مبرمجة كالكمبيوتر. لذلك

---

١ ـ يعتقد الدكتور انطوان معلوف أنّ شهريار «يرتكب عدة تنازلات لا تليق بالبطل المأساوي»، وأنّه «بعد أن أعلن قائلاً: 'سأموت، لا أرغب بعد في شيء'، يتراجع عن كلامه: 'شهرزاد، بي رغبة أن ألثم جسدك الفضي الجميل'، ويطلب منها أن تحدثه عن حبه». فكأنّ المأساوية عند الدكتور معلوف تناقض الجسد، وكأنّ الحقيقة تقبع في ما وراء الحب. ولا غرو أن يُسْقِط الباحثُ على شهريار إسقاطاته الشخصية المرتبطة بنوع من المأساوية المتطرّفة. راجع الدكتور انطوان معلوف: **المدخل الى المأساة ـ التراجيديا والفلسفة المأسوية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٢، ص ١٥١.

٢ ـ تذكرنا هذه النزعة العلمية المتطرفة بمنحًى عام في عصر النهضة يميل إلى اعتبار الطبيعة آلةً منظمة، واللهِ ساعاتياً دقيقاً. وقد تطورتْ هذه النظرة لاحقاً حتى أمسى الحبُّ عملية فيزيولوجية جنسية في القرن التاسع عشر. راجع: Karl Stern: **Le refus de la femme**. Mame p.68 .

ترفض شهرزاد هذه النظرة الأحادية وتنبّهه الى الجانب الآخر من حقيقة الحياة فتقول: «أنا جسد جميل، هل أنا إلا جسد جميل؟!» ويجيبها شهريار جاحداً مبدأ الغريزة كما رَفَضَ من قبل مبدأ الشعور: «سحقاً للجسد الجميل!». ثم تعود وتلفت انتباهه الى مبدإ القلب: «أنا قلب كبير، هل أنا إلا قلب كبير!؟» فيجيبها: «سحقاً للقلب الكبير!».

كان زمان أحبَّ فيه شهريار جَسَد شهرزاد. أما الآن فهو مهووس بالعقل المجرَّد. لقد غابتْ عن ذهنه حقيقتُها، ولذلك يسألها «من أنتِ؟»، وكأنه يطلب منها أن تضفي على إجابتها أشباحاً عقليةً تجريدية كما يهوى هو. لكنها تجيبه بكل بساطة: «أنا شهرزاد»، مؤكدةً على حقيقة الإنسان الواقعية، لا على أشباحه النظرية. ثم تقول: «لمَ لا تريد أن ترى فيَّ امرأةً ككلّ النساء ذاتَ أب وأم وماضٍ معروف؟»

إنّ تجريد الواقع من واقعيته ورَفْعَهُ إلى مستوى تجريدي مقطوع الصلة بمعطيات الحس، هو ما تسميه شهرزاد بالخَبَل... هذا العقل الهائم مفصولاً عن الجسد يدفع بشهريار إلى الهرب من جسد زوجته عندما تبدي له محاسِنَها في مسعًى منها لشفائه من جنونه. فيراها كما هي، لكنّه سرعان ما يتنكَّر للغريزة كما تنكَّر من قَبْل للقلب: «كلا، لست أريد أن أرى منك هذا». وفي المنظر الثالث يؤكد شهريار لوزيره قمر اشمئزازه من عالم الحس والغريزة: «أود أن أنسى هذا اللحم، هذا الدود وأنطلق... أنطلق». ويقول أيضاً في صوفية عقلية: «لن أعود الى جسدك الجميل، لن يسكرني ريقُ ثغرك ونَفْحُ شعرك وضمّاتُ ذراعيك. شبعتُ من الأجساد! شبعتُ من الأجساد! شبعتُ من الأجساد!».

العقل مفصولاً عن معطيات المكان

ويبلغ اغترابُ شهريار ذروتَهُ عندما يلغي الطبيعة ليحلّق فوقها في تهويمات تجريدية. صحيح أنّ بعض الفلسفات تحاول أن تتجاوز الطبيعة، لكنها تضم أيضاً الفيزيق الى ما هو فوق الفيزيق[1]. وأما شهريار فيحاول إلغاء المادة، ويعتبر أنّ الحقيقة تتجاوزها باستمرار. ومن هنا لا تبدو له الطبيعة «سوى سجّان صامتٍ يضيّق عليّ الخناق». وفي عملية مماثلة بين الطبيعة المادية والطبيعة الأنثوية يرفض شهريار منطق الطبيعة ككلّ لأنها، في زعمه، مراوغةٌ تحجب الأسرار: «هي أيضاً تفعل هذا، تبدي لنا من حسنها وتَحجب عنا سرَّها».

يتمثل مرضُ شهريار، إذن، في هروبه المستمر من المادة والمادة الأنثوية. ولذلك تبدو شهرزاد سجّاناً آخر يضيّق عليه الخناق ويمنع عنه الحياة: «إنما هو الضيق، ذراعاك ضيقتا الخناق على عنقي». وعندما يحاول الرحيل لمعرفة الحقيقة، على زعمه، تردُّ علي شهرزاد ناعتةً هذا الرحيلَ بالمرض الحقيقي، دون أن يعترض شهريار على هذا النعت: «أَصَبْتِ. هو مرض الرحيل كما تقولين! من استطاع تحرير جسده من عُقال المكان أصابه مرضُ الرحيل، فلن يقعد عندئذ عن جوْب الأرض حتى يموت».

على أننا نعرف، كما يقول هيغل، أنّ اللامحدود كامن في المحدود، والمطلقَ في النسبي، اذ ليس من انفصال نهائي بين الأبدي والزمني، واللامحدودِ والمحدودِ، والطبيعةِ والحقيقة. ومع ذلك حاول شهريار إلغاء المحدود وصولاً الى اللامحدود، ومن هنا مرضه الذي تشخِّصه شهرزاد بأنه ميل طفولي يفتقر إلى الشعور الإنساني الحقيقي: «لا تنفع الصغيرَ أسفارُهُ ما دام لا قلب له».

إنّ العقل لا يستطيع أن يكتشف الحقيقة منفرداً، بل للقلب دورُهُ في عملية الاكتشاف هذه. ومع ذلك نجد شهريار يعترض على كلمة «حب» قائلاً: «الحب! كيف تُلفظ هذه الكلمة؟ لا ريب أنها كلمة أثرية من بقايا العصور الأولى»! بل إنّ الحب يقيده في سجن المكانية الذي يودّ الهروب منه: «لستُ أفهم الآن لغة العواطف. أسكتُها يا قمر! ألم أقل لك أنِ اسكتُها. فهي تحبس ذاتيتي في حدود المكانية».

وفي السياق نفسه يصرّح الوزير قمر أنّ الحقيقة الإنسانية قد لا تتكشف بالسفر، بل بالتأمل الباطني، حتى لو كان المتأمّلُ قابعاً في حجرة ضيقة: «هل يحسب مولاي، لو جاب الدنيا طولاً وعرضاً أنه يعلم أكثر مما يعلم وهو في حجرته هذه»؟ على أن شهريار يعتبر استبدال المكان الخارجي بالمكان الداخلي (التأمل) خيالاً سقيماً لا شأن له. فهو يريد الوقائع الحسية، ولكن بمعزل عن القلب والتأمل: «دعك من الخيال يا قمر. ما جنى أحدٌ شيئاً من الخيال والتفكير. مَضَى ذلك العهد الساذج. اليومَ نريد الحقائق يا قمر، نريد الوقائعَ، نريد أن نرى بأعيننا وأن نسمع بآذاننا».

لكنّ شهريار يناقض نفسه: فهو ينكر المعطيات المادية ويريد، في الوقت نفسه، حقيقةً محسوسةً تصدقها الحواس! وهو ما يذكرنا بديكارت، النموذج الأرفع للفيلسوف الاغترابي الذي يُلغي المادة والقلب لحساب العقل، وفي الوقت عينه يصبو إلى حقيقة أكيدة لا يداخلها شيطان الشك أو يلابسها خداعُ المادة.

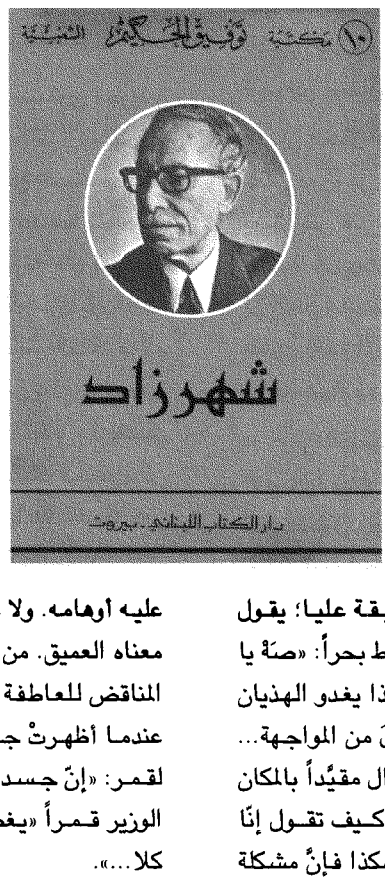
إنّ أسباب الرحيل الميتافيزيقي، إنْ جاز التعبير، تتمثل

---

١ ـ يقول فيورباخ: «من رابع المستحيلات تفكيرُ اللامحدود بدون المحدود، اللامنتهي بدون المنتهي. هل تستطيع أن تفكر، أن تعرف الكيف بدون أن تفكر بكيف محدود؟ إذن ليس اللامعين، بل المعيّن هو الحد الأول. إذ إنّ الكيف المحدود ليس شيئاً آخر سوى الكيف الواقعي. الكيف الواقعي يسبق الفكر». راجع لودفيغ فيورباخ: **مبادئ فلسفة المستقبل**. تعريب الياس مرقص، دار الحقيقة، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٥، ص ٢٠٠.

في الهروب المستمر من الجسد والطبيعة والحب. لكنّ تغييب المكان المادي يختلق مكاناً آخر شبحياً هو صورة مشوّهة، هزيلة، عن المكان الواقعي الحقيقي. من هنا نفهم جيداً شعور قمر بعد الرحيل: «نحن هائمان في فضاء لا نهاية له، ضاربان في قفار لا يصادفنا فيها حيّ، ولا نَسْمع في أرجائها غيرُ صدى أصواتنا الضائعة. أسعيد أنت بهذا؟ كم أنت مبتهج النفس فيما أرى...!».

نلاحظ هنا أنّ طلب اللامحدود من خلال نفي المحدود ينتهي بنا الى إحساس رهيب بفضاءٍ لا نهاية له. ومع ذلك فهذا الفضاء لا حبَّ ولا حياة فيه («قفار لا يصادفنا فيها حيّ»)، والمعرفةُ فيه نرجسيةٌ إسقاطيةٌ لا حوار فيها مع الآخر سواء أكان مادياً أم روحياً («لا نسمع في أرجائها غير صدى أصواتنا الضائعة»). ومحصِّلةُ ذلك كله فقدانُ السعادة التي تشير إليها عبارةُ قمر التهكمية. ومن هنا نفهم أنّ تغييب معطيات المكان يؤدي الى تجريد المكان من مكانيته. كما أن تغييب معطيات الروح، أي القلب والخيال اللّذين لا تعرفهما شهرزاد على رغم شهريار، لا يؤدي إلاّ إلى تغييب الإنسان نفسه.



لقد لجأ شهريار من قبلُ إلى السحرة والكهّان ليكتشف أسرار الجسد. وها هو الآن (في المنظر السادس) يلجأ إلى خان أبي ميسور، حيث يُدْمن المخدرات أولئك المغتربون عن الحياة الحقيقية والمعيشة. هكذا يتحول هذيانُ أبي ميسور إلى حقيقة عليا؛ يقول شهريار لقمر الذي يعجب كيف يتحول البساط بحراً: «صَهْ يا قمر وامتثل. فهو يرى أكثر مما ترى». وهكذا يغدو الهذيان عند شهريار أجدى من العقل، والهروبُ أفعلَ من المواجهة... ومع ذلك يشعر أنه لم يرحل حقاً وأنّه ما يزال مقيَّداً بالمكان الذي يترادف عنده مع القيد والسجن: «كيف تقول إنّا سافرنا وهذه الأوتاد تربطنا الى الأرض»؟ وهكذا فإنّ مشكلة شهريار تكمن، باختصار، في هروبه المستمر من المادة كردة فعل على انغماسه القديم في ملذاتها. تقول شهرزاد: «رجل قضى حياة طويلة في قصر من اللحم والدم، تُقدَّم له في كل ليلةٍ عذراءُ، وتُذْبح له في كل صباح زوجة... قد استحال الآن إلى إنسان يريد الهرب من كل ما هو مادة وجسد...!» لكنّ الانفصال الشديد في ثنائية العقل/المادة لم يُكْسب شهريار النسبيَّ ولا المطلقَ؛ تقول شهرزاد: «هجر الأرض، ولم يبلغ السماء؛ فهو معلّق بين الأرض والسماء».

ومع ذلك فثمة أملٌ يشع عبر كلمات شهرزاد: «نعم أنت تدور. وأنت الآن في نهاية دورة». ولذلك يكتشف شهريار، في لمحة خاطفة، أن شهرزاد هي الإنسان نفسه في طاقاته الثلاث: «أنتِ جسد جميل، أنتِ قلب كبير، أنتِ عقل وتدبير». ثم يقول: «أنتِ أنا، أنت نحن».

ثانياً: قمر، أو مأساة القلب الميتافيزيقي

العذرية أو فشل المعرفة

إذا كان شهريار يَفْصل العقل عن القلب والطبيعة، فإنّ الوزير قمراً يفصل بين الحب والجسد. ولذلك يهيم الاثنان في أوهام ميتافيزيقية لا صلة لها بالواقع. ومن هنا يبدو قمر عاجزاً عن معرفة سر شهرزاد: «لستُ أريد إلا أن أعرف من أنتِ؟»

على أنّ هذا السؤال ينطوي، ضمناً، على جهل قمر بنفسه. وفي حين يؤكد المثل القديم أنّ مَنْ جَهلَ نفسَه فقد جهل ربَّه، أي جهل الحقيقةَ الإنسانيةَ العليا، نرى الوزير قمراً لا يفهم من شهرزاد (الحياة) إلا جانباً واحداً هو الجانب العاطفي: «ما أنتِ إلا قلب كبير». لكن شهرزاد تجيبه كما أجابت شهريار من قبلُ: «أنت لا تراني إلا في مرآة نفسك».

وبعبارة أفصح، تصبح المعرفةُ عند قمر نرجسيةً، إسقاطية. فهو لا يتعرف على موضوع الحب، كما هو بعينيَّتِهِ، بل يُسقط عليه أوهامه. ولا غرو أنّ هذا الإسقاط جوهرُ الاغتراب في معناه العميق. من هنا تحاول شهرزاد أن تُبرز الجانب الآخر المناقض للعاطفة العذرية، كما فعلتْ من قبل مع شهريار عندما أظهرتْ جانبَ القلب والطبيعة والغرائز. فهي تقول لقمر: «إنّ جسدي جميل. أليس لي جسد جميل»؟ ونرى الوزير قمراً «يغضّ طَرْفَه في اضطراب»، ويصيح «كلا... كلا...».

ذلك أنّ إنكار الجانب الغرزي في الإنسان المكوَّن من جسد وروح، وعقلٍ وغرائز، يقود حتماً الى إفساد الحب نفسه. فلا عَجَب أن تتشكك شهرزاد بالحب الذي يكنُّه لها قمر، قائلةً له: «وهل تعرف أنت الحب»؟ فالحب، بمعناه التكاملي، لا يعرفه قمر الذي تنعته شهرزاد بالمسكين. قمر يعرف شبحَ الحب، لا الحبَّ نفسه؛ كما أنّ شهريار يحاول معرفة شبحَ الحقيقة، لا الحقيقةَ نفسها. والاثنان يتخطبان في دوامةِ أهواء عنيفة: قمر في أهواء الحب العذري، وشهريار في أهواء العقل الميتافيزيقي. وليس عجباً أن يتحيّر قمر، كما شهريار، من صفاءِ عينَيْ شهرزاد. فالصفاء هو

الوضوح وهو الحقيقة المباشرة، في حين أنّ قمراً لا يملك هذا الصفاء لأنه مشوّش القلب يُسقط على موضوع حبه أخيلةً مثالية.

العذرية والتبعية

يبدو قمر متحرراً من أهواء العقل المريض الذي يرمز إليه شهريار، كما أنّ الشهوة لا تراوده كما راودتِ العبدَ في المسرحية. غير أنّ حبّه لشهرزاد لا يتميّز بالاستقلال، بل هو هروبٌ وتبعية. إنّه حب مرتبط بالموت وإفناء الشخصية، كما تتصل الفراشات بالنار حتى تَهْلَك فيها. هذه العلاقة الذَّوَبانية تُفْصح عن عقدةِ نقصٍ أصيلة. فالعلاقة بين الاثنين، والأصحّ أن نقول إنّ علاقة قمر بـ شهرزاد، تأليهية بحتة كما يؤلِّهُ المجوسيُّ معبوده. ولا شك أنّ قمراً يشعر بعلاقة التأليه، ولكنه لا يدرك مدى تَبِعَتِها... تماماً كشهريار الذي لا يدرك مدى عبوديته للعقل الميتافيزيقي المجرد. ويؤكد شهريار هذا المعنى بصورة أخرى عندما يقول: «أنت يا قمر لا تزهو بغير الشمس، فابق كي تستمدَّ الحياةَ من نورها». فالقمر لا قيمة له بحد ذاته، ما لم يعكسْ أشعّةَ الشمس أو يستمدَّ منها أنواره. والوزير قمر لا قيمة له كإنسان بحد ذاته، بل إن هذه القيمة تتقرر من خلال علاقة التأليه التي يُسقطها على شهرزاد؛ فإنْ زالت هذه زال معها قمر. إنّه «الهروب» من الغريزة، كما يقول شهريار، الذي يخترع كائنات وهمية مثالية: فشهرزاد هي تارة إيزيس، وطوراً بَيْدَبا، وأحياناً هي الشمس. وذروة الاغتراب هنا أنّ الإنسان يستمد معنى وجوده لا من وجوده عينِهِ كذات فاعلة أو مشاركة، بل من خلال الآخر كتابع ذليل. من هنا يعكس قمر علاقة الذات بالذات كما تتجلى في الحب، لتصبح عنده علاقةَ شيء بذات.

العذرية والموت

إنّ تفكك الطاقات الإنسانية يقود قمراً الى إنكار حقيقة شهرزاد الحسية. فهي، في نظره، تتعالى على المادة أو الجنس. لذلك ما إنْ يعلِن الجلاّدُ أنّ رجلاً «كان في سرير من حرير يؤانس ملكة المدينة» حتى يثور قمر وينعت الحاضرين بنعوتٍ بذيئة تُطْلَق عند العصابيين على الناحية الغَرزية المفعمة بالاحتقار والمهانة: «أيتها الكلاب القذرة! أيتها البهائم!»

لكنّ شهريار يصرّ على فتح الجراح، فيروح يصوِّر العلاقة بين العبد وشهرزاد في عبارة يُفْصح ظاهرُها عن القذارة ـ بالنسبة للعُصابيين ـ لكنها في الحقيقة تدل على واقع الطبيعة الإنسانية: «أيمكن لعقلك أن يتخيل شهرزاد في أحضان عبد؟ لا عبد نارٍ من المجوس، بل عبدٌ قذرٌ أسود!»... وكأنّ الكاتب يستعيد عبارة شهرزاد التي قالتها لقمر في بداية المسرحية: «إني جسد جميل، أليس لي جسد جميل»؟

من هنا يطلب قمر من شهريار أن يقوم بواجبه، أي أن يقتل شهرزاد كما فعل مع زوجته الأولى الخائنة.

على أن تفكك الطاقات الإنسانية ينتهي إلى الألم والموت. وقمر، لنرجسيته الشديدة، يموت منتحراً بالسيف لأنه رفض تصديقَ هذا الجانب المادي في الطبيعة الإنسانية. يقول شهريار: «لم يعد قمر يستمد الحياة من الشمس». فتجيبه شهرزاد: «لأنه لم يعد يؤمن بها». وهذا يعني أنه لم يعد يؤمن بتساميها على الغريزة، فآثر أن تنتهي حياتُه على أن تنتهي أوهامُهُ النرجسية.

ثالثاً: العبد أو مأساة الغريزة الميتافيزيقية

الشهوة أو فشل المعرفة

علينا أن نَطْرد من أذهاننا، بادئ ذي بدء، فكرةَ العنصرية عند توفيق الحكيم. فهو لا يحتقر الجنس الأسود، كما يُخَيَّل إلينا لأوّل وهلة، وإنما يستخدم كلمة «العبد» رمزاً للجسد وشهواته، مستلهماً (ربما) رمزيةَ الأساطير والحكايات الشعبية. وهذا العبد، شأنَ شهريار والوزير قمر، لا يتمكن أيضاً من معرفة سرّ شهرزاد لأنه يتعاطى مع جانب واحد من حقيقتها الكلية، وهو الشهوة. يقول لها: «ما أجملك! ما أنت إلا جسد جميل». فتجيبه، كما أجابتْ من قبلُ شهريارَ وقمراً، مشيرةً إلى الإسقاط النرجسي عند العبد: «حتى أنتَ أيضاً تراني في مرآة نفسك!».

وهكذا فإنّ العبد يُطلّ على الوجود من كوّة الشهوة، لتصبح عنده أداةَ المعرفة. وبذلك يغيب الإنسانُ الكليُّ، كما غاب من قبلُ مع شهريار الذي أطلّ على الوجود من زاوية العقل المجرد ومع قمر الذي نظر الى الوجود من منظار العاطفة العذرية.

رمزية العبد/الشهوة، أو أهمية الجانب الغرزي

يتشكك العبد في مصداقية الحب عند شهرزاد فيقول: «أويمكن لمثلك أن يعشق عبداً خسيساً مثلي؟» وتجيبه شهرزاد مؤكدةً على أهمية الغريزة: «الزهرة البيضاء الرقيقة تنبت من الطين الأسود الغليظ».

وإذا كانت الزهرة ترمز الى الحب فإنها، كما يصرح فرويد، بنت الايروسية. فلا انفصال حقيقياً بين الزهرة والطين أو الحب والشهوة. من هنا تردّ شهرزاد على الموازنة التي يقيمها العبد بين بياضها ورقتها وبين سواده وغلظته: «ينبغي أن تكون أسود اللون، وضيع الأصل، قبيح الصورة،

تلك صفاتك الخالدة التي أحبها».

لكنْ ليس ثمّة مازوشية في شخصية شهرزاد، لأنها ـ حيال تنكر شهريار للحم وهروبه المستمر من الطبيعة والمادة ـ تعمل في المقابل على عكس العلاقة بين الأعلى والأسفل.

وإذا كان العبد يعاني العبودية في وضعية اجتماعية مستلبة، فإنّ شهرزاد تقترح إعتاق العبيد، رموزِ الشهوة المقموعة. تقول: «أتعرف كيف يُقتل العبد؟» وتجيب قائلة: «بعتقه». وهي تعني بذلك أنّ الكبت الشديد ينقلب الى أضرار وخيمة، كما في حالة شهريار وقمر تحديداً. أما العلاج الناجع فيكمن في التخفيف من القيود المفروضة، أي بإعتاق الشهوة.

رمزية الثعبان/الشهوة أو التخفيف من قيود الكبت

ترمز الثعابين، كما هو معروف في أدبيات التحليل النفسي، إلى الشهوة. ويتطابق هذا التأويلُ مع سياق المسرحية. فتتساءل شهرزاد: «نعم، لكنّ الرجل طفل لا يعرف كيف يقتل عبداً. أتدري كيف يقتل الكهّانُ في الهند الثعابينَ؟ بتركها تسعى في رَحَبات المعابد».

فالرجل الذي لا يعرف كيف يقتل عبداً، أو بعبارة أخرى لا يعرف كيف يعتق شهوته، هو ـ بالنسبة الى شهرزاد ـ طفل لم يرقَ إلى مستوى الرجولة الحقة. والحال أنّ التحليل النفسي يفيدنا أنّ الأوديبية عودةٌ مرَضية إلى الطفولة، لأنها تثبيتٌ على صورة الأم. فالعصابي لا يعرف كيف يُعتق شهوتَه فيظل طفلاً إلى الأبد، ينكص الى الماضي دون أن يبلغ سنّ النضج الحقيقي. لكن المرء يستطيع أن يتخطى طفولته إذا ما قتل الثعابين، أيْ إذا أطلق سراح الشهوة؛ وعندئذ لا يهيم في تجريدات عقلية كما عند شهريار أو في تجريدات عاطفية كما عند الوزير قمر. وكأنّ شهرزاد تُلمح إلى أن اختلاق المطلق التجريدي ما هو، عند التحقيق، إلاّ وليدُ الكبت الغَرَزي.

رابعاً: خلاصة نهائية

لئن كانت الشخصياتُ الرئيسية في المسرحية تتخبط في جهل معرفي كبير، فإنّ شهرزاد تقوم بدور المنقذ والوسيط المعرفي الذي يُخْرجها من عماء النرجسية الى نور المعرفة الكلية والواقعية. لا شك أنّ كل شخصية تنظر الى رفيقتها نظرةً موضوعية خالصة، لكنّ شهرزاد تظل قطبَ الرّحى في المسرحية. وإذا ما لجأتْ أحياناً إلى التستُّر بالحجب أو إلى القسوة والاستهزاء فلكي تزيل الغشاوة عن عيون الشخصيات المغتربة التي تنظر إلى الحياة المعيشة من خلال ستارٍ غير شفّاف من الأفكار الميتافيزيقية أو الماهيات المطلقة.

من هنا يبدو رأي الدكتور أنطوان معلوف غريباً بالنسبة إلى سياق المسرحية ومغزاها الأخير. فهو يقول: «إنّ شهرزاد امرأة حكيمة، رشيدة، خارقة الذكاء، ولكنها أنانية تهزأ بالمشاعر الإنسانية النبيلة وتعتبر حسنَ النيّة حماقةً وتعتبر المعاني العالية والقيم 'كلمات ما أبرعكم في استخدامها'». على أن دراستنا بيّنت المضمونَ الأخير «للمشاعر الإنسانية النبيلة» و«حسن النية» و«المعاني والقيم»؛ فهذه المفاهيم المجردة والمطلقة تناقض التجربة الواقعية. فالنبل المزعوم ليس إلا اغتراباً فظيعاً يقوم على انفصال الطاقات الإنسانية بحيث ترتدي هذا الثوب المثالي مع أنه يخفي في الحقيقة بطانةَ البؤس والاضطهاد.

صحيح أنّ شهرزاد تبدو، من زاوية معينة، امرأةً خائنةً لأنها تراود رجالاً ثلاثة عن أنفسهم. لكنْ كيف نفسّر خيانة شهريار عندما يغري وزيره بزوجته ويدعوه الى الاستزادة من جمالها بل الى اقتطاف قبلة من ثغرها الجميل؟ كيف نفسّر تلذذ شهريار بوصف خيانة الملكة مع عبد أسود؟ ثم هل صحيح أنّ شهرزاد خانت الملك مع العبد، أم أنها لجأتْ إلى هذه الحيلة كي تختبر شخصية شهريار كما تقول هي: «أريد أن أرى الى أيّ حد تغيّر شهريار»؟

الحق أنّ شهرزاد تؤدّي دورين لا تناقض بينهما في المسرحية. فهي امرأة حسية وهي، في الوقت نفسه، رمز للحياة الكليّة. وما يتصوره الأستاذ جورج طرابيشي خيانةً ليس، في الواقع، إلا دعوة غير مباشرة إلى فهم الحياة بكليتها وإلى توحيد طاقات القلب والعقل والجسد. يقول طرابيشي مصنِّفاً شهرزاد في دائرة الأم الفالوسية، الشريرة: «فالمرأة هي سر [توفيق] الحكيم، وخيانتها منقوشة لا في طبيعتها بل في تجربته، وهذه التجربة لم تتنشقها رئتاه مع الهواء وحسبْ، بل رضعها لاشعورهُ مع لبن الأم؛ وهي تجربة تثبيتية، عُصابية، تجبّ كل ما عداها»[1].

شهرزاد، باختصار، هي نقيض الاغتراب، والعلامةُ الكبرى على الحياة الحقيقية. وآية ذلك أنها تحاول أن تنقذ كلّ شخصية من أوهامها النرجسية؛ فلو كانت خائنةً، بالمعنى الحرفي للكلمة، لما لجأت الى أوالية المعرفة هذه ولكانت، على النقيض، تبنّتْ هذه الأوهام لأنها السبيل الفاعل للحفاظ على مركزها.

أما شهريار والوزير قمر فيتأسس اغترابُهُما على ثنائية مشهورة في الفلسفة الميتافيزيقية، بدءاً بأفلاطون، ومروراً بأفلوطين، ووصولاً الى ديكارت وشوپنهاور، فآخرِ السلسلة. إنّها ثنائية العقل/المادة حيث تتبدى الحقيقةُ من خلال التفاعل بين هذين القطبين. لكنّ شهريار (وقمراً أيضاً)

---

١ ـ جورج طرابيشي: **عقدة أوديب في الرواية العربية**، دار الطليعة، الطبعة الأولى، ١٩٨٢، ص ١٨٦.

يفصل بين العقل والمادة، وعنده أنّ العقل يستطيع أن يعمل بمعزل عنها. فهذا العقل الميتافيزيقي يتمحور حول جدلية الأعلى/العقل والأسفل/المادة، كما في النزعات الزهدية المتطرفة. لكنّ الميتافيزيقية، كما يقول نيتشه، استمدّتْ مقومات وجودها من هذه الزهدية الذميمة التي تحتقر الجسدَ والحبَّ والطبيعة. يقول متحدثاً عن وضع الفيلسوف الزهدي: «هذا الوضع الخاص بالفيلسوف، والذي أدّى به إلى الابتعاد عن العالم، هذه الطريقة في الكينونة التي تتنكّر للعالم وتتخذ مظهر العداء للحياة ومعنى الكفر بها والصرامة تجاهها...»[1]. والواقع أن تقسيم العالم الى ماهية ثابتة وإلى أعراض زائلةٍ ومتحولةٍ يتطابق مع الرؤية الزهدية التي تقسم العالم أيضاً إلى دنيا زائلة وآخرة أبدية دون أن يكون ثمة جسر أو تواصل بين الاثنين.

إنّ اغتراب شهريار ووزيره قمر يعود إلى جذور دينية زهدية متطرفة: فالمادة دَنَسٌ، والغريزة خطيئة، ووحدهُ العالم الآخر الذي يتجاوز الطبيعة هو العالم الحقيقي.

هذا العداء للحياة، كما يسميه نيتشه، أو إلغاء الحياة في سبيل حياة مجرَّدة ووهمية، يتحول في التحليل النفسي إلى عداء لـ «الهُوَ» الذي يمثّل الغرائز. فالأنا الأعلى، رديف الثقافة، يضطهد الطبيعة أو «الهو»، ومن خلال هذا التعارض بين الثنائتين تنبجس العُقَدُ النفسية التي تتسم بعدائية شديدة لكل ما يمثّل الحياةَ، كالحب والغريزة، بالإضافة إلى الابتعاد عن الواقع ومحاولة فبركةِ عالمٍ خاصٍ أو أفكارٍ/عُقدٍ في مسعى لتأويل معطيات الحياة البديهية.

هكذا يمكننا أن نُدرج شهريار وقمراً في إطار ثنائية العقل/المادة، الطبيعة/فوق الطبيعة، والأنا الأعلى/الهو، كما في اصطلاح فرويد، أو فلنقل أخيراً إنها ثنائية الطبيعة/الثقافة. وبعبارة أخرى، فإنّ اضطهاد الطبيعة مسألةٌ غير عارضة في تاريخ الحضارة البشرية. وإذا كان شهريار يمثّل الفلسفة الميتافيزيقية، فإنّ الوزير قمراً يمثل الخطّ الرومنسي والتيار العذريّ كما نجده في الشعر العربي (أبو شبكة، سعيد عقل، ميخائيل نعيمة، مجنون ليلى) وفي الشعر الأوروبي (تريستان وايزولت...). وكم سيكون مفيداً إعادة النظر في الثقافة الإنسانية برمتها استناداً إلى الثنائية المذكورة!

على أنّ التوحيد بين ثنائية العقل/الغريزة لا يعني أبداً سيادةَ الغريزة على العقل. فالعبد يمثّل في المسرحية حالةَ الطبيعة البحتة التي لا يقوم فيها العقلُ بدور كبير. وإذا كانت مهمةُ العقل أن ينسجم مع الطبيعة أو أن يُطْلق سراحَ المكبوت، فلا يعني هذا بحال أن تتصرف الطبيعةُ بمعزل عن العقل. ولقد نبّه فرويد الى أنّ وظيفة الوعي أن يَعْقل اللاعقلَ فيه، أي منطقةَ الغرائز والأهواء. لكنْ يتعين على العقل ألاّ يُذلّ الطبيعة، بل أن يسعى الى ترقيتها. ولعلّ مَثَل «المركيز دو ساد» شائع في الحضارة الأوروبية، حتى إنه تحول إلى رمز للطبيعة الفجّة بعيداً عن الثقافة، أي عن الدين والأخلاق. فهذه الطبيعة تتحول إلى وحش ثائر قد يستبدّ بالغرائز نفسها، وقد يطيح بالعقل نفسه إذا ما تُرك له الحبلُ على الغارب. والسبب في ذلك أنّ الإنسان، في جوهره، مشروعُ انسجام بين العقل والغريزة، والروح والجسد، والطبيعة والثقافة. ولولا ذلك لما استطاع الإنسانَ أن يتقدم قيد خطوة في مضمار التقدم، ولظلّ قريباً من الحيوان الذي يمكن تحديدُه بأنه الكائن غير الإنساني الذي لا يعرف تعارضاً بين ثنائيات الطبيعة البشرية.

هنا تكمن رمزيةُ شهرزاد: فهي الإنسان نفسه الذي يستغلّ طاقاته جميعاً كي يعيش بسعادة وكي يبدع حضارةً تليق بمركزه، كتاج الخليقة وكخليفةِ الله على الأرض. لكنّ الطريق إلى هذه السعادة تتمثل في منهج المعرفة الكلي، أي في تعاون الطاقات الإنسانية جميعاً، بحيث تزول ثنائيةُ الذات/الموضوع كما تتبدى في ميتافيزيقا العقل المجرد والعذرية المتسامية. وبعبارة أفصح تطرح مسرحيةُ **شهرزاد**، في ما تطرح، ابيستمولوجيا المعرفة التجريدية والمباشرة.

يقول اريك فروم: «ينبغي قلبُ اتجاه الدراسة العلمي والإمساك بالذات من الداخل لا من الخارج. وهذا يعني أنّ على الذات معرفةَ ذاتها دون الخروج على ذاتها. وقد يتساءل البعض: كيف يمكن هذا؟ فالمعرفة تشتمل دوماً على انقسام، العارف وموضوع المعرفة؟ وأردُّ قائلاً: لا يمكن معرفةُ الذات إلا بحصول التماهي بين الذات والموضوع، أي بوضع حدّ للدراسات العلمية وإلغاء كل أدوات التجريب الخاصة بها جانباً»[2].

هكذا تظل شهرزاد، بالنسبة إلى الشخصيات المغتربة الثلاث، موضوعاً خارجياً لا ذاتاً داخلية. لذلك تبقى مجهولاً وسراً لا يمكن النفاذُ إليه. لكنْ عن طريق التماهي أو الحب تتوحد الذاتُ مع الموضوع. غير أنّ هذا التوحّد يفترض مسبّقاً إزالة الحواجز الميتافيزيقية التي تحجب رؤية الواقع كما هو. هذه الحواجز، تشبه «المايا»، أو وَهْمَ الوجود في الاصطلاح الهندي. وهذا يعني أنّ على المثقفين أن يباشروا الوجود كوجود، لا كافتراض ميتافيزيقي أو كإسقاط نفسي. وعندئذٍ تنفتح بواباتُ الحياة وتتجلى الأسرارُ الكامنة خلفها.

بيروت

---

١ ـ فريدريك نيتشه: **أصل الأخلاق وفصلها**. تعريب حسن قبيسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨١، ص ١٠٣.

٢ ـ د ـ ت بوزوكي (وفروم): **التصوف البوذي والتحليل النفسي**. ترجمة ثائر ديب، دار الحوار، الطبعة الأولى ١٩٩٦، اللاذقية، سورية، ص ٥٠.